

Roma Santa Maria Maggiore Bazilikası Zafer Takı Mozaikleri

Triumphal Arch Mosaics of the Santa Maria Maggiore Basilica in Rome

Emine KIRIKCI 

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel
Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık
Bölümü, Sivas, Türkiye



öz

Erken dönem Hristiyan sanatı için öncü bir rolü olan Santa Maria Maggiore Bazilikası Roma'da Merem'e adanan ilk bazilikadır. Orijinal apsis kemeri olan kısım 13. yüzyılda kilisenin genişletilmesi ve orijinal apsisin yıkılması sonrasında mozaikleriyle beraber anıtsal bir kemer olarak korunmuştur ve bu nedenle apsis kemeri olarak değil zafer takı olarak adlandırılmaktadır. Bu makalede zafer takının dokuz adet sahneden oluşan mozaikleri betimlenmektedir. Yeni Ahit'ten İsa'nın çocukluğunu gösteren bu mozaikler, literatürde MS 5. yüzyıl Roma kilisesi ve Roma kenti tarihi ışığında yorumlanmış ve tartışılmıştır. Bu makale, Türkçe kaynaklarda üzerine çok bilgi edinilemeyen bazilikaya dikkat çekme ve zafer takı mozaiklerini tanıtmaya amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Santa Maria Maggiore, MS 5. yüzyıl, erken Hristiyan sanatı, mozaik, ikonografi

ABSTRACT

The Basilica of Santa Maria Maggiore occupies a significant place in early Christian art and it was the first basilica in Rome dedicated to Mary. When the church was restored and enlarged in the thirteenth century and the original apse was thus removed, the original apsidal arch became the triumphal arch. The mosaics of the triumphal arch, which consist of nine scenes, are described in this article. They depict the childhood of Jesus as narrated in the New Testament. Here, they are interpreted and discussed in the light of the fifth-century Church of Rome and history of Rome. This article aims to draw attention to the basilica, about which little information is available in Turkish sources, and to introduce the triumphal arch mosaics.

Keywords: Santa Maria Maggiore, 5th century, early Christian art, mosaic programme, iconography

Giriş

Şehir hafızasında efsaneleriyle¹ de yaşayan Santa Maria Maggiore bazilikasının inşası 420'lerde başlamış olup Papa III. Sixtus (432–440) döneminde tamamlanmıştır. Kiliseyi inşa emrini kim ne zaman verdi tam olarak bilinmemektedir; bilinen III. Sixtus'un 5 Ağustos 434'de kiliseyi Merem'e adayıp kutsayıdır. Bu kilise büyük, görkemli bir bazilikadır; Roma'da Esquiline tepesinde bulunur. III. Sixtus zamanında Roma imparatoru artık Roma'da ikamet etmediğinden, emperyal temsil ve sergileme ihtiyacını Roma Kilisesi karşılamak arzusunda idi. Roma piskoposunun diğer piskoposlara üstünlüğünü ilan etme arzusu da bu bazilikada ifade bulmuştur. Burası, Roma'da Merem'e adanan ilk bazilikadır. Aynı zamanda bir Roma piskoposunun inşa ettirip mozaiklerle bezediği ilk bazilikadır. Dolayısıyla, sanatsal değeri kadar özellikle papalık otoritesini kuvvetlendirmesi nedeniyle politik tarih açısından da öne çıkmaktadır. Santa Maria Maggiore'nin mozaikleri çok yoğun ve pek çok anlam katmanına sahip görsel anlatılardan oluşur. Pek çok soru ve perspektif üzerine incelenebilirler.² Santa Maria Maggiore üzerine çok geniş bir literatür Avrupa dillerinde oluşmuş durumdadır. (Brandenburg, 2013, ss 195-197; Martin, 2010, s. 109; Miles, 1993, ss. 155-158; Kalavrezou, 1990, s. 166; Spain, 1979, s. 518; Brenk, 1975, s. 2. En güncel, en kapsamlı çalışmalardan biri için bkzn. Steigerwald, 2016. Steigerwald, kendinden önce gelen yazarların ikonografiyi çözmede kullandıkları metinleri önemli ölçüde genişletmiştir. Özellikle bu konuyu son derece detaylı incelemek isteyenler bu esere başvurabilir. Yine Merem tasavvurunun mümkün anlam

Geliş Tarihi/Received: 30.12.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 04.03.2025
Son Revizyon/Last Revision: 23.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 26.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 28.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Emine Kırıkci
E-mail: ekirikci@yahoo.com

Cite this article as: Kırıkci, E. (2025). The mosaics on the triumphal arch of Santa Maria Maggiore, Rome. *Journal of Art and Iconography*, 8, 21-28.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

13. yüzyılda anlatılmaya başlanan efsaneye göre MS 358'de, Roma'nın en sıcak ayı olan Ağustos ayında çocuksuz olan ve servetlerini Merem Ana'ya bırakmak isteyen Romalı soylu Giovanni ve karısı, bir gece rüyalarında Merem Ana'yı görür ve Merem Ana onlara karla işaretlenmiş bir yere onun onuruna bir kilise inşa etmelerini söyler. Bu rüya sonrası Papa Liberius'a inşa etmek istedikleri kiliseyi bildirmek için geldiklerinde, onun da aynı rüyayı gördüğünü öğrenirler. Soylu ve eşinin Esquiline tepesindeki mülkünde kar belirir ve Papa Liberius, çiftin parasıyla bir bazilika inşa ettirir. Margaret R. Miles, "Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews," *The Harvard Theological Review* 86/2 (1993), s. 155-175.
- Mozaikleri bazilikaya gelen ziyaretçinin mimari mekan deneyimini de göz önüne alarak yorumlayan bir çalışma için örneğin bkzn., Tania Kolarik, "Vision of the Afterlife: The Heavenly Jerusalem of Santa Maria Maggiore," *Athanos* 34 (2016), s. 7-15.

katmanlarını görsellere ve metinlere dayanarak detaylı tartışan bir çalışma için bkz. Lidova (2015)). Bu makale, Türkçe kaynaklarda üzerine çok bilgi edinilemeyen bazilikaya dikkat çekme ve zafer takı mozaiklerini tanıtmaya amacını taşımaktadır.

