



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

**SÜRYANİ RESİMLİ (MİNYATÜRLÜ) EL YAZMALARI (13.YY)
ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

Mehmet Ali DOĞAN

Doktora Tezi

Ankara, 2025

SÜRYANİ RESİMLİ (MİNYATÜRLÜ) EL YAZMALARİ (13.YY) ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

Mehmet Ali DOĞAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2025

KABUL VE ONAY

Mehmet Ali DOĞAN tarafından hazırlanan ‘‘Süryani Resimli (Minyatürlü) El Yazmaları (13.yy) Üzerine Bir Değerlendirme’’ başlıklı bu çalışma, 10.12.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elif KESER KAYAALP (Başkan)

Doç. Dr. Sercan YANDIM AYDIN (Danışman)

Doç. Dr. Meryem ACARA (Üye)

Doç. Dr. Vahit Macit TEKİNALP (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Kutlu AKALIN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 6 ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

.../.../2025

[İmza]

Mehmet Ali DOĞAN

¹ “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Tez Danışmanının Doç. Dr. Sercan YANDIM AYDIN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

[İmza]

Mehmet Ali DOĞAN

TEŞEKKÜR

Bu bölüme, danışmanım Doç. Dr. Sercan YANDIM AYDIN ile başlamam yerinde olacaktır. Danışmanım ile tanışmam hayatımın önemli dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Şunu belirtmek isterim ki bazı konuların araştırılması oldukça zordur. Bu konulardan biri olan “Süryaniler”i araştırmam konusunda beni cesaretlendirdiği için, doktora ders ve tez dönemi süresince vazgeçtiğim, yorulduğum, çıkmaza girdiğim her an yanımda olup beni desteklediği için çok kıymetli danışmanıma ne kadar teşekkür etsem az kalacaktır. Ders ve tez dönemi süresince danışmanım ile yaptığımız görüşmelerde yurtdışında araştırma yapmam konusunda beni cesaretlendirdiği için çok teşekkür ederim. Bu bağlamda dünyanın önemli bir sınavdan geçtiği Korona (Covid-19) döneminin hemen ardından, dünyanın tekrar nefes almaya başlamasıyla Berlin ve Paris’e giderek yurtdışında araştırma yapmanın ne kadar keyifli olduğunu keşfetmemi sağladığı için ayrıca minnettarım. Yukarıda da belirttiğim gibi danışmanıma edeceğim bütün teşekkürler az ve eksik kalacaktır. Saygı, teşekkür ve minnetle...

Sanat tarihi bölümüne başladığım 2007 yılından bu yana hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen, bitirme ve yüksek lisans tezimin danışmanlığını üstlenen, üzerimde çok emeği olan Doç. Dr. Meryem Acara’ya, doktora tezim süresince TİK toplantılarında önerileriyle tezin şekillenmesinde çok büyük katkıları olan Doç. Dr. Vahit Macit Tekinalp’e, Elif Keser Kayaalp’e, tez önerisi ve iki TİK toplantısında önerileriyle katkı sağlayan Prof. Dr. Tolga Uyar’a çok teşekkür ederim. 2018-2020 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde derslerini aldığım hocalarım Prof. Dr. Sacit Pekak’a, Demre Aziz Nikolaos Kilisesi kazısında da bana çalışma fırsatı sunan Prof. Dr. Sema Doğan’a teşekkür etmeden geçemeyeceğim.

Tezimizde metin-resim ilişkisinin anlaşılması tezin temel tartışma konusu olmuştur. Bu bağlamda Süryanice öğrenmek en önemli şarttı. Ancak ülkemizde Süryanice öğrenmek, öğretecek bir eğitmen bulmak oldukça zor ve neredeyse imkânsızken Dr. Öğr. Üyesi Kutlu Akalın’ın Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi bünyesinde Klasik Diller yaz okulunda açmış olduğu Süryanice kursu tezimiz açısından oldukça önemli bir dönüm noktası oldu. Bu kurs yaz dönemi ile sınırlı kalmayıp 2023-2024 eğitim-öğretim yılı boyunca online olarak devam etmiştir. Söz konusu bu kursun ne kadar önemli olduğunu buraya sığdıracak

kelime ve cümle bulamam ancak kursta çokça söylediğim bir cümleyi tekrarlamak istiyorum “Covid-19”dan sonra geçirdiğim en güzel yazdı.”. Dr. Öğr. Üyesi Kutlu Akalın’a emeklerinden çok teşekkür ederim, minnettarım.

Berlin Devlet Kütüphanesine (Staatsbibliothek zu Berlin) sağladıkları burs için teşekkür ederim. Ayrıca iki aylık araştırma sürecim boyunca, kütüphane faydalanmam konusunda hiçbir yardımı esirgemeyen El yazmaları bölümü başkanı Christoph Rauch, Susanne Henschel, Ulrike Meyer-Plieske ve son olarak iki ay boyunca bütün sorularıma sabırla cevap veren Petra Figeac’a teşekkür ederim.

Fransa/Paris Devlet Kütüphanesi (Bibliothèque nationale de France)’ne e-mail’lerime hemen cevap verip davet mektubu gönderdikleri ve kütüphane koleksiyonunda rahatça çalışıp el yazmalarını incelme fırsatı sundukları için teşekkürü bir borç bilirim. Bu bağlamda Doğu El Yazmaları Bölümü Başkanı Laurent Héricher ile Yakın ve Orta Doğu Koleksiyonları Müdürü Vanessa Desclaux’a teşekkürlerimi sunuyorum.

Yukarıda belirttiğim yurtiçi-yurtdışı araştırmalar ve Ankara’ya TİK toplantılarında gitmem konusunda her daim izinlerimi sorunsuzca imzalayan ve başarı dilekleriyle uğurlayan Mardin Artuklu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Evindar Yeşilbaş’a ve Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Yunus Cengiz’e minnettarım. Ayrıca Mardin Artuklu Üniversitesi Sanat Tarihi bölümüne: Doç. Dr. Necla Kaplan’a, Doç. Dr. Zekai Erdal’a, Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Batuhan Ekin’e, Dr. Öğr. Okan Şahin’e, Dr. Öğr. Üyesi Şerif Tümer’e, Arş. Gör. Fehime Acat Akgül’e ve yurtdışı burslarından beni haberdar ettiği için Dr. Öğr. Üyesi Derya Aydın’a teşekkürler.

Ankara’da doktora başlama sürecimde önemli desteklerini gördüğüm, kaderimi değiştiren hayatımın ‘armağanı’ dediğim Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Armağan ve Prof. Dr. Ramazan Armağan çiftine minnettarım. Yolumu aydınlatan, çalışmamı destekleyip beni cesaretlendiren Prof. Dr. Metin Topcuoğlu’na teşekkür ve minnet borçluyum. Süryani sanatını araştırmam konusunda maddi ve manevi destek olan, bu konun önemini her bulduğumuzda konuştuğumuz, kültür varlıklarının ne kadar değerli olduğu vurgulayan ve merak edip sorular soran Sağlık Bakanlığı Müfettişi Nurullah Cemal Kemaloğlu ve Avukat Zeki Edebali’ye teşekkür ediyorum.

Doktora ders dönemi süresince çok iyi dostlar edindim. Başta Hayriye Bilici’ye, Ferit Ulubatlı, Serap Yinsel ve Firyaz Alp’e teşekkür ederim. Onlarla ders dönemi geçirmek

oldukça keyifliydi. Muğla'da klasik diller yaz okulunda tanıştığım Pınar Savaş'a, Ece Günışıldar'a, Gizem Bozkurt'a, Ahmethan Kantekin'e, Celaleddin Ögmen'e, Mustafa Ada Kök'e ve Paris'te kütüphane ile ilgili birçok kayıt işlemlerimi Fransızcasıyla kolayca halleden Osman Tuna Kısaoglu'na teşekkür ederim. Berlin'de kalacak yer konusunda yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Mehmet Önder Duran'a teşekkür borçluyum. Son olarak lisans eğitiminden bu yana maddi-manevi desteğini hiç esirgemeyen arkadaşım Savaş Özer'e çok teşekkürler.

ÖZET

DOĞAN, Mehmet Ali. *Süryani Resimli (Minyatürlü) El Yazmaları (13.yy) Üzerine Bir Değerlendirme*, Doktora Tezi, Ankara, 2025.

Beşinci ve altıncı yüzyıllar arasındaki dönem Süryani geleneğinin ve bu gelenekten doğup günümüze kadar varlığını sürdüren kiliselerin biçimlendiği dönemdir. 451 yılında toplanan Kadıköy Konsili'ne karşı çıkanlar ve başlangıçta "Yakubiler" veya "Batı Süryaniler" olarak bilinenler Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kurulmasını sağlamıştır. Süryani Philoxenus (485-519), Antakyalı Severus (512-518), Tellalı Yuhanna (482-538) ve Yakup Baradaeus (543-578) Süryani Ortodoks Kilisesi'nin temelini ve kilisenin hiyerarşik sisteminin oluşmasında önemli bir rol oynamışlardır. Süryani yazın kültürü ikinci yüzyıl gibi oldukça erken bir tarihte başladığı ve bu tarihte kutsal kitap çevirilerinin yapıldığı bilinmektedir. Süryaniler Diatessaron, Eski Süryanice Versiyon, Eski- Yeni Ahit Peşitta, Syro-Hexapla, Filüksunoyto ve Harkel Version gibi çeviri revizyon çalışmaları yapmışlardır. Bunların yanı sıra Ayin Kitapları da üretmişlerdir. Süryani Ortodokslar el yazması üretiminde yedinci yüzyıl ile on birinci yüzyıllar arasında önemli bir durağan dönem yaşar. Bunun ardından on birinci ve on üçüncü yüzyılları arasında el yazması üretiminde önemli bir artış yaşanır. Bu dönem için "Rönesans" terimi kullanılmıştır. Ancak bu terim bazı araştırmacılar tarafından da kabul edilmemiş, tartışmalı bir terimdir. Araştırmamız bu döneme tarihlenen ve Mardin, Kırklar Kilisesi'nde bulunan MS37, MS38, MS41 ve MS51 envanter numaralı el yazmalarını kapsamaktadır. MS37, MS38 ve M41 el yazması İsa ve Meryem'in hayatından sahneler, şehitlik hikâyeleri, mucize sahneleri gibi birbirine benzer sahne ve bezemelerle süslenmiştir. MS51 el yazması sadece metin içerisinde, altı (6) adet işlevsel geometrik bezeme betimlenmiştir.

Anahtar Sözcükler

El Yazmaları, Minyatür, Süryani Ortodoks, Resim Sanatı, İkonografi

ABSTRACT

DOĞAN, Mehmet Ali. *An Assessment About Syriac Illustrated (Miniature) Manuscript (13th Century)*, Ph.D. Dissertation, Ankara, 2025.

The period between the fifth and sixth centuries is a period in which the Syriac tradition and its churches that emerged from this tradition took shape, which also have survived to the present day. In 451, the Syriac Orthodox Church was founded by those who opposed the Council of Chalcedon and were initially known as the “Jacobites” or “Western Syriacs”. Syriac Philoxenus (485-519), Severus of Antioch (512-518), John of Tellalı (482-538) and James Baradaeus (543-578) played an important role in the foundation of the Syriac Orthodox Church and its hierarchical system. It is known that Syriac literary culture began as early as the second century and that translations of the holy books were made at this time. Syriacs produced translation revision works such as Diatessaron, Old Syriac Version, Old-New Testament Peshitta, Syro-Hexapla, Filüksunoyto and Harkel Version. They also produced liturgical books. The Syriac Orthodox experienced a significant period of stagnation in manuscript production between the seventh and eleventh centuries. This was followed by a significant increase in manuscript production between the eleventh and thirteenth centuries. The term “Renaissance” has been used for this period. However, this term is controversial and not accepted by some scholars. Our research covers manuscripts with inventory numbers MS37, MS38, MS41 and MS51, which date to this period and are housed in the Kırklar Church in Mardin. Manuscripts MS37, MS38 and M41 are decorated with similar scenes and ornaments such as scenes from the life of Jesus and Mary, martyrdom stories, and miracle scenes. Manuscript MS51 is decorated with six (6) functional geometric ornaments only in the text.

Keywords

Manuscripts, Miniature, Syriac Orthodox, Art of Painting, Iconography

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	İ
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	İİ
ETİK BEYAN.....	İİİ
TEŞEKKÜR	İV
ÖZET.....	İVİİ
ABSTRACT	Vİİİ
İÇİNDEKİLER	İX
HARİTALAR DİZİNİ	XI
RESİM DİZİNİ	Xİİ
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ARAŞTIRMA VE YAYINLARDA SÜRYANİ ORTODOKS RESİMLİ EL YAZMALAR VE ELE ALINIŞI	5
2. BÖLÜM: GENEL HATLARIYLA KUZEY MEZOPOTAMYA TARİHİ (11. YÜZYILDAN 13. YÜZYILA KADAR)	8
3. BÖLÜM: SÜRYANİ ORTODOKS KİLİSESİ KISA TARİHİ.....	20
3.1. BEŞİNCİ YÜZYIL İLE 13. YÜZYIL ARASINDA SÜRYANİ ORTODOKS KİLİSESİ.....	20
3.2. SÜRYANİLERDE KUTSAL KİTAP (KİTAB-I MUKADDES) GELENEĞİ	25
3.2.1. Diatessaron.....	26
3.2.2. Eski Süryanice Versiyon	28
3.2.3. Peşitta	30
3.2.4. Syro-Hexapla.....	34
3.2.5. Filüksunoyto.....	35
3.2.6. Harkel Versiyon	36
3.2.7. Ayin Kitapları.....	37
3.3. ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL SÜRYANİ ORTODOKS RÖNESANSI.....	38
3.3.1. Rönesans Terimi.....	39
3.3.2. Süryani Rönesans Döneminde Literatür	41

3.3.3. Süryani Rönesans Döneminde Sanat ve Kültürel Çalışmalar	45
4. BÖLÜM: SÜRYANİ RESİMLİ (MİNYATÜRLÜ) EL YAZMALARI (13.YY) ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME	49
4.1. ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL SÜRYANİ ORTODOKS RESİMLİ EL YAZMALARINDA GENEL ÖZELLİKLER	49
4.2. ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL SÜRYANİ ORTODOKS RESİMLİ EL YAZMALARINDA KÜLTÜREL ETKİLEŞİM.....	58
5. BÖLÜM: KATALOG.....	62
6. BÖLÜM: KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	367
SONUÇ.....	398
KAYNAKÇA	403
EK 1. KANON TABLOLARI TÜRKÇE ÇEVİRİSİ.....	436
EK 2. SAHNE DAĞILIMLARI TABLOSU.....	448
EK 3. DEĞERLENDİRME KAPSAMINDA İNCELENEN EL YAZMALARI ..	449
EK 4. ANA KONU KAPSAMINDA İNCELENEN EL YAZMALARINDAKİ ORTAK SAHNELER	453
EK 5. DEĞERLENDİRME KAPSAMINDA İNCELEN EL YAZMALARINDA BETİMLENEN ORTAK SAHNELER.....	453
EK 6. SÜRYANİLERDE KUTSAL KİTAP (KİTAB-I MUKADDES) GELENEĞİ	454
EK 7. KOLOFONLAR	460
EK 8. GÖRSELLERİN TELİF HAKKI FORMU	463
EK 9. ORJİNALLİK FORMU	464
EK 10. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU (YA DA İZİNİ).....	467

HARİTALAR DİZİNİ

Harita 1: Kuzey Mezopotamya'yı Gösteren Harita

Harita 2: Güney Mezopotamya'yı Gösteren Harita

Harita 3: Kuzey Mezopotamya'yı Gösteren Harita

Harita 4: Kuzey Mezopotamya'yı Bölgeleriyle Gösteren Harita

Harita 5: Yaklaşık 600 Yılında Roma Ve Sasani İmparatorluğu Egemenliğinde Süryani Kilisesi

Harita 6: 1092 Yılında Selçuklu İmparatorluğu

Harita 7: 12. Yüzyılda Haçlıların Dağıldıkları Bölgeri Gösteren Harita

Harita 8: 13. Yüzyılda Moğol İstilasını Gösteren Harita

Harita 9: Monofizit Kiliseleri Gösteren Harita

Harita 10: 1250 İle 1300 Yıllarında Bölgeye Hâkim Olan Güçleri Gösteren Harita: Bizans İmparatorluğu, Gürcüler, Ermeni-Kilikya, Selçuklular, Memlûklüler, Moğollar

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1. MS37 E Yazması, Evangelistler: Matta ve Markos
- Resim 2. MS37 ve MS41 El Yazmaları: Kanon Tablosu
- Resim 3. MS37 El Yazması: Fasikül Numaraları
- Resim 4. MS37 El Yazması, İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 5. Tam Sayfa Haç Tasvirleri
- Resim 6. Meryem'e Müjde
- Resim 7. Meryem'e Müjde
- Resim 8. İsa'nın Doğumu
- Resim 9. İsa'nın Doğumu
- Resim 10. İsa'nın Doğumu (Detay)
- Resim 11. Tapınağa Takdim
- Resim 12. Mabede Takdim
- Resim 13. İsa'nın Vaftizi
- Resim 14. İsa'nın Vaftizi
- Resim 15. Başkalaşım
- Resim16. Başkalaşım
- Resim 17. Lazarus'un Diriltilmesi
- Resim 18. Kudüs'e Giriş
- Resim 19. Son Akşam Yemeği
- Resim 20. Ayakların Yıkanması
- Resim 21. Havari Komünyonu
- Resim 22. Zeytin Dağında Dua
- Resim 23. Yahuda'nın İhaneti
- Resim 24. Çarmıha Gerilme
- Resim 25. İsa'nı Mezara Konulması
- Resim 26. İsa'nın Dirilişi/ Boş Mezar Başında Kadınlar
- Resim 27. Anasatasis Sahnesi
- Resim 28. Şüpheci Thomas

- Resim 29. İsa'nın Göğe Yükselişi
- Resim 30: İsa'nın Göğe Yükselişi
- Resim 31. Pentekost
- Resim 32. Pentekost
- Resim 33. Pentekost
- Resim 34. Koimesis
- Resim 35. Pantokrator
- Resim 36. Meryem ve Bağışçı
- Resim 37. Yazıt
- Resim 38. Yazıt
- Resim 39. Yazıt
- Resim 40. Yazıt
- Resim 41. Yazıt
- Resim 42. Cüzzamlı Hastaların İyileştirilmesi
- Resim 43. İsa ve Kananlı Kadın
- Resim 44. Haçın Yüceltilmesi (Konstantin ve Helen)
- Resim 45. Evangelistler: Luka Yuhanna
- Resim 46. Evangelistler: Matta ve Markos
- Resim 47. Kanon Tablosu
- Resim 48. Kanon Tablosu
- Resim 49. Kanon Tablosu
- Resim 50. Kanon Tablosu
- Resim 51. Kanon Tablosu
- Resim 52. Kanon Tablosu
- Resim 53. Kanon Tablosu
- Resim 54. Kanon Tablosu
- Resim 55. Kanon Tablosu
- Resim 56. Kanon Tablosu
- Resim 57. Kanon Tablosu
- Resim 58. Kanon Tablosu
- Resim 59. Kanon Tablosu

- Resim 60. Kanon Tablosu
- Resim 61: Tam Sayfa Haç
- Resim 62: Tam Sayfa Haç
- Resim 63: Tam Sayfa Haç
- Resim 64: Tam Sayfa Haç
- Resim 65: Tam Sayfa Haç
- Resim 66: Tam Sayfa Haç
- Resim 67: Tam Sayfa Haç
- Resim 68: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 69: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 70: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 71: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 72: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 73: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 74: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 75: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 76: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 77: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 78: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 79: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 80: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 81: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 82: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 83: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 84: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 85: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 86: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 87: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 88: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 89: İşlevsel Geometrik Bezeme
- Resim 90: İşlevsel Geometrik Bezeme

- Resim 91: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 92: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 93: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 94: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 95: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 96: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 97: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 98: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 99: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 100: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 101: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 102: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 103: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 104: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 105: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 106: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 107: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 108: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 109: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 110: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 111: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 112: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 113: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 114: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 115: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 116: İşlevsel Geometrik Bezeme
Resim 117: Fasikül Çerçevesi
Resim 118: Fasikül Çerçevesi
Resim 119: Fasikül Çerçevesi
Resim 120: Fasikül Çerçevesi
Resim 121: Fasikül Çerçevesi

- Resim 122: Fasikül Çerçevesi
Resim 123: Fasikül Çerçevesi
Resim 124: Fasikül Çerçevesi
Resim 125: Fasikül Çerçevesi
Resim 126: Fasikül Çerçevesi
Resim 127: Fasikül Çerçevesi
Resim 128: Fasikül Çerçevesi
Resim 129: Fasikül Çerçevesi
Resim 130: Fasikül Çerçevesi
Resim 131: Fasikül Çerçevesi
Resim 132: Fasikül Çerçevesi
Resim 133: Fasikül Çerçevesi
Resim 134: Fasikül Çerçevesi
Resim 135: Fasikül Çerçevesi
Resim 136: Fasikül Çerçevesi
Resim 137: Fasikül Çerçevesi
Resim 138: Fasikül Çerçevesi
Resim 139: Fasikül Çerçevesi
Resim 140: Fasikül Çerçevesi
Resim 141: Fasikül Çerçevesi
Resim 142: Fasikül Çerçevesi
Resim 143: Fasikül Çerçevesi
Resim 144: Fasikül Çerçevesi
Resim 145: Fasikül Çerçevesi
Resim 146: Fasikül Çerçevesi
Resim 147: Fasikül Çerçevesi
Resim 148: Fasikül Çerçevesi
Resim 149: Fasikül Çerçevesi
Resim 150: Fasikül Çerçevesi

GİRİŞ

“Süryani Resimli (Minyatürlü) El Yazmaları (13.yy) Üzerine Bir Değerlendirme” başlıklı tez çalışmasının konusunu Mardin’in merkezinde yer alan Kırklar kilisesinde bulunan ve on üçüncü yüzyıla ait olduğu tespit edilen dört adet resimli el yazmasının incelenmesi oluşturmaktadır.

