

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ DERGİSİ

CİLT/VOLUME: XXIV SAYI/NUMBER: 2
EKİM/OCTOBER 2015

BORNOVA/İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi
Cilt 24; Sayı,2; Ekim 2015/Volume 24; Number,2; October 2015

SANAT TARİHİ DERGİSİ

ISSN 1300-5707

Sahibi/Owner

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına *On behalf of Faculty of Letters*
Prof. Dr. Ersin DOĞER (Dekan Dean)

Editör/Editor

Prof.Dr. İnci KUYULU ERSOY

Yayın Kurulu/Executive Committee

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Prof.Dr. Bozkurt ERSOY, Doç.Dr. Lale DOĞER

Akademik Danışma Kurulu/Academic Advisory Board

Prof. Dr. Ayşe Aydın	Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla
Prof. Dr. Sedat Bayrakal	Uşak Üniversitesi, Uşak
Dr. Svitlana Bilyayeva	Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev
Prof. Dr. Kenan Bilici	Ankara Üniversitesi, Ankara
Yard. Doç. Dr. Rüstem Bozer	Ankara Üniversitesi, Ankara
Yard. Doç. Dr. Şakir Çakmak	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Halit Çal	Gazi Üniversitesi, Ankara
Yard. Doç. Dr. Ertan Daş	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Semra Daşcı	Ege Üniversitesi, İzmir
Yard. Doç. Dr. Yekta Demiralp	Ege Üniversitesi, İzmir
Doç. Dr. Lale Doğer	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Bozkurt Ersoy	Ege Üniversitesi, İzmir
Doç. Dr. Sevinç Gök	Ege Üniversitesi, İzmir
Doç. Dr. Zeliha Demirel Gökçalp	Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu	Sakarya Üniversitesi, Sakarya
Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Kasım İnce	Pamukkale Üniversitesi
Prof.Dr. Andreas Külzer	Avusturya Bilimler Akademisi, Viyana
Prof. Dr. Zeynep Mercangöz	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr.Selçuk Mülayim	İstanbul
Prof. Dr. Gönül Öney	İzmir

Sanat Tarihi Dergisi
Cilt 24; Sayı,2; Ekim 2015/Volume 24; Number,2; October 2015

Prof. Dr. Mustafa Özer	Medeniyet Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Nurşen Özkul Fındık	Gazi Üniversitesi, Ankara
Prof. Dr. M.Sacit Pekak	Hacettepe Üniversitesi, Ankara
Dr. Hans Theunissen	Leiden Üniversitesi, Leiden
Doç. Dr. Emine Tok	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Ali Osman Uysal	18 Mart Üniversitesi, Çanakkale
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal	İzmir
Doç. Dr. Ceren Ünal	Celal Bayar Üniversitesi, Manisa
Doç. Dr. H. Sibel Ünalın	Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın
Doç. Dr. Harun Ürer	Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir

Teknik Tasarım/Technical Design

Yrd.Doç.Dr. Hasan Uçar
Tel:0 232 3115066
E-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr

Yazışma adresi/ Correspondence Adress

Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü,
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü
35100 Bornova, İzmir, Türkiye
Faks:0 232 388 11 02
Tel:0 232 3111330
E-Mail: inci.kuyulu@ege.edu.tr
sanattarihidergisi@gmail.com

Derginin İnternet Sayfası Internet Page

<http://ulakbim.dergipark.gov.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi ulusal hakemli dergidir ve yılda iki kez yayımlanmaktadır *Journal of Art History is a national peer-reviewed journal and is published twice a year.*

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679

Basım Yeri Place of Publication: Ege Üniversitesi, Basımevi Müdürlüğü, İzmir

Basım Tarihi Date of Publication

17.08.2016

Baskı adedi Print Run

100

İÇİNDEKİLER/ CONTENTS

İNCELEMELER/ ARTICLES

Berrin AKIN

- Ayvalık Evleri'nin Cephe Karakterinin Oluşumuna
Etki Eden Faktörlerin Değerlendirilmesi..... 121-138
*Evaluation of the Factors Affecting the Formation
of the Facede Characteristic of Ayvalık's Houses*

Burcu BÖCEKLER

- Louis-Jacques-Mandé Daguerre ve Charles Marie Bouton'un
Dioraması ve Tarihsel Kökenleri..... 139-160
*Louis-Jacques-Mandé Daguerre and Charles Marie Bouton's
Diorama and Its Historical Origins*

Başak KATRANCI KASALI

- Menderes Dönemi Hükümet Programlarında Sanatın Yeri:
1950-1960 Arası Kısa Dönem Analizi..... 161-174
*The Arts in Government Programs During the Menderes Era:
An Analysis of the Period between 1950 and 1960.*

M.Sacit PEKAK-Durmuş GÜR

- İsa'nın Doğumu..... 175-226
The Birth of Jesus

AYVALIK EVLERİ'NİN CEPHE KARAKTERİNİN OLUŞUMUNA ETKİ EDEN FAKTÖRLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Berrin AKIN*

Özet

Barınmaya yönelik bir inşa biçimi olan “ev” plan, malzeme, teknik, süsleme gibi mimari özellikleri ile yerleşimlerin ekonomik, toplumsal, kültürel ve coğrafi yapısıyla ilgili sonuçlara ulaştırır. Bölgelerin coğrafya, iklim, ekonomik, sosyal yapı anlamındaki farklılığı evlerin tipolojilerine çeşitlilik olarak yansır. Dönemlere ve yerleşimlere ilişkin okumaların kaynağını oluşturabilen evler, 19.yüzyıl Osmanlı Mimarisi’nde de önemli bir yere sahiptirler. Başkent İstanbul olmak üzere, İzmir ve diğer liman yerleşimlerinde yeni bir dönemin simgesi durumundadırlar. Bu dönemde, 19.yüzyıl konut birikimine sahip liman yerleşimlerinden biri de Ayvalık’tır. Ayvalık Evleri, yerleşimin 19.yüzyıl ekonomik, sosyal, kültürel koşullarına göre biçimlenirken bu biçimlendirmeye ilişkin değerlendirmelerin yapılmasına en çok olanak sağlayan alan/saha ise evlerin cephe düzeni, öğeleri ve süsleme programıdır. Bu cepheler, yerleşimin 1850’lerden sonra gelişen ekonomik yapısı ve uluslararası ticaretin ortaya çıkardığı kültürel etkileşimi ayrıca yerleşimin coğrafi yapısına yönelik bilgileri sunabilirler. Bu sebeple çalışma, Ayvalık Evleri’nin cephe düzeni ve içeriğinin oluşumunu etkileyen ekonomik, sosyal ve coğrafi faktörleri değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı İmparatorluğu, Ev, Ayvalık, 19.Yüzyıl, Batılılaşma, Cephe Düzeni, Neo-Klasik.

Abstract

Evaluation of the Factors Affecting the Formation of the Facade Characteristic of Ayvalık’s Houses

For shelter “house” find outs to the results related to economic, social, cultural and the geographical structure of residential with architectural features such as plan, material, technical, and decoration. Differences in terms of geography, climate, economic and social structure of the regions reflect to typology of the houses as a diversity. These structures, giving the first details regarding the period and settlement,

* Dr., Sıdıka Akdemir Bilim ve Sanat Merkezi, Narlıdere/İzmir.berrinakins@gmail.com

also are quite important in the 19th century Ottoman Architecture. Besides, these houses especially in the capital Istanbul, Izmir and other port residential became the symbol of a new era. During this period, the houses of Ayvalık, one of the important port city in the western Anatolian coast, shows economic, social and cultural change / transformation. The area/field providing most facilities to make these assessments is front layout, items and decoration program of houses. The facades can present the cultural interaction of evolving economic structure of residential and uncovering the international trade after 1850's. Also, information related to geographical structure of residential provides. Also, information related to geographical structure of residential provides Therefore, aim of this study has assessed economic, social and geographical factors influencing formation of front layout and content of Ayvalık's house.

Keywords: Ottoman Empire, House, Ayvalık, 19th century, Westernization, Front Layout, Neo-Classic.

Giriş

Batı Anadolu kıyı coğrafyasında konumlanan, 19.yüzyıl konut mimarisi açısından önemli içeriğe sahip yerleşimlerden biri Ayvalık'tır. 1770'lere kadar Osmanlı sınırları içinde küçük bir kıyı yerleşimi olan Ayvalık, 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin ekonomik ve siyasi ortamına bağlı olarak, uluslararası ticaret ve sanayi faaliyetleriyle ön plana çıkan önemli liman yerleşimlerinden biri haline gelmiştir (Res. 1). Etnik yapısının ağırlıklı olarak Rumlardan oluşması, Avrupa ile ticari ve kültürel işbirliği oluşmasına olanak sağlarken, zeytin gibi önemli bir tarım ürününe sahip toprakları, deniz ulaşımını gerçekleştirecek bir kıyıya sahip olması gibi birçok avantajını, İzmir'e yakınlığı ile birleştirerek kısa sürede ekonomik açıdan büyük bir gelişme göstermiştir¹. Sanayi ve deniz ticareti faaliyetlerinin şekillendirdiği ekonomik yapı, üretim ilişkileri, Ayvalık'ın nüfus hareketlerine, kent dokusu ile mekân kurgusunun oluşumuna ve yapı çeşitliliğine etki etmiştir. Sanayi ve ticarete bağlı olarak iş olanaklarının artması ile yerleşimin nüfusu, konut sayısı ve mahalle sayısını da arttırmıştır. 1700'lerin başındaki 600 haneli, 3 mahallesi olan yerleşim, 1832 yılından sonra 11 mahalleli, nüfusu 20.000-ile 30.000 arasında bir kalabalık bir yerleşime dönüşmüştür². 1889 tarihli Karesi Salnamesine verileri 19.yüzyıl sonunda kentte 11 mahallenin, 4607 hanenin olduğunu³; 1894 Servet-i Fünun Dergisi'nin 104. Sayısı ise, 1894 tarihinde yerleşimde 11 mahalle, 4773 ev bulunduğuna yönelik bilgileri ortaya koyar⁴. Sanayi ve ticaret faaliyetlerine bağlı olarak yerleşimdeki nüfus, mahalle ve evlerin sayısının arttığı ayrıca bu döneme ait evlerin

¹ Psarros, 2004,1; Bayraktar, 2002, 23; Terzibaşoğlu, 2009, 289; Arıkan, 2006, 40; Erım, 1948, 36; Aka, 1944, 23; İzmir Ticaret Odası, 1998, 261; Mutaf, 2003, 201.

² Mutaf, 2003, 27,201; Psarros, 2004, 4-5; Sakin, 2008, 261; Yorulmaz, 1988, 48.

³ Mutaf, 2003, 92.

⁴ Akt.Yorulmaz, 1988,54.

Ayvalık Evleri'nin Cephe Karakterinin Oluşumuna Etki Eden....

büyük çoğunluğunun mimari özellikleri ile yerleşimin ekonomik gücü ve zenginliğini sunmaya yönelik bir içerikle biçimlenmiş olduklarını da görülmektedir.



Res.1- 1904 Yılı Ayvalık (Faruk Ergelen & Müjdat Soylu Arşivi)

1. AYVALIK EVLERİ'NİN GENEL ÖZELLİKLERİ

19. yüzyıl kent dokusunun taşıyıcıları durumundaki Ayvalık Evleri'nin büyük bir bölümü günümüze ulaşmış ve günümüzde de kullanım potansiyelini sürdüren meskenlerdir. Mübadele sürecinin ardından Rumların yerleşimden ayrılmalarıyla boşalan bu konutlara, Girit ve Midilli Adası'ndan gelen mübadiller yerleştirilmiştir. Bu yüzden evler, hem tarihi kent dokusunun büyük ölçekte taşıyıcıları olmaları hem de tarihsel süreç içerisinde mesken potansiyelini sürdürmelerinden dolayı yerleşim açısından büyük önem taşırlar. Tarihi kent dokusunun ve doğal olarak evlerin de günümüze ulaşmasını sağlayan en önemli etken ise, Ayvalık kent dokusunun korumaya alınmış olmasıdır. Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 19.06.1976 tarih ve 160 sayılı kararıyla Ayvalık, korunması gerekli doğal ve tarihi alan olarak kabul edilmiştir⁵. Çıkarılan ilk imar planına göre 1700 ev tescillenmiştir⁶. Bu açıdan evlerin büyük bir bölümü kent dokusu içindeki yerlerini korumaktadır (Res. 2).

⁵ Ünverdi,1990,52.

⁶ Kültür ve Turizm, 1984,36.

Osmanlı Devleti'nin 19.yüzyıl ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel zemininde şekillen Ayvalık Evleri, kentin tarihsel kimliğinin oluşumunda önemli bir yer sahiptir. Kentsel planda giriş cepheleri sokağa bakan arka avlulu, genellikle bitişik nizamda zemin kat üstüne bir ya da iki katlı inşa edilmişlerdir. Köşe parselde konumlanmış evlerde en az iki cephe sokağa açılabilir. Giriş cepheleri, simetrik olan ya da olmayan ve çıkmalı ya da çıkmasız çeşitli tipler sunmaktadır. Zemin katlar, mutfak, kiler bazı yapılarda ise dükkân, depo amaçlı kullanım alanlarıdır. Bu alana yönelik ikinci bir kapı kullanımı yaygındır. Zemin üzerindeki kat, sofa ve etrafına dizili odalardan oluşmuş yaşam alanları en üst katlar ise yatak odaları olarak kullanılmaktadır. Odaların içinde, duvara gömülü dolaplar, sergen, ocak, ikona nişi gibi birimler yer alır.



Res. 2- Günümüz Ayvalık Kent Dokusundan Genel Görünüm

Ayvalık, Osmanlı Döneminde ağırlıklı olarak Rum nüfusun yaşadığı bir yerleşim olsa da ne Ayvalık ne de Osmanlı sınırları içinde yer alan başka bir yerleşimde geleneksel tipolojiden tamamen farklı, kendine özgü bir konut mimarisi ortaya koyulmadığı belirtilmektedir⁷. Bu yüzden yerleşmiş bir ifade olan “Rum Evi”, tipolojik bir tanımlama olmaktan çok, bu evlerde barınan toplumla ilişkilendirilerek yapılmış bir tanımlama olarak değerlendirmek gerekir. Fakat dolaylı olarak Ayvalık Evlerin de olduğu gibi 19.yüzyıl konut mimarinin cephe düzeni, tasarımları ve süsleme içeriğine sosyal ve kültürel yapının daha net bir ifadeyle konut kullanıcılarının gayrimüslim veya Levanten olmasının etkisi olduğu da muhakkaktır. Daha genel bir zeminde evlerin

⁷ Arel, 1999,188; Eldem, 1984,29).

cephe tasarımına etki eden asıl faktörlerin, yerleşimin ekonomik ve sosyal yapısı ile iklim, yeryüzü şekilleri gibi fiziksel koşullarının bütünlüğüdür. Bu sebeple bu koşulları sağlayan başlıklar üzerinden evlerin cephe özelliklerinin değerlendirilmesi, yapıların mimari kimliğinin okunmasını daha olanaklı hale getirecektir.

2. EKONOMİK VE SOSYAL YAPININ

AYVALIK EVLERİ'NİN CEPHE DÜZENİNE ETKİSİ

Ayvalık tarihine yönelik araştırmalar, Ayvalık'ın Osmanlı Devleti içinde 17.yüzyıldan önce var olduğunu kanıtlayacak kaynakların olmadığı yönündedir⁸. Osmanlı kaynaklarında Ayvalık'la ilgili en erken tarihli belgenin, Ankara Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan Karesi mufassal tapu tahrir defterinin içindeki bir visale olduğu; diğer bir belgenin ise Topkapı Saray Müzesi arşivinde bulunan ve “*Ayvalık Rumlarının Memnuniyetlerine Dair*” 15 Ramazan 1186 (Kasım 1772) tarihini taşıyan bir ilam olduğu belirtilmektedir⁹. Bu belgeler Ayvalık'ın 18.yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu içinde ekonomik ve sosyal açıdan çok gelişmemiş küçük bir kıyı kasabası olduğuna yöneliktir. Ayvalık ancak 1800'lü yılların başlarından itibaren Osmanlı Devleti'nde uluslararası ticaret faaliyetlerinin ve sanayileşme sürecinin etki alanına giren yerleşimlerinden biri haline gelmiş, 1850 yılından itibaren ise, Batı Anadolu kıyılarının İzmir'den sonraki en önemli sanayi ve ticaret kenti haline getirmiştir. Yerleşimin bu ekonomik ve sosyal anlamdaki gelişiminin başlangıcı birçok kaynakta 1773 yılı olarak kabul edilir. Bu kaynaklarda, yerleşimin gelişimi, Papaz İkonomos'un girişimleriyle Ayvalık'a otonomi fermanının verilmesi bu sebeple siyasi ve ekonomik alanlarda bir takım ayrıcalıklar elde etmesiyle ilişkilendirilir¹⁰.

Fakat son dönemde yapılan çalışmalar, Ayvalık'a özgü böyle bir fermanın olmadığı, Osmanlı İmparatorluğu tarafından Ayvalık'a verildiği ileri sürülen özerklik konusunun bir papazın “kerametine” atfedilen düşüncelerden çok, Küçük Kaynarca Antlaşması'nın sonuçlarından biri olarak değerlendirilmesi gerektiğine yöneliktir¹¹. Daha kapsamlı şekilde Ayvalık'ın gelişim ortamını hazırlayan süreç, Osmanlı Devleti'nin açık pazar ortamında yeniden şekillenen uluslararası ticaret faaliyetleri ve sanayileşme sürecinde sonra artan yabancı sermaye yatırımları, özellikle gelişme olanaklarına sahip deniz taşımacılığına imkân veren liman tesislerinin kurulabileceği kıyı yerleşimlere yönelmesi ve Batı Anadolu'da zeytinciliğin önem kazanması gibi etkenlerle başlamıştır. Ayvalık'ı çevreleyen zeytinlikler sayesinde özellikle Midilli'den gelen Rumların da katkılarıyla zeytinyağı ve sabun üretiminde geniş açılımlar

⁸ Arıkan,1988, 583; Bayraktar, 2002, 12-13.

⁹ Arıkan, 1988, 513.

¹⁰ Erim, 1948:18-22; Toynbee,1970, 122.

¹¹ Arıkan, 1988, 583-585; Bayraktar, 2002,11; Terzibaşoğlu, 2009, 289.

sağlanmıştır. 19.yüzyıldan önce zeytinyağı ve sabun üretimi geleneksel atölye tarzında ve ilkel koşullarda gerçekleştirilirken, özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinde bu atölye üretimlerinin koşulları geliştirilmiştir. Ayrıca bu sektöre ait çok sayıda zeytinyağı ve sabun fabrikası kurulmuş yerleşim Osmanlı toprakları içinde Ayvalık'ı zeytinyağı ve sabun üretimi konusunda en önemli bir merkezlerden biri durumuna getirmiştir. Sanayi ve deniz ticareti faaliyetlerinin şekillendirdiği ekonomik yapı, üretim ilişkileri, Ayvalık'ın nüfus hareketlerine, kent dokusu ile mekân kurgusunun oluşumuna ve yapı çeşitliliğine etki etmiştir. Yerleşimin faaliyetleri arttıkça ortaya çıkan düzen gelişerek, ekonomik ve toplumsal sistemin değişen koşullarının mimariye etkisi ile inşaat sektöründe önemli bir artış meydana gelmiştir.

Ayvalık'ta kentsel dokunun sanayi ve ticaret faaliyetlerine bağlı olarak planlanmış olduğu konut ve üretim bölgelerinin birbirinden ayrı konumlanmasıyla açıklanabilir. Bu planlama, sanayileşme ve kentleşme hareketlerinin eş zamanlı olarak çıkmış olabileceğine dair ilk fikri de oluşturmaktadır. Ayvalık kent dokusunda endüstri, ticaret, konut, kamu ve dini mimariye ait yapıların tarihlendirme bilgileri 1850'li yıllarının sonrasını göstermesi de bu görüşü desteklemektedir. Çünkü 1821 ayaklanmasının ardından kentin gelişimi kısa bir süre sekteye uğramıştır. İsyanın bastırılmasının ardından Ayvalık'taki Rum nüfus kentten ayrılmış, Ayvalık'ta kalan mallarına el konulmuştur. Üretim ve ticari faaliyetler durma noktasına gelmiştir. Ancak 1827 yılında çıkan affın ardından giden Rumlar, Ayvalık'a geri dönmüştür. 1832'de yayınlanan bir fermanla Ayvalık halkı yeniden mülkiyet hakkına sahip olmuştur. Fermanın içeriği Ayvalık'taki ekonomiyi tekrar canlandırabilecek maddelerden oluşmuştur. Bu maddeler şu şekilde aktarılmaktadır¹². Ayvalık' tarihi bu olaydan sonra yirmi, yirmi beş sene sessizlik içinde geçmiş, fermanın sağladığı imkânlar değerlendirilip¹³ yerleşim eski gücüne 1880'li yıllara gelindiğinde tekrardan kavuşmuştur¹³.

Kent dokusundaki hareketlenmenin 1850 – 1880 yılların arasında başlamış olması yapı çeşitliliğine ve işlevlerdeki farklılıklara rağmen yapıların büyük çoğunluğunun yapım malzemesi, cephe düzeni, cephe elemanları ve süsleme unsurları açısından ortak özellikler sergilenmesine, böylelikle kent mimarisinde ortak bir üslubun ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır.

Sanayi ve kentleşme hareketlerinin eş zamanlı gerçekleştiği Ayvalık kent dokusu içinde sayı ve konum olarak önemli bir yere sahip evler, çoğunlukla salt bir yaşam alanı olarak düşünülmeyip aynı zamanda yerleşimin ticaret ve sanayi kimliği ile örtüşecek şekilde ekonomik faaliyetlerin birer parçası olarak ele alınmışlardır. Yerleşimin 1800 yılların başından itibaren üretim ve ticaret hacminin genişlemesine

¹² Erim, 1948,41-42.

¹³ Erim, 1948, 36; Aka, 1944, 23, Bayraktar, 2002, 23, Psarros, 2004, 4.

Ayvalık Evleri'nin Cephe Karakterinin Oluşumuna Etki Eden....



Res.3- Ayvalık Kent Dokusunda Sanayi ve Konut Bölgesinin Ayrımı



Res.4- Evlerin Kent Dokusundaki Bitişik Nizam Görüntüsü

bağlı olarak artan iş olanakları nüfusun ciddi bir biçimde artmasına da sebep olmuştur. Nüfusun artması hem iş yeri hem de konut sayısının artışını da beraberinde getirmiştir. Fakat dar bir topografyaya sahip yerleşim, alan olarak çok fazla genişleyememiştir. Konut alanları, fabrikalar ve atölyeler gibi üretimin gerçekleştiği ya da depo gibi üretime bağlı mekânların bulunduğu kıyı bölgesinin gerisinde, topografyanın çok fazla yükseltisi bulunmayan tepelik arazisinde bitişik nizamda konumlanmışlardır. (Res.3-4). Fakat artan üretime bağlı olarak fabrikalar ve atölyeler kıyı şeridinde kendilerine yer bulabilseler de depo ve dükkân amaçlı yapılara yerleşimin liman ağı ve çarşı merkezi yeterli gelmemiştir. Bu sorunun çözümü noktasında nüfusun da artmasına paralel olarak, kent dokusu içinde sayıları artan konutlardan yararlanılarak, özellikle kent



Res. 5- Ayvalık Evleri Cephe Düzeninden Örnekler

merkezindeki kimi konutlar ticari faaliyetler ve barınma ihtiyacının birlikte çözümüne yönelik bir işlevsellikle planlanmışlardır. Bu yapılarda zemin kat ya da bodrum katı, dükkân – depo gibi kullanıma hizmet eden ticari mekânlara dönüşmüştür. Zemin katların bu işlevi yapıların cephe düzeninin planlamasına etki etmiştir. Yapıların zemin katları satış amaçlı, içerinin daha rahat görünmesi ve satış koşullarının oluşturulması için dikey dikdörtgen biçimde uzanan çok büyük pencere kapı açıklıklarına sahip olmuşlardır. Bu öğeler genelde güvenlik amacıyla aynı büyüklüklere sahip demir ya da

ahşap kepenekli bir içerik sunarlar. Dükkân veya depo girişlerinin daha rahat ve evin yaşam alanından bağımsız yapılması için, sokağa açılan ayrı kapı ilave edilmiştir. Bu kapı bitişik nizamlı cephelerde ana giriş kapısı ekseninde fakat genelde daha küçük dar ve düz lento ile çevrilmiştir. Kemerli düzeneklerinde görüldüğü örnekler mevcuttur. Köşe parsellerde ikinci kapı yan cepheye kaydırılmış şekilde olabilmektedir. Kapı ve pencere düzeni ya da konumu ne olursa olsun depo dükkân karakteri taşıyan konutların zemin katlarında evin içine geçişi sağlayan bir iç kapı mevcuttur.

Sonuç olarak 19.yüzyılda sanayileşme ve ticaret faaliyetleri ile güçlenen Ayvalık'ın ekonomik yapısı, yerleşiminin kent dokusuna mimari çeşitlilik olarak yansımıştır. Bu çeşitlilikte önemli bir yapı grubunu oluşturan evlerin şehir planındaki konumunu sanayi ve liman kenti kimliği belirlemiştir. Evler, kıyı hattının gerisinde dar bir parselde bitişik nizama yerleştirilmiştir. Bu yüzden evlerin giriş cepheleri daha da ön plana çıkarılmaya ve ekonomik güç, bir gösterge olarak birçok evin cephe karakterinde sunulmaya çalışılmıştır (Res. 5). Ayrıca yine ekonomik yapının bir sonucu olarak bazı evlerin zemin katları dükkân/depo olarak planlanmış, bu anlayış cephe düzeninin oluşumunu etkilemiştir.

3.BATILILAŞMA SÜRECİNİN CEPHE TASARIMINA VE SÜSLEME İÇERİĞİNE ETKİSİ

Yapıların cephe düzenine ve içeriğine etki eden bir diğer başlık ise ekonomik ve sosyal faaliyetlerle ilişkili olarak aynı zamanda Osmanlı Devleti 19.yüzyıl siyasi, ekonomik ve kültürel zemininde şekillenen dönemin sanat ve mimari karakterine oluşturan “Batılılaşma” olgusudur. “Batılılaşma” Osmanlı yaşamındaki batılılaşma öğelerine bağlı olarak ortaya çıkmış ve Osmanlı Devleti'nin ekonomik ve siyasi alanda gücünü kaybetmeye başlamasıyla, Avrupa'nın askeri, eğitim ve yönetim alanlarındaki üstünlüğünü kabul ederek batıya yöneldiği ve toplumsal hayatı da önemli ölçüde etkileyen değişimlerin yaşandığı 18. yüzyılın sonunda başlayan ve 19.yüzyılı kapsayan dönemi tanımlamak için kullanılmıştır. Batılılaşma hareketleri Tanzimat Fermanı ile yeni bir düzeye ulaşmış devlet programı halinde kendini göstermiştir¹⁴.

Bu dönem öncelikle Osmanlı'da, Müslüman olmayan yerli toplulukların ekonomik, siyasal ve sosyal açıdan imtiyazlarını genişletirken, diğer yandan Osmanlı ile temas halindeki batılı devletlerin de Osmanlı'daki varlıklarının daha belirginleştirmiş, diplomatından tüccarına, turistinden, maceraperestine kadar batı kökenli yabancıların işine yaramıştır. Gayrimüslimlerin yabancılarla iş ortaklıkları kurmaları, Batı kökenli yabancılarla gayrimüslimler arasında kültürel bir yakınlaşma doğurmuş, özellikle bu ekonomik ve kültürel işbirliğine dönüşmüştür¹⁵. Sonuçta batıyla kurulan bu ilişkilerde Osmanlı içinde gayrimüslim topluluklar önemli bir rol oynamışlardır. Bu toplumsal

¹⁴ Kılıçbay, 1985,148; Batur, 1985,1038.

¹⁵ Cezar,1994, 2685.

dönüşüm gayrimüslim ticaret burjuvazisini ortaya çıkarmıştır¹⁶. Özellikle Osmanlı Devlet’inde içinde en kalabalık nüfusa sahip ağırlıklı olarak İstanbul ve Batı Anadolu kıyılarında yaşayan 2 milyondan fazla Rum, Osmanlı’nın ticari hayatındaki faaliyetlerini arttırmıştır. Ayrıca Orta Anadolu ve Batı Anadolu’daki Hıristiyan nüfusun artışı da daha çok 19. yüzyıldan Tanzimat’tan sonraki gelişmelerle büyük oranda hızlanmıştır. Bu dönemde Akdeniz adaları Mora ve Balkanların çeşitli yörelerinden büyük kitleler halinde Rum çiftçiler gelip Batı Anadolu’nun verimli arazilerine yerleşmeye başlamıştır¹⁷. Kıyı yerleşimlerdeki nüfus artışı ve Tanzimat’tın kendilerine sağladığı ticari imtiyazlarla Rumlar, İzmir, Ayvalık, Foça; Çeşme, Urla gibi kentlerin çehresinin değişimde önemli rol oynamışlardır¹⁸. 1820-1914 arasında Ayvalık nüfusunun büyük bir bölümü Rumlardan oluşması¹⁹ ve yerleşimdeki bu nüfusun Osmanlı’nın büyük çoğunluğunda olduğu gibi Batılı ile kurulan ticari ilişkilerde etkin rol oynaması Ayvalık’ın, “Batılılaşma” etkilerine açık olması için uygun ortamı yaratmıştır. Yerleşimin özellikle 1850 yılından sonra artan üretim ve ticaret hacmine bağlı olarak İngiltere, Fransa, Avusturya, Amerika, İtalya, Rusya, Almanya ve Yunanistan ile ticari ilişkileri artmıştır²⁰. Ayrıca bu ilişkiler sonucu birçok liman kentinde olduğu gibi Ayvalık’ta Fransa, Avusturya-Macaristan, İngiltere, Yunanistan ve İtalya konsolosluklar kurulmasına olanak sağlamıştır²¹. Bu gelişmelerin sonucu batı kültürü kentin içine daha fazla nüfus etmiş, kentin yaşam alanlarını, sosyal ve kültürel yapısı şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Kent planı ve mimari içerikte batılı anlayışın/unsurların yerleşimine de uygun zemin hazırlanmıştır.

19.yüzyıl Batılılaşma hareketleri içinde yer alan değişen yaşam anlayışa uygun beklentilerini karşılamaya yönelik mimari, şehircilik konularındaki kurumsal yasal düzenlemeleri doğurmuştur²². Başkent dışında Ayvalık’ta da kent planlamasına yönelik bu düzenleme yapılmaya ve yerleşim alanı ile üretim bölgesi birbirinden ayrılmaya

¹⁶ Enlil, 2000, 287.

¹⁷ Sakin,2008,101.

¹⁸ Yıldırım, 2004, 26.

¹⁹ Psarros, 2004, 4-5, Mutaf, 2003, 27, 201; Sakin, 2008, 261.

²⁰ İzmir Ticaret Odası, 1998, 110; Erim, 1944, 49.

²¹ Yorulmaz, 1998, 55; Annuaire Oreintal, 1914, 1327; Bayraktar, 2002,106.

²² Kentsel dokuyu düzenlemeyi hedefleyen çalışmalar neticesinde 1848’de Osmanlı Devleti’nin ilk imar mevzuatı kent dokusunun yenilenmesi, yol ve sokakların genişlikleri, yeni bina yükseklikleri gibi konulara da çözüm sunan “Ebniye Kanunu” çıkarılmıştır. Kentlerde yangınları önlemek, intizam ve rasyonelliği sağlamayı hedeflenerek, kare veya dikdörtgen parsel üretilmesi “hızalama” ve kamulaştırma koşulları ile bir düzen ön görülmüştür. Balkanların büyük bölümü, Kuzey ve Batı Anadolu, Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde yayılım gösteren “doğu kökenli” Osmanlı şehirselleme dokusu, sonradan yol şebekesinin daha büyük bir bütünlük kazanması, bazı uzun çıkmazların ortadan kalkarak sokağa dönüşmesi, evlerin yoğunlaşması ve sokağa açılması ile giderek batılılaştığı belirtilmektedir. Bakır, 2007, 78; Batur ve Yücel, 1979, 188; Tekeli,1999, 19-20.

çalışıldığı görülür. Batılılaşmanın getirdiği şehircilik anlayışına yönelik bu düzenlemeler kentsel plandaki konutların cephe anlayışına da etkilemiştir. Yerleşimde denize paralel üç ana arter ile bunlar dik olarak kesen ara arterlerle “ızgara plan” tipi oluşturulmuş, sokaklar ana akslarda geniş, konutlar bitişik nizamda, konut çıkmalarının sokak genişliğini ve uzunluğunu bozmayacak şekilde yapılmıştır. Özellikle yapıların büyük çoğunluğunun bitişik nizamda yapılması ile giriş cephelerinin kapı ve pencere düzeni etkilemiştir. Yapıların genelde sokağa açılan tek cepheye sahip olmaları kapı ve pencere oranlarının büyük yapılması ile sonuçlanmıştır.

Ayvalık evlerinin cephe düzenine ve içeriğine yansıyan ekonomik, sosyal ve kültürel yapısındaki unsurların net bir sonucu olarak değerlendirilebilecek özellikle batılılaşma ortamının diğer bir etkisi ise, mimarideki Neo Klasik üslubun hâkimiyetidir. Osmanlı Devleti'nin genelinde olduğu gibi Ayvalık evlerinin cephe düzenine batılı bu unsurların yerleşmesinde 19. yüzyıldan itibaren mimari etkinlikler, batılı karakterlerin sentezlemiş biçimlerinin daha belirgin biçimde kullanan yabancı mimarlar ya da yurt dışı eğitilmiş azınlık mimarlar tarafından yürütülmesinin etkisi büyük olmuştur²³. Belediyelerin, Osmanlı'da imar ve inşaa faaliyetleri konusunda önemli bir kurumlar haline gelerek özellikle imar işlerini düzenleme yetkisini elde etmeleriyle²⁴, Ayvalık gibi gayrimüslimlerin ağırlıklı olarak yaşadığı yerleşimlerde bu faaliyetlerde yer alacak kişi ve kurumların yabancı ve yerli azınlık mimarlardan oluşumuna zemin hazırlamıştır. Tasarım işlevlerinde bu mimarların egemenliği ise yapım endüstrisindeki olanaklarla yapılarda “yabancı” bir mimari kimliğe, özellikle eklektizme yol açmıştır²⁵. Hem Ayvalık'ın Avrupa ile kurduğu ticari ve kültürel ilişkilerin bir yansıması olarak, hem de yerleşim nüfusunun tamamına yakının Rum tebaadan oluşmasının zeminin sağladığı olanaklarla hem de yukarıda değerlendirildiği gibi mimarideki azınlık ya da yabancı mimar egemenliğinin etkisiyle, evlerin cephe karakterine ve süsleme içeriğine Neo Klasik üslup hâkim olmuştur. Neo Klasik etki evlerin cephe düzenindeki anıtsal, simetrik ve dengeye dayanan düzenin yanı sıra kapı, pencere ve diğer cephe elamanlarındaki kompozisyon içeriğinde ve süsleme öğelerinde kendini göstermektedir.

Giriş kapıları, süsleme programı ve biçimiyle Antik tapınak mimarisine öykünen görüntüleriyle Neo-Klasik izlerin en fazla belirginleştiği öğeler durumundadır (Res.6). Genelde kemerli ya da yüksek lentolu düzene sahip bu giriş kapıları, iki yanından sütun pilastrlarına oturmuş, taşıyıcı ve örtü düzeneğinin üzeri ya yatay konsollarla ya da üçgen alınlıkla sonlanan bir biçimlenişe sahip olmuşlardır. Kapıların sütun başlıklarında, uçları volütlendirilmiş ya da akantus başlıklı bitkisel düzenlemeler görülür. Bunlar dışında kemer kuruluşunu iki yanında bitkisel bezemeli konsol çıkmaları da süsleme öğesi durumundadır. Bu kuruluşların alınlık uçlarına akroterlerin

²³ Kuran, 2000, 235; Yıldırım; Özkan, 1983, 1079; Madran,1994, 2462.

²⁴ Ortaylı, 1985, 445.

²⁵ Eyice, 1993189; Akın, 1998, 16.

yerleştirildiği örneklerde bulunur. Kapılar dışında cephelerdeki iyon ve kompozit başlıklı köşe silmeleri, pencere üstlerindeki yaprak motifleri, pencere altlarındaki konsol uçları, alınlık akroterleri ve köşe bezemeleri ile Neo Klasik mimari anlayışın etkilerini yansıtan diğer unsurlardır.(Res.7).



Res. 6- Neo Klasik Etkili Kapı Örnekleri

Ayvalık Evleri'nin Cephe Karakterinin Oluşumuna Etki Eden....



Res.7- Cephe Öğelerindeki Neo Klasik Unsurlar

4.COĞRAFİ YAPININ AYVALIK EVLERİ'NİN CEPHE OLUŞUMA ETKİSİ

Sosyal ve ekonomik zeminde değerlendirmelerin yanı sıra Ayvalık Evleri'nin cephe karakterine etki eden diğer bir unsur ise, yerleşimin yeryüzü şekilleri, iklim, bitki örtüsü gibi özelliklerinden oluşan coğrafi profildir. Yazları sıcak bir iklime sahip olan ve deniz esintisinin yaşam alanı içerisinde yadsınamaz bir gereklilik olduğu Ayvalık'ta, evlerin pencerelerinin hem sayıca fazla hem de büyük açıklıklar şeklinde yapılma sebebini oluşturur. Bu pencereler iç mekânın hava alması ve gerekli rüzgâr akımının sağlaması için, dikey biçimde konumlanmış, büyük dikdörtgen biçimli pencereler önemli açıklıklardır. Bu biçimlenişleriyle büyük çoğunluğu balkonsuz ve ön avlusu yapılar için yapı ile sokak ilişkisinin sağlandığı alanlara dönüşmüşlerdir (Res.8). Bu açıdan Ayvalık Evleri, Ege kıyıları ve adaları kapsayan Akdeniz coğrafyasının ortak mimari üslubun mimari özelliklerini de taşımaktadır²⁶.



Res.8- Cephe Düzenindeki Pencere Açıklıkları

Evlerin yapım malzemesi ise cephe karakterinin oluşuna etki eden diğer fiziksel etkenlerden biridir. Konutlarda yaygın olarak kullanılan yapım malzemesi çevrenin doğal kaynaklarından elde edilen işlenme maliyetlerindeki uygunluk ve dayanıklılık gibi kriterlere sahip olan taş olup, bu taş ise yöreye özgü, dokusu sarımsak damarlarına benzediği için “Sarımsak Taşı” diye tanımlanan, volkanik bir taş grubuna giren ignimbirittir. Bu taş, yanardağ faaliyetlerinin başladığı ilk tektonik dönemde volkandan püsküren küllerin düştüğü yerde oluşmuştur. Islakken kırmızımsı renkte olan zamanla rengi koyulaşan sarımsak taşı, su emme kapasitesi yüksek olmasından dolayı

²⁶ Levi, 2000, 277.

Ayvalık Evleri'nin Cephe Karakterinin Oluşumuna Etki Eden....

kolay işlenebilen, kuruduktan sonra sert ve dayanıklı bir malzeme olma özelliğine sahiptir²⁷. Bu taş yerleşimin kent dokusunun oluşumunda önemli bir yere sahiptir ve Ayvalık tarihinin ihrac ürünlerinden biri olarak kaynaklarda adı geçmektedir²⁸. Sarımsaklı Badavut mevkiinde, özellikle Karakol Dağı olarak anılan tepeden elde edilmektedir (Res.9). Yapılarda hem yapı malzemesi hem, cephe düzenlemelerinde pencere, kapı öge kuruluşlarının lento söve kemer biçimlerinin oluşturulmasında hem de süslemede kullanılmıştır. Ayvalık Evlerinin karakteristik özelliğinin oluşmasını sağlayan da kendine özgü bir renge sahip olan bu taştır. Sarımsak taşının mimari açısından olumlu özelliklere sahip olması ve cephelerdeki görsel etkisi, bu malzemenin yakın çevrede ve Anadolu dışında da kullanılmasını sağlamıştır. Civar yerleşimlerde, Gömeç, Altınova, Anadolu dışındaysa Yunanistan'ın Midilli Adası'ndaki kimi konutlarda sarımsak taşı kullanılmıştır.



