



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

BİZANS SANATINDA ÂDEM ve HAVVA İMGELERİ

Şükran Ünser

Yüksek Lisans

Ankara, 2013

BİZANS SANATINDA ÂDEM ve HAVVA İMGELERİ

Şükran Ünser

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

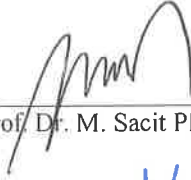
Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Şükran Ünser tarafından hazırlanan “BİZANS SANATINDA ÂDEM ve HAVVA İMGELERİ” başlıklı bu çalışma, [Savunma Sınavı Tarihi] tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Prof. Dr. Sema DOĞAN (Başkan ve Danışman)


Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Üye)


Prof. Dr. Yelda OLCAY UÇKAN (Üye)


Doç. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Üye)


Doç. Dr. Yunus KOÇ (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.06.2013



Şükran Ünser

“küçük Asya’ya”

ÖZET

ÜNSER, Şükran, *Bizans Sanatında Adem ve Havva İmgeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.

Tezimizin ana konusunu Bizans sanatında Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünün ele alınış biçimi oluşturmaktadır. Çalışmamızda, Adem ve Havva'nın Yaratılış sahnelerinin seçimi, kaynakları, tasvirlerin ikonografik özellikleri ve liturjik işlevleri incelenerek örnekler arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinilmiştir.

Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren karşımıza çıkan Adem ve Havva figürleri, Bizans'ın geç dönemlerine kadar çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir. Hristiyan sanatının erken dönemlerinde sıklıkla görülen Adem ve Havva'nın Düşüş'ünü anlatan kurtuluş temalı sembolik anlatım, Bizans sanatının erken dönemlerinden itibaren yerini geniş sikluslar halinde tasvir edilmiş sahnelere bırakmıştır. İkonoklasmos öncesi bazı önemli eserlerle sınırlı olan Yaratılış siklusu, İkonoklasmos sonrası daha yoğun bir şekilde tasvir edilmiştir. Tasvir edilen grupta yer alan eserler *homilye* kopyaları, Octateuch el yazmaları ve fildişi kutulardır. Bunun yanında, Bizans anıtsal mimari eserlerde görmeye alışık olmadığımız sahneler bazı Ortodoks ve Katolik kiliselerde Bizans sanatı özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızda önemli bir yere sahip olan Bizans kökenli Cotton Genesis el yazması Bizans sanatı yerine Batı sanatında çeşitli sanat eserlerinde yoğun bir şekilde kopyalanmıştır. Bu çerçevede, Bizans sanatına ait eserlerin yanında Batı sanatından ve Bizans sanatı ikonografik özellikleri gösteren eserlere de çalışmamızda yer verilmiştir.

Çalışma esnasında Bizans ve Batı kiliselerinin Adem ve Havva'nın öyküsüyle ilgili yaratılış, cinsel kimlik ve İlk Günah gibi temel meselelere yaklaşım farkı olduğu görülmüş ve bunun, sanat eserlerinde öykünün ele alınış biçimini etkilediği görülmüştür. Eserler incelenirken Yaratılış öyküsüne ilişkin teolojik yorumlardan yararlanılarak bazı karşılaştırmalar yapılmıştır. Bunun yanında, öyküyle ilgili daha önce din adamları tarafından yapılmış yorumlara da yer vermiş olan bazı önemli feminist yazarların yorumlarına da değinilmiştir.

Tezle Hristiyan sanatının bu iki kolu arasında var olan dünya görüşü farklılıklarına aydınlatıcı bir açılım getirilmeye çalışılmıştır. Konunun bizden sonraki araştırmalara ışık tutacağını düşünmekteyiz.

Anahtar kelimeler: Adem ve Havva, yaratılış, Bizans, Batı, Düşüş, cinsel kimlik, İlk Günah.

ABSTRACT

ÜNSER, Şükran, *Images Of Adam And Eve In Byzantine Art*, Master Thesis, Ankara, 2013.

The main subject of the thesis is to study the Creation story of Adam and Eve and the way it is approached in Byzantine Art. We mention the similarities and differences among the examples by examining the selection, sources, the iconographic features and liturgical functions of the creation scenes of Adam and Eve.

Depicted since the early Christian Art, Adam and Eve figures have been pictured in various forms until the late Byzantine Period. Symbolic scenes rendering the Fall of Man with the salvation theme which were frequently depicted in Early Christian Era have given place to extensively illustrated cycles from the early Byzantine art. Creation cycle that is confined with some important monuments before Iconoclasm has been illustrated more intensively after Iconoclasm. These monuments are homily copies, Octateuch manuscripts and ivory boxes. Furthermore, we encounter some scenes following Byzantine art forms in Orthodox and Catholic churches with which we aren't familiar in Byzantine monumental works of art. A Byzantine manuscript Cotton Genesis, which has an important place in our study, was extensively copied in Western art. In this context, we have also included art works belonging to Western art and showing Byzantine iconographic features besides Byzantine works.

It has been noticed during our study that Byzantine and Western churches approach the issues about the story of Adam and Eve, like creation, sexual identity and original sin differently, and this affected the way the story was treated in religious works of art. While we were analyzing the monuments, we made some comparisons benefiting from the theological comments about Creation story. In addition to this, we also included interpretations from some of the important feminist authors who allude the patristic exegeses about the story of Adam and Eve as well.

We attempted to bring an stimulating point of view to the differences in world view that exists between two different arms of Christian art. We hope that this study will lead to further studies.

Key words: Adam and Eve, creation, Fall, Byzantine, Western, sexual identity, Original Sin.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
ÖNSÖZ.....	xvi
GİRİŞ	1
YARATILIŞ ÖYKÜSÜNÜN TEOLOJİK OLARAK ELE ALINIŞI.....	6
1.1. ADEM VE HAVVA’NIN YARATILIŞ SIRASINA GÖRE YORUMLANIŞI ..	9
1.2. TANRI’NIN İHTARI VE İHTARININ İHLAL EDİLİŞİ	14
1.3. HAVVA VE BAŞTAN ÇIKARMA	17
1.4. İLK GÜNAH DOKTRİNİ	19
ADEM VE HAVVA’NIN YARATILIŞ ÖYKÜSÜNE YER VEREN BAZI SANAT ESERLERİ	25
2.1. ERKEN HİRİSTİYAN DÖNEMİ-SEMBOLİK SAHNELER	25
2.2. EL YAZMALARI	34
2.2.1. Cotton Genesis.....	34
2.2.2. Vienna Genesis	41
2.2.3. Octateuch El Yazmaları	44
2.2.4. Leo İncili	51
2.2.5. Nazianslı Gregorios’un <i>Homilyeleri</i>	53
2.2.6. Kokkinobaphoslu Yakobus’un <i>Homilyeleri</i>	56
2.2.7. Ioannes Chrysostomos’un <i>Homilyesi</i>	61
2.2.8. Ioannes Klimakos’un Eseri, <i>The Heavenly Ladder</i>	62
2.2.9. Sacra Parallela.....	63
2.3. FİLDİŞİ KUTU VE PANELLER.....	64
2.4. ANITSAL MİMARİ ESERLER.....	71
2.4.1. Ahdamar Kilisesi	71
2.4.2. Trabzon-Ayasofya	77
2.4.3. Decani Manastır Kilisesi Aziz Demetrios Şapeli	81
2.4.4. Venedik ve Sicilya’dan Örnekler	84

BİZANS SANATINDA YARATILIŞ SAHNELERİNDE ADEM VE HAVVA İMGELERİ.....	88
3.1. ADEM'İN YARATILIŞI.....	90
3.2. ADEM'E CENNET'İN TANITILMASI.....	94
3.3. ADEM'İN HAYVANLARI İSİMLENDİRMESİ	97
3.4. HAVVA'NIN YARATILIŞI.....	103
3.5. HAVVA'NIN ADEM İLE TANIŞTIRILMASI	116
3.6. İLK GÜNAH VE DÜŞÜŞ.....	122
3.7. ADEM VE HAVVA'NIN ÇIPLAKLIKLARINI BİLMESİ, SUÇLARINI İNKAR ETMESİ VE CEZALANDIRILMASI.....	146
3.8. CENNET'TEN KOVULUŞ.....	161
3.9. YERYÜZÜNDE YAŞAM-UĞRAŞLAR.....	174
DEĞERLENDİRME	183
4.1. ADEM VE HAVVA'NIN YARATILIŞ ÖYKÜSÜNÜ KONU ALAN SANAT ESERLERİNİN GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ.....	183
4.2. TASVİRLERİN CİNSEL KİMLİK KAVRAMI ETRAFINDA İNCELENMESİ	190
4.2.1. Havva'nın Yaratılış Sahneleri.....	190
4.2.2. İlk Günah ve Düşüş.....	206
4.2.3. Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları	217
4.3. ADEM VE HAVVA'NIN ÖYKÜSÜNÜN LİTURJİK ÖNEMİ	218
4.4. ADEM TİPOLOJİSİ: YENİ ADEM-YENİ HAVVA	222
4.4.1. Adem ve İsa.....	222
4.4.2. Havva ve Meryem	226
SONUÇ.....	235
KAYNAKÇA	238
Ek.1. Yaratılış öyküsü.....	247
Ek. 2. Sözlük	250

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Adem ve Havva Tasvirinin Bulunduğu Coemeterium Maius Katakompı, Cubiculum II, Roma, Via Nomentana	27
Şekil 2: Adem ve Havva'nın Düşüş'ü, Eski ve Yeni Ahit'ten Sahnelerin Yer Aldığı Junius Bassus Lahiti, Roma, Museo Storica del Tesoro della Basilica di San Pietro.....	28
Şekil 3: Adem ve Havva Figürlerinin İşlendiği Kıymetli Taş (<i>Intaglio</i>). Kaynak: Suriye veya Anadolu, London, British Museum, Alessandro Castellani Collection.....	28
Şekil 4: Adem ve Havva'nın Yer Aldığı Kesme Cam, Kaynak: Köln. Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, C. A. Niessen Collection.....	29
Şekil 5: Adem ve Havva'nın Yer Aldığı Kesme Cam, Kaynak: Köln. Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, C. A. Niessen Collection.....	30
Şekil 6: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesi, Dura Europos, Vaftizhane, Suriye.....	30
Şekil 7: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesi, Dura Europos, Vaftizhane, Suriye.....	31
Şekil 8: Eski ve Yeni Ahit'ten Sahnelerle Beraber Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesinin Çizimi, Petrus ve Marcellinus Katakompı, <i>Cubiculum</i> XIV, Roma.....	32
Şekil 9: Düşüş, Petrus ve Marcellinus Katakompı, <i>Cubiculum</i> XIV, Roma	33
Şekil 10: Cotton Genesis Rekonstrüksiyon Çalışmasından Bir Görüntü	35
Şekil 11: Grandval İncili Ön Kapak Sayfasında Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, Add. 10546, fol. 5v, London, British Museum.....	37
Şekil 12: Vivian İncili Ön Kapak Sayfasında Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, lat. 1, fol. 10v, Paris, Bibliothèque Nationale de France	38
Şekil 13: Salerno <i>Paliottosu</i> 'ndaki Yaratılış öyküsünden Sahneler, Salerno Katedrali, İtalya.....	39
Şekil 14 a-b: Hortus Deliciarum'daki Yaratılış öyküsünden Sahneler, Strasbourg, Bibliothèque de la Ville. Şekil 14 a: fol. 17r; Şekil 14 b: fol. 17v	40
Şekil 15: Vienna Genesis'te Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek	42
Şekil 16: Vienna Genesis'te Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1v, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek	43
Şekil 17: Seraglio Octateuchu, Adem'in Yaratılışı Sahnesi, G.İ.8, fol. 36v, İstanbul, Topkapı Sarayı.	46
Şekil 18: Vatikan gr. 747no.lu Octateuch, Cennet'te Adem ve Tanrı'nın Adem'e İhtarı Sahnesi, fol. 22r, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana.	47
Şekil 19: Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, Cennet'te Adem ve Tanrı'nın Adem'e İhtarı Sahnesi, fol. 36v, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana.	47
Şekil 20: Seraglio Octateuchu'ndaki Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi ve Havva'nın Yaratılışı Sahnesi, G.İ.8, fol. 42v, İstanbul, Topkapı Sarayı.	48
Şekil 21: Vatikan gr. 747 no.lu Octateuch, Suçun İnkârı Sahnesi, fol. 24r, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana.....	48
Şekil 22: Smyrna Octateuchu, Cennet'ten Kovuluş Sahnesi, fol. 16r, Evangelical School, A.1	49
Şekil 23: Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Giydirmesi ve Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları Sahnesi, fol. 43r, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana	49

Şekil 24: Vatikan gr. 746 no.lu Octataeuch El Yazmasındaki Düşüş Sahnesi, fol. 37v, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana	50
Şekil 25: Yaratılış ve Adem ve Havva'nın Düşüş'ü, Leo İncili, Regina gr. 1, fol. 2r, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana	52
Şekil 26: Adem ve Havva'nın Yaratılışı, Cezalandırılması ve Cennet'ten Kovuluşu ile Musa'nın Yasaları Alışı, Paris gr. 510, fol. 52v, Paris, Bibliothèque Nationale.	54
Şekil 27: İsa'nın Doğumu ve Adem'in Yaratılışı (Canlandırılması) ve Cennet'ten Kovuluş, Paris cod. gr. 543, fol. 116v, Paris, Bibliothèque Nationale.	55
Şekil 28: Kokkinobaphoslu Yakobus'un <i>Homilyelerinin</i> Bulunduğu Vatikan gr. 1162 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 33r, Rome, Biblioteca Vaticana.	57
Şekil 29: Kokkinobaphoslu Yakobus'un <i>Homilyelerinin</i> Bulunduğu Vatikan gr. 1162 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 35v, Rome, Biblioteca Vaticana	58
Şekil 30: Kokkinobaphoslu Yakobus'un <i>Homilyelerinin</i> Bulunduğu Paris gr. 1208 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 47r, Paris, Bibliothèque Nationale.....	59
Şekil 31: Kokkinobaphoslu Yakobus'un <i>Homilyelerinin</i> Bulunduğu Paris gr. 1208 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 49v, Paris, Bibliothèque Nationale	60
Şekil 32: Ioannes Chrysostomos'un <i>Homilyelerinin</i> Bulunduğu Atina gr. 211 no.lu El Yazması, Düşüş, fol. 53r, Athens, National Library.....	61
Şekil 33: Ioannes Klimakos'un Eseri <i>The Heavenly Ladder'in</i> Kopyası Vatikan gr. 394 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 78r, Rome, Biblioteca Vaticana	62
Şekil 34: Sacra Parallela, Paris gr. 923 no.lu El Yazması, fol. 94r, Paris, Bibliothèque Nationale	63
Şekil 35: Sacra Parallela, Paris gr. 923 no.lu El Yazması, fol. 149r, Paris, Bibliothèque Nationale	63
Şekil 36: <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Sol Uç Kısım, Adem ve Havva'nın Öyküsü ile Zenginlik Kişileştirmesi, St. Petersburg, Hermitage Museum.	65
Şekil 37: <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Arka Yüzey, Adem ve Havva'nın Öyküsü, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	66
Şekil 38: <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Kapak, Adem ve Havva'nın Öyküsü, Ohio, Cleveland Museum of Art	66
Şekil 39: <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Ön Yüzey, Adem ve Havva'nın Öyküsü, Ohio, Cleveland Museum of Art	67
Şekil 40: <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Ön Yüzey. Adem ve Havva'nın Öyküsü, Baltimore, Walters Art Gallery	68
Şekil 41: <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Arka Yüzey. Adem ve Havva'nın Öyküsü, Baltimore, Walters Art Gallery	69
Şekil 42: Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Genel Görünüm, Ahdamar, Van...72	
Şekil 43: Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Yaratılış Siklusunun Yer Aldığı Kubbe, Ahdamar, Van	74
Şekil 44: Yaratılış Siklusu Rekonstrüksiyonu, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi Yaratılış Kubbeleri Duvar Resimleri, Ahdamar	76
Şekil 45: Ayasofya Kilisesi Genel Görünüm, Trabzon	78
Şekil 46: Ayasofya Kilisesi Güney Cephesi, Trabzon	79

Şekil 47: Decani Kilisesi Genel Görünüm, Metohija (Sırbistan).....	82
Şekil 48: Decani Manastır Kilisesi, Demetrios Parakklesionu, Adem ve Havva Öyküsünden Sahneler, Metohija	83
Şekil 49: Yaratılış Kubbesi, San Marco Atrium Mozaïği, Venedik	85
Şekil 50: Adem'in Oluşturulması, San Marco Atrium Mozaïği, Venedik	91
Şekil 51: Adem'e Hayat Verilmesi, San Marco Atrium Mozaïği, Venedik	91
Şekil 52: Adem'e Hayat Verilmesi Episodu (detay), Vivian İncili, fol. 10v, Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1	92
Şekil 53: Adem'in Canlandırılması ve Adem'e Hayat Verilmesi Episodu (detay), Bamberg İncili, fol. 7v, Bamberg, Staatliche Bibliothek 1 (AI.5)	92
Şekil 54: Adem ve Havva'nın Yaratılışları, Fildişi Panel, Lyons, Musée des Beaux-Arts	93
Şekil 55: Adem'in Yaratılışı (detay), Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Ahdamar, Van ...	94
Şekil 56: Tanrı'nın Adem'e Cennet'i Tanıtması ve İhtarı, San Marco Atrium Mozaïği, Venedik	95
Şekil 57: Seraglio Octateuchu, Cennet'te Adem ve Tanrı'nın Adem'e İhtarı Sahnesi, G.İ.8, fol. 42r, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi	96
Şekil 58: Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	98
Şekil 59: Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, Carrand Diptik, 4-5. Yüzyıl, Floransa, Museo Nazionale del Bargello	99
Şekil 60: Tanrı'nın Adem'i Hayvanlar Üzerinde Hakim Kılması, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Kubbe Kasnağı, Ahdamar, Van	101
Şekil 61: Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi Doğu Cephesi, 10. Yüzyıl. Ahdamar, Van	102
Şekil 62: Havva'nın Yaratılışı, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	104
Şekil 63: Havva'nın Yaratılışı, Capella Palatina, 1154-1166, Palermo, Sicilya.....	107
Şekil 64: Havva'nın Yaratılışı (detay), Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, fol. 37r, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana.....	108
Şekil 65: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, . Octateuch, <i>cod. Plut.</i> 5.38, fol. 6r, Floransa, Biblioteca Medicea-Laurenziana.....	110
Şekil 66: Havva'nın Yaratılışı (detay), Fildişi Panel, Lyons, Musée des Beaux-Arts..	111
Şekil 67: Havva'nın Yaratılışı (detay), Ohio, Cleveland Museum of Art	111
Şekil 68: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, Trabzon-Ayasofya Kilisesi Güney Cephe Kabartma Friz, Sağ Kanat	112
Şekil 69: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, Trabzon-Ayasofya Kilisesi Güney Cephe Kabartma Friz	112
Şekil 70: Havva'nın Yaratılışı (detay), Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi Yaratılış Kubbesi, Ahdamar, Van	114
Şekil 71: Havva'nın Yaratılışı, Decani Kilisesi Demetrios <i>Parakklesionu</i> , Metohija ..	115
Şekil 72: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması, Cotton Genesis, fol. 3r , MS Cotton Otho B.6, London, British Library.....	117
Şekil 73: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	118
Şekil 74: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması, Vivian İncili, fol. 10v, Paris, Bibliothèque Nationale.	119
Şekil 75: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması Augustinus, Hildesheim Bronz Kapı, Hildesheim Katedrali, Hildesheim	120

Şekil 76: Havva'nın Adem'le Tanıştırılması, Decani Kilisesi, Demetrios <i>Parekklesionu</i> , Metohija	121
Şekil 77: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü (detay), Dura Europos, Vaftizhane, Suriye	124
Şekil 78: Düşüş, Via Latina Katakompı, <i>Cubiculum A</i> , Roma	125
Şekil 79: Düşüş, Via Latina Katakompı, <i>Cubiculum M</i> , Roma	125
Şekil 80: Düşüş, Petrus ve Marcellinus Katakompı, Roma	126
Şekil 81: Düşüş, Adem ve Havva'nın Düşüşü (detay) Junius Bassus Lahiti, Roma, Museo Storica del Tesoro della Basilica di San Pietro	127
Şekil 82: Düşüş ve Suçun İnkarı, Suriye Kaynaklı Zemin Mozaïği, Ohio, Cleveland Museum of Art	129
Şekil 83: Adem ve Havva'nın Düşüşü, Çıplaklığını Bilmesi ve Kendini Gizlemesi, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1r, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek....	130
Şekil 84: Düşüş, Havva'nın Baştan Çıkarılması, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	131
Şekil 85: Düşüş, Adem'in Baştan Çıkarılması, San Marco Kilisesi Atrium Mozaïği, Venedik	132
Şekil 86: Baştan Çıkarma ve Düşüş, Hildesheim Katedrali'ndeki Bronz Kapı, Hildesheim	134
Şekil 87: Düşüş Sahnesinden Kalan Havva Figürü, Autun, Musée Rolin	135
Şekil 88: Düşüş, Baştan Çıkarılma (detay), Grandval İncili, <i>Add. 10546</i> , fol. 5v, London, British Museum	136
Şekil 89: Düşüş, Baştan Çıkarılma (detay), Salerno <i>Paliotto</i> , Fildişi Panel, Salerno Katedrali, Salerno.....	137
Şekil 90: Günaha Davet ve Düşüş, Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 43v, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi	138
Şekil 91: Düşüş (detay), Leo İncili, Regina gr.1, fol. 2r, Roma, Biblioteca Vaticana..	139
Şekil 92: Günaha Davet, Düşüş ve Cennet'ten Kovuluş, Paris, gr. 1208, fol. 47r, Paris, Bibliothèque Nationale de France	140
Şekil 93: Baştan Çıkarılma, Düşüş (detay) Ioannes Klimakos, <i>The Heavenly Ladder</i> , Vaticana gr. 394, fol. 78r, Roma, Biblioteca Vaticana	141
Şekil 94: Düşüş (detay), Atina gr. 211, Ioannes Chrysostomos'un <i>Homilyeleri</i> , fol. 53r, Atina	142
Şekil 95: Düşüş, <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Arka Yüzey, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	143
Şekil 96: Günaha Teşvik ve Düşüş (detay), Ayasofya Kilisesi, Cephe Kabartması, Trabzon	144
Şekil 97: Düşüş (detay), Decani Kilisesi, Demetrios <i>Parekklesionu</i> , Metohija	145
Şekil 98: Adem ve Havva'nın Çıplaklıklarını Bilmesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik.....	147
Şekil 99: Tanrı'nın Öfkelenmesi ve Adem ve Havva'nın Kendini Gizlemesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	148
Şekil 100: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	149
Şekil 101: Adem ve Havva'nın Tanrı Tarafından Giydirilmesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik.....	150
Şekil 102: Çiftin Çıplaklığını Bilmesi ve Kendini Tanrı'dan Gizlemesi (detay), Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1r, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek	151

Şekil 103: Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Cezalandırması (detay), Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1v, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek	152
Şekil 104: Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Cezalandırması ve Yılanı Lanetlemesi, Hildesheim Bronz Kapı, Hildesheim Katedrali, Hildesheim	153
Şekil 105: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Cennet'ten Kovuluşu (detay), Paris gr. 510, fol. 52v. Paris, Bibliothèque Nationale	154
Şekil 106: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenişi, <i>Sacra Parallela</i> , Paris gr. 923, fol. 69r, Paris, Bibliothèque Nationale	155
Şekil 107: Tanrı'nın Adem'e Seslenişi (detay), Fildişi <i>Rosette</i> Kutu, Arka Yüzey, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	157
Şekil 108: Adem ve Havva'nın Çıplaklığını Bilmesi, Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 46r, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi	157
Şekil 109: Adem ve Havva'nın Çıplaklığını Bilmesi, Fildişi Panel, Berlin, Staatliche Museum	158
Şekil 110: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi, Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 47r, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi	159
Şekil 111: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi (detay), Decani Kilisesi Demetrios <i>Parekklesionu</i> , Metohija	160
Şekil 112: Cennet'ten Kovuluş, Via Latina Katakompı, <i>Cubiculum B</i> , Roma	161
Şekil 113: Cennet'ten Kovuluş (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	162
Şekil 114: Cennet'ten Kovuluş, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1v, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek	165
Şekil 115: Cennet'ten Kovuluş, Smyrna Octateuchu, Evangelical School, cod. A.I, fol. 16r	166
Şekil 116: Cennet'ten Kovuluş (detay), Paris gr. 510, fol. 52v, Paris, Bibliothèque Nationale	167
Şekil 117: Cennet'ten Kovuluş (detay), <i>Rosette</i> Fildişi Kutu, Arka Yüzey, Cleveland Museum of Art, Ohio	168
Şekil 118: Cennet'ten Kovuluş (detay), Ioannes Klimakos, <i>The Heavenly Ladder</i> , Vatikan gr. 394, fol. 78r, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana	169
Şekil 119: Cennet'ten Kovuluş (detay), Paris, gr. 1208, fol. 47r, Paris, Bibliothèque Nationale	170
Şekil 120: Cennet'ten Kovuluş, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Kubbe Kasnağı, Ahdamar	171
Şekil 121: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, Trabzon-Ayasofya Kilisesi, Güney Cephe Kabartma, Sol Kanat, Trabzon	172
Şekil 122: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünün Çizimi, Trabzon-Ayasofya Kilisesi, Güney Cephe Kabartma, Sol Kanat, Trabzon	172
Şekil 123: Cennet'ten Kovuluş (detay), Decani Kilisesi Demetrios <i>Parekklesionu</i> , Metohija	173
Şekil 124: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), Grandval İncili, Add. 10546, fol. 5v, Londra, British Museum	175
Şekil 125: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), Vivian İncili, lat. 1, fol. 10v, Paris, Bibliothèque Nationale	175
Şekil 126: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), San Paolo İncili, fol. 7v, Roma, San Paolo Fuori le Mura	176

Şekil 127: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), Bamberg İncili, fol. 7v, Bamberg, Staatliche Bibliothek 1 (AI.5)	176
Şekil 128 a-b: Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	177
Şekil 129 a-b: Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları, Fildişi Panel, New York, Metropolitan Museum.....	179
Şekil 130: Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları, <i>Rosette</i> Fildişi Kutu (Sağ Uç), St. Petersburg, Hermitage Museum	180
Şekil 131: Adem ve Havva'nın Yapmakla Yükümlü Oldukları İşler, Smyrna Octateuchu, fol. 15v, Evangelical School, A.1	181
Şekil 132: Havva'nın Yaratılışı (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	191
Şekil 133: Havva'nın Yaratılışı (detay), Seraglio Octateuchu, fol. 42v	193
Şekil 134: Adem ve Havva'nın Çıplaklıklarını Bilmesi, Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, fol. 40v, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana	194
Şekil 135: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi (detay), Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 47r, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi	195
Şekil 136: Havva'nın Yaratılışı (detay), Decani Kilisesi Demetrios <i>Parekklesionu</i> , 1338-1347, Metohija	196
Şekil 137: Havva'nın Yaratılışı, Millstatt Genesis, Klagenfurt, Museen. Cod. 6, 19, fol. 9v	197
Şekil 138: Havva'nın Yaratılışı (detay, ortada), Berlin Fildişi Levha, Berlin-Dahlem, Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen.....	197
Şekil 139: Havva'nın Yaratılışı (detay), Salerno <i>Paliotto</i> , Fildişi Panel, Salerno Kathedrali, Salerno.....	198
Şekil 140: Havva'nın Yaratılışı (detay), Hortus Deliciarum, fol. 17r, Strasbourg, Bibliothèque de la Ville	198
Şekil 141: Düşüş Sahnesinden Kalan Havva Figürü (detay), Autun, Musée Rolin	207
Şekil 142: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 43v, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi	213
Şekil 143: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Speculum Humanae Salvationis, fol. 4r, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek	214
Şekil 144: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 43v, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi	215
Şekil 145: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Hildesheim Katedrali'ndeki Bronz Kapı, Hildesheim	216
Şekil 146: Adem ve Havva'nın Çıplaklığını Bilmesi (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik	216

ÖNSÖZ

Tezimin hikâyesi Prof. Dr. Sema Doğan’la *Bizans Minyatür Sorunları I-II* derslerinde farklı bakış açılarıyla geliştirdiğimiz konuların zenginleşmesiyle şekillenmeye başladı. Beni böylesi bir konuya yönlendiren asıl etken bu derslerde sanatı besleyen pek çok dini, toplumsal olgu ve olayların etkileşimli bir şekilde ele alınması olmuştur.

Sosyal bilimlerin ikinci plana itildiği, kalkınmanın sadece pozitif bilimlerin gelişimine bağlı endüstriyel bir süreç olduğuna inanmış, bilimsel çalışmanın pratik faydalarına odaklanmış bir toplumsal ortamda Bizans sanatı üzerine tematik bir çalışma yapmanın zoru seçmek olduğunun bilincindeydim. Bu aşamada karşılaştırmalı bir çalışma yapmayı denemek konusunda beni yüreklendiren, ilgi, anlayış ve hatta şefkatini hep üzerimde tutan Sema Hocama teşekkürü borç bilirim.

Ülkemizde bu konuda takip edeceğimiz yeterli kaynak bulunmaması gerçeğine, uluslararası kaynaklara ulaşmanın zorluğu eklendiğinde araştırma ve okuma dönemleri sıklıkla sekteye uğramıştır. Teknolojinin sunduğu nimetler ile dünyanın çeşitli bölgelerinden imdadıma yetişerek bu zorlukları aşmamda büyük katkıları bulunan, akademisyen dostlarıma teşekkür ederim.

Bu çalışmayla elde ettiğim belki de en büyük kazanım beraber hareket etme, yardımlaşma gibi insani değerlerin bilimsel çalışmalarda da yaşatılabileceğini görmek olmuştur.

Güzel şeyler çilesiz ve neşesiz olmuyor. Hamilelikten itibaren bana her türlü zorluğa rağmen güç veren kızım Asya hep yanımdaydı. İyi ki vardı. Sanat Tarihi Yüksek lisans eğitimime başlamam konusunda ısrar ederek beni destekleyen ve yaşadığım her türlü zorlukta bana güç veren eşime şükranlarımı sunarım. Ailemde bana destek olan, özellikle de tez aşamamın en yoğun günlerine uykusuz geçen gecelerin de eklendiği süreçte, dinlenmemi sağlayan anneme teşekkür ederim.

Şükran ÜNSER
Haziran, 2013
Ürgüp

GİRİŞ

Adem ile Havva'nın Yaratılış öyküsü Hristiyanlık öncesinde Yahudi toplumundan başlayarak Hristiyanların yaşamlarının birçok alanında etkisini göstermiştir. Çiftin Cennet'in içinde ve dışındaki yaşamları, özellikle işledikleri günah, teoloji, edebiyat ve sanatın temelini oluşturan başlıca konular arasında yer almıştır. Hristiyan teolojisinin gelişimine büyük katkısı olan öykü özellikle Hristiyanlığın erken döneminde din adamlarınca yoğun bir şekilde tartışılmıştır.

Çalışmamızın konusunu Adem ve Havva'nın yalnızca Yaratılış öyküsü ve ona ait sahneler oluşturmaktadır. Adem ve Havva'nın eşlik ettiği en önemli sahnelerden biri olan *Anastasis* sahnesi çalışmamızda yer almamaktadır. Geniş kapsamlı ve ayrı bir çalışma gerektiren bu önemli sahnenin çalışmamızın sonraki aşamalarında incelenmesi planlanmaktadır.

Çalışmamız dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde Yaratılış öyküsünün teolojik yorumlarına yer verilmiştir. Teoloji konusu ayrı bir uzmanlık gerektirdiğinden konu çok fazla geniş tutulmamış, yalnızca tez kapsamında gerekli gördüğümüz noktalardan kısaca söz edilmiştir. Bölüm, daha çok Hristiyanlığın erken dönemlerinde yoğun olarak görülen, çeşitli din adamları tarafından Yaratılış öyküsü etrafında yapılan yorumları içermektedir. Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsüne ilişkin en kritik noktalar üzerinde yapılmış yorumlara yer verilmiştir. Özellikle Havva'nın Yaratılış öyküsündeki konumu ve günah eylemindeki rolü üzerinde durulmuş, Havva'yla ilgili geliştirilen bazı olumsuz düşüncelere yer verilmiştir. Tezimiz Bizans sanatı kapsamında ele alınmasına karşın, Latin Hristiyanlığının temelini oluşturan Augustinus'un düşünceleri de çalışmamızda önemli bir rol oynamaktadır. Dini sanat eserlerinin o dinin teolojisinden bağımsız olarak gelişemeyeceği ve incelenemeyeceği düşüncesinden hareketle, yer yer Doğu ve Batı Hristiyan Kilisesi karşılaştırılmıştır. Böylece dini konulu eserleri oluşturan düşünce yapısındaki farklar göz önünde bulundurularak, eserlerde işlenen konulardaki değişik tercihler ve vurgulanan noktaların daha iyi anlaşılacağı düşünülmektedir. Bölüm dört başlık altında toplanmaktadır. İlk başlık altında cinsiyet kavramı etrafında çiftin Yaratılış öyküsündeki yerine işaret edilmiş, "kadın-erkek eşitliği" etrafında yapılan çeşitli yorumlardan bahsedilmiştir. İkinci başlık altında Tanrı'nın yasak ağaçla ilgili uyarısı ve yasağın ihlal edilmesinde Havva'ya

yüklenen sorumluluğa değinilmiştir. Üçüncü başlık altında ise bir öncekiyle ilişkili olan, Adem'in günahı işleminde Havva'nın rolüyle ilgili geliştirilen bazı önemli yorumlardan bahsedilmiştir. Dördüncü başlıkta Hristiyan teolojisiinde Adem ve Havva ile ilgili en önemli konuya, çiftin günaha düşüşü çerçevesinde geliştirilen “ilk günah doktrini” konusuna yer verilmiştir.

İkinci bölümde Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünden sahnelerin yer aldığı bazı önemli eserler tanıtılmıştır. Eserler özelliklerine göre dört ayrı başlık altında incelenmiştir. İlk başlık altında Erken Hristiyan Dönemi'ndeki Sembolik Özellikteki Sahnelere yer verilmiştir. Dönem içerisinde sahne benzer üslup ve ikonografi özellikleriyle tasvir edilmiştir. Bu nedenle sahnelerin görüldüğü katakomp, lahit ve çeşitli küçük el sanatı örnekleri dönemsel olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu eserler tek tek tanıtılmamıştır. Ancak Dura Europos örneği birtakım özelliklerinden dolayı diğerlerinden biraz daha farklı tutulmuştur. İkinci başlık altında sahnelere yer veren el yazmaları örnekleri tanıtılmıştır. Siklusun geniş bir anlatımının yer aldığı Cotton Genesis el yazması çalışmamızda büyük önem teşkil etmektedir. Kendi adıyla anılan resim programı daha sonra pek çok sanat eserinde etkili olmuştur. Bunların birçoğu ise Bizans'tan ziyade Batı kökenlidir. Bu nedenle, Cotton Genesis ile aralarında ikonografik bağlantılar kurulan Batı'dan bazı önemli örnekler de çalışmamızda yer verilmiştir. Üçüncü başlık altında öykünün tasvirleriyle karşılaştığımız fildişi kutu ve panel örnekleri tanıtılmıştır. Dördüncü başlık altında ise sahnelerin bulunduğu anıtsal mimari eserlerden bazı önemli örneklerden bahsedilmiştir. Bu bağlamda, özellikle doğrudan Cotton Genesis model alınarak resmedildiği kabul edilen Venedik-San Marco Kilisesi'ndeki Yaratılış kubbesi önemlidir. Bizans ikonografisi etkisiyle oluşturulan siklusa ait sahneler çalışmamızda geniş yer kaplamaktadır. Burada yer alan Yaratılış siklusu, Ortaçağ'ın teolojik tartışmalarını günümüze taşıyan ve Havva üzerindeki düşmanca yargıları gözler önüne seren araştırmacı Jolly'nin çalışması¹ da göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

¹ Jolly, P. H. (1997). *Made in God's Image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice*. Los Angeles: Berkeley.

Sahnelerin yer aldığı eserlerin genel özellikleriyle tanıtılmasının ardından, dördüncü bölümde sahneler kronolojik olarak gruplandırılarak örneklendirilmiştir. Bu sahneler sırasıyla: Adem'in Yaratılışı, Adem'e Cennet'in Tanıtılması, Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, Havva'nın Yaratılışı, Havva'nın Adem'le Tanıştırılması, İlk Günah ve Düşüş, Adem ve Havva'nın Çıplaklıklarını Bilmesi, Suçlarını İnkâr Etmesi ve Cezalandırılması, Cennet'ten Kovuluş ve Yeryüzündeki Uğraşlar'dır. Sahnelere verilen örnekler eserlerin tarihlerine göre kronolojik olarak değil, daha çok birbirleriyle benzerlik, birbirlerinden ayrıldıkları noktalar ve önem sıralarına göre verilmiştir. Bu anlamda Cotton Genesis ve Cotton Genesis ailesinin özelliklerini taşıyan eserlere öncelik verilmiştir. Ayrıca eserlerde yer alan sahnelerin hepsi örneklendirilmemiş, konu açısından önemli olan örneklere yer verilmiştir.

Dördüncü bölüm tezimizin değerlendirme kısmını kapsamakta ve dört başlık altında toplanmaktadır. İlk başlık altında, ikinci bölümde yer verilen, Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü'nü konu alan sanat eserlerinin genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Erken Hristiyan Dönemi'nden itibaren görülmeye başlayan çiftin öyküsüne dair sahnelerin Bizans sanatındaki yeri tartışılmış, anıtsal mimari eserlerde tercih edilmemesinden bahsedilmiştir. Batı sanatından örnekler paralelliğinde, Bizans'a ait bir el yazmasının neden Bizans sanatı yerine Batı sanatında kopyalandığı ve daha yaygın olduğu sorusu yöneltmiştir. İkinci başlık altında tasvirlerle, çiftin cinsel kimliğini ve kadın-erkek eşitliğini yansıtmaları açısından yaklaşmıştır. Bu noktada, bilhassa Havva üzerinde durulmuş, tezimizin teolojiyle ilgili olan ikinci bölümündeki yorumlara başvurulmuştur. Önemli gördüğümüz bazı sahneler üç alt başlık halinde gruplandırılmış olup, bunlar sırasıyla Havva'nın Yaratılışı, İlk Günah ve Düşüş ve Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşlarıdır. İkinci alt başlık altında ayrıca Yaratılış öyküsündeki önemli figürlerden biri olan yılan üzerinde durulmuştur. Yılan ve Havva arasında kurulan paralelliğe değinilerek ikili arasındaki ilişkiyi yansıtan bazı sanat eserlerine işaret edilmiştir. Ayrıca, 19. yüzyılda Yaratılış öyküsünün farklı bir çözümlemesini yapan bazı feminist yazarların düşüncelerine de yer verilmiştir. Feminist yazarların yorumları Bizanslı bazı kilise babalarının fikirleriyle karşılaştırılarak aralarındaki ilginç benzerliğe dikkat çekilmiştir. Üçüncü başlık altında öykünün liturjik öneminden bahsedilmiştir. Ayrıca "Havva ve ölüm ilişkisi" üzerinde durulmuş, bu ilişkinin yer aldığı düşünülen bazı sanat eserleri incelenmiştir. Bölümün son başlığı ise "tipoloji" konusunu

kapsamaktadır. İlk başlık altında Adem ile İsa arasında, ikinci başlık altında ise Havva ile Meryem arasında kurulan tipolojik ilişki konusuna yer verilmiştir.

Yaptığımız araştırmalarda Bizans sanatında doğrudan Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünden sahneleri konu alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ancak konuyu genel olarak Hristiyan sanatında ele alan bazı yayınlar bulunmaktadır. Bunların başında Esche, S. (1957). *Adam und Eva- Sündenfall und Erlösung*, L. Schwann (Ed.). Düsseldorf gelmektedir. Ayrıca aşağıda listelediğimiz kaynaklar sahneleri belli sanat eserleri üzerinden incelemekle beraber konuyla ilgili önemli dökümanlardır: Kessler, H.L. (1971). Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bulletin*, 53(2), 143-60; Mathews, T. F. (1982). The Genesis Frescoes of Aghtamar. *Revue des études arméniennes*, 16, 245-57; Jolly, P.H. (1997). *Made in God's Image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice*. Los Angeles: Berkeley; Eastmond, A. (1999). Narratives of the Fall: Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond. *Dumbarton Oaks* , Vol. 53 s. 219-236.

Çalışmamız boyunca dünyanın pek çok yerinden konuyla ilgili akademisyenle görüşülmüştür. Bunların başında Philipps-Marburg Üniversitesi Hristiyan Arkeolojisi ve Bizans Sanat Tarihi bölümü öğretim üyeleri Prof. Dr. Guntram Koch ve Heidemarie Koch gelmektedir. Kendileriyle tez süresi boyunca fikir alışverişinde bulunmuş ve birçok kez sözlü görüşme yapılmıştır. Özellikle sahnelerin bulunduğu Erken Hristiyan Sanatı'ndan örnekler ve ayrıca Ahdamar, Trabzon, Sırbistan, Sicilya ve Venedik gibi bölgelerde karşımıza çıkan sikluslar değerlendirilmiştir. Türkiye'de bulamadığımız ve ulaşmakta zorluk çektiğimiz görsel veya yazılı birçok materyali bizimle paylaşmışlardır. Bunun yanında, konuyla ilgilenen birçok araştırmacıyla tanışmamızı sağlayarak bu kişilerle tezimizin ilgili kısımlarında görüşmemize vesile olmuşlardır.

Tez çalışmasına konuyla ilgili kapsamlı bir kütüphane ve müze araştırmasıyla başlanmıştır. Başta Ankara'da İngiliz Arkeoloji Araştırma Enstitüsü, Bilkent ve Hacettepe Üniversitesi Kütüphanesi olmak üzere, İstanbul Atatürk Kütüphanesi ve Topkapı Müzesi'nde taramalar yapılmıştır. Bunun yanında internet üzerinden özellikle tezimizde kullandığımız görseller için Princeton Üniversitesi veritabanı ve Alman Kütüphane Servisi Kubitat'tan yararlanılmıştır. Bu vesileyle, Princeton Üniversitesi

veritabanında yaptığı ayrıntılı taramayla tezime büyük katkıda bulunan arkadaşım Ferda Barut'a teşekkürlerimi iletmek isterim. Tezde kullandığımız görsellerin bulunduğu Paris, Bibliothèque Nationale de France, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek, Ohio, Cleveland Museum of Art ve Washington, Dumbarton Oaks ile görüşülerek görsellere birinci elden ulaşım sağlanarak bunların kullanım izinleri alınmıştır. Görüşmeler sonucu gösterdikleri anlayış ve destek için ilgili müze ve kütüphane yetkililerine teşekkür ediyoruz. Ayrıca çeşitli üniversitelerden hocalarla sözlü ve yazılı olarak internet üzerinden görüşmeler yapılmıştır. Öncelikle, tez çalışmasına başlamadan önce ve tez süresince farklı zamanlarda Courtauld Sanat Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü'nden Antony Eastmond ile görüşülmüştür. Kendisi konuyla ilgili incelenmesi gereken yayın listesini göndererek kaynaklarla ilgili açıklamalar ve yönlendirmeler yapmıştır. Konuyla ilgili yayını bulunan Skidmore Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden Penny Howell Jolly ile görüşülerek fikir alışverişinde bulunmuştur. Birmingham Üniversitesi Bizans Sanatı Bölümü'nden Leslie Brubaker ile görüşülerek özellikle Decani Kilisesi'nde yer alan sahnelerle ilgili birtakım sorular yöneltilmiştir. Brubaker konuyla ilgili olarak bizimle pek çok materyal paylaşmıştır. Bizans Sanatı'nda Kadın İkonografisi ile ilgili çalışmalar yapan İsraill Üniversitesi (*The Open University of Israel*) Edebiyat, Dil ve Sanat Bölümü'nden Mati Meyer ile tez boyunca irtibat halinde olunmuştur. Balkan Araştırma Enstitüsü'ne bağlı, sanat tarihçi ve Sırbistan-Jagodina Bölgesel Müzesi'nde üst düzey küratörlük yapan Branislav Cvetkovic tezimizle ilgili birçok konuda yardımını esirgememiştir. Konuyla ilgili daha önce araştırmalar yapmış biri olarak ayrıca bize çeşitli okumalar tavsiye etmiştir. Özellikle Türkiye'de ulaşma imkânımız olmayan ve Decani Kilisesi başta olmak üzere konumuzla alakalı Balkanlarda bulunan eserlerle ilgili birçok makale, kitap ve görsel paylaşımında bulunmuştur. Ayrıca dilini çözmekte zorlandığımız Sırpça tercümelerle de bizi aydınlatmış ve fikirleriyle her zaman bize destek olmuştur.

1. BÖLÜM

YARATILIŞ ÖYKÜSÜNÜN TEOLOJİK OLARAK ELE ALINIŞI

Hristiyanlığın neredeyse ilk dört yüzyılı Tekvin 1-3'de geçen Yaratılış öyküsü etrafında özgürlük tartışmaları yapılmış ve öyküyle verilmek istenen asıl mesajın özgürlük olduğu düşünülmüştü². Bu tür özgürlüklerin asıl kaynağı ise insanın kendini yönetmek idi. 4. yüzyılın sonuna doğru Augustinus (MS 354-430) ile birlikte mesaj tamamen değişmeye başladı. Baskı altında olan Hristiyanlığın artık serbest olmasının (MS 313) ardından imparatorluğun resmi dini olmasıyla pek çok şey değişti. Bir zamanlar eziyet gören ve tutuklanan piskoposlar artık vergi alan, prestij sahibi, birçok güç ve yetki sahibi insanlardı. Batı Hristiyanlığının en büyük öğreticilerinden biri olan Augustinus, öykü üzerinde çok fazla durarak Hristiyanlığa yeni bir boyut getirdi. Adem ve Havva'nın öyküsünü ondan önce okuyan Yahudi³ ve Hristiyan'dan çok farklı okuyarak, kendisinden sonra gelecek olan Hristiyanlar üzerinde çok büyük etki yarattı. İnsanlığın özgürlüğü gibi algılanan öykü artık insanlığın tutsaklığı olarak algılanmaya başlamıştı. Augustinus, öyküden cinsel arzunun günah olduğu, bebeklerin ilk rahme düşmesiyle beraber ilk günah illetine bulaşarak hastalandığını ve Adem'in günahının tüm özü⁴ çürüttüğü şeklinde sonuçlar çıkardı. Kısacası Augustinus, Pavlus'un Romalılarına mektubundaki ifadelerinin izinden giderek Adem'in günahının insanlığa ölümü getirdiğini, ahlaki özgürlüğümüzü yitirdiğimizi, cinsel eylemlerimizin kirlendiğini ve kendimizi yönetebilme özgürlüğümüzü kaybettiğimizi savunarak Düşüş'le ilgili çok karanlık bir tablo çizmiştir (Pagels, 1988, s. 99-126).

² E. Pagels Hristiyanlığın ilk 4 yüzyıllık döneminde Hristiyanların Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünü nasıl yorumladıklarını incelediği çalışmasında, Hristiyanlığın ilk dönemleri içerisinde değişkenlik gösteren cinsellik, evlilik, eşitlik, insan doğası ve insan özgürlüğü gibi kavramları ele almaktadır. Ayrıca Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünün tüm bu süreçlerdeki öneminden bahsetmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Pagels, E. (1988). *Adam, Eve and The Serpent* (1.baskı). New York: Random House.

³ Yeni Ahit'te İsa'nın bizzat kendisi Adem ve Havva'nın öyküsünden yalnızca bir kez bahsetmiştir. Kendisine Yahudi yasasına göre boşanmanın yasal dayanaklarına dair bir soru yöneltildiğinde karşısındakiler beklemedikleri bir yanıtla karşılaşmıştır (Pagels, 1988, s. XXII): “*Ve Ferisiler onu deneyerek gelip dediler: Her sebeple karısını boşamak caiz midir? / İsa cevap verip dedi: Başlangıçtan yaratan onları erkek ve dişi yarattığını, / ve: 'Bunun için insan babasını ve anasını bırakacak, ve karısını yapışacaktır; ve ikisi bir beden olacaktır,' dediğini okumadınız mı? / Şöyle ki, onlar artık iki değil, fakat bir bedendirler. İmdi Allah'ın birleştirdiğini insan ayırmasın*” (Matta 19: 3-6).

⁴ İngilizce *nature* (*physis*) olarak geçen terminolojik ifade, kimi zaman “insan doğası, tabiatı, ruhu” şeklinde karşılık bulurken, burada “öz” olarak kullanmanın doğru olabileceğini düşünmekteyiz.

Adem ile Havva'nın öyküsü Hristiyanlık tarihi boyunca farklı şekillerde ele alınmış olmakla beraber öykülerinin merkezinde insanlığın günaha düşerek mükemmeliyetten çıkma konusu yer almıştır. Hristiyan düşünce sistemi havari Pavlus'un, özellikle Romalılara yazdığı mektubundaki ifadelerin etkisiyle Aden bahçesinde işlenen günahla ilgilenerek ilk günah doktrinini geliştirmiştir. Eski Ahit'te ve İsa'nın söylemlerinde ilk günah doktrinine işaret eden bir nokta olmamasına rağmen, öğretiyi temellendiren Pavlus olmuştur (Anderson, 2009, s. 348).

Adem ve Havva'nın öyküsünü yorumlayarak günahın ve ölümün dünyaya girişinin temellerini açıklayan Pavlus düşüncelerini Hristiyan dünyasında benimsetmiştir. Ancak Tekvin 2:4-3:24'de anlatılan öykü kimileri tarafından gerçek anlamıyla yorumlanırken kimileri öyküde anlatılanların sembolik anlamları olduğunu düşünerek metni alegorik olarak yorumlamayı tercih etmiştir ya da her iki biçimi sentezleyerek okumuşlardır⁵.

⁵ Yaratılış konusunda olduğu gibi Patristik yazarlar tarafından Yeryüzü Cenneti olarak da tanımlanan Aden ile ilgili hem alegorik hem de gerçek anlamıyla yorumlar yapılmıştır. Origen 3. yüzyılda yaptığı yorumlarında Cennet'teki Adem'i kilisede vaftiz olmuş birine benzetirken, Cennet'te bahsedilen ağaçların fiziksel olarak var olmadıklarını ileri sürmektedir. Özellikle havari Pavlus'un rüyetindeki "üçüncü gök" tanımından yola çıkarak yaptığı yeryüzü cenneti yorumlamasından dolayı suçlanmıştır (Pavlus'un 2. Korintoslulara mektubunda, 12:2-4, şöyle bir ifade geçer:

"On dört yıl önce, Mesih'te bir adam (bilmem, bedende mi, Allah bilir), üçüncü göğe kadar kapılıp götürülmüş böyle bir adam bilirim./ Ve böyle bir adam bilirim ki (bedende mi, bedenden hariç mi, bilmem, Allah bilir), / Cennet'e kapılıp götürüldü, ve insana söylemek caiz olmayan söylenmez sözle işitti". Burada geçen "üçüncü gök" ifadesi Origen tarafından Aden olarak yorumlanmıştır ve Origen'in yaptığı bu ilişkilendirmeden dolayı Pavlus'un rüyeti daha sonra yapılan "yeryüzü cenneti" tartışmalarında çok büyük bir rol oynamıştır). Ambrose, yeryüzü cennetini alegorik olarak yorumlayan en önemli isim olup, kendisi tarafından yaklaşık MS 378'de kaleme alınmış olan *De Paradiso* (Poorthuis, 1996, s. 125). Origen gibi Cennet belleği kazanmakta olduğunu ve aynı insanın yükselen erdemi sayesinde -Pavlus'un "Cennet'e kapılıp götürülen" adam ifadesinin etkisiyle- tekrar "Cennet'e kapılabileceğini" ifade etmektedir. Salamis piskoposu Epiphanius (MS 315-403) ise Origen'in Cennet algısını sert bir dille eleştirerek onun yerine Cennet'i gerçek anlamıyla okuyarak bahsedilen her şeyi duyularımızla hissedebileceğimizi, örneğin Cennet'teki ırmakları görebileceğimizi ve onlardan su içebileceğimizi ifade eder. Kyruslu Theodoret de Adem'in hayvanlar üzerinde hüküm verme yetkisini erdemli insanın güçleriyle ilişkilendirerek Cennet'e alegorik bir yorum getiren isimlerden olmuştur. Theodoret Tekvin ile ilgili bazı sorulara yanıt aradığı 5. yüzyıla ait *Questions on Genesis* isimli çalışmasında Tanrı'nın hayvanları yaratma gerekçesine ilginç bir yaklaşımla değinir. Tıpkı çocukları disiplinize etmek amacıyla ceza olarak kullandığımız sopa ve kamçı gibi Tanrı'nın bizim tembelliğe meyilli olduğumuzu görerek bizi korkutmak için hayvanları yarattığını düşünür. Ancak yetişkin bir çocuğun bu tür cezalarla alay edeceği gibi, kendisini faziletle yetiştirmiş insanın yabani hayvanların saldırısından korkmayacağını söyler. Bazı erken Hristiyan dönemi yazarlar Cennet'i hem gerçek hem de spiritüel anlamda yorumlamıştır. Büyük Basilius bunlardan biri olup, yaptığı bir vaazda "bir yandan Cennet'in maddesel yönünü algımlarken, diğer yönden onu spiritüel bir biçimde alegori ederiz" diyerek her iki algılama biçimini de benimsediklerini göstermiştir. Augustinus de benzer biçimde Cennet'i "bazılarının yaptığı gibi tek bir açıdan tanımlamak yerine her iki algılama biçiminin kendisine uygun olduğunu" ifade etmiştir. Özetlemek gerekirse Epiphanius gibi Cennet'in sadece gerçek anlamıyla algılanmasının doğru olduğunu savunanlar, her iki algılama biçimini ya da yalnızca alegorik yorumlamayı seçenlere kıyasla daha azdı (Maguire, 1987, s. 363-365).

İskenderiye Okulu hocalarından Origen (MS 185-254?)⁶ Cennet'i, bahçedeki ağaçları ve yasaklanan ağaçtan meyve yenmesini mecazi ifadeler kullanılarak yapılan benzerlikler olarak yorumlayıp, bunların gerçek olaylar olmadığını ifade etmektedir. Nyssalı Gregorios (MS 335/340-394?) insanın Tanrı'nın suretinde yaratılışını ele aldığı çalışmasında Yaratılış ve Düşüş konularına ilişkin birçok spritüel noktadan bahsetmektedir (Anderson, 2009, s. 349).

Yaratılış ve onunla ilgili teolojik çalışmalar Batı'da Doğu'da olduğundan çok daha sistemli olarak ele alınarak geliştirilmiştir. Augustinus'un teolojik çalışmalarının temelini oluşturan Milanolu Aziz Ambrose (MS. 339-397) Eski Ahit'in ilk kısmını oluşturan Tekvin metni üzerine yaptığı yorumlarla erken dönem ve Ortaçağ Batı teologlarını etkilemiştir. Ambrose sıklıkla yaratılış metni üzerinde vaazlar vermiş ve konuyla ilgili yorumlarını Yahudi filozof Philo'un (MÖ 20- MS 50) alegorilerinden etkilenererek geliştirmiştir. Cennet'in ne olduğunu, ilk insanların oradaki yaşamlarının nasıl olduğunu, baştan çıkarma ya da bir başka ifadeyle Günaha Davet, Düşüş ve onun sonuçlarını ele aldığı çalışması *De Paradiso* ile özellikle Augustinus'u etkilemiştir (Burns, 2001, s. 71-72).

Yaratılış konusu Ortaçağ boyunca Hristiyan dünyasında, özellikle Batı teolojisinde büyük önem teşkil etmekteydi. İnsanların yaşamlarını kontrol altında tutma ve onları yönlendirme yetkisini elinde tutan kilise hayatın birçok kesiminde önemli bir rol oynamaktaydı. İnsanlığın birincil hedefi "kurtuluş"a erişmekti ve insanlığın affında kendisini sorumlu gören kilise gücünü bu doğrultuda kullanmak üzere yaratılış konusuyla yoğun bir biçimde ilgilenmekteydi. Sahip olduğu güç ve güvenin etkisiyle inananları dini sanat eserleriyle de etkileme gayreti içinde olan kilise yaşamın her alanına nüfuz etmekteydi. (Rudolph, 1999, s. 4). Hristiyan teolojisinde Adem ve Havva öyküsüne dair en önemli nokta olan İlk Günah ve onunla sıkı sıkıya bağlı olan Tanrı'nın *vücutlaşması* ve kurtuluş kavramları iki kilise tarafından çok farklı algılanmıştır. Bu durum çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz gibi dini konulu eserlerde belirleyici noktalardan olmuştur.

⁶ MS 202-231/232 yıllarında İskenderiye Okulu'nda hocalık yapmış olan teologun öğretileri Konstantinopolis Konsili'nde (MS 553) Bizans tarafından dışlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kazhdan, 1991, s. 1534.

Bu doğrultuda, özellikle İlk Günah konusuna ilişkin geliştirdiği doktriniyle Bizans teolojisinde de etkisi görülen Augustinus'un yorumlarına çalışmamızda yer verilmiş, Bizans'ın Yaratılış'a ilişkin teolojik yapısını daha iyi anlayabilmek için Batı Kilisesi'nden ayrıldığı noktalara kısaca değinilmiştir.

1.1. ADEM VE HAVVA'NIN YARATILIŞ SIRASINA GÖRE YORUMLANIŞI

Adem ve Havva'nın yaratılışına ilişkin iki farklı öykünün yer alması⁷ farklı bakış açılarının gelişmesine neden olmuş, çeşitli din adamları, yazarlar ve sanatçılar konuya kendi etki alanları etrafında yaklaşarak yeni boyutlar kazandırmışlardır.

Tekvin'de geçen Yaratılış öyküsünün ikinci anlatımına göre kadının daha sonra ve erkeğin kaburga kemiğinden alınarak yaratılmış olması onun erkekten daha düşük bir varlıkmiş gibi algılanmasına neden olmuştur. Aynı anlatımda, Havva'yla ilgili bazı terim ve ifadelerin farklı anlamlar içerecek özelliklerde oluşu ve birtakım çelişkiler içeriyor olması da bazı problemlere yol açmıştır. Bunun yanı sıra Eski Ahit'in İbranicesi ve onun Yunanca ve Latince çevirilerinden birtakım farklılıklar içeriyor olması beraberinde çeşitli yorum farklarını getirmiştir (Anderson, 2001, s. 80-81).

Havva'nın öyküdeki rolüyle beraber ortaya çıkan negatif tutumun asıl kaynağı Tekvin'deki anlatımdan ziyade, Yeni Ahit'te Pavlus'un mektuplarından başlayarak Hristiyan din adamlarının Havva'yla ilgili geliştirdikleri çeşitli söylemlerinde aranmalıdır. Hristiyan dünyasında Havva'ya karşı olan olumsuz düşünceler Pavlus'un söylemlerinden beslenmiş ve Havva ile birlikte tüm kadınlara karşı bir önyargı oluşmuştur. İncil'de yer alan Pavlus'a ait özellikle şu ifadeler insanlara Havva'nın günahını hatırlatmakta ve genel olarak kadınları küçük gören bir yaklaşım içermektedir:

“Kadın tam tabiiyetle sessizce olarak öğrensin. / Fakat kadının öğretmesine, ve erkeğe hakim olmasına izin vermem, ancak sükutta olsun. / çünkü önce Adem, sonra Havva yaratıldı; / ve Adem aldanmadı, fakat kadın aldanarak suça düştü; / fakat iman ve sevgi ve takdiste vekar ile dururlarsa, çocuk doğurmakla kurtulacaktır” (1.Timoteosa 2:11-15).

Yukarıdaki bapta olduğu gibi Pavlus bir başka mektubunda da kadın ve erkeğin yaratılışına dair farka işaret etmektedir:

⁷ İlk anlatım Tekvin 1:1-2:3, ikinci kısım ise 2:4'ten başlamaktadır.

“...Çünkü erkek kadından değil, fakat kadın erkektendir, / çünkü erkek kadın için değil, fakat kadın erkek için yaratıldı” (I. Korintoslulara 11: 8-9).

Yine Adem ve Havva öyküsüne atıfta bulunarak Pavlus Efesoslulara Mektubu’nda şu ifadeleri kullanarak kadın ve erkek ilişkisindeki hiyerarşiye dikkat çekmektedir:

“Ey kadınlar, kendi kocalarınıza Rabbe tabi olur gibi tabi olun. / Çünkü beden kurtarıcısı Mesih kilisenin başı olduğu, erkek de kadının başıdır” (Efesoslulara Mektup 5:22-24).

Havva’ya yönelik olumsuz düşünceler Hristiyanlığın erken döneminden itibaren çeşitli din adamları tarafından dile getirilmiştir. Bu kişilere göre Havva günahın gerçekleşmesinde asıl sorumlu olarak görülerek ölüm ile ilişkilendirilmiştir. Suriyeli Ephrem (MS 306-373), “Havva bir bakireydi, ama iblis onun duvarlarını Havva’nın kendi elleri vasıtasıyla delip geçti ve onun meyveleriyle insana ölümü tattırdı. Ve Havva, tüm yaşayanların annesi, tüm yaşayanların ölüm sebebi oldu” ve Nazianslı Gregorios *homilye 13’te (On the Canticle)* “Havva günahıyla ölümü getirdi” şeklinde düşüncelerini belirtmiştir (Eastmond, 1999, s. 225).

Klasik Batı Hristiyan teolojisinin Yaratılış, Düşüş ve bağışlanmaya dayalı olarak cinsiyet yorumlarının paradigmaları, daha önce de değindiğimiz gibi 4. yüzyıl sonları ile 5. yüzyıl başlarında Augustinus tarafından geliştirilmiştir (Ruether, 2012, s. 1). Augustinus doktrinini geliştirirken Pavlus’un söylemlerinden hareket etmiştir. Feminist akademisyen R. R. Ruether, Augustinus’un Yaratılış öyküsüne dair yorumlarına yer verdiği çalışmasında, teoloğun Ortaçağ boyunca ve Reform dönemine kadar uzanan etkilerinden bahsederek Hristiyan dünyasındaki yerine dikkat çekmektedir. Nyssalı Gregorios ve Origen gibi Kilise Babaları öğretilerinin izinden giden Augustinus, konuya kendi yorumlarını ekleyerek farklı bir bakış açısı getirmiştir. Yunan Kilise Babaları insanın en başta ölümsüz, dünyevi bedeni ve cinsiyet farkı olmadan bir bütün olarak yaratıldığına inanmaktaydı (McClear, 1948, s. 182, 185; Ruether, 2012, s. 1). Onlara göre cinsiyet farkı Tanrı tarafından ölümü ve insan ırkının çoğalması için gereken üreme ihtiyacını ortaya çıkaran günahla beraber getirilmiştir. Augustinus bu öğretinin dışına çıkarak Adem ve Havva’nın başlangıçtan beri gerçek fiziksel ve farklı cinsiyette vücutları olduğunu ileri sürmüştür. Kadın ve erkek olarak yaratılış, cinsel ilişki ve üreme Tanrı’nın en başta yaratış planında var olup, günahattan sonra ortaya çıkan durumlar değildir. Tanrı ilk etapta kendi suretinde ve kadın-erkek tüm insanlarda eşit olarak mevcut olan cinsiyetsiz bir öz yarattı. İnsanların asıl yaratılma sürecinde ise ilk

olarak erkeği ve daha sonra onun kaburga kemiğinden kadını yarattı (Ruether, 2012, s. 1). Augustinus kadın erkeğin kaburgasından yaratıldığı için kadının insan çiftinin zayıf kısmını temsil ettiğini ileri sürmektedir. Ona göre, ruhun bedeni yönettiği gibi erkeğin de karısını yönetmesi gerekmektedir. Tinsel tutkularla ilişkilendirilen kadın, erkeğin yardımcısı olarak yaratıldığı halde onu baştan çıkararak olmuş ve felakete götürmüştür (Pagels, 1988, s. 114). İki insanın yaratılıştaki fark, erkeğin üstünlüğünü ve kadının ona bağlılığını göstermekte olup, iki cinsin konumları sosyal sınıflarını belirlemektedir. Augustinus'a göre cinsiyet hiyerarşisi orijinal yaratılışın bir parçasıydı, yani günah işlendikten sonra oluşmamıştı (Ruether, 2012, s. 1).

Augustinus'a göre başlangıçta Adem ve Havva'nın bedenleri ruhlarıyla çok uyumlu bir birliktelik içinde Tanrı ile bir bütün halinde olduğundan ölüm engellenebilirdi. Cinsel münasebet yine söz konusu olabilirdi fakat bu ilişki cinsel arzu olmadan olacaktı ve insanlık yine çoğalacaktı. Havva bu ilişkide tıpkı Meryem'in İsa'yı doğurduğunda olduğu gibi bakire kalacaktı. Ancak Düşüş hadisesinin Havva'nın yaratılışının hemen ardından gerçekleştiği için böyle bir ilişki hiçbir zaman olmadı. Havva bir kadın olarak daha az mantıklı olduğundan, bedensel ve dünyasal gereksinimlere daha yakın olduğundan ve yılan tarafından kolayca kandırıldığından Tanrı'ya karşı gelmede Havva öncül davrandı. Adem ise aslında kandırılmış olmayıp, Havva Cennet'ten dışarıda yalnız kalmasın diye kibar bir şekilde ona eşlik etti (Ruether, 2012, s. 1-2).

Kadınların erkeklere bağlı oluşu hem yaratılıştan itibaren var olan bir durumdur⁸, hem de Tanrı'nın emrine uymayarak cezalandırılmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yüzden, bazı seçilmiş kadınlar Tanrı'nın faziletine sahip olsalar da, durumlarını gönüllü olarak kabul etmelidirler. Augustinus bu noktada annesini örnek göstererek, her ne kadar eşinden ahlaki olarak daha üstün olsa da eşinin şiddetini sessiz bir biçimde kabullendiğinden bahsetmektedir. Ona göre kadınlar ancak gökyüzüne yükseldiklerinde, orada cinsiyet ya da sosyal hiyerarşi diye bir olgu olmadığından erkeklerden farksız bir biçimde Tanrı'nın izzetiyle aydınlanacaklar (Ruether, 2012, s. 3-4).

⁸ Augustine, sadece kadınların doğuştan erkeklere muhtaç olduklarını, erkeklerin erkeklere muhtaç olarak yaratılmadıklarını ilere sürerek, günah ile birlikte sosyal bir düzensizliğin geldiğinden ve bazı erkeklerin de aciz hale geldiklerinden bahseder. Kölelik, toprak sahipleri tarafından köylülere yapılan baskı gibi olguların toplumdaki kuralsızlığı önlemek için gerekli olduğunu belirtir (Pagels, 1988, s. 73; Ruether, 2012, s. 3).

Augustinus'un yaratılış sıralamasında, Düşüş ve bağışlanma konusundaki görüşü daha sonraki Batı Hristiyan teologları tarafından kabul görmüştür. Thomas Aquinas, Martin Luther ve Calvin gibi isimler bazı farklı ufak noktalar üzerinde durarak aynı görüşü benimseyerek doktrini devam ettirmişlerdir (Ruether, 2012, s. 4).

Bizans'a baktığımızda erkeğin yaratılışa göre daha üstün olduğu ve kadının sanki ikincil bir varlık gibi olduğu şeklinde bir düşüncenin çok fazla etkili olmadığını görmekteyiz.

Eski Ahit'in Yunanca versiyonu olan *Septuagint*'te⁹ kadın ve erkeğin yaratılışında ortak bir nokta bulunarak birbirlerine benzerliklerine işaret edilmiştir. Tekvin'in Yunanca versiyonunda Tanrı kadın ve erkeği yaratırken benzer sözler söylediğinden bu iki varlığın birbirine çok benzer şekilde yaratıldığından ve dolayısıyla birbirlerine eşit olduğundan bahsedilir (Tekvin 1:26: “ve Allah dedi: suretimizde, benzeyişimize göre insan¹⁰ yapalım...”; 2:18: “ve Rab Allah dedi: Adamın yalnız olması iyi değildir, kendisine uygun bir yardımcı yapalım”). Tanrı tarafından iki insan için de “yapalım”¹¹ sözcüğünün kullanılmış olması, bazı kilise babalarını Adem ve Havva arasında bir benzerlik kurma arayışına götürmüştür. Kilise babalarından Misisli (Mampsuestia, Mamistra) Theodore (MS. 350-428)¹² Tanrı ikisi için de aynı özeni gösterdiğinden aynı ifadenin kullanıldığını ve bu yüzden kadının daha önemsiz bir varlık olmadığını belirtir (Meyer, 2008, s. 248).

İkili arasındaki eşitlik aynı zamanda “kendisine uygun yardımcı” ifadesinin Yunanca çevrisinde ön plana çıkmıştır. Orijinal metinden farklı olarak “ona benzeyen, ona uygun” anlamlarını içeren sıfatla birlikte Tanrı'nın ikinci olarak yarattığı insanın ilkine benzemesi ihtimali güçlenmektedir. Aynı zamanda Tekvin 1:26'da geçen “...suretimizde, benzeyişimize göre...” kavramları Yunanca'da “Tanrı'yla eş, aynı olmak” anlamlarına gelir. Tekvin 1:27'de geçen “ve Allah insanı kendi suretinde yarattı, onu Allah'ın suretinde yarattı; onları erkek ve dişi olarak yarattı” ifadesi Havva'nın da

⁹ Eski Ahit'in İbranice metninden Yunanca çevirisidir. Septuagint sözcüğü, Latince 70 sayısından (*septuaginta*) gelmekte olup, Yunanca'ya 70 (ya da 72) “akıl adam” tarafından çevrildiğinden bu ismi almıştır (Peters, 1986, s. 174).

¹⁰ Buradaki “insan” sözcüğü Adem olarak yorumlanmıştır.

¹¹ Metnin İbranicesinde 2:18'de “Ona uygun bir yardımcı yapacağım (וְעֵצֶר לוֹ אֶעֱשֶׂה)” şeklinde geçen ifade Yunancasında “yapalım” şeklinde kullanılmıştır (Meyer, 2008, s. 248).

¹² Antakya'da doğup Misis'te ölen din adamının düşünceleri kimi zaman tartışmalı da olsa Bizans dünyasında etkisini göstermiştir. Ioannes Chrysostomos'un öğrencilerinden olan Theodore'un günah kavramına ilişkin düşünceleri Efes Konsili (MS. 431)'nde yasaklanmıştır (Kazhdan, 1991, s. 2044).

Tanrı'nın suretinde yaratıldığı sonucunu doğurmaktadır. Theodore bu bap üzerinde durarak kadının erkekle, dolayısıyla da Tanrı ile benzerliği noktasını vurgulamıştır. Ioannes Chrysostomos (MS 340/350-407) konuya biraz daha farklı açıdan bakarsa da, çiftin Düşüş hadisesi öncesi hiçbir fiziksel gereksinim duymayan kutsanmış bir durumda olan melek gibi olduklarından bahsederek ikisinin eşitliklerini ima etmektedir. *Septuagint* Tek. 2:22-2:23'de "ve Tanrı kaburgadan (...) kadını oluşturdu(...); ona kadın denecek çünkü o kocasından alındı" metninde görüldüğü gibi kadın ve erkek arasındaki cinsel fark açıkça ifade edilmiştir (Meyer, 2008, s. 248-250). Ancak buna rağmen, ilerleyen bölümlerde Yaratılış sahnelerinde göreceğimiz gibi, kadın ve erkek arasındaki eşitliğin 1:26 ve 2:18'de geçen ifade etrafında ortaya çıkan yorumlarla ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

Kappadokyalı kilise babalarından Nyssalı Gregorios çiftin yaratılışına dair geliştirdiği kendisine özgü doktrinde çiftin iki farklı cinsiyette olsalar bile Cennet'te meleklerinkine benzer bir yaşam sürdüklerini açıklamaktadır. Gregorios'a göre yaratılışın iki aşaması olup, ilki insanın ilahi yönünü açığa çıkarmak için ikincisi ise cinsiyetlere ayırmak içindi. Tekvin 1:27'deki "ve Allah insanı kendi suretinde yarattı, onu Allah'ın suretinde yarattı..." ifadesi yaratılışın ilk, "... onları erkek ve dişi olarak yarattı" ise ikinci boyutunu belirtmektedir. İnsanın ilahi doğa ve hayvanlara ait mantığı olmayan doğa olmak üzere iki uç arasında tam ortada olduğunu belirterek yaratılışın iki aşaması olduğu tezini doğrulamaktadır. Eğer insan kendisine verilen ilahi doğayı günah işleyerek kaybetmiş olmasaydı insanlık meleksi bir şekilde üreyerek çoğalacaktı. Cennet'te Adem ve Havva Tanrı'nın onları işleyeceği günahı öngördüğü için kadın ve erkek olarak iki ayrı cinsiyetteydi; ancak Tanrı'nın onlara verdiği bir lütuf sayesinde hayvani doğalarından muaf olmuşlardı. Bu noktada Gregorios günahın sonuçlarına değinerek Tanrı'nın onlara yaptığı "deriden kaftana" (Tekvin 3:21) alegorik bir yorum getirir. Ona göre deriden kaftan hayvani doğamızı temsil etmektedir. Mahşer günü deriden kaftanlarımızdan kurtularak cinsel münasebet, doğum, ölüm, yaşlılık ve hastalık gibi kaftanla beraber gelen tüm dünyevi olaylardan kurtulacağımızı belirtmektedir (Mcclear, 1948, s. 179-180, 183-184).

Havva'nın Yaratılış öyküsündeki konumu ile ilgili olarak Doğu Kilisesi'nin daha farklı noktalar üzerinde durduğu ve daha iyimser yaklaştığı söylenebilmektedir. Ancak kimi

zaman Ortodoksluğun kendi içinde de birbirinden ayrı yorumlar geliştiğini ve kilise babalarının net bir nokta üzerinde durmadığını görmekteyiz. Doğulu kilise babalarının kadınlara karşı tutumuna genel olarak bakıldığında teorikte eşitlikçi olduğu gözlemlenmektedir. Ancak yine de pratikte misojinik bir bakışın hâkim olduğu da görülmektedir¹³. Galatyalılara Mektubu'nda diğer söylemlerinden çok farklı bir ifadeyle karşımıza çıkan Pavlus'un şu sözleri kilise babaları tarafından kullanılmıştır: “Ne Yahudi, ne Yunanlı vardır, ne kul ne de azatlı vardır, ne de erkek ve dişi vardır; çünkü Mesih İsa'da siz hepiniz birsiniz” (Galatyalılara, 3:28). Gregorios söz konusu ifadeden yola çıkarak, cinsel farklılığın (kadın ve erkek) günahla kirlenen dünyanın üreme ihtiyacı beklentisiyle ortaya çıktığını ve bu durumun son diriliş ile birlikte ortadan kalkacağını söyler.

L. James, kilise babalarının birbiriyle çelişen yorumlarından, din adamlarının kadınları Cennet ve yeryüzünde farklı değerlendirdiklerini belirtir. Bu doğrultuda, Gregorios'un yukardaki ifadesinden, kadınları yaşadığımız dünyada erkeklere göre ikincil gördüğü anlaşılmaktadır (James, 2010, s 156-157). Ancak yine de kadınlara karşı olan bakış açısının Batı'daki kadar karanlık olmadığı düşünülmektedir.

1.2. TANRI'NIN İHTARI VE İHTARININ İHLAL EDİLİŞİ

Hristiyanlığın erken dönemlerinden başlamak üzere Havva ile ilgili Tanrı'nın uyarısını dikkate almamasına yönelik olarak yoğun bir şekilde olumsuz yorumlar yapılmıştır. Havva ile ilgili en büyük tartışmalardan biri Tanrı'nın verdiği emir ile başlamakta ve konunun farklı kesimlerce farklı yorumlanması bazı karışıklıklara yol açmaktadır. Ancak Tevrat'a göre Adem Tanrı'nın yasak ağaç ile ilgili yaptığı uyarıyı doğrudan Tanrı'dan almış, bu sırada Havva henüz yaratılmamış ve dolayısıyla bu sözleri Tanrı'nın ağzından duymamıştır:

“Ve Rab Tanrı adamı aldı, baksın ve beklesin diye Aden bahçesine koydu. Ve Rab Tanrı adama emredip dedi: ‘Bahçenin her ağacından istediğin gibi ye; fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin, çünkü ondan yediğin gün mutlaka ölersün’ ” (Tek. 2:15-17).

¹³ Bizans toplumunda Havva'ya ve genel olarak kadınlara karşı olan olumsuz tavırların yer aldığı ilgili bir çalışma için bkz. Galatariotou, C. (1984). *Holy Women and Witches: Aspects of Byzantine Conceptions of Gender. Byzantine and Modern Greek Studies*, 9, 55–96.

Ancak yine de Havva'nın bu emirden haberi olduğunu onun yılanla diyalogundan öğrenmekteyiz:

“Ve kadın yılanı dedi: ‘Bahçenin ağaçlarının meyvesinden yiyebiliriz; fakat bahçenin ortasında olan ağacın meyvesi hakkında Allah: ‘Ondan yemeyin, ve ona dokunmayın ki, ölmeyesiniz’ dedi’” (Tekvin 3:2-3).

Tanrı'nın Adem'e yaptığı uyarıda “ağacın meyvesine dokunmaması” yönünde bir ifade bulunmamasına karşın Havva'nın bu şekilde yılanı aktarması tartışılan bir konu olmuştur. Bazı görüşlere göre eklemeye Adem tarafından bilinçli bir şekilde yapılmıştır, bazılarının göre ise eklemeyi yapan Havva'dır.

Ambrose, meşhur eseri *De Paradiso*'da Havva'nın yılanla konuşmasının Tekvin 3:1-3'deki bölümünü Yahudi filozof Philo'nun etkisiyle ele alarak kabahati Havva'da aramak gerektiğini savunmuştur. Philo, yılanın adam yerine kadınla konuşmasının kadının aldanmaya erkeğe daha yatkın olduğundan kaynaklandığını düşünmektedir (Poorthuis, 1996, s. 128). Ambrose'ye göre hata emrin kendisinden değil emri açıklama biçiminden kaynaklanmakta olup, tedbir amaçlı da olsa bize verilen bir komuta asla bir şey eklememeli ya da ondan bir şey çıkarmamalıyız; aksi takdirde onu saptırmış oluruz. Ambrose emrin verildiği sırada Havva'nın henüz yaratılmamış olduğunu ve orada olmadığı gerçeğini de göz önünde bulundurmakla beraber, Havva'nın suçlu olmadığı sonucuna varmaktan yana değildir. Onun yerine, “hatayı ilk yapanın cinsiyetinden anlaşılacağı” gibi bir ifadeyle, yaratılıştan itibaren yani günah eyleminden önce Havva'nın sırf kadın olduğu için düşük karakterde olduğu düşüncesini açığa çıkarmaktadır. Pavlus'tan bir alıntıyla da kadın kimliğinin zayıflığına işaret etmektedir:

“Erkeğin yaptığı yanlışın nedeni kadındır, erkek kadının yaptığı yanlışın değil. Pavlus'un dediği gibi: ‘Adem aldanmadı, fakat kadın aldanarak suça düştü’ ” (Poorthuis, 1996, s. 126-127).

Yahudi filozof Philo'ya göre Havva kadın olduğu için baştan çıkmaya daha elverişlidir ve Havva'nın hatası kadın doğası çerçevesinde anlaşılmaktadır. Kadının bu olumsuz özelliğinin günahın bir sonucu olmayıp, tam tersine onun bir nedeni olarak algılandığını göstermektedir. Bu yorum kadının dini gelenek çerçevesinde dini ve sosyal konumu üzerinde geniş kapsamlı etkiler bırakmıştır (Poorthuis, 1996, s. 128).

Bazı Yahudi din adamlarına göre ise Adem Havva'nın ahlaki ilkeleriyle ilgili tereddüt yaşayarak Tanrı'nın bu buyruğunu ona aktarırken bir ifadeyi eklemiş, Havva'nın o

ağacın meyvesine aynı zamanda dokunmaması gerektiğini söylemiştir (Poorthuis, 1996, s. 129-130; Anderson, 2001, s. 77-78). Bu durumda yılanın Havva'yı kandırması daha da kolaylaşmıştır. Havva yılanı o ağacın meyvesinden yediğinde ya da ona dokunduğunda öleceklerini söylediğinde, yılan ona bunun mümkün olmayacağını ağacın meyvelerine dokunarak göstermiştir. Bunun üzerine Havva, “eğer dokunmaktan bir şey olmuyorsa yiyince de bir şey olmaz” diye düşünerek meyveden kopararak yemiştir (*The Fathers According to Rabbi Nathan*, 1)¹⁴. Bu yorumdan hareketle, Yahudi din adamları asıl suçu Tanrı'nın buyruğunu değiştirerek Havva'ya aktaran Adem'e yüklemişlerdir. Yılan ağaca dokunup hiçbir zarar görmeyince Havva da emrin tamamının doğru olmadığını düşünmüş ve meyveden almıştır. Yılan, değişen emri fırsat bilerek Havva'yı kandırma fırsatı bulmuştur. Ayrıca yılanın Havva'yı seçmesinin nedeni kadının zayıf karakteri değil, emri doğrudan Tanrı'dan alan Adem'in ihtiyatlı olmasıdır (Poorthuis, 1996, s. 130).

Probleme farklı iki yönden yaklaşan Hristiyan yorumculardan bazılarının göre emir aslında “hem yememeleri hem de dokunmamaları” yönünde olduğu şeklindeyken¹⁵, bazıları emrin verildiğinde Havva'nın da orada olduğunu kabul etmektedir¹⁶. Tevrat'ta yer alan Yaratılış öyküsünde açık bir şekilde Adem'in emri Havva'dan önce aldığı ve bu sırada henüz Havva'nın yaratılmadığı göz önünde bulundurulursa bu durum biraz karışık görünmektedir. Problemin kaynağına işaret etmek için İncil'in erken Hristiyan formuna işaret eden ve kitabın Yunanca çevirisi olan *Septuagint*'i inceleyen araştırmacı G. Anderson, söz konusu metnin İbranice orijinal versiyonunu Yunanca çevirisi ile karşılaştırmaktadır. Orijinal metinde emir sadece bir kişiye (eski İngilizce'deki “thou” gibi), çevirisinde ise iki kişiye “siz” şeklinde hitap etmektedir. Metin incelendiğinde Hristiyan yorumcuların Havva'nın da emir verildiğinde orada olduğu şeklinde

¹⁴ Eski Ahit'in ilk beş bölümünü oluşturan *Torah* üzerine yazılmış bir tefsir olan *The Fathers According to Rabbi Nathan*'in tarihlendirilmesi farklı araştırmacılar tarafından MS. 2 ile 7. yüzyıl arasında değişmektedir (Poorthuis, 1996, s. 131).

¹⁵ Suriyeli Ephrem (MS 306-373) olarak bilinen teolog ve ilahi yazarı aziz, yazdığı bir *hymnosta* Tanrı tarafından verilen emrin iki yönüne işaret etmiştir: “... *İki şey işitti Adem tek hükümde: ondan yememeleri ve ondan uzaklaşarak, anlamalılar ona yaklaşmanın, ağacın ötesine geçmenin doğru olmadığını, Hymns on Paradise 3:3*” (Anderson, 2001, s. 79).