Araştırmalarımız doğrultusunda ülkemizde Süryani Ortodoks resimli el yazmalarıyla ilgili kapsamlı ve detaylı, bütüncül bir çalışmanın olmaması bu tezin yazılma nedenidir. Bu bağlamda, doktora tez çalışmasından önce, Mardin’de 2019 yılında yapılan alan araştırması sırasında, Kırklar Kilisesinde muhafaza edilen ve on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen resimli el yazmalarının var olduğu bilgisi, araştırmanın başlangıç noktasını oluşturmuştur.

Tezin yöntem ve kapsamı doğrultusunda, Kırklar Kilisesi’nde bulunan dört el yazması (MS37, MS38, MS41 ve MS51) tespit edilmiştir. Ardından, Mardin merkezde bulunan Deyrulzafaran Manastırı, Midyat Mor Şarbel Kilisesi, Midyat/Anıtlı Meryem Ana Manastırı ve Midyat/Yemişli Kuryakos, Diyarbakır Meryem Ana Kiliselerinde araştırmalar yapılmıştır. Midyat Mor Şarbel Kilisesi, Midyat/Anıtlı Meryem Ana Manastırı ve Midyat/Yemişli Kuryakos Kiliselerinde incelenen el yazmaları on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar arasına tarihlendirildikleri için araştırma kapsamında değerlendirilmemiştir. Diyarbakır Meryem Ana Kilisesinde bulunan el yazmalarının incelenmesi hususunda görüşmeler sağlanmış ancak el yazmalarının bakım ve tasnif çalışmaları yapıldığı için eserler incelenememiştir.

Tezin içeriğini oluşturan dört el yazması ile birlikte, karşılaştırma malzemesi olarak Almanya/Berlin Devlet Kütüphanesi (Almanya, Staatsbibliothek zu Berlin) koleksiyonunda bulunan Sachau 320 (700), Sachau 349 (1000), Sachau 304 (13. yüzyıl) ve Sachau 322 (1241) envanter numaralı Süryani Ortodoks resimli el yazmaları tespit edilmiştir. Berlin Devlet Kütüphanesi tarafından sağlanan burs (Grant Program of the Stiftung Preussischer Kulturbesitz) kazanılmış ve böylece Eylül ve Ekim 2023 tarihlerinde kütüphanenin koleksiyonundaki bu el yazmaları incelenmiştir. Ancak Sachau 322 el yazması ileri derecede tahrip olduğu için görülememiştir.

Yapılan araştırmalar sonucunda diğer bir karşılaştırma malzemesi olarak Fransa/Paris Devlet Kütüphanesi (Bibliothèque Nationale de France) dijital arşivinde Süryani

Ortodokslara ait olduğu tespit edilen Syriaque 30 (12. yzyıl), Syriaque 33 (7. yzyıl), Syriaque 54 (12. yzyıl), Syriaque 341 (6.-7. yzyıl), Syriaque 355 (12.-13. yzyıl), Syriaque 356 (12-13. yzyıl) envanter numaralı resimli el yazmaları Şubat 2024 tarihinde Paris'te ilgili kütüphanede yapılan araştırmada incelenmiştir.

İncelenen bu eserlere ek olarak, İngiltere/Londra İngiliz Ulusal Kütüphanesi (Londra British Library) dijital arşivindeki Add. MS. 7169 (12. yzyıl), Add. MS. 7154 (11. yzyıl), Or. 3372 (11.-13. yzyıl) el yazmaları ve kısıtlı sayfaları dijital olarak sunulan Add. MS. 7170 numaralı el yazması çevrimiçi (online) olarak incelenmiştir. Kütüphane koleksiyonunda yer alan bu el yazmaları doktora tezi kapsamında incelenen dört adet el yazması ile benzer sahneler içermesi bakımından oldukça büyük önem taşımaktadır.

Araştırmamız kapsamında incelenen diğ er arşiv malzemesi Vatikan kütüphanesinde (Vatican Library) bulunan Vat.sir.559 (13. yzyıl), Vat.sir.118 (12. yzyıl) ve Vat.sir.152 (10. yzyıl) el yazmaları dijital olarak incelenmiştir. Farklı yüzyıllara tarihlenen ve farklı sahne ve bezemelerin betimlendiği bu el yazmaları, yüzyıllar arasındaki değışkenliğin tespiti açısından önem taşımaktadır. Vat.sir.559 el yazmasında sembolik sahneler, şehitlik hikayeleri, Vaftizci Yahya'nın hayatı, İsa'nın çocukluk, yetişkinlik ve çektikleri dönemi, diriliş siklusu ve İsa'nın mucizeleri konularını içeren elli (50) sahne betimlenmiştir. Vat.sir.118 el yazmasındaki sahneler Kudüs'e Giriş ve Çarmıha Gerilme sahneleriyle sınırlıdır. Vat.sir.152 el yazmasında tam sayfa bir haç motifi, satır arasında yerleştirilmiş altı (6) geometrik bezeme betimlenmiştir.

Tezimizin ana konusu, Mardin, Kırklar Kilisesi'nde olduğu tespit edilen MS37, MS38, MS41 ve MS51 envanter numaralı el yazmalarıdır. Bu eserler Mardin Deyrulzafaran Manastırı ve Kiliseleri Vakfı koleksiyonuna ait eserlerdir. El yazmasının doğrudan incelenmesi için, gerekli girişimler ve görüşmeler yapılmıştır. Ancak, bu dört el yazmasını incelemek mümkün olmamıştır. Bu durumun çözümü olarak, Kırklar Kilisesinde bulunan bu dört el yazmasının vHMML adlı internet sitesinde yer aldığı tespit edilmiş ve bu yol ile dijital formatları incelenmiştir. Söz konusu sitede (vHMML'den) yer alan dijital arşivden el yazmalarının görselleri gerekli izinler ile kullanım hakları satın alınarak tezimizde kullanılmıştır¹. Dijital arşivlerin incelemesinden sonra, tezin ana konusunu oluşturan dört el yazmasının görselleri bir araya getirilmiştir.

¹ vHMML'in kullanım hakkına ilişkin belge ektedir.

Mardin Kırklar Kilisesinde yer alan MS37, MS38, MS41 ve MS51 envanter numaralı dört el yazmasının, ilk olarak sahip oldukları sahne bezeme sayısı ve sahnelerin içerdikleri konular belirlenmiştir. Daha sonra belirlenen sahne ve bezemeler sınıflandırılmıştır. Mevcut programın içerisinde geometrik bezemenin yanı sıra İsa'nın yaşamından kesitleri anlatan çocukluk ve yetişkinlik dönemi, çileleri, kutsal mezar siklusu, diriliş siklusu, sembolik sahneler ve kanon tablolarının yer aldığı görülmüştür. Bunların yanı sıra el yazmalarının ortak özellikleri olarak bayram sahnelerinin varlığı dikkat çekmiştir. Söz konusu el yazmalarında betimlenen bayram sahnelerinin sayıları değişiklik göstermektedir.

Genel olarak incelendiğinde, dört el yazmasında betimlenen sahneler:

MS37 el yazmasında Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, Tapınağa Takdim, İsa'nın Göğe Yükselişi, Pentekost, Meryem ve Bağışçı (İthaf sahnesi) ve İncil yazarları (iki folyo) olmak üzere sekiz sahne betimlenmiştir. Ayrıca metin içinde betimlenen işlevsel geometrik bezemeler ve tam sayfa haç motifleri tasvir edilmiştir.

MS38 el yazması, İsa'nın Vaftizi, Cüzzamlı Hastaların İyileştirilmesi, İsa ve Kenanlı Kadın, Pentekost, Başkalaşım, Haçın Kutsanması (Konstantinos ve Helene) olmak üzere altı sahne yer almaktadır.

MS41 el yazmasında Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Vaftizi, Mabede Takdim, Kudüs'e Giriş, Lazarus'un Dirilişi, Ayakların Yıkanması, Komünyon Ayini, Son Akşam Yemeği, Zeytin Dağında Dua, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Mezara Konulması, Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar, Anastasis, Şüpheli Thomas, Göğe Yükseliş, Pentekost, Başkalaşım, Koimesis, Pantokrator olmak üzere toplam 21 sahne bulunmaktadır.

MS51 el yazmasında ise sadece altı (6) adet geometrik bezeme yer almaktadır.

Doktora tezi için gerekli olan ön çalışma ve eser incelemeleri tamamlandıktan sonra çalışma altı bölümden oluşmak üzere planlanmıştır. İlk bölüm Süryani Ortodoks resimli el yazmaları hakkında yapılan araştırmaların detaylı bir incelemesini içermektedir. İkinci bölümde Kuzey Mezopotamya tarihi (on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar) ele alınmıştır. Bu bölümde söz konusu yüzyıllarda bu coğrafyadaki siyasi ve sosyal durum incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kısa tarihine yer verilmiştir. Bu bölüm, Süryani Ortodoks Kilisesinin ortaya çıkışı ve yüzyıllar içerisinde gelişimi, Süryanilerde

Kutsal Kitap (Kıtab-ı Mukaddes) Geleneği, ‘Süryani Ortodoks Rönesansı’ olarak ifade edilen dönemin açıklandığı üç alt başlıktan oluşmaktadır. Dördüncü bölüm on üçüncü yüzyılda Süryani kültür tarihindeki resimli el yazmalarının sahne ve bezemelerin genel özellikleri ile el yazmalarındaki farklı kültürel etkiler incelenmiştir. Beşinci bölümde eser kataloğu yer almaktadır. Katalog tez konusunun ana referans malzemesini oluşturmaktadır ve bu bölümde Kırklar Kilisesinde yer alan dört el yazması ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Bu bağlamda betimlenen sahnelere yer verilmiş ve tarihi süreç içerisindeki ikonografik değişimleri detaylı bir biçimde aktarılmıştır. Bu bölüm sahnelerin detaylı tasvirini, ikonografisi ile birlikte resim üslup analizini de içermektedir. Altıncı bölümde karşılaştırma ve değerlendirme başlığı yer almaktadır. Bu başlık altında, çalışmamız sonucunda elde ettiğimiz veriler ve sonuçları bütünlük içinde ele alınarak tartışılmıştır. Öncelikli olarak, sahneler kendi içerisinde ikonografi ve üslup açısından değerlendirilmişlerdir. İnceleme sırasında fark edilen bir durum olarak el yazmalarında sahne sayıları değişken olduğundan bazı sahnelerin sadece tek bir örnekten oluştuğu görülmektedir. Dört el yazmasındaki sahneler kendi aralarında karşılaştırıldıktan sonra yukarıda verilen dört ülkenin kütüphanelerinde muhafaza edilen ve on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen resimli el yazmaları ile genel olarak karşılaştırılmıştır. Katalog bölümünde detaylı tasviri yapılan sahnelerin yüzyıl özellikleri dikkate alınarak ve sahneye kaynaklık eden apokrif ve/veya kanonik incillerle uygun ve farklı noktalarına dikkat çekilmiştir.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMA ve YAYINLARDA SÜRYANİ ORTODOKS RESİMLİ EL YAZMALARI ve ELE ALINIŞI

Bu bölümde, özellikle Süryani Ortodoks resimli el yazmalarını ele alan çalışmalar incelenmiştir. Bu çalışmalar genel hatlarıyla tanıtılmaya çalışılmıştır.

Buchthal, H. (1939). The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and İslamic art. *Syria*. (içinde). Cilt 20, fasikül 2, 136-150

Alman sanat tarihçi Hugo Buchthal, Süryani resimli el yazmaları örneklerinden en çok resmi bünyesinde barındıran iki el yazmasını ele alarak içinde buldukları dini ve kültürel yapının eserler üzerindeki etkisini incelemektedir. Bu el yazmaları İngiltere devlet kütüphanesinde muhafaza edilen Add.MS.7170 ve İtalya/Roma-Vatikan kütüphanesindeki Vat.sir.559 envanter numaralı el yazması eserlerdir. Add. MS. 7170 kırk sekiz, Vat.sir.559 el yazması elli sahne içermektedir. Araştırmacı, el yazmalarındaki resimlerin üslup ve ikonografik analizini yaparak Bizans ve İslam sanatının etkisinin varlığını ispatlamaya çalışmakta ve bu etkinin kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır.

Jerphanion, G. (1940). Les miniatures du manuscrit syriaque No. 559 de la Biblioth que, Roma: Citta del Vaticano-Biblioteca Apostolica Vaticana

Fransız sanat tarihçi Jerphanion, Buchthal'dan bir yıl sonra Vat.sir.559 el yazmasını Add.MS.7170 el yazması ile karşılaştırarak daha kapsamlı ele almaktadır. Araştırmacı, Vat.sir.559 el yazmasının mevcut durumunu, tarihi ve kökenini, resim programını, sahnelerin dağılımını, üslup ve ikonografik özellikleri incelemiştir. Yanı sıra el yazmasının etkilendiği çevre kültür ve dini (müslümanlık) etkilerin üzerinde durmaktadır.

Sonuç kısmında, birbiri ile sahne sayıları, ikonografi ve üslup açısından oldukça benzer olan Add.MS.7170 el yazması ile karşılaştırır.

Leroy, J. (1964). *Les Manuscrits Syriaques a Peintures Conservees dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Fransız araştırmacı ve din adamı Jules Leroy 1964 yılında Süryani resimli el yazmalarından oluşan kapsamlı bir katalog çalışması yapmıştır. Leroy'un yaptığı bu çalışma Süryani resimli el yazmalarıyla ilgili yapılmış en kapsamlı ilk araştırmadır. Araştırmacı farklı birçok coğrafyadan derlediği Süryani resimli el yazmalarını tanıtmıştır. Öncelikle dönemin dini, kültürel ve sanatsal ortamını aktarır. Süryanicenin etki alanını, kiliselerinin imgeye karşı tutumlarını değerlendirir. Suriye ve Mezopotamya bölgesinde kuyumculuk, oymacılık gibi eserler ile minyatür sanatını ele alarak Süryanilerin yoğun yaşadığı bu coğrafi bölgenin sanatı hakkında kapsamlı bilgiler aktarır. Leroy, birbirinden farklı geniş bir coğrafyaya ve şehirlere dağılmış olan el yazmaları katalogunu oluştururken “Minyatürlü Süryani el yazmaları ve Süryani el yazmalarında dekoratif bezemeler olmak üzere iki başlıkla giriş yapmaktadır. Araştırmacı Fransa/Paris, Diyarbakır, Mardin merkez ve Midyat, Musul, Londra ve Vatikan'da bulunan Süryani resimli el yazmalarını tespit etmiş ve bu el yazmalarının genel tanıtımını yaparak, kısaca ikonografik özelliklerine değinmiştir (Leroy, 1964).

Hunt, L.-A. (1998). *Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean, vol. I, London.*

Hunt, L.-A. (2000). *Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean, vol. II, London.*

İngiliz sanat tarihçi Lucy-Anne Hunt, daha önce yayınlamış olduğu makalelerini bir araya getirdiği “*Byzantium, Eastern Christendom And Islam: Art At The Crossroads Of The Medieval Mediterranean*” başlıklı iki cilt halindeki çalışması araştırmamız açısından önemlidir. Bu iki ciltte toplanan makaleler Doğu Akdeniz ve Orta Doğu'nun çeşitli bölgelerindeki bağlantıyı ve etkileşimi incelemektedir.

Hunt, Lucy-Ann (1997). *Manuscript Production by Christians in 13th-14th Century Greater Syria and Mesopotamia and Related Areas. ARAM Periodical, 9(1), 289–336.*

Hunt, bu makaleyi yukarıda adı geçen iki ciltlik kitabında da tekrar yayınlamıştır. Araştırmacı bu çalışmasında on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllardaki resimli el yazmalarının üretiminde Hristiyan nakkaş ve kaligrafların rolü ve bunların kapsadıkları alanları ele almaktadır. Coğrafi olarak Suriye ve Mezopotamya'ya vurgu yaparak, bu dönemde İslam ve Arap kültürü egemenliği altındaki Hristiyan toplulukların sürdürdükleri ilişkilere değinmektedir. El yazması geleneğini din dışı ve dini açılardan incelenmektedir.

Kaplan, A. (2013). *Le lectionnaire de Dioscoros Theodoros (Mardin Syr. 41-2): Calligraphie, Ornementation et Iconographie Figurée*, Bruxelles: Editions d'Antioche.

Yakın zamanda ise Ayda Kaplan çalışmasında Mardin Kırklar Kilisesinde bulunan MS41 ya Dioskoros Theodoros el yazmasını inceler. Kaplan bu el yazmasını "*Le lectionnaire de Dioscoros Theodoros (Mardin Syr. 41-2): Calligraphie, Ornementation et Iconographie Figurée*" başlığı altında çalışmıştır. Ortodoks Süryanilerin kültür ve sanatına da değinen Kaplan, el yazmasının yazı karakterini, metin içeriğini, geometrik ve sembolik bezemeleri ile sahnelerin ikonografik detaylarını incelemiştir.