Meryem'in anne sıfatı ile görsel temsiliinin ilk örnekleri 3. yüzyıl Roma yeraltı mezarlarında bulunur (Kalavrezou, 1990, ss. 165). 313 Milano Fermanı ile Hristiyan sanatı ve ikonografisi daha resmî, kalıpları daha belirli olan ve imparatorluk hiyerarşisini ve ideolojisini yansıtan bir repertuvar oluşturmaya başlamıştır. İsa'nın tabiatına dair tartışmaların merkezde olduğu 431 Efes Konsili, Meryem'in Hristiyan teolojisindeki yeri için son derece belirleyici olmuştur. Meryem için Yunanca Tanrı'yı taşıyan/doğuran manasına gelen "Theotokos" unvanı bu konsil kararıyla tanınmıştır. Bu unvanın Meryem'i öne çıkaran etkisi konsilden kısa bir süre sonra inşa edilen Santa Maria Maggiore'de fark edilebilir; ancak bazı sanat tarihçilerine göre Meryem'in teolojik algısından çok İsa'nın hükümdarlığına vurgu amacı mozaik programında belirleyici olmuştur (Folgerø, 2008, s. 34). 12. yüzyıldan kalan bir kaynağa göre, bazilikanın apsisi de bir zamanlar mozaiklerle bezelidir ve apsiste Meryem'in melekler ve azizlerle birlikte tasvir edildiği varsayımında bulunmaktadır (Andaloro, 2008, ss. 272-275). Meryem'in diğer temsilleri günümüzde zafer takı olan alanda hâlâ iyi durumda korunmaktadır. Buradaki anlatı da "Theotokos" ile daha da güçlenen şefaataci rolünün etkisini taşıyabilir. Müneccimler ve çocuk İsa ile oluşturulan hiyerarşik ve simetrik kompozisyonda trabeası (erguvan ya da prestijli konumu simgeleyen renkte, önde gelen Romalıların giysisi) ile Meryem kendi tahtında bir imparatoriçe gibidir. Konsilin etkisinden başka, kilisenin ikonografik programını döneminde vaazlarıyla oldukça etkili ve Hristiyanlar arasında birliğin oluşması gerekliliğine teolojik nedenlerle oldukça bağlı olan III. Sixtus'un selefi, 430'da baş diyakoz koltuğunda bulunan, 440-461 yılları arasında papalık yapan I. Leo da belirlemiştir. Vaazlarında, Eski Ahit ve Yeni Ahit'in bir birlik oluşturduğunu vurgulayan I. Leo'nun çalışmalarının merkezinde Meryem ve Tanrı'nın enkarnasyonu yer alıyordu (Warland, 2002, s. 31; Sieger, 1987, ss. 84-85; Spain, 1979, s. 522; Miles, 1993, ss. 160-161). I. Leo, Roma'nın tarihinin ihtişamının bilincindeydi, bu ihtişamı hatırlatmak ve canlandırmak niyetindeydi. Roma'nın Hristiyanlar için maddi ve manevi lider olan şehir olduğunu vurguluyordu (Martin, 2010, ss. 96-98, ss. 107-108; Spain, 1979, s. 522; Brenk, 1975, s. 39).³

Zafer Takı Mozaikleri

Kilise üç nefli sütunlu bir bazilika olup 79 metre uzunluğunda ve 35 metre genişliğindedir. Zafer takı üzerindeki eksik parçalar 1930'larda restore edilmiştir (Andaloro, 2008, s. 269). Papa IV. Nikolaus (1288-1292) zamanında erken Hristiyan dönemden kalan apsisin yerine çapraz sahnin (transept) eklenerek yaklaşık 6 metre ileride yeni bir apsis oluşturulmuştur (Brandenburg, 2013, s. 197; Andaloro, 2008, s. 269). Bu öne çekilme nedeniyle aslında apsis kemeri olan kısım bugün zafer takı olarak adlandırılır (Görsel 1). Yeni Ahit'ten İsa'nın çocukluğunu gösteren resimler bu zafer takının üstünde bulunur (Görsel 2). Orta nef aydınlık katı duvarları ise Eski Ahit'ten sahnelerle bezenmiştir. Zafer takı mozaiklerini anlamak için, nef mozaikleri hakkında birkaç söz söylemek gerekir. Nef mozaiklerinin iletmediği ana mesaj, Tanrı'nın halkını her zaman desteklediği, onları asla terk etmediği ve her zaman vaatlerini yerine

getirdiğidir. Zafer takı, Mesih'in de Tanrı'nın bir vaadi olduğunu ilan eder (Miles, 1993, ss. 159-161).



Görsel 1.

Santa Maria Maggiore orta nef, kuzeybatıya bakış



Görsel 2.

Santa Maria Maggiore zafer takı

Zafer takının resim şeması dört yatay bölüm ve toplamda dokuz resim alanından meydana gelmektedir. Burada bulunanlar literatürde büyük ölçüde görüş birliği ile gösterildiği üzere İncil ve İncil'de sözü geçen cihan hükümdarlığına atıfta bulunan sahnelerdir. Zafer takındaki resimlerde pek çok emperyal sembol bulunur; örneğin, pek çok kez resmedilen Meryem imparatorluk kıyafetleri içindedir. Çok daha az fark edilir, hatta gizlenmiş şekilde, bir başka kadın figür de kilisenin ikonografik programında kilit bir rol oynar. İsa'nın mabede sunuluşunu anlatan sahnede sağ kenarda önde gelen erken Hristiyan sanat tarihçilerine göre bir pagan tapınağı görülür (Folgerø, 2008, s. 61). Son derece ikna edici olan ve André Grabar'ı (Grabar, 1936, ss. 216-224) takip eden Rainer Warland'a göre aslında bu tapınak, Roma'daki Venüs ve Roma Tapınağı olup mozaikte, üçgen alınlıkta görülen figür de bir zamanlar o tapınakta bulunan "Dea Roma" tasviridir (Warland, 2002, ss. 28-29)^{4,5} Santa

³ Vergilius'un Roma'ya yüklediği barış, medeniyet ve refah misyonu da bu algıda şekillendirici olmuştur. Bknz. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen*, s. 206-207.

⁴ Makale İngilizceye çevrilmiştir. Rainer Warland, "The Concept of Rome in Late Antiquity Reflected in the Mosaics of the Triumphal Arch of S. Maria Maggiore in Rome," *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam* 17, 2003, s. 127-141.

⁵ İmparator Hadrianus, Roma'da Roma ve Venüs için devasa ve etkileyici bir tapınak inşa ettirmiştir. Yapımına büyük bir ihtimalle 128 yılında başlanan bu tapınak 136/7 yıllarında kutsanmıştır. Burada Roma ve Venüs tahtlarında otururken tasvir edilmiştir. Hadrianus Roma'yı böylece Roma devlet tanrıları halkasına dahil etmiştir. Jacqueline Champeaux, "Images célestes de Rome: La ville

Maria Maggiore'nin Romalı ve emperyal kimliği elbette pagan unsurlar içeriyordu. Ancak bu durum III. Sixtus'u rahatsız etmedi. Aksine, Roma'nın ihtişamını ve kimliğini vurgulamak için bu unsurları kullandı. Roma pagan tarihine ve Roma Hristiyan tarihine yeni bir perspektiften bakarak Roma pagan tarihini Hristiyan kurtuluş tarihinin entegre bir parçası hâline getirebildi.

Zafer takının en üst kısmında üç sahne bulunur. Altındaki diğer üç yatay bölümde sağda ve solda olmak üzere yalnızca birer sahne görürüz. Bu bölmeler aynı yükseklikte, aynı genişliktedir. Tüm mozaiklerde arka plan altın yaldızlıdır; gökyüzü ve zemin farklı renkli çizgilerle gösterilir; sahneler çerçevelenmemiştir.⁶ Yalnızca en üst bölümün bütünü ince beyaz ve kırmızı birer şeritle çerçevelidir. Kronolojik hikâye en üst bölümün sağ ve soldaki sahnelerinde ve orta bölümlerde konumlandırılmıştır. Betimlemeye hikâyede sıralamaya uygun olarak yukarıdan aşağıya ve izleyiciye göre önce soldan sağa doğru, sonra sağdan sola doğru en üst kısımdan başlanacaktır. Sonra en üstte ortada ve en alt kısımlardaki doğrusal zamandan ve hikâyeden daha bağımsız, daha ziyade beklentiyi anlatan sahnelerin betimlemeleri takip edecektir.



Görsel 3.

Santa Maria Maggiore Zafer Takı Sahne Yerleri

1. Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi

Oldukça iyi korunmuş olan bu sahne, aşağıda (7. bölümde) betimlenen ve en üst bölümün merkezinde bulunan izleyiciye göre Hetoimasia tasvirinin solundadır ve açık havada gerçekleşmektedir (Görsel 4). Zemin yeşil ve sarı çizgilerle belirtilmiştir. Gökyüzünde çok sayıda mavi, sarı ve kırmızı yoğun bulut görebiliriz.⁷ Solda, kapalı olduğu için kafes şeklinde hayal edilebilecek geometrik, süslü, altın bir kapısı olan bir tapınak görürüz. Çekilmiş perdenin bir kısmı da görülmektedir. Üçgen alınlıkta yuvarlak bir madalyon bulunur, ancak üzerinde kimin veya neyin tasvir edildiği ne kesin belirgin şekilde seçilir ne de yazı ile bildirilmiştir. Friz dikdörtgenlerle süslenmiştir. Tapınağın kapısı, Korinth tipi başlıkları olan iki sütunla çevrilidir. Tapınağın yanında iki melek durmaktadır. Sağ elleri konuşma jesti ile kaldırılmıştır; bakış alışverişinde bulunup birbiri ile konuşmaktadırlar. Önden tasvir edilmişlerdir, soldaki melek Meryem tarafına doğru ilerlemekte gibidir. Meryem, sağdaki meleğin hemen yanında açık mavi minderli bir taht üzerinde otur-

maktadır ve ayaklarını bir suppedaneum (ayak desteği) üzerine koymuştur. Üstünde beyaz bir güvercin olarak tasvir edilen Kutsal Ruh süzülmekte ve bir melek ona yaklaşarak uçmaktadır. Solunda önden tasvir edilen bir melek ile konuşmaktadır. Meryem, altın trabea (ya da toga) altında uzun kollu bir tunika ve onun üzerinde beyaz bir dalmatika giyer. Trabea tüm kolu değil, sadece kolların üst kısmını kaplar. Trabea mücevherli bir yaka ile süslenmiş ve ayrıca yuvarlak, kırmızı ve beyaz bir tokası olan beyaz bir cingulum (bir çeşit kemer) kemerlenmiştir. Saçları yukarı taranmıştır, bir taç ve beyaz küpeler takmaktadır. Meryem'in çok açık ten rengi meleklerin ten renkleri ile tezatlık oluşturarak dikkat çekmektedir (Brenk, 1975, s. 10). Sağında, kucağında tuttuğu erguvan/ kırmızı yünün yumağı⁸ bulunan bir sepet vardır. Bu tasvir benzersizdir ve Yakup İncili (Folgerø, 2008, s. 36) veya Sözde-Matta İncili'ndeki dokuzuncu bölümde de görülen tasvirin öncülerinden ilham almıştır (Hawk, 2019, ss. 62-63). Sözde-Matta İncili,⁹ Meryem'i "Regina Virginum" ("Bakire Kraliçe") olarak adlandırır ve bu unvan da Meryem'in kıyafetini açıklar (Brenk, 1975, s. 12). Sağda ayakta, biri önden tasvir edilmiş, diğeri Yusuf'a bakan iki melek daha vardır. Yusuf ve iki melek birbirlerine bakmaktadırlar. Sakallı olarak ve diğer figürlere kıyasla küçük bir boyutta tasvir edilen Yusuf, beyaz bir tunik, turuncu bir pallium (pelerin benzeri bir Romalı memur kıyafeti) ve çizmeler giymektedir. Sol kolunda kısa bir asa tutarken, sağ elini çenesine götürmüştür. Yusuf'un ve meleklerin sol elleri palliumlarının altında gizlidir. Beyaz uzun kollu tunik ve gammadia (çoğunlukla Yunan alfabesindeki gamma harfi "Γ" şeklinde olduğu için bu şekilde adlandırılan motif) işlemeli palliumlardan oluşan meleklerin kıyafetleri kendilerine zafer takı duvarının en üst bölümünde yer verilmiş olan iki havarinin kıyafetleri ile aynıdır, ancak çıplak ayaklıdır. Meleklerin kanatları yeşil renklendirilmiştir. Ayakta duran meleklerin haleri şeffaflık, uçan melek altın bir hale ile bezenmiştir. Yusuf, solda tasvir edilenden daha görkemli başka bir tapınağın önünde durmaktadır. Sütün gövdeleri altın renklidir ve Korinth başlıklarının altında kalan kırmızı ve yeşil mücevherden bantlarla süslüdür. Soldaki tapınaktan bir diğer fark da, üçgen alınlıkta madalyonun burada bulunmamasıdır. Burada kapı ve perdeler sonuna kadar açıktır, böylece lentodan sarkan yanar kandil görülebilmektedir. Sözde-Matta İncili yalnızca tek bir meleken bahsederken, bu sahnede eşlik eden başka melekler de mevcut olup bu seçimde imparatorluk ikonografik repertuvarının etkili olduğu düşünülmektedir (Brenk, 1975, s. 12). Bu melekler muhafız rolünü oynamaktadırlar, Meryem'in hizmetkarlarıdır. İmparatorluk ikonografisini yansıtan bu kompozisyona öncülük etmiş olabilecek repertuvara bir örnek gümüş bir tepside imparatoru kalkan ve mızrakla koruyan Victoriaları (Roma mitolojisi-nde zafer tanrıçası) gördüğümüz Theodosius Misoriumu olabilir (Brenk, 1975, s. 12). Seçilen ikonografi böylece Müjde sahnesine emperyal bir mana yüklemiştir. Öte yandan, hem Meryem'in Davud soyundan oluşuna hem de oğlunun krallığına vurgu yapmak- tır (Martin, 2010, s. 121). Tapınak tasvirine dair Jochen Martin binanın sol tarafındaki perdelerin çekili ve sağ tarafındakilerin açık

et ses incarnations divines," içinde *Roma Illustrata: Représentations de la ville: Actes du colloque international de Caen 6-8 Octobre 2005*, haz. Philippe Fleury ve Olivier Desbordes, Caen Cedex 2008, s. 92; Ulrich Knoche, "Augusteische Ausprägung der Dea Roma," içinde *Römertum: Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus den Jahren 1921 bis 1961*, haz. Hans Oppermann, Darmstadt 1962, s. 361. Özellikle I. Theodosius'un hükmü ile ve hükmünden sonra Kilise ve imparatorluk yakınlaşmıştır, hatta Hristiyanlığın kabulü ilerlemenin ve medeniyetin yeni tanımı ve şartı haline gelmiştir. Petrus ve Paulus'un da bu şehirde şehit oluşları kabul gördüğü düşünüldüğünde, şöyle de denilebilir: Roma dine geçişin sembolü olmuştur. Manfred Fuhrmann, "Die Romidee der Spätantike," *Historische Zeitschrift* 207/3 (1968), s. 529-561, s. 532-533, 550.

6 Bu tercih, zafer kutlayan Traianus Sütunu (MS 113, Roma) ve Marcus Aurelius Sütunu (MS 193, Roma) rölyeflerinin örnek alınmış olmasına ithaf edilebilir. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen*, s. 206.

7 Bulutlar hakkında bkzn. William C. Loerke, "Observations on the Representation of Doga in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai," *Gesta* 20/1 (1981), s. 15-22.

8 İsa'nın insanî doğasına ve asil soyuna bir atıf olarak bu öğeye dair bkzn. Folgerø, "The Sistine Mosaics," s. 58-59.

9 MS 7. yüzyıla tarihlendirilen, Hristiyan resmi kanonunda bulunmayan, ikonografiyi oluşturmada oldukça etkili olmuş, İsa'nın bebeklik ve çocukluğunu anlatan apokrif metinlerden biridir. İncelenen mozaiklerden daha geç dönemde yazılmış olsa da daha eski metinlerle belli bir repertuarı paylaştığı düşünülebilir, nitekim MS 2. yüzyıla tarihlendirilen Yakup İncili ile benzerlikler göstermektedir.

olduğuna dikkat çeker, hem de bir kandil açıkça görülmektedir. Sol tarafın İsa'dan önceki zamanı, sağ tarafın ise sonraki zamanı temsil ettiğini düşünür. Yusuf ve Meryem iki binanın arasında hem Yahudilerin hem de Hristiyanların temsilcileri olarak bulunur (Martin, 2010, s. 123).



Görsel 4.

Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi

2. İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi

İzleyiciye göre Hetoimasia'nın sağındaki alanın solunda iki melek, Meryem ve bebek İsa diğer figürlere yaklaşmaktadır ve onlar tarafından bekleniyormuş gibi görünürler (Görsel 5). Meryem, bebek İsa'yı kollarında tutmaktadır. Solunda Simeon, Anna ve bir melek vardır. Sözde-Matta İncili'ne göre Mesih'i övmektedirler (Warland, 2002, ss. 26-27). Daha sağda, diğer figürleri yönlendiren başka bir erkek figür gelmektedir. Tapınağın basamaklarında güvercinler oturmaktadır. Sıra sıra kemerler, figürlerin tapınağın içinde olduğunu belirtir. Tapınağın içinde Mesih'in ışığı parlamaktadır. Burada sadece melekler ve bebek İsa halelidir ve kırmızı çerçeveli bir haç mavi halesinin üzerindedir. Resmedilen tapınak Romalılar tarafından MS 70 yılında yıkılan Kudüs Tapınağı olarak da okunmuş olsa da Warland, üçgen alınlıkta pagan tanrı tasviri ve saçak frizlerinde maskelerin birer Gorgoneion (içinde Medusa başı olan tılsımlı madalyon) olabileceğini önererek bu yapının Venüs ve Roma Tapınağı'ndan örnek olarak resmedilmiş olduğunu göstermiştir (Warland, 2002, ss. 26-29). Ortada erkeklerden oluşan gruba Warland'a göre Petrus önderlik eder, insan topluluğu ise Hristiyanlığı kabul etmiş Romalılar temsil ediyor olabilir (Warland, 2002, ss. 29-31). Sağda, Yusuf'un Mısır'a kaçmalarının bildirilmesi sahnesi bulunur. Yusuf'un yanındaki melek sağ elini konuşma jestine yükseltmiştir. Yusuf bir minderde uyumaktadır. Ona bir melek rüyasında görünür, Meryem ve İsa ile Mısır'a kaçmaları emrini iletir. Diğer meleklerin aksine, bu melek dimdik bir duruşa sahip değildir, acele eder gibi hareketlenmiş izlenimi verir.



Görsel 5.

İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi

3. Müneccimlerin Tapınması

İzleyiciye göre yukarıdan ikinci kısmın sol bölümünde, ortada alanda değerli taşlarla süslenmiş bir tahtta, beyaz tunik, altın renkli haleli bebek İsa koyu mavi bir minder üzerinde oturmaktadır (Görsel 6). Solunda da aslında genelde Meryem'in tasvir edildiği giysilerle bir kadın figür oturur. Koyu mavi bir maphorion (kapüşonlu pelerin) ve kırmızı ayakkabıları vardır. Tahtın arkasında muhafız olarak dört melek görürüz. Aralarında gökyüzünde bir yıldız parlamaktadır. Meryem, İsa'nın sağında oturmaktadır ve onunla konuşmaktadır. Müneccimler sahneye dağıtılmıştır. Biri solda Yusuf ve Meryem'in arasında, diğer ikisi kadın figürün sağındadır. Aralarında Beytullahim gösterilmiştir. Müneccimlerin kıyafetleri çok renkli ve zengin bir şekilde doğuyu çağrıştıran şekilde süslüdür. Başlarında Frig şapkası görürüz. Müneccimler, Mesih'e inan farklı uluslardan insanları simgeler (Warland, 2002, s. 35). Meryem'in yanındaki müneccim gökyüzündeki yıldıza işaret ederken, diğer ikisi hediyelerini tutup göğe bakmaktadırlar. Bu sahnede görmeye alışkın olmadığımız kadın figürün bohçasında açık bir rotulus (rulo biçiminde metin) görülmektedir. Genellikle Meryem'in Yahudileri, bu kadın figürünün de Yahudi olmayanları temsil ettiği varsayılır.¹⁰ Warland ve Martin'e göre bu figür Mesih'in gelişini haber veren Sibyl'dir¹¹ (Warland, 2002, ss. 33-34). Meryem ve kâhinin İsa'nın iki yanında oluşu da evrensellik mesajı içermektedir.¹² Bu mozaikten önce örneği bilinmeyen bu sahne hakkında, Per Olav Folgerø ise kadın figürün İsa'nın soyundaki Yahudi kökenli olmayan Rut ile beraber aslında İbrahim'den Davud'a kadar gelen Yahudi olmayan soydan olan annelerin kişileştirmesi olabileceğini ve yine evrensellik mesajı adına sahnede kullanıldığını savunmaktadır.¹³



Görsel 6.

Müneccimlerin Tapınması

4. Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda

Zafer takında izleyiciye göre sağ tarafta yukarıdan ikinci bölümü oluşturan bu karşılaşma sahnesinde Mısırlı Aphrodisius ve etrafındaki sancak ve mızraklar nedeniyle askerler ile ilişkilendirilen figürler kutsal aileye yaklaşmaktadır (Görsel 7). Solda Sotinen-Hermopolis'i ima edebilecek olan (Folgerø, 2008, ss. 37-38) bir şehir tasviri mevcuttur. İsa, Yusuf ve Meryem'i meleklerle çevrili görürüz. Figürler ellerini konuşma ve selamlaşma jesti ile havaya kaldırmıştır. Aphrodisius Roma üst kademe yönetici kıyafetiyle ve beyaz bir tunikle tasvir edilmiştir. Başında diadem vardır; tuniğinin üzerinde sol elini örten altın yaldızlı tablionlu, erguvan bir chlamys (sağ omuza tutturulan bir çeşit pelerin) giymektedir. Aphrodisius'un yanında yürümekte olan, asa tutan, sakallı ve Gamma harfi ile süslenmiş beyaz bir pallium giyen, filozof olarak yorumlanan bir figür görürüz.¹⁴ Aynı doğruda sol bölmeye yerleştirilen müneccim-

¹⁰ Ayrıntılı tartışma için bkz. Folgerø, "The Sistine Mosaics".

¹¹ Sibyller Apollon kâhini kadınlardır. Bazı Sibyller kadın nebiler olarak düşünülürler. Burada bahsi geçen Erythrailli Sibyl'dir.

¹² Bknz. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken*, s. 26; Warland, "Templum Urbis," s. 33-34; Martin, *Der Weg*, s. 117.

¹³ Folgerø, "The Sistine Mosaics". Daha eski yorumlarda altın giysi ile Meryem'in Yeni Ahit'i, mavi maphorion ile de diğer kadın figürün Eski Ahit'i simgelediği düşünülmüştür. Bknz. André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, s. 227-228.

¹⁴ Bu figürün detaylı tartışması için bkz. Siri Sande, "Egyptian and Other Elements in the Fifth-Century Mosaics of S. Maria Maggiore," *Acta ad archaeologiam et artium historiam*

ler ile iletişimde bir ikonografik kompozisyon oluşturan bu figürün, İsa'yı kabul eden paganları sembolize ettiği düşünülmektedir (Brenk, 1975, s. 30).

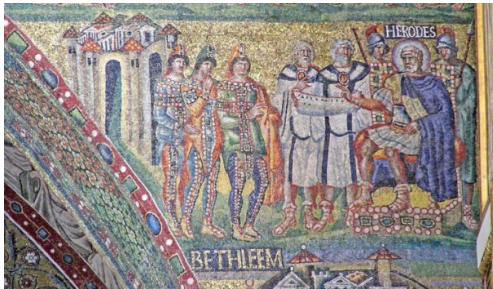


Görsel 7.

Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda

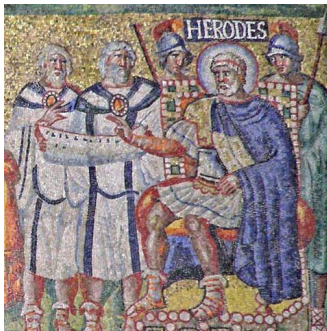
5. Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda

Yukarıdan üçüncü kısımda, izleyici göre zafer takının sağında devam eden anlatıda arkasında askerlerle başında halesi ile¹⁵ Hirodes¹⁶ bir tahtta oturmaktadır ve Kudüs¹⁷ olarak okunabilecek bir şehir tasvirinin önüne yerleştirilen üç müneccimi dinlemektedir (Görsel 8-9). Yazı ile ismi belirtilen tek figür odur. Tahtın yanında İbranice bir parşömen tutan iki rabbî¹⁸ görürüz. Koyu mavi clavi (Geç Roma veya Bizans tuniklerinin ön ve arka omuzları üzerinde yer alan dekoratif dikey bantlar) ile süslenmiş beyaz tunikler giymişlerdir. Göğüslerinin ortasında, lacernalarının (togaların üzerine giyilen bir çeşit pelerin) iki ucunu bir broş tutmaktadır. Sakalları ile müneccimlerden yaşlı bir görünüme sahiptirler. Hirodes rabbîleri meclisine çağırıp sorgulamaktadır, ancak onlara değil müneccimlere inanır.



Görsel 8.

Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda



Görsel 9.

Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda detay

6. Masumların Katli

"Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda" sahnesinin karşısındaki bölümde bebeklerin katledişleri tasvir edilmemiştir. Kral Hirodes'i yalnızca çocukları öldürme emrini vermek üzereyken görürüz (Görsel 10). Solda tahtında oturmaktadır ve etrafı askerlerle çevrilidir. Sağ eli bir konuşma jestiyle kalkık iken önden gördüğümüz bir asker emri almaktadır. Askerin sağ eli sağa, kadınlara doğru yönelmiştir. Sıkışıkça yan yana duran kadınlar oğullarını kollarında taşımaktadırlar. Omuzlarına kadar inen saçları kederlerini simgeler. Bu kompozisyon benzersizdir. Sanatçı ya da sanatçıların vahşi eylemin kendisini resmetmekten çekinmeleri dikkat çekicidir. Eylemin kendisi yerine, neden olduğu korku kadınların yüzlerinde görülmektedir. Renkli bir uzun bir kıyafet giyen ve annesi en önde duran bebeğin alnında kırmızı bir haç görürüz. Bu, şehit haçı olarak yorumlanır. Bu sahne, Yahudilerin kurtuluşu reddetmesi olarak yorumlanır (Martin, 2010, s. 115).



Görsel 10.

Masumların Katli

7. Hetoimasia

Yunanca hazırlık veya hazırlanmış bir şey anlamına gelen bu terim sanat tarihi çalışmalarında genellikle Tanrı'nın tahtının hazırlanması ve Mesih'in dönüşüne hazırlık gibi eskatolojik (kıyamet ve sonrasına dair) konularla ilgili bir tahtı ifade eder. Bu sahne zafer takının ortasında yer almaktadır (Görsel 11-12). Apsis kemerinin kenarı kırmızıdır; yukarıdan ve aşağıdan beyaz kontur çizgileri geçer; zümrüt renkli dikdörtgen, turkuaz eliptik taşlar ve incilerle süslenmiştir. Sahnenin ortasında koyu mavi, açık mavi, gri ve beyaz şeritten oluşan bir madalyon (clipeus) bulunmaktadır. Pavlus ve Petrus madalyonun yanında ve tahta doğru saygıyla yürüme pozisyonunda gösterilmiştir. Arka plan yukarıdan aşağıya doğru mavi, altın, sarı ve yeşil renklendirilmiştir. Madalyonun altında ayrı bir koyu mavi arka plan üzerine Latince "Piskopos Sixtus('tan) Tanrı'nın Halkına" manasına gelen "XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI" yazısı okunmaktadır. Hemen taht altındaki bu yerleşim Roma halkının doğrudan Tanrı'nın halkı olarak okunabilmesini mümkün kılar ya da Roma halkına öncü bir rol biçer (Martin, 2010, ss. 130-132). Madalyonun içinde kenarları incilerle ve mücevherlerle süslü bir taht resmedilmiştir. Tahtın sırtının üst köşelerinde ağızlarında ucunda değerli mavi bir taş bulunan altın zincir asılı olan, antik kraliyet sembolleri olarak iki hayvan başı sağa ve sola çıkıntı yapmıştır.¹⁹

pertinentia 21(2008), s. 81.

15 Buradaki hale, Hirodes'e şahsi kudsiyeti nedeniyle değil bulunduğu hükümdar makamına atfedilen tanrısal kudreti temsil için yerleştirilmiştir. Carlo Cecchelli, *I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Torino 1956, s. 236.

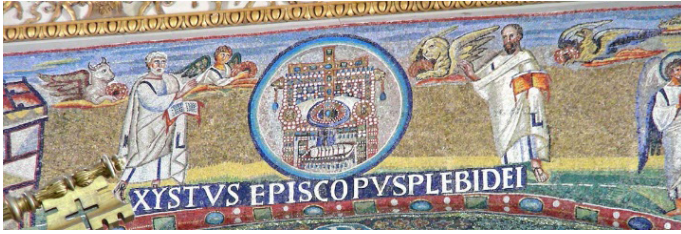
16 I. Hirodes ya da Büyük Hirodes (MÖ 72-MÖ 4 civarı) Roma İmparatorluğu tarafından Yahudiye eyaletine atanan Yahudi Kralı.

17 Bu sahneyi takip eden ve ona kompozisyonda karşılık gelen bölümde eylemin geçtiği bir şehir tasviri yoktur. Bu sahnede şehir tasvirinin iki kez yorumlanıp Beytüllahim olarak da anlaşılması belki amaçlanmış olabilir.

18 Yahudi din alimi. Hahamdan daha yetkin olmakla birlikte zamanla aynı anlamda kullanılmaya başlamıştır.

19 Bu da yine emperyal Roma'nın manevi gücüne ve rolüne atıfta bulunmak için Dea Roma'nın tahtına bir gönderme olarak okunabilir. Martin, *Der Weg*, s. 128-140.

Kol dayanaklarında Petrus ve Pavlus'un resimleri bulunur.²⁰ Suppedaneumda yedi mühürlü beyaz bir parşömen²¹; yastığın üzerinde crux gemmata (değerli taşlarla süslü altın haç) ve suppedaneuma sarkan iki altın gammadion ile süslü bez üzerinde bir taç görülmektedir. Petrus, seyirciye dönük olan örtülü sol elinde İbranice bir kitap tutmaktadır. Palliumu da gammadia ile süslenmiştir. Pavlus'un kitabı ise arkadan görülmektedir. Her iki havari de sandalet giymektedir ve sağ elleri bir konuşma jesti ile havadadır. Petrus beyaz sakallı ve biraz daha yaşlı, Pavlus ise kahverengi sakallı ve biraz daha genç olarak tasvir edilmiştir. Kırmızı ve sarı bir bulutun üzerindeki Boğa, Petrus'un sağında, İnsan/ Melek ise solunda süzölmektedir. Pavlus'un sağında Aslan, solunda ise Kartal görülür.²² Hepsi çelenk sunmaktadır. Havarilerde ve kıyamet varlıklarında hale yoktur. Bu mozağin metinsel ana temeli Yeni Ahit'in Vahiy kitabı kısmının dördüncü ve beşinci bölümleridir. Sanatçı ya da sanatçılar, bu metinden taht, değerli taşlar, göksel varlıklar gibi bazı unsurlar ile taç, suppedaneum, gammadion ve minder gibi Roma hükümdar sembollerini başarıyla harmanlamıştır (Brenk, 1975, ss. 15-19). Bu sahneyi benzersiz yapan, taht İsa ya da Tanrı olmadan, yalnızca haç ile simgelenip resmedilirken havarilerin de kıyamet kompozisyonuna dahil edilidir (Brenk, 1975, ss. 16-18).²³ Martin'e göre, boş taht Roma sanatında zaten var olan bir hakimiyet soyutlaştırmasıdır ve burada maddi dünyadaki Roma hakimiyetine dair bir göndermeyi de mümkün kılmıştır; Petrus ve Pavlus da yine Yahudilerden ve Yahudi olmayanlardan İsa'yı kabul edenleri simgeler (Martin, 2010, ss. 128-140).



Görsel 11.
Hetoimasia



Görsel 12.
Hetoimasia

8. Kudüs

Şehrin surları Yuhanna İncili'nin Vahiy Kitabı'nda tasvir edilen semavi şehre uygun olarak mücevherlerle bezenmiş, surun merkezinde açılan kapının her iki tarafına kuleler eklenmiştir. Bu sahne "Masumların Katli"nin altında resmedilmiştir (Görsel 13). Solda, üstteki resmin yeşil çayırının hemen altında başlayan gökyüzü farklı tonda üç yatay şeritle belirtilmiştir. Sağ tarafta, koyu mavi, dikdörtgen bir arka plan üstünde altın renkli büyük harflerle şehrin adı Latince olarak "HIERVSALEM" şeklinde yazılıdır. Gök-

yüzünü önce tüm sahnenin üçte ikisini kaplayan ve altın renkli arka plan için yalnızca küçük bir alan bırakan altıgen planlı, değerli taşlarla bezeli Kudüs kentsel mimarisi, ardından koyu yeşil bir çayırda bir araya toplanmış, şehrin kapısına bakan altı özdeş koyun takip etmektedir. Bu koyunlar on iki havarinin altısını temsil ederler (diğer altısı karşı taraftaki Beytullahim tasvirindedir). Şehrin içinde tapınaklar ve binalar seçilebilmektedir. Şehrin kapısında zümrütlerle süslenmiş altın bir haç asılıdır. Kemer altında dört açık renkte sütun belirgindir. Şehir surları altın renktedir ve değerli taşlarla zengince dekore edilmiştir; katları kırmızı şeritlerle birbirinden ayrılır.



Görsel 13.
Kudüs

9. Beytullahim

Bu sahnede de sağda gökyüzü farklı tonlarla belirtilmiştir, solda yine koyu mavi bir arka plan üzerinde Beytullahim'in Latincesi olan "BETHLEEM" yazar (Görsel 14). Beytullahim şehrinin ve önündeki koyunları gösteren mozaik, Kudüs mozağının ayna görüntüsüdür. Yine de küçük detaylar ile farklılıklar bulunur. Örneğin, şehir içinde kırmızı birer haç ile işaretlenmiş konik çatılar ve çelenk asılı bir yapı dikkat çeker. Kudüs'ün ve Beytullahim'in koyunlar da dahil olmak üzere tasvirlerinin daha eski örnekleri bilinmektedir (Brenk, 1975, s. 34). Ancak şehirlerin yazı ile belirtildiği, mücevherlerle süslendiği ve koyunlara da kompozisyonda yer verildiği ilk tasvirdir (Brenk, 1975, s. 34). Burada Kudüs'ü Kıyamet'in göksel Kudüs'ü olarak görmemeliyiz; çünkü hem Kudüs hem Beytullahim aynı yükseklik ve biçimde resmedilmiştir. Kutsal metinlerden Kudüs'ün görkemli tanımlarını tanıyoruz; fakat Beytullahim'e dair dini-tarihi metinlere dayanan kıyaslanabilir bir fikir mevcut değildir (Martin, 2010, ss. 112-113). Daha önce de belirtildiği gibi, bu mozaik programı, inanan halka verilen ilahi vadin gerçekleşmesiyle ilgilidir. Mika kehanetine göre, vaat edilen önder Beytullahim'den çıkacak ve Mesih krallığının merkezi olan Kudüs'te hüküm sürecektir. Sanatçı ya da sanatçılar, iki şehri aynı şekilde nitelendirerek İsa'nın doğumunu ve kimliğini sembolik olarak ifade etmiş ve böylece nef ve zafer takı mozaikleri arasında bir köprü kurmuştur. Değerli taşlarla süslenmiş haçlar (crux gemmata), Hetoimasia'daki haçla bir bağlan-

20 Emperyal ikonografide tahtın Roma ve Konstantinopolis kişileştirmeleri ile bezeli örnekleri mevcuttur. Burada da iki havarinin yine hem Yahudileri hem de Yahudi olmayan ulusları birleştirici rollerine atf olduğu söylenebilir. Martin, *Der Weg*, s. 128-140.

21 İsa'nın dönüşüne ait Yeni Ahit'te geçen unsurlardan biri.

22 Vahiy Kitabı 4: 6-8. Bu varlıkların temsili biçimleri dört İncil yazarının da sembolleri olarak kullanılırlar. Yine bir anlatım için bkz. Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und profane Themen der bildengen Kunst* (Darmstadt: Philipp von Zabern, 2014), 246-266.

23 Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken*, s. 16-18. Tahtında oturan İsa ve yanında havariler ise 4. yüzyılın ikinci yarısında rastlanan bir kompozisyonudur. A.g.e., s. 16.

tı kurar. Sonuç olarak, bu hem yeryüzündeki hem de eskatolojik gökteki vaade atıfta bulunur (Martin, 2010, ss. 112-113, 130). Ayrıca, iki kutsal şehrin önündeki havarileri temsil eden toplam on iki koyun Hetoimasia'da yer alan ve en önemli iki havari olan Petrus ve Pavlus bağlantısı ile bu üç görsel kompozisyonel olarak bütüncül bir üçgen oluşturur (Martin, 2010, ss. 153-154).



Görsel 14.
Beytüllahim

Sonuç

Roma'da Meryem'e adanan ilk bazilika ve bir Roma piskoposunun inşa ettirip mozaiklerle bezediği ilk bazilika olması, Santa Maria Maggiore'nin sanatsal değeri kadar özellikle papalık kurumunun oluşma sürecinde, Roma'daki piskoposun sembolik gücünü vurgulaması açısından önem kazanmıştır. Günümüzde zafer takı üzerinde, büyük ölçüde korunmuş olan bu beşinci yüzyıl mozaikleri, tam olarak kronolojik değil, tematik bir sırayla soldan sağa doğru uzanan dört bölümde toplam dokuz sahneden oluşur. Birinci sahne "Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi", ikinci sahne "İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi", üçüncü sahne "Müneccimlerin Tapınması", dördüncü sahne "Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda", beşinci sahne "Müneccimler ve Rabbiler Hiroses'in Huzurunda", altıncı sahne "Masumların Katli", yedinci sahne "Hetoimasia", sekizinci sahne "Kudüs", dokuzuncu sahne "Beytüllahim" tasvirleridir. Bütün sahneler Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten Meryem ve soyağacından olaylar anlatılır. Sahneler ve figürler çok katmanlıdır; yukarıda belirtildiği üzere her biri kısmen ya da tamamen ikonografik ya da kompozisyon bakımından önemli ilkleri teşkil eder.

Kullandığı görsel dil ve yoğun ve çoklu mana katmanları ile Santa Maria Maggiore'nin zafer takı mozaikleri erken dönem Hristiyan ikonografisini çalışmak için önemli bir kaynaktır. Bu çalışmada, bu mozaikler betimlenmiştir. Özellikle tasvirlerle ilham veren metinleri dikkatli ve detaylı inceleyen Almanca literatürün gösterdiği gibi Roma hükümdarlık sanat repertuarının ve ideolojisinin Hristiyan dünya ve tarih yorumu ile nasıl başarıyla eklemlenip harmanlandığı tartışılmıştır. Roma fikrinin hem devamlılık, hem aynı zamanda değişim ve yeniden yorumlanma gösterdiği söylenebilir. Burada bahsedilen mozaikler Roma'nın İsa'yı tanıdığını anlatır, bu şekilde aslında bir bakıma İsa'ya da prestij sağlar.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Andaloro, M. (2008). Die Kirchen Roms. Ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 312-1431. Mainz am Rhein
- Brandenburg, H. (2013). Die frühchristlichen Kirchen in Rom. Vom 4. Bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Baukunst, Trevi.
- Brenk, B. (1975). Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden
- Cecchelli, C. (1956). I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore, Torino.
- Champeaux, J. (2008). Images célestes de Rome: La ville et ses incarnations divines, içinde Roma Illustrata: Répresentations de la ville: Actes du colloque international de Caen 6-8 Octobre 2005. haz. Philippe Fleury ve Olivier Desbordes, Caen Cedex.
- Folgerø, Per O. (2008). The Sistine Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome: Christology and Mariology in the Interlude between the Councils of Ephesus and Chalcedon. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 21, 33-64.
- Fuhrmann, M. (1968). Die Romidee der Spätantike. *Historische Zeitschrift* 207/3, 529-561.
- Grabar, A. (1936). L'empereur dans l'art byzantin, Paris.
- Hawk, B. W. (2019). Haz. The Gospel of Pseudo-Matthew and the Nativity of Mary, Eugene, OR
- Kalavrezou, I. (1990). Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou. *Dumbarton Oaks Papers* 44, 165-172.
- Knoche, U. (1962). Augusteische Ausprägung der Dea Roma, içinde Römertum: Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus den Jahren 1921 bis 1961, haz. Hans Oppermann. Darmstadt, 359-399.
- Kolarik, T. (2016). Vision of the Afterlife: The Heavenly Jerusalem of Santa Maria Maggiore. *Athanasia* 34, 7-15.
- Lidova, M. (2015). The Imperial Theotokos: Revealing the Concept of Early Christian Imagery in Santa Maria Maggiore in Rome. *Convivium* 2/2, 60-81.
- Loerke, W. C. (1981). Observations on the Representation of Doxa in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai. *Gesta* 20/1, 15-22.
- Martin, J. (2010). Der Weg zur Ewigkeit führt über Rom: Die Frühgeschichte des Papsttums und die Darstellung der neutestamentlichen Heilsgeschichte im Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore in Rom. *Stuttgart*, 109.
- Miles, M. R. (1993). Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews. *The Harvard Theological Review* 86/2, 155-175.
- Sande, S., (2008). Egyptian and Other Elements in the Fifth-Century Mosaics of S. Maria Maggiore. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 21, 65-94.
- Sieger, J. D., (1987). Visual Metaphor as Theology: Leo the Great's Sermons on the Incarnation and the Arch Mosaics at St. Maria Maggiore. *Gesta* 26/2, 83-91.
- Spain, S. (1979). The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore. *The Art Bulletin* 61/4, s. 518-540.
- Steigerwald, Gerhard. (2016). Die Frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom. Regensburg.
- Warland, R. (2002). Templum Urbis und Sybilla. Die spätantike Romidee in den Triumphbogenmosaiken von S. Maria Maggiore in Rom," içinde: Nobilis arte manus. *Festschrift A. Middeldorf Kosegarten, Dresden ve Kassel*, 25-42.

Warland, R. (2003). The Concept of Roma in Late Antiquity Reflected in the Mosaics of the Triumphal Arch of S. Maria Maggiore in Rome. *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 17, 127-141.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Santa Maria Maggiore orta nef, kuzeybatıya bakış (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 2. Santa Maria Maggiore Zafer Takı (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 3. Santa Maria Maggiore Zafer Takı sahne yerleri (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 4. Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 5. İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 6. Müneccimlerin Tapınması (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 7. Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro2.jpg (MM, 2010 / Erişim Tarihi:19.07.2024)

Görsel 8. Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herod_in_Santa_Maria_Maggiore_%28detail%29.jpg#/media/File:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro3.jpg (MM, 2010) / Erişim Tarihi: 19.07.2024)

Görsel 9. Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda detay

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herod_in_Santa_Maria_Maggiore_%28detail%29.jpg (Erişim Tarihi: 19.07.2024)

Görsel 10. Masumların Katli (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 11. Hetoimasia

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleCentroRegistro1.jpg (MM, 2010) / Erişim Tarihi: 19.07.2024)

Görsel 12. Hetoimasia

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_Judgment_Throne_%28Hetoimasia%29_plaster_cast_from_mosaics_in_the_Santa_Maria_Maggiore_Rome_from_the_time_of_Sixtus_III_432-440_AD_-_Pina-coteca_Vaticana_-_Vatican_Museums_-_DSC01253.jpg (Erişim Tarihi: 11.03.2025)

Görsel 13. Kudüs

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSxRegistro4.jpg (MM, 2010) / Erişim Tarihi:19.07.2024)

Görsel 14. Beytullahim

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro4.jpg (MM, 2010 / Erişim Tarihi:19.07.2024)