İDİL

KAPADOKYA'DA "ÇARMIHTA İSA" SAHNELERİNDEKİ ÜNİK FİGÜR VE UNSURLAR

Gizem ÖNCELEN
Arş. Gör. Dr., Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, gizemaltun@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0002-6746-3339

Öncelen, Gizem. "Kapadokya'da 'Çarmıhta İsa' Sahnelerindeki Ünik Figür ve Unsurlar". idil, 97 (2022 Eylül): s. 1401–1409. doi: 10.7816/idil-11-97-12

ÖZ

Ortodoksların benimsediği 12 Bayram sahnesinin 8. Sırasında yer alan Çarmıhta İsa sahnesi Bizans resim sanatına sıklıkla konu olmuştur. Bu kompozisyon merkezde çarmıha gerilmiş olan İsa ve çevresinde teolojide olayın tanığı olan figürlere yer verilerek oluşturulur. Çarmıhın iki yanında diğer figürlerden daha küçük boyutlarda betimlenmiş olan Longinos İsa'nın gövdesine mızrak saplarken, Esopos İsa'ya ucuna ekşi şaraba batırılmış sünger takılı olan bir sopa uzatır. Sahnenin solunda Meryem Ana ve / veya Üç Meryem (Mürlü Kadınlar), sahnenin sağındaysa İncilci Yahya ve İsa'nın ölümüne tanıklık ederken "O gerçekten Tanrı'nın oğluydu" sözünü söyleyen Yüzbaşı tasvirine yer verilir (Matta 27:54). Bazı yapılarda bu sahnenin İsa ile aynı anda çarmıha gerilen haydutlar Gestas ve Dysmas tasvirleri ile sonlandığı görülür. Üslupsal değişimler bir yana, bazı yapıların ikonografisinde teolojideki anlatımlardan farklı anlayışlar da karşımıza çıkar. Bahattin Samanlığı Kilisesinde yer alan Ekklesia personifikasyonu İsa'nın yarasından akan kan ve suyu bir kalise doldurmaktadır. Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesinde (Büyük Güvercinlik Kilisesi) Meryem Ana ve İncilci Yahya ile beraber Petrus'un tasvir edilmesi önemli bir orta çağ draması olan *"Christos Paschon"* ile ilişkilendirilir. Pürenli Seki Kilisesi ve Kokar Kilisede Kayafa tasvirine yer verilmesi İsa'nın ölümünde son kararı veren Pilatus'a rağmen, başrahibin İsa'nın ölümünden sorumlu tutulması ile açıklanmaktadır. Bununla beraber teolojide yer alan ancak resim sanata yansımayan perdesi yırtılmış tapınak tasvirinin Tokalı Yeni Kilisede karşımıza çıkması önemli bir detaydır.

Anahtar Kelimeler: Kapadokya, Bizans, Fresko, İsa, Çarmıh

Makale Bilgisi:
Geliş: 16 Temmuz 2022 *Düzeltme:11 Ağustos 2022* *Kabul: 12 Eylül 2022*

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Stavrosis olarak da bilinen "Çarmıhta İsa" Ortodoksların benimsediği 12 yortunun 8. sırasında yer alır. Bu sahne Kapadokya'da İsa'nın çektikleri dönemine ait en yoğun sahnelenen konu olmasıyla öne çıkar. Bölgede günümüzde 43 yapıda korunmuş ve/veya tanımlanabilir unsurları mevcut şekilde "Çarmıhta İsa" sahnesi yer almaktadır.[1]

Bu sahnenin Kapadokya temsillerinde, aşina olduğumuz ikonografik anlayışın dışına çıkan ünik yaklaşımlara yer verildiği görülür. Burada öne çıkan ünik nüansların ilettikleri mesajlar, bölge sanatının anlamlandırılmasına katkı sağlar.

Çarmıh ikonografisinin teolojik anlatımlara paralel olduğu görülür. Teoloji ikonografiyi şekillendirirken, bölgenin sanat anlayışı da üslubu belirler. Kapadokya duvar resminde çarmıh ikonografisinin yaklaşık olarak birbirini tekrar eden bir formda karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Sahnenin merkezinde ahşap bir çarmıhta İsa yer alır. Haç kollarının üzerinde İsa'nın ölümü sırasında meydana gelen tutulmayı ifade eden ay ve güneş (sol ve luna) tasvirleri bulunur. Bazı yapılarda bu göksel tasvirlere meleklerin de eşlik ettiği görülür. İsa'nın bir *suppedaneum* üzerindeki ayaklarının altında bir tepe ve kafatası tasviri vardır. Çarmıhın iki yanında diğer figürlerden daha küçük boyutlarda betimlenmiş olan Longinos İsa'nın gövdesine mızrak saplarken, Esopos İsa'ya ucuna ekşi şaraba batırılmış sünger takılı olan bir sopa uzatır. Sahnenin solunda Meryem Ana ve/veya Üç Meryem (Mürlü Kadınlar), sahnenin sağındaysa İncilci Yahya ve İsa'nın ölümüne tanıklık ederken "O gerçekten Tanrı'nın oğluydu" sözünü söyleyen Yüzbaşı tasvirine yer verilir. Bazı yapılarda bu sahnenin İsa ile aynı anda çarmıha gerilen haydutlar Gestas ve Dysmas tasvirleri ile sonlandığı görülür.

Bahsedilen genel çerçeve Kapadokya'da yoğunluk kazanır ancak değişim arz eden unsurlardan biri figürlerin sayısıdır. Örneğin Açıkel Ağa (Batkın) Kilise ve Devrent 3 Nolu Kilisede bu sahne yalnızca İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya tasvirleri ile temsil edilir. Tokalı Eski, Göreme 9 ve Göreme 15 Nolu Kiliselerde bu üç figürün yanı sıra Longinos ve Esopos tasvirlerine de yer verilir. Ancak bölgede ağırlıklı olarak, Üç Meryem'in, Yüzbaşının ve haydutların da olduğu kalabalık bir kompozisyonun tercih edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kapadokya'da bu sahnenin ikonografisinde dikkat çeken unsurlardan biri figürlerin bir araya getirilişinde kurulmuş düzendir. Kapadokya'da haydut tasvirleri ile Üç Meryem tasvirinin aynı sahne içinde betimlenmesine nadir rastlanmaktadır. Sahnenin yapıldığı yüzey olan apsisin elverişliliğinin sebep olduğunu düşündüğümüz hem Meryemler hem de haydutların aynı sahne içinde tasvir edildiği tek yapı Yeni Tokalı Kilisedir (Öncelen, 2021: 450).

Niceliğin söz konusu olduğu durumda Tokalı Yeni Kilise kalabalık kompozisyona sahip olmasıyla öne çıkar (Resim 1). Lapis mavisi renk kullanımı ve Çarmıh sahnesinin apsiste yer almasıyla halihazırda diğer yapılardan farklı bir anlayış sergileyen bu yapı Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi ile birlikte Kapadokya'daki Çarmıh sahnelerinin en kalabalık kompozisyonunu içerir. Buradaki kompozisyonun yoğunluğunun sebebi apsise yapılmasından dolayı kapladığı geniş alan olabilir (Epstein, 1986: 24). Burada İsa'yı izleyen kadınların sayısı da diğer yapılardan farklıdır. Bölgedeki çarmıh sahnelerinde yalnızca Meryem Ana veya 3 Meryem'e yer verilirken bu yapıda 4 kadın figürünün yer alması ayırt edicidir. Bununla beraber Tokalı Yeni Kilisede karşımıza çıkan önemli bir unsur sahnenin sağında, askerlerin arkasına konumlandırılmış olan tapınak tasviridir. Bu tapınak üçgen çatılı olup gözüken iki cephesinde de yuvarlak kemerli girişe sahiptir. Tapınağın girişindeki perdenin ortadan ikiye bölünmüş olması doğrudan İncil'e atıf yapmaktadır: *"İsa yüksek sesle bir kez daha bağırdı ve ruhunu teslim etti. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü"* (Matta 50-51). Tapınağın yırtılan perdesi bir dönemin bitip yeni bir dönemin başlamasının sembolüdür (Armağan, 2021: 407). Pavlus'un mektuplarında perde için *Kutsalların Kutsalı*'na gitmenin yolu olarak bahsedilir (Evangelatou, 2003: 263-264). Bununla beraber tapınağın yırtılan perdesi Meryem'in dokuduğu ve İsa'nın bedenini sembolize eden önemli bir semboldür.

[1] Bahsi geçen yapılar için bkz. Öncelen, 2021: 220-310.

Resim 1. Tokalı Yeni Kilise, "Çarmıhta İsa" Sahnesi

Yakup İncilinde Meryem'in mabedin perdesi için iplik eğirdiğinden söz edilir. Meleğin O'na hamile kalacağını müjdelemesinin ardından Meryem'in erguvani ve parlak kırmızıyı tamamlayarak rahibe götürdüğü yazılıdır (Yakup 11-12) (Sarıkçıoğlu, 2009: 129-130). Meryem tapınağın perdesini "Kutsal Ruh'tan ve kendi kanından bedensel varoluşun" bir ifadesi olan *Logos* için kan renginde dokumuştur (Belting, 1994: 278). Dolayısıyla tapınak perdesinin kırmızı kumaşı Tanrı'nın tanrısallığının ulaşacağı ölümlü bedenin sembolüdür (Evangelatou, 2003: 270). Meryem'in dokuduğu perdenin İsa'nın ölümü sırasında yırtılması, İsa'nın bedensel yaşamının sonluluğuna bir vurgu olarak düşünülebilir. Bununla birlikte Tokalı Kilisede perdenin kızıl renk olması da Meryem'in dokuduğu kırmızı perdeye vurgu yapmaktadır.

"Çarmıhta İsa" Sahnelerindeki Ünik Figürler

Çarmıh sahnesinde mimari bir unsur olarak tapınak ve tapınağın girişinde yırtılan perde tasvirine yer verilmesi, teolojide yer almasına rağmen yalnızca Yeni Tokalı Kilisenin ikonografik programında yer almaktadır. Bununla birlikte Kapadokya'da Çarmıhta İsa sahnesinin ikonografisinde teolojide yer almayan bazı figürlere yer verildiği görülür. Bu figürlerin karşımıza çıktığı dört yapı; Bahattin Samanlığı Kilisesi, Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi (Büyük Güvercinlik Kilisesi), Pürenli Seki Kilise ve Kokar Kilisedir.

Bahattin Samanlığı Kilisesinin kuzey duvarında bir niş içinde yer alan Çarmıhta İsa sahnesi tahribata maruz kalmışsa da bölgede yer alan diğer yapılarda bulunmayan bir figür barındırması açısından önem taşır. Bu figür kutsal yara ile ilişkilidir.[2] Teolojide Longinos'un İsa'nın böğrüne mızrak sapladığı ve buradan kan ve su aktığı yazılıdır (Yuhanna 19:34). Bahattin Samanlığı Kilisesinde sahnenin solunda, ayakta tasvir edilen bir kadın figürü Longinos'un sebep olduğu yaraya doğru ellerini uzatmıştır. Buradaki figür Diriliş çevriminde yer alan Şüpheci Thomas kompozisyonunu anımsatır. Ancak figürün elinde taşıdığı kap onun bir Ekklesia personifikasyonu olduğunu gösterir (Resim 2).

[2] İsa'nın passion sürecinde aldığı yaralar "Kutsal Yara" olarak kabul edilir. Bu yaralardan beşi öne çıkar. Bunlar; iki elindeki çivi, iki ayağındaki çivi ve gövdesindeki mızrak yarasıdır.

Resim 2. Bahattin Samanlığı Kilisesi, "Çarmıhta İsa" Sahnesi

Ekklesia misyon ve yetkisini ölümü sırasında İsa'dan alan bir figürdür (Seiferth, 1970: 1). Genellikle Synagoga ile birlikte tasvir edilir. İki kadın figürü olarak gösterilen Ekklesia ve Synagoga (Lat. Kilise ve Sinagog) Eski ve Yeni Ahit'in sembolüdür. Ecclesia ve Synagoga resim sanatında iki kadın figür olarak tasvir edilirler. Ecclesia'nın başında taç vardır. Elinde bir asa veya haç tutar. Bir yandan da bir kalis veya kilise maketine sahiptir. Synagoga'nın gözleri bağlı, başındaki tacı terstir. Elinde kırık bir asa, mızrak ya da levha tutar (Murray vd. 2014: 169).

Ekklesia, inananlara kurtuluş eylemlerini onlar adına gerçekleştiren bir anne olarak sunulur. Kilise sembolizminin temel temaları olan cennet, su, sözün öğretisi ve yemek gibi unsurlar düşünüldüğünde Ekklesia'nın bir kadın olarak kişileştirilmesi, kadının alegorik imgesi yerine annelik işlevini karakterize eder. Bir anne gibi tasvir edilen Ecclesia figürü daha sonra evladını dünya halkları için takdim eden Bakire'nin özelliklerini almıştır (Therel, 1965: 213-215).

Tasvir sanatında Ecclesia ve Synagoga figürleri özellikle ortaçağ yapılarının portallerinde bulunsalar da Çarmıha Gerilme tasvirlerinde de karşımıza çıkarlar.[3] Çarmıh sahnelerindeki temsillerinin Kapadokya'daki tek temsili ise Bahattin Samanlığı Kilisesidir. Bu nadir ikonografinin burada yer alması yapıyı dekore eden ustaların Kutsal Hafta'nın litürjik ilahilerine ve/veya Konstantinopolis modeline yatkınlığını yansıtır (Jolivet-Lévy, 2009: 104).

Bahattin Samanlığı Kilisesinde Synagoga tasviri bulunmaz. Yalnızca Ekklesia tasvirine yer verilmiştir. Bu yapıda ¾ duruşta tam boy betimlenmiş olan Ekklessia beyaz khiton üzerine kahve mapharion giyimlidir. Bedenine oranla büyük olan ellerinin arasında taşıdığı kahverengi kalisi İsa'nın yarasından akan kan ve su ile doldurmaktadır. Bu

[3] Ekklesia tasvirinin Çarmıh sahnesinde yer aldığı bazı örnekler şu şekildedir: 860 yılına tarihlenen Metz üretimi bir fildişi plak bu tasvirin erken örneklerinden biridir. Bkz. https://collections.vam.ac.uk/item/O88285/the-crucifixion-book-cover-unknown/ 9. yüzyıla tarihlenen ve Kral Şarlman'ın (Fr. Charlamagne) oğlu Drogo'nun ismini taşıyan Drogo Sacramentary'nin içindeki "Çarmıh" sahnesinde İsa'nın kanını kalise dolduran bir Ekklesia figürü yer alır. (Bkz. Seiferth, 1970: Fig. 1.) 11. yüzyılın sonu 12. yüzyılın başına tarihlenen Kastoria Mavriotissa Manastırında yer alan Çarmıh freskosunda Ekklesia ile Synagoga personifikasyonları birlikte yer alır. Bu sahnede sol haç kolunun altında büst formundaki Ekklesisa figürü İsa'nın kanını yakalamak için bir kadeh tutarken, sağ haç kolunun altında Synagoga bir melek tarafından uzaklaştırılmaktadır. (Bkz. Epstein, 1981: 26.)

sahnede Ekklesia'nın başında taç yoktur. Karşılaştırma örneklerinde bu figür diğer figürlerden daha az hacime sahip olabildiği gibi sahnedeki diğer kutsal figürlerle benzer boyutlarda da olabilmektedir. Nitekim Bahattin Samanlığı Kilisesinde Ekklesia tasviri boyut olarak Meryem ve Yahya ile benzer hacime sahiptir. Dolayısıyla temsil ettiği sembolizmin bir ifadesi olarak sahnede öne çıkan bir konumdadır.

Kapadokya'da Çarmıh sahnesinde alışılmadık figürlere yer verilen bir diğer yapı Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesidir. Öncelikle belirtilmelidir ki bu sahne yan yana iki Çarmıh temsili barındırmasıyla ünik bir anlayış sergiler. Kostof ilk sahnenin İsa'nın sıkıntısını, ikinci sahnenin ise İsa'nın ölümünü göstermek için olduğunu belirtir (Kostof, 1972: 216). Ancak ikili tasvirin yanında sahnede yer alan yeni figürler bu yapıyı önemli kılar.

Bu yapıdaki ikinci Çarmıh sahnesi, sahnenin genel karakterini yansıtacak şekilde İsa, Meryem, Yahya, Longinos ve Esopos ile temsil edilir. Ancak ilk Çarmıh sahnesinde özgün bir yaklaşım söz konusudur. Öncelikle bu sahnede İsa'nın çevresinde kalabalık bir Yahudi topluluğa yer verilmiştir. Yüzbaşının mızrağı ve kalkanı dışında savaş aleti bulunmasını aşina olmadığımız Çarmıh sahnesinin Çavuşin temsilinde kılıç taşıyan iki figür yer alır. Onların önlerindeyse dört figür İsa'yı işaret eden jestlere sahiptir. Burada betimlenen Mesih'e düşman kalabalık "Çarmıhta İsa" ile "Yahuda'nın İhaneti" sahnelerinin birlikte ele alındığı izlenimi uyandırır (Resim 3).

Resim 3. Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi, "Çarmıhta İsa" Sahnesi

İsa çarmıhta siyah perizonionla tasvir edilmiştir. Haç kolunun solundaysa üç haleli figür bulunur. Burada Meryem ile İncilci Yahya'nın arasında Çarmıh sahnesinde rastlamadığımız bir figüre yer verilmiştir. Bu figür Petrus'tur (Jerphanion, 1932: 539). Petrus'un bu sahnede yer alması Kapadokya programlarında da başka coğrafyalarda da benzersizdir (Rodley, 1983: 335). Jerphanion'a göre yapıyı dekore eden sanatçı olasılıkla Mesih'in düşman grubu karşısında arkadaşlarıyla bir zıtlık oluşturmak istemiştir (Jerphanion, 1932: 539). Cottas ise daha farklı bir öneri sunar ve İsa'nın Petrus'u çarmıhtayken affettiğini ileri sürer (Cottas, 1931: 5).

İsa'nın ilk havarisi Simon Petrus Yeni Ahit'te en fazla bahsedilen öğrencidir (Spitzing, 1989: 269). Bu havari üç farklı isimle adlandırılır: Simon, Petrus ve Kephas. Petrus ve Kephas kaya anlama gelir. Yahuda İncilinde İsa'nın Petrus'u diğerlerini yönetmesi için seçtiği ve "kilisesini üzerine bina edeceği kaya" olarak vasıflandırdığı yazılıdır. İsa'nın havarileri arasında ayrı bir yere koyduğu Petrus, başrahipler tarafından sorgulandığı sırada İsa'yı üç kez inkâr etmiştir (Matta 26: 69-75). İnkarından sonra tövbe etmesi ise Petrus'un O'nlar (Meryem ve İncilci Yahya) arasında sayılmasını mümkün kılmıştır (Jerphanion, 1932: 539).

Bu sahnede Petrus'a yer verilmesinin altında yatan sebep olarak Bizans tiyatrosu ve resim sanatının etkileşim içinde olması gösterilir. Jerphanion'a göre Çarmıh sahnesinde Petrus'un kanonik olmayan görünüşü ile ilgili tek

yazınsal kaynak *Christos Paschon*[4] adı verilen bir ortaçağ metnidir (Rodley, 1938: 335). İleri sürülen görüşlerden biri bu eserin Çarmıh'ın ikonografik temsilinin başlangıç noktasını oluşturduğudur. Bilindiği üzere Çarmıh kompozisyonu sanata 4.yüzyılın sonu – 5. yüzyılın başından önce girmemiştir. Öncülünde haçlar, kristogramlar, Tanrı Kuzusu gibi alegorik figürler veya İshak'ın Kurbanı gibi tipolojiler ile karşılaşılır (Jensen, 2017: 74-75). Bu kompozisyonun dini sanata girişi doğulu sanatçılara atfedilir. Bizans tiyatrosu 6. yüzyıldan itibaren Doğu sanatında sürdürülen modeller yaratmıştır (Cottas, 1931: 2). Bizans kiliselerini dekore eden sanatçılar dramalardan alıntılar yaparak ikonografik temalarda değişiklik yapar. Söz konusu durumda Christos Paschon draması Çarmıh sahnesinin başlangıcını teşkil eder (Cottas, 1931: 4-5). Ancak bu görüşe katılmayan araştırmacılar da vardır. Örneğin Rodley Bizans dini drama geleneğini yansıtmayan bu metnin Nikephoros Phokas Kilisesi ile bir bağlantısının olmadığını savunur (Rodley, 1983: 335-336). Çavuşin'deki bu sahne ile Bizans tiyatrosundan arasındaki etkileşimi saptamak kolay görünmez. Ancak açıktır ki Petrus'un bu yapıda yer alması yalnızca Nikephoros Phokas Kilisesi için değil aynı zamanda Bizans sanatı için bir yenilik olarak karşımıza çıkar.

Resim 4. Kokar Kilise, "Çarmıhta İsa" Sahnesi

Çarmıh sahnesinde alışılmışın dışında bir figür barındıran diğer iki yapı Ihlara Vadisi'nde bulunan Pürenli Seki Kilisesi ve Kokar Kilisedir (Resim 4-5). Bu iki yapıda Çarmıh ikonografisi paralellik gösterir. Bilindiği üzere Çarmıh sahnesinde figürlerin sayısı değişiklik gösterir. Bölgede hırsız tasvirlerine yer verildiğinde kompozisyonun bu iki hırsız (Gestas ve Dysmas) ile sonlandığı görülür. Pürenli Seki ve Kokar Kilise ise bu konudaki istisnalardır. Bu iki yapıda Çarmıh kompozisyonu ile ilişkilendirilmeyen bir figür olarak başrahip Kayafa tasviri öne çıkar. Kayafa her iki yapıda da sahnenin solunda, hırsızın yanında, oturur pozisyonda tasvir edilir. Yazıtlarla da desteklenen bu yapılardan Pürenli Seki Kilisesinde sahne yoğun tahribata maruz kalmıştır. Kayafa'dan geriye tacı ve elindeki sopa ulaşmıştır. Bu sopa Hirodes'in Masumların Katlini emrederken elinde taşıdığı asadır. Burada sanatçı başrahip ile kralı karıştırmıştır (Thierry, 1963: 148). Kokar Kilisede Kayafa çapraz bacaklı bir *sella curulis* üzerinde oturur. İnci işlemeli uzun gri bir elbise ve dalgalı kenarları olan sarı bir taç takmıştır. Sağ eli, rütbesinin bir işareti olan uzun asanın / sopanın üzerinde durur. Kayafa burada herhangi bir İncil metnine karşılık gelmeyen Çarmıha Gerilme'den kişisel olarak sorumlu tutulmuştur. Nitekim henüz Pilatus tarafından yargılanmadan önce,

[4] Christos Paschon; Mesih'in çarmıha gerilmesi ve dirilmesinin anlatıldığı bir dramadır. Dramanın yazarı konusunda farklı bilgiler mevcuttur. Christos Paschon Oxford Dictionary'de anonim bir metin olarak geçerken Jerphanion bu eseri Nazianzoslu Gregorios (329-390) ile ilişkilendirir. (Bkz. Kazdhan, 1991: 442; Jerphanion, 1932: 612) Jerphanion'a göre Petrus'un buradaki varlığının açıklamasını Vénétia Cottas vermiş ve havariyi çarmıha getirerek Meryem'in şefaatiyle bağışlanmasını sağlamıştır. (Bkz. Jerphanion, 1932: 612.)

Kayafa'nın yargısı sırasında, İsa'nın ölümü hak ettiği söylenir. Dolayısıyla bu sahnelerdeki Kayafa'nın varlığı, Kokar ve Pürenli Seki Kiliselerine has bir yorum olarak karşımıza çıkar (Wharton, 1988: 21).

Resim 5. Pürenli Seki Kilisesi, "Çarmıhta İsa" Sahnesi

Sonuç

"Çarmıhta İsa" sahnesi Bizans resim sanatına sıklıkla konu olmuştur. Kompozisyon merkezde çarmıha gerilmiş olan İsa ve çevresinde teolojide olayın tanığı olan figürlere yer verilerek oluşturulur. Üslupsal değişimler bir yana, bazı yapıların ikonografisinde teolojideki anlatımlardan farklı anlayışlar da karşımıza çıkar., Bahattin Samanlığı Kilisesindeki Ekklesia personifikasyonu, Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesindeki Havari Petrus tasviri, Pürenli Seki ve Kokar Kilisedeki Petrus ve Kayafa tasvirleri bunun birer örneğidir. Bununla beraber teolojide yer alan ancak resim sanatına yansımayan perdesi yırtılmış tapınak tasvirinin Tokalı Yeni Kilisede karşımıza çıkması önemli bir detaydır. Bu tasvirlerin Kapadokya ikonografisinde benzersiz bir anlayışla ele alınmış olmaları, genel izleği takip eden Bizanslı sanatçıların ve sanatçıları fonlayanların detaylar arasına sakladıkları imtiyazlar gibi görünür. Bununla beraber bahsi geçen tüm bu unsurları Kapadokya ikonografisinin özgün yorumları olarak ele almak mümkündür.

Kaynaklar

Armağan, Muhsine Eda. "Bizans Sanatı'nda Perde Semboliğinden Yola Çıkarak Öncülleri ve Ardılları". *Anadolu'da Etnoarkeoloji Araştırmaları.* Ed. İsmail Akkaş ve Murat Karakoç. İstanbul: Doruk Yayımcılık. 2021: 394-410.

Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art.* Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Cottas, Venetia. *L'influence du Drame "Christos Paschon" sur l'Art Chrétien d'Orient.* Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1931.

Epstein, Ann Wharton. *Tokalı Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library And Collection, 1986

Epstein, Ann Wharton. "Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade." *Gesta* 21 (1981): 21-29.

Evangelatou, Maria. "The Purple Thread of the Flesh: The Teological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of Annunciation". *Icon and World: The Power of Images in Byzantium.* Ed. Antony Eastmond ve Liz James. USA: Ashgate. 2003:261-280.

Jensen, Robin M. *The Cross History, Art and Controversy*. England: Harvard University Press, 2017.

Jerphanion, Guillaume. *Une Nouvelle Province de L'Art Byzantin Les Eglises Rupestres de Cappadoce.* Paris: Libraire Orienraliste Paul Geuthner, 1932.

Jolivet-Lévy, Catharine. "The Bahattin Samanlığı Kilisesi at Belisırma (Cappadocia) Revisited." *Byzantine Art Recent Studies.* Ed. Colum Hourihane. New Jersey: Princeton University, 2009: 81-110.

Kostof, Spiro. *Caves of God: The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia.* Londra: The MIT Press, 1972.

Murray Peter; Murray Linda ve Devonshire Jones, Tom. *Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture.* United Kingdom: Oxford University Press, 2014.

Öncelen, Gizem. *Kapadokya Bölgesi Bizans Kiliseleri Duvar Resminde İsa'nın Passionu (Çektikleri) Sahnelerinin İkonografisi.* Yayımlanmamış doktora tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2021.

Rodley, Lyn. "The Pigeon House Church Çavuşin." *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 33, (1983): 301-340.

Sarıkçıoğlu, Ekrem. *Diğer İnciller (Apokrif İnciller).* İstanbul: Fakülte Kitabevi, 2009.

Seiferth, Wolfgang S. *Synagogue and Church in the Middle Ages: Two Symbols in Art and Literature.* New York: Frederick Ungar Publishing, 1970.

Spitzing, Günter. *Lexion Byzantinisch Christlicher Symbole.* Berlin: Diederichs, 1989.

Therel, Marie Louise. "Les Symboles de L'ecclesia Dans La Création Iconographique de L'art Chrétien du IIIe au VIé Siecle." *Annuaires de I'Ecole Pratique des Hautes Etudes* 74, (1965): 214-216.

Thierry, Nicole. *Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce: Region du Hasan Dağı New Rock-cut Churches of Cappadocia.* Paris: Librairie C. Klincksieck, 1963.

Wharton, Annabel Jane. *Art of Empire: Painting and Architecture of the Byzantine Periphery.* Londra: The Pennsylvania State University Press, 1988.

….. *The Oxford Dictionary of Byzantium I.* Ed. Alexander Petrovich Kazhdan vd. New York: Oxford University Press, 1991.

İDİL

THE UNIQUE FIGURES AND ELEMENTS IN THE "CRUCIFIXION" SCENE IN CAPPADOCIA

Gizem ÖNCELEN

ABSTRACT

The scene of Jesus on the Cross, which is in the feast scenes is frequently depicted in the Byzantine art. In the center of this scene is the crucifixion of Jesus. Around Jesus there are figures who are witnesses of the event in theology. On both sides of the cross are Longinos and Esopos, which are depicted in smaller sizes than other figures. To the left of the scene, the Virgin and/or the Myrophoroies are depicted. On the other side there are a depictions of John the Evangelist, and the a Centurion who saying, "He was truly the son of God!" (Matthew 27:54) In some churches, this scene ends with the Gestas and Dismas. Apart from the stylistic changes, there are some examples in the iconography that are not included in theology. In the Bahattin Samanlığı Church, there is a personification of Ekklesia that fills a chalice with blood and water flowing from the Jesus' wound. In the Çavuşin Nikephoros Phokas Church (Pigeon Church), Apsotle Peter is depicted with the Virgin Mary and John the Evangelist. This depiction is associated with the drama of "Christos Paschon". In the Pürenli Seki and the Kokar Church, there is a depiction of Caiaphas in the Crucifixion scene. The reason for this is that the high priest is held responsible for Jesus' death, even though it was Pilate who made the decision to Christ's death. Morever, there is a temple depiction in the Tokalı New Church, which is included in theology that is not common in Byzantine painting.

Keywords: Cappadocia, Byzantine, Fresco, Jesus, Crucifixion