¹⁶ Feminist yazar Elizabeth Cady Stanton ise, bunlardan farklı olarak Havva'nın yılan tarafından aldatılması sırasında Adem'in de orada olduğunu iddia etmektedir: “... *ve tüm bu sırada, Havva'nın yanında duran Adem, karşı çıkacak tek kelime ileri sürmemiştir*” (Stanton, 1895, s. 27). Ayrıca konunun daha geniş anlatıldığı kaynak için bkz. Higgings, 1976, s. 645-647.

düşündükleri görülmektedir. Ayrıca olay örgüsü orijinal metindekinden farklı bir sırayla yeniden yorumlanarak da bu görüş desteklenmiştir. Bazı örneklerde görülen bu türden bir anlatımda¹⁷, Tevrat'taki öykü sırasından farklı olarak Tanrı Havva'yı yarattıktan sonra emri vermiştir (Anderson, 2001, s. 81-82).

Kutsal metne uymayan anlatımın menşei için gösterilebilecek belki de en önemli kaynak Adem ve Havva'nın hayatının anlatıldığı Apokrif kaynaklardır. Yunanca *Apocalypsis Mosis* ve Latince versiyonu *Vita Adae et Evae* olan kitaplarda¹⁸ Tanrı yasak ağaçla ilgili uyarısını yaptığında Adem'in yanında Havva da bulunur:

“Tanrı bizi, annenizi-onun vasıtasıyla ben öleceğim-ve beni yarattığında, bize Cennet'teki tüm meyvelerden yeme hakkı verdi ama bir tanesi vardı ki, onun yüzünden öleceğimiz meyveden yemememiz için bizi uyardı”, *Apocalypsis Mosis*, VII/1 (Charles, 1913, s. 141-142)¹⁹.

1.3. HAVVA VE BAŞTAN ÇIKARMA

Havva'nın Yaratılış'ta ortaya koyduğu imaj Hristiyanlık'ta her zaman saygıyla karşılanmamış, Havva çoğu kez insanlığı zor bir duruma sokan etken olarak algılanmıştır (Anderson, 2001, s. 75). Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren yazar ve teologlar bu konu üzerinde durmuşlardır. Fikirleri Latin Hristiyanlık dünyasında geniş bir etki yaratmış olan Kartacalı Tertullian (MS 160-225)²⁰ bu fikri savunanlar arasında önde gelen isimlerden biridir. Tertullian'a göre Havva Adem'i yasak meyveden yemesi için ikna etmiştir (Higgins, 1976, s. 640).

Havva'yla ilgili Hristiyanlığın erken döneminden itibaren çeşitli din adamları tarafından geliştirilen olumsuz düşüncelerden yukarda bahsetmiştik. Tertullian, kaleme aldığı *On Apparel of Women* (Kadın Giyimi Üzerine) adlı kitabıyla kadınlara hitap

¹⁷ Adem'in yaratılışının ilk on iki saatini konu alan bir midraşa ve bir Ermeni Yaratılış öyküsündeki anlatımlarda böyle bir durum söz konusudur: Tanrı ilk olarak kadını yaratır ve daha sonra yasak meyveden bahseder (Anderson, 2001, s. 83-84).

¹⁸ Kitaplarla ilgili ayrıntılı bilgi ve kitabın tüm versiyonlarının birbirlerine paralel olarak verildiği çalışma için bkz. Charles, R. H. (1913). (Ed.). *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English* (2. Cilt). Oxford: Clarendon.

¹⁹ Kitabın Latince versiyonu olan *Vita Adae et Evae*'de (XXXII/1) de çok ufak değişikliklerle aynı anlatım mevcuttur (Charles, 1913, s. 141-142).

²⁰ Ortaçağ'da kadına karşı olan düşmanca tutum konusunun ele alındığı ve Tertullian'ın kadınlarla ilgili alıntılarına sıklıkla yer veren çalışma için bkz. Bloch, R. H. (1987). *Medieval Misogyny. Representations*, 20, 1-24.

ederek Havva'ya göndermelerde bulunmuş (Pagels, 1988, s. 63) ve tüm kadınları onunla ilişkilendirmiştir (Kvam ve diğerleri, 1999, s. 131-132). Kitapta geçen özellikle şu ifade, Tertullian'ın kadınlara ve Havva'ya karşı tutumunu gözler önüne sermektedir:

“Her biriniz bir Havva olduğunuzu bilmez misiniz? Tanrı'nın sizin cinsiniz için söylediği söz günümüzde de devam etmektedir ve aynı zamanda bu kabahatin sürmesi gerekir. Şeytana kapıyı açan sizsiniz, yasak ağaçtan meyveyi ilk koparan, kutsal yasayı ilk terk eden, şeytan onun karşısında onu ikna edecek kadar güçlü değilken, (Adem'i) kandıran sizsiniz. Tanrı'nın suretindeki insanı rahatlıkla tahrip ettiniz. Sizin terkiniz -ölüm- nedeniyle Tanrı'nın oğlu bile ölmek zorunda kaldı. Ve şimdi siz kendinizi ve sizi saran elbiselerinizi süslemeyi mi düşünüyorsunuz?” (Kvam ve diğerleri, 1999, s. 132).

Günah işlenmeden önce Havva'yı tanımlayan olumsuz anlam çağrıştıracak herhangi bir ifade metinde yer almamasına rağmen Havva için “baştan çıkarıcı”, “ikna eden” ve “kandıran” gibi tanımlamalar sıklıkla kullanılmıştır. 3. yüzyılın başlarında Tertullian “Havva Adem'i ikna etti”, 4. yüzyılda Nazianslı Gregorios “kocasını hazlarla kandırdı” ve “yardımcı olmak yerine düşman oldu” diyerek Havva'yı sert bir şekilde eleştirmiştir. Havva meyveden yalnızca “kendisiyle beraber kocasına da vermiş ve o da yemiştir”. Metinde kadının kocasını ikna etmesi ya da baştan çıkarmasına dair bir ifade yer almamaktadır. Batı'nın fikir dünyasını önemli ölçüde etkileyen isimlerden biri olan Ambrose metinde böyle bir bilginin yer almadığı gerçeğini dikkate alarak Tekvin'de bilinçli olarak bir atlama yapıldığını ve bazı kısımların kaldırıldığını savunur. Ona göre Adem'in baştan çıkarılarak aldatıldığına dair bir açıklama yoktur çünkü baştan çıkarma Adem'in değil Havva'nın günahıdır ve bu sebeple teolojik bir önem arz etmemektedir. Adem kendi hatasından ziyade karısının kusuru yüzünden günah işlediğinden Kutsal metin onun aldandığına ilişkin bölümü çıkarmıştır (Higgins, 1976, s. 640, 644). Bunun yanında, günah öncesi Havva'nın karakterine dair, Augustinus'un Havva'nın doğuştan düşük karakterli yaratıldığı, onun hataya meyilli olduğunu belirttiği gibi, olumsuz bir ifadeyle de karşılaşmamaktayız. Oysa biz yılanın karakterine dair ilk negatif ifade olan “hilekârı”²¹ o henüz lanetlenmemişken görmekteyiz: “Ve Rab Allah'ın yaptığı bütün kır hayvanlarının en hilekârı olan yilandı (Tekvin 3:1)”. Yılan günahın işlenmesinin ardından lanetlenmiş, daha önce dik konumdayken günden sonra “karnının üzerinde yürüyerek toprak yemekle” cezalandırılmıştır. Yani lanetlenmesinden önce de biz yılanın karakterine dair fikir sahibi olarak olacağız

²¹ Kelimenin bulunduğu kaynağı incelediğimizde farklı çağrışımları olduğunu görmekteyiz. Tevratın Yunanca versiyonu *Septuagint*'te sözcük “akıllı, bilge” anlamlarına gelirken, İbranicesinde negatif bir çağrışımla “kurnaz” anlamında kullanılmıştır.

tahmin etmekteyiz. Burada teolojinin kadınla ilgili önyargılarının boyutunu görmekteyiz.

1.4. İLK GÜNAH DOKTRİNİ

Adem ve Havva'nın öyküsünde Hristiyanları en çok ilgilendiren kısım çiftin işlediği günah olmuş, öyküden hareketle İlk Günah doktrini geliştirilmiştir.

“İlahi kurtuluş planı” ya da “İsa'nın *vücutlaşması*” ile ilgilenen doktrinin parçası olan *Oikonomia*²² ilk insanların yaratılışını da konu almaktadır. Bizans patristik metinlerinde Düşüş hadisesi önemli olmakla beraber kutsal *Oikonomia* tarihinin içerisinde yer alan bir hadisedir. Yaratılışın ilk gününden itibaren *Logos*'un²³ *vücutlaşması* Tanrı tarafından tasarlanmıştı, yani günahla beraber ortaya çıkan bir durum değildir. Batı teolojik düşünce sistemi ise özellikle Augustinus'un etkisiyle Tanrı'nın *vücutlaşmasının* Düşüş'ten dolayı gerçekleştiğine inanmaktadır. Bir başka ifadeyle, eğer ilk insanlar günah işlememiş olsalardı İsa yeryüzüne inmeyecekti (Boojamra, 1976, s. 22-23, 25). Yani, Hristiyan teolojisinde Adem ve Havva öyküsüne dair en önemli nokta olan İlk Günah ve onunla sıkı sıkıya bağlı olan Tanrı'nın *vücutlaşması* ve kurtuluş kavramları iki kilise tarafından çok farklı algılanmıştır. Bu durum çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz gibi dini konulu eserlerde belirleyici noktalardan olmuştur.

Ortaçağ boyunca Batı dünyasının fikir yapısını birçok yönden etkilemiş olan Augustinus, Yaratılış ve İlk Günah konusunda oldukça önemli fikirler ileri sürmüş, yorumları yalnızca Batı'yı değil Bizans'ı da etkilemiştir. Augustinus, İlk Günah'ın ortaya çıkışının bir eksiklik ya da kusurdan ziyade iradeyle açıklamaya çalışmıştır. Adem ve Havva'nın suçu işleyerek kötülüğü seçmeleriyle Tanrı'yı geri planda bırakarak

²² 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 (Kazhdan, 1991, s. 1516).

²³ Yuhanna İncili 1:1-8'de geçen İsa'nın tanımıdır. Tanrı'nın Kelamı olarak nitelendirilir (Kazhdan, 1991, s. 1246).

ona karşı çıktıklarını açıklamaya çalışmıştır. Augustinus'un temel olarak işaret ettiği nokta insandaki kibirdir (Brown, 1978, s. 315)²⁴.

Augustinus yaşadığı çağda birçok düşünceyi değiştirerek, iradenin özgürlüğüne ve insanlığın özündeki itibarın yerine insanlığın günahın kölesi olduğu noktasını vurgulamıştır. İnsanlığın hasta ve zavallı olduğunu ve günahın zararından kurtulamayacağını ifade etmiştir. Kendisiyle aynı dönemde yaşamış olan Ioannes Chrysostomos (MS 340/350-407) ile benzer konuları tartışsa da aslında tamamen farklı fikirleri paylaşmışlardır. Ioannes Chrysostomos insanın özgür iradesinden bahsederken, Augustinus insanın günahın esiri olduğunu savunmaktadır. Gençliğinde cinsel tutkularının esiri olduğundan bahseden Augustinus, kendi deneyimlerinden yola çıkarak insanın özünde yatan olumsuz duygulara işaret etmiştir (Pagels, 1988, s. 99-105).

Adem'in işlediği günahın boyutlarını ve bunun insanlığa verdiği zarar noktası üzerinde duran Chrysostomos Augustinus'ten farklı olarak bunun sadece bir uyarı olduğunu ve diğer insanların kendi seçimleri olduğuna vurgu yapmaktadır. Augustinus'a göre Adem bireysel bir kişiliğe sahip olmaktan çok kolektif bir kişilik olup, tüm insanlığı etkilemektedir (Pagels, 1988, s. 108). Onun düşüncesini en iyi yansıtan metinlerden biri Pavlus'un Romalılarına mektubunda (5:12) geçen bir ifadeyi yorumlayışıdır²⁵. Ioannes Chrysostomos gibi birçok Hristiyan, Yunanca metne dayalı olarak söz konusu ifadeyi "Adem'in günahının dünyaya ölümü getirdiği ve herkes günah işlediği için, ölümün herkesin başına geldiği" şeklinde yorumlamıştır²⁶. Ancak Augustinus metni Latince okumuş olup, Adem'le ilgili olan son kısmı büyük ihtimalle yanlış anlamıştır. Metni "Adem'in dünyaya ölümle beraber günahı da getirdiği" şeklinde yorumlamıştır (Meyendorff, 1983, s.144; Pagels, 1988, s. 109)²⁷. Metni Yunanca okuyan Bizanslı teologlar ise buna benzer bir yorum yapmamıştır. Bizans'ta Adem'den insanlığa

²⁴ Brown, kibirin günah olayı için bir sebep olması gerçeğine karşı çıkar; henüz günahkar olmadan ve "iyiyken" insanın kötü bir özellik göstermesi ona göre çelişkilidir. Augustinus insanın yaratılmadan önce tamamen günahsız ve iyi olduğunu vurgulamaktadır. Buysa, onun görüşüne uymamaktadır (Brown, 1978, s. 315).

²⁵ "Bunun için, nasıl günah bir adam vasıtası ile, ve ölüm günah vasıtası ile dünyaya girdiyse, böylece ölüm de bütün insanlara geçti; çünkü hepsi günah işlediler" (Pavlus'un Romalılarına Mektubu, 5:12).

²⁶ Ayrıca, Pavlus'un I. Korintoslulara mektubundan da (15:21-22) aynı anlam çıkmaktadır: "Zira ölüm insan vasıtasıyla geldi, ölümlerin kıyamı da insan vasıtasıyla oldu. / çünkü nasıl cümlesi Adem'de ölüyorsa, öylece cümlesi Mesih'te dirilecektir" (Pavlus'un I. Korintoslulara Mektubu, 15:21-22).

²⁷ Yunanca'sında "*eph ho pantes hemarton*" olarak geçen son dört kelime Latince'ye Adem'in dünyaya yalnızca ölümü değil, kaçınılmaz olarak günahı da getirdiği anlamında yorumlanan, "*in quo omnes peccaverunt*" şeklinde geçmiş olup, çok farklı anlamlar içermektedir (Meyendorff, 1983, s. 144).

günahtan ziyade ölümlülüğün geçmiş olduğu düşüncesi hakim iken, Batı’da özellikle Augustinus’un yukarıdaki yorumuna dayalı olarak insanların Adem’in günahını miras aldıkları şeklinde bir algı oluşmuştur (Meyendorff, 1983, s. 143-145). Ayrıca aynı metinden hareketle Augustinus, insanın doğuştan sahip olduğu özgür seçim hakkını reddetmiş ve herkesin doğuştan günah ile geldiğini savunmuştur. Hatta daha da ileri giderek başlangıçta insanın doğasında cinsel arzu ve ölümün var olmadığını, bunların işlenen o günah ile birlikte ortaya çıktığını savunmuştur. İlk Günah’ın kalıtsal olarak tüm insanlığı etkilediği fikri Augustinus’ten sonra Katolik kilisesinin resmi doktrini haline gelmiştir. Bu paradoksal ve tuhaf görüşünün Katolik Hristiyanlarca bu kadar benimsenmesi ve hayatın birçok kısmını etkileyecek bir biçimde uyarlanması beraberinde bazı soruları getirmiştir²⁸.

Augustinus’un fikirleri imparatorluk kiliselerinin oluşmasına hizmet etmiş, günahkâr ve çaresiz insanların yardımına bu oluşumlar yetmiş ve böylece kilisenin otoritesi sağlamlaşmıştır (Pagels, 1988, s. 126, 145). Augustinus’a göre Adem’in günahından dolayı insan doğası bozulduğu için, insan kendi kendini yönetemezdi. 4. yüzyıl sonu ve 5. yüzyılda Hristiyanlık çok geniş bir kitleyi yönetmek için imparatorların en büyük aracı haline gelmişti. 5. yüzyıldan itibaren Augustinus’un cinsellik, politika ve insan doğasına dair karamsar bakış açısı Katolik ve Protestan tüm Batı Hristiyanlığı üzerinde büyük etki bırakmış, batı kültürünü şekillendirmiştir (Pagels, 1988, s. 150).

Bizans kilisesi yasal olarak İlk Günah doktrini konusunda Latin kilisesinin benimsediği öğretileri kabul etmiş, kanonist Zonaras ve Balsamon, doktrini Augustinus’unkiyle uyumlu bir şekilde formüle etmiştir. Ancak Bizans teologları İlk Günah konusunda farklı vurgular yapmıştır. Damaskuslu Yahya’ya (MS 676-754/787) göre insan doğası Düşüş’ten sonra bile aynı kalarak Tanrı’nın sureti olma özelliğini korumuştur. Ancak insan Tanrı’ya olan *benzeyi*şini kaybetmiştir ve onu ancak arınma yoluyla ve Tanrı’yla birleşerek tekrar kazanabilmektedir. Patrik Photius (858/67- 877/86) konuya biraz daha

²⁸ Pagels, Augustinus’un İlk Günah’a ilişkin düşüncelerine yer verirken birçoğu keşiş, rahip, piskopos gibi din adamlarından oluşan kişilerle girdiği mücadeleyi nasıl kazandığı, görüşlerinin Hristiyanlar arasında nasıl bu kadar yaygın bir şekilde uzun zaman etkili olduğu sorusuna cevap arar. Ayrıntılı bilgi için bkz: Pagels, 1988, s. 131-150. Augustinus’un pek çok din adamı arasından seçilmesi ve görüşlerini benimsetmesinde, etkili konuşması, heyecanı ve belki de en önemlisi “itirafları” rol oynamaktadır. *Confessions* (İtiraflar) adlı kitabında kendi yaşam tecrübesinden yola çıkarak bazı çıkarsamalarda bulunan Augustinus, kendi tutkularına, cinsel arzularına nasıl esir olduğunu ve bazı hatalar yaparak bunlardan pek çok şey öğrendiğini anlatır. Kendi yaşam tecrübesi sonucu insanın arzuları karşısında ne kadar aciz olduğunu ve aslında özgür irade diye bir şey olmadığını vurgular (White, 2001, s. 9-90).

radikal yaklaşarak İlk Günah kavramına karşı olduğunu ifade etmiştir (Kazhdan, 1991, s. 1534-1535).

Meyendorff Bizans teolojisi üzerine yazmış olduğu kitabında²⁹, Bizans'ın Yaratılış öyküsüne ve İlk Günah kavramına bakışının Batı'dan ne ölçüde farklı olduğunu bize göstermektedir. Katoliklikte yaygın olan “orijinal günah”, Ortodokslukta “atalardan gelen günah” olarak algılanmakta ve bu iki kavram görünüş itibarıyla benzer olsa da iki kilisenin öğretileri açısından birtakım farklılıklar içermektedir.

Basileios'un Yaratılış'ın altı günü üzerine yazdığı *homilyeleri*, dünyanın oluşumu ve gelişimi üzerine Bizans'ta Ortaçağ boyunca en çok kabul gören metin olmuş olmuştur (Meyendorff, 1983, s. 133). Bizans'ta özellikle 553'te gerçekleşen II. Konstantinopolis Konsili (Beşinci Ekümenik Konsil) ile birlikte Doğu Hristiyanlığı adına önemli bir adım atılmıştır. Konsilde İsa'nın doğası üzerine yapılan tartışmalarının yanı sıra İncilci bir yaratılış, ruh-beden bütünlüğüne sahip (Psikosomatik) insan merkezli bir evren, dünyanın sonuna, mahşere doğru (Eskatolojik) ilerleyen doğrusal bir tarih anlayışı çerçevesinde hareket edilmiştir (Meyendorff, 1983, s. 36). Konsilde özellikle Maksimus the Confessor (MS 580-662) İsa'nın ikili doğası, yaratılış ve günah konularıyla ilgili düşünceleriyle etkili olmuştur³⁰. Burada Ortodoks kilise babaları -özellikle Maksimus the Confessor- tarafından geliştirilen sıra dışı bir özgürlükten bahsedilmektedir. Düşünceye göre insan, esasında özgür bir varlıktır. Ancak bu, “tabii irade” ile mümkün olup Maksimus'un ortaya attığı bir diğer irade biçimi olan “kasti irade”³¹ ise insanı

²⁹ Meyendorff, J. (1983). *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*. New York: Fordham.

³⁰ Origen sisteminde hakikatin temel özelliklerinden biri hareketsizlik olup, günah işlendikten sonra çeşitlilik ve eylem başlamıştır. Maksimus ise, doğanın en önemli özelliğinin eylem veya hareket olduğunu; her varlığın kendi anlamı ve kararı olduğunu ve bunların da sonsuz ve kutsal Logos'u yansıttığını belirtmektedir. Bu noktada, Maksimus her yaratılışın kendi enerjisi olduğunu savunmaktadır. Ayrıca onun düşüncesine göre, insan diğer varlıklara göre çok sıra dışı bir pozisyona sahip olup, kendi içinde bir *logos* taşıyor olmakla kalmayıp, aynı zamanda kutsal Logos'un bir görünüşüdür. Yaratılıştaki insanın görevi, her şeyi Tanrı'da birleştirmek ve böylece ayrılma, bölünme, bozulma ve ölüm gibi olguların şeytani güçlerinin üstesinden gelmektir. Tanrı'nın buyurduğu hareket, enerji ve irade yekpare kozmostan soyutlanarak değil, tekrar asıl durumuna dönerek Tanrı komünyonu ile gerçekleşebilir. Kapadokya Babalarından Nyssalı Gregorios gerçek insan özgürlüğünün bağımsız bir yaşam değil, Tanrı ile birleştiği bir durum olduğunu ifade etmektedir. Kişi kendisini Tanrı'dan soyutladığı vakit kendi tutkularına ve şeytana tutsak olmaktadır (Meyendorff, 1983, s. 37-38).

³¹ Maksimus insan iradesinin iki çeşit olduğunu ifade ederken, bu ikisinin birbirine tamamen zıt olduğunu öne sürmektedir. Türkçe'ye “kasti irade” olarak çevirmeyi önermiş olduğum “gnomic will” ifadesindeki “gnomic” sözcüğü, temelde Yunanca'dan gelen, “eğilim, istek, niyet” anlamlarına gelen “gnome” kökünden türetilmiştir. Bu konu için ayrıca bkz: Louth, A. (1996). *Maximus the Confess*. London: Routledge.

karanlığa ve yanlış sevk etmektedir. Kişi kendi özgür seçimini kullanarak Tanrı tarafından verilen iradeye başkaldırı sonucu yanlış saplanmaktadır. Bu noktada Adem ve Havva'nın işlediği günah tartışmaları başlamaktadır. Adem ve Havva özgür seçimleri sonucu Tanrı'dan ve hakiki bilgiden uzaklaşmıştır (Meyendorff, 1983, s. 38, 143). Ancak günah daima bireysel bir eylem olarak algılanmıştır ve onun asla insan doğasına ait bir özellik olmadığı düşünülmüştür. Patrik Photius konuyla ilgili Batı doktrinlerine gönderme yapmış ve aynen İlk Günah konusunda yaptığı yorumunda olduğu gibi "insan doğasının günahkâr oluşu" inancının bir sapkınlık olduğunu ileri sürmüştür. (Meyendorff, 1983, 143; Kazhdan, 1991, s. 1535).

Günah olgusunun kişiye has özelliğiyle ilgili bu temel fikirler ışığında Adem ve Havva'nın Tanrı'ya karşı gelişlerinin yalnızca bireysel tercihleri olarak algılandığı anlaşılmaktadır. O halde insanların doğuştan sahip olduğu kalıtsal bir suçtan bahsetmek doğru değildir ancak insan doğası yine de bu günahın doğurduğu sonuçlara maruz kalmaktadır (Meyendorff, 1983, s. 143). Ortodoks kilisesi İlk Günah'ın etkilerini çok hafife almamakla beraber, bunun çok büyük bir günahkârlık, ahlaksızlık ile sonuçlandığı görüşüne katılmamakta, insanın üzerindeki kutsal suretin yok olmayıp, yalnızca belirsizleştiğine inanmaktadır. Bozuk bir dünyada bile insan Yaratan'dan bazı bilgilerine ulaşabilir, onunla tekrar komünyonu gerçekleştirebilir (Ware, 1995, s. 61-62).

Esasında, İlk Günah'ın kalıtsallığı ve tüm insanlara geçtiği konusunda, Rum patrikliği ve Bizans geleneğinde bir görüş birliği vardır. Onlara göre Adem ve Havva'nın işlediği suç sonucu günahkarlık değil, insanlığın ölümlülüğü kalıtsallık kazanmıştır. Photikeli Diadokhos (MS 400-486?) *Chapters* adlı kitabında, insanların beden üzerinde hüküm süren ruh vasıtasıyla Tanrı'nın sureti olduğunu belirtirken, Adem'in günahı sonucu suretin zedelendiğini eklemektedir. Zedelenme sonucu aynı zamanda beden de yavaş yavaş çürümeye doğru ilerlemektedir. Bu durum ise vaftiz sonucu³² ortadan

³² Hristiyan inancında günahın arınmanın bir koşulu olan vaftiz konusunda da Bizans düşünürlerinin Batı geleneğinden ayrıldığını görmekteyiz. Augustinus, Pavlus'un Romalılara Mektubu 5:12'nin etkisiyle çocukların kişisel olarak günah işlediklerinden değil, Adem'in günahını taşıdıklarından dolayı günahkar olarak doğduklarını ve bu yüzden günahların hafifletilmesi için vaftiz olduklarını savunmaktadır. Ancak buna pek çok kilise babası karşı çıkmış ve vaftizin temel anlamının daha geniş ve daha pozitif olduğunu açıklamışlardır. Ortodokslukta vaftiz çocuklara var olmayan günahlarını hafifletmek için uygulanmamakta, fani anne babalarının onlarla iletişim kuramayacağı yeni ve ölümsüz bir yaşam takdim etmektedir. Bu noktada Adem ve İsa karşıtlığı ortaya çıkmakta, ölüm ve yaşam (ölüm-Adem; yaşam-İsa)

kalkmaktadır (Meyendorff, 1983, s. 145-146). Aynı görüşe göre günah yalnızca ölümlülüğün bir sonucudur. 11. yüzyılda Ohrid piskoposu ve Bizans'ın en meşhur İncil yorumcularından Theophylact (1050/60-1156?) da aynı fikri benimseyerek Adem'in günahını ondan sonra gelenlere yüklemenin doğru olmadığını ifade etmektedir. Maksimus the Confessor İlk Günah'a ilişkin yorumlarında, günahın aklın vücuda³³ ve şehvete yenik düşmesiyle işlendiğini ancak yine de bu eylemin kişisel olduğunu ve kalıtsal bir suçtan söz edilemeyeceğini ileri sürmüştür (Meyendorff, 1983, s. 145). Daha sonraki yüzyıllarda da tartışma devam etmiş, Gregory Palamas gibi düşünürler de aynı fikri benimsemiştir.

Genel olarak baktığımızda Bizans'ın İlk Günah konusunu Latin kilisesinden daha farklı algıladığını görmekteyiz. Yukarıda bahsettiklerimiz ışığında konuyu özetlemek gerekirse, Doğu teolojisine göre sonraki nesillere İlk Günah değil, yalnızca onun sonuçları olan ölüm ve ahlaki bir bozulma geçmekteydi. Düşüş'le beraber Tanrı'ya olan *benzeyiş*te bir kopma olmuş ancak İsa'nın vücut bulmasıyla *benzeyiş* tekrar devam etmeye başlamıştır. Düşüş insanlık için önemi açısından ikinci planda olup, asıl mesele itaatsizliğin nedenleri olan kural ihlali ve günahıdır.

terimleri bu ikisine atfedilmektedir. Buradan vaftizin İsa'nın çarmıha gerilmesiyle oluşan "yeni ölümsüz dünyaya" geçişi sağlayan özgürlük olduğu sonucu çıkmaktadır (Meyendorff, 1983, s. 146).

³³ Bizans antropolojisinde bazen "vücut", (İng. *Flesh*, Yun. *Sarx*) "beden" (body) sözcüğünden ayrı tutularak kullanılmış olup (Kazhdan, 1991, s.299), dünyasal haz, şehvet gibi anlamlar taşımakta ve insanın günahkâr tabiatına işaret etmektedir.

2. BÖLÜM

ADEM VE HAVVA’NIN YARATILIŞ ÖYKÜSÜNE YER VEREN BAZI SANAT ESERLERİ

Çalışmamızın bu bölümünde Adem ve Havva imgelerinin yer aldığı el yazmaları, duvar resimleri ve mozaikleri, lahit kabartmaları ve küçük el sanatlarından önemli örnekler incelenmiştir³⁴. Sahnelerin yer aldığı eserlere ilişkin birtakım genel bilgilerin verilmesinin yanı sıra, Erken Hristiyan döneminde birbirine benzer özelliklerde karşımıza çıkan sahneler genel itibarıyla bulundukları dönem içerisinde ele alınmıştır.

2.1. ERKEN HİRİSTİYAN DÖNEMİ-SEMBOLİK SAHNELER

3. yüzyıldan başlayarak Roma imparatorluğunun doğu ve batısında Hristiyanlar inançlarını yansıtmak ve iletişim kurmak amacıyla özellikle Greko-Romen dünyasından aldıkları sanat formlarını kullanmaya başlamışlardır. Roma’da Hristiyanlar lahit ve katakomplara birbirine benzer biçimde Eski ve Yeni Ahit’ten “kurtuluş”u anlatan sahneler tasvir etmiştir. Ayrıca imparatorluğun batısında olduğu kadar doğusunda da “bağışlanma” umudu taşıyan konular seçilerek tasvir edilmiştir³⁵. Büyük Constantinus’un Hristiyanlığı serbest bir din ilan etmesiyle birlikte Hristiyanlar inançlarını ve düşüncelerini ifade etmekte daha özgür olmuşlardı (Cormack, 2000, s. 13-14)³⁶. Hristiyanlığın erken dönemlerinde kilise, “bağışlanma ve kurtuluş” temaları

³⁴ Çalışmamızda Princeton Üniversitesi Veritabanı’nda yapılan tarama sonucu bulunan yazılı ve görsel malzemelere de yer verilmiştir. Üyelik gerektiren ve kısıtlı bir zaman için ulaşılması mümkün olan veritabanına üçüncü elden ulaşılmıştır. Bu nedenle verilerin bulunduğu erişim ağının adresleri bilinmemektedir. Bulunduğu kaynak bilgileri verilen ve bulundukları kaynaklara ulaşabildiğimiz yazılı ve görsel malzemelerin kaynak bilgileri verilmiştir. Ancak bunun yanında veritabanında kaynak bilgisi verilmemiş eserler de mevcuttur ve bunlardan bazıları da tarafımızdan kullanılmıştır. Bu nedenle, bulundukları kaynaklara ulaşamadığımız ya da kaynak bilgileri mevcut olmayan materyallerin alındıkları yer bilgisi için “Princeton Üniversitesi Veritabanı” ifadesi kullanılacaktır. Veritabanında Mayıs 2012’de yapılan tarama sonrası Adem ve Havva’ya ait 1164 adet veri bulunmuştur. Adem ve Havva’nın Yaratılış siklusunda yer aldıkları sahnelerin büyük çoğunluğu (benzer üslup ve ikonografiyle) Erken Hristiyan Sanatı’na aittir. Bizans sanatında Yaratılış siklusunda yer alan sahneler Batı’da tasvir edilmiş söz konusu sahnelerle kıyaslandığında çok daha azdır. Bizans sanatında Anastasis sahneleri Batı ile kıyaslandığında ise çok daha fazladır (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

³⁵ Örneğin o dönemde Yusuf peygamberin tasvirleri çok popülerdi. Balina tarafından yutulan ve üç gün üç gece balinanın içinde kalan Yusuf ile İsa’nın üç gün sonra kabirden çıkarak dirilişi arasında paralellikler kurularak Yusuf peygamber İsa’nın önemli bir arketipi olarak görülmekteydi (Cormack, 2000, s. 14).

³⁶ Erken Hristiyan sanatıyla ilgili önemli tarihler için bkz. Koch, 2007, s. 1-12.

etrafında Eski Ahit'ten konu ve figürleri Yeni Ahit'teki Hristiyan temalar için “*typos*” olarak yorumlamaktaydı (Malbon, 1990, s. 42 ve sonrası). Günaha düşerek insanlığı zor duruma düşüren Adem ve Havva figürleri bu anlamda önemli bir yere sahipti.

Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsüne ait tasvirleri Hristiyanlığın ilk yıllarında imparatorluğun batısında katakomp ve lahitlerde (Şekil 1-2)³⁷ doğusunda ise *Dura Europos* Ev Kilisesi'nde³⁸ karşımıza çıkmaktadır (Şekil 6). Bunların dışında küçük el sanatlarında da ikilinin tasvirleriyle karşılaşmaktayız (Şekil 3-5).

Erken Hristiyanlık döneminde Adem ve Havva tasvirlerinin büyük çoğunluğu birbirine benzemekte ve çift yılanın bulunduğu “İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı”nın iki yanında çıplak³⁹ olarak görünmektedir (Cook, 1927, s. 153). İkili bunun dışında Cennet'ten Kovuluş ve Çiftin Görevlerini Kabul Etmesi gibi sahnelerde de karşımıza çıkmaktadır. Erken Hristiyan dönemde yaygın olan “kurtuluş” temasını vurgulamak amacıyla oluşturulan sahneler öyküsel anlatımın dışında olup, daha çok semboliktir⁴⁰.

³⁷ Katakomplar ve lahitler için bkz. Koch, 2007, s. 21-26, 150-167.

³⁸ Burada inşa edilen sinagog, *mithraeum*, ve Hristiyan şapelinden, bölgeye üç yabancı kült getiren Roma kültürünün de önemli etkileri olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu üç yapıda daha çok yerel özellikler gözlenmekte olup, Romalılara has bir etki şehrin herhangi bir sanatsal doku veya mimari dokusunda hissedilmemektedir (Gates, 1984, s. 167-68).

³⁹ Araştırmamız kapsamında, çiftimizin erken dönemde lahitlerde tasvir edilmiş Düşüş sahnelerinden birinde incir yapraklarından yapılmış tunik içerisinde olduğunu gördük. Bkz. Wilpert, 1932, lev. CXC(12). Ayrıca Ashburnham Pentateuch'da yer alan minyatürde yer alan bir sahne (fol. 6), net olarak seçilmese de, bazı araştırmacılara göre Düşüş olarak düşünülmekte ve Adem ve Havva burada da giyinik görünmektedirler (Cook, 1927, s. 155, fig. 3).

⁴⁰ Erken Hristiyan döneminde bir konu resmedilirken sembolik ve öyküsel olmak üzere iki metot benimsenmiştir. Katakomp gibi duvar resimleri, lahitlerdeki kabartmalardaki anlatım sembolik iken, el yazmalarında öyküsel (Weitzmann, 1971, s. 45). Ayrıca Hristiyan katakomp duvar resimlerinin bulunduğu dönem içinde resimlendirilmiş el yazmaları olduğu yönünde görüşler de mevcuttur (Morey, 1942, s. 65).



Şekil 1: Adem ve Havva Tasvirinin Bulunduğu Coemeterium Maius Katakompı, Cubiculum II, 3-4. Yüzyıl, Roma, Via Nomentana (Spider, 2008, s. 179, fig.8) ⁴¹.

⁴¹ Priscilla Katakompı yakınlarında antik Via Nomentana yolu üzerinde bulunan katakomp “Büyük Gömü Mekânı” olarak da bilinir. Easında paganların ölü gömmek amacıyla kullandıkları mekân Hristiyanlar tarafından 3 ve 4. yüzyıllarda kullanılmaya devam edilmiştir. Yukarda gördüğümüz tasvir, 2 no.lu odanın (İng. *Cubiculum*) tavanına resmedilmiştir. Ortada İyi Çoban İsa, etrafında Adem ve Havva’nın yanısıra Musa ve Yunus Peygamberler ile orans duruşunda tasvir edilmiş bir kadın figürü yer almaktadır (Spier, 2008, s. 179).



Şekil 2: Adem ve Havva'nın Düşüş'ü, Eski ve Yeni Ahit'ten Sahnelerin Yer Aldığı Junius Bassus Lahiti. 4. Yüzyıl, Roma, Museo Storica del Tesoro della Basilica di San Pietro (Kleiner, 2010, s. 294, fig. 11-7).



Şekil 3: Adem ve Havva Figürlerinin İşlendiği Kıymetli Taş (*Intaglio*). Kaynak: Suriye veya Anadolu, 4. Yüzyıl Başları, London, British Museum, Alessssandro Castellani Collection (Spier, 2008, fig. 17).



Şekil 4: Adem ve Havva'nın Yer Aldığı Kesme Cam, 4. Yüzyıl Ortası, Kaynak: Köln. Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, C. A. Niessen Collection (Spier, 2008, fig. 12)⁴².



⁴² Sahnenin etrafında “Tanrı’nın Varlığıyla Mutlu Ol, İç, Yaşa” anlamını çıkardığımız “GAVDIAS IN DEO PIE Z(ESES)” yazıtı bulunmaktadır.

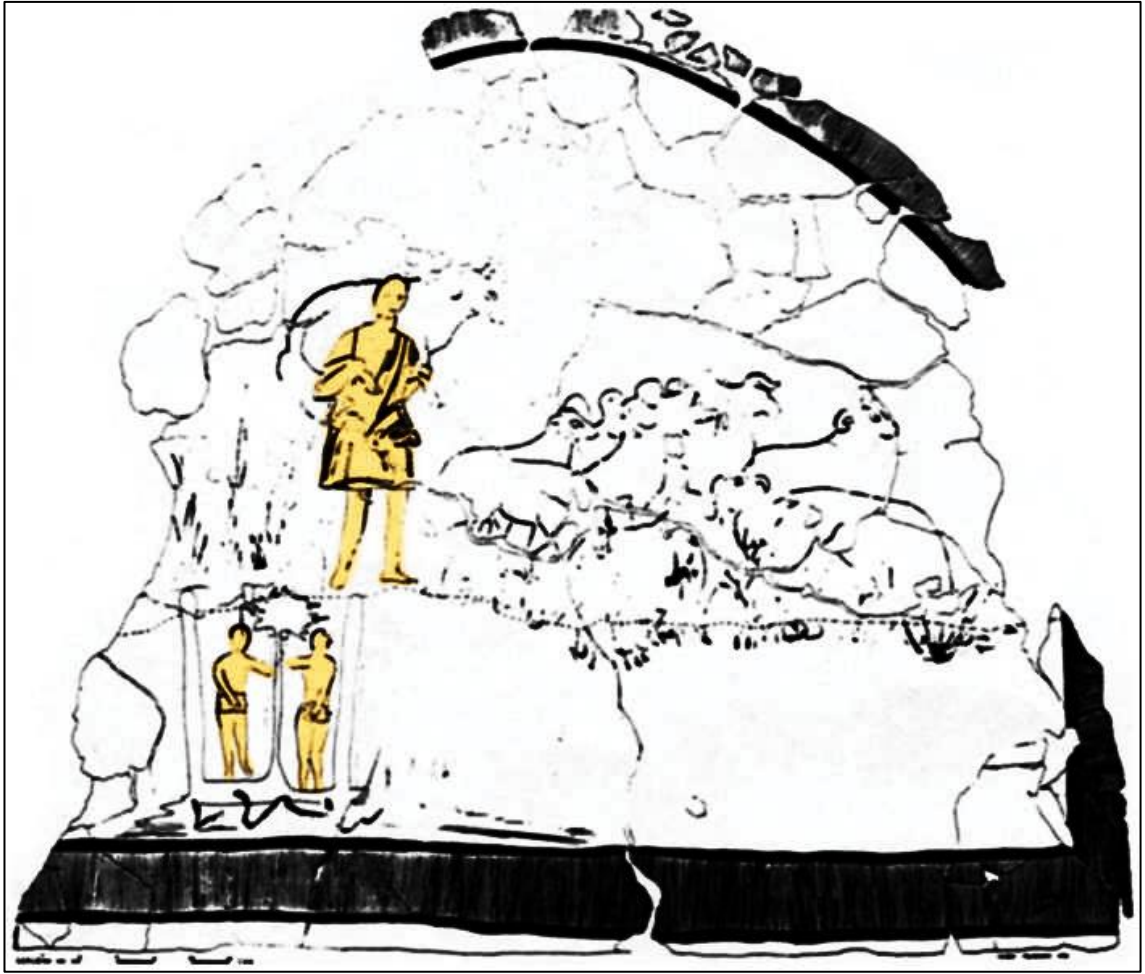
Şekil 5: Adem ve Havva'nın Yer Aldığı Kesme Cam, 4. Yüzyıl Ortası, Kaynak: Köln. Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, C. A. Niessen Collection (Koch, 2007, s. 184, fig. 103)

Çiftin bilinen en eski tasviri MS 230-240 civarında *Dura Europos* Ev Kilisesi içerisinde yer almaktadır (Şekil 6-7). Beşik tonozlu *aedicula* altında batı duvarda karşımıza çıkan tasvir, odanın en önemli kısmında bulunmakta olup⁴³, günümüzde Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'nde sergilenmektedir (Grabar, 1968, s. 20; Gates, 1984, s. 167-168; Cormack, 2000, s. 13).



Şekil 6: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesi, Dura Europos, Vaftizhane, Suriye, MS. 230-240 (Lowden, 2008, s. 20, fig. 8).

⁴³ Adem ve Havva'nın yer aldığı Hristiyan şapeli, üç yapı (diğer ikisi sinagog ve *mithraeum*) içerisinde en mütevazı olanı olup, Dura'nın son on yıllık dönemi içerisinde, MS 232-233'te inşa edilmiş olan özel bir evden dönüştürülmüştür. Söz konusu sahne evin kuzeybatı köşesindeki vaftizhanede yer almaktadır. Teknik olarak resimlerin primitif olduğu belirgin bir şekilde gözlenmektedir. Şapeldeki korunabilmiş resimlere bakıldığında bunların sanatsal bir ustalıktan ziyade bölgede yaşayan bazı dindarlar tarafından basit bir şekilde yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, buradaki resimlerle Batı'da erken Hristiyan sanatıyla ikonografik bir ilişki kurmak doğru olmayabilir (Gates, 1984, s. 177-78).

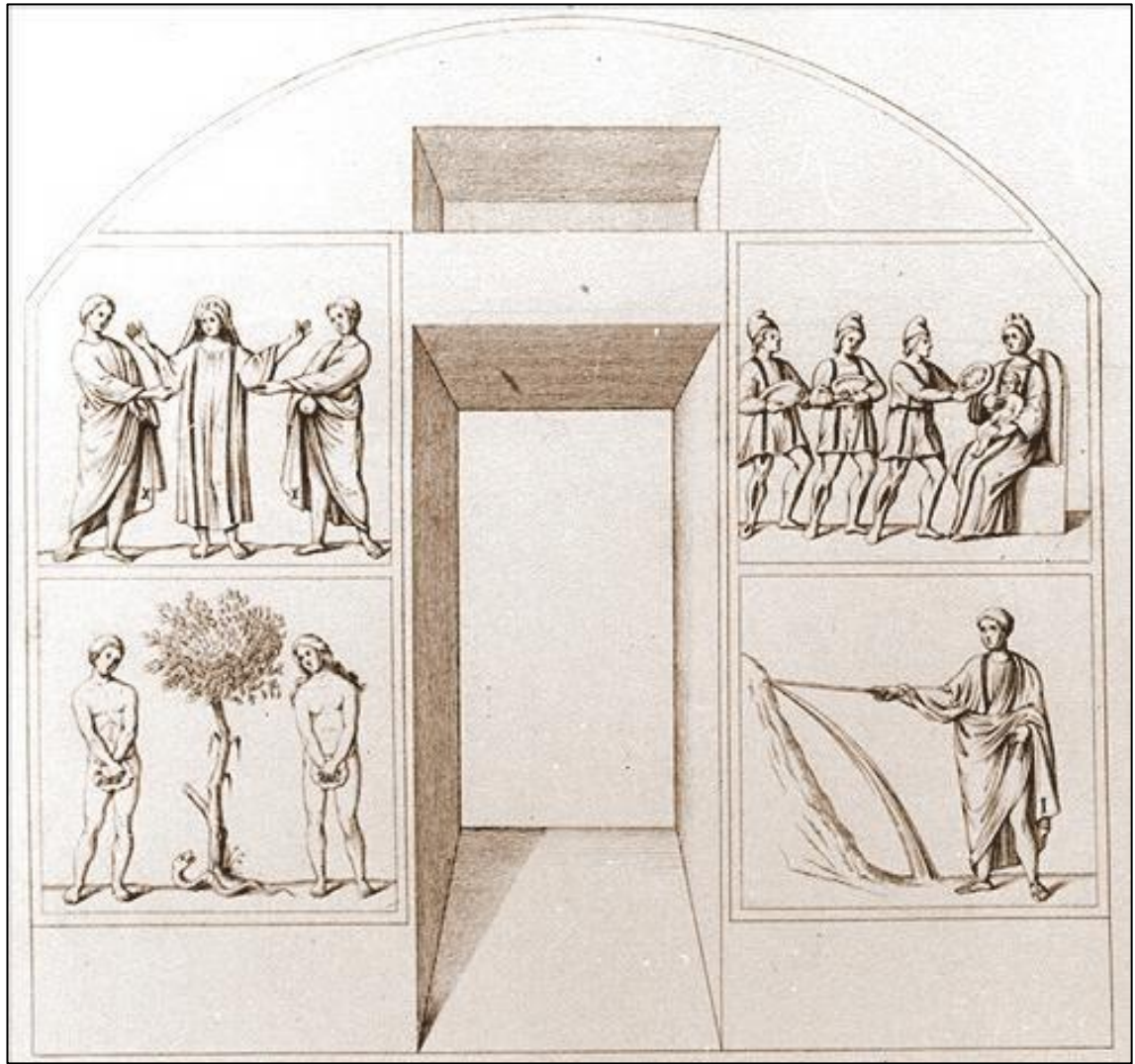


Şekil 7: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesi, Dura Europos, Vaftizhane, Suriye, MS. 230-240 (Gates, 1984, s. 178)⁴⁴.

Eski ve Yeni Ahit'in bir arada anlatımını içeren tasvir, çağrıştırdığı anlam bakımından önemlidir. Hristiyanlığın çok erken bir döneminde Hristiyan sanatının bir formu oluşmuş ve günah teması ile bağışlanma olgusu birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Adem ve Havva insanlığın günahını, İsa ise Yuhanna İncili 10:11-15'te yer alan "Ben iyi çobanım" anlatımı ile bağışlanma temasını temsil etmektedir. Tasvirler, Hristiyanlığa yeni geçmiş ve vaftizin verdiği heyecanla dolu insanlara kutsal kitabın figür ve öykülerinden bir kesit sunmaktaydı. Eski mitolojik efsanelerin yerine artık Kitabı Mukaddes'te yer alan figür ve öyküler gelmişti (Cormack, 2000, s. 13-14).

⁴⁴ Çizimin alındığı kaynak üzerinde yazar tarafından renklendirme yapılarak figürler vurgulanmıştır.

Dura örneğinde olduğu gibi Düşüş sahnesi Domitilla (4. yüzyılın ikinci yarısı), Petrus ve Marcellinus (MS 320-360) ve Via Latina katakompu (4. yüzyıl) gibi gömü mekânlarının birçoğunda karşımıza çıkmaktadır (Şekil 8-9, 78-80)⁴⁵. Ancak Via Latina örneği Hristiyanlığın erken döneminde karşımıza bu çok sık çıkan sembolik sahnenin ötesinde, Cennet'ten Kovulma (Şekil 111) ve içerisinde Habil ve Kabil'in de olduğu çiftin Yas Tutma sahnesine de yer vererek öyküsel anlatıma başvurmuştur.



Şekil 8: Eski ve Yeni Ahit'ten Sahnelerle Beraber Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesinin Çizimi, Petrus ve Marcellinus Katakompı, *Cubiculum* XIV, 4. Yüzyıl, Roma (Deckers ve diğerleri, 1987, çiz. 57).

⁴⁵ Erken Hristiyan Sanatı'nda Adem ve Havva'nın Düşüş'ünü konu alan el yazmaları, duvar resimleri, mozaik, sarkofaj ve küçük el sanatlarına dair ayrıntılı bir listenin yer aldığı çalışma için bkz. Cook, 1927, s. 154-155, dipn. 9.



Şekil 9: Düşüş, Petrus ve Marcellinus Katakompu, *Cubiculum* XIV, Roma, 4. Yüzyıl (Deckers ve diğerleri, 1987, fig. 35-36).

2.2. EL YAZMALARI

Adem ve Havva'nın Yaratılış sahnesinin öyküsel anlatımının gelişmiş bir formda yer aldığı Bizans'a ait Cotton Genesis, Vienna Genesis ile farklı ciltler halinde ve farklı tarihlerde üretilmiş olan Octateuch el yazmaları⁴⁶ yukarıdaki sembolik “tek çerçeve formüllü” anlatımdan ayrılmaktadır⁴⁷.

2.2.1. Cotton Genesis

5 ya da 6. yüzyılda üretildiği düşünülen, tüm Yaratılış öyküsüne yer veren ve toplamda yaklaşık 360 minyatürden oluşan (Lowden, 1992, s. 40)⁴⁸ Cotton Genesis⁴⁹, 23 Ekim 1731'de *Asburnham House*'da meydana gelen yangın sebebiyle büyük hasar görmüştür. Günümüzde Londra'da İngiliz Ulusal Kütüphanesi'nde saklanan el yazmasından çok az minyatür günümüze ulaşabilmiştir (Weitzmann, 1971, s. 45-46; Lowden, 1992, s. 40)⁵⁰. Weitzmann ve Kessler'in eser üzerinde yaptıkları koruma-onarım çalışmaları sayesinde günümüzde el yazmasında bulunan bazı sahneleri görebilmekteyiz (Şekil 10)⁵¹.

⁴⁶ Sekiz kitap” anlamına gelen “*Octateuch*”, Eski Ahit'in ilk beş kitabını kapsayan *Pentateuch* ile birlikte, Yeşu, Hakimler ve Rut'u da kapsayan Eski Ahit'tin ilk sekiz kitabına verilen isimdir. Sekiz kitaptan öykülerin tasvir edildiği el yazmalarında en fazla resimlendirilen bölüm *Genesis*'tir (Kazhdan, 1991, s. 1510).

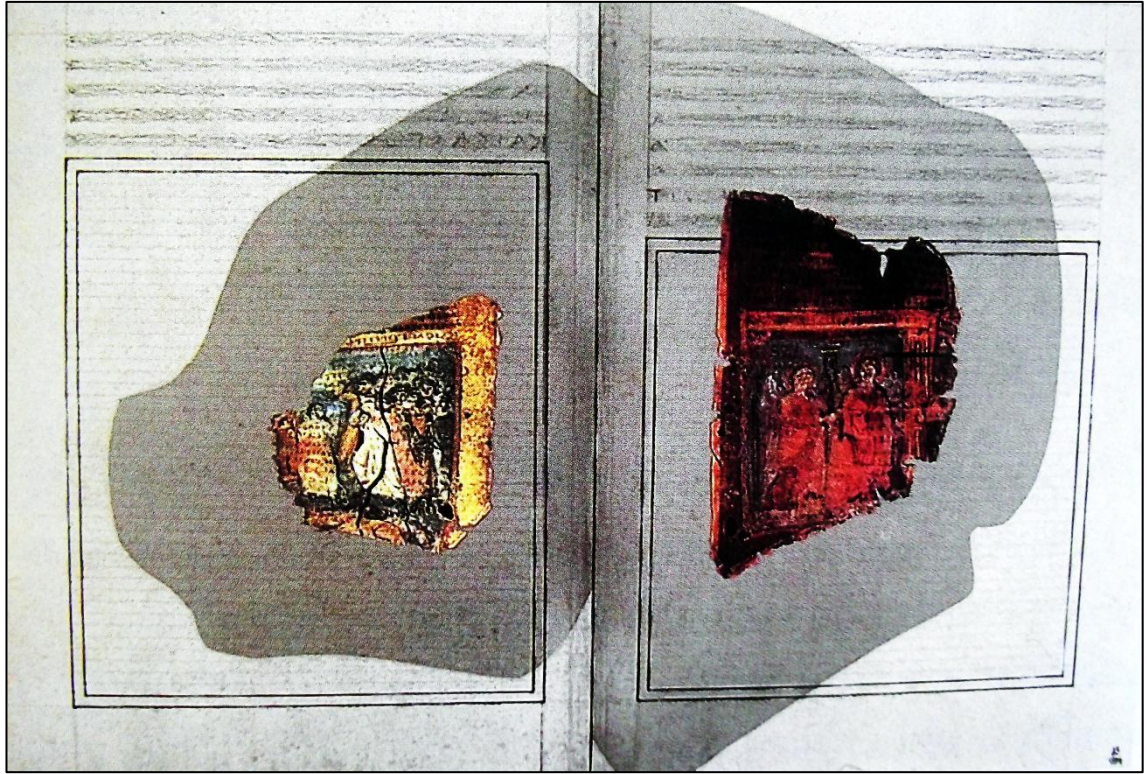
⁴⁷ Erken Hristiyan sanatının, çoğunlukla katakomplarda görülen sembolik anlatımla başlayıp daha sonra yavaş yavaş bu bireysel sahnelerin ayrıntılandırılması ve sayılarının artırılmasıyla öyküsel anlatımın geliştiği yönündeki görüş, daha sonradan yapılan araştırmalarla birlikte öyküsel anlatımın sembolik anlatım kadar eski olabileceği düşüncesinden sonra kaybolmaya başlamıştır (Weitzmann, 1971, s. 75).

⁴⁸ Weitzmann eserin toplamda yaklaşık olarak 330 minyatürden oluştuğunu belirtmektedir (Weitzmann, 1955, s. 117, 120; 1971, s. 51).

⁴⁹ Weitzmann ve Kessler eserin Mısır ya da İskenderiye kökenli olduğunu (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 30-34), Lowden ise bunun kesin olmadığını belirtir (Lowden, 1992, s. 40; 1999, s. 15). Özellikle yaratıcı olarak İsa figürünü kullandığı ve İsa'nın elinde tuttuğu asadan dolayı ve ayrıca Yusuf hikayelerine verdiği önemden dolayı (Kazhdan, 1991, s. 829) İskenderiye veya Mısır kökenli olduğu düşünülmektedir (Bernabo, 1997, s. 329).

⁵⁰ El yazmasının tarihi yolculuğu ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 3- 7.

⁵¹ Bkz. Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 8-18.



Şekil 10: Cotton Genesis Rekonstrüksiyon Çalışmasından Bir Görüntü (Lowden, 2008, s. 90, fig. 50).

Yaratılış'ı *Septuagint* metniyle öyküsel bir dille anlatarak bu anlamda bilinen en eski ve kapsamlı örnek olan Cotton Genesis, yalnızca Tekvin'den anlatımları içermesiyle de oldukça önemli bir konuma sahiptir (Lowden, 1992, s. 41; 1999, s. 15). Hristiyanlığın erken döneminde oluşturulmuş el yazmasının, kendisi dışında yalnızca Tekvin metninin resimli anlatımının görüldüğü diğer tek örnek olan Vienna Genesis ile beraber Bizans eseri olduğu bazı akademisyenlerce kabul edilmektedir (Weitzmann, 1971, s. 52-53; Lowden, 1992, s. 41).

Mevcut bilgilerimiz ışığında Yaratılış'a dair sahneleri öyküsel bir anlatımla ilk ele alan Cotton Genesis, aynı konuya yer veren diğer eserlerden bağımsız görülmemiş ve aralarında ikonografik bağlantılar kurulmuştur. Cotton Genesis ile ilişkilendirilen en önemli eser hiç şüphesiz ki Venedik'te bulunan San Marco Kilisesi *atrium* mozaiklerindeki Yaratılış tasvirleridir (Weitzmann, 1984, s. 105-142; Lowden, 1992, s. 42; Maguire ve Nelson, 2010, s. 242). El yazmasının dahil olduğu resim programı erken dönemlerden itibaren Batı'da etkisini güçlü bir şekilde hissettirmiş olup (Kessler, 1966,

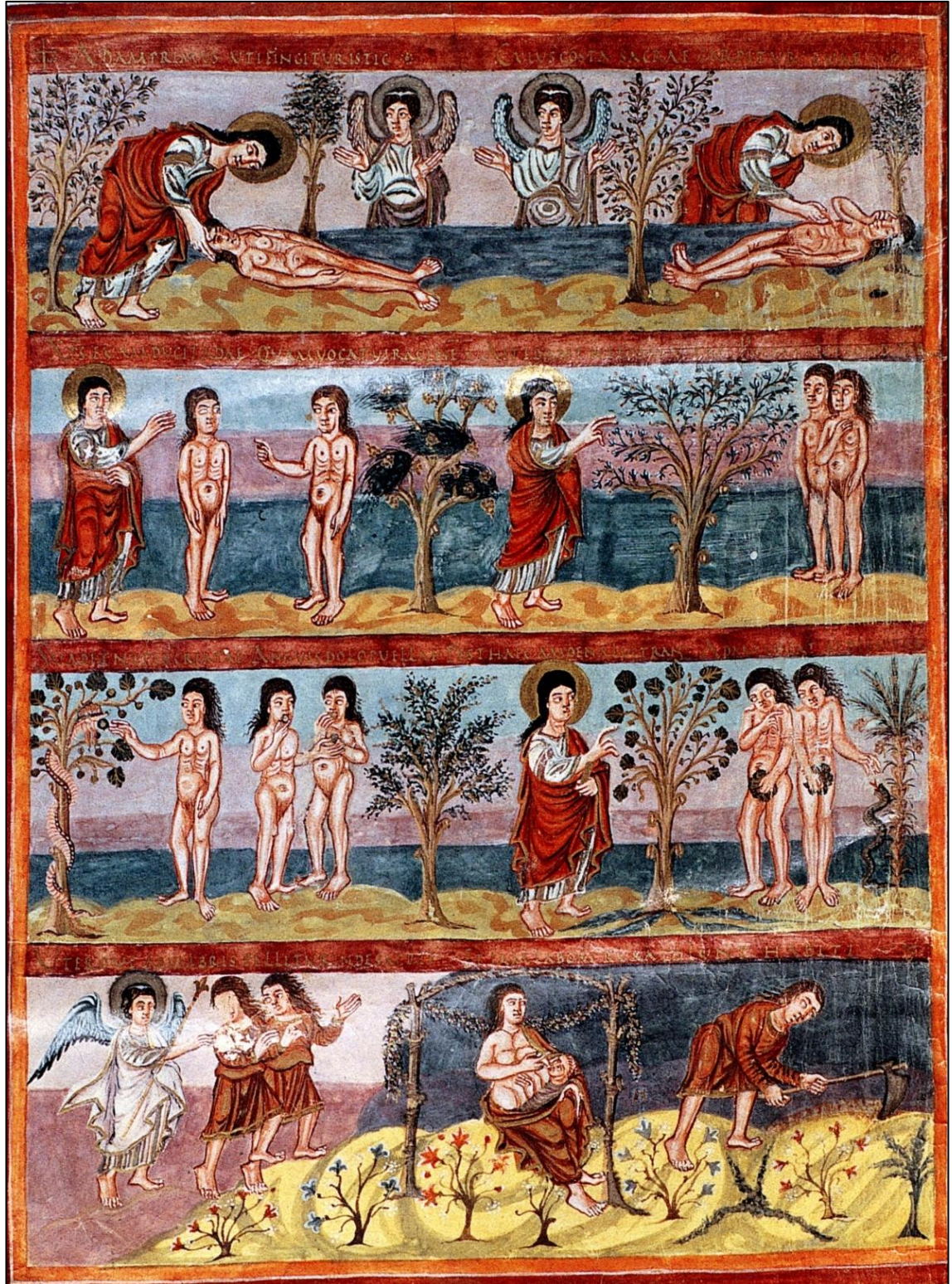
s. 79), Cotton Genesis ailesiyle (İng. *Cotton Genesis recension*)⁵² bağlantı kurulan eserler Bizans'tan ziyade daha çok Batı kökenlidir (Weitzmann, 1955, s. 130; Lowden, 1992, s. 42).

Cotton Genesis'i doğrudan model aldığı düşünülen San Marco örneğini ayrı bir başlık altında inceleyeceğimiz için burada sadece ona değinmekle yetiniyoruz. Batı'dan diğer örneklerle baktığımızda onların Cotton Genesis'i doğrudan model almak yerine, aynı aileye mensup bir başka erken dönem el yazmasını takip ettiği anlaşılmaktadır. 9. yüzyılda üretilen dört Karolenj el yazması "ilk yaprak resimleri"nde (İng. *frontispiece*) yer alan *Genesis* sayfaları ile Cotton Genesis ailesinin dahil olduğu resim programı arasında da paralellikler bulunmaktadır (Şekil 11-12)⁵³. Bunlar, Bamberg (Staatliche Bibliothek, 1), Grandval (London, British Museum Add. 10546), Vivian (Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1) ve San Paolo (Rome, S. Paolo San Paolo Fuori le Mura) İncilleridir (Kessler, 1966, s. 79; 1971, s. 143-160)⁵⁴.

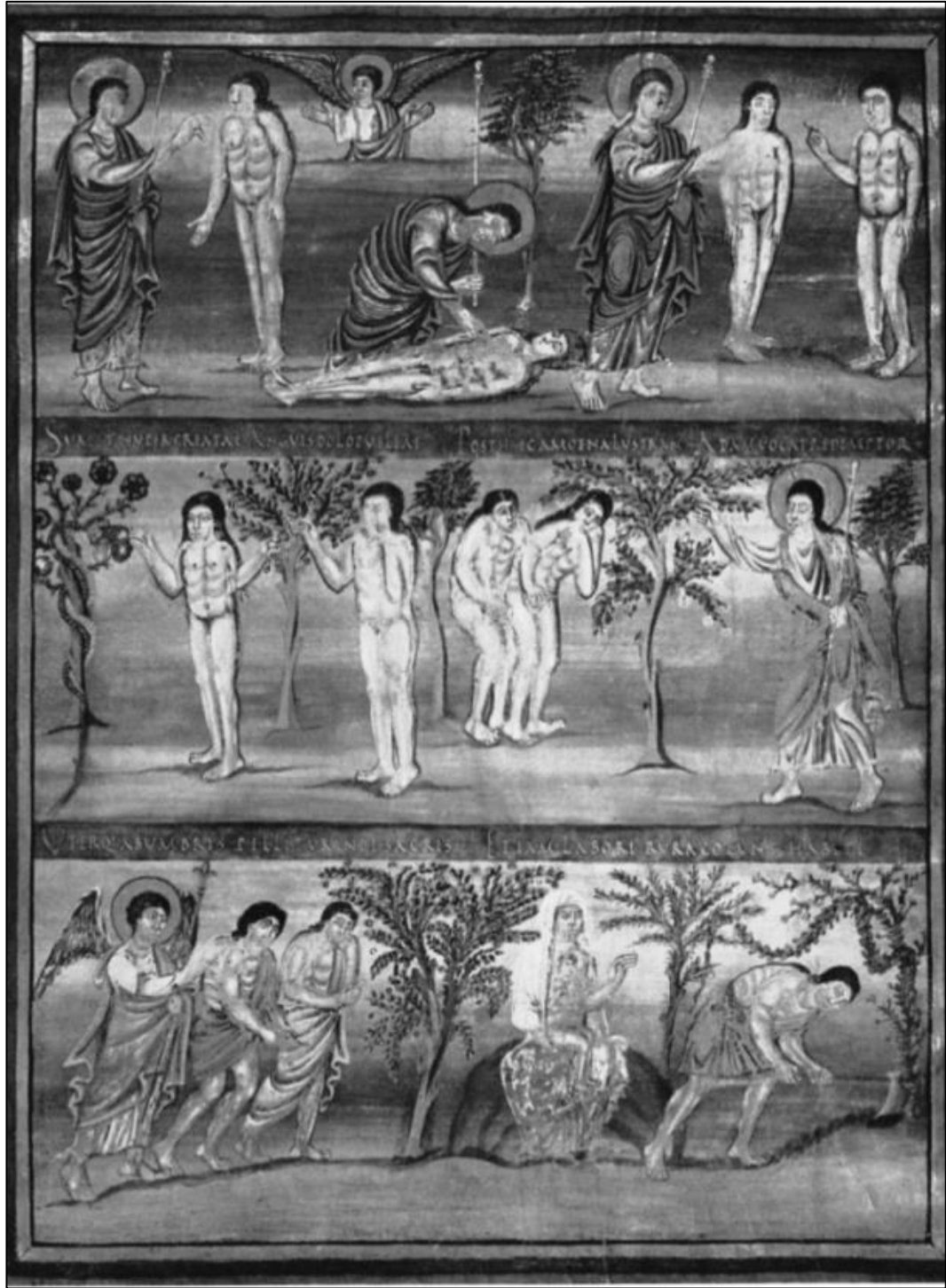
⁵² Cotton Genesis el yazmasının özelliklerini taşıyan ve aynı kaynaktan geldiği düşünülen eserler, İngilizce "*Cotton Genesis recension*" olarak tanımlanmakta olup, bu tanım belli özellikleri taşıyan eserleri gruplandırmak için kullanılmaktadır.

⁵³ Kessler bu dört eserin ayrı ayrı ele alınması gerektiğini, dikkatli incelendiğinde *Genesis* sayfalarının birbirinden bağımsız olduğunu belirtmektedir. Araştırmacıya göre her bir sayfada yer alan siklus 9. yüzyılda Tours'da bulunan bir model ya da modellerin varlığına işaret etmektedir. Bu doğrultuda, Karolenj İncilleri'nde görülen Kitab-ı Mukaddes tasvir sistemi kendisinden önceki bir modeli tekrar etmemiş, 9. yüzyıl dolaylarında var olan birden fazla kaynaktan gelişerek oluşmuştur (Kessler, 1971, s. 146, 160).

⁵⁴ Konu ilk olarak Wilhelm Köhler tarafından ortaya atılmış ve tartışılmıştır. Köhler, Tours'da üretilen bu Karolenj el yazmalarından yalnızca ikisinin, Grandval ve Vivian İncilleri'nin ilk yaprak resimlerinin Cotton Genesis ailesinin zengin ikonografiye ait olduğunu belirtmiştir. Konunun geçtiği kaynaklar için bkz. Weitzmann, 1955, s. 123; Kessler, 1971, s. 143.



Şekil 11: Grandval İncili Ön Kapak Sayfasında Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, Add. 10546, fol. 5v, 9. Yüzyıl (MS 840 civarı), London, British Museum (Toman, 1997, s. 456).



Şekil 12: Vivian İncili Ön Kapak Sayfasında Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, lat. 1, fol. 10v, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale de France (Kessler, 1971, s. 145, fig. 3).

Salerno Katedrali'ndeki 11. yüzyıla ait fildişi levhalarda ya da bir başka ifadeyle Salerno *paliottosunun* da aynı grupta yer aldığı düşünülmektedir (Şekil 13)⁵⁵.



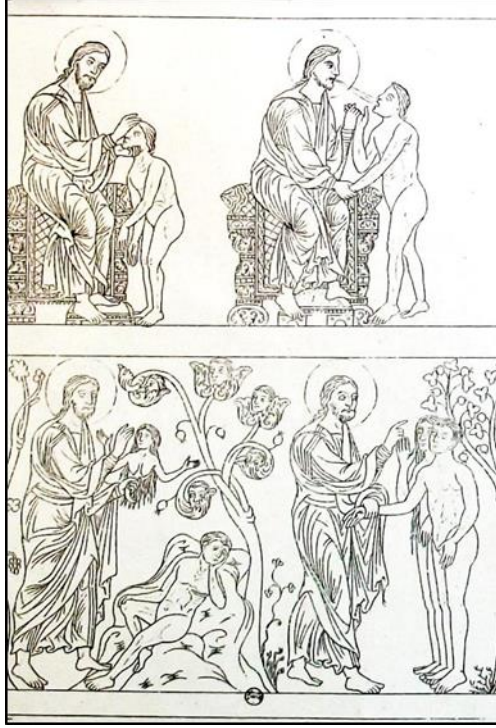
Şekil 13: Salerno *Paliottosu*'ndaki Yaratılış öyküsünden Sahneler, 11. Yüzyıl (MS 1075 civarı), Salerno Katedrali, İtalya (Kessler, 1966, s. 87, fig. 22).

1168-1178 tarihlerinde üretilmiş olan el yazması *Hortus Deliciarum*'da (Strasbourg, Bibliothèque de la Ville)⁵⁶ yer alan Yaratılış siklusu (Şekil 14) Cotton Genesis ailesiyle ilişkilendirilen örnekler arasında yer almaktadır (Weitzmann, 1955, s. 122-123; Kessler, 1966, s. 78-79). Aynı aileye mensup bir el yazmasından geldiği düşünülen diğer bir

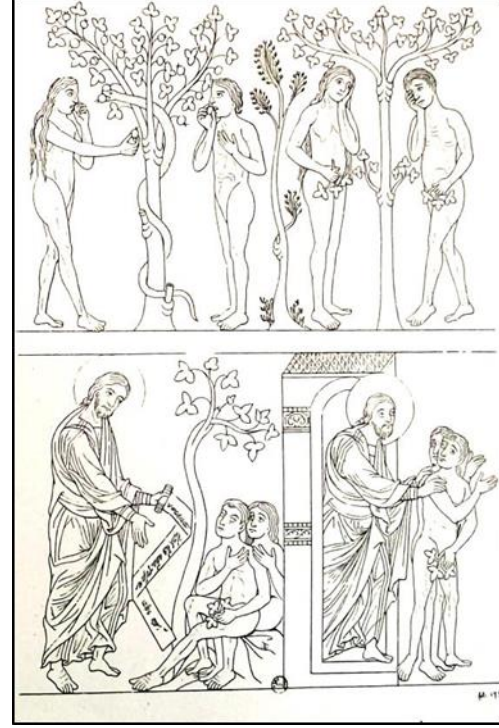
⁵⁵ 11. yüzyıldan bir başka örnek olan, Berlin Staatliche Museen'de bulunan fildişi levha ise bu aileye has özelliklerin bir kısmını taşımakla beraber İtalyan resim geleneğinin içinde bulunduğu dönemdeki yeni eğilimleri de yansıtmaktadır. İki yüzü de oymalı 27x12 cm boyutlarındaki bu ilginç fildişi levhanın bir yüzünde İsa'nın haça gerilme sahnesi yer alır. Diğer yüzünde ise on tane dikdörtgen bölme iki yatay sıra halinde düzenlenmiş bir biçimde, yaratılışın ilk gününden başlayarak Adem ve Havva'nın Cennet'ten kovuluşuna kadarki öykü tasvir edilmiştir (Kessler, 1966, s. 67-68, fig. 1). 11. ve 12.yüzyıllarda güney İtalya'da üretilen pek çok fildişi eser gibi, Berlin fildişi levhası da, batı ve doğu geleneklerini birleştirmiştir. Eserle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kessler, 1966, s. 67-95. Levhadaki stilistik ve ikonografik özelliklerin, eserin Bizans, muhtemelen de Ermeni kaynağına işaret ettiği yönünde görüşler mevcuttur. 13. ve 14. yüzyıllarda Ermenistan ve Batı arasında sanatsal anlamda bir etkileşim olduğu tartışılmaktadır ve Ahdamar'da incelenen yaratılış tasvirlerinin olduğu duvar resimlerinin gösterdiğine göre, bu etkileşimin çok daha gerilere, 10. yüzyıla kadar gidebileceği olasılığı ortaya çıkmaktadır (Der Nersessian, 1944, s. 71 ve sonrası).

⁵⁶ R. Green "The Adam and Eve cycle in the *Hortus deliciarum*" makalesinde *Hortus Deliciarum*'un da Cotton Genesis ailesine mensup olduğunu ileri sürmektedir (Green, 1955, s. 344).

örnek Klagenfurt Museum’da bulunan 12. yüzyıla tarihli Millstatt Genesis’tir (Weitzmann, 1947, s. 140)⁵⁷.



14 a



14 b

Şekil 14 a-b: Hortus Deliciarum’daki Yaratılış öyküsünden Sahneler, Strasbourg, Bibliothèque de la Ville. Şekil 14 a: fol. 17r; Şekil 14 b: fol. 17v, 12. Yüzyıl (1168-1178) (Green, 1955, lev. LIV 1-2).

⁵⁷ Avusturyalı bir şairin kaffiyeli şiirinin bulunduğu kitaba eklenen yaklaşık 90 tane çizim vardır. Tasvirler Kitabı Mukaddes’e bağlı olarak çizilmiş olup şiirle bir bağlantıları yoktur (Weitzmann, 1947, s. 140 ve sonrası; Weitzmann, 1955, s. 121-122). El yazmasının Bizans Oktateuchları ile aynı gruba dahil olduğu şeklinde bir düşünce ortaya atılmış olsa da, bu görüş benimsenmemiş ve Weitzmann’ın Millstatt Genesis’in Cotton Genesis ile aynı aileden geldiği fikri kabul görmüştür (Kessler, 1971, s. 146, dipn. 10). Adem’in Yaratılışı sahnesine ait “Adem’in Canlandırılması” episodü özellikle söz konusu benzerliğe işaret etmektedir (Weitzmann, 1947, s. 140, fig. 124).

2.2.2. Vienna Genesis

6. yüzyılda üretilmiş olan Vienna Genesis'in (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis theol. gr. 31) Cotton Genesis'ten daha görkemli bir modeli takip etmiş olabileceği düşünülmektedir (Weitzmann, 1971, s. 51)⁵⁸. Vienna Genesis'in Cotton Genesis ya da Octateuchlar ile üslupsal olarak bir bağlantısının olmadığı ve bunlardan farklı bir kaynaktan geldiği, dolayısıyla da Bizans'ın üretmiş olduğu bu üç farklı el yazması ailesinden bir tanesini temsil ettiği düşünülmektedir. Genel görüş, el yazmasında görülen birtakım ikonografik ayrıntılardan anlaşıldığı gibi eserde Yahudi efsanelerinin etkisinin olduğu (Weitzmann, 1971, s. 84-85; Levin, 1972, s. 241-244)⁵⁹ ve Antakya kökenli olduğu şeklindedir (Weitzmann, 1955, s. 131)⁶⁰. 17. yüzyılın ortalarından beri Viyana'da bulunan el yazmasının tıpkı Cotton Genesis gibi daha önce (1340 sıralarında), Venedik'te bulunmuş olması (Lowden, 1999, s. 16-17) ilginç bir rastlantıdır.

Yaratıcı rolünün İsa figürüyle sağlandığı Cotton Genesis'ten farklı olarak Vienna Genesis'te karşımıza çıkan Tanrı'nın eliyle temsil edilen "Kutsal Ruh" tasviri, iki el yazmasını birbirinden ayıran ikonografik ayrıntılardandır.

Yukarda bahsettiğimiz, Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünün resimlendirilmiş anlatımlarının yer aldığı farklı grupları temsil eden üç el yazmasının içerisinde günümüzde en az minyatüre sahip olan Vienna Genesis'tir. Bir kısmının kayıp olduğu düşünülen el yazmasında çiftin öyküsüne dair toplam altı sahne mevcuttur (Tekvin 3:6-3:24). İki tam sayfa devam eden Yaratılış *episodu* öyküsel bir anlatımla her bir sayfada üç sahneye yer verilerek resmedilmiştir (Şekil 15-16). Sahneler şu şekildedir: Adem ve Havva'nın Düşüşü, Çıplaklıklarını Bilmesi, Kendilerini Çalıların Arkasına Gizlemesi,

⁵⁸ Günümüzde 24 mor yaprak ve 48 minyatür halinde bulunan eserin aslında 96 yapraktan, dolayısıyla 192 minyatürden oluştuğu düşünülmektedir (Weitzmann, 1971, s. 51-52).

⁵⁹ Vienna Genesis 1895'de Wickhoff, 1931'de Gerstinger ve 1937'de Buberl tarafından yayınlandığında el yazmasının ikonografisiyle resimlendirilmiş Yahudi el yazmalarıyla olabilecek ilişkisi henüz anlaşılmamıştır. Ancak 1930lu yıllarda Dura Europos Sinagogundaki duvar resimlerinin keşfiyle beraber onunla alakalı olabilecek Yahudi el yazmasının olabileceği ihtimali doğmuştur. Akademisyenler bunun üzerine Yahudi kaynaklar ve Hristiyan el yazmaları arasındaki ilişkiyi araştırmaya başladılar. Vienna Genesis'in tamamında olmasa da, el yazmasındaki bazı örneklerden anlaşıldığı kadarıyla Yahudi metinlerin etkisinin olduğu kabul edilmektedir (Levin, 1972, s. 241).

⁶⁰ Cotton Genesis'te olduğu gibi Vienna Genesis konusunda da Lowden el yazmasının kaynaklarına ilişkin daha önce verilmiş olan bilgilere karşı çıkar. Araştırmacı el yazmasının kaynağı olarak Konstantinopolis ya da dönemin başka bir önemli merkezinin daha olası olduğunu savunur (Lowden, 1999, s. 17).

Tanrı Tarafından Cezalandırılması, Cennet Kapısını Bekleyen Kherub ve Cennet'ten Kovuluş.



Şekil 15: Vienna Genesis'te Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1r, 6. Yüzyıl, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (© Österreichische Nationalbibliothek, 2013).



Şekil 16: Vienna Genesis'te Bulunan Yaratılış öyküsünden Sahneler, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1v, 6. Yüzyıl, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (© Österreichische Nationalbibliothek, 2013).

Bizans sanatında Yaratılış öyküsünün resim programına sahip olan Cotton ve Vienna Genesis örnekleri dışında, üçüncü grubu Octateuch el yazmaları oluşturmaktadır.

2.2.3. Octateuch El Yazmaları

11-13. yüzyıllar arasında üretilmiş Octateuch el yazmaları, üçyüzün üzerinde sahne⁶¹ ile bize sunduğu sanatsal ve tarihi bilgi bakımından Bizans sanatının günümüze ulaşabilmiş en zengin el yazmalarındandır (Anderson, 1982, s. 83; Lowden, 1982, s. 115). J. Anderson, Bizans sanat tarihinde özel bir yere sahip olan el yazmalarının öneminin daha çok Bizanslı banilerin beğenileri ve doğu toplumunun antik kültüre ait değerlerin korunmasındaki rollerini açığa çıkardığından ileri gelmekte olduğunu ifade eder (Anderson, 1982, s. 83). Bilinen altı resimlendirilmiş Octateuch el yazması olmakla beraber, bunlardan üslup olarak farklı ve az sayıda sahneye sahip olan birisi (Florance, Laurenziana, cod. Plut. 5.38, 11. yüzyıl) birtakım problemlerden dolayı diğerleriyle ilişkilendirilmez (Kazhdan, 1991, s. 1510; Lowden, 2010, s. 110). Beş Octateuch el yazması grubuna dair bilgiler şu şekildedir: 1) Vatikan, cod. gr. 747, Rome Biblioteca Apostolica Vaticana, 11. yüzyıl; 2) İstanbul, Seraglio, Topkapı Sarayı, G.İ. 8, 12. yüzyıl; 3) Smyrna, Evangelical School, cod. A.I, 12. yüzyıl (El yazması 1923'te Türk-Yunan savaşında harap olmuş olup, günümüze ulaşamamıştır); 4) Vatikan, cod. gr. 746, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, 12. yüzyıl; 5) Athos, Vatopedi, cod. 602, 13. yüzyıl (Weitzmann, 1971, s. 53, dipn. 18; Anderson, 1983, s. 83; Lowden, 2010, s. 110)⁶².

Octateuchlar üslupsal olarak Konstantinopolis ya da doğuya bağlı bir merkezle ilişkilendirilirler. Weitzmann el yazmalarındaki birtakım ikonografik ayrıntılardan yola çıkarak el yazmalarında *Septuagint* metni dışında bazı kaynakların kullanıldığına, bunların da Yahudi efsanelerinden geldiğine dikkat çekmektedir⁶³. Araştırmacı, el yazmalarının Dura Europos duvar resimleriyle aynı modeli izlediğini öne sürmektedir⁶⁴. Hristiyan bir el yazması içinde Yahudi ikonografisinin bulunuşunun açıklamasını ise, Octateuchların resim programlarının Yahudi diasporası için üretilmiş bir modelden geldiği şeklinde yapmaktadır. Hatta Dura'daki tasvirler keşfedilmemiş bile olsaydı,

⁶¹ Lowden sahnelerin üçyüz ellinin üzerinde olduğunu belirtmektedir (Lowden, 1982, s. 115).

⁶² Lowden el yazmalarının yaklaşık tarihlerine ilişkin bilgi de vermektedir (Lowden, 2010, s. 110).

⁶³ Yazar Seraglio Octateuchu'ndaki "Havva'nın Baştan Çıkarılması" sahnesinde yer alan deve şeklindeki yılanı işaret ederek tasvirin kaynağının Yahudi ikonografisinden geldiğini belirtmektedir (Weitzmann, 1971, s. 74, fig. 56).

⁶⁴ Örneğin Dura Sinagogu ile Seraglio Octateuchu'ndaki "Yakup'un Kutsanması" sahnesi karşılaştırılarak aralarındaki benzerliğe işaret edilmiş ve ikisinin aynı modeli izlediği önerisi getirilmiştir (Weitzmann, 1971, s. 78, fig. 57-58).

Octateuchlardaki yalnızca Yahudi kaynaklarla açıklanabilecek bazı ikonografik bulgulardan hareketle resimlendirilmiş Yahudi el yazmalarının olduğu sonucuna varılacağını iddia etmektedir (Weitzmann, 1971, s. 74, 82). Yazar, el yazmalarının Eski Ahit ikonografisinin erken dönemlerine ve kaynağına ilişkin ışık tuttuğunu savunarak Octateuch tasvirlerinin kökenini Bizans öncesinde aramaktadır (Weitzmann ve Bernabo, 1999, s. 299-311). Lowden ise konuya bambaşka bir açıdan yaklaşarak resimlendirilmiş Octateuch el yazmalarının geç antik dönemin eseri değil, Bizans'ın orta, hatta geç dönem ürünü olduğunu savunarak Octateuchların Bizans sanatı için çok önemli olduğunun altını çizmiştir⁶⁵. Lowden'e göre Weitzmann tarafından coğrafi ve kronolojik olarak genişletilerek yapılan, Octateuchlardaki öyküsel anlatımda temel bulan bazı tasvirlerin Batı sanatına ve Kitabı Mukaddes'in resimlendirilmiş anlatımlarının başlangıcından Rönesans'a kadar gittiği yönündeki analizin yenilenmesi gerekmektedir. Bizans Octateuchlarının konumlarının bugün algılanışı eski teorilerden farklıdır. Latin Batı'da karşılaştırılabilecek resimlendirilmiş bir Octateuch el yazması mevcut değildir. Yazar, eserlerin kaynağının geç antik dönemlerde aranmaması gerektiğini, eğer o dönemde resimlendirilmiş Octateuchlar olsaydı, daha sonraki dönemlerde de onlara dair bazı izlere rastlanılabileceği şeklinde özetlemektedir (Lowden, 2010, s. 146, 149)⁶⁶.

Octateuch el yazmalarında Yaratılış metninin geniş anlatımına yer verilmiştir. Öykü, evrenin Yaratılış öyküsünden başlayarak tasvir edilmiştir (Hesseling, 1909, fig. 1-29). Grupta yer alan tüm el yazmalarında sahneler birbirine benzer üslup ve ikonografiyle karşımıza çıkmaktadır. El yazmalarında genel olarak bulunan sahneler şöyle özetlenebilir: Adem'in Yaratılışı, Cennet'te Adem ve Tanrı'nın İhtarı, Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi ve Havva'nın Yaratılışı⁶⁷, Adem ve Havva'nın Çıplaklıklarını Bilmesi, Tanrı'nın Adem ve Havva'ya Öfkelenmesi ve Yılanı

⁶⁵ Weitzmann Antakya'da bulunan bir levhadaki "Yusuf Hapishanede" sahnesinin Octateuchlardakine çok benzediğinden yola çıkarak, Octateuchların yaklaşık olarak 5. yüzyıla tarihlendirdiği eserle aynı kaynaktan gelebileceğini öne sürmüştür. Bkz. Weitzmann, 1971, s. 54, fig. 32. Ancak Lowden Weitzmann'ın Vienna Genesis'i göz ardı ettiğini belirterek, Octateuchların Antakya kabartması yerine Vienna Genesis ile karşılaştırılmasının daha uygun olduğunu ifade etmektedir (Lowden, 2010, s. 145).

⁶⁶ Bazı 20. yüzyıl sanat tarihçileri Octateuchları bolca resmedilmiş bir başka el yazması grubu olan *Bibles moralisées*ler ile karşılaştırmaktadır. Lowden'e göre ise iki el yazması grubunda benzerlikten çok farklılıklar mevcuttur. Konuyla ilgili tartışma için bkz. Lowden, 2010, s. 150-152.

⁶⁷ Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi ve Havva'nın Yaratılışı aynı kompozisyon içerisinde tasvir edilmiştir. Sahnenin solunda Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, sağında ise Havva'nın Yaratılışı bulunur. Bkz. şekil 20.

Lanetlemesi, Çiftin Suçlarını İnkâr Etmesi, Cennet'ten Kovulması⁶⁸ ve Adem ve Havva'nın Yapmakla Yükümlü Oldukları İşler. Aşağıda el yazmalarında çiftin öyküsüne yer vermiş sahnelerden bazı örnekler verilmiştir⁶⁹:



Şekil 17: Seraglio Octateuchu, Adem'in Yaratılışı Sahnesi, G.İ.8, fol. 36v, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı (© Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, 2013).

⁶⁸ Kovuluş sahnelerinde, Cennet kapısını bekleyen Kherub tasvirinden önce Tanrı'nın deriden kaftanlarını giymiş çifte gökyüzünden işaret ettiği bir episod yer almaktadır. Çiftin melek tarafından kovulduğu sahnenin ardından ise, yere oturarak yüzlerinden yas tuttukları anlaşılan Adem ve Havva ile onların önünde ayakta duran bebek Kabil'in tasviri gelmektedir. Bkz. şekil 22.

⁶⁹ Seraglio, Smyrna Octateuchu ve Vatikan gr. 746 ile 747 no.lu Octateuchlarda sahnelerin hepsi birbirine benzer özelliklerde tasvir edilmiştir ve sahneler bazı el yazmalarında iyi durumda değildir. Bu nedenle, örnekler el yazmalarının tümünü kapsamayıp, içlerinde en korunabilmiş olanlara yer verilmiştir. Ayrıca Athos, Vatopedi cod. 602'nin Vatikan gr. 646 no.lu el yazmasının birebir kopyası olduğu düşünülmektedir (Lowden, 1982, s. 125-126). Ancak çalışmamızda incelediğimiz, Octateuch el yazmalarını konu alan kaynaklarda sözkonusu el yazmasından sahnelere rastlanmamıştır. El yazmasının Vatikan gr. 746 no.lu el yazmasının kopyası olduğu bilgisi doğrultusunda onun da diğer dört el yazmasıyla aynı yolu izlediği ve tüm Octateuchların Adem ve Havva'nın öyküsüne dair sahnelerin birbirine çok benzer bir şekilde tasvir edildiği söylenebilir.



Şekil 18: Vatikan gr. 747no.lu Octateuch, Cennet'te Adem ve Tanrı'nın Adem'e İhtarı Sahnesi, fol. 22r, 11. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 75).



Şekil 19: Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, Cennet'te Adem ve Tanrı'nın Adem'e İhtarı Sahnesi, fol. 36v, 12. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 78).



Şekil 20: Seraglio Octateuchu'ndaki Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi ve Havva'nın Yaratılışı Sahnesi, G.İ.8, fol. 42v, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 80).



Şekil 21: Vatikan gr. 747 no.lu Octateuch, Suçun İnkârı Sahnesi, fol. 24r, 11. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 91).



Şekil 22: Smyrna Octateuchu, Cennet'ten Kovuluş Sahnesi, fol. 16r, 12. Yüzyıl, Evangelical School, A.1. (Hesseling, 1909, lev. 8/23).



Şekil 23: Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Giydirmesi ve Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları Sahnesi, fol. 43r, 12. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 98).

El yazmalarında en dikkat çeken ikonografik ayrıntı, Düşüş sahnesinde deveye benzer biçimde tasvir edilmiş yılan figürüdür. Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch el yazmasında, Smyrna ve Seraglio Octateuchu’nda Düşüş’ün ilk episodü Havva’nın dört ayaklı olarak tasvir edilmiş yılanla konuşması ve günaha teşvik edilmesiyle başlar (Weitzmann ve Bernabo, 1999, 33-34; Lowden, 2010, s. 126). Onu takiben Havva’nın Adem’i Günaha Teşvik Etmesi⁷⁰ ve çiftin Düşüş’ü, onun sağında ise Havva’nın Adem’e meyveyi vermesi ve Adem’in meyveyi yemesi tasvir edilmiştir (Şekil 24, 90).



Şekil 24: Vatikan gr. 746 no.lu Octataeuch El Yazmasındaki Düşüş Sahnesi, fol. 37v, 12. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 86).

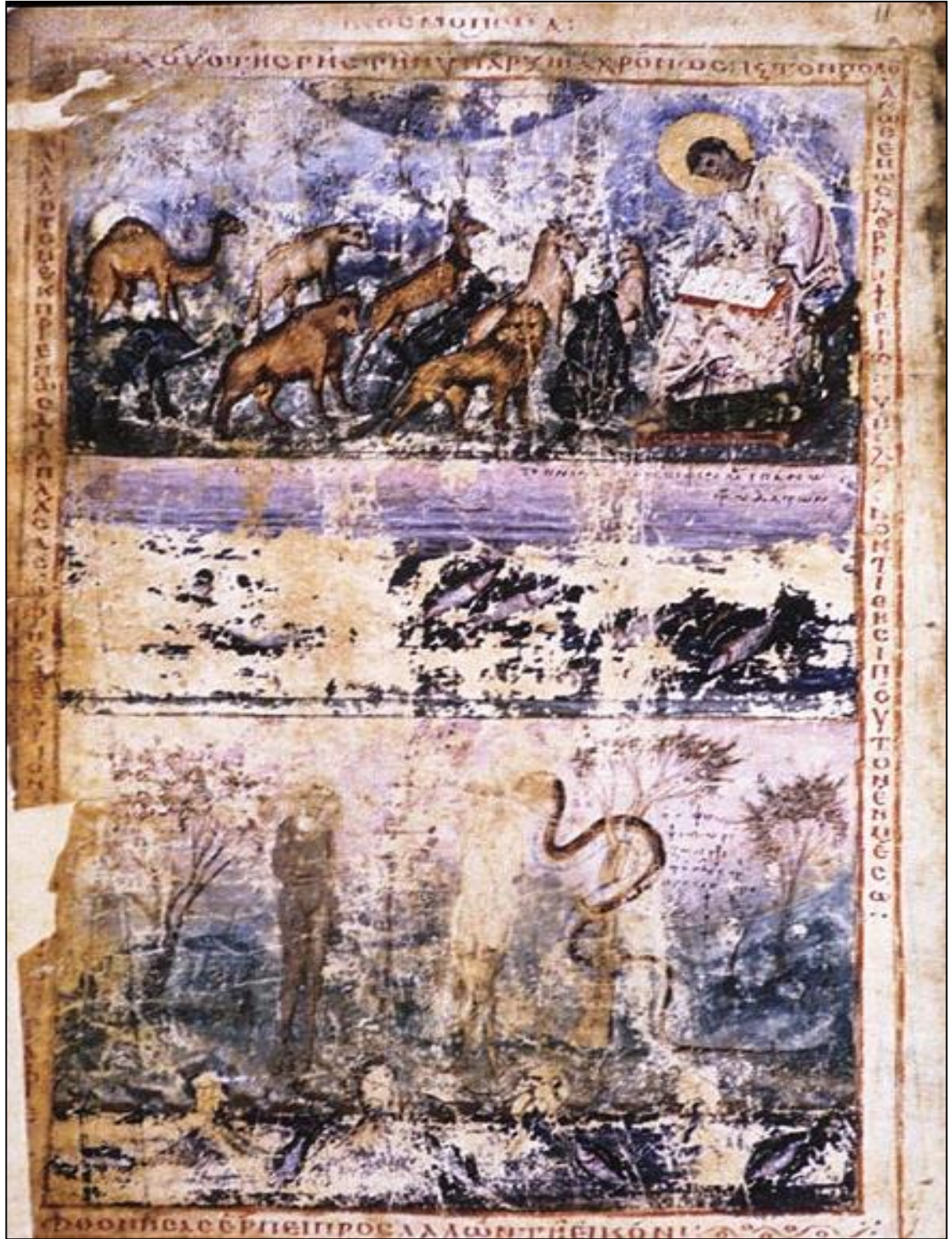
⁷⁰ Havva’nın yılan, Adem’in ise Havva tarafından ikna edilerek günah işlemesi olayı İngilizce “temptation (Lat. *tentatione*)” şeklinde ifade bulmakta olup, “baştan çıkarma, ayartma, günaha sokma” gibi anlamlara gelmektedir. Çalışmamızda sözkonusu sahneyi genel olarak “Günaha Teşvik” veya “Günaha Davet” şeklinde isimlendirmeyi uygun bulduk. Bazı sahnelerde ise özellikle Havva’nın baştan çıkarıcılığı ön planda tutulduğundan, sahne “Baştan Çıkarma” şeklinde de isimlendirilmiştir.

2.2.4. Leo İncili

Kaynaklarda Regina İncili olarak da geçen 10. yüzyıla ait el yazması (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Regina gr. 1) *Septuagint* metnini kullanarak resimlendirilmiş, farklı üslupların bir araya gelmesinden oluşan bir örnektir. El yazmasındaki tasvirlerin homojen olmayan yapısı, döneminin farklı karışımlarını barındırdığını ve kendisinden önce gelen, tutarlı bir şekilde resmedilmiş bir *Septuagint* el yazmasını takip etmediğini göstermektedir (Weitzmann, 1971, s. 49-50)⁷¹.

Leo İncili'nde bulunan ve araştırmamız dahilinde gördüğümüz kadarıyla çok fazla tanınmayan tam sayfa bir minyatürde (fol. 2r) Adem ve Havva'nın Düşüş tasviri yer almaktadır (Şekil 25). İki şeride ayrılmış resmin üst kısmında yukarda Yaratılış öyküsünden bir kesit, (Tekvin 1:1'den) yazıtı ile beraber öyküyü yazan Musa tasviri, altında ise öyküden bir başka kesit (Tekvin 1:2) yazıtıyla resmedilmiştir. İkinci şeritte ise bilgi ağacının yanında Adem ve Havva figürleri ile yılan tasvir edilmiştir. Onların altında ön planda ise Cennet'in dört ırmağı tasviri bulunmaktadır.

⁷¹ Eserle ilgili olarak kaynaklarda çok fazla bilgiye ulaşamamakla beraber, kısaca bilgi ve el yazmasında bulunan iki farklı üslupla oluşturulmuş minyatür için bkz. Weitzmann, 1971, s. 50, fig. 27-28.



Şekil 25: Yaratılış ve Adem ve Havva'nın Düşüş'ü, Leo İncili, Regina gr. 1, fol. 2r, 10. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012)

2.2.5. Nazianslı Gregorios'un *Homilyeleri*

2.2.5.1. Paris gr. 510 No.lu El Yazması

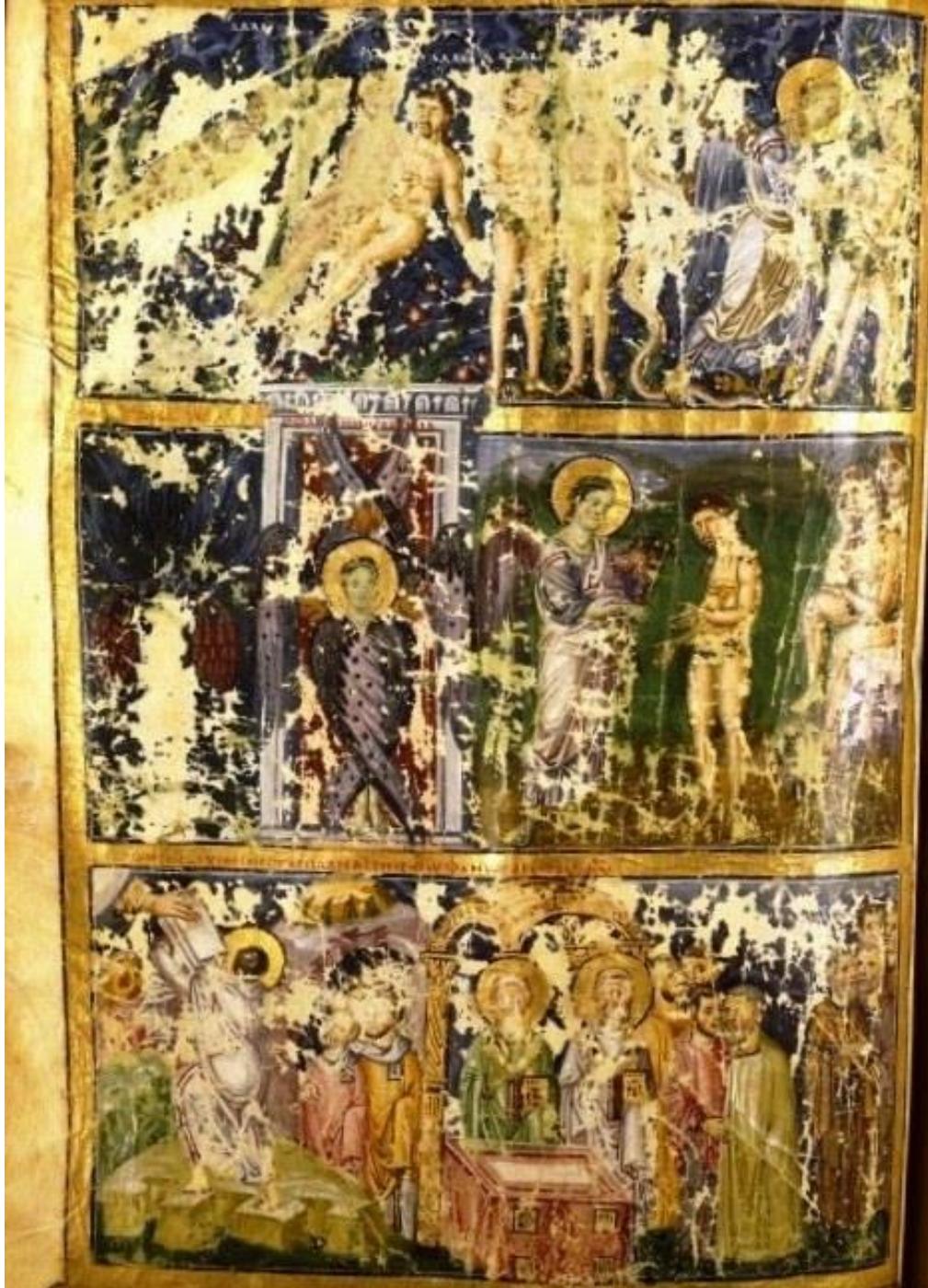
Nazianslı Gregorios'a ait *homilyelerin*⁷² olduğu 9. yüzyıl'a ait (879-883), Konstantinopolis kaynaklı Paris gr. 510 no.lu resimlendirilmiş el yazması Bizans İmparatoru I. Basileios için yapılmıştır (Paris, Bibliothèque Nationale). Bizans'ın en ünlü el yazmalarından olan eser, sanat tarihçileri tarafından İkonaklasms sonrası (843'ten sonra) üretilen en iyi korunmuş, ihtişamlı ve şimdiye kadar yapılanlar arasında en çok süslenmiş Yunanca kitaplardan biri olarak kabul edilir (Brubaker, 1985, s. 1)⁷³.

Adem ve Havva'nın öyküsünün bulunduğu tek tasvir *On Peace* (Barış Üzerine) *homilyesine* eşlik eden bir minyatür olup (fol. 52 v), konumuz kapsamında el yazmasından yalnızca bu minyatür incelenecektir (Şekil 26). Üç bölüme ayrılmış minyatürün ilk iki kısmında Adem ve Havva'nın hayatına dair sekiz sahne bulunmaktadır. İlk iki kesit Adem ve Havva'nın hayatı ile başlayıp, ilk bölmede Adem'in Yaratılışı, Havva'nın Yaratılışı, Tanrı'nın Yılanı, Adem'i ve Havva'yı Lanetlemesi ve Cennet'ten Kovuluş; ikincisinde ise Hayat Ağacı, Cennet'i bekleyen Kherub, Adem'e çapa uzatan Mikhail ve Cennet'in dışında yas tutan Adem ve Havva vardır. Üçüncü kesit'te ise Musa'nın Yasaları Alması ve altların arkasında birbirlerine sarılan dört çift papazın yanında babasıyla duran Gregorios karşımıza çıkmaktadır. Minyatürde ilginç olan, Gregorios'un söylevlerinin sadece en altta yer alan sahnelerle uyumlu olduğudur. Gregorios, Musa'nın Yasa'yı almasını anlattığı kısmın başlangıcını altın harfle sunmuştur. Adem ve Havva'nın öyküsüne *homilye* metinlerinde rastlanmamaktadır. Ancak İlk Günah'ı konu olan bu sahne bilinçli bir tercih olmalıdır.

⁷² *Sermon* de denilen *homilye*, vaiz ve öğüt vermek amacıyla genellikle liturjik servis içerisinde kullanılan ve Kutsal Kitap'ta geçen pasajlara ilişkin yorumları içeren söylevlerdir (Kazhdan, 1991, s. 944, 1880).

⁷³ Eseri ilk ve kapsamlı olarak inceleyen Der Nersessian'dır. Bkz. Der Nersessian, 1962, s. 195-228. Brubaker *homilyelerin* ait olduğu dönem olan 4. yüzyıla sınırlı kalmamış, dini söylevlerden oluşan bu el yazması kopyasını, özellikle üretildiği yüzyıl ışığında değerlendirmiştir. Yazarın araştırması 9. yüzyıl Bizans dünyasını daha iyi anlamak ve o dönem için düşünceleri büyük önem taşıyan Photius gibi isimlerin etkisini görmek adına önemlidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Brubaker, L. (1985). *Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The "Homilies" of Gregory of Nazianzus in Paris (B. N. gr. 510)*. *Dumbarton Oaks Papers*, 39, 1-13; (1999). *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image As Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge: Cambridge University Press. Genel bilgi için bkz. Brubaker, L. (1999). *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image As Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge: Cambridge University Press.

L. Brubaker eser üretildiğinde İlk Günah temasının “huzur ve birlik” olgularının bir antitezi olarak algılanmakta olduğunu ifade etmektedir (Brubaker, 1985, s. 8).

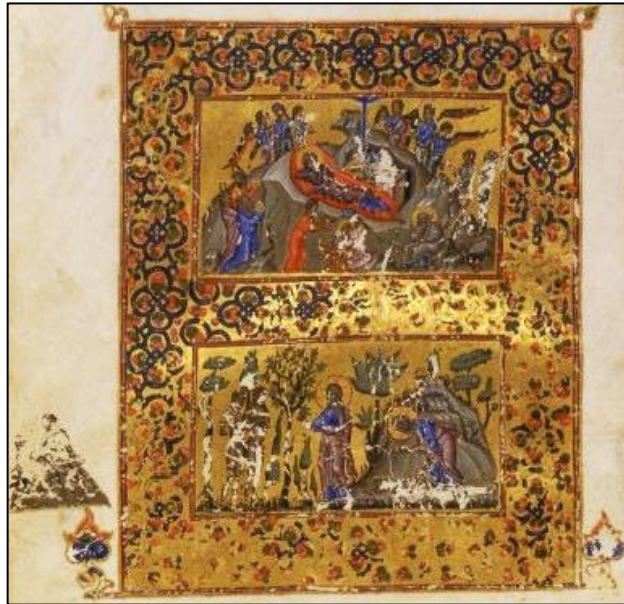


Şekil 26: Adem ve Havva'nın Yaratılışı, Cezalandırılması ve Cennet'ten Kovuluşu ile Musa'nın Yasaları Alışı, Paris gr. 510, fol. 52v, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (© Bibliothèque Nationale de France, 2013).

2.2.5.2. Paris gr. 543 No.lu El Yazması

Nazianslı Gregorios'a ait *homilyelerin* olduğu bir diğer baskı 14. yüzyıla ait Paris gr. 543 No.lu el yazmasıdır. Gregorios'a ait on altı *homilye* yortu günlerinin sırasına göre takvim halinde sunulmuş ve bu önemli günler metnin içinde tartışılmıştır. Her bir *homilyeden* önce *sermonda*⁷⁴ tartışılan olayla alakalı tam sayfa iki bölmeden oluşan tanıtıcı bir minyatür bulunur (Galavaris, 1969, s. 14-15; Eastmond, 1999, s. 231).

Homilye 38'e eşlik eden bir minyatürde İsa'nın Doğumu ve Adem'in Canlandırılması ile Cennet'ten Kovuluş Sahneleri beraber yer alır (Şekil 27).



Şekil 27: İsa'nın Doğumu ve Adem'in Yaratılışı (Canlandırılması) ve Cennet'ten Kovuluş, Paris cod. gr. 543, fol. 116v, 14. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (© Bibliothèque Nationale de France, 2013).

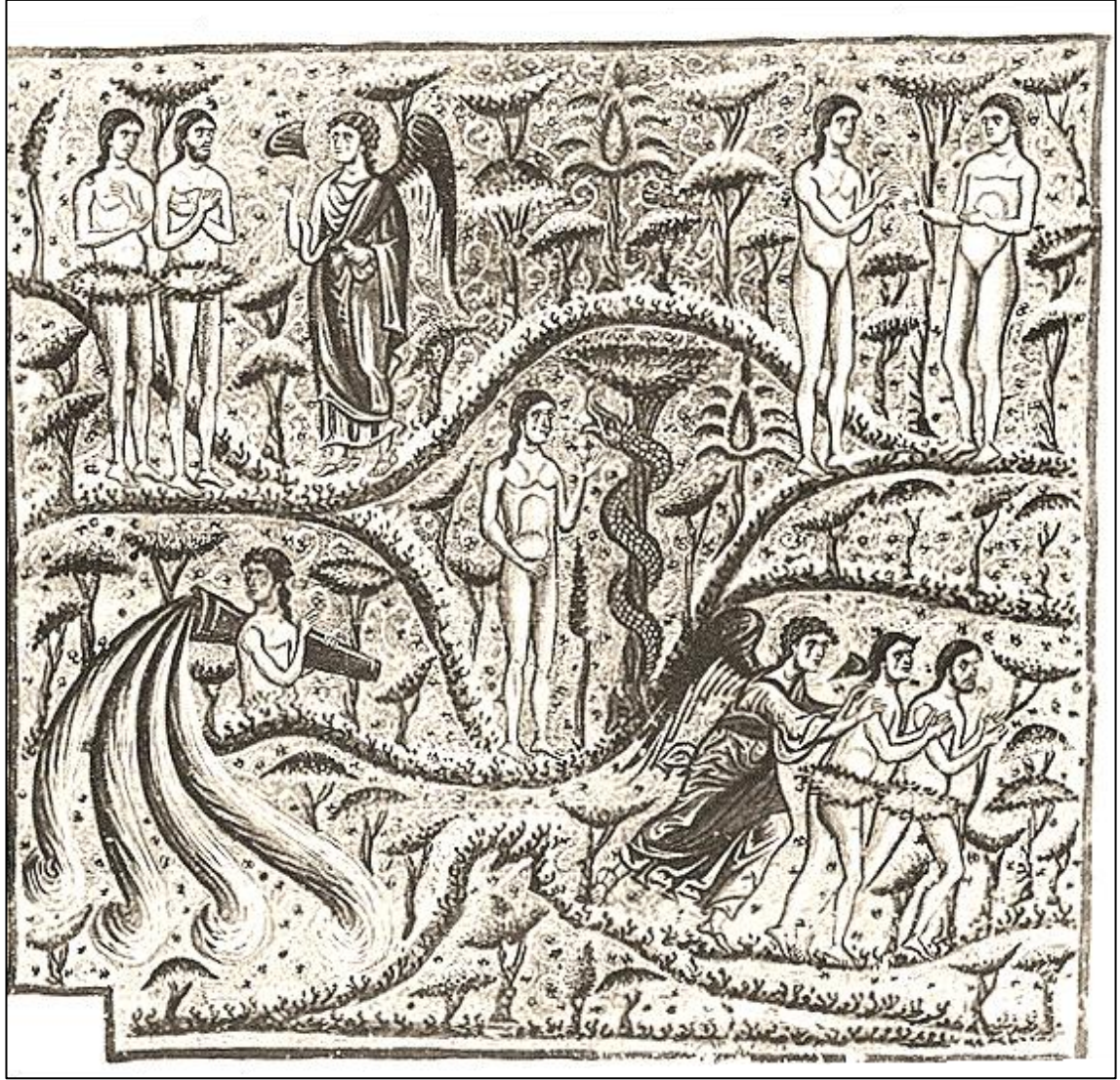
⁷⁴ Dinsel konuşma, vaiz.

2.2.6. Kokkinobaphoslu Yakobus'un *Homilyeleri*

Hakkında neredeyse hiçbir şey bilinmeyen *homilye* yazarı Kokkinobaphoslu Yakobus, *homilyelerinde* Meryem'in gebe kalışından Elizabet'i ziyaretine kadarki hayatını konu almıştır. Yazarın *homilyeleri* iki gösterişli el yazması şeklinde (Paris, BN. gr. 1208 ve Vatikan gr. 1162), muhtemelen 12. yüzyılın ikinci yarısında, o dönemde aktif olan Konstantinopolis'in önemli atölyelerinde resimlendirilerek basılmıştır (Kazhdan, 1991, s. 1031).

Vatikan gr. 1162 (Şekil 28-29) ve Paris gr. 1208 (Şekil 30-31) no.lu el yazmalarının her ikisinde de Adem ve Havva figürleri Yılan Tarafından Baştan Çıkarılma, Düşüş, Tanrı'nın Öfkelenmesi ve Cennet'ten Kovuluş (fol. 33r, fol. 47r); Yas Tutma, Habil ve Kabil'in Adaklarını Sunması ve Habil'e Matem (fol. 35v, fol. 49v) gibi sahnelerde karşımıza çıkmakta olup, iki el yazmasında da sahneler birbirine çok benzemektedir⁷⁵.

⁷⁵ El yazmalarında (Paris gr. 1208, fol. 41r ve Vatikan gr. 1162, fol. 30v) Adem ve Havva Yaratılış öyküsü dışında bir sahnede, Düşüş sonrası ve İsa'nın yeryüzüne inmesinden öncesinin anlatıldığı bir minyatürde resmin üst kısmında, seçilmiş insanların hemen üstünde, üzerlerinde kıyafetleriyle ağlayarak yas tutmaktadır (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).



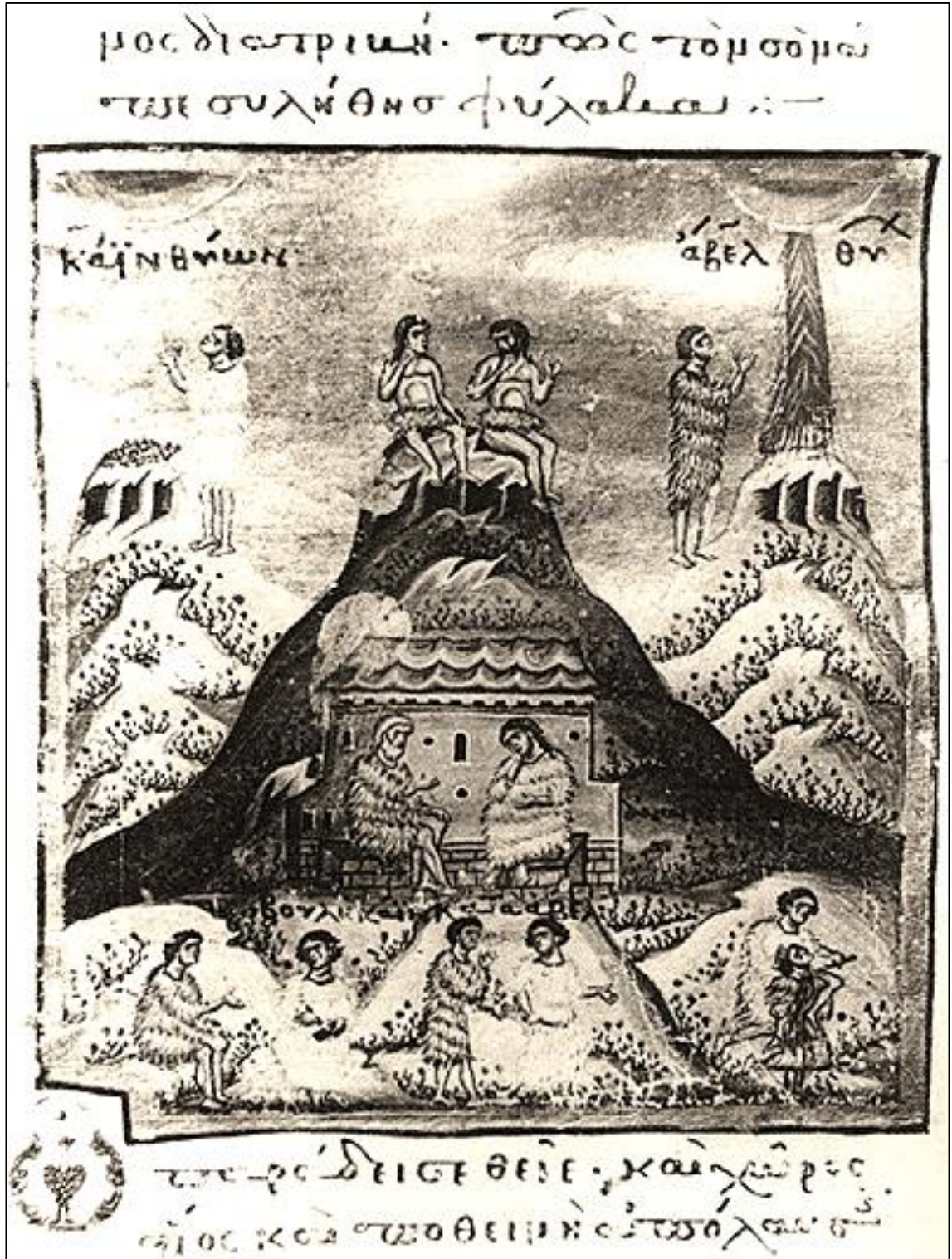
Şekil 28: Kokkinobaphoslu Yakobus'un *Homilyelerinin* Bulunduğu Vatikan gr. 1162 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 33r, 12. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Vaticana (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).



Şekil 29: Kokkinobaphoslu Yakobus'un *Homilyelerinin* Bulunduğu Vatikan gr. 1162 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 35v, 12. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Vaticana (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).



Şekil 30: Kokkinobaphoslu Yakobus'un *Homilyelerinin* Bulunduğu Paris gr. 1208 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 47r, 12. Yüzyıl. Paris, Bibliothèque Nationale (© Bibliothèque Nationale de France, 2013).



Şekil 31: Kokkinobaphoslu Yakobus'un *Homilyelerinin* Bulunduğu Paris gr. 1208 no.lu El Yazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 49v, 12. Yüzyıl, Paris, Bibliothque Nationale (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

2.2.7. Ioannes Chrysostomos'un *Homilyesi*

9. Yüzyılın sonlarında üretilmiş olan Atina cod. 211 no.lu el yazması Ioannes Chrysostomos'a ait *homilyelerden* oluşmaktadır⁷⁶. Üslup olarak şimdiye kadar gördüğümüz sahnelerdeki tasvirlerden farklı resmedilmiş olan, kara kalem çizimi üzerine ıslak boyayla bezenmiş (fol. 53r) tasvirde Düşüş anlatılmaktadır (Şekil 32). Sahne Chrysostomos'un Tekvin metni üzerine yazdığı 6. *homilyeye* eşlik etmektedir (Madigan, 1984, s. 124-126).

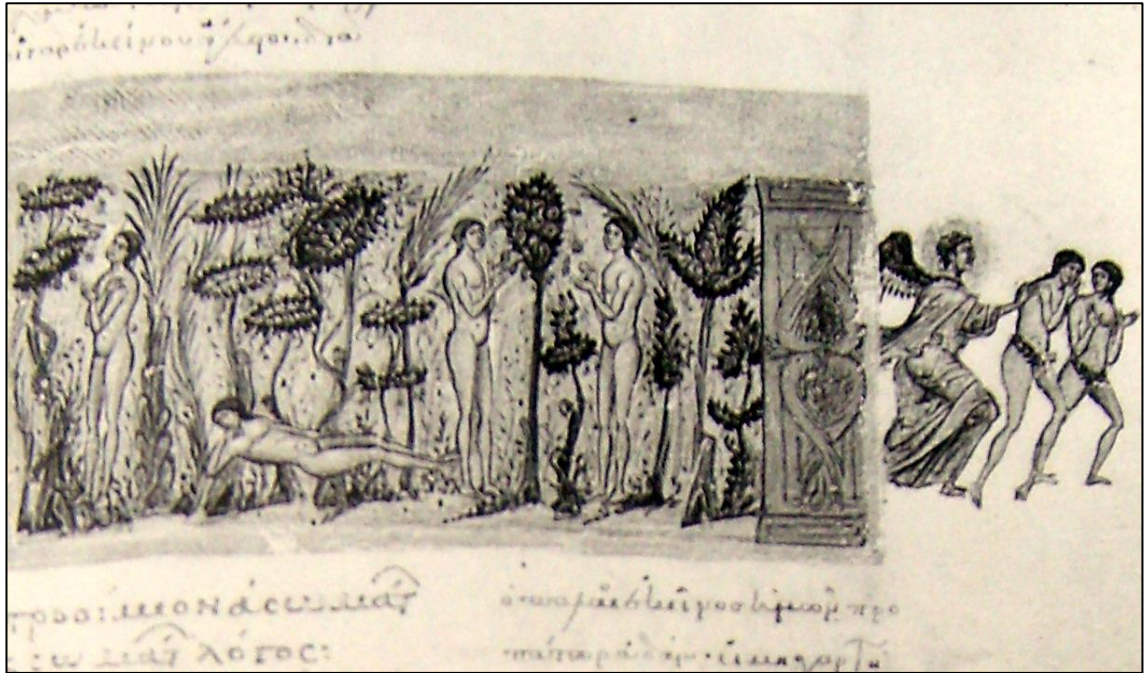


Şekil 32: Ioannes Chrysostomos'un *Homilyelerinin* Bulunduğu Atina gr. 211 no.lu El Yazması, Düşüş, fol. 53r, 9. Yüzyıl Sonları, Athens, National Library (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

⁷⁶ Eserle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Madigan, S. (1984). *Athens 211 and the Illustrated Homilies of John Chrysostom*, Doktora Tezi, Chicago University, Chicago.

2.2.8. Ioannes Klimakos'un Eseri, The Heavenly Ladder

6-7. yüzyıllarda yaşamış olan aziz ve teolog Ioannes Klimakos'un en önemli ve meşhur eseri *The Heavenly Ladder* (Semavi Merdiven)'in kopyalarından biri 11. yüzyılın sonlarına doğru Vatikan gr. 394 no.lu el yazmasında karşımıza çıkmaktadır⁷⁷. El yazmasında Günaha Davet, Düşüş ve Cennet'ten Kovuluş sahnelerinin birarada olduğu kompozisyon (fol. 78r) "Açgözlülük Üzerine" şeklinde çevirebileceğimiz *On Gluttony* isimli *homilye*ye eşlik etmektedir (Şekil 33).



Şekil 33: Ioannes Klimakos'un Eseri *The Heavenly Ladder*'in Kopyası Vatikan gr. 394 no.lu El Yaazmasındaki Adem ve Havva'nın Öyküsünden Sahneler, fol. 78r, 11.yüzyıl sonları, Rome, Biblioteca Vaticana (Martin, 1954, s. XXXIII, fig. 106).

⁷⁷ Eserle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Martin, J. R. (1954). *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Studies in Manuscript Illumination 5. New Jersey: Princeton.

2.2.9. Sacra Parallela

Erken dönem kilise yazarların alıntılarından oluşan, teolojik *florilegium* anlamında kullanılan Sacra Parallela, geleneksel olarak Damascuslu Yahya'ya atfedilmektedir. Eserin bilinen tek resimlendirilmiş kopyası ve tek Bizans *florilegiumu* 9. yüzyılda üretilmiş olan Paris gr. 923 no.lu el yazmasıdır. Oldukça geniş boyutlarda üretilmiş olan ve orijinalinde 424 folyodan oluşan eserin günümüzde 394 folyosu mevcuttur (Weitzmann, 1971, s. 56; Kazhdan, 1991, s. 1826). El yazmasında Tanrı'nın Adem'e Seslenişi (fol. 149r), Adem ve Havva'ya kızdığı ve yılanı lanetlediği anı anlatan (fol. 69r) sahne (Şekil 104), Havva'nın Lanetlenişi (fol. 94r) (Şekil 34-35) bulunmaktadır (Weitzmann, 1979, s. 34-36, fig. 8-10). Vienna Genesis resim programıyla ortak noktaları paylaşan *Sacra Parallela*'nın el yazmasıyla aynı gruba dahil oldukları, her ikisinde de bulunan kutsal kitapta belirtilmeyen unsurların Yahudi kaynaklardan geldiği düşünülmektedir (Weitzmann, 1979, s. 50-51; Bernabo, 1995, s. 329).



Şekil 34: Sacra Parallela, Paris gr. 923 no.lu El Yazması, fol. 94r, 9. Yüzyıl Paris, Bibliothèque Nationale (Weitzmann, 1979, fig. 10).



Şekil 35: Sacra Parallela, Paris gr. 923 no.lu El Yazması, fol. 149r, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (Weitzmann, 1979, fig. 8).

2.3. FİLDİŞİ KUTU VE PANELLER

Bizans sanatında 10 ile 12.yüzyıllar arasında karşımıza çıkan bazı *rossette* fildişi kutular⁷⁸, Adem ve Havva'nın Yaratılışı, Günaha Davet ve Düşüş, Çıplaklıklarını Bilmeleri, Cennet'ten Kovulma ve Yeryüzündeki Uğraşlarını anlatan çifte dair öykülerin tasvirleriyle süslenmiştir (Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, s. 48-55)⁷⁹. Başlıca işlevleri din dışı kullanım olan kutularda çiftin öyküsüyle karşılaşmak ilk etapta tuhaf görünmektedir. Ancak, H. Maguire kutuların bazılarında görülen zenginliğin kişileştirmesi olan figüre işaret ederek çiftin öyküsü ve ile aralarında kurulan bağlantıyı açıklar (Maguire, 1997, s. 1049-1050). Adem ve Havva'nın yaslarını gösteren sahnelerde elinde bir çanta parayla tasvir edilen zenginlik kişileştirmesinin (Şekil 36) bir arada oluşu arasında direk bir bağlantı kurulamamaktır. Maguire bunun Ortaçağ Hristiyanlığının bir özelliği olan karşıt düşünmenin bir örneği olduğunu belirtmektedir. Tıpkı alçakgönüllü olan imparatorun güçlü olacağı gibi, hatasına üzülen ve bundan pişman olan bir vatandaş da zengin olacaktır. Bu ilke, Tekvin üzerine yorumlar yazan Bizanslı yazarlar tarafından net bir şekilde belirtilmiştir. Örneğin 6. yüzyıl yazarı Gazalı Procopius'un bir yazısında çift günah işledikten sonra Tanrı'nın Adem'e söylediği sözlerini anlatan Tekvin 3:17'ye⁸⁰ işaret ederek çiftçilerin yaşadığı talihsizliklere değinir. Hayvanları ve insanı kutsayan Tanrı'nın, insanın işleyeceği günahı öngördüğü için onlar vasıtasıyla cezalandırma ihtimaline karşılık yarattığı meyveyi kutsamadığını, insanlar günah işleyince meyvelerin kuruduğunu, fakat suçlarından ötürü vicdan azabıyla onu telafi ettiklerinde meyvelerin bollaştığını ifade eder. Yani kutularda görülen iki zıt olguyla, üzüntü ve pişmanlıkla beraber bolluğun geldiği şeklinde bir inanış bulunmakta ve kutularda kullanılan Adem ve Havva'nın öyküsü ve zenginlik sembolüyle de mesaj verilmek istenmektedir (Maguire, 1997, s. 1050).

⁷⁸ Çerçevelerindeki bezemelerden dolayı benzer kutular bu isimle gruplandırılmaktadır.

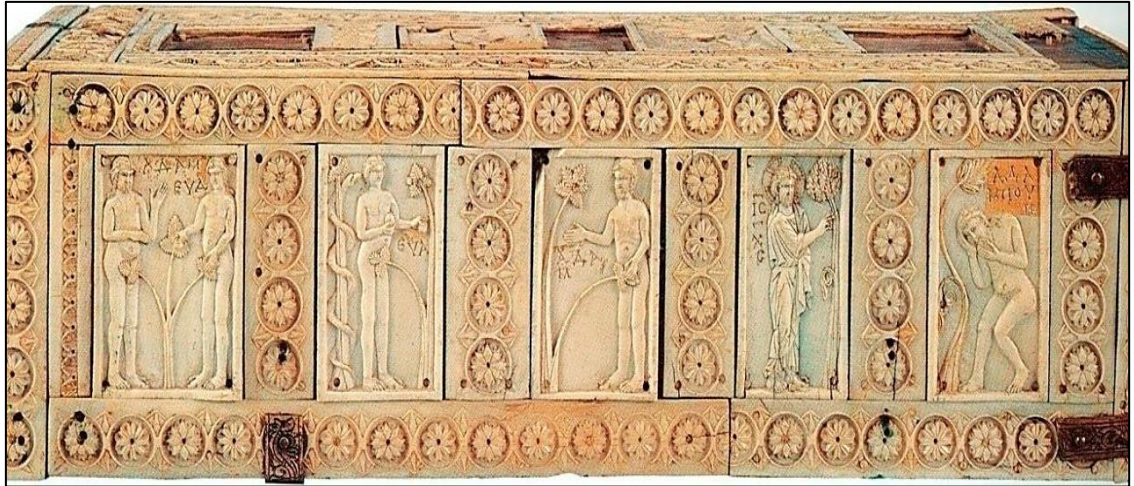
⁷⁹ M. Dalton, pagan konuların işlendiği benzer *rosettelerin* varlığını ve sıklıkla tasvir edilen Herkül figürünün Adem tasvirindeki etkisini (Darmstadt örneğinde olduğu gibi) göz önünde bulundurarak, bu fildişi kutuların Hristiyan temalar kullanılmadan önce de var olduklarına dikkat çekmektedir (Dalton, 1911, s. 220).

⁸⁰ “Ve Adem’e dedi: Karının sözünü dinlediğin, ve: Ondan yemeyeceksin, diye sana emrettiğim ağaçtan yediğin için, toprak senin yüzünden lanetli oldu; ömrünün bütün günlerinde zahmetle ondan yiyeceksin (3:17)”



Şekil 36: *Rosette Fildişi Kutu*, Sol Uç Kısım, Adem ve Havva'nın Öyküsü ile Zenginlik Kişileştirmesi, St. Petersburg, Hermitage Museum.

Darmstadt, Landesmuseum'da bulunan 10-11. yüzyıllara tarihli *rosette* fildişi kutunun kapağında Havva'nın Yaratılışı, Kabil'in Habil'i Öldürmesi; ön ana bölümde çiftin ağacın yanına oturarak Çıplaklıklarını Bilmesi, Adem'in toprağı sürmesi, orakla ekinleri kesmesi ve ekinleri omzunda taşıması olarak üç ayrı episod şeklinde yer alır. Arka kısımda ise Havva'nın Adem'i Günaha Teşvik Etmesi, Adem ve Havva'nın Düşüşü ve Tanrı'nın Adem'e Öfkelenmesi sahnesi vardır (Şekil 37). Sol alt kısımda çiftin Cennet'ten Kovuluşu, sağ alt kısımda ortalarında zenginlik kişileştirmesi ile birlikte çiftin Yeryüzündeki Uğraşları'nı anlatan sahne bulunur (Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, s. 50, pl. L (69); Kalavrezou, 1997, s. 234, fig. 157; Maguire, 1997, fig. 24-29).



Şekil 37: Rosette Fildişi Kutu, Arka Yüzey, Adem ve Havva'nın Öyküsü, 10-11. Yüzyıl, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Kalavrezou, 1997, s. 234, fig. 157).

Cleveland Museum of Art'da bulunan 10-11. yüzyıla tarihli fildişi *rosette* kutunun kapağında Adem'in ve Havva'nın Yaratılışı, Kabil'in Habil'i Öldürmesi (Şekil 38), ön ana bölümde Havva tarafından günaha teşvik edilen Adem ve çiftin Düşüş sahnesi, Tanrı'nın Adem'e Öfkelenmesi bulunur (Şekil 39). Arka ana yüzeyde ise çiftin başmelek Gabriel tarafından Cennet'ten Kovulması ve Adem'in Yeryüzündeki Uğraşları, sağ uçta çiftin Çıplaklıklarını Bilmeleri ve dışarıda Yas Tutmaları ve sol uçta çiftin Yeryüzündeki Uğraşları bulunmaktadır.



Şekil 38: Rosette Fildişi Kutu, Kapak, Adem ve Havva'nın Öyküsü, 10-11. Yüzyıl, Ohio, Cleveland Museum of Art. (© Cleveland Museum of Art, 2013, Gift of W. G. Mather, F. F. Prentiss, John L. Severance, J. H. Wade 1924.747).



Şekil 39: Rosette Fildişi Kutu, ÖnYüzey, Adem ve Havva'nın Öyküsü, 10-11. Yüzyıl, Ohio, Cleveland Museum of Art (© Cleveland Museum of Art, 2013, Gift of W. G. Mather, F. F. Prentiss, John L. Severance, J. H. Wade 1924.747).

Bir başka *rosette* fildişi kutu ise Baltimore, Walters Art Gallery'de bulunmaktadır. Kutudaki bömelerde yer alan sahnelerin pekçoğu günümüze ulaşamamıştır. Kutunun kapağında Yusuf'un Şekem'e gönderilişini anlatan öykü (Tekvin 37:13-14) tasvir edilmiştir. Ön yüzeyde Düşüş öyküsüne ait tasvir bulunup ağacın yanında yalnızca Adem vardır. Onu çiftin çıplaklıklarını bilmesi öyküsünün anlatımı izlemekle beraber yine yalnızca Adem figürü tasvir edilmiştir. Daha sonra ise ilginç bir sıralama yapılarak ağacın yanında günaha teşvik edilen Havva figürüne yer verilmiştir (Şekil 40).



Şekil 40: Rosette Fildişi Kutu, Ön Yüzey. Adem ve Havva'nın Öyküsü, 11-12. Yüzyıl, Baltimore, Walters Art Gallery (Walters Art Gallery, Creative Commons License, 2013).

Arka yüzeyde ilk iki bölmedeki tasvirler yerinde olmayıp, bölmeler boştur. En sondaki bölmede yine düşüş öyküsünden bir sahneye yer verilmiştir ve ön yüzeyde olduğu gibi yalnızca ağacın yanında duran Adem figürü karşımıza çıkmaktadır (Şekil 41). Uç kısımlardaki tasvirler ise gördüğü hasardan dolayı yok olmuştur.



Şekil 41: Rosette Fildişi Kutu, Arka Yüzey. Adem ve Havva'nın Öyküsü, 11-12. Yüzyıl, Baltimore, Walters Art Gallery (Walters Art Gallery, Creative Commons License, 2013).

Araştırmamız kapsamında yukarıda verdiğimiz örnekler dışında, önemli kaynaklarda bulabildiğimiz, fildişi paneller ve kutularda çiftin öyküsüne yer veren bazı örneklerin bilgilerini aşağıda sıraladık:

10-11. yüzyıllara tarihli fildişi panelde Tanrı'nın Adem'e Öfkelenişi ve çiftin Yeryüzündeki Uğraşları (Milan, Civiche Raccolte d'Arte Applicate Museum); fildişi panelde çiftin Çıplaklıklarını Bilmeleri (Berlin, Staatliche Museen); fildişi panelde Günaha Teşvik ve Düşüş (Paris, Musée de Cluny); fildişi panelde Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları ve Joshua'nın Fethi (New York, Metropolitan Museum) yer almaktadır. 11-12. yüzyıllara tarihli fildişi panelde solda Adem'in, sağda Havva'nın Yaratılışı ve onların ortasında Kabil'in Habil'i Öldürmesi (Lyons, Musée des Beaux-Arts); fildişi kutunun kapağında Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, ön ana bölümde Tanrı tarafından giydirilmiş yerde oturan çift, arka ana bölümde Adem'in Yeryüzündeki Uğraşları, sol uçta Kabil'in Habil'i Öldürmesi ve sağ uçta Kabil'in Tanrı Tarafından Lanetlenmesi (Cologne, Museum für Angewandte Kunst); fildişi kutunun kapağında savaşıyan iki asker, ön ana bölümde Düşüş, arka ana bölümde Havva'nın Günaha Teşvik

Edilişı ve Cennet'ten Kovuluş? ve sağ ve sol uçlarda mitolojik kahramanlara ait öykülerin tasvirleri (Reims, Reims Museum) yer almaktadır⁸¹.

Konstantinopolis kökenli bu fildişi örneklerde rastladığımız sahnelerin Trabzon'da bulunan Ayasofya cephe kabartmasında tasvir edilmiş olan sahneyle benzerliği dikkat çekmektedir. Kutu ve panellerde Kabil'in Habil'i Öldürmesi sahnelerinin de yer almasına bakıldığında, aralarındaki benzerlik daha iyi anlaşılmaktadır.

Eastmond, panelleri Ayasofya örneğiyle karşılaştırarak aralarındaki benzerliğe işaret eder. Konular değişkenlik göstermekle beraber kabartmadaki öyküsel anlatımla paylaştıkları en önemli ortak noktalardan biri Kabil'in Habil'i öldürmesi sahnesidir. Ancak fildişi kutularda ilk sahne Trabzon örneğindeki gibi Havva'nın değil, Adem'in Yaratılışı ile başlayıp, bu iki sahne genellikle kutunun kapağında yer alır (Eastmond, 1999, s. 224)⁸². Yani tıpkı Ayasofya örneğinde olduğu gibi fildişi kutularda da “yaşam” ve “ölüm” temaları birlikte verilmiştir.

Araştırmacı panellerden yola çıkarak kabartma frizdeki seçilen konularla verilmek istenen teolojik mesajın Bizans'ta aslında var olan bir gelenek olduğu sonucuna varır. Yazara göre fildişi panel ve kutularda yer alan sahnelerle verilmek istenen mesaj çok net anlaşılmamaktadır. Yazar, kutulara ilişkin Maguire tarafından getirilen yorumun ikna ediciliği yanında bazı eksiklikleri olduğunu savunur. Sahnelerin seçimiyle pişmanlık olgusuna vurgu yapıldığı kadar ölüm temasının da üzerinde durulmaktadır (Eastmod, 1999, s. 224-225).

⁸¹ Eserlere ilişkin daha ayrıntılı bilgi ve onların tasvirleri için bkz. Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, s. 48, 50-52, 54, 61-62, pl. L1 (70, 75-79, 80-81), pl. LXVIII (118), pl. LIII (84), XLVII-XLVIII (67).

⁸² Örneğin Clevend Müzesi'nde yer alan fildişi bir kutunun kapağında Adem'in Yaratılışı ile başlayan anlatım Kabil'in Habil'i Öldürme sahnesiyle sona ererken, başka bir örnekte bu ilişki daha açık bir biçimde görülür. 11. yüzyıla ait fildişi bir panelde yalnızca bu iki sahneye yer verilerek yaratılış-ölüm ilişkisi daha net gözler önüne serilmiştir, Bkz. Şekil 38 ve 54.

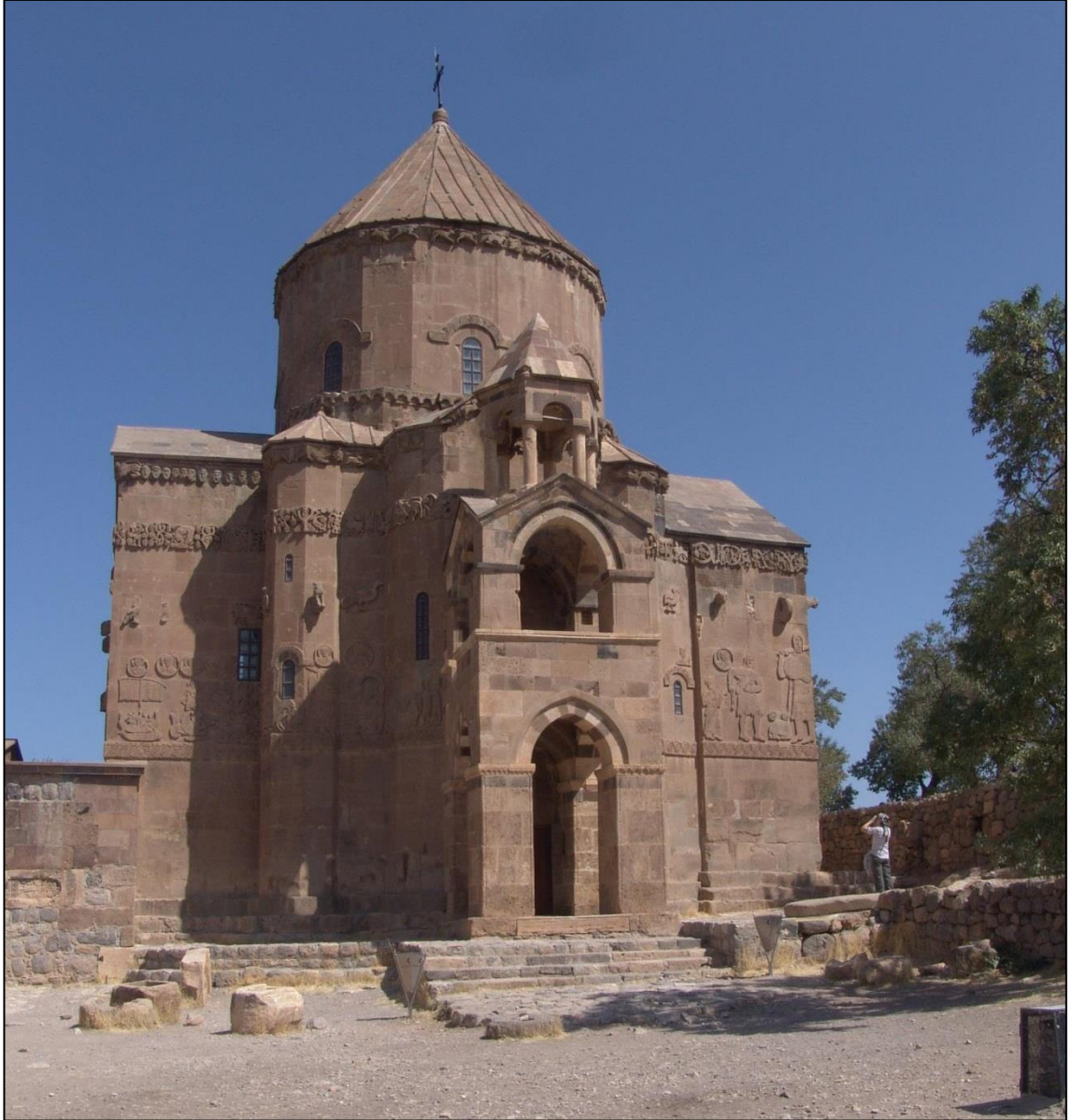
2.4. ANITSAL MİMARİ ESERLER

2.4.1. Ahdamar Kilisesi

Günümüzde Van Gölü sınırlarında bulunan, Kutsal Haç Kilisesi olarak da bilinen Ahdamar Kilisesi Vaspurakan kralı Gagik tarafından 915-921 yılları arasında yaptırılmıştır (Şekil 42)⁸³. Kral Gagik Artsruni, Vaspurakan güney Ermeni krallığı için Van Gölü Adası'nda Ahdamar ismiyle yeni başkentini kurar. Etrafında set halinde bahçeler, ambarlar, cephane ve hazine depolarının olduğu şehrin merkezinde saray bulunup, günümüzde şehrin ismiyle andığımız kilise Kutsal Haç'a atfedilerek sarayın kuzeyinde kurulmuştur (Der Nersessian, 1965, s. 2-3). 10. yüzyılda kurulan Ahdamar'dan günümüze yalnızca bu kilise kalmış olup, dış cepheyi süsleyen alçak kabartmadaki iki yüzün üzerinde korunmuş figürün bulunduğu heykel programıyla dikkat çekmektedir. Kilise, Konstantinopolis'in doğusunda kalmış az sayıdaki saray kiliselerinden biri olması nedeniyle de zengin bir bilgi kaynağı olma özelliğindedir. Kilisenin saraya ilişkin fonksiyonu bağlamında iç ve dış süsleme programları incelendiğinde, bunların kral, Adem ve Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi gibi, aynı unsurların tekrarlanmasıyla krallığa ait bir mesaj vermek amacıyla oluşturulduğu hissedilmektedir. Söz konusu mesaj genel olarak Gagik Artsruni'nin güce yükselmesiyle ilgili durumlarla doğrudan ilgiliydi (Jones, 1994, s. 104)⁸⁴.

⁸³ Kiliseyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Der Nersessian, S. (1965). *Church of the Holy Cross, Aght'amar*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University. Kiliseyi özellikle kraliyet ikonografisi açısından değerlendiren çalışma için bkz. Jones, L. (1994). The Church of the Holy Cross and the Iconography of Kingship. *Gesta*, 33(2), 104-117. Ayrıca kilisedeki Yararlılık siklusuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mathews, T. F. (1982). The Genesis Frescoes at Aght'amar. *Revue des Etudes Arméniennes* 16, 245-257.

⁸⁴ Jones, kilisede hâkim olan ikonografinin daha iyi anlaşılması için 9. yüzyıl sonları ile 10.yüzyıl başlarında Ermenistan'daki siyasi durumla ilgili fikir sahibi olmak gerektiğini belirtmektedir. Genel bir bilgi için bkz. Jones, 1994, s. 104-107.



Şekil 42: Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Genel Görünüm, 10. Yüzyıl, Ahdamar, Van (Koch Arşivi, 2011).

S. Der Nersessian, kiliseyi süsleyen duvar resimlerinin taşıdığı önemin altını çizerek resimlerin Doğu Hristiyanlığına ait birçok nokta için yeni bir ışık tuttuğunu belirtmektedir. Bu çerçevede özellikle kilisenin kubbesini süsleyen Yaratılış siklusuna değinerek, siklusun Doğu Hristiyanlığı için şimdiye kadar bilinmeyen bir ikonografiye sahip olduğundan bahsetmektedir (Der Nersessian, 1965, s. 49). Yazar, siklusun benzer şekilde kubbeyi süslediği diğer bir örnek olan Venedik-San Marco örneğini vererek, Ahdamar'ın ondan üç yüzyıl kadar önce resmedilmiş olduğunun altını çizer (Der Nersessian, 1965, s. 42).

Kilisenin kubbe kasnağını süsleyen Yaratılış siklusuna ait duvar resimleri çok kötü durumda olup bazı sahneler tümüyle yok olmuş, kalanlar da iyi durumda değildir (Şekil 43)⁸⁵. Orijinalinde kubbe boyunca devam ettiği düşünülen siklusun üçte biri tahrip olmuştur (Der Nersessian, 1965, s. 37). Doğu apsisin üstünden başlayarak güney apsise doğru saat yönünde devam eden ve Adem'in Yaratılışı ile başlayarak Cennet'ten Kovuluş ile son bulan siklus orijinalinde beş sahneden oluşmaktaydı (Şekil 44). Adem'in Yaratılışı, Cennet'te Adem, Havva'nın Yaratılışı ve Tanrı'nın Adem'i Hayvanlar Üzerinde Hakim Kılması olmak üzere günümüze sahnelerden ilk dördü ulaşabilmiştir (Jones, 1994, s. 113).

⁸⁵ Kilisenin kubbesinde yer alan duvar resimleri, kubbe 13. yüzyılın üçüncü çeyreğinde çöktüğünde yok olmuştur (Jones, 1994, s. 110).



Şekil 43: Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Yaratılış Siklusunun Yer Aldığı Kubbe, 10. Yüzyıl, Ahdamar, Van (Koch Arşivi, 2011).

Der Nersessian kubbenin günümüze ulaşamamış bölümünde Yaratılış siklusunda genellikle tasvir edilen sahnelerin de olabileceğini belirtmektedir. Bunlar, Tanrı'nın Havva'yı Adem'le Tanıştırması, Havva'nın Yılan Tarafından Baştan Çıkarılması ve Adem ve Havva'nın Yasak Meyveden Yemesi'dir (Der Nersessian, 1965, s. 37).

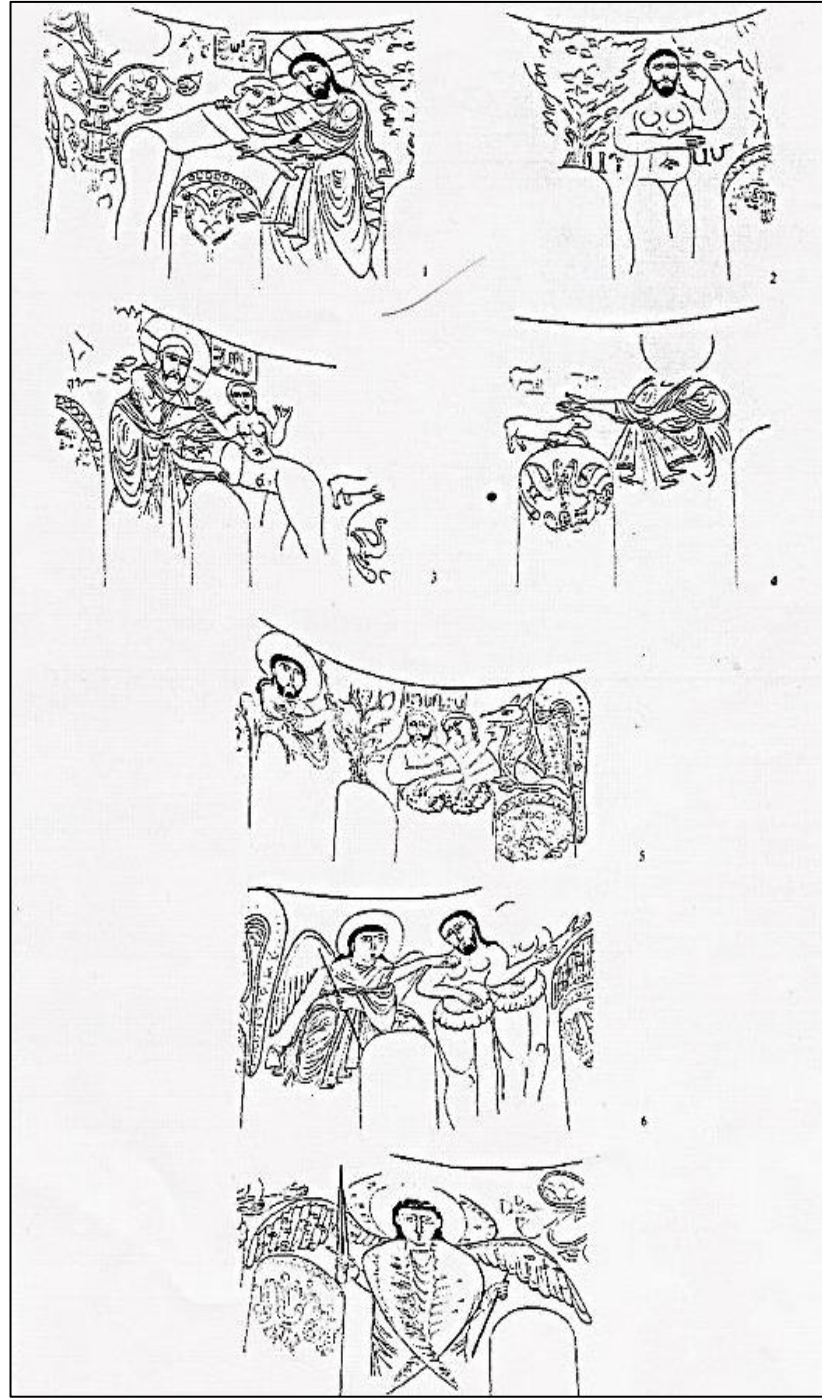
Güney apsiste bulunan kraliyet galerisi, sahnelerin konumlanmasını belirlemiş olup, kubbenin doğusunda başlayan siklusa kilise için iki önemli sahne doğrudan krala ait galerinin üzerinde yer almıştır. Sahnelerin kronolojik sırasındaki değişiklikten, bu iki sahnenin bilinçli olarak kraliyet galerisiyle özdeşleştirildiği anlaşılmaktadır. Havva'nın Yaratılışı kronolojik sıralamaya göre galerinin üzerinde olması gerekirken galeriden hemen önce gelmiştir (Jones, 1994, s. 113).

Der Nersessian kilise kubbesine tasvir edilmiş siklustaki bazı noktalara dikkat çekerek diğer eserlerle karşılaştırma yapar. Cotton Genesis'te olduğu gibi Yaratıcı Tanrı'nın insan formunda olduğunu ancak Havva'nın Yaratılışı'nda Tanrı'nın Adem'in kaburgasını alışının burada yer almadığını belirtir. Ayrıca Cennet'ten Kovuluş'ta çiftin Tanrı Logos yerine melek tarafından kovulması da siklusun Cotton Genesis'teki

programa uymadığını göstermektedir. Havva'nın Yaratılışı ile Octateuchlardaki sahneler arasında benzerlik olduğunu ancak Tanrı formunun farklı olduğunu belirtir. Siklusa en büyük paralelliğin ise Sicilya'daki Cappella Palatina ve Monreale mozaiklerinde görüldüğünü; arada Erken Hristiyan dönemden gelen ortak bir modelin olduğunu belirtir (Der Nersessian, 1965, s. 42-43).

Ayrıca kilisesin dış kuzey cephesinde Havva'nın Baştan Çıkarılması ve Yasak Meyveyi Adem'e Sunması'nı anlatan Tekvin'in üçüncü bölümünden iki sahne bulunmaktadır. Kilise, benzer şekilde dış cephede Yaratılış öyküsüne rastladığımız Trabzon'daki Ayasofya'yla kıyaslanmaktadır. A. Eastmond, Düşüş sahnesinin dış cephede tasvir edilmesi ve çiftin Cennet'te çıplak olması bakımından iki kabartma arasında ortak noktaları olduğunu ifade etmektedir. Bunun yanında, kabartmaların üslup ve büyüklük açısından tamamen farklı olduğuna ve aralarındaki tarihsel farka dikkat çekmektedir (Eastmond, 1999, s. 235). Kilisenin içerisinde kubbe kasnağının pencerelerinin arasına resmedilmiş olan Yaratılış öyküsüne ait siklus göz önünde bulundurulduğunda iki eser arasındaki fark belirginleşmektedir. Ancak bir başka Ermeni yapısı olan Ganjasar Kilisesi'ne baktığımızda, Kutsal Haç Kilisesi'yle benzer bir durumla karşılaşmaktayız. Kilise kubbesinin batı ön yüzünde de çiftin Düşüş öncesine ait görüntüleri yer almaktadır⁸⁶.

⁸⁶ Aralarında tarihsel ve üslupsal olarak fark olsa da, Ahdamar ve Ganjasar örneklerine bakıldığında özellikle *Adem'in Kitabı* gibi kaynakların etkisiyle Ermenilerin Düşüş öyküsüyle ilgilendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca örneklerden yola çıkılarak kiliseleri süsleyen yontu sanatının 13. yüzyıla kadar devam ettiği anlaşılmaktadır (Eastmond, 1999, s. 235).



1- Adem'in Yaratılışı
2- Cennet'te Adem
3- Havva'nın Yaratılışı

4- Tanrı'nın Adem'i Hayvanlar Üzerinde
Hakim Kılması
5- Tanrı'nın Öfkelenmesi
6- Cennet'ten Kovuluş
7- Cennet'te Seraph

Şekil 44: Yaratılış Siklusu Rekonstrüksiyonu, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi Yaratılış Kubbesi Duvar Resimleri, Ahdamar (Thierry, 2002, s. 149-150, fig. 1).

2.4.2. Trabzon-Ayasofya

İmparator I. Manuel Komnenos (1238-1263) döneminde inşa edilmiş ve bezenmiş kilise, Latin istilas (1204-1261) esnasında tamamlanmış tek Bizans imparatorluk yapısıdır. İçinde bulunulan dönem ve dolayısıyla yapının kimliklendirilmesine yönelik bazı tartışmalar mevcut olsa da, Eastmond yapıyı Bizans dünyasına ait en sıra dışı sanatsal eserlerden biri olarak değerlendirir (Eastmond, 1999, s. 219-220). Eastmond’a göre bölgeye özgü özellikler Bizans dışı etkilerle birleşmiş olmakla beraber yapı, içerisinde bulunulan dönem açısından değerlendirilmeli, “Bizans”ın ve “Bizans sanatının” ne olduğu konusu tartışılmalıdır. Tıpkı İznik’te kurulan imparatorluk gibi Trabzon da Bizans’ın izini süren ancak kendisini ifade ederken yerel etkilere başvuran bir devletçiktir. Ona göre yapıda görülen birtakım farklı unsurlar vardır ve bunlar Bizans’a tamamen yabancıdır. Ancak bölgeye has özellikler, etkiler kaçınılmaz olarak kendini göstermektedir. Yazar, yapıdaki kabartma figürlü frize Ermeni, Gürcü ve İslami etkiler çerçevesinde yaklaşmaktadır. Bunun sonucunda söz konusu kaynaklardan hiçbirinin kabartmada doğrudan etkili olmadığı ancak birçok paralelliğin mevcut olduğu sonucuna varmaktadır. (Eastmond, 2004, s. 153-156)⁸⁷.

⁸⁷ Mango’ya göre yapıdaki duvar resimleri tamamen Bizans, mimarisi karışık ve kabartmalı süslemeleri ise tümüyle yabancıdır (Mango, 2006, s. 245). Bizans tarihine ilişkin önemli çalışmalarıyla bilinen Ostrogorsky konuya farklı bir bakış açısıyla bakarak, Trabzon İmparatorluğu’nu Bizans için çok önemsiz bir unsur, kıyıda köşede kalmış ve etkisiz bir alanda hüküm süren bir devlet olarak tanımlar (Ostrogorsky, 1981, s. 393, 399). Ayrıca genel olarak Trabzon’un Bizans dünyasında yeri ve önemi için bkz. Eastmond, 2004, s. 13-26.



Şekil 45: Ayasofya Kilisesi Genel Görünüm, Trabzon, 13. Yüzyıl (Koch Arşivi, 2011).

13. yüzyıla ait Trabzon-Ayasofya Kilisesi güney portalinde bulunan kabartmada⁸⁸ Düşüş öyküsü tasvir edilmiştir (Şekil 46)⁸⁹. Havva'nın Yaratılış öyküsüyle başlayıp Kabil'in Habil'i öldürmesiyle sonlanan kabartmada olay örgüsü sağdan sola akmaktadır. Ortada bulunan mimari unsur tarafından ikiye bölünen kabartmanın doğu tarafına (bize göre sağ) üstte Yaratılış öyküsünden, batıda ise *Lent* liturjisinden⁹⁰ bir yazı eşlik etmektedir. İlginç bir biçimde sağdan sola ilerleyen sahneler Havva'nın

⁸⁸ 8 m uzunluğunda ve 75 cm uzunluğundaki, ebatları birbirinden farklı yirmi blok üzerine oyularak oluşturulmuş kabartma yedi sahneden oluşur. Sahnelerin bulunduğu kabartma ve üzerine oyulmuş yazıt portaldeki sivri orta kemer tarafından ikiye bölünmüştür. Kabartmanın etrafında bazı farklı oymalı figürler olsa da, bunların söz konusu anlatımla ilgisi bulunmamaktadır (Eastmond, 1999, s. 220; 2004, s. 64).

⁸⁹ Daha önce değinildiği gibi Ayasofya'da yer alan kabartma sıklıkla Ahdamar ile karşılaştırılmaktaysa da, birçok yönden iki eser arasında farklılık olduğunu belirten Eastmond, yapıyı bir başka Ermeni yapısıyla kıyaslamaktadır. 1230'a tarihli Ganjasar Kilisesi'nde kubbenin batı ön yüzünde Adem ve Havva'ya ait kabartma yer alır. Ancak yine Trabzon örneğiyle üslupsal ve ikonografik açıdan uyuşmamaktadır. Şematik ve yassı olan çift ilk günah olayında önce çıplak olarak tasvir edilmiştir (Eastmond, 1999, s. 235).

⁹⁰ Paskalya yortusuna hazırlık için yapılan kırk gün süren günah çıkarma ve perhiz dönemidir. Diğer Bizans perhiz dönemlerinden ayırt edilmesi için "Büyük Perhiz" de denilmektedir. Liturjik olarak ilk olarak 4. yüzyılda yasallaşmış ve Triodion isimli liturjik kitapta derlenmiştir (Kazhdan, 1991, s. 1205, 1206).

Yaratılışı, Havva'nın Günaha Teşvik Edilmesi, Yasak Meyve'yi Yeme, Cennet'in Kapısını Bekleyen Melek, Cennet'ten Kovuluş, Yas Tutma ve son olarak Kabil'in Habil'i Öldürmesi şeklinde sıralanır (Şekil 46).



Şekil 46: Ayasofya Kilisesi Güney Cephesi, Trabzon, 13. Yüzyıl (Koch Arşivi, 2011).

Öyküsel bir anlatımın yer aldığı kabartmada ilk sahnede Havva'nın Yaratılışı konusuna yer verilmesi dikkat çekicidir. Çiftin günah işlemekten önce giyinik olup günah ile birlikte çıplak oluşları ise sıra dışı bir durumdur. Bizans sanatında öyküsel anlatımın yontularak kabartma üzerinde yer alışı ve ayrıca Yaratılış öyküsünü takiben liturjik bir metnin yer alışı alışık olmadığımız diğer unsurlardır.

Sahnelerin alışılmış düzenin tersine yönde, sağdan sola ilerlemesi yapıdaki belki de en çok dikkat çeken unsurdur. Bu sıra dışı durumu değerlendiren Eastmond, aynı uygulamanın görüldüğü diğer örnekleri inceleyerek ilginç bir şekilde bazı Düşüş sahnelerinde aynı durumun görüldüğü sonuca varır. Bizans sanatında benzer uygulamaların varlığına işaret ederek daha önce kısaca incelediğimiz Paris gr. 543 no.lu el yazmasında ve günümüzde Trabzon kalesinin doğu duvarında bulunan küçük bir levhada tasvir edilmiş “kovuluş” sahnelerini örnek verir (Eastmond, 2004, s. 71). Çiftin

günah işlemeyen önce giyinik olup daha sonra çıplak kalışları ise Tekvin anlatımına uymayıp, sanatçının farklı kaynaklara başvurduğunu gösterir. Tercihin bu yönde uygulanmasının birçok nedeni olabileceği gibi, en önemli sebebi kabartmadaki öyküsel anlatımın üzerinde geçen *Lent* liturjisidir (Eastmond, 1999, s. 228).

2.4.3. Decani Manastır Kilisesi Aziz Demetrios Şapeli

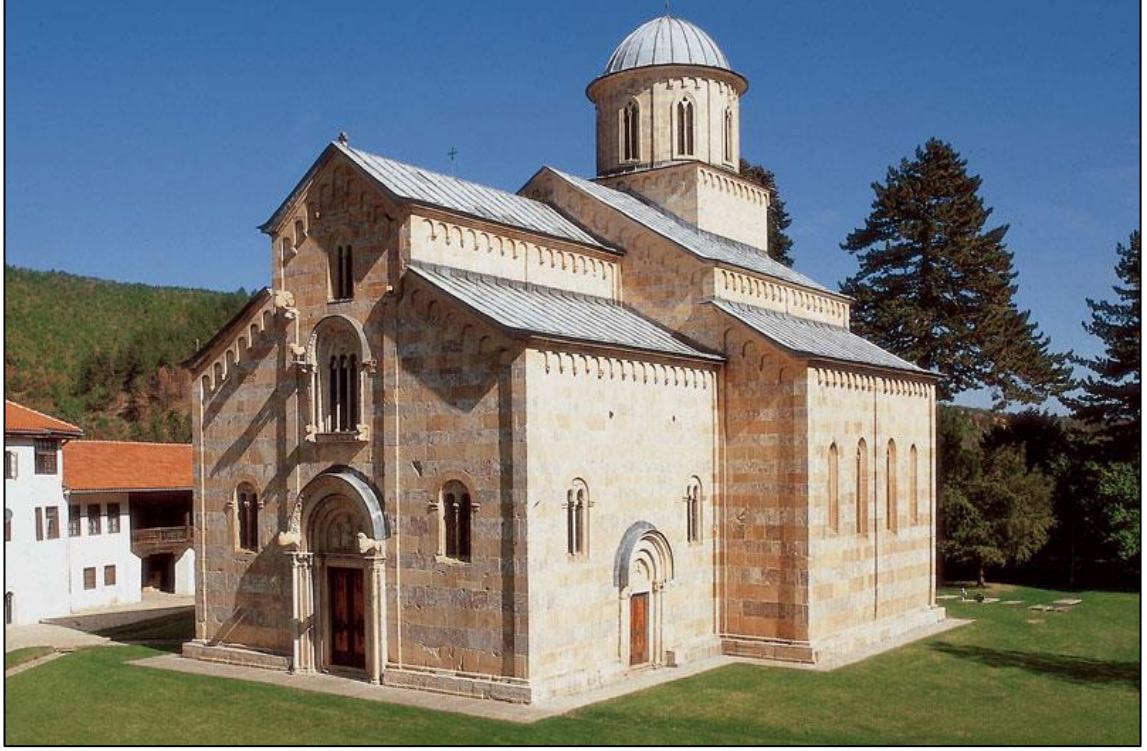
Sırbistan'daki duvar resimleri, 12-14. yüzyılları arasında Bizans sanatı etkisinde gelişmiştir. 12. yüzyılda Djurdjevi Stupovi Manastırı ile başlayan ve 14. yüzyılda Bizans sanatsal dilinin Sırp mimari ve resim sanatı üzerinde hâkim olduğu Stefan Uros II Milutin tarafından kurulan kiliselerde görülen ikinci Palaiologan üslubuna kadar Bizans anıtsal resim sanatına çok yakın paralellikler göstermiştir. Bahsettiğimiz son dönemde Sırbistan adeta Bizanslaşmış, inşa edilen pek çok kilisede Bizanslı sanatçılar doğrudan etkili olmuştur. Sanatçıların tam olarak nereden geldiği bilinmemekle beraber uyguladıkları alan planlaması, yapı çözümleri, inşaat teknikleri ve dekoratif detaylar gibi unsurlardan sanatçıların Selanik ya da Epiros'tan gelmiş olabileceği düşünülmektedir. Bizans etkisinin en çok görüldüğü Stefan Uros IV Dusan döneminde (1331-1355) ise Bizanslı sanatçılar tarafından inşa edilen kiliselerde güçlü bir Konstantinopolis etkisi hissedilmekte ve aynı zamanda Selanik etkisi de devam etmektedir (Kazhdan, 1991, s. 1873, 1875).

1338-1347 yıllarına tarihli Decani Kilisesi'ndeki Aziz Demetrios'a atfedilen *parekklesion*da Bizans duvar resim sanatında görmeye alışık olmadığımız ve şimdiye kadar göz ardı edilmiş bir Yaratılış siklusu karşımıza çıkmaktadır⁹¹. Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünü konu alan diğer çalışmalarda üzerinde durulmamış ve çok fazla ilgi görmemiş olan yapının önemli olduğunu düşünmekteyiz. Şapelde evrenin yaratılışından başlayarak Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsüne yer verilmiştir⁹². *Parekklesion*un tonozlarına ve duvarın yüksek noktalarına resmedilen siklus toplam 46 kompozisyona sahiptir. Dünyanın Yaratılışı 10, Adem ve Havva'nın Yaratılışı 9 ve Habil ile Kabil'in öyküsü 8 sahnede resmedilmiştir. Çiftin öyküsüne dair, Havva'nın Yaratılışı, Havva'nın Adem'le Tanıştırılması, Düşüş, Çiftin Çıplaklıklarını Bilmesi, Tanrı'nın Çifte Öfkelenmesi, Cennet'ten Kovuluş, Cennet'in Dışında Yas Tutma ve bunun yanında Havva'nın Kabil'e Gebe Kalışı, Habil ve Kabil'in Tanrı'ya Adaklarını

⁹¹ L. Brubaker çalışmamız boyunca siklusla ilgili olarak esere gönderme yaptığına rastladığımız tek akademisyendir. Yapıdaki Yaratılış siklusunun incelendiği ve aşağıda bilgisini verdiğimiz önemli çalışmaya daha önce ulaşma imkânı bulamamıştık. Brubaker'e eserle ilgili elinde bulunan tüm malzemeyi bizimle paylaştığı için teşekkür ediyoruz. Ayrıca Sırbistan-Jagodina Bölgesel Müzesi küratörü ve sanat tarihçisi Branislav Cvetkovic'a bizimle paylaştığı tüm bilgi ve materyaller için çok teşekkür ediyoruz.

⁹² Decani Kilisesi'ndeki Genesis siklusuna ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. Mathews, T. F. (1982). The Genesis Frescoes at Aght'amar. *Revue des Etudes Arméniennes* 16, 245-257.

Sunması, Habil'e Yas, Habil'in Mezara Konması tasvir edilmiş sahneler arasında yer almaktadır.



Şekil 47: Decani Kilisesi Genel Görünüm, Metohija (Sırbistan), 1338-1347 (Branislav Cvetkovic Arşivi, 2000).



Şekil 48: Decani Manastır Kilisesi, Demetrios Parakklesionu, Adem ve Havva Öyküsünden Sahneler, Metohija, 1338-1347 (Canak-Medic ve Todić, 2005, s. 345, fig. 266).

2.4.4. Venedik ve Sicilya'dan Örnekler

2.4.4.1. San Marco

Venedik'te bulunan San Marco Kilisesi narteksinin ilk küçük kubbesinde yer alan mozaikte Yaratılış öyküsüne yer verilmektedir (Şekil 49). Yaratılış'tan Musa'nın Hayatı'na, Tekvin'den öykülerin bulunduğu kubbede yer alan mozaikler 13. yüzyıla aittir⁹³. Bizans mozaiklerine dair yaptığı kapsamlı çalışmasında O. Demus, San Marco'daki mozaik sanatının tarihinin Sicilya'daki örnekler kadar karışık olduğundan bahsetmektedir. Yapımına ilk etapta Yunan sanatçılar tarafından başlanan mozaikler 12 ve 13. yüzyıllarda yavaş yavaş Bizans, Romanesk ve yerli Venedik üslubunun sentezinden oluşmaya başlamıştır. Adem ve Havva'nın öyküsünün bulunduğu kubbedeki mozağin 13. yüzyıl yerli Venedik ustaları tarafından oluşturulduğu düşünülmektedir (Demus, 1976, s. 71).

⁹³ Demus mozaiklerin yapımının yaklaşık 1220 civarında yapıldığını belirtmektedir (Demus, 1976, s. 71).



Şekil 49: Yaratılış Kubbesi, San Marco Atrium Mozaïği, Venedik, 13. Yüzyıl (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

Mozaikte yer alan sahnelerin Cotton Genesis'i örnek alarak oluşturulduğundan bahsetmiştik⁹⁴. 1575'den itibaren İngiltere'de bulunan Cotton Genesis'in 13. yüzyılda Venedik'te olduğu bilgisine bakıldığında (Lowden, 1999, s. 13) San Marco'daki etkisinin kaçınılmaz olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi, Bizans'a ait bir el yazmasının Doğu'dan çok Batı'da ilgi görmesi ve Venedik'in sembolü haline gelen bir yapıdaki mozaiklere model oluşturması bizi düşündürmektedir. 828 yılında Aziz Markus'a ait röliklerin İskenderiye'den Venedik'e nakledildiği (Kazhdan, 1991, s. 2158) ve Cotton Genesis'in de İskenderiye kökenli

⁹⁴ J. J. Tikkanen mozaikte yer alan sahneleri Cotton Genesis ile karşılaştırarak aralarında çok büyük benzerlikler olduğunu ilk keşfeden isim olmuştur (Weitzmann, 1955, s. 119; Kazhdan, 1991, s. 829).

olduğu bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, Venedik ve İskenderiye arasındaki ilişki bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

5. yüzyıla ait bir el yazması kullanılarak oluşturulan mozaikte sanatçının bazı değişikliklere gittiği, bazı sahneleri tasvir etmediği gözlenmektedir⁹⁵. Ancak genel olarak pek çok sahne modelindeki gibi tasvir etmiştir ve el yazmasında bulunan otuz dört sahneden yalnızca dördü tasvir edilmemiştir (Jolly, 1997, s. 44).

San Marco'da yer alan *Genesis* mozaiğini konu aldığı kitabında P. H. Jolly eserin üslupsal özelliğinden ziyade ikonografik boyutta sunduğu görsel anlatımına dikkat çekerek eseri belki de ilk kez farklı bir bakış açısıyla inceleyen kişi olmuştur. Yazar, kitabındaki görsel malzemenin bir metin gibi okunmasını isteyerek mozaikteki görsel dile dikkat çekmiştir (Jolly, 1997, s. 6). Mozağin içinde bulunduğu dönemde kadına karşı olan bakış açısını yansıttığını düşünen Jolly, sahneleri bu açıdan değerlendirmiş ve sahnelerde yer alan ikonografik ayrıntılardan yola çıkarak Havva'ya, ve onun vasıtasıyla tüm kadınlara karşı olan düşmanlığa dikkat çekmiştir. Mozaiklerin kaynağı olan Cotton Genesis üzerinde ise çok fazla durmayarak, el yazmasının üretildiği yer ve yüzyıldan ziyade, San Marco'nun yer aldığı Venedik toplumunu ve 13. yüzyıl dünyasını irdelemiştir.

2.4.4.2.Monreale Katedrali ve Cappella Palatina Şapeli

Sicilya'dan iki örnekte, Palermo'da yer alan Monreale Katedrali (1180-1190) ve Cappella Palatina Şapeli (1160- 1180) mozaiklerinde Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsüne rastlanmaktadır. E. Kitzinger, Cappella Palatina mozaiklerinden yola çıkarak Eski Ahit konularının kilise bezemesinde geniş kapsamlı olarak tasvir edildiğinin Bizans'tan ziyade Erken Hıristiyan ve Ortaçağ Batı sanatının bir özelliği olduğunu belirtmektedir. Cappella Paletina Şapeli, özellikle de ibadet mekânı Bizans kilise dekorasyon kurallarına göre düzenlenmiştir. Ancak yazar taslağın yalnızca görünüşte Bizans'a ait olduğunu ve aslında Bizans dini sanatı sınırlarının dışında kalan inançların ifade edilebilmesi için düzenlendiğini belirtmektedir (Kitzinger, 1949, s. 169-170). Ayrıca ikonografik konu ve çeşitlere ilişkin Bizans kanonlarının Batı'da güçlü bir

⁹⁵ İki eser arasındaki benzerlik ve farklılıklar için bkz. Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 18- 20.

şekilde etkisini hissettirdiğini ve Sicilya ve Venedik'in sanatında kendisini gösterdiğini ifade etmektedir (Kitzinger, 1966, s. 33)⁹⁶.

Sözkonusu eserlerde Bizans ikonografisinin izleri görülmekle beraber, mozaikler Batı'dan verdiğimiz diğer örneklerde olduğu gibi Bizans el yazması gruplarıyla doğrudan ilişkilendirilmemektedir. Bu nedenle çalışmamızda bu yapılarda yer alan resim programı üzerinde durulmamıştır.

⁹⁶ 12. ve 13. yüzyıllarda Bizans'ın Batı sanatına katkılarının ele alındığı çalışma için bkz. Kitzinger, E. (1966). The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries. *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 25-47.

3. BÖLÜM

BİZANS SANATINDA YARATILIŞ SAHNELERİNDE ÂDEM VE HAVVA İMGELERİ

Adem ve Havva ilk olarak Eski Ahit'te Yaratılış öyküsü'nde (Tekvin) karşımıza çıkmaktadır. Ancak günümüzde akademisyenler anlatımdaki farklılıklardan dolayı hikâyeyi iki farklı yazarın yazdığını ileri sürmektedirler. Daha sonra yazıldığı halde ilk önce karşımıza çıkan ilk anlatım Tekvin 1:1-2:3'de yer alırken, daha önce yazıldığı düşünülen ikinci kısım ise Tekvin 2:4'ten başlamaktadır⁹⁷. Kaynaklarda ilk anlatımın MÖ 1000-900 yıllarına, ikincinin ise MÖ. 400 yıllarına gittiği belirtilmektedir (Pagels, 1988, s. XXII). Her ne kadar öyküler farklı olduğundan birbiriyle çelişse de Ortaçağ'da öykünün tek yazar tarafından, Musa peygamberce yazıldığına inanılmaktaydı (Jolly, 1997, s. 4) . Sanat eserlerine konu olan ve Ortaçağ boyunca karşımıza çıkan tasvirlerde, özellikle 19. Yüzyılda (1970li yıllarda) birçok feminist akademisyen tarafından eleştirilen ve tartışılan ikinci anlatım yorumu daha belirleyici olmuştur.

Kutsal kitapta yer alan anlatımın yanı sıra Adem ve Havva'nın öyküsüyle karşılaştığımız bir başka kaynak ikilinin yaşamını konu olan kitaptır (Kessler, 1971, s. 155-156). Kitabın özellikle Latincesi *Vita Adae et Evae* ve Yunancası yanlış bir isimlendirme sonucu *Apocalypsis Mosis* olan versiyonları yaygın olarak kullanılmıştır⁹⁸. *Adem ve Havva'nın Hayatı* şeklinde adlandırabileceğimiz bu kaynağın aynı zamanda Ermenice, Gürcüce, Etiyopyaca, Antik Mısır diline, ve Slav dillerine ait formları da mevcuttur (Charles, 1913, s. 124-126)⁹⁹. Bizans sanatında daha çok kitabın Yunanca versiyonu olan *Apocalypsis Mosis* etkili olmuştur. Kaynaklar, tasvirlerde karşılaştığımız birtakım ikonografik detaylarda belirleyici olmuştur. Tasvirlerdeki Tekvin anlatımına uymayan birçok ikonografik unsur söz konusu kaynakların etkisiyle oluşmuştur.

⁹⁷ Daha sonra yazıldığı düşünülen metne *P* metni (Rahipler) denilmekte olup, rahipler tarafından yazıldığı düşünülmekte, Yahve metni ya da Yahvist metin diye adlandırabileceğimiz ikinci anlatıma ise *J* metni denilmektedir (Pagels, 1988, s. XXII; Jolly, 1997, s. 4).

⁹⁸ Kitabın en eski versiyonunun (MS 60 ile 300 yılları arasında) *Adem ve Havva'nın Yunanca Hayatı* şeklinde de isimlendirilen *Apocalypsis Mosis* olduğu düşünülmektedir (Charles, 1913, s. 129).

⁹⁹ Kaynağın önceleri yalnızca Yunanca, Latince ve Slav diline ait versiyonu biliniyordu. Daha sonra ise Ermenice, Gürcüce ve üzerinde çok çalışılmamış ve sadece bir kısmı ortaya çıkmış olan Antik Mısır dilinde (Koptik) metinlerinin olduğu ortaya çıkmıştır (Anderson, 2001, s. 3).

Bizans Sanatı'nda Adem ve Havva'nın İsa'ya eşlik ettiği en önemli sahnelerden biri olan *Anastasis*, Doğu Kilisesi'nin on iki büyük bayram sahnelerinden biri olup¹⁰⁰, çalışmamızda yer almamaktadır¹⁰¹. Bizans sanatında İsa'nın dirilişini anlatmanın geleneksel bir yolu olan *Anastasis* “Paskalya Pazarı” ya da “Diriliş Günü”nde olan olayları temsil etmektedir¹⁰². Ortodoks kilisesinde *Anastasis* ile İsa'nın yeryüzüne “ilk gelişi” anlatılmaktadır ve “diriliş”in ana sahnesidir. Çeşitli şekillerde tasvir edilen sahnede genel olarak İsa ölümünden üç gün sonra yer altına inerek “erdemli” insanları şeytanın elinden kurtarmaktadır (Kartsonis, 1986, s. 155-164; Cormack, 2000, s. 66). Adem ve Havva kurtarılan insanlardan en önde gelenler olup, yanlarında Eski Ahit peygamberleri de bulunmaktadır. Batı sanatında “diriliş”in ikincil epizodu olan sahnenin Batı'daki örneklerinde çok daha “literal” bir anlatımı tercih edilmiştir (Cormack, 2000, s. 66) ve anıtsal mimaride Bizans sanatında olduğu kadar sık tasvir edilen bir sahne olmamıştır.

Aşağıda sahneler Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsüne göre kronolojik olarak gruplandırılmıştır. Sahneler sırasıyla: Adem'in Yaratılışı, Adem' e Cennet'in Tanıtılması, Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, Havva'nın Yaratılışı, Havva'nın Adem'le Tanıştırılması, İlk Günah ve Düşüş¹⁰³, Adem ve Havva'nın Çıplaklıklarını Bilmesi, Suçlarını İnkâr Etmesi ve Cezalandırılması, Cennet'ten Kovuluş ve Yeryüzündeki Uğraşları'dır.

¹⁰⁰ Erken Hristiyan ve Bizans Sanatı'ndaki *Anastasis* sahnelerini ele alan ve konu ile ilgili şimdiye kadar yapılmış en kapsamlı çalışma için bkz. Kartsonis, A. D. (1986). *Anastasis: Then Making an Image*. New Jersey: Princeton University Press.

¹⁰¹ *Anastasis*, Adem ve Havva'nın Yaratılış sahneleri dışında tasvir edildikleri tek sahne değildir. Ancak ikiliye ait kutsal kitap anlatımlı sahnelerin son epizodu kabul edilmesi açısından önemlidir. İki sahneden ilkiyle (Yaratılış sahnesi) Adem ve Havva “başlangıç” ve ikincisiyle (*Anastasis*) “son”un en önemli karakterlerinden olmuştur (Anderson, 2001, s. 187). Bunun yanı sıra Yaratılış öyküsüyle “günahkârlık”, *Anastasis* ile “pişmanlık” kavramlarının vurgulanmış olması iki sahne arasında ilişkilendirme yapmamızı gerektirmiştir.

¹⁰² Bizans Sanatı'nda sahnede Adem ve Havva Yaratılış öyküsünde olduğundan çok farklı özelliklerde tasvir edilmiştir. En dikkat çeken tarafları üzerlerinin giyinik oluşu ve yaşlı olmalarıdır (Kazhdan, 1991, s. 19). Batı Sanatı'ndan, özellikle Gotik ve Romanesk Dönem'den karşımıza çıkan ve birçoğu el yazmalarında mevcut olan sahnelerin önemli bir kısmında ise çift çıplak görünmektedir. “Cehennem Ağızı” olarak tanımlanan bir canavar ağzının içinden çıkan çift ve yanında bulunan diğer figürler İsa tarafından kurtarılmayı beklemektedir (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

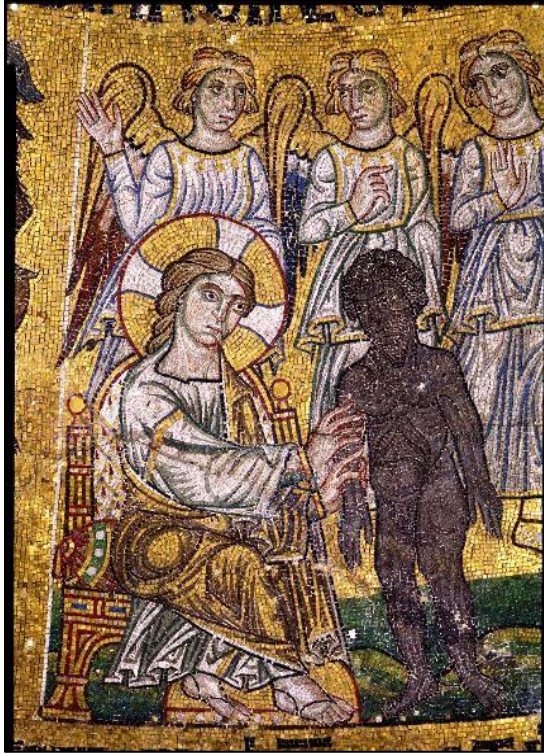
¹⁰³ Adem ve Havva'nın kendilerine Tanrı tarafından getirilen yasağı ihlal ederek “günaha düşmesi” İngilizce “fall” (düşüş) olarak isimlendirilmektedir. Bu nedenle çiftin günah işlediği anı anlatan sahneler çalışmamızda “Düşüş” olarak adlandırılmıştır.

3.1. ADEM'İN YARATILIŞI

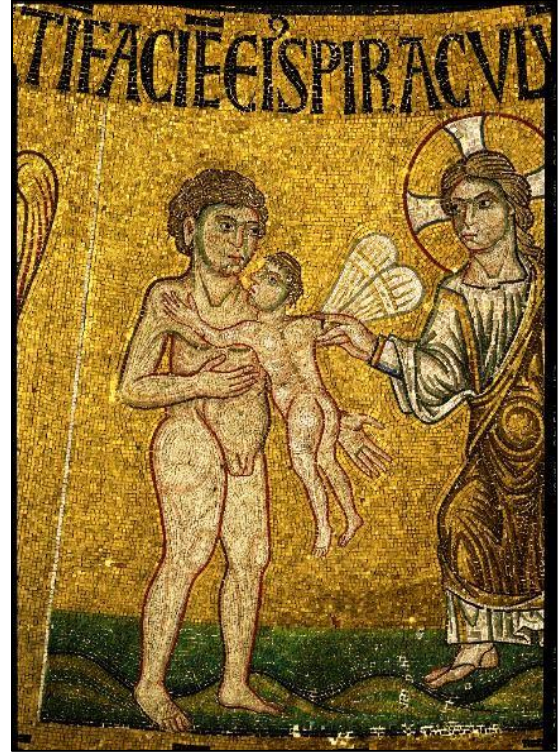
Yaratılış'ın ilk anlatımında Tanrı'nın insanı yaratırken herhangi bir cinsiyet ayrımı yapmaksızın “kendi suretinde erkek ve dişi olarak yarattığı” (Tekvin 1:27) bilgisiyle karşılaşmamıza karşın, Hristiyan sanatında Adem'in yaratılış sahnesinde sanatçıların tasvirlerini ikinci anlatımının etkisiyle (Tekvin 2:7) yaptıklarını görmekteyiz. Yaratılış'ı konu alan günümüze ulaşmış en geniş el yazması olan Cotton Genesis'te de sahne ikinci anlatıma başvurulmuş, Adem'in oluşturulması (“*Ve Allah yerin toprağından adamı yaptı*”), canlandırılması (“*ve onun burnuna hayat nefesini üflledi*”) Adem'e hayat verilmesi (“*ve adam yaşayan can oldu*”) şeklinde üç kısımdan oluşmaktadır.

Adem'in Yaratılış sahnesinin Prometheus efsanesindeki insanın yaratılışını konu alan üç *episodtan* oluşan sahneyle üslupsal betimleme açısından benzerlik taşıdığı düşünülmektedir (Weitzmann, 1947, s. 176-178; 1954, s. 129; 1971, s. 69-70, fig. 47-52). San Marco'daki Yaratılış kubbesinde ise sahne Adem'in Oluşturulması ve Adem'e Hayat Verilmesi olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır (Şekil 50-51). Mozaği yapan sanatçı Yaratılış'ın ilk anlatımını da göz ardı etmeyip mozağin üzerinde metne (Tekvin 1:27) gönderme yapmıştır. Ancak sanatçı metni tasvir etmekten kaçınarak diğer örneklerin neredeyse tamamında gördüğümüz gibi ikinci anlatımı (Tekvin 2:7) resmetmeyi tercih etmiştir (Jolly, 1997, s. 21-24)¹⁰⁴. Yani yaratılan ilk insanın cinsiyetiyle ilgili herhangi bir belirsizliğe imkân bırakılmadan yaratılan ilk insan olarak topraktan yapılan erkek sahneye çıkmıştır. Sahnenin ikinci kısmında ise Tanrı Adem'e ruhunu takdim etmektedir. İlk başta toprak renginde ve ufak tefek olan insan artık ruhuna kavuşmasıyla birlikte Tanrı gibi olmuştur.

¹⁰⁴ İncil'in Latince versiyonu Vulgate, Tekvin 1:27 anlatımında birtakım anlam karışıklığı ihtiva etmektedir. İlk olarak Tanrı'nın iki cinsiyeti de içinde barındıran “insan”ı yaratmasından bahsedilmiş, hemen ardından ondan çoğul olarak bahsedilerek “erkek ve kadın” ifadesi kullanılmıştır. Metindeki anlam belirsizliğinin yanı sıra mozağin modelindeki eksik foliyodan dolayı sanatçı cinsiyetsiz ya da iki cinsiyetli bir insan tasvir etmekten kaçınmış ve Tekvin'in ikinci anlatımına (2:7) başvurmuştur (Jolly, 1997, s. 21). Yaratılışın ikinci anlatımının tercih edilmesinin temelinde yatan bir başka faktör olarak (ve bize göre en önemli faktör) ilk yaratılan insanın cinsiyetinin erkek olduğu görüşünün benimsenmesi gösterilebilir.



Şekil 50: Adem'in Oluşturulması, San Marco Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).



Şekil 51: Adem'e Hayat Verilmesi, San Marco Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013)

Tours'da üretilmiş olan dört el yazmasından biri olan Bamberg İncili'nde “canlandırma” ve “hayat verme” *episodları* birleştirilmiş ve Adem'in yaratılışı tek bir sahne şeklinde resmedilmiştir (Şekil 53). Adem yere oturmuş kendisini sağ eliyle kutsayan Tanrı'ya doğru uzanmaktadır. Aynı gruba dahil bir diğer örnek olan Vivian İncili'nde ise yalnızca “hayat verme” *episodesu* yer almakta olup, Adem kendisini sağ eliyle takdis eden Tanrı'ya yönelmiş olarak ayakta durmaktadır (Şekil 52).



Şekil 52: Adem'e Hayat Verilmesi Episodu (detay), Vivian İncili, fol. 10v, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1 (Kessler, 1971, s. 144, fig. 3).



Şekil 53: Adem'in Canlandırılması ve Adem'e Hayat Verilmesi Episodu (detay), Bamberg İncili, fol. 7v, 9. Yüzyıl, Bamberg, Staatliche Bibliothek 1 (A1.5) (Kessler, 1971, s. 144, fig. 1).

Benzer şekilde Seraglio Oktateuchu’nda yer alan “hayat verme” *episodunda* yerde oturan Adem ellerini canlandığının bir göstergesi olarak kaldırmış ve gözlerini gökyüzündeki elden kendisine doğru gelen ışığa bakar vaziyette karşımıza çıkmıştı (Şekil 17).

Fildişi kutularda karşımıza sıklıkla çıkan sahne genellikle Havva’nın Yaratılışı’na da yer vermektedir. Örneklerden biri, Lyons, Musée des Beaux-Arts’da bulunan 11-12. yüzyıllara ait bir fildişi panelde karşımıza çıkmaktadır (Şekil 54). İlk sahne madolyon içerisindeki Logos tarafından Adem’in Yaratılışı’na yer vermekte olup, sahne aynı grupta gördüğümüz diğer örneklerde olduğu gibi tek episoddan oluşmuştur¹⁰⁵.



Şekil 54: Adem ve Havva’nın Yaratılışları, Fildişi Panel, 11-12. Yüzyıl, Lyons, Musée des Beaux-Arts, (Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, s. 50, lev. L1, 70).

Ahdamar Kilisesi’nde doğuda apsisin üzerinden başlayan siklusta, ortadaki pencerenin solunda üzeri kumaş kaplı figürün sağında çıplak bir adam görünmektedir (Şekil 55). Sahneyi daha önce çekilmiş fotoğraflardan tanımlayan Der Nersessian sahnenin Adem’in Yaratılışı’nı anlattığını belirtmektedir (Der Nersessian, 1965, s. 37, fig. 58).

¹⁰⁵ Örneğin Cleveland Museum of Art’da bulunan 10-11. yüzyıllara tarihlenen bir fildişi kutudaki sahne benzer şekilde tasvir edilmiştir. Bkz. Şekil 38.



Şekil 55: Adem'in Yaratılışı (detay), Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Ahdamar, Van, 915-921 (Thierry, 2002, s. 149-150, fig. 1).

3.2. ADEM'E CENNET'İN TANITILMASI

Adem'in Yaratılışı'nı takiben gerçekleşen Adem'e Cennet'in Tanıtılması Tekvin 2:8-14'de geçmektedir. Aden'de şarka doğru Tanrı tarafından bir bahçe dikilerek oraya adamın konulduğundan, hayat ağacı, iyilik ve kötülüğü bilme ağacı, bahçeyi sulamak için çıkan dört ırmak olan Pışon, Gihon, Dicle ve Fırat'tan bahsedilmektedir. Sahne çok fazla resmedilmemiş olup onun yerine özellikle ırmak ayrıntısı başta olmak üzere Cennet sıklıkla tasvir edilmiştir. Ancak Cennet'e dair görsel öğeler her zaman Yaratılış sahnelerinde olmayıp başka sahnelerde de ikonografik unsurlar olarak yer almaktadır¹⁰⁶.

Daha önce konunun teolojik olarak değerlendirmesini yaptığımız bölümde değindiğimiz gibi, Cennet farklı patristik yazarlar tarafından sadece alegorik anlamıyla ya da gerçek anlamıyla veya her ikisiyle birden tanımlanmıştır. Örneklerde Adem'e Cennet'in Tanıtılması sahnesiyle Tanrı'nın Adem'i yasak ağaçla ilgili olarak uyardığı anın anlatıldığı Tanrı'nın İhtarı'nın (İng. *Admonition*) içiçe geçtiği görülmektedir. Örneğin San Marco mozaiğinde Tanrı sağ eliyle Adem'in sağ elinden tutarak üzerinde *PORTA PARADISI* yazısının olduğu Cennet'in giriş kapısı olan mimari yapıdan geçerek Cennet'teki iki önemli ağacı tanıtmaktadır (Şekil 56). Özellikle ağaçlara vurgu yapılması ve Tanrı'nın konuşma hareketinden yola çıkılarak, mozaiğin modeli olan

¹⁰⁶ Örneğin Meryem'e Müjde sahnesinin yer aldığı 12. yüzyıl sonlarına ait Sinai'de bulunan bir ikonada, Meryem ve Gabriel Cennet'ten ayrıntıların yer aldığı bir manzara içerisinde görünmektedir. Bkz. Cormack, 2000, s. 155, fig. 85.

Cotton Genesis'te olduğu gibi sahnenin aslında Tanrı'nın Cennet'i Tanıtması ve İhtarı'nın birleşimi olduğu düşünülmektedir¹⁰⁷. Bilgi ve Hayat ağacı Cennet'in ortasında, dört Cennet Irmağı'nın kişileştirmeleri ise onların altında yer alır. Sahnede çok az alegorik unsur bulunurken, sahnede Cennet'in daha çok gerçek anlamıyla oluşmuş bir tema ağırlıklıdır¹⁰⁸.



Şekil 56: Tanrı'nın Adem'e Cennet'i Tanıtması ve İhtarı, San Marco Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

¹⁰⁷ Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 53.

¹⁰⁸ Görsel için bkz. Jolly, 1997, s. 25, fig. 10.

Octateuch İncilleri'nde ise bu iki episod aynı minyatür içerisinde yer almaktadır. Sahnenin solunda Cennet'te Adem, sağında Tanrı'nın İhtarı tasviri vardır (Şekil 57).



Şekil 57: Seraglio Octateuchu, Cennet'te Adem ve Tanrı'nın Adem'e İhtarı Sahnesi, G.İ.8, fol. 42r, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (© Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, 2013).

3.3. ADEM'İN HAYVANLARI İSİMLENDİRMESİ

Yaratılış siklusunda her zaman yer almayan sahnenin (Tekvin 2:19) Erken Hristiyan döneminden itibaren tasviri görülmektedir. Patristik dönemde kilise babaları “Cennet” kavramında görüldüğü gibi Adem’in Hayvanları İsimlendirmesi’ni alegorik, literal veya her iki anlamda yorumlamış ve konunun görüldüğü sanat eserleri de etkisinde kaldığı yorum çerçevesinde sahneyi tasvir etmiştir. San Marco’da yer alan sahne neredeyse tamamen literal anlam etkisiyle oluşturulmuştur (Şekil 58). Mozaikte Cennet tasviri bitki ve ağaçların oluşturduğu manzarayla yapılmış olup, Tanrı sahnenin sol tarafında tahtında Adem’e sağ tarafta çift gruplandırılmış hayvanları isimlendirmesini söylemektedir. Adem sağ eliyle hayvanlara işaret ederek onları isimlendirirken diğer eli aslanın başı üzerindedir. Aslanın başına dokunması kutsal metinde yer almayıp, bu hareketi en vahşi hayvanların bile onun otoritesini kabullendiği şeklinde yorumlanmaktadır. Adem’in bu şekilde dik bir şekilde duruşu Nyssalı Gregorios gibi yazarların ifadesiyle onun hayvanlar üzerindeki asil gücünü göstermektedir. Metinde yer aldığı gibi gerçek anlamıyla tasvir edilmiş olan sahnede kullanıldığı açık bir şekilde fark edilen tek alegorik unsur bu küçük detay olup, anlatılmak istenen Adem’in yaratılıştaki egemenliğidir (Maguire, 1987, s. 365).



Şekil 58: Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

Sahnenin Erken Hristiyan sanatında en bilinen örneği Floransa'da Museo Nazionale del Bargello'de Carrand koleksiyonuna ait (4-5. yüzyıl) bir *diptik* (Şekil 59). Fildişi diptik metnin hem alegorik hem de gerçek manadaki yorumlanış biçimine uyar ve konu her iki anlamda da işlenmiş olarak karşımıza çıkar. Diptiğin sol kanadında Adem çıplak bir biçimde ağaç manzarasının olduğu bir yere otururken sol eliyle ağacın dalından tutarken, etrafını sarmış hayvanları ayırt etmek için ya da konuşma yaptığının bir göstergesi olarak sağ elini aşağıya doğru uzatmaktadır. Panelde neredeyse tamamen literal bir anlamda Aden tasviri yer alır. Ancak sağdaki panelin, özellikle soldakiyle karşılaştırıldığında alegorik bir mana taşıdığı fark edilmektedir. Panelde Havari Pavlus'un engerek yılanı mucizesi anlatılmaktadır. Pavlus'un İncil'de geçen daha önce bahsettiğimiz "üçüncü gök" kavramının Cennet ile yapılan bağlantısı nedeniyle iki panelin karşılıklı olarak yer aldığı düşünülmektedir. Yere çıplak ve bitkin bir şekilde hayvanların arasında uzanmış Adem ile mucizeleri ve otoritesinin görüldüğü saygıdeğer

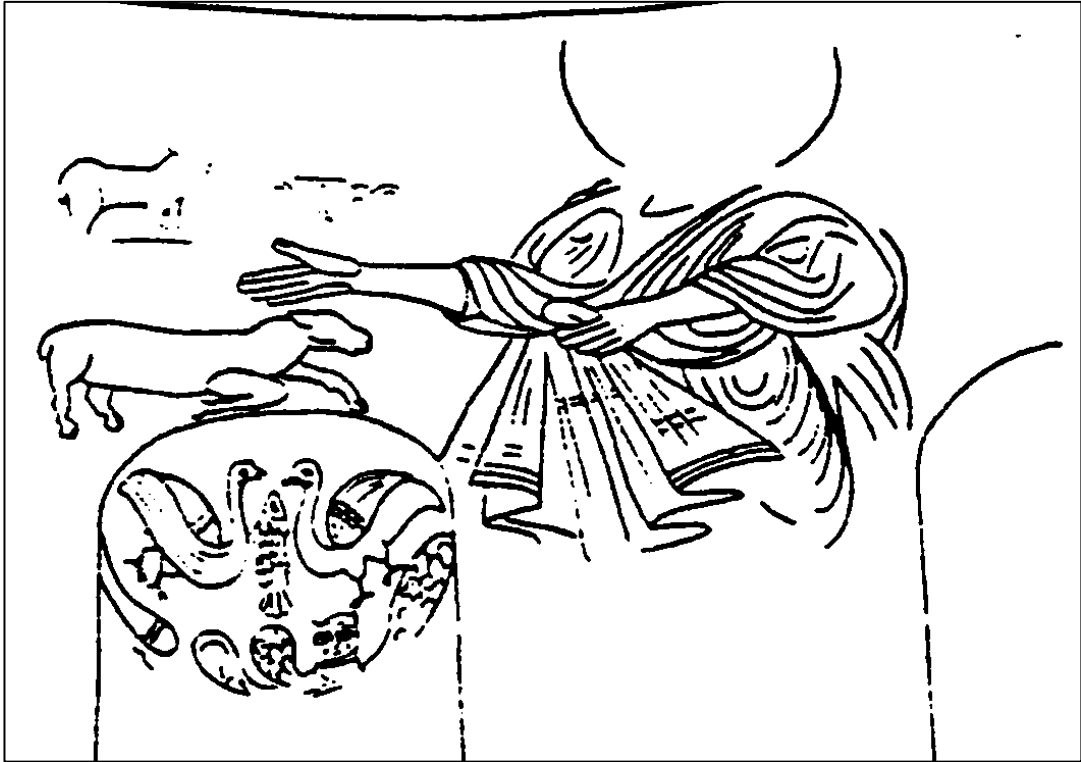
bir havari iki farklı panelde yer alarak birbirlerine zıtlık oluşturmaktadır (Maguire, 1987, s. 366-367). Diptiğin Aden'i hem spiritüel hem de cismani olarak algılayan Büyük Basileios ve Augustinus'un görüşlerine karşılık bulan bir örnek olduğunu görmekteyiz.



Şekil 59: Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, Carrand Diptik, 4-5. Yüzyıl, Floransa, Museo Nazionale del Bargello (Maguire, 1987, fig. 2).

Metnin tamamen spiritüel anlamıyla tasvir edilmiş örneği olarak ise Suriye’de Huarte Kilisesi naosunda bulunan 5. yüzyıla ait zemin mozaïği verilebilir. Mozaïğin bir kısmı günümüze ulaşamamış olsa da, konu kalan kısımdan anlaşılmaktadır. Diğer örneklerde gördüğümüzden farklı olarak Adem tahtın üzerinde kıyafetleriyle tasvir edilmiş, sol eliyle açık bir kitap tutarken sağ eliyle konuşma işareti yapmaktadır. Etrafını sarmış olan hayvanların en vahşilerinin bile çok uysal görünmesi günah öncesi durumu açıklayan bir detaydır (Maguire, 1987, s. 367-368, fig. 3). Suriye’de bulunmuş olan biri Copenhagen diğeri Hama Müzesi’nde bulunan Huarte zemin mozaikleriyle ilişkili iki mozaikte, taht üzerinde giyinik Adem tasviri bulunmaktadır. Adem’in taht üzerinde giyinik olarak tasvir edilmesi figürün “Yeni Adem İsa” olduğu ihtimalini doğurmaktadır (Maguire, 1987, s. 372).

Tanrı’nın Adem’i Hayvanlar Üzerinde Hakim Kılması sahnesi Ahdamar Kilisesi’nde Adem’in Hayvanları İsimlendirmesi sahnesi ile birlikte karşımıza çıkmaktadır (Şekil 60). Apsisin güneyinde kilise kapısının üzerinde bulunan kraliyet galerisinin üzerinde duran bahsettiğimiz bu önemli sahnelerden günümüze Tanrı’nın Adem’i Hayvanlar Üzerinde Hakim Kılması gelebilmiştir. Tanrı figürü kasnak nişi ile sağ ve sol pencerelerin ortasında geniş bir yer kaplamaktadır. Nişin içerisinde kuşlar, balıklar ve onların üstünde küçük toynaklı hayvan tasvirleri yer alır. Tanrı hayvanların olduğu sol tarafa doğru işaret eder. Sol tarafa doğru yapılan bu hareketten siklusun yalnızca bu sahneden oluşmadığı ve daha geniş bir sahnenin parçası olduğu düşünülmektedir.



Şekil 60: Tanrı'nın Adem'i Hayvanlar Üzerinde Hakim Kılması, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Kubbe Kasnağı, 10. Yüzyıl, Ahdamar, Van (Jones, 1994, s. 113, fig. 12).

Ayrıca kilisenin dış sağ cephesinde, yanında Adem'in Hayvanları İsimlendirmesine gönderme yapan bir yazıt bulunan Adem büstü ve etrafında hayvan figürleri yer almaktadır (Şekil 61). Büstün hemen üzerinde ise yerde oturan kralın tasviri bulunmaktadır (Jones, 1994, s. 108, fig. 8). Yukardaki açıklamaları göz önünde bulundurduğumuzda, Adem'in yalnızca portresinin oluşu ve üzerinde kıyafetleriyle tasvir edilmesinden sahnenin alegorik yorumların etkisiyle oluştuğu anlaşılmaktadır.

San Marco atrium mozağinde gördüğümüz kadarıyla Cotton Genesis'teki sahneler eşliğinde kayıp olan kısımla ilgili tahmin yapılabilmektedir. Ahdamar'daki kayıp kısımla ilgili Venedik örneğinden yola çıkılacak olursa, San Marco incelendiğinde oradaki sıralama, Adem'in yaratılış sahnesinin episodlarından olan Adem'e Hayat Verilmesi, Cennet'te Adem, Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi ve Havva'nın Yaratılışı şeklindedir (Jones, 1994, s. 113)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Bu nedenle Tanrı'nın Adem'i Hayvanlar Üzerinde Hakim Kılma ve Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi sahnelerinin kraliyet galerisinin üzerinde yer almasının bilinçli bir tercih olduğu düşünülmektedir. Bahsettiğimiz sahnelerden ilki Adem'in gücünün ilahi yönünü vurgularken, ikincisi Adem'in gücünü uygulamasına işaret eder. Jones'e göre, iki sahnenin galeride bulunuşuyla izleyiciye Cennet ve Vaspurakan'ın Kralı arasında kurulan paralellik sunulmuş olabilir (Jones, 1994, s. 113).



Şekil 61: Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi Doğu Cephesi, 10. Yüzyıl. Ahdamar, Van (Jones, 1994, s. 110, fig. 8).

Erken Hıristiyan döneminden başlamak üzere genel itibariyle Adem'in Hayvanları İsimlendirmesi olarak karşımıza çıkan sahnenin (Tekvin 2:19) bazen Tekvin'in ilk anlatımında yer alan “yeryüzündeki tüm canlılara hâkim olma” (Tekvin 1:26-28) ifadesiyle iç içe geçtiği gözlemlenmektedir. Bir başka ifadeyle, Adem'in Hayvanları İsimlendirme” sahnesi olarak tanımlanan sahne “hakim olma” ifadesinin de etkisiyle oluşturulmuştur ya da “hakim olma” adıyla da anılmıştır. Ancak Ahdamar örneğinde gördüğümüz gibi, sahnenin doğrudan “Tanrı'nın Adem'i Hayvanlar Üzerinde Hakim Kılması” adıyla karşımıza çıktığı örnekler de mevcuttur.

Ambrose, *De Paradiso*'da Tanrı'nın insana Adem vasıtasıyla hayvanlar üzerinde hakim olma yetkisini verdiğinden bahseder. Ambrose'ye göre, kendisine verilen yetkiyle beraber Adem'e olayları birbirinden ayırt etme ve yargıda bulunma gücü verilmiştir (Maguire, 1987, s. 364).

Ancak konunun geçtiği Tekvin’in ilgili kısmında, Tanrı’nın yalnızca Adem’i değil, Havva’yı da hayvanlar ve hatta tüm yaratılış üzerinde hakim kıldığı görülmektedir:

“...ve Allah insanı kendi suretinde yarattı, onu Allah’ın suretinde yaratı; onları erkek ve dişi olarak yarattı. / Ve Allah onları mübarek kıldı, ve Allah onlara dedi: ‘Semereli olun, ve çoğalın, ve yeryüzünü doldurun, ve onu tabii kılın; ve denizin balıklarına, ve göklerin kuşlarına, ve yeryüzü üzerinde hareket eden her canlı şeye hâkim olun’ ”(Tekvin 1:27-28).

3.4. HAVVA’NIN YARATILIŞI

Adem’in Hayvanları İsimlendirmesi’nin ardından Tanrı onlar arasında adama uygun bir yardımcı bulamayınca kadını yaratmaya karar verir: “*ve Rab Allah adamın üzerine derin bir uyku getirdi, ve o uyudu; ve onun kaburga kemiklerinden birini aldı, ve yerini etle kapladı; / ve Rab Allah adamdan aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaptı, ve onu adama getirdi* (Tekvin 2:21-22). Adem’in yaratılışında olduğu gibi, Havva’nın Yaratılış sahnelerinde de Tekvin 1:27’de yer alan anlatımın göz ardı edilerek Tekvin’in ikinci anlatımının kullanıldığını görmekteyiz. Sahne ikonografik olarak Adem’in kaburgasından Havva’nın Yaratılması (Tekvin 2:21) ve Havva’nın Biçimlendirilmesi (Tekvin 2:22) şeklinde iki *episod*tur.

Sahnelerin büyük çoğunluğunda Adem sahnenin sağ tarafında diagonal bir şekilde eli başında yaslı yere uzanmış vaziyette uyumaktadır. Bazı sahnelerde kutsal metne bağlı olarak (Tekvin 2:21), Tanrı Adem’in üzerine doğru eğilerek yan tarafından bir kaburga kemiği alır. Birçoğunda ise bu anlatımın tasviri yer almaz.

Havva’nın Yaratılışı’nın henüz tam olarak gerçekleşmediği, yalnızca kaburga kemiğinin alınış anının tasvirinin en karakteristik örneği Cotton Genesis grubunda karşımıza çıkar (Kessler, 1971, s. 148; Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 54)¹¹⁰. Sahne günümüzde Cotton Genesis’te bulunmamakla beraber, el yazması model alınarak tasvir edildiği kabul edilen San Marco narteks mozağinde Havva’nın Yaratılışı kaburga kemiğinin

¹¹⁰ Karolenj el yazmalarından özellikle San Paolo İncili’nde bulunan sahne Cotton Genesis ailesi grubuna dahil eserlerdeki sahnelerle belirgin bir şekilde benzetilmektedir (fol. 7v). Sahne iki episode şeklinde tasvir edilmiş olup, Tanrı’nın kaburga kemiğini alışı ve daha sonra yere diagonal bir şekilde uzanmış olan Havva’nın omzuna Tanrı’nın elini uzatmasıyla oluşturulması yer alır. Görsel için bkz. Kessler, 1971, s. 145, fig. 4.

alınışı ve Havva'nın Oluşturulması olmak üzere iki aşama halinde resmedilmiştir (Şekil 62).



Şekil 62: Havva'nın Yaratılışı, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Jolly, 1997, lev. 7).

Jolly, Havva'nın Yaratılış sahnesinde işaret ettiği bazı noktalardan hareketle izleyiciye verilmek istenen mesajdan bahsetmektedir (Jolly, 1997, 30-33). Konunun resmedildiği pek çok örnekte olduğu gibi Tanrı kaburga kemiğini Adem'in sol tarafından değil, sağ tarafından almaktadır. Tanrı bu sahneden öncekilerde olduğu gibi dik bir şekilde durmamakta ya da tahtında oturmamakta¹¹¹ fakat Adem'in üzerine doğru eğilmektedir. Ayrıca, Tanrı'nın profilden gösterilmesi mozaikteki diğer sahnelerde olmayan bir ayrıntı olup, bir figürün profilden tasviri geleneksel olarak kötülükle

¹¹¹ Havva'nın Yaratılış sahnesini Tanrı'nın duruşu açısından değerlendiren Jolly Sistine Şapeli'nde Michelangelo tarafından resmedilen sahneyi (MS 1508-1512) ve yaklaşık 1250'de üretilmiş bir Paris kökenli el yazmasını örnek verir. Havva'nın Yaratılışı tasvir edilirken genellikle bilinçli bir değişiklik yapılarak, örneğin Yaratıcı'nın *J* metninin yazarı gibi daha dünyevi özellikler taşıdığını belirtir. Yazar tarafından verilen iki örnekte de aynı durum söz konusu olup, Sistina Şapeli'nde önceki sahnelerde Tanrı havada uçar vaziyette görünürken Havva'yı yaratırken ayakları yere basar; Paris el yazmasında Tanrı diğer sahnelerde küre şeklindeki evren imgesinin dışında görünürken, Havva'yı yaratırken evrenin içine girer (Jolly, 1997, s. 31).

ilişkilendirilmektedir ve Tanrı için nadir olarak kullanılan bir özelliktir (Jolly, 1997, s. 32)

Diğer örneklerin çoğunda olduğu gibi Havva'nın Adem'in sağ yerine sol yanından yaratılmış olmasıyla da olumsuz bir olayın gerçekleştiğinin mesajının verildiği düşünülmektedir.

13. yüzyıl sanat ve teolojisinde kaburga kemiğinin Adem'in sağ yanından alınarak Havva'nın yaratılışı ve onun ardından Adem'le birleşerek (Tekvin 2:23-24) evlilik olarak yorumlanan çiftin bütünleşme hadisesi tipolojik bir tasnif getirmiştir. Yeni Adem İsa'nın çarmıha gerildikten sonra göğsünün altında, yan tarafında oluşan yaralarından çıkan *Ekklesia* ile Adem'in yan tarafından doğan Havva arasında paralellik kurulmuştur¹¹². Ancak San Marco örneğinde bu sembolik anlatımın dışına çıkmış ve Havva ile *Ekklesia* arasında bir zıtlık oluşmuştur. Havva'nın yaratılışının Adem'in şeytani tarafı olduğuna inanılan sol yanından olmasıyla, İsa'nın sol yanıyla temsil edilen ve *Ekklesia*'nın karşıtı olarak gösterilen *Synagago* ile aynı yönde tasvir edililişinin sanatçının bilinçli bir tercihi olarak değerlendirilmektedir (Jolly, 1997, s. 32)¹¹³. Havva daha doğmadan ona yüklenen olumsuz imaj sahnede kullanılan mavi renk ve Havva'nın üzerinde yazan "CARNE(M)" yazısından da anlaşılmaktadır. Havva yaratılırken sol kolunun yanında mavi renkli bir ağaç bulunmakta, aynı ağaç daha sonra yılan bu mavi ağacın üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Havva'yı bedenle ilişkilendirmek ve onun Adem'i baştan çıkarıcı özelliği Ortaçağ teolojisinde yaygın olan bir temaydı. San Marco'da Havva Tanrı tarafından oluşturulurken Havva'nın üzerindeki "beden, ten" anlamına gelen sözcüğün yer alması söz konusu temaya işaret etmektedir (Jolly, 1997, s. 35).

¹¹² Berlin fildişi panelinde çarmıha geriliş sahnesinde birbirine zıt olarak gösterilen *Ekklesia* ve *Synagago* ikilisi karşımıza çıkmaktadır. Çarmıha geriliş sahnesinin hemen altında sağda melek tarafından *Ekklesia* karşılanırken, solda *Synagago* melek tarafından kovulmaktadır. Görsel için bkz. Kessler, 1966, s. 68, fig. 1.

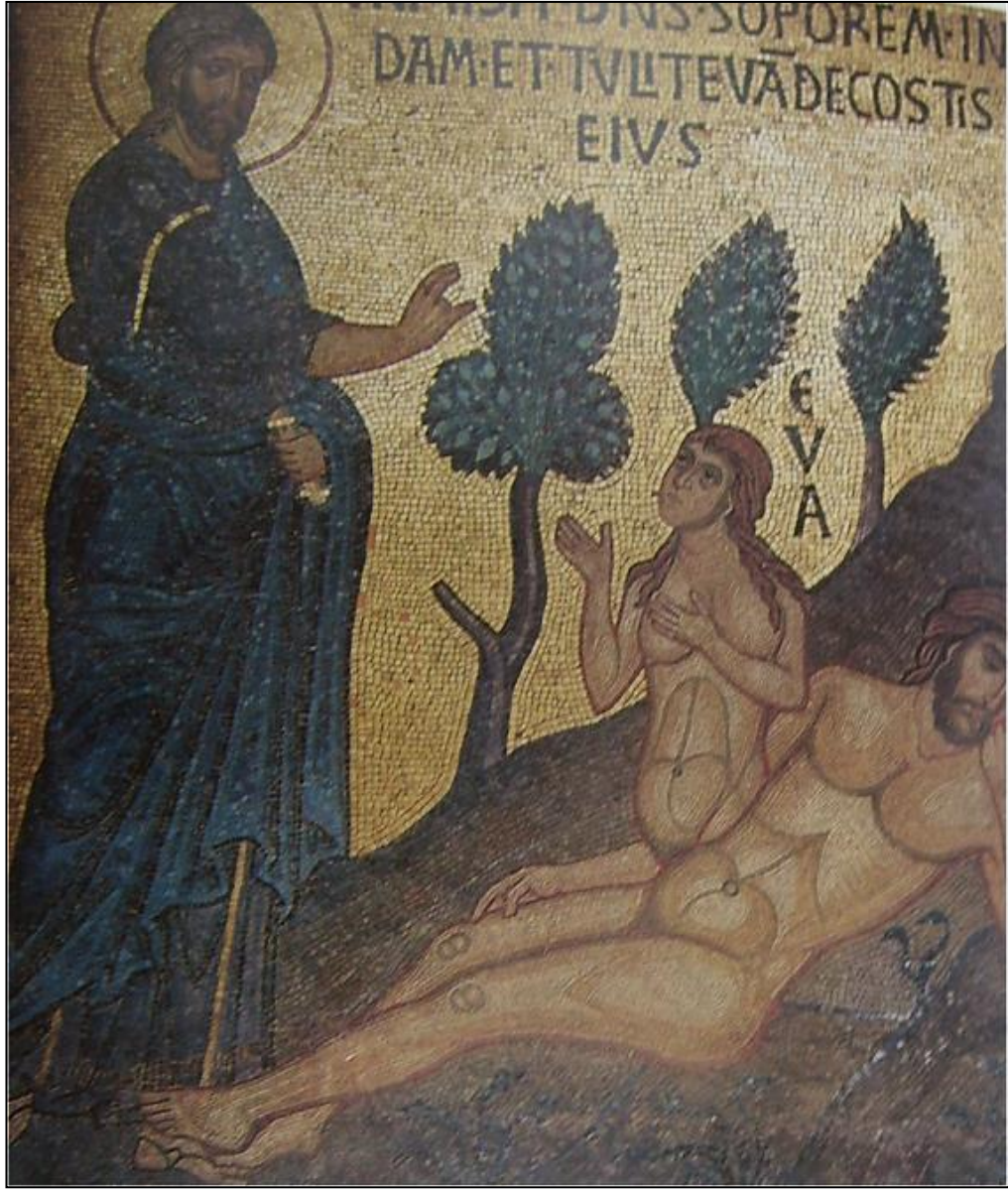
¹¹³ Jolly 13. yüzyılda sağ yönünün olumlu, sol yönünün olumsuz olaylarla ilişkilendirilmesinin yaygın olduğunu mozaikte bu yönlerin bilinçli olarak kullanıldıklarını ifade etmektedir. Bunun aslında antik dönemlerden beri var olan bir gelenek olduğunu belirterek örneğin Greklerin sağ tarafı uğur, sol tarafı ise bahtsızlıkla bağdaştırdıklarını açıklar. Konu aynı zamanda tıpta da yer almış olup, Galen'den başlayarak Albertus Magnus'a kadar pek çok yazar sağ ve sol yönlerini kadın ve erkeğin fetüsünün konumuyla bağlantılandırarak, erkek cinsiyetinin uterusun sağ, kadın cinsiyetinin ise sol tarafında geliştiğini belirtmektedir. Dolayısıyla dişiliğin sol, erkekliğin sağ tarafta gelişmesi durumuyla beraber kadınların fiziksel ve ruhani pek çok kusurları açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca yazar konuyla ilgili pek çok kaynak sunmaktadır (Jolly, 1997, s. 105, dipn. 7).

Buradaki tasvirden de anlaşıldığı gibi, Havva üzerindeki olumsuz bakış açısı yalnızca işlediği günahla beraber gelmemiş, o henüz yaratılmadan gelişmeye başlamıştır¹¹⁴. Ayrıca San Marco'daki örnekte Havva'nın cinsel kimliğinin ön planda olduğunu görmekteyiz. Cotton Genesis ailesiyle ilişkilendirilen Batı'dan bir diğer örnek olan Millstatt Genesis'te de Havva Adem'in sol yanından yaratılmakta olup, yalnızca başı ve boynu görünmesi açısından ilginç bir tasvir olarak karşımıza çıkmaktadır¹¹⁵.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, Cotton Genesis ailesinin bir karakteristiği olan ve San Marco'da karşımıza çıkan Havva'nın yaratılışının iki episod halinde resmedilişi her zaman karşılaşılan bir durum olmayıp, sahne genelde tek bölüm halinde tasvir edilmiştir. Sicilya'dan Monreal ve Cappella Palatina gibi örneklerde de karşımıza çıkmaktadır (Şekil 63). Örneklerde Adem'in yan tarafından vücudunun yarısı görünen Havva yükselir ve karşılarında duran Tanrı'ya doğru ellerini uzatır. Cotton Genesis ailesinin ikonografik özelliklerini taşımayan örneklerde daha çok Octateuchların izleri gözlenmektedir. Mozaiklerde yer alan, özellikle Havva'nın Yaratılış sahnelerine bakılarak sahnelerin Bizans Octateuchlarından etkilendiği söylenebilir. Bunun yanı sıra, Tanrı'nın Kutsal Ruh olarak resmedildiği Octateuchlardan farklı olarak İsa görünümüyle tasvir edildiği Sicilya örneklerinde Havva'nın yaratıcısıyla olan iletişiminin daha güçlü bir şekilde sağlandığı düşünülmektedir (Mathews, 1998, s. 147).

¹¹⁴ Yaratılış öyküsünün teolojik yorumlarına yer verdiğimiz kısımda konuya işaret edildiği gibi, Augustinus yorumlarının etkili olduğunu görmekteyiz. Augustinus, kadının doğuştan zayıf karakterli olduğunu savunmaktaydı. Bkz. s. 11.

¹¹⁵ Görsel için bkz. Şekil 137.



Şekil 63: Havva'nın Yaratılışı, Capella Palatina, 1154-1166, Palermo, Sicilya (Mathews, 1998, s. 146, fig. 109).

Octateuch el yazmalarına baktığımızda ise hepsinin sahneyi benzer biçimlerde ele aldıklarını görmekteyiz. Sol tarafta Adem yere oturarak hayvanları isimlendirirken, sağda ise Havva uyur vaziyette yere yatan Adem'in sağ yanından çıkmakta ve kendisine gökyüzünden altın renginde ışın demeti gönderen ve ona hayat nefesini veren Kutsal Ruh'a uzanmaktadır (Şekil 20 ve 64)¹¹⁶.



Şekil 64: Havva'nın Yaratılışı (detay), Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, fol. 37r, 12. Yüzyıl, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana (Mathews, 1998, s. 147, fig. 110).

¹¹⁶ Vatikan gr. 747, fol. 22r; Seraglio, fol. 42v; Smyrna., fol. 12v; Vatikan gr. 746, fol. 37r . Ayrıca Seraglio Octateuchu'nda minyatüre şu söz de eşlik etmektedir: “Ἐκ πλευρᾶς ᾧδε πλάσιν εὐας μοι νόει (Böylece Havva kaburgadan yapıldı)” (Meyer, 2008, s. 245).

Vatikan gr. 746 no.lu (fol. 37 r) Octateuch el yazmasında diğer Octateuchlarla benzer biçimde ele alınan Havva'nın Yaratılış sahnesi solda yer alan "isimlendirme" sahnesinin ardından gelerek minyatürü sağda sonlandırmaktadır. Bitkiler, ağaçlar ve kuşlarla birlikte tasvir zenginleştirilerek adeta ikilinin Düşüş öncesi Cennet'teki konumları vurgulanmak istemiştir (Şekil 64). Kaburga kemiğinden yaratılan Havva ellerini açarak kendisine uzanan Kutsal Ruh'a doğru yönelmektedir. Çiftin birbirine benzer bir şekilde tasvir edildiği ve cinsel kimliklerinin belirgin olmadığı fark edilmektedir. Burada dikkatimizi çeken bir başka ayrıntı da Adem'in sağ, Havva'nın sol bacağının resmedilmeyerek figürlerin bacaklarının tek bir vücuda ait izlenimi verecek biçimde bir bütünlük oluşturmasıdır.

Diğer beş Octateuch ile ilişkilendirilmeyen Laurenziana MS plut. 5.38 no.lu el yazmasına ait (Kazhdan, 1991, s. 1510; Lowden, 2010, s. 109-110) folyo 6r'deki minyatürde düzenleme biraz daha farklıdır. Adem'in hayvanları isimlendirdiği sahne en üstte, Havva'nın Yaratılışı onun altında olup, diğerlerinden farklı olarak bu iki sahne iki ayrı bölmede resmedilmiştir (Şekil 65). Bir başka farklılık da, bulunduğu bölmede olay örgüsünü başlatan sahnenin en solda yer alması ve diğer sahnelerde Havva Adem'in sağ yanından ortaya çıkarken burada sol yanından ortaya çıkmasıdır. Minyatürdeki tahribattan dolayı özellikle çiftin yüzleri çok fazla anlaşılmamakla beraber, her iki figür de profilden resmedilmiştir. Diğer sahnelerdeki görüntülerinden daha iyi anlaşıldığı üzere çiftin birbirlerine çok fazla benzer olarak tasvir edilmedikleri anlaşılmaktadır. Havva'nın saçları uzun, Adem'inki kısa olup, farklı cinsiyetlerde oldukları gözlenmektedir. Diğer Octateuchlarda ise Havva'nın Yaratılış sahnelerinde ikilinin birbirine olan benzerliği dikkat çekmektedir. Üslupsal açıdan da diğer el yazmalarındaki tasvirlerden farklı ele alınan sahnedeki figürlerin daha küçük ve vücutlarını çevreleyen konturlerin daha kalın tutulduğu fark edilmektedir.



Şekil 65: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, . Octateuch, *cod. Plut. 5.38*, fol. 6r, 11. Yüzyıl, Floransa, Biblioteca Medicea-Laurenziana (Lowden, 2010, s. 128, fig. 8).

Lyons, Musée des Beaux-Arts'de bulunan 11-12. yüzyıllara ait bir fildişi panelde ilk sahne Adem'in, son sahne ise Havva'nın Yaratılışı'na yer vermektedir. İki sahnenin ortasında ise Kabil'in Habil'e taş atarak öldürmesi sahnesi yer alır. Sol kolunun üzerine dayanmış vaziyette yerde uyuyan Adem'in sağ tarafından yükselen Havva ellerini

kaldırılmış sağ üst köşedeki Kutsal Ruh'a bakmaktadır (Şekil 66).



Şekil 66: Havva'nın Yaratılışı (detay), Fildişi Panel, Lyons, Musée des Beaux-Arts, 11-12. Yüzyıl (Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, s. 50, Lev. L1, 70).



Şekil 67: Havva'nın Yaratılışı (detay), Ohio, Cleveland Museum of Art, 10-11. Yüzyıl (© Cleveland Museum of Art, 2013, Gift of W. G. Mather, F. F. Prentiss, John L. Severance, J. H. Wade 1924.747).

Cleveland Museum of Art'da bulunan 10-11. yüzyıla tarihli bir fildişi kutunun kapağında da Havva'nın Yaratılışı tasvir edilmiştir (Şekil 67). Sahnenin bulunduğu bloğun yerleştirilme biçimi dışında Lyons, Musée des Beaux-Arts'daki örnekle hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 66). Aynı yüzyıllara ait bir başka fildişi kutu (Darmstadt Hessisches Landesmuseum) kapağında da sahne benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yerde uyuyan Adem'in sağ yanından Havva yükselerek kendisini kutsayan Kutsal Ruh'a doğru ellerini uzatmaktadır. Sahneyi Habil'in Kabil'i Öldürmesi izlemektedir¹¹⁷.

¹¹⁷ Kutunun kapağında ilk olarak Havva'nın Yaratılışı, daha sonra ise Habil'in Kabil'i Öldürmesi tasvir edilmiştir. Ancak kapakta iki bloğun eksik olduğuna bakarak yalnızca bu iki sahnenin tasvir edilmediği anlaşılmaktadır. Görsel için bkz. Goldshmidt ve Weitzmann, 1930, lev. L (69).

Bu grupta yer alan eserlerin Trabzon-Ayasofya örneğiyle benzerliğine daha önce işaret etmiştik. Her iki örnekte de sahnelerde Habil'in Kabil tarafından öldürülüşü konu alınmaktaydı. Ancak fildişi eserler Havva'nın Yaratılışı'na da yer vermekle beraber Adem'in Yaratılışı sahnesiyle başlamaktadır.

Trabzon-Ayasofya Kilisesi güney cephesinde Adem ve Havva'nın öyküsünün yer aldığı kabartma Havva'nın Yaratılışı'yla başlamaktadır (Şekil 68-69).



Şekil 68: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, Trabzon-Ayasofya Kilisesi Güney Cephe Kabartma Friz, Sağ Kanat, 1238-1263 (Koch Arşivi, 2011).



Şekil 69: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, Trabzon-Ayasofya Kilisesi Güney Cephe Kabartma Friz, 1238-1263 (Eastmond, 1999, fig. 6).

Kabartmanın en solunda ise Kabil'in Habil'i Öldürüşü tasviri yer almakta olup, öykü bu şekilde sonlanmaktadır. Sahne, öykü dizilimi alışılmış olan düzenden farklı olarak sağdan sola olan kabartmanın en sağ bloğunda bulunmaktadır. Sahnenin sağ üst köşesinde hale içerisinden çıkan Kutsal Ruh'u temsil eden Tanrı'nın eli, Cennet bitki ve ağaçlarının arasında duran sol dirseğini başına dayamış vaziyette yere uzanmış Adem'in arkasından Havva'ya işaret etmektedir. Günümüzde Havva figürünün neredeyse tamamı tahrip olduğundan ayırt edilmesi zordur ancak genel olarak Adem'in yerde uzanarak kaburga kemiğinin alınışı tasvirinden hareketle tahmin edilerek ayırt edilmektedir (Şekil 68-69).

Öykünün bu şekilde başlaması çok yaygın olan bir uygulama değildir. Bulabildiğimiz ve karşılaştırma yapabileceğimiz tek eser Batı sanatından bir örnek olan Hildesheim Katedrali bronz kapısındaki tasvirde karşımıza çıkmıştır¹¹⁸. Bronz kapıda yer alan tasvir, her ne kadar tartışmalı da olsa, Havva'nın Yaratılışı'yla başlamakta¹¹⁹ ve en sonra da Kabil'in Habil'i öldürmesi sahnesiyle sonlanmaktadır¹²⁰. Eastmond, Ayasofya örneğinde ilk sahnenin Havva'nın Yaratılışı ile başlamasının bilinçli bir tercih olduğunu ve Düşüş öyküsündeki kadın düşmanlığına vurgu yapıldığını belirtmektedir. İlk sahnenin kadının yaratılışıyla başlayıp, son sahnenin cinayet temasından oluşmasıyla, kadının insanlığın tüm problemlerinin başlatıcısı olarak gösterilmesinin amaçlandığını ifade etmektedir (Eastmond, 1999, s. 225). Hildesheim örneğinde ise Düşüş konusu

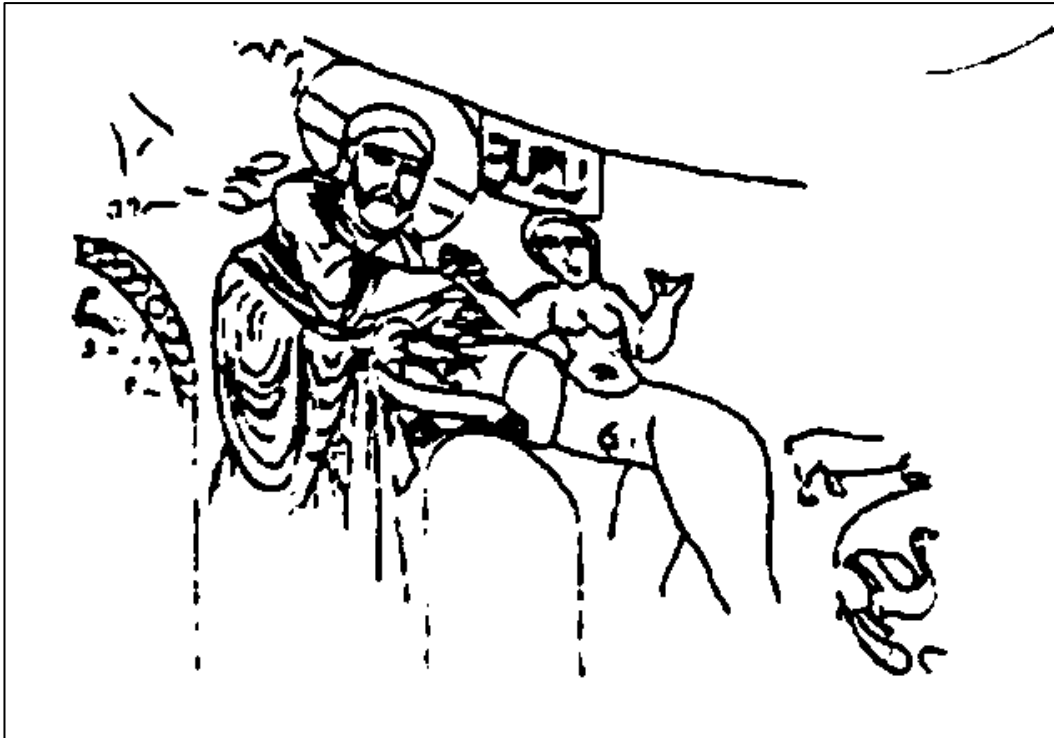
¹¹⁸ Bronz kapı 1011-1015 tarihleri arasında Piskopos Bernard'ın baniliğinde Hildesheim'de bulunan St. Michael Kilisesi için yaptırılmıştır (Tronzo, 1983, s. 357; Calkins, 1985, s. 103). Soldaki sekiz panel yukardan aşağı okunduğunda ilki Havva'nın Yaratılışı ile başlar ve sırasıyla Havva'nın Adem'le Tanıştırılması, Baştan Çıkarma, Suçun İnkarı ve Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Cezalandırması, Cennet'ten Kovuluş, Yeryüzündeki Uğraşlar: Toprağı Süren Adem ile Çocuğunu Emziren Havva, Habil ve Kabil'in Adakları ve son olarak Kabil'in Habil'i Öldürmesi sahneleri yer alır. Soldaki panel ise aşağıdan yukarı okunduğunda Meryem'e Müjde ile başlayıp İsa'nın Doğumu, Kahinlerin Tapınması, Tapınağa Takdim, İsa Pilatus Önünde, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Boş Mezar Başında Kadınlar sahneleriyle devam ederek "*Noli Me Tangere*" (Alıkoma Beni: İncil'in Latince versiyonunda, Yuhanna 20:17'de İsa'nın dirildikten sonra Mecdelli Meryem'i görünce ona söylediği söylediği sözdür) ile sonlanır. Sol tarafta yer alan paneller yukardan aşağıya doğru bir yön izleyip ilk sahne Yaratılış'tır. Sağ tarafta ise Meryem'e Müjde ile başlayan sahneler bunun zıt yönünde bir sırayla, aşağıdan yukarı doğru devam eder. Yaratılış'tan sahnelerin yer aldığı sol panelin Karolenj İncilleri ilk yaprak resimleri (İng. *frontispiece*) özellikleri taşıdığı ve dolayısıyla onları model aldığı öne sürülse de (Tronzo, 1983, s. 357-358; Calkins, 1985, s. 103; Cohen ve Derbes, 2001, s. 19), gerek Yeni Ahit ile paralel sahnelerin yer alması gerekse vurgulanan tema açısından Hildesheim örneği çok farklıdır.

¹¹⁹ Sahnenin sağında yer alan figürle ilgili çeşitli görüşler öne sürülse de, konuyla ilgili tam bir açıklama yapılmamıştır. Ancak orans duruşunda yaratılışı izleyen figür ile yaratılış olayının tam ortasındaki ağacın dallarının birbirine dolanarak kalp şeklini andıran bir görüntü oluşturması, orada bekleyen kişinin Adem, yaratılan kişinin de Havva olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Tartışmalar için bkz. Cohen ve Derbes, 2001, s. 22.

¹²⁰ Görsel için bkz. Tronzo, 1983, s. 357, fig. 1; Cohen ve Derbes, 2001, s. 19, 23, fig. 1, 4.

Havva'nın cinselliği ön plana çıkarılarak anlatılmış olup, Havva bu olayda başrolde oynamaktadır. İlk sahnenin Ayasofya'da olduğu gibi Havva'nın Yaratılışı ile başlaması da zaten vurgulanmak istenenin Havva olduğunu göstermektedir.

Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi'nde Adem'in Yaratılışı ya da Cennet'e Götürülmesi sahnesinden sonra gelen iki nişin ortasında Havva'nın Yaratılışı tasvir edilmiştir (Şekil 70). Geniş dökümlü kumaş kaplı kıyafetiyle Tanrı yere eğilmiş vaziyette vücudunun üst kısmını dayamış Adem'in üzerine doğru eğilmektedir. Adem'in yan tarafından doğan Havva frontal bir şekilde elleri havada dururken, bu sırada Tanrı sağ elinden tutmaktadır (Der Nersessian, 1965, s. 37).



Şekil 70: Havva'nın Yaratılışı (detay), Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi Yaratılış Kubbesi, Ahdamar, Van, 915-921 (Thierry, 2002, s. 149-150, fig. 1).

Decani, Demetrios *parekklesionuna* (14. yüzyıl) baktığımızda Yaratılma hadisesinin, sahnenin sol tarafında yerde uzanan ikilinin sağında duran mandorla içerisindeki Logos'un dokunuşuyla gerçekleştiğini görmekteyiz (Şekil 71). Havva'nın vücudunun Adem'le iç içe bir bütün olarak ve çiftin ayırt edilemeyecek kadar birbirine benzer bir biçimde tasvir edildiğini görmekteyiz.



Şekil 71: Havva'nın Yaratılışı, Decani Kilisesi Demetrios *Parekklesionu*, Metohija, 1338-1347 (Branislav Cvetkovic Arşivi, 2000).

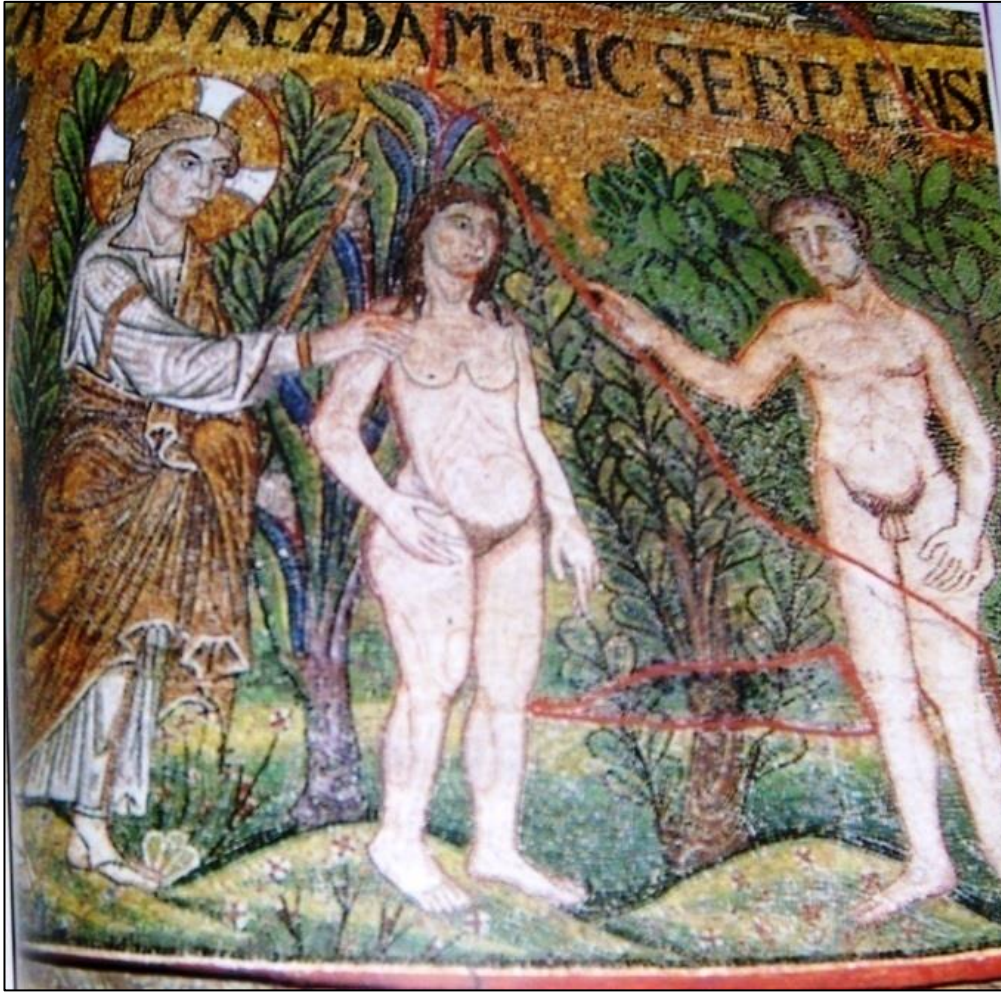
Yukarda verdiğimiz bazı örneklerde de görüldüğü gibi, Bizans sanatında Havva'nın Yaratılışı genel olarak Adem'in sağ yanından gerçekleşip, Havva'nın vücudunun yarısı görünmektedir (Octateuch el yazmalarında ve fildişi kutularda olduğu gibi). Bunun yanında bazı örneklerde Yaratıcı, Adem'in yan tarafından bir kaburga kemiği alır ve daha sonraki episodta Havva'nın yaratılma süreci tamamlanır (Cotton Genesis ailesinde olduğu gibi).

3.5. HAVVA’NIN ADEM İLE TANIŞTIRILMASI

Tanrı’nın kadını yarattıktan sonra adamın yanına getirmesiyle beraber ikilinin bir bütün olacağının anlatıldığı metin (Tekvin 2:22-23) tasvirlerde karşımıza farklı şekillerde çıkmaktadır. Genel olarak, yaratıcı Havva’nın gerisinde durarak sağ eliyle omzuna dokunmakta, Adem de ona doğru yaklaşmakta ve eliyle onu isimlendirdiğini gösterdiği bir hareket yapmaktadır. Cotton Genesis ailesi etkisiyle oluşmuş olan kompozisyon Cotton Genesis’in günümüze ulaşabilmiş parçalarından da anlaşılmakta olup, sahnenin en yakın paralelliğinin görüldüğü örnek San Marco mozaiklerinde karşımıza çıkar (Şekil 72-73).

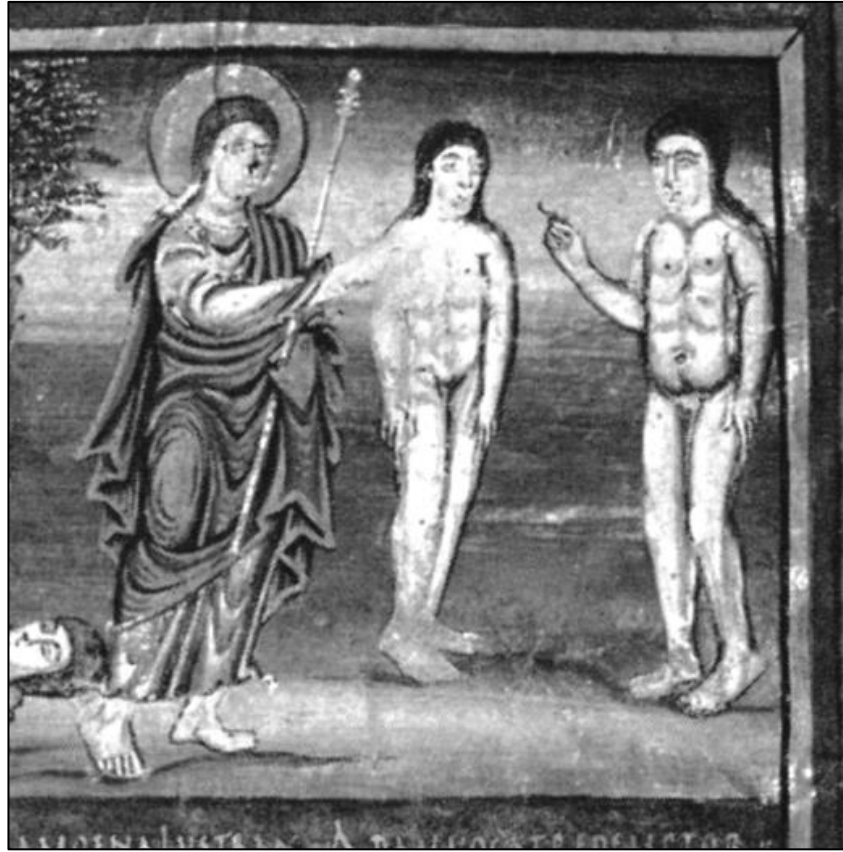


Şekil 72: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması, Cotton Genesis, fol. 3r , MS Cotton Otho B.6, 5. Yüzyıl, London, British Library (Lowden, 2008, s. 91, fig. 49).



Şekil 73: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, Venedik, 13.Yüzyıl (Lowden, 2008, s. 377, fig. 232).

San Marco'da Havva sahnenin merkezinde yer alarak önemli bir figür gibi görünmesine rağmen (Şekil 73) Jolly'ye göre yine de onun kadın olmasından kaynaklanan pasif yönü hissedilmektedir. Yanındaki aktif görünen figürlerin yerine Havva'nın bakışları ve elleri aşağıda duruşu sebebiyle pasif görüldüğünü belirtmektedir. Yazar Havva'nın sahnenin merkezinde yer alışını ironik bir durum olarak değerlendirerek aslında onun güçsüz görüldüğünü iddia eder (Jolly, 1997, s. 44).

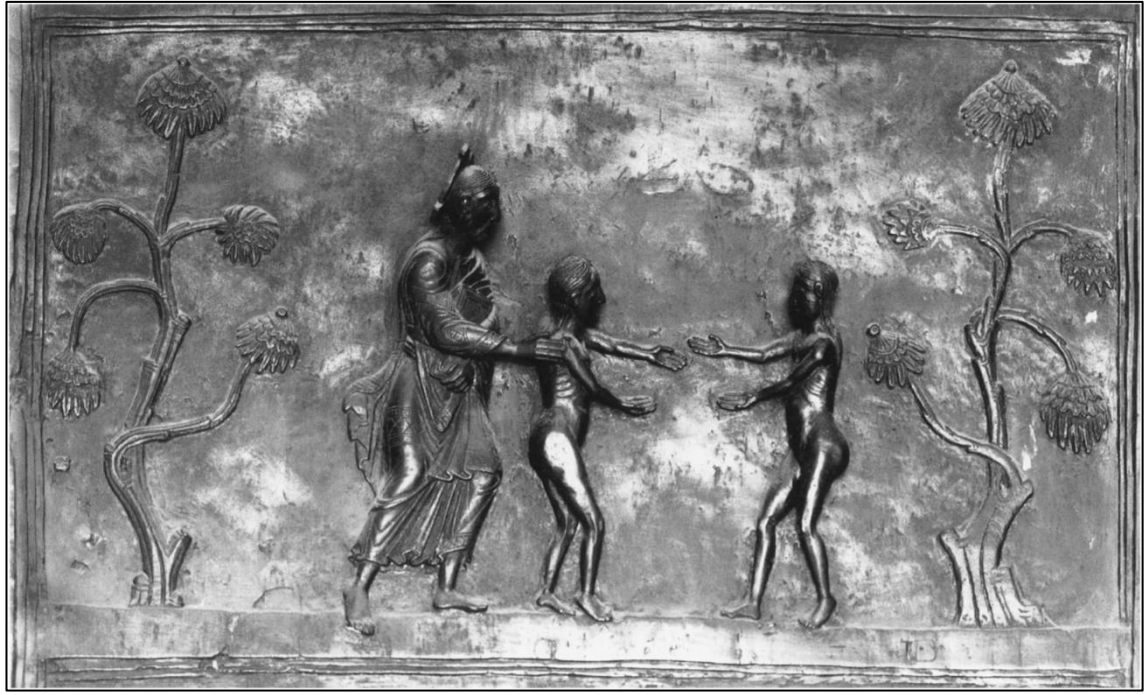


Şekil 74: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması, Vivian İncili, fol. 10v, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (Kessler, 1971, s. 144, fig. 3).

Aynı grubun izlerini taşıyan Karolenj el yazmalarının dördünde de sahne benzer şekilde resmedilmiş olup, ikonografik olarak Cotton Genesis ailesine en çok Vivian İncili (Şekil 74) benzemektedir (Kessler, 1971, s. 148).

Tours'da üretilmiş İncillerle aynı kaynaktan geldiği düşünülen Otto sanatına ait Hildesheim Katedrali'nin bronz kapısındaki ikinci panelde Tanrı Havva'nın omzuna dokunarak onu Adem'le tanıştıtırken çiftin birbirine kollarını açarak çok istekli bir şekilde birbirlerini karşılaması diğer örneklerde görmediğimiz bir yorumdur (Şekil 75)¹²¹.

¹²¹ Benzer sahnelerin görüldüğü Tours'da üretilen Karolenj İncilleri ya da *Cotton Genesis* grubuna dahil diğer örneklerde yer alan "tanıştırma" sahnelerinde böyle bir durum söz konusu değildir. Bkz., Kessler, 1971, s. 148-149.



Şekil 75: Havva'nın Adem ile Tanıştırılması, Hildesheim Bronz Kapı, Hildesheim Katedrali, Hildesheim, 1007-1015 (Cohen ve Derbes, 2001, s. 25, fig. 7).

Decani Kilisesi *parekklesionunda* bulunan sahnede ikili gördüğümüz örneklerden farklı olarak giyiniktir¹²². IC XC monogramıyla beraber Logos olarak tasvir edilmiş ve farklı bir geometrik hale içerisindeki İsa sahnenin ortasındadır. İsa sağ tarafında duran Havva ile birlikte sol tarafında duran Adem'i işaret ederek Havva'yı onun yanına götürmektedir (Şekil 76).

¹²² Kutsal kitaptaki anlatımdan farklı olarak çiftin Cennet'ten kovulmadan ve günah hadisesinden önce giyinik olduğu diğer örnek Trabzon-Ayasofya'da karşımıza çıkmıştı (Şekil 68-69).



Şekil 76: Havva'nın Adem'le Tanıştırılması, Decani Kilisesi, Demetrios *Parekklesionu*, 1338-1347, Metohija (Branislav Cvetkovic arşivi, 2000).

Bazı eserlerde Tanrı'nın Adem'e yasakladığı ağacı tanıtarak ondan yememesini emrettiği metinden (Tekvin 2:16-17) bağımsız olarak tasvirlerde Havva da yer almakta, böylece Tanrı'nın İhtarı sahnesinde her iki figüre de yer verilmektedir. Sahnenin ikonografik kaynağı daha önce bahsettiğimiz gibi, emrin yalnızca Adem'i kapsayacak şekilde “sen” yerine “siz” diye hitap edildiği Eski Ahit'in Yunanca versiyonunda aranabilir. Adem ve Havva'nın hayatının anlatıldığı ve genel olarak *Adem ve Havva'nın Hayatı* şeklinde geçen Apokrif kaynaklarda da aynı durum söz konusudur. Kitapta Adem oğlu Şit'e¹²³ Cennet'teki yaşamlarını anlatırken Tanrı'nın yasağından “... meyveden yemememiz için bizi uyardı...” şeklinde bahsetmektedir (Charles, 1913, s. 141-142). Hristiyanların çeşitli dillere çevirmesiyle gelişen kitap, Adem ve Havva ikonografisinde çok önemli bir yere sahiptir. Yukarda bahsettiğimiz kutsal kitapta yer alan sıralamaya uymayan ve özellikle erken Hristiyan döneminde yaygın olan yorum

¹²³ Tekvin'de adı geçen Adem'in üçüncü oğlu (5:4).

sanatçıları etkilemiş ve tasvirlerinde etkili olmuştur. Etkinin görüldüğü tasvirlerde Tanrı'nın İhtarı sahnesinde Adem ve Havva bir arada olup, anlatım Tanrı'nın Havva'yı yarattığı ya da onu Adem'e takdim ettiği sahneden hemen sonra gelmektedir.

Tanrı'nın emri verirken her ikisinin de orada olduğu bilgisinden hareket edilerek oluşturulan sahnelere Cotton Genesis ailesinde pek fazla rastlanmamaktadır. Bunun nedeni olarak bahsettiğimiz anakronik anlatımın Tekvin'de geçen, Tanrı'nın Adem'i uyardığı sırada Havva'nın henüz yaratılmamış olduğu bilgisine uymadığı gösterilebilir (Kessler, 1971, s. 152, 156). Ancak Cotton Genesis'te¹²⁴ ve bu aileye mensup olduğu düşünülen Grandval İncili ve Hortus Deliciarum gibi el yazmalarında Tanrı'nın emri verdiği sırada Adem'le beraber Havva da yer alır¹²⁵. San Marco narteks mozağında ise sanatçı tarafından farklı bir anlatım tercih edilmiş, Tanrı Adem'e Cennet'i tanıtırken sahne içerisinde Tanrı'nın Adem'e İhtarı da yer almıştır. San Marco'da mozaik sanatçısının, sahnelerin neredeyse tamamında izlediği modeli olan Cotton Genesis'i, Tanrı'nın Adem'e İhtarı sahnesini tasvir ederken takip etmemesi ilginç bir durumdur. Ayrıca bu durum sadece San Marco için değil, eseri örnek alan Grandval İncili dışında kalan diğer Karolenj el yazmaları için de geçerlidir¹²⁶.

3.6. İLK GÜNAH VE DÜŞÜŞ

İlk Günah ve Düşüş kavramları Hristiyanlık için çok büyük bir öneme sahip olup, Hristiyan sanatında Adem ve Havva'nın Yaratılışı'na dair tasvirler İlk Günah olayı etrafında şekillenmiştir. Çiftimizin konu olduğu hemen hemen tüm sanat eserlerinde, İlk Günah hadisesini anlatan sahne yer almasa bile, daima ona gönderme yapılmıştır. Tekvin'in üçüncü bölümü günah eyleminin oluşmaya başladığı anlardan başlayarak doğurduğu sonuçlarına kadar anlatmaktadır. Sahne genellikle metne bağlı olarak,

¹²⁴ San Marco Genesis mozaiklerinin birçoğu Cotton Genesis'e bağlı olarak yapılmasına karşın, Tanrı'nın İhtarı sahnesinde modelin izlenmediği görülmektedir. Sahnenin günümüze ulaşabilmiş kesitinde yalnızca Tanrı'nın Havva'yı takdimi bulunmaktadır. Ancak Weitzmann ve Kessler'in Cotton Genesis'e dair rekonstrüksiyon çalışmalarında Havva'nın Adem'le tanıştırıldığı sahnenin akabinde Tanrı'nın çifti uyardığı sahnede Adem ve Havva beraber yer alır. Tek bir minyatür içerisinde iki sahne yer alıp, solda Tanrı'nın İhtarı, sağda ise Havva'nın yılan tarafından günaha teşvik edilmesi bulunur (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 55). Ortak görüş bu sahnenin apokrif bir metne bağlı olduğu şeklindedir (Kessler, 1971, s. 158; Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 55).

¹²⁵ Görseller için bkz. Şekil 11; Kessler, 1971, fig. 24.

¹²⁶ San Paolo, Bamberg ve Vivian İncillerine ait sahneler için bkz. Şekil 12; Kessler, 1971, fig. 1, 4.

Günaha Teşvik (Davet), Düşüş ve çiftin Çıplaklıklarını Bilmesi (veya incir yapraklarıyla örtünme) şeklinde üç episoddan oluşur.

Bilgi ağacı¹²⁷ ona dolanmış yılan ve ağacın yanında duran ve genellikle çıplaklıklarını incir yapraklarıyla¹²⁸, kapatmış olan Adem ve Havva figürlerinden oluşan Düşüş epizodu, Hristiyanlığın erken döneminde katakomp ve lahitlerde yaygın olarak tasvir edilmiştir. Günah konusunun kutsal *Oikonomia* tarihinde önemli bir yeri olması, sembolik özellikteki Eski Ahit kaynaklı bu sahnelerin Hristiyan sanatının henüz olgunlaşmadığı erken döneminden itibaren varoluşunda etkili olmuş olabilir. Bunun yanı sıra konuya özellikle Yahudi toplumuyla ortak yaşam süren Hristiyanların tanıdık olmasından kaynaklanmış olabilir.

Dura Europos'ta karşımıza çıkan sahnede çift ağacın yanında bir ellerinde ağaç yapraklarıyla utançlarını kapatırken diğer elleriyle ağaca uzanmaktadır (Şekil 77). Sahne ikonografik olarak katakomp ve lahitlerde görülen tasvirlerden farklı olmasa da, sahnenin bulunduğu yerle ve diğer sahne olan İyi Çoban İsa ile ilişkisi açısından diğer örneklerden ayrılmaktadır (Grabar, 1968, s. 18-20).

¹²⁷ Çok eski tarihlerden beri karşımıza çıkan ağaç ve ağaç sembolizmi, öykümüzde de oldukça önemli bir yere sahiptir. Öyküde adı geçen iyiyi ve kötüyü bilme ağacı ile yaşam ağacı öyküye en çok yön veren elamanlardan biridir. Ağacı Havva açısından değerlendirdiğimizde birtakım ince noktalarla karşılaşmaktayız. Tekvin 2:9'da Tanrı'nın "görünüşü güzel ve yenilmesi iyi olan her ağacı" yarattığı şeklinde bir ifade yer alır. Daha sonra ise bu hoş görünümlü ağaçlar, bahçenin ortasında yer alan "yaşam ağacı" ve bulunduğu yer tarif edilmeksizin "iyiyi ve kötüyü bilme ağacı" şeklinde tarif edilir. Bu durumda "her ağaç" tanımı ikisini mi yoksa yalnızca birini mi kapsamaktadır sorusu akla gelmektedir. Tanrı henüz Havva'yı yaratmadan önce Adem'e iyiyi ve kötüyü bilme ağacından yemeyi yasaklamış olmasına rağmen Havva'nın yılanla diyalogunda farklı bir ağaç tanımı vardır. Havva yılanı sadece bahçenin ortasındaki ağaçtaki meyvenin yasaklandığını ifade eder; yani ağaçlar arasında bir karışıklık söz konusu gibi görünmektedir. Çeşitli tartışmalara neden olan ağaçla tanımı farklı yorumlara yol açmıştır. Bunlardan birine göre her iki ağaç da aynı, diğerine göre ise farklıdır. İki ağacın da aynı olduğu düşüncesini savunanlar, öykünün iki versiyonu olduğunu ve ikisinin birleştirildiğini ileri sürer. Onlara göre yalnızca bir çeşit ağaç vardır. Kadının yılanla konuşurken yasaklanan ağacı bahçenin ortasındaki ağaç olarak tarif etmesi aslında iki yerine tek bir çeşit ağaçtan bahsedildiği düşüncesini doğrular. Birçok mitolojik kaynakta da bahçenin ortasında yılan tarafından beklenen bir yaşam ağacından bahsedilir ancak buradaki en önemli nokta "bilme" ve "yaşam" ifadelerinin ilişkisidir. "Jada" olarak sözü geçen "bilme"nin kökünde aynı zamanda cinsellik de vardır. Yani ölümsüzlük ya da yaşam ile bilme aynı değere sahiptir. İkinci ihtimale göre kadının Tekvin 3:2-3'teki yorumu doğrulanmamış ve kadın kendisine söyleneni anlamamış olup, bu durum onun algısının zayıf olduğunun bir kanıtı olarak gösterilmektedir (Bal, 1985, s. 32-33).

¹²⁸ Özellikle Batı'da olmak üzere birçok tasvirde ağacın meyvesi elma olarak tasvir edilmekte ve Adem ile Havva'nın yasak elma yediğine dair bir inanış bulunmaktadır. Oysa kutsal metinde yalnızca yasak meyveden bahsedilmiştir. İsmi geçen tek meyve incirdir ancak incirin kendisi değil, yapraklarıdır. İkisinin yasak meyveden yedikten sonra gözlerinin açılmasıyla çıplaklıklarını bilerek kendilerine incir yapraklarından önlükler yaptıklarından bahsedilir (Tekvin 3:7). Meyvenin elma olarak tasvir edilmesinin kaynağı Latince'den gelmektedir. "Malum" Latince elma anlamına gelip aynı zamanda "kötülük, uğursuzluk" anlamlarında kullanılmaktadır (Hoffeld, 1968, s. 440).



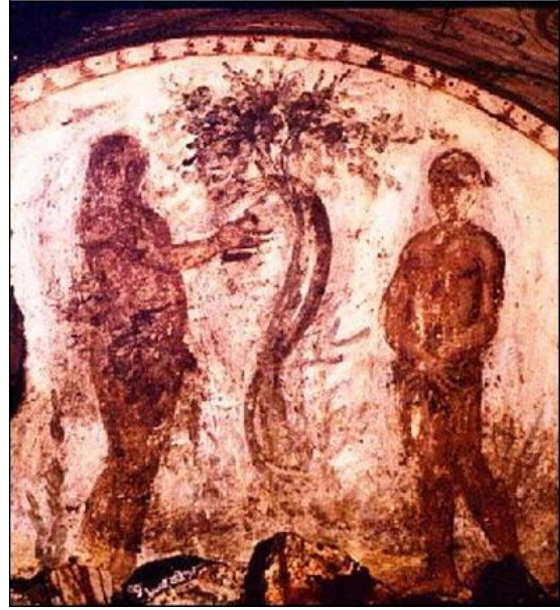
Şekil 77: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü (detay), Dura Europos, Vaftizhane, Suriye, MS. 230-240 (Gates, 1984, s. 178).

Sahne 4. yüzyılda Roma'da pek çok katakompun duvar resimlerinde tasvir edilmiştir. Tüm örneklerde birbirine çok benzer üslupsal özelliklerde resmedilmiş olan *episodta* çift, bilgi ağacının iki yanında çıplaklıklarını gizlemektedir. Weitzmann ile Kessler ve S. Esche gibi araştırmacılar *episodun* ikonografik kaynağının *Hesperides* efsanesinin görsel anlatımının etkisiyle gelişmiş olabileceğini ifade etmektedir (Esche, 1956, s. 11; Weitzmann ve Kessler, 1986b, s. 38).

Düşüş sahnesinin üç kez tasvir edildiği Via Latina katakompunda Herkül'e ait tasvirler bulunur¹²⁹. Altın elmaların bulunduğu ağaca dolanmış yılan ve Herkül'ün bulunduğu sahnede bazen Hesperid perileri de bulunur (Ferrua, 1991, s. 142, fig. 137). Düşüş konusu Via Latina'da Herkül sahneleriyle paralel olarak çok geniş bir şekilde yer almakta olup, Adem ve Havva'ya ait sahneler dönemin yaygın olarak kullanılan formunda üç kez resmedilmiştir (Şekil 78-79).



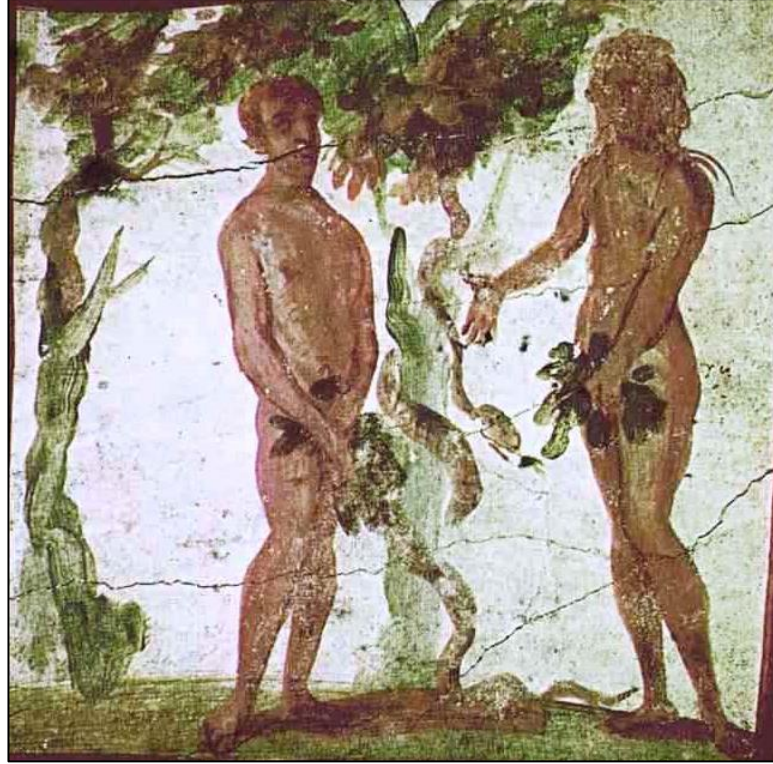
Şekil 78: Düşüş, Via Latina Katakompı, *Cubiculum A*, 4. Yüzyıl, Roma (Ferrua, 1991, fig. 30).



Şekil 79: Düşüş, Via Latina Katakompı, *Cubiculum M*, 4. Yüzyıl, Roma (Ferrua, 1991, fig. 116-118).

¹²⁹ Herkül'ün Athena ile birlikte resmedildiği sahne için bkz. Ferrua, 1991, s. 140, fig. 132.

Petrus ve Marcellinus katakompunda¹³⁰ Adem iki eliyle çıplaklığını gizlerken, Havva sol eliyle kendini gizlerken sağ eliyle, kafasıyla Havva'nın cinsel organına işaret eden yılanı göstermektedir (Şekil 80).



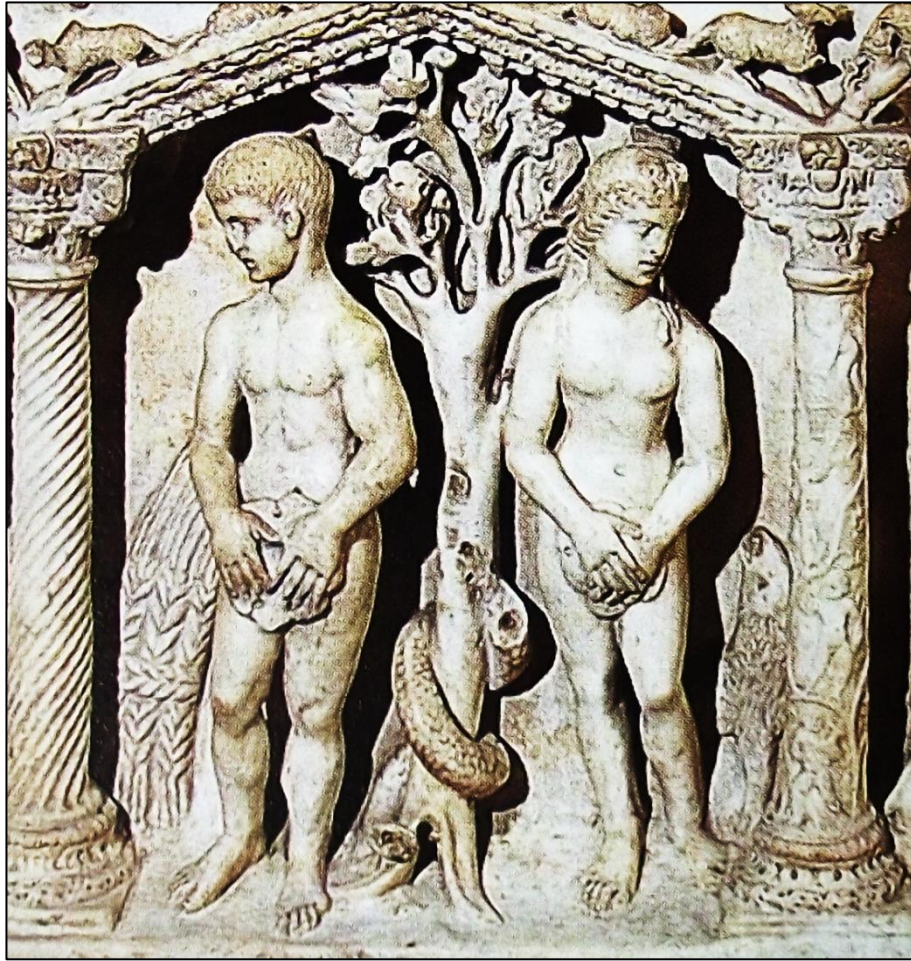
Şekil 80: Düşüş, Petrus ve Marcellinus Katakompı, 4. Yüzyıl, Roma (Deckers ve diğerleri, 1987, s. 265-266, lev. 18a-b).

Romalı senatör Junius Bassus'a ait iki katmanlı, sütunlu on bölmeden oluşan 4. yüzyıla ait lahitte (Rome, Museo Storica del Tesoro della Basilica di San Pietro) sahne ilginç bir biçimde karşımıza çıkmaktadır (Şekil 81). Diğer örneklerde gördüğümüze benzer bir biçimde elleriyle utançlarını gizleyen çiftin başları sahnenin dışına doğru bakmaktadır. Orantılı ve düzgün vücutlu görünen çiftin başlarını eğiş biçiminden yüzlerindeki utanç duygusu anlaşılmaktadır. Ortalarındaki ağaca dolanmış yılanın dışında Havva'nın arkasında kuzu, Adem'in arkasında buğday demeti bulunur. Bu tasvirler çiftin

¹³⁰ Katakomla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Deckers, C, Seeliger, H. R. ve Mietke, G. (1987). *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro"* Repertorium der Malereien. Vatican City and Munster: Aschendorffsche Verlagsbuchh.

cezalandırılmaları sonucu yeryüzünde yapmakla görevlendirildikleri işleri simgelemektedir (Bonnell, 1917, s. 263; Cook, 1927, s. 154). Lahitteki sahnelere genel olarak bakıldığında aralarındaki ilişkiyle sağlanan tipolojik bir yapının hâkim olduğu söylenebilir (Şekil 2). Yasağı çiğneyerek günaha düşen Adem ve Havva'nın Düşüş sahnesi ile Daniel Aslanlar Arasında sahnesiyle Daniel'in itaatkarlığı birbiriyle sembolik olarak ilişkilendirilmiştir (Malbon, 1990, s. 59-62).

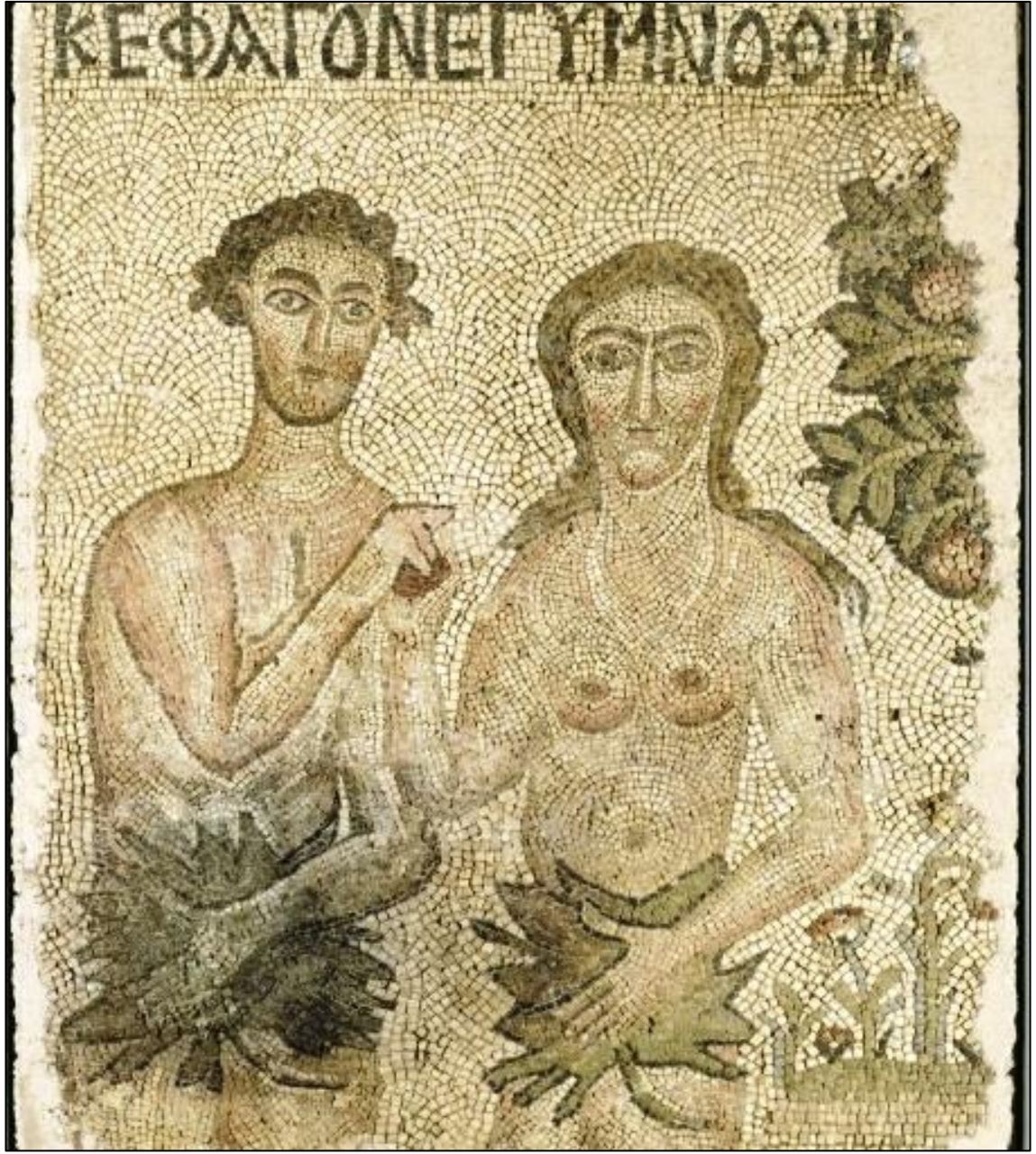
Düşüş sahnesi ile Daniel Peygamber arasında kurulan paralellik Via Latina katakompunda da karşımıza çıkmaktadır. Via Latina *Cubiculum A*'da Daniel Aslanlar Arasında ile Düşüş sahnesi bir arada resmedilmiştir (Ferrua, 1999, s. 62-64, fig. 30-32).



Şekil 81: Düşüş (detay), Junius Bassus Lahiti, 4. Yüzyıl, Roma, Museo Storica del Tesoro della Basilica di San Pietro (Lowden, 2008, s. 50, fig. 27).

Erken Hıristiyan sanatında oldukça fazla örneği olan Düşüş *episodunun* birçoğunun İtalya kaynaklı olan sarkofaj ve katakomplarda olmasının yanında, imparatorluğun hem batısında hem de doğusunda tas, değerli taş, cam kap gibi bazı küçük objelerüzerinde de tasvir edilmiş olduğu gözlenmiştir¹³¹. Bunun yanı sıra, 5. yüzyıla tarihli, Suriye'nin kuzeyinde Maaut el-Na'aman Kilisesi'ne ait olabileceği düşünülen ve günümüzde Cleveland Sanat Müzesi'nde sergilenen bir zemin mozaïği parçasında (Şekil 82) çiftin Düşüş ve Suçlarının İnkârı'na ait tasvirleri birleştirilerek tek bir sahnede karşımıza çıkmaktadır (Meyer, 2008, s. 244). Mozaïğin Suriye'deki bir kiliseyi süsleyen bir parça olduğu göz önünde bulundurulduğunda sahnenin kiliseyi süsleyen çok daha geniş bir mozaïğe ait olduğu düşünülmektedir. İzleyiciye dönük olarak ve birbirlerinden ayırt edilebilecek kadar farklı tasvir edilmiş olan çift bir taraftan sağ elleriyle yasak meyveyi beraber tutarken diğer taraftan sol elleriyle incir yaprağıyla utançlarını gizlemektedir. Panelin üst kısmındaki Yunanca yazıtta “ve işte yediler ve çıplak oldular” yazmaktadır.

¹³¹ Eserlerle ilgili bilginin bulunduğu listeye ulaşmak için bkz. Cook, 1927, s. 154-155, dipn. 9.



Şekil 82: Düşüş ve Suçun İnkarı, Suriye Kaynaklı Zemin Mozaïği, 5. Yüzyıl, Ohio, Cleveland Museum of Art (© The Cleveland Museum of Art, 2012, Fund of John L. Severance, 1969.115).

Yukarıda gördüğümüz çoğu “tek çerçeve formüllü” ve ölüm ile bağışlanma temalarına gönderme yapma amaçlı olarak oluşturulmuş sembolik sahneler dışında öyküsel anlatımın görüldüğü örneklerden biri Vienna Genesis’te karşımıza çıkmaktadır. Belirttiğimiz gibi, el yazmasının ilk yapraklarının kaybolmuş olabileceğinden, ilk olarak Adem ve Havva’nın günah işleme anının anlatıldığı Düşüş sahnesiyle karşılaşmaktayız (Şekil 83). Sahne, Günaha Davet ve Düşüş, çiftin çıplaklıklarını bilerek bundan utanması ve Tanrı’nın seslenmesiyle ikilinin çalıların arkasına saklandığı anların anlatımına yer vererek üç *episod*tan oluşmaktadır. Günaha Davet ve Düşüş’ün anlatıldığı ilk *episod*, daha önce karşılaştığımız sembolik anlatıma benzemektedir. Adem’den biraz daha kısa boylu ve açık tenli olarak ağacın sağında tasvir edilmiş olan Havva Adem’e yasak meyveyi sunmaktadır. İkili bu sırada çıplak olup, incir ağacının yapraklarıyla çıplaklıklarını örtmemektedir ancak ağacın yaprakları bilinçli olarak çiftin cinsel organlarının önüne gelerek onları kapatacak biçimde resmedilmiştir.



Şekil 83: Adem ve Havva’nın Düşüşü, Çıplaklığını Bilmesi ve Kendini Gizlemesi, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1r, 6. Yüzyıl, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek (© Österreichische Nationalbibliothek, 2013).

Cotton Genesis ailesine mensup eserlerde ise sahnenin yukarda gördüğümüz klasik biçimden farklı olarak resmedildiğini görmekteyiz. Örneğin San Marco'da ilk olarak Havva'nın yılan tarafından baştan çıkarılarak günaha davet edildiği bölüm karşımıza çıkmaktadır (Şekil 84).



Şekil 84: Düşüş, Havva'nın Baştan Çıkarılması, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Jolly, 1997, lev. 11).

Adem'in arkasının dönük olduğu ve Havva'nın mavi ağaçta bulunan yılanı yönelip sağ elini kaldırarak konuşma işareti yaptığı tasviri Havva'nın Adem'i günaha teşvik ettiği sahne izlemektedir. Weitzmann ve Kessler Düşüş sahnesinin ilk bölümünde Adem'in arkasının Havva'ya dönük bir şekilde durmasının Cotton Genesis'teki Tanrı'nın Uyarısı episoduna bir hatırlatma olduğunu düşünür. Onlara göre Tanrı yasağı Adem ve Havva'ya bildirmiş olup, kutsal metinde yer almayan bu anlatım apokrif kaynaklıdır. Araştırmacılar Düşüş sahnesinin orjinalinde Havva ve yilandan önce ilk olarak Adem'in yer aldığını belirtir (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 55). Ancak Jolly bunun 13.yüzyıl

sanatçısı tarafından yapılan bilinçli bir değişiklik olduğunu ve Adem'in İlk Günah olayındaki rolünü vurgulamak için yapıldığını savunur. Sahne, diğer örneklerde gördüğümüz gibi yılanın dolanmış olduğu bilgi ağacının yanında çiftin simetrik olarak durduğu tasvirlerden ayrılmaktadır. Yazara göre Havva'nın Yaratılışı'nda arkasında görünen mavi ağaçla yılanın bulunduğu ağacın mavi renkle resmedilmesi ise yılan ve Havva arasındaki benzerliğe dikkat çekmek için yapılmış bilinçli bir tercihtir (Jolly, 1997, s. 45-47)¹³².

Yukarda bahsettiğimiz *episodtan* sonra Havva'nın meyveyi aldığı ve daha sonra Adem'e uzattığı iki bölümlü bir sahne karşımıza çıkar (Şekil 85).



Şekil 85: Düşüş, Adem'in Baştan Çıkarılması, San Marco Kilisesi Atrium Mozaïği, Venedik, 13. Yüzyıl (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

¹³² Yazar özellikle Peter Comestor'un yorumlarının etkisiyle oluşan yılan-Havva paralelliğine işaret ederek ikili arasındaki benzerliğin o dönem ve Rönesans sanatında yaygın olarak tasvir edildiğinden bahseder (Jolly, 1997, s. 45).

Havva'nın Tanrı'nın her zamanki bulunduğu yerde konumlanan ve üzerinde yılanın bulunmadığı İyiyi ve Kötüyü Bilme Ağacı'ndan meyveyi aldığı bölümün ardından, Jolly'in ifadesiyle sahnenin merkezinde Tanrı gibi konumlanarak meyveyi Adem'e uzatmaktadır. Havva yalnızca bu sahnede merkezde dik bir şekilde ayakta. Ayrıca sağ elini havaya kaldırarak Tanrı'nın konumunda olmuştur¹³³. Kutsal metinde Havva'nın Adem'i günaha teşvik etmek için onunla konuşması yer almamasına rağmen, Tanrı'nın Adem'e karısının sözünü dinlediği için kızdığından yola çıkılarak (Tekvin 3:17), burada Havva sağ eli havada tasvir edilerek bir diyalog havası verilmiştir. Ayrıca Havva'nın profilden resmedilmesi de, daha önce değindiğimiz gibi, kötülöklere işaret etmekte olup, Bizans sanatında figürün seyirciyle göz teması kurarak bundan etkilenmemesi için başvuru olan bir uygulamadır.

Batı'daki örneklere Otto ve Romanesk dönemden iki örnekle devam ettiğimizde, karşımıza cinselliği vurgulanmış bir Havva figürü çıkmaktadır. (Şekil 86-87). Otto sanatına ait Hildesheim Katedrali bronz kapısının üçüncü panelinde yer alan Düşüş sahnesi oldukça farklı ikonografik özellikler taşımaktadır (Şekil 86). Baştan çıkarma ve Düşüş'ün tasvir edildiği sahne bronz kapıdaki tasvirleri, Tours'ta üretilmiş olan el yazmalarından ayıran en önemli unsurdur (Cohen ve Derbes, 2001, s. 20-22).

İkilinin birbirine mesafeli olarak ve birbirinden oldukça farklı fiziksel özelliklerde tasvir edilmiş olması, özellikle Grandval örneğiyle karşılaştırıldığında iki grubu birbirinden ayırmaktadır. Birbirlerine mesafeli duran çift birçok yönden birbirinden farklıdır. Ağaçtan meyveyi Adem'e sunan Havva cinselliği ön plana çıkarılmış bir şekilde karşımıza çıkar. Havva'nın kadınsılığı vücut hatlarının belirginleştirilmesiyle dikkat çekerken, hafif bir yükselti üzerinde duran Adem'in boyunun Havva'dan daha uzun olması ikili arasındaki farklılığa işaret eden bir diğer ayrıntıdır.

Birçok araştırmacı sahne üzerinde yorumlar yaparak çiftin cinsiyet farkına ve cinselliği vurgulanmış Havva'nın ilk günah hadisesindeki rolüne dikkat çekmiştir. Havva'nın yılanın dolanmış olduğu ağaca doğru yönelirken vücudunun duruş biçimi onun günah olayındaki rolüne olumsuz bir şekilde işaret etmektedir (Cohen ve Derbes, 2001, s. 22-24). Ayrıca, Havva'nın sol eliyle tuttuğu elmanın göğsüyle içiçe geçmesi de günah

¹³³ Tanrı'nın Havva'yı Adem'le tanıştırdığı sahnede ise Havva her ne kadar sahnenin merkezinde durarak Tanrı gibi görünse de sağ elini havaya kaldırmamaktadır ve aslında duruşu ve bakışından anlaşıldığı gibi pasiftir (Jolly, 1997, s. 111, dipn. 15).

eyleminin cinsel yönüne işaret etmektedir. İkilinin ellerinde tuttıkları elmayla yetinmeyip ikincisine uzanmak istemesi ise günah eyleminde ne kadar istekli olduklarını göstermektedir.



Şekil 86: Baştan Çıkarma ve Düşüş, Hildesheim Katedrali'ndeki Bronz Kapı, Hildesheim, 1007-1015 (Cohen ve Derbes, 2001, s. 25, fig. 7).

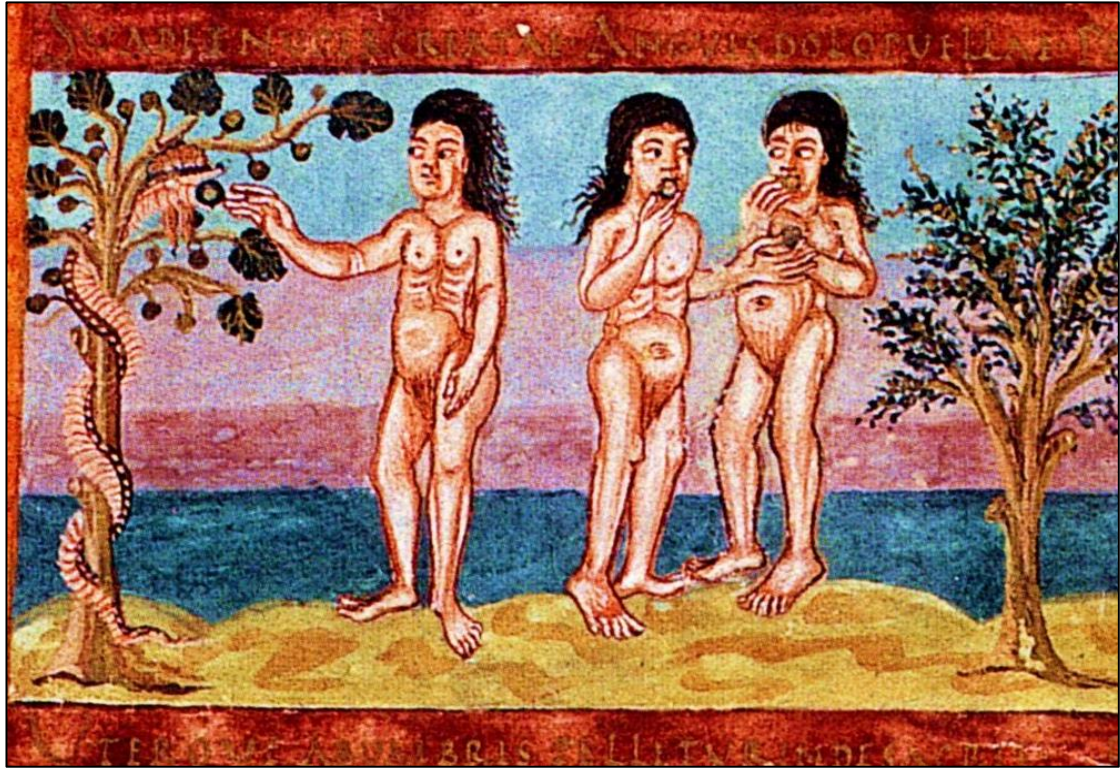
Orijinalinde Düşüş sahnesine ait olduğu düşünülen, St. Lazarus Katedrali'nin kuzey portaline ait olan ve mevcut durumuyla yalnızca Havva'nın bulunduğu rölyefgünümüzde Autun-Musee Rolin'de bulunmaktadır (Werckmeister, 1972, s. 1)¹³⁴. Romanesk sanatın en bilinen örneklerinden biri olan sahne, Havva'yı yerde uzanmış bir şekilde göstererek alışılmış formundan çok farklı bir tablo çizmektedir. Genel olarak Düşüş anının anlatıldığı düşünülse de, sahnenin Düşüş ile birlikte ikilinin utancını gizlemesi ve pişmanlık anını da anlattığı düşünülmektedir (Werckmeister, 1972, s. 6, 16-30). Çıplak bir vaziyette sağ elinden destek alarak yerde uzanan Havva sol eliyle ağaçtan meyveyi koparmaktadır (Şekil 87).



Şekil 87: Düşüş Sahnesinden Kalan Havva Figürü (Gislebertus), 1280, Autun, Musée Rolin (Petzold, 1995, s. 125, fig. 93).

¹³⁴ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Werckmeister, O. K. (1972). The Lintel Fragment Representing Eve from Saint- Lazare, Autun. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1-30.

Aynı aileye mensup Karolenj İncillerinde ise sahne farklı biçimlerde tasvir edilmiş olup, Grandval İncili'ndeki sahne San Marco örneğindeki Havva'nın meyveyi alarak Adem'i günaha davet etme anının tasvirine çok benzemektedir (Şekil 88). Aralarındaki en önemli farklardan biri de San Marco'da Düşüş sahnesinin ilk episodunda karşımıza çıkan ama bahsettiğimiz *episodta* görünmeyen yılan figürünün Grandval İncili'ndeki Düşüş sahnesinde yer almasıdır. Diğer fark ise San Marco'da çiftin birbirinden kolayca ayırt edilebilecek şekilde birbirinden farklı özelliklerde tasvir edilmelerine karşın, Vivian ve San Paolo İncillerinde de olduğu gibi, Grandval örneğinde çiftin birbirine çok benzer görünüşte tasvir edilmiş olmasıdır.



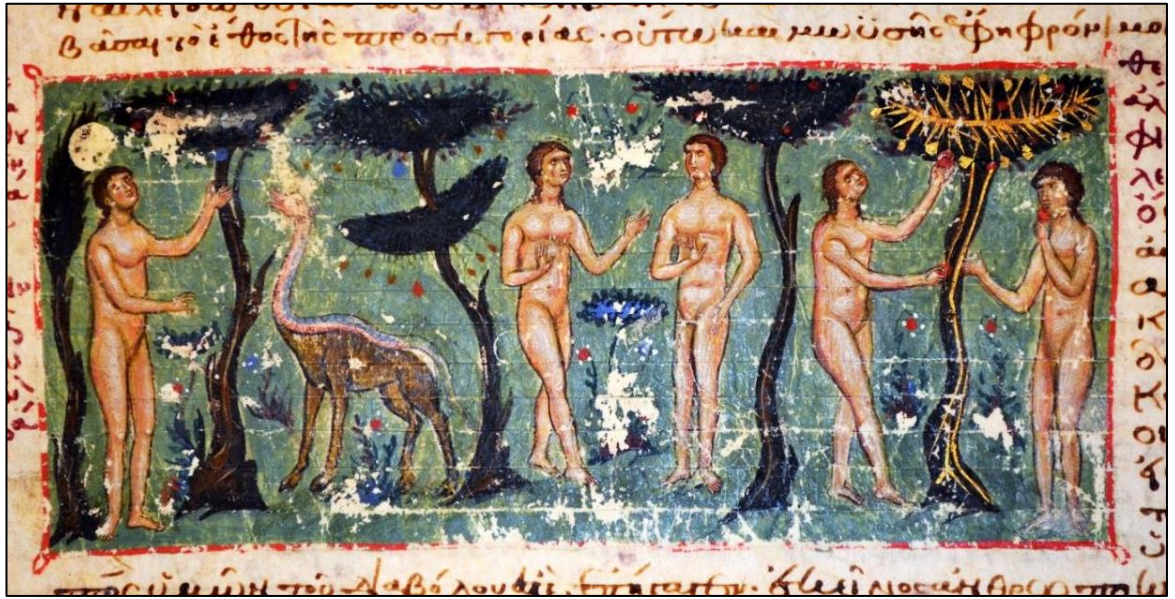
Şekil 88: Düşüş, Baştan Çıkarılma (detay), Grandval İncili, Add. 10546, fol. 5v, 9. Yüzyıl (MS 840 civarı), London, British Museum (Toman, 1997, s. 456).

Sahne, aynı grupta yer alan Salerno *paliotto*sunda da Havva'nın ağacın solunda olması dışında yukarıdaki iki örnekle benzer şekilde tasvir edilmiştir. İlk bölümde yılan tarafından günaha teşvik edilen Havva bir kez daha tasvir edilerek ikinci bölümde meyveyi Adem'e uzatmaktadır (Şekil 89). Karolenj İncillerinde karşımıza çıkan birbirine çok benzeyen ve neredeyse cinsiyet ayrımı yapamayacağımız ikili Salerno örneğinde de San Marco'da olduğu gibi birbirinden oldukça farklı görünmektedir.



Şekil 89: Düşüş, Baştan Çıkarılma (detay), Salerno *Paliotto*, Fildişi Panel, 11. Yüzyıl, Salerno Katedrali, Salerno (Kessler, 1966, s. 87, fig. 22).

Octateuch İncillerinde sahnenin birbirine benzer ikonografik özelliklerde olup, üç *episod*tan oluştuğunu görmekteyiz. İlk bölümde en çok dikkat çeken nokta, farklı bir ikonografik özellikte karşımıza çıkan, devenin üzerinde duran yılan figürü olup, Havva'nın yılan tarafından baştan çıkarılması anlatılmıştır. Onu Havva'nın Adem'le konuşması izleyip, büyük ihtimalle onu ikna etmektedir. Son olarak çiftin bilgi ağacının iki yanında yasak meyveden yediği sahne yer alır (Şekil 90).



Şekil 90: Günaha Davet ve Düşüş, Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 43v, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (© Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, 2013).

Stil olarak diğer beş el yazmasından farklı olan 11. yüzyıla ait Laurenziana *cod. Plut.* 5.38 nol.u el yazması dışında sahne aynı ikonografik özelliklerde karşımıza çıkmaktadır¹³⁵. Havva'nın baştan çıkarılmasının anlatıldığı ilk episodta farklı bir biçimde karşımıza çıkan dört ayaklı deveye benzer yılan figürü dikkatimizi çekmektedir. Yılanın bu şekilde tasvir edilişi tüm Octateuchlarda görülen bir özellik olmayıp, birbirine çok yakın benzerlikleri olan 12. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihli Vatikan gr. 746, Symrna ve Seraglio Octateuchlarında görülmektedir (Lowden, 2010, s.

¹³⁵ Vatikan gr. 746 (fol. 37v), Vatikan gr. 747 (22v), Smyrna (fol. 13r), Seraglio Octateuchu'nda (fol. 43v) ve Vatikan gr. 746'nın direk kopyası olan Vatopedi Octateuchu'nda sahne aynı özellikleri taşıdığından diğerlerine ait görseller yayınlamamıştır.

126). Tekvin’de yer almayan özellikteki bu yılanla ilgili çeşitli tartışmalar yapılmıştır (Weitzmann ve Bernabo, 1999, s. 33-34). Weitzmann’a göre deve şeklinde olmaktan ziyade devenin üzerinde görülen yılan figürünün kaynağı Yahudi kaynaklardan gelmektedir. *Pirke Rabbi Eliezer*’de yılanın Tekvin’de geçen (Tekvin 3:1) tanımlamasına değinilmesinin ardından görüntüsünün deveye benzer olduğu ve şeytanın onun üzerine binerek gittiğinden bahsedilmektedir (Weitzmann, 1971, s. 74).

10. yüzyıla tarihli Leo İncili de sahneye yer veren el yazmalarından biridir. Daha önce bahsettiğimiz gibi iki bölümden oluşan minyatürün (Şekil 25) alt kısmında bulunan sahne Düşüş sahnesini simetrik anlatımın dışında tutmuştur. Ağaca dolanmış yılan resimde tahrip olmuş olan Havva’nın kulağına eğilerek konuşmakta, bu sırada Havva Adem’e doğru, izleyiciye göre Havva’nın solunda bulunan Adem ise Havva’ya doğru yönelmiştir (Şekil 91).



Şekil 91: Düşüş (detay), Leo İncili, Regina gr.1, fol. 2r, 10. Yüzyıl, Roma, Biblioteca Vaticana (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

Sahnenin ayrıca 9 ile 14. yüzyıl arasında bazı *homilyelere* eşlik ettiğini görmekteyiz. Bunlardan biri Kokkinobaphoslu Yakobus'un *homilyelerinin* iki ayrı baskısının olduğu el yazmalarında görülür. Sahne, *episodların* sıralama farkı dışında iki eserde de birbirine çok benzer özelliklerde resmedilmiştir. Vatikan gr. 1162'de merkezde Havva'nın yılan tarafından baştan çıkarılması ve sağ üst köşede Havva'nın Adem'e yasak meyveyi sunduğu episod yer alırken (Şekil 28), bahsettiğimiz sahneler Paris gr. 1208'de sırasıyla minyatürün sol üst ve sağ üst köşesinde (Şekil 92). Aynı eserde Düşüş *episodesu* alışık olunan biçimden farklı olarak karşımıza çıkmış olup, Adem yerde otururken ayakta duran Havva ona meyveyi sunmaktadır. Figürlerin fiziksel görünüşleri ve ağaçların şekline bakıldığında Octateuchlardaki tasvirlerle benzerlikleri dikkat çekmektedir.



Şekil 92: Günaha Davet, Düşüş ve Cennet'ten Kovuluş, Paris, gr. 1208, fol. 47r, 12. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale de France (© Bibliothèque Nationale de France, 2013).

Ioannes Klimakos'a ait *Heavenly Ladder*'in kopyası Vatikan gr.494 no.lu el yazmasında 14. *homilye*ye eşlik eden minyatürde (Şekil 93) Havva sahnenin solunda kolları bağlı ve göğsüne yaslı bir şekilde ağaca dayanmış yılanın sözlerini dinlerken, bu sırada Adem onun arkasında yerde uzanmaktadır (Martin, 1954, s. 68). Havva'nın yılanla diyalog kurarken kollarını birbirine bağlaması ve Adem'in yerde uzanması diğer örneklerde karşılaşmadığımız bir ikonografik detaydır. Sağda, episodun yaygın olarak resmedildiği şekilde, çift bilgi ağacının iki yanında durarak yasak meyveden yemektedir. Üslupsal açıdan Octateuchlara (özellikle Vatikan gr. 746, 747 ve Seraglio Octateuchu) benzer özellikte resmedilmiş olsa da, yılanın deve şeklinde resmedilmeyişi, Havva'nın kollarını o şekilde bağlaması ve Adem'in yerde uzanması gibi ikonografik unsurlar açısından onlardan ayrılmaktadır.



Şekil 93: Baştan Çıkarılma, Düşüş (detay) Ioannes Klimakos, *The Heavenly Ladder*, Vaticana gr. 394, fol. 78r, 11. Yüzyıl Sonları, Roma, Biblioteca Vaticana (Martin, 1954, s. XXXIII, fig. 106).

Ioannes Crysostomos'a ait *homilyelerden* oluşan Atina gr. 211 no.lu el yazmasında yer alan Düşüş sahnesi (Şekil 94) üslupsal ve ikonografik olarak farklı bir örnektir. *Homilyenin* yer aldığı metnin iki kenarında karşılıklı duran çift birbirine bakmaktadır. Cennet'i andıran bitki ve ağaçlar dekoratif bir hava katarak şık bir görüntü sunar. Sahnenin sağında ağaç ve ona dolanmış yılan Havva'ya doğru yönelmişken, Havva sağ elinde tuttuğu meyveyi Adem'e doğru götürmekte, Adem ise sağ elini ona uzatmaktadır. Sahnede çiftin cinsel kimliklerinin vurgulanmış olması ve Havva'nın çıplaklığını yaprakla kapatmış olmasına rağmen Adem'in çıplak olması dikkat çekici unsurlardandır.



Şekil 94: Düşüş (detay), Atina gr. 211, Ioannes Chrysostomos'un *Homilyeleri*, fol. 53r, 9. Yüzyıl Sonları, Atina (Athens, 1997, s. 28-29, fig. 16).

Öykünün yer aldığı fildişi panel ve kutulara baktığımızda sahnenin bazı ufak değişikliklerle benzer şekillerde tasvir edildiğini görmekteyiz. Örneğin Darmstadt Hessisches Landesmuseum ve Cleveland Museum of Art’da bulunan 10-11. yüzyıllara tarihli fildişi kutularda sahneler birbirinin neredeyse aynısı olup, sahne üç *episod*tan oluşur. İlkinde çift Vienna Genesis’teki sahnede olduğu gibi yapraklarının çiftin cinsel organlarının önüne denk gelerek kapattığı ağacın iki yanında durmakta, ikincide Havva yılanla dolanmış ağacın yanında durarak onun tarafından günaha davet edilmekte, onu takip eden sahnede ise yalnızca Adem yer alıp, Havva tarafından Günaha Teşvik Edilmesi anlatılmaktadır (Şekil 95).



Şekil 95: Düşüş, *Rosette Fildişi Kutu*, Arka Yüzey, 10-11. Yüzyıl, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Kalavrezou, 1997, s. 234, fig. 157).

Ayasofya'daki cephe kabartmasında çiftin Düşüş'ten önce giyinik tasvir edildiği dikkat çekmektedir (Şekil 96). Kutsal metne uymayan bu anlatımın birtakım teolojik metinlerin etkisiyle oluşmuş olabileceği düşünülür. Bunun yanı sıra çiftin yaşamını konu alan apokrif kaynakların da etkili olduğu görülmektedir (Eastmond, 1999, s. 228). Olay örgüsünün sağdan sola ilerlediği kabartmada Düşüş, Havva'nın ağaca dolanmış yılanla görüntülenmesiyle başlar. Uzun saçlı olarak tasvir edilen Havva yerlere kadar uzanan uzun elbisesiyle sol elini ağaca uzatarak yasak meyveden almaktadır. Onu, solda günümüzde kötü durumda olduğundan tam olarak ayırt edilemeyen çiftin beraber görüntülediği ve iki bloktan oluşan *episod* izler. Yine ayaklarına kadar uzanan uzun elbiseler içinde tasvir edilen çift birbirlerine dönük durumdadır ve Havva uzanarak Adem'e meyveyi uzatmaktadır.



Şekil 96: Günaha Teşvik ve Düşüş (detay), Ayasofya Kilisesi, Cephe Kabartması, 1238-1263, Trabzon (Eastmond, 1999, fig. 6).

Decani Kilisesi'ndeki sahnede de tıpkı Ayasofya örneğimizde olduğu gibi çifti Düşüş öncesi kıyafetleriyle görmekteyiz (Şekil 97)¹³⁶. Havva ağacın sol yanında sol elini ağaca uzatırken sağ elini ağzına götürmekte, Adem ise bu sırada sağ elini ağaca doğru uzatmaktadır. İkili kale surlarını andıran mimari bir öğrenin önünde tasvir edilmiştir.



Şekil 97: Düşüş (detay), Decani Kilisesi, Demetrios *Parekklesionu*, 1338-1347, Metohija (Canak-Medic ve Todici, 2005, s. 345, fig. 266).

¹³⁶ Eastmond konu üzerinde tartışırken, Trabzon-Ayasofya örneğine “kıyafet sembolizmi” açısından benzerlik gösteren Decani Kilisesi'ndeki sahneden bahsetmemektedir.

3.7. ADEM VE HAVVA’NIN ÇIPLAKLIKLARINI BİLMESİ, SUÇLARINI İNKAR ETMESİ VE CEZALANDIRILMASI

Adem ve Havva’nın günah olayından sonra çıplaklıklarını bilmeleri (Tekvin 3:7), Tanrı’nın seslenişinden korkarak kendilerini gizlemeleri (3:8-10), suçlarını inkar etmeleri (3:12-13), Tanrı tarafından cezalandırılmaları ve yılanın lanetlenmesi (3:14-20) ve Tanrı’nın onlara deriden kaftanlarla giydirdiği bölüme (3:21) kadarki öykü her zaman ayrı *episodlar* halinde resmedilmemiştir. Genel olarak söylemek gerekirse, günah eyleminden Cennet’ten kovulana kadarki kısım çiftin utanarak kendini gizlediği ve Tanrı’nın onlara öfkelenerek cezalandırdığı anı anlatacak şekilde bazen tek bir sahnede birleştirilmiştir.

Cotton Genesis’ten ilgili sahneler günümüze ulaşamamış olsa da, San Marco *Genesis* kubbesi göz önünde bulundurulduğunda, her bir episodun ayrıntısıyla tasvir edilmiş olabileceğini düşünmekteyiz. San Marco Yaratılış öyküsüne ayrılan kubbe, aşağıda bahsedeceğimiz eserler arasında konuyu en detaylı olarak tasvir etmiş örnektir. Çiftimiz günahı işledikten sonra ilk olarak çıplaklıklarını bilerek utançlarını incir yapraklarıyla örtmüş, onu takiben kendilerini Tanrı’dan gizlemişler, daha sonra Tanrı’nın huzurunda suçlarını inkâr etmişler, Tanrı tarafından cezalandırılmışlar ve giydirilmişlerdir. İlk *episod* Adem’le başlayıp, Adem tıpkı İlk Günah’ın anlatıldığı sahnede Havva’nın yaptığı gibi incir ağacına uzanmaktadır (Şekil 98). Jolly, Adem’in Havva’nın pozisyonunda ve Tanrı’nın durduğu yönün tersine duruşuyla resmedilişinin onun artık bir günahkar olduğunu göstermek amacıyla yapılan bilinçli bir tercih olduğunu belirtir. Havva’nın bacaklarını birbirinin üstüne koyup başını geriye, Adem’e doğru çevirerek vücudunun kıvrılmış bir şekilde durmasıyla yılanı benzetilmeye çalışıldığı düşünülür. Havva’nın bu duruşuyla ağaca dolanmış yılan arasında kurulan görsel paralellik Ortaçağ ve Rönesans sanatında yaygın olarak kullanılmaktaydı (Jolly, 1997, s. 49-50).



Şekil 98: Adem ve Havva'nın Çıplaklıklarını Bilmesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

Bir sonraki *episodta* sahneye giren Logos (Şekil 99), Adem'e seslenir (Tekvin 3:9). Adem suçunun etkisiyle Tanrı'nın olduğu yönün tersine, ağacın arkasına saklanmaya çalışan ve sol elini kaldıran Havva'nın olduğu yöne gitmeye çalışsa da, sağ elini kaldırarak Tanrı'nın sorusunu yanıtlar (Tekvin 3:10). İkilinin yalnızca suçlarını inkâr ettiği an için ayrılan sahnede ise Tanrı taht üzerinde konuşma işareti yaparken ve her iki figür de sağ elleriyle suçlarını inkâr edip açıklama yaparken resmedilmiştir¹³⁷. Adem Tanrı'nın sorusuna (Tekvin 3:11) yanıt verirken (Tekvin 3:12) sağ eliyle Havva'yı göstermektedir. Havva ise Tanrı'nın Adem'in açıklaması üzerine Havva'ya dönerek "... *bu yaptığın nedir?*" sorusu üzerine suçun sorumlusunu yılan olarak gösterdiği açıklamasını yapmaktadır (Tekvin 3:13); ancak sahnede Havva'nın işaret edebileceği bir yılan figürü bulunmamaktadır. Sahnede yılanın olmayışın sanatçının tercihinden kaynaklandığı ve aynı grupta yer alan diğer birçok örnekte olduğu gibi Cotton Genesis'te yılan figürünün var olduğu düşünülmektedir (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 56).

¹³⁷ Görsel için bkz. Jolly, 1997, s. 53, fig. 24.



Şekil 99: Tanrı'nın Öfkelenmesi ve Adem ve Havva'nın Kendini Gizlemesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

Son Mahkeme görüntüsünü andıran, Tanrı'nın ikiliyi cezalandırıp yılanı lanetlediği sahne ise çok farklı bir ikonografiye sahiptir (Weitzmann, 1984, s. 115; Jolly, 1997, s. 55). Düşüş olayından sonra ilk kez sahneye çıkan yılan, kafası aşağı doğru kıvrılarak ağaçtan aşağıya doğru inmektedir. Simetrik olarak düzenlenmiş sahnenin ortasında sağ eliyle yılanı işaret ederek tahtında oturan Tanrı'nın sağında Adem solunda ise Havva yerde oturmaktadır. Profilden resmedilmiş olan her iki figür de üzgün görünmektedir (Şekil 100).



Şekil 100: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi, San Marco Kilisesi, Atrium Mozaği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

Son olarak çiftin Cennet'ten kovulmadan önce Tanrı tarafından giydirilmesinin anlatıldığı (Tekvin 3:21) çok nadir olarak tasvir edilen *episod* karşımıza çıkmaktadır (Şekil 101). Sahnede en çok dikkat çeken unsur, Adem Tanrı'nın sağında giyinik olarak dururken, solunda giydirilmekte olan Havva'nın açıkta kalan bacaklarıdır. (Weitzmann, 1984, s. 116; Jolly, 1997, s. 56). Havva'nın bacaklarının çıplak olarak resmedilmesiyle cinselliğine ve Adem'in bakışlarının o yöne doğru bakmasıyla da ona karşı ilgisine işaret edildiği düşünülmektedir (Jolly, 1997, s. 56).



Şekil 101: Adem ve Havva'nın Tanrı Tarafından Giydirilmesi, San Marco Kilisesi, *Atrium* Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

Vienna Genesis'te çiftin Düşüş'ünü takip eden bölümde ikili birbirine çok yakın durarak yüzlerinden utançlarının okunduğu bir ifadeyle hafif eğilirken, bir yandan da elleriyle çıplaklıklarını örten ağaç yapraklarını tutmaktadır (Tekvin 3:7). Ten rengi olarak birbirinden farklı tonlarda resmedilmiş olan çift hafif eğilerek kaygılı bir şekilde çıplaklıklarını örtmektedir. Daha koyu tasvir edilen Adem izleyiciye doğru üzgün bir şekilde bakarken, açık tenli olan Havva pişmanlığını ve utancını gözlerini yere dikerek göstermektedir. Son episod ise, incelediğimiz diğer örneklerde çok fazla karşılaşmadığımız bir ayrıntıya yer vermektedir. Sahne, Tekvin'deki anlatıma (Tekvin 3:8) birebir uyarak çiftin Tanrı'nın sesini işiterek kendilerini çalıların arkasına gizlediği anın tasvirine yer vermektedir (Şekil 102).



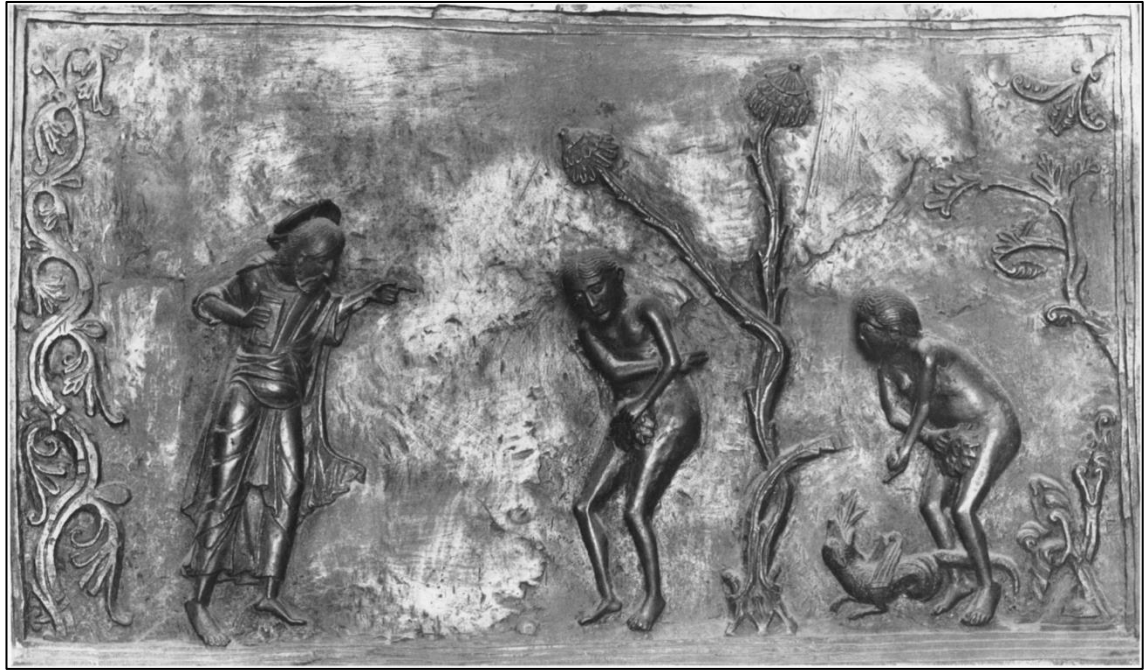
Şekil 102: Çiftin Çıplaklığını Bilmesi ve Kendini Tanrı'dan Gizlemesi (detay), Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1r, 6. Yüzyıl, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

Onu izleyen *episodta* Kutsal Ruh'un gökyüzünden kendilerine işaret ettiği çift çalılıarın arkasında yalnızca başları görünecek şekilde Tanrı'dan korkarak kendilerini gizlemektedir. Bu ana kadar sahnede yılan görünmeyip, bir diğer folyoda Tanrı'nın yılanı lanetlediği ve çifti cezalandırdığı (Tekvin 3:14-21) *episodta* karşımıza çıkar (Şekil 103). Kutsal Ruh gökten elini ağaca dolanmış yılanı doğru uzatarak onu lanetlerken, bu sırada çift yılanı arkalarında bırakarak elleri aşağıya doğru düşmüş ve üzgün bir vaziyette Cennet kapısına doğru yönelmektedir.



Şekil 103: Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Cezalandırması (detay), Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1v, 6. Yüzyıl, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek (© Österreichische Nationalbibliothek, 2013).

Hildesheim Katedrali'ndeki bronz kapıda dördüncü panelde bulunan sahne duruşları, bakışları ve konumlarıyla çifti birbirinden tamamen farklı göstererek kendisine has bir özellik sunar (Şekil 104)¹³⁸. Havva'ya göre biraz daha dik konumda duran Adem Tanrı'nın yüzüne bakmaya cesaret edemezken, bükülmüş vaziyette yılanı gösteren Havva Tanrı'ya bakar. İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı da önceki sahnelerde olduğundan farklıdır ve kollardan yalnızca ikisi belirginken, aşağıdan başka bir dal Havva'nın cinsel organını gösterir şekilde uzanır. Tüm bu detaylar Düşüş'ün cinsel özellik taşıyan yönünü vurgularken, en belirgin ve Havva'yı bu olayda ahlaki yönden yozlaşmış olarak gösteren detay ise, Havva'nın bacağından arasından geçen yilandır (Cohen ve Derbes, 2001, s. 24).



Şekil 104: Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Cezalandırması ve Yılanı Lanetlemesi, Hildesheim Bronz Kapı, Hildesheim Katedrali, 1007-1015, Hildesheim (Cohen ve Derbes, 2001, s. 27, fig. 9).

¹³⁸ Genellikle suçu paylaşan bir çift tasvir eden Grandval İncili'nde olduğu gibi Tours'ta üretilen diğer Karolenj el yazmalarında Adem ve Havva birbirine yakın ve birbirinden zor ayırt edilir tasvir edilmiştir. Bkz. Şekil 11; Kessler, 1971, fig. 4.

Nazianslı Gregorios'un *homilye* kopyalarından olan Paris gr. 510 no.lu el yazmasında çiftin yaratılışını takiben Düşüş'ün yerine Tanrı tarafından cezalandırılmalarının (Tekvin 3:15-20)¹³⁹ ve yılanın da orada oluşundan anlaşıldığı gibi yılanın lanetlenmesinin (Tekvin 3:14-15) anlatıldığı sahne bulunur. Sahnede Adem sol ve Havva sağ tarafta birbirine dönük bir şekilde durmakta, Havva'nın sağında ise yılan bulunmaktadır. Onu ise çiftin Cennet'ten kovuluşu izlemektedir (Şekil 105).



Şekil 105: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Cennet'ten Kovuluşu (detay), Paris gr. 510, fol. 52v. 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (© Bibliothèque Nationale de France, 2013).

¹³⁹ Çiftin giyinik olmamasından, 3:21'deki anlatımın dahil olmadığını anlamaktayız.

Sacra Parallela'da yer alan sahnede ise Paris gr. 510 no.lu el yazmasında olduğu gibi birbirine dönük olan çiftin bu kez yılan ortalarında¹⁴⁰ yerde sürünür vaziyette resmedilmiştir (Şekil 106). Altın renginde *exomise* benzer bir kıyafet içerisinde olan Adem ve Havva kendilerine gökyüzünden ışık saçan ve iki kez resmedilmiş olan Kutsal Ruh'a doğru bakmakta, yılanın ise başını yukarı kaldırmış Havva'ya doğru bakmaktadır. Sahneye Octateuchlarda tasvir edilen tasvirler arasında ikonografik olarak en çok benzeyen sahne Vatikan gr. 747 no.lu el yazmasında bulunmaktadır¹⁴¹.



Şekil 106: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenişi, *Sacra Parallela*, Paris gr. 923, fol. 69r, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (Weitzmann, 1979, fig. 9).

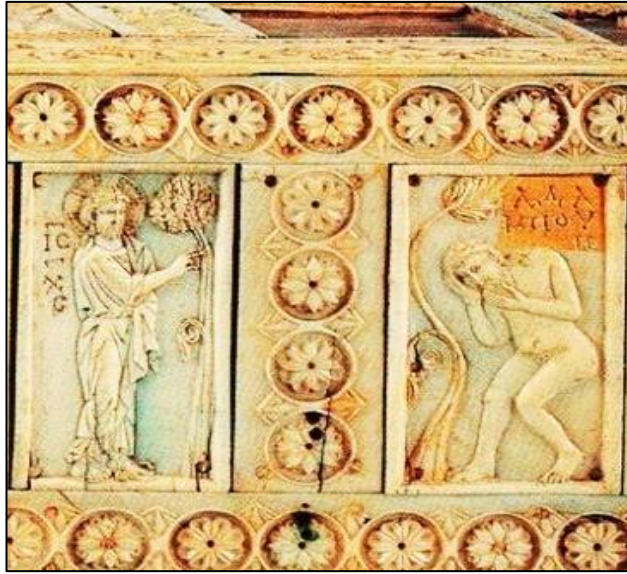
¹⁴⁰ Weitzmann, sahnenin model alındığı kaynakta ilk olarak yılanın resmedildiğini ancak Paris gr. 923'de kısıtlı alandan dolayı böyle bir uygulamaya gidildiğinden bahseder (Weitzmann, 1979, s. 34).

¹⁴¹ Vatikan gr. 747'de folyo 24v'de bulunan sahnede çift *Sacra Parallela*'daki gibi birbirlerine dönük olup, kendilerine gökten ışık saçan Kutsal Ruh'a doğru bakmayıp birbirlerinin yüzüne bakmaktadır (Weitzmann, 1979, s. 35).

El yazmasında ilginç bir şekilde yukardaki sahneden ayrı bir sahnede de Havva'nın cezalandırıldığı¹⁴² sahneyi görmüştük (Şekil 34). Havva yine *exomis* içerisinde ayakta dururken, Kutsal Ruh arkasından onun başına doğru yaklaşmaktadır. Havva bir önceki sahnede gördüğümüz gibi Kutsal Ruh'a doğru bakmamakta, arkası ona dönük bir şekilde oradan ayrılmak üzere gibi durmaktadır. Sanatçının aynı sahneyi yinelemeyişinden ve Havva'yı farklı biçimde tasvir etmesinden, *episodun* daha sonraki kısmını (Cennet'ten kovuluşun anlatıldığı bölümle, Tekvin 3:24) hemen hemen aynı konunun anlatıldığı, Tanrı'nın çifti Aden bahçesinin dışına çıkardığı (Tekvin 3:23) bölümü anlatmak istediği tahmin edilmektedir (Weitzmann, 1979, s. 35). El yazmasındaki sahnelerin kalan parçalarından yola çıkılarak Vienna Genesis ile aynı aileye mensup olabileceğinden bahsetmiştik. Ancak Vienna Genesis'e baktığımızda Tekvin 3:23-24'ün anlatıldığı kısmın iki ayrı *episodta* ve Adem'le Havva'nın beraber tasvir edildiğini görmekteyiz (Şekil 103).

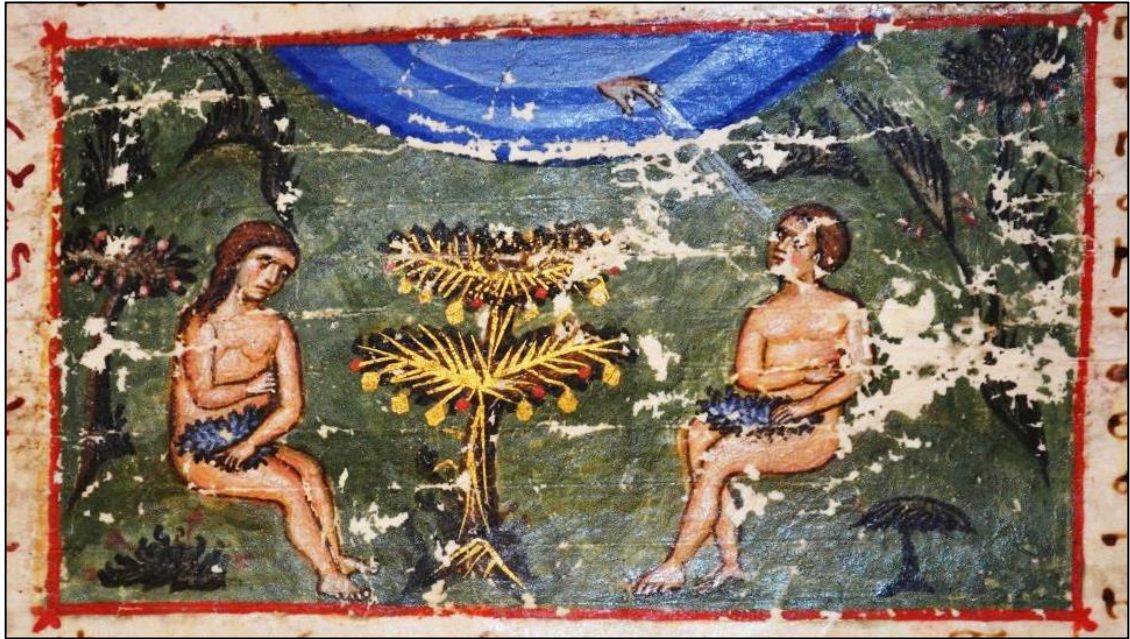
El yazmasında bunun dışında bir de yalnızca Adem'in tasvir edildiği Tanrı'nın Adem'e seslendiği anı anlatan (Tekvin 3:9-10) *episod* yer almaktadır (Şekil 35). Uzun kahverengi saçlı ve çıplak olan Adem yüzünü ve ellerini gökyüzüne doğru kaldırmış, çalıların arkasına gizlenmektedir. *Episod*, *Septuagint* metninin resimlendirildiği el yazmalarından Vienna Genesis, Octateuchlar ve San Marco'dan takip ettiğimiz kadarıyla Cotton Genesis'te mevcuttur (Weitzmann, 1979, s. 34) fakat Adem ve Havva bir aradadır. Fildişi kutularında da benzer uygulamaların olduğu göz önünde bulundurulduğunda *Sacra Paralella*'daki *episodun* tek olmadığı anlaşılmaktadır. Örneğin 10-11. yüzyıllara tarihli *rosette* fildişi kutuda (Şekil 107) yalnızca Tanrı'nın Adem'e seslendiği kısmın (Tekvin 3:9-11) tasvirine yer veren *episodlar* yer almaktadır (Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, lev. XLVII, 67b).

¹⁴² Tekvin'de Adem ve Havva'nın lanetlenmesinden değil, cezalandırılmasından bahsedilmektedir (3:16-19). Öyküde lanetlenen tek varlık yılanıdır (3:14-15). Ancak buna rağmen bazı sahnelerin "Adem ve Havva'nın lanetlenmesi" şeklinde de isimlendirildiğini görmekteyiz. Örneğin yukardaki sahneler "Adem ve Havva'nın Lanetlenmesi" şeklinde isimlendirilse de (Weitzmann, 1979, s. 34-35, fig. 9, 10; Brubaker, 1984, s. 224, 311, fig. 123; Weitzmann ve Bernabo, 1999, s. 39, fig. 95-98), sahneler öyküdeki anlatıma bağlı kalarak tarafımızdan "cezalandırılması" olarak isimlendirilmiştir.



Şekil 107: Tanrı'nın Adem'e Seslenişi (detay), Fildişi *Rosette* Kutu, Arka Yüzey, 10-11. Yüzyıl, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Kalavrezou, 1997, s. 234, fig. 157).

Octateuchlarda çiftin Çıplaklıklarını Bilmesi ve Tanrı'nın onlara öfkelenerek onları cezalandırması hepsinde birbirine benzer ikonografik özelliklerde karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak, çıplaklıklarını bilmelerinin anlatıldığı sahnede ikili yerde oturmakta, bu sırada Kutsal Ruh onlara işaret etmektedir (Şekil 108).



Şekil 108: Adem ve Havva'nın Çıplaklığını Bilmesi, Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 46r, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (© Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, 2013).

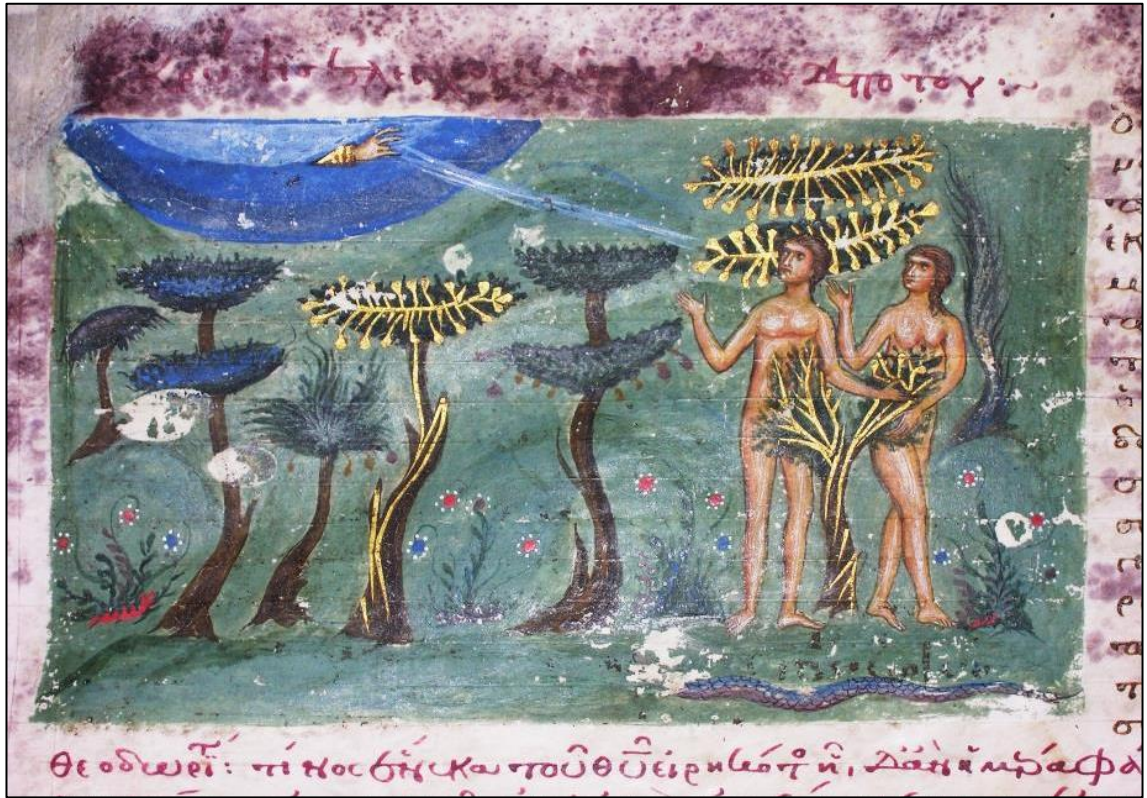
Sahne fildişi kutu ve panellerde de benzer özelliklerle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Berlin, Staatliche Museum’da bulunan 10-11. yüzyıllara ait fildişi bir kutunun parçası olan panelde Adem ve Havva ayrı ayrı bölmelerde ağacın üzerine oturarak utançlarının bir göstergesi olarak elleriyle yüzlerini kapatmaktadır (Şekil 109). Çiftin tamamen çıplak olduğu ve üzerlerinde incir yaprakları olmadığı farkedilmektedir. Bunun dışında Cleveland Museum of Art, Darmstadt Hessisches Landesmuseum ve Baltimore, Walters Art Gallery’de sergilenen diğer fildişi kutularda aynı sahnenin tasvirleriyle karşılaşmaktayız. Son örnekte yalnızca Adem bulunsu da, diğer sahnelerdeki tasvirlerle benzer şekilde yerde oturmakta ve çıplaktır¹⁴³.



Şekil 109: Adem ve Havva’nın Çıplaklığını Bilmesi, Fildişi Panel , 10-11. Yüzyıl, Berlin, Staatliche Museum (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

¹⁴³ Görseller için bkz. Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, lev. XLVII (67); lev. L (69) ve lev. LII (82).

Octateuch el yazmalarında Tanrı tarafından cezalandırıldıkları sahnede Adem ve Havva ayakta durarak kendilerine gökyüzünden ışık saçan Kutsal Ruh'a doğru bakmakta, bu sırada Tanrı tarafından lanetlenen yılan ise yerde sürünmektedir (Şekil 110). Adem ve Havva kendilerine yönelen Tanrı'ya doğru bakarken bir taraftan da Adem'in Havva'yı, Havva'nın yılanı işaret ettiği anlaşılmaktadır. İkilinin bu hareketinden, sahnenin aynı zamanda Adem ve Havva'nın Suçlarını İnkâr Etmesi'ni konu aldığını düşünmekteyiz.



Şekil 110: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi, Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 47r, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (© Topkapı Müzesi Arşivi, 2013).

Ahdamar Kilisesi'ndeki sahnede solda Tanrı sağ elini kaldırarak yanyana duran ikiliye öfkelenmektedir (Şekil 44). Çift sol elleriyle bellerini örtecek büyükçe geniş yapraklarla utançlarını gizlerken, sağ elleriyle suçlarını inkar etmektedir (Deer Nersessian, 1965, s. 37).

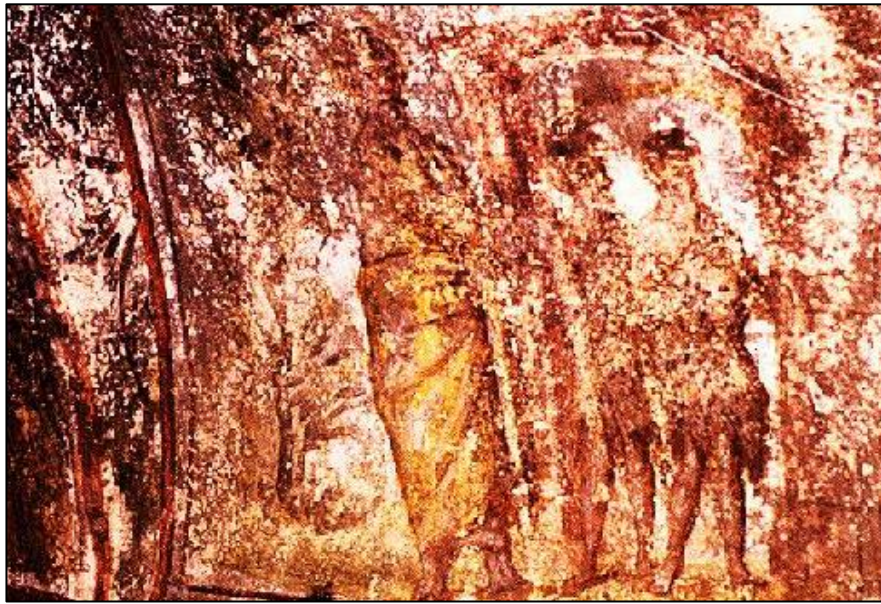
Decani Kilisesi'nde Logos sahnenin solunda yerde sürünen ve başını havaya kaldırıp kendisine bakan yılanı doğru ellerini kaldırarak onu lanetlerken, ortadaki ağacın sağında ise Tanrı tarafından cezalandırılmak üzere olan Adem ve Havva yer alır (Şekil 111). Önde Adem öne doğru eğilmiş bir vaziyette ellerini kaldırarak konuşma hareketi yaparken, onun arkasında kısmen kendisini gizleyerek duran ve Adem gibi çıplak olan Havva sol elini kaldırmaktadır.



Şekil 111: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi (detay), Decani Kilisesi Demetrios Parekklesionu, 1338-1347, Metohija (Canak-Medic ve Todici, 2005, s. 345, fig. 266).

3.8. CENNET'TEN KOVULUŞ

Adem ve Havva'nın günah işlemesi (Tekvin 3:6-7) çiftin Cennet'ten kovulmasına neden olmuş ve çiftin kovulmasıyla birlikte (Tekvin 3:22-24) Tekvin'in üçüncü bölümü son bulmuştur. Düşüş, özellikle Hristiyanlığın erken dönemlerinde çok yaygın olarak gördüğümüz bir *episod*ken, kısaca "kovuluş" olarak bahsedeceğimiz sahne nadir de olsa erken dönemlerde karşımıza çıkmaktadır¹⁴⁴. Katakomplarda İlk Günah sıklıkla resmedilmişken, Via Latina Kovuluş sahnesine yer veren tek örnektir. Leopar desenli deriden kaftanlar içerisinde görülen çift Cennet'in kapısı olduğu anlaşılan bir kapıdan, kendilerinden hacim olarak büyük olan Logos tarafından uzaklaştırılırken tasvir edilmiştir (Şekil 112)¹⁴⁵.



Şekil 112: Cennet'ten Kovuluş, Via Latina Katakompı, *Cubiculum* B, 4. Yüzyıl, Roma (Ferrua, 1991, fig. 44-45).

¹⁴⁴ *Römisch-Germanisches Zentralmuseum*'da bulunan 4. yüzyıla tarihli *terra cotta* bir kap üzerinde bulunan kovuluş sahnesi bunlara bir örnektir. Çıplaklıklarını gizleyen Adem ve Havva kanatsız ve frontal bir duruşla tasvir edilmiş bir meleğin iki yanında durmaktadır (Princeton Üniversitesi Veritabanı, Mayıs 2012).

¹⁴⁵ Daha önce de değinildiği gibi, Düşüş ve Kovuluş sahnesinden başka bir de çiftin günahları için yas tuttuğu sahnenin yanında Habil ile Kabil'in adaklarını sunduğu sahnelerin bulunuşu, katakompta öyküsel anlatıma başvurulduğunu göstermektedir.

Cotton Genesis'te günümüze ulaşamayan sahnelerden biri olan Kovuluş'un¹⁴⁶ San Marco'da bazı değişikliklerle tasvir edildiği düşünülmektedir. Weitzmann ve Kessler tarafından el yazması üzerinde yapılan rekonstrüksiyon çalışmalarında San Marco mozaik sanatçısının apokrif kaynak *Vita Adae et Evae*'dan etkilendiği sonucuna varılmıştır (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 57). Kubbenin en alttaki bölmesinin son kısmını oluşturan çiftin Kovuluş ve Yeryüzündeki Uğraşları'nın birada anlatıldığı kompozisyon, içerisindeki bazı farklı ikonografik unsurlarla dikkat çekmektedir (Şekil 113). Sahnenin ilk bölümünde Logos, Adem'in omuzlarından tutarak ondan daha önde olan Havva'yla beraber ikiliyi Cennet kapısı olarak resmedilmiş mimari öğeden dışarı doğru çıkarmakta, sahnede böylece soldan sağa doğru bir hareketlilik gözlenmektedir. Her iki figür de profilden tasvir edilmiştir. Sol elleriyle konuşma hareketi yaparken, sağ ellerinde yeni yaşamlarında kullanacakları aletleri tutmaktadırlar.



Şekil 113: Cennet'ten Kovuluş (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Jolly, 1997, lev. 2).

¹⁴⁶ Cotton Genesis ailesinde Kovuluş sahnesinin iki *episod*tan oluştuğu düşünülmektedir (Kessler, 1971, s. 150).

Havva, Ortaçağ dünyasının kendisiyle özdeşleştirdiği “dünyevi alem”i tanıtır gibi istekli bir şekilde önünde ilerlemekte olduğu Adem’e doğru dönüp bakmaktadır (Jolly, 1997, s. 57). Sahnenin tasvir edildiği pek çok örnekte çift Tanrı yerine melek tarafından kovulurken, burada ikiliye Yaratıcı eşlik etmektedir. Tanrı’nın arkasında duran hayat ağacının üzerinde haç işareti, iki anka kuşu ve yanan kılıç bulunmaktadır. Haç işaretiyle Yeni Adem İsa’nın Haça Gerilmesi olayına gönderme yapılmıştır. Cotton Genesis’in rekonstrüksiyonunda Kovuluş sahnesi ile Yeryüzündeki Uğraşlar’ın anlatıldığı sahne arasında “hayat ağacının yolunu korumak için” (Tekvin 3:24) yanan kılıçla birlikte Kherub figürü yer almaktadır (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 57).

Hildesheim’deki bronz kapıda çift Cennet’ten başmelek Mikhail¹⁴⁷ tarafından kovulmaktadır. Adem, Havva’nın hemen ilerisinde Cennet’ten hızla uzaklaşmaktadır. Vücut hatları belirgin olan Havva’nın¹⁴⁸ arkasına dönüp öfkeli meleğe bakması aralarındaki ayrışmaya işaret eden noktalardan biridir¹⁴⁹.

Sahne Karolenj el yazmalarından Vivian ve San Paolo’da birbirine çok benzer şekilde tasvir edilmiştir. İkili Cennet’ten dışarı doğru ilerlerken özellikle sol elini yanağına dayamış Havva’nın çok üzgün olduğu anlaşılmaktadır. Vivian İncili’nde *exomise* benzer kısa tunik içerisinde resmedilen çift bir melek tarafından, San Paolo’da ise yalnızca incir yapraklarıyla örtünmüş olan çift elindeki kılıcı ile kanatları olmayan agresif bir erkek figür tarafından kovulmaktadır. Bamberg ve Grandval İncilleri’nde kısa tunik giymiş olan ikili, Bamberg’de elinde kılıcı olan, Grandval’da ise kılıcsız kanatlı bir melek tarafından kovulurken, geride bıraktıkları yaşamları için üzülmüş gibi arkalarına bakarak yürümektedir. İki el yazmasında dikkatimizi çeken en önemli unsur ise Adem’in önünde ilerleyen Havva’nın tıpkı San Marco örneğinde olduğu gibi yeni yaşamlarına işaret edercesine sol eli havada bir şekilde tasvir edilmesidir. Bu da eserlerin aynı kaynaktan gelmiş olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Cennet’ten Kovuluş sahnelerinde Tekvin’de (3:24) geçen anlatımdan farklı olarak Tanrı yerine başmelek Mikhail’i görmek oldukça yaygındır. Bu detay bize sanatçının apokrif bir kaynak olan Adem ve Havva’nın hayatını anlatan kitaplara başvurduğunu gösterir.

¹⁴⁸ Burada dikkatimizi çeken başka bir ayrıntı da Havva’nın göğüslerine verilmeye çalışılmış olan yılan görüntüsüdür. Böylece olayın cinsellik boyutu ile günaha teşvik eden varlık özdeşleştirilmiş olabilir.

¹⁴⁹ Görsel için bkz. Cohen ve Derbes, 2001, s. 28, fig. 11.

¹⁵⁰ Görseller için bkz. Kessler, 1971, fig. 1-4.

Vienna Genesis’te Kovuluş sahnesi çiftin cezalandırılmasının anlatıldığı *episodun* ardından gelmektedir. Tanrı tarafından cezalandırılan ikili Cennet’in dışına çıkmak üzere kapıya doğru ilerlemektedir (Şekil 114). Kapının önünde ise ateş saçan tekerleklerin yanında iki kanatlı bir melek beklemektedir¹⁵¹. İkiliye kapıdan çıktıktan sonra görünüşünden kadın olduğu anlaşılan bir figür eşlik etmektedir. Figürle ilgili çeşitli tartışmalar olsa da, genel görüş Bilgelik’in kişileştirmesi olan Sophia olduğu yönündedir.

¹⁵¹ Melek muhtemelen çiftin Cennet’ten kovuluşunun anlatıldığı 3:24’de geçen Kherub meleklerine bir göndermedir. Ezekiel kitabında Kherubların ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı göz önünde bulundurulduğunda Vienna Genesis kovuluş episodundaki melek burada geçen Kherub tasvirine uymamaktadır. Ancak, Ezekiel kitabında geçen “ateşten tekerlek” (Ezekiel 1:15-21) ifadesinin episodtaki ilginç ikonografik ayrıntının kaynağı olduğunu düşünmekteyiz. Kherublar ve kaynağı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Doğan, S., Ünser, Ş. (2011). Bizans Sanatında Seraph ve Kherub İmgeleri. Erel, B. İşler, N. Peker, G. Sağır (Ed.). *Anadolu Kültüründe Süreklilik ve Değişim, Dr. Mine Kadiroğluna Armağan* (s. 199-218). Ankara.



Şekil 114: Cennet'ten Kovuluş, Vienna Genesis, Theol. gr. 31, fol. 1v, 6. Yüzyıl, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek (© Österreichische Nationalbibliothek 2013).

Octateuch el yazmalarında, Smyrna örneğinde olduğu gibi kovuluş sahnesi iki *episod* halinde resmedilmiştir (Şekil 115). Sahnenin sol üst köşesinde Kutsal Ruh, Kherub'un beklediği Cennet kapısına doğru ilerlemekte olan ve deriden kaftanlar içerisindeki Adem ve Havva'ya işaret ederken, sağ tarafta iki kanatlı bir melek iki eliyle Adem'in kollarından tutarak ikiliyi uzaklaştırmaktadır. En sağda ise üzerlerinde Kutsal Ruh'un sembolü görünen çiftimiz bir yükselti üzerinde oturmaktadır. Adem üzerlerinde duran Kutsal Ruh'a doğru bakarak konuşma jesti yaparken önlerinde ayakta duran küçük Kabil sol koluyla babasına bir şeyler anlatmaktadır. Havva ise bu sırada sağ elini yüzüne dayamış bir vaziyette yas tutmaktadır.



Şekil 115: Cennet'ten Kovuluş, Smyrna Octateuchu, Evangelical School, cod. A.I, fol. 16r, 12. Yüzyıl (Hesseling, 1909, lev. 8/23).

Paris gr. 510 no.lu el yazmasında bulunan minyatürün ikinci bölmesinde ilginç bir kovuluş sahnesi yer alır (Şekil 116). Hayat ağacının yolunu beklemek üzere Cennet kapısında bekleyen altı kanatlı çok gözlü kanatlardan oluşan tetramorf formundaki Kherub alevi temsil eden kırmızı bir fonda görünmektedir. Hurma ağacı şeklinde tasvir edilmiş olan hayat ağacı Cennet'in içinde yer almaktadır. Ağacın tek başına Cennet'te, kapının arkasında görüldüğü bir başka örnek San Marco'da karşımıza çıkmıştı (Şekil

113). Kherub'un sağında bulunan başmelek Mikhail, elinde tuttuğu çapayı Adem'e uzatırken¹⁵², son sahne çiftin dışarıda tuttukları yası anlatır. Adem ellerini yüzüne dayamış bir şekilde bir kaya parçası üzerinde yas tutarken hala incir yapraklarıyla durduğu dikkat çekmekte, onun hemen arkasında Havva görünmektedir.



Şekil 116: Cennet'ten Kovuluş (detay), Paris gr. 510, fol. 52v, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (© Bibliothèque Nationale de France, 2013).

Yaratılış öyküsünde çiftin Cennet'in dışında tuttukları yasla ilgili herhangi bir ifade yer almazken, konu ikilinin hayatını anlatan apokrif kitaplarda anlatılmaktadır¹⁵³. Via Latina Katakompı, Kokkinobaphos el yazmaları (Vatikan gr. 1162, fol. 35v ile Paris gr. 1208 fol. 49v) ve Smyrna Octateuchu'nda gördüğümüz sahnelerde de aynı ikonografik unsurların bulunuşu, 4. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan sahnenin Bizans'ta her

¹⁵² Başmelek Mikhail'in sahnede yer alması Apokrif kaynaklı olup sahneyle diğer bazı örneklerde de karşılaştık da, buradaki tasvir başmeleğin elinde çapayı tutması ve Adem'e uzatması açısından diğer Yaratılış sikluslarından ayrılıp Bizans sanatında tektir. Bu noktada, eseri kopyalandığı yüzyıl içerisinde değerlendiren Brubaker anlatımın bilinçli bir tercih olduğunu, Photius'un İlk Günah ve onun sonuçlarına ilişkin düşüncelerini yansıtmak amacıyla konulduğunu ifade eder (Brubaker, 1985, s. 11).

¹⁵³ Örneğin *Vita Adae et Evae*, 1:1'de: "Cennet'ten kovulduktan sonra kendilerine bir çardak yaptılar ve yedi gün boyunca derin bir şekilde yas tuttular ve ağladılar" ifadesi yer alır (Charles, 1913, s. 134).

zaman yer aldığını göstermektedir. Kutsal metne uyumlu olarak Cennet'in dışında genelde deriden kaftan içerisinde görülen çiftin incir yapraklarıyla tasvir edilişi yalnızca burada değil, bazı fildişi kutular (Şekil 117), Kokkinobaphos el yazmalarında ve Ioannes Klimakos'un *The Heavenly Ladder*'inin kopyasında da (Şekil 118) rastlanan bir ayrıntıdır (Brubaker, 1999, s. 313, 316)¹⁵⁴.



Şekil 117: Cennet'ten Kovuluş (detay), *Rosette Fildişi Kutu*, Arka Yüzey, Cleveland Museum of Art, 10-11. Yüzyıl, Cleveland, Ohi (© Cleveland Museum of Art, 2013, Gift of W. G. Mather, F. F. Prentiss, John L. Severance, J. H. Wade 1924.747).

¹⁵⁴ Cleveland Museum of Art'da bulunan 10-11. yüzyıllara tarihli fildişi kutulardan birinde bulunan Kovuluş sahnesinde kanatlı bir melek tarafından kovulan Adem ve Havva kutsal metinde geçtiği gibi Düşüş sonrası kıyafetleriyle değil, çıplak bir şekilde tasvir edilmiştir (Şekil 115).

Vatikan gr. 394 no.lu el yazmasında fol. 78r'de yer alan tasvirde (Şekil 118), parlak kırmızı renkli kapıda bekleyen Kherub'un sağında gerçekleşen Kovuluş sahnesi (Martin, 1954, s. 68) diğer liturjik eserlerin kopyalarında da gördüğümüz gibi farklı bir yorumla karşımıza çıkmaktadır. Sahnenin öykünün resimlendirilmiş anlatımının yer aldığı Octateuchlara bazı açılardan benzemesinin yanı sıra, bazı ikonografik ayrıntılarından dolayı onlardan ayrıldığı gözlemlenmektedir (Martin, 1954, s. 69)¹⁵⁵. Örneğin ikili, diğer Octateuchlarda tasvir edilenden farklı olarak deriden kaftan yerine incir yapraklarıyla örtünmektedir¹⁵⁶.



Şekil 118: Cennet'ten Kovuluş (detay), Ioannes Klimakos, *The Heavenly Ladder*, Vatikan gr. 394, fol. 78r, 11. Yüzyıl Sonları, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (Martin, 1954, s. XXXIII, fig. 106).

¹⁵⁵ Ancak Vatikan gr. 394 no.lu el yazmasındaki (fol. 78r) minyatürün, diğer Octateuchlardan ayrı değerlendirilen Laurenziana Plut. 5.38'le bazı ortak noktaları olduğu düşünülmektedir (Martin, 1954, s. 69).

¹⁵⁶ İki el yazması arasındaki diğer benzerlikler, diğer Octateuchlarda olduğu gibi Havva'nın günaha teşvik edildiği sahnede deve üzerinde görülen yılan yerine ağaca dolanmış yılan figürü ve her iki el yazmasında da, ilk günah hadisesi gerçekleşirken, diğerlerinden farklı olarak çiftin meyveyi henüz yemiyor oluşudur (Martin, 1954, s. 69).

Kherub sahnenin sonlandığı yerde bulunurken, çiftin kovuluşu onun sağında resmedilerek böylece çerçevenin dışına taşmıştır. Düşüş öncesi bitkiler ve ağaçlar içerisinde gördüğümüz ikilinin günahı işledikten sonra boş zeminde tasvir edilişi, onların günah sonrası durumunu vurgulamak için sanatçı tarafından getirilmiş bir yorumdur¹⁵⁷.

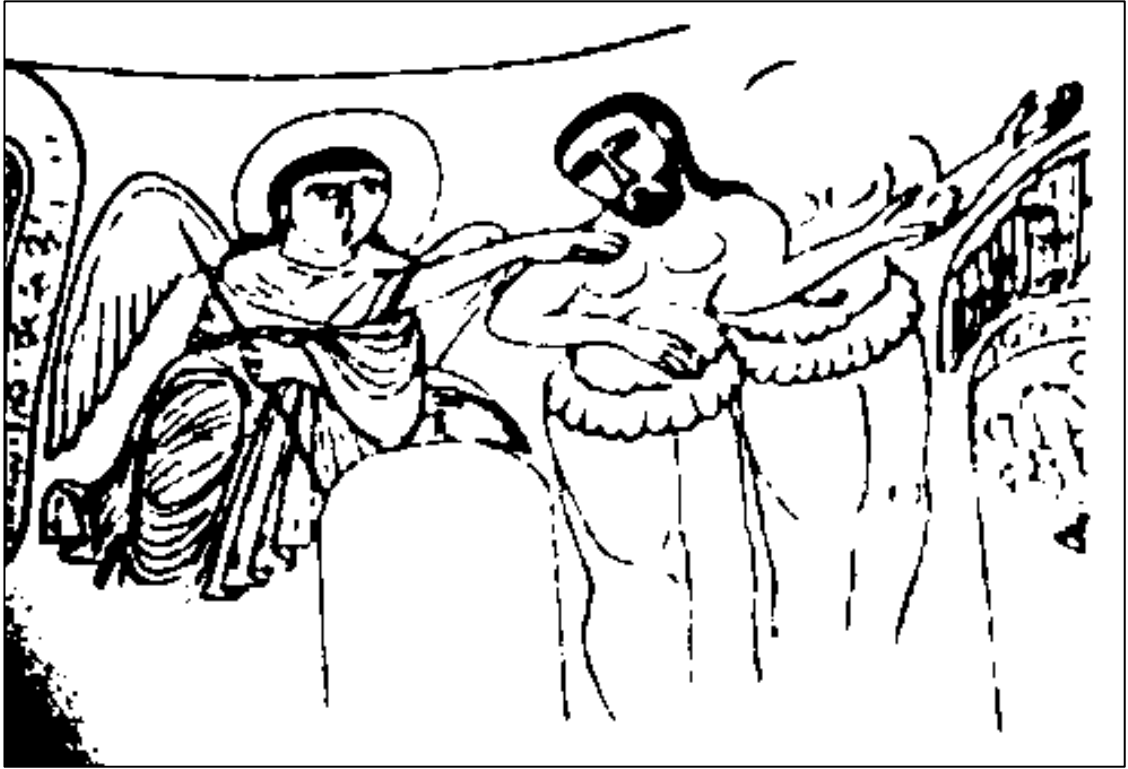
Kokkinobaphoslu Yakobus'un *homilyelerinin* olduğu Vatikan gr. 1162 ve Paris gr. 1208 el yazmalarında sahne her iki baskıda da minyatürün sağ alt köşesinde bulunup, incir yapraklarıyla örtünmüş çifti kanatlı bir melek Cennet'in dışına doğru götürmektedir. Diğer birçok örneğin tersine, önde Adem ve onun arkasında meleğin omzuna dokunduğu Havva yer alır (Şekil 119).



Şekil 119: Cennet'ten Kovuluş (detay), Paris, gr. 1208, fol. 47r, 12. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (©Bibliothèque Nationale de France, 2013).

¹⁵⁷ Benzer bir yorum Nazianslı Gregorios'a ait *homilyelerden* oluşan 14. yüzyıla ait Paris gr. 543 no.lu el yazmasında yer alan bir resimde görünmektedir. Minyatürde çiftin Cennet'ten kovuluşu yer almayıp, dışarda tuttukları yas minyatürün çerçevesinin dışında boş bir zeminde tasvir edilmiştir. Görsel için bkz. Şekil 27.

Ahdamar Kilisesi kubbe kasnağında bulunan kovuluş sahnesinde kanatlı bir melek yüzü karşıya dönük bir şekilde sağ eliyle Adem'in omzuna dokunarak çifti Cennet'ten kovmaktadır (Şekil 120). İkili çıplaklıklarını sağ elleriyle incir yapraklarıyla örtmekteyken, sol ellerini kaldırarak yeni yaşamlarına işaret eder gibi görünmektedirler.



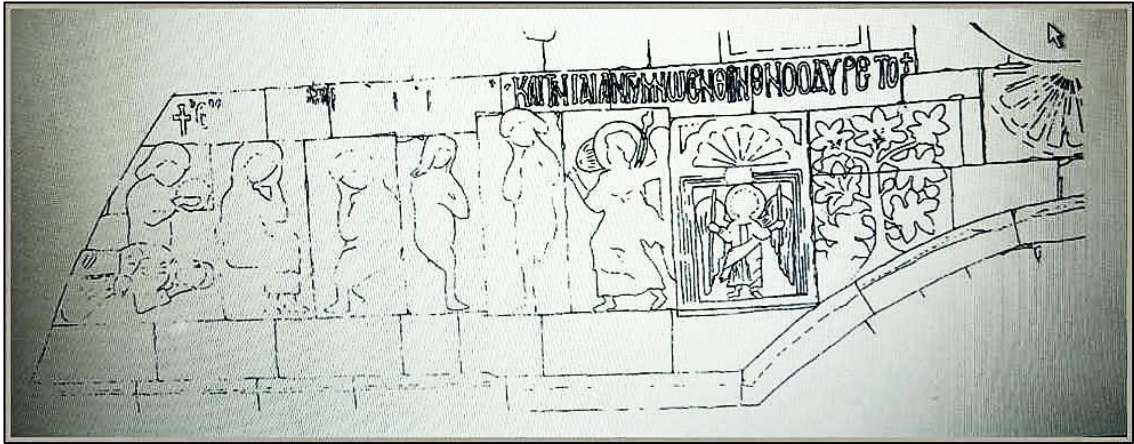
Şekil 120: Cennet'ten Kovuluş, Ahdamar Kutsal Haç Kilisesi, Kubbe Kasnağı, 10. Yüzyıl, Ahdamar (Jones, 2007, s. 72, fig. 4.15).

Ayasofya Kilisesi cephe kabartmasında Cennet kapısında bekleyen melek tasvirinin ardından üç blok halinde karşımıza çıkan Kovuluş sahnesinde, ilk olarak çifti dışarı çıkaran melek figürü yer alır (Şekil 121-122). Sahnede en dikkat çeken ayrıntı, önceki sahnelerde giyinik olan çiftin Cennet'ten kovulduktan sonra çıplak olarak tasvir edilmesidir. Sağ elini ikiliye doğru uzatan melek oldukça hareketli görünmekteyken, dışarı atılmış olan Adem ile Havva oldukça sakin ve üzgündür. Başları öne eğik ve elleri üzüntülerinin bir belirtisi olarak yüzlerine dayalı birbirlerine dönük bir şekilde durmaktadırlar. Havva'dan uzun olan Adem meleğin yanında ve Havva onun karşısında

diğer pekçok örnekte gördüğümüz gibi bacakları kıvrık bir biçimde ayakta dikilmektedir. Bir sonraki sahnede ise çift karşılıklı oturmuş yas tutmaktadır.



Şekil 121: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsü, Trabzon-Ayasofya Kilisesi, 1238-1263, Güney Cephe Kabartma, Sol Kanat, Trabzon (Koch Arşivi, 2011).



Şekil 122: Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünün Çizimi, Trabzon-Ayasofya Kilisesi, 1238-1263, Güney Cephe Kabartma, Sol Kanat, Trabzon (Eastmond, 1999, fig. 5).

Decani Kilisesi'nde altı kanatlı olarak tasvir edilmiş Kherub Cennet kapısında bekçilik yaparken, Adem ve Havva kapıdan dışarı çıkmakta, bu sırada onları dışarı atan herhangi bir melek ya da Logos figürü yer almamaktadır (Şekil 123). Birbirinden tam olarak ayırtedemediğimiz ikili dışarı çıkarken, içlerinden biri dönerek arkasında bıraktığı yaşam için üzülmürken, diğeri önde ellerini yüzüne dayayarak üzüntü içerisinde ilerlemektedir. Vatikan gr. 394, fol. 78r'deki tasvire benzer biçimde Cennet mekânını sahnenin sağında sınırlayan Kherub'un beklediği kapıdan dışarı çıkan çifti, aydınlık ve yeşillikler içindeki Cennet'ten farklı olarak kurak ve karanlık bir mekân beklemektedir.



Şekil 123: Cennet'ten Kovuluş (detay), Decani Kilisesi Demetrios *Parekklesionu*, 1338-1347, Metohija (Canak-Medic ve Todici, 2005, s. 345, fig. 266).

3.9. YERYÜZÜNDE YAŞAM-UĞRAŞLAR

Yaratılış öyküsünde ikilinin işledikleri günden sonra yılanın lanetlenişinin (Tekvin 3:14-15) anlatıldığı bölümden sonra çiftin Tanrı tarafından cezalandırması (Tekvin 3:16-19) anlatılmış olup, sanat eserlerinde görülen “Yeryüzünde Yaşam-Uğraşlar” sahnesi metinde geçtiği gibi (Tekvin 3:16-19) çiftin yapmakla yükümlü oldukları işleri konu almıştır. Kovuluş sahnesinden sonra gelen sahnede, pek çok örnekte birbirine benzer şekilde ikilinin yeryüzündeki yaptıkları işlerin tasvirine yer verilmiştir. Bunun yanında, daha önce de değindiğimiz gibi Yaratılış öyküsünde geçmeyen ama bazı örneklerde karşılaştığımız¹⁵⁸, çiftin dışarıdaki yaslarını konu alan apokrif kaynaklı bir sahne de bulunmaktadır.

Cotton Genesis ailesine mensup pek çok eserde görüldüğü gibi¹⁵⁹ Adem elinde çapala toprağı sürerken, Havva’ya ilişkin tasvirler daha çeşitlidir. Kessler, Karolenj el yazmalarının dördünde de kucağında bebeğini emzirirken gördüğümüz Havva’nın bu şekilde tasvirinin çok rastlanmayan bir durum olduğunu ve Cotton Genesis ailesine mensup eserlerin çoğunda yer almadığını ifade etmektedir (Kessler, 1971, s. 150). Ancak Havva’yı kucağında bebeğiyle ilgilenirken ya da emzirirken gördüğümüz birkaç örneğimizin daha olması, tasvirin çok da nadir olmadığını göstermektedir¹⁶⁰. Ayrıca bahsettiğimiz el yazmalarından yalnızca Bamberg İncili’nde taht üzerinde gördüğümüz Havva, aynı grupta yer alan diğer üç el yazmasında taht üzerinde olmasa da bir yükselti üzerinde tahtta oturur gibi heybetli ve güçlü görünmektedir (Şekil 124-127)¹⁶¹.

¹⁵⁸ Via Latina katakompu’nda kovuluş sahnesinin karşısında *Cubiculum* B’de yer alan sahnede leopar desenli deriden kaftan içerisinde tasvir edilmiş olan ikili bir kaya parçası üzerinde oturmaktadır. Hemen sağ yanlarında ise oğulları Habil ve Kabil adaklarını sunmaktadır. Görsel için bkz. Ferrua, 1991, fig. 50. Ayrıca yas sahnesinin görüldüğü Smyrna Octateuchu’nda fol. 16r’de ve Paris gr. 510 no.lu el yazması fol. 52v’deki sahne için bkz. Şekil 26, 114.

¹⁵⁹ Salerno fildişi levha, Hortus Deliciarum ve Tours’da üretilmiş olan Karolenj İncilleri’nin dördünde de Adem birbirine benzer şekilde, toprağı sürerken tasvir edilmiştir (Kessler, 1971, s. 150, fig. 1-4). Ayrıca Hildesheim bronz kapıda da Adem’in aynı şekilde tasvir edildiğini görmekteyiz. Görsel için bkz. Tronzo, 1983, s. 359, fig. 4.

¹⁶⁰ Hildesheim bronz kapıda çiftin Yeryüzündeki Uğraşları’nın anlatıldığı sahnenin sağında tahta benzer gösterişli bir yükselti üzerinde kucağında bebeğini emziren Havva Adem’den daha yüksekte görünmekteyken, Adem elinde kazma ile toprağı sürmektedir. Son iki sahne ise sırasıyla Hain ile Kabil’in Tanrı’ya sundukları adak ve Kabil’in Habil’i öldürmesine yer verir (Tronzo, 1983, s. 359, fig. 4).

¹⁶¹ Ayrıca Habil ve Kabil’in öyküsünü anlatan minyatürün bulunduğu *Ashburnham Pentateuch*’da (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Nouv. Acq. lat. 2334, fol. 6r) Havva ilkel bir taht imgesi uyandırabilecek bir mekânda (bir gölgelik içerisinde) çocuğunu emzirirken karşımıza çıkmaktadır (Kessler, 1971, s. 151).



Şekil 124: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), Grandval İncili, Add. 10546, fol. 5v, 9. Yüzyıl, Londra, British Museum (Kessler, 1971, s. 144, fig. 2).



Şekil 125: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), Vivian İncili, lat. 1, fol. 10v, 9. Yüzyıl, Paris, Bibliothèque Nationale (Kessler, 1971, s. 144, fig. 3).

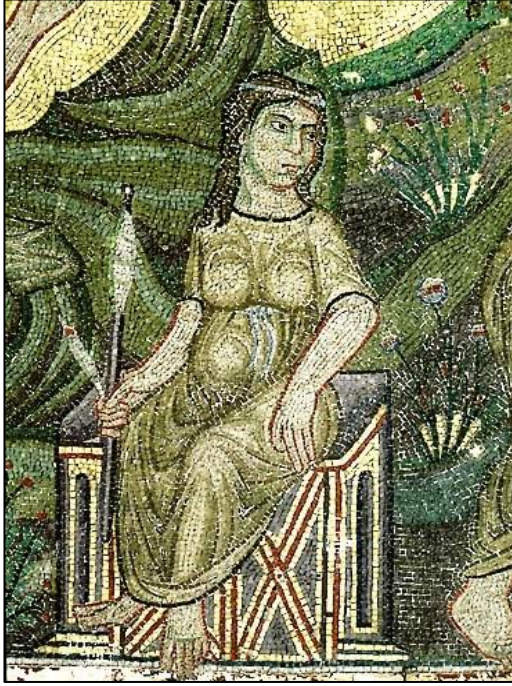


Şekil 126: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), San Paolo İncili, fol. 7v, 9. Yüzyıl, Roma, San Paolo Fuori le Mura (Kessler, 1971, s. 144, fig. 4).



Şekil 127: Yeryüzündeki Uğraşlar (detay), Bamberg İncili, fol. 7v, 9. Yüzyıl, Bamberg, Staatliche Bibliothek 1 (A1.5) (Kessler, 1971, s. 144, fig. 1).

Gruptaki en bilinen örnek olan San Marco'daki tasvire baktığımızda, sahnenin diğer örneklerle örtüştüğü fark edilmekle beraber, sahnede bulunan bazı ikonografik ayrıntıların olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 128 a-b)¹⁶².



128 - a



128 - b

Şekil 128 a-b: Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Jolly, 1997, lev. 2).

Güzel giyimli ve görkemli bir şekilde taht üzerinde oturan ve vücudunun bazı hatları belirgin bir şekilde resmedilmiş olan Havva'nın elinde tuttuğu öreke ile bir kraliçe asasını andırmaktadır. Tahtın üzerinde Adem'in elindeki kazmayla toprağı işlemesini seyreden Havva, Adem'in durumundan çok farklı bir tablo çizer. Tekvin'de geçtiği gibi (Tekvin 3:17-19) Tanrı'nın cezalandırmasının ardından Cennet'ten kovularak dışarıda zahmetle kendi yiyeceğini temin edecek olan Adem metinle uyumlu tasvir edilmişken, ondan daha önce zahmet ve acı içinde çocuk doğurmakla cezalandırılan (Tekvin 3:16)

¹⁶² Sahnenin kaynağı olan Cotton Genesis el yazmasını inceleyen Weitzmann orjinalinde Havva'nın taht üzerinde tasvirinin pek olası olmadığını ancak elinde öreke ve makaranın olduğunu belirtir (Weitzmann, 1984, 116). Kessler'e göre ise Havva'nın bu şekilde tasviri Mariolojiyle ilgili olup, sahnede yer alan taht, öreke ve makara gibi ikonografik detaylar Mariolojik sembollerdir ve resim programına sonradan eklenen değişikliklerdendir (Kessler, 1971, s. 150).

Havva bu görüntüsüyle sıra dışı bir tablo çizmektedir. Karolenj örneklerde olduğundan farklı olarak kucağında çocuk tutmayan Havva'nın yeryüzünde yaptığı uğraşlara ve kadın olarak yapmakla yükümlü olduğu işlere gönderme yapan tek unsur elinde tuttuğu el işi malzemesidir. İplik eğirme ve dokuma geleneksel olarak kadına ait alanlar olarak tanımlanarak kadın tasvirlerinde bu imgelere yer verilmiştir. Antik dönemlerden itibaren kadın kraliçe ya da köle olsun yün eğirme ya da tezgâhları başında kıyafet üretme işiyle betimlenmiş ve yaptıkları bu işler normal yaşam düzenini sembolize etmiştir (Pantelia, 1993, s. 493). Ancak tasvirde Havva'nın elinde görülen el işi malzemesi yalnızca onun kadın kimliğini vurgulamak için kullanılmış bir ikonografik ayrıntı olabilir. Tanrı'nın ona verdiği ceza “zahmetli bir gebelik yaşayacağı ve arzusunun kocasına olacağı” (Tekvin 3:16) şeklindeydi. Yani, Havva'nın elindeki malzemenin ona verilen cezayla doğrudan ilişkili olmadığı, onun kadın kimliğine gönderme yaptığı görülmektedir.

Jolly ise sahneyi farklı şekilde yorumlayarak Havva'nın Adem'den farklı olarak hiçbir iş yapmadan durmasının onun etkisiz bir karakter olduğunun bir işareti olduğunu belirtir. Saçı açık bir şekilde taht üzerinde oturan Havva'nın, kadınların ev hanımlarına has özelliklerden ziyade, gösterişli tarafını temsil ettiğini düşünür (Jolly, 1997, s. 60). Havva'nın taht üzerinde duruşu için getirilen genel açıklama onun Meryem'in *antitipi* olarak işlev gördüğü şeklindedir. Batı'da 12. ve 13. yüzyıllarda çok yaygın olan bu tipolojik formülasyonla ilgili (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 37-38) çalışmamızın değerlendirme kısmında daha ayrıntılı bir şekilde duracağız.

Fildişi kutularda konu sıklıkla tasvir edilmiştir. Tasvirlerde, genellikle çift giyinik bir şekilde karşılıklı olarak oturarak birtakım işlerle uğraşmaktadırlar. Örneğin 10-11. yüzyıllara ait Metropolitan Müzesi'nde bulunan fildişi kutuya ait iki farklı panelde çiftin yeryüzündeki uğraşları tasvir edilmiştir (Şekil 129 a-b). Panellerden birinde Adem üzüm hasat ederken Havva elinde buğday demeti taşıyarak ona yardım etmektedir. Diğer panelde de benzer şekilde Adem sağ elinde çekiçe demir döverken karşısında dizini yere dayamış Havva demiri döğerek ona yardım etmektedir. İkilinin aynı uğraşlarla meşgul olduğu benzer sahneler diğer fildişi kutularda da tasvir edilmiştir¹⁶³.

¹⁶³ Bu sahnelere 10-11. yüzyıllara tarihli Hessisches Landesmuseum, Cleveland Art Museum ve Milan, Civiche Raccolte d'Arte Applicate Museum'da bulunan fildişi panel ve kutular örnek verilebilir. Görseller için bkz. Goldschmidt ve Weitzmann, 1930, lev. L (69), lev. XLVII (67) ve lev. LI (74). Ayrıca aşağıda örnek verdiğimiz bir başka fildişi kutuda da aynı durum söz konusudur (Şekil 126).

Ancak Metropolitan Müzesi'ndeki örnekte olduğu gibi, Havva'nın Adem'e yardım ederken tasvir edilmesi çok fazla rastlanılan bir durum değildir.



129 - a



129 - b

Şekil 129 a-b: Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları, Fildişi Panel, 10-11. Yüzyıl, New York, Metropolitan Museum, (Kalavrezou, 1997, s. 235, fig. 158 b, c).

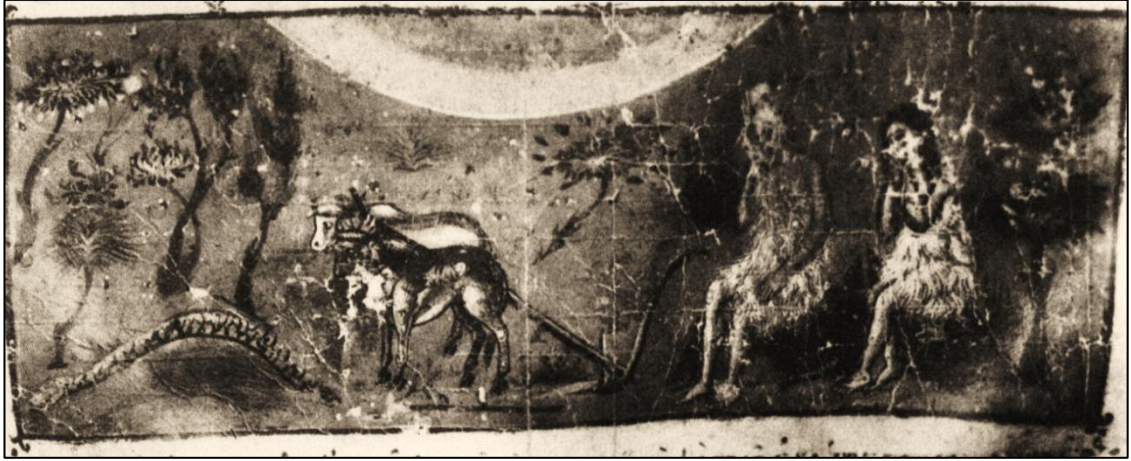
Fildişi kutulardan bir başka örnekte (Şekil 130) ikili yine demirci ocağında, Adem demir döverken ve Havva ise demirin ateşini harlandırmak için körüklere hava basarken karşımıza çıkmaktadır. Çiftimiz bir önceki örnekte olduğu gibi yanyana olmasa da, yapılan işler birbiriyle bağlantılı olduğundan, aynı işi yapıyor olduklarını ve birbirleriyle yardımlaşıyor olduklarını anlamaktayız.



Şekil 130: Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları, *Rosette Fildişi Kutu* (Sağ Uç), St. Petersburg, Hermitage Museum (Maguire, 1997, fig. 30).

Sahne Octateuch el yazmaları grubunun tümünde yine birbirine benzer şekilde tasvir edilmiştir (Şekil 131). Genel itibariyle çiftin Yeryüzündeki Uğraşları'na gönderme yaptığı düşünülen sahnenin tanımlanmasıyla ilgili birtakım problemler mevcuttur. Sahnede ilk olarak dikkat çeken toprağı süren öküzler, Adem'in yeryüzünde yapmakla yükümlü olduğu işleri anlatmaktadır. Ancak Weitzmann ve Bernabo, sahnenin esasında üç aşamadan oluştuğunu belirtmektedir. Bunlar sırasıyla, Yılan'ın Lanetlenmesi, Adem ve Havva'nın Lanetlenmesi¹⁶⁴ ve Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Giydirmesi'dir. Sahnelere eşlik eden metinde (Tekvin 3:21) Tanrı'nın çifte yaptığı deriden kaftanları giydirdiği bölüm anlatılmaktadır. Bu bilgi göz önünde bulundurulduğunda sahnede Yeryüzündeki Uğraşlar yerine, Tanrı'nın Adem ve Havva'yı Giydirmesi'nin anlatıldığı görülmektedir. Ancak Weitzmann ve Bernabo, minyatürün tamamının aslında çiftin cezasının içeriği ile ilgili (Tekvin 3: 16-19) olduğunu, yani yeryüzünde yapmakla yükümlü oldukları görevleri anlattığını belirtmektedir. Araştırmacılar, minyatürdeki öküz, pulluk demiri ve boyunduruğun Adem'in ilerde baş etmek zorunda olduğu zorlukları temsil ettiğini eklemektedir (Weitzmann ve Bernabo, 1999, s. 39).

¹⁶⁴ Daha önce de değinildiği gibi, Tekvin'de Adem ve Havva'nın Lanetlenmesi'ne dair bir ifade geçmemekte, yalnızca Yılan'ın Lanetlenmesi yer almaktadır (Tekvin 3:14). Ancak Weitzmann ve Bernabo sahneyi bu şekilde isimlendirmektedir (Weitzmann ve Bernabo, 1999, s. 39).



Şekil 131: Adem ve Havva'nın Yapmakla Yükümlü Oldukları İşler, Smyrna Octateuch, fol. 15v, 12. Yüzyıl, Evangelical School, A.1 (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 97).

Birçok anlatımın içiçe geçtiği bu kompozisyonun, genel anlamda Adem ve Havva'nın cezalandırmaları sonucu ileride yapmak zorunda oldukları uğraşları anlattığını düşünmekteyiz. Ancak Adem ve Havva bu sırada Cennet'in dışında değil, içinde olduğundan, sahne diğer örneklerde olduğu gibi “Yeryüzünde Uğraşlar” değil, “Adem ve Havva'nın Yapmakla Yükümlü Oldukları İşler” şeklinde isimlendirilmiştir.

Sahnenin solunda karşımıza çıkan yılan, lanetlendiğinin göstergesi olarak yerde sürünmektedir (Şekil 131). Sahnenin sağ tarafında deriden kaftanlarıyla elleri başlarına yashı, üzgün bir şekilde yerde oturan ikilinin karşısında öküzler toğrağı sürmektedir. Fildişi örneklerde olduğu gibi çiftin birlikte hareket ettiği, birbirlerine destek olduğu ve birbirinden farklı işler yapmadıkları farkedilmektedir. Ayrıca sahnede Havva'nın cezalandırılmasına dair (Tekvin 3:16) bir detayın olmadığı dikkatimizi çekmektedir.

Yukarıda incelediğimizi örneklerden, Adem ve Havva'nın Yaratılış siklusunun genellikle Adem'in yaratılışı ile başlayıp, çiftin yeryüzündeki uğraşlarının anlatıldığı sahne ile sonlandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Kabil ile Habil'in Tanrı'ya adak sunuşunu ve Kabil'in Habil'i öldürme sahnesini de içeren birçok eser bulunmaktadır¹⁶⁵. Birçok

¹⁶⁵ Tezimiz Tekvin bab 3:24'den sonrasında anlatılan öyküyü kapsamamaktadır. Adem ve Havva'nın öyküsünün tasvir edildiği sahnelerde Habil ve Kabil'in tasvirleri de bulunduğundan, yalnızca onların varlığına değinilmiştir.

eserde ise öykü evrenin yaratılışına da yer vermekte¹⁶⁶, Adem ve Havva'nın öyküsü bu geniş siklusun bir parçasını oluşturmaktadır.

¹⁶⁶ Palermo-Cappella Palatina (Eastmond, 1999, s. 224), Cotton Genesis ve onu model alan Venedik-San Marco (Demus, 1984, 117-118, fig. 134-143), Octateuch El Yazmaları (Hesseling, 1909, fig. 1-24) ve Decani Kilisesi'nde (Markovic ve Markovic, 1995, s. 351) olduğu gibi.

4. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

4.1. ADEM VE HAVVA’NIN YARATILIŞ ÖYKÜSÜNÜ KONU ALAN SANAT ESERLERİNİN GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ

Erken Hristiyan Sanatı’nda kurtuluş temasını vurgulamak amacıyla Eski Ahit’ten bazı figür ve sahneler Yeni Ahit’le birlikte tasvir edilmekteydi. Adem ve Havva’nın yanı sıra Yunus peygamberin öyküsü, Fında Üç İbrani Genç, İbrahim’in İshak’ı Kurban Etmesi ve Daniel Aslanlar Arasında en yaygın olarak karşımıza çıkan sahnelerdi¹⁶⁷. Bilinen en erken örneği 3. yüzyılda Dura Europos vaftizhanesi *arcosoliumunda* karşımıza çıkan Adem ve Havva’nın Düşüş’ünün anlatıldığı sahne tek olmayıp, 3. yüzyıldan başlamak üzere 4. yüzyılın ikinci yarısına kadar Roma’daki katakomplarda sıklıkla resmedilmiştir (Cook, 1927, s. 154-155, dipn. 9; Cormack, 2000, s. 14)¹⁶⁸. A. Grabar, Erken Hristiyan dönemindeki katakomplarda yer alan tasvirleri Dura Europos Ev Kilisesi’yle karşılaştırarak aralarındaki farka değinmektedir. Ona göre Dura Europos döneminde tektir ve duvar resimlerindeki sahnelerde seçilen konular ve onların düzenlenme biçimi arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Bazı konuların diğerlerine göre öncelikli oluşu büyük önem taşımaktadır. İmgelerin bulundukları yerlerle sağlanan hiyerarşi, boyut ve teknikteki farklılıklarla vurgulanmıştır. Bu açıdan katakompların ikonografik dili Dura’dan ayrılmaktadır. Katakomplarda Adem ve Havva sahnesi İyi Çoban İsa tasviri ile mekânsal olarak bağlantı kurulmadan “kurtuluş” temasına yer verilen sahnelerin arasında herhangi bir yerde karşımıza çıkabilecekken, Dura’nın vaftizhanesinde farklı bir uygulama bulunmaktadır. Odadaki en merkezi nokta, *chevetin* nişi Adem ile Havva ve İyi Çoban İsa’ya ayrılmıştır. Başka bir ifadeyle, ilk günah ve bağışlanmanın en önemli dogmasını temsil eden karakterler merkeze alınmış, İyi Çoban ve Onun Sürüsü imgesiyle verilen bağışlanma teması vaftizhaneye hâkim olmuştur (Grabar, 1968, s. 18-20).

¹⁶⁷ Koch, 2012.

¹⁶⁸ Çalışmamızın bir önceki bölümünde, Via Latina örneğinin Düşüş dışındaki sahnelere yer vererek diğer katakomplardan ayrıldığına değinmiştik.

Katakomplarda var olan, ölüleri güzel ve olumlu şeylere işaret eden objelerle gömme geleneğini göz önünde bulundurduğumuzda (Goodenough, 1962, s. 131), uygulamanın çok da olumlu olmayan Düşüş sahnesiyle bir bağlantısının olmadığı görülmektedir. Yani katakomplarda tasvir edilen sahnenin bundan farklı bir işlev için, tıpkı Dura örneğindeki gibi bağışlanma temasını hatırlatmak için kullanılmış olduğu ortaya çıkmaktadır (Goodenough, 1962, s. 131). Ayrıca ölülerin gömüldüğü bu mekânlarda söz konusu sahneler yer verilerek diriliş, bağışlanma ve ölümden sonraki yaşama gönderme yapılmıştır (Beckwith, 1979, s. 21).

Aynı mesajın yukarda değindiğimiz duvar resimleri dışında küçük el sanatlarında ve Roma kaynaklı lahitlerdeki tasvirler yoluyla da iletildiğini görmekteyiz. Genel olarak sahneler ilk günah teması eşliğinde simetrik olarak düzenlenmiş olup, Adem ve Havva ortada duran ağacın iki yanında incir yapraklarıyla örtünmüş olarak tasvir edilmiştir. Ancak araştırmamız kapsamında genellemenin dışına çıkan örneklerle de karşılaşmıştır. 4. yüzyıla ait çoğunluğu Roma kaynaklı lahit ve küçük el sanatlarına ait objelerde çiftin Cennet'ten Kovuluş ve Tanrı Logos tarafından kendilerine verilen görevlerini kabul etmelerinin anlatıldığı sahnelerde de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Roma'da bulunan Museo Pio Cristiano'da Adem ve Havva'nın Görevlerini Kabul Etmesi'nin anlatıldığı pek çok sarkofaj bulunmaktadır¹⁶⁹. Sahnede ortada Tanrı Logos ve iki yanında çıplak olan Adem ve Havva cezalandırılmaları sonucu yapmakla yükümlü oldukları verilen görevleri Logos'tan almaktadır. Ayrıca kimi zaman da Arles-Fransa'daki Musée de l'Arles Antique'de bulunan *Optatina Reticia* Sarkofajında olduğu gibi bilgi ağacının iki yanında duran çiftin yanına Logos yaklaşarak ödevlerini vermektedir (Wilpert, 1932, s. 217, 229, lev. CLXXVII, 4). Görevler sembolik olarak buğday ve kuzu tasvirleriyle anlatılmıştır. Tanrı Adem'e yeryüzünde toprağı sürmek için buğdayı, Havva'ya ise öreke ve makarayı temsil eden kuzuyu vermektedir¹⁷⁰.

Erken Hristiyan Sanatı'nda birçok örneğiyle karşılaştığımız Düşüş sahnelerinde çiftin hemen yanında görülen kuzu ve buğday tasvirleriyle de aynı göndermenin yapılmış

¹⁶⁹ Düşüş sahnesi kadar yaygın olmamakla birlikte *Museo Pio Cristiano*'da rastladığımız sahne aynı zamanda *Palazza Sanseverino*'da da bulunmaktadır. *Museo Pio Cristiano* örneğindeki görsel için bkz. Wilpert, 1932, CCXVIII(2).

¹⁷⁰ Kendisiyle yaptığımız sözlü görüşmede Prof. Dr. Guntram Koch, Erken Hristiyan Sanatı'nda Batı'da yaygın olarak tasviriyle karşılaştığımız buğday ve kuzunun Adem ve Havva'nın yeryüzünde yapmak zorunda oldukları sorumluluklarını temsil ettiğini belirtmiştir.

olabileceğini düşünmekteyiz. Örneğin Romalı senatör Junius Bassus'a ait lahitte Düşüş sahnesinde Havva'nın arkasında kuzu, Adem'in arkasında buğday demeti bulunduğundan bahsetmiştik (Şekil 81).

Mainz-Almanya'daki Römisch-Germanisches Zentralmuseum'daki Kuzey Afrika kökenli *terra cotta* çanak üzerinde ise Cennet'ten Kovuluş sahnesi¹⁷¹ bulunmaktadır. Sahnenin diğer bazı lahit kapaklarında (örneğin Arles- Fransa'daki Musée de l'Arles Antique'deki bulunan bir başka lahit kapağında) ve Via Latina katakompunda da görüldüğünü dikkate aldığımızda bu örneğimizin tek olmadığı görülmektedir.

Yukarda kısaca değindiğimiz gibi, Adem ve Havva figürleri Erken Hristiyan Sanatı'nda Düşüş sahnesinin dışında başka sahnelerde de karşımıza çıkmakla beraber, bu tasvirler Düşüş sahnesi kadar yaygın değildir. Genellikle şematik bir özellikte tasvir edilen sahnelerin sembolik bir işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

İkonoklasmos öncesinde üretilmiş olan ve Batı sanatında daha sonraki yüzyıllarda kopyalarına rastladığımız Cotton Genesis şu anki bilgilerimiz dahilinde yaratılış siklusuna çok geniş bir şekilde yer veren en erken tarihli el yazmasıdır. Bizans Sanatı'nda Eski Ahit'in resimlendirilmiş el yazmalarının Yeni Ahit'le karşılaştırıldığında nadir olarak üretildiği gözlemlenmektedir. Yaratılış siklusuna yer vermiş İkonoklasmos öncesinden elimize ulaşabilmiş el yazmaları Cotton ve Vienna Genesis ile sınırlıdır¹⁷².

Sanatçıların 10. yüzyıl ve sonrasında, İkonoklasmos öncesi sanat eserlerine göndermeler yaptığı bir dönemde Vienna ve Cotton Genesis'in Batı'da ilgi görüp Doğu'da bilinmiyormuş gibi görünmesi ilginç bir durumdur (Kazhdan, 1991, s. 829). Bunun yanında, Bizans'a ait bir el yazmasının daha sonraki dönemlerde Bizans'ta kopyalanmadığı tespit edilmiştir. Aynı şekilde, Yaratılış siklusunun üç farklı resim programını temsil eden el yazmalarıyla (Cotton Genesis, Vienna Genesis ve Octateuch)

¹⁷¹ Ancak sahne ikonografik olarak farklı özelliklerde tasvir edilmiştir. Örneğin Princeton Veritabanında karşılaştığımız ve ancak ilgili görsele ulaşamadığımız *Römisch-Germanisches Zentralmuseum*'da bulunan örnekte palmye yapraklarıyla örtünen çift kanatsız ve zırlı bir meleğin iki yanında durmaktadır.

¹⁷² İmparatorluğun doğusunda sipariş verilme ihtiyacı duyulmuş bu el yazmalarının varlığı bunlardan daha fazla üretilmiş olma ihtimalini de akla getirmektedir.

kıyaslanabilecek bir el yazmasının Bizans Sanatı'nda daha sonra üretilmediği de dikkat çekmektedir.

Batı Sanatı'nda 11. yüzyıldan başlamak üzere 12. ve özellikle 13. yüzyılda Yaratılış öyküsünün tasvirlerine yer veren birçok el yazması üretilmiştir¹⁷³. C. Rudolph, el yazmalarının sayısal dağılımında Yaratılış konusunun ne denli yaygın olduğunu gözler önüne sermektedir. Konuya olan ilgi artarak devam etmiş ve 13. yüzyıla gelindiğinde tam 233 el yazmasında Yaratılış öyküsüne ait sahneler resmedilmiştir (Rudolph, 1999, s. 29). Bu durumun nedenleri üzerinde duran Rudolph, Yaratılış'la ilgili bazı tespitlerde bulunmuştur. Araştırmacı, insanlığın nihai hedefi olan “kurtuluş” konusunda Yaratılış metninin önemine ve bu noktada kilisenin misyonuna işaret etmektedir. İnsanlığın bu nihai hedefe erişebilmesi için kilise çok önemli bir rol oynamaktaydı. Ortaçağ Batı toplumunda Yaratılış öyküsü kilise otoritesiyle iç içe geçmiş, kilise kendisini insanlığın bağışlanması için yetkili ve sorumlu olarak görmekteydi (Rudolph, 1999, s. 4). Dini konulu sanat eserleriyle kilise arasındaki ilişki göz önünde bulundurulduğunda, konunun yaygın olarak tasvir edilişinin rastlantı olmadığı düşünülmektedir.

Cotton Genesis, veya onunla ilişkilendirilen ve Cotton Genesis ailesi şeklinde isimlendirilen resim programının da Batı'da 9. yüzyıldan başlamak üzere el yazmalarında, fildişi panel ve kilise mozaiklerinde resmedildiğine işaret etmiştik. Bu durum çalışmamız boyunca bizi en çok düşündüren nokta olup, Yunanca yazılmış ve Doğu kaynaklı bir el yazmasının neden Bizans'tan çok Latin dünyasını ilgilendirdiği sorusunu yöneltmemize neden olmuştur. Cotton Genesis ve grubun diğer eserlerinin Augustinus'un teolojik yorumlarının etkisinde olduğu şeklindeki düşüncüyü göz önünde bulundurduğumuzda ise (Büchsel, 1991, s. 59-61) ilginç durumlar ortaya çıkmaktadır. Yunanca yazılmış ve İskenderiye kökenli olan bir el yazmasının daha çok Doğu'ya ait teolojik çerçeve etrafında oluşmasını beklerken, Batı etkisinde olduğu sonucuna varılmaktadır.

Weitzmann ise el yazmasının köken probleminden ziyade ondan sonraki eserlere etkisi üzerinde durarak, tüm kopyalarının Latin Batı'da oluşunu şaşırtıcı bir durum olarak

¹⁷³ Burada Batı Sanatı ile Kuzey Avrupa'dan örnekler kastedilmektedir. Bölgede üretilmiş yaratılış konusuna yer veren el yazmaları ile ilgili bilgi için bkz. Rudolph, C. (1999). In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the Twelfth Century. *Art History* 22(1), 3-55.

değerlendirmektedir¹⁷⁴. Araştırmacı Kalkedon Konsülü (MS 451) sonrası Ortodoks dünyasında ortaya çıkan hizipleşmeye dikkat çekerek ilginç bir tahminde bulunmaktadır. Weitzmann'ın önerisi söz konusu hizipleşmenin, İskenderiye'nin Doğu yerine Batı'ya doğru yönelmesi gibi bir duruma sebep olmuş olabileceği yönünde olup, yazar daha fazla ayrıntıya girmemektedir (Weitzmann, 1955, s. 131). Doğu ve Batı kiliselerinin yaratılış konusunda teolojik anlamda birbirinden farklı noktalara vurgu yaptığı bilgisi göz önünde bulundurulmalıdır. Bu doğrultuda, dini konulu eserlerde seçilen sahnelerde dini yorumların etkili olduğunu ve yaratılış sahnelerini içeren eserlerin Doğu yerine Batı'da daha fazla ilgi görmesinin normal karşılanabileceğini düşünmekteyiz.

Batı'da Bizans sanatı etkisinin görüldüğü başta San Marco Kilisesi olmak üzere Cappella Palatina ve Monreal Kilisesi mozaiklerini süsleyen Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünün Bizans sanatında kilise bezemelerinde tercih edilmediği görülmüştür. Ancak, Eski Ahit konularının kilise bezemesinde geniş kapsamlı olarak tasvir edilmesinin Bizans sanatında çok fazla tercih edilmediği bilgisini de göz önünde bulundurmanız gerekmektedir. Erken Hristiyan ve Ortaçağ Batı sanatında ise söz konusu sahneler yer verildiğinden bahsetmiştik¹⁷⁵.

J. ve M. Markovic Batı'da çok ilgi gören siklusun Bizans dünyasında çok nadir olduğuna ve hatta anıtsal mimaride bilinmediğine değinerek Decani'deki örneğin yıllarca anlaşılmayan bir konu olduğunu belirtmektedir (Markovic ve Markovic, 1995, s. 351). Duvar resimlerinin İtalyan sanat merkezleriyle irtibat halindeki Adriyatik

¹⁷⁴ Yazar el yazmasıyla ya da onun dahil olduğu resim programıyla ilişkilendirilen eserleri tek tek ele alarak benzerlik ve farklılıklar üzerinde durmaktadır (Weitzmann, 1955, s. 119-130).

¹⁷⁵ Prof. Dr. Koch kendisiyle yaptığımız sözlü görüşmede Bizans sanatında İkonoklasmos öncesinde Yaratılış siklusuna yer veren kiliselerin olabileme ihtimalinin çok zayıf olduğunu ancak yine de bu dönem için kesin bir yargıda bulunulmaması gerektiğini belirtmiştir. İkonoklasmos sonrası daha çok Yeni Ahit kaynaklı kilise doktrinlerine ve İsa'nın yaşam öyküsüne yer veren sahneler tercih edilmiştir. Sahnelerle birlikte İsa yoluyla tüm insanlık için kurtuluş umudu verilmesi amaçlanmıştır. Orta Bizans'ın erken dönemlerinde Çavuşin ve Tokalı Kilisesi'ndeki sahnelerde olduğu gibi kurtuluş teması için çok önemli olmayan sahnelerin de yer aldığı görülmüştür. Ancak daha sonraları ağırlıklı olarak kilisenin başlıca doktrinlerini ve kurtuluş umudunu gösteren bayram sahneleri yer almaya başlamıştır. Yani Eski Ahit'teki diğer öyküler gibi Yaratılış siklusu bir anlam ifade etmemekteydi. Ayrıca kiliselerin boyutları da öyküsel anlatım için uygun değildi. Eski Ahit'ten özellikle Fırında Üç İbrani Genç, İbrahim'in İshak'ı Kurban Edışı ve Daniel Aslan Çukurunda gibi sahneler Orta Bizans kiliselerinin bir kısmında ve geç dönem kiliselerinde tasvir edilmiştir. Buna benzer bazı sahneler daha Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren katakomp duvar resimleri ve sarkofajlarda kurtuluş temasını vurgulamak amacıyla tasvir edilmiştir.

kıyılarından ressamı tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Decani'nin ansiklopedik karakterdeki tasvirleri Gotik katedrallerinin öyküsel bezemeleriyle karşılaştırılmaktadır. Siklus üzerinde Batı etkisi olduğu yönündeki iddia, ressamın isminin Srdj olduğu ve bu yüzden kıyıya ait bir yerleşim alanında yaşayan birine ait olabileceği düşüncesinden de hareket edilerek öne sürülmüştür. Aynı zamanda Bizans'ın Yaratılış konusunu İtalya'ya taşımakta rolü dikkate alındığında, modelin Bizans'tan İtalya'ya ve daha sonra da Adriyatik kıyısındaki ressamı tarafından Sırbistan'a taşındığı ileri sürülmektedir.

Ancak araştırmacılar Decani'deki sahnelerle, Batı'da siklusun yer aldığı en önemli yapılar olan Palatina, Monreale ve San Marco'dakiler ile karşılaştırıldığında aralarında pek çok farklılık olduğunu belirtmektedir (Markovic ve Markovic, 1995, s. 351). Siklusun yalnızca resimlendirilmiş el yazmalarından ve fildişi kutulardan gördüğümüz Bizans'a ait ikonografik şeması ise Decani örneğiyle birçok bakımdan benzerlik göstermektedir. Dekoratif sahnelerin olduğu fildişi kutular Makedon Rönesansı zamanında görülmeye başlayarak Octateuch el yazmalarıyla birlikte 11 ve 12. yüzyıl boyunca üretilmeye devam etmiştir. 12. yüzyılda görülen bir başka eser ise Keşiş Yakobus Kokkinobaphos'un sermonlarının olduğu zengin bir şekilde süslenen el yazmalarıdır. 10 ve 11. yüzyıl sıralarında meşhur Trullo Konsülü'nün şartlarını yumuşatan spiritüel anlamda bir doruk yaşandığı ve böylece Eski Ahit konularının sanat eserlerine nüfuzunun gerçekleştiği düşünülmektedir. Decani Kilisesi'nin büyüklüğü de o zamanların bilinen temalarının hepsine yer vermeyi mümkün kılmıştır. Ayrıca Palaeologan Rönesansı zamanında kiliselerin bezeme programlarındaki siklusların sayılarının artması, Hristiyan tarihinden birçok episodun detaylandırılması da kapsamlı yaratılış siklusu ihtiyacını ortaya çıkarmıştır (Markovic ve Markovic, 1995, s. 351).

Araştırmacıların Decani örneği eşliğindeki saptamalardan, siklusun kaynağının Batı yerine Bizans'ın kendi içerisinde aranması gerektiği sonucu çıkmaktadır. İkonografi her ne kadar Bizans anıtsal mimarisinde tercih edilmemiş de olsa, sahnelerin daha önceleri çeşitli sanat eserlerinde yer almış olması Bizans'a tamamen yabancı olmadığını göstermektedir. Bunlarla birlikte Trabzon-Ayasofya ve Ahdamar-Kutsal Haç Kilisesi'nde siklusun tasvir edilmiş olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır.

Sahnelerin ayrıca altı ayrı Octateuch el yazmasında¹⁷⁶ yer alması, 10-12. yüzyıllar arasında fildişi kutu ve panellerde yoğun olarak tasvir edilmiş olması ve pek çok *homilye* kopyalarında gördüğümüz gibi dini söyleve eşlik etmiş olması önemli bir durumdur. İki ayrı grupta yer alan Octateuch el yazmaları ile fildişi kutuların üretiminde aşağıdaki durumlar etkili olmuş olabileceği düşünülmektedir.

Gazalı Prokopios (MS. 465-528) Bizans'ta "Octateuch" ifadesini kullandığı bilinen ilk isimdir (Lowden, 2010, s. 107). Prokopios'un Octateuch metinleriyle ilgili tefsir çalışması bulunmaktaydı. Metinlerde kendi açıklamalarının yanında, kendisi tarafından sentezlenen Bizanslı din adamlarına ait yaratılışla ilgili yorumlar bulunmaktaydı (Mathews, 1998, s. 147). Bizans dünyasında Octateuch metinlerine ilgi büyüktü. Bu durumun resimlendirilmiş altı el yazması üretimini gerektirdiği düşünülmektedir (Lowden, 2010, s. 109). Ancak tek neden olarak Bizans'ın metinlerle ilgilendiği bilgisinin gösterilmesi yeterli değildir. Bunun için çok daha kapsamlı bir araştırma yapılması, Octateuch el yazmalarındaki metinlerin detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir¹⁷⁷.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde eserlerin tanıtıldığı kısımda fildişi kutuların üretilme nedeni ve işlevleriyle ilgili net bir açıklamanın olmadığından bahsetmiştik. Bu grupta yer alan eserler genel itibarıyla günlük kullanım için üretilmiştir ve çoğunlukla din dışı sahneler yer vermiştir. Bunun yanında, Adem ve Havva'nın öyküsüne yer verilmesiyle bu kutularla birtakım mesajlar vermek amacıyla üretilmiş oldukları söylenir. Bir anlamda Adem ve Havva'nın öyküsü dünyadaki bolluk, zenginlik ve üretkenlik için sembolik bir işlev görmüş ve "pişmanlıkla ve çabayla beraber bereketin geleceği" şeklinde bir inanç oluşmuştur (Maguire, 1997, s. 150).

Bunun yanında, Eastmond eserlere çok daha farklı bir açıdan yaklaşarak kutuları Ayasofya'daki kabartmayla karşılaştırmaktadır. Eastmond, Maguire'in kutulardaki sahneler ve kutuların işlevleriyle ilgili kurduğu "pişmanlık ve bereket" ilişkisini reddetmemekle beraber bazı eksikleri olduğundan dolayı eleştirmektedir. Araştırmacı, yaratılış ve ölüm sahnelerinin birbirleriyle kurulan paralellikten yola çıkarak "yaşam ve ölüm" ilişkisine değinir. Eastmond'un yorumlarına bakarak, kutuların bu dünyadaki

¹⁷⁶ 11. yüzyıla ait Laur.,cod. Plut. 5.38 no.lu el yazmasının üslup ve ikonografik özellikleriyle diğer Octateuchlardan ayrı tutulsa da, yaratılış siklusuna yer verdiği unutulmamalıdır.

¹⁷⁷ Konunun bir sonraki çalışmalara vesile olmasını temenni ediyoruz.

yaşama dair ders vermek yanında teolojik bir mesaj vermek amacıyla da üretilmiş olabilecekleri sonucu çıkmaktadır. Görüldüğü gibi, sayıca fazla olan bu iki ayrı grupta yer alan eserlerin üretilmelerinin nedeni net olarak bilinmemektedir. Bununla beraber Bizans toplumunda Yaratılış öyküsü ve onun sonuçlarıyla ilgilendikleri anlaşılmaktadır.

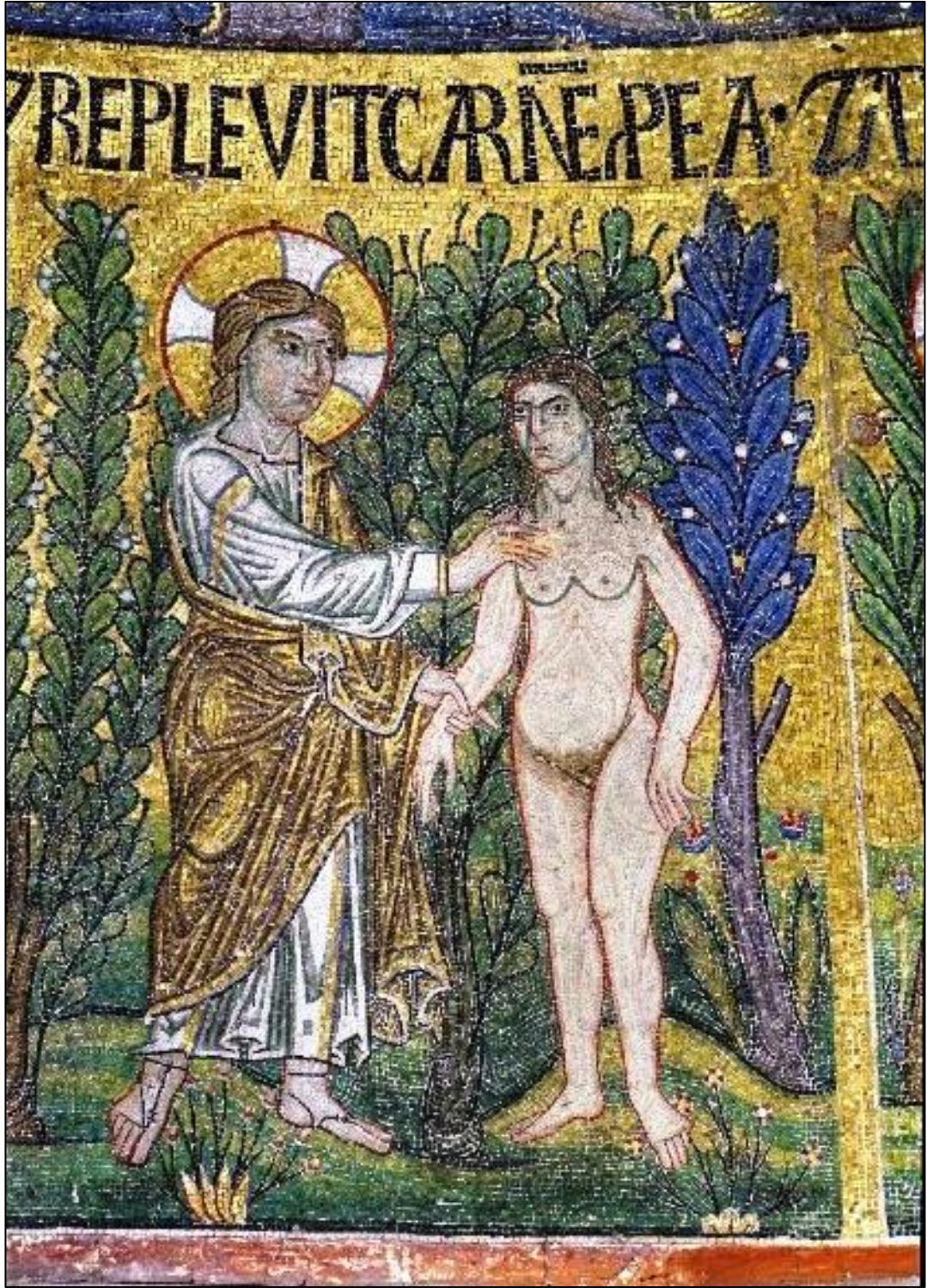
4.2. TASVİRLERİN CİNSEL KİMLİK KAVRAMI ETRAFINDA İNCELENMESİ

4.2.1. Havva'nın Yaratılış Sahneleri

Bizans Sanatında İkonoklasmsus sonrasında Yaratılış öyküsünü konu almış eserlerin birçoğunda, özellikle Octateuch el yazmalarında Havva'nın Yaratılış sahnelerinde ortak bir özellikle karşılaşmaktayız. Adem'in yan tarafından yükselen Havva'nın bedeninde kadın kimliğini belli edecek bir işaret bulunmamaktadır. Mevcut bilgilerimiz çerçevesinde İkonoklasmsus öncesinden Havva'nın yaratılışının konu alındığı bir tasvirle karşılaşmadığımız için konuyla ilgili net bir görüş bildirememekteyiz. Ancak Batı'ya baktığımızda, Cotton Genesis ailesine dahil en önemli eserlerden San Marco atrium mozaiklerinde ve Salerno fildişi levha gibi örneklerde karşımıza cinsel kimliği net bir biçimde belirgin bir Havva çıkmaktadır. İkonoklasmsus öncesinde sahnenin resimlendirildiği en önemli eserimiz olan Cotton Genesis'in orijinalinde tam olarak nasıl tasvir edildiği hakkında emin değiliz. Ancak Batı'da eserin kopyalarıyla karşılaştığımız örneklerden yola çıkarak el yazmasında da Havva'nın cinsel kimliğinin belirgin bir şekilde resmedilmiş olabileceğini düşünen araştırmacılar bulunmaktadır¹⁷⁸.

Bizans sanatında Adem ve Havva'nın Yaratılış siklusuna yer veren üç el yazmasındaki tasvirlerden Cotton Genesis'te Havva'nın yaratılışına ait sahne günümüzde yer almasa da, sahneyle ilgili San Marco'daki mozaikten yola çıkarak kısmen de olsa yorum yapabilmekteyiz. San Marco mozaiklerinden anlaşıldığı kadarıyla Cotton Genesis'te iki aşama halinde tasvir edilmiş olan sahnenin San Marco'daki tasvirinde Havva'nın kadınsı özelliklerinin vurgulandığı fark edilmektedir (Şekil 132).

¹⁷⁸ Örneğin M. Meyer Cotton Genesis resim ailesinde yer alan diğer örneklerdeki tasvirlerden yola çıkarak Cotton Genesis'te de Havva'nın cinselliğinin vurgulanmış olabileceğini düşünmektedir (Meyer, 2008, s. 245). Yazar ayrıca kendisiyle yaptığımız sözel görüşmede bu tahmine el yazmasındaki resim programına dahil diğer eserlerden yola çıkarak varmasının yanısıra, İkonoklasmsus öncesi Mısırlı fildişi örneklerde de karşılaşılan çıplak tanrıça ve diğer çıplak kadın figürlerinden ulaştığını ifade etmiştir.



Şekil 132: Havva'nın Yaratılışı (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

M. Meyer¹⁷⁹, Havva'nın çıplaklığının bir utanç kaynağı olarak mı yoksa Kristolojik *Oikonomia*'ya göre bir anlam mı ifade ettiğini tartıştığı makalesinde konuyu Bizans sanatında Havva'nın önemi açısından ele almaktadır¹⁸⁰. Meyer, konuya özellikle Octateuch el yazmalarında yer alan Havva'nın yaratılış tasvirleri etrafında yaklaşmaktadır. Yazar sahnelerin yer aldığı diğer eserleri de göz önünde bulundurarak tasvirlerin İkonoklasmos öncesi ve sonrasındaki ele alınış biçimindeki farkına değinir. Yazara göre, Bizans sanatının İkonoklasmos sonrasına ait eserleri olan Octateuch el yazmalarında cinsel unsurların olmayışı içinde bulunduğu dönemde değerlendirilmesi gereken bir özelliktir. San Marco'da gördüğümüz cinsel kimliği vurgulanmış Havva'nın Cotton Genesis'te de benzer şekilde tasvir edildiğinden yola çıkarak, İkonoklasmos sonrası üretilmiş Octateuchların Cotton Genesis gibi İkonoklasmos öncesine ait eserlerden ayrıldığını ifade etmektedir (Meyer, 2008, s. 245-246). Ancak biz, eseri içerisinde bulunan dönemde değerlendirilmesinin önemini de yadsınamamakla beraber, üretildiği çevrenin de bir o kadar önemli olduğunu düşünmekteyiz. Bu çerçevede, San Marco'daki cinsel kimliği ön plana çıkarılmış Havva figürünün (aynı zamanda Adem figürü) el yazmasından uyarlanarak bazı değişikliklere uğramış olabileceğini düşünmekteyiz.

Bunun yanında, yukarıda da değinildiği gibi sahnenin Cotton Genesis'te tam olarak nasıl tasvir edildiğini bilmemekteyiz. Ayrıca o dönemlerde yaratılış siklusuna yer veren ancak günümüze ulaşamamış başka örneklerin de olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durumda muhtemel sahnelerde Havva'nın nasıl tasvir edildiği hakkında çok fazla fikir yürütememekteyiz.

¹⁷⁹ Meyer'e çalışmamız boyunca bizimle fikir paylaşımında bulunduğu ve makalesini görselleriyle beraber bize gönderme inceliğinde bulunduğu için teşekkürlerimizi sunuyoruz.

¹⁸⁰ Yazarın bu kısa çalışması bize göre Havva'nın Bizans dünyasındaki yerini konumlandırmak açısından Bizans sanatında şimdiye kadarki yapılmış çalışmalar arasında atılan önemli ve farklı bir adımdır. Konuyla ilgili ayrıntı için bkz. Meyer, M. (2009). Eve's Nudity: A Sign of Shame or Precursor of Christological Economy. Katrin Kogman-Appel; Mati Meyer. (Ed.). *Between Judaism and Christianity: Art-historical essays in honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher* (243-58). Leiden: Brill.

Vienna Genesis'te günümüzde ilk minyatürlerin kaybolmuş olabileceği düşünüldüğünden, söz konusu sahne orijinalinde yer almış olsa bile bir fikir yürütememekteyiz. Oktateuch el yazmalarını incelediğimizde Yaratılış sahnelerinde Adem ve Havva'nın birbirlerinden çok farklı tasvir edilmediğini görmekteyiz. Tüm Oktateuchlarda Havva'nın yaratılışı (Tekvin 2:21-2:22) birbirine benzer şekilde resmedilmiştir. Solda yere oturmuş hayvanları isimlendiren Adem yer alırken, onun sağında sol elini çenesine dayayarak yere uzanmış uyuyan Adem'in sağ yanından Havva yükselir. Havva'nın eli kendisine gökten altın ışın saçan ve hayat nefesini veren Kutsal Ruh'a doğru uzanır. Havva'nın bedeninde cinsiyetini belli edecek bir belirti yoktur ve her iki figürün de yüz ifadeleri birbirine benzemektedir (Şekil 133)¹⁸¹.



Şekil 133: Havva'nın Yaratılışı (detay), Seraglio Oktateuchu, 12. Yüzyıl, fol. 42v (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 80).

¹⁸¹ Ayrıca bkz. Şekil 20, 64

Octateuch el yazmalarında Havva'nın Yaratılış sahnelerinde birbirlerine benzeyen ve cinsiyetleri belirgin olmayan Adem ve Havva'nın günah işlemeleriyle bu durumun değiştiğini görmekteyiz. Tanrı'nın öfkelenmesi ve çiftin Çıplaklıklarını Bilmeleri (Tekvin 3:7-8) sahnelerinde, daha önceki sahnelerde görmediğimiz bir şekilde Havva'nın kadınsı özellikleri ön plana çıkarılarak (Şekil 134-135) Havva Adem'den farklılaşmaktadır (Meyer, 2008, s. 247). İkilinin çıplaklıklarını bilerek utançlarını incir yapraklarıyla kapattıkları sahnede (Şekil 134) sahnenin solunda üzgün bakışlarıyla pişmanlığı fark edilen Havva uzun saçları ve göğüsleriyle Adem'den ayrılmaktadır.



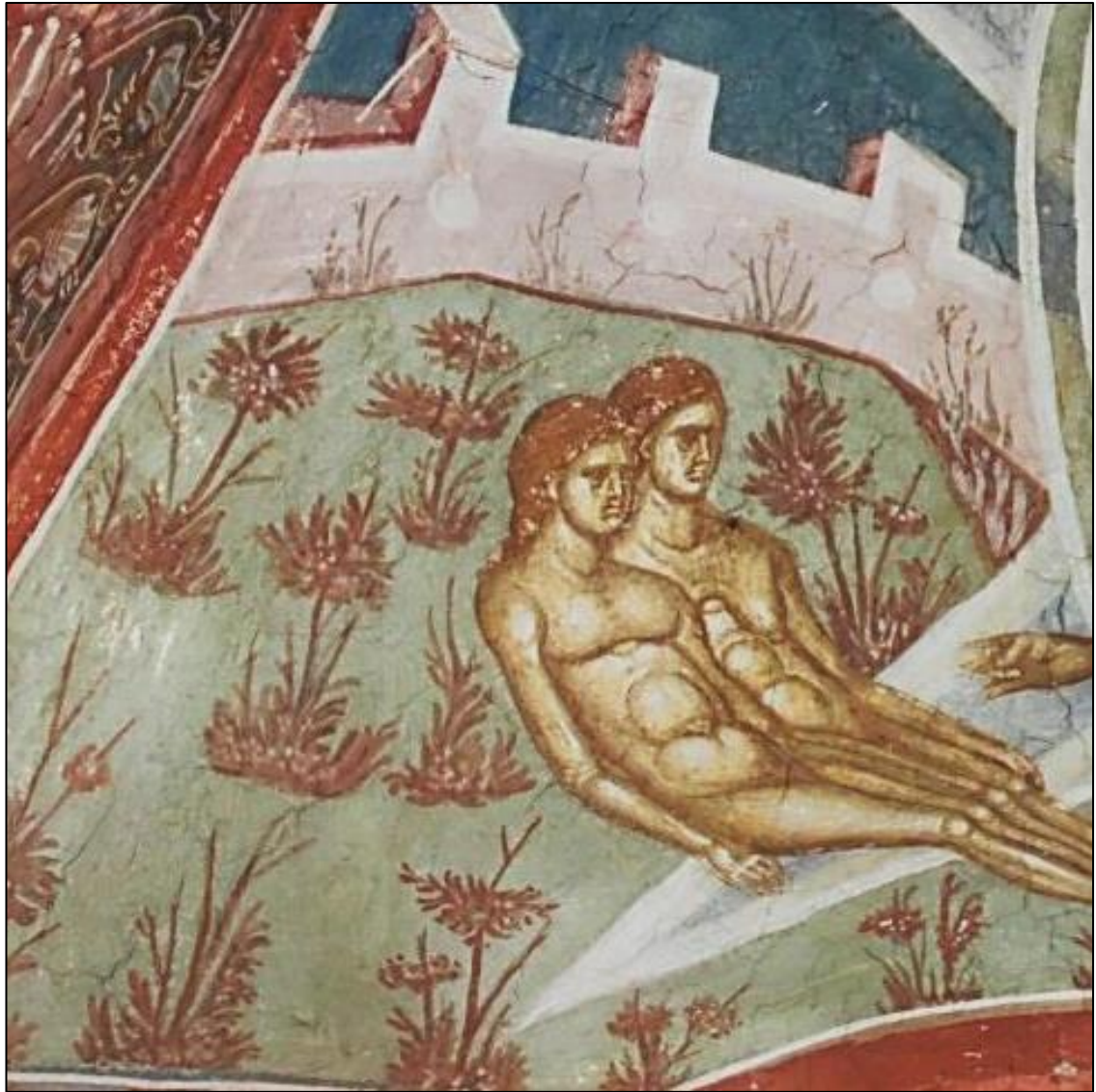
Şekil 134: Adem ve Havva'nın Çıplaklıklarını Bilmesi, Vatikan gr. 746 no.lu Octateuch, fol. 40v, 12. Yüzyıl, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (Weitzmann ve Bernabo, 1999, fig. 90).

Çiftin cezalandırılmalarının anlatıldığı sahnede Adem'in sağında duran Havva göğüsleri ve belirgin bir şekilde fark edilen uzun saçlarıyla, Havva'nın Yaratılışı sahnelerinden farklı bir şekilde Adem'den farklı bir cinsiyette olduğunu hissettirmektedir (Şekil 135).



Şekil 135: Adem ve Havva'nın Cezalandırılması ve Yılanın Lanetlenmesi (detay), Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 47r, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (© Topkapı Müzesi Arşivi, 2013).

Benzer şekilde Bizans fildişi kutularda da Havva yaratılırken cinsel kimliğinin çok fazla ön plana çıkarılmadığını görmekteyiz (Şekil 66-67). Decani Kilisesi'ndeki sahnede çiftin sahnenin sağı yerine solunda konumlanması, yaratılışın Adem'in sol tarafından ve Octateuch örnekleri gibi Kutsal Ruh'u temsil eden Tanrı'nın eli yerine Logos tarafından gerçekleşmesi gibi bazı farklılıklar bulunmaktadır. Ancak ikilinin birbirinden ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine çok benzediği ve Octateuchlarda gördüğümüz gibi bir bütün gibi göründükleri dikkatimizi çekmektedir (Şekil 136).

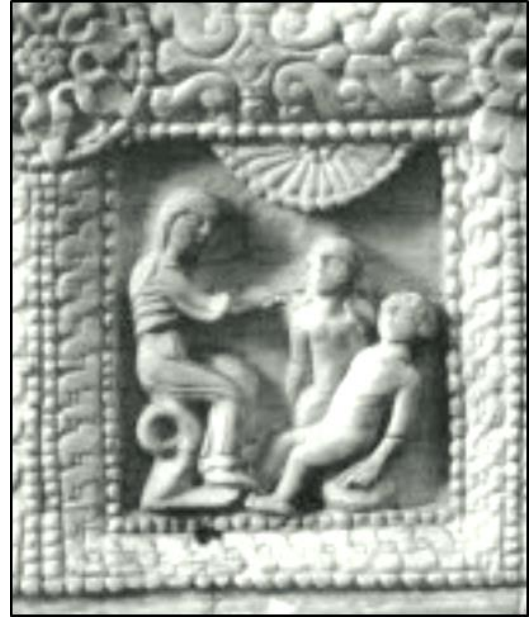


Şekil 136: Havva'nın Yaratılışı (detay), Decani Kilisesi Demetrios *Parekklesionu*, 1338-1347, Metohija (Branislav Cvetkovic arşivi, 2000).

Örneklerimize Batı'dan birkaç eserle devam ettiğimizde durumun biraz daha farklı olduğunu görmekteyiz. Millstatt Genesis'te Yaratılış sahnesinde Havva'nın yalnızca başı ve boynu görünüyör olmasına karşın kadın olduğu ve Adem'den kolayca ayırt edildiği görünmektedir (Şekil 137). Yaratılışın ilk gününden başlayarak Adem ve Havva'nın Cennet'ten kovuluşuna kadarki öykünün tasvir edildiği Berlin fildişi levhada Havva'nın yaratılış sahnesinde vücut hatları ve göğüsleri belirgindir (Şekil 138). Cotton Genesis resim grubundan gelen bir başka örnek olan Salerno fildişi panelde (Şekil 139) ilginç bir biçimde ağaçta gerçekleşen Yaratılış'ta Havva yine Adem'den oldukça farklı görünmektedir. Hortus Deliciarum'da ise sıra dışı bir yaratılış tasviri vardır (Şekil 140). Tanrı beline kadarki kısmını yaratmış olduğu Havva'yı elinde tutarak kutsarken, Havva ona yakarır şekilde iki kolunu açmış, Adem ise diğer pek çok tasvirde de gördüğümüz gibi yere uzanmış uyumaktadır.



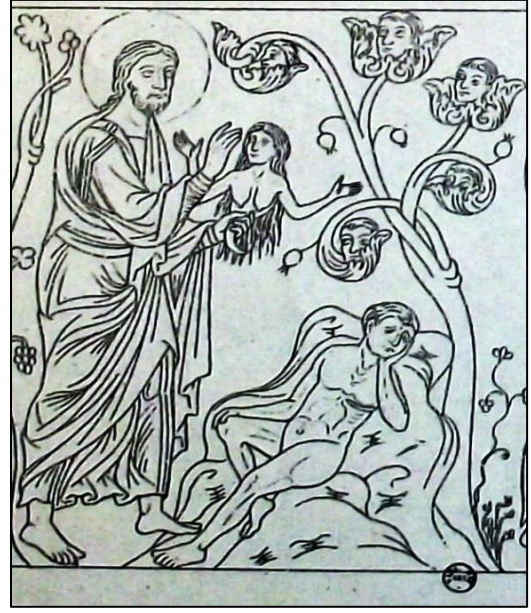
Şekil 137: Havva'nın Yaratılışı, Millstatt Genesis, Klagenfurt, Museen. Cod. 6, 19, fol. 9v, 12. Yüzyıl (Kessler, 1971, s. 148, fig. 10).



Şekil 138: Havva'nın Yaratılışı, Berlin Fildişi Levha, Berlin-Dahlem, Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, 11. Yüzyıl (Kessler, 1966, s. 69, fig. 2).



Şekil 139: Havva'nın Yaratılışı (detay), Salerno *Paliotto*, Fildişi Panel, 11. Yüzyıl Salerno Kathedrali, Salerno (Kessler, 1966, s. 87, fig. 22).



Şekil 140: Havva'nın Yaratılışı (detay), Hortus Deliciarum, fol. 17r, 12. Yüzyıl, Strasbourg, Bibliothèque de la Ville (Green, 1955, lev. LIV, 1).

Yukarıda bahsettiğimiz durumun görüldüğü pek çok tasvir Batı'da yer almakla beraber, Bizans sanatındaki örneklerle arasındaki bazı farklılıklara işaret etmek açısından verdiğimiz birkaç örneğin yeterli olduğunu düşünmekteyiz.

T. F. Mathews, *Octateuch* el yazmalarında yer alan Havva'nın Yaratılış sahneleri eşliğinde Bizans'ın kadına karşı bakış açısından ve sahnelerin ve onların kaynağını aldığı metnin (Tekvin 2:21-23) Bizans açısından önemine değinmektedir (Mathews, 1998, s. 146-147). Yazar, kadının ortaya çıkışını, yani Havva'nın Yaratılışı'nı konu alan metin ve ona eşlik eden tasvirlerin Bizans'ta cinsiyetler arasındaki ilişkiyle ilgili kuramlar geliştirmek açısından büyük öneme sahip olduğundan bahsetmektedir. Bizans'ta kadınlara tahsis edilen rol genel olarak erkeğe yardımcı ve destek olmaktı. Ancak aynı zamanda kadınlar, özellikle de Komnenos Dönemi'nde mülkiyet ve yasal haklardan da önemli ölçüde yararlanmakta, bunlar da onları toplumda kayda değer bir şekilde güçlü kılmaktaydı. Hem erkeğe bağlı oluşu hem de onunla eşit olmak zorunluluğu Yaratılış metninde onun Adem'den doğması hadisesi etrafında tartışılmıştır. Açıklamaları *Octateuch* metnine eşlik eden Gazalı Prokopios (MS. 465-

528) tarafından sentezlenen Yaratılış metniyle ilgili Bizans’a ait yorumlar, kadınlara pozitif bir şekilde yaklaşmaktadır. Bizans’ın Yaratılış öyküsüne ilişkin yorumlarında, kadınların erkek tarafından değil, erkek için yaratıldığı; kadının fiziksel olarak erkekten daha güçsüz olabileceği ancak Tanrı’nın gözünde akıl ve doğası bakımından eşit olduğu şeklinde açıklamalar yer almaktadır. Tanrı’nın Havva’yı toprak yerine Adem’in kaburga kemiğinden yapmasının, erkeğin içine kadına karşı doğal bir yakınlık aşılama amacıyla olduğu şeklinde yorumlar yapılmaktadır. Yorumlara göre, Tanrı Adem’e vahyi alsın diye bir çeşit kendinden geçme hali şeklindeki derin bir uyku getirmiş ve uyandığında Adem, “şimdi bu benim kemiklerimden kemik, ve etimden ettir” demiştir. Adem’in uykusu, yan tarafından “yeni bir yaşam” doğan ikinci Adem olan İsa’nın ölümüne benzetilmiştir (Mathews, 1998, s. 146-147).

Bizans sanatında Havva’nın Yaratılış sahneleri incelendiğinde Havva tasvirlerinin birtakım noktalarla Batı sanatından ayrıldığı dikkat çekmektedir. Çalışmamızın ikinci bölümünde Doğulu din adamlarının *Septuagint* metni etrafında yaptıkları bazı yorumlara değinmiştik. Yorumlarda kadın ve erkeğin yaratılışında birbirlerinden farklılıklarından çok benzerliklerine işaret edildiğini görmüştük. Doğulu kilise babaları başlangıçta kadın ve erkeğin cinsiyet farkı olmadan yaratıldığını ve günah eyleminden sonra ölümle beraber cinsiyet farkının da geldiğini söylerken, Batı’nın en önemli ve etkili din adamlarından Augustinus’a göre Adem ve Havva başlangıçtan beri farklı vücut ve cinsiyetlerdi. Ayrıca kadın ve erkeğin yaratılışına dair belki de en önemli ve kritik nokta, yine Augustinus tarafından geliştirilen bir düşünceye göre, Havva’nın henüz günah işlemeyen önce de zayıf karakterli olduğuydu. Kısacası, Batılı Augustinus ile Doğulu Misisli Theodore, Ioannes Chrysostomos ve Nyssalı Gregorios gibi din adamlarının kadının ve erkeğin yaratılışıyla ilgili yaptıkları yorumlarına baktığımızda, Doğu’da hâkim olan düşüncenin Batı’da olduğundan daha pozitif olduğunu görmekteyiz.

İncelemiş olduğumuz Bizans sanatına ait eserlerde, “Yaratılış siklusunu anlatan metinler arasında geçen tefsir metinler” olarak ifade edebileceğimiz “*catenalar*”ın etkisi hissedilmektedir. Söz konusu metinler Havva’dan lanetli ve günahkâr varlık olarak bahsetmemektedir. O dünyaya yeni nesli getirmektedir. Çiftin Çıplaklıklarını Bilmesi ve Cezalandırılmasının görüldüğü tasvirlerde Havva’nın kadınsılığının ön planda olması,

cezasının annelik ve dolayısıyla kadınlıkla ilgili olmasıyla açıklanabilir. Gökten saçılan ışınlarla iletilen “zahmetini ve gebeliğini ziyadesiyle çoğaltacağım” mesajıyla birlikte Havva tam olarak kadın olmuştur diyebiliriz (Meyer, 2008, s. 253). Havva aynı zamanda *Ekklesia*’yı temsil ettiğinden, Havva’nın “yeni çıplaklığı”yla birlikte sanatçının Meryem’ e dair tipolojik anneliğe gönderme yapmak niyetinde olduğu düşünülmektedir. Misisli Theodore “ilahi lütuf” vasıtasıyla Havva’ya “yaşayan tüm canlıların annesi” olma misyonunun bahşedildiğinden bahsederek Hristiyan *oikonomias*ında Havva’nın pozitif rolünü onaylamaktadır. Bir başka ifadeyle, Bizans sanatında Havva cinsel kimliği ön plana çıkacak bir şekilde tasvir edilse bile bu onun kadın olduğundan dolayı suçlanması anlamına gelmemekte, kadınsılık bir günah unsuru olarak kabul edilmemektedir. Bizanslı teologlar daha çok onun kadınsılığını annelik durumu ile özdeşleştirmişler, ona pozitif bir anlam yüklemişlerdir. Havva’nın çıplaklığına Batı’da olduğu gibi ayıplayan, aşağılayıcı bir tavırla değil, tam tersine övgüyle yaklaşmıştır (Meyer, 2008, s. 253-254).

Yukarda kısaca hatırladığımız, kadın ve erkeğin yaratılışına dair kilise babaları tarafından getirilen yorumların başta Octateuch el yazmaları olmak üzere bazı tasvirlerle örtüştüğünü görmekteyiz. Havva yaratılırken henüz günah işlenmediğinden, Nyssalı Gregorios’un da ifade ettiği gibi çift meleksi varlıklar konumundadır. Cinsel kimlikleriyle ön planda olmayıp birbiriyle bir bütün gibi görünmektedirler.

Özetlemek gerekirse, Bizanslı din adamlarının yorumlarının sanat eserleri üzerinde etkili olabileceği düşünülmektedir. Bizanslı sanatçıların kutsal metinden ziyade, kadının erkeğe benzer şekilde ve eşit olarak yaratılışını ele alan tefsirlerden etkilendiği anlaşılmaktadır. Bunu ise, melek gibi, birbirine benzeyen ve cinsel kimlikleri olmayan fiziksel özelliklerdeki tasvirleriyle göstermiştir. Ayrıca, tıpkı Bizans eserlerinde kilise babalarının yorumlarının etkili olabileceği gibi, Batı’daki tasvirlerde de Augustinus’un yorumlarının etkili olmuş olabileceğini düşünmekteyiz.

Aşağıda, bazı feminist yazarlar tarafından Yaratılış öyküsünün çözümlenmesine yer verilmiştir. Bunların Bizans’ta karşılaştığımız yorumlarla ilginç bir biçimde birçok noktada kesiştiği gözlemlenmiştir.

Çiftin Yaratılış öyküsüne ilişkin tasvir ve yorumların Tekvin 2:4'ten başlayarak anlatılması özellikle feminist araştırmacılarca tepkiyle karşılanmış ve bu konuda kısıtlı da olsa birtakım çalışmalar yapılmıştır. Modern çağda yapılan araştırmalarla birlikte Havva üzerinde oluşan olumsuz imaj sorgulanmış ve konu üzerinde bazı çalışmalar kaleme alınmıştır. Feminist grupta yer alan bu araştırmacılar yaratılış doktrinin şimdiye kadar yapılan geleneksel yollarla açıklanmasına karşı çıkmaktadırlar. Onlara göre, var olan gelenek toplumda misojinik eğilimlerin önünü açmakta ve erkeğin toplumda kadınlara karşı olan rollerini desteklemektedir.

İlk olarak 19. yüzyılda Amerika'dan yayılan ve “ilk dalga” olarak da adlandırılan feminist hareketleriyle beraber Kitabı Mukaddes tefsirine ilgi artmış ve konu üzerinde özellikle kadın araştırmacılar tarafından eleştirel çalışmalar yapılmıştır (Meyers, 2001, s. 80). 1960'lı yıllarda tekrar yayılan ve “ikinci dalga” olarak yorumlanan Kadın Özgürlükleri Hareketleri'yle beraber kadının toplumdaki rolü sorgulanmış ve feminist teoloji bu hareketlerle birlikte gelişen çalışmalardan biri olmuştur¹⁸². Yaratılış öyküsünün 2. ve 3. Bölümlerinin ataerkil bir bakış açısıyla ele alınarak erkek egemen bir toplum yarattığı düşünülmüş ve öykünün yeniden gözden geçirilmesi gerektiğinden yola çıkılarak feminist İncil çalışmaları hız kazanmıştır (Meyers, 2001, s. 80). Bunun yanında, Ortaçağ boyunca hüküm sürmüş olan Havva üzerinden kadına yapılan ağır ithamlar modern çağda da devam etmiştir. Örneğin 19.yüzyılda John Peter Lange Havva'dan “şeytanlık ve kandırmaca” sözcüklerini kullanarak, Phineas Camp Headley “Havva Adem'i hoş görünümlü meyveden yemesi için zorladı” ve Louis Ginzberg rabbinik geleneğe atıfta bulunarak “Adem'e uğursuz adımı attırmak için Havva'nın ağlaması ve üzüntü çekmesi gerekti” şeklinde bahseder (Higgins, 1976, s. 640). 20. Yüzyıla geldiğimizde de benzer yargılarla karşılaşmaktayız. Paul Ricoeur tüm hikâyede çok eril bir kızgınlığın belirtileri olduğunu ve Havva'nın zayıflığı temsil ettiğini, John L. Mckenzie Havva'nın ahlaki zayıflığını cinsel cazibesiyle ilişkilendirerek cazibesinin hem kadınları hem erkekleri felakete götürdüğünü belirtirken, Umberto Cassuto yılan ve kadını birbiriyle ilişkilendirerek “yılanın kurnazlığı gerçekte kadının kurnazlığıdır” der

¹⁸² Kadın özgürlük hareketleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Freeman, J. (1973). The Origins of the Women's Liberation Movement. *American Journal of Sociology*, 78(4), 92-811.

(Trible, 1973, s. 39). Gerhard von Rad ise Tekvin 3:6'yı ele alarak "kandırılarak kötü yola sevk edilmiş olan kişi şimdi baştan çıkarandır" der (Higgins, 1976, s. 639).

P. Trible, Eski Ahit'teki Yaratılış öyküsünü feminist bir yaklaşımla inceleyerek feminist teoloji gelişimine büyük katkıda bulunmuştur¹⁸³. Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünü farklı bir gözle inceleyen Trible, metin içindeki bazı ince detayları açıklığa kavuşturarak kadını ikinci plana atan algıyı değiştirme gayreti içinde olmuştur. Trible, diğer önemli feminist araştırmacılardan Kate Millett ve Mary Daly gibi Yaratılış öyküsünde erkek egemen bir algının hâkim olduğunu düşünerek öyküyü tamamen reddetmektense, öyküyü tekrar ve farklı bir açıyla değerlendirmekten yanadır. Millett, metni dünyadaki tüm sorunları kadınlara yükleyen bir efsane olarak, Daly ise kötücül bir kadın-erkek ilişkisi öngören ve kadın üstünde baskı kuran ataerkil bir hikâye şeklinde yorumlamaktadır (Trible, 1973, s. 30)¹⁸⁴.

Araştırmacı öncelikle Yaratılış öyküsünün ikinci anlatımına göre ilk olarak erkeğin yaratıldığı bilgisini sorgular. Ona göre en çok dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi 'adham' sözcüğüdür. Sözcük karışıklığa ve öykünün akışında farklı yorumlar oluşmasına neden olmuştur. Bir taraftan Tekvin 2:7'de bahsedilen 'adham' ilk yaratılan varlık olan erkektir. Tanrı, erkeğe atfedilen toprağı sürmek ve beklemek işini yapması için erkeği bahçeye koymuştur. Diğer yandan 'adham' insan için kullanılan genel bir isimdir (Trible, 1973, s. 35; Meyers, 2001, s. 80). Tanrı 'adhama' iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyi yasakladığında (Tekvin 2:16-17) aslında hem erkeğe hem de kadına hitap etmektedir. Kadın ve erkeğin farklılaştığı ana kadar (Tekvin 2:21-23) sözcük iki cinsiyeti de kapsamaktadır. Bu kapsamda, bahsedilen kişinin henüz bir cinsiyeti olmadığını, cinsiyetin daha sonra yaratıldığını ve dolayısıyla erkeğin önce yaratıldığına dair bir bilgi olmadığı sonucuna varır (Trible, 1973, s. 35).

¹⁸³ Araştırmacının konuyla ilgili olarak yaptığı en dikkat çeken çalışmaları için bkz. Trible, P. (1973a). Eve and Adam: Genesis 2-3 Reread. *Andover Newton Quarterly* 13; Trible, P. (1973b). Depatriarchalizing in Biblical Interpretation. *Journal of the American Academy of Religion*, 41(1), 30-48; Trible, P. (1978). *God and the Rhetoric of Sexuality*. Philadelphia: Fortress Press.

¹⁸⁴ Trible çalışmasında Kadın Özgürlüğü Hareketleri'ne gönderme yaparak örgütlenmeyi bazı noktalardan eleştirir. Ona göre yapılan hata şudur: Kadın Hareketleri'nin içinde yer alan feministler Yaratılış öyküsünü çok hafife almaktadır ve tamamen reddetmemektedir. Öyküyü reddetmek erkeklerin öykü üzerindeki şovenist yorumlarını kabul etmek anlamına gelmekte, böylece erkeklerin egemenlik alanları ironik bir biçimde genişlemiş olmaktadır. Yazar metnin olduğu toplumda erkeklerin baskın olduğu, kadınlara düşmanlık güden bir dini anlayış olduğu gerçeğini bilmekle beraber, öykünün bambaşka bir gözle ve dikkatlice yorumlanmasının faydalı olabileceğini önermektedir (Trible, 1973, s. 31).

M. Bal'ın Yaratılış öyküsünün çözümlemesini ele aldığı ve Paulus'un Mektupları'ndaki ifadeleri eleştirdiği makalesinde de benzer tutum karşımıza çıkmaktadır¹⁸⁵. Bal, öncelikle erkeğin kadından önce yaratıldığı bilgisi ve bunun sonucu geliştirilen üstünlük sıralamasını sorgular. Kadının erkeğin kaburgasından yaratılarak ona bağlı, muhtaç ve aciz bir varlık gibi algılanışına karşı çıkar. Ona göre de kadın yaratılmadan önce, her ne kadar bir erkekten bahsediliyor gibi görünse de, o kişinin ismi ya da cinsiyetine yönelik bir ifade yer almamakta (Tekvin 2:7-2:20), İbranice Tevrat'ta ondan "dünyasal varlık" şeklinde bahsedilmektedir. Tanrı Yehova'nın¹⁸⁶ nefesini üflemesiyle bu "dünyasal varlık" yaşayan bir varlık olmuştur. Topraktan "yapıldığı" ifadesini de göz önünde bulundurduğumuzda bu varlığın bir birey olmaktan ziyade henüz tam olarak gerçekleşmemiş olan bir tür olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Henüz belli bir ismi ve özelliği bulunmamaktadır. Bu noktadan bakıldığında bahsedilen varlığın kesin olarak erkek olmadığı yorumu çıkmaktadır (Bal, 1985, s. 24-26).

Trible ayrıca, kadının erkeğin kaburgasından yaratılmasının (Tekvin 2:21-22) kadını erkekten daha düşük seviyede gösteren bir durum olarak yorumlanmasına karşı çıkmaktadır. Ona göre Tanrı tıpkı erkeği yarattığı gibi kadını da yaratmıştır. Kadının yaratılmasında erkeğin herhangi bir müdahalesi olmamıştır; erkek tam tersine pasiftir, uyumaktadır. İkisinin de yaratılma sırasında ilahi bir güç vardır. Erkek topraktan, kadın kemikten yaratılmış olup, ikisinin de yaratılışında bir hammadde kullanılmıştır. Kadının erkeğin kaburgasından yaratılmasını kadın için bir düşüklük olarak görmek ve kadını "erkeğin kaburgası" olarak düşünmek metni yanlış anlamaktır. Kemik erkekten alınmasıyla süreç tamamlanmamış olup kadının yaratılması ilahi bir eylemden sonra gerçekleşmektedir. Öyküde geçen kaburganın üstünlük ya da düşüklükle ilgisi yoktur. Üstünlük, güç, baskınlık ve enerji gibi tanımlar öyküde erkeğin ayırt edici özellikleri değildir (Trible, 1973, s. 37).

Ayrıca bazı araştırmacılar "kaburga" sözcüğü üzerinde durarak Tanrı'nın kadını erkeğin kaburgasından yaratması öyküsüyle ilgili birtakım farklı yorumlar geliştirilmiştir. Onlara göre aslında öyküde anlatılmak istenen yaratılışın kaburgadan değil böğürden gerçekleştiğidir. Bu da ters bir mantıkla ve üstü kapalı olarak doğum işlevinin

¹⁸⁵ Araştırmacı çalışmasını feminist bir bakış açısıyla ele almadığını, tamamen ideolojik olarak yaratılan bir efsanenin temelindeki düşünceye işaret etmek istediğini belirtir (Bal, 1985, s. 22).

¹⁸⁶ Yaratılış'ın ikinci anlatımında yer alan Tanrı ifadesidir.

gerçekleştiği rahme işaret etmektedir¹⁸⁷. Bundan çok farklı diğer bir yoruma göre ise bu anlatım bir Sümer efsanesinden gelmektedir. Cennette yaşayan Enki'nin kaburgasından tanrıça Enki-ti yaratılmıştır. *Ti*, hem kaburga hem de “yaşam veren” anlamına gelmektedir. Böyle bir bağlantının kurulmuş olabileceği ve Tekvin 3:20'de yer alan “tüm yaşayanların annesi” ifadesinin bu kelimeyle ilgisi olabileceği tartışılmıştır. Böylece kadının erkeğin kaburgasından yaratıldığı ve ondan daha düşük düzeyde ve konumda olduğu yorumu bertaraf edilmeye çalışılmıştır. Hatta bir adım daha ileri gidilerek kadının ilk insan gibi çamur ya da topraktan değil, daha önce nefesle zenginleştirilmiş et ve kemikten yapılmasının onun daha üstün bile olabileceğini gösterebilmektedir (Bal, 1985, s. 27).

Kadının yaratılıştaki sıralaması, yani erkek, bahçe, ağaç ve hayvanlardan sonra oluşu bazı yorumcuların kadının erkeğe bağlı aciz bir varlık olarak düşünmelerine neden olmuştur. Böyle düşünenler, kadın ve erkeğin yaratılışını birbirinden farklı olarak ele alan iki anlatımı karşılaştırmıştır: kadının daha sonra yaratıldığı ifadesi yer alan Yehova'ya ait olan metin ve Rahipler tarafından yazıldığı düşünülen, kadın ve erkeğin aynı anda yaratıldığı ifade edilen Tekvin 1:27'deki anlatım. Onlara göre, din adamları iki cinsiyeti eşit olarak algılamak, Yehova, kadını ikinci planda, aciz ve muhtaç olarak yaratmıştır. Ancak Tribble en son olanın aynı zamanda en üstün özelliklerde olabileceği fikrini ortaya atarak yapılan değerlendirmelere karşıt bir görüş geliştirmektedir (Tribble, 1973, s. 35-36).

Üstünlük sıralamasını bir kenara bırakıp meseleye eşitlik yönünden bakacak olursak Tekvin 2:23'de geçen şu bapı iyi incelemek gerekecektir: “Şimdi bu benim kemiklerimden kemik, etimden ettir; buna Nisa ('ishshah) denilecek çünkü o insandan ('ish) alındı”. Anlatımdan, Havva'nın yaratılışında bahsedilen kemiğin eşitlik ifade ettiği sonucuna varılmaktadır. Ayrıca bap, kadın ve erkek arasındaki hem benzerliğe hem de farklılığa işaret etmektedir. Baptan önce erkek için spesifik bir sözcük kullanılmayıp, yalnızca *'adham* kullanılmıştı. Kadın yaratılmadan önce dünyasal bir varlık olarak tanıtılan kişi kadının ortaya çıkmasıyla beraber artık erkek (*'ish*) olarak geçmektedir. Dünyasal varlık “farklılaşmamış” durumundan çıkarak artık bir cinsiyet olarak “farklılaşmıştır”. Buradan hareketle kadının yaratılışı ile birlikte erkek tam olarak

¹⁸⁷ Yazara göre bahsedilen insanın henüz cinsel bir kimliği olmadığı fikri göz önünde bulundurulduğunda çok da olanaksız görünmemektedir (Bal, 1985, s. 27).

yaratılmış oldu şeklinde bir yorum yapılabilmektedir (Trible, 1973, s. 37; Bal, 1985, s. 27). Ayrıca 2:22'deki ifadenin etkisiyle¹⁸⁸ kadın ve erkeğin yaratılma sırasına çok aykırı olarak kadının esasında daha önce oluştuğu¹⁸⁹ da öne sürülmektedir. Bu düşünceye göre semiyotik açıdan ilk olarak kadın, daha sonra erkek oluşturulmuştur (Bal, 1985, s. 27).

Adem'in Havva'ya "kadın" (Nisa) denilecek diyerek bu durumun onun kadından daha güçlü olduğu anlamına geldiği yorumlarına karşılık olarak Trible okuyucudan metne bir kez daha göz atmasını ister. Metinde "çağırarak, demek" anlamlarını vermek için kullanılan *qara* fiilinin isimlendirmek gibi bir anlam ihtiva etmediğine dikkat çeker¹⁹⁰. Ayrıca burada şahsa ait özel bir isimden değil, genel bir isimden bahsedilmektedir. Adem ona "kadın" demekle onu isimlendirmiş olmamış, kendine eş bulmuştur¹⁹¹. Kadın ve erkek birbirine eşittir ve biri birinin üzerinde herhangi bir yetkiye sahip değildir (Trible, 1973, s. 38).

Modern çağda feminist yazarlar tarafından kaleme alınmış çalışmalarda gördüğümüz, kadın ve erkeğin birbirine yaratılışta eşit olduğu, ya da en azından kadının ikinci plana atılmaması gerektiği düşüncesinin Bizans dünyasında da benzer şekilde karşımıza çıktığını görmekteyiz. Yazarların kimi zaman bir adım daha giderek kadının daha önce yaratılmış olabileceği veya erkekten daha üstün olabileceği yönünde fikirler ileri sürdüğü de gözlenmektedir¹⁹². Ancak genel olarak, yaratılışa ilişkin yorumlarıyla 4. yüzyıldan başlayarak Bizans'ı etkilemiş bazı teologların¹⁹³ ilginç bir şekilde 20. yüzyıl feminist yazılarıyla örtüştüğü fark edilmektedir. Ayrıca yukarda örnek verdiğimiz

¹⁸⁸ Tanrı'nın kaburga kemiğinden kadını oluşturduğu kişinin cinsiyetini belirten sözcük yerine insan anlamına gelebilecek "dünyasal varlık" ifadesi kullanılmışken, yeni yaratılan kişi "kadın" olarak yer almaktadır (Bal, 1985, s. 27).

¹⁸⁹ "oluşmak, oluşturmak" (*form*) sözcükleri, Yehova Tanrı'sının bir çömlekçi gibi algılanması, dolayısıyla varlıkları oluşturduğu şeklindeki yorumdan dolayı kullanılmaktadır.

¹⁹⁰ Kitaptan farklı baplardan örneklerde ise (örn. Tekvin 4) "isimlendirmek" anlamına gelen ifadeler rastlanır. Örneklerde fiilden sonra isim vermek anlamına gelen bir nesne de (isim) kullanılmışken (İng. "call" ve "name" kullanmak gibi), Adem'in Havva için kullandığı ifadede böyle bir durum yoktur. Örneklerle baktığımızda durum daha iyi anlaşılacaktır: "Cain built a city and *called* the *name* of the city after the *name* of his son Enoch (v. 17)". "And Adam knew his wife again, and she bore a son and *called* his *name* Seth (v. 25)". "To Seth also a son was born and he *called* his *name* Enoch (v. 26a)". "At that time men began to *call* upon the *name* of the Lord (v. 26b)". (Trible, 1973, s. 38).

¹⁹¹ Ancak öykünün sonunda çiftin günah işlemesinden sonra Adem'in bu kez kadına Havva ismini verdiğini görmekteyiz (Tekvin 3:20). Yazar bunu günahın bir sonucu olarak değerlendirir (Trible, 1973, s. 41).

¹⁹² Bunun tepkisellik sonucu yapılmış olabileceğini düşünmekteyiz.

¹⁹³ Bu noktada, daha önce değindiğimiz, Misisli Theodore'un (MS. 350-428) düşünceleri örnek verilebilir.

Bizans sanatından örneklerin (Şekil 133, 136) feminist yazarların savunduğu fikre ters düşmediği dikkatimizi çekmektedir.

4.2.2. İlk Günah ve Düşüş

Adem ve Havva'nın Düşüş'ü Erken Hristiyan döneminden itibaren tasvir edilmiştir ancak çoğunluğu birbirine benzer ve şematik üslupta, sembolik ve aynı işleve hizmet etmek amacıyla tasvir edilmiştir. Dolayısıyla bu başlık altında onları değerlendirmiyoruz.

Bizans Sanatı'nda Viyana Genesis, fildişi kutu ve paneller, Octateuch el yazmaları, bazı *homilye* kopyalarında, Ayasofya ve Decani Kilisesi'nde yer alan sahnedeki tasvirlerin çoğunda birbirine yakın özellikler görmekteyiz. Tasvirlerde Havva'nın ikna ediciliğine dair bir işarete rastlamamaktayız. Birbirlerine yakın ve benzer özelliklerde tasvir edilmiş olan çift suçu birlikte işliyor izlenimi yaratmaktadır¹⁹⁴. Ancak Batı sanatından örneklerde farklı uygulamalara karşılaşmaktayız. Bunların başında Hildesheim Katedrali'nin bronz kapısında ve orijinalinde St. Lazarus Katedrali'nin kuzey portalinde bulunan sahne gelmektedir (Şekil 86-87). Her iki sahnede de kadınsılığı son derece ön plana çıkarılmış bir Havva tasviri dikkat çeker. Cinsel kimliği ön planda tutulmuş Havva figürü izleyicide Düşüş hadisesine onun cinselliğinin neden olduğu izlenimini vermektedir. Hildesheim örneğinde Bizans sanatındaki sahnelerde birbirlerine yakın figürlerden çok farklı bir tasvir vardır. Havva bir eliyle meyveyi koparıp Adem'e doğru uzatırken, sol eliyle önceden kopardığı meyveyi tutmaktadır. Burada ilginç bir durum oluşmakta, Havva'nın sağ göğsü ile elinde tuttuğu elma¹⁹⁵ iç içe geçmektedir. Ayrıca Havva'nın kıvrılan vücuduyla dönerek Adem'e bakması ve sahnenin diğer yönünde olan yılanı doğru gidiyor olması onun "baştan çıkarıcı" karakterini göstermektedir. Tasvirle Havva'nın ilk günah hadisesinde asıl suçlu olan olduğu mesajı verilmektedir.

¹⁹⁴ Ancak sahne Atina gr. 211 no. lu el yazmasında Bizans sanatında şimdiye kadar rastlamadığımız bir üslup ve ikonografiyle karşımıza çıkar. Ortadaki metnin iki yanında, sayfa kenarında resmedilmiş olan çift karşılıklı ellerini uzatarak birbirine bakmaktadır. Birbirine oldukça mesafeli çiftin cinsel kimliklerinin de vurgulandığı fark edilmektedir. Bkz. Şekil 94.

¹⁹⁵ Batı sanatında yasaklanan meyvenin çoğu kez elma olarak tasvir edildiğine değinmiştik. Bkz. s. 122, dipn. 128.

St. Lazarus Katedrali'ne ait Autun-Musee Rolin'de bulunan rölyefte yerde uzanmış vaziyette tasvir edilmiş Havva sıra dışı bir tablo çizmektedir (Şekil 141). Kadınsılığı vurgulanmış ve günaha teşvik eden bir kadın tasviri ile 11-12. yüzyıllardaki reform hareketleri için zemin hazırlandığı düşünülmektedir. Reformla erkekler kadın düşmanlığına ve dini bekârlığa teşvik edilmişti (Petzold, 1995, s. 125)¹⁹⁶. Havva'nın bu duruşuyla Tanrı'nın onu cezalandırmasının anlatıldığını düşünen bazı araştırmacılar vardır. Onlara göre Tanrı Havva'yı cezalandırmış ve yılan gibi karnının üzerinde sürünmeye sevk etmiştir (Petzold, 1995, s. 125)¹⁹⁷.



Şekil 141: Düşüş Sahnesinden Kalan Havva Figürü (detay), 1280, Autun, Musée Rolin (Petzold, 1995, s. 125, fig. 93).

¹⁹⁶ Aynı durum Hildesheim konusu için de sözkonusu olup, biraz daha ayrıntılı bahsedilmiştir. Bkz. s. 232, dipn. 249.

¹⁹⁷ Sahnenin yalnızca Havva figüründen oluştuğu düşünüldüğünde bu durum anlaşılabilir. Ancak sahnenin günümüzde bulunmayan kısmında Adem'in de, muhtemelen aynı pozisyonda olduğu göz önünde bulundurulduğunda yorumun çok yerinde olduğu söylenemez. Rölyefte Adem'in de olduğu bilgisi için bkz. (Werckmeister, 1972, s. 1-2).

Cotton Genesis grubunda yer alan sahnelerden başta San Marco atrium mozağindeki sahne olmak üzere, Havva'nın ilk günah olayındaki rolü olumsuz bir şekilde yansıtılmıştır. Havva'nın yılanla ilişkilendirilmesi, yasağa karşı gelirken Adem'den farklı yönde tasvir edilerek olaydaki aktif rolü gibi bazı detaylardan tezimizin bir önceki bölümünde bahsedilmişti. Havva'nın eliyle Adem'in ağzına doğru meyveyi uzattığı, sahnenin ikinci episodunda gördüğümüz detay Havva'nın baştan çıkarış ve ikna ediciliğine işaret etmektedir (Şekil 84-85). Bizans sanatında da Havva'nın Adem'e meyveyi uzattığı pek çok sahneyle karşılaşmaktayız. Ancak bu sahnede Havva meyveyi Adem'in ağzına doğru yaklaştırarak ikna edici yönünü göstermektedir. Benzer durum Salerno *paliottosunda* da görülmektedir (Şekil 89). Havva bu kez meyveyi Adem'in eline vererek aldığından emin olmak ister gibidir.

Regina gr. 1 no. lu el yazmasında (Leo İncili) ise Havva'nın baştan çıkarıcılığı değil, yılan tarafından günaha davet edilmesi ve baştan çıkması vurgulanmıştır (Şekil 94). Konuştuğunun göstergesi olarak ağzını kocaman açan yılan Havva'nın kulağına doğru başını uzatmaktadır. Minyatürde Havva'nın olduğu yer tahrip olduğundan çok iyi seçilme de, Havva ve Adem'in birbirine dönük bir şekilde baktıkları anlaşılmaktadır. Bize göre böylece günah hadisesinde Havva'nın kötü karakterinden çok yılan üzerinde durulmuştur.

4.2.2.1. Havva ve Yılan İlişkisi

Öyküye en çok yön veren kısım olan İlk Günah ve onun üzerinden kadının suçlanması yılanın sahnede belirmesiyle başlamaktadır. Havva'nın çok yaygın olan “baştan çıkarıcı” imajı Tekvin'in 3. bölümünden sonra, bap 3:6'nın ikinci yarısı ile birlikte başlar: “ ... *ve onun meyvesinden aldı ve yedi, ve kendisiyle beraber kocasına da verdi, o da yedi*”. Öykümüzde yılan¹⁹⁸, Adem ve Havva'nın Cennet'ten kovulması olayında baş rolde oynamaktadır.

¹⁹⁸ Eski Ahit'te yer alan yılan figürünü incelediği makalesinde R. G. Murison, Hristiyan yorumcuların Rabbinik geleneği sürdürerek Tanrı'nın düşmanı ve tüm kötü ruhların başı şeytanın yılan görüntüsüne girerek kadına yaklaştığını düşündüklerini ifade etmektedir. Ancak yazarın da belirttiği gibi metinde böyle bir bilgiye dair bir iz bulunmayıp, yalnızca yilandan bahsedilmektedir. Ruhların çoğunlukla yılan olmakla beraber hayvan şekline bürünmesi yaygın olan bir inançtır. Kötülük gibi bir kavram, felsefeyle uğraşmayan insanlar için soyut olduğundan kişileştirme yaygın olarak kullanılan bir uygulamadır.

Erken dönem kilise yazarlarından başlamak üzere, Ortaçağ boyunca ve modern dünyada Tekvin bap 3:6'nın ikinci yarısı üzerinde kaleme alınmış çeşitli teolojik edebiyat çalışmaları bulunmaktadır. Yapılan çalışmaların birçoğunda Havva'nın Adem'i günaha teşvik ettiği şeklinde derin ve kökleşmiş bir inanç vardır. Hatta bunlardan bazıları yorumlarını Havva ve yılan arasında paralellik kuracak boyuta getirmiş ve Havva'yı Adem'in işlemiş olduğu günahın sorumlusu olarak görmüşlerdir. Ancak Tek. 3:6'da söz konusu duruma işaret eden herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Çeşitli şekilleriyle Havva'nın baştan çıkarıcılık efsanesi aslında yorum yapan kimselerin kendi kültürel beklentileri ve tahminleri çerçevesinde oluşmuştur (Higgins, 1976, s. 639).

Havva ile yılan arasında çeşitli ilişkilendirmeler yapılmıştır. Bunlardan birine göre, yılanın uyan kadına verilen ceza çocuk doğurmakla ilgili olduğu için yılanın şehveti temsil etmektedir. Yani işlenen günahın da şehvetle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Murison kadına verilen Havva isminin (Tekvin 3:20) yılanın Arapça (*kayyat*) ve Süryanice (*hewya*) karşılıklarıyla ilişkili olabileceğini belirtmektedir. Ancak yazar bunun yanında Havva isminin böyle bir kaynağa kesin olarak dayandırılmasının doğru olmadığını da eklemektedir (Murison, 1905, s. 129-130).

Yılanın erkeğe değil de kadına yönelmesiyle ilgili Hristiyanlığın erken dönemlerinden başlayarak günümüze kadar birçok yorum yapılmıştır. Bazıları (iyimser bir yorumla), kadının hitabet yeteneğinin, konuşma kabiliyetinin (Meyers, 2001, s. 81), zekâsının ve çok daha ince duyarlılıklara sahip oluşunun (Trible, 1973, s. 40) bunun nedeni olabileceğini öne sürer.

Yılanlar ve ejderhalar bahsettiğimiz toplumda daima kötücül güçler olduğu için öyküde de benzer ifadeler kullanılmasını beklerken, böyle bir durumla karşılaşmamaktayız. Tekvin'de yılanın kötülüğü açıkça yer almayıp, kurnazlığı ve aklını kullanışı vurgulanmıştır. Yazara göre öyküde vurgulanmak istenen muhtemelen günahla beraber gelen Düşüş'ten ziyade açığa vurulan "bilgi"dir. Yılan ve bilgi ağacı sembolizmi bilinen bir uygulamadır. Babilon kültüründe özellikle kutsal ağaç sembolizmi çok yaygın olup, genellikle yedi dalı olan bu ağaç Kherub tarafından korunur. Bir Babil efsanesine göre denizden çıkan ejderha ilk insanlara akıl vermek ve bir şeyler öğretmek için gelir. Efsanede kutsal ağacın da yer aldığı bilgisi göz önüne alındığında öykümüzün efsanede geçen yılan ve ağaçla bağlantılı olabileceği sonucu çıkarılabilmektedir. Murison öyküde "kâhince" (İng. "Prophetic") bir mesaj vermenin en iyi yol olduğu için metnin yazarı tarafından böyle bir anlatımın seçildiği yorumunu getirmektedir. Ona göre öykünün yazarı ahlaki değerlerin olduğu koşullar hakkında müthiş bir önseziye sahip olan biridir. Yazar çok bilinen bir efsane formatını kullanarak birtakım mesajlar vermek niyetindedir. Günaha giden yolu bilmektedir, insanlığın onun gücüyle yozlaşabileceğini ancak Tanrı'nın yardımıyla onu zapt edebileceğinin de farkındadır. Bahsettiğimiz öyküyü yazan J yazarının amacı insanlara günahın gerçek karakterini öğretmek, onları kötülüklerden iyiye doğru yöneltmek ve mücadele umudu için teşvik etmektir (Murison, 1905, s. 127-129).

Konu üzerinde duran feminist yazarların yazılarına baktığımızda, din adamları tarafından Hristiyanlığın erken dönemlerde başlatılan ve uzun süre devam eden yorumlardan farklı bir yorum görmekteyiz. M. Bal'ın ifadelerinden anlaşıldığı kadarıyla kadının yılanla kurduğu diyalog sonrası meyvenin iyi olduğunu görmesi onu aptal değil akıllı yapmaktadır. İbranice “görmek” fiili gerçeklikle yakından ilişkilidir. Yani kadının gerçekliğe açık olduğu düşünülebilmektedir (Bal, 1985, s. 33-34). Tribble ise konuyla ilgili yorumlarına 20. yüzyıl gibi bir dönemde bazı (erkek) araştırmacılar tarafından Havva'ya ilişkin geliştirilen olumsuz yargılara kısaca değinerek başlar. Araştırmacılar yılanın neden adama değil de kadına yanaştığı sorularına yanıt ararken, Havva'nın zayıf karakterde oluşu, cazibesini kullandığı ve baştan çıkarıcı olduğundan bahsetmiştir. Yazara göre yılan, kadına kandırılması daha kolay olduğu için ya da kadın zayıf karakterli olduğundan gelmemiştir. Bu türden düşünceler her ikisinin de doğuştan eşit oldukları gerçeğini gölgelemektedir. Kadının karakteriyle ilgili 4. yüzyılda Augustinus'ten itibaren geliştirilen olumsuz düşüncelerin hala sürdürüldüğü görülmektedir.

Tribble'ye göre yılanın neden kadına yöneldiği sorusu metinde yer almamakla beraber, cevap kadının karakterinde aranabilir. Yasak ağaçtan yememe emri kadına doğrudan gelmemesine rağmen bundan bir şekilde haberdar olduğunu, hatta emri yorumladığını görmekteyiz (“...ondan yemeyin ve ona dokunmayın...”). Kadın ağaç üzerinde düşünür ve tüm ihtimalleri göz önünde bulundurur. Ağaç yemek için güzeldir, göze hitap etmektedir, görünüm olarak ve duygusal olarak teşvik edicidir. Belki de ağaçla ilgili en önemli unsur, bilgi kaynağıdır. Yaptığı eylemin farkındadır ve fikir tamamen ona aittir. Eşine danışmamış ya da müsaade istememiştir. Erkek ise tam tersine sessiz ve pasiftir. Emir doğrudan kendisine gelmiş olmasına rağmen (Tekvin 2:6) kadının kendisine uzattığı meyveyi hiç tereddüt etmeden almış ve yemiştir. Erkeklerin baskın olduğu bir toplumda bu kabul edilemez bir durumdur. Yazar, kadının erkekten bazı noktalardaki farklılığının altını çizmesinin nedeninin kadın şovenizmi yapmak için değil, metni iyi algılayamayan erkek egemen yorumlamalara dikkat çekmek için olduğunu belirtir. Metinle ilgili çözümlemelerini, birbirinden ayrı bu iki karakterin günah eyleminden sonra nasıl bir olduklarını ve birbirinden farkları kalmadığını dile getirerek sonlandırır. Başımıza gelen olumsuzluklar ve baskılar doğuştan gelmemiş, günah ile birlikte

gelmiştir (Trible, 1973, s. 39-41). Günah sonrası cezalandırılan sadece kadın değil, erkektir de.

2. yüzyıl ile 8. yüzyıllar arasında sembolik olarak düzenlenmiş Düşüş sahnelerinde Adem ve Havva'yla birlikte bilgi ağacında tasvir edilen yılan figürünün zoolojik bir özellikle kaşımıza çıktığını görmekteyiz¹⁹⁹. 9. yüzyıla gelindiğinde öyküsel bir anlatım ile ağaçtan bağımsız olarak kuyruğunun üzerinde dik konumda da görülmektedir. Daha sonra ise sanatçılar konuya biraz daha özgür yaklaşmıştır. Yılanın ilginç bir şekilde kadın başlı olarak tasviri 13. yüzyıl ya da 14. yüzyıl başlarına gelindiğinde karşımıza çıkmaktadır²⁰⁰ (Bonnell, 1917, s. 263-264).

Yılanın bu şekilde tasvir edililişinin kaynağını araştıran J. K. Bonnell özellikle Peter Comestor'u kaynak göstererek²⁰¹ onun şu sözlerini aktarır: " *Şeytan bakire görünümülü yüzü olan bir çeşit yılanı seçti...*". Bu dönemde Batı'da yılanın kadın başlı olarak tasviri çok sık olarak karşımıza çıkmaktadır (Bonnell, 1917, s. 255, 263-264). Jolly Havva'nın yılan tarafından baştan çıkarılışının anlatıldığı sahne etrafında yılan ve kadın arasındaki ilişkiden bahsetmektedir (Jolly, 1997, s. 45). Cotton Genesis'teki sahneden farklı olarak sahnede ilk olarak yılan figürünün yer alması, yılanın üzerinde bulunduğu mavi ağacın daha önce Havva ile ilişkilendirilmiş olması²⁰² gibi faktörler, yılan ve Havva arasındaki ilişkiyi göstermektedir (Bkz. Şekil 84). Yazar bu noktadan hareketle düşünceleriyle dönemde büyük bir etki yaratan teolog Peter Comestor'a işaret ederek ikiliyle ilgili yaptığı ilişkilendirmeye değinir. Comestor yılanın Havva'ya yaklaşma sebebinin onun yılanla benzerliğinden ve zayıflığından kaynaklandığını savunmaktadır (Cook, 1927, s. 163; Higgins, 1976, s. 639-641). Teolog, kadını "çok ihtiyatlı olmayan ve yanlışla kaymaya ve boyun eğmeye daha eğimli" sözleriyle tanımlayarak kadın ve yılan arasında

¹⁹⁹ Yalnızca Bizans sanatında değil, Batı'dan örneklerde de yılan birbirine benzer özelliklerde tasvir edilmiştir.

²⁰⁰ Avrupa'nın kuzeyinde Romanesk ve Gotik dönemlerin sonlarına doğru şeytan karakteri kimi zaman sürüngen bir hayvanın kuyruğuna, kuş vücuduna ve kadın başına sahip sfenkse benzer ilginç bir hayvan olarak çıkmaktadır. Bilinen en erken tarihli örneklerden biri 1170li yıllarda üretilmiş bir İngiliz el yazması olan ve günümüzde Pierport Morgan Kütüphanesi'nde bulunan Huntingfield Psalter'de (fol. 8v) karşımıza çıkar (Cook, 1927, s. 163-164, fig. 20).

²⁰¹ Yazar Peter Comestor'un yanı sıra Vincent de Beauvais (MS. 1190-1264), Guido delle Colonne gibi isimlere ve 1324 tarihli yazarı bilinmeyen eser *Speculum Humanae Salvationis*'e de işaret eder (Bonnell, 1917, s. 257-263). Ayrıca Cook 12. yüzyılda Comestor ile başlayan ve 14. yüzyıla kadar çeşitli isimler tarafından geliştirilen kadın-yılan benzerliğine değinmektedir (Cook, 1927, s. 163).

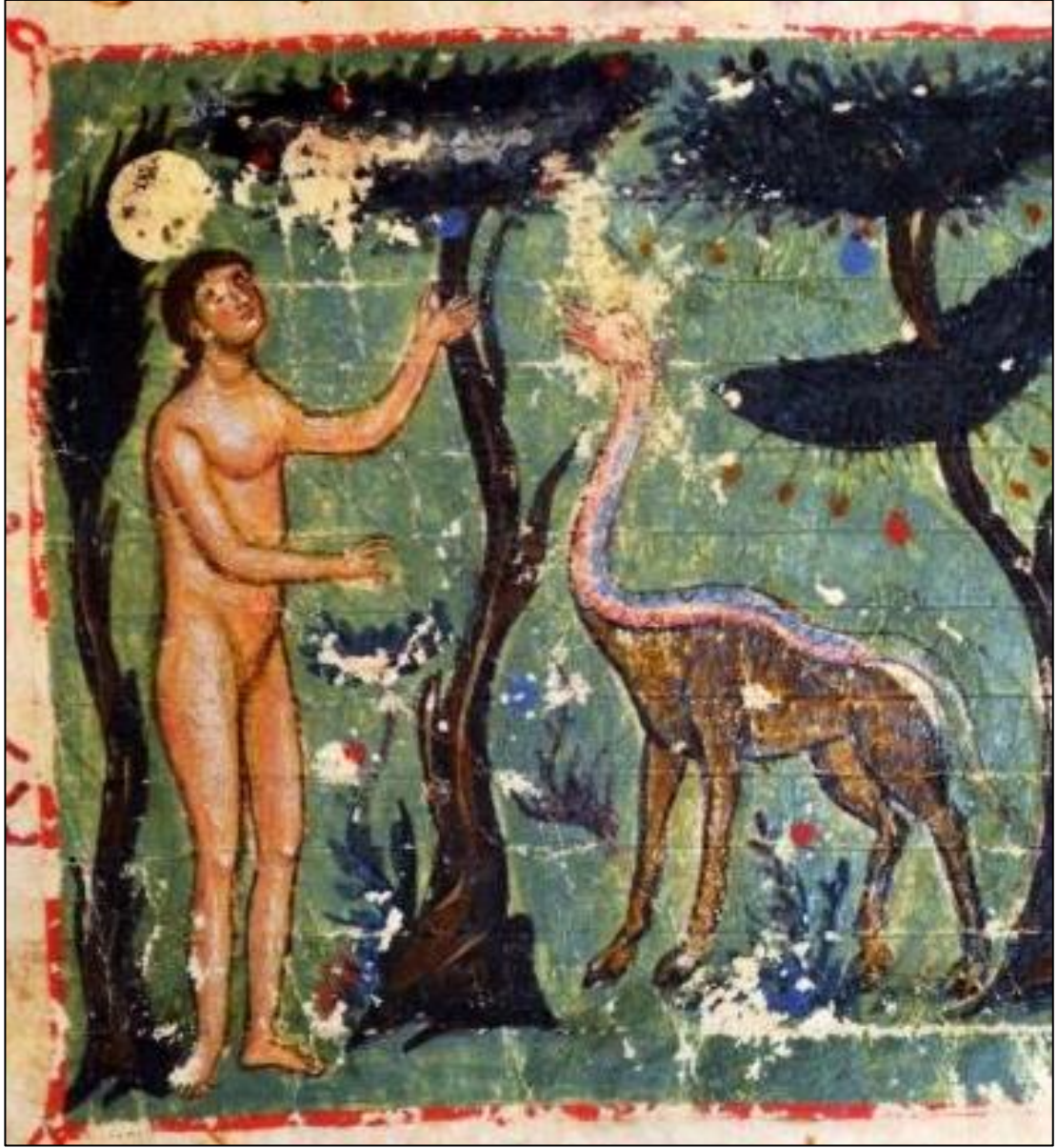
²⁰² Havva'nın Yaratılış sahnesinde arkada görünen ağaç da mavi renkteydi. Bkz. Şekil 62.

çok fazla benzerlik olduğunu ileri sürmektedir. Daha da ileri giderek yılanın bir kadın başına sahip olduğunu söyleyerek kadının onu dinlemesinin ve ona güvenmesinin olası olduğunu ifade etmektedir (Jolly, 1997, s. 45). Ortaçağ Batı ve Rönesans sanatında çok popüler olan yılan ve kadın benzerliği temasının etkisi San Marco’da birebir uygulanmamış olduğunu görmekteyiz. Ancak yine de ikili arasındaki benzerlik birbirleriyle kurulan bağlantılarla farklı bir şekilde kendisini göstermektedir.

13. ve 14. yüzyıllarda Ortaçağ Batı sanatında sıklıkla görülen tasvirin Bizans sanatında tercih edilmediği görülmüştür. Yılanın bilinen şekli dışında karşımıza çıktığı tek örnek Octateuch el yazmalarındaki Düşüş sahneleridir (Şekil 142). Ancak söz konusu sahnelerde *Pirke Rabbi Eliezer*²⁰³ etkisiyle tasvir edilen deve şeklindeki yılan figürüyle kadın arasında herhangi bir bağlantı kurulmamıştır. Ayrıca yılanın sıradan bir şekilde tasvir edilmesi yerine deveye benzer tasviriyle kadın düşmanlığına işaret edilmediği görülmektedir. Bununla beraber, çalışmamızda yer verdiğimiz Batı sanatına ait eserlerin hiçbirinde yılan figürü yukarıda anlattığımız şekilde kadın başlı olarak tasvir edilmemiştir²⁰⁴. Batı’da tasvir söz konusu yüzyıllarda birçok el yazmasında görülmekle beraber, çalışmamızda daha önce yer vermediğimiz bir eserden örnek verilmiştir (Şekil 143).

²⁰³ Tezimizin bir önceki bölümünde yılanın bu şekilde tasvir edilmesinin Yahudi kaynaklı bir eser olan *Pirke Rabbi Eliezer* etkisiyle (Weitzmann, 1971, s. 74) oluştuğundan bahsetmiştik. Bkz. S. 138.

²⁰⁴ Batı’dan incelediğimiz eserlerden yalnızca San Marco örneği yılan-kadın bağlantısının yaygın olduğu yüzyıllar içerisinde (13. yüzyıl) üretilmiştir. Dolayısıyla ondan daha erken tarihli eserlerde söz konusu etkinin yaygın olmayışına bağlı olarak bahsettiğimiz ikonografik unsurun yer almayışı normal karşılanabilir.



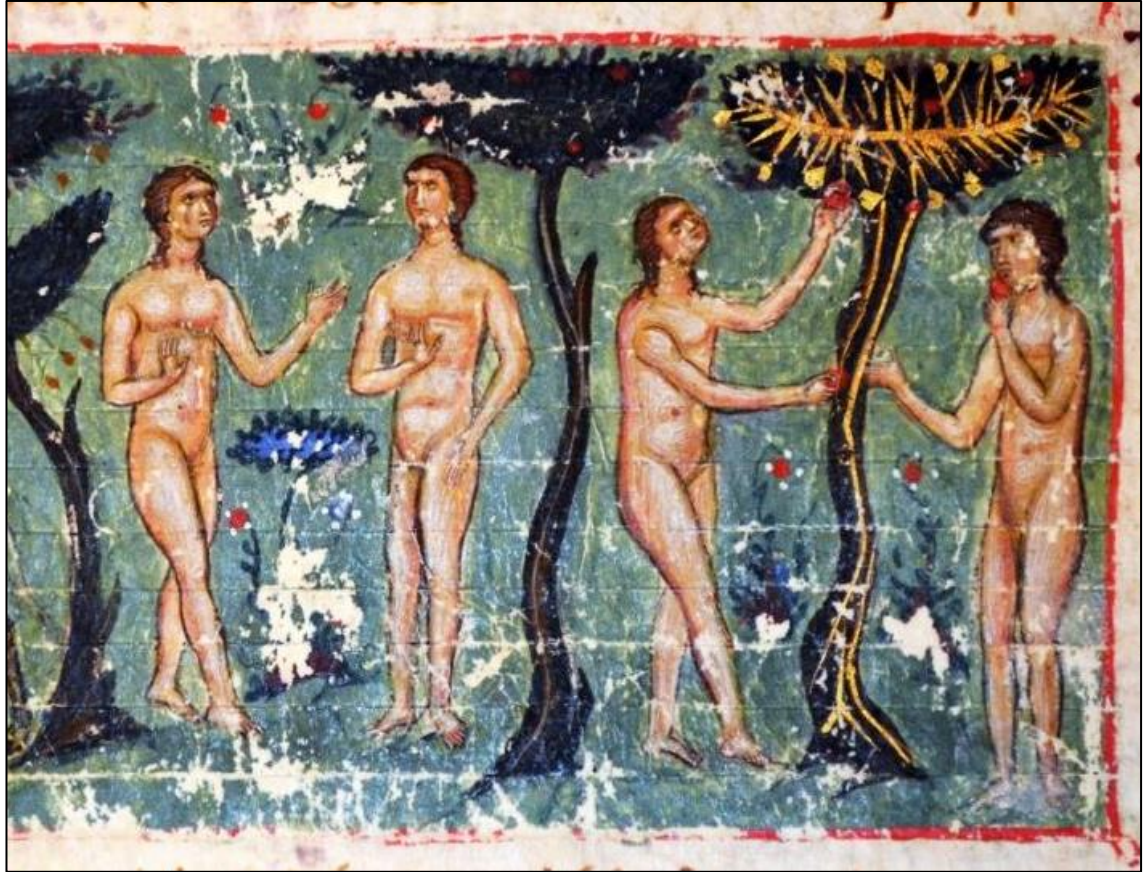
Şekil 142: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 43v, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (© Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, G.İ.8, 2013).



Şekil 143: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Speculum Humanae Salvationis, fol. 4r, 1330-1336 civarı, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek (Fingernagel ve Gastgeber, 2008, s. 230).

Yukardaki bahsettiğimiz “kadın başlı yılan tasvirleri” Bizans sanatında görünmese de, Bizanslı sanatçıların ikili arasındaki ilişkiye bir takım imalar yoluyla gönderme yaptığını düşünmekteyiz. Örneğin Octateuch el yazmalarında Düşüş sahnesinde Havva’nın Adem’i ikna ettiği ve meyveyi yedikleri *episodlarda* Havva’nın bacaklarının

tasvir ediliş biçimi dikkatimizi çekmektedir²⁰⁵. Benzer durum ilginç bir şekilde Hildesheim'deki sahnede de karşımıza çıkmıştı (Şekil 144). Cohen ve Derbes Havva'nın bu duruşuyla ağaca dolanan yılan arasında bir bağlantı kurmaktadır (Cohen ve Derbes, 2001, s. 24, fig. 7).



Şekil 144: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Seraglio Octateuchu, G.İ.8, fol. 43v, 12. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (© Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, G.İ.8, 2013).

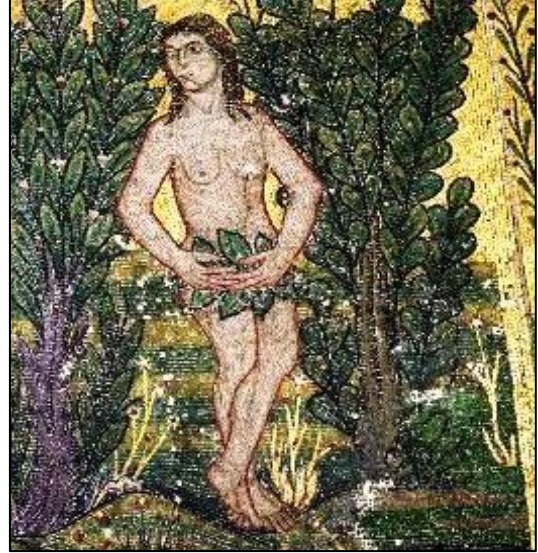
Ayrıca San Marco'da çiftin günahı işledikten sonra kendilerini incir yapraklarıyla gizledikleri sahnede de Havva benzer şekilde resmedilmiştir (Şekil 145). Jolly, Havva'nın bacaklarını birbirine dolamış vaziyette resmedilme amacının onunla ağaca dolanmış yılan arasında "görsel bir metafor" kurmak olduğunu ifade eder. Yazar ayrıca

²⁰⁵ Bu durum Havva ile ilgili olumsuz düşüncelerin Bizans dünyasında Düşüş'le başladığının bir göstergesi olabilir. Batı'da ise Havva'nın doğasının başlangıçtan beri zayıf olduğuna inanılmaktaydı.

Havva'nın bu şekilde tasvirinin Ortaçağ ve Rönesans sanatında sıklıkla görüldüğünü de ekler (Jolly, 1997, s. 50)²⁰⁶.



Şekil 145: Günaha Davet ve Düşüş (detay), Hildesheim Katedrali'ndeki Bronz Kapı, Hildesheim, Ş1007-1015 (Cohen ve Derbes, 2001, s. 25, fig. 7).



Şekil 146: Adem ve Havva'nın Çıplaklığını Bilmesi (detay), San Marco Kilisesi, Atrium Mozaïği, 13. Yüzyıl, Venedik (Fotoğraf: Ekkehard Ritter. Courtesy of Dumbarton Oaks, Image Collections and Fieldwork Archives, Washington, DC, 2013).

²⁰⁶ Örneğin San Marco'daki Yusuf'un öyküsünün yer aldığı kubbede Potiphar'ın karısının da aynı duruş biçimiyle tasvir edildiğini görmekteyiz (Jolly, s. 50-51, fig. 22).

4.2.3. Adem ve Havva'nın Yeryüzündeki Uğraşları

Adem ve Havva'nın Cennet'in dışında yeryüzündeki uğraşlarının anlatıldığı sahnelerin ele alınışındaki farklılık dikkatimizi çeken bir başka ayrıntı olmuştur. Fildişi kutu ve panellerde gördüğümüz sıra dışı sahnede (Şekil 129 a, 129 b) çiftin yardımlaşarak birlikte tarımla ve demir işleriyle uğraştığını görmüştük. Aynı zamanda Octateuchlarda yer alan sahne (Şekil 131), ikonografik ve üslupsal açıdan fildişi kutulardaki tasvire benzemese de, konuya benzer şekilde yaklaşması açısından önemlidir. Adem ve Havva yeryüzünde yardımlaşarak yaptıkları ortak işle, Cennet'te işledikleri suçu beraber göğüslenmiş imajı vermektedir. Ayrıca Octateuch örneklerinde çiftin üzgün görünmesiyle suçlarından dolayı pişman olduklarının vurgulandığı anlaşılmaktadır. Buradan çalışmamızın ikinci bölümünde bahsettiğimiz, Bizanslı bazı kilise babalarının “Havva'nın Adem'e yardımcı olmak için” yaratılmasıyla ilgili olumlu yorumlarını hatırlatarak Bizans sanatında gördüğümüz söz konusu tasvirlerde bu türden bir yorumun etkili olabileceği sonucuna varmaktayız.

Çalışmamızda yer verdiğimiz Batı sanatından bazı örneklerde ise çiftin kendilerine verilen cezalar doğrultusunda sorumlu tutuldukları işlerle uğraştıklarını görmekteyiz. Sahnelerin birçoğunda Adem toprağı sürerken, Havva ya kucağında bebeğiyle ilgilenirken ya da elinde tuttuğu, ev işlerini temsil eden öreke ve makarayla²⁰⁷ beraber tasvir edilmiştir (Şekil 124-127). Ancak, daha çok Batı'da karşımıza çıkan bu ikonografik unsurların Cotton Genesis'te de yer aldığı düşüncesi de unutulmamalıdır. Weitzmann, Cotton Genesis el yazmasının orijinalinde Havva'nın taht üzerinde tasvirinin pek olası olmadığını ancak elinde öreke ve makaranın olduğunu belirtmekteydi (Weitzmann, 1984, 116). Ayrıca Kessler Havva'nın bu şekilde tasvirinin Mariolojiyle ilgili olduğunu belirtmekteydi (Kessler, 1971, s. 150). Batı sanatında karşımıza çıkan ve Cotton Genesis grubunun dışındaki birçok sahnede de çiftin birbirinden bağımsız olarak iş yaptıkları görülmüştür. Ayrıca Erken Hristiyan Sanatı'nda gördüğümüz Roma kaynaklı birçok lahit üzerinde çiftin kendilerine verilen görevleri temsil eden objelerle tasvir edilmesi de ilginç bir durumdur.

²⁰⁷ Tekvin'de Havva ile ilgili olarak, el işi yaptığı ya da yapacağına yönelik herhangi bir ifade yer almaz. Yakıştırma Eyüp Kitabı bap 38-36'da “*Kadınlara dokuma hikmetini kim verdi?*” şeklinde geçen ifadenin ve sonrasında pek çok yazar ve din adamı tarafından Havva ve Meryem çerçevesinde geliştirilen karşılaştırma neticesinde oluşmuştur (Constas, 2003, s. 333). Ayrıca İakobos Protoevangelium İncili'nde Meryem'in dokuma yaptığına ilişkin ifadenin etkisiyle ortaya çıkmış olabileceğini düşünmekteyiz.

Feminist yazarlara göre Tekvin 2:18’de anlatıldığı gibi “Tanrı’nın *’adhamın* yalnız olmasının iyi olmayıp ona uygun bir yardımcı yapması” ifadesi de kimilerince kadını küçük gören bir durum gibi algılanmaktadır. Ancak Tribble “ona uygun bir yardımcı” ifadesini ele alarak Eski Ahit’te “yardımcı” (*’ezer*) sözcüğünün birçok anlamı olduğuna işaret ederek öykümüzdeki kullanımından bahseder. Öykümüzde *’ezer* sözcüğü yalnızca hayvanları ve kadını betimlemek için kullanılmış olsa da, diğer bölümlerde Tanrı için de kullanılmıştır. Sözcük bir değersizliği değil, birbirine faydası olan bir ilişkiyi tanımlamak için kullanılmıştır. Yazar sözcüğün kontekste bağlı olarak kullanımını da inceleyerek şu yorumda bulunmaktadır: Tanrı insandan daha üstün olan bir yardımcı, hayvanlar insandan daha düşük seviyede yardımcı ve son olarak da kadın erkeğe eşit bir yardımcıdır (Tribble, 1973, s. 35-36). Başka bir ifadeyle, öykümüzde daha üstün ya da düşük bir yardımcı olarak da yer almış olan ifade, Tanrı’nın yarattığı kadın için erkeğe “eşit bir yardımcı” olarak yorumlanmaktadır. Sonuç olarak ikili arasında hiyerarşik bir ilişki bulunmamaktadır (Meyers, 2001, s. 81).

Görüldüğü gibi, feminist yazarlarca kadının yaratılma sürecinde ifade edilen “yardımcı” sözcüğü etrafında geliştirilen yorumlar da Bizans’a çok yabancı değildir.

4.3. ADEM VE HAVVA’NIN ÖYKÜSÜNÜN LİTURJİK ÖNEMİ

Genel olarak Hristiyan sanatında Adem ve Havva’nın öyküsü insanlığın başlangıcını anlatan sıradan bir olay gibi ele alınmamıştır. Öykü daima liturjik gelenekle bağlantılı, “pişmanlık” ve “yenilenme” ile yakından ilgili olmuştur (Anderson, 2001, s. 187). Bu anlamda öyküdeki en önemli kısım Düşüş olup, Yeni Ahit’te “kurtuluş” umudu veren sahnelerle bağlantılandırılmıştır.

Bu anlamda Trabzon-Ayasofya Kilisesi güney portalde karşımıza çıkan öyküsünün yer aldığı kabartma önemli bir örnektir. Kabartma üzerinde yer alan sahnelerin kilisenin içerisine girildiğinde Yeni Ahit’ten sahnelerle ilişkilendirilmesinin yanı sıra, kabartmada bulunan liturjik metin de bu ilişkiyi kuvvetlendirmektedir.

Kiliseye girenler güney cephede “günahı” hatırladıktan sonra kilisenin kuzey cephesinde “bağışlanma” teması ile karşılaşmaktadır. Portale yontulan öyküyle birlikte portal, insanları “tövbeye davet” misyonu görmektedir. Portaldeki öyküyle karşılaşan

inananların, ancak kilisenin içerisine girdiğinde tekrar Cennet'e girebileceklerinin mesajının verildiği düşünülmektedir (Eastmond, 1999, s. 226-227)²⁰⁸.

Kabartmanın sağ tarafında öykünün hemen üzerinde Tekvin 2:8'den, "Ve Rab Allah şarka doğru Aden'de bir bahçe dikti ve yaptığı adamı oraya koydu" ve solunda ise "Büyük Perhiz" Lent'ten bir alıntı "Adem Cennet'in önünde oturdu ve çıplaklığının yasını tutarak ağladı (*Lenten Triodion*)" yer almaktadır (Eastmond, 2004, s. 66). Perhiz'in ilk çarşambası akşam dualarında Tekvin 2:8'deki metin okunmaktaydı. Ayrıca Adem, Havva, Habil ve Kabil, Ioannes Chrysostomom'un yaratılış metni üzerine yazdığı *homilyelerinde* olduğu gibi Perhiz *homilyelerinde* önemli bir yer almaktaydı. Tüm bunlar kilisenin Büyük Perhiz'in başında önemli bir rol oynadığını ve kabartmanın liturjik işlevini göstermektedir (Eastmond, 1999, s. 227).

Kabartmada çiftin Düşüş'ten önce giyinik olarak tasvir edilişi Adem ve Havva'nın hayatının anlatıldığı apokrif kaynaklarla birlikte, Perhiz'in anlatıldığı *Triodion* etkisiyle ortaya çıkmıştır²⁰⁹. Metinde Adem birçok kez Cennet'in dışında çıplak olarak tanımlanmıştır (Eastmond, 1999, s. 228)²¹⁰. Öyküdeki "çıplaklık-giyiniklik" ilişkisinin Tekvin dışında, liturjik bir metnin etkisiyle oluşturulduğu göz önünde bulundurulduğunda, yapının liturjik işlevi bir kez daha anlaşılmaktadır.

Ayrıca daha önce fildişi kutulardan bahsettiğimiz bölümden hatırlanacağı üzere, kutularda seçilen sahneler ve onlar arasındaki ilişkilendirmeden yola çıkılarak kutular Ayasofya kabartması ile karşılaştırılmıştır. Kutuların bu dünyayla ilgili bir takım mesajlar vermek amacıyla üretilmiş olabileceklerinin yanında, sahnelerde yaşam ve

²⁰⁸ Bizans sanatında Cennet'in içindeki ve dışındaki yaşam arasında kurulan bağlantı, yapılan birtakım zıtlıklarla sağlanmıştır. Örneğin Vatikan gr. 394 no.lu el yazmasında fol. 78r'de yer alan tasvirde Adem ve Havva Cennet'ten kovulunca boş bir zemin üzerinde resmedilmiştir. Benzer şekilde, çiftin Cennet'in dışında tuttukları yas cod. gr. 543 no.lu el yazmasında (fol. 116v) çerçevenin dışında boş bir zeminde resmedilmiştir. Bkz. Şekil 27, 33. Eastmond tasvirlerle aktarılmak istenen mesajın Ayasofya örneğine benzediğinden bahsetmektedir (Eastmond, 1999, s. 226-227).

²⁰⁹ Eastmond ikonografinin oluşmasında aynı zamanda Ermeni ve İslami etkilerin de söz konusu olabileceğini belirtmektedir (Eastmond, 1999, s. 229).

²¹⁰ Decani Kilisesi Yaratılış siklusunda Ayasofya örneğinde olduğu gibi Adem ve Havva Düşüş hadisesinden önce kaftanlar içerisinde, sonra ise çıplak tasvir edilmiştir. Hem Doğu, hem Batı Hristiyan teolojisi Adem ve Havva'nın öyküsünde geçen "giyiniklik-çıplaklık" ilişkisi ve sırasına büyük önem vermektedir. "Kaftan sembolizimi" olarak da adlandırılan bu kavram ayrı ve kapsamlı çalışma gerektirdiğinden çalışmamızda üzerinde çok fazla durulmamıştır. Açılımın, bundan sonraki çalışmalara vesile olacağını umuyoruz. Konuyla ilgili kapsamlı araştırmalar yapan ve bize önemli bilgiler veren sanat tarihçi ve Sırbistan-Jagodina Bölgesel Müzesi küratörü Branislav Cvetkovic'e teşekkür ediyoruz.

ölüm arasındaki kurulan bağlantıyla birlikte kutuların litürjik bir işlevi olabileceği de düşünülmektedir.

Havva figürünün bulunduğu rölyefin ait olduğu St. Lazarus Katedrali kuzey portalinin de insanlığa pişmanlık ve tövbeyi hatırlatma işlevinin olduğu düşünülmektedir (Werckmesiter, 1972, s. 16-30; Petzold, 1995, s. 125).

Portalin gördüğü litürjik işlev aynı zamanda Havva'nın duruş biçimiyle açıklanmaktadır. Batı Hristiyan takvimine göre “Büyük Perhiz”in ilk günü (İng. *Ash Wednesday*) Hristiyanlar 12. yüzyıldan sonra Autun'un kuzey portaline dizleri ve dirsekleri üzerinde emekleyerek gelip, “pişmanlık” ayini ile affedilene dek ayağa kalkamazdı (Werckmesiter, 1972, s. 15-23; Petzold, 1995, s. 125). Batı Hristiyanlığında 14. yüzyıla kadar yapılan ilginç bir geleneğe göre, tövbe etmeye hazır Hristiyanlar Büyük Perhiz'in ilk günü Adem ve Havva'nın Cennet'ten kovuluşuna gönderme yaparak kiliseden çıkarılırdı. Daha sonra ise Tanrı ile yeniden bütünleşmek için Paskalya'dan önceki Perşembe günü (İng. *Maundy Thursday*) kilise narteksinden tekrar içeri kabul edilirdi (Werckmesiter, 1972, s. 15-23; Jolly, 1997, s. 82; Reed, 2007, s. 51).

San Marco Kilisesi'nde 1503-1515 tarihinden önce Yaratılış kubbesinin bulunduğu kısmın hemen altında da bir giriş bulunduğu belirtilmektedir (Demus, 1984, s. 72-74, 185). Bu bilgi göz önünde bulundurulduğunda, güney cephede bulunan bu girişin de litürjik bir işlevi olduğu söylenebilmektedir.

Ayrıca bazı sanat eserlerinde karşımıza çıkan yaşam ile ölüm arasında kurulan bağlantıyla birlikte de, inananların “kurtuluş”a hazırlandığı düşünülmektedir. Sınırlı sayıda da olsa, bazı örneklerde yaşam ile ölüm arasında bağlantı kurulmakta, bu ise sahnelerin Havva'nın yaratılışı ile başlayıp Habil'in ölümü ile sonlanmasıyla sağlanmaktadır. Ayasofya kabartmasında karşımıza çıkan Yaratılış öyküsünün ilk sahnesi Havva'nın Yaratılışı'na, son sahnesi ise Kabil'in Öldürülmesi'ne yer vermiştir. Kabartmada ilk bakışta yalnızca Düşüş öyküsüne yer verildiği düşünülse de, sahnelerin birbiriyle bağlantısı düşünüldüğünde öyle olmadığı anlaşılmaktadır. Öyküde özellikle bazı noktaların vurgulanmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Kabartmanın dili dikkatli bir şekilde okunduğunda “misojinik” bir bakış açısının hâkim olduğu, bir başka

ifadeyle “kadın düşmanlığı” temasına yer verildiği anlaşılmaktadır. Öykünün Havva’nın Yaratılışı ile başlamasıyla tüm felaketlerin başlatıcısının bir kadın olduğu vurgulanmak istemiştir.

Havva’nın ölümle ilişkilendirilmesi Hristiyan teolojisinde yaygın olan bir temayken, Bizans sanatında konunun tasvirlerle çok fazla yansıtılmadığını görmekteyiz. Ayasofya’da gördüğümüz örnek bu ilişkiyi direk olarak gözler önüne seren nadir sanat eserleri arasındadır (Eastmond, 1999, s. 225). Ayasofya ile bu çerçevede karşılaştırma yapılabilecek tek örnek Batı sanatından karşımıza çıkmaktadır. Öykünün Havva’nın yaratılışı ile başlatıldığı nadir örnekler arasında yer alan Hildesheim’deki bronz kapı Ayasofya örneğiyle benzerlik taşımaktadır. İlk sahnenin seçiminin bilinçli olarak yapıldığı ve resim programının Havva üzerinde yoğunlaştığı düşünülmektedir (Cohen ve Derbes, 2001, s. 22, 26). Ayrıca Yaratılış öyküsünün Havva’nın Yaratılışı ile başlayıp, Habil’in Öldürülmesi ile bittiği göz önünde bulundurulduğunda, burada da Havva’nın ölümle ilişkilendirildiğini görmekteyiz.

Fildişi kutularda gördüğümüz sahnelerde de doğum ve ölüm temaları birbiriyle ilişkilendirilmekteydi ancak sahneler hem Havva’nın hem de Adem’in Yaratılışı’na yer verilmekteydi. Örneğin Lyons, Musée des Beaux-Arts’de bulunan 11-12. yüzyıllara tarihli bir fildişi panelde bu ilişki doğrudan gösterilmek istenmiştir (Şekil 54). Panelde ilk sahnede Adem’in Yaratılışı, son sahnede Havva’nın Yaratılışı ve iki sahnenin ortasında Kabil’in Habil’e taş atarak öldürmesi tasvir edilmişti. 10-11. yüzyıllara tarihli, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum’de bulunan bir fildişi kutunun kapağında ise Havva’nın Yaratılışı’nın ardından Kabil’in Habil’i öldürmesi tasvir edilmiştir. İlk bakışta yalnızca Havva’nın yaratılışının anlatıldığı düşünülse de, kutudaki eksik bloklardan kutuda aynı zamanda Adem’in yaratılışının da bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak yine de örneklerde tasvir edilen sahnelere bakıldığında, sahneler arasında yaşam-ölüm ilişkisinin kurulduğu görülmektedir²¹¹.

²¹¹ Dolayısıyla mevcut örneklerimizde her iki figürün de yaratılışına yer verilerek ölüm hadisesinde Havva kadar Adem’in de sorumlu tutulduğunu ve Havva üzerinde özel bir vurgu yapılmadığını görmekteyiz.

4.4. ADEM TİPOLOJİSİ: YENİ ADEM-YENİ HAVVA

4.4.1. Adem ve İsa

Hristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren İsa ile Adem arasında bağlantı kurularak İsa dünyanın kurtarıcısı olarak görülmüş ve ona “ikinci” ya da “yeni Adem” denmiştir²¹². Eski Ahit’te yer almayan ifadenin ilk olarak havari Pavlus tarafından kullanıldığı düşünülmektedir (Nielsen, 1968, s. 77). Pavlus’un konuyla ilgili söylemleri Yeni Ahit’te Romalılara ve I. Korintoslulara yazdığı mektuplarda karşımıza çıkmaktadır. Pavlus’a göre Adem yüzünden insan doğası tanrısallığını kaybetti ve bu yüzden yeni bir Adem insanlığın günahlarının kefaretiyi ödemelidir. Özellikle bu söylemlerle gelişen paralellik, Pavlus’un Romalılara (5:12-21) ve I. Korintoslulara Mektubu’nda (15:22) yer alır: “Çünkü nasıl cümlesi Adem’de ölüyorlarsa, öylece cümlesi Mesih’te diriltilecektir (I. Korintoslulara 15:22)”. Daha sonraları “Pavlus Teolojisi”²¹³ geliştirilerek Adem ve İsa arasında güçlü bağlantılar kurulmuş (Mango, 1958, s. 115-16), bu ilişki Bizans liturjik metinler ve *homilyelerinde* sıklıkla yer almıştır. 2. yüzyılda Lyon piskoposu Irenaeus (MS 140-200?)²¹⁴ Pavlus Teolojisini geliştirerek Adem’in insanlığı kurtaran İsa’nın *typosu*, arketipi olduğunu belirtti²¹⁵. Adem ve İsa arasında yapılan en önemli karşılaştırma “yan tarafları” olarak ifade edilen göğüslerinin altıdır (Nielsen, 1968, s. 14-15, 73-82). Sanat eserlerinde karşılaştığımız, ikili arasında kurulan bir diğer önemli tipolojik bağlantı yaşam ağacı ve çarmıh ile sağlanmıştır. Ayrıca “bütün yaşayanların anası” olan Havva yaratılırken Adem’in uykuya dalması ile İsa’nın ölümü arasında

²¹² Adem ve Havva ile İsa ve Meryem paralelliği ve aralarında kurulan tipolojik bağlantılar konusu için bkz. Steenberg, M. C. (2004). The Role of Mary as Co-Recapitulator in St Irenaeus of Lyons. *Vigiliae Christianae*, 58(2), 117-137.

²¹³ Bu terim özellikle Batılı teologlar tarafından kullanılmış olup, teoloji temelde Adem’i antropolojik olarak ele alır (Murdoch, 1973, s. 48).

²¹⁴ Yaşamına dair çok fazla bir şey bilinmeyen Irenaeus’un tahmin edilen tarihten daha önce yaşamış olduğu düşünülmekteyse de (Osborn, 2001, s. 2), genel görüş 130-140 yılları civarı doğduğu ve 200’lü yıllarda öldüğü yönündedir. Irenaeus’un yaşamına ve öğretilerine ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. Osborn, E. (2001). *Irenaeus of Lyons*. Cambridge: Cambridge University Press; Grant, 1997. Grant, R. M. (1997). *Irenaeus of Lyons*. London and New York: Routledge.

²¹⁵ Daha sonrasında çiftin yaşamlarıyla ilgili apokrif kitaplar için kaynak olan bu tipoloji, Düşüş ile başışlanma olguları arasında bağlantılar kurulmasını sağladı. Apokrif kitaplar için bkz. Charles, R. H. (1913). (Ed.). *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English* (2. Cilt). Oxford: Clarendon; ayrıca bkz. Murdoch, B. (1973). The River That Stopped Flowing: Folklore and Biblical Typology in the Apocryphal Lives of Adam and Eve. *Southern Folklore Quarterly*, 37(1), 37- 51.

güçlü bir bağlantı kurulmaktadır. Adem'in uykusu İsa'nın ölümünün *typosu* olarak kabul edilmekte, Havva ise *Ekklesia* ile karşılaştırılmaktadır. (Jolly, 1997, s. 32-33)²¹⁶.

Nazianslı Gregorios'a ait *homilyelerin* olduğu 9. yüzyıl'a ait resimlendirilmiş el yazması olan Paris gr. 510 no.lu el yazmasında yer alan bir minyatür (Şekil 26) ikili arasındaki ilişkiyi bize dolaylı bir şekilde de olsa göstermektedir. Yukardan aşağıya üç kesitten oluşan minyatürün ilk iki bölmesi Adem ve Havva'nın öyküsüne yer vermektedir. Birbirinden farklı iki öykünün aynı minyatürde yer alması ilk bakışta garip gelse de, tasvirin eşlik ettiği *homilyenin* incelenmesiyle bazı noktalar ortaya çıkmaktadır. Öncelikle *homilyede* minyatürdeki Adem ve Havva öyküsüne dair bir anlatım bulunmayıp (Der Nersessian, 1962, s. 209), yalnızca Musa'nın yasaları alışından bahsedilmektedir ve onun hemen yanındaki sahneyle bağlantılıdır²¹⁷. El yazmasının üretildiği 9. yüzyılda pek çok liturjik metinde Düşüş konusunun uzlaşma ve barış konularına tezat olarak işlenişi ve popüler oluşunun yanı sıra, *homilyede* geçen İncil'den iki alıntı Adem ve Havva'nın söz konusu minyatürde yer almasına ışık tutmaktadır. Her iki alıntı da Pavlus'un İncil'de yer alan mektuplarından olup, biri Efeslilere (2:14)²¹⁸ ve diğeri Romalılara Mektubu'nda (5:20)²¹⁹ geçmektedir.

Yorumlarıyla Paris gr. 510'e ve dolayısıyla 9. yüzyıl Bizans dünyasına önemli ölçüde yön vermiş olan patrik Photius²²⁰, minyatürdeki tasvirlerin bir arada yer alması konusunda bizi önemli ipuçlarına götürmektedir. İlk alıntı eserde daha önce de geçer ve patrik Photius Düşüş'ü İsa vasıtasıyla gerçekleşen kurtuluş konsepti ile karşılaştırır. İkincisi ise daha önce de değindiğimiz ve özellikle havari Paulus'un söylemlerinden (Romalılara 5:12-21) gelen Adem ve İsa karşılaştırmasıdır. Minyatürün eşlik ettiği

²¹⁶ Bazı araştırmacılar haç ile ilişkilendirilen ağacın bilgi ağacı, bazıları ise yaşam ağacı olduğunu söylemektedir. Konuyla ilgili kaynaklara dair liste için bkz. Jolly, 1997, s. 106, dipn. 10.

²¹⁷ Ayrıca bu sahnenin hemen yanında bulunan, Gregorios, babası ve rahiplerin yer aldığı sahne, ortaya çıkan hizipleşme sonrası Nazianze toplumunun MS 364'te tekrar uzlaşmasını anlatır. Gregorios "Musa'nın Yasaları Alışı" gibi Eski Ahit'ten örnekleri hatırlatarak dinleyicilerine anlaşmazlıkların kötülüklerinden ve uzlaşmanın erdeminden bahseder (Brubaker, 1985, s. 8).

²¹⁸ "Çünkü ikisini bir yapan ve bölme duvarını yıkan, ve adaveti, nizamlarda emirlerin şeriatini, kendi bedeninde iptal eden, selametimiz odur" (Efeslilere, 2:14). Bu alıntı tek başına çok anlaşılır olmamakla birlikte, alıntının öncesinde ve devamında İsa'nın selameti ve inayetinden bahsedilmektedir.

²¹⁹ "Ve şeriat suçun çoğalması için araya girdi; fakat günahın çoğaldığı yerde, inayet fazlasıyla çoğaldı" (Romalılara, 5:20).

²²⁰ 858-67 ve 877-86 yılları arasında Konstantinopolis patrikliği yapan araştırmacı ve politikacı Photius (Kazhdan, 1991, s. 1669) Adem ve İsa arasında paralellik kurarak bu konuda çeşitli söylemler geliştirmiş ve düşünceleriyle yaşadığı dönem üzerinde etki bırakmıştır. Photius'a ait *homilyeler* C. Mango tarafından çevrilerek yorumlanmıştır. Konu için bkz., Mango, C. (Çev.). (1958). *The homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

homilyede geçen alıntı bütün kontekst içerisinde değerlendirildiğinde daha anlamlı olmaktadır: “*çünkü şeriat kadar dünyada günah vardı; fakat şeriat yokken günah sayılmaz. Fakat gelecek zatın sureti olan Adem’in tecavüzünün benzeyişi üzre günah işlememiş olanlar üzerinde de, Adem’den Musa’ya kadar ölüm saltanat sürdü*” (Romalılara 5:13-14). Pavlus burada Adem’le dünyaya giren günahın ancak Musa tarafından yasaların alınışı ile anlaşıldığını ve “yeni Adem” sayesinde affolunduğunu ifade eder. Photius konuyu derinlemesine ele almış ve düşüncelerini *homilyelerine* yansıtmıştır (Brubaker, 1985, s. 8-9). Örneğin yazdığı bir *homilyede* (*On the Annunciation*) ilk günahın İsa ile affedilmesini, “*Adem’in ihlal ettiği kural yüzünden başına gelen meşakkatli yaşamdan kurtuluşu*” olarak açıklar. Ayrıca Photius, Adem’in İsa’nın bir *tipi* olduğunu söyleyerek Paulus’un söylemi üzerinde durmaktadır (Mango, 1958, s. 115-16).

Söz konusu tipoloji özellikle İsa’nın Doğumu ve Meryem’e Müjde yortularıyla ilişkilendirilerek *homilye* ve *hymnoslarda* sıklıkla yer almakta ve 9. yüzyıl Bizanslıları tarafından bilinmekteydi (Antonopoulou, 1997, s. 175-76, 203). Minyatür dönemin düşünce dünyası içerisinde değerlendirdiğimizde, ilk etapta bağlantı kuramadığımız iki sahnenin köklerine dair birtakım noktalar açığa kavuşuyor: Düşüş ve affedilme teması.

Nazianslı Gregorios’a ait *homilyelerin* olduğu bir diğer baskı olan 14. yüzyıla ait Paris gr. 543 no.lu el yazmasında yer alan bir tasvir İsa’nın Doğumu ve Adem’in Canlandırılması/Havva’nın Yaratılışı ile Cennet’ten Kovuluş Sahnelerine aynı minyatür içerisinde yer vermesi açısından önemlidir (Şekil 27). Minyatür iki eşit parçaya bölünmüş olup, üstteki sahnede İsa’nın doğumu kompozisyonu (Kahinlerin ve Çobanların Tapınması ile İlk Banyo sahneleriyle birlikte), alt kısımda ise Adem’in Canlandırılması/Havva’nın Yaratılışı, İlk Günah ve minyatürün dışına çıkmış bir şekilde çiftin Cennet’ten kovuluşu ve yas tutmaları yer alır. Sahnelerdeki öykünün akış yönlerine değindiği makalesinde Eastmond, bu önemli minyatüre de işaret eder. Minyatürün üst tarafında yer alan sahnede öykü soldan sağa bir sıra izlerken, alttaki kompozisyon ters yöndedir. Eastmond’a göre buradaki yön değişikliği bilinçli bir tercihtir. Vurgulanan nokta ise İsa’nın “Yeni Adem” olduğudur. İsa ve Adem arasındaki paralellik iki sahneyle verilmiştir. Doğum ve Cennet’teki yaşam zengin ve süslü çerçeveye çevrilmişken, Cennet’in dışındaki yaşam çerçevenin dışında ve boş bir

alandan tasvir edilmiştir²²¹. Aşağıdaki kompozisyon olağan akışında, soldan sağa okunduğunda ise olayların nasıl tersine döneceği konusu verilmiştir: gınahtan arınmışlığa erişmek. Minyatür *homilye* 38'e eşlik edip, Gregorios metinde İsa'nın doğuşunu “*düşüşle birlikte dağılan ahitten sonra insanın tekrar itaat ve Tanrı ile uyuma girmesi için ona verilmiş bir şans*” olarak yorumlar (Eastmond, 1999, s. 231-232).

Ahdamar Kilisesi'nde dış kuzey cepheye yontulmuş Adem ve Havva figürleri yaklaşık olarak güney cephedeki tahtta İsa ve Bakire Meryem'in kapladığı yer kadar bir alanı kaplamaktadır. Böylece İsa Yeni Adem, Meryem Yeni Havva olarak konumlanmış ve kurtuluş ile Düşüş temaları birbiriyle karşılaştırılmıştır (Der Nersessian, 1965, s. 22).

Ayasofya Kilisesi'ndeki cephe kabartmasındaki öykü ile kilise içerisindeki sahneler arasında birkaç farklı yönden bağlantı kurulmuştur. Kilisenin girişinde Düşüş öyküsüyle karşılaşan çift kiliseye girdiği zaman kuzey duvarda Çarmıhta İsa ve Anastasis sahnelerini görmektedir (Eastmond, 2004, s. 67-69; 1999, s. 232-233). Ayrıca aşağıda değineceğimiz gibi kilisede Havva ve Meryem arasında da tipolojik bağlantı kurulduğu görülmektedir.

Yaşam ağacı ve çarmıh ile Adem ve İsa arasında kurulan tipolojik bağlantının en iyi örneklerinden biri San Marco'daki Havva'nın Yaratılışı sahnesinde görülmektedir²²². Adem'in arkasında görünen ağaç, daha önceki sahnelerde tasvir edilmiş olan hayat ağacıyla aynı olup, tıpkı Havva-*Ekklesia* ikilisinde olduğu gibi yeni Adem İsa'nın çarmıha gerildiği ağaçla ilişkilendirilerek ölüme ve *Ökariste* işaret eden tipolojik bir atıftır. Dolayısıyla, henüz kadın yaratılmamışken biz çiftin günah işleyeceğinden ve yeni Adem'in insanlığı ilk olarak kadının başlattığı günah eyleminin yükünden kurtaracağından haberdar olmaktadır. İnanişâ göre Adem'in mezarı İsa'nın çarmıha gerildiği yerdedir ve hayat ağacının tohumları ya da bilgi ağacının bir dalından büyüyen ağaç daha sonra haçın tahtasını oluşturmuştur. 13. yüzyıldan itibaren hem Batı hem

²²¹ Benzer anlatımı daha önce Vatikan gr. 394 nolu el yazmasında (fol. 78r) görmüştük (Şekil 33). Baştan Çıkarılma, Düşüş ve Cennet'ten Kovuluş sahnelerinin yer aldığı kompozisyonda çift melek tarafından çerçevenin dışına, boş zemine atılmaktaydı. Böylece Cennet'i içindeki ve dışındaki hayat arasında bir tezatlık kurulmuştu.

²²² Solsona, Episcopal Müzesi'nde bulunan 12. yüzyıla tarihli Romanesk üslupta bir panelde bu tipolojik bağlantı doğrudan görülmektedir. Panelde Çarmıhta İsa ve Düşüş sahnesi bir arada tasvir edilmiştir. Görsel için bkz. Cook, 1927, s. 153, fig. 2.

Bizans sanatında Çarmıhta İsa sahnesinde hayat ağacı ya da haç, yerde yatan Adem'in üzerinden çıkmaktadır (Jolly, 1997, s. 32-34).

4.4.2. Havva ve Meryem

Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren Havva ve Meryem arasında da zıt bir paralellik kurulmuştur. Ancak Bizans'tan ziyade Batı kaynaklı olan bu paralellik, Havva'nın Latince karşılığı olan *Eva*'nın ters okunmasından üretilmiş bir folmüldür (Weitzmann ve Kessler, 1986a, s. 37-38; Anderson, 2001, s. 93). Luka İncili'nin (Luka 1:28) Latince versiyonunda başmelek Gabriel, Meryem'i selamlamak için "Ave" ya da "Hail" şeklinde seslenir. *Eva/Ave* bağlantısından hareketle böyle bir tipoloji geliştirilmiş, Havva Meryem'in *antitipi* olarak görülmüştür (Louth, 2011, s. 156). Aynı yaklaşımın 12. ve 13.yüzyıllarda çok popüler olduğunu belirten Jolly, bu yüzyıllardaki İtalya'da bulunan örneklerle (başta Venedik-San Marko olmak üzere, Monreal, Torcello ve Murano'daki kiliselerdeki mozaikler) işaret eder (Jolly, 1997, s. 60-61)²²³.

Adem ve İsa paralelliği İncil'de geçerken, Havva ve Meryem arasında, yukarda bahsettiğimiz durum sonrası ortaya çıkan karşılaştırma dışında doğrudan kurulmuş bir ilişki yoktur²²⁴. Fakat konuyla ilgili pek çok söylem geliştirilmiş ve yazı kaleme alınmıştır. Bunlar arasında, en önemli polemikçi Hristiyan teologlardan olan Lyon piskoposu Irenaeus'un (MS 140-200?) *Adversus Haereses* adlı kitabı²²⁵ önemli bir yere sahiptir (Benko, 1993, s. 236-237; Peltomaa, 2011, s. 113). Tertullian ise Havva'ya

²²³ Havva ve Meryem konusunu ele alan E. Guldan'ın çalışması konu üzerinde modern zamanlarda yapılmış en önemli araştırmalardan biridir. Bkz., Guldan, E. (1966). *Eva und Maria Eine Anti-these als Bildmotiv*. Graz: Hermann Böhlau. İkili arasında kurulan paralellik için ayrıca bkz., Graef, H. (1963). *Mary: A History of Doctrine and Devotion* (1. cilt). London: Sheed & Ward.

²²⁴ Havva-Meryem karşılaştırması daha çok yorumlara dayalı olup, bizim tahminimize göre en önemli kaynağını Tekvin 3:20'de yer alan, "Ve adam karısının adını Havva koydu; çünkü bütün yaşayanların anası oldu" ifadesinden almaktadır.

²²⁵ "Adem'in karısı olan ancak bakire Havva gibi... İtaatsizliği yüzünden kendisi ve tüm insan ırkı için ölümü getirdi, ve aynı şekilde evli ama bakire olan Meryem ise, itaat ederek kendisi ve tüm insanlık için kurtuluşu getirdi... Birbirine aksederek bağlanan ve bu birliğin bağıyla yükselen şeyler imkanı yok ki çözülsün; öyle ki, esas bağlar müteakip tarafından kurtarılır, ve müteakip olan esas özgürlüğü oluşturur... Ve işte o Havva'nın itaatsizliğinin düğümüdür Meryem'in riayeti sayesinde kurtulan. Bakire Meryem'in inanmayı reddederek sıkıca bağladığı, Havva tarafından inanarak çözülmüştü. Meryem, Tanrı'ya itaatsizlik ederek Tanrı'nın huzurundan kaçan bir meleğin sözleriyle kandırıldı, ve Meryem Tanrı'nın kelimine itaat ederek Tanrı'ya yöneleceği güzel yardımı bir meleğin sözleriyle aldı. Ve Havva Tanrı'ya riayet etmezken, Meryem Tanrı'ya biat etmeye ikna edildi, ve böylelikle Bakire Meryem bakire Havva'nın koruyucu azizesi olabilirdi. Ve bir bakire tarafından ölüme mahkum edilen insan nesli, bir bakire tarafından kurtarıldı" (Pechoux, 1960, s. 360; Benko, 1993, s. 237).

yönelik yorumları yanında Havva-Meryem paralelliğini Pavlus söylemlerinden hareketle devam ettirmiştir²²⁶.

İlerleyen yüzyıllarda da konu çeşitli din adamları tarafından benzer şekilde ele alınmış, örneğin Damascuslu Yahya (MS. 650/680-749) Havva ve Meryem karşılaştırması yapmıştır. Onun daha çok üzerinde durduğu konu ise, her iki karakterin de “inanmak” eylemini gerçekleştirdiği, ama ikisi arasında büyük farklılıklar olduğudur²²⁷.

Kitab-ı Mukaddes’te ise Tekvin 3:1-5 ile Luka İncili anlatımları Havva ve Meryem’in birbirleriyle karşılaştırılmasında en önemli kaynaklarından biri olmuştur. “Havva’nın Günaha Teşvik Edilmesi ya da Baştan Çıkarılması” ve “Meryem’e Müjde” arasında bir paralellik kurulmuş ve bu iki bakirenin²²⁸ birbirine olan zıtlığı tartışılmıştır (Anderson, 2001, s. 92-96). Havva şeytanın sahte teklifine teslim olurken, Meryem Tanrı’nın buyruğunu tevazu göstererek kabul etmiştir. Bizans liturjisine göre Meryem, meleğe verdiği cevap ve “Yeni Havva” konumu sayesinde “yeni ırk” ile kendisi arasında özel bir bağa sahip olmuştur. Her ne kadar Efes Konsülü’nden sonra Meryem’in Tanrı’nın Annesi ya da *Theotokos* olarak yüceltilmesiyle “Yeni Havva” kavramı biraz geride kalmış olsa da, kavram Bizans dönemi boyunca patristik gelenekte yer almıştır (Meyendorff, 1983, s. 146-148). Meryem’in hayatını detaylı bir şekilde anlatan apokrif kaynak İakobos Protoevangelion İncili de (*Protoevangelion of James*)²²⁹ Havva-Meryem karşılaştırılmasında önemli bir yere sahiptir. Metinde Adem ve Havva’ya kısa da olsa bir gönderme yapılması ise karşılaştırmayı güçlendirmiştir. Gabriel tarafından müjdenin verilmesiyle İsa’ya gebe kalan Meryem’in durumunu öğrenen Yusuf büyük

²²⁶ Tertullian, Havva ve Meryem arasındaki paralelliği diğer yorumlara benzer şekilde sürdürmekte beraber, “*Havva yılanla inandı, bu yüzden Meryem de meleğe inandı*” farklı bir paralellik kurarak “kötü kardeş” ve “iyi kardeş” (Habil ve Kabil ile İsa) karşılaştırması yapar (Benko, 1993, s. 240).

²²⁷ “*Havva’nın daha bakireyken onun içine ölümün mimarı o söz sürünerek girdi; ve de (başka) bir bakire yaşamın sahibi Tanrı’nın kelimeleriyle tanıştı; öyle ki, mahvoluşa götürülen cinsiyet, kurtuluşla yenilenen cinsiyetle aynı. Havva yılanla inandı; Meryem Gabriel’e. Biri inararak suç işlerken, diğeri tarafından bu vaziyet inanarak yok edildi*” (Pecheux, 1960, s. 360).

²²⁸ Burada Havva’nın yılanla karşılaşması ve aralarında geçen diyalog söz konusu olduğundan, Meryem ile aynı konumda tutulmuştur.

²²⁹ Mısır’da 2. yüzyılın sonlarında üretilmiş apokrif bir kaynaktır. Metni yazan kişi kendisini İsa’nın kardeşi Yakup olarak tanıtır Meryem’in yaşamını kısır bir çift olan Yohakim ve Anna’dan mucizevi bir şekilde dünyaya gelişinden İsa’nın doğuşuna, kâhinlerin tapınmasına ve Herod’un gazabına kadar anlatmıştır. Hızlı bir şekilde geniş kitlelere yayılan kitap temelde Meryem imgesini önemli derece etkileyerek Bizans sanatında 5. yüzyıldan itibaren birçok Meryem tasviri görülmesini sağladı. Meryem ile ilgili homilyelerinin nüshasının yer aldığı Yakobus Kokkinobaphos’a ait 12.yüzyılda üretilmiş iki adet resimlendirilmiş el yazması İakobos Protoevangelium İncili ışığında oluşturulmuştur. Bizans Meryem siklusu açısından en kapsamlı örnektir. Aynı kaynak ayrıca Khora’da yer alan Meryem’in yaşamı siklusunun da temelini oluşturur (Kazhdan, 1991, s. 1744-1745).

bir korku içerisinde konuşmaya başlar: “*Hangi yüzle Rab Tanrı’nın yüzüne bakacağım? Onun için (Meryem) hangi duayı takdim edeceğim? Onu bir bakire olarak çıkardım Tanrı’nın mabedinden ve onu koruyamadım. Beni kim aldattı? Bu kötülüğü bana benim evimde kim yaptı ve onu kirletti? (Adem) Öykü bende yinelendi mi? Adem ibadeti sırasında yoktu ve yılan geldi ve Havva’yı yalnız buldu ve onu kandırdı ve kirletti, yani tüm bunlar şimdi de benim başıma geldi*” (İakobos Protoevangelium İncili 13:1)²³⁰. Metinde açık bir şekilde geçen ifadenin de etkisiyle “kandırılma”²³¹ ve “müjde” hadiseleri birbiriyle kıyaslanmıştır. Üzerinde durulan *conceptio per aurem*²³² kavramı etrafında iki bakirenin işitme yoluyla başlarına gelenler karşılaştırılmış ve çeşitli düşünceler geliştirilmiştir (Anderson, 2001, 92-93). Havva ve yılan arasındaki diyalogu vurgulayan birçok örneğimiz bulunmaktadır. En bariz örneği Leo İncili’nde görülen Düşüş sahnesinde (fol. 2r) Havva’nın kulağına fısıldayan yılan tasviri yer almaktaydı. Ayrıca Ayasofya’daki kabartma, Vatikan gr. 1162 (fol. 33r), Paris gr. 1208 (fol. 47r), Atina gr. 211(fol. 53r) ve *rosette* fildişi kutu (Hessisches Landesmuseum) örneklerinde de yılanın Havva’nın kulağına doğru uzandığı görülmektedir. Meryem’e müjdeyi getiren Gabriel ve müjdeyi alan Meryem’in elleriyle Meryem’in kulağını gösterdiği 10. yüzyıla ait resimlendirilmiş bir Koptik el yazmasında *conceptio per aurem* kavramı vurgulanmak istenmiştir²³³. Üzerinde çok fazla durulan ve *homilye*, *hymnos* gibi pek çok dini metin ve bunların yanında edebi metinlerde sıklıkla işlenen bir konu olmasına

²³⁰ Alıntı Anderson, 2001, s. 91’da geçmektedir. Ayrıca tüm metni incelemek için bkz., Conybeare, 1897, s. 424-442.

²³¹ Burada “kandırılma” (İng. *deception*) sözcüğü üzerinde durmakta fayda var. İbranice anlamıyla herhangi bir anlam kargaşasına olanak vermeyip, “bir eylemin olduğundan farklı bir şeyi temsil edilmesi” manasında kullanılır. Yunanca’ya tercüme edildiğinde ise daha tehlikeli anlamlara yüklenmiş olup, Yunan ve Latin İncil’ler sözcüğü *cinsellikle baştan çıkarma* çağrışımı çerçevesinde oluşturmuştur. Anlamdaki farklılaşma ise beraberinde bazı noktaları da getirmiştir: Havva yılan tarafından sadece yasaklanmış meyveyi yemesi için kandırılmamış, aynı zamanda *baştan çıkarılmış* ve böylece şeytani figür Kabil’i dünyaya getirmiştir (Anderson, 2001, s. 91). Bunun yanında bazı Rabbinik metinlere bakıldığında Yahudi geleneğinde de konuya çok farklı bakılmadığı ve yılanla Havva arasında cinsel münasebet olduğu düşüncesi görülür (Constas, 2003, s. 286). Bu düşüncenin kaynağı hangisi olursa olsun, iki geleneğin (Hristiyanlık ve Yahudilik) birbirinden etkilendiği kesindir.

²³² Luka İncili 1:26-38’den hareketle Meryem’le ilgili olarak *conceptio per aurem* doktrini ortaya çıkmış ve özellikle 5.yüzyıldan itibaren yaygın bir şekilde tartışılmıştır (Constas, 2003, s. 274). Kavram, Meryem’in Gabriel’i işitmesi ve ona inanmasıyla gebe kaldığı düşüncesine dayanır. Aynı zamanda Pavlus’un Romalılara Mektubu 10:17’de işitme kavramı üzerinde durulduğunu ve burada işiten ile Meryem’in kastedildiğini anlıyoruz: “Öyle ise, iman işitmekten, ve işitmek Mesih’in kelamı vasıtasıyla olur”.

²³³ Görsel için bkz., Cook, 1923, s. fig. 5.

rağmen Bizans sanatında bu ikonografinin örnekte olduğu gibi yer almadığını görmekteyiz²³⁴.

Bunun yerine, Havva-Meryem paralelliğinde önemli bir yere sahip olan “Meryem’e Müjde” sahnesi içerisinde bazı farklı ikonografik ayrıntılara yer verilmiştir. Bunlardan en önemlisi kadın işlerini temsil eden öreke ve makaradır (Pantelia, 1993, s. 493). Bizans sanatında yaygın olarak kullanılan imge Meryem’e eşlik edip pek çok “müjde” sahnesinde Bakire Meryem’in *atribusu* olarak resmedilmiştir (Gibson, 1990, s. 47)²³⁵. Bazı sahnelerdeki tasvirlerde ikili adeta bütünleştirilerek verilmiş ve ikisinin özellikleri birbirlerine atfedilmiştir²³⁶.

“Örme ve dokuma işiyle” ilgili olarak Eyüp Kitabı (38:36) ve Iakobos Protoevangelium İncili’nde (10:1, 12:1) geçen ifadeler çerçevesinde gelişen birçok dini metin²³⁷ Havva ve Meryem ikilisi arasındaki paralelliği güçlendirmiş ve etki kendisini sanat eserlerinde de göstermiştir. Bu ilişkilendirmenin yer aldığı örneklerden de anlaşılabileceği gibi söz konusu patristik metinler Meryem ve Havva’nın rahimlerinde “örülen” bedenlerin sembolik bir *atribusu* olarak algılanmıştır (Gibson, 1990, s. 50).

Meryem’e Müjde’nin erken örneklerinden biri olan 5. yüzyıla ait Roma-Santa Maria Maggiore Kilisesi’ndeki mozaikte bu durum görülür. Taht üzerinde bir kraliçe gibi betimlenmiş *Theotokos* (Tanrı Anası) Meryem yanındaki büyük yün sepetinden aldığı ipleri eğirir²³⁸. Meryem el işiyle meşgul olsa da, üzerindeki takılar ve giysiler ile Bizans hükümdarlığına mensup donatılmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Ravenna’da bulunan 5. yüzyıla ait lahitte tasvir edilmiş müjde sahnesinde Meryem ve Gabriel’in ortasında yer

²³⁴ Kavram üzerinde uzun süre tartışan bazı Bizanslı yazarlar daha sonra “ana rahmine düşüşün” ya da bir başka ifadeyle gebe kalma hadisesinin müjde hadisesi arasındaki ilişkiyi “ışıtme” ile bağlantılandıran bu indirgeyici tanımlamayı terk etmiştir. Onun yerine, “ana rahmine düşüşün” Meryem’in kendi sözlerinin gücü yoluyla gerçekleştiğini savunmuşlardır (Constas, 2003, s. 295).

²³⁵ Batı sanatında 13. yüzyılın yarısına kadar bu malzemeler müjde sahnelerine eşlik etmekteydi. O dönemden sonra ise kitap ve rahle öğeleri yün eğirme malzemelerini ikinci plana attı ya da tamamen ortadan kaldırdı (Gibson, 1990, s. 47).

²³⁶ Meryem’e atfedilmiş bu ikonografik motifin kaynaklarına ve örneklerine dair bilgi için bkz., Gibson, 1990, s. 46-54.

²³⁷ Örneğin 4. yüzyılda yaşamış Salamis pisikoposu Epiphanius Eyüp Kitabı’nda geçen metnin etkisiyle Havva ve Meryem arasındaki tipolojik bağlantıyı açık bir şekilde şöyle belirtmiştir: “Havva ve Meryem, ikisi için de ‘Kadınlara örme ve nakışla işleme erdemini kim verdi’ (Eyüp 38:36) denilmiştir, çünkü erdem sahibi ilk kadın Havva çıplak bıraktığı kocası Adem için akıllıca giysiler yaptı. Ona bu iş verildi çünkü onun yüzünden çıplaklıkları farkedildi ve bu farkedilir çıplaklık yüzünden farkedilir bedeni örme işi verildi. Meryem’e ise Tanrı tarafından iffet esvabını ondan gelen nur sayesinde giyelim diye kuzu ve çobanı dünyaya getirme görevi verildi.” (Constas, 2003, s. 333).

²³⁸ Görsel için bkz. Beckwith, 1979, s. 37, fig. 22.

alan büyük bir sepet dolusu yün tasviri, bir diğer erken tarihli örnek olarak karşımıza çıkar (Gibson, 1990, s. 47). Ayrıca örneklerden anlaşıldığı kadarıyla daha çok Batı sanatında Havva'ya eşlik eden *atribu*, çiftin Yeryüzündeki Uğraşları'nın anlatıldığı sahnelerde yer almaktadır. Havva'ya atfedilen bu Mariolojik sembollerle onun Meryem'le özdeşleştirildiği düşünülmektedir (Kessler, 1971, s. 150).

Bahsettiğimiz ikonografik detay kaynağını Bizans dünyasında sıklıkla başvurulanan bir apokrif kaynak olan İakobos Protoevangelium İncili'nden almıştır. Metinde Meryem'in mabet için örtü dokuması için baş rahip tarafından görevlendirildiği anlatılır²³⁹. İp eğirme ve dokuma uğraşının Havva-Meryem arasında kurulan önemli bir tipolojik bağ olduğu anlaşılmaktadır. San Marco Kilisesi'nde çiftin Cennet'ten kovuluşuyla aynı sahne içerisinde yer alan Yeryüzündeki Uğraşları'nın anlatıldığı sahnede karşımıza çıkan Havva, Santa Maria Maggiore'deki Meryem figürüyle daima karşılaştırma konusu olmuştur (Constas, 2003, s. 333; Jolly, 1997, s. 60-61; Reed, 2007, s. 54, dipn. 35). Resmi dikkatle incelediğimizde Havva yerine Meryem'i görüyor izlenimine kapılmaktayız. Burada anlatılmak istenen de bizde Meryem çağrışımı uyandırmak ve insanlığa kurtuluşu getirdiğine inanılan “Yeni Havva” kavramına gönderme yapmaktır. Kucağında çocuk olmayan Havva'nın elinde tuttuğu öreke onun acılar içinde çocuk doğuracağını sembolize etmektedir (Constas, 2003, s. 334)²⁴⁰.

Başka bir müjde sahnesinde ise Meryem ile Havva figürlerinin ilginç bir birleştirmesiyle karşılaşmaktayız. Sinai'de bulunan 12. yüzyılın sonuna ait müjde sahnesinin yer aldığı ikonada taht üzerinde Meryem Cennet'te bir ırmak kenarında²⁴¹, elinde ip ve rahminde bebek İsa ile görünür. İkonada yer alan nehir ve çeşitli yaratıklar

²³⁹ Protoevangelium 10:1, 12:1 (Conybeare, 1897, s. 431, 436).

²⁴⁰ İakobos Protoevangelium İncili'ne göre Meryem yanına Gabriel'in müjdeyi vermek için geldiğinde kiliseye örtü yapmak için dokuma işiyle uğraşmaktaydı. Gebe kalma hadisesinin müjde ile başladığına inanıldığından hareketle ilginç ve biraz da karışık bir sembolizasyon ortaya çıkarılmıştır. “Örtü dokuma” işi “rahimde beden oluşması (başka bir tabirle “dokunması”)” sembolü haline gelmiştir. Dolayısıyla Havva'nın rahminde oluşmuş olan “bulaşıcı ölüm” (Kabil'e gebe kalışı bazen bu şekilde de tabir edilir), çaresini Meryem'in “çalışma atölyesi”nde bulur (Constas, 2003, s. 332).

²⁴¹ Cormack'a göre ise ikonada resmedilmiş ırmak ve kuşlar ilkbahar simgeleri. İzleyiciye himnoslarda sıklıkla geçen bahar imgesi hatırlatılarak 25 Mart'ta kutlanan yortu ile ilişkisi vurgulanmıştır (Cormack, 2000, s. 154, fig. 85). Ayrıca Maguire, bahar konsepti ve müjde hadisesi arasındaki ilişkiyi de içeren çalışmasında, pek çok müjde sahnesinde doğaya ait öğelerin yer aldığını ancak bu örneğin çok sıra dışı olduğunu ifade eder. Nehirdeki kuşların yanı sıra çeşitli deniz yaratıklarına da işaret ederek örneğimizi 4. yüzyıl ortalarına ait Santa Constanza kubbe mozağinde nehir tasvirinde görülen yaratıklarla kıyaslar (Maguire, 1981, s. 50-51, fig. 42). Yani her iki araştırmacı da “cennet” imgesinden bahsetmez.

Cennet’i ya da doğanın yeniden canlanışını, ilkbaharı simgeliyor olabilir. Her iki şekilde de “bağışlanma” temasına vurgu yapıldığını düşünmekteyiz.

Meryem’e Müjde konusu aynı zamanda liturjik metinlerde yer alarak Adem ve Havva’nın kurtuluşuyla ilişkilendirilmesi açısından da önemlidir. Nazianslı Gregorios’a ait liturjik *homilye*lere yer veren diğer el yazmalarında sanatçılar tarafından bahar temasına ilişkin tasvirlerle yer verilmiştir. Bizans’ta *orator*lerin etkisiyle ortaya çıkan bu tasvirlerin yanında daha az anlaşılan, edebi kontekste bulunan bahar teması da mevcuttu. Bu konteks Meryem’e Müjde yortusuydu. Bizanslı yazarlara göre yortu günü 25 Mart olan Meryem’e müjde hadisesiyle doğanın yeniden canlanışı arasında müthiş bir örtüşme vardır. 6. yüzyıl *homilye* yazarı Antakyalı Anastasius’a göre, yaratılışın denk geldiği zaman dilimi Meryem’e müjdenin geldiği güne rastlamaktadır. Aynı yoruma göre, müjde ile birlikte Adem üzerindeki günahın yükünden kurtulmuş ve Adem ve Havva kurtuluşa erişmiştir. Anastasius müjdeyi şöyle tarif eder: “*Müjde tüm dünyanın doğum günüdür çünkü her şey yoluna girdi, tüm düzensizlikler düzene döndü, çünkü bizi yaratan bizden dolayı yaşlanmış ve yozlaşmış suretini yenileyerek ve onu güzellik değerine çevirerek bizim gibi oldu* (Maguire, 1981, s. 44-45)”. Araştırmamız kapsamında, Bizans liturjisinde geniş yer alan bu ilişkinin tasvirlerine yer verilmediği gözlemlenmiştir.

İkili arasındaki tipoloji sahnelerin birbiriyle olan ilişkisiyle de sağlanmıştır. 13. yüzyıla ait Trabzon-Ayasofya Kilisesi güney portalinde bulunan frizde tasvir edilen Düşüş öyküsü (Şekil 46) önemli bir örnektir. Havva’nın Yaratılış sahnesiyle İlk Günah’ın işlenmesinde önemli bir rol oynayan Havva karakterini görenler kilisenin içinde Meryem’e ilişkin sahnelerle karşılaşmaktadır. Bir başka ifadeyle, kiliseye girişte (güney cephede) insanlığa günahı getiren Havva’dan kuzey cephede kurtuluşu getiren Meryem’e giden bir uygulama vardır (Eastmond, 1999, s. 226, 234; 2004, s. 70)²⁴².

Hildesheim Katedrali’nin bronz kapısında yer alan tasvir, ikili arasındaki paralelliğe işaret eden ve Havva-Meryem ilişkisini doğrudan yansıtan nadir bir örnektir²⁴³. Bronz

²⁴² Havva-Meryem bağlantısı Meryem’e atfedilen atribularla sağlanmış olup, bunlar arasında “Yakup’un Merdiveni”, “Yakup’un Melekle Mücadelesi”, “Jesse Ağacı”, “Musa ve Yanan Çalı” ve “Gideon ve Koyun Postu” günümüze ulaşmış tasvirlerdir (Eastmond, 2004, s. 68-69, fig. 40-43). Bu tasvirler bazen İsa’ya atfedilse de, aslında çoğunlukla Meryem’in atribularıdır (Thomas, 1997, s. 372).

²⁴³ Guldán, Hildesheim bronz kapı üzerindeki ikonografi üzerinde durarak Havva-Meryem paralelliğine dikkat çekerek tasvirleri ayrıntısıyla inceler. Ayrıca Bernward İncili diye isimlendirilen el yazmasındaki

kapıda Eski Ahit (Tekvin) ve Yeni Ahit'ten sahneler birbirleriyle ilişkilendirilmiş ve karşılıklı olarak toplam on altı sahne olmak üzere düzenlenmiştir. Kapının sol tarafında Havva'ya özel bir vurgu yaparak yaratılışa dair sekiz sahne yer alırken, diğer sekiz sahne kapının sağ tarafında İsa'nın hayatına ilişkin konulara yer vermiştir. Eski ve Yeni Ahit'ten sahneler arasında bağlantı kurarak sahne seçimi birbirlerine paralel olacak şekilde tasarlanmış olan bronz kapıda Havva-Meryem zıtlığı ana tema olarak kullanılmıştır²⁴⁴. Kendisinden önce bu paralelliğin doğrudan işlendiği bir sanat eserine rastlamamakla birlikte²⁴⁵, daha önce değindiğimiz gibi, konu yazılı kültürde Irenaeus ve Tertullian gibi kilise babası ve yazarlar tarafından Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren işlenmişti²⁴⁶.

ithaf tasvirinin bu bronz kapıyla olan sıkı ilişkisine işaret eder (Guldan, 1966, s. 13-20, özellikle 16). İki sayfa şeklindeki minyatürlerden sol tarafta Bernward elinde kitaplarıyla altar yanında, kilise olduğu anlaşılan mimari tasvirin önünde durur. Sağda ise melekler tarafından taçlandırılan Meryem ile arkasındaki mimari tasvirdeki kemerin iki ucunda madalyonlar içinde birer kadın başı yer alır. Üzerlerindeki yazıttan soldakinin Meryem, sağdakinin Havva olduğu tespit ediliyor. Havva madalyonun hemen altında açık bir portal, hemen karşısındaki Havva'nın bulunduğu kısımda ise kapalı bir portal görüntüsü yer alır. Açık ve kapalı kapılar bir sembolizasyonu vurgulamak içindir: havva tarafından kapatılan ve Meryem tarafından açılan Cennet'in kapısı (Cohen ve Derbes, 2001, s. 31-32, figür 14).

²⁴⁴ Karolenj döneminde MS 800'de yazılan ve Havva ile Meryem arasındaki zıtlığı anlatan *Ave maris stella* isimli himnos geniş kitlelere ulaşarak çok popüler olmuştur: “*Ave, maris stella / Dei mater alma, / Atque semper virgo / Felix caeli porta. // Sumens illud Ave / Gab-rielis ore / Funda nos in pace / Mutans nomen Eva...*” (Cohen ve Derbes, 2001, s. 29). Hymnosta vurgulanan, daha önce de değindiğimiz gibi (**kontrol et**), İncil'in Latince versiyonunda başmelek Gabriel'in müjde sırasında Havva'ya seslenişiyse (*Eva-Ave*) ortaya çıkan Havva-Meryem karşıtlığıdır.

²⁴⁵ Ancak Hildesheim bronz kapıda olduğu gibi kilise girişlerindeki portallerde öyküsel anlatımların yer aldığı tasvirler 5. yüzyıldan itibaren Eski ve Yeni Ahit'ten sahnelerin yer aldığı Roma-Santa Sabina (Calkins, 1985, s. 103) ve günümüze yalnızca Davud peygamberin hayatını anlatan ve tavus kuşlu dekoratif üç paneli ulaşan Milan-S. Ambrogia bazilikalarına ait ahşap oymalı kapılar (Campbell, 2006, s. 317) görülmeye başlamıştır. Kapıyı sipariş veren Bernward'ın seyahatları sırasında bu eserleri görerek etkilendiği ve Hildesheim bronz kapı için model olarak kullandığı düşünülmektedir (Calkins, 1985, s. 103; Cohen ve Derbes, 2001, s. 19; Campbell, 2006, s. 317).

²⁴⁶ Eserin yapıldığı dönem koşullarına kısaca göz attığımızda sahnelerin seçimi daha iyi anlaşılmaktadır. Kapının sipariş verildiği zaman olan 11. yüzyılı papa VII. Gregory zamanında yoğunlaşan kilise reform hareketleri izlemiştir. Kilise hareketleri ve dönemle ilgili bilgi için bkz., Loos-Noji, P. (1990). *Temptation and Reform: A Monastic Life in Stone. Equally in God's Image: Women in the Middle Ages* (s. 220-232). J. B. Holloway, J. Bechtold ve C. S. Wright (Ed.). New York: Peter Lang. Reformun amaçlarından biri yozlaşan ruhban sınıfına birtakım düzenlemeler ve özellikle papazlara evlilik gibi meselelerle ilgili yasaklar getirmektir. Reformcular doğal olarak *düşüş* ve *baştan çıkarma* konusuna, bilhassa Havva'ya dikkat çekerek ruhban sınıfını karıştıran cinsel arzunun ondan kaynaklandığını öne sürdüler. Keşiş ve rahipler arasında kadınlara karşı bir nefret ve korku hüküm sürmekteydi ve din adamları birbirilerini tehlikeye karşı sürekli uyarıyordu (Loos-Noji, 1990, s. 221-222; Cohen ve Derbes, 2001, s. 26, 29). Reform aynı zamanda Meryem kültürünün de gelişimini ve Havva-Meryem karşıtlığının yaygınlaşmasını beraberinde getirdi. Dönem koşullarına baktığımızda Hildesheim'de karşımıza çıkan öyküsel anlatımın yer almasının rastlantı olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, eserin biçimlenmesinde dönem koşullarının yanı sıra piskopos Bernward ile imparator II. Otto'nun kızı prenses Sophia arasında geçen mücadelenin de etkili olduğu düşünülmektedir. Konunun ayrıntısı için bkz., Cohen ve Derbes, 2001, s. 29-31.

Çalışmamızın bir önceki bölümünde bronz kapıda Yaratılış öyküsüne yer verilen sahnelere değinmiştik. Söz konusu sahnelere paralel olarak Yeni Ahit'ten sahnelerin verilmesi Düşüş ve bağışlanma temalarının birlikte verilmek istendiğini göstermektedir²⁴⁷. Sahnelerin yanı sıra, sahne içinde yer alan bazı objelerle, örneğin iyiyi ve kötüyü bilme ağacıyla haç ve çocuğunu emziren Havva ile karşısında kucığında İsa'yı tutan Meryem arasında özdeşim kurulmuştur²⁴⁸. Sol panelde Havva, sağda ise Meryem ile başlayan öyküsel anlatımı göz önünde bulundurarak eseri bu açıdan değerlendirdiğimizde Havva ve Meryem arasındaki zıtlığın bronz kapının ana temasını oluşturduğu sonucuna varabiliriz. Daha genel bir ifadeyle, yatay ya da dikey yönde olsun, Eski Ahit ve Yeni Ahit sahnelerinin birbirlerine paralellik ya da zıtlık kuracak şekilde kapıda yerlerini aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca kapıda Düşüş ve bağışlanma temaları bir araya getirilerek çok yönlü bir tipolojik bağlantı kurulduğu görülmektedir.

Monreale Katedrali'ndeki 12. yüzyılın sonlarına tarihli apsisin önünde bulunan müjde sahnesinin tam karşısında çiftin Yeryüzündeki Uğraşları'nın anlatıldığı sahnede Havva figürü yer almaktadır. (Jolly, 1997, s. 116, dipn. 8). Her iki figürün de elinde makarayla tasvir edilmiş olması ikili arasındaki tipolojik bağlantıyı net bir biçimde yansıtmaktadır.

²⁴⁷ Örneğin Tanrı'nın Adem'in kaburga kemiğinden Havva'yı yaratma sahnesi İsa'nın dirilişi ile özdeşleştirilir. Tanrı'nın Havva'yı Adem'le tanıştırma sahnesi ise İsa'nın göğe yükseldiği haberinin melek tarafından verilmesiyle ilişkilendirilir. Çok sık kurulan bir paralelliğe başvurularak baştan çıkarma sahnesiyle İsa'nın haça gerilmesi birbiriyle ilişkilendirilmiş ve ilk günahın işlenmesinin İsa'nın haça gerilerek insanın kaybettiği ihsanı affettirmesini gerekli kıldığı inancı vurgulanmıştır. Adem ve Havva'nın işledikleri günahın ötürü suçlanması İsa'nın Pilatus tarafından cezaya çarptırılması kontrastı ile ve Cennet'ten kovuluş kompozisyonu ise İsa'nın mabede takdimi ile karşılaştırılmıştır (Calkins, 1985, s. 103, 106). Solda yargılayan yaratıcı ve sağda yargılanan İsa arasında konum ve duruş açısından benzerlik vardır. Ayrıca suçlama ve cezalandırma olayları bakımından da bir paralellikten söz edilebilir ancak iki sahne arasında tipolojik bir bağlantı yoktur. Hain ile Kabil'in öyküsünden hareketle ölüm ile yeniden doğuş temaları yan panelde Meryem'e müjdenin verilmesi ve İsa'nın doğuşu ile karşılaştırılmıştır.

²⁴⁸ Sahneler yan yana okunduğunda oluşan yatay ilişkinin yanı sıra, kapıda uygulanan diğer bir sembolizasyon ise dikey yöndedir. Kronolojik olarak ilerleyen sahneler sol panelde yukardan aşağıya, sağda ise aşağıdan yukarıya olmak üzere birbirlerine ters yönde okunur. Sol tarafta Havva'nın Yaratılışı ile başlatılan öykü dizisi Kabil'in Habil'i öldürmesi sahnesi ile son bulur. Sağ taraf en alttaki panelde Meryem'e Müjde sahnesine yer verirken "*Noli Me Tangere*" sahnesiyle öykü dizisini bitirir. Sağ tarafta "günah"a doğru giden bir anlatım, sol tarafta aşağıdan yukarı okunduğunda "kurtuluş"a giden bir anlatım vardır (Cohen ve Derbes, 2001, s. 19, 33). Böyle bir tercih ile Eski Ahit'te anlatılan bu hadisenin Yeni Ahit vasıtasıyla tersine çevrildiğinin ima edildiği söylenebilir. Uygulanan bağlantının şu şekilde oluşturulduğunu da düşünebiliriz: ilk çiftin yaratılışını takiben işlenen günah ve sonuçlarının anlatıldığı panelin bittiği yerde İsa'nın doğum müjdesi verilerek günahın kurtuluşun ilk adımının atıldığı hadisenin başlaması.

Meryem'in *Theotokos* olarak karşımıza çıktığı bazı örneklerde ise Havva'yla birlikte Adem'i de görmekteyiz. Adem ve Havva bazen "ilk günah"ın içinde bazen de kurtuluş, bağışlanma gibi temalara ilişkin sahnelerle birlikte *Theotokos* Meryem'e eşlik etmiştir. 12. yüzyıla ait Sinai-Katherine Manastırı'nda (1080-1130) bulunan ikonada Eski Ahit peygamberleri ve azizlerin eşlik ettiği kucağında çocuk İsa ile birlikte tasvir edilmiş Meryem'in hemen altında Adem ve Havva bulunur. İkonada Meryem'in doğumuyla birlikte Adem ve Havva'ya gelen kurtuluşa değinilmiştir. *Theotokos*'un hemen altında *Romanos the Melode*'e ait Meryem'in Doğumu Yortusu üzerine yazılmış bir hymnosta alıntı²⁴⁹, onun altında ise ortada Yusuf, onu çevreleyen Adem ve Havva ile Joachim ve Anna figürleri yer alır (Thomas, 1997, s. 372-373, fig. 244). Anastasis sahnesinin ayrıntılı bir anlatımının yer aldığı Meryem'in hayatı üzerine *homilyelerin* bulunduğu Vatikan gr. 1162 no.lu bir el yazmasında en alt bölmede tahta oturan Meryem'in yanı başında ona yakaran Adem ve Havva figürleri yer alır²⁵⁰. Meryem tahtta otururken iki yanında melek, sağda ise bir üstte tasvir edilmiş Anastasis sahnesindeki gibi görünen Adem ve Havva yer alır. Adem ayakta ellerini açmış Meryem'e yakarırken, bu sırada yere dizlerinin üzerine oturmuş ve vücudu ve elleri ileri, Meryem'e doğru uzanmış Havva dikkat çekmektedir.

Meryem'in ikinci Havva olarak anılması Bizans dünyasında yaygın olup, bu düşünce sıklıkla sanat eserlerinde birtakım imalarla kendini göstermiştir. Yakobus Kokkinobaphos *homilyelerinin* 12. yüzyıl kopyasındaki minyatürlerde bu ilişki görülmektedir. Düşüş ve Habil'in Ölümü minyatürü Meryem'in Doğumu konulu *homilyeye* (*homilye* 2) eşlik etmektedir. *Homilyede*, Havva'nın doğurduğunun ancak Meryem'in oğlu İsa vasıtasıyla affedilebileceğinden bahsedilmektedir (Eastmond, 1999, s. 233). Ayrıca yukarda değindiğimiz gibi Paris gr. 543 no.lu el yazmasında da İsa'nın Doğumu ile Havva'nın Yaratılışı arasında benzer ilişkinin kurulduğunu görmekteyiz. İsa'nın Adem'i affettiği gibi Meryem Havva'yı affetmektedir.

²⁴⁹ "Joachim ve Anna çocuk dünyaya getirdi ve Adem ve Havva özgürlüğüne kavuştu" (ΙΩΑΚΕΙΜ Κ[ΑΙ] ΑΝΝΑ ΕΤΕΚΝΟΓΟΝΗCΑΝ Κ[ΑΙ] ΑΔΑΜ Κ[ΑΙ] ΕΥΑ ΗΛΕΥΘΕΡΩΘΗCΑΝ) (Thomas, 1997, s. 372).

²⁵⁰ Anderson, 1982, fig. 11; Guldan, 1966, s. 36-37, fig. 10.

SONUÇ

Tezimizde, Adem ve Havva'nın Yaratılış öyküsünün ikonografik özellikleri incelenmiştir. Adem ve Havva'nın öyküsünün liturjik önemi ve sanat eserlerindeki liturjik işlevi irdelenmiş; öykünün, özellikle Düşüş'ün Hristiyanların tövbe ederek günahlarından arınma ritüellerinde çok önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Ayrıca Adem-Havva ile İsa-Meryem arasındaki tipolojik bağlantı, konunun anlatım bulduğu bazı önemli eserler eşliğinde incelenmiştir. Kurulan bu tipolojik bağlantıyla “kurtuluş umudu” mesajının verildiği görülmüştür.

Tez çalışması boyunca yapılan araştırmalardan, Adem ve Havva'nın Yaratılış konulu tasvirlerinin ağırlıklı olarak Batı sanatında görüldüğü, Bizans sanatında ise belli örneklerle sınırlı olduğu görülmüştür. Bu durumla ilgili bir takım düşünceler geliştirilmiş ve sorular yöneltmiştir.

Düşüş konulu sahnelerin yoğun olarak görüldüğü Erken Hristiyanlık döneminde, sahnelerin çoğunlukla birbirine benzer şekillerde ve benzer amaçlarla tasvir edildiği tespit edilmiştir. Adem ve Havva imgelerinin olduğu sahneler, Eski Ahit'ten diğer sahnelerle beraber Hristiyanlığa yeni geçmiş olan inananlara “kurtuluş umudu” vadetmek amacıyla tasvir edilmiştir.

Çalışmamızda önemli bir rol oynayan, Yaratılış öyküsünün geniş anlatımının yer aldığı resimlendirilmiş el yazması Cotton Genesis'teki resim programının Bizans sanatında etkili olmadığı, Batı sanatında ise 9. yüzyıldan itibaren dini konulu birçok eserde takip edildiği görülmüştür. İkonoklasmos sonrası üretilen Octateuch el yazmaları ve fildişi kutularda öykünün tasvir edilmiş olması, ayrıca ikiliye ait sahnelerin birçok *homilye* kopyasında yer almış olması ise konunun Bizans'a çok yabancı olmadığını göstermiştir. Bununla beraber, özellikle anıtsal mimari eserlerde öykünün tercih edilmemesi bazı sorular yöneltmemize ve düşünceler geliştirmemize neden olmuştur:

1- Öncelikle, genel olarak Bizans Sanatı'nda yalnızca Tekvin (1-3) değil, Eski Ahit sahnelerinin geniş kapsamlı anlatımının yer almadığı bilgisi göz önünde bulundurulmuştur. Resimlendirilecek olan eserde geniş anlatımlı siklusa yer verecek yeterli alanın olmayışının, Eski Ahit sahnelerinin tercih edilmemesinde önemli bir

faktör olduğu düşünülmüştür. Eski Ahit'ten diğer sahnelerde olduğu gibi, Adem ve Havva'nın öyküsünden sahnelerin seçilmemesinde bunun etkili olmuş olabileceği önerisi getirilmiştir.

2- Bunun yanında, anıtsal mimari ya da el yazmalarında sahnelerin seçiminde, yeterli alanın olmayışının problemin tek kaynağı olmadığı düşünülmüştür. İncelediğimiz örneklerin çoğunda üstün sanatsal özelliklerde tasvirlerin oluşu ve üst düzey bir teolojik birikimin olduğu dikkatimizi çekmiştir. Özellikle dini söylevlerin yer aldığı el yazmalarına eşlik eden Yaratılış sahnelerinin seçiminin, bazı önemli din adamlarının yetkisi altında gerçekleştiği düşünülmüştür. Bu önemli isimlerin konuyla ilgilenmeleri ve sahne seçiminde etkili olmalarına rağmen, genel itibariyle Bizans dünyasında konunun tasvirlerinden kaçınıldığı yorumu getirilmiştir.

3- Çalışmamızın “Teoloji” kısmında değinilen birtakım noktalardan hareketle, sahnelerin az tercih edilmesinde bu düşüncelerin etkili olabileceği ihtimali üzerinden gidilmiştir. Bizans'ın Yaratılış konusuna, özellikle de İlk Günah'a bakışının Batı'dan farklı oluşunun, sahne seçiminde etkili olmuş olabileceği düşünülmüştür. Bir başka ifadeyle, Bizans Sanatı'nda Yaratılış sahnelerinin belli örneklerle kısıtlı oluşundaki tek nedenin Eski Ahit sahnelerinin tercih edilmemesi mi yoksa ilk günah algısı mı olduğu sorusu yöneltilmiştir. Ayrıca Bizans Sanatı'nda bayram sahnelerinden biri olan Anastasis'in yaratılış sahnelerinden çok daha önemli olduğu, İlk Günah'tan ziyade “affedilme” teması üzerinde durulduğu görülmüştür.

4- Ortaçağ Batı dünyasında ise Yaratılış'ın Batı teolojisinin en önemli konularından biri olduğu, bunda Düşüş'ün getirdiği olumsuzluklarla ilgili kilisenin oynadığı rolün etkili olduğu görülmüştür. Batı sanatında Yaratılış konulu sahnelerin yoğun tasvir edilişinde kilisenin bu rolünün etkisi olduğu düşünülmüştür. İlk günah üzerinde çok fazla duran ve insanlık için karanlık bir tablo çizen Batı kilisesinin, özellikle anıtsal mimari eserlerde Anastasis sahnesinin tercih edilmemesindeki başlıca etken olduğu önerisi getirilmiştir.

5- İki kilisenin sahip olduğu İlk Günah algısının farklı olmasının dini konulu eserlerin biçimlenmesindeki en önemli etki olduğu düşünülmektedir. İki kilisenin benimsediği İlk Günah kavramı birbirinden ince noktalarla ayrılmakla beraber, bazı önemli farklılıklar oluşturmaktadır. Batı'da İlk Günah ile birlikte nesillere günahın, Doğu'da günah yerine

ölümlülüğün geçtiği inancı hâkimdir. Bu açıdan bakıldığında, Doğu ve Batı'nın Adem ve Havva'nın öyküsüne olan bakış açısı farklılığının daha anlaşılır olduğunu düşünmekteyiz.

6- Tezimizde en çok üzerinde durduğumuz noktalardan biri olan “kadın düşmanlığı” konusunun da Doğu ve Batı'da birbirinden farklı şekillerde tezahür ettiği görülmüştür.

Yaratılış teolojisinde genel olarak Doğu'nun kadına bakışının tamamen iyimser olduğu söylenemese de, Batı'da olduğu kadar düşmanca olmadığı düşünülmektedir. Aslında her iki kilise de kadınla ilgili birtakım olumsuz yargılarda bulunmaktadır, ancak arada bazı farklar vardır. Bunun en önemli belirleyicisi ise bize göre yaratılışta kadın algısındaki farklılıktır. Doğu ve Batı kiliselerinin Havva karakterinden yola çıkarak kadına olan bakış açısı arasındaki fark şöyle özetlenebilmektedir: Batılı kilise babalarına göre kadının zayıflığı günahın sonucu değil, bir nedeniyken; Doğulu kilise babalarına göre günahın sonucudur. Bir başka ifadeyle, Batı'ya göre Havva yaratılıştan zayıf karakterliyken, Doğu'ya göre Havva Düşüş'ten sonra zayıf bir insan olmuştur.

Havva'nın Yaratılış ve Düşüş hadisesinde vurgulanan rolüyle beraber özellikle Batı'da “kadın düşmanlığı” yaygın bir tema olmuştur. 4. yüzyılda Augustinus ile alevlenen yorumlar 13. yüzyılda dönemin ünlü isimleri tarafından tartışılmaya devam etmiş, hatta 20. yüzyıla gelindiğinde bile kaybolmamıştır. Havva'ya yöneltilen aşağılayıcı düşüncelerin ve misojinik görüşün sanat eserlerine de yansıdığı dikkatimizi çekmiştir. Bu bağlamda Havva'nın bulunduğu, özellikle Yaratılış, Düşüş ve Yeryüzündeki Uğraşların anlatıldığı bazı sahnelerdeki birtakım ikonografik ve üslupsal detaylar incelenmiştir. Havva'nın kadınsılık, teşhircilik ve değersizliğinin vurgulandığı sahneler incelendiğinde bunların neredeyse tamamının Batı'daki örneklerde görüldüğü farkedilmiştir. Bizans Sanatı'nda ise Havva'ya karşı daha eşitlikçi bir yaklaşımın hâkim olduğu görülmüştür. Bizans Sanatı'nda Yaratılış öyküsü Havva yanında Adem üzerinde de durarak, daha çok Düşüş hadisesi ve onun sonuçlarına yönelik olmuştur. Pişmanlık, tövbe ve bağışlanma gibi kavramlar ön plana çıkarılmıştır.

KAYNAKÇA

- Anderson, J. C. (1982). The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master. *Dumbarton Oaks Papers*, 36, 83-114.
- Anderson, G. (2001). *The Genesis of Perfection: Adam and Eve in Jewish and Christian Imagination*. Louisville: Westminster John Knox.
- Anderson, G. (2009). Adam and Eve, Story of. III. Christianity. *Encyclopedia of the Bible and Its Reception 1* (s. 348-349). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Antonopoulou, T. (1997). *The Homilies of the Emperor Leo VI*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- Booiamra, J. L. (1976). Original Sin According to St. Maximus the Confessor. *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 20(1-2), 19-31.
- Beckwith, J. (1979). *Early Christian and Byzantine art*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Benko, S. (1993). *The Virgin Goddess, Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*. Leiden: E.J. Brill.
- Bernabo, M. (1995). Searching for the Lost Sources of the Illustration of the Septuagint. *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*.
- Bloch, R. H. (1987). Medieval Misogyny. *Representations*, 20, 1-24.
- Brown, R. F. (1978). The First Evil Will Must Be Incomprehensible: A Critique of Augustinus. *Journal of the American Academy of Religion*, 46(3), s. 315-329.
- Brubaker, L. (1985). Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The "Homilies" of Gregory of Nazianzus in Paris (B. N. gr. 510). *Dumbarton Oaks Papers*, 39, 1-13.
- Brubaker, L. (1999). *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image As Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Büchsel, M. (1991). Die Schöpfungsmosaiken von San Marco. Die Ikonographie der Erschaffung des Menschen in der frühchristlichen Kunst, *Städel-Jahrbuch, Neue Folge* 13, 29–80.
- Burns, J. P. (2001). Creation and Fall according to Ambrose of Milan., F. Van Fleteren ve J. C.Schaubelt (Ed.). *Augustinus- Biblical Exegete* (69- 97). New York: Peter Lang.
- Calkins, R. G. (1985). *Monuments of Medieval Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Campbell, G. (2006). *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts* (Cilt 1-2). New York: Oxford University Press.
- Canak-Medic, M., Todic, B. (2005). *Manastir Decani*. Belgrade.
- Charles, R. H. (1913). (Ed.). *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English* (2. Cilt). Oxford: Clarendon.
- Constas, N. (2003). *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity: Homilies 1-5, Texts and Translations*. Leiden: Brill.
- Conybeare, C. (1897). Documents. Protevangelium Iacobi. *The American Journal of Theology*, 1(2), 424-442.
- Cook, W. W. S. (1927). The Earliest Painted Panels of Catalonia (V). *The Art Bulletin*, 10(2), 152-204.
- Dalton, M. (1911). Byzantine Art and Archeology (tamamlanacak).
- Deckers, C, Seeliger, H. R. ve Mietke, G. (1987). *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro"* Repertorium der Malereien. Vatican City and Munster: Aschendorffsche Verlagsbuchh.
- Demus, O. (1976). Byzantine Mosaic Decoration. New York: Caratzas Brothers Publishers.
- Der Nersessian, S. (1944). Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts. *Gazette des Beaux-Arts*, 26, 71-94.
- Der Nersessian, S. (1962). The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianus Paris gr. 510- A Study of the Connections Between Text and Images. *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 195- 228.

- Der Nersessian, S. (1965). *Church of the Holy Cross, Aght'amar*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Doğan, S., Ünser, Ş. (2011). Bizans Sanatında Seraph ve Kherub İmgeleri. A. C. Erel, B. İşler, N. Peker, G. Sağır (Ed.). *Anadolu Kültüründe Süreklilik ve Değişim, Dr. Mine Kadiroğluna Armağan* (s. 199-218). Ankara.
- Esche, S. (1957). *Adam und Eva, Sündenfall und Erlösung*. Düsseldorf: Verlag L. Schwann.
- Ferrua, A. (1991). The Unknown Catacomb : A Unique Discovery of Early Christian Art. Scotland: Geddes and Grosset.
- Fingernagel, A., Gastgeber, C. (Ed.). (2008). *The Most Beautiful Bibles*. Los Angeles: Taschen.
- Freeman, J. (1973). The Origins of the Women's Liberation Movement. *American Journal of Sociology*, 78(4), 92-811.
- Galatariotou, C. (1984). Holy Women and Witches: Aspects of Byzantine Conceptions of Gender. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 9, 55–96.
- Galavaris, G. (1969). *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gibson, G. M. (1990). The Thread of Life in the Hand of the Virgin. *Equally in God's Image: Women in the Middle Ages* (s. 46-54). J. B. Holloway, J. Bechtold ve C. S. Wright (Ed.). New York: Peter Lang.
- Grabar, A. (1968). *Christian Iconography: A study of Its Origin*. New Jersey: Princeton University Press.
- Goldschmidt A., Weitzmann K. (1930). *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts, I*. Berlin: Deutscher Verl für Kunstwissenschaft.
- Goodenough R. E. (March 1962). Catacomb Art, *Journal of Biblical Literature* 81(1), 113- 42.
- Graef, H. (1963). *Mary: A History of Doctrine and Devotion* (1. cilt). London: Sheed and Ward.
- Grant, R. M. (1997). *Irenaeus of Lyons*. London and New York: Routledge.

- Green, R. (1955). The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum. *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, J.R* (340- 47). New Jersey: Princeton University Press.
- Guldan, E. (1966). *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz: Hermann Böhlhaus.
- Hoffeld, J. M. (1968). Adam's Two Wives. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 26(10), 430-440.
- James, L. (2010). *A Companion to Byzantium*. Malden: Blackwell Publishing.
- Jones, L. (1994). The Church of the Holy Cross and the Iconography of Kingship. *Gesta*, 33(2), 104-117.
- Jones, L. (2007). *Between Islam and Byzantium Aght`amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*. Aldershot ve Burlington: Ashgate.
- Kartsonis, A. D. (1986). *Anastasis: Then Making an Image*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kazhdan, A. P. (Ed.). (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (c. 1-3). Oxford: Oxford University Press.
- Kessler, H. L. (1966). An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and Cassinese Revival. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 8, 67-95.
- Kessler, H.L. (1971). Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bulletin*, 53(2), 143-60.
- Kitzinger, E. (1949). The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects. *The Art Bulletin*, 31(4), 269-292.
- Kitzinger, E. (1966). The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries. *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 25-47.
- Kleiner, F. S. (2010). *Gardner's Art Through the Ages. A Global History* [Elektronik Sürüm]. Wadsworth: Cengage Learning.
- Koch, G. (2007), *Erken Hristiyan Sanatı*, (A. Aydın, Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Kvam, K., E., Scheering L. S., Ziegler V. H. (Ed.). (1999). *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Readings on Genesis and Gender*. Bloomington: Indiana University.
- Louth, A. (1996). *Maximus the Confessor*. (s. 61-62, 192-193, 195). London: Routledge.
- Louth, A. (2011). John of Damascus on the Mother of God as a link between humanity and God. L. Brubaker ve M. B. Cunningham (Ed.). *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images* (s. 153-162). Farnham: Ashgate.
- Loos-Noji, P. (1990). Temptation and Reform: A Monastic Life in Stone. *Equally in God's Image: Women in the Middle Ages* (s. 220-232). J. B. Holloway, J. Bechtold ve C. S. Wright (Ed.). New York: Peter Lang.
- Lowden, J. (1982). The Production of the Vatopedi Octateuch. *Dumbarton Oaks Papers*, 36, 115-126.
- Lowden, J. (1992). Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis. *Gesta*, 31(1), s. 40-53.
- Lowden, J. (1999). The Beginnings of Biblical Illustration. J. Williams (Ed.). *Imagining the Early Medieval Bible* (s. 9-59). University Park: Pennsylvania State University Press.
- Lowden, J. (2008). *Early Christian and Byzantine Art*. London: Phaidon.
- Lowden, J. (2010). Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon. P. Magdalino ve R. Nelson (Ed.). *The Old Testament in Byzantium* (s. 107-152). Dumbarton Oaks: Washington.
- Maguire, H. (1987). Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christian Art. *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 41, s. 363-373.
- Maguire, H. (1981). *Art and Eloquence in Byzantium*, ed.: Princeton: University Press, New Jersey.
- Maguire, H. (1997). Magic and Money in the Early Middle Ages. *Speculum*, 72(4), 1037-1054.
- Malbon, E. S. (1990). *The iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*. New Jersey: Princeton University Press.

- Mango, C. (Çev.). (1958). *The homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Mango, C. (2006). *Bizans Mimarisi* (M. Kadiroğlu, Çev.). Ankara.
- Madigan, S. (1984). *Athens 211 and the Illustrated Homilies of John Chrysostom*. Doktora Tezi, Chicago University, Chicago.
- Markovic, J., Markovic, M. (1995). Genesis Cycle and Old Testament Figures in the Chapel of St Demetrios. V. J. Djuric (Ed.). *Mural Painting of Monastery of Decani. Material and Studies* (323-352). Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts. Monographs DCXXXII Department of Historical Sciences Book 22.
- Mathews, T. F. (1982). The Genesis Frescoes at Aght'amar. *Revue des Etudes Arméniennes* 16, 245-257.
- Mathews, T. F. (1998). *The Art of Byzantium: Between Antiquity and the Renaissance*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- McClellan, E. V., S.J. (1948). The Fall Of Man and Original Sin in the Theology of Gregory of Nyssa. *Theological Studies*, 9, 175-212.
- Meyendorff, J. (1983). *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*. New York: Fordham.
- Meyers C. L., Craven T., Shepard. R. (Ed.). (2001). *Women in scripture: a dictionary of named and unnamed women in the Hebrew*. Cambridge: William. B. Eerdmans.
- Meyer, M. (2008). Eve's Nudity: A Sign of Shame or Precursor of Christological Economy. K. Kogman-Appel ve M. Meyer. (Ed.). *Between Judaism and Christianity: Art-historical essays in honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher* (243-258). Leiden: Brill.
- Morey, C. R. (1942). *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*. New Jersey: Princeton University Press.

- Murdoch, B. (1973). The River That Stopped Flowing: Folklore and Biblical Typology in the Apocryphal Lives of Adam and Eve. *Southern Folklore Quarterly*, 37(1), 37- 51.
- Murison, R. G. (1905). The Serpent in the Old Testament. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 21(2), 115-130.
- Nielsen, J. T. (1968). *Adam and Christ in the Theology of Irenaeus of Lyons*. Assen: Van Gorcum and Co.
- Osborn, E. (2001). *Irenaeus of Lyons*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ostrogorsky, G. (1981). *Bizans Devleti Tarihi* (F. Işıltan, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Pagels, E. (1988). *Adam, Eve and The Serpent* (1.baskı). New York: Random House.
- Pantelia, M. C. (1993). Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer. *The American Journal of Philology*, 114(4), 493-501.
- Peters, M. K. H. (1986). Why Study the Septuagint? *The Biblical Archaeologist*, 49(3), 174-181.
- Petzold, A. (1995). *Romanesque Art*. London: Kalman and King.
- Poorthuis, M. (1996). Who Is to Blame: Adam or Eve? A possible Jewish Source for Ambrose's "De paradiso" 12, 56. *Vigiliae Christianae*, 50(2), 125-135.
- Reed, A. (2007). Blessing the Serpent and Treading on Its Head: Marian Typology in the S. Marco Creation Cupola. *Gesta*, 46, 41-58.
- Ruether, R. R. (Mart 2012). *Women in Creation, Fall and Redemption: The Classical Paradigm*. [Bildiri]. Earlam School of Religion, Willson Lectures, Richmond.
- Rudolph, C. (1999). In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century. *Art History* 22(1), 3-55.
- Spier, J. (2008). *Picturing the Bible-The Earliest Christian Art*. New Haven: Yale University Press.
- Stanton, E. C. (1895). *The Woman's Bible*. New York: European Publishing.

- Steenberg, M. C. (2004). The Role of Mary as Co-Recapitulator in St Irenaeus of Lyons. *Vigiliae Christianae*, 58(2), 117-137.
- Toman, R. (1997). *Romanesque : Architecture, Sculpture, Painting*. Köln: Köneman.
- Trible, P. (1973a). Eve and Adam: Genesis 2-3 Reread. *Andover Newton Quarterly* 13.
- Trible, P. (1973b). Depatriarchalizing in Biblical Interpretation. *Journal of the American Academy of Religion*, 41(1), 30-48.
- Trible, P. (1978). *God and the Rhetoric of Sexuality*. Philadelphia: Fortress Press.
- Tronzo, W. (1983). The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and Its Implications. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (4), 357-366.
- Ware, K. (1995). *The Orthodox Way*. New York: St Vladimirs Seminary Press.
- Weitzmann, K. (1947). *Illustrations in roll and codex- A study of the origin and method of text illustration, Studies in Manuscript illustration*, 2. New Jersey: Princeton University Press,
- Weitzmann, K. (1955). Observations on the Cotton Genesis Fragments. K. Weitzmann (Ed.). *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Katias Friend, Jr* (112-131). Princeton: Princeton University Press.
- Weitzmann, K. (1971). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Weitzmann, K. (1979). *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923, Studies in Manuscript Illumination, VIII*. New Jersey: Princeton University Press.
- Weitzmann, K. (1984). The Genesis Mosaics and the Cotton Genesis Miniatures. O. Demus (Ed.). *The Mosaic Decoration of San Marco Venice*, 2 (105-142). Chicago.
- Weitzmann, K., Kessler H. (1986a). *The Cotton Genesis: British Library Codex Cotton Otho B. VI, The illustrations in the Manuscripts of the Septuagint* (1. Cilt). New Jersey: Princeton University Press.
- Weitzmann, K., Kessler, H. L. (1986b). *The illustrations in the Manuscripts of the Septuagint I*. New Jersey: Princeton University Press.

- Weitzmann, K., Bernabo, M. (1999). *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, II, *Octateuch*. New Jersey: Princeton University Press.
- Werckmeister, O. K. (1972). The Lintel Fragment Representing Eve from Saint- Lazare, Autun. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1-30.
- White, C. (Çev. ve Ed.). (2001). *The Confessions of St. Augustinus*. London: Frances Lincoln.
- Wilpert, G. (1932). *I Sarcofagi Cristiani Antichi* (2. Cilt) [Elektronik Sürüm]. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.

Ek.1. Yaratılış öyküsü

Eski Ahit'te Tekvin'de geçen Yaratılış öyküsünün ilk anlatımına göre ilk gün Tanrı yeri ve göğü yarattıktan sonra ışığı yaratarak onu karanlıktan ayırır ve gece ve gündüz oluşur (1:1-5). Ertesi gün Tanrı'nın suların üstünde kubbe olmasını ve onu sulardan ayırmasını istemesiyle gök oluşur (1:6-8). Üçüncü gün Tanrı toprağın görünmesi için gök altındaki suların bir yere birikmesini ister, bunun üzerine yer ve deniz oluşur. Ve Tanrı yerden ot, tohum veren sebzeyi yaratıp meyve veren ağaçlar hasıl eder (1:9-13). Dördüncü gün gündüzü geceden ayırmak için gök kubbesinde ışıklar olmasını isteyen Tanrı biri diğerinden daha büyük iki büyük ışıkla (güneş ve ay) beraber yıldızları yapar ve daha büyük olan gündüze, ondan daha küçük olan ise geceye hâkim olsun ister. Böylece dördüncü gün de biter (1:14-19). Ertesi gün Tanrı suların canlı mahluklarını ve gök kubbesinin üzerinde kuşları yaratarak onların çoğalmalarını ister ve onları mübarek kılar (1:20-23). Altıncı gün Tanrı yerin hayvanlarını, sığırları ve sürünen her şeyi cinslerine göre yapar. Ve sonunda “suretimizde, benzeyişimize göre insan yapalım; ve denizin balıklarına, ve göklerin kuşlarına ve sığırlara ve bütün yeryüzüne, ve yerde sürünen her şeye hâkim olsun” der. Bunun üzerine Tanrı insanı kendi suretinde erkek ve dişi olarak yaratır. Onları mübarek kılarak çoğalmalarını ve yeryüzünü doldurmalarını, denizin balıklarına, ve yer yüzünde hareket eden her canlı şeye hâkim olmalarını ister. İnsana yeryüzünde tohum veren her sebzeyi ve ağaç meyvesi olan her ağacı verdiğini, ayrıca da yerin ve göklerin tüm hayvanlarına ve yeryüzünde sürünen her şeye yeşil otu yiyecek olarak verdiğini söyler. Yaptığı her şeyin iyi olduğunu görür ve altıncı gün de sona erer (1:24-31). Yedinci gün ise Tanrı istirahat eder ve o günü mübarek kılar (2:1-3). Burada ilk anlatım sona ermektedir.

İkinci anlatım ise (*J* metni) Tanrı'nın toprağı işlemek için “adam” olmadığını düşünmesi üzerine yerden bir buğu yükselterek bütün toprağı sulattıktan sonra, yerin toprağından adamı “yapıp” burnuna hayat nefesini üflemesiyle başlar (2:4-7). Daha sonra Tanrı onu Aden denilen Cennet bahçesine yönlendirir ve oraya koyar. Tanrı bahçenin tam ortasındaki “hayat ağacı” ve “iyiliği ve kötülüğü bilme ağacını” yerden bitirdikten sonra bahçeyi sulamak için dört ırmak koyar. Bahçedeki ağaç ve ırmakları yarattıktan sonra Tanrı Adem'e, kendisine ölümü getireceği için bu son ağaçtan yememesini emreder (2:8-17). Öykünün bu kısmında Tanrı Adamın yalnız olmasının

iyi olmadığını düşünerek, ona bir yardımcı yapmaya karar vermektedir (2:18). Tanrı “her kır hayvanını ve göklerin kuşlarını” topraktan yaptıktan sonra Adem onları isimlendirsın diye onun yanına getirir (2:19). Adem hayvanları isimlendirir ancak hala kendisine uygun bir yardımcı bulunamamıştır (2:20). Bunun üzerine Tanrı adamın üzerine derin bir uyku getirerek kaburga kemiklerinden birini alıp bir yanını etle kaplayarak bir kadın yapar ve adama getirir (2:21-22). Çiftin bütünleşmesini anlatan söz, “*Şimdi bu benim kemiklerimden kemik, etimden ettir; buna Nisa²⁵¹ denilecek çünkü o insandan alındı* (2:23)” Adem tarafından söylenmiştir. Bu olayın ardından insanın anne-babasını bırakıp karısına yapışacağı ifadesi geçmektedir (2:24). Burada özellikle çiftin çıplak olduğu ancak bundan utanç duymadıkları, böyle bir kavram bilmedikleri vurgulanmıştır (2:25).

Öyküde belirleyici bir rol oynayan ve öyküye en çok yön veren olay buradan sonra gerçekleşmektedir. Kadın yaratıldıktan sonra sahneye yılan çıkmakta ve kadın ile iletişime geçmektedir. Ancak yılanın sürüngenliğine dair bir bilgi yer almamakta, yalnızca onun bir kır hayvanı olduğu belirtilmektedir. Yılanın karakterine dair olarak ise Allah’ın yarattığı tüm kır hayvanları arasında en hilekâr olanı olduğu belirtilmiştir (3:1). Yılan, önce teyit etmek istercesine, Allah’ın onlara bahçenin hiçbir ağacından yememelerini söyleyip söylemediğini öğrendikten sonra (3:2)²⁵², kadından “yalnızca ortadaki ağaçtan yememeleri ve ona dokunmamaları gerektiğini, aksi halde ölecekleri” yanıtını alır (3:2-3). Bunun üzerine yılan “asla ölmeyeceklerini, o ağacın meyvesinden yedikleri vakit gözlerinin açılacağını ve iyiyi kötüyü bilerek, Allah gibi olacaklarını” söyler (3:4-5). Kadın meyveyi yedikten ve iyi olduğunu gördükten sonra kocasına da uzatır (3:6) ve o anda ikisinin de gözleri açılır, çıplak olduklarını bilir ve incir yapraklarından kendilerine önlükler yaparlar (3:7). O sırada bahçede serinlikte gezmekte olan Tanrı’nın sesini duyan çift, saklanarak kendilerini gizleme gereği duyar (3:8).

Gizlenen çifti görmesinin üzerine Tanrı, hatayı ikisinin de yapmasına karşın yalnızca Adem’e seslenir (3:9). Adem “Tanrı’nın sesini duyduğunu, korktuğunu ve çıplaklığını

²⁵¹ İbranice’de *’iššā* (Nisa) kadın anlamına gelmektedir.

²⁵² Burada yılanın atfedilen hilekârlık özelliğinden bahsedilebilir. Yılan, “hiçbir ağaçtan” derken, aslında ağaçlardaki meyvelerden yemenin o kadar da kötü bir şey olmadığını kastetmiş olabilir. Eğer tüm ağaçlar yasaklanmış olsaydı, bu durumda yasak daha katı algılanabilirdi.

fark etmesi üzerine utandığını” söylemesinin üzerine Tanrı’nın ona çıkışmasıyla karşılaşarak yanındaki kadına işaret eder. Tanrı’nın kendisine verdiği kadının meyveyi ağaçtan vermesi üzerine yediğini belirtir (3:10-12). Bunun üzerine Tanrı kadına dönerek hesap sorduğunda, kadın da sorumluluğu yılanı yükler ve “onun tarafından aldatıldığını ve meyveyi yediğini” söyler (3:13). Yılanı yönelen Tanrı, artık onun tüm sığırlardan ve kır hayvanlarından daha lanetli olduğunu, ceza olarak da karnının üzerinde sürünerek toprak yiyeceğini, bunu yaptığı için kadın ve onun zürriyeti arasına düşmanlık koyacağını bildirir (3:14-15).

İşlenen bu günden sonra sırasıyla önce Adem’e, sonra Havva’ya ve en son olarak da yılanı yönelen Tanrı, ilk önce yılanı lanetler, daha sonra ise çifti cezalandırır²⁵³. Havva’ya tekrar dönerek ona gebeliğini fazlasıyla çoğaltacağını ve bunun da çok zahmetli olacağını, ayrıca, arzusunun kocasına olacağını ve kocasının onun üzerinde hâkim olacağını söyler (3:16). En son olarak da Adem’e, kurala uymayıp karısının sözünü dinlediği ve ağaçtan yediği için, toprağın lanetlendiğini ve bu yüzden ömrü boyunca toprakla zahmetle uğraşarak ondan yiyeceğini açıklar (3:17). Topraktan alındığı için, tekrar toprağa dönünceye kadar, alınının teriyle çalışacağını ekler (3:19). Şimdiye kadar “kadın” olarak bahsedilen Havva’nın²⁵⁴ ismi, bu olaydan sonra Adem tarafından konulmuştur. Onları Cennet’ten kovmaya hazırlanan Tanrı Adem ve karısı için yaptığı deriden kaftanı onlara giydirir (3:21).

Öykünün başında, Tanrı tarafından kendisine Cennet bahçesinde tanıtılan ağaçlardan, yasaklanmış olanı yiyen adam, artık iyilik ve kötülüğü bilmekte Tanrı gibi olmuştur ve bir diğer ağaç olan hayat ağacından yemesin ve ölümsüz olmasın diye, toprağı işlemek için Tanrı tarafından Cennet’ten çıkarılmıştır (3:22-23). Tanrı bunun ardından, Aden bahçesinin şarkına hayat ağacını koruması için Kherubları yerleştirmektedir (3:24).

²⁵³ Kadın ve erkeğin de lanetlendiği şeklinde yaygın bir görüş vardır ancak metin dikkatlice okunduğunda lanetlenenin yalnızca yılan olduğu anlaşılmaktadır. Kadın ve erkek ise ağır bir şekilde cezalandırılmaktadır.

²⁵⁴ “Çünkü o artık tüm yaşayanların anası olmuştu (3:20)”.

Ek. 2. Sözlük²⁵⁵

Aedicula: Bir alınlığı destekleyen iki sütun ya da pilasterden oluşan, pencere, kapı gibi bir yapının mimari çerçevesi.

Antitip: Tipolojide antitip, Yunancası *typos* olan tipe benzer bir anlamda kullanılır. Genel olarak, Yeni Ahit'teki olaylar için arketip özelliği gösteren ama bir taraftan da onlara zıtlık oluşturan Eski Ahit'teki kişi veya olaylardır.

Arcosolium: Mezar odası.

Arketip: Sanatın çeşitli kollarında kullanılan sözcük “ilk örnek” anlamına gelir.

Atrium: Kilisenin etrafı sütunlarla çevrili giriş avlusu. Kilise girişi ile ana mekân arasında yer alan atrium, Yunanca “üzeri açık bir alan” anlamında kullanılan *aithrion* sözcüğünden gelmektedir.

Catena: 15. yüzyıldan itibaren bilimsel olarak kullanılan bu terim, din adamlarının yorumlarının toplandığı derlemedir. Terim ilk olarak Gazalı Prokopios tarafından getirilmiştir. *Catena*, teologların İncil'in belli bir bölümüyle ilgili olarak yaptıkları alıntılarının toplamından oluşmaktadır.

Chevet: Mimarlıkta “başucu” anlamında kullanılan Fransız kökenli sözcük, kilisenin doğu ucu için kullanılır.

Cubiculum: Bizanslıların “koiton” şeklinde kullandığı, özellikle imparatorlara ait yatak odası için kullanılan Latince sözcüktür. Ancak katakomplar için özel olarak kayaya oyulan küçük oda anlamında kullanılmaktadır.

Ekklesia: Kilise anlamına gelen “ekklesia”, cemaatin toplandığı dini mekân anlamında değil, cemaatin kendisi için kullanılmaktadır (Koch, 2007, s. 19). Hristiyan sanatında ise kiliseyi temsil eden sözcük, bir kadın figürüyle tasvir edilir.

²⁵⁵ Sözlükte yer alan sözcükler için ağırlıklı olarak A. Kazhdan'a ait “Bizans Sözlüğü”nden yararlanıldığından (Kazhdan, A. P. (Ed.). (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (c. 1-3). Oxford: Oxford University Press), yalnızca bu kaynak dışında başvurulacak kaynaklar belirtilmiştir.

Episod: Bir roman ya da hikâyede ikinci derece olay. Sanat eserlerinde ise bir kompozisyon içerisinde kesintisiz bir şekilde art arda gelen sahneler için kullanılır.

Exomise: Bir kolu açıkta bırakacak şekilde tek koldan giyilen bir elbise.

Florilegium: Sözlük anlamı “çiçek koleksiyonu” olan Latin kökenli sözcük, Erken Hıristiyanlık dönemindeki yazarlardan alıntılardan yapan derleme için kullanılır.

Genesis: Eski Ahit’te Yaratılış öyküsünü kapsayan Tekvin’in Latincesidir.

Homilye: *Sermon* de denilen *homilye*, vaiz ve öğüt vermek amacıyla genellikle liturjik servis içerisinde kullanılan ve Kutsal Kitap’ta geçen pasajlara ilişkin yorumları içeren söylevlerdir.

Hymnos: Bizans’ta kutsal ayinlerde söylenen, basit bir müziğin eşlik ettiği dini şiirlerdir. İslam literatüründeki karşılığı için “ilahî” diyebiliriz.

Intaglio: Oyularak üzerleri işlenen, tercihen yeşim taşı, akik, hematit ve neceftaşı gibi kıymetli taşlar için kullanılan bir terimdir.

Lent: Paskalya yortusuna hazırlık için yapılan kırk gün süren günah çıkarma ve perhiz dönemidir. Diğer Bizans perhiz dönemlerinden ayırt edilmesi için “Büyük Perhiz” de denilmektedir. Liturjik olarak ilk olarak 4. yüzyılda yasallaşmış ve Triodion isimli liturjik kitapta derlenmiştir.

Logos: Yuhanna İncili 1:1-8’de geçen İsa’nın tanımıdır. Tanrı’nın Kelamı olarak nitelendirilir.

Misojini: Kadın düşmanlığı.

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 ilahî varlığa iştirakı, Tanrılaşma (*Theosis*), insanın Kutsal Ruh ile doğrudan karşılaşması, mistik selamet gibi noktalar vurgulanırken, Batı teolojisi *oikonomia* eyleminde Tanrı’nın rolüne vurgu yapar.

Octateuch: Sekiz kitap” anlamına gelen “*Octateuch*”, Eski Ahit’in ilk beş kitabını kapsayan *Pentateuch* ile birlikte, Yeşu, Hakimler ve Rut’u da kapsayan Eski Ahit’tin ilk sekiz kitabına verilen isimdir.

Orator: Hatip, konuşmacı.

Ökarist: Sözcük anlamı “şükran” olan Ökaristi, Hristiyanların en önemli litürjik servsidir. Ayin sırasında İsa’nın bedenini temsil eden ekmek ile kanını temsil eden şarap kutsanmaktadır.

Paliotto: Çalışmamızda Salerno Katedrali’nde yer alan fildişi panel için kullanılan İtalyan asıllı sözcük, genellikle altların önüne asılan dekoratif bir materyaldir. Ökarist servisinde kullanılan altar örtüsünden farklıdır.

Parekklesion: Şapelin Yunanca karşılığıdır. Kiliselerin doğu ucunu belirleyen apsis, litürji ve kilise sembolizmi açısından dinsel yapıların en önemli yeridir.

Rölik: Temas edilerek kutsanan, kutsal kişi veya nesnelerden kalan eşyalardır.

Septuagint: Eski Ahit’in İbranice metninden Yunanca çevirisidir. Septugaint sözcüğü, Latince 70 sayısından (*septuaginta*) gelmekte olup, Yunanca’ya 70 (ya da 72) “akıl adam” tarafından çevrildiğinden bu ismi almıştır (Peters, 1986, s. 174).

Sermon: Dinsel konuşma, vaiz.

Synagago: Hristiyan sanatında *Synagago*, Yahudi tapınağı sinagogu temsil eder. Kiliseyi sembolize eden *Ekklesia* ile eşleştirilen *Synagago*, sanat eserlerinde aralarındaki zıtlık vurgulanacak şekilde tasvir edilir.

Terra cotta: Pişmiş toprak.

Theotokos: Daha önceleri antik Mısır döneminde tanrıça İsis için kullanılan sözcük, Hristiyanlıkta Tanrı Anası anlamında, Bakire Meryem’in *epithet*lerinden (ünvan) biri olarak kullanılmaktadır.

Tipoloji: Eski Ahit’teki olay ve kişilerle Yeni Ahit’tekiler arasında ikonografik paralelliklerin kurulduğu bir sistemdir.

Triodion: Lent servisleri ve Paskalya siklusunun çeşitli bölümlerini içeren liturjik ilahi kitabıdır.

Typos: Daha sonraki olacak olayları önceden haber vermek için ortaya çıkan episod ya da kişileri tanımlamak için kullanılan Yunanca sözcüktür. Hristiyan sanatında Eski Ahit'teki olay, kişi ve ifadelerin Yeni Ahit'te İsa'yla ilgili olaylarla ilgili kehanette bulunması durumudur.