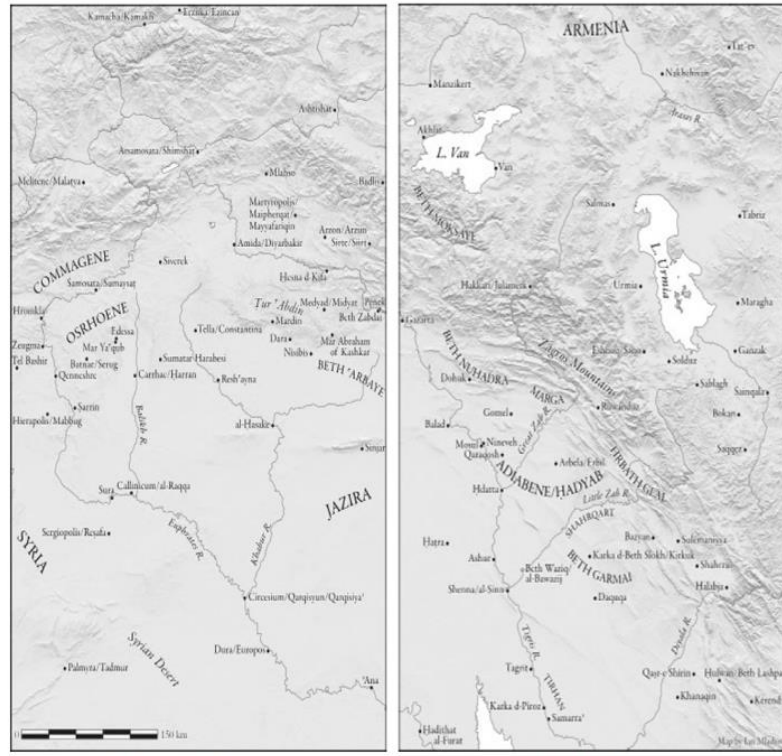
2. BÖLÜM

GENEL HATLARIYLA KUZEY MEZOPOTAMYA TARİHİ (11. YÜZYILDAN 13. YÜZYILA KADAR)

Bu bölümde, Süryani Ortodoks Hristiyanlarının da yoğun olarak yaşadığı bir bölge olan Kuzey Mezopotamya bölgesinin on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıl arasındaki dönem genel hatları incelenmiştir. Bu dönem, Süryanilerin el yazması üretim faaliyetlerinin en yoğun olduğu ve bu dönemden günümüze ulaşan el yazmalarının oldukça fazla olduğu bilinmektedir. Bu sebeple el yazmalarının üretildiği kuzey Mezopotamya coğrafyasının söz konusu on birinci ve on üçüncü yüzyıllar arasındaki dönem tarihi bağlamda, siyasi ve kültürel etkilerinin belirlenmesi el yazmalarını daha anlaşılır kılacaktır.

Mezopotamya, kaynaklarını Doğu Anadolu bölgesinin dağlarından alan Fırat ve Dicle nehirlerinin suladığı topraklardır. Bölge ilk medeniyetlerin ortaya çıktığı insanlık tarihinin en eski yerleşim merkezlerinden biridir. Mezopotamya, Süryanicede *İki Nehrin Diyarı* anlamına gelen *Bēt Nahrēn*² kelimesi ile ifade edilir. Yunancada da bu bereketli topraklara *mesos* (orta) ve *potamos* (ırmak) sözcükleri birleştirilerek *İki Nehir Arası Ülke* anlamına gelen *Mesopotamia* kelimesi kullanılmıştır. Araplar, Fırat ve Dicle nehirlerinin ikiye böldüğü bölgenin güneyine (Aşağı/Güney Mezopotamya) *Sevad* veya *Irak*, kuzeyine (Yukarı/Kuzey Mezopotamya) *el-Cezire* adını vermişlerdir (Harita 1-2). Mezopotamya, Doğu Akdeniz kıyılarından Fırat-Dicle Vadisi'ne uzanan ve Basra Körfezine ulaşan verimli toprakların olduğu *Bereketli Hilal* adı verilen coğrafi alanın bir bölümünü de kapsamaktadır (Le Strange, 1966, s. 86-87; Finkelstein, 1962, s. 73-92; Şeşen, 1993, s. 509; Kcall, 1999, s. 574-575; Çevik, 2009, s. 35, 46-48).

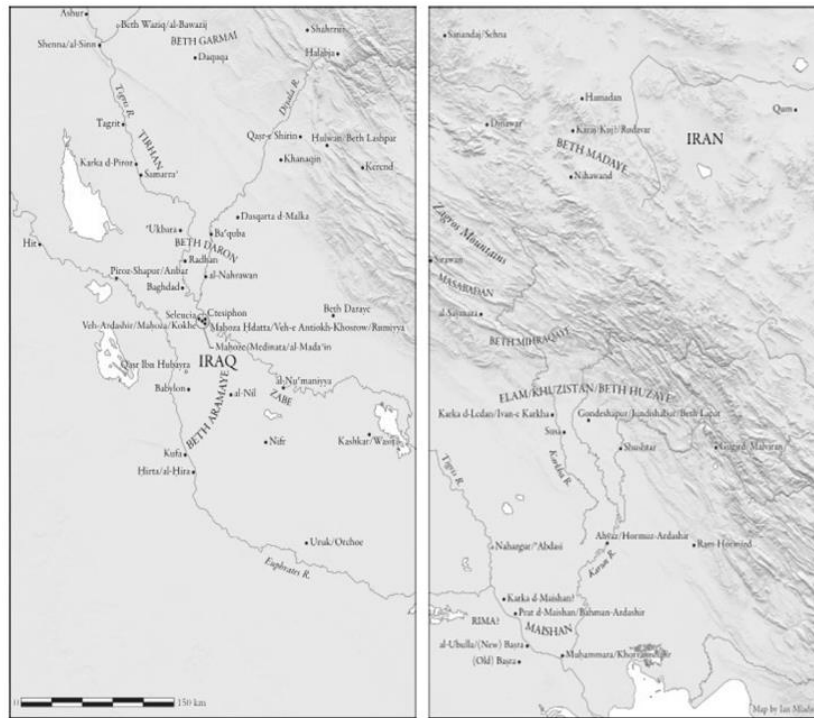
² Kelimenin sözlük anlamı için bakınız: Smith, 1903, s. 45. *Bēt*: Ev, kökü *Nahro* olan *Nahreyn* ise nehir anlamına gelmektedir. Söz öbeği oluşturan bu iki kelime Mezopotamya'yı ifade eden "*İki Nehrin Evi*" anlamını taşımaktadır.



Map 7 Northern Mesopotamia

Map 7 (continued)

Harita 1: Kuzey Mezopotamya
(Michelson, 2019, s. xlii)

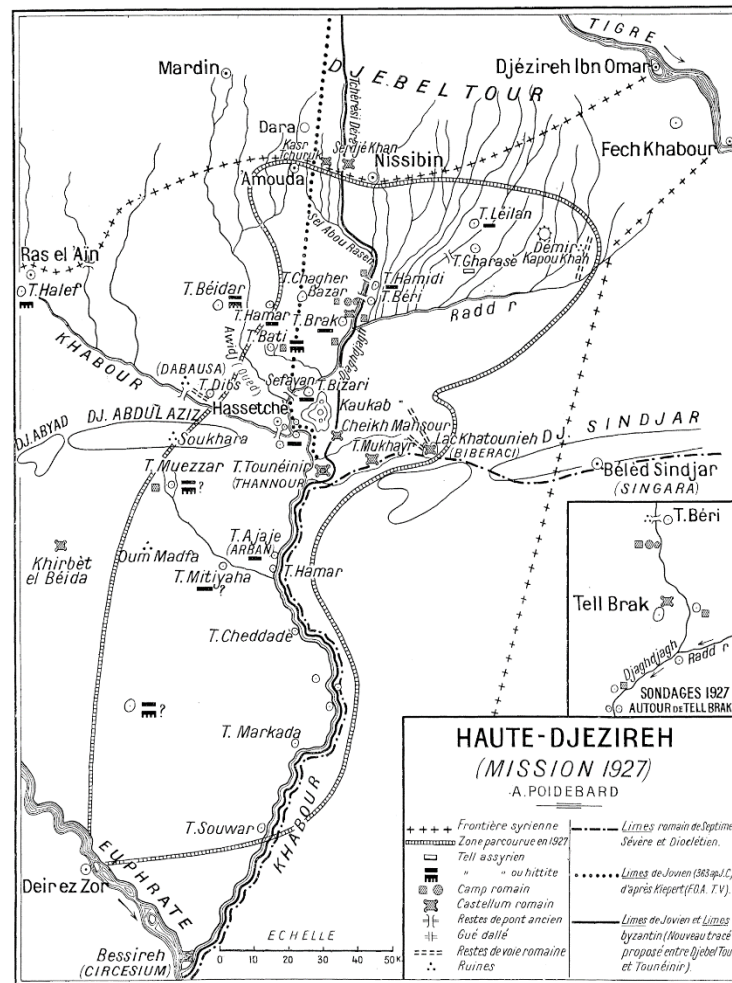


Map 8 Southern Mesopotamia

Map 8 (continued)

Harita 2: Güney Mezopotamya
(Michelson, 2019, s. xliv)

Kuzey Mezopotamya, Anadolu-Irak-Suriye bölgelerini birbirine bağlaması nedeniyle tarihi ve stratejik bir öneme sahiptir. On iki ve on üçüncü yüzyıllar arasında Kuzey Mezopotamya coğrafyası, genel hatlarıyla Fırat ve Dicle nehirleri arasında kalan topraklar ile Bağdat'ın kuzeyinde ve Van Gölü'nün güneyindeki bölgeyi kapsamaktadır (Harita 3). Bunların yanı sıra bölge *Cezîretüasûr* ve *İklîmüasûr* isimleriyle de anılmaktadır (Le Strange, 1966, s. 86-87; Canard, 1991, s. 523; Şeşen, 1993, s. 509; Harrak-zuknin kroniği, 1999, s. 41- dipnot; 13; Batur, 2015, s. 139-160).



Harita 3: Kuzey Mezopotamya (Poidebard, 1928, s. 216, PL: LIX)

el-Cezire'ye yani Kuzey Mezopotamya'ya, İslam'dan önce ve sonrasında gerçekleşen İslam fetihleriyle bu bölgeye Arap kabileler yerleşmiştir. Bu Arap kabilelerinin isimlerine

istinaden bölge, *Diyarrebîa* ve *Diyarımudar* olmak üzere iki bölgeye ayrılmıştır³. Daha sonra onuncu yüzyıldan itibaren *Diyarbekir*'in ayrıca bir bölge olarak anılmasıyla⁴ *el-Cezire*⁵, doğu ve güneydoğusunda *Diyarrebîa*⁶, batısında *Diyarımudar*⁷ ve kuzeyinde *Diyarbekir*⁸ olmak üzere üç bölgeden oluşmuştur (Harita 4). Bölgelerin merkezî şehirleri *Diyarrebîa*'da Musul, *Diyarımudar*'da Rakka ve *Diyarbekir*'de Amid idi (Le Strange, 1966, s. 86, 101-102; Finkelstein, 1962, s. 73-92; Canard, 1991, s. 523; Şeşen, 1993, s. 529; Kcall, 1999, s. 574-575; Çevik, 2009, s. 35, 46-48; Batur, 2015, s. 145).

³ Bölgenin coğrafi konumu ve sınırları hakkında detaylı bilgi için bakınız; Poidebard, A. (1927). Les Routes Anciennes en Haute-Djezireh. *Syria*, 8 (1), 55–65. <http://www.jstor.org/stable/4195320>; Poidebard, A. (1928). Mission archéologique en Haute Djezireh (automne 1927). *Syria*, 9(3), 216–223. <http://www.jstor.org/stable/4195418>; Le Strange, G. (1966). *The Lands of the Eastern Caliphate: Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Moslem conquest to the time of Timur*, 3. Baskı, Cambridge, Frank Cass ve Co. LTD.; Şeşen, R. (Çev.) (2022). *Ahsenü't-Tekasim*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

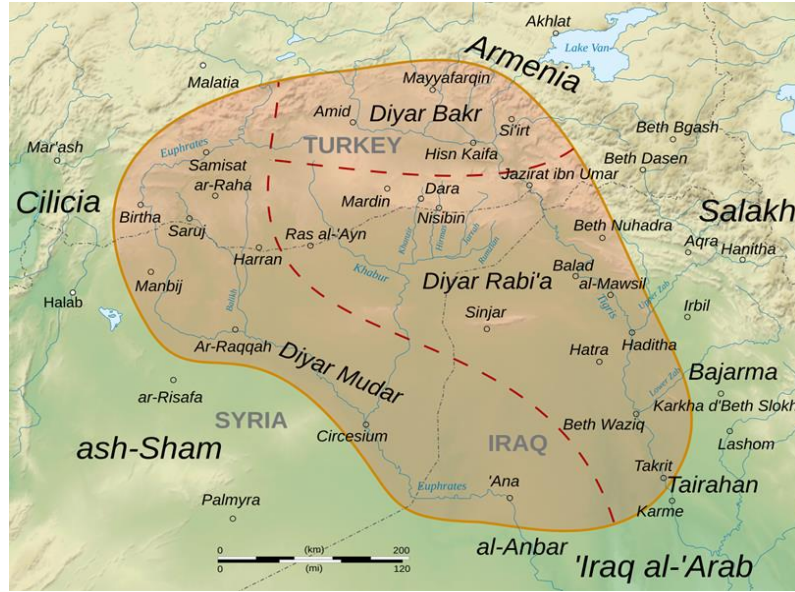
⁴ Onuncu yüzyıldan itibaren Diyar-ı Rebia'nın kuzey kesimini oluşturan Yukarı Dicle havzası'nın Diyar-ı Bekir adıyla yeni bir idari birim haline getirilmesiyle, bölgenin kuzey sınırı değişir. Bu sınır kaynaklarda tartışmalı olsa da, günümüzde Mardin-Midyat eşiği diye adlandırılan dağlık bölgeye kadar çekilir ve genellikle Mardin ile Tur 'Abdin'e göre belirlenir (Canard, M. ve Cahen, 1991, s. 348-349; Çevik, 2009, s. 49-53; es-Sakkâr, 2020, s. 362).

⁵ Kuzey Mezopotamya'nın *Diyarımudar* kısmında Urfa, Harran, Rakka (Suriye), Samsat, Re'sül'ayn (Ceylanpınar); *Diyarrebîa* kısmında Musul, Nusaybin, Sincar (Irak), Dara, Cizre; *Diyarbekir* kısmında Amid (Diyarbakır), Mardin, Meyyafarikin, Hasankeyf ve Erzen gibi önemli merkezler yer alır. Bu bölgeye İslamiyet'ten önce sırasıyla Babilililer, Asurlular, Hititler, Persler, Büyük İskender, Selefkiler, Romalılar, Bizans ve Sasaniler sahip olmuşlardır (Şeşen, 1993, s. 509, Göyntüç, 1994, s. 465).

⁶ *Diyarrebîa* bölgesi, Kuzey Mezopotamya'nın en büyük ve en verimli bölgesidir. Bölgenin tarihi, Musul tarihiyle önemli ölçüde bağlantılıdır. Söz konusu bölgeye onuncu yüzyıl boyunca Halep ve Musul merkezli kurulan Hamdaniler egemen olmuştur. Daha sonra, kısa bir süre *Diyarbekir* merkezli Mervanoğulları ve yine bir başka Arap emirliği olan ve daha çok Musul ile Nusaybin'i merkez edinen Ukayliler bölgeyi yönetmiştir. 1056'da Musul Irak'la beraber Selçuklular'ın egemenliğine geçtiyse de bir yıl sonra Büveyhoğulları şehri ele geçirdi. Ancak Selçuklular şehri aynı yıl geri aldılar ve dört yıl daha ellerinde tuttular. 1061'de tekrar Ukayliler'in hâkimiyetine giren Musul 1084'te Selçuklu ordusu tarafından ele geçirildi. Fakat Sultan Melikşah şehri tekrar Ukaylı Emiri Müslim b. Kureyş'in idaresine verdi. Musul, Selçuklu Emiri Kürboğa'nın zaptına kadar yani 1095/1096 yılına kadar Ukayliler'in elinde kaldı (Canard ve Cahen, 1991, s. 348-349; Canard, 1991, s. 524; Çevik, 2009, s. 49-53; es-Sakkâr, 2020, s. 362).

⁷ *Diyarımudar* bölgesi, *Diyarrebîa*'dan sonra Kuzey Mezopotamya'nın ikinci büyük bölgesidir. *Diyarımudar*, Emevî ve Abbâsî dönemlerinde ticarî ve askerî sebeplerle önem kazanmış ve zaman zaman Kuzey Mezopotamya'dan ayrı tutularak yönetilmiştir. Onuncu yüzyılda bölge, Seyfü'd-Devle (944-967) tarafından Halep'te kurulan Hamdanoğulları emirliğinin bir parçası olmuştur (Le Strange, 1966, s. 101). Ardından Seyfü'd-Devle'nin ölümünden sonra Musul'daki Ukaylilere tabi olmuştur. Daha sonra bu bölge Mudar aşiretinin gruplarından Nümeyroğullarının yönetimine girmiştir. *Diyarımudar*, onuncu yüzyılın sonu ve on birinci yüzyılın ilk yarısında Bizans saldırılarına maruz kalmış ve bu saldırılar sonunda da Urfa ve çevresi 1032 yılında Bizans'ın eline geçmiştir. Bölge yaşanan bu gelişmeler sonucunda, Bizans'a bağlı olan Ermenilerin hâkim olduğu kuzey kısmı ile Harran ve civarından oluşan Nümeyroğullarının yönetiminde kalan güney kısmı olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Canard ve Cahen, 1991, s. 347; Çağatay, 1953, s. 94-96; Çevik, 2009, s. 55, Küçükbaşçı, 2020, s. 356-358).

⁸ *Diyarbekir* bölgesi, adını İslam fetihlerinden itibaren bölgeye yerleşmeye başlayan Bekri aşiretlerinin atası Bekir b. Vail'den almıştır. Kuzey Mezopotamya'yı oluşturan üç bölgenin en küçüğü olup, Yukarı Dicle yöresinde yer almaktadır. Bölge, Doğu Anadolu'nun dağlık kısmı ile Mezopotamya düzlükleri arasında yer aldığı için, erken çağlardan beri kervan yollarının bağlandığı önemli bir kavşak noktası olmuştur. Aynı zamanda burası Kuzey Mezopotamya'nın Doğu ve Orta Anadolu'ya açılan kapısı durumundadır. Ayrıca bu stratejik konumu dışında verimli ovaları, su kaynakları, hayvancılığa elverişli yaylaları ve özellikle yer altı maden kaynaklarına yakın olması bakımından da önemli bir bölge olmuştur. On ikinci yüzyıldan itibaren *Diyarbekir* bölgesinin sınırları hemen her yönde genişlemiştir. Bu dönemde Mardin'in bir Artuklu merkezi olarak ortaya çıkması ve burada basılan sikkelerde Artuklu beylerinin "*Diyarbekir* meliki" olarak ifade edilmeleri ile şehrin *Diyarbekir* bölgesine dahil olduğunun göstergesidir. On üçüncü yüzyılın ikinci yarısında bölgeye hakim olan Moğollar ile birlikte bu sınırların, siyasi olaylara bağlı olarak yine değiştiği görülmektedir (Canard, 1991, s. 343-344; Göyntüç, 1994, s. 464-469; Çevik, 2009, s. 56-64).



Harita 4: Kuzey Mezopotamya'yı bölgeleriyle gösteren harita
(https://en.wikipedia.org/wiki/Diyar_Mudar#/media/File:Al-Jazira.svg)

Kuzey ve Güney Mezopotamya arasındaki bölgesel farklılıklar M.Ö. üç bin yılından itibaren farklı etnik ve dilsel kökenlere sahip toplumların oluşturduğu önemli bir kültürel zenginliği bünyesinde barındırmıştır. Bu bağlamda Balikh Nehri civarında özellikle Hitit ve Helenistik dönemlerin izleri görülmektedir. Yukarı Dicle'de Asurlular ile Partlara ait kalıntılara rastlanırken Samarra ile Bağdat arasında erken Halifelik döneminin etkileri bulunmaktadır. Halep ile Fırat Nehri arasında ve Orta Fırat'ta Geç Antik ile Bizans yerleşimleri baskındır. Kuzey Habur'da tarih öncesi yerleşimlere, güney Habur'da Hitit ve Helenistik kültürün izlerine ve ayrıca Musul ile Halep Atabeyliği dönemlerine ait yerleşimlere rastlanır (Herzfeld, 1909, s. 346-347; Poidebard, 1927, s. 55; Canard, 1991, s. 523).

Kuzey Mezopotamya, *Diyaribekr* bölgesi dışında, yedinci yüzyılda Müslüman dünyanın merkez eyaletine dönüşmüştür. Böylece bölge Irak ile Suriye arasındaki başlıca bağlantı merkezi olmuştur. Bölgenin stratejik ve ticari öneminin yanı sıra, bölge tarım ve hayvancılığın geliştiği önemli bir yerleşim bölgesidir. Fırat ve Dicle aracılığıyla nehir taşımacılığı ticaretin canlı kalmasına sağlamıştır. Cezîre-i İbn Ömer (Cizre) Doğu Anadolu ve İç Anadolu'dan, Bâlis Suriye'den gelen ticaret mallarının toplandığı önemli

merkezlerden olmuştur (Canard, 1991, s. 524; Grabar, 2004, s. 33; Çevik, 2009, s. 43; Şeşen, 2022, s. 109-120).

İslâmiyet'in ortaya çıktığı sırada bölge önce Sasanilerin sonra Bizanslıların eline geçmiştir. Bizans, Resül'ayn'dan Tur 'Abdin'e kadar olan bir alanı, Sasaniler ise Nusaybin ile Tur 'Abdin'in güneyindeki bölgeyi elinde tutmuştu (Harita 5). Bu dönemde Nusaybin ile Dara arasındaki bölgede bulunan Sarja kalesi iki devletin sınırındır. Daha sonra Suriye ve Irak'ın Müslümanlar tarafından fethedilmesi ile bölgedeki Bizans ve Sasani devletlerinin otoriteleri zayıflamıştır (Herzfeld, 1909, s. 348; Palmer, 1990, s. 7-8; Canard, 1991, s. 523; Şeşen, 1993, s. 509). İyâz b. Ganm (İyad b. Ganm) bu nedenle hiçbir direnişle karşılaşmamış ve bölgenin batı kısmı 639 ile 641 yılları arasında, doğu kısmı ise 641'de Irak'tan gelen birlikler tarafından fethedilmiştir. İslam Devleti'nin bu ilerleyişi karşısında, Bizans, merkezi ile sadece Ermenistan üzerinden iletişim kurabilmiştir (Işıltan, 1960, s. 61-66; Canard, 1991, s. 523).



The Syriac Churches in the Roman and Sasanian Empires around 600

Harita 5: Yaklaşık 600 yılında Roma ve Sasani İmparatorluğu egemenliğinde Süryani Kilisesi
(Chatonnet ve Debie, 2023, s. 144)

Dokuzuncu yüzyılda Abbasilerin zayıflamasıyla birlikte Tolunoğulları güçlenerek Mısır'dan Kuzey Mezopotamya'ya doğru genişlemiştir. Bunun sonucunda bölgenin idaresi, Abbasiler ile Tolunoğulları arasında bir kaç defa el değiştirmiştir. Son olarak 892 yılında Abbasiler bölgenin kontrolünü ele geçirmiştir. Daha sonra bölgede Hamdaniler ortaya çıkmış ve 968 yılına kadar *Diyarımudar* ve *Diyarırebia* bölgelerini idaresi altına almışlardır. Bu dönemde *Diyaribekr*'de Mervânîler, Musul'da Ukaylîler, Harran'da Nümeyrîler gibi yerli Arap kabilelerinin yaşadığı bilinmektedir. Ayrıca İslam tarihinin başlarından itibaren bu bölgede Araplar ve Aramiler birlikte yaşamıştır (Bosworth, 1968: 24; Şeşen, 1993: 510). Bölgede özellikle Tur 'Abdin'de önemli ölçüde Arami nüfusunun yaşadığı bilinmektedir. Ek olarak Yukarı Dicle'nin kuzeyinde Ermenilerin de yaşadığı bilinmektedir (Canard, 1991, s. 523).

On birinci yüzyılın ilk yarısında Bizans İmparatorluğu, Kuzey Mezopotamya'da yeniden yükseliş sürecine girmiş ve bölgenin Urfa, Samsat gibi önemli merkezlerini ele geçirmiştir. Kaynaklar yerli Arap hanedanlar ile Bizans arasındaki hâkimiyet mücadelesi sonucu Kuzey Mezopotamya bölgesinin eski zenginliğini kaybettiğini aktarmaktadır (Canard ve Cahen, 1991, s. 344; Şeşen, 1993, s. 510; Sevim ve Merçil, 2014, s. 136-137; Sevim, 2014, s. 139). On birinci yüzyılın ortalarından itibaren Selçuklular, Bizans İmparatorluğu tarihinde oldukça belirgin ve önemli bir unsur haline gelmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru (1086-1087 yıllarında) Melikşah Halep'i hâkimiyeti altına alırken, Emîr Bozan ise Bizans kontrolündeki Urfa'yı ve Samsat'ı ele geçirmiştir (Bosworth, 1968, s. 98; Şeşen, 1993, s. 510; Ostrogorsky, 2011, s. 317-318; Sevim ve Merçil, 2014, s. 136-137; Sevim, 2014, s. 139; Vasiliev, 2017, s. 48). Böylece Selçuklular, Bizans'ın Anadolu ve Kafkasya'daki eyaletlerini tehdit eden bir güç olmuştur. Bunun yanı sıra Selçuklular, Kuzey Mezopotamya bölgesine geldiklerinde Musul, Harran ve Amid'de yerli Arap hanedanları vardı. Ancak daha sonra bölgedeki yerli yarı göçebe hanedanların yerini Türk beylikleri almıştır (Budge, 1976, s. 90-195; Bosworth, 1968, s. 98; Şeşen, 1993, s. 510; Ostrogorsky, 2011, s. 317-318; Sevim ve Merçil, 2014, s. 136-137; Sevim, 2014, s. 139; Vasiliev, 2017, s. 408).

On birinci ve on üçüncü yüzyıllar arasındaki süreç incelendiğinde Kuzey Mezopotamya sosyo-politik, ekonomik, dini ve kültürel açıdan önemli değişimlere sahne olmuştur⁹. On

⁹ Kuzey Mezopotamya'da Büyük Selçuklu'nun devamı niteliğinde olan birçok Türk devleti kurulmuştur. 1092 yılında Melikşah'ın ölümünden sonra, 1093'te Kuzey Mezopotamya bölgesine Suriye Selçukluları hâkim olmasının yanı sıra Artukoğullar (Mardin, Meyyafarikin, Harput ve Hasankeyf), İnalıoğulları (Amid), Dilmaçoğulları (Bitlis), Togan-Aslan

birinci yüzyılın ortalarında *diyarımdar*'ın hakim gücü olan Mervaniler, Selçuklular ile Bizans arasında tampon bir bölgeye dönüşmüştür. Bu sebeple Selçuklular, Mervanileri kontrol altına almak için acele etmemiştir. Ancak Mervaniler, Türkmen beyliklerin baskısı altında kalmıştır. Bununla birlikte bölgedeki otoritesi giderek zayıflayan Bizans İmparatorluğuna karşı Sultan Melikşah'ın otoritesinin artması siyasi dengelerin değişmesine neden olmuştur (Canard ve Cahen, 1991, s. 344). Bu bağlamda On birinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Kuzey Mezopotamya bölgesi, Urfa hariç *diyarımdar*'da Büyük Selçuklu yönetimine girmiş ve bölgede bulunan Arap emirliklerinin yerlerini Türkmen beylikler almıştır (Harita 6; Bosworth, 1996, s. 91-92; Ostrogorsky, 2011, s. 317- 318; Aydın v.d., 2000, s 78; Heidemann, 2002, s. 30-33; Çevik, 2009, s. 56).



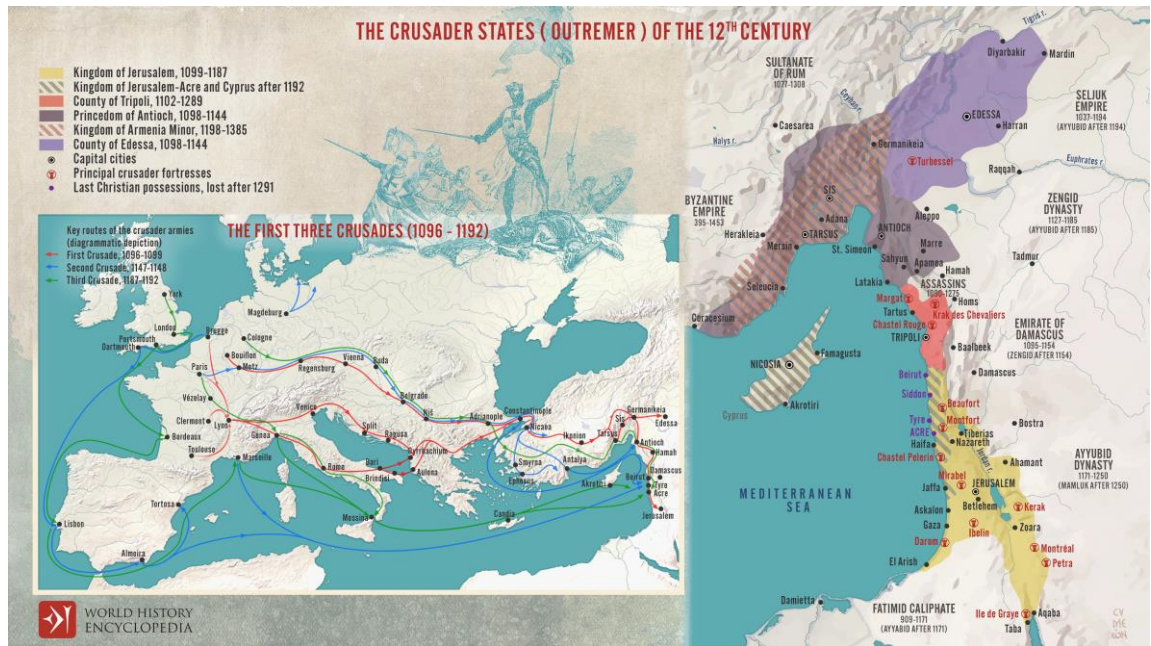
Map 3. The Saljuq Empire at the death of Malik Shāh (485/1092).

Harita 6: 1092 yılında Selçuklu İmparatorluğu (Bosworth, 1968, s. 104).

ailesi (Siirt ve Erzen'de) Saltukoğulları ve daha sonra Ermen-Şahlar (Ahlut-Van bölgesinde) gibi birçok Türk beylikleri kurulmuştur; Chabot, 1905, s. 187; Bosworth, 1968, s. 24; Sevim, 1975, s. 300, 307; Sevim, 1987, s. 108; Şeşen, 1993, s. 510; Çevik, 2002, s. 202-208; Sevim ve Merçil, 2014, s. 133-135).

On ikinci yüzyılda Haçlı seferleriyle birlikte batıdan farklı kültürlere mensup topluluklar bölgeye gelmişlerdir. Bunun sonucunda bölgede varlık gösteren Bizanslılar, Türkler, Ermeniler ve Haçlılar arasında savaşlar yaşanmıştır. Ancak Kuzey Mezopotamya’da farklı kültürlerin birbiriyle yakın teması sonucunda bölgenin zengin kültür yapısı daha da genişlemiştir (Cahabot, 1905, s. 144, 187, 244-250; Canard ve Cahen, 1991; s. 347; Şeşen, 1993, s. 509).

I. Haçlı Seferi öncesinde Harran, Musul Valisi Kürboğa’nın idaresindeydi. Urfa Valisi Bozan’dan sonra Urfa’ya Ermeni Toros hâkim olmuştur. Ermeni Toros’un ölümünün ardından yerine kardeşi Leon geçmiştir. Bölgedeki bu siyasi yapı kısa bir süre sonra I. Haçlı Seferi ile değişmiştir. Başta Urfa olmak üzere Samsat ile Suruç 1098 tarihinde I. Baudouin tarafından ele geçirilmiştir. Böylece doğudaki ilk haçlı devleti olan Urfa Haçlı Kontluğu kurulmuştur (Harita 7; Chabot, 1905, s. 187, 196; Maalouf, 2006, s. 129-130; Runciman, 2019, s. 157). Buna karşın yukarıda bahsi geçen Türk beylikleri bir süreliğine bölgeyi Urfa Haçlı Kontluğu ile Antakya Prinkepsliği’ne karşı korumuşlardır. Fakat bu süreçte söz konusu beylikler arasında birlik ve beraberlik kurulamadığından Urfa Haçlı Kontluğuna karşı kesin bir askeri üstünlük sağlanamamıştır. Bu bakımdan taraflar arasındaki çatışmalar karşılıklı olarak devam etmiştir (Şeşen, 1993, s. 510).



Harita 7: On İkinci Yüzyılda Haçlılar

(<https://www.worldhistory.org/image/15382/the-first-three-crusades-and-the-12th-century-lati/>)

Kral I. Baudouin'in ölümü (1118) üzerine Kudüs tahtına Urfa Kontu Baudouin de Bourg geçmiştir. Daha sonra bu hükümdar Urfa Kontluğu'nun idaresini kuzeni Joscelin de Courtenay'a bırakmıştır. Urfa Kontluğu'nu Dânişmendliler'e ve Artuklular'a karşı savunan Joscelin 1122'de Artuklu Beyi Belek b. Behrâm'a esir düşmüş ve Harput Kalesi'nde hapsedilmiştir. Bu esaretinden bir yıl sonra kurtulup Urfa'ya dönen Joscelin'in 1131'de ölmüştür. Bu gelişmenin ardından yerine oğlu II. Joscelin geçmiştir. On ikinci yüzyılın ortalarına doğru bölgedeki Türk hakimiyeti tekrar güç kazanmıştır. I. Haçlı Seferi ile zayıflayıp gerileyen Türkler bir süre sonra toparlanarak Haçlıları tehdit etmeye başlamışlardır. Türkler ile Haçlılar arasında yaşanan çatışmaların ardından dönemin Musul ve Halep hâkimi olan Atabeg İmâdüddin Zengî 24 Aralık 1144'te Urfa'yı ele geçirmiştir ve böylece Urfa Haçlı Kontluğuna son vermiştir (Chabot, 1905, s. 224, 233; Le Strance, 1966, s. 104; Demirkent, 1996, s. 530-531; Maalouf, 2006, s. 129-130; Vasiliev, 2017, s. 476; Runciman, 2019, s. 166-168, 170-184).

İmâdüddin Zengî'nin Urfa'yı Haçlılardan almasıyla Urfa yeniden Türklerin kontrolüne geçmiştir. 1146'da Zengî'nin ölümünden sonra Urfa'nın eski kontu Joscelin şehri geri alsada Zengî'nin oğlu Nureddin Mahmud Zengî şehri Joscelin'den tekrar almıştır¹⁰ (Chabot, 1905, s. 224, 233; Le Strance, 1966, s. 104; Demirkent, 1996, s. 530-531; Maalouf, 2006, s. 129-130; Vasiliev, 2017, s. 476; Runciman, 2019, s. 166-168, 170-184). Ayrıca Süryani Mikhael, bu dönemde Urfa'nın zaten uzun zamandır Türkler tarafından kuşatma altında olduğunu, şehrin giderek zayıfladığını ve bunun sonucunda Zengî'nin şehri fethettiği aktarır. Bu olayların ardından Baudouin ve Joscelin yakalanmış ve "zincire vurularak" Musul'a götürülmüştür (Chabot, 1905, s. 195, 260-262).

Bu dönemde bölgede yaşayan Ermeniler ile Süryaniler, Haçlılara yardım etmiş olmalarına rağmen Haçlılar tarafından bazı saldırılara uğramışlardır (Chabot, 1905, s. 187-190). Ayrıca Süryani Mikhael'e göre bu dönemde Süryani Ortodoks Kilisesi piskoposluklarında ve özellikle Urfa piskoposluğunda yolsuzluklar yaşanmıştır. Bunun

¹⁰ Süryani Mikhael kroniğinde, Türkler ve Frankların Halep ovasında savaşmak için buluştuklarını ve Türklerin Joscelin'e her yıl bin dinar vermeyi kabul edip ve barıştıklarını aktarır. Joscelin 1129 yılında Amid topraklarını işgal eder ve bölgedeki Türkleri ve Gürcülerin yaşadığı toprakları yağmalar. Mikhael bu olayın sebebi olarak, Joscelin'in Antakya'da olduğu zaman Türklerin Urfa'yı işgal etmesine Amid birliklerinin yardım etmesidir (Chabot, 1905, s. 224-225).

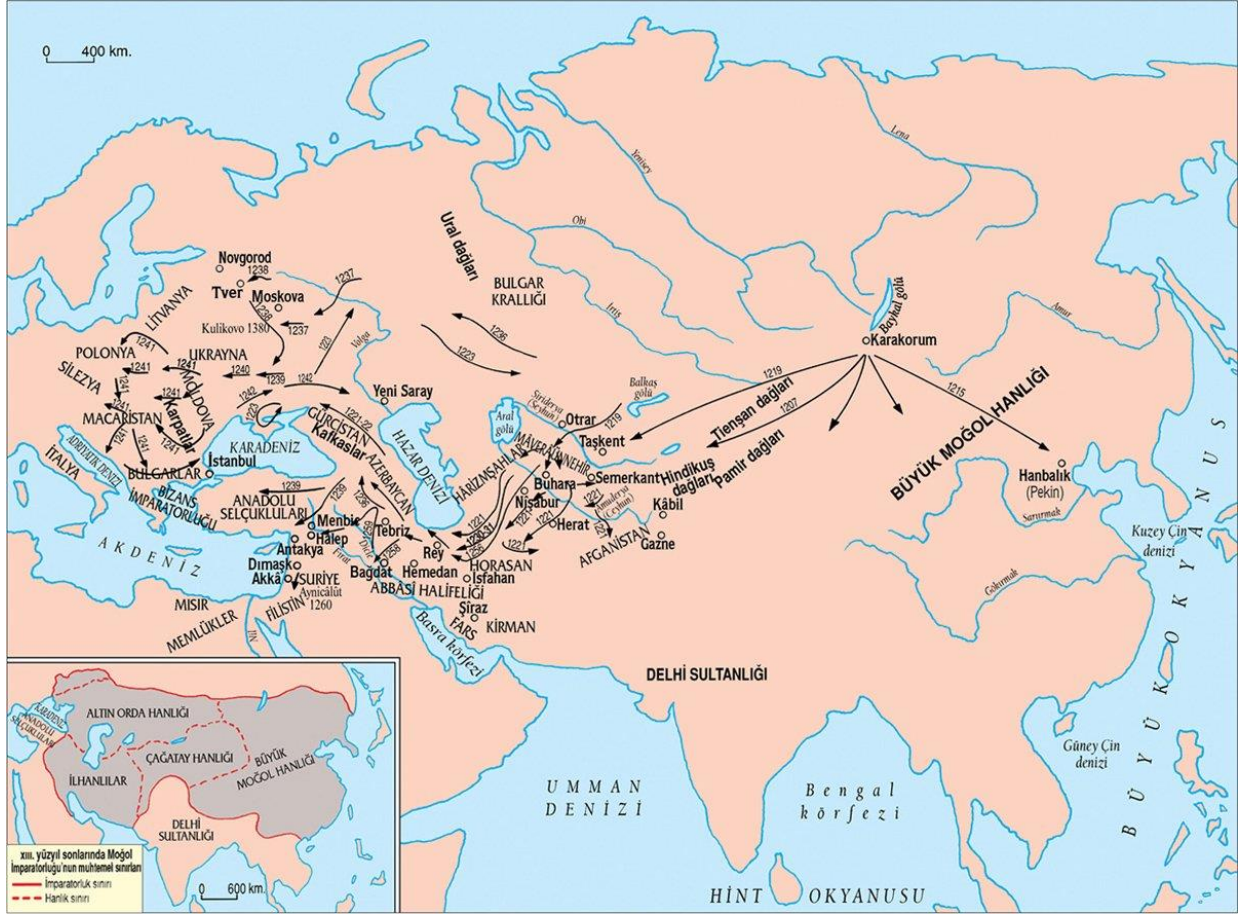
sonucunda bölgenin idarecileri ile Süryani Ortodoks Kilisesi arasında önemli anlaşmazlıklar ortaya çıkmıştır (Chabot, 1905, s. 197-198).

On ikinci yüzyılın ikinci yarısından sonra Haçlılar ile mücadeleyi özellikle Zengiler üstlenmiştir. Zengilerin ardından bölgede yükselen bir güç olarak Selahaddin Eyyubi, Kuzey Mezopotamya bölgesinin büyük bir bölümünü (1174-1182 yılları arasında) kontrolü altına almıştır. Bu bağlamda Selahaddin Eyyûbî Kuzey Mezopotamya bölgesini ve Sincar'ı 1183'te, Diyarbakır, ardından Halep'i almıştır. Halep'in alınmasıyla Selâhaddin Eyyubi gücünü daha da arttırmıştır (Canard ve Cahen, 1991, s. 344; Şeşen, 1993, s. 510, Şeşen 1995, s. 22-23; Sevim ve Merçil, 2014, s. 552).

Kuzey Mezopotamya bölgesi 1230 yılından itibaren Eyyûbîlerin ve Anadolu Selçuklularının mücadelesi sahası olmuştur. Bu bağlamda Eyyubilerin hükümdarı el-Melikü'l-Kâmil, Kuzey Mezopotamya bölgesinin yönetimini kardeşi el-Melikü'l-Eşref Mûsâ'ya bırakmıştır. 1230 yılında Celâleddin Hârizmşah Ahlat'ı Eşref'in elinden almıştır. Bunun üzerine Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alâeddin Keykubad ile Eşref, Celâleddin Hârizmşah'a karşı birleştiler ve 1230'da yapılan Yassıçimen Savaşı'nda onu yendiler. el-Melikü'l-Kâmil 1232'de Güneydoğu Anadolu'da idarî düzenlemelere girişti. Önce Âmid'i, daha sonra Hısnıkeyfâ'yı zaptederek Artuklular'ın Hısnıkeyfâ koluna son verdi. Artuklu beylerinin Anadolu Selçuklularını yardıma çağırması üzerine I. Alâeddin Keykubad Güneydoğu Anadolu bölgesine girmiş ve Kuzey Mezopotamya'yı yağmalamıştır. Ayrıca Urfa, Harran, Rakka şehirlerini kuşatmıştır. Bu süreçte Âmid, Urfa, Samsat, Harput ve Ahlat şehirleri Anadolu Selçuklularının eline geçmiştir (Canard ve Cahen, 1991, s. 344; Şeşen, 1993, s. 510, Şeşen 1995, s. 22-23; Sevim ve Merçil, 2014, s. 552). Bu olayların ardından bölgede Hârizmliler (Harizmşahlar/Harzemşahlar) ve Moğollar görülmeye başlar. Bu süreçte 1232'den itibaren Hasankeyf önce el-Melikü's-Sâlih Necmeddin Eyyûb, 1240'tan itibaren de oğlu Turan Şah tarafından idare edildi (Şeşen, 1993, s. 510, Sevim ve Merçil, 2014, s. 552).

Moğollar, on üçüncü yüzyılda Kuzey Mezopotamya'ya geldiklerinde, bölgede Eyyûbîler ile Anadolu Selçukluları egemen güç konumundadır. Ayrıca Mardin Artukluları varlığını devam ettirirken bu iki devletin arasında kalmıştır. Ancak Moğol istilasına dayanamayan bu iki egemen güç, Moğol hakimiyetini kabul etmişlerdir. On üçüncü yüzyılın ikinci

yarısının başlarında, *Diyaribekr* yöresinde görülen Moğollar, akın ve yağmalarını Amid ve Meyyâfârikın bölgelerinden başlayarak Urfa'ya kadar genişletmiştir (Özaydın, 1987, s. 458-460; Çevik, 2002, s. 291, Harita 9).



Eyyübîler'den sonra bölge, İlhanlıların hâkimiyeti altına girmiştir. İlhanlı hükümdarı Hülagü Han tarafından 1258'de Hasankeyf ve Mardin, ardından 1259'da Âmid, Harran, Meyyâfârikın ve Hasankeyf şehirleri tahrip edilmiştir. Bu dönemde Kuzey Mezopotamya ve Anadolu Moğollar tarafından kontrol altına alınmıştır. Bunun ardından Eylül 1260'ta Memlüklerin, Moğolları Aynicâlût'ta yenmesinden sonra Memlüklerle İlhanlılar arasında mücadeleler daha çok Kuzey Mezopotamya'da yaşanmaya başlanmış ve bölgenin ekonomisi olumsuz yönde etkilenmiştir. Ancak İlhanlıların dağılma sürecinde Mardin Artukluları gibi bölgenin siyasi otoriteleri özerkliklerini kazanmıştır (Cahen, 1991, s. 348; Canard ve Cahen, 1991, s. 344; Şeşen, 1993, s. 510, Kesik, 2018, s.138).

3. BÖLÜM

SÜRYANİ ORTODOKS KİLİSESİ KISA TARİHİ

Süryani Ortodoks kilisesinin biçimlenmesi ve kurumsal bir kimlik kazanma sürecini ele aldığımız bu bölüm, bu sürecin başladığı beşinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıl arasındaki dönemi kapsamaktadır. Kilisenin kurumsallaşma sürecinde Süryani Philoxenus (485-519), Antakyalı Severus (512-518), Tellalı Yuhanna (482-538) ve Yakup Baradaeus (543-578) dönemin önemli din adamları olarak karşımıza çıkmaktadır. Süryani Ortodoks Kilisesinin bu yüzyıllarda temelini oluşturmasının ardından giderek daha da geniş coğrafyalara yayılmış ve etki alanı oldukça genişlemiştir. Ancak yedinci yüzyılda kilise kendi içerisinde anlaşmazlık yaşamaya başlamıştır. Onuncu yüzyıl ile on üçüncü yüzyıllarda kuzey Mezopotamya bölgesi siyasi güç çatışmalarına sahne olmakla birlikte yaşadıkları baskının yanı sıra kendi içerisinde yaşanan anlaşmazlıkla Süryani Ortodoks kilisesinde bölünmeler yaşanmıştır.

3.1. BEŞİNCİ YÜZYIL İLE ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL ARASINDA SÜRYANİ ORTODOKS KİLİSESİ

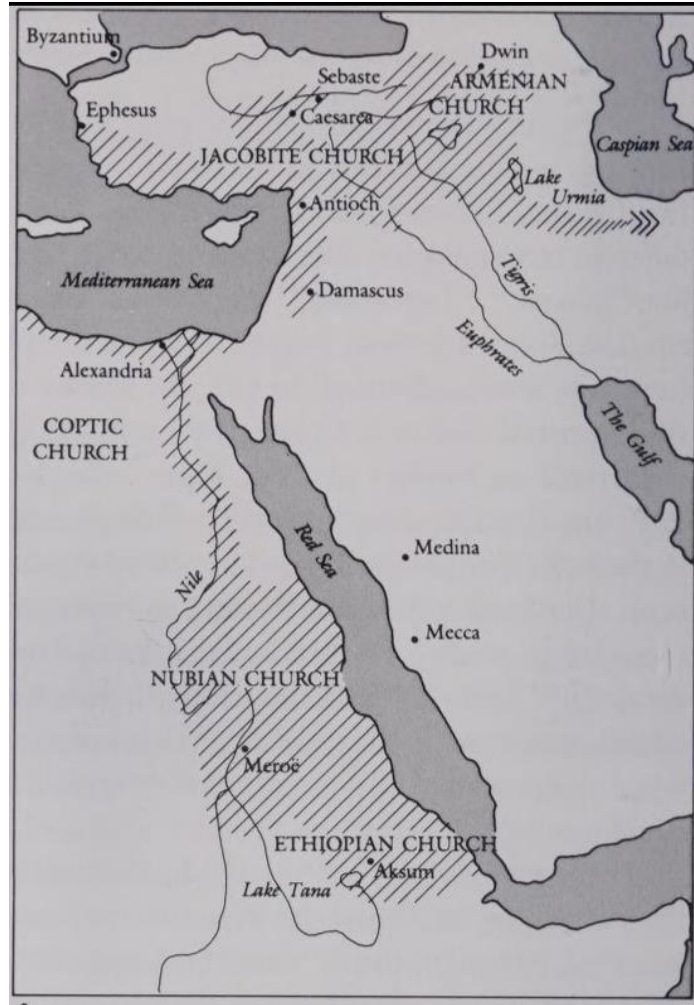
Beşinci ve altıncı yüzyıllar arasında Süryani geleneğinin ve bu gelenekten doğup günümüze kadar varlığını sürdüren kiliselerin şekillendiği dönemdir (Menze, 2019: 116). 431’de yapılan Efes Konsili’nin ardından yaşanan ilk bölünme, daha sonra Nesturiler olarak adlandırılan Doğu Kilisesi’nin kurulmasına yol açmıştır¹¹. Efes Konsili’nden yirmi yıl sonra 451’de toplanan Kadıköy Konsili’ne¹² karşı çıkanlar ve başlangıçta “Yakubiler”

¹¹ Sebastian Brock “Nesturi” olarak ifade edilmesini doğru bulmaz; Brock, S. P. (1996). The Nestorian Church: a lamentable misnomer. *Bulletin of the John Rylands Library*, 78 (3):23-35.

¹²Süryani Hristiyanlığı arasında kalıcı bir bölünme 431 yılındaki I. Efes Konsili’nde başlamış olsa da bu konsilin geniş ve kapsamlı etkisi çağdaşları tarafından fark edilemeyen önemli gelişmelere sebep olmuştur. İlk Kristolojik kriz, Konstantinopolis’in yeni patriği Nestorius (428-431) ile İskenderiyeli Kirillos (Ö. 444) arasında yaşanan tartışmayla başlamıştır. Bu tartışma, Nestorius’un Konstantinopolis’te karşılaştığı, Meryem için beşinci yüzyılın başından beri kullanılan ünvan olan “Tanrı’nın Annesi” ile ilgili anlaşmazlıktan kaynaklanmıştır. Nestorius, Meryem’e ‘Theotokos’ yani ‘Tanrı taşıyıcısı’ demek yerine Meryem’in sadece ‘Kristotokos’ yani ‘Mesih Taşıyıcısı’ olarak adlandırılmasını savunmuştur (Wessel, 2004, s. 1, 9; Rompay, 2008, s. 371- 379; Menze, 2009, s. 110; Hainthaler, 2009, s. 380-381; Vasiliev, 2017, s. 121). Nestorius 428 yılında Konstantinopolis piskoposu olduktan sonra İsa’da beşerî ve ilahî yönün keskin biçimde ayrıldığını savunan Antakya kristolojisini yaymaya başlamıştır. Bu Kristolojik anlayışa göre Nestorius, İsa’nın iki doğadan oluştuğunu, ilahî ve insanî doğanın birbirinden bağımsız var olduklarını, İsa’da insanî ve ilahî yönün keskin biçimde ayrıldığını yani İsa’nın çifte doğasını savunmuştur (Diyofizit) (Wessel, 2004, s. 1; Rompay, 2008, s. 371- 379; Menze, 2009, s. 110, Vasiliev, 2017, s. 121). İskenderiye patriği Kirillos Nestorius’un kristolojik görüşüne karşı en güçlü muhalif olmuştur. Kirillos’a göre, İsa’nın ilahî ve insanî doğası, Tanrı Kelamı’nın bedenleşmiş tek doğasında birbirine sıkıca bağlıdır. Yaşanan bu fikri sorunlar Kristolojik bir tartışmaya yol açmış ve bunun socunda II. Theodosius (408-450) tarafından I. Efes Konsili’nin toplanmasına neden olmuştur. Bu tartışmaların sonucunda

veya “Batı Süryaniler” olarak adlandırılan Süryani Ortodoks Kilisesi’nin kurulmasını sağlamıştır. Kadıköy Konsili’nin yarattığı kargaşa sonrasında Suriye ve Mezopotamya’da, piskoposlar altıncı yüzyıl Süryani Ortodoks Kilisesi’nin kurulmasına öncülük etmiştir (Harita; 10; Rompay, 2008, s. 371- 379; Menze, 2019, s. 106).

yapılan III. ekümenik konsil olarak kabul edilen ve Kirillos’un başlatıp yönettiği Efes Konsili’nde Nestorius Mısır’a sürgün edilmiş ve savunduğu görüşler reddedilmiştir. Böylece Meryem’in İsa’yı, yani beşeri doğuran değil Tanrı doğuran (Theotokos) olduğu kabul edilmiştir. Efes Konsili, İskenderiye’nin Konstantinopolis ve Antakya üzerindeki zaferinin bir göstergesi olmuştur (Winkler, 1997, s. 34; Wessel, 2004, s. 4; Winkler 2003, s. 30; Vasiliev, 217, s. 121; Menze, 2019, s. 110). Tarihe Monofizitlik ya da Miafizitlik olarak geçen bu kristolojik görüşün önderliğini İskenderiye kilisesi yapmış ve Doğu’daki pek çok kilise de dinî veya siyasi sebeplerle buna katılmışlardır (Wessel, 2004, s. 1-3; Atiya, 2005, s. 199-200). Kirillos’un yerine geçen İskenderiye Patriği Dioskoros (ö. 454) zamanında, İskenderiye’nin kazandığı üstünlük korunmuştur. İskenderiye’nin Konstantinopolis temsilcisi olan Eutykhes (378-454) sarayda oldukça nüfuzlu bir konuma gelmiştir. Kilise siyaseti bakımından Dioskoros ve Eutykhes, Kirillos’un en güvenilir din adamlarıydı. Ancak dogmatik açıdan Eutykhes İsa’nın tabiatındaki ikiliğe karşı çıkıp, tek tabiatla birleşmiş olduğunu iddia etmiştir. Eutykhianizm olarak bilinen bu görüşe göre onun insanî doğası ilahî tabiat içerisinde kaybolmuştur. 448 yılında, Konstantinopolis başpiskoposu Flavian’ın yönetimindeki sinodda Eutykhes sapkınlıkla suçlanıp mahkûm edilmiştir. Eutykhes’in mahkûm edilmesi ikinci bir Kristolojik kriz başlamasına sebep olmuştur. Böylelikle Kyrillos’un savunduğu İsa’nın ilahî ve insanî tabiatın tek bir tabiat halinde İsa’da mevcut olduğu görüşü (miafizit) kabul edilmiştir. Ancak daha sonra İskenderiye Başpiskoposu Dioscorus’un önderliğinde 449 yılında toplanan II. Efes Konsili’nde Dioskoros bu konsilde monofizit görüşü kabul ettirir. Böylece Eutykhes’i mahkumiyetten kurtarır (Winkler, 1997, s. 34; Brock, 1977, s. 54; Hainthaler, 2009, s. 380-381; Vasiliev, 2017, s. 122). İmparator Markianus, bu konsil sonucunda monofizitlerin kazanmasını kabullenememiştir. 451 yılında İmparator Markianus (450-457) ve eşi Pulkheria’nın girişimiyle toplanan Hristiyanlık kilise tarihinin dördüncü ekümenik konsili olan Kadıköy konsilinde - monofizit görüşün aksi yönünde- alınan karara göre İsa’nın birbirinden ayrılmaz fakat birbirine de karıştırılmaz ikili tabiatı yani diyofizit dogmasını kabul edilmiştir. Kadıköy Konsili’nde alınan kararların dini içeriğinden dolayı Bizans İmparatorluğunda çok ciddi sorunların doğmasına sebep olmuştur. Konsilde alınan kararlar sonucunda Bizans merkezi ve Doğu kiliseleri arasındaki ayrılık oldukça artmıştır. Mısır ve Suriye monofizit görüşü benimseyerek Kadıköy konsili kararlarını reddetmişlerdir (Winkler, 1997, s. 35; Wessel, 2004, s. 5; Kaçar, 2006, s. 107; Rompay, 2008, s. 378; Brown, 2016, s. 167; Vasiliev, 2017, s. 130-131). Kadıköy Konsili tarafından ilan edilen diyofizit dogmanın terminolojisine karşı çıkan ve İskenderiyeli Kyril’in “Miafizit” formülünü benimseyenler yedinci yüzyıldan beri Monofizit olarak adlandırılmıştır. Ancak bu terim, özellikle Süryani Ortodokslar tarafından ön yargılı ve Kadıköy karşıtlarını tanımlamak için yetersiz olarak görülmektedir, çünkü Süryani Ortodokslar, bu terimin ilk ortaya çıkışında sorumlu olarak gördükleri keşiş Eutykhes’i reddetmektedirler. Süryani Ortodokslar Kirillos’un savunduğu, ilahî ve insanî tabiatın İsa’da mevcut olduğu görüşü kabul ederler (Winkler, 1997, s. 33- 40; Winkler, 1999, s. 586-588; Ševcenko v.d., 1991, s. 572). Birbirine zıt kristolojik anlayışlar nedeniyle, araştırmacılar Kadıköy Konsili taraftarı olmayanları ‘miafizitler’, Kadıköy Konsili taraftarları ve Efes Konsili öncesini ise ‘Diyofizitler’ olarak adlandırmaktadır. Günümüzde Kadıköy Konsili yanlısı olmayan kiliseler Doğu Ortodoks Kiliseleri olarak anılmaktadır. Bunlar Kıpti Ortodoks, Süryani Ortodoks, Ermeni Apostolik, Etiyopya Ortodoks ve Malankara Ortodoks Süryani Kilisesi’dir (Winkler, 1997, s. 33- 40; Winkler, 1999, s. 586-588; Wessel, 2004, s. 6-7; Mellon Saint-Laurent, 2015, s. 96; Menze, 2019, s. 107; konu ile ilgili daha detaylı bilgi için bakınız; Brok, S. (1977). *Iconoclasm and the Monophysites*, (İçinde) A. Bryer and J. Herrin (ed.), *Iconoclasm*, 53-57, University of Birmingham; Chapman, J. (1911). *Monophysites and Monophysitism*. (İçinde) *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/10489b.htm>; Friend, W. H. C. (1972). *The Rise of the Monophysite Movement: Chapters in the History of the Church in the Fifth and Sixth Centuries*. Cambridge University Press: New York; Meyendorff J. (1969). *Christ in Eastern Christian Thought*. Corpus Books; Mundell, M. (1977). *Monophysite Church Decoration*, (içinde) A. Bryer and J. Herrin (ed.), *Iconoclasm*, 59-74; Van, R. A., & Allen, P. (1994). *Monophysite Texts of the Sixth Century*. Leuven: Peeters; Luce, A. A., (1920). *Monophysitism Past and Present: A Study in Christology*. Project Gutenberg; Vööbus, A. (1973). *The Origin of the Monophysite Church in Syria and Mesopotamia*. *Church History*, 42 (1), 17–26; Young, F. M. (1983). *From Nicaea to Chalcedon: A Guide to the Literature and its Background* London: Baker Academic.).



**Harita 10: Monofizit Kiliseleri gösteren harita
(Zibawi, 1995, s. 12)**

Beşinci yüzyılın son çeyreğinde, Kadıköy Konsili karşıtı olan en önemli isimlerinden biri Mabbug metropoliti Süryani Philoxenus'tu (485-519). Yeni Ahit'i, Süryanice yeniden düzenlemesiyle de bilinen Philoxenus, kilise siyasetinde Kadıköy karşıtı görüşünü savunmuş ve bu çerçevede atamaları destekleyen bir piskoposlar ağı oluşturmuştur (Menze, 2019, s. 112).

Süryani Ortodoks Kilise hiyerarşisinin oluşumunda, Tella/Constantia'nın sürgündeki piskoposu Yuhanna (482-538) önemli bir rol oynamıştır. Kadıköy karşıtı olan Hristiyan gruplara yapılan baskılar esnasında Antakyalı Severus (512-518), Tellalı Yuhana, Kadıköy karşıtı hareketi güçlendirmek için diyakozlar, rahipler ve piskoposlar atama yetkisini vermiştir (Winkler, 2019: 123). Kadıköy Konsilinde İsa'nın doğası ile ilgili alınan kararlara karşı olan Tellalı Yuhanna 520 ile 530'da rahipleri ve diyakozları göreve

atamıştır. Böylece Tellalı Yuhanna bu çalışmalarıyla daha sonraki Süryani Ortodoks Kilisesi'nin temellerini atmıştır (Menze, 2019, s. 113).

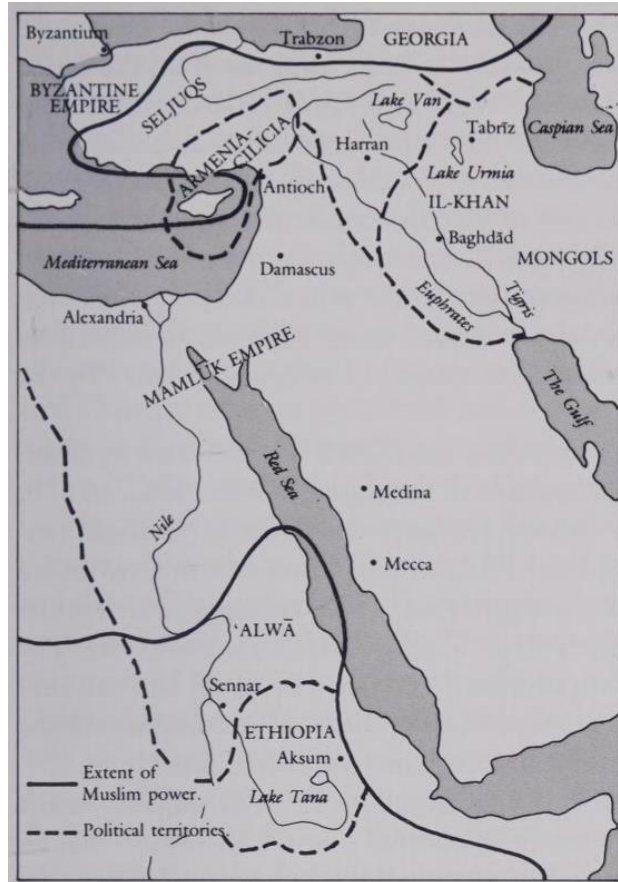
Tellalı Yuhanna'dan sonra Yakup Baradaeus (543-578) Süryani Ortodoks kilisesinin hayatta kalmasında önemli bir rol oynamıştır. Yakup Baradaeus bir piskoposluk hiyerarşisi düzenlemeye başlamıştır (Mellon Saint-Laurent, 2015, s. 96-109). Baradaeus diyakoz ve rahipten oluşan merkezi sistemi yeni piskoposlar atamak için kullanmıştır. Yakup Baradaeus Suriye, Ermenistan ve Anadolu'dan İsaurya ve Mısır'a yaptığı seyahatlerde piskoposlar ve rahipler atamıştır. Bu atamalar gelişmekte olan Süryani Ortodoks Kilisesi'nin ilk episkoposluk hiyerarşisi olarak kabul edilebilir. Yakup Baradaeus, altıncı yüzyılda (558-559) Sasani İmparatorluğu'ndaki Takrit'e bir piskopos atamayı başarmıştır ve böylece İran'da Süryani Ortodoks hiyerarşisinin temeli atılmıştır (Hage, 1966, s. 9-10; Baum ve Winkler, 2003, s. 30; Winkler, 2019, s. 123-124). Baradaeus'un yaptığı bu çalışmalar Süryani Ortodoks Kilisesi'nin daha geniş coğrafyalara yayılmasını sağlamıştır (Menze, 2019, s. 114-115). Yakup Baradaeus, kendisinden sonra "Yakubi" olarak adlandırılan Batı Süryani Hristiyanlığının bir sembolü haline gelmiştir. Ancak bu terim, onu kilisenin kurucusu olarak gösterdiği için günümüze kadar uzanan tartışmalara yol açmıştır (Winkler, 2019, s. 124).

Yedinci yüzyıla gelindiğinde Kilise'nin hiyerarşik yapısında yaşanan çatışmalar söz konusudur. Bu çatışmalar süresince Musul'un kuzeyindeki Mar Mattai manastırında bulunan Takrit piskoposluğu metropolitliğe yükselmiştir. Ardından sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda Süryani Ortodoks Kilisesi başka bir çatışma dönemi yaşar. Bizans İmparatorluğunun, Antakya ve Kuzey Suriye'yi (969-1085) yeniden ele geçirmesiyle Süryani Ortodoks Kilisesi'ne baskı uygulanır (Schrier, 1990, s. 221-222). 1085 yılında Antakya, Selçuklu Devletinin eline geçer. Daha sonra 1098 yılında I. Haçlı seferinde Latinlerin Antakya'yı ele geçirmesiyle güç kazanan Süryani Ortodoks Kilisesi'nin Roma Katolik Kilisesi ile arasında ilişkiler başlar (Winkler, 2019, s. 124).

Süryani Ortodoks Kilisesi on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda en güçlü dönemini yaşamış, Kıbrıs ve Anadolu'dan, Suriye, İran ve günümüzde Afganistan'a kadar uzanan coğrafi alanda piskoposluklar kurmuştur. Bu dönemde yaşanan gelişmelerle Süryani literatür çalışmalarında önemli gelişmeler yaşamıştır. Ancak yaşanan bu süreçte Süryanice yerini yavaş yavaş Arapçaya bırakmıştır (Winkler, 2019, s. 125).

On ikinci yüzyıl boyunca, Süryani Ortodoks Kilisesi'nin ve cemaatinin birlik ve bütünlüğü, Haçlı Seferleri ve Mezopotamya bölgesi üzerinde güç ve kontrol mücadelesi veren Müslüman hükümdarlar arasında gerçekleşen savaşlar nedeniyle önemli bir tehlike ile karşı karşıya kalmıştır. (Chabot, 1905, s. 194-210). Bu dönemde Bizans'ın Kadıköy Konsili sonucunda İsa'nın doğası ile ilgili alınan karara bağlı kalarak Süryanilere baskı uygulamaya devam etmiştir (Chabot, 1905, s. 226). Süryani Patrik Mikhael (1166-1199) bu toplulukları bir arada tutabilmek için çabalamış ancak on ikinci ve on üçüncü yüzyıllar boyunca kilise içinde meydana gelen bölünmeleri engelleyememiştir (Kawerau, 1960, s. 67-73; Weltecke, 2002; Weltecke, 2003, s. 58-126).

1292'den 1495'e kadar Süryani Ortodoks Kilisesi'nde önemli bölünmeler yaşanır (Kawerau, 1960, s. 67-73; Weltecke, 2002; Weltecke, 2003, s. 58-126). Bu durumun ortaya çıkmasında kilisenin sürekli güç kaybetmesi ve cemaatin İslam'ı kabul etmelerinin yanı sıra piskoposların veya metropolitlerin Roma Katolik Kilisesi ile bireysel anlaşmalar sağlaması etkili olmuştur (Harita 11; Winkler, 2019, s. 125).



Harita 11: 1250 ile 1300 yılları arasında bölgeye hâkim olan güçleri gösteren harita
Bizans İmparatorluğu, Gürcüler, Ermeni-Kilikya, Selçuklular, Memlükler, Moğollar.
 (Zibawi, 1995, s. 13).

Bunların yanı sıra Süryani Ortodoks Kilisesi'nin yönetim yapısındaki temel zayıflıklardan biri, kendi güçlerini arttırmak isteyen karşıt görüşlü metropolit ve piskoposlardan kaynaklanmıştır. Özellikle de patriğin doğrudan ulaşamadığı bölgelerde bulunan piskoposlukları ve onları kontrol edenlerin itaat etmelerinin güç olması bu durumu daha güçleştirmiştir (Kawerau, 1960, s. 5-6, 53, 68, 70-71, 79, 89; Fiey, 1963, s. 321-25; Kaufhold, 1990; Schrier, 1990; Weltecke, 2003, s. 62, 69-73, 102-107, 109-116; Weltecke, 2008).

3.2. SÜRYANİLERDE KUTSAL KİTAP (KİTAB-I MUKADDES) GELENEĞİ

Bu bölümde Süryanilerin Yunanca ve İbranice Kutsal Kitaplardan yaptıkları çeviri ve revizyon çalışmaları ele alınmaktadır. Bu bağlamda Diatessaron, Eski Süryanice Versiyon, Eski-Yeni Ahit Peşitta, Syro-Hexapla, Filüksunoyto ve Harkel Version'un yanı sıra liturjik bir kitap olan Ayin Kitabı ele alınmaktadır. Yeni Ahit Peşitta, Eski Süryanice Versiyonun metni revize edilerek yazılmıştır. Filüksunoyto ise Yeni Ahit Peşitta revize edilerek yazılmış bir çalışmadır. Çalışmanın bu bölümde sözü edilen Süryanice Kutsal Kitap nüshalarının tanımını yapılarak, köken ve tarihi genel hatlarıyla ele alınmıştır.

Kutsal Kitap bölümlerinin Süryaniceye çevrilmesi ikinci yüzyıla tarihlendirilmektedir (Romeny, 2011, s. 74, Williams, 2013, s. 143). Süryanice çeviri nüshalarının ikinci yüzyıla tarihlendirilmesi ve bu döneme ait el yazmalarının günümüze ulaşmış olması oldukça önemlidir. Çünkü bu el yazmaları, Süryaniceye çevirilerin yapıldığı dönemin, İbranice ve Yunanca metinler hakkında bilgi vermesi açısından kanıt niteliği taşımaktadır. Bu çeviriler Süryani Hristiyanlığında, Süryani dilinin gelişmesi ve yaygın bir hale gelmesi açısından önemli bir rol oynamıştır (Burkitt, 1904a, s. 70; Brock, 1998, s. 489-490; Romeny, 2011, s. 75-76; Romeny ve Morrison: 2011, s. 326-327; Kiraz ve Juckel, 2013b, s. XV).

Süryanice Kutsal Kitap el yazmalarının içerdiği bölüm ve bu bölümlerin sırası genellikle değişken olmuştur (Brock, 2020, s.12). Çünkü Eski ve Yeni Ahit olmak üzere bütün bölümleri içeren bir Kutsal Kitap'ın el ile yazılması hacimli ve tek bir nüsha olarak düzenlenmesi zahmetlidir. Bu nedenle el yazmaları, Kutsal Kitap'ın bütün bölümlerini içeren bir düzene sahip olamamıştır (Brock, 2020, s. 3-4).

Süryanice konuşan Hristiyanların bütün mezhepleri ve kilise tarafından kabul edilen Kutsal Kitap çevirisi Peşitta olmasına rağmen, bir dizi farklı çeviri ya da revizyon çalışması mevcuttur (Brock, 2020, s. 97). Burkitt'e göre beşinci yüzyılın ilk çeyreğinde Süryanice üç Kutsal Kitap formu vardır. Bunlar, Süryanice konuşan Hristiyanlar arasında üçüncü ve dördüncü yüzyıllarda kullanılan, Şehit Iustinus'un (100-165) öğrencisi Adiabeneli¹³ Tatian¹⁴ (120-185) tarafından hazırlanan *Evangelijon*'un (Dört İncil'in) bir derlemesi olan Diatessaron, Eski Süryani Versiyon (Evangelijon da-Mparrše/Ayrılmışların (Evangelistlerin) İncili) ve Peşitta'dır (Burkitt, 1901, s. V; Burkitt, 1904a, s. 66-67). Bu versiyonlarla birlikte, daha sonra Syro-Hexapla, Filüksunoyto ve Harkel Version'u gibi revizyon ve çeviri çalışmaları da yapılmıştır.

3.2.1. Diatessaron

Diatessaron, 170 yılının başlarında yazılmış, *Evangelijon*'un bilinen en erken tarihli ilk Süryanice çevirisidir¹⁵. Yunanca bir kelime olan Diatessaron “*Dörtlü Aracılığıyla*” anlamına gelmektedir. Süryani Hristiyanlığında Yunancadan çevrilmiş adıyla *Diaṭessaron* ya da *Evangelijon da-Mḥallṭe*¹⁶ yani karma/birleşik İncil olarak da bilinir (Harris, 1890, s. 14-16; Burkitt, 1904a, s. 63; Kiraz, 2004, s. XX; Petersen, 2011, s. 122-124; Juckel, 2011, s. 77-81). Onuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşayan leksiyoner Bar Behlul, Diatessaronu “*Dört Evangelist'ten Derlenen Kutsal Kitap*” olarak tanımlar (Harris, 1890, s. 14).

¹³Adiabene hakkında bakınız; HARRAK, A. (2011). Adiabene. İçinde S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss. 10-11). Gorgias Press.; FIEY, J.M. (1965). *Assyrie Chrétienne: Contribution à L'étude de L'histoire et de la Géographie Ecclésiastiques et Monastiques du Nord de L'Iraq* (Cilt 1). Beyrouth: Imprimerie Catholique.

¹⁴Suriye'de doğan ve pagan olan Tatian, “Doğru”yu arayan felsefi bir düşünceye sahipti. Tatian, daha sonra Hristiyanlığı kabul etmiş ve muhtemelen 150 yıllarında Roma'ya gitmiştir. Roma'da Şehit Iustinus'un öğrencisi olmuş ve daha sonra kendi okulunu kurmuştur. Iustinus'un ölümünden, sonra Tatian heretik düşünceye sahip olduğu gerekçesiyle Roma'dan kovulmuştur. Eusebius, Tatian'ın Roma'dan ayrılışını 172 yılına tarihlendirmektedir. Daha sonra Doğu'ya dönen Tatian Mezopotamya'da bir okul kurmuştur. Bu okul Kilikya, Antakya ve Pisidy'a etkili olmuştur. Süryani Kilisesinde Diatessaron önemli bir yere sahip olmuş ve kabul edilmiş bir incil olduğundan, Tatian ile ilgili erken dönem Doğu belgeleri olumludur. Ancak Bar Hebraeus'un döneminden itibaren Doğu kaynaklarında Tatian'nın heretik olarak tanımlandığını görülmektedir (Koltun-Formm, 2008, s. 1-2; Petersen, 2011, s. 396-397).

¹⁵Daha detaylı bilgi için bakınız: Petersen W. L. (1994). *Tatian's Diatessaron: Its Creation Dissemination Significance and History in Scholarship*. Leiden: Brill.; Robert Murray, S. J. (1969). Reconstructing the Diatessaron. *Heythrop Journal*. 10 (1): 43-49. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2265.1969.tb00325.x>; Schmid, U. B. (2003). In Search of Tatian's Diatessaron in the West. *Vigiliae Christianae*, 57 (2), 176-199. <http://www.jstor.org/stable/1584633>

¹⁶Dört İncil'in Eski Süryanice versiyonu olan *Evangelion da-Mḥallṭe* hakkında detaylı bilgi için bakınız; Burkitt, F. C. (1904b). *Evangelion Da-Mepharreshe* (Cilt I- II), Londra: Cambridge University Press.

Evangelijon'un bir derlemesi olan Diatessaron, Tatian ile ilişkilendirilmektedir¹⁷ (Smith, 1903, s. 89¹⁸; Harris, 1890, s. 2, 10,14; Joosten, 2001, s. 509, Williams, 2013, s. 144). On ikinci yüzyıl Süryani kilise babalarından Dionysios Bar Şalibi, Tatian'ın '*Dört İncili*' bir araya getirip düzenlediğini ve adına Diatessaron dediğini aktarmaktadır (Harris, 1890, s. 14; Burkitt,1904a, s. 62, 64-65). Tatian'ın *Evangelijon* derlemesini oluştururken, ikinci yüzyılın ortalarına tarihlenen nüshaları kullandığı belirlenmiştir¹⁹ (Petersen, 2011, s. 122-124; Brock, 2020, s. 25; Petersen, 2011, s. 396-397).

Kökene ve ne zaman yazıldığı konusunda belirsizlikler olan Diatessaron'un kopyası günümüze doğrudan ulaşmamıştır (Petersen, 2011, s. 122-124; Brock, 2020, s. 25; Petersen, 2011, s. 396-397). Ancak Süryani kilise babalarının metinlerinde diatessaron ile ilgili bilgilere rastlamak mümkündür. Efrem (306-373) ve Afrahat (dördüncü yüzyıl) metinleri bu versiyon için önemlidir. Çünkü Efrem ve Afrahat Diatessaron'dan alıntı yapmış ve aynı zamanda Efrem, Diatessaron hakkında tefsir kitabı yazmıştır. Ephrem'in "*Diatessaron Üzerine Tefsir*²⁰" adlı eseri bu versiyonu ile ilgili günümüze ulaşan önemli bir belgedir. Efrem'in Diatessaron'dan yaptığı alıntılar Elçilerin İşleri ve Mektuplar'ın dördüncü yüzyılda tercüme edilmiş olduğunu göstermektedir (Harris, 1890, s. 14-16; Joosten, 2001, s. 502-503; Romeny, 2011, s. 75). Suriye doğumlu ilahi yazarı Melodist Romanos (485-560) Yunanca ilahilerinde diatessaron metninden alıntılar yapmıştır. Theodoros bar Koni (Sekizinci yüzyılın sonları), Mervli İšo'dad²¹ (850), Dionysius bar Şalibi (Ö. 1171), Bar Hebraeus (1225/6–1286) ve 'Abdiso' bar Brika (1318) gibi kilise

¹⁷Daha detaylı bilgi için bakınız: Krans, J., ve Verheyden, J. (Ed.). (2012). "Chapter Fourteen Tatian's Diatessaron". 175-203, (İçinde) *Patristic and Text-Critical Studies: The Collected Essays of William L. Petersen*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004196131_015; Krans, J., ve Verheyden, J. (Ed.). (2012). "Chapter Seventeen The Diatessaron of Tatian". 236-259, İçinde *Patristic and Text-Critical Studies: The Collected Essays of William L. Petersen*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004196131_018

¹⁸ Yayının dijital kopyası için bakınız: <https://dukhrana.com/lexicon/PayneSmith/index.php?p=89>

¹⁹Tatian Diatessaron'undan günümüze ulaşan Arapça iki nüsha, Roma'da Vatikan kütüphanesinde muhafaza edilmektedir (Harris, 1890, s. 5-6). Bunların yanı sıra Diatessaronun altıncı yüzyıla tarihlendirilen bir el yazması nüshası St. Petersburg'ta bulunmaktadır (Harris, 1890: 10; Petersen, 2011: 122-124; Juckel, 2011: 77-81). Dördüncü yüzyılın başlarında Eusebius tarafından da Yunancaya çevrilen Diatessaron beşinci yüzyılda da Ermeniceye çevrilmiştir (Harris, 1890, s. 10).

²⁰Süryani Efrem'in Diatessaron üzerine yorumlar ile ilgili detaylı bilgi için bakınız: Harris, J. R. (1895). *Fragments of the Commentary of Ephrem Syrus Upon the Diatessaron (Classic Reprint)*. London: Cambridge University Press; Krans, J., ve Verheyden, J. (Ed.). (2012). Chapter Eight: Some Remarks on the Integrity of Ephrem's Commentary on the Diatessaron. 103-109, (İçinde) *Patristic and Text-Critical Studies: The Collected Essays of William L. Petersen*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004196131_009

²¹Mervli İšo'dad hakkında detaylı bilgi için bakınız: Eynde, C. V. D. (Çeviren). (1955). *Commentaire d'İšo'dad de Merv Sur l'Ancien Testament*. (CSCO 156, Scr.Syri 75). Louvain; Eynde, C. V. D. ve Vosté, J.M. (Ed). (1950). *Commentaire d'İšo'dad de Merv Sur l'Ancien Testament*. (CSCO 126, Scr.Syri 67). Louvain; Salvesen, A. (1997). Hexaplaric Readings in İšo'dad of Merv's Commentary on Genesis. (İçinde) Frishman, J. ve Van Rompay, L. (Ed.), *The Book of Genesis in Jewish and Oriental Christian Interpretation* (229-252). Peeters.; Gibson M. D. (1911-1916). *The Commentaries of İsho'dad of Merv Bishop of Hadatha (c. 850 A.D.)* (Cilt 5), Cambridge University Press.

babalarının metinlerinde *Diatessaron*'dan büyük bir saygıyla bahsettikleri tespit edilmiştir (Petersen, 2011, s. 122; Harris, 1890, s. 14-16; Burkitt, 1904a, s. 63).

Diatessaron'un, Eski Süryanice Versiyonundan önce yazılmış olabileceği düşünülmektedir (Burkitt, 1904a, s. 69). Çünkü Addai'nin Doktrini'nde halkın günlük ayinde diatessaronu dinlemek için toplandıkları aktarılır (Phillips, 1876, s. 34-35). Diatessaron²², ilk dört yüzyılda Süryani Kilisesi'nde önemli bir konuma sahip olmuştur (Petersen, 2011, s. 122). Bu nüsha kanonik olma özelliğini yitirdiği ve yerini Eski Süryanice Versiyon'a (*Evangeliyon da-Mparrşe*) bıraktığı, en azından beşinci yüzyılın başlarına kadar dini ve litürjik alanlarda kullanıldığı bilinmektedir (Juckel, 2011, s. 77-81).

3.2.2. Eski Süryanice Versiyon

Eski Süryanice Versiyon, Peşitta nüshasından önceki, Diatessaron dışında, Yeni Ahit için kullanılan modern bir terimdir. Eski Süryanice nitelemesi, metinlerin Peşitta öncesi kökenine işaret etmesinden kaynaklanır (Burkitt, 1901, s. V; Burkitt, 1904a, s. 66-67; Juckel, 2011, s. 317; Brock, 2020, s. 27). Bu versiyon yaklaşık 170 yılından itibaren Diatessaron'un hâkim olduğu bölgede ortaya çıktığı düşünülmektedir (Burkitt, 1901, s. V; Burkitt, 1904a, s. 66-67; Juckel, 2011, s. 317). Ancak bu versiyonun tarihi ve kökeni tartışmalıdır. Araştırmacılar genel olarak eski Süryanice versiyonunun diatessarondan sonra ortaya çıktığını kabul eder ve bu versiyonu üçüncü yüzyıla tarihlendirir (Juckel, 2011, s. 317-318, Williams, 2013, s. 146). Fakat bununla birlikte araştırmacılardan bazıları eski Süryanice versiyonunu ikinci yüzyılın sonları ile dördüncü yüzyılın başlarına tarihlendirmektedir (Brock, 2020, s. 27).

²²Yapılan araştırmada Diatessaron nüshasının resimli örneğinin olduğu tespit edilmiştir. Cod. Orient.81 el yazması Farsça yazılmış ve günümüzde Floransa'daki Laurentian Kütüphanesinde muhafaza edilen bir Evangeliyon derlemesinin, yani diatessaronun resimli bir kopyasıdır. Bu el yazması İtalyan araştırmacı Giuseppe Messina tarafından 1951 yılında yayınlamıştır. El yazmasının on üçüncü yüzyılda (1270-1283) İvannis İzzeddin tarafından Süryanice bir metinden Farsçaya tercüme edildiği anlaşılmaktadır. El yazması daha sonra 1547 yılında İbrahim bin Sammas Abdullah adında bir nakkaş tarafından tekrar kopyalanmıştır. Nördanfalk, el yazmasını Tatian dönemine tarihler ancak Shapiro bu tarihlendirmeyi kabul etmez. Cod.Orient.81 el yazmasında haç tasviri, dört incil yazarı, dört incil yazarının sembolleri ve İsa'nın Kudüs'e Giriş sahnesi resmedilmiştir. Araştırmacılara göre el yazmasındaki sahneler üslup ve ikonografik açıdan Melitene bölgesindeki onuncu ve on birinci yüzyıla ait bir grup Ermeni ve on üçüncü yüzyıl Süryani resimli el yazmalarıyla benzer özellikler göstermektedir. Özellikle dört incil yazarlarının Ermeni resimli el yazmalarıyla yakın benzerlikte olduğu söylenmektedir. Ancak yapılan bu analizlere rağmen el yazmasının tarihlendirilme konusu net bir sonuca varamamıştır (Leroy, 1964, s. 421; Daha detaylı bilgi için bakınız; Nordenfalk, 1968, s. 125; Schapiro, 1973).

Eski Süryanice'nin orijinal metni kayıptır. Ancak revizyonların iki farklı aşamasını gösteren ve günümüze eksik ulaşan parçalarıyla iki el yazması *Curetonian*²³ (İngiltere, Londra Devlet Kütüphanesi Add. 14451) ve *Sinaiticus*²⁴ palimpsesti (Azize Katerina Manastırı, Sina, syr.30) bu versiyonun önemli iki örneğidir (Kiraz, 2004: XX). Evangeliyon'dan bölümler içeren bu iki eserde farklı bir sıra düzenine sahiptir. *Curetonian* el yazmasında dört kanonik İncil Matta, Markos, Yuhanna ve Luka şeklinde düzenlenmiştir. Söz konusu el yazması Matta 1:1-8:22,10:32-23:25; Markos 16: 17-20; Yuhanna 1:1-42, 3:5, 8:19, 14:10-12, 15-19, 21-24, 26-29; Luka 2:48-3:16, 7:33-15:21 bölümlerini içermektedir. Bu el yazmasına ait 'üç (3) sayfa' Berlin Devlet Kütüphanesinde (Orient. Quart. 528) bulunmaktadır. Bu sayfalar Yuhanna 7:37-8:19; Luka 15:22-16:12; 17:1-23 bölümlerini kapsamaktadır²⁵. Bu üç sayfaya ek olarak Mısır, Nitrian Çölü'ndeki Süryani Manastırı (Dayr al-Suryan)'nda bulunan 'bir (1) sayfa' Luka 16:13-17:1'i içermektedir (Lyon, 1994, s. 11-12; Metzger, 2001, s. 36-38; Juckel, 2011, s. 318; Williams, 2013, s. 145-146; Brock, 2020, s. 27).

Sinaiticus el yazmasından günümüze ulaşan 142 folyo Matta'nın yedinci bölümü dışında şu metinleri içermektedir: Matta 1:1-6:10; 8:3-12:4, 6-25, 30-16:15; 17:11-20:24; 21:20-25:15, 17-20, 25-26, 32-28:7; Markos 1:12-44; 2:21-4:17, 41-5:26; 6:5-16:8; Luka 1:1-16, 38-5:28; 6:12-24:52; Yuhanna 1:25-47; 2:16-4:37; 5:6-25, 46-18:31; 19:40- 21:25 (Lyon, 1994, s. 11-12; Metzger, 2001, s. 36-38; Juckel, 2011, s. 318; Williams, 2013, s. 145-146; Brock, 2020, s. 27).

²³*Curetonian* el yazması beşinci yüzyıla tarihlenmektedir. Bu el yazması adını, Süryanice ve Arapça uzmanı, 1858 yılında bu versiyonun ilk baskısını hazırlayan William Cureton'dan almıştır. Bu baskı 1842-47 yıllarında Mısır, Nitrian Çölü'ndeki Süryani Manastırı (Dayr al-Suryan)'dan British Museum'a gelen 87 parşömen yaprağa dayanmaktadır. Cureton, Oxford'daki Bodleian Kütüphanesi'nde bir süre (1834-1837) yardımcı kütüphaneci olarak çalışmıştır. Daha sonra İngiltere Müzesi'nde (British Museum) El Yazmaları Müdür Yardımcısı olmuş ve burada Arapça eserlerin katalog çalışmasından sorumlu olmuştur. 1840'ların başında Mısır'daki Süryani Manastırı çok sayıda eski Süryanice eserin satın alınmasıyla araştırmacı koleksiyondaki metinleri yayımlamak için çalışmıştır. Onun bu koleksiyonu tanımlamasının bir sonucu olarak, iki Eski Süryanice İncil'den biri 'Curetonian/Curetonianus' olarak adlandırılmıştır (Juckel, 2011, s. 317; Brock, 2011, s. 109).

²⁴*Sinaiticus*: Eski Süryanice İncillerinin orijinal metnini içeren el yazması dördüncü yüzyılın sonlarına veya beşinci yüzyılın başlarına tarihlendirilen bir palimpsesttir. Bu eser Agnes Smith Lewis ve kardeşi Margaret Dunlop Gibson tarafından 1892 yılında keşfedilmiştir. *Sinaiticus*'un araştırmacılar tarafından yapılan transkripsiyon çalışması "Dört İncil" olarak yayımlanmıştır. Eserin sekizinci yüzyılda orijinal metin silinerek tekrar kullanılmıştır. El yazmasının orijinal metnini kadın azizlerin yaşamlarını yazmak için silinmiştir. Eser, üst üste yazılan metinler sebebiyle okunaksız bir durumdadır (Lyon, 1994, s. 11; Metzger, 2001, s. 38; Juckel, 2011, s. 317; Brock, 2011, s. 318-319; Williams, 2013, s. 145; Brock, 2020, s. 44, 109).

²⁵Bu eser hakkında daha detaylı bilgi için bakınız; McConaughy, D. L. (1987). A Recently Discovered Folio of the Old Syriac (Sy') Text of Luke 16,13-17,1. *Biblica*, 68 (1), 85-88. <http://www.jstor.org/stable/42707297>

Afrahath, Efrem'in metinlerinde ve *Adımlar Kitabı*'nda eski Süryanice versiyondan alıntılar vardır. Ayrıca Eski Süryanice versiyon ile ilgili yapılan araştırmalarda Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda altıncı yüzyıla tarihlenen ve günümüze eksik ulaşan el yazmaları (M37 ve M39) tespit edilmiştir. Bu eserler *Curetonian* ve *Sinaiticus* ile benzer özellikler taşımaktadır. Ancak bu eserler eksik olan Markos 1:44-2:14 ve Yuhanna 1:47- 2:12 olmak üzere iki pasajı da içermektedir (Juckel, 2011, s. 318; Brock, 2020, s. 27-28, 43).

Yeni Ahit metninin önemli bir kanıtı olan eski Süryanice versiyonun ilk çeviriden sonra revize edildiği anlaşılmaktadır (William, 2013: 146). Ortaya çıkış tarihi konusunda farklı yüzyıllar önerilen bu versiyon beşinci ve altıncı yüzyılda yerini Peşitta'ya bırakmıştır (Burkitt, 1901, s. V; Burkitt, 1904a, s. 66-67; Juckel, 2011, s. 317).

3.2.3. Peşitta

'Peşitta' genellikle "basit, açık" anlamına gelir ve bu kelime ilk defa dokuzuncu yüzyıl yazarı Muş bar Kipho (813- 903) tarafından *Hexaameron Üzerine Yorum ve Mezmurlar'a Giriş* adlı iki eserinde kullanılmıştır. Muş bar Kipho'dan daha önceki yazarlar Peşitta'dan sadece "Süryanice" olarak bahsetmişlerdir (Burkitt, 1904a, s. 41; Weitzman, 2005, s. 2-3; Metzger, 2001, s. 48; Romeny ve Morrison, 2011, s. 326-327; Brock, 1998, s. 486; Brock, 2020, s. 17).

"Peşitta"nın bir isim olarak kullanılması ve kökeni hakkında tartışmalar söz konusudur. Bu kelime Eski ve Yeni Ahit için ortak kullanılan bir terim olmuştur. Ayrıca Peşitta, isim ya da terim olarak yedinci yüzyıldaki Syro-Hexapla ve Harkel'den ayırmak için de kullanılan bir terim olmuştur. Eski Ahit Peşitta ikinci yüzyılda İbranice Kutsal Kitap temel alınarak yazılmıştır. Eski Süryanice Versiyonu'nun revizyonu olan Yeni Ahit Peşitta Yunanca metin temel alınarak düzenlenmiş ve 400 yılı civarında standart versiyon haline gelmiştir (Burkitt, 1904a, s. 41; Weitzman, 2005, s. 3; Romeny ve Morrison, 2011, s. 326-327; Brock, 2020, s. 17).

Peşitta çevirisinin kökeni oldukça belirsizdir ve Peşitta'nın hangi tarihte nasıl yazıldığı ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır (Berg, 2011, s. 18). Ancak Eski Ahit Peşitta'nın ikinci yüzyıldan üçüncü yüzyılın başlarına kadar geçen dönemde tercüme edilmiş olması muhtemeldir (Brock, 2020, s. 11, 17). Araştırmacılardan bazıları Eski Ahit Peşitta

versiyonunun ikinci yüzyılda Edessa'da yazıldığını savunurlar. Weitzman daha net bir tarih vererek Eski Ahit Peşitta'nın 150 yılından itibaren Edessa'da ve muhtemelen bir grup Yahudi tarafından tercüme edildiğini ifade eder (Weitzman, 2005, s. 206-258; Romeny ve Morrison, 2011, s. 326-327).

Eski Ahit Peşitta'nın kökenine dair en kapsamlı çalışma Michael P. Weitzman tarafından yapılmıştır (Weitzman, 2005). Weitzman, Eski Ahit Peşitta'yı incelerken Yahudilik ve Hristiyanlık gibi iki inancın içinde barındırdığı çeşitliliği dikkate alır. Ona göre, öncelikle çevirinin 'dini yönünü' belirlemek daha doğru bir yaklaşımdır. Ancak Eski Ahit Peşitta çevirmenlerinin etnik köken bakımından Yahudi ya da Hristiyan olup olmadıkları da tartışmalıdır. Bu konu ile ilgili araştırmacılar net bir fikir birliğine varamamışlardır (Weitzman, 2005, s. 206-258). Ancak araştırmalar Süryanice Eski Ahit Peşitta çevirisinin Yunanca Septuaginta'dan değil İbraniceden yapıldığını ortaya koymaktadır (Brock, 1998, s. 482-483; Romeny, 2011, s. 74; Berg, 2011, s. 23, 27; Romeny ve Morrison, 2011, s. 75; Kiraz ve Juckel, 2013b, s. XV).

Eski Ahit Peşitta'nın kolektif bir çalışmanın eseri olduğu ve hatta metinlerin çoğunun, tercümanların bulunduğu bir 'Peşitta Okulu' tarafından Süryaniceye çevrildiği düşünülmektedir (Vööbus, 1951, s. 54; Kiraz ve Juckel, 2013a, s. XV; Kiraz ve Juckel, 2013b, s. XV). Eski Ahit Peşitta'nın Yahudi çevirmenlere ait olduğuna dair en güçlü görüşlerden biri, çevirmenlerin Yahudi geleneğine olan yakınlığı ve bu gelenekle olan güçlü bağlarıdır. Peşitta Eski Ahit'in en azından önemli bir kısmının, Yahudi çevirmenlerin eseri olduğu giderek daha fazla kabul görmüştür. Ancak araştırmacıların bir kısmı Yahudi ve Hristiyanların farklı zamanlarda çeviri çalışmalarına dahil olduklarını düşünmektedir. Bu fikri destekleyen araştırmacılara göre çalışmanın başladığı dönemlerde, Yahudiler 'Peşitta Okulu'nun temelini oluşturan topluluk olmuştur. Bu dönemde bölgedeki Hristiyanlar daha sonra çeviri faaliyetlerinde önemli bir rol oynamaya başlamışlardır. Bu görüşe göre Yahudilerle başlayan peşitta çeviri geleneği Hristiyanlar tarafından tamamlanmış ya da devam ettirilmiştir (Brock, 1998, s. 482-484, 487; Berg, 2011, s. 23, 27; Romeny, 2011, s. 75; Kiraz ve Juckel, 2013, s. XV).

Peşitta Eski Ahit'in tamamını içeren çok az el yazması bulunmaktadır. Peşittta Eski ve Yeni Ahit'i bir bütün olarak içeren en erken tarihli örnekler: Ambrosianus Kodeksi

(altıncı-yedinci yüzyıl, İtalya/Milano Ambrosian Kütüphanesi), Syriac 341²⁶ el yazması (yedinci-sekizinci yüzyıl, Paris Devlet Kütüphanesi), MS Or.58 (dokuzuncu yüzyıl, Floransa, Laurentian Kütüphanesi) ve Buchanan²⁷ (MS Oo 1. Oo 2. on ikinci yüzyıl, Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi) el yazmalarıdır (Brock, 2020, s. 36-37).

²⁶Paris devlet kütüphanesinde muhafaza edilen Syriac 341 el yazması, Şubat 2024 tarihinde kütüphanede incelenmiştir. Bu eser Eski ve Yeni Ahit'i kapsayan resimli bir peşitta örneğidir. Ancak Yeni Ahit bölümü neredeyse yok olmuştur. Üç sütunu bölünerek yazılan metinler ayinlerde okuma sırası ve zamanını göstermek için başlıklar kırmızı ile yazılmıştır. Ancak daha sonra bu başlıkların çoğu bilinçli olarak silinmiştir. El yazmasının Eski Ahit kitabında her bölümün başlangıç noktasını gösteren yirmi yedi (27) resim yer almaktadır. Yeni Ahit bölümündeki resimler günümüze ulaşmamıştır. Bu el yazması araştırmacılar tarafından altıncı yüzyılın sonlarına veya yedinci yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir (Kominko, 2015, s. 260-262). El yazmasındaki ilk sahne, Mısır'dan Çıkış'ın başında, Musa ve Harun'u Firavun'un önünde gösterir; bu sahne "Musa ile Harun Fravun'un Huzurunda" sahnesini (5:1-5) tasvir eder. El yazmasında ikinci sırada betimlenen iki sahne Sayılar/Çölde Sayım bölümünün başında yer alır. Bu sahnelerden ilki "Haru'nun Değneği" (17: 1-12), ikinci sahne "Ararat kentinin yok edilişi ve tunç yılan" (21: 1-9) sahnesidir. El yazmasında tamamı korunmuş olan Tesniye/Yasanın Tekrarı bölümünün başında ayakta duran Musa tasvir edilmiştir. Musa sağ elinde muhtemelen Firavun'un önünde mucizeler yaratan bir asa (Çıkış 4:7), sol elinde ise iki taş tablet (Tesniye 9:15) ya da olasılıkla iki tomar tutmaktadır. Beşinci sahne Eyüp bölümünün başlangıcında betimlenmiştir. Sahne "Eyüp'ün ikinci sınavını" (2: 1-10) ve "Eyüp'ün üç arkadaşı" konu edinmektedir (2: 11-13). Altıncı sahne Yeşu Kitabı'nın başındaki yer alır. Bu sahnede Yeşu zırhını giymiş, sol elinde kılıcını tutmakta ve sağ eliyle yukarıdaki gökyüzündeki Güneş ve Ay'ı işaret etmektedir (Yeşu 10:12-14). Süleyman'ın Özdeyişleri bölümünün başında tahta, kucağında çocuk İsa ile oturan Meryem betimlenmiştir. Meryem'in solunda, Bizans imparatorluk giysileri içinde, kitap tutan genç figür Süleyman ile özdeşleştirilmektedir. Meryem'in sağdaki beyaz cübbeli ve kırmızı pelerinli, sağ elinde bir haç ve sol elinde bir kitap tutan kadın figürü, Kilise'nin kişileştirilmesi ve aynı zamanda İlahi Bilgelik olduğu düşünülmektedir. Bu bölümden sonra gelen Yeşaya Kitabı'nın başlangıcı kaybolmuş ve orijinal folyo değiştirilmiştir. Bir sonraki kitap olan Yeremya, genç ve sakalsız bir peygamber tasvirleriyle başlar. Sahne Yeremya'nın çağırılması (Yeremya 1:11) konusunu tasvir etmektedir. Hezekiel bölümünün başında yer alan peygamber tasviri kuru kafalarla (Hezekiel 37: 1- 14) birlikte betimlenmiştir. On iki peygamber bölümlerinin başında ayakta duran peygamber tasviri yer alır. Ancak Amos bölümünde tasvir eksiktir. El yazmasında Yeni Ahit'te kalan tek resim olan Yakup'un Mektubu'nun başındaki yer alan Yakup tasviridir (Kominko, 2015, s. 260-290).

²⁷Buchanan el yazmasının kolofonu kaybolmuştur. Bu sebeple metnin ve resmin analizine dayanarak Tur Abdin veya Melitene bölgesinde üretildiğine dair iki ana görüş öne sürülmüştür. 323 folyodan oluşan el yazmasının metni üç sütun halinde yazılmıştır. "Buchanan Kutsal Kitabı" Eski-Yeni Ahit ve Apokrif kitaplardan oluşur. El yazmasında kanonik bölümler ile Eski ve Yeni Ahit bölümlerinin sıralaması farklı bir şekilde düzenlenmiştir. Eski Ahit'te Süleyman'ın Bilgeliği Ezgiler Ezgisi'nden, Baruk bölümü Ağıtlar'dan (Yeremya'nın Mersiyeleri) sonra yer alır. Kadınlar Kitabı olarak adlandırılan Rut, Susanna, Ester ve Yudit bölümlerini de içeren Eski Ahit Tobit kitabıyla sona erer. Yeni Ahit Elçilerin İşleri, Pavlus'un Mektupları, Katolik Mektuplar içermektedir. Vahiy bölümünü içermeyen Yeni Ahit'e Klement'in Mektupları eklenmiştir. Buchanan İncili, günümüzde Oo 1 ve Oo 2 numaralarıyla iki cilde bölünmüştür. Birinci ciltte Yararılış, Çıkış, Levililer, Sayılar, Tesniye, Eyüp, Yeşu, Hakimler, 1-2 Samuel, Mezmurlar (başı eksik), 1-2 Krallar, 1-2 Tarihler, Süleyman'ın Özdeyişleri, Vaiz, Ezgiler Ezgisi ve Bilgelik kitapları yer almaktadır. İkinci cilt Eski Ahit'in devamını, Yeni Ahit'i ve Yeni Ahit'e eklenen Klement Mektupları içermektedir. İkinci cildin sıralaması şu şekildedir: Eski Ahit: Yeşaya, Yeremya, Ağıtlar (Yeremya'nın Mersiyeleri) ile Baruk, Hezekiel, Hoşea, Yoel, Amos, Ovadya, Yunus, Mika, Nahum, Habakkuk, Sefenya, Hagay, Zekeriya, Malaki, Daniel, Rut, Susanna, Ester, Yudit (Apokrif), Ezra (iki kitabı), Sirak (Sirach), 3 Makabiler ve Tobit ile son ermektedir. Yeni Ahit: Matta (başlangıcı yoktur), Markus, Luka, Yuhanna, Pavlus'un Mektupları, Elçilerin İşleri, Yakup'un Mektubu, Katolik Mektuplar ve Klement'in Mektuplarını içermektedir. Buchanan el yazmasının ilk sayfasında tam sayfa haç tasviri ikinci sayfasında Musa peygamber betimlenmiştir. Bir çerçeve içerisinde betimlenen Musa peygamber incil yazarları gibi oturur bir şekilde bir metin yazmaktadır. Musa peygamberin içerisinde bulunduğu çerçevenin dışında sağda "yanan çalı" sahnesi görülmektedir. Eski Ahit'teki dört büyük ve on iki küçük peygamber tasvirleri metin içerisine yerleştirilmiştir. Yeni Ahit'te Evangelistlerden Markos, Luka ve Yuhanna oturur vaziyette incil yazarken bölüm başlangıcını gösterecek şekilde resmedilmiştir. Pavlus, Evangelistler gibi oturur vaziyette metnini yazarken tasvir edilmiştir. İlk sayfada betimlenen haç dışındaki resimler metin ile birlikte yer almaktadır. Eski Ahit'teki kadınlar Rut, Susanna Ester ve Yudit bölümlerin başlangıcını gösterecek şekilde betimlenmiştir. Ezra, Ezra kitabının başlangıcında betimlenmiştir. Sirak kitabının başlangıcında Ben Sira betimlenmiştir. Makabiler bölümün başlangıç kısmına iki sahne betimlenmiştir (Leroy, 1964, s. 241-253; Leroy, 1952, s. 103-127; Hunt, 2020, s. 23-77; <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-OO-00001-00001/588>).

Eski Ahit Peşitta'nın en erken tarihli olan Ambrosianus Kodeksi'nin içerik ve sıralaması şu şekildedir²⁸: Tevrat (Yaratılış, Mısır'dan Çıkış, Levililer, Çölde Sayım, Yasa'nın Tekrarı), Eyüp, Yeşu, Hakimler, 1-2 Samuel, Mezmurlar, 1-2 Krallar, Süleyman'ın Özdeyişleri, Süleyman'ın Bilgeliği, Vaiz, Ezgiler Ezgisi, Yeşaya, Yeremya, Ağıtlar, Yeremya ve Baruk'un Mektupları, Baruk, Hezekiel, Oniki, Daniel, Bel ve Ejderha, Rut, Susanna, Ester, Yudit (Judith/ Apokrifdir), Ben Sira (Sriach Kitabı), 1-2 Tarihler, Baruk'un Vahiy, 4 Ezra (Esdras), Ezra, Nehemya, 1-4 Makabiler ve Yusuf'un Yahudi Savaş'ının VI. Kitabı (Brock, 2020, s. 38).

Yeni Ahit Peşitta yeni bir çeviri çalışması değil, Eski Süryanice versiyonun revizyonudur. Yeni Ahit Peşitta'nın en erken tarihli örnekleri beşinci yüzyılın ortalarında tarihlendirilir²⁹. Yeni Ahit Peşitta, Rabbula³⁰ zamanında Diatessaron ve Eski Süryanice çevirilerinin yerini alarak standart bir hale gelmiş ve yaygınlık kazanmıştır (Burkitt, 1904a: 58; Vööbus, 1951: 46-48; Metzger, 2001: 48; Romeny, 2011: 75; Brock, 2020: 11,17,29). Yeni Ahit Peşitta, Süryanice konuşan Hristiyanların bütün mezhepleri ve kilise tarafından kullanılan önemli bir versiyon olmuştur (Burkitt, 1901, s. VI; Vööbus, 1954, s. 46).

Burkitt, Yeni Ahit Peşitta'yı Süryani Kilisesi'nde Diatessaron'un kullanımını yasaklayan Rabbula'ya atfetmiştir. Araştırmacı Rabbula'nın Edessa piskoposluğu görevi sırasında Peşitta'nın kullanılmaya zorlandığını iddia eder. Burkitt, Yeni Ahit Peşitta'nın Rabbula tarafından ya da onun doğrudan yönetimi altında hazırlanmış bir revizyon olduğu görüşündedir (Burkitt, 1904a, s. 58). Vööbus, Burkitt ile aynı görüşü paylaşarak, bu incil versiyonun bir çeviri çalışması olmadığını Eski Süryanice versiyonun bir revizyonu olduğunu söyler. Bunların yanı sıra Vööbus, Rabbula'nın Yeni Ahit Peşitta versiyonunun yangın hale getirdiğini ancak bu nüshayı ortaya çıkaran ve yazan kişinin Rabbula

²⁸Nakkaş el yazmasında sıra düzenini tarihsel bir bakış açısı ile düzenlemiştir. Ambrosianus kodeksinin kadınlarla ilgili tüm kitapları (Rut, Susanna, Ester, Judith) bir araya toplanmıştır. Bu düzen altıncı yüzyıldan itibaren oldukça yaygın şekilde görülmeye başlar ve bu kitap grubuna genellikle "Kadınların Kitabı" adı verilir (Brock, 2020, s. 39).

²⁹Günümüze ulaşmış en erken tarihli Peşitta ile çağdaş olan biyografi metni Edessa'nın önde gelen piskoposu Rabbula'nın hayatıdır. Bu nedenle Rabbula'nın piskoposluk dönemi (411-435) Süryani Kutsal Kitabı'nın tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir (Burkitt, 1904a, s. 58; Vööbus, 1951, s. 46-48; Metzger, 2001, s. 48; Romeny, 2011, s. 75; Brock, 2020, s. 29).

³⁰Rabbula hakkında detaylı bilgi için bakınız: Blum, G. G. (1969). *Rabbula von Edessa der Christ der Bischof der Theologe*. (CSCO 300, Subs. 34). Louvain. Secretariat Du Corpussco.; Doran R. (2006). *Stewards of the Poor: the Man of God Rabbula and Hiba in Fifth-Century Edessa*. Cistercian Publications.; Drijvers, H.J.W. (1996). *The Man of Edessa, Bishop Rabbula, and the Urban Poor: Church and Society in the Fifth Century*. *Journal of Early Christian Studies* 4(2), 235-248. doi:10.1353/earl.1996.0018.

olmadığını, Rabbula'nın Eski Süryanice Versiyonu'ndan ve Diatessaron'dan alıntılar yaptığını ortaya koyarak kanıtlamıştır (Vööbus, 1951, s. 46- 48).

Yeni Ahit Peşitta, Elçilerin İşleri, Pavlus'un Mektupları ve Katolik Mektuplardan Yakup, 1.Petrus ve 1.Yuhanna'yı içermektedir (Brock, 2020, s. 99). Bu versiyon Katolik Mektuplardan 2.Petrus, 2.-3.Yuhanna, Yahuda ve Vahiy'i içermediği için toplam 22 kitaptan/bölümden oluşmuştur. Ayrıca Yuhanna 7:53-8:11 ve Luka 22:17-18 gibi birkaç ayet de eksiktir (Romeny ve Morrison, 2011, s. 329; Brock, 2020, s. 12, 99).

3.2.4. Syro-Hexapla

Origenes Hexaplası, Origenes tarafından üçüncü yüzyılda düzenlenen Eski Ahit'in altı ayrı sütuna bölündüğü çok dilli, karşılaştırmalı bir çalışma sistemidir. Çalışmanın tamamı paralel sütunlar halinde düzenlenmiştir. Origen, Septuaginta'nın İbranice Tanah metnini ve diğer yaygın Yunanca çevirileri olan Septuagint, Aquila ve Symmachus ile karşılaştırmak için Hexapla olarak bilinen metin inceleme yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntemin amacı, Septuaginta'nın Yunanca metnini İbranice metin ile karşılaştırmak ve bu iki metin arasındaki uyumsuzluğu gidermektir (Vööbus, 1975, s. 1-7; Salvesen, 2011, s. 394-395; Romeny, 2011, s. 74-75; Akalın ve Duygu: 2017, s. 53-55, 58; Brock, 2020, s. 22-25).

Syro-Hexapla, Origenes Hexaplası'nın, Septuaginta yani beşinci sütununun Süryaniceye tercümesidir. Günümüzde araştırmacılar tarafından "Syro-Hexapla" olarak adlandırılan versiyon Süryanicede "Yetmişler" (Şb'yn) olarak adlandırılır (Brock, 2020, s. 12). Süryani Ortodoks Tellalı Paulos tarafından yedinci yüzyılda (613-617 yıllarında) tercüme edilmiştir. Paulos, Origenes Hexapla'sının beşinci sütununu oluşturan Yunanca yazılmış Septuagint'in gözden geçirilmiş metnini çevirmiştir (Vööbus, 1975, s. 8; Romeny, 2011, s. 74-75; Akalın ve Duygu, 2017, s. 53-55, 58; Brock, 2020, s. 22-25). Paulos, çeviriyi yaparken Süryanice grameri yeniden şekillendirmiş ve böylece Syro-Hexapla, Yunanca ve Süryanicenin karışımından oluşan bir eser olmuştur. Batı ve Doğu Süryanileri arasında oldukça geniş bir coğrafyada kullanılmış olan Syro-Hexapla'nın Süryani Ortodokslar tarafından liturjide kullanıldığına dair izlere rastlanmaktadır (Vööbus, 1975, s. 16-18, 20). Mısır'da dördüncü yüzyıldan itibaren Syro-Hexapla el yazmalarının varlığı kaynaklar tarafından doğrulanmaktadır (Vööbus, 1975, s. 13-14). Syro-Hexapla'nın erken döneme

ait bazı bölümleri birkaç farklı el yazması nüshası günümüze ulaşmıştır. Ancak bu el yazmaları Eski Ahit'in tamamını içermemektedir. Syro-Hexapla el yazmalarından bazıları tek kitap/bölümden oluşurken, bazıları birden fazla bölümlerden oluşmaktadır. En erken tarihli iki Syro-Hexapla el yazması yedinci yüzyılda yazılmıştır. Bu el yazmaları Yaratılış'ın bir kısmını içeren Add. 14,442 (Londra Devlet Kütüphanesi) ve Mısır'dan Çıkış'ı içeren Add. 12,134 (Londra Devlet Kütüphanesi) el yazmalarıdır (Vööbus, 1975, s. 24-25; Brock, 2020, s. 42-43).

Syro-hexapla versiyonu, ilk kez Andreas Masius'un tarafından 1571 yılında ortaya çıkarılmıştır. Ancak Masius'un bulduğu bu el yazması günümüze ulaşmamıştır. Daha sonra Mısır'daki Nitria Vadisi'nde bir başka Syro-Hexapla nüshası bulunmuştur. Bu eser Milano'daki Ambrosian Kütüphanesi'nde (Biblioteca Ambrosiana) bulunan Eski Ahit'in ikinci yarısını içeren kapsamlı bir el yazmasıdır (ms C 313 Inf.). Söz konusu el yazması genellikle sekizinci yüzyılın sonlarına ya da dokuzuncu yüzyılın başlarına tarihlendirilmiştir. Bu Syro-Hexapla nüshası Yunancadan tercüme edildiği için Kutsal Kitap nüshalarının sıra düzeni Septuagint'in birçok el yazmasında görülen sıralamaya benzer şekilde düzenlenmiştir. El yazması içeriği Mezmurlar, Eyüp, Özdeyişler, Vaiz, Ezgiler Ezgisi, Süleyman'ın Bilgeligi, Ben Sira, Oniki, Yeremya, Baruk, Ağıtlar, Yeremya'nın Mektubu, Daniel, Susanna, Bel ve Ejderha, Hezekiel ve Yeşaya şeklinde düzenlenmiştir (Vööbus, 1975, s. 22- 23; Brock, 2020, s. 42-43).

3.2.5. Filüksunoyto

Filüksunoyto (Philoxenian) Süryanice Yeni Ahit'in bir revizyonudur. Yeni Ahit'in tamamen yeni bir çevirisi olmayan Filüksunoyto revizyonu altıncı yüzyılda (507-508) tamamlanmıştır. Mabbuglu Filoksenus (Philoxenus) (440-523) tarafından yaptırılan ve onun Khorepiskopos'u Polikarp (500) (pwlyqrp: polyqarp) tarafından ortaya çıkarılan bir revizyonudur (Brock, 2020, s. 30-32).

Araştırmacılar filüksunoytonun versiyonun kayıp olduğunu ve günümüze ulaşan birebir çevirinin Harkel olduğunu ortaya koymuştur. Filüksunoyto'nun bazı alıntılarında tam nüshası kayıptır. Bu versiyona ait hiçbir el yazması günümüze ulaşmamış, ancak ondan yapılan bazı alıntılar korunmuştur. Altıncı yüzyıl çevirilerinden günümüze ulaşan Katolik Mektuplardan 2.Petrus, 2-3 Yuhanna, Yahuda ve Vahiy bölümlerinin bu revizyona ait olması mümkündür (Romeny, 2011, s. 76; Brock, 2020, s. 30-32, 45-46).

3.2.6. Harkel Versiyon

Harkel versiyon Süryani Kutsal Kitap geleneğindeki çeviri ve revizyon çalışmalarının son versiyonudur. Çeviri çalışması olan bu versiyon Harkelli Toma tarafından yedinci yüzyılda (615-616) İskenderiye yakınlarındaki Enaton'da hazırlanmıştır. Bu versiyon Toma tarafından yapılan Yeni Ahit'in yeniden düzenlenmiş halidir (Juckel, 2011, s. 188-191; Brock, 2020: 14, 32). Harkel Versiyon, Yeni Ahit'in 27 kitabının/bölümünün tamamını içermektedir (Romeny, 2011, s. 75).

Filüksinoyto revizyonu, Süryanice Yeni Ahit'in bir başka revizyonu olan Harkel için temel oluşturmuştur. Harkel Yunanca metnin her detayını yansıtan bir (Ayna çeviri) çeviridir. Harkel versiyonu kısa sürede Süryani Ortodoks Kilisesi'nde yaygın hale gelmiş ve Peşitta yerine genellikle ayin kitaplarını yazmak için kullanılan metin olmuştur (Brock, 2020, s. 32-33). Bu versiyonun günümüze kalan ve birçoğu sekizinci ya da dokuzuncu yüzyıla tarihlenen el yazmalarının çoğu sadece Evangelionu içermektedir. Cambridge, Add. 1700 (1069-1070) ve Oxford New Coll. 333 (on ikinci ve on üçüncü yüzyıl arası) el yazmaları Vahiy hariç bütün bölümleri içerirler (Juckel, 2011, s. 188-191; Brock, 2020: 46).

Süryani Kutsal Kitap çeviri geleneğinin son nüshasını temsil eden Harkel, günümüzde resimli ve resimsiz nüshasının farklı kütüphane ve koleksiyonlarda muhafaza edildiği tespit edilmiştir. Dublin'deki Chester Beatty Kütüphanesi'nde (Syr 703 envanter numaralı) 1177 tarihli Harkel versiyonu el yazmasının resimli olması araştırmamız açısından önemlