



**Erken Bizans Dönemi Resimli
Dini El Yazmaları: Viyana Genesis
Doktora Tezi
Pınar SERDAR DİNÇER
Eskişehir, 2016**

**ERKEN BİZANS DÖNEMİ RESİMLİ DİNİ EL YAZMALARI: VİYANA
GENESIS**

Pınar SERDAR DİNÇER

DOKTORA YETERLİK TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2016

Bu Tez Çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1309E316 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir.

Bu Tez Çalışması TÜBİTAK 2214-A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Pınar SERDAR DİNÇER'in "Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis" başlıklı tezi 07 Haziran 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sanat Tarihi Anabilim Dalında, Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Zeliha DEMİREL GÖKALP

Üye : Prof.Dr.B.Yelda UÇKAN

Üye : Prof.Dr.Sema DOĞAN

Üye : Doç.Dr.Erkan İZNİK

Üye : Yrd.Doç.Dr.Meryem ACARA ESER

[Signature]

[Signature]

[Signature]

[Signature]

[Signature]

[Signature]
Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ERKEN BİZANS DÖNEMİ RESİMLİ DİNİ EL YAZMALARİ: VİYANA GENESIS

Pınar SERDAR DİNÇER

Sanat Tarihi Anabilim

Anadolu Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Haziran, 2016

Danışman: Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP

Tezin konusu Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis'den oluşturmaktadır. Bu çalışmanın ilk amacı Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları ile ilgili yapılmış araştırmalar ışığında el yazmalarının sınıflandırılması, konularının, üslup özelliklerinin, üretim yerlerinin ve malzemelerinin belirlenmesi ve benzer özelliklerin tespit edildiği el yazmalarının karşılaştırmalarının yapılmasıdır. Söz konusu el yazmaları arasında yer alan Viyana Genesis el yazmasının metin-resim ilişkisi, ikonografik, üslup ve teknik özelliklerinin detaylı olarak ele alınması çalışmanın ana konusunu oluşturur.

Müze ve kütüphane çalışmalarının gerçekleştirildiği çalışmada, öncelikle Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları başlığı altında Quedlinburg İtala, Ashburnham Pentateuch, Rabbula İncili, Paris Suriye Kutsal Kitabı, Aziz Augustus İncili, British Library Kanon Tabloları, Cotton Genesis incelenmiş, Viyana Genesis el yazmasıyla bağlantılı olduğu düşünülen Erken Bizans Dönemi Purpura Kodeksler başlığı altında Rossano İncilleri, Sinop İncili ayrı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın bir sonraki aşamasını ve ana konu ise Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları başlığı altında Viyana Genesis el yazmasının metin-resim ilişkisi, ikonografik, üslup ve teknik özellikleri belirlenmeye çalışılmış ve bu bilgiler ışığında söz konusu el yazmasının katalog çalışması yapılmıştır.

Viyana Genesis el yazması, içerik açısından taşıdığı önemin yanı sıra biçim açısından da ayrı bir yerdedir. Bizans sanatında zenginlik ve asalet göstergesi olan purpura rengine üretilmiş el yazmaları arasında konularını Eski Ahit'ten alan günümüze ulaşabilmiş tek el yazmasıdır.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda Eski Ahit sahnelerinin Ortodoks Bizans inancında kendisine yer bulması; bunun da ötesinde, Viyana Genesis el yazması örneğinde Yeni Ahit konularına yer verilmeden sadece Eski Ahit sahnelerinin betimlenmiş olması, henüz yeni kurumsallaşmakta olan bir inancın gelenekle kurduğu ilişki anlamında önemlidir. Helen kültürünün etkisini taşıyan Yahudi sanatının Eski Ahit konularının Hristiyanlık temalarında kullanılmasına yol açması, coğrafi ve tarihi anlamda farklı kültürlerin birbirine hangi biçimlerde eklemlendiğini göstermesi açısından bilimsel veriler taşır. Konuyla ilgili ünik bir başka veri ise, Viyana Genesis el yazmasındaki bazı sahnelerin Eski Ahit’te de karşılığının olmamasıdır. Bundan dolayı Eski Ahit dışında diğer Yahudi kaynakları da incelenmiş, sahneler ile bağlantıları tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Bizans, El Yazmaları, Bizans Erken Dönem, Eski Ahit, Yaradılış, Purpura, 6. yüzyıl

ABSTRACT

EARLY BYZANTINE PERIOD ILLUMINATED ECCLESIASTICAL MANUSCRIPTS: VIENNA GENESIS

Pınar SERDAR DİNÇER

Department of Art History

Anadolu University

Graduate School of Social Sciences

June, 2016

Supervisor: Associate Professor Doctor Zeliha DEMİREL GÖKALP

The subject of the thesis is the Early Byzantine Period Illuminated Ecclesiastical Manuscripts: Vienna Genesis. The primary aim of this study is to identify and classify the themes of Early Byzantine Period illuminated ecclesiastical manuscripts, analyzing and comparing their styles accordingly, presenting the production materials and determining their place of production. The main aim of the study is to establish a detailed analysis of the text-icon relation and iconographical style of Vienna Genesis which is one of the manuscripts in question.

During the museum and library research Quedlinburg Itala, Ashburnham Pentateuch, Rabbula Gospel, Paris Syrian Bible, St. Augustus Gospel, British Library Cannon Tables and Cotton Genesis were analyzed at the outset under the title of Early Byzantine Period Illuminated Ecclesiastical Manuscripts. Rossano Gospels and Sinope Gospel were addressed separately under the title of Early Byzantine Period Purpura Codices, as they are proposed to be connected to the Vienna Genesis manuscript. As the following phase of the study and the main subject, the text-icon relation and iconographical, stylistic and technical characteristics of the Vienna Genesis were determined; and in the light of the information gathered, the manuscript was catalogued.

The Vienna Genesis manuscript takes an important place as for its content-wise signification and form. It is the only surviving manuscript which contains the Old Testament and produced in the purpura color that signifies prosperity and royalty in Byzantine art.

As a result of the analyses it can be claimed that it is of great importance in accordance with the correlation between the tradition and the faith which was at the

threshold of institutionalization that only the New Testament scenes were described in the Vienna Genesis without including the Old Testament themes. The fact that the Jewish art bearing the traces of Hellenistic culture caused the Old Testament plots to be used in Christian themes contains some scientific data with regards to the fact that it shows how geographically and historically different cultures are articulated. It is interesting to notice that Vienna Genesis contains some scenes which does not take part in the New Testament either. Therefore other Jewish sources apart from the Old Testament were analyzed and their connections with the scenes were identified.

Key Words: Byzantine, Manuscripts, Early Byzantine Period, Old Testament, Genesis, Purpura, the Sixth Century.

ÖNSÖZ

Tez konumun belirlenmesi 2007 yılında Sanat Tarihi Yüksek Lisans'a başlamamla aynı döneme rastlar. Yüksek Lisans tez konum tamamıyla farklı olmasına rağmen Bizans Dönemi el yazmaları her zaman ilgimi çekmişti. Doktora dersleri almaya başladığımda aslında ne yapacağımı biliyordum. Öncelikle seçmiş olduğum konuyla ilgili başından beri beni destekleyen, bilimsel anlamda desteğini esirgemeyen, tüm sorun ve sorularımda sabırla yol gösteren sevgili tez hocam Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP'e teşekkürlerimi sunarım.

Seçtiğim konuyla ilgili önümde duran tek sorun gerekli izinleri almaktı. Avrupa'da Bizans Dönemi el yazmaları barındıran pek çok kütüphaneye çalışma izni için başvurumama rağmen, bir tek Viyana'da "Viyana Genesis" el yazmasının bulunduğu Österreichische Nationalbibliothek'ten olumlu cevap geldi. Verdikleri olumlu cevap sadece araştırma yapmama fırsat tanımamış pek çok konuda önümü açmıştır. Çalışmalarım sırasında sağladıkları kolaylıklardan dolayı Dr. Andreas FİNGERNAGEL'e, Dr. Chrisra HOFMANN'a, Mag. Ingeborg FORMANN'a, Mag. Anton KNOLL'a, Walter KUDRNA'ya, Rene RAINER'e, Martin RABERGER'e ve Wilhelm KATZENSCHLAGER'e teşekkürü borç bilirim.

Bununla birlikte 2015 Nisan-2016 Nisan tarihleri arasında TÜBİTAK-2214/A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı kapsamında Bizans ve Modern Yunan Kültürü Araştırmaları Enstitüsü'nde (Viyana) araştırmacı olarak tez çalışması yürüttüm. Burs programına başvuru sürecinden itibaren orda bulunduğum süre boyunca yardımlarını esirgemeyen ve her sorumda cevap alabildiğim danışman hocam Bizans ve Modern Yunan Kültürü Araştırmaları Enstitüsü başkanı Prof. Dr. Claudia RAPP'a şükranlarımı sunarım. Yine enstitüde çalıştığım süre boyunca yardımları için sevgili Petra GREGER'e ayrıca teşekkür etmek isterim.

İlk Viyana'ya gittiğimde her türlü konuda bana destek olan sevgili arkadaşlarım Evren ILGAZ ve Su AKÜLKER'e ve Viyana'da geçirdiğim süre zarfında paleografi ve kodikoloji alanında bilimsel desteklerini esirgemeyen ailesi ve kendisi her zaman yanımda olan sevgili arkadaşım Giulia ROSSETTO'ya çok teşekkür ederim. Yine bu sürede bana evinin kapılarını açan Almanca konusunda yardımlarını esirgemeyen can dostum Selma TUNÇ'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Sevgili dostum Yrd. Doç. Dr. Ferda BARUT çalışmamla ilgili gidilecek yerlerde bana eşlik ettiği, katalog bölümünün şekillenmesine destek verdiği ve her zaman yanımda olduğu için kendisine teşekkürü borç bilirim.

Doktora tez sürecinde geçirdiğim rahatsızlıkta sağlığıma en kısa zamanda kavuşmamı sağlayan doktorum Prof. Dr. Sinan ÖZALP ve ekibine, beni doktorumla buluşturan ve tüm süreçte bizzat yanımda olan sevgili ağabeyim Prof. Dr. Cengiz ÇETİN ve teyzem Münevver ÇETİN'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

Geniş bir aileye sahip olduğum için tek tek isimlerini yazamadığım aileme, özellikle Almanca'yı bana sevdiren ve Almanca konusunda destek veren kuzenim Burcu DALGIÇ ACAR'a teşekkürlerimi sunarım.

Sevgili eşim Ali DİNÇER, her zaman yanımda olduğu, bensizliğe bir sene katlandığı ve en önemlisi 4 senedir bütün zorlukları benle birlikte yılmadan aşmaya çalıştığı için sonsuz teşekkür ederim.

Bu çalışmanın her aşamasında beni destekledikleri için tüm aileme; her zaman yanımda olan en değerli varlığım annem Fatma SERDAR'a, zorlukları kolaylaştırmak için elinden geleni yapan sevgili kardeşim Çağlar SERDAR'a, sevgisi, sabrı ve bilgi desteği için babam İdris SERDAR'a şükranlarımı sunuyorum. Bu çalışmayı her zaman örnek almaya çalıştığım ancak hiçbir zaman kendisine yetişemeyeceğim babama armağan ediyorum.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Pınar SERDAR DİNÇER

İÇİNDEKİLER

SAYFA

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	ix
İÇİNDEKİLER	x
TABLOLAR DİZİNİ	xiii
GÖRSELLER DİZİNİ	xiv
SİMGELER/KISALTMALAR DİZİNİ	xvii
1. GİRİŞ	1
2. EL YAZMASININ KÖKENİ	4
3. ERKEN BİZANS DÖNEMİ RESİMLİ DİNİ EL YAZMALARI	10
3.1. Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmalarının Kökeni	10
3.1.1. Öykülemeci ve sembolik resim	12
3.1.2. Resimli Yahudi el yazmaları sorunu	13
3.2. Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları	15
3.2.1. Quedlinburg İtala	15

3.2.2. Ashburnham Pentateuch	17
3.2.3. Rabbula İncilleri	19
3.2.4. Paris Suriye Kutsal Kitabı	21
3.2.5. Aziz Augustus İncilleri.....	22
3.2.6. British Library Kanon Tabloları.....	24
3.2.7. Cotton Genesis El Yazması	24
3.3. Erken Bizans Dönemi Purpura Kodeksler	27
3.3.1. Rossano İncilleri	28
3.3.2. Sinop İncilleri	31
4. VİYANA GENESIS EL YAZMASI	33
4.1. Genel Bilgiler	33
4.2. Yazı Malzemesi.....	35
4.3. Metin ve Resimler	36
4.4. Araştırma Tarihi	37
4.5. Katalog	41
5. DEĞERLENDİRME	262
5.1. Resim Düzenlemesi	262
5.2. Viyana Genesis El Yazmasında Kullanılan Kaynaklar	267
5.3. İkonografik Değerlendirme.....	267
5.3.1. Sahnelerin genel ikonografik değerlendirmesi.....	267
5.3.2. Jestler, mimikler ve hareketler	269
5.4. Üslup Değerlendirmesi	273

5.4.1. Üslup genel değerdendirilmesi	273
5.4.2. Sanatçılar	275
5.5. El Yazmasının Yeniden Düzenleme Çalışması.....	281
6. SONUÇ.....	283
SÖZLÜK	286
KAYNAKÇA	289
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLolar DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1 Viyana Genesis El Yazması Resim Programı.....	314
Tablo 2 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde Yüzey Kullanımı.....	317
Tablo 3 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde Sahne Sayılarının Dağılımı.....	318
Tablo 4 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde İki Bölümlü Resimlerde Sahne Dağılımı.....	319
Tablo 5 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde Sahnelerin Konumlandırılması ...	320
Tablo 6 Viyana Genesis El Yazmasında Figürler ve Grupların Resimlere Göre Dağılımı	321
Tablo 7 Araştırmacılara Göre Viyana Genesis El Yazmasında Çalışan Sanatçılar	323
Tablo 8 Viyana Genesis El Yazmasının Yeniden Düzenleme Çalışması	324

GÖRSELLER DİZİNİ

	Sayfa
Resim 1 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 1r.	330
Resim 2 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 1v.....	331
Resim 3 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 2r.	332
Resim 4 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 2v.....	333
Resim 5 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 3r.	334
Resim 6 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 3v.....	335
Resim 7 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 4r.	336
Resim 8 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 4v.....	337
Resim 9 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 5r.	338
Resim 10 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 5v.....	339
Resim 11 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 6r.	340
Resim 12 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 6v.....	341
Resim 13 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 7r.	342
Resim 14 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 7v.....	343
Resim 15 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 8r.	344
Resim 16 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 8v.....	345
Resim 17 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 9r.	346
Resim 18 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 9v.....	347
Resim 19 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 10r.	348
Resim 20 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 10v.....	349
Resim 21 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 11r.	350
Resim 22 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 11v.....	351
Resim 23 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 12r.	352
Resim 24 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 12v.....	353
Resim 25 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 13r.	354
Resim 26 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 13v.....	355
Resim 27 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 14r.	356
Resim 28 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 14v.....	357
Resim 29 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 15r.	358
Resim 30 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 15v.....	359

Resim 31 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 16r.	360
Resim 32 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 16v.....	361
Resim 33 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 17r.	362
Resim 34 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 17v.....	363
Resim 35 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 18r.	364
Resim 36 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 18v.....	365
Resim 37 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 19r.	366
Resim 38 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 19v.....	367
Resim 39 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 20r.	368
Resim 40 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 20v.....	369
Resim 41 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 21r.	370
Resim 42 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 21v.....	371
Resim 43 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 22r.	372
Resim 44 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 22v.....	373
Resim 45 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 23r.	374
Resim 46 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 23v.....	375
Resim 47 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 24r.	376
Resim 48 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 24v.....	377
Resim 49 Quedlinburg İtala El Yazması, Fol. 2r.	378
Resim 50 Ashburnham Pentateuch El Yazması, Fol. 9r.	378
Resim 51 Rabbula İncilleri, Fol. 14v.	379
Resim 52 Paris Suriye Kutsal Kitabı, Fol. 46r.	379
Resim 53 Aziz Augustus İncili, Fol. 129v.	380
Resim 54 British Library Kanon Tabloları, Fol. 11r.....	380
Resim 55 Cotton Genesis El Yazması, Fol. 13v.	381
Resim 56 Cotton Genesis El Yazması, Fol. 27v.	381
Resim 57 Rossano İncilleri, Fol. 1r.....	382
Resim 58 Sinop İncili, Fol. 29r (Detay).	382
Resim 59 S. Marko Narteks Mozaikleri, Yaradılış Sahneleri (Genel).....	383
Resim 60 Octateuch El Yazmaları, Vaticanus Graecus 747, Fol. 31r.....	383
Resim 61 S. Vitale Mozaikleri (Detay), Avram (İbrahim) ve Melkisedek, 6. yüzyıl ..	384
Resim 62 S. Maria Maggiore Kilisesi Mozaikleri, Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaşması, 5. yüzyıl	384

Resim 63 S. Maria Maggiore Kilisesi Mozaikleri, Yakup ve Haberciler, 5. yüzyıl	385
Resim 64 Ravenna Başpiskoposluk Müzesi, Maximianus Katedrası (Detay), Potifar'ın Karısı ve Yusuf'un 6. yüzyıl	385
Resim 65 Antiohia Rölyef, Yusuf'un Düş Yorumlaması, 5. yüzyılın sonu 6. yüzyılın Başı	386
Resim 66 Via Latina Katakompı, Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması, 4. yüzyıl	386
Resim 67 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 8v (Detay)	387
Resim 68 Viyana Genesis El Yazması, Fol. 8v (Detay)	387



SİMGELER/KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.k.	: adı geçen kaynak
bk.	: bakınız
çev.	: çeviren
fol.	: folyo
mm	: milimetre
MÖ	: milattan önce
MS	: milattan sonra
no.	: numara
r.	: rekto
r.	: resim (kaynak belirtirken)
s.	: sayfa
v.	: verso
vd.	: ve diğerleri

1. GİRİŞ

Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları ile ilgili yapılmış araştırmalar ışığında el yazmalarının sınıflandırılması, konularının, üslup özelliklerinin, üretim yerlerinin ve malzemelerinin belirlenmesi ve benzer özelliklerin tespit edildiği el yazmalarının karşılaştırmalarının yapılması bu çalışmanın ilk amacıdır. Söz konusu el yazmaları arasında yer alan Viyana Genesis el yazmasının metin-resim ilişkisi, ikonografik, üslup ve teknik özelliklerinin detaylı olarak ele alınması çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

Bizans Dönemi el yazmaları günümüzdeki kitapların o dönemlerdeki karşılığı olan “kodeks” ve “rulo” formlarında yazılmıştır. Dönemlerinin bilgi birikimini aktaran yazılı kayıtlar olarak el yazmaları, günümüzden yüzlerce yıl önce yaşamış toplumlar, uygarlıklar ve kültürler hakkında bilgi ve fikir edinmemizi sağlar. El yazmaları kolay taşınabilir ve dolayısıyla el değiştirebilir olmaları; kayıtlı bilgi içermeleri; dönemlerinin toplumsal, siyasi ve dini anlayış ve birikimini yansıtmaları gibi nedenlerden dolayı o dönemi anlama ve belgeleme açısından özel önem taşırlar. Erken Bizans Dönemi’ne ait el yazmalarının araştırma konusu olarak seçilmesinin temel nedeni, Geç Antik Çağ-Erken Hıristiyan Sanatı’nı anlamak açısından son derece önemli olan bir konu olmasıdır. Konunun “Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis” olarak sınırlandırılmasının nedeni ise, günümüze gelebilmiş 9 adet Erken Bizans Dönemi resimli dini el yazması arasında resim açısından en zengin veri barındıran el yazmasının “Viyana Genesis” olmasıdır.

Erken dönem elyazmaları içinde günümüze gelebilenler arasında Viyana Genesis el yazmasının Bizans sanatında özel bir yeri vardır. Erken dönem el yazmalarında sadece Eski Ahit’i konu edinenlerden günümüze gelebilmiş üç eserden biri olan Viyana Genesis el yazması; diğer iki elyazması Quedlinburg İtala ve Cotton Genesis el yazmalarından sahne sayısının çokluğu ve sadece Eski Ahit’i konu edinen tek erken dönem purpura el yazması olması sebebiyle ayrılır.

Eski Ahit sahnelerinin Ortodoks Bizans inancında kendisine yer bulması; bunun da ötesinde, Viyana Genesis el yazması örneğinde Yeni Ahit konularına yer verilmeden sadece Eski Ahit sahnelerinin betimlenmiş olması, henüz yeni kurumsallaşmakta olan bir inancın gelenekle kurduğu ilişki anlamında önemlidir. Helen kültürünün etkisini

taşıyan Yahudi sanatının Eski Ahit konularının Hristiyanlık temalarında kullanılmasına yol açması, coğrafi ve tarihi anlamda farklı kültürlerin birbirine hangi biçimlerde eklemlendiğini göstermesi açısından veriler taşır. Konuyla ilgili ünik bir başka veri ise, Viyana Genesis el yazmasındaki bazı sahnelerin Eski Ahit’te de karşılığının olmamasıdır. Bundan dolayı Eski Ahit dışında diğer Yahudi kaynakları da incelenmiş, sahneler ile bağlantıları tespit edilmiştir.

Viyana Genesis el yazmasının, içerik açısından taşıdığı önemin yanı sıra biçim açısından da ayrı bir yeri vardır. Bizans sanatında zenginlik ve asalet göstergesi olan purpura renginde üretilmiş el yazmaları arasında konularını Eski Ahit’ten alan günümüze ulaşabilmiş tek el yazmasıdır.

Doktora tez çalışması Erken Bizans Dönemi’ne ait resimli dini el yazmalarının tespit edilmesiyle başlamıştır. Sonra Avusturya Ulusal Kütüphanesi’nin (Viyana) 03.01.2013 tarihli izni ile 2014 Temmuz ayında Viyana Genesis el yazması tıpkı basımı incelenmiş ve literatür çalışması yapılmıştır. 2015 Mart ayına kadar Viyana Genesis el yazmasında bulunan Yunanca yazıların transkripsiyonu yapıp Türkçe’ye çevirilmiştir. 2015 Nisan-2016 Nisan tarihleri arasında TÜBİTAK-2214/A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı kapsamında Bizans ve Modern Yunan Kültürü Araştırmaları Enstitüsü’nde (Viyana) araştırmacı olarak tez çalışması yürütülmüştür. 2015 Ağustos ayında gerçekleştirilen Berlin, Paris ve Floransa’da bulunan müze ve kütüphanelerdeki çalışmalar tezin ilerlemesine önemli katkı sağlamıştır. 2016 Ocak ayında ise zengin Eski Ahit sahneleri bulunan Venedik S. Marko Kilisesi ziyaret edilmiş narteks mozaikleri görülmüştür. Son olarak, 01.02.2016 tarihinde Avusturya Ulusal Kütüphanesi (Viyana) El Yazmaları ve Nadir Kitaplar Bölüm başkanı Dr. Andreas FINGERNAGEL tarafından verilen izinle 15.06.2016 tarihinde Viyana Genesis el yazmasının orijinali incelenmiştir.

Doktora tezi, Giriş bölümü dahil olmak üzere 6 bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde el yazmasının kökenine değinilmiştir. Söz konusu bölümde el yazmasının tarihsel sürecine ve genel terminolojik terimlere yer verilmiştir.

Üçüncü Bölüm “Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları” başlığını taşımaktadır. Söz konusu başlık altında Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmalarının Kökenine, Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları’na (Quedlinburg Itala, Ashburnham Pentateuch, Rabbula İncili, Paris Suriye Kutsal Kitabı, Aziz Augustus İncili, British Library Kanon Tabloları, Cotton Genesis) ve Viyana

Genesis el yazmasıyla bağlantılı olduğu düşünölen Erken Bizans Dönemi Purpura Kodeksler başlığı altında Rossano İncilleri, Sinop İncili ayrı olarak ele alınmıştır. Söz konusu el yazmalarının içeriklerine, üretim yerlerine, üretim malzemelerine, üsluplarına ve birbirleriyle benzerliklerine değinilmiştir.

Doktora tezinin de ana konusu olan, tezin 4. bölümü, “Viyana Genesis El Yazması” başlığı altında değlendirilmiştir. İlgili bölümde, Viyana Genesis el yazmasının metin-resim ilişkisi, ikonografik, üslup ve teknik özellikleri belirlenmeye çalışılmış ve bu bilgiler ışığında söz konusu el yazmasının katalog çalışması yapılmıştır. Katalog çalışmasında her bir resim katalog numaraları (resim numaraları), müze kodu, resmin bulunduğu folyo numaraları, durumu, sayfa düzeni, metin, transkripsiyon, sanatçı/üslup, resim programı, ikonografik çözümleme, karşılaştırma başlıklarıyla detaylı olarak incelenmiştir.

Beşinci bölümde “Değerlendirme” başlığı altında Erken Bizans Dönemi Resimli El Yazmalarında “Resim Düzenlemesi”, “Jestler, Mimikler ve Hareketler” ve “Karşılaştırmalar” üzerine durulmuştur. Viyana Genesis el yazmasına ilişkin önemli tespitleri ve ortaya çıkan sanatçılara dair sonuçları içermektedir.

Kaynakçada, konuyla ilgili ulaşılan ve tez çalışmasında kullanılan tüm yayınlar yer almaktadır.

Çalışmanın sonunda üç ek yer almaktadır. EK-1’de Kutsal Kitap ve Yahudi Kaynakları hakkında bilgi verilmiştir. EK-2’de Viyana Genesis el yazması ile ilgili tablolar bulunmaktadır. EK-3’de ise Viyana Genesis el yazmasının resimleri ve diğer resimler yer almaktadır.

Tezde Yunanca ve Latince kelimelerin Türkçe transkripsiyonları kullanılmış, kişi ve yer isimleri, orijinal yazımlarından yola çıkarak Türkçe’ye uyarlanmıştır. Yunanca harfler Türkçe okunuşlarına göre yazılmıştır. Örneğin “Θ” harfi yerine “th”; “Φ” harfi yerine “f”; “ X” harfi yerine “kh”; “Ψ” harfi yerine “ps”; “Υ” harfi yerine “y” kullanılmıştır.

Çalışmada geçen kişi, yer ve sahne adlarının bir bütünlük göstermesi için üç kaynak temel alınmıştır: Tarihi kişiler ve yerler için Ostrogorsky’nin Bizans Devleti Tarihi (2006), genel sahne adları için “Lexicon der Christlichen Ikonograghie” (1994), sahnelerde geçen kişi ve yer adları için Kitab-ı Mukkades.

2. EL YAZMASININ KÖKENİ

Basım tekniğinin gelişmediği dönemlerde elle yazılmış kitap anlamına gelen *el yazmasının* kökenini araştırırken öncelikle kitabın tarihsel gelişimine bakılması uygun olacaktır. Yunanca’da kitap anlamına gelen “byblos” (βύβλος/βιβλος) kelimesi ilk olarak Mısırlıların yazı gereci olarak kullandıkları otsu bitki papirüsün kabuğu ya da lifleri anlamına gelmektedir. Latince’de ise “*liber*” kelimesinin ilk anlamı “ağaç kabuğu”, ikinci ve en çok kullanılan anlamı kitaptır. Bununla birlikte Çinlilerin eski çağlarda olduğu gibi bugün de kitap anlamında kullandıkları yazı karakteri, aynı zamanda ağaç ya da bambu tabletlerini ifade etmek için de kullanılmaktadır¹.

Yazı gereci olarak ağaç ve bitki kabuklarından daha önce kilin de kullanıldığı bilinmektedir. Sümerlilerin, Asurluların ve Hititlilerin kullandıkları kil tabletler, Mısır’ın papirüs ruloları ile aynı zamanlarda ortaya çıkmış olmakla birlikte (MÖ yaklaşık 3000), kil tabletlerden çok, papirüs rulosu çağdaş kitabın öncüsü kabul edilir. Bununla birlikte Antik Dönem’de² insanlar, yazı gereci olarak ağaç kabuğu ve kilin dışında, kayaları, taşları, mermeri, hayvan kemiklerini, ipek ve keten bezini, çanak çömlek parçalarını, mesken duvarlarını, kapıları, altın, gümüş, kurşun, bronz gibi metal alaşımlardan yapılmış levhaları, tahta ve balmumu tabletleri ve deriyi kullanmışlardır. Ancak söz konusu dönemde yazı yazmak için oldukça çeşitli malzemeler kullanılmış olmasına karşın, kitap yapmak için papirüs ve hayvan derisinden yapılan parşömen kullanıldığını belirtmek gerekir³.

Papirüs (“byblos” ya da “papyrus”) MÖ 3300’lerden itibaren, Eski Mısır’da Nil vadisinde yetiştirilen ve “*cyreus papyrus*” adı verilen bitkiden yapıldı. İlk defa Eski Mısır’da yazı malzemesi olarak kullanılmaya başlayan papirüs zamanla diğer Akdeniz ülkelerine yayılmış ve 9. yüzyıldan sonra papirüse olan talep gittikçe azalmaya başlamıştır. Ancak yine de papirüs Mısır’da MS 10. yüzyıl ortalarına kadar ana yazı malzemesi olarak kullanılmaya devam etmiş, ve bu tarihten sonra üretimi sona ermiştir. Böylece Mısır’da 4000 yıl boyunca yaşayan papirüs sanayisi sona ermiş, elde kalanlar ciltçiler tarafından kitap kapakları için karton yapımında kullanılmıştır⁴.

¹A. Labarre (1994). *Kitabın Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 12.

²Bu çalışmada Antik Dönem terimi, MÖ 8. yüzyıldan MÖ 4. yüzyıla kadar olan dönemi tanımlamak için kullanılmaktadır.

³B. Demiriş (2002). *Eskiçağ’da Kitap*. Anadolu Araştırmaları, s. 116.

⁴M. Atılğan (2006). *Antik Çağın en önemli yazı malzemesi: Papirüs*. Bilgi Dünyası, 7 (2), s. 295; J.M. Bloom (2003). *Kâğıda işlenen uygarlık: Kâğıdın tarihi ve İslam dünyasına etkisi*. İstanbul: Kitap Yayınevi. s. 50-51.

Enleri yaklaşık 20 cm., boyları yaklaşık 50 cm. olarak üretilen papirüs yaprakları (“kollema”, “pagina”, “scida”) tek tek kullanılabilir ya da bir rulo (“tomus”) hazırlanmak üzere birbirine dikilebilir ya da yapışkanlı bir macun yardımıyla yapıştırılabilir. Genellikle 20 papirüs yaprağından oluşan bir rulo orta boyda bir cilt sayılırdı ve “scarpus” olarak adlandırılmaktadır⁵.

Papirüs rulosunun ilk sayfasına “protikollon” (πρωτόκολλον), son sayfasına ise “eskhatokollon” (ἐσχατοκόλλιον) denilmektedir. Romalılar, papirüs rulosunun ilk sayfasına, üretilen papirüs rulosunun kontrolünü yapan kişinin adını, üretim tarihini ve yerini yazardı⁶. Papirüs yaprağı liflerinin yatay yüzeyi “rekto”, düşey yüzeyi “verso” olarak adlandırılmaktadır. Papirüs ince ve arkasını gösterir nitelikte olduğu için “rekto” yüzeyine yazılırdı. Ancak bazı durumlarda tasarruf etmek amacıyla “verso” yüzeyine de yazılırdı. Bu tür kullanıma ise “opisthographos” (ὀπισθογράφος) denilmektedir. Papirüs üzerine yazı yazmak için “kalamos” (κάλαμος, calamus) kullanılırdı. Bu kalem kamıştan yapılır ve zamanla körleşen ucu çakı ya da sünger ile sivriltilirdi. Bununla birlikte papirüs rulolarının daha iyi korunması için, papirus yaprağı bir ucundan tahta veya kemikten yapılan ve umbilicus veya ampholos denilen silindir şeklinde bir sopaya yapıştırıldıktan sonra rulolar buna sarılırdı⁷. Papirüs rulolarında metin, sütunlar halinde düzenlenir ve her bir sütun için satır sayısını belirlemede sütunun uzunluğu ve yazının ölçüsü dikkate alınır⁸.

Yunanistan’da edebiyatın başlamasından itibaren 1000 yıl boyunca (MÖ 600-300) papirüs ruloları rakipsiz bir yazı malzemesi olarak kullanılmıştır. Eski Mısır’da ise MÖ 4000’lere kadar geri gitmektedir. En eski papirüs yaprağı MÖ 3000’lere, papirüs rulosu ise MÖ 2000’lere tarihlenmektedir. Papirüs üretiminin, Mısır’da MS 10. yüzyıla kadar sürdüğü ve Avrupa’da MS 11. yüzyıla kadar yazı gereci olarak kullanıldığı bilinmektedir⁹. Bununla birlikte Mısır’dan günümüze ulaşmış papirüs üzerine yazılmış yazı örnekleri oldukça azdır. Bunun en önemli sebebi papirüsün yeterince dayanıklı bir yazı gereci olmaması, özellikle Suriye, Filistin, İtalya gibi nemli bir iklime sahip yerlerde kolaylıkla bozulabilmesidir.

Papirüsten üretilmiş rulo halindeki bir kitapta yazılı metnin belirli bir bölümüne hemen ulaşmak zordur; metnin içinde istenen bir bölüme ulaşabilmek için ruloyu o yere

⁵Demirş, 2002, a.g.k., 118.

⁶S.E.M. Thompson (1912). *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*. Oxford. s. 24.

⁷Atılğan, 2006, a.g.k., 303.

⁸Demirş, 2002, a.g.k., 119.

kadar sarmak gerekir. Ayrıca rulo halinde bir kitabı sonuna kadar okuduktan sonra tekrar başa doğru sarmak gerekir. Bu dezavantaj, yazılı metin tomarlarının okunmasını kolaylaştıracak olan “kodeks” biçimini geliştirmiştir. MS 1. yüzyılda veya daha erken bir dönemde keşfedilip kullanılmaya başlanan kodeks¹⁰ öncelikle papirüse uygulanmıştır. Kodeksin yaygınlaşmaya başlamasının nedenleri arasında kodeksin her iki yüzüne yazı yazılması zorunluluğunun olması ve bunun sonucu olarak yazı malzemesinden tasarruf etmek olduğu düşünülmektedir¹¹.

İnsanoğlunun zamanla artan yazı yazma gereksinimini belirli bölgelerde sınırlı sayıda üretilen papirüs bitkisi karşılayamaz hale gelince, yeni yazı malzemeleri bulunma yoluna gidilmiştir. Böylece MÖ 2. yüzyıldan itibaren papirüsün yanında dayanıklı bir yapıya sahip olduğu için hayvan derisinden hazırlanan parşömen (*περγαμηνόν*) de yazı gereci olarak kullanılmaya başlanmıştır. Pergamum (Bergama) kentinin isminden¹² gelen parşömen Antik Dönem’de; difthera, derma, somation, membrana (*διφθέρα/δέρμα/σωμάτιον/μεμβράνα*) gibi kelimelerle tanımlanmıştır¹³. Eski Mısırlılar, Asurlular ve Yahudiler, kıllarından arındırılmış, temizlenmiş, tabakalanmış hayvan derisini yazı gereci olarak kullanmışlardır. Yahudiler dini ve büyük olasılıkla edebi eserlerini, Persler ise tarihlerini parşömen üzerine yazmışlardır¹⁴. Parşömenin yazı malzemesi olarak kullanılması Perslerden İonialılara oradan da Yunanistan’a yayılmıştır.

Parşömen üretmek için sığır, koyun, keçi, domuz ya da eşek derisi, buzağı, doğmamış veya ölü doğmuş kuzu, oğlak derisi kullanılırdı. En kaliteli deri genç kuzu ve oğlak derisinden elde ediliyordu. Daha değerli ve gösterişli parşömenler yapmak için, antilop gibi nadir bulunan hayvanların derileri de kullanılmıştır. Ancak genelde keçi ve dana derisi tercih edilirdi. Üzerine yazı yazılabilecek hale getirebilmek için, bir haftalık danalardan alınan deriler yıkanır, temiz su içinde 24 saat bekletilirdi. Daha sonra kılları kireç, idrar ve ağaç külleri ile karıştırılmış su kullanılarak temizlenir, içte kalan etli kısımları üçte biri söndürülmüş kireçten oluşan banyo içinde, ısı şartlarına göre 8-16

¹⁰C.C. McCown (1943). *The Earliest Christian Books*. The Biblical Archaeologist, VI, n.2. s. 24-25.

¹¹Demiriş, 2002, a.g.k., 120-121, 123.

¹²Eski Mısır’da Ptolemaios sülalesinin kültür alanında gösterdikleri üstün başarılarına gıpta eden başka kentler İskenderiye’yi örnek alarak Helenistik Dönem’de kütüphaneler kurmaya başlamışlardı. Bunu kıskanan VIII. Ptolemaios MÖ 145 dolaylarında papirüsün Eski Mısır’dan ihraç edilmesini yasaklar. Bunun üzerine diğer kentler başka bir yazı gereci bulmaya girişirler. Söylenceye göre, parşömeni Bergama Kralı Attalos oğlu II. Eumenes (krallık dönemi: MÖ 197-159) bulmuştur. Bu hikaye Yaşlı Plinius tarafından anlatılmaktadır (Demiriş, 2002, a.g.k., 125).

¹³H. Hunger vd., (1975). *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. s. 34.

¹⁴Thompson, 1912, a.g.k., 27-28.

gün bekletilir, yumuşayınca bıçak yardımıyla kazınarak temizlenirdi. Beyazlatılmak ve yağlarından arındırılmak üzere yeniden bir gün boyunca kireç çözeltisi içine yatırılan deri, ıslakken sünger taşıyla pürüzleri giderildikten sonra, bir çerçeve üzerine gerilerek kurutulur, kurutulduktan sonra, üzerine tebeşir tozu ile birlikte pudra haline getirilmiş kireç sürülüp yeniden sünger taşıyla ya da ponza taşıyla ovularak, perdah edilir, tamamen düzleştirilirdi. Yeniden gergin bir biçimde kurutulduktan sonra ve tebeşir emdirilerek yüzeyin beyaz renginin kalıcı olması sağlandıktan sonra, istenen şekillerde kesilirdi. Parşömenin kalitesi büyük ölçüde çerçeve üzerinde gerili iken nasıl kurutulduğuna bağlıydı: 20 derecede kurutulan derinin üzerine, yumuşak bir yüzey elde edilebilmesi için, soğuk su dökülürdü¹⁵.

Parşömenler renkli olarak da üretilebiliyordu. Parşömende en sık kullanılan purpura rengi¹⁶, imparatorluk ve kutsallığın sembolüydü¹⁷. Purpura rengi, Roma ve Konstanpinopolis'te oldukça pahalı bir madde olan mureksden (dikenli salyangoz)¹⁸ elde edilirdi. Pahalı olmasından dolayı mureks yerine turnusol¹⁹ kullanarak benzer rengi elde eden üreticiler de bulunmaktaydı. Günümüzde araştırmacılar purpura renkli parşömenlerin üzerinde yaptıkları araştırmalarda, murekste bulunan digromoidigo kimyasalının var olup olmamasına göre parşömende kullanılan maddenin içeriğini öğrenebilmektedirler. Söz konusu rengi elde edebilmek için; digromoidigo bileşiği,

¹⁵Demiriş, 2002, a.g.k., 125-126.

¹⁶Bu çalışmada purpura rengi, kırmızımsı mor (erguvan) anlamında kullanılmıştır. Purpura rengi (πορφύρα) "Tyre/Sur" da (Lübnan'ın Akdeniz kıyısında yer alan tarihi bir liman kenti) kabuklu deniz canlılarından (mureks, dikenli salyangoz) elde ediliyordu. Binlerce midyeden sadece birkaç gram elde edilen renk asırlar boyu yalnızca zengin ve özel kişilerin giysilerini renklendirmiş, bu da ayrıcalığını artırmıştı. Rengi elde edebilmek için oldukça zorlu bir süreç geçmekteydi. Bundan dolayı purpura renginin fiyatı inanılmaz boyutlara ulaşıyordu. Gramla satılan renk ile boyanmış kumaşın bir daha solmayacağından bahsedilmektedir. Doğu Akdeniz sahillerine, bugünkü Lübnan ve Suriye topraklarında yaşayan Fenikeliler, denizcilikte başarılı ve ticaretle uğraşan bir Ortadoğu halkıydı. En değerli ihraç ürünleri de purpura rengi boyadıkları kumaşlardı. Tyre/Sur başta olmak üzere, Fenike kentleri mora boyanmış zarif giysilerin ticaretini yapmanın haricinde, boya üretim merkezlerini Akdeniz çevresinde kurdukları kolonilere taşımışlardı. Detaylı bilgi için bk. B.J. Lloyd (1963). *Royal Purple of Tyre*. Journal of Near Eastern Studies. Vol. 22, No. 2. s. 104-118.

¹⁷Bizans saray kültüründe ve kilisesinde karşılaştığımız hiyerarşi, kendini kıyafetler sayesinde göstermektedir. Giysilerdeki renk seçimi saray maiyeti, ruhban sınıfı ve asker sınıfı arasındaki hiyerarşiyi ortaya koymaktadır. Elde edilmesi zor ve oldukça pahalı olan purpura (erguvan) rengi imparator ve imparatoriçeye özgüdür. Erguvan rengi kıyafetlerin kullanılması için bir yasa çıkarılmış ve imparator ailesi dışında kimsenin bu renk kıyafet kullanamayacağı karara bağlanmıştır (T. Talbot-Rice, (1998). *Bizans'ta Günlük Yaşam*, Göçebe Yayınları (Çev. B. Altınok), İstanbul, Göçebe Yayınları. s. 14).

¹⁸İskerlet, Karından-ayaklılar (Gastropoda) sınıfının önden-solungaçlılar (Prosobranchia) takımına giren bir cins. Yırtıcıdır. Kabuk üzerinde birçok dikenler sıralanmıştır. Ilık ve tropik denizlerde yaşar. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=93553, Erişim Tarihi: 15.04.2016)

¹⁹Likenlerden (kuzukulağı) elde edilen boya maddesi.

arap sakızı veya yumurta akı ile macun haline getirilmektedir. Daha sonra parşömene yapışabilmesi için şap bileşiği ilave edilmektedir²⁰.

Boyalı parşömenlerin üretimi eski tarihlere ve Doğu'ya dayanmaktadır. Bununla birlikte bazı purpura el yazmalarında yazı yazmak için altın ve gümüş kullanılmıştır. Çalışmanın ana konusunu oluşturan Viyana Genesis el yazmasında olduğu gibi purpura parşömen üzerine gümüşle yazma geleneği genellikle Suriye-Filistin bölgesine atfedilmektedir. Gümüş bulunamadığı zamanlarda ise gümüşün yerine gümüş rengini veren bitki veya alışımlar kullanılmıştır²¹.

Deri üzerinde yapılan işlemlerden sonra elde edilen tabakaların her birine “folyo” (*folium*) denirdi. Enine ve boyuna yapraklar halinde kesilen tabakalar daha dayanıklı olan tüylü yüzünün üzerine kör bir uç ile işaretler konularak satırlar belirleniyordu. Konulan bu işaretler arka yüzeye de geçiyordu. Tıpkı papirüste olduğu gibi parşömende de ön sayfa rekto arka sayfa ise verso olarak adlandırılmaktadır. İkiye katlanmış parşömene (iki folyo) “unio”, iki unioya ise “binio” denmektedir. 8 folyo (arkalı önlü 16 sayfa) ise bir fasikül olarak adlandırılır. En çok kullanılan alışılmış kitap şekli 8 folyolu olandır²².

Antik Dönem’de parşömenin iki yüzü arasında fark bulunmaktaydı. Tabakalanmış parşömenin etli olan iç yüzü beyaz ve daha düzgündü; tüylü yüzü ise sarı ve pürüzlü, kararma eğilimi gösterir nitelikteydi. Ancak buna karşılık, etli yüze göre mürekkebi daha iyi tutardı.

Folyolara cilt yapılmak üzere birbirine dikilmeden önce ve genellikle tek sütun halinde yazılırdı. Ölçülü yazılarda ise iki dar sütun kullanılabiliyordu. Yazılmış parşömen folyoları üzeri deri ile kaplanmış iki tahta kapakla ciltlenirdi. Bununla birlikte, ilkin papirüs gibi, tahta çubukların etrafına sarılarak rulo biçiminde kullanılan parşömen MS 2.-4. yüzyıllarda yaygın ve yapısına uygun olarak kodeks biçiminde kullanılmıştır. Parşömen kullanılmasının yaygınlaşmasıyla birlikte, Antik Dönem boyunca hatta Ortaçağ’da kullanılan kamış kalemlerin yanı sıra kuş tüyünden yapılan tüy kalem “penna”nın kullanılmaya başlandığı tahmin edilmektedir²³.

Yeni bir parşömen yapılamadığı zaman, Ortaçağ’da üzeri yazılı parşömen “scalprum” denen çakıyla kazınır, üzerine yeniden bir başka metin yazılırdı. Böylece

²⁰M.L. Agati (2009). *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente: per una codicologia comparata*. Roma: L'Erma di Bretschneider. s. 80-81, 271.

²¹Agati, 2009, a.g.k., 80-81, 271.

²²Demiriş, 2002, a.g.k., 126.

²³Demiriş, 2002, a.g.k., 126-127.

Hristiyan metinleri pagan metinlerini örtmüş olurdu. Bu işleme “palimpsestos” ya da “kodeks rescriptus” denirdi. Aynı zamanda palimpsestos papirüs için de uygulanabiliyordu, ancak dayanıklı bir malzeme olan parşömen bu iş için daha elverişliydi.

Günümüze ulaşabilen en eski parşömen parçası Dura Europos kökenli MÖ 2. yüzyılın başlarına tarihlenen bir Helenistik sözleşmedir²⁴. Roma’nın ilk imparatorluk yıllarında parşömen yaygın olarak kullanılmıyordu. Parşömen kullanımının papirüs kullanımından daha fazla yaygınlaşmasında en önemli rol Hristiyan kilisesine aittir. Hristiyanlık devlet dini olarak kabul edildikten sonra, Konstantinopolis kiliseleri için Kutsal Kitap’tan²⁵ 50 kopya sipariş verilmiş ve kopyaların parşömen üzerine yazılmış olması şart koşulmuştur.

Sonuç olarak; Antik Dönem’de her kitap (el yazması) kendine özgüydü ve kitaplar elle yazılarak ve tek tek çoğaltıldıklarından, aynı eserlerin kopyaları bile birbirlerinden farklı olabiliyordu.

²⁴A. Bausi (2015). *Comparative Oriental manuscript studies: an introduction*. Hamburg: Tredition. s. 187.

²⁵Kitabı Mukaddes (İng. The Holy Bible) “Eski Ahit” (Tevrat-ı Şerif) ve “Yeni Ahit” (İncil-i Şerif) bölümlerinden oluşur. Yahudiler “Yeni Ahit”i kabul etmez, yalnızca Tevrat’ı okurlar. Hristiyanlar ise hem “Eski Ahit”i hem “Yeni Ahit”i kabul etmiş olup, ikisini Kitabı Mukaddes adı altında birleştirmişlerdir. Bununla birlikte “Eski Ahit”in ilk 5 kitabına “Tevrat” denir. “Zebur” ise, Davud’un olduğu söylenen (“Eski Ahit”e dahil olmuş) “Mezmurlar” kitabı adı altında derlenmiş ilahilerden oluşur

3. ERKEN BİZANS DÖNEMİ RESİMLİ DİNİ EL YAZMALARI

3.1. Erken Bizans Dönemi²⁶ Resimli Dini El Yazmalarının Kökeni

Antik Dönem metinlerinin resimlerle birlikte sunulduğunun kanıtı kendilerinden sonraki yazılı kaynaklar ve resimli rulolar tarafından ispatlanmıştır.

Yazı malzemesinin öncülerinden papirüslerin resimlenmesi nadir görülmekle birlikte farklı disiplinlere ait özellikle matematik içerikli olanların oldukça fazla olduğu ve zeminine doğrudan çizilmiş olan sütunların metin ve resimlerin birbiriyle olan sınırlarını koruduğu bilinmektedir²⁷. Bununla birlikte bilinen en eski rulo biçimli el yazması astronomik konuları içermektedir. MÖ 4. yüzyılda yaşamış olan Eudoxus’a ait olan 1,8 m. uzunluğunda ve zodyak/takımyıldızı çizimlerinin bulunduğu söz konusu ruloda metin-resim ilişkisi korunmuştur²⁸.

El yazmalarında metin ile birlikte resmin kullanıldığına dair bilgiler Antik Dönem kaynaklarında yer almaktadır. Örneğin; Aristoteles metinlerinin anlaşılır olabilmesi için eserlerinde metinlerine resimler eşlik etmiştir²⁹. Günümüze ulaşmayan ancak çeşitli kaynaklarda, Anatomi³⁰ adlı el yazmasında metne eşlik eden resimlerin varlığından bahsedilmektedir. Yazar Yaşlı Plinus’tan³¹ (23-79) öğrendiğimize göre Krateuas, Dionysios ve Metrodoros farmakolojik konulu eserlerinde resimlere başvurmuşlardır. Bununla birlikte Plinus eserinde, çizimlerin doğaya yakın olmamasını da eleştirmiştir. Hristiyan yazar Tertullianus³² (155-240) eserinde Nikander El Yazması’na tanıklık ettiğinden bahsetmiş, yazar ve devlet adamı Cassiodor³³ (5. yüzyıl) ise döneminin rahiplerine Dioskorides’in el yazmasında bulunan farmakolojik açıklamaların çizimlerle

²⁶Bu çalışmada “Erken Bizans Dönemi” 4. yüzyıldan 6. yüzyıla kadar olan süreci tanımlamaktadır.

²⁷B. Zimmermann (2003). *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*. Wiesbaden. s. 10.

²⁸K. Weitzmann (1959). *Ancient Book Illumination*. Harvard University Press: Cambridge. s. 6.

²⁹B. Stückelberger (1994). *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*. Mainz. s. 125-133.

³⁰Z. Kádár (1978). *Survivals of Greek zoological illuminations in Byzantine manuscripts*. Budapest: Akad. Kiadó. s. 30.

³¹R. König (1996). *C. Plinii Secundi Naturalis Historiae 25. Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus wild wachsenden Pflanzen*. Germany. s. 4-8.

³²A. Bernardelli, G. Firenze (1990). *Tertullianus, Quintus Septimius Florens, Scorpiace 1. 1-5*. Nardini

³³F.M.A. Cassiodorus (2003). *Institutiones divinarum et saecularium litterarum: lateinisch-deutsch*. 1: 1, 31, 2. Bürgens, Wolfgang, 1949- (Çev.) Freiburg i. Br.; Wien: Herder.

örtüşüp örtüşmemesi hakkında bilgiler vermiştir³⁴. Bununla birlikte 6. yüzyıl yaşayan coğrafyacı Kosmas Indikopleustes eserinde topografi ile ilgili çizimler bulunmaktadır.

Konuyla ilgili cevaplanamayan pek çok soru olmasına karşın, Antik Dönem'e ait el yazmaları ya da ruloların içeriğini oluşturan konular, hangisinin daha fazla resmedildiği hususunda kesin sonuçlar olmasa bile metin ve resmin birlikte sunulduğu anlaşılmaktadır.

1. yüzyılda veya daha erken bir dönemde keşfedilip kullanılmaya başlanan kodeks resimlenmesinin artmasının nedenleri hakkında ise iki görüş bulunmaktadır. İlk görüş; resimlerin, bilimsel ve teknik metinlerin bulunduğu el yazmalarında, yol göstermek amacıyla kullanılmış olduğudur. Ancak bu görüşün karşısında aynı yüzyıllara tarihlenen Hristiyanlıkla ilgili metinlere öykülemeci resimlerin eşlik etmesi bir sorun olarak durmaktadır. Çoğu araştırmacının kabul ettiği diğer görüş ise; öykülemeci resimlerin Helenistik Dönem'de³⁵ Mısır Sanatı'nda kullanılan rulolarda ortaya çıktığını ve ayrı bir sanat dalı haline gelmiş olduğudur³⁶.

Antik Dönem rulolarında metne eklenmiş resimlerin, metne referans göstermek gibi işlevsel görevi vardı. Rulonun yerini kodeks aldığı anda ise resimler metinden ayrı tutulmuş ve daha baskın hale gelmiştir. Bu biçimsel gelişim 5. yüzyıla kadar tamamlanmıştır³⁷. Hristiyanlık öncesi öykülemeci resimlerin daha sonraki dönemlerde yapılan dini el yazmalarını etkilediği kabul edilmektedir. Dini el yazmalarını üreten sanatçıların nerde ve ne zaman iletişime geçtikleri bilinmemesine karşın Yunan-Roma Sanatı'nın öykülemeci anlatımından ve biçimsel özelliklerinden etkilendikleri ve

³⁴Bitkilerle ilgili resimli el yazmaları oldukça fazladır. Günümüze ulaşan en eski farmakolojik konulu el yazması papirüs-kodeks formatında 400 yılına tarihlenen Johnson-Papyrus (Londra, Wellcome Library MS 5753) el yazmasıdır. Kodeks formatında olmasına rağmen metnin bağlı olduğu bitki resimlerine rulo üzerine resmediliyormuş gibi eğim verilmiş ve metin sütununun genişliğini kaplamıştır. Orijinali MÖ 1. yüzyılda yazılmış olan Dioskorides'in Herbarium'u kendisinden sonra üretilen bitki konulu pek çok el yazmalarının üzerinde etkisi vardır. Orjinali resimli ve alfabetik sıralı değildir. Renkli resimli ve farmakolojik düzende alfabetik sıralı en erken bilinen versiyon Krateuas'ın Bitki Kitabı'dır. Bu versiyon 6. yüzyılda Konstantinopolis'te üretilen Viyana Dioskorides'de (H. Gerstinger (1965-1970). *Dioscurides. (De materia medica, [Ausz.]) Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österr. Nationalbibliothek. ([Nebst] Commentarium.)* Graz: Akadem. Druck-u. Verlagsanst.) ve 7. yüzyılda üretilen Neapler Dioskorides'inde (P. Dioscorides, J. Berendes (1988). *Codex Neapolitanus: Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. Ex Vindob. Gr. 1. Commentarium. Des Pedanios Dioskurides aus Anazarbos Arzneimittellehre in fünf Büchern: ein Interimskommentar zur Faksimile-Ausgabe des Dioskurides Neapolitanus.* Roma: Salerno Ed. Graz: Akad. Dr.-u. Verl.-Anst.) bulunur. Viyana Dioskorides'i dönemin prensesi Juliana Anicia tarafından 512 yılında yaptırılmıştır. Kodeks formatında üretilmiş olan el yazmasında tam sayfa resimler bulunmaktadır.

³⁵Bu çalışmada Helenistik Dönem terimi, Büyük İskender'in MÖ 4. yüzyıldaki fetihlerinden, Augustus'un MÖ 30 yılında Mısır'ı ilhakına kadar olan dönemi tanımlamak için kullanılmaktadır.

³⁶R.L. Kozodoy (1971). *The Origin of Early Christian Book Illumination: The State of the Question Author(s)*. Gesta, Vol. 10, No. 2, s. 33.

³⁷K. Weitzmann (1947). *Illustrations in Roll and Codex. a study of the origin and method of text illustration.* Princeton University Press. s. 52.

bununla birlikte antik mitoloji kompozisyonunu Geç Antik-Erken Hristiyanlık³⁸ ve daha sonraki dönemlere adapte ettikleri görülmektedir.

3.1.1. Öykülemeci ve sembolik resim

K. Weitzmann Geç Antik-Erken Hristiyanlık Dönemi Sanatı'nda katakomplar ve lahitlerde sembolik resim sanatının, el yazmalarında ise öykülemeci resim sanatının olduğunu kesin bir dille ifade etmiştir³⁹.

En ünlü klasikler, özellikle Helenistik Dönem İskenderiye'sinde ortaya çıkan Homeros Destanları ve Euripides'in oyunları, en erken Kutsal Kitap resimlemelerinden önceki resim döngülerini barındırdığının kanıtıdır. Söz konusu resimleri, birkaç papirüs parçasında ve diğer sanat ürünlerinde (örneğin; Helenistik terakotalardaki tasvirler) görebiliriz. Odysseia 24. kitap Eumaeus bölümünün 3 fazı, sadakatsiz keçi çobanı Melanthius'un⁴⁰ ve Odysseus'un taliplerden öç alması⁴¹ öyküleri, Berlin'de Homeros kasesinde resmedilmiştir. Kasede sıra dışı işlenen Odysseia sahnelerinin tümü, resim metin ilişkisini kullanan sanatçısının resimli el yazmasını örnek aldığını düşündürür. Yapılan rekonstrüksiyon çalışmaları Helenistik Dönem'de resimli papirüs örnekleri hakkında bize bilgi verir. Tüm Ortaçağ el yazmalarının klasik modellerin aynası olduğu düşünülmektedir. 24 rulodan oluşan tüm Odysseia'da 100'lerce resmin olduğu, bununla birlikte; İlyada, Euripides'in 70'den fazla drama çalışmaları, diğer edebi, didaktik ve bilimsel metinler içiren resimli rulolar da olduğunun ipucunu vermektedir. Böylece Eski

³⁸Bu çalışmada Geç Antik-Erken Hristiyanlık Dönemi terimi 3. yüzyıldan 4. yüzyıla kadar olan süreci tanımlamaktadır.

³⁹K. Weitzmann (1952). *Illustration der Septuaginta*. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3/4. s. 96, 100

⁴⁰Odysseia'da sözü geçen İthakeli keçi çobanı, hizmetçi Melanthos'un kardeşi. Kız kardeşi gibi kendisi de efendisine karşı nankörlük eder, yolda dilenci kılığında rastladığı Odysseus'u hırpalar, taliplerin tarafını tutar, onlarla Odysseus arasındaki çarpışmada yardım için koşup hazine odasından silah getirmeye yeltenir, derken Odysseus'la Eumaios'un bir düzeniyle orada kısıvrak bağlanır ve hizmetçiler asıldıktan sonra Melanthios da avluya getirilip kulakları ve burnu kesilir, erkekliği koparılıp köpeklerle atılır ve en sonunda elleri, ayakları da kesilerek olduğu yerde bırakılır (A. Erhat, (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitapevi, İstanbul, s. 202)

⁴¹Eupeithes'in oğlu Antinoos şımarık, tembel, gözü doymaz, Odysseus'un malını, mülkünü vur patlasın, çal oynasın tüketmeye kararlı taliplerin başta geleni, en küstah, en terbiyesiz ve en ahlaksız olanıdır. Odysseus'un başına ilk tokmağı atan, dilenciye galiz küfürlerle kovan odur. İros'la Odysseus'u güreştirmek ve iki dilencinin çilesinden eğlenmek fikri de ondan gelmedir. Antinoos'un tutum ve davranışı talipler arasında bile tepki ile karşılaşır. Yay germe oyununu önce kabul eder, yarışmanın yapılması için önayak olur, sonra kimsenin başaramadığını görünce, bugün bayram, kutsal günde yarışma olmaz diye vazgeçirmeye çalışır, Odysseus denemek isteyince, sert sözlerle çıkıştı ona, ama Penelopeia ile Telemakhos araya girince, önleyemez yayı almasını. Ölüm okunu Odysseus ilkin Antinoos'a karşı yöneltir ve bütün talipleri sıra ile öldürür. Her şey olup bittikten sonra İthake'lileri ayaklandıran, öç almaya kıskırtan Antinoos'un babası Eupeithes'tir. Ne var ki karşılarına tanrıça Athena çıkınca, İthake'liler korku ile kaçırlar (Erhat, 1996, a.g.k., 41-42).

Ahit resimlenirken yeni bir sanat dalının doğmasına gerek kalmamıştır. Fakat bu klasik örneklerin Eski Ahit üzerindeki etkilerini cevaplandırılması için daha fazla örneğe ihtiyaç duyulmaktadır.

Öykülemeci resim, Erken Bizans Dönemi el yazmalarının en önemli özelliğidir. Öykülemeci döngülerin köklerini araştırırken döngülerde Klasik Antik ve Yahudi Sanatı'nın izleriyle karşılaşılması dikkat çekicidir. Döngülerin sayıca fazla olması, Eski Ahit döngülerinin üstünlüğü, ayrı ayrı yazılan Kutsal Kitap düzenlemeleri ve söz konusu düzenlemelerde bulunan resimlerin üslupsal ve ikonografik benzerlikleri örnek olarak gösterilebilir⁴². Bununla birlikte öykülemeci resimleme sanatının, edebi metinlerde de karşımıza çıkması resimli el yazmaları için üretilmiş olduğunu göstermektedir⁴³.

3.1.2. Resimli Yahudi el yazmaları sorunu

Araştırmacılar, Antik Dönem'de Yahudi dini yasaklamış olmasına karşın Yahudi el yazmalarında öykülemeci resim döngülerinin olup olmadığının sorgulamasını yapmaktadırlar.

E. Goodenough'a göre; Helenistikleşmiş Yahudi Sanatı Eski Ahit konularının Hıristiyanlık temalarında kullanılmasını teşvik etmiştir. Asıl teşvik edici unsur ise; 3. yüzyıla tarihlenen Dura Europos Sinagogu freskleridir⁴⁴. Söz konusu freskler ile Aziz Paulos İncili⁴⁵, Paris Psalter⁴⁶ ve Octateuch⁴⁷ el yazmaları arasındaki ikonografik benzerlikler kabul edilmiştir. Kaynağı Pentateuch, Krallar Kitabı, Peygamberler Kitabı ve Ester Kitabı'na dayanan fresklerde, Musa'nın Nil'de bulunması gibi pek çok öykülemeci anlatım bulunmaktadır⁴⁸.

⁴²R.L. Kozodoy (1971). *The Origin of Early Christian Book Illumination: The State of the Question Author(s)*. Gesta, Vol. 10, No. 2, s. 36.

⁴³K. Weitzmann (1971b). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. University of Chicago Press, Chicago-London, s. 45.

⁴⁴E.R. Goodenough (1965). *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period Vol. XII*. New York, s. 3-22, 189.

⁴⁵C.M. Buisson (1939). *Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europo*. Rome, s. 124.

⁴⁶J. Leveen (1944). *The Hebrew Bible in Art*. London, s. 41-42.

⁴⁷K. Weitzmann (1957). *The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension*. İstanbul.

⁴⁸Weitzmann, 1971b, a.g.k., 45-49.

Yahudi el yazmalarıyla ilgili araştırmaları bulunan K. Weitzmann ise Helenistik İskenderiyesi'nde Septuagintler'in⁴⁹ çevrilerinin yapımından kısa bir süre sonra Yahudiler'in, Kutsal Kitabı bölümlere ayırdığını ve mevcut Yunan el yazmalarını baz alarak resmetmeye başlamış olduklarını belirtmektedir. Bununla birlikte, Dura Europos Sinagog'u⁵⁰ fresklerine kaynak olan bu Yunan-Yahudi Sanatı'nın, papirüs üzerine resmedilen Yunan edebi el yazmalarıyla, resimli Hristiyan Kutsal Kitapları arasında bir köprü olduğunu düşünmektedir⁵¹.

C.R. Morey⁵² konuyla ilgili İncil döngülerinin Asya kökenli olduğunu, Eski Ahit döngülerinin ise 2. yüzyıla tarihlenen İskenderiye Septuagint olarak adlandırılan el yazması kökenine bağlamaktadır. A. Grabar⁵³, J. Leveen⁵⁴, H. Stern⁵⁵ ve H.L. Hempel⁵⁶ gibi araştırmacılar, Yahudi el yazmalarının resimlenmesinin ve 2. yüzyılda yükselişinin Hristiyan el yazmaları sanatı oluşumuna katkıda bulunduğunu savunurlar.

Araştırmacılar arasında hem fikir olunan konu ise Yahudi el yazması sanatı, Hristiyan Eski Ahit el yazması resimlenmesinin gelişimini etkilemiş olduğudur. Aralarındaki görüş ayrılığı ise tarihlendirme konusundadır. K. Weitzmann, C.O. Nordstrom, C. Kraeling ve D. Diringer'e göre Yahudi el yazması sanatı Helenistik Döneme kadar indirgenebilir. C.R. Morey, J. Leveen, H.L. Hempel, H. Stern, A.

⁴⁹Eski Ahit'in Yunanca tercümesi olan Septuagint, 70 anlamına geldiğinden dolayı LXX şeklinde de gösterilir. Yapılan araştırmalar sonucu Tevrat kısmının MÖ 3. yüzyılda, geri kalan bölümün MÖ 2. yüzyılda çevirildiği tahmin edilmektedir. Detaylı bilgi için bk. G.H. Schodde (1888). *The Septuagint*. The Old Testament Student 8, no. 4. 134-140.

⁵⁰1930'larda keşfedilen ve 3. yüzyılın ortalarına tarihlenen Dura Europos Sinagogu'nun keşfedilmesinden önce Yahudi Sanatı'nın varlığı zemin mozaikleri, lahitler gibi bağımsız tek sahnelerde izlenebilmekteydi. Sadece Kutsal Kitap el yazmalarında görülen kapsamlı öykülemeci anlatım, Dura Europos Sinagogu sanatçıları tarafından büyük olasılıkla kopya edilmiş olduğu varsayımı freskoların önemini arttırmaktadır. Freskolar ve Octateuch resimli el yazmaları arasında ikonografik bağlantı kurulabilecek iki örnek karşımıza çıkar. Örneklerden biri Tevrat Yaratılış, diğeri Mısır'dan Çıkış metinlerindendir. Birincisi Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması (Tevrat, Yaratılış 48: 1-22) sahnesidir. Sakalsız ve bir yataкта uzanır şekilde resmedilen Yakup, ayakta betimlenen Efrayim ve Manaşşe kutsamak üzere elini başlarının üzerine koymuştur. Kompozisyonun sağ tarafında ise Pers kıyafetleriyle Yusuf, ellerini onlara doğru yönlendirirken görülmektedir. Söz konusu sahnenin benzeri Octateuch resimli el yazmalarında (Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (K. Weitzmann and M. Bernabò, (1999). *The Byzantine octateuchs: Mount Athos, Vatopedi Monastery, codex 602; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex Pluteus 5.38; Istanbul, Topkapi Sarayı Library, codex G. I. 8; Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus Graecus 746 and Codex Vaticanus Graecus 747; Smyrna (olim), Evangelical School Library, codex A. 1. Text. Princeton, NJ: Princeton Univ. Pr. s. 138, r. 564, 565, 566, 567)) bulunmaktadır. Örneğin ortak bir modelden yola çıkarak yapıldığı görülür (Weitzmann, 1971b, a.g.k., 45-49.)*

⁵¹Weitzmann, 1952, a.g.k., 116-120

⁵²C.R. Morey (1953). *Early Christian Art*. Princeton and London, s. 68-77.

⁵³A. Grabar (1968). *Christian Iconography. A Study of its Origins*. Princeton. s. 27.

⁵⁴Leveen, 1944, a.g.k., 120-122.

⁵⁵H. Stern (1962). *Quelques Problèmes d'iconographie Paléochrétienne et Juive*. Cahiers Archéologiques, XII. s. 112-113.

⁵⁶H.L. Hempel (1957). *Zum Problem der Anfänge der AT-Illustration*. Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft, LXIX s. 123, 129.

Grabar, Roth, ve Gutmann ise tarihlemeye 2. yüzyıl veya 2. yüzyıldan sonrasına işaret ederler.

C. Kraeling'in Dura Europos Sinagog buluntularını yayınladığında benzer sonuçlara varmış olduğu görülmektedir. Yazara göre; fresklerdeki sahneler el yazmaları resimlerin prototipi niteliğindedir. Bununla birlikte araştırmacı, Yahudiler'in Yunanlılar'a Kutsal Kitabı özendirmek amacıyla yaptıkları Kutsal Kitap resimlenmesinin başlangıcı olarak en olası tarih için Helenistik Dönemi önermektedir⁵⁷. Yahudi Kutsal Kitap resimlemesinin var olduğu kabul edilirse, söz konusu resimlerin sadece Eski Ahit'le sınırlı olması kaçınılmaz bir gerçektir. Yeni Ahit'in resimlenmesi Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında icat edildiği varsayılırsa, muhtemelen resim döngüsü hem Yunan-Roma⁵⁸ hem de Yahudi öykülemeci anlatım sanatının karışımı olmalıdır⁵⁹. Bununla birlikte, tüm Eski Ahit döngülerinin Yahudi kökenli olduğunu varsayamayız. Örneğin; Quedlinburg Itala el yazmasında sanatçı tarafından resimlerin altında yazılmış olan talimatların resim döngülerinin ya yeni icat edildiğini ya da özgürce uyarlanmış olduğunu göstermektedir⁶⁰.

3.2. Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları

3.2.1. Quedlinburg Itala

En eski Kutsal Kitap resimli el yazması olarak bilinen Quedlinburg Itala el yazmasının yalnızca 5 folyosuna ait parçaları günümüze ulaşabilmiştir. Doğu Berlin'de Deutsche Staatsbibliothek'te ve Stiftskirche Quedlinburg'da muhafaza edilen el yazmasında iyi kalitede beyaz parşömen kullanılan folyoların 4'ünde ve küçük bir

⁵⁷Kozodoy, 1971, a.g.k., 34.

⁵⁸Heykel, askeri başarılar ve geçmişleriyle her vesile ile gurur duyan Romalıların dini ve sosyal yaşamında önemli bir yer tutmuştur. Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren, zafer takları, sunaklar ve anıtlarda; savaşlarda kazanılan zaferler ve imparatorların bulunduğu dini törenler gibi tarihi olayları konu alan kabartmalara yer verilmiştir. Roma heykelinin ayırt edici özelliklerinden biri kabul edilen, anlatımcı ve belgesel yönü öne çıkan bu yeni sanat biçimi, imparatorluk propagandası açısından etkin bir araç olmuştur. Yunan sanatında, tarihi olayların betimlenmesinde sembolizm ve benzeşmeye dayalı bir eğilim dikkat çeker. Örneğin, Galatlara karşı kazanılan zafer anısına inşa edildiği kabul edilen ünlü Pergamon Zeus Altarı'nın kabartmalarında savaş, tanrılarla devlerin mücadelesi gibi kalıplaşmış bir mitolojik konuyla özdeşleştirilmiştir. Buna karşılık Romalı heykeltıraşlar tarihsel olayların yansıtılmasında simgesel anlatımlara başvurmamış, zaman ve mekan ilişkisini, portre heykellerdeki gibi gerçekçi bir biçimde aktarmışlardır. Bu tutumun ortaya çıkmasında sanatçıların kendi inisiyatifinden çok, varlığını ve gücünü savaş meydanlarında kazandığı askeri başarılarına borçlu olan Roma'nın, zaferler anısına inşa edilen anıtlarda açık biçimde gösterilmesini istemeleri belirleyici olmuştur. Belgeci yönü ağır basan bu üslubu, MÖ 2. yüzyıl ortalarından itibaren savaşları, ve dini törenleri konu alan kabartmalarda takip edebilmek mümkündür (A.O. Alp (2013). *Yunan ve Roma Sanatı (Kabartma)*. Sanat Tarihi. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir. s. 77)

⁵⁹Grabar, 1968, a.g.k., 27.

⁶⁰A. Grabar and C. Nordenfalk (1957). *Early Medieval Painting*. Lausanne and New York. s. 93.

parçasında resim bulunmaktadır. 17. yüzyılda bir ciltçinin sayfaları cilde yapıştırmasıyla hasar görmüş el yazmasının resimleri 19. yüzyılda keşfedilmiştir. Daha sonraki dönemlerde folyoların ciltten ayrılması sırasında kodeksin bazı bölümleri tamamıyla kaybedilmiştir⁶¹.

19. yüzyıl araştırmacılarına göre; el yazmasını Sakson imparatorlarından I. veya II. Otto imparatorluk hediyelerinin de bulunduğu Quedlinburg'daki aile kilisesine hediye etmiştir. Bununla birlikte araştırmacılar, İtalyanca bir metin olduğu için üretiminin İtalya'da olduğunu ve Quedlinburg'a İtalya'dan geldiğini düşünmektedir⁶².

Günümüzde 312 x 277 mm boyutunda olan folyolarda, 26 satırlı metin iki sütun şeklinde 215 x 277 mm boyutlarında kareye yakın bir formdadır. Bununla birlikte enine geniş olan satırlar üzerine 5 mm boyunda harflerle yazılmıştır⁶³. H. Degering'in hesaplamalarına göre; Krallar Kitapları'nın metnini tam olarak içermesi için el yazmasında 190 folyonun daha olması gerekmektedir. Metinler arasına tam sayfa olarak dağıtılmış toplam 14 resim günümüze ulaşmıştır. Sayfaların üçünde her biri aynı ebatta 4 sahne bulunmaktadır. Ancak 4.'sünde alanlar eşit değildir ve yatay bir sınır sayfayı yaklaşık üçte dörde üçte iki olarak bölmektedir.

Hem rekto hem verso sayfalarında yer alabilen resimler bağlantılı konunun metinden önce gelmektedir. H. Degering, benzer bir resimleme yoğunluğunun metin boyunca devam ettiği varsayılırsa el yazmasının orijinalinde 220 folyodan oluşabileceğini ve toplamda 60 sayfa resmin bulunabileceğini öngörmektedir⁶⁴.

İbrani ve Latin Vulgata⁶⁵ olarak adlandırılan el yazmasının orijinali 4 Krallar Kitabı veya I./II. Samuel ve I./II. Krallar Kitabı'ndan oluşmaktadır. İlk 4 sayfada metin resim ilişkisi bulunmaktadır.

Korunan metinlerin içeriği; fol. 1v. I. Samuel 9: 1-8, fol. 2v. I. Samuel 15: 10-17, fol. 3r. II. Samuel 2: 29-3: 5, fol. 4v. I. Krallar 5: 2-9, fol. 5r. I. Krallar 5: 9-6: 1, fol. 5v. I. Krallar 6: 1-7. Araştırmacılar metnin dilini, Septuagint'in eski Latince çevirisi İtala olarak adlandırmaktadır. Aynı zamanda Jerome'nin Vulgate'sinden öncesine tarihlenmektedir⁶⁶.

⁶¹I. Levin (1971). *Quedlinburg Itala Fragments*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, New York University. s. 1.

⁶²Levin, 1971, a.g.k., 3.

⁶³H. Degering und A. Boeckler, (1932). *Die Quedlinburger Italafragmente*. 2. vol. Berlin. s. 111-113.

⁶⁴Degering und Boeckler, 1932, a.g.k., 117-119.

⁶⁵Kutsal Kitabın 4. yüzyıla ait Latince versiyonu

⁶⁶Levin, 1971, a.g.k., 5.

Birinci sayfada, I. Samuel Kitabı'nın 10. bölümü resmedilmiştir. Saul'un kutsal yağlanmasından sonra, Samuel ona evine dönmesini söyler. Yolda üç adam ve bir grup Peygamber ile karşılaşacağını söyler. Bu işaretler Tanrı'nın onu kral olarak seçeceğini doğrulamaktadır. İlk üç resim bu karşılaşmaları konu alır (EK-3, resim 49). 4. resimde ise Samuel Saul'u İsraililer'in ilk kralı olarak taktim eder⁶⁷.

Quedlinburg Itala'nın ilginç ve benzersiz bir özelliği de her sahnede el yazısı ile uzun yönergelerin bulunmasıdır. Söz konusu yönergeler el yazmasının kötü durumu dolayısıyla boyalı yüzeyin altında görünür hale gelmiştir. Sanatçıya talimat vermek için yapılan yönergelerin çoğu "*Facis*", yani "Yapasın" diye başlamaktadır. Örneğin; fol. 1r'da ilk iki sahnenin altında aşağıdaki yazı okunabilmektedir.

"Saul ve hizmetkarının yanında durduğu mezarı ve onunla konuşmak ve (eşeklerin) bulunduğunu söylemek için çukurların üzerinden atlayan iki adamı yapasın." "Saul'u bir ağacın yanında ve (onun) hizmetkarını ve biri üç oğlak, (biri üç somun ekmek, öbürü de) bir tulum şarapla onunla (konuşan üç adamı) yapasın."

Söz konusu ifadelerin tarzı Tevrat metnine yakındır (I. Samuel 10: 2-3). Bu yönergeler oldukça karmaşık ve uzun bir Krallar döngüsünün el yazması için özel olarak yaratıldığına işaret etmektedir⁶⁸.

Quedlinburg Itala'nın 5. yüzyılın ikinci çeyreğinde Roma'da üretildiği, üslupsal ve kompozisyon olarak tarihi belli olmayan Vatikan Virgil el yazmaları ve 5. yüzyıla tarihlenen S. Maria Maggiore nef mozaikleri ile akraba olduğuna dair genel bir görüş birliği bulunmaktadır⁶⁹.

3.2.2. Ashburnham Pentateuch

Latince yazılmış olan Ashburnham Pentateuch, Tevrat'ın ilk beş kitabından oluşmaktadır. Günümüzde Paris, Bibliotheque Nationale'de, MS nouv. Acq. Lat. 2334 künyesi ile muhafaza edilen el yazması 8. yüzyıla kadar Fransa'da, 9. yüzyıla kadar Tours'da bulunmaktaydı. 1842'de Tours'dan çalınmış ve Lord Ashburnham'dan Bibliotheque Nationale tarafından 1888'de satın alınmıştır. Bununla birlikte Karolenj Tevratları'nın baş kısmındaki resimli bölümleri yapanların Ashburnham Pentateuch el yazmasına başvurdukları bilinmektedir.

⁶⁷Levin, 1971, a.g.k., 14.

⁶⁸J. Lowden (1999). *The beginnings of biblical illustration. Imaging the Early Medieval Bible*. Pennsylvania. s. 43.

⁶⁹Levin, 1971, a.g.k., 67-70.

Orijinal formu 208 geniş folyo formatında olan eserden günümüze 142 folyoluk bölümü gelebilmiştir. 375 x 319 mm boyutlarındaki eser 8’li fasiküller şeklinde bağlanmıştır. Sayfalar her biri 28-30 satırlı kareye benzer ancak 266-91 x 234-52 mm boyutlarında değişen formata sahip iki sütunlu düzende, 4 mm boyunda düzensiz harflerle yazılmıştır⁷⁰.

Ashburnham Pentateuch el yazmasının orijinalinde 69 olarak hesaplanan resimlerden günümüzde 18 resim ve kitabın başındaki tam sayfa resimli kısım ulaşabilmiştir. Buna ek olarak farklı kitaplar için 6 folyoluk bölüm listesi de süslemeli kemerlerin altında Kanon Tabloları’na oldukça benzeyen bir yapıda betimlenmiştir. Resimler, Eski Ahit’in ilk 4 kitabı boyunca yazıcı tarafından parşömen üzerinde resimlenecek metin pasajlarına yakın şekilde bırakılan boş alanlara düzensiz bir şekilde dağıtılmıştır. Günümüze ulaşan folyolar ve resmedilen sahnelerin genel içerikleri şu şekildedir; fol. 1v Yaradılış sahneleri, fol. 2r Giriş sayfası, fol. 6r Cennetten Kovuluş, fol. 9r (EK-3, resim 50) ve fol. 10v Nuh Tufanı sahneleri, fol. 18r Lut’un öyküsü sahneleri, fol. 21r İshak ve Rebeka, fol. 22v, fol. 25r ve fol. 30r Yakup’un öyküsü sahneleri, fol. 40r, fol. 44r ve fol. 50r Yusuf’un öyküsü sahneleri, fol. 56r Firavun’un Sarayı (tamamlanmamış resim), fol. 58r, fol. 65v, fol. 68r, fol. 76r ve fol. 127v Musa’nın öyküsü sahneleri⁷¹.

Kodikolojik ve metinsel restorasyon çalışmalarına göre; özgün eserin Yaradılış kitabında 37, Mısır’dan Çıkış’ta 16, Levililer’de üç ve Çölde Sayım’da 13 resim olduğuna işaret etmektedir. Yasanın Tekrarı kitabından hiçbir bölüm günümüze gelememiştir, ancak söz konusu bölümde de resimleme olduğu varsayılmaktadır. Daha fazla sayıda resim olacağı düşünülmeksizin bu hesaba göre orijinal el yazmasının 250 folyodan oluşan bir cilt olduğu araştırmacılar tarafından belirtilmektedir. Resimlerin çoğu tam sayfayı kaplamaktadır, ancak iki tanesi üçte ikisinin alt kısmını, biri de sayfanın alt yarısını doldurmaktadır. Bunların çoğu oldukça karmaşık kompozisyonlardır ve çoğu zaman arka planın farklı renklerle boyanması ile vurgulanan kabaca yatay şekilde bölünmüş ayrı sahneler bulunmaktadır. Ancak diğer sayfalarda mimari ve manzara öğeleri bir dizi ayrı sahneyi karmaşık şekilde bir araya getirerek bağlamak için kullanılmıştır. Hit (“Burada”) ve bazen de Ubi (“Nerede”) diye başlayan, imgelerin içindeki Kutsal Kitap metinlerine dayanan çok sayıda uzun yazı da vardır.

⁷⁰Lowden, 1999, a.g.k., 45-46.

⁷¹Detaylı bilgi için bk. D. Verkerk (2004). *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*. New York: Cambridge University Press.

Üslubunun uzun zamandır 6. yüzyıl İtalyan stiline “taşra” türevi olduğu düşünülmektedir ve muhtemel üretim yerinin 7. yüzyıl Kuzey Afrika, Kuzey İtalya, İspanya veya İliya olduğu da öne sürülmüştür. Ancak D.H. Verkerk yakın zamanda litürjik ve başka kanıtlara dayanarak eserin 6. yüzyıl tarihli ve Roma menşeli olduğunu savunmuştur⁷².

3.2.3. Rabbula İncilleri

Dört İncil’in birleştirilmesinden ortaya çıkan Diatessaron, Tatianus⁷³ tarafından 170’de yazılmıştır. Süryanice çevirisi uzun zamandan beri dolaşımdadır ancak söz konusu dönemden günümüze resimli parça ulaşmamıştır. Diatessaron’un yerini 5. yüzyılın başlarından itibaren Peshitta (“basit” veya “güncel”) almıştır. Bu versiyon İnciller’in tam metinlerinin her zamanki sıralamasının Yunanca’dan Süryanice’ye çevirisini kapsamaktadır.

Kesin kaynak bilgisine sahip günümüze kadar gelebilen en erken tarihli tek Kutsal Kitap el yazması Süryanice’dir. Söz konusu el yazması MS Plut. I. 56 künyesi ile Floransa’daki Biblioteca Laurenziana’ya 1522’de getirilen ve baş katibinin adıyla bilinen Rabbula İncilleri’dir⁷⁴. Rabbula, el yazmasını adlarını verdiği başkalarının da yardımıyla Beth Zagba’da bulunan Beth Mar Yohannan Manastırı’nda 6 Şubat 586’da yazıp tamamladığını anlatmaktadır. M.M. Mango bu bölgenin önceden düşünülen aksine Kuzey Mezopotamya’nın yaklaşık 400 km doğusundaki Edessa veya Amida (Diyarbakır) yakınlarındaki bölgede olmadığını, Antiokheia’nın (Antakya) 90 km güneyindeki Apamea yakınlarındaki bir köy olduğunu (Suriye’deki günümüz Hama’sı) öne sürmüştür⁷⁵. Bununla birlikte Rabbula İncilleri’nin üretim yerinin kesinlikle “Suriye-Filistin” bölgesi olduğunu söyleyebiliriz. Matta İncili’nin başlangıç kısmı eksik olmakla birlikte Dört İncili de barındırmaktadır. El yazması; yaklaşık 338 x 279 mm boyutunda ve folyolar 10’arlı biçimde birbirine bağlanarak 293 folyodan oluşmaktadır. Metin Rossano İncilleri’nde olduğu gibi genellikle 20 satırlık iki sütundan oluşur, ancak ölçüleri kare değil, uzunlamasına dikdörtgen şeklindedir. Sütunlar 235 x 193 mm (her

⁷²D.H. Verkerk (1995). *Exodus and Easter Vigil in the Ashburnham Pentateuch*. Art Bulletin 77, 1. s. 94-105.

⁷³2. yüzyılda yaşamış teolog Tatianus’un en önemli eseri Diatessaron, 5. yüzyıla kadar Dört İncil’in Süryanice standart formudur (E.A. Livingstone (2013). *Diatessaron*. The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church. Oxford University Press: Great Britain. s. 161).

⁷⁴C. Cecchelli (1959). *The Rabbula Gospels. Facsimile edition of the miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library*. Olten, Lausanne, Urs Graf.

⁷⁵M.M. Mango (1983). *Where was Beth Zagba?*. Harvard Ukrainian Studies 1. s. 405-430.

sütun 83 mm genişliğinde) ebadındadır. Ayrıca yazıcının satırları bir cetvelin yardımıyla değil, gözüyle izlediği anlaşılmaktadır.

Rabbula İncilleri resimleri Rossano İncilleri resimlerinden yerleştirme biçimi bakımından tamamen farklıdır. Rabbula İncilleri'nde İsa'nın yaşamını konu alan tam sayfa sahneler bulunmaktadır. Matta'nın Seçimi (fol. 1r); Bakire ve Çocuk (fol. 1v) Çarmih (fol. 13r) Göğe Yükseliş (fol. 13v); Adanma (fol. 14r), Pentakost (fol. 14v) (EK-3, resim 51) söz konusu sahnelere örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte; ellerinde kitap tutan ve kim oldukları bilinmeyen iki keşiş ve iki aziz tarafından çevrelenmiş bir tahtta oturan İsa'nın sahnesi de tam sayfa resim örnekleri arasındadır. Ayrıca Kanon Tabloları'nın önsözü olarak Eusebius ve Ammonius'un (fol. 2r) tam sayfa resmi ve 19 sayfa üzerinde Kanon Tabloları'nın tamamı da yer almaktadır⁷⁶.

Rabbula Kanon Tabloları, British Library Kanon Tabloları'ndan farklı bir şekilde işlenmiştir. Resimler sütunlardan oluşan çerçevelerin etrafındaki boşluğa serpiştirilmiştir. İlk 12 sayfadaki çerçevelerin kemerli kısmının her iki yanına Tevrat Pergamberleri yerleştirilmiştir. El yazmasında sahne bölünmüş ise genellikle soldan sağa okunur, ancak birden fazla olayın resimlenmesi durumunda metninde olduğu gibi sağdan sola doğru okunur. El yazmasının üretiminden sonraki dönemlerde silinen sahneler olduğu için hangi sahnelerin tam olarak yer aldığı bilinmemektedir. Ancak Kanon Tabloları bir arada ele alındığında Müjde'den Zekeriya'ya hatta İsa Pilatus'un Önünde sahnesine kadar oldukça geniş bir İncil sahneleri döngüsü resmedildiği anlaşılmaktadır. Bundan dolayı Çarmih sahnesi ile başlayan tam sayfa resimler döngüyü devam ettiriyor gibi görünmektedir. Kanon Tabloları'nın büyük bir bölümünde sayfalarda sadece süslemeler için uygun alan yaratmış gibi algılanmıştır ve sadece İncil yazarlarını gördüğümüz 9v-10r numaralı folyolarda metin ve resim arasında yakın ilişki bulunmaktadır. Oldukça basit düzenlenmiş olan resim-metin ilişkisi şu şekildedir: Kanon Tabloları Matta ve Yuhanna (Kanon 7) ile Markos ve Luka'yı (Kanon 8) karşılaştırmaktadır. İlk sayfada Matta ve Yuhanna'nın, ikinci sayfada ise Markos ile Luka'nın imgeleri bulunmaktadır.

Rabbula İncilleri'nin üç tam sayfa resimlerinin İncil metinlerinden değil, Elçilerin İşleri'nde anlatılardan (Göğe Yükseliş, Matta'nın Seçimi ve Pentakost: Elçilerin İşleri I:

⁷⁶D.H. Wright (1973). *The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels*. Dumbarton Oaks Papers 27. s. 201.

9-11, I: 26, 2: 1⁷⁷) alınmıştır⁷⁸. Öte yandan Bakire ve Çocuk ve Adanma sahneleri bulunmasına rağmen Kutsal Kitap resimlemeleri değil, başka bir bağlamda kült veya ibadet betimlemeleri olarak adlandırılabilir.

Rabbula İncilleri'nin yapımı hakkında yazıcısı sayesinde çok şey bilmemize rağmen, bu bilginin sınırlı bir kullanımı olduğunu da kabul etmek gerekir. Söz konusu Rabbula hakkında başka bir şey bilmiyoruz, Beth Zagba'daki manastırla ilgili ise neredeyse hiç bir bilgi bulunmamaktadır. 586 yılı ise tarihlenmiş başka anıtların bağlamından yoksundur. Söz konusu bilgiler ışığında ulaşabileceğimiz sonuç ise 6. yüzyılın sonlarında çok az bilinen bir manastırın bile kendi kullanımı için yüksek kalitede Kutsal Kitap üretme araçlarına ve uzmanlığına sahip olduğudur. Her kilise ve manastırın da böyle araçlara ve benzer el yazmalarına sahip olup olmadığı ise belirsizdir⁷⁹.

3.2.4. Paris Suriye Kutsal Kitabı

Erken dönem Süryanice İnciller'den sonuncusu ise günümüzde Paris Bibliotheque Nationale'de MS syr. 341 künyesi ile korunan Suriye Kutsal Kitabı'dır⁸⁰. 1909'larda Siirt şehrinin piskoposu tarafından Bibliotheque Nationale'e satıldığı düşünülmektedir. Resimli erken dönem Kutsal Kitap el yazmalarından günümüze kadar gelebilenleri arasında en kalınıdır ve 319 x 230 mm boyutunda 246 folyodan oluşmaktadır. Hasar görmüş tek ciltli bir Kutsal Kitap olmasına rağmen Yaratılış'ın başlangıcı ve tek bir folyo hariç tüm Eski Ahit bölümü kaybolmuştur. Sayfa başına 58-60 satırlı, üç dar sütun halinde günümüze ulaşan diğer el yazmalarından farklı bir formatta yazılmıştır. Resimler; farklı Kutsal Kitap'lardan alınan metinlerin üzerindeki boşluklarda yer alan tekli sahneler şeklinde konumlandırılmıştır. Anlaşıldığı kadarıyla el yazması 14. yüzyılda hasar görmüş folyolar yenileriyle değiştirilmiş ve orijinal metindeki solmuş

⁷⁷Elçilerin İşleri I: 9-11 İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı alındı. Bir bulut O'nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı. 10 İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada, beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi. 11 "Ey Celileliler, neden göğe bakıp duruyorsunuz?" diye sordular. "Aranızdan göğe alınan İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir." I: 26 Ardından bu iki kişiye kura çektiler; kura Matiya'ya çıktı. Böylelikle Matiya on bir elçiye katıldı. II: 1 Pentikost günü geldiğinde bütün imanlılar bir arada bulunuyordu.

⁷⁸Göğe Yükseliş'ten kısaca Markos İncili'nde 16: 19'da ve Luka 24: 51'de bahsedilmiştir. Ancak resmin detayları Elçilerin İşleri'ndeki metni işaret etmektedir. (Markos 16: 19 Rab İsa onlara bu sözleri söyledikten sonra göğe alındı ve Tanrı'nın sağında oturdu. Luka 24: 51 Ve onları kutsarken yanlarından ayrıldı, göğe alındı.)

⁷⁹Lowden, a.g.k., 1999, 29-30.

⁸⁰J. Leroy (1957). *Nouveaux témoins des canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque*. Cahiers archéologiques. vol. 9, s.117-140.

pasajların koyu renkli mürekkeple üzerinden geçilerek restore edilmiştir. Bazı resimler bu yenilenmiş sayfalara yapıştırılmıştır.

Resimlerden bazıları örneğin; Yaratılış, Krallar Kitapları, Mezmurlar ve Yakup'un mektubu hariç bütün Yeni Ahit resimleri kayıptır. Başlangıçları günümüze kadar gelebilmiş olan bazı Hakimler, Rut, Yudit (apokrif) ve Makabeler gibi Eski Ahit bölümlerinde ise resimler için yer bulunmamaktadır. Günümüze kadar gelebilen 22 resimden 18'i yazar portresi şeklinde ayakta duran figürlerden oluşmaktadır. Bununla birlikte Mısırdan Çıkış, (fol. 8r, Firavunun önündeki Musa), Çölde Sayım (fol. 25r, Harun'un Çiçek Açan Değneği ve Musa'nın Tunç Yılanı), Eyüp (fol. 46r, Eyüp'ün İkinci Sınavı) (EK-3, resim 52) kitaplarında bulunan öykülemeci sahneler de bulunmaktadır. Söz konusu el yazmasında Eyüp Kitabı; Yasanın Tekrarı ve Yeşu Kitapları arasına yerleştirilmiştir ve böylece öykülemeci resimler İncil'in başında yoğunlaşmıştır. Ayrıca Süleyman'ın Özdeyişleri Kitabı ayakta betimlenen üç figür ile başlatılmıştır: Merkezde Bakire ve Çocuk, solunda elinde bir kitap tutan Süleyman (kitabın yazarı) ve sağında ise haç ve kitap tutan bir kadın figürü resmedilmiştir. Bu kadının Sophia (Bilgelik) ve Ecclesia (Kilise) birleşimi olduğu düşünülmektedir, ancak el yazması metninde bu yorumlamayı onaylayacak bir bilgi bulunmamaktadır.

Süryanice İncil'deki resimler sıklıkla restorasyona maruz kalmış ve yazılı sayfalar bağlamından kesilip çıkarılmıştır. Konuyla ilgili araştırmacı R. Sörries tarafından hazırlanan 1991 tarihli tıpkı basımındaki renkli resimlemeler el yazması araştırmaları için oldukça fayda sağlamıştır⁸¹.

Süryanice İncil'in nerede ve ne zaman yapıldığı belirtilmemiştir, ancak diğer Süryanice el yazmaları ile aynı bölgeden geldiği düşünülmekte ve aynı döneme, yani 6. yüzyılın sonu ve 7. yüzyılın başına tarihlendiği varsayılmaktadır⁸².

3.2.5. Aziz Augustus İncilleri

Cambridge, Corpus Christi College'de Lib. MS 286 künyesi ile bulunan İncil, 700'e kadar İngiltere'de; 10. yüzyılın ilk yarısında ise kesin olarak Canterbury'deki Aziz Augustus Abbey'de bulunmaktaydı⁸³. Söz konusu el yazması, İngilizleri Hristiyanlığa geçirmek için Roma'dan 597'de gelen Augustinus ile ilişkilendirmiştir.

⁸¹R. Sörries (1991). *Die syrische Bibel von Paris: Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341; eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert*. Wiesbaden: Reichert.

⁸²Lowden, 1999, a.g.k., 34-35.

⁸³F. Wormald (1954). *The Miniatures in the Gospels of St Augustine*. Cambridge, University Press.

Bu ilişki doğrulanamamasına rağmen el yazmasının İtalyan kökenli olduğu söylenebilir. Günümüzde 245 x 180 mm boyutunda 265 folyodan oluşmaktadır. 8'li şekilde bağlanan fasiküller el yazmasında iki adet numaralanmış önsöz niteliğindeki fasikül kaybolmuştur. Metin 25 satırlık iki sütun halinde, 195/205 x 135 mm boyutlarında uzun dikdörtgen şeklinde, 3 mm uzunluğunda harflerle yazılmıştır. Dönem el yazmalarına göre yaklaşık yarısı büyüklükte olan formatı dikkate değerdir.

Günümüze kadar gelebilen resimler; Luka İncili metninden önce yer alan iki tam sayfadan oluşmaktadır. Luka İncili'nin önsözünden önce gelen fol. 125'in sağında ebrulu bir çerçeve içinde İsa'nın yaşamından 12 küçük sahne yer almaktadır. Karelerin içine yerleştirilen sahneler Kudüs'e Giriş'ten Haç'ın Taşınması'na kadar geçen öyküyü kapsamaktadır. Araya giren Luka önsözü ve bölüm listesinin ardından fol. 129v'da (EK-3, resim 53) ve İncil'in başlangıcına bakan sayfada Aziz Luka'nın bir resmi bulunmaktadır. İncil yazarının üzerinde ise kendi sembolü olan buzağı ve iki yanında İsa'nın yaşamından Zekeriya'ya verilen Müjde'den İncir Ağacındaki Zakay'a kadar küçük boyutlu 12 tane sahne sağ ve solunda yer almaktadır. Söz konusu sahnelerin hepsi mimari bir yapının içinde tasvir edilmiştir. Her iki folyoda yer alan İsa'nın yaşamından sahneleri kısa başlıklar izlemektedir. Bu başlıklar muhtemelen 8. yüzyılda İngiltere'de eklenmiştir. Araştırmacı F. Wormland fasiküllerin üzerindeki işaretlerinden ve pigment kalıntılarından yola çıkarak orijinal eserde İncil yazarlarının hepsinin portrelerinin bulunduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte Yuhanna İncili'nin sonunda İsa'nın yaşamından sahnelerin yer aldığını, ancak anlaşıldığı kadarıyla Matta İncili'nin kanıtı kaybolduğu için Markos İncili'nden önce bulunmadığı sonucuna ulaşmıştır⁸⁴.

Söz konusu el yazmasının Büyük Papa Gregory'nin Kent Kralı Ethelberht'i etkilemek için 597'de yaptırdığı bilgisi orijinal eserde pahalı bir cilt bulunmuş olsa dahi malzemesinin düşük kalitesi ve yazıların muntazam olmaması düşünüldüğünde mümkün görünmemektedir. Aziz Augustus İncilleri'nde açılış kısmının bulunması günümüze kadar gelmiş Rossano ve Sinop İncilleri gibi 6. yüzyıl Bizans İncilleri'nin ihtişamı ile görsel açıdan büyük tezat oluşturmaktadır⁸⁵.

⁸⁴Wormald, 1954, a.g.k., 2-5, 17.

⁸⁵Lowden, 1999, a.g.k., 45

3.2.6. British Library Kanon Tabloları

Günümüzde British Library’de Gospel Book Additional MS 5111 künyesiyle yer alan el yazması bir çift folyodan oluşmaktadır⁸⁶. Folyolar muhtemelen 1189’da bağlanmış ve İngiltere’ye 18. yüzyılda ulaşmıştır. Kanon Tabloları’ndan (EK-3, resim 54) oluşan eserin üretim yeri ve zamanı bilinmemektedir. Ancak araştırmalar sonucunda eser, 6.-7. yüzyıla atfedilmiştir. Büyük olasılıkla orijinalinde bir İncil olan eserin sadece önsöz niteliğindeki kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Fol. 10r’da Eusebius’un Karpianus’a mektubunun üçte birinin son kısmı bulunmaktadır. Fol. 10v’da ise ilk Kanon Tablosu’nun başlangıcı vardır. Diğer folyolarda 8.’den 10.’ya (sonuncu) kadar olan tablolar bulunmaktadır. El yazmasının orijinalinde iki folyo bir bifolyo oluşturmuş olabilir ve araştırmacı C. Nordenfalk tarafından gerçekleştirilen restorasyona göre tabloların tam seti 7 sayfaya sığmaktaydı. Bundan dolayı günümüze gelen iki folyo arasında olması gereken iki bifolyonun eksik olduğu varsayılmaktadır⁸⁷. Folyolar 220 x 170 mm gelmesine rağmen özgün ebatları yaklaşık 350 x 330 mm olmalıdır.

Tabloların sayfa düzeni oldukça net oluşturulmuştur. Sütunların üzerinde resmedilen küçük madalyonlarda büstler bulunmaktadır. Sayfaların tamamen altın varaklı olması, ki altın varakların parçaları açıkça görülebilmektedir, çok pahalı bir etkinin yatılmak istendiğini göstermektedir. Aslında o döneme ait tamamen altın varakla kaplanmış sayfalara sahip hiçbir el yazması veya el yazması parçası günümüze kadar ulaşamamıştır. Yine de elimizdeki kanıtlar böyle bir İncilin gerçekte neye benzediğini tahmin etmemiz için yetersiz kalmaktadır⁸⁸.

3.2.7. Cotton Genesis El Yazması

23 Ekim 1731’de meydana gelen bir yangında nerdeyse tamamı yok olan Cotton Genesis el yazması, günümüzde British Library MS Cotton Otho B. VI’de bulunmaktadır⁸⁹. El yazmasının 13. yüzyılda Venedik’te, 1575’ten beri İngiltere’de olduğu bilinmektedir. K. Weitzmann ve H. Kessler’in 1986’da yayınladıkları özgün

⁸⁶C. Nordenfalk (1938). *Die spätantiken Kanontafeln Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. (Textband) Oscar Isacson’s Boktryckery, Göteborg.

⁸⁷Nordenfalk, 1938, a.g.k., 132.

⁸⁸Lowden, 1999, a.g.k., 26.

⁸⁹K. Weitzmann and H. Kessler (1986). *The cotton genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press. s. 66-67.

restorasyon çalışmaları sayesinde Cotton Genesis el yazması detaylı şekilde anlamlandırmak mümkün olmuştur.

Orijinali oldukça büyük olan Cotton Genesis el yazmasının (EK-3, resim 55, 56) her bir folyosu yaklaşık 330x250 mm boyutundadır. Folyolarda genellikle 28 satır, satır başına yaklaşık 30 karakter yer almakta; her karakter ise yaklaşık 4.5 mm uzunluğundadır. En önemli özelliği resimleme planı olan el yazmasında toplam 339 adet çerçeveli resim olduğu bilinmektedir. Tüm resimler metin için çizilmiş panolar genişliğinde yer almakta, ancak resimlerin yükseklikleri tam sayfa formatından sayfanın dörtte biri formatına kadar değişiklik göstermektedir. Yalnızca Tevrat Yaratılış metninden oluşan 221 folyoda betimlenen resimler, metin ile uyumludur.

Örneğin; folyo 73v-74r' nun restore edilmiş giriş kısımlarında, Tevrat Yaratılış 19: 11 metni solda bulunan resmin üzerinde görülebilmektedir. Metinde, meleklerin Sodom halkını nasıl kör ederek çarptıkları anlatılmaktadır. Sahnenin solunda Lut, evinin önünde betimlenirken çevresindeki Sodom halkı kendisinden melekleri (misafirlerini) vermesini talep etmektedir (Tevrat Yaratılış 19: 7-9). Lut'u evinin içine çekmek için bileğinden kavrayan meleğin eli ise sol uçta görülebilmektedir (Tevrat Yaratılış 19: 10). Ön planda Lut'un evinin kapısını bulmaya çalışırken yorgun düşen ve diğer figürlere göre farklı betimlenen figürlerin kör edilmiş insanları temsil ettiği düşünülmektedir. Sağdaki sayfada ise Tevrat 19: 12 ve 13'ün bir bölümü okunabilmektedir. Sahnede melekler Tanrı şehri yok edeceği için Lut ve ailesini Sodom'dan ayrılması için ikna etmeye çalışmaktadır. Sahnede Lut'un evinde iki melek figürü ve kompozisyonun sağ tarafında Lut görülebilmektedir. Lut ise sağ tarafta seçilebilir. Oldukça hasar görmüş olmasına rağmen, resimlerin tekniğinin son derece başarılı olduğu görülmektedir⁹⁰.

Günümüze ulaşan en erken tarihli Septuagint el yazması olan Cotton Genesis el yazması araştırmacı J.J. Tikkanen tarafından, orijinalinin ya da çağdaş bir kopyasının 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde model olarak kullanıldığını kanıtlamıştır.

Toplam 8 sahneden oluşan mozaikler ile el yazmasında bulunan üç sahne benzerlik göstermektedir. Diğer sahnelerin ise yangından önce koparılan folyoların içinde olduğu düşünülmektedir. İtalya Salerno'da benzer sahne döngüsünün bulunduğu fildişi sunak yardımıyla el yazmasının orijinalinde Nuh'un Gemisi öyküsünün 11 sahneden oluştuğu ve bu sahnelerin 8 folyoya dağıtıldığı düşünülmektedir. Bu bilgiler,

⁹⁰Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 81-82, r. 163.

Geç Antik-Erken Hristiyanlık Dönemi el yazmalarının metin resim ilişkisi konusunda ışık tutar. Söz konusu detaylı döngüler metni okumadan konunun anlaşılmasını sağlamaktadır. Sonraki yüzyıllarda Nuh'un öyküsü bu kadar detaylı çalışılmamakla birlikte Tevrat Yaratılış metnini içeren pek çok öykülemeci anlatımın kısıtlanmış formlarını görmekteyiz. Aslında sınırlı döngülerden genişletilmiş döngülere yönelilmesi gerekirken durum tam tersi olmuştur. Bununla birlikte dönem el yazmalarının en büyük eksikliği sınırlı sayıda ve bundan dolayı çok az insana ulaşabilmiş olmasıdır. Kutsal Kitap resimlemesinin didaktik değerini fark eden kilise, geniş kitlelere duyurulması için kilise duvar süslemelerinde el yazmaları resimlemesini model olarak kullanmıştır. S. Marko Kilisesi'nde tasvir edilmiş 100'den fazla Tevrat Yaratılış sahnesi en kapsamlı anıtsal resim döngülerindendir. Bununla birlikte söz konusu mozaik programı dayandığı el yazmasındaki resim döngüsü ile karşılaştırıldığında büyük ölçüde kısaltıldığı görülür. Cotton Genesis'in 330 resimden oluştuğu düşünülürse, mozaik sanatçısı narteksin süslemesi için mevcut sahnelerin üçte birini kullanmıştır. Bu da Erken Bizans Dönemi el yazmalarındaki resim programlarının, kilise duvar süslemelerinde özet olarak uygulandığını göstermektedir. Bu uygulama sadece anıtsal resim programlarında değil, aynı zamanda lahitlerde, gümüş tabaklarda, fildişi levhalarda ve hatta tekstil ürünlerinde de ikonografik bağlantıları görmek mümkündür. El yazmaları resimlemesi ikonografinin deposudur. Her bir alanda çalışan sanatçılar, metinde verilen resimle ilgili çalışacakları zaman resimli el yazmasına başvurur ve kopyalarlar. Erken Hristiyanlık ve Ortaçağ resimli el yazmalarının öykülemeci sanatın ana formu olduğu açıktır⁹¹.

Adem'in Yaratılışı sahnesi Cotton Genesis el yazmasında en az üç aşamada resmedilmiştir. Bu üç sahne yarı yanmış folyolar arasında tahrip olmuş durumdadır. Ancak ikisi S. Marko mozaiklerinde karşımıza çıkarken, diğer üçüncü aşaması Grandval Kutsal Kitabı'nda görülür. Adem'in Yaratılışı sahnesinin üç aşaması; topraktan insan yaratma, ilk insanın başına dokunarak canlandırma ve ruhun üflenmesi şeklinde resmedilir. Günümüzde Louvre Müzesi'nde sergilenen 3. yüzyıla tarihlenen lahitte Prometheus tarafından yaratılan insanı konu alan üç aşamalı benzer sahneler bulunmaktadır. Sahnede Prometheus oturur şekilde, bir insan modelini şekillendirir. İkinci aşamada insan modeli kıvılcımların üzerinde uzanmış olarak betimlenmiştir. Üçüncü aşamada ise Athena yaşam ruhunu sembolize eden kelebeği yeni yaratılmış

⁹¹Weitzmann, 1971b, a.g.k., 45-49.

insanın başının üzerine doğru yönlendirir. Bu örnek, Hristiyan sanatçıların sadece sanatsal nedenlerle klasik örneklerden yararlanmamış olduklarını aynı zamanda örneklerin asıl anlamlarını farkında olarak kullandıklarını açıkça gösterir.

Araştırmalar dahilinde; Cotton Genesis el yazmasından sonraki dönemlerde 11.-13. yüzyıllar arasında üretilmiş Bizans Octateuch el yazmaları da dahil en kapsamlı Tevrat Yaratılış sahnelerini barındırdığı söylenebilir⁹². Metinde geçen her eylemin resimlendiğini söylenemez, çünkü söz konusu el yazmasının yaklaşık 94 sayfası (toplam sayının yaklaşık yüzde 20'si), olay örgüsü olmasına rağmen resim barındırmamaktadır.

Araştırmacı K. Weitzmann ile H. Kessler Cotton Genesis el yazmasının Mısır, İskenderiye ya da Antinopolis'te 5. yüzyılın sonlarında yapıldığını savunmaktadır, ancak bu kanıtlar oldukça azdır⁹³. Bununla birlikte Cotton Genesis el yazmasının kim tarafından, kimin için ya da neden yapıldığını da bilinmemektedir. El yazmasının büyük bölümünün detaylı olarak neye benzediğinden bile emin olunamamaktadır.

3.3. Erken Bizans Dönemi Purpura Kodeksler

Purpura Kodekslerin üretiminin 3.-4. yüzyılın birinci çeyreğinden itibaren başladığı düşünülmektedir⁹⁴. 4. yüzyılda aristokratlar ve dini çevrelerde kullanımı yaygınlaşmaya başlayan purpura kodeksleri kilise babalarından Ioannes Hrisostomos (347-407) ve Jerome (347-420) tarafından ahlaki görülmemiştir. Onlara göre; maddi değeri yüksek olan ve altın/gümüş mürekkep ile birlikte kullanılan purpura Kutsal Kitap içeriğinin önüne geçmiştir. Bununla birlikte metinlerde çok fazla hata olduğunu dile getirmişlerdir.

Günümüze ulaşabilen en eski purpura kodeksler ise 5. yüzyıldan sonrasına tarihlenmektedir⁹⁵. Purpura kodekslerinin bir kısmının batıda Theodosius (hüküm süresi: 379-395) sarayında, bir kısmının da doğuda üretildiği düşünülmektedir. Başlangıçta imparatorların kıyafetlerinde kullanılan purpura rengi daha sonra kiliselerde

⁹²Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 35.

⁹³Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 30-34.

⁹⁴Maximianus'un (hüküm süresi: 285-286) Homer sürümlerinin ve I. Konstantinus'a (hüküm süresi: 306-312) şair P. Optatianus Porfyrius (4. yüzyıl) tarafından kendi şiirlerini sunduğu altın harflerin kullanıldığı purpura kodekslerin var olduğu düşünülmektedir (H. Gerstinger (1931). *Die Wiener Genesis. Textband zur Faksimile*. Wien. s. 42, s. 1)

⁹⁵Zimmermann, 2003, a.g.k., 65.

el yazmalarının üretiminde kullanmaya başlamışlardır. Bununla birlikte el yazmalarında kullanılan altın/gümüş mürekkep el yazmalarının değerini daha da arttırmaktaydı⁹⁶.

Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen Viyana Genesis el yazması dışında purpura kodeks grubunda Rossano İncilleri ve Sinop İncilleri de bulunmaktadır. Aynı grupta yer alan el yazmalarının yazılarında, metin içeriklerinde üslup benzerlikleri, resimlerde ve teknik açıdan paralellikler görülmektedir. Örneğin; üç el yazmasında resimlerde kullanılan altın varak aynı teknikte uygulanmıştır. G. Cavallo⁹⁷ söz konusu el yazmalarının paleografik açıdan da benzer olduğunu belirtmiş ve paleografik nedenlere bağlı olarak el yazmaları Suriye-Filistin bölgesine üretilmiş olabileceği ve 6. yüzyıldan sonraki bir döneme tarihlendiği düşünülmektedir.

3.3.1. Rossano İncilleri

Viyana Genesis el yazması gibi purpura parşömen üzerine gümüş ile yazılmış, ancak daha iyi korunmuş olan Rossano İncilleri, günümüzde Calabria'daki Rossano Museo dell'Arcivescovado'da bulunmaktadır. Tarihsel süreci hakkında neredeyse hiçbir bilginin bulunmadığı İnciller, ilk defa 1846'da günümüzdeki müzesinde kayıtlara geçmiştir. 1987'de yayınlanan tıpkı basımı bulunmaktadır. Matta İncili ile son folyosu hariç Markos İncili'nin tamamını içeren el yazması 300x250 mm ebatlarında 188 folyodan oluşmaktadır. Folyolar 10'arlık biçimde bir araya getirilmiştir. Araştırmacı G. Cavallo Luka ve Yuhanna İncilleri'nin ikinci ayrı bir cilt oluşturduğuna işaret etmektedir. Viyana ve Cotton Genesis el yazmalarından farklı olarak Rossano İncilleri metni iki sütun olarak yazılmıştır. Sütun başına 20 satır ve satır başına her biri 6 mm boyunda 10 harf, bir diğer deyişle sayfa başına yaklaşık 400 karakter bulunmaktadır. İnciller'in giriş sözlerini içeren ilk üç satır altın, kalan kısmı ise tamamen gümüş yazılmıştır⁹⁸.

Rossano İncilleri'nde resim formatı Viyana Genesis ve Cotton Genesis el yazmalarından farklı şekilde dizayn edilmiştir. Metinle iç içe geçmek yerine, resimli folyolar el yazmasının başında ve bir arada yer almaktadır. W.C. Loerke göre; orijinal eserde bulunan yaklaşık 20 adet önsöz niteliğindeki folyodan sadece 9'u günümüze

⁹⁶V. Trost (1991). *Gold und Silbertinten*. Technologische Untersuchungen zur abendländischen Chrysographie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter-Beiträge zum Buch-und Bibliothekswesen 28, Wiesbaden. s. 11-16.

⁹⁷G. Cavallo (1967). *Ricerche sulla maiuscola biblica*. Ist.papirologico G.Vitelli-Univ. Firenze. s.101.

⁹⁸G. Cavallo, J. Gribomont, W.C. Loerke (1987). *Codex purpureus Rossanensis: Rossano Calabro, Museo dell'Arcivescovado*. Commentarium. Roma: Salerno. s. 5.

ulaşmıştır. İnciller'den sahnelerin resmedildiği 8 “tam sayfa” resim kısmen karışmıştır⁹⁹. Sahneler; Lazarus’un Dirilişi (fol. 1r) (EK-3, resim 57), Kudüs’e Giriş (fol. 1v), Tapınak’ın Temizlenmesi (fol. 2r), Bakireler (fol. 2v), Son Akşam Yemeği (fol. 3r), Ayak Yıkama (fol. 3v), Havari Komünyonu (fol. 4r), Bahçede İstirap (Getsemani’de İsa) (fol. 4v), İncil Yazarları’nın büstleri (fol. 5r), Eusebius’un Karpianus’a Mektubu (fol. 6v), Kör Adamın İyileştirilmesi (fol. 7r), Merhametli İnsan (fol. 7v), İsa Pilatus’un Önünde (fol. 8r), Yahuda’nın İntiharı (fol. 8r), İsa Herod’un Önünde (fol. 8v) ve tam sayfada Aziz Markos portresi (fol. 121r). Günümüze kadar ulaşan sahneler tek bir İncil metninden oluşmamaktadır. Örneğin; Merhametli İnsan alegorisi yalnızca Luka İncili’nde Lazaurus’un Dirilişi ile Kör Adamın İyileştirilmesi öyküsü ise yalnızca Yuhanna İncili’nde anlatılmaktadır.

Günümüze kadar gelmiş folyolarda içindekiler niteliğindeki Matta için kephalea¹⁰⁰ listesi bulunan iki sayfa kaybolmuştur. Ayrıca Kanon Tabloları için de içindekiler bölümü bulunmaktadır. Fol. 5r’da “İncillerin Düzeninin Kanonunun Esasları” sözcüklerini çevreleyen dairesel bir çerçevenin içinde Dört İncil yazarının küçük büstleri bulunmaktadır. Bununla birlikte Eusebius’un Karpianus’a Kanon tablolarının kullanımı ile ilgili yazdığı mektubun yarısının yer aldığı bir diğer sayfa da bulunmaktadır. Bu bilgiler ışığında; okuyucunun İnciller’de yer alan paralel pasajlar arasında karşılaştırma yapabilmesine veya söz konusu pasajın yalnızca bir İncil’de bulunduğunu kesinleştirmesine imkan sağlayacak bütün bir Kanon Tablosu setinin kaybolduğu anlaşılmaktadır¹⁰¹.

Resimli sayfaların düzeni dikkat çekicidir. Sahneler sayfanın üst kısmının üçte birinde veya daha küçük bir kısmına resmedilmiştir. Sahneler; 5 folyoda İncil’den alıntının, üç folyoda kephalion, yani bölüm başlığının altında, 4 folyoda ise metinsiz betimlenmiştir. Uzun rulolar üzerinde Kutsal Kitap’tan alıntılar ile betimlenen 4 Eski Ahit yazarı, sayfanın yaklaşık üçte ikisini kaplamaktadır. Sahnelere gönderme yapan metinlerden Lazarus’un Dirilişi sahnesinin altında soldan sağa doğru yazılmış şu metin ile karşılaşırız: Davud betimlemesinin altında “Rab öldürür, diriltir de; ölümler diyarına indirir ve çıkarır.” (I Samuel 2: 6)/Hoşea betimlemesinin altında “Onları fidiyeyle kurtaracağım, ölümler diyarının elinden, ölümden fidiyeyle kurtaracağım.” (Hoşea 13:

⁹⁹Cavallo, Gribomont e Loerke, 1987, a.g.k., 113.

¹⁰⁰İncil konulu el yazmalarında her İncil’in konularına göre bölümlerini gösteren kephalea (κεφάλαια), her bir konuya atfedilen numaralar ile İncil metninin içinde belirtilir (S.S. Yohanna (2015) *The Gospel of Mark in the Syriac Harklean Version: An edition based upon the earliest witnesses*. Gregorian Biblical BookShop. s. 80).

¹⁰¹Cavallo, Gribomont e Loerke, 1987, a.g.k., 166

14)/Davud: “Tanrı’yı sev mucizeler yaratan yalnızca O’dur” (Mezmurlar 72: 18)/Yeşaya: “Ölümler dirilecek, mezarında yatanlar kaldırılacak” (Yeşaya 26: 19)

Eski Ahit yazarlarının kullanılmadığı fol. 8r ve 8v’da sahneler tam sayfaya resmedilmiştir. Söz konusu folyolarda Matta 27: 2-5 ve Luka 23: 7’den alıntılara yer verilmiştir.

Dört İncil yazarının tasvirlerine ek olarak Rossano İncilleri’nde geleneksel “evangelist portreleri” olarak bilinen tam sayfada Aziz Markos’un resmi bulunmaktadır. İkonoklastik Dönem sonrası yaygın görülen evangelist portreleri Rossano İncilleri’nde resmedilen Markos portresinin Bizans Dönemi el yazmalarındaki evangelist portrelerin İkonoklast öncesi dönemden günümüze kadar gelen tek örneği olduğunun düşünülmesine rağmen, araştırmacı O. Kresten ve G. Prato resmin bulunduğu bifolyonun 6. yüzyılda değil daha sonraki dönemlerde eklenmiş olduğuna dair güçlü kanıtlar öne sürmüşlerdir¹⁰². Ancak J. Lowden, İkonoklast öncesi Bizans el yazmalarındaki tam sayfa evangelist portrelerin bulunmamasını, tamamen şans eseri günümüze kadar gelememelerinden kaynaklandığını söyler. Yazar, dönemin anıtsal resim sanatı örneklerinden 6. yüzyıla tarihlenen Ravenna’daki S. Vitale mozaiklerinde İncil yazarlarının betimlenmiş olmasını kanıt olarak sunmaktadır¹⁰³.

Rossano İncilleri’nin 6. yüzyılın ikinci yarısına ait bir eser olduğuna ilişkin genel bir fikir birliği bulunmaktadır. Ancak üretim yerinin Viyana Genesis el yazması ile kurulan bağlantıdan dolayı Suriye/Filistin bölgesi olabileceği, düşünülmektedir. Bununla birlikte araştırmacı W.C. Loerke’ye göre üretim yerinin Kudüs olabileceği görüşü sağlam temellere dayandırılmamıştır¹⁰⁴. Metinsel, litürjik, paleocoğrafik ve sanat tarihine dayandırılan temelleri başlangıçta oldukça ikna edici görülebilir, ancak bu temeller yalnızca birkaç sabit referans noktasına sahiptir ve kısmen karşılıklı olarak birbirine bağımlıdır. Yine de Konstantinopolis ve başka diğer büyük üretim merkezleri de olası alternatifler olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Sonuç olarak kitabın kim tarafından, kimin için, neden yapıldığını veya tam olarak nerede ve hangi tarihte üretildiği bilinmemektedir.

¹⁰²O. Kresten und G. Prato (1985). *Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex Purpureus Rossanensis: eine spätere Einfügung*. Römische historische Mitteilungen 27. s. 381-399.

¹⁰³Lowden, 1999, a.g.k., 21.

¹⁰⁴Cavallo, Gribomont e Loerke, 1987, a.g.k., 166.

3.3.2. Sinop İncilleri

Günümüzde Paris Bibliotheque Nationale’de bulunan MS suppl. Gr. 1286 künyeli resimli ancak oldukça zarar görmüş Yunanca el yazması¹⁰⁵, bir Fransız topçu subayı tarafından Sinop’ta “yaşlı bir Rum kadından” 1899’da satın alınmıştır. Sadece Matta İncili’nden 43 folyo içermektedir ve yaklaşık 300 x 250 mm ebadındadır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında Ukrayna’da Mariupo/Zhdanov’da bir folyosu daha bulunmuş, ancak tekrar kaybolmuştur¹⁰⁶.

El yazması metni 7 mm uzunluğunda tamamı altın büyük harflerle, purpura parşömen üzerine yazılmıştır; bu özelliğinden dolayı Rossano İncilleri’nden daha pahalı ve görkemli bir eser olduğu söylenebilir. Rossano İncilleri’nden farklı olarak iki sütun metin düzeni yerine tek sütun kullanılmıştır. Ancak 200 x 180 mm boyunda kareye yakın bir format göze çarpmaktadır. Daha büyük yazı biçiminden dolayı satır başına yalnızca 18 harf ve sayfa başına ise 16 satır (resimli sayfalarda ise 15 satır), böylece sayfa başına 300’den daha az karakter barındırmaktadır. Sinop İncilleri’nin sayfa düzeninde bir tam sayfasının Viyana Genesis el yazmasının en az yoğunlukta yazılmış yarım sayfasından daha az metin içerdiği anlamına gelmektedir. Araştırmacı H. Omont’un hesaplamalarına göre Matta İncili’nin tam metni 145 folyo (toplam 290 sayfa) gerektirmektedir¹⁰⁷. Buna ek olarak önsöz özelliği taşıyan Kanon Tabloları’nın, Eusebius’tan Carpianus’a mektubun ve Matta için bir kephalea listesinin yanı sıra olası imgelerin de yer alacağı düşünüldüğünde tek bir İncil’in en az 160 folyodan oluşması gerekmektedir. Bu durumda Rossano İncilleri’nin iki ciltli düzeni ile karşılaştırıldığında, Matta ve Markos İncilleri’nin özgün eserde 250 folyoluk tek bir kodeks oluşturacağı söylenebilir. Sinop İncilleri’nde yer alan Matta İncili tek bir cilt oluşturmak için biraz kalın olsa da, bu ihtimal o dönemde geniş formattaki dört ciltlik İncil setinin üretimine yönelik fiziksel kanıt bulunmamasından dolayı tahmin yapmak oldukça güçtür. Ancak, Ravenna’da 5. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen sözde Galla Placidia’nın olduğu düşünülen mozolenin mozaik süslemelerinde bir martir figürü,

¹⁰⁵A. Grabar (1948). *Les peintures de l'Évangélaire de Sinope (Bibliothèque nationale., Suppl. gr. 1286)*. Paris.

¹⁰⁶Lowden, 1999, a.g.k., 22.

¹⁰⁷H. Omont (1901). *Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'évangile de saint Matthieu*. Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques Bd. 36, 2. s. 599-676.

üzerlerinde İncil yazarlarının isimleri olan dört kalın cilt bulunan bir dolaba doğru uzanmaktadır. Söz konusu örnek öngörüyü kanıtlar niteliktedir¹⁰⁸.

Sinop İncilleri'nin günümüze kadar ulaşan 5 folyonun alt marjlarında resimlemeler bulunmaktadır. Resimler; Herod'un Ziyafeti ve Vaftizci Yahya'nın Ölümünü (fol. 10v); Ekmeklerin Çoğaltılması (fol. 11r), Beş Bin Kişinin Doyurulması ve Dört Bin Kişinin Doyurulması mucizeleri (fol. 15r), Eriha'nın İki Kör Adamının İyileştirilmesi (fol. 29r) (EK-3, resim 58) ve İncir Ağacının Lanetlenmesi (fol. 30v) sahnelerini içermektedir. İncil resimleri merkezde, sağ ve solda iki Eski Ahit yazarının ellerinde kısa metinler içeren rulolar görülmektedir. Sayfa düzenlemesi itibarıyla Rossano İncilleri'ne benzemektedir, ancak söz konusu İncil'deki resimler metne sıkı sıkıya bağlıdır. Örneğin; Matta 20: 29-34'da geçen Eriha'nın İki Kör Adamının İyileştirilmesi (fol. 29r) sahnesinin yer aldığı folyoda aşağıdan altı satır yukarıda Matta 20: 34 metni bitmektedir. Solda sakalsız betimlenen Davud şu metni tutmaktadır: "Beni çepeçevre kuşattın, elini üzerime koydun" (Mezmurlar 139: 5). Sağdaki sakalsız genç betimlenen figür ise Yeşaya'dır. Onun metni ise şu şekildedir: "O zaman körlerin gözleri açılacak" (Yeşaya 35: 5). Söz konusu sayfa düzeni ile resimler ön planda yer almaktadır, ancak aynı zamanda Rossano İncilleri'nde olduğu gibi resimlemeler İsa'nın Eski Ahit kehanetlerini nasıl gerçekleştirdiğini göstererek söz konusu olayı yorumlamaktadır.

Sinop İncilleri genel kanıya göre 6. yüzyılda yapılmıştır, ancak kim tarafından, kim için ya da ne için, ne zaman, nerede yapıldığını bilinmemektedir. Metinsel olarak Rossano ve iki resimsiz purpura İncil ile bağlantılıdır. Bunlardan biri olan "Kodeks N", St. Petersburg, Londra, Patmos, New York, Roma, Viyana, Lerma, Atina ve Selanik'teki koleksiyonlar arasında dağıtılmıştır, diğeri ise Kodeks F (Φ) önceden Arnavutluk Berat'ta, şu an ise Tirana'da bulunmaktadır¹⁰⁹. Sıklıkla öne sürülen Konstantinopolis ya da Suriye/Filistin bölgesi muhtemel menşe yerleri olarak düşünülmektedir.

¹⁰⁸F.W. Deichmann (1958). *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Grimm, Baden. s. 5-6.

¹⁰⁹Cavallo, Gribomont e Loerke, 1987, a.g.k., 193-211.

4. VİYANA GENESIS EL YAZMASI

4.1. Genel Bilgiler

Erken Bizans Dönemi gösterişli purpura kodeksler grubuna ait olan Viyana Genesis el yazması, günümüzde Viyana Österreichische National Bibliothek'te MS theol.gr. 31 künyesi ile akrilik plakalarda muhafaza edilmektedir.

Viyana Genesis el yazmasının günümüze yalnızca 48 resimden oluşan 24 folyosu ulaşabilmiştir. El yazmasında İlk Günah ve Cennetten Kovuluş sahnelerinden Yakup'un Ölümü sahnesine kadar süren öyküler yer almakla birlikte var olan sahneler arasında boşluklar bulunmaktadır. Bununla birlikte Tevrat Yaratılış öyküsünün başlangıcı ve sonu bulunmamaktadır. Araştırmalara göre; el yazmasının Tevrat Yaratılış metnini içeren tek bir ciltten ve tamamının 96 folyo ve 192 resimden oluştuğu, bununla birlikte tüm sahnelerin toplamının 400-500 adet olduğu tahmin edilmektedir¹¹⁰.

Yaklaşık 304/326 x 245/265 mm¹¹¹ boyutunda olan folyolar 4 bifolia bir diğer deyişle "kuaternion" şeklinde bir araya getirilmiştir. Her biri aynı düzende olan sayfaların üst yarısı metin için, alt yarısı ise resim için ayrılmıştır. Yazıcılar; metinde tek sütun düzeni kullanmış olup satır sayıları sayfalara göre 11 ile 17 arasında farklılık göstermektedir. Satır sayılarına bağlı olarak harflerin yüksekliği ise 3 mm ile 5 mm arasındadır. Sayfa başına 331 ile 744 arasında farklılık gösteren karakter sayılarına göre en yoğun yazılmış sayfa en az yazı olan sayfanın iki katı kadar metin içermektedir.

Sayfaların metin kısmında çizilen çizgilerin biçimsel olarak farklılık gösterdiği gözlenmiştir. Yazıcılar, çizgilerin düzeninin dışına çıkmış ve çizgilerin yeterli olmadığı yerde çizgisiz metne devam etmişlerdir¹¹². İki yazıcının el yazmasını tamamlamış olduğu düşünülmektedir. İlk yazıcı 1-12, ikinci yazıcı ise 13-24 arası folyolardan

¹¹⁰ O. Mazal (1980). *Kommentar zur Wiener Genesis*. Frankfurt. s. 13-27.

¹¹¹ Folyoların detaylı boyutları şu şekildedir: fol. 1: 305/308 x 240/255 mm, fol. 2: 310/315 x 255/260 mm, fol. 3: 312/315 x 254/260 mm, fol. 4: 325/327 x 260/265 mm, fol. 5: 322/330 x 258/260 mm, fol. 6: 315/321 x 263/268 mm, fol. 7: 315 x 260/265 mm, fol. 8: 321 x 258/262 mm, fol. 9: 303/318 x 255/260 mm, fol. 10: 315/317 x 252/257 mm, fol. 11: 315/320 x 265/267 mm, fol. 12: 355/320 x 258 mm, fol. 13: 316/320 x 252/255 mm, fol. 14: 314/318 x 260/265 mm, fol. 15: 317 x 245/256 mm, fol. 16: 314/316 x 255/256 mm, fol. 17: 306/312 x 245/250 mm, fol. 18: 306/312 x 247/257 mm, fol. 19: 308/310 x 250/255 mm, fol. 20: 304/308 x 244/245 mm, fol. 21: 304/307 x 245/252 mm, fol. 22: 306/309 x 250/255 mm, fol. 23: 305/318 x 245/250 mm, fol. 24: 310/317 x 245/248 mm (Mazal, 1980, a.g.k., 11).

¹¹² 1. folyoda 22; 2. ve 3. folyoda 21; 6. ve 7. folyoda 25; 8. folyoda 26; 9., 10., 11., 12., 13. ve 14. folyoda 28; 15., 16., 17., ve 18. folyoda 14; 19., 20., 21., 22., 23. ve 24. folyoda 15 satır çizgisi bulunmaktadır. 4. ve 5. folyoda satır çizgisi tespit edilememiştir.

sorumludur. Çizilmiş çizgiler dışına çıkarak yazıya devam eden ilk yazıcı, cümleleri sayfanın sonunda bitirmeye özen göstermiştir. Her iki yazıcının da “Kutsal Kitap Majiskül” (maiuscula biblica) stilini kullandığı görülmektedir. Ancak ilk yazıcının 6. yüzyıl, ikinci yazıcının ise daha önceki dönemlere ait yazı üslubu kullanmış olduğu anlaşılmaktadır. Bir Septuagint metni içeriğine sahip olan Viyana Genesis el yazması metninde pek çok hatanın bulunduğu araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir. Söz konusu hataların Yunanca’nın dil gelişimi sürecinde bölgesel olduğu öne sürülmüştür¹¹³. Bununla birlikte resimlerin mi metnin mi önce üretilmiş olduğu belirlenmemektedir¹¹⁴.

Viyana Genesis el yazması gibi özgün el yazmalarının tarihlendirilmesi ve üretim yerinin belirlenmesi oldukça güçtür. Bununla birlikte başka bir yerden kopyalanmış olup olmadığı ve tek bir sanatçının elinden çıkıp çıkmadığının belirsizliği el yazmalarının tarihlendirilmesi ve üretim yerinin belirlenmesi konusunda bir diğer problemidir.

Ancak paleografik nedenlerden dolayı Viyana Genesis el yazmasının üretim yerinin Suriye-Filistin bölgesi olduğu nerdeyse kesindir. Bununla birlikte resimlerde kullanılan bazı unsurlar bu nedenleri destekler niteliktedir. Örneğin; hayvan figürlerinin biçim özellikleri açısından (özellikle hörgüçlü sığır)¹¹⁵ Suriye ve Küçük Asya kökenli olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda purpura parşömen üzerine gümüşle yazma geleneğinin genellikle Suriye-Filistin bölgesine atfedilmesi de bir diğer kanıt olarak gösterilebilir¹¹⁶.

Araştırmacılar Viyana Genesis el yazmasının 6. yüzyıla tarihlendiği konusunda hemfikirlerdir. Figürlerin saç-sakal modelleri, genel ve resmi kıyafetler, diadem¹¹⁷ biçimleri ve mimari elemanlar 6. yüzyılı işaret etmektedir. Bununla birlikte diğer

¹¹³Ancak Viyana Genesis el yazması metninin “Rustik Büyük Harf” yazı stiline ve Latince yazılmış olan Vergilius Romanus el yazmasına göre daha kolay anlaşılabilir olduğu söylenebilir. (Günümüzde Vatikan Biblioteca Apostolica’da Vat. lat. 3225 künyesiyle bulunan Vergilius Vaticanus (Vatikan Virgil) el yazması yaklaşık 400 yılında Roma’da üretilmiş olup, Virgil’in Aenēis ve Georgica eserlerinden parçalar içermektedir. Detaylı bilgi için bk. D.H. Wright (1993) *The Vatican Vergil, a Masterpiece of Late Antique Art*. Berkeley, University of California Press.)

¹¹⁴Zimmermann, 2003, a.g.k., 60.

¹¹⁵Hörgüçlü sığırlar kısa burunlu, geniş alınlı, hilal formulu kıvrık boynuzlu, kahverengi, siyah ve gri renklerle betimlenmiştir. Bu karakteristik özellikler Antik Dönem ve Ortaçağ’da Suriye ve Küçük Asya’da yetiştirilen sığırları işaret eder. Bununla birlikte deve figürlerinin oldukça gerçekçi resmedilmiş olmaları sanatçıların görerek betimlemiş olduklarını düşündürmektedir.

¹¹⁶Agati, 2009, a.g.k., 80-81, 271.

¹¹⁷Diadem basit olarak üzeri inci dizili dar bir banttır ve başın arkasından bağlanır (Z. Demirel Gökalep (2007) *Yalvaç ve Isparta Arkeoloji Müzelerinde Bulunan Bizans Sikkeleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir. s. 98).

purpura kodeksler ile karşılaştırıldığında figürlerin hareketleri, jestleri ve mimikleri tarihlemeyi destekler niteliktedir¹¹⁸.

4.2. Yazı Malzemesi

Viyana Genesis el yazmasında yazı malzemesi olarak purpura parşömen ve yazı için gümüş mürekkep kullanılmıştır. Araştırmacılar tarafından dana derisinden yapılmış olduğu belirtilen¹¹⁹ yüksek kalite ve teknikte üretilmiş parşömenlerin etli ve tüylü yüzleri arasındaki farkı çıplak gözle gözlemlemek oldukça güçtür¹²⁰. Ancak 15.06.2016 tarihinde el yazmasının orijinali incelenirken, el yazmasının restorasyonunda çalışan araştırmacılardan edinilen bilgiye göre parşömenler kuzu derisinden üretilmiş olmalıdır.

Araştırmacı H. Roosen-Runge¹²¹ deneyimlerinden parşömende mureksden elde edilen purpura renginin kullanıldığını belirtmiştir. Yazara göre; parşömenler arası renklerin birebir aynı olmaması, kahverengi ile maviden eflatuna geçen renklerin varlığı görüşünü kanıtlar niteliktedir. Ancak 2012’de yapılan kimyasal deneyler sonucunda; Viyana Genesis el yazması parşömenlerinde, purpura rengini elde edebilmek için mureksden elde edilen tire morunun baskın olarak kullanıldığı kanıtlanmıştır. Tire moru ile birlikte daha az değerli boyaaların da eklendiği ekstreler içinde turnusol ya da likenler bulunduğu tahmin edilmektedir. Ancak ekstreler içinde antrakinin boyası (kök boyası, kırmızı boyası, lak boyası) olmadığı bilinmektedir. Bununla birlikte XFR tekniği ile yapılan analiz sonuçlarına göre; yazı için yüksek saflıkta gümüş ve düşük miktarda bakır içeren mürekkep kullanılmıştır¹²².

Resimlerde kullanılan renkleri henüz analiz edilemediğinden renklerin nasıl üretildiği konusunda bir bilgiye sahip değiliz. F. Wickhoff resimlerde kullanılan renklerin aynı olduğunu, sarı ve kahverengi tonları için toprak boya¹²³ kullanılmış olabileceğini dile getirmiştir. Diğer renkleri; toprak boya yakarak ya da yakılmadan kendi içlerinde karıştırılarak elde edilmiştir. Siyah ve beyazın oldukça sık kullanıldığı

¹¹⁸Mazal, 1980, a.g.k., 174-176.

¹¹⁹Gerstinger, 1931, a.g.k., 28.

¹²⁰Parşömenlerin etli (E) ve tüylü (T) yüzleri şu şekildedir; fol. 1: ET, fol. 2: TE, fol. 3: ET, fol. 4: ET, fol. 5: TE, fol. 6: ET, fol. 7: TE, fol. 8: TE, fol. 9: ET, fol. 10: TE, fol. 11: ET, fol. 12: TE, fol. 13: ET, fol. 14: TE, fol. 15: TE, fol. 16: ET, fol. 17: ET, fol. 18: TE, fol. 19: TE, fol. 20: ET, fol. 21: TE, fol. 22: ET, fol. 23: TE, fol. 24: ET (Mazal, 1980, a.g.k., 11).

¹²¹H. Roosen-Runge (1967). *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei: Studien zu den Traktaten "Mappae Clavicula" und "Heraclius"*. 1. München [u.a.]: Dt. Kunstverl. s. 25-29.

¹²²M. Aceto, vd., (2012). *First analytical evidences of precious colourants on Mediterranean illuminated manuscripts*. Spectrochimica Acta Part A Molecular and Biomolecular Spectroscopy 95. s. 241-243.

¹²³Toprak boya mermer ve destiseng olarak adlandırılan el taşının yardımı ile ezilip, macun kıvamına getirilerek kullanılır.

resimlerde beyaz, Pompei fresklerinde de kullanılan yağı çıkartılmış kireçten elde edilmiştir. Azur mavisi, mavinin içine Lapis lazuli taşının karıştırılmasıyla elde edilmiş olmalıdır. F. Wickhoff, yeşil rengini elde edebilmek için sarı ve mavinin karıştırılmış olabileceğini söylemektedir. Kullanılan canlı demir oksit kırmızısı ise zincifreyi andırmaktadır. Yer yer kırmızının purpura ile karıştırıldığı da gözlenmiştir¹²⁴.

El yazması resimlerinde sanatçılar tarafından 17 kere detayları vurgulamak için altın rengi kullanılmıştır. Varaklar şeklinde uygulanan altın çoğunlukla kıyafetler üzerinde az da olsa güneş ışınlarını göstermek amacıyla kullanılmıştır.

Söz konusu renkler ve renklerin elde edilme tarifleri Ortaçağ'da karşımıza çıkmaktadır. Antik Dönem bilimsel kaynaklar arasında oldukça öneme sahip olan Plinius'un¹²⁵ eserinde el yazması resimlemesi ile ilgili bilgi bulunmamaktadır. Resim tekniklerinden 9-12. yüzyıllardan itibaren bahsedilmeye başlanmıştır¹²⁶.

4.3. Metin ve Resimler

Viyana Genesis el yazmasının en önemli özellikleri arasında resimlerin metinden daha baskın olduğu söylenebilir. Sahnelerde geleneksel şema uygulanmaya çalışılmış ya da dönemin geleneği alınıp Tevrat Yaratılış sahnelerine entegre edilmiştir. Başlıca özelliği öykülemeci bir karaktere sahip olan el yazmasında redaktör ve sanatçıların homojen çalışması görülmektedir. Septuagint metnini kısaltarak düzenleyen metin yazarı, yazı ve metnin uyumu göz önüne alındığında teolojiye hakim olduğu anlaşılmaktadır. Araştırmacı D. Diringer¹²⁷, Viyana Genesis el yazmasının en erken tarihli öykülemeci yaklaşımla resmedilen el yazması olduğunu söylemektedir.

Metin ve resimlerde Tevrat Yaratılış'ta geçen öykülerin ana aşamalarına yer vermiştir. Yöntem olarak metinde kısıtlamaya gidilmesi tercih edilmiş ve böylece sadece önem arz eden olayların ön plana çıkmasına olanak sağlanmıştır. Örneğin; uzun konuşmaların, soy tanımlamalarının, duaların metne eklenmediği görülmektedir. Hem redaktörün hem sanatçıların mevcut alanı maksimum düzeyde kullanmaya çalıştıkları görülmektedir. Resimlerde tekrardan kaçınılmış ve metinde yer alan eylem sayısının, sahne sayısına çoğunlukla denk geldiği tespit edilmiştir. Metindeki kısıtlamalar konulara göre farklılık göstermekle birlikte, metne bağlı betimlenen resimlerde de sahne

¹²⁴W. Hartel und F. Wickhoff (1895). *Die Wiener Genesis*. Prag; Wien: Tempsky Leipzig; Freytag. s. 143.

¹²⁵König, 1996, a.g.k.

¹²⁶Roosen-Runge, 1967, a.g.k., 18-29.

¹²⁷D. Diringer (1958). *The Illustrated Book*. London: Philosophical Library s. 86.

sayısı değişkenlik göstermektedir. Sahnelerin; kronolojik sıraya göre art arda resmedildiği durumlar görüldüğü gibi okuma yönlerinin farklı olarak konumlandırıldığı durumlara da rastlanmaktadır. Eğer bir figür farklı konuşma ya da eylem içerisindeyse, aynı resimde ikinci kere betimlendiği durumlar da bulunmaktadır.

Redaktör ve sanatçılar Yusuf öyküsünde bazı değişiklikler yapmış olsalar dahi Tevrat Yaratılış metni tümüyle el yazmasına aktarılmaya çalışılmıştır. Yusuf konulu folyolarda bulunan metinlerde genellikle son cümle yarıda kesilmiş ve bir sonraki folyoda metne devam edilmiştir. Bununla birlikte, metin-resim ilişkisinin sağlanamadığı durumlar olmakla birlikte metinlerin kısaltılması bazı eylemlerin temsil edilme zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Yusuf öyküsünün betimlenmesinin en önemli karakteristik özelliklerinde biri Tevrat Yaratılış metninde olmayan anlatılarla süslenmiş olmasıdır. Bununla birlikte, öykünün sonlarına doğru eylem sahnelerinin azalmasından dolayı tek sahneler oldukça fazladır.

Viyana Genesis el yazmasında birden fazla sahne içeren resimlerde; ya sahnelerin hepsi ana sahne niteliğinde ya da ana sahneler yan sahneler ile süslenmiş olarak sunulmuştur. Erken Bizans Dönemi'nde görülmeyen bu tür iç içe geçmiş kompozisyonlar araştırmacı K. Weitzmann'ın öne sürdüğü “*picture criticism*”¹²⁸ modeline uygun olmadığı düşünülmektedir¹²⁹.

4.4. Araştırma Tarihi

Viyana Genesis el yazmasının taşınma süreci ile ilgili ulaşılabilen en erken tarih 14. yüzyıldır. Sadece fol. 1r ve fol. 1v'da Kuzey İtalya diyalekti ile sahnelere dair alınmış notlar İtalya'da büyük olasılıkla da söz konusu tarihte Venedik'te muhafaza edildiğini kanıtlar niteliktedir. Fol. 1r'da “chomo eva e ada(m) ma(n)za del pomo. chomo / i f(uron)o i(n)ganade dal s(er)pent e chomo isse schope / qua(n)do dio i lace çorda repropade(?) chomo esse vergo(n)za” (Âdem ile Havva'nın elmayı nasıl yediği, yılan tarafından nasıl kandırıldıkları ve Tanrı'dan utançla nasıl gizlendikleri(?)) yazmaktadır. Fol. 1v'da ise; “Chomo adamo et eva f(uron)o chazade fuera del / paradiso terestre” (Âdem ile Havva Cennetten nasıl kovuldu) yazmaktadır¹³⁰.

¹²⁸Metot, sanatçının farklı bir formattan kopya ettiği resimleri kendi resmettiği el yazmasına adapte etmesi olarak tanımlanabilir. Detaylı bilgi için bk. K. Weitzmann (1970). *Illustrations in roll and codex: a study of the origin and method of text illustration*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

¹²⁹K. Clausberg (1984). *Die Wiener Genesis: Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*. Fischer Taschenbuch Verlag. s. 62-70.

¹³⁰Mazal, 1980, a.g.k., 189.

El yazması ile ilgili bir sonraki bilgi 1664 yılında Viyana İmparatorluk Kütüphanesi'ne transfer edilmiş olduğudur. El yazmasını keşfeden kütüphaneci Peter Lambeck, koleksiyoncu ve konunun uzmanı İmparator III. Ferdinand'ın kardeşi Arşidük Leopold Wilhelm'in bağışladığı eserler arasında Viyana Genesis'in özgün bir eser olduğunu fark etmiştir. El yazmaları arasında yerini alması itibariyle Viyana Genesis el yazmasının araştırma tarihi başlamıştır¹³¹. Fol. 1r'da bulunan resmin altında kütüphaneci Peter Lambeckel'in el yazısıyla "Augustissima Bibliotheca Casarea Vindobonensis Codex manuscriptus Theologicus Graecus N. 2" yzmaktadır.

İlk olarak 1876'da R. Garrucci genel olarak Hristiyanlık Sanatı'nı konu aldığı eserinde Viyana Genesis el yazmalarında bulunan tüm resimlerin çizimlerini yayınlamıştır¹³². Sadece Viyana Genesis el yazmasının konu olarak alan ilk eser F. Wickhoff ve W. Hartel tarafından basılmıştır. Eserde resimler tanımlanmış ve 4. yüzyıla tarihlenen Roma'da bulunan eserlerin el yazması ile paralelliklerinden bahsedilmiştir. Anıtsal duvar resimleri ile karşılaştırılan resimler, el yazması için Roma Sanatı'nın gelişmiş bir örneği olduğu öne sürülmüştür. Ancak tarihleme ve üretim yerinin tamamıyla yanlış olduğu ileriki dönemlerde ortaya çıkmıştır. Büyük ihtimalle F. Wickhoff ve W. Hartel 19. yüzyılda Hristiyan Sanatı'nın kökeninin Roma ya da Doğu'ya dayandırılması konusunda ileri sürülen iki argümandan etkilenmiş olmalıdırlar. Aynı dönemlerde F. Wickhoff ve W. Hartel'in görüşlerine karşı olan J. Strzygowski Hristiyan Sanatı'nın kökenini Doğu'ya dayandırmaktaydı¹³³.

Rossano İncilleri'ni araştırmayı üstlenen A. Haseloff Viyana Genesis el yazması bulguları için önemli veriler sağlamıştır¹³⁴. Oldukça detaylı karşılaştırmaların bulunduğu eserde Rossano İncilleri, Viyana Genesis el yazması ile aynı yer ve döneme tarihlenmiştir. Sinop İncilleri'ni inceleyen A. Munoz ise el yazmalarının Suriye-Filistin bölgesinde ve 6. yüzyılda üretilmiş olduğunu belirtir ki bu düşünce kendisinden sonra gelen çoğu araştırmacı tarafından kabul edilecektir¹³⁵.

W. Lüdke Viyana Genesis'in Suriye kökenli olduğunu ve 5. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendiğini yazar¹³⁶. H. Graeven ise el yazmasında betimlenen resimler ile Bizans fildişi eserlerini ikonografik açıdan karşılaştırmıştır. Eserinde karşılaştırdığı

¹³¹E. Wellesz (1969). *The Vienna Genesis with an introduction and notes*. London. s. 5.

¹³²R. Garrucci (1876). *Storia della arte christiana*, III. Prato. s. 30-43, r. 112-123.

¹³³Hartel und Wickhoff, 1895, a.g.k.

¹³⁴A. Haseloff (1898). *Codex Purpureus Rossanensis: die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano*. Leipzig: Giesecke & Devrient.

¹³⁵A. Munoz (1907). *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopese*. Rom.

¹³⁶Zimmermann, 2003, a.g.k., 56.

örneklerin aynı modelden gelmiş olabileceğini ilk defa dile getirmiştir¹³⁷. T. Birt'e göre el yazmasının modeli metinsiz sadece resimlerden oluşan bir rulodur¹³⁸. D.V. Ainalov ve C.R. Morey bu düşünceyi benimsemiş ancak el yazmasının İskenderiye'de üretildiğini söylemişlerdir¹³⁹.

Viyana Genesis el yazmasının ilk renkli tıpkı basımını yayınlayan H. Gerstinger eserinde, Rossano ve Sinop İncilleri ile bağlantı kurmuştur. Modelin rulo olduğunu varsayan H. Gerstinger, el yazmasını 6. yüzyılın ortasına tarihlemiş ve Antakya'da üretilmiş olduğunu savunmuştur. Benzer sonuçlara ulaşan P. Buberl modelin kodeks olduğunu ve 4. yüzyılın başlarına tarihlendiğini düşünmektedir. Ona göre modelin rulo olması imkansızdır, çünkü Eski Ahit resimlemesi kodeks formatının keşfinden sonra görülmektedir¹⁴⁰.

C. Nordenfalk ise el yazmasının Konstantinopolis'te üretildiğini iddia etmiştir. 1930'da Dura Europos Sinagogu'nun keşfinden sonra Yahudi metinleriyle birlikte farklı sahnelerin tasviri Yahudi Sanatı çalışmalarına ışık tutmuştur. Bununla birlikte Filistin Bölgesi'nde bulunan yer mozaikleri de söz konusu çalışmalara katkı sağlamıştır¹⁴¹.

Keşiflerden sonra Yahudi kaynakları tartışmaları başlamıştır. Çünkü eserlerde bulunan tasvirlerin kaynağına ulaşmak için bazı durumlarda Yahudi kaynaklarına bakılması gerekmiştir. Konuyla ilgili araştırmacı K. Weitzmann'a göre Viyana Genesis el yazması Yahudi bir rulodan kopya edilmiştir. Pek çok makalede Yahudi kaynakları ile karşılaştırmalar yapılmıştır¹⁴².

1980 yılında O. Mazal'ın yayınladığı renkli tıpkı basımda, el yazması kodikolojik, filolojik, ikonografik ve üslup açısından incelenmiştir. Genellikle K. Weitzmann'ın analizlerine yer verilen eserin, pek çok açıdan el yazmasını ele alan tek eser olduğu söylenebilir.

O. Mazal'ın eserinden sonra el yazması ile ilgili detay çalışmaları yapılmıştır. Örneğin; K. Clausberg el yazmasıyla ilgili yapılan çalışmaların kısa tarihçesine yer vermiştir. Son yıllarda ise el yazmasında betimlenen resimlerin modeline

¹³⁷H. Graeven (1900). *Typen der Wiener Genesis auf byzantinischen Elfenbeinreliefs*. JbKHSWien 21. s. 2-6

¹³⁸T. Birt (1976). *Die Buchrolle in der Kunst*. Leipzig. s. 288.

¹³⁹V.D. Ainalov (1961). *The Hellenistic origins of Byzantine art*. New Brunswick; C.R. Morey (1929). *Notes on East Christian Miniatures*. ArtB 11.

¹⁴⁰Gerstinger, 1931, a.g.k.

¹⁴¹Zimmermann, 2003, a.g.k., 57.

¹⁴²Weitzmann, 1947, a.g.k., 89-93.

yoğunlaşmıştır. Buna karşın P. Sevrugian Purpura Kodeksler'in modelsiz olduğunu, orijinal olduğunu savunmuştur¹⁴³.

2003 yılında B. Zimmermann tarafından konuyla ilgili yayınlanan kitapta, Antik Klasik, Geç Antik-Erken Hristiyanlık ve Erken Bizans Dönemi'nde üretilen el yazmalarının üzerinde durulmuştur. Viyana Genesis el yazmasının resimleri ikonografik, üslup olarak incelenmiş, dönem eserleri ve Bizans Dönemi el yazmaları karşılaştırmaları yapılmıştır. Ancak El yazmasıyla ilgili bilgilerin bir araya getirildiği eserde, yeni bir sonuca ulaşılamamıştır¹⁴⁴.

¹⁴³Zimmermann, 2003, a.g.k.

¹⁴⁴Zimmermann, 2003, a.g.k.

4.5. Katalog

Viyana Genesis el yazması sahnelerinin ayrıntılı tanımlama ve tasvirlerini içeren aşağıdaki bölüm, bir katalog olma niteliğinin yanı sıra, yazıtlar ve sahnelere ait yorumlar da içermektedir.

Viyana Genesis el yazmasında bulunan 48 resme ilişkin her bir örnekte, öncelikle katalog numaraları, levha numaraları ile birlikte verilmiştir. Bununla birlikte, müze kodu ve resmin bulunduğu folyo numaralarının ayrı verilmesi uygun görülmüştür. Katalog bölümünün alt başlıkları ve açıklaması aşağıda ayrıntılı olarak verilmiştir.

Durumu: Folyonun mevcut durumu açıklanmıştır.

Sayfa düzeni: Folyoda resmin ve metnin nasıl konumlandırıldığı ve resimde kaç adet sahne olduğu belirtilmiştir.

Metin: Viyana Genesis el yazmasında bulunan Yunanca metnin Türkçe tercümesi verilmiştir. Metinde yapılan değişikliklerin daha iyi anlaşılabilmesi için her bir metin için günümüz Tevrat Yaratılış metni dipnot olarak eklenmiştir.

Transkripsiyon: Viyana Genesis el yazması metninde bulunan Yunanca metin, her ses için kendisine en yakın harf kullanılarak verilmiştir. Metinde parantez () içinde verilen kelimeler kısaltmaların tamamlanmış şekli, köşeli parantez [] içinde verilen bölümler kayıp bölümlerin olası tamamlanmış şeklidir.

Sanatçı/Üslup: Viyana Genesis el yazmasında çalışan sanatçılar gruplandırılmış ve her bir sanatçı sayı ile belirtilmiştir.

Resim programı: Betimlenmiş sahnelerin isimleri verilmiştir. Litaratür çalışmaları sonucu; daha önceden tanımlanan sahne adlarına sadık kalınmış, tanımı olmayan sahneler ise adlandırılmıştır. Kaynağı olmayan sahneler ise “tanımlanamayan sahne” olarak belirtilmiştir (EK-2, Tablo 1).

İkonografik çözümleme: Öncelikle Tevrat Yaratılış metni dikkate alınarak sahnelerin özet öyküleri verilmiştir. Daha sonra sahnelerin benzer örnekleri var ise, geleneksel resim şeması belirtilmiş ve en son olarak sahnelere ilişkin tasvirlerde, sahnenin Bizans geleneksel şemasındaki hiyerarşik sıralaması dikkate alınarak betimlemeler yapılmıştır. Bu bölümde; resmin zemini ve resimde genel olan renk hakimiyetinden bahsedildikten sonra her bir tema için genel kompozisyon tasviri, figürlerin duruş biçimleri, hareketleri, bakışları ve giysileri verilmiştir.

Karşılaştırma: Bizans ve çevre kültürlerdeki benzer örneklerin ele alınmasından ve tüm resmin son değerlendirmesinden oluşmaktadır. Geç Antik-Erken Hristiyanlık ve Erken Bizans Dönemi eserlerinde benzer temaları içeren sanat eserleriyle karşılaştırmalar yapılmıştır. Kronolojik sıralamada verilen örnekler arasında öncelik el yazmalarına verilmiştir. Cotton Genesis El Yazması (Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaikleri), Ashburnham Pentateuch, katakomp ve lahit tasvirleri, Yusuf öyküsünün yer aldığı Maximianus Katedrası, S. Maria Maggiore Kilise mozaikleri Viyana Genesis el yazması dönemi benzer örnekleri arasında incelenmiştir. Bununla birlikte arkatiplerinin Geç Antik-Erken Hristiyanlık Dönemi'ne tarihlendiği düşünülen 11.-13. yüzyıllar arasında üretilmiş Bizans Octateuch el yazmalarında resmedilen benzer sahneler de karşılaştırmaya dahil edilmiştir.

Katalog no: 1 (EK-3, resim 1)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 001A

Folyo no: fol. 1r

Durumu: Folyo üst ortadan başlayarak aşağı sağa doğru ikiye ayrılmış olup, sonradan birleştirilmiştir. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 3: 4-13¹⁴⁵

4 Yılan kadına, “Kesinlikle ölmezsiniz” dedi, 5 Çünkü Tanrı biliyor ki, onu o gün yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız. 6 Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Kadın meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. 7 İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. İncir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. 8 Tanrı’nın sesini duydular. O’ndan gizlendiler. 9 Tanrı Âdem’e, “Neredesin?” diye seslendi. 10 Âdem, “Sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim” dedi. 11 Tanrı, “Çıplak olduğunu sana kim söyledi?” diye sordu, “Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?” 12 Âdem, “Yanıma koyduğün kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim” diye yanıtladı. 13 Tanrı kadına, “Nedir bu yaptığın?” diye sordu. Kadın, “Yılan beni aldattı, o yüzden yedim” diye karşılık verdi.

Transkripsiyon:

1 KAI E[I]PIEN OFIS TH GYNAIK[I OY] ΘANAT(Ω) A[ΠOΘ]ANISΘAI · 2 HΔI
ΓAP O Θ(EO)Σ OTI H AN HMERA [Φ]AΓHTAI AΠ AY[TO]Y ΔIANOIXΘH 3
ΣONTAI YMΩN OI OFΘAΛMO[I] KAI EΣEΣΘA[I] ΩΣ ΘEOI ΓINΩΣ 4 KONTEΣ
KALON KAI ΠONHPON · KAI IDEN H Γ[YN]H OTI KALO[N] 5 TO ΞYΛON EIS
BPΩΣIN KAI OTI [A]PEΣTON T[OI]Σ [O]ΦΘAΛMOIS IDI[N] 6 KAI ΩPEON
EΣTIN TOY KATANOΗΣAI K(AI) ΛABOYΣA H GYNH 7 TOY KAPPIOY AYTOY

¹⁴⁵Yaratılış 3: 4 Yılan, “Kesinlikle ölmezsiniz” dedi, 5 Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız. 6 Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. 7 İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. 8 Derken, günün serinliğinde bahçede yürüyen RAB Tanrı’nın sesini duydular. O’ndan kaçıp ağaçların arasına gizlendiler. 9 RAB Tanrı Âdem’e, “Neredesin?” diye seslendi. 10 Adem, “Bahçede sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim” dedi. 11 RAB Tanrı, “Çıplak olduğunu sana kim söyledi?” diye sordu, “Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?” 12 Adem, “Yanıma koyduğün kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim” diye yanıtladı. 13 RAB Tanrı kadına, “Nedir bu yaptığın?” diye sordu. Kadın, “Yılan beni aldattı, o yüzden yedim” diye karşılık verdi.

ΕΦΑΓΕΝ ΚΑΙ [Ε]ΔΩΚΕ[Ν Κ]ΑΙ ΤΩ ΑΝΔΡΙ 8 ΑΥΤΗΣ ΜΕΤ ΑΥΤΗΣ ΚΑΙ ΕΦ[ΑΓ]ΟΝ ΚΑΙ ΔΙΗΝΟΙΧΘΗΣΑΝ 9 ΟΙ ΟΦΘΑΛΜΟΙ ΤΩΝ ΔΥΟ Κ(ΑΙ) ΕΓΝΩΣΑΝ ΟΤΙ ΓΥΜΝΟΙ ΗΣΑΝ ΚΑΙ 10 ΕΡΑΨΑΝ ΦΥΛΛΑ ΣΥΚΗΣ ΚΑΙ ΕΠΟΙΗΣΑΝ Ε[ΑΥ]ΤΟΙΣ ΠΕΡΙΖΩΜΑΤΑ 11 ΚΑΙ ΗΚΟΥΣΑΝ ΤΗΝ ΦΩΝΗΝ Κ(ΥΡΙΟ)Υ [Τ]ΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΚΑΙ ΕΚΡΥΒΗΣΑΝ Κ(ΑΙ) ΕΚΑΛΕΣΕΝ Κ(ΥΡΙΟ)Σ 12 ΤΟΝ ΑΔΑΜ' Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΠΟ[Υ] ΕΙ Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ ΑΥ[Τ]Ω ΤΗΣ ΦΩΝΗΣ ΣΟΥ 13 ΗΚΟΥΣΑ Κ(ΑΙ) ΕΦΟΒΗΘΗΝ · ΟΤΙ ΓΥΜΝΟΣ ΕΙΜΙ Κ(ΑΙ) ΕΚΡΥΒΗΝ Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ 14 ΑΝΗΓΓΙΛΕΝ ΟΤΙ ΓΥΜΝΟΣ ΕΙ · ΕΙ ΜΗ ΑΠΟ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ ΟΥ ΕΝΕΤΙΛΑΜΗΝ ΣΟΙ 15 ΤΟΥΤΟΥ ΜΟΝΟΥ ΜΗ ΦΑΓΙΝ ΑΠ ΑΥΤΟΥ ΕΦΑΓΕΣ Κ(ΑΙ) Ε(Ι)ΠΕΝ ΑΔΑΜ' Η ΓΥ(ΗΗ) 16 ΗΝ ΕΔΩΚΑΣ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΑΥΤΗ ΜΟΙ ΕΔΩΚΕΝ ΑΠΟ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΦΑΓΟ(Ν) 17 ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΙ · ΤΙ ΤΟΥΤΟ ΕΠΟΙΗΣΑΣ Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ Ο ΟΦΙΣ ΗΠΙΑΤΗΣΕΝ ΜΕ Κ(ΑΙ) ΕΦΑΓΟ(Ν)

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Havva'nın Âdem'i Kandırması, Âdem ile Havva'nın Edep Yerlerini Örtmeleri, Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları

İkonografik çözümleme: Resim; Havva'nın Âdem'i Kandırması, Âdem ile Havva'nın Edep Yerlerini Örtmeleri ve Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Erken Hıristiyanlık döneminde Âdem ile Havva'nın tasvirleri İlk Günah ve Cennetten Kovuluş sahneleri olmak üzere büyük çoğunluğu geleneksel bir şemaya bağlı kalınarak resmedilmiştir. Âdem ile Havva yılanın bulunduğu Bilgi Ağacı'nın iki yanında sadece edep yerleri örtülü tasvir edilmişlerdir. Erken Hıristiyanlık Dönemi'nde yaygın olan ebedi yaşam¹⁴⁶ temasını vurgulamak amacıyla oluşturulan bu ve benzeri sahneler öykülemeci anlatımın dışında olup, daha çok semboliktir.

Resimde bulunan üç sahne kaynağını Eski Tevrat'tan almaktadır. Kaynakta geçen öyküye göre; Havva yasaklı ağaçtan meyve yemesinin ardından yanında bulunan Âdem'e aynı meyveden yemesi için verir. İkisinin de gözleri açılır ve çıplak olduklarını anlarlar ve incir yapraklarıyla edep yerlerini örterler. Daha sonra Tanrı'nın sesini duyup, çalılıkların arkasına gizlenirler.

Viyana Genesis el yazmasında kırmızı bir çerçevenin bulunduğu resimde zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahneler tek bir düzlemde betimlenmiştir. Âdem ile

¹⁴⁶Ebedi yaşam konusunun işlenmesinin nedeni; Hıristiyanlığı kabul etmek isteyen yeni üyeler için öğretici olması, ebedi yaşam inancının canlı tutulması, gelecekte yeniden dirilişin temsili ve ölümlerin sembollerle onurlandırılması için geçmiş ve mevcut inançlardan ödünç alınarak tasarlandığı düşünülmektedir.

Havva'nın cennetteki halini üç sahnede tasvir eden resmin geneline cennet bitkileri betimlemesi hâkimdir. Resmin en üstünde ortada yer alan yarım daire biçiminde stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli¹⁴⁷, resmin sağında bulunan Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları sahnesini işaret etmektedir. Resmin renk skalasını, cennet bitkilerinin sarıyla aydınlatılmış mavi ve ağırlıklı olarak yeşil, gökyüzünü simgeleyen parlak mavi ve Âdem'in kırmızıya, Havva'nın beyaza yakın ten renkleri oluşturmaktadır.

Soldaki ilk sahnede Âdem ile Havva, Bilgi Ağacı'nın (Hakikat Ağacı)¹⁴⁸ iki yanında resmedilmişlerdir. Cepheden betimlenen Havva, dörtte üç profilden betimlenen Âdem'e sağ eliyle bir meyve (elma)¹⁴⁹ uzatmaktadır. Sol eliyle de kendi ağzına

¹⁴⁷Tanrı'nın Eli imgesi Yahudi ve Hristiyan Sanatı örneklerinde özellikle Geç Antik-Erken Hristiyanlık ve Erken Bizans Dönemi'nde görülmektedir. İmgenin kullanılmasındaki amaç, Tanrı'nın insan ilişkilerine müdahalesi ve/veya onayı ve Tanrı ile ilişkilendirilen kavramlara antropomorfik bir yansıma olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Tevrat'ta Tanrı'nın Eli kavramı 45 kere geçmektedir ve Tanrı'nın antropomorfik özellikler ile gösterilmesi, Tanrı'nın insan gibi beden bütünlüğünün olduğunun kabul edildiği anlamına gelmektedir. Klasik ve Geç Antik Dönem hahamları Yahudilerin günlük yaşamına uygun kuralları belirlemek amacıyla Tevrat'a başvururlardı. Hahamlar kendi kültürlerinin ihtiyaçlarını karşılamak ve devam ettirmek için Tanrı'nın antropomorfik anlatılarını geliştirerek devam ettirmeyi amaçlamışlardır. Bu bağlamda Rabbinik Edebiyatı'nda da bahsi geçen kavram sık sık kullanılmıştır (M. Bar-Ilan (1993). *The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism*. Rashi 1040-1990 Hommage a Ephraim E. Urbach ed. Gabrielle Sed Rajna. s. 321-335). Tanrı'nın Eli kavramının görsel örnekleri ilk olarak Dura-Europos Sinagogu'nda (244-245, Tora Nişi) karşımıza çıkmaktadır (J. Joshowitz and S. Fine (2015). *Hand of God*. Encyclopedia of the Bible and its Reception. Berlin: De Gruyter. s. 189-192).

¹⁴⁸Âdem ile Havva Cennet'te yerleştirildikten sonra kendilerine, bir tek ağaç dışındaki bütün meyvelerden yiyebilecekleri bildirilmiştir. Tevrat'a göre, Cennet'te bulunan ağaçlar içinde iki tanesi özel isim ve nitelikleriyle bildirilmektedir ki bunlar "Yaşam Ağacı" ve meyvesi Âdem ile Havva'ya yasaklanan "İyilik ve Kötülüğü Bilme Ağacı"dır (Bilgi Ağacı). Bu ağacın meyvesinden yemenin cezası ölümdür (Yaratılış, 2: 9, 16-17). "Yaşam Ağacı" kavramı Mayalar'da, Cermenler'de, Vedalar'da ve eski Mısır gibi dünyanın pek çok yerinde ve eski doğu toplumlarında bilinmekteydi. Âsur-Bâbil metinlerinde ise daha çok "ölümsüzlük bitkisi" olarak yer almaktaydı. Yaşam Ağacı ölümsüzlük sunar ve Tanrılara mahsustur. Çeşitli varlıklarla korunduğundan ona ulaşmak zordur. Yaşam Ağacı Eski Ahit'te birçok defa geçmekte (Yaratılış, 2: 9, 3: 22; Süleyman'ın Meselleri, 3: 18, 11: 30, 13: 12, 15: 4; Vahiy, 2: 7, 22: 2, 4), ölümsüzlük ağacının dışında, Tanrı'nın Bilgeligi'ne ve insani erdemlere işaret etmektedir. Eski Ahit araştırmalarında, Yaratılış kitabının ikinci ve üçüncü bablarında geçen Yaşam Ağacı'nın anlamlandırılması konusunda büyük güçlüklerle karşılaşmıştır. Yaratılış'da (2: 9, 3: 22) Yaşam Ağacı, Bilgi Ağacı ile birlikte anılmaktaysa anlatımda sadece Bilgi Ağacı söz konusu edilmektedir. Ayrıca Yaratılış 3: 3, bahçenin ortasına sadece Bilgi Ağacı'nı, Yaratılış 2: 9 ise Bilgi Ağacı ile birlikte Yaşam Ağacı'nı da koymaktadır. Bilgi Ağacı (iyiliği ve kötülüğü bilme ağacı), Eski Ahit'e göre Yaşam Ağacı ile beraber (Yaratılış, 2: 9) veya tek başına (Yaratılış 3: 3) cennetin ortasında bulunmaktadır ve Tanrı onun meyvesinin yenmesini yasaklamıştır. Ölümsüzlük bahşeden Yaşam Ağacı olduğu halde, Tanrı niçin Bilgi Ağacı'nı yasaklamış ve Âdem'e ondan yediği takdirde öleceğini bildirmiştir. Bazılarına göre bu iki ağaç aynıdır. Süleyman'ın Meselleri'nde (3: 18) Yaşam Ağacı Tanrısal Bilgelik ile aynı sayılmıştır. Diğerlerine göre ise Yaşam Ağacı'na ulaşmak kolay değildir. O, ancak iyi ve kötünün bilgisini yani Tanrısal Bilgi'yi elde etmekle bulunabilecektir. Yaşam Ağacı, Gılgamış'ın okyanusun dibinde aradığı ölümsüzlük otu gibi gizlidir. Ona ulaşabilmek için bilgiye sahip olmak, bilgiyi elde etmek için ise bilgi ağacından yemek gerekmektedir. Yaratılış (2: 22)'de Bilgi Ağacı, Yaşam Ağacı'nın yerini bildiren bir unsur olarak belirtilmektedir. Sonuç olarak Viyana Genesis el yazmasında Bilgi Ağacı'nın (Hakikat Ağacı) temsili, insanı hayatın anlamı olan itaat ve itaatsizliğin arasına iyi ve ölüm olan kötünün bilgisi ile yerleştirir.

¹⁴⁹Geleneksel şemaya göre özellikle Batı Sanatı'nda Bilgi Ağacı'nın meyvesi olarak elma tercih edilmiştir. İlginç olan Latince elma anlamına gelen "malum" kelimesinin bir diğer anlamı kötülük ve felakettir. Anlaşılan elma eş zamanlı olarak günahın ve kurtuluşun meyvesi olarak tasvir edilmiştir. Sahnenin kaynağını aldığı Eski Ahit metninde yalnızca yasak meyveden bahseder. Metinde ismi geçen tek meyve inciridir ancak incirin kendisi değil, yapraklarıdır. İncir yaprakları ise arzu ve doğurganlığı sembolize etmektedir (G. Ferguson (1961). *Signs and Symbols in Christian Art*, ed.: A Hesperides Book Oxford University Press, New York. s. 31). Yeni Ahit'te İsa'nın Meyve Vermeyen Ağaç öyküsü (Matta 21: 19-20, Markos 11: 13, Lukka 13: 6) yorumlarına göre; İsa Âdem ile Havva'nın işlemiş olduğu bu günahahtan dolayı ve onların hatalarını gizlemek isteyenlere yönelik dolaylı olarak incir ağacının kurumasını ve/veya

yönlendirdiği ikinci bir meyve (elma), Havva'nın Âdem'i cesaretlendirdiği izlenimini vermektedir¹⁵⁰.

Resmin merkezinde Âdem ile Havva'nın Edep Yerlerini Örtmeleri sahnesi bulunmaktadır. Dörtte üç profilden resmedilen Âdem ve Havva çalılıkların içinde edep yerlerini incir yaprağı ile örterek, utançla eğilmiş biçimde resmedilmişlerdir. Âdem resme dışardan dâhil olmuş gibi görünmesine karşılık Havva zeminle bağlantılıdır.

Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları resmin sağında yer almaktadır. Sadece baş kısımlarını görebildiğimiz Âdem ile Havva çalılıklara gizlenmiş olarak betimlenmişlerdir. Havva'nın sadece baş kısmı üzgün bir yüz ifadesiyle gösterilmiştir. Âdem ise, üç sahnenin de üzerinde bulunan yarım daire biçiminde stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli'ne doğru konuşma jesti yapar biçimde yönelmiştir. Her iki figürün baş kısmı dörtte üç profilden tasvir edilmiştir.

Vienna Genesis el yazmasının metninde de geçen Âdem ile Havva'nın Günahlarını Reddetmesi sahnesi bu folyonun en son sahnesi olan Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları ile birlikte işlenmiş olmalıdır. Çünkü bir sonraki folyoda Yılanın Tanrı Tarafından Lanetlenmesi ve İnsanoğlunun Tanrı Tarafından Cezalandırılması sahnesine geçilmiştir.

Karşılaştırma: İlk Günah¹⁵¹ ve Cennetten Kovuluş sahneleri Hristiyan Sanatı tarihinde oldukça eski bir geçmişe sahiptir. En erken örneği 3. yüzyılın ortasına tarihlenen Dura Europos Sinagogu'nda görülmektedir. Sahnede Âdem ile Havva aralarında Bilgi Ağacı ve bir ellerinde yapraklarıyla edep yerlerini örterken diğer elleriyle ağaca uzanmaktadırlar. Sahnede öykülemeci bir anlatım olmamakla birlikte ikonografik olarak katakomp ve lahitlerde görülen tasvirlerle benzetilmektedir. Ancak sahnenin sağ üstünde bir diğer sahne olan İyi Çoban İsa ile ilişkisi açısından benzer örneklerden

meyve vermemesini salık vermiş olmasıdır (P. Nautin et L. Doutreleau (1976). *Didyme l' Aveugle. Sur la Genèse*, vol. 1", Sources Chrétiennes 233, ed.: Cerf, Paris. s. 200.)

¹⁵⁰O. Mazal bu hareketi konuşma jesti olarak yorumlar (Mazal, 1980, a.g.k., 107).

¹⁵¹Söz konusu öyküde Hristiyanları en çok ilgilendiren kısım işlenen günah olmuştur ve öyküden hareketle "İlk Günah Doktrini" geliştirilmiştir. "İlahi kurtuluş planı" ya da "İsa'nın vücutlaşması" ile ilgilenen doktrinin parçası olan *Oikonomia* (Bu teolojik konsept, adil Tanrı ve günahkar insan arasındaki, Tanrı'nın faziletini ve merhametini gerektiren ilişki kavramı üzerine kuruludur. Doğu ve Batı kiliselerinin kavramla ilgili olarak farklı vurguları olup, üzerinde durdukları noktalar aynı değildir. Ortodokslukta insanın ilahi varlığa iştiraki, Tanrılaşma (Theosis), insanın Kutsal Ruh ile doğrudan karşılaşması, mistik selamet gibi noktalar vurgulanırken, Batı teolojisi oikonomia eyleminde Tanrı'nın rolüne vurgu yapar) ilk insanların yaradılışını da konu almaktadır. Bizans patristik metinlerinde Cennetten Kovuluş hadisesi önemli olmakla beraber kutsal Oikonomia tarihinin içerisinde yer alan bir hadisedir. Yaratılışın ilk gününden itibaren *Logos'un* (Yuhanna 1: 1-8'de geçen İsa'nın tanımıdır. Tanrı'nın Kelamı olarak nitelendirilir) vücutlaşması Tanrı tarafından tasarlanmıştı, yani günahla beraber ortaya çıkan bir durum değildir. Batı teolojik düşünce sistemi ise özellikle Augustinus'un etkisiyle Tanrı'nın vücutlaşmasının Cennet'ten Kovuluş'dan dolayı gerçekleştiğine inanmaktadır. Bir başka ifadeyle, eğer ilk insanlar günah işlememiş olsalardı İsa yeryüzüne inmeyecekti. (Detaylı bilgi için bk. Ş. Ünser (2013). *Bizans Sanatında Adem ve Havva İmgeleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara. s. 37.)

ayrılmaktadır.

Lahitlerde de konu birkaç sahneden oluşabilmekte, bazı örneklerde bir koyun ve/veya başak demeti sahneye dâhil olabilmektedir. 4. yüzyılın başına tarihlenen Cimitile’de bulunan S. Martiri Bazilikası’nda bulunan freskoda ise sahnenin sembolik gösterimi benzerlerinden farklılık göstermektedir. Sahnede yasaklı meyveyi ağaçtan Havva yerine Âdem almaktadır¹⁵².

3. yüzyılın sonu 4. yüzyılın başında Maggiore mezarlığında bir lahit parçasında Âdem ile Havva’nın Edep Yerlerini Örtmeleri sahnesi sembolize edilerek işlenmiştir. Aynı sahne benzer betimlemeyle 359 yılına tarihlenen Junius Bassus lahtinde (Roma, Museum Historica e Artistico) görülür¹⁵³.

İlk Günah ve Cennetten Kovuluş sahneleri, Roma katakomplarındaki¹⁵⁴ freskolarda oldukça sık işlenmiştir. Söz konusu sahneler genellikle bir ağaç gövdesine sarılı ya da yerde sürünen bir yılan ile bir ağacın iki yanında edep yerleri bir yaprak/yaprak demetiyle (Yaratılış 7: 3) örtülmüş iki insan şeklinde betimlenir.

Bununla birlikte, Geç Antik-Erken Hristiyanlık Dönemi sembolik ve öykülemeci resim olmak üzere iki yöntem benimsenmiştir. Katakomplardaki duvar resimleri ve lahitlerindeki kabartmalarda temsiller sembolik iken, el yazmalarında öykülemeci resimler tercih edilmiştir¹⁵⁵. Öykülemeci resim karşılaştırmalarına bakıldığında ise ikonografik öğelerin farklı sıralanması görülmektedir.

Mevcut bilgiler ışığında Tevrat Yaratılış bölümü sahnelerini öykülemeci anlatımla ilk ele alan Cotton Genesis el yazması, aynı konuya aynı üslupla yer veren Venedik’te

¹⁵² F. Gerke (1967). *Spätantike und Frühes Christentum*, ed.: Holle, Baden. s. 23.

¹⁵³ V. Mavroska (2010). *Adam and Eve in the Western and Byzantine art of the Middle Age*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Frankfurt. s. 122-123, r. 52, 53.

¹⁵⁴ Örneğin; 3. yüzyılın ortalarına tarihlenen Santa Priscilla Acilier hypojesinde bir lahit nişinde ve yine aynı döneme tarihlenen Santi Pietro e Marcellino katakompunun 14. Cubiculumda ve giriş duvarında, 3. yüzyılın sonu veya 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Vigna Massimo’nun altındaki katakompta bulunan Metilenia Rufina mezarında, 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Coemeterium Maius katakompu 2. cubiculumda ve 3. cubiculumda bulunan arcosoliumun sol tympanum duvarında ve yine aynı döneme tarihlenen altı kutsal kriptadan birisi olan Santa Domitilla’da İyi Çoban figürü ile birlikte görülmektedir. 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Santi Pietro e Marcellino katakompunun arcosoliumunda ve yine aynı katakompta 10. odanın sol tympanum duvarında, 4. yüzyılın ortalarına tarihlenen Santa Domitilla katakompu 11. cubiculumda sağ arcosoliumda, yine aynı katakompun 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen 4. odasının arcosoliumunda, 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Coemeterium Maius katakompunun birinci ve ikinci arcosoliumunun sol tympanum duvarında Yıldız Bilimciler ile birlikte görülmektedir. Yine aynı yüzyıla tarihlenen Santi Pietro e Marcellino katakompunun 13. cubiculumda bulunan arcosoliumun sağ tympanum duvarında, Liberian Bölgesi San Callisto katakompunun bir odasında sol arcosoliumun alınlığında ve 4. yüzyılın sonuna tarihlenen Santa Domitilla katakompu 15. arcosoliumunun sağ tympanum duvarında sahnenin benzer örnekleri karşımıza çıkmaktadır (J. Wilpert. (1903). *Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband*. Freiburg im Breisgau: Herder. r. 70/2; 93; 101; 166,1 ;169,1; 171; 186, 2; 197, 2; 211, 3; 227; 240, 1).

¹⁵⁵ K. Weitzmann, 1971b, a.g.k., 45.

bulunan S. Marko Kilisesi¹⁵⁶ narteks mozaiklerinde yer alan Yaratılış sahneleri ile aralarında ikonografik bağlantı kurulmuştur. Bununla birlikte araştırmacılar tarafından Cotton Genesis'in Benzerleri¹⁵⁷ olarak adlandırılan el yazmaları Bizans Sanatı'ndan çok Batı Sanatı'na aittir.

Cotton Genesis'in Benzerleri arasında bulunan, Yaratılış konulu sahnelerin işlendiği 9. yüzyıla tarihlenen 4 Karolenj el yazmasının¹⁵⁸ resim programı arasında İlk Günah ve Cennetten Kovuluş sahneleri de bulunmaktadır.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde bulunan Yaratılış sahnelerinde (EK-3, resim 59) işlenmiş İlk Günah ve Cennet'ten Kovuluş sahneleri geleneksel öykülemeci şemaya uygun olarak resmedilmiştir. İlk Günah sahnesinde Havva konuyla ilgili diğer sahnelerdeki benzer ağaçların birisinden yasaklı meyveyi alırken ve daha sonra Âdem meyveyi uzatırken betimlenmiştir. Yılan bu sahnede işlenmemiştir. Bir sonraki sahnede Âdem ile Havva'nın Edep Yerlerini Örtmeleri ve Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları sahneleri görülür. Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları sahnesinde, İsa görünümlü Tanrı ile birlikte tasvir edilmişlerdir¹⁵⁹.

Yine Cotton Genesis el yazması ile ilişkilendirilen 11. yüzyıla tarihlenen iki fildişi levhada; Salerno Paliottosu'nda (Salerno Katedrali, İtalya)¹⁶⁰ İlk Günah sahnesi ve Berlin Staatliche Museen'de (Berlin) bulunan iki yüzü de oymalı 27 x 12 cm boyutlarındaki fildişi levhanın¹⁶¹ bir yüzünde İsa'nın Haç'a Gerilmesi sahnesi diğer yüzünde 10 dikdörtgen bölme iki yatay sıra halinde düzenlenmiş, Yaratılış'ın başlangıcından başlayarak Adem ile Havva'nın Cennet'ten Kovuluş sahnesine kadar tüm öyküler betimlenmiştir¹⁶².

¹⁵⁶Venedik'te bulunan S. Marko Kilisesi narteksinin ilk kubbesinde yer alan mozaiklerde Yaratılış öyküleri bulunmaktadır. 13. yüzyıla ait olan mozaikler İnsanoğlu'nun Yaratılışı'ndan Musa'nın Hayatı'na kadar olan sahneleri içermektedir.

¹⁵⁷İngilizce kaynaklarda "Cotton Genesis Recension" olarak geçen Cotton Genesis'in Benzerleri, Cotton Genesis el yazması ile benzer özellikleri taşıyan ve Cotton Genesis el yazmasının kaynak alınarak yapıldığı düşünülen ve bu tanım içinde belli özellikleri taşıyan eserleri gruplandırmak için kullanılmaktadır.

¹⁵⁸Bamberg Kutsal Kitabı (Bamberg, Staatliche Bibliothek, 1), Grandval Kutsal Kitabı (Londra, British Museum Add. 10546), Vivian Kutsal Kitabı (Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1) ve San Paolo Kutsal Kitabı (Roma, S. Paolo San Paolo Fuori le Mura) (G. W. H. Lampe (1975). *The Cambridge History of the Bible: Volume 2, The West from the Fathers to the Reformation*. Cambridge University Press. s. 311-312).

¹⁵⁹Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 49, 50. r. 5, 6 (fol. 3r, 3v), 44.

¹⁶⁰D. Gaborit-Chopin, (1978). *Elfenbeinkunst im Mittelalter*. Berlin: Mann. s. 178.

¹⁶¹Katalog der Originalabgüsse Heft-7, Elfenbein Byzanz-Abendland r. 22 no: 4407. <http://ww2.smb.museum/GF/index.php?mode=browse&cat=10> (Erişim Tarihi: 19.04.2016)

¹⁶²Söz konusu sahne örneğin 13. yüzyıla ait Trabzon-Ayasofya Kilisesi güney portalinde bulunan kabartmada ve başka eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu çalışmada el yazmaları ile bağlantılı örneklerle yer verilmiştir (Trabzon-Ayasofya Kilisesi Yaradılış sahneleri konulu friz ile ilgili detaylı bilgi için bk. A. Eastmond (1999). *Narratives of the Fall: Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond*. Dumbarton Oaks

11.-13. yüzyıllar arasında üretilmiş Bizans Octateuch el yazmaları, 300'ün üzerinde sahne ile günümüze ulaşabilmiş en zengin el yazmalarındandır¹⁶³. Viyana Genesis el yazması sahne karşılaştırmalarında birbirleriyle benzerlik gösteren 4 Octateuch el yazması¹⁶⁴ kullanılacaktır.

Octateuch el yazmaları üslupsal olarak Konstantinopolis ya da doğuya bağlı bir merkezle ilişkilendirilirler. Bu dönemde üretilmiş Octateuch el yazmalarında kaynak olarak Eski Ahit metni dışında Eski Ahit yorumlamaları ve/veya Yahudi öyküleri kullanılmıştır. Sahnelerdeki bazı unsurlar Dura Europos Sinagogu'nda bulunan duvar resimleriyle benzerlik göstermektedir¹⁶⁵.

Octateuch el yazmalarında¹⁶⁶ İlk Günah üç sahne ile anlatılmıştır. İlk sahnede 4 ayaklı yılan tarafından kandırılan Havva, Havva'nın Âdem'i meyveyi (elma) yemesi için ikna etmesi ve en solda Âdem ile Havva Bilgi Ağacı'nın etrafında yasaklı meyveyi yerken tasvir edilmiştir. Âdem bir meyve (elma) yerken, Havva ise birini elinde tutup diğerine uzanırken resmedilmiştir. Bu sahnede toplam üç meyve (elma) bulunmaktadır. Aynı sahnede, stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli'ne doğru yüzünü çevirmiş Âdem figürü bulunmaktadır¹⁶⁷. Döngünün son sahnesi olan Âdem ile Havva'nın Günahlarını Reddetmesi sahnesi bir diyalog sahnesidir. Bu diyalog sahnesinin en önemli muhatabı olan Tanrı, stilize kademeli bir gökyüzü tasvirinin içinden uzanan el biçiminde betimlenmiştir.

Yine aynı el yazmalarının Âdem ile Havva'nın Günahlarını Reddetmesi sahnesinde her ikisi edep örtülerini örtterek, sağa doğru kaçarcasına adım atarak ve stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli ve onlara doğru gelen ince bir ışık çizgisine doğru yönelmiş olarak tasvir edilmişlerdir. Kodeks Vaticanus Graecus 747'de iki stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli bulunmaktadır. Biri Âdem'i biri Havva'yı işaret eder¹⁶⁸.

Sahnelerle ilgili benzer siklus örneklerine bakıldığında Viyana Genesis el yazmasında Havva'nın Yılan Tarafından Kandırılması sahnesinin bir önceki sayfada

Papers, 53 s. 219-236).

¹⁶³J. Lowden (1982). *The Production of the Vatopedi Octateuch*. Dumbarton Oaks Papers, 36, s. 115.

¹⁶⁴Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl, Seraglio Octateuch 12. yüzyıl, Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği, Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k.)

¹⁶⁵Konuyla ilgili Weitzmann'ın verdiği örnekle Dura Europos Sinagogu freskoları ile Seraglio Octateuch el yazmasında Yakup'un Kutsanması sahnesi karşılaştırılarak bu sahnelerin aralarındaki benzerliğe işaret etmiştir. (Weitzmann, 1971b, a.g.k., 77, r. 57-58)

¹⁶⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl, Seraglio Octateuch 12. yüzyıl, Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği, Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 34-36. r. 83, 84, 85, 86).

¹⁶⁷Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., r. 87-90.

¹⁶⁸Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., r. 91-94.

tasvir edilmiş olma olasılığının mümkün olduğunu görmekteyiz. Aksi halde Havva'nın yılan tarafından kandırılma ve Âdem'i kandırma anlatısı eksik kalacaktır. Diğer karşılaştırmalara bakarak bu sahnenin ve/veya sahnelerin eksik folyolarda olduğunu varsaymaktayız.

Sonuç olarak Viyana Genesis el yazmasında sahneler metne uygun olarak resimlenmiştir. Yatay düzlemde yerleştirilmiş sahneye çapraz olarak dahil olan Tanrı'nın Eli, Âdem ile Havva'nın özenle çalışılmış jestleri gibi ayrıntılar; resmi aynı konunun çalışıldığı benzerlerinden farklı kılmaktadır. Viyana Genesis el yazması, kendi dönemi içinde günümüze ulaşabilen konuyla ilgili en geniş öykülemeci tasvirleri içeren kaynaktır.



Katalog no: 2 (EK-3, resim 2)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 001B

Folyo no: fol. 1v

Durumu: Folyo üst ortadan başlayarak aşağı sola doğru ikiye ayrılmış olup, sonradan birleştirilmiştir. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 3: 14, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24¹⁶⁹

14 Tanrı yılana, “Bu yaptığından ötürü bütün evcil ve yabanıl hayvanların en lanetlisi sen olacaksın” dedi, “Karnının üzerinde sürünecek, yaşamın boyunca toprak yiyeceksin” 16 Tanrı kadına, “Çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim” dedi, “Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, seni o yönetecek.” 17 Tanrı Âdem’e, “Karının sözünü dinlediğin ve ağaçtan yediğin için Toprak senin yüzünden lanetlendi” dedi, “Her gününde yemek bulamadığın için şikayet edeceksin.” 18 Dikenler ve çalılar sana filiz olacak ve böylece devam edecek. 20 Âdem karısına Yaşam adını verdi. 21 Tanrı Âdem’le karısı için deriden giysiler yaptı, onları giydirdi. 23 Böylece Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Âdem’i cennetten çıkardı. 24 Âdem’i kovdu ve yaşam ağacının yolunu denetlemek için cennete Keruvlar ve dönen alevli bir kılıç yerleştirdi.

Transkripsiyon:

1 KAI EIPEN [K(YPIO)Σ O Θ(EO)Σ O]TI EΠOI[HΣAΣT]OYTO EΠIKATAPATOΣ
ΣY AΠO 2 ΠANTΩN T[ΩN] KTHNΩN KAI [AΠ]O ΠANTΩN ΘHPION THΣ ΓHΣ 3
EΠI TΩ CTHΘ[EI K]AI TH KOIΛIA [Π]OPEYΣH K(AI) ΓHN ΦAΓH ΠAΣAΣ TAΣ 4
HMEPAΣ THΣ ZΩHΣ CΟΥ · KAI TH ΓYNAIKAI EIPEN 5 ΠΛHΘYΝΩ[N
Π]ΛHΘYΝΩ TAΣ [Λ]YΠIAΣ CΟΥ EN ΛYΠIAΣ TEΞH TEKNA 6 KAI ΠPOC TON
[A]N[Δ]PA CΟΥ H AΠOCTPOΦH CΟΥ K(AI) AYTOΣ CΟΥ KYPIEYCΙ 7 KAI TΩ
AΔAM’ EIPEN · OTI HKOYCΔAΣ THΣ ΦΩNHΣ THΣ ΓYNAIKOC CΟΥ 8 KAI

¹⁶⁹Yaratılış 3: 14 Bunun üzerine RAB Tanrı yılana, “Bu yaptığından ötürü Bütün evcil ve yabanıl hayvanların En lanetlisi sen olacaksın” dedi, “Karnının üzerinde sürünecek, Yaşamın boyunca toprak yiyeceksin. 16 RAB Tanrı kadına, “Çocuk doğururken sana Çok acı çektireceğim” dedi, “Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, Seni o yönetecek.” 17 RAB Tanrı Adem’e, “Karının sözünü dinlediğin ve sana, Meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için Toprak senin yüzünden lanetlendi” dedi, “Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın. 18 Toprak sana diken ve çalı verecek, Yaban otu yiyeceksin. 20 Adem karısına Havva adını verdi. Çünkü o bütün insanların annesiydi. 21 RAB Tanrı Adem’le karısı için deriden giysiler yaptı, onları giydirdi. 23 Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem’i Aden bahçesinden çıkardı. 24 Onu kovdu. Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi.

ΕΦΑΓΕΣ [ΤΟΥ] ΕΥΛΟΥ [Ε]ΠΙΚΑΤΑΡΑΤΟΣ Η ΓΗ ΕΝ ΤΟΙΣ ΕΡΓΟΙΣ ΣΟΥ 9 ΕΝ
ΛΥΠΙΑΙΣ ΦΑΓΗ ΑΥΤΗΝ [ΠΑΣ]ΑΣ ΤΑΣ ΗΜΕΡΑΣ ΣΟΥ ΑΚΑΝΘΑΣ Κ(ΑΙ) 10
ΤΡΙΒΟΛΟΥΣ ΑΝΑΤΕΛΙ ΣΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΕΞΗΣ Κ(ΑΙ) ΕΚΑΛΕΣΕΝ ΑΔΑΜ' ΤΟ
ΟΝΟΜΑ 11 ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΑΥ[ΤΟΥ] ΖΩΗ Κ(ΑΙ) ΕΠΟΙΗΣΕΝ Κ(ΥΡΙΟ)Σ Ο
Θ(ΕΟ)Σ ΤΩ ΑΔΑΜ' Κ(ΑΙ) ΤΗ 12 ΓΥΝΑΙΚΙ ΑΥΤΟΥ ΚΙΤΩΝΑΣ ΔΕΡΜ[Α]ΤΙΝΟΥΣ
Κ(ΑΙ) ΕΝΕΔΥΣΕΝ ΑΥΤΟΥΣ 13 ΚΑΙ ΕΞΑΠΕΣΤΙΑ[Ε]Ν ΑΥΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Σ Ο
Θ(ΕΟ)[Σ] ΕΚ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΙΣΟΥ ΕΡΓΑΖΕΣΘΑΙ 14 ΤΗΝ ΓΗΝ Κ(ΑΙ) ΕΞΕΒΑΛΕΝ
ΤΟΝ ΑΔΑΜ' Κ(ΑΙ) ΚΑΤΩΚΙΣΕΝ ΑΥΤΟΝ ΑΠΕΝΑΝΤΙ 15 ΤΟΥ ΠΑ(Ρ)ΑΔΙΣΟΥ
Κ(ΑΙ) ΕΤΑΞΕΝ ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΜ Κ(ΑΙ) ΤΗΝ ΦΛΟΓΙΝΗΝ ΡΟΜΦΕΑΝ 16 ΤΗΝ
ΣΤΡΕ[Φ]ΟΜΕΝΗΝ ΦΥΛΑΣΣΙΝ ΤΗΝ ΟΔΟΝ ΤΟΥ [Ε]ΥΛΟΥ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yılanın Tanrı Tarafından Lanetlenmesi ve İnsanoğlunun Tanrı Tarafından Cezalandırılması, Âdem ile Havva'nın Giydirilmesi ve Âdem ile Havva'nın Cennet'ten Kovulması

İkonografik çözümleme: Resim; Yılanın Tanrı Tarafından Lanetlenmesi ve İnsanoğlunun Tanrı Tarafından Cezalandırılması, Âdem ile Havva'nın Giydirilmesi ve Âdem ile Havva'nın Cennet'ten Kovulması olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Resimde bulunan sahneler kaynağını Tevrat'tan almaktadır. Kaynaklarda geçen öyküye göre; Tanrı yılanı, bütün hayvanlar arasında en lanetli olduğunu söyleyerek onu lanetlemiştir. Yılandan sonra Tanrı Âdem ile Havva aracılığıyla tüm İnsanoğlu'nu Cennet Bahçesi'nden atarak cezalandırmıştır. Tanrı, Bilgi Ağacı ve Cennet Bahçesi'nin önüne yaklaşılabilmesi için dört bir yanı alevler içinde dönen bir kılıçla, Kherub meleklerini koymuştur.

Resmin geleneksel şemasında bulunan imgeler arasından sadece Âdem ile Havva, yılan, Cennet Kapısı ve Kherub meleği genellenerek söylenebilir. Cennetten Kovuluş sahnelerinin betimlenmesi döneme ve üsluba göre değişkenlik göstermektedir.

Konturları kırmızıyla çizilmiş purpura rengi diktörtgen zeminde yer alan sahnenin solunda Âdem ile Havva kısa deri (kürk) kıyafetleri içinde Cennet Bahçesi'nin yeşil, mavi ve sarı renkli ağaçları arasında resmedilmişlerdir. Dörtte üç profilden betimlenen Âdem ile Havva'nın bedenlerinin aldığı biçim korkmuş olduklarını göstermektedir. Yılan da bunlardan etkilenmiş olarak Âdem ile Havva'nın solundaki 7 adet meyvesi olan Bilgi Ağacı'na dolanmış ve kafasını gizlemiş olarak tasvir edilmiştir. Âdem ile

Havva'nın sağında ve sahneyi bir sonraki sahneden ayıran hurma ağacı görünümünde "Yaşam Ağacı"¹⁷⁰ bulunmaktadır. "Yaşam Ağacı" kavramı Tevrat Yaratılış metninin dışında Targum PsJonathan'da (Yaratılış II)¹⁷¹ ve Targum Neofiti'de (Yaratılış 3: 22)¹⁷² karşımıza çıkmaktadır. "Yaşam Ağacı"nın bir örneği 3. yüzyılın ortasına tarihlenen Dura Europos Sinagogu Tora Nişi'nde ve 4. yüzyıla tarihlenen Via Latina Katakomp'u'nda bulunmaktadır.

Sahnenin merkezinde çaprazlama konumlandırılmış çerçeveli ve üzeri geometrik motiflerle bezeli Cennet Kapısı kapalı bir şekilde tasvir edilmiştir. Cennet Kapısı'nın sağında bir çift ateş çemberi ve hemen yanında asasıyla ateş çemberine¹⁷³ temas eden Kherub¹⁷⁴ meleği görülmektedir. Burada resmedilen melek figürü diğer Viyana Genesis el yazmasında içinde bulunan diğer melek figürleriyle benzerlik göstermektedir¹⁷⁵. Sadece cepheden betimlenmesi ve sarı kemerli pembe tunik giyimli olması onu diğerlerinden farklı kılmıştır. Kanatlarında mavi renginin izlenebildiği melek, elinde bulunan asa ile hareket etmelerini sağlamak amacıyla ateş çemberlerine dokunmaktadır. Erken Hristiyanlık Dönemi'nde Kherub'un melek¹⁷⁶ olarak tasvir edildiğine dair pek çok örnek bulunmaktadır¹⁷⁷. Örneğin; 6. yüzyıl sanatında ise bilinen Kherub melekleri tiplmesi yine Rabbula İncilleri'nde İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesinde (fol. 13b) karşımıza çıkmaktadır¹⁷⁸. Bununla birlikte Octateuch el yazmalarında¹⁷⁹ ise Cennet Tetramorf Kherub melekleri tarafından korunmaktadır.

¹⁷⁰Detaylı bilgi için bk. dipnot 148.

¹⁷¹J.W. Etheridge (1862). *The Targums of Onkelos and Jonathan Ben Uzziel on the Pentateuch*. London. s. 162.

¹⁷²M. McNamara (1992). *Targum Neofiti 1: Genesis*. The Aramaic Bible Volume 1A. Edinburgh: Clark. s. 63.

¹⁷³Ateşli çemberler ise burda kılıcsız olarak kullanılmıştır. Buna benzer en yakın kullanım Rabbula İncilleri'nde İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesinde (fol. 13b) karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte Viyana Genesis metninde "alevli kılıçlar" olarak tanımlanmasına karşın sanatçı, ateş çemberi olarak betimlemiştir.

¹⁷⁴Kherub tasviri Bizans Sanatı'nda özellikle "Ezekiel'in Görüşü" (Ezekiel 1:4-25, 10:1-22), Yuhanna'nın Vahyi'nde geçen "Apokaliptik Görü" (Vahiy 4:6-9) ve Cennet'in Kapısında Bekleyen Melek" (Yaratılış 3:24) anlatımlarının etkisiyle gelişmiş ve çeşitli sanat eserlerinde erken dönemden itibaren görülmüştür. Ancak Erken Bizans Dönemi'nde melekler kutsal metinlerdeki tanımlamalarından farklı bir biçimde, antropomorfizm kullanılarak daha çok sıradan bir melek (iki kanatlı insan) görüntüsünde tasvir edilmiştir. Konuyla ilgili daha fazla bilgi için bk. S. Doğan ve Ş. Ünser (2011). *Bizans Sanatında Kherub ve Seraph İmgeleri Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim*. Dr. A. Mine Kadiroğlu'na Armağan. Ankara. s. 203.

¹⁷⁵Viyana Genesis el yazması sahnelerinde bu sahne ile birlikte toplam 5 resimde (1v, 5r, 6r, 11r, 15v) melek tasviri bulunmaktadır.

¹⁷⁶Erken Hristiyanlık Dönemi Sanatı araştırmacılarından G. Stuhlfauth, söz konusu sahnede elinde asa bulunmasından ve duruş pozisyonundan meleğin Baş Melek Mikael olduğu öne sürmektedir. (G. Stuhlfauth (1897). *Die altgriechische Elfenbeinplastik*. Freiburg. s.164-166.) Ancak, bu yorumlama Ezekiel Görüşü'nün tanımlaması ile ters düşmektedir.

¹⁷⁷J. Michl (1962). *Engel IV*. RAC (Reallexikon für Antike und Christentum) 5. s.176-180. Örneğin; 5. yüzyıla tarihlenen, Suriye kökenli olduğu düşünülen ve günümüzde British Museum'da bulunan diptikon; 6. yüzyıla tarihlenen ve Ravenna Museo Nazionale bulunan diptikon. Bu örneklerde Baş Melek asa ve globusla temsil edilmiştir. Bu resimde Baş Melek globus olmadan resmedilmiştir. Ancak bu öykülemeci el yazmalarında sembolik nitelik olarak gereklilik arzeden bir durum değildir. (W.F. Volbach (1976). *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz. s. 57,64 r. 32,39)

¹⁷⁸K. Weitzmann (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. New York. s. 101. r. 36.

Yahudi metinlerinden Targum PsJonathan'da (Yaratılış III)¹⁸⁰ ve Targum Neofiti'de (Yaratılış 3: 24)¹⁸¹ Cennet Kapısı'nı Kherub meleği ile birlikte Şekinah'ın¹⁸² da beklediği yazmaktadır. 4. yüzyıla tarihlenen Via Latina Katakompu'nda Cennetten Kovuluş sahnesinde; sakallı, tunik ve pallium¹⁸³ giyimli bir erkek figürü ve figürün solunda bir ağaç, sağında ise Âdem ve Havva'nın yönelttiği bir kapı tasviri betimlenmiştir. Söz konusu erkek figürü Yahudi kaynaklarına göre Şekinah olmalıdır. O. Mazal, metinden ve örnekten yola çıkarak; Yaratılış döngülerinde ateş çemberleri ile birlikte betimlenen Melek figürünün Şekinah'ın bir temsili olabileceğini belirtmektedir¹⁸⁴.

Resmin en sağında Deri giyimli (kürk) Âdem ile Havva korkuyla Cennet Kapısı'nın önünde korkuyla durmaktadırlar. Yasta olduklarının göstergesi olarak sol ellerini yüzlerine koymuşlardır. Dörtte üç profilden betimlenen Âdem ile Havva'nın arka planında her ikisinin omzuna elini koymuş cepheden betimlenmiş sıradışı bir kadın figürü bulunmaktadır. Âdem ile kadın bakışlarını Cennet yönüne, Havva zemine doğru yönlendirmiş biçimde görülmektedir.

Âdem ile Havva'nın arkasında duran kadın figürünün işlevi hakkında muhtelif görüşler ileri sürülmüştür. Genel görüş kadın figürünün Bilgeliğin kişileştirmesi olan Sophia olduğu yönündedir. Bir diğer görüş ise, söz konusu kadının görevinin Âdem ile Havva'nın Cennet'ten atılmasından sonraki yolculuğunda onlara yol göstermek ve eşlik etmek olduğudur. Ancak Âdem ve Havva'ya birisinin eşlik ettiği hususunda Eski Ahit ve Yahudi metinlerde bir kanıt bulunamamıştır¹⁸⁵. Aynı sahnenin benzer örneklerinde ve dini metinlerde bahsi geçen kadın figürüne rastlanmadığı için bu figürü sadece Viyana Genesis el yazması bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Resmin üst merkezinde bulunan yarı daire biçiminde stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli her ikisini işaret etmektedir.

Karşılaştırma: Sahnenin erken tarihli ve katakomp resimlerinde tek olan örneği 4. yüzyıla tarihlenen Roma Via Latina Katakomp'unda yer alır. Cennet Kapısı'nın önünde

¹⁷⁹Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 39-42, r. 99, 100, 101, 102)

¹⁸⁰Etheridge, 1862, a.g.k., 168.

¹⁸¹McNamara, 1992, a.g.k., 63.

¹⁸²Mesken. İnsanların arasında mesken olmaya tenezzül eden Tanrı'nın Görkemi <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13537-shekinah>.

¹⁸³Bu çalışmada Roma Dönemi'nde giyilen kısa himation için pallium kelimesi kullanılacaktır.

¹⁸⁴Mazal, 1980, a.g.k., 130-131.

¹⁸⁵Zimmermann, 2003, a.g.k., 76.

durur şekilde betimlenen Yaratıcı (İsa), leopar desenli deriden kıyafetlerle betimlenen Âdem ile Havva'yı Cennet Kapısı'ndan uzaklaştırılırken tasvir edilmiştir. Yaşam Ağacı sahnenin solunda bulunmaktadır.

Römisch-Germanisches Zentralmuseum'da 4. yüzyıla tarihlenen terra cotta bir kap üzerinde çıplaklıklarını gizleyen Âdem ile Havva'nın arasında kanatsız ve frontal betimlenmiş bir melek, söz konusu sahneye örnek olabilecek niteliktedir.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde¹⁸⁶ bulunan konu üç sahnede işlenmiştir. İlk sahnede Yılanın Lanetlenmesi ve Âdem ile Havva'nın Yaratıcı'nın (İsa'nın) tahtının önünde oturmaları tasvir edilmiştir. Sahnede yılan ağaca dolanmış; Âdem tahtın sağ tarafında Havva ise sol tarafında durmaktadır. İkinci sahne Âdem ile Havva'nın Kıyafetlerinin Giydirilmesi sahnesidir. Bu sahnede Yaratıcı (İsa) Havva'ya giyinmesi için yardım ederken resmedilmiştir. Cennetten Kovuluş sahnesinde ise yine Yaratıcı konumunda İsa figürü Cennet Kapısı'nın dışına doğru İsa ve Havva'ya yol göstermektedir. Âdem'in elinde çapa (kazma), Havva'nın elinde şiş ve öreke bulunmaktadır. Havva arkasına (Cennet'e) doğru yönelmiştir. Yaşam Ağacı İsa'nın (Yaratıcı'nın) arkasındadır ve üzerinde büyük bir haç bulunmaktadır. Ağacın önünde ise kırmızı, kahverengi ve altın renklerinden oluşan ateş çemberi ile ateş çemberi ve çemberin üzerinde onunla aynı renklerde iki Anka kuşu¹⁸⁷ bulunmaktadır.

Öykünün en kapsamlı betimlenmesi Octateuch el yazmalarında bulunmaktadır. Yılanın Tanrı Tarafından Lanetlenmesi ve İnsanoğlunun Tanrı Tarafından Cezalandırılması sahneleri ayrı bir folyoda gösterilmektedir¹⁸⁸. Kodeks Vaticanus Graecus 747'de söz konusu sahnelerin restorasyonu sırasında yapılan değişikliklerden dolayı bu eserdeki resimler diğer el yazmalarındakinden farklılık göstermektedir. Seraglio Octateuch'da ise sahnelerin ana hatları görülebilmektedir. Smyrna (Olim) ve Vatikan Kodeks Graecus 746 el yazmaları ise sahnenin günümüze en iyi biçimde gelebilmiş örnekleri içerirler. Resmin merkezinde yer alan stilize gökyüzü tasvirinde,

¹⁸⁶Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 55-57. r. 57, 59, 60.

¹⁸⁷Anka Kuşu, Hristiyan sembolizimine göre İsa'nın Dirilişi'ni temsil eder. Genelde Çarmıh sahnesinde, ölümden sonra edebi yaşama işaret etmek için betimlenir. Yahudi öykülerine göre ise, Cennet Bahçesi'nde Havva'nın hayvanlara da sunduğu yasaklı meyveyi reddeden tek hayvan Anka Kuşu'dur. Bu davranışının ödülü olarak Tanrı tarafından Cennet Bahçesi'nde yaşamalarına izin verilmiştir. (A. Reed (2007). *Blessing the Serpent and Treading on its Head: Marian Typology in the S. Marco Creation Cupola*. Gesta 46: 1, s. 41-58). Ayrıca Hristiyan teolojisi üzerine çalışan araştırmacılar Anka Kuşu'nun erken dönemlerden beri cenneti temsil ettiğinden bahsetmişlerdir (C. Davis-Wayer (1961). *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12. s. 23).

¹⁸⁸Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 38-39, r. 95, 96, 97, 98.)

Tanrı'nın Eli betimlenmemiştir¹⁸⁹. Solda Yılanın Tanrı Tarafından Lanetlenmesi sahnesinde 4 ayaklı olarak tasvir edilmiş yılan, bir tür kara hayvanı ile sürüngen karışımı bir yaratık biçiminde¹⁹⁰ betimlenmiştir. Resmin merkezinde 4 tekerlekli öküz arabası ve en solunda Tanrı'nın Âdem ile Havva'yı Giyindirmesi sahnesi bulunmaktadır. Aynı el yazmalarında Yaratılış 3: 24 metninin kaynaklık ettiği resimler ise üç sahneden oluşmaktadır. Resimlerin sol üst köşesinde Tanrı'nın Eli'nin deri (kürk) kıyafetler giydirilmiş Âdem ile Havva'yı işaret ettiği stilize gökyüzü tasviri bulunmaktadır. Bu sahnede Havva, Âdem'e kılavuzluk ederken sağ elini yas göstergesi olarak yanağına koymuştur. Resimlerin merkezinde kapalı Cennet Kapısı'nın önünde kanatlı ve baş kısmı ile insana benzeyen yaratık Kherub durmaktadır. Kapının sağında Âdem ile Havva'yı Cennet Kapısı'ndan uzaklaştıran nimbuslu ve kanatlı bir melek bulunmaktadır. Melek iki eliyle Âdem'in omzundan tutmuştur. Havva yine yas göstergesi olarak elini çenesine koymuştur. Her ikisi de üzgün bir yüz ifadesiyle Cennet Kapısı'na doğru bakmaktadırlar. En sağda ise bir taşın üzerine oturmuş Âdem ve Havva ile hemen önlerinde küçük Kain bulunmaktadır. Âdem başının üzerindeki stilize gökyüzü tasvirine doğru konuşma jesti yaparak yönelmiştir. Havva ise yasta olduğunun göstergesi olarak¹⁹¹ elini sağ yanağına koymuştur¹⁹².

Octateuch karşılaştırmalarında gözlenen bir diğer durum ise; Âdem ile Havva'nın Giydirilmesi sahnesinin mevcut resmin içinde verilmiş olmasıdır. Bunun nedeni, sahnelerin çoğaltılmak istenmemesi olabilir.

¹⁸⁹Kodeks Vaticanus Graecus 747'de söz konusu sahnede Tanrı'nın Eli bulunmaktadır. Vatikan Kodeks Graecus 746'da ise Tanrı'nın Eli'nin bulunmamasının sebebi bahsedilen el yazmasının restorasyonu sırasında yapılan değişikliklerdir.

¹⁹⁰Yılanın, baş kısmının yılan beden kısmının deve görünümünde betimlenmesinin kaynağı Yahudi kaynaklarından Pirkê de Rabbi Eliezer'e dayanmaktadır (G. Friedlander (1916). *Pirkê de Rabbi Eliezer (The chapters of Rabbi Eliezer the Great): according to the text of the manuscript belonging to Abraham Epstein of Vienna*. London: K. Paul, Trench, Trubner; New York: Bloch Pub. Co. s. 92.)

¹⁹¹Yaratılış öyküsünde Âdem ile Havva'nın Cennet'in dışında tuttıkları yasla ilgili herhangi bir ifade bulunmamaktadır. Konu, ikilinin hayatını anlatan Vita Adae et Evae adlı apokrif kaynakta anlatılmaktadır. Kaynakta, "Cennet'ten kovulduktan sonra kendilerine bir çardak yaptılar ve yedi gün boyunca derin bir şekilde yas tuttular ve ağladılar" ifadesi yer alır (R. H. Charles (1913). (Ed.). *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English* (2. Cilt). Oxford: Clarendon. s. 134).

¹⁹²Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 39-41, r. 99, 100, 101, 102.

Katalog no: 3 (EK-3, resim 3)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 002A

Folyo no: fol. 2r

Durumu: Folyo alt ortadan başlayarak yukarı doğru resmin ortasına kadar ikiye ayrılmış, sonradan onarılmıştır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 7: 19-24, 8: 1, 4, 13¹⁹³

19 Sular öyle yükseldi ki, yeryüzündeki bütün yüksek dağlar su altında kaldı. 20 Yükselen sular dağları on beş arşın aştı. 21 Yeryüzünde yaşayan bütün canlılar öldü; kuşlar, evcil ve yabanıl hayvanlar, tüm sürüngenler, tüm insanlar 22 Herşey kuru toprak üzerinde kaldı, soluk alan bütün canlılar öldü. 23 Yalnız Nuh`la gemidekiler kaldı. 24 Sular yüz elli gün boyunca yeryüzünü kapladı.

8: 1 Tanrı yeryüzünde bir rüzgar estirdi, sular alçalmaya başladı. 8: 4 Gemi Ararat dağlarına oturdu. 8: 13 Nuh geminin üstündeki kapağı kaldırınca toprağın kurumuş olduğunu gördü.

Transkripsiyon:

1 ΤΟ ΔΕ ΎΔΩΡ ΕΠΕΚΡΑΤΙ ΣΦΟΔΡΑ Σ[ΦΟ]ΔΡΩΣ ΕΠΙ 2 ΤΗΣ ΓΗΣ · ΚΑΙ
ΕΠΕΚΑΛΥΨΕΝ ΠΑ[Ν]ΤΑ ΤΑ ΟΡΗ ΤΑ ΥΨΗΛΑ 3 Α ΗΝ ΎΠΟΚΑΤΩ ΤΟΥ
ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΥ ΔΕΚΑΠΕΝΤΕ ΠΗΧΙΣ ΎΨΩΘΗ 4 ΤΟ ΎΔΩΡ · ΚΑΙ ΕΠΕΚΑΛΥΨΕΝ
ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΟΡΗ Κ(ΑΙ) ΑΠΕΘΑΝΕ(Ν) 4 ΠΑΣΑ ΣΑΡΞ ΚΙΝΟΥΜΕΝΗ ΕΠΙ ΤΗΣ
ΓΗΣ ΤΩΝ ΠΕΤΙΝΩΝ 6 ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΤΗΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΘΗΡΙΩΝ· ΚΑΙ ΠΑΝ
ΕΡΠΙΕΤΟ(Ν) 7 ΚΕΙΝΟΥΜΕΝΟΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΣ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ · ΚΑΙ
ΠΑΝΤΑ 8 [Ο]Σ[Α] ΕΧΕΙ ΠΝΟΗΣ ΖΩΗΣ· ΚΑΙ ΠΑΣ ΟΣ ΗΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΞΗΡΑΣ 9
ΑΠΕΘΑΝΕΝ ΚΑΙ ΚΑΤΕΛΙΦΘΗ ΝΩΕ ·· ΜΟΝΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕ 10 Τ ΑΥΤΟΥ ΕΝ
ΤΗ ΚΙΒΩΤΩ · ΚΑΙ ΥΨΩΘΗ ΤΟ ΎΔΩΡ· ΕΠΙ 11 ΤΗΣ ΓΗΣ ΗΜΕΡΑΣ ΡΝ · [ΚΑΙ
ΕΠΗ]ΓΑΓΕΝ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΠΝ(ΕΥΜ)Α ΕΠΙ ΤΗΝ ΓΗ(Ν) 12 ΚΑΙ ΕΚΟΠΑΣΕΝ ΤΟ

¹⁹³Yaratılış 7: 19 Sular öyle yükseldi ki, yeryüzündeki bütün yüksek dağlar su altında kaldı. 20 Yükselen sular dağları on beş arşın aştı. 21-22 Yeryüzünde yaşayan bütün canlılar yok oldu; kuşlar, evcil ve yabanıl hayvanlar, sürüngenler, insanlar, soluk alan bütün canlılar öldü. 23 RAB insanlardan evcil hayvanlara, sürüngenlerden kuşlara dek bütün canlıları yok etti, yeryüzündeki her şey silinip gitti. Yalnız Nuh`la gemidekiler kaldı. 24 Sular yüz elli gün boyunca yeryüzünü kapladı. 8: 1 Sonra Tanrı Nuh`u ve gemideki evcil ve yabanıl hayvanları anımsadı. Yeryüzünde bir rüzgar estirdi, sular alçalmaya başladı. 4 Gemi yedinci ayın on yedinci günü Ararat dağlarına oturdu. 13 Nuh altı yüz bir yaşındayken, birinci ayın birinde yeryüzündeki sular kurudu. Nuh geminin üstündeki kapağı kaldırınca toprağın kurumuş olduğunu gördü.

ΨΔΩΡ ΚΑΙ ΕΚΑΘΙΣΕΝ Η ΚΙΒΩΤΟΣ [Ε]Π[Ι] ΤΑ ΟΡΗ 13 ΤΑ ΑΡΑΡΑΤ' ΚΑΙ ΑΠΕΚΑΛΥΨΕΝ ΝΩΕ ΤΗΝ ΣΤΕΓΗΝ ΤΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ 14 Κ(ΑΙ) ΙΔΕΝ ΟΤΙ ΕΞΕΛΙΠΕΝ ΤΟ ΨΔΩΡ' ΑΗΟ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΤΗΣ ΓΗΣ

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Nuh Tufanı

İkonografik çözümleme: Bu resimde bir önceki folyodaki gibi öykülemeci bir anlatım bulunmamaktadır. Bunun yerine selin getirdiği yıkım tek bir sahne ile özetlenmiştir.

Sahne kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Kaynakta geçen öyküye göre; Nuh, tufan suları her yeri kaplamadan önce, ailesini alarak gemiye biner. Yedi gün sonra tufan suları yeryüzüne dökülmeye başlar ve kırk gün kırk gece yağmur yağar. Sular kabararak gemiyi kaldırır ve daha sonra gemi suların üstünde yüzmeye başlar. Yeryüzünde yaşayan bütün canlılar, kuşlar, evcil ve yırtıcı hayvanlar, sürüngenler ve insanlar hayatlarını yitirir.

Resmin geleneksel şemasında sembolik imgeler kullanılmıştır. Bu imgeler arasında Nuh, Nuh’un Gemisi, güvercin/güvercinler ve zeytin dalı bulunmaktadır.

Konuyla ilgili Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahnenin üst kısmında bulut şeridi ve bu şeritten aşağıya doğru yoğun biçimde düşen yağmur perdesi görülmektedir. Resmin merkezinde üç kademedan oluşan stilize gemi, büyük su kütesinin arasından yukarı doğru yükselirken resmedilmiştir. Geminin etrafında dağınık bir şekilde konumlandırılmış aralarında farklı yaş ve cinsiyette toplam 16 figür, iki at, türü belirlemeyen iki hayvan mücadele eder biçimde ve farklı pozisyonlarda resmedilmiştir. Selin yarattığı büyük su kütesinin sonucunda kimi mücadele içinde ve kimisi de cansız tasvir edilmiştir. Çoğunlukla profilden betimlenen figürlerin bir kısmı yüzer biçimde bir kısmı da doğa kanunlarına ters düşecek biçimde zeminle bağlantıları varmışcasına resmedilmiştir. Figürlerin üzerlerinde pembe, mavi ve kahverengi renklerde tunikler görülmektedir.

Söz konusu dramatik sahnede stilize geminin sağ ve solunda, açık gözlerinden canlı oldukları anlaşılan iki insan figürü, birbirlerine simetrik biçimde çaprazlama konumlanmışlardır¹⁹⁴. Profilden betimlenen figürlerden; soldaki figürün kıyafeti anlaşılamamakla birlikte, sağdaki figürün pembe tunik giyimli olduğu görülür.

¹⁹⁴R. Bianchi Bandinelli (1955). *La composizione del diluvio nella Genesi di Vienna*, RM (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung) 62. s. 66-77.

Sanatçı, selin oluşturduğu büyük su kütesinin, stilize resmedilmiş geminin ve canlıların renk seçimine ve kütlelerin birbirlerinden ayırt edilmesine özen göstermiştir.

Karşılaştırma: Katakomp duvar resimlerinde sahnenin pek çok örneğe rastlanmaktadır. Bu sahnenin katakomp duvar resimlerindeki ortak betimleniş şekli; stilize bir gemi tasvirinin içinden çıkan orans duruşta Nuh ve Nuh'un sağında ve solunda ağızlarında zeytin dalı olan iki güvercinin karaya gönderilmesi şeklindedir¹⁹⁵. Burada ölülerin kurtuluşu temasına bir gönderme bulunmaktadır¹⁹⁶. Roma Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano'da bulunan 3. yüzyıla tarihlenen lahitte sahne, güvercin zeytin dalını almak için geminin üzerinde dururken resmedilmiştir¹⁹⁷. 4. yüzyıla tarihlenen "Nuh'un Kadırgası Lahti"nde¹⁹⁸ de içinde 8 kişi bulunan kutu formunda bir gemi resmedilmiştir. Karaya gönderilen güvercin ağzında zeytin dalıyla dönerken betimlenmiştir. Nuh ve Gemisi sahnesi günümüz itibariyle Römisch-Germanisches Museum'da bulunan 4. yüzyıla tarihlenen altın camda kutu formunda stilize geminin içinden çıkmış Nuh orans pozisyonundadır ve gelen güvercini karşılamaktadır. Altında bulunan sahnede ise kuzgun bir boğanın leşini gagalarken resmedilmiştir¹⁹⁹. Kutu şeklinde stilize geminin 4. yüzyıla tarihlenen bir diğer örneği Misis/Mopsuestia'da (Kilikya) bulunan kilisenin

¹⁹⁵Örneğin; 1. En erken Nuh betimlemesi olarak tanımlanan 1. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Galerî Flavîer'in sol duvarında 2. 2. yüzyıla tarihlenen Cappella Greca'nın sağ duvarında (r. 16), 3. 3. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Domitilla Katakombu'nun 3. odasında (r. 56), 4. 3. yüzyılın ilk yarısı Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun Della Madonna Kriptası arcosoliumun ön duvarında (r. 60), 5. Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun 3. yüzyılın ortalarına tarihlenen 53. odasında (r. 67), 6. Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun 3. odanın tavanında (r. 73), 7. 3. yüzyılın ilk yarısına Nunziatella Hypojesi arcosolium odasının ön duvarında (r. 77), 8. 3. yüzyılın ikinci yarısı Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun Orpheus'un odası giriş duvarında (r. 98), 9. 3. yüzyılın ikinci yarısı Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun 3. Cubiculum tavanında (r. 104), 10. Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun 3. yüzyılın sonuna tarihlenen 33. odanın yanındaki mezar nişi duvarında (r. 77, 3), 11. 3. yüzyılın sonuna tarihlenen Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun lunet duvarının arkasında 12. 3. yüzyılın sonuna tarihlenen Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun 37 A Cubiculum giriş duvarında (r. 129,2), 13. 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Domitilla Katakombu'nun 10. odası tavanında (r. 146), 14. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen Coemeterium Maius Katakombu 1. oda arcosoliumun kemer ortasında, 15. 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun 11. Cubiculum tavanında (r. 71,2), 16. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen Coemeterium Maius Katakombu'nun kriptâ arcosoliumun sol kemerinde (r. 172, 1), 17. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen Domitilla Katakombu'nun 2. odasının tavanında (r. 196), 18. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen Coemeterium Maius Katakombu'nun 4. odasının tavanında (r. 77, 2), 19. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun Gaudentia Kriptası arcosoliumun kemer ortasında, 20. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun Şarap Mucizesi odası arcosoliumun kemer ortasında (r. 186, 1), 21. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen P. Priscilla Katakombu'nun 6. Cubiculum tavanında (r. 203), 22. 4. yüzyılın ortasına tarihlenen Vigna Massimo Katakombu'nda bulunan bir mezar odasında (r. 212), 23. 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Domitilla Katakombu'nun 4. odası sağ arcosoliumun ön duvarı (r. 230,1), 24. 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Domitilla Katakombu'nun 6. odası arcosoliumun ön duvarı (r. 227), 25. 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Coemeterium Maius Katakombu'nun 1. arcosoliumun sağ kemerinde (r. 166,2), 26. 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Coemeterium Maius Katakombu'nun 2. arcosoliumun sol kemerinde, 27. 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Ponziano'da merdivenlerin altında bulunan odanın girişinde (r. 173, 3), 28. 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Santi Pietro e Marcellino Katakombu'nun 13. odası arcosoliumun kemer ortasında (r. 186, 2). (Wilpert, 1903, a.g.k., 344-350.)

¹⁹⁶A. Stüber (1957). *Refrigerium interim. Die Vorstellungen von Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*. Bonn. s.175-182.

¹⁹⁷J. Wilpert. (1932). *Sarcofagi cristiani antichi II*. Rom. s. 224, r. CXCII(1).

¹⁹⁸R. Studien (1986). *Studien zum Ashburnham Pentateuch* (Paris, Bibl. Nat. NAL. 2334). Bonn. r.121, s.73.

¹⁹⁹J. Fink (1955). *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*. Münster-Köln. r. 7.

zemin mozağinde betimlenmiştir. Üstü açık ayaklı sandık görüntüsündeki geminin etrafında çeşitli hayvanlar mevcuttur²⁰⁰.

Erken Hristiyanlık Dönemi el yazmalarında konunun tasviri daha detaylıdır. Örneğin Cotton Genesis²⁰¹ ve söz konusu el yazması doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde²⁰² aynı konu Nuh'un Karaya İlk ve İkinci Güvercini Göndermesi (ve Kuzgun'nun Leş Gagalaması), İkinci Güvercinin Gemiye Dönmesi sahneleri olmak üzere toplam iki sahnede işlenmiştir. İkonografik olarak Nuh Tufanı sahnesi Viyana Genesis'te bulunan sahneden uzaktır.

7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazmasında²⁰³ ise konuya iki folyoda yer verilmiştir. Biri çok sahneli olan fol. 10v'da karşımıza çıkar. Fol. 9r'da (EK-3, resim 50) tek sahneli ve betimlenen diğeri ise tek sahnelidir ve betimlemede kullanılan unsurlar çok farklı olmakla birlikte Viyana Genesis'teki sahneye en benzer örnektir. Fol. 9r'da sahne iki bölüme ayrılmıştır. Üstte mavi üzerine enlemesine kiremit rengi çizgili, kapısı ve penceresi olan ev görünümünde silindir şeklinde bir gemi bulunmaktadır. Altta ise yeşil suların içinde mücadele eden canlılar²⁰⁴ resmedilmiştir. Söz konusu el yazmasında fol. 10v'da ise Kuzgun ve Güverci'nin Kara'ya Gönderilmesi sahnesi mevcuttur²⁰⁵.

Octateuch el yazmalarında ise bir resimde sınırları belirlenerek iki ayrı sahne kullanılmıştır. Kodeks Vaticanus Graecus 747 fol. 29v'da ilk sahnede içinde açık bir kapı olan stilize gökyüzü tasviri bulunmaktadır. Açık kapıdan resmin altında resmedilen stilize gemi tasvirine doğru şiddetli yağmur inmektedir. Hemen sağında bulunan sahnede ise yine stilize tasvir edilmiş geminin penceresinden Nuh güvercinleri gönderirken resmedilmiştir. Seraglio Octateuch, fol. 58v'da stilize gökyüzü tasviri ve aşağıya doğru inen yoğun yağmur tasvir edilmiştir. Suların içinde kutu formunda stilize bir gemi yüksek bir dağın yamacındadır. Smyrna (Olim) fol. 20v ve Vatikan Kodeks

²⁰⁰L. Budde (1969). *Antike Mosaiken in Kilikien, Band 1: Die frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*. Recklinghausen: Aurel Bongers s. 27.

²⁰¹Cotton Genesis el yazmasında söz konusu sahneden günümüze ulaşan bir parça folyoda deniz ve gökyüzünde çivit mavisi kullanılmış, bununla birlikte gemi, sepet örgü motifi ile tasvir edilmiştir (Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 65 r. 118).

²⁰²Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 65, 66. r. 120, 122.

²⁰³O. Gebhardt (1883). *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*. London, Asher & Co. r. 5.

²⁰⁴Konuyla ilgili araştırmacılar Ashburnham Pentateuch el yazmasındaki bazı sahnelerde Yahudi kaynaklarının izine rastlamışlardır (J. Gutmann (1953). *The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures*. The Jewish Quarterly Review Vol. 44, No. 1. s. 64). Söz konusu resimde canlıların betimlenmesiyle ilgili Yahudi kaynaklarından Midraş Rabbah'ta geçen "... yarattığım tüm canlıları yok edeceğim (Yaratılış 32/4) (Çev. R. Dr. H. Freedman (1992). *Midrash Rabbah*. Volume One. Noble Offset Printers. New York. s. 252)" metni kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.

²⁰⁵R. Sörries (1993). *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, 2 Cilt. Wiesbaden. r. 5.

Graecus 746 fol. 54r bu tasvire uymaktadır. Her ikisinde de dağ tasvirinin içinde mücadele eden canlılar ve bir figürü gagalayan kuş bulunmaktadır²⁰⁶. Bu tasvir 4. yüzyıldaki yaşamış kilise babalarından Ioannes Hrisostomos²⁰⁷ metinlerinde ve daha sonra 8. yüzyıla tarihlenen Yahudi kaynaklarında²⁰⁸ görülmektedir.

Sonuç olarak, sahnenin kökeniyle ilgili öne sürülen pek çok görüş vardır. Sahnenin pagan dönemde işlenen konular arasında yer alan selden boğulanlar temasıyla benzerlik gösterdiği hakkındaki yorumlar bunlar arasındadır²⁰⁹. Sahne ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur. Büyük felaketi göstermek için ayrılan geniş alanda figürlerin yaşanan felaketi hissettirecek beden hareketlerine detaylı şekilde yer verilmiştir.



²⁰⁶Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., r. 135/136/137/138.

²⁰⁷J. Chrysostomus (344-407); *Homilies on Genesis*. 2. 18-45 (çev. Robert C. Hill) Washington, D.C.: The Catholic Univ. of America Pr. s. 199.

²⁰⁸J. Gutmann (1977). *Noah's Raven in early Christian and Byzantine art*. CahArch Vol. 26. s. 70-71.

²⁰⁹Studien, 1986, a.g.k., 176-180, r.121.

Katalog no: 4 (EK-3, resim 4)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 002B

Folyo no: fol. 2v

Durumu: Folyo alt ortadan başlayarak yukarı doğru resmin ortasına kadar ikiye ayrılmış, sonradan onarılmıştır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 8: 14-20²¹⁰

14 İkinci ayın on yedinci günü toprak tümüyle kurumuştur ve yirmiyedinci günü geminin kapağı açıldı,²¹¹ 15 Tanrı Nuh`a, 16 “Karı, oğulların ve gelinlerinle birlikte gemiden çık” dedi, 17 Kendinle birlikte selden/yağmurdan geriye kalan bütün canlıları, kuşları, hayvanları, sürüngenleri de çıkar. Üresinler, verimli olsunlar, yeryüzünde çoğalsınlar. 18/19 Böylece bütün canlılar gemiyi terk etti. 20 Nuh Tanrıya bir sunak yaptı. Orada bütün temiz sayılan hayvanlarla kuşlardan yakmalık sunular sundu.

Transkripsiyon:

1 EN ΔΕ Τ[Ω Δ]ΕΥΤΕΡΩ ΜΗΝΙ ΕΠΤΑ ΚΑΙ ΔΕΚΑΤΗ ΗΜΕΡΑ 2 ΕΞΕΡΑΝΘΗ Η ΓΗ
ΚΑΙ ΕΒΔΟΜΗ Κ(ΑΙ) ΕΙΚΑΔΙ ΤΟΥ ΜΗΝΟΣ · ΕΝΕ 3 ΩΞΕΝ ΤΗΝ ΚΙΒΩΤΟΝ : ΚΑΙ
ΕΠΙΕΝ Κ(ΥΡΙΟ)Σ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΛΕΓΩΝ ΕΞΕΛ[Θ]Ε 4 ΕΚ ΤΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ · ΣΥ ΚΑΙ ΟΙ
ΥΟΙ ΣΟΥ ΚΑΙ Η ΓΥΝΗ ΣΟΥ Κ(ΑΙ) 5 ΑΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΩΝ ΥΙΩΝ ΣΟΥ ΜΕΤΑ ΣΟΥ:
ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ 6 ΤΑ ΘΗΡΙΑ ΟΣΑ ΕΣΤΙΝ ΜΕΤΑ ΣΟΥ’ ΚΑΙ ΠΑΣΑ ΣΑΡΞ : ΑΠΟ ΠΕ 7
ΤΙΝΩΝ ΕΩΣ ΚΤΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝ ΕΡΠΙΕΤΟΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ(Ν) 8 ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ
ΕΞΑΓΑΓΕ ΜΕΤΑ ΣΕΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΥΞΑΝΕ[ΣΘ(ΑΙ)] 9 ΚΑΙ ΠΛΗΘΥΝΕΣΘΑΙ
ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ Κ(ΑΙ) ΕΞΗΛΘΑΝ ΕΚ ΤΗΣ 10 ΚΙΒΩΤΟΥ · ΚΑΙ ΩΚΟΔΟΜΗΣΕΝ
ΝΩΕ ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟ(Ν) 11 ΤΩ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΚΑΙ ΕΛΑΒΕΝ ΑΠΟ [ΠΑΝ]ΤΩΝ ΤΩΝ
ΚΑΤΗΝΩΝ ΤΩ(Ν) 12 [ΚΑ]ΘΑΡΩΝ Κ(ΑΙ) ΑΠΟ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΠΕΤΙΝΩΝ ΤΩΝ
ΚΑΘΑΡΟ(Ν) 13 Κ(ΑΙ) ΑΝΗΝΕΓΚΕΝ ΟΛΟΚΑΡΙΩΣΙΝ ΕΠΙ ΤΟ ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟ(Ν)

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

²¹⁰Yaratılış 8: 14 İkinci ayın yirmi yedinci günü toprak tümüyle kurumuştur. 15-16 Tanrı Nuh`a, “Karı, oğulların ve gelinlerinle birlikte gemiden çık” dedi, 17 Kendinle birlikte bütün canlıları, kuşları, hayvanları, sürüngenleri de çıkar. Üresinler, verimli olsunlar, yeryüzünde çoğalsınlar. 18 Nuh karısı, oğulları ve gelinleriyle birlikte gemiden çıktı. 19 Bütün hayvanlar, sürüngenler, kuşlar, yeryüzünde yaşayan her tür canlı da gemiyi terk etti. 20 Nuh RAB`be bir sunak yaptı. Orada bütün temiz sayılan hayvanlarla kuşlardan yakmalık sunular sundu.

²¹¹Diğer Septuagint metinlerinden farklıdır (J.W. Wevers (1974). *Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum. 1. Genesis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. s. 123).

Resim programı: Nuh'un Ailesi ve Hayvanların Gemiye Terketmesi, Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması

İkonografik çözümleme: Resim, Nuh'un Ailesi ve Hayvanların Gemiye Terketmesi ve Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması olmak üzere birbirleriyle bağlantılı iki sahneden oluşmaktadır.

Her iki sahne de kaynağını Tevrat'tan almışmış. Öyküye göre Nuh ailesiyle birlikte gemiden çıkar ve bütün hayvanlar onları izler. Daha sonra Tanrı'ya bir sunak yapıp, bütün temiz hayvanlardan ve kuşlardan Tanrı'ya adak sunar.

Sahnelerin geleneksel şemasında genellikle Tufan'dan sonra geminin içinde veya karaya çıkarken resmedilen Nuh, Nuh'un Ailesi ve Hayvanlar bulunmaktadır. Genellikle Nuh Tufanı sahnesiyle birlikte kullanılan kuzgun, güvercin/güvercinler ve zeytin dalı sahneye dahil olabilmektedir. Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması sahnesinde ise Nuh, adak hayvanı/hayvanları ve altar görülmektedir. Bununla birlikte sahneye fol. 3r'da Tanrı'nın Nuh'la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması sahnesinde betimlenen gökkuşağının eklendiği örnekler de bulunmaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin olarak purpura rengi kullanılmıştır. Sahnelerin birisi üste birisi altta resmedilmiştir. Üste konumlandırılan sahne koyu bej renginde bir şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin sol altında Ararat Dağı ve sol üstünde dağın zirvesine oturmuş üç kademeli stilize gemi²¹² tasviri görülmektedir. Geminin açık kapısından başlayarak canlıların sıralı ilerlemesi için zeminde resmin sağ tarafına doğru yönelen bir şerit oluşturulmuştur. Bazı canlılar sağ altta Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması sahnesine yönelmiş olarak aşağıya doğru dağın eteklerine doğru ilerlemektedirler. Dağın eteklerinden aşağıya doğru yönelen canlıların zor hareket ettikleri izlenmektedir.

Resmin üst kısmında Nuh'un Ailesi ve Hayvanların Gemiye Terketmesi sahnesi bulunmaktadır. Sahnenin ön planında geminin açık kapısından ilerleyen çeşitli hayvanlar resmedilmiştir. Sahnenin sağından başlayarak; birer çift açık kahverengi aslan, gri tonlarında eşek, kahverengi tonlarında at ve devenin arka planında oldukça büyük boyutta bir çift gri renkte fil betimlenmiştir. Söz konusu hayvan betimlemelerinin hemen arkasında yine çift olarak betimlenmiş koyu bej tonlarında domuz, beyaz koyun,

²¹²Gemi biçimsel olarak anıtsal zigurat tapınaklarını andırmaktadır.

açık gri keçi, biri bej diğeri gri hörgüçlü sığır görülmektedir. Bununla birlikte geminin kapısında açık kahverengi bir adet köpek ve resmin altında resmedilen kayalıklara doğru ilerleyen kahverengi tonlarında iki yılan tasvir edilmiştir. Solda betimlenen hayvanların arka planında Nuh ve ailesi toplam 9 kişilik kapalı bir grup olarak sahnenin sağına doğru ilerler biçimde görülmektedir. Sahnenin sağından başlayarak; ön planda betimlenmiş kadın figürü açık kahverengi stikharion²¹³ üzerine mavi maphorion²¹⁴ giyimlidir. Figürün arka planında sadece pembe maphorionunu görebildiğimiz bir diğer kadın figürü bulunmaktadır. Bedenleri profilden, baş kısımları cepheden betimlenen kadınlar bakışlarını arkalarında betimlenmiş Nuh'a doğru yönlendirmişlerdir. Mavi-beyaz tunik üzerine aynı renk himation²¹⁵ giyimli Nuh, eliyle kadınlardan birinin omzuna dokunmaktadır. En sonda Nuh ile benzer giyimli Nuh'un oğlu bulunmaktadır. Nuh ve elini omzuna uzattığı kadınla arasında sadece baş kısmı resmedilmiş bir erkek figürü yer almaktadır. Söz konusu üç erkek figürü dörtte üç profilden betimlenmiştir. Nuh ile Nuh'un oğlu arasında sadece pembe maphorionunu görebildiğimiz bir kadın figürü bulunmaktadır. Bahsi geçen tüm figürlerin arka planlarında üst üste bindirme yöntemi ile sadece saçları betimlenen üç erkek figürü görülmektedir.

Geminin üstünde bulunan baca formundaki açıklıktan çıktığı belli olan 16 kuş²¹⁶ tasvir edilmiştir. Geminin bacasında konumlandırılan beyaz, kahverengi-beyaz iki kırlangıç, iki beyaz-siyah güvercin görülmektedir. Sahnenin solundan başlayarak; iki açık kahverengi bıldırcın, iki siyah-beyaz karga, mavi-beyaz bir balıkçıl kuşu (leylek?), iki açık gri keklik, kahverengi bir kartal, açık gri renkli bir güvercin ve açık yeşil renkli iki papağan resmedilmiştir. Bazı kuş tasvirlerinde, kuşların gagaları ve ayaklarında kullanılan kırmızı oldukça dikkat çekicidir. Bununla birlikte, içlerinden sadece bir

²¹³Bu çalışmada kadın tunikleri için stikharion tanımlaması kullanılmıştır. Roma İmparatorluğu ve Erken Bizans Döneminde herkes tarafından giyilen genel bir giysi olan stikharion (στικχάριον) boyu ve kolları uzun basit bir tunikidir. Genellikle keten ya da ipekten ve herhangi renkten olabilen stikhation rahip sınıfının tümünün başlıca alt giysisidir. Stikharion genellikle tek başına giyilen bir giysi değildir (Ş. Kılıç (2004). *Orta ve Geç Bizans Dönemi Giysileri* (9.-14. Yüzyıllar). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. s. 77).

²¹⁴Baş ve omuzlarla birlikte vücudu örten örtü-şal biçimindeki giysidir. 4.-6. yüzyıl metinlerinde anılan maphorion, resim sanatında erken dönemlerden itibaren kutsal kadınların ve özellikle Meryem'in geleneksel giysisi olarak görülür. Manastır typikonlarında ise hem erkek hem de kadınların kullanımında olan bir giysiyi belirtir. Erken dönemlerden itibaren hem el yazmaları resimlemelerinde hem de duvar resim örneklerinde Meryem çoğunlukla mavi renkteki stikharion üzerine yine mavi, erguvani ya da kahverengi maphorion ile betimlenir (Kılıç, 2004, a.g.k., 91).

²¹⁵Bu çalışmada erkek tunikleri için himation tanımlaması kullanılacaktır. Roma Dönemi'nde giyilen palliumun Yunan'da karşılığı olan himation (ἱμάτιον) bu dönemde dikdörtgen bir şal biçimli, tunik üzerinde sağ omuzu açık bırakacak şekilde sol omuz üzerinden vücuda sarılarak giyilen bir giysidir. Erken Bizans Dönemi'nde rahiplerin genel bir giysisi olarak görülen himation bu biçimi ile tüm Bizans Resim Sanatı boyunca İsa, Havariler, Tevrat Peygamberleri gibi antik giysiler içindeki kişilerin betimlemelerinde görülebilir. Himation özellikle çoğul anlamda kullanıldığında özel bir giysi türünden ziyade tüm tunikleri kapsayan genel bir sahiptir (Kılıç, 2004, a.g.k., 89).

²¹⁶Kuş tasvirleri, 512 yılına tarihlenen Viyana Dioscorides el yazmasındaki kuş tasvirleri ile benzerlik gösterir (Dioscorides, 1988, a.g.k., fol. 483v).

tanesi uçarken diğerleri ise yerçekimi kanunlarıyla tezat oluşturan bir görüntüyle havada yürürken betimlenmiştir.

Nuh resimde ikinci kez Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması sahnesinde görülmektedir. Omuzlardan siyah şeritli²¹⁷ mavi-beyaz tunik üzerine beyaz himation giyimli Nuh, kesim için kullanılan taş rengi yükseltinin üzerinde eğilmiş ve koyunu boğazını keser pozisyonda tasvir edilmiştir. Bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen Nuh'un kestiği kurbanın kanı, altın bir Kalyx kratere²¹⁸ doğru akmaktadır. İzleyene göre Nuh'un solunda; Nuh'un adak olarak verdiği türü tespit edilemeyen mavi bir kuş, siyah bir keçi, koyu kahverengi hörgüçlü bir sığır ve hörgüçlü sığırın arka planında mavi ve sarı renklerinin kullanıldığı bir yaban ördeği zeminde yatmaktadırlar. Sahnenin sağında ise iki katlı ve üzerinde ateş resmedilmiş sunak bulunmaktadır²¹⁹. Sahnede toplam iki altar bulunmaktadır. Biri adakların kesim işlemi için, diğeri ise yakmalık sunu için kullanılmıştır.

İlk bakışta, Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması sahnesinde görülen adak hayvanların sanatçının isteğine bağlı resmedilmiş gibi görülebilir. Ancak Yahudi gelenekleri adak hayvanları hakkında çeşitli bilgiler vermektedirler. Bu hayvanlar; bir öküz, bir keçi, bir koyun, iki kumru ve iki güvercin olarak belirlenmiştir²²⁰. Bu hayvanların büyük bir kısmı Viyana Genesis el yazmasında betimlenmesi Yahudi ikonografisinden etkilenilmiş olduğunu düşündürmektedir²²¹. Bununla birlikte Viyana Genesis el yazmasının metninde saf/temiz hayvan olarak belirtilmiştir.

Tüm resmin ana vurgusu Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması, özellikle adakların kesimi üzerindedir. Konuyla ilgili bazı araştırmacılara göre²²², sahnenin öncüsü Vergilius Vaticanus el yazmasında yer alan Aeneas'ın Kurbanı tasviridir. Bahsi geçen sahnede altar yanar şekilde resmedilmiştir. Bununla birlikte Yahudi metinlerinden

²¹⁷ Latince'de *clavi* (tunik üzerindeki erguvan renkli çizgi), Yunaca'da ise potamoi (nehir) olarak anılan bu çizgiler Roma Konsüllerinin giysilerinden gelen bir özelliktir. Betimlemelerde kıyafetlerin üzerinde bir çıkıntı gibi görünen kırmızı, siyah ya da erguvan renkteki boyuna düz çizgiler, genellikle sağda ve solda ikiye adet olarak görülür ve omuzlardan elbisenin bitimine kadar uzanır (Kılıç, 2004, a.g.k., 77).

²¹⁸ Geniş açık ağızlı, orta yükseklikte kap (E. Lucie-Smith (2003) *Greek vases*. Dictionary of Art Terms. Thames & Hudson: Slovenia. s. 106-107).

²¹⁹ Sahnede kuzunun kurban edilmesi Hristiyan Sanatı ikonografisi açısından İsa'nın Çilesi'ne tipolojik bir model olması olarak yorumlanabilir (Mazal, 1980, a.g.k., 134). Bununla birlikte sahnede adak kanı için kullanılan kap Ökaristi'de kullanılan kapla benzerlik göstermektedir. Viyana Genesis el yazmasının dışında Ashburnham Pentateuch el yazmasında Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması sahnesinde (f.10v) benzer kap formu görülmektedir (Gerstinger, 1931, a.g.k., 150).

²²⁰ L. Ginzberg (1954-1959). *The Legends of the Jews*, 1/6. Philadelphia. s. 78.

²²¹ Yahudi geleneklerinde hayvan kesimi, adak kanının bir yerde toplanması ve adak hayvanının şah damarından ani bir kesik ile acısız ve kan kaybından öldürülmesi olarak belirlenmiştir.

²²² V. Stevenson (1983). *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in the Late Antique Iconography*. Tübingen. s. 125; A. Geyer (1989). *Die Genese narrativer Buchillustration: der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*. Frankfurt am Main: Klostermann. s. 227.

Targum PsJonathan'a (Yaratılış VIII)²²³ göre Nuh'un kullandığı ve selden zarar gören altar daha önceden Âdem, Kabil ve Habil tarafından Tanrı'ya sunuda bulunmak için kullanılmak üzere inşa edilmişti.

Karşılaştırma: 7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazmasında söz konusu sahnenin (fol. 10v) temsilinde benzerlik olmakla birlikte tasvirde tipolojik farklılıklar bulunmaktadır. Resim konusunu Eski Ahit geleneğine uygun kurban töreninden almakla birlikte; sahnede geleneksel Hristiyan inancına göre düzenlenmiş olan altarda Ökaristi Ayini'nin²²⁴ temel unsurları olan kadeh ve ekmek bulunmaktadır. Mısır'dan Çıkış ve Kurban sahneleri, Viyana Genesis el yazmasıyla Ashburnham Pentateuch el yazmasında ve Cotton Genesis'in kopya edildiği S. Marko mozaiklerinde benzerlik göstermektedir. Tanrı'nın Nuh'la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması sahnesi ise sadece Viyana Genesis ve Octateuch el yazmalarında ayrı bir sahne olarak gösterilmiştir.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde²²⁵ konuyla ilgili sahnede iki güvercinin karadan gemiye geri dönüşü betimlenmiştir. Nuh ve ailesi kayalıklara oturmuş geminin önünde beklemektedirler. Sahnenin üstünde Tanrı'nın Nuh'la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması'nı temsil eden gökkuşağı²²⁶, alt kısmında ise gemiden çıkan çeşitli hayvanların kayalıklar içinde koşuşturması resmedilmiştir. Nuh'un Kurban Vermesi sahnesinde Nuh kademeli aedícula²²⁷ görünümünde bir altarın önünde yukarı kaldırdığı elleriyle bir güvercin tutmaktadır.

Octateuch el yazmalarında kullanılan Septuagint metinlerinin ilgili kısımları eksiksik olarak alıntılanmıştır, herhangi bir redaktör müdahalesi söz konusu değildir. Metne uygun detaylı öykülemeci anlatım tercih edilmiştir. Konuyla ilgili iki folyonun ilkinde yer alan resimde iki sahne, diğer folyodaki resimde ise üç sahne bulunmaktadır.

²²³ Etheridge, 1862, a.g.k., 182-183.

²²⁴ Ökaristi'nin kelime anlamı "şükran" dır. Bizans'ta "Liturji" veya "İlahi Liturji" olarak adlandırılan Ökaristi, Hristiyan liturjisinin ana ayinidir. Temeli İsa'nın havarileri ile yediği "Son Akşam Yemeği" olan Ökaristi, İsa'nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmek ve şarabın kutsandığı ayindir. Ökaristi bir kurban törenidir, çünkü İsa çarmıha gerilerek kurban edilmiştir. Erken Hristiyanlıkta Tevrat'ta anlatılan Habil ve Melkizedek'in kurban sunmaları ile aynı anlama gelir. Ekmek ve şarabın dağıtılması İsa'nın ölümünü ve tekrar dirilişini sembolize eder (Detaylı bilgi için bk. M. Acara (1998). *Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. Cilt: 15 / Sayı: 1 s. 188).

²²⁵ Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 66-67. r. 125, 127.

²²⁶ Yaratılış 9: 14, 15 Yeryüzüne ne zaman bulut göndersem, yayım bulutların arasında ne zaman görünse, sizinle ve bütün canlı varlıklarla yaptığım antlaşmayı anımsayacağım: Canlıları yok edecek bir tufan bir daha olmayacak.

²²⁷ Latince küçük dolap-küçük ev-tapınakçık anlamına gelir. Küçük bir alınlık ve entablatur taşıyan iki sütunla çerçevelenmiş küçük niş (S. Saltuk (1989). *Arkeoloji Sözlüğü*. İnkılap Kitapevi. İstanbul. s. 14).

İlk resmin²²⁸ ilk sahnesinde kutu görünümündeki stilize geminin açık penceresinden Nuh ellerini dışarı doğru uzatmaktadır. Biri gidişini diğeri dönüşünü göstermek amacıyla iki kuş betimlenmiştir. Diğer sahnede ise Nuh, kutu görünümlü stilize geminin kapağını asası yardımıyla açarken resmedilmiştir. Geminin içinde gemiden ayrılmayı bekleyen Nuh'un ailesi bulunmaktadır. Alttaki açıklıktan ise gemiden karaya çıkan çeşitli hayvanlar görülür. Stilize bir yükselti görünümündeki Ararat Dağı, karayı temsil etmektedir. Diğer resimlerde²²⁹ ise merkezde Nuh'un Kurban Vermesi sahnesi işlenmiştir. Bu sahnenin sağında ve solunda Geminin İmhası ve kişileştirim yapılarak 4 mevsimin temsil edildiği Tanrı'nın Vaatleri (Yaratılış: 8, 22²³⁰) sahneleri bulunmaktadır. Resimlerin üst merkezinde yarı daire biçiminde stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli ve tam altında kurban verilecek hayvanların içine atılacağı alevlerin betimlendiği altara yönelen ı ışık huzmesi bulunmaktadır. Altarın solunda Nuh ve kadınlar sağında ise Nuh'un oğulları ve hemen önlerinde kurban edilecek hayvanlar bulunmaktadır.

Sonuç olarak, resimde öykülemeci bir anlatıma yer verilmiştir. Karşılaştırmalarda da görüleceği üzere Nuh Tufanı, Nuh, Nuh'un Ailesi ve Hayvanların Gemiye Terketmesi, Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması ve bir sonraki folyodaki Tanrı'nın Nuh'la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması sahnelerinin işlenmesi farklılık göstermektedir. Kimi eserlerde sahneler ayrı kimi eserlerde sembolik öğeler kullanılarak birlikte betimlenmiştir.

²²⁸Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 53-54, r. 139, 140, 141, 142.)

²²⁹Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 54-55, r. 143, 144, 145, 146.

²³⁰Yaratılış 8: 22 Dünya durdukça Ekin ekmek, biçmek, Sıcak, soğuk, Yaz, kış, Gece, gündüz hep var olacaktır

Katalog no: 5 (EK-3, resim 5)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 003A

Folyo no: fol. 3r

Durumu: Folyo resmin hemen sol üstünden başlayarak aşağıya kadar ayrılmış, sonradan onarılmıştır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 9: 8-10, 12-15²³¹

8 Tanrı Nuh`a ve oğullarına şöyle dedi: 9 Sizinle ve gelecek kuşaklarınızla 10 ve kuşlar, evcil ve yabanıl hayvanlar, gemiden çıkan bütün hayvanlarla antlaşmamı sürdüreceğim 12 Tanrı Nuh`la şöyle sürdürdü konuşmasını: Sizinle ve bütün canlılarla kuşaklar boyu sonsuza dek sürecek antlaşmamın belirtisi şu olacak: 13 Yayımla bulutlara yerleştireceğim ve bu, yeryüzüyle aramdaki antlaşmanın belirtisi olacak. 14 Yeryüzüne ne zaman bulut göndersem, yayım bulutların arasında ne zaman görünse, sizinle ve bütün canlı varlıklarla yaptığım antlaşmayı anımsayacağım: Canlıları yok edecek bir tufan bir daha olmayacak.

Transkripsiyon:

1 [K]AI EΠIE[N] O Θ(EO)Σ TΩ NΩE K(AI) TOIS ŸOIOIS AYTOY MET AYT[O]Y
2 ΛEΓΩN KAI EΓΩ IDOY : ANAΣTHMI T(H)N ΔIAΘHKHN MOY 3 ŸMIN KAI
TΩ ΣΠEPMATI ŸMΩN MEΘ Ÿ(M)AΣ K(AI) ΠAΣH ΨYXH 4 [TH Z]ΩΣH MEΘ
YMΩN AΠO OPNEΩN K(AI) [AΠO] K[T]HNΩ(N) 5 KA[I] ΠAΣH TOIS ΘHPIOIS
THΣ ΓHΣ OΣ[A MEΘ Y]MΩN AΠO 6 ΠANTΩ[N] TΩN EE[ELΘ]ONTΩN EK THΣ
K[IBΩ]TOY 7 KAI EΠIE[N] K(YPIO)Σ O Θ(EO)Σ TΩ NΩE TOYTO [T]O
[ΣHM]ION THΣ 8 [Δ]IAΘHKHΣ HΣ EΓΩ Δ[IA]ΩMEI [ANA MEΣO]N EMOY K(AI)
ΣO[Y] 9 KAI [ANA M]EΣON ΠAΣH[Σ] Ψ[Y]XHΣ ZΩΣHΣ OΣH EΣTIN ME 10 Θ
ŸMΩN [EIS] ΓENE[AΣ AI]ΩNIOYΣ · TO TOΞON MOY T[IΘ]HMI 11 EN TH
NEΦEΛH K(AI) EΣTA[I EI]Σ ΣHM[IO]N ΔIAΘHKHΣ [ANA] MEΣO(N) 12 EMOY
K[AI] THΣ ΓHΣ K(AI) EΣTA[I] EN TΩ ΣYNNEΦIN ME [N]EΦEΛAΣ 13 [E]ΠI THΣ

²³¹Yaratılış 9: 8 Tanrı Nuh`a ve oğullarına şöyle dedi: 9-10 Sizinle ve gelecek kuşaklarınızla, sizinle birlikteki bütün canlılarla - kuşlar, evcil ve yabanıl hayvanlar, gemiden çıkan bütün hayvanlarla - antlaşmamı sürdürmek istiyorum. 12 Tanrı şöyle sürdürdü konuşmasını: “Sizinle ve bütün canlılarla kuşaklar boyu sonsuza dek sürecek antlaşmamın belirtisi şu olacak: 13 Yayımla bulutlara yerleştireceğim ve bu, yeryüzüyle aramdaki antlaşmanın belirtisi olacak. 14 Yeryüzüne ne zaman bulut göndersem, yayım bulutların arasında ne zaman görünse, 15 sizinle ve bütün canlı varlıklarla yaptığım antlaşmayı anımsayacağım: Canlıları yok edecek bir tufan bir daha olmayacak.

ΓΗΣ ΟΦΘΗΣΕΤΑΙ ΤΟ ΤΟΞΟΝ ΜΟΥ ΕΝ ΤΗ [ΝΕ]ΦΕΛΗ 14 Κ(ΑΙ)
ΜΝΗΣΘ[Η]ΣΟΜΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ Μ(ΟΥ) Κ(ΑΙ) ΟΥΚ ΕΣΤΑΙ ΥΔ[ΩΡ Ε]ΤΙ ΕΙΣ
ΚΑΤΑΚ[ΛΥΣΣ]ΜΟ(Ν)

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı ve bir yardımcı.

Resim programı: Tanrı’nın Nuh’la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Tanrı’nın Nuh’la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması merkezde yer almaktadır. Sahne kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Kaynakta anlatı, Tanrı bundan böyle yeryüzünü, insandan dolayı lanetlemeyeceğine söz verir ve Tanrı sonsuza dek sürecekt antlaşmamın belirtisi olarak yayını bulutların arasına koyması ve bütün canlı varlıklarla yaptığı antlaşmayı anımsayacağını söyleyerek son bulur.

Sahnenin geleneksel şemasında stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı’nın Eli gökkuşağı ve gökkuşağının altında Nuh ve diğer insanlar bulunmaktadır. Sahne genellikle Nuh Tufanı ve/veya Nuh, Nuh’un Ailesi ve Hayvanların Gemiye Terketmesi sahnelerinin içinde gösterilmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında sahne detaylı figürlerle betimlenmiştir. Sahnenin arka planını yeşil, mavi ve beyaz bulut şeritleriyle hareketlendirilmiş gökyüzü oluşturmaktadır. Nuh ve üç oğlu resmin merkezinde ve yarım daire şeklindeki gökkuşağının altında bulunmaktadır. Gökkuşağı yeşil ve açık kırmızı renklerden oluşmaktadır. Gökkuşağının hemen üzerinde resimden yazıya doğru taşmış yarım daire biçiminde stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı’nın Eli, Nuh’u işaret etmektedir. Sahnenin merkezinde omuzlardan siyah şeritli mavi tunik üzerine gri himation ve sandalet giyimli Nuh’un, başının ve vücudunun duruş şekilleri anatomi ilkelerine ters düşmektedir. Nuh’un başını gökyüzüne kaldırarak bakma edimi oldukça dikkat çekicidir. Vücudu izleyene arkasını tamamen dönmüş olarak resmedilirken; baş kısmı, arkaya dönmüş vücuduna yapışık olarak önden betimlenmiştir. Nuh sağ elini yakarırcasına Tanrı’ya doğru uzatmaktadır. Nuh’un solunda iki oğlu sağında ise bir oğlu resmedilmiştir. Nuh’un solundaki iki oğlundan sahnenin sağından başlayarak ilki, kahverengi tunik üzerine kahverengi himation ve sandalet giyimlidir. Söz konusu figür dörtte üç profilden ve Nuh’a doğru bakışlarını yöneltmiş biçimde tasvir edilmiştir. Profilden ve bakışlarını stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı’nın Eli’ne doğru yönlendirmiş biçimde betimlenen ikinci figür ise omuzlardan siyah şeritli mavi tunik üzerine gri himation ve sandalet giyimlidir. Nuh’un sağında konumlanan oğlu,

kahverengi tunik üzerine kahverengi himation ve sandalet giyimlidir. Profilden betimlenen figür sağ elini yukarı kaldırmış biçimde resmedilmiştir. Nuh'un Tanrı ile yaptığı antlaşmanın önemi, Nuh ve oğullarının vücut hareketleri ve yüz ifadelerinden anlaşılmaktadır.

Tevrat Yaratılış 8: 21'de²³² kullanılan Tanrı'nın kurban kokusundan hoşlanmış olması redaktöre fazla insani ve rahatsız edici gelmiş olacak ki söz konusu bölümü metinden çıkarmıştır²³³.

Karşılaştırma: 7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazmasında (fol. 10v)²³⁴ ve Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde²³⁵, Nuh ve diğer canlıların gemiden ayrılması sahnesinde yer alan gökkuşağı tasviri Viyana Genesis el yazmasında Tanrı'nın Nuh'la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması sahnesinde ayrı bir sahne olarak tasvir edilmiştir.

Octateuch el yazmalarında ise²³⁶ (EK-3, resim 60); sahneyi kaplayan bir gökkuşağı, gökyüzünden Tanrı'nın eli sağda duran Nuh'a ve solda duran ailesine doğru bir huzme ile inmektedir. Sahnenin alt köşeleride okyanuslar ve suların ayrılması betimlenmiştir. Gökkuşağının altında insanlarla birlikte stilize dağlar ve çiçekler bulunmaktadır. Gökkuşağının üstünde yıldızlar, üst sağ ve solunda gece ve gündüzün kişileştirimi bulunmaktadır. Octateuch el yazmaları, söz konusu sahnede farklı ikonografik elemanlar bulundurmasına rağmen, Viyana Genesis el yazmasındaki sahne düzenine en yakın olanıdır.

²³²Yaratılış 8: 21 Güzel kokudan hoşnut olan Tanrı içinden şöyle dedi: "İnsanlar yüzünden yeryüzünü bir daha lanetlemeyeceğim. Çünkü insan yüreğindeki eğilimler çocukluğundan beri kötüdür. Şimdi yaptığım gibi bütün canlıları bir daha yok etmeyeceğim.

²³³Mazal, 1980, a.g.k., 68/88.

²³⁴Gebhardt, 1883, a.g.k., r. 5.

²³⁵Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 66 r. 125.

²³⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 55-56, r. 147, 148, 149, 150).

Katalog no: 6 (EK-3, resim 6)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 003B

Folyo no: fol. 3v

Durumu: Folyo resmin hemen sağ üstünden başlayarak aşağıya kadar ayrılmış, sonradan onarılmıştır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 9: 20-27²³⁷

20 Nuh çiftçiydi, ilk bağı o dikti. 21 Şarap içip sarhoş oldu, evinin içinde çırlıçıplak uzandı. 22 Kenan'ın babası olan Ham babasının çıplaklığını evden dışarı çıkıp iki kardeşine anlattı. 23 Sam'la Yafet bir giysi alıp omuzlarına attılar, geri geri yürüyerek çıplak babalarını örttüler. Böylece babalarının çıplaklığını görmediler. 24 Nuh ayılınca küçük oğlunun ne yaptığını anlayarak, 25 şöyle dedi: Kenan'a lanet olsun, Köleler kölesi olsun kardeşlerine. 26 Övgüler olsun Sam'ın Tanrısına, Kenan Sam'a kul olsun. 27 Tanrı Yafet'e bolluk versin, Sam'ın çadırlarında yaşasın, Kenan Yafet'e kul olsun.

Transkripsiyon:

1 [K]AI HΠΞΑΤΟ ΝΩΕ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ ΓΕΩΡΓΟΣ ΓΗΣ · Κ[Α]Ι ΕΦΥ[ΤΕ]Υ 2 ΣΕΝ
ΑΜΠΕΛΩ[ΝΑ] · ΚΑΙ ΕΠΙΕΝ ΕΚ ΤΟΥ ΟΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΜΕ 3 ΘΥΣΘ[Η]: Κ[Α]Ι
ΕΓΥΜΝΩΘΗ ΕΝ ΤΩ ΟΙΚΩ ΑΥΤΟΥ · Κ(ΑΙ) 4 ἸΔΕΝ [Χ]Α[Μ Ο ΠΙ](ΑΤ)ΗΡ
ΧΑΝΑΑΝ · ΤΗΝ ΓΥΜΝΩΣΙΝ ΤΟΥ [Π(ΑΤ)ΗΡ(Ο)Σ] 5 ΑΥΤΟΥ [ΚΑΙ ΕΞ]ΕΛΘΩΝ
ΑΝΗΓ[Γ]ΙΛΕΝ ΤΟΙΣ ΔΥΣΕΙΝ 6 ΑΔΕ[ΛΦΟ]ΙΣ Α[Υ]ΤΟΥ ΕΞΩ Κ(ΑΙ) Λ[ΑΒΟ]ΝΤΕΣ
Σ[Η]Μ Κ(ΑΙ) ἸΑΦΕΟ · 7 ΤΟ ἸΜΑ[ΤΙΟ]Ν [Ε]ΠΕΘΕΝΤΟ ΕΠΙ ΤΑ ΔΥΟ [ΝΩ]ΤΑ
ΑΥΤΩ(Ν) 8 Κ[Α]Ι ΕΠΟΡΕ[ΥΘΗΣΑΝ Ο]ΠΙΣΘ[Ο]ΦΑΝΩΣ Κ(ΑΙ) ΤΗΝ ΓΥΜ[Ν]Ω 9
ΣΙΝ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ Α[Υ]ΤΩΝ Ο[Υ]Χ ἸΔΟΝ · ΕΞΕΝΕ[ΨΕΝ Δ]Ε ΝΩΕ 10 [ΑΠ]Ο
ΤΟΥ ΟΙΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΓΝΩ ΟΣΑ [ΕΠΟ]ΙΗΣΕ[Ν ΑΥ]ΤΩ Ο Υ(ΙΟ)Σ ΑΥΤΟΥ 11 [Ο
Ν]ΕΩΤΕΡΟΣ Κ(ΑΙ) [ΕΙ]ΠΕΝ ΕΠ[Ι]ΚΑΤΑΡΑΤΟΣ ΧΑΝΑΑΝ · ΠΑΙΣ 12 Ο[Ι]ΚΕΤΗΣ
ΕΣΤΑΙ ΤΟΙΣ ΑΔΕΛΦΟΙΣ ΑΥΤΟΥ [Κ(ΑΙ)] ΕΙΠΕΝ ΕΥΛΟ 13 [ΓΗΤ]ΟΣ Ο Θ(ΕΟ)Σ
ΤΟΥ ΣΗΜ · Κ(ΑΙ) ΕΣΤΑΙ ΧΑΝΑΑΝ ΠΑΙΣ ΑΥΤΟΥ Π[Λ]Α 14 [ΤΥΝ]Η Ο Θ(ΕΟ)Σ

²³⁷Yaratılış 9: 20 Nuh çiftçiydi, ilk bağı o dikti. 21 Şarap içip sarhoş oldu, çadırının içinde çırlıçıplak uzandı. 22 Kenan'ın babası olan Ham babasının çıplak olduğunu görünce dışarı çıkıp iki kardeşine anlattı. 23 Sam'la Yafet bir giysi alıp omuzlarına attılar, geri geri yürüyerek çıplak babalarını örttüler. Babalarını çıplak görmemek için yüzlerini öbür yana çevirdiler. 24 Nuh ayılınca küçük oğlunun ne yaptığını anlayarak, 25 şöyle dedi: "Kenan'a lanet olsun, Köleler kölesi olsun kardeşlerine. 26 Övgüler olsun Sam'ın Tanrısı RAB'be, Kenan Sam'a kul olsun. 27 Tanrı Yafet'e bolluk versin, Sam'ın çadırlarında yaşasın, Kenan Yafet'e kul olsun."

ΤΩ ΙΑΦΕΘ · Κ(ΑΙ) ΚΑΤΟΙΚΗΣΑΤΩ Ε[Ν] ΤΟΙΣ ΣΚΗ[Ν]Ω 15 [ΜΑ]ΣΕΙΝ ΣΗΜ’
Κ(ΑΙ) ΓΕΝΗΘΗΤΩ ΧΑΝΑΑΝ ΠΑΙΣ ΑΥΤΟΥ

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Nuh’un Çıplaklığının Oğlu Ham Tarafından Görülmesi ve Kardeşlerine Haber Vermesi, Nuh’un Çıplaklığının Oğulları Sam ve Yafet Tarafından Gizlenmesi, Nuh’un Torunu Kenan’ı Lanetlemesi ve Oğulları Sam ve Yafet’i Kutsaması

İkonografik çözümleme: Sanatçı bu konuyu üç ayrı sahne ile tek resimde çözmeyi başarmıştır. Resim, Nuh’un Çıplaklığının Oğlu Ham Tarafından Görülmesi ve Kardeşlerine Haber Vermesi, Nuh’un Çıplaklığının Oğulları Sam ve Yafet Tarafından Gizlenmesi, Nuh’un Torunu Kenan’ı Lanetlemesi ve Oğulları Sam ve Yafet’i Kutsaması olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat’tan alırlar. Kaynakta olay şu şekilde geçmektedir: Nuh, tufandan sonra çiftçilik yapmaya başlar. Yetiştirdiği üzümlerin şarabından içer sarhoş olur ve çadırda çıplak uyuya dalar. Kenan’ın babası Ham, babasının çıplaklığını görür ve bunu öteki kardeşlerine söyler. Fakat Sam ve Yafet bir örtü getirip, babalarının çıplaklığını görmemek onu örterler. Nuh uyanınca, küçük oğlunun ona kötülük yaptığını öğrenir ve Ham’ın oğlu Kenan’ı lanetler ve diğer oğullarını kutsar.

Nuh’un Sarhoşluğu sahnesinin geleneksel şemasında genellikle Nuh şiltesinde uzanırken, o esnada oğlu Ham kardeşleriyle konuşur biçimde betimlenmiştir. Bir sonraki sahnede Nuh’un diğer oğulları Sam ve Yafet, babalarının üzerini örtmeye çalışırken resmedilmişlerdir. Nuh’un Torunu Kenan’ı Lanetlemesi ve Oğulları Sam ve Yafet’i Kutsaması sahnesinde ise Nuh genellikle bir taburede oturur pozisyonda, oğulları ise ayakta betimlenmişlerdir.

Viyana Genesis el yazmasında ince koyu kırmızı bir çerçevenin bulunduğu resimde zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahneler tek bir düzelemde betimlenmiştir.

Nuh’un Çıplaklığının Oğlu Ham Tarafından Görülmesi ve Kardeşlerine Haber Vermesi sahnesi resmin merkezinde bulunmaktadır. Sahnede Nuh’un oğlu Ham’ın²³⁸

²³⁸Tevrat’ta, Nuh’un 3 oğlundan biri olarak genellikle Sam ve Yafet ile birlikte (Yaratılış 5: 32; 6: 10; 7: 13; 10: 1; I. Tarihler 1: 4) anılır. Nuh’un küçük oğlu olduğu belirtilir (Yaratılış 9: 24). Tevrat’taki bilgilere göre tufandan sonra üzüm yetiştiren ve şarap imal eden Nuh bir defasında iyice sarhoş olup çadırında çıplak kalmış, babasını çıplak durumda gören Ham dışarıdaki kardeşlerine durumu haber vermiş, onlar da bir elbise getirerek babalarına giydirmişlerdir. Sarhoşluğun etkisinden kurtulan Nuh Ham’ın kendisine ne yaptığını anlayınca onun oğlu Kenan’ı lanetlemiştir (Yaratılış 9: 20-27). Ham’ın işlediği suçun sonucunda, kendisinin değil oğlu Kenan’ın lanetlenmesinin

sarhoşluktan uyuyakalmış babasını çıplak görerek telaşlı bir şekilde kardeşlerine haber vermektedir. Pembe kısa tunik üzerine mavi pallium giyimli Ham, çıplak olarak gördüğü babası Nuh'un bulunduğu mekandan dışarı çıkmaktayken kardeşleri Sam ile Yafet'e elleriyle içeriği gösterir biçimde resmedilmiştir. Eliyle yapmış olduğu jest aynı zamanda resmin okuma yönünü²³⁹ gösterdiği için önemli bir ayrıntıdır. Profilden betimlenen Ham'ın izleyene göre solunda dörtte üç profilden betimlenen Sam ve Yafet konumlandırılmıştır. Ön planda betimlenen Nuh'un oğlu kahverengi kısa tunik üzerine mavi pallium giyimlidir. Figür, Ham'a doğru konuşma jesti yapar biçimde tasvir edilmiştir. Ham ve söz konusu erkek figürünün arka planında sadece baş kısmını görebildiğimiz Nuh'un diğer oğlu bulunmaktadır.

Nuh'un Çıplaklığının Oğulları Sam ve Yafet Tarafından Gizlenmesi sahnesi resmin solunda yer almaktadır. Sahne gri duvarlarla örtülmüş bir iç mekanda geçmektedir. İç mekanın; ahşap görünümünde geometrik motiflerle bezeli tavanı, merkezde sahneye derinlik katan 4 parçalı penceresi ve izleyene göre solda hafif aralanmış biçimde betimlenen ahşap bir kapısı bulunmaktadır. Üzerinde kahverengi örtüsü ve yarı bir çıplap şekilde betimlenen Nuh, sağa doğru yükselen koyu gri zemin üzerine resmedilmiş oval bir şiltede yarı uzanır şekilde betimlenmiştir²⁴⁰. Baş kısmı sağa gelecek şekilde konumlandırılan Nuh, sol koluyla başına destek verir biçimde resmedilmiştir. Sahnenin solunda, profilden betimlenen Sam ve Yafet, babalarının çıplaklığını görmemek için arkalarını dönmüş ve elleri yukarıda başlarının arkasında Nuh'un üzerini örtmek için kullanacakları örtüyü tutarken resmedilmişlerdir. Betimlenen figürlerden birisi mavi, diğeri açık kahverengi tunik giyimlidir.

sebebi Tevrat'ta bildirilmemekte, ancak Yahudi tefsirlerinde çeşitli yorumlar yer almaktadır (Detaylı bilgi için bk. Ş. Kuzgun (1997). *Ham*. İslam Ansiklopedisi. Cilt 15. s. 395-396)

²³⁹Resmin okuma yönü sağdan sola doğrudur. Ancak resim merkezinde bulunan Nuh'un Çıplaklığının Oğlu Ham Tarafından Görülmesi ve Kardeşlerine Haber Vermesi, Nuh'un Çıplaklığının Oğulları Sam ve Yafet Tarafından Gizlenmesi sahnelerinde soldan sağa doğru bir tercih yapılmıştır. Resmin ters okumasına benzer bir örnek Dura Europos Sinagogu Tora Nişi'nde görülmektedir (S. Laderman (1997). *A new Look at the Second Register of the west Wall in Dura Europosmore*. Cahiers Archeologiques, 45, s. 5-18)

²⁴⁰Nuh'un uzanış biçimi Endymion'un Antik Dönem temsilleri ile benzerlik göstermektedir. Yunan mitolojisinde güzel bir genç olarak tanımlanan Endymion, hayatının büyük bir kısmını uyuyarak geçirmiştir. Soyuna ait bilgiler antik referanslara ve mitlere göre değişiklik göstermektedir. Ancak çoğu kaynaklar Elis kralı olduğundan bahseder. Endymion'un geçtiği mitlerden birinde Zeus Endymion'a çok arzuladığı herhangi birşeyi verebileceğini söyler ve o da kendisini genç tutacak sonsuz uykuyu seçmiş olduğundan bahsedilmektedir. Bir diğer mitte Endymion'un Zeus'un karısı Hera ile ilişkisi olduğu için Zeus ona sonsuz uyku cezasını vermiştir. Her halükarda Endymion Latmos dağlarında bir mağrada uykusunu sürdürürken ona aşık olan Ay Tanrıçası Selana her gece onun ziyaretine gelir. Sonuçta Endymion'a 50 kız çocuğu doğurur. Endymion, temsillerinde kayalıklara yarı uzanır şekilde görülmektedir (<http://www.britannica.com/topic/Endymion-Greek-mythology> Erişim Tarihi: 19.04.2016). Günümüzde Metropolitan Museum of Art'ta bulunan 3. yüzyılın başlarına tarihlenen, Selena ve Endymion mitini konu alan Roma lahtinde benzer tasvire rastlanmaktadır (<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/254590> Erişim Tarihi: 19.04.2016).

Nuh'un Torunu Kenan'ı Lanetlemesi ve Oğulları Sam ve Yafet'i Kutsaması sahnesi resmin solunda yer almaktadır. Sahnenin sağda, beyaz tunik üzerine beyaz himation ve sandalet giyimli Nuh mavi minderli ahşap görünümlü bir taburede oturmuştur. İzleyene göre Nuh, solunda ayakta betimlenen oğullarına ve küçük torunu Kenan'a doğru konuşma/kutsama jesti yapmaktadır²⁴¹. Ön planda sağda pembe kısa tunik üzerine beyaz-mavi pallium giyimli Ham ve hemen arkasında omuzlardan, kollardan siyah şeritli ve siyah noktalı uzun tunikli Kenan resmedilmiştir. Arka planda ise Nuh'un iyi oğullarından²⁴² sağda olanı mavi üzerine pembe, solda olanı açık kahverengi üzerine mavi giyimlidir. Söz konusu 4 figür dörtte üç profilden betimlenmiştir.

Nuh'un Torunu Kenan'ı lanetlemesinin nedeni Suriyeli Efraim Tevrat Yaratılış ve Çıkış metinleri üzerine yazmış olduğu yorumlarda²⁴³ ayrıntılı olarak bahsedilmektedir. Söz konusu metinde Kenan, Nuh'un düştüğü duruma güldüğü için suçlu bulunmuştur.

Sahnelerin kimi öğeleri resmin çerçevelenmesinde kullanılmıştır. Sağdaki mimari yapının duvarı ile soldaki sahnenin üzerini mimari yapıya kadar kapatacak şekilde sağa doğru eğilmiş üzüm bağı; bu çerçevenin bir kısmını oluştururlar. Asmanın gövdesi, Nuh'un sarhoşluğu ile bu sarhoşluğa sebep olan şarap arasında sebep-sonuç ilişkisi kurmamıza imkan tanıyacak biçimde mimari yapıya bağlanmak yoluyla resmin zeminini oluşturmaktadır. Sahnede üzüm bağına yer verilmesi, Nuh tarafından dikilen ilk bağı göndermede bulunmaktadır. Resimde zeminin özellikle belirtilmesi figürlerin yerle temasını sağlamıştır.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnenin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak Nuh'un Çıplaklığını Oğlu Ham Tarafından Kardeşlerine Haber Vermesi ve Nuh'un Çıplaklığının Oğulları Sam ve Yafet Tarafından Gizlenmesi sahnelerinin varolduğu bilinmektedir²⁴⁴. Bununla birlikte, Cotton Genesis el yazması doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde²⁴⁵, bu sahne ayrıntılı işlenmiştir. Nuh asmanın altında şarabını içerken resmedilmiştir. Biri Nuh'un

²⁴¹Nuh'un hangi oğlunu ve torununu kutsadığı ile ilgili detaylar Tevrat Yaratılış 9: 25-27 ve Yahudi kaynaklarından Pirke de Rabbi Eliezer'de (Friedlander, 1916, a.g.k., 172) bulunmaktadır.

²⁴²Bu kavramı tercih edilmesinin nedeni yapılan konuyla ilgili yapılan literatür taramalarında Nuh'un oğullarından Sam ve Yafet için "Nuh'un İyi Oğulları" kavramı kullanılmış olmasıdır (Mazal, 1980, a.g.k., 135; Zimmermann, 2003, a.g.k., 93).

²⁴³S. Ephraem, R-M. Tonneau [Hrsg.] (306-373). [*In genesim et in exodum commentarii*]; *Sancti Ephraem Syri in genesim et in exodum commentarii*. Louvain: Durbecq. s. 51.

²⁴⁴Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 67/68 r. 134.

²⁴⁵Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 68 r. 131,136, 137, 141.

Çıplaklığının Oğlu Ham Tarafından Görülmesi, diğeri ise Nuh'un Çıplaklığının Oğulları Sam ve Yafet Tarafından Gizlenmesi sahnelerinde olmak üzere iki kere iç mekan tasviri kullanılmıştır. Nuh'un oğulları babalarını örtmek için geriye doğru değil ileriye doğru adım atmaktadırlar. Ancak baş kısımlarını ters yöne çevirmişlerdir.

Octateuch el yazmalarında²⁴⁶ sahneler iki ayrı resimle işlenmiştir. İlk resimde en sağda Nuh bir tabureye oturmuş şarap içerken resmedilmiştir. Bu sahnenin hemen sağında Nuh'un iki iyi oğlu üzüm dolu şarap teknesinin içinde elleriyle birbirlerinin kollarından tutup ayaklarıyla üzümü ezerlerken görülmektedir. En solda ise Nuh'un Sarhoşluğu sahnesi bulunmaktadır²⁴⁷. Resmin merkezinde Ham, sağında duran kardeşleriyle konuşmaktadır. Kardeşleri ise Ham'a bakarak babalarının üzerini örtmeye çalışırken resmedilmişlerdir. Diğer folyodaki resimde ise²⁴⁸ altı üstü olmak üzere iki sahne bulunmaktadır. Üstte bulunan ilk sahnede başının arkasında hale bulunan Nuh oğullarının karşısında bir taburede oturmaktadır. Nuh'un hemen önünde yer alan Sam ve Yafet ona doğru elleriyle jest yapmaktadırlar. Kenan'ın babası Ham ise üzüntü belirtisi olarak sol elini yanağına koymuş biçimde iki iyi oğlun arkasında durmaktadır. Viyana Genesis el yazmasında sahnede yer alan küçük Kenan Octateuch el yazmalarında tasvir edilmemiştir. Altta bulunan diğer sahnede ise, Nuh'un Ölümü sahnesi bulunmaktadır. Viyana Genesis el yazmasında bu sahneye yer verilmemiştir.

Viyana Genesis el yazmasında söz konusu resimde, metin ile tasvir birbiriyle uyumludur.

²⁴⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 56-57, r. 151, 152, 153, 154.)

²⁴⁷Kodeks Vaticanus Graecus 747'de diğerlerinden farklı olarak; asma kütüğü bulunmamaktadır. Bunun yerine arka planda dağ manzarası ve Nuh'un Sarhoşluğu sahnesinin arka planında ise mimari öge kullanılmıştır. Seraglio Octateuch el yazmasında bulunan bu resmin ilk sahnesinde Nuh elinde içki kabı olmaksızın elini asmaya doğru uzatırken görülmektedir. Bunun dışında şarap teknesinde olan iki oğlunun hareketlerinde küçük farklılıklar bulunmaktadır.

²⁴⁸Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 57, r. 155, 156, 157, 158.)

Katalog no: 7 (EK-3, resim 7)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 004A

Folyo no: fol. 4r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 14: 17-20²⁴⁹

17 Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti. 18 Yüce Tanrı'nın kâhini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi. 19 Avram'ı kutsayarak şöyle dedi: Yeri göğü yaratan yüce Tanrı Avram'ı kutsasın, 20 Düşmanlarını onun eline teslim eden yüce Tanrı'ya övgüler olsun. Bunun üzerine Avram her şeyin ondalığını Melkisedek'e verdi.

Transkripsiyon:

1 ΕΞΗΛΘΕΝ ΔΕ' ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΣΟΔΟΜΩ[N ΕΙΣ Σ]ΥΝ 2 ΑΝΘΗΣΙΝ ΑΥΤΩ ΜΕΤΑ
ΤΟ ΑΝΑΣΤΡ[Ε]ΨΑΙ ΑΥΤΟ(Ν) 3 ΑΠΟ ΤΗΣ ΚΟΠΗΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ · ΕΙΣ Τ[ΗΝ]
4 ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΗΝ ΣΑΥΗ : ΚΑΙ ΜΕΛΧΙΣΕΔΕΚ · ΒΑΣΙ 5 ΛΕΥΣ ΣΑΛΗΜ'
ΕΞΗΝΕΓ'ΚΕΝ ΑΡΤΟΥΣ ΚΑΙ ΟΙΝΟ(Ν) 6 ΗΝ ΔΕ ΪΕΡΕΥΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΤΟΥ
ΪΨΙΣΤΟΥ ΚΑΙ 7 ΗΥΛΟΓΗΣΕΝ ΤΟΝ ΑΒΡΑΜ · Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ ΕΥΛΟΓΗ 8 ΜΕΝΟΣ
· ΑΒΡΑΜ ΤΩ Θ(Ε)Ω ΤΩ ΥΨΙΣΤΩ · ΟΣ ΕΚΤΙΣΕ(Ν) 9 ΤΟΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ Κ(ΑΙ) ΤΗΝ
ΓΗΝ · Κ(ΑΙ) ΕΥΛΟΓΗΤΟΣ Ο Θ(ΕΟ)Σ 10 ΟΨΙΣΤΟΣ · ΟΣ ΠΑΡΕΔΩΚΕΝ ΤΟΥΣ
ΕΧΘΡΟΥΣ ΣΟΥ 11 ΪΠΟΧΕΙΠΟΥΣ ΣΟΙ Κ(ΑΙ) ΕΔΩΚΕΝ ΑΥΤΩ ΔΕΚΑΥΗΝ 11a
ΑΠΟ ΠΑΝΤΩ(Ν)

Sanatçı/Üslup: “2” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması, Avram (İbrahim) ve Melkisedek

İkonografik çözümleme: Resim, Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması, Avram (İbrahim) ve Melkisedek olmak üzere iki sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat'tan almaktadır. Kaynakta öykü şu şekilde geçer: Sodom Kralı Bera Avram'ı (İbrahim) karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne

²⁴⁹Yaratılış 14: 17 Avram Kedorlaomer'le onu destekleyen kralları bozguna uğratıp dönünce, Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti. 18 Yüce Tanrı'nın kâhini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi. 19 Avram'ı kutsayarak şöyle dedi: “Yeri göğü yaratan yüce Tanrı Avram'ı kutsasın, 20 Düşmanlarını onun eline teslim eden yüce Tanrı'ya övgüler olsun.” Bunun üzerine Avram her şeyin ondalığını Melkisedek'e verdi.

gider. Tanrı'nın kâhini olan Şalem Kralı Melkisedek ise ekmek ve şarap getirir ve Avram'ı (İbrahim) kutsar. Bunun üzerine Avram her şeyin ondalığını Şalem Kralı Melkisedek'e verir.

Sahnelerin geleneksel şemasında, Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması sahnesinde Sodom Kralı Bera ve Avram (İbrahim) birbirlerine yönelik konuşma jesti yaparken görülür. Bazı örneklerde kompozisyona insan grupları da dahil olabilmektedir. Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması sahnesine göre daha sık resmedilen Avram (İbrahim) ve Melkisedek sahnesinde ise, Avram (İbrahim) ve Melkisedek ve bazı örneklerde onlara eşlik eden askerler, Melkisedek'in sunuları ve altar bulunmaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında ince koyu kırmızı bir çerçevenin bulunduğu resimde zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resmin üst kısmında betimlenmiş sahnede zemin olarak yeşil bir çizgi kullanılmıştır. Resmin sol üstünden, sol alt merkezine kadar kahverengi tonları ve mavi renklerinin kullanıldığı ve yer yer beyaz ile aydınlatılmış kademeli kayalıklar görülmektedir. Alt sahnede ise; söz konusu kayalıkların bitiminden başlayarak sahnenin en sağına kadar yeşil çizgi ile zemin oluşturulmuştur.

Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması sahnesi resmin üst bölümünde bulunmaktadır. Sahnenin sol üstünde ikisi gri, biri bej üç eşek, bir kahverengi at ve hayvanların arka planında betimlenmiş üç kadın²⁵⁰ ve iki erkekten oluşan insan grubu bulunmaktadır. Bununla birlikte hayvan grubuyla birlikte, bir koyu kahverengi at, biri koyu kahverengi biri bej iki hörgüçlü sığır, üç beyaz koyun ve bir siyah tekeden oluşan bir diğer hayvan grubu resmin solunda bulunan kayalıklardan aşağıdaki sahneye doğru yönelmiş biçimde tasvir edilmiştir. Sahnenin sağından başlayarak; açık kahverengi maphorion giyimli kadın figürü, elinde Kurtulma'nın/Geri Kazanılmışlığın sembolü olan altın bir malzeme taşımaktadır²⁵¹. Hemen arkasında mavi maphorion giyimli bir diğer kadın figürü bulunmaktadır. Her iki kadın figürünün arka planında sadece kırmızı maphorionunu görebildiğimiz bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın figürlerinin arkasında kırmızı tunik üzerine açık kahverengi pallium giyimli bir erkek figürü, figürün arka planında konumlandırılmış sadece açık kahverengi tuniğini görebildiğimiz bir diğer erkek figürü bulunmaktadır. Sahnenin sağına doğru ilerleyen

²⁵⁰fol. 2v, fol. 12r ve fol 13r'nun iki sahnesinde kadınların önde gösterildiği benzer sahneler bulunmaktadır.

²⁵¹Mazal, 1980, a.g.k., 110.

tüm figürler dörtte üç profilden ve hayvan tasvirlerinin arka planında kaldıkları için bedenlerinin sadece üst kısmı betimlenmiştir.

Kompozisyonun sağında; dörtte üç profilden Avram (İbrahim) ve bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen Sodom Kralı Bera bulunmaktadır. Solda omuzlardan ve kollardan siyah şeritli beyaz tunik üzerine beyaz himation giyimli Avram (İbrahim) sol eliyle, karşısında konumlandırılmış Sodom Kralı Bera'ya, sahnenin sağında resmedilen insan grubunu gösterir biçimde betimlenmiştir²⁵². İnci motifli sarı taçlı altın kumaş parçalı beyaz tunik üzerinde sarı tablionlu²⁵³ mor khlamys²⁵⁴ ve kırmızı ayakkabılı giyimli Sodom Kralı Bera ise sağ eliyle sahnenin sağını işaret eder biçimde görülmektedir. Her iki figürün ön planında bir önceki hayvan gruplarından bağımsız üç beyaz koyun ve bir gri eşek resmedilmiştir.

Avram (İbrahim) ve Melkisedek sahnesi resmin sağ alt kısmında bulunmaktadır. Bir önceki sahne ile benzer betimlenmiş Avram (İbrahim), karşısında konumlandırılmış Şalem Kralı Melkisedek²⁵⁵ tarafından kendisine sunulan ekmek ve şarabı, ellerini kıyafetinin altına saklar biçimde ve hafif eğilir pozisyonda kabul etmektedir²⁵⁶. İnci motifli sarı taçlı, mavi geometrik desenli pantolon üzerine altın kumaş parçalı beyaz tunik ile sarı kenarlıklı mor khlamys ve incili kırmızı uzun çizme giyimli Melkisedek,

²⁵² Avram'ın (İbrahim) eliyle grubu işaret etmesinin Viyana Genesisel yazmasının metnine eklenmemiş Yaratılış 14: 21-24 ile bağlantılı olabilir. Metinde Sodom Kralı Bera ile yapılan ikinci bir konuşma geçmektedir. Metin göz önüne alındığında söz konusu sahnenin arasına resmin ikinci sahnesi olan Avram (İbrahim) ve Melkisedek sahnesinin girdiği ve sanatçının iki konuyu tek sahnede işlemiş olduğu sonucu çıkmaktadır.

²⁵³ Tablion (ταβλίον) khlamysin her iki kenarına dikilen, dikdörtgen ya da kare biçiminde işlemeli iki adet kumaş parçasıdır. 4. yüzyılda tablion imparatorun khlamysına dizlerinin seviyesinde bağlanarak kullanılırken, 6. yüzyıldan itibaren göğüs seviyesine dikilerek kullanılmaya başlanmıştır. Roma Dönemi'nde kullanılan erguvan renkte tablionun onu giyen kimsenin bir ünvan sahibi ya da aristokrat olduğunu aynı zamanda otoriteye itaati simgelediği belirtilir. Bizans Dönemi'nde de benzer simgesel bir anlama sahip olan tablion, özellikle imparator betimlemelerinde altın sırma ile özenli bir şekilde işlenmiş olduğu görülür (Kılıç, 2004, a.g.k., s. 30).

²⁵⁴ Tunik üzerine giyilen yarı dairesel kesimli tam boy uzunluğunda pelerindir. Giysi iki ucundan, sağ kolu serbest bırakacak şekilde sağ omuzda fibula ya da toka tutturularak giyilir. Khlamys (χλάμυς), Roma Dönemi'nde giyilen paludamentum'dan geliştirilen bir giysidir. Erken Bizans Dönemi'nde khlamys terimi paludamentum'la eş anlamlı olarak, askerlerin başlıca giysisini oluşturan pelerin için kullanılmıştır. İmparator I. Konstantinos'un (324-337) lüks ipekten khlamysi saray törenlerinde de giymeye başlamasıyla khlamys imparatorluğa ait törensel giysiler arasında yerini almıştır (A. Croom (2000). *Roman Clothing and Fashion*. Stroud [u.a.]: Tempus. s. 51) Yüksek ünvanlara sahip saray görevlilerinin de törenlerde khlamys giymiştir. Saray görevlilerinin giydiği khlamys, genellikle beyaz ya da herhangi bir renkte olabilirken erguvan renkteki khlamys yalnızca imparator ve imparatoriçeye özgüdür (G.P. Galavaris (1958). *The Symbolism of the Imperial Costume as Displayed on a Byzantine Coins*. American Numismatic Society Museum Notes, 8. s. 102-103; Demirel Gökarp, 2007, a.g.k., 94).

²⁵⁵ Levi soyundan gelen Avram (İbrahim), Tevrat'a göre savaştan sonra Melkisedek tarafından kutsanır. Avram da (İbrahim) buna karşılık onda bir hak verir. Melkisedek Avram'ı (İbrahim) kutsayabildiğine göre Avram'dan (İbrahim) üstün bir konumda, peygamber ve Tanrı arasında olmalıdır. Kilise babaları, Yahudi ruhbanlığına karşı polemiklerinde kendi ruhbanlık otoritelerini yüceltmek için Melkisedek'in İsa'nın öncüsü olduğunu savunurlar. Melkisedek'in Avram'a (İbrahim) ekmek ve şarap sunmasını Ökaristi'ye bağlayarak bu tezlerini güçlendirirler (J. Lowden and A. Kazhdan (1991). *"Melchizedek"*, The Oxford Dictionary of Byzantium, 2. cilt, Oxford University Press, New York. s. 1332).

²⁵⁶ Ellerin kıyafetin altına gizleyerek resmetme Doğu (Pers) kökenlidir. Söz konusu sahne ile Hristiyan ikonografisine dahil olan sahne genellikle kendisinden yüksek rütbeli birisine hediye verirken veya birisinden hediye alırken kullanılmaktadır (Mazal, 1980, a.g.k., 137).

Avram'a (İbrahim) doğru büyük bir adım atar biçimde görülmektedir. Sahnenin sol köşesinde çapraz olarak konumlandırılmış sütun başlıklı bezemeli sütunların kullanıldığı baldeken kiborum²⁵⁷ bulunmaktadır. Baldeken kiboriumun içinde yeşil örtülü bir altar sehbası ve sahnenin soluna bakan iki sütun arasında asılı kenarları altın yaldızlı, bitli motifleriyle bezeli mavi ve pembe renklerinin kullanıldığı bir örtü betimlenmiştir.

Karşılaştırma: Avram (İbrahim) ve Melkisedek sahnesinin Erken Bizans Dönemi örneklerinde üç farklı sunumu bulunmaktadır: Melkisedek sunularını Avram (İbrahim) ve beraberindekilere sunması²⁵⁸; Melkisedek'in sunularını bir altar üzerinde Avram'a (İbrahim) taktim etmesi²⁵⁹ (EK-3, resim 61); en son olarak Viyana genesis el yazmasındaki sunumu gibi, Melkisedek'in elindeki sunularını Avram'a (İbrahim) sunması şeklindedir. Tüm bu temsiller sahnenin Ortaçağ'da geleneksel şemasının ortak özellikleridir. Bu temsillerin bir diğer ortak yanı Melkisedek'de kullanılan kıyafet tercihidir. Bu kıyafet kral olmasının yanında, ona dini bir kimlik de kazandırmıştır.

6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnenin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak Avram (İbrahim) ve Melkisedek ile Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması sahnelerinin var olduğu bilinmektedir²⁶⁰. Bununla birlikte, Cotton Genesis el yazması doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde²⁶¹ konu Avram (İbrahim) ve Melkisedek, Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması, olmak üzere iki sahnede işlenmiştir²⁶². İlk sahnede Avram (İbrahim) ve Melkisedek'e askerler eşlik etmektedir²⁶³. Aralarında tek sütundan oluşturulmuş altın renkli bir örtü ile kapatılmış bir altar bulunmaktadır. Diğer sahnede ise Sodom Kralı Bera'nın solunda duran Avram (İbrahim) konuşma jesti ile gösterilmektedir.

²⁵⁷ Erken Dönem Bizans el yazmalarında altarla birlikte baldeken kiborumlar kullanılmıştır. Örneğin; 6. yüzyıla tarihlenen Rossano İncilleri fol. 8r.'da benzeri görülmektedir (Gerstinger, 1931, a.g.k., 154).

²⁵⁸ 432-440, mozaik, S. Maria Maggiore, Roma (J. Wilpert. (1916). *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert (Band 3)*: Text: 2. Hälfte. Freiburg im Br.; Wien. r. 8).

²⁵⁹ 6. yüzyıl, mozaik, S. Vitale, Ravenna. (Deichmann, 1958, a.g.k., r. 322, 323, 324, 325.)

²⁶⁰ Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 75, 76 r. 185, 187.

²⁶¹ Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 76 r. 186, 189.

²⁶² Sahneler Viyana Genesis el yazmasındaki sıralamadan farklıdır. Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması sahnesi Avram (İbrahim) ve Melkisedek sahnesinden sonra gelmektedir. Sanatçı burda Yaratılış 14: 21-24 bölümünü kullanmış olmalıdır (bk. dipnot 252).

²⁶³ Sahnede askerlerin de resmedilmesinin benzer örneği 5. yüzyıla tarihlenen S. Maria Maggiore mozaiklerinde bulunmaktadır. Buna karşın sahnenin Viyana Genesis el yazması ve S. Vitale mozaiklerindeki örneklerinde sahneye eşlik eden asker figürü görülmemektedir.

Octateuch el yazmalarında²⁶⁴ Avram (İbrahim) ve Melkisedek, Avram (İbrahim) ve Hermit Melkisedek'in Dağda Buluşması ve Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi sahneleri aynı folyoda verilmiştir. Avram (İbrahim) ve Melkisedek sahnelerinde Avram (İbrahim) ve Melkisedek iki kere betimlenmiştir. Bu sahnelerde Tevrat'ın dışında apokrif kaynaklardan da yararlanılmıştır. Örneğin; Octateuch el yazmalarında görülen Avram (İbrahim) ve Hermit Melkisedek'in Dağda Buluşması²⁶⁵ sahneleri apokrif kaynaklıdır. Bu sahnelerde dağ betimlemelerinin arasında her ikisinde haleli resmedilen Avram (İbrahim) ve Melkisedek birbirlerine yönelmiş biçimde konuşma jesti yapmaktadırlar. Melkisedek burda kral kıyafetleri olmaksızın saçları dağınık ve sakallıdır. Stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın eli sahnenin üzerinde konumlandırılmıştır. Avram (İbrahim) ve Melkisedek sahnelerinde ise Avram (İbrahim) ve Melkisedek'i takip edenlerle birlikte ve birbirlerine yönelik konuşma jesti yaparken görülmektedirler. Smyrna (Olim) el yazması fol. 28r ve Vat. 746 el yazması fol 68r bulunan sahnelerde Avram (İbrahim) ve Melkisedek'in arasında zeminde ekmek ve şarap amforaları bulunmaktadır²⁶⁶.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında konuyla ilgili resmedilmiş sahnelerin ele alış biçimi ve üslup olarak diğer örneklerle karşılaştırıldığında pek çok farklılıklar göze çarpmaktadır. Bununla birlikte sahneler kaynağına bağlı kalınarak resmedilmiştir.

²⁶⁴Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 69-70, r. 229, 230, 231.). Octateuch el yazmaları arasında Vat. 746, fol 68r sahnelerin bulunduğu diğer folyolardan daha iyi korunmuş olup, sahneler daha net görülmektedir.

²⁶⁵Sahnenin kaynağının Palaea Historica'dan (Bizans Dönemi anlatılarına dayanarak yazımı 9. yüzyıla tarihlenen Yaratılış'dan 1. Samuel'e kadar olan bölümü kapsamaktadır. (M. Skowronek (2013). *Remarks on the Anathemas in the Palaea Historica*. Studia Ceranea (3/2013). s. 131)) geldiği düşünülmektedir. Kaynakta konun anlatımı şu şekildedir: Melkisedek iki tanrı için kurban edilmeyi reddeder ve Tabor dağına tırmanır. Dağda çıplak, saçlı, el ve ayak tırnakları uzamış olarak bir keşiş hayatı sürer. Yedi yıl sonra Tanrı Avram'ı (İbrahim) Melkisedek'in saçlarını, tırnaklarını kesmesi ve onun tarafından kutsanması için dağa gönderir. Avram (İbrahim) Tanrı'nın vermiş olduğu görevi yerine getirir ve dağdan inerken Melkisedek tarafından vaftiz edilir. Bu hikaye ile bağlantılı olarak Octateuch el yazmalarında bu sahnenin kullanımındaki amaç keşiş veya Vaftizci Yahya'nın prototipi vurgusu olmalıdır (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 70).

²⁶⁶Octateuch el yazmaları arasında Vat. 747 fol. 36v'de ekmek ve şarap amforaları betimlemesi bulunmamaktadır. Büyük olasılıkla, Vat. 747 fol. 36v'de resmedilen sahne, kaynağını Targum PsJonathan (Yaratılış XIV, Etheridge, 1862, a.g.k., 196-200), Targum Neofiti (McNamara, 1992, a.g.k., 92, dipnot 22, 23) ya da Kilise Babaları'ndan Efraim'in Yaratılış Tefsiri'nden (Yaratılış Tavsiri 11: 2, J. L. Kugel (1999). *The Bible As It Was*. Cambridge. Mass.: Harvard University Press. s. 161.) almış olabilir. Çünkü söz konusu kaynaklarda Melkisedek'in önemine vurgu yapılmak istenmez. Kaynaklarda; Melkisedek'in Nuh'un oğullarından Sam olduğundan, kral olup Avram'ın (İbrahim) onu çok önemseydiğinden bahsedilmektedir (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 69).

Katalog no: 8 (EK-3, resim 8)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 004B

Folyo no: fol. 4v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 15: 1-5²⁶⁷

1 Bundan sonra Tanrı bir görümde Avram'a, Korkma, Avram diye seslendi, Senin kalkanın benim. Ödülün çok büyük olacak. 2 Avram, bana ne vereceksin? dedi, Çocuk sahibi olamadım. Evimde doğan hizmetkar Masek'ın oğlu Şamlı Eliezer var. 3 Bana çocuk vermediğin için evimdeki mirasçım olacak. 4 Tanrı yine seslendi: O mirasçın olmayacak, öz çocuğun mirasçın olacak. 5 Sonra Avram dışarı çıktı ve Tanrı onla konuştu: Göklere bak Yıldızları sayabilirsen say. Dedi ve devam etti: İşte, soyun o kadar çok olacak.

Transkripsiyon:

1 [META Δ]Ε ΤΑ ΡΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΑ ΕΓΕΝΗΘΗ ΠΗΜΑ 2 Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΠΡ[Ο]Σ
ΑΒΡΑΜ' ΕΝ ΟΡΑΜΑΤΙ ΛΕΓΩΝ ΜΗ ΦΟΒΟΥ 3 [Ε]ΓΩ ΥΠΕΡΑΣΠΙΩ ΣΟΥ · Ο
ΜΙΣΘΟΣ ΣΟΥ ΠΟΛΥΣ 4 ΕΣΤΑΙ ΣΦΟΔΡΑ · ΛΕΓΕΙ ΔΕ ΑΒΡΑΜ' ΤΙ ΜΟΙ ΔΩΣΙΣ 5
ΕΓΩ ΔΕ ΑΠΟΛΓΟΜΑΙ ΑΤΕΚΝΟΣ · Ο ΔΕ ΥΙΟΣ 6 ΜΑΣΕΚ' ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΟΥΣ
ΜΟΥ' ΟΥΤΟΣ ΔΑ 7 ΜΑΣΚΟΣ ΕΛΙΕΖΕΡ : ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΒΡΑΜ' · ΕΠΙΔΗ 8 ΕΜΟΙ
ΟΥΚ ΕΔΩΚΕΣ ΣΠΕΡΜΑ: Ο ΔΕ ΟΙΚΟΓΕ 9 ΝΗΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΕΙ ΜΕ
ΟΥΤΟΣ ΑΛΛ ΟΣ 10 ΕΞΕΛΕΓΣΕΤΑΙ ΕΚ ΣΟΥ ΟΥΤΟΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΙ ΣΕ 11
ΕΞΗΓΑΓΕΝ ΔΕ ΑΥΤΟΝ ΕΞΩ · Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΑΝΑ 12 ΒΛΕΨΟΝ ΕΙΣ ΤΟΝ
ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ Κ(ΑΙ) ΑΡΙΘΜΗΣΟΝ ΤΟΥΣ 13 ΑΣΤΕΡΑΣ ΕΙ ΔΥΝΗΣΗ
ΕΞΑΡΙΘΜΗΣΑΣΘΑΙ ΑΥΤΟΥΣ 14 Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΟΥΤΩΣ ΕΣΤΩ ΤΟ
ΣΠΕΡΜΑ ΣΟΥ

Sanatçı/Üslup: “2” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Uykusunda Seslenmesi, Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi ve tanımlanamayan sahne

²⁶⁷ Yaratılış 15: 1 Bundan sonra RAB bir görümde Avram'a, “Korkma, Avram” diye seslendi, “Senin kalkanın benim. Ödülün çok büyük olacak.” 2 Avram, “Ey Egemen RAB, bana ne vereceksin?” dedi, “Çocuk sahibi olamadım. Evim Şamlı Eliezer'e kalacak. 3 Bana çocuk vermediğin için evimdeki bir uşak mirasçım olacak.” 4 RAB yine seslendi: “O mirasçın olmayacak, öz çocuğun mirasçın olacak.” 5 Sonra Avram'ı dışarı çıkararak, “Göklere bak” dedi, “Yıldızları sayabilir misin? İşte, soyun o kadar çok olacak.”

İkonografik çözümleme: Resim, Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Uykusunda Seslenmesi, Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi ve tanımlanamayan sahne olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat'tan almaktadır. Kaynakta öykü şu şekilde geçer: Tanrı, Avram (İbrahim) uyurken ona bir müjdesi olduğunu söyler. Avram (İbrahim) ise Tanrı'ya bir mirasçısı olmadığını söyler. Ancak Tanrı, Avram'a (İbrahim) soyunun yıldızlar kadar çok olacağını müjdeler.

Sahnelerin geleneksel şemasında Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Uykusunda Seslenmesi sahnesinin Bizans resim sanatında örneği görülmemekle birlikte, Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi sahnesinde, Avram (İbrahim) stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli'ne doğru bakarak resmedilmiştir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resim, üstte iki, altta tek sahne olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Üstte gri, altta yeşil çizgi zemin olarak kullanılmıştır. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Uykusunda Seslenmesi sahnesi resmin sol bölümünde bulunmaktadır. Sahne tek kişilik kapalı bir mekan içinde kurgulanmıştır. İç mekan; solda, pembe uzun bir kumaş parçasıyla bağlantılı sütun başlıklı iki mermer sütun ile sağda, geometrik motiflerle bezeli ahşap görünümlü bir kapı ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu kapı mekanın dışına doğru aralıklı resmedilmiştir.

Sahnenin merkezinde bulunan yatak; ahşap oyma motiflerle süslü ayakları bulunan yüksekçe yatağın beyaz, mavi ve kahverengi renklerinin kullanıldığı bitkisel ve geometrik motiflerle bezeli kırmızı ve mavi örtüsü, yatağın ayaklarının bir kısmını açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Sahnenin sağ üstüne baş kısmı, sol altına ayak kısmı gelecek şekilde konumlandırılan yatağın üzerinde iki ucu yuvarlatılmış, köşelerde siyah dairesel motifler bezeli yeşil şiltede omuzlardan ve kollardan siyah şeritli beyaz tunik üzerine beyaz himation giyimli Avram (İbrahim) yaşlı görünümüyle²⁶⁸ betimlenmiştir. Yatağın üzerinde şiltede uzanır pozisyonda betimlenmiş Avram (İbrahim), sol elini başına destek vermek için çenesine yerleştirmiş biçimde ve izleyene

²⁶⁸ Avram'ın (İbrahim) yaşlı betimlenmesiyle ilgili Viyana el yazması metninde belirleyici bir bilgi bulunmamaktadır. Bu görünüm kısaltılmış Tevrat metninin ayrıntılı betimlenmesidir (Yaratılış 15: 2, 24: 1). Bununla birlikte figür, Rossano İncilleri'nde fol. 2r'da İsa'nın Tüccarları Tapınaktan Kovuşu sahnesinde bulunan iki rahip figürü ile benzerlik göstermektedir (Zimmermann, 2003, a.g.k., 101, r. 52).

göre bedeni sağa gelecek şekilde resmedilmiştir. Bununla birlikte yatağın ön kısmında zeminde ahşap görünümlü bir podest resmedilmiştir.

Sahnenin sol üstünde stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli tasviri görülmektedir.

Resmin sağ üst bölümünde Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi sahnesi bulunmaktadır. Omuzlarından etek ucuna kadar siyah şeritli beyaz-gri tunik üzerine aynı renk himation ve sandalet giyimli Avram (İbrahim), açık bir mekanda sahnenin sağına doğru uzattığı ellerini kıyafetiyle kapatmış biçimde tasvir edilmiştir. Dörtte üç profilden betimlenen Avram (İbrahim) tam sahnenin üzerinde betimlenen yıldızlarla bezenmiş stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli'ne doğru bakışlarını yönlendirmiştir.

Resmin alt bölümünde betimlenen sahne Tevrat Yaratılış metni ve Yahudi metinlerinde karşılığı bulunmamaktadır. Kompozisyonun solunda kısa pembe renkli tunik ve siyah-kahverengi çizme giyimli erkek figürü elinde tuttuğu pallium görünümlü mavi kumaşı yüzüne doğru yönlendirmiş olarak betimlenmiştir. Bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen erkek figürü, bakışlarını sahnenin merkezinde konumlandırılan iki koyun, üç siyah keçi ve kıvrılmış şekilde uyuyan bir bekçi köpeği doğru yönlendirmiştir. Söz konusu hayvan tasvirlerinin arka planında yeşil, sarı ve mavi renklerinin kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş 5'li öbekler biçiminde resmedilen bir ağaçın görülmektedir.

Sahne betimlenen erkek figürünün hayvanları bir merada otlatmaya çıkaran Avram'ın (İbrahim) hizmetkârı Ezeziel olduğu düşünülmektedir²⁶⁹.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnenin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi sahnesinin varolduğu bilinmektedir²⁷⁰. Yine aynı sahnenin işlendiği Cotton Genesis el yazması doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde²⁷¹ Avram (İbrahim) ayakta yıldızlarla bezenmiş stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli'ne doğru bakışlarını yönlendirmiş biçimde görülmektedir.

²⁶⁹Mazal, 1980, a.g.k., 137.

²⁷⁰Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 77 r. 196.

²⁷¹Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 77 r. 197.

Octateuch el yazmalarında²⁷² Avram (İbrahim) ve Melkisedek, Avram (İbrahim) ve Hermit Melkisedek'in Dağda Buluşması ve Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi sahneleri aynı folyoda işlenmiştir. Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi diğer sahnelerden bir çizgi ile ayrılmıştır. Sahnede Avram (İbrahim) ayakta ve ellerini stilize gökyüzü tasvirinin²⁷³ içinden uzanan Tanrı'nın Eli'ne doğru uzatarak betimlenmiştir. Kodeks Smyrna (Olim) ve Vatikan Kodeks Graecus 746 elyazmalarında konuyla ilgili sahnede Avram (İbrahim) ile birlikte betimlenen ağacın Viyana Genesis el yazmasında tanımlanamayan sahnede betimlenmiş ağaç tasviri ile benzerlik göstermektedir. Vaticanus Graecus 747 el yazmasında ise söz konusu ağaç çalılık görünümündedir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında bulunan Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Uykusunda Seslenmesi sahnesi Bizans Sanatı eserleri içinde üniktir. Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi sahnesi ise gelenelsel şemaya ve metne bağlı kalınarak resmedilmiştir.

²⁷²Kodeks Vaticanus Graecus 747, 11. yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 69-70, r. 229, 230, 231.).

²⁷³Kodeks Smyrna (Olim) ve Vatikan Kodeks Graecus 746 elyazmalarında gece ve gündüzün kişileştirimi bulunmaktadır. Bununla birlikte gökyüzü yıldızlarla bezenmiştir.

Katalog no: 9 (EK-3, resim 9)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 005A

Folyo no: fol. 5r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 19: 12-17, 24-26²⁷⁴

12 Adamlar Lut'a dediler ki, "Senin burada başka kimin var? damatlarını, oğullarını, kızlarını, kentte sana ait kim varsa hepsini dışarı çıkar. 13 Çünkü burayı yok edeceğiz. Çünkü Tanrı yakarışlar duydu, 14 Lut dışarı çıktı ve damatlarına, "Hemen buradan uzaklaşın!" dedi, "Çünkü Tanrı bu kenti yok etmek üzere." 15 Tan ağarırken adamlar Lut'a, "Karınla iki kızını al, hemen buradan uzaklaş" diye üstelediler, 16 Melekler onların elinden tutup, onları kentin dışına çıkardılar. 17 Kent dışına çıkınca, "arkana bakma" dediler, 24 Tanrı Sodom ve Gomora'nın üzerine gökten ateşli kükürt yağdırdı. 26 Lut'un karısı dönüp geriye bakınca tuz kesildi.

Transkripsiyon:

1 ΕΙΠΑΝ ΔΕ ΟΙ ΑΝΔΡΕΣ ΠΡ[Ο]Σ ΛΩΤ' [ΕΣΤΙΝ ΤΙΣ Σ]Ο[Ι ΩΔΕ] 2 ΓΑΜΒΡΟΙ · Η
ΥΙΟΙ · Η ΘΥΓΑΤΕΡΕΣ · Η ΤΙΣ ΣΟΙ ΑΛΛΟΣ ΕΣΤΙ(Ν) 3 ΕΝ ΤΗ ΠΟΛΕΙ · ΕΞΑΓΑΓΕ
ΕΚ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΤΙ ΑΠΟ 4 ΛΟΥΜΕΝ ΗΜΙΣ ΤΟΝ ΤΟΠΟΝ ΤΟΥΤΟΝ ·
ΟΤΙ ΥΨΩΘΗ Η [Κ]Ρ[ΑΥ] 5 ΓΗ ΑΥΤΩΝ ΕΝΑΝΤΙΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Υ · ΕΞΗΛΘΕΝ ΔΕ
ΛΩΤ Κ(ΑΙ) ΕΛΑΛΗΣΕΝ 6 ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΠΑΜΒΡΟΥΣ ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ
ΑΝΑΣΤΗΤΑΙ Κ(ΑΙ) ΕΞΕΛ 7 ΘΑΤΑΙ ΕΚ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΤΙ ΕΚΤΡΙΒΙ
Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΤΗΝ ΠΟΛΙ(Ν) 8 ΗΝΙΚΑ ΔΕ ΟΡΘΟΣ ΕΓΕΝΕΤΟ · ΕΠΕΣΠΟΥΔΑΖΟΝ
ΟΙ ΑΝ 9 ΔΡΕΣ ΤΟΝ ΛΩΤ' ΛΕΓΟΝΤΕΣ · ΑΝΑΣΤΑΣ ΛΑΒΕ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΟΥ
10 Κ(ΑΙ) ΤΑΣ ΔΥΟ ΘΥΓΑΤΕΡΑΣ ΣΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΞΕΛΘΕ : Κ(ΑΙ) ΕΚΡΑΤΗΣΑΝ ΟΙ 11
ΑΓΓ'ΕΛΟΙ ΤΗΣ ΧΕΙΡΟΣ ΑΥΤΩΝ ΕΝ ΤΩ ΦΙΣΑΣΘΑΙ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΑΥΤΩ(Ν) 12

²⁷⁴Yaratılış 19: 12 İçerdeki iki adam Lut'a, "Senin burada başka kimin var?" diye sordular, "Oğullarını, kızlarını, damatlarını, kentte sana ait kim varsa hepsini dışarı çıkar. 13 Çünkü burayı yok edeceğiz. RAB bu halk hakkında birçok kötü suçlama duydu, kenti yok etmek için bizi gönderdi." 14 Lut dışarı çıktı ve kızlarıyla evlenecek olan adamlara, "Hemen buradan uzaklaşın!" dedi, "Çünkü RAB bu kenti yok etmek üzere." Ne var ki damat adayları onun şaka yaptığını sandılar. 15 Tan ağarırken melekler Lut'a, "Karınla iki kızını al, hemen buradan uzaklaş" diye üstelediler, "Yoksa kent cezasını bulurken sen de canından olursun." 16 Lut ağır davrandı, ama RAB ona acıdı. Adamlar Lut'la karısının ve iki kızının elinden tutup onları kentin dışına çıkardılar. 17 Kent dışına çıkınca, adamlardan biri Lut'a, "Kaç, canını kurtar, arkana bakma" dedi, "Bu ovanın hiçbir yerinde durma. Dağa kaç, yoksa ölüp gidersin." 24 RAB Sodom ve Gomora'nın üzerine gökten ateşli kükürt yağdırdı. 26 Ancak Lut'un peşisıra gelen karısı dönüp geriye bakınca tuz kesildi.

Κ(ΑΙ) ΕΓΕΝΕΤΟ ΗΝΙΚΑ ΕΞΗΓΑΓΟΝ ΑΥΤΟΥΣ ΕΞΩ Κ(ΑΙ) ΕΠΙΑΝ ΜΗ 13
ΠΕΡΙΒΛΕΨΙ ΕΙΣ ΤΑ ΟΠΙΣΩ · Κ(ΑΙ) Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΒΡΕΞΕΝ ΕΠΙ ΣΟΔΟΜΑ Κ(ΑΙ) 14
ΓΟΜΟΡΡΑ ΘΕΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΠΥΡ · ΠΑΡΑ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΚ ΤΟΥ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΥ Κ(ΑΙ)
ΕΠΕ 15 ΒΛΕΨΕΝ Η ΓΥΝΗ ΑΥΤΟΥ ΕΙΣ ΤΑ ΟΠΙΣΩ Κ(ΑΙ) ΕΓΕΝΕΤΟ ΣΤΕΛΗ
ΑΛΟΣ

Sanatçı/Üslup: “2” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Lut’un Melekler Tarafından Uyarılması, Lut’un Ailesi ile Şehir’den Ayrılışı ve Sodom ve Gomora’nın Yok Oluşu, Lut’un Ailesi ile Kurtuluşu ve Lut’un Karısı’nın Tuz Kesilmesi

İkonografik çözümleme: Resim, Lut’un Melekler Tarafından Uyarılması, Lut’un Ailesi ile Şehir’den Ayrılışı ve Sodom ve Gomora’nın Yok Oluşu, Lut’un Ailesi ile Kurtuluşu ve Lut’un Karısı’nın Tuz Kesilmesi sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Kaynakta öykü şu şekilde geçmektedir: Bir akşam Sodom’a varan iki melek şehrin kapısında oturan Lut’un daveti üzerine Lut’a misafir olurlar. Halk ise Lut’un evinin çevresini sararak Lut’tan, misafirlerini kendilerine teslim etmesini ister. Lut ise her istenileni yapabileceğini, hatta kızlarını kendilerine teslim etmek suretiyle feda edebileceğini, ancak misafirlerini vermeyeceğini söyler. Halk Lut’u tehdit ederek kapıyı kırmaya kalkışınca melekler müdahale ederek Lut’u içeriye alır ve dışarıdakileri evin kapısını bulamayacak şekilde kör eder. Melekler, Lut’a şehri harap edeceklerini, aile fertlerini alıp burayı terketmesini bildirirler. Lut bu bilgi üzerine ağır davranınca melekler karısını ve iki kızını şehrin dışına çıkarırlar ve onlara arkalarına bakmadan dağa kaçmalarını tembih ederler. Lut kısa sürede dağa varmanın zor olduğunu, ancak yakındaki küçük şehre ulaşabileceklerini söyler ve böylece güneş doğarken Soar’a varırlar. Arkalarından Sodom ve Gomora’ya göklerden kükürt ve ateş yağar. Şehirler, bütün havza ve oralarda yaşayanların hepsi bitkilere varıncaya kadar helâk edilir. Lut’un karısı meleklerin uyarısına rağmen kaçarken geriye bakar ve tuz kesilir.

Sahnelerin geleneksel şemasında, Sodom’un temsili, melek ya da melekler, Lut ve örneklerde kişi sayısının farklılaştığı ailesi görülmektedir. Sahnelerin birbirleriyle standart bir eşleşmesi bulunmamaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin ikisi üste ikisi altta olmak üzere iki yeşil şerit üstünde

resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin sol üstte Lut'un Melekler Tarafından Uyarılması sahnesinde Sodom şehrini sembolize eden duvar örgülü, altıgen kale görünümünde mimari bir yapı bulunmaktadır. Sembolik şehrin içinde; mavi üçgen alınlıklı bir yapının arkasında kırmızı kiremit çatılı, yarım daireli bir portiko²⁷⁵ tam hizasında ise, yuvarlak planlı tapınak görünümünde bir yapı resmedilmiştir. Mimari yapının arka planında stilize betimlenmiş 5 adet ağaç görülmektedir. Söz konusu mimari oluşum içinde; kompozisyonun sağından başlayarak sadece baş kısmını görebildiğimiz Lut ve üst bedenleri görebildiğimiz iki kanatlı meleği betimlenmiştir. Dörtte üç profilden betimlenen Lut, kendisine doğru konuşma jesti yapar ve dörtte üç profilden resmedilen iki melek figürüne doğru bakışlarını yönlendirmiştir. Mavi-gri kanatlı melekler, omuzdan açık kahverengi şeritli tunik üzerine himation giyimlidir.

Öyküde bahsedildiği üzere, sağ üstte bulunan Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı ve sol altta bulunan Sodom ve Gomora'nın Yok Oluşu sahneleri aynı anda gerçekleşmiştir. Sağ üstte bulunan Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı sahnesinde solda, iki kanatlı melekten soldaki dörtte üç profilden, sağdaki profilden ve sadece üst bedenini görebilceğimiz biçimde betimlenmiştir. Her iki kanatlı melek figürü bir önceki sahne ile benzer betimlenmiş olup, ellerinde ince bir asa tutar biçimde resmedilmiştir. Solda resmedilen kanatlı melek figürü, karşısında konumlandırılan diğer kanatlı melek figürüne doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Sağda betimlenen kanatlı melek figürünün ön planında, omuları ve kolları siyah şeritli beyaz-gri tunik üzerine aynı renk himation ve sandalet giyimli Lut, dörtte üç profilden ve hemen önünde betimlenen ailesini gitmeleri için teşvik ederken resmedilmişlerdir.

Lut'un ailesinin oluşturduğu 7 kişilik grupta; ön planda iki kadın ve iki erkek figürü bulunmaktadır. Sahnenin sağından başlayarak; ilki açık kahverengi üzerine açık yeşil, ikincisi mavi üzerine pembe stikharion ve maphorion giyimlidir. Her iki figür de kıvrık kahve ayakkabı ile betimlenmiştir. Söz konusu kadın figürlerinin hemen arkasında betimlenen erkek figürlerinin; ilki mavi üzerine gri, ikincisi pembe üzerine açık kahverengi kısa tunik ve pallium giyimlidir. Kadın ve erkek figürlerinin aralarına yerleştirilmiş ve sadece baş kısmı betimlenen biri yeşil maphorionlu kadın, diğer ikisi

²⁷⁵Sütunlu giriş, revak, sundurma.

erkek olan toplam üç kişi bulunmaktadır. Dörtte üç profilden betimlenen figürler, sahnenin sağına doğru ilerler görülmektedir.

Resmin sağ alt kısmında Lut'un Ailesi ile Kurtuluşu ve Lut'un Karısı'nın Tuz Kesilmesi sahnesi bulunmaktadır. Sol üstte bulunan Sodom şehrini sembolize eden duvar örgülü, altıgen kale görünümündeki mimari unsurun bir benzeri sol altta resmedilmiştir. Şehir betimlemesinin üzerinde kırmızı zigzag çizgiler kullanılarak, söz konusu yerin yandığı izlemine verilmiştir. Üstteki ve alttaki tasvir arasında, alttaki sahneye dahil edilecek şekilde gökyüzünü temsil eden mavi bir çizgi kullanılmıştır. İki temsil arasındaki farklardan ilki; alttaki betimlemede, kanatlı meleklerin ve Lut'un resmedildiği yere biri kırmızı diğeri yeşil kremitli iki mimari yapı resmediliş olmasıdır. Bir diğer fark üstteki temsilde betimlenen yuvarlak planlı tapınak görünümündeki yapının bu temsile yansıtılmamış olmasıdır. Bununla birlikte alttaki tasvirin zemininde kül görünümünde kahverengi-siyah çizgiler kullanılmıştır.

Kompozisyonun sağ kısmında; hafif eğilir pozisyonda, dumanın verdiği rahatsızlık nedeniyle kıyafetleri ile ağızlarını kapatmış Lut ve Lut'un ailesinin bulunduğu 6 kişilik insan grubu sahnenin sağına doğru ilerler biçimde tasvir edilmiştir. Grubun solundan başlayarak bir önceki sahne ile benzer betimlenmiş Lut, hemen önünde pembe üzerine açık kahverengi kısa tunik ve pallium giyimli erkek figürü ve en sağda mavi stikharion üzerine pembe maphorion giyimli bir kadın figürü resmedilmiştir. Figürlerin arka planında; grubun sağından başlayarak sadece yeşil pallium ve maphorionunu görebildiğimiz bir erkek, bir kadın figürü bulunmaktadır. Söz konusu figürlerin arkasında ise, sadece baş kısımları betimlenen iki erkek figürü görülmektedir.

Sahnenin merkezinde profilden betimlenmiş Lut'un karısının tuz kesilmiş görünümü slüet biçimde resmedilmiştir. Lut'un karısının neden tuz kesildiğine dair en ayrıntılı bilgi Targum PsJonathan Yaratılış XIX'da²⁷⁶ verilmiştir. Kaynağa göre Lut'un karısı geride bıraktığı babasının evine son defa bakmak istemiştir.

Karşılaştırma: 4. yüzyıla tarihlenen Erken Bizans Dönemi eserlerinden S. Sebastiano'da bulunan Lut Lahti'nde²⁷⁷ ve Roma Via Latina Katakomp'unda²⁷⁸ bulunan bir duvar resminde Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı sahnesi betimlenmiştir. Lut

²⁷⁶Etheridge, 1862, a.g.k., 217.

²⁷⁷C. M. Kauffman (1971b). *Lut*. Lexikon Der Christlichen Ikonographie. 3. cilt. Rom; Wien [u.a.]: Herder. s. 108. r. 1.

²⁷⁸A. Ferrua (1960). *Pitture della nuova catacomba*. Città del Vaticano: Pont. Ist. di Archeologia Cristiana s. 47. r. XX-XXII, XXVIII-XXXI.2, XCIV-XCV.

Lahti'nde; Lut, karısı, iki küçük kızı ve 4 figür görülürken, Roma Via Latina Katakomp'unda sadece Lut ve Lut'un kızları ile resmedilmiştir²⁷⁹.

6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnelerin bulunduğu folyolar tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Lut'un Melekler Tarafından Uyarılması sahnesinde nimbuslu ve kanatlı iki melek bulunmaktadır. Aynı zamanda Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı ve Lut'un Ailesi ile Kurtuluşu ve Lut'un Karısı'nın Tuz Kesilmesi sahnelerinin de varolduğu bilinmektedir²⁸⁰.

7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazması fol. 18r'da²⁸¹ Lut kızları ile birlikte resmedilmiş, resmin üst solunda Sodom ve Gomora'yı temsil eden yanan iki şehir tasviri²⁸², altında gidecekleri yer olan Soar şehrinin temsili bulunmaktadır.

Octateuch el yazmalarında²⁸³ konu, Lut'un Meleklerle Karşılaşması ve Lut'un Sodumlulara Karşı Misafirlerini Koruması sahneleri ile başlamıştır. Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı ve Sodom ve Gomora'nın Yok Oluşu, Lut'un Ailesi ile Kurtuluşu ve Lut'un Karısı'nın Tuz Kesilmesi sahneleri²⁸⁴ ise tek folyoda işlenmiştir. Sahnelerin solunda Sodom'u simgeleyen mimari bir yapı yanar biçimde betimlenmiştir. Alevler, mimari yapının üzerinde stilize gökyüzü tasvirinden aşağıya doğru inerken görülmektedir. Yapının hemen yanında Nuh'un tuz kesilmiş karısının betimlemesi bulunmaktadır. En solda ise Nuh ve Nuh'un ailesi uzaklaşırken resmedilmişlerdir. Bu grubun hemen üzerinde uçar pozisyonda bir melek figürü tasvir edilmiştir. Bununla birlikte resmin üst merkezinde kare bir çerçeve içinde büst şeklinde resmedilmiş Avram (İbrahim), Sodom'u simgeleyen yapıya doğru bakmaktadır²⁸⁵.

Octateuch el yazmalarında ve yukarıda bahsedildiği gibi diğer karşılaştırmalarda Lut'un Ailesi ile Kurtuluşu sahnesinde Sodom'dan kaçarken kişi sayısı farklılık göstermektedir. Söz konusu sahnede Viyana Genesis el yazmasında 8 kişi, Vat. 747 el yazmasında Lut ve sadece iki kızı, Smyrna (Olim) ve Vatikan Kodeks Graecus 746 el yazmalarında ise 6 kişi betimlenmiştir. Tevrat'ın Yaratılış bölümünde konuyla ilgili 19: 12, 19: 15 ve 19: 16'da kişilerle ilgili bilgi verilmiştir. Ancak metin de kendi içinde

²⁷⁹Yahudi efsanelerinde, Lut'un ikisi evli, ikisi nişanlı 4 kızı olduğundan bahsedilmektedir. (Ginzberg, 1954-1959, a.g.k., 99).

²⁸⁰Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 81, 82. r. 225, 226, 228.

²⁸¹Gebhardt, 1883, a.g.k., r. 6.

²⁸²Viyana Genesis el yazmasında bulunan Sodom şehrini sembolize eden duvar örgülü, altıgen kale görünümündeki tasvire oldukça benzemektedir. Ancak söz konusu sahnelerde sekizgen ve yedigen kale kullanılmıştır.

²⁸³Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 78-80. r. 268, 269, 270, 271, 272, 273).

²⁸⁴Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 80. r. 274, 275, 276).

²⁸⁵Söz konusu betimlemenin kaynağı Tevrat'a Yaratılış 19: 27-28'de bulunmaktadır.

tutarlık göstermemektedir. Rabinik yorumlarda da Sodom'dan kaç kişinin ayrılacağına dair kişi sayısı belirtilmemekle birlikte Sefer haYashar'da (XIX. 48) bu kişiler; Lut, karısı, çocukları ve ona ait olan herkes diye tanımlanmıştır²⁸⁶.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında Sodom ve Gomora'nın Yok Oluşu'nu konu alan sahneler metin ile uyumludur. Karşılaştırmalarda, ikonografik ayrıntılarda benzerlik görülse dahi sahnelerin genel işleniş biçimi Viyana Genesis el yazması fol. 5r betimlenen sahneleri diğer örneklerden farklı kılmaktadır.



²⁸⁶C.O. Nordström (1958). *The water miracles of Moses in Jewish legend and Byzantine art*. Uppsala. s. 79.

Katalog no: 10 (EK-3, resim 10)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001,005B

Folyo no: fol. 5v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 19: 29-35²⁸⁷

29 Tanrı çevredeki kentleri yok ederken İbrahim'i anımsamış ve Lut'u felaketin dışına çıkarmıştı. 30 Lut Soar'dan ayrılarak kızlarıyla dağlara yerleşti. 31 Büyüğü küçüğüne, "Babamız yaşlı ve Dünya'da bizimle yatabilecek bir erkek yok" dedi 32 Gel, babamıza şarap içirelim, soyumuzu yaşatmak için onunla yatalım. 33 O gece babalarına şarap içirdiler. Sonra, büyük kız gidip babasıyla yattı. 34 Ertesi gün büyük küçüğüne, "Dün gece babamla yattım" dedi, "Bu gece de ona şarap içirelim. Soyumuzu yaşatmak için sen de onunla yat. 35 ve küçük kız babasıyla yattı.

Transkripsiyon:

1 [KAI] ΕΓΕ[NETO EN] ΤΩ ΕΚΤΡΙΨΑΙ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΠΑΣΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ · 2 ΤΗΣ
ΠΕΡΙΟΙΚΟΥ ΕΜΝΗΣΘΗ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ' ΚΑΙ ΕΞΑΠΕΣ 3 ΤΙΛΕΝ ΤΟΝ
ΛΩΤ' ΕΚ ΜΕΣΟΥ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ · Κ(ΑΙ) 4 ΕΞΗΛΘΕΝ ΛΩΤ' ΕΚ ΣΕΓΩΡ ·
ΚΑΙ ΕΚΑΘΗΤΟ ΕΝ ΤΩ ΟΡΙ 5 ΚΑΙ ΑΙ ΔΥΟ ΘΥΓΑΤΕΡΕΣ ΑΥΤΟΥ ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ ·
ΕΙΠΕΝ ΔΕ 6 Η · ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΝΕΩΤΕΡΑΝ · Ο Π(ΑΤ)ΗΡ ΗΜΩ(Ν) 7
ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΣ · . · ΚΑΙ ΟΥΔΙΣ ΕΣΤΙΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ · ΟΣ 8 ΕΙΣΕΛΕΥΣΕΤΑΙ
ΠΡΟΣ ΗΜΑΣ · ΔΕΥΡΟ ΟΥΝ ΠΟΤΙΣΩΜΕ(Ν) 9 ΤΟΝ Π(ΑΤΕ)ΡΑ ΗΜΩΝ ΟΙΝΟΝ
Κ(ΑΙ) ΚΟΙΜΗΘΩΜΕΝ ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ 10 Κ(ΑΙ) ΕΞΑΝΑΣΤΗΣΩΜΕΝ ΕΚ ΤΟΥ
Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΗΜΩΝ ΣΠΕΡΜΑ · ΕΠΟ 11 ΤΙΣΑΝ ΔΕ ΤΟΝ Π(ΕΤΑ)ΡΑ ΑΥΤΩΝ
ΟΙΝΟΝ · ΚΑΙ ΕΙΣΕΛΘΟΥΣΑ Η 12 ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΑ ΕΚΟΙΜΗΘΗ ΜΕΤΑ ΤΟΥ
Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΑΥΤΗΣ · ΕΓΕ 13 ΝΕΤΟ ΔΕ ΤΗ ΕΠΑΥΡΙΟΝ · Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ Η
ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΑ · ΤΗ 14 ΝΕΩΤΕΡΑ ΙΔΟΥ ΕΚΟΙΜΗΘΗΝ ΧΘΕΣ ΜΕΤΑ ΜΕΤΑ ΤΟΥ

²⁸⁷Yaratılış 19: 29 Tanrı ovadaki kentleri yok ederken İbrahim'i anımsamış ve Lut'un yaşadığı kentleri yok ederken Lut'u bu felaketin dışına çıkarmıştı. 30 Lut Soar'da kalmaktan korkuyordu. Bu yüzden iki kızıyla kentten ayrılarak dağa yerleşti, onlarla birlikte bir mağarada yaşamaya başladı. 31 Büyük kızı küçüğüne, "Babamız yaşlı" dedi, "Dünya geleneklerine uygun biçimde burada bizimle yatabilecek bir erkek yok. 32 Gel, babamıza şarap içirelim, soyumuzu yaşatmak için onunla yatalım." 33 O gece babalarına şarap içirdiler. Büyük kız gidip babasıyla yattı. Ancak Lut yatıp kalktığının farkında değildi. 34 Ertesi gün büyük kız küçüğüne, "Dün gece babamla yattım" dedi, "Bu gece de ona şarap içirelim. Soyumuzu yaşatmak için sen de onunla yat." 35 O gece de babalarına şarap içirdiler ve küçük kız babasıyla yattı. Ama Lut yatıp kalktığının farkında değildi.

Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΗΜΩΝ 15 ΕΙΣΕΛΘΟΥΣΑ ΚΟΙΜΗΘΗΤΙ ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΣΥ
Κ(ΑΙ) ΕΞΑΝΑ 16 ΣΤΗΣΩΜΕΝ ΕΚ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΗΜΩΝ ΣΠΕΡΜΑ ΚΑΙ
ΕΚΟΙΜΗ 17 ΘΗ ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ' Η ΝΕΩΤΕΡΑ

Sanatçı/Üslup: “2” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Lut’a Kızları Tarafından Şarap Sunulması, Lut’un Kızları’nın Aralarında Konuşması, Lut’un Küçük Kızı ile Yatması

İkonografik çözümleme: Resim, Lut’a Kızları Tarafından Şarap Sunulması, Lut’un Kızları’nın Aralarında Konuşması ve Lut’un Küçük Kızı ile Yatması sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Kaynakta öykü şu şekilde geçmektedir: Lut Soar’dan çıkıp dağa yerleşir ve iki kızı ile birlikte mağrada yaşar. Büyük kız, küçük kıza babalarının yaşlandığını ve kendileriyle birleşecek kimsenin olmadığını söyler. Daha sonra babalarını sarhoş ederek, soylarını yaşatmak için babalarıyla yatmalarını önerir. Bir gece şarap verip, babalarını sarhoş ederler. İlk olarak büyük kız babasıyla yatar. Ertesi gün büyük kız küçük kıza bir gece önce babasıyla yattığını ve o gece de soylarını yaşatmak için onun yatması gerektiğini söyler. Bu kez de küçük kız babasıyla birlikte olur.

Antik Dönem ve Ortaçağ’da nadir rastlanan²⁸⁸ Lut ve Kızları’nı konu alan sahnelerin geleneksel şemasında, Lut, iki kızı ile birlikte dağlık bir yerde betimlenmektedir. Sahnelerde mağara ya da iç mekan hissini uyandıracak tasvirler yer verilmektedir. Ayrıca, sahnelerde oval bir şilte ve Lut’a kızları tarafından sunulan şarap kapları da bulunmaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resimde sahneler, soldan sağa doğru yükselen yeşil ve kahverengi renklerinin ve yer yer beyaz gölgelendirmelerin kullanıldığı kademeli kayalıklar üzerine resmedilmiştir. Resmin en solunda korint sütun başlıklı bir sütun ve sütunu desteklemek için çaprazlama konumlandırılmış daha küçük sütun parçası bulunmaktadır.

Söz konusu sütunla ilgili pekçok hipotez öne sürmüştür. Bizimde varsayımına katıldığımız araştırmacı K. Weitzmann²⁸⁹; sütun ve kayalığın konumlandırılma şeklinin, kapalı bir mekan hissi verebilmek için kullanıldığı ve her iki betimlemenin de birbirini tamamlayan unsurlar olduğunu söyler. Bununla birlikte bu tür betimlemelerin

²⁸⁸Mazal, 1980, a.g.k., 139.

²⁸⁹Weitzmann, 1970, a.g.k., 92.

öncülerinin rulo biçiminde tasarlanmış el yazmalarında görüldüğünden bahseder. Konuyla ilgili bir diğer araştırmacı olan H. Gerstinger²⁹⁰ ise sütunun süsleme amaçlı ya da tahrip edilmiş Soar kentinin sembolü olarak resmedilmiş olabileceğinden bahsetmektedir. Bu tez çalışmasında, sütunun yaşanılan bir yer olduğunu vurgulamak ve iç mekan görüntüsü vermek için kullanılmış olduğunu varsaymaktayız.

Lut'a Kızları Tarafından Şarap Sunulması sahnesi resmin solunda bulunmaktadır. Sahnenin sağından soluna doğru Lut'un genç kızı koyu mor stikharion üzerine açık kahverengi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimlidir. Amfora biçiminde şarap testisi tutar biçimde betimlenen Lut'un genç kızının hemen arkasında Lut'un büyük kızı, koyu mavi stikharion üzerine kırmızı maphorion giyimlidir. Her iki kadın figürünün karşısında konumlandırılmış ve dörtte üç profilden resmedilen Lut; kayalıklarda ancak zeminle bağlantısı olmayan, kırmızı üzerinde mavi renkli oval bir şiltenin üzerinde yarı uzanır şekilde betimlenmiştir. Bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen Lut, omuzdan ve koldan siyah şeritli beyaz tunik üzerine beyaz himation giyimlidir. Lut, sol elini başına koymuş olarak ve sağ elinde ise kızlarına doğru uzattığı bir kase ile resmedilmiştir.

Resmin merkezinde, Lut'un büyük kızıyla birleşmesi atlanarak Lut'un Kızları'nın Aralarında Konuşması sahnesi betimlenmiştir. Sahnenin sağından başlayarak Lut'un genç kızı koyu mor stikharion üzerine açık kahverengi maphorion ve kırmızı ayakkabı, Lut'un büyük kızı koyu mavi stikharion üzerine kırmızı maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimlidir. Bedeni dörtte üç profilden, baş kısmı cepheden betimlenen Lut'un genç kızı ile dörtte üç profilden resmedilen Lut'un büyük kızı birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde tasvir edilmiştir.

Kayalık betimlemesinin en üst kısmına konumlandırılmış Lut'un Küçük Kızı ile Yatması sahnesi resmin en sağında bulunmaktadır. Bir önceki sahneler ile benzer betimlenen Lut ve Lut'un genç kızı, kayalıklar üzerinde kırmızı oval bir şiltenin üzerinde uzanır ve birbirlerine sarılır biçimde görülmektedir. Şiltenin ön planında dikdörtgen bir tepsinin üzerinde kalıs (ποτήριον)²⁹¹ biçiminde kulpsuz bir şarap kasesi bulunmaktadır.

²⁹⁰Gerstinger, 1931, a.g.k., 84.

²⁹¹Hristiyanlıktaki Ökaristi Liturjisi'nde şarabın konulduğu kaptır ve paten ile birlikte tanımlanmaktadır (M.M. Mango (1991). *Chalice*. The Oxford Dictionary of Byzantium, 1. cilt, Oxford University Press, New York. s. 405).

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında²⁹² Lut'un Kızlarının Komplosu ile Lut'un Büyük Kızı ile Yatması sahneleri ve Lut'un Küçük Kızı'nın Mağaraya Girmesi ile Lut'un Küçük Kızı ile Yatması sahneleri ayrı sayfada işlenmiştir. Folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak Lut'un Küçük Kızı ile Yatması sahnesinde Lut ve küçük kızının ve şiltede uzanış biçimleri Viyana Genesis el yazmasında resmedilen sahneyle benzerlik göstermektedir.

7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazması fol. 18r'da²⁹³ Lut, kızları ile birlikte mağara betimlemesinde oturur pozisyonda ve Lut'un kızları Lut'a şarap sunarken resmedilmiştir. Bununla birlikte Lut'un önünde konumlandırılmış oval şiltesi bulunmaktadır. Ancak şiltenin oval biçiminde resmedilmesinin dışında Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahne ile benzerlik göstermemektedir.

Octateuch el yazmalarından²⁹⁴ Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazmasında Lut'a Kızları Tarafından Şarap Sunulması sahnesi bulunmaktadır. Söz konusu sahnede bir mağranın içinde resmedilen Lut, oturur pozisyonda Lut'un kızları ise ayakta ve Lut'a şarap sunarken tasvir edilmiştir. Smyrna (Olim) ve Vatikan Kodeks Graecus 746 el yazmalarında ise Lut ve Kızlarının Mağraya Girmesi ile Lut'a Kızları Tarafından Şarap Sunulması sahneleri birlikte işlenmiştir. Her iki el yazmasında bulunan resimlerde sahneleri bir dağ tasviri birbirinden ayırmıştır. Sahnelerde mağra yerine üçgen alınlıklı mimari bir yapı kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili en geniş öykülemeci tasvirleri içeren ve günümüze tahrip olmadan ulaşabilen tek kaynaktır²⁹⁵. Sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.

²⁹²Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 82, 83 r. 231, 232, 233, 234.

²⁹³Gebhardt, 1883, a.g.k., r. 6.

²⁹⁴Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 81. r. 280, 281, 282).

²⁹⁵Kauffman, 1971b, a.g.k., 110-111.

Katalog no: 11 (EK-3, resim 11)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 006A

Folyo no: fol. 6r

Durumu: Folyoda sağ sayfa boşluğunda bir parça yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 22: 15-19²⁹⁶

15 Tanrı'nın meleği göklerden İbrahim'e²⁹⁷ ikinci kez seslendi 16 Tanrı: "kendi üzerime ant içiyorum. Bunu yaptığın için, biricik oğlunu esirgemediğin için 17 seni fazlasıyla kutsayacağım; soyunu göklerin yıldızları, kıyıların kumu kadar çoğaltacağım. Soyun düşmanlarının kentlerini mülk edinecek. 18 Soyunun aracılığıyla yeryüzündeki bütün uluslar kutsanacak. Çünkü sözümü dinledin" dedi. 19 Sonra İbrahim uşaklarının yanına döndü. Birlikte yola çıkıp Beer-Şeva'ya gittiler. İbrahim Beer-Şeva'da²⁹⁸ kaldı.

Transkripsiyon:

1 KAI EKALECEN AG'T'ELOC K(YPIO)Y TON ABPAAM' ΔEYTE[P]O(N) 2 EK
TOY OY(PA)NOY ΛEΓΩN KAT EMAYTOY ΩMOCA ΛE[Γ]I K(YPIO)C 3 OY
EINEKA EΠOIHCACTO PHMA TOYTO' KAI OYK EΦ[IC]Ω 4 TOY ΨIOY COY
TOY AΓAΠHTOY ΔI EME · EI MHN EYΛ[OG]Ω(N) 5 EYΛOΓHCΩ CE. K(AI)
ΠAΛΘYNΩN ΠAHNYNΩ TO CΠEP[M]A 6 COY ΩC TOYC ACTEPAC TOY
OY(PA)NOY KAI ΩC THN ACMMO(N) 7 THN ΠAPA TO XIAOC THC
ΘAΛACCHC · K(AI) KΛHPONO 8 MHCEI TO CΠEPM[A] COY TAC ΠOΛEIC
TΩN YΠE 9 NANTIΩN · KAI ENEYΛOΓHΘHCONTAI EN TΩ [CΠEP] 10 MATI
COY ΠANTA TA EΘNH THC ΓHC · ANΘ ΩN [YΠH] 11 KOYCAC THC EMHC
ΦΩNHCTO · AΠECTPAΦH ΔE A[BPAAM] 12 ΠPOC TOYC ΠAIDAC K(AI)
ANACTANTEC EΠOPEY[ΘHCAN] 13 AMA EΠI TO ΦPEAP TOY OPKOY KAI
KATΩKHCEN 14 ABPAAM EΠI TΩ ΦPEATI TOY OPKOY

²⁹⁶Yaratılış 22: 15 RAB'bin meleği göklerden İbrahim'e ikinci kez seslendi: 16 RAB diyor ki, kendi üzerime ant içiyorum. Bunu yaptığın için, biricik oğlunu esirgemediğin için 17 seni fazlasıyla kutsayacağım; soyunu göklerin yıldızları, kıyıların kumu kadar çoğaltacağım. Soyun düşmanlarının kentlerini mülk edinecek. 18 Soyunun aracılığıyla yeryüzündeki bütün uluslar kutsanacak. Çünkü sözümü dinledin." 19 Sonra İbrahim uşaklarının yanına döndü. Birlikte yola çıkıp Beer-Şeva'ya gittiler. İbrahim Beer-Şeva'da kaldı.

²⁹⁷Tevrat Yaratılış 17: 5 metnine göre, bu sahneyle birlikte "Avram (İbrahim)" yerine sadece "İbrahim" tanımlaması uygun görülmüştür (Yaratılış 17: 5 Artık adın Avram değil, İbrahim olacak. Çünkü seni birçok ulusun babası yapacağım).

²⁹⁸"Ant Kuyusu" anlamına gelmektedir (Yaratılış 21: 31 Bu yüzden oraya Beer-Şeva adı verildi. Çünkü ikisi orada ant içmişlerdi).

Sanatçı/Üslup: “3” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Tanrı’nın İbrahim’e Vaadini Yenilemesi, İbrahim’in Uşaklarının Yanına Dönmesi, İbrahim’in Beer-Şeva’ya Geri Dönüşü

İkonografik çözümleme: Resim, Tanrı’nın İbrahim’e Vaadini Yenilemesi, İbrahim’in Uşaklarının Yanına Dönmesi ve İbrahim’in Beer-Şeva’da Kalması sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

İlk iki sahne kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Tevrat’a öykü şu şekilde geçmektedir: Tanrı, İbrahim’i oğlu İshak ile sınamasından sonra bir melek aracılığıyla İbrahim’i kutsayacağını ve İbrahim’in soyunu çoğaltacağını dair İbrahim’e ikinci kez seslenir. Daha sonra İbrahim uşaklarının yanına döner ve onlarla birlikte Beer-Şeva’ya giderler. İbrahim, Beer-Şeva’da kalır.

Sahnelerin geleneksel şemasında, stilize gökyüzü tasvirinin altında kanatlı bir melek (Tanrı’nın Meleği), İbrahim, İbrahim’in iki uşağı ve Beer-Şeva’yı temsil eden bir kuyu betimlemesi bulunmaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resim, üstte iki, altta tek sahne olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Üstte ve altta bulunan sahneler için gri-yeşil çizgi zemin olarak kullanılmıştır. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin sol üst bölümünde Tanrı’nın İbrahim’e Vaadini Yenilemesi sahnesi bulunmaktadır. Sahnenin sağ kısmında siyah şeritli beyaz-gri tunik üzerine aynı renk himation ve sandalet giyimli İbrahim hafif eğilir pozisyonda betimlenmiştir. Profilden resmedilen İbrahim, kıyafeti ile ellerini örtmüş ve sahnenin sol üstünde bulunan stilize gökyüzünün içinde yatay konumlandırılmış kanatlı bir meleğe (Tanrı’nın Meleği) doğru bakışlarını yönlendirmiş biçimde resmedilmiştir. Bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen kanatlı melek figürü, beyaz bantlı sarı saçlı, omuzları ve kolları siyah şeritli mavi-beyaz tunik üzerine aynı renk himation giyimlidir. Meleğin, kıyafeti ile aynı renkte olan kanatlarında koyu gri ve altın sarısı kontur bulunmaktadır. Bununla birlikte sol eliyle kanadının arasına sıkıştırdığı asasını taşıyan melek, sağ eliyle İbrahim’e doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir.

Resmin sağ üst kısmında İbrahim’in Uşaklarının Yanına Dönmesi sahnesi bulunmaktadır. Sahnenin solunda, bir önceki sahne ile benzer ve bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen İbrahim, sahnenin en sağında bir taşın üzerine

oturur biçimde betimlenen iki uşağa doğru büyük bir adım atar biçimde resmedilmiştir. İbrahim'in sol elini kıyafeti kapatmış, sağ eli uşaklarına doğru konuşma jesti yapar biçimde görülmektedir. Oturur pozisyonda ve profilden tasvir edilen uşaklardan, sahnenin solundan başlayarak ilk figürün sadece kırmızı palliumu ve siyah-kahverengi çizmesi tespit edilebilmektedir. İkinci figür, mavi tunik üzerine açık kahverengi pallium ve siyah-kahverengi çizme giyimlidir.

İbrahim'in Beer-Şeva'ya Geri Dönüşü sahnesi resmin altın kısmında yer almaktadır. Sahnenin sol kısmına konumlandırılmış bir kuyu²⁹⁹ (Ant Kuyusu)³⁰⁰ bulunmaktadır. Diğer sahneler ile benzer görünümde, bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen İbrahim, kuyuya sınırı olan kahverengi bir çadırın önünde bulunan kahverengi bir platform üzerinde oturur pozisyonda resmedilmiştir. Düşünceli bir yüz ifadesiyle betimlenen İbrahim'in karşısında konumlandırılmış iki erkek figürü³⁰¹ bulunmaktadır. Sahnenin solundan başlayarak ilki yeşil üzerine kırmızı, ikincisi mavi üzerine açık kahverengi tunik, pallium ve siyah-kahverengi çizme giyimlidir. Sağda profilden betimlenen uşak figürü İbrahim'e doğru yönelmiş ve konuşma jesti yaparak resmedilmiştir. Solda betimlenen ikinci erkek figürünün bedeni cepheden baş kısmı dörtte üç profilden betimlenmiştir. Sahnenin sağ bölümünde kademeli betimlenmiş kayalıklar bulunmaktadır. Kayalıkların merkezinde üçgen şeklinde bir çatlak görünümü vardır. Bununla birlikte kayalığın alttan ikinci basamağında ve en üstünde içinde kırmızı madde bulunan iki kap bulunmaktadır.

İbrahim'in Beer-Şeva'da Kalması sahnesinin kaynağıyla ilgili çeşitli yorumlar bulunmaktadır. Sahnede bulunan iki figürden birinin konuşma jesti yaparken resmedilmiş olmasının nedeni; devam eden Tevrat Yaratılış metninde geçen İbrahim'e kardeşi Nahor'un çocuk sahibi olduğunun haber verilmesi olabilir³⁰². Buna ek olarak yine söz konusu sahnede İbrahim'in düşünceli olarak betimlenmesinin nedenini Yahudi metinlerinde bulmak mümkündür. Midraş Rabbah'da (Yaratılış 57/1)³⁰³ Moriya dağından inerken İbrahim'in Milka'nın çocuk doğurduğunun haberini almasından bahsedilmektedir. Bunun sonucunda da kendi soyu ile umutsuzluğa kapılmış olabilir.

²⁹⁹ Kuyunun her iki yanında sütun destekli olup geniş ağazlı, dar boğazlı bir amfora biçimindedir. Kuyunun sarkacı ve ipinde altın sarı rengi kullanılmıştır. Bu folyoda betimlenen kuyunun bir benzeri fol 6v'da da bulunmaktadır.

³⁰⁰ bk. dipnot 298.

³⁰¹ İki figürün kim olduğuna dair Viyana Genesis el yazmasında bulunan metinde "Birlikte yola çıkıp Beer-Şeva'ya gittiler" cümlesi dışında bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak bu iki figürün İbrahim'in Uşaklarının Yanına Dönmesi sahnesinde resmedilen uşaklar ile benzer olmalarından dolayı İbrahim'in uşakları olduğu söylenebilir (Mazal, 1980, a.g.k., 112).

³⁰² Yaratılış 22: 20 Bir süre sonra İbrahim'e, "Milka, kardeşin Nahor'a çocuklar doğurdu" diye haber verdiler.

³⁰³ Freedman, 1992, a.g.k., 504.

Bir diğerk Yahudi metni Yalkut Shimoni’de (102)³⁰⁴ Tanrı, İbrahim’e Milka’nın çocuğı Rebeka’nın doğumunun İshak için olduğunu söyler ve bunun üzerine İbrahim’in dağıdan inerken İshak’ın gelecek soylarıyla ilgili düşünceli olduğu belirtilir. Targum PsJonathan’da (Yaratılış XXII)³⁰⁵ ise şeytan, İbrahim’in karısı Sarah’a oğulları İshak’ın İbrahim tarafından öldürölmüş olduğunu söylemesi üzerine Sarah’ın üzüntüden öldüğü ve Milka’nın çocuk vermesinin Tanrı’nın bir özüü olduğu söylenir. Bahsi geçen metinlerden söz konusu sahne resmedilirken Yahudi metinlerine başvurulmuş olabileceğı anlaşılmaktadır.

Söz konusu kayalık betimlemesiyle ilgili farklı yorumlar bulunmaktadır. Yorumlardan birisi; Tevrat Yaratılış 22: 2 metninde geçen İbrahim’in oğlunu İshak’ı kurban etmeye götürdüğü Moriya Bölgesi ya da sahneyi tamamlamak için herhangi bir manzara unsuru olabileceğı yönündedir. Tevrat metninde Moriya Bölgesi için dağılık veya kayalık olduğuna dair bir bilgi bulunmamasına karşılık Yahudi metinlerinde Moriya Bölgesi’nin dağılık olduğu belirtilmiştir³⁰⁶. Bununla birlikte konuyla ilgili araştırmacı Gerstinger³⁰⁷; kayalıkların merkezinde betimlenmiş üçgen görünümlü oluşumun kurban stoklarını yakmak için kullanılan bir ocak olduğunu, diğerk kırmızı madde içeren kapların ise bu ocağıın yanması için kullanılmış olabileceğini savunur.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında³⁰⁸ İbrahim’in İshak ile Dönmesi ve Nahor’un Çocuklarının Haberini Alması sahnesi bulunmaktadır. Söz konusu sahnede, işlenen konunun Viyana Genesis el yazmasında fol. 6r’da işlenen konulardan farklı ele alınmış olması ve söz konusu sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik detaylar gözlenememektedir.

Octateuch el yazmalarında³⁰⁹ Tanrı’nın İbrahim’e Vaadini Yenilemesi ve İbrahim’in Beer-Şeva’ya Geri Dönüşü sahneleri bulunmaktadır. Sahnelerin sol üst köşesinde stilize gökyüzü tasviri ve kanatlı bir melek (Tanrı’nın Meleğı) bulunmaktadır. İbrahim bakışlarını meleğe doğru yönlendirmiş ve ellerini sahnelerin sağıında bulunan uşaklarına doğru konuşma jesti yapar biçimde uzatmıştır. Sahnelerin sağıında ise Beer-Şeva’ya temsil eden bir kuyu görölmektedir. Söz konusu Octateuch el yazmalarından

³⁰⁴ Mazal, 1980, a.g.k., 140.

³⁰⁵ Etheridge, 1862, a. g.k., 229.

³⁰⁶ Mazal, 1980, a.g.k., 112

³⁰⁷ Gerstinger, 1931, a.g.k., 85.

³⁰⁸ Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 87, r. 258.

³⁰⁹ Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreğı; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreğı (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 88, r. 319, 320, 321, 322)

farklı olarak Vaticanus Graecus 747 el yazmasında İbrahim'in Beer-Şeva'ya Geri Dönüşü sahnesinde İbrahim'e eşlik eden iki uşak ve İshak bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. İlk iki sahne ile kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur. Ancak yukarıda değinildiği gibi üçüncü sahnede, söz konusu Tevrat metninin devamına (Yaratılış 22: 20) ya da Tevrat dışında Yahudi kaynaklarındaki öykülere dayandırılmış olabilir.



Katalog no: 12 (EK-3, resim 12)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 006B

Folyo no: fol.6v

Durumu: Folyoda sol sayfa boşluğunda bir parça yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 24: 1-4, 9-11³¹⁰

1 İbrahim kocamış, iyice yaşlanmıştı. 2 İbrahim, evindeki en yaşlı ve her şeyden sorumlu uşağına, “Elini uyluğumun, belimin altına koy” dedi, 3 Yerin göğün Tanrı’sının adıyla ant içmeni istiyorum. Kenanlılar’dan oğluma kız almayacaksın. 4 Oğlum İshak’a kız almak için benim ülkeme gideceksin. 9 Bunun üzerine uşak elini efendisi İbrahim’in uyluğunun altına koyarak bu konuda ant içti. 10 Sonra efendisinden on deve alarak Mezopotamya’ya yola çıktı. 11 Develerini kentin dışındaki kuyunun yanına çöktürdü.

Transkripsiyon:

1 K[A]I A[B]PAAM' HN ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΣ · ΠΡΟΒΕΒΗΚΩΣ ΗΜΕΡΩ(N) 2 K[A]I
ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΠΑΙΔΙ ΑΥΤΟΥ ΤΩ ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΩ ΤΗΣ 3 [ΟΙ]ΚΙΑΣ ΑΥΤΟΥ ΤΩ
ΑΡΧΟΝΤΙ ΤΩΝ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΩ(N) 4 [Θ]ΕΣ ΤΗΝ ΧΕΙΡΑ ΣΟΥ ΎΠΟ ΤΟΝ
ΜΗΡΟΝ ΜΟΥ ΎΠΟ ΤΗΝ 5 [Ο]ΣΦΥΝ ΜΟΥ · Κ(ΑΙ) ΕΞΟΠΚΙΩ ΣΕ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΤΟΝ
Θ(ΕΟ)Ν ΤΟΥ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΥ 6 Κ(ΑΙ) ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν ΤΗΣ ΓΗΣ İΝΑ ΜΗ ΛΑΒΗΣ
ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΩ ΥΙΩ ΜΟΥ 7 İΣΑΚ' ΑΠΟ ΤΩΝ ΘΥΓΑΤΕΡΩΝ ΤΩΝ ΧΑΝΑΝΑΙΩΝ ·
ΑΛΛ 8 ΕΙΣ ΤΗΝ ΓΗΝ ΜΟΥ ΠΟΡΕΥΣΗ Κ(ΑΙ) [ΛΗ]ΜΨΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΩ ΥΙΩ 9
[ΜΟΥ] İΣΑΚ' ΕΚΙΘΕΝ' ΚΑΙ ΕΠΕΘΗΚΕΝ Ο ΠΑΙΣ ΤΗΝ ΧΙΡΑ 10 [ΑΥ]ΤΟΥ ΥΠΟ
ΤΟΝ ΜΗΡΟΝ ΑΒΡΑΑΜ' ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ 11 [Ω]ΜΟΣΕΝ ΑΥΤΩ
ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΡΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥΤΟΥ · Κ(ΑΙ) ΕΛΑΒΕ(N) 12 [Ο Π]ΑΙΣ ΔΕΚΑ
ΚΑΜΗΛΟΥΣ ΑΠΟ ΤΩΝ ΚΑΜΗΛΩΝ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ 13 ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΑΣ
ΕΠΟΡΕΥΘΗ ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΙΑΝ 14 Κ(ΑΙ) ΕΚΟΙΜΙΣΑΝ ΤΑΣ
ΚΑΜΗΛΟΥΣ ΕΞΩ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ · 15 ΠΑΡΑ ΤΟ ΦΡΕΑΡ ΤΟΥ ΎΔΑΤΟΣ

³¹⁰Yaratılış 24: 1 İbrahim kocamış, iyice yaşlanmıştı. RAB onu her yönden kutsamıştı. 2 İbrahim, evindeki en yaşlı ve her şeyden sorumlu uşağına, “Elini uyluğumun altına koy” dedi, 3 Yerin göğün Tanrısı RAB`bin adıyla ant içmeni istiyorum. Aralarında yaşadığım Kenanlılar’dan oğluma kız almayacaksın. 4 Oğlum İshak’a kız almak için benim ülkeme, akrabalarımın yanına gideceksin. 9 Bunun üzerine uşak elini efendisi İbrahim’in uyluğunun altına koyarak bu konuda ant içti. 10 Sonra efendisinden on deve alarak en iyi eşyalarla birlikte yola çıktı; Aram - Naharayim’e, Nahor’un yaşadığı kente gitti. 11 Develerini kentin dışındaki kuyunun yanına çöktürdü. Akşamüzeriydi, kadınların su almak için dışarı çıkacakları zamandı.

Sanatçı/Üslup: “3” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: İbrahim’in Uşağını³¹¹ Görevlendirmesi, İbrahim’in Uşağı’nın Yolculuğu, İbrahim’in Uşağı’nın Konaklaması

İkonografik çözümleme: Resim, İbrahim’in Uşağını Görevlendirmesi, İbrahim’in Uşağı’nın Yolculuğu ve İbrahim’in Uşağı’nın Konaklaması sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Kaynakta öykü şu şekilde geçmektedir: İbrahim kocamış, iyice yaşlanmış ve Tanrı her yönden onu kutsamıştı. İbrahim, evindeki en yaşlı ve her şeyden sorumlu uşağına, elini uyluğunun altına koymasını ve aralarında yaşadığı Kenanlılar’dan oğluna kız almaması için Tanrı’nın adıyla ant içmesini ister. İbrahim uşağını, İbrahim’in ülkesine gitmesi ve ordan oğlu İshak’a kız alması için görevlendirir. Bunun üzerine uşak elini efendisi İbrahim’in uyluğunun altına koyarak bu konuda ant içer. Daha sonra efendisinden 10 deve alarak en iyi eşyalarla birlikte yola çıkar. Aram-Naharayim’e, Nahor’un yaşadığı kente gider ve develerine kentin dışındaki kuyunun yanına mola veririr.

Oldukça nadir işlenen sahnelerin geleneksel şemasında; İbrahim’in Uşağını Görevlendirmesi sahnesinde İbrahim ile İbrahim’in Uşağı birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenirken, İbrahim’in Uşağı’nın Yolculuğu sahnesinde İbrahim’in Uşağı, develer, kuyu ve melek tasviri görülebilmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resim, üstte iki sahne ve altta tek sahne olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Üstte ve altta bulunan sahnelerde birer yeşil çizgi kullanılarak zemin oluşturulmuştur. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin sol üst bölümünde İbrahim’in Uşağı’nı Görevlendirmesi sahnesi bulunmaktadır. Sahnenin merkezinde solda gri beyaz tunik üzerine aynı renk himation ve sandalet giyimli İbrahim, dörtte üç profilden ve karşısında konumlandırılmış uşağına doğru konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Kırmızı kısa tunik üzerine mavi pallium ve beyaz-kahverengi çizme giyimli profilden betimlenen İbrahim’in Uşağı,

³¹¹Yaratılış 15: 2 metninde (Ey Egemen RAB, bana ne vereceksin?” dedi, “Çocuk sahibi olamadım. Evim Şamlı Eliezer’e kalacak.) uşağın ismi Eliezer olarak belirtilmiştir. Bununla birlikte bu sahnede geçen uşağın Eliezer olduğu Targum PsJonathan’da (Yaratılış XXII, Etheridge, 1862, a.g.k., 225) belirtilmiştir. Ancak Viyana el yazmasında geçen metin dikkate alınmış ve “uşak” olarak tanımlanması uygun görülmüştür.

İbrahim'e doğru yarı eğilir ve her iki eliyle İbrahim'in uyluk kısmına dokunur biçimde resmedilmiştir.

Resmin sağ üstünde bulunan İbrahim'in Uşağı'nın Yolculuğu sahnesinde ise; en sağda bir önceki sahne ile benzer ve bedeni cepheden baş kısmı dörtte üç profilden betimlenmiş İbrahim'in Uşak'ı hemen arkasında mavi-beyaz bir ip yardımıyla kahverengi tonlarında 10 adet deveyi çekerken resmedilmiştir. Bakışlarını arkasında konumlandırılan develere yönlendiren figür, sol elinde sol omzuna yerleştirdiği bir sopa bulunmaktadır. Ön planda 3, arkaya doğru üst üste bindirme yöntemi kullanılarak sadece baş kısımları betimlenen 7 deve tasvir edilmiştir. Ön plandaki üç devenin hörgüçlerinde havut³¹² üzerlerinde mavi-beyaz çuval ve çuvaları tutan koyu kahverengi dizgin, baş kısımlarının boyunlarıyla birleştiği yerde kırmızı poşu ve boyunlarında sarı çan görülmektedir. Bütün develerin burunlarının üst kısmında sayılarını göstermek amacıyla kullanılmış olabileceğini düşündüğümüz sivri uçlu ok görünümünde tüyler resmedilmiştir.

İbrahim'in Uşağı'nın Konaklaması sahnesi resmin alt bölümünde bulunmaktadır. Sahnenin solunda metinde bahsi geçen şehri³¹³ sembolize eden duvar örgülü, sağda kahverengi bir kapısı bulunan altıgen kale görünümünde³¹⁴ mimari bir oluşum bulunmaktadır. Sembolik şehrin içinde; üç yeşil ve iki kırmızı kiremit çatılı olmak üzere toplam 5 adet yapı ve yarım daireli kırmızı kiremitli bir portiko betimlenmiştir. Sahnenin sağında bulunan İbrahim'in Uşağı, bir önceki sahneler ile benzer ve bedeni dörtte üç profilden, baş kısmı cepheden tasvir edilmiştir. İzleyene göre figürün solunda konumlandırılmış kuyu tasvirinin³¹⁵ duvarına yaslanmış ve bakışlarını arkasında oturur pozisyonda kahverengi tonlarında resmedilmiş 10 deveye doğru yönlendirmiştir.

Karşılaştırma: İbrahim'in Uşağını Görevlendirmesi ve İbrahim'in Uşağı'nın Yolculuğu sahneleri ayrı folyolarda Octateuch el yazmalarında³¹⁶ karşımıza çıkmaktadır. İbrahim'in Uşağını Görevlendirmesi sahnelerinde haleli betimlenen İbrahim, iki uşağının karşısında sırtlıklı bir taburede oturur biçimde resmedilmiştir. Bununla birlikte kompozisyonda bir deve bulunmaktadır. İbrahim'in Uşağı'nın Yolculuğu sahnelerinde ise iki uşak, develer ve gökyüzünde grubun üzerinde uçar

³¹²Deve semeri (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=havut Erişim Tarihi: 19.04.2016)

³¹³Aram-Naharayim (Yaratılış 24: 10)

³¹⁴Fol. 4r'da Sodom ve fol. 7r'da Aram-Naharayim sembolize şehir betimlemeleri ile benzerdir.

³¹⁵Fol. 6r'da İbrahim'in Beer-Şeva'da Kalması sahnesinde resmedilen kuyu tasviri ile benzerdir.

³¹⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 89-90, r. 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334)

biçimde onlara eşlik eden bir melek figürü tasvir edilmiştir. Söz konusu el yazmalarından Kodeks Vaticanus Graecus 747’de her iki sahnede de diğer el yazmalarından farklıdır. İki sahnede de peysaj elemanları oldukça sık kullanılmış, İbrahim’in Uşağı’nın Yolculuğu sahnesine melek figürü sahneye dahil edilmemiştir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur. Bu resim ile birlikte Viyana Genesis el yazmasında mevcut folyolar dahilinde İbrahim’in öyküsü son bulmaktadır.

Katalog no: 13 (EK-3, resim 13)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 007A

Folyo no: fol. 7r

Durumu: Metin ve resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 24: 15-20³¹⁷

15 ve İbrahim'in kardeşi Nahor'la karısı Milka'nın oğlu Betuel'in kızı Rebeka'yı gördü, omuzunda su testisiyle dışarı çıktı. 16 Çok güzel bir genç kızdı. Pınara gitti, testisini doldurup geri döndü. 17 Uşak onu karşılamaya koştu, "Lütfen testinden biraz su ver, içeyim" dedi. 18 Kız, "İç efendim" diyerek hemen testisini indirdi, içmesi için ona uzattı. 19 Ona, "Develerin için de su çekeyim, yeteri kadar içsinler" dedi. 20 Çabucak suyu hayvanların teknesine boşalttı, yine bütün develere su çekmek için koştu.

Transkripsiyon:

1 ΚΑΙ ΙΔΟΥ ΡΕΒΕΚΚΑ ΕΞΕΠΟΡΕΥΕΤΟ · Η ΤΕΧΘΙΣΑ · ΒΑ 2 ΘΟΥΗΛΑ ΤΩ ΎΙΩ
ΜΕΛΧΑΣ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΝΑΧΩΡ ' ΑΔΕΛ 3 ΦΟΥ ΔΕ ΑΒΡΑΑΜ .· ΕΧΟΥΣΑ
ΤΗΝ ΥΔΡΙΑΝ ΕΠΙ ΤΩΝ 4 ΩΜΩΝ· Η ΔΕ ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΗΝ ΚΑΛΗ ΤΗ ΟΨΙ
ΣΦΟΔΡΑ 5 ΚΑΤΑΒΑΣΑ ΔΕ ΕΠΙ ΤΗΝ ΠΗΓΗΝ ΕΠΛΗΣΕΝ ΤΗΝ ΥΔΡΙΑ(Ν) 6 ΚΑΙ
ΑΝΕΒΗ · ΕΠΕΔΡΑΜΕΝ ΔΕ Ο ΠΑΙΣ ΕΙΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΙΝ 7 ΑΥΤΗΣ · Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΝ
ΠΟΤΙΣΟΝ ΜΕ ΜΙΚΡΟΝ ΎΔΩΡ ΕΚ ΤΗΣ 8 ΎΔΡΙΑΣ ΣΟΥ · Η ΔΕ ΕΙΠΕΝ ΠΙΕ ΚΥΡΙΕ
· Κ(ΑΙ) ΕΣΠΕΥΣΕΝ Κ(ΑΙ) 9 ΚΑΘΪΛΕΝ ΤΗΝ ΎΔΡΙΑΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΒΡΑΧΙΟΝΑ
ΑΥΤΗΣ Κ(ΑΙ) 10 ΕΠΟΤΙΣΕΝ ΑΥΤΟΝ · ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Κ(ΑΙ) ΤΑΙΣ ΚΑΜΗΛΟΙΣ ΣΟΥ
11 ΎΔ[Ρ]ΕΥΣΟΜΑΙ ΕΩΣ ΟΥ ΠΑΣΑΙ ΠΙΩΣΕΙΝ Κ(ΑΙ) ΕΣΠΕΥΣΕ(Ν) 12 Κ(ΑΙ)
ΕΞΕΚΕΝΩΣΕΝ ΤΗΝ ΎΔΡΙΑΝ ΕΙΣ ΤΟ ΠΟΤΙΣΤΗΡΙΟ(Ν) 13 Κ(ΑΙ) ΕΔΡΑΜΕΝ ΕΤΙ
Κ(ΑΙ) ΎΔΡΕΥΣΑΤΟ ΠΑΣΑΙΣ ΤΑΙΣ ΚΑΜΗΛΟΙΣ

Sanatçı/Üslup: "3" olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Rebeka'nın Pınar'a Gitmesi, Rebeka ile İbrahim'in Uşağı'nın Karşılaşması

³¹⁷Yaratılış: 15 O duasını bitirmeden, İbrahim'in kardeşi Nahor'la karısı Milka'nın oğlu Betuel'in kızı Rebeka, omuzunda su testisiyle dışarı çıktı. 16 Çok güzel bir genç kızdı. Ona erkek eli değmemişti. Pınara gitti, testisini doldurup geri döndü. 17 Uşak onu karşılamaya koştu, "Lütfen testinden biraz su ver, içeyim" dedi. 18 Rebeka, "İç, efendim" diyerek hemen testisini indirdi, içmesi için ona uzattı. 19 Ona su verdikten sonra, "Develerin için de su çekeyim" dedi, "Kanıncaya kadar içsinler." 20 Çabucak suyu hayvanların teknesine boşalttı, yine su çekmek için kuyuya koştu. Adamın bütün develeri için su çekti.

İkonografik çözümleme: Resim, Rebeka'nın Pınar'a Gitmesi ve Rebeka ile İbrahim'in Uşağı'nın Karşılaşması sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat'tan almaktadır. Kaynakta öykü şu şekilde geçmektedir: İbrahim'in kardeşi Nahor'la karısı Milka'nın oğlu Betuel'in güzel kızı ve hiç erkek eli değmemiş Rebeka, omuzunda su testisiyle pınara gider. Dolu testisiyle pınardan geri dönerken İbrahim'in Uşağı onu karşılamaya koşar. İbrahim'in Uşağı, Rebeka'nın su testinden biraz su içmek ister ve Rebeka, testisinin su içmesi için ona testi uzatır. Rebeka suyu verdikten sonra, İbrahim'in Uşağı'nın develerin için su çekmek için kuyuya koşar ve bütün develer için su çeker.

Sahnelerin geleneksel şemasında, sahnede İbrahim'in bir ya da iki uşağı, Rebeka ve develer bulunmaktadır. Sahnelerde pınarın (τὴν πηγὴν) gösterimi, pınar veya kuyu görünümünde olabilmektedir. Ancak Viyana Genesis el yazması metninde, fol. 6v İbrahim'in Uşağı'nın Konaklaması sahnesindeki kuyu ile bu sahnede görülen pınar aynı yer olmasına (Yaratılış 24: 11) karşın farklı şekilde betimlenmiştir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak, resmin sol ve üst kısmında purpura, resmin sağ alt kısmında yeşil kullanılmıştır. Resim, farklı düzlemlerde betimlenmiş iki sahneden oluşmaktadır. Sağ üstte Aram-Naharayim (Yaratılış 24: 10) şehrini sembolize eden duvar örgülü, solda kahverengi bir kapısı bulunan altıgen kale görünümünde³¹⁸ mimari bir oluşum bulunmaktadır. Sembolik şehrin içinde; üç yeşil ve iki kırmızı kiremit çatılı olmak üzere toplam 5 adet yapı ve yarım daireli kırmızı kiremitli bir portiko görülmektedir.

Resmin sol merkezinde, dörtte üç profilden betimlenen Rebeka, tek sıra 11 sütunla sınırlandırılan resmin sol altında konumlandırılan pınara doğru ilerler şekilde görülmektedir. Rebeka sol omzunda geniş gövdeli dar boğazlı ve çift kulplu bir su testisi taşımaktadır.

Kompozisyonun sol alt bölümünde sarı saçlı, bedeninin üst yarısı çıplak ve belden aşağısı koyu mor bir örtü ile örtülmüş pınarın kişileştirimi olarak kullanılan su perisi (nympha³¹⁹; naias³²⁰) bulunmaktadır. Üst bedeni cepheden, alt bedeni profilden

³¹⁸Fol. 5r Sodom'da ve fol. 6v'da Aram-Naharayim şehirlerinin betimlemeleri ile benzerdir.

³¹⁹Nympha'lar bütün suların, bütün kaynakların, bütün çeşmelerin tanrıçasıdır. Bunları yaratan Helen'in hayat gücü değildir; Nympha'lar dünyanın başlangıcından beri var olmuşlardır. Her zaman sudadırlar; yalnızca onlara insan biçimini kazandıran ve bir ad veren Yunanlılardır. Suyun akışıyla, büyüylei ondan gelen güçle, mırıltısıyla yaratılmışlardır. Bazı yerlerin küçük tanrıçaları olarak tanınan Nympha'lar, herkes tarafından bilinirler ve bir tapınma sahiptirler, kurban kabul ederler. En ünlüleri, Thetis'in kız kardeşleri Nereus kızlarıdır ya da Hesiodos'un onları adlandırdığı adlarıyla Okeanos'lardır. Bunlar mükemmel Neptün Nympha'larıdır. Öteki Nympha'ların çoğunluğu da pınar tanrıçalarıdır. Su bulunan mağaralarda yaşarlar. Nympha'lar kendilerine duyulan tüm dinsel

betimlenen su perisi, hemen önünde resmedilen pınar tasviri boyunca yarı uzanır³²¹ ve sağ kol dirseğini pınara doğru su akan bir su testisine yaslar ve sol elini kaba doğru uzatır biçimde tasvir edilmiştir.

Resmin alt merkezinde ise Rebeka ile İbrahim'in Uşağı'nın Karşılaşması sahnesi bulunmaktadır. Bu sahnede bir önceki sahne ile benzer ve bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenmiş olan Rebeka, pınar betimlemesinin sonlandığı yerde kare şeklinde bir su teknesine sol ayağını koymuş ve karşısında konumlandırılmış İbrahim'in Uşağı'na doğru geniş gövdeli dar boğazlı ve çift kulplu bir su testisi uzatmaktadır. Profilden ve yarı eğilir biçimde betimlenen İbrahim'in Uşağı³²² kırmızı kısa tunik üzerine mavi pallium ve kahverengi-siyah çizme giyimlidir. Yarı eğilir biçimde betimlenen İbrahim'in Uşağı, Rebeka'nın kendisine doğru uzatmış olduğu su kabından su içerken betimlenmiştir. İbrahim'in Uşağı hemen arkasında kahverengi tonlarında betimlenmiş 10 deve bulunmaktadır. En önde konumlandırılan bir deve su teknesinden su içerken diğer develer ise onun arkasında sıralanmış şekilde resmedilmiştir. Resmin sağ alt köşesinde fol. 6v'da develerin üzerinde betimlenen ve bu folyoda develerin üzerinden indirilmiş olduğunu anladığımız bir adet mavi çuval tasvir edilmiştir. Bu sahnede Rebeka ile İbrahim'in Uşağı'nın konuşmaları ana tema olmasına karşın konu, konuşmanın içeriği olan su içirme sahnesiyle dolaylı olarak verilmiştir.

Karşılaştırma: Rebeka ile İbrahim'in Uşağı'nın Karşılaşması sahnesi Octateuch el yazmalarında³²³ karşımıza çıkmaktadır. Sahnede, İbrahim'in iki uşağı, Rebeka ve develer bulunmaktadır. Bir uşak develerle ilgilenirken, diğer uşak Rebeka'nın uzatmış olduğu su testisinden su içerken betimlenmiştir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Sahneler ve kısaltılmış metin

saygıya karşın korkulan varlıklardır. Sık sık çocuk çalarlar; hatta bazen kıskançlıktan onları öldürürler. Nympha'lar tehlikelidir de; gün ortasında, sıcaklık en üst seviyesindeyken, karşılaştıkları kişilerin zihnini bulandırır. Gün ortasında ortaya çıkarlar, onları gören kişi nympholeptik bir heyecan dalgasına tutulur. Bu nedenle, gün ortasında, çeşmelere, kaynaklara, akarsulara ya da bazı ağaçların gölgelerine yaklaşılmaz. Aslında varlığını sürdüren daha çok, hem parçalayan, hem doğuran, hem öldüren hem de yaşam veren suya karşı duyulan korkuyla karışık iki yönlü bir çekim duygusudur (M. Eliade (2000). *Dinler Tarihine Giriş*. Çev. L. Arslan. Kabalcı Yayınevi: İstanbul, s. 210-211).

³²⁰Naiades (çoğulu) (Naisler ya da Naiaslar), adları yüzmek anlamına gelen fiilden türemiş olan su perileridir. Ağaç perileri gibi uzun ömürlü olurlar, ama ölümsüz değildirler. Yaşamları, içinde bulundukları kaynak, dere ya da ırmağa bağlıdır. Naiades Nymphalar'ın alt türlerindendir. Aslında başı örtülü, yani gelin anlamına gelen nympha kırlarda, sularda, ormanlarda yaşayan doğal ve tanrısal varlıkların dışı olanlarına verilen addır (Erhat, 1996, a.g.k., 211/219-220).

³²¹Fol. 7v'da bulunan betimleme ile benzerdir. Ancak su perisinin saç rengi sarı olarak resmedilmiştir.

³²²Fol. 6v ve fol. 7v'da benzer şekilde resmedilmiştir.

³²³Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 90, r. 335, 336, 337, 338)

birbirleriyle uyumludur. Resimin arka planında kullanılan peysaj öğeleri³²⁴ ve pınarın kişileştirimi³²⁵ için kullanılan su perisi Hellenistik ve Roma Dönemi mitoloji konulu sahnelerin işlendiği sanat eserlerini çağrıştırmaktadır.



³²⁴P.H. Blanckenhagen (1957). *Narration in Hellenistic and Roman art*. American Journal of Archaeology, LXI, 78-83. r. 3, 4, 5, 10, 11, 12.

³²⁵K. Weitzmann (1951). *Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton. s. 5.

Katalog no: 14 (EK-3, resim 14)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 007B

Folyo no: fol. 7v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 24: 22-25, 28, 29, 31³²⁶

22 Develer su içtikten sonra, adam altın bir küpe ve iki bilezik çıkardı. 23 Kıza sordu ve dedi ki “Kimin kızıydın sen? Söyle bana. Babanın evinde geceyi geçirebileceğimiz bir yer var mı?” 24 Kız, “Milka`yla Nahor`un oğlu Betuel`in kızıyım” diye karşılık verdi. 25 Kız devam etti, “Bizde saman ve yem bol, geceyi geçirebileceğiniz yer de var.” 28 Kız annesinin ve babasının evine koşup olanları anlattı. 29 Rebeka`nın Lavan adında bir kardeşi vardı. O pınarın başındaki adama doğru koştu. 31 Lavan, “Bize buyur, ey Tanrı’nın kutsadığı adam” dedi. Senin için evim, develerin içinde yerim var.”

Transkripsiyon:

1 ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΗΝΙΚΑ ΕΠΑΥΣΑΝΤΟ ΠΑΣΑΙ ΑΙ ΚΑΜΗΛΟΙ 2 ΠΙΝΟΥΣΑΙ
ΕΛΑΒΕΝ Ο ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ ΕΝΩΤΙΑ ΧΡΥΣΑ Κ(ΑΙ) ΔΥΟ ΨΕΛΙΑ 3 ΕΠΙ ΤΑΣ
ΧΕΙΡΑΣ ΑΥΤΗΣ · Κ(ΑΙ) ΕΠΗΡΩΤΗΣ[Ε]Ν ΑΥΤΗΝ Κ(ΑΙ) 4 ΕΙΠΕΝ · ΘΥΓΑΤΗΡ’
ΤΙΝΟΣ ΕΙ · ΑΝΑΓ’Γ’ΙΛΟΝ ΜΟΙ ΕΙ 5 ΕΣΤΙΝ ΠΑΡΑ ΤΩ Π(ΑΤ)ΡΙ ΣΟΥ ΤΟΠΟΣ
ΗΜΙΝ ΚΑΤΑΛΥΣΑΙ 6 ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΘΥΓΑΤΗΡ ΒΑΘΟΥΗΛ · ΕΙΜΙ · ΕΓΩ 7
ΤΟΥ ΜΕΛΧΑ · ΟΝ ΕΤΕΚΕΝ ΤΟ ΝΑΧΩΡ. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ 8 ΑΥΤΩ ΚΑΙ ΑΧΥΡΑ ΚΑΙ
ΧΟΡΤΑΣΜΑΤΑ ΠΟΛΛΑ ΠΑΡ ΗΜΙ(Ν) 9 ΚΑΙ ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΑΛΥΣΕΩΣ · ΚΑΙ
ΔΡΑΜΟΥΣΑ Η ΠΑΙΣ ΑΠΗΓ’ 10 ΓΙΛΕΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΚΑΙ ΤΗΣ
ΜΗ(Τ)Ρ(Ο)Σ ΑΥΤΗΣ ΚΑΤΑ 11 ΤΑ ΡΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΑ · ΤΗ ΔΕ ΡΕΒΕΚΚΑ
ΑΔΕΛΦΟΣ 12 ΗΝΩ ΟΝΟΜΑ ΛΑΒΑΝ · ΚΑΙ ΕΔΡΑΜΕΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ
ΑΝ(ΘΡΩΠ)Ο(Ν) 13 ΕΞΩ ΕΠΙ ΤΗΝ ΠΗΓΗΝ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΔΕΥΡΟ 14
ΕΙΣΕΛΘΕ · ΕΥΛΟΓΗΤΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΓΩ ΔΕ ΕΤΟΙΜΑΚΑ 15 ΤΗΝ ΟΙΚΑ ΤΗΝ
ΟΙΚΕΙΑΝ ΚΑΙ ΤΟΠΟΝ ΤΑΙΣ ΚΑΜΗΛΟΙΣ

³²⁶Yaratılış 24: 22 Develer su içtikten sonra, adam bir beka ağırlığında altın bir burun halkasıyla on şekel ağırlığında iki altın bilezik çıkardı. 23 Lütfen söyle, kimin kızıydın sen? diye sordu, “Babanın evinde geceyi geçirebileceğimiz bir yer var mı?” 24 Kız, “Milka`yla Nahor`un oğlu Betuel`in kızıyım” diye karşılık verdi, 25 Bizde saman ve yem bol, geceyi geçirebileceğiniz yer de var. 28 Kız annesinin evine koşup olanları anlattı. 29 Rebeka`nın Lavan adında bir kardeşi vardı. Lavan pınarın başındaki adama doğru koştu. 31 Lavan, “Eve buyur, ey RAB`bin kutsadığı adam” dedi, “Niçin dışarıda bekliyorsun? Senin için oda, develerin için yer hazırladım.”

Sanatçı/Üslup: “3” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: İbrahim’in Uşağı’nın Rebeka’ya Hediyeler Vermesi, Rebeka’nın Ailesi’ne Haber Vermesi, İbrahim’in Uşağı’nın Rebeka’nın Annesi ile Konuşması

İkonografik çözümleme: Resim, İbrahim’in Uşağı’nın Rebeka’ya Hediye Vermesi, Rebeka’nın Ailesi’ne Haber Vermesi ve İbrahim’in Uşağı’nın Rebeka’nın Annesi ile Konuşması sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

İbrahim’in Uşağı’nın Rebeka’ya Hediyeler Vermesi ve Rebeka’nın Ailesi’ne Haber Vermesi sahneleri kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Kaynakta öykü şu şekilde geçmektedir: İbrahim’in Uşağı Rebeka’ya altından hediyeler verir ve kimin kızı olduğunu, evinde geceleme için bir yer bulunup bulunmayacağını sorar. Rebeka ise, Nahor’un torunu olduğunu, evlerinde de konaklayacak yer bulunduğunu söyler. Daha sonra Rebeka olanları anlatmak için evine koşar. Viyana Genesis metninde Rebeka’nın anne ve babasının evine koşup, olanları anlattığı yazmaktadır. Ancak söz konusu sahnede baba figürü bulunmamakla birlikte erkek kardeşi Laban’dan bir sonraki Bab’da bahsedilmektedir. Resmedilen erkek figürünün, Rebeka’nın kardeşi Laban olduğunun bilgisine Yahudi metinlerinden Targum Neofiti’de (Yaratılış 24: 28) rastlanmaktadır³²⁷.

Viyana Genesis metninde öykünün devamında Rebeka’nın Lavan adında bir kardeşi olduğundan ve Lavan’ın pınarın başındaki adama doğru koştuğu yazmaktadır. Devamında ise İbrahim’in Uşağı ile Laban arasındaki bir konuşmadan bahsedilmektedir. Bununla birlikte Viyana Genesis ve Tevrat Yaratılış metninde bahsi geçmeyen, İbrahim’in Uşağı’nın Rebeka’nın Annesi ile Konuşması³²⁸ sahnesi resmedilmiştir. Söz konusu sahne apokrif bir geleneğe sahip³²⁹ ya da Yaratılış metninde (Yaratılış 24: 55)³³⁰ İbrahim’in Uşağı’nın Rebeka’nın annesi ve kardeşinin aralarında geçen konuşmanın sadece İbrahim’in Uşağı’nın ile Rebeka’nın annesi arasında geçmiş olması olabilir. Konuyla ilgili bir diğer görüş ise sanatçının bu sahneyi resimlerken İbrahim’in Uşağı ile Rebeka arasındaki konuşmayı içeren Yaratılış 24: 23 metnini kullanmış, ancak Rebeka yerine Rebeka’nın annesini yanlışlıkla çizmiş olabileceğidir³³¹.

³²⁷O. Mazal, erkek figürünün Laban olabileceğini belirtmiştir. (Mazal, 1980, a.g.k., 141-142)

³²⁸Söz konusu sahnede kadın figürünün Rebeka’nın annesi olduğunu, bir önceki sahnede betimlenen kadın figürü ile benzer betimlenmiş olmasından anlaşılmaktadır.

³²⁹Mazal, 1980, a.g.k., 142.

³³⁰Yaratılış 24: 55 Rebeka’nın kardeşiyle annesi, “Bırak kız on gün kadar bizimle kalsın, sonra gidersin” diye karşılık verdiler.

³³¹Gerstinger, 1931, a.g.k., 88; P. Buberl (1937). *Die Byzantinischen Handschriften 1. Der Wiener Dioskurides und Die Wiener Genesis*. Leipzig. s. 97.

Oldukça nadir işlenen sahnelerin geleneksel şemasında, ilk sahnede Rebeka, İbrahim'in Uşağı, pınar tasviri (veya kuyu) ve develer bulunmaktadır. Rebeka'nın Ailesi'ne Haber Vermesi sahnesi Rebeka, ailesiyle birlikte genellikle bir iç mekanda resmedilmektedir. Ancak aile betimlemesinde Rebeka'nın yanında; annesi ve tek erkek figürü (Rebeka'nın babası ya da Laban) veya iki erkek figürü (Rebeka'nın babası ve Laban) şeklinde görülmektedir. İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'nın Annesi ile Konuşması sahnesi ise Viyana Genesis el yazmasına özgü, ünik bir sahnedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resim, üstte tek sahne ve altta iki sahne olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Üstte ve altta bulunan sahnelerde birer yeşil-kahverengi çizgi kullanılarak zemin oluşturulmuştur. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin üst bölümünde İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'ya Hediyeler Vermesi sahnesi bulunmaktadır. Kompozisyonun solunda kahverengi saçlı, bedeninin üst yarısı çıplak ve belden aşağısında koyu mor bir örtü ile örtülmüş pınarın kişileştirimi olarak kullanılan su perisi³³² bulunmaktadır. Üst bedeni cepheden, alt bedeni profilden betimlenen su perisi, hemen önünde resmedilen pınar betimlemesi boyunca yarı uzanır³³³ ve sağ kol dirseğini pınara doğru su akan bir su testisine yaslar ve sağ elini kaba doğru uzatır biçimde tasvir edilmiştir. Pınar betimlemesinin sonlandığı yerde kare şeklinde bir su teknesi ve su teknesine bitişik resmedilmiş geniş gövdeli, dar boğazlı ve çift kulplu bir su testisi bulunmaktadır. Su teknesinin sağında sahnenin solundan başlayarak dörtte üç profilden betimlenmiş beyaz başörtüsü, pembe stikharion ve kırmızı ayakkabı giyimli Rebeka ile profilden betimlenen kırmızı kısa tunik üzerine mavi pallium ve kahverengi tonlarında çizme giyimli İbrahim'in Uşağı görülmektedir. İbrahim'in Uşağı Rebeka'ya doğru adım atmış biçimde ve Rebeka'nın sağ koluna bilezik takarken tasvir edilmiştir. Rebeka ise sağ konulunu İbrahim'in Uşağı'na doğru uzatmış, sol elini ağızına doğru yönlendirmiştir. Sahnenin sağında bulunan açık-koyu kahverengi betimlenmiş 10 devenin 9'u oturarak betimlenmiştir. Sahnenin en sağında ve ayakta resmedilen deve ise; sahnenin en sağında yeşil ve sarı renklerinin kullanıldığı tek gövdeden çıkan ikili dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş ikili

³³²bk. dipnot 320.

³³³Fol. 7r'daki su perisi betimlemesi benzerdir. Ancak su perisinin saç rengi daha koyu resmedilmiştir.

öbekler biçiminde resmedilen ağacın yaprakları yemektir. Develerin arka planında ise yeşil bir tepe betimlemesi görülmektedir.

Resmin sağ alt bölümünde, Rebeka'nın Ailesi'ne Haber Vermesi'nin sahnesine iç mekan görüntüsü verebilmek için sahne kalın gri bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu kalın gri çizgi aynı zamanda sahnenin solunda konumlandırılmış üzerinde gri kapı kulpu ve çivili açık bir şekilde resmedilen kahverengi kapının çerçevesi olarak kullanılmıştır. Rebeka, Rebeka'nın annesi ve bir erkek figürü bulunmaktadır. Kompozisyonun merkezinde bir önceki sahne ile benzer şekilde ve bedeni dörtte üç profilden, baş kısmı cepheden resmedilen Rebeka bulunmaktadır. İzleyene göre Rebeka'nın solunda koyu mavi stikharion üzerine çok kahverengi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli annesi profilden ve sağ elini yüzüne doğru yönlendirmiş biçimde resmedilmiştir. Rebeka'nın sağında ise koyu kahverengi uzun tunik üzerine açık kahverengi himation ve sandalet giyimli Laban (veya Rebeka'nın babası) dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Rebeka Laban'a (veya Rebeka'nın babası) doğru konuşma jesti yapar biçimde, Laban (veya Rebeka'nın babası) ise ellerini kavuşturmuş ve Rebeka'yı dinler pozisyonda resmedilmiştir.

İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'nın Annesi ile Konuşması sahnesi sol altta resmedilmiştir. Resmin üst solunda bulunan İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'ya Hediye Vermesi sahnesinde resmedilen pınarı sınırlayan kayalıklar söz konusu sahneye doğru kademeli bir şekilde genişleyerek devam etmiştir. Sahnenin solunda üstteki sahne ile benzer biçimde ve dörtte üç profilden resmedilen İbrahim'in Uşağı kayalıklarda oturur pozisyonda, sol eliyle çenesine destek verirken, sağ eliyle konuşma jesti yapmaktadır. İbrahim'in Uşağı'nın karşısında konumlandırılmış, bir önceki sahne ile benzer şekilde ve dörtte üç profilden betimlenen Rebeka'nın annesi İbrahim'in Uşağı'na doğru konuşma jesti yapar biçimde ve ayakta betimlenmiştir.

Karşılaştırma: K. Weitzmann ve H. Kessler konuyla ilgili yayınlarında 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında İbrahim'in Uşağı'nın Yolculuğu ve İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka ile Karşılaşması sahnelerinin varlığından söz etmektedirler. Ancak sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan yayınlanamamıştır. Bununla birlikte söz konusu el yazmasında Rebeka'nın Ailesi'ne Haber Vermesi ve Laban'ın İbrahim'in Uşağı'nı Evine Davet Etmesi sahneleri bulunmaktadır³³⁴. Söz konusu sahnelerin

³³⁴Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 88 r. 266.

bulunduğu folyo tahrip olduğundan ve ikonografik ayrıntılar görülemediğinden karşılaştırma yapılamamaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında bulunan 6v, 7r ve 7v folyolarında resmedilen sahneler 7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazmasında fol. 21r'da³³⁵ tam sayfada resmedilmiştir. İbrahim'in Uşağı'nın Konaklaması ve İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'ya Hediyeler Vermesi sahneleri sayfanın sağ üstünde, iki katlı mimari bir yapının görüldüğü İbrahim'in Uşağı'nın Hediyelerle Birlikte Laban'ın Evine Gelmesi sahnesi ise sol üstte resmedilmiştir. Sayfanın alt kısmında ise, İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka ile geri dönmesi ve İshak'ın onları karşılaması tasvir edilmiştir. Ashburnham Pentateuch el yazmasında işlenen sahne kompozisyon, sahnelerin seçimi ve resim elemanları açısından Viyana Genesis el yazmasında bulunan konuyla sahnelerle benzerlik göstermemektedir.

Octateuch el yazmalarında³³⁶ İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'ya Hediyeler Vermesi ve Rebeka'nın Ailesi'ne Haber Vermesi sahneleri bulunmaktadır. Diğer el yazmalarından farklılık gösteren Vaticanus Graecus 747 el yazmasında söz konusu resmin arka planda dağ betimlemesi ve dağların arkasında silüet şeklinde mimari yapılar görülmektedir. İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'ya Hediyeler Vermesi sahneleri tüm Octateuch el yazmalarında benzer şekilde resmedilmiştir. Rebeka'nın Ailesi'ne Haber Vermesi sahnelerinde ise Vaticanus Graecus 747 el yazmasında Rebeka tek erkek figürü ile konuşurken, diğer el yazmalarında iki erkek figürü ile konuşur biçimde betimlenmiştir. Bununla birlikte Vaticanus Graecus 747 el yazması dışında söz konusu sahnelerde olayın iç mekanda geçmiş olduğunu vurgulamak için üçgen alınlıklı ince uzun mimari bir yapı kullanılmıştır. Octateuch el yazmalarında konunun işlendiği tüm resimlerde develer sahneye eşlik etmiştir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, sahnelerin ve kısaltılmış metnin birbirleriyle uymadığı yerler bulunmaktadır. Söz konusu resim, Viyana Genesis el yazması fol. 7r sahnelerinde işlenen resim elemanları ile benzerlik göstermektedir. Arka plan peysaj öğeleri ve pınarın kişileştirimi için kullanılan su perisi bu resimde de karşımıza çıkmaktadır.

³³⁵Sörries, 1993, a.g.k., r. 6.

³³⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 91, r. 339, 340, 341, 342)

Katalog no: 15 (EK-3, resim 15)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 008A

Folyo no: fol. 8r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 25: 27-34³³⁷

27 Çocuklar büyüdü. Esav kırları seven usta bir avcı oldu. Yakup`sa hep çadırda oturan sakin bir adamdı. 28 Geyik eti getirdiği için, İshak Esav`ı daha çok severdi. Rebeka ise Yakup`u severdi. 29 Bir gün Yakup çorba pişirirken Esav avdan geldi ve çok bitkindi. 30 Yakup`a, “Lütfen şu kızıl çorbadan biraz ver de içeyim. Çok bitkinim” dedi. 31 Yakup, “Önce sen ilk oğulluk hakkını bana ver” diye karşılık verdi. 32 Esav, “Baksana, açlıktan ölmek üzereyim” dedi, “İlk oğulluk hakkının bana ne yararı var?” 33 Yakup, “Önce ant iç” dedi. Esav ant içerek ilk oğulluk hakkını Yakup`a sattı. 34 Yakup Esav`a ekmekle mercimek çorbası verdi. Esav yiyip içtikten sonra kalkıp gitti. Böylece Esav ilk oğulluk hakkını küçümsemiş oldu.

Transkripsiyon:

1 Η[Υ]ΞΗΘΗΣΑΝ ΔΕ ΟΙ ΝΕΑΝΙΣΚΟΙ · ΚΑΙ ΗΝ ΗΣ[ΑΥ] 2 ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ ΪΔΩΣ
ΚΥΝΗΓΙΝ ΑΓΡΟΙΚΟΣ · ΪΑΚΩΒ' ΔΕ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ 3 [Α]ΠΛΑΣΤΟΣ ΟΙΚΩΝ
ΟΙΚΙΑΝ. ΗΓΑΠΗΣΕΝ ΔΕ ΙΣΑΚ 4 ΤΟΝ ΗΣΑΥ ΟΤΙ ΕΘΗΡΑ ΑΥΤΩ ΒΡΩΣΙΝ.
ΡΕΒΕΚΚΑ ΔΕ 5 ΗΓΑΠΑ ΤΟΝ ΪΑΚΩΒ. ΕΨΗΣΕΝ ΔΕ ΪΑΚΩΒ' ΕΨΗΜΑ 6 ΗΛΘΕΝ
ΔΕ ΗΣΑΥ ΕΚ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΕΚΛΙΠΩΝ · ΚΑΙ 7 ΕΙΠΕΝ ΗΣΑΥ ΤΩ ΪΑΚΩΒ'
ΓΕΥΣΟΝ ΜΕ ΑΠΟ ΤΟΥ ΕΨΕ 8 ΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΥΡΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΤΙ ΕΚΛΙΠΩ.
ΕΙΠΕΝ ΔΕ 9 ΪΑΚΩΒ' · ΤΩ ΗΣΑΥ : ΑΠΟΔΟΥ ΜΟΙ ΣΗΜΕΡΟΝ ΤΑ ΠΡΩ 10
ΤΟΤΟΚΙΑ ΣΟΥ ΕΜΟΙ. ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΗΣΑΥ. ΤΩ ΪΑΚΩΒ' 11 Ϊ[Δ]ΟΥ ΕΓΩ
ΠΟΡΕΥΟΜΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΝ · ΪΝΑ ΤΙ ΜΟΙ 12 ΤΑΥΤΑ ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΟΚΙΑ. ΚΑΙ
ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΪΑΚΩΒ 13 ΩΜΟΣΟΝ ΜΟΙ ΣΗΜΕΡΟΝ · ΚΑΙ ΩΜΟΣΕΝ ΑΥΤΩ 14
ΑΠΕΔΟΤΟ ΔΕ ΗΣΑΥ ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΟΚΙΑ ΤΩ ΪΑΚΩΒ' 15 ΪΑΚΩΒ ΔΕ' ΕΔΩΚΕΝ

³³⁷Yaratılış: 27 Çocuklar büyüdü. Esav kırları seven usta bir avcı oldu. Yakup`sa hep çadırda oturan sakin bir adamdı. 28 İshak Esav`ı daha çok severdi, çünkü onun getirdiği av etlerini yedi. Rebeka ise Yakup`u severdi. 29 Bir gün Yakup çorba pişirirken Esav avdan geldi. Aç ve bitkindi. 30 Yakup`a, “Lütfen şu kızıl çorbadan biraz ver de içeyim. Aç ve bitkinim” dedi. Bu nedenle ona Edom adı da verildi. 31 Yakup, “Önce sen ilk oğulluk hakkını bana ver” diye karşılık verdi. 32 Esav, “Baksana, açlıktan ölmek üzereyim” dedi, “İlk oğulluk hakkının bana ne yararı var?” 33 Yakup, “Önce ant iç” dedi. Esav ant içerek ilk oğulluk hakkını Yakup`a sattı. 34 Yakup Esav`a ekmekle mercimek çorbası verdi. Esav yiyip içtikten sonra kalkıp gitti. Böylece Esav ilk oğulluk hakkını küçümsemiş oldu.

ΤΩ ΗΣΑΥ ΑΡΤΟΝ Κ(ΑΙ) ΕΨΕΜΑ ΦΑΚΟΥ 16 Κ(ΑΙ) ΑΝΑΣΤΑΣ ΩΧΕΤΟ ΗΣΑΥ
Κ(ΑΙ) ΕΦΑΥΛΙΣΕΝ ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΟΚΙΑ

Sanatçı/Üslup: “3” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Esav’ın Avdan Dönüşü, Yakup ile Esav, Esav’ın İlk Oğulluk Hakkını Satması

İkonografik çözümleme: Resim, Esav’ın Avdan Dönüşü, Yakup ile Esav ve Esav’ın İlk Oğulluk Hakkını Satması sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Esav kırları seven usta bir avcı, Yakup ise hep çadırda oturan sakin bir adamdır. Babaları İshak, Esav’ı, anneleri Rebeka ise Yakup’u severdi. Bir gün Yakup çorba pişirirken Esav avdan bitkin ve yorgun gelir ve Yakup’dan içmek için çorba ister. Ancak Yakup çorbayı vermeden önce Esav’dan ilk oğulluk hakkını ister. Esav ise çok aç olduğu için ilk oğulluk hakkını küçümseyip Yakup’a satar. Yakup, Esav’a ekmekle mercimek çorbası verir ve Esav yiyip içtikten sonra kalkıp gider.

Sahnelerin geleneksel şemasında, Esav av hayvanları ile eve dönerken veya henüz eve girmişken, Yakup ise ocağın başında yemek yaparken görülmektedir. Yakup ile Esav ve Esav’ın İlk Oğulluk Hakkını Satması sahneleri genellikle birlikte betimlenmektedir. Söz konusu sahnelerde Esav ve Yakup ile birlikte ocak, yemek kapları sahnelere dahil edilmektedir. Viyana genesis el yazmasında fol. 8r ile başlayan toplam 16 sahne Yakup’un hayatı ile bağlantılıdır. Genellikle Yakup’un görüldüğü ilk sahne Laban’ın evindedir. Bu sahnede kısa tunik ile resmedilen Yakup, devam eden sahnelerde uzun beyaz tunik ve himation ile görülmektedir³³⁸.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resim, üstte tek sahne ve altta iki sahne olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Üstte ve altta bulunan sahnelerde birer yeşil çizgi kullanılarak zemin oluşturulmuştur. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin üst kısmında Esav’ın Avdan Dönüşü sahnesi iki bölümden oluşmaktadır. Sağda, bacakları ve sağ eli tüylü³³⁹, yeşil kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve kahverengi-siyah çizme giyimli Esav görülmektedir. Dörtte üç profilden resmedilen

³³⁸Via Latina Katakompı’nda bulunan ilk Yakup sahnesinde uzun beyaz tunik ve pallium ile resmedilmesi istisnadır (C. M. Kauffman (1971a). *Jakob*. Lexikon Der Christlichen Ikonographie. 2. cilt. Rom; Wien [u.a.]: Herder. s.372).

³³⁹Esav’ı tüylü resmedilmesinin kaynağı Tevrat Yaratılış metninde bulunmaktadır. Tevrat Yaratılış metninde konuyla ilgili bilgi şu şekilde geçmektedir: Yaratılış 25: 25 İlk doğan oğlu kıpkırmızı ve tüylüydü; kırmızı bir cüppeyi andırıyordu. Adını Esav koydular.

Esav sahnenin sağına doğru ilerle biçimde betimlenmiştir. Esav'ın hemen arkasında bir ip yardımıyla çektiği üzerinde ahşap görünümlü eğer ve beyaz bir yastık bulunan koyu gri bir eşek Esav'ı takip etmektedir. Sahnenin solunda pembe kısa tunik ve kahverengisiyah çizme giyimli Esav'ın yardımcısı sahnenin sağında betimlenen Esav'ı izlemektedir. Dörtte üç profilden ve baş kısmını geriye doğru çevirmiş şekilde resmedilen Esav'ın yardımcısının sol omzunda ucunda ölü bir tavşan asılı bir sopa, sağ elinde ise iple çektiği biri beyaz biri kahverengi iki köpek görülmektedir.

Söz konusu erkek figürü ile ilgili öne sürülen farklı görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden ikisi erkek figürünün Esav olabileceği yönündedir. İlk görüşe göre; Esav'ın eve güzel yemekler getirdiği için babası İshak tarafından daha çok sevilmesine (Yaratılış 25: 28) gönderme yapılarak Esav'ın avcılık hayatından bir diğer sahne olarak resmedilmiş olabileceğidir. Bir diğer görüş ise; Yahudi metinlerinden Targum PsJonathan'da (Yaratılış XXV)³⁴⁰ ve Pirke de Rabbi Eliezer'de (24)³⁴¹ konuyla ilgili öyküde, Esav'ın sadece hayvanları avlamadığı aynı zamanda Nemrut ve Enoch gibi insanların da canını aldığından bahsetmektedir. Öyküler ışığında bir kahraman olan Esav'ın ikinci kere resmedilmiş olabilir.

Ancak av sahnesine geniş yer verilmesi Esav eve güzel yemekler getirdiği için babası İsak tarafından daha çok sevilmesine ve ikinci sahnede Yakup'un ocağın başında olması onun genelde çadırda vakit geçirmesine gönderme yapılmış olması muhtemeldir. Esav'ın Avdan Dönüşü sahnesi, Viyana Genesis el yazmasından önce üretilmiş, farklı sanat eserlerinde işlenmiş av sahneleri³⁴² ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler ışığında ilk sahnede bulunan erkek figürünün Esav'a avda yardım eden yardımcısı olma olasılığını arttırmaktadır.

Resmin alt solunda Yakup ile Esav sahnesinde mavi kısa tunik ve kahverengisiyah çizme giyimli Yakup, iki eliyle geniş gövdeli dar ağızlı bir yemek kabı ve ahşap görünümlü bir kepçe tutar biçimde tasvir edilmiştir. Bedeni dörtte üç profilden, baş

³⁴⁰ Etheridge, 1862, a.g.k., 241.

³⁴¹ Friedlander, 1916, a.g.k., 174-178.

³⁴² Neapel, Muzo Nazionale'de 3. yüzyılın sonuna tarihlenmiş; aynı tarihte Ostia, Museo Nazionale'de; 4. yüzyıla tarihlenen Roma Sebastiano Museo'da, 3. yüzyılın sonu 4. yüzyılın başına tarihlenen Vatikan Museo Pio Cristiano'da ve tarihi belli olmayan Wisbech and Fenland Museum'da bulunan lahitlerde ikonografik ayrıntı olarak av dönüşü, yardımcıları ve avlanan hayvanlar görülmektedir (B. Andreae (1980). *Die antiken Sarkophagreliefs: ASR. 1, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben: 2. Die römischen Jagdsarkophage*. Berlin: Mann. s. 79, r. 50, kat. no. 53, 60, 152, 236, 249). Sicilya La villa di Piazza Armerina'da bulunan 4. yüzyıla tarihlenen yer mozaiklerinde av hayvanı olarak tavşan görülmektedir (A. Carandini, A. Ricci, M.D. Vos (1982). *Filosofiana, the villa of Piazza Armerina: the image of a Roman aristocrat at the time of Constantine*. Palermo: Flaccovio. r. 90-98). Tunus Bardo'da 4. yüzyılın sonuna tarihlenen mozaikte avlanan hayvanlar insanlar tarafından taşınırken onlara eşlik eden iki köpek görülmektedir (K. M. Dunbabin (1978). *The Mosaics of Roman North Africa*. Oxford. s. 252, r. 69).

kısmı cepheden betimlenmiş Yakup, izleyene göre solda konumlandırılan platformlu, dikdörtgen biçimli ve içinde kırmızı alevlerin resmedildiği bir ocağın önünde görülmektedir. Yakup'un hemen arkasında önceki sahne ile benzer ve profilden betimlenmiş Esav'a doğru bakışlarını yönlendirmiştir. Sahnenin solunda betimlenen Yakup'a doğru adım atar pozisyonda betimlenen Esav ise, sol elinde geniş ağızlı yemek kabı tutar ve sağ eliyle Yakub'a doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir.

Esav'ın İlk Oğulluk Hakkını Satması sahnesi resmin sağ alt bölümünde bulunmaktadır. Sahnede dörtte üç profilden ve ayakta betimlenen Yakup, ellerini dikdörtgen, ayakları birbiriyle bağlantılı olan ahşap görünümlü bir masaya doğru uzarır biçimde betimlenmiştir. Cepheden ve oturur pozisyonda betimlenen Esav, sağ elini masanın üzerinde geniş ağızlı yemek kabının içine koymuş biçimde resmedilmiştir. Her iki figür de bir önceki sahneler ile benzer görünümde betimlenmişlerdir.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnenin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak fol 51r'da Esav'ın İlk Oğulluk Hakkını Satması ve Anlaşmanın Sağlanması sahnesi bununla birlikte Yakup'un çadırda olduğu bir sahnenin de olduğuna dair kanıtlara rastlanmıştır³⁴³.

7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazmasında fol. 25r'da³⁴⁴ bulunan Yakup ile Esav sahnesinde; Yakup bir ocağın başında yemek yapar biçimde, Esav ise avlamış olduğu hayvanlar omuzunda Yakup'un bulunduğu mekana girerken resmedilmiştir.

Octateuch el yazmalarında³⁴⁵ Esav'ın Avdan Dönüşü ve Esav'ın İlk Oğulluk Hakkını Satması sahneleri bulunmaktadır. İlk sahnede Yakup bir ocağın başında yemek yapar şekilde, Esav Yakup'un bulunduğu mekana doğru yönelirken resmedilmiştir. Yakup'un yemek kabını Esav'a doğru uzattığı ikinci sahnede iç mekan görünümü vermek amacıyla üçgen alınlıklı ince uzun mimari yapı kullanılmıştır. Vaticanus Graecus 747 el yazmasında tek mimari yapı kullanılırken diğer el yazmalarında iki mimari yapı kullanılmıştır. Bununla birlikte yine aynı el yazmasında Yakup diğerler figürlerden ve diğer el yazmalarından farklı olarak haleli resmedilmiştir.

³⁴³Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 90 r. 280.

³⁴⁴Gebhardt, 1883, a.g.k., r. 9.

³⁴⁵Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 94-95, r. 359, 360, 361, 362)

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir.



Katalog no: 16 (EK-3, resim 16)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 008B

Folyo no: fol. 8v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 26: 6-9, 11³⁴⁶

6 Böylece İshak Gerar'da kaldı. 7 Yöre halkı karısıyla ilgili soru sorunca, "Kızkardeşimdir" diyordu. Rebeka yüzünden öldürebilir diye "Karımdır" demekten korkuyordu. 8 Kral Avimelek, pencereden dışarı bakarken, İshak'ın karısı Rebeka'yı okşadığını gördü. 9 İshak'ı çağırarak, "Bu kadın gerçekte senin karın!" dedi, "Neden kızkardeşin olduğunu söyledin?" İshak, "Çünkü onun yüzünden canımdan olurum diye düşündüm" dedi. 11 Avimelek, bütün halka, "Kim bu adama ya da karısına dokunursa, kesinlikle öldürülecek" diye buyruk verdi.

Transkripsiyon:

1 Κ[Α]ΤΩΚΗΣΕΝ ΔΕ ΪΣΑΚ ' ΕΝ ΓΕΡΑΡΟΙΣ : ΕΠ[ΗΡ]ΩΤΗ 2 ΣΑΝ ΔΕ ΟΙ ΑΝΔΡΕΣ
ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΠΕΡΙ ΡΕΒΕΚΚΑΣ 3 ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΑΥΤΟΥ. Κ(ΑΙ) ΕΠΙΕΝ
ΑΔΕΦΗ ΜΟΥ 4 ΕΣΤΙΝ · ΕΦΟΒΗΘΗ ΓΑΡ ΕΙΠΕΙΝ ΓΥΝΗ ΜΟΥ ΕΣΤΙ(Ν) 5
ΜΗΠΟΤΕ ΑΠΟΚΤΙΝΩΣΕΙΝ ΑΥΤΟΝ. ΠΑΡΑΚΥΨΑΣ 6 ΔΕ ΑΒΙΜΕΛΕΚ' Ο
ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΙΑ ΤΗΣ ΘΥΡΙΔΟΣ · 7 ΪΔΕΝ ΤΟΝ ΪΣΑΚ ΠΑΙΖΟΝΤΑ ΜΕΤΑ
ΡΕΒΕΚΚΑΣ ΤΗΣ 8 ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΑΥΤΟΥ · ΕΚΑΛΕΣΕΝ ΔΕ ΑΒΙΜΕΛΕΚ' 9 ΤΟΝ
ΪΣΑΚ' · Κ(ΑΙ) ΕΠΙΕΝ ΑΥΤΩ ΑΡΑ ΓΕ ΓΥΝΗ ΣΟΥ ΕΣΤΙ(Ν) 10 ΟΤΙ ΕΠΙΑΣ ΟΤΙ
ΑΔΕΛΦΗ ΜΟΥ ΕΣΤΙΝ. ΕΠΙΕΝ ΔΕ 11 ΪΣΑΚ' ΕΠΙΑ ΓΑΡ ΜΗ ΠΟΤΕ ΑΠΟΘΑΝΩ ΔΙ
ΑΥΤΗΝ 12 ΣΥΝΕΤΑΞΕΝ ΔΕ ΑΒΙΜΕΛΕΧ' ΠΑΝΤΙ ΤΩ ΛΑΩ ΑΥΤΟΥ 13 ΛΕΓΩΝ
ΠΑΣ Ο ΑΨΑΜΕΝΟΣ ΤΟΥ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΥ ΤΟΥΤΟΥ 14 Η ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΣ
ΑΥΤΟΥ ΘΑΝΑΤΩ ΕΝΟΧΟΣ ΕΣΤΑΙ

Sanatçı/Üslup: "3" olarak belirlenen sanatçı.

³⁴⁶Yaratılış 26: 6 Böylece İshak Gerar'da kaldı. 7 Yöre halkı karısıyla ilgili soru sorunca, "Kızkardeşimdir" diyordu. Çünkü "Karımdır" demekten korkuyordu. Rebeka yüzünden yöre halkı beni öldürebilir diye düşünüyordu. Çünkü Rebeka güzeldi. 8 İshak orada uzun zaman kaldı. Bir gün Filist Kralı Avimelek, pencereden dışarı bakarken, İshak'ın karısı Rebeka'yı okşadığını gördü. 9 İshak'ı çağırarak, "Bu kadın gerçekte senin karın!" dedi, "Neden kızkardeşin olduğunu söyledin?" İshak, "Çünkü onun yüzünden canımdan olurum diye düşündüm" dedi. 11 Sonra bütün halka, "Kim bu adama ya da karısına dokunursa, kesinlikle öldürülecek" diye buyruk verdi.

Resim programı: İshak ile Rebeka Filist Şehri Gerar'da, İshak ile Rebeka, İshak ile Avimelek

İkonografik çözümleme: Resim, İshak ile Rebeka Filist Şehri Gerar'da, İshak ile Rebeka ve İshak ile Avimelek sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; İshak, Filist Şehri Gerar'da kalır. İshak, Rebeka'nın güzelliğinden dolayı yöre halkının kendisini öldürmelerinden korktuğu için, yöre halkının karısıyla ilgili sorularına kızkardeşimdir diye cevap verir. Bir gün Filist Kralı Avimelek, penceresinden dışarı bakarken, İshak'ın karısı Rebeka'yı okşadığını görür ve İshak'a neden karısını kızkardeşi olarak tanıttığını sorar. İshak ise Rebeka yüzünden canından olabilebileceğinden korktuğu için bu şekilde söylediğini söyler. Sonra Filist Kralı Avimelek, bütün halkına, İshak veya Rebeka'ya her kim dokunursa, kesinlikle öldürülecek diye buyruk verir.

Sahnelerin geleneksel şemasında, ilk sahnede İshak ile Rebeka Filist Şehri Gerar'da görülmektedir. Diğer sahnelerde Kral Avimelek'in oturduğu mekanın penceresinden İshak ile Rebeka'yı görmesi betimlenir. En son sahnede İshak ve Rebeka Kral Avimelek'in karşısında bulunmaktadır. Ancak Viyana Genesis el yazmasında diğer örneklerden farklı olarak İshak, Rebeka olmaksızın Kral Avimelek'in karşısında tasvir edilmiştir. Sahnelerde Filist Şehri Gerar halkını temsil eden figürler de sahnede dahil edilmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Resim, üstte tek sahne ve altta iki sahne olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Sahneler için, üst sahnede yarım ve alt sahnelerde tam yeşil çizgi kullanılarak zemin oluşturulmuştur. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin sol üst kısmında bulunan İshak³⁴⁷ ile Rebeka Filist Şehri Gerar'da sahnesinde; İshak, Rebeka ve Filist Şehri Gerar'ın halkını temsil eden iki erkek figürü bulunmaktadır. Sahnenin sağından başlayarak; pembe stikharion üzerine mavi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli Rebeka arkasında konumlandırılan diğer figürlere doğru bakar biçimde betimlenmiştir. Rebeka'nın hemen arkasında omuzlardan

³⁴⁷Tevrat Yaratılış 25: 26'da (Sonra kardeşi doğdu. Eliyle Esav'ın topuğunu tutuyordu. Bu yüzden İshak ona Yakup adını verdi. Rebeka doğum yaptığında İshak altmış yaşındaydı.) İshak Rebeka doğum yaptığında 60 yaşında olduğu yazmaktadır. Ancak fol. 8v'da İshak genç bir adam olarak resmedilmiştir.

siyah şeritli, siyah noktalı açık yeşil tunik üzerine kırmızı pallium ve kahverengi çizme giyimli İshak, Rebeka gibi arkasında bulunan diğer figürlere bakar şekilde görülmektedir. Her iki figürün bedenleri dörtte üç profilden, baş kısımları cepheden resmedilmiştir. Arkada bulunan iki erkek figüründen sahnenin sağından başlayarak ilki, mavi üzerine açık kahverengi, ikincisi omuzlardan siyah şeritli, siyah noktalı mavi üzerine kırmızı tunik ve pallium ve kahverengi çizme giyimlidir. İshak ve Rebeka'ya doğru konuşma jesti yapan her iki figür dörtte üç profilden tasvir edilmiştir.

Resmin sağ yarısını kaplayan Kral Avimelek'in sarayını sembolize eden yeşil kiremitli üç kuleli ve içten merdivenle ulaşabilinen diğer kulelerden yüksek gözetleme kulesine sahip kale görünümünde mimari bir yapı bulunmaktadır. Gri renkli duvarlarının üzerinde dağınık olarak yerleştirilmiş üçü kadın biri asker olmak üzere 4 heykel resmedilmiştir. Kırmızı kiremit çatılı portikolu bir girişi olan mimari yapıda düz ahşap bir kapı kullanılmıştır. Bir önceki sahne ile benzer betimlenen İshak ile Rebeka mimari yapının ön planında resmin sağ altında konumlandırılmışlardır. İshak, Rebeka'nın omzundan tutarak Rebeka'ya sarılır biçimde, Rebeka ise İshak'a doğru başını eğmiş ve sol elini yüzüne doğru yöneltmiş şekilde betimlenmiştir. Yakup dörtte üç profilden, Rebeka ise bedeni dörtte üç, baş kısmı cepheden tasvir edilmiştir. Mimari yapının en sağında bulunan kulenin penceresinden inci motifli sarı tacından Kral Avimelek olduğu anlaşılan erkek figürü, bakışlarını İshak ve Rebeka'ya doğru yönlendirmiş biçimde görülmektedir.

İshak ile Avimelek sahnesi resmin sol alt kısmında bulunmaktadır. Sahnenin merkezinde, diğer sahnelerle benzer biçimde ve dörtte üç profilden betimlenen İshak, izleyene göre sahnenin sağında ve karşısında konumlandırılan inci motifli sarı taçlı altın kumaş parçalı beyaz tunik üzerinde sarı tablionlu mor khlamys ve kırmızı ayakkabılı giyimli Kral Avimelek'in önünde hafif eğilir pozisyonda betimlenmiştir. Dörtte üç profilden ve konuşma jesti yapar biçimde betimlenen Kral Avimelek, zeminle bağlantısı olmayan sırtlıklı ve pembe minderli altın yaldızlı bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan altın yaldızlı podest üzerine basar biçimde tasvir edilmiştir. Kral Avimelek'in arkasında iki korumadan sağda olanının sadece altın yaldızlı kayak yakası, solda olanı ise pembe tunik üzerine altın yaldızlı kayak yakası görülmektedir. Sağda resmedilmiş korumada beyaz kenarlıklı koyu pembe kalkan, solda bulunan korumada mavi kenarlıklı yeşil kalkan bulunmaktadır. Korumaların bedenleri cepheden, baş kısımları dörtte üç profilden tasvir edilmiştir.

Saç modelleri ve mızrak ile kalkanla resmedilen Cermen görünümlü korumalarıyla birlikte inci taçlı, mor/purpura khlamys giyimli Firavun ikonografik olarak Bizans imparatorlarının temsilleri ile benzerlik göstermektedir³⁴⁸. 4. yüzyıla tarihlenen günümüzde Madrid Rean Academia de la Historia'da sergilenen gümüş kadehte benzer temsile rastlanmaktadır³⁴⁹.

İzleyene göre korumaların solunda beyaz tunik üzerine koyu kahverengi tablion ve açık kahverengi khlamys ve siyah ayakkabı giyimli ve kıyafetlerinden resmi bir görevi olduğu anlaşılan bir erkek figürü durmaktadır³⁵⁰. İshak'ın arkasında, sahnenin sağında konumlandırılmış 11 kişilik dinleyici kitlesinden ön planda resmedilen üç figür³⁵¹, sahnenin sağından soluna doğru ilki beyaz uzun tunik üzerine pallium, ikincisi beyaz uzun tunik üzerine açık kahverengi pallium, üçüncüsü beyaz uzun tunik üzerine kırmızı pallium ve tüm figürler siyah çizme giyimlidir. Söz konusu figürlerin arasında baş kısımlarını görebildiğimiz iki figür ve arka planda sadece saçları betimlenen toplam 6 erkek figürü bulunmaktadır.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnenin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak fol 128v'da Kral Avimelek'in İshak ve Rebeka ile konuşması sahnesi olduğuna dair kanıtlara rastlanmıştır³⁵².

Octateuch el yazmalarında³⁵³ İshak ile Rebeka Filist Şehri Gerar'da ve İshak ile Rebeka Kral Avimelek'in Karşısında sahneleri³⁵⁴ olmak üzere konu iki sahne ile işlenmiştir. İshak ile Rebeka Kral Avimelek'in Karşısında sahnesinde Viyana Genesis el yazmasından farklı olarak İshak Rebeka ile birlikte dir. Vaticanus Graecus 747 el yazmasında Viyana Genesis el yazmasına benzer İshak ile Rebeka sahnesi bulunmaktadır. Bununla birlikte söz konusu el yazmasında İshak ile Rebeka haleli tasvir edilmişlerdir. Octateuch el yazmalarında Kral Avimelek iki kere sahnelerin sağında bulunan mimari bir yapının içinde veya bir tahtta otururken resmedilmiştir. Diğer

³⁴⁸ Benzer figürler fol. 18r ve fol. 18v'da Firavun ile birlikte resmedilmiştir.

³⁴⁹ D. Stutzinger und H. Beck (1983). *Spätantike und frühes Christentum: Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984*. Frankfurt am Main: Liebieghaus, Museum Alter Plastik. s. 645-646. r. 228

³⁵⁰ O. Mazal'a göre söz konusu erkek figürü mahkeme yetkilisidir (Mazal, 1980, a.g.k., 114).

³⁵¹ Söz konusu figürlerin kıyafet tarzları diğer figürlerden farklıdır. Kıyafetler, Roma Dönemi, yuvarlak kesim dış giyim olarak adlandırılan paenulayı andırmaktadır.

³⁵² Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 91 r. 24.

³⁵³ Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 95, 96 r. 363, 364, 365, 366)

³⁵⁴ Octateuch el yazmalarında söz konusu sahnelerin sıralaması terstir. Bir diğer el yazmasından kopyalarken sahnelerin karıştırılmış olması muhtemeldir (Zimmermann, 2003, a.g.k., 119).

Octateuch el yazmalarından farklı olarak Smyrna (Olim) el yazmasında İsak ile Rebeka'nın Kral Avimelek'in karşısında İshak'ın küçük bir çocuk olarak resmedilmesinin nedeni restorasyon sırasında meydana gelen bir hatadan kaynaklandığını düşündürmektedir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 17 (EK-3, resim 17)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 009A

Folyo no: fol. 9r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur. Bununla birlikte, folyonun sağ yarısından alt bitimine kadar folyoda ince bir yırtık bulunmaktadır.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 30: 30-34³⁵⁵

30 Sayemde Tanrı seni kutsadı. Ya kendi evim için ne zaman çalışacağım? 31 Lavan, “Sana ne vereyim?” diye sordu. Yakup, “Bana bir şey verme. Eğer şu önerimi kabul edersen, yine sürünü güder, hayvanlarına bakarım” diye yanıtladı, 32 Bugün bütün sürülerini yoklayıp noktalı veya benekli koyunları, kara kuzuları, benekli veya noktalı keçileri ayırayım. Ücretim bu olsun. 33 İleride bana verdiklerini denetlemeye geldiğinde, dürüst olup olmadığımı kolayca anlayabilirsin. Noktalı ve benekli olmayan keçilerim, kara olmayan kuzularım varsa, onları çalmışım demektir. 34 Lavan, “Kabul, söylediğin gibi olsun” dedi.

Transkripsiyon:

1 KAI HY[Λ]OΓHΣEN ΣE K(YPIO)Σ EΠI TΩ ΠOΔI MOY · 2 NYN OYN ΠOTE
ΠOIHΣΩ EMAYTΩ OIKON · 3 KAI EΠIEN AYTW ΛABAN TI ΣOI ΔΩ · EΠIEN ΔE
4 AYTW ĪAKΩB' OY ΔΩΣEΙΣ MOI OYΘEN EAN 5 [Π]OIHΣIΣ MOI TO PHMA
TOYTO ΠAΛIN ΠOIMANΩ 6 T[A] ΠPOBATA ΣOY KAI ΦYΛAΞΩ. KAI
ΠEPIEΛΘE 7 TA ΠPOBATA ΣOY ΠANTA ΣHMEPON K(AI) ΔIA 8 XΩPIΣON
EKEIΘEN ΠAN ΠPOBATON ΦAIO(N) 9 EN TOIΣ APNASEIN · KAI ΠAN
ΔIAXEYKON 10 KAI PANTON EN TAIΣ AIEIN EΣTAI MOI O MΙΣΘOΣ 11 K[A]I
EΠAKOYΣETAI MOY H ΔIKAIOSYNH M[O]Y 12 EN TH HMEPA TH AYPION
OTI EΣTIN O MΙΣΘ[O]Σ MOY 13 ENANTION ΣOY. KAI ΠAN O AN MH 'H
PANTO[N] K(AI) 14 ΔIAXEYKON EN TAIΣ AIEIN K(AI) ΦAION EN TO[I]Σ 15

³⁵⁵Yaratılış 30: 30 Ben gelmeden önce malın azdı. Sayemde RAB seni kutsadı, malın gitgide arttı. Ya kendi evim için ne zaman çalışacağım? 31 Lavan, “Sana ne vereyim?” diye sordu. Yakup, “Bana bir şey verme” diye yanıtladı, “Eğer şu önerimi kabul edersen, yine sürünü güder, hayvanlarına bakarım: 32 Bugün bütün sürülerini yoklayıp noktalı veya benekli koyunları, kara kuzuları, benekli veya noktalı keçileri ayırayım. Ücretim bu olsun. 33 İleride bana verdiklerini denetlemeye geldiğinde, dürüst olup olmadığımı kolayca anlayabilirsin. Noktalı ve benekli olmayan keçilerim, kara olmayan kuzularım varsa, onları çalmışım demektir.” 34 Lavan, “Kabul, söylediğin gibi olsun” dedi.

ΑΡΝΑΣΙΝ ΚΕΚΛΕΜΜΕΝΟΝ ΕΣΤΑΙ ΠΑΡ ΕΜΟΙ. 16 ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ΛΑΒΑΝ
ΕΣΤΩ ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΗΜΑ ΣΟΥ

Sanatçı/Üslup: “4” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Laban’dan Sürülerin Bölünmesini Talep Etmesi, Yakup ile Laban

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup’un Laban’dan Sürülerin Bölünmesi Hakkında Talebi ve Yakup ile Laban sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yakup, Laban’a kendisi gelmeden önce malının az olduğunu, kendisi sayesinde Tanrı’nın onu kutsadığını ve malının gitgide arttığı söyler ve kendi evi için ne zaman çalışacağını sorar. Laban ise Yakup’a kendisine ne verebileceğini sorar. Yakup, birşey istemediğini sadece hayvanların bölünmesi önerisini kabul eder ise yine Laban’ın sürüsünü güdeceğini, hayvanlarına bakabileceğini ve ileride kendisine verdiklerini denetlemeye geldiğinde, dürüst olup olmadığını kolayca anlayabileceğini söyler. Lavan ise öneriyi kabul eder.

Oldukça nadir işlenen sahnelerin geleneksel şemasında, Laban ile Yakup birbirlerine yönelik konuşma jesti yaparken resmedilmişlerdir. Sahneye bazı durumlarda Laban’ın iki oğlu ve iki çoban da eşlik edebilmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, figürlerin bulunduğu yerde zemin rengi olarak yeşil, resmin üst kısmında purpura rengi kullanılmıştır. Manzara unsurlarında oluşan resimde dağınık bir şekilde konumlandırılmış yeşil tepelikler ve çiçek açmış bitkiler bulunmaktadır. Bununla birlikte sahneler farklı düzlemlerde betimlenmiştir.

Yakup’un Laban’dan Sürülerin Bölünmesini Talep Etmesi sahnesi resmin üst sol bölümünde bulunmaktadır. Mavi kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve açık gri-siyah çizme giyimli Yakup ile beyaz-gri tunik üzerine aynı renk himation ve açık gri-siyah çizme giyimli Laban birbirlerine yönelik konuşma jesti yaparken görülmektedir. Yakup, dörtte üç profilden, Laban’ın bedeni profil baş kısmı dörtte üç profilden resmedilmiştir. Sahnenin solunda oturur pozisyonda kahverengi bir köpek bakışlarını her ikisine doğru yönlendirmiş şekilde betimlenmiştir.

Resmin üst merkezinde yeşil, sarı ve mavi renklerinin kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde resmedilen ve bir ağaç bulunmaktadır. Altta bulunan figürlerin küçük, üstte

bulunan figürlerin ise büyük çizilmiş olması sıra dışı perspektif uygulaması görüntüsü vermektedir.

Yakup ile Laban sahnesinde, resmin merkezinde konumlandırmış bir önceki sahne ile benzer ve dörtte üç profilden betimlenmiş Laban, beyaz bir kayalıklara oturur biçimde sağ elinde bulunan sopasını resmin sol altında bulunan figürleri işaret eder şekilde yönlendirmiştir. Sahnenin solunda bir önceki sahne ile benzer ve dörtte üç profilden betimlenmiş Yakup, kırmızı işaretli dördü sahnenin soluna doğru, üçü sahnenin sağına doğru yönlendirilmiş ve sırtıta betimlenmiş toplam 7 yedi koyunun arka planında görülmektedir. İzleyene göre Yakup'un sağında pembe tunik üzerine kırmızı pallium ve rengi belirlenemeyen çizme giyimli bir erkek figürü, kırmızı işaretli bir koyunu ön ayaklarından çeker biçimde resmedilmiştir. Figürün bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Resmin alt merkezinde siyah noktalı açık mavi kısa tunik üzerine mavi pallium ve kahverengi çizmeli bir diğer erkek figürü, önünde konumlandırılan sopaya yaslanmış ve hemen arkasında otlar biçimde resimlenen siyah çizgili koyuna doğru bakmaktadır³⁵⁶. Söz konusu figürün bedeni ve baş kısmı dörtte üç profilden ancak zıt yönler doğru resmedilmiştir. Sahnenin sağ kısmında; resmin sağ üstüne doğru yönelen biri kahverengi, diğerleri zemin renginde siyah konturlu toplam 15 koyundan oluşan bir sürü görülmektedir.

Fol. 9r metinde geçtiği gibi sadece konuşma sahnesi resmedilmemiştir. Bir sonraki folyonun (fol. 9v) Yaratılış 30: 35³⁵⁷ metninde geçen hayvanları ayırıştırma kısmı bu resimde işlenmiştir. Bununla birlikte bu sahnede, Yaratılış 30: 33'de bahsedilen Yakup'un dürüstlüğüne vurgu yapmak ve işin başında bizzat Yakup'un olduğu belirtmek vurgulanmak istenmiş olabilir³⁵⁸.

Karşılaştırma: 5. yüzyıla tarihlenen S. Maria Maggiore Kilise mozaiklerinde³⁵⁹ bulunan Yakup'un Laban'dan Sürülerin Bölünmesi Hakkında Talebi sahnesi, alt ve üstte olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Üstte simetrik olarak yerleştirilmiş iki farklı mimari yapının önünde Laban ve Yakup birbirlerine yönelik konuşma jesti yaparken resmedilmişlerdir. Laban'ın arkasında iki oğlu, Yakup'un arkasında ise iki

³⁵⁶Çoban figürlerinin Viyana Genesis metninde ve diğer Yahudi metinlerinde bir karşılığı olmamasına karşın, benzer örneklerde çoban figürlerine rastlanmaktadır. Ancak söz konusu figürler karşımıza S. Maria Maggiore Kilise'sinde çıkmaktadır. Konuyla ilgili araştırmacı Brenk, farklı dönemlere, yerlere, türlere ait ve sunum açısından benzerlik göstermeyen sanat eserlerinde görülen bu benzerliğin tasadüfi olabileceğini düşünmektedir (B. Brenk (1975). *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore*. Wiesbaden. s. 71.)

³⁵⁷Yaratılış 30: 35 Ama o gün çizgili ve benekli tekeleri, noktalı ve benekli keçileri, beyaz keçilerin hepsini, bütün kara kuzuları ayırıp oğullarına teslim etti.

³⁵⁸Zimmermann, 2003, a.g.k., 122.

³⁵⁹Wilpert, 1916, a.g.k., r. 12.

çoban bulunmaktadır. İkinci sahnede ise Laban, etrafında iki oğlu ve sürülerle ilgilenen iki çoban ile birlikte betimlenmiştir.

Sonuç olarak, diğer el yazmalarında benzerlerine rastlanmayan sahneler için Viyana Genesis el yazması farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Söz konusu resimde, ana sahne olan Yakup ile Laban'ın konuşma sahnesi yerine resmin alt kısmında bulunan ve bu konuşmanın içeriğini oluşturan yan sahne ön plana çıkartılmıştır.



Katalog no: 18 (EK-3, resim 18)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 009B

Folyo no: fol. 9v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur. Bununla birlikte, folyonun sol yarısından alt bitimine kadar folyoda ince bir yırtık bulunmaktadır.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde 4 sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 30: 35-37³⁶⁰

35 Laban o gün çizgili ve benekli tekeleri, noktalı ve benekli keçileri, beyaz keçilerin hepsini, bütün kara kuzuları ayırıp oğullarına teslim etti. 36 Sonra Yakup`tan üç günlük yol kadar uzaklaştı. Yakup Lavan`ın kalan sürüsünü gütmeye devam etti. 37 Yakup aselbent, badem, çınar ağaçlarından taze dallar kesti. Dallarını soyarak beyaz çentikler açtı.

Transkripsiyon:

1 ΚΑΙ ΔΙΕΣΤΙΛΕΝ ΛΑΒΑΝ ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ ΕΚΕΙ 2 ΝΗ ΤΟΥΣ · ΤΡΑΓΟΥΣ ΤΟΥΣ
ΠΑΝΤΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ 3 ΔΙΑΛΕΥΚΟΥΣ · ΚΑΙ ΠΑΣΑΣ ΤΑΣ ΑΙΓΑΣ ΤΑΣ ΡΑ(Ν) 4
ΤΑΣ ΚΑΙ ΤΑΣ ΔΙΑΛΕΥΚΟΥΣ : ΚΑΙ ΠΑΝ Ο ΗΝ 5 ΦΑΙΟΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΑΡΝΑΣΙΝ
ΚΑΙ ΕΔΩΚΕΝ [Δ]ΙΑ 6 ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΨΙΩΝ ΑΥΤΟΥΣ ΤΟ ΠΟΙΜΝΙΟ(Ν) 7 ΚΑΤΑ
ΜΟΝΑΣ. ΚΑΙ ΑΠΕΣΤΗΣΕΝ ΟΔΟΝ 8 ΗΜΕΡΩΝ ΤΡΙΩΝ ΑΝΑ ΜΕΣΟΝ ΑΥΤΩΝ 9
ΚΑΙ ΑΝΑ ΜΕΣΟΝ ΙΑΚΩΒ'. ΙΑΚΩΒ ΔΕ ΕΠΟΙ 10 ΜΑΙΝΕΝ ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ΛΑΒΑ
ΤΑ ΨΙΟΛΙ 11 ΦΘΕΝΤΑ · ΕΛΑΒΕΝ ΔΕ ΙΑΚΩΒ' ΡΑΒΔ[Ο]Ν 12 ΣΤΥΡΑΚΙΝΗΝ
ΧΛΩΡΑΝ ΚΑΙ ΚΑΡΟΪΝΗΝ 13 ΚΑΙ ΠΛΑΤΑΝΟΥ · ΚΑΙ ΕΛΕΠΙΣΕΝ ΑΥΤΑΣ 14
ΙΑΚΩΒ' ΛΕΠΙΣΜΑΤΑ ΛΕΥΚΑ ΠΕΡΙΕΥΡΩ(Ν) 15 ΤΟ ΧΛΩΡΟΝ Κ(ΑΙ) ΕΦΑΙΝΕΤΟ
ΤΟ ΛΕΥΚΟΝ Ε[Π]Ι 16 ΤΑΙΣ ΡΑΒΔΟΙΣ Ο ΕΛΕΠΙΣΕΝ ΠΟΙΚΙΛΑΣ

Sanatçı/Üslup: “4” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaştırması, Laban'ın Oğulları, Yakup'un Ağaçlardan Dallar Kesmesi, Yakup'un Dallara Beyaz Çentikler Açması

³⁶⁰Yaratılış 30: 35 Ama o gün çizgili ve benekli tekeleri, noktalı ve benekli keçileri, beyaz keçilerin hepsini, bütün kara kuzuları ayırıp oğullarına teslim etti. 36 Sonra Yakup`tan üç günlük yol kadar uzaklaştı. Yakup Lavan`ın kalan sürüsünü gütmeye devam etti. 37 Yakup aselbent, badem, çınar ağaçlarından taze dallar kesti. Dallarını soyarak beyaz çentikler açtı.

İkonografik çözümleme: Resim, Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaştırması, Laban'ın Oğulları, Yakup'un Ağaçlardan Dallar Kesmesi ve Yakup'un Dallara Beyaz Çentikler Açması sahneleri olmak üzere toplam 4 sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Laban tüm hayvanlarını ayırıp oğullarına teslim eder. Daha sonra Yakup'tan üç günlük yol kadar uzaklaşır. Yakup ise Lavan'ın kalan sürüsünü gütmeye devam eder. Yakup aselbent, badem, çınar ağaçlarından taze dallar keser ve ağaçların dallarını soyarak beyaz çentikler açar.

Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaştırması ve Yakup'un Dallara Beyaz Çentikler Açması sahnelerinin geleneksel şemasında; ilk sahnede Laban ve oğulları betimlenmiştir. Diğer sahnede ise Yakup dalları ayırır biçimde tasvir edilmiştir. Sahnelerde hayvan sürüleri de bulunmaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin ikisi üste ikisi altta olmak üzere iki yeşil şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaştırması sahnesi resmin sol üst bölümünde bulunmaktadır. Sahnenin merkezinde, omuzlardan siyah şeritli beyaz-gri tunik üzerine aynı renk himation giyimli Laban cepheden resmedilmiştir. İzleyene göre Laban'ın solunda pembe kısa tunik üzerine açık kahverengi pallium ve sağında kırmızı kısa tunik üzerine mavi pallium giyimli iki oğlu bulunmaktadır. Dörtte üç profilden resmedilen her iki oğul, Laban'a doğru ellerini uzatır biçimde betimlenmişlerdir. Söz konusu figürlerin bacak kısımlarını kapatacak şekilde ön planda türü ve sayısı tespit edilemeyen siyah, kahverengi ve koyu gri renklerde hayvan sürüsü bulunmaktadır.

Resmin merkezi ve sağ yarısında bir önceki sahnenin devamı olarak Laban'ın oğulları resmedilmiştir. Resmin merkezinde sarı kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve koyu gri çizme giyimli bir çoban (veya Laban'ın oğullarından biri) sağ elinde bulunan bir sopa yardımıyla önünde resmedilen türü ve sayısı tespit edilemeyen hayvan sürüsünü sahnenin sağında konumlandırılan kademeli kayalık betimlemesine doğru yönlendirmektedir. Kayalıkların üzerinde ise bir önceki sahne ile benzer tasvir edilmiş olduklarından dolayı, Laban'ın oğulları olabileceği düşünülen iki erkek bulunmaktadır. Solda profilden ve oturur pozisyonda betimlenen erkek figürü pembe tunik ve rengi belirlenemeyen çizme giyimlidir. Figür bakışlarını sahnenin sağına doğru yönlendirmiş

biçimde resmedilmiştir. Sağda dörtte üç profilden ve yarı uzanır biçimde betimlenen diğer erkek figürü kırmızı kısa tunik üzerine mavi pallium giyimlidir. Bununla birlikte kayalıkda dağınık olarak konumlandırılmış stilize betimlenmiş küçük büyüklü toplam 7 hayvan ve bir ağaç tasviri bulunmaktadır.

Yakup'un Ağaçlardan Dallar Kesmesi sahnesi resmin sol alt bölümünde bulunmaktadır. Sahnede yeşil ve sarı tonlarının kullanıldığı üç büyük ağaç ve birisinin zeminle bağlantısı belirlenemeyen iki küçük ağaç bulunmaktadır. Kompozisyonun sağında betimlenen ağacın yaprakları geniş gövdeli ve uçları sivridir. Diğer iki ağaç tek gövdeden çıkan ikili ve dörtlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş ikili ve beşli öbekler biçimindedir. Büyük ağaçların aralarında betimlenen iki küçük ağaç ise; tek gövdeden çıkan ikili dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş ikili öbekler şeklinde betimlenmiştir. Söz konusu ağaçların altında açık gri konturlu, kırmızı işaretli üç beyaz koyun tasvir edilmiştir. Koyunlardan biri küçük olan en solda betimlenmiş ağaca doğru ön ayaklarıyla tırmanır şekilde görülmektedir.

Sahnenin sağ kısmında mavi kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve gri çizme giyimli Yakup, en sağda konumlandırılmış ağaca doğru her iki elini uzatmış ve ağaçtan bir dal alırken görülmektedir. Yakup dörtte üç profilden resmedilmiştir.

Yakup'un Dallara Beyaz Çentikler Açması sahnesi resmin sağ alt bölümünde manzara unsurları olarak yeşil bir tepenin üzerine resmedilmiştir. Sahnenin merkezinde bir önceki sahne ile benzer betimlenmiş Yakup, oturur pozisyonda ve profilden tasvir edilmiştir. Yakup'un sağ elinde bıçak, sol elinde bir adet uzunca dal tutmaktadır. Yakup'un hemen önünde zeminde iki adet dal daha resmedilmiştir. Tepenin alt kısmında koyu yeşil konturlu, sarı işaretli beyaz 6 adet koyun görülmektedir. Koyunların 4'ü sahnenin soluna, ikisi sahnenin sağına doğru yönelmiştir. En sağda betimlenen koyun baş kısmını kaldırmış biçimde silüet olarak tasvir edilmiştir.

Karşılaştırma: 5. yüzyıla tarihlenen S. Maria Maggiore Kilise mozaiklerinde³⁶¹ (EK-3, resim 62) Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaştırması sahnesinde Laban, Laban'ın oğulları ve ellerinde beyaz sopa bulunan üç çoban figürü bulunmaktadır. Sahnenin ortasında bir ağaç ve ağacın iki yanında ayrılmış koyun sürüsü görülmektedir. İkonografik açıdan sahne, konuyla ilgili Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahneler ile benzerlik göstermemektedir.

³⁶¹Wilpert, 1916, a.g.k., r. 14.

Octateuch el yazmalarında³⁶² Yakup'un Dallara Beyaz Çentikler Açması sahnesinde Yakup ayakta ve elinde bir çubuk tutar biçimde betimlenmiş ve yine aynı sayfada konuyla ilgili Tevrat Yaratılış metninin devamı³⁶³ işlenmiştir. Söz konusu metne göre Yakup, soyduğu çubukları hayvanların su içtikleri su teknesinin yanına koyarken, hayvanlar ise teknenin etrafında sıralanmışken resmedilmiştir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Yaratılış 30: 36 bahsedilen Yakup'un Laban'ın sürüsünü gütmesi resmedilmemesi dışında sahneler metin birbirleriyle uyumludur.



³⁶²Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 105, r. 419, 420, 421, 422)

³⁶³Yaratılış 30: 38 Soyduğu çubukları koyunların önüne, su içtikleri yalıklara koydu. Koyunlar su içmeye gelince çiftleşiyorlardı.

Katalog no: 19 (EK-3, resim 19)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 010A

Folyo no: fol. 10r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 31: 25-27, 29, 30³⁶⁴

25 Yakup çadırını dağlara kurmuştu. Laban yakınlarıyla birlikte Gilat dağlık bölgesine kamp kurdu. 26 Laban Yakup'a, "Nedir bu yaptığın?" Neden gizlice kaçtın? dedi, "Beni aldattın ve kızlarımı alıp savaş tutsağı gibi götürdün. 27 Eğer bana haber vermiş olsaydın, seni sevinçle yolcu ederdim. 29 Size kötülük yapacak güçteyim, ama babanın Tanrısı dün bana, 'Dikkatli ol! Yakup'a ne iyi, ne kötü hiçbir şey söyleme' dedi. 30 Babanın evini çok özlediğin için bizden ayrıldın. Ama ilahlarımı niçin çaldın?"

Transkripsiyon:

1 ἸΑΚΩΒ' ΔΕ ΕΠΗΞΕΝ ΤΗΝ ΣΚΗΝΗΝ ΑΥΤΟΥ Ε(N) 2 ΤΩ ΟΡΕΙ' ΛΑΒΑΝ ΔΕ
ΕΣΤΗΣΕΝ ΤΟΥΣ ΟΦΘΑΜΟΥΣ 3 ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΤΩ ΟΡΕΙ ΤΩ ΓΑΛΛΑΔ. ΕΠΙΕΝ ΔΕ
4 ΛΑΒΑΝ ΤΩ Ι'ΑΚΩΒ ΤΙ ΕΠΟΙΗΣΑΣ ἸΝΑ ΤΙ 5 ΚΡΥΦΗ ΑΠΕΔΡΑΣ ΚΑΙ
ΕΚΛΟΠΟΦΡΟΝΗΣΑ[Σ] ΜΕ 6 Κ[Α]Ι ΑΠΗΓΑΓΕΣ ΤΑΣ ΘΥΓΑΤΕΡΑΣ ΜΟΥ ΩΣ ΕΧ
7 ΜΑΛΩΤΙΔΑΣ ΚΑΙ ΕΙ ΑΠΗΓΓ'ΙΛΑΣ ΜΟΙ ΕΞ[ΑΠ]ΕΣ 8 ΤΕΙΛΑΑ ΣΕ ΑΝ ΜΕΤ
ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ Κ(ΑΙ) ΝΥΝ ἸΣΧΥΕΙ 9 Η ΧΕΙΡ ΜΟΥ ΚΑΚΟΠΟΙΗΣΑΙ ΣΕ. Ο ΔΕ
Θ(ΕΟ)Σ ΤΟΥ 10 Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΣΟΥ ΕΚΘΕΣ ΕΠΙΕΝ ΠΡΟΣ ΜΕ ΛΕΓΩ(N) 11
[Φ]ΥΛΑΞΟΝ ΣΕ ΑΥΤΟΝ ΜΗ ΠΟΤΕ ΑΛΛΗΣΗΣ 12 ΠΟΝΗΡΑ ΜΕΤΑ ἸΑΚΩΒ ·
ΝΥΝ ΟΥΝ ΟΥΝ ΠΕ 13 ΠΟΡΕΥΣΑΙ ΕΠΙΘΥΜΙΑ ΓΑΡ ΕΠΕΘΥΜΗΣΑΣ 14
ΑΠΕΛΘΕΙΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΣΟΥ 15 ἸΝΑ ΤΙ ΕΚΛΕΨΑΣ ΤΟΥΣ
ΘΕΟΥΣ ΜΟΥ

Sanatçı/Üslup: "4" olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Lavan'ın Yakup'u Takip Etmesi, Yakup ile Laban

³⁶⁴Yaratılış 31: 25 Lavan Yakup'a yetiştirdi. Yakup çadırını Gilat dağlık bölgesine kurmuştu. Lavan da yakınlarıyla birlikte çadırını aynı yere kurdu. 26 Yakup'a, "Nedir bu yaptığın?" dedi, "Beni aldattın. Kızlarımı alıp savaş tutsağı gibi götürdün. 27 Neden gizlice kaçtın? Neden beni aldattın? Niçin bana söylemedin? Seni sevinçle, ezgilerle, tefle, lile yolcu ederdim. 29 Size kötülük yapacak güçteyim, ama babanın Tanrısı dün gece bana, 'Dikkatli ol!' dedi, 'Yakup'a ne iyi, ne kötü hiçbir şey söyleme.' 30 Babanın evini çok özlediğin için bizden ayrıldın. Ama ilahlarımı niçin çaldın?"

İkonografik çözümleme: Resim, Lavan'ın Yakup'u Takip Etmesi ve Yakup ile Laban sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Lavan, Yakup'un Gilat dağlık bölgesine kurmuş olduğu çadırın bulunduğu yere kendi çadırını kurar. Yakup'a, kendisini aldattığını ve kızlarını alıp savaş tutsağı gibi götürdüğünü söyler ve neden gizlice kaçtığını sorar. Laban, onlara kötülük yapacak güçtedir ancak Yakup'un babasının Tanrısı bir gün önce Laban'a dikkatli olmasını Yakup'a karşı ne iyi, ne de kötü bir şey söylememesini söyler. Ancak Laban Yakup'a ilahlarını neden çaldığını sorar.

Oldukça nadir işlenen sahnelerin geleneksel şemasında, Laban ve Yakup birbirlerine yönelik konuşma jesti yaparken betimlenmiştir. Laban'ın yakınları, Yakup'un iki karısı ve çeşitli hayvan figürleri sahneye eşlik etmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak resmin üst kısmında, figürlerin bulunduğu yerde purpura, resmin alt kısmında ise yeşil ve kahverengi tonları kullanılmıştır.

Lavan'ın Yakup'u Takip Etmesi sahnesi resmin sağ üstünde bulunmaktadır. Sahne ikinci sahneye göre oldukça küçük boyutta resmedilmiştir. Resmin sağ üst bölümünden, resmin alt bölümüne azalarak devam eden kademeli kayalıkların üzerinde sahnenin solundan başlayarak kahverengi, beyaz-kahverengi ve gri renklerde 3 at bulunmaktadır. Atların üzerinde sahnenin sağından soluna doğru ilerler biçimde ve profilden tasvir edilmiş, en önde beyaz kısa tunik üzeri beyaz himation ve açık gri çizme giyimli Laban, hemen arkasında sadece yeşil pallium ve açık gri çizmesini görebildiğimiz bir erkek figürü ve söz konusu erkek figürünün arkasında beyaz kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve mavi çizme giyimli bir diğer erkek figürü bulunmaktadır³⁶⁵.

Resmin üst merkezinde Yakup ile Laban sahnesi resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezinde mavi kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve beyaz çizme giyimli Yakup, izleyene göre sağında konumlandırılmış Laban ve diğer iki erkek figürüne doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Sahnenin solundan başlayarak en önde beyaz tunik üzeri beyaz himation ve açık gri çizme giyimli Laban, hemen arkasında sadece yeşil pallium ve açık pembe çizmesini görebildiğimiz bir erkek figürü ve en

³⁶⁵Konuyla ilgili araştırmacılar bu iki figürün Laban'ın kardeşleri olduğunu söylemektedirler (Zimmermann, 2003, a.g.k., 124; Mazal, 1980, a.g.k., 115). Ancak metinde figürlerle ilgili sadece Laban'ın yakınları olduğu dair bilgi mevcuttur. Bu nedenle bu çalışmada söz konusu figürler Laban'ın yakınları olarak tanımlanmıştır.

arkada sadece kırmızı pallium ve mavi çizmesi tespit edilebilen bir diğer erkek figürü bulunmaktadır. Söz konusu iki erkek figürünün arka planında ayakları zeminle bağlantılı olmayan beyaz ve gri renkli iki at görülmektedir. Figürlerin tümü dörtte üç profilden resmedilmiştir.

Sahnenin solunda karşılıklı simetrik konumlandırılmış iki kahverengi çadır bulunmaktadır. Soldaki çadırın içinde kırmızı stikharion üzerine mavi maphorion ve sağdaki çadırın içinde mavi stikharion üzerine pemve maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli Yakup'un eşleri oturur pozisyonda ve dörtte üç profilden betimlenmiştir.

Resmin nerdeyse dörtte üçünü kaplayan alt kısım, manzara unsarları kullanılarak dağlık bölge Gilat'ı temsil etmektedir. Kompozisyonun üst sağ bölümünde, bedeni profilden baş kısmı cepheden ve oturur pozisyonda betimlenmiş çoban figürü, kahverengi tunik giyimlidir. Sahneye dağının olarak yerleştirilmiş 4 beyaz koyun 5 mavi-gri keçi ve sahnenin merkezinde bulunan kademeli kayalığın izleyene göre solundan sadece baş kısmının görüldüğü bir mavi eşek bulunmaktadır. Sahnenin alt bölümünde; kayalığın solunda konumlandırılmış bir koyu diğeri açık kahverengi iki hörgüçlü sığır karşılıklı simetrik biçimde betimlenmiştir. Kayalığın sağında ise; gri bir eşek otlar biçimde ve eşeğin arka planında kahverengi tonlarında ikisi sola, biri sağa doğru yönlendirilmiş toplam üç deve görülmektedir. Söz konusu kompozisyonda derinlik anlayışı vardır. Bu derinlik duygusunu ön plandaki hayvanların büyük, arka plandaki hayvanların küçük boyutlu verilmiş olması destekler.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnenin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak fol 112v'da Lavan'ın Yakup'u Takip Etmesi sahnesi olduğuna dair kanıtlara rastlanmıştır.³⁶⁶

Octateuch el yazmalarında³⁶⁷ Yakup ile Laban sahnesinde merkezde Yakup, solda Laban ve yakınları, sağda ise Yakup'un eşleri oturur pozisyonda görülmektedir. Aralarında çeşitli hayvanların bulunduğu Yakup ile Laban birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir³⁶⁸.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.

³⁶⁶Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 91 r. 24.

³⁶⁷Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 106, r. 426, 427, 428)

³⁶⁸Söz konusu sahnede diğer Octateuch el yazmalarından farklı olarak; Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazmasında, Yakup haleli betimlenmiş olup, Laban ile aralarında hayvan figürleri bulunmamaktadır.

Katalog no: 20 (EK-3, resim 20)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 010B

Folyo no: fol. 10v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 31: 31-34³⁶⁹

31 Yakup Laban'a, "Korktum. Kızlarını zorla elimden alırsın diye düşündüm" diye cevapladı. 32 Sana ait eşyalarından ne bulursan, onu kendin için al. Ve o hiçbir şey görmedi. Yakup "İlahlarını kimde bulursan bul kardeşlerinin önünde olmalı" dedi. Yakup ilahları Rahel'in çaldığını bilmiyordu. 33 Lavan Lea'nın çadırına baktı, bir şey bulamadı. Aynı şekilde Yakup'un ve iki cariyenin çadırına baktıysa da bir şey bulamadı. Sonra Rahel'in çadırına girdi. 34 Rahel çaldığı putları devesinin semerine koymuş, üzerine oturmuştu.

Transkripsiyon:

1 ΑΠΟΚΡΙΘΕΙΣ ΔΕ ἸΑΚΩΒ ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΛΑΒΑΝ ΟΤΙ 2 ΕΦΟΒ[Η]ΘΗΝ ΕΙΠΑ ΓΑΡ
ΜΗΠΟΤΕ ΑΦΕΛΗ ΤΑΣ 3 ΘΥΓΑΤΕΡΑΣ ΣΟΥ ΑΠ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΕΜΑ 4
ΕΠΙΓΝΩΘΙ ΤΙ ΕΣΤΙΝ ΤΩΝ ΣΩΝ ΠΑΡ ΕΜΟΙ 5 [Κ]ΑΙ ΛΑΒΕ ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΠΕΓΝΩ
ΠΑΡ ΑΥΤΩ ΟΥΘΕ(Ν) 6 ΚΑΙ Ε[Ι]ΠΕΝ ἸΑΚΩΒ ΠΑΡ Ω' ΕΑΝ ΕΥΡΗΣ ΤΟΥΣ 7
ΘΕΟ[Υ]Σ ΣΟΥ · ΟΥ ΖΗΣΕΤΑΙ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΩΝ 8 ΑΔΕΛΦΩΝ ΗΜΩΝ · ΟΥΚ
ΗΔΕΙ ΔΕ ἸΑΚΩΒ' ΟΤΙ 9 ΡΑΧΗΛ Η ΓΥΝΗ ΑΥΤΟΥ ΕΚΛΕΨΕΝ ΑΥΤΟΥΣ 10
ΕΙΣΕΛΘΩΝ ΔΕ ΛΑΒΑΝ. ΗΡΑΥΝΗΣΕΝ ΤΟΝ 11 ΟΙΚΟΝ ΛΕΙΑΣ ΚΑΙ ΟΥΧ
ΗΥΠΕΝ. ΚΑΙ ΗΡΑΝΕ[ΥΣ]Ε(Ν) 12 ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ἸΑΚΩΒ · Κ(ΑΙ) ΕΝ ΤΩ ΟΙΚΩ ΤΩΝ
[Δ]ΥΟ 13 ΠΑΙΔΙΣΚΩΝ ΚΑΙ ΟΥΧ ΗΥΠΕΝ · ΕΙΣΗΛΘΕΝ ΔΕ 14 ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟΝ
ΟΙΚΟΝ ΡΑΧΗΛ' ΡΑΧΗΛ' ΔΕ ΕΛΑΒΕΝ ΤΑ 15 ἸΔΟΛΑ Κ(ΑΙ) ΕΝΕΒΑΛΕΝ ΑΥΤΑ
ΕΙΣ ΤΑ ΣΑΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΑΜΗΛΟΥ 16 ΚΑΙ ΕΠΕΚΑΘΙΣΕΝ ΑΥΤΟΙΣ

Sanatçı/Üslup: "4" olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup ile Laban, Laban'ın Lea'nın Çadırını Araması, Laban'ın Yakup ile İki Cariyenin Çadırını Araması, Laban'ın Rahel'in Çadırını Araması

³⁶⁹Yaratılış 31: 31 Yakup, "Korktum" diye karşılık verdi, "Kızlarını zorla elimden alırsın diye düşündüm. 32 İlahlarını kimde bulursan, o öldürülecektir. Yakınlarımızın önünde kendin ara, eşyalarımın arasında sana ait ne bulursan al." Yakup ilahları Rahel'in çaldığını bilmiyordu. 33 Lavan Yakup'un, Lea'nın ve iki cariyenin çadırına baktıysa da ilahları bulamadı. Lea'nın çadırından çıkıp Rahel'in çadırına girdi. 34 Rahel çaldığı putları devesinin semerine koymuş, üzerine oturmuştu. Lavan çadırını didik didik aradıysa da putları bulamadı.

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup ile Laban, Laban'ın Lea'nın Çadırını Araması, Laban'ın Yakup ile İki Cariyenin Çadırını Araması ve Laban'ın Rahel'in Çadırını Araması sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yakup Laban'a korktuğu ve Laban'ın kendi kızlarını zorla elinden alacağını düşündüğü için kaçtığını ve yakınlarının önünde eşyaları aramasını ve eşyalar arasında kendisine ait ne bulursan almasını ilahları Rahel'in çaldığını bilmeden söyler. Lavan Yakup'un, Lea'nın ve iki cariyenin çadırına baktıysa da ilahları bulamaz. Rahel çaldığı putları devesinin semerine koymuş, üzerine oturmuştur. Lavan, Rahel'in çadırını didik didik aradıysa da putları bulamaz.

Oldukça nadir işlenen sahnelerin geleneksel şemasında, Laban'ın Yakup ile konuşması ve üç çadırı araken tasvir edilmesi görülmektedir. Laban'ın kardeşleri, Yakup'un iki karısı, cariyeler ve çeşitli hayvan figürleri sahneye eşlik etmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak figürlerin konumlandırıldığı yerde yeşil, resmin üst kısmında ise purpura rengi kullanılmıştır.

Resmin üst merkezinde Yakup ile Laban sahnesi betimlenmiştir. Siyah şeritli beyaz tunik üzerine beyaz himation ve siyah-beyaz çizme giyimli Laban'ın hemen arkasında sadece kırmızı palliumunu ve siyah-beyaz çizmesini görebildiğimiz bir erkek figürü ve pembe kısa tunik üzerine mavi pallium siyah-beyaz çizme giyimli ikinci erkek figürü görülmektedir. Laban, izyelene göre solunda konumlandırılan Yakup'a doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Mavi kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve siyah-beyaz çizme giyimli giyimli Yakup başını Laban'a doğru çevirmiş ve her iki eliyle resmin sol üstünde bulunan çadırları işaret eder biçimde tasvir edilmiştir. Bu işaret aynı zamanda sahnelerin sıralamasını takip etme açısından önemlidir. Söz konusu 4 figür resmin sol üstüne doğru dörtte üç profilden resmedilmiştir.

Kompozisyonun en sağında yeşil, sarı ve mavi tonlarının kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde betimlenen bir ağaç ve ağaca kırmızı birer iple bağlanmış ikisi kahverengi tonlarında biri gri üç at görülmektedir. Ağacın arka planında ise üçgen alınlıklı silüet şeklinde mimari bir yapı betimlenmiştir.

Laban'ın Lea'nın Çadırını Araması, Laban'ın Yakup ile İki Cariyenin Çadırını Araması ve Laban'ın Rahel'in Çadırını Araması sahneleri resmin üst solunda resmedilmiştir. Sahneler resmin solundan sağına doğru işlenmiştir. İlk sahnede

kahverengi çadırın içinde resmedilen Laban, bir önceki sahne ile benzer, profilden ve çadırın kenarından bedeninin yarısı görünebilcek şekilde görülmektedir. Hemen karşısında konumlandırılan Lea pembe uzun stikharion üzerine mavi maphorion giyimlidir. Dörtte üç profilden ve yarı eğilir şekilde betimlenen Lea, önünde bulunan yarı açık sandığı Laban'a işaret eder biçimde resmedilmiştir.

Laban'ın Yakup ile İki Cariyenin Çadırını Araması sahnesinde kahverengi çadırın içinde Laban, Yakup ve bir cariyenin³⁷⁰ tasvir edildiği figürlerin bedenlerinin sadece üst kısmı resmedilmiştir. Diğer iki çadırın arka planında konumlandırılmış söz konusu çadırın içine doğru yönelen figürler profilden betimlenmiştir. Sahnenin sağından başlayarak, önde önceki sahneler ile benzer betimlenmiş Laban, sadece kırmızı maphorionunu görebildiğimiz bir cariyeye ve arkasında kıyafeti tespit edilemeyen Yakup bulunmaktadır.

Laban'ın Rahel'in Çadırını Araması sahnesi en sağda bulunan çadırdadır resmedilmiştir. Çadırın içinde sağda mavi uzun stikharion üzerine pembe maphorion giyimli Rahel ahşap görünümlü bir eğerin üzerine oturur pozisyonda betimlenmiştir. Bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden resmedilen Rahel ve sağ elini yanağına koymuş şekilde görülmektedir. Rahel'in oturmuş olduğu ahşap görünümlü eğerin altında siyah bir çuval ve stilize bir idol tasviri resmedilmiştir. Laban ise profilden ve yere eğilmiş biçimde kırmızı bir çuvala bakarken görülmektedir. Rahel'in arkasında ikonografik ayrıntılarının belirlenemeyen bir figür bulunmaktadır.

Resmin alt bölümünü dağlık bir bölge olan Gilat'ın tasviri bir kır manzarası oluşturmuştur. Sahnede dağın bir şekilde konumlandırılmış siyah konturlu, kırmızı ile işaretlenmiş, beyaz-gri tonlarında 6 koyun, ikisi kahverengi, biri gri üç hörgüçlü sığır ve kahverengi tonlarında üç deve bulunmaktadır. Bununla birlikte çiçekli bitkiler ve tepecikler ile sahneye hareketlilik kazandırmaya çalışılmıştır.

Karşılaştırma: 7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazmasında³⁷¹ Laban'ın Yakup ile konuşması ve çadırları araması sahneleri bulunmaktadır. Sayfanın üstünde üç çadır ve Laban çadırları tek tek ararken betimlenmiştir. Bu sahne konunun işlenişi açısından Viyana Genesis el yazması sahnesi ile nerdeyse örtüşmektedir. En önemli benzerlik ise her iki el yazmasında Laban'ın Rahel'in çadırını ararken kırmızı bir çuvala bakarken resmedilmiş olmasıdır.

³⁷⁰Viyana Genesis el yazması metninde iki cayire olarak belirtilmiş olmasına rağmen tek kadın figürü resmedilmiştir.

³⁷¹Gebhardt, 1883, a.g.k., r. 10.

Araştırmalarımız dahilinde söz konusu sahneler ile karşılaştırma yapabilecek bir diğ er eser bulunmamaktadır. Laban'ın Yakup ile İki Cariyenin Çadırını Araması sahnesinde tek cariyenin resmedilmiş olmasının dışında, Viyana Genesis el yazmasında iş lenmiş olan sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 21 (EK-3, resim 21)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 011A

Folyo no: fol. 11r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 32: 7, 8, 13³⁷²

6 Haberciler geri dönüp Yakup'a, "Ağabeyin Esav'ın yanına gittik" dediler, "Dört yüz adamla seni karşılamaya geliyor." dediler. 7 Yakup çok korktu ve sıkıldı. Yanındaki halkını, sığırlarını ve küçükbaş hayvanlarını iki gruba ayırdı. Esav gelir, bir gruba saldırırsa, hiç değilse öteki grup kurtulur diye düşündü. 8 Yakup, "Esav gelir, bir gruba saldırırsa, hiç değilse öteki grup kurtulur" dedi. 13 Yakup geceyi orada geçirdi.

Transkripsiyon:

1 ΚΑΙ ΑΠΕΣΤΡΕΨΑΝ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΠΡΟΣ ἸΑΚΩΒ' 2 ΛΕΓΟΝΤΕΣ ΗΛΘΟΜΕΝ
ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ 3 ΣΟΥ ΗΣΑΥ · ΚΑΙ ἸΔΟΥ ΑΥΤΟΣ ΕΡΧΕΤΑΙ ΕΙΣ ΣΥ(Ν) 4
ΑΝΘΗΣΙΝ ΣΟΙ · ΚΑΙ ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΟΙ ΑΝΔΡΕΣ 5 ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ · ΕΦΟΒΗΘΗ ΔΕ
ἸΑΚΩΒ' ΣΦΟΔΡΑ · 6 ΚΑΙ ΗΠΟΡΙΤΟ. ΚΑΙ ΕΠΙΔΙΕΙΛΕΝ ΤΟΝ ΛΑΟ(Ν) 7 ΤΟΝ
ΜΕΘ ΕΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΒΟΑΣ ΚΑΙ ΤΑ 8 ΠΡΟΒΑΤΑ ΕΙΣ ΔΥΟ ΠΑΡΕΜΒΟΛΑΣ.
9 ΕΙΠΕΝ ΔΕ ἸΑΚΩΒ' ΕΑΝ ΕΛΘΗ ΗΣΑΥ ΕΙΣ ΠΑΡΕ 10 [Μ]ΒΟΛΗΝ ΜΙΑΝ ΚΑΙ
ΕΚΚΟΨΗ ΑΥΤΗΝ ΕΣΤΑΙ 11 Η ΠΑΡΕΜΒΟΛΗ Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΕΙΣ ΤΟ ΣΩΖΕΣ 12
ΘΑ[Ι] · ΚΑΙ ΕΚΟΙΜΗΘΗ ΕΚΙ ἸΑΚΩΒ' ΤΗΝ ΝΥΚΤΑ

Sanatçı/Üslup: "1" olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup ile Haberci Melekler, Yakup'un Sahip Olduklarını İkiye Ayırması

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup ile Haberci Melekler ve Yakup'un Sahip Olduklarını İkiye Ayırması sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yakup hediyelerini sunabilmek için önceden Esav'a habercileri gönderir. Haberciler ise geri dönüp Yakup'a, Esav'ın dört yüz adamla onu karşılamaya geldiklerini söylerler. Yakup bu durumdan korkar ve sıkılır. Yakup, Esav gelir, bir gruba saldırırsa, hiç değilse öteki

³⁷²Yaratılış 32: 6 Haberciler geri dönüp Yakup'a, "Ağabeyin Esav'ın yanına gittik" dediler, "Dört yüz adamla seni karşılamaya geliyor." 7 Yakup çok korktu, sıkıldı. Yanındaki adamları, davarları, sığırları, develeri iki gruba ayırdı. 8 Esav gelir, bir gruba saldırırsa, hiç değilse öteki grup kurtulur diye düşündü. 13 Yakup geceyi orada geçirdi.

grup kurtulur diye yanındaki adamları, davarları, sığırları, develeri iki gruba ayırır ve geceyi orada geçirir.

Sahnelerin geleneksel şemasında; ilk sahnede Yakup ile haberci melekler, ikinci sahnede ise Yakup'un sahip olduklarını temsil eden insan ve hayvan grupları ikiye ayrılmış şekilde görülmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin biri üste biri altta olmak üzere iki yeşil-beyaz şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin üst merkezinde Yakup ile Haberci Melekler sahnesi bulunmaktadır. Sahnenin merkezinde; dörtte üç profilden betimlenen Yakup, izleyelene göre sahnenin solunda ve Yakup'un karşısında konumlandırılan iki meleğe doğru konuşma jesti yapar biçimde görülmektedir. Mavi-beyaz tunik üzerine aynı renk himation ve sandalet giyimli, sahnenin sağından soluna doğru sarı ve kahverengi saçlı iki kanatlı melek, sol elleriyle asalarını tutarlarken sağ elleriyle de şeritli kahverengi tunik üzerine kahverengi himation giyimli Yakup'a doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmişlerdir. Söz konusu melekler dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Sahnenin en sağında yeşil ve sarı tonlarının kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde betimlenen bir ağaç bulunmaktadır.

Söz konusu sahnede haberciler olarak meleklerin tasvir edilmesinin nedeni, Viyana Genesis el yazması metninde geçen *ATTEAOI* (melekler) kelimesinin referans alınmasına bağlanabilir. Bununla birlikte Yahudi metinlerinden Midraş Rabbah'da da (Yaratılış 75: 4)³⁷³ haberci, melek olarak geçmektedir. Konuyla ilgili bir diğer görüş ise Tevrat Yaratılış 32: 1, 2'de³⁷⁴ geçen Yakup'un Tanrı'nın melekleriyle karşılaşmış olması bu sahnede meleklerin kullanılmasının tercih edilmesinin bir diğer sebebi olabileceğidir. Ancak Octateuch el yazmalarında³⁷⁵ Yakup melekler ile karşılaşması sahnesi bulunurken, bir sonraki sahne olan Yakup'un Esav'a haberci göndermesi sahnesinde insan tasviri kullanılmıştır³⁷⁶.

³⁷³Freedman, 1992, a.g.k., 691.

³⁷⁴Yaratılış 32: 1 Yakup yoluna devam ederken, Tanrı'nın melekleriyle karşılaştı. 2 Onları görünce, "Tanrı'nın ordugahı bu" diyerek oraya Mahanayim adını verdi.

³⁷⁵Kodeks Vaticanus Graecus 747, 11. yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 109, r. 432, 433, 434)

³⁷⁶Gerstinger, 1931, a.g.k., 93.

Yakup'un Sahip Olduklarını İkiye Ayırması sahnesi resmin alt kısmında betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde bir önceki sahne ile benzer ve bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenmiş Yakup, sahnenin sağ bölümünde konumlandırılmış, iki kadın ve iki erkek ve ön planda iki beyaz koyun, arka planda biri kahverengi diğeri gri hörgüçlü iki sığır, ve sadece baş kısmı görebildiğimiz beyaz bir attan oluşan gruba doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Ön planda görülen sahnenin sağına doğru ilerler biçimde resmedilen iki kadın figüründen; dörtte üç profilden betimlenen ilki, kırmızı stikharion üzerine açık kahverengi maphorion giyimlidir. Arka planda olan ikinci kadın figürünün sadece kırmızı maphorionu görülebilmektedir. Söz konusu kadın figürü, bedeni profilden, baş kısmı cepheden ve bakışları arkasında bulunan diğer kadın figürüne doğru yönelmiş olarak betimlenmiştir. Kadınların sağ arka planında konumlandırılmış iki erkek figürünün kıyafetleri seçilememekle birlikte dörtte üç profilden oldukları izlenebilmektedir. Sahnenin solunda, sahnenin sağında betimlenmiş gruba benzer ise, iki kadın, iki erkek, ön planda üç beyaz koyun ve biri kahverengi diğer ikisi mavi-beyaz toplam üç hörgüçlü sığır, hemen arkasında biri beyaz diğeri kahverengi betimlenmiş iki at ve söz konusu tasvirlerin arka planında bir kahverengi deveden oluşan bir diğer grup bulunmaktadır. Hayvan betimlemelerinin arka planında simetrik olarak, sağda iki kadın, solda iki erkek figürü görülmektedir. Sağda konumlandırılmış kadın figürlerinden bedeni cepheden, başı arkasına doğru çevirmiş biçimde dörtte üç profilden betimlenen ilki, pembe stikharion üzerine açık mavi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimlidir. Arka planda olan cepheden resmedilen ikinci kadın figürünün sadece kırmızı maphorionu görülebilmektedir. Solda konumlandırılmış iki erkek figürünün kıyafetleri seçilememekle birlikte dörtte üç profilden oldukları izlenebilmektedir.

Karşılaştırma: 5. yüzyıla tarihlenen S. Maria Maggiore Kilise mozaiklerinde³⁷⁷ (EK-3, resim 63) konuyla ilgili sahneler, merkezinde betimlenen bir ağaç ile ikiye ayrılmıştır. Solda Yakup'un göndermiş olduğu haberci karşısında konumlandırılmış Esav ve miğferlerinden asker olduğu anlaşılan iki erkek figürü bulunmaktadır. Sağda bulunan sahnede; haberci, Yakup ve Yakup'un arkasında tasvir edilen bir erkek iki kadın figürü görülmektedir.

³⁷⁷Wilpert, 1916, a.g.k., r. 13.

Octateuch el yazmalarında³⁷⁸ konuyla ilgili Yakup'un Melekler ile Karşılaşması, Yakup'un Esav'a Haberci Göndermesi, Yakup'un Sahip Olduklarını İkiye Ayırması ve Yakup'un Esav ile Buluşmak için Ayrılması sahneleri bulunmaktadır. Octateuch el yazmalarında söz konusu sahnelerin kendi aralarındaki ortak özellikleri; Yakup'un Melekler ile Karşılaşması sahnesinde melek sayısının ikiden fazla olması ve haleli betimlenmeleri ve Yakup'un Esav ile Buluşmak için Ayrılması sahnesi dışında Yakup'un haleli resmedilmesidir.

Yukarıda bahsi geçen sahnelerin Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahne ile benzerliği bulunmamaktadır. Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Viyana Genesis Yaratılış 32: 13 metni dışında³⁷⁹ sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.

³⁷⁸Kodeks Vaticanus Graecus 747, 11. yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 108-109, r. 432, 433, 434.)

³⁷⁹Söz konusu metinde bahsi geçen olay sahneye yansıtılmamıştır.

Katalog no: 22 (EK-3, resim 22)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 011B

Folyo no: fol. 11v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 32: 13-18³⁸⁰

13 Birlikte getirdiği hayvanlardan ağabeyi Esav'a armağan olarak 14 iki yüz keçi, yirmi teke, iki yüz koyun, yirmi koç, 15 yavrularıyla birlikte otuz dişi deve, kırk inek, yüz boğa, yirmi dişi, on erkek eşek ayırdı. 16 Bunları ayrı sürüler halinde uşaklarına teslim ederek, "Önümnden gidin, sürüler arasında boşluk bırakın" dedi. 17 Birinci uşağa buyruk verdi: "Ağabeyim Esav'la karşılaştığında, Sahibin kim, nereye gidiyorsun? diye sorarsa, 18 Kulun Yakup'un. Efendisi Esav'a armağan olarak gönderiyor.." diyeceksin

Transkripsiyon:

1 ΚΑΙ ΕΛΑΒΕΝ ΩΝ ΕΦΕΡΕΝ ΔΩΡΑ ΗΣΑΥ ΤΩ 2 ΑΔΕΛΦΩ ΑΥΤΟΥ · ΑΙΓΑΣ
ΔΙΑΚΟΣΙΑΣ. 3 ΤΡΑΓΟΥΣ ΕΙΚΟΣΙ · ΠΡΟΒΑΤΑ ΔΙΑΚΟΣ[Ι]Α 4 ΚΡΙΟΥΣ ΕΙΚΟΣΙ.
ΚΑΜΗΛΟΥΣ ΘΗΛΑΖΟΥΣΑΣ 5 ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΑΥΤΩΝ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑ. 6 ΒΟΑΣ
ΤΕΣΣΕΡΑΚΟΝΤΑ. ΤΑΥΡΟΥΣ ΕΚΑΤ[Ο](Ν) 7 ΟΝΟΥΣ ΕΙΚΟΣΙ ΠΩΛΟΥΣ ΔΕΚΑ.
ΚΑΙ ΕΔΩ 8 ΚΕΝ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΙΣ ΠΑΙΣΙΝ ΑΥΤΟΥ · 9 ΤΟ ΠΟΙΜΝΙΟΝ ΚΑΤΑ
ΜΟΝΑΣ 10 ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΙΑΚΩΒ' ΤΟΙΣ ΠΑΙΣΙΝ ΑΥ[Τ]ΟΥ 11 ΠΟΡΕΥΕΣΘΑΙ
ΕΜΠΡΟΣΘΕΝ ΜΟΥ. ΚΑΙ 12 ΔΙΑΣΤΗΜΑ ΠΟΙΗΣΑΤΑΙ ΑΝΑ ΜΕΣΟΝ 13
ΠΟΙΜΝΗΣ ΚΑΙ ΠΟΙΜΝΗΣ Κ(ΑΙ) ΕΝΕΤ[Ι]ΛΑΤΟ 14 ΤΩ ΠΡΩΤΩ ΛΕΓΩΝ' ΕΑΝ
ΣΟΙ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ 15 ΗΣΑΥ Ο ΑΔΕΛΦΟΣ ΜΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΡΩΤΑ ΣΕ ΚΑΙ ΠΟΥ
ΠΟΡΕΥΗ 18 ΕΠΙΣ ΤΟΥ ΠΑΙΔΟΣ ΣΟΥ ΙΑΚΩΒ' ΔΩΡΑ ΑΠΕΣΤΑΛ' 17 ΚΕΝ ΤΩ
ΚΥΡΙΩ ΗΣΑΥ

Sanatçı/Üslup: "1" olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup'un Esav'a Hediyeler Sunması

³⁸⁰Yaratılış 32: 13-15 Yakup geceyi orada geçirdi. Birlikte getirdiği hayvanlardan ağabeyi Esav'a armağan olarak iki yüz keçi, yirmi teke, iki yüz koyun, yirmi koç, yavrularıyla birlikte otuz dişi deve, kırk inek, on boğa, yirmi dişi, on erkek eşek ayırdı. 16 Bunları ayrı sürüler halinde kölelerine teslim ederek, "Önümnden gidin, sürüler arasında boşluk bırakın" dedi. 17 Birinci köleye buyruk verdi: "Ağabeyim Esav'la karşılaştığında, 'Sahibin kim, nereye gidiyorsun? Önündeki bu hayvanlar kimin?' diye sorarsa, 18 'Kulun Yakup'un' diyeceksin, 'Efendisi Esav'a armağan olarak gönderiyor. Kendisi de arkamızdan geliyor.'"

İkonografik çözümleme: Resimde Yakup'un Esav'a Hediyeler Sunması sahnesi bulunmaktadır.

Sahnenin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yakup yanında getirdiği hayvanlardan ağabeyi Esav'a vermek üzere 200 keçi, 20 teke, 200 koyun, 20 koç, yavrularıyla birlikte 30 dişi deve, 40 inek, 10 (100) boğa ve 20 dişi, 10 erkek eşek ayırır. Yakup sürüleri ayırarak uşaklarına teslim eder. İlk uşağına, ağabeyi Esav'la karşılaştığında, kendisine kim olduğunu sorarsa, Yakup'un uşağı olduğunu, Yakup'un Efendisi Esav'a armağan gönderdiğini söylemesini söyler.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahne, zemin hissini verebilmek için yeşil-beyaz şerit üstünde resmedilmiştir.

Sahnenin merkezinde, dörtte üç profilden betimlenmiş siyah şeritli beyaz tunik üzerine gri-beyaz himation giyimli Yakup, izleyene göre solunda bulunan kırmızı kısa tunik üzerine mavi pallium ve siyah beyaz çizme giyimli uşağına doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Uşağın bedeni ve baş kısmının duruş biçimi anatomi ilkelerine ters düşmektedir. Bedeninin alt kısmı izleyene tamamiyle dönmüş olarak tasvir edilen uşak, üst bedeni ile baş kısmı profilden ve bakışlarını hemen arkasında bulunan Yakup'a doğru çevirmiş biçimde betimlenmiştir. Uşağın arka planında çoğunlukla yeşil tonlarının kullanıldığı ancak yer yer mavi, beyaz ve pembenin gözlemlendiği 4 büyük ağaç bulunmaktadır. Arka planda; tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde betimlenen iki ağaç görülmektedir. Söz konusu iki ağacın arka planında ikili dal kompozisyonunda yaprakları geniş gövdeli sivri uçlu diğer iki ağaç görülmektedir.

Kompozisyonun solunda; ön planda biri kahverengi diğeri gri toplam iki at ve kahverengi tonlarında hörgüçlü bir sığır bulunmaktadır. Söz konusu hörgüçlü sığırın arka planında üst üste bindirme yöntemi ile biri beyaz diğeri ikisi bej renginde toplam üç hörgüçlü sığır resmedilmiştir. Tüm hayvan betimlemelerin arka planında, kahverengi tonlarında üç yavrusuyla birlikte 5 adet deve bulunmaktadır.

Sahnenin sağ bölümünde; ön planda biri koyu kahverengi diğeri gri iki keçi ve kırmızı işaretli 8 beyaz koyun görülmektedir. Arka planda ise; ikisi gri biri kahverengi toplam üç eşek bulunmaktadır. Sahnenin en sağında ve söz konusu sürünün arkasında sağ elinde bulunan sopayı kaldırmış biçimde, sadece mavi palliumunu görebildiğimiz bir erkek figürü (Yakup'un uşağı, çoban) bulunmaktadır.

Karşılaştırma: Araştırmalarımız dahilinde günümüze ulaşan Bizans Sanatı eserleri içinde söz konusu sahne ile karşılaştırma yapabilecek bir diğer eser bulunmamaktadır. Sahnede bulunan hayvanlar sembolik olarak kullanılmıştır. Metinde geçen hayvan türlerine kısmen bağlı kalınmış olsa dahi, hayvanların sayıları fazla olduğundan resme yansıtamamıştır. Bu detayın dışında sahne ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 23 (EK-3, resim 23)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 012A

Folyo no: fol. 12r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde 4 sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 32: 22-28³⁸¹

22 Yakup o gece kalktı; iki karısını, iki cariyesini, on bir oğlunu yanına alıp Yabbuk Irmağı'nın karşıya geçti. 23 Sahip olduğu her şeyi de karşıya geçirdi. 24 Yakup arkada yalnız kaldı. Bir adam gün ağarınca kadar onunla güreşti. 25 Yakup'u yenemeyeceğini anlayınca, onun uyluk kemiğinin başına çarptı. Öyle ki, güreşirken Yakup'un uyluk kemiği çıktı. 26 Adam, "Bırak beni, gün ağarıyor" dedi. Yakup, "Beni kutsamadıkça seni bırakmam" diye yanıtladı. 27 Adam, "Adın ne?" diye sordu. "Yakup." 28 Adam, "Artık sana Yakup değil, İsrail denecek" dedi, "Çünkü Tanrı'yla, insanlarla güreşip yendin."

Transkripsiyon:

1 ΑΝΑΣΤ[Τ]ΑΣ Δ[Ε] ΤΗΝ ΝΥΚΤΑ ΕΚ(Ε)ΙΝΗΝ [Ε]ΛΑΒ[Ε(Ν)] 2 ΤΑΣ ΔΥΟ
ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑ[Ι] ΤΑ[Σ] ΔΥΟ 3 ΠΑΙΔΙΣΚΑΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΝΔΕ[Κ]Α
ΠΑ[Ι]Δ[Ι]Α ΑΥΤΟΥ 4 ΚΑΙ Δ[Ι]ΕΒΗ ΤΗΝ Δ[Ι]ΑΒΑΣΙΝ ΤΟΥ ἸΑΚΩΒ' Κ(Α)Ι 5
ΔΙΕΒΙΒ(Α)ΣΕΝ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΑΥΤΟΥ ΥΠΕΛΙΦΘΗ 6 [ΔΕ] ἸΑΚΩΒ' ΜΟΝΟΣ' ΚΑΙ
ΕΠΑΛΛΙΕΝ ΑΝΘ[ΡΩ] 7 Π[Ο]Σ ΜΕΤ' ΑΥΤΟΥ ΕΩΣ ΠΡΩῖ ΕΙΔΕΝ ΔΕ' 8 ΟΤ[Ι] ΟΥ
ΔΥΝΑΤΑΙ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΝ Κ(ΑΙ) ΗΨΑΤΟ 10 ΤΟΥ ΠΛΑΤΟΥΣ ΤΟΥ ΜΗΡΟΥ
ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΝΑΡ' 10 ΚΗΣΕΝ ΤΟ ΠΛΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΗΡΟΥ ΤΟΥ ἸΑΚΩΒ' 11
[Ε]Ν ΤΩ ΠΑΛΛΑΙΕΙΝ ΑΥΤΟΝ [Μ]ΕΤ' ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) 12 Ε[Ι]ΠΙΕΝ ΑΥΤΩ
ΑΠΟΣΤΙΛΟΝ ΜΕ ΑΝΕΒΗ ΓΑΡ 13 [Ο Ο]ΡΘΟΣ' Ο ΔΕ ΕΙΠΕΝ ΟΥ ΜΗ ΣΕ
ΑΠΟΣΤΙΛΩ ΕΑ(Ν) 14 [Μ]Η ΜΕ ΕΥΛΟΓΗΣΗΣ' ΕΙΠΕΝ ΔΕ Α[Υ]ΤΩ ΤΙ Τ[Ο] 15
ΟΝΟΜΑ ΣΟΥ Ο ΔΕ Ε(Ι)Π(Ε)Ν ἸΑΚΩΒ' ΕΙΠΕΝ [ΔΕ ΑΥΤ]Ω 16 ΟΥ ΚΛΗΘΗΣΕΤΑΙ

³⁸¹Yaratılış 32: 22 Yakup o gece kalktı; iki karısını, iki cariyesini, on bir oğlunu yanına alıp Yabbuk Irmağı'nın sığ yerinden karşıya geçti. 23 Onları geçirdikten sonra sahip olduğu her şeyi de karşıya geçirdi. 24 Böylece Yakup arkada yalnız kaldı. Bir adam gün ağarınca kadar onunla güreşti. 25 Yakup'u yenemeyeceğini anlayınca, onun uyluk kemiğinin başına çarptı. Öyle ki, güreşirken Yakup'un uyluk kemiği çıktı. 26 Adam, "Bırak beni, gün ağarıyor" dedi. Yakup, "Beni kutsamadıkça seni bırakmam" diye yanıtladı. 27 Adam, "Adın ne?" diye sordu. "Yakup." 28 Adam, "Artık sana Yakup değil, İsrail denecek" dedi, "Çünkü Tanrı'yla, insanlarla güreşip yendin."

TO ONOMA ΣΟΥ ἸΑΚΩΒ' ΑΛΛ' Η 17 ἸΣΤΡΙΑ ΟΤΙ ΕΝΪΣΧΥΣΑΣ ΜΕΤΑ Θ(ΕΟ)Υ
Κ(ΑΙ) ΜΕΤΑ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΩΝ ΔΥΝΑΤΟΣ

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup ile Ailesi'nin Yabbuk Irmağı'ndan Geçmesi, Yakup'un Güreş Tutması, Yakup'a İsrail Adının Verilmesi, Yakup ile Ailesi

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup ile Ailesi'nin Yabbuk Irmağı'ndan Geçmesi, Yakup'un Güreş Tutması, Yakup'a İsrail Adının Verilmesi ve Yakup ile Ailesi sahneleri olmak üzere toplam 4 sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yakup bir gece kalkar ve iki karısını, iki cariyesini, on bir oğlunu yanına alıp Yabbuk Irmağı'nın sığ yerinden karşıya geçer. Onları geçirdikten sonra sahip olduğu her şeyi de birlikte karşıya geçirir. Yakup arkada yalnız kaldığında bir adam ile gün ağarınca kadar güreşir. Adam, Yakup'u yenemeyeceğini anlayınca, onun uyluk kemiğinin başına çarpar. Öyle ki, güreşirken Yakup'un uyluk kemiği çıkar. Daha sonra Adam, Yakup'a, günün ağardığını ve kendisini bırakmasını söyler. Yakup ise kendisini kutsamadıkça onu bırakmayacağını söyler. Bunun üzerine Adam Yakup'a adını sorar ve Yakup adını söyledikten sonra Tanrı'yla ve insanlarla güreşip yendiği için bundan sonra ona Yakup değil, İsrail deneceğini söyler.

Yakup'un Güreş Tutması sahnesinin geleneksel şemasında, Yakup genç bir erkek figürü veya kanatlı bir melek ile güreş tutarken tasvir edilmiştir. Viyana Genesis el yazmasında bulunan konuyla diğer sahnelerle ilgili örnek bulunmamaktadır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, figürlerin bulunduğu yerde zemin rengi olarak açık mor, resmin üst kısmında purpura rengi kullanılmıştır. Renk farklılığı gündüz ve gece (sabaha karşı) farkını vurgulamak için kullanılmış olabilir. Sahneler kronolojik olarak sol üstten başlatılmış, sağ altta doğru devam etmiş ve sol alt kısımda sonlandırılmıştır.

Yakup ile Ailesi'nin Yabbuk Irmağı'ndan Geçmesi sahnesinin³⁸² solunda Yakup'un ailesini temsil eden 8 kişilik bir grup bulunmaktadır. Sahnenin solundan sağına doğru ilerler biçimde resmedilen grubun en önünde iki gri eşeğin üzerinde biri pembe stikharion üzerine mavi maphorion ve kırmızı ayakkabı, diğer figür ise arka

³⁸²O. Mazal söz konusu sahneyi iki ayrı sahne olarak yorumlamaktadır. Ona göre; köprüden önce Yakup ile ailesi ve Yakup'un ailesi köprüyü geçerken ve köprü'nün bittiği yerde Yakup'un bulunması ayrı sahnelerdir (Mazal, 1980, a.g.k., 116). Ancak sahnelerin ayrılması durumunda Yakup'un ailesinin temsilinin sayıca az olması, betimlenmiş kıyafetlerin farklılık göstermesi ve köprü'nün üzerindeki figürlerin özellikle en sondaki figürün geriye doğru bakarak resmedilmesi söz konusu sahnenin bir bütün olduğunu kanıtlar niteliktedir.

planda olduğundan sadece açık kahverengi maphorionu görülebildiği iki kadın figürü resmedilmiştir. İlk figürün bedeninin alt kısmı cepheden, üst kısmı dörtte üç profilden ve baş kısmını arkasında dörtte üç profilden betimlenen ikinci kadın figürüne doğru çevirmiş şekilde görülmektedir. Söz konusu kadın figürlerinin arkasında üç erkek figürü betimlenmiştir. Ön planda betimlenen erkek figürü omuzlardan şeritli turkuaz tunik üzerine kırmızı kahve himation giyimlidir. Hemen arka planında turkuaz tunik üzerine açık kahverengi himation giyimli ve sadece mor himationunu görebildiğimiz iki erkek figürü bulunmaktadır. Kompozisyonun arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş üç erkek figürü resmedilmiştir.

Kompozisyonun merkezinde koyu kahverengi uzun tunik üzerine açık kahverengi himation giyimli Yakup ırmağı geçecekleri köprünün başında durmaktadır. Dörtte üç profilden betimlenen Yakup'un arkasında pembe kısa tunik üzerine mavi pallium ve kahverengi çizme giyimli bir erkek figürü (Yakup'un oğullarından biri) Yakup'a doğru büyük bir adım atar biçimde betimlenmiştir.

Resmin sağ üstünden altına doğru kıvrılan 5 gözü ve yan duvarlarında aralıklı sütunlar bulunan bir köprü ve köprünün altından geçen dikey olarak konumlandırılmış bir nehir tasviri bulunmaktadır. Sahnenin sağ altında nehir boyunca bir büyük bir de küçük iki stilize ağaç tasvir edilmiştir. Sahnenin sağ üstünden başlayarak köprünün üzerine yerleştirilmiş figürlerden ilki; cepheden ve gri bir eşeğin üzerinde pembe bir mindere oturmuş biçimde betimlenmiş olup kırmızı stikharion üzerine mavi maphorion giyimli kadın figürüdür. Figürün hemen önünde kırmızı kahve tunik üzerine kırmızı kahve himation giyimli bir erkek figürü dörtte üç profilden resmedilmiştir. Sağ eliyle nehri işaret eder biçimde görülen söz konusu erkek figürü, önünde konumlandırılmış köprüden eğilerek nehre doğru bakar şekilde betimlenen mor tunik üzerine mor himation giyimli erkek figürüne doğru bakışlarını yönlendirmiş şekilde görülmektedir. Köprüden resmin sağ alt bölümüne doğru ilerler biçimde betimlenen en son figür, izyene tamamiyle arkası dönük biçimde pembe maphorion giyimlidir. Söz konusu kadın figürü, gri bir eşek üzerinde kırmızı eşek üzerinde beyaz bir mindere oturur şekilde betimlenmiştir.

Resmin sağ altında köprünün bittiği yerde bir önceki sahne ile benzer betimlenen Yakup bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden ikinci kere görülmektedir³⁸³.

³⁸³Bu betimlemede Yaratılış 32: 24 metnine gönderme yapılmıştır.

Yakup'un Güreş Tutması sahnesi resmin alt merkezinde bulunmaktadır. Diğer sahneler ile benzer betimlenen Yakup'un karşısında omuzdan siyah şeritli beyaz tunik üzerine beyaz himation ve sandalet giyimli Tanrı'nın Adamı tasvir edilmiştir. Yakup profilden betimlenirken, Tanrı'nın Adamı dörtte üç profilden görülmektedir. Tanrı'nın Adamı, sağ elini Yakup'un uyluğuna doğru uzatmış, Yakup ise sol eliyle Tanrı'nın Adamı'nın bileğini tutar şekilde betimlenmiştir. Figürlerin diğer elleri ise birbirlerinin omuzlarından tutar biçimde tasvir edilmiştir. Figürlerin kıyafetlerinin kenarlarının yukarı doğru resmedilmiş olması, figürlerin hareket ettiğini vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Söz konusu temsil, Antik Dönem'de güreşçilerin temsillerinden örnek alınmıştır³⁸⁴.

Yakup'a İsrail Adının Verilmesi sahnesinde bir önceki sahne ile benzer betimlenmiş Yakup ile Tanrı'nın Adamı bulunmaktadır. Dörtte üç profilden betimlenen Yakup, Tanrı'nın Adamı'na doğru proskinesis³⁸⁵ duruşta, profilden betimlenen Tanrı'nın Adamı ise Yakup'un başına elini koymuş ve onu kutsar şekilde betimlenmiştir³⁸⁶.

Resmin sol altında resmedilen en son sahnede kalabalık bir grup olarak resmedilmiş Yakup'un ailesi sahnenin soluna doğru yönelmiş biçimde betimlenmişlerdir. Ön planda gri bir eşek üzerinde oturur pozisyonda betimlenmiş mavi stikharion üzerine pembe maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli kadın figürü bulunmaktadır. Kadın figürünün arka planında siyah bir eşek üzerinde sadece koyu bej rengi maphorionunu görebildiğimiz bir diğer kadın figürü betimlenmiştir. Her iki kadın figürün arasında konumlandırılmış sadece turkuaz rengi maphorionunu görebildiğimiz üçüncü bir kadın figürü görülmektedir. Dörtte üç profilden resmedilen kadın figürlerinin hemen arkasında pembe kısa tunik üzerine mavi pallium ve kahverengi çizme giyimli bir erkek figürü onları takip etmektedir. Erkek figürünün arka planında sadece turkuaz renkli palliumunu görebildiğimiz bir diğer erkek figürü resmedilmiştir. Her iki figür de

³⁸⁴Kauffman, 1971a, a.g.k., 376.

³⁸⁵Proskinesis (προσκύνησις): Nikomedia'lı Arrian'ın Anabasis eserinde kökeni ilk olarak Pers Kralı II. Kiros'a saygı göstermek amacıyla yapılmış olan jسته dayanmaktadır. Proskinesis doğu toplumlarının aksine Yunanlıların gözünde korkaklık, aşırı övgü (dalkavukluk), barbarlık ve hatta efemine bir davranış olarak tanımlanmaktadır. Roma Dönemi'nde tam olarak tanımlanamasa da proskinesis monarşinin görünümüdür ve kabul görmez. Bizans Dönemi'nde ise özellikle törenlerde üst makama rica ve/veya saygı gösterme biçimidir. Proskinesis sadece imparatorluk üyelerine yönelik olmamakla birlikte; güçlü ibadetin gösterimi, günaha karşılık verilen cezaya yakarış ve kutsal kişiyi (kişileri) selamla jسته olarak tanımlanmaktadır (I. Spatharakis (1974). *The Proskynesis in Byzantine Art*. BABesch 49. s. 191; M. McCormick (1991). *Proskynesis*. The Oxford Dictionary of Byzantium, 3. cilt, Oxford University Press, New York. s. 1738-1739).

³⁸⁶Kutsama sahnesi fol 12v'da tekrarlanmıştır.

profilden betimlenmiştir. Kompozisyonun arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 10 figür bulunmaktadır.

Sahnenin sol köşesinde bir ve folyonun solunda resmin dışına taşmış 4 adet kırmızı fırça darbesi görülmektedir.

Karşılaştırma: 4. yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlenen Brescia, Museo di Santa Giulia'da bulunan fildişi kutuda Yakup'un Güreş Tutması sahnesi bulunmaktadır. Sahnede uzun elbiseli Yakup kısa tunikli bir erkek figür (Tanrı'nın Adamı) ile güreş tutarken tasvir edilmiştir. Fildişi kutu örneği ve Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneden sonraki dönem örneklerinde Yakup, genç sakalsız bir erkek figürü yerine kanatlı bir melek figürüyle güreş tutarken betimlenmiştir³⁸⁷. Yahudi metinlerinde konuyla ilgili farklı farklı meleklerden söz edilmektedir³⁸⁸.

Octateuch el yazmalarında³⁸⁹ konuyla ilgili sadece Yakup'un Güreş Tutması sahnesi bulunmaktadır. Sahnelerde Yakup kendisinden büyük resmedilmiş kanatlı, haleli bir melek ile güreşmektedir. Diğer Octateuch el yazmalarından farklı olarak Vaticanus Graecus 747 el yazmasında bulunan sahnenin arka planında manzara unsurları kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.

³⁸⁷Kauffman, 1971a, a.g.k., 379.

³⁸⁸Konuyla ilgili Midraş Rabbah'da (Yaratılış 77: 2) haydut görünümünde melek (Freedman, 1992, a.g.k., 711), Pirke de Rabbi Eliezer'de (Yaratılış 37) bir melekten (Friedlander, 1916, a.g.k., 281), Targum Neofiti'de (Yaratılış 32: 25) insan görünümlü Sariel adlı bir melekten (McNamara, 1992, a.g.k., 158), Targum PsJonathan'da (Yaratılış XXXII) ise ilk önce Yakup'un karşısında olan bir melekten daha sonra Baş Melek Mikael'den bahsedilmektedir (Etheridge, 1862, a.g.k., 272).

³⁸⁹Kodeks Vaticanus Graecus 747, 11. yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 109, r. 435, 436, 437)

Katalog no: 24 (EK-3, resim 24)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 012B

Folyo no: fol. 12v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 32: 29-32³⁹⁰

29 Yakup, “Lütfen adını söyler misin?” diye sordu. Ama adam, “Neden adımı soruyorsun? Bu muhteşem” dedi. Sonra Yakup`u kutsadı. 30 Yakup, “Tanrı`yla yüzyüze görüştüm, ama canım bağışlandı” diyerek oraya Tanrı’nın Yüzü adını verdi. 31 Yakup Tanrı’nın Yüzü’nden ayrılırken güneş doğdu. Uyluğundan ötürü aksıyordu. 32 Bu nedenle İsrail Oğulları bugün bile uyluk kemiğinin üzerindeki siniri yemezler. Çünkü Yakup`un uyluk kemiğinin başındaki sinire çarpılmıştı.

Transkripsiyon:

1 [HP]Ω[T]HΣEN [Δ]E’ AYTON ĬAKΩB’ KAI EΠEN 2 ANAΓ[Γ]IA[O]N MOI TO’
ONOMA ΣΟΥ’ [K(AI)] EΠEN 3 ĬNA T[I] TOYTO EPΩTAS’ TO ONOMA MOY. 4
[K]A[I] AYTO EΣTIN ΘAYMAΣTON · KAI EYΛO 5 ΓHΣEN AYTON EKEI KAI
EKAAE[Σ]EN TO ONOMA 6 [T]OY TOΠOY EKINO’Y EĬΔOΣ Θ(EO)Y ĬΔON
[ΓAP] 7 Θ(EO)N ΠPOΣΩΠON ΠPOΣ ΠPOΣΩΠ[ON] K[A]I 8 EΣΩΘH MOY H
ΨYXH · ANETĬAE[N Δ]E AYTO 9 O HΛIOΣ HNIKA ΠAPHΛΘEN TO ĬΔOΣ TOY
10 Θ[EO]Y AYTOΣ ΔE EΠEΣKAZEN TΩ MHPΩ AYTOY 11 ENEKEN TO[Y]TOY
OY MH ΦAΓΩΣIN OI [Y]IOI 12 ĬΣPAHΛ’ TO NEYPON O ENAPKHΣEN O
EΣTI(N) 13 EΠI TOY ΠΛATOYΣ TOY MHPOY AY[TOY] 14 EΩΣ THΣ HMEPAΣ
TAYTHΣ OTI HΨAT[O] 15 [TO]Y Π[ΛA]TOYΣ TOY MHPOY ĬAKΩB’

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Tanrı’nın Adamı’na Adını Sorması, Yakup’un Kutsanması, Tanrı’nın Yüzü’nde Güneşin Doğuşu

³⁹⁰Yaratılış 32: 29 Yakup, “Lütfen adını söyler misin?” diye sordu. Ama adam, “Neden adımı soruyorsun?” dedi. Sonra Yakup`u kutsadı. 30 Yakup, “Tanrı`yla yüzyüze görüştüm, ama canım bağışlandı” diyerek oraya Peniel (Tanrı’nın Yüzü) adını verdi. 31 Yakup Peniel’den ayrılırken güneş doğdu. Uyluğundan ötürü aksıyordu. 32 Bu nedenle İsraililer bugün bile uyluk kemiğinin üzerindeki siniri yemezler. Çünkü Yakup`un uyluk kemiğinin başındaki sinire çarpılmıştı.

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup'un Tanrı'nın Adamı'na Adını Sorması, Yakup'un Kutsanması ve Tanrı'nın Yüzü'nde Güneşin Doğuşu sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yakup, Tanrı'nın Adamı'na adını sorar ve Tanrı'nın Adamı neden sorduğunu öğrenmek ister. Daha sonra Yakup'u kutsar. Yakup, Tanrı'yla yüzyüze görüşüp ama canı bağışlandığı için bulunduğu yere Peniel (Tanrı'nın Yüzü) adını verir ve Yakup ordan ayrılırken güneş doğar. Yakup, uyluğundan ötürü aksar bundan dolayı İsraililer bugün bile uyluk kemiğinin üzerindeki siniri yemezler. Çünkü Yakup'un uyluk kemiğinin başındaki sinire çarpılmıştır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin ikisi üste biri altta olmak üzere iki yeşil-beyaz şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Yakup'un Tanrı'nın Adamı'na Adını Sorması sahnesi resmin sol üstünde bulunmaktadır. Sahnenin solunda, kahverengi tunik üzerine kahverengi himation giyimli Yakup, karşısında konumlandırılmış beyaz tunik üzerine beyaz himation ve sandalet giyimli Tanrı'nın Adamı ile birbirlerine yönelik konuşma jesti yaparken resmedilmişlerdir. Her iki figür dörtte üç profilden betimlenmiştir.

Resmin merkez üst bölümünde Yakup'un Kutsanması sahnesinde bir önceki sahne ile benzer betimlenmiş Yakup ile Tanrı'nı Adam'ı bulunmaktadır. Sağda, bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen Yakup, karşısında konumlandırılmış Tanrı'nın Adamı'na doğru proskinesis pozisyonda görülmektedir. Bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen Tanrı'nı Adam'ı ise Yakup'un başının üzerine elini koyarak onu kutsamaktadır³⁹¹. Sahnenin sağında fol. 12r'da bulunan manzara betimlemesinin devamı olarak altından nehir akan sütunlu yan duvarlarıyla tasvir edilmiş köprünün yarısı görülmektedir.

Resmin alt kısmında bulunan Tanrı'nın Yüzü'nde Güneşin Doğuşu sahnesinde manzara unsurlarına oldukça fazla yer verilmiştir. Kompozisyonun sağından başlayarak merkeze doğru kademeli olarak alçalan beyazla gölgelendirilmiş kayalıklar ve bu kayalıkların önünde aralıklı konumlandırılmış yeşil tonlarının kullanıldığı tek gövdeden

³⁹¹ Fol. 12r'da bulunan Yakup'a İsrail Adının Verilmesi sahnesi, fol. 12v'da Yakup'un Kutsanması sahnesi ile tekrarlanmıştır.

çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde betimlenen iki ağaç resmedilmiştir. Kayalıkların ve en sağda bulunan ağacın üzerinde güneşin henüz doğmuş olduğunu vurgulamak amacıyla yer yer kırmızı boya kullanılmıştır. Sahnenin merkezinde, bir önceki sahneler ile benzer ve profilden betimlenmiş Yakup sahnenin sol üst köşesinde bulunan kırmızı ve açık mor renklerinin kullanıldığı stilize güneş betimlemesine doğru adım atar biçimde betimlenmiştir.

Karşılaştırma: Araştırmalarımız dahilinde söz konusu sahne ile karşılaştırma yapabilecek Bizans Sanatı eserleri içinde bir diğer eser bulunmamaktadır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneler Bizans Sanatı eserleri içinde üniktir. Sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 25 (EK-3, resim 25)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 013A

Folyo no: fol. 13r

Durumu: Metin kısmında bir, resim kısmında iki adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde 5 sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 35: 1-4³⁹²

1 Tanrı Yakup`a, “Beytel`e git ve yerleş” dedi, “Ağabeyin Esav`dan kaçarken sana görünen Tanrı`ya orada bir sunak yap.” 2 Yakup ailesine ve yanındakilere, “Yabancı ilahlarınızı atın ve kendinizi arındırıp giysilerinizi değiştirin” dedi. 3 Beytel`e gidelim. Sıkıntı çektiğim günlerde yakarışımı duyan, gittiğim her yerde benimle birlikte olan Tanrı`ya orada bir sunak yapacağım.” 4 Böylece herkes yabancı ilahlarını, kulaklarındaki küpeleri Yakup`a verdi. Yakup bunları Şekem yakınlarında meşe ağacının altına gömdü.

Transkripsiyon:

1 ΕΙΠΕ[Ν ΔΕ] Ο [Θ(ΕΟ)Σ ἸΑΚΩΒ' ΑΝΑΣΤΑΣ ΑΝ[Α]ΒΗΘΙ ΕΙ[Σ Τ]Ο(Ν) 2 ΤΟΠΟΝ [Β]ΕΘΛΑ ΚΑΙ Ο[Ι]ΚΕΙ ΕΚΕΙ ΚΑ[Ι] Π[Ο]ΙΗΣΟΝ Θ[Υ]ΣΙ 3 ΑΣΤ[ΗΡ]ΙΟΝ Κ[ΥΡ]ΙΩ ΤΩ ΟΦΘΕΝΤΙ ΣΟΙ ΕΝ ΤΩ ΣΕ Α[Π]Ο] 4 Δ[Ι]ΔΡΑΣΚΙ[Ν] ΑΠ[Ο] ΗΣ[Α]Υ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΣΟΥ. Ε[Ι]Π[ΕΝ] ΔΕ 5 ἸΑΚΩΒ' [ΤΩ] ΟΙΚΩ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΠΑΣΕΙΝ ΤΟΙΣ ΜΕ[Τ] ΑΥ] 6 ΤΟ[Υ] ΑΡΑΤΕ ΤΟΥΣ ΘΕΟΥΣ ΤΟΥΣ ΑΛΛΟΤΡΙΟΥΣ ΤΟΥΣ 7 Μ[ΕΘ] Ὑ]ΜΩΝ ΕΚ ΜΕΣΟΥ ὙΜΩΝ ΚΑΙ ΚΑΘ[Α]ΡΙΟΗΤΕ 8 [ΚΑ]Ι ΑΛ[ΛΑ]ΞΑΤΕ ΤΑΣ Σ[Τ]ΟΛΑΣ ὙΜΩΝ ΚΑ[Ι] ΑΝΑΣΤΑΝ 9 ΤΕΣ ΑΝΑΒΩΜΕΝ ΕΙΣ ΒΑΙΘΗΛ' ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΩΜΕΝ ΕΚΕΙ 10 ΘΥ[ΣΙ]ΑΣΤΗΡΙΟΝ [ΤΩ] Θ(Ε)Ω ΤΩ ΕΠΑΚΟΥΣΑΝΤΙ ΜΟΥ Ε(Ν) 11 [ΗΜΕΡΑ ΘΑΨ]Ε[ΩΣ ΟΣ] ΗΝ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΔΙΕΣΩΣΕΝ ΜΕ 12 [ΕΝ] ΤΗ ΟΔΩ [Κ(ΑΙ) ΕΔΩ]ΚΑΝ ΤΩ ἸΑΚΩΒ' ΤΟΥΣ ΘΕΟΥΣ ΤΟΥΣ 13 [ΑΛΛ]Ο[ΤΡΙΟΥΣ ΟΙ Η]ΣΑΝ ΕΝ ΤΑ[ΙΣ Χ]ΕΡΣΙΝ ΑΥΤΩ[Ν] Κ(ΑΙ) ΤΑ 14 [ΕΝ]ΩΤΙΑ ΑΥ[ΤΩΝ Κ]ΑΙ ΚΑΤ[ΕΚΡ]ΥΨΕΝ ΑΥΤ[Α] Ἰ[Α]ΚΩΒ' ὙΠΟ ΤΗ(Ν) 15 [Τ]Ε[Ρ]ΕΜΙΝΘ[ΟΝ ΤΗΝ ΕΝ ΣΗΚΙΜΟΙ]Σ Κ(ΑΙ) ΑΠ[ΩΛ]ΕΣΕΝ Α[Υ]ΤΑ ΕΚΕΙ

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

³⁹²Yaratılış 35: 1 Tanrı Yakup`a, “Git, Beytel`e yerleş” dedi, “Ağabeyin Esav`dan kaçarken sana görünen Tanrı`ya orada bir sunak yap.” 2 Yakup ailesine ve yanındakilere, “Yabancı ilahlarınızı atın” dedi, “Kendinizi arındırıp giysilerinizi değiştirin. 3 Beytel`e gidelim. Sıkıntı çektiğim günlerde yakarışımı duyan, gittiğim her yerde benimle birlikte olan Tanrı`ya orada bir sunak yapacağım.” 4 Böylece herkes yabancı ilahlarını, kulaklarındaki küpeleri Yakup`a verdi. Yakup bunları Şekem yakınlarında bir yabanıl fıstık ağacının altına gömdü.

Resim programı: Tanrı'nın Yakup'a Çağrısı, Yakup'un Ailesine Seslenmesi, Yakup'un Ailesi'nin Beytel Yolculuğu, Yakup'un Altar İnşa Etmesi, Yakup'un İlahları Gömmesi

İkonografik çözümleme: Resim, Tanrı'nın Yakup'a Çağrısı, Yakup'un Ailesine Seslenmesi, Yakup'un Ailesi'nin Beytel Yolculuğu, Yakup'un Altar İnşa Etmesi ve Yakup'un İlahları Gömmesi sahneleri olmak üzere toplam 5 sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Tanrı Yakup'a, Beytel'e gidip oraya yerleşmesini ve ağabeyi Esav'dan kaçarken ona görünen Tanrı'ya orada bir sunak yapmasını buyurur. Yakup ailesine ve yanındakilere, yabancı ilahlarını atmalarını ve kendilerini arındırıp giysilerini değiştirmelerini söyler ve Beytel'de ne yapacağını anlatır. Böylece herkes yabancı ilahlarını, kulaklarındaki küpeleri Yakup'a verir. Yakup bunları Şekem yakınlarında bir yabanıl fıstık (meşe) ağacının altına gömer.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahneler, ikisi üste üçü altta olmak üzere iki gri-beyaz şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Tanrı'nın Yakup'a Çağrısı sahnesi resmin sol üstünde bulunmaktadır. Sahnenin solunda Yakup kahverengi tunik üzerine kayverengi himationu giyimlidir. Dörtte üç profilden betimlenen Yakup, yarı eğilir biçimde sahnenin üzerinde konumlandırılmış stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli'ne doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir.

Resmin üst merkez ve solunu kaplayan Yakup'un Ailesine Seslenmesi sahnesinde bir önceki sahne ile benzer, dörtte üç profilden betimlenmiş Yakup, izleyene göre sağda konumlandırılan kalabalık bir gruba doğru konuşma jesti yapar biçimde tasvir edilmiştir. Yakup'un ailesinden oluşan grubun en önünde üç kadın ve üç erkek figürü bulunmaktadır. Sahnenin solundan başlayarak ilki yeşil kısa tunik üzerine beyaz pallium giyimli erkek figürü dörtte üç profilden betimlenmiştir. Hemen yanında dörtte üç profilden betimlenen kadın figürü, mavi stikharion üzerine pembe maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimlidir. Söz konusu iki figür sağ ellerini yüzlerine koymuş olarak görülmektedir. Arka planda ve cepheden resmedilen üçüncü figürün sadece mavi maphorionu görülebilmektedir. Dörtte üç profilden betimlenen dördüncü kadın figürü, beyaz stikharion üzerine açık kahverengi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimlidir.

Kadın figürünün hemen arkasında pembe kısa tunikli bir diğer erkek figürü bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden resmedilmiştir. En sağda konumlandırılan beşinci erkek figürü sağ elinde beyaz bir giysi parçası, sol omzunda yeşil-kahverengi çuval görünümünde bir eşya taşımaktadır. Beyaz kısa tunik giyimli söz konusu figürün bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden betimlenmiştir. Kompozisyonun arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 16 figür bulunmaktadır.

Sahnenin sağında yan duvar nişlerinin içinde ve üzerinde idolleri bulunan Omega (Ω) şeklinde bir tapınak görülmektedir. Yapının üzerinde bulunan kiborium benzeri bir diğer yapıya ulaşımı sağlamak amacıyla yapının içine merdiven resmedilmiştir. İzleyene göre yapının solunda muhtemelen idolleri almak için yere doğru eğilmiş biçimde ve cepheden betimlenen bir erkek figürü bulunmaktadır. Folyodaki renk dökülmelerinden dolayı, söz konusu figürün üzerinde tunik mi yoksa pallium mu olduğu anlaşılamayan pembe bir kumaş parçası görülmektedir.

Söz konusu yapı ile ilgili Yaratılış metninde bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak Yahudi metinlerinden Targum PsJonathan'da (Yaratılış XXXV)³⁹³ Yakup ailesine yanlarına almaları gerekenlerden bahsederken özellikle tapınaktan almaları gereken idollerden açıkça bahsedilmektedir. Bununla birlikte söz konusu tapınak betimlemesinin benzerini 879-883 yılları arasına tarihlenen Gregory Nazianzen Homilyeleri fol. 374v'da Din Değiştiren Ioulianus sahnesinde³⁹⁴ görülmektedir.

Yakup'un Ailesi'nin Beytel Yolculuğu sahnesi resmin sağ alt bölümünde tasvir edilmiştir. Folyonun sağ alt köşesinde mevcut yırtıktan dolayı az görülebilen nehir tasvirinin arka planında konumlandırılmış kayalıklardan sahnenin soluna doğru eğimli bir yeryüzü oluşumu duygusu verilmeye çalışılmıştır. Bu oluşumdan aşağı doğru iner biçimde betimlenmiş Yakup'un ailesi görülmektedir. Yakup'un ailesi; ön planda iki kadın ve üç erkek figürü arka planda ise kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 17 kişi olmak üzere toplam 22 kişiden oluşmaktadır. Sahnenin solundan başlayarak grubun en önünde gri bir eşek üzerinde dörtte üç profilden betimlenmiş kahverengi stikharion üzerine pembe maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli bir kadın figürü resmedilmiştir. Hemen arkasında sadece beyaz ve yeşil maphorionları görülebilen iki kadın figürü bulunmaktadır. Beyaz maphorion giyimli

³⁹³Etheridge, 1862, a.g.k., 278.

³⁹⁴H. Omont (1929). *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliotheque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*. Paris. r. 53.

figür gri bir eşek üzerinde ve dörtte üç profilden betimlenmiştir. Yeşil maphorion giyimli figürün ise sadece baş kısmı tespit edilebilmektedir. Kadın figürlerinin arkalarında bulunan üç erkek figüründen ilki yeşil, ikincisi kırmızı, üçüncüsü açık kahverengi giyimlidir. Profilden betimlenen üç figürden en arkada açık kahverengi tunik giyimli olan figür, omzuna bir idol yerleştirmiş biçimde resmedilmiştir. Grubun en arkasında gruptan ayrı olarak betimlenmiş pembe kısa tunik giyimli erkek figürü profilden betimlenmiştir. Figürün yanında üzerinde iple bağlanmış gri bir çuval taşıyan gri bir eşek tasvir edilmiştir. Eşek, önünde betimlenen kayalıkların üzerinde bulunan bir bitkiyi yerken görülmektedir.

Resmin alt merkezinde kahverengi tunik üzerine kahverengi himation giyimli Yakup, yarı eğilir pozisyonda, profilden resmedilmiştir. Sahnenin solunda Yakup tarafından inşaatı devam eden sütunların izlenebildiği yarım daire biçimli bir yapı bulunmaktadır. Yapının iç kısmında üzerinde kırmızı örtü serili bir altar tablası ve üç basamaklı bir merdivenle ulaşılabilinen kahverengi bir kapı (veya ambon) betimlenmiştir. Viyana Genesis metninde söz konusu yapı için sunak (Θυσιαστήριον) kelimesi kullanılmıştır. Ancak betimlenen yapı, Erken Hıristiyanlık Dönemi kilise apsisi görünümündedir.

Yakup'un İlahları Gömmesi sahnesinde önceki sahneler ile benzer betimlenmiş Yakup, yeşil ve sarı tonlarının kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda geniş gövdeli ve sivri uçlu yapraklı bir ağacın köküne doğru eğilir biçimde resmedilmiştir. Söz konusu sahnede zemin rengi olarak yeşil-gri renkleri kullanılmıştır. Resmin sol alt köşesinde Şekem'i sembolize eden duvar örgülü, solda bir kapısı bulunan beşgen kale görünümünde³⁹⁵ mimari bir yapı bulunmaktadır. Bu sembolik şehrin içinde; sayısı tam olarak belirlenememekle birlikte kırmızı kiremitli yapılar ve sütunlar görülmektedir.

Yakup'un Altar İnşa Etmesi ve Yakup'un İlahları Gömmesi sahneleri kronolojik olarak yanlış sıralamayla betimlenmiştir. Yaratılış metnine göre Yakup'un İlahları Gömmesi sahnesi Yakup'un Altar İnşa Etmesi sahnesinden önce gerçekleşmiştir³⁹⁶.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnenin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak fol 148r'da

³⁹⁵Fol. 5r, fol. 6v, fol. 7v ve fol. 13v'da bulunan sembolize şehir betimlemeleri ile benzerdir. Ancak söz konusu resimde fol. 13v haricindeki folyolardan farklı olarak beşgen kale görünümü kullanılmıştır.

³⁹⁶Yakup'un Altar İnşa Etmesi sahnesinin Yaratılış metnindeki karşılığı 35: 7'de (Bir sunak yaparak oraya El-Beytel adını verdi. Çünkü ağabeyinden kaçarken Tanrı orada kendisine görünmüştü.) bulunmaktadır.

Yakup'un İlahları Gömmesi ve Yakup'un Altar İnşa Etmesi sahnelerinin olduğuna dair kanıtlara rastlanmıştır.³⁹⁷

Araştırmalarımız dahilinde söz konusu sahneler ile karşılaştırma yapabilecek bir diğer eser bulunmamaktadır. Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Viyana Genesis el yazmasında bulunan Yakup'un Altar İnşa Etmesi ve Yakup'un İlahları Gömmesi sahnelerinin kronolojik olarak yanlış sıralamayla verilmiş olması dışında sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur. Yakup'un İlahları Gömmesi sahnesinin metni Viyana Genesis el yazmasının metnine dahil edilmemiştir.



³⁹⁷Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 101.

Katalog no: 26 (EK-3, resim 26)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 013B

Folyo no: fol. 13v

Durumu: Metin kısmında bir, resim kısmında iki adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde 4 sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 35: 8, 16-20³⁹⁸

8 Rebeka'nın dadısı Debora ölünce Beytel'de meşe ağacının altına gömüldü. Yakup ağacı Ağlama Meşesi olarak tanıdı. 16 Yakup Beytel'den göçtü ve çadırını Eder Kulesi'nin karşısına kurdu. Havratha'ya yaklaşınca, Efrat'a varmadan Rahel doğum yaptı. Doğum yaparken çok sancı çekti. 17 O sancı çekerken, ebesi, "Korkma!" dedi, "Bir oğlun daha oluyor." 18 Ama Rahel ölmek üzereydi. Can verirken oğlunun adını Kederimin oğlu koydu. Babası ise çocuğa Benyamin adını verdi. 19 Rahel öldü ve Efrat (Beytlehem) yolunda gömüldü. 20 Yakup Rahel'in mezarına bir taş dikti. Bu mezar taşı bugüne kadar kaldı.

Transkripsiyon:

1 [ΑΠΕ]ΘΑΝΕ[Ν Δ]Ε ΔΕΒΩΡΑ Η Τ[Ρ]ΟΦ[ΟΣ ΡΕΒΕΚ]ΚΑΣ 2 Κ[Α]ΤΩΤΕΡ[Ο]Ν
ΒΕΘΛΑ ὙΠΟ [Τ]ΗΝ ΒΑΛΑ[ΝΟ]Ν ΚΑΙ ΕΚΑ 3 [Λ]Ε[ΣΕ]Ν ΤΟ ΟΝΑΜΑ ΑΥ[Τ]ΗΣ
ΒΑΛΑΝΟΣ ΠΕ[ΝΘ]ΟΥΣ 4 [ΑΠΑ]ΡΑΣ ΔΕ ἸΑΚΩΒ' ΕΚ ΒΕΘΛΑ [Ε]ΠΗΞΕΝ ΤΗΝ
ΣΚΗΝΗ(Ν) 5 [ΑΥ]ΤΟΥ ΕΠΕΚΙΝΑ ΤΟΥ ΠΥ[Ρ]ΓΟΥ ΓΑΔΕΡ Ε[Γ]ΕΝΕ[Τ]Ο [Δ]Ε 6
ΗΝΙΚ[Α ΗΓ]ΓΙΖΕΝ ΧΑΒΡΑΘΑ ΕΙΣ ΓΗΝ ΤΟΥ ΕΛΘΙΝ [Ε]ΦΡΑ 7 ΘΑ ΕΤ[Ε]ΚΕΝ
ΡΑΧΗΛ ΚΑΙ ΕΔΥΣΤΟΚΗΣΕΝ Τ[Ω ΤΟΚ]ΕΤΩ 8 ΕΓΕΝΕΤΟ [Δ]Ε ΕΝ ΤΩ
ΣΚΛΗΡ[Ω]Σ ΑΥΤΗΝ [ΤΙΚ]ΤΙΝ [ΕΙ]ΠΕ(Ν) 9 ΑΥΤΗ Η ΜΕΑ ΘΑΡΣΕΙ ΚΑΙ ΓΑΡ
ΟΥΤΟΣ ΣΟΙ ΕΣΤΙΝ ὙΙΟΣ 10 ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΩ ΑΦΙΕΝΑ[Ι] Α[ΥΤ]ΗΝ ΤΗΝ
Ψ[ΥΧ]ΗΝ 11 ΑΠΕΘΝΗΣΚΕΝ ΓΑΡ ΕΚΑ[Λ]ΕΣ[ΕΝ ΤΟ ΟΝ]Ο[ΜΑ ΑΥΤΟΥ] 12
ὙΙΟΣ ΟΔΥΝΗΣ [Μ]ΟΥ Ο [Δ]Ε ΠΑ[ΤΗΡ ΕΚ]ΑΛΕΞΕΝ Α[ΥΤΟ(Ν)] 13 Β[Ε]ΝΙΑΜΙΝ
ΑΠΕΘ[ΑΝ]ΕΝ [Δ]Ε ΡΑΧΗ[Λ ΚΑΙ ΕΤ]ΑΦ[Η] Ε[Ν ΤΗ ΟΔ]Ω 14 ΕΦ[ΡΑΘΑ Α]ΥΤ[Η]

³⁹⁸Yaratılış 35: 8 Rebeka'nın dadısı Debora ölünce Beytel'in güneyindeki meşe ağacının altına gömüldü. Bu yüzden ağaca Allon-Bakut (Ağlama Meşesi) adı verildi. 16 Sonra Beytel'den göçtüler. Efrat'a varmadan Rahel doğum yaptı. Doğum yaparken çok sancı çekti. 17 O sancı çekerken, ebesi, "Korkma!" dedi, "Bir oğlun daha oluyor." 18 Ama Rahel ölmek üzereydi. Can verirken oğlunun adını Ben-Oni (Kederimin oğlu) koydu. Babası ise çocuğa Benyamin adını verdi. 19 Rahel öldü ve Efrat -Beytlehem- yolunda gömüldü. 20 Yakup Rahel'in mezarına bir taş dikti. Bu mezar taşı bugüne kadar kaldı.

ΕΣΤΙΝ [ΒΗΘ]ΗΛΕ[ΕΜ Κ(ΑΙ) ΕΣ]ΤΗΣΕΝ ΪΑ[ΚΩΒ'] 15 Σ[ΤΗ]ΛΗΝ Ε[ΙΙΙ] ΤΟΥ
[ΜΝΗΜΙΟΥ ΑΥΤΗΣ ΕΩΣ] ΤΗΣ Η[ΜΕΡ]Α[Σ] ΤΑΥΤΗΣ

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Debora'nın Ölümü, Yakup'un Beytel'den Ayrılması, Rahel'in Doğum Yapması, Rahel'in Ölümü

İkonografik çözümleme: Resim, Debora'nın Ölümü, Yakup'un Beytel'den Ayrılması, Rahel'in Doğum Yapması ve Rahel'in Ölümü sahneleri olmak üzere toplam 4 sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Rebeka'nın dadısı Debora ölünce Beytel'in güneyindeki meşe ağacının altına gömülür ve bundan dolayı ağaca Allon-Bakut (Ağlama Meşesi) adı verilir. Bu olaydan sonra sonra Yakup ve ailesi Beytel'den göçerler. Efrat'a varmadan Rahel sancılı bir doğum yapar ve ölmek üzere iken oğlunun adını Ben-Oni (Kederimin oğlu) koyar. Yakup ise çocuğa Benyamin adını verir. Rahel ölür ve Efrat -Beytlehem- yolunda gömülür. Yakup Rahel'in mezarına bir taş diker.

Rahel'in Doğum Yapması ve Rahel'in Ölümü sahnelerinin örneklerinden yola çıkarak sahnelerin geleneksel şemasında, Rahel ve ebesi görülmektedir. Kompozisyonda, Rahel oturur ya da uzanır pozisyonda ve Rahel'in ya da bebeğin uzantığı bir şilte bulunmaktadır. Rahel'in Ölümü sahnesinde ise Rahel'in beyaz kumaşa sarılmış cesedi ve yas tutan insanlar görülmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura, Debora'nın Ölümü ve Rahel'in Ölümü sahnelerinde zemin olarak yer yer manzara unsurları kullanılmıştır. Sahnelerin ikisi üstte ikisi altta olmak üzere, üstteki sahne gri-beyaz bir şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin sol üst bölümünde bulunan Debora'nın Ölümü sahnesinde, sol üst köşede bir ağaç ve yanında Beytel'i sembolize eden duvar örgülü, solda bir kapısı bulunan beşgen kale görünümünde³⁹⁹ mimari bir yapı bulunmaktadır. Söz konusu sembolik şehrin içinde, üç kırmızı kiremitli yapı bulunmaktadır. Arka planında stilize ağaç betimlemeleri, önünde ise zemin rengi olarak mavi kullanılmıştır. Sahnenin merkezinde

³⁹⁹Fol. 5r, fol. 6v, fol. 7v ve fol. 13r'da bulunan sembolize şehir betimlemeleri ile benzerdir. Ancak söz konusu resimde fol. 13r haricindeki folyolardan farklı olarak beşgen kale görünümü kullanılmış olmakla birlikte diğer örneklerin hepsinden daha küçük ölçekte resmedilmiştir.

mavi zemine dahil edilmiş, yeşil, sarı ve mavi renklerinin kullanıldığı tek gövdeden çıkan ikili dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş 4'lü öbekler biçiminde betimlenen bir ağaç (Allon-Bakut/Ağlama Meşesi) görülmektedir. Ağacın solunda aynı ağacın gövdesinden çıkan ve aynı yapıda bir diğer küçük ağaç bulunmaktadır.

Sahnenin merkezinde bulunan yatak; ahşap oyma motiflerle süslü ayakları bulunan yüksekçe yatağın kırmızının kullanıldığı bitkisel ve geometrik motiflerle bezeli beyaz ve mavi örtüsü, yatağın ayaklarını açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Baş kısmı sahnenin soluna doğru konumlandırılan yatağın üzerinde iki ucu yuvarlatılmış beyaz şilteye uzanmış omuzlardan siyah şeritli ve siyah noktalı stikharion üzerine yeşil maphorion giyimli Debora baş kısmı kahverengi bir yastıkla hafifçe yükseltilmiş, sağ kolu sol kolunun üzerine gelecek biçimde çapraz olarak kollarını karnında kavuşturmuş olarak ve elinde beyaz bir kumaş parçası tutarken resmedilmiştir.

Yatağın arka planında; önde üç, arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş, renklerden maphorion giyimli oldukları anlaşılan 4 kadın figürü bulunmaktadır. Kompozisyonun sağından itibaren mavi stikharion üzerine maphorion giyimli kadın figürünün maphorionu açık, her iki eli yukarı kaldırmış⁴⁰⁰ ve açık olan saçları tel tel yolunmuş biçimde tasvir edilmiştir. Söz konusu figürün hemen yanında bedenlerinin sadece üst kısmını görebildiğimiz kahverengi maphorion giyimli kadın figürü her iki eliyle saçlarını yolar biçimde, pembe maphorion giyimli kadın figürü ise ağzını kıyafeti ile kapatmış olarak tasvir edilmiştir⁴⁰¹. Üç kadın figürü de dörtte üç profilden betimlenmiştir.

Bizans sanatında en erken tarihli ölüm döşeği tasvirlerinden biri olan⁴⁰² söz konusu sahne Antik Dönem'den gelen adetler üzerinden tasvir edilmiş ölüm geleneklerinden dolayı oldukça önem arz etmektedir. Roma sanatı ölüm sahnelerinde; başları önlerinde, kıyafetlerini alınlarına kadar çekmiş figürler görülmektedir. Bununla

⁴⁰⁰Bizans Sanatı'nda elleri yukarı doğru kaldırmak sevinç ve hayret göstergesi olmakla birlikte acı ve keder hissinin tanımlanmasında da kullanılmaktadır (H. Maguire (1977). *The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art*. *Dumbarton Oaks Papers* 31, 158-159).

⁴⁰¹Sanatçı yaşlı yüzleri göstermek amacıyla bazı yöntemlere başvurmuştur. Örneğin; maske görünümlü yüzler ya da söz konusu kadın figürünün gözlerinin kapalı resmedilmesi gibi. (Maguire, 1977, a.g.k., 168-169). Bununla birlikte sahnede antik Yunan'da da adet olduğu üzere, ölüm döşeğinin etrafında toplanmış insanlar, üzüntülerini belirten ifadelerle ellerini ağızlarına götürmüş olarak betimlenmiştir (C. Walter (1976). *Death in Byzantine Iconography*. *Eastern Church Review*, VIII. s.115).

⁴⁰²Bizans sanatında en erken tarihli ölüm döşeği tasviri, 6. yüzyıl Viyana Genesis el yazmasında Debora, İshak ve Yakup'un ölüm döşeği sahneleridir (F. Barut (2012). *Bizans Dönemi Kapadokya Kiliseleri Duvar Resimlerinde Koimesis (Meryem'in Uyukusu) Tasvirleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara. s. 43).

birlikte bir duvar resminde gözlerini siler biçimde tasvir edilen figürler bulunmaktadır⁴⁰³.

Yakup'un Beytel'den Ayrılması sahnesi resmin sağ üst kısmında bulunmaktadır. Sahnede; erkek ve kadınlardan oluşan iki ayrı grup sahnenin sağına doğru ilerler biçimde görülmektedir. Kompozisyonun solunda 15 erkekten oluşan ilk grupta; sahnenin solundan başlayarak omuzlardan siyah şeritli beyaz uzun tunik üzerine kahverengi himation giyimli Yakup, dörtte üç profilden sahnenin sağına doğru büyük bir adım atar biçimde resmedilmiştir. Yakup'un hemen önünde, omuzlardan siyah şeritli kahverengi uzun tunik üzerine kahverengi himation giyimli bir erkek figürü, Yakup'a doğru başını çevirmiş ve konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Söz konusu erkek figürü dörtte üç profilden betimlenmiştir. Her iki figürün arka planında sadece üst bedenlerini görebildiğimizi biri kahverengi üzerine mavi, diğeri beyaz üzerine beyaz uzun tunik ve pallium giyimli iki erkek figürü dörtte üç profilden tasvir edilmiştir⁴⁰⁴. Arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 11 erkek figürü bulunmaktadır.

Kompozisyonun sağında 7 kadından oluşan diğer grup binek hayvanlarının üzerinde betimlenmiştir. Ön planda bir devenin üzerinde bulunan mavi stikharion üzerine pembe maphorion giyimli kadın figürü devenin üzerinde bulunan beyaz bir mindere bağdaş kurmuş şekilde bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden resmedilmiştir. İzleyene göre en önde betimlenen kadın figürünün sol arka planında mavi bir eşek üzerinde betimlenmiş sadece mavi maphorionunu ve eşeğin yarısını görebildiğimiz bir kadın figürü dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Figürün arka planında sadece mor maphorionunu görebildiğimiz bir diğer kadın figürü dörtte üç profilden betimlenmiştir. Arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş, renklerden maphorion giyimli olduğu anlaşılan iki kadın figürü bulunmaktadır. İzleyene göre en önde betimlenen kadın figürünün sağ arka planında pembe ve mavi maphorion giyimli, dörtte üç profilden betimlenmiş iki kadın figürünün sadece üst bedenleri ve bir deve görülmektedir. Kadınların oluşturduğu grubun ön planında bir yavru deve ve sayısı belirlenemeyen beyaz koyunlar bulunmaktadır.

⁴⁰³G.E. Rizzo (1929). *La Pittura ellenistico-romana*. Mailand. r. 87, 109.

⁴⁰⁴Konuyla ilgili araştırmacılar bu iki figürün Yakup'un kardeşleri olduğunu söylemektedirler (Zimmermann, 2003, a.g.k., 138; Mazal, 1980, a.g.k., 118). Ancak metinde figürlerle ilgili bilgi bulunmadığı bu çalışmada figürlerle ilgili herhangi bir tanımlama yapılmamıştır.

Sahnenin en sağında pembe kısa tunik giyimli ve sol omzunda sopa taşır biçimde resmedilen bir erkek figürü, sağ eliyle arkasında bulunan kahverengi iki deveyi bir ip yardımı ile çekmektedir.

Resmin alt solunda Rahel'in Doğum Yapması sahnesi bulunmaktadır. Zemin olarak manzara unsurlarıyla birlikte gri renk kullanılmıştır. Sahnenin sol köşesinde Eder Kulesi'ni temsil eden kırmızı kiremitli tek kapılı, ince uzun mimari bir yapı bulunmaktadır. Manzara unsurlarıyla birlikte gri renk kullanılan geniş alanda; kırmızı işaretli 5 beyaz koyun, iki ağaç, ağaçların birine ön ayaklarıyla uzanmış şekilde betimlenen kahverengi bir keçi, iki kahverengi deve ve kompozisyonun üst merkezinde oturur pozisyonda, profilden betimlenmiş kahverengi kısa tunik üzerine mavi pallium giyimli bir çoban figürü bulunmaktadır.

Sahnenin sağında oldukça küçük boyutta resmedilmiş iki koyu pembe çadır ve çadırların izleyene göre sağında zeminde iki ucu yuvarlatılmış oval beyaz bir şiltenin üzerinde sol eliyle başını destekler biçimde ve izleyene göre bedeni sağa gelecek şekilde yarı uzanır şekilde betimlenmiş Rahel bulunmaktadır. Mavi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli ve üzeri pembe örtülü Rahel sağ elini karşısında konumlandırılmış ebesinin elinde tuttuğu bebeğine doğru uzatmıştır. Açık kahverengi elbisesi üzerinde mavi örtü ve kırmızı ayakkabı giyimli Rahel'in ebesi çapraz ayaklı kırmızı minderli bir taburede oturur pozisyonda ve elinde tuttuğu bebeği Rahel'e uzatırken tasvir edilmiştir. Bebek figürü resmedilirken yalnızca kahverengi kullanılmış olup, ayrıntıları resmedilmemiştir. Profilden betimlenen Rahel'in ebesinin arka planında sadece pembe maphorionu ve kırmızı ayakkabıları görülebilen bir diğer kadın figürü tasvir edilmiştir. Rahel'in şiltesinin arka planında dörtte üç profilden ve bir önceki sahne ile benzer tasvir edilmiş Yakup, Rahel'le doğru konuşma jesti yapar biçimde görülmektedir. Yakup'un hemen arkasında bulunan kahverengi himation giyimli erkek figürü kıyafeti ile yüzünü kapatır biçimde resmedilmiştir. Arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 6 erkek figürü bulunmaktadır.

Rahel'in Ölümü sahnesi resmin sağ alt kısmında bulunmaktadır. Sahnenin zemininde sahenin sağına doğru genişleyen bir nehir tasvir edilmiştir. Nehir sırasınca sahenin sağına doğru yönelmiş biri pembe diğeri yeşil kısa tunik giyimli iki erkek figürü, omuzlarında Rahel'in beyaz kumaşa sarılmış cesedini taşımaktadır⁴⁰⁵. Taşınan

⁴⁰⁵Bizans ölüm liturjisi Hristiyanlık öncesi inanışlara ait ölüm törenlerinin Kilise tarafından Hristiyanlığa uyarlanmasıyla oluşturulmuştur. Hristiyan inancında ölüm konusuna yaklaşımın pagan antik yaklaşımdan temelde

cesedin arkasında bir önceki sahneler ile benzer betimlenmiş Yakup ve üç kadın figürü bulunmaktadır. Dörtte üç profilden betimlenen Yakup üzüntüsünü belirtir biçimde kıyafetiyle ağzını kapatmış olarak betimlenmiştir. Yakup'un arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş biri erkek, renklerden maphorion giyimli olduğu anlaşılan 12 kadın figürü bulunmaktadır. İzleyene göre Yakup'un sağında başını öne doğru eğmiş mor maphorion giyimli bir kadın figürü ve söz konusu figürün yanında bulunan yarı açık mavi maphorion giyimli kadın figürü, saçlarından bir parçada bulunan iki elini yukarı doğru kaldırmış ve saçları ve tel tel yolunmuş biçimde resmedilmiştir. Her iki figür cepheden tasvir edilmiştir. En sağda bulunan kadın figürü mavi stikharion üzerine mavi maphorion giyimli olup yüzü görülememektedir. Figür dörtte üç profilden betimlenmiştir.

Sahnenin en sağ bölümünde yüksek kahverengi kapılı, iki kademeli çatısı ve beşik taşlarından oluşan daire biçimli kuleden oluşan bir mezar yapısı görülmektedir. Mezar yapısının çatısında her iki eliyle kulenin uç noktasına yönelmiş pembe kısa tunik giyimli bir erkek figürü bulunmaktadır. Profilden betimlenen erkek figürü mezar yapısının inşasında çalışan biri olarak temsil edilmek istenmiş olabilir.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak Debora'nın Ölümü sahnesinin varolduğu düşünülmektedir⁴⁰⁶. Bununla birlikte, yine aynı el yazmasında şiltelin ve Rahel'in baş kısmının görülebildiği fol. 123v'da Rahel'in Doğum Yapması sahnesinin ipuçlarına rastlanmıştır⁴⁰⁷.

farklı olmasına karşın, Bizanslılar ölüme ilişkin pek çok uygulamayı Yunan ve Roma uygarlıklarından almıştır; Kilise bu pagan geleneklerden biri olan ve Hristiyanlıkla çelişen cesedin yakılması gibi uygulamaları ise kesinlikle yasaklamıştır. Hristiyanlıkta mahşer gününde ölünün dirileceği inancının kabul görmesi nedeniyle ölü yakılmaz, bedeni en iyi şekilde korunmaya çalışılır. Düz bir yere yatırılan ölünün gözleri ve ağzı kapatılır, yıkanan bedeni mür ve çeşitli yağlarla yağlanarak uzun şeritler halindeki bezlerle sarılır ve prothesis (Yunanca "sunuluş" anlamına gelir ve Ökaristi'den önce kutsal ekmek ve şarabın hazırlanmasıdır. Cenaze törenlerinde ise ölünün yakınları tarafından son kez görülüp, öpülebilmesi için yüksek bir yere yatırılması anlamında kullanılır) için giydirilirdi. Bedenin yağlanmasının sebebi prothesis süresince ölünün güzel kokmasını sağlamak, bezlerle sarılmasının nedeni ise bedenin bozulmasını önlemektir. Bu gelenek hem antik Yunan ve Roma'da hem de Yahudilikte uygulanmış, Hristiyanlar için ise mahşer günü Tanrı'nın huzuruna temiz çıkmak gibi bir anlam kazanmıştır. Bu işlemlerden sonra ölü gömüleceği yere kadar cenaze alayı eşliğinde taşınırdı. Özellikle erken dönemde cenaze alayı, Romalıların cenaze alayı ile pek çok benzer özellik gösterirdi: Romalıların cenaze törenlerindeki meşalelerin, büyük mumlar ve buhurdanlarla ilerleyen müzisyenlerin ve ağıtçıların yerini; Bizans cenaze törenlerinde ilahi okuyan rahipler ve ölünün yakınları almıştır (Barut, 2012, a.g.k., 44)

⁴⁰⁶Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 101.

⁴⁰⁷Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 101. r. 329.

Octateuch el yazmalarında⁴⁰⁸ Rahel'in Doğum Yapması ve Rahel'in Ölümü sahneleri bulunmaktadır. Rahel'in Doğum Yapması sahnesi, olayın kapalı bir mekanda gerçekleşmiş olduğunun duygusu verebilmek için bir yapının önünde resmedilmiştir. Sahnede Rahel ve ebesi bulunmaktadır. Rahel bitkin biçimde ve oturur pozisyonda resmedilirken, ebesi Rahel'in kulağına doğru eğilmiş olarak betimlenmiştir. Rahel'in Ölümü sahnesinde ise bir mağaranın önünde bir lahtin içinde Rahel'in beyaz kumaşa sarılmış cesedi ve lahtin başında Rahel'in ebesi bulunmaktadır. Viyana Genesis el yazmasında Octateuch el yazmalarından farklı olarak daha fazla insan betimlemesi kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Sahneler ve kısaltılmış metin birbirleriyle uyumludur.

⁴⁰⁸Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 112-113, r. 447, 448, 449, 450)

Katalog no: 27 (EK-3, resim 27)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 014A

Folyo no: fol. 14r

Durumu: Resim kısmında iki adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde 4 sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 35: 28-29, 37: 1-4⁴⁰⁹

28 İshak yüz seksen yıl yaşadı. 29 Sonra İsak son soluğunu verdi. Kocamış, yaşama doymuş olarak halkına kavuştu. Oğulları Esav`la Yakup onu gömdüler.

37: 1 Yakup babasının yabancı olarak kalmış olduğu Kenan ülkesinde yaşadı. 2 Yakup soyunun öyküsü: Yusuf on yedi yaşında bir gençti. Babasının karıları Bilha ve Zilpa`dan olan üvey kardeşleriyle birlikte sürü güdüyordu. Kardeşlerinin yaptığı kötülükleri babası İsrail'e ulaştırırdı. 3 Yakup Yusuf`u öbür oğullarının hepsinden çok severdi. Çünkü Yusuf onun yaşlılığında doğmuştu. Yusuf`a uzun, renkli bir giysi yaptırmıştı. 4 Yusuf`un kardeşleri ...

Transkripsiyon:

1 E[GEN]ONTO AI HMEPAI İΣAAK [ΑΣ EZH]ΣEN ETH ΠΙ 2 [KAI] EKΛΙΠΩΝ
ΑΠΕΘΑΝΕΝ İΣAAK KAI [I ΠΡ]ΟΣΕΤΕΘ[Η] 3 ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΛΑΟΝ ΑΥΤ[ΟΥ]
ΠΡΕΣΒΥΤΕ[Ρ]ΟΣ KAI ΠΛΗΡΗΣ 4 Η[ΜΕΡ]ΩΝ KAI ΕΘΑΨΑ[Ν] ΑΥΤΟΝ ΗΣΑΥ
ΚΑ İAKΩΒ ΟΙ ΥΙΟΙ 5 ΑΥΤ[ΟΥ]. ΚΑΤΩΚΙ ΔΕ ΙΑ[K]Ω[B] ΕΝ Τ[Η] ΓΗ ΟΥ
ΠΑΡΩΚΗΣΕ(Ν) 6 Ο Π(ΑΤ)ΗΡ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΓΗ Χ[ΑΝ]ΑΑΝ · ΑΥΤΑΙ ΔΕ ΑΙ
ΓΕΝΕΣΕΙΣ 7 [İA]K[Ω]B · İΩΣΗΦ' ΔΕΚΑ ΕΠΤΑ ΕΤΩΝ ΗΝ ΠΟΙΜΑΙΝΩ(Ν) 8
[Μ]ΕΤΑ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΤΑ [Π]ΡΟΒΑΤΑ ΩΝ ΝΕΟΣ ΜΕΤΑ ΤΩ(Ν) 9 ΨİΩΝ
ΒΑΛΛΑΣ KAI Μ[Ε]ΤΑ ΤΩΝ ΨİΩΝ ΖΕΛΦΑΣ ΓΥ[Ν]ΑΙ 10 ΚΩΝ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ
ΑΥΤ[ΟΥ] ΚΑΤΗΝΗΓΚΕΝ ΔΕ İΩΣΗΦ' 11 [Ψ]ΟΓΟΝ ΠΟΝΗΡΟΝ ΠΡΟΣ İ[ΣΡΑ]ΗΛ
ΤΟΝ Π(ΑΤΕ)ΡΑ ΑΥΤΟΥ İAKΩΒ 12 [ΔΕ] ΕΓΑΠΗΣΕΝ ΤΟΝ İΩΣΗΦ' [Π]Α[Ρ]Α
ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥ[Σ] 13 [Ψİ]ΟΥΣ ΑΥΤΟΥ ΟΤΙ [Ψİ]Ο[Σ] ΓΗΡ[Ο]ΥΣ ΗΝ ΑΥΤΩ
ΕΠΟΙΗ[Σ]Ε(Ν) 14 ΔΕ ΑΥΤΩ ΧΙΤΩ[ΝΑ Π]ΟΙΚΙΛΟΝ. ΕΙΔΟΝΤΕΣ ΔΕ ΑΥΤ[Ο] (Ν)

⁴⁰⁹Yaratılış 35: 28 İshak yüz seksen yıl yaşadı. 29 Kocamış, yaşama doymuş olarak son soluğunu verdi. Ölüp halkına kavuştu. Oğulları Esav`la Yakup onu gömdüler. Yaratılış 37: 1 Yakup babasının yabancı olarak kalmış olduğu Kenan ülkesinde yaşadı. 2 Yakup soyunun öyküsü: Yusuf on yedi yaşında bir gençti. Babasının karıları Bilha ve Zilpa`dan olan üvey kardeşleriyle birlikte sürü güdüyordu. Kardeşlerinin yaptığı kötülükleri babasına ulaştırırdı. 3 İsrail Yusuf`u öbür oğullarının hepsinden çok severdi. Çünkü Yusuf onun yaşlılığında doğmuştu. Yusuf`a uzun, renkli bir giysi yaptırmıştı. 4 Yusuf`un kardeşleri (babalarının onu kendilerinden çok sevdiğini görünce, ondan nefret ettiler. Yusuf`a tatlı söz söylemez oldular.)

Resim programı: İshak'ın Ölümü, İshak'ın Oğulları Tarafından Gömülmesi, Yakup'un Yusuf'a Giysi Yaptırması, Yakup'un Oğulları

Sanatçı/Üslup: "1" olarak belirlenen sanatçı.

İkonografik çözümleme: Resim, İshak'ın Ölümü, İshak'ın Oğulları Tarafından Gömülmesi, Yakup'un Yusuf'a Giysi Yaptırması ve Yakup'un Oğulları sahneleri olmak üzere toplam 4 sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. İshak'ın Ölümü ve İshak'ın Oğulları Tarafından Gömülmesi sahnelerinin kaynağı olan Tevrat'ta geçen öyküye göre; İshak yüz seksen yıl yaşar ve yaşama doymuş olarak ölür ve halkına kavuşur. Oğulları Esav'la Yakup İsak'ı gömerler.

Yakup'un Yusuf'a Giysi Yaptırması ve Yusuf ile Kardeşleri sahnelerinin kaynağı olan Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yakup babasının yabancı olarak kalmış olduğu Kenan ülkesinde yaşar. Yakup'un soyundan olan Yusuf ise 17 yaşında bir gençtir ve üvey anneleri Bilha ve Zilpa'dan olan üvey kardeşleriyle birlikte sürü güder. Ancak Yusuf kardeşlerinin yaptığı kötülükleri babasına söyler. Yusuf Yakup'un yaşlılığında doğduğu için Yakup Yusuf'u öbür oğullarının hepsinden çok sever ve Yusuf'a uzun, renkli bir giysi yaptırır.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Yusuf ile Kardeşleri sahnesinde ise zemin olarak manzara unsurları görülmektedir. Sahnelerin ikisi üste ikisi altta olmak üzere, üstteki sahne gri-beyaz bir şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

İshak'ın Ölümü sahnesi resmin sol üst kısmında bulunmaktadır. Sahnenin merkezinde bulunan yatak; ahşap oyma motiflerle süslü ayakları bulunan yüksekçe yatağın sarının kullanıldığı geometrik motiflerle bezeli kırmızı-mavi örtüsü, yatağın ayaklarını açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Baş kısmı sahnenin sağına doğru konumlandırılan yatağın üzerinde iki ucu yuvarlatılmış beyaz şilteye uzanır biçimde kahverengi tunik üzerine kahverengi himation giyimli İshak, baş kısmı pembe bir yastıkla hafifçe yükseltilmiş, sağ kolu sol kolunun üzerine gelecek şekilde çapraz biçimde kollarını karnında kavuşturmuş olarak resmedilmiştir.

Yatağın arka planında; önde 5, arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş, renklerden maphorion giyimli oldukları anlaşılan 4 kadın figürü bulunmaktadır. Kompozisyonun solundan itibaren kahverengi stikharion

üzerine maphorion giyimli kadın figürünün maphorionu açık, her iki eli yukarı kalkmış ve açık olan saçlarını tel tel yolar biçimde tasvir edilmiştir. Söz konusu figürün hemen yanında bulunan ve bedenlerinin sadece üst kısmını görebildiğimiz biri kahverengi diğeri mor maphorion giyimli kadın figürleri maphorionları ile ağızlarını kapatmış olarak görülmektedir. Üç kadın figürü de dörtte üç profilden betimlenmiştir. Yatağın sağ baş ucunda dörtte üç profilden resmedilen Esav ve Yakup⁴¹⁰ himationları ile ağızlarını kapatmış üzüntülü bir yüz ifadesiyle resmedilmişlerdir. İzleyene göre sağda olan erkek figürü, siyah çizgili kahverengi tunik üzerine kıvılcık kahve himation ve kahverengi çizme diğeri erkek figürü, siyah çizgili kahverengi tunik üzerine kahverengi himation giyimlidir.

Resmin üst sağ bölümünde İshak'ın Oğulları Tarafından Gömülmesi sahnesi yer almaktadır. Profilden karşılıklı konumlandırılmış Yakup ile Esav'dan kahverengi tunik giyimli olanı dikdörtgen kazılmış olan mezarın içinde sadece vücudunun üst kısmı görülebilecek şekilde, ayakta betimlenmiştir. Mezarın dışında siyah noktalı kahverengi kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve kahverengi çizme giyimli diğeri kardeş figürü eğilir pozisyonda mezarın içinde duran kardeşine toprak dolu bir kap uzatırken tasvir edilmiştir. Sahnenin merkezinde yeşil ve pembe tonlarının kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde betimlenen bir ağaç bulunmaktadır.

Muhtemelen söz konusu sahneyi resmeden sanatçı konuyla ilgili metinde geçen “gömülme” (*ἔθαψαν*) kelimesini dikkate aldığı için diğeri mezar sahnelerinden farklı bir temsil gerçekleştirmiştir.

Resmin alt solunda betimlenen Yakup'un Yusuf'a Giysi Yaptırması sahnesi ile Viyana Genesis el yazmasında günümüze ulaşan folyolar dahilinde Yusuf'un öyküsü başlamaktadır. Sahnenin sol köşesinde yüksek duvar örgülü, 4 kulesi ve içinde mavi kiremitli bir yapı bulunduran kale görünümündeki mimari oluşum Kenan ülkesini sembolize etmektedir. Yapının önünde çapraz ayaklı ve kırmızı minderli bir taburede oturur pozisyonda onumzlarından siyah şeritli kahverengi tunik üzerine kahverengi himation ve siyah çizme giyimli Yakup, dörtte üç profilden resmedilmiştir. Yakup, karşısında konumlandırılan omuzlarından siyah şeritli beyaz uzun tunik ve siyah çizmeli çocuk görünümünde betimlenmiş Yusuf'a beyaz bir kıyafet uzatır biçimde görülmektedir. Profilden betimlenen Yusuf'un hemen arkasında üvey kardeşlerinden

⁴¹⁰Fol. 13r ve fol. 13v'da Yakup beyaz saçlı ve sakallı betimlenirken, fol. 14r'da kahverengi saçlı resmedilmiştir.

sahnenin sağından başlayarak; ilki beyaz kısa tunik üzerine mor pallium ve açık kahverengi çorap, ikincisi yeşil kısa tunik ve kırmızı çorap giyimlidir. Profilden betimlenmiş olan figürlerin arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 6 erkek figürü bulunmaktadır.

Resmin sağ alt bölümünde betimlenmiş Yakup'un Oğulları sahnesinde; Yakup'un çobanlık yapan 9 oğlu ve 7 adet kırmızı işaretli beyaz koyun resmedilmiştir. Bir kır manzarası görünümünde olan sahnenin sol üstünde; bacakları cepheden, üst bedeni dörtte üç profilden betimlenen ilk figür kahverengi kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve rengi belirlenemeyen çizme, profilden betimlenen ikinci figür pembe kısa tunik üzerine yeşil pallium ve mor çorap giyimlidir. Söz konusu figürler oturur pozisyonda ve birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Kompozisyonun sol altında kahverengi tunik üzerine pembe pallium giyimli bir diğer erkek figürü, sol eliyle başını destekler ve zemine yarı uzanır şekilde resmedilmiştir. Baş kısmı dörtte üç profilden betimlenen figürün baş kısmı izleyene göre sağda olacak biçimde ve bakışları solda bulunan Yakup'un Yusuf'a Giysi Yaptırması sahnesine doğru yönlenmiştir.

Sahnenin sağ üstünde 5 kişilik bir grup bulunmaktadır. Sahnenin solundan başlayarak; ilki arkasını izleyene dönmüş biçimde pembe kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve rengi belirlenemeyen çorap giyimlidir. İlk figüre arkasını dönmüş olarak ve profilden betimlenen ikinci figür, mavi kısa tunik giyimlidir. Grubun en sağında bulunan kahverengi tunik giyimli üçüncü figür ikinci figüre arkasını dönmüş olarak bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden resmedilmiştir. Figür eliyle sahnenin en sağında flüt çalan erkek figürünü işaret eder biçimde tasvir edilmiştir. Söz konusu üç figürün arka planında sadece baş kısımlarını görebildiğimiz, biri profilden diğeri dörtte üç profilden betimlenmiş iki figür bulunmaktadır. Sahnenin en sağında oturur pozisyonda, profilden betimlenmiş mavi kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve mor çorap giyimli erkek figürü elinde tuttuğu flütü çalar biçimde resmedilmiştir⁴¹¹.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak Yakup'un üzüntüsünün belirtisi olarak sol eli ile ağzını kapatmış biçimde resmedilmiş

⁴¹¹Tevrat Yaratılış 35: 23'de Yakup'un toplamda 12 oğlu olduğunu yazmaktadır. Ancak söz konusu sahnelerde bu sayı Yaratılış metni ile örtüşmemektedir.

bir sahnenin doğru kronolojik sırada olması, söz konusu sahnenin İshak'ın Ölümü sahnesi olduğunu düşündürmektedir⁴¹².

Octateuch el yazmalarında⁴¹³ İshak'ın Ölümü sahnesi ve Yakup'un oğullarının bulunduğu bir diğer sahne tek folyoda bulunmaktadır. İshak'ın Ölümü sahnesi, kapalı mekan duygusu verebilmek için, bir mağara ve bir yapı önünde resmedilmiştir. Lahtin içinde İshak'ın beyaz kumaşa sarılmış cesedi ve lahtin başında Esav ve Yakup bulunmaktadır. Yakup'un oğullarının bulunduğu sahnede Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazması dışında sahnenin adı Yakup'un Soyu (*γενελογία Ιακώβ*) olarak yazılmıştır. Sahnenin adından yola çıkarak, sahnenin kronolojik olarak yanlış resmedilmiş olduğu söylenebilir. Çünkü Yakup'un Soyu Tevrat Yaratılış 35: 23, 24, 24, 26 metninde geçmektedir. İshak'ın Ölümü ise Tevrat Yaratılış 35: 28, 29'da bahsedilmektedir. Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazması dışında Yakup'un Soyu sahnesinde Yakup'un 12 oğlu adlarıyla birlikte resmedilmiştir.

Araştırmalarımız dahilinde söz konusu sahneler ile karşılaştırma yapabilecek bir diğer eser bulunmamaktadır. Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir.

Yusuf siklusunu konu alan el yazmaları ve fildişi eserler en geniş anlatımla 6. yüzyılda ele alınmıştır. 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında tahmini olarak 22 sahnenin, Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde ise 40 sahnenin Yusuf'un siklusundan oluşmaktadır. Büyük olasılıkla Konstantinopolis'te üretilmiş ve günümüzde Ravenna Müzesi'nde sergilenen 6. yüzyıl tarihli Maksimianos Kathedrası'nda Yusuf'un hayatından 14 sahne bulunmaktadır. Bu eserin tipolojik yorumuna göre; Yusuf'un siklusunun İsa'nın çocukluk ve mucize sahneleri ile birlikte ele alınması Yusuf'un İsa'nın acı ve kurtarıcı yönüne gönderme yapılmak istenmiş olması şeklindedir. Buna karşılık Viyana Genesis el yazması; Suriye, Antakya kaynaklı Yahudi-rabinik geleneği üzerine inşa edilmiştir Yusuf'un hayatından 40-50 sahnenin bulunduğu 11.-12. yüzyıllara tarihlenen Octateuch el yazmaları için de aynı geleneğin devamından bahsedilebilir. Söz konusu el yazmaları ile Viyana Genesis el yazması arasındaki

⁴¹²Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 101.

⁴¹³Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 113, r. 451, 452, 453, 454)

bağlantının Suriye-Filistin topraklarında doğmuş olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir⁴¹⁴.

Viyana Genesis el yazmasında ise korunmuş resimlerin yarısı Yusuf'un öyküsüne adanmıştır. Bununla birlikte el yazmasının orijinalinde Yusuf'un hayat öyküsüne daha fazla yer verildiği düşünülmektedir. Redaktör ve sanatçılar Yusuf öyküsünde bazı değişiklikler yapmış olsalar dahi Tevrat Yaratılış metni tümüyle el yazmasına aktarılmaya çalışılmıştır. Yusuf konulu folyolarda bulunan metinlerde genellikle son cümle yarıda kesilmiş ve bir sonraki folyoda metne devam edilmiştir. Bununla birlikte, metin-resim ilişkisinin sağlanamadığı durumlar olmakla birlikte metinlerin kısaltılması bazı eylemlerin temsil edilme zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Yusuf öyküsünün betimlenmesinin en önemli karakteristik özelliklerinde biri Tevrat Yaratılış metninde olmayan anlatılarla süslenmiş olmasıdır. Viyana Genesis el yazması resimlerinde sık sık Yahudi metinlerine başvurulmuştur. Konuyla ilgili oldukça fazla çalışma yapılmış olup⁴¹⁵ bu çalışmaların sonuç özeti olarak araştırmacı O. Mazal; farklı sözcüklerle Tevrat Yaratılış metnini yorumlayarak ve Yahudi metinlerine başvurularak oluşturulan Yusuf öykülerinin el yazmalarındaki temsili büyük olasılıkla ilk olarak, 2.-4. yüzyıl arasına ortaya çıkmış olduğunu belirtmektedir⁴¹⁶.

Hem Yahudi hem Hristiyan teolojisinde Yusuf'un romansal öyküsü önem taşımaktadır. Geç Antik-Erken Hristiyanlık ve Erken Bizans Dönemi pek çok yazarı tarafından Yusuf'un hayat öyküsü kaleme almıştır. 1. yüzyılda alegorik bir anlatıma başvuran Philon, 3. yüzyılda Hristiyan düşünürleri Hippolyt ve Origenes ve 4. yüzyılın ikinci yarısında Ambrosius, Augustinus, Suriyeli Ephraim, İoannes Hrisostomos ve Hieronymus ile Yusuf'un hayat öyküsünü ele alan yazar sayısı en üst seviyeye ulaşmıştır⁴¹⁷.

⁴¹⁴Mazal, 1980, a.g.k., 148.

⁴¹⁵C.O. Nordström (1955-1957). *Some Jewish Legends in Byzantine Art*. Byzantion 25-27. s. 489; O. Pächt (1959) *Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis*. Fs. K. M. Swaboda. Vienna-Wiesbaden. s. 213-221; K. Weitzmann (1971). *Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration*, No Graven Images: Studies in art and the Hebrew Bible. New York. s. 318; M.D. Levin (1972). *Some Jewish Sources for the Vienna Genesis*. ArtB 54. s. 241-244; E. Rével (1972) *Contribution des textes rabbiniques a l'étude de la Genese de Vienne*, Byzantion 42. s. 116-130; S. Dufrenne (1972). *A propos de deux études récentes sur la Genese de Vienne*. Byzantion 42/2. s. 598-601; U. Schubert (1983). *Die Illustrationen in der Wiener Genesis im Lichte der rabbinischen Tradition*. Kairos 25, 1/2. s. 1-17; M. Friedman (1989). *On the sources of the Vienna Genesis*. Cahiers Archéologiques 37. s. 5-17. M. Friedman (1989). *More on the Vienna Genesis*. Byzantion 59. s. 64-77.

⁴¹⁶Mazal, 1980, a.g.k., 148.

⁴¹⁷Zimmermann, 2003, a.g.k., 142.

Hıristiyan düşünürleri tarafından Ortaçağ boyunca üzerine çeşitli yorumlar yapılmış olan Yusuf'un hayat öyküsünün en ilginç özelliklerinden biri; İsa'nın iyileştirici tipolojisini İsa'dan önce temellendirmiş olmasıdır⁴¹⁸.



⁴¹⁸M. Derpmann (1974). *Die Josephgeschichte: Auffassung und Darstellung im Mittelalter*. Ratingen: Henn. s. 74.

Katalog no: 28 (EK-3, resim 28)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 014B

Folyo no: fol. 14v

Durumu: Resim kısmında iki adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 37: 4-8⁴¹⁹

4 ... babalarının onu kendilerinden çok sevdiğini görünce, ondan nefret ettiler ve ona tatlı söz söylemez oldular. 5 Yusuf bir düş gördü. Bunu kardeşlerine anlattı. 6 Yusuf, “Lütfen gördüğüm düşü dinleyin!” dedi, 7 Tarlada demet bağlıyorduk. Ansızın benim demetim kalkıp dikildi, o sırada sizinkilerse, çevresine toplanıp önünde eğildiler. 8 Kardeşleri, “Başımıza kral mı olacaksınız? Bizi sen mi yöneteceksin?” dediler. Düşlerinden, söylediklerinden ötürü ondan büsbütün nefret ettiler.

Transkripsiyon:

1 ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ [ΟΤΙ] ΑΥΤΟΝ [Ο] Π(ΑΤ)ΗΡ ΦΙΛΙ ΕΚ ΠΑΝ[ΤΩΝ ΤΩ(Ν)] 2 ΨΩΝ
ΑΥ[ΤΟΥ] ΕΜΙΣΗΣΑΝ ΑΥΤΟΝ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ[Ι ΚΑΙ] 3 ΟΥΚ ΗΔΥΝΑΝ[Τ]Ο ΑΥΤΩ
ΛΑ(ΛΙ)Ν ΟΥΘΕΝ ΙΡΗΝΙΚΟ(Ν) 4 ΕΝΥΠΝΙΑΣΘΕΙΣ ΔΕ Ϊ[Ω]ΣΗΦ ΕΝΥΠΝΙΟΝ
Α[ΠΗΓ]ΓΙ 5 ΛΕΝ ΑΥΤΟ ΤΟΙΣ ΑΔΕΛΦΟΙΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΙ[Π]ΕΝ ΑΥ 6 ΤΟΙΣ
ΑΚΟΥΣΑΤΑΙ ΤΟΥ ΕΝ[ΥΠ]ΝΙΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΥ ΕΝ 7 ΨΠΝΙΑΣΑΜΗΝ ΩΜΗΝ
ΪΜΑΣ ΔΕΣΜΕΥΕΙΝ [Δ]Ρ[Α] 8 ΓΜΑΤΑ ΕΝ ΜΕΣΩ ΤΩ ΠΑΙΔΙΩ ΚΑΙ ΑΝΕΣΤΗ Τ[Ο]
9 [Ε]ΜΟΝ ΔΡΑΓΜΑ ΚΑ[Ι] ΟΡΘΩ[Θ]Η ΠΕΡΙΣΤΡΑΦΕΝΤΑ 10 ΔΕ ΤΑ ΔΡΑΓΜΑΤΑ
ΪΜΩΝ [Π]ΡΟΣΕΚΥΝΗΣΑΝ ΤΟ Ε[Μ9Ο(Ν)] 11 ΔΡΑΓΜΑ ΕΙΠ[ΑΝ] ΔΕ ΑΥΤΩ [Ο]Ι
ΑΔΕΛΦΟΙ ΜΗ ΒΑΣΙ 12 [Λ]ΕΥΩΝ ΒΑΣΙΛΕ[Υ]ΣΕΙΣ Ε[Φ] ΗΜΑΣ Η ΚΥΡΙΕ[ΓΩ(Ν)]
13 ΚΥΡΙΕΥΣΕΙΣ ΗΜΩΝ ΚΑΙ [ΠΡ]ΟΣΕΘΕΝΤΟ ΕΤ[Ι ΜΙ] 14 ΣΙΝ ΑΥΤΟΝ ΕΝΕΚΕΝ
[Τ]ΩΝ Ε[ΝΪ]ΠΝΙΩΝ ΑΥΤΟΥ

Sanatçı/Üslup: “1” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yusuf’un Birinci Düşü, Yusuf’un Düşünü Kardeşlerine Anlatması

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf’un Birinci Düşü ve Yusuf’un Düşünü Kardeşlerine Anlatması sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

⁴¹⁹Yaratılış 37: 4 Yusuf’un kardeşleri babalarının onu kendilerinden çok sevdiğini görünce, ondan nefret ettiler. Yusuf’a tatlı söz söylemez oldular. 5 Yusuf bir düş gördü. Bunu kardeşlerine anlatınca, ondan daha çok nefret ettiler. 6 Yusuf, “Lütfen gördüğüm düşü dinleyin!” dedi, 7 Tarlada demet bağlıyorduk. Ansızın benim demetim kalkıp dikildi. Sizinkilerse, çevresine toplanıp önünde eğildiler. 8 Kardeşleri, “Başımıza kral mı olacaksınız? Bizi sen mi yöneteceksin?” dediler. Düşlerinden, söylediklerinden ötürü ondan büsbütün nefret ettiler.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yusuf'un kardeşleri babalarının onu kendilerinden çok sevdiğini görünce, Yusuf'dan nefret ederler. Yusuf bir gün bir düş görür ve düşünü kardeşlerine anlatınca, Yusuf'dan daha çok nefret ettiler. Yusuf düşünde kardeşleriyle birlikte tarlada demet bağladıklarını, ansızın Yusuf'un demetinin kalkıp yukarı doğru dikildiği ve diğerlerinin demetlerinin ise Yusuf'un demetinin çevresine toplanıp önünde eğildiğini gördüğünü söyler. Kardeşleri Yusuf'a onları Yusuf'un mu yöneteceğini sorarlar ve Yusuf'a çıkışlırlar. Yusuf'un kardeşleri, Yusuf'un gördüğü düşten ve onlara söylediklerinden ötürü ondan büsbütün nefret ederler.

Sahnelerin geleneksel şemasında, Yusuf, yatakta uzanır biçimde ve yatağın yanında demetler resmedilmiştir. Yusuf'un Düşünü Kardeşlerine Anlatması sahnesinde ise Yusuf karşısında konumlandırılan kardeşlerine doğru konuşma jesti yapar biçimde görülmektedir. Söz konusu sahneler ile Yusuf'un İkinci Düşü'nü konu alan sahnenin birlikte resmedildiği örnekler de bulunmaktadır.

Viyan Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin biri üste biri altta olmak üzere iki gri-beyaz şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Yusuf'un Birinci Düşü sahnesi resmin üst kısmında bulunmaktadır. Sahnenin solunda baş kısmı sağda ve yüksekte kalacak şekilde çaprazlama konumlandırılmış yatak; ahşap oyma motiflerle süslü ayakları yüksekçe yatağın mavi ve pembe örtüsü, yatağın ayaklarının açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Yatağın üzerinde iki ucu yuvarlatılmış koyu mavi şiltede uzanır pozisyonda betimlenmiş Yusuf, ellerini çapraz olarak çenesinin altına birleştirerek başını destekler biçimde ve izleyene göre bedeni sağa gelecek şekilde resmedilmiştir. Omzunda ve kollarında siyah şeritli, siyah noktalı beyaz tunik giyimli Yusuf'un üzerinde pembe bir örtü ile tasvir edilmiştir.

Kompozisyonun sağında; biri tamamen dik, 4'ü hafif eğik ve 4'ü yatay biçimde toplam 9 adet yeşil demet betimlenmiştir. Yatay ve hafif eğilir biçimde resmedilen demetlerin arka planında zemin rengi olarak koyu yeşil rengi kullanılmıştır.

Resmin alt kısmında bulunan Yusuf'un Düşünü Kardeşlerine Anlatması sahnesinde solda; siyah noktalı mavi kısa tunik üzerine pembe pallium ile mavi çizme giyimli Yusuf, karşısında konumlandırılan kardeşlerine doğru konuşma jesti yapmaktadır. Dörtte üç profilden betimlenen Yusuf'un ön planda betimlenmiş 4

kardeşinden, sahnenin sağından başlayarak ilki kırmızı üzerine açık kahverengi, ikincisi açık kahverengi üzerine koyu mavi ve üçüncüsü pembe üzerine açık kahverengi, dördüncüsü koyu mavi üzerine kırmızı kısa tunik ve pallium giyimlidir. Figürler, aynı sıralamayla bej, mavi, yeşil ve koyu mavi çizme giyimlidir. İlk iki figür ellerini yüzlerine doğru yönlendirmiş ve hemen arkalarında bulunan diğer figür en arkada bulunan figüre doğru bakışlarını yönlendirmiş biçimde tasvir edilmiştir. Figürlerin arka planında sadece baş kısımları resmedilen üç figür ve söz konusu üç figürün arka planında sadece saçları betimlenen üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş üç figür bulunmaktadır. Grupta toplam 10 kişi⁴²⁰ betimlenmiş olmakla birlikte figürlerin tamamı dörtte üç profilden resmedilmiştir.

Sahnenin sağ bölümünde yeşil ve sarı tonlarının kullanıldığı tek gövdeden çıkan dörtlü dal kompozisyonunda geniş gövdeli ve sivri uçlu yapraklı bir ağaç bulunmaktadır.

Karşılaştırma: Via Latina Katakomp'u 11. kubikula sağ arcosolium B kubikulasında⁴²¹ Yusuf'un Birinci Düşü ve karşısında Yusuf'un İkinci Düşü⁴²² sahneleri bulunmaktadır. Yusuf'un Birinci Düşü sahnesinde basit çizimli bir yatakta yarı uzanır ancak uyanık bir biçimde tasvir edilen Yusuf ve Yusuf'un arkasında sayısı belirlenemeyen demekler bulunmaktadır.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁴²³ Yusuf'un Düşleri ve Yusuf'un Düşlerini Ailesine Anlatması sahneleri bulunmaktadır. Yusuf'un Düşleri sahnesinde Yusuf'un iki düşü tek sahne ile anlatmıştır. Sahnede Yusuf bir şiltede yarı uzanır şekilde resmedilirken, şiltenin sağında biri dik, diğerleri yatay biçimde toplam 12 adet demet betimlenmiştir. Aynı sahnede Yusuf'un İkinci Düşü⁴²⁴ ile ilgili olarak stilize gökyüzü tasviri ve içinde yıldızlar güneş ve ayın kişileştirimi görülmektedir. Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması sahnesinde ise, Yusuf'un karşısında konumlandırılmış Yakup ve 11 kardeşine yönelik konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Söz konusu sahnelerin konuyu ele alış biçimi Viyana Genesis el yazması ile benzerlik göstermesine karşın ikonografik olarak oldukça farklıdır.

⁴²⁰Tevrat Yaratılış 35: 23'de Yakup'un toplamda 12 oğlu olduğunu yazmaktadır. Ancak söz konusu sahnelerde bu sayı Yaratılış metni ile örtüşmemektedir.

⁴²¹Ferrua, 1960, a.g.k., r. 60.

⁴²²bk. fol. 15r

⁴²³Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 102. r. 338, 339.

⁴²⁴bk. fol. 15r

Octateuch el yazmalarında⁴²⁵ ise Yusuf'un Düşleri ve Yusuf'un Düşlerini Kardeşlerine Anlatması tek sahnede işlenmiştir. Sahnede Yusuf, karşısında resmedilen 11 kardeşine yönelik konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Aynı sahnede sayısı belirlenemeyen demetler ve stilize gökyüzü tasviri ve içinde yıldızlar güneş ve ayın kişileştirimi görülmektedir.

Karşılaştırma örneklerinde Yusuf'un kardeşlerinin bulunduğu sahnelerde Tevrat Yaratılış 35: 23 metninde bahsi geçen Yakup'un oğullarının sayısı ile resmedilen figür sayısı, Viyana Genesis el yazması fol. 14r ve fol. 14v'da bulunan sahnelerin aksine, örtüşmektedir. Söz konusu detay dışında, Viyana Genesis el yazmasında sahneler ve metnin birbirleriyle uyumlu olduğu söyleyebiliriz.



⁴²⁵Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 114-115, r. 463, 464, 465)

Katalog no: 29 (EK-3, resim 29)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 015A

Folyo no: fol. 15r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 37: 9-14⁴²⁶

9 Yusuf bir düş daha görüp babasına ve kardeşlerine anlattı. “Dinleyin, bir düş daha gördüm” dedi, “Güneş, ay ve yıldız önümde eğildiler.” 10 Babası onu azarladı: “Ne biçim düş bu?” dedi, “Ben, annen, kardeşlerin gelip önünde yere mi eğileceğiz yani?” 11 Kardeşleri Yusuf’u kıskanıyordu, ama bu olay babasının aklına takıldı. 12 Bir gün Yusuf’un kardeşleri babalarının sürüsünü gütmek için Şekem’e gittiler. 13 İsrail Yusuf’a, “Kardeşlerin Şekem’de sürü güdüyorlar” dedi, “Gel seni de onların yanına göndereyim.” Yusuf, “Hazırım” diye yanıtladı. 14 dedi ...

Transkripsiyon:

1 [ΕΙΔΕ]Ν ΔΕ Ε[ΝΥ]ΠΙΝΙΟΝ Ε[Τ]ΕΡΟΝ ΚΑΙ ΔΙΗ[ΓΗ]Σ[ΑΤΟ] ΑΥΤΟ 2 [Τ]Ω
Π(ΑΤ)ΡΙ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΙΣ ΑΔΕΛΦΟΙΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΙΠΕ(Ν) 3 [Ἰ]ΔΟΥ
ΕΝΥΠΙΝΙΟΝ ΕΤΕΡΟΝ ΩΣΠΕΡ Ο ΗΛΙΟΣ ΚΑΙ Η 4 ΣΕΛΗΝΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΣΤΕΡΕΣ
ΠΡΟΣΕΚΥΝΟΥΝ ΜΕ ΚΑΙ ΕΠΕ 5 [ΤΙ]ΜΗ[Σ]ΕΝ ΑΥΤΩ Ο Π(ΑΤ)ΗΡ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ
ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΤΙ ΤΟ 6 [Ε]ΝΥΠΙΝΙΟΝ ΤΟΥΤΟ Ο ΕΝΥΠΙΝΙΑΣΘΗΣ ΑΡΑ ΓΕ ΕΛΘΟΝ
7 [ΤΕΣ ΕΛ]ΕΥΣΟΜΕΘΑ ΕΓΩ ΚΑΙ Η Μ(ΗΤ)ΗΡ ΣΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΑΔΕΛ 8 [Φ]Ο[Ι] ΣΟΥ
ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΑΙ ΣΟΙ ΕΠΙ ΤΗΝ ΓΗΝ ΕΖΗΛΩ 9 [ΣΑ]Ν ΔΕ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟ[Ι] ΑΥΤΟΥ
Ο ΔΕ Π(ΑΤ)ΗΡ ΑΥΤΟΥ ΔΙΕΤΗ 10 [ΡΗ]Σ[Ε]Ν ΤΟ ΡΗΜΑ ΕΠΟΡΕΥΘΗΣΑΝ ΔΕ ΟΙ
ΑΔΕΛΦΟΙ ΑΥΤΟΥ 11 [ΒΟ]ΣΚΙΝ ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΑΥΤΩΝ ΕΙΣ
ΣΥΧΕΜ’ 12 ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ι(ΣΡΑ)ΗΛ ΠΡΟΣ ἸΩΣΗΦ’ ΟΥΧ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΣΟΥ 13
[ΠΟΙ]ΜΕΝΟ[Υ]ΣΕΙΝ ΕΙΣ ΣΥΧΕΜ’ ΔΕΥΡΟ ΑΠΟΣΤΙΑΩ ΣΕ 14 [ΠΙ]ΡΟΣ [Α]ΥΤΟΥΣ
ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ἸΔΟΥ ΕΓΩ. ΕΙΠΕΝ ΔΕ

Sanatçı/Üslup: “5” olarak belirlenen sanatçı.

⁴²⁶Yaratılış 37: 9 Yusuf bir düş daha görüp kardeşlerine anlattı. “Dinleyin, bir düş daha gördüm” dedi, “Güneş, ay ve on bir yıldız önümde eğildiler.” 10 Yusuf babasıyla kardeşlerine bu düşü anlatınca, babası onu azarladı: “Ne biçim düş bu?” dedi, “Ben, annen, kardeşlerin gelip önünde yere mi eğileceğiz yani?” 11 Kardeşleri Yusuf’u kıskanıyordu, ama bu olay babasının aklına takıldı. 12 Bir gün Yusuf’un kardeşleri babalarının sürüsünü gütmek için Şekem’e gittiler. 13 İsrail Yusuf’a, “Kardeşlerin Şekem’de sürü güdüyorlar” dedi, “Gel seni de onların yanına göndereyim.” Yusuf, “Hazırım” diye yanıtladı. 14 (Babası, “Git kardeşlerine ve sürüye bak”) dedi, (“Her şey yolunda mı, değil mi, bana haber getir.” Böylece onu Hebron Vadisi’nden gönderdi. Yusuf Şekem’e vardı.)

Resim programı: Yusuf'un İkinci Düşü, Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması, Yusuf'un Kardeşleri Şekem'de

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf'un İkinci Düşü, Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması ve Yusuf'un Kardeşleri Şekem'de sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yusuf bir diğer düş görüp kardeşlerine anlatır. Düşünde; güneşin, ayın ve on bir yıldızın önünde eğilmiş olduğunu gördüğünü söyler. Yusuf babasıyla kardeşlerine bu düşü anlatınca, babası onu azarlar ve annesi ve kendisinin de mi önünde eğileceğini sorar. Bu olay üzerine Yusuf'un kardeşleri Yusuf'u kıskanmaya devam eder. Bir gün Yusuf'un kardeşleri babalarının sürüsünü gütmek için Şekem'e giderler.

Yusuf'un İkinci Düşü sahnelerin geleneksel şemasında; Yusuf, yatakta uzanır biçimde ve sahnede stilize gökyüzü tasviri, gökyüzü tasvirinin içinde yıldızlar, güneş ve ayın kişileştirimi görülmektedir. Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması sahnesinde ise Yusuf karşısında konumlandırılan ailesine yönelik konuşma jesti yapar biçimde görülmektedir. Söz konusu sahneler ile Yusuf'un Birinci Düşü'nü konu alan sahnenin birlikte resmedildiği örnekler de görülmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin ikisi üste biri altta olmak üzere iki beyaz şerit üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Yusuf'un İkinci Düşü sahnesi resmin sol üstünde bulunmaktadır. Sahnenin solunda bulunan yatak; ahşap oyma motiflerle süslü başlığı ve ayakları bulunan yüksekçe yatağın mavi ve pembe örtüsü, yatağın ayaklarının bir kısmını açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Yatak, yatak başlığı sahnenin sağına gelecek biçimde konumlandırılmıştır. Yatağın önünde zeminde ahşap görünümlü bir podest bulunmaktadır. Yatağın üzerinde iki ucu yuvarlatılmış ve bir ucu yatak başlığına düğümlenmiş beyaz şiltede uzanır pozisyonda betimlenmiş Yusuf, sağ eli ile başını, sol eli ile üzerinde örtülü beyaz örtüyü tutar biçimde ve vücudu izleyene tamamen dönmüş olarak resmedilmiştir. Sahnenin sol üst köşesinde stilize gökyüzü tasviri ve gökyüzü tasvirinin içinde 11 yıldız⁴²⁷, güneş ve ayın kişileştirimi görülmektedir.

⁴²⁷Viyana Genesis el yazması metninde yıldızların sayısı verilmemiş olmasına karşılık, Tevrat Yaratılış 37: 9 metninde geçen sayı ile örtüşmektedir.

Resmin sağ üst kısmında Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması sahnesi tasvir edilmiştir. Solda, omzunda ve kollarında siyah şeritli, siyah noktalı beyaz tunik ve kahverengi ayakkabı giyimli Yusuf karşısında konumlandırılmış ailesine doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Ahşap görümlü bir taburede beyaz saç ve sakallı, beyaz tunik üzerine himation giyimli Yusuf'un babası Yakup ve hemen yanında kahverengi şeritli mor stikharion üzerine açık kahverengi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli üvey annesi oturur biçimde betimlenmiştir. Yusuf'un üvey annesi sağ elini Yusuf'a doğru uzatır biçimde betimlenmiştir. Yusuf'un babasının ve üvey annesinin arkasında Yusuf'un 11 kardeşi bulunmaktadır. Sahnenin solundan başlayarak ilki, gri tunik üzerine gri pallium ile kırmızı çorap ve siyah ayakkabı, ikincisi kahverengi tunik üzerine mavi pallium ile mavi çorap ve renginin belirlenemediği ayakkabı giyimlidir. İlk figür profilden, ikinci figür dörtte üç profilden ancak baş kısmı arkasında konumlandırılan ilk figüre doğu dönmüş olarak betimlenmiştir. Söz konusu iki figürün izleyene göre solunda resmedilen üç figür sadece bedenlerinin üst kısmı görülebilmektedir. Sağdan sola doğru; ilki mavi, ikincisi pembe tunik, üçüncüsü ise kahverengi tunik üzerine beyaz pallium giyimlidir. Üç figür de dörtte üç profilden resmedilmiş olup bakışlarını karşılarında konumlandırılmış Yusuf'a doğru yönlendirmişlerdir. Figürlerin arka planında sadece saçları betimlenerek üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 6 figür bulunmaktadır.

Yusuf'un gerçek annesi olan Rahel çoktan ölmüş olduğu için, Viyana Genesis el yazması metninde ve sahnede bahsi geçen anne tanımlaması ve figürünün Rahel olmadığını bilmekteyiz. Ancak, Yahudi kaynaklarından Midraş Rabbah'da (Yaratılış 84: 11)⁴²⁸ Rahel'in ölümünden sonra Yakup'un bir diğer karısı olan Bilha'nın Yusuf ve Benyamin'i kendi çocukları gibi büyütmiş olduğundan bahsedilmektedir. Bu bağlamda söz konusu metinde ve sahnede bulunan anne figürünün Bilha olabilmesi muhtemeldir. Resmin alt bölümünde Yusuf'un Kardeşleri Şekem'de sahnesi kayalıklardan oluşan bir kır sahnesi görünümündedir. Sahnede 4 grup halinde betimlenmiş gri beyaz kayalıklarda oturan Yusuf'un 11 kardeşi ve kayalıkların ön kısmına bulunan purpura zemin üzerine dağınık bir şekilde yerleştirilmiş kırmızı işaretli 7 beyaz koyun ve bir adet gri teke bulunmaktadır. Yusuf'un 11 kardeşinden sahnenin solundan başlayarak; ilk grupta iki erkek figürü bulunmaktadır. Solda betimlenen pembe palliumunun üzerine oturmuş beyaz tunik giyimli erkek figürü, elini başına götürmüş ve uzaklara bakar

⁴²⁸Freedman, 1992, a.g.k., 778.

biçimde dörtte üç profilden resmedilmiştir. Hemen yanında bulunan beyaz tunik üzerine kırmızı pallium giyimli diğer erkek figürü bağdaş kurmuş ve eliyle sahnenin sağında betimlenmiş kardeşlerini gösterir biçimde resmedilmiştir. Figürün bedeni dörtte üç profilden, baş kısmı ise arkasında bulunan erkek kardeşine dönük olarak betimlenmiştir.

Sahnenin merkezinde ikinci grupta 4 figür bulunmaktadır. En önde konumlandırılmış kırmızı tunik giyimli erkek figürü arka planında betimlenen pembe tunik ile mavi çorap ve siyah ayakkabı giyimli bir diğer figürün bacağına başını izleyene tamamiyle dönük bir şekilde koymuş olarak tasvir edilmiştir. Pembe tunikli figürün izleyene göre sağında mavi tunik giyimli bir diğer figür ve söz konusu iki figürün arkasında sadece baş kısmı resmedilen üçüncü figür bulunmaktadır. Üç figür de dörtte üç profilden resmedilmiştir. Söz konusu 4 figürün izleyene göre sağında ve bu figürlere arkalarını dönmüş olarak betimlenen üçüncü grupta üç kişi bulunmaktadır. Ön planda beyaz-mavi tunik üzerine pembe pallium ile kırmızı çorap ve rengi belirlenemeyen ayakkabı, arka planda mavi tunik giyimli iki figür görülmektedir. Figürler dörtte üç profilden resmedilmiştir. Üç kişiden oluşan dördüncü grup sahnenin sağ bölümünde konumlandırılmıştır. Kırmızı tunik ve kırmızı çorap giyimli figür dörtte üç profilden resmedilmiş olup sağ eliyle sahnenin solunda bulunan kardeşlerini işaret etmektedir. Söz konusu figürün karşısında profilden betimlenen mavi tunik ile sarı çorap ve siyah ayakkabı giyimli bir diğer figür flüt çalarken tasvir edilmiştir. Her iki figürün arka planında bulunan sarı tunik giyimli üçüncü figür ise sahnenin soluna doğru bakışlarını yönlendirmiş biçimde betimlenmiştir. Söz konusu sahnede figürlerin ten renklerinin oldukça koyu resmedilmiş olması dikkat çekicidir.

Karşılaştırma: Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁴²⁹ Yusuf'un Düşleri ve Yusuf'un Düşlerini Ailesine Anlatması sahneleri bulunmaktadır. Her iki sahne de ikişer sahneden oluşmaktadır⁴³⁰. Yusuf'un Düşlerini Ailesine Anlatması sahnesinin Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahneden farklı kılan anne figürünün temsil edilmemiş olmasıdır.

Octateuch el yazmalarında⁴³¹ ise Yusuf'un Düşleri ve Yusuf'un Düşlerini Kardeşlerine Anlatması tek sahnede işlenmiştir⁴³². Yusuf'un Düşlerini Kardeşlerine

⁴²⁹Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 102. r. 338, 339.

⁴³⁰Detaylar için bk. fol. 14v karşılaştırma bölümü.

⁴³¹Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 114-115, r. 463, 464, 465)

Anlatması sahnesinin Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahneden farkı Yakup'un ve anne figürünün kompozisyona dahil edilmemiş olmasıdır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında konu fol. 14v ile fol. 15r'da ayrı ayrı ele alınmıştır. Böylelikle benzer örneklerden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Tevrat Yaratılış 37: 13 metni, Viyana Genesis el yazması metninde verilmiş olmasına karşın resme yansıtılmamıştır. Yakup ile Yusuf'un konuşmalarını içeren bu metnin temsili fol. 15v'da görülmektedir.



⁴³²Detaylar için bk. fol. 14v. karşılaştırma bölümü.

Katalog no: 30 (EK-3, resim 30)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 015B

Folyo no: fol. 15v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde 4 sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 37: 14-19⁴³³

14 İsrail, “Git kardeşlerine ve sürüye bak. Her şey yolunda mı, değil mi, bana haber getir.” Böylece onu Hevron Vadisi’nden gönderdi. Yusuf Şekem’e vardı. 15 Kırda dolaşırken bir adam onu görüp, “Ne arıyorsun?” diye sordu. 16 “Kardeşlerimi arıyorum” diye yanıtladı, “Buralarda sürü güdüyorlar. Nerede olduklarını biliyor musun?” 17 Adam, “Buradan ayrıldılar” dedi, “Dotan’a gidelim` dediklerini duydum.” Böylece Yusuf kardeşlerinin peşinden gitti ve Dotan`da onları buldu. 18 Kardeşleri onu uzaktan gördüler. Yusuf yanlarına varmadan, onu öldürmek için düzen kurdular. 19 Birbirlerine ...

Transkripsiyon:

1 [AY]T[Ω] Ι[ΣΡΑ]ΗΛ ΠΟΡΕΥΘΕΙ[Σ] ΕΙΔΕ ΕΙ Ψ[Υ]ΕΝΟΥΣΕΙ[Ν] ΟΙ [ΑΔ]ΕΛ 2
ΦΟΙ ΣΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡ[Ο]ΒΑΤΑ ΚΑΙ ΑΝΑΓΓΙΛΟΝ ΜΟΙ ΚΑΙ 3 ΑΠΕΣΤΙΛΕΝ
ΑΥΤΟΝ ΕΚ ΤΗΣ ΚΟΙΛΑΔΟΣ ΤΗΣ ΧΕΛΒΩ[Ν] 4 ΚΑΙ ΗΛΘΕΝ ΕΙΣ ΣΥΧΕΜ ΚΑΙ
ΕΥΡΕΝ ΑΥΤΟΝ ΑΝ[ΘΡΩΠ]ΟΣ [Π]ΛΑ 5 ΝΩΜΕΝΟΝ ΕΝ ΤΩ ΠΕΔΙΩ ΕΡΩΤΗΣΕΝ
ΔΕ [Α]ΥΤΟ[Ο(Ν)] 6 Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΛΕΓΩΝ ΤΙ ΖΗΤΕΙΣ Ο ΔΕ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ 7
ΤΟΥΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ ΜΟΥ ΖΗΤΩ ΑΝΑΓΓΙΛΟΝ Μ[ΟΙ ΠΟΥ] 8 ΒΟΣΚΟΥΣΙΝ:
ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ Ο ΑΝ[ΘΡΩΠ]ΟΣ ΑΠΕΡΚ[Α]ΣΕ[Ι(Ν)] 9 ΕΝΤΕΥΘΕΝ ΗΚΟΥΣΑ
ΓΑΡ ΑΥΤ[Ω]Ν ΛΕΓΩΝΤΩΝ [ΠΟ] 10 ΡΕΥΘΩΜΕΝ ΕΙΣ ΔΟΘΑΕΙΜ ΚΑΙ
ΕΠΟΡΕΥΘΗ ΙΩΣΗ[Φ]’ 11 ΚΑΤΟΠΙΣΘΕΝ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΥ[ΡΕΝ]
12 ΑΥΤΟΥΣ ΕΝ ΔΟΘΑΕΙΜ’ ΠΡΟΕΙΔΟΝ ΔΕ ΑΥΤΟΝ Μ[Α]ΚΡΟ 13ΥΘΕΝ ΠΡΟ
ΤΟΥ ΕΝΓΙΣΑΙ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΥΣ Κ[Α]Ι ΕΠΟΝ [ΗΡΕ]Υ 14 ΟΝΤΟ ΤΟΥ ΑΠΟΚΤΙΝΑΙ
ΑΥΤΟΝ. ΕΙΠΑΝ ΔΕ ΕΚ[Α]ΣΤΟΣ

⁴³³Yaratılış 37: 14 Babası, “Git kardeşlerine ve sürüye bak” dedi, “Her şey yolunda mı, değil mi, bana haber getir.” Böylece onu Hevron Vadisi’nden gönderdi. Yusuf Şekem’e vardı. 15 Kırda dolaşırken bir adam onu görüp, “Ne arıyorsun?” diye sordu. 16 Yusuf, “Kardeşlerimi arıyorum” diye yanıtladı, “Buralarda sürü güdüyorlar. Nerede olduklarını biliyor musun?” 17 Adam, “Buradan ayrıldılar” dedi, “Dotan’a gidelim` dediklerini duydum.” Böylece Yusuf kardeşlerinin peşinden gitti ve Dotan`da onları buldu. 18 Kardeşleri onu uzaktan gördüler. Yusuf yanlarına varmadan, onu öldürmek için düzen kurdular. 19 Birbirlerine, (“İşte düş hastası geliyor” dediler.)

Sanatçı/Üslup: “5” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Yusuf’u Şekem’e Göndermesi, Yusuf’la Benyamin’in Ayrılması, Yusuf’un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması, Yusuf’un Dotan’da Kardeşlerini Bulması

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup’un Yusuf’u Şekem’e Göndermesi, Yusuf’la Benyamin’in Ayrılması, Yusuf’un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması ve Yusuf’un Dotan’da Kardeşlerini Bulması sahneleri olmak üzere toplam 4 sahneden oluşmaktadır.

Yakup’un Yusuf’u Şekem’e Göndermesi ve Yusuf’la Benyamin’in Ayrılması sahnelerinde bulunan Benyamin, anne ve melek figürlerinin betimlenmesi dışında, sahnelerin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yakup, Yusuf’u kardeşlerine ve sürüye bakması için Hevron Vadisi’nden gönderir. Yusuf Şekem’e vardığında bir adam onu görür ve ne aradığını sorar. Yusuf ise kardeşlerini aradığını, buralarda sürü güdtüklerini söyler ve adama onları nerede bulabileceğini sorar. Adam ise, Yusuf’un kardeşlerinin ordan ayrıldıklarını ve ayrılırken Dotan’a gidelim dediklerini duyduğunu söyler. Böylece Yusuf kardeşlerinin peşinden gider ve Dotan’da onları bulur. Kardeşleri Yusuf’u uzaktan görüp, Yusuf’u öldürmek için plan yaparlar.

Sahnelerin geleneksel şemasında, Yakup’un Yusuf’u Şekem’e Göndermesi sahnesinde oturur pozisyonda betimlenen Yakup ve karşısında Yusuf bulunmaktadır. Sahnede anne figürünün bulunması araştırmalarımız dahilinde incelediğimiz örnekler ışığında bir tek Viyana Genesis el yazmasında bulunmaktadır. Ancak Benyamin’in sahneye dahil olduğu örnekler bulunmaktadır. Yusuf’la Benyamin’in Ayrılması sahnesinin ayrı olarak resmedilmesi üniktir. Bununla birlikte sahneye eşlik eden melek figürünün Yusuf’a yol gösteren adam figürünün yerine kullanıldığı betimlemeler de mevcuttur. Yusuf’un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması ve Yusuf’un Dotan’da Kardeşlerini Bulması sahnelerinde; Yusuf, bir erkek figürü ve örneklere göre sayılarının farklılaştığı Yusuf’un kardeşleri bulunmaktadır. Tüm sahnelerin içerdiği konu, ayrı ya da tek bir sahnede betimlenebilmektedir. Sahnelerde, küçük baş hayvanlar ve bir köpek görülebilmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Ancak Yusuf’un Dotan’da Kardeşlerini Bulması sahnesinde zemin olarak manzara unsurları görülmektedir. Sahnelerin ikisi üste ikisi altta olmak üzere, yeşil-beyaz şeritler üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için

kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Yakup'un Yusuf'u Şekem'e Göndermesi sahnesi resmin sol üst bölümünde yer almaktadır. Sahnenin solunda kolçaklı ve motiflerle bezenmiş sırtlığı olan ahşap görünümünde bir sandalyede oturur pozisyonda Yakup, beyaz saç ve sakallı ve omuzlarından siyah şeritli beyaz uzun tunik ve sandalet giyimlidir. Dörtte üç profilden betimlenen Yakup'un önünde omuzlarından siyah şeritli ve siyah noktalı beyaz tunik giyimli küçük bir çocuk olarak betimlenen Benyamin bulunmaktadır. Dörtte üç profilden resmedilen Benyamin, karşısında konumlandırılmış Yusuf'a doğru bakışlarını yönlendirmiştir. Profilden tasvir edilen Yusuf, omuzlarından siyah şeritli ve siyah noktalı beyaz tunikli giyimlidir ve sırtında pembe bir çuval taşımaktadır. Yakup sağ eliyle kendisine doğru proskinesis duruşta resmedilen Yusuf'un çenesine dokunmaktadır. Yusuf'un hemen arkasında dörtte üç profilden, mavi stikharion üzerine açık kahverengi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli Yusuf'un üvey annesi düşünceli bir biçimde tasvir edilmiştir. Söz konusu sahneyle ilgili Tevrat Yaratılış metninde Benyamin ve üvey anne ile bilgi bulunmamaktadır. Viyana Genesis el yazması fol. 15r'da Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması sahnesinin ikonografik çözümlemesinde bahsedildiği gibi anne figürünün kökeni Yahudi kaynaklarından Midraş Rabbah (Yaratılış 84: 11)⁴³⁴ bağlanabilir. Ancak söz konusu metinde Benyamin ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır.

Resmin sağ kısmında Yusuf'la Benyamin'in Ayrılması sahnesinde bir önceki sahne ile benzer ve dörtte üç profilden betimlenmiş Benyamin ile Yusuf ve kanatlı bir melek figürü bulunmaktadır. Benyamin'in her iki eli yüzünde, üzüntülü bir yüz ifadesiyle önünde konumlandırılmış ve bakışlarını kendisine yönlendirmiş Yusuf'a doğru bakar biçimde resmedilmiştir. Omuzlarından kahverengi şeritli mavi-beyaz tunik ve sandalet giyimli kanatlı melek sahnenin sağına doğru adım atar biçimde, ancak başını arkasında bulunan Yusuf ile Benyamin'e doğru çevirmiş şekilde betimlenmiştir. Sahnenin sağında kademeli kaideli bir sütun ve sütunun gövdesi fiyonk şeklinde bağlanmış kırmızı bir kumaş ile bezenmiştir. Söz konusu sütunun sağ arka planında uzakta oldukları duygusunu yaratan üç kahverengi sütun bulunmaktadır.

Kompozisyona Benyamin'in dahil edilmiş olmasıyla ilgili araştırmalarımız dahilinde herhangi bir kanıt rastlanmamıştır. Ancak kanatlı melek figürünün izlerine

⁴³⁴Freedman, 1992, a.g.k., 778.

Yahudi kaynaklarda rastlanmaktadır. Yusuf'un Dotan yolunda karşılaşmış olduğu kişi için Targum PsJonathan'da (Yaratılış XXXVI)⁴³⁵ "Başmelek Gabriel benzeri bir adam", Targum Neofiti'de (Yaratılış 37: 15)⁴³⁶ "insan görünümünde bir melek", Pirke de Rabbi Eliezer'de⁴³⁷ "burdaki adam "Gabriel"dir" ve Yahudi öykülerinde⁴³⁸ "insan kılığında gelen Gabriel" gibi tanımlamalar yazmaktadır. Melek figürü ve bir sonraki Yusuf'un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması sahnesinde resmedilmiş erkek figürü ile birlikte yorumlandığında sanatçının Tevrat ve diğer Yahudi kaynaklarını birlikte yorumlamış olduğu anlaşılmaktadır.

Yusuf'un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması sahnesi resmin sol altında bulunmaktadır. Sahnede bir önceki sahneler ile benzer ve dörtte üç profilden betimlenmiş Yusuf, izleyiciye tamamiyle arkası dönük, profilden betimlenen baş kısmını Yusuf'a doğru çevirmiş bir erkek figürüne doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Kahverengi kısa tunik üzerine mavi pallium ve siyah-beyaz çizme giyimli söz konusu erkek figürü, sağ eliyle sahnenin sağında bulunan Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması sahnesine doğru işaret eder biçimde betimlenmiştir.

Resmin sağ altında bulunan Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması sahnesinde muhtemelen Yusuf'un kardeşlerinin gitmiş olduğu Dotan bölgesini diğer sahnelerden ayırmak için zemin olarak yeşil-mavi ve manzara unsurları kullanılmıştır. Sahnenin solunda koyu mavi bir yol ve yolu izleyen stilize mavi iki sütun görülmektedir. Yolun hemen bitişiğinde kademeli betimlenmiş kahverengi bir kayalık ve kayalığın üzerinde kahverengi bir sütun bulunmaktadır. Kayalığın üst arka planında diğer sahneler ile benzer betimlenmiş Yusuf elinde tutmuş olduğu bir sopa ile sahnenin sağına doğru ilerlemektedir. Profilden betimlenen Yusuf'un hemen önünde beyaz-gri bir köpek⁴³⁹, Yusuf'un ayağına doğru eğilir biçimde betimlenmiştir.

Sahnede yeşil-mavi zemin üzerine dağınık bir şekilde 4 grup halinde konumlandırılmış Yusuf'un 10 kardeşi ve kontur çizgilerinin kullanıldığı 6 beyaz ve bir kahverengi koyun bulunmaktadır. Yusuf'un 10 kardeşinden sahnenin solundan başlayarak ilk grupta iki erkek figüründen mavi kısa tunik üzerine kırmızı pallium giyimli figür profilden ve ayakta, siyah şeritli kahverengi tunik giyimli diğer figür

⁴³⁵Etheridge, 1862, a.g.k., 287.

⁴³⁶McNamara, 1992, a.g.k., 172.

⁴³⁷Friedlander, 1916, a.g.k., 292.

⁴³⁸Ginzberg, 1954-1959, a.g.k., 11.

⁴³⁹Tevrat Yaratılış metninde bahsi geçmeyen köpek, Yahudi kaynaklarından Midraş Rabbah'da (Yaratılış 84: 14 ... dediler ki, yanındaki köpeği ona karşı kışkırtarak onu öldürelim) karşımıza çıkmaktadır (Freedman, 1992, a.g.k.,780).

izleyene arkasını tamamiyle dönmüş, oturur ve sol elini kaldırmış biçimde betimlenmiştir. Her iki figür de Yusuf'un olduğu yöne doğru bakmaktadırlar. Sahnenin merkezinde ikinci grupta; oturur pozisyonda betimlenen siyah şeritli beyaz tunik giyimli profilden betimlenen erkek figürü, karşısında ayakta ve her iki elini başına koymuş biçimde görülen elinde mavi pallium tutan, kahverengi kısa tunik giyimli dörtte üç profilden resmedilmiş diğer erkek figüre doğru sağ elini uzatırken tasvir edilmiştir. Sahnenin sağ alt kısmında konumlandırılan üçüncü grupta; pembe tunik giyimli mavi palliumunun üzerine uzanır biçimde betimlenen bir erkek figürü ve söz konusu figüre doğru eğilmiş, kahverengi tunik giyimli sağ eliyle yerde uzanan figürün sol omzuna dokunur biçimde ve profilden resmedilen bir diğer erkek figürü bulunmaktadır. Sahnenin sağ merkezinde bulunan dördüncü grup 4 kişiden oluşmaktadır. Kahverengi ve beyaz tunikli iki erkek figürü oturur pozisyonda profilden resmedilmiştir. Oturan figürlerin karşısında omuzlarından etek ucuna kadar siyah şeritli beyaz kısa tunik giyimli bir diğer erkek figürü ayakta ve dörtte üç profilden betimlenmiştir. Oturan figürlerin arkasında ise mavi kısa tunik giyimli erkek figürü, oturan figürlere doğru eğilir pozisyonda ve profilden tasvir edilmiştir. Figürler, Yusuf'un bulunduğu yere doğru bakışlarını yönlendirmiş ve birbirleriyle konuşur biçimde resmedilmiştir.

Sahnenin sağ üst köşesinde apsis cepheli, ek yapılı bazilika görünümünde mavi kiremit çatılı kahverengi mimari bir yapı bulunmaktadır.

Karşılaştırma: Günümüzde Riggisberg (İsviçre) Abegg-Stiftung'da bulunan 4. yüzyılın ortalarına tarihlenen duvar halısında⁴⁴⁰ bulunan Yusuf'un Melekle Karşılaşması sahnesi, kanatlı melek tasvirinin en erken örneğini temsil etmektedir. Sahnede kanatlı melek zeminle bağlantısı olmaksızın, uçarken tasvir edilmiştir.

Günümüzde Sens Katedral Hazinesi'nde bulunan 5. yüzyıla tarihlenen dokuma ipek tekstil parçasında⁴⁴¹ Yakup'un Yusuf'u Şekem'e Göndermesi, Yusuf'un Yol Gösteren Melek ile Karşılaşması ve Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması sahneleri bulunmaktadır. Dokuma parçasında sahneler iki sıra halinde iki kere betimlenmiştir. Yakup'un Yusuf'u Şekem'e Göndermesi ve Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması sahnelerinin bulunduğu parçaların çok az bölümü günümüze ulaşabilmiş olsa dahi, sahnelerin varolduğunu kanıtlayabilecek durumdadır. Eserde sahnelere eşlik eden

⁴⁴⁰L. Kötzsche (1995). *Der neuerworbene Wandbehang mit gemalten alttestamentlichen Szenen in der Abegg-Stiftung (Bern)*. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton. s 69. r. 1f.

⁴⁴¹O. Falke (1913). *Kunstgeschichte der Seidenweberei: eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichneten Stahlstiche mit erläuterndem Texte (Band 1)*. Berlin. s. 41. r. 53.

yazıtta Yusuf'un Yol Gösteren Melek sahnesindeki melek figürü için “melek” tanımlaması kullanılmıştır.

Yukarı bahsi geçen sahnelerde betimlenen melek figürü ikonografik açıdan benzerlik göstermese de, konunun ele alınış biçiminden, Viyana Genesis el yazmasında ilgili sahnede resmedilen melek figürüyle benzerlik göstermektedir. Erkek figürü ortaya çıkana kadar sahnenin bir melek figürüyle temsil edildiği düşünülmektedir⁴⁴².

6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan ikonografik ayrıntılar görülememektedir. Ancak sahnenin solunda sağına doğru hareket eder biçimde resmedilen bir erkek figürü ve sahnenin solunda ayakta resmedilen bir diğer erkek figürünün, söz konusu sahnenin Yusuf'un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması sahnesi olduğunu düşündürmektedir⁴⁴³.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁴⁴⁴ Yusuf'un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması ve Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması sahneleri bulunmaktadır. İlk sahnede Yusuf karşısında bulunan erkek figürüne konuşma jesti yapar biçimde tasvir edilirken, diğer erkek figürü sağ eliyle Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması sahnesine doğru işaret etmektedir. İkinci sahnede Yusuf'un 10 kardeşi⁴⁴⁵ ve önlerinde çeşitli küçük baş hayvanlar bulunmaktadır.

Octateuch el yazmalarından⁴⁴⁶ Kodeks Vaticanus Graecus 747'de Yakup'un Yusuf'u Şekem'e Göndermesi ve Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması sahneleri ayrı resimlerde birer sahne olarak görülmektedir. İlk sahnede Yakup oturur pozisyonda, karşısında bulunan Yusuf'a konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Yakup'un yanında küçük bir çocuk olarak betimlenen Benyamin bulunmaktadır. İkinci sahnede ise; Yusuf, sahnenin sağında betimlenen kardeşlerine⁴⁴⁷ doğru ilerler şekilde tasvir edilmiştir. Diğer Octateuch el yazmalarında, söz konusu sahneler tek resimde iki ayrı kompozisyon olarak verilmiştir. Ancak resimlerde, sahnelerin ayrımını göstermek için Yusuf iki kere betimlenmiştir. Bununla birlikte Yusuf'un yanında siyah bir köpek

⁴⁴²A. Stauffer (1992). *Spätantike und koptische Wirkereien: Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*. Bern; Wien. s. 151.

⁴⁴³Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 103. r. 345, 346.

⁴⁴⁴Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 103. r. 344.

⁴⁴⁵S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde Yusuf'un kardeşlerinin daha önce bulunduğu sahnelerde 11 kişi betimlenmişti. Ancak bu sahnede 10 kişi olarak betimlenmiştir. Yusuf'un öz kardeşi Benyamin ile ilgili bir bilgi olmamasına karşın, sahneye dahil edilmemiştir.

⁴⁴⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 115-116, r. 466, 467, 468, 469, 470)

⁴⁴⁷Octateuch el yazmalarında konuyla ilgili sahnelerde Yusuf'un kardeşlerinin sayısı tutarlık göstermemektedir.

bulunmaktadır. Tüm Octateuch el yazmalarında konuyla ilgili sahnelerde Yakup ve Yusuf haleli olarak resmedilmiştir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması fol. 15v'nin ilk iki sahnesinde, yoruma açık pek çok tasvir bulunmaktadır. Konuyla ilgili metinlerde bir karşılığı olmamasına rağmen Benyamin iki sahnede de karşımıza çıkmaktadır. Buradaki amaç; Tevrat Yaratılış metninin ilerleyen bölümlerinde Yakup'un Benyamin'i yanında tutmak istemesine gönderme yapmak ya da Yakup'un tek öz kardeşi olduğu için Benyamin'e özel bir yer ayrılması olduğu düşünülebilir⁴⁴⁸. Ayrıca anne figürünün, kederli bir yüz ifadesiyle resmedilmesi Yusuf'u bekleyen tehlikeleri Yusuf'un ailesi tarafından sezilmiş olduğunun yansıtması olabilir. Yusuf'un Mısır tutsaklığının başlangıcı Yakup'un Yusuf'u Şekem'e Göndermesi sahnesi ile başlamış olması, söz konusu sahnelerde duygu yoğunluğunun detaylı verilmesinin bir diğer nedeni olduğu düşünülebilir⁴⁴⁹. İkinci sahnede betimlenmiş olan melek figürü⁴⁵⁰ ile ilgili konuyla ilgili araştırmalarda Yusuf'un karşılaçağı tehlikelerde ona eşlik eden Koruyucu Melek tanımı yapılabilmektedir. Ancak bu tanımı temellendiren bir bilgi bulunmamaktadır. Bundan dolayı, melek figürü için kullanılan Koruyucu Melek tanımı için sadece farklı bir bakış açısı olarak bahsedebiliriz⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ 4. yüzyılın ikinci yarısında Suriyeli Ephraim'in kaleme aldığı Yusuf'un hayat öyküsünde Benyamin'e özel bir yer vermiştir (Zimmermann, 2003, a.g.k., 154).

⁴⁴⁹ Zimmermann, 2003, a.g.k., 148.

⁴⁵⁰ Melek figürüyle ilgili bilgilere resmin ikonografik çözümlemesi bölümünde detaylı olarak yer verilmiştir.

⁴⁵¹ Mazal, 1980, a.g.k., 150; Zimmermann, 2003, a.g.k., 152-154.

Katalog no: 31 (EK-3, resim 31)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 016A

Folyo no: fol. 16r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 39: 9-13⁴⁵²

9 (Senin dışında hiçbir şeyi) benden esirgemedi. Çünkü sen onun karısısın. Nasıl böyle bir kötülük yapar, Tanrı'ya karşı günah işlerim?" 10 Potifar'ın karısı her gün kendisiyle yatması ya da birlikte olması için direttiye de, Yusuf onun isteğini kabul etmedi. 11 Bir gün Yusuf olağan işlerini yapmak üzere eve gitti. İçerde ev halkından hiç kimse yoktu. 12 Potifar'ın karısı Yusuf'un giysisini tutarak, "Benimle yat" dedi. Ama Yusuf giysisini onun elinde bırakıp evden dışarı kaçtı. 13 Kadın Yusuf'un giysisini bırakıp kaçtığını görünce,...

Transkripsiyon:

1 [ΑΠ] Ε[ΜΟ]Υ ΟΥΔΕΝ ΠΛΗΝ ΣΟΥ ΔΙΑ ΤΟ ΣΕ ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΥΤΟΥ 2 ΕΙΝ[ΑΙ]
ΚΑΙ ΠΩΣ ΠΟΙΗΣΩ ΤΟ ΡΗΜΑ ΤΟ ΠΟΝΗΡΟ(Ν) 3 [Τ]ΟΥΤΟ [Κ]ΑΙ
ΑΜΑΡΤΗΣΟΜΑΙ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ 4 ΗΝΙ[Κ]Α [Δ]Ε ΕΛΑΛΙ ΤΩ ἸΩΣΗΦ
ΗΜΕΡΑΝ ΕΞ ΗΜΕΡΑΣ 5 ΚΑΙ ΟΥΧ ὙΠΗΚΟΥΣΕΝ ΑΥΤΗ ΚΑΘΕΥΔΕΙΝ ΜΕΤ
ΑΥΤΗΣ 6 ΤΟΥ ΣΥΝΓΕΝΕΣΘΑΙ ΑΥΤΗ. ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΤΟΙΑΥΤΗ 7 [ΤΙΣ ΗΜΕΡΑ]
ΕΙΣΗΛΘΕΝ ἸΩΣΗΦ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΙΚΙΑΝ 8 ΠΟΙΕΙ(Ν) ΤΑ ΕΡΓΑ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΟΥΘΕΙΣ
ΤΩΝ ΕΝ ΤΗ 9 [ΟΙ]ΚΙΑ ΕΣΩ ΕΠΕΣΠΑΣΑΤΟ ΑΥΤΟΝ ΤΩΝ ἸΜΑΤΙΩ(Ν) 10
Λ[ΕΓ]ΟΥΣΑ [ΚΟ]ΙΜΗΘΗΤΙ ΜΕΤ ΕΜΟ[Υ] ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΙΠΩ(Ν) 11 ΤΑ Ἰ[ΜΑΤΙΑ]
Ε[Ν] ΤΑΙΣ ΧΕ[Ρ]ΣΕΙΝ ΑΥΤΗΣ ΕΦΥΓΕΝ Κ(ΑΙ) 12 ΕΞΗΛΘΕΝ ΕΞΩ ΚΑΙ
[ΕΓΕΝ]ΕΤ[Ο] ΩΣ Ε[Ι]ΔΕΝ ΟΤΙ 13 ΚΑ[ΤΕΛΙ]ΠΕΝ Τ[Α] ἸΜ[ΑΤ]ΙΑ ΑΥΤΟΥ ΕΝ
ΤΑΙΣ Χ[Ε]ΡΣΙΝ 14 [Α]Υ[ΤΗ]Σ [Κ]Α[Ι] (Ε)ΦΥΓΕΝ ΚΑ[Ι] ΕΞΗΛΘΕΝ ΕΞ[Ω]

Sanatçı/Üslup: "5" olarak belirlenen sanatçı.

⁴⁵²Yaratılış 39: 9 Bu evde ben de onun kadar yetkiliyim. Senin dışında hiçbir şeyi benden esirgemedi. Sen onun karısısın. Nasıl böyle bir kötülük yapar, Tanrı'ya karşı günah işlerim?" 10 Potifar'ın karısı her gün kendisiyle yatması ya da birlikte olması için direttiye de, Yusuf onun isteğini kabul etmedi. 11 Bir gün Yusuf olağan işlerini yapmak üzere eve gitti. İçerde ev halkından hiç kimse yoktu. 12 Potifar'ın karısı Yusuf'un giysisini tutarak, "Benimle yat" dedi. Ama Yusuf giysisini onun elinde bırakıp evden dışarı kaçtı. 13 Kadın Yusuf'un giysisini bırakıp kaçtığını görünce,

Resim programı: Yusuf'la Potifar'ın Karısı, Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması, tanımlanamayan sahne

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf'la Potifar'ın Karısı, Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması ve tanımlanamayan sahne sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Yusuf'la Potifar'ın Karısı ve Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması sahnelerinin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Mısırlı Potifar tarafından satın alınan Yusuf, efendisinin evinde çalışır. Ancak bir gün Potifar'ın karısı Yusuf ile yatmak ister ve Yusuf onu reddeder. Bir gün Yusuf olağan işlerini yapmak üzere eve gittiğinde, Potifar'ın karısı Yusuf'un giysisini tutarak, onunla yatmasını ister. Ancak Yusuf giysisini onun elinde bırakıp evden dışarı kaçar.

Yusuf'la Potifar'ın Karısı ve Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması sahnelerinin geleneksel şemasında, kapalı bir mekanda Potifar'ın Karısı Yusuf'un kıyafetini Yusuf'un üzerinden çeker biçimde resmedildiği görülmektedir. Bir sonraki sahnede ise Yusuf uzaklaşmaya çalışırken resmedilmiştir.

Vienna Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin ikisi üste biri altta olmak üzere, açık yeşil şeritler üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin sol üstünde Yusuf'la Potifar'ın Karısı sahnesi bulunmaktadır. Kapalı bir mekan hissi verebilmek için; sahnenin solunda, karşılıklı iki sıra sütunların birbirlerine üç kademeli bezemesiz arşitrav ile bağlanmasından oluşan C (Sigma) biçimli cephe elemanı ve sahnenin sağında, geometrik bezemeler ile bezenmiş ahşap görünümlü sahnenin soluna doğru açık şekilde betimlenmiş bir kapı bulunmaktadır.

Sahnenin solunda bulunan yatak; ahşap oyma motiflerle süslü ayakları bulunan yüksekçe yatağın pembe örtüsü, yatağın ayaklarının ön kısmını açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Zeminde betimlenmiş ahşap görünümlü podest üzerine basan açık pembe uzun elbiseli, beline sarılmış kırmızı bir örtü ve siyah saçlarında incili bir taç ile betimlenen Potifar'ın karısı, ucu yuvarlatılmış beyaz şiltede oturur pozisyonda ve bedeni profilden baş kısmı ise dörtte üç profilden resmedilmiştir. Potifar'ın Karısı karşısında bulunan siyah noktalı beyaz tunik ve siyah çizme giyimli Yusuf'un üzerinde bulunan pembe palliumu kendine doğru çeker biçimde tasvir edilmiştir. Bedeni

cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden resmedilen Yusuf ise sağında bulunan kapıya doğru yönelmiş ve büyük bir adım atar biçimde betimlenmiştir.

Tevrat Yaratılış metninde Potifar'ın Karısı'nın yatakta betimlenmiş olmasıyla ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Oysa ki, Yahudi metinlerinden Babil Talmut'da geçen öyküye göre; olayın gerçekleştiği gün bir festival günüdür ve herkes tapınaklarına gitmiştir. Ancak Potifar'ın Karısı Yusuf'u razı edebilecek böyle bir fırsatı bir daha ele geçiremeyeceği için hasta olduğunu söylemiş ve festivale katılmamıştır. Kadının, yatakta resmedilmesinin yalandan hasta olma durumunu vurgulamak için olduğu düşünülebilir⁴⁵³.

Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması sahnesi resmin sağ üst kısmında yer almaktadır. Omzunda ve kollarında siyah şeritli beyaz bir tunik ve siyah çizme giyimli Yusuf, endişeli bir yüz ifadesiyle bir önceki sahnede betimlenen kapıya doğru bakmaktadır. Baş kısmını ve bakışlarını arkasına doğru yönlendiren Yusuf dörtte üç profilden betimlenmiştir. Sahnenin sağında başında kırmızı bir şapka (tabak?) ile bedeni çıplak küçük bir çocuk ahşap görünümlü kolçaklı bir beşikte oturur pozisyonda ve dörtte üç profilden resmedilmiştir. Bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden tasvir edilmiş pembe elbiseli bir kadın figürü ise elinde bir oyuncak ile çocuğa doğru eğilir biçimde görülmektedir. Söz konusu iki figürün sağında; başında beyaz hilal⁴⁵⁴ ve yıldız motif bezemeli sarık benzeri bir şapka ve altın yıldız süslemeli koyu mavi pelerinli bir elbise ve kahverengi ayakkabı giyimli yaşlı bir kadın (astrolog?) elleriyle tuttuğu iğ ve öreke ile ellerini yukarı doğru kaldırır biçimde resmedilmiştir.

Tevrat Yaratılış metninde figürlerin kim olduklarına dair bir bilgi bulunmadığı için, söz konusu sahnede Yusuf'un arkasına dönüp geriye bakması durumu açıklanamamaktadır. Ancak Yahudi kaynaklarında⁴⁵⁵, meydana gelen olayı yorumlayabileceğimiz bir kaç öykü bulunmaktadır. İki farklı öyküde Yusuf'un da Potifar'ın Karısı'nı arzuladığından ve Yusuf'u uyarmak için Tanrı'nın, birisinde babası Yakup'un imgesiyle, diğerinde annesinin imgesiyle Yusuf'a görüldüğünden bahsedilmektedir. Bir başka öyküde ise Yusuf'un bir kaç kere odaya geri döndüğünden ve her seferinde pişman olup arzusunu bastırdığı yazmaktadır. Yusuf'un sahnede geriye doğru bakması iki duygu arasında kalmış olduğunu gösteriyor olabilir. Öyküler;

⁴⁵³K. Kogman-Appel (1999). *Bible illustration and the Jewish Tradition*, in: J. Williams (Hrsg.), *Imaging the Early Medieval Bible*, Pennsylvania. s. 67-69.

⁴⁵⁴Benzer hilal betimlemesi fol. 15r'da Yusuf'un İkinci Düşü sahnesinde bulunmaktadır.

⁴⁵⁵Ginzberg, 1954-1959, a.g.k., 53-54.

beşikteki çocuk ve başında bulunan kadın figürü için Yusuf ve onun günah işlemesini engelleyen annesi Rahel olabileceğinden bahsetmektedir⁴⁵⁶.

Söz konusu figürlerin tanımlamasıyla ilgili bir diğer görüş; beşikteki çocuk figürünün Potifar ile Karısı'nın evlat edindiği ve Yusuf'un gelecekteki eşi Asenat ve başındaki kadın figürünün Potifar'ın Karısı olabileceğidir. Yahudi metinlerinden Pirke de Rabbi Eliezer'de⁴⁵⁷ geçen öyküde Asenat Yakup'un kardeşi Dinah'ın gayrimeşru kızıdır. Yakup, Asenat yönelik gelebilecek tehlikelere karşın, onun tanrısal soyunu vurgulamak için altın bir tabağa "Kutsal İsmi"⁴⁵⁸ yazar ve tabağı kızın boynuna asar. Asenat'ı bulunduğu yerden uzaklaştırarak Potifar'ın evine gönderir. Çünkü Asenat'ın kaderinde ileride Yusuf'un karısı olmak vardır. Öykünün devamında ise, kısır olan Potifar'ın Karısı, Asenat'ı evlat edinir ve büyütür. Öykü dikkate alındığında söz konusu sahnede, beşiğin baş kısmında altın bir tabakla (kırmızı şapka?) Asenat ve başında onunla ilgilenen kişi Potifar'ın Karısı olması muhtemeldir. Sahnede betimlenen yaşlı kadın figürü ile ilgili temellendirebileceğimiz herhangi bir yazılı bir kaynak bulunmamaktadır, ancak yaşlı kadının astrolog olabileceğine dair ipuçları bulunmaktadır. Figürün kıyafetinde bulunan astral simgeler takım yıldızlarının temsili olabilir. Astroloji; mineraloji, botanik, zooloji ve tıp gibi Geç Pagan dönemin doğa bilimine hakim olmuştur. Dönemin kültürünün bir parçası olduğu ve bundan dolayı kolayca imha edilemeyeceği için, Hristiyanlık kendine özgü astrolojik öğeler barındırmış, belli ölçüde pagan kültürünü benimsemiş olan Hristiyan topluluklar astrolojiyi yok sayamamıştır⁴⁵⁹. Bununla birlikte Hristiyan sanatında olduğu gibi Yahudi sanatında da pagan öğelere rastlanmaktadır. Örneğin; 4. yüzyıla tarihlenen Tiberya yakınlarındaki Hamat Tiberya Sinagog'u ve İsrail'de 6. yüzyıla tarihlenen Beth Alpha Sinagog'u yer mozaiklerinde iki tekerlekli savaş arabasıyla Yunan güneş ışınlarını simgeleyen Helios, ay ve yıldızlar betimlenmiştir. Bununla birlikte figürün elinde bulunan iğ ve öreke, figürü astrolog olarak tanımlamamıza yardımcı olabilecektir. İğ ve öreke Yunan mitolojisinde Üç Kader Tanrıçası Moria'lar⁴⁶⁰ ile birlikte hayat başlangıcının iplik ile eğirilmesi (kaderin ağlarını örmesi) ve bazen de

⁴⁵⁶Friedman, 1989, a.g.k., 6.

⁴⁵⁷Friedlander, 1916, a.g.k., 287.

⁴⁵⁸Metinde "Holy name" olarak geçmektedir (Friedlander, 1916, a.g.k., 287).

⁴⁵⁹J. Seznec (1953). *The Survival of the Pagan Gods*. New York. s. 45.

⁴⁶⁰Moria pay ya da pay veren anlamına gelir. Efsanelerde 3 olarak gösterilen Moria, yani kader tanrıcaları Hesiodos'ta "yaşama paylarımızı düzenleyenler" diye tanımlanır. Alın yazısı ve kader üzerine Yunan ilkçağının görüşü şudur: İnsan ana karnından doğar doğmaz kader onun ömür ipliğini bükmeye koyulur, 3 Moria her insanın ipliğini bükür dururlar, günün birinde de keserler, o anda insan ölür (Erhat, 1996, a.g.k., 207).

geleceğin dile getirilmesini sembolize eder. 3. yüzyıla tarihlenen Paris Louvre Müzesi'nde bir rölyefte ve Roma Villa Doria Pamphili'de bulunan bir lahitte Viyana Genesis el yazmasında bulunan iplik eğirek kadın betimlemesine benzer iki örnek karşımıza çıkmaktadır⁴⁶¹. Yaşlı kadın figürünün astrolog olarak tanımlanmasını temellendirebileceğimiz bir diğer Yahudi kaynağı olan Midraş Rabbah'da (Yaratılış 85: 2)⁴⁶² Potifar'ın Karısı'nın astrolojik haritasında Yusuf'tan bir çocuk sahibi olacağını görmesi, ancak kızının mı yoksa kendisinin mi Yusuf'tan bir çocuk sahibi olacağını bilemediği yazmaktadır⁴⁶³. Sonuç olarak Potifar'ın Karısı'nın arzu etmediği şekilde kehanet gerçekleşmiştir.

Resmin alt kısmında bulunan tanımlanamayan sahnede solda, elinde bedeni tümüyle çıplak bir bebek tutan yeşil stikharion üzerine beyaz maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli kadın figürü, dörtte üç profilden resmedilmiştir. Söz konusu kadın figürünün sağında çapraz ayaklı kırmızı minderli bir taburede oturur pozisyonda ve yanında bulunan kahverengi örgü sepetinden çıkardığı ipi eliyle yumak haline getirirken resmedilen koyu mavi elbise ve kırmızı ayakkabı giyimli, profilden betimlenen bir diğer kadın figürü görülmektedir. Söz konusu kadın figürünün karşısında konumlandırılmış yine çapraz ayaklı kırmızı minderli bir taburede oturur pozisyonda kahverengi çizgili açık pembe elbise ve kırmızı ayakkabı giyimli dörtte üç profilden resmedilen kadın figürü ayakları taburenin önünde bulunan kahverengi podeste üzerine basmaktadır. Sol elinde öreke tutan kadın, elini yukarı doğru kaldırmış ve kucağında iğ tutar şekilde tasvir edilmiştir. Kadının hemen önünde, kadına doğru elini uzantmış ve bakışlarını yönlendirmiş bir erkek çocuğu bulunmaktadır. Profilden betimlenen erkek çocuğu omuzlarından siyah şeritli beyaz uzun tunik giyimlidir.

Resmin alt sağında yeşil ve sarı tonlarının kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde betimlenen biri küçük biri büyük iki adet ağaç resmedilmiştir.

Resmin alt bölümünde merkezde yanında erkek çocuğu ile oturur biçimde betimlenen kadın figürü ikonografik bir açıklama olmaksızın yukarda bahsi geçen Roma Villa Doria Pamphili'de bulunan lahitte betimlenmiş olan sahne ile benzerlik göstermektedir. Söz konusu örnekte, oturur pozisyonda betimlenmiş bir kadın figürü ve figürün önünde

⁴⁶¹Levin, 1972, a.g.k., 243.

⁴⁶²Freedman, 1992, a.g.k., 788.

⁴⁶³Çeşitli Tevrat Yaratılış çeviri metinlerinde Potifar için; Hadım Firavun, On'un rahibi, Yusuf'un evlendiği Asenat'ın babası gibi tanımlamalar kullanılırken, Yahudi metinlerinden Midraş Rabbah'da "Yusuf'un, kızı ile evlendiği Potiphera" gibi bir kişi diğer kişi ile tanımlanmıştır (Freedman, 1992, a.g.k., 802).

bulunan podeste kadın figürünün dizlerine yaslanmış bir çocuk figürü bulunmaktadır. Çocuk figürünün arkasında ise ellerinde tuttıkları iğ ve örekeleriyle Moira'lar sahneye eşlik etmiştir. Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahnenin kökeni, Yahudi öykülerinde Potifar'ın Karısı'nın genç Yusuf'u ayartmak için onu evlat edinmiş gibi görünmesine⁴⁶⁴ bağlanabilir. Öyküye göre kadın figürü Potifar'ın Karısı, çocuk figürü ise Yusuf olmalıdır. Bununla birlikte söz konusu öyküde Yusuf, Potifar'ın Karısı adına erkek bir çocuk taşıması için Tanrı'ya dua etmiştir. Resmin alt solunda bulunan bebek taşıyan kadın figürü bu öykü ile bağlantılı olabilir⁴⁶⁵.

Konuyla ilgili araştırmacı S. Dufrenne⁴⁶⁶ resmin okunmasıyla ilgili iki farklı yol önermektedir. İlk önerisi resmin diagonal şekilde okunmasıdır. Bu okumaya göre; Yusuf'la Potifar'ın Karısı sahnesi ile resmin sağ altında Potifar'ın Karısı'nın Yusuf'la kendi çocuklarının hayalini görmesi eşleşir. Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması sahnesi ise, sol altta Yusuf'un kendisine çocuk doğuracak kadını hayal etmesi ile eşleştirilmektedir. Resmin altında bulunan figürlere yönelik bir diğer yorumlama ise, Asenat'ın geleceğine atıfta bulunulmasıdır. Solda Asenat ve kucağında bebeği, sağda ise tüm ailenin uzlaşmış olarak bir arada olduğunun temsili için Yusuf ile Asenat'ın oğulları büyümüş ve üvey anne olan Potifar'ın Karısı ile birlikte resmedilmiştir. Elinde iğ ve öreke ile oturur pozisyonundaki kadın figürü ise, onların gelecekleriyle ilgili tahmin yapmaktadır. Ancak yukarda betimlenen Potifar'ın Karısı ile bu sahnede betimlenen kadın figürünün arasındaki benzerlik sadece elbiselerinin rengidir. Elbisenin biçimi ve saç şekilleri oldukça farklıdır. El yazmalarında küçük bir saç modeli ve kıyafet değişikliği temsil edilen kişinin farklılaşması ya da sahnenin değişmiş olması ile bağlantılıdır. Bundan dolayı söz konusu betimlemede Potifar'ın Karısı'nın genç Yusuf'u ayartmak için onu evlat edinmiş gibi görünmesi veya Yusuf'la kendi çocuklarını hayal etmiş olmasının temsili mümkün değildir. Benzer durum, resmin üst sağ bölümünde Yusuf'un yanında resmedilen kadın figürü için de geçerlidir. Viyana Genesis el yazmasında betimlenen kadın figürleri genelde Patrik ailelerine veya üst sınıfa aittir. 6. yüzyılın tarihsel koşullarına uygun bir elbise ile betimlenen bu kadınların

⁴⁶⁴Öyküde şu şekilde geçmektedir: “O (Potifar'ın Karısı), onu (Yusuf'u) kendi çocuğuymuşcasına kucaklamıştı.” (Ginzberg, 1954-1959, a.g.k., 45).

⁴⁶⁵Levin, 1972, a.g.k., 244.

⁴⁶⁶Dufrenne, 1972, a.g.k., 600.

arasında bir tek Potifar'ın Karısı farklı bir saç tasarımı ile betimlenmiştir⁴⁶⁷. Bununla birlikte hizmet eden kadınların saçları açık veya kısmi açık biçimde resmedilmiştir⁴⁶⁸.

Bir diğer araştırmacı P. Buberl'e⁴⁶⁹ göre; resimde tanımlanamayan figürlerin ve sahnelerin tamamen kurgu olduğu yönündedir. Araştırmacıya göre sanatçı; Erken Hıristiyanlık Dönemi'nde çocuk yetiştirme hakkında bilgi ve gündelik hayattan güzel görüntüler vermeyi amaçlamış olabilir. Konuyla ilgili araştırmacı H. Gerstinger⁴⁷⁰ de P. Buberl gibi söz konusu imgelerin Potifarlar'ın evinde günlük yaşamda meydana gelen olayların betimlenmesi olduğunu ileri sürmektedir.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında⁴⁷¹ sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan dolayı detaylar görülememektedir. Ancak Yusuf'la Potifar'ın Karısı sahnesinde bir kapı betimlemesinin önünde Potifar'ın Karısı'nın Yusuf'un kıyafetini çeker biçimde resmedildiği görülmektedir. Aynı betimleme Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁴⁷² de bulunmaktadır.

6. yüzyıla tarihlenen bir diğer örnek ise günümüzde Ravenna Başpiskoposluk Müzesi'nde bulunan Maximianus Katedrası'nda⁴⁷³ (EK-3, resim 64) görülmektedir. Sahnede Potifar'ın Karısı'nın Yusuf'un kıyafetini yakasından çeker biçimde betimlenmiştir.

Octateuch el yazmalarında⁴⁷⁴ konu iki sahneyle işlenmiştir. İlk sahnede Potifar'ın Karısı kapalı bir mekanda Yusuf'un bileğinden tutar biçimde resmedilmiştir. Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması sahnesinde ise Yusuf tamamen çıplak ve Potifar'ın Karısı'ndan uzaklaşmaya çalışırken resmedilmiştir.

Fol. 16r'da tanımlanamayan sahnelerle ilgili geliştirilen teoriler resmin tümüne değil figürlere yönelik yapılabilmektedir. Figürlerin varoluş nedenlerini anlamlandırabilmek için pek çok kaynağa başvurulmuş olmasına karşın kesin bir sonuç elde edilememiştir. Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir.

⁴⁶⁷ Zimmermann, 2003, a.g.k., 158-159.

⁴⁶⁸ Fol. 13v'da Rahel'in Doğum Yapması sahnesinde betimlenen ebenin saçları kısmi açık olarak, fol. 16v'da Potifar'ın Karısı ile ilgilenen kadın figürünün ve fol. 17v'da kadın müzisyenlerin saçları açık temsil edilmişlerdir.

⁴⁶⁹ Buberl, 1937, a.g.k., 114.

⁴⁷⁰ Gerstinger, 1931, a.g.k., 102.

⁴⁷¹ Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 108, 109. r. 394, 395.

⁴⁷² Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 108. r. 396.

⁴⁷³ C. Cecchelli (1944). *La Cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*. Rome. r. 19.

⁴⁷⁴ Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 115-116, r. 487, 488, 489, 490)

Tanımlanamayan sahneler ve figürler dışında, sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 32 (EK-3, resim 32)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 016B

Folyo no: fol. 16v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 39: 14-18⁴⁷⁵

14 uşaklarını çağırdı ve onlara “Bakın şuna! Kocamın getirdiği bu İbrani köle bizi rezil etti. Yanıma geldi, benimle yatmak istedi. Ben de bağırdım.” dedi, 15 Bağırdığımı duyunca giysisini yanımda bırakıp dışarı kaçtı.” 16 Efendisi eve gelinceye kadar Yusuf’un giysisini yanında alıkoydu. 17 Ona da aynı şeyleri anlattı: “Buraya getirdiğin İbrani köle yanıma gelip beni aşağılamak istedi. Seninle yatmak istiyorum dedi.” 18 Ama ben sesimi yükseltip bağırınca giysisini yanımda bırakıp kaçtı.”

Transkripsiyon:

1 KAI EKALÆSEN TOYΣ ONT[A]Σ EN TH OIKI[A KAI] E[ΠI]E(N) 2 AYTOIΣ
ΛEΓOYΣA EIDETAI EΙΣHΓAΓEN [HM]I[N [Π]AI 3 ΔA EBPAION EMΠEZEIN
HMEIN EΙΣHΛ[Θ]EN ΠPOΣ 4 ME ΛEΓΩN KOIMHΘHTI MET EMOY KA[I]
E[B]O[H]Σ[A] 5 ΦΩNH MEΓAΛH EN ΔE TΩ AKOYΣAI AYTON OTI 6 ΨΩΣA
THN ΦΩNHN MOY KAI EBOHΣ[A] KA[I] 7 EΦYΓEN KAI EΞHΛΘEN EΞΩ KAI
KA[TALI]MΠ[AN]I 8 TA ĪMATIA ΠAP EAYTH ΩΣ HΛΘEN O K[YP]I[O]Σ E[I]Σ
TO(N) 9 OIKON AYTOY KAI EΛAΛHΣEN AYTO KATA T[A PH] 10 MATA
TAYTA [Λ]E[Γ]OYΣA EΙΣHΛΘEN [ΠPO]Σ ME [O Π]AIΣ 11 O EBPAIOΣ ON
E[I]Σ[H]ΓAΓEΣ [ΠP]OΣ HM[AC EMΠ]EZIN 12 MOI KAI EI[ΠI]EN
K[OI]M[HΘH]ΣO]MAI ME[TA] ΣOY ΩΣ 13 ΔE HK[O]YΣEN OTI ΨΩΣA [TH]N
ΦΩNHN [MO]Y K(AI) 14 EBOH[Σ]A KATAΛIΠΩN [TA ĪMATIA ΠAP E]MOI
EΦYΓ[E(N)]

Sanatçı/Üslup: “5” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Potifar’ın Karısı’nın Yusuf Hakkındaki İddiaları, Potifar’ın Karısı’nın Yusuf Hakkındaki İddialarını Tekrarlaması

⁴⁷⁵Yaratılış 39: 14 uşaklarını çağırdı. “Bakın şuna!” dedi, “Kocamın getirdiği bu İbrani bizi rezil etti. Yanıma geldi, benimle yatmak istedi. Ben de bağırdım. 15 Bağırdığımı duyunca giysisini yanımda bırakıp dışarı kaçtı.” 16 Efendisi eve gelinceye kadar Yusuf’un giysisini yanında alıkoydu. 17 Ona da aynı şeyleri anlattı: “Buraya getirdiğin İbrani köle yanıma gelip beni aşağılamak istedi. 18 Ama ben sesimi yükseltip bağırınca giysisini yanımda bırakıp kaçtı.”

İkonografik çözümleme: Resim, Potifar'ın Karısı'nın Yusuf Hakkındaki İddiaları ve Potifar'ın Karısı'nın Yusuf Hakkındaki İddialarını Tekrarlaması sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Potifar'ın Karısı uşaklarını çağırır ve Yusuf'un kendisi ile yatmak istediğini, onu rezil ettiğini ve bağırdığını duyunca giysisini bırakıp dışarı kaçtığını söyler. Kocası eve gelinceye kadar Yusuf'un giysisini yanında tutar ve ona da aynı şeyleri anlatır.

Sahnelerin geleneksel şemasında, Potifar'ın Karısı'nın veya uşaklarından birisinin elinde tuttuğu Yusuf'un kıyafetini karşısında konumlandırılan Potifar'a ya da uşaklarına doğru uzatır biçimde tasvir edilmiştir.

Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Sahnelerin biri üste biri altta olmak üzere, gri-beyaz şeritler üstünde resmedilmiştir. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanında, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır.

Resmin üstünde bulunan Potifar'ın Karısı'nın Yusuf Hakkındaki İddiaları sahnesinde; sağda çapraz ayaklı, kırmızı minderli bir taburede oturur pozisyonda ve ayakları zeminde bulunan kahverengi podest ile temas eden, beyaz örtülü altın taçlı, omuzlarından etek ucuna kadar ve bilek kısmı altın şeritli uzun gri-beyaz diabetesion⁴⁷⁶ üzerine koyu pembe pelerin ve kırmızı ayakkabı giyimli Potifar'ın Karısı bulunmaktadır. Dörtte üç profilden resmedilen Potifar'ın Karısı'nın arkasında kolsuz mavi tunik ve kırmızı ayakkabı giyimli bir kadın figürü sağ elinde bir kumaş parçası tutmuş, sol elini ise saçına doğru yönlendirmiş biçimde betimlenmiştir. Dörtte üç profilden tasvir edilen kadın figürünün bedeni sağa ve baş kısmı sola doğru bakmaktadır. Potifar'ın Karısı'nın karşısında konumlandırılmış toplam 5 erkek figürü bulunmaktadır. Beyaz pantolon ile kısa beyaz tunik üzerinde siyah tablionlu kahverengi khlamys ve siyah çizme giyimli iki erkek figüründen birisinin bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden ve bakışlarını Potifar'ın Karısı'na, diğeri ise izleyiciye tamamen arkasını dönük ve baş kısmını profilden Potifar'ın Karısı'na doğru yönlendirmiş biçimde betimlenmiştir. Figürlerin solunda profilden resmedilen beyaz

⁴⁷⁶Tam boy uzunluğunda ve uzun kollu, genellikle ipekten, kemerli bir tunik olan diabetesion (διδυμήσιον) Roma Dönemi'nde giyilen dalmatice (Roma Dönemi genel giysisi, kolları oldukça geniş tam boy uzunluğunda tunik) benzer. Diabetesion imparatorla birlikte, sarayda en yüksek ünvanlara sahip görevliler tarafından giyilen giysidir. Görevlilerin giydiği kırmızı, yeşil ve beyaz renkte olabilir. Erguvan rengi yalnızca imparator ve imparatoriçe içindir. Diabetesion teriminin kökeni Latince *dives* (zengin) ya da *divitis* (zenginlik) terimlerinden gelir ve belki de elbisenin altın bezemeleri onu giyen kimsenin zenginliğini belirtmek içindir (Kılıç, 2004, a.g.k., 42).

pantolon ile beyaz kısa tunik üzerine kırmızı kahverengi khlamys giyimli bir diğerk erkek figürü⁴⁷⁷, sadece çerçevesinin betimlendiğı stilize betimlenmiş gri dikdörtgen bir kapının önünde resmedilmiştir. Söz konusu kapı izleyiciye Potifar'ın Karısı ve uşaklarının kapalı bir mekanda oldukları hissini uyandırmaktadır. Sahnenin solunda betimlenen beyaz parmaklıklı kapı girişinde izleyiciye tamamen arkasını dönük kırmızı kahverengi tunikli bir erkek figürü sağ eliyle; beyaz tunik üzerine siyah tablionlu kahverengi khlamys giyimli erkek figürüne kapıyı işaret etmektedir. Sağ eliyle siyah tablionlu kahverengi khlamysını tutan söz konusu erkek figürü profilden betimlenmiş olup sahnenin sağına doğru adım atar biçimde resmedilmiştir.

Resmin altında bulunan Potifar'ın Karısı'nın Yusuf Hakkındaki İddialarını Tekrarlaması sahnesinde; sağda bir önceki sahne ile benzer şekilde betimlenmiş olan Potifar'ın Karısı ve yanındaki kadın figürü bulunmaktadır. Dörtte üç profilden resmedilen Potifar'ın Karısı her iki elini, yanında bulunan bedeni profilden, baş kısmı cepheden ve bakışlarını Potifar'ın Karısı'na yönlendirmiş şekilde betimlenen kadın figürünün elinde tutuş olduğu pembe kumaş parçasını karşılarında konumlandırılmış biri kadın, üçü erkekten oluşan toplam 4 figüre doğru gösterir biçimde uzatmıştır. Beyaz pantolon ile beyaz kısa tunik üzerine siyah tablionlu kahverengi khlamys ve siyah çizme giyimli bir erkek figürü ile hemen arkasında bulunan açık mavi pantolon ile açık mavi kısa tunik üzerine koyu mavi khlamys giyimli diğerk erkek figürü Potifar'ın Karısı ve yanında resmedilmiş kadın figürüne doğru bakışlarını yönlendirmişlerdir. Her iki figür de dörtte üç profilden resmedilmiştir. Söz konusu iki figürün arkalarında pembe stikharion üzerine koyu mavi maphorion ve kırmızı ayakkabı giyimli kadın figürü, izleyiciye tamamıyla arkası dönük ancak baş kısmı profilden resmedilmiş beyaz pantolon ile kısa tunik üzerine kahverengi khlamys ve siyah çizme giyimli erkek figürü ile birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Dörtte üç profilden resmedilen kadın figürünün bedeni sağa, baş kısmı sola doğru yönelmiştir. Söz konusu kadın figürünün Yahudi tarzı kıyafetleri ile betimlenmesinden dolayı araştırmacı E. Rével⁴⁷⁸ figürün üvey babasının (Potifar'ın) hane halkına karışmış olan Asenat olduğunu ileri sürmektedir.

⁴⁷⁷ Araştırmacı B. Zimmermann söz konusu erkek figürü diğerk figürlerden farklı betimlendiğı için figürün Potifar olduğunu belirtmiştir (Zimmermann, 2003, a.g.k., 161). Ancak fol. 16v'da birbirinden farklı betimlenmiş erkek figürleri bulunduğundan dolayı bu tanımlamanın doğruluğundan kuşku duymaktayız.

⁴⁷⁸ Rével, 1972, a.g.k., 129.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında⁴⁷⁹ sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan dolayı detaylar görülememektedir. Ancak Potifar'ın Karısı'nın Yusuf Hakkındaki İddiaları sahnesinde Potifar'ın Karısı'nın Potifar'ın karşısında resmedildiği anlaşılmaktadır. Sahnenin şematik çiziminden yola çıkarak sahnede bir diğer figürün de varlığından söz edebiliriz.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁴⁸⁰ Potifar'ın Karısı, elinde tuttuğu Yusuf'un kıyafetini karşısında baldeken kiboriumun altında betimlenen hizmetkarlarına doğru uzatır biçimde tasvir edilmiştir.

Octateuch el yazmalarında⁴⁸¹ Potifar'ın Karısı, elinde tuttuğu Yusuf'un kıyafetini karşısında konumlandırılan Potifar'a doğru gösterir biçimde betimlenmiştir. Sahne, Viyana Genesis el yazması fol. 17r'da bulunan Yusuf'un Düş Yorumlaması sahnesi ile aynı resimde görülmektedir. Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazması dışındaki Octateuch el yazmalarında söz konusu sahne, Yusuf'un Düş Yorumlaması sahnesinde betimlenen hapisane yapısının kubbesi Potifar ve Potifar'ın Karısı arasında köprü görünümünü verilerek oluşturulmuştur.

Günümüzde British Library'de bulunan 1320'li yıllarda Barselona'da üretildiği düşünülen Golden Haggadah el yazmasında Potifar'ın Karısı ve Yusuf konulu sahneler Viyana Genesis el yazması fol. 16v'da resmedilen sahneler ile benzerlik göstermektedir.

Konuyla ilgili araştırmacı O. Päch'e⁴⁸² göre; Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneler, Haggadah el yazması gibi antik Yahudi resim kökenine daymaktadır. Ancak araştırmacı, Ortaçağ'a ait bir el yazmasını, Hristiyan ikonografik unsurlar ile açıklamak yerine neden Yahudi kökenine dayandığıyla ilgili bir açıklama getirmemiştir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konu ile ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Tevrat Yaratılış metninde Potifar'ın Karısı tarafından olayın iki kere anlatılması benzer iki sahne ile temsil edilmiştir. Potifar'ın Karısı'nın Potifar'a olayı anlatması dışında, sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur. Çünkü söz konusu sahnelerde Potifar'ın Karısı'nın kıyafetleri bulunduğu

⁴⁷⁹Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 109. r. 401, 402.

⁴⁸⁰Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 108. r. 397.

⁴⁸¹Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 122, r. 491, 492, 493, 494)

⁴⁸²Pächt, 1959, a.g.k., 253.

konuma uygun resmedilmiştir. Potifar'ın Karısı'nın temsili göz önüne alındığında bir firavun olan Potifar'ı temsil eden herhangi bir figürün kanıtına rastlanamamıştır.



Katalog no: 33 (EK-3, resim 33)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 017A

Folyo no: fol. 17r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 40: 14-19⁴⁸³

14 (..... bana bir iyilik yapın ve kurtar beni) bu hapishaneden 15 Çünkü ben İbrani ülkesinden zorla kaçırıldım. Burada da zindana atılacak bir şey yapmadım.” 16 Fırıncı başı bu iyi yorumu duyunca, Yusuf’a, “Ben de bir düş gördüm” dedi, “Başımın üstünde üç sepet beyaz ekmek vardı. 17 En üstteki sepette kral firavun için pişirilmiş çeşitli pastalar vardı. Kuşlar başımın üstündeki sepette pastaları yiyorlardı.” 18 Yusuf cevap verdi, “Bu şu anlama gelir. Üç sepet üç gün demektir.” 19 Üç gün içinde firavun seni zindandan çıkarıp ağaca asacak. (Gökyüzünün) kuşları

Transkripsiyon:

1 EK TO[Y OXYPOMATOS TOYTO]Y O[TI] KΛOΠH [EKΛ]A 2 ΠHN EK ΓΗΣ
E[BPAI]ON [KAI] Ω[ΔΕ ΟΥΚ ΕΠ]ΟΙΗΣΑ ΟΥ 3 ΔΕΝ ΑΛΛ ΕΝΕ[BALON] Μ[Ε] ΕΙΣ
[Τ]ΟΝ ΛΑΚΚΟΝ ΤΟΥ[ΤΟ(Ν)] 4 [Κ]ΑΙ ΕΙΔΕΝ Ο ΑΡΧΙΣ[ΙΤΟ]ΠΟΙΟ[Σ] ΟΤΙ ΟΡΘΩΣ
ΣΥΝΕΚΡΙΝΕ(Ν) 5 ΚΑΙ ΕΠΙΕΝ Τ[Ω] ΙΩΣΗΦ [ΚΑΓ]Ω ΕΙΔΟ[Ν Ε]ΝΎΠΝΙΟΝ [Κ]Α[Ι]
6 ΩΜΗ[Ν] ΤΡΙΑ ΚΑΝΑ ΧΟ[ΝΔ]ΡΙΤΩ[Ν] ΕΡΕΙΝ ΕΠΙ ΤΗΣ Κ[Ε] 7 Φ[ΑΛΗ]Σ ΜΟΥ
ΕΝ ΔΕ [Τ]Ω ΚΑΝΩ Τ[Ω] ΕΠΑΝΩ ΑΠΟ ΠΑ[Ν] 8 [ΤΩ]Ν ΩΝ [Ο Β]ΑΣΙΛΕΥΣ
ΦΑ[Ρ]ΑΩ ΕΣΘΙΕΙ ΕΡΓΟΝ ΣΙΤ[Ο] 9 ΠΟΙΟΥ [Κ]ΑΙ ΤΑ ΠΕΤΙΝ[Α] ΚΑ[Τ]ΗΣΘΙΑΝ
ΑΥΤΑ ΑΠΟ ΤΟΥ ΚΑ 10 [Ν]ΟΥ ΤΟΥ Ε[Π]ΑΝΩ ΤΗΣ ΚΕ[ΦΑ]ΛΗΣ [Μ]ΟΥ
ΑΠΟΚΡΙΘ[ΕΙΣ] 11 ΔΕ ΙΩΣΗΦ’ [ΕΙ]ΠΕΝ [Α]ΥΤ[Η] Η ΣΥ]ΝΚΡΙΣΕΙΣ ΑΥΤΟΥ [ΤΑ]
12 [Τ]ΡΙΑ ΚΑΝΑ [ΤΡΕΙΣ] ΗΜ[ΕΡ]ΑΙ ΕΙΣ[ΕΙ]Ν ΕΤΙ ΤΡΙΩΝ Η[ΜΕ] 13 ΡΩΝ
ΑΦ[ΕΛΕΙ ΦΑΡ]ΑΩ Τ[Η]Ν ΚΕΦ[ΑΛΗ]Ν ΣΟΥ Α[ΠΟ] ΣΟΥ 14 ΚΑΙ ΚΡΕΜΑΣΕΙ ΣΕ
[ΕΠΙ] Ξ[ΥΛΟΥ] ΚΑΙ [Φ]ΑΓΕΤΑΙ ΤΑ ΟΡΝ[ΕΑ]

Sanatçı/Üslup: “6” olarak belirlenen sanatçı.

⁴⁸³Yaratılış 40: 14 (Ama her şey yolunda giderse, lütfen beni anımsa. Bir iyilik yap, firavuna benden söz et.) Çıkar beni bu zindandan. 15 Çünkü ben İbrani ülkesinden zorla kaçırıldım. Burada da zindana atılacak bir şey yapmadım.” 16 Fırıncıbaşı bu iyi yorumu duyunca, Yusuf’a, “Ben de bir düş gördüm” dedi, “Başımın üstünde üç sepet beyaz ekmek vardı. 17 En üstteki sepette firavun için pişirilmiş çeşitli pastalar vardı. Kuşlar başımın üstündeki sepette pastaları yiyorlardı.” 18 Yusuf, “Bu şu anlama gelir” dedi, “Üç sepet üç gün demektir. 19 Üç gün içinde firavun seni zindandan çıkarıp ağaca asacak. Kuşlar (etini yiyecekler.)”

Resim programı: Yusuf'un Düş Yorumlaması

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf'un Düş Yorumlaması sahnesinden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Firavun iki görevlisi olan baş saki ve fırıncı başına öfkelenir ve onları muhafız birliği komutanının evinde, Yusuf'un tutsak olduğu zindanda göz altına alır. Muhafız birliği komutanı ise Yusuf'u onların hizmetine atar ve bir süre zindanda kaldılar. Firavun'un baş sakisiyle fırıncı başısı tutsak oldukları zindanda aynı gece farklı birer düş gördüler. Yusuf sabah yanlarına gittiği zaman onları mutsuz ve tedirgin görür ve ne olduğunu sorar. Onlar da düş gördüklerini ancak yorumlayacak kimsenin olmadığını söylerler. Yusuf da buna karşılık olarak düşlerini yorumlayabilceğini söyler. Baş saki düşünde üç çubuklu bir asmanın tomurcuklarını açar açmaz çiçeklendiğini, salkım salkım üzüm verdiğini, Firavun'un kâsesine üzümleri sıkıldığını ve kâseyi ona verdiğini gördüğünü söyler. Yusuf, üç gün içinde Firavun'un baş sakisini zindandan çıkaracağını ve yine eski görevine döneceği şeklinde yorumlar ve eğer her şey yolunda giderse kendisini hatırlamasını ve Firavun'a kendisinden söz etmesini, kendisine bir iyilik yaparak onu zindandan çıkarmasını ister. Fırıncı başı ise bu iyi yorumu duyunca, Yusuf'a kendi düşünüyü de yorumlamasını ister. Düşünde; başının üstünde üç sepet beyaz ekmek olduğunu, en üstteki sepette Firavun için pişirilmiş çeşitli pastalar olduğunu ve kuşların başının üstündeki sepette pastaları yediğini gördüğünü söyler. Yusuf da üç gün içinde Firavun'un Fırıncı başını zindandan çıkarıp ağaca asacağı ve kuşların etini yiyeceği şeklinde yorumlar.

Sahnelerin geleneksel şemasında, kapalı bir mekan içinde Yusuf, Fırıncı Baş ve Baş Saki'den oluşan üç erkek figürü tasvir edilmektedir. Sahneye dış mekanda onları bekleyen bir diğer erkek figürü de dahil olabilmektedir.

Vienna Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura ve iç mekanda gri kullanılmıştır. Sahnede zemin hissini yaratacak peysaj öğesi görünümünde kalın yeşil bir çizgi kullanılmıştır.

Sahnenin solunda kapalı bir mekan (hapisane) hissi verebilmek için yarım daire ile birleştirilmiş sadece iki gri duvarını görebildiğimiz dikdörtgen planlı mimari bir yapı bulunmaktadır. Hapisane betimlemesinin arka planında kırmızı kiremit çatılı, iki pencereci bir yapı resmedilmiştir. Bununla birlikte hapisane betimlemesinin sağ ve

soluna simetrik olarak yerleştirilmiş birbirinde farklı görünümde yeşil, sarı, mavi ve pembe renklerinin kullanıldığı stilize iki ağaç tasvir edilmiştir.

Hapishane betimlemesinin içinde bir platformda bağdaş kurmuş biçimde oturur pozisyonda üç erkek figürü⁴⁸⁴ bulunmaktadır. Merkezde, kol bilekleri siyah şeritli gri tunik giyimli Yusuf'un bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç oranında sağa çevirilmiş olarak görülmektedir. Yusuf, izleyene göre sağında bulunan kahverengi tunik giyimli her iki elini yüzüne doğru yönlendirmiş biçimde ve cepheden betimlenmiş mahkuma doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. İzleyene göre Yusuf'un solunda bulunan kahverengi tunik giyimli mahkum ellerini yakarıcasına yukarıya doğru kaldırmış biçimde ve profilden tasvir edilmiştir. Yusuf'un ten renginin beyaza yakın olması ve diğer iki mahkumun ten renklerinin oldukça koyu resmedilmiş olması dikkat çeker.

Sahnenin sağında hapishane betimlemesi ile teması olan üzerinde güneş saati (gnomon/γνῶμων) bulunan yivli gri bir sütun bulunmaktadır. Sütunun sağ yanında oldukça küçük bir kayalık üzerinde oturur pozisyonda gri pantolon üzerine beyaz tunik giyimli bedeni dörtte üç profilden, baş kısmı cepheden ancak bakışları arkasında bulunan siyah noktalı açık kahverengi stikharion üzerine mor maphorion giyimli kadın figürüne doğrudur. Bununla birlikte kadın figürüne yönelik konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Dörtte üç profilden betimlenmiş olan kadın figürü; sağ eli konuşma jesti yapar biçimde, sol elinde ise beyaz bir nesne tutar biçimde resmedilmiştir.

Sahnedeki kadın figürünün tanımlanması ile ilgili değişik görüşler bulunmaktadır. Kadın figürünün elinde tuttuğu nesne ve konuşma sahnesi basit bir anlatı süslemesi olmamalıdır. Araştırmacı K. Weitzmann⁴⁸⁵, söz konusu figürü bir Yahudi öyküsüne⁴⁸⁶ dayandırarak figürün Potifar'ın Karısı olduğunu belirtmiştir. Ancak fol. 16r ve fol 16v'da Potifar'ın Karısı'nın betimlemesi oldukça farklıdır. O. Mazal ise bu farklılığın nedenin Potifar'ın Karısı'nın hapishaneye gizli bir amaçla gitmiş olduğu ve tanınmaması gerektiği için bu şekilde resmedilmiş olabileceği şeklinde açıklamaktadır.

Araştırmacı E. Rével ise Yusuf'un geleceğine vurgu yapılmak istenmiş olabileceğini ve bu bağlamda kadın figürünün Asenat olabileceğini ileri sürmüştür.

⁴⁸⁴O. Mazal ve B. Zimmermann, sağdaki figürü fırıncı başı, soldaki figürü ise baş saki olarak tanımlamışlardır (Mazal, 1980, a.g.k., 121; Zimmermann, 2003, a.g.k., 163). Ancak bu tanımlamayı kanıtlayabilecek herhangi bir ipucu bulunmamaktadır.

⁴⁸⁵Weitzmann, 1971a, a.g.k., 318.

⁴⁸⁶Gerstinger, 1931, a.g.k., 58.

Karşılaştırma: 5. yüzyılın sonu 6. yüzyılın başına tarihlenen Antiohia’da üretilmiş rölyefte (EK-3, resim 65) sahne Viyana Genesis el yazmasında işleniş biçimiyle oldukça benzerlik göstermektedir. K. Weitzmann⁴⁸⁷, bu örneğin Viyana Genesis el yazmasının ve Octateuch el yazmalarının arkatipi olduğunu düşünmektedir.

6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında⁴⁸⁸ sahnelerin bulunduğu folyo tahrip olduğundan dolayı detaylar görülememektedir. Ancak Yusuf’un Düş Yorumlaması sahnesinde Yusuf ayakta Baş saki ve Fırıncı Baş’ının oturur pozisyonda resmedildiği şematik çizimde görülebilmektedir. Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁴⁸⁹ ise üç figür ayakta ve sütunlu bir iç mekan tasvirinin içinde betimlenmişlerdir.

Octateuch el yazmalarında⁴⁹⁰ sahne, Viyana Genesis el yazması fol. 16v’da betimlenen Potifar’ın Karısı’nın Yusuf Hakkındaki İddiaları sahnesi ile aynı resimde görülmektedir. Sahne, kapalı bir mekanın içinde üç erkek figürü ve mekanın dışında onları bekleyen bir diğer erkek figüründen oluşmaktadır. Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazmasında iç mekanda kullanılan üst örtü hafif dışa doğru resmedilirken diğer Octateuch el yazmalarında iç mekanlar kubbeli betimlenmiştir. Söz konusu sahneler Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahneye en yakın olanıdır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Tevrat Yaratılış metninde bahsi geçmeyen kadın ve dışarıda oturur pozisyonda bekleyen erkek figürünün dışında sahne ve metin birbirleriyle uyumludur.

⁴⁸⁷K. Weitzmann (1979). *Age of spirituality: late antique and early Christian art, 3. to 7. century; catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978* New York, NY: Metropolitan Museum of Art. s. 465-466. r. 416.

⁴⁸⁸Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 110. r. 415, 416.

⁴⁸⁹Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 110. r. 418.

⁴⁹⁰Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 122, r. 491, 492, 493, 494)

Katalog no: 34 (EK-3, resim 34)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 017B

Folyo no: fol. 17v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 40: 19-23, 41: 1-2⁴⁹¹

19 ... gökyüzünün (kuşları) etini yiyecekler. 20 Üçüncü gün, firavun doğum gününde bütün görevlilerine bir şölen verdi. Görevlilerinin önünde baş sakisiyle fırıncı başını zindandan çıkardı. Baş sakisini eski görevine atadı. 21-22 Baş saki firavuna eliyle kap (şarap) verdi. Sonra Yusuf'un yorumlamasına uygun olarak, firavun fırıncı başını astırdı. 23 Ancak, baş saki Yusuf'u anımsamadı, unuttu gitti.

40:1 Tam iki yıl sonra firavun bir düş gördü: Irmağı'nın kıyısında duruyordu ve 2 ırmaktan yedi...

Transkripsiyon:

1 [TOY] OYPA[N][OY] TAΣ ΣAPK[ΑΣ ΣOY AΠO ΣOY] 2 EΓENE[TO ΔE EN T]H
[HME]PA T[H TP]ITH HMEPA ΓE 3 [N]EΣEΩΣ H[N] ΦAP[ΑΩ KA]I EΠ[OIEI
Π]OTON ΠA[ΣI]I(N) 4 TOIΣ ΠAIΣEIN AY T[O]Y KAI E[M]NHΣΘH THΣ APXHΣ 5
TOY APXIOIN[OX]OY KAI [TH]Σ APX[HΣ] TOY APXICT[O] 6 [Π]OIOY EN
MEΣ[Ω] TΩN [ΠA]IΔΩN A[YT]OY [KA]I AΠE 7 KATEΣTHΣEN T[ON]
APXOIN[O]XOON EΠI T[HN A]PXH(N) 8 [A]YTOY KAI EΔΩKEN TA
ΠOTHPION [EIS] THN [XEIPA] 9 ΦAPAΩ TON ΔE APXICT[O]Π[O]ION
EKPE[M]AΣEN 10 [K]AΘA ΣYNEKP[IN]EN [AY]TΩ ĪΩΣHΦ' [O]YK EM[NHΣ] 11
[ΘH] ΔE O APXIOIN[O]XO[O]Σ T]O[Y Ī]ΩΣH[Φ]' AΛΛ'EΠEΛA 12 [ΘE]TO
AYTOY EΓ[EN]ETO [ΔE] ME[TA ΔY]O ETH Φ[AP]AΩ 13 [EIA]EN ENȲPINI[ON
ΩET]O EΣTA[NAI EΠI T]OY ΠO 14 TAMOY [K]AI Ī[Δ]OY ΩΣ[ΠE]P E[K T]OY
ΠOTAMOY

Sanatçı/Üslup: “6” olarak belirlenen sanatçı.

⁴⁹¹Yaratılış 40: 19 (Üç gün içinde firavun seni zindandan çıkarıp ağaca asacak.) Kuşlar etini yiyecekler.” 20 Üç gün sonra, firavun doğum gününde bütün görevlilerine bir şölen verdi. Görevlilerinin önünde baş sakisiyle fırıncıbaşını zindandan çıkardı. 21-22 Yusuf'un yaptığı yoruma uygun olarak baş sakisini eski görevine atadı. Baş saki firavuna şarap sunmaya başladı. Ama firavun fırıncıbaşını astırdı. 23 Gelgelelim, baş saki Yusuf'u anımsamadı, unuttu gitti. Yaratılış 41: 1 Tam iki yıl sonra firavun bir düş gördü: Nil Irmağı'nın kıyısında duruyordu. 2 Irmaktan (güzel ve semiz yedi inek çıktı. Sazlar arasında otlamaya başladılar.)

Resim programı: Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması, Fırıncı Baş'ının Asılması

İkonografik çözümleme: Resim, Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması ve Fırıncı Baş'ının Asılması sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerinin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Firavun, doğum gününde bütün görevlilerine bir şölen verir ve Baş Saki ile Fırıncı Baş'ını zindandan çıkarır. Yusuf'un yaptığı yoruma uygun olarak Baş Saki'yi eski görevine atar ve Baş Saki Firavun'a şarap sunar. Ancak Baş Saki Yusuf'u anımsamaz. Fırıncı Baş ise Firavun tarafından astırılır.

Sahnelerinin geleneksel şemasında, Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması sahnesinde Firavun ve Baş Saki ve Viyana Genesis el yazmasındaki gibi bazı örneklerde şölene katılan insanlar da resmedilmektedir. Fırıncı Baş'ının Asılması sahnesinde ise iki kuş tarafından etlerinin yenildiği Fırıncı Baş, bir dirgene asılmış veya çarmıha gerilmiş olarak tasvir edilmektedir.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi oldukça geniştir. Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması sahnesinde zemin rengi olarak koyu yeşil, Fırıncı Baş'ının Asılması sahnesinde ise zemin rengi olarak beyaz kullanılmıştır. Her iki sahnenin üst bölümünde zeminde silüet şeklinde mimari yapılar ve gökyüzünü temsil eden mavi tonları kullanılmıştır.

Resmin solunda bulunan Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması sahnesi nerdeyse resmin bütününe kaplamaktadır. Sahnenin sağ altında; kahverengi yivli bir sütunun üstüne kırmızı kumaş parçası ile bezenmiş bir amfora ve söz konusu sütundan başlayarak sahnenin sağ altına doğru devam eden eğimli beyaz parmaklık bulunmaktadır. Bir merdiven olduğu hissini yaratan eğimli beyaz parmaklıklar, şölenin saray terasında gerçekleşmiş olduğunu göstermektedir. Bu tasvir ile; resmin sağ üst köşesinde betimlenen idam sahnesinin şölen sahnesi ile eş zamanlı olduğu ve şölene katılanlar tarafından idamın izlendiği vurgulanmak istenmiş olabilir.

Sahnenin solunda kuş bakışı görünümü ile resmedilmiş yarım daire biçiminde ('C' sigma biçimli) beyaz, kırmızı noktalar ile bezenmiş bir masa ve masayı çevreleyen bir kanepe bulunmaktadır. Masanın etrafında yarı uzanır şekilde betimlenen 4 erkek figürü bulunmaktadır. Üç erkek figüründen ikisi siyah noktalı beyaz, diğeri purpura renkli tunik giyimlidir. Figürler dörtte üç profilden resmedilmiş olup bedenleri masayla

temas etmektedir. Sahnenin üst bölümünde masanın başında oturan purpura renkli tunik giyimli erkek figürü başını, sahnenin sol üst köşesinde yarım daire biçimli kanepenin hemen arkasında sadece bedeninin üst kısmı betimlenmiş pembe tunik üzerine beyaz pallium giyimli bir diğer erkek figürüne doğru çevirmiş olarak görülmektedir. Dörtte üç profilden resmedilen erkek figürü sağ elinde sarı küçük bir amfora bulunmaktadır.

Sahnenin altında, masanın uç kısmında oturan inci motifli tacından Firavun olduğu anlaşılan açık yeşil tunik üzerine koyu mavi-kahverengi pallium giyimli erkek figürü, sol elini başını desteklemek için yüzüne koymuş şekilde görülmektedir. Dörtte üç profilden resmedilen Firavun sağ elinde bulunan içki kabını karşısında karşısında konumlandırılan beyaz pantolon üzerine kırmızı kısa tunik giyimli Baş Saki'sine doğru uzatmaktadır. Dörtte üç profilden betimlenen Baş Saki, sağ eliyle Firavun'un uzatmış olduğu kabı alırken, sol elinde uzun cam bir şişe tutarken görülmektedir. Baş Saki'nin arkasında Baş Saki'nin yardımcısı olduğu tahmin edilen beyaz pantolon üzerine beyaz kısa tunik giyimli erkek figürü, sağ elinde amfora biçiminde şarap testisi, sol elinde ise amfora biçimli cam şişe bulunmaktadır.

Sahnenin sağ üst bölümünde, masanın karşısında çaprazlama konumlandırılmış kahverengi dikdörtgen biçimli bir diğer masanın üzerinde vurmali çalgılardan oluşan müzik aletleri ve arka planında biri pembe üzerine mavi çizgili elbise diğeri mavi elbise giyimli iki kadın müzisyen betimlenmiştir. Müzisyenlerden biri vurmali çalgıları, diğeri aulos (αὐλός)⁴⁹² çalarken görülmektedir. Söz konusu müzisyenlerin benzer tasvirleri günümüzde Hama müzesinde sergilenen 4. yüzyılın sonlarına tarihlenen Suriye kökenli bir mozikte karşımıza çıkmaktadır. Konuyla ilgili araştırmacı G. Böhm betimlenen müzik enstrümanları için tipik Suriye kökenli olduğu ve enstrümanların sadece söz konusu mozaikte ve Viyana Genesis el yazmasında betimlendiğini belirtmektedir⁴⁹³.

Resmin sağ üstünde oldukça küçük boyutlu betimlenen Fırıncı Baş'ın Asılması sahnesinde stilize betimlenmiş bir kayalığa bitişik tasvir edilen dirgene asılmış Fırıncı Baş ve onun etlerini gagalayan iki siyah kuş görülmektedir.

Sahnenin solunda kahverengi, yeşil ve siyah renklerinin kullanıldığı stilize bir ağaç bulunmaktadır. Sahnenin merkezinde üç erkek figürü resmedilmiştir. Kahverengi kısa tunik ve siyah çizme giyimli erkek figürü izeleyiciye tamamiyle arkası dönük bir

⁴⁹²Eski Yunan müziğinin tek ya da çift dilli kavalı (Saltuk, 1989, a.g.k., 35).

⁴⁹³G. Böhm (1998). "Quid acetabulorum tinnitus?". *Bemerkungen zum Musikantinnen-Mosaik in Hama und zu einer Miniatur der sogenannten Wiener Genesis*. Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte, H.1. s. 47-66. r. 50.

biçimde resmedilmiştir. Söz konusu figür Fırıncı Başı'na taş atar biçimde tasvir edilmiştir. Kırmızı kısa tunik ve siyah çizmeli erkek figürü profilden betimlenmiş olup, elinde bulunan sopayı önünde konumlandırılmış pembe tunik ve siyah çizme giyimli bedeni profilden, başını dörtte üç yana çevirmiş şekilde görülen erkek figürüne doğru kaldırır biçimde resmedilmiştir. Sahnenin sağ alt köşesinde yeşil ve kahverenginin kullanıldığı tek gövdeden çıkan üçlü dal kompozisyonunda yapraklar yatay olarak kümelenmiş üçlü öbekler biçiminde resmedilen bir ağaç bulunmaktadır.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen folyolarının büyük çoğunluğu tahrip olmuş Cotton Genesis el yazmasında⁴⁹⁴ Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması sahnesinde Baş Saki'nin Firavun'a içecek sunması ve Fırıncı Başı'nın Asılması sahnesinde kuşların Fırıncı Başı'nın etlerini gagalaması şematik çizimde görülebilmektedir. Ancak Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁴⁹⁵ ise Cotton Genesis el yazması ile benzer betimlenmekle birlikte Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması sahnesinde Firavun bir dikdörtgen masada yalnız başına ve oturur biçimde tasvir edilmiştir. Söz konusu sahnelerle ilgili en kalabalık sahne Viyana Genesis el yazmasında bulunmaktadır.

Octateuch el yazmalarında⁴⁹⁶ konuyla ilgili sahneler iki kere resmedilmiştir. İlk betimlemede Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması sahnesinde Seraglio Octateuch el yazmasında yarım daire biçiminde ('C' sigma biçimli) diğer el yazmalarında tam daire bir masada Firavun tek başına oturur biçimde tasvir edilmiştir. İkinci betimlemede sahne, Firavun'un Düşü ile birlikte görülmektedir. Sahnede Firavun bir masanın yanında bulunan döşekte yarı uzanır şekilde resmedilmiştir. Sahnede Firavun'la birlikte 3 diğer figür sahneye eşlik etmektedir.

Kodeks Vaticanus Graecus 747⁴⁹⁷ el yazmasında ise Firavun'un Karşısında Baş Saki ve Fırıncı Başı sahnesi bir resimde, Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması ve Fırıncı Başı'nın Asılması sahneleri ise Firavun'un Düşü sahnesinin bulunduğu resimde betimlenmiştir. Sahne diğer Octateuch el yazmalarında resmedilen ikinci betimleme ile benzerlik göstermektedir. Firavun yarım daire biçiminde ('C' sigma biçimli) bir masanın yanında bulunan döşekte yarı uzanır şekilde

⁴⁹⁴Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 110, 111. r. 419, 420.

⁴⁹⁵Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 111. r. 421, 422.

⁴⁹⁶Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 123-125. r. 496, 497, 498)

⁴⁹⁷Kodeks Vaticanus Graecus 747, 11. yüzyıl (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 124. r. 499)

resmedilmiştir. Sahnede Firavun ile birlikte üç kadın figürü betimlenmiştir. Tüm Octateuch el yazmalarında tasvir edilen Fırıncı Başı'nın Asılması sahnelerinde Fırıncı Başı'nın baş kısmı bedeninden ayrılmış olarak zeminde görölmektedir.

Sonuç olarak, karşılaştırma örneklerinden yola çıkarak söz konusu resimde Viyana Genesis el yazması en kalabalık sahneye sahiptir. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 35 (EK-3, resim 35)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 018A

Folyo no: fol. 18r

Durumu: Metin kısmında bir adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 41: 21-27⁴⁹⁸

21 ... ve kötü görünüşleri başlangıçtaki gibiydi. Sonra uyandım ve tekrar uyudum. 22 Bir de düşümde bir sapta dolgun ve güzel yedi başak bittiğini gördüm. 23 Kavrulan bir diğer yedi başak yanlarında büyüdü. 24 Cılız başaklar yedi güzel başağı yuttular. Büyücülere bunu anlattım. Ama hiçbiri yorumlayamadı. 25 Yusuf, “Efendim, iki düş de aynı” dedi, “Tanrı ne yapacağını sana bildirmiş. 26 Yedi güzel inek yedi yıl demektir. Yedi güzel başak da yedi yıldır. Aynı anlama geliyor. 27 Aynı şekilde yedi ...

Transkripsiyon:

1 KAI AI O[Ψ]EIS AY[TΩ]N A[ΙΞΡΑΙ ΚΑΘ]Α ΚΑΙ THN AP[X]H(N) 2
ΕΞΕΓΕΡΘΕΙΣ Δ[Ε] ΕΚΟΙ[Μ]Η[ΘΗΝ Κ]Α[Ι ΕΙΔ]ΟΝ ΠΛΑΕΙΝ Ε(N) 3 ΤΩ ὙΠΙΝΩ
[Μ]ΟΥ ΚΑΙ Ω[ΣΠΕΡ] Ε[Π]ΙΤ[Α ΣΤΑ]ΧΥΕΣ ΑΝΕ 4 ΒΑΙ[ΝΟ]Ν Ε[Ν] ΠΥΘΜΕΝ[ΕΙ
ΕΝΙ ΠΛΗ]ΡΙΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟΙ ΑΛΛΟΙ 5 [ΔΕ] Ε[Π]ΙΤΑ ΣΤΑΧΥ[ΕΣ ΛΕΠΤΟΙ ΚΑ]Ι
ΑΝΕΜΟΦΟΠΟΙ 6 ΕΦΥΟΝΤΟ ΕΧΟΜΕΝΟΙ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΚΑΤΕΠΙΟΝ ΟΙ 7 [Ε]ΠΙΤΑ
ΣΤΑΧΥ[ΕΣ ΟΙ ΛΕ]Π[ΤΟΙ] ΚΑΙ ΑΝΕΜΟΦΘΟΡΟΙ 8 [Τ]Ο[Υ]Σ [Ε]ΠΙΤΑ
ΣΤΑΧΥ[Α]Σ [Τ]ΟΥΣ Κ[Α]ΛΟ[Υ]Σ [Κ]ΑΙ ΤΟΥΣ ΠΛΗ 9 Ρ[Η]Σ ΕΙΠ[Ε]Ν Δ[Ε] ΤΟ[Ι]Σ
ΕΞΗΓ[Η]ΤΑΙΣ ΚΑΙ ΟΥΧ ΗΝ Ο ΑΝΑΓ 10 ΓΕΛΛΩΝ ΜΟ[Ι ΚΑΙ] ΕΙΠΕΝ ἸΩΣΗΦ ΤΩ
ΦΑΡΑΩ ΤΟ 11 ΕΝ[ΥΠ]Ν[ΙΟΝ ΦΑΡΑΩ] ΕΝ [Ε]ΣΤΙΝ ΟΣΑ Ο(ΕΟ)Σ ΠΟΙΕΙ ΕΔΙ 12
Ξ[ΕΝ ΤΩ ΦΑΡ]Α[Ω ΑΙ ΕΠ]Τ[Α ΒΟΑΙΣ ΑΙ ΚΑΛΛΙ ΕΠ]Τ[Α ΕΤΗ] 13 ΕΣ[ΤΙΝ Κ]Α[Ι ΟΙ
ΕΠ]ΤΑ ΣΤ[ΑΧ]Υ[ΕΣ] ΟΙ ΚΑΛΟΙ Ε[Π]Τ[Α [Ε]ΤΗ 14 ΕΣΤΙ[Ν Τ]Ο ΕΝῙΠΙΝ[ΙΟΝ
ΦΑΡ]ΑΩ Ε[Ν ΕΣΤ]ΙΝ [Κ]Α[Ι] ΑΙ ΕΠΤΑ

Sanatçı/Üslup: “6” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Firavun’un Düşü, Yusuf’un Firavun’un Düşünü Yorumlaması

⁴⁹⁸Yaratılış 41: 21 Ancak kötü görünüşleri değişmedi. Sanki bir şey yememiş gibi görünüyordlardı. Sonra uyandım. 22 Bir de düşümde bir sapta dolgun ve güzel yedi başak bittiğini gördüm. 23 Sonra solgun, cılız, doğu rüzgarının kavurduğu yedi başak daha bitti. 24 Cılız başaklar yedi güzel başağı yuttular. Büyücülere bunu anlattım. Ama hiçbiri yorumlayamadı.” 25 Yusuf, “Efendim, iki düş de aynı anlamı taşıyor” dedi, “Tanrı ne yapacağını sana bildirmiş. 26 Yedi güzel inek yedi yıl demektir. Yedi güzel başak da yedi yıldır. Aynı anlama geliyor. 27 Daha sonra çıkan (yedi cılız, çirkin inek ve doğu rüzgarının kavurduğu yedi solgun başaksa yedi yıl kıtlık olacağı anlamına gelir.)

İkonografik çözümleme: Resim, Firavun'un Düşü ve Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerinin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; iki yıl sonra firavun bir düşünde Nil Irmağı'ndan çıkan güzel ve semiz yedi inek çıktığını sazlar arasında otlamaya başladığını ve sonra yedi çirkin ve cılız inek çıktığını bu ineklerin güzel ve semiz yedi ineği yediğini görür. Uyanır ve tekrar uykuya dalınca bu kez bir başka bir düş görür. Düşünde, bir sapta yedi güzel ve dolgun başak ve daha sonra, cılız ve doğu rüzgarıyla kavrulmuş yedi başak büyür. Cılız başaklar, yedi güzel ve dolgun başağı yutarlar. Firavun, sabah uyandığında bütün Mısırlı büyücüleri, bilgeleri çağırır ve onlara gördüğü düşleri anlatır. Ancak hiçbiri firavunun düşlerini yorumlayamaz. Bu arada Baş Saki Firavun'a, Yusuf'un kendisinin ve Fırıncı Baş'ının düşlerini doğru yorumladığını anlatır. Firavun Yusuf'u çağırır ve hemen onu zindandan çıkarır. Yusuf tıraş olup giysilerini değiştirdikten sonra Firavun'un huzuruna çıkar ve düşlerinin yorumlanmasını isteyen Firavun'a kendisinin yorumlayamayacağını en uygun yorumu Tanrı'nın yapabileceğini söyler. Böylelikle Firavun düşlerini Yusuf'a anlatır.

Sahnelerinin geleneksel şemasında; Firavun'un Düşü sahnesinde Firavun bir yataкта uzanır biçimde ve sahnede düşünde gördüğü inekler ve başaklar betimlenmiştir. Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesinde ise Firavun ve karşısında Yusuf bulunmaktadır. Sahneye rüya yorumcuları, kimi zaman korumalar da eşlik etmektedir. Viyana Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil, üst yarısında ise purpura rengi kullanılmıştır.

Resmin solunda bulunan Firavun'un Düşü sahnesinde, sahnenin üst kısmında sütun başlıklı sütunlarla desteklenen düz çatılı baldeken görünümünde bir yapının altında ahşap oyma motiflerle süslü ayakları bulunan yüksekçe yatağın açık mavi renginin kullanıldığı örtüsü, yatağın ayaklarının bir kısmını açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Bununla birlikte yatağın ön kısmında zeminde ahşap görünümlü bir podest resmedilmiştir. Yatağın üzerinde iki ucu yuvarlatılmış beyaz şiltede omuzlardan siyah şeritli ve noktalı beyaz tunik giyimli ve üzerinde pembe bir örtü bulunan Firavun, ellerini çapraz olarak çenesinin altına yerleştirmiş ve başı sağa gelecek şekilde uzanmaktadır.

Yatağın sağında, Firavun'u bekleyen iki koruması zeminde bulunan kahverengi bir yastık üzerinde uyur biçimde resmedilmiştir. Beyaz pantolon üzerine mavi kısa tunik

giyimli koruma yarı uzanır biçimde, baş kısmında mavi şapka ve kırmızı tunik giyimli diğer koruma ise oturur pozisyonda başını dizlerine koymuş şekilde betimlenmiştir.

Sahnenin sol alt kısmında Firavun'un görmüş olduğu iki rüya tasvir edilmiştir. Solda; 7 dolgun ve aralarında 7 cılız başak, sağda ise kahverengi 7 iri ve 7 zayıf inek karşılıklı konumlandırılmış olarak resmedilmiştir. En önde karşılıklı konumlandırılmış iki inekten zayıf olanı iri olan ineğin baş kısmını ağzına almış biçimde tasvir edilmiştir.

Resmin sağında Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesi bulunmaktadır. Sahnenin solunda; mor minderli bir tahtta oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan inci taçlı, altın kemer ile altın kumaş parçalı beyaz tunik üzerinde sarı tablionlu mor khlamys giyimli Firavun dörtte üç profilden betimlenmiştir. Firavun karşısında bulunan omuzlardan siyah şeritli ve noktalı beyaz tunik ile siyah çizme giyimli Yusuf'a konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Dörtte üç profilden betimlenen Yusuf da karşısında konumlandırılmış Firavun'a yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Firavun'un arkasında iki korumadan sağda olanı sarı üzerine yeşil çizgili, solda olanı ise pembe üzerine yeşil çizgili tunik giyimlidir. Sağda resmedilmiş korumada mızrak ve pembe kalkan, solda bulunan korumada ise sadece mızrak bulunmaktadır⁴⁹⁹. Korumalar dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Korumaların arka planında dikdörtgen biçimli mimari bir yapı görülmektedir. Söz konusu yapı ve Firavun'un Düşü sahnesinde bulunan düz çatılı baldeken görünümlü mimari yapı arasında mavi kıvrımlı kumaşlar ile bağlantı kurulmuştur.

Sahnenin alt kısmında izleyiciye tamamiyle arkası dönük siyah tablionlu kahverengi khlamys giyimli 5 görevli dinleyici olarak bulunmaktadır. Sahnenin sağ alt köşesinde bezeme amaçlı üst kısmı pembe, alt kısmı beyaz iki katlı ince uzun bir mimari yapı resmedilmiştir.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen Cotton Genesis el yazmasında⁵⁰⁰ ve Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁵⁰¹ konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Cotton Genesis el yazmasında sahnelerin bulunduğu folyolar tahrip olduğundan ikonografik detaylar görülememektedir. Ancak Firavun'un Düşü, Firavun'un İneklerle İlgili Düşü, Firavun'un Başaklarla İlgili Düşü ve Mısırlı

⁴⁹⁹ Benzer figürler fol. 8v ve fol. 18r'da bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bk. fol. 8v (ikonografik çözümleme).

⁵⁰⁰ Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 111-113. r. 424, 425, 431, 432, 433, 434, 437, 438, 440, 441, 442, 443.

⁵⁰¹ Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 111-113. r. 426, 427, 435, 436, 439.

Kahinler'e Danışması, Baş Saki Firavun'un Önünde, Yusuf Firavun'un Önünde ve Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması olmak üzere 6 sahnede işlenmiştir. S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde ise konu Firavun'un Düşü, Firavun'un İneklerle İlgili Düşü, Firavun'un Başaklarla İlgili Düşü, Firavun'un Mısırlı Kahinler'e Danışması ve Baş Saki Firavun'un Önünde olmak üzere 5 sahnede işlenmiştir. Firavun'un Mısırlı Kahinler'e Danışması sahnesinde Firavun'un oturduğu taht ve arkasında konumlandırılan iki koruması ikonografik olarak Viyana Genesis el yazmasında söz konusu sahne ile benzerlik göstermektedir.

6. yüzyıla tarihlenen bir diğer örnek ise günümüzde Ravenna Başpiskoposluk Müzesi'nde bulunan Maximianus Katedrali'nde⁵⁰² Firavun'un Düşü ve Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması görülmektedir. Firavun'un Düşü sahnesinde üst üste betimlenmiş inekler ve Firavun'un yatağının başında kanatlı Hypnos⁵⁰³ tasvir edilmiştir.

Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesinde ise Viyana Genesis el yazmasında fol. 18r ve fol. 18v'daki Firavun'un mızrak ve kalkanlı korumalarına benzer bir betimleme görülmektedir.

Octateuch el yazmalarında⁵⁰⁴ Firavun'un Düşü sahnelerinde Firavun sahnenin merkezinde resmedilen bir yatakta uzanır pozisyonda ve yatağın her iki yanında Firavun'un düşünde gördüğü inekler betimlenmiştir.

Kodeks Vaticanus Graecus 747⁵⁰⁵ el yazmasında söz konusu sahnede, solda arka planında mimari bir yapının bulunduğu bir yatakta Firavun uyurken, inekler ise sahnenin sağında karşılıklı konumlandırılmış olarak resmedilmiştir.

Octateuch el yazmalarında⁵⁰⁶ Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahneleri alt ve üst olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Üstte bir yatakta konumlandırılan Firavun, karşısında bulunan Yusuf'a ve sayılarının el yazmasına göre değişiklik gösterdiği 3-4 kişiden oluşan topluluğa doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Alt sahnelerde ise karşılıklı betimlenmiş zayıf olan inekler, iri olan ineklerin baş kısımlarını yutar biçimde tasvir edilmişlerdir. Bu betimleme Viyana

⁵⁰²Cecchelli, 1944, a.g.k., r. 19.

⁵⁰³Yunan mitolojisinde uyku tanrısı olarak geçmektedir. Genellikle kanatlı betimlenir.

⁵⁰⁴Seraglio Octateuch, 12. yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 124-125. r. 500, 501, 502)

⁵⁰⁵Kodeks Vaticanus Graecus 747, 11. yüzyıl (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 124. r. 499)

⁵⁰⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 124-125. r. 503, 504, 505, 506)

Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahne ile benzerlik göstermektedir. Sahnelerin diğerk sağı yarısında ise başaklar resmedilmiştir.

Viyana Genesis el yazmasında Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesinde bulunan 5 görevli, benzer örnekler incelendiğinde rüya yorumcuları oldukları ihtimalini güçlendirmektedir.

Sonuç olarak, söz konusu karşılaştırma sahneleri farklı ikonografik elemanlar bulundurmasına rağmen, Viyana Genesis el yazmasındaki sahne düzeni ile benzerlik göstermektedir. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 36 (EK-3, resim 36)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 018B

Folyo no: fol. 18v

Durumu: Metin kısmında bir adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 41: 27-32⁵⁰⁷

27 ... cılız, çirkin inek ve doğu rüzgarının kavurduğu solgun başaksa yedi yıl kıtlık olacağı anlamına gelir. 28 Söylediğim gibi, Tanrı ne yapacağını sana göstermiş. 29 7 güzel inek Mısır'da 7 yıl bolluk olacağı anlamına gelir. 30 Sonra yedi yıl öyle bir kıtlık olacak ki, tüm Mısır bolluk yılları unutturacak ve kıtlık ülkeyi kasıp kavuracak. 31 Ardından gelen kıtlık bolluğu unutturacak, çünkü çok şiddetli olacak. 32 Bu konuda iki kez düş görmek, Tanrı'nın kararlı olduğunu ve hiç bir tereddütünün olmadığını gösterir.

Transkripsiyon:

1 B[O]EΣ AI [ΛEΠT]AI [AI ANAB]AIN[OY]ΣAI OΠ[I]ΣΩ AYTΩ(N) 2 E[Π]TA
E[TH] E[ΣTIN KAI O]I E[Π]TA Σ[T]AXYES OI ΛEΠTOI 3 KAI ANEMOΦΘOP(OI
EΣ)ONTAI EΠTA ETH ΛIMOY 4 TO ΔE PHMA O [EIPHKA ΦAP]AΩ [O]ΣA O
Θ(EO)Σ Π[O]IEI 5 EΔIΞEN TΩ ΦAPA[Ω AI EΠTA] BOEΣ AI KAAAI [ĪΔO]Y 6
EΠTA [E]TH EPXETAI EY[ΘH]N[IA EN] ΠΑΣH ΓH AIGY 7 ΠTOY EΞEI ΔE
EΠTA [ET]H [Λ]I[MO]Y [M]E[TA] TAYT[A K(AI)] 8 EΠIΛHΣON[TAI TH]Σ
ΠΛHΣMOΣYNHΣ [TH]Σ EΣ[O] 9 MENHΣ EN OΛH Γ[H] AIGYΠTOY K[AI
A]N[AAΩ]ΣE[I] 10 O ΛIMOΣ THN ΓHN KAI EΠI[ΛI]ΣΘHΣETAI H EYΘH 11 NIA
EΠI THΣ ΓHΣ AΠO TOY ΛIMOY TOY EΣOMENOY 12 [TO]Y EΣOMENOY
MET[. .] [ΓA]P [E]Σ[TAI] ΣΦOΔPA 13 [ΠEP]I Δ]E TOY ΔEY[TEPΩΣ]AI EN
[ENȲPINI]ON ΔIOTI 14 AΛHΘEΣ [TO] P[HM]A T[O]Y [Θ]E[OY] KAI OY
BPA[ΔY]NEI O Θ(EO)Σ

Sanatçı/Üslup: “6” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması, tanımlanamayan sahne

⁵⁰⁷ Yaratılış 41: 27 (Daha sonra çıkan yedi) cılız, çirkin inek ve doğu rüzgarının kavurduğu yedi solgun başaksa yedi yıl kıtlık olacağı anlamına gelir. 28 Söylediğim gibi, Tanrı ne yapacağını sana göstermiş. 29 Mısır'da yedi yıl bolluk olacak. 30 Sonra yedi yıl öyle bir kıtlık olacak ki, bolluk yılları hiç anımsanmayacak. Çünkü kıtlık ülkeyi kasıp kavuracak. 31 Ardından gelen kıtlık bolluğu unutturacak, çünkü çok şiddetli olacak. 32 Bu konuda iki kez düş görmenin anlamı, Tanrı'nın kesin kararını verdiğini ve en kısa zamanda uygulayacağını gösteriyor.

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesi ve tanımlanamayan sahne olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerinin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yusuf Firavun'un kendisine anlattığı her iki düşünde aynı anlama geldiğini, Mısır'da yedi yıl bolluk olacağını ve sonra da yedi yıl öyle bir kıtlık olacağını ve bu konuda iki kez düş görmenin anlamının Tanrı'nın kesin kararını verdiğini ve en kısa zamanda uygulayacağını gösterdiğini söyler.

Vienna Genesis el yazmasında resim çerçevesiz, zemin rengi olarak purpura kullanılmıştır. Tek bir düzlemde resmedilen sahnelerde zemin hissini yaratacak peysaj ögesi görünümünde kalın yeşil bir çizgi kullanılmıştır.

Resmin solunda bulunan Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesi, daha büyük ölçekli resmedilmesi ve kıyafetlerde kullanılan renklerin farklılaşması dışında fol. 18r'da betimlenen Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesi ile benzerlik gösterir.

Sahnenin sağında pembe minderli bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan inci taçlı, altın kemer ile altın kumaş parçalı beyaz tunik üzerinde sarı tablionlu mor khlamys giyimli Firavun'un bedeni profilden baş kısmı dörtte üç profilden betimlenmiştir. Firavun, karşısında konumlandırılmış Yusuf'a yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Firavun'un arkasında iki korumadan sağda olanı sarı üzerine yeşil çizgili, solda olanı ise sarı üzerine kırmızı çizgili tunik giyimlidir. Sağda resmedilmiş korumada mızrak ve kırmızı kalkan bulunmaktadır⁵⁰⁸. Korumalar dörtte üç profilden tasvir edilmiştir.

Kompozisyonun sağında ve taht odasının girişini vurgulamak amacıyla iki parçalı zafer takı görünümünde kademeli kemerli bir giriş kapısının önünde betimlenen Yusuf, omuzlardan siyah şeritli ve noktalı beyaz tunik ile siyah çizme giyimlidir. Yusuf, dörtte üç profilden ve karşısında konumlandırılmış Firavun'a yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir.

Resmin sağında bulunan tanımlanamayan sahnede; sadece çerçevesinin betimlendiği gri stilize dikdörtgen bir kapıdan sahnenin soluna doğru adım atar şekilde resmedilen kahverengi khlamys giyimi ile üst düzey bir görevli olduğu anlaşılan bir erkek figürü bulunmaktadır. Beyaz pantolon üzerine kırmızı tunik ve siyah çorap, çizme

⁵⁰⁸ Benzer figürler fol. 8v ve fol. 18r'da bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bk. fol. 8v (ikonografik çözümleme bölümü).

giyimli bir görevli, söz konusu kişinin kapıdan geçmesi için kapıda bulunan gri bir perdeyi kaldırır şekilde betimlenmiştir. Kapının solunda ise beyaz pantolon üzerine pembe tunik ve siyah çorap, çizme giyimli bir diğer görevli elleri ile, üst düzey bir görevli olduğu tahmin edilen erkek figürünü resmin solunda bulunan Firavun ve Yusuf'un bulunduğu mekana doğru yönlendirmektedir.

Söz konusu sahnedeki erkek figürü için konuyla ilgili araştırmacılar çeşitli yorumlar yapılmıştır. Örneğin P. Buberl⁵⁰⁹, söz konusu figürün bir anlam ifade etmediği, sadece romansal bir anlatıma başvurulmuş olabileceğini savunur. Bununla birlikte K. Weitzmann'ın⁵¹⁰ hipotezine göre; papirüs rulolarda rastlanan kolon resimlemesi uygulamasının, kodekste geniş çerçevelere aktarılması sonucunda söz konusu resimde kullanılan sahnenin bir doldu malzemesi olabileceğidir. O. Mazal⁵¹¹ ise bir takım kanıtlar eşliğinde söz konusu figürün Potifar olduğunu ileri sürmektedir. 16. yüzyıla tarihlenen Suriyeli Efraim'in Yusuf'un Vaazları el yazmasında bulunan bir resimde Mısır'ın yeni yöneticisini görmek ve karısına bu haberleri verebilmek için Potifar Firavun'un sarayına gelmiştir. Resimde Viyana Genesis el yazmasında görülen kemerli kapıya benzer bir betimleme bulunmaktadır. O. Mazal; Potifar'ın sahnede tasvir edilmesini romansal bir anlatım içermesi yorumlamasına başvurmadan direk Yahudi metinlerine bağlanabileceğini ve söz konusu sahnenin, orjinal versiyonların ayrılmaz bir parçası olarak büyük öneme sahip olabileceğini söylemektedir.

Karşılaştırma: Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması iki kere resmedildiğinden dolayı, söz konusu sahnenin karşılaştırması fol. 18r karşılaştırma bölümünde yapılmıştır. Tanımlanamayan sahnenin benzeri ise yukarda bahsedilen 16. yüzyıl tarihli Suriyeli Efraim'in Yusuf'un Vaazları el yazmasında karşımıza çıkmaktadır.

Tanımlanamayan sahne dışındaki, Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması sahnesi metin ile uyumludur.

⁵⁰⁹Buberl, 1937, a.g.k., 119.

⁵¹⁰Weitzmann, 1970, a.g.k., 89-94.

⁵¹¹Mazal, 1980, a.g.k., 155-156.

Katalog no: 37 (EK-3, resim 37)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 019A

Folyo no: fol. 19r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 42: 21-26⁵¹²

21 (cezasını çekiyoruz) bize yalvardığında nasıl sıkıntı çektiğini gördük, ama dinlemedik. Bu sıkıntı onun için başımıza geldi. 22 Ruben, “Çocuğa zarar vermeyin diye sizi uyarmadım mı?” dedi, “Ama dinlemediniz. İşte şimdi kanının hesabı soruluyor.” 23 Yusuf’un konuştuklarını anladığını fark etmediler, çünkü onunla çevirmen aracılığıyla⁵¹³ konuşuyorlardı. 24 Yusuf kardeşlerinden ayrılıp ağlamaya başladı. Sonra dönüp onlarla konuştu. Aralarından Şimon`u alarak ötekilerin gözleri önünde bağladı. 25 Sonra çuvallarına buğday doldurulmasını, paralarının çuvallarına geri konulmasını, yol için kendilerine azık verilmesini buyurdu. Bunlar yapıldıktan sonra 26 buğdaylarını

Transkripsiyon:

1 TH[Σ ΨΥXH]Σ AYTOY [O]T[I] KA[TEΔEETO HMΩN KAI OYK'] 2
E[I]ΣH[K]O[YΣ]AMEN AYTOY E[N]E[K]E[N TOYTOY] EΠHΛΘE(N)] 3 EΦ
H[MA]Σ H Θ[Λ]IΨEΙΣ AYTH A[ΠOKPIΘEΙΣ] ΔE [POYBHN] 4 EI[Π]EN AYTO[I]Σ
OYK EΛAΛHΣA [Ȳ]MEIN EΓΩ MH [AΔIKH] 5 ΣETA[I TO] ΠAIΔAPION [K(AI)]
OYK EΙΣHKOYΣATE MOY [K(AI)] 6 [ĬΔ]OY TO [A]IMA AYTO[Y] EKZHT[IT]AI
AYTOI ΔE OYK [HΔI] 7 [ΣAN] OTI A[KOY]EI ĬΩΣHΦ' O [ΔE] EPMHNEYΣ ANA
[ME]ΣO(N) 8 [AYT]ΩN HN A[Π]OCT[P]AΦEΙΣ Δ[E AΠ] AYTΩN EKAA[Y]ΣEN 9
O 'IΩΣHΦ KAI ΠAΛIN AΠHΛΘEN ΠPOΣ AYTOYΣ KAI EΠE(N) 10 AYTOIΣ KAI
EΛABEN TON ΣYMEΩN AΠ AYTΩN KAI 11 EΔH[Σ]EN [A]YT[O]N ENANTION
AYTΩN ENETIΛATO ΔE 12 [ĬΩ]ΣH[Φ] EMΠ[Λ]HΣA[I] TA AΓΓIA AYTΩN

⁵¹²Yaratılış 42: 21 (Birbirlerine, “Besbelli kardeşimize yaptığımızın cezasını çekiyoruz”) dediler, “Bize yalvardığında nasıl sıkıntı çektiğini gördük, ama dinlemedik. Bu sıkıntı onun için başımıza geldi.” 22 Ruben, “Çocuğa zarar vermeyin diye sizi uyarmadım mı?” dedi, “Ama dinlemediniz. İşte şimdi kanının hesabı soruluyor.” 23 Yusuf’un konuştuklarını anladığını farketmediler, çünkü onunla çevirmen aracılığıyla konuşuyorlardı. 24 Yusuf kardeşlerinden ayrılıp ağlamaya başladı. Sonra dönüp onlarla konuştu. Aralarından Şimon`u alarak ötekilerin gözleri önünde bağladı. 25 Sonra torbalarına buğday doldurulmasını, paralarının torbalarına geri konulmasını, yol için kendilerine azık verilmesini buyurdu. Bunlar yapıldıktan sonra 26 buğdayları eşeklerine (yükleyip oradan ayrıldılar.)

⁵¹³Targum PsJonathan’da (Yaratılış XLII) söz konusu çevirmenin Yusuf’un ilk oğlu olan Manaşşe olduğu yazmaktadır (Etheridge, 1862, a.g.k., 305).

ΣΙΤΟΥ ΚΑΙ ΑΠΟΔΟΥ 13 [ΝΑ]Ι [ΤΟ Α]Ρ[ΓΥΡ]ΙΟΝ Ε[Κ]ΑΣΤΩ ΕΙΣ ΤΟΝ ΣΑΚΚΟΝ
ΑΥΤΟΥ 14 [Κ(ΑΙ)] ΔΟΥΝΑ[Ι ΑΥΤ]ΟΙΣ Ε[ΠΙ]ΣΙΤΙΣΜΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΔ[Ο]Ν ΚΑΙ 15
ΕΓΕΝΗΘΗ ΑΥΤΟΙΣ ΟΥΤΩΣ ΚΑΙ ΕΠΙΘΕΝΤΕΣ ΤΟΝ ΣΙΤΟ(Ν)

Sanatçı/Üslup: “7” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yusuf’un Göz Yaşı Dökmesi, Şimon’un Ellerin Bağılanması, Yusuf’un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf’un Göz Yaşı Dökmesi, Şimon’un Ellerin Bağılanması ve Yusuf’un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerinin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Firavun Yusuf’u Mısır’ın yöneticisi yaptıktan sonra tıpkı Yusuf’un Firavun’un düşlerini yorumlamış olduğu gibi Dünya’da kıtlık başgösterir. Yusuf buğday depolarını açıp Mısırlılar’a buğday satmaya başlar ve Yusuf’un babası Yakup, Mısır’da buğday olduğunu öğrenince 10 oğlunu buğday almaları için Mısır’a gönderir. Yusuf ülkenin yöneticisi olduğu için herkese o buğday satıyordu. Kardeşleri Yusuf’u tanımadan onun huzuruna çıkarlar. Yusuf ise kardeşlerini tanır ve onlara casus olduklarını, küçük kardeşlerini getirirlerse canlarını bağışlayacağını söyler. Kardeşleri ise kendi aralarında Yusuf’a yaptıklarından dolayı ceza çektiklerini ve bunların başlarına geldiğini söylerler. Yusuf kardeşlerinin konuşmalarını duyar ve yanlarından uzaklaşarak bir köşede ağlar. Onların yanına tekrar döndüğünde kardeşlerinden biri olan Şimon’un ellerini bağlatır ve kardeşlerinin çuvallarına buğday doldurulmasını, paralarının çuvallarına geri konulmasını ve yol için kendilerine azık verilmesini salık verir.

Sahnelerin geleneksel şemasında, Yusuf’un Göz Yaşı Dökmesi sahnesinde, Yusuf diğer figürlerden ayrı bir mekanda tek başına ağlarken betimlenmiştir. Şimon’un Ellerin Bağılanması sahnesinde, Şimon’un elleri bir görevli tarafından bağlanırken ya da iki görevli tarafından omuzlardan tutulmuş şekilde götürülürken resmedilmiştir. Yusuf’un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi sahnesinde ise görevliler tarafından doldurulan çuvallar tasvir edilmiştir. Bazı örneklerde sahneye binek hayvanlarının eşlik ettiği görülmektedir.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi oldukça kısıtlıdır. Resimde zemin rengi olarak resmin alt yarısında sarı, üst yarısında ise gökyüzünü temsil eden açık mavi tonları kullanılmıştır. Kronolojik olarak sağdan sola resmedilmiş olan sahneler tek düzlemde betimlenmiştir.

Resmin sağında bulunan Yusuf'un Göz Yaşı Dökmesi sahnesinde ahşap görünümlü geometrik motiflerle bezenmiş iki kanatlı bir kapı; bir kanadı açık, diğer kanadı kapalı olarak tasvir edilmiştir. Kapının açık kanadının önünde altın kemerli beyaz tunik üzerine sarı tablionlu mor khlamys ile kırmızı çizme giyimli Yusuf ağladığını belli eder bir ifadeyle kıyafetiyle yüzünü kapatmış şekilde ve dörtte üç profilden resmedilmiştir.

Şimon'un Ellerin Bağılanması sahnesi resmin merkezinde görülmektedir. Bir önceki sahne ile benzer kıyafet ve dörtte üç profilden betimlenmiş Yusuf, karşısında elleri çapraz bir biçimde betimlenen beyaz kısa tunik üzerine kahverengi pallium ile beyaz çorap, siyah-beyaz çizme giyimli Şimon'a ve Şimon'un ellerini bağlamak için yarı eğilir biçimde resmedilen beyaz pantolon üzerine beyaz kısa tunik ile üzerinde kahverengi khlamys ve siyah çizme giyimli görevliye doğru konuşma jesti yapar biçimde tasvir edilmiştir. Her iki figür de dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Figürlerin arka planında ise grup halinde resimlenen bedenlerinin üst kısmının görülebildiği üç kardeşten sahnenin solundan başlayarak ilki, sadece kahverengi tunik giyimli olduğu ve dörtte üç profilden betimlendiği tespit edilebilmiştir. İzleyene tamamen arkası dönük ancak baş kısmı profilden görülen ikinci figür beyaz tunik üzerine kırmızı pallium giyimlidir. Kırmızı tunik üzerine beyaz pallium giyimli üçüncü figür baş kısmı profilden, bedeni ise dörtte üç profilden resmedilmiştir. Söz konusu üç figürün arka planında görülebilen 5 figürün ikisinin baş kısmı, diğer üç figürün ise kontur çizgileri kullanılarak sadece saçları betimlenmiştir. Söz konusu gruptaki figürler birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde ve dörtte üç profilden tasvir edilmiştir⁵¹⁴.

Yusuf'un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi sahnesi resmin solunda yer almaktadır. Sahnede resmedilen iki uşakdan sahnenin solundan başlayarak ilki kırmızı kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve kahverengi çorap, siyah-beyaz çizme, diğeri ise mavi tunik üzerine beyaz pallium ve kırmızı çorap, siyah-beyaz çizme giyimlidir. Karşılıklı konumlandırılan iki uşak, zeminde bulunan buğday yığımından ellerinde bulunan çuvalları doldururken yarı eğilir biçimde ve profilden betimlenmişlerdir. Figürlerin arka planında ise solda, beyaz tunik üzerine beyaz pallium ve kırmızı çorap, siyah çizme giyimli bir uşak elinde tuttuğu tahıl dolu çuvalı taşır biçimde görülmektedir. Figür, yarı eğilir pozisyonda ve profilden resmedilmiştir.

⁵¹⁴Tevrat Yaratılış 35: 23'de Yakup'un toplamda 12 oğlu olduğunu yazmaktadır. Ancak söz konusu sahnede bu sayı Tevrat Yaratılış metni ile örtüşmemektedir.

İzleyene göre söz konusu figürün sağ arka planında, mavi ve kahverengi kısa tunikli iki uşak, birbirlerine çaprazlama konumlandırılmış bir şekilde zeminde bulunan tahıl dolu çuvala doğru eğilmiş biçimde ve soldaki figür dörtte üç profilden sağdaki figür ise profilden resmedilmiştir.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen folyolarının büyük çoğunluğu tahrip olmuş Cotton Genesis el yazmasında⁵¹⁵ günümüze ulaşabilen sahneleri tanıtmış olan K. Weitzmann ve H. Kessler, Yusuf'un Göz Yaşı Dökmesi sahnesinin varolduğundan söz etmektedirler.

6. yüzyıla tarihlenen bir diğer örnek ise günümüzde Ravenna Başpiskoposluk Müzesi'nde bulunan Maximianus Katedrali'nde⁵¹⁶ görülmektedir. Şimon'un Ellerin Bağılanması sahnesinde etrafında iki korumasıyla tahta oturan Yusuf, iki görevli tarafından omuzlardan tutulan Şimon ve Yusuf'un kardeşlerini temsil eden iki erkek figürü tasvir edilmiştir. Yusuf'un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi sahnesinde ise; iki korumasıyla tahta oturan Yusuf, çuvallarla ilgilenen üç uşak, yazarak sayım yapan bir görevli ve bir at bulunmaktadır.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁵¹⁷ Yusuf'un Göz Yaşı Dökmesi ve Şimon'un Ellerin Bağılanması sahneleri bulunmaktadır. İlk sahnede Yusuf baldeken görünümünde mimari bir yapının içinde sağ elini baş kısmına koymuş olarak tasvir edilmiştir. Yusuf'un kardeşleri ise bu mimari yapının dışında, toplam 11 kişiden birisi diğerlerine göre oldukça küçük ve diğerlerinden ayrı bir şekilde betimlenmiştir. Şimon'un Ellerin Bağılanması sahnesi bir önceki sahne ile benzerlik gösterir. Kompozisyondaki tek farklılık Şimon'un iki görevli tarafından elleri bağlanmış olarak betimlenmiş olmasıdır.

Octateuch el yazmalarında⁵¹⁸ ise sadece Yusuf'un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi sahnesi bulunmaktadır. Sahnelerin solunda uşaklar tarafından hazırlanan yolluklar ve sahnenin solunda oturur biçimde betimlenen Yusuf ve etrafında kardeşleri resmedilmiştir. Sahnelerin merkezinde, Şimon olduğunu tahmin ettiğimiz elleri bağlanmış olan bir erkek figürü bulunmaktadır.

⁵¹⁵Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 115-116. r. 475, 476.

⁵¹⁶Cecchelli, 1944, a.g.k., r. 20f.; Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 116, r. 477, 478

⁵¹⁷Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 116, r. 480, 481.

⁵¹⁸Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k. 128-129. r. 521, 522, 523)

Sonuç olarak, söz konusu karşılaştırma sahneleri farklı ikonografik elemanlar bulundurmasına rağmen, Viyana Genesis el yazmasındaki sahne düzeni ile benzerlik göstermektedir. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 38 (EK-3, resim 38)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 019B

Folyo no: fol. 19v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde üç sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 42: 26-31⁵¹⁹

26 ... eşeklerine yükleyip oradan ayrıldılar. 27 Konakladıkları yerde içlerinden biri eşeğine yem vermek için torbasını açınca parasını gördü. Para torbanın ağzına konmuştu. 28 Kardeşlerine, “Paramı geri vermişler, işte torbamda!” diye seslendi. Yürekleri yerinden oynadı. Titreyerek birbirlerine, “Tanrı’nın bize bu yaptığı nedir?” dediler. 29 Kenan ülkesine, babaları Yakup’un yanına varınca, başlarına gelenleri ona anlattılar: 30 Ülkenin yöneticisi bizimle sert konuştu. Bize ülkenin casusumuşuz gibi davrandı, bizi gözaltında tuttu. 31 Ona, ‘Biz dürüst insanlarız’ dedik,...

Transkripsiyon:

1 [ΕΠΙ ΤΟΥΣ ΟΝΟΥΣ ΑΥΤΩ]Ν [Α]Π[Η]ΛΘΟ[Ν ΕΚΕΙΘΕ]Ν ΛΥ 2 [ΣΑ]Σ ΔΕ [ΤΟΝ ΜΑΡ]ΣΙΠΠΙΟΝ ΑΥΤΟ[Υ] ΕΙΣ Δ[ΟΥΝΑΙ] ΧΟ[Ρ] 3 [ΤΑΣΜΑ]ΤΑ ΤΟΙΣ [ΩΝ]ΟΙΣ ΑΥΤΩΝ ΟΥ ΚΑΤ[Ε]Λ[Υ]ΣΑ[Ν] 4 [ΚΑΙ] ΕΙΔΕΝ ΤΟΝ ΔΕ[Σ]ΜΟΝ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ Α[ΥΤ]Ο[Υ] Κ[ΑΙ] 5 [Η]Ν ΕΠΑΝΩ ΤΟΥ Σ[Τ]ΟΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡ[ΣΙΠΠΙ]ΟΥ ΚΑ[Ι] 6 [ΕΙ]ΠΕΝ ΤΟΙΣ ΑΔΕ[ΛΦ]ΟΙΣ ΑΥ[ΤΟ]Υ ΑΠΕΔΟ[Θ]Η ΜΟ[Ι ΤΟ] 7 [ΑΡ]ΓΥΡΙΟΝ ΚΑΙ ἸΔΟΥ [Τ]ΟΥΤΟ ΕΝ ΤΩ ΜΑΡ[ΣΙΠΠΙ]Ω [Μ]Ο[Υ] 8 ΚΑ[Ι] ΕΞΕΣΤΗ Η Κ[ΑΡΔ]ΙΑ ΑΥ[Τ]ΩΝ ΚΑΙ ΕΤΑΡΑΧΘΗ[Σ(ΑΝ)] 9 ΠΡΟΣ ΑΛΛΗΛΟΥΣ ΛΕ[Γ]ΟΝΤΕΣ ΤΙ ΤΟΥΤΟ [Ε]ΠΟΙΗΣΕ(Ν) 10 ΗΜΕΙΝ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΗΛΘΟΝ ΔΕ ΠΡΟΣ ἸΑΚΩΒ’ ΤΟΝ Π(ΑΤΕ)ΡΑ ΑΥΤΩ(Ν) 11 ΕΙΣ ΓΗΝ ΧΑΝΑΑΝ ΚΑΙ ΑΠΗΓ’ΓΙΛΑΝ Α[Υ]ΤΩ Π[ΑΝ]ΤΑ ΤΑ 12 ΣΥΝΒΑΝΤΑ ΑΥΤΟΙΣ ΛΕΓΟΝΤΕΣ ΛΕΛΑΛΗ[Κ]Ε[Ν] Ο 13 ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΤΗΣ ΓΗΣ ΠΡΟΣ ΗΜΑΣ [ΣΚΛΗ]Ρ[Α Κ]ΑΙ [ΕΘ]Ε 14 ΤΟ Η[ΜΑ]Σ ΕΝ ΦΥΛΑΚΗ ΩΣ ΚΑΤΑΣΚΟΠΕΥΟΝ[Τ]ΑΣ 15 ΤΗΝ ΓΗΝ ΕΙΠΑΜΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ἸΡΗΝΙΚΟΙ ΕΣΜΕΝ

⁵¹⁹Yaratılış 42: 26 buğdayları eşeklerine yükleyip oradan ayrıldılar. 27 Konakladıkları yerde içlerinden biri eşeğine yem vermek için torbasını açınca parasını gördü. Para torbanın ağzına konmuştu. 28 Kardeşlerine, “Paramı geri vermişler” diye seslendi, “İşte torbamda!” Yürekleri yerinden oynadı. Titreyerek birbirlerine, “Tanrı’nın bize bu yaptığı nedir?” dediler. 29 Kenan ülkesine, babaları Yakup’un yanına varınca, başlarına gelenleri ona anlattılar: 30 Mısır’ın yöneticisi bizimle sert konuştu. Bize casusmuşuz gibi davrandı. 31 Ona, ‘Biz dürüst insanlarız’ dedik, ‘Casus değiliz.

Sanatçı/Üslup: “7” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yusuf’un Kardeşlerinin Tahıl Çuvallarında Para Bulması, Yusuf’un Kardeşlerinin Aralarında Konuşması, Yusuf’un Kardeşlerinin Ülkelerine Dönmeleri

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf’un Kardeşlerinin Tahıl Çuvallarında Para Bulması, Yusuf’un Kardeşlerinin Aralarında Konuşması ve Yusuf’un Kardeşlerinin Ülkelerine Dönmeleri sahneleri olmak üzere toplam üç sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerinin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yusuf’un yanından ülkelerine dönmek için ayrılan Yusuf’un kardeşleri, konakladıkları bir yerde içlerinden biri eşeğine yem vermek için torbasını açar ve parasını torbasının içinde görür. Bunun üzerine diğer kardeşlerine bu olayı anlatır. Olayı dinleyen kardeşleri korkarlar ve ülkeleri olan Kenan’a dönünce babaları Yakup’a başlarından geçenleri anlatırlar.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi oldukça geniştir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil tonları, üst yarısında ise gökyüzünü temsil eden mavi ve açık mor renkleri kullanılmıştır. Kronolojik olarak soldan sağa resmedilmiş olan sahneler tek düzlemde betimlenmiştir. Yusuf’un Kardeşlerinin Tahıl Çuvallarında Para Bulması ve Yusuf’un Kardeşlerinin Aralarında Konuşması sahneleri solda Yusuf’un Kardeşlerinin Ülkelerine Dönmeleri sahnesi ise resmin sağında resmedilmiştir. Soldaki ve sağdaki sahneleri birbirinden ayıracak şekilde, resmin merkezinde mavi ile beyaz renklerinin kullanıldığı bir ırmak betimlemesi bulunmaktadır.

Resmin üst solunda Yusuf’un Kardeşlerinin Tahıl Çuvallarında Para Bulması sahnesinde omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli gri-beyaz kısa tunik üzerine beyaz pallium ile renginin belirlenemediği çorap ve siyah-beyaz çizme giyimli Yusuf’un kardeşlerinden biri, önünde açık ve içi tahıl dolu iki beyaz tahıl çuvalından açık çuvala doğru yarı eğilir biçimde ve elinde metinden para olduğunu bildiğimiz beyaz renkte kağıt parçalarını tutar biçimde resmedilmiştir. Figürün bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden görülmektedir. Kompozisyonun arka planında ahşap eğerli kahverengi bir binek hayvanı bulunmaktadır.

Yusuf’un Kardeşlerinin Aralarında Konuşması sahnesinde toplam 10 erkek figürü bulunmaktadır⁵²⁰. Grubun en önünde, vücudu izleyene tamamen arkasını dönmüş olarak

⁵²⁰Tevrat Yaratılış 35: 23’de Yakup’un toplamda 12 oğlu olduğunu yazmaktadır. Simon Yusuf’un yanında tutsak olarak tutulduğundan dolayı söz konusu sahnede bu sayı Yaratılış metni ile örtüşmemektedir.

resmedilen omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli beyaz kısa tunik üzerine kırmızı pallium erkek figürü oturur biçimde betimlenmiştir. İzleyene göre figürün solunda, bir önceki sahne ile benzer şekilde betimlenen erkek figürü, elinde bulunan beyaz kağıt parçasını gruba doğru uzatırken tasvir edilmiştir. Söz konusu figürün arkasında beyaz tunik üzerine kırmızı pallium giyimli bir diğer erkek figürü bulunmaktadır. Dörtte üç profilden betimlenmiş her iki figür bakışlarını karşılarında bulunan gruba doğru yönelmiştir. İzleyene göre tamamen arkasını dönmüş figürün sağ tarafında ise; üç figür tasvir edilmiştir. En önden başlayarak kahverengi kısa tunik üzerine kırmızı pallium giyimli olan ilk figür zemine çömelmiş biçimde görülmektedir. Hemen arkasında bulunan iki figürden sadece solda betimlenenin omuzlardan siyah şeritli beyaz kısa tunik giyimli olduğu görülebilmektedir. Sağda betimlenen figürün, bedeninin bir kısmı görülmekte, ancak kıyafetinin rengi belirlenememektedir. Dörtte üç profilden betimlenmiş üç figür bakışlarını karşılarında betimlenen gruba doğru yönelmiştir. Karşılıklı betimlenen iki grubun arka planında ise kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 4 figür bulunmaktadır.

Sahnenin arka planında duvar örgülü, altıgen kale görünümünde bir mimari bir yapı silüet şeklinde betimlenmiştir. Bununla birlikte yukarda bahsi geçen her iki kompozisyonu kapsayacak şekilde ırmağın kenarında ahşap eğerli iki gri eşek bulunmaktadır.

Resmin sağında bulunan Yusuf'un Kardeşlerinin Ülkelerine Dönmeleri sahnesinde; sahnenin merkezinde kırmızı konturlu beyaz üzerine siyah geometrik bezemeli kademeli bir tahtta oturur pozisyonda ve tahtın önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan Yakup, kahverengi tunik üzerine himation giyimlidir. Yakup'un bedeni cepheden, baş kısmı dörtte üç profilden resmedilmiştir. Yakup'un iki tarafında 10 oğlu beşerli gruplar oluşturmuştur⁵²¹. İzleyene göre Yakup'un solundan itibaren yerleştirilmiş figürlerden ilki mavi kısa tunik üzerine sarı pallium, ikincisi gri kısa tunik üzerine kırmızı pallium ve üçüncüsü koyu gri tunik üzerine açık kırmızı pallium giyimlidir. Diğer iki figürden birisinin baş kısmı, diğerinin ise sadece saçları resmedilmiştir. Figürler dörtte üç profilden resmedilmiş olup, en öndeki figür Yakup'a yönelik konuşma jesti yapar biçimde görülmektedir. İzleyene göre Yakup'un sağında kırmızı kısa tunik üzerine beyaz pallium, kahverengi çorap ile siyah-beyaz çizme giyimli en önde konumlandırılan figür Yakup'a doğru konuşma jesti yapar biçimde

⁵²¹bk. dipnot 520.

resmedilmiştir. İzleyene göre figürün sağ arkasında bulunan bir diğer figürün sadece kahverengi palliumu ve rengi belirlenemeyen çorap ile siyah-beyaz çizmeleri, sol arkasındaki figürün ise sadece koyu gri tunik (pallium?) giyimli olduğu tespit edilebilmektedir. Diğer iki figürden birisinin baş kısmı, diğerinin ise sadece saç resmedilmiştir. Figürler dörtte üç profilden betimlenmiştir.

Karşılaştırma: Araştırmalarımız dahilinde söz konusu sahne ile karşılaştırma yapabilecek günümüze ulaşan Bizans Sanatı eserleri içinde bir diğer eser bulunmamaktadır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneler Bizans Sanatı eserleri içinde üniktir. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 39 (EK-3, resim 39)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 020A

Folyo no: fol. 20r

Durumu: Metin bölümünde bir adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 42: 31-35⁵²²

31 ... Casus değiliz. 32 Hepimiz aynı babanın çocuklarıyız. On iki kardeşiz; biri kayboldu, en küçüğü de Kenan ülkesinde, babamızın yanında. 33 Ülkenin yöneticisi, 'Dürüst olduğunuzu şöyle anlayabilirim' dedi, 'Kardeşlerinizden birini yanımda bırakın, buğdayı alıp aç kalan ailelerinize götürün 34 ve küçük kardeşinizi de bana getirin. O zaman casus olmadığınızı, dürüst insanlar olduğunuzu anlar, kardeşinizi size geri veririm. Ülkede ticaret yapabilirsiniz.' 35 Çuvallarını boşaltınca, hepsi para kesesini torbasında buldu. Para keselerini görünce hem kendileri hem babaları korkuya kapıldı.

Transkripsiyon:

1 [OYK ESM]EN K[AT]ΑΣΚΟ[ΠΙ]Ο[Ι] IB] ΑΔΕΛΦ[ΟΙ] ΕΣΜ]Ε[Ν Ψ]ΙΟΙ 2 [ΤΟ]Υ
[Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ] ΗΜΩ[Ν] Ο ΕΙΣ ΟΥΧ Ψ[ΠΙΑ]ΡΧΕ[Ι] Ο]ΔΕ ΜΙΚ[ΡΟΣ ΜΕ]ΤΑ [Τ]ΟΥ 3
[Π(ΑΤ)Ρ(Ρ)Σ Η]ΜΩ[Ν ΣΗΜ]ΕΡΟΝ Ε[Ν Γ]Η [ΧΑ]ΝΑΑΝ ΕΙ[ΠΕΝ ΔΕ] ΗΜΙ(Ν) 4 Ο
ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ Ο Κ(ΥΡΙΟ)[Σ Τ]ΗΣ Γ[Η]Σ ΕΝ [Τ]ΟΥΤΩ ΓΝΩΣΟΜΑ[Ι ΟΤΙ] ΙΡΗΝΙ 5
ΚΟ[Ι] ΕΣΤΕ ΑΔΕΛΦΟΝ ΕΝΑ [ΑΦ]ΕΤΕ ΩΔΕ ΜΕΤ ΕΜ[ΟΥ] ΤΟ(Ν) 6 ΔΕ
ΑΓΟΡΑΣΜΟΝ ΤΗΣ ΣΙΤΟΔΟΣΙΑΣ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ Ψ[Μ]Ω(Ν) 7 [ΛΑ]ΒΟΝΤΕΣ
ΑΠΕΛΘΑΤΑΙ Κ[ΑΙ] ΑΓΑΓΕΤΕ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦ[Ο]Ν 8 ΨΜΩΝ ΤΟΝ [ΝΕΩΤ]ΕΡΟΝ
[ΠΙ]Ρ[Ο]Σ [Μ]Ε ΚΑΙ ΓΝΩΣ[ΟΜ]ΑΙ 9 [Ο]ΤΙ ΟΥ ΚΑΤΑΣΚΟ[ΠΙ]Ο[Ι] ΕΣΤΑΙ ΑΛΛ ΟΤΙ
ΙΡΗ[Ν]Ι[Κ]ΟΙ [ΕΣ]ΤΑΙ 10 [Κ(ΑΙ)] ΤΟ[Ν Α]ΔΕΛ[Φ]Ο[Ν ΑΔ]ΕΛΦΟ[Ν] ΨΜΩΝ
ΑΠΩΔΩΣΩ ΨΜ[Ι(Ν)] 11 [Κ]ΑΙ ΤΗ Γ[Η] Ε[ΜΠΟΡ]Ε[Υ]ΕΣΘΑ[Ι ΕΓΕ]ΝΕΤΟ ΔΕ ΕΝ
Τ[Ω] ΚΑ 12 [ΤΑΚΕ]ΝΟ[ΥΝ ΑΥΤΟΥ]Σ Τ[ΟΥΣ ΣΑΚΚΟ]ΥΣ ΕΑΥΤΩ[Ν Κ]ΑΙ 13
[ΗΝ] ΕΚΑΣ[ΤΟΥ Ο ΔΕΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ ΕΝ] ΤΩ [ΣΑΚ] 14 [Κ]Ω [ΑΥΤΩΝ

⁵²²Yaratılış 42: 31 Ona, 'Biz dürüst insanlarız' dedik, 'Casus değiliz. 32 Hepimiz aynı babanın çocuklarıyız. On iki kardeşiz; biri kayboldu, en küçüğü de Kenan ülkesinde, babamızın yanında.' 33 Ülkenin yöneticisi, 'Dürüst olduğunuzu şöyle anlayabilirim' dedi, 'Kardeşlerinizden birini yanımda bırakın, buğdayı alıp aç kalan ailelerinize götürün. 34 Küçük kardeşinizi de bana getirin. O zaman casus olmadığınızı, dürüst insanlar olduğunuzu anlar, kardeşinizi size geri veririm. Ülkede ticaret yapabilirsiniz.' 35 Torbalarını boşaltınca, hepsi para kesesini torbasında buldu. Para keselerini görünce hem kendileri hem babaları korkuya kapıldı.

K(AI) EIAON TOYΣ ΔΕΣΜΟΥΣ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ] 15 [ΑΥ]Τ[ΩΝ Α]ΥΤΟΙ Κ(AI) Ο
[Π(ΑΤ)ΗΡ ΑΥΤ]Ω[N ΚΑΙ] ΕΦΟΒΗΘΗΣ[ΑΝ]

Sanatçı/Üslup: “7” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yusuf’un Kardeşlerinin Para Keselerini Bulmaları, Yusuf’un Kardeşlerinin Buldukları Para Keselerini Yakup’a Göstermeleri

İkonografik çözümleme: Resim, Yusuf’un Kardeşlerinin Para Keselerini Bulmaları ve Yusuf’un Kardeşlerinin Buldukları Para Keselerini Yakup’a Göstermeleri sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerinin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yusuf’un Kardeşleri, babaları Yakup’a Mısır’da Yusuf ile yapmış oldukları konuşmanın içeriğini bahsederler. Ülkenin yöneticisi olan Yusuf’un, dürüst olduklarını ancak kardeşlerinden birini yanında bırakıp, küçük kardeşlerini ona getirdiklerinde anlayacağını ve onlara o zaman kardeşlerini geri verebileceğini ve ülkede ticaret yapabileceklerini söylediğini babalarına anlattılar. Daha sonra yanlarında getirmiş oldukları torbaları boşaltınca, hepsi para keselerini çuvallarında buldular ve bu yüzden hem kendileri hem babaları korkuya kapılır.

Sahnelerinin geleneksel şemasında genellikle her iki sahne birlikte işlenmiştir. Yakup oturur pozisyonda resmedilirken karşısında oğulları bulunmaktadır. Bununla birlikte kompozisyonda, Yakup’un oğulları çuvallarını boşaltırken ve zeminde çuvallardan düşen para kesesi görülmektedir. Bazı örneklerde Benyamin sahneye dahil olabilmektedir.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin arka planda renk yelpazesi kısıtlıdır ancak arka plana canlı renkler hakimdir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt bölümünde yeşil, üst yarısında açık mor tonları kullanılmıştır. Resmin sol arka planında uzun dikdörtgen stilize sütunlar için mor, pembe, beyaz renklerinin, pencere açıklıkları ile çatı için siyah çizgilerin kullanıldığı mimari bir oluşum görülmektedir. Kronolojik olarak soldan sağa resmedilmiş olan sahneler tek düzlemde betimlenmiştir.

Yusuf’un Kardeşlerinin Para Keselerini Bulmaları sahnesi resmin solunda bulunmaktadır. İki erkek kardeşten sahnenin sağından başlayarak kahverengi tunik ile mor çorap, siyah-beyaz çizme giyimli ilki yarı eğilir biçimde elinde tutmuş olduğu tahıl çuvalını boşaltmaktadır. Söz konusu çuvaldan boşalan tahılların içinde mor bir kese görülmektedir. Sadece mavi tuniği görülebilen ikinci figür yarı eğilir şekilde sol eliyle

önündeki çuvalı, sağ eliyle de mor para kesesini tutar biçimde resmedilmiştir. Her iki figür profilden tasvir edilmiştir. Kompozisyonun arka planında; ikisi sahnenin sağına yönelmiş, diğeri soluna yönelmiş şekilde profilden betimlenen ahşap eğerli 3 gri eşek bulunmaktadır.

Resmin sağında bulunan Yusuf'un Kardeşlerinin Buldukları Para Keselerini Yakup'a Göstermeleri sahnesi bulunmaktadır. Sahnenin sağında mavi minderli bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan Yakup, kahverengi tunik üzerine himation giyimlidir. Dörtte üç profilden resmedilen Yakup, endişeli bir yüz ifadesiyle sağ elini yüzüne doğru yönlendirmiş biçimde görülmektedir. Yakup'un karşısında konumlandırılan mavi tunik üzerine kırmızı palliumlu oğlu sol eliyle Yakup'a doğru konuşma jesti yapar, sağ eliyle tuttuğu mor para kesesini gösterir biçimde tasvir edilmiştir. Figürün arkasında mor tunikli Yakup'un bir diğer oğlu, sağ eliyle Yakup'a yönelik konuşma jesti yapar biçimde görülmektedir. Bununla birlikte iki figürün arasında silüet şeklinde bir yüz görülmektedir. Her üç figür dörtte üç profilden resmedilmiştir.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen folyolarının büyük çoğunluğu tahrip olmuş Cotton Genesis el yazmasında⁵²³ günümüze ulaşabilen sahneleri tanıtmış olan K. Weitzmann ve H. Kessler, her iki sahnenin ortak tek bir sahnede işlenmiş olduğundan söz etmektedirler.

Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁵²⁴ de Cotton Genesis el yazmasında olduğu gibi sahneler ortak tek bir sahne ile betimlenmiştir. Sahnede Yakup bir tahtta otururken ve karşısında konumlandırılan Yakup'un 10 oğlu, ellerinde tutmuş oldukları çuvaları boşaltırken resmedilmiştir. Zeminde ise çuvalardan düşen para keseleri bulunmaktadır.

Octateuch el yazmalarında⁵²⁵ diğer karşılaştırma örneklerinde olduğu gibi konu tek sahnede işlenmiştir. Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazmasında sahne tek başında ayrı bir resimde olmasına karşın, diğer el yazmalarında Yakup'un Önünde Çuvaların Boşaltılması sahnesi Yusuf'un Çuvaların Doldurulması için Talimat

⁵²³Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 116. r. 483, 484.

⁵²⁴Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 116, 117 r. 485.

⁵²⁵Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 128-129. r. 520, 521, 522, 523)

Vermesi⁵²⁶ sahnesi ile aynı resimde görülmektedir. Sahnelerde Yakup oturur pozisyonda resmedilirken karşısında oğulları bulunmaktadır. Elinde çuval bulunan bir oğlu çuvalı boşaltırken resmedilmiştir. Zeminde ise çuvallardan düşen para kesesi bulunmaktadır. Seraglio Octateuch el yazması dışında sahnede Yakup'un arkasında Benyamin resmedilmiştir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazması konuyla ilgili benzerlerinden farklı olarak en geniş öykülemeci tasvirleri içermektedir. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.



⁵²⁶bk. fol. 19r

Katalog no: 40 (EK-3, resim 40)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 020B

Folyo no: fol. 20v

Durumu: Metin bölümünde bir adet yırtık bulunmaktadır. Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim orta derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 42: 36-38, 43: 1-2⁵²⁷

36 Yakup, “Beni çocuklarımdan yoksun bırakıyorsunuz” dedi, “Yusuf yok, Şimon yok. Şimdi de Benyamin’i götürmek istiyorsunuz. Sıkıntıyı çeken hep benim.” 37 Ruben babasına, “Benyamin’i geri getirmezssem, iki oğlumu öldür” dedi, “Onu bana teslim et, ben sana geri getireceğim.” 38 Ama Yakup, “Oğlumu sizinle göndermeyeceğim” dedi, “Çünkü kardeşi öldü, yalnız o kaldı. Yolda ona bir zarar gelirse, bu acıyla ak saçlı başımı ölümler diyarına götürürsünüz.”

1 Kenan ülkesinde kıtlık şiddetlenmişti. 2 Mısır’dan getirilen buğday tükenince Yakup, oğullarına,...

Transkripsiyon:

1 [EIPEN ΔΕ Α]ΥΤΟΙΣ [ΙΑΚ]Ω[Β] Ο Π(ΑΤ)ΗΡ [ΑΥ]ΤΩ[Ν ΕΜΕ ΗΤΕ] 2
[ΚΝΩ]ΣΑΤΑΙ [ΙΩ]ΣΗ[Φ] ΟΥΚ ΕΣΤΙΝ [Σ]ΥΜΕ[ΩΝ] ΟΥ[Κ] 3 [ΕΣΤΙΝ] ΚΑΙ ΤΟΝ
[Β]ΕΝ[ΙΑΜΙΝ] ΜΟΥ Λ[ΗΨΕΣΘ]Α[Ι ΕΠ] ΕΜΕ 4 [ΕΓΕΝ]ΕΤΟ ΤΑΥΤΑ ΠΑΝΤ[Α]
Ε[Ι]Π[Ε]Ν Δ[Ε ΡΟ]ΥΒΗΝ ΤΩ Π(ΑΤ)ΡΙ 5 [ΑΥ]ΤΟΥ ΛΕΓΩΝ [ΤΟΥΣ Β] ΨΙΟΥΣ
ΜΟΥ ΑΠΟΚΤΕΙΝ[Ο]Ν ΕΑ(Ν) 6 [ΜΗ] ΑΓΑΓΩ [ΑΥΤ]ΟΝ Π[Ρ]ΟΣ Σ[Ε Δ] ΟΣ
[ΑΥ]ΤΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ [ΧΙ] 7 [Ρ]Α ΜΟΥ ΚΑΓΩ [ΑΝ]ΑΞΩ [ΑΥ]ΤΟΝ ΠΡΟΣ ΣΕ Ο ΔΕ
ΕΙΠ[ΕΝ] 8 [ΟΥ] ΚΑΤΑΒΗΣ[ΕΤΑΙ Ο ΨΙΟΣ ΜΟΥ [Μ]Ε[Θ] ΥΜΩΝ ΟΤΙ Ο 9
Α[ΔΕΛ]Φ[ΟΣ ΑΥ]ΤΟΥ ΑΠΕΘΑΝΕ[Ν] ΚΑΙ ΑΥΤΟΣ ΜΟ[ΝΟ]Σ 10
[ΚΑ]ΤΑ[Λ]ΕΙΠΤΕ ΚΑΙ Σ[Υ]Μ[Β]ΗΣΕ[ΤΑΙ Α]ΥΤΟ[Ν Μ]Α[ΛΛΑ] 11 [ΚΙ]ΣΘΗΝ[ΑΙ]
ΕΝ Τ[Η ΟΔ]Ω Η Ε[ΑΝ] Π[ΟΡΕΥ]ΕΣ[Θ]Α[Ι] ΚΑΙ [Κ]Α 12 [ΤΑΞ]ΕΤΕ [Μ]ΟΥ [ΤΟ
ΓΗΡΑΣ Μ]ΕΤΑ [ΛΥΠΗΣ Ε]ΙΣ ΑΙ[ΔΟΥ Ο]ΔΕ 13 [ΛΙΜ]Ο[Σ ΕΝΙΣΧΥΣΕΝ ΕΠΙ ΤΗΣ
ΓΗΣ ΕΓ]ΕΝΕ[ΤΟ ΔΕ] 14 [ΗΝΙΚΑ ΣΥΝΕΤΕΛΕΣΑΝ ΚΑ]ΤΑ[ΦΑΓΕΙΝ ΤΟΝ

⁵²⁷Yaratılış 42: 36 Yakup, “Beni çocuklarımdan yoksun bırakıyorsunuz” dedi, “Yusuf yok, Şimon yok. Şimdi de Benyamin’i götürmek istiyorsunuz. Sıkıntıyı çeken hep benim.” 37 Ruben babasına, “Benyamin’i geri getirmezssem, iki oğlumu öldür” dedi, “Onu bana teslim et, ben sana geri getireceğim.” 38 Ama Yakup, “Oğlumu sizinle göndermeyeceğim” dedi, “Çünkü kardeşi öldü, yalnız o kaldı. Yolda ona bir zarar gelirse, bu acıyla ak saçlı başımı ölümler diyarına götürürsünüz.” Yaratılış 43: 1 Kenan ülkesinde kıtlık şiddetlenmişti. 2 Mısır’dan getirilen buğday tükenince Yakup, oğullarına, (“Yine gidin, bize biraz yiyecek alın” dedi.)

ΣΙΓΤ[Ο(Ν)] 15 [ΟΝ] ΗΝΕΓΚΑΝ Ε[Ξ ΑΙΓ]ΥΠΤΟΥ Ε[ΠΙ]ΕΝ ΑΥΤ[ΟΙΣ Ο ΠΙ](ΑΤ)ΗΡ
[ΑΥΤ]Ω(Ν)

Sanatçı/Üslup: “7” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Ruben’in Yakup’tan Benyamin’i İstemesi

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Ruben’in Yakup’tan Benyamin’i İstemesi sahnesi merkezde yer almaktadır.

Sahne kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yakup’un oğulları Benyamin’i Mısır’a götürmek ister ancak Yakup bu duruma karşı gelir. Bu sırada Kenan ülkesinde kıtlık şiddetlenir.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin arka planda renk yelpazesi kısıtlıdır ancak arka plana canlı renkler hakimdir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt bölümünde yeşil, üst yarısında mor ve mavi tonları kullanılmıştır. Resmin solunda, ters perspektif örneğinin görüldüğü stilize beyaz sütunlar bulunmaktadır. Resmin sağ arka planında ise gri sütunlu ve kemerli bir kapı bulunmaktadır.

Sahnenin sağında sırtlıklı ve kolçaklı açık kahverengi ahşap görünümünde bir sandalyede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan kahverengi tunik üzerine himation giyimli Yakup, dörtte üç profilden ve karşısında konumlandırılan oğullarına yönelik konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Yakup’un önünde görülen noktalı beyaz tunik giyimli Benyamin, bedeni cepheden, baş kısmını dörtte üç oranında sahnenin solunda bulunan kardeşlerine doğru çevirmiş şekilde tasvir edilmiştir.

Yakup’un oğulları 9 kişilik grup halinde kompozisyonun solunda, Yakup’ın karşısında bulunmaktadır. Sahnenin sağından başlayarak metinde Yakup’un konuştuğu oğlu olduğu tahmin edilen Ruben, Yakup’a en yakın şekilde konumlandırılmıştır. Omuzdan siyah çizgili beyaz bir tunik üzerine kırmızı pallium giyimli Yahuda, dörtte üç profilden ve Yakup’a doğru konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Yahuda’nın arkasında üç figürden ilki, omuzdan siyah çizgili kahverengi üzerine mavi, ikincisi kırmızı üzerine kırmızı ve üçüncüsü omuzdan siyah çizgili beyaz üzerine beyaz olmak üzere tunik ve uzun pallium giymiştir. Bununla birlikte ilk iki figür ise siyah-beyaz, en sonda bulunan figür kahverengi-siyah çizme giyimlidir. Üç figür dörtte üç profilden betimlenmiş olup en arkada bulunan üç figür birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde tasvir edilmişlerdir. Figürlerin arka planında, figürlerin aralarında yerleştirilmiş

yalnızca bedenlerinin üst bölümünün görülebilen üç figür bulunmaktadır. Renklerinin belirlenemediği tunik ve pallium giyimli figürlerin ikisi dörtte üç profilden, biri profilden resmedilmiştir. Arka planda ise kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş iki figür bulunmaktadır.

Karşılaştırma: Araştırmalarımız dahilinde söz konusu sahne ile karşılaştırma yapabilecek günümüze ulaşan Bizans Sanatı eserleri içinde bir diğer eser bulunmamaktadır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneler Bizans Sanatı eserleri içinde üniktür. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 41 (EK-3, resim 41)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 021A

Folyo no: fol. 21r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 43: 2-7⁵²⁸

2 Yine gidin, bize biraz yiyecek alın” dedi. 3 Yahuda, “Adam bizi sıkı sıkı uyardı” diye karşılık verdi, “`Kardeşiniz sizinle birlikte gelmezse, yüzümü göremezsiniz` dedi. 4 Kardeşimizi bizimle gönderirsen, gider sana yiyecek alırız. 5 Göndermezsen gitmeyiz. Çünkü o adam, `Kardeşinizi birlikte getirmezsensiz, yüzümü göremezsiniz` dedi.” 6 İsrail, “Niçin adama bir kardeşiniz daha olduğunu söyleyerek bana bu kötülüğü yaptınız?” dedi. 7 Şöyle yanıtladılar: Kardeşinizi getirin diyeceğini nereden bilebilirdik?”

Transkripsiyon:

1 [ΠΑΛΙΝ ΠΟΡ]ΕΥ[ΘΕΝΤΕΣ] ΠΡΙΑΣΘΑ[Ι ΗΜ]ΕΙΝ [ΜΙΚ]ΡΑ 2 ΒΡΩΜΑΤ[Α]
ΕΙΠΕ[Ν Δ]Ε ΑΥΤΩ Ϊ[ΟΥΔΑΣ] ΛΕΓΩΝ Δ[ΙΑ] 3 [ΜΑΡ]ΤΥΡΙΑ
[ΔΙΑΜΕΜ]ΑΡΤΥΡΗΤΕ [ΗΜΙ]Ν Ο ΑΝ(ΘΡΩΠ)[Ο]Σ ΛΕΓΩ(Ν) 4 ΟΥΧ ΟΨ[Ε]Σ[ΘΕ
ΤΟ ΠΡ]ΟΣΩΠΟΝ ΜΟΥ ΕΑΝ ΜΗ Ο ΑΔΕ[ΛΑ] 5 [Φ]ΟΣ ΎΜΩΝ Ο ΝΕ[Ω]ΤΕΡΟΣ Η
ΜΕΘ ΎΜΩΝ ΕΙ ΜΕΝ 6 ΟΥΝ ΑΠΟΣΤΕΛ[ΛΕΙΣ Τ]ΟΝ ΑΔΕΛ[ΦΟ]Ν ΗΜΩΝ [ΜΕΘ]
7 ΗΜΩΝ ΚΑΤΑΒ[Η]ΣΟ[Μ]ΕΘΑ ΚΑΙ ΑΓΟΡΑΣΩΜΕΝ ΣΟ[Ι ΒΡΩ] 8 ΜΑΤΑ ΕΙ ΔΕ
ΜΗ ΑΠΟΣΤΕΛΛΕΙΣ ΤΟΝ ΑΔΕΛ[ΦΟ]Ν Η[Μ]Ω(Ν) 9 ΜΕΘ ΗΜΩΝ [ΟΥ]
ΠΟΡΕΥΣΟΜΕΘΑ Ο ΓΑΡ ΑΝ(ΘΡΩΠ)[Ο]Σ Ε[Ι]ΠΕ(Ν) 10 [Η]ΜΙΝ ΛΕΓΩΝ Ο[ΥΚ]
ΟΨΕΣΘ[ΑΙ] ΜΟΧ ΤΟ Π[ΡΟΣΩΠΟ]Ν) 11 ΕΑΝ ΜΗ [Ο Α]ΔΕΛ[Φ]ΟΣ ΎΜΩΝ [Ο]
ΝΕΩΤΕ[ΡΟΣ ΜΕ]Θ [Ύ]ΜΩ(Ν) 12 [Η ΕΙΠ]ΕΝ ΔΕ Ι(ΣΡΑ)ΗΛ [ΤΙ]
ΕΚΑΚΟΠΟ[ΙΗ]ΣΑ[ΤΕ Μ]Ε ΑΝΑΓΓ[ΙΛΑ]Α(Ν) 13 [ΤΕΣ ΤΩ Α]Ν[Θ]Ρ[ΩΠΩ] ΟΤΙ
ΕΣΤΙΝ ΎΜΙΝ ΑΔ[ΕΛΦΟΣ] [ΚΑ]Ι 14 [Α]ΠΗΓΓΙΛΑΝ [ΑΥΤ]Ω Κ[ΑΤΑ ΤΗΝ

⁵²⁸Yaratılış 43: 2 (Mısır`dan getirilen buğday tükenince Yakup, oğullarına,) “Yine gidin, bize biraz yiyecek alın” dedi. 3 Yahuda, “Adam bizi sıkı sıkı uyardı” diye karşılık verdi, “`Kardeşiniz sizinle birlikte gelmezse, yüzümü göremezsiniz` dedi. 4 Kardeşimizi bizimle gönderirsen, gider sana yiyecek alırız. 5 Göndermezsen gitmeyiz. Çünkü o adam, `Kardeşinizi birlikte getirmezsensiz, yüzümü göremezsiniz` dedi.” 6 İsrail, “Niçin adama bir kardeşiniz daha olduğunu söyleyerek bana bu kötülüğü yaptınız?” dedi. 7 Şöyle yanıtladılar: (“Adam, `Babanız hâlâ yaşıyor mu? Başka kardeşiniz var mı?` diye sordu. Bizimle ve akrabalarımızla ilgili öyle sorular sordu ki, yanıt vermek zorunda kaldık.) Kardeşinizi getirin diyeceğini nereden bilebilirdik?”

ΕΠΕΡΩ]ΤΗ[ΣΙΝ Τ]Α[Υ]ΤΗ(Ν) 15 [Μ]Η Ε[ΙΔ]ΗΜ[Ε]Ν ΤΙ [Ε]ΡΕΙ ΗΜΕΙΝ
ΑΓΑΓ[Ε]ΤΕ ΤΟΝ ΑΔΕ[ΛΦΟ(Ν)] 16 ΥΜΩ(Ν)

Sanatçı/Üslup: “7” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Oğullarıyla Konuşması

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Yakup’un Oğullarıyla Konuşması sahnesi merkezde yer almaktadır.

Sahne kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yakup’un oğullarından Mısır’a gidip yiyecek getirmelerini ister. Ancak oğullarından Yahuda Benyamin’de yanlarında götürmezlerse Mısır’daki adamın onları öldüreceğini bu sebepten dolayı gitmeyeceklerini, söyler.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi kısıtlıdır ancak resme canlı renkler hakimdir. Zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil tonları, üst yarısında ise açık mor kullanılmıştır. Kompozisyonun sağ arka planında silüet şeklinde C (Sigma) biçimli beyaz sıralı sütunlardan oluşan mimari bir oluşum bulunmaktadır.

Sahnenin sağında pembe minderli bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan kahverengi tunik üzerine himation giyimli Yakup, bedeni profilden baş kısmı dörtte üç profilden betimlenmiştir. Yakup, izleyene göre Yakup’un solunda noktalı beyaz tunik ile siyah çizme giyimli Benyamin’in sağ elinden tutar biçimde görülmektedir. Benyamin profilden ve önünde bulunan Yakup’a doğru bakışlarını yönlendirmiş şekilde tasvir edilmiştir.

Yakup’un oğulları 11 kişilik grup halinde kompozisyonun solunda, Yakup’ın karşısında bulunmaktadır⁵²⁹. Sahnenin sağından başlayarak metinde Yakup’un konuştuğu oğlu olduğu tahmin edilen Yahuda, Yakup’a en yakın şekilde konumlandırılmıştır. Omuzdan siyah çizgili beyaz bir tunik üzerine kırmızı pallium giyimli Yahuda, dörtte üç profilden ve Yakup’a doğru konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Yahuda’nın arkasında üç figürden ilki, kırmızı üzerine mavi, ikincisi omuzdan siyah çizgili kahverengi üzerine mavi ve üçüncüsü omuzdan siyah çizgili beyaz üzerine kahverengi olmak üzere tunik ve uzun pallium giymiştir. Bununla birlikte ilki kahverengi diğer iki figür ise siyah-beyaz çizme giyimlidir. Üç figür dörtte üç profilden betimlenmiş olup en arkada bulunan iki figür birbirlerine yönelik konuşma jesti yapar biçimde tasvir edilmişlerdir. Figürlerin arka planında, figürlerin aralarında

⁵²⁹Tevrat Yaratılış 35: 23’de Yakup’un toplamda 12 oğlu olduğunu yazmaktadır. Ancak söz konusu sahnede bu sayı Yaratılış metni ile örtüşmemektedir.

yerleştirilmiş yalnızca bedenlerinin üst bölümünün görülebilen üç figür bulunmaktadır. Renklerinin belirlenemediği tunik ve pallium giyimli figürlerin ikisi dörtte üç profilden, biri profilden resmedilmiştir. Arka planda ise kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 4 figür bulunmaktadır.

Söz konusu sahne, fol. 20v ile benzerlik göstermektedir. Ancak, fol. 20v'da Yakup ile Ruben, bu sahnede ise Yakup ile Yahuda arasında bir diyalog gerçekleşmiştir. Yakup, farklı oğulları ile konuşmuş olmasına rağmen her iki kompozisyonda da Yakup'a yakın olan figür aynı kişiymiş gibi benzer kıyafet ile betimlenmiştir.

Karşılaştırma: Araştırmalarımız dahilinde söz konusu sahne ile karşılaştırma yapabilecek günümüze ulaşan Bizans Sanatı eserleri içinde bir diğer eser bulunmamaktadır.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneler Bizans Sanatı eserleri içinde üniktür. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.

Katalog no: 42 (EK-3, resim 42)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 021B

Folyo no: fol. 21v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 43: 8-12⁵³⁰

8 Yahuda, babası İsrail'e, "Çocuğu benimle gönder, gidelim" dedi, "Sen de biz de yavrularımız da ölmez, yaşarız. 9 Ona ben kefil oluyorum. Beni sorumlu say. Eğer onu geri getirmez, önüne çıkarmazsam, ömrümce sana karşı suçlu sayılayım. 10 Çünkü gecikmeseydik, şimdiye dek iki kez gidip gelmiş olurduk." 11 Bunun üzerine İsrail, "Öyleyse gidin" dedi, "Yalnız, çuvallarınıza bu ülkenin en iyi ürünlerinden biraz reçine ve bal, tütüsü ve mür yağı, terbentin ve badem Mısır'ın yöneticisine armağan olarak götürün. 12 Yanınıza iki kat para alın. Çuvallarınızın ağzına koyduğu parayı...

Transkripsiyon:

1 ΕΙ[ΠΕΝ] ΔΕ [Ι]Ο[Υ]ΔΑΣ ΠΡΟΣ Ι(ΣΡΑ)ΗΛ [ΤΟΝ Π(ΑΤΕ)ΡΑ] ΑΥ[ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΙ]
2 [Λ]ΟΝ ΤΟ ΠΑΙΔ[ΑΡΙΟΝ] ΜΕΤ ΕΜ[ΟΥ Κ]ΑΙ ΑΝΑ[ΣΤΑ]ΝΤΕΣ 3
ΠΟΡΕ[Υ]ΣΟΜΕΘΑ ἸΝΑ ΖΩΜΕΝ ΚΑΙ ΜΗ ΑΠΟΘΑ[ΝΩ]ΜΕ(Ν) 4 Κ(ΑΙ) ΗΜΕΙΣ
ΚΑΙ ΣΟΙ ΚΑΙ Η ΑΠΟΣ[Κ]Ε[ΥΗ Η]ΜΩΝ ΕΓΩ ΔΕ 5 ΕΚΔΕΧΟΜΑΙ ΑΥΤΟΝ ΕΚ
ΧΙΠΟ[Σ] ΜΟΥ ΖΗΤΗΣΟΝ [ΑΥ]ΤΟ(Ν) 6 ΕΑΝ ΜΗ ΑΓΑΓΩ [Α]ΥΤΟΝ ΠΡΟΣ ΣΕ
ΚΑΙ ΣΤΗΣΩ ΑΥΤΟΝ 7 [Ε]ΝΑΝΤΙΟΝ ΣΟΥ ΗΜΑΡΤΗΚΩΣ ΕΣΟΜΑΙ ΕΙΣ ΣΕ ΠΑ 8
Σ[Α]Σ ΤΑΣ Η[Μ]ΕΡΑΣ ΕΙ ΜΗ ΓΑΡ Ε[Β]ΡΑΔΥΝΑΜΕΝ ΗΔΗ Α(Ν) 9
ΑΠ[Ε]ΣΤ[Ρ]ΕΨΑΜΕΝ ΔΕΙΣ ΕΙΠΕΝ ΔΕ [Α]ΥΤΟΙΣ. Ι(ΣΡΑ)ΗΛ Ο Π(ΑΤ)ΗΡ 10
[ΑΥ]Τ[ΩΝ] ΕΙ ΟΥΤΩΣ ΕΣ[ΤΙ]Ν ΤΟΥΤΟ [Π]ΟΙΗΣΑΤΕ ΛΑΒΕ 11 ΤΕ [ΑΠΟ ΤΩΝ]
ΚΑΡΠ[Ω]Ν ΤΗΣ ΓΗΣ ΕΝ ΤΟΙΣ ΑΓΓΙΟΙΣ 12 ὙΜΩΝ Κ[ΑΙ] ΚΑΤ[ΑΓΑ]ΓΕΤΕ ΤΩ
[Α]ΝΘΡΩΠΩ ΔΩ[ΡΑ] 13 [Τ]ΗΣ ΡΗΤΙ[Ν]ΗΣ [ΚΑΙ ΤΟΥ Μ]Ε[ΛΙΤΟΣ] ΘΥΜ[ΙΑΜΑ]
ΤΕ Κ(ΑΙ) [Σ]ΤΑΚΤΗ(Ν) 14 [Τ]ΕΡΕΒΙ[ΝΘΟΝ] ΚΑΙ [ΚΑΡΥΑ Κ(ΑΙ)] ΤΟ

⁵³⁰Yaratılış 43: 8 Yahuda, babası İsrail'e, "Çocuğu benimle gönder, gidelim" dedi, "Sen de biz de yavrularımız da ölmez, yaşarız. 9 Ona ben kefil oluyorum. Beni sorumlu say. Eğer onu geri getirmez, önüne çıkarmazsam, ömrümce sana karşı suçlu sayılayım. 10 Çünkü gecikmeseydik, şimdiye dek iki kez gidip gelmiş olurduk." 11 Bunun üzerine İsrail, "Öyleyse gidin" dedi, "Yalnız, torbalarınıza bu ülkenin en iyi ürünlerinden biraz pelesenk, biraz bal, kitle, laden, fıstık, badem koyun, Mısır'ın yöneticisine armağan olarak götürün. 12 Yanınıza iki kat para alın. Torbalarınızın ağzına konan parayı (geri götürün. Belki bir yanlışlık olmuştur.)

ΑΡΓΥΡΙΟ[Ν Δ]ΙΣΣΟΝ ΛΑΒΕΤΕ 15 ΕΝ Τ(ΑΙ)Σ ΧΕΡΣΙΝ [Υ]ΜΩΝ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ
ΤΟ ΑΠ[Ο]ΣΤΡΑ[Φ]ΕΝ Ε[Ν] ΤΟΙΣ ΜΑΡ 16 ΣΙΠΠΙΟΙΣ ΥΜΩ(Ν)

Sanatçı/Üslup: “7” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Benyamin’i Yahuda’ya Teslim Etmesi

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Yakup’un Benyamin’i Yahuda’ya Teslim Etmesi sahnesi merkezde yer almaktadır.

Sahne kaynağını Tevrat’tan almaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yakup’un oğullarından Yahuda Benyamin de yanlarında götürmek için Yakup’a ısrar eder. Yakup ise sonunda razı olur ve Mısır’ın yöneticisine armağan götürmelerini ve yanlılık yapılmış olabileceğini bundan dolayı yanlarına iki katı para almalarını söyler.

Sahnenin geleneksel şemasında, Yakup oturur pozisyonda resmedilirken yanında Benyamin ve karşısında oğulları bulunmaktadır. Bununla birlikte Yakup’un oğulları Mısır’a götürecekleri hediyeleri binek hayvanlarına yüklerken resmedilmiştir. Sahnede binek hayvanı olarak eşek ya da deve kullanılmıştır.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi kısıtlıdır ancak resme canlı renkler hakimdir. Zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil tonları, üst yarısında ise açık mor kullanılmıştır. Kompozisyonun sağ arka planında silüet şeklinde sıralı beyaz sütunlu mimari bir oluşum bulunmaktadır.

Sahnenin sağında pembe minderli bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünlü podest üzerine basan kahverengi tunik üzerine himation giyimli Yakup, bedeni profilden baş kısmı dörtte üç profilden resmedilmiştir. Yakup, izleyene göre Yakup’un solunda noktalı beyaz tunik ile siyah çizme giyimli Benyamin’in omuzunda iter biçimde betimlenmiştir. Benyamin’in bedeni kısmen cepheden, baş kısmı ise dörtte üç profilden ve arkasında bulunan Yakup’a bakışlarını yönlendirmiş şekilde tasvir edilmiştir.

Yakup’un karşısında konumlandırılmış omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli beyaz tunik üzerine kırmızı pallium ve sarı çorap ile siyah çizme giyimli Yahuda, bedeni cepheden baş kısmı dörtte üç profilden karşısında bulunan Yakup’a bakışlarını yönlendirmiş şekilde görülmektedir. Bununla birlikte Yahuda Benyamin’in sağ bileğini kavramış ve kendine doğru çeker biçimde betimlenmiştir.

Sahnenin solunda Yakup’un 3 oğlu, Yakup’un yanlarında götürmelerini istediği eşyaları hazırlarken betimlenmiştir. Ön planda omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli kahverengi kısa tunik, renginin belirlenemediği çorap ve siyah çizme giyimli

erkek figürü zeminde bulunan içleri küçük yeşil ürünlerle dolu iki mor çuvala doğru yarı eğilir pozisyonda resmedilmiştir. Çuvalların sağ yanında deri bir tulum tasvir edilmiştir. Söz konusu figürün arka planında birbirlerine yönelmiş biçimde ve dörtte üç profilden betimlenen iki erkek figürü bulunmaktadır. Figürlerden biri omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli mor, diğeri kahverengi tunik giyimlidir.

Karşılaştırma: Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaiklerinde⁵³¹ söz konusu sahne iki ayrı sahnede betimlenmiştir. Yakup'un Benyamin'i oğullarına vermesi sahnesinde arka planda istiridye niş bulunan bir tahtta, oturur pozisyonda betimlenen Yakup ve Yakup'un karşısında oğulları tasvir edilmiştir. Yakup ve oğulları arasında ise Benyamin bulunmaktadır. Benyamin Viyana Genesis el yazmasında olduğu gibi küçük tasvir edilmemiştir. İkinci sahnede, Yakup'un oğullarının Mısır'a götürecekleri eşyaları eşeklere yüklemeleri betimlenmiştir. Sahnede Yakup'un 4 oğlu ve iki eşek bulunmaktadır.

Octateuch el yazmalarında⁵³² söz konusu sahne iki ayrı sahnede betimlenmiştir. Yakup'un Benyamin'i Oğullarına Vermesi ve Yakup'un Oğullarının Mısır'a İkinci Yolculuğu sahneleri aynı düzlemde betimlenmiştir. Sırtlıklı bir taburede oturarak betimlenen Yakup Benyamin'in omzundan tutar biçimde resmedilmiştir. Yakup'un karşısında ise oğullarından oluşan bir grup bulunmaktadır. Ancak bu grubun yarısı Yakup'un olduğu yöne doğru dönmüş olarak betimlenirken, diğer yarısı kronolojik olarak bir sonraki sahne olan Yakup'un Oğullarının Mısır'a Yolculuğu sahnesine dahil olmuştur. Söz konusu sahnede üç deve ve develerin birisinin üzerinde Benyamin resmedilmiştir.

Karşılaştırmalarda ikonografik ayrıntılarda benzerlik görülse dahi sahnelerin genel işleniş biçimi Viyana Genesis el yazmasında bulunan Yakup'un Benyamin'i Yahuda'ya Teslim Etmesi sahnesini diğer örneklerden farklı kılmaktadır. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.

⁵³¹Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 117 r. 489, 491.

⁵³²Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 128-129. r. 524, 525, 526, 527)

Katalog no: 43 (EK-3, resim 43)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 022A

Folyo no: fol. 22r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 43: 12-17⁵³³

12 geri götürün. Belki bir yanlışlık olmuştur. 13 Kardeşinizi alıp gidin, o adamın yanına dönün. 14 Her Şeye Gücü Yeten Tanrı, adamın yüreğine size karşı merhamet koysun. Diğer kardeşinizi ve Benyamin'i getirin. Bana gelince, çocuklarımdan yoksun kalacaksam kalayım." 15 Böylece kardeşler yanlarına armağanlar, iki kat para ve Benyamin'i aldılar. Mısır'a doğru yola çıktılar ve Yusuf'un huzuruna çıktılar. 16 Yusuf onları ve Benyamin'i gördü ve kâhyasına⁵³⁴, "Bu adamları eve götür" dedi, "Bir hayvan kesip hazırla. Çünkü öğlen benimle birlikte yemek yiyecekler." 17 Kâhya ...

Transkripsiyon:

1 ΑΠΟ[Σ]Τ[Ρ]ΕΨΑΤΕ ΑΦ' ὙΜΩΝ ΜΗΠΟΤ[Ε Α]ΓΝΟΗ[ΜΑ ΕΣ] 2 ΤΙΝ ΚΑΙ ΤΟΝ
ΑΔΕΛΦΟΝ ΛΑΒΕΤΕ Κ[ΑΙ Α]ΝΑΣ[ΤΑΝΤΕΣ] 3 [ΚΑ]ΤΑΒΗΤΕ ΠΡΟΣ ΤΟΝ
ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΝ Ο ΔΕ Θ(ΕΟ)Σ ΜΟΥ ΔΩΗ ὙΜΙ(Ν) 4 Χ[ΑΡ]ΙΝ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΟΥ
ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΥ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΙΛΑΤΕ ΤΟΝ 5 Τ[Ο]Ν ΑΔΕΛΦΟΝ ΤΟΝ ΕΝΑ ΚΑΙ
Τ[Ο]Ν ΒΕΝΙΑΜΙΝ ΕΓΩ ΜΕ(Ν) 6 ΓΑΡ ΚΑΘΑ ΗΤΕΚΝΩΜΑΙ ΗΤΕΚΝΩΜΑΙ
ΛΑΒΟΝΤΕΣ 7 ΔΕ ΟΙ ΑΝΔΡΕΣ ΤΑ ΔΩΡΑ ΤΑΥΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΔΙΠΛΟΥΝ
8 ΕΛΑΒΟΝ ΕΝ ΤΑΙΣ ΧΕΡΣΕΙΝ [Α]ΥΤΩΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΒΕΝΙΑΜΙ(Ν) 9 Κ[ΑΙ]
ΑΝΑΣΤΑΝΤΕΣ ΕΚΑΤΕΒΗΣΑΝ ΕΙΣ ΑΙΓΥΠΤΟΝ Κ(ΑΙ) 10 ΕΣΤΗΣΑΝ ΕΝΑΝΤΙΟΝ
ἸΩΣΗΦ' ἸΔΕΝ ΔΕ ἸΩΣΗΦ 11 ΑΥΤΟΥΣ ΚΑΙ ΒΕΝΙΑΜΙΝ ΤΟΝ Α[Δ]ΕΛΦΟΝ
ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) 12 ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΕΠΙ ΤΗΣ ΟΙΚΙΑΣ ΑΥΤΟΥ ΕΙΣΑΓΑΓΕ ΤΟΥΣ 13
[Α]Ν(ΘΡΩΠ)ΟΥΣ ΕΙΣ ΤΗΝ Ο[Ι]ΚΙΑΝ Κ[ΑΙ] ΣΦΑΞΟΝ ΘΥΜΑΤΑ ΚΑΙ 14

⁵³³Yaratılış 43: 12 (Yanınıza iki kat para alın. Torbalarınızın ağzına konan parayı) geri götürün. Belki bir yanlışlık olmuştur. 13 Kardeşinizi alıp gidin, o adamın yanına dönün. 14 Her Şeye Gücü Yeten Tanrı, adamın yüreğine size karşı merhamet koysun da, adam öbür kardeşinizle Benyamin'i size geri versin. Bana gelince, çocuklarımdan yoksun kalacaksam kalayım." 15 Böylece kardeşler yanlarına armağanlar, iki kat para ve Benyamin'i alarak hemen Mısır'a gidip Yusuf'un huzuruna çıktılar. 16 Yusuf Benyamin'i yanlarında görünce, kâhyasına, "Bu adamları eve götür" dedi, "Bir hayvan kesip hazırla. Çünkü öğlen benimle birlikte yemek yiyecekler." 17 Kâhya (Yusuf'un buyurduğu gibi onları Yusuf'un evine götürdü.)

⁵³⁴Targum PsJonathan'da (Yaratılış XLIII) kâhyanın Yusuf'un ilk oğlu olan Manaşşe olduğu yazmaktadır (Etheridge, 1862, a.g.k., 310).

ETOIMAZON MET [E]MOY ΓΑΡ ΦΑΓΟΝΤΕ ΟΙ ΑΝ(ΘΡΩΟΠ)ΟΙ ΟΥΤΟΙ 15
ΑΡΤΟΥΣ ΤΗΝ ΜΕΣΕΜΒΡΙΑΝ ΕΠ[ΟΙΗ]ΣΕΝ ΔΕ [Ο] ΑΝ(ΘΡΩΟΠ)ΟΣ

Sanatçı/Üslup: “7” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Oğullarının Mısır’a İkinci Yolculuğu, Yusuf’un Kardeşlerini Karşılması

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup’un Oğullarının Mısır’a İkinci Yolculuğu ve Yusuf’un Kardeşlerini Karşılması sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yakup, Mısır’a giden oğullarına kardeşleri Benyamin’i de yanlarına almalarını ve diğer kardeşleriyle birlikte geri gelmelerini söyler. Böylece kardeşler yanlarına armağanlar, iki kat para ve Benyamin’i alıp, Mısır’a gider ve Yusuf’un huzuruna çıkarlar. Yusuf Benyamin’i yanlarında görünce, kâhyasına, onları eve götürmesini, bir hayvan kesip hazırlamasını ve öğlen kendisiyle birlikte yemek yiyecekler söyler.

Yakup’un Oğullarının Mısır’a İkinci Yolculuğu sahnesinin geleneksel şemasında, Yakup’un oğulları grup halinde binek hayvanlarıyla yolculuk yaparlarken betimlenmiştir. Yusuf’un Kardeşlerini Karşılması sahnesinde ise Yusuf otururken karşısında konumlandırılan kardeşleri ise ayakta betimlenmiştir. Her iki sahnede de Yakup’un oğullarının sayısı örneklerle değişmektedir.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin arka planda renk yelpazesi kısıtlıdır ancak arka plana canlı renkler hakimdir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt bölümünde yeşil, üst yarısından fazla bölümde mavi tonları kullanılmıştır. Sahneler kronolojik olarak soldan sağa betimlenmiştir. Sahnelerin arasında sahneleri birbirinden ayırmak amacıyla mavi bir duvar örgüsü kullanılmıştır.

Resmin solunda Yakup’un Oğullarının Mısır’a İkinci Yolculuğu sahnesinde Yakup’un 5 oğlu ve 4 eşekten oluşan kervan, bir yükseltiden aşağı doğru iner biçimde resmedilmiştir. Sahnenin sağından başlayan kervanın önünde ahşap eğerli purpura renkli bir eşeği takip eden omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli açık mavi kısa tunikli Yakup’un oğullarından biri sol elinde omzuna yerleştirdiği bir sopa ile tasvir edilmiştir. Vücudu cepheden, baş kısmı profilden betimlenen figür arkasına bulunan kardeşlerine doğru bakışlarını yönlendirmiştir. Söz konusu figürün arkasında purpura renkli bir eşek üzerinde acemice yan biçimde oturma şeklinden Benyamin olduğunu

anlaşılan figür, omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli açık mavi kısa tunik giyimlidir. Vücudu cepheden, baş kısmı dörtte üç oranında yana çevirmiş ve bakışları aynı yöndedir. Benyamin'in hemen arkasında sadece arka kısmı görülebilen siyah bir eşeğin üzerinde beyaz tunikli bir diğer figürün vücudu görülememekle birlikte baş kısmı profilden resmedilmiştir. En arkada önündekileri yürüyerek takip eden sol omzunda sopa bulunan kırmızı kısa tunikli figür, dörtte üç profilden betimlenmiştir. Sahnenin sol merkezinde profilden tasvir edilmiş omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli beyaz kısa tunikli Yakup'un bir diğer oğlu, sağ elinde bulunan sopasıyla önünde betimlenmiş ahşap eğerli siyah eşeği kervana doğru yönlendirir biçimde resmedilmiştir. Sahnede bulunan tüm figürler renklerinin seçilemediği çorap ve çizme giyimlidirler.

Sahnenin arka planında silüet şeklinde Kenan şehrini sembolize eden beşgen kale görünümünde bir tasvir bulunmaktadır. Bu sembolik şehrin içinde; mavinin kullanıldığı mesken şeklinde stilize yapılar görülmektedir.

Resmin sağında betimlenen Yusuf'un Kardeşlerini Karşılması sahnesinde; sahnenin sağında kırmızı minderli ahşap görünümlü bir taburede bedeni profilden, baş kısmı dörtte üç profilden oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan Yusuf, beyaz tunik üzerinde altın sarısı tablionlu mor khlamys ve kırmızı çizme giyimlidir. Yusuf karşısında buluna kardeşlerine konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Yusuf'un karşısında resimdeki sahneleri birbirinden ayıran mavi duvar örgüsünün yanında 12 kişi⁵³⁵ ve en arkada söz konusu 12 kişiden ayrı konumlandırılan kırmızı kısa tunik ve mavi pallium giyimli Yusuf'un kâhyası görülmektedir. Sahnenin altında diğerlerine nazaran küçük boyutta resmedilen Benyamin bir önceki sahnede olduğu gibi omuzlardan tuniğin bitimine kadar siyah şeritli açık mavi kısa tunik ve sarı çorap ile gri çizme giyimlidir. Benyamin'in arkasında beyaz üzerine kırmızı palliumlu, mavi tunik üzerine gri palliumlu ve sadece sarı palliumu görülebilen 3 figür, sadece baş kısmının betimlendiği bir figür ve figürlerinin arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 7 figür bulunmaktadır. Söz konusu gruptaki tüm figürler dörtte üç profilden tasvir edilmiştir.

⁵³⁵Tevrat Yaratılış 35: 23'de Yakup'un toplamda 12 oğlu olduğunu yazmaktadır. Ancak söz konusu sahnede bu sayı Yaratılış metni ile örtüşmemektedir.

Kompozisyonun arka planında içinde bir kapının (idolün?) bulunduğu mavi ve beyaz renklerinin kullanıldığı mesken (tapınak?) şeklinde stilize bir yapı ve yanında aynı renklerde bir ağaç bulunmaktadır.

Resmin üst merkezinde Yusuf'un talimatı üzerine iki uşağının hayvan kesmesi ve yemek hazırlaması sahnesi oldukça küçük ve stilize resmedilmiştir. Sahnede zemine kanı akmış ağaca asılı bir hayvan ve onun üzerinde işlem yapan bir uşak bulunmaktadır. Söz konusu betimlemenin solunda ise yanan bir ocak ve ocağın altındaki ateşi bir sopa yardımıyla körükleyen bir diğer uşak bulunmaktadır. Her iki uşak profilden resmedilmiştir. Figürün arkasında, figürler ile nerdeyse aynı büyüklükte siyah renkte bir adet tava, bir adet testi ve bir adet iki uçlu çatal tasvir edilmiştir.

Karşılaştırma: Octateuch el yazmalarında⁵³⁶ Yakup'un Benyamin'i Oğullarına Vermesi ve Yakup'un Oğullarının Mısır'a İkinci Yolculuğu sahneleri aynı düzlemde betimlenmiştir⁵³⁷. Yusuf'un Kardeşlerini Karşılması sahnesi ise Octateuch el yazmalarından⁵³⁸ sadece Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazmasında bulunmaktadır. Sahnede Yusuf oturur biçimde betimlenirken karşısında kardeşleri proskinesis duruşta resmedilmiştir. Bununla birlikte sahnenin merkezinde ise Yusuf'un iki uşağı bulunmaktadır.

Karşılaştırmalarda ikonografik ayrıntılarda benzerlik görülse dahi sahnelerin genel işleniş biçimi Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneleri diğer örneklerden farklı kılmaktadır. Sahneler ve metin birbirleriyle uyumludur.

⁵³⁶Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 130-131 r. 525, 526, 527)

⁵³⁷Detaylı bilgi için bk. fol. 21v karşılaştırma bölümü.

⁵³⁸Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 130 r. 524)

Katalog no: 44 (EK-3, resim 44)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 022B

Folyo no: fol. 22v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 43: 17-21⁵³⁹

17 ... Yusuf'un buyurduğu gibi onları Yusuf'un evine götürdü. 18 Ne var ki kardeşleri Yusuf'un evine götürüldükleri görünce "İlk gelişimizde torbalarımıza konan para yüzünden götürülüyoruz galiba!" dediler, "Bize saldırıp egemen olmak, bizi köle edip eşeklerimizi almak istiyor." 19 Yusuf'un kâhyasına yaklaşıp evin önünde onunla konuştular: 20 Aman, efendim! dediler, "Buraya ilk kez yiyecek satın almaya gelmiştik. 21 Konakladığımız yerde torbalarımızı açınca, bir de baktık ki, paramız eksiksiz olarak torbalarımızın ağzına konmuş. Onu size geri getirdik.

Transkripsiyon:

1 [KAΘ]A EΠI[EN Ī]ΩΣΗΦ' KAI E[I]ΣΗΓΑΓΕΝ Τ[O]Υ[Σ A]N(ΘΡΩΠ)ΟΥΣ 2 [ΕΙΣ
TON] O[I]K[ON] TON ĪΩΣΗΦ' ΕΙΔΟΝΤΕΣ ΔΕ ΟΙ ΑΝ 3 [Δ]ΡΕΣ ΟΤΙ
ΕΙΣΗΛΘΟΥΣΑΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ĪΩΣΗ[Φ] 4 ΔΙΑ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΤΟ
ΑΠΟΣΤΡΑΦΕΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΜΑ[Ρ]ΣΙΠ 5 ΠΟΙΣ ΗΜΩΝ ΤΗΝ ΑΡ[Χ]ΗΝ ΗΜΕΙΣ
ΕΙΣΑΓΟΜΕΘΑ 6 ΤΟΥ ΣΥΚΟΦΑΝΤΗΣΑΙ ΗΜΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΘΕΣΘΑΙ ΗΜΙ(N) 7 ΤΟΥ
ΛΑΒΙΝ ΗΜΑΣ ΕΙΣ ΠΑΙΔΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΝΟΥΣ ΗΜΩ(N) 8 ΠΡΟΣΕΛΘΟΝΤΕΣ ΔΕ
ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΝ ΤΟΝ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ 9 ĪΩΣΗΦ ΕΛΑΛΗΣΑΝ ΑΥΤΩ ΕΝ
ΤΩ ΠΥΛΩΝΙ ΤΟΥ ΟΙ 10 ΚΟΥ ΛΕΓΟΝΤΕΣ ΔΕΟΜΕΘΑ ΚΥΡΙΕ ΚΑΤΕΒΗΜΕΝ
ΤΗ(N) 11 ΑΡΧΗΝ ΠΡΙΑΣΘΑ[I B]ΡΩΜΑΤΑ ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΗΝ[I]ΚΑ 12 ΗΛΘΟΜΕΝ
ΕΙΣ ΤΟ ΚΑΤΑΛΥΣΑΙ ΚΑΙ ΗΝΥΞΑΜΕΝ [Τ]ΟΥΣ 13 ΜΑΡΣΙΠΠΟΥΣ ΗΜΩΝ ΚΑΙ
ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΕΚΑΣ[ΤΟ]Υ 14 ΕΝ ΤΩ ΜΑΡΣΙΠΠΩ ΑΥΤΟΥ Τ[Ο] ΑΡΓΥΡΙΟΝ
ΗΜΩΝ Ε(N) 15 ΣΤΑ[Θ]ΜΩ ΑΠ[ΕΣ]ΤΡΕΨΑΜΕΝ ΝΥΝ ΕΝ ΤΑΙΣ ΧΕΡΨΙΝ ΗΜΩ(N)

Sanatçı/Üslup: "7" olarak belirlenen sanatçı.

⁵³⁹Yaratılış 43: 17 Kâhya Yusuf'un buyurduğu gibi onları Yusuf'un evine götürdü. 18 Ne var ki kardeşleri Yusuf'un evine götürüldükleri için korktular. "İlk gelişimizde torbalarımıza konan para yüzünden götürülüyoruz galiba!" dediler, "Bize saldırıp egemen olmak, bizi köle edip eşeklerimizi almak istiyor." 19 Yusuf'un kâhyasına yaklaşıp evin kapısında onunla konuştular: 20 Aman, efendim! dediler, "Buraya ilk kez yiyecek satın almaya gelmiştik. 21 Konakladığımız yerde torbalarımızı açınca, bir de baktık ki, paramız eksiksiz olarak torbalarımızın ağzına konmuş. Onu size geri getirdik.

Resim programı: Yusuf'un Kardeşlerinin Yusuf'un Kâhyası ile Konuşmaları

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Yusuf'un Kardeşlerinin Yusuf'un Kâhyası ile Konuşmaları sahnesi merkezde yer almaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yusuf'un kâhyası Yusuf'un buyurduğu gibi Yusuf'un kardeşlerini Yusuf'un evine götürür. Ne var ki kardeşleri Yusuf'un evine götürüldükleri için korkarlar. Yusuf'un kâhyasına evin kapısına yaklaşıncı, Yusuf'un kardeşleri ona oraya ilk kez yiyecek satın almaya geldiklerini ve konakladıkları yerde çuvallarını açınca, paralarının eksiksiz olarak çuvallara konulduğunu ve paraları geri getirdiklerini söylerler.

Sahnenin geleneksel şemasında grup halinde betimlenmiş Yusuf'un kardeşleri ile karşılarında Yusuf'un kâhyası bulunmaktadır.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi kısıtlıdır ancak resme canlı renkler hakimdir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil ve sarı, üst yarısında ise gökyüzünü temsil eden açık mavi kullanılmıştır. Kompozisyonun arka planında mavi renkte stilize bir tepe ve tepenin üzerinde bir mesken betimlemesi görülmektedir.

Resmin sağında, çapraz şekilde konumlandırılmış alınlıklı ve üç akroterli, perspektif kurallarına uygun olarak betimlenmiş sadece üç sütununu görebildiğimiz bir portiko bulunmaktadır. Portikonun önünde beyaz pantolon ve beyaz kısa tunik üzeri mavi pelerin ve siyah çizme giyimli Yusuf'un kâhyası dörtte üç profilden ve karşısında betimlenen Yusuf'un kardeşlerine yönelik konuşma jesti yapar şekilde resmedilmiştir.

Sahnenin solunda Yusuf'un kâhyasının karşısında konumlandırılan 10 kişilik grupta⁵⁴⁰ en önde betimlenen 5 erkek figüründen, sahnenin sağından başlayarak ilki beyaz üzerine kırmızı, kahverengi üzerine kahverengi, mavi üzerine kahverengi, sarı üzerine beyaz ve kırmızı üzerine mavi kısa tunik ve pallium giyimlidir. Figürlerde aynı sıralamayla kahverengi, beyaz, kırmızı, açık yeşil ve en sondaki figürde rengi belirlenemeyen çorap ve siyah çizme bulunmaktadır. Hemen arkalarında iki kişinin sadece baş kısmı betimlenirken, figürlerinin arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş üç figür bulunmaktadır. En önde betimlenen Yusuf'un 5 kardeşi Yusuf'un kâhyasına yönelik konuşma jesti yapar

⁵⁴⁰Tevrat Yaratılış 35: 23'de Yakup'un toplamda 12 oğlu olduğunu yazmaktadır. Ancak söz konusu sahnede bu sayı Yaratılış metni ile örtüşmemektedir.

biçimde betimlenmiştir. Kompozisyona dahil tüm figürler dörtte üç profilden tasvir edilmiştir.

Karşılaştırma: Yusuf'un Kardeşlerinin Yusuf'un Kâhyası ile Konuşmaları sahnesi sadece Octateuch el yazmalarından⁵⁴¹ Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazmasında bulunmaktadır. Söz konusu sahne ile Yusuf'un Kardeşlerini Sorgulaması sahnesi aynı resimde farklı sahnelerde resmedilmiştir. Resmin solunda bulunan sahnede grup halinde betimlenmiş Yusuf'un kardeşleri ve karşılarında Yusuf'un kâhyası bulunmaktadır. Sahne Viyana Genesis el yazması ile oldukça benzerlik göstermektedir.

Sonuç olarak, Viyana Genesis el yazmasında söz konusu sahne ve metin birbirleriyle uyumludur.



⁵⁴¹Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 130, r. 524).

Katalog no: 45 (EK-3, resim 45)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 023A

Folyo no: fol. 23r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 48: 16-19⁵⁴²

16 Beni bütün kötülüklerden kurtaran (melek) bu gençleri kutsasın! Adım ve atalarım İbrahim`le İshak`ın adları bu gençlerle yaşasın! Yeryüzünde çoğaldıkça çoğalsınlar.” 17 Yusuf, babasının sağ elini Efrayim`in başına koyduğunu görünce, bundan hoşlanmadı. Babasının elini Efrayim`in başından kaldırıp Manaşşe`nin başına koymak istedi. 18 Baba, öyle değil dedi, “İlkin Manaşşe doğdu. Sağ elini onun başına koy.” 19 Ancak babası bunu istemedi. “Biliyorum oğlum, biliyorum” dedi, “Manaşşe de büyük bir halk olacak. Ama küçük kardeşinki daha büyük olacak, soyundan...

Transkripsiyon:

1 Ο ΡΥ[Ο]ΜΕΝΟΣ ΜΕ ΕΚ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΚΑΚΩΝ ΕΥΛΟΓΗΣΗ 2 ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ
ΤΑΥΤΑ ΚΑΙ ΕΠΙΚΛΗΘΗΣΕΤΕ ΕΝ ΑΥ[ΤΟΙΣ ΤΟ] 3 Ο[Ν]ΟΜΑ ΤΩΝ Π(ΑΤΕ)ΡΩΝ
ΑΒΡΑΜΜ ΚΑΙ ΪΣΑΑΚ ΚΑΙ 4 ΠΛΗΘΥΝΘΙΗΣΑΝ ΕΙΣ ΠΛΗΘΟΣ ΠΟΛΥ ΕΠΙ ΤΗΣ
ΓΗ[Σ] 5 ΕΙΔΩΝ ΔΕ ΪΩΣΗΦ ΟΤΙ ΕΠΕΒΑΛΕΝ Ο Π(ΑΤ)ΗΡ ΑΥΤΟΥ ΤΗΝ 6
Χ[ΕΙ]ΡΑΝ ΤΗΝ ΔΕΞΙΑΝ ΑΥΤΟΥ ΕΠΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΕΦΡΕΜ 7 [ΒΑΡ]Υ ΑΥΤΩ
ΕΦΑΝΗ ΚΑΙ ΕΠΕΛΑΒΕΤΟ ΪΩΣΗΦ ΤΗΣ [Χ]ΕΙ 8 [ΡΟΣ] ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(ΟΣ) ΑΥΤΟΥ
ΑΦΕΛΕΙΝ ΑΥΤΗΝ ΑΠΟ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΗΣ 9 [ΕΦ]ΡΕΜ ΕΠΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ
ΜΑΝΑΣΣΗ ΕΙΠΕΝ ΔΕ 10 ΪΩΣΗΦ ΤΩ Π(ΑΤ)ΡΙ ΑΥΤΟΥ ΟΥΧ ΟΥΤΩΣ Π(ΑΤ)ΕΡ
ΟΥΤΟΣ ΓΑΡ Ο 11 ΠΡΩΤΟΤΟΚΟΣ ΕΠΙΘΕΣ ΤΗΝ ΧΕΙΡΑΝ ΤΗΝ ΔΕΞΙΑΝ ΣΟΥ 12
[Ε]ΠΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΟΥΚ` ΗΘΕΛΗΣΕΝ Α[Λ]ΛΑ 13 [ΕΙ]ΠΕ[Ν
ΟΙΔΑ] ΤΕΚΝΟΝ [ΟΙΔΑ] ΚΑΙ ΟΥΤΟΣ [ΕΣΤ]Ε ΕΙΣ ΛΑΟ(Ν) 14 [ΚΑ]Ι ΟΥΤΟΣ
[ΥΨΩΘΗΣΕΤΑΙ ΑΛΛ] Ο ΑΔΕΛΦΟΣ Α[ΥΤ]ΟΥ 15 [Ο ΝΕ]ΩΤΕΡΟΣ ΜΙΖΩΝ
ΑΥΤΟΥ ΕΣΤΕ Κ(ΑΙ) ΤΟ ΣΠΕΡΜΑ [ΑΥΤΟΥ]

⁵⁴²Yaratılış 48: 16 Beni bütün kötülüklerden kurtaran melek bu gençleri kutsasın! Adım ve atalarım İbrahim`le İshak`ın adları bu gençlerle yaşasın! Yeryüzünde çoğaldıkça çoğalsınlar.” 17 Yusuf, babasının sağ elini Efrayim`in başına koyduğunu görünce, bundan hoşlanmadı. Babasının elini Efrayim`in başından kaldırıp Manaşşe`nin başına koymak istedi. 18 Baba, öyle değil dedi, “İlkin Manaşşe doğdu. Sağ elini onun başına koy.” 19 Ancak babası bunu istemedi. “Biliyorum oğlum, biliyorum” dedi, “Manaşşe de büyük bir halk olacak. Ama küçük kardeşi daha büyük bir halk olacak, soyundan birçok ulus doğacak.”

Sanatçı/Üslup: “8” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Efrayim ile Manaşşe’yi Kutsaması

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Yakup’un Efrayim ile Manaşşe’yi Kutsaması sahnesi merkezde yer almaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yusuf oğullarını Yakup’un yanına getirerek onları kutsamasını ister. Yusuf, babası Yakup’un sağ elini Efrayim’in başına koyduğunu görünce, bundan hoşlanmaz. Babasının elini Efrayim’in başından kaldırıp Manaşşe’nin başına koymak ister, çünkü ilk önce Manaşşe doğmuştur. Ancak babası bunu istemez ve Yusuf’a Manaşşe’nin de büyük bir halk olacağını, ama küçük kardeşi Efrayim’in daha büyük bir halk olacağını ve soyundan birçok ulusun doğacağını söyler.

Sahnenin geleneksel şemasında; Yakup, oturur ya da uzanır şekilde resmedilmiştir. Yusuf Yakup’un yanında, Yusuf’un oğulları Manaşşe ve Efrayim Yakup’un önünde betimlenmişlerdir. Kompozisyona Asenat’ın dahil olduğu tek örnek Viyana Genesis el yazmasında bulunmaktadır.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi oldukça geniştir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil, sarı ve kahverengi, üst yarısında ise gökyüzünü temsil eden beyaz ve mavi renkleri kullanılmıştır. Kompozisyonun arka planında mavi renkte stilize dağ betimlemeri görülmektedir.

Resmin merkezinde; bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan beyaz tunik üzerine kahverengi himation giyimli Yakup, cepheden ve ellerini solda Manaşşe ve sağda Efrayim’in başına çapraz olarak koymuş şekilde resmedilmiştir. Koyu mavi noktalı açık mavi tunik ve siyah çizme giyimli Manaşşe ve Efrayim’in bakışları birbirlerine yönelmiş şekilde ve her ikiside dörtte üç profilden betimlenmiştir.

İzleyene göre Yakup’un solunda mavi noktalı beyaz tunik üzerinde altın sarısı tablionlu mor khlamys giyimli Yusuf sol eli ile khlamysını tutmuş, sağ eliyle ise Yakup’un sol eline müdahale eder biçimde Manaşşe’in başına yönlendirmiştir. Yusuf’un hemen arkasında kırmızı stikharion üzerine mavi-kırmızı maphorion ve kırmızı çizme giyimli Asenat bulunmaktadır.

Tevrat Yaratılış metninde Asenat’ın varlığından söz edilmemektedir. Ancak Yahudi kaynaklarında Manaşşe ve Efrayim’in evlilik dışı olduğunu düşünen Yakup’un

onları kutsamak konusunda endişeleri olduğundan bahsedilmektedir⁵⁴³. Targum PsJonathan'da (Yaratılış XLVIII)⁵⁴⁴ söz konusu sahneyi konu alan metinde özellikle Yusuf ve Asenat'ın evliliğinden bahsedilmektedir. Bununla birlikte Tevrat Yaratılış metninde Manaşşe'nin Efrayim'den büyük olduğu belirtilmiş ve Viyana Genesis el yazmasında ve diğer örneklerde ikisi betimlenirken Manaşşe büyük, Efrayim ise küçük betimlenerek metne atıfta bulunulmuştur. Ancak bu farklılık sadece Tevrat Yaratılış metninde belirtilmiş olup, Yahudi ve Hristiyan kaynaklarda değinilmemiştir⁵⁴⁵.

Karşılaştırma: Sahnenin en erken örneği 3. yüzyılın ortasına tarihlenen Dura Europos Sinagogu'nda⁵⁴⁶ görülmektedir. Sahnede bir yatakta oturur biçimde betimlenen Yakup, yanında Yusuf ve önünde Manaşşe ile Efrayim bulunmaktadır. Roma Via Latina Katakomp'unda⁵⁴⁷ (EK-3, resim 66) bulunan bir duvar resminde bir yatakta yarı uzanır biçimde betimlenen Yakup ellerini çapraz bir biçimde önünde konumlandırılan Manaşşe ve Efrayim'in başına koymuş biçimde tasvir edilmiştir. İtalya Cimitile'de Erken Hristiyanlık Dönemi mezar duvar resimlerinde⁵⁴⁸ bulunan sahnede bir yatakta oturur biçimde betimlenen Yakup, yanında Yusuf ve önünde Manaşşe ve Efrayim bulunmaktadır.

6. yüzyıla tarihlenen folyolarının büyük çoğunluğu tahrip olmuş Cotton Genesis el yazmasında günümüze ulaşabilen sahneleri tanıtmış olan K. Weitzmann ve H. Kessler, Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması sahnesinin varlığından söz etmektedirler⁵⁴⁹.

7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazması fol. 50r'da⁵⁵⁰ söz konusu sahnenin öykülenmesinde benzerlik olmakla birlikte tasvirde tipolojik farklılıklar bulunmaktadır. Sahnede bir yatakta oturur biçimde betimlenen Yakup, yanında Yusuf ve önünde Manaşşe ve Efrayim bulunmaktadır. Yakup ellerini çapraz bir biçimde her ikisinin baş kısmına koymuş biçimde resmedilmiştir. Yakup'un sağ tarafında ise 11 kişilik bir grup resmedilmiştir. Sayılarından dolayı söz konusu figürler, Yakup'un

⁵⁴³H. Schreckenberg and K. Schubert (1992). *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*. Maastrich-Minneapolis. s. 231.

⁵⁴⁴Etheridge, 1862, a.g.k., 327.

⁵⁴⁵Zimmermann, 2003, a.g.k., 179, dipnot 941.

⁵⁴⁶K. Weitzmann, H. Kessler (1990). *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. s. 21-23, r. 18.

⁵⁴⁷Cubiculum B, arcosolium, 1. oda sağ duvarda bulunmaktadır (Ferrua, 1960, a.g.k., 50. r. XVI. 3).

⁵⁴⁸D. Korol (1987). *Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile, Nola: zur Entstehung und Ikonographie alttestamentlicher Darstellungen*. Münster, Westfalen: Aschendorff. s. 100-129, r. 26, 33.

⁵⁴⁹Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 122 r. 530, 531.

⁵⁵⁰Gebhardt, 1883, a.g.k., r. 13.

oğulları olmalıdır. Sahnenin, fol. 23v'da bulunan Yakup'un Oğullarını Çağırması sahnesi ile birlikte işlenmiş olması ihtimali yüksektir.

Octateuch el yazmalarında⁵⁵¹ Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması sahnesinde bir yatakta yarı uzanır biçimde betimlenen Yakup ellerini çapraz bir biçimde önünde bulunan Manaşşe ve Efrayim'in başına koymuş biçimde tasvir edilmiştir. Yusuf ise sahnenin sağında Yakup'a doğru konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Söz konusu el yazmalarında Yakup ve Yusuf halelidir.

Sahneyi detaylı bir şekilde inceleyen araştırmacı Korol⁵⁵², örnekler üzerinden sahnenin iki farklı tipolojisinin olduğunu söylemektedir. İlki Yakup'un yatakta, diğeri Viyana Genesis el yazmasında ve sahnenin yer aldığı Bizans Dönemi'ne ait koptik tekstil eserlerinde olduğu gibi oturur şekilde tasvir edilmesidir. Bununla birlikte araştırmacıya göre; Asenat'ın sahnedeki varlığı 4. yüzyılda Hristiyan sürümlerinin de bulunduğu Hristiyan dünyasında oldukça popüler olan Yusuf ve Asenat Romanı'nından kaynaklanıyor olabileceğidir. Ayrıca, İskenderiyeli Kril, 6. yüzyılda Süryanice'ye çevrilmiş bir metninde söz konusu kutsama sırasında Asenat'ın varlığından söz etmektedir. Bu kanıt konunun Süryanice konuşulan bölgelerdeki önemini ve yaygınlığını göstermektedir.

Asenat'ın sahnede temsil edilmiş olmasının bir diğer nedeni, fol. 15r ve fol. 15v'daki gibi metinde bahsi geçmeyen anne figürünün sahneye dahil edilmesi, söz konusu sahnelerde Viyana Genesis sanatçılarının tüm aileyi temsil etmek istemiş olmaları olabilir.

Pagan Dönemi sanat örneklerinden Roma Callixtus Katakomp'u'nda 340-350 yılları arasına tarihlenen lahitte⁵⁵³ yarı uzanır şekilde betimlenen bir erkek figürü, önünde simetrik bir biçimde resmedilmiş iki erkek çocuğu ve erkek figürünün solunda bir kadın figürü Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması sahnesine oldukça benzerdir. Sahnenin resmedilirken Pagan Dönemi sanat örneklerinden etkilenmiş olabileceği de ayrı bir seçenek oluşturmaktadır.

Karşılaştırmalarda ikonografik ayrıntılarda benzerlik görülse dahi sahnelerin genel işleniş biçimi Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneyi diğer

⁵⁵¹Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 138, r. 564, 565, 566, 567)

⁵⁵²Korol, 1987, a.g.k., 100-129, r. 45, 46.

⁵⁵³Korol, 1987, a.g.k., 118, r. 45b.

örneklerden farklı kılmaktadır. Asenat'ın sahnedeki varlığı dışında, sahne ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 46 (EK-3, resim 46)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001,023B

Folyo no: fol. 23v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 48: 19-22, 49: 1-3⁵⁵⁴

19 ... birçok ulus doğacak. 20 O gün onları kutsayarak şöyle dedi: “İsrailliler, `Tanrı seni Efrayim ve Manaşşe gibi yapsın` Diyerek sizin adınızla kutsayacaklar.” Böylece Yakup Efrayim`i Manaşşe`nin önüne geçirdi. 21 İsrail Yusuf`a, “Ben ölmek üzereyim” dedi, “Tanrı sizinle olacak. Sizi atalarınızın toprağına geri götürecektir. 22 Sana kardeşlerinden bir pay fazla veriyorum; onu Amurlular`dan kılıcımla, yayımla aldım.”

1 Yakup oğullarını çağırarak, “Yanıma toplanın” dedi, “Gelecekte size neler olacağını anlatayım. 2 Yakupoğulları, toplanın ve dinleyin, Babanız İsrail`e kulak verin. 3 Ruben, sen benim ilk oğlum, gücüksün ve çocuklarımla başırsın...

Transkripsiyon:

1 ΕΣΤΑ[Ι] ΕΙΣ ΠΛΗΘΟΣ ΕΘΝΩΝ ΚΑΙ ΗΥΛΟΛΗΣΕΝ [Α]ΥΤΟΥΣ 2 [ΕΝ ΤΗ
Η]ΜΕΡΑ ΕΚΕΙΝΗ ΛΕΓΩΝ ΕΝ ὙΜΙΝ' ΕΥΛΟΓΗΘΗ 3 ΣΕΤΕ Ἰ(ΣΡΑ)ΗΛ ΛΕΓΟΝΤΕΣ
ΠΟΙΗΣΕ ΣΕ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΩΣ ΕΦΡΕΜ' 4 Κ[ΑΙ] ΩΣ ΜΑΝΑΣΣΗΝ ΚΑΙ ΕΘΗΚΕΝ ΤΟΝ
ΕΦΡΕΜ 5 ΕΜΠΡΟΣΘΕΝ ΤΟΥ [Μ]ΑΝΑΣΣΗ ΕΠΙΕΝ ΔΕ Ἰ(ΣΡΑ)ΗΛ ΤΩ ἸΩ[ΣΗΦ] 6
ἸΔΟΥ ΕΓΩ ΑΠΟΘΝΗΣΚΩ ΚΑΙ ΕΣΤΕ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΜΕΘ Ὑ[ΜΩ(Ν)] 7 ΚΑΙ
ΑΠΟΣΤΡΕΨΕΙ ὙΜΑΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΓΗΝ ΤΩΝ Π(ΑΤΕ)ΡΩ[Ν Ὑ]ΜΩ(Ν) 8 Ε[Γ]Ω ΔΕ
ΔΙΔΩΜΙ ΣΟΙ ΣΙΚΙΜΑ ΕΞΕΡΕΤΟΝ ΠΑΡΑ [ΤΟΥΣ] 9 ΑΔΕΛΦΟΥΣ ΣΟΥ ΗΝ
ΕΛΑΒΟΝ ΕΚ ΧΕΙΡΟΣ ΑΜΜΟ[Ρ]Α[ΙΩ(Ν)] 10 ΕΝ ΜΑΧΕΡΑ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΞΩ
ΕΚΑΛΕΣΕΝ ΔΕ ἸΑΚΩΒ 11 ΤΟΥΣ ὙἱΟΥΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΕΝ ΣΥΝΑΧΘΗΤΕ ἸΝΑ
12 [Α]ΠΑΝΓΙΛΩ ὙΜΙΝ ΤΙ ΑΠΑΝΤΗΣΕΤΕ ὙΜΙΝ ΕΠΙ ΕΣ[ΧΑ] 13 ΤΩΝ Τ[Ω]Ν
ΗΜΕΡΩΝ ΑΘ[ΡΥ]ΣΘΗΤΕ Κ[ΑΙ] ΑΚ[ΟΥ]ΣΑ[ΤΕ] 14 [Ὑἱ]ΟΙ ἸΑΚΩΒ ΑΚΟΥΣ[ΑΤΕ]

⁵⁵⁴Yaratılış 48: 19 (Ancak babası bunu istemedi. “Biliyorum oğlum, biliyorum” dedi, “Manaşşe de büyük bir halk olacak. Ama küçük kardeşi daha büyük bir halk olacak,) soyundan birçok ulus doğacak.” 20 O gün onları kutsayarak şöyle dedi: “İsrailliler, `Tanrı seni Efrayim ve Manaşşe gibi yapsın` Diyerek sizin adınızla kutsayacaklar.” Böylece Yakup Efrayim`i Manaşşe`nin önüne geçirdi. 21 İsrail Yusuf`a, “Ben ölmek üzereyim” dedi, “Tanrı sizinle olacak. Sizi atalarınızın toprağına geri götürecektir. 22 Sana kardeşlerinden bir pay fazla veriyorum; onu Amurlular`dan kılıcımla, yayımla aldım.” Yaratılış 49: 1 Yakup oğullarını çağırarak, “Yanıma toplanın” dedi, “Gelecekte size neler olacağını anlatayım. 2 Yakupoğulları, toplanın ve dinleyin, Babanız İsrail`e kulak verin. 3 Ruben, sen benim ilk oğlum, gücüksün, Kudretimin ilk ürünüsün, Saygı ve güç bakımından en üstünsün.

Ι(ΣΡΑ)ΗΛ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ] ΨΜΩΝ [ΡΟ]Υ 15 [Β]ΗΝ ΠΡΩΤΟΤΟΚΟΣ ΜΟΥ
ΙΣΧΥΣ ΜΟΥ ΚΑΙ ΑΡΧΗ Τ[ΕΚ]ΝΩ(Ν) ΜΟΥ

Sanatçı/Üslup: “8” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup’un Oğullarını Çağırması

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Yakup’un Oğullarını Çağırması sahnesi merkezde yer almaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat’a dayanmaktadır. Tevrat’ta geçen öyküye göre; Yakup, Yusuf’un oğulları Efrayim ve Manaşşe’yi kutsar ve Efrayim’i Manaşşe’nin önüne geçirir. Daha sonra Yakup, Yusuf’a ölmek üzere olduğunu ve Amurlular’dan kılıcı ve yayı ile aldığını paydan Yusuf’a kardeşlerinden bir pay daha fazla vereceğini söyler. Bununla birlikte gelecekte neler olacağını anlatmak için Yakup oğullarını yanına çağırır. Oğullarından Ruben’in kendisinin ilk oğlu ve gücü olduğunu, saygı ve güç bakımından en üstün olduğunu söyler.

Sahnenin geleneksel şemasında; Yakup, oturur veya uzanır şekilde resmedilmiştir. Yusuf Yakup’un yanında betimlenirken, Yakup’un diğer oğulları da sahnede dahil edilmiştir.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi oldukça geniştir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil ve kahverengi, üst yarısında ise gökyüzünü temsil eden beyaz ve mavi renkleri kullanılmıştır. Kompozisyonun arka planında mavi renkli stilize dağ betimlemeleri görülmektedir.

Resmin solunda mavi minderli bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan beyaz tunik üzerine kahverengi himation ve sandalet giyimli Yakup, dörtte üç profilden ve karşısında betimlenen oğullarına yönelik konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. İzleyene göre Yakup’un sağında beyaz tunik üzerinde altın sarısı tablionlu mor khlamys giyimli Yusuf bulunmaktadır.

Sahnenin merkezinde Yakup’un oğullarından oluşa 11 kişilik bir grup tasvir edilmiştir. En önde betimlenen 3 erkek figüründen, sahnenin solundan başlayarak ilki beyaz üzerine yeşil, ikincisi kahverengi üzerine mavi ve üçüncüsü beyaz üzerine mor kısa tunik ve pallium giymiştir. Figürlerde aynı sıralamayla beyaz, kırmızı, kahverengi çorap ve siyah çizme bulunmaktadır. Hemen arkalarında iki kişinin sadece baş kısmı

betimlenirken, figürlerinin arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 6 figür bulunmaktadır.

Resmin sağ bölümünde çaprazlama konumlandırılmış, pembe, mavi, yeşil ve kahverenginin kullanıldığı iki sütun ve sütunları birleştiren bir arşitravdan oluşan mimari birim bulunmaktadır.

Karşılaştırma: 7. yüzyıla tarihlenen Ashburnham Pentateuch el yazmasında fol. 50r'da⁵⁵⁵ Yakup'un Oğullarını Çağırması sahnesinin Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması sahnesinin içinde verilmiştir. Söz konusu sahnede Yakup'un sağ tarafında 11 kişilik bir grup resmedilmiştir. Grubun Yakup'un oğulları ve sahnenin de Yakup'un Oğullarını Çağırması sahnesi olduğu düşünülmektedir.

Octateuch el yazmalarında⁵⁵⁶ sahnelerde Yakup, yatakta uzanır biçimde resmedilmiştir. Yatağın merkezinde Yusuf, sağ ve solunda Yakup'un diğer oğulları⁵⁵⁷ betimlenmiştir. Söz konusu el yazmalarında Yakup ve Yusuf haleli betimlenmişlerdir.

Sonuç olarak, karşılaştırmalarda ikonografik ayrıntılarda benzerlik görülse dahi Yakup'un Oğullarını Çağırması sahnesinin genel işleniş biçimi Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneyi diğer örneklerden farklı kılmaktadır. Söz konusu sahne ve metin birbirleriyle uyumludur.

⁵⁵⁵Gebhardt, 1883, a.g.k., r. 13.

⁵⁵⁶Kodeks Vaticanus Graecus 747 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. yüzyıl; Smyrna (Olim) 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 139-140, r. 572, 573, 574, 575)

⁵⁵⁷Yakup'un oğullarının sayısı değişiklik göstermektedir.

Katalog no: 47 (EK-3, resim 47)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 024A

Folyo no: fol. 24r

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde tek sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 49: 28-33⁵⁵⁸

28 İsrail'in on iki oymağı bunlardır. Babaları onları kutsarken bunları söyledi. Her birini uygun biçimde kutsadı. 29 Sonra Yakup oğullarına şunları söyledi: “Ben halkıma kavuşmak üzereyim. Beni atalarımın yanına, İbrahim'in mağarayı mezar yapmak üzere Hititli Efron'dan tarlasıyla birlikte satın aldığı, Hititli Efron'un alanındaki çift mağaraya gömün. 31 İbrahim'le karısı Sara, İshak'la karısı Rebeka ve Lea oraya gömüldüler. 32 Tarla ile içindeki mağara Hititler'in oğullarından alındı. 33 Yakup ...

Transkripsiyon:

1 ΠΑΝΤΕΣ ΟΥΤΟΙ ΪΟΙ ΙΑΚΩΒ ΦΥΛΑΙ ΙΒ ΚΑΙ Τ[ΑΥΤΑ] 2 ΕΛΑΛΗΣΕΝ ΑΥΤΟΙΣ
Ο Π(ΑΤ)ΗΡ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗΣ[Ε(Ν)] 3 ΑΥΤΟΥΣ ΕΚΑΣΤΟΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ
ΕΥΛΟΓΙΑΝ ΑΥΤΟΥ 4 ΕΥΛΟΓΗΣΕΝ ΑΥΤΟΥΣ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΟΙΣ ΕΓΩ ΠΡΟΣ 5
Τ[Ο]Ν ΕΜΟΝ ΛΑΟΝ ΘΑΨΑΤΕ ΜΕ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΠΑΤΕ[ΡΩ(Ν)] 6 ΜΟΥ ΕΝ ΤΩ
ΣΠΗΛΑΙΩ ΤΩ ΔΙΠΛΩ ΟΣ ΕΣΤΙΝ ΕΝ ΤΩ 7 Α[Γ]ΡΩ ΕΦΕΜ ΤΟΥ ΧΕΤΤΕΟΥ ΕΝ
ΤΩ ΣΠΗΛΑΙΩ Τ[Ω] 8 ΔΙΠΛΩ Ο ΕΣΤΙΝ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΜΑΜΒΡΗ ΕΝ ΤΗ ΓΗ [ΧΑ] 9
ΝΑΑΝ Ο ΕΚΘΗΣΑΤΟ ΑΒΡΑΜΜ ΤΟ ΣΠΗΛΕΟΝ ΠΑΡΑ ΕΦΡΩ(Ν) 10 ΤΟΥ
ΧΕΤΤΕΟΥ ΕΝ ΚΤΗΣΕΙ ΜΝΗΜΙΟΥ ΕΚΙ ΕΘΑ 11 ΨΑΝ ΑΒΡΑΑΜ ΚΑΙ ΣΑΡΡΑΝ
ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΥΤΟΥ 12 [ΕΚ]ΕΙ ΕΘΑΨΑΝ [Ϊ]ΣΑΑΚ ΚΑΙ ΡΕΒΕΚΚΑΝ ΤΗΝ
ΓΥΝΑΙ 13 ΚΑ ΑΥΤΟΥ ΕΚΕΙ ΕΘΑΨΑΝ ΛΙΑΝ ΕΝ [ΤΗ] ΚΤΗΣΙ ΤΟΥ ΑΓΡΟΥ 14
ΤΟΥ ΣΠΗΛ[ΑΙΟΥ] ΤΟΥ [ΟΝ]ΤΟΣ ΕΝ ΑΥΤ[Ω] ΠΑΡΑ ΤΩΝ 15 Ϊ[Ϊ]ΩΝ Χ[ΕΤ]
Κ(ΑΙ) ΚΑΤΕΠΑΥΣΕΝ ΙΑΚΩΒ ΕΠΙΤΑΣΣΩΝ ΤΟΙΣ

Sanatçı/Üslup: “8” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup'un Son Sözleri

⁵⁵⁸Yaratılış 49: 28 İsrail'in on iki oymağı bunlardır. Babaları onları kutsarken bunları söyledi. Her birini uygun biçimde kutsadı. 29-30 Sonra Yakup oğullarına şu buyrukları verdi: “Ben ölmek, halkıma kavuşmak üzereyim. Beni Kenan ülkesinde atalarımın yanına, Mamre yakınlarında Hititli Efron'un tarlasındaki mağaraya, Makpela Tarlası'ndaki mağaraya gömün. İbrahim o mağarayı mezar yapmak üzere Hititli Efron'dan tarlasıyla birlikte satın almıştı. 31 İbrahim'le karısı Sara, İshak'la karısı Rebeka oraya gömüldüler. Lea'yı da ben oraya gömdüm. 32 Tarla ile içindeki mağara Hititler'den satın alındı.” 33 Yakup (oğullarına verdiği buyrukları bitirince, ayaklarını yatağın içine çekti, son soluğunu vererek halkına kavuştu.)

İkonografik çözümleme: Tek sahneden oluşan resmin ana teması olan Yakup'un Son Sözleri sahnesi merkezde yer almaktadır.

Sahnelerin kaynağı Tevrat'a dayanmaktadır. Tevrat'ta geçen öyküye göre; Yakup bütün oğullarını kutsadıktan sonra ölmek üzere olduğunu, atalarının yanına, İbrahim`le karısı Sara, İshak`la karısı Rebeka ve Lea`nın gömüldüğü Hititli Efron`un tarlasındaki mağaraya gömülmek istediğini söyler.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi oldukça geniştir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil ve kahverengi, üst yarısında ise gökyüzünü temsil eden beyaz ve mavi renkleri kullanılmıştır. Kompozisyonun arka planında mavi renkli stilize dağ betimlemeleri görülmektedir. Resmin sağ arka planında ise sadece mavi dallardan oluşan bir ağaç resmedilmiştir.

Resmin merkezinde mavi minderli bir taburede oturur pozisyonda ve taburenin önünde bulunan ahşap görünümlü podest üzerine basan beyaz tunik üzerine kahverengi himation giyimli Yakup bedeni cepheden baş kısmı ise dörtte üç profilden konuşma jesti yapar biçimde resmedilmiştir. Yakup'un sağında ve solunda dörtte üç profilden resmedilmiş oğulları iki grup oluştururlar. İzleyene göre Yakup'un solunda beyaz tunik üzerinde altın sarısı tablionlu mor khlamys giyimli Yusuf bulunmaktadır. Yusuf'un hemen arkasında üç erkek figüründen, sahnenin sağından başlayarak ilki mavi üzerine yeşil, ikincisi beyaz üzerine kırmızı ve üçüncüsü beyaz üzerine mor kısa tunik ve pallium giymiştir. Figürlerde aynı sıralamayla beyaz, kırmızı, sarı çorap ve siyah çizme bulunmaktadır. İzleyene göre Yakup'un sağında üç erkek figüründen, sahnenin sağından başlayarak ilki kırmızı kısa tunik, mor pallium ile sarı çorap siyah çizme, ikincisi beyaz kısa tunik, kırmızı pallium ile kırmızı çorap siyah çizme üçüncüsünün ise sadece yeşil pallium giyimli olduğu görülmektedir. Figürlerinin arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 7(?) figür bulunmaktadır. Söz konusu sahnede Yakup ile birlikte toplam 15(?) kişi bulunmaktadır⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹Sahnede sayı tam olarak belirlenememektedir. Araştırmacı H. Schreckenberg ve K. Schubert göre Yakup'un sağında Yusuf, Yusuf'un oğulları Efrayim, Manaşe ve Benyamin olduğunu bazı Yahudi kaynaklarına dayandırarak savunmaktadırlar (Schreckenberg and Schubert, 1992, a.g.k., 232). Ancak Viyana Genesis el yazmasında Yakup'un oğullarının betimlendiği sahnelerde Yakup'un oğullarının sayıları genellikle metin ile uyumlu olmadığını gözardı etmememiz gerekir.

Karşılaştırma: Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahne fol. 23r’da geçen temanın içeriğinde bulunan konuşmanın devamı olduğundan dolayı fol. 23r’nin karşılaştırma örnekleri ile birlikte ele alınabilir. Sahne ve metin birbirleriyle uyumludur.



Katalog no: 48 (EK-3, resim 48)

Müze kodu: 32 V66 LNa 001, 024B

Folyo no: fol. 24v

Durumu: Metinde yer yer dökülme mevcut olmakla birlikte resim iyi derecede korunmuştur.

Sayfa düzeni: Sayfa, üst kısmında metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür. Resimde iki sahne bulunmaktadır.

Metin: Yaratılış 49: 33, 50: 1-4⁵⁶⁰

33 ... oğullarına verdiği buyrukları bitirince, ayaklarını yatağın içine çekti, son soluğunu vererek halkına kavuştu.

1 Yusuf kendini babasının üzerine attı, ağlayarak onu öptü. 2 Babasının cesedini mumyalamaları için özel hekimlerine buyruk verdi. Hekimler İsrail'i mumyaladılar. 3 Bu iş kırk gün sürdü. Mumyalama için bu süre gerekliydi. Mısırlılar İsrail için yetmiş gün yas tuttu. 4 Yas günleri geçince, Yusuf firavunun ev halkına, “Eğer benden hoşnut kaldınızsa, ...

Transkripsiyon:

1 [ŸİOΙ]Σ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΞΑΡΑΣ ΤΟΥΣ ΠΟΔΑΣ ΕΠΙ [ΤΗ]Ν ΚΛΙΝΗ(Ν) 2 [Ε]ΞΕΛΙΠΕΝ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΤΕΘΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΛΑΟΝ ΑΥΤΟΥ 3 Κ[ΑΙ] ΕΠΙΠΕΣΩΝ ἸΩΣΗΦ ΚΑΤΑ ΠΡΟΣΩΠΙΟΝ ΤΟΥ 4 ΠΑΤΡΟΣ ΑΥΤΟΥ ΕΚΛΑΥΣΕΝ ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΚΑΤΕ 5 [ΦΙ]ΛΗΣΕΝ ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΤΑΞΕΝ ἸΩΣΗ[Φ] 6 ΤΟΙΣ ΠΑΙΣΕΙΝ ΑΥΤΟΥ ΤΟΙΣ ΕΝΤΑΦΙΑΣΤΑΙΣ 7 ΕΝΤΑΦΙΑΣΑΙ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΝΕΤΑ 8 [ΦΙ]ΛΑΣΑΒ ΟΙ ΕΝΤΑΦΙΑΣΤΑΙ ΙΣ[ΡΑ]ΗΛ ΚΑΙ ΕΠΛΗΡΩΣΑ(Ν) 9 ΑΥΤΟΥ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΗΜΕΡΑΣ ΟΥΤΩΣ ΓΑΡ ΚΑΤΑ 10 ΡΙΘΜΟΥΝΤΕ ΑΙ ΗΜΕΡΑΙ ΤΗΣ ΤΑΦΗΣ ΚΑΙ ΕΠΕΝΘΗ 11 ΣΕΝ ΑΥΤΟΝ ΑΙΓΥΠΤΟΣ ΕΒΔΟΜΗΚΟΝΤΑ [Η]ΜΕ 12 ΡΑΣ ΚΑΙ ΠΑ[Ρ]ΗΛΘΟΝ Α[Ι] ΗΜΕΡ[ΑΙ] ΤΟΥ ΠΕΝΘΟΥ[Σ] 13 ΕΛΑΛΗΣΕΝ Ἰ[ΩΣ]ΗΦ Π[Ρ]ΟΣ ΤΟ[Υ]Σ ΔΥΝΑΣΤΑΣ 14 ΦΑΡ[Α]Ω Λ[ΕΓ]ΩΝ ΕΙ ΕΥΡ[ΟΝ Χ]ΑΡ[ΙΝ]

Sanatçı/Üslup: “8” olarak belirlenen sanatçı.

Resim programı: Yakup'un Ölümü, Yakup'un Gömülmesi

⁵⁶⁰Yaratılış 49: 33 (Yakup) oğullarına verdiği buyrukları bitirince, ayaklarını yatağın içine çekti, son soluğunu vererek halkına kavuştu. Yaratılış 50: 1 Yusuf kendini babasının üzerine attı, ağlayarak onu öptü. 2 Babasının cesedini mumyalamaları için özel hekimlerine buyruk verdi. Hekimler İsrail'i mumyaladılar. 3 Bu iş kırk gün sürdü. Mumyalama için bu süre gerekliydi. Mısırlılar İsrail için yetmiş gün yas tuttu. 4 Yas günleri geçince, Yusuf firavunun ev halkına, “Eğer benden hoşnut kaldınızsa, (lütfen firavunla konuşun” dedi.)

İkonografik çözümleme: Resim, Yakup'un Ölümü ve Yakup'un Gömülmesi sahneleri olmak üzere toplam iki sahneden oluşmaktadır.

Sahneler kaynağını Tevrat'tan almaktadır. Kaynakta geçen öyküye göre, Yakup oğulları ile konuşmasını bitirdikten sonra, ayaklarını yatağın içine çeker ve son soluğunu vererek halkına kavuşur. Yusuf ise kendini babasının üzerine atar ve ağlayarak onu öper. Yusuf, babasının cesedini mumyalamaları için özel hekimlerine buyruk verir ve hekimler Yakup'u mumyalarlar. Mısırlılar Yakup için yetmiş gün yas tutar.

Yakup'un Ölümü sahnesinin geleneksel şemasında, Yakup yatakta uzanır biçimde, Yusuf ise Yakup'a doğru eğilmiş onu öperken betimlenmiştir. Ölüm döşeğinin etrafında üzüntülerini belirten ifadelerle toplanmış insanlar bulunmaktadır.

Bir duvar resmi görünümünde olan resmin renk yelpazesi oldukça geniştir. Arka planı peysaj öğeleriyle oluşturulan resimde zemin rengi olarak resmin alt yarısında yeşil ve kahverengi, üst yarısında ise gökyüzünü temsil eden beyaz ve mavi renkleri kullanılmıştır.

Yakup'un Ölümü sahnesi resmin sağ bölümünde bulunmaktadır. Sahnenin merkezinde bulunan yatak; ahşap oyma motiflerle süslü ayakları bulunan yüksekçe yatağın mavi, sarı ve gri renklerinin kullanıldığı bitkisel ve geometrik motiflerle bezeli kırmızı ve mavi örtüsü, yatağın ayaklarının bir kısmını açıkta bırakacak biçimde betimlenmiştir. Yatağın üzerinde iki ucu yuvarlatılmış beyaz şiltede kahverengi tunik üzerine kahverengi himation giyimli Yakup sağ kolu sol kolunun üzerine gelecek şekilde çapraz olarak kollarını karnında kavuşturmuş olarak yatağa uzanmış şekilde resmedilmiştir.

Beyaz tunik üzerinde altın sarısı tablionlu mor khlamys giyimli Yusuf, Yakup'un başucuna eğilmiş ve Yakup'a son öpücüğünü⁵⁶¹ verir biçimde tasvir edilmiştir. Yatakta yatan Yusuf'un arkasında üzüntülerini belirten ifadelerle kıyafetleri ile ellerini ağızlarına götürmüş olarak betimlenen üç erkek figürü, sahnenin solundan başlayarak ilki kahverengi, ikincisi beyaz ve üçüncüsü mavi himationlu giyimlidir. Yatağın başucunda, ayakta erkek figürleri gibi kıyafetleri ile ellerini ağızlarına götürmüş olarak betimlenen üç kadın figürünün sadece bedenlerinin üst kısmı görülebilmektedir. En önde bulunan kadın figürü kırmızı maphorion, hemen arkasında betimlenen iki kadından biri siyah-kırmızı diğeri ise mor maphorion giyimlidir. Erkek ve kadın

⁵⁶¹ Ayrıntılı bilgi için bk. dipnot 405.

figürlerinin arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş 9 figür bulunmaktadır.

Resmin sol üstünde Yakup'un Gömülmesi sahnesi görülmektedir. Kompozisyonun arka planında stilize ağaçların betimlendiği tepenin altında bir mağara resmedilmiştir. Mağaranın önünde Yakup'un beyaz kumaşa sarılmış (mumyalanmış) cesedi kahverengi kısa tunik ve sandalet giyimli iki erkek figürü tarafından taşınırken betimlenmiştir. Figürlerin arkasında, sahnenin sağında beyaz pantolon, kahverengi khlamys ve uzun kırmızı çizme giyimli bir erkek figürü kıyafetiyle ağzını kapatmış olarak görülmektedir. Hemen yanında üç kadın figürü bulunmaktadır. Sahnenin sağından başlayarak ilki, mavi stikharion üzerine kırmızı maphorion giyimlidir ve ellerini göğüsünde kavuşturmuş biçimde betimlenmiştir. Sadece koyu sarı maphorionu görülebilen ikinci kadın figürü üzüntüsünü belirten ifadeyle ellerini yukarıya kaldırmış biçimde betimlenmiştir. Kırmızı stikharion üzerine kırmızı maphorion giyimli üçüncü kadın figürü kıyafetiyle ağzını kapatmış olarak görülmektedir. Figürlerin arka planında kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile tasvir edilmiş, renklerden maphorion giyimli oldukları anlaşılan 4 kadın figürü bulunmaktadır.

Karşılaştırma: 6. yüzyıla tarihlenen folyolarının büyük çoğunluğu tahrip olmuş Cotton Genesis el yazmasında günümüze ulaşabilen sahneleri tanıtmış olan K. Weitzmann ve H. Kessler, Yakup'un Ölümü sahnesinin varlığından söz etmektedirler⁵⁶².

Octateuch el yazmalarında⁵⁶³ Viyana Genesis el yazmasında bulunan Yakup'un Ölümü sahnesine en yakın sahne Kodeks Vaticanus Graecus 747 el yazmasında bulunmaktadır. Sahnede; Yusuf, yatakta yatan Yakup'un başucuna eğilmiş ve Yakup'a son öpücüğünü verir biçimde tasvir edilmiştir. Yatağın etrafında ise kadın ve erkekler resmedilmiştir. Diğer Octateuch el yazmalarında ise sahneler benzer şekilde betimlenmiş olup yas tutan figürler sadece erkeklerden oluşmaktadır.

Sonuç olarak, karşılaştırmalarda ikonografik ayrıntılarda benzerlik görülse dahi Yakup'un Ölümü sahnesinin genel işleniş biçimi Viyana Genesis el yazmasında bulunan söz konusu sahneyi diğer örneklerden farklı kılmaktadır. Yakup'un Gömülmesi sahnesi metin ile uyumlu değildir. Çünkü metinde mumyalama işleminden

⁵⁶²Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., 123 r. 535, 536.

⁵⁶³Kodeks Vaticanus Graecus 747, 11. yüzyıl; Seraglio Octateuch 12. Yüzyıl; Smyrna (Olim), 12. yüzyılın ilk çeyreği; Vatikan Kodeks Graecus 746 12. yüzyılın ilk çeyreği (Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., 140, r. 576, 577, 578, 579, 580)

bahsedilmiştir. Yakup'un gömülmesi ile ilgili metin Tevrat Yaratılış 50: 7-14'de geçmektedir. Yakup'un Ölümü sahnesi ise metin ile uyumludur.



5. DEĞERLENDİRME

5.1. Resim Düzenlemesi

Viyana Genesis el yazmasında günümüze ulaşmış 24 folyoda toplam 48 resim, tanımlanamayan sahnelerin varlığı göz önüne alındığında yaklaşık 116 sahne bulunmaktadır. Sayfalar, üst kısımda metin ve alt kısmında resim olmak üzere ikiye bölünmüştür.

Resimlerde; doğrudan purpura zemin üzerine betimlenen resimler⁵⁶⁴, arka planı boyalı resimler⁵⁶⁵ ve purpura zemin ile birlikte arka planda manzara unsurlarının kullanıldığı resimler⁵⁶⁶ olmak üzere toplam üç farklı yöntem izlenmektedir (EK-2, Tablo 2). Bununla birlikte toplam 7 resimde⁵⁶⁷ koyu kırmızı çerçeve kullanılmış olup, diğer resimler çerçevesiz olarak resmedilmiştir.

Viyana Genesis el yazmasında bulunan sahne sayılarının resimlere göre dağılımı şu şekildedir (EK-2, Tablo 3); tek sahneli 11⁵⁶⁸, iki sahneli 14⁵⁶⁹, üç sahneli 16⁵⁷⁰, 4 sahneli 6⁵⁷¹ ve 5 sahneli tek resim⁵⁷² bulunmaktadır.

Viyana Genesis el yazmasını diğer el yazmalarından farklı kılan özelliklerinden biri çoğu resmin iki bölümden oluşmasıdır. Üstte ve altta sahne/sahneler olmak üzere iki bölümden oluşan toplam 20 resimde⁵⁷³, bölümler şeritler yardımıyla ayrılmıştır. Şeritler, zemin hissini verebilmek için kullanılmasının yanı sıra, sahnelerin birbirinden ayrımını ve sınırlandırılmasını sağlamıştır. 5 resimde⁵⁷⁴ üst bölümde tek alt bölümde tek sahne, 7 resimde⁵⁷⁵ üst bölümde iki alt bölümde tek sahne, üç resimde⁵⁷⁶ üst bölümde tek alt

⁵⁶⁴ fol. 1r, fol. 1v, fol. 2v, fol. 3v, fol. 4r, fol. 4v, fol. 5r, fol. 5v, fol. 6r, fol. 6v, fol. 7v, fol. 8r, fol. 8v, fol. 11r, fol. 11v, fol. 16r, fol. 16v, fol. 17r, fol. 18v

⁵⁶⁵ fol. 2r, fol. 3r, fol. 17v, fol. 19r, fol. 19v, fol. 20r, fol. 20v, fol. 21r, fol. 21v, fol. 22r, fol. 22v, fol. 23r, fol. 23v, fol. 24r, fol. 24v

⁵⁶⁶ fol. 7r, fol. 9r, fol. 9v, fol. 10r, fol. 10v, fol. 12r, fol. 12v, fol. 13r, fol. 13v, fol. 14r, fol. 14v, fol. 15r, fol. 15v, fol. 18r

⁵⁶⁷ fol. 1r, fol. 1v, fol. 2r, fol. 2v, fol. 3r, fol. 3v, fol. 4r

⁵⁶⁸ fol. 2r, fol. 3r, fol. 11v, fol. 17r, fol. 20v, fol. 21r, fol. 21v, fol. 22v, fol. 23r, fol. 23v, fol. 24r

⁵⁶⁹ fol. 2v, fol. 4r, fol. 7r, fol. 9r, fol. 10r, fol. 11r, fol. 14v, fol. 16v, fol. 17v, fol. 18r, fol. 18v, fol. 20r, fol. 22r, fol. 24v

⁵⁷⁰ fol. 1r, fol. 1v, fol. 3v, fol. 4v, fol. 5r, fol. 5v, fol. 6r, fol. 6v, fol. 7v, fol. 8r, fol. 8v, fol. 12v, fol. 15r, fol. 16r, fol. 19r, fol. 19v

⁵⁷¹ fol. 9v, fol. 10v, fol. 12r, fol. 13v, fol. 14r, fol. 15v

⁵⁷² fol. 13r

⁵⁷³ fol. 2v, fol. 4r, fol. 4v, fol. 5r, fol. 6r, fol. 6v, fol. 7v, fol. 8r, fol. 8v, fol. 9v, fol. 11r, fol. 12v, fol. 13r, fol. 13v, fol. 14r, fol. 14v, fol. 15r, fol. 15v, fol. 16r, fol. 16v

⁵⁷⁴ fol. 2v, fol. 4r, fol. 11r, fol. 14v, fol. 16v

⁵⁷⁵ fol. 4v, fol. 5r, fol. 6r, fol. 6v, fol. 12v, fol. 15r, fol. 16r

⁵⁷⁶ fol. 7v, fol. 8r, fol. 8v

bölümde iki sahne, 4 resimde⁵⁷⁷ üst bölümde iki alt bölümde iki sahne ve tek resimde⁵⁷⁸ üst bölümde iki alt bölümde üç sahne bulunmaktadır (EK-2, Tablo 4).

Viyana Genesis el yazmasında sahneleri birbirinden ayırmak için sadece bölümlene yoluna gidilmemiş aynı zamanda figürler kullanılarak da sahne bölünmesi gerçekleştirilmiştir. Örneğin; fol. 12r ve 20r'da aynı kişileri ters yöne koyarak sahneler bölünmüştür. Fol. 12r, 18r, 19r, 20r, 21v ve 24v'da ise herhangi bir bölme elemanı kullanmaksızın peş peşe devam eden sahneler ise karşımıza çıkar.

Viyana Genesis el yazması resimlerinde sahnenin/sahnelerin konumlandırılmasına göre sahnenin/sahnelerin, tek bir düzlemde betimlendiği toplam 15⁵⁷⁹, farklı düzlemlerde tasvir edildiği toplam 13 resim⁵⁸⁰ bulunmaktadır (EK-2, Tablo 5).

Oldukça kalabalık insan betimlemelerinin görüldüğü el yazmasında, günümüze ulaşmış folyolar dahilinde resmedilen ve bahsi geçen yaklaşık 44 farklı figür ve 12 farklı grup (aile, uşaklar, oğullar, vb.) tespit edilmiştir. Bunların arasından en fazla Yakup, daha sonra Yusuf ve Yusuf'un Kardeşleri tasvirleri yer almaktadır (EK-2, Tablo 6).

Fol. 2v, 4r, 5r, 12r, 13r ve 13v'da ailelerin oluşturdukları topluluklar bulunmaktadır. Toplulukların betimlendiği sahnelerde; fol. 2v, 4r ve 5r'da kadınlar, fol. 12r ve 13r'da eşek ve fol. 13v'da deve grubun önünde tasvir edilmiştir. Aralarında konuşarak ilerler biçimde resmedilen grup tasvirleri, fol. 2v, 12r ve 13v'da karşımıza çıkmaktadır. Viyana Genesis el yazmasında fol. 2v, 5r, 6v, 10r, 12r, 13v, 15v, 19v ve 22r'da tespit edilen seyahat konulu sahnelerde binek hayvanlarına sadece kadınların ve çocukların bindiği görülür. Bu durum, seyahatlerde kadın ve çocukların dayanıklılığının erkeklere göre daha az olduğunu vurgulamak amaçlı betimlenmiş olmalıdır.

Viyana Genesis el yazmasında, metin ile resim arasında uyumsuzluğun olduğu durumlar da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; fol. 5r'da Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı ve Sodom ve Gomora'nın Yok Oluşu sahnesinin metninde kadınlardan bahsedilirken, çoğunluğu erkeklerin oluşturduğu bir grup resmedilmiştir. Fol. 9r'da Yakup'un konuşmasının metni ve Yakup'un Laban'dan Sürülerin Bölünmesini Talep Etmesi sahnesi bulunurken, sahneyi konu alan metin fol. 9v'da yer almaktadır. Fol. 13r'da Yakup'un Altar İnşa Etmesi ve Yakup'un İlahları Gömmesi sahneleri kronolojik

⁵⁷⁷ fol. 9v, fol. 13v, fol. 14r, fol. 15v

⁵⁷⁸ fol. 13r

⁵⁷⁹ fol. 1r, fol. 1v, fol. 3r, fol. 3v, fol. 5v, fol. 11v, fol. 18v, fol. 20r, fol. 20v, fol. 21r, fol. 21v, fol. 22v, fol. 23r, fol. 23v, fol. 24r

⁵⁸⁰ fol. 2r, fol. 7r, fol. 9r, fol. 10r, fol. 10v, fol. 12r, fol. 17r, fol. 17v, fol. 18r, fol. 19r, fol. 19v, fol. 22r, fol. 24v

olarak yanlış sıralamayla betimlenmiştir. Yaratılış metnine göre Yakup'un İlahları Gömmesi sahnesi Yakup'un Altar İnşa Etmesi sahnesinden önce gerçekleşmiştir. Fol. 15r'da Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması sahnesinde, Yusuf'un gerçek annesi Rahel çoktan ölmüş olmasına rağmen hem metinde hem de resimde işlenmiştir. Buna karşılık resim ile metni uyumlaştırma çabası ise fol. 11r'da Yakup ile Haberci Melekler sahnesinde görülür. Metinde melek kelimesi kullanılmasından dolayı sahnede haberci, melek olarak resmedilmiştir.

Resimlerde birbirini takip eden sahnelerde kıyafet ve saç biçimlerinin benzer şekilde verilmeye özen gösterilmesi el yazmasında sahne bütünlüğünün korunması açısından önemli bir rol oynamıştır. Sadece ana karakterlerde değil, yan karakterlerde de bu uyuma çoğu zaman dikkat edilmiştir. Fol. 1v'da Âdem ile Havva'nın, fol. 8r'da Yakup ile Esav'ın, fol. 5r'da Lut'un ailesinin, fol. 6r'da İbrahim'in Uşakları'nın, fol. 9v'da Laban'ın Oğulları, fol. 10r'da Laban'ın yakınlarının, fol. 12r'da Yakup'un Ailesi'nin kıyafet ve saç biçimlerinin benzerlikleri tespit edilen örnekler arasındadır.

El yazmasında çalışan sanatçılar Tevrat Yaratılış metninin yeterli gelmediği durumlarda; yan sahneler ve manzara unsurları yardımıyla resimleri hareketlendirme yoluna başvurmuş olmaları Viyana Genesis el yazmasını diğer el yazmalarından farklı kılan bir diğer özelliktir. Fol. 9r, 10r, 10v ile 13v'da kır sahnelerine oldukça yer verilmesi, fol. 15r ve 15v'da sahneye insanların eklenmesi ve fol. 13r'da inatçı bir eşek tasvirinin kullanılması duruma örnek oluşturabilecek niteliktedir.

Kalabalık insan grubu fol. 8v'da, korumalarla çevrilmiş Firavun betimlemesi 18r ve 18v'da, fol. 13v'da Rahel'in Ölümü ve fol. 24v'da Yakup'un Ölümü sahnesinde cesetlerin iki uşak tarafından taşınması sahneleri figür açısından zenginleştirilmesi ile ilgili örnekler arasındadır. Bu tür eklemeler sahneleri kalabalık göstermiş ve sahneleri zenginleştirmiştir.

Viyana Genesis el yazmasında bazı sahneler, el yazmasının kendinden önce üretilmiş sanat eserleri ile bağlantısını işaret eder niteliktedir. Örneğin uzun bir geçmişe sahip olan kurban sahnesi fol. 2v'da (Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması), masada yemek yeme sahnesi fol. 8r'da (Esav'ın İlk Oğulluk Hakkını Satması), güreş sahnesi fol. 12r'da (Yakup'un Güreş Tutması), doğum sahnesi fol. 13v'da (Rahel'in Doğum Yapması), veda sahnesi fol. 15v'da (Yakup'un Yusuf'u Şekem'e Göndermesi ve Yusuf'la Benyamin'in Ayrılması), müzik aletleri ve sigma "C" biçimli masa tasviri fol. 17v'da

(Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması)⁵⁸¹ görülmektedir. Söz konusu sahneler el yazmasının kendinden önce üretilmiş sanat eserleriyle bağlantısını vurgular niteliktedir.

Geleneksel resim şemasına oldukça benzer betimlenen sahneler fol. 1r'da Cennet'ten Düşüş, fol. 2r'da Nuh Tufanı ve fol. 23r'da Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması sahnelerinde bulunmaktadır. Aynı zamanda stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli betimlemesi standart resim repertuvarında karşımıza çıkar.

Viyana Genesis el yazmasında fol. 5r, 6v, 7r, 13r, 13v, 14r, 19v, 22r'da bulunan şehir betimlemeleri birbirleriyle oldukça benzerdir. Benzer betimlemelere 531 yılına tarihlenen Yerasa'daki Ioannes Kilisesi yer mozaiklerinde İskenderiye'nin temsilinde, 6. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Haditha Şapel'i yer mozaiklerinde Mısır'ın temsilinde rastlanmaktadır⁵⁸². Aynı zamanda Rossano İncilleri'nde fol. 7v'da Kudüs'ün temsili⁵⁸³ uzunlamasına betimlenmiş olmasına karşın genellikle enlemesine betimlenen Viyana Genesis el yazması şehir temsilleri ile kısmen benzerlik göstermektedir. Mimari detaylara ek olarak; şehir çıkışını temsil eden sütunlu cadde betimlemesi fol. 7r ve fol. 15v'da, fol. 12r ve 12v'da ise Yusuf ve ailesinin üzerinden geçtiği köprü örnek olarak gösterilebilir.

Sanatçılar, topografik betimlemelerle de ilgili oldukça titiz davranmışlardır. Fol. 6r'da ant kuyusu, fol. 6v'da kent dışındaki kuyu, fol. 7r'da pınar, fol. 13r'da meşe ağacı ve fol. 13v'da Eder kulesi ve Efrat yolu betimlemelerinin metne bağlı kalınarak resmedilmiş olduğu gözlenir. Ancak, araştırmacı H. Gerstinger; fol. 6v ve fol. 7r'da kuyu betimlemesiyle ilgili olarak sanatçılar tarafından dikkatsizlik yapılmış olduğunu savunmaktadır⁵⁸⁴. Çünkü fol. 6v İbrahim'in Uşağı'nın Konaklaması sahnesindeki kuyu ile fol. 7r'da görülen pınar aynı yer olmasına (Yaratılış 24: 11) karşın farklı şekilde betimlenmiştir. Bununla birlikte fol. 6r'da ant kuyusu, fol. 6v'da kent dışındaki kuyu benzer şekilde betimlenmiştir. Fol. 5v'da ise mağara yerine kullanılan dağlar kelimesi ve sahnelerin tümünü kapsayacak şekilde resmedilen dağ betimlemesi metin ile oldukça uyumludur. Aynı zamanda söz konusu folyoda harabe görünümü verebilmek için

⁵⁸¹6. yüzyıla tarihlenen Rossano İncilleri'nde fol. 3r'da Son Akşam Yemeği sahnesinde sigma "C" biçimli masa tasviri bulunmaktadır (G. Cavallo (1992). *Codex Purpureus Rossanensis*. Roma: Salerno Ed. s. 81-82, r. 5)

⁵⁸²J.G. Deckers (1989). *Tradition und Adaption. Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt*. Publications de l'École française de Rome. Volume 123 Numéro 1. s. 1283-1304. r. 7, 8.

⁵⁸³Cavallo, 1992, a.g.k., 85-86, r. 12.

⁵⁸⁴Gerstinger, 1931, a.g.k., 86.

mermer bir tabla kullanılmıştır. Kayalık betimlemeleri ise fol. 2v, 5v, 6r, 7v ve 12v'da görülmektedir.

Mimari bir diğer detay olarak fol. 4v, 7v, 16r, 16v, 18v ve 19r'da betimlenen kapıların benzer oldukları söylenebilir. Ayrıca fol. 1v'da Cennet Kapısı betimlemesinin bir benzeri Rossano İncilleri fol. 2v'da Beş Akıllı Kızla Beş Aptal Kız sahnesinde⁵⁸⁵ karşımıza çıkmaktadır.

İki sahneyi birbiriyle bağlayıcı bir özellik olarak manzara ve mimari unsurlarının iki sahnede ortak olarak kullanılması gösterilebilir. Fol. 2v, 4r, 6r, 7r, 8v, 12r ve 12v söz konusu özelliğe örnek oluşturabilecek niteliktedir. Bu bağlamda bir diğer örnek ise fol. 2v ve 4r'da görülen hayvanların her iki sahne için ortak kullanılmasıdır.

Viyana Genesis el yazmasında çoğu sahne okuma yönünü kolaylaştıracak şekilde dizayn edilmiştir. Örneğin; fol. 15v'da melek figürünün şehrin çıkışını göstermesi ve benzerini fol. 7r'da gördüğümüz mimari unsurlar sahnenin yönünü belirtmektedir. Okuma yönü diğer resimlere göre farklı dizayn edilen sahneler ise; fol. 3v, fol. 7v, fol. 8v, fol. 10r, fol. 10v, fol. 12r, fol. 13r, 24v'da karşımıza çıkmaktadır.

El yazmasında çalışan sanatçıların bazı sahnelerde yeri tasarruflu kullandıkları izlenmiştir. Fol. 5v'da Lut'un iki kızı ile ayrı ayrı yerine yalnızca bir tek kızı ile ilişkiye girmesinin temsil edilmesi, söz konusu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Bazı resimlerde betimlenen figürleri tanımlamada ve sahnelerin ayrımı ile ilgili olarak görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Örneğin; fol. 16r'da farklı stilde saç modeli kullanılmış kadın figürleri ve fol. 12r'da Yakup ile Ailesi'nin Yabbuk Irmağı'ndan Geçmesi sahnesinin ayrımı ile ilgili araştırmacılar tarafından farklı görüşler öne sürülmüştür. Söz konusu sahneyi iki ayrı sahne olarak yorumlayan O. Mazal'a göre; köprüden önce Yakup ile ailesi ve Yakup'un ailesi köprüyü geçerken ve köprüünün bittiği yerde Yakup'un bulunması ayrı sahnelerdir⁵⁸⁶. Ancak sahnelerin ayrılması durumunda Yakup'un ailesinin temsilinin sayıca az olması, betimlenmiş kıyafetlerin farklılık göstermesi ve köprüünün üzerindeki figürlerin özellikle en sondaki figürün geriye doğru bakarak resmedilmesi söz konusu sahnenin bir bütün olduğunu kanıtlar niteliktedir.

⁵⁸⁵Cavallo, 1992, a.g.k., 84-85, r. 11.

⁵⁸⁶Mazal, 1980, a.g.k., 116

5.2. Viyana Genesis El Yazmasında Kullanılan Kaynaklar

Konuyla ilgili çalışan araştırmacıların öne sürdüğü görüşler ve bu tez kapsamında yapılan araştırmacılar sonucunda resimlerde kaynak olarak Tevrat Yaratılış metni dışında Targum Ps. Jonathan, Targum Neofiti Pirke de Rabbi Elieser, Midraş Rabbah ve Sefer haYasha gibi Yahudi kaynaklarına başvurulduğu tespit edilmiştir. EK-1 Kutsal Kitap ve Yahudi Kaynakları bölümünde konuya detaylı yer verilmiştir.

5.3. İkonografik Değerlendirme

5.3.1. Sahnelerin genel ikonografik değerlendirmesi

Sanat eserinde canlandırılan öyküleri açıklayabilmek ve ikonografik çözümlemesini yapabilmek için kaynaklar son derece önemli veriler sunar. Örneğin; eserdeki ikonografik öğelerin hangi kaynaktan daha fazla beslendiği, kaynağı ne kadar yakından takip ettiği dönemler veya bölgelerle ilgili ipucu sağlar.

Bizans Sanatı'nda ikonografinin oluşum süreci (yaklaşık 4.-6. yüzyıllar) bir yana bırakılırsa, metin ile resim adeta birbirlerini tamamlar. Özellikle resimli el yazmaları ve duvar resimleri, resim programlarına çok sayıda sahneyi dahil edebildiği, ayrıca, resim alanı ayrıntılı anlatıma uygun olduğu için kaynaklarda belirtilen ayrıntıların ikonografik öğelere dönüşmesi daha kolay olmuştur⁵⁸⁷.

Bizans Sanatı'nda Tevrat Yaratılış sahnelerinde tasvir edilen ikonografik öğeler birden fazla kaynaktan esinlenilerek tek bir kompozisyonda harmanlanmıştır. Söz konusu sahnelerde Hristiyan Sanatı örneklerinde ikonografik öğelerin oluşumunda Tevrat'ın yanı sıra, Yahudi kaynaklarının da etkisi olmuştur.

Zaman zaman büyük bir problem olarak görülen Tevrat dışı, Yahudi metinlerinin kaynak olarak kullanılması, sahnelere destek vermiş ve ilgi uyandıran bir sonuç elde edilmesini sağlamıştır. Örneğin; Nuh'un Torunu Kenan'ı lanetlemesinin nedeni ayrıntılı olarak Yahudi metinlerinden Suriyeli Efraim'de⁵⁸⁸ verilmiştir. Fol. 3v'da Ham suçlu olmasına rağmen Kenan'ın da sahneye dahil edilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bir diğer örnek ise fol. 15r ve 15v'da anne figürünün sahneye dahil

⁵⁸⁷ B. Coşkuner (2009). *11. Yüzyılda Kappadokia Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilme Sahneleri*. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara. s. 160.

⁵⁸⁸ Ephraem, 306-373, a.g.k., 51.

edilmesidir. Yahudi kaynaklarından Midraş Rabbah'da⁵⁸⁹ Rahel'in ölümünden sonra Yakup'un bir diğer karısı olan Bilha'nın Yusuf ve Benyamin'i kendi çocukları gibi büyütmiş olduğundan bahsedilmektedir. Bu bağlamda söz konusu sahnelerde bulunan anne figürünün Bilha olabilmesi muhtemeldir.

Tüm Viyana Genesis el yazması sahneleri ele alındığında; Cennetten Kovuluş, Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması, Lut'un Karısının Tuz Kesilmesi, İbrahim'in Beer-Şeva'da Kalması, Esav'ın avcılığı, Yakup'un Ailesine Seslenmesi, Yusuf'la Benyamin'in Ayrılması, Yusuf'un Kardeşlerini Karşılması ve Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması sahnelerinde Targum Ps. Jonathan; Cennetten Kovuluş, Rebeka'nın Ailesi'ne Haber Vermesi ve Yusuf'la Benyamin'in Ayrılması sahnelerinde Targum Neofiti; Nuh'un Torunu Kenan'ı Lanetlemesi, Esav'ın avcılığı, Yusuf'la Benyamin'in Ayrılması ve Yusuf'la Potifar'ın Karısı Pirke de Rabbi Elieser; Nuh Tufanı, Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması, Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması, Yusuf'la Potifar'ın Karısı sahnelerinde Midraş Rabbah; Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı sahnesinde Sefer haYasha gibi Yahudi kaynaklarına başvurulduğu izlenir.

Belirlenen sahneler ışığında; el yazmasında bahsi geçen her bir Tevrat Peygamberi ile ilgili en az bir sahnede Tevrat dışı Yahudi kaynaklarına başvurulmuş olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda Tevrat Yaratılış metnine sıkı sıkıya bağlı kalmayan bir el yazması için kaybolan folyolarda resmedilen olası sahnelerin tanımlamasını yapmak oldukça zordur. Çünkü Viyana Genesis el yazması kurallara bağlı kalmamış, kendine özgü bir el yazması olarak üretilmiştir. El yazmasının kopyalandığı varsayılırsa ayet ayet metinler aktarılmış, bireysel sahneler dışarı alınmış ve sahneler, kullanılabilir alan içinde sanatçıların yeteneğine bağlı olarak oluşturulmuş olabilir.

Bazı durumlarda ise metinler göz ardı edilip, Viyana Genesis el yazması kendi ikonografisini oluşturmuştur. Örneğin; fol. 1v'da Şekinah'ı yaşlı bir erkek figürü ile temsil etmek yerine, bir Melek figürü ile birlikte ateş çemberi ile temsil edilmiş olması duruma örnek oluşturabilecek niteliktedir.

Yazılı kaynaklardan başka Antik Dönem eserleri de ikonografi için görsel kaynak oluşturmaktadır. Geç Antik-Erken Hıristiyanlık Dönemi'nde metinler; sahnelerin öyküsünü sağlar. Antik Dönem sanat eserleri ise kompozisyon, figürler, objeler için

⁵⁸⁹Freedman, 1992, a.g.k.,778.

model oluşturur ve yazılı kaynaklar kadar etkilidir.

Öykülemeci resim, Erken Bizans Dönemi el yazmalarının en önemli özelliğidir. Erken Bizans Dönemi el yazmaları arasında yer alan Viyana Genesis el yazması resimlerindeki ikonografik özellikleri arasında, Roma Dönemi'nde⁵⁹⁰ zafer anıları için inşa edilen anıtlarda tasvir edilen kabartmalarda izlenen öykülemeci resim sanatı eserleri ile benzerlikler bulunmaktadır.

Bununla birlikte, Erken Bizans Dönemi el yazmalarında sahne döngülerinin kökenleri araştırılırken, nerdeyse tüm döngülerde Klasik Antik ve Yahudi Sanatı'nın izleri görülür. Döngülerinin sayısının fazla olması, Eski Ahit sahnelerinin üstünlüğü ve söz konusu el yazmaları resimlerinde görülen üslupsal ve ikonografik benzerlikler bu izleri kanıtlar niteliktedir.

Söz konusu bilgiler ışığında kendi dönemi içinde diğer resimlenmiş dini el yazmalarından ayrı bir kategoride tutulması gereken Viyana Genesis el yazması resimleri Yunan (Helenistik)-Roma hem de Yahudi öykülemeci anlatım sanatının karışımı olmalıdır. Aynı zamanda sahnelerde geleneksel şema uygulanmaya çalışılmış ve dönemin geleneği alınıp Tevrat Yaratılış sahnelerine entegre edilmiştir.

5.3.2. Jestler, mimikler ve hareketler

Jestler ile hareketlendirilen öykülemeci döngüler Viyana Genesis el yazmasında önemli rol oynar. Tek figürlerin hareketleri, dekoratif konuşma jestleri, grupla ve/veya birebir konuşmalar ile figürlerde sahnelerin dışında öyküye devam edercesine betimlenen abartılı hareketler öykülemeci döngülere destek verir niteliktedir.

Araştırmacı Brenk⁵⁹¹; Viyana Genesis el yazmasında betimlenen güçlü jestlerin kökeninin Roma zafer sanatına dayandığı ve İmparatorluk Dönemi için bir ilk olduğunu belirtir. Bununla birlikte, jestlerin büyük bir kısmının geleneksel şemaları olduğu bilinmektedir⁵⁹².

Viyana Genesis el yazması metninde diyalogların oldukça fazla olması, sahnelerinde de jest olarak en fazla konuşma jestine başvurulmasına neden olmuştur. Ayrıca mimiklere de oldukça sık yer verilmiştir. İkili konuşmaların bulunduğu sahneler şu şekildedir; fol. 4r'da Avram (İbrahim) ve Melkisedek'in, fol. 4v'da Tanrı ile

⁵⁹⁰bk. dipnot 58.

⁵⁹¹Brenk, 1975, a.g.k., 146-149.

⁵⁹²Brenk, 1975, a.g.k., 143-149.

Avram'ın (İbrahim), fol. 5r'da Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı ve Sodom ve Gomora'nın Yok Oluşu sahnesinde iki meleğin, fol. 5v'da Lut'un kızlarının, fol. 6r'da Tanrı ile İbrahim'in, fol. 6v'da İbrahim ile İbrahim'in Uşağı'nın, fol. 7r'da Rebeka ile İbrahim'in Uşağı'nın, fol. 7v'da İbrahim'in Uşağı ile Rebeka'nın ve İbrahim'in Uşağı ile Rebeka'nın Annesi'nin, fol. 8r'da Yakup ile Esav'ın, fol. 9r'da Yakup ile Laban'ın, fol. 10r'da Yakup ile Laban'ın, fol. 10v'da Yakup ile Laban'ın, fol. 11v'da Yakup ile uşağının, fol. 12r'da Yakup ile Tanrı'nın Adamı'nın, fol. 12v'da Yakup ile Tanrı'nın Adamı'nın, fol. 13r'da Tanrı ile Yakup'un, fol. 15v'da Yakup ile Yusuf ve Yusuf ile Yusuf'un Yol Gösteren Adam'ın, fol. 16r'da Yusuf ile Potifar'ın Karısı'nın, fol. 17r'da Yusuf ile Fırıncı Baş ve Yusuf ile Baş Saki'nin, fol. 18r'da ve 18v'da Yusuf ile Firavun'un, fol. 20v'da Ruben ile Yakup'un, fol. 21v'da Yakup ile Yahuda'nın arasındaki konuşmalar. Bununla birlikte büyük grupların konuşmalarını konu alan sahneler de bulunmaktadır. Fol. 3r'da Tanrı Nuh'a ve oğullarına, fol. 8v'da İshak'ın yöre halkına ve Avimelek'in bütün halka seslenmesi, fol. 16v'da Potifar'ın Karısı'nın uşaklarına, fol. 13r'da Yakup'un ailesine seslenmesi görülmektedir. Fol. 14v ve 15r'da Yusuf'un düşünö kardeşlerine ve ailesine anlatması, fol. 19v'da Yusuf'un kardeşlerinin babaları Yakup ile konuşması ve fol. 21r'da Yakup'un oğullarıyla konuşması.

Ancak, bazı konuşma sahnelerinin metin ile uyuşmadığı gözlenmiştir. Örneğin; fol. 3v'nun metninde Nuh kendi kendine seslenmiş olmasına karşın karşısında oğullarına seslenir biçimde betimlenmiştir. Fol. 10r ve 10v'nun metninde Yakup ile Laban'ın konuşmasından bahsedilmiştir. Ancak sahneye Laban'ın yakınları da dahil olmuştur. Fol. 18r'da metninde Yusuf ile Firavun arasında geçen konuşmaya yer verilmiş, ancak sahnede 5 görevli dinleyici ve korumalar bulunmaktadır. Fol. 19r'da Simeon'un Ellerinin Bağlanması, Yusuf'un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi sahnelerinde Yusuf kalabalığa doğru konuşma jesti yaparken tasvir edilmiştir. Fol. 20v ve fol. 21v'nun metinlerinde Ruben ile Yakup ve Yakup ile Yahuda'nın arasında geçen konuşmalara yer verilmiş olmakla birlikte, kompozisyona diğer oğullar da dahil edilmiştir. Fol. 22r'nun metninde Yusuf ile kâhyası arasında diyalog geçmektedir; ancak Yusuf, kâhyası ve kardeşlerine doğru konuşma jesti yapar biçimde betimlenmiştir. Fol. 22v'da Yusuf'un kardeşlerinin Yusuf'un kâhyası ile, fol. 23v ve fol. 24r'da Yakup'un oğulları ile konuşması tasvir edilmiştir. Fol. 3v'da Nuh, 8v'da Avimelek, 14r'da Yakup, 16v'da Potifar'ın Karısı, 20v'da, 21r'da Yakup, 22r'da Yusuf, ve 23v'da Yakup oturur pozisyonda ve karşılarında konumlandırılmış gruba doğru

konusur pozisyonda resmedilmişlerdir. Fol. 19v ve 24r'da cepheden betimlenen Yakup, oturur pozisyonda ve her iki tarafı oğulları ile çevrelenmiş biçimde tasvir edilmiştir.

Özellikle konuşma jestinin oldukça sık kullanıldığı el yazmasında bazı durumlarda metinde konuşma jesti olmamasına rağmen sadece sahneye hareket katmak için figürler birbirine yönelik konuşma jesti yaparken betimlenmiştir. Fol. 2v'da Nuh'un ailesine ve fol. 8v'da topluluğun Avimelek'e yönelik konuşma jesti, fol. 12r'da Yakup'un ailesinin aralarında betimlenen konuşma jestini, Yakup'un oğulları ile konuşma jesti, fol. 14r, 14v, 15r, 19r, 20v'da Yusuf'un kardeşlerinin aralarında konuşma jestleri ve fol 15v'da Yusuf ile Benyamin arasındaki konuşma jesti bu duruma örnek olarak gösterilebilir niteliktedir.

Bir grubun içinde küçük konuşma jestleri ile süslenmiş sahneler bulunmaktadır. Örneğin; fol. 2v, 12r, 13v, 20v, 21r'da ılımlı, fol. 15r'da sert/güçlü jestler görülürken fol. 10r ile 10v'da figürlerin birbirleriyle tartıştığı jestlerinden anlaşılmaktadır. Fol. 12v'da görüldüğü gibi konuşma jesti ile karşılık (cevap) verme jestleri benzer biçimde resmedilmiştir. Elini ağzına doğru yönlendirir biçimde, bir diğer değişle gergin bir şekilde dinleme jesti genellikle kadınlara özgüdür. Fol. 2v, 7v, 10r, 13r'da kadın, fol. 14v'da erkek figürlerde görülmektedir. Fol. 15'da anne figürü eli açık olarak karşısında konumlandırılan kişiye itiraz eder şekilde tasvir edilmiştir. Bununla birlikte fol. 17r ve 20r'da söz konusu hareket daha yumuşak biçimde gösterilmiştir. Rebaka'nın fol. 7v'da elini açık bir şekilde ağzına doğru yönlendirmiş hareketi ile şaşırması ve 8v'da hafif geriye doğru eğilir pozisyondaki hareketi ile utanmış olduğu izlenimi yaratmaktadır. İşaret ederek gösterme jestine; fol. 3v, 4r, 15r ve 15v örnek olarak verilebilir.

Tanrı ile konuşma; stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli betimlemesi ile birlikte fol. 1r, 1v, 3r, 4v, 13r'da görülmektedir. Bir diğer konuşma biçimi ise; stilize gökyüzünün içinde yatay konumlandırılmış kanatlı bir melek tasviri fol 6r'da, stilize gökyüzü tasviri ve gözkyüzü tasvirinin içinde 11 yıldız, güneş ve ayın kişileştirimi tasviri ise fol. 15r'da görülmektedir. Tanrı ile konuşma sahnesinde; eller örtük biçimde fol. 4v ve 6v'da, eller açık şekilde fol. 1r, 1v, 3r, ve 13r tasvir edilmiştir.

Viyana Genesis el yazmasında sahnelerde oldukça vurgulayıcı jestler kullanılmıştır. Fol. 6r'da iddia edilen İbrahim'e kardeşi Nahor'un çocuk sahibi olduğunun haber verilmesi konuşması betimlenen kuvvetli jestlerden dolayı öne sürülmesi örnek olarak gösterilebilir.

Sahnelerde kullanılan güçlü jestlerin dışında az da olsa mimikler de gözlenebilmektedir. Daha öncede değinildiği gibi mimikler özellikle acının ifade edildiği ölüm konulu sahnelerde karşımıza çıkar. Acının dışında fol. 5r'da Lut'un dumandan rahatsız olmasından ve fol. 19r'da Yusuf'un sevinç gözyaşları dökerken elleriyle yüzlerini kapatmış oldukları görülür. Ayrıca fol. 14r, 14v ve 15r'da toplu biçimde resmedilen insan gruplarında genel duygu durumu anlaşılabilmektedir.

Viyana Genesis el yazmasında betimlenen hareketler farklı anlamlar taşımasının yanında sahnelerin birbirleriyle olan bağlantısını güçlendirir. Fol. 3v'da Ham'ın hareketinin bir sonraki sahneyi işaret etmesi, fol. 10v'da Yakup'un çadırları göstermesi, fol. 12r'da Yakup'un iki kere resmedilmesi, fol. 15v'da Adam'ın yolu işaret etmesi ve Yusuf'un Benyamin'e geri dönüp bakması, fol. 16r'da Yusuf'un geriye doğru bakması ve fol. 16v ve 18v'da uşakların yolu göstermeleri kesintisiz öykülemeci anlatım akışını sağlayan hareketlere örnek olarak gösterilebilir.

Figürlerin ellerini kıyafetin altına saklar biçimde kapalı ve hafif eğilir pozisyonda resmedilmesi el yazmasında tespit edilen hareketler arasındadır. Fol. 4r'da Avram (İbrahim), Şalem Kralı Melkisedek tarafından kendisine sunulan ekmek ve şarabı, ellerini kıyafetinin altına saklar biçimde ve hafif eğilir pozisyonda kabul etmektedir. Ellerin kapalı bir şekilde Tanrı ile konuşma betimlemesinin ise fol. 4v ve fol. 6r'da örnekleri görmekteyiz. Rossano İncilleri'nde fol. 4r'da⁵⁹³ Kominyon sahnesinde benzer betimleme karşımıza çıkmaktadır. Proskinesis duruş ise, fol. 12r, 12v, 15v ve 22r'da görülür.

Fol. 1r'da Âdem ile Havva'nın eğik pozisyonda ve fol. 1v'da Âdem'in geri dönüp Cennet Kapısı'na özlemle bakması ve baş kısmının hafif eğik bir biçimde resmedilmesi ve fol. 3v'da Ham'ın duruş biçimi üzüntülerini ifade etmektedir. Benzer duruş şekilleri Yunan mezar rölyeflerinde⁵⁹⁴ karşımıza çıkar. 3. yüzyıla tarihlenen Roma lahtinde⁵⁹⁵ elini çenesine koymuş bir kadın figürü ile fol. 1v'da ikinci sahnede Havva'nın ve fol. 15v'da anne figürünün duruş şekli benzerlik göstermektedir.

El yazmasında metnin gerektirdiği gibi uzanır biçimde betimleme oldukça sık karşımıza çıkar. Fol. 4v'da Avram (İbrahim), fol. 14v ve 15r'da Yusuf'un ve 18r'da fol. Firavun'un rüya görürken veya uyur biçimde temsilleri bulunmaktadır. Oldukça benzer

⁵⁹³Cavallo, 1992, a.g.k., 82, r. 7.

⁵⁹⁴J. Boardman (1987). *Griechische Plastik: ein Handbuch. Die klassische Zeit: ein Handbuch*. Mainz am Rhein: von Zabern. r. 164, 167.

⁵⁹⁵G. Koch (1993). *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*. Mainz am Rhein: von Zabern. r. 63, 2.

betimlenen yataklar; yüksekçe, ahşap oyma motiflerle süslü ayaklar ve ayaklarının bir kısmını açıkta bırakacak biçimde farklı renklerin kullanıldığı örtüsü ile betimlenmiştir. Bununla birlikte yatakların üzerinde resimlere göre renklerinin farklılaştığı şilte ve fol. 14v dışında yatakların ön kısmında zeminde ahşap görünümlü podest bulunmaktadır. Fol. 3v'da Nuh, fol. 5v'da Lut iki kere ve fol. 13v'da Rahel sade bir şiltenin üzerinde uzanır pozisyonda betimlenmiştir. Fol. 14v'da Yusuf'un ve 18r'da fol. Firavun'un yatağa uzanma pozisyonları benzer olup, fol. 4v'da Avram (İbrahim) ise gözleri kapalı ve eli çenesinde resmedilmiştir. Fol. 15r'da Yusuf diğer figürlerin yatma pozisyonlarından oldukça farklı olarak izleyene tamamıyla arkası dönük olarak resmedilmiştir. Fol. 13v'da Debora'nın, fol. 14r'da İshak'ın ve fol. 24v'da Yakup'un Ölümü sahnelerinde de benzer uzanma biçimi ve yatak betimlemesi kullanılmıştır. Ölü uzanır pozisyonda ve sağ kolu sol kolunun üzerine gelecek şekilde ve çapraz olarak kollarını karnında kavuşturmuş biçimde betimlenmiştir⁵⁹⁶.

5.4. Üslup Değerlendirmesi

5.4.1. Üslup genel değerlendirme

Viyana Genesis el yazması resimlerinin, içerik açısından farklı olmalarına karşın üslup özellikleri açısından Suriye-Filistin kökenli olduğu önerilen diğer purpura kodeksler ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir⁵⁹⁷. Bu bağlamda, Sinop İncilleri ile ilgili elimizde az veri bulunmasından dolayı sadece Rossano İncilleri'nin yazı elemanları, karakter betimlemeleri, figürlerin hareketlerini sunma biçimi incelenmiştir.

Oldukça benzerlik gösteren Viyana Genesis el yazması ve Rossano İncilleri ile ilgili A. Haseloff⁵⁹⁸ ve H. Gerstinger detaylı çalışma yapmıştır. Araştırmacılar; her iki el yazmasının aynı atölyeden çıkmış olduğunu öne sürmektedir. Konuyla ilgilenen bir diğer araştırmacı P. Sevrugian⁵⁹⁹ araştırmalarını detaylandırarak O. Mazal'ın⁶⁰⁰ ileri sürdüğü ressamlardan 4. ya da 8. ressamın her iki el yazmasında da çalışmış olabileceğini vurgulamaktadır.

⁵⁹⁶Ölüm liturjisi ile ilgili bk. dipnot 405.

⁵⁹⁷Ainalov, 1961, a.g.k., 124.

⁵⁹⁸Haseloff, 1898, a.g.k.

⁵⁹⁹P. Sevrugian (1990). *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente: Miniaturen und Theologie*. Worms: Wernersche Verl.-Ges. s. 117.

⁶⁰⁰Bk. s. 276, 277.

Kıyafetlerin her iki el yazmasında da benzer şekilde resmedildiğini söyleyen J. Lowden⁶⁰¹ ise, konuyla ilgili örnekler vererek açıklamaya çalışmıştır. Ona göre; Viyana Genesis el yazmasında fol. 8v'da Roma Dönemi'ne ait kıyafetler ve Rossano İncilleri'nde fol. 1r'da Lazarus'un Dirilişi sahnesinde betimlenen figürlerin kıyafetleri (EK-3, resim 67) ve Viyana Genesis el yazmasında fol. 4r ve fol. 6r'da İbrahim betimlemesi, Rossano İncilleri'nde fol. 2r'da iki rahip tasviri arasında benzerlikler görülmektedir. Fol. 19v'da Yakup'un oturduğu taht ile Rossano İncilleri fol. 8r'da Yudas'ın Gümüşü Geri Getirmesi sahnesinde betimlenen taht bir diğer benzerlik olarak gösterir. Bunla birlikte her iki el yazmasında hayvan tasvirleri oldukça benzerdir. Rossano İncilleri'nde fol. 2r'da hörgüçlü sığır ve köpek betimlemeleri, fol. 3r'da ve fol. 6v'da kenar süsü olarak kullanılan kuş betimlemeleri söz konusu benzerliklere örnek teşkil eder. Rossano İncilleri fol. 1v ve 7v'da resmedilen eşekler ile Viyana Genesis el yazmasında bulunan eşek betimlemeleri arasında kısmen benzerlikler bulunmaktadır. Her iki el yazmasında da eşeklerin üst kısımlarında benzerlikler görülürken, Rossano İncilleri'nde eşeklerin bacak boyları Viyana Genesis el yazmasına göre oldukça uzun resmedilmiştir.

Viyana Genesis ve Rossano İncilleri'nde iki farklı model kullanıldığı düşünülmektedir. Viyana Genesis el yazması rulo ya da el yazmasını; Rossano İncilleri ise anıtsal resim sanatını model almış olmalıdır⁶⁰². P. Buberl'e göre⁶⁰³; sadece el yazmaları ile karşılaştırılabilen Viyana Genesis el yazmasının modelinin modeli Josua Rotulus benzeri bir model olabilir. O. Mazal⁶⁰⁴ söz konusu el yazmalarını modellerini metinsel olarak; Viyana Genesis el yazmasının Yahudi-Helenistik kökene, Rossano İncilleri'ni ise Hıristiyan kökene dayandırmaktadır. P. Sevrugian⁶⁰⁵ ise her iki el yazmasının da metinsel olarak farklı olduğunu, Yeni Ahit betimlemelerinin sadece metne bağlı kalmaksızın çok daha derin anlamlar içerdiğini göz önünde bulundurmak gerektiğini vurgulamıştır. A. Geyer⁶⁰⁶ ise el yazmalarının aralarındaki benzerliklerden bahsederken öykülemeci anlatım kullanmaları açısından her ikisinin de tutarlı olduğundan söz eder.

⁶⁰¹Lowden, 1999, a.g.k., 16-21.

⁶⁰²Haseloff, 1898, a.g.k., dipnot 122.

⁶⁰³P. Buberl. (1936). *Das Problem der Wiener Genesis*. JbKHS Wien NF 10. s. 26-44.

⁶⁰⁴Mazal, 1980, a.g.k., 177-179.

⁶⁰⁵Sevrugian, 1990, a.g.k., 118.

⁶⁰⁶Geyer, 1989, a.g.k., 92.

Sonuç olarak; Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen üç purpura el yazmasının farklı biçimde kurgulanmış olduğu ancak benzer yazı elemanları, karakter betimlemeleri, figürlerin hareketlerini sunma biçimi olduğu açıktır. Bununla birlikte Viyana Genesis ve Rossano İncilleri'nin aynı atölyeden çıkmış olduğu söylenebilir.

Viyana Genesis el yazması katalog çalışmasında öncelikli olarak Geç Antik-Erken Hıristiyanlık ve Erken Bizans Dönemi eserlerinde benzer temaları içeren sanat eserleriyle karşılaştırmalar yapılmıştır. Kronolojik sıralamada örnekler arasında öncelik el yazmalarına verilmiştir. Cotton Genesis el yazması (Cotton Genesis el yazmasını doğrudan model aldığı düşünülen 13. yüzyıla tarihlenen S. Marko Kilisesi narteks mozaikleri), Ashburnham Pentateuch, katakomp ve lahit tasvirleri, Yusuf öyküsünün yer aldığı Maximianus Katedrası, S. Maria Maggiore Kilise mozaikleri Viyana Genesis el yazması dönemi benzer örnekleri arasında incelenmiştir. Bununla birlikte arkatiplerinin Geç Antik-Erken Hıristiyanlık Dönemi'ne tarihlendiği düşünülen 11.-13. yüzyıllar arasında üretilmiş Bizans Octateuch el yazmalarında resmedilen benzer sahnelerde karşılaştırmaya dahil edilmiştir.

Farklı bir tasarıma sahip Viyana Genesis el yazmasına en yakın paralel örnek, farklı bir tür de olmasına karşın 5. yüzyıla tarihlenen S. Maria Maggiore Kilise mozaikleri olduğu söylenebilir. Özellikle mozaiklerde tasvir edilen bazı sahnelerin sunuş biçimi ile el yazmasındaki sunuş biçimi benzerlik göstermektedir. Sahnelerin, üstte tek altta üç ya da üstte iki altta üç sahne olmak üzere iki bölümde tasvir edilmesi⁶⁰⁷ aralarındaki en önemli benzerliklerden biridir. Mozaiklerde bölümlü ya da bölünmeksizin betimlenen öykülemeci döngüler arası geçişin, Viyana Genesis el yazmasına göre anıtsal resim sanatı doğası gereği daha katı olduğu görülmektedir. Aynı modelden kopyalandığı söylenemese de metin olmaksızın tasvir edilen S. Maria Maggiore Kilise mozaikleri Viyana Genesis el yazması ile biçimsel olarak benzerlik göstermektedir.

5.4.2. Sanatçılar

Viyana Genesis el yazmasında çalışmış olduğu düşünülen sanatçılarla ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır (EK-2, Tablo 7). Örneğin F. Wickhoff'a göre,⁶⁰⁸ minyatürist

⁶⁰⁷ Bk. EK-3, resim 62, 63. Detaylı bilgi için bakınız Wilpert, 1916, a.g.k., r. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27.

⁶⁰⁸ Hartel und Wickhoff, 1895, a.g.k., 162.

olarak adlandırdığı kişi fol. 1r-fol. 2v, fol. 3v, fol. 5r-fol. 5v, fol. 7r-fol. 8v, fol. 9r-10v'dan; minyatüristin yardımcısı fol. 4r-4v, fol. 6r-6v'dan; renk sanatçısı 11r-12v, fol. 14r-16v'dan; renk sanatçısının yardımcısı fol. 13r-13v'dan; 1. sanatçı fol. 17r-18v'dan; 2. sanatçı fol. 3r, fol. 19r-fol. 22v'dan; 3. sanatçı 23r-fol. 24v'dan sorumludur. Ayrıca F. Wickhoff; fol. 17r'dan fol. 24v'ya kadar olan resimlerin diğerlerinden farklı olmasının nedeni için, ısmarlanan işin gecikmesinden dolayı, resimlerin duvar resmi ya da şövale sanatçılarına yaptırılmış olabileceğini ileri sürmektedir. Bir diğer araştırmacı V.D. Ainalov da, söz konusu resimlerin bir diğer el yazmasından kopya edilmediğini, anıtsal resimlerden kopyalandığını öne sürmektedir⁶⁰⁹.

El yazmasında 6 farklı elin olduğunu belirten C.R. Morey⁶¹⁰, sanatçıları A'dan F'ye gruplamıştır. Araştırmacıya göre; A sanatçısı fol. 1r-fol. 8v ve fol. 11r-14v'dan; B sanatçısı fol. 9r-10v'dan; C sanatçısı fol. 15r-16v'dan; D sanatçısı fol. 17r-18v'dan; E sanatçısı fol. 19r-22v'dan; F sanatçısı fol. 23r-24v'dan sorumludur. Söz konusu sınıflamaya araştırmacı B. Zimmermann⁶¹¹ da destek vermektedir.

C.R. Morey'e göre ilk sanatçı büyük figürler kullanmayı tercih etmiş ve arka plan göstererek derinlik hissi yaratmayı başaramıştır. Ancak ikinci sanatçı birinci sanatçı ile kıyaslanacak olursa daha fazla derinlik hissi yaratacak manzara unsurları kullanmıştır. Her iki sanatçının da sahnelerdeki dağ betimlemelerini figürleri yerleştirmede ve derinlik problemini çözmek için kullanılmış olduğu söylenebilir. Hatta yazara göre, üçüncü sanatçı derinlik hissini en iyi verendir. 4. sanatçının pastoral resimde oldukça başarılı olduğunu, 5. sanatçının perspektif kullandığını ve arka planda belli belirsiz mimari ve peyzaj unsurlarının kullanmış olduğundan bahsetmektedir. C.R. Morey, üçüncü ve 4. sanatçıların mimari unsurları oldukça iyi kullanmış olduğuna ve sahnede figürlerden uzak durduğuna değinmektedir. 6. sanatçının ise; peyzaj unsurlarını çoğunlukla dağınık ve özet şekilde vermiş olduğuna ve figürlerin üzerinde koyu üzerine beyaz çizgilerin kullanıldığına dikkat çekmektedir. 5. ve 6. sanatçıların ise üç boyutlu görünümündeki kopyasının iki boyutlu hale getirmiş olduğunu ve kabataslak çizim anlayışını sergilediklerinden bahsetmektedir⁶¹².

⁶⁰⁹Morey, 1929, a.g.k. 15-16.

⁶¹⁰Morey, 1929, a.g.k., 5.

⁶¹¹Zimmermann, 2003, a.g.k., 223.

⁶¹²Morey, 1929, a.g.k., 15-16.

H. Gerstinger⁶¹³ ise el yazmasında 8 farklı sanatçının olduğunu savunmaktadır. Araştırmacıya göre; minyatürist fol. 1r-fol. 3v, fol. 5r-fol. 5v, fol. 8r-8v, fol. 11r-11v, fol. 14r-14v'dan; minyatüristin yardımcısı fol. 4r-fol. 4v, fol. 6r-fol. 7v'dan; pastoral sanatçısı fol. 9r-10v'dan; minyatüristin 2. yardımcısı fol. 12r-13v'dan; renk sanatçısı fol. 15r-16v'dan; 1. sanatçı fol. 17r-fol. 18v'dan; 2. sanatçı fol. 19r-fol. 22v'dan; 3. sanatçı fol. 23r-fol. 24v'dan sorumludur.

Konuyla ilgili bir diğer araştırmacı P. Buberl'e göre⁶¹⁴; 1. minyatürcü fol. 1r-fol. 5v'dan; 2. minyatürcü fol. 6r-fol. 8v'dan; 3. minyatürcü fol. 9r-fol. 10v'dan; 4. minyatürcü fol. 11r-fol. 14v'dan; 5. minyatürcü fol. 15r-fol. 16v'dan; 6. minyatürcü fol. 17r-fol. 18v'dan; 7. minyatürcü fol. 19r-fol. 22v'dan; 8. minyatürcü fol. 23r-fol. 24v'dan sorumludur.

O. Mazal, Viyana Genesis el yazmasında günümüze ulaşan folyolar ışığında toplam 11 sanatçının çalışmış olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı; her sanatçıyı kendi bölümünden sorumlu tutar ve resimlerdeki stil özelliklerini antik geleneklere değil sanatçıların aralarındaki iş bölümüne dayandırır. Ancak sanatçıların kendi bölümlerinden sorumlu olmasının yarattığı zorunluluk stil ve resim tekniklerinin izlenebilmesini kısmen zorlaştırmaktadır. O. Mazal'a göre⁶¹⁵; 1. sanatçı Cennet'ten Düşüş'ten (fol. 1r-fol. 1v); 2. sanatçı Nuh'un öyküsünden (fol. 2r-fol. 3v); 3. sanatçı İbrahim'in hayatından (fol. 4r-fol. 5v); 4. sanatçı Rebeka'nın bölümlerinden (fol. 6r-fol. 7v); 5. sanatçı Avimelek'in bölümünden (fol. 8r-fol. 8v); 6. sanatçı Laban'ın hayatından (fol. 9r-fol. 10v); 7. sanatçı Yakup'un öyküsünden (fol. 11r-fol. 14v); 8. sanatçı Yusuf'un gençlik öyküsünden (fol. 15r-fol. 16v); 9. sanatçı düşlerden (fol. 17r-fol. 18v); 10. sanatçı Mısır yolculuğundan (fol. 19r-fol. 22v); 11. sanatçı Yakup'un ölüm sahnelerinden (fol. 23r-fol. 24v) sorumludur.

O. Mazal göre, fol. 1r ve fol. 1v resim tekniği açısından oldukça benzerdir. Fol. 1v'da bulunan kapı betimlemesinin biçimi ve rengi ile fol. 2v'da betimlenen geminin kenarında oldukça benzerlik görülmektedir. Resimlerde dönüşümlü olarak açık ve koyu ten rengi kullanılmıştır. Her iki folyoda da sanatçı büyük figürler kullanmayı tercih etmiştir. Fol. 1r ve fol. 3v'da profilden betimlenen figürlerde dizler vurgulanmamış olup, bacakların çıplak betimlenmesi benzerlik göstermektedir. Ayrıca el hareketleri birbirleriyle uyumlu ve saçların kontürlenmesi ve iç kısımlarında siyah çizgilerin

⁶¹³Gerstinger, 1931, a.g.k., 42, 168.

⁶¹⁴Buberl, 1937, a.g.k., s.79-81

⁶¹⁵Mazal, 1980, a.g.k., 166.

kullanılması karakteristiktir. Fol. 4r-fol. 5v figürlerin oldukça beyaz ve plastize edilmiş görüntüleri kanıt olarak gösterilebilir.

B. Zimmermann, O Mazal'ın fol. 6r-fol. 8v sanatçı dönüşümünde problem olduğunu düşünmektedir. H. Gerstinger ise söz konusu folyoları birinci minyatüristin yardımcısı adlandırmasıyla birinci minyatürist ile ilişkilendirmiştir. P. Buberl ise, folyoların aynı elden çıktığını savunur. Fol. 8r ile 8v, fol. 7v ile 8v, fol. 8r ile 6r arasında farklılıklar oldukça dikkat çekicidir. Fol. 8v'da figürlerin eğik ve duruş biçiminin sert resmedilmesi, bedenlerin daha uzun betimlenmesi duruma örnek gösterilebilir. Ancak fol. 7v'da Rahel'in annesi diğer figürlere göre daha farklı tasvir edilmiştir. Fol. 7v, fol. 8r ve fol. 8v'da figürlerin saçlarında bulunan siyah konturlar, fol. 6r ile benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte fol. 7v ile fol. 8v'da Rahel'in kıyafetleri ve Esav'ın kıyafetlerinin kıvrımı benzerlik göstermektedir. O. Mazal, fol. 6v ve 7r ile fol. 8v'da betimlenen mimari yapıların oldukça farklı betimlenmiş olduğundan bahsetmektedir.

Fol. 9r-10v'daki sanatçı dönüşümü bütün araştırmacıların ortak görüşüdür. Söz konusu folyoların ortak özellikleri arasında büyük ölçekli peyzaj betimlemeleri, kır manzaraları ve küçük ölçekte betimlenen insan ve hayvan tasvirleri bulunmaktadır.

O. Mazal'a göre fol. 11r-fol. 14v'dan sorumlu 7. sanatçı, C.R. Morey ise söz konusu folyolardan birinci sanatçının sorumlu olduğunu öne sürmektedir. F. Wickhoff ve H. Gerstinger ise sanatçıları folyoları bölerek tanımlamışlardır.

C.R. Morey'in sanatçı dizilimini benimseyen B. Zimmermann'e göre fol. 11r'da belirgin olan oval biçimli ve kontürlü baş betimlemeleri, yanaklarda kullanılan kırmızı lekeler ve gözlerde kullanılan beyaz noktaların benzer görünümeleri fol. 3v'da bulunmaktadır. Bununla birlikte kıyafetlerdeki hareket vurgusu fol. 3v, fol. 21r, fol. 12r ve fol. 12v'da görülmektedir. Figürler; fol. 11r ve 11v'da oldukça büyük, fol. 12v, 13r ve 13v'nin üst bölümünde bulunan sahnelerde orta, fol. 12r, 13v ve 14r'nin alt bölümünde küçük boyutta olduğu görülmektedir.

Fol. 12r ve 12v yan yana incelendiğinde oldukça farklı oldukları dikkat çeker. Fol. 12v'da büyük figürler göze çarpmaktadır. Bununla birlikte kıyafet betimlenmesi ve kıyafetlerin hareketlendirilmesi farklıdır. Söz konusu örnek bir sanatçının ne kadar farklı teknikte resmedebildiğinin kanıtıdır. Bu durum sahnelerin yoğunluğunun yer kullanımı ile ilişkili olduğunu işaretidir. Dış faktörler, parşömenin kalitesi, renkler, fırça

darbeleri aynı sanatçının farklı teknikleri kullanabildiğini gösterir. Bununla birlikte farklı sanatçılar aynı teknikte de resmedebilirler. Buna da atölye stili denilebilir.

Fol. 15r ile fol. 24v arasındaki sanatçı bölümlemeleri konusunda tüm araştırmacılar benzer görüştedir. Söz konusu folyolarda sanatçı değişimi net bir şekilde fark edilmektedir.

Yaptığımız araştırmalar ve gözlemlere göre günümüze ulaşan folyolar dahilinde Viyana Genesis el yazmasında toplam 8 sanatçı ve bir yardımcının çalıştığını öngörmekteyiz. Görüşümüze göre; fol. 1r, 1v, 2r ve 2v'da 1. sanatçının, fol. 3r'da 1. sanatçı ile bir yardımcının ve fol. 3v'da yine 1. sanatçının varlığından söz edebiliriz. Fol. 4r, 4v, 5r, 5v'dan 2. sanatçı, fol. 6r, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v'dan 3. sanatçı, fol. 9r, 9v, 10r, 10v'dan 4. sanatçı, fol. 11r, 11v, 12r, 12v, 13r, 13v, 14r, 14v'dan 1. sanatçı, fol. 15r, 15v, 16r, 16v'dan 5. sanatçı, fol. 17r, 17v, 18r, 18v'dan 6. sanatçı, fol. 19r, 19v, 20r, 20v, 21r, 21v, 22r, 22v'dan 7. sanatçı ve fol. 23r, 23v, 24r, 24v'dan 8. sanatçı sorumludur.

1. sanatçı genellikle figürleri büyük boyutta resmetmiştir. Figürlerin saçları dalgalı ya da geriye doğru düz bir şekilde betimlenmiştir. Bununla birlikte figürlerin boyun ve omuz arası belirgin değildir. Fol. 1v ve fol. 2v'da betimlenen ateş tasvirinin renk ve biçim bakımından birbirleriyle benzer olduğunu söyleyebiliriz. İlk 5 folyonun ortak özellikleri arasında azur mavisinin sık kullanımı dikkat çekicidir.

1. sanatçı ile birlikte bir diğer elin varlığını savunduğumuz fol. 3r'da stilize gökyüzü tasvirinin içinden uzanan Tanrı'nın Eli betimlemesinin fol. 1r ve 1v'daki temsillerinden tamamıyla farklı olması öngörümüzü kanıtlar niteliktedir. Figürler 1. sanatçının üslubunu yansıtmaya rağmen baş kısımları diğer folyolara göre daha oval betimlenmiştir. El hareketlerinin sunuş biçimi ise benzemektedir. Bununla birlikte kıyafetlerdeki stil farklılığı da göze çarpmaktadır.

Fol. 4r, 4v, 5r, 5v'dan sorumlu olan 2. sanatçının figürleri ince ve uzundur. Erkek figürlerde görülen himation üzerindeki siyah şeritler daha koyu resmedilmiştir. Fol. 4v ve 5r'da betimlenen ağaçlarda farklı tonda renkler kullanılmasına karşın üslup olarak birbirlerine benzemektedir. Fol. 4v'da yatak örtüsünde kullanılan kırmızı ton ile fol. 5'da döşeklerin ve kadın figürlerin maphorionunda kullanılan kırmızı ton aynıdır. Fol. 5r ile fol. 1v'da betimlenen melek figürlerinin ve ateş tasvirlerinde kullanılan zikzak çiziminin ve renk tonlarının farklı olması 1. ve 2. sanatçı arasındaki üslupsal farklılığın önemli bir kanıtıdır.

3. sanatçının stil özellikleri arasında figürleri orta boyutta betimlemesi, kıyafetlerdeki siyah kontürler ve kıvrımlar yer alır. Sanatçı, maphorionlu betimlediği kadın figürlerini daha ince ve uzun tasvir etmeyi tercih etmiştir. Örneğin; Rebeka, fol. 7r ve 7v'da fol. 8v'dan farklı resmedilmiştir. Çünkü fol. 7r ve 7v'da beyaz bir baş örtüsü ile resmedilen Rebeka, fol. 8v'da maphorion giyimlidir. Bununla birlikte sanatçı; fol. 6r, 6v ve 7v'da figürleri resim bölümlemelerine yerleştirebilmişken, fol. 8r ve 8v'da figürlerdeki oran problemi dikkat çekicidir.

4. sanatçının en önemli özelliği; kır sahnelerine ağırlık vermesi ve figürleri oldukça küçük resmetmesidir. Sanatçı, diğer sanatçılardan ilk bakışta ayırt edilebilecek bir üsluba sahiptir.

Fol. 11r, 11v, 12r, 12v, 13r, 13v, 14r ve 14v'da 1. sanatçının üslubuna tekrar rastlamaktayız. Büyük boyutta resmedilen figürlerin saçlarının dalgalı ya da geriye doğru düz bir şekilde betimlenmesi söz konusu folyolarda tekrar karşımıza çıkmaktadır. Fol. 11r ve fol. 1v'da resmedilen melek figürü ve yine aynı folyolarda yonca yapraklı biçiminde betimlenen ağaçlar benzerlik göstermektedir. Ancak sanatçı, fol. 12r, 13r ve 13v'da yer darlığından dolayı daha küçük ölçekli çalışmıştır.

5. sanatçının stil özellikleri arasında; figürlerde yüz hatlarının yuvarlak olması, farklı pozisyonda beden hareketlerinin resmedilmesi ve son folyo hariç tuniklerin üzerinde bulunan siyah şerit ve noktaların betimlenmesi örnek olarak gösterilebilir. Buna ek olarak fol. 15r'da Yusuf'un iki kardeşinin kıyafetinde, fol. 15v'da sütunun gövdesine fiyonk şeklinde bağlanmış kumaşta, fol. 16r'da Potifar'ın Karısı'nın üzerindeki örtüde ve fol. 16v'da kadın figürlerin ayakkabılarında kullanılan kırmızı aynı tondadır.

Fol. 17r, 17v, 18r, 18v'dan sorumlu 6. sanatçı yağlı boya görünümünde kırık ve alacalı çizgiler kullanmıştır. Fol. 18v dışında kalan resimler oldukça kalabalıktır. Figürlerin yüzleri plastize edilmiş ve saçları dağınık biçimde betimlenmiştir. Bununla birlikte figürlerin ten renkleri oldukça değişkenlik göstermektedir. Örneğin; fol. 17r'da Yusuf'un ten rengi nerdeyse kireç beyazına yakın iken, sol ve sağında konumlandırılan Fıncı Başı ve Yusuf ile Baş Saki'nin ten rengi koyu renkte betimlenmiştir.

Duvar resmi görünümünde olan 7. sanatçının sorumlu olduğu resimlerde ise figürlerin yüzlerinde elmacık kemiklerinin belirgin olduğu görülmektedir. Arka planda silüet şeklinde manzara ve mimari unsurlar dikkat çekici özellikleri arasındadır. Yüzlerde kırmızı boyanın belirgin kullanılması da karakteristiktir.

8. sanatçının figürleri Viyana Genesis el yazmasında resmedilen figürlerin arasında en iri resmedilmiş olanlarıdır. Figürlerin saç şekilleri Roma Dönemi stil özelliklerini taşımaktadır⁶¹⁶. Tıpkı 6. sanatçı gibi 8. sanatçının da ten renklerinde kullandığı renk skalası oldukça geniştir.

Viyana Genesis el yazması resimleri ve sanatçıları hakkında yapılan araştırmalar sonucunda pek çok farklı değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirmeler arasında; resimlerde farklı modellerin kullanılmış olmasından ziyade tek modelin örnek alındığını ve farklı sanatçıların el yazmasında çalışmış olduğu, örnek alınan modelin en büyük özellikleri arasında arka planda perspektifin kullanılmış olması, iki bölümde betimlenmiş resim sayısının fazla olmasından dolayı, örnek alınan modelin formatının duvar ya da şövale resmi olmadığı bulunmaktadır. Bu bilgiler ışığında; günümüzde Vatikan Kütüphanesi'nde bulunan 10. yüzyıla tarihlenen Joshua Rulo'su gibi sanatçıların el yazmasını kopyaladıkları modelin rulo formatında olabileceği de öngörüler arasındadır⁶¹⁷. Söz konusu öngörüye göre modeli örnek alan sanatçı; bir resimden bazen bir sahne çoğaltabilir ya da bir bölümü bir başka bölüm ile birleştirilebilir. Metnin ise sadece resimlerle ilgili kısmı alınmıştır.

Özellikle Roma Dönemi sanat üslubunun baskın olduğu Viyana Genesis el yazması sanatçılarının ortak resim modellerini kullanmış olabileceği düşünülmektedir. Bununla birlikte, araştırmacılar tarafından bir ya da iki modelin kullanıldığı düşünülen Viyana Genesis el yazmasında sanatçıların her bir figür için model kullanılıp kullanılmadığı ise anlaşılamamaktadır. Çünkü figürler ve ikinci elemanlar fazlasıyla özgürce resmedilmiştir. Yine araştırmacılara göre metin ile oldukça iç içe resmedilen Yusuf'un öyküsünde ise söz konusu modele/modellere bağlı kalındığı görüşü yaygındır.

Görüşümüze göre; Viyana Genesis el yazmasında ortak resim modelleri örnek alınmış olabilir ancak el yazmasının bütününde herhangi bir modele bağlı kalmaksızın sanatçıların yaratıcılıklarını kullanmış olmaları muhtemeldir.

5.5. El Yazmasının Yeniden Düzenleme Çalışması

O. Mazal, Viyana Genesis el yazmasını günümüze ulaşan folyolar dahilinde aslına göre yeniden düzenlemeyi amaçlamıştır. Araştırmacı, Viyana Genesis el yazmasının

⁶¹⁶Sicilya La villa di Piazza Armerina'da bulunan 4. yüzyıla tarihlenen yer mozaiklerinde benzer örnekler görülmektedir (Carandini, Ricci, Vos, 1982, a.g.k., 258, 268 r. 156-165).

⁶¹⁷J. Lowden (1992). *The Octateuchs*. Philadelphia. s. 105-115.

toplam 12 fasikülden⁶¹⁸ meydana geldiğini ve fol. 1, 1. fasikülde 8. folyoya; fol. 2 ve fol. 3, 2. fasikülde 12. ve 13. folyolara; fol. 4 ve fol. 5, 3. fasikülde 18. ve 23. folyolara; fol. 6 ve fol. 7, 4. fasikülde 28. ve 29. folyolara; fol. 8, 5. fasikülde 34. folyoya; fol. 9 ve fol. 10, 6. fasikülde 43. ve 46. folyolara; fol. 11, fol. 12, fol. 13 ve fol. 14, 7. fasikülde 49., 50., 55. ve 56. folyolara; fol. 15 ve fol. 16, 8. fasikülde 57. ve 64. folyolara; fol. 17 ve fol. 18, 9. fasikülde 67. ve 70. folyolara; fol. 19, fol. 20, fol. 21 ve fol. 22, 10. fasikülde 74., 75., 77. ve 78. folyolara; fol. 23 ve fol. 24, 12. fasikülde 91. ve 94. folyolara denk geldiğini ortaya koymuştur⁶¹⁹ (EK-2, Tablo 8).

P. Buberl⁶²⁰ O. Mazal’dan farklı olarak; folyoları ikinci fasikülden başlatmış olup ikinci fasiküle fol. 1, 2, 3’ü yerleştirmiştir. Diğer folyolar ise fasiküllere benzer şekilde konumlandırılmıştır. Ancak konuyla ilgili görüşünü desteklediğimiz araştırmacı O. Mazal’ın kodikolojik araştırmalarına göre 1. folyo ile 2. ve 3. folyo ayrı fasiküllerde olmalıdır. Bununla birlikte dönem el yazmalarından yola çıkarak varsayılan ilk fasikülün ilk folyosunda dekoratif başlık ve ithaf sayfalarının⁶²¹ bulunduğu ön görülmektedir⁶²².

⁶¹⁸Detaylı bilgi için bk. “El Yazmasının Kökeni” bölümü.

⁶¹⁹Mazal, 1980, a.g.k., 25-27.

⁶²⁰Buberl, 1937, a.g.k., 81.

⁶²¹Mazal, 1980, a.g.k., 25-27.

⁶²²512 yılına tarihlenen Viyana Dioscorides el yazmasında bulunan ve günümüze gelen en eski ithaf sayfasında (fol. 6v), el yazmasının hamisi Anicia İuliana’nın bir resmi bulunmaktadır (C.L. Connor (2011). *Kadınlar ve Sanatta Hamilik: Anicia İuliana*. Bizans’ın Kadınları. (Çev. Barış Cezar). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s. 164).

6. SONUÇ

“Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları: Viyana Genesis” başlıklı doktora tezinde, el yazmasının tanımı başlangıç noktası olarak alınmış ve Erken Bizans Dönemi’ne tarihlenen 9 adet resimli dini el yazması genel bir çerçevede incelenmiştir. Çalışmanın ana konusu olan Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları arasında yer alan Viyana Genesis el yazması ise; ikonografik, üslup ve teknik özellikleriyle bir arada değerlendirilmiştir. Viyana Genesis el yazması, konulu doktora tezinin sonucunun Geç Antik-Erken Hıristiyan Dönemi’ne sadece sanatsal özellikleriyle değil aynı zamanda teolojik, tarihsel ve bölgesel etkileriyle de katkı sağladığı düşünülmektedir.

Aşağıda bu çalışmanın konusu olarak incelenen Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları’ndan Purpura Kodeksler arasında tanımlanan Viyana Genesis el yazması hakkında ulaşılmış sonuçlar maddeler halinde yer almaktadır:

1. İkonografik, üslup ve teknik özellikleri bakımından incelenen Viyana Genesis el yazmasının, 6. yüzyılda ve Suriye/Filistin bölgesinde üretildiği düşünülmektedir.
2. Viyana Genesis el yazmasında oldukça kaliteli purpura parşömen kullanılmış ve yazılar gümüş mürekkeple yazılmıştır.
3. Folyolar; yarım sayfa metin, yarım sayfa resim şekilde düzenlenmiştir. Metin ile resimler arasında anlam bütünlüğü izlenen el yazmasında toplam 48 resim günümüze ulaşmıştır.
4. Öykülemeci anlatım üzerine inşa edilen Viyana Genesis el yazmasında tek sahneli resimlere kıyasla çok sahneli resimler daha fazla görülmektedir. Birden fazla sahne içeren resimlerde; ya sahnelerin hepsi ana sahne niteliğinde ya da ana sahneler yan sahneler ile süslenmiş şekilde sunulmuştur.
5. Viyana Genesis el yazmasının pek çok resminde sahnelerin iki bölümde dizayn edilmesi aynı dönem el yazmalarında nadir karşılaşılan bir özellik olduğu söylenebilir.
6. Jestler ile hareketlendirilen öykülemeci döngüler Viyana Genesis el yazmasında önemli rol oynamaktadır. Tek figürlerin hareketleri, dekoratif konuşma jestleri, grupla ve/veya birebir konuşmalar ile figürlerde sahnelerin dışında öyküye devam edercesine betimlenen abartılı hareketler öykülemeci döngülere destek

verir niteliktedir. Bununla birlikte mimari yapılar ve manzara unsurları sahnelerin birbirleri arasındaki geçişleri kolaylaştırmıştır.

7. Farklı bir tasarıma sahip Viyana Genesis el yazmasına en yakın paralel örnek, 5. yüzyıla tarihlenen S. Maria Maggiore Kilise mozaikleridir. Özellikle mozaiklerde tasvir edilen bazı sahnelerin iki bölümlü sunuş biçimi el yazması ile benzerlik göstermektedir. Ancak yine de S. Maria Maggiore Kilise mozaikleri ve Viyana Genesis el yazması resimlerinin ortak bir modele sahip olduğu söylenemez.
8. Viyana Genesis el yazmasında sahnelerde geleneksel şemanın uygulandığı ya da dönem geleneğinin Tevrat Yaratılış sahnelerine uyarlandığı görülmektedir. En önemli özelliği öykülemeci bir karaktere sahip olması olan el yazmasında redaktör ve sanatçıların homojen çalışmasıdır. Metin ve resimlerde Tevrat Yaratılış'ta geçen öykülerin ana aşamalarına yer vermiştir. Yöntem olarak da metinde kısıtlamaya gidilmesi tercih edilmiş ve böylece sadece önem arz eden olayların ön plana çıkarılmasına olanak sağlanmıştır.
9. Konuyla ilgili çalışan araştırmacıların öne sürdüğü görüşler ve bu tez kapsamında yapılan araştırmacılar sonucunda resimlerde kaynak olarak Tevrat Yaratılış metni dışında Targum Ps. Jonathan, Targum Neofiti Pirke de Rabbi Elieser, Midraş Rabbah ve Sefer haYasha gibi Yahudi kaynaklarına başvurulduğu tespit edilmiştir.
10. Özellikle Roma Dönemi sanat üslubunun baskın olduğu Viyana Genesis el yazması sanatçıları ortak resim modellerini kullanmış olmalıdır. Bununla birlikte, araştırmacılar tarafından bir ya da iki modelin kullanıldığı düşünülen Viyana Genesis el yazmasında sanatçıların her bir figür için model kullanılıp kullanmadığı ise anlaşılamamaktadır. Çünkü figürler ve ikinci elemanlar fazlasıyla özgürce resmedilmiştir. Ancak yine de araştırmacılara göre metin ile oldukça iç içe resmedilen Yusuf'un öyküsünde ise söz konusu modele/modellere bağlı kalındığı görülsede el yazmasının bütününde herhangi bir modele bağlı kalmaksızın sanatçılar yaratıcılıklarını kullanmış olmalıdır.
11. Çalışmada yapılan üslup değerlendirmesine göre günümüze ulaşan folyolar dahilinde Viyana Genesis el yazmasında toplam 8 sanatçı ve bir yardımcının çalıştığı düşünülmektedir.

12. Viyana Genesis el yazmasında Eski Ahit ile bağlantılı metinler ile Yeni Ahit sahnelerinin resimlendiği Rossano İncilleri'nde ki gibi teolojik içeriğe fazla önem verilmemiştir. Viyana Genesis el yazmasında teolojik göstergelerden kaçınılmış, hatta tarihsel sürece daha öncelik verilmiştir.



SÖZLÜK

Aedicula: Küçük bir alınlık ve entablatur taşıyan iki sütunla çerçevelenmiş küçük niş

Aulos: Eski Yunan müziğinin tek ya da çift dilli kavalı

Bifolia: Parşömenin ikiye katlanmasından elde edilen iki folyo

Byblos: Yunanca'da kitap anlamına gelir.

Diatessaron: 2. yüzyılda yaşamış olan teolog Tatianus'un en önemli eseri olan Diatessaron, 5. yüzyıla kadar Dört İncil'in Süryanice'de kullanılan standart formudur.

Dibetesion: Tam boy uzunluğunda ve uzun kollu, genellikle ipekten, kemerli bir tunik

Eskhatokollon: Papirüs rulosunun son sayfasına denilmektedir.

Fasikül: 8 folyodan (arkalı önlü 16 sayfa) oluşan parşömen cildi.

Folyo: Deri üzerinde yapılan işlemlerden sonra elde edilen tabakaların her birine verilen ad.

Gnomon: Güneş saati

Havut: Deve semeri

Himation: Dikdörtgen bir şal biçimli, tunik üzerinde sağ omuzu açık bırakacak şekilde sol omuz üzerinden vücuda sarılarak giyilen bir giysi

Kalamos: Papirüs üzerine yazı yazmak için kullanılan yazı malzemesi.

Kalis: Hristiyanlıktaki Ökaristi Liturjisi'nde şarabın konulduğu kaptır

Kalyx kratere: Geniş açık ağızlı, orta yükseklikte kap

Kanon Tablosu: 4. yüzyılda Caesarea Eusebius tarafından derlenen İncil'de iki veya daha fazla paralel metinlerin birbiriyle uyum tablosu.

Kephalea: İncil konulu el yazmalarında her İncil'in konularına göre bölümlerine atfedilen numaralar ile gösterilmesi.

Khlamys: Tunik üzerine giyilen yarı dairesel kesimli tam boy uzunluğunda pelerin

Kodeks: Papirüs ve parşömen gibi el yazısı içerikli tabakalardan oluşan günümüzdeki kitap, dergi ve benzerlerinin eski biçimidir.

Kodikolojik: Kodeks formatında parşömen üzerine yazılmış el yazmalarını inceleyen bilim dalı. Kitabın arkeolojisi olarak da tanımlanmaktadır.

Kollema (*pagina, scida*): Enleri yaklaşık 20 cm., boyları yaklaşık 50 cm. olarak üretilen papirüs yaprakları.

Kuaternion: Folyoların 4 bifolia şeklinde biraraya getirilmesinden oluşan tomar.

Maphorion: Baş ve omuzlarla birlikte vücudu örten örtü-şal biçimindeki giysi

Opisthographos: Papirüsten tasarruf etmek amacıyla “verso” yüzeyine yazılması.

Ökaristi: Bizans'ta "Liturji" veya "İlahi Liturji" olarak adlandırılan Ökaristi, Hristiyan liturjisinin ana ayinidir. Temeli İsa'nın havarileri ile yediği "Son Akşam Yemeği" olan Ökaristi, İsa'nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmek ve şarabın kutsandığı ayindir.

Palimpsestos (*kodeks rescriptus*): İkinci kere kullanılan parşömen

Pallium: Roma Dönemi'nde giyilen kısa himation

Papirüs: Antik Dönem'de bir çeşit su bitkisinin gövdesinden hazırlanan yazı gereci

Parşömen: Hayvan derisinden hazırlanan yazı gereci

Peshitta: Süryani kiliselerinin kullandığı İncil sürümü

Podest: Yüksek rütbeli kişilerin ayaklarını direk yere basmamaları için tahtın ya da yatakların önüne konulan platform

Portiko: Sütunlu giriş, revak, sundurma

Proskinesis: İsa, Meryem ya da imparatorun önünde secde eder vaziyette eğilme ve bu duruşa verilen ad.

Protikollon: Papirüs rulosunun ilk sayfası

Psalter: Kral Davud'a atfedilen 150 psalmı içeren litujik kitap. Bizanz'ta Eski Ahit

kitapları arasında en yaygın olanıdır.

Purpura: “Tyrian/Sur”’da (Lübnan’ın Akdeniz kıyısında yer alan tarihi bir liman kenti) kabuklu deniz canlılarından (mureks, dikenli salyangoz) elde edilen kırmızımsı mor (erguvan) renk.

Rekto: Papirüs yaprağı liflerinin yatay yüzeyi veya parşömenin ön yüzü

Rulo (tomus): Dürülerek boru biçimi verilmiş deri veya kâğıt tomar

Scalprum: Yazılı parşömen kazımaya yarayan keskin alet

Scarpus: 20 papirüs yaprağından oluşan rulo

Septuagint: Eski Ahit’in Yunanca tercümesi

Stikharion: Roma İmparatorluğu ve Erken Bizans Döneminde herkes tarafından giyilen boyu ve kolları uzun tunik.

Tablion: Khlamys’in her iki kenarına dikilen, dikdörtgen ya da kare biçiminde işlemeli iki adet kumaş parçasıdır.

Verso: Papirüs yaprağı liflerinin düşey yüzeyi veya parşömenin arka yüzü

KAYNAKÇA

- Acara, M. (1998). *Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. Cilt: 15 / Sayı: 1. s. 183-201.
- Aceto M., Agostino A., Fenoglio G., Baraldi P., Zannini P., Hofmann C., Gamillscheg E. (2012). *First analytical evidences of precious colourants on Mediterranean illuminated manuscripts*. Spectrochimica Acta Part A Molecular and Biomolecular Spectroscopy 95. s. 235-245.
- Agati, M.L. (2009). *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente: per una codicologia comparata*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Ainalov, V.D. (1961). *The Hellenistic origins of Byzantine art*. New Brunswick.
- Alp, A.O. (2013). *Yunan ve Roma Sanatı (Kabartma)*. Sanat Tarihi. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir.
- Andreae, B. (1980). *Die antiken Sarkophagreliefs: ASR. 1, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben: 2. Die römischen Jagdsarkophage*. Berlin: Mann.
- Atılğan, M. (2006). *Antik Çağın en önemli yazı malzemesi: Papirüs*. Bilgi Dünyası, 7 (2), 293-312.
- Bandinelli Bianchi, R. (1955). *La composizione del diluvio nella Genesi di Vienna*, RM Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 62. s. 66-77.
- Bar-Ilan, M. (1993). “*The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism*,” in *Rashi 1040-1990 Hommage a Ephraim*. E. Urbach ed. Gabrielle Sed Rajna. Paris.
- Barut, F. (2012). *Bizans Dönemi Kapadokya Kiliseleri Duvar Resimlerinde Koimesis (Meryem'in Uykusu) Tasvirleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Bausi, A. (2015). *Comparative Oriental manuscript studies: an introduction*. Hamburg: Tredition.
- Bernardelli, A., Firenze, G. (1990). *Tertullianus, Quintus Septimius Florens, Scorpiace* 1. 1-5. Nardini
- Birt, T. (1976). *Die Buchrolle in der Kunst*. Hildesheim.
- Blanckenhagen, H.P. (1957). *Narration in Hellenistic and Roman art*. American Journal of Archaeology, LXI, s. 78-83.

- Bloom, J.M. (2003). *Kâğıda işlenen uygarlık: Kâğıdın tarihi ve İslam dünyasına etkisi*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Boardman, J. (1987). *Griechische Plastik: ein Handbuch. Die klassische Zeit: ein Handbuch*. Mainz am Rhein: von Zabern
- Böhm, G. (1998). "Quid acetabulorum tinnitus ?". *Bemerkungen zum Musikantinnen-Mosaik in Hama und zu einer Miniatur der sogenannten Wiener Genesis*. Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte, H.1. s. 47 - 75.
- Brenk, B. (1975). *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore*. Wiesbaden.
- Buberl, P. (1936). *Das Problem der Wiener Genesis*. JbKHS Wien NF 10. 9-58.
- Buberl, P. (1937). *Die Byzantinischen Handschriften 1. Der Wiener Dioskurides und Die Wiener Genesis*. Leipzig.
- Budde, L. (1969). *Antike Mosaiken in Kilikien, Band 1: Die frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*. Recklinghausen: Aurel Bongers.
- Buisson, C.M. (1939). *Les Peintures de la Synagogue de Doura- Europo*. Rome.
- Carandini, A., Ricci, A., Vos, D.M. (1982). *Filosofiana, the villa of Piazza Armerina: the image of a Roman aristocrat at the time of Constantine*. Palermo: Flaccovio.
- Cassiodorus, F.M.A. (2003). *Institutiones divinarum et saecularium litterarum: lateinisch-deutsch*. 1: 1, 31, 2. Bürgens, Wolfgang, 1949- (Çev.) Freiburg i. Br.; Wien: Herder.
- Cavallo, G. (1967). *Ricerche sulla maiuscola biblica*. Ist.papirologico G.Vitelli-Univ. Firenze.
- Cavallo, G. (1992). *Codex Purpureus Rossanensis*. Roma: Salerno Ed.
- Cavallo, G., Gribomont, J., Loerke, W.C. (1987). *Codex purpureus Rossanensis: Rossano Calabro, Museo dell'Arcivescovado*. Commentarium. Roma: Salerno.
- Cecchelli, C. (1944). *La Cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*. Rome.
- Cecchelli, C. (1959). *The Rabbula Gospels. Facsimile edition of the miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicaean-Laurentian Library*. Olten, Lausanne, Urs Graf.
- Charles, H.R. (1913). (Ed.). *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English* (2. Cilt). Oxford: Clarendon.
- Chrysostomus, J. (344-407); Hill, Robert C. [çeviri] *Homilies on Genesis*. 2. 18-45 Washington, D.C.: The Catholic Univ. of America Pr.

- Clausberg, K. (1984). *Die Wiener Genesis: Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Connor, C.L. (2011). *Kadınlar ve Sanatta Hamilik: Anicia İuliana*. Bizans'ın Kadınları. (Çev. Barış Cezar). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Coşkun, B. (2009). *11. Yüzyılda Kappadokia Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilme Sahneleri*. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Croom, A. (2000). *Roman Clothing and Fashion*. Stroud [u.a.]: Tempus.
- Davis-Wayer, C. (1961). *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12. s 7-45.
- Deckers, J.G. (1989). *Tradition und Adaption. Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt*. Publications de l'École française de Rome. Volume 123 Numéro 1.
- Degering, H., Boeckler, A. (1932). *Die Quedlinburger Italafragmente*. 2. Vol. Berlin.
- Deichmann, F.W. (1958). *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Grimm, Baden.
- Demir, B. (2002). *Eskiçağ'da Kitap*. Anadolu Araştırmaları. s. 115-131.
- Derpmann, M. (1974). *Die Josephgeschichte: Auffassung und Darstellung im Mittelalter*. Ratingen: Henn.
- Dioskorides, P. (1988) *Codex Neapolitanus: Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. Ex Vindob. Gr. 1. Commentarium. Des Pedanios Dioskurides aus Anazarbos Arzneimittellehre in fünf Büchern: ein Interimskommentar zur Faksimil-Ausgabe des Dioskurides Neapolitanus*. Roma: Graz: Salerno editrice; Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Diringer, D. (1958). *The Illustrated Book*. London: Philosophical Library.
- Doğan, S., Ünser, Ş. (2011). *Bizans Sanatında Kherub ve Seraph İmgeleri Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim*. Dr. A. Mine Kadiroğlu'na Armağan. Ankara.
- Dufrenne, S. (1972). *A propos de deux études récentes sur la Genese de Vienne*. Byzantion 42/2. s. 598-601.
- Dunbabin, M.K. (1978). *The Mosaics of Roman North Africa*. Oxford.
- Eastmond, A. (1999). *Narratives of the Fall: Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond*. *Dumbarton Oaks Papers*, 53 s. 219- 236
- Eliade, M. (2000). *Dinler Tarihine Giriş*. Çev. L. Arslan. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Ephraem, S., Tonneau R-M. [Hrsg.] (306-373). *[In genesim et in exodum commentarii; Sancti Ephraem Syri in genesim et in exodum commentarii]*. Louvain: Durbecq.

- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Etheridge, J. W. (1862). *The Targums of Onkelos and Jonathan Ben Uzziel on the Pentateuch*. London.
- Falke, O. (1913). *Kunstgeschichte der Seidenweberei: eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte (Band 1)*. Berlin.
- Ferguson, G. (1961). *Signs and Symbols in Christian Art*, ed.: A Hesperides Book Oxford University Press, New York.
- Ferrua, A. (1960). *Pitture della nuova catacomba. Città del Vaticano: Pont. Ist. di Archeologia Cristiana*.
- Fink, J. (1955). *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*. Münster-Köln.
- Freedman, Dr. H.R. (1992). *Midrash Rabbah*. Volume One. Noble Offset Printers. New York.
- Friedlander, G. (1916) *Pirḳê de Rabbi Eliezer (The chapters of Rabbi Eliezer the Great): according to the text of the manuscript belonging to Abraham Epstein of Vienna*. London: K. Paul, Trench, Trubner ; New York: Bloch Pub. Co.
- Friedman, M. (1989). *More on the Vienna Genesis*. Byzantion 59. s. 64-77.
- Friedman, M. (1989). *On the sources of the Vienna Genesis*. Cahiers Archéologiques 37. s. 5-17.
- Gaborit-Chopin, D. (1978). *Elfenbeinkunst im Mittelalter*. Berlin: Mann.
- Galavaris, G.P. (1958). *The Symbolism of the Imperial Costume as Displayed on a Byzantine Coins*. American Numismatic Society Museum Notes, 8.
- Gebhardt, O. (1883). *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*. London, Asher & Co.
- Gerke, F. (1967). *Spätantike und Frühes Christentum*, ed.: Holle, Baden.
- Garrucci, R. (1876). *Storia della arte christiana, III*. Prato.
- Gerstinger, H. (1931). *Die Wiener Genesis*. Textband zur Faksimile. Wien.
- Gerstinger, H. (1965-1970). *Dioscurides. (De materia medica, [Ausz.]) Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österr. Nationalbibliothek. ([Nebst] Commentarium.)* Graz: Akadem. Druck-u. Verlagsanst.
- Geyer, A. (1989). *Die Genese narrativer Buchillustration: der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Ginzberg, L. (1954-1959). *The Legends of the Jews*, 1/6. Philadelphia.

- Goodenough, E.R. (1965). *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period Vol. XII*. New York.
- Gökalp Demirel, Z. (2007) *Yalvaç ve Isparta Arkeoloji Müzelerinde Bulunan Bizans Sikkeleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir.
- Grabar, A. (1948). *Les peintures de l'Évangélaire de Sinope (Bibliothèque nationale., Suppl. gr. 1286)*. Paris.
- Grabar, A. (1968). *Christian Iconography. A Study of its Origins*. Princeton.
- Grabar, A., Nordenfalk, C. (1957). *Early Medieval Painting*. Lausanne and New York
- Graeven, H. (1900). *Typen der Wiener Genesis auf byzantinischen Elfenbeinreliefs*. JbKHSWien 21.
- Gutmann, J. (1953). *The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures*. The Jewish Quarterly Review Vol. 44, No. 1. s. 55-72.
- Gutmann, J. (1977). *Noah's Raven in early Christian and Byzantine art*. CahArch Vol. 26. s. 63-71.
- Harman, Ö.F. (2013). *Yahudilik maddesi, Kutsal Metinler Bölümü*. İslam Ansiklopedisi. Cilt 43.
- Hartel, W., Wickhoff, F. (1895). *Die Wiener Genesis*. Prag; Wien: Tempsky Leipzig: Freytag.
- Haseloff, A. (1898). *Codex Purpureus Rossanensis: die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano*. Leipzig: Giesecke & Devrient.
- Hempel, H.L. (1957). *Zum Problem der Anfänge der AT-Illustration*. Zeitschrift für die Alttestament liehe Wissenschaft, LXIX s. 103-131.
- Hunger, H., Stegmüller, O., Erbse, H. (1975). *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Joshowitz, J., Fine, S. (2015). *Hand of God*. Encyclopedia of the Bible and its Reception. Berlin: De Gruyter. 189-192.
- Kádár, Z. (1978). *Survivals of Greek zoological illuminations in Byzantine manuscripts*. Budapest: Akad. Kiadó.
- Kauffman, C.M. (1971). *Jakob*. Lexikon Der Christlichen Ikonographie. 2. cilt. Rom; Wien [u.a.]: Herder.
- Kauffman, C.M. (1971). *Lut*. Lexikon Der Christlichen Ikonographie. 3. cilt. Rom; Wien [u.a.]: Herder.

- Kılıç, Ş. (2004). *Orta ve Geç Bizans Dönemi Giysileri (9.-14. Yüzyıllar)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Kirschbaum, E. (1902-1970); Bandmann G. (1917-1975); Braunfels W. (1911-1987); Kollwitz, J. (1903-1968); Mrazek, W. (1913-1989); Schmid, A. A., (1920-2004); Schnell, H. (1904-1981). (2015) *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Freiburg i. Br.: Herder.
- Koch, G. (1993). *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*. Mainz am Rhein: von Zabern.
- Kogman-Appel K. (1999). *Bible illustration and the Jewish Tradition*, in: J. Williams (Hrsg.), *Imaging the Early Medieval Bible*, Pennsylvania. 61-96.
- Korol, D. (1987). *Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile, Nola: zur Entstehung und Ikonographie alttestamentlicher Darstellungen*. Münster, Westfalen: Aschendorff.
- Kozodoy, R.L. (1971). *The Origin of Early Christian Book Illumination: The State of the Question Author(s)*. Gesta, Vol. 10, No. 2, 33-40.
- König, R. (1996). *C. Plinii Secundi Naturalis Historiae 25. Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus wild wachsenden Pflanzen*. Germany.
- Kötzsche, L. (1995). *Der neuerworbene Wandbehang mit gemalten alttestamentlichen Szenen in der Abegg-Stiftung (Bern)*. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton.
- Kresten, O., Prato, G. (1985). *Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex Purpureus Rossanensis: eine spätere Einfügung*. Römische historische Mitteilungen 27. s. 381-399.
- Kugel, L. (1999). *The Bible As It Was*. Cambridge. Mass.: Harvard University Press.
- Kutsal Kitap (2003). 3. Basım. Kitabı Mukaddes Şirketi: İstanbul.
- Kuzgun, Ş. (1997). *Ham. İslam Ansiklopedisi*. Cilt 15. s. 395-396.
- Labarre, A. (1994). *Kitabın Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laderman, S. (1997). *A new Look at the Second Register of the west Wall in Dura Europosmore*. Cahiers Archeologiques, 45, s. 5-18.
- Lampe, H.W.G. (1975). *The Cambridge History of the Bible: Volume 2, The West from the Fathers to the Reformation*. Cambridge University Press.
- Le Déaut, R., Jaubert, A, Hrubby, K. (1975). *Le Judaïsme, IX*. Paris : Beauchesne.
- Leroy, J. (1957). *Nouveaux témoins des canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque*. Cahiers archéologiques. vol. 9, 117-140.

- Leveen, J. (1944). *The Hebrew Bible in Art*. London.
- Levin, D.M. (1972). *Some Jewish Sources for the Vienna Genesis*. ArtB 54. s. 241-244.
- Levin, I. (1971). *Quedlinburg Itala Fragments*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, New York University.
- Livingstone, E.A. (2013). *Diatessaron*. The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church. Oxford University Press: Great Britain
- Lloyd, B.J. (1963). *Royal Purple of Tyre*. Journal of Near Eastern Studies. Vol. 22, No. 2. s. 104-118.
- Lowden, J. (1982). *The Production of the Vatopedi Octateuch*. Dumbarton Oaks Papers, 36. s. 115-126.
- Lowden, J. (1992). *The Octateuchs*. Philadelphia.
- Lowden, J. (1999). *The beginnings of biblical illustration*. Imaging the Early Medieval Bible. Pennsylvania
- Lowden, J., Kazhdan, A. (1991). "Melchizedek". The Oxford Dictionary of Byzantium, 2. cilt, Oxford University Press, New York.
- Lucie-Smith, E. (2003) *Greek vases*. Dictionary of Art Terms. Thames & Hudson: Slovenia. s. 106-107.
- Maguire, H. (1977). *The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art*. Dumbarton Oaks Papers 31. s. 125-174.
- Mango, M.M. (1983). *Where was Beth Zagba?*. Harvard Ukrainian Studies 1.
- Mango, M.M. (1991). *Chalice*. The Oxford Dictionary of Byzantium, 1. cilt, Oxford University Press, New York.
- Mavroska, V. (2010). *Adam and Eve in the Western and Byzantine art of the Middle Age*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Frankfurt.
- Mazal, O. (1980). *Kommentar zur Wiener Genesis*. Frankfurt.
- McCormick, M. (1991). *Proskynesis*. The Oxford Dictionary of Byzantium, 3. cilt, Oxford University Press, New York.
- McCown, C.C. (1943). *The Earliest Christian Books*. The Biblical Archaeologist, VI, n.2. 21-31.
- McNamara, M. (1992). *Targum Neofiti 1: Genesis*. The Aramaic Bible Volume 1A. Edinburgh: Clark.
- Michl, J. (1962). *Engel IV*. RAC (Reallexikon für Antike und Christentum) 5. s.176-180.
- Morey, C.R. (1929). *Notes on East Christian Miniatures*. ArtB 11. s. 5-103.

- Morey, C.R. (1953). *Early Christian Art*. Princeton and London
- Munoz, A. (1907). *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopese*. Rom.
- Nautin, P., Doutreleau, L. (1976) *Didyme l' Aveugle. Sur la Genèse, vol. 1, Sources Chrétiennes 233*, ed.: Cerf, Paris.
- Nordenfalk, O.C. (1938). *Die spätantiken Kanontafeln Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. (Textband) Oscar Isacsons Boktryckery, Göteborg.
- Nordström, O.C. (1955-1957). *Some Jewish Legends in Byzantine Art*. Byzantion 25-27. 487-508.
- Nordström, O.C. (1958). *The water miracles of Moses in Jewish legend and Byzantine art*. Uppsala.
- Omont, H. (1901). *Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'évangile de saint Matthieu*. Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques Bd. 36, 2. s. 599-676.
- Omont, H. (1929). *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris.
- Ostrogorsky, G. (2006). *Bizans Devleti Tarihi* (Çev. Prof. Dr. Fikret İşıltan). Türk Tarih Kurumu. Ankara.
- Pächt, O. (1959) *Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis*. Fs. K. M. Swaboda. Vienna-Wiesbaden.
- Reed, A. (2007). *Blessing the Serpent and Treading on its Head: Marian Typology in the S. Marco Creation Cupola*. Gesta 46: 1, s. 41- 58.
- Rével, E. (1972) *Contribution des textes rabbiniques a l'étude de la Genese de Vienne*. Byzantion 42. s. 116-130.
- Rizzo, G.E. (1929). *La Pittura ellenistico-romana*. Mailand.
- Roosen-Runge, H. (1967). *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei: Studien zu den Traktaten "Mappae Clavicula" und "Heraclius"*. 1. München [u.a.]: Dt. Kunstverl.
- Saltuk, S. (1989). *Arkeoloji Sözlüğü*. İnkılap Kitapevi. İstanbul
- Schodde, G.H. (1888). *The Septuagint*. The Old Testament Student 8, no. 4. 134-140
- Schreckenberg, H., Schubert, K. (1992). *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*. Maastrich - Minneapolis.

- Schubert, U. (1983). *Die Illustrationen in der Wiener Genesis im Lichte der rabbinischen Tradition*. Kairos 25, 1/2. s. 1-17.
- Sevrugian, P. (1990). *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente: Miniaturen und Theologie*. Worms: Wernersche Verl.-Ges.
- Seznec, J. (1953). *The Survival of the Pagan Gods*. New York.
- Skowronek, M. (2013). *Remarks on the Anathemas in the Palaea Historica*. Studia Ceranea 3. s. 131-144.
- Sörries, R. (1991). *Die syrische Bibel von Paris: Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341; eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert*. Wiesbaden: Reichert.
- Sörries, R. (1993). *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, 2 Cilt. Wiesbaden.
- Spatharakis, I. (1974). *The Proskynesis in Byzantine Art*. BABesch 49. 190-205.
- Stauffer, A. (1992). *Spätantike und koptische Wirkereien: Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*. Bern; Wien.
- Stern, H. (1962). *Quelques Problèmes d'iconographie Paléochrétienne et Juive*. Cahiers Archéologiques, XII. s. 99-113.
- Stevenson, V. (1983). *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in the Late Antique Iconography*. Tübingen.
- Studien, R. (1986). *Studien zum Ashburnham Pentateuch (Paris, Bibl. Nat. NAL. 2334)*. Bonn.
- Stuhlfauth, G. (1897). *Die altgriechische Elfenbeinplastik*. Freiburg.
- Stuiber, A. (1957). *Refrigerium interim. Die Vorstellungen von Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*. Bonn.
- Stutzinger, D., Beck, H. (1983). *Spätantike und frühes Christentum : Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984*. Frankfurt am Main: Liebieghaus, Museum Alter Plastik.
- Stückelberger, B. (1994). *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*. Mainz.
- Talbot-Rice, T. (1998). *Bizans'ta Günlük Yaşam*, Göçebe Yayınları (Çev. B. Altınok), İstanbul, Göçebe Yayınları.
- Thompson, S.E.M. (1912). *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*. Oxford.

- Trost, V. (1991). *Gold-und Silbertinten*. Technologische Untersuchungen zur abendländischen Chrysographie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter-Beiträge zum Buch-und Bibliothekswesen 28, Wiesbaden.
- Ünser, Ş. (2013). *Bizans Sanatında Adem ve Havva İmgeleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Verkerk, D.H. (1995). *Exodus and Easter Vigil in the Ashburnham Pentateuch*. Art Bulletin 77, 1. 94-105.
- Verkerk, D. (2004). *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*. New York: Cambridge University Press.
- Volbach, F.W. (1976). *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz.
- Walter, C. (1976). *Death in Byzantine Iconography*. Eastern Church Review, VIII. s. 113-127.
- Weitzmann, K. (1947). *Illustrations in Roll and Codex: a study of the origin and method of text illustration*. Princeton University Press.
- Weitzmann, K. (1951). *Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton.
- Weitzmann, K. (1952). *Illustration der Septuaginta*. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3/4. s. 96-120
- Weitzmann, K. (1957). *The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension*. Actes du X. Congrès International d'Etudes Byzantines. İstanbul.
- Weitzmann, K. (1959). *Ancient Book Illumination*. Harvard University Press: Cambridge.
- Weitzmann, K. (1970). *Illustrations in roll and codex: a study of the origin and method of text illustration*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Weitzmann, K. (1971). *Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration, No Graven Images: Studies in art and the Hebrew Bible*. New York.
- Weitzmann, K. (1971). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. University of Chicago Press, Chicago-London.
- Weitzmann, K. (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. New York.
- Weitzmann, K. (1979). *Age of spirituality: late antique and early Christian art, 3. to 7. century; catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978* New York, N: Metropolitan Museum of Art.
- Weitzmann, K., Bernabò, M. (1999). *The Byzantine octateuchs: Mount Athos, Vatopedi Monastery, codex 602; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex Pluteus 5.38;*

- Istanbul, Topkapi Sarayi Library, codex G. I. 8; Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus Graecus 746 and Codex Vaticanus Graecus 747; Smyrna (olim), Evangelical School Library, codex A. 1. Text. NJ : Princeton Univ. Pr.*
- Weitzmann, K., Kessler H.L. (1990). *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. Washington, DC : Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Weitzmann, K., Kessler, H.L. (1986). *The cotton genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Wellesz, E. (1969). *The Vienna Genesis with an introduction and notes*. London.
- Werblowsky R.J.Z., Wigoder G. (ed.) (1997). *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*. New York.
- Wevers, J. W. (1974). *Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum. 1. Genesis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wigoder, G., Goldberg, S.A. (1993). *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*. Paris: Les Ed. du Cerf.
- Wilpert, J. (1903). *Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Wilpert, J. (1916). *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert (Band 3): Text: 2. Hälfte*. Freiburg im Br.; Wien.
- Wilpert, J. (1932). *Sarcofagi cristiani antichi II*. Rome.
- Wormald, F. (1954). *The Miniatures in the Gospels of St Augustine*. Cambridge, University Press.
- Wright, D.H. (1973). *The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels*. Dumbarton Oaks Papers 27. 197-208.
- Wright, D.H. (1993) *The Vatican Vergil, a Masterpiece of Late Antique Art*. Berkeley, University of California Press.
- Yohanna, S.S. (2015) *The Gospel of Mark in the Syriac Harklean Version: An edition based upon the earliest witnesses*. Gregorian Biblical BookShop.
- Zimmermann, B. (2003). *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*. Wiesbaden.

Elektronik Kaynaklar

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelime=93553 Erişim Tarihi: 15.04.2016

<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13537-shekinah> Erişim Tarihi: 19.04.2016

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/254590> Erişim Tarihi: 19.04.2016

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=havut Erişim Tarihi: 19.04.2016

<http://www.britannica.com/topic/Endymion-Greek-mythology> Erişim Tarihi: 19.04.2016

<https://ica.princeton.edu/images/Romancemeteries/Vialatina/ICS306.jpg> Erişim Tarihi: 18.12.2015

<http://ica.princeton.edu/images/pumuseum/r100208A.jpg> Erişim Tarihi: 03.12.2015

<https://ica.princeton.edu/images/millet/manuscript/bgmparissupplgr1286.029rb.jpg> Erişim Tarihi: 03.12.2015

http://www.warfare.altervista.org/6-10/Maximian_Throne-left.jpg Erişim Tarihi: 10.05.2016

<http://diglib.library.vanderbilt.edu/act-imagelink.pl?RC=32209> Erişim Tarihi: 10.05.2016

EKLER

	Sayfa
EK-1 Kutsal Kitap ve Yahudi Kaynakları	300
EK-2 Tablolar	312
EK-3 Resimler	328



EK-1

Kutsal Kitap ve Yahudi Kaynakları

Kutsal Kitap

Yahudilik kitabı bir dindir ve Hristiyanlığın aksine dinin merkezine kutsal kitabı koymaktadır. Yahudi inancına göre Musa peygamberlerin en büyüğüdür, ancak Yahudi dininin temeli Musa ve onunla ilgili görüşler değil kutsal kitabı Tevrat'tır. Hristiyanlık'ta ise dinin temel niteliklerini İsa'ya dair özellikler meydana getirir ve İsa'nın biyografisi olan İnciller, İsa'nın hayatını ve mesajını içermesi yönünden bir değer ifade etmektedir. Yahudilik'te kutsal metinler ve dini literatür denilince öncelikle başta Tevrat olmak üzere Eski Ahit, Yahudilerce Tora diye adlandırılan Mişna ve Talmud ile Kutsal Kitap'ın yorumu kabul edilen Midraş kaynağı anlaşılmaktadır. Mistik ve apokrif literatür de bu kapsamda ele alınabilir.

Yahudi kutsal kitabına Rabbinik kaynaklarda "bible" kelimesinin İbranice karşılığı olarak "ha-seferim" (kitaplar) denildiği gibi "sifre ha-kodeş" (kutsal kitaplar) ve "kitve ha-kodeş" (kutsal yazılar) adı da verilmektedir. Fakat alışılmış yaygın isim Tanah'tır (Tanakh), bu da Yahudi kutsal kitabını oluşturan üç bölümden Tevrat (Tora, Yasa), Neviim (Peygamberler) ve Ketuvim (Yazılar) kelimelerinin baş harflerinden meydana gelen bir kelimedir⁶²³. Türkçe karşılığı ise Eski Ahit'tir. Ancak Hristiyanlara ait olan bu adlandırma Yahudilerce kullanılmamakta, Yahudi kutsal kitabının tamamı içindeki en önemli bölüm olan Tevrat'tan dolayı Tevrat diye adlandırılmaktadır. Tevrat ismi geniş anlamıyla Musa peygambere Sina'da Tanrı tarafından verildiği kabul edilen bütün yazılı ve sözlü öğretileri (Tevrat ve Talmud), Eski Ahit olarak bilinen yazılı Yahudi kutsal kitap literatürünün tamamını (Tanah) ve her dönemin ihtiyaçları doğrultusunda gelişerek bugüne kadar gelen Yahudi hukukunu ifade eder. Geleneksel Yahudi inancına göre Tanrı, Musa'ya yazılı Tevrat'a ek olarak onun yorumunu sözlü olarak bildirmiş ve Sözlü Tora adı verilen bu Tevrat nesilden nesile aktarıldıktan sonra 3. yüzyılın başlarından itibaren yazıya geçirilmiştir. Tanah Yahudilerin tasnifine göre

⁶²³ed. R.J.Z. Werblowsky and G. Wigoder (1997). The Oxford Dictionary of the Jewish Religion. New York. s. 121.

toplam 24 (Josephus’a göre 22), Katolikler’in tasnifine göre ise 39 kitaptan oluşan bir literatürdür, tek bir kişi tarafından belli bir dönemde yazılmayıp yüzyıllar içerisinde kaleme alındığı için dilinde ve üslubunda farklılıklar söz konusudur⁶²⁴.

Tevrat, 5 kitaptan oluşmaktadır; Yaratılış, Mısır’dan Çıkış, Levililer, Sayılar, Yasanın Tekrarı. Tevrat’ı MÖ 3. yüzyılın ortalarında Yunanca’ya çeviren çevirmenler bu bölümlere içeriklerini yansıtan isimler vermişlerdir; Kutsal Kitap’ın Türkçe çevirisinde de bu isimlerin Türkçe karşılıkları kullanılmıştır. Tevrat, Ezra (MÖ 6. yüzyıl) ve Nehemya (MÖ 5. yüzyıl) dönemlerinden itibaren beş bölüme ayrılmış, bu sebeple ona Hamişa Humşe Torah adı da verilmiştir. Yahudi geleneğinde Tevrat’ın Tanrı tarafından vahiy edildiği ve Musa tarafından yazıya geçirildiği⁶²⁵, orijinal şekliyle günümüze kadar geldiği kabul edilmektedir. Tevrat’ın Yaratılış bölümünde yaratılıştan Yusuf’un ölümüne kadar geçen, diğer bölümlerde ise Musa’nın doğumundan vefatına kadar meydana gelen olayları anlatılmaktadır. Bunun yanında Tevrat Yahudi şeriatını oluşturan kuralları da ihtiva etmektedir, dolayısıyla bir adı da şeriat kitabıdır ve özellikle bu yönüyle çok önemlidir.

Neviim (Peygamberler) ise ilk nebîler ve sonraki nebîler olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Bu bölüme Neviim adının verilmesi, içerdiği metinlerin peygamberler tarafından yazıldığı inancına veya bunlarda peygamberlerin faaliyetlerinden söz edilmesine dayanmaktadır. İlk nebîler bölümünde yer alan Yeşu, Hâkimler, Samuel (I-II) ve Krallar (I-II) tarih türünde kitaplardır ve İsrailoğulları’nın tarihini Tevrat’ta kaldığı yerden itibaren Babil Sürgünü’ne kadar (MÖ 586) devam ettirmektedir.

Ketuvim (Yazılar); Mezmurlar (Zebur), Rut, Süleyman’ın Özdeğişleri, Eyüp, Ezgiler Ezgisi, Ağıtlar, Vaiz, Ester, Daniel, Ezra ve Tarihler Kitabı (I, II) olmak üzere toplam 11 kitaptan meydana gelmektedir. Bu bölümdeki Daniel kitabı ise hem tarihi hem apokrif türdedir. Ketuvim içindeki bu beş kitap beş rulo (megillot) adını alır; bunlardan Ezgiler Ezgisi Fısıh bayramında, Rut kitabı Şavuot (haftalar) bayramında, Mezmurlar (Zebur) bölümü 9 Av’da (Tişa be-Av), Vaiz kitabı Sukkot (çardaklar) bayramında ve Ester kitabı Purim bayramında sinagogda okunmaktadır.

Yahudi kutsal kitabı belli bir kişi tarafından yazılmadığı ve uzun bir süre içinde oluştuğundan kutsal kitaplar listesinin tespiti (kanonizasyon) 1. yüzyılın sonlarında gerçekleştirilmiş, ancak Eski Ahit’teki (Tanah) kitapların hepsi tartışmasız listeye

⁶²⁴Ö. F. Harman (2013). Yahudilik maddesi, Kutsal Metinler Bölümü. İslam Ansiklopedisi. Cilt 43. s. 197.

⁶²⁵Yasanın Tekrarı 31: 9 Musa bu yasaı yazıp RAB’bin Antlaşma Sandığı’nı taşıyan Levili kâhinlere ve bütün İsrail ileri gelenlerine verdi.

girememiş, bazılarıyla ilgili uzun ve derin tartışmalar yapılmış, bazıları da uzun süre listede yer almadığı halde kanonik kabul edilmiştir. Kanonik kabul edildiğinde artık o metne herhangi bir müdahale yapılamamakta, kutsal metinler koleksiyonu bütünüyle kesinleştiğinde ise listeye başka kitap eklenememektedir. Mevcut şekliyle Eski Ahit'i (Tanah) meydana getiren kitaplar listesi karmaşık bir edebi ve tarihi süreç sonunda oluşturulmuştur. Eski Ahit'in (Tanah) üç bölüme ayrılması da tarihi bir gelişim sonucudur ve bölümlerden her biri farklı bir dönemde kanonik kabul edilmiştir. Tevrat'ın kanonizasyonu ile ilgili en önemli olaylardan biri Kral Yoşiya döneminde (MÖ 7. yüzyıl) meydana gelmiştir. Yoşiya'nın Krallığı'nın 18. yılında (MÖ 622) o zamana kadar kayıp olan Tevrat kitabı başkohen tarafından tapınakta bulunmuş, kitap krala okunmuş ve orijinal sayılmıştır⁶²⁶. Kral Yoşiya'nın gerçekleştirdiği dini reform

⁶²⁶II. Krallar 22 Yoşiya sekiz yaşında kral oldu ve Yerusâlim'de otuz bir yıl krallık yaptı. Annesi Boskatlı Adaya'nın kızı Yedida'ydı. 2 Yoşiya RAB'bin gözünde doğru olanı yaptı. Sağa sola sapmadan atası Davut'un bütün yollarını izledi. 3 Kral Yoşiya, krallığının on sekizinci yılında Meşullam oğlu Asalya oğlu Yazman Şafan'ı RAB'bin Tapınağı'na gönderirken ona şöyle dedi: 4 "Başkâhin Hilkiya'nın yanına çık. Kapı nöbetçilerinin halktan toplayıp RAB'bin Tapınağı'na getirdikleri paraları say. 5-6 RAB'bin Tapınağı'ndaki işlerin başında bulunan denetçilere versin. Onlar da paraları RAB'bin Tapınağı'ndaki çatlakları onaranlara, marangozlara, yapıcılara, duvarcılara ödesinler. Tapınağın onarımı için gerekli keresteyi, yontma taşı da bu parayla alsınlar. 7 Onlara verilen paranın hesabı sorulmasın, çünkü dürüstçe çalışıyorlar." 8 Başkâhin Hilkiya Yazman Şafan'a, "RAB'bin Tapınağı'nda Yasa Kitabı'nı buldum" diyerek kitabı ona verdi. Şafan kitabı okudu. 9 Sonra krala giderek, "Görevlilerin tapındaki paraları alıp RAB'bin Tapınağı'ndaki işlerin başında bulunan adamlara verdiler" diye durumu bildirdi. 10 Ardından, "Kâhin Hilkiya bana bir kitap verdi" diyerek kitabı krala okudu. 11 Kral Kutsal Yasa'daki sözleri duyunca giysilerini yırttı. 12 Kâhin Hilkiya'ya, Şafan oğlu Ahikam'a, Mikaya oğlu Akbor'a, Yazman Şafan'a ve kendi özel görevlisi Asaya'ya şöyle buyurdu: 13 "Gidin, bulunan bu kitabın sözleri hakkında benim için de, bütün Yahuda halkı için de RAB'be danışın. RAB'bin bize karşı alevlenen öfkesi büyüktür. Çünkü atalarımız bu kitabın sözlerine kulak asmadılar, bizler için yazılan bu sözlere uymadılar." 14 Kâhin Hilkiya, Ahikam, Akbor, Şafan ve Asaya varıp tapındaki giysilerin nöbetçisi Harhas oğlu Tikva oğlu Şallum'un karısı Peygamber Hulda'ya danıştılar. Hulda Yerusâlim'de, İkinci Mahalle'de oturuyordu. 15 Hulda onlara şöyle dedi: "İsrail'in Tanrısı RAB, 'Sizi bana gönderen adama şunları söyleyin' diyor: 16 'Yahuda Kralı'nın okuduğu kitapta yazılı olduğu gibi, buraya da, burada yaşayan halkın başına da felaket getireceğim. 17 Beni terk ettikleri, elleriyle yaptıkları başka ilahlara buhur yakıp beni kızdırdıkları için buraya karşı öfkem alevlenecek ve sönmeyecek.' 18 'RAB'be danışmak için sizi gönderen Yahuda Kralı'na şöyle deyin: 'İsrail'in Tanrısı RAB duyduğunuz sözlere ilişkin diyor ki: 19 Madem yıkılıp lanetle anılacak olan burası ve burada yaşayanlarla ilgili sözlerimi duyunca yüreğin yumuşadı, önümde kendini alçalttın, giysilerini yırtıp huzurunda ağladın, ben de yalvarışını işittim. 20 Seni atalarına kavuşturacağım, esenlik içinde mezarına gömüleceksin. Buraya getireceğim büyük felaketi görmeyeceksin.' " Hilkiya ile yanındakiler bu sözleri krala iletiler. 23 Kral Yoşiya haber gönderip Yahuda ve Yerusâlim'in bütün ileri gelenlerini yanına topladı. 2 Sonra Yahudalılar, Yerusâlim'de yaşayanlar, kâhinler, peygamberler, büyük küçük herkesle birlikte RAB'bin Tapınağı'na çıktılar. RAB'bin Tapınağı'nda bulunmuş olan Antlaşma Kitabı'nı baştan sona kadar herkesin duyacağı biçimde okudu. 3 Sütunun yanında durarak RAB'bin yolunu izleyeceğine, buyruklarını, öğütlerini, kurallarını candan ve yürekten uygulayacağına, bu kitapta yazılı antlaşmanın koşullarını yerine getireceğine ilişkin RAB'bin huzurunda antlaşma yaptı. Bütün halk bu antlaşmayı onayladı. 4 Kral Yoşiya Baal, Aşera ve gök cisimleri için yapılmış olan bütün eşyaları RAB'bin Tapınağı'ndan çıkarmak üzere Başkâhin Hilkiya'ya, kâhin yardımcılara ve kapı nöbetçilerine buyruk verdi. Bunları Yerusâlim'in dışına çıkarıp Kidron Vadisi'nde yaktı, küllerini Beytel'e götürdü. 5 Yahuda krallarının kentlerde ve Yerusâlim'in çevresindeki tapınma yerlerinde buhur yakıyorlar diye atamış olduğu putperest kâhinleri, Baal'a, güneşe, aya, takımyıldızlara –bütün gök cisimlerine– buhur yakıyorlardı ortadan kaldırdı. 6 Aşera putunu RAB'bin Tapınağı'ndan çıkarıp Yerusâlim'in dışında Kidron Vadisi'nde yaktı, ezip toza çevirdi. Bu tozu sıradan halkın mezarlarına serpti. 7 Fuhuş yapan kadın ve erkeklerin RAB'bin Tapınağı alanındaki odalarını yıktı. Kadınlar orada Aşera için kumaş dokurlardı. 8 Yoşiya Yahuda kentlerinden bütün kâhinleri getirtti. Geva'dan Beer-Şeva'ya kadar kâhinlerin buhur yaktıkları tapınma yerlerini kirletti. Adını kent yöneticisinden alan Yeşu Kapısı'nın girişinde, kentin ana kapısının solunda kalan kapılardaki tapınma yerlerini de yıktı. 9 Tapınma yerlerinin kâhinleri, Yerusâlim'deki RAB'bin sunağına çıkmaz, ancak öbür kâhinlerle birlikte mayasız ekmek yerlerdi. 10 Yoşiya, kimse oğlunu ya da kızını ilah Molek için ateşte kurban etmesin diye, Ben-Hinnom Vadisi'ndeki Tofet'i kirletti. 11 Yahuda krallarının güneşe adanmış olduğu atları RAB'bin Tapınağı'nın girişinden kaldırdı. Atlar

Tevrat'ın Yaradılış bölümündeki esaslara uymaktadır. Tevrat'ın kanonizasyonu ile ilgili bir diğer metin ise Nehemya 8-10'da (Ezra) yer almaktadır ve Ezra'nın MÖ 444 yıllarında Musa'nın Tevrat kitabını halka okumasını konu edinmektedir. Eski Ahit'in (Tanah) kanonizasyonundaki ikinci safha Neviim'i oluşturan kitapların gruplandırılmasıyla başlamıştır ve tüm eserlere Hagay, Zekeriya ve Malaki kitapları da eklenmiştir. Rabbinik geleneğe göre peygamberlerin sonuncusu Malaki'dir. Öte yandan Neviim bölümünün kanonizasyonunun Pers Devleti'nin yıkılışından (MÖ 333) önce tamamlandığı kabul edilmektedir⁶²⁷. İsrailoğulları'na ait eski literatürün bütünüyle sonraki dönemlere aktarılması söz konusu değildir. Bizzat Eski Ahit'te (Tanah) Rabbin Savaşları Kitabı'ndan (Çölde Sayım 21: 14), Doğruluk Kitabı'ndan (Yeşu 10: 13; II. Samuel, 1: 18), İsrail ve Yahuda Krallarının Tarihler Kitabı'ndan (I. Krallar, 14: 19-29) bahsedilmektedir, ancak bu kitaplar günümüze ulaşmamıştır.

Helenistik döneme ait kaynaklarda Eski Ahit'in (Tanah) üçlü düzenlemesi gösterilmekte, fakat Torah ve Neviim'in aksine üçüncü grup belli bir isim taşımamakta, bu grup "Mezmurlar ve diğer yazılar" yahut "diğer kitaplar" gibi isimlerle anılmaktadır. Bu üçüncü bölüm Grek-Roma döneminde kesin olarak tamamlanmıştır⁶²⁸. Ketuvim bölümünde yer alan kitaplardan bazıları Neviim bölümünün bazı kitaplarıyla çağdaştır, bazıları ise çok daha sonra kaleme alınmıştır.

Filistin Yahudilerinin kutsal kitaplar listesi, Yunanca tercümeyle esas alan İskenderiye Yahudilerinin listesinden hem kitap sayısı hem de sıra ve tertip yönünden farklıdır. İbrani alfabesi ünsüzlerden oluştuğu için Eski Ahit (Tanah) metni de ünsüzlerden oluşuyordu. Bu metne seslendirme işaretleri Ortaçağ'da masoretler (Yahudi yazıcıları ve Kutsal unvanlılar) tarafından konulmuştur. Ünsüzlerden meydana gelen

tapınağın avlusunda, hadım Natan-Melek'in odasının yanındaydı. Yoşiya güneşe adanmış savaş arabalarını da ateşe verdi. 12 Ahaz'ın yukarı odasının damında Yahuda krallarının yaptırdığı sunakları da, RAB'bin Tapınağı'nın iki avlusunda Manaşşe'nin yaptırdığı sunakları da yıktı; onları kırıp parçalayarak tozlarını Kidron Vadisi'ne saçtı. 13 Yerusolim'in doğusunda, Yıkım Dağı'nın güneyinde İsrail Kralı Süleyman'ın Saydalılar'ın iğrenç putu Aştoret, Moavlular'ın iğrenç putu Kemoş ve Ammonlular'ın iğrenç putu Molek için yaptırmış olduğu tapınma yerlerini kirletti. 14 Dikili taşları, Aşera putlarını parçaladı; yerlerini insan kemikleriyle doldurdu. 15 Bundan başka İsrail'i günaha sürükleyen Nevat oğlu Yarovam'ın yaptırdığı Beytel'deki tapınma yerini ve sunağı bile yıktı. Tapınma yerini ateşe verip toz duman etti. Aşera putunu yaktı. 16 Yoşiya çevresine bakındı. Tepedeki mezarları görünce, adamlarını gönderip mezarlardaki kemikleri çıkarttı. Olacakları önceden bildiren Tanrı adamının açıkladığı RAB'bin sözü uyarınca, kemikleri sunağın üzerinde yakarak sunağı kirletti. 17 Kral, "Orada görünen anıt nedir?" diye sordu. Kent halkı, "Orası Yahuda'dan gelen ve senin Beytel'deki sunağa yaptıklarını bildiren Tanrı adamının mezarıdır" diye yanıtladı. 18 Kral, "Ona dokunmayın" dedi, "Kimse onun kemiklerini rahatsız etmesin." Böylece Tanrı adamının kemiklerine de, Samiriye'den gelmiş olan peygamberin kemiklerine de dokunmadılar. 19 Yoşiya Beytel'de yaptığı gibi, İsrail krallarının Samiriye kentlerinde yaptırdığı RAB'bi öfkeliendiren tapınma yerlerindeki bütün yapıları ortadan kaldırdı. 20 O kentlerdeki tapınma yerlerinin bütün kâhinlerini sunakların üzerinde kurban etti. Sunakların üzerinde insan kemikleri yaktıktan sonra Yerusolim'e döndü.

⁶²⁷G. Wigoder avec S.A. Goldberg (1993). Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme. Paris: Les Ed. du Cerf. s. 157-158.

⁶²⁸Wigoder, Goldberg, 1993, a.g.k., 158.

metnin tarihi, metinler arasında hem büyük farklılıkların bulunduğunu hem de geçmişte farklı kopyalarının var olduğunu göstermektedir. Eski Ahit (Tanah) metnindeki tekrarlarla (Çıkış 20: 2-14 ile Yaradılış 5: 6-19'da yer alan 10 emir; Asurlular'ca Kudüs'ün kuşatılmasına dair II. Krallar 18/13-20/19 ile Yeşaya 36-39; Yeşaya'nın eskatolojik vizyonuna dair Yeşaya 2: 2-4 ile Mika, 4: 1-3) Samuel ve Krallar kitapları ile Tarihler bölümü arasındaki paralellikler bunu göstermektedir. Eski çevirilerde de metnin eski durumu hakkında bilgiler vardır. En eski çeviri olan Yunanca çeviriyle (Septuagint) Süryanice (Peşitta) ve Latince (Vulgate) çeviriler, ayrıca Aramice çevirileri oluşturan Targumlar, metnin oluşturulması ve farklılıkları konusunda bilgi vermektedir. Eski Ahit (Tanah) metnin oluşumuna en fazla ışık tutan kaynaklar Ölü Deniz Tomarları'dır (Kumran Tomarları). Bir diğer kaynak ise II. Tapınak Dönemi'nde (MÖ 530-70) (Filon (1. yüzyıl), Josephus (1. yüzyıl), Yeni Ahit gibi metinler) Eski Ahit'ten (Tanah) yapılan aktarmalarla Rabbinik kaynaklardaki alıntılardır. Rabbinik kaynaklarda da metnin aktarımı sürecine dair bilgiler yer almaktadır. Öte yandan kopyalama sürecinde yazıcıların düzeltmeleri de söz konusudur. Söylentiye göre; Tevrat'ın tapınakta korunan rulo halinde bir kopyası bulunuyor ve düzeltmeler için ona başvuruluyordu.

İbranice metinle ilgili günümüze ulaşan en eski el yazması 9. yüzyıla aittir ve bunlar masoretik geleneği yansıtmaktadır. Eski Ahit'in (Tanah) metni bu yüzyılda derin eleştirel çalışmalar sonunda kesin biçimde ortaya konmuştur. Başlangıçta İbranice metinler kelimeleri birbirinden ayırmaksızın yazılıyor, bu da karışıklıklara yol açıyordu. 6.-10. yüzyıllar arasında masoretler metni düzenleyip kelimelere, cümlelere ve bablara bölmüş, seslendirme işaretlerini koymuş, kelimelerin yazılışıyla okunuşu arasındaki farklılıkları ve düzgün yazı kurallarını belirlemiştir.

Kutsal Kitap Yorumlamaları: Yahudiler, tarihlerinin ilk binyılında kutsal metinleri bir araya getirme endişesi taşımış, kutsal kitaplar listesi oluşturulup kesinlik kazandıktan sonra da bunları yorumlamaya koyulmuştur. Çünkü zaman içerisinde şartlar değişiyor ve yeni meseleler ortaya çıkıyordu. Öte yandan kutsal metinler farklı öyküleri içeriyor ve birbiriyle çelişen ifade ve kuralların uzlaştırılması gerekiyordu. Bu sebeple Yahudi toplumunun Kutsal Kitap'ına kavuşmasından sonra Ezra'dan itibaren (MÖ 5. yüzyıl) yaklaşık 1000 yıllık bir süre, Kutsal Kitap'ın hem hükme dair bölümlerinin hem de tarihi ve ahlaki kısımlarının sistematik incelenmesine ve

yorumlamasına ayrılmıştır⁶²⁹. Kutsal Kitap metni hemen hemen bütün Yahudi literatürünün ve bütün yorumların üretilmesinde ana kaynaktır. Filozof Filon'un alegorik yorumları, tarihçi Josephus'un Eski Ahit'in (Tanah) tarih ve anlatılarla ilgili kısımlarının açıklaması niteliğinde "Yahudiler'in Eserleri" kitabı Kutsal Kitap metninin kaynak oluşuna örnek gösterilebilir. Bununla birlikte; Eski Ahit (Tanah), Kabala ve Hasidizm şeklinde ortaya çıkan Yahudi mistisizmini de besleyen en önemli kaynaktır.

Rabbinik Kaynaklar

Eski Ahit'ten (Tanah) sonra en kutsal Yahudi metni Mişna ve onun yorumundan oluşan Talmud'dur. Dar anlamıyla Rabbinik kaynaklar MÖ 4. yüzyıldan 5. yüzyıla kadar olan süreçte, Sözlü Tora'nın varisi olup onu elinde bulunduran Yahudi bilginlerine ait olduğu ileri sürülen söz, davranış, tartışma ve kararların toplandığı yazılar bütünüdür. Geniş anlamıyla bu tabir, Tevrat ile Eski Ahit'in diğer bölümleri üzerine yazılan yorumlama niteliğindeki Midraş metinlerini de kapsamaktadır.

Mişna ve Tosefta: Rabbinik gelenekteki inanışa göre Tanrı, Sina dağında Musa'ya yazılı Tevrat'ın yanı sıra onun açıklaması niteliğindeki sözlü Tevrat'ı da vermiş, Musa'nın yazıya aktarmayıp sözlü olarak Yeşu'ya, ondan İsrailoğulları'nın ileri gelenlerine, onlardan peygamberlere, peygamberlerden büyük meclis üyelerine, onlardan da yazıcılara (soferim) ve nihayet ilk dönem Yahudi din bilginlerine aktarılmış (Pirke Avot 1: 1) Sözlü Tora 3.-7. yüzyıllar arasında söz konusu din bilginleri tarafından Mişna, Tosefta ve ikinci nesil bilginleri tarafından Talmud metinlerini oluşturacak şekilde derlenmiştir. Sözlü Tora da vahiy ürünüdür ve yazılı metnin anlaşılması için zorunludur. Sözlü Tora'nın yazıya geçirilmiş şekli olan Mişna Yahudi Kutsal Kitap'ından sonra en önemli dini kaynaktır ve Talmud'un temelini oluşturmaktadır. MÖ 20-200 yılları arasında Sözlü Tora ile meşgul olan bilginlerden Yehuda haNasi (2. yüzyıl) Sözlü Tora ile ilgili öyküleri derleyerek Mişna'yı oluşturmuştur. İkinci nesil din bilginleri (amoraim) yazıya geçirilen bu sözlü geleneğin yorumunu yapmış, bu yorumlar daha sonra Mişna'yı da içerecek şekilde derleyerek Talmud'u meydana getirmiştir. Baraita, Mişna'da yer almayan Sözlü Tora öykülerine denir. Mişna'yı derleyen Yehuda haNasi (2. yüzyıl), çeşitli ekollerin pek çok öykü arasında bir seçim yaparak bir kısmını

⁶²⁹ Werblowsky, Wigoder, 1997, a.g.k., 125; Wigoder, Goldberg, 1993, a.g.k., 166.

dışarıda bırakmıştır; Bunlara Aramice’de “Baraita” (dışarıda kalan, çoğulu “Baraitas”) denilmekte ve birçoğu Talmud’da dile getirilmektedir. Tosefta, bilginlere dayanmakla birlikte Mişna’ya girmemiş Sözlü Tora öykülerinin toplandığı eseri ifade etmekte ve “ilave” anlamına gelmektedir. Diğerleri arasında bir bütün halinde günümüze ulaşan tek kopya olan bu derleme açıklayıp tamamladığı Mişna ile sıkı bir benzerlik içindedir. Tosefta, Mişna’da belirtilen farklı yorumlara yer vermekle birlikte bazı durumlarda Mişna’ya aykırı düşmektedir. Tosefta’nın Mişna’nın derlenmesinden bir veya iki yüzyıl sonra Hiyya bar Abba (180-230) tarafından derlendiği kabul edilmektedir. Mişna ile aynı düzende olan Tosefta, hacim bakımından Mişna’nın 6 katıdır ve ondan daha düşük bir otoriteye sahiptir. Talmud’da birinci kaynak olarak Mişna kabul edilmekte ve herhangi bir Baraita Mişna’ya aykırı düştüğünde Mişna’nın nakli doğru sayılmakta, eğer Mişna’da bir boşluk varsa o takdirde Baraita geçerli sayılmaktadır⁶³⁰.

Talmud: Mişna üzerine Filistin ve Babilonya akademilerinde yapılan geleneksel yorumlara Gemara, Mişna ile Gemara’nın birleşiminden oluşan literatüre ise Talmud adı verilir; Gemara ve Talmud isimleri genellikle birbirinin yerine geçecek biçimde kullanılır. Talmud’la ilgili Mişna hükmünün ardından bu hüküm üzerine din bilgileri tarafından ortaya konan tartışma ve açıklamalar yer alır. Gemara, Mişna’nın yanı sıra Mişna dışında kalan ve Mişna apokrifi denilen hukuki metinleri ve din bilgileri tarafından bu metinlere yapılan yorumları da içerir. Mişna üzerine Filistin akademilerinde yapılan yorumlara Kudüs Talmudu, Babilonya akademilerinde yapılan yorumlara da Babil Talmudu denilir.

Midraş: Kutsal metinlerin anlaşılabilmesi için bir takım kuralların bilinmesi ve metnin bilgili kişilerce yorumlanması gerekir. Bu sebeple geleneksel öğretinin bilgileri olan hahamlar yorumlama alanında geçerli olacak yorum kurallarını hazırlamak üzere ekoller kurmuştur. Tannaim Dönemi (50-200) bilgileri, Kutsal Kitap’ın açıklamasını yaparken bu konuda uyulması gereken kuralları da tespit etmişlerdir. Bu bağlamda Hillel (MÖ 110-10) 7 kural belirlemiş, Rabbi Ishmael Ben Elisha (90-135) bunları 13’e ve Eliezer ben Yose HaGelili (2. yüzyıl) 32’ye çıkarmıştır. Rabbi Akiva (40-137) bu çalışmaları daha da ilerletmiş ve bazı ek kurallar koymuştur. Sonunda Rabbi Akiva ve Rabbi Ishmael Ben Elisha ekolü olarak iki büyük midraşik yorum ekolü meydana gelmiş, bu ekoller büyük önemi olan Midraş bölümlerini düzenlemiştir. Kutsal Kitap’ın yorumlamasından 4 yorum tarzı vardır ve bunlara PaRDeS denilmektedir. Bu da “peşat”

⁶³⁰ Werblowsky, Wigoder, 1997, a.g.k., 700; Wigoder, Goldberg, 1993, a.g.k., 1140.

(basit ve sözlü yorum), “remez” (felsefi-mecazi yorum), “deraş” (derinlemesine inceleme) ve “sod” (mistik-batini yorum) kelimelerinin kısaltmasıdır. Talmud ve Midraş bilginlerinin Kutsal Kitap yorumları midraşik tarzdadır, ancak onlar da metnin sözlü anlamını gözden uzak tutmamıştır. Yahudi din bilgini olan Rabbi Shlomo Yarchi (1040-1105) kendi Tevrat tefsirinde bu metodu uyguladığını belirtmiştir. Kutsal Kitap yorumcularından Abraham ben Meir ibn Ezra (1089-1167), Samuel B. Meir (1085-1174) ve Rabbi David Kimhi (1160-1235) peşat metodunu tercih etmiştir. Remez metodunda metnin mecazi anlamı ve harflerin nümerik değerlerinden ya da kelimelerin kısaltmalarından hareketle gerçekleştirilen, bir yorumlama yöntemi uygulanmıştır. Midraş dört temel yorum metodundan biridir. Bu hem hermeneutik (yorumsama) açıdan hem de karşılaştırmalı olarak yapılan bir yorum tarzıdır. Midraş’ın amacı kutsal yazıların anlamını açıklamak, metinden yeni kural ve esaslar çıkarmak, metne başvurmakla gerçek dini ve ahlaki doktrinleri tesis etmektir. Rabbinik gelenek Midraş’ı Tevrat’ın normatif yorumunun en eski şekli kabul etmekte, manevi değerler hiyerarşisinde Mişna ve Talmud’dan daha üstün saymaktadır⁶³¹. Rabbinik gelenekte Midraş çalışmaları Ezra dönemiyle başlatılır. Muhtemelen bu dönemden itibaren belli bir süre Midraş Sözlü Tora’nın tek şeklini oluşturmaktaydı. Bu metot Ezra’dan sonra yazıcılar tarafından devam ettirilmiş, bunların faaliyeti MÖ 270’lerde sona ermiştir. Onları takiben Zugotlar⁶³² devreye girmiştir ki sonuncuları ve büyükleri MÖ 1. yüzyılda yaşamış olan Şammai ile Hillel’dir ve her biri Tannaim Dönemi’nin (50-200) önemli bir okulunu kurmuştur.

Zugotlar’la birlikte yazılı metne dayanmadan Sözlü Tora’nın öğrenilmesine yardımcı olan, Midraş’a rakip yeni bir metot ortaya çıkmıştır. Bu metotta din bilgini Kutsal Kitap’ın düzenine sıkı sıkıya bağlı kalmadan istediği konuyu seçebiliyor ve o konudaki bilgileri aktarıyordu. Bu yeni öğretme metoduna “tekrar” anlamına gelen “Mişna”, metodun uygulayıcılarına da İbranice’de “tekrarlamak” anlamındaki “Şana”nın bir diğer çeşiti olan, Aramice “tena”dan gelen “tanna” (tannaim) adı verilmiştir. Mişna metodu Midraş metodunu ortadan kaldırmamış ve her iki metot uygulamada varlığını sürdürmüştür; hatta Midraş’ın altın çağının Tannaim Dönemi (50-200) olduğu ifade edilmiştir. Zaman içinde Midraş kelimesinin anlamı genişleyerek bir yorum metodu sözlü geleneğin özel bir şeklini ve bu geleneğin toplandığı belgeleri

⁶³¹R. Le Déaut, A. Jaubert, K. Hruby (1975). Le Judaïsme, IX, Paris : Beauchesne. s. 125.

⁶³²“Çiftler” olarak bilinen dönem. (MÖ 200-0)

ifade eder hale gelmiştir⁶³³. Midraş literatürü “Halakhik” ve “Aggadik” olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Midraş Halakhik özellikle Tannaitik ve ilk Amoraik görüşlerini içeren oldukça eski Midraş’lardır. Bu sebeple onlara “Tannaitik Midraşım” denilmektedir. Bunlar Sözlü Tora’nın Mişna’nın derlemelerinden önceki durumunu yansıtmaktadır. Midraş Halakhik Yahudi akademilerinde, yazılı metinlerdeki dini kuralları en ince ayrıntılarına kadar açıklamak amacıyla yapılan çalışmaları kapsayan metinlerdir. Bu Midraşlar Halakhik ile ilgili olmakla birlikte Aggadik unsurlar da içerir. Midraş’lardan üçü diğerlerine göre daha çok tanınmaktadır, bunlar Mekhilta, Sifra ve Sifre’dir. Rabbi Ishmael Ben Elisha ekolünce oluşturulan Mekhilta Çıkış kitabının 12: 1-23: 19 bölümlerinin 1. yüzyılın sonuna doğru kaleme alınan yorumlamadır. “Ölçü, metot” anlamındaki Mekhilta terimi ilk defa Geonim literatüründe ortaya çıkmıştır. Halakhik Midraşlar arasında yer almasına rağmen yarısından fazlası Aggadik karakterdedir ve eserde adı geçen bilginlerin çoğu Rabbi İshmael’in öğrencileridir. Diğer taraftan Simeon bar Yochai’ye bağlı olan Mekhilta adlı eser Tevrat’ın Çıkış kitabı üzerine yapılan bir yorumdur ve Rabbi Akiva ekolüne aittir.

Sifra Levililer kitabına yazılmış Midraş’tır, Torat Kohanim adıyla da bilinir. Babilonyalı Geonim buna Sifra (Aremice “kitap”) adını vermiştir. Yazarı belli değildir, ancak eserde Rabbi Akiva ekolünün metodu uygulanmıştır. Eser her biri bağımsız bir konuya ayrılan çeşitli bölümlerden meydana gelmektedir. Levililer kitabı gibi Sifra da dini kuralların yorumlanmasını içermektedir ve içinde çok az Aggadik kısım vardır. Bu tür Midraş’ların en eskisi olup 3. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu tahmin edilmektedir⁶³⁴. Sifre, Sayılar ve Tesniye kitaplarının Tannaim Dönemi (50-200) ait yorumlamadır. Yine Rabbi Akiva ekolüne bağlı Sifre Devarim’in bazı pasajları Rabbi İshmael ekolüne bağlıdır; hem Halakhik hem de Aggadik bölümlerin yer aldığı eser Simeon bar Yochai’ye maledilmektedir. Gerek kullanılan kaynaklar gerekse takip edilen metot açısından eser Rabbi İshmael’in Mekhilta’sına benzemektedir. Midraşım Aggadik ise Kutsal Kitap’taki tarihi olay ve kıssalarla ahlaki metinleri açıklayan eserlerdir. Tevrat ve “beş megilot”’a dair en önemli Midraş koleksiyonu Midraş Rabbah’tır. Bu adı, Yaradılış kitabının ilk cümlesinin Rabbah denilen Rabbi Hoşayah tarafından yorumlanmasından dolayı almıştır. Bu isim altında toplanan Midraş’lar homojen değildir ve farklı dönemlerde kaleme alınmıştır. Rabbah Midraş’larının en

⁶³³Le Déaut, Jaubert, Hruby, 1975, a.g.k., 126.

⁶³⁴Werblowsky and Wigoder, 1997, a.g.k., 452, 643.

eskisi 5. yüzyıla tarihlenen Genese Rabbah olup Yaradılış kitabının tamamının Aggadik yorumlamasıdır⁶³⁵. Tevrat'ın diğer kitapları ile Ezgiler Ezgisi, Ağıtlar, Vaiz, Rut ve Ester'le ilgili daha sonraki dönemlere ait Midraş'lar da vardır. Midraş Aggadik'in bir tür prototipi Tevrat yorumlaması olan Midraş Tanhuma'dır ve Talmud döneminin sona ermesinden önceye aittir. Aggadik Midraş'lar arasında Pesikta de-Rav Kahana, Pesikta Rabbati ve Pirke de Rabbi Elieser de saymak mümkündür. Samuel, Yunus, Mezmurlar ve Süleyman'ın Özdeğişleri kitaplarıyla ilgili Midraş'lar olduğu gibi Yalkut Şimoni, Yalkut Makhiri, Midraş ha-Gadol gibi Midraş koleksiyonları da vardır⁶³⁶. Midraş türü eserlerin tamamı İbranice'dir ve genellikle MÖ 1.-9. yüzyıllar arasında meydana geldiği kabul edilmektedir; kaleme alındığı döneme göre de üç gruba ayrılmaktadır. Eski Midraş'lar Amoraik Dönem'de yazılmış ve sadece 7'si günümüze ulaşmıştır. Aggadik Midraş türünün altın çağını temsil eden bu Midraş'lar Genese Rabba, Levitique Rabba, Lamentations Rabba, Esther Rabba I, Pesikta de-Rav Kahana, Cantique des Cantiques Rabba ve Ruth Rabba'dan oluşmaktadır. Ecclesiaste Rabba, Midraş Samuel, Midraş Proverbes, Midraş Tehillim I, Exode Rabba I orta dönem Midraş'larıdır ve 7.-10. yüzyıllar arasında yazılmıştır. Abba Gouryon, Esther Rabba II, Midraş Tehillim II Midraş'ları, Sefer haYasha gibi geç dönem Midraş'ları ise 11.-12. yüzyıllara aittir. Farklı tarzda ve farklı metotta yazılmış Midraş'lar da vardır; bunların içinde en yaygın olanı Kutsal Kitap metnini baştan sona cümle cümle açıklayan Midraş'tır.

Targumlar: Yahudi Kutsal Kitap'ının eski Aramice çevirilerine verilen addır. Targumlar sadece çeviri değil aynı zamanda Kutsal Kitap'ın yorumlamasıdır. Filistin ile Babilonya olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Babilonya Targumları İbranice orijinallerine daha yakinken Filistin Targumları Kutsal Kitap'ın orijinalinde bulunmayan bazı açıklayıcı bilgi ve yorumlar da içermektedir. İbranice Kutsal Kitap'ın bazı pasajları Aramice yazılmış olan Daniel, Ezra ve Nehemya kitapları hariç tamamına dair Targumlar vardır. Tevrat'ın Onkelos Targumu, Filistin Targumları, Targum PsJonathan, Targum Neofiti gibi çeşitli targumları mevcuttur. Bunların içerisinde Bâbil Talmudu'nda da önem verilen ve yüzlerce yazma nüshası bulunan eser Onkelos Targumudur. Targum Şeni ise Ester kitabının Aramice midraşik açıklamalı çevirisidir⁶³⁷.

⁶³⁵ Werblowsky and Wigoder, 1997, a.g.k., 464; Le Déaut, Jaubert, Hruby, 1975, a.g.k., 127.

⁶³⁶ Le Déaut, Jaubert, Hruby, 1975, 127-128.

⁶³⁷ Wigoder, Goldberg, 1993, a.g.k., 1105-1106.

Ölüdeniz Yazmaları: 1947-1956 yılları arasında Ölü Deniz'in (Eriha, Filistin) batısından ele geçirilen parşömenler koleksiyonudur. Söz konusu buluntular II. Tapınak Dönemi'nin sonundaki Yahudiliğin incelenmesine önemli katkı sağlamaktadır.

Apokrif Kaynaklar

İsimlerinden veya konularından dolayı ilahi bir kaynağa dayandırılan ya da önceleri bazılarınca kutsal sayılan, ancak dini otoritelerce ilham ürünü kabul edilmeyen, bu sebeple de kutsal kitaplar listesi dışında kalarak dini alanda otorite sayılmayan kitaplara apokrif denilmektedir. Yahudiler ve Protestanlar, İbranice Kutsal Kitap'ta yer almayıp Yetmişler çevirisinde ve Jerome'un Latince çevirisi olan Vulgate'da bulunan kitap veya bölümlere apokrif, Katolikler ise deuterokanonik (Δευτεροκανονικά, ikinci olarak kutsal kitaplar listesine giren) demektedir. Bunların sayısı I. Ezra, II. Ezra, Tobit, Judith, Ester kitabına yapılan ekler, Süleyman'ın Hikmeti, Ben Sira, I. Baruch, Yeremya'nın Mektubu, Azarya'nın Duası ve Üç Genç Adamın Şarkısı, Suzanna, Bel ve Dragon, Manasseh'in Duası, I. ve II. Makkabiler olmak üzere 15'tir. Katolik kilisesi bu kitaplardan Manasseh'in Duası ile I. ve II. Ezra dışındakileri deuterokanonik olarak kanonik saymıştır⁶³⁸. "pseudepigrapha" (sahte yazarlı) kitaplar ise ilgili kişiler tarafından yazılmayan, dini alanda otorite sağlaması için bu yola başvuru eserlerdir. Bunların sayısı bazılarına göre 17, bazılarına göre ise 20'den fazladır: Enoh'un Kitabı, Jübileler Kitabı, 12 Patriyark'ın Vasiyeti, Süleyman'ın Mezmurları, Musa'nın Urucu, İşıya'nın Urucu, Ezra'nın III. ve IV. kitabı, III. ve IV. Makkabiler, Enoh'un Slavca Kitabı, Manasseh'in Duası, Yusuf ve Asenath, Âdem ile Havva'nın Hayatı, İbrahim'in Apokalipsi, İbrahim'in Vasiyeti, Eyub'un Vasiyeti ve Yahudi Sibylle gibi. İkinci Tapınak Dönemi'nde ve sonrasına ait bu tür eserlerin İkinci Tapınak Dönemi Yahudiliği ile Rabbînik Yahudiliğin metinlerini anlamada önemli katkıları vardır⁶³⁹.

Mistik Kaynaklar

⁶³⁸Werblowsky and Wigoder, 1997, a.g.k., 55.

⁶³⁹Werblowsky and Wigoder, 1997, a.g.k., 56.

Yahudi düşüncesinde genellikle ezoterik ve mistik öğreti kabala ile birleştirilir, dolayısıyla kabala denilince İkinci Tapınak Dönemi’den itibaren devam eden ve Yahudi tarihinin temel dinamikleri olan ezoterik akımlar anlaşılır. Bununla birlikte kabala, klasik mistisizmde bulunmayan özel bir fenomeni ifade etmekte, hem ezoterizme hem teozofiye dayanmaktadır. Yahudi mistisizminin en eski kaynakları Talmud ve Geonim dönemine kadar (3.-4. yüzyıllar) gitmekte, bunlar Heikhalot ve Merkavah literatürü olarak adlandırılmaktadır. Heikhalot literatürünün ilk örneği Heikhalot Zutratı’dır. Daha sonra Heikhalot Rabbati, Maaseh Merkavah, Sefer Heikhalot ve Şiur Komah gelmektedir. 12. yüzyıldan sonra yeni mistik ekoller ve Sefer ha-bahir, Sefer ha-Hayyim ve Sefer ha-navon gibi eserler görülmektedir. Kabalanın en temel kaynağı olan Zohar ise 13. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır.

Apokaliptik Kaynaklar

Dünyanın sonu ve hüküm günü ile ruhların ölümden sonraki durumları hakkında bilgi veren eserlerdir. İlk apokaliptik eserler MÖ 3. yüzyıla aittir. İsrail ve Mısır Yahudileri İkinci Tapınak Dönemi’nde ve İkinci Tapınak’ın yıkılışı sebebiyle bazı apokaliptik eserler kaleme almışlardır. Tanah’taki Daniel Kitabı ile apokrif sayılan IV. Ezra, II. ve III. Baruch, II. Enoch apokaliptik literatüre örnek olarak gösterilebilir⁶⁴⁰.

⁶⁴⁰Wigoder, Goldberg, 1993, a.g.k., 786-793.

EK-2 TABLOLAR

Tablo 1 Viyana Genesis El Yazması Resim Programı

		TEVRATTAKİ YERİ	RESİM PROGRAMI
FOLYO 1	r. 1 (fol. 1r)	Yaradılış 3: 4-13	Havva'nın Âdem'i Kandırması Âdem ile Havva'nın Edep Yerlerini Örtmeleri Âdem ile Havva'nın Çalılıkların Arkasına Saklanmaları
	r. 2 (fol. 1v)	Yaradılış 3: 14, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24	Yılanın Tanrı Tarafından Lanetlenmesi ve İnsanoğlunun Tanrı Tarafından Cezalandırılması Âdem ile Havva'nın Giydirilmesi Âdem ile Havva'nın Cennet'ten Kovulması
FOLYO 2	r. 3 (fol. 2r)	Yaradılış 7: 19-24, 8: 1, 4, 13	Nuh Tufanı
	r. 4 (fol. 2v)	Yaradılış 8: 14-20	Nuh'un Ailesi ve Hayvanların Gemiye Terketmesi Nuh'un Tanrı'ya Adak Sunması
FOLYO 3	r. 5 (fol. 3r)	Yaradılış 9: 8-10, 12-15	Tanrı'nın Nuh'la ve Diğer İnsanlarla Antlaşması
	r. 6 (fol. 3v)	Yaradılış 9: 20-27	Nuh'un Çıplaklığının Oğlu Ham Tarafından Görülmesi ve Kardeşlerine Haber Vermesi Nuh'un Çıplaklığının Oğulları Sam ve Yafet Tarafından Gizlenmesi Nuh'un Torunu Kenan'ı Lanetlemesi ve Oğulları Sam ve Yafet'i Kutsaması
FOLYO 4	r. 7 (fol. 4r)	Yaradılış 14: 17-20	Sodom Kralı Bera'nın Avram'ı (İbrahim) Karşılması Avram (İbrahim) ve Melkisedek
	r. 8 (fol. 4v)	Tevrat Yaradılış 15: 1-5	Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Uykusunda Seslenmesi, Tanrı'nın Avram'a (İbrahim) Seslenmesi tanımlanamayan sahne
FOLYO 5	r. 9 (fol. 5r)	Yaradılış 19: 12-17, 24-26	Lut'un Melekler Tarafından Uyarılması, Lut'un Ailesi ile Şehir'den Ayrılışı ve Sodom ve Gomora'nın Yok Oluşu Lut'un Ailesi ile Kurtuluşu ve Lut'un Karısı'nın Tuz Kesilmesi
	r. 10 (fol. 5v)	Yaradılış 19:29-35	Lut'a Kızları Tarafından Şarap Sunulması Lut'un Kızları'nın Aralarında Konuşması Lut'un Küçük Kızı ile Yatması
FOLYO 6	r. 11 (fol. 6r)	Yaradılış 19: 12-17, 24-26	Tanrı'nın İbrahim'e Vaadini Yenilemesi İbrahim'in Uşaklarının Yanına Dönmesi İbrahim'in Beer-Şeva'ya Geri Dönüşü
	r. 12 (fol. 6v)	Yaradılış 24: 1-4, 9-11	İbrahim'in Uşağını Görevlendirmesi İbrahim'in Uşağı'nın Yolculuğu İbrahim'in Uşağı'nın Konaklaması
FOLYO 7	r. 13 (fol. 7r)	Yaradılış 24: 15-20	Rebeka'nın Pınar'a Girmesi Rebeka ile İbrahim'in Uşağı'nın Karşılaşması
	r. 14 (fol. 7v)	Yaradılış 24: 22-25, 28, 29, 31	İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'ya Hediyeler Vermesi Rebeka'nın Ailesi'ne Haber Vermesi İbrahim'in Uşağı'nın Rebeka'nın Annesi ile Konuşması
FOLYO 8	r. 15 (fol. 8r)	Yaradılış 25: 27-34	Esav'ın Avdan Dönüşü Yakup ile Esav Esav'ın İlk Oğulluk Hakkını Satması
	r. 16 (fol. 8v)	Yaradılış 26: 6-9, 11	İshak ile Rebeka Filist Şehri Gerar'da İshak ile Rebeka İshak ile Avimelek

		TEVRATTAKİ YERİ	RESİM PROGRAMI
FOLYO 9	r. 17 (fol. 9r)	Yaradılış 30: 30-34	Yakup'un Laban'dan Sürülerin Bölünmesini Talep Etmesi Yakup ile Laban
	r. 18 (fol. 9v)	Yaradılış 30: 35-37	Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaştırması Laban'ın Oğulları Yakup'un Ağaçlardan Dallar Kesmesi Yakup'un Dallara Beyaz Çentikler Açması
FOLYO 10	r. 19 (fol. 10r)	Yaradılış 31: 25-27, 29, 30	Lavan'ın Yakup'u Takip Etmesi Yakup ile Laban
	r. 20 (fol. 10v)	Yaradılış 31: 31-34	Yakup ile Laban Laban'ın Lea'nın Çadırını Araması Laban'ın Yakup ile İki Cariyenin Çadırını Araması Laban'ın Rahel'in Çadırını Araması
FOLYO 11	r. 21 (fol. 11r)	Yaradılış 32: 7, 8, 13	Yakup ile Haberci Melekler Yakup'un Sahip Olduklarını İkiye Ayırması
	r. 22 (fol. 11v)	Yaradılış 32: 13-18	Yakup'un Esav'a Hediyeler Sunması
FOLYO 12	r. 23 (fol. 12r)	Yaradılış 32: 22-28	Yakup ile Ailesi'nin Yabbuk Irmağı'ndan Geçmesi Yakup'un Güreş Tutması Yakup'a İsrail Adının Verilmesi Yakup ile Ailesi
	r. 24 (fol. 12v)	Yaradılış 32: 29-32	Yakup'un Tanrı'nın Adamı'na Adını Sorması Yakup'un Kutsanması Tanrı'nın Yüzü'nde Güneşin Doğuşu
FOLYO 13	r. 25 (fol. 13r)	Yaradılış 35: 1-4	Tanrı'nın Yakup'a Çağrısı Yakup'un Ailesine Seslenmesi Yakup'un Ailesi'nin Beytel Yolculuğu Yakup'un Altar İnşa Etmesi Yakup'un İlahları Gömmesi
	r. 26 (fol. 13v)	Yaradılış 35: 8, 16-20	Debora'nın Ölümü Yakup'un Beytel'den Ayrılması Rahel'in Doğum Yapması Rahel'in Ölümü
FOLYO 14	r. 27 (fol. 14r)	Yaradılış 35: 28-29, 37: 1-4	İshak'ın Ölümü İshak'ın Oğulları Tarafından Gömülmesi Yakup'un Yusuf'a Giysi Yaptırması Yakup'un Oğulları
	r. 28 (fol. 14v)	Yaradılış 37: 4-8	Yusuf'un Birinci Düşü Yusuf'un Düşünü Kardeşlerine Anlatması
FOLYO 15	r. 29 (fol. 15r)	Yaradılış 37: 9-14	Yusuf'un İkinci Düşü Yusuf'un Düşünü Ailesine Anlatması Yusuf'un Kardeşleri Şekem'de
	r. 30 (fol. 15v)	Yaradılış 37: 14-19	Yakup'un Yusuf'u Şekem'e Göndermesi Yusuf'la Benyamin'in Ayrılması Yusuf'un Yol Gösteren Adam ile Karşılaşması Yusuf'un Dotan'da Kardeşlerini Bulması
FOLYO 16	r. 31 (fol. 16r)	Yaradılış 39: 9-13	Yusuf'la Potifar'ın Karısı Yusuf'un Potifar'ın Karısı'ndan Uzaklaşması tanımlanamayan sahne
	r. 32 (fol. 16v)	Yaradılış 39: 14-18	Potifar'ın Karısı'nın Yusuf Hakkındaki İddiaları Potifar'ın Karısı'nın Yusuf Hakkındaki İddialarını Tekrarlaması

		TEVRATTAKİ YERİ	RESİM PROGRAMI
FOLYO 17	r. 33 (fol. 17r)	Yaradılış 40: 14-19	Yusuf'un Düş Yorumlaması
	r. 34 (fol. 17v)	Yaradılış 40: 19-23, 41:1-2	Firavun'un Şöleni ve Baş Saki'nin Firavun'a Hizmetini Sunması Fırıncı Baş'ın Asılması
FOLYO 18	r. 35 (fol. 18r)	Yaradılış 41: 21-27	Firavun'un Düşü Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması
	r. 36 (fol. 18v)	Yaradılış 41: 27-32	Yusuf'un Firavun'un Düşünü Yorumlaması tanımlanamayan sahne
FOLYO 19	r. 37 (fol. 19r)	Yaradılış 42: 21-26	Yusuf'un Göz Yaşı Dökmesi Simeon'un Ellerinin Bağlanması Yusuf'un Çuvalların Doldurulması için Talimat Vermesi
	r. 38 (fol. 19v)	Yaradılış 42: 26-31	Yusuf'un Kardeşlerinin Tahl Çuvallarında Para Bulması Yusuf'un Kardeşlerinin Aralarında Konuşması Yusuf'un Kardeşlerinin Ülkelerine Dönmeleri
FOLYO 20	r. 39 (fol. 20r)	Yaradılış 42: 31-35	Yusuf'un Kardeşlerinin Para Keselerini Bulmaları Yusuf'un Kardeşlerinin Buldukları Para Keselerini Yakup'a Göstermeleri
	r. 40 (fol. 20v)	Yaradılış 42: 36-38, 43:1-2	Ruben'in Yakup'tan Benyamin'i İstemesi
FOLYO 21	r. 41 (fol. 21r)	Yaradılış 43: 2-7	Yakup'un Oğullarıyla Konuşması
	r. 42 (fol. 21v)	Yaradılış 43: 8-12	Yakup'un Benyamin'i Yahuda'ya Teslim Etmesi
FOLYO 22	r. 43 (fol. 22r)	Yaradılış 43: 12-17	Yakup'un Oğullarının Mısır'a İkinci Yolculuğu Yusuf'un Kardeşlerini Karşılması
	r. 44 (fol. 22v)	Yaradılış 43: 17-21	Yusuf'un Kardeşlerinin Yusuf'un Kâhyası ile Konuşmaları
FOLYO 23	r. 45 (fol. 23r)	Yaradılış 48: 16-19	Yakup'un Efrayim ile Manaşe'yi Kutsaması
	r. 46 (fol. 23v)	Yaradılış 48: 19-22, 49: 1-3	Yakup'un Oğullarını Çağırması
FOLYO 24	r. 47 (fol. 24r)	Yaradılış 49: 28-33	Yakup'un Son Sözleri
	r. 48 (fol. 24v)	Yaradılış 49: 33, 50: 1-4	Yakup'un Ölümü Yakup'un Gömülmesi

Tablo 2 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde Yüzey Kullanımı

		Purpura zemin üzerine betimlenen resimler	Arka planı boyalı resimler	Purpura Zemin ile birlikte manzara unsurlarının kullanıldığı resimler
Fol 1	r. 1 (fol. 1r)			
	r. 2 (fol. 1v)			
Fol 2	r. 3 (fol. 2r)			
	r. 4 (fol. 2v)			
Fol 3	r. 5 (fol. 3r)			
	r. 6 (fol. 3v)			
Fol 4	r. 7 (fol. 4r)			
	r. 8 (fol. 4v)			
Fol 5	r. 9 (fol. 5r)			
	r. 10 (fol. 5v)			
Fol 6	r. 11 (fol. 6r)			
	r. 12 (fol. 6v)			
Fol 7	r. 13 (fol. 7r)			
	r. 14 (fol. 7v)			
Fol 8	r. 15 (fol. 8r)			
	r. 16 (fol. 8v)			
Fol 9	r. 17 (fol. 9r)			
	r. 18 (fol. 9v)			
Fol 10	r. 19 (fol. 10r)			
	r. 20 (fol. 10v)			
Fol 11	r. 21 (fol. 11r)			
	r. 22 (fol. 11v)			
Fol 12	r. 23 (fol. 12r)			
	r. 24 (fol. 12v)			
Fol 13	r. 25 (fol. 13r)			
	r. 26 (fol. 13v)			
Fol 14	r. 27 (fol. 14r)			
	r. 28 (fol. 14v)			
Fol 15	r. 29 (fol. 15r)			
	r. 30 (fol. 15v)			
Fol 16	r. 31 (fol. 16r)			
	r. 32 (fol. 16v)			
Fol 17	r. 33 (fol. 17r)			
	r. 34 (fol. 17v)			
Fol 18	r. 35 (fol. 18r)			
	r. 36 (fol. 18v)			
Fol 19	r. 37 (fol. 19r)			
	r. 38 (fol. 19v)			
Fol 20	r. 39 (fol. 20r)			
	r. 40 (fol. 20v)			
Fol 21	r. 41 (fol. 21r)			
	r. 42 (fol. 21v)			
Fol 22	r. 43 (fol. 22r)			
	r. 44 (fol. 22v)			
Fol 23	r. 45 (fol. 23r)			
	r. 46 (fol. 23v)			
Fol 24	r. 47 (fol. 24r)			
	r. 48 (fol. 24v)			

Tablo 3 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde Sahne Sayılarının Dağılımı

		Tek sahneli resimler	İki sahneli resimler	Üç sahneli resimler	4 sahneli resimler	5 sahneli resimler
Fol 1	r. 1 (fol. 1r)					
	r. 2 (fol. 1v)					
Fol 2	r. 3 (fol. 2r)					
	r. 4 (fol. 2v)					
Fol 3	r. 5 (fol. 3r)					
	r. 6 (fol. 3v)					
Fol 4	r. 7 (fol. 4r)					
	r. 8 (fol. 4v)					
Fol 5	r. 9 (fol. 5r)					
	r. 10 (fol. 5v)					
Fol 6	r. 11 (fol. 6r)					
	r. 12 (fol. 6v)					
Fol 7	r. 13 (fol. 7r)					
	r. 14 (fol. 7v)					
Fol 8	r. 15 (fol. 8r)					
	r. 16 (fol. 8v)					
Fol 9	r. 17 (fol. 9r)					
	r. 18 (fol. 9v)					
Fol 10	r. 19 (fol. 10r)					
	r. 20 (fol. 10v)					
Fol 11	r. 21 (fol. 11r)					
	r. 22 (fol. 11v)					
Fol 12	r. 23 (fol. 12r)					
	r. 24 (fol. 12v)					
Fol 13	r. 25 (fol. 13r)					
	r. 26 (fol. 13v)					
Fol 14	r. 27 (fol. 14r)					
	r. 28 (fol. 14v)					
Fol 15	r. 29 (fol. 15r)					
	r. 30 (fol. 15v)					
Fol 16	r. 31 (fol. 16r)					
	r. 32 (fol. 16v)					
Fol 17	r. 33 (fol. 17r)					
	r. 34 (fol. 17v)					
Fol 18	r. 35 (fol. 18r)					
	r. 36 (fol. 18v)					
Fol 19	r. 37 (fol. 19r)					
	r. 38 (fol. 19v)					
Fol 20	r. 39 (fol. 20r)					
	r. 40 (fol. 20v)					
Fol 21	r. 41 (fol. 21r)					
	r. 42 (fol. 21v)					
Fol 22	r. 43 (fol. 22r)					
	r. 44 (fol. 22v)					
Fol 23	r. 45 (fol. 23r)					
	r. 46 (fol. 23v)					
Fol 24	r. 47 (fol. 24r)					
	r. 48 (fol. 24v)					

Tablo 4 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde İki Bölümlü Resimlerde Sahne Dağılımı

		Üstte tek altta tek sahne bulunan resimler	Üstte iki altta tek sahne bulunan resimler	Üstte tek altta iki sahne bulunan resimler	Üstte iki altta iki sahne bulunan resimler	Üstte iki altta üç sahne bulunan resimler
Fol 1	r. 1 (fol. 1r)					
	r. 2 (fol. 1v)					
Fol 2	r. 3 (fol. 2r)					
	r. 4 (fol. 2v)					
Fol 3	r. 5 (fol. 3r)					
	r. 6 (fol. 3v)					
Fol 4	r. 7 (fol. 4r)					
	r. 8 (fol. 4v)					
Fol 5	r. 9 (fol. 5r)					
	r. 10 (fol. 5v)					
Fol 6	r. 11 (fol. 6r)					
	r. 12 (fol. 6v)					
Fol 7	r. 13 (fol. 7r)					
	r. 14 (fol. 7v)					
Fol 8	r. 15 (fol. 8r)					
	r. 16 (fol. 8v)					
Fol 9	r. 17 (fol. 9r)					
	r. 18 (fol. 9v)					
Fol 10	r. 19 (fol. 10r)					
	r. 20 (fol. 10v)					
Fol 11	r. 21 (fol. 11r)					
	r. 22 (fol. 11v)					
Fol 12	r. 23 (fol. 12r)					
	r. 24 (fol. 12v)					
Fol 13	r. 25 (fol. 13r)					
	r. 26 (fol. 13v)					
Fol 14	r. 27 (fol. 14r)					
	r. 28 (fol. 14v)					
Fol 15	r. 29 (fol. 15r)					
	r. 30 (fol. 15v)					
Fol 16	r. 31 (fol. 16r)					
	r. 32 (fol. 16v)					
Fol 17	r. 33 (fol. 17r)					
	r. 34 (fol. 17v)					
Fol 18	r. 35 (fol. 18r)					
	r. 36 (fol. 18v)					
Fol 19	r. 37 (fol. 19r)					
	r. 38 (fol. 19v)					
Fol 20	r. 39 (fol. 20r)					
	r. 40 (fol. 20v)					
Fol 21	r. 41 (fol. 21r)					
	r. 42 (fol. 21v)					
Fol 22	r. 43 (fol. 22r)					
	r. 44 (fol. 22v)					
Fol 23	r. 45 (fol. 23r)					
	r. 46 (fol. 23v)					
Fol 24	r. 47 (fol. 24r)					
	r. 48 (fol. 24v)					

Tablo 5 Viyana Genesis El Yazması Resimlerinde Sahnelerin Konumlandırılması

		Altı üstü iki bölümde resmedilen sahneler	Tek bir düzlemde resmedilen sahneler	Farklı düzelemlerde resmedilen sahneler
Fol 1	r. 1 (fol. 1r)			
	r. 2 (fol. 1v)			
Fol 2	r. 3 (fol. 2r)			
	r. 4 (fol. 2v)			
Fol 3	r. 5 (fol. 3r)			
	r. 6 (fol. 3v)			
Fol 4	r. 7 (fol. 4r)			
	r. 8 (fol. 4v)			
Fol 5	r. 9 (fol. 5r)			
	r. 10 (fol. 5v)			
Fol 6	r. 11 (fol. 6r)			
	r. 12 (fol. 6v)			
Fol 7	r. 13 (fol. 7r)			
	r. 14 (fol. 7v)			
Fol 8	r. 15 (fol. 8r)			
	r. 16 (fol. 8v)			
Fol 9	r. 17 (fol. 9r)			
	r. 18 (fol. 9v)			
Fol 10	r. 19 (fol. 10r)			
	r. 20 (fol. 10v)			
Fol 11	r. 21 (fol. 11r)			
	r. 22 (fol. 11v)			
Fol 12	r. 23 (fol. 12r)			
	r. 24 (fol. 12v)			
Fol 13	r. 25 (fol. 13r)			
	r. 26 (fol. 13v)			
Fol 14	r. 27 (fol. 14r)			
	r. 28 (fol. 14v)			
Fol 15	r. 29 (fol. 15r)			
	r. 30 (fol. 15v)			
Fol 16	r. 31 (fol. 16r)			
	r. 32 (fol. 16v)			
Fol 17	r. 33 (fol. 17r)			
	r. 34 (fol. 17v)			
Fol 18	r. 35 (fol. 18r)			
	r. 36 (fol. 18v)			
Fol 19	r. 37 (fol. 19r)			
	r. 38 (fol. 19v)			
Fol 20	r. 39 (fol. 20r)			
	r. 40 (fol. 20v)			
Fol 21	r. 41 (fol. 21r)			
	r. 42 (fol. 21v)			
Fol 22	r. 43 (fol. 22r)			
	r. 44 (fol. 22v)			
Fol 23	r. 45 (fol. 23r)			
	r. 46 (fol. 23v)			
Fol 24	r. 47 (fol. 24r)			
	r. 48 (fol. 24v)			

Tablo 6 Viyana Genesis El Yazmasında Figürler ve Grupların Resimlere Göre Dağılımı

		Âdem	Hava	Nuh	Nuh'un Ailesi	Sam	Yafet	Ham	Kenan	Sodom Kralı	Melkisedek	Avram (İbrahim)	Lut	Lut'un Karısı	Lut'un Ailesi
FOLYO 1	r. 1 (fol. 1r)	xxx	xxx												
	r. 2 (fol. 1v)	xx	xx												
FOLYO 2	r. 3 (fol. 2r)														
	r. 4 (fol. 2v)			xx	x										
FOLYO 3	r. 5 (fol. 3r)			x		x	x	x							
	r. 6 (fol. 3v)			xx		xxx	xxx	xx	x						
FOLYO 4	r. 7 (fol. 4r)									x	x	xx			
	r. 8 (fol. 4v)											xx			
FOLYO 5	r. 9 (fol. 5r)												xx	xx	xx
	r. 10 (fol. 5v)												xx		
FOLYO 6	r. 11 (fol. 6r)											xxx			
	r. 12 (fol. 6v)											x			

		Lut'un Büyük Kızı	Lut'un Küçük Kızı	İbrahim'in Uşakları	İbrahim'in Uşağı	Rebeka	Rebeka'nın annesi	Rebeka'nın babası/ağabeyi	Esav	Yakup	İshak	Avimelek	Laban	Laban'ın oğulları	Laban'ın Yakınları
FOLYO 5	r. 9 (fol. 5r)														
	r. 10 (fol. 5v)	xx	xxx												
FOLYO 6	r. 11 (fol. 6r)			xx											
	r. 12 (fol. 6v)				xxx										
FOLYO 7	r. 13 (fol. 7r)				x	xx									
	r. 14 (fol. 7v)				xx	xx	xx	x							
FOLYO 8	r. 15 (fol. 8r)								xxx	xx					
	r. 16 (fol. 8v)					xx					xxx	xx			
FOLYO 9	r. 17 (fol. 9r)									xx			xx		
	r. 18 (fol. 9v)									xx			x	xx	
FOLYO 10	r. 19 (fol. 10r)									x			x		xx
	r. 20 (fol. 10v)									xx			xxxx		x
FOLYO 11	r. 21 (fol. 11r)									xx					
	r. 22 (fol. 11v)									x					
FOLYO 12	r. 23 (fol. 12r)									xxxx					
	r. 24 (fol. 12v)									xxx					
FOLYO 13	r. 25 (fol. 13r)									xxxx					
	r. 26 (fol. 13v)									xxx					
FOLYO 14	r. 27 (fol. 14r)								xx	xxx	x				
	r. 28 (fol. 14v)														
FOLYO 15	r. 29 (fol. 15r)									x					
	r. 30 (fol. 15v)									x					
FOLYO 16	r. 31 (fol. 16r)														
	r. 32 (fol. 16v)														
FOLYO 17	r. 33 (fol. 17r)														
	r. 34 (fol. 17v)														
FOLYO 18	r. 35 (fol. 18r)														
	r. 36 (fol. 18v)														
FOLYO 19	r. 37 (fol. 19r)														
	r. 38 (fol. 19v)									x					
FOLYO 20	r. 39 (fol. 20r)									x					
	r. 40 (fol. 20v)									x					
FOLYO 21	r. 41 (fol. 21r)									x					
	r. 42 (fol. 21v)									x					
FOLYO 22	r. 43 (fol. 22r)														
	r. 44 (fol. 22v)														
FOLYO 23	r. 45 (fol. 23r)									x					
	r. 46 (fol. 23v)									x					
FOLYO 24	r. 47 (fol. 24r)									x					
	r. 48 (fol. 24v)									xx					

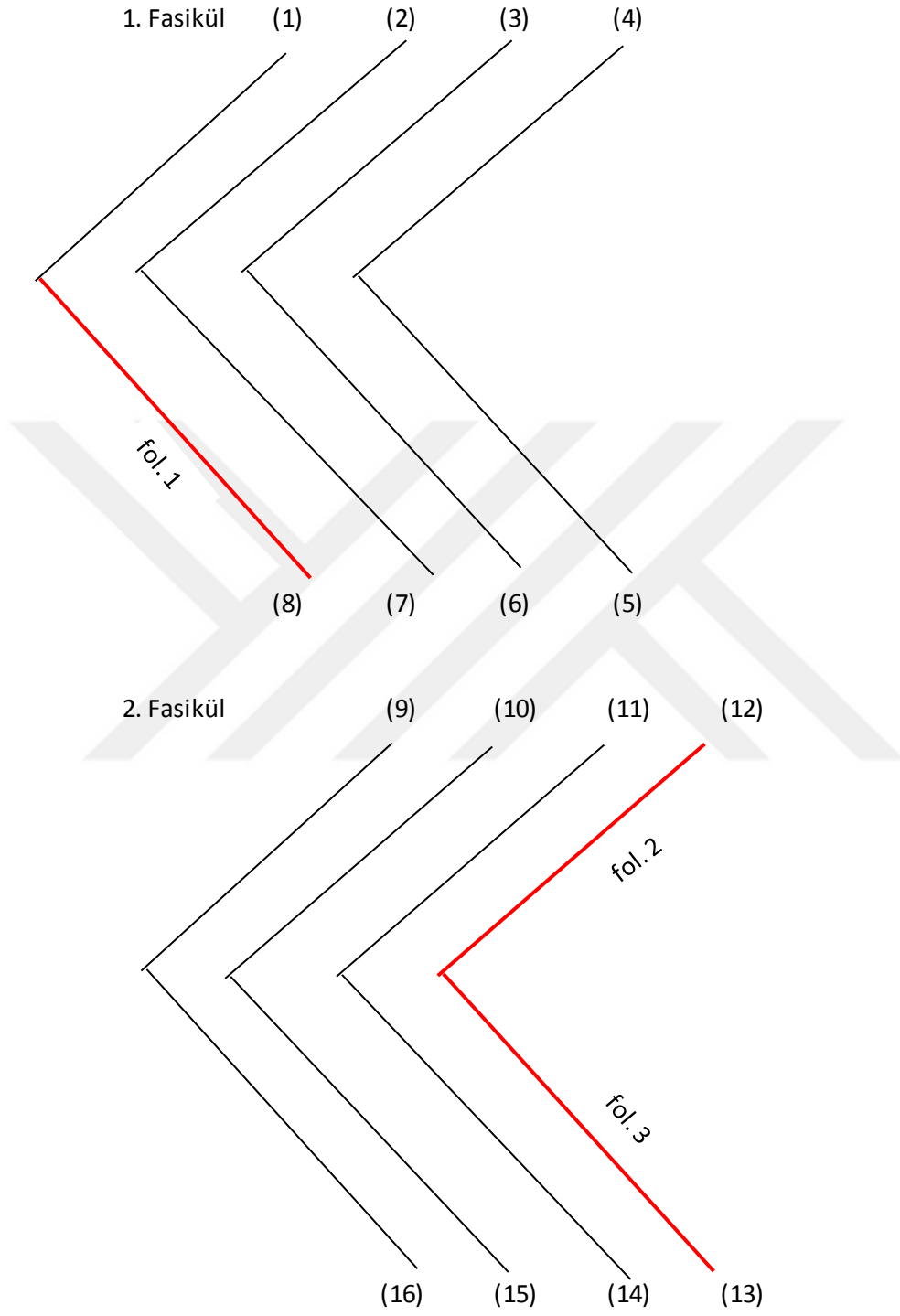
		Lea	Rahel	Yakup'ın Cariyeleri	Yakup'un Halkı	Yakup'un Uşağı	Yakup'un Ailesi	Tanrı'nın Adamı	Debora	Benyamin	Rahel'in ebesi	Yusuf	Yusuf'un Kardeşleri	Anne figürü	Adam
FOLYO 10	r. 19 (fol. 10r)	x	x												
	r. 20 (fol. 10v)	x	x	x											
FOLYO 11	r. 21 (fol. 11r)				x										
	r. 22 (fol. 11v)					x									
FOLYO 12	r. 23 (fol. 12r)	xx	xx	xx			xx	xx							
	r. 24 (fol. 12v)						xx								
FOLYO 13	r. 25 (fol. 13r)				xx		xx								
	r. 26 (fol. 13v)		xx				xx		x	x	x				
FOLYO 14	r. 27 (fol. 14r)											x	xx		
	r. 28 (fol. 14v)											xx	x		
FOLYO 15	r. 29 (fol. 15r)											xx	xx	x	
	r. 30 (fol. 15v)									xx		xxxx	x		x
FOLYO 16	r. 31 (fol. 16r)											xx			
	r. 32 (fol. 16v)														
FOLYO 17	r. 33 (fol. 17r)											x			
	r. 34 (fol. 17v)														
FOLYO 18	r. 35 (fol. 18r)											x			
	r. 36 (fol. 18v)											x			
FOLYO 19	r. 37 (fol. 19r)											xx	x		
	r. 38 (fol. 19v)												xx		
FOLYO 20	r. 39 (fol. 20r)												xx		
	r. 40 (fol. 20v)								x				x		
FOLYO 21	r. 41 (fol. 21r)									x			x		
	r. 42 (fol. 21v)									x			x		
FOLYO 22	r. 43 (fol. 22r)									x		x	xx		
	r. 44 (fol. 22v)												x		
FOLYO 23	r. 45 (fol. 23r)											x			
	r. 46 (fol. 23v)											x	x		
FOLYO 24	r. 47 (fol. 24r)											x	x		
	r. 48 (fol. 24v)						xx					xx	x		

		Potifar'ın Karsı	Potifar'ın Karsının Uşakları	Fırıncı başı	Baş saki	Firavun	Firavun'un Görevlileri	Yusuf'un Uşakları	Şimon	Ruben	Yahuda	Yusuf'un Kahyası	Efrayim	Manasse	Asenat
FOLYO 16	r. 31 (fol. 16r)	x													
	r. 32 (fol. 16v)	xx	xx												
FOLYO 17	r. 33 (fol. 17r)			x	x										
	r. 34 (fol. 17v)			x	x	x	x								
FOLYO 18	r. 35 (fol. 18r)					xx	xx								
	r. 36 (fol. 18v)					x	xx								
FOLYO 19	r. 37 (fol. 19r)							x	x						
	r. 38 (fol. 19v)														
FOLYO 20	r. 39 (fol. 20r)														
	r. 40 (fol. 20v)									x					
FOLYO 21	r. 41 (fol. 21r)														
	r. 42 (fol. 21v)										x				
FOLYO 22	r. 43 (fol. 22r)											xxx			
	r. 44 (fol. 22v)											x			
FOLYO 23	r. 45 (fol. 23r)												x	x	x
	r. 46 (fol. 23v)														
FOLYO 24	r. 47 (fol. 24r)														
	r. 48 (fol. 24v)														

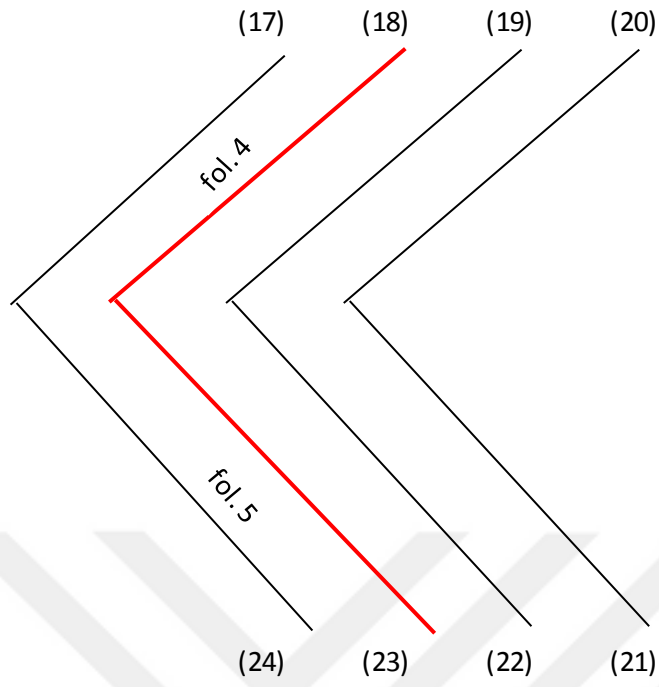
Tablo 7 Araştırmacılara Göre Viyana Genesis El Yazmasında Çalışan Sanatçılar

Folyo	Resim	F. Wickhoff	C.R. Morey	H. Gerstinger	P. Buberl	O. Mazal	P. Serdar Dinçer	
Fol 1	r. 1 (fol. 1r)	Miniatürist	A sanatçısı	1. sanatçı	I. sanatçı	1. sanatçı	1. sanatçı	
	r. 2 (fol. 1v)					2. sanatçı		1. sanatçı ve yardımcısı
Fol 2	r. 3 (fol. 2r)						1. sanatçı	
r. 4 (fol. 2v)	2. sanatçı							
Fol 3		r. 5 (fol. 3r)				Miniatürist	2. sanatçı	3. sanatçı
r. 6 (fol. 3v)	Miniatürist yardımcısı							
Fol 4		r. 7 (fol. 4r)		Miniatürist		2. sanatçı	4. sanatçı	3. sanatçı
r. 8 (fol. 4v)	Miniatürist yardımcısı							
Fol 5		r. 9 (fol. 5r)		Miniatürist	1. sanatçı	5. sanatçı	4. sanatçı	
r. 10 (fol. 5v)	Miniatürist yardımcısı							
Fol 6		r. 11 (fol. 6r)		Miniatürist	2. sanatçı	6. sanatçı	5. sanatçı	
r. 12 (fol. 6v)	Miniatürist							
Fol 7		r. 13 (fol. 7r)		Miniatürist	1. sanatçı	7. sanatçı	6. sanatçı	
r. 14 (fol. 7v)	Miniatürist							
Fol 8		r. 15 (fol. 8r)		Miniatürist	3. sanatçı	III. sanatçı	8. sanatçı	7. sanatçı
r. 16 (fol. 8v)	Miniatürist							
Fol 9		r. 17 (fol. 9r)		Miniatürist	4. sanatçı	IV. sanatçı	9. sanatçı	8. sanatçı
r. 18 (fol. 9v)	Miniatürist							
Fol 10		r. 19 (fol. 10r)	Miniatürist	5. sanatçı	V. sanatçı	10. sanatçı	9. sanatçı	
r. 20 (fol. 10v)	Miniatürist							
Fol 11		r. 21 (fol. 11r)	Miniatürist	6. sanatçı	VI. sanatçı	11. sanatçı	10. sanatçı	
r. 22 (fol. 11v)	Miniatürist							
Fol 12		r. 23 (fol. 12r)	Miniatürist	7. sanatçı	VII. sanatçı	12. sanatçı	11. sanatçı	
r. 24 (fol. 12v)	Miniatürist							
Fol 13		r. 25 (fol. 13r)	Miniatürist	8. sanatçı	VIII. sanatçı	13. sanatçı	12. sanatçı	
r. 26 (fol. 13v)	Miniatürist							
Fol 14		r. 27 (fol. 14r)	Miniatürist	9. sanatçı	IX. sanatçı	14. sanatçı	13. sanatçı	
r. 28 (fol. 14v)	Miniatürist							
Fol 15		r. 29 (fol. 15r)	Miniatürist	10. sanatçı	X. sanatçı	15. sanatçı	14. sanatçı	
r. 30 (fol. 15v)	Miniatürist							
Fol 16		r. 31 (fol. 16r)	Miniatürist	11. sanatçı	XI. sanatçı	16. sanatçı	15. sanatçı	
r. 32 (fol. 16v)	Miniatürist							
Fol 17		r. 33 (fol. 17r)	Miniatürist	12. sanatçı	XII. sanatçı	17. sanatçı	16. sanatçı	
r. 34 (fol. 17v)	Miniatürist							
Fol 18		r. 35 (fol. 18r)	Miniatürist	13. sanatçı	XIII. sanatçı	18. sanatçı	17. sanatçı	
r. 36 (fol. 18v)	Miniatürist							
Fol 19		r. 37 (fol. 19r)	Miniatürist	14. sanatçı	XIV. sanatçı	19. sanatçı	18. sanatçı	
r. 38 (fol. 19v)	Miniatürist							
Fol 20		r. 39 (fol. 20r)	Miniatürist	15. sanatçı	XV. sanatçı	20. sanatçı	19. sanatçı	
r. 40 (fol. 20v)	Miniatürist							
Fol 21		r. 41 (fol. 21r)	Miniatürist	16. sanatçı	XVI. sanatçı	21. sanatçı	20. sanatçı	
r. 42 (fol. 21v)	Miniatürist							
Fol 22		r. 43 (fol. 22r)	Miniatürist	17. sanatçı	XVII. sanatçı	22. sanatçı	21. sanatçı	
r. 44 (fol. 22v)	Miniatürist							
Fol 23		r. 45 (fol. 23r)	Miniatürist	18. sanatçı	XVIII. sanatçı	23. sanatçı	22. sanatçı	
r. 46 (fol. 23v)	Miniatürist							
Fol 24		r. 47 (fol. 24r)	Miniatürist	19. sanatçı	XIX. sanatçı	24. sanatçı	23. sanatçı	
r. 48 (fol. 24v)	Miniatürist							

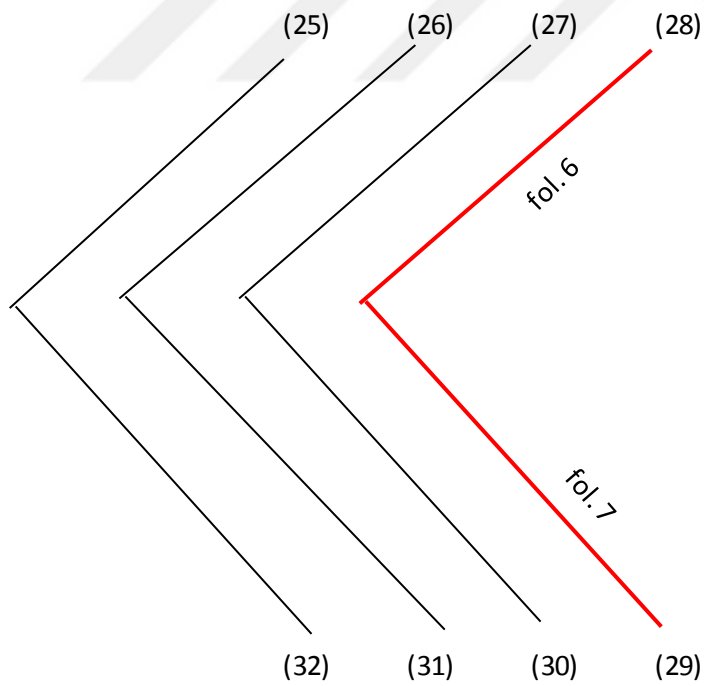
Tablo 8 Viyana Genesis El Yazmasının Yeniden Düzenleme Çalışması

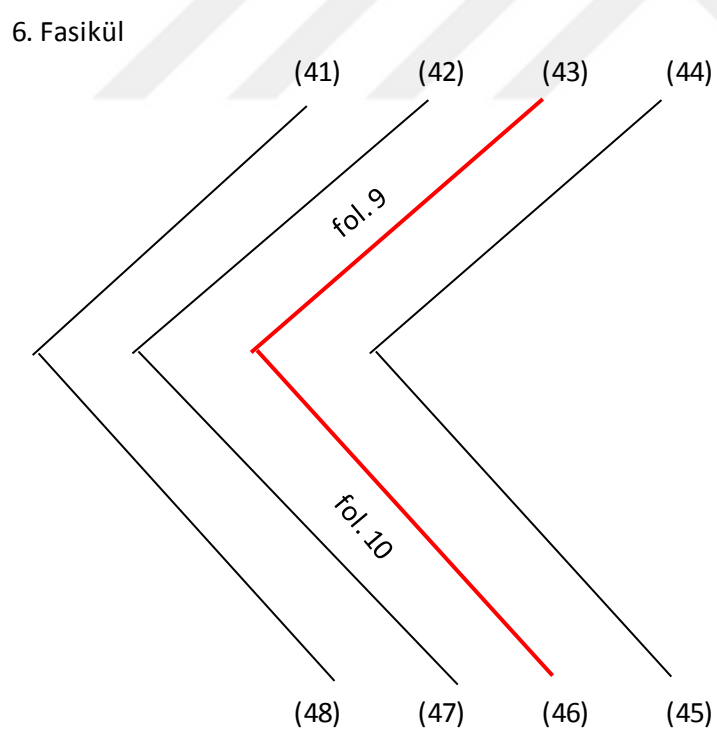
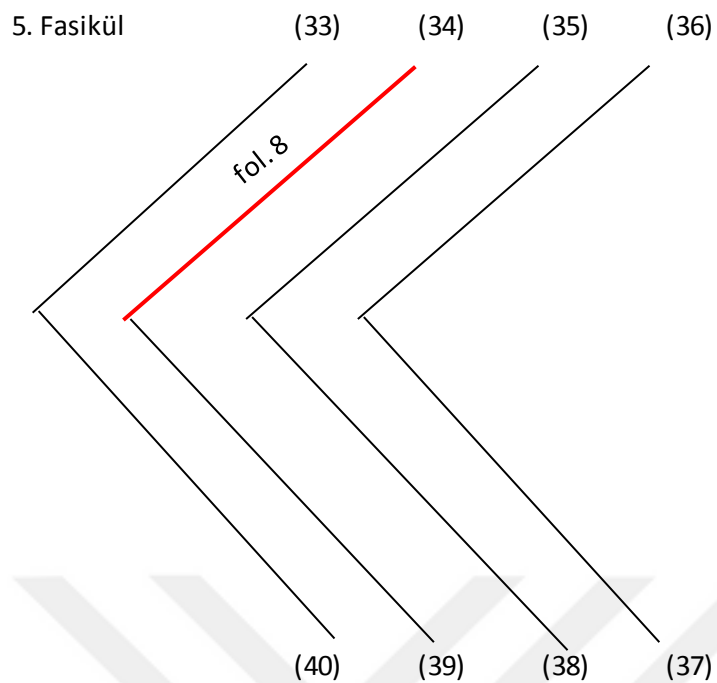


3. Fasikül

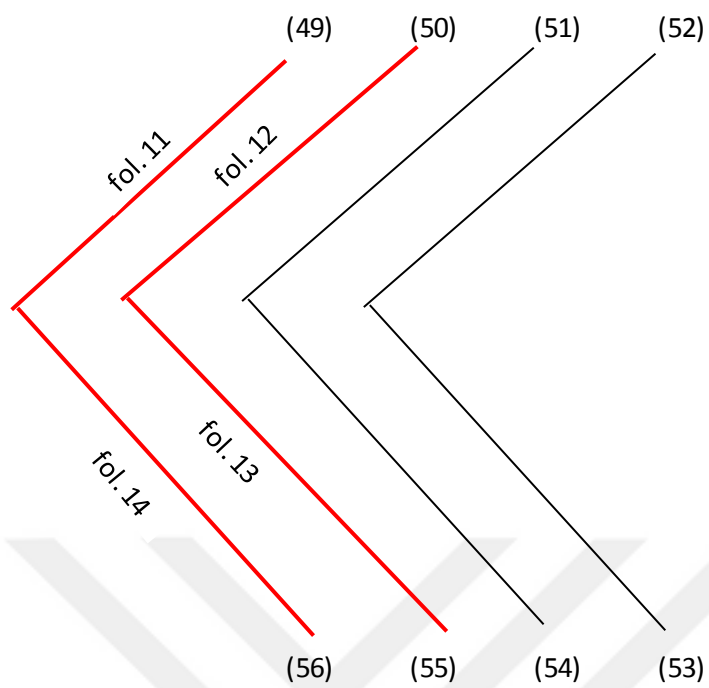


4. Fasikül

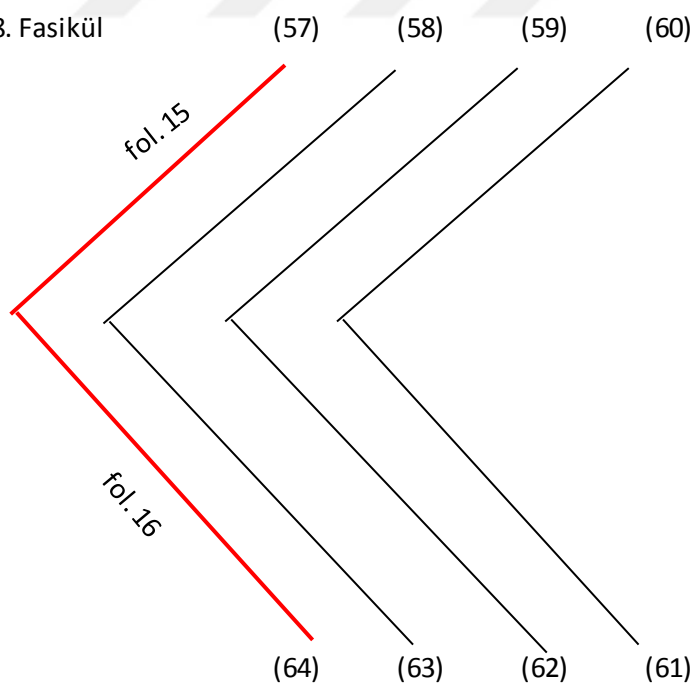




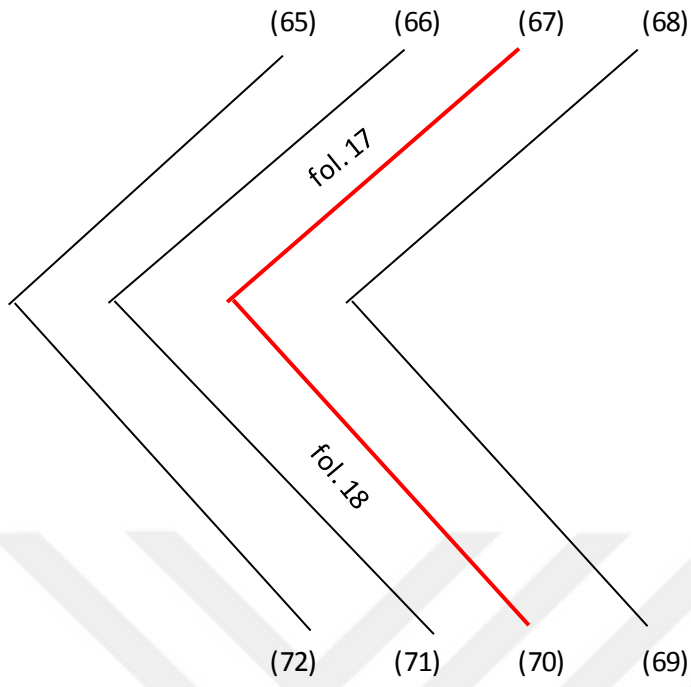
7. Fasikül



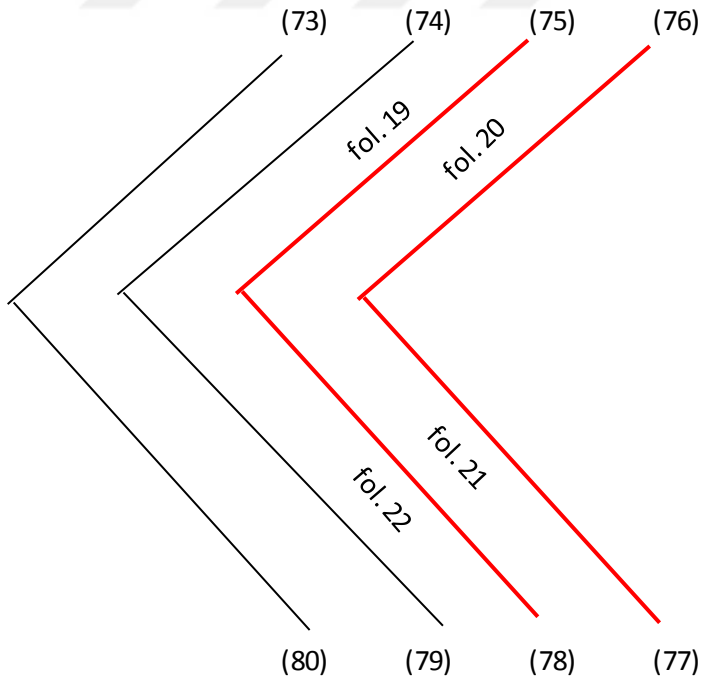
8. Fasikül



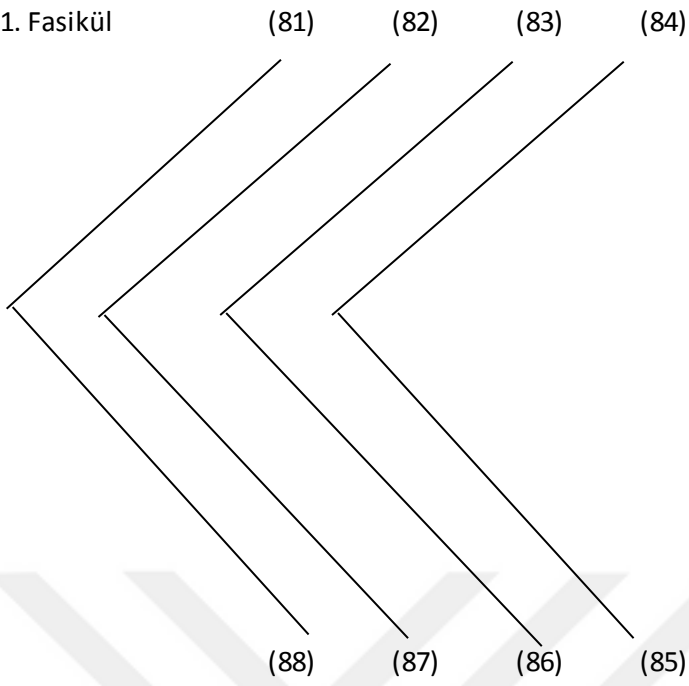
9. Fasikül



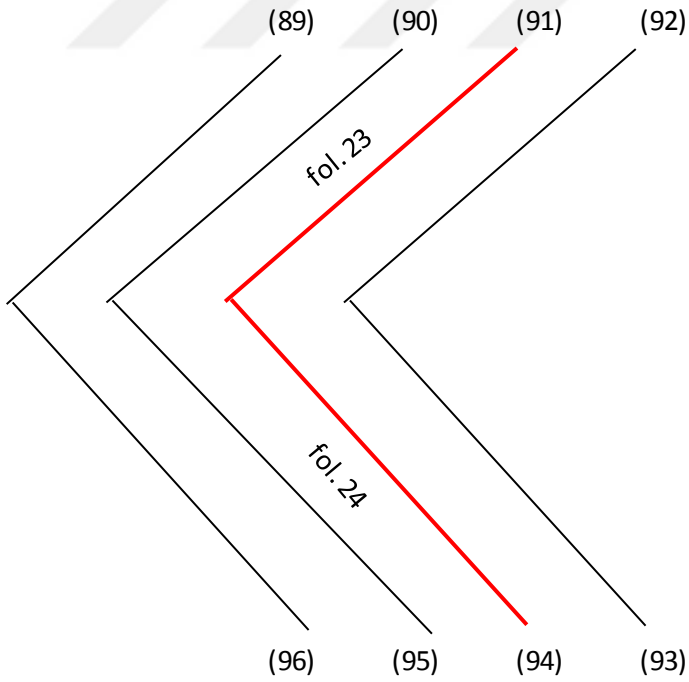
10. Fasikül



11. Fasikül



12. Fasikül



EK-3 RESİMLER



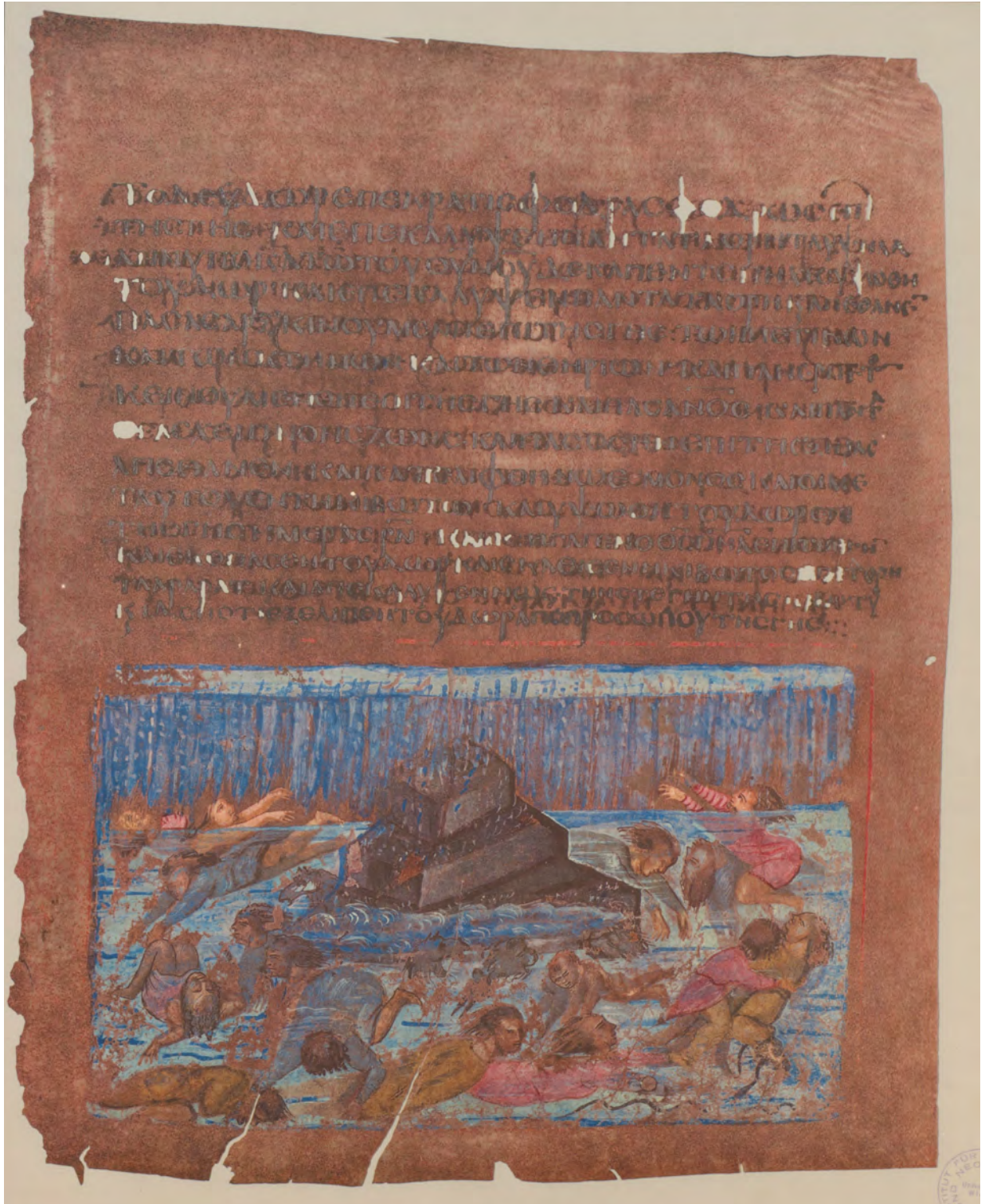
Resim 1 Viyana Genesis el yazması, fol. 1r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 1.



Resim 2 Viyana Genesis el yazması, fol. 1v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 2.



Resim 3 Viyana Genesis el yazması, fol. 2r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 3.



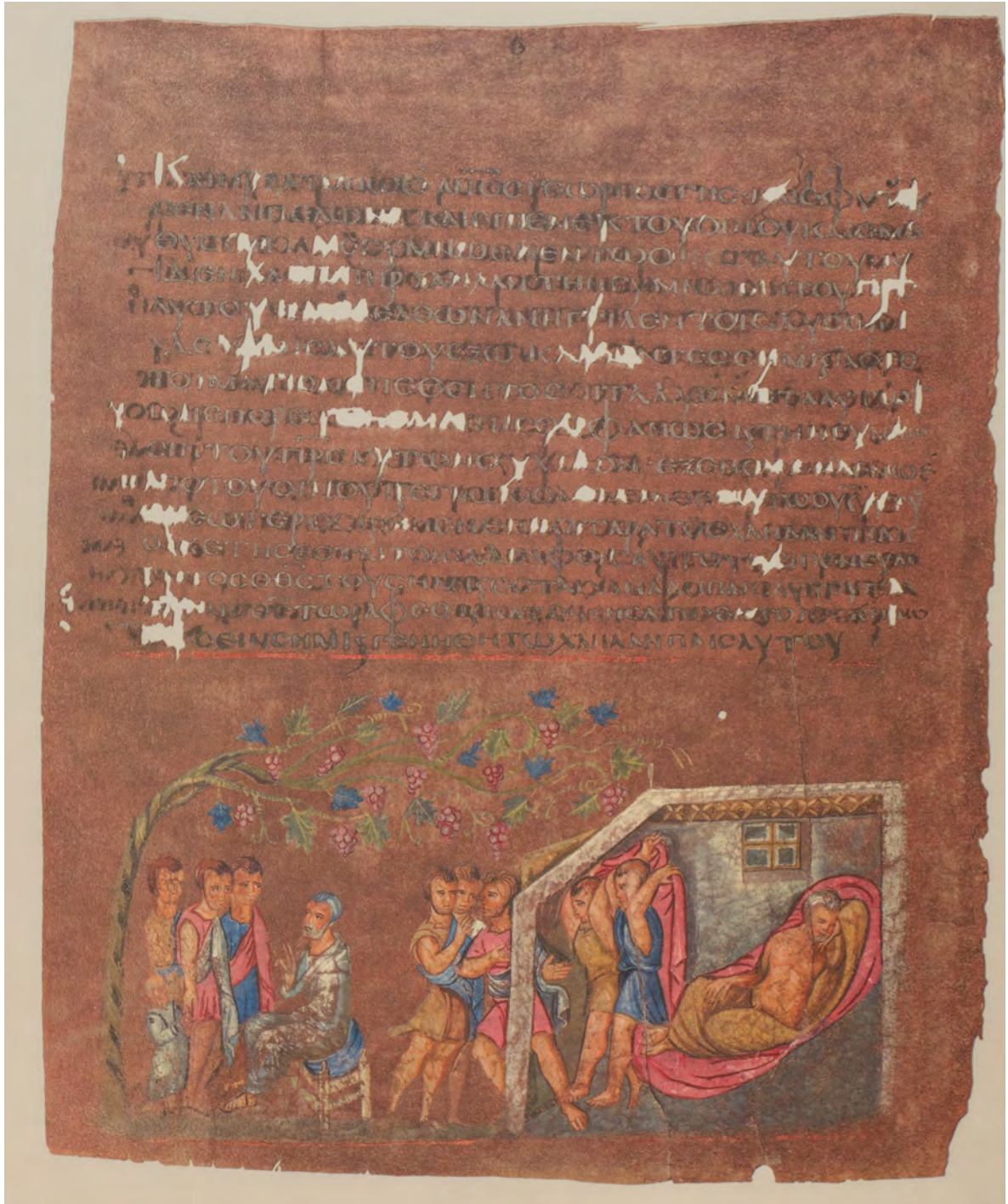
Resim 4 Viyana Genesis el yazması, fol. 2v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 4.



Resim 5 Viyana Genesis el yazması, fol. 3r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 5.



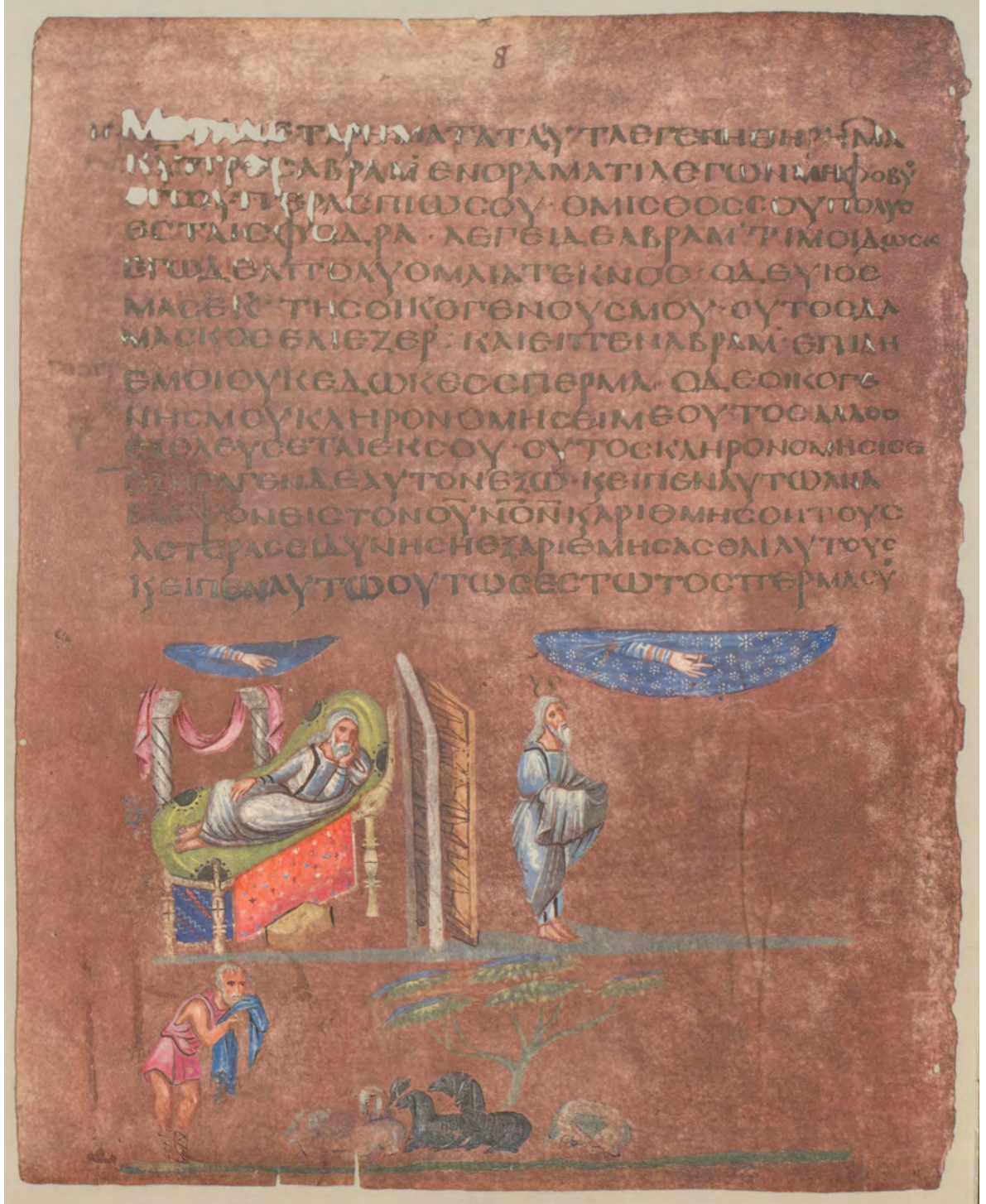
Resim 6 Viyana Genesis el yazması, fol. 3v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 6



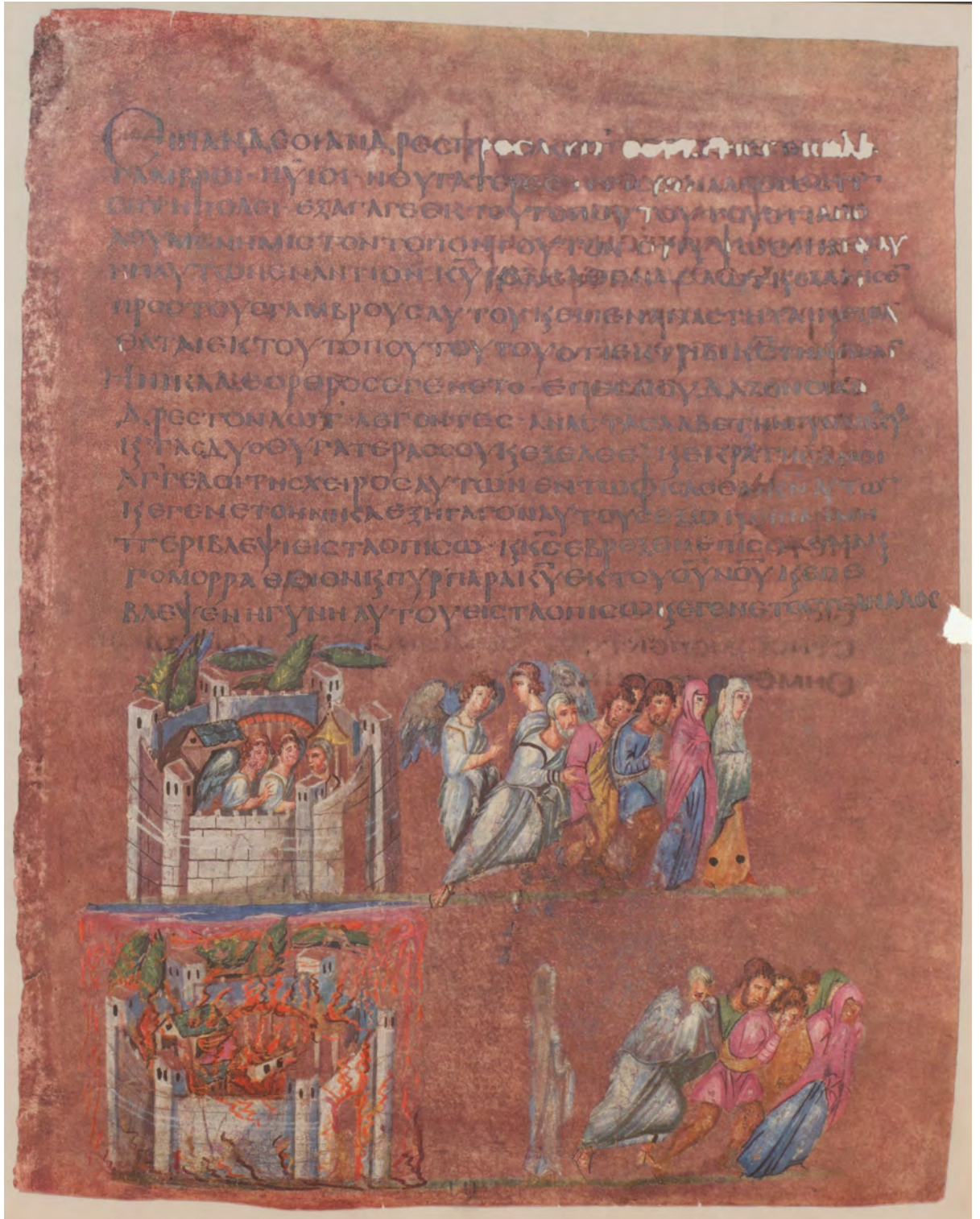
Resim 7 Viyana Genesis el yazması, fol. 4r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 7



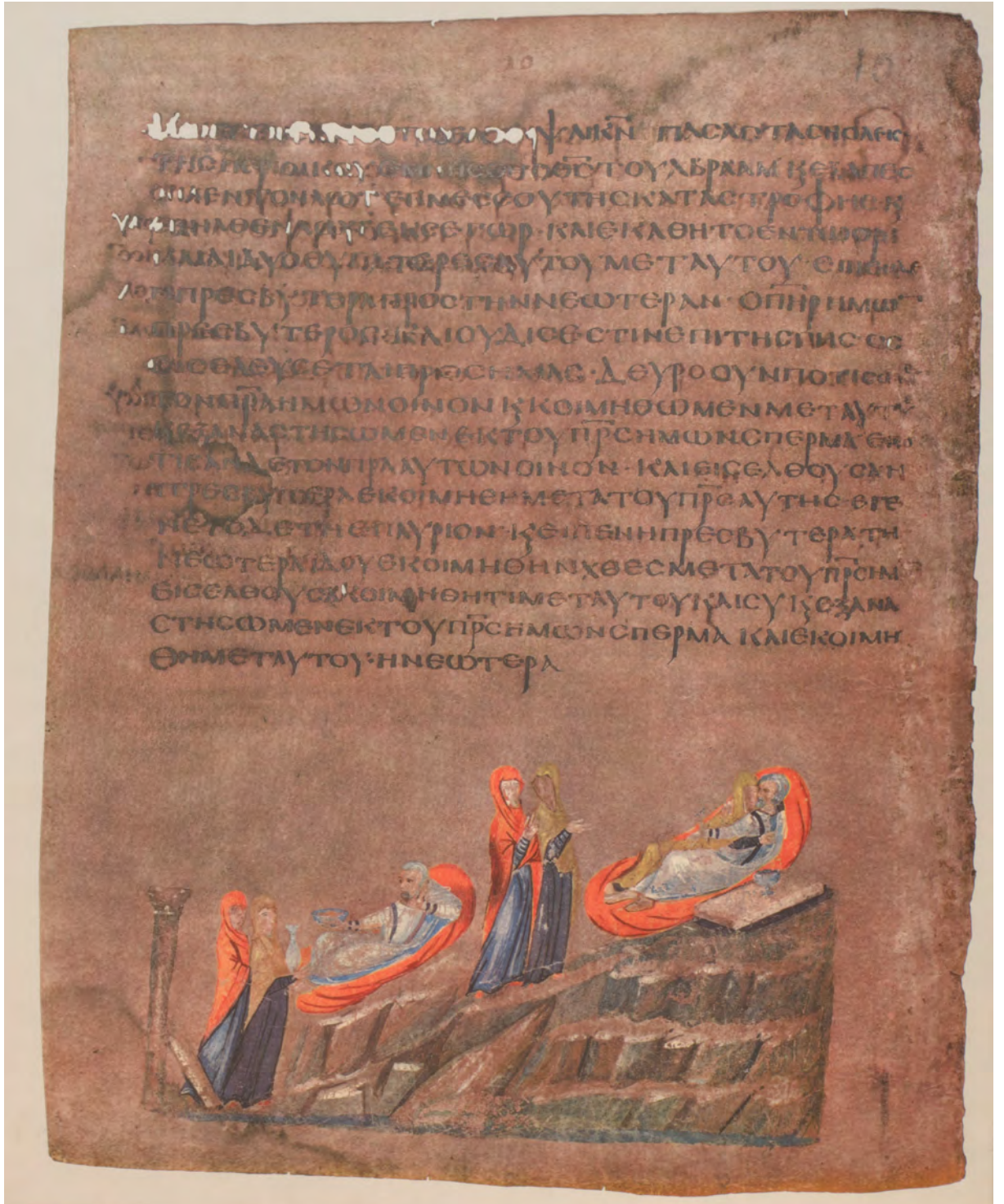
Resim 8 Viyana Genesis el yazması, fol. 4v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 8.



Resim 9 Viyana Genesis el yazması, fol. 5r.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 10 Viyana Genesis el yazması, fol. 5v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 10.



Resim 11 Viyana Genesis el yazması, fol. 6r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 11



Resim 12 Viyana Genesis el yazması, fol. 6v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 12.



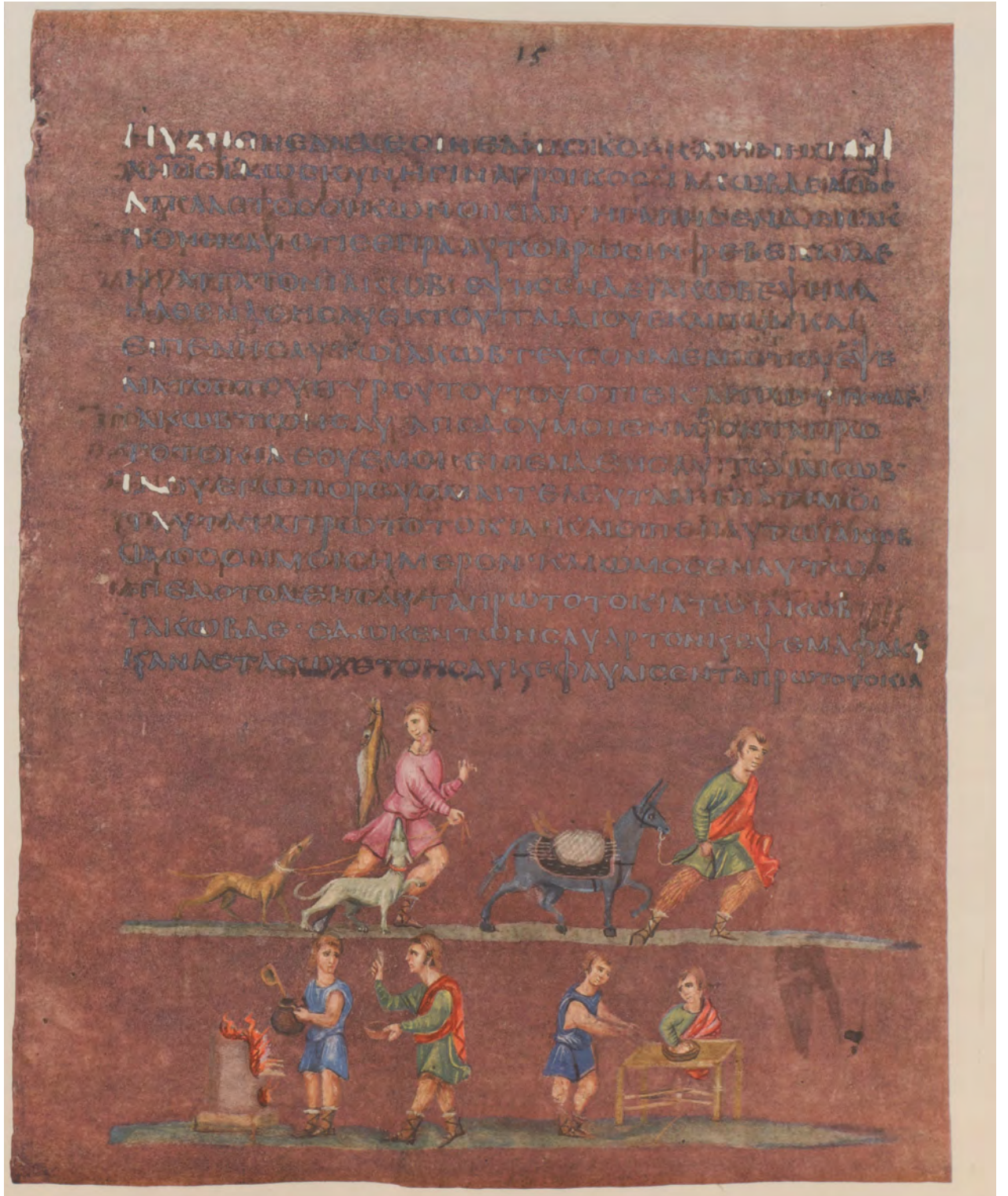
Resim 13 Viyana Genesis el yazması, fol. 7r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 13.



Resim 14 Viyana Genesis el yazması, fol. 7v.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 15 Viyana Genesis el yazması, fol. 8r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 15.



Resim 16 Viyana Genesis el yazması, fol. 8v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 16.

ΚΛΗΥΡΟΓΗΣΕΝΤΕΚΕΣΤΕΓΓΡΩΠΟΔΙΜΟΥ
 ΝΥΠΟΥΠΡΟΤΗΠΟΙΝΩΦΕΜΑΥΤΩΟΙΚΟΝ
 ΚΑΙΕΤΤΕΝΑΥΤΩΑΛΒΗΤΙΣΘΙΩΣ ΕΠΙΕΛΕ
 ΑΥΤΩΙΛΚΩΣ ΟΥΔΩΣΒΙΣΜΟΙΟΥΘΟΝΕΛΗ
 ΚΑΙΟΙΟΙΣΜΟΙΝ ΟΡΗΜΑΤΟΥΤΟΤΤΑΝΤΟΙΝΚΗΝ
 ΤΑΠΡΟΒΑΤΑΣΟΥΚΑΙΦΥΛΑΞΩ ΚΑΙΠΤΕΡΙΟΝ
 ΤΑΠΡΟΚΚΤΑΣΟΥΤΓΑΙΤΑΣΜΕΡΟΝΙΣΙΑ
 ΥΠΡΙΟΝΕΚΕΙΘΕΝΤΓΑΙΤΠΡΟΒΑΤΟΝΦΑΙΟ
 ΕΝΤΟΙΣΑΡΠΑΣΕΝ ΚΑΙΤΑΝΔΙΛΛΟΥΚΟΝ
 ΚΑΙΡΑΝΤΟΝΕΝΤΑΙΣΛΙΞΙΝΕΣΤΑΙΟΙΠΑΣΕΟ
 ΚΑΙΠΡΑΚΟΥΕΣΤΑΙΟΟΥΤΙΔΙΚΑΙΘΕΥΝΗΜ
 ΟΥΤΗΝΗΜΕΓΑΤΗΛΥΡΙΟΠΟΡΙΕΣΤΑΙΟΔΙΣ
 ΟΜΑΥΤΙΟΝΕΟΥ ΚΑΙΤΑΝΟΜΗΝΑΝΡΑΜΤΟ
 ΔΙΛΛΟΥΚΟΝΕΝΤΑΙΣΛΙΞΙΝΕΣΤΑΙΟΝΕΙΤΟ
 ΑΡΗΛΕΝΚΕΚΛΕΜΜΕΜΟΝΕΣΤΑΙΤΑΥΕΜΟ
 ΕΠΙΕΛΕΟΥΤΩΑΛΒΗΤΙΣΚΑΤΑΤΗΡΗΛΕΟΥ



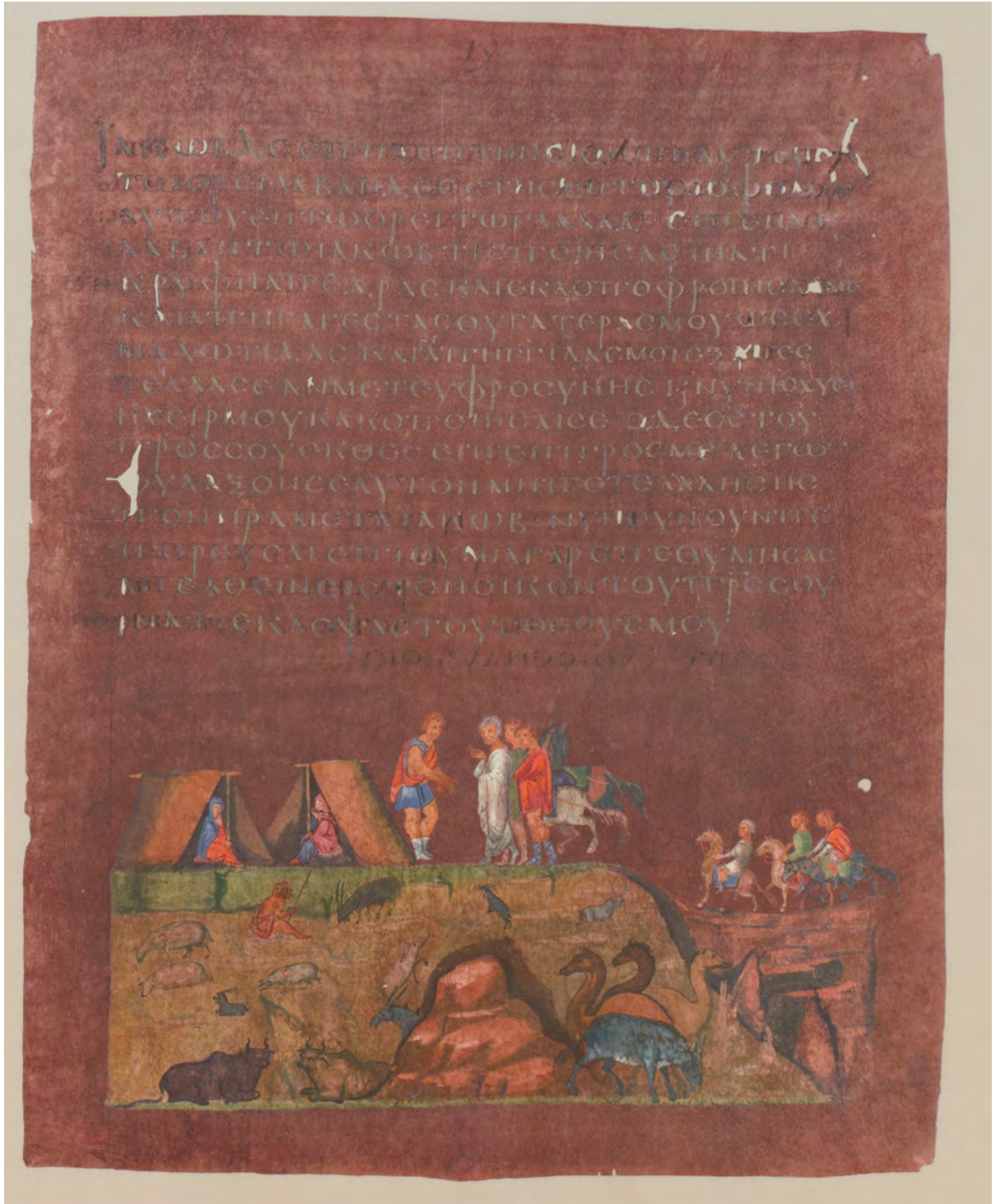
Resim 17 Viyana Genesis el yazması, fol. 9r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 17.



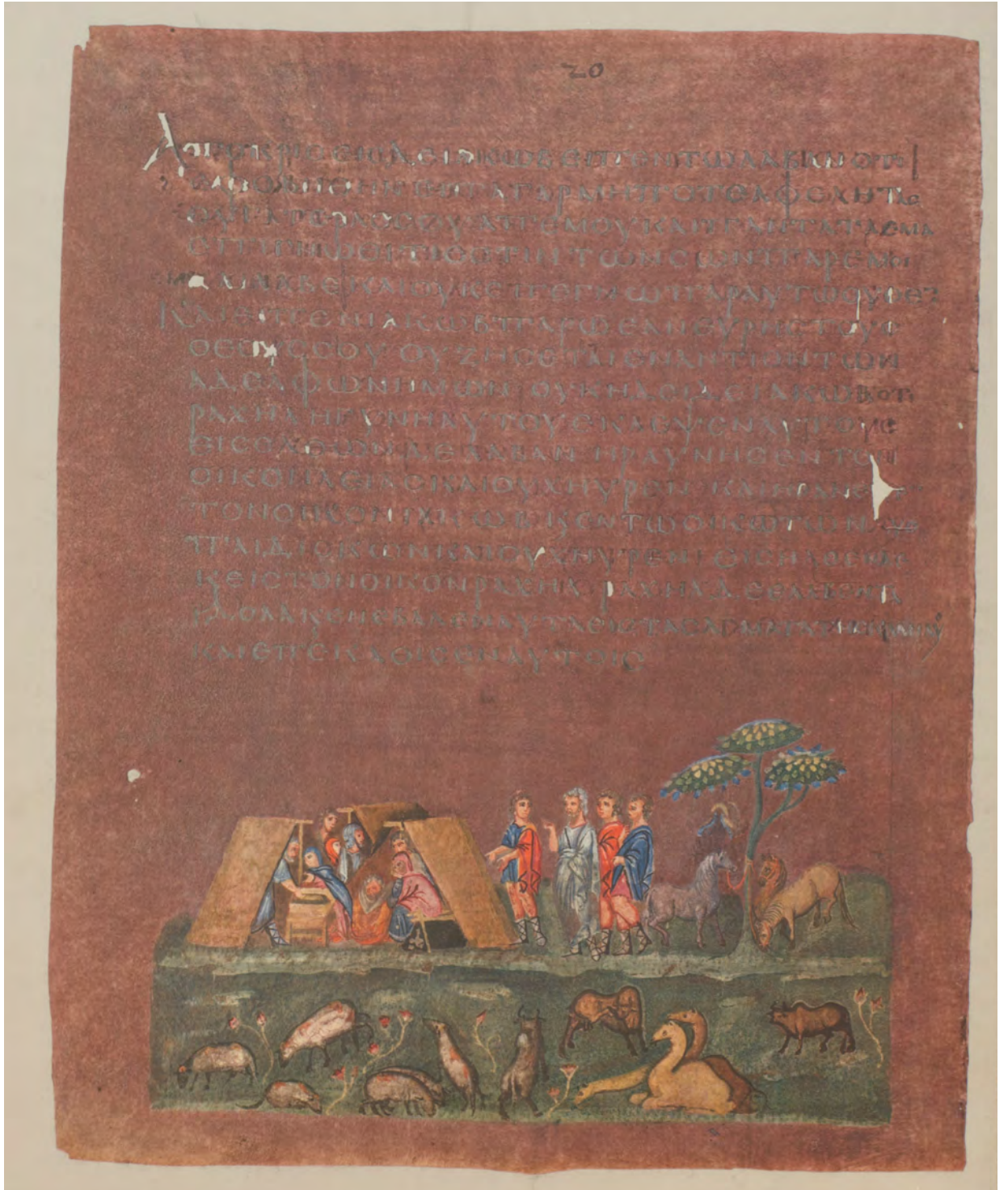
Resim 18 Viyana Genesis el yazması, fol. 9v.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 19 Viyana Genesis el yazması, fol. 10r.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 20 Viyana Genesis el yazması, fol. 10v.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 21 Viyana Genesis el yazması, fol. 11r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 21.



Resim 22 Viyana Genesis el yazması, fol. 11v.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 23 Viyana Genesis el yazması, fol. 12r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 23.



Resim 24 Viyana Genesis el yazması, fol. 12v.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 25 Viyana Genesis el yazması, fol. 13r.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



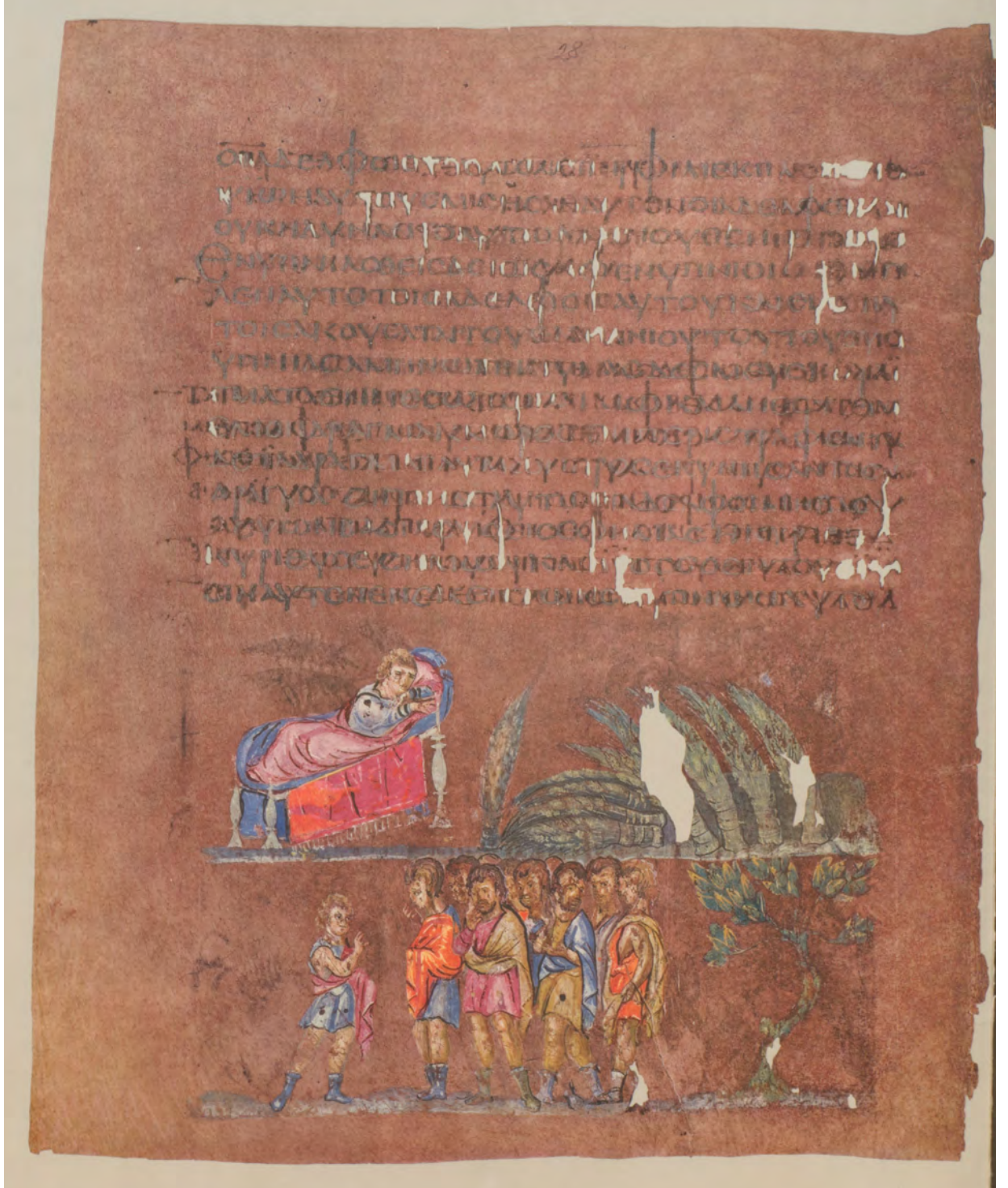
Resim 26 Viyana Genesis el yazması, fol. 13v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 26.



Resim 27 Viyana Genesis el yazması, fol. 14r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 27.



Resim 28 Viyana Genesis el yazması, fol. 14v.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 29 Viyana Genesis el yazması, fol. 15r.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 30 Viyana Genesis el yazması, fol. 15v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 30.



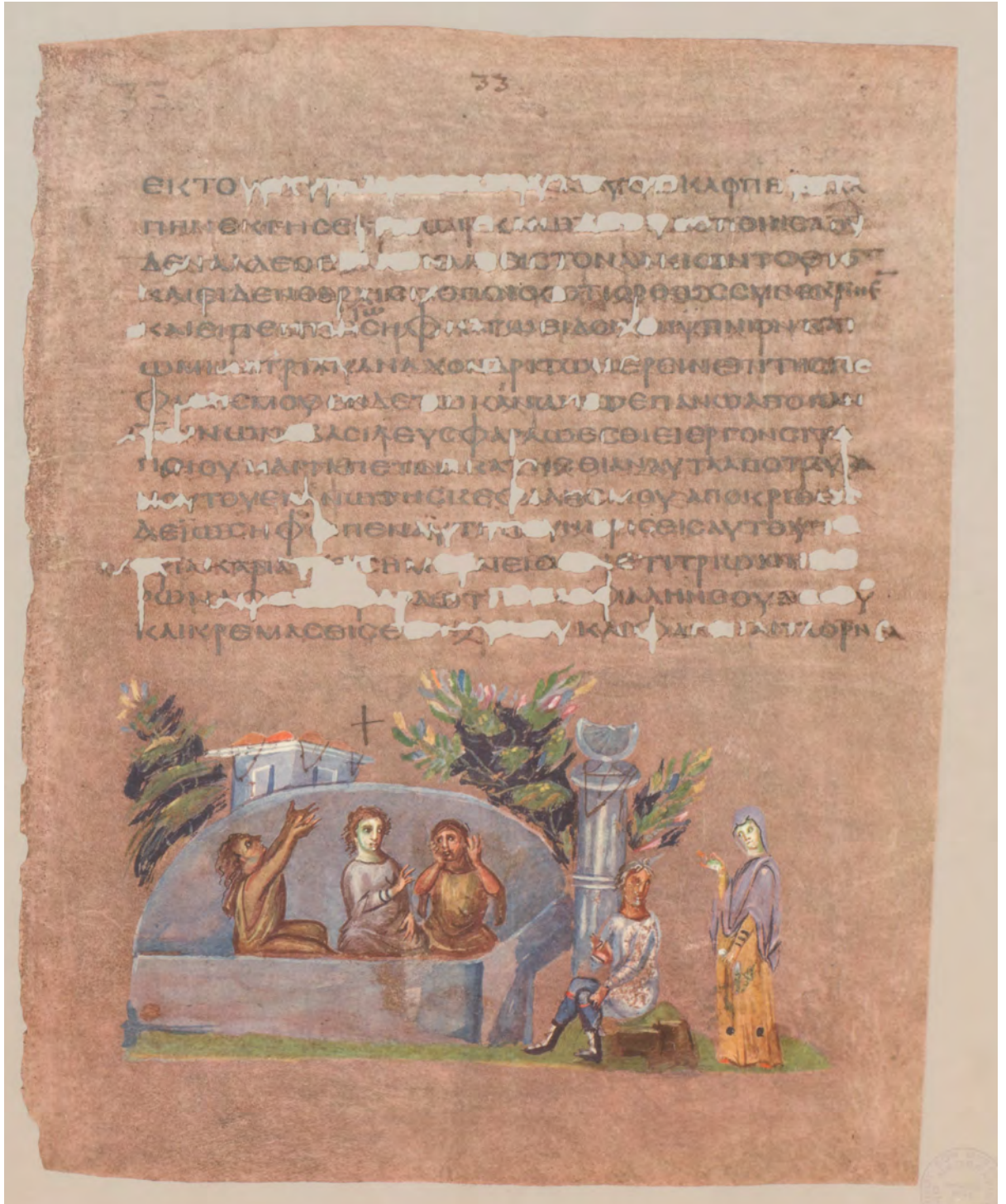
Resim 31 Viyana Genesis el yazması, fol. 16r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 31.



Resim 32 Viyana Genesis el yazması, fol. 16v.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.



Resim 33 Viyana Genesis el yazması, fol. 17r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 33.



Resim 35 Viyana Genesis el yazması, fol. 18r.

Kaynak: Vienna, ©Österreichische Nationalbibliothek, 2014'de yayınlama hakkı alınmıştır.

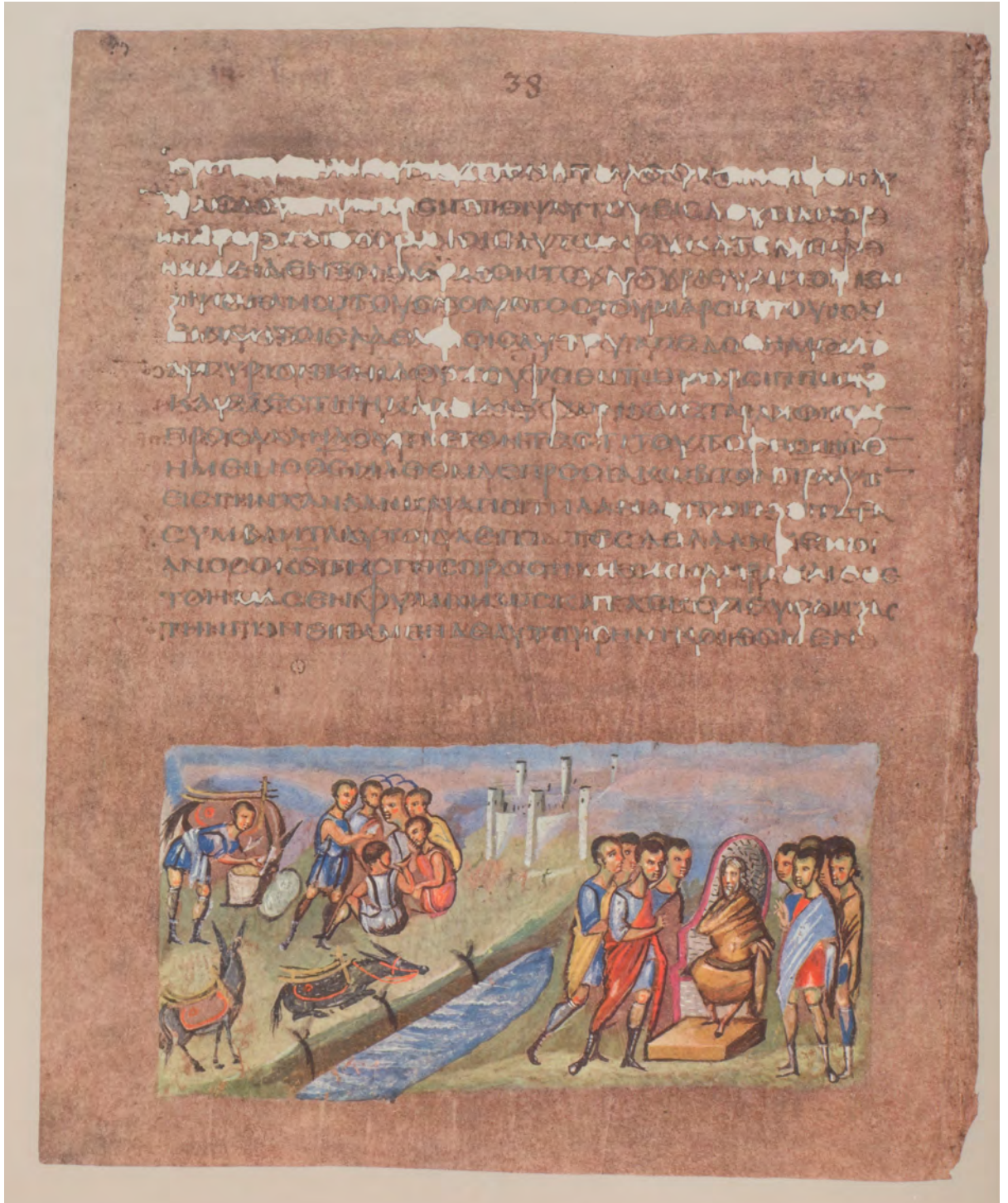


Resim 36 Viyana Genesis el yazması, fol. 18v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 36.

A medieval manuscript illustration depicting a group of men in various states of dress. On the left, several men in simple tunics and hose are engaged in a communal activity, possibly a meal or a game, involving large bowls or containers. One man is seated on the right, while others are standing or kneeling, interacting with the bowls. The scene is set outdoors on a sandy or dirt ground. The style is characteristic of medieval manuscript illumination, with flat colors and simple outlines.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 37.



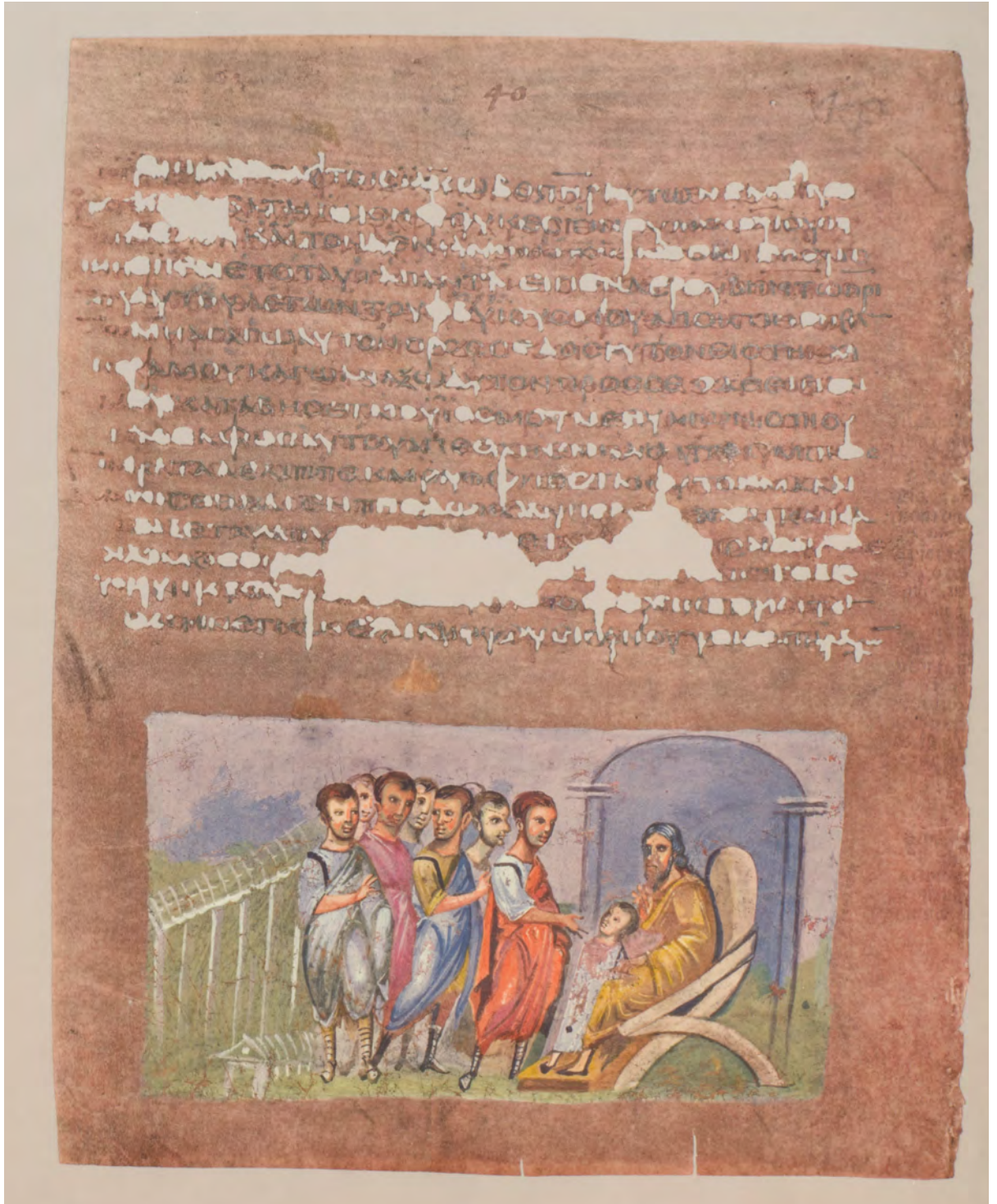
Resim 38 Viyana Genesis el yazması, fol. 19v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 38.



Resim 39 Viyana Genesis el yazması, fol. 20r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 39.



Resim 40 Viyana Genesis el yazması, fol. 20v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 40.



Resim 41 Viyana Genesis el yazması, fol. 21r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 41.



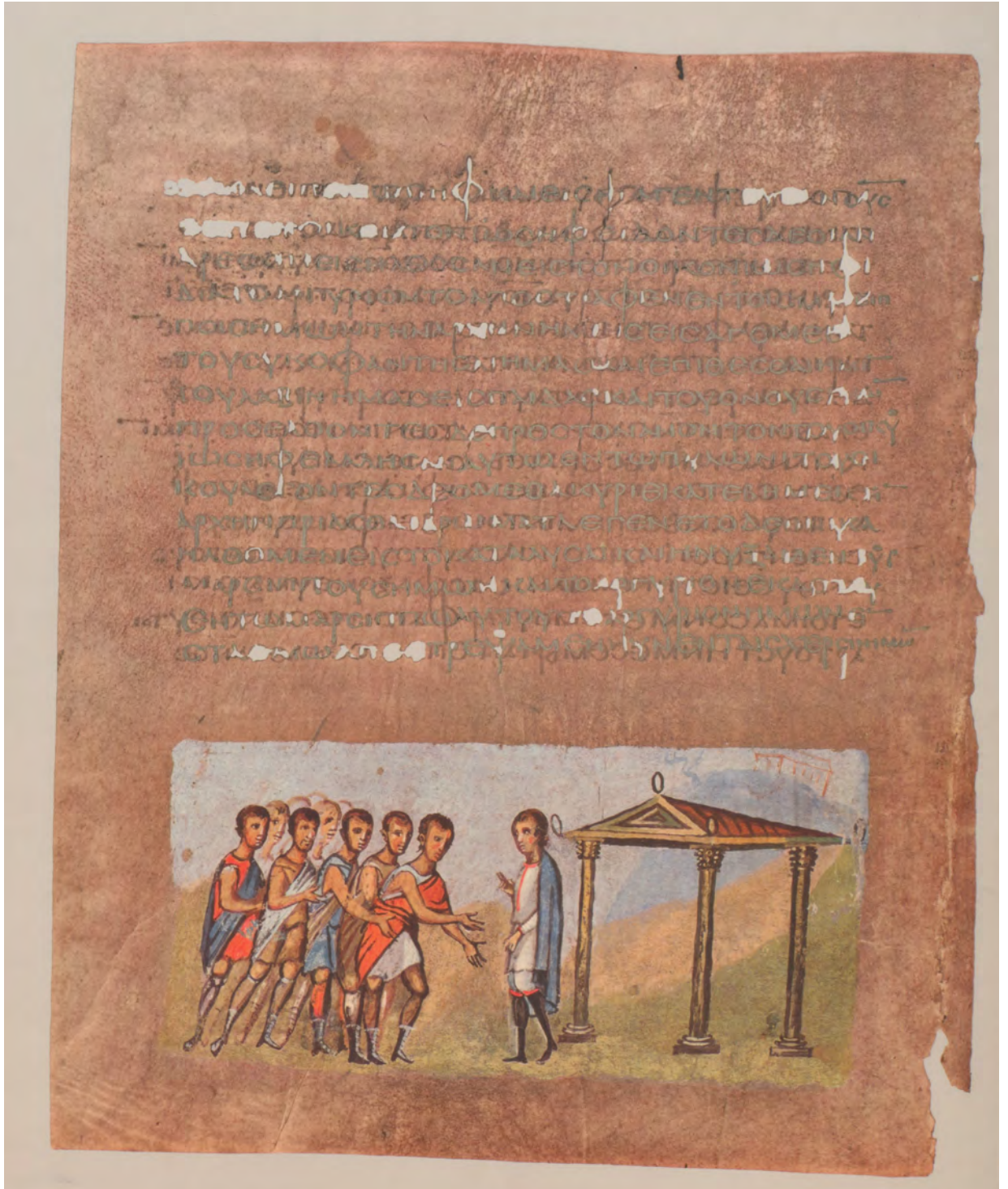
Resim 42 Viyana Genesis el yazması, fol. 21v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 42.



Resim 43 Viyana Genesis el yazması, fol. 22r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 43.



Resim 44 Viyana Genesis el yazması, fol. 22v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 44.



Resim 45 Viyana Genesis el yazması, fol. 23r.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 45.



Resim 46 Viyana Genesis el yazması, fol. 23v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 46.



Resim 48 Viyana Genesis el yazması, fol. 24v.

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r. 48.



Resim 49 Quedlinburg Itala el yazması, fol. 2r.

Kaynak: Weitzmann, 1977, a.g.k., r. 5.



Resim 50 Ashburnham Pentateuch el yazması, fol. 9r.

Kaynak: Weitzmann, 1977, a.g.k., r. 45.



Resim 51 Rabbula İncilleri, fol. 14v.

Kaynak: R. Garrucci (1876). *Storia della arte christiana*, III. Prato. r. 140(1)



Resim 52 Paris Suriye Kutsal Kitabı, fol. 46r.

Kaynak: Weitzmann, 1977, a.g.k., r. 39.



Resim 53 Aziz Augustus İncili, fol. 129v.

Kaynak: Weitzmann, 1977, a.g.k., r. 42.



Resim 54 British Library Kanon Tabloları, fol. 11r.

Kaynak: Weitzmann, 1977, a.g.k., r. 43.



10. BL. 13^v, Ham Telling His Brothers
and Shem and Japheth Covering Noah

Resim 55 Cotton Genesis el yazması, fol. 13v.

Kaynak: *Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., r. 10.*



20. BL. 27^v, Abraham's Return

Resim 56 Cotton Genesis el yazması, fol. 27v.

Kaynak: *Weitzmann and Kessler, 1986, a.g.k., r. 21.*



Resim 57 Rossano İncilleri, fol. 1r.

Kaynak: Weitzmann, 1977, a.g.k., r. 29.



Resim 58 Sinop İncili, fol. 29r (detay).

Kaynak: <https://ica.princeton.edu/images/millet/manuscript/bgmparissupplgr1286.029rb.jpg> (Erişim Tarihi: 03.12.2015)



Resim 59 S. Marko narteks mozaikleri, Yaradılış sahneleri (genel)

Kaynak: Pınar Serdar Dinger, 2016, Ocak



Resim 60 Octateuch el yazmaları, Vaticanus Graecus 747, fol. 31r.

Kaynak: Weitzmann and Bernabò, 1999, a.g.k., r. color fig. 3.



Resim 61 S. Vitale mozaikleri (detay), Avram (İbrahim) ve Melkisedek, 6. yüzyıl

Kaynak: <http://diglib.library.vanderbilt.edu/act-imagelink.pl?RC=32209> (Erişim Tarihi: 10.05.2016)



Resim 62 S. Maria Maggiore Kilisesi mozaikleri, Laban'ın Sürülerini Oğulları Arasında Paylaşması, 5. yüzyıl

Kaynak: Wilpert, 1916, a.g.k., r. 14



Resim 63 S. Maria Maggiore Kilisesi mozaikleri, Yakup ve Haberciler, 5. yüzyıl

Kaynak: Wilpert, 1916, a.g.k., r. 13



Resim 64 Ravenna Başpiskoposluk Müzesi, Maximianus Katedrası (detay), Potifar'ın Karısı ve Yusuf'un 6. yüzyıl

Kaynak: http://www.warfare.altervista.org/6-10/Maximian_Throne-left.jpg (Erişim Tarihi: 10.05.2016)



Resim 65 Antiohia Rölyef, Yusuf'un Düş Yorumlaması, 5. yüzyılın sonu 6. yüzyılın başı

Kaynak: <http://ica.princeton.edu/images/pumuseum/r100208A.jpg> (Erişim Tarihi: 03.12.2015)



Resim 66 Via Latina Katakompı, Yakup'un Efrayim ile Manaşşe'yi Kutsaması, 4. yüzyıl

Kaynak: <https://ica.princeton.edu/images/Romancemeteries/Vialatina/ICS306.jpg> (Erişim Tarihi: 18.12.2015)



Resim 67 Viyana Genesis El Yazması, fol. 8v (detay)

Kaynak: Mazal, 1980, a.g.k., r.16



Resim 68 Viyana Genesis El Yazması, fol. 8v (detay)

Kaynak: Weitzmann, 1977, a.g.k., r.29, 1980

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı: Pınar SERDAR DİNÇER

Yabancı Dil: Yunanca (iyi), İngilizce (iyi), Almanca (orta)

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara/ 13.12.1978

E-Posta: pinarserdar@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

Önlisans 1997-2000 Başkent Üniversitesi (Ankara), SBMYO, Turizm Rehberliği Programı

Lisans 2000-2005 Ankara Üniversitesi (Ankara), Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi, Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans 2007-2010 Hacettepe Üniversitesi (Ankara), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü

Doktora 2010-2016 Anadolu Üniversitesi (Eskişehir), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü

Ocak 2006-Ocak 2007, Başkent Üniversitesi (BÜDAM), Çağdaş Yunanca Birimi Okutman

Eylül 2007-Haziran 2008, Hacettepe Üniversitesi Yabancı Diller Meslek Yüksekokulu, Yunanca Okutman

Temmuz 2008-Eylül 2011, Kapadokya Meslek Yüksekokulu, Öğretim Görevlisi

Ekim 2012-Mart 2015, Atılım Üniversitesi, Kültür ve Sosyal İşler Müdürü

Nisan 2015-Nisan 2016, Viyana Üniversitesi Bizans ve Yeni Yunanca Araştırmaları Enstitüsü, Araştırmacı

Makaleler

Önengüt F. ve Serdar P. (2011). *Stoneworks With Animal Figures From The Mediterranean Coasts of Anatolia During The Byzantine Period*. 15th Symposium of the Mediterranean Archaeology in Catania, İtalya-Sicilya.

Serdar P. (2012). *Side Müzesi'nde Bulunan Bizans Dönemi'ne Ait Taş Eserlerin Değerlendirilmesi*. AKMED (Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü), Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması I: Anadolu Akdenizi Sempozyumu, Antalya.

Serdar Dinçer P. (2012). *Geç Roma Erken Bizans Sanatında İon Kymationu*. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (Ankara Üniversitesi), VI. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu, Ankara (Yayın aşamasında).

Ulusal ve Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiriler ve Posterler

Önengüt F. ve Serdar P. (2011). *Stoneworks With Animal Figures From The Mediterranean Coasts of Anatolia During The Byzantine Period*. 15th Symposium of the Mediterranean Archaeology in Catania, 3 - 5 Mart 2011, İtalya-Sicilya. (Poster-Özet)

Serdar, P. (2011). *Byzantine Liturgical Stoneworks in Side*. 15th Symposium of the Mediterranean Archaeology in Catania, 3 - 5 Mart 2011, İtalya-Sicilya (Poster-Özet).

Serdar P (2012). *Side Müzesi'nde Bulunan Bizans Dönemi'ne Ait Taş Eserlerin Değerlendirilmesi*. AKMED (Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü), Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması I: Anadolu Akdenizi Sempozyumu, 04-07 Kasım 2009, Antalya.

Serdar Dinçer P. (2012). *Geç Roma Erken Bizans Sanatında İon Kymationu*. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (Ankara Üniversitesi), VI. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu, 27-29 Kasım Ankara 2012.

Ödüller

2015 Doktora Sırası Araştırma Bursu (TÜBİTAK), Viyana Üniversitesi Bizans ve Yeni Yunanca Araştırmaları Enstitüsü