Res.9- Yapım Malzemesi Olarak Kullanılan Yöreye Özgü Sarımsak Taşı. (Sarımsaklı-Badavut)

SONUÇ

Çalışma kapsamında değerlendirilen Ayvalık Evleri dışında; Safranbolu, Kula, Bursa, İstanbul, İzmir, Beypazarı, Kars, Kütahya, Alanya, Kayseri, Erzurum, Amasya, Avanos, Mardin, Foça, Bergama, Edremit, Altınova, Gömeç, Biga gibi yerleşimlerin kent dokusunda varlığını sürdüren, yaşadığı topraklara ait maddi ve manevi birikimin

²⁷ Akyürek, 1978, 23.

²⁸ Yorulmaz, 1998, 24.

taşıyıcısı evler, aynı zamanda Osmanlı Mimarisi'nin de önemli kaynaklarını oluştururlar. Bu kaynaklar, yapıların mimari özelliklerini yaratan fiziksel ve sosyal koşullardan dolayı, hem içinde bulunduğu coğrafyaya hem de ekonomik, siyasi ve kültürel zemin adına birçok veriye sahiptirler. Son dönemde, sanat tarihi ve mimarlık alanında Osmanlı Konutlarına yönelik artan çalışmalar, bu yapıların sosyo-ekonomik, kültürel ve coğrafi bilgilerle bir bütünlük içinde sürdürülmesi gerekliliğini göstermektedir. Bu yüzden 19.yüzyıl Batı Anadolu Osmanlı konut mimarisi kaynaklarından birini teşkil eden Ayvalık Evleri'nin mimari okumasında, döneminin siyasi, ekonomik ve sosyal yapısı, fiziksel koşulları ile bir bütünlük içinde değerlendirmesine gidilmiştir. Çünkü 19.yüzyıl değişim ve dönüşümlerinin etkilendiği Ayvalık kent dokusundaki evlerin özellikle cephe içeriklerinde, liman kenti kimliği, batılılaşma mimarisinin üslûpsal özellikleri ve Akdeniz coğrafyasının karakteristik malzeme ve cephe şeması birleşmiştir.

Mübadeleden günümüze kadar gelen koşullarda bile Ayvalık kent dokusunun önemli yapı grubu olan ve mesken özelliğini koruyabilen bu evlere yönelik ilginin arttığı yeni bir dönemin içine girilmiştir. Bu kullanım, zorunlu olarak evlerin restorasyon sürecini de beraberinde getirmiştir. Bu restorasyonlarda hem yapı, hem teknik, hem de cephe düzeninde yapıların mimari karakterini bozmayacak düzenlemelerin yapılması gereğinin kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu, mevcut örneklerin başarısızlıkları üzerinden sürekli görülmektedir. Özellikle cephe karakterinin kaybolmasına neden olacak müdahalelerin önüne geçilmesi ve uygun restorasyonların gerçekleşmesi konusunda gerekli denetimlerin yapılması gereklidir. Çünkü bu yapılar, ancak "koruma/onarma" içeriğinde gerçekleştirilecek doğru müdahalelerle devamlılığını sürdürerek, hem tarihi kent kimliğinin bir parçası olarak yerleşimde konumlanmaya hem de 19.yüzyıl Osmanlı Konut Mimarisi araştırmaları adına önemli bir birikimi sunmaya devam edebileceklerdir.

Kaynakça

- Aka, D.(1944). *Ayvalık İktisadi Coğrafyası*. Ülkü Matbaası, İstanbul.
- Akın, N.(1998). *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, Literatür Yayınevi, İstanbul.
- Akyürek, B.(1978). *Kırkağaç, Soma, Savaştepe, Ayvalık, Bergama Civarının Jeolojisi*, MTA Enstitüsü Raporu, No. 6452, Ankara
- "Aivali"(1914) *Annuaire Oreintal, Commerce, Industrie, Administration, Magistrature, De L'Orient 1914*, Editeur-Propriétaire, The Annuaire Oriental Ltd, Galata, 1327- 1328.
- Arel, A.(1999). "Türk Evi Dedikleri Bir Anatomi Dersi: Ev", *Cogito*, Sayı.18, 188-212
- Arıkan, Z.(2006). "Midilli- İstanbul Arasında Zeytinyağı Ticareti", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, XXV,40, s.1-28.

Ayvalık Evleri'nin Cephe Karakterinin Oluşumuna Etki Eden....

- Arıkan, Z. (1988). 1821 “Ayvalık İsyanı”. *Bellekten*, LII, 571-601.
- Ayvalık Kasabası (1896). *Malumat Dergisi*. 51, 57-58.
- Bakır, İ.(2006). “İmar Planlarının Geleneksel Kent Mekânlarında Konut Dokularının Dönüştürülmesine Yaklaşımı”, *Kentsel Dönüşüm Sempozyumu Bildiriler*, Ankara. s.77-81
- Batur, A. Yücel, A. (1979). “İstanbul’da 19.Yüzyıl Sıraevleri Koruma ve Yeniden Kullanım İçin Bir Monografik Araştırma”, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Ankara Cilt.5, Sayı:2 s.188-231
- Bayraktar, B. (2002). *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Ayvalık Tarihi*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Cezar, M.(1994). “XIX. Yüzyılda Beyoğlu Neden ve Nasıl Gelişti?” *XI.Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler*, Ankara. Cilt.VI, s. 2673- 2690.
- Eldem H. S.(1984). *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.İstanbul.
- Enlil, Z.(2000). “19.Yüzyıl İstanbul’unda Yapı Gelenekleri ve Kent Kültürü”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı Uluslararası Bir Miras*, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul. s. 286-295.
- Erdem, B.(1999). *Ayvalık Tarihi Kent Merkezinde Kentsel Yenileme Projesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Erim, H.(1948). *Ayvalık Tarihi*. Güney Yayıncılık ve Gazetecilik, Ankara.
- Eyice, S.(1993). “Batılılaşma (Mimari)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt.5, s.171-185.
- İngiliz Konsolosluk Raporlarına Göre İngiliz Ticareti 1864-1914*,(1998) İzmir Ticaret Odası Yayınları, İzmir:
- Kılıçbay M. A.(1985). “Batılılaşma Osmanlı Batılılaşması”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt:1, s.147-152.
- Kuran, A.(2000). “19.yüzyıl Osmanlı Mimarisi”, *Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri (İstanbul 1994)*, *Seminer Bildirileri*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını İstanbul. s. 232-237.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı (1984). *Ayvalık’ta Tarihsel Dokunun Korunmasına ve Turizm Amaçlı Kullanılmasına İlişkin Araştırma*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma Raporu, Ankara.

- Levi, E.(2000). “Batı Anadolu Kıyıları Konut Mimarisi'nin Ege Adalarındaki Örneklerle Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi”, *Osmanlı Mimarlığının 7 yüzyılı Uluslarüstü Bir Miras*, İstanbul, s.277-285.
- Madran, E.(1994). “XIX. yüzyıl Sonunda Yapı Alanında Çalışanlar”, *X. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler*, Cilt. V, Ankara 1994, s. 2461- 2469.
- Mutaf, A.(2003). *Salnâmelere Göre Karesi (1847-1922)*, Balıkesir: Zağnos Kültür ve Eğitim Vakfı Yayını.
- Ortaylı, İ.(1985). Tanzimat'tan Cumhuriyete Yerel Yönetimler, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C.1.s.445-446.
- Psarros, D.(2004). *Ayvalık / Kydonies'in Kentsel Tarihi, Ege'nin İki Yakası-1 Ayvalık Kent Tarihi Çalışmaları*, Basılmamış Çeviri Metni, (Çev A. Yorulmaz), Ayvalık.
- Sakin, O.(2008). *Osmanlı'daki Etnik Yapı*, İstanbul.
- Tekeli, İ.(1999). “19.Yüzyılda İstanbul Metropol Alanına Dönüşümü”, 19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanına Dönüşümü”, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, (Ed. Dumont Paul, Georgeon François) İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.19-30.
- Terzibaşoğlu,Y.(2009). “19.Yüzyılda Batı Anadolu Liman Kentlerinde Elitlerin İlişki Ağları” *I.Uluslararası Akdeniz Ticareti ve Liman Kentleri Geçmiş ve Gelecek Sempozyumu*, s.288-290, İzmir: İzmir Ticaret Odası Yayınları.
- Toynbee, A. (1970) “The Westen Question In Greece and Turkey”, *A study In The Contact Of Civilisations*, New York: Houghton Mifflin Company.
- Ünverdi, L. (1990). *Ayvalık Merkezi Kentsel Sit Alanı Koruma-Geliştirme Projesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Şehir Bölge Planlama Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi, İzmir.
- Yıldırım Y; Özkan,S.(1983). “Osmanlı Mimarlığının Son Yüzyılları”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 4, s.1078-1087.
- Yorulmaz, A.(1988). *Ayvalık'ı Gezerken*. Geylan Kitapevi, İstanbul.

LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE VE CHARLES MARIE BOUTON’UN DİORAMASI VE TARİHSEL KÖKENLERİ

Burcu BÖCEKLER*

Özet

Diorama, Louis-Jacques-Mandé Daguerre ve Charles Marie Bouton tarafından icat edilmiştir. Diorama kelimesi, Yunanca “bir uçtan bir uca” anlamına gelen dia ve “sahne-manzara” anlamına gelen -orama kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Diorama’da Louis-Jacques-Mandé Daguerre ve ortağı ressam Charles Marie Bouton tarafından camera obscura ile yapılan resimler Diorama’daki karanlık bir salonda sergilenir. Sergilenen resimlerin konusunu kent görünümleri, Gotik katedraller, çığ düşmesi, liman sahneleri ve yangınlar oluşturur. Diorama’nın temel amacı, farklı ışık ve filtre sistemleri ile izleyiciye hareket ve zaman algısını vermektir.

Bu çalışmada, öncelikle Diorama’dan önce gerçekleştirilen gösterilerin tarihi incelenecektir. Ardından Diorama’nın tarihi, Diorama’daki sergileme sistemi ve Diorama’da sergilenen resimler anlatılacaktır.

Anahtar kelimeler: Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Panorama, Diorama, Eidophusikon, yanılısama, Charles Marie Bouton.

Abstract

Louis-Jacques-Mandé Daguerre and Charles Marie Bouton’s Diorama and Its Historical Origins

Diorama was invented by Louis-Jacques-Mandé Daguerre and Charles Marie Bouton. Diorama consists from two Greek words: dia which means “through” and –orama which means “scene-sight”. Paintings painted with camera obscura by Louis-Jacques-Mandé Daguerre and his partner painter Charles Marie Bouton. These paintings were exhibited in dark hall in Diorama. The subjects of the displayed paintings are Gothic cathedrals, avalanche falling, harbour views and fires. Primary purpose of Diorama, give to audience time and motion perception with different light and filter systems.

* Arş. Gör. Dr. Burcu BÖCEKLER, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı, İstanbul-TÜRKİYE; E-mail: burcubocekler@gmail.com

Firstly, in this study, will be examined short history of displays before Diorama. After, will be explained history of Diorama, exhibition system in Diorama and exhibited paintings in Diorama.

Keywords: Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Panorama, Diorama, Eidophusikon, Illusion, Charles Marie Bouton.

1. GİRİŞ

Diorama, karanlık bir salonda büyük bir tuval üzerindeki resme farklı ışık ve renkli filtre sistemlerinin uygulandığı bir gösteri çeşididir. Bu ışık ve filtre sisteminin temel amacı izleyiciye zaman ve hareket izlenimi verebilmektir. Bu gösteri sırasında seyircinin bir çığ düşmesine, gündüzden geceye geçişe ve ya yağmurdan güneş açmasına tanıklık etmesi amaçlanır. Bu illüzyonistik tiyatro olarak tanımlanabilecek gösteri, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) ve Charles Marie Bouton (1781-1853) tarafından icat edilmiştir¹. Diorama gösterisinin amacı izleyicileri bu ışık oyunları ile etkilemek, dünyadaki gerçeklikten kopmalarını sağlamaktır. Bu sebeple bu gösterinin yapıldığı bina bu amaca uygun tasarlanmıştır. Diorama'da izleyiciler öncelikle karanlık bir koridordan geçerler. Bu koridordan geçen seyirciler karanlık bir salona ulaşırlar. Bu salonda ise resimlerin gösterimi yapılır. Daguerre tarafından camera obscura ile 14 x 22 metre boyutundaki tuvalere resmedilen sahneler, camera obscuranın bir eğlence ve gösteri için kullanımında en son ve başarılı noktayı temsil eder. Fotoğraf ve camera obscura ile ilgili çalışmalarına 1820'li yıllarda başlayan Daguerre'in bu çalışmalarının onun Diorama'da başarı kazanmasında etkisi vardır. O; camera obscura sayesinde gerçeğe uygun resimler yapabilmiş, bu da resimlerin Diorama'daki etkileyciliğini arttırmıştır.

Diorama, önce Paris'te ve Londra'da, ardından Avrupa'nın diğer kentlerinde açılmıştır. Diorama'nın 1822'deki açılışında Panorama'nın büyük etkisi vardır. 1787'de Robert Barker tarafından icat edilen panorama, 360 derecelik tam dairesel resimlere ve bu resimlerin sergilendiği binalara verilen isimdir. Robert Barker, 1785 yılında Edinburgh'un 360 derecelik bir resmini yapmış bu resmi Doğaya Bakış (La Nature a Coup d'Oeil) olarak tanımlamıştır. Bu, bir kentin/manzaranın/olayın kesintisiz görünümünü sunan resim türü daha sonra Panorama olarak adlandırılmaya başlanmıştır². Özel olarak inşa edilen dairesel (rotondo) binalarda sergilenen bu resimler 18. yüzyıl sonundan 19. yüzyıl sonuna kadar Avrupa'da büyük ilgi görmüştür. İlk panorama 1793'te Londra Leicester Meydanı'nda açılmıştır³. Panorama'da izleyiciler karanlık merdivenlerden çıkıp binanın ortasında yer alan seyir platformuna ulaşırlar ve kendilerini çepeçevre saran bir başka gerçeklik ile karşılaşırlar⁴. Kesintisiz bir manzara sunan bu yeni resim türü izleyicilerin bir ücret karşılığı hem hoşça vakit geçirip bir

¹ <http://daguerre.org>, 11 Kasım 2015.

² Comment, 1999, 7.

³ Hyde, 1988, 58; Oettermann, 1997, 103.

⁴ Oettermann, 1997, 49.

şeyler öğrenmelerine hem de adeta başka bir yere yolculuk yapmalarına izin veren yeni bir seyir ritüeli olarak büyük ilgi çekmiştir.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl boyunca adının sonuna *-orama* konularak çeşitli gösteriler icat edilmiştir. Panorama'dan sonra gelen icatlar, izleyicilere onu hatırlatması için sonuna *-orama* konularak adlandırılmıştır. Panorama'dan önce icat edilen eğlenceler de panoramanın popülerliğinden yararlanmak için yine sonuna *-orama* konularak adlandırılmışlardır⁵. Daguerre'in *Diorama* adını verdiği ışık yardımı ile yaptığı bu gösteri ise panoramadan sonra icat edilen, panorama ile eş zamanlı olarak devam eden bu gösteri örneklerinden ve en başarılı olanlardan bir tanesidir. Diorama'da Panorama'dan farklı olarak izleyiciye hareket ve zaman algısını verir⁶. Diorama, Daguerre'in ışık/gölge, renk, perspektif, resim ve temsil konularındaki yeteneğini ve dehasını ortaya çıkaran, 19. yüzyılın sinema öncesindeki en önemli seyir ritüellerinden bir tanesidir. Kariyerine küçük yaşlarda Paris'te ressam olarak başlayan Daguerre, Diorama ile büyük başarı kazanmış, fotoğrafın keşfi ile tüm dünyada tanınır bir kişi haline gelmiştir. Daguerre'in Paris'te Pierre Prevost (1764-1823) adlı panorama ressamına asistanlık yapması onun Diorama'yı düşünüp hayata geçirmesinde etkili olmuştur⁷.

2. DİORAMA'DAN ÖNCEKİ GÖSTERİLER

Diorama, içinde birçok yenilik barındıran bir seyir ritüeli olsa da kendisinden önceki seyir ritüellerinden bazı izler barındırmaktadır. Diorama'dan önce de gerek gölge oyunlarının prensibi ile yapılan gerekse camera obscura ile gerçekleştirilen çeşitli gösteriler mevcuttu. Bunlar 17. ve 18. yüzyılda Avrupa'da büyük ilgi görmüştü.

Fransa ve İngiltere'de Diorama'dan önce de ışık ve ses efektleri ile gerçekleştirilen, seyircilerin hoşça vakit geçirmesini amaçlayan gösteriler vardı. 18. yüzyılda bu yöntem ile yapılan gösteriler İngiltere'de Drury Lane Tiyatrosu'nda ve Vauxhall Garden'da yapılmaktaydı. Bu gösterilerin bir kısmı gölge oyunu prensibiyle saydam bir perde ve ardından mum ile aydınlatılarak yapılmaktaydı. Bu tarz gösterilerin en ünlüleri Spectacles de Decoration, ve Eidophusikon'dur⁸.

Bu gösterilerin diğer bir kısmı ise camera obscura ile gerçekleştirilmekteydi. Camera Obscura'nın, Rönesans'tan 19. yüzyıla kadar çok çeşitli kullanımları olmuştur. Bilim adamları tarafından gökbilim araştırmaları için, sanatçılar tarafından çizim ve eskiz yapabilmek, gözlem yapıp manzaraları çizebilmek, figürleri büyültüp küçültebilmek için kullanılmıştır. Camera Obscura'nın bir diğer kullanım alanı ise fantastik temsiller düzenlemedeki kullanımındır. Bu tarz gösterilerin en ünlüleri *Büyülü Fener (Lanterna Magica)*, *Fantazmagorya (Phantasmagoria)*, *Gösteri Kutusu (Show Box: Moonshine transparencies)* ve *Diaphonarama*'dır.

⁵ Oetterman, 1997, 67, 156.

⁶ Oetterman, 1997, 70.

⁷ Pinson, 2008, 363.

⁸ Hyde, 1988, 109.

Bütün bu temsiller seyircilere farklı duygular yaşatmıştır. İzleyiciler bir yandan güzel vakit geçirmiş, diğer yandan seyahat izlenimi yaşamıştır. Diğer yandan Fantazmagorya'da olduğu gibi hayaletler ve canavarlar gibi gotik konular ile ilgili temsillerde ise korku hissi yaşamışlardır.

Spectacles de Decoration:

Mimar, ressam ve sahne tasarımcısı olan Jean Nicolas Servandoni (1695-1766)'nin *spectacles de decoration* adını verdiği manzara resimleri dönemin başarılı temsillerinden bir tanesidir. Çeşitli manzara resimlerinin bir tuval üzerine resmedilerek bir grup insana gösterilmesi şeklinde gerçekleşir. Perspektif ve ışığın çok etkileyici şekilde kullanılması ile izleyiciler güçlü gerçeklik illüzyonu yaşamıştır. Servondini'nin bu manzara resimleri Paris'te 1738-1742'de ve 1750'lerde sergilenmiştir. Servondini'nin sergilediği resimlerinden bir tanesi Roma'daki St. Peter's Bazilikası'na ait olmaktadır. Bu resim birkaç tuvalin birleştirilmesi ile oluşturulmuştur ve yaklaşık 14 x 21 metre ölçülerindedir. İzleyicilerin kendilerini adeta bazilikadaymış gibi hissetmeleri için Servandoni resme zaman zaman üç boyutlu rölyefler, figürler, yatay ve dikey ışık etkileri eklemiştir⁹. Günümüze herhangi bir görsel ulaşmamıştır.

Eidophusikon:

Sahne tasarımcısı ve ressam *Philippe Jacques de Louthembourg (1740-1812)*'e ait olan *Eidophusikon (Representation of Nature, Various Imitations of Natural Phenomena, represented by Moving Pictures)* ise ışık ve ses efektleri kullanılarak oluşturulan başka bir gösteri çeşididir. Eidophusikon, *bakış (sight)*, *doğa (nature)* ve *görüntü (image)* kelimelerinden oluşmaktadır¹⁰. Ses ve ışık kullanılarak gerçekleştirilen bu gösteri ilk kez 26 Şubat 1781 tarihinde Louthembourg'un Leicester Meydanı, Lisle Caddesi'ndeki evinde izleyici ile buluşmuştur. Bu gösteriye Louthembourg'un kendi bestelediği parçaların çalındığı piyano da eklenmiştir. Bunun yanı sıra, bu gösterinin en önemli özelliği gerçeklik illüzyonunun güçlendirilmesi için birçok efektin uygulanmasıdır. Öncelikle resim tek büyük bir parça tuval ve kanat olarak adlandırılabilen başka parçalar üzerine resmedilmiştir. Gerektiğinde bu tuvaler değiştirilmiş ve oynatılmıştır. Bulutlar oynatılan tuvaler arasındadır. Bulutlar uzun bir şerit tuval üzerine resmedilir ve iki yandaki halatlar ile hareket ettirilir. Diğer yandan resmin konusuna bağlı olarak resmin ön planına maketler yerleştirilir. Louthembourg gösterisinin ikinci sezonunda *Argand Lamp* adı verilen ve 1780 yılında Aimé Argand (1750-1803) tarafından patenti alınan gaz lambası kullanarak bu gösterisinde ışığın daha etkili olmasını sağlamıştır¹¹.

Günümüze, Eidophusikon gösterisini betimleyen bir suluboya resmi ulaşmıştır. Edward Francis Burney (1760–1848) tarafından resmedilen 1782 tarihli bu eser günümüzde British Museum'da yer almaktadır. **(Resim 1)** Bu resimde Eidophusikon'un

⁹ Heybrock'dan aktaran, Oetterman, 1997, 70.

¹⁰ Nicoll ve Rosenfeld, 1981, 118.

¹¹ Altick, 1978, 121-124.



Resim 1- Edward Francois Burney, Eidophusikon Çizimi, 1782, British Museum.

Sahnenin iki yanında iyonik başlıklı ikişer sütun yer almaktadır. Sahne yaklaşık 304 cm genişliğinde, 182 cm yüksekliğinde ve 243 cm derinliğindedir. Louthembourg, haftada üçer kez temsil yapmıştır. Bu temsiller yılda iki ayrı sezondur ve her sezon konu değişir. Sergilenen ve büyük ilgi gören resim grubunun ilki şöyledir: 1. *Şafak Vakti (Aurora): Greenwich Parkı'ndan Londra Görünümü*; 2. *Gün Ortası: Afrika'daki Tanca Limanı, Cebelitarık Kayası ve Avrupa'nın Görünümü ile birlikte*; 3. *Gün batımı: Napoli Görünümü*; 4. *Ayışığı: Akdeniz Görünümü, Yangın Etkisi ile kontrast oluşturan ay ışığı görünümü*; 5. *Son sahne, Denizde fırtına ve bir geminin batması*¹³.

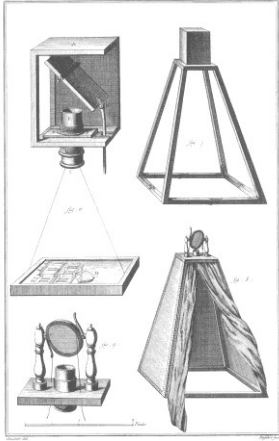
Onun, bu resimlerinin ayrıntısı ve ses ile ışık efektlerini nasıl elde ettiği 7 Nisan 1821 tarihli *The Literary Gazette*'de tarihinde ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır:

Philippe Jacques de Louthembourg (1740-1812) ise Eidophusikon (doğanın görünümü) adını verdiği bir temsil şekli icat etmiştir. Sir Jashua Reynolds'un da beğenisini kazanan bu gösteri iki metre genişliğinde, bir metre yüksekliğinde, iki buçuk metre derinliğindedir ve doğanın üç boyutlu bir taklidir. Gösterinin ilk resmi Greenwich Parkı'ndaki Onetree Tepesi'nin zirvesinden bir görünümdür. İlk sahne, perdenin açılması ile birlikte şafak vaktini temsil eden parlak bir ışık ile sarmalanır. Bu parlak ışık gün doğumunun habercisi gibidir. Seyirci burada adeta sabah saatlerinin kokusunu içine çeker. Belli belirsiz bir ışık ufuk çizgisi boyunca görünür, manzara grinin puslu tonu ile kaplanır. Bulutlar sabah sisinin içinde birer yumak gibi geçer. Resim git gide aydınlanır, güneş ortaya çıkar, ağaçların üstlerini, yapıların çatılarını aydınlatır, güzel günün muhteşem parlaklığı görülür. Bulutlar her sahnede hareket halindedir. Yarı geçirgen boyalar ile resmedilmiş bu bulutlar tuvalin önünden ve arkasından lambalar ile aydınlatılır. Arkadan aydınlatıldığı seyirci tarafından algılanmaz. Üzerine resmin resmedildiği keten kumaş sahne direklerine sarmalanmıştır ve iki yanında bu keten kumaş hareket ettiren birer makara bulunmaktadır.

¹² Huhtamo, 2013, 99.

¹³ Altick, 1978, 121.

Loutherbourg, bu gösterisinde en çok bulutların temsilinde başarılı olmuştur. Önce ışık artar, sonra hareket belirli hale gelir. Bulutlar ufuk çizgisinin altında ortaya çıkar. Rüzgârın gücüne göre hızlı ya da yavaşça süzülür. Loutherbourgh'un perdeyi aydınlatan ışığı sahne önünün üzerinde yer almaktadır. Işık kaynağı seyirciden gizlenmiştir. Bu lambaların önünde kızaklar üzerine yerleştirilmiş boyanmış camlar bulunmaktadır. Sarı, kırmızı, gri, mor ve mavi renkte olan bu camları ressam yansıtmak istediği ışık türüne göre tek tek ya da üst üste koyarak kullanır, böylece günün farklı zamanlarına ait büyümlü ışıklar elde eder. Sahnenin sahip olduğu olaya bağlı olarak ışık değişiklik gösterir. Resimlerin konuları arasında ise denizde fırtına, rüzgâr, dolu, gök gürültüsü ve şimşek gibi hava durumu ile ilgili konular ve ya şelaleler gibi doğal konular yer alırdı. Gök gürültüsü sesi elde etmek için bir zincire asılmış büyük bir bakır plaka sallanır ve bu plaka korkunç bir ses çıkarırdı. Dalga sesi içinse içinde deniz kabukları ve bezelye doldurulmuş kartondan kutular sallanırdı, yağmur ve dolu sesi de tohum ile dolu tüplerin sallanması ile elde edilirdi. Bu olayların yoğunluğuna göre kutular hızlı ya da yavaş şekilde sallanırdı¹⁴.



Resim 2-Diderot'un *Encyclopedie*'sinde yer alan Camera Obscura Çizimleri.

Servondini ve Loutherbourgh'un bu temsillerinin yanı sıra, çalışma prensipleri Antikçağ'dan beri bilinen Camera Obscura da çeşitli gösteriler için kullanılmıştır. Işık ve ışığın hareketleri antik dönemden beri izlenirken Camera Obscura ile ilgili yapılan araştırma ve çalışmalar yüzyıllardır süregelmektedir. Athanasius Kircher (1601-1680) tarafından icat edilen *Büyümlü Fener (Lanterna Magica)* ve Étienne-Gaspard Robert (1763-1837) tarafından icat edilen *Phantasmagoria* camera obscuranın kullanıldığı iki önemli gösteridir.

Camera obscura, Diderot'un *Encyclopedie*'sinde tanımlanmıştır: "Görmenin doğası hakkında çok aydınlatıcıdır; nesnelere kusursuz biçimde benzeyen imgeler ürettiği için sunduğu görüntü eğlendirir;

nesnelere renklerini ve devinimlerini başka herhangi bir temsil türünden çok daha iyi bir biçimde temsil eder¹⁵. Bu tanımda, Diderot Camera Obscura'nın dış gerçekliği kusursuz bir biçimde yansıtmaya vurgu yapmaktadır. **(Resim 2)**

Jonathan Crary ise Camera Obscura'nın yanılsama yaratma gücüne vurgu yapar; "Camera Obscura, dış gerçekliğin görüntüsünü kusursuz bir biçimde yansıtmaya yanı sıra, yanılsama yaratmak için de kullanılmıştır.

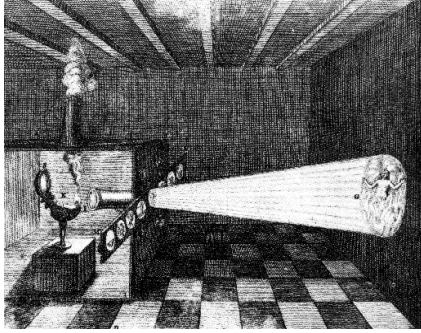
¹⁴ The Literary Gazette, 7 Nisan 1821, 216-217-218.

¹⁵ Diderot'tan aktaran Crary, 2004, 46.

*Büyülü Fener (Laterna Magica), camera obscuranın yaygın kullanım alanlarının tam tersini temsil eder*¹⁶.

Büyülü Fener (Lanterna Magica):

Büyülü Fener (Lanterna Magica), Athanasius Kircher (1601-1680) tarafından icat edilmiştir. Kircher bu buluşunu 1645-1646 yıllarında yazdığı *Büyük Işık ve Gölge Kitabı (Ars Magna Lucis et Umbræ)*, adlı eserinde tanımlamıştır¹⁷. Optik konusundaki



Resim 3- Athanasius Kircher'in Büyülü Fener İllustrasyonu, *Büyük Işık ve Gölge Kitabı* 1671.

çalışmaları içeren bu kitabında bu buluşunu gösteren görsele de yer vermiştir. **(Resim 3)** Modern diyapozitif projeksiyon makinesinin arkaik biçimi olarak nitelendirilebilecek olan büyülu fener, bir cam üzerine resmedilen resmin ışık kaynağı ve lens arasına yerleştirilmesi ile gerçekleştirilmektedir¹⁸. Bir kutunun içine mum ya da kandil gibi bir ışık kaynağı, kutunun açık olan yüzeyine mercek yerleştirilir. Bu merceğin önüne ise cam üzerine resmedilmiş resimler konular ve bu resimler kızak yardımı ile hareket ettirilir¹⁹. 18. ve 19. yüzyıllarda en önemli kitlesel temsillerden birisi haline gelen büyülu fenerde net bir görüntü elde edebilmek lambaların gelişimine bağlı olarak gerçekleşmiştir. *Kireç lambası (limelight)* ile aydınlatılan resimler asetilen ve elektrik arc lambası ile aydınlatılmaya başlanınca resimlere renk ve hareket efekti eklenmiştir. Cam üzerine suluboya ile resmedilen resmin verniklenerek yoğunluğu azaltılmış, hint mürekkebi ile koyultulmuştur. Gösterilen resimler de kimi zaman birkaç sanatçı tarafından tamamlanmıştır. Sanatçı bazen resmin sadece konturlarını çizmiş, gerisini başka bir sanatçıya bırakmıştır²⁰.

Fantazmagorya (Phantasmagoria):

Fantazmagorya (Phantasmagoria), Robertson olarak tanınan, Étienne-Gaspard Robert (1763–1837) tarafından 1787 yılında icat edilmiştir²¹. Robertson, aynı zamanda fizikçidir ve sıcak hava balonları ile ilgili çalışmaları da bulunmaktadır. *Phantasmagoria (fantazmagorie)* Yunanca *phantasma* phantom (hayalet), ve *orao*

¹⁶ Crary, 2004, 46-47.

¹⁷ Roob, 2014, 230.

¹⁸ Ward, 2008, 351-352.

¹⁹ Atay, 2009, e-fotoğraf dergisi, <http://www.arsivfotoritim.com>.

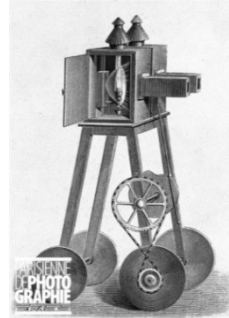
²⁰ Ward, 2008, 351-352.

²¹ Haydn, 1870, 473.

(algılamak) kelimelerinden oluşmaktadır²². Phantasmagoria, camera obscura ve büyülu fener kullanılarak gerçekleştirilen bir gösteridir ve içinde birçok yenilik barındırmaktadır. Büyülu fener ile seyirci arasına bir perde gerilir ve görseller büyülu fenerden bu perde aracılığı ile yansıtılır. **(Resim 4)** Fantazmagorya'da büyülu fener mekanizmasına tekerlek eklenmiş ve hareket ile zaman yanılması daha güçlü verebilmek için iki adet büyülu fener düzeneği kullanılmıştır. **(Resim 5)** Fantazmagorya'da sunulan konular ise panorama ve Diorama'da sunulanlardan farklıdır. Şeytanlar, cadılar, büyücüler, iskeletler ve hayaletler gibi doğaüstü konular seçilmiştir. Konular pagan ve heterodoks mitolojisinden alınmıştır. Bu Gotik konular büyük ilgi görmüştür²³.



Resim 4- Fantazmagorya Gösterisini Anlatan Bir Gravür.



Resim 5- Fantazmagorya'da kullanılan İki adet fener düzeneği.

Gösteri Kutusu (Show Box):



Resim 6- Thomas Gainsborough, Gösteri Kutusu, 18. Yüzyıl.

Thomas Gainsborough (1727–88) 18. yüzyılda kendi icat ettiği ve Gösteri Kutusu (*Show Box*) **(Resim 6)** adını verdiği camera obscurası ile manzara resmini ve ışığı bir araya getirerek gösterimler yapan bir başka İngiliz ressamdır. Gainsborough, yağlıboya tekniği ile cam üzerine manzara resimleri resmetmiştir. Gösteri kutusunun önünde büyüteçli bir lens bulunur, cam üzerine resmettiği resimleri ipek beyaz kumaş önüne koyar ve birbiri ardına gösterir, kutu buna izin verecek şekilde tasarlanmıştır. İpek kumaş ise

ışığın dağılımına yardımcı olur. Resimler arkadan üç adet mum ile aydınlatılır ve ressam mumları hareket ettirerek resim üzerinde farklı ışık etkileri yaratır. Kutunun

²² Fairholt, 1870, 339.

²³ Warner, 2006, 147-149.

önündeki lens resimden ne kadar uzak durursa yansıtılan resmin büyüklüğü o kadar artar²⁴. Gainsborough, resimlerini mavi, yeşil ve kahverengi gibi monokrom tonlarda resmetmiştir²⁵. **(Resim 7)**



Resim 7- Thomas Gainsborough'un Sergilediği Resimlerden Bir Örnek, 18. yüzyıl.

Diaphonarama:

Diaphonarama, Franz Niklaus Köning (1765-1832), tarafından icat edilmiştir. Bir camera obscura ve kızak yardımı ile gerçekleştirmiştir. Bu temsilde resimlerin üzerlerine farklı ışık etkileri uygulamış, böylece farklı zaman ve hareket algısı yaratmıştır²⁶. Resimlerini kâğıt üzerine suluboya tekniği ile resmetmiş, bu resimleri kimi zaman yağa bulamıştır. İzleyiciler bu gösteriyi karanlık bir ortamda izlemişlerdir. Topluma mal olan bir eğlence olmasa da Köning bu gösterilerini soylulara ve seçkin kişilere saraylarında sergilemiştir. Köning yüz resimden oluşan bu gösterisini sergilemeye 1811 yılında başlamış, İsviçre, Almanya ve Fransa'da sergilemiştir. 1820'de Tuileries Sarayı'nda bir gösteri yapmış, ardından daha büyük bir gösteriyi topluma açık olarak Paris'te sergilemiştir²⁷.

²⁴ <http://www.vam.ac.uk>, 22 Ocak 2016.

²⁵ Dubbini, 2002, 117.

²⁶ Marsh, 2003, 79.

²⁷ Oetterman, 1997, 74.

3. DİORAMA:

Diorama, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) ve Charles Marie Bouton (1781-1853) tarafından icat edilmiştir. Dioramalar'dan ilki 11 Temmuz 1822'de Paris'te 4 Rue Sanson'da (**Resim 8**); ikincisi ise 1823 yılında Londra Regent's Park'ta



Resim 8- Paris'teki Diorama'yı Gösteren Bir Gravür.



Resim 9- Londra Regent's Park'ta bulunan Diorama'yı Gösteren Bir Gravür.

açılmıştır²⁸. (**Resim 9**) Londra ve Paris'te açılan Dioramaları Liverpool, Manchester, Bristol, Dublin, Edinburgh, Berlin, Breslau, Köln, Viyana, Stockholm ve Madrid'de açılan Dioramalar izlemiştir²⁹.

Diorama kelimesinin en eski tanımlarından bir tanesine John Timbs'in kitabında rastlanır: *Diorama, Yunanca "tamamen, bir uçtan bir uca" anlamına gelen dia ve "sahne, manzara" anlamına gelen orama kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Diorama'nun ilk gösterimleri yapıldığı zaman iki resmin sergilenmesi nedeniyle kelimenin "çift" anlamına gelen di ve orama kelimelerinden geldiği zannedilmiştir*³⁰. Günümüzdeki sözlüklerde ise Diorama kelimesinin dia ve horama kelimelerinden oluştuğu belirtilmektedir³¹.

Daguerre ve Bouton'un Diorama açmasında onların sanatsal geçmişleri çok önemli rol oynamıştır. Her ikisinin de panorama

ressamlarından birisi olan Pierre Prevost'a asistanlık yapmaları ve ondan ışık, gölge chiaroscuro ve

perspektif öğrenmeleri etkili olmuştur. Ayrıca Daguerre'in 1817-1822 yılları arasında Ambigue Tiyatrosu'nda ve Opera'da sahne tasarımcısı olarak çalışması, Pierre Luc

²⁸ Hyde, 1988, 111,114.

²⁹ Huhtamo, 2013, 141.

³⁰ Timbs, 1855, 253.

³¹ <http://www.oxforddictionaries.com>, 12 Kasım 2015.

Ciceri ile birlikte *Alaaddin'in Sihirli Lambası* adlı oyunda gaz lambası ile gün ışığı yaratması onun Diorama'da kullanacağı ışık sistemleri için kendini geliştirmesine, ışık kontrolü konusunda bir uzman olmasını sağlamıştır³². **(Resim 10)**



Resim 10 : Louis Jacques Mandé Daguerre, Alaaddin'in Sihirli Lambası'nın Dekorunu Gösteren Bir Çizim, 1822.

*dev bir tuval üzerindeki resimleri izleme ritüelidir*³³. Diorama, 19. yüzyıl seyir ritüeline yeni bir tanesini eklemiş ve çok başarılı olmuştur.

Diorama'nın ilk önemli özelliği izleyiciye hareket ve zaman algısı vererek izleyicinin gerçeklik illüzyonunu daha güçlü hissetmesini sağlamasıdır³⁴. Oetterman'a göre; *Daguerre uzak diyarların resimlerini değil uzak diyarların kendilerini izleyiciye vermeye çalışmıştır. Dioramalar birer ucuz ve kolay seyahat yolu olmuştur*³⁵.

Paris'teki Diorama binası Pierre Chatelain tarafından tasarlanmıştır. Seyircilerin bulunduğu döner auditorium, onun tasarımıdır³⁶. Pierre Chatelain'in icadının patenti Paris dışına da hemen taşınmıştır. Londra'da Daguerre'in eşinin kardeşi John Arrowsmith tarafından 10 Şubat 1824 yılında bu binanın tasarımının patenti alınmıştır. Diorama Londra'da mimar Augustus Charles Pugin ve asistanı John Nash tarafından Regent's Park'ın güneydoğusundaki Park Square East'da inşa edilmeye başlanmıştır. Bina, 29 Eylül 1823 tarihinde açılmıştır³⁷. Diorama'nın patenti İngiltere'de *Repertory of Arts, Manufacture, and Agriculture* adlı dergide yayımlanmıştır. Ardından Almanya'da yayımlanan *Journal des Luxus und der Moden* adlı dergide 1825 yılında *Die Einrichtung des Diorama* başlığı adı altında Diorama'nın ne kadar önemli bir icat

³² Mannoni, 2000, 186.

