



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

Bizans Sanatında Fildişi Malzeme Kullanımı

Yüksek Lisans Tezi

Asena Tuğçenur Çelik

Haziran 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

Bizans Sanatında Fildişi Malzeme Kullanımı

Yüksek Lisans Tezi

Asena Tuğçenur Çelik

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Csilla Balogh

Haziran 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Asena Tuğçenur Çelik tarafından hazırlanan "Bizans Sanatında Fildişi Malzeme Kullanımı" başlıklı bu Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Dr. Öğr. Üye. Csilla Balogh
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Dr. Öğr. Üye. Sanem Soylu Yılmaz
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üye. Zeki Boleken
Marmara Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 10/ Eylül / 2024

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin APA 7 yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun metin için kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Dr. Öğr. Üye. Csilla Balogh

Etik İlkelerine Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Asena Tuğçenur Çelik

ÖZET

Bizans Sanatında Fildişi Malzeme Kullanımı

Çelik, Asena Tuğçenur

Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üye. Csilla Balogh

Eylül 2024

Bu tez, Bizans sanatında fildişi malzemenin kullanımını birçok yönden incelemektedir. Fildişi, Antik Çağ'dan itibaren lüks ve prestijli bir malzeme olarak kullanılmıştır. Çalışmanın amacı, fildişi malzemenin Bizans sanatında Antik Dönemlerdeki gibi değerli bir malzeme olup olmadığını ve bu malzemeyi önemli kılan özelliklerin neler olduğunu detaylı bir biçimde açıklamaktır. Aynı zamanda, sanat, kültür ve ekonomi üzerindeki etkilerini de analiz ederek değerlendirmektir. Bizans İmparatorluğu'nda fildişi malzeme Hindistan ve Afrika'dan ticaret yolu ile elde edilmektedir. Antik Dönemden itibaren devam eden fildişi malzemeye olan talep, Bizans sanatında da yüksek kalmıştır. Prestijli bir malzeme olarak çeşitli objelerin yapımında ve süslenmesinde kullanılmaya devam edilmiştir. Erken Bizans Dönemi'nden başlayarak Geç Bizans Dönemi'nin sonuna kadar fildişi objelerin kullanımını inceleyen bu çalışma, fildişi malzemenin dinsel, dindışı kullanım amacına yönelik olarak gruplandırılmasını ve değerlendirilmesini hedeflemektedir. Ayrıca, Bizans'ın ticaret yolları, siyasi gelişmeleri ve Doğu-Batı ilişkilerinin fildişi kullanımına etkisi de ele alınmaktadır. Bizans prensesi Theophano'nun II. Otto ile evliliği, Batı Avrupa sanatında Bizans etkilerini derinleştirirken, bu sanatsal etkileşimlerin katkıları tezde önemli bir yer tutmaktadır. İkonoklazma Dönemi'nde diğer sanat dalları ile birlikte fildişi işçiliğinde de meydana gelen gerileme ve bu dönemin sanatsal üretime etkileri incelenmektedir. İkonoklazma Döneminin sonlanması ile birlikte 9. yüzyıldan itibaren başlayan canlanma süreci de değerlendirilmektedir. Geç Bizans Dönemine gelindiğinde ekonomi kötüleşmiştir. Halkla birlikte imparatorluk da yoksullaşmıştır. Bu nedenle pahalı ve zor elde edilen bir malzeme olan fildişinin bu

dönemde kullanımının azaldığı da belirtilmektedir. Sonuç olarak, fildişi malzemenin medeniyetler boyunca devam eden kullanımı ve değeri, Roma İmparatorluğu'nun ve Bizans İmparatorluğu'nun sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. Bu çalışma, fildişinin Bizans sanatındaki yerini ve önemini analiz ederek, bu malzemenin ekonomik ve sanatsal değerini ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Bizans sanatı, fildişi, tipoloji, dinsel, dindışı

ABSTRACT

Usage of Ivory in Byzantine Art

Çelik, Asena Tuğçenur

Master's Thesis, Department of Art History

Advisor: Dr. Csilla Balogh

September 2024

This thesis examines the use of ivory in Byzantine art from various aspects. Ivory has been regarded as a luxurious and prestigious material since Antiquity. The purpose of this study is to explain in detail whether ivory retained its value as a precious material in Byzantine art, as it did in Ancient times, and to identify the features that made it significant. Additionally, the thesis aims to analyze the impact of ivory on art, culture, and the economy by examining its multifaceted influence. In the Byzantine Empire, ivory was acquired through trade routes from India and Africa. The demand for ivory, which persisted from Antiquity, remained high in Byzantine art as well. It continued to be used as a prestigious material in the production and decoration of various objects. This study, which examines the use of ivory objects from the Early Byzantine period to the end of the Late Byzantine period, aims to classify and evaluate ivory based on its religious and secular uses. Furthermore, the effects of Byzantine trade routes, political developments, and East-West relations on the use of ivory are also addressed. The marriage of Byzantine Princess Theophano to Otto II deepened Byzantine influences in Western European art, and the contributions of this artistic interaction are given significant importance in the thesis. The decline in ivory craftsmanship, alongside other art forms, during the Iconoclastic period is explored, as well as the effects of this period on artistic production. The revival that began in the 9th century, following the end of Iconoclasm, is also evaluated. By the Late Byzantine period, the empire's economy had deteriorated, and both the empire and its people had become impoverished. As a result, the use of ivory – a costly and difficult-to-obtain material – declined during this period. To conclusion, the continued use and value of ivory across civilizations

is critical to understanding the social, economic, and cultural structures of both the Roman Empire and the Byzantine Empire. This study analyzes the place and significance of ivory in Byzantine art, revealing its economic and artistic value.

Keywords: Byzantine art, ivory, typology, religious, non-religious

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	x
KISALTMALAR.....	xii
GÖRSEL LİSTESİ.....	xiii
1.GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın amacı ve kapsamı	1
1.2 Çalışmanın yöntemi ve içeriği	3
1.3 Literatür incelemesi.....	6
2. MALZEME OLARAK FİLDİŞİ	12
3. BİZANS FİLDİŞİ SANATININ EVVELİYATI OLARAK ROMA DÖNEMİNDE FİLDİŞİ MALZEME KULLANIMI	17
4. BİZANS SANATINDA FİLDİŞİ MALZEME KULLANIMI	24
4.1. Dinsel amaçlarla kullanılan fildişi objeler	26
4.1.1. Piskis (Pyxis).....	26
4.1.2. Litürjik tarak	27
4.1.3. İncil kapağı.....	28
4.1.4. Panel	29
4.1.5. İkon	30
4.1.6. Diptik ve triptik (<i>Diptych ve Triptych</i>)	30
4.1.7. Taht.....	31
4.2. Dindışı amaçlarla günlük yaşamda kullanılan fildişi objeler	32
4.2.1.1. Takı.....	33
4.2.1.2. Şişe kapağı	33
4.2.1.3. Oyuncak	33
4.2.1.4. Mobilya parçası.....	34
4.2.2. Diplomatik hediye.....	34
4.3. Hem dinsel hem de dindışı amaçlarla kullanılan fildişi objeler.....	35
4.3.1. Korna (<i>Oliphant</i>)	35
4.3.2. Kutu	36

5. OTTOLAR DÖNEMİNDE BİZANS'IN FİLDİŞİ MALZEME	
KULLANIMINA ETKİSİ	39
6. SONUÇ.....	46
7. KATALOG	53
KAYNAKÇA.....	113

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Tez konumuzu oluşturan Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımı hakkında ulusal ve uluslararası literatürde kapsamlı ve güncel bir çalışma yapılmamıştır. Tezimiz var olan bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Kullanımı Antik Dönemlere kadar uzanan fildişi malzeme, elde edilmesi zor ve az bulunan bir malzeme olduğu için oldukça değerlidir. Günümüzde de fildişi malzemeye ulaşmak hâlâ zordur. Fildişi elde edebilmek için avlanan fillerin soyu tükenme tehlikesi ile karşı karşıyadır.

Bu tez, Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımını kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Antik Dönemden başlayarak Bizans Dönemi'nin sonuna kadar fildişi malzemenin sanatsal, kültürel ve ekonomik boyutlarını değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bu süreçte, fildişi malzemenin elde edilme yöntemlerinden kullanım alanlarına, sanatsal üretim üzerindeki etkilerinden sosyal tabakalar arasındaki farklı kullanımlarına kadar geniş bir yelpazede analizler yapılmıştır.

Tezimiz, Bizans İmparatorluğu ile Roma İmparatorluğu arasındaki kültürel etkileşimi değerlendirmeyi ve Roma İmparatorluğundan farklı olarak Bizans İmparatorluğunda piksis, diptik gibi fildişi objelerin kullanımında ve biçiminde meydana gelen değişimleri araştırmayı kapsamaktadır. Bizans İmparatorluğunun Batı dünyasıyla olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin her iki taraf üzerindeki etkilerini daha derinlemesine kavramak için Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımının, Orta Çağ Avrupası'ndaki Ottolar Dönemi sanatına nasıl etki ettiğini ve bu etkinin ne gibi sanatsal yeniliklere yol açtığını ele aldık.

Araştırmamızın ilk aşamasında, Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi, Geç Antik ve Bizans Araştırmaları Merkezi, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü ve Alman Arkeoloji Enstitüsü gibi önemli araştırma merkezlerinde kapsamlı literatür taramaları yapılmıştır. Yurtdışında bulunan prestijli müzelerin çevrimiçi koleksiyonları ve sergi katalogları da incelenerek, konumuzla ilgili fildişi objeler toplanmış ve detaylı analizler yapılmıştır. Fildişi objelere kolay ulaşabilmek için toplanan objeler bir katalogda bir araya getirilip, değerlendirilmiştir.

İkinci aşamada, topladığımız fildişi örnekleri kullanım amaçlarına göre sınıflandırılmıştır ve değerlendirilmiştir. Bu sınıflandırma, objelerin sanatsal ve kültürel bağlamlarını daha iyi anlamamıza yardımcı olmuştur.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde emeği geçen, bana destek olan ve katkı sağlayan sevgili Metehan'a ve aileme teşekkür ederim. Özellikle, tez sürecinde bana rehberlik eden danışman

hocam Dr. Öğr. Üye. Csilla Balogh’a minnettarım. Sağladığı değerli öneriler ve sürekli desteği olmadan bu çalışmanın tamamlanması mümkün olmazdı. Bu tezin, Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımını daha kapsamlı ve güncel bir perspektifle ele alarak, bu alandaki literatüre katkı sağlamasını umuyorum.

KISALTMALAR

Uz.	: Uzunluk
Kal.	: Kalınlık
Gör.	: Görsel
Gen.	: Genişlik
Yük.	: Yükseklik
No.	: Numara
Kat. No.	: Katalog Numarası
H.	: Hükümdarlık

GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1. Vezir Rekhmara'nın mezarındaki Suriye filinin resmi (Scullard, 1974)
- Görsel 2. Phidias tarafından yapılan Athena ve Zeus heykellerinin rekonstrüksiyonları (Uson, 2022)
- Görsel 3. Eros başı biçiminde fildişi mobilya süs parçası
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/249183> (26.08.2024).
- Görsel 4. İmparator Augustus'un mobilya süs parçası.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251411> (26.08.2024)
- Görsel 5. Probus diptiği (Cust, 1902)
- Görsel 6. Probianus diptiği (Cust, 1902)
- Görsel 7. Apion diptiği (Cameron, 2013)
- Görsel 8 II. Otto ve Theophano tasvirli kitap kapağı (Maxenier, 1977)
- Görsel 9. Hodegetria Meryem tasvirli panel (North and Cutler, 2003)
- Görsel 10. İmparator I. Otto ve İsa'nın tasvir edildiği fildişi panel (Wixom, 1968)
- Görsel 11. Gotofredo situlası (Ateş, 2023)
- Görsel 12. Manlius Boethius'un Konsül Diptiği (Çetinel 2022)
- Görsel 13. Başmelek Mikail tasvirli panel (Cutler, 2011)
- Görsel 14. Tahtta oturur vaziyette Meryem ve kucağında çocuk İsa tasvirli panel (Schroeder 2010–2011)
- Görsel 15. Çocuk İsa ve Meryem tasvirli triptik
<https://museum.doaks.org/objects1/info/27433?query=Portfolios%20%3D%20%222614%22&sort=0&page=10> (25.03. 2023)
- Görsel 16-17. Çarmıha gerilmiş İsa tasvirli triptik (Proceedings of the Society of Antiquaries of London, 1913)
- Görsel 18. Vaftiz sahnesinin tasvir edildiği panel (Dalton, 1911)
- Görsel 19. Vaftizci Yahya ve bir piskoposun tasvirinin yer aldığı triptik paneli (Dalton, 1909)

- Görsel 20. Yakup'un Efrayim, Manase'yi kutsaması ve Yakup'un ölümünün tasvir edildiği panel (Dalton, 1911)
- Görsel 21. Anastasis sahnesinin işlendiği panel (Wills, 1968)
- Görsel 22. Kudüs'e giriş sahnesinin tasvir edildiği panel (Dalton, 1911)
- Görsel 23. İsa'nın doğumunun tasvir edildiği triptik merkez paneli (Dalton 1909)
- Görsel 24. Çarmıha gerilmiş İsa tasvirli triptik merkez panel (Evans 2001)
- Görsel 25: İsa'nın çarmıhtan indirilişini tasvir eden triptik merkez panel (Spitzer, 1890)
- Görsel 26: Şüpheli Thomas sahnesinin tasvir edildiği panel (Cutler, 1985)
- Görsel 27: İmparator VII. Konstantin Porphyrogenitos'un İsa tarafından taçlandırılmasının tasvir edildiği triptik merkez panel (Connor, 1998)
- Görsel 28: Son yargı sahnesinin işlendiği panel (Williamson, 1986)
- Görsel 29: Üç bölümlü diptik ya da triptik paneli (Hanson, 1998)
- Görsel 30: Meryem'in ölümü (Koimesis) sahnesinin tasvir edildiği triptik merkez panel (Evans, 2001)
- Görsel 28: İki bölüme ayrılmış diptik ya da triptik paneli (Longhurst, 1929)
- Görsel 29: İsa'nın doğumu sahnesi, Kudüs'e giriş, arafa iniş sahnesi, İsa'nın başkalaşımı sahnelerinin tasvir edildiği triptik (Caubet, 2004)
- Görsel 30: Pantokrator İsa, Havariler ve Meryem'in tasvir edildiği fildişi piksis (Handbook of the Cleveland Museum of Art, 1978)
- Görsel 32-33: Pantokrator İsa, Havariler ve Meryem'in tasvir edildiği fildişi piksis (Handbook of the Cleveland Museum of Art, 1978)
- Görsel 34-37. Müjde, İsa'nın Lazarus'u diriltmesi, İsa'nın kör adamı iyileştirmesi, İsa'nın Kudüs'e girişi gibi Yeni Ahit sahnelerinin tasvir edildiği piksis (Handbook of The Cleveland Museum of Art, 1978)
- Görsel 38-39. Musa'nın yasayı alması ile birlikte Daniel aslan ininde tasvir edildiği piksis <https://museum.doaks.org/objects-1/info/27442> (25.04.2024)
- Görsel 40. Saray mensuplarının tasvir edildiği piksis (Oikonomides, 1977)

- Görsel 41-43. Maximianus tahtı (Dalton, 1911)
- Görsel 44. Pantokrator İsa ikonu (Weitzmann, 1979)
- Görsel 45. Deesis sahnesinin tasvir edildiği triptik merkez panel
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464014> (20.03.2024)
- Görsel 46-47. Aziz Demetrius tasvirli fildişi panel (Evans, 2001)
- Görsel 48-49. Etchmiadzin İncil kapağı (Demirok, 2019)
- Görsel 50. Çarmıha gerilmiş İsa'nın tasvir edildiği İncil kapağı (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1985-1986)
- Görsel 51. İsa'nın Havarilerin ayağını yıkamasını tasvir eden İncil kapağı (Wulff, 1923)
- Görsel 52: Barberini kitap kapağı (Wulff, 1923)
- Görsel 53. İsa, Meryem ve Havarilerin tasvir edildiği İncil kapağı
<https://collections.vam.ac.uk/item/O129351/the-ascension-panel-unknown/> (25.02.2024)
- Görsel 54. Meryem ve çocuk İsa heykeli (Sözen, 2021)
- Görsel 55-56. Erkek figür heykel
<http://museum.doaks.org/objects-1/info/35694> (25.03.2024)
- Görsel 57. Refrigerium sahnesinin işlendiği tarak
https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_OA-1412 (08.03.2024)
- Görsel 58. Çift taraflı, üç figürlü tarak (Caubet, 2004)
- Görsel 59. Yazıtlı tarak (Delassus, 2016)
- Görsel 60-62. VI. Leon tarak sapı (Wulff, 1923)
- Görsel 63-64. Hayvan figürlü tarak (Caubet, 2004)
- Görsel 65. Korna (Oliphant) (Proceedings of the Society of Antiquaries of London, 1913)
- Görsel 66-67. Korna (Oliphant) (Buckton, 1994)
- Görsel 68-70. Adem ve Havva tasvirli kısmi piramit şeklinde kapaklı kutu (Cutler, 1984-1985)
- Görsel 71-72. Adem ve Havva tasvirli kutu (Handbook of the Cleveland Museum of Art, 1978)

Görsel 73-74. Mitolojik sahnelerin tasvir edildiği kutu (Dalton, 1911)

Görsel 75-76. İsa, Vaftizci Yahya, Meryem ve iki meleğin tasvirinin yer aldığı kutu (Evans, 2001)

Görsel 77-78. Dans eden melek tasvirlerinin bulunduğu kutu (Nye, 1919)

Görsel 79-81. Asklepios ve kızı Hygeia'nın tasvirlerinin yer aldığı ilaç kutusu

Görsel 82. İsa'nın tasvir edildiği altı bölmeli ilaç kutusu (Handbook of the Byzantine Collection, 1967)

Görsel 83: Tavşan figürü

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/475292> (10.03.2024)

Görsel 84: Oyun jetonu

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010042713> (10.07.2024)

Görsel 85: Şişe kapağı

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044877> (10.03.2024)

Görsel 86: Ağırşak

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010045049> (10.03.2024)

Görsel 87: Bilezik

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044833> (10.07.2024)

Görsel 88: Yüzük

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044824> (10.07.2024)

Görsel 89: Oyun pulu

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010042715> (10.07.2024)

Görsel 90: Korkuluk çubuğu

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010043770> (10.07.2024)

Görsel 91. Heykelcik (Delassus, 2016)

Görsel 92. Kadın figürlü mobilya parçası (Caubet, 2004)

Görsel 93. Kuş figürlü mobilya parçası (Delassus, 2016)

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın amacı ve kapsamı

Tez konusu olarak seçtiğimiz Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımı hakkında uluslararası literatürde çalışmalar yapılmıştır. Ancak, bu çalışmaların tarihleri oldukça eski olup, güncel verilerden yoksundur. Ulusal literatürde ise, Bizans sanatında fildişi kullanımı üzerine kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Konumuzla alakalı yüksek lisans ve doktora çalışmalarına baktığımızda da Bizans sanatında fildişi eserlerin incelendiği kapsamlı bir çalışma görülmemektedir. Bu durum, Bizans sanatında fildişi kullanımının daha detaylı ve güncel bir şekilde incelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Doğu Roma İmparatorluğu ya da Alman filolog Hieronymus Wolf'un adlandırmasıyla Bizans İmparatorluğu (Gregoras, 1829, 5), Roma İmparatorluğu'nun 395'te doğu ve batı olmak üzere ikiye ayrılması ile ortaya çıkmıştır. Batı Roma İmparatorluğu'nun aksine, Doğu Roma İmparatorluğu bin yılı aşkın zaman boyunca varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Batı Roma İmparatorluğu küçük devletler hâlinde parçalanırken, Doğu Roma İmparatorluğu 1453'e kadar bütünlüğünü korumaya devam etmiştir. Bin yılı aşkın süre boyunca devam eden varlıklarını koruyabilmeleri kültürel ve sanatsal açıdan gelişmelerini sağlamıştır. Ana vatani Hindistan ve Afrika olan kullanımı oldukça eskiye dayanan fildişi, Bizans İmparatorluğu'nda kültürel, ekonomik ve sanatsal anlamda oldukça önemli bir malzeme olarak değerlendirilmektedir.

Antik Dönemden itibaren çeşitli objelerin yapımında ve süslenmesinde kullanılmıştır. Erken dönemlerden itibaren bu malzemeye talep hiç azalmamıştır. Bu yüksek talep Suriye ve Afrika fillerinin soyunun tükenmesindeki en büyük sebep olmuştur (Scullard, 1974, 30). Fildişi malzemeye olan talep hem sanatsal hem de işlevsel açıdan değerli bir malzeme olması nedeniyle sürekli olarak yüksek kalmıştır. Indus Uygarlığı zamanında evcilleştirilmeye başlanan filler, Hintliler tarafından savaş fili olarak kullanılmışlardır (Scullard, 1974, 28). Devam eden Antik Dönemlerde; Persler ve Yunanlar ve Romalılar da savaş fili olarak kullanmaya devam etmişlerdir (Scullard, 1974, 178).

Sahip oldukları büyük boyutlar sebebiyle, taşınmaları çok maliyetlidir. Aynı zamanda evcilleştirilmeleri de zordur. Bu sebeplerden dolayı, sadece imparatorun kullanımına uygun bir hayvan olarak nitelendirilmişlerdir. Fildişi malzeme bu dönemde pek çok kullanım amacı bulur. Zenginlerin evlerinde sıkça yer almaktadır. Bu durum, dönemin ekonomik ve sosyal yapısına da ışık tutmaktadır.

Çalışmanın amacı, fildişinin Bizans sanatında neden önemli olduğunu ve Antik Dönemlerdeki gibi değerli bir malzeme olmaya devam edip etmediğini detaylı bir şekilde açıklığa kavuşturmadır. Fildişi malzemeyi önemli kılan özelliklerin neler olduğunu ve bu özelliklerin tarih boyunca nasıl değiştiğini incelemek de bu çalışmanın bir parçasıdır. Erken Bizans Dönemi'nden başlayarak Geç Bizans Döneminin sonuna kadar Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımını incelemek, fildişi objeleri toplamak, toplanan objeleri dinsel, din dışı ve hem dinsel hem din dışı olarak kullanılabilen objeler olmak üzere, kendi içinde üç gruba ayırmak ve değerlendirmek bu çalışmanın temel hedeflerindendir. Bu inceleme, Bizans sanatında fildişinin kullanımının hem dini hem de günlük yaşamdaki yerini anlamak açısından önemlidir.

Bizans Döneminde fildişi malzemenin Hindistan ve Afrika'dan ticaret yoluyla elde edildiği göz önünde bulundurulduğunda, bu ülkeler üzerinde kurulan hakimiyetin değişmesinin Bizans İmparatorluğu'nda fildişi malzeme kullanımını nasıl etkilediğini araştırmak tezin amaçlarından biridir. Bizans İmparatorluğu'nda Konstantinopolis'in yeni Hristiyan dünyasının merkezi hâline gelmesiyle Orta Çağ Avrupa Sanatında görülen Bizans etkilerini incelemek ve Bizans prensesi Theophano ile II. Otto'nun evlenmesiyle (972) Doğu-Batı ilişkilerinin nasıl değiştiğini irdelemek, bu çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır. Bu değişimler, Bizans sanatında fildişi kullanımının nasıl evrildiğini ve bu sürecin nasıl bir gelişim ve değişim izlediğini takip etmek açısından önem taşımaktadır.

Tez konumuzun sınırlarını Bizans İmparatorluğu'ndaki fildişi malzeme kullanımı olarak sınırlandırırken, Roma İmparatorluğu'nun mirasını taşıdığı gerçeğini de göz önünde bulunduracağız. Araştırma konumuzun kapsamını, Bizans sanatındaki fildişi malzeme kullanımını Erken Bizans Döneminden başlayarak, Geç Bizans Döneminin sonuna kadar incelemek oluşturmaktadır. Bu inceleme esnasında konuyla alakalı olduğunu düşündüğümüz bazı farklı detaylara da değinilmeye çalışılacaktır. Farklı detaylara değinilmesi, çalışmamızın kapsamını genişletmekte ve Bizans sanatında fildişi kullanımının çeşitli yönlerini de daha derinlemesine anlamamıza olanak tanımaktadır. Bu kapsamda hem sanatsal hem de kültürel bağlamda fildişi malzemenin kullanımını ve bu kullanımın tarihsel süreç içerisindeki değişimini değerlendirmeyi hedefliyoruz.

1.2. Çalışmanın yöntemi ve içeriği

Araştırmamızın ilk aşamasında, konuyla ilgili olarak Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi (ANAMED), Geç Antik ve Bizans Araştırmaları Merkezi (GABAM), İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Türkiye'deki Amerikan Araştırma Enstitüsü (ARIT) ve Alman Arkeoloji Enstitüsü gibi önemli araştırma merkezlerinde kapsamlı literatür araştırmaları yapılmıştır. Bu merkezlerde daha önce yapılmış yayınlar titizlikle incelenmiş ve konuyla ilgili fildişi objeler toplanmıştır. Edindiğimiz bilgilerin pekişmesi ve araştırmamızın sağlam temellere oturması için, Bizans Dönemine tarihlendirilen en önemli fildişi eserlerin yurtdışında bulunan müzelerde yer alması nedeniyle, Dumbarton Oaks, Washington gibi özel koleksiyonlar, British Museum, The Cleveland Museum of Art, National Museum of Bargello, Metropolitan Museum of Art, Pushkin Museum of Fine Arts, Victoria and Albert Museum ve Louvre Museum gibi prestijli müzelerin koleksiyonları ve sergi katalogları da incelenmiştir. Bu sayede, topladığımız fildişi objeler zenginleştirilmiş ve araştırmamızın kapsamı genişletilmiştir. Bu literatür taramaları ve objelerin incelenmesi, araştırmamızın konusunu oluşturan Bizans Dönemine dair daha derinlemesine ve kapsamlı bilgiler edinmemizi sağlamıştır. Ayrıca, farklı müzelerin koleksiyonlarının incelenmesi, fildişi objelerin çeşitliliği ve kullanım alanları hakkında da geniş bir perspektif sunmuştur.

Araştırmamızın ikinci aşamasında, topladığımız fildişi örnekleri kendi içlerinde gruplara ayrılıp, değerlendirilmiştir. Bu gruplandırma işlemi, objelerin kullanım amaçlarına göre yapılmıştır. Fildişi objelere kolay ulaşabilmek için toplanan objelerden örnekleri seçerek çalışmanın sonunda Katalog oluşturulmuştur.

Bu incelemeler ve değerlendirmeler neticesinde, çeşitli çıkarımlarda bulunarak Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımı hakkında daha kapsamlı ve daha güncel bir çalışma ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Yapılan analizler, Bizans sanatında fildişi kullanımının sanatsal, kültürel ve ekonomik boyutlarını daha iyi anlamamıza olanak tanımaktadır. Bizans sanatındaki fildişi eserlerin incelenmesi, bu malzemenin hem dinsel hem de dindışı amaçlarla kullanıldıkları günlük yaşamda nasıl bir yer bulduklarını göstermektedir.

Çalışma sürecinde çeşitli problemlerle karşılaşmıştır. Bizans Dönemine ait fildişi eserler Avrupa müzelerinde yer aldığı için eserleri yakından inceleme şansı olmamıştır. Bu nedenle müzelerin çevrimiçi koleksiyonlarından ve literatürden faydalanmak zorunda kalınmıştır. Bu kaynaklarda fotoğrafların yetersiz kaldığı durumlar olmuştur.

Fildişi objelerin genellikle arkeolojik kazılardan elde edilmemesi sebebiyle kesin olarak tarihlendirilmeleri, coğrafi bakımdan değerlendirilmeleri oldukça zor bir hâle gelmiştir. Bu sebeple ve eserleri yakından inceleme şansı olmaması sebebiyle literatürdeki ve çevrimiçi koleksiyonlardaki bilgiler doğru kabul edilmek zorunda kalınmıştır.

Objeleri sınıflandırırken terim yanlışlarıyla karşılaşmıştır. İkon ve panel konusunda meydana gelen bu yanlışlar düzeltilmeye çalışılmıştır. Ayrıca panellerin diptik, triptik parçası mı yoksa bir kitap kapağı mı olduğu paralel örneklerinden ve üzerlerinde yer alan deliklerden yola çıkarak belirlenmeye çalışılmıştır.

Fildişi eserler genellikle oyma tekniği ile yapılmıştır. Birkaç panelde yer alan kiborionlarda ajur tekniği kullanılmıştır fakat eserleri yakından inceleme şansı olmadığı için fildişi objeler teknik açıdan detaylı bir biçimde incelenememiştir.

Yedi ana bölümden oluşan tezimizin ilk bölümü olan giriş kısmında, çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi ve içeriği detaylı bir şekilde ele aldık aynı zamanda kapsamlı bir literatür incelemesi yaptık.

Tezin ikinci bölümünde, malzeme olarak fildişi ele aldık. Antik Dönemde fildişi malzeme kullanımını inceledik. Bu bölümde, fildişi ve fil türlerini ayrıntılı bir şekilde ele aldık. O dönemlerde fildişi malzemesinin nasıl elde edildiğini ve kullanım alanlarını belirlemeye çalıştık. Fildişi malzemeye olan talebin Antik Dönemlerde ne kadar yoğun olduğunu ve bu yoğun talebin fillerin soyunun tükenmesinde nasıl bir etkisi olduğunu tespit ettik. Antik Dönemlerdeki medeniyetlerde fildişi kullanımının çeşitli alanlarda nasıl yer bulduğunu değerlendirdik.

Tezin üçüncü bölümünde Roma Dönemini örneklerle birlikte daha detaylı incelemeye çalıştık. Roma Döneminde fildişi kullanımının sanatsal, ekonomik ve kültürel bağlamda ne tür etkiler yarattığını irdelemeye çalıştık. Bu detaylı incelemeler, Antik Dönemde fildişi malzemenin ne kadar değerli olduğunu ve hangi amaçlarla kullanıldığını daha iyi kavramamızı sağlamıştır. Ayrıca, Roma Dönemindeki fildişi kullanımının, dönemin sosyal ve ekonomik yapısı üzerindeki etkilerini de daha iyi anlamamıza yardımcı olmuştur.

Tezin dördüncü bölümünde Bizans sanatında fildişi malzeme kullanımını inceledik. Bizans sanatında derin yaralar açan İkonoklazma Dönemini ve bu dönemin fildişi malzeme kullanımını nasıl etkilediğini anlatmaya çalıştık. İkonoklazma Döneminin sanatsal üretim üzerindeki etkileri, fildişi objelerin kullanımında ve üretiminde belirgin değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemde kullanılan fildişi objeleri, dini objeler, dindışı objeler ve hem dinsel hem de dindışı amaçlarla kullanılabilen objeler olmak üzere kendi içlerinde üç ana gruba ayırarak değerlendirdik. Fildişinin Bizans Döneminde de Antik Dönemlerdeki gibi önemini korumaya

devam edip etmediğini ve anıtsal heykelin kaybolmasıyla fildişinin öneminde nasıl bir değişim meydana geldiğini irdeledik. Ayrıca, bu dönemde fildişi malzemeyi halkın hangi kesimi tarafından kullanıldığını ve kullanım alanlarının nasıl değiştiğini detaylandırmaya çalıştık. Fildişinin, Bizans toplumunun farklı sosyal tabakalarında nasıl yer bulduğunu ve hangi amaçlarla kullanıldığını anlamaya çalıştık. Bizans sanatında günlük yaşama dair yapılan araştırmalarda hâlâ pek çok eksiklik bulunduğunu ve bu eksikliklerin Bizans Dönemi sanat ve kültürünü tam olarak anlamamızı engellediğini vurguladık.

Tezin beşinci bölümünde, Bizans sanatının Ottolar Dönemi sanatındaki etkilerini örnekler de vererek incelemeye çalıştık. Bizans sanatının dönemin eserleri üzerinde kayda değer etkiler sağladığını ortaya koymaya çalıştık. Theophano'nun II. Otto (h. 973–983) ile evlenmesinin (972) Doğu ve Batı ilişkilerini nasıl etkilediğini irdelemeye çalıştık. Öte yandan Otto sanatı ile Bizans sanatının bir arada kullanıldığı objeleri incelemeye çalıştık. Bizans sanatında rastlamadığımız, Ottolar Dönemine özgü situlalardan bahsettik.

Tezin altıncı bölümünde, sonuç kısmı yer almaktadır. Bu bölümde, fildişi malzemenin Antik Dönemden Bizans Dönemine kadar olan kullanımını genel olarak ele aldık. Antik Dönemden Bizans Dönemine kadar geçen süre zarfında fildişi malzemenin sanatsal ve kültürel değerini koruyup korumadığını inceledik. Roma'daki objelerin Bizans Dönemine gelindiğinde yaşadıkları değişimlere değindik. Araştırma esnasında karşılaştığımız problemlerden ve bulduğumuz çözümlerden bahsettik. Yaptığımız araştırmalar neticesinde elde ettiğimiz çıkarımları toparlamaya çalıştık. Karşılaştığımız problemlerden ve bulduğumuz çözümlerden bahsettik. Bu çıkarımlar, Bizans sanatında fildişi kullanımının tarihsel süreç içindeki yerini ve önemini daha iyi anlamamıza olanak tanımaktadır. Elde edilen veriler, fildişi malzemenin sanatsal ve kültürel değerini belirlememizde yardımcı olmaktadır.

Tezin yedinci bölümünde, topladığımız objeleri bir araya getirdiğimiz kataloğa yer verdik. Katalogda yer alan fildişi objelerin üzerinde yer alan tasvirleri açıklamaya çalıştık. Eserlerin üzerlerinde yer alan tasvirler dönemin sanatsal ve kültürel yapısını anlamamızda önemli ipuçları sunmaktadır. Malzeme, form açısından eserleri değerlendirdik. Katalogda yer alan eserler, Bizans Dönemi sanatının çeşitliliğini ve zenginliğini yansıtmaktadır. Bu bölümde yapılan analizler, fildişi malzemenin Bizans sanatı içindeki yerini ve önemini daha iyi kavramamızı sağlamıştır.

1.3. Literatür incelemesi

Uluslararası literatüre baktığımızda fildişi malzemenin Bizans sanatında kullanımına ilişkin kapsamlı ve güncel bir çalışmanın bulunmadığını görsek de elbette uluslararası bilimsel literatürde eski de olsa hâlâ güncelliğini koruyan pek çok kullanılabilen ve faydalı çalışma yapılmıştır.

Anna Maria Cust'un *The Ivory Workers of the Middle Ages* adlı eseri, dört ana bölümden oluşmaktadır (Cust, 1902, 169). İlk bölümde konsül diptikler ele alınmış olup, dönemin politik ve sosyal bağlamına dair önemli bilgiler sunulmaktadır (Cust, 1902, 1–37). İkinci bölümde Latin ve Bizans fildişleri incelenmekte (Cust, 1902, 37–84), üçüncü bölümde ise Lombard, Anglo-Sakson, Karolenj ve Alman fildişlerine yer verilmektedir (Cust, 1902, 96–118). Son olarak, dördüncü bölümde Romanesk ve Gotik fildişleri detaylandırılmaktadır (Cust, 1902, 129–165). Ancak kitabın ikinci bölümünde, Bizans fildişlerine ilişkin detaylı bir inceleme yapılmadığı göze çarpmaktadır. Bu bölüm malzeme ve teknik açıdan kapsamlı bir değerlendirme içermemekte, bu da eserin akademik değerini sınırlamaktadır. Fildişi objelerinin kendi içinde gruplara ayrılması ve sistematik bir şekilde incelenmemesi, okuyucunun eserin anlaşılmasını zorlaştıran bir diğer önemli eksikliklerdir. Bu eksiklik, farklı dönemlere ve kültürel bağlamlara ait fildişi eserlerin özelliklerini karşılaştırmayı güçleştirmekte ve kitabın bilimsel bütünlüğünü zayıflatmaktadır. Bu noktalar dikkate alındığında, Cust'un eseri, fildişi sanatının tarihsel gelişimini anlamada önemli bir kaynak olmakla birlikte, bazı bölümlerinin daha ayrıntılı ve sistematik bir yaklaşımla yeniden ele alınması gerektiği açıktır.

Ormonde Maddock Dalton'un fildişi konusuyla alakalı birden fazla kitabı vardır. *Catalogue of The Ivory Carvings of The Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone* isimli kitabı bunlar arasında ilk sıradadır (Dalton, 1909, 500). Eserde yer alan katalog British Museum'ın Britanya ve Orta Çağ Antikaları Departmanı'nda bulunan Klasik Dönemler sonrası, Orta Çağ ve daha modern zamanlardaki oyma fildişiler ile alakalıdır. Giriş kısmında birkaç farklı bölümde koleksiyonun tarihi, fildişi oymalarının kullanımları, diğer sanat dalları ile ilişkileri, sanatın farklı dönemlerde ve çeşitli ülkelerdeki önemi, tarih ve özgünlükleri, malzeme ve teknikleri yüzeysel bir şekilde ele alınmış, detaylandırılmamıştır. Katalog kısmında yer alan objeler kendi başlıkları altında incelenmemiş, karışık olarak incelenmiştir. Üzerlerinde yer alan sahnelerden bahsedilmiştir.

İkinci sırada, *Byzantine Art and Archaeology* isimli kitabı vardır (Dalton, 1911, 758). Bizans sanatının gelişimini mimari, mozaik, fildişi gibi sanatsal formlar üzerinde inceler. Çalışma, MS 4. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar olan dönemi ele almaktadır. Bu süreç içerisinde

keskin sınırlar belirlenmemiştir ve Bizans Dönemine ait olmayan birçok unsur da değerlendirilmiştir. Yazar, tartışmalı veya henüz sonuçlandırılmamış soruların bulunduğu durumlarda, sadece alternatif teorileri sunmakla yetinmiştir. Taraf tuttuğu durumlarda ise kabul edilmeyen görüşlere adil bir yaklaşım sergilemeye özen göstermiştir. Verilen görüşlerin çoğunun geçici olduğunu ve yeni araştırmalar ışığında yeniden değerlendirilebileceğini kabul etmiştir. Fildişi eserler, kitabın üçüncü bölümünde incelenmiştir ve mümkün olduğunca sanatsal benzerliklerine göre değerlendirilmiştir. Konsüler diptikler dışında, eserler formlarına ve kullanım amaçlarına göre gruplandırılmamıştır.

Üçüncüsü sırada ise *East Christian Art* isimli kitabı bulunur (Dalton, 1925, 560). Bu kitabın yapısı, *Byzantine Art and Archaeology* kitabının düzenine benzese de, tamamen tanımlayıcı birkaç konu dışında, tüm bölümler yenidir ve biraz farklı bir perspektiften kaleme alınmıştır. 1912 ve 1924 yılları arasındaki döneme ait araştırmaların başlıca sonuçları, ilgili kitaplar veya makalelere atıfta bulunularak bu çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışma, Doğu Hristiyan sanatını sadece sanatsal açıdan değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel yönleriyle de ele almaktadır. Bizans sanatının Avrupa sanatı ve diğer yerel geleneklerle olan etkileşimlerini detaylı bir şekilde incelemiş ve bu etkileşimlerin sonuçlarını irdelemiştir. Kitabın üçüncü bölümünde fildişi eserler özel bir şekilde ele alınmış, fildişi eserlerin kökenlerinin belirlenmesinin zorlukları vurgulanmıştır. Bu zorlukların başında çeşitli merkezlerde üretilen eserlerin benzer ırksal ve kültürel elementlere sahip olması gelir. Bu dönemlerde Alexandria (İskenderiye), Antiócheia (Antakya), Constantinopolis (Konstantinopolis), Roma ve Kudüs gibi şehirlerde Yunan, Aramice ve diğer doğu kökenli sanatçılar bir arada çalışıyordu. 5. yüzyıldan itibaren, Ortodoks Kilise'nin sanatsal uzlaşma sanatı, farklı merkezleri daha da ayırt edilemez hale getirdi. Başka bir köken belirleme faktörü, ikonografidir: Bir konu belirli bir ülke veya bölge ile özel bir bağlantıya sahip olabilir. Ancak burada da göç müdahale eder; bir tip uzakta bir yere taşınmış olabilir. Çalışmada her bir obje, kitap kapakları, diptikler, piksisler, kutular, kornalar (*Oliphant*) gibi kendi başlıkları altında ve kronolojik bir sıra izlenmeden değerlendirildiği için anlaşılması zor bir hâl almıştır.

Margaret H. Longhurst'ın *Catalogue of Carvings in Ivory* adlı eseri, 13. yüzyıla kadar uzanan fildişi eserleri kapsamlı bir şekilde ele almaktadır (Longhurst, 1929, 272). Kitap, fildişinin Gotik Döneme kadar olan gelişimini özet şeklinde incelemekte ve bu sürecin ardışık grupların varlığına dayanarak kesintisiz bir tarihsel gelişim göstermediğini belirtmektedir. Longhurst, fildişi oymacılığının diğer heykelticilik türlerinden daha uzun ve sürekli bir geçmişe sahip olmasının nedenini bu ardışık grupların varlığına bağlamaktadır. Eser, Avrupa'daki fildişi tedarik sorunlarına ve ticareti etkileyen unsurlara da değinmektedir. Günümüzde Orta Çağ

fildişlerinin iyi bir durumda olmaması nedeniyle malzemenin orijinal kaynağını belirlemenin zorluğuna vurgu yapar. Ayrıca, Bizans sanatının Avrupa'daki fildişi eserler üzerindeki etkilerini derinlemesine inceler. Longhurst, metal işçiliği ile fildişi işçiliği arasındaki bağlantının yakın olduğunu belirtmekte ve bu durumu çeşitli örnekler üzerinden değerlendirmektedir. Kitap, her medeniyeti ayrı bir başlık altında değerlendirmekte olup, Bizans başlığı altında ele aldığı objeleri kendi içinde gruplara ayırarak incelememiştir. Bu durum, örneklerin sınırlı sayıda olmasıyla birlikte, okuyucunun Bizans fildişi eserlerini daha derinlemesine anlamasını zorlaştırmaktadır.

Geoffrey Wills'in *Ivory* adlı kitabında, fildişi malzemenin kendisiyle birlikte tarih öncesi dönemlerden 19. yüzyıla kadar olan kullanım alanları incelenmektedir (Wills, 1968, 95). Ayrıca, gerçek fildişiyle karıştırılabilecek birçok malzemeyi tanımlayarak, antik Asur'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar dünyanın çeşitli ülkelerinde üretilen eserleri değerlendirmektedir. Fildişi kullanımının medeniyet tarihinde çok eski bir geçmişi olması sebebiyle, bu malzemenin incelenmesi tarih öncesi dönemlerden bugüne kadar olan kültürel ve toplumsal normların tarihini içermektedir. Çalışmanın bir bölümü, Avrupa'daki fildişi oymacılarına adanmıştır. Bu bölümde oymacılar alfabetik olarak sıralanmış, her giriş sanatçı hakkında kısa bilgiler verilerek eserlerinden bahsedilmiştir. Ayrıca, bu eserlerin koleksiyonlardaki bulundukları yerler hakkında notlar da sunulmuştur.

Howard H. Scullard'ın *The Elephant in the Greek and Roman World* adlı eserinde, klasik dünyada filin rolüne dair kapsamlı bilgiler sunulmakta ve bu hayvanın çeşitli kullanımları ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir (Scullard, 1974, 288). Scullard, kitabına fillerin doğal tarihini ele alarak başlamış ve ardından Ctesias, Aristoteles gibi erken dönem yazarlarının fillere yönelik atıflarını değerlendirmiştir. Eser, Pliny, Aelian ve Ammianus gibi sonraki dönem yazarlarının fillere ilişkin bilgilerini tartışmakta ve bu hayvanların savaş ve barış dönemlerindeki rollerini detaylı bir şekilde incelemektedir. Kitabın, fillerin sanattaki görünümüne ayrıntılı olarak değinmediği belirtilebilir. Ancak Scullard, klasik okur için yeterli referanslar sağlamaya özen göstermiştir. Ayrıca, antik yazarların gözlemlerini modern zoologların sağladığı bilgiler ışığında değerlendirerek kapsamlı bir analiz sunmaya çalışmıştır.

Kurt Weitzmann tarafından düzenlenen *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* adlı kitap, 1977 yılının kasım ayında halka sunulan Age of Spirituality sergisinin kataloğudur (Weitzmann, 1979, 735). Bu büyük sergi, Geç Antik ve Erken Hristiyan sanat dönemine odaklanmış olup, 450 objeyi içermektedir. Bu eserler, 15 ülkeden gelen 110'dan fazla kurum ve özel kişiden ödünç alınarak, imparatorluk, klasik, seküler, Yahudi ve Hristiyan olmak üzere beş ayrı alanda sunulmuştur. Sergide, oyulmuş fildişi

diptikler gibi çeşitli eserler de yer almaktadır. Katalog, Princeton Üniversitesi Emeritus Profesörü ve The Cloisters ile The Metropolitan Museum of Art'ın Orta Çağ Sanatı Departmanı Danışmanı olan Kurt Weitzmann tarafından düzenlenmiş ve detaylı bir şekilde belgelenmiştir. Otuz dokuz yazar, kendi uzmanlık alanlarından seçilerek, yirmi makale ve 599 katalog girişi aracılığıyla orijinal araştırma sonuçlarını yayınlamışlardır.

Ruth D. Barnett'in *Ancient Ivories in the Middle East* adlı eseri, fildişi ve fildişi işçiliğinin tarihi gelişimini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır (Barnett, 1982, 100). Kitabın ilk bölümünde, Asya ve Afrika filleri iki ayrı grup olarak detaylı bir biçimde incelenmektedir. Barnett, bu iki fil türünden elde edilen fildişinin farklarına değinerek malzemenin karakteristik özelliklerini ayrıntılı bir şekilde ele alır. Bu inceleme, fildişinin fiziksel ve kimyasal yapısındaki farklılıkları ortaya koyar ve her iki türün fildişinin sanatsal kullanımlarındaki etkilerini açıklar. İkinci bölümde fildişi çalışmalarını ve fildişi oymacılarını ele alır. Fildişi eserler ortaya çıkartırken kullandıkları tekniklerden bahseder. Kitabın son bölümünde, fildişinin değerinden, ticaret yollarından bahseder. Aynı bölümde, Roma fildişi oymacılığından ve sahip olduğu karakteri de inceler.

Anthony Cutler'in *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)* adlı kitabı, Bizans Dönemi fildişi işçiliğini ve zanaatkârların tekniklerini ele almaktadır (Cutler, 1994, 299). Makale, ahşap ve fildişi gibi farklı malzemelerin karşılaştırılmasını içermekte olup, nadirlik, sertlik gibi çeşitli farkları belirtmektedir. Makalenin ana konusu, onuncu yüzyıl fildişleri üzerine odaklanmaktadır. Cutler, bu döneme ait fildişi eserlerini teknik açıdan detaylı bir şekilde inceler ve zanaatkârların kullandığı teknikler hakkında fiziksel ipuçları arar. Fildişinin erişilebilirliği konusunu değerlendirir. Cutler, bazı fildişi eserlerinin sahtelerinin yapıldığını belirterek, kopyalanan birkaç eser üzerinden bu durumu irdelemektedir. Bu sahte eserlerin teknik analizleri ve özgün eserlerle karşılaştırmaları, dönemin zanaatkârlarının yetkinliklerini ve zorluklarını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

István Koncz ve Ádám Bollók tarafından kaleme alınan *Elephant Ivory Artefacts in the Carpathian Basin during the 6th and 7th Centuries: Chronology, Distribution and Cultural Context* başlıklı makale, Karpat Havzası'nda 6. ve 7. yüzyıllara tarihlenen fildişi eserlerinin daha geniş bir biçimde anlamak amacıyla kapsamlı bir inceleme sunmaktadır (Koncz ve Bollók, 2021, 15–42). Yazarlar, Roma'dan Geç Antik Çağ'a kadar olan dönemde mevcut verileri ele alarak fildişinin olası kaynaklarını ve maddi değerini hem ham madde olarak hem de eserlerde kullanımı açısından değerlendirmiştir. Makale, Helenistik Dönemden Erken Orta Çağ'a kadar uzanan Akdeniz fildişi ticaretinin dinamiklerini yazılı ve materyal kanıtlar

üzerinden analiz etmektedir. Yazarlar, Akdeniz'in doğu ve orta bölgelerinde üretilen ve Karpat Havzası'na ulaşan az sayıdaki fildişi eserin, son derece pahalı lüks ürünler olarak değerlendirilemeyeceği görüşünü savunmaktadır. Aslında, bu eserlerin çoğunluğu daha sınırlı gelire sahip müşteriler için oldukça uygun fiyatlıydı. Bu çalışmada, fildişi ticaretinin ve kullanımının tarihsel süreç içindeki değişimi detaylı bir şekilde incelenmiş ve Karpat Havzası'ndaki buluntuların, dönemin ekonomik ve kültürel yapılarıyla ilişkisi ortaya konulmuştur.

Genel çalışmaların dışında bazı önemli eserler hakkında da kapsamlı çalışmalar yapılmıştır. Örnek olarak, E. Baldwin Smith tarafından kaleme alınan *The Alexandrian Origin of the Chair of Maximianus* adlı makalesinde, Maximianus tahtı altıncı yüzyıla tarihlendirilir ve kökeni incelenir (Smith, 1917, 22–37). Makale, önündeki monogramın işaret ettiği gibi, tahtın gerçekten Ravenna Piskoposu Maximianus'a ait olup olmadığı, 1001 yılında Doge Pietro Orseolo'nun III. Otto'ya bir hediye olarak Ravenna'ya getirilip getirilmediği veya Grado'daki tahtın yerine Heraclius'un Mısır'dan getirdiği ve Grado'daki patriğe verdiği taht olup olmadığı gibi soruları ele almaz. Smith, bu tür soruların tahtın kökenini belirlemede aydınlatıcı bir etkisinin olmadığını savunur. Makalede, tahtın kökenine dair farklı görüşlere yer verir ve bu görüşleri değerlendirip, irdeler.

Proceedings of the Society of Antiquaries of London dergisi, arkeoloji, sanat tarihi, tarih alanında yapılan araştırmaları ve keşifleri yayımlar. Eski eserleri inceler (1914, 269). Bu eski eserler arasında birkaç korna örneği de yer alır. Kornaların (*Oliphant*) tarihlendirilmesindeki ve hangi ülkede üretildiklerini belirlemedeki zorluklardan bahseder. Bu konudaki farklı görüşleri dile getirir. Kullanım amaçlarını, hangi tarihlerde üretildiklerini ve nerede üretildikleri konularını irdeler. Dili oldukça ağırdır. Dergi objeleri ayrı başlıklar altında gruplandırıp incelemeyeceği için anlaşılması zordur.

Ulusal literatürdeki çalışmalar, Canan Demirok tarafından yayımlanan *6. Yüzyıldan Kalma Beş Bizans Fildişi Oyma Eserin Tasarım ve İkonografi Analizi* isimli makale Bizans İmparatorluğu'nun 6. yüzyıl Hristiyan sanatını yansıtan beş levhanın tasarım, sanat, ikonografik açıdan değerlendirir ve karşılaştırır (Demirok, 2019, 35–45). Görseller kısmında söz konusu İncil kapaklarında yer alan sahnelerin ayrıca yazılarak belirtilmesi anlaşılmasını kolaylaştırmıştır. Çalışmada, fildişinden kısaca bahsedilmiş ve ardından hemen söz konusu eserlerin detaylı incelemesine geçilmiştir.

Ayşe Aydın tarafından yılında yazılan *İstanbul Arkeoloji Müzelerindeki Fildişi Pyksis* isimli makale de ulusal literatürdeki çalışmalardan biridir (Aydın, 2005, 60–64). Çalışma

piksisler hakkında genel bilgiler verir. Farklı dönemlerde ortaya çıkan kullanım farklılıklarına değinir. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan fildişi piksis detaylı olarak incelenir.

Ulusal literatürdeki diğer çalışmalar arasında Nimet Özgüç tarafından yazılan *Acemhöyük'te Bulunmuş Olan Bir Fildişi Kutu ve Bir Kurşun Figürin Kalıbı* isimli makale (Özgüç, 1976, 1–16), Hacı Ören tarafından yazılan *Eski Yakın Doğu'da Fildişi Kullanımı Ve Ticareti (MÖ 5. Yüzyıla Kadar)* isimli doktora tezi (Ören, 2024, 219), Duygu Akar Tanrıver ve Serhat Foça'nın kaleme aldığı *Eski Smyrna'da Ele Geçen Kemik Ve Fildişi Objeler* isimli makalesi (Tanrıver ve Foça 2022, 135–155), Rabia Akarsu'nun *Erken Dönemlerde Anadolu'da Ele Geçen Fildişi Eserler Üzerine Genel Bir Değerlendirme* isimli makalesi yer alır (Akarsu, 2021, 131–150).

Çeşitli müzelerin çevrimiçi koleksiyonlarında Bizans Dönemine tarihlendirilen fildişi objeler yer alır. The Walters Art Museum'ın çevrimiçi koleksiyonunda 25 adet fildişi obje, Cleveland Museum of Art'ın çevrimiçi koleksiyonunda 5 adet fildişi obje, The Victoria and Albert Museum'ın çevrimiçi koleksiyonunda 17 adet fildişi obje, Louvre Museum'ın çevrimiçi koleksiyonunda 33 adet fildişi obje, British Museum'ın çevrimiçi koleksiyonunda 30 adet fildişi obje, Metropolitan Museum Art'ın çevrimiçi koleksiyonunda 34 adet fildişi obje, Dumbarton Oaks çevrimiçi koleksiyonunda 14 adet fildişi obje, ve Bode Museum'ın çevrimiçi koleksiyonunda da 28 adet fildişi obje bulunur.

2. MALZEME OLARAK FİLDİŞİ

Fildişi kelimesi genellikle fillerden elde edilen dişler için kullanılmaktadır ama daha az yoğunlukta hipopotam, deniz aygırı, mors, narval, sperm balinası dişlerinden elde edilen malzemeler için de kullanılmaktadır (Wills, 1968, 19). Bahsi geçen bu malzemeler fil kaynaklı olmamalarına rağmen benzer şekillerde kullanılabilirler. Coğrafi bölgeye ve dönemlere göre farklı sıklıklarda ortaya çıktıkları görülmektedir. Gerekli olduğu durumlarda uluslararası literatürde fildişi türleri hangi hayvana ait olduğu belirtilerek ayırt edilmektedir. Fildişinin değeri, erişimi zor ve ender bulunmasının dışında kolay işlenebilir olması, beyazdan kahverengiye kadar değişen renkleriyle dayanıklı olması nedeniyle artmaktadır (Koncz ve Bollók, 2021, 18). Eski dönemlerde insan ve vahşi hayvan kemikleri de fildişi ile aynı amaçlar için kullanılmışlardır. Zaman zaman fildişi ile karıştırılmış olsa da fildişinin karakteristik özelliklerinden yoksundur: fildişinin parlaklığına ve rengine sahip değildir (Wills, 1968, 19). Dış yapısı sertken iç yapısı süngerimsi bir görünüme sahiptir. Bulunması ve işlenmesi kolay olduğu için çokça kullanılmıştır (Wills, 1968, 19).

Fildişi genellikle fillerin üst çenelerinde bulunan iki uzun ve uç kısımları sivri olan diştten elde edilen bir malzemedir. Sert bir malzeme olduğu için epey dayanıklıdır. Filler Afrika ve Hint olmak üzere iki ana türe ayrılır. İki tür benzerdir fakat kolayca ayırt edebileceğimiz farklılıklara sahiptir. Afrika fili Hint filinden daha büyüktür. Yüksekliği 4 metreye kadar hatta bazen daha yükseğe ulaşabilir. Hint filininkilere göre kulakları ve dişleri de daha büyüktür. Ağaç kökleri ve dallarıyla beslenir ve bunu yaparken sıklıkla sol dişini kullanır. Bu yüzden sol dişi genellikle diğerine göre daha kısadır. İki diştin de aynı boyda olduğu nadir olarak görülür (Wills, 1968, 13). Afrika fillerinin dişleri Asya fillerinin dişlerinden daha uzun, daha büyük ve daha kıvrıktır. Asya filinin sırtı Afrika filinden farklı olarak hafifçe kamburdur. Afrika filinin sırtı ise hafif içe doğrudur. Son olarak Asya filinin başının üzerinde yükseklik katacak bir tümsek bulunurken Afrika filinin başında bu tümsek bulunmaz ve eğimlidir. Hem Afrika hem de Asya fillerinin dişlerinin dişleri erkeklere göre daha küçüktür ya da hiç yoktur. Seylan, Mozambik, Zambiya'da bulunan bazı ırkların erkeği de dişisi de genellikle dişsizdir. Bahsi geçen bu iki ana fil türü, Kuvaterner dönemde var olan ortak atası *Stegodon*'dan bağımsız olarak evrimleşmiştir (Barnett, 1982, 3-4).

Oymacılar tarafından Afrika fildişi tercih edilir çünkü Hint fildişine göre daha sert ve parlaktır. Yeni kesildiğinde soluk sarı bir renge sahip olup aynı zamanda saydamdır. Asya

fildişinin ise daha opak ve beyazdır. Rengi zamanla kullanıldıkça altın kahverengisine dönem eğilimindedir (Barnett, 1982, 6).

Edebi kaynaklardan edinilen bilgilere, arkeolojik kazılarda ortaya çıkartılan çeşitli objelere ve yapılan araştırmalara dayanarak fildişi malzemenin muhtelif nesnelerin yapımında ve süslenmesinde tarih öncesi dönemlerden itibaren kullanıldığı söylenebilir

Avrupa’da Kuvaterner dönemin süresince Sahra’nın önemli bir bölümü nehirler tarafından sulanması sayesinde ağaçlar ve otlarla kaplı olduğundan filler için uygun bir yaşam alanı oluşturuyordu. Bu sebeple Mağrip bölgesinde ve Mısır’da çok miktarda varlardı. Tarih öncesi dönemde Mağrip bölgesinde *Elephas atlanticus* tüm Alt Paleolitik dönemlerde bulunuyordu (Scullard, 1974, 26).

Bu türün yerini Neolitik öncesi dönemde ortaya çıktığı tahmin edilen *Elephas africanus* aldı (Scullard, 1974, 26). Bu filler daha çok Neolitik dönem insanların mağaralara çizdikleri resimlerden biliniyordu. Fil tasvirlerine önemli ölçüde yer verilmişti (Scullard, 1974, 26). İklim koşullarındaki kötüleşme nedeniyle faunada bir değişim meydana geldi. Kuraklık arttıkça filler Mısır’da görülmemeye başlanması sonucunda, gelecekte fil avlamak ve fildişi elde etmek isteyen firavunlar Nubia’ya ya da Suriye’ye gitmek mecburiyetinde kalacaklardı. Yeni Krallık Döneminde,¹ güney bölgelerden ticaret yoluyla getirilmeye başlandı fakat bu kaynak yetersiz kaldığı için Asya’dan ithalat ile desteklenmek zorunda kaldı (Scullard, 1974, 26). I. Thutmose (h. MÖ 1525–1512) ve torunu III. Thutmose (h. MÖ 1479-1425) sahip oldukları toprakları genişletme politikası izlediler. Bu politika Suriye üzerinden Fırat Nehri’ne kadar giden bir yolculuğun gerçekleşmesine neden oldu. Her ikisi de bu yolcuğu fildişi elde etmek için fil avlama fırsatı olarak değerlendirdi. III. Thutmose sadece bir işgalci değildi, ele geçirdiği toprakların doğal tarihine de önem veriyordu. Seyahatleri sırasında ilgisini çeken bitki ve hayvanlardan oluşan bir koleksiyon yaptı ve muhtemelen Suriye fillerinden birini de bu koleksiyona dahil etti (Scullard, 1974, 27–28).

Filler Suriye’de yaygın bir biçimde bulunuyordu. Yayılma alanlarının doğuda oldukça geniş bir mesafeye kadar ulaştığı düşünülebilmektedir. Bu nedenle bazı bilim insanları Hint ve Afrika filleri dışında Suriye filinden de bahsederler (Scullard, 1974, 29). Coğrafi açıdan baktığımızda uygun bir ifade olsa da Suriye filinin Hint filinden soy olarak farklı olduğuna dair bir kanıt bulunmamaktadır. Bununla birlikte küçük farklılıklar söz konusu olabilir (Scullard, 1974, 29). Suriye filinin en erken tarihli tasvirine MÖ 1500 civarında Kraliçe Hatshepsut’un

¹ Yaklaşık olarak MÖ 1580’den itibaren.

(MÖ yaklaşık 1507-1458) Deir el-Bahri'deki kabartmalarında rastlarız (Barnett, 1982, 6). Daha sonra ise Yeni Krallık Döneminin önemli anıtlarından biri olan III. Thutmose'un veziri Rekhmara'nın mezarında bir fil tasviri yer almaktadır (*Gör: 1*) (Barnett, 1982, 6). Bir iple yönetiliyor gibi görülen filin boynunda bir örtü bulunmaktadır. Kambur sırtı ve küçük kulakları doğu kökenini yansıtır ancak yanındaki insan figürü ile karşılaştırıldığında oldukça küçük tasvir edilmiş olması göze çarpmaktadır. Dişi ve aşağı doğru uzanan hortumu ile ölçekte yanlış çizilmiş yetişkin bir fil olabileceği düşünülmektedir (Scullard, 1974, 29).



Görsel 1. Vezir Rekhmara'nın mezarındaki Suriye filinin resmi (Scullard, 1974)

Fenikeliler ve Suriyeli sanatçılar fildişi malzemeyi yoğun bir biçimde kullanıyorlardı. Ürettikleri eserler oldukça fazla ihraç ediliyordu. Bu faaliyetleri Suriye filinin soyunun tükenmesini hızlandırdı. Suriye fillerinin soyu, Suriye'de ve Mezopotamya'da MÖ ilk bin yılın ilk yarısında tükenmiştir. Suriye fillerinin ardından dağılımı ve süresi bilinmemekle beraber Kuzey Afrika fillerinin de soyları tükenmiştir (Scullard, 1974, 29). Bu duruma iklimsel etkiler de neden olmuştur fakat asıl büyük etkenin avcılıktır. Avcılığın bu denli etken olmasının arkasında ise spor değil, fildişi elde etme isteği yatmaktadır (Scullard, 1974, 29).

Antik Hindistan'da filler MÖ 3 bin yılın sonlarına kadar Indus uygarlığı insanları tarafından evcilleştirilmeye başlandığına dair çok sayıda kanıt bulunmaktadır (Barnett, 1982, 5). Filler bu dönemde taş mühürler üzerinde bazen sırtlarında bir örtü ile tasvir edilmekteydi. Bu da insanlar tarafından kullanıldıklarını göstermekteydi (Barnett, 1982, 5). Hintliler filleri savaşta kullanmayı ilerletenlerdi. Onları Persler takip etti.

Antik Yunanlılar, Büyük İskender dönemine kadar filler ve fildişlerinin kaynağı hakkında yalnızca rivayetler ve gezginlerin anlattıkları aracılığıyla bilgi sahibiydiler (Barnett, 1982, 65). Fili daha doğru bir şekilde tanımlayan ilk Yunanlı, filozof, doğa bilimci ve aynı zamanda Büyük İskender'in öğretmeni olan Aristoteles'ti (Barnett, 1982, 65).

Yunanlılar MÖ 331'de Gaugamela Savaşı'nda Pers ordusunda fillerle ilk kez karşılaştılar. Fillerin savaşta sağladığı güçten oldukça etkilenen Yunanlılar, Hindistan kralı Chandra-Gupta ile bir anlaşma yaparak 300 savaş fili karşılığında bütün toprak iddialarından vazgeçmişlerdir (Barnett, 1982, 65). Bu durum, Helenistik hükümdarların girdikleri savaşlarda filleri uzun süre boyunca kullanmalarının başlangıcı oldu. Başlayan bu döneme Roma orduları son verdi (Barnett, 1982, 5). Romalılar, savaş filleriyle ilk kez Birinci Pön Savaşı sırasında (MÖ 264–241) karşılaşmışlardır (Scullard, 1974, 178). Devam eden süreçte sirk gösterilerinde, zaferlerinde sıkça görülür hâle geldiler. Yunan ve Roma edebiyatında da yaygınlaştılar (Barnett, 1982, 5).



Görsel 2. Athena ve Zeus heykellerinin rekonstrüksiyonları (Uson, 2022)

Yunanistan'da fildişi konusunda gerçekleşen gelişmeler neticesinde fildişi önemli bir zanaat olarak tanınmaya başladı. MÖ 6. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Endoeus, Tegea'daki Athena Alea tapınağı için oyduğu fildişi ile tam bir fildişi figürü oymuş ilk sanatçı olarak bilinir. Eser sonrasında Roma'ya götürülmüştür (Barnett, 1982, 62). MÖ 500 civarında doğup MÖ 432 yılına kadar yaşamış olan Yunan heykeltıraş Phidias, hayatta olduğu süre boyunca

devasa boyutlarda olan iki görkemli heykel yapmıştır. Bunlardan ilki dünyanın 7 harikasından biri olan Olimpos'ta bulunan Zeus heykelidir. İkincisi ise Atina'daki Parthenon'da yer alan ayakta duran Athena heykelidir (*Athenos Parthenos*) (Gör. 2) (Wills, 1968, 27). Her ikisi de altın ve fildişi malzeme kullanılarak yapılmıştı. Bu tür eserlere bazen *chryselephantine* heykel dendiği de görülür. Pausanias, .MS ikinci yüzyılda gezi rehberi olan *Periegesis* adlı eserinde hâlâ var olan birçok *chryselephantine* heykelinin varlığından bahseder (Wills, 1968, 27).

3. BİZANS FİLDİŞİ SANATININ EVVELİYATI OLARAK ROMA'DA FİLDİŞİ MALZEME KULLANIMI

Bizans İmparatorluğu, Roma'nın mirasını taşıyan bir merkez hâline gelmiştir. Bizans Döneminde fildişi malzeme kullanımını derinlemesine anlayabilmek için, Roma'nın Bizans üzerinde bıraktığı etkileri incelemek ve Roma Dönemindeki fildişi malzeme kullanımını ele almak önem arz etmektedir. Roma'daki fildişi eserleri incelemek, Bizans sanatındaki fildişi malzeme kullanımını daha iyi bir şekilde değerlendirmemize olanak sağlayacaktır.

Roma İmparatorluğu'nda ham fildişine erişim Kuzey Afrika ile başlayıp, Akdeniz Havzası'nın büyük bir kısmıyla devam etmiştir. Nihayetinde imparatorluğun tamamına ulaşmıştır. Bu süreç sembolik olarak, MÖ 190'da Lydia'daki III. Antiochus'un Lucius Cornelius Scipio'nun zafer alayında başlamıştır. Halk, yenilen kralın hazinesinden ele geçirilmiş olan değerli metal objelerin ve paraların yanında 1231 adet fildişi ile karşılaşmıştır (Koncz ve Bollók, 2021, 40). MS 1. yüzyılın başından itibaren daha zengin olan halkın büyük bir kısmı için fildişi kaynağı büyük ölçüde sağlanmıştır. Roma İmparatorluğu'nun daha uzak sayılabilecek Batı ve Orta Avrupa eyaletlerinde bile fildişi bilezikler, saç iğneleri ve elbise iğnelerinin kullanıldığı düşünüldüğünde daha az varlıklı olan insanların da ulaşabileceği bir hâle geldiği düşünülebilmektedir (Koncz ve Bollók, 2021, 40). Fakat bu durum fildişinin değerinin yüksek olduğu gerçeğini ve temin edilmesinin zorluğundan dolayı erişiminin kolay olmadığı gerçeğini değiştirmemektedir.

Romalılar, savaş filleriyle ilk kez Birinci Pön Savaşı esnasında (MÖ 264–241) karşılaşmışlardır. Bu karşılaşmayı izleyen elli yıl boyunca, ele geçirdikleri filleri savaşta bir silah olarak kullanma yoluna gitmemişlerdir. Ancak İkinci Pön Savaşı'nın (MÖ 218–201) sona ermesinin ardından ele geçirilen filler, ek olarak temin edilen başka fillerle birlikte, savaşlarda kullanılmaya başlanmıştır (Scullard, 1974, 178).

Mısır ve diğer uygarlıklarda olduğu gibi Romalılar da en önemli mobilyalarını fildişi malzeme kullanarak süslemişlerdir (Wills, 1968, 30).



Görsel 3. Eros başı biçiminde fildişi mobilya süs parçası²



Görsel 4. İmparator Augustus'un fildişi portre başı³

Metropolitan Museum'da bulunan, bir kanepeyi süslemek için kullanılmış olan fildişi bir Eros başına rastlanmaktadır (Gör: 3). MS 1. yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir. Roma'da fildişi malzeme bu kullanımı dışında, iğneler, saç tokaları, zarlar, oyun pulları, piksisler, bebekler, paneller, taraklar, imparator heykelcikleri (Gör: 4) gibi pek çok farklı objenin yapımında da kullanılmıştır.

Roma İmparatorluğu'nun önemli buluntuları arasında "Konsül Diptikleri" yer almaktadır. Kesin olarak tarihlendirilebilmeleri sayesinde dönemin sanatı için kesin kronolojik bir çerçeve oluşturabilmeye olanak sağlamaktadırlar. Bu nedenle çok değerlidirler (Cameron, 2015, 250). İki fildişi plakanın birbirine menteşeler ile tutturulması ile meydana gelmişlerdir. Yunanca "*diptykha*" kelimesinden türetilen diptik kelimesi kitap anlamına gelmektedir (Consular Diptychs and Christian Ivories, 1918, 171). Antik geleneklerine daima devam etmeyi tercih eden Romalılar, imparatorluk döneminde bile konsül seçmeye uzun süre devam etmişlerdir. Yeni göreve gelen konsüllerin seçilmelerinin anısına, önemli şahsiyetlere, arkadaşlarına fildişi diptikler hediye etmeleri bir gelenek hâline gelmiştir (Consular Diptychs and Christian Ivories 1918, 171).

Diptikler kolay kullanım için tasarlanmıştır. İç yüzeyleri balmumu tabakasıyla kaplıdır. Yazı *stylus* adı verilen bir araçla yazılmaktadır. Tabletler kapatıldığında yazı yazılan yüzeyler

² <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/249183> (26.08.2024).

³ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251411> (26.08.2024).

içeride kalarak korunmaktadır. Diptiğin dış kısmı hediye edilecek olan kişinin statüsüne göre zengin bir şekilde süslenmektedir (Dalton, 1909, 13).

Batılı diptiklerin çoğu MS 5. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Doğulu diptikler ise 506 ile 540 yılları arasına yani MS 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Cameron, 2015, 251). Batı terimi, imparatorun o sırada nerede bulunduğuyla ilgili olarak Milano, Ravenna, Trier ya da Sirmium'da dağıtılmak üzere yapılanları ifade etmek için kullanılırken doğu terimi ise genellikle Konstantinopolis'te yapılanları ifade etmek için kullanılmaktadır (Cameron, 2015, 251). Richard Delbrueck, doğu ve batı diptikleri arasında farklılık yaratan iki özelliği tanımlamıştır. İlk olarak batı diptiklerinde onurlandırma yazısı diptik açık bir vaziyetteyken sol panelde başlamaktadır. Doğru diptiklerinde ise sağ panelde başlamaktadır. İkinci olarak batı diptiklerinin iki paneli bazen büyük oranda farklı olabilmektedir. Doğru diptiklerinde ise üzerinde yer alan yazılar hariç iki panel de birbirine benzemektedir (Cameron, 2015, 251).

Roma'da konsül olan Probus'un MS 406 yılına ait olan diptiği (Gör. 5), belirli bir tarihe sahip olan ilk diptiktir (Cust, 1902, 13). İki sayfası da günümüze ulaşabilmiştir. Muhtemelen Roma'da konsül olduğu esnada imparator olan Honorius'a hediye edilmek için yapılmıştır. Diptiklerin üst kısımları hafif üçgen şeklindedir. Her iki figür de bir kemer altında yer almaktadır. Diptiğin üzerinde gördüğümüz ayakta duran ağır yapılı figür, yaygın olarak kullanılan imparator heykeli tipinden esinlenerek tasvir edilmiştir. Honorius'un başının arkasında yer alan *nimbus* dikkat çekici bir detaydır. Hristiyanlıktan önceki dönemlerde *nimbus* ölümsüzlerin ve tanrılaştırılmış imparatorların tasvirleri üzerinde kullanılmıştır. Hristiyanlık döneminde de kullanılmaya devam etmiştir. İsa, Havarileri, Meryem gibi kutsal kişiler üzerinde kullanılmasına rağmen bu dünyanın önemli kişilerinin tasviri üzerinde de kullanılmıştır (Cust, 1902, 13). Diptiğin sol panelinde bulunan figür sağ elinde bir küre tutmaktadır. Kürenin üzerinde ayakta duran bir zafer meleği figürü yer almaktadır. Sol elinde ise üzerinde yazıt bulunan bir bayrak taşımaktadır. Diptiğin sağ panelinde yer alan figürün sol elinin yanında bir kalkan bulunmaktadır. Sağ eliyle latince *sceptrum* anlamına gelen güç göstergesi olan bir asa taşımaktadır. Asanın gövdesi silindriktir. Ucu top şeklindedir (Ersun, 2020, 286).



Görsel 5. Probus diptiği (Cust 1902)

Berlin'deki Probianus'un diptikleri de 5. yüzyıla ait muhteşem örneklerden biridir (*Gör* 6) (Cust, 1902, 7). Diptiğin üst kısmı hafif üçgen şeklindedir. İyi bir şekilde işlenmiş yazıtta Roma'nın yardımcı valisi olduğu yazılıdır. En yüksek rütbeli kişi en büyük tasvir edilmesi, figürlerin vakur yüzleri, kıyafetlerin doğal düzeydeki düzeni göz önünde bulundurulduğunda dördüncü yüzyılın sonuna tarihlendirilebilmektedir (Cust, 1902, 7).



Görsel 6. Probianus diptiği (Cust, 1902)

Konsüllerin madalyonlar içerisinde tasvir edildiği diptik örneklerine de rastlanmaktadır. 539 yılına tarihlendirilen Apion diptiği bu örneklerden biridir (*Gör. 7*) (Cameron, 2013, 201). Oviedo'daki katedral hazinesinde korunmaktadır (Cutler, 1984, 78). Diptiğin her iki kanadı da günümüze ulaşmıştır ve aynı bezemeye sahiptir. Üstte ve altta simetrik bir şekilde çiçek motifleri yer almaktadır. Diptiğin panellerinin merkezinde birer madalyon bulunmaktadır. Çevreleri volütler ile süslenmiştir. Madalyonların içerisinde konsül figürleri vardır. Sol ellerinde konsüllük yetkisini simgeleyen asa taşımaktadırlar. Diğer ellerinde ise *mappa* tutarken tasvir edilmişlerdir. *Mappa*, oyunların başlangıç sinyalini vermek için salladıkları kumaşı temsil etmektedir (Cameron, 2013, 201).

MS 384 tarihli Theodosius Kanunu, fildişi diptiklerinin kullanımını kısıtlamaktadır. Konsüller dışında herhangi biri tarafından sunulmasını yasaklar. On yıl sonra Symmachus kardeşine bir mektup yazar ve bu mektupta oğlunun terfi alması üzerine gönderdiği bir diptikten bahseder. Buradan anlaşılabacağı üzere yasak etkisiz kalmıştır (Capps, 1927, 62). Probianus mahkemede, yüksek sırtlı tahtında oturur vaziyette tasvir edilmiştir. İki yanında da yazı tabletleri taşıyan kâtipleri bulunmaktadır. Diptiğin aşağı kısmında ayakta duran figürler davacılar olmalıdırlar ve Probianus'a tebriklerini sunuyor gibi görünmektedirler (Cust, 1902, 8). Davalılar arasında üç ayaklı bir sehpanın üzerinde su saati ya da mürekkep kabı olduğu iddia edilen bir nesne yer almaktadır (Cust, 1902, 10).



Görsel 7. Apion diptiği (Cameron, 2013)

Beş parçadan oluşan bileşik diptikler esas alıcı imparator olduğu zaman kullanılmaktadır (Dalton, 1911, 197). İmparator için yapılan diptiklerin diğer diptiklerden daha özel olması gerektiği düşünülmektedir. Bu ihtiyacı karşılamak için çok daha büyük olan bileşik diptikler yapılmıştır. Diptiğin ortasında büyük bir merkezi panel bulunmaktadır. Merkezi panelin altında ve üstünde iki uzun plaka, sağında ve solunda ise daha dar ve dikey durumda

iki plaka yer almaktadır. Tamamı fildişi ve kemik malzemedен yapılmış pimlerle sabitlenip, güçlendirilmiştir (Dalton, 1909, 20).

Sonuç olarak Roma Döneminde fildişi malzeme farklı amaçlarla kullanılan çeşitli objelerin yapımında kullanılmıştır. Bu objeler ise dindışı amaçlarla kullanılmıştır.

4. BİZANS SANATINDA FİLDİŞİ MALZEME KULLANIMI

Doğu Roma İmparatorluğu ya da Hieronymus Wolf'un adlandırmasıyla Bizans İmparatorluğu Roma'nın izlerini taşıyan bir merkez hâline gelmiştir. Bu dönemde de fildişi malzemenin çeşitli objelerin yapımında ve süslenmesinde kullanımına devam edilmiştir. Konstantinopolis fildişi işçiliğinde önemli bir merkez hâline gelmiştir.

Fildişi malzeme Bizans'ta Afrika ve Hindistan'dan ticaret yoluyla elde edilmektedir. 4. ve 6. yüzyıllar arasında bu bölgelerde hakimiyetin kaybedilmesi nedeniyle pahalı ve elde edilmesi zor bir malzeme hâline dönüşmüştür (Ostrogorsky, 2017,151).

726 yılına gelindiğinde III. Leon (h. 717–741) Konstantinopolis'te bir süre kalmış olan tasvir karşıtı piskoposların tesiriyle tasvirler ilk kez karşı durmasıyla birlikte İkonoklazma Dönemi başlamıştır (Ostrogorsky, 2017, 151). 8. ve 9. yüzyıllar içinde devam eden bu süreç hiç beklenmedik bir durum değildir çünkü Hristiyan sanatında insan figürünün tasvir ediliyor olması çok sayıda sofu Hristiyanın zihnini uzun süredir karıştırmaktaydı ve insan figürlerinin fresklerde, mozaiklerde veya fildişi, bronz üzerine kakmalarda tasvir edilmesini paganizm uygulamalarına benzetmekteydiler. Bu durum onları rahatsız etmekteydi (Vasiliev, 2015, 125). Doğu eyaletlerindeki ikonoklast eğilimler, inançlarının gereklerinden dolayı tasvirler ibadeti yasak olan Yahudiler tarafından tetiklenmişti. Yine tasvire karşıt bir diğer etki de 7. yüzyılın ikinci Müslümanlar tarafından gelmişti. V. Konstantin (h. 741–775) tahta çıktığında Anadolu eyaletlerinde ikonoklast bir nüfus mevcuttu. Avrupa'daki eyaletler ise hâlâ tasvirleri kullanmaya devam etmekteydiler. V. Konstantin ikonoklast politikanın haklılığını perçinlemesini umduğu bir konsil toplamaya karar verdi. 754 yılında toplanan konsilde hangi malzemeden yapılmış olursa olsun üzerinde tasvir olan bütün nesneler reddedilmiş ve lanetlenmiştir (Vasiliev, 2015, 302). Konsilden sonra tasvirler kırılıp yakılmıştır. Pek çok tasvir sever işkencelere maruz kalmıştır. Mülklerini kaybedip, sürgün edilmişlerdir (Vasiliev, 2015, 303). 780'de IV. Leo'nun (h. 775–780) ölümü neticesinde İkonoklazma Döneminin ilk evresi son bulmuştur (Vasiliev, 2015, 306). Oğlu VI. Konstantin, tahta çıkamayacak kadar küçük. olduğu için imparatorluğun yönetimi İrene'ye teslim edilmiştir. Devam eden süreçte 787 yılında Ekümenik Konsili toplanmıştır. Yedi oturumu İznik'te gerçekleşmiştir. Son oturum Konstantinopolis'te bulunan imparatorluk sarayında gerçekleşmiştir. Bu konsilin bilgilendirmesi ile tasvirler saygı gösterilmesi onaylanmıştır ve tasvir kullanımı tekrar serbest bir hâle gelmiştir (Vasiliev, 2015, 306).

815 yılında ikinci ikonoklastik konsil Konstantinopolis Ayasofya Kilisesinde toplanmıştır ve tasvir kullanımı yeniden yasaklanmıştır. İkinci dönemin ikonoklastları çok daha güçlü bir direnişle karşılaşmışlardır (Ostrogorsky, 2017, 196). Özellikle Studion’lu Teodor ve takipçilerinin yaptığı muhalefet oldukça güçlüdür. Yaptığı bu muhalefetler ile imparatoru öfkelenmiştir. Bunun neticesinde pek çok takipçisi ile birlikte sürgüne yollanmıştır. İkonoklazmanın son hamle gücünü yaşadığı Theophilos’un 20 Ocak 842’de ölmesi ile İkonoklazma Dönemi son bulmuştur (Ostrogorsky, 2017, 196).

İkonoklazmanın buhranlı döneminde diğer sanat dalları ile birlikte fildişi işçiliği de gerilemiştir. Bununla birlikte bu süreçte fildişi malzeme kullanılarak yapılan pek çok obje de tahrip edildiği için günümüze ulaşamamıştır.

Bizans sanatında heykeltıraşlık kilise tarafından hoş karşılanmadığı için nadir durumlar dışında fildişi heykeller neredeyse hiç yapılmamıştır. İmparatorluğun süresi boyunca kilisenin kontrolü elinde bulundurduğu söylenebilmektedir. Heykellerin yokluğu, Bizans fildişi eserlerini neredeyse çağdaş eserlerin kazandığı çeşitlilikten mahrum bırakmıştır. Ayna kapakları, mücevher kutuları gibi dünyevi kullanıma yönelik objelerin eksikliği Bizans fildişi oymacılığına daha çok zarar vermiştir (Dalton, 1911, 188). En popüler Orta Çağ hikayelerinin doğu kökenli olmasına ve aşk hikayelerinin hatırı sayılır denebilecek miktarlarda bulunmasına rağmen bildiğimiz kadarıyla hiçbir tuvalet eşyasının ya da ev kullanımı için yapılan araç gereçlerin süslenmesinde kullanılmamıştır. Fildişi eserler renklendirilmiş ve yaldızlanmıştır fakat günümüze az sayıda örneği ulaşabilmiştir. Ulaşabilmiş olan örneklerde de hasarlı oldukları görülmektedir (Dalton 1911, 188).

Fildişi eserlerin kim tarafından yapıldıklarını belirlemek zordur. Sanatçıların göçebe yaşama alışkanlıkları konuyu zorlaştıran faktörlerdendir çünkü bir eyalette doğmuş ve yetiştirilmiş bir fildişi oymacı göç ettiği diğer bölgelere kendi tarzlarının özgün özelliklerini taşımış olabilmektedir (Dalton, 1911, 187).

6. yüzyılda, Justinian’ın Konstantinopolis ve çevresinde bulunan Ravenna gibi önemli şehirleri sanatsal anlamda zenginleştirmeye başladığı görülür. Konstantinopolis’te bulunan yeni Ayasofya kilisesini en görkemli şekilde dekore ettirmiştir. Eski tarihçiler altın, gümüş malzeme ile yapılan kapıların yanında fildişinden yapılan altı kapıdan da bahsederler. O dönemde fildişi malzemeye verilen önem, Ayasofya gibi önemli bir yapı için fildişinden tasarlanan bu kapılardan anlaşılabilmektedir (Cust, 1902, 60). Aynı zamanda o dönemde fildişi malzemenin kapı gibi büyük bir alanı kaplayabilecek kadar bol miktarda olduğu çıkarımında da bulunabilmektedir.

6. yüzyılın sonundan sonra büyük ölçekli Bizans heykelleri görülmemeye başlar. Bu nedenle fildişi eserler plastik geleneğin önemli bir temsilcisi hâline gelmişlerdir (Longhurst, 1947, 5). 7. yüzyılın başından itibaren 9. yüzyıla kadar gerilemeye başlayan fildişi işçiliği 9. ve 11. yüzyıllar arasında tekrar canlanmıştır (Aydın, 2005, 62).

Fildişi eserleri incelerken kolaylık sağlaması açısından dinsel amaçlarla kullanılanlar, dindışı amaçlarla kullanılanlar ve hem dindışı hem de dinsel olarak kullanılanlar olmak üzere üç gruba ayırıp inceleyeceğiz fakat ilk başta birçok nesne zengin insanların sahip olduğu bir evde günlük kullanım için yapılıp, zamanla kilise kullanımı için uygun bir hâle getirildiği için hangi objenin hangi amaçla yapıldığı her zaman net değildir. Bu yüzden ayırdığımız gruplarda istisnalar mevcut olabilmektedir (Wills, 1968, 31).

4.1. Dinsel amaçlarla kullanılan fildişi objeler

4.1.1. Piksis (*Pyxis*)

Fildişinin enine kesilmesiyle elde edilen piksisler, silindirik biçimli kutulardır. Birçoğu pagan kökenlidir ve mitolojik konularla süslenmişlerdir. Bazı piksisler Romalı kadınlar tarafından mücevher ve küçük değerli eşyaları saklamak amacıyla kullanılmışlardır (Wills, 1968, 31). Bu amaçla kullanılan kutular kapaklı ve kilitli bir formdadır (Dalton, 1909, 184). Diğer piksisler pagan ibadetlerinde tütsü taşıma kabı olarak kullanılmışlardır (Cust, 1902, 48). Bu piksisler ise kapaksız açık bir vaziyette olup, silindirik bir formdadır (Dalton, 1909, 184). Victoria and Albert Museum’da bulunan *Symmachi* ailesine ait olduğu bilinen diptiğin üzerinde yer alan tasvirdeki *Bacchante* figürünün elinde bu tütsü kabı olarak kullanımın bir örneği görülebilmektedir (Cust, 1902, 48).

Erken Hristiyan fildişleri pagan dönemlerin piksis formlarını miras almıştır. Bu dönemde eski biçimler yeni kullanımlara uyarlanmış, çevreleri bu kullanımlara uygun olacak bir şekilde yeni bir ikonografi ile süslenmiştir (Dalton, 1909, 185). Bu uyarlama gerçekleşirken Hristiyanlar dünyevi sahneler ile süslenmiş olmasına rağmen pagan kökenli kutuları kullanmaya devam etmişlerdir. Bu tür örnekler nadirdir çünkü 4. yüzyıldan itibaren Hristiyan tasarımlarla üretilmeye başlanmışlardır (Dalton, 1909, 185). Yalnızca Kutsal Ayin için kutsanmış ekmeği saklamak gibi dini bir amaç için kullanılmışlardır (Wills, 1968, 35).

Çoğunlukla 5. ve 6. yüzyıllara tarihlendirilen örneklerle rastlanmaktadır. Şimdiye kadar bilinen daha geç tarihe tarihlendirilen tek örnek, erken 15. yüzyıla aittir. Şu anda Dumbarton Oaks Koleksiyonu’nda yer almaktadır (Oikonomides, 1977, 329). Tarihi bir olayı anmak için

yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Yuvarlak biçimlidir ve 3 cm yüksekliğe sahiptir. Oldukça küçüktür. Çevresinde 16 adet insan figürü tasviri yer almaktadır Piksisin boyutunda görülen küçülme 15. yüzyılda, imparatorlar da dahil olmak üzere tüm Bizanslıların yaşadığı ekonomik zorluklara işaret etmektedir (Oikonomides, 1977, 329).

Piksisler, Orta Çağ'ın sonuna gelindiğinde genellikle metal malzeme ile yapılmaya başlanmışlardır. Silindirik formlarda fakat daha küçük boyutlarda oldukları görülmektedir (Heffernan, 2001, 398).

4.1.2. Litürjik tarak

Bazı kaynaklarda saçların taranmasının bir ritüel hâline gelmesinin pagan bir gelenek olduğu ve rahibin şeytanlardan ve diğer kötülüklerden arınmasını simgelediği iddia edilmektedir (Heffernan, 2001, 426). Günlük kullanım için olan taraklarda kemik malzeme kullanılmaktadır. Litürjik taraklarda ise genellikle fildişi malzeme kullanılmış olup, oyma ve kakma teknikleriyle zenginleştirilmişlerdir (Heffernan, 2001, 426). Ayin öncesinde, ayinde kullanılan öğelerin saç telinin düşmesinden kaynaklanabilecek kirlenmelerden korunmasını sağlamak amacıyla yüksek kilise yetkilileri tarafından kullanılmışlardır (Heffernan, 2001, 425). Dindışı amaçlarla kullanılan taraklardan farklı olarak, genellikle tek parça halinde oyulmuşlardır. Bazıları oldukça büyük boyutlarda olabilmektedir (Heffernan, 2001, 426). Bu fildişi taraklar piskoposların atanma törenlerinde de kullanılmışlardır (Wills, 1968, 36). Kupa ve paten gibi litürjik taraklar da genellikle yüksek din adamlarının kişisel mülkü olarak kabul edilmiş ve onlarla birlikte gömülmüşlerdir (Heffernan, 2001, 426).

Söz konusu fildişi taraklar son derece nadirdir. Sigtuna ve Lund'da bulunan örneklerle birlikte, Avrupa'daki müzeler ve katedral hazinelerinde tespit edilen Bizans kökenli toplam fildişi tarak sayısı 22'yi geçmemektedir. Tasarım olarak değerlendirildiklerinde, çift ve tek taraflı olmak üzere ikiye ayrılabilirler. Çift taraflı taraklar çok daha yaygındır (Andersson, H. vd., 1997, 254). Bizans zanaatkârları arasında güvercinler, yırtıcı kuşlar ve kümes hayvanları popüler motiflerdir. Bu tür zoomorfik süslemeler, fildişi taraklarda da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Andersson, H. vd., 1997, 254).

Bizans karakterine sahip çok sayıda eserin bulunduğu Sigtuna, Uppland'tadır. Kasabada yapılan eski ve yeni kazılarda rastlanan Hristiyan eşyalar arasında 6 tane fildişi tarak bulunmaktadır. Bu taraklar litürjik eserler olarak tanımlanmaktadır. Ortodoks rahipleri tarafından kullanıldıkları belirtilmektedir. Sigtuna'da Trädgårdsmästaren bölgesinde 1988 ve 1990 yılları arasında gerçekleştirilen bir araştırma neticesinde Bizans kökenli 4 yeni fildişi

tarak daha keşfedilmiştir. Bu tarakların farklı tasarımlara sahiplerdir (Andersson, H. vd., 1997, 251). İlk tarak, figüratif süslemelere sahip olmayan tek taraflı bir yapıya sahiptir. 12. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilmiştir. İkinci tarak, oyma süslemeli, kuş figürlü ve tek taraflıdır. 12. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Üçüncü tarak, yine figüratif süslemelere sahip değildir, çift taraflıdır. 12. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreğine tarihlendirilmektedir. Dördüncü tarak ise yatay duran aslan ve kuş figürleri ile süslenmiştir ve çift taraflıdır. 11. yüzyılın sonuna tarihlendirilmektedir (Andersson, H. vd., 1997, 253).

Fildişi tarakların üzerlerindeki hayvan figürlerinin kesin olarak tanımlanmasındaki zorluk, daha doğru yorumların yapılmasını engellemektedir. Özelliklerine bakıldığında kesin bir şekilde tanımlanabilen tek tür tavus kuşlarıdır. Bizans Dönemine ait buluntu yerlerinden biri olan Korinth'ten gelen bir tarağın üzerinde, bir kantarosun üzerine eğilerek bir şey içeren vaziyette duran tavus kuşlarının belirgin kuyruk tüyleri ayırt edici bir unsur olarak görünmektedir (Andersson, H. vd., 1997, 257).

4.1.3 İncil kapağı

Dördüncü yüzyılda rulo ya da rotulus yerine geçen kitabın ya da kodeksin tanınması, fildişi panellerin kitap kapaklarında kullanılmasına neden olmuştur. Kitapların bir kapağa ihtiyacı vardır (Dalton, 1911, 188). Litürjik kitapların kapaklarının süsleme yüzeyleri geniştir. Daha geniş olan bileşik diptikler kare bir şekle sahip olmaları nedeniyle kodeksler için kabul edilen forma yakınlardır. Bu sebeple bu amaç için daha uygunlardır. MÖ 541'de konsüllük kaldırıldıktan sonra diptikler olarak değil, direkt kitap kapakları olarak yapılmaya devam etmişlerdir (Dalton, 1911, 188).

6. yüzyıla tarihlendirilen Murano kitap kapağı, yoğun Bizans etkisinin yanında İtalyan sanatı etkisinin de görülebildiği bir eserdir. John Ravenna Ulusal Müze'de bulunmaktadır. Maximianus Tahtındaki fildişi panellerde tasvir edilen sahnelerle yakından ilişkilidir, ancak daha kaba bir işçilikle yapılmıştır. Tekniği daha zayıftır. Panelin düzeni daha önce bahsettiğimiz bileşik diptiklerin düzenine benzer ancak dikey biçimdeki yan paneller bir kenarla ortadan ikiye bölünmüştür (Cust, 1902, 52). Yatay formdaki üst panelin merkezinde çelenk içerisinde haç bulunmaktadır. İki yanında yer alan uçur vaziyette olan melekler tarafından taşınmaktadırlar. Panelin sağ ve sol ucunda da bir elinde asa, diğer elinde küre tutan ayakta duran iki baş melek yer almaktadır (Cust, 1902, 52). Merkezde yer alan levhada Traditio Legis sahnesi yer almaktadır. İsa sakalsız bir biçimde tasvir edilmiştir (Demirok, 2019, 39). Figürler kiborionun altında yer almaktadır. Sağda ve solda İsa'nın mucizelerinin anlatıldığı

daha küçük boyutlu levhalar bulunmaktadır. Yatay formdaki alt levhada Yunus Peygamberin yaşamından sahneler vardır. Kitap kapağını oluşturan levhaların arka planları boştur bu bir soyutluk algısı yaratmaktadır.

Etchmiadzin İncil kapağı olarak iki fildişi eser de 6. yüzyıla tarihlendirilen diğer örneklerdendir. Ön ve arka olmak üzere iki panelden oluşmaktadır. Her iki yüzünde de üstte yer alan yatay formlu levhada çelenk ile çevrelenmiş haç, karşılıklı simetrik bir biçimde yer alan iki melek tarafından taşınmaktadır (Demirok, 2019, 38). Ön yüzün merkezinde bulunan Traditio Legis sahnesinde İsa, Pavlus ve Petrus bulunmaktadır. İsa sakalsız bir biçimde tasvir edilmiştir. Sağdaki, soldaki daha küçük boyutlu panellerde yine İsa'nın mucizelerinin tasvirleri yer alır. Aşağıda bulunan yatay formdaki panelde Kudüs'e giriş sahnesi bulunmaktadır (Demirok, 2019, 38).

Etchmiadzin İncil kapağının arka yüzündeki merkez levhada Kyriotissa Meryem tasvir edilmiştir. Solunda kalan levhalarda, Meryem'e müjde ve Zekeriya'nın Meryem ve Yusuf'a acı su deneyi sahnelerinin tasvirleri yer almaktadır. Sağında kalan levhalarda ise İsa'nın doğumu sahnesi, Meryem'in Elizabeth'in evinden kendi evine dönüşü sahnesi yer almaktadır. Altta kalan yatay biçimli levhada Müneccim kralların secdesi sahnesi bulunmaktadır (Demirok, 2019, 38).

4.1.4. Panel

Diptik veya triptiklerin orijinal menteşeleriyle günümüze ulaşan örnekleri son derece nadirdir. Günümüze kadar gelebilen eserlerin büyük bir kısmı, tek yaprak formunda panellerden oluşmakta olup, bu paneller katlanabilir türlerin bir parçası ya da özellikle kitap kapağı olarak tasarlanmış olabilmektedir (Wills, 1968, 33).

Panellerin bir kitap kapağına mı yoksa bir diptik ya da triptiğe mi ait olduğunu, deliklerden, menteşe izlerinden ve paralellerden yola çıkarak belirlemek amacıyla çeşitli yöntemler kullanılmıştır. Panelin arkasında bir haç motifi tespit edildiğinde, bunun bir diptiğe ya da triptiğe ait olduğu anlaşılmaktadır. Eğer panel iki ya da üç bölüme ayrılmışsa, bu da diptiğe veya triptiğe ait olduğuna işaret etmiştir. Panellerdeki kiborion altında figür tasvirleri bulunduğu veya panelin üst kısmı kiboriona benzer bir form aldığına ise triptiğin merkezinde yer alan bir panel olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, panellerin çerçevelerinde yer alan geniş delikler de triptiğin parçası olduklarına dair ipuçları sunmaktadır. Kitap kapağı olarak kullanılan panellerde genellikle daha küçük delikler yer aldığı görülmektedir.

4.1.5. İkon

İkonlar, Geç Antik Dönemden itibaren etkili bir ibadet ve aracılık aracı olarak önemli bir rol oynamıştır (Nelson, 2003, 797). Yunanca'da "ikon" imge, temsil ve portre anlamına gelir. Bizans'ta bu terim, özellikle taşınabilir biçimdeki ve ahşap panoların yanı sıra fildişi, metal, emaye, mozaik ve steatit gibi değerli malzemeler üzerine işlenen, İsa, Meryem ve azizlerin yaşamlarından sahneleri betimleyen portreleri ifade ederek daha özel bir anlam kazanmıştır (Pentcheva, 2006, 631). 9. ve 10. yüzyıllarda ikonlar halk alaylarında taşınmıyorlardı. Küçük boyutları ve lüks malzemeleri ile bu ikonlar daha kişisel ve özel bir kullanıma uyum sağlamaktadır (Pentcheva, 2006, 638).

10. yüzyılın sonlarında ikonlar, imparatorluk ve dini alaylarda görünmeye başladığında bu durum değişmiştir. Daha büyük boyutlarda ikonlara olan ihtiyaç artmıştır. Ahşap malzeme kullanılarak yapılan ikonlarda boyutun genişlemesi sınırsızdır. Bu nedenle bu dönemden itibaren ahşap panel resimleri daha çok tercih edilmeye başlanmıştır (Pentcheva, 2006, 638).

4.1.6. Diptik ve triptik (*Diptych* ve *Triptych*)

Bizans Dönemine tarihlendirilen diptiklerin temelinde Roma Döneminde oldukça önemli bir yer tutan konsolosluk diptikleri yer almaktadır (Dalton, 1925, 173). Konsül olarak seçilmelerinin anısına önemli kişilere gönderdikleri bu diptikler o dönemde dindışı bir amaçla kullanılmaktadır. MS 541'e kadar olan dönemde bu diptikler ile temsil edilen konsüllerin neredeyse tamamı İstanbul'da görev yapmaktadır bu nedenle üretildikleri yer Konstantinopolis'tir (Dalton 1925, 173). Yaprak sayısı değişebilmektedir. Üçlü (triptikon), dörtlü (kuadriptikon), altılı (heksapikon) olarak da yapılabilmektedirler.

Bu dönemde orijinal görevleri tamamen unutulmuş diptikler kiliselerde kullanılmaya başlanarak dinsel bir kullanım şekline evrilmişlerdir (Dalton, 1911, 187). O. M. Dalton, dinsel amaçlı kullanılan diptiklerin muhtemelen 9. yüzyıl öncesinde üretilmemiş olduklarından bahsetmektedir. Mevcut olan örneklerin neredeyse tamamı 10. yüzyıl sonrasına tarihlendirilmektedir (Dalton, 1911, 187). Fakat nadir de olsa bu dönem öncesine tarihlendirilen panellere de rastlanabilme ihtimali söz konusudur. 4. ve 6. yüzyılın erken diptiklerinin mimari bir arka planla zenginleştirildiği görülmektedir. Figürlerin mimari öğelerle birlikte kullanılması panellere bir bütünlük ve denge kazandırmaktadır.

Bizans sanatında derin yaralar bırakan ikonoklazma Dönemi (726–843) neticesinde diğer sanat eserleriyle birlikte gerileyen fildişi işçiliğinin, 9–11. yüzyıllar arasında tekrar

canlanması nedeniyle gördüğümüz örneklerin büyük bir kısmının bu yüzyıllara ait olduğu söylenebilmektedir. Bu dönemde sahnelerin tamamının kiborionun altında yer aldığı örneklerle sıkça rastlamaya başlanmaktadır. Bizans Dönemindeki kiborion kullanımına bakıldığında kiborionun altında önemli kişilere ve olaylara rastlanmaktadır.

Orta Bizans Döneminde dini konuların yoğun olarak işlendiği görülmemektedir. Kiborionun işlevinin de bu dönemde değişmiştir. Öncesinde altında yer alan figürleri kutsallaştıran kiborion, Orta Bizans Dönemine gelindiğinde âdeta bir çerçeve işlevi görmeye başlamıştır çünkü Meryem, İsa, aziz gibi figürler zaten kutsaldır. Kiborion tarafından kutsallaştırılmaya ihtiyaçları yoktur. Örnekler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, kiborion tasvirlerinin 9–11. yüzyıllar arasında yer alan örneklerinin genelinde ajur tekniğinin ve aynı tip kiborion tarzının kullanıldığı görülmektedir.

Diptiklerden sonra, triptiklerin beklenir bir gelişme olduğu söylenebilmektedir. Çok sayıda örneği korunmuştur ancak daha sonraki dönemlerde çok daha fazla yapraklı poliptik örneklerine rastlanmamaktadır.

11. ve 12. yüzyıllara kadar birçok fildişi esere rastlanmaktadır ancak sonraki yüzyıllarda daha az üretildikleri görülmektedir (Davids, 1995, 219).

4.1.7. Taht

Roma Döneminde olduğu gibi Bizans Döneminde de önemli mobilyaları fildişi plakalar ile süsleme uygulamasına devam edilmiştir. Hristiyanlar piskoposların tahtlarını fildişi panellerle süslerken kilise liderlerinin itibarını arttırmak istemişlerdir. Buna en güzel örneklerden biri Maximilian Tahtı'dır. Tahtlar konusunda bilinen en önemli örnektir. On dört yüzyıllık bir geçmişin ardından iyi bir durumda günümüze ulaşabilmiştir.

Ravenna Başpiskoposu Maximilian için yapılan fildişi taht altıncı yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir ve yapıldığı kişinin adıyla bilinmektedir (Wills, 1968, 31). Tahtın kendisi ahşaptır. Fildişi paneller ile kaplanmıştır. Ön tarafta yer alan beş büyük panelde, Yahya peygamber ve dört havari figürü vardır. Merkezi figürün üzerinde “*Maximianus*” olarak okunabilen bir monogram göze çarpmaktadır (Dalton, 1911, 205). Yan taraftaki daha küçük panellerde ise Yeni Ahit sahneleri yer almaktadır, kaliteleri değişkenlik gösterdiği için birden fazla sanatçının eseri olabileceğini akla getirmektedir. Fakat tek bir sanatçının, tahtın daha çok göze çarpan yerlerine yerleştirilen panellere daha çok özen göstermiş olabilme ihtimali de söz konusudur (Dalton, 1911, 205). Carile, son dönemde yapılan araştırmalar neticesinde

sandalyeyi süsleyen fildişlerinin üç farklı ustanın eseri olduğu görüşünü kabul etmiştir (Cosentino, 2020, 100).

Fildişi panellerin aralarında stilize edilmiş asma yapraklarının içinde çeşitli hayvanların yer aldığı daha dar paneller bulunmaktadır. Asma yaprakları pagan bir süsleme detayıken Hristiyan diniyle yakından ilişkili bir hâle dönüşmüştür (Cust, 1902, 61). Tahtın arka kısmı yüksek tutulmuştur ve üst kısmı kemerlidir.

Koltuğun muhtemel kökeninden bahsetmeden önce tahtın yapıldığı piskoposun yaşadığı şehrin köken konusunu zorunlu olarak etkilemeyeceğine değinmek gerekmektedir çünkü sunulacak olan objeler başka bir yerden sipariş edilmiş olabilmektedirler (Dalton, 1911, 206). Tahtın kökeni hakkında farklı görüşler söz konusudur. Strzygowski, tahtın ön kısmında yer alan beş büyük panelin üst kısımlarında yer alan istiridyenin oyuk nişinin doğu kökenli olduğunu öne sürmektedir. Yine aynı panellerde yer alan figürlerin heykelsi karakteri çok belirgindir. Strzygowski bunların, MÖ 4. yüzyılda Yunan heykel sanatını hâkim kılan ilkelerde eğitim almış bir sanatçının eseri olduğunu düşünmektedir. Tahtın Antakya'da ya da kültürü içinde üretildiğini savunmaktadır (Dalton, 1911, 206).

Wills, tahtın büyük ölçüde Bizans karakterine sahip olduğunu söylemektedir ve Konstantinopolis'e atfetmektedir (Wills, 1968, 31). Cust da aynı görüşü paylaşmaktadır. Justinian 6. yüzyılda Konstantinopolis'te ve imparatorluğun diğer büyük şehirlerinde büyük sanatsal faaliyetler gerçekleştirme peşindedir. Ravenna da bu önemli şehirlerden biridir. Maximian tahtını bu dönemde sipariş vermiştir (Cust, 1902, 60).

4.2 Dindışı amaçlarla kullanılmış fildişi objeler

Bizans sanatında fildişi, günlük yaşamda dindışı amaçlar için de kullanılmıştır ancak bu konuya dair yapılan çalışmalar son derece sınırlıdır. Öte yandan, Bizans Dönemine ait fildişi eserler arasında, fildişi aynalı kutular, satranç takımları ve mühürler gibi objelerin hiçbir örneğine rastlanmamaktadır. Literatürde de bahisleri geçmemektedir. Yapılan çalışmaların yok denecek kadar az olması, mevcut olanların da fildişi malzeme ile yapılmış objelere neredeyse hiç yer vermemesi ve dindışı yaşamda kullanılan objelerin çeşitliliğinin de az olması nedeniyle bu konuyu açıklığa kavuşturmak oldukça zor bir hâle gelmiştir. Bu nedenle çoğunlukla ihtimaller üzerinden ilerlemek zorunda kalınmıştır. Dindışı yaşamda fildişi malzeme kullanımının netlik kazanması için arkeolojik kazılarda daha fazla objenin ortaya çıkartılması ve literatüre kazandırılması gerekmektedir.

4.2.1. Takı

Bizans Döneminde fildişi, zenginlik ve toplumsal statü sembolü olarak değerlendirilmiş ve genellikle soylular ile üst sınıf tarafından tercih edilmiştir. Louvre Müzesi'nin çevrimiçi koleksiyonunda yer alan bilezikler ve yüzükler takılar kategorisinde değerlendirilecektir. Söz konusu takılar oldukça sade olup, değerli taşlar, yazıtlar veya süslemeler içermemektedir. Bunlar dışında fildişi malzemeden yapılmış başka takılara rastlanmamıştır. Bu tarz fildişi objeler literatürde yer almamaktadır, dolayısıyla değerlendirmeler tahminler üzerine yapılmak zorundadır. Fildişinin Bizans Döneminde nadir ve pahalı bir malzeme olması nedeniyle, bu tür bilezik ve yüzüklerin sadece zengin ve üst düzey bireyler tarafından kullanılmış olması muhtemeldir.

4.2.2. Şişe kapağı

Su, şarap, yağ gibi çeşitli sıvıları saklamak için çeşitli boyutlarda şişeler kullanılmaktadır. Bu şişelerin cam malzemeden yapılmış olanları da mevcuttur. Cam pahalı bir malzeme olduğu için yalnızca zengin evlerinde bulunmaktadır (Koder, 2016, 202). Katalogda yer alan fildişi şişe kapağının bu zengin evlerinde yer alan cam şişelerden birinin kapağı olma ihtimali söz konusudur (Kat. No. 51).

4.2.3. Oyuncak

Bu sınıf içerisinde değerlendirebileceğimiz Bizans oyuncakları için malzeme verileri oldukça azdır. Yazılı kaynaklar da epey kısıtlıdır. Dönemlerde oyuncak bebeklerin kullanımı, kız çocuklarının oyuncağı olmakla sınırlı değildir. Dini ritüellerde de kullanılır ve sihirle de ilişkilendirilmektedir. Arkeolojik kayıtlara bakıldığında en yaygın olarak fildişi, kemik ve kil malzeme kullanılarak yapılmış oldukları görülmektedir (Rapti ve Gordon, 2021, 251). Roma Döneminde MS 2. yüzyılda zengin çocuklara ait mezarlarda fildişi bebeklere rastlanmıştır fakat Bizans Döneminde henüz bilinen bir örneğe rastlanmamıştır.

Anadolu ve Yunanistan'da gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalar esnasında, döşeme taşlarına, banklara, kiremitlere kazınmış oyun tahtaları bulunmuştur. Bu durum, aynı dönemlerde elde edilen çeşitli fildişi, kemik, terrakota malzeme ile yapılmış düz yuvarlak oyun pullarının keşfedilmesine yardımcı olmuştur. Bizans Dönemine baktığımızda hangi oyunların oynandığı konusunda bilğimiz oldukça azdır fakat Roma Döneminde oynanan oyunların Geç Antik Çağ ve Orta Çağ boyunca oynandığı düşünülmektedir (Rapti ve Gordon, 2021, 257).

4.2.4. Mobilya parçası

Geç Antik Çağ'da toplumsal oyunlar sosyal yaşamın merkezi unsurlarıdır. Ancak yedinci yüzyılın sonlarına doğru, ev ve kilise Bizans toplumunun sosyal hayatında merkezi rol oynamaya başlamıştır (Pitarakis, 2021, 243). Bu sebeple fildişi malzemenin günlük yaşamda, dindışı amaçlarla nasıl kullanıldığını anlayabilmek için Bizans'ta sosyal hayatın merkezlerinden biri hâline gelen evleri incelemek gerekmektedir. Yoksul köylüler Bizans İmparatorluğu'nun tebaasının büyük bir kısmını bazı dönemlerde ise çoğunluğunu oluşturmaktaydı ancak bu evler neredeyse boştu. Fildişi malzeme ile yapılmış herhangi bir obje barındırmaları mümkün değildir (Oikonomides, 1990, 205). Bu sebeple dikkate değer değillerdir.

Orta ve Geç Bizans dönemlerinde hem köylerde hem de şehirlerde zengin kesime ait evler de bulunmaktadır. Yoksul evlerde taş ya da ahşaptan yapılan odanın üç duvarını kaplayan yemek yemek ve uyumak için kullanılan kalıcı sedirlerden zengin insanların evlerinde yoktur. Bu sebeple mobilyalara ihtiyaç vardır. Bu mobilyalar arasında masalar, sandalyeler, tabureler, yataklar bulunmaktadır (Oikonomides, 1990, 213). Katalogda yer alan fildişi mobilya süsleme parçası üzerindeki çıplak kadın figürü dindışı kullanım için tasarlanmış bir mobilyayı süslemek amacıyla kullanılmış olabilmektedir (*Kat. No. 58*). Bu fildişi parçanın, zengin evlerde yer alan mobilyaların süslenmesinde kullanılmış olma ihtimali söz konusudur. Yine Katalogda yer alan korkuluk parçası da söz konusu zengin insanlardan birinin evinde kullanılmış olabilmektedir (*Kat. No. 56*).

4.2.5. Diplomatik hediye

Fildişinden yapılmış nesneler önemli politik ve kültürel bir değere sahiptir ve hediye olarak verilmişlerdir. Yaklaşık 431 yılında İskenderiye patriği Cyril, II Theodosius (408–450) dönemindeki Konstantinopolis sarayına çok sayıda fildişi sandalye ve tabure içeren diplomatik hediyeler göndermiştir. Bu sayede Efes Konsilinde imparatorluk yetkililerinin desteğini kazanmayı amaçlamıştır (Cosentino, 2020, 121). Dindışı amaçla kullanılmış olan sandalye ya da tabure gibi fildişi objelere günümüzde rastlanmadığı için katalogda yer almamaktadır.

4.3. Hem dinsel hem de dindışı amaçlarla kullanılan fildişi objeler

4.3.1. Korna (*Oliphant*)

Boyd Dawkins, oliphant kelimesinin yunanca *elephant* kelimesinden türetildiğini iddia etmektedir. Türkçede korna anlamına gelir. Kornaları tarihlendirmek, üretildikleri yerleri belirlemek zordur (Proceedings of The Society of Antiquaries of London. 1913, 10).

Kullanım amaçları çeşitlidir. Çoğu şüphesiz savaş ve avda kullanılmak üzere üretilmişlerdir. Birkaç tanesi Konstantinopolis hipodromuyla ilgili olabilmektedir. Üzerinde kutsal tasvirleri bulunduranlar ve en başından itibaren kiliseler ve manastırlarla ilişkilendirilmiş olanlar da bulunmaktadır. Keşişleri uyandırmak, sessizliği emretmek, ibadet için gelenleri çağırmak gibi amaçlarla kullanılmış olabilen bu kornalar devam eden dönemlerde ise muhtemelen kutsal kalıntıları taşımak için kullanılmışlardır (Proceedings of The Society of Antiquaries of London, 1913, 10). Boynuzların kolay bir şekilde asılabilir olmasının bu şekilde kullanılmasına teşvik etmiş olabilmektedir (Dalton, 1909, 25).

1929 ve 1930 yıllarında, Otto Von Falke Orta Çağ'a ait fildişi kornalar üzerine iki önemli makale yayımlamıştır. Bu çalışmalar, bu objelerin bir grup olarak incelenmesi ve sistematik bir şekilde sınıflandırılarak düzenlenmesi yönündeki ilk girişimler olarak kabul edilmektedir (Eastmond, 2012, 95). Von Falke'nin dördüncü grubunu oluşturan “Bizans” kornaları, karmaşık bir durumu ortaya koymaktadır. Bu kornaların çoğu, Hans Swarzenski ve Hermann Fillitz tarafından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu araştırmacılar, büyük yatay şeritlerle ayrılmış, hayvanlar, mitolojik yaratıklar ve bireysel av sahneleriyle süslenmiş kornaları üzerinde çalışmışlardır. Söz konusu eserleri, Salerno'da bulunan büyük bir fildişi grubuyla ilişkilendirerek, bu kornaları Güney İtalya ile bağlantılı hale getirmişlerdir (Eastmond, 2012, 96). 1962 yılında Hans Swarzenski, “Bizans” grubunu eleştirerek, bu grubun yalnızca at yarışları sirk sahneleri, avcılık ve mitolojik yaratıklar gibi konulara dayalı olarak sınıflandırıldığını ve bu yaklaşımın yeterli olmadığını iddia etmektedir (Eastmond, 2012, 95).

Bu kornaların Bizans ile ilişkilendirilmesinin temel unsuru, *chariot* yarışları görüntüleridir. Çünkü 11. ve 12. yüzyıllarda *chariot* yarışları yalnızca Konstantinopolis'te yer alan Hipodrom'da düzenlenmektedir ve bu yarışlar, Konstantinopolis'in dördüncü yüzyıldaki kuruluşuna kadar uzanan kesintisiz bir gelenek olarak sürdürülmüştür. Erken dönem korna araştırmacıları, bu ikonografinin gerçekliği yansıtması gerektiğini ve bu sahnelerin *chariot* yarışları hakkında bilgi sahibi zanaatkarlar tarafından oluşturulduğunu kabul etmişlerdir (Eastmond, 2012, 102).

Son dönem literatüründe Bizans kornaları hakkında net bir görüş birliği sağlanamamıştır. Bazı araştırmacılar bu objeleri Bizans kökenli olarak sınıflandırmaya devam ederken, diğerleri bunları Güney İtalya kökenli olarak yeniden kataloglamıştır; ancak bu atıfların gerekçeleri açıkça belirtilmemiştir. Ralph Pinder-Wilson ve Shalem, bu kornaları “Bizans menşeli, ancak kesinlikle Konstantinopolis'te üretilmemiş” şeklinde dolaylı bir tanımlama ile ele almaktadır (Eastmond, 2012, 96).

4.3.2. Kutu

Bizans Dönemi kutuları, seri üretim olarak değerlendirilebilecek kadar geniş bir üretim hacmine sahiptir. Neredeyse hiç zarar görmemiş veya kısmen hasar görmüş 125'ten fazla bu tür kutu günümüze ulaşmıştır (Cutler, 1984–85, 32). Bu korunan kutular arasında kırkıdan azının dini ikonografi taşıdığı tespit edilmiştir. Geriye kalan kutular ise, Bizans Dönemine ait, dini içerikten bağımsız olan sanat eserleri arasında günümüze ulaşan en büyük tek grubu oluşturmaktadır (Cutler, 1984–85, 32).

Dini ikonografi taşıyan kutular bir azizin kalıntılarını saklamak için dizayn edilmişlerdir. Dinsel amaçlar için kullanılmışlardır. Dünyevi kullanım için olanlar ise Romantik hikayelerden alınan sahneler ve mitolojik olayların tasvir edildiği sahneler ile süslenmişlerdir. Ayakta, savunma hâlinde duran ya da ata binen tek başına savaşçı figürleri kullanıldığı gibi uzun panellerde dansçı grupları, hipodrom sahneleri, komediler, mitler gibi çeşitli temalar da gösterilmiştir (Nye, 1919, 403). Mücevher gibi değerli eşyaları saklamak için kullanılmışlardır. 10. yüzyılın ikinci yarısında, bazılarının üzerinde kutular hakkında çeşitli bilgiler veren yazıtlar bulunmaya başladığı görülmektedir (Wills, 1968, 34). Süslemede neredeyse her zaman görülen belirgin bir unsur bulunmaktadır. Paneller ister uzun ve dar ister neredeyse kare biçiminde olsun, daire içine alınmış rozet dizileriyle çerçevelenmiştir. Dairelerin kesişim noktalarının üstünde ve altında kalan üçgen alanlara ise ok başları yerleştirilmiştir (Nye, 1919, 401). Kutuların üzerinde yer alan paneller genellikle küçük ve neredeyse kare formundadır, her birinde bir veya iki figür yer almaktadır. Bazı paneller dikdörtgen biçiminde olup, iki veya daha fazla figür içermektedir. Diğerleri ise uzun ve dardır, figürler sürekli şeritler oluşturmaktadır (Nye, 1919, 402).

Kutular ahşaptan yapılmış ve sonrasında fildişi plakalarla kaplanmıştır. Kapaklar genellikle kısaltılmış piramit şeklinde veya düz formdadır. Kutuların bazıları orijinal ya da sonradan eklenmiş olan kilitlere sahipken, bazıları değildir (Cutler, 1984–1985, 46). Ayrıca, fildişi ve kemik malzemelerinin bir arada kullanıldığı kutular da bulunmaktadır. Fildişi ve

kemik kombinasyonuna ilk dikkat çeken kişi Kurt Weitzmann'dır; ancak bu gözlem, yarım yüzyıldan fazla bir süre boyunca göz ardı edilmiştir. Bu durum, Orta Bizans Dönemine ait oymacılıkta bu iki malzemenin birlikte kullanımının ne denli yaygın olduğunu fark etmeyi engellemiştir (Cutler 1984–85, 34). Bu iki malzemenin bir arada kullanılması durumu söz konusu dönemde mevcut olan fildişi miktarının bir göstergesi ve kutuları yapan kişilerin ellerinde mevcut olan fildişi tedarikinin sınırlı olması ya da objelerin maliyetini düşürmek amacıyla tasarruflu bir yaklaşım sergilemelerinin bir göstergesi olabilmektedir (Cutler, 1984–85, 34).

Katalogda yer alan Adem ve Havva tasvirli kutu (*Kat. No. 41*) fildişi ve kemik malzemenin bir arada kullanıldığı örneklerden biridir. Kutunun kapağında yer alan karakteristik damar yapısından fildişi olduğu anlaşılmaktadır (Cutler, 1984–85, 34). Plakalarda ise kemik malzeme kullanılmıştır. Havva ve yılanın yer aldığı panelde göze çarpan gözenekli yapı ve çok sayıda bulunan siyah noktalar bunun göstergesidir çünkü bu özelliklerin hiçbirisi fildişinde bulunmaz. (Cutler, 1984–85, 34). Fildişi daha büyük parçalar halinde bulunurken, kemikler genellikle uzun ve ince şeritler şeklindedir (Connor, 1991, 100). Bu nedenle fildişi malzemeyi kutunun kapağında kullanıp, daha küçük plakalar için ise fildişi kadar nadir olmayan ve daha ucuz olan kemik malzemesinin tercih edilmesi mantıklı bir yaklaşım olarak değerlendirilebilmektedir (Cutler, 1984–1985, 34). Adem ve Havva tasvirli söz konusu kutunun kapağında, Yusuf'un, babası Yakup tarafından kardeşlerinin peşinden gitmesi için görevlendirilip, bir melek tarafından korunarak yola çıkması sahnesi işlenmiştir. Bu sahnenin hemen sağında düşük kabartma olarak kesilmiş bir süs şeridi yer almaktadır. Sahnenin sol tarafında yer alan eksik durumdaki diğer şerit, panelin alanı yeterince dolduramamasından dolayı boş kalan alanı doldurma işlevi görmüştür (Cutler, 1984–1985, 35). Bu durum, Yusuf'un melek eşliğinde ayrılış sahnesinin kutu için özel olarak üretilmediğini, bağımsız olarak yapılmış bir kompozisyon olduğunu ortaya koymaktadır. Kutunun hem malzeme hem de işçilik açısından tasarruflu bir biçimde yapıldığını gösteren başka işaretler de mevcuttur fakat en belirgin olanı Yusuf'un yer aldığı panelin kapağa ayrılan alana tam olarak uymamasıdır (Cutler, 1984–1985, 35). Ayrıca bu panel, aslında çerçevesinin köşelerine yerleştirilmiş dört delikten çivilerle tutturulacak şekilde tasarlanmıştır. Ancak montaj sırasında bu önceden hazırlanmış delikler göz ardı edilmiş ve panelin kendisine yeniden açılan dört farklı delik kullanılmıştır (Cutler, 1984–1985, 35). Bu tür durumlar, söz konusu kutuların montaj aşamasında sıkça karşılaşılan bir durumdur. Kutuda yer alan rozet bordürleri önceden hazırlanıp ihtiyaca göre kesilmiştir. Madalyonlar içerisinde büstlerin yer aldığı süsleme şeritleri Yusuf'un yer aldığı

panelin alt kısmında yer alan eğimli kısımda ters çevrilmiş şekilde yerleştirildiği göze çarpmaktadır. Açık bir şekilde kısaltılmış oldukları da görülmektedir. Bu sebeple bu süsleme şeritlerinin de bu tür işlemler için önceden hazırlanmış olmaları gerekmektedir (Cutler, 1984–1985, 35). Pek çok şey bu kutuların seri üretildiği gerçeğini kanıtlar niteliktedir. Pek çok plaka yapılırken kullanılmış olan malzeme, kutuları süsleyen ikonografilerinde taklit olmayan özgün bir şeyin olmaması, oldukça rastgele olduğu anlaşılan bir biçimde bir araya getirilmeleri, ahşaptan oluşan ana yapıya özensiz bir şekilde monte edilmiş olmaları onların geniş bir kitle için yapıldıklarını akla getirmektedir (Cutler, 1984–1985, 46).

Kutuların tarihini kesin bir şekilde belirlemek oldukça zordur fakat seküler temalar ile süslenen kutuların yer tespitlerini daha kesin bir şekilde yapabilmek mümkündür (Cutler, 1984–1985, 46). Eğer kutularda yer alan plakaların en azından bazıları fildişi oymalarının taklitleri ise mevcut olan çok sayıda örneği yansıtan bu yoğun talebin, Konstantinopolis gibi büyük kentsel bir alan dışında var olması mümkün değildir (Cutler, 1984–1985, 46).

Bizans Dönemine ait kutularda, fildişi üzerine renk kullanımının da tercih edildiği gözlemlenmektedir (Connor, 1991, 108). Anıtsal mozaikler, çeşitli mermerler, altın işçiliği, takılar ve freskler gibi birçok unsuru içeren estetik eğilimler dikkate alındığında, bu durum çok da şaşırtıcı değildir. Parlak ve ışıltılı yüzeyler, Bizans estetiğinin temel unsurlarından biri olarak kabul edilmiştir (Connor, 1991, 108). Fildişi ve kemiğin bir arada kullanıldığı kutularda, polikromi, iki malzeme arasındaki farklılıkları uyumlu hale getirmiş ve fildişinin sert yüzeyi yerine daha kırılğan ve gözenekli bir kemik yüzeyi bulunsa bile, bu durum nesnenin etkileyciliğini azaltmamıştır (Connor, 1991, 108).

5. OTTOLAR DÖNEMİNDE BİZANS'IN FİLDİŞİ KULLANIMINA ETKİSİ

Ottolar Dönemi, Batı ile kültürel ve diplomatik ilişkilerin yoğunlaştığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu etkileşimler sonucunda, Bizans sanatının etkisi Otto sanatı üzerinde, çoğunlukla ikonografide daha az ölçüde formda kendini göstermiştir. Bu bağlamda, Ottolar Döneminin incelenmesi, Bizans İmparatorluğu'nun Batı dünyasıyla olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin her iki taraf üzerindeki etkilerini daha derinlemesine kavramamıza olanak tanımaktadır.

I. Otto (h. 962–973), 962 yılında Papa XII. Ioannes (930–964) tarafından Kutsal Roma İmparatoru olarak taçlandırılmıştır. Bu taç giyme, Otto'nun Roma topraklarındaki meşruiyetini dini açıdan resmileştirerek pekiştirmesini sağlamıştır. Ayrıca, Roma Kilisesi üzerinde de önemli bir nüfuz kazandırmıştır (Ertaş, 2024, 351). Geriye yalnızca meşrutiyetini hukuki olarak tanıtması gereken Bizans İmparatorluğu kalmıştır (Ertaş, 2024, 351).

10. yüzyıl içerisinde Ottolar ve Bizans arasında bir rekabet ortamı oluşmuştur. I. Otto (912-973) ve II. Nikephoros Phokas (h. 912–969) olmak üzere iki imparator da Roma üzerinde hak iddia etmişlerdir. Bu iddialar Güney İtalya'da yer alan bir mirasa dayanmaktadır (Gorjanu, 2017, 139). İtalya'yı egemenliği altına almak isteyen I. Otto, yarımada üzerinde otorite sahibi olan Bizans İmparatorluğu'nun itirazlarıyla karşı karşıya kalmıştır (Gorjanu, 2017, 140).

I. Otto papanın ve İtalya'nın sadakatine bazı garanti durumlara rağmen emin güvenmemektedir. Sadece evlilik yoluyla Bizans ile kuracağı akrabalığın Apula ve Calabria'nın değerini koruyabileceğini düşünmektedir (Gorjanu, 2017, 141). Askeri bir müdahale yerine diplomatik bir yola başvurmak istemiştir. Bu nedenle gerekli diplomatik adımları atmaya başlamıştır. Bu amaçla II. Nikephoros Phokas döneminde yaptığı girişimleri iki taraf arasındaki çeşitli anlaşmazlıklar nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanmıştır. İmparatorun 969 yılında bir suikast neticesinde ölmesi sonucunda tahta I. Ioannes Tzimiskes (h. 924–976) geçmiştir. Bu dönemde, oğlu II. Otto'yu (h. 973–983) Bizanslı Theophano ile evlendirmeyi başarmıştır (Ertaş, 2024, 351). I. Otto prenses karşılığında, Bizanslıların İtalya'daki topraklarını herhangi bir saldırıya karşı korumayı kabul etmiştir (Gorjanu, 2017, 145).

Theophano, 972 yılında oldukça görkemli bir çeyiz ile birlikte Roma'ya gönderilmiştir. Ardından imparatoriçe olarak taçlandırılmıştır. Bu evlilik neticesinde Bizans İmparatorluğu ile Kutsal Roma İmparatorluğu arasında diplomatik bir anlaşma sağlanmıştır. I. Otto için bu evlilik

diplomatik bir başarıdır. Batı'daki imparatorun Doğu'daki imparator tarafından tanınması anlamına da gelmektedir. Aynı zamanda imparatorluk prestijinin de kazanılmasıdır (Gorijanu, 2017, 146).

Gerçekleşen evliliğin politik ve diplomatik açıdan sahip olduğu öneme rağmen Bizans kaynaklarında bahsi geçmemiştir. Bu durum Bizans'ın dünya görüşünün bir yansıması olarak değerlendirilebilir zira bu görüşe göre, ülkeden ayrılmış bir prenses, siyasi çıkarlar söz konusu olmadıkça artık dikkate değer bulunmamaktadır (Davids, 1995, 29). Bizans'ın aksine Theophano'nun adı Ottolar Dönemiyle ilgili kitaplarda yer almaktadır ancak sadece dolaylı olarak II. Otto'nun eşi ya da III. Otto'nun annesi olarak bahsi geçmektedir (Davids, 1995, 29).

Hans Wentzel, günümüzde Alman koleksiyonlarında bulunan bazı eserleri Theophano ile ilişkilendirme çabası göstermiştir; ancak 10. yüzyıl eserlerinin Haçlı Seferleri sırasında Bizans'tan Batı'ya getirilmiş olma olasılığını da göz ardı etmemek gerekmektedir. Taşınabilir nesnelerin Batı'ya kolayca taşındığı, özellikle Hristiyan ikonografisine sahip olanların burada hem ikonografik hem de stilistik açıdan bir etki yarattığı görülmektedir (Davids, 1995, 213).

Fildişi plakalar, kutular, altın ve gümüş haçlar gibi nesneler kilise hazinelerinde ve müzelerde bulunmaktadır. Bu tür nesneler Almanya'ya Bizans elçiliklerinin Karolenj ve Otto saraylarına gönderdiği hediyeler vasıtasıyla da ulaşmış olabilmektedir (Davids, 1995, 170).

Theophano'nun Roma'ya gelirken kendi yaratıcılığıyla yeni sanatsal ölçütler belirlemeleri için teşvik ettiği birçok sanatçıyı yanında getirmiş olma olasılığı yüksektir (Davids, 1995, 29). Aynı zamanda Batı'ya Bizans sanatına ait bazı objeler de getirmiştir. Başka birkaçını da geldikten sonra sipariş etmiştir (Davids, 1995, 213). Beraberinde getirdiği hediyeler fazlasıyla dikkat çekmiştir. Bunun neticesinde Otto topraklarında acil olan ihtiyaçlar ötelenmiş ve gelen lüks objelerin taklitlerinin yapılmasına öncelik verilmiştir (Davids, 1995, 362).

Araştırmacılar, Theophano'nun Batı'ya gelişiyle birlikte Meryem Ana kültü ve ikonografisinin gelişmesine oldukça önemli bir katkı sağladığını düşünmektedirler. Bizans'ta Meryem tasvirleri kiliselerde sıkça kullanılırken, Meryem figürü günlük yaşamda da yaygın olarak yer almaktaydı. Dolayısıyla Batı sanatında, Meryem Ana'nın kutsandığı bir dini ortamda yetiştirilen bir Bizans prensesi olan Theophano'nun imparatoriçe olduğu bu dönemde, yol gösteren Meryem (*Hodegetria*) gibi ikonografik türlerin ortaya çıkması şaşırtıcı bir gelişme değildir (Davids, 1995, 61).

Meryem ve çocuk İsa'nın tasvir edildiği fildişi plakalar gibi nesnelerde belirgin ölçüde bir artış meydana gelmiştir. Frank ve Sakson aristokrasisinin bu nesnelere yönelik zevk ve moda gelişimine tüccarlar ve zanaatkarlar olanak sağlamış olabilmektedirler. Bizans hakkında

artan bilgi ve Bizans sanatından etkilenme durumunun Theophano'nun evliliğinin bir sonucu olabildiği gibi, 9. ve 10. yüzyıl kaynaklarında Berschin tarafından belgelenmiş olan Bizans objelerine duyulan ilgi ve estetik takdirin bir sonucu da olabilmektedir (Davids, 1995, 170).

Musée de Cluny'de sergilenen İsa'nın II. Otto ile eşi Theophano'yu kutsarken tasvir edildiği panel, 10. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Gör. 8) (Peirce ve Tyler, 1941, 16). Doğu ve Batı etkileri bir arada görülmektedir. Tüm sahne, Bizans Dönemi etkisi olarak değerlendirilebilecek bir kiborionun altında yer almaktadır. Figürlerin arka planında, Batı etkisini yansıtan ortadan ikiye ayrılmış perdeler betimlenmiştir. İsa, diğer figürlere kıyasla oldukça büyük ölçekte tasvir edilmiştir; bu boyut farkı, Bizans sanatında karşılaşılmayan ve Batı etkisi olarak nitelendirilebilecek bir durumdur.



Görsel 8. II. Otto ve Theophano tasvirli kitap kapağı (Maxenier, 1977)

Batıya ulaşan eserler arasında şu anda Berlin'deki Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst'ta bulunan *Hodegetria* Meryem'i tasvir eden panel yer almaktadır (Gör. 9). Bu panel daha önce bir triptiğin merkezinde bulunmaktaydı. Çerçevesinde bulunan delikler bunu kanıtlar niteliktedir (North and Cutler, 2003, 2).



Görsel 9. Hodegetria Meryem tasvirli panel (North and Cutler, 2003)

Batı'ya ulaştıktan sonra triptiğin kanatları çıkarılmıştır. Bu kitap kapağına dönüşümündeki ilk adım olmuştur. Bu amaçla kullanımını ise madalyon içerisinde yer alan figürlerin yanlarında bulunan daha küçük delikler kanıtlamaktadır (North and Cutler, 2003, 2). Bu delikler dört bir yandan geniş bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Panelde yer alan *Hodegetria* Meryem tasviri bazı yönleriyle farklıdır. Genellikle Meryem ve çocuk İsa başka figürlerle birlikte tasvir edilmemektedir (North and Cutler, 2003, 3). Bu panelde ise, Meryem ve çocuk İsa'yı çevreleyen çift sıra rombustan (*rhombus*) oluşan bir daire yer almaktadır. Bu dairenin her bir köşesinde içlerinde Vaftizci Aziz Yahya (*Yuhanna*), Aziz Petrus ve Aziz Tomas'ın büstlerini içeren daha küçük zikzak biçiminde madalyonlar bulunmaktadır (North and Cutler, 2003, 3) Erken bilimsel araştırmalara göre Dördüncü Haçlı Seferi'nden (1202–1204) kısa bir zaman sonra İtalya'ya ulaşmıştır fakat panelin çerçevesi üzerinde yer alan Latince yazıtın epigrafisi ve kitap kapağında kullanılması 13. yüzyıldan daha çok 10. ve 11. yüzyıllara özgüdür. Bu durum, panelin Batı'ya 13. yüzyıldan çok daha önce ulaştığını göstermektedir (North and Cutler, 2003, 3). Söz konusu panelin Batı'daki kullanımına dair en temel kanıt dört tarafına yerleştirilmiş, büyük harflerle yazılmış Latince yazıttır. Yazıtın çevirisi “Piskopos

Berthold'un emriyle İncil metninin tamamı ekte yer almaktadır. Uygun bir onurla süslendi." şeklindedir (North and Cutler, 2003, 3). Yazıt bize değerli bilgiler vermektedir. İlk olarak, panelin bir İncil'in kapağında kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, madalyonlar ile çerçevenin iç köşelerinde bulunan delikler ile kanıtlanmaktadır. Bu delikler vasıtasıyla panelin ahşap bir kitap kapağına sabitlenmiş olması gerekmektedir (North and Cutler, 2003, 3). İkinci olarak, panelin bu amaçla kullanımını talep eden kişinin kimliğini açıkça belirtmektedir. *Presul*⁴ Berthold, adı ve ünvanı ile Alman İmparatorluğu'nun kilise hiyerarşisine ait bir bireyi vurgulamaktadır. Üçüncü olarak, Berthold'un eserin kendisiyle olan ilişkisini netleştirmektedir. Neticede Berthold paneli sipariş eden kişidir fakat yapan kişi değildir (North and Cutler, 2003, 3). Dördüncü olarak, yazıtta bakıldığında kısaltmalara ya da bozulmuş harf formlarına rastlanmamaktadır. Bu durum, Berthold'un yetenekli ve fildişi oymacılığında tecrübeli zanaatkârlara ulaşım sağlayabildiğini düşündürmektedir. Son olarak ise yazıtın son satırı Berthold'un kendi başarısına dair bir farkındalık ortaya koymaktadır. Bu fildişi panel ile kitabı taçlandırarak ona birkaç farklı açıdan onur kazandırmıştır (North and Cutler, 2003, 3).

Fildişi eserlerin bazıları başka amaçlar için yeniden kullanılmıştır. Birçok triptik kanatları kaybolmuş, geriye kalan merkezi parçalar panel olarak kullanılmıştır. Bizans'ta olduğu kadar sık olmamakla birlikte kitap kapaklarında da kullanıldıkları görülmektedir (Davids, 1995, 221). Fildişi malzeme bol olmasına rağmen nadir de olsa palimpsest fildişi plakalar da bulunmaktadır (Dalton, 1909, 37). Üzerinde yol gösteren Meryem'in (Hodegetria) büst şeklinde tasvirinin bulunduğu bir triptik parçası, Jena Üniversitesi'nde yer alan geç 10. yüzyıla tarihlendirilen Latin İncil kitabının kapağını süslemektedir. Konstantinopolis atölyesine ait olduğu düşünülmektedir. Theophano'ya ait olma ihtimali de söz konusudur (Davids, 1995, 221).

Ottolar Döneminde III. Otto İsa'nın bir temsilcisi olarak görülmektedir. Gökteki görünmeyen İsa, yeryüzündeki temsilcisi imparator olarak belirmiştir. İmparatorlukta *christomimesis* (Mesih'i taklit etme) kavramı Bizans kökenlidir. Bu tür imparatorluk anlayışları, Büyük Konstantin'in çağdaşı ve biyografi yazarı olan Caesarealı Eusebius'un çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Eusebius'a göre, imparator Konstantin Tanrı'yı taklit etmektedir. Buna rağmen hiçbir Bizans imparatoru III. Otto tarzında tasvir edilmemiştir.

⁴ "Presul" unvanı, genellikle bir piskopos ya da yüksek dereceli bir kilise yetkilisini ifade eder. Latince kökenli bir terim olup, "baş" veya "öncü" anlamına gelir. Orta Çağ'da, özellikle Hristiyanlıkta, dini otorite ve yönetim açısından önemli bir rol oynamıştır. Bu unvan, çoğunlukla bir piskoposun görevini ve yetkilerini belirtmek için kullanılır (Lewis and Short, 1879).

Bizans'a göre dünyevi olanla doğaüstü olanın bu şekilde iç içe geçmesi kabul edilemez bir durumdur (Wixom,1968, 277).

Metropolitan Museum'da sergilenen Ottolar Dönemine ait fildişi bir panelde, I. Otto'nun Magdeburg katedraline yaptığı yardım tasvir edilmiştir (Gör: 10). 10. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bir altarın ön yüzünde yer alan panellerden biri olduğu düşünülmektedir. Panelin arka planı daha önce Bizans'ta karşılaştığımız bir biçimde dama tahtası gibi işlenmiştir. İsa panelin merkezinde cennetin tahtı üzerinde oturmaktadır. Ayakları, Yeşaya'da bahsi geçen "Gökler tahtım, Yeryüzü ayaklarımın taburesidir." ifadesini betimlercesine yeryüzünün eğrisi üzerinde durmaktadır (Wixom, 1968, 276). I. Otto panelin solunda yer almaktadır. Elinde tuttuğu kilise modelini İsa'ya kutsaması için sunmaktadır. Sağda ise tanıklık etmek üzere elinde bir anahtar tutan Aziz Peter bulunmaktadır. Başmelek Gabriel ve diğer Havariler kilise modelinin kutsanmasını izler biçimde tasvir edilmişlerdir. Tasvirler üzerindeki Bizans etkisi göze çarpmaktadır. Panel, Doğu ve Batı etkisinin bir arada görülebildiği örneklerden biridir (Wixom, 1968, 276).



Görsel 10. İmparator I. Otto ve İsa'nın tasvir edildiği fildişi panel (Wixom, 1968)

Batı'da Latince kova anlamına gelen *situla* adı verilen kutsal su kovaları karşımıza çıkmaktadır. Latin kilisenin envanterlerine bakıldığında 9. yüzyıldan itibaren bu objelere rastlanmaktadır (Kiss, 1999, 305). Kutsal su için özel olarak yapılmış olanları 11. yüzyılın sonlarından itibaren envanterde yer almaya başlamıştır. 10. yüzyılın sonlarından itibaren varlıklarını sürdürdüklerini bildiğimiz bu situlalar imparatorluk ziyaretleri ile bağlantılıdır (Kiss, 1999, 305). Batı'nın aksine Doğu'da su kaplarının kullanımı ile ilgili yazılı kaynaklar ve obje örnekleri oldukça kısıtlıdır. Az sayıda bulunan '*Brebia*' adı verilen manastır

envanterlerinde hangi amaçla kullanıldıkları net olarak belirlenemeyen kova benzeri oldukça şüpheli olarak nitelendirilebilecek objeler içermektedir (Kiss, 1999, 305).

Milano Katedral Müzesi'nde sergilenen ve literatürde genellikle Gotofredo'nun situlası olarak adlandırılan fildişi nesne, Ottolar Dönemi için nitelikli bir örnek teşkil etmektedir (*Gör: 11*). Gotofredo, 974–975 ile 979 yılları arasında Milano Başpiskoposluğu görevini yürütmüştür. Eserin üzerinde yer alan adanmışlık yazıtına göre bu fildişi situlayı imparatorun kabulü gibi önemli bir etkinlik için sipariş etmiştir (Příbylová, 2020, 1). Metal sap situlaya iki aslan başı figürü ile bağlanmaktadır. Bunlar situlaya daha sonra eklenen on dokuzuncu yıla ait parçalardır ve fildişi malzemeden yapılmış olan eski sapın yerini almıştır. Situlanın çevresinde, dört evangelist, küçük İsa ve Meryem tasvirleri bulunmaktadır (Příbylová, 2020, 1). Yazıtlar ikonografik programa özenli bir şekilde dahil edilmiştir (Příbylová, 2020, 8).

Meryem, çocuk İsa ve evangelist tasvirlerinin bir arada kullanılması situlayı özel kılan bir unsurdur. Situlayı yapan kişi Doğu ve Batı'nın ikonografik temalarını özgün bir şekilde bir araya getirmiştir (Příbylová, 2020, 9).

Bizans sanatı, Latin Batı üzerindeki en güçlü, en derin ve en çeşitli etkilerini on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda göstermiştir (Weitzmann, 1966, 3). Bizans sanatının yoğun bir şekilde benimsenmesi, açıklanması zor bir olgudur. Bu durumun nedenleri Batılı sanatçıların Bizans'ın yüksek teknik standartlarına duyduğu hayranlık ve Bizans'ın özellikle resim alanında klasik geleneği üstün bir şekilde korumaya devam etmiş olması yer almaktadır (Weitzman, 1966, 3). Batılı sanatçıyı Bizans resmine yönelten öğeler arasında insan figürünün gerçekçi bir biçimde tasvir edilmesi, bedeni saran ve yapısını vurgulayan kumaş düzenlemesi ve dış dünyayı kavrama yeteneğini yansıtan yüzlerin tasviri yer almaktadır (Weitzmann, 1966, 20).



Görsel 11. Gotofredo situlası (Ateş, 2023)

6. SONUÇ

Fildişi malzemenin kullanımı, Antik Dönemlere kadar uzanmaktadır. Fildişi, ulaşılması zor ve az bulunan bir malzemedir.

Elde edilmesi zor fildişine alternatif oluşturmaları için hipopotam, deniz aygırı, mors, narval ve sperm balinası gibi hayvanların dişleri de kullanılmaya başlanmıştır. Fildişinin karakteristik özelliklerinden yoksun olan bu dişlerin, genel olarak benzer bir yapıya sahip oldukları söylenebilmektedir. Fildişinin karakteristik özelliklerinden yoksun olmalarına rağmen benzer amaçlar için kullanılmışlardır. Fildişine kıyasla daha erişilebilir olmaları, bu dişlerin kullanımını artırmış ve farklı sanat eserlerinde yer almalarını sağlamıştır.

Fildişi malzemenin elde edilebildiği fillerin üç ana tipi olduğu belirtilmektedir: Afrika, Hint ve bazı araştırmacılara göre Suriye filleridir. Afrika ve Hint filleri, dış görünüşleri ve bazı fizyolojik özellikleri ile birbirlerinden kolayca ayırt edilebilmektedir. Ancak, Suriye filinin Hint filinden farklı bir soydan geldiğine dair bilimsel bir kanıt bulunamamıştır. Bu konuda kesin bir sonuca varılamamış olsa da Suriye fillerinin küçük farklılıklara sahip olma ihtimali göz ardı edilmemelidir.

Suriyeli ve Fenikeli sanatçıların fildişi malzemeyi yoğun biçimde kullanması ve ürettikleri eserlerin çok sayıda talep edilmesi nedeniyle MÖ ilk bin yılın sonunda Suriye filinin soyu tükenmiştir. Devam eden süreçte Kuzey Afrika fillerinin soyu da tükenmiştir. Bunun en büyük sebebi, fillerin fildişi malzeme için avlanmalarındaki artıştır. Fildişi avcılığı, özellikle lüks tüketim ürünlerinin ve sanatsal eserlerin artan talebi ile birlikte yoğunlaşmıştır. İndus uygarlığı tarafından evcilleştirilen filler, sahip oldukları olağanüstü güç ve stratejik önem nedeniyle Hintler, Persler, Yunanlar ve Romalılar tarafından askeri bir silah olarak kullanılmıştır.

Bizans'ı daha iyi anlamak için Yunan ve Roma evveliyatlarını incelemek gerekmektedir. Yunanistan'da yaşanan gelişmeler neticesinde fildişi, önemli bir zanaat hâline gelmiştir. Fildişi, özellikle sanat ve zanaat eserlerinde sıkça kullanılan bir malzeme olmuştur. Çok sayıda *Chryselephantine* adı verilen, altın ve fildişi malzemenin bir arada kullanıldığı devasa heykeller yapılmıştır, fakat ne yazık ki bu heykellerin hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Yalnızca fildişi malzemedan yapılmış küçük heykellere ve süs eşyalarına rastlanmıştır. Fildişi kullanımının tarihsel süreçteki değişimleri ve bu malzemenin sanattaki rolü, kültürel etkileşimlerin de bir göstergesidir. Suriye ve Kuzey Afrika fillerinin soyu tükenirken, fildişinin

farklı coğrafyalardan temin edilmesi, bu malzemenin sürekli bir değer taşıdığını ve farklı kültürler arasında paylaşılan bir hazine olduğunu ortaya koymaktadır.

Roma’da fildişi, statü sembolü olarak kabul edilmekte ve lüks tüketim malları arasında yer almaktadır. Fildişi, Roma’nın tamamına ve hatta çok daha uzakta olan Batı ve Orta Avrupa eyaletlerine kadar ulaşmıştır. Bu yayılma, fildişinin ne kadar değerli ve talep gören bir malzeme olduğunu göstermektedir. Bu dönemde mobilyaların süsleri, saç tokaları, zarlar, oyun pulları, piksisler, bebekler, paneller, taraklar, imparator heykelcikleri, bilezikler, yüzükler gibi çeşitli objelerin yapımında kullanılmıştır. Ayrıca, zengin kız çocukları için yapılmış olan fildişinden bebeklere de rastlanmaktadır.

Fildişi malzemenin bol olduğunu söyleyebileceğimiz bu süreç, 4. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Bu dönemde fildişi, sadece Roma İmparatorluğu içinde değil, aynı zamanda imparatorluğun uzak eyaletlerinde de yaygın olarak kullanılmıştır. Fildişi malzemesinin bu yaygın kullanımı, Roma Döneminin ekonomik ve sosyal yapısının bir yansımasıdır. Bu süreç, fildişinin sanatsal ve pratik kullanımının bir arada nasıl değerlendirildiğini ve farklı sosyal sınıflar arasında nasıl yayıldığını göstermektedir.

Roma Döneminde Konsül Diptikleri kesin olarak tarihlendirilebilmeleri nedeniyle oldukça önem arz etmektedir. Konsüllük, Roma Döneminde önemli ve prestijli bir konudur. Konsüller, konsül seçilmeleri anısına önemli kişilere bu diptikleri göndermişlerdir. Batı ve Doğu diptikleri arasında çeşitli farklar bulunmaktadır. Beşinci yüzyıla tarihlenen Batılı diptikler, genellikle imparatorun o dönemde bulunduğu Milano, Ravenna, Trier veya Sirmium gibi şehirlerde dağıtılmak üzere yapılmıştır. Altıncı yüzyıla ait Doğulu diptikler ise Konstantinopolis’te üretilmiştir. Richard Delbrueck, Batı ve Doğu diptikleri arasındaki iki temel farkı vurgular: Batı diptiklerinde onurlandırma yazısı sol panelde başlarken, Doğu diptiklerinde sağ panelde başlar. Ayrıca, Batı diptiklerinde iki panel arasında belirgin farklılıklar görülebilirken, Doğu diptikleri genellikle birbirine benzeyen panellere sahiptir.

Vandalların Kuzey Afrika’yı fethetmesiyle birlikte Roma İmparatorluğu, Kuzey Afrika üzerinden geçen ticaret yollarını kontrol edememeye başlamıştır. Geç Antik Döneme gelindiğinde, Roma İmparatorluğu’nun siyasi ve ekonomik birliği ortadan kalktı. Bu durum neticesinde fildişi ticaretinin sona ermesi beklenirdi; fakat malzeme kayıtlarına göre, bu durum fildişi ticaretinde önemli bir değişikliğe sebep olmadı. Ticaret yollarının değişmesine rağmen, fildişi malzeme elde edilmeye ve kullanılmaya devam etti.

Bizans İmparatorluğu’nda fildişi malzeme Afrika ve Hindistan’dan ticaret yoluyla elde edilmektedir ancak, 4. ve 6. yüzyıllar arasında bu bölgelerde hakimiyetin kaybedilmesi nedeniyle, fildişi pahalı ve erişimi zor bir malzeme hâline dönüşmüştür. Bu dönemde

Konstantinopolis, fildişi işçiliğinde önemli bir merkez hâline gelmiştir. Fildişi malzeme kullanarak paneller, ikonlar, İncil kapakları, piksisler, piskopos tahtları, kutular, taraklar, kornalar gibi çeşitli objeler yapılmıştır. Fildişi statü göstergesi olmuş aynı zamanda lüks malzeme sınıfında değerlendirilmiştir.

Roma İmparatorluğu'nun mirasını taşıyan Bizans İmparatorluğu'nda, Roma'da kullanılan fildişi objelerin kullanım amaçları değişmiştir. konsül diptikleri kiliselerin kullanım amacına göre uyarlanıp, kiliselerde yer almaya başlamıştır. Beş parçadan oluşan bileşik diptikler incil kapakları olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bizans'ta diptiklerin yaprak sayısı üçlü, dörtlü ve altılı olarak değişebiliyorken, Roma'da bu tür bir varyasyon görülmemektedir. Roma Döneminde kapaksız piksisler tütsü kabı, kapaklı olanlar ise kadınlar tarafından mücevher saklama kutusu olarak kullanılırken, Bizans Döneminde piksisler dini bir anlam kazanmış ve yalnızca ayinlerde kutsal ekmeği saklama amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca, kilise kullanımına uygun bir ikonografi ile süslenmiştir. Öte yandan Roma'da iğneler, saç tokaları, zarlar, imparator heykelcikleri gibi fildişi obje çeşitlerine rastlanırken, Bizans'ta bu tür objelerin örneklerine rastlanmamaktadır. MS 2. yüzyılda zengin çocuk mezarlarında fildişi bebek örneğine rastlanırken, Bizans'ta yayınlarda mevcut oldukları belirtilmesine rağmen günümüze ulaşabilmiş bir örneğine rastlanmamaktadır.

Bizans Dönemine ait fildişi objeler daha kolay incelenebilmek için dinsel, dindışı ve hem dinsel hem dindışı olmak üzere kullanım amacı ve yerine göre üç gruba ayrılmıştır. Dinsel amaçlarla kullanılan fildişi objeler; paneller, piksisler, taraklar, tahtlar, İncil kapaklardır. Dindışı amaçlarla kullanılan objeler; oyun pulları, diplomatik hediyeler, şişe kapakları, ağırşaklar, heykelcikler, yüzükler, bileziklerdir. Hem dinsel hem dindışı amaçlarla kullanılan objeler ise kutular ve kornalardır.

Bu geniş kullanım alanı, fildişi malzemenin dönemin sanat eserlerinde ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Fildişi objelerin farklı amaçlarla ve farklı sosyal sınıflar tarafından kullanılması, Bizans toplumunun kültürel ve sosyal yapısını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Fildişi, Bizans Döneminde hem günlük yaşamın bir parçası olmuş hem de dini törenlerde ve kiliselerde önemli bir yer tutmuştur.

Hem dinsel yaşamda hem de dindışı amaçlarla kullanıldıkları gündelik yaşamda pek çok kullanım alanı bulan fildişi eserleri incelerken, halkın günlük hayatında seküler amaçlarla kullandığı objeler konusundaki obje azlığı, literatür eksikliği ve var olan literatüründe fildişi konusunda yetersiz olması bu konudaki bilgilerimizi ciddi şekilde kısıtlamaktadır. Bu eksiklikler, bazı durumlarda sadece varsayımlar üzerinden ilerlememize neden olur. Roma Döneminde, zengin çocukların mezarlarında bulunan fildişi bebeklere rastlanırken, Bizans

Dönemine gelindiğinde çocukların oynadıkları oyuncaklar hakkında hiçbir bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Bu durum, Bizans Dönemi çocuklarının oyuncakları ve oyun alışkanlıkları hakkında kesin yargılara varmamızı zorlaştırmaktadır.

Bazı çevrimiçi müze koleksiyonlarında panelleri incelerken, bazılarının ikon olarak adlandırılmış olması bir terim sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu objeler hangi farklılıklar neticesinde ikon ya da panel olarak değerlendirilmişlerdir? Söz konusu müzeler yurtdışında bulunduğu için yakından inceleme gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Bu nedenle boyut farklılıklarından yola çıkarak bir ayırım yapılmaya çalışılmıştır. İkonlar ibadet esnasında kullanılan, taşınabilir nesnelerdi. Dolayısıyla boyutları buna uygun biçimde panellerden daha küçük boyutlarda üretilmiş olmalıdır. Öte yandan panellerin triptik ya da diptik parçası ya da kitap kapağı olarak kullanımını ayırt ederken de problemler ile karşılaşmıştır. Günümüze ulaşan paralelleri ile karşılaştırarak üzerlerinde yer alan tasvirlerden, bir triptiğin merkezinde yer aldığına dair ipucu sağlayan daha geniş deliklerden diptik (*diptych*) ya da triptik (*trptych*) kanadı olarak kullanımında panelin bölümlere ayrılmasından yola çıkarak bir ayırım yapılmaya çalışılmıştır.

Kullanım amaçları çeşitli olan avlarda, savaşlarda ve dinsel amaçlarla kiliselerde kullanılan kornaları tarihlendirme konusunda problemlerle karşılaşmıştır. Son dönem literatüründe Bizans kornaları konusunda net bir görüş birliği sağlanamamıştır. Bazı araştırmacılar bu objeleri Bizans kökenli olarak sınıflandırmaya devam ederken, diğerleri bu objeleri Güney İtalya kökenli olarak yeniden kataloglamış; ancak bu atıfların gerekçeleri net bir şekilde ortaya konmamıştır.

Bizans Döneminde dinsel amaçlar ile kullanılan paneller, triptikler, diptikler üzerinde bu kullanım amaçlarına uygun olacak şekilde İsa, Meryem ve aziz tasvirleri yer almaktadır. Dinsel amaçlarla kullanılan kutular üzerinde İsa, aziz, Adem ve Havva gibi tasvirlerle rastlanmaktadır. Dindışı amaçlarla kullanılan kutularda ise mitolojik sahneler bulunmaktadır. Bizans öneminde kullanılan piksisler genellikle 5. ve 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Daha geç döneme ait tek bir örnek ile karşılaşılmaktadır. Bu örnek hem geç döneme ait tek örnek olmasıyla hem de üzerinde dinsel figürlerin yer almayışıyla diğerlerinden ayrılmaktadır. Genel olarak değerlendirdiğimizde pagan motiflerden uzaklaşarak, Lazarus'un dirilişi, İsa'nın kör adamı iyileştirmesi gibi İsa'nın mucizeleri ve İsa'nın Kudüs'e girişi gibi İsa'nın hayatından sahnelerle süslenmeye başlanmıştır. Musa'nın yasayı alması gibi diğer önemli dini figürlerin yer aldığı sahneler de piksislerde tasvir edilmiştir. Ayrıca, Meryem ve Havarilerin de piksisler üzerinde yer aldığı görülmektedir.

Bizans Dönemine ait taraklar nadir eserlerdir. Üzerlerinde yer alan motifler incelendiğinde hayvan figürleri ve yazıtlar dikkati çeker. Bununla birlikte, VI. Leo'nun tasvirinin yer aldığı bir tarağın üzerinde Meryem, Petrus, Pavlus ve İsa tasvirlerine de rastlanmaktadır.

Fildişi işçiliği, ikonoklazmanın da etkisiyle 7. yüzyılın başından itibaren bir gerileme dönemine girmiştir ve bu gerileme 9. yüzyıla kadar devam etmiştir. İkonoklazma Dönemi, dini tasvirlerin yasaklanması ve sanat eserlerinin tahrip edilmesi nedeniyle, fildişi işçiliğinin gelişimini olumsuz etkilemiştir. Ancak, 9. yüzyılın sonlarından itibaren fildişi işçiliğinde bir canlanma dönemi başlamıştır ve bu canlanma, 11. yüzyıla kadar sürmüştür. Bu dönem, Bizans sanatında fildişi kullanımının yeniden önem kazandığı ve sanatsal üretimin arttığı bir zaman dilimi olarak değerlendirilebilir.

İkonoklazma sonrasında 9. ve 11. yüzyıllar arasında dini tasvirlerin tekrar kabul görmesi ve sanatsal üretimin desteklenmesi, fildişi işçiliğinin yeniden canlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Günümüze ulaşan panellerin büyük çoğunluğu fildişi işçiliğinin yeniden canlandığı bu yüzyıllara aittir. Bu dönemde Konsül Diptikleri üzerinde de çeşitli formlarda (*Gör. 13*) karşımıza çıkan kiborion formu dönüşüm geçirerek kullanılmaya devam edilmiştir. Kiborionların tamamı ajur tekniği kullanılarak yapılmıştır. Hasarlı bir biçimde günümüze ulaşabilmiş bazı fildişi paneller üzerinde kiborionların izleri kalmıştır. Bu izler sayesinde kiborionun panellere ajur tekniği kullanılarak yapıldıktan sonra yapıştırıldığı anlaşılmıştır.



Görsel 12. Manlius Boethius'un Konsül Diptiği (Çetinel 2022)

Bu canlanma dönemine ait fildişi eserler, Bizans sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır. Triptiklerin yanı sıra, çeşitli dini objeler dekoratif sanat eserleri de bu dönemde yoğun olarak üretilmiştir. Bu eserler, Bizans İmparatorluğu'nun sanatsal mirasının önemli bir parçasını oluşturur ve fildişi işçiliğinin tarihsel gelişimini anlamak açısından büyük bir öneme sahiptir.

Ottolar Döneminde, Bizans prensesi Theophano'nun II. Otto ile evlenmesi, Batı ve Doğu arasındaki kültürel ve sanatsal etkileşimi önemli ölçüde artırmıştır. Bu evlilik, yalnızca iki bireyi değil, aynı zamanda iki büyük kültür ve sanatı da bir araya getirmiştir.

Theophano, Almanya'ya giderken beraberinde zengin düğün hediyeleri de götürmüştür. Bu hediyeler arasında, Bizans'ın fildişi eserler de bulunmaktadır. Bu değerli fildişi eserler, Almanya'da fildişi sanatıyla ilgilenen zanaatkarlara ilham kaynağı olmuştur.

Theophano'nun Almanya'ya getirdiği fildişi eserler, sadece sanatsal değeriyle değil, aynı zamanda teknik ve estetik özellikleriyle de Alman zanaatkarlara yeni perspektifler sunmuştur. Bizans'ın sofistike fildişi işçiliği, Almanya'da üretilen fildişi eserlerin kalitesini ve estetik değerini artırmıştır. Bu etkileşim, Alman fildişi sanatının Bizans etkisi altında yeniden şekillenmesine ve gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu eserler, Alman zanaatkarların Bizans'ın ileri işçilik tekniklerini ve sanatsal detaylarını öğrenmelerine ve kendi eserlerine uygulamalarına olanak tanımıştır. Böylece, Bizans'ın sanatsal mirası, Alman sanatı üzerinde kalıcı bir etki bırakmış ve bu iki kültür arasında sanatsal alışverişe yol açmıştır.

7. KATALOG

Katalog No: 1

Panel, British Museum

Uz.: 41,6 cm, gen.: 14,3 cm, kal.: 0,9 cm

6. yy., Bizans, Konstantinopolis

Kaynakça: Cutler 2011, 187, Fig. 9; Dalton 1911, 201, Fig. 121.

Diptiğin dikdörtgen biçimli bir paneli. Oyma ve süsleme rölyef (kabartma) tekniği kullanılarak yapılmıştır. Bir kalın ve bir ince şeritten oluşan çerçeve içerisinde kiborion biçimli çerçeve altında Başmelek Mikail yer almaktadır. Kiborion, iki yivli korint sütun üzerinde yükselen stilize bitki motifleriyle süslenmiş kemerden oluşmaktadır. İki kanatlı figür altı basamaklı merdivenin tepesinde ayakta durur vaziyette tasvir edilmiştir. Saçları kısa ve kıvrıktır, elbisesi uzun ve dökümlüdür. Sağ elinde her iki ucunda da top bulunan bir asa tutar. Sol elinde ise haçlı globus taşımaktadır. Kiborionun kemerinin hemen altında kurdelelerle bağlanmış bir çelengin içerisinde haçlı globus bulunmaktadır. Yukarıdaki köşeliklerde simetrik biçimde akantus yaprakları ve rozetler vardır. Onların üstünde dikdörtgen bir çerçeve içerisinde Yunanca “Günahını bildiğiniz halde bu adamı kabul edin” anlamına gelen bir yazıt bulunmaktadır.



Gör. 13

Katalog No: 2



Gör. 14

Panel, The Cleveland Museum Of Art

Genel: 25,3 × 17,2 × 1,8 cm

10–11. yy., Bizans, Konstantinopolis

Kaynakça: Schroeder 2010–2011, 112, Fig. 4; Handbook of The Cleveland Museum of Art 1978, 43.

Dikdörtgen biçimli panel. Meryem panelin merkezindedir. Üzerinde yazıt bulunan bir kaide üzerinde yükselen tahtında oturur vaziyettedir. Taht oldukça süslüdür. Tahtın arka kısmının etrafı kıvrımlı bir şekilde oyulmuştur. İçerisi ise çiçek motifleri ile bezenmiştir. Meryem'in başının arkasında halesi vardır. Kucağında çocuk İsa yer almaktadır. Çocuk İsa'nın yüzü bir yetişkin gibi tasvir edilmiştir. Bir eli kutsamak için havaya kalkmıştır. Diğer elinde ise bir parşömen tutmaktadır. Başının arkasında haçlı halesi vardır. Tahtında oturan Meryem'in sağında ve solunda simetrik olarak bulunan iki melek yer almaktadır. Saçları toplanmış vaziyettedir. Elleri havadadır. Bakışları Meryem ve Çocuk İsa'nın üzerindedir.

Katalog No: 3



Gör. 15

Triptik , Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu

10. yy. sonu, Bizans, -

Uz: 15,8 cm, gen.: 22,4 cm

Kaynakça:<https://museum.doaks.org/objects1/info/27433?query=Portfolios%20%3D%20%222614%22&sort=0&page=10> (25.03. 2023)

Bütün parçaları günümüze ulaşabilmiş olan triptik. Dikdörtgen orta panelde *Hodegetria* Meryem kiborionun altında yer almaktadır. Meryem, çocuk İsa'yı sol kolunda tutmaktadır ve sağ eliyle ona işaret etmektedir. Figürleri tanımlayıcı yazıtlar yoktur. Sağ ve sol panelin her ikisinin üst kısmında melek figürleri yer almaktadır. Sol paneldeki diğer figürler, Evangelist Aziz Yunanna, Aziz George, sağdaki paneldeki diğer figürler ise Vaftizci Yahya ve Aziz Theodore'dur.



Gör. 16

Triptik, British Museum

10. yy., Bizans, Konstantinopolis

Merkez: yük.: 27 cm, gen.: 15,7 cm, kal.: 1 cm; yapraklar: yük.: 27,8 cm, gen.: 8,5 cm, kal.: 1 cm

Kaynakça: Proceedings of the Society of Antiquaries of London 1913, 13.

Orta panelde Meryem ve Aziz Yuhanna arasında çarmıha gerilmiş bir vaziyette İsa yer almaktadır. Başının arkasında haçlı bir hale vardır. İsa'nın başının sağında ve solunda simetrik bir biçimde baş melekler yer almaktadır. Sağ ve soldaki panellerin en üst kısmında yarım figürler

biçiminde Aziz Cyrus ve Aziz John bulunmaktadır. Onların aşağısında ayakta durur vaziyette tasvir edilmiş şu aziz çiftleri yer almaktadır: Aziz George ve Aziz Theodore Stratelates; Aziz Eustathius ve Ancyra'lı Clement; Aziz Menas ve Procopius; Aziz Stephen ve Cyrion. Paneller şeritler ile üç bölüme ayrılmıştır. Triptiğin panellerinin arkasında iki haç vardır. Haçların merkezinde bulunan madalyonlar içerisinde Aziz Joachim ve Aziz Anna bulunmaktadır. Büst biçiminde tasvir edilmişlerdir. Haçların üst ve alt kısmında dört madalyon daha yer almaktadır. Bu madalyonlar içerisinde, Aziz Basil, Persli Yakup, Barbara ve Thekla büstleri vardır. Haçın merkezindeki madalyonların dört köşesinde azizlerin isimleri yazılıdır. Bu diptiğin kökeni hakkında bilgimiz bulunmamaktadır. Merkezdeki panelin renginin farklı olması, yaprakların ve merkezin farklı fil dişlerinden yapılmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir.



Gör. 17

Katalog No: 5

Panel, The British Museum

6. yy., Bizans, Mısır

Uz.:16,3 cm, ağırlık: 128 gr, gen.: 8,1 cm, der.: 1 cm

Kaynakça: Dalton 1911, 184, Fig. 111; Dalton 1909, 8, Fig. 10.

Vaftiz sahnesinin kabartma olarak oyulduğu panel. Üst ve alt kısmında sade tutulmuş bir çerçeve vardır. Yukarıda, ışınlarla çevrili Tanrı'nın eli ve ondan çıkan bir güvercin, gagasında bir kâse taşımaktadır. Genç İsa beline kadar suyun içindedir. Çıplak ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Bedeni diğer figürlere göre oldukça küçüktür. Vaftizci Yahya bir kayanın üzerinde oturur vaziyettedir. Saçları ve sakalları uzundur. Bir eli İsa'nın başının üzerindedir. Arkada bir kadın figür giysi tutmaktadır. Önde ise, bir örtüye sarılmış, saçları sakalı olan bir figür yatmaktadır (Ürdün Nehri). Figürün sağ eli havadadır.



Gör. 18

Katalog No: 6

Triptik Yan Paneli, The British Museum

12. yy., Bizans, -

Uz.: 11,9 cm, gen.: 5,2 cm, der.: 0,4 cm

Kaynakça: Dalton 1909, 21, Fig. 26, Dalton 1901, 60, Fig. 303.

Triptiğin yan kanadı. Dikdörtgen panelin uzun kenarları akantus motifiyle dalgalı bir biçimde süslenmiştir. Yukarıda bir madalyon içerisinde Vaftizci Yahya'nın büstü bulunmaktadır. Başının arkasında halesi vardır. Saçları ve sakalları uzundur. Aşağıda ise piskopos kıyafetleri içerisinde ayakta durur vaziyette bir piskopos yer almaktadır. Başının arkasında halesi bulunmaktadır. Saçları kısa, sakalları ise uzundur. Bir eliyle kutsama işareti (*takdis*) yapmaktadır. İki figürün de kulaklarının büyük tasvir edilmiş olması göze çarpan bir detaydır.



Gör. 19

Katalog No: 7

Panel, The British Museum

10–11. yy., Bizans, -

Uz.: 17,5 cm, gen.: 9 cm, der.: 0,6 cm

Kaynakça: Dalton 1911, 225, Fig. 137; Dalton 1909, 19, Fig. 20, Dalton 1901, 58, Fig. 302.

Kutudan dikdörtgen bir panel. Yakup'un Efrayim, Manase'yi kutsaması ve Yakup'un ölümü olmak üzere iki sahne işlenmiştir. Sol taraftaki ilk sahnede, Yakup arkası olmayan minderli bir sandalyede oturmaktadır. Uzun bir kıyafet giymektedir. Saçları ve sakalları uzundur. Kolları önünde kavuşturulmuş olup, elleri dizlerinin yanında ayakta duran iki çocuğun başlarının üzerine konmuş vaziyettedir. Arka planda Yakup'un dört oğlu ayakta durmaktadır. Sağdaki ikinci sahnede, Yakup yüksek bir masada ya da tabutta yatmaktadır. Bu tabutun ya da masanın ayakları kutsama sahnesindeki sandalyenin ayakları ile aynı biçimde tasvir edilmiştir. Yakup'un başının yakınında uzun bir kıyafet giymiş olan Yusuf bulunmaktadır. Başında bir taç vardır. Patriğin diğer yanında bakışları patriğin üzerinde olan dört adet kadın figür yer almaktadır. Kadın figürlerden bir tanesi elleriyle Yakup'un ayaklarını tutar vaziyettedir. Yusuf ve Yakup dışındaki tüm figürlerin kostümleri, dizlere kadar uzanan, boyun kısmı geniş açık ve kıvrılmış kollu bir tunik ve yüksek çizmelerden oluşmaktadır. Yakup'un yattığı yerin alt kısmında merkezlerinde noktalar olan yuvarlaklar ile süslenmiş dikdörtgen biçimli bir bölüm bulunmaktadır.



Gör. 20

Katalog No: 8

Panel, British Museum

10. yy., Bizans, -

Uz.:14,73 cm

Kaynakça: Wills, 1968, 50, Fig. 2; Wulff 1923, 36, Fig. 1590; Dalton 1911, 222, Fig. 135; Dalton 1909, 17, Fig. 18.

Dörtgen panel. Sade bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. *Anastasis* sahnesi tasvir edilmiştir. Panelin sağ tarafında bir mandorla içerisinde İsa yer almaktadır. Başının arkasında haçlı halesi bulunmaktadır. Bir tabure üzerinde ayaktadır. Tunik ve sandalet giymiştir. Bir eliyle takdis ederken diğer eliyle değerli taşlarla süslenmiştir bir kitap tutmaktadır. Hemen arkasında başlarının arkasında haleleri bulunan sekiz melek figürü yer almaktadır. Panelin sol tarafında benzer şekilde giyinmiş, ayakta tasvir edilmiş olan Vaftizci Yahya vardır. Başının arkasında halesi bulunmaktadır. Bir eliyle takdis işareti yaparken, diğer eliyle bir parşömeni tutmaktadır. Vaftizci Yahya'nın solunda üç küçük, çıplak, kıvrıkcık saçlı figür yer almaktadır. Arka kısımda ise bir taş duvarın üzerinde Hades şehrinin bir parçası olan bir bina yer almaktadır. Çatıların üzerinde bir yazıt bulunmaktadır. Yazıtın çevirisi "Mesih cehenneme indi" şeklindedir.



Gör. 21

Katalog No: 9

Triptik Merkez Panel, British Museum

10–12. yy., Bizans, -

Uz.: 10,414 cm

Kaynakça: Dalton 1911, 233, Fig. 143.

Triptiğin merkezinde yer alan dikdörtgen biçimli panel Çevresi kalın, sade bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Kudüs'e giriş sahnesi işlenmiştir. Panelin merkezinde İsa yer almaktadır. Sağa doğru ilerleyen bir eşeğin üzerinde oturmaktadır. Başının arkasında haçlı halesi bulunmaktadır. Üzerinde tunik vardır. Bir eliyle takdis işareti yaparken, diğer eliyle bir tomar tutmaktadır. Atın hemen sağında bir çocuk yolu bir tunikle kaplamaktadır, arkasında bir adam başka bir çocuğu elinden tutarak götürmektedir. Arka planda, burçlu bir kule yer almaktadır. Onun yanında ise dallarına bir çocuk tırmanmış olan bir ağaç bulunmaktadır. Çocuğun sağında ve diğer yanında iki melek yer almaktadır. Başlarının arkasında haleleri vardır ve elleri İsa'ya yönelmiş vaziyettedir. İsa'nın solunda tunikler içerisinde dört havari bulunmaktadır. İkisinin başının arkasında halesi vardır.



Gör. 22

Katalog No: 10

Triptik Merkez Panel, The British Museum

10. yy., Bizans, -

Uz.: 11,6 cm, gen.: 11,1 cm, der.:1 cm

Kaynakça: Dalton 1909, 18, Fig. 19.

Dikdörtgen panel. Çevresi düz kalın bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Üstte ve altta bir zamanlar bir triptiğin merkez panelini oluşturduğuna dair ipuçları sunan delikler bulunmaktadır. İsa'nın doğum sahnesi tasvir edilmiştir. Panelin sağ üst köşesinde yer alan Yunanca bir yazıt "doğuş" anlamına gelmektedir.



Gör. 23

Katalog No: 11

Triptik Merkez Panel, Metropolitan Museum of Art

10. yy. ortaları, Bizans, Konstantinopolis (?)

Uz.: 15,1 cm, gen.: 8,9 cm, der.: 0,8 cm

Kaynakça: Evans 2001, 46.

Triptiğin dikdörtgen biçimli merkez paneli. İsa'nın çarmıha gerilmesi tasvir edilmiştir. Sahnenin tamamı ajur tekniği kullanılarak yapılmış olan bir kiborionun altında yer almaktadır. Kiborionun sağında ve solunda palmetler yer almaktadır. İsa, belinden dizlerine kadar uzanan bir örtü dışında çıplak bir hâlde ve ölü olarak tasvir edilmiştir. Sağında ve solunda simetrik olarak iki melek figürü bulunmaktadır. Ayaklarının durduğu desteğin hemen altında, İsa'nın dikişsiz mintanı için kura çeken üç Romalı asker vardır (*Yuh. 19: 23–29*). Onların altında ise Hades'i temsil eden sakallı, dirseğinden destek olarak uzanmış olan figürün karnını delen İsa'nın haçı yer almaktadır. Çarmıhın her iki yanında Meryem ve Havari Yuhanna figürleri yer almaktadır. Başlarının arkasında haleleri bulunmaktadır.



Gör. 24



Gör. 25

Triptik Merkez Panel, Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu

10. yüzyılın ikinci yarısı, Bizans, -

Uz.: 17,1 cm, gen.: 13 cm, der.:0,9 cm

Kaynakça: Spitzer 1890, 36, No. 18.

Panelin sahip olduğu formu ve üzerinde yer alan deliklerin izleri paralelleri ile karşılaştırıldığında bir triptiğin merkezinde yer alan panel olduğunu kanıtlar niteliktedir.. Panelde İsa'nın çarmıhtan indirilişi tasvir edilmiştir. Aramatyalı Yusuf ölü İsa'yı çarmıhtan indirirken, Nicodemus bir çekiç ve keskiyle ayaklarındaki çivileri gevşetmektedir. Solda Meryem İsa'nın elini yüzüne tutarken, Evangelist Yahya sağdan izlemektedir. Bir eliyle elbisesini tutarken, diğer eliyle İncil taşımaktadır. Bütün sahne ajur tekniği ile yapılmış olan kiborionun altında yer almaktadır. Panelin üst kısmı da kiborionu andırır. Triptiğin yan kanatları günümüze ulaşamamıştır.

Katalog No: 13

Panel, Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu

10. yy. ortası, Bizans, -

Uz.:11,43 cm, gen.: 8,89 cm

Kaynakça: Cutler 1985, 49, Fig. 7.

Dikdörtgen biçimli panel. Şüpheli Thomas sahnesi tasvir edilmiştir. Thomas, İsa'nın on iki Havarisinden biridir. İsa'nın ilk dirilişinde yanında olmadığı için İsa ikinci kez görüldüğünde şüpheyle yaklaşmaktadır. Ancak İsa'nın böğründeki yaraya dokunduğunda dirildiğine inanmaktadır (*Yuh. 20: 24–29*). Sahnede İsa ile birlikte on iki figür yer almaktadır. Thomas İsa'ya doğru eğilmiş ve parmağıyla yarasını işaret eder vaziyette tasvir edilmiştir. İsa'nın eli, davet eder gibi Thomas'a doğru uzanmıştır. Sahnenin arka planında kapalı bir kapı vardır. Yuhanna'da bahsedildiği üzere İsa havarilere ikinci kez görüldüğünde kapılar kapalıyken gelmiştir.



Gör. 26

Katalog No: 14

Panel, Pushkin Museum of Fine Arts

10. yy., Bizans, -

Uz.: 18,6 cm, gen.:9,5cm

Kaynakça: Connor 1998, 35, Fig. 4.

Dikdörtgen biçimli olduğunu tahmin edebildiğimiz panelin tamamı günümüze ulaşmamıştır. İmparator VII. Konstantin Porphyrogenitos'un İsa tarafından taçlandırılması tasvir edilmiştir. İki figür de ayakta. İsa bir kaidenin üzerinde durmaktadır. Böylece boyutu VII. Konstantin'den daha büyük bir hâle gelmiştir. Başının arkasında haçlı halesi vardır. Sakalları uzundur. Sol elinde bir parşömen tutar. Sağ eliyle VII. Konstantine'e taç giydirmektedir. Ayak bileklerine kadar uzanan bir tunik giymiştir. Başını İsa'ya doğru eğmiş olan diğer figürün saçları ve sakalları uzundur. Başında tacı vardır. İmparatorluk giysileri içerisinde. Elleri havada, İsa'ya doğru yönelmiş vaziyettedir. Tüm sahne bir kiborionun altında yer almaktadır.



Gör. 27

Katalog No: 15



Gör. 28

Panel, Victoria and Albert Museum

11. yy., Bizans, Konstantinopolis

Uz.: 15,1 cm, gen.: 21,4 cm, der.: 1 cm

Kaynakça: Williamson 1986, 162.

Dikdörtgen biçimli panel. Son Yargı sahnesi işlenmiştir. Panelin yukarısında İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya'nın arasında bulunan kürenin üzerinde oturmaktadır. Meryem ve Vaftizci Yahya kıyamet günü için tüm insanlık adına İsa'dan af ve merhamet dilemektedir (*Deesis* sahnesi). Onların yanlarında ise yan yana oturan on iki havari yer almaktadır. Hepsi sol ellerinde kitap taşımaktadırlar. İsa'nın ayaklarının altında iki kerubim vardır. Aralarından inen ateş nehri, sağda bulunan cehenneme gider. Ayakta duran bir melek, sağa doğru yönelmiştir. Günahkarları, yılanlardan oluşan tahtında oturan şeytanı temsil eden figüre doğru yönlendirmektedir. Şeytanın kucagında küçük bir insan oturmaktadır. Üzerinde açık bir kitap bulunan boş taht, Bizans'ın 'Etimasia'sıdır. Hetoimasia İsa'yı Yargıç olarak simgelemektedir. Panelin alt kısmında, merkezin sağında, ölülerin dirilişinin sinyalini vermek için bir melek korna çalmaktadır. Orta bölgenin solunda, iki grup Kutsanmış ve aşağıda çeşitli azizlerin cennete götürüldüğü görülmektedir.

Katalog No: 16

Diptik ya da triptik kanadı, Victoria and Albert Museum

12. yy., Bizans, Konstantinopolis

Yük.: 25 cm, üst gen.: 12 cm, alt gen.: 12,2 cm, der.: 1,3 cm

Kaynakça: Hanson 1998, 23, Fig. 14.

Dikdörtgen biçimli panel. Paralel örneklerine bakıldığında üç bölümlü paneller diptik ya da triptik kanadı olmalıdır. Üst ve alt kenarlar stilize bitki motifleri ile süslenmiştir. İşlenen sahneler birbirlerinden yatay çizgiler ile üç bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde müjde, İsa'nın doğuşu ve bebek İsa'nın yıkanması sahneleri vardır. İkinci bölümde başkalaşım sahnesi ve Lazarus'un dirilişi sahneleri yer almaktadır. Üçüncü bölümde ise mezardaki Meryemler ve bahçedeki Meryemler ile birlikte İsa sahneleri bulunmaktadır.



Gör. 29

Katalog No: 17

Triptik Merkezi Panel, Metropolitan Museum of Art

900'lerin sonu, Bizans, Konstantinopolis (?)

Genel: 18,6 × 14,8 × 1,1 cm

Kaynakça: Evans 2001, 48.

Dikdörtgen biçimli panelde Meryem'in ölümü (*Koimesis*) sahnesi işlenmiştir. Tüm sahne ajur tekniği kullanılarak yapılmış olan kiborionun altında yer almaktadır. Kiborionun sağında ve solunda simetrik bir biçimde akantus yaprakları bulunmaktadır. Meryem bir tabutun üzerinde yatar vaziyettedir. Bir bebek olarak temsil edilen ruhu İsa'nın kucağındadır. İki melek ruhunu cennete götürmek için kollarını açmış bir biçimde beklemektedirler.



Gör. 30

Katalog No: 18

Diptik ya da Triptik Paneli, Victoria and Albert Museum

11. yy., Bizans, -

Uz.: 11,4 cm, gen.: 5,6 cm

Kaynakça: Longhurst 1929, 46.

Diptik ya da triptik kanatlarından biri olan dikdörtgen biçimli panel. İki bölüme ayrılmıştır. Üstteki bölümde, Meryem'i kucaklayan Elisabeth'in ziyareti, ikinci bölümde ise Meryem'in bebek İsa'yı Simeon'a sunması sahneleri tasvir edilmiştir. Figürlerin yüzleri oldukça aşınmış vaziyettedir. Panelin arka kısmında çiçekli bir haç bulunmaktadır. Panelde hiçbir delik ya da menteşe izi olmadığından kullanım amacını tespit etmek zordur. Fakat paralelleriyle karşılaştırıldığında panelin arkasında bulunan haç diptik ve triptik panellerinin arkasında yer almaktadır. Söz konusu panel de diptik ya da triptik kanadı olmalıdır.



Gör. 31



Gör. 32

Katalog No: 19

Triptik, Louvre Museum

10. yüzyılın ikinci yarısı, Bizans, Konstantinopolis

Yük.: 12,1 cm, gen.: 9,9 cm, kal.: 0,8 cm, sağ kanat yük.: 10,5 cm, sol kanat yük.: 10,6 cm,
kanatların gen.: 4,7 cm, kal.: 0,7 cm

Kaynakça: Caubet 2004, 121, Fig. 131.

Dikdörtgen biçimli panellerden oluşmaktadır. Merkezdeki panel sağ ve sol panele göre daha büyüktür. İsa'nın doğumu sahnesi tasvir edilmiştir. Soldaki panelde, Kudüs'e giriş, arafa iniş sahnesi sağ panelde ise İsa'nın başkalaşımı sahnesi işlenmiştir.



Gör. 33

Katalog No: 20

Piksis, The Cleveland Museum of Art

10. sonu – 11. yy. başı, Bizans, Konstantinopolis

Genel: 25,5 × 17,5 cm

Kaynakça: Handbook of the Cleveland Museum of Art 1978, 43.

Yuvarlak biçimli fildişi piksis. Kapağı günümüze ulaşamamıştır. Pantokrator İsa, Havariler ve Meryem'i temsil eden figürler minderli sandalyeler üzerinde aralıksız olarak piksisin çevresinde sıralanmaktadır. İsa'nın başının arkasında haçlı halesi yer almaktadır. Saçları kısadır. Sakalları vardır. Diğer figürlerin başlarının arkasında da haleleri bulunmaktadır. Piksisin kapağı günümüze ulaşamamıştır.



Gör. 34



Gör. 35

Katalog No: 21

Piksis, The Cleveland Museum Of Art

6. yy., Bizans, -

Ölçü: çap: 12,7 cm

Kaynakça: Handbook of The Cleveland Museum of Art, 1978, 38.

Yuvarlak biçimli fildişi piksis. Çevresinde müjde, İsa'nın Lazarus'u diriltmesi, İsa'nın kör adamı iyileştirmesi, İsa'nın Kudüs'e girişi gibi Yeni Ahit sahneleri yer almaktadır. Bu sahnelerin yanında bir de basamaklı kiborion tasviri bulunmaktadır.



Gör. 36



Gör. 37



Gör. 38



Gör. 39

Katalog No: 22

Piksis, Metropolitan Museum of Art

5. yüzyıl sonu-6. yy., Bizans, -

8.4 cm × 11.5 cm

Kaynakça: <https://museum.doaks.org/objects-1/info/27442> (25.04.2024)

Silindirik biçimli piksis. Polikromi uygulandığı yani renklendirildiği görülmektedir. Piksisin çevresinde Musa'nın yasayı alması ile birlikte Daniel aslan ininde tasvir edilmiştir. Menteşeli kapağı ahşaptandır. Muhtemelen orijinal fildişi kapağı sonradan değiştirilmiştir.



Gör. 40



Gör. 41

Katalog No: 23



Gör. 42

Piksis, Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu

1403–1404, Bizans, -

Yük.:2,95 cm, çap:4,3 cm

Kaynakça: Oikonomides 1977, 329.

Yuvarlak, küçük boyutlu piksisin çevresinde 16 insan figürünün tasviri yer almaktadır. Önden poz veren insan figürleri saray mensubu kişilerdir. Saray figürlerinin devamında flütçü, arpçı, iki trompetçi, bir lavta çalan müzisyenler ve iki dansçı yer almaktadır. Kapağı oldukça hafif bir biçimde kubbelidir. Büyük daireler ile süslenmiştir. Bu büyük dairelerin arasında kalan kapağın merkezinde yer alan kısımda 24 tane küçük daire bulunmaktadır.

Katalog No: 24

Taht, Archiepiscopal Museum

546–553, Bizans, İskenderiye

Kaynakça: Dalton 1911, 204, Fig. 122.

Ravenna Başpiskoposu Maximianus için yapılmış taht. Sırtı yüksektir ve yarım daire şeklindedir. Tahtın önündeki fildişi panellerde, dört havari ve Vaftizci Yahya'nın figürleri yer almaktadır. Arka ve yan taraflarda ise Yusuf'un yaşamını ve Yeni Ahit'ten sahneleri gösteren paneller bulunmaktadır.

Paneller stilize asma yaprakları ve hayvan figürleri ile çevrelenmiştir. Panellerin tamamı günümüze ulaşamamıştır.



Gör. 43



Gör. 44



Gör. 45

Katalog No: 25

İkon, Metropolitan Museum of Art

11–12. yy., Bizans, -

Uz.: 9,7 cm, gen.: 7,6 cm, der.: 0,4 cm

Kaynakça: Weitzmann 1979, 33, Fig. 28.

Dikdörtgen biçimli ikon. Boyutları ikon olarak taşınabilmek için uygundur. Köşeleri kalın şeritler ile sınırlandırılmıştır. Şeritlerin üst kısmında iki, alt kısmında ise üç delik bulunmaktadır. Pantokrator İsa tasvir edilmiştir. İsa'nın başının arkasında haçlı halesi bulunmaktadır. Kaşları çatık, sinirli bir yüz ifadesi olan figürün saçları uzundur ve sakalları vardır. Sağ eliyle takdis işareti yaparken, sol eliyle İncil taşımaktadır.



Gör. 46



Gör. 47

Triptiğin Merkez Paneli, Metropolitan Museum of Art

10. yy., Bizans – Konstantinopolis (?)

Uz.: 16 cm, gen.: 13 cm, kal.: 0,6 cm

Kaynakça: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464014> (20.03.2024)

Dikdörtgen biçimli ikonda *Deesis* sahnesi tasvir edilmiştir. Tüm sahne günümüze yalnızca bir kısmı ulaşabilmiş olan kiborionun altında yer almaktadır. Ajur tekniği kullanılarak yapılan kiboriondan geriye kalan izlerden panele yapıştırıldığı anlaşılmaktadır. Kiborionun üst kısmında, sağında ve solunda simetrik bir biçimde iki melek bulunmaktadır.

Katalog No: 27

Panel, Metropolitan Museum of Art

950–1000, Bizans, -

Uz.: 19,7 cm, gen.: 12,1 cm, der.: 1 cm

Kaynakça: Evans 2001, 50.

Dikdörtgen biçiminde ikon. Asker azizi olan Aziz Demetrius fildişi panelde tasvir edilmiştir. Ayaktadır. Başının arkasında halesi vardır. Başının iki yanında, iki parça hâlinde Yunanca olarak adı yazılıdır. Birbirine bağlanmış metal pullardan oluşan bir zırh giymektedir. Sol eliyle kalkanı tutarken, sağ eliyle kılıcını taşıdığı kılıfın askısını tutmaktadır.



Gör. 48



Gör. 49

Katalog No: 28

Etchmiadzin İncil Kapağı, Mesrop Maştots Araştırma Enstitüsü

6. yy., Bizans, -

-

Kaynakça: Demirok 2019,43, Gör. 1, Gör. 2.

İncil kapağının iki yüzünde de üstte yer alan uzun ve yatay panellerde işlenen sahne aynıdır. İncil kapağının ön yüzünün merkezindeki levhada İsa, Pavlus ve Petrus temsilleri vardır. Sakalsız İsa tahtta oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Bir eliyle takdis işareti yaparken, diğer eliyle muhtemelen İncil olan bir kitap taşımaktadır. Diğer figürler sağında ve solunda yer almaktadır. Bedenlerinin tamamı tasvir edilmemiştir. Sakallı iki figürün ikisinin de bir eli havadadır. Merkezi panelin sağında ve solunda yer alan daha küçük boyutlu panellerde İsa'nın mucizeleri tasvir edilmiştir. Aşağıda yer alan yatay uzun panelde, Kudüs'e giriş sahnesi işlenmiştir. İncil kapağının arka yüzünün merkezinde yer alan levhada kucağında çocuk İsa olan Meryem Ana tasviri yer almaktadır. Merkez levhanın solunda yer alan daha küçük boyutlu levhalarda, Meryem'e müjde ve Zekeriya'nın Meryem ve Yusuf'a acı su deneyi sahnelerinin temsilleri vardır. Sağında kalan levhalarda ise İsa'nın doğumu sahnesi, Meryem'in Elizabeth'in evinden kendi evine dönüşü sahneleri yer almaktadır. Altta kalan yatay biçimli ve daha uzun levhada Müneccim kralların secdesi sahnesi bulunmaktadır.



Gör. 50

Gör.51



Gör. 52

İncil Kapağı, Metropolitan Museum of Art

10. yy. (fildişi), 11. yy. sonları (ahşap arka plan), Bizans (fildişi), İspanyol (ahşap arka plan)

Uz.: 26,4 cm, gen.: 21,9 cm, der.: 2,5 cm

Kaynakça: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1985/86, 19.

İncil kapağının merkezinde yer alan dikdörtgen biçimli fildişi incil kapağında *Deesis* sahnesi işlenmiştir. Telkari, cam, kristal ve safir kaboşon, gümüş yaldızlı ahşap arka plana sahiptir.

Katalog No: 30



Gör. 53

Kitap Kapağı, Bode Museum

10–11. yy., Bizans, Konstantinopolis

Yük.: 16 cm, gen.: 13,7 cm, der.: 1,1 cm, ağı.: 303 g.

Kaynakça: Wulff 1923, 40, Fig. 2108.

Kitap kapağı olarak kullanılan dörtgen biçimli panelde, bir mimari yapının önünde İsa bir lavabonun üzerine eğilmiş vaziyettedir. Karşısında oturan Petrus'un sağ ayağını giysisi ile kurutuyorken tasvir edilmiştir. Petrus sağ kolunu başına doğru kaldırırken arkasında bulunan havariler bekleyiş içinde oturmaktadırlar. İçlerinden ikisi sandaletlerini çıkartmaya başlamış. Mimari yapının üst kısmında yer alan Yunanca yazıtta “lavabo” yazmaktadır. İsa'nın başının üst kısmında ise yine Yunanca olarak adı yazılıdır.



Gör. 54

Kitap Kapağı, Louvre Museum

6. yy., Bizans, Konstantinopolis

Yük.: 34,2 cm, gen.: 26,8, kal.: 2,8 cm

Kaynakça: Cutler 1984, 81.

Dördü günümüze ulaşabilmiş olan beş farklı levhadan oluşan Barberini kitap kapağı. Tombul yüz hatları, plastik etkili figürler ile Bizans stili kendini göstermektedir. Merkezdeki levhada Justinianus atının üzerinde oturmaktadır. At şaha kalkmış vaziyettedir. Havaya kalkan iki ön ayağının hemen altında toprağı temsil eden bir kadın ve mızrağına tutunan, başında başlığı olan bir erkek figür vardır. İki figür de yalvarırken tasvir edilmişlerdir. Yatay üst levhada ortada Kutsal Ruhu temsil eden figür bulunmaktadır. Sağ eliyle takdis işareti yapan figür sol eliyle ucunda haç bulunan bir asayı tutmaktadır. İki yanında simetrik bir biçimde zafer melekleri yer almaktadır. Kutsal Ruhun içerisinde olduğu daireyi taşımaktadırlar.

Katalog No: 32



Gör. 55

İncil Kapağı, Merkez Panel, Victoria and Albert Museum

11. yy., Bizans, Konstantınopolis

Yük.: 13,4 cm, gen.: 10,9 cm, kal.: 0,6cm

Kaynakça:<https://collections.vam.ac.uk/item/O129351/the-ascension-panel-unknown/>
(25.02.2024)

Dikdörtgen biçimli kitap kapağı. Üstte ve altta simetrik dört delik bulunmaktadır. Panelin yukarısında iki melek mandorla içerisinde yer alan İsa'yı taşımaktadır. Mandorla boncuklu şeritlere sahiptir. Sahnenin aşağısında yer alan Meryem, havari figürlerinin ortasında yer almaktadır. Elleri havada orans pozisyonundadır. Havarilerin arkasında dört uzun selvi ağacı bulunmaktadır.

Katalog No: 33

Heykeltik, Victoria and Albert Museum

11. yy., Bizans, Konstantinopolis

Uz.: 32,7 cm, gen.:9,2 cm, der.: 5,2 cm, ağı.:1,28 kg

Kaynakça: Sözen 2021, 260, Resim 209.

Meryem çocuk İsa'yı sol eliyle destekler vaziyette kucağında taşımaktadır. İsa bir yetişkin gibi tavr edilmiştir. Sol elinde bir parşömen tutmaktadır. Diğer eliyle takdis işareti yapar. Bizans sanatında destek almadan serbest duran heykel neredeyse hiç görülmemiştir. Bu günümüze ulaşabilen tek örnektir.



Gör. 56

Katalog No: 34

Heykelcik, Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu

5. yy., Bizans, -

Uz.: 8.8 cm, gen.: 4.7 cm, der.:1.6 cm

Kaynakça: Peirce 61, Pl. 76

Figürün kim olduğundan emin olamıyoruz. Antik Yunanlılar için erdem yalnızca yüz güzelliği değildi, tüm vücudun gücü, güzelliği ve orantısı da önemliydi. Hükümdarlar, Tanrılar, sporcular sıklıkla çıplak tasvir ediliyordu. Başında miğferi olan figür yukarı bakar vaziyette, düşüncelere dalmıştır. Sol kolundan aşağıya doğru uzanan pelerin figürün çıplaklığını vurgular nitelik taşımaktadır. Ellerini çapraz gelecek bir şekilde ortada birleştirmiştir.



Gör. 57



Gör. 58

Katalog No: 35



Gör. 59

Tarak, The British Museum

11. yy., Bizans, -

Uz.: 7,3 cm

Kaynakça: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_OA-1412 (08.03.2024)

Çift taraflı tarak. Üzerinde *refrigerium* sahnesi vardır. Sahnenin merkezinde kantharos yer almaktadır. İki yanında simetrik bir biçimde tavus kuşları bulunmaktadır. Başları kantharosun içerisine doğru eğilmiş vaziyettedir. Tarağın iki yanı da günümüze tam bir vaziyette ulaşamamıştır.

Katalog No: 36

Tarak, Louvre Museum

395 – 641, Bizans, Mısır

Yük.: 17,5 cm, gen.: 6,8 cm, kal.: 0,5 cm

Kaynakça: Caubet 2004, 94, Fig. 102.

Çift taraflı tarak. Üst kısmının dişleri ince, alt kısmın dişleri ise daha kalındır. Orta bölümdeki dikdörtgen kısmın içerisinde ikisi kadın biri erkek olmak üzere üç figür yer almaktadır. İki kadın figürün de sol elleri bellerindeyken, sağ elleri havadadır. Ortadaki kadın figür havada olan elinde bir nesne tutmaktadır. Arkasında üzerinde yatay çizgiler olan iki sütunun üzerinde yükselen bir kemer vardır. Saçları kısadır. Elbiseleri ayak bileklerine uzanacak kadar uzundur. Erkek figürün sağ eli bir taburenin üzerindedir. Sol eli havaya kalkmış vaziyettedir. Saçları kısadır, sakalı yoktur ve bakışları kadın figürlere doğrudur.



Gör. 60

Katalog No: 37

Tarak, Louvre Museum

395 – 641, Bizans, Mısır

Yük.: 16,4 cm, gen.: 7,7 cm, kal.: 9 mm

Kaynakça: Delassus, 2016, 282, No. 3.

Çift taraflı tarak. Oldukça sadedir. Tarağın ortasında kalan kısımda, çevirisi "Yaşasın Eusebius'un talihi!" olan bir Yunanca yazıt bulunmaktadır. Yazıt tarağın önünde ve arkasında yer almaktadır. Dişlerin bazıları kırılmış olup, günümüze sağlam bir şekilde ulaşamamıştır.



Gör. 61



Gör. 62

Tarak Sapı, Bode Museum

10.-11. yy., Bizans, Konstantinopolis

Yük.: 10,3 cm gen.: 10 cm der.: 2 cm

Kaynakça: Wulff 1923, 33, Fig. 2006, Dalton 1911, 226, Fig. 138, Maguire 1989, 224, Fig. 13.

Tarak sapının ön, arka ve her iki yanında bulunan dar tarafı kabartmalarla süslenmiştir. Yunanca yazıtlar da bu kabartmalara eşlik etmektedir. Ön ve arka yüzünde bulunan kemerli alanlarda merkezi apsis ve yan külahlardan oluşan kilise mimarisi görülmektedir. Tarağın ön yüzünde üç yarım figür bulunmaktadır. Ortada Meryem yer almaktadır. Solunda imparatorluk giysileri içinde bir baş melek vardır. Sağında ise bir elinde asa diğer elinde haçlı globus taşıyan sakkos ve loros giysileri içerisinde VI. Leon bulunmaktadır. Meryem, Leon'un tacına İncanın incisini yerleştirmek üzere olup, bu hareket Tanrı tarafından verilen ve Ortodoksluk temeline dayanan hükümdarlık makamını ifade etmektedir. Tarağın arka yüzünde Petrus ve Pavlus arasında sağ eliyle takdis işareti yapan İsa görünmektedir. Mezmur 20:2'ye göre yukarıdaki kemerin üzerindeki yazıtta şöyle yazmaktadır: "Rab, İmparator Leon senin gücüne sevinecek." şeklinde devam etmektedir. İsa tarafının arşitravında 'Öğrencilerinin emirleriyle, İsa, hizmetkârlarını

yönet' yazılıdır. Tacın yerleştirildiği tarafta ise Mezmur 44, 5'e göre 'Tüm gücünü kullan, mutlu bir şekilde yoluna devam et ve hükmet, Efendi Leon' yazılıdır. Dar kenarlarda ise doktor azizler Kosmas ve Damianos tasvir edilmiştir.



Gör. 63



Gör. 64

Katalog No: 39



Gör. 65



Gör. 66

Tarak Louvre Museum

1000-1100, Bizans, Doğu Akdeniz

Yük.: 8 cm, gen.: 7,7 cm, yük.: 3 cm (orta kısım), kal.: 0,9 cm

Kaynakça: Caubet 2004, 120, Fig. 133.

Çift taraflı olan tarağın iki tarafı da günümüze ulaşamamıştır. Merkezde yer alan arka ve ön yüzünde simetrik biçimde hayvan figürleri yer almaktadır.



Gör. 67

Korna (Oliphant), The British Museum

10. – 11. yy., Bizans, İtalya

Uz.: 52,5 cm

Kaynakça: Proceedings of the Society of Antiquaries of London 1913, 13.

Zengin bir şekilde süslenmiş korna. Gövdesinde kesişen daireler içerisinde hayvanlar ve canavarlar vardır. Kornanın ağzının çevresinde, benzer şekilde kesişen daireler bulunmaktadır. Yine içlerinde hayvanlar ve canavarlar yer almaktadır. Kesişen zigzaglardan ve ortasında nokta bulunan çemberlerden oluşan bantlar parçaları birbirinden ayırır aynı zamanda çevreler. Kornanın gövdesinde yer alan daireler arasındaki boşluklar üzüm salkımlarından türetilmiş olması olası olan motifler ile doldurulmuştur. Kornanın süslenmesinde kullanılan iç içe geçmiş daireler doğu kökenlidir aynı zamanda tasvir edilen hayvanların ve yaratıkların kanatlarının da doğu kökenli olma ihtimali söz konusudur. Kartallar tipik Bizans tarzında tasvir edilmiştir. Kuşlar ile vazoların bir arada kullanılması, muhtemelen Hristiyan sanatına Doğudan geçmiştir. Korna kozmopolit bir karaktere sahiptir bu nedenle menşeyini belirlemek zordur ancak Bizans fildişi sanatçısının eseri olamayacağını söylemek için herhangi bir sebep yoktur.

Katalog No: 41

Korna (Oliphant), The British Museum

Uz.: 57,5 cm, gen.: 11,5 cm

11. yy. (?), Bizans, İtalya

Kaynakça: Buckton 1994, 46, Proceedings of the Society of Antiquaries of London. 1913, 204.

Zengin figüratif süslemeli Clephane kornası. Ağzının çevresinin en üst kısmında sivri uçlu akantus yaprakları yer almaktadır. Devamında bitişik noktalar ile iki yandan da sınırlandırılmış kısımda yaratık tasvirleri bulunmaktadır. Alt kısımda bitkisel kıvrımlarla süslenmiş iki bant vardır. Gövdesi Konstantinopolis'teki hipodromdan sahneler, koşan hayvan figürleri ile süslenmiştir. Kornanın uç kısmında sivri uçlu akantus yaprakları ile bezenmiş iki sıra bant vardır. Korna günümüze hasarlar ve kayıplarla ulaşmıştır. Gümüş bantları günümüze ulaşamamıştır. Sir Walter Scott, Clephane kornasının Clephane ailesine ait Carslogie Kalesi'nde uyarı sesi vermek için kullanıldığından bahsetmektedir. 1914'ten beri British Museum'da sergilenmektedir.



Gör. 68



Gör. 69

Katalog No: 42

Kutu, The Walters Art Museum

18,7 × 27,8 × 17,9 cm

10|-11. yy, Bizans, Konstantinopolis

Kaynakça: Cutler 1984/85, 32, Fig. 1

Fildişi ve kemik malzeme bir arada kullanılmıştır. Kapağı fildişi malzemeden, diğer plakalar ise kemikten yapılmıştır. Kutunun kısmi piramit şeklindeki kapağının üst kısmında bulunan en büyük panelde, Yusuf'un, babası Yakup tarafından kardeşlerinin peşinden gitmesi için görevlendirildiği ve ardından Tanrı'nın meleği tarafından korunarak yola çıktığı tasvir edilmektedir. Kutunun kısa kenarında bulunan panelleri ve arka yüzündeki panellerin çoğu eksiktir. Arka yüzeyde kalan tek plakadan anlatım sırası düzensiz olmasına rağmen *Temptasyon* ve düşüş hikayesinin başladığını açıkça görebilmekteyiz. Hikâye kutunun ön yüzünde sağ tarafta Havva'nın karşısına yılan çıkması sahnesi ile devam eder. Sol tarafta ise Adem'in günah işlemesi sahnesi yer almaktadır ve hikâye kutunun kilidinin altında bulunan küçük panelde yer alan üzgün Adem tasviri ile son bulmaktadır.



Gör. 70



Gör. 71



Gör. 72

Katalog No: 43

Kutu, The Cleveland Museum of Art

11.- 12. yy., Bizans, Konstantinopolis

Genel: 14,3 × 46,7 × 20,3 cm

Kaynakça: Handbook of the Cleveland Museum of Art 1978, 43.

Dikdörtgen kutunun uzun ve kısa kenarları yuvarlak içerisinde yer alan bitki motifi dizileri ile sınırlandırılmıştır. Birbirinden farklı sahnelerin yer aldığı dikdörtgen bölümlerin çerçevesi sade bırakılmıştır. Adem ve Havva'nın tasvir edildiği kutunun kısa kenarı haricinde tüm sahneler birbirinden daireler içerisinde yer alan üçlü bitki motifleri ile ayrılmıştır. Zarar görmüş olan diğer kısa kenarda yer alan bitki motifinin tamamını görememekle birlikte diğer örneklerden yola çıkarak dikdörtgen bölümlerin yine aynı şekilde birbirinden ayrıldığını tahmin edebilmekteyiz. Sahneler kronolojik olarak birbirini takip eder niteliktedir. Adem ve Havva yaratılır. Yasak elmayı yerler ve cennetten kovuluşları anlatılmış devamında ise yeryüzünde yaşamaya başladıklarında meşgul oldukları işlerin anlatıldığı sahneler yer almaktadır. Diğer iki plaket de ise Adem ve Havva'nın çocukları Habil ve Kabil bulunmaktadır. Kabil'in, Habil'i öldürüşü tasvir edilmektedir.



Gör. 73



Gör. 74

Katalog No: 44

Kutu, Victoria and Albert Museum

Yük.: 11,5 cm, uz.: 40,3 cm, gen.: 15,5-16cm, ağı.: 1,72 kg

9. yy., Bizans, Konstantinopolis

Kaynakça: Dalton 1911, 219, Fig. 132, Dalton 1925, 213, Pl. 37.

Fildişi ve kemik malzemeden yapılmış dikdörtgen biçimli kutu. Uzun, kısa kenarları, kapağı çemberler içerisinde yer alan çiçek motifleri ile bezenmiş bordürler ile çerçevelenmiştir. Tasvir edilen mitolojik sahneler, sade çerçeveler ile sınırlandırılmış dikdörtgen bölümler içerisinde yer almaktadır. Kutunun uzun kenarında iki sahne yer alır ve birbirinden çiçek motifleri ile bezeli bordürler ile ayrılmaktadır. Kısa kenarda birer sahne bulunmaktadır. Kutunun kapağındaki sahne ise hepsinden daha büyük bir dikdörtgen bölme içerisinde yer almaktadır ve Europa'nın tecavüzünün işlendiği, Kentaurlar (yarı insan, yarı at) ve maenadların (vahşi kadınlar) dans ettiği tek sahneden oluşmaktadır.⁵

⁵Efsaneye göre, dikkat çekici bir güzelliğe sahip olan Europa deniz kenarında arkadaşları ile buluşur. Zeus Europa'yı görünce güzelliğinden çok etkilenir ve onunla birlikte olmak ister. Karısına yakalanmamak ve Europa ve arkadaşlarını ürkütmemek için beyaz bir boğa şekline bürünür. Özellikle Europa'ya olmak üzere kızlara kendini sevdirebilir. Boğanın masumiyetine aldanan Europa boğanın güzelliğine dayanamayarak sırtına biner. Kızların Europa'yı kurtarmasına fırsat vermeden oradan uzaklaşır ve Europa'yı Girit'e kaçıtır.



Gör. 75



Gör. 76

Katalog No: 45

Kutu, Metropolitan Museum of Art

Uz.: 7,1 cm, gen.: 18,3 cm, der.: 10,8 cm.

11. yy., Bizans – Konstantinopolis (?)

Kaynakça: Evans 2001, 51.

Dikdörtgen biçiminde kutu. Yıldızlı, bakır alaşımlı montaj parçaları ile kapak kutuya tutturulmuştur. Kapağında stilize bitki motifleri ile çerçevelenmiş bir dikdörtgen içerisinde Deesis sahnesi yer almaktadır. Dikdörtgenin merkezinde diğerlerinden daha büyük bir yuvarlağın içerisinde Pantokrator İsa tasviri yer almaktadır. Diğer yuvarlaklar içerisinde ise Vaftizci Yahya, Meryem ve iki melek tasviri vardır. Kutunun yanlarında bulunan Yunanca yazıtlar ile tanımlanan azizler bulunmaktadır. Onların portreleri de yuvarlaklar içerisinde. Köşeleri stilize bitki motifleri ile süslenmiştir.



Gör. 77



Gör. 78

Katalog No: 46

Kutu, Metropolitan Museum of Art

Genel: 20,3 × 28,9 × 19,1 cm

11. yy., Bizans, Konstantinopolis

Kaynakça: Nye 1919, 408, Fig. 6, Evans 2001, 53.

Fildişi ve kemik malzeme ile yapılmış kutu klasik konular ile süslenmiştir. Kapağı kısaltılmış piramit biçimlidir. Kapağında panteri evcilleştiren melekler yer almaktadır. Kutunun yanlarında dans eden ve savaş araç gereçleri ile kuşanmış melekler bulunmaktadır.



Gör. 79



Gör. 80

Katalog No: 47

İlaç kutusu, Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu

Uz.: 15,2 cm, gen.: 8,9 cm, der.: 5 cm

4. yüzyılın ikinci yarısı – 5. yy., Bizans, –

Kaynakça: Weitzmann 1979, 143, Fig. 122.

Yarı silindirik kutu. Üzerinde Yunan şifa tanrısı Asklepios ve kızı Hygieia'nın tasvirlerinin yer alması sebebiyle ilaç taşımak için kullanılan bir kutu olduğu düşünülebilmektedir. Kutunun gövdesinde Dionysos figürleri, yanlarında ise Maenad ve Satyr yer almaktadır.



Gör. 81



Gör. 82



Gör. 83

Katalog No: 48



Gör. 84

İlaç kutusu, The Dumbarton Oaks Collection

Uz.: 7,5 cm, gen.: 6 cm, der.: 2,5 cm

6. yy., Bizans, -

Kaynakça: The Dumbarton Oaks Collection 1955, 104, No. 226, Handbook of the Byzantine Collection 1967, 78, No. 276.

Altı bölmeli ilaç kutusu, yekpare bir fildişi bloğu oyularak yapılmıştır. Kutunun kayar kapağının üzerinde tahtında oturan figürlü bir kabartma bulunmaktadır. Kutunun altı bölmeye ayrılmış olması ilaç kutusu olarak kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Katalog No: 49



Gör.85

Tavşan, Metropolitan Museum of Art

Uz.: 1,9 cm, gen.: 8 cm, der.: 0,8 cm

5–6. yy., Bizans, Mısır

Kaynakça: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/475292> (10.03.2024)

Uzun kulaklarından ve kuyruğunun biçiminden tavşan olduğu anlaşılan figür.

Katalog No: 50

Oyun jetonu, Louvre Museum

395/641, Bizans, -

Kaynakça: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010042713> (10.07.2024)

Oyun jetonunun merkezinde yuvarlak bir delik bulunmaktadır. Deliğin çevresinde iç içe geçmiş iki çember bulunmaktadır.



Gör. 86

Katalog No: 51

Şişe kapağı, Louvre Museum

Yük.: 3,4 cm, çap: 1,4 cm

395-641, Bizans, Mısır

Kaynakça: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044877>
(10.03.2024)

Mezar kazısından elde edilen buluntulardandır.



Gör. 87

Katalog No: 52



Gör. 88

Ağırşak, Louvre Museum

395-641, Bizans, -

Çap: 3,1 cm, kal.: 1,6 cm

Kaynakça: Gaborit-Chopin1991.

Çevresinde dörder tane ortasında boşluk olan yuvarlak yer almaktadır. Ağırşakın yuvarlak biçimindeki üst kısmında ortadaki boşluğun çevresinde de sekiz tane aynı tip yuvarlak vardır.

Katalog No: 53



Gör. 89

Bilezik, Louvre Museum

395-641, Bizans, -

Çap: 8cm, yük.: 1,1 cm, kal.: 0,7 cm

Kaynakça: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044833> (10.07.2024)

Katalog No: 54



Gör. 90

Yüzük, Louvre Museum

284-641, Bizans, -

Çap: 4,5 cm, gen.: 1,8 cm, kal.: 0,5 cm

Kaynakça: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044824> (10.07.2024)

Katalog No: 55



Gör. 91

Oyun Pulu, Louvre Museum

395-641, Bizans, -

Çap: 4,9 cm, kal.: 0,9 cm

Kaynakça: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010042715> (10.07.2024)

Katalog No: 56

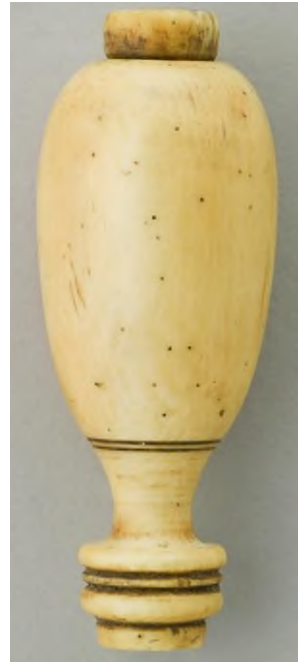
Korkuluk Çubuğu, Louvre Museum

395/641, Bizans, -

Yük.: 4,15 cm, çap: 1,58 cm

Kaynakça:

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010043770>
(10.07.2024)



Gör. 92

Katalog No: 57

Heykelcik, Louvre Museum

395-641, Bizans, -

Yük.: 2,1 cm, gen.: 1,5 cm, kal.: 1 cm

Kaynakça: Delassus 2016, 283, no 11

Su aygırı fildişi malzemedan yapılmış heykelcik.



Gör. 93

Katalog No: 58

Mobilya Parçası, Louvre Museum

600-750, Bizans, -

Uz.: 18cm, gen.: 6,4 cm, kal.: 3,6 cm

Kaynakça: Caubet 2004, 96, Fig. 105.

Çıplak bir kadın figürü biçiminde mobilya parçası.



Gör. 94

Katalog No: 59



Gör. 95

Mobilya Parçası, Louvre Museum

130-641, Bizans, -

Yük.: 2,6 cm, uz.: 7,8 cm, gen.: 2,1 cm

Kaynakça: Delassus, 2016, 300, Fig. 1.

Su aygırı fildişi malzemeden yapılmış kuş başı biçiminde mobilya parçası.

KAYNAKÇA

- Andersson, H. et. al. (1999). Visions of the Past: Trends and Traditions in Swedish Medieval Archaeology. Lund Studies in Medieval Archaeology, 19. Riksantikvarieämbetet
Arkelogiska undersöningar Skrifter, 24, Stockholm: Central Board of National Antiquities.
- Asutay-Effenberger, N. ve Daim, F. (Hrsg.). (2012). Spaziergang im kaiserlichen Garten. Schriften über Byzanz und seine Nachbarn, Festschrift für Arne Effenberger zum 70. Geburtstag. Römisch-Germanisches Zentralmuseum/Leibniz-Zentrum für Archäologie – Monographien, 106. Schnell & Steiner.
- Aydın, A. (2005). İstanbul Arkeoloji Müzelerindeki Fildişi Pyksis. *Belleten*, 69(254), 59–64.
- Barnett, R. D. (1982). Ancient Ivories in the Middle East. *Qedem*, 14, 1–99.
- Belting, H. (1994). Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art. University of Chicago Press.
- Buckton, D. (1994). Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture. British Museum Press.
- Cameron, A. (2013). The Origin Context and Function of Consular Diptychs. *The Journal of Roman Studies*, 103, 174–207.
- Cameron, A. (2015). City Personifications and Consular Diptychs. *The Journal of Roman Studies*, 105, 250–287.
- Capps, E. (1927). The Style of the Consular Diptychs. *the Art Bulletin*, 10(1), 61–101.
- Charles, R. M. (1941). The Early Christian Ivories of the Eastern Empire. *Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University*, 1, 41–60.
- Connor, C. L. (1991). New Perspectives on Byzantine Ivories. *Gesta*, 30(2), 100–111.
- Connor, C. L. (1998). *The Color of Ivory*. Princeton University Press.
- Consular Diptychs and Christian Ivories. (1918). *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*.
- Cosentino, S. (Ed.). (2020). *Ravenna and the Traditions of Late Antique and Early Byzantine Craftsmanship*. De Gruyter.
- Cust, A. M. (1902). *The Ivory Workers of the Middle Ages*. George Bell and Sons Press.
- Cutler, A. (1984). On Byzantine Boxes. *The Journal of the Walters Art Gallery*, 32–47.
- Cutler, A. (1984). The Making of the Justinian Diptychs. *Byzantion*, 75–115.
- Cutler, A. (2011). Carving, Recarving and Forgery: Working Ivory in the Tenth and Twentieth Centuries. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*.
- Cutler, A. (2016). Towards A History Of Byzantine Ivory Carving From The Late 6th To The Late 9th Century. 89–107.

- Dalton, O. M. (1925). *East Christian Art*. Oxford University Press.
- Dalton, O. M. (1909). *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone*. Order of the Trustees.
- Dalton, O. M. (1911). *Byzantine Art and Archaeology*. Clarendon Press.
- Dalton, O. M. (1901). *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*. Printed by Order of the Trustees.
- Dalton, O. M. (1901). *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*. Printed by Order of the Trustees.
- Davids, A. (1995). *The Empress Theophano: Byzantium and the West at the Turn of the First Millennium*. Cambridge University Press.
- Demirok, C. (2019). 6. Yüzyıldan Kalma Beş Bizans Fildişi Oyma Eserin Tasarım ve İkonografi Analizi. *Amisos*, 4(6), 35–45.
- Die Byzantiner: Kultur und Alltag Im Mittelalter. (2016). Bohlau Verlag.
- Duczko, W. (n.d.). Viking Sweden and Byzantium: An Archaeologist's Version. 193–200.
- Ertas, İ. (2024). Orta Çağ Avrupa'sında Bir Kimlik İnşası: Germen Asıllı Ottoların Bizans Üzerinden Romalılaşma Çabaları. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (51), 349–368.
- Ersun, D. ve Ersun, A. Ç. (2020). Bir Güç Gösterisi Olarak Sceptum Kullanımı. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 285–298.
- Gaborit, C. D. (1991). A Donation of Remarkable Medieval Objects. *Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 7-10.
- Gregoras, N. (1829). *Byzantina Historia: Graece et Latine*. Impensis Ed. Weberi.
- Handbook of the Cleveland Museum of Art. (1978). Cleveland Museum of Art.
- Hanson, J. (1998). The Stuttgart Casket and the Permeability of the Byzantine Artistic Tradition. *University of Chicago Press*, 37(1), 13-25.
- Heffernan T. ve Matter E. (2001). *The Liturgy of the Medieval Church*. Medieval Institute Publications.
- Hourihane Colum. (2012). *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. Oxford University Press.
- Hunger H. (1999). *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik*. Austrian Academy of Sciences Press.
- Kalavrezou-Maxeiner, I. (1977). Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory. *Dumbarton Oaks Papers*, 31, 305–325. <https://doi.org/10.2307/1291410>
- Karademir, T. (2021). Bizans Dönemi Taş Eserlerinde Refrigerium Sahneleri, 6(1), 158-186.

- Keck, A. S. (1930). A Group of Italo-Byzantine Ivories. *The Art Bulletin*, 12(2), 147-162.
- Kessler, H. L. (2014). Arca Arcarum: Nested Boxes And The Dynamics Of Sacred Experience. *Arca Arcarum: Cajas Anidadas Y La Dinámica De La Experiencia Sagrada*, 83–108.
- Koncz, I. and Bollók, Á. (2021). Elephant Ivory Artefacts in the Carpathian Basin during the 6th and 7th Centuries: Chronology, Distribution and Cultural Context. *Antaeus*, (37), 15–42.
- Longhurst, M. H. (1947). *Catalogue of Carvings in Ivory*. Board of Education.
- Maguire, H. (1989). Style and Ideology in Byzantine Imperial Art, 28(2), 217-231.
- Mete Zehra. (2022). Resim Sanatında Şiddet ve Tecavüz: Europa'nın Kaçırılması. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 6(17), 318-340.
- Milliken, W. M. (1947). Byzantine Jewelry and Associated Pieces. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 34(7), 166-175.
- Nelson, R. S. (2003). Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm by Charles Barber. *The Art Bulletin*, 85(4), 797-800.
- Notices of Sculpture in Ivory Consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art Delivered at the First Annual General Meeting of the Arundel Society.
- Nye, P. C. (1919). The Oblong Caskets of the Byzantine Period. *American Journal of Archaeology*, 23(4), 401.
- Oikonomides, N. (1990). The Contents of the Byzantine House from the Eleventh to the Fifteenth Century. *Dumbarton Oaks Papers*, 44, 205.
- Osorio, J. (1970). *Byzantine Housing, Text I*. Cornell University.
- Ostrogorsky, Georg. (2017). *Bizans Devleti Tarihi*. Türk Tarih Kurumu.
- Oven, M. (2015). *Romanesque and the Mediterranean*. Routledge.
- Pentcheva, B. V. (2006). The Performative Icon. *The Art Bulletin*, 88(4), 631-655.
- Peirce H. and Tyler R. (1941). An Ivory of the Xth Century. Peirce, *Dumbarton Oaks Papers*, 2, 29. <https://doi.org/10.2307/1291034>
- Popa-Gorjanu C. (2017). Un Episod Al Relațiilor Diplomatie Dintre Bizantini Și Ottonieni. *Căsătoria Prințesei Theophano Cu Otto Al II-Lea*, 139–151.
- Příbylová, D. (2020). *Situla Of Gotofredo [Master's Thesis]*. Masaryk Üniversitesi.
- Proceedings of the Society of Antiquaries of London. (1913). Oxford.
- Rapti, V. and Gordon, E. (2021). *Ludics*. Springer Singapore.
- Schroeder, R. (2012). Revelations in Relief: An Italo-Byzantine Panel with the Virgin and Child. *The Journal of the Walters Art Museum*, 107–118.

- Scullard, H. H. (1974). *The Elephant in the Greek and Roman World*. Thames and Hudson.
- Smith, E. Baldwin. (1917). *The Alexandrian Origin of the Chair of Maximianus*, 21(1), 22-37.
- Sözen, İ. (2021). *Geç Antik Çağ'dan Erken Bizans'a Heykel (Üsluplar Yaklaşımlar Örnekler)*. İstanbul Üniversitesi.
- Stoddert, H. B. (1973). "Arms and Armor": *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 32(4).
- Volbach, W. F. (1922). *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*. E. Warmuth.
- Vasiliev, A. A. (2015). *Bizans İmparatorluğu Tarihi*. Alfa
- Weitzmann, K. (1966). *Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century*. *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1.
- Weitzmann, K. (1979). *Age Of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Princeton University Press.
- Wills, G. (1968). *Ivory*. Arco.
- Wixom, W. D. (1968). *An Ottonian Ivory Book Cover*. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 55, 275–289.
- Wixom, W. D. (1981). *A Middle Byzantine Ivory Liturgical Pyx*. *Gesta*, 20(1), 43–49.
- Wulff, O. and Volbach W. F. S. M. (1923). *Die Altchristlichen und Mittelalterlichen Byzantinischen und Italienischen Bildwerke*.