³³ Altick, 1978, 165.

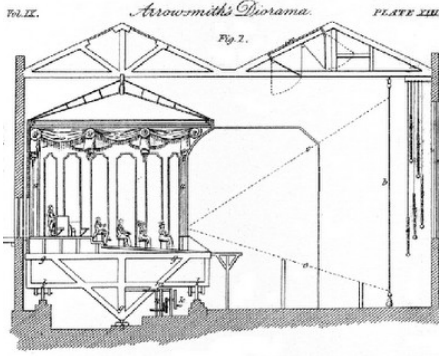
³⁴ Oetterman, 1997, 70.

³⁵ Oetterman, 1997, 79.

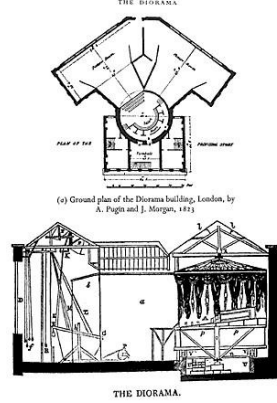
³⁶ Huhtamo, 2013, 144.

³⁷ Altick, 1978, 163-164.

olduğundan bahsedilmiştir Dergide ayrıca Diorama'nın kesit ve planına yer verilmiştir³⁸. (Resim 11-12)



Resim 11- Diorama'nın Kesiti.



Resim 12: Londra Regent's Park Diorama, Kesit ve Planı, 1825.

Londra'da 1823 yılında açılan Diorama'yı tasvir eden en erken tarihli kitaplardan bir tanesi John Timbs'in 1855 tarihli *Curisities of London : Exhibiting the Most Rare and Remarkable Objects of Interest in the Metropolis*'dir. Timbs bu kitabında Londra'daki Diorama'yı anlatır:

“Park Meydanı'nın doğusunda açılan Diorama, Londra'ya gelmeden önce Paris'te sergilenmiştir. Londra'ya ise mucitleri M.M. Bouton ve Daguerre tarafından getirilmiştir. Bu sergi evi Morgan ve Pugin tarafından tasarlanmıştır. Binanın kubbesinde yarı saydam madalyon portreler bulunmaktadır. Binanın tamamı 10.000 sterline dört ayda tamamlanmıştır. Diorama iki resimden oluşur. 24 metre genişliğinde ve 12 metre yüksekliğinde olan bu resimler yarı saydam bir yüzey üzerine mükemmel olarak resmedilmiştir. Bu resimlerin resmedildiği yüzey, üzerlerinde ışık ve gölge değişiklikleri yapılabilmesini sağlar ve bu sayede üzerlerinde çok çeşitli doğa olayları yansıtılır. Yukarıdaki cam yüzeyli çatıdan gelen ışıkla aydınlatılan resimleri izleyiciler karanlık bir ortamda izler. Diorama'daki sergi düzeneği, optik ve mekanik özelliklere sahiptir. Seyircilerin iki farklı Diorama gösterisini izleyebilmeleri için izleyiciler bir düzenek tarafından döndürülür. Böylece izleyiciler sandalyelerinden kalkmadan iki ayrı gösteriyi izler. Resmedilen perde sabitken, bu perdeye yansıtılan ışıklar çeşitlidir. Işık, resmin yarı saydam bölümlerinin içinden geçer. Bazı ışıklar resmin üzerinde ve önünde, bazıları ise arkada yer alır. Hareket ettirilebilen şeritler ile ışık resmin üzerine dağıtılır ya da direkt olarak resim üzerine uygulanır. İzleyiciler resme 9-12 metre uzaklıkta oturur. İki diorama resmi arasında bir duvar bulunur. Diorama'da şeffaf, yarı şeffaf ve

³⁸ Journal des Luxus und der Moden, 1825, 307-312, 313.

ışık geçirmez renklendirme tekniği ile ışık ve gölge etkisinin farklı yoğunluktaki ve etkideki uygulamaları yapılmıştır. Böylece ay ışığı ve aniden parlayan güneş gibi doğa manzarası temsilleri gerçekleştirilmiştir. Bunun yanı sıra eşsiz mimari görünümde de sergilemeler arasında yer almıştır. Canterbury Katedrali'nin içi 1823 yılında ilk sergilenen ve bu türün zaferi olan bir örnektir. Atmosferik etkilere sahip olan Sarnen Vadisi de bu resme eşlik eder. ...Regent's Park Diorama sanatsal anlamda başarılı olsa da ticari anlamda başarı kazanamamıştır. 1848 yılının Eylül ayında satılmıştır”³⁹.

Diorama, Timbs'in de belirttiği gibi resimlerin izleyici üzerindeki etkisini arttırmak için özel olarak tasarlanmış bir mimariye sahiptir. Altick'in de belirttiği gibi, “Bu özellikler izleyicileri binaya girdikleri andan itibaren resme hazırlar. Seyircinin gerçek hayattan kopup resmin büyümesine hazırlanması amacıyla Diorama'ya uzun yarı karanlık bir koridordan girilir. Seyircilerin vardıkları seyir mekânı ise tamamen karanlıktır. Resmin sergilenmesi başladığında resme yansıtılan ışıklar ve o parlaklık izleyicilerin karanlık bir ortamda oturmaları sebebiyle daha etkileyici hale gelir. Sergilenen resimlerin tuvallerinin sınırları ise izleyici tarafından görülemez, resmin her iki yanındaki duvar resimlerin bittiği yeri kapatacak şekilde tasarlanmıştır. İzleyici resme yaklaşık 13 metre uzaktan bakar ve resmin iki yanındaki duvarlar resmin daha derinde yer alıyormuş izlenimini yaratır. Böylece izleyici karanlık bir koridorun başından koridorun sonundaki dünyaya gözlerini yöneltiyormuş izlenimine kapılır. Diorama binasının merkezinde bir daire bulunur. Bir kabukla kaplanmış. Bu çemberin iki yanında iki ayrı resim gösterisinin sergilendiği alan vardır. İzleyicilerin oturduğu platform saat yönünde 73 derece döndürülür ve izleyiciler hiç hareket etmeden ikinci gösteriyi izler. Her bir gösteri on beşer dakikadan oluşmaktadır. Birinci gösteri bittiğinde çan çalar ve izleyicilerin oturduğu platform döndürülerek ikincisi gösterilmeye başlanır.”⁴⁰

Paris ve Londra'daki Dioramalar temelde birbirinin aynısıdır. Paris'teki Diorama'da üç adet sergi bölümü varken, Londra'dakinde iki adet sergi bölümü vardır. Paris'teki fazladan bölüm resimlerin hazırlanması için kullanılan bir stüdyo niteliğindedir⁴¹. Paris'teki Diorama 350 kişilik bir izleyici kapasitesine sahipken Londra'daki ise 200 kişilik bir seyirci kapasitesine sahiptir. Her ikisinde de seyircilerin bulunduğu seyir platformu daireseldir⁴². Ancak iki Diorama arasındaki temel fark, Paris'teki Diorama'nın sadece ön planda seyircilerin oturabileceği banklara sahip olmasıdır. Dolayısıyla ön tarafta yer alamayan seyircilerin geri kalanı gösteriyi ayakta izlemektedir. **(Resim 13)** Londra'da ise bütün seyirciler oturur ve salonun kapasitesi bu nedenle Paris'tekine göre daha azdır. Diorama'nın mimarisinin en önemli özelliği farklı ışık oyunlarının ve aydınlatmanın uygulanabileceği nitelikte olmasıdır. Diorama resmi kaliteli bir keten kumaş üzerine resmedilir ve bu kumaşın üzerine yapılan resmin bir kısmını opak, bir kısmını ise yarı saydam boyalar oluşturur. Boyaların bu farklı

³⁹ Timbs, 1855, 252-253.

⁴⁰ Altick, 1978, 165.

⁴¹ Oettermann, 1997, 77.

⁴² Altick, 1978, 164-165.

malzemesi resim üzerine uygulanan ışık oyunlarının farklı etkiler yaratmasını sağlar. Diorama'daki ışık oyunları temelini tiyatrolarda kullanılan sahne efektinden alır⁴³.



Resim 13- Diorama Gösterisini İzleyen İzleyicileri Gösteren Bir Gravür.

Diorama gösterisinde uygulanacak olan bütün program önceden belirlenmiştir. Bu programda halatlar, ipler, makaralar ve denge sağlamak için kullanılan ağırlıklar vardır. Bu düzenekler, bir tür obtüratör sistemi olarak tanımlanabilecek perde sistemini harekete geçirmektedir. Diorama'da sergilenen resmin önünde, yukarısında ve arkasında birer pencere yer alır. Bu pencerelerin önüne halatlar ve makaralar ile hareket ettirilebilen renkli perdeler asılmıştır. Filtre olarak adlandırabilen

bu perdelerin bazıları ışık geçirmezdir. Böylece bu ışık geçirmez perdeler resmin belirli bölgelerindeki ışığı tamamen keser. Perdelerin geri kalanı ise renkli geçirgen kumaşlardır ve resmin üzerindeki rengi ve perdeye yansıyan ışığın yoğunluğunu değiştirmeyi sağlar. Bu geçirgen ve geçirgen olmayan perdeler sayesinde resim üzerine yansıtılan renk, ışık ve gölgede çeşitlilik elde edilmiştir. Gösteride yapay ışık kullanılmamış, sadece günışığı kullanılmıştır. Renkli perdeler bulutlu bir günde bile günışığı etkisi verebilmiştir. Diorama gösterisinde sergilenen her resim kendi içinde basit bir senaryoya sahiptir⁴⁴.

Diorama'da sergilenen resimlerin isimleri: İsviçre'deki Sarnen Vadisi ve Canterbury Katedrali (1823); Brest ve Chartres Katedralleri (1824); Holyrood Şapeli Harabeleri (1825) (**Resim 14-15**) ; Roslyn Abbey ve Rouen Katedrali (1826); Sis içinde Harabeler ve St. Cloud, Paris (1827) of Unterseen Vadisi ve the St. Wandrille Manastırı (1828); Thiers Köyü ve Roma St. Peter's Bazilikası (1829), Mt. St. Gothard and Rheims Katedralleri (1830-1831-1832), Montmarte ve Pisa Campo Santo (1832)'dir⁴⁵.

Diorama'nın açılışı Daguerre tarafından resmedilen İsviçre'deki Sarnen Vadisi'nin görünümü ile Bouton ile birlikte resmettikleri Canterbury Katedrali'nin şapellerinden bir tanesinin görünümü ile gerçekleşmiştir⁴⁶.

Daguerre, bir manzara ressamı olarak Diorama'sında izleyicilerini romantik, zamansız diyarlara götürmüştür. Savaş gibi güncel konular Dioramalar'da yer

⁴³ Huhtamo, 2013, 144, 145, 146.

⁴⁴ Altick, 1978, 165-166-167.

⁴⁵ Altick, 1978, 166.

⁴⁶ Wood, <http://www.midley.co.uk>, 10 Kasım 2015.

almamıştır. İzleyiciler gotik kiliselerden arta kalan şiirsel harabelerde gezinmiş, İsviçre'nin eşsiz doğasına tanıklık etmiştir.



Resim 14-L. J. M. Daguerre, Holyrood Şapeli Harabeleri, Ahşap Baskı, 1823.



Resim 15-L. J. M. Daguerre, Holyrood Şapeli Harabeleri, 1824.

Eylül 1825'de *The Gentlemen's Magazine and Historical Chronicle*'de yayımlanan haberde Holyrood Şapeli Harabeleri adlı resmin ay ışığı sahnesinin Daguerre, Chartes Katedrali'nin Bouton tarafından resmedildiği belirtilmiştir. Resimlerde illüzyonun mükemmel olduğu vurgulanmıştır. Şöyle devam edilmiştir: *Bulutlar seyircinin gözünün önünden sanki gerçekten geçmekte, resimdeki figürler sanki gerçekten hareket etmektedir. Sergilenenler sanki resim değil gerçek bir görünümdür. Bütün bu gerçeklik illüzyonu ışık ve gölgenin mükemmel yönetimi sonucu gerçekleşmektedir. Mükemmel derecede resimsel illüzyon yer almaktadır. Mezar taşları ve yapıların bir kısmı ay ışığı ile aydınlatılmaktadır. Işığın önünde düşüncelere dalmış gitmiş kadın figürü resme güçlü bir merak katmakta ve ışığın güçlü etkisini göstermektedir*⁴⁷.

“*Canterbury Katedrali ve Sarnen Vadisi*” Diorama’da ilk sergilenen eserler arasındadır: *İzleyiciler önce tamir halindeki katedralin iç görünümünü ile karşılaşır. İki işçi dinlenmektedir ve tahta parçaları yerlere dağılmıştır. Yapı günüşiği ile aydınlatmakta, pencerelerinden içeriye güneşin parlak ışığı girmektedir. Ancak zaman zaman katedralin bazı yerleri kararmaktadır. Bulutlar geçerken katedral kararmakta, içeride nesnelerin üzerine düşen ışık değişmektedir. Bu büyüleyici katedral görünümünden sonra izleyicilerin oturduğu platform döner ve izleyici İsviçre'nin Sarnen Vadisi'ni görürler, ön planda göl, arka planda ise karlarla kaplı dağlar vardır. Dingin bir öğleden sonradır. Ancak gökyüzü zamanla değişir ve hava kararır fırtına kopacaktır. Fırtınanın kopmasıyla bu gösteri sona erer*⁴⁸.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) de Diorama'yı 1827 yılının Eylül ayında ziyaret etmiş ve oğluna yazdığı mektupta bu deneyiminden bahsetmiştir.

⁴⁷ The Gentlemen's Magazine and Historical Chronicle, Eylül 1825, 259, 260.

⁴⁸ Altick, 1978, 166-167.

Yazdıklarına göre Niepce Roma St. Peters Katedrali'nin içini, yangın sırasında ay ışığındaki Edinburhg'u ve İsviçre'nin bir çığ felaketini gösteren resimden çok etkilenmiştir. Niepce'e göre gerçeklik illüzyonu bu resimlerde çok yoğun olarak hissedilir⁴⁹.

Niepce'in etkilendiği resimlerden birisi olan Goldau Vadisi'ndeki Yangın (*The Conflagration in the Valley of Goldau*) adını taşıyan gösteride 1806'da İsviçre'de gerçekleşen bir çığ felaketi anlatılmaktadır. Resim, parlak bir günışığı ile aydınlanan bir vadi resmi ile başlar. Resmin arka planında zirvesi karla kaplı dağları göstererek ve karararak devam eder. Bu kararına adeta bir felaketin habercisi gibidir. Bu dağların eteklerinde İsviçre'nin dağ evleri yer alır, ineklerin çan sesleri de resmin gerçekçiliğini artırır. Sonrasında, bir fırtına çıkar ve kararmış olan vadide aniden yağmur başlar. Bu sahnede sadece flaşlarla aydınlatılan bir ortam oluşur. Bu flaşlar gök gürültüsü efektidir. Köyde yaşayanlar evlerinden çıkar ve olaya bakarlar. Ancak daha sonra büyük bir çığ kopar, insanların üzerine düşer ve orada insan izi kalmaz. Bu olaydan sonra bulutlar azalırken ay ışığı gökyüzünde yükselir⁵⁰. **(Resim 16)**



Resim 16- Goldau Vadisi'ndeki Yangın.

Daguerre Dioraması'nda her yıl iki yeni resim sergilemiştir. Resim çiftleri genelde birisi manzara diğeri ise kiliselerin içi şeklindedir. O, Diorama'da seyircilerin ilgisini canlı tutmak için bazı yenilikler yapmıştır. 1832 yılında resmettiği *Chamonix Vadisi* adlı resmi için bir Alp evinden parçalar getirmiştir⁵¹.

Daguerre, asistanı Hippolyte Victor Valentin Sebron (1801-1879)⁵² ile birlikte Diorama'da "Çift Etkili Diorama" adını verdiği bir yenilik gerçekleştirir. Bu, zamanın geçişi efektini tek bir tuvalde canlandıran bir uygulamadır. Bu yenilik ile birlikte

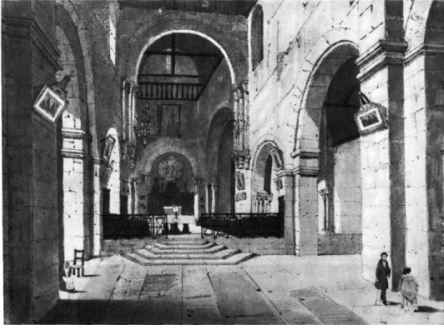
⁴⁹ Newhall, 2009, 17.

⁵⁰ B.Lowry ve I.B.Lowry, 2000, 5-8.

⁵¹ Oetterman, 1997, 80.

⁵² Hippolyte Victor Valentin Sebron (1801-1879) Paris'te doğmuştur. Daguerre gibi çok yönlü bir sanatçıdır. Diorama için resmettiği resimlerin yanı sıra manzara resimleri, portreler resmetmiş, fotoğraf ile ilgilenmiştir. Paris'te salon sergilerine katılmıştır. Ayrıca Mısır ve İstanbul'a seyahat edip birçok eser üretmiştir (Karel, 1992, 743-744).

gündüz geceye aynı tuval üzerinde dönüştürülebilmektedir. Bu tekniğin en başarılı uygulandığı örnek ise Saint Etienne Du Mont Kilisesi'ne ait olmaktadır. Bu çift etkili dioramanın sırrı ise ilk kez gizli kandillerin de kullanılmasıdır⁵³. Bu resim 1834-1837 yılları arasında sergilenmiştir. Bu gösteride ilk görüntü günışığı ile aydınlanan kilise nefidir. Kilisede iki figür dışında hiç kimse yoktur. Kilisedeki ışık yavaş yavaş kararır ve altardaki mumlar göze çarpar. Bu defa kiliseyi gün ışığı değil mumlar aydınlatır. Diğer yandan kilisedeki boş sandalyeler dolmaya, kilise müziği duyulmaya başlar. Bu gösterinin doruk noktasıdır. Bu andan sonra müzik azalır, mumlar söner, kilisedeki kalabalık yerini tenhalığa bırakır⁵⁴.Günümüze bu gösteriden 1850 tarihinde *polyroma panoptique*'de gösterilmek üzere hazırlanmış resimlerin litograf baskısı ulaşmıştır⁵⁵.
(Resim 17)



Resim 17: Geceyarısında Ayin, St. Etienne Du Mont, 1850.

Daguerre'in Paris'teki Dioraması'nda 8 Mart 1839'da bir yangın çıkmış ve Diorama tamamen yok olmuştur. Bu yangın ile ilgili Nisan 1839'da *The Gentleman's Magazine*'de bir haber yayımlanmıştır. Haberde yangının Daguerre'in Dioraması için Santa Maria Maggiore adlı kilisenin iç mekânını tasvir eden yeni bir resmin hazırlığı içinde olduğu stüdyosunda çıktığı belirtilmektedir. Ayrıca bu yangında Daguerre'in fotoğrafın keşfi ile ilgili yaptığı çalışmaların da yok olduğu vurgulanmıştır⁵⁶.

Paris'teki Diorama'nın tamamen yok olmasından sonra Daguerre Dagerotip⁵⁷ (Fotoğraf) çalışmalarını hızlandırmış ve keşfinin patentini alma sürecine girmiştir. 1839

⁵³ Huhtamo, 2013, 146.

⁵⁴ Batchen, 1997, 139-143.

⁵⁵ Mayer, 1985, 18-19.

⁵⁶ The Gentlemen's Magazine and Historical Chronicle, Nisan 1839, 424.

⁵⁷ Dagerotip, ışığa duyarlı hale getirilmiş bakır plaka üzerine fotoğraf çekme tekniğidir. Çoğaltılamaz. Dagerotip adı verilen bu zorlu yöntem beş aşamada gerçekleştirilir. "1) Kimyasal olarak saf, gümüş bir tabaka ile kaplanmış bakır levha alınır, iyice parlatılır ve bir çerçeve içine yerleştirilir. 2)Çerçeve bir kutuya konur. Gümüş ile kaplı bu yüzey, metali altın rengine boyayacak iyot buharına tabi tutulur. 3) Levha kasnaklanır. Bir saat içinde kullanılmalıdır. Pozlama süresi 15 ila 30 dakikadır. 4) Pozlamadan sonra levha 60° ısıtılmış, civa ihtiva eden bir

yılı Diorama'nın bittiği, fotoğrafın başladığı yıl olarak tarihe geçmiştir. Diorama, sinema öncesinde büyük ilgi çeken bir eğlence (entertainment) olarak tarihte yerini almıştır. Diorama, günümüzde bir olayın üç boyutlu olarak modellenmesine, üç boyutlu nesnelerin sergilenmelerine verilen isimdir. Hem dünyada hem de Türkiye'de savaş konulu dioramalar çeşitli müzelerde sergilenmektedir⁵⁸. Bu eserler de ayrı bir çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- ALTICK, R. D. (1978), *The Shows of London*, Harvard University Press, Harvard.
- BATCHEN, G. (1997), *Burning With Desire: The Conception of Photography*, MIT Press, Cambridge.
- COMMENT, B. (1999), *The Panorama*, Reaktion Publishing, Londra.
- CRARY, J. (2004), *Gözlemcinin teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernie*, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul.
- DUBBINI, R. (2002), *Geography of the Gaze: Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, University of Chicago Press, Chicago.
- FAIRHOLT, F. W. (1870), "Phantasmagoria", *A Dictionary Of Terms in Art*, s. 339, Oxford Üniversitesi.
- HUHTAMO, E. (2013), *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, London.
- HYDE, R. (1988), *Panoromania!: Art and Entertainment of the All-Embracing View*, Trefoil Publications and Barbican Art Gallery Publication, Londra.
- KAREL, D. (1992), Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord: peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes, et orfèvres, "Sebron, Hippolyte Victor-Valentin", s. 743-744.1992, Presses Université Laval, Laval.

kutuya aktarılır. Burada resim ortaya çıkar. Gelişme, sarı camdan bir pencerecik yardımı ile incelenebilir. 5) Ardından levha saf suya ve deniz tuzu ya da sodyum hiposülfüt eriyiğine batırılır, sonra da bol arı sıcak su ile yıkanır (Atay, 2004, 521). Bütün bu işlemlerden sonra kadife kutularda muhafaza edilir. Dagerotip, Keskin görüntü vermesi sebebiyle gerçekliğin aynası olarak tanımlanmıştır.

⁵⁸ Türkiye'de bu dioramaların sergilendiği başlıca müze ve sergi salonları: İstanbul Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul Minitürk Panorama Zafer Müzesi (2003), Ankara Anıtkabir Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi (2002), Çanakkale Şehitleri Anıtı ve Atatürk Sergi Salonu (2013) ve Hisarlı Canlı Tarih ve Diorama Müzesi'dir (2014). (Ayrıntılı liste için bkz : International Panorama Council, <http://panoramacouncil.org/>)

- LOWRY, B. ; LOWRY I. B. (2000), *The Silver Canvas: Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Getty Publications, Los Angeles.
- MANNONI, L. (2000), CRANGLE R. (Ed), *The Great Art Of Light And Shadow: Archaeology of the Cinema*, University of Exeter Press, Exeter.
- MARSH, A. (2003), *The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire, Images from World-Wide Collections*, Macmillan Education AU, Melbourne, s. 79.
- MAYER, R.A (1985), *Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House*, Vol. 28., No.2, June 1985, s. 18-19.
- NEWHALL, B. (2009), *The History of Photography: from 1839 to the present*, Museum of Modern Art Publishing, New York.
- NICOLL, A., ROSENFELD, S.M. (1981), *The Garrick Stage: Theatres and Audience in the Eighteenth Century*, Ed. Sybil Marion Rosenfeld, Manchester University Press, Manchester.
- OETTERMANN, S. (1997), *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, NewYork.
- PAYNE, J.B. (Ed.)(1870), Joseph, H. “Robertson (Etienne Gaspard Robert)”, *Haydn's universal index of biography from the creation to the present time: for the use of the statesman, the historian, and the journalist*, E. Moxon, son, and co., s. 473.
- PINSON, S. C., (2008), “Daguerre, Louis Jacques Mandé (1787–1851)”, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, J. Hannavy (Ed.), Taylor & Francis, New York.
- ROOB, A. (2014), *Alchemy&Mysticism*, Taschen Publishing, Köln.
- TIMBS, J. (1855), *Curisities of London : Exhibiting the Most Rare and Remarkable Objects of Interest in the Metropolis*, s. 252-253, D. Bogue, Londra.
- WARD, G. W.R. (2008), “Magic Lantern”, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, s. 351-352, Oxford University Press, New York.
- WARNER, M. (2006), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media Into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, New York.

Online Dergiler

ATAY, S. (2009), *Aydibi Üniteleri: Fotoğrafi Düşünüyorum, Gözlerim Kapalı, Fotoritim e-Fotoğraf Dergisi*, Haziran 2009.

Erişim: 21 Ağustos 2015, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier-aydibi-uniteleri-fotograf-dusunuyorum-gozlerim-kapali/>, Fotoritim e-Fotoğraf Dergisi.

WOOD, R. D. (1997), Daguerre And His Diorama in The 1830s: Some Financial Announcements, *Photoresearcher (European Society for the History of Photography, Croydon, UK.)*, No 6 (1994/95/96), s. 35-40.

Erişim 10 Kasım 2015,

http://www.midley.co.uk/midley_pdfs/Diorama_Paris_Wood.pdf, Midley History of early Photography.

Dergiler

The Gentlemen's Magazine and Historical Chronicle (September 1825), Dioramas, 95. Cilt, 2. Bölüm, s. 259-260., London.

Journal des Luxus und der Moden, (1825), Jahrgang 40, Mai, Heft 39, s. 307-313.

The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, (April 1839),. 11. Cilt, s. 424, Londra.

The Literary Gazette: A Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts, (7 April 1821), s. 216-217-218, H. Colburn, London.

Ansiklopediler

Güzel H.C., Çiçek, K., Salim Koca, (Ed) (2014), S. ATAY, S., “Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı”, *Türkler Ansiklopedisi, , Yeni Türkiye Yayınları, 15.Cilt*, s. 518-523.

Metin İçin Yararlanılan Web Siteleri

http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gainsboroughs_showbox/

(Erişim 22 Ocak 2016)

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/diorama>,

(Erişim 12 Kasım 2015)

<http://daguerre.org/resource/history/history.html>,

(Erişim 11 Kasım 2015)

Resimlerin Alındığı Web Linkleri

Resim 1 : Edward Francois Burney, Eidophusikon Çizimi, 1782.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=12290001&objectId=748338&partId=1#more-views (Erişim 21.05.2015)

Resim 2: Diderot’un *Encyclopedie*’sinde yer alan Camera Obscura Çizimleri.

<http://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0001.436/--drawing?rgn=main;view=fulltext;q1=camera+obscura> , (Erişim 20.05.2015)

Resim 3 : Athanasius Kircher'in Büyülü Fener İllustrasyonu, *Büyük Işık ve Gölge Kitabı* 1671.

Resim 4: Fantazmagorya Gösterisini Anlatan Bir Gravür
<http://deliveryimages.acm.org/10.1145/2510000/2500096/figs/f2.html>

(Erişim 22.05.2015)

Resim 5: Fantazmagorya'da Kullanılan İki adet fener düzeneği.

<http://www.parisenimages.fr/en/collections-gallery/13729-11-fantascopie-belgian-physician-etienne-gaspard-robert-known-robertson-a-sort-magic-lantern-used-particular-theatre-soirees-fantastiques-paris-1798> (Erişim 22.05.2015)

Resim 6: Thomas Gainsborough, Gösteri Kutusu (Show Box), 18. Yüzyıl.

http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gainsboroughs_showbox/

(Erişim :21.08.2015).

Resim 7: Thomas Gainsborough'un Sergilediği Resimlerden Bir Örnek yüzyıl (Wooded Moonlight Landscape with Pool and Figure at the Door of a Cottage), 18. yüzyıl.

http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gainsboroughs_showbox/,

(Erişim :21.08.2015).

Resim 8 : Paris'teki Diorama'yı Gösteren Bir Gravür.

<https://graphicarts.princeton.edu/2015/02/22/daguerres-diorama/>, (Erişim : 21.08.2015).

Resim 9 : Londra Regent's Park'ta bulunan Diorama'yı Gösteren Bir Gravür

<http://brightbytes.com/collection/diorama.html>, (Erişim : 21.08.2015)

Resim 10 : Louis Jacques Mandé Daguerre, Alaaddin'in Sihirli Lambası'nın Dekorunu Gösteren Bir Çizim, 1822.

<http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Daguerre%20Jacques.html> (Erişim 15.11.2015)

Resim 11 : Diorama'nın Kesiti.

http://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00217562/JLM_1825_0363.tif ,
Erişim (06.05.2015)

Resim 12: Londra Regent's Park Diorama, Kesit ve Planı, 1825.

http://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00217562/JLM_1825_0363.tif ,
Erişim (06.05.2015)

Resim 13 : Diorama Gösterisini İzleyen İzleyicileri Gösteren Bir Gravür
http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Wood_3a.htm (Erişim 08.05.2015)

Resim 14 : L. J. M. Daguerre, Holyrood şapeli Harabeleri, Ahşap Baskı, 1823.
http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Wood_3a.htm (Erişim 08.05.2015)

Resim 15: L. J. M. Daguerre, Holyrood şapeli Harabeleri, Yağlıboya, 1824,
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/showlarge.aspx?id=12> (Erişim 08.05.2015)

Resim 16 : Goldau Vadisi'ndeki Yangın
http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Wood_3a.htm (Erişim 08.05.2015)

Resim 17: Gece Yarısında Ayın, St. Etienne Du Mont, 1850.

http://image.eastmanhouse.org/files/GEH_1985_28_02.pdf , (Erişim, 08.05.2015)

MENDERES DÖNEMİ HÜKÜMET PROGRAMLARINDA SANATIN YERİ: 1950-1960 ARASI KISA DÖNEM ANALİZİ

Başak KATRANCI KASALI*

Özet

Türkiye, 1946-1960 yılları arasında, siyasi açıdan bir değişim yaşamaktaydı. 1945 yılında çok partili hayata geçiş, 1946 yılında Demokrat Parti'nin kurulması, Türkiye'nin politik hayatında önemli dönemeçlerdir. 1950 seçimlerinde 27 yıllık Cumhuriyet Halk Partisi iktidarı yerini Demokrat Parti'ye bırakmıştır. Bu tarihten sonra ülke yönetiminde artık yeni aktörler işbaşındadır. Bu değişim sadece bir kadro değişimi olarak kalmaz ve ülkede siyasetten ekonomiye, eğitimden sanata, sosyal hayatın her kademesinde değişimler kendini göstermeye başlar.

Bu çalışmada temel amaç, 1950-1960 yılları arasında kurulan hükümetlerin kültür politikalarının ve bu politikaların sanatı nasıl etkilediğinin dönemin gazete ve dergilerinde yapılan arşiv çalışması sonucu araştırılmasıdır. Çalışma yapılırken hükümet programları için Resmi Gazete'ye başvurulmuş, ardından hükümet programlarında yer alan sanat konusunun hükümet icraatlarına ne kadar yansıtıldığının araştırılması için ise 1950-1960 yılları arasında yayınlanan 4 adet gazete ve 33 adet dergi incelenmiştir. Çalışmanın başlığında belirtilen karşılaştırmalı analizden kasıt; sanatın hükümet programlarındaki yeri ile gazete ve dergilere yansımalarının karşılaştırmasıdır.

Karşılaştırmalı analizin ilk kısmında öncelikle 1950-1951 tarihleri arasında görevde olan I. Menderes Hükümeti'nin programı ele alınmış, program dahilinde kültür ve sanata ne kadar yer verildiği incelenmiş ve icraatların yazılı basında nasıl yer bulduğu araştırılmıştır. Ardından 1951-1954 tarihleri arasında görevde olan 2. Menderes Hükümeti, 1954-1955 tarihleri arasında görevde olan 3. Menderes Hükümeti, 1955-1957 tarihleri arasında görevde olan 4. Menderes Hükümeti ve son olarak 1957-1960 tarihleri arasında görevde olan 5. Menderes Hükümeti'nin resmi programında sanat konusuna verilen yer araştırılarak, I. Menderes Hükümeti için yapılan analiz tekrarlanmıştır.

Hükümet programları ve dönemin gazete ve dergilerinin karşılaştırılmasıyla yapılan inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular eşliğinde, 1950-1960 yılları arasında

* Dr. Sanat Tarihiçisi/basak.sta@gmail.com

Gönderim Tarihi: 04.01.2016

Kabul Tarihi: 22.04.2016

hükümet programlarında sanatın yerinin karşılaştırmalı bir analizinin sunulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Demokrat Parti, kültür ve sanat, hükümet programları, kültür politikaları

Abstract

The Arts in Government Programs During the Menderes Era: An Analysis of the Period between 1950 and 1960.

The Republic of Turkey, between 1946-1960, experienced a shift in political power. Transitions to multi-party democracy in 1945, establishment of Democratic Party in 1946 were important critical turning points for the young Republic's political life. In the elections of 1950, Republican People's Party (CHP) was replaced by the Democratic Party. During the period, new political figures were in charge to govern Turkey, who made their presence felt in all arenas and levels of social life including economy, education and the arts.

Main purpose of this paper is to inquire the political moves in the field of culture and arts, and the effects of these maneuvers on arts through printed media including newspapers and magazines of the period. The Official Journals (Resmi Gazete) were the major source of data to track policies, whereas four nationwide newspapers and thirty-three magazines were informative for following the reflections of these policies on arts during 1950s. The paper aims at presenting an analysis by studying arts-related articles in governments' official programs and in newspapers and magazines.

In the first part of analysis, the program of the first government (1950-1951), led by Adnan Menderes, was analyzed in terms of the approaches to culture and arts. The analysis is taken further by studying the reflections of these policies in public press. Then, a similar analysis –involving an examination of government programs and public press- is repeated for the periods of the Second Menderes Government (1951-1954), the Third Menderes Government (1954-1955), the Fourth Menderes Government (1955-1957), and finally the Fifth Menderes Government.

The paper concludes with an evaluation of the analysis coming out of the comparison between government programs and the newspapers and magazines of the period of 1950-1960.

Key words: Democratic Party, culture and arts, government's official programs, culture policy.

Demokrat Parti döneminde kültür işlerinde liberal bir politika izlenmiş, devletin belirli bir kültür politikası kalmamıştır¹. 1950 yılından sonra Köy Enstitüleri kapatılır, Tercüme Bürosu dağıtılır ve geriye dönük bir politika başlar. İlk kurulduğu dönemde parti programlarında kültür ve sanat konusunda şu madde yer almıştır:

Madde 39: İlimin, tekniğin, güzel sanatların süratle gelişmesini sağlamak için bütün vasıta ve tedbirlere başvurmak, bu cümleden olarak ehliyet ve istidatları teşvik etmek, kütüphaneler, müzeler, tiyatrolar, konservatuvarlar kurmak, ciddi neşriyata yardımda bulunmak, Türk dilinin, milli bünyesine uygun olarak, süratle gelişmesi yolundaki çalışmalara yardım etmek, kısaca, yurdumuzda milli ve insani kültür seviyesinin yükselmesini sağlayacak her faaliyeti desteklemek, kanaatimizce, devletin başlıca vazifelerindedir. Ancak, ilmin, sanatın ve her türlü fikir faaliyetlerinin, siyasi ve idari müdahalelerden uzak kalmasını, Demokrasi'nin değişmez bir esası olarak kabul ediyoruz

Madde 41: Doğu bölgesinde, her derecede ve şubede okulları ve nihayet Fakülte ve Enstitüleri ile bir kültür merkezi lüzumuna inanıyoruz².

1950-1960 yılları arasında kurulan toplam 5 Menderes hükümetinin programlarında kültür ve sanata ne ölçüde yer verildiğine baktığımızda şunları görürüz: 22 Mayıs 1950'de kurulan I. Menderes Hükümeti programında, önceki hükümetlerin kültür ve sanat politikaları eleştirilmiş ve bu hükümetler manevi duygulara önem vermemekle suçlanmıştır.

“...Maddi bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, milli ahlakı sarsılmaz esaslara dayanmayan, ruhunda manevi kıymetlere yer vermeyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü akıbetlere sürükleneceği tabiidir. Talim ve terbiye sisteminde bu gayeyi göz önünde bulundurmeyen, gençliğini milli karakterine ve anelerine göre manevi ve insani kıymetlerle teçhiz edemeyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür müstakil bir millet olarak yaşamının teminatı sayılamaz. Yıllardan beri sarıh bir istikametten ve rasyonel bir plandan mahrum olduğu için mütemadi değişikliklere, sarsıntılara uğrayan maarifimizin, milletçe katlanılan büyük maddi fedakarlıklarla mütenasip bir verimlilik arz etmediği açık bir hakikattir. Hükümetimiz, parti programımızda tespit edilmiş esaslar dairesinde, bu büyük milli davayı bir kül halinde ehemmiyetle ele almış bulunuyor. Tamamıyla demokratik bir ruh ile ve ilmin son neticelerine göre tespit edilecek geniş ve teferruatlı bir plan için maarif nimetini memleketin her tarafına müsavi şartlarla yaymayı temin edecek kanun tasarılarını hazırlıklarımız biter bitmez yüksek tasvibinize arz edeceğiz.

¹ Topuz, H. (1998), s.69-70.

² *Demokrat Parti Tüzük ve Program*, Ankara, 1946, s. 26-27.

... Truman Doktrini ve Marşal Yardımıyla bu sulhçu siyasetimizi desteklediğinden dolayı kendisine milletçe samimi şükran hisleri beslediğimiz büyük dostumuz Birleşik Amerika ile ve büyük müttefiklerimiz İngiltere ve Fransa ile siyasi, iktisadi, kültürel münasebetlerimizi, samimiyet ve anlayış havası içinde hergün daha kuvvetlendirmek en büyük emelimizdir.³

Bu dönemdeki kültürel gelişmelere baktığımız zaman Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Fransa ile kültürel ilişkilerin daha da kuvvetlendirileceğinin vurgulandığını görürüz. Buradan hareketle bu ülkelerle yapılan kültür anlaşmalarının tarihlerine baktığımızda Fransa ile 1952’de, İngiltere ile 1957’de anlaşma yapıldığını görmekteyiz. Fransa ile anlaşma imzalanmasının ardından iki ülke arasındaki kültürel ilişkilerin gelişmesi amacıyla bir program hazırlanmış, Louvre Müzesi’nde 1953 yılı Şubat ayında 2 ay süreli olmak üzere Türk Sanat Sergisi açılmış⁴, iki ülke arasındaki kültürel ilişkileri arttırmak amacı ile Türkiye’ye 100 Fransızca kitap gönderilmiştir⁵. İngiltere ile yapılan anlaşmanın getirilerine baktığımızda ise Türk-İngiliz Dostluk Derneği ve İngiliz Kültür Heyeti tarafından 1 hafta süreli Türk-İngiliz Kültür Haftası düzenlendiğini, Kraliyet Operası sanatçılarından Nadia Nerina ve Alexis Rassiné’nin, Türk Devlet Operası sanatçıları ile temsiller verdiğini, T.S. Eliot’ın “The Cocktail Party” isimli eserinin Küçük Tiyatroda oynandığını, Çağdaş İngiliz Edebiyatı konulu konferans verildiğini görürüz⁶.

9 Mart 1951’de kurulan II. Menderes hükümeti programında eğitim konusu ağırlıklı olarak ele alınır. Teknik öğretim okullarında ziraat ve yol kalkınmasının makineleşmesine paralel olarak bölge ihtiyaçlarına lüzumlu ustaları yetiştirmek üzere kurslar ve şubeler kurulacağı, doğuda bir üniversitenin temelini atılacağı, ilkokul öğretmenlerinin aynı kaynaktan gelmelerine ve çok iyi vasıfta yetişmelerine önem verileceği vurgulanmıştır⁷.

“Memlekette ilk, orta, yüksek ve teknik öğretim şubelerinin bir tek umumi maarif siyasetine göre idare edilmesi yoluna girilmiştir. Bu suretle muhtelif derece ve istikamette maarif müesseselerinin ahenkli bir şekilde gelişmeleri sağlanmış olacaktır.

Teknik öğretim okullarında ziraat ve yol kalkınmasının makineleşmesine muvazi olarak bölge ihtiyaçlarına lüzumlu ustaları yetiştirmek üzere kurslar ve şubeler kurulacaktır.

³ T.C. Resmi Gazete, 3 Haziran 1950, Sayı. 7523, s. 18581-18582.

⁴ Musee des arts decoratifs: Splendeur de l’art Turc. Fevrier-April 1953, Paris, 1953.

⁵ Balkan, A., (23 Aralık 1953), s. 5.

⁶ “İngiliz Kültür Haftası”, *Ulus*, 31 Mart 1957, s. 4; “İngiliz Kültür Haftasının 4. Günü”, *Ulus*, 12 Nisan 1957, s. 1-5.

⁷ TBMM Zabıt Cerideleri, C.6, B:58 30.3.1951 O:1, s.65.

Köy okulları inşaatında Doğu illeri ile bu kadar geri kalmış diğer illerin ihtiyaçları ön planda tutulacak ve köylü vatandaşlarımızı mükellefiyete tabi tutan mevzuat kaldırılacaktır.

Doğuda bir üniversitenin temeli atılacaktır. Umumi terbiyemizde millî ve insani hedefleri gözden kaçırmadan ilmi ve pedagojik esaslara göre karakter şahsiyet ve maneviyat gelişmesine ehemmiyet vereceğiz.

Gençliğini millî karakterine ve anelerine göre manevî ve insani kıymetlerle teçhiz edemeyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür ve müstakil bir millet olarak yaşamının teminatı sayılamaz. Gençliğimizin "Vatan" ideali etrafında toplanmasını hareket noktası olarak alıyoruz.

İlkokul öğretmenlerinin gerekli hususiyetler göz önünde bulundurulmak şartıyla, aynı menşeden gelmelerine ve umumiyetle öğretmenlerimizin çok iyi vasıfta yetişmelerine ehemmiyet vereceğiz.

Tahsil ve terbiyede ilmi usullere sıkı sıkıya bağlı kalacağız⁸.

Dönemin hükümeti, programında ağırlık verdiği eğitim konusunda çeşitli çalışmalar yapmıştır. Anadolu'nun birçok yerinde yeni okul binaları inşa edilmiştir. Ayrıca doğuda temelinin atılacağı söylenen üniversite için temel atma töreni 23 Temmuz 1957'de 4. Menderes Hükümeti döneminde Erzurum'da gerçekleştirilmiştir. Bu üniversite Atatürk Üniversitesi'dir. Eğitim alanında meydana gelen bir diğer gelişme bu dönemde Ankara Devlet Konservatuarı'nda Folklor ve Etnografya Enstitüsü kurulmasıdır. 1939 yılından beri kaydedilen halk türküleri notaya alınacak ve bu notalar üzerinde ilmi etütler yapılacaktır⁹. Bu dönemde bir diğer çalışma ise Milli Kütüphane'de yer alan el yazması ve matbu belli başlı eserlerin konuşulan dile çevrilmesidir.

Bu dönemde "Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu" ile "Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Yasası" kabul edilmiş, ayrıca Bern Birliği'ne katılmak için kanun tasarısı hazırlanmıştır. Tüm bu kanunlardan sanat eserlerinin korunması ile ilgili olarak ciddi çalışmalara girişildiğini anlamaktayız.

17 Mayıs 1954'de kurulan III. Menderes hükümeti programında, II. Menderes Hükümeti programında olduğu gibi eğitim konusu ele alınmış ve iktidarın bu konuda yoğun bir hareket içine gireceği belirtilmiştir¹⁰.

"...Hür ve müstakil bir millet olarak yaşamının teminatını yalnız memleketin maddî kudret ve takatinde değil, ayna zamanda halkın ve gençliğin manevî

⁸ TBMM Zabıt Cerideleri, C.6, B:58 30.3.1951 O:1, s.65.

⁹ "Konservatuarda Folklor ve Etnografya Enstitüsü", *Ulus*, 20 Kasım 1951, s. 1.

¹⁰ *T.C. Resmi Gazete*, 27 Mayıs 1954, Sayı. 8717, s. 9525.

değerlerle teçhizinde bulan iktidarlarımızın maarif sahasına hayli bir ehemmiyet atfetmesi elbette ki tabii idi.

1950 yılında iktidara geldiğimiz zaman ilk iş olarak iktisadi kaynaklarımızı ve mali imkanlarımızı takviye edecek işlere girişmiş olmamıza rağmen maarif hizmetlerine 1950'nin 197 milyon lirasına mukabil 1954 yılında 313 milyon lira tahsis etmiş bulunuyoruz.

İktisat tedbirlerimizin müspet neticeleri ve mali takatimizde husule gelen inkişaf üzerine önümüzdeki devrede, bütün idari hizmet şubelerinde olduğu gibi, maarif sahasında da iktidarımızdan evvelki devirlerle mukayese edilemeyecek derecede hummalı hareketlere girişmenin zamanı artık gelmiş bulunmaktadır.

Gelecek yıllarda, bu sahada çok mühim neticeler elde edeceğimizden emin bulunuyoruz¹¹."

Bu dönemde Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı'nın mevzuatı dahilinde çalışan Türk Kültür Ocakları kurulmuştur. Daha önceki dönemlerde görülen uygulamalara benzer olarak karşımıza çıkan bu kurum, yetişkinlerin eğitimi, güzel sanatlar, sosyal sağlık, dış münasebetler, propaganda, yayın, kütüphaneler, hukuk ve gelir bürosu olmak üzere sekiz büroya ayrılmıştır¹².

9 Aralık 1955'de kurulan 4. Menderes Hükümeti programında kültür ve sanat ile ilgili herhangi bir maddeye rastlanmamıştır¹³. Program dahilinde bu konuya dair herhangi bir madde yer almamasına rağmen bu dönemde Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak çalışan bölge tiyatroları kurulmaya başlanmış, Ankara'da kurulan Türk Kültür Ocakları'nın İstanbul'da şubesi açılmış¹⁴, Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu açılmış¹⁵ ve Atatürk Üniversitesi'nin temeli atılmıştır¹⁶.

25 Kasım 1957'de kurulan V. Menderes Hükümeti programında eğitim şu şekilde yer alır:

"Mekteplerden sağlık müesseselerine, toprak tevziinden tapulamaya, emniyet ve asayiş teşkilatından mahkemelere kadar bircümle amme hizmetlerinin aziz milletimizin ihtiyaçlarına cevap verebilmek üzere, mali ve maddi her türlü imkanlardan faydalanılarak geliştirilmesine çalışılmıştır¹⁷."

¹¹ T.C. Resmi Gazete, 27 Mayıs 1954, Sayı. 8717, s. 9525.

¹² Anıl, M., (6 Ocak 1955), s. 2.

¹³ T.C. Resmi Gazete, 17 Aralık 1955, Sayı. 9183, s. 13194-13195.

¹⁴ "Türk Kültür Ocakları Şubesi Dün Açıldı", *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1956, s. 7.

¹⁵ "Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Dün Açıldı", *Cumhuriyet*, 26 Ekim 1957, s. 1-5.

¹⁶ "Atatürk Üniversitesinin Temeli Atıldı", *Zafer*, 24 Temmuz 1957, s. 1.

¹⁷ <http://www.tbmm.gov.tr/hukümetler/HP23.htm> (25.01.2009 15:00)

Bu dönemde Topkapı Sarayı ve bağlı türbelerle Müzeler Müdürlüğü'nün bütçesi 1957 yılında 1 milyon 748 bin liraya yükselmiştir. Gelen ziyaretçilere Avrupalı müzecilik anlayışı ile gezme imkanları sağlanması, yeni seksiyonlar kurulması, sergiler açılması ve müzenin gelir kaynaklarının çoğaltılması kararlaştırılmıştır¹⁸.

1946-1960 yılları arasında eğitim şuralarında alınan kararlara baktığımızda sanat politikaları ile ilgili bir maddeye rastlamamaktayız.

Demokrat Parti döneminde açılan müzelere baktığımız zaman bunlar; 1950 yılı Ekim ayında halkın ziyaretine açılan Dolmabahçe Sarayı, 1952 yılında Tanzimat Müzesi ve Köşk Tarihi Müzesi, 1953 yılında İstanbul Mozaik Müzesi, 1954 yılında Van Müzesi, 1956 yılında Burdur, Ankara, Anıtkabir, Urfa, Konya Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, 1959 yılında Aydın, Kars, Kütahya ve Erdemli Müzeleri'dir.

Dönem içerisinde sanatçıların ortamlarına bir göz attığımız zaman kişisel sergilerde bir artış görürüz. Bunda artan özel galerilerin katkısı büyüktür. Bu galeri sayısındaki artışın nedenini düşündüğümüz zaman ise cevabı devletin politikalarında bulmaktayız. Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Güzel Sanatlar Birliği sergileri bu dönemde de devam etmiştir. Ancak devlet bunların üstüne yeni bir şey eklememiş ve sonuçta da özel teşebbüsler bu boşluğu doldurmak için çalışmaya başlamışlardır.

Açılan galerilerin dışında İş Bankası, Merkez Bankası, Ziraat Bankası, Yapı ve Kredi Bankası gibi bankalar sanat alanında daha etkili olmaya başlamışlardır¹⁹. Özellikle Yapı ve Kredi Bankası birçok alanda sanata destek olmuştur. Küçük Sahne, Yapı ve Kredi Bankası tarafından finanse edilmiş, 1954 yılında "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi" kurulmuş²⁰, yine aynı yıl bankanın 10. Kuruluş yıldönümü nedeni ile resim, afiş, müzik, senaryo, kültür ve folklor dallarında yarışma düzenlenmiştir²¹. 1956 yılında "Türk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Derneği"nin düzenlediği Milli Oyunlar Festivali Yapı ve Kredi Bankası tarafından desteklenmiş²², 1960 yılı Mayıs ayında "memleketimizdeki çeşitli medeniyet çağlarına ait turistik sanat eserleri" konulu bir fotoğraf yarışması düzenlenmiştir²³.

Bu dönemde ressamın eserlerinde önceki dönemlerde karşımıza çıkan toplumsal içerikli kompozisyonlarda bir azalma dikkat çekicidir. Artık ressamlar soyuta yönelmeye başlamışlar ve bunda, o dönemde Avrupa'da ve Amerika'da etkili olan sanat akımları belirleyici olmuştur. Yabancı devletler ile yoğun kültürel ilişkiler, yurt dışından

¹⁸ Özkoçak, V. (3 Şubat 1957), s. 5.

¹⁹ Ziraat Bankası 1926, Akbank 1942, Yapı Kredi Bankası 1944, İş Bankası 1940'larda sanat koleksiyonlarını oluşturmaya başlamışlardır.

²⁰ Andak, S.,(25 Nisan 1955), s. 6.

²¹ Elvan, N. (2005), s. 7.

²² "Milli Oyunlar Festivali", *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1956, s. 4.

²³ Andak, S. (27 Mayıs 1960), s. 5.

gelen yayınların sayısındaki artış, sanatçılarımızın yeni dünyaları tanımalarına neden olmuş ve sonuçta bir etkileşim yaşanmıştır.

Sanat merkezi Demokrat Parti döneminden önce yavaş yavaş Ankara'ya kaymaya başlamış ve bu hareket Demokrat Parti döneminde de etmiş, Devlet Bale Okulu, İstanbul'dan Ankara'ya taşınmış²⁴, 1956 yılında Ankara'da üçüncü Devlet Tiyatrosu hizmete girmiştir²⁵. Eğitim alanında görülen yeniliklerden bazıları da 1954 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Sanat Tarihi Enstitüsü²⁶ ve yine aynı fakültede bu kez 1958 yılında Tiyatro Enstitüsü kurulmasıdır²⁷. Demokrat Parti döneminde Ankara'da çeşitli festivaller de düzenlenir, bunlar Türk-İngiliz Müzik Festivali ve Ankara Müzik Festivali'dir. Yine bu dönemde bölge tiyatroları açılmaya başlanmış ve çeşitli kentlerde tiyatrolar kurulmuştur. İlk bölge tiyatrosu Konya'da açılır²⁸, ve bunu Eskişehir takip eder²⁹. Bursa, Adana, İzmir'de Devlet tiyatroları açılmıştır.

Demokrat Parti döneminde 1953 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Belediye'den ayrılması ve kendi kendine yetecek bir sisteme oturtulması gündeme gelir. Bu düşünce döneminde farklı tepkiler alınmasına neden olmuştur. Bu düşüncenin ardındaki nedenin içeriği tam olarak bilinmemekle birlikte, Şehir Tiyatroları ile ilgili bu gibi tasarrufların zaman zaman gündeme geldiğini görürüz. Buna benzer bir başka düşünce de bu kurumların Devlet Tiyatrosuna bağlanması olmuştur.

1951 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın ilk olarak başlattığı çalışma dikkat çekicidir. Milli Kütüphane'de yer alan güzel sanatlar, edebiyat, felsefe ve tarihe ait el yazması belli başlı eserlerin bir bölümünün konuşulan dile çevrilerek bir bölümünün de açıklamaları yapılarak yayınlanmasına karar verilmiştir. Fakat bu uygulama bir takım olumsuz eleştirilere de neden olmuştur. Nedeni de çevirisi yapılacak eserlerin içerisinde gençlik için zararlı noktaların çıkarılacak olmasının belirtilmesidir³⁰.

Bu dönem kültür politikalarında eksiklik olarak görebileceğimiz bir olgu halkevleri ve köy enstitülerinin kapatılmasıdır. Dönemin genel havası olan "komünizm karşıtlığı" çerçevesinde bu kurumlar da birer komünist yuvası olarak görülmüş ve bu fikir de kapatılmalarında etkili olmuştur. Ancak bu "komünist avını" sadece Demokrat Parti dönemine özgü bir hareketmiş gibi göstermek bu partiye haksızlık olmaktadır. Çok partili hayata geçişin ardından 1948 yılında Pertev Naili Boratav, Adnan Cemgil,

²⁴ Mülâyim, S. (1998), s. 174.

²⁵ Taşer, S., (13 Ocak 1956), s. 5.

²⁶ Mülâyim, S. (1998), s.181.

²⁷ Mülâyim, S. (1998), s.190-191.

²⁸ Taşer, S. (25 Eylül 1956), s. 5.

²⁹ Taşer, S. (22 Ekim 1956), s. 4.

³⁰ Dülger, B. (4 Ocak 1952), s. 2.

Behice Boran ve Niyazi Berkes'in üniversiteden atılmaları³¹ bu tür uygulamaların sadece 1950-1960 yılları arasında karşımıza çıkmadığını göstermektedir. Bu dönemde II. Dünya Savaşı sonrası ülkelerin saflarını belirlediği bir süreç başlamış ve bu ortamda S.S.C.B. ile sorunlar yaşayan Türkiye seçimini Batı dünyasından, Amerika Birleşik Devletleri'nden yana kullanmıştır. Ancak Batı dünyasının yanında olmanın, Amerika Birleşik Devletleri'nin yanında olmanın kimi ön koşulları vardı. Bunların arasında komünistlerle mücadeleyi sayabiliriz. Yine Demokrat Parti'nin Kore Savaşı sırasında önergeyi meclise dahi sunmadan Kore'ye asker göndermeye karar vermelerini bu ön koşulların bir gerekçesi olarak sayabiliriz. Bunun neticesinde Türkiye yıllar boyu uğraş verip de bir türlü kabul edilmediği NATO'ya kabul edilmiştir.

Demokrat Parti döneminde açılan 4 adet üniversiteye baktığımız zaman bunlardan Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde Amerika Birleşik Devletleri etkilerini görürüz. Nebraska Üniversitesi ile yapılan anlaşma sonucunda, Atatürk Üniversitesi'ne öğretim elemanı gönderilmiş, Atatürk Üniversitesi'nden de buraya öğretim elemanı gitmiştir. 1956 yılında Birleşmiş Milletler desteği ile Bölge Planlama ve Mimarlık Okulu kurulmuş ve bu kurum 1957 tarihinde Orta Doğu Teknik Üniversitesi adını almıştır. Bu dönemde yüksek öğretimi ülke çapında yaygınlaştırmak amacıyla bölge üniversitelerinin açılmasına karar verilmiştir. 27 Mayıs 1955'de kuruluş yasası çıkarılan Ege Üniversitesi 1955 yılında eğitime başlamıştır. Yine 1955 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi'nin kuruluş yasası çıkartılır ancak eğitime 1963 yılında başlanmıştır³².

1950-1960 yılları arasında yayınlanan bütçe kanunlarını incelediğimiz ve 1946-1950 aralığı ile karşılaştırdığımız zaman Milli Eğitim Bakanlığı'na ayrılan bütçenin önceki dönemden farklı olmadığını görürüz. Bir karşılaştırma yapmak için 1955 yılında Maliye Bakanı'nın bütçeyi açıklarken yaptığı konuşmayı ele aldığımızda, Bakan'ın şu sözleri dikkat çekicidir:

“[...] Filhakika 1955 yılında umumi ve mülhak bütçelerden maarif hizmetleri için yapılması derpiş olunan masrafların yekunu 355.789.782 lirası cari masraflara ve 75.836.388 lirası da yatırımlara ait olmak üzere 431.626.170 liradır. 1954 yılında aynı hizmet için ayrılan tahsisat yekunu 313.778.893 lira olduğuna göre 1955'de bütçe teklifleri 1954 yılına nazaran Maarif hizmetleri için %37.56 nisbetinde 117.844.277 lira fazla tahsisatı ihtiva etmektedir. Maarif hizmetlerine ayrılan tahsisatın sadece bir yıl içinde bu derecede geniş bir artışa mazhar olması, bu işlere affettiğimiz ehemmiyetin bariz bir misalini teşkil eylemektedir.

³¹ Ahmad, F. (2007), s.52.

³² Torun, E. (2002),s. 279.

[...] Maarif hizmetleri için 431.6 milyon lira tahsisat teklif edilmiş bulunduğunu yukarıda arzetmiştim. 1950 yılında ise aynı hizmetlere ancak 197 milyon lira tahsisat ayrılmış olduğu hatırlanacak olursa 1955 bütçe teklifinin 1950'ye nazaran %119 nisbetinde 234.6 milyon lira fazla olduğu anlaşılır. Bu yekun içinde cari masraflardaki artış nisbeti %91, yatırımlardaki artış nisbeti ise %572dir.

[...] Filhakika 1955 yılı bütçe teklifi ile Ankara, İstanbul Üniversiteleriyle Teknik Üniversiteye yapılması derpiş olunan yardım 57.672.496 liradır. Aynı müesseselere 1954 yılında yapılan yardım 44.187.989 lira, 950 senesinde yapılan yardım ise 21.972.000 lira idi. Bu rakamlar 1955 yılında Üniversitelere yapılacak hazine yardımının 1954 yardımlarından %30.5 nisbetinde 13.484.507 lira ve 1950 yılının yardımlarından da %162 nisbetinde 35.700.496 lira fazla olduğu hakikatını ortaya koymaktadır [...] ³³.

Ayrıca, bu dönemde eğitim alanında Amerika Birleşik Devletleri etkisini görmek için yurt dışından getirilen eğitim uzmanlarının 50 öncesi ve 50 sonrası olmak üzere hangi ülkelerden geldiğine bakmak yeterlidir. 1923-1950 yılları arasında 7 Amerika Birleşik Devletleri, 14 Almanya, 14 Belçika, 13 Fransa, 8 Avusturya, 4 Macaristan, 3 İsviçre, 2 İngiltere, 2 İsveç, 1 Çekoslovakya, 1 Yugoslavya ve 10 tane de ülkesi bilinmeyen olmak üzere toplam 79; 1950-1960 yılları arasında 41 Amerika Birleşik Devletleri, 1 Fransa ve 2 tane de ülkesi bilinmeyen uzman olmak üzere toplam 44 kişi gelmiştir ³⁴.

Demokrat Parti döneminde Konya ve Eskişehir'de bölge tiyatroları kurulur, çeşitli devletler ile yapılan kültür anlaşmalarının sonucunda karşılıklı kültür alışverişi meydana gelir, beynelmilel festivaller, yerel festivaller düzenlenir, Harika Çocuklar Yasası çıkarılır, ICOM üyeliği gerçekleşir. Ancak bu dönemde iç ve dış politikalar, dışta Batı'ya yakınlaşma çabaları, içeride din eksenli bir siyaset ve muhalefetle sürüp giden mücadele derken Demokrat Parti kültür ve sanata çok fazla zaman ayırmamış ve sanat kendi yolunda sessizce ilerlemeye devam etmiştir.

Demokrat Parti döneminde, Cumhuriyet Halk Partisi döneminde görülen kimi uygulamalar yapılmak istenmiş ancak bunlar beklenen başarıyı gösterememiştir. Buna örnek olarak Vilayet Resimleri sergisini verebiliriz. Cumhuriyet Halk Partisi döneminde 1938-1943 yılları arasında gerçekleştirilen "Yurt Gezileri" projesine benzeyen bu çalışmanın sonuçları oldukça farklı olmuştur. Yurt Gezileri kapsamında meydana getirilen eserler her sene toplu olarak sergilenmiş ve sergiden devlet adına eserler satın alınmıştır. Vilayet Resimleri Sergisi ise meydana getirilen eserler meclise yakışmadığı ve sanat değeri taşımadıkları ileri sürülerek daha açılmadan kapanmıştır ³⁵. Bu olay,

³³ "1955 Bütçesi", *Zafer*, 19 Şubat 1955, s. 11.

³⁴ Şahin, M. (1996), s. 77.

³⁵ Erol, T. (1984), s. 55.

döneminde oldukça tartışılmış ve akla Rus sanatçıların ve Alman sanatçıların rejimden dolayı yaşadıkları sıkıntıları getirmiş, Türk sanatçılarının aynı eksendeki sorunları “demokrat” liderlerin elinden çekmekte olduğu vurgulanmıştır. Ecevit yaptığı “Zhdanof³⁶” benzetmesiyle olayın ciddiyetini gözler önüne sererken, Türkiye’de bu tür baskı rejimlerinin kurulamayacağını da söylemektedir³⁷.

Demokrat Parti’nin ve Cumhuriyet Halk Partisi’nin kültür politikalarını karşılaştırdığımızda tek parti iktidarında sanatın devlet eliyle halkla bütünleştirilmek istendiğini görürüz. Buna örnek olarak yurt gezilerini, halkevlerinde verilen temsilleri, düzenlenen sergileri, konserleri verebiliriz. Cumhuriyet Halk Partisi döneminde halk ve sanat daha iç içe görülürken Demokrat Parti iktidarı ile birlikte devletin bu kaygısı azalmış gibi görünmektedir. Demokrat Parti dönemi için de verebileceğimiz olumlu örnekler vardır. 1950 yılı sonlarında Devlet Tiyatrosunda, memurlara ve öğrencilere indirimli biletler satılmaya başlanmıştır³⁸ ve halk geceleri düzenlenmiştir³⁹. Ancak bu uygulamalar devamlı olamamış ve 1952 yılında sonlandırılmıştır⁴⁰. Yine bu dönemde Konya ve Eskişehir’de açılan bölge tiyatrolarını ve Bursa, Adana, İzmir’de açılan Devlet Tiyatroları’na baktığımız zaman, Cumhuriyet Halk Partisi döneminde olduğu gibi halk ve sanatın bir araya getirilmeye çalışıldığını görürüz. Fakat tiyatroların açılmasını olumlu bir adım olarak görmemize rağmen, bunları halkevlerinde düzenlenen ücretsiz konser, tiyatro ve sanatsal faaliyetlerle karşılaştırdığımız zaman, yine de önceki dönem kadar halk ve sanatın bir araya getirilemediğini görürüz.

İncelediğimiz dönem içerisinde sanata ve sanatçıya uygulanan baskının komünizm, müstehcenlik ve gericiliğin yerilmesi gibi ana başlıklar altında kendini gösterdiğini fark etmekteyiz. Komünist şüphesi ile çeşitli sanatçılar soruşturmaya uğramış ve hatta sanatçıların eserleri toplattırılmıştır. 1950’li yıllarda Abidin Dino’nun seramikleri soruşturma konusu olmuş, üzerlerinde orak-çekiç sembolü olduğu öne sürülerek toplatılmışlardır⁴¹. Bu da dönemin komünizm karşıtlığının somut bir yansımasıdır. Bunun nedenlerini dönemin Batılı devletleri ile olan ilişkilerde arayabiliriz. Bu tür uygulamaların daha önce Cumhuriyet Halk Partisi döneminde de örnekleri ile karşılaşmamıza rağmen Demokrat Parti ile daha da belirgin bir durum haline geldiğini ve soruşturmaların, yasaklamaların daha da arttığını görmekteyiz.

Demokrat Parti döneminde sanat adına olumlu adımlar atılmaya çalışılmış, yeni tiyatrolar, konservatuarlar kurulmuş, Milli Kütüphane açılmış, yeni üniversiteler bu süreçte eğitim-öğretim hayatına başlamıştır. Tüm bunlardan dönem boyunca fiziksel alt

³⁶ Stalin dönemi, Kültür Bakanı.

³⁷ Ecevit, B. (10 Mayıs 1956), s. 3.

³⁸ “Devlet Tiyatrosu”, *Zafer*, 30 Eylül 1950, s. 2.

³⁹ “Devlet Tiyatrosunda Halk Geceleri”, *Zafer*, 27 Kasım 1950, s. 2.

⁴⁰ “Devlet Tiyatrosu ve Talebeye Tenzilat”, *Zafer*, 28 Mart 1952, s. 5.

⁴¹ “Bir Komünistlik Propagandası Tahkikatı”, *Ulus*, 13 Mayıs 1952 s. 2.

yapının oluşturulduğunu ve bu bağlamda bir sorun olmadığını götürür. Yine bu dönemde sanat, Avrupa ve Amerika'daki gelişmeler ile paralel bir ilerleme gösterir.

Ancak bu süreci değerlendirirken gördüğümüz bir başka olgu ise komünizm, komünizm propagandası yapmak gibi konularda devletin sanata ve sanatçıya çok fazla müdahil olduğudur. Sanatçıyı yönlendirmeye yönelik müdahaleler geçmiş hükümet dönemlerinde de karşımıza çıkan bir olgudur. Bunu dönemin basın-yayın organlarını incelediğimizde rahatlıkla görürüz. Ancak yine basın-yayın organlarından bir karşılaştırma yaptığımızda özellikle komünistlik nedeniyle soruşturmaya uğrayan sanatçılar ile ilgili haberlerde Demokrat Parti dönemi ile birlikte belirgin bir artış gözlenir. Buradan sanata devlet müdahalesinin bu parti ile daha meşru bir hal aldığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

A) YAYINLANMIŞ BELGELER

T.B.M.M. ZABIT CERİDELERİ

TBMM Zabıt Cerideleri, C.6, B:58 30.3.1951 O:1, s.65.

TBMM Zabıt Cerideleri, C.6, B:58 30.3.1951 O:1, s.65.

T.C. RESMİ GAZETE

T.C. Resmi Gazete, 3 Haziran 1950, Sayı. 7523, s. 18581-18582.

T.C. Resmi Gazete, 27 Mayıs 1954, Sayı. 8717, s. 9525.

T.C. Resmi Gazete, 27 Mayıs 1954, Sayı. 8717, s. 9525.

T.C. Resmi Gazete, 17 Aralık 1955, Sayı. 9183, s. 13194-13195.

B) İNCELEME ESERLER

Ahmad, F. (2007), *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*, Hil Yayınları, İstanbul.

Andak, S. (25 Nisan 1955), "Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi",

Cumhuriyet, s. 6.

Andak, S. (27 Mayıs 1960), "Fotoğraf Yarışması", *Cumhuriyet*, s. 5.

Anıl, M. (6 Ocak 1955), "Kültür Ocaklarının Hedef ve Gayeleri", *Zafer*, s.2

"Atatürk Üniversitesinin Temeli Atıldı", *Zafer*, 24 Temmuz 1957, s. 1.

Balkan, A. (23 Aralık 1953), "Paris Mektupları", *Cumhuriyet*, s. 5.

- “Bir Komünistlik Propagandası Tahkikatı”, *Ulus*, 13 Mayıs 1952 s. 2.
- “1955 Bütçesi”, *Zafer*, 19 Şubat 1955, s. 11.
- Demokrat Parti Tüzük ve Program*, Ankara, 1946, s. 26-27.
- “Devlet Tiyatrosu”, *Zafer*, 30 Eylül 1950, s. 2.
- “Devlet Tiyatrosunda Halk Geceleri”, *Zafer*, 27 Kasım 1950, s. 2.
- “Devlet Tiyatrosu ve Talebeye Tenzilat”, *Zafer*, 28 Mart 1952, s. 5.
- Dülger, B. (4 Ocak 1952), “Türk Kültür Eserleri”, *Zafer*, s. 2.
- Ecevit, B. (10 Mayıs 1956)“Bizim ‘Zdanof’lar ve Modern Sanat”,*Ulus*,s.3
- Elvan, N. (2005), “‘İş ve İstihsal’ 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması”, *Resim Tarihimizden ‘İş ve İstihsal’ Yapı Kredi Resim Yarışması*, YKY, İstanbul.
- Erol, T. (1984), *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu*, İstanbul.
- “İngiliz Kültür Haftası”, *Ulus*, 31 Mart 1957, s. 4;
- “İngiliz Kültür Haftasının 4. Günü”, *Ulus*, 12 Nisan 1957, s. 1-5
- “Konservatuarda Folklor ve Etnografya Enstitüsü”, *Ulus*, 20 Kasım 1951, s. 1.
- “Milli Oyunlar Festivali”, *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1956, s. 4.
- Musee des arts decoratifs: Splendeur de l’art Turc. Fevrier-April 1953, Paris, 1953.
- Mülayim,S. (1998), *Cumhuriyet’in Kültür ve Sanat Kronolojisi*, İstanbul.
- Özkoçak, V. (3 Şubat 1957), “Topkapı Sarayında Yeni Sergiler Açılacak”, *Cumhuriyet*, s. 5.
- Şahin, M. (1996), *Türkiye’de Öğretmen Yetiştirme Uygulamalarında Yabancı Uzmanların Yeri (1923-1960)*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İzmir.
- Taşer, S. (13 Ocak 1956), “Ankarada 3üncü Devlet Tiyatrosu”, *Cumhuriyet*, s. 5.
- Taşer, S. (25 Eylül 1956), “Konyada Devlet Tiyatrosu”, *Cumhuriyet*, s. 5.
- Taşer, S. (22 Ekim 1956), “Tiyatro Seferberliği”, *Cumhuriyet*, s. 4.
- “Türk Kültür Ocakları Şubesi Dün Açıldı”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1956, s. 7.
- “Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Dün Açıldı”, *Cumhuriyet*, 26 Ekim 1957, s. 1-5.
- Topuz, H. (1998), *Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları*, Adam Yayınları, İstanbul.

Torun, E. (2002), *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimlere Yol Açan İç ve Dış Etkenler (1945-1960)*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara.

C) WEB SİTELERİ

<http://www.tbmm.gov.tr/hukumetler/HP23.htm> (25.01.2009 15:00)

İSA'NIN DOĞUMU

M. Sacit PEKAK¹-Durmuş GÜR²

Özet

Çalışma kapsamında, İsa'nın doğumu, tarihsel süreçteki benzer doğum örnekleri ile ikonografik-üslup açısından incelenmiş, doğum tasvirinin görüldüğü Kappadokia kiliseleri, Anadolu'daki bazı kiliselerdeki duvar resimleri, Avrupa örnekleri ve çeşitli müzelerdeki madeni ve taş-mermer eserler, konu benzerliği, üslup, teknik ve kompozisyon açısından değerlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında İsa'nın doğumu, apokrif ve kanonik kaynaklar ışığında zaman, mekan ve yer belirtilerek incelenmiş, kompozisyonlardaki figür çoğunluğu ve figürlerin sahne içindeki konumları kronolojik olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

İsa, Mesih, Meryem, Kanonik, Apokrif, Doğum, Salome.

Abstract

The Birth of Jesus

Within the scope of the study, the Birth of Jesus Christ was examined and it was evaluated in terms of the Cappadocia Churches where the cribs of Jesus Christ were depicted, the wall murals in some churches in Anatolia, European samples and metallic and stone-marble works in several museums, similarity of the subject similarity, genre, technique and composition.

Within the scope of the study, the Birth of the Jesus Christ was examined within the light of apocryphal and canonical sources by specifying time, space and place, the figure majority in the compositions and the positions of the figures inside the scene were evaluated chronologically.

Keywords

Jesus, Messiah, Virgin Mary, Canonical, Apocryphal, Birth, Salome.

¹ Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Prof. Dr. M. Sacit PEKAK. sacitpekak@gmail.com

² Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı, Arş. Gör. Durmuş GÜR. durmusgur@gmail.com
Yardımlarından dolayı değerli meslektaşımız Yrd. Doç. Dr. Hasan Uçar'a teşekkür ederiz.

GİRİŞ

İsa'nın doğumu, Kappadokia kiliseleri başta olmak üzere Anadolu ve yakın çevredeki Hıristiyan Dönemi yapıları, Anadolu çevresindeki kiliselerin duvar resimleri ve çeşitli el sanatlarında yaygın şekilde tasvir edilen bir konudur. Çalışmada İsa'nın doğumunun betimlendiği eserler ve duvar resimleri incelenmiştir.

İsa'nın doğumunun kanonik ve apokrif kaynaklarda çeşitli farklılıklarla anlatıldığı fakat duvar resimlerinde ve küçük el sanatlarında ortak bir dilin tercih edildiği (tasvir ve ikonografik değerlendirmeler sonucunda) küçük farklılıklarla görülür³. İsa'nın doğumu somut veriler ışığında karşılaştırmalı olarak Buda, İskender, Dionysos ve Akkhilleus'un doğumu ile çeşitli açılardan benzerdir. Bu benzerlikler özellikle Dionysos ve Budda ile hikaye; İskender ve Akkhilleus ile de tasvir açısından benzerdir. Çalışma kapsamında tespit edilen eserler bunun göstergesidir.

İsa'nın doğumu, “*Meryem'in doğumu, Meryem'in nişanlanması, Meryem'e müjde, Meryem'in hamileliği ve Elizabeth'i ziyareti, Yusuf'un düşü ve Yusuf'a Meleğin görünmesi, nüfus sayımı (Quirinius Sayımı), İsa'nın doğumu, Kral Hirodes'in düşünü yorumlatması, Çobanların tapınması ve Münecim Krallar'ın tapınması*” gibi konular sırasıyla alt başlıklar halinde incelenmiştir.

Meryem'in Doğumu

Matta, İsa'nın Çocukluk İncili ve İokabos'un Protoevangeliumu'nda Meryem hakkında çeşitli bilgiler yer almaktadır. Meryem'in doğumu, çocukluğu ve devam eden bakireliği İokabos'un Protoevangelionu'nda ayrıntılı şekilde anlatılmaktadır (Cartlidge ve Elliott, 2001: 32; Carr ve Kazdhan, 1991: 1744-1745; Carr, 1991: 2174-2175; Jaszai, 1994:120-125).

Meryem'in Doğumu İncili'nde Meryem'in doğumuna ve evliliğine ilişkin çeşitli bilgiler yer almaktadır. Meryem'in Çocukluk İncili'ne göre Meryem'in babası Joachim ve annesi Anna'nın çocukları olduğu, Nasıra'da doğduktan sonra Kudüs'e getirildiği anlatılmaktadır. Joachim, Celile ve Nasıra soyundan Anna ise Bethlehemi olarak ifade edilmiştir (Meryem'in Doğumu İncili, 1).

Yeni Ahit'e göre Meryem, Joachim ve Anna'nın çocuğudur. Meryem'in doğumu on iki bayramdan biri olarak kabul edilir (1-8 Eylül). Meryem'de tıpkı diğer tüm ölümlülerin doğduğu gibi Anna ve Joachim'den dünyaya gelir. Roma Katolik dogmalarına göre “lekesiz doğum”, Doğu Kilisesi tarafından kabul edilmemektedir. Anna'nın, Meryem'den önce herhangi bir çocuğu olmadığı bilinir. Tanrı'ya dua eder (tıpkı İbrahim'in (Abraham) karısı Sara gibi) ve çok yaşlı olmasına rağmen melek

³ Apokrif kaynaklar için bakınız: <http://www.theworkofgod.org/Aparitns/PevglJms.htm>
02.03.2016-02:21

tarafından müjdelenerek hamile kalacağı belirtilir (böylece Meryem'in doğumu gerçekleşir)⁴ (Spitzing, 1989: 129).

Meryem'e Müjde sahnesi, Bakire Meryem'in Kutsal Ruh ile hamile kalmasını anlatır⁵. Meryem siklusu içinde incelenen doğum, aynı zamanda İsa'nın hayat siklusunun da başlangıcı olarak kabul edilir. Bizans sanatında Koimesis Meryem yaygın bir şekilde tasvir edilir. Avrupa'da, Meryem'in yaşamından sahneleri çeşitli sanat eserlerinde görmek mümkündür (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 143).



Resim 1. Domenico Ghirlandaio, Meryem'in Doğuşu, Floransa Santa Maria Novella Kilisesi, 1491 (Gombrich, 1980: 229)

Meryem'in doğumu bir evde gerçekleşir. Tasvirlerde Anna ve Joachim yaşlı olarak betimlenmiştir. Tasvirlerde çeşitli kadınları Anna'ya hizmet ederken görmek mümkündür (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 143) (Resim 1-2).

Doğum sonrası betimlerde Anna, parlak kırmızı maphorion giyimli, bir yatağa uzanmış ya da otururken resmedilmiştir. Anna'nın eşi Joachim, yeni doğan çocuğu yıkamak için bir ebe çağırmıştır. Joachim, tasvirlerde yer aldığı kadarıyla bir elinde Anna'ya mum tutarken görülür (Spitzing, 1989: 129).

Meryem'in doğumu konulu tasvirlerde yukarıdan aşağıya (olayın gerçekleştiği anı yansıtmaktadır) meleklerin inişinin resmedildiği görülür. 1514 tarihli Andrea del Sarto buna güzel bir örnektir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 143).

Meryem'in Nişanlanması

Apokrif ve kanonik kaynaklarda soy kaydı atalarının üzerinden ifade edilir.

15. yüzyıl sonrasında resmedilen



Resim 2. Meryem'in Doğumu, Andrea del Sarto, Floransa Santissima Annunziata, 1514 (Crowe ve Cavalcaselle, 1914: 172)

⁴ Bizans kiliselerindeki Gabriel-Başmelek kavramı için bakınız; (Doğan, 2010: 171-184).

⁵ 4-18.yüzyıl arasına tarihlendirilen Meryem'in doğumu tasvirleri için bakınız; (Jaszai, 1994:121-124).

İsa'nın soy kaydı, Matta'da şöyle anlatılır;

“İbrahim oğlu, Davut oğlu İsa'nın soy kaydı şöyledir: İbrahim İshak'ın babasıydı, İshak Yakup'un babasıydı, Yakup Yahuda ve kardeşlerinin babasıydı (Matta 1: 1-2). Yakup Meryem'in kocası Yusuf'un babasıydı. Meryem'den Mesih diye tanınan İsa doğdu (Matta 1: 16)”⁶.

Meryem'in Doğumu İncili'nde Meryem'in nişanına yer verilmiştir. İncile göre Davut soyundan olan Yusuf, yaşlı ve dürüst bir adam olarak ifade edilir. Meryem'le nişanlanmak isteyenler tapınaktaki Rahibe kuru ağaç dalları sunmuşlar. Bütün insanların arasında bir tek ağaç dalı farklıdır ve o da Yusuf'un dalıdır. Tapınağa sunulan Yusuf'un ağacı üzerine Tanrı'nın huzurundan gelen bir güvercin konmuş, böylece Yusuf'un temiz ve bakire olduğu anlaşılmıştır. Bunun üzerine seçilmiş kişinin Yusuf olduğuna inanılmış ve Meryem ile evlenmeye hak kazanmıştır. Meryem ile nişanlanabileceğine karar verdikten sonra Yusuf, gerekli işlem hazırlıkları için Bethlehem'e dönmüş Meryem ise Celile'ye ailesinin yanına gitmiştir (Meryem'in Doğumu İncili, 9). Bu uygulama günümüzde de olduğu gibi evlilik öncesi ayrı konaklama ve evlilik sonrasında ayrı yaşam alanları hakkında çeşitli bilgiler sunar. Ayrıca nişan öncesi ayrı alanlarda yer aldıkları anlatılarak Meryem'in bekareti vurgulanmıştır.

Meryem'e Müjde

Erken dönemden itibaren İsa'nın doğumunu konu alan tasvirlerin, kiliseler litürjik eşyalar, ikonalar ve el yazmaları başta olmak üzere birçok alanda işlenmiştir. Örneklerde Yeni Ahit'teki tasvirlerden yola çıkılarak mekanın neresi olabileceği saptanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalar doğrultusunda Meryem'in doğum yaptığı mekanın han, ahır ya da bir mağara olabileceği düşünülmektedir. Meryem'in doğumu öncesinde Meryem'e Müjde konusuna bakmak gerekir. Meryem'e Müjde on iki bayramdan biri olarak kabul edilir ve Ortodoks Kilisesi takvimine göre, Batı'da 25 Mart'ta, İsa'nın doğumundan dokuz ay önce kutlanır (Önen-Alev, 2014: 30).



Resim 3. Meryem'e Müjde,
Yunanistan Hosios Loukas Kilisesi
(Hannah Vickers, Pin it Arşivi)

Bayram, ilk olarak 431 Efes Konsili (Ephesus) kararları sonucunda kutlanmaya başlanılmıştır. Luka'da Meryem'e müjde konusunda ayrıntılara yer verilmemiştir. Müjde tasvirlerinde görülen *kirmen, kuyu, testi ve yün* gibi ikonografik öğeler İokabos'un Protoevangelionu'nda karşımıza çıkmaktadır. İokabos'un Protoevangelionu'na göre melek Meryem'i iki defa (Meryem'e kuyu başında seslenmesi ve Meryem'in evinde görünmesi)

⁶ *Mesih-Mesihçiler: Mesih sözcüğünden türetilen bu lakap Grekçe'de “Hristianos” olarak geçmektedir (Elçilerin İşleri, 11: 25-26).*

müjdelemiştir (Resim 3). Bu olay şöyle anlatılır;

“ve (Meryem) testiye aldı ve su doldurmak için dışarı çıktı. Ve gördü, bir ses dedi ki: Sen Tanrı'nın sevgili kulusun; Tanrı seninledir; kadınlar arasında kutsanmış olan sensin! Ve (Meryem) sesin nereden geldiğini görmek için etrafına baktı. Ve korkarak evine gitti, testiye yere bıraktı, eline moru (yün) aldı, yerine oturdu ve (yünü kirmen ile) eğirmeye başladı. Ve gördü, önünde Tanrı'nın meleği duruyordu ve dedi: Korkma Meryem!...” (İokabos'un Protoevangelionu, 9: 7 - 9).

Meryem'in Çocukluk İncili'nde Meryem'in, nişan sonrasında evinde Tanrı'nın meleği tarafından müjdelendiği anlatılır. Ayrıca burada diğer kaynaklardan farklı olarak Meryem'in bir oda içinde ve büyük bir ışık eşliğinde Tanrı'nın meleği tarafından müjdelendiği anlatılır. Tanrı'nın meleği kutsal ve övücü sözlerinin ardından doğacak çocuğun Tanrı'nın oğlu olacağı ve Yakup soyunda saltanat süreceği söylenmiştir (Meryem'in Doğumu İncili, 9).

Meryem'e müjde konulu tasvirler yaygın bir şekilde betimlenmiştir. Tasvirlerde Meryem ve onu müjdeleyen melek çeşitli kompozisyonlarda görülür. Ayakta olmasının yanında otururken betimlenen Meryem, çoğunlukla tabure, koltuk ve taht üzerinde (Yunanistan Hosios Loukas) (Lazarides, 1987: 44, Fig. 25) üzerinde görülür. Bazen ayaklarının altında *suppedaneum*⁷ bulunabilir. Genellikle üzerinde bakireliğini simgeleyen *maphorionu*⁸ bulunmaktadır (Schiller, 1972: 36).



Resim 4. Meryem'e Müjde, Roma Priscilla Katakombu, 4. Yüzyıl

Meryem'e Müjde, Erken Dönem'den itibaren kiliselerde tasvir edilen önemli kompozisyonlar arasında yer almaktadır. Meryem'e müjde tasvirinin bilinen en erken tarihli olanı 4. yüzyıl başlarına tarihlendirilen Roma Priscilla Katakombu'nda yer alır. Roma Santa Maria Maggiore zafer kemerinde görülen tasvir, Efes Konsili'nden hemen sonra Papa III. Sixtus (432-440) tarafından yaptırılmıştır. Burada sahnenin



solunda tapınağı andıran bir yapı bulunur ve Meryem tahtta oturur. Rabula İncili'nde (4a) Meryem ayakta tasvir edilmiştir (Tanburoğlu, 2001: 114) (Resim 4).

Resim 5. Meryem'e Müjde, Saklı Kilise, 10.-11. Yüzyıl (Pekak Arşivi-2015)

⁷ *Suppedaneum*, yönetici ya da dini liderleri diğerlerinden ayırmak için ayaklarının altına yerleştirilen sekilere verilen addır.

⁸ Maphorion için bakınız (Kazhdan ve Sevcenko, 1991: 1294).

Meryem, müjde tasvirlerinde çoğunlukla evinin önünde görülür. Ev, iki sütunun taşıdığı kemerli yapı ya da tapınak şeklindedir. Meryem sağ eliyle Meleği karşılarken sol elinde çoğunlukla kirmen tutar. Palermo Chapella Palatina, Kappadokia Saklı Kilise ve Gümüşler Kilise’de Meryem’e müjde tasvirleri görülür (Resim 5). Kappadokia’da toplam otuz üç kilisede Meryem’e müjde sahnesi bulunur ve bunlardan yarısına yakını Göreme kiliselerindedir⁹ (Restle, 1967: Book, 1,2,3).

Meryem’in Hamileliği ve Elizabeth’i Ziyareti

Müjdelendikten sonra hamile kalan Meryem bir süre sonra Yahudiye şehrindeki Zekeriya’nın evinde Elizabeth’i ziyaret eder. Bu dönemde Elizabeth’de hamiledir. Gabriel tıpkı İsa’nın doğumu gibi Vaftizci Yahya’nın da doğumunu müjdelenmiştir (Doğan, 2010: 172). Elizabeth, Meryem’in selamını aldığı anda karnındaki bebek, doğmamış İsa’ya yönelir. Bu karşılaşma Luka’da şöyle anlatılır;

“Ey sen mübarek kadın, rahminin ürünü de mübarek olsun! Nasıl oldu da, Rabbinin anasının bana gelmesi bana başışlandı? Meryem, şöyle cevaplar; Hep Rabbi yüceltir yüreğim ve sevinir ruhum Tanrı’da, Kurtarıcı’da çünkü, kulunun hiçliğine bakışlarını çevirdi O. Ve işte şimdiden sonra artık, mutlu sayacak beni bütün kuşaklar.” Meryem, Elizabeth’le üç ay kadar kalarak evine döner (Luka, 1: 39-56).

Iokabos Protoevangelionu’nda Meryem’in Elizabeth’i ziyareti ve diğer ayrıntılarıyla birlikte şöyle anlatılmaktadır;

“Ve Meryem büyük haber ile akrabası Elizabeth’e gitti ve kapıyı çaldı. Ve Elizabeth Meryem’i duyduğunda elindeki alı (yün) bıraktı ve kapıya koştu, kapıyı açtı; ve onu kutsadı...(Meryem) üç ay Elizabeth ile kaldı; gündün güne karnı büyüdü. Ve Meryem korkmaya başladı, kendi evine gitti ve kendini İsrailoğulları’ndan sakladı. Ve bu mucizeler olduğunda (Meryem) on altı yaşındaydı” (Iokabos’un Protoevangelionu, 9: 15-20).

Orta Bizans Dönemi (842-1204) tasvirlerinde Meryem ve Elizabeth karşılaşması çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir. Meryem ve Elizabeth, buluşmalarında konuşur ya da kucaklaşırken tasvir edilmiştir (Taft ve Carr, 1991: 180). Elizabeth’in Meryem’in karnına dokunması ve Elizabeth’in evinin önünde ellerini Meryem’e doğru

⁹ Kappadokia Bölgesi, İsa’nın doğumu tasvirleri için bakınız;

Çavuşin Ioannes Prodromos Kilisesi (10. yüzyıl), Göreme Karanlık Kilise (11. yüzyıl), Tağar Aziz Theodoros Kilisesi(11. yüzyıl), Göreme El Nazar Kilisesi(10. yüzyıl), Ihlara Kokar Kilise, İsa’nın doğumu, (9.-11. yüzyıl), Soğanlı Karabaş Kilisesi (11. yüzyıl), Niğde Eski Gümüş Manastırı (12.-13 yüzyıl), Göreme Elmalı Kilise (11. yüzyıl), Avcılar Sarnıç Kilise (11. yüzyıl), Göreme Saklı Kilise (11. yüzyıl), Göreme Yeni Tokalı Kilise (10.yüzyıl), Göreme Elmalı Kilise (11. yüzyıl), Göreme Karanlık Kilise (11. yüzyıl), Göreme Çarıklı Kilise (11. yüzyıl),Kılıçlar Kuşluk Kilise (11. yüzyıl), Tağar Aziz Theodoros Kilise (11. yüzyıl), Soğanlı Karabaş Kilise (11. yüzyıl), Ihlara Kokar Kilise (9.-11. yüzyıl), Ihlara Pürenli Seki Kilise (11. yüzyıl), Ihlara Bahattin Samanlığı Kilise (9.-11. yüzyıl) (Restle, 1967: Book I-II-III; Coşkuner, 2009).

İsa'nın Doğumu

uzatarak onu kutsal sayması Luka ve İokabos'un Protoevangelionu'na uygundur (Schiller, 1971: 54).

Meryem'in Çocukluk İncili'nde, Meryem'in hamileliği ve Yusuf'a meleğin görünmesi anlatılır. Doğumun gerçekleştiği mekan ve zaman hakkında herhangi bir bilgi sunulmayan kaynakta, Meryem'in doğuracağı çocuğun adının İsa olacağı, melek tarafından Yusuf'a iletilir (Meryem'in Doğumu İncili, 10).

Yusuf'un Düşü ve Yusuf'a Meleğin Görünmesi

Meryem'in nişanlısı Yusuf olgun, yaşlı ve dürüst bir adam olarak kabul edilir. Meryem'in hamileliği üzerine Yusuf kuşkulandır ve derin düşüncelere dalar. Yusuf, bu olanları düşünürken, Gabriel Yusuf'a görünür. Matta'da bu olay şöyle anlatılır;

“Meryem, Yusuf'la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe olduğu anlaşıldı (Matta, 1: 18). Nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan sessizce ayrılmak niyetindeydi (Matta, 1: 19). Ama böyle düşünmesi üzerine Rab'bin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: “Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır (Matta, 1: 20). Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak. (Matta, 1: 21). Bütün bunlar, Rab'bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu söz yerine gelsin diye oldu: (Matta, 1: 22). “İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacaklar. İmmanuel, Tanrı bizimle demektir (Matta, 1: 23). Yusuf uyanınca Rab'bin meleğinin buyruğuna uydu ve Meryem'i eş olarak yanına aldı (Matta, 1: 24). Ama oğlunu doğuruncaya dek Yusuf ona dokunmadı. Doğan çocuğun adını İsa koydu (Matta, 1: 25).

Nüfus Sayımı (Quirinius Sayımı)

Meryem'in hamileliği sırasında, imparator Augustus, imparatorluk topraklarında nüfus sayımı için ferman çıkarmıştır. İlk nüfus sayımı olarak kabul edilen işlem Roma topraklarında Quirinius, Suriye kralyken yapılmıştır. Quirinius Nüfus sayımına göre halk soy kaydının bulunduğu yere giderek sayımlara katılmak zorundadır.



Meryem'in nişanlısı Yusuf, nüfus sayımı için Nasıra'dan Betlehem'e gitmek zorunda kaldı çünkü soy kaydında da anlatıldığı gibi Yusuf, Davut soyundandır. Yusuf, soy kaydının bulunduğu Bethlehem'e giderken nişanlısı Meryem'i de yanında hayvan sırtında götürmüştür (Luka, 2: 2).

Resim 6. Meryem ve Yusuf Nüfus Sayımında, Khorra Kilisesi (Pekak Arşivi, 2012)

Meryem'in hamile olarak betimlendiği tasvirlerde çoğunlukla karnının şişliğine dikkat edilmemiştir. İstanbul Khora Manastırı Kilisesi'nde tasvir edilen *Nüfus Sayımı*'nda Meryem'in hamile olduğu görülür (Resim 6).

İSA'NIN DOĞUMU

Ortodoks Kilise takviminde yortular, Meryem'in doğumuyla (1-8 Eylül) başlar. ikinci yortu, haçın yükselmesi (*Stavroproskynesis*, 14 Eylül), üçüncü yortu, Meryem'in tapınağa sunulduğu (21 Kasım), dördüncüsü ise İsa'nın doğumudur (25 Aralık) (Spitzing 1987:125). İsa'nın doğum tarihi kaynaklarda belirtilmediği için yortu olarak kutlanacağı kesinleşmesi uzun sürmüştür. İsa'nın doğumu ilk olarak 336 yılında, Batı'da Roma Kilisesi tarafından kutlanmıştır (Spitzing, 1987: 125). Bu uygulama kısa süre içinde diğer kiliseler tarafından benimsenerek uygulanmıştır. Batı Kiliseleri'nde İsa'nın doğumu 25 Aralık, Doğu kiliselerinde ise 6 Ocak olarak kabul edilir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141; Spitzing 1987:125; Taft ve Carr, 1991: 715).

Ermeni ve Rus Ortodoks Kiliseleri, İsa'nın doğumunu 6 Ocak'ta kutlamaya devam eder. 25 Aralık'ın benimsenmesinde Roma'daki Pagan kültürü olan kış gündönümü kutlamasının (*Saturnalia Festivali*) son gününün 25 Aralık olarak kabul edilmesi etkilidir (Spitzing, 1987: 125).

Dini Kaynaklarda İsa'nın Doğumu (Tablo 7)

Kanonik ve apokrif kaynaklarda İsa'nın doğumu anlatılmaktadır (Wilhelm-Red, 1994: 86-87). Luka'da İsa'nın doğumu, kundaklanması ve doğum mekanı şu şekilde anlatılmaktadır;

“ve vaki oldu ki, orada bulunurlarken, doğurması günleri geldi. İlk oğlunu doğurdu; kundağa sardı ve onu bir yemliğe yatırdı, çünkü handa onlara yer yoktu” (Luka, 2: 6-7).

İsa'nın doğumu tasvirlerinde, merkezde yemlik içinde İsa, yanında ise Meryem ve Yusuf yer alır. Handa yer kalmadığı için İsa, yemlik üzerindebetimlenmiştir. Doğumun ahırda gerçekleştiğini vurgulamak için yemliğin yanında kundağın başında öküz ve eşek gibi kutsal hayvanlar görülür.

Matta'da Luka'ya oranla daha az ayrıntı yer verilmiştir. Matta'da zaman, mekan ve şahıslardan bahsedilmez daha çok Yusuf ve Meryem'in nişanlanması, Meryem'in hamileliği ve Yusuf'a meleğin görünmesi anlatılır (Matta, 1: 18-25).

İsa'nın doğumu hakkında en ayrıntılı bilgi İokabos'un Protoevangelionu'nda yer alır. Protoevangelion'da Meryem'in Yusuf yardımıyla Bethlehem'e geldiğinde eşekten iner ve doğum işlemleri için mağaraya girdikleri şöyle anlatılır;

“ve Meryem Yusuf'un onu eşekten indirmesini ve doğum vaktinin geldiğini tekrarladı. Ve Yusuf, onu eşekten indirdi. Ve bir mağara buldu ve onu içeri soktu” (İokabos'un Protoevangelionu, 12: 14).

İsa'nın Doğumu

Yusuf'un ebe bulmak için Beytullahim'e giderken oğullarını mağarada, Meryem ile birlikte bıraktığı belirtilmektedir (Iokabos'un Protoevangelionu, 13: 1). Iokabos'un Protoevangelionu'ndaki ifadeye bakılarak Yusuf'un daha önceden evlenmiş ve en az iki çocuğunun olduğu düşünülür. Kappadokia Bölgesi Ağaçalı Kilise'deki kuzey haç kolundaki *Mısır'a Kaçış* tasvirinde önde giden erkek figürünün Yusuf'un oğlu olarak ifade edilir (Thierry, 1963: 78, Fig. 18). Yusuf, aramaya gittiği ebe kadını ile kısa bir süre sonra mağaraya döner, o sırada mağaranın çevresinde bir ışık parladığı ifade edilir (Iokabos'un Protoevangelionu, 13: 10-11). Yusuf'un getirdiği ebe daha sonra Salome adında başka bir kadını da mağaraya getirmiştir (Iokabos'un Protoevangelionu, 14: 14). Sonradan gelen Salome, Meryem'in bekaretinden şüphe ederek Meryem'in bekaretini kontrol etmek için elini O'nun rahmine uzatır (Iokabos'un Protoevangelionu, 13: 20). Elini uzattığı esnada Salome'nin eli kurur ve ağrılar içinde bağırmağa başlar. Melek, Salome'ye bebek İsa'yı kucağına alarak dua etmesini söyler. Dua ederek İsa'ya dokunan Salome'nin elinin iyileşmesi üzerine Salome, İsa'ya iman eder (Iokabos'un Protoevangelionu, 13: 25).

Pesudo-Matta'da İsa'nın doğumunun mağarada gerçekleştiği şöyle anlatılır;

"Yolculukları sırasında doğumu gelen Meryem ve Yusuf bir mağaraya sığınır. Mağarada günün altıncı saati gibi büyük bir parlaklık oluşur. Mağarada herhangi bir ışık yoktur fakat birden doğan bu ışık tüm alanı aydınlatır. O esnada Melekler de orada yer alarak doğumun acısız ve sancısız bir şekilde gerçekleşmesine yardımcı olmuştur (Pesudo-Matta, 13-14). İsa'nın doğumunun gerçekleştiği sırada Yusuf ebe kadınları aramak için yola koyulmuştur (Pesudo-Matta, 13). Doğum sırasında mağaranın girişinde görülen ışıktan korkan Yusuf ve ebeler mağaraya girmekten çekinir. Yusuf geri döndüğünde Meryem'e Zelomi ve Salome adında iki ebe bulunduğunu söylemiştir (Pesudo-Matta, 13-14). Yusuf, ebelerin koktuğunu doğum yapan Meryem'e söylediğinde Meryem gülümser, bunun üzerine Yusuf gülümseyen Meryem'e gülümsememesi gerektiğini söyleyerek ebelerin içeriye girip onu tedavi etmesi gerektiğini söyler¹⁰ (Pesudo-Matta, 13).

Pesudo-Matta'da doğum sonrasında Meryem'de kanama ve ağrı olmadığı belirtilerek Meryem'in bakire olduğu vurgulanmıştır. Iokabos'un Protoevangelionu'nda anlatılan Salome'nin Meryem'e uyguladığı bekaret kontrolü ve elinin kuruması Pseudo-Matta'da aynı şekilde anlatılmaktadır (Pesudo-Matta, 13; Iokabos'un Protoevangelionu, 13: 25). Pseudo-Matta'da, İsa'nın doğduğu mağara ve üzerinde parlayan yıldız hakkında ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. Doğum esnasında Melekler gece yarısı çevredeki çobanlara, İsa'nın doğumunu çeşitli ilahiler ve güzel sözler eşliğinde duyurmuşlar. Mesih İsa'nın kurtarıcı olarak dünyaya geldiği gece yarısında mağaranın üzerinde beliren yıldızın sabaha kadar parladığı anlatılır (Pesudo-Matta, 13).

¹⁰ Ebeler için bakınız; (Wilhelm-Red, 1994: 96-101).

Pseudo-Matta'da mağaradaki doğumun ardından Meryem'in doğumun üçüncü gününde mağaradan çıkarak evine gitmek için harekete geçtiği, İsa'yı ahıra yerleştirdiği anlatılır. Ahırda İsa'nın başında öküz ve eşeğin O'nu nefesleriyle ısıttığı anlatılır (Pesudo-Matta, 14).

Öküz ve eşek tasvirleri erken tarihli tasvirlerden itibaren yaygın şekilde kullanılan sembolik unsurlardandır. Eski Ahit Peygamberleri'nden *Isaiah* ve *Abakuk* tarafından şu sözlerle İsa'yı müjdelediği ifade edilir;

Isaiah; "*öküz sahibini, eşek ise efendisinin yemliğini bilir*".

Abakuk; "*İki hayvan arasında bir peygamber tezahür edecek*" (Pesudo-Matta, 14).

Boormans, İsa bilimlerinde O'nun doğumunun, daha da önceden vurgulandığı yazar. İsa'nın daha önceki yaşamının dünyevi yaşamının üstüne geçtiğini düşünür. Bu yaşam Musa ile İbrahim'in yaşamlarından önceki var oluşunu yansıtır. Pavlus'un öğretilerinde, İsa Mesih, "Yeni Adem" olarak ifade edilir ve hatta Adem'den önce de var olduğu yazılıdır (Boormans, 2005: 49)

Doğumun altıncı gününde Bethlehem'e giden Meryem, Yusuf ve İsa ile orada yedinci günü de geçirdikten sonra sekizinci gün bebeğin adını İsa koyarak onu sünnet ettirmiştir. İsa'nın sünnetinden sonra Yusuf, tapınağa kaplumbağa ve iki genç güvercin sunmuştur (Pesudo-Matta, 15).

Apokrif Barnabas İncili'nde diğer kaynaklardan farklı olarak doğumun Betlehem'e yakın bir çoban barınağında gerçekleştiği anlatılır. Doğum sonrasında İsa'yı kollarında kundaklayarak yemliğe yatırdığı anlatılır. Doğumun gerçekleştiği esnada, çevrede sürülerini otlatan çobanların, parlayan ışıktan korktukları ve o esnada Tanrı'nın meleğinin çobanlara görünerek doğumu müjdelediği anlatılır (Barnabas İncili, 3-4).

İsa'nın Çocukluk İncili, İsa'nın Doğumu ile ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir (İsa'nın Çocukluk İncili, 1: 1-21).

"ve mağaranın yanına geldiklerinde, Meryem Yusuf'a doğum vaktinin geldiğini ve şehre kadar gidilemeyeceğini, mağaraya girmeleri için izin vermesini söyledi. Bu sırada güneş batmak üzereydi. Ama Yusuf aceleyle, bir ebe bulmak için ayrıldı. Yusuf ve yaşlı Yahudi kadın mağaraya geldiklerinde güneş batmıştı ve içeri girdiler. Ve gördüler ki mağara kandillerden, mumlardan, güneşin kendi ışığından daha parlak bir ışıkla dolmuştu. Ve bebek kundaklanmış, annesi Meryem'in göğsünü emiyordu" (İsa'nın Çocukluk İncili, 1: 6-11).

İsa'nın Çocukluk İncili ile (1: 6-11) İokabos'un Protoevangelionu'nda (12: 14) Meryem'in doğumu mağarada gerçekleştirebilmek için Yusuf'tan izin istediği yazar. İsa'nın Çocukluk İncili'nde mağaradaki doğumun güneş batmak üzereyken gerçekleştiği belirtilir. 4.-6. yüzyıl sarkofağ tasvirlerinde Yusuf'un elindeki meşale, mağaranın karanlık ortamı ile ilişkilendirilir. Arles Museum'da 4. yüzyıla tarihlendirilen

İsa'nın Doğumu

sarkofag üzerindeki İsa'nın doğumu tasvirinde, elinde meşale tutan Yusuf buna örnektir.

İsa'nın doğumu, Meryem'in Doğumu İncili'nde 8. ve 9. baplarda anlatılır (Meryem'in Doğumu İncili, 8-10). İsa'nın doğduğu yıl, ay, gün ve saatle ilgili kaynaklarda kesin bir bilgi bulunmaz. İsa'nın Çocukluk İncili ve İokabos'un Protoevangelionu'nda doğumun, Bethlehem'e ulaşmadan önce, mağarada akşama doğru gerçekleştiği anlatılır. Matta'da Kral Hirodes Dönemi'nde (M.Ö. 4.yüzyıl) İsa'nın doğumunun gerçekleştiği ifade edilir (Matta, 2: 23). Kral Hirodes Dönem Pseudo-Matta (Pseudo-Matta, 1) ve İokabos'un Protoevangelionu'nda kabul edilir (İokabos'un Protoevangelionu, 22). Luka'da ise İsa'nın doğumunun M.S. 6'da gerçekleşen Quirinius Nüfus Sayımı ile aynı tarihte olduğu ifade edilir¹¹ (Luka, 2: 4).

İsa'nın doğumu tasvirlerinde, doğumun gerçekleştiği zamana işaret eden tek ikonografik unsur *Beytullahim Yıldızı* olarak kabul edilir. Matta (2: 9-11) ve Protoevangelion'da (21) Beytullahim Yıldızı'nın doğum anında parladığı anlatılır. Brown, Çin takvimlerine göre M.Ö. 4.-5. yüzyıllar ile Johannes Kepler'in (1571-1630) hesaplamalarına göre M.Ö. 6.yüzyılda Nova, Süpernova Patlaması, Meteor Patlaması ya da Jupiter ve Saturn gezegenlerin buluşması ile açıklamaktadır (Coşkun, 2009: 64). Olayın Beytullahim Yıldızı olabileceğini belirten Brown, İsa'nın doğumunun M.Ö. 6.-4. yüzyıl arasında gerçekleşmiş olabileceğini belirtir (Brown, 1977: 321-323). Boormans ise İsa'nın M.Ö.7 ya da 6'da dünyaya geldiğini yazar (Boormans, 2005: 41). İsa'nın doğumu, Batı Avrupa'da 4. yüzyıldan itibaren yeryüzüne inen bir ışık olarak kabul edilir ve kutlanır (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141).

Quirinius Nüfus Sayımı, Beytullahim Yıldızı, Kral Hirodes ve Johannes Kepler'in hesaplamalarından yola çıkan araştırmacılar, İsa'nın doğumu ile ilgili çeşitli görüşlere sahiptir.

Kur'an-ı Kerim'e Göre Meryem ve İsa'nın Doğumu

İsa, Kur'an-ı Kerim'de çeşitli ayetlerde Allah'ın Elçisi, Allah'ın Sözcüsü, Allah'ın Kulu, Allah'ın Ruhu ve Mesih gibi çeşitli adlarla anılmaktadır. Ayrıca İsa'nın yanında Meryem ile ilgili birçok bilgi yer alır. İsa'nın annesi Meryem'in adı on iki surede 34 defa geçmektedir (And, 1998: 177).

“Bir de, melekler şöyle demişti: “Ey Meryem! Allah seni, kendisinden bir kelimeyle muştuluyor. Adı, Meryem'in oğlu İsa Mesih'tir. Dünya ve ahirette yüz akıdır. Allah'a yaklaştırılanlardandır” (Ali İmran Suresi: 45). Meryem'in oğlu İsa Mesih, Allah'ın resulü ve kelimesidir. Onu, kendisinden bir ruhla beraber Meryem'e atmıştır (Nisa Suresi: 171). Meryem'in oğlu Mesih, bir resulden başkası değildir. Ondan önce de

¹¹ Kral Hirodes Dönemi, İsa'nın doğduğu dönem, İsa'nın çocukluk yılları ile İsa'nın vaftiz olduğu dönemde bölge tarihi ve coğrafyası için bakınız; (Anonim, 2002: Chapter 17-18).

resuller gelip geçmiştir. Onun annesi de özü ve sözü doğru biriydi. İkisi de yemek yerlerdi” (Maide Suresi: 75).

Meryem’in babasının adı İmran annesinin adı Hanna’dır. Hanna’nın çok yaşlı bir kadın olduğu ve herhangi bir çocuğunun olmadığı bilinir. Allah’a yalvarır ve çocuğu olursa onu Allah’a adayacağı sözünü veren Meryem (Al-i İmran: 36) doğduğunda annesi Hanna, adını Meryem koyarak O’nu hahamlara teslim eder (Al-i İmran: 36). Meryem’i yanına almak isteyen 36 kişi oklarını suya atarlar ve Zekeriyya’nın oku dışındaki diğer okların hepsi suyun dibine batar (Al-i İmran: 44). Zekeriyya, Meryem’in bakımından sorumlu olmuştur. Meryem biraz büyüdüğünde Zekeriya ona bir mescit yaptırır (And, 1998: 178). Melekler İsa’yı Meryem’e müjdeliler. Adı İsa, sıfatı Mesih olacaktır (Al-i İmran: 42-46). Cebrail bir gün Meryem’e genç bir adam suretinde görünür. Meryem ise Cebrail’e (Gabriel) kötülük amacıyla geldiyse yanından çekilmesini söyler. Cebrail de ona günahattan arınmış bir oğul vermek üzere kendisini Tanrı’nın gönderdiği bir elçi olduğunu söyler. Meryem ise kendisine hiç bir insan dokunmadan nasıl çocuğu olacağını sorduğunda Cebrail, Allah’ın ne dilerse “Ol” der ve o da oluverir. Doğacak çocuk İsrailoğulları’na peygamber olacaktır, mucizeler yapacaktır şeklinde ifade eder (Meryem: 16-21; Ali-i İmran 47-51; (And, 1998: 178).

Cebrail, Hz. Meryem’in yanına yaklaşarak gömleğinin yakasından üfürmüş ve üfürüğü onun dölyatağına erişmiştir. Sonunda Meryem, İsa’ya gebe kalmıştır (Enbiya: 91; Tahrim: 12; Meryem: 22). Meryem’in çocuk beklediğini öğrenince ilk tepkiyi gösteren (Meryem’in amcasının oğlu marangoz) Yusuf olur ve bu durumu Meryem’e sorar. Meryem de ona Allah’ın Adem ile eşini erkeksiz ve kadınsız yarattığını söyler. Bunun üzerine Yusuf artık Meryem’e bir şey sormamaya karar verir ve mescitteki onun işlerini de üstlenir. Meryem bir gün teyzesinin (Yahya’nın annesi) evine taşınır. O da çocuk beklemektedir ve kendi karnındaki çocuğun Meryem’in karnındaki çocuğa eğildiğini söyler (And, 1998: 178). Tüm bu doğum sürecinin ardından uzak bir yere çekilir. Meryem, kuru bir hurma ağacının altına sığınır. Allah oradan içecek su akıtır, kuru ağacı silkelirse üzerine taze hurma döküleceğini, yiyip içmesini, sevinmesini bildirir (Meryem: 22-26).

Kur’an-ı Kerim’e göre Meryem, doğum sonrasında İsa’yı alarak kavmine gösterir. Kavmi, Meryem’in temiz bir ailenin şerefine yakışmayacak bir işe kalkıştığını düşünerek Meryem’i kınar. Meryem bütün bu söylenenler karşısında hiçbir şey söylemez ve İsa’yı gösterir. Kavimdekiler bebeğin konuşamayacağını söylerken İsa konuşur ve kendisinin Allah’ın kulu olduğunu, kendisine kitap verip kendisini peygamber yaptığını söyler (Meryem, 27-33). Meryem’in kavmi ile konuştuktan sonra İsa, kendi yaşlılarındaki çocuklar ile aynı yaşta gelinceye kadar bir daha konuşmadığı anlatılır. İsrailoğulları Meryem’in zina ettiği düşüncesiyle ellerine taş aldıkları, İsa’nın da konuşması üzerine Meryem’i serbest bıraktıkları yazar (Nisa, 156; Enbiya, 91; Tahrim, 12; Meryem, 27:2).

İSA'NIN DOĞUMU VE MERYEM'İN KUTSALLIĞINA BENZER TARİHSEL ÖRNEKLER

Bizans sanatında İsa'nın doğumu tasvirlerinde birçok ikonografik unsur görülür. Kanonik ve apokrif kaynakların dışında Antik Dönem etkilerinin de İsa'nın doğumu konulu tasvirlerde yer aldığı görülür. İsa'nın ilk banyosu (doğum sonrasında ebeler tarafından yıkanması) yazılı hiçbir kaynaklarda yer almaz. Budda, Dionysos, Akhilleus ve İskender'in doğumu Antik Dönem konularının doğum sonrası banyo işlemlerinin tasvir edilişi ile İsa'nın ilk banyosu arasında sıkı bir bağ görülür. Araştırmacılar İsa'nın çeşitli özellikleri açısından Asur (Adad), Yunanistan (Adonis, Apollon ve Zeus), Hindistan (Agni), Thebes (Alcides / Hercules), Frigya (Attis), Finike (Baal), Afganistan (Bali), Hindistan, Çin ve Japonya (Buda / Beddhu), Siam Deva Tat (Buda), Druidler (Hesus), Mısır (Horus, Osiris ve Serapis), Tibet / Hindistan (Indra), Nepal (Jao / Iao), Hindistan (Krishna), Shintos (Mikado), Pers (Mithra), İskandinav (Odin), Kafkasya/Yunanistan (Prometheus), Meksika (Quetzalcoatl), Burma (Salivahana), Suriye (Tammuz), Galyalılar (Thor), Sibyls (Evrensel Monarch), Bilingonese (Wittoba), Trakya (Zamolxis/Zamolxis), Pers (Zerdüşt/Zerdüş) gibi çeşitli bölgelerdeki inanış biçimleri ile eşdeğer özelliklere sahip olduğunu ifade etmektedir¹² (Acharya ve Murdock, 2011: 8-9).

Adem ve Havva'nın tanrı tarafından yaratılışları (yoktan var edilmeleri) ile İsa'nın Tanrı tarafından oluşturulması açısından benzer kabul edilir. Eski Ahit'te Adem ve Havva'nın yaratılışları şöyle anlatılır;

*“Rab Tanrı Adem'i topraktan Yarattı ve burnuna yaşam soluğunu üfledi.
Böylece Adem yaşayan varlık oldu (Yaratılış 2: 7).*



Resim 7. Adem'in Kaburga Kemiğinden Havva'nın Yaratılışı ve Yasak Meyve'yi Yemeleri
(Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 19,55)

¹² Isis, Osiris ve Dionysos, İskender için bakınız; (Wilhelm-Red, 1994: 88,95).

“Adem’den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem’e getirdi (Yaradılış 2: 22). Adem, “İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış ettir” dedi, “Ona Kadın denilecek, Çünkü o adamdan alındı.” İbranice kadın (İşsa) sözcüğü adam (İş) sözcüğünden türemiştir” (Yaradılış, 2: 23) (Resim 7).

Adem ve Havva’nın yaradılışları dışında Dionysos’un doğumu ve ilk banyo tasvirlerinin İsa’nın doğumu ile benzer olduğu görülür. Yeni doğan bebeğin, kadınlar tarafından yıkanması Hıristiyanlık öncesinde görülen eserlerdeki doğum sahnelerinin kalıplaşmış bir parçasıdır. Bizans Sanatı’nda İsa’nın doğumunda, Antik Dönem eserlerinde oluşan kalıplaşmış şema tercih edilmiş gibi görülür. İsa’nın ilk banyosu, kompozisyonun genel düzenlemesi ve Meryem’in kompozisyondaki konumu, Dionysos’un doğumu sahnesinin işlendiği Roma Dönemi eserlerinden esinlendiği görülür (Weitzmann, 1951: 37).

Dionysos’un doğumu İsa’nın doğumu ile çeşitli ölçülerde benzerdir. Antik dönem etkili birçok örnekte olduğu gibi Paris Louvre Museum’da bulunan örnek bunun göstergesidir. Mısır Antinoe dokumasındaki Dionysos’un Doğumu (M.Ö. 4.-5. yüzyıllar) tasviri, İsa’nın ilk banyosundaki figürlerin duruşu, banyonun konumu, ebelerin isimleri gibi birçok açıdan benzer (Kitzinger, 1963: 100). Örnekleri çoğaltılabilen kompozisyon, Antik Dönem, Hellenistik ve Roma Dönemi etkilerinin İsa’nın doğumu ve ilk banyosu konulu kompozisyona etkisini gösterir. Özellikle ebelerden birinin oturup bebek Dionysos’u tutması, diğerinin banyoya su başalttığı sarkofag (2.yüzyıl) ve Roma Domus Aurea’nın duvar resimlerindeki Semele’nin konumu İsa’nın ilk banyosuna örnek gösterilebilir (Weitzmann, 1951: Pl.23, 47-48). Dionysos, tıpkı İsa gibi Tanrı’nın (Zeus) oğludur (Akalin, 2014: 130) (Resim 8).



Resim 8. Dionysos’un Doğumu, Kıbrıs, Aion Evi, 4. Yüzyıl
(Olszewski,2013: LXXIV Fig. 1, LXXVIII Fig. 7)

Yeni doğan bebeğin ebeler tarafından yıkanması Hıristiyanlık öncesi eserlerdeki doğum sahnelerinin kalıplaşmış bir uygulamasıdır. İsa’nın ilk banyosu, kompozisyonun genel düzenlemesi ve Meryem’in eliyle uzanabileceği bir mesafede bulunması, Dionysos’un doğumu kompozisyonlarından etkilendiğini gösterir

(Weitzmann, 1951: 37). Dionysos'un doğumu konulu Kıbrıs, Aion Evi'nin salon mozaïği 4. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Birbirinden bağımsız sekiz panelin sağ üst köşesinde Dionysos'un doğumu yer alır. Dionysos ve Semele'nin konumları İsa ile Meryem'in konumlarını hatırlatır. Ayrıca figürlerin duruş ve kompozisyonları, İsa'nın doğumu kompozisyonları benzemektedir. Ayrıca ebelerden birinin elindeki kaptan banyoya su boşaltması, diğerinin ise suyu ayarlaması gibi ayrıntılar İsa'nın ilk banyosu üzerinde büyük etkiye sahiptir (Olszewski, 2013: LXXVIII, Fig. 7). Ebelerden birinin oturup yıkamak üzere bebek Dionysos'u ellerinde tutması diğerinin ise banyo havuzuna su döktüğü diğer bir örnek ise 2.yüzyıla tarihlendirilen sarkofag ve Semele'nin yatağında uzandığı Roma Domus Aurea'nın duvar resimleri, İsa'nın ilk banyo uygulamasına model olduğu düşünülür (Weitzmann, 1951: 207-239, Pl.23, 47-48).

Sidharta Guatama'nın doğumunun İsa'nın doğumu ile benzer olduğu görülür. Buda'nın doğum tarihi tartışmalıdır ve olasılıkla M.Ö. 563'te doğduğu ve seksen yaşında M.Ö. 483 yılında öldüğü düşünülür¹³ (Coomarasamy, 1916: 9). Guatama Buda'nın kişisel öyküsüye bundan çağlarca önce yaşamış olan Sumedha'nın Buda olmaya karar vermesiyle başlar. Sumedha daha sonraki dünyaya gelişlerinde Budalığın gerektirdiği olgunluğa yetkinliğe giderek daha yaklaşmış, en son prens Vessantra adında bir ermiş kişi olarak yaşamını tamamladıktan sonra Buda olma zamanı geldiğini düşünerek Şakya Kralı Suddhodana'nın karısı Mahamaya'nın dölyatağına yerleşmiştir. Mahamaya'nın çocuğa gebe kalışı kocasıyla olan bir cinsel ilişki sonucu olmamıştır. Buda, anne karnına girmek için bir beyaz fil biçimine sahip olmuştur (Ruben, 2000: 7, 44). Krişna ve Rama destanlarını hatırlatan bir destan motifyle karşılaşmış oluyoruz. Krişna ve Rama'nın doğumu cinsel bir ilişki sonucu olmamıştır. Adem ve Havva'nın yaradılışında olduğu gibi Meryem'in İsa'ya hamile kalmasında herhangi bir ilişki ihtiyaç duyulmaması Krişna ve Rama ile benzemektedir (Ruben, 2000: 44-59, 82).

Buda'nın annesi Mahamaya, Buda'nın doğumunun müjdelendiği bir rüya görmüştür. Gördüğü düşü şöyle ifade etmek gerekirse;

“Buda'nın annesi sarayında uyurken bir rüya görmüş. Rüyasında çevresine nurlar saçarak gökten bir beyaz fil yanına inmiş ve sağ böğründen karnının içine girmiş” (Ruben, 2000: 82).

¹³ Kennett, Coomarasamy'nin aksine Buda'nın doğum yılı olarak M.Ö. 623'ü kabul etmektedir (Kennett, 1972: 3). Sidharta Guatama'nın Buda adlı lakabı aslında aydınlanmış, uyanmış en yüce bilgiğe ulaşmış kişi anlamlarına gelmektedir (Coomarasamy, 1916: 9). Buda'nın asıl adı Sidharta Gotama ya da Sidharta Gautama'dır. Sidharta adı aslen amacına ulaşmış anlamlarında kullanılır. Bu ifadelerle bakılarak Sidartha'nın lakap ya da unvan olduğu düşünülür. Bazı araştırmacıların savına göre Gotama adıyla Buda'nın soyadı olduğu düşünülmektedir (Coomarasamy,1916:9). Buda, Oudh yakınlarında Nepal'deki Kapilavastu yakınında Lumbini'de doğduğu ifade edilir. Buda'nın Şakya Kralı Suddhodana'nın oğlu olduğu düşünülür (Oldenberg, 2006: 16). Şakya Krallığı'nın güneybatısında daha büyük ve daha güçlü bir ülke olan Koşala Krallığı bulunmaktadır (Oldenberg, 2006: 16-17). Şakyalar'ın kökenleri tartışmalıdır. Şakyalar'ın, Pencap Bölgesi'nde, Arya kültürünün etkisi altında kaldıktan sonra Doğu'ya göçen Hindistan'ın yerli halklarından biri olduğu sanılmaktadır (Ongun, 1941: 5; Ruben, 2000: 7, 126).



Mahamaya uyandığında rüyasını Suddhodana'ya anlatmıştır. Suddhodana eşinin rüyasını Brahmanlar'a danışarak onlardan edindiği bilgiler şöyle anlatılır; “Mahamaya'nın bir erkek çocuk doğuracağı ve bu çocuğun bütün dünyaya egemen bir kral olacağı ya da dinsel yaşamı seçerse dünyayı bilgisizlikten, yanıldan, cahillikten kurtaracak bir Buda olacak” (Ruben, 2000: 83) (Resim 9).

Resim 9. Buda'nın Doğumu, 3.-4. Yüzyıl, Brooklyn Museum¹⁴

Mahamaya gördüğü rüyadan on ay sonra babasının ülkesi Devadahaya giderken Lumbini civarında ağaçlardan birinin dalına uzanırken hiç doğum ağrısı çekmeden ayakta Buda'yı doğurur (Ruben, 2000: 83). Doğum esnasında körlerin gözleri açılmış, dilsizlerin dilleri çözülmüş, topallar yürümeye başlamış, bütün ağaçlar çiçek açmış, çocuğu tanrılar yıkamış (Coomarasamy, 1916: 28).

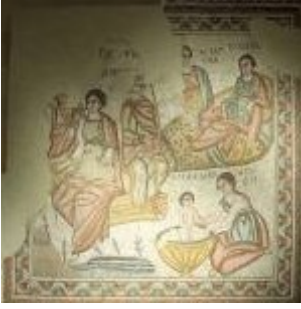
“Maya'nın (Buda'nın annesinin) ebeliğini yapmak için gökteki Tanrılar yeryüzüne inmişler. Tanrılar Buda'yı doğurtmuşlar ve yine Tanrılar Buda'yı yıkamışlar. Buda doğar doğmaz yürümeye başlamış ve dört bir yöne yedişer adım atmış. Dört bir yöne, kendisinin insanları acı ve ıstıraptan kurtarmak için geldiğini müjdelemiş” (Ruben, 2000: 83-84).

Doğumundan yedi gün sonra annesi Mahamaya'nın ölmesiyle babası Suddhodana, Mahamaya'nın kardeşi Mahapacapati'yle evlenerek çocuğu büyütüştür (Coomarasamy, 1916: 28). İsa'nın doğumu Buda'nın doğumuna benzer bazı niteliklere sahiptir. Buda'nın doğumunun benzerlerine birçok Brahman Destanı'nda rastlamak mümkündür. Mahamaya'nın hamile kalarak doğum yapması Tanrılar'ın yeryüzünde doğuşu olarak kabul edilir. Krişna, Tanrı Vişnu'nun bir kılından, Rama'nın annesi ise Tanrı Vişnu'nun verdiği içkiden gebe kalmıştır. Bu destanlardaki gebe kalma şekilleri mitolojilerde sıkça görülen bir uygulamadır (Ruben, 2000: 82-83).

Hint mitolojisinde Tanrılar'ın doğuşu Buda'nın doğuşunda olduğu yaygın ve köklü bir uygulamadır. Şaman kültüründe yeni doğan bir çocuğun ruhu cennette bulunan bir ağaçtan gelerek çocuğun bedenine girer. Tek tanrılı dinlerde, insanın yaratılmasına kaynak olan Cennet Ağacı ve Şaman kültüründeki Cennet Ağacı ile Buda'nın altında doğduğu ağaç arasında benzerlik görülür. Havva'nın, Adem'in kaburga kemiğinden yaratılması da böyle bir cennet ağacı altında olmuştur (Ruben, 2000: 83-84). Kısaca, uzun yıllar çeşitli medeniyetlerin Tanrı ve Tanrıçalar'ının doğum şekilleri İsa'nın doğumuna etki etmiştir.

¹⁴https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/93120/Fragment_of_a_Relief_Depicting_the_Birth_of_the_Buddha 26.11.2015-23:53 24.11.2015-04:14)

İsa'nın Doğumu



Resim 10. İskender'in Doğumu, Lübnan, Beyrut National Museum, Mozaik (Kouymjian, 2012: Fig. 62)

Yeni doğan bebeğin ebeler tarafından yıkanması Hıristiyanlık öncesi eserlerdeki doğum sahnelerinin kalıplaşmış bir uygulamasıdır (Weitzmann, 1951: 37). İskender'in doğumu tasvirleri de İsa'nın ilk banyo kompozisyonu ile benzerlik gösterir.

Lübnan, Beyrut Baalbek Müzesi'nde İskender'in Doğumu'nun betimlendiği 4.-5. yüzyıllara tarihlendirilen mozaik pano yer alır (Resim 10). Soueidié'de bir villada bulunduğu ifade edilir (Kouymjian, 2012: Fig. 62). İskender'in doğumu mozağında kalabalık üslup görülür. Çoğu örnekte bir ya da iki ebe görülür. Burada kompozisyonun sağ altında bir ebenin İskender'i banyo yaptırması İsa'nın ilk banyosunu hatırlatır.

Akhilleus'un doğumu da tıpkı Dionysos ve İskender'in doğumlarında olduğu gibi İsa'nın Doğumu ile benzer üslup ve kompozisyon anlayışı içinde mozaik panolar yerini almıştır. Kıbrıs, Kato Paphos'ta Theseus Evi'nin salon mozağında Akhilleus'un Doğumu betimlenmiştir (Resim 11). Günümüze sağlam ulaşan zemin mozağında kalabalık bir kompozisyon görülür. Çoğu örnekte bir ya da iki ebe görülürken burada sol altta bir ebenin Akhilleus'u kucağına almış banyo yaptırırken tasvir edilmiştir. Banyo yaptıran ebenin arkasında arkasındaki diğer ebe ise banyo suyunu taşıırken betimlenmiştir. Bu kompozisyon, İsa'nın ilk banyosuna üslup ve ikonografi açısından benzer niteliktedir (Bell, 1979: 237-239).

Resim 11. Theseus Evi (Salon Mozağı) Akhilleus'un Doğumu, Kıbrıs, Kato Paphos, 5.yüzyıl (Bell, 1979: 238)



Mısır tanrısı Horus'un yaşamın ve doğumundaki bazı kesitlerin İsa'nın hayatı ve doğumu ile benzer özellikler taşıdığı görülür. Acharya ve Murdock, gerçekleştirdikleri incelemelerinde İsa'nın 25 Aralık'ta bir mağarada doğduğunu belirtmektedir. İsa'nın Tanrı-insan bir yaşam düzenine sahip olduğunu inceleyen araştırmacılar, Horus'un da tıpkı İsa gibi bakireden (İsis) doğduğu, mezara gömüldüğü ve öldürüldükten sonra tekrar dirildiğini yazar (Acharya ve Murdock, 2011: 12). Tasvirlerde bakire İsis ile oğlu Horus ve bakire Meryem ile İsa etkileşimin kanıtıdır. İkisinin de bakire olması kültürel etkileşimdir (Acharya ve Murdock, 2011: 13).

Pers-Roma tanrısı Mithra'nın bakire doğumu Hıristiyanlığı etkileyen önemli diğer doğum örneğidir. Araştırmacılar Mithra'nın bekareti üzerine çok fazla tartışmış

fakat onu kutsal ve bakir bir anne olarak kabul etmiştir. Mithra'nın kayalık bir alanda bakire olarak doğum yaptığını modern Hıristiyanlık savunucularının reddetmektedir. Badiozamani, Mithra'nın tertemiz anlamına geldiğini ve Ahemeniş Dönemi'nde (M.Ö. 558-330) Nahid Anahita adlı bir bakireden doğduğunu yazar (Acharya ve Murdock, 2011: 14). Her ne kadar farklı bir kültürü temsil etseler de Mithra'nın bekaret, kutsallık ve kayalık alandaki doğumu ile Meryem'in bakireliği ve İsa'nın doğumu üzerinde büyük etkiye sahip olduğu düşünülür.

Krishna'nın annesinin bakire olması ve yedi çocuk doğurması tartışılan bir konudur. Aslında bu uygulamalarla bakirelik vurgulanarak bedenin fiziki koşulları arka plana atılmış, kutsallık öne alınmıştır. Krishna'nın annesi hamile olduktan sonra bir bakire olarak Krishna'yı doğurur (Hint geleneği). Bu iki özelliği (Tanrı-İnsan), Meryem'in bekareti ve İsa'nın doğumu ile benzetmektedir (Acharya ve Murdock, 2011: 17).

İSA'NIN DOĞUMUNDA EPİSODLAR

Ortodoks ayinlerinde İsa'nın doğumu, halkın kurtuluşu olarak kabul edilir. Doğum gününde ekmecek pişirilir, tatlılar hazırlanır, çeşitli yemekler hazırlanır, evlerin önlerine küçük masalar konulur, buhurlar hazırlanır. Bu hazırlıkların anlamlı bir ifadesi imanın güçlendirilmesidir (Spitzing, 1989: 125). 1-6 Ocak arasında evlere gençler davet edilir ve onlara ikramlarda bulunulur. Bu uygulama Roma'da yılın ilk haftasıdır. Ev hanımları, bisküvi, fındık ve kuru meyvelerle oluşturdukları bir karışım hazırlarlar. Ayrıca soba üzerinde şarap ve yağlarla haçlar hazırlanır. İnsanlar mum ışığı ve şöminelerle kendilerini aydınlatır (Spitzing, 1989: 125). Noel kutlamalarından önce yeryüzünde herhangi bir ağacın kalmadığı, İsa'nın doğumu ile ağaçların tekrardan yükseldiği ifade edilir, bu doğrultuda Noel ağaçları dikilir, süslenir ve İsa ile etrafın aydınlandığına inanılır. Böylece dünyanın her yıla yeniden doğduğuna inanılır (Spitzing, 1989: 125).

İsa'nın doğumunda çoğunlukla sekiz episod görülmektedir; *1.İsa'nın Doğumu, 2.Çobanlara Müjde, 3.Müneccim Kırallar, 4.Meleğin Müneccim Kırallar'a Yol Göstermesi, 5.Müneccim Kırallar Hirodes Önünde, 6.Müneccim Kırallar'ın Hediyelerini Sunmaları, 7.Meleğin Müneccim Kırallar'a Görünmesi, 8.Müneccim Kırallar'ın Geri Dönüş Yolculuğu.*

Kral Hirodes'in Düşü

Kral Hirodes, İsa'nın doğumunu öğrendikten sonra tüm olanlar hakkında bilgi toplamak için ülkedeki bilginleri ve öğretmenleri çevresine toplayarak onlardan bilgi edinir. Bu olay Matta'da şöyle anlatılır;

“İsa'nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler Doğudan Yeruslaim'e gelip şöyle dediler: “Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik.” Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruslaim halkı da tedirgin oldu. Bütün başkâhinleri ve

İsa'nın Doğumu

halkın din bilginlerini toplayarak onlara Mesih'in nerede doğacağını sordu. "Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde" dediler. "Çünkü peygamber aracılığıyla şöyle yazılmıştır: "Ey sen, Yahuda'daki Beytlehem, Yahuda önderleri arasında hiç de en önemsizi değilsin! Çünkü halkım İsrail'i güdecek önder Senden çıkacak." Bunun üzerine Hirodes yıldızbilimcileri gizlice çağırıp onlardan yıldızın görüldüğü anı tam olarak öğrendi. "Gidin, çocuğu dikkatle arayın, bulunca bana haber verin, ben de gelip O'na tapınayım" diyerek onları Beytlehem'e gönderdi." (Matta, 2: 3-9; Pesudo-Matta, 16).

Çobanların Tapınması

Kanonik ve apokrif kaynaklarda anlatılan İsa'nın doğumundaki ortak episodlardan biri olarak çobanların tapınması gösterilmektedir. Doğum sırasında Luka ve Matta'da sürüleriyle birlikte geceyi kırdı geçiren çobanlara Tanrı'nın meleğinin görünerek İsa'nın doğumu müjdelenmiştir. Doğum esnasında etrafı büyük bir ışık kaplar ve görkemiyle çevreyi aydınlatır. Bu ışık çevredeki çobanları korkutur ve bunun üzerine çobanlara görünen Melek, onlara mutlu bir haber getirdiğini ve İsa'nın doğumunu müjdeler. Bu olay Luka'da şöyle anlatılır;

"Korkmayın çünkü işte ben size bütün kavme olacak büyük sevinci müjdeliyorum, çünkü bugün kavme Davud'un şehrinde size kurtarıcı doğdu, O da Rab, Mesih'tir. Yemlikte yatan, kundağa sarılmış bir bebek bulacaksınız; size alamet bu olsun" (Luka, 2: 8-17).

Meleğin duyurusu üzerine çobanlar, Tanrı'nın müjdelediği yeni doğan bebeği görmek için ahıra yönelmiştir. Ahıra gelen çobanlar burada, Meryem ve Yusuf'la birlikte yeni doğan bebek İsa'yı kundakta görür (Luka, 2: 8-17). Apokrif kaynaklarda çobanların bu olayı görmek için ahır yerine çobanların barınağı ile mağaraya yöneldikleri anlatılır. İokabos'un Protoevangelionu'nda (12: 14), ve İsa'nın Çocukluk İncili'nde bir mağarada gerçekleşirken (1: 1-21) Barnabas İncili'nde çoban barınağında gerçekleştiği yazar (3-4). İsa'nın Çocukluk İncili'nde, gökyüzünde korkutucu derecede beliren ışık şöyle anlatılmaktadır;

"Ve gördüler ki mağara kandillerden, mumlardan, güneşin kendi ışığından daha parlak bir ışıkla dolmuştu. Ve bebek kundaklanmış, annesi Azize Meryem'in göğsünü emiyordu" (İsa'nın Çocukluk İncili, 1: 6-11).

İsa'nın doğumu tasvirlerinde çobanların tapınması epizodu görülmektedir. Genellikle sahenin sol ya da sağ alt bölümünde bir ya da birkaç çoban dağlık bir alanda resmedilmiştir.

Müneccim Krallar'ın Tapınması

Müneccim Krallar'ın tapınması, Apokrif ve kanonik kaynaklarda anlatılmaktadır. Matta'da bu olay Kral Hirodes zamanında İsa'nın Beytüllahim yakınlarında doğduğunda Yeruşalim'e gök bilimcilerin geldiği anlatılmaktadır. Kral

Hirodes'e Matta'da yer verilirken Luka, Yuhanna ve Markos'ta değinilmemiştir. Luka'da bu olaya yer verilmemektedir. Kral Hirodes'in Müneccim Kralları göksel olay sonucunda yeni doğan bebek İsa'yı bulmaları için görevlendirilmiştir. Bunun üzerine yola çıkan müneccimler yola çıkar ve ellerinde çeşitli hediyelerle İsa'nın huzuruna gelerek ona secde ederler. Müneccim kralların isimleri resmedildikleri alanlara göre hemen üstlerinde yazar (adlarının yazılmadığı örnekler de mevcuttur). Müneccimlerin kıyafetleri ve yanlarında getirdikleri sunular uzun yıllar araştırma konusudur. Müneccim Krallar, İsa'nın huzuruna geldiklerinde O'na *altın, buhur ve mür* sunmuştur. Bu hediyeler apokrif ve kanonik kaynaklarda çeşitli şekillerde anlatılır.

“Yıldızbilimciler, kralı dinledikten sonra yola çıktılar. Doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu (Matta 2: 9; Pesudo-Matta, 16). Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular (Matta 2: 10). Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar. Hazinesini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular” (Matta 2: 11).

Bu olay Iokabos'un Protoevangelionu'nda şöyle anlatılır;

“Yıldızbilimciler dışarı çıktılar. Şarkta gördükleri yıldızı, mağaraya gelene kadar takip ettiler, ve yıldız mağaranın üzerinde durdu. Ve yıldızbilimciler çocuğu annesiyle birlikte gördüler; çantalarından altın, tütsü ve mür çıkardılar” (Iokabos'un Protoevangelionu, 21).

Iokabos'un Protoevangelionu'nda Müneccim Krallar'ın yanlarında getirdikleri hediyeleri çantalarından çıkarttıkları yazar. Matta'da altın, günnük ve mür olarak adlandırılan hediyeler Iokabos'un Protoevangelionu'nda altın, tütsü ve mür olarak geçmektedir. Bu gibi farklılıkların çeviri kaynaklı olduğunu düşünülür. Çünkü günnük, tütsü ve baharat gibi ortak kavramlar aslında tek bir anlam ifade etmektedir ve üçü de hoş koku sağlayan çeşitli baharat ürünleridir. Araştırmacılar bu hediyelerin doğan bir çocuğa hediye olarak sunulmasından daha çok ölen birine götürülmesini daha uygun bulmaktadırlar. Raquel, altın mür ve günnük gibi hediyelerin daha çok mumyalamada kullanıldığı belirtir (Raquel, 2013: 121).

İsa'ya çeşitli hediyeler sunan Müneccim Krallar işleri bittiğinde bütün bu olanları Kral Hirodes'e bildirmek için dönüş yolculuğuna başlarlar. Geri dönecekleri zaman dinlenmek amacıyla uykuya dalan Müneccimler'e rüyalarında bir melek görünür ve onların güzergahlarını değiştirmeleri gerektiği söylenir. Bunun üzerine Müneccim Krallar da farklı bir güzergahtan yolculuklarına devam ederler. Bu olan Matta'da şöyle anlatılır;

“Sonra gördükleri bir düşte Hirodes'in yanına dönmeleri için uyarılınca ülkelerine başka yoldan döndüler” (Matta 2: 12; Pesudo-Matta, 16).

Tasvirlerdeki Müneccim Krallar'ın tapınması epizodu, Matta ve Iokabos'un Protoevangelionu'na dayandırılmaktadır. İsa'nın doğumu konulu tasvirlerde bu epizod Müneccim Krallara kutsal yıldızın görünmesi, Müneccimler'in Kral Hirodes huzuruna

İsa'nın Doğumu

çıkmaları, Kral Hirodes huzurundan çıkan Müneccim Krallar'ın İsa'yı Bulmak için yola koyulmaları, Meleğin ya da yıldızın Müneccim Krallar'a yol göstermesi, Müneccim Krallar'ın İsa'ya hediyeler sunmaları, Müneccim Krallar'ın dönüş yolculukları, Meleğin Müneccim Krallar'a rüyalarında görünmesi, Müneccim Krallar'ın ülkelerine farklı yoldan dönmeleri olarak özetlenebilir. Müneccim Krallar'ın İsa'ya tapınmaları Matta'da şöyle anlatılmaktadır;

“ve işte, şarkta gördükleri yıldız önlerinde gidiyordu; ta çocuğun bulunduğu yere kadar gelerek üzerinde durdu. Onlarda yıldızı gördükleri zaman, taşkın sevinçle sevindiler. Eve girip anası Meryem ile çocuğu gördüler; ve yere kapanıp ona secde kıldılar; hazinelerini açarak ona hediyeler, altın, günnük ve mür takdim ettiler” (Matta, 2: 9-13).

Yıldızı takip ederek İsa'yı bulan Müneccim Krallar'ın İsa'ya secdeleri Barnabas İncili'nde şöyle anlatılır;

“çocuğu ve annesini buldular, eğilerek ona secde ettiler. Ve baharat gümüş ve altın hediye ettiler” (Barnabas İncili, 6-7) (Resim 12).



Resim 12. Ravenna, San Apollinare in Nuovo, Müneccim Krallar'ın İsa'ya Hediyeler Sunması (Raquel, 2013: 121, Fig. 12)

Pesudo-Matta'da doğumun gerçekleşmesi üzerine Doğu'dan Kudüs'e Müneccim Krallar gelerek hediyeler sunduğu yazmaktadır (Pesudo-Matta, 15-16). Çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde adlandırılan Müneccim Krallar'ın sayı ve karakteristik özellikleri hakkında herhangi bir özellik belirtilmemiştir. Kısaca altın, günnük ve mür olarak ifade edilen hediyelere bakılarak üç kişi

oldukları tahmin edilir. Tasvirlerde üç kişi olarak ifade edilen figürler bazen farklı kıyafetlerle birbirinden ayrılmaktadır. Jerphanion, kilise duvar resimleri ve küçük el sanatları dahil olmak üzere tüm tasvirlerde görülen üç Müneccim Kralı, sayı ve hediye açısından değerlendirmek yerine insan yaşamının üç evresini sembolize ettiğini düşünmek daha doğrudur (Jerphanion, 1925: 78). MacDonald, Müneccim Krallar'ın İsa'ya sundukları altının tanrısallığı ve yüceliğini; tütsünün günahsız ve mükemmel yaşamı; mürün ise İsa'nın çektiği acıları ve ölümünü sembolize ettiğini belirtir (MacDonald, 2000: 32).

Kaynaklarda, Müneccim Krallar'ın yolculukları *“Doğu'dan Geldiler”* şeklindedir. Epiphanius, Müneccim Krallar'ın Arabistan'dan geldiklerini; Tarsus'lu Diodoros ve İskenderiye'li Kyrillos ise Persli olduklarını yazar. Ankyra'lı Theodoros ise Müneccim Krallar'ın Khalkedealı olduklarını belirtir (Carr ve Kazdhan, 1991: 22). Tasvirlerde Müneccim Krallar çoğunlukla sivri başlıklı ve dar pantolon giyimlidir.

Bütün bunlara bakılarak Müneccim Krallar'ın İskit, Pers ya da Firig halkına mensup olduğu düşünülür.

Müneccim Krallar, 3. yüzyıldan itibaren Roma katakompları ile 4. yüzyıldan itibaren Roma sarkofaglarında görülmektedir (Schiller, 1971: 100). Ravenna San Apollinare in Nouvo ve Santa Maria Maggiore'de ise erken örnekleri görülür (Schiller, 1971: 101). Kappadokia Kiliseleri'nde İsa'nın doğumu kompozisyonlarında yaygın bir şekilde tasvir edilen Müneccim Krallar, kiliselerde tahtta Meryem'in kucagındaki İsa'ya secde eden ve hediyeler sunarken betimlenmiştir. Hediyeler sunan bir diğer uygulamanın benzerine, I. Theodosius Dönemi'nde 390 yılında Mısır'dan getirilerek İstanbul'daki Hipodroma yerleştirilen Dikilitaş'ın mermer kaidesinde, ellerindeki çeşitli hediyeleri sunan Pers ya da Firig asıllı figürlerin kıyafetleri, başlıkları ve kompozisyon anlayışı ile benzetilmektedir. Bardill, buradaki figürleri imparatorluk ailesine hediyeler sunan Barbarlar olarak tanımlamıştır (Bardill, 2010: 162) (Resim 13).

Ayvalı Kilise (913-920) (Coşkuner, 2009: 84), Eski Tokalı Kilise (10. yüzyıl sonu) (Restle, 1967: I, 23-26), Hagios Theodoros Kilise (11. yüzyıl) (Hild ve Restle, 1981: 290) ve El Nazar Kilise (10. yüzyıl)'de (Coşkuner, 2009: 144) Müneccim Krallar'ın tapınması tasvir edilmiştir (Önen-Alev, 2014: 42-45). Kaynaklarda adları geçmemesine rağmen tasvir edilen Müneccim Krallar'ın Secdesi'nde zamanla Meryem'in nişanlısı Yusuf'da görülmeye başlar. 3.-4. yüzyıldan itibaren sarkofaglarda tek bir kompozisyon ya da altı üstlü yatay şeritler ile birbirinden ayrılmış kompozisyonlar şeklinde betimlenmiştir. 4. yüzyıl Aurelius Sarkofağı'ndaki kabartma kompozisyonunda sahne yatay şekilde ikiye bölünmüştür. Üstte merkezde kundakta yatan İsa'nın başucunda Meryem, ayakucunda ise elinde meşale tutan Yusuf betimlenmiştir. Kompozisyonun altında ise Üç Müneccim Kral betimlenmiştir. Müneccimler elleriyle sol üstteki yıldız işaret ederlerken betimlenmiştir. Burada dikkati çeken bir diğer husus ise aynı zamanda Müneccim Krallar'ın üstteki yıldız ile aynı esnada kundaktaki bebek İsa'yı da işaret ettikleridir. 3. yüzyıla tarihlendirilen Vatikan Museum'daki sarkofagta



Resim 13. Dikilitaşın Mermer Kaidesi
(Bardill, 2010: 161, Fig. 9.12)

da Meryem'in kucagında İsa ve O'na çeşitli hediyeler sunan Müneccim Krallar tasvir edilmiştir. Kısacası 3.-4. yüzyıldan itibaren Müneccim Krallar'ın tapınması, İsa'nın doğumunda yerini almaya başlamıştır.

Birbirlerinin kopyaları gibi tasvir edilen Müneccimlerin kıyafet farklılıklarının yanında yaş ve ten renkleri ile de birbirlerinden ayrıldığı görülür. Kappadokia Bölgesi İhlara Vadisi'ndeki Ağaçalı

Kilise'nin güney haç kolunda yer alan Müneccim Krallar örnek gösterilebilir. Ayrıca burada olduğu gibi birçok tasvirde de figürlerin isimleri (Gaspar, Balthasar ve Melkior) başlarının üst ya da yan bölümlerinde yazmaktadır (Thierry, 1963: 78, Fig. 18). 6. yüzyıla tarihlenen Ravenna'daki Maksimianus Katedrası'nda Müneccim

Krallar'ın tasvirlerindeki yaş farklılıkları dikkat çeker. 6. yüzyıldan sonra isimleriyle anılan Müneccim Krallardan Gaspar tütsü sunan sakalsız genç; Balthasar mür sunan sakallı orta yaşlı; Melkior altın sunan beyaz saç ve sakallı, yaşlı kral olarak tasvir edilir (Schiller, 1971: 101). Schiller'in bu tanımlarına bakılarak genç, olgun ve yaşlı olarak betimlenen Müneccim Krallar, Jerphanion'un da vurguladığı gibi insan yaşamının üç evresini sembolize ettiği düşünülür (Jerphanion, 1925: 78).

İsa'nın Doğumu Tasvirlerinde Görülen Çeşitli Uygulamalar

İsa'nın doğumu tasvirlerinde mekan ve zaman karmaşası uzun yıllar tartışılmıştır. J.R. Martin (1955), N. Thierry, (1963), M. Restle (1967), C. D. Kalokyris (1969), H. Maguire (1977: 123-174), H. L. Kessler, (1979: 449-456), S. Y. Ötügen (1984), H. Sach ve E. Badstübner ve H. Neumann (1988), G. Spitzing (1989), A. W. Carr (1991: 2174-2175), A. Karpozilos ve A. Kazhdan ve A. Cutler (1991: 290-291), R. F. Taft ve A. W. Carr (1991: 651-653), E.P.Sanders (1995), G. Jazsai (1994: 120-125), P.Wilhelm-Red (1994: 86-122), H. Maguire (1996: 1-25), M.Brog (1999: 179-186), W. Macdonald (2000), L. Arad (2003), G. Vikan (2003), I. Kalavrezou (2005: 103-117), G. Vermes (2006: 64), M.D. Roberts (2007: 102), H. Blank (2008), P. Tritsaroli, ve F. Valentin (2008: 83-113), B. Coşkuner (2009), S. Acharya ve D.M. Murdock (2011), ve A. Önen-Alev (2014) başta olmak üzere birçok araştırmacı, İsa'nın doğumuyla ilgili çeşitli görüşler sunar. Bunları alt başlıklar halinde incelemek doğru olur.

Mekan

Çocukluk döneminden itibaren yortu olarak kabul edilen İsa'nın doğumu, Kanonik (Matta, 1:18-25) ve (Luka, 2: 6-7) ile (Apokrif Barnabas İncili, 3-4), (İsa'nın Çocukluk İncili, 1: 1-21), (Pseudo-Matta,13-14) ve (Iokabos'un Protoevangelionu, 17-21)'de anlatılmaktadır. Çalışmalarda İsa'nın doğduğu mekanın ahır, han, ev, çoban barınağı ya da mağara olduğu şeklinde çeşitli görüşler bulunmaktadır (Resim 14-15). Matta ve Luka'da İsa'nın Bethlehem'e nüfus sayımı için gittiklerinde handa yer olmadığı için yemlikte doğum yaptığı ifade edilir. Apokrif İnciller'de çoğunlukla mağara, Matta ve Luka'da ise ahır İsa'nın doğumunun gerçekleştiği mekan olarak ifade edilir. Çeşitli tasvirlerde ise bir han (daha çok saray odası) ya da ev olarak tasvir edilmiştir.



Resim 14. Trestevere, Roma Santa Maria Kilisesi, Apsis Kemerli, 1296-1300 (Salvador-Gonzalez, 2012: 8)

Resim 15. Giotto, Nativity Fresko, 1305, Scrovegni Chapel, Padua (Wilhelm-Red, 1994: 97-98, Fig. 5)



Kappadokia kiliselerinde İsa'nın doğumu apokrif kaynaklı olarak mağara içinde tasvir edilmiştir. Lafontaine-Dosogne, tasvirlerdeki mağara ve ebe figürlerinin Filistin kökenli olduğu ifade eder (Lafontaine-Dosogne, 1975: 212). Raquel, kundaktaki bebek İsa'nın sadece yüzünün açık olmasının Filistin geleneği olduğunu yazar (Raquel, 2013: 110) (Resim 16-17).

Çeşitli kiliselerde ve litürjik eserlerde doğumun gerçekleştiği mekanın yarı mağara yarı ahır benzeri bir mekanda gerçekleşmiş olabileceği gibi bir mekan anlayışı görülür.



Resim 16. Yunanistan, Hosios Lukas Kilisesi 1050, İsa'nın Doğumu (Lazarides, 1987: 44, Fig.25)

Resim 17. Yunanistan, Daphni Kilisesi, Tromp, İsa'nın Doğumu (Sağ)¹⁵

İSA'NIN DOĞUMUNUN BİZANS SANATINDA TASVİR EDİLİŞİ

Enkarnasyon, karanlığın derinliklerinden Tanrı'nın yeryüzüne inşi anlamına gelir ve insanlık için ilahi ışığın İsa'nın doğumuyla parladığına inanılır. Bizans sanatında resimler anlamlı imge ve sembollerle doludur. Litürji, Eski Ahit ve Yeni Ahit metinleri doğrultusunda oluşturulan ritüeller ve sembolleri içerir (Palli, 1994: 103-106). Müjde ve İsa'nın doğumu ile tasarlanan ritüeller çeşitli tasvirlerle zenginlik kazanmıştır. Ayrıca Ökaristi Ayini eşliğinde kiliselerde İsa'nın doğumu kutlanmıştır (Spitzing, 1989: 124-125). 4. yüzyıla tarihlendirilen sarkofaflarda İsa'nın doğumunun tasvir edildiği



görülür (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141). Erken tarihli örneklerin sarkofaflarda işlenmesinin, ölüm öncesi yaşamların ölüm sonrasına etki edeceğine inanılmaktadır (Spitzing, 1989: 126). Ayrıca erken tarihli lahitlerin sipariş üzerine oluşturulması, üzerlerindeki doğum kompozisyonları ile açıklanabilir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141). 5. yüzyıldan itibaren Filistin'deki ampullalarda İsa'nın doğumunun (mağara ve yemlik tasvirli örnekler) tasvir edildiği görülür (Spitzing, 1989:

Resim 18. İsa'nın doğumu ve Üç Müneccimler, 4. Yüzyıl, Sarkofag, Arles Museum

¹⁵ (<https://www.youtube.com/watch?v=JVP3D9Q0QF0> 20.11.2015–20:48)

İsa'nın Doğumu

127; Wilhelm-Red, 1994: 95). Filistin tasvirlerinde mağaralar kadar ahırlar da doğum konulu tasvirlerde görülmektedir. Mağara tasvirleri efsanevi uygulamalardır. Örneğin Girit Kaz Dağları'nda bir mağaradaki Demeter-Persephone ile Dionysos-Zeus tasvirlerini hatırlatır. Tanrılar'ın mağaralardaki doğum işlemleri Hıristiyanlık öncesinde Yunanlar'ın mitolojilerinde görülmektedir. Mağaraların karanlık ortamları Ortodoks Kilisesi'nin teolojik düşüncesini yansıtmaktadır (Spitzing, 1989: 127-128).

Kilise doktrinlerine göre temsili olarak İsa bir mağarada evrene ışık olarak doğmuştur. Dünyanın karanlığı mağara, İsa'nın doğumu ise insanlığın karanlığını aydınlatan ışık olarak kabul edilir (Spitzing, 1989: 128). İsa'nın doğum öncesi anne karnındaki konumu ile mağaranın karanlığı ve evrenin karanlığı sembolik açılardan eşdeğer görülür (Spitzing, 1989: 128). Erken örneklerden itibaren İsa'nın kundaklanmış beşiğinin başında O'nun bedenini ısıtan öküz ve eşiğin tasvirlerde görülmeye başlar (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141). 4. yüzyıl örneklerinde İsa bir sepet ya da gıda kasesi formundaki beşik/yemlik içinde, çevresinde ise öküz ve eşek yer alır (Spitzing, 1989: 127). Bu gibi tasarımlar Roma ve Galya sarkofaglarında görülmektedir (Schiller, 1971, 59). Taft ve Carr, tasvirlerde İsa, yemlik, eşek ve öküzün, 6. yüzyıldan sonra işlendiğini belirtmektedir (Taft ve Carr, 1991: 1440). Schiller, burada Taft ve Carr'ın yanıldığını belirterek 4. yüzyıla tarihlenen Milano San Ambrogio'daki lahit kapağında öküz ve eşiğin İsa'nın kundağı başında yer aldığını belirtmektedir (Schiller, 1971, 59). Sach, Badstübner ve Neumann çalışmalarında 3. yüzyılda öküz ve eşek gibi çeşitli hayvanların Yahudi ve Putperestleri temsil eden hayvanlar olduğunu belirtir ve 4. yüzyıl sonuna tarihlendirilen Milan, S. Ambrogio'da Stilicho Lahiti'ndeki tasvirlerin buna örnek olduğunu belirtir. 320-325 arasına tarihlendirilen Roma'daki lahit buna örnektir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141). Schiller, İsa'nın doğumundaki hayvanların Antik Dönem mitolojik unsurlarla açıklanacağını belirtir (Schiller, 1971: 60). Kilise babalarından Ambrosios (339-397) ve Augustinus (354-430)'a göre öküz, seçilmiş Yahudi halkını, eşek ise kafirleri sembolize eder. Nazianzolu Gregorios, öküzün kanunun boyunduruğu altındaki insanları; eşiğin putperesliğin günahlarıyla dolu ve Tanrı'nın oğlunu yalanlayan insanları temsil ettiğini yazar. Schiller ise öküzü günahsız insanlar, eşiği günahkarlar olarak yorumlayarak savını Eski Ahit'e dayandırır (Schiller, 1971, 60) (Resim 19).

Resim 19. İsa'nın Doğumu, Stilicone Sarkofağı, Sant Ambrogio, Milan, 4. Yüzyıl



4. yüzyıla tarihlendirilen Arles Museum'daki sarkofagda, üst solda Meryem oturmakta, önünde kundakta İsa (başında hale yok), kundağın arkasında eşek ve öküz,

kundağın ayakucunda ise Yusuf yer alır¹⁶ (Spitzing, 1989: 127). Yusuf, sol elinde meşale tutar sağ eliyle Meryem'in başı üzerindeki yıldız işaret eder. Üstteki bu kompozisyonun hemen altında (üst ve alt kompozisyon yatay bir şeritle birbirinden ayrılmış) Müneccimlerin secdesi tasvir edilmiştir. Müneccimlerden sol ve sağdakiler elleriyle üstteki yıldız işaret eder, ortadaki ise olayın şaşkınlığıyla sağ elini ağzına getirmiştir (Resim 18).



Resim 20. Müneccimlerin İsa'ya Hediyeler Sunması, Roma, Vatikan Museum, 320-350, Trinity Sarkofağı, Ayrıntı (Anna Lumaca Arşivi, Pinterest)

Spitzing, Sach, Badstübner ve Neumann, erken tarihli İsa'nın doğumu tasvirlerinde Meryem ve Yusuf'un yer almadığını yazar. 4. yüzyıla tarihlendirilen Roma, Marcus Klaudianus'un lahitinde Meryem ve Yusuf yer alırken Stilicone ve Sant Ambrogio örneklerinde Meryem ve Yusuf tasvir edilmemiştir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141; Spitzing, 1989: 127; Spitzing, 1989: 127).



Resim 21. Mermer Rölyef, İsa'nın Doğumu, Yunanistan, Byzantine & Christian Museum Arşivi, 4.-5. Yüzyıl

Birçok araştırmacı tarafından erken tarihli İsa'nın doğumu tasvirlerinde Meryem ve Yusuf'un yer almadığı ifade edilse de 330'a tarihlendirilen Marcus Klaudianus'un lahitindeki İsa'nın doğumu tasviri bu ifadeleri reddetmektedir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141; Spitzing, 1989: 127).



Resim 22. Mermer Rölyef, İsa'nın Doğumu, Yunanistan, Byzantine & Christian Museum, 4.-5. Yüzyıl (Çoşkuner, 2009: 72, Resim 2)

Vatikan Museum'da yer alan mermer sarkofağta tasvir edilen Müneccim Krallar'ın İsa'ya hediyeler sunması, 4. yüzyıla tarihlendirilen örneklerde de İsa'nın dışında Meryem ve Yusuf'un yer aldığını gösterir (Spitzing, 1989: 127). Sach, Badstübner ve Neumann, 431 Efes Konsili ile Meryem'in Tanrı anası olduğunun kabul edilmesiyle Meryem tasvirlerde resmedilmeye başlar. Sach, Badstübner ve Neumann da erken

¹⁶ Erken Bizans Dönemi tasvirlerinde hale kullanımında net bir uygulamanın olmadığı görülür (Carr ve Kazhdan, 1991a: 1487). Bizans sanatında hale kullanımları için bakınız; (Carr ve Kazhdan, 1991a:1487; Sunay, 2012: 197-213).

İsa'nın Doğumu

tarifli örneklerde Meryem, Yusuf ve çobanların resmedilmediğini yazar (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141) (Resim 20-23).

Erken tarihli bazı örneklerde temsili bir çoban görülür. Yahudiliğın temsili öküz, Putperestliğin simgesi olarak da eşek tasvir edildiği düşünülür ve 5. yüzyıla tarihlendirilen sarkofag, fildişi levhalar ve ampullalarda görülür (Spitzing, 1989: 127).



Resim 23. İsa'nın Doğumu, Marcus Klaudianus Lahiti, Roma Palazzo Museum Arşivi, 330 (Sol), **Resim 24.** Meryemler İsa'nın Mezarı Başında, Berlin, Staatsbibliothek, gr. qu. 66, fol. 96r (Sağ) (Maguire, 1977: Fig. 19)

Maguire, yemlik-sarkofag; kefen-kundak gibi eşleştirmelerin iki sahnenin tematik bütünlük oluşturmasıyla ilgili olduğunu açıklamaktadır (Maguire, 1977: 138). Sarkofaglardaki Müneccim Krallar tasvirlerin vazgeçilmezi olmuştur. 4. yüzyılın ortalarından itibaren tasvirlerde Müneccim Krallar ve çobanlar görülür (Spitzing, 1989: 127). Çoban ve büyücüler artık görüntüde aynı anda görünür ve temsili öküz ve eşek gibi resmedilirler. Bunlar aslında Yahudi-Hiristiyan ve Pagan-Hiristiyan uygulamasının bir parçasıdır. Tanrı'nın nurunun gök parçası gibi parlar. 5.yüzyılın ikinci yarısından itibaren göktaşı-yıldız uygulamaları tasvirlerde yerini alır. Dünyanın karanlığı (Yuhanna, 1: 1-8) olarak ifade edilen sembolik uygulama aslında İsa'nın doğduğu mağaradır olarak kabul edilir (Spitzing, 1989: 127).

Apokrif kaynaklara göre Yusuf, doğum esnasında bir mağara tespit ederek Meryem'i ve kendi çocuklarını (?) mağaraya yerleştirir. Yusuf, daha sonra çocuklarıyla birlikte Bethlehem çevresinde ebe aramaya gider (Iokabosun Protevangeliumu, 18: 1). 5. yüzyıldan itibaren, Kanonik kaynaklı tasvirlerde İsa'nın doğum yeri olarak ahır ya da han gibi işlendiği görülmektedir. 6. yüzyıldan itibaren Filistin örneklerindeki İsa'nın doğum yeri olarak mağara tasvir edilmiştir. 6. yüzyıldan itibaren Meryem, doğum sonrasında bitkin bir halde bir şilte üzerinde, İsa ise daha çok altar benzeri bir mekan üzerinde yer alır. 6. yüzyıldan itibaren kompoisyon kalabalıklaşır, Meryem ve Yusuf'un yanında ebeler, çobanlar ve Müneccim Krallar hemen tüm tasvirlerde yer alır (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 142). Ötüken, İsa'nın doğumu tasvirlerinde 7. yüzyıldan itibaren İsa'nın İlk banyosunun görülmeye başladığını yazmaktadır. Diğer araştırmacılardan farklı bir tarihlendirme sunan Ötüken, 10. yüzyıldan itibaren de Müneccim Krallar'ın tasvirlerde yer aldığını belirtir (Ötüken, 1984: 131).

İtalya Ravenna'daki Maksimianus'un fildişi tahtınının (545-553) arkalık bölümündeki İsa'nın doğumu tasvirinde Salome, Meryem'e doğum işlemleri sırasında yardım etmektedir (Kessler, 1979: 452, Fig. 65; Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 142; Wilhelm-Red, 1994: 98-99) (Resim 25). 726 öncesine tarihlendirilen eserlerde İsa'nın doğumu, İsa'nın ilk banyosu, çobanların secdesi ve Müneccim Krallar'ın secdesi gibi konular birbirinden bağımsız kompozisyonlar şeklinde tasvir edilirken 726-842/3 sonrasında bütünü oluşturan episodların tek bir sahne içinde yer aldıkları görülür. 6. yüzyıldan sonra doğum ve ilk banyo birlikte tasvir edilir (Spitzing, 1987: 128).

Resim 25. İsa'nın Doğumu, Ravenna Başpiskoposu Maksimianus'un Fildişi Tahtı,550 (Kessler, 1979: 454, Fig 65)



Kompozisyonun merkezinde kundaklanmış İsa, sol altta şilte üzerinde Meryem sol eliyle Salome'nin uzattığı bezi almaktadır. İsa'nın ayakucunda ise Yusuf ayakta ve İsa'yı sağ eliyle işaret eder. İsa'nın beşiği başında eksende yıldız, yıldızın solunda öküz sağında ise eşek görülür.



Resim 26. İsa'nın Doğumu, Altın Enkolpion, 584, Konstantinopolis, Dumbarton Oaks Museum (Brown, 1979: 313)

Dumbarton Oaks Museum'da 6. yüzyıla tarihlendirilen altın Enkolpion üzerinde, üçlü sahne düzenlemesi görülür (Brown, 1979: 3012-313) (Resim 26). Kompozisyonda episodalar birbirinden herhangi bir konturla ayrılmamıştır. Üstte tahtta Meryem ve kucağında İsa, tahtın iki yanında ayakta baş melekler görülür. Sol altta kundakta İsa ve hayvanlar, olaya tanık olan çobanlar tasvir edilmiştir. İsa'nın sağında, Müneccim Krallar'ın secdesi epizodu görülür. Burada, İsa üç, Meryem ve yıldızlar ise iki defa resmedilmiştir.



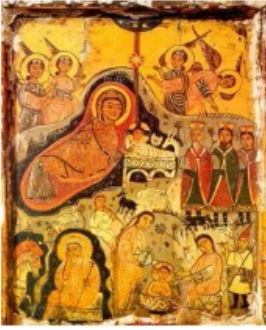
Resim 27. İsa'nın Doğumu, Lorsch İnceli, Fildişi Arka Kapak, Londra Victoria and Albert Museum, 800 Civarı

Kappadokia kiliselerinde olduğu gibi birçok yerde, İsa'nın doğumu mağara içinde tasvir edilmiştir. Mağaradaki yemlik içinde kundaklanmış İsa ve üzerinde yıldız, hemen yanında Meryem ile ebeler görülmektedir. 8. yüzyıldan itibaren Salome, İsa'nın

İsa'nın Doğumu

ilk banyosunda vazgeçilmez figürlerden sadece biridir. 9. yüzyıldan itibaren melekler korusu kompozisyonun vazgeçilmez diğer unsurlarıdır (Taft ve Carr, 1991: 1440).

Victoria and Albert Museum'da yer alan Lorsch İncili'nin fildişi örneğinde İsa'nın doğumu tasvir edilmiştir. Merkezde ahır ya da han benzeri bir mimari altında İsa, başında ise öküz ve eşek görülür. Eksenin solunda Meryem ve hemen solunda sandalye üzerinde düşünen (sol elini yüzüne yaslamış) Yusuf dikkat çeker. Merkezdeki mimarinin sağında ise bir melek çobanlara olayı müjdelemektedir. Bu durum Luka'da anlatılmaktadır (Luka, 2: 8-9). Melekler çobanlara bu olayı müjdelerken korkmamaları gerektiğini belirtmiştir (Spitzing, 1989: 129) (Resim 27).



Resim 28. İsa'nın Doğumu, Kipti ya da Ermeni İkonası, 7. Yüzyıl (sol)



Resim 29. İsa'nın Doğumu, Göreme Tokalı Kilise, 10. Yüzyıl (Pekak Arşivi, 2012) (sağ)

Yunan, Roma ve Erken Hıristiyan Dönemi eserlerinde yeni doğan bebeklerin fiziki ve dini açıdan kirli olduklarına inanılarak banyo yaptırılmaları gerektiğine inanılır (Resim 28). Sembolik bu uygulamalar deniz ve ırmak sembolleri ile de temsil edilir (Spitzing, 1989: 128).

İsa'nın doğumu ve banyosunun resmedildiği sahnelerde kutsal yıldız İsa'nın üzerine inmektedir. Tanrı'nın nuru olarak kabul edilen yıldızdan doğan ışık (ışık yolu) tasvirlerde iki defa resmedilen İsa'nın (kundakta yatan İsa ve banyo yaptırılan İsa) ikisinin üstünden geçer (Spitzing, 1989: 128) (Resim 29).



Resim 30. İsa'nın Doğumu, 10. Yüzyıl, Paris Louvre Museum, Fildişi Tripticon (sol)



Resim 31. İsa'nın Doğumu, 10. Yüzyıl, Baltimore Museum, Fildişi Levha (sağ)

10.-11. yüzyıla tarihlendirilen Paris Louvre ve Baltimore'da yer alan fildişi örneklerde bu uygulama açıkça görülmektedir. 10.-11. yüzyıla tarihlendirilen örneklerde

gökyüzünden inen yıldız, üstte kundakta yatan İsa'nın üzerine indiği altta banyo yapan İsa'nın üzerine uzanmadığı görülür (Resim 30-31). Bazı örneklerde (örneğin Vatikan Museum'daki Fildişi Levha'da olduğu gibi) altta banyo yaptırılan İsa'nın Meryem tarafından eliyle işaret edilerek gösterilmesi kutsallığın işareti olarak ifade edilir. 10. yüzyıldan itibaren İsa'nın doğumunda, Meryem'in İsa'ya fiziksel yakınlığı görülür. Örneğin, Hosios Loukas'taki İsa'nın doğumunda Meryem, yemliğin başına oturmuş, bir eli İsa'nın başında diğeri ise omzunda yer alır (Lazarides, 1987: 44, Fig. 25). Bizanslı sanatçılar doğum ve ölüm arasında tematik bütünlük kurmak için ikonografik verileri kullanmıştır. İsa'nın doğumu ve ölümü temalı tasvirlerde doğum mağarası-kaya mezarlık; yemlik-sarkofag; kefen-kundak gibi eşleştirmelerle sembolik bütünlük sağlanmış olur (Maguire 1977:138).

Matta ile Luka, Meryem ve Yusuf'un Beytullahim'e geldiklerinde doğumun gerçekleştiğini yazar. Batı sanatında İsa'nın doğumunun tasvir edildiği örneklerde Matta ve Luka'dan esinlenilmiş olabileceği düşünülür. İokabos'un Protoevangelion'u (18) ve Pseudo-Matta'da (13) İsa'nın doğumunun mağarada gerçekleştiği yazar. Bizans Sanatı ve Kapadokya duvar resimlerinde her zaman apokrif kaynaklarda anlatıldığı gibi mağara, ahır ve ev uygulamaları görülür (Jerphanion, 1925: I. 76).



Resim 32. İsa'nın doğumu, 10. Yüzyıl, Fildişi Levha, Metropolitan Museum (sol)
Resim 33. Tretevere, Roma Santa Maria Kilisesi, Apsis Kemerli 1296-1300 (sağ) (Salvador-Gonzalez, 2012: 8)



Resim 34. İsa'nın doğumu, Çobanlara Müjde, Bamberg Apocalypse Yazması (Bamberg Devlet Kütüphanesi, Msc.Bibl.140), 1000-1020, Otto Dönemi

Vatikan, Metropolitan ve Baltimore örneklerinde olduğu gibi Meryem, Yusuf ve İsa dışındaki figürlerin başında hale olmadığı görülür. Salome, Meryem tarafından işaret edilir. 10. yüzyıldan itibaren İsa'nın doğumundaki çobanlar episodunda, flüt çalan genç bir çoban dikkat çeker. Roma Santa Maria Kilisesi'nin (1296-1300) apsis kemerindeki figür buna örnektir. Kappadokia kiliselerindeki İsa'nın doğumu tasvirlerinde çobanların sürülerindeki

İsa'nın Doğumu

hayvanların sırtında kırmızı lekeler görülür. Bu lekeler İç Anadolu etkisi olarak kabul edilir (Spitzing, 1989: 128-129) (Resim 32-34).



Resim 35. İsa'nın Doğumu, Çavuşin Ioannes Prodromos Kilisesi, 10.Yüzyıl (sol),
Resim 36. Karanlık Kilise, 11. Yüzyıl (Pekak Arşivi-2013)



Resim 37. İsa'nın Doğumu, Karabaş Kilise 1060-1061 (Ataç Arşivi -2013)

Kompozisyonlarda Yusuf düşünceli şekilde oturur ve bir elini yüzüne dayamış derin düşünceler içinde (çoğunlukla sahnenin alt köşesinde) görülür (Resim 35-39). Sıklıkla Yusuf'un karşısında bir figür görülür ve figür Matta'da Yusuf'un aklını çelmeye çalışan bir şeytan olarak yorumlanır ve Matta'da (1-19) Yusuf'un kafasındaki çelişkili sorular hakkında ayrıntılı bilgiler sunulur (Spitzing, 1989: 129).



Resim 38. İtalya Palermo, Cappella Palatina, Güney Haç Kolu, Doğu Duvar, 1140-1170, Mozaik¹⁷



Resim 39. Tağar Aziz Theodoros Kilisesi (Gür Arşivi-2013)

¹⁷ (<http://www.thewestologist.com/arts/the-story-of-christ-s-birth-in-art> 21.11.2015 – 23:59)

726-842/3 İkonoklazm öncesi ve sonrasına tarihlendirilen kompozisyonlarda farklılık görülür. İkonoklazm sonrasında, kompozisyonlarda yoğunluk görülür ve episodlar arasında kontur yer alır. Konturlarda kırmızı ve beyaz tonlar hakimdir (Spitzing, 1989: 129). 1000 yılı sonrasında İsa'nın doğumu tasvirlerinde festival döngüsü görülür (Resim 40). Bu dönemden itibaren İsa'nın kutsallığı Meryem'in yerini alır. Kalabalık kompozisyonlarda bu uygulama çok net seçilir (Spitzing, 1989: 129). Batı sanatında ebelerin İsa'nın doğumunda tasvir edilmesi çeşitli zorlamalarla olmuştur. 1020 civarında Hildesheim'in bronz kapısı nispeten nadir uygulamalardandır. Tasvirde Meryem ve ayakta figürler görülmektedir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 142).



Resim 40. İsa'nın Doğumu, Niğde Eski Gümüş Manastırı, 12.-13. Yüzyıl (Pekak Arşivi-2013)



Resim 41. İsa'nın Doğumu, Le Bouleu Kilise, Lento, 1160

İsa'nın doğumu ve ölümü günahkarları kurtarıcılığı doğrultusunda, çalışmalarını simgeler. Bundan dolayı bazı kiliselerde yer ve gök arasındaki bağlantıyla ilişkilendirilerek tonozlara resmedilmiştir. Geç Bizans Dönemi kiliselerde tromplarda İsa'nın doğumu yer alır. Güneydoğu trompunda İsa'nın doğumunun tasvir edildiği kiliseler; Yunanistan Hosios Lukas (erken 11. yüzyıl), Yunanistan Daphni Kilisesi (11. yüzyıl sonu) ve Yunanistan Nea Moni Kilisesi'dir (11. yüzyıl) (Spitzing, 1989: 126).

Güney Fransa'da Perpignan civarında Le Boulou'daki kilisenin lentosunda İsa'nın doğumu (kabartma) tasvir edilmiştir. Merkezde öküz ve eşek, sağında Meryem solunda ise Meryem'le (V) oluşturacak şekilde

kundaklanmış İsa tasvir edilmiştir. Yerel bir uygulama olan bu örnekte İsa'nın başında haçlı hale görülür. İsa'nın başı üzerinde yedi kollu yıldız betimlenmiştir. Meryem'in sol kolu bedeninin altında, kompozisyonun sağında ise Yusuf yer alır (Resim 41).

13.-14. yüzyıl sonrasındaki Batı Avrupa sanatında İsa'nın doğumu tasvirlerinde sembolik birçok unsur görülür. Meryem ve İsa arasında duygusal bağ öne çıkartılarak sembollerle sunulmuştur (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 142).

İsa'nın Doğumu



Resim 42. Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, Apsis Mozaik, 1296 (sol)¹⁸

Resim 43. Floransa, Battistero di San Giovanni Vaftizhane, Kuzey Duvar, İsa'nın Doğumu 1240-1300, Mozaik (sağ)¹⁹



Resim 44. İsa'nın Doğumu, Fildiş Mahfaza Kutusu, 14. Yüzyıl, The Metropolitan Museum of Art



Resim 45. İsa'nın Doğumu, İstanbul Khorra Kilisesi, Mozaik, 14. Yüzyıl (Pekak Arşivi-2010)

Batı sanatında doğum konulu tasvirlerde meleklerin İsa ve Meryem'in çevresinde neşeyle dans ederken görülür. İsa'nın yeryüzüne ilk gelişi sembolik unsurlarla ifade edilir, örneğin İsa'nın ilk doğuşu ile güneşin doğuşu özdeşleştirilir. Rönesans ve Barok dönemleriyle birlikte İsa'nın doğum tasvirleri daha gerçekçi resmedilmeye başlanır. Resimlerde daha çok karanlık ortamları aydınlatan ışık ile İsa özdeşleştirilmiştir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 142).

Khora Kilisesi, İsa'nın doğumunda altın yıldız fon üzerine, mağaranın altında ebeler İsa'nın ilk bakımını yaparken tasvir edilmiştir. Mağaranın içinin karanlık bölümü çok ince bir hatla gösterilmiştir. Ioannes'in Protoevangelion'unda görülen mağara ve

¹⁸ (http://www.wga.hu/html_m/t/torriti/mosaic/index.html 21.11.2015 – 23:49)

¹⁹ http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html 21.11.2015 – 23:59)

meşale gibi sembolik unsurlar tasvirlerde sıkça işlenmiştir. Yunan mitolojisinde Doğum Tanrıçası Eileithia'nın meşaleyi taşıdığı sırada Thanatos'un (ölüm) tasvir edildiği görülür. Buradaki meşalenin de köken açısından benzerlik gösterdiği düşünülmür (Spitzing, 1989: 130).

Yunanlar, yeni doğan bebeklerin yatırıldıkları minderlerin arasına sarımsak koyarak bu keskin kokuların iblisleri ve kötü kokuları dağıttıklarına inanmaktadır. Bu uygulamalar sadece Post-Bizans'ta zamanla uygulanmaya başlanmıştır. Geç Bizans Dönemi'nde parlak kırmızı maphorionuyla Meryem, tasvirlerde dikkat çeker (Spitzing, 1989: 130).

13.-14. yüzyıldan itibaren İsa'nın doğumu konulu sahnelerde realistik uygulamalar tercih edilmiştir. Buradaki örnek de gündelik yaşam mücadelesi içindeki bu olayın her türlü ayrıntısının yansıtılmaya çalışıldığı önemli örneklerden biridir. 16. yüzyıldan itibaren sahnelerde çok fazla yoğunluk görülür bu da her dönem kompozisyonlara eklenen sembolik figürlerle açıklanabilir (Resim 42-46).



Resim 46. İsa'nın Doğumu, Gümüş Paten, 15. Yüzyılın İkinci Yarısı, Metropolitan Museum of Art

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yeni Ahit'e göre İsa'nın bu evrendeki yaşamı, günahkar insanlara ve iman edenlere Tanrı'nın Enkarnasyonunu hatırlatmak için önemli bir amaçtır. Meryem'in doğumu ile İsa'nın doğumuna altyapısal bir düzen oluşturulduğu düşünülmektedir. İsa'nın doğumuyla günahların ortadan kalktığı, hatta Hıristiyanların günahlarını yok etmek için Tanrı'ya kurban edildiğini inanılır. Ayrıca İsa'nın çarmıha gerilerek göğe yükselişi O'nun fiziki-ruhani durumuyla açıklanmaktadır. İsa'nın Meryem gibi et ve kandan insan bedeninde (ölümlü) şekillenmesi, Tanrı'nın ruhani doğasının yansımaları olarak açıklanabilir. Ortodoks Hıristiyan inancına göre Tanrı'nın suretinde yaratılan insan (Tanrı tarafından yaratıldığı düşünülen Buda ve Tanrı'nın balçıktan şekillendirilerek et ve kemiğe büründürdüğü Adem ve Havva) ilk günah ile kötülüğe

İsa'nın Doğumu

sapar. Habil ve Kabil kardeşlerin arasında çıkan çekememezlik, sonuçta Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesiyle sonuçlanmış ve tüm dünyaya yayılmıştır (Vikan 2003: 235; Kalavrezou 2005:108; Coşkuner, 2009: 53).

Martin'den doğrudan aktaran Coşkuner, İsa'nın doğasını tüm çıplaklığıyla ortaya serer;

“İnsanoğluna duyduğu sevgi ve sonsuz merhametinden, Rab ölüme mahkum olan doğayı çürümekten kurtarıp, asıl mutlu durumuna getirmek istedi... Bu yüzden bedensel ölüme teslim oldu... çünkü belki, o zaman Adem'in günahını kendi içinde eritebilirdi” (Martin, 1955: 194; Coşkuner, 2009: 54).

Tüm bu kötülüklerin sürüp gitmesiyle Tanrı, insanoğlunu kurtarmak için İsa'nın bedeninde et ve kemiğe bürünerek saf ve temiz ruhlu Meryem'in bedeninden lekesiz bir şekilde dünyaya gelir. Tanrı, doğum sürecinde özüyle ilahi yansıması olan insani doğasını birleştirmiştir. Yaşam sürdükten sonra ölümü ve tekrardan dirilişiyi yeryüzündeki uyarıcı ve öğretici Hıristiyanlık düşüncesini evrende sürekli kılmıştır (Vikan, 2003: 235).

Acara, Bizans Dönemi'nde doğumların Meryem, Vaftizci Yahya'nın İsa'nın doğumuyla ifade edildiğini yazar. Ayrıca tasvirlerde bu kutsal üç doğumun ikonografik ayrıntıları üzerinde durulmaktadır. Halk arasında uygulanan *doğum litürjisi* hakkında bilinenler sınırlıdır. Bizans Dönemi'nde doğum işlemlerinin çoğunlukla evde hizmetçi kadınlar yardımıyla gerçekleştirildiği bilinir. Bunların dışında doğumların gerçekleştirildiği özel mekanlar ve hastaneler de vardır (Acara, 1998: 186).

Karpozilos, Kazhdan ve Cutler, *Ioannes Eleemon'un Vitası*'na dayanarak İskenderiye'de doğum işlemlerinin gerçekleştirildiği tıbbi yapıların varlığı bilinir (Karpozilos, Kazhdan, Cutler, 1991: 290). Araştırmacılar doğum sonrasında (tıpkı günümüzdeki gibi) bebeklerin yıkanarak kundaklandığını belirtir. Doğum yapanın temiz olmadığını kabul eden araştırmacılar kadının, doğumun üzerinden 40 gün geçtikten sonra *Ökaristi*'ye katılabildiğini belirtmektedir (Karpozilos, Kazhdan, Cutler, 1991: 290).

Maguire, İsa'nın Adem ile dünyaya günahın tanıtıldığını, İsa ile evrenin günah ve kötülüklerinden arındırıldığını yazar (Maguire 1996: 20). 726-842/3 İkonoklazm sonrasına tarihlendirilen İsa'nın doğumu tasvirleri İsa'nın fiziki yapısının ispatıdır. Bu görüşü savunanların başında Konstantinopolis Patriği Nikephoros (758-828/806-815), Konstantinopolis Studios Manastırı Hygomeni Theodoros (759-826), Nikomedialı Georgios (9.yüzyıl), Symeon Metaphrastes (10. yüzyıl) gibi ikonodüllerin yazdıkları litürjik metinlerde ikonoklastlara karşı çıkılır (Sinkevic, 2000: 51).

İsa'nın yaşamının doğum, ölüm gibi evrelerini sembolize eden litürjik eserler Bizans sanatında büyük öneme sahiptir (Acara, 1998: 196). Londra British Museum'daki Fildişi Kutu, Monza Amullası (Frazer, 1979: 565-566, Fig. 79), Bobbio Ampullası, Sancta Sanctorum ahşap paneli, Rabbula İncili fol.13r'deki gibi 5.-6.yüzyıllara tarihlendirilen Erken Bizans Dönemi'nden sonra İsa'nın doğumu ve çarmıhta İsa tasvirleri bir arada görülür. Orta Bizans Dönemi'nde, çarmıh ile İsa'nın

doğumu birbirlerini tamamlayan sahneler olarak resim programlarında yerini alır (Weitzmann, 1974: 33; Kartsonis, 1986: 31-33) (Resim 47).

Ebeler (Salome, Zelomi ve Mea)

İsa'nın doğumu ve ilk banyosu, bazı kompozisyonlarda bir arada bazılarında ise ayrı tasvir edilmiştir. İsa'nın doğumunda görülen ebeler bazı değişikliklerle birlikte Akhilleus, Dionysos, İskender'in doğumu kompozisyonlarındaki ebelerle benzemektedir. Ortak tasvir anlayışı ya da etkileşimin sonucu olduğunu gösterir. İsa'nın ilk banyosunda görülen kompozisyon, figür ve üslup anlayışı Yunan, Roma, Bizans ve Avrupa örnekleri incelendiğinde büyük bir etkileşimin olduğunu göstermektedir. Bunlardan öne çıkan Salome'nin elindeki kaptan (testi-ibrik-sürahi) banyo havuzuna sürekli su boşaltması ve su haznesi gibi birçok ayrıntının benzerlik gösterdiği görülür.

İsa'nın ilk banyosu tasvirlerinde, kompozisyonun sağında ve ayakta betimlenen Salome, elinde testi-ibrik ile İsa'nın banyo havuzuna ya da üstüne su boşaltırken betimlenmiştir (Resim 48-49). Diğer ebe ise İsa'yı ya kucağında tutmakta ya da su havuzunun içinde onu yıkarken tasvir edilmiştir. Bu ebinin adı apokrif kaynaklara göre resmedildiği bilinen Kappadokia kiliselerinde Mea olarak tanımlanır. Mağaranın dışında sağ üstte ise elini çobanlara uzatan melek görülür (Önen-Alev, 2014: 37-42).

Tritsaroli ve Valentin Bizans Dönemi'ndeki doğum, vaftiz, ölüm ve gömü işlemleri üzerinde incelemeler gerçekleştirmiştir. Hristiyanlar'ın bu işlemlerin sosyal ve dini uygulamalarla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bizans Dönemi'nde doğum işlemlerinin çoğunlukla evde birkaç ebe, akraba ya da arkadaş yardımıyla gerçekleştirilmektedir. Koukoules,

Tritsaroli ve Valentin Bizans Dönemi'nde yeni doğan bebeklerin doğum sonrasında yıkanarak temizlendiğini (Tritsaroli ve Valentin, 2008: 94, Koukoules, 1951: 29) (Resim 50) ayrıca doğum sonrasında yıkanan bebeklerin bedenlerinin düzgün



Resim 47. İsa'nın Doğumu, Monza Ampullası, Monza, Cathedral Treasury, 603-613 (Frazer, 1979: 566, Fig. 79)



Resim 48. İsa'nın Doğumu, Göreme Tokalı Kilise, 10. Yüzyıl (Pekak Arşivi)



Resim 49. İsa'nın Doğumu, Karabaş Kilise, 1060-1061 (Pekak Arşivi-2012)

İsa'nın Doğumu

ve güzel kılınması için 7 gün boyunca yün sargı ile sarmalandığını (kundaklandığını) belirtmektedir (Tritsaroli ve Valentin, 2008: 94). Ayrıca doğum sonrasındaki 40 günlük süreçte bebek ve annesi kirli kabul edilir ve litürjiye dahil edilmezler, kötü ruhlarla sahip olduklarına inanılarak rahipler tarafından çeşitli işlemlere tabi tutulur (Koukoules, 1951: 33-34; Tritsaroli ve Valentin, 2008: 94). Yeni doğan bebeklerin hemen vaftiz edilmesi durumunda ölüm riski taşıdığını belirten araştırmacıların 40 gün durumunun litürjik olmasının yanında çeşitli fiziki amaçlarının da olduğunu savunur (Tritsaroli ve Valentin, 2008: 95).

Bizans Dönemi'nde her kadın evinde doğum yapacak diye bir zorunluluk yoktur çünkü İsa'nın doğum işlemini gerçekleştiren bakire Meryem bunun güzel bir örneğidir. Zorunlu doğum işlemleri ve bebek bakımları için Bizans Dönemi'nde yetimhaneler (orphanotropheion) ve doğumhaneler (brephotrofeion) bulunmaktadır. Bu uygulamalar ilk defa 5. yüzyılda Theodosius Kodeksi'nde daha sonra 6. yüzyılda Iustinianus Kodeksi'nde belirtilmiştir. Doğum sonrasında bebekler, anneleri ya da bebek bakıcıları tarafından büyütülmektedir. İlk altı ay anne sütü ile beslenen bebeklerin şarap, bal, su, keçi sütü gibi çeşitli karışımlardan elde edilen ürünlerle beslendikleri bilinmektedir. Doğum sonrasında iki ya da üç yıl kadar çocukların hastalık durumlarına göre süttten kesildikleri bilinir. Ayrıca emzirme uygulamasının da ailelerin sosyo-ekonomik durumu ile ilişkili olduğu görülür. Aristokrat kadınlar bu tarz durumlar için bir ya da daha fazla yardımcı kadın çalıştırmıştır (Tritsaroli, Valentin, 2008: 94-95).



Resim 50. İstanbul, Khorra Manastırı Kilisesi, 14. Yüzyıl, İsa'nın Doğumu (Pekak Arşivi-2010)

Doğum sonrasındaki ilk banyo ile vaftiz arasındaki lituriyi inceleyen Arad, İsa'nın ilk banyosunun Bizans sanatında 6. yüzyılda ortaya çıktığını ifade eder. Bu uygulama Apokrif ve Kanonik kaynaklarda geçmemektedir. İlk banyonun kaynağının Helenistik ve Roma sanatındaki bir bebeğin yaşam döngüsü içinde incelenmesi gerekebilir. İlk banyo Akhilleus, Dionysos ve İskender'in tasvirlerinde görülmektedir. İlk banyo uygulamalarında zamanla birçok ayrıntı görülür, suyun sıcaklığını test eden ve bebeğin kıyafetlerini elinde tutan ebeler buna örnektir (Arad, 2003: 22). İsa'nın ilk banyosu kanonik kaynaklarda geçmemesine rağmen tasvirlerde görülür. İsa'nın vaftizi kanonik kaynaklarda geçmektedir (Matta, 3: 13-17; Markos, 1: 9-

11; Luka, 3: 21-22; Yuhanna, 1: 29-34). Doğumdaki Emmanuel İsa tanımlaması vaftizle ilişkilendirilir. Vaftiz ve ilk banyo Tanrı'nın varlığına işaret eden sembolik ayrıntılardır (Matta, 3: 17; Markos, 1:11; Luka, 3:22, Arad, 2003: 24). Vatiz sahnelerindeki banyo motiflerini inceleyen Arad, Salome'nin kompozisyonlarda Doğu'da 6. yüzyıl, Batı'da

ise 7. yüzyıldan itibaren yer almaya başladığı belirtir (Arad, 2003: 29).

İsa'nın ilk banyosuyla vaftizi arasında ilişkiyi inceleyen Arad, bunun duvar resimleri ve küçük el sanatlarında görüldüğünü ifade eder. Bu ilişkinin yazılı kaynaklarda anlatıldığı gibi olmadığını belirten araştırmacı, Ortaçağ sanatında belirgin olduğunu yazar. 12. yüzyıla tarihlendirilen Katalonya, Aragon, Roussillon, Provence ve Languedoc örneklerini inceleyen araştırmacı, bu dönemde Kuzey İspanya ve Güney Fransa arasındaki kültürel etkileşimi vurgular (Arad, 2003: 33-34).

Bologna'da 7. ve 8. yüzyıla tarihlendirilen fildişi örnekteki İsa'nın ilk banyosundaki ebe, hazırlık işlemleri için beklemektedir. Roma San Valentino Katakombu'nun 7. ve 8. yüzyıla tarihlendirilen duvar resimlerinde, Sina'da 8. ve 9. yüzyıla tarihlendirilen resimlerde İsa'nın ilk banyosu görülmektedir. Burada diğerlerinden farklı olarak Salome kompozisyona dahil edilmiş ve yazıyla açıklanmıştır. Bu yazıt aynı zamanda *doğuş ikonografisi*'ndeki Salome ile İsa'nın ilk banyosunun meşrulaştırılmasıdır. 9. yüzyıldan itibaren artan Salome tasvirleri 11. yüzyıldan itibaren yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Arad, 2003: 29).

Yusuf

Yusuf, İsa'nın doğumu tasvirlerinde 5. yüzyıldan itibaren görülmektedir. Doğum sonrasında Yusuf, Meryem'in bakire olduğunu vurgulamak için Meryem'in bitişiğinde ya da mağaranın içinde değil genellikle mağaranın dışında ve düşünceli bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu uygulama İtalyan resimlerinde çok fazla görülmektedir (Salvador-Gonzalez, 2012: 28).

İsa'nın doğumu tasvirlerinde merkezde İsa, yakınında Meryem ve Yusuf yer alır. Meryem tasvirlerde şilte üzerinde uzanır ve bu uygulama İskender ve Dionysos gibi antik doğum tasvirlerinde de görülür (Wilhelm-Red, 1994: 95), Yusuf, çoğunlukla İsa'nın yakınında, kompozisyonda Meryem'i dengelemektedir. Meryem, genellikle başını bir eli ile destekler, gözü ya da eliyle İsa'yı işaret eder ya da O'na sarılır. Böylece O'na yakınlığını vurgular. Yusuf tasvirlerde çoğunlukla elinde meşaleyle ayakta, bir eliyle ya da gözüyle İsa'ya yönelirken görülür. Kompozisyonun merkezindeki İsa, Meryem ve Yusuf üçlüsünden, Yusuf'un duruş ve konumunda bazı değişiklikler görülür (İsa'ya bazen arkasını döner bazen de sadece başı ile yönelir).

Yusuf ile söylenebilecek önemli bir husus ise sahnenin betimlenmesinde kullanılan kaynaktır. Çünkü anlatılanlara göre Yusuf (bazen de Yusuf'un çocukları) doğum sırasında Meryem'in yanında yer almaz. Doğum sırasında ebe aramak için Meryem'in yanında ayrılır. Bundan dolayı da erken örneklerde Yusuf'un kompozisyonda yer almamış olabileceği düşünülür. Yusuf çoğunlukla tasvirin alt köşesinde, olayın şaşkınlığını ve aldatılma düşüncesini içinden atamadığının göstergesi olarak düşünceli şekilde otururken ya da ayakta betimlenmiştir. İsa'nın ilk banyosu tasvirlerinde Yusuf, çoğunlukla İsa'ya arkası dönmüş bir şekildedir. Bazen arkasına dönerek İsa'ya bakmakta bazen de kafasını önüne eğerek olayın derin düşüncesini yaşamaktadır. Bazı örneklerde de Yusuf'un, banyo yaptırılan İsa'yı izlediği görülür (Salvador-Gonzalez, 2012: 28).



Resim 51. İsa'nın Doğumu, 10. Yüzyıl,
Fildişi Levha, Metropolitan Museum of Art

düşündürür. Dönem, bölge ve sanatçıya göre farklılık gösteren bu gibi uygulamalar episod düzenini güçlü kılar (Resim 51).

Kutsal Hayvanlar (Öküz ve Eşek)

İsa'nın doğumu tasvirlerinde öküz ve eşek gibi kutsal hayvanların Erken Dönem'den itibaren tasvir edildiği görülür. Sembolik iki hayvan çoğunlukla İsa'nın başucunda ya da ayakucunda yer almaktadır. Hayvanlar İsa'nın doğduğu alanın ahır olduğunu vurgulanmak için kullanılmış olabilir. Ayrıca doğumun gerçekleştiği soğuk ortamda bebek İsa'nın öküz ve eşiğin nefesleriyle ısıtılmış olabileceğini düşünülür (Spitzing, 1989: 127; Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 141).

Öküz ve eşiğin resimlerde kullanılmasının Yahudi-Hıristiyan ve Pagan-Hıristiyan uygulamasının bir parçası olduğunu düşünülür (Spitzing, 1989: 127). İsa'nın doğumunda zamanla (daha çok Avrupa resminde) koyun, kuzu ve köpek gibi çeşitli hayvanlar da görülür. Avrupa resmindeki kalabalık kompozisyonlardaki hayvanların Erken Bizans Dönemi örneklerinde işlenmediği bilinir. Ayrıca doğumundaki çobanlar meşrulaştırılmak için çevresindeki hayvanların sayılarında artış olmuştur (Salvador-Gonzalez, 2012: 31-32).

Öküz ve eşek tasvirlerine İokabos'un Protoevangelion'u, Pseudo-Matta ve Eski Ahit Peygamberleri'nin söyledikleri kaynaktır. İokabos'un Protoevangelionu'nda, İsa'nın Çocukluk İncili'nde ve Pseudo-Matta'da doğumun bir mağarada gerçekleştiği, üç gün sonra ahırdaki öküz ve eşiğin arasında bir yemliğe yatırılarak Meryem ve Yusuf'la burada üç gün kaldığı anlatılır. Ayrıca doğumun Barnabas İncili'nde çoban barınağında gerçekleştiği yazmaktadır.

Schiller, doğum ikonografisindeki eşek ve öküzün, Antik Dönem tasvirlerindeki mitolojik hayvan bakıcılarıyla ilişkilendirmektedir. Kilise babalarından Ambrosios (339-397) ve Augustinus (354-430)'a göre öküz seçilmiş Yahudi halkını, eşek ise kafirleri sembolize etmektedir. Gregorios, öküzün, kanunların uygulamaları altındaki insanları, eşiğin ise putperesliğin günahlarıyla dolu Tanrı'nın oğlunu yalanlayan insanları temsil ettiğini yazmaktadır. Schiller öküzün günahsız insanları, eşiğin ise günahkarları temsil ettiğini ifade etmektedir (Schiller, 1971: 60).

Bakireliğin Önemi ve Meryem'in Bekareti

Evadne, Leda ve Meryem gibi bakire kadınların Tanrı çocuklarını doğurmak için seçildiklerini belirten Blank, Apokrif kaynaklarda Salome'yi Meryem'in bekaretinden şüphe duyarak bekaret testi uygulamaya çalıştığında Salome'nin elinin kuruduğu anlatılır. Bakirelerin sihirli ve kutsal varlıklar olduğu kabul edilir (Blank, 2008: 143). İsa'nın, Meryem'in rahmine düştüğü anda görülen uysal itaakarlık, cennetin cinsel içgüdüden yoksun ve Meryem'e karşı duyulan bekaret saygısının bedenden çok zihinde yer aldığını kanıtlamaktadır (Blank, 2008: 224).

Büyük Perhiz olarak tanımlanan kefarete döneminde Hamsin yortusunda ve Noel'den önceki dört hafta boyunca ve Çarşamba günleri (İsa'nın yakalanması), Cuma günleri (İsa'nın ölümü) ve Cumartesi günleri (Meryem anısına) da çiftlerin cinsel ilişkiden kaçınması manastır içinde olduğu kadar halk için de geçerlidir (Blank, 2008: 235).

Ortaçağ'ın vazgeçilmezi kabul edilen Meryem hakkında bilinenler apokrif ve kanonik kaynaklara dayanır. Luka'da az da olsa Meryem'e yer verilmiştir. Markos'ta Meryem adına sadece iki defa yer verilmiştir. Yuhanna'da ise, Meryem'in adından bahselmemektedir. Roma Katolik Kilisesi'nin en ünlü kadın şahsiyetine (ve İsa'dan sonra önemli insan şahsiyeti) ilişkin ifade ettiği dört dogma maddesinden sadece birisi (İsa'yı doğurması) kutsal kitapla doğrulanabilir. Lekesiz bekaret (4. yüzyıl), hamilelik (1854) ve cennete yükselmesi (1950)'de Papalık kararıyla kabul edilir. Luka ve Matta'da Meryem'in bekaretine ilişkin kesin ifadeler bulunur. Luka ve Matta karşılaştırıldığında Luka'nın Meryem hakkındaki ifadeleri daha üstün kabul edilir (Blank, 2008: 247-248).

Luka'da, müjde için gelen Gabriel'e Meryem şunları söyler;

"Ama bu nasıl olabilir, bana tek bir erkek eli değmedi ki?"

Meryem'in bekareti Hıristiyanlık'taki karşıt görüşü yok edebilecek masum ve saf bir ifadedir. Ayrıca Matta'da Meryem ile Yusuf'un evlenmedikleri, ilişki yaşamadıkları şöyle anlatılır;

"bir araya gelmesinden önce Kutsal Ruh tarafından hamile kaldığı" (Blank, 2008: 248). Wamer'in de ifade ettiği gibi İsa'nın doğumuyla Yunan-Pagan geleneği olan Parthenios (büyüdüğünde yüce, hatta mucizeler yaratan Tanrı ve yarı insanoğlu) arasındaki benzerlikler, Erken Hıristiyanlık Dönemi'nde tartışmalara sebep olur (Blank, 2008: 249-250). 4. yüzyılın sonunda İsa'nın "*Bakire Meryem aracılığıyla Kutsal Ruh tarafından yaratıldığını*" düşüncesi Hıristiyanlığın ortak görüşüdür. 390'da Papa Siricius, Meryem'in bekaretinin hamilelik ve doğum sırasında (in partu) bozulmadığını ilan etmiştir. Origenes ve İskenderiyeli Klement, Meryem'in bekaretini İokabos'un Protoevangelionu'na dayandırır²⁰. 8.-9. yüzyılda Latince olarak yayınlanan

²⁰ Origenes ve Klement için bakınız; (Osborn, 1957; Chadwick, 1980; Cosaert, 2008; Yılmaz, 2015: 98-108).

Pseudo-Matta ve Meryem'in Doğumu İncili, Meryem'in kutsallığına büyük etki etmiştir (Blank, 2008: 250-251).

Iokabos'un Protoevangelion'u, Meryem'in doğumu ile başlamaktadır. Bu uygulama daha sonra birçok doğum örneğinde görülen birçok kutsallığı da beraberinde getirmiştir. Bu doğum uygulaması daha önce Sara ve İbrahim'in doğumunda görülmektedir. Anna çocuğu olması için Tanrı'ya dua eder ve bunun üzerine Tanrı tarafından gönderilen melek, Anna ve Joachim'e bir çocukları olacağını bildirir. Büyük sevinç yaşayan Anna ve Joachim birbirlerine sımsıkı sarılır ve Anna hamile kalır. Bu sarılma anı Ortaçağ resimlerinde sıkça görülür. Meryem'in bu şekilde cinsel birleşme olmaksızın hayata gelmesi İsa'nın doğumuna hazırlıktır (Blank, 2008: 251).

Bakire Meryem kavramı Ortaçağ'dan kalma büyük ve karmaşık bir mirastır. Bekareti ve anneliğine bağlı onuruyla Tanrı katında kutsal kabul edilerek tasvir edilir. Bekaret kavramı Meryem'in ruhani mükemmelliğinin yansımasıdır (Blank, 2008: 258).

Yıldız

İsa'nın doğumu ikonografisinde zamanı gösteren iki ayrıntı bulunur. Bunlardan biri, Pseudo-Matta ve Iokabos'un Protoevangeliumu'nda doğumun öğleden sonra gerçekleştiği ifade eden zaman kavramıdır. Diğeri ise tasvirlerde görülen ve apokrif kaynaklarda ifade edilen gökteki kutsal yıldızdır. İsa'nın doğumu tasvirlerinde 3.-4. yüzyıldan itibaren yıldız, O'nun kundağı üzerinde yerini almıştır.

Tasvir edilen mekana göre kompozisyonda yıldızın konumu değişmektedir. 4. yüzyıl örneklerinde kundaklanmış İsa üzerinde yıldız ve kutsal hayvanlar görülür. Mağara içindeki doğum tasvirlerinde, yıldız mağara üzerinde ya da karanlık mağara içinde tasvir edilir. Kompozisyondaki tasvir düzenine göre yıldız işaret eden sembolik figürlerden çobanlar, Müneccim Krallar, Meryem ile Yusuf çeşitli duruş ve şekillerde bir eliyle yıldız işaret etmektedir. Müneccim Krallar'ın yeni doğmuş bebek İsa'yı bulmaları için gökyüzünde beliren ve yolculukları sırasında onlara eşlik eden yıldız, Müneccim Krallar'ın tapınmasında ya da doğumun gerçekleştiği kompozisyonlarda sembolik unsur olarak görülür.

Müneccim Krallar siklusunun parçası olan yıldız, doğum tasvirlerinde krallar olmadan da betimlenmiştir. Matta'da (2,9) yıldız bir evin üzerinde parlarken Protoevangelion'da (21) mağaranın üzerinde yer alır. Müneccim Krallar siklusunun bir parçası olmasına karşın 5. yüzyıla tarihlenen Ravenna Başpiskoposu Maksimianus'un fildişi katedrası gibi erken örneklerden itibaren yıldızın tek başına görülmesi *Eski Ahit, Yeni Ahit, Yuhanna'nın Vahyi* ve litürjik metinlerde İsa'nın doğum sembolü olarak kabul edilir (Kalokyris, 1969: 88-89).

İsa'nın doğumu sırasında yıldızın parladığı ve doğum için gelen ebelerin korkarak mağara önünde bekledikleri Matta, Pseudo-Matta ve Iokabos'un Protoevangeliumu'nda vurgulanmıştır. Çalışma kapsamında incelenen ve İsa'nın doğumu tasvirlerinin vazgeçilmez unsuru olarak tüm betimlerde yerini alan yıldız, duvar resimleri, mozaik ve Ortaçağ resimlerinde, çoğunlukla beyaz, şeffaf ve parlak bir ışık şeklinde görülür. Litürjik metinlerde ayrıntılı bir şekilde incelenen yıldız, zamanla

tasvirlerde iki defa betimlenen İsa'nın vurgulanmasında (kundağa İsa ve ilk banyo uygulamalarında) kullanılmıştır.

İsa'nın doğumu ikonografik, tarihsel ve üslup açısından birçok anlam taşır. İsa'nın Meryem tarafından doğrulması onun insan-beşeri bir bedene sahip olduğunu gösterirken herhangi bir ilişkiye girilmeden, bakire Meryem tarafından doğumunun gerçekleşmesi O'nun Tanrısallığının göstergesidir. Ayrıca bu yönüyle İsa; Asur (Adad), Yunanistan (Adonis, Apollon ve Zeus), Hindistan (Agni), Thebes (Alcides/Hercules), Frigya (Attis), Finike (Baal), Afganistan (Bali), Hindistan, Çin ve Japonya (Buda/Beddhu), Siam Deva Tat (Buda), Druidler (Hesus), Mısır (Horus, Osiris ve Serapis), Tibet/Hindistan (Indra), Nepal (Jao/Iao), Hindistan (Krishna), Shintos (Mikado), Pers (Mithra), İskandinav (Odin), Kafkasya/Yunanistan (Prometheus), Meksika (Quetzalcoatli), Burma (Salivahana), Suriye (Tammuz), Galyalılar (Thor), Sibyls (Evrensel Monarch), Bilingonese (Wittoba), Trakya (Zamolxis/Zamolxis), Pers (Zerdüş/Zerdüş) gibi çeşitli kültür ve inanış biçimleriyle etkileşimini gösterir (Acharya ve Murdock, 2011: 8-9).

Bütün bu etkileşim ve doğum örnekleri onun fiziki yapısının yanında Tanrı olduğunun da göstergesidir. İsa'nın Tanrı yapısı Yeni Ahit'teki şu sözlerle anlatılır;

"İman ediyorum ki, İsa Mesih Tanrı'nın Oğlu'dur" (Elçilerin İşleri, 8: 36-37). *Baba'nın yüceliği sayesinde Mesih nasıl ölümden dirildiyse biz de yeni bir yaşam sürmek üzere vaftiz yoluyla O'nunla birlikte ölüme gömüldük"* (Pavlus'tan Romalılar'a Mektup, 6: 4).

Mezheplerin çeşitli görüşlerine karşılık, İsa'nın doğumu, insan doğasıyla açıklanır (Spitzing, 1989: 124). Doğumun gerçekleştiği mekan aslında İsa ve Meryem'in sosyal ve ekonomik durumları hakkında bilgiler sunar. Her ne kadar çelişkili olsa da yemlik, mağara, ahır, ev ve han, İsa'nın doğumunun gerçekleştiği mekanlar olarak karşımıza çıkar. Avrupa resminde, doğum ev ve han gibi alanlarda gerçekleşir, apokrif kaynaklarda ise daha çok mağara ve çoban barınağı görülür.

Antik Dönem, Roma ve Bizans'ta çoğunlukla ev, ahır, mağara ve handa gerçekleşen doğum uygulamalarında ebelerin yer aldıkları görülür. Doğum kompozisyonlarının kalabalıklaşmasıyla tasvirler eşek ve öküz gibi kutsal hayvanların yanında çobanlar, Melek (İer) ve Münecim Krallar'ın eklenir ve böylelikle doğum ile episodlar meşrulaştırılmaya çalışılır. Ayrıca İsa'nın doğumunun Eski Ahit'te şöyle müedellendiği ifade edilir;

"Rabbin kendisi size bir belirti verecek: işte kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacak" (Eski Ahit, 7: 14).

İşaya peygamberin dışında Hoşea Peygamber de İsa'nın doğumunu Eski Ahit'te şöyle müjdelemektedir;

"İki hayvanın ortasında kendini göstereceksin" (Eski Ahit, 11: 1).

Maguire, İsa'nın Adem ile birlikte dünyaya günahın tanıtıldığını, İsa'nın yaşamı ve ölümü ile birlikte de günahtan ve kötülüklerden arındırıldığını yazar (Maguire, 1996: 20).

İsa'nın Doğumu

İsa'nın doğumu ve günahın ölümü eşdeğer kabul edilir. Bütün bunlar doğrultusunda, el sanatlarında ve kiliselerde İsa'nın doğumu ve çarmıhta İsa tasvirleri bir arada verilmeye çalışılmıştır. Kappadokia kiliselerinde bu iki tasvirin çoğunlukla karşılıklı resmedildiği görülür²¹;

“Artık günaha kölelik etmeyelim diye, günahlı varlığımızın ortadan kaldırılması için eski yaradılışımızın Mesih’le birlikte çarmıha gerildiğini biliriz (Pavlus’tan Romalılar’a Mektup, 6: 6). Mesih’le birlikte ölmüşsek, O’nunla birlikte yaşayacağımıza da inanıyoruz” (Pavlus’tan Romalılar’a Mektup, 6: 8).

Müneccim Krallar

Doğum tasvirlerinin gelişmiş ikonografisinde görülen Münecim Krallar (*Kahin Krallar, Kahinler, Bilge Adamlar, Münecimler, Münecim Krallar, Doğu’dan Gelenler, Üç Münecim*) Pseudo-Matta’da anlatıldığı kadarıyla doğumdan iki yıl sonra tapınmaya gelmiştir. Kalokyris, Münecim Krallar’ın tapınmasıyla 25 Aralık’ta İsa’nın doğumu yortusuyla litürjide kutlandığını yazmaktadır (Kalokyris, 1969: 85).

Kaynaklarda ayrıntılarıyla sunulan figürler zamanla Münecim Krallar episodunun oluşmasına yardımcı olmuştur. Genel siklusa bakıldığında Münecim Krallar’a yıldızın görünmesi, Münecim Krallar’a meleğin yol göstermesi ve Münecim Krallar Hirodes’in huzurunda, Münecim Krallar’a meleğin görünmesi ve Münecim Krallar’ın geri dönüşü tasvirlerde yerini alır. Ancak bu siklustan doğuma dahil edilen episodlar (tasvirlerde sıkça görülen) Münecim Krallar’ın yıldızı takip etmesi veya Münecim Krallar’ın İsa’ya hediyeler sunmasıdır.

Hıristiyan geleneğinde önemli bir yere sahip kompozisyonun kaynağında Münecim Krallar’ın sayısı, sundukları altın, mür ve tütsü dikkate alınarak üç kişi olarak kabul edilmiştir. Jerphanion Münecim Krallar’ın, insan yaşamının üç evresini sembolize ettiğini figürlerin yaş farklılıklarıyla açıklamaktadır. Münecimlerin sayısındaki üç kavramı, insan yaşamının üç evresini sembolize etmesinin yanında Baba, Oğul ve Kutsal Ruh olarak da kabul edilir (Jerphanion, 1925: I,78). Walker’ın ifadelerini destekleyen Acharya ve Murdock, tarihsel İsa’yı bulmak için Yeni Ahit’ten Paganizm’i çıkartmak gerektiğini yazar (Acharya ve Murdock, 2011: 25).

İsa'nın Doğumu Tasvirlerinde Episod Düzeni²²

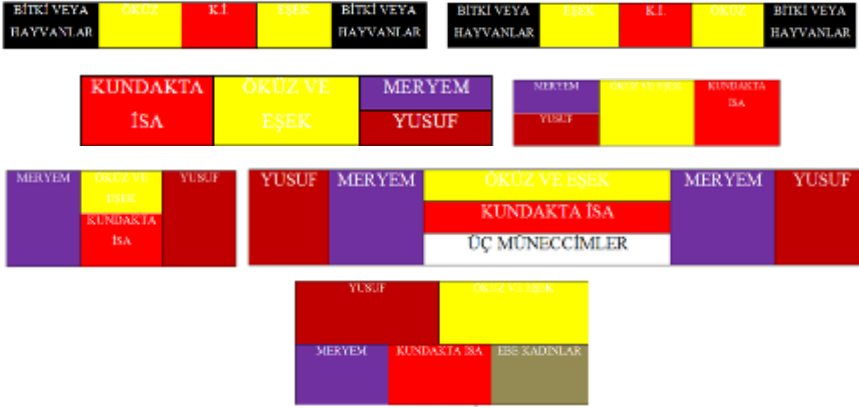
Erken Dönem örnekleri üslup açısından değerlendirildiğinde figürlerin şematik ve geometrize oldukları görülür. Erken örneklerde yer alan figürlerin iri göz ve burunları, orantısız vücutları, yaş ile kimlik ayrımlarını sunan saç, sakal ve giysileri figürlerdeki üslupsal farklılıkları yansıtır. Duvar resimleri, mozaik, fildişi ve yazma

²¹ Bu konu hakkında bakınız; (Çoşkuner,2009)

²² **Renklerin tanımlanması**; 1.*Kırmızı–Kundakta İsa*, 2.*Mor–Meryem*, 3. *Bordo–Yusuf*, 4. *Mavi–Melekler*, 5. *Siyah–Çobanlar*, 6. *Sarı–Öküz ve Eşek*, 7.*Krem–Müneccim Krallar*, 8. *Beyaz–Boş Sahne*, 9. *Kum–Ebeler*, 10. *Gri–Işık Huzmesi ve Yıldız*, 11. *Açık Yeşil–Mimari*.

eserlerde ışık-gölge, mekan, tonlama gibi kaygılardan çok ikonografik unsurlar ön plandadır.

Erken Bizans Dönemi'nde ikonografi kurallarının henüz kesinleşmediği görülür. Erken Bizans Dönemi İsa'nın doğumu tasvirleri daha çok sarkofaflar, katakomplar, enkolpionlar, ampullalar, fildişi örnekler ve madeni eserlerde görülür. Erken Dönem örneklerinde epizodlar bağımsız ya da gruplar halindedir.



Tablo 1. 4.-6. Yüzyıl, İsa'nın Doğumu'nda Epizod Düzeni

4. yüzyıl örneklerinde İsa'nın doğumu, öküz ile eşeğin tapınması epizodunun işlendiği üç figürden oluşan, sade bir düzende başlayarak daha yoğun ve karmaşık bir kompozisyon halini almıştır. Atina Bizans Müzesi'ndeki kabartma ve Milano'daki Sant Amrogio Stilicon Sarkofağı buna örnektir. 4. yüzyıl örneklerinde yemlikteki kundaklanmış İsa'ya tapınan öküz ile eşek, bu tarihten itibaren kompozisyonlarda yerini almıştır (Schiller, 1971: 59) (Tablo 1).



Tablo 2. 4.-7. Yüzyıl, İsa'nın Doğumu'nda Epizod Düzeni

İsa'yı nefesleriyle ısırtırken tasvir edilen hayvanlar aslında kaynaklarda doğuma şahitlik eden Melekler, Çobanlar ve Müneccim Krallar gibi tapınmanın sembolik ayrıntıları arasında kabul edilir. Ayrıca öküz ve eşek gibi kutsal hayvanlar Antik Dönem'deki mitolojik hayvan bakıcılarıyla ilişkilendirilmektedir (Schiller, 1971: 60). 3.-4. yüzyıl örneklerinde İsa yalnız başına kundakta yatarken ona sadece eşek ve öküz eşlik etmektedir. 6.yüzyılla birlikte örneklerde mağara ve Beytüllahim yıldızı, öküz ile

İsa'nın Doğumu

eşeğin tapınması, Meryem ve Yusuf görülür. 6.yüzyılda İsa'nın ilk banyosu (ebe kadınlar tarafından banyo yaptırılması) tasvir edilmeye başladığı görülür (Tablo 2).



Tablo 3. 7.-10. Yüzyıl, İsa'nın Doğumu'nda Episod Düzeni

6. yüzyılla birlikte İsa'nın ilk banyosu, doğum kompozisyonlarında yerini almaya başlar. 8.yüzyıl sonrasında ise İsa'nın doğumu ya da ilk banyosu konularına ilave olarak bir meleğin çobanlara İsa'nın doğumunu müjdelediği görülür. Çobanlara meleğin müjdesi, doğum sahnesine sonradan giren episodlar arasındadır. Episodda anlatılan, Çobanlar, müjde veren melek ve yanında melekler ordusu Bizans sanatı için ikonografik veri oluşturur. Bununla birlikte çobanların sayısı, duruşları, yerleri ve sürüleri belirtilmez. Çobanlar Beytüllahim'e ulaştıklarında doğum gerçekleşmiş ve bebek İsa yemlikte yatmakta, çobanlara melek müjde vermektedir. Luka'da ayrıntılarıyla sunulan episodda çobanların sayısı belirtilmemektedir. Ayrıca, müjdenin bir melek aracılığıyla çevredeki çobanlara bildirildiği anlatılır (Tablo 3-4).



Tablo 4. 7.-10. Yüzyıl, İsa'nın Doğumu'nda Episod Düzeni²³

²³ 6.yüzyıldan itibaren kompozisyonların sol ya da sağ bölümlerindeki boş olarak tanımlanan bölümlerde çoğunlukla Müneccim Krallar'ın isaya hediyeler sunması/secdesi görülür. Episod düzenlemelerinde yoğunluk olması sebebiyle sadece boş olarak ifade edilmiştir. Müneccim Krallar için bakınız: (Wilhelm-Red, 1994: 86-120).

9. ve 10. yüzyılda, İsa'nın doğumu tasvirlerinde çeşitli değişimler görülür. Yıldız, mağara, yemlik, öküz, eşek, Meryem, Yusuf, ilk banyo ve ebe kadınlar, meleğin çobanlara müjdesi, çobanların doğuma şahitlik etmesi, Münecim Krallar'a yıldızın yol göstermesi ve Münecim Krallar'ın tapınması tasvirlerde bazen bir arada bazen ayrı ayrı görülmektedir.

9. ve 10. yüzyıl sonrasında kompozisyonlarda büyük değişim görülmez. Genellikle kompozisyonun merkezindeki Meryem ve İsa'nın çevresine farklı figürler eklenir-çıkartılır. 9.-10. yüzyıl Metropolitan Museum'da bulunan Fieschi-Morgan rölikeri ve Sofya Arkeoloji Müzesi'ndeki *Pliska Enkolpionu*'nda görülen kompozisyon, gelişen ikonografinin göstergesidir (Kartsonis, 1986: Res. 24,26a-b)(Tablo 5-6).

MELEKLER		IŞIK VE YILDIZ		MELEKLER	
		ÖKÜZ VE EŞEK			
BOŞ		KUNDAKTA İSA		BOŞ	
		MERYEM			
YUSUF	ÇOBANLAR	EBE KADINLAR	BAN. HAV. İSA	ÇOBANLAR	YUSUF

MELEKLER		IŞIK VE YILDIZ		MELEKLER	
		ÖKÜZ VE EŞEK			
ÇOBANLAR	BOŞ	KUNDAKTA İSA	BOŞ	ÇOBANLAR	
		MERYEM			
YUSUF	EBE KADINLAR	BAN. HAV. İSA	EBE KADINLAR	YUSUF	

Tablo 5. 10.-13. Yüzyıl, İsa'nın Doğumu'nda Episod Düzeni

MELEKLER		IŞIK VE YILDIZ		MELEKLER	
		ÖKÜZ VE EŞEK			
ÇOBANLAR	BOŞ	KUNDAKTA İSA	BOŞ	ÇOBANLAR	
		MERYEM			
YUSUF	EBE KADINLAR	BAN. HAV. İSA	EBE KADINLAR	YUSUF	

MERYEM		IŞIK VE YILDIZ		MERYEM	
		ÖKÜZ VE EŞEK			
ÇOBANLAR	BOŞ	KUNDAKTA İSA	BOŞ	ÇOBANLAR	
		MERYEM			
YUSUF	BOŞ	EBE KADINLAR	BAN. HAV. İSA	BOŞ	YUSUF

Tablo 6. 14.-20. Yüzyıl, İsa'nın Doğumu'nda Episod Düzeni

10. yüzyıl ve sonrasına tarihlendirilen İsa'nın doğumu tasvirlerinde, figürlerin Erken Dönem örneklerine oranla daha dengeli ve ölçülü oldukları görülür. 11. yüzyılın ortalarından itibaren tasvirlerde realist uygulamalar görülür. Farklı duygusal durum ve karakterler figürlerin fizyonomileriyle ifade edilir. Figürler bedensel ağırlık ve hareket katan duruşlar, derin bakışlarıyla akıcı hareketleri doğum kompozisyonlarının ortak özelliğidir. Bu uygulamalar 11. ve 17. yüzyıl arasına tarihlendirilen Avrupa örneklerinde daha belirgindir²⁴.

Bizans Dönemi'nde çok sayıda tasvir edilen İsa'nın doğumu, Modern sanatta çeşitli resim ve heykellerde yerini alır. Kısaca açıklamak gerekirse, İsa'nın doğumu, günahların ölümü olarak kabul edilir. Tasvirlerde meşrulaştırılmaya çalışılan bu inanış, İsa'nın doğumu ve çarmıha gerilişi kompozisyonlarının bir arada kullanılmasıyla

²⁴ 13-18. yüzyıl Avrupa örnekleri için bakınız; (Wilhelm-Red, 1994: 107-118).

İsa'nın Doğumu

açıklanabilir. Kiliselerde doğum ve çarmlı tasvirlerini yan yana ya da karşılıklı görmek mümkündür. Kappadokia kiliselerinde karşılıklı işlenmiş birçok yapı mevcuttur. Ayrıca müzelerdeki enkolpion, fildişi, atlar panoları, pyxis ve çeşitli metal örneklerde doğum ve çarmlı tasvirlerini bir arada görmek mümkündür.

İsa'nın Doğumu	Çobanlar	Müneccimler	Mekan	Ebe/Ler	Yemlik	Yıldız/Işık	Zaman	Öküz	Eşek
Matta	-	+	meryem'in evi	-	-	(yıldız)	-	-	-
Luka	+	-	han	-	+	(yıldız)	-	-	-
İokabos İncili	-	+	mağara/ahır	+ (salome)	+	(yıldız)	-	+	+
Barnabas İncili	-	+	mağara/han	-	+	(yıldız)	-	-	-
İsa'nın Çocukluk İncili	+	-	mağara	+ (salome)	-	(ışık)	gün batmak üzereydi	-	-
Pseudo-matta	-	bilge	mağara/ahır	+ salome/ zelami	+	(ışık)	gün batmıştı	+	+

Tablo 7. Kanonik ve Apokrif Kaynaklarda İsa'nın Doğumu ve Episodlar

KAYNAKLAR

- Acara, Meryem. (1998). "Bizans Ortodoks Kilisesinde Litürji ve Litürjik Eserler", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.15, S.1, Ankara, 183-201.
- Acharya, S. ve Murdock, D.M. (2011). *The Origins of Christianity and the Quest for the Historical Jesus Christ*, www.StellarHousePublishing.com.
- Akalın, Kürşat Haldun. (2014). "Yunan-Roma Uygarlığında İnsan-Tanrılara Tapınma Töreni Olarak: Kilise Ekmek-Şarap Ayini", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.41. 129-160.
- And, Metin. (1998). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Anonim. (2002). *Bible Atlas Access Foundation* (Edit.: Zaine Ridling). Part 3, Chapter 21. Baskı Yeri Belirtilmemiştir.
- Arad, Lily. (2003). "The Bathing of The Infant Jesus in The Jordan River And His Baptism in a Font: A Mutual Iconographic Borrowing In Medieval Art", *Miscellanea Liturgica Catalana*. 21-44.
- Bardill, Jonathan. (2010). "IX. Konstantinopolis Hipodromu'nun Anıtları ve Süslemeleri", *Hipodrom/Atmeydanı İstanbul'un Tarih Sahnesi*. İstanbul: Pera Müzesi. 149-184.

- Bell, Malcolm. (1979). "Mosaic of The Birth of Achilles", *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art Third to Seventh Century* (Edit.: Kurt Weitzmann). New York: Princeton University Press. 237-238.
- Boormans. P. (2005). "İncilde Mesih İsa", *Uluslararası Müslüman-Hıristiyan Diyaloğ Sempozyumu II (İslam ve Hıristiyan Kaynaklarında Hz. İsa) (23-24 Eylül 2005)*. İstanbul. 40-68.
- Brown, Katharine Reynolds. (1979). "Medallion With Virgin and Child enthroned", *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art Third to Seventh Century* (Edit.: Kurt Weitzmann). New York: Princeton University Press. 312-313.
- Blank, Hanne. (2008). *Bekaretin El Değmemiş Tarihi*, (Çev. Emek Ergün). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carr, A. W. ve Kazhdan, A. (1991). "Nimbus", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2. New York: Oxford University Press. 1487.
- Carr, A. W. ve Kazhdan, A. (1991). "Protoevangelion in James" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3. New York: Oxford University Press. 1744-1745.
- Carr, A. W. (1991) "Representation in Art (Virgin Mary)", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol.3. New York: Oxford University Press, 2174-2175.
- Cartlidge, D. R. ve Elliot, J. K. (2001). *Art and the Christian Apocrypha*. London: Routledge.
- Chadwick, Henry. (1980). *Origen Contra Celsum*. London: Cambridge University Press.
- Coomaraswamy, Ananda K. (1916). *Buddha and the Gospel of Buddhism*. New York: Harper and Row Publishers.
- Cosaert, Carl. (2008). *Cosaert the Text of the Gospels in Clement of Alexandria New Testament in the Greek Fathers*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Coşkuner, Buket. (2009). *11. Yüzyılda Kappadokia Bölgesi'ndeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Crowe J. A. ve Cavalcaselle G. B. (1914). *A History of Painting in Italy. Vol. VI. Siense and Florentine Masters of The Sixteenth Century*. London John Murray Albemarle Street.
- Doğan, Sema. (2010). "Antalya Arkeoloji Müzesi'nde Bir Levha ve Bizans Kiliselerinde Başmelek Gabriel İmgesi", *İslam ve Hıristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler/Angels, Prophets and Saints in Islamic and Christian Art* (Edit.: S. Yandım Aydın). İstanbul. 171-184.

- Eski Ahit (2015). *Kutsal Kitap (Eski Ahit, Zebur, Yeni Ahit)*, İstanbul: TKK.
- Frazer, Margaret E. (1979). "Holy Sites Representations", *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art Third to Seventh Century* (Edit.: Kurt Weitzmann). New York: Princeton University Press.564-568.
- Gombrich, E.H. (1980). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hild, F. ve Restle, M. (1981), *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos), Tabula Imperii Byzantini I.-II.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Jaszai, G. (1994). "Geburt Mariens", *Lexikon der Christlichen Ikonographie Algemeina Ikonographie F-K 2* (Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum sc in Zusammenarbeit Mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell), Germany: Herder. 120-125.
- Jerphanion, Guillaume. (1925). *Une Nouvelle Provence de l'art Byzantien: les Eglises Rupestres de Cappadoce I.* Paris.
- Kalavrezou, Ioli. (2005). "Exchanging Embrace. The Body of Salvation", *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium.* (Ed. M. Vassilaki) Ashgate. 103-117.
- Kalokyris, Constantine D. (1969). *The Star of Bethlehem in Byzantine Art (Iconographic Interpretation)*. Thessaloniki.
- Karpozilos, A. ve Kazhdan, A. ve Cutler, A. (1991). "Birth", *The Oxford Dictionary of Byzantium I.* Oxford University Press. 290-291.
- Kartsonis, Hanna. (1986). *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton University Press.
- Kazhdan, Alexander ve Sevchenko, Nancy Patterson. (1991). "Maphorion," *Dictionary of Byzantium, Vol. I.* Oxford: Oxford University Press. 1294.
- Kennett, Jiyu. (1972). *Selling Water by the River: A Manuel of Zen Training.* New York: Pantheon Books.
- Kessler, Herbert L. (1979). "Narrative Representations", *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art Third to Seventh Century* (Edit.: Kurt Weitzmann). New York: Princeton University Press. 449-456.
- Kouymjian, Dickran. (2012). "Did Byzantine Iconography Influence the Large Cycle of the Life of Alexander the Great in Armenian Manuscripts?", *Byzajhuum Renaissances Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity Tradition and Modernity*, (Edit.: Michala Janochy, Aleksandry Sulikowskiej, Iriny Tatarovej oraz Zuzanny Flisowskiej, Karoliny Mroziewicz, Niny i Krzysztofa Smólskich). Warsaw: University of Warsaw. 209-216, Fig. 61-70.

- Kitzinger, Ernst. (1963). "The Hellenistic Heritage in Byzantine Art", *Dumbarton Oaks Papers*, 17. 97-115.
- Koukoules, P. (1948-1957), *Byzantinôn bios kai politismos: Vie et Civilisation Byzantine*, Vol. 6. Athènes: Institut Français d'Athènes.
- Lafontaine-Dosogne, J. (1975). "Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ" *The Kariye Djami*, IV. (Edit.: P. Underwood). New-Jersey.
- Lazarides, Paul. (1987). *The Monastery of Hosios Lukas: Brief Illustrated Archaeological Guide*. Athens: Hannibal Publishing.
- Macdonald, W. (2000). *Kutsal Kitap Yorumu. Yeni Antlaşma Serisi, I-II*. İstanbul: Yeni Avrasya Yayınları.
- Maguire, Henry. (1977). "The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art" *Dumbarton Oaks Papers*, 31, 123-174.
- Maguire, Henry. (1996). "Image and imagination: the Byzantine epigram as evidence for viewer response". *Toronto: Canadian Institute of Balkan Studies*, 25. 1-25.
- Borg, Marcus. (1999). "The Meaning of the Birth Stories" *The Meaning of Jesus: Two Visions* (Edit.: Marcus J. Borg, N.T. Wright) San Francisco: Harper. 179-186.
- Martin, John R. (1955). "The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art", *Late Classical and Merdiaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.* (Edit.: Kurt Weitzmann). Princeton. 189-196.
- Mark D. Roberts. (2007). *Can We Trust the Gospels?*. Printed in the United States of America.
- Oldenberg, Hermann. (2006). *Le Bouddha: sa vie, sa doctrine, sa communauté*. Chicoutimi, Québec.
- Olszewski, Marek T. (2013). "The iconographic programme of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic", *Studia Memoriae*. Warsaw: Institute of Archaeology, University of Warsaw. 207-239, Pls. LXXIV–LXXXVI.
- Ongun, Cemil Sena. (1941). *Buda ve Konfüçyüs*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi.
- Osborn, Eric. (1957). *The Philosophy of Clement of Alexandria*. London: Cambridge University Press.
- Önen-Alev, Ayten. (2014). *Kappadokia Göreme Vadisi'nde Meryem Siklusu*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara.
- Ötüken, S. Yıldız. (1984). "Kapadokya Bölgesi'ndeki Kapalı Yunan Haçı Kiliselerde Resim Programı", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi* 3. 143-167.

- Palli, Lucchesi E. (1994). "Liturgie, Hİmmlische", *Lexikon der Christlichen Ikonographie Algemeina Ikonographie L-R 3* (Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum sc in Zusammenarbeit Mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell), Germany: Herder. 103-106.
- Raquel, Maria Isabel. (2013). "O Menino de Belém: Da Festa do Natal à Iconografia da Natividade e da Adoração", *Gaudium Sciendi*, 5, Dezembro, 104-126.
- Restle, M. (1967). *Byzantine Wall Paintings in Asia Minor I-II-III*. Irish University Press.
- Ruben, Walter. (2000). *Eski Metinlere Göre Budizm: Budacılığın Diyalektik Yorumu* (Haz. Lütfü Bozkurt). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Sach, Hannelore ve Badstübner, Ernst ve Neumann, Helga. (1988). *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Salvador-Gonzalez, Jose Maria. (2012). "Iconografia de La Adoración de los pastores en la pintura italianabajomedieval. Una mirada bucólica a la existencia del pobre", *Eikon/Ímago* 1, 1-38.
- Sanders, E. P. (1995). *The Historical Figure of Jesus*. Penguin UK.
- Schiller, Gertrud. (1972). *Iconography of Christian Art*, Volume 2. New York.
- Sinkevic, Ida. (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage*, Reichert Verlag Wiesbaden.
- Spitzing, Günter. (1989). *Lexikon Byzantinisch-Christlicher Symbole*. Köln: Eugen Diederichs.
- Sunay, Serkan. (2012). "Erken Hristiyan ve Bizans Sanatında Hâle", *Ekev Akademi Dergisi*, Y. 16/S. 50. 197-213.
- Tanburoğlu, N. (2001). *Kapadokya Bölgesi Göreme Vadisinde Bulunan Karanlık Kilise Duvar Resimleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Taft, R. F.ve Carr, A. W. (1991a). "Annunciation", *The Oxford Dictionary of Byzantium I*. New York: Oxford University Press. 106-107.
- Taft, R. F.ve Carr, A. W. (1991b). "Dormition", *The Oxford Dictionary of Byzantium I*, New York: Oxford University Press, 651-653.
- Tritsaroli, P. ve Valentin, F. (2008). "Byzantine Burials Practices for Children; Case Studies Based On A Bioarchaeological Approach To Cemeteries From Greece", *Nasciturus, Infans, Puerulus Vobis Mater Terra: la Muerte en la Infancia*, (Edit.: Gusi Jener, F., Muriel, S. and Oläria, C.). La Rioja: Diputacio de Castello. 83-113.

- Thierry, Nicole. (1963). *The Rock Churches, Art of Cappadocia*. Geneva: Negal Publishers.
- Weitzmann, Kurt. (1951). *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton: Princeton University Press.
- Weitzmann, Kurt. (1974). "Loca Sancta and the Arts of Palestine", *Dumbarton Oaks Papers*, 28. 32-55.
- Vermes, Géza. (2006). *The Nativity: History and Legend*. Penguin Books.
- Vikan, Gary (2003). *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*. Variorum Collected Studies, Hampshire.
- Wilhelm-Red, P. (1994). "Geburt Christi", *Lexikon der Christlichen Ikonographie Algemena Ikonographie F-K 2 (Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum sc in Zusammenarbeit Mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell)*, Germany: Herder. 86-120.
- Yeni Ahit. (2012). *Yeni Ahit (Müjde Yeni Ahitin Çağdaş Türkçe Çevirisi)*, İstanbul: TKK.
- Yılmaz, Sinan. (2015). *Paganizm'den Hıristiyanlığa Geçmiş Semboller (I. ve V. Yüzyıllar Arası)*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas.

SANAT TARİHİ DERGİSİ YAZIM KURALLARI

1. Sanat Tarihi Dergisi, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi tarafından yılda iki kere yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.
2. Makalelerin daha önce başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekmektedir.
3. Makaleler dil ve imla kuralları açısından da değerlendirilecektir.
4. A4 boyutundaki sayfada, üstten 3cm, alttan 3 cm, sağ ve soldan 2 cm boşluk bırakılmalıdır. Kağıt boyutu "özel boyut" genişlik "16,5 cm", yükseklik "24 cm" olarak düzenlenmelidir.
5. Metin Times New Roman fontunda 10 punto, iki yana dayalı olmalıdır. Paragraf başlarında 1.25 cm boşluk bırakılmalıdır. Paragraf girintisi ilk satır değeri 1,25 cm Paragraf aralığı: önce 4nk, sonra 4nk, satır aralığı tam değer 12 nk olmalıdır Dipnotlarda girinti: asılı ve değer 0,25 cm Dipnot paragraf aralığı: önce 2 nk, sonra 2 nk; satır aralığı tam ve değer 10 nk olmalıdır.
6. Dipnotlar kendi içinde tutarlı olmalı ve **sayfa altında** verilmeli ve Times New Roman fontunda 9 punto olmalıdır. Metnin sonuna kaynakça eklenmelidir.

Dipnot ve kaynakça yazımı

a-Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

Gönderme: Çakmak, 2001

Kaynakça: Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b-Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı ise:

Gönderme: Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

Kaynakça: Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX/1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX/2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma:

Gönderme: Bayrakal ve Daş, 2010, 27

Kaynakça: Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma: İlk göndermede tüm isimler: Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86 sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir Altun vd., 1991,87

Kaynakça: Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

Gönderme: H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125

Kaynakça: Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekecekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra "ve diğerleri" ibaresi kullanılır.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılan, birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakça da ise ikinci kaynağın künyesi verilir.

Gönderme: Ünal'dan aktaran Uçar, 2012, 1

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

İlk gönderme: Türk Dil Kurumu (TDK), 1999

sonraki göndermeler: TDK, 1999

Kaynakça:Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu

ı-Çeviri Kitap:

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi

i-Editörlü Kitap:

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j-Ansiklopedi Maddesi:

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115.
Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı

k-Bilimsel dergi makalesi:

Kaynakça: Yazar, A. (Yayın Yılı), Makale adı. Dergi Adı, *cilt* (sayı), sayfa numaraları

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri, *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l-Magazin Makalesi:

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25

m-Gazete Makalesi:

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5

n-Elektronik kaynak- Basılı Makale:

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o-Elektronik Kaynak- Veri tabanında Makale

Yazar, A. (Yayın Yılı). Makale Adı, *Dergi Adı*, *cilt* (sayı), sayfa numaraları.
Erişim: gg Ay yyyy, Veritabanı Adı, Kayıt/Makale No.

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim: 25 Ocak 2012, Jstor

ö-Tez -Yayımlanmamış

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p-Bildiri- yayımlanmış:

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkeri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r-Bildiri- Yayınlanmamış:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s-Poster Bildiri:

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş-Rapor:

Yazar, A. (Yayın Yılı), Rapor Adı (Rapor No.), Yayın Yeri: Yayınlayan/Hazırlayan Kuruluş
Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), *Türkiye Turizm Sektörü Raporu*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı

t- Yasa ve Yönetmelikler:

Yasanın Adı, (Kabul edildiği yıl), *Yayınlanan Derginin Adı, Sayı, gg Ay yyyy*
Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete, 18113*, 23 Temmuz 1983

u-Görüşmeler:

Mektup, telefon görüşmesi gibi kişisel görüşmeler kaynakçaya eklenmezler. Görüşmelere yalnızca metin içinde gönderme yapılır

7. Latin harfleri dışında bir alfabe ile yazılmış metinler bilgisayarda yazılmış olmalıdır.
8. Fotoğraflar JPEG formatında, en az 300 dpi olmalıdır. Fotoğraflar ve şekiller metin içerisine değil metnin sonuna eklenmelidir. Makalenin sayfa sayısı ve fotoğraf sayısına göre fotoğraflar metin arasına ya da sonuna tarafımızdan eklenecektir. Şekiller AutoCad, Archicad, Netcad vb. programların uzantılarıyla değil, JPEG olarak gönderilmelidir.
9. Tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmamalıdır.
10. Makalenin birer paragraflık Türkçe ve İngilizce özeti (100-150 kelime) ile beşer adet anahtar kelime eklenmelidir. Makalenin Türkçe başlığı İngilizceye çevrilmiş olarak da verilmelidir.
11. Yazar ismi ya da isimleri makalede değil, makaleye ilâştirilecek kapak sayfasında yer almalıdır. Bu kapak sayfasında, yazar isimleri yanında metin başlığı ve iletişim bilgileri (yazışma adresi, e-posta, telefon) yer almalıdır

12. Bir sempozyum ya da kongrede sunulan yazılarda kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Bir araştırma kurumunca desteklenen çalışmalarda, desteği sağlayan kuruluşun adı varsa proje numarası verilmelidir
13. Makale metni 2 adet CD'ye kaydedilmeli ve 2 adet metin çıktısı ile birlikte gönderilmelidir.
14. Basım için gönderilen makaleler yayın kurulu tarafından incelendikten sonra ilgili iki hakeme gönderilir. İki hakemin onayından sonra geliş sırasına göre yayımlanır.
15. Dergide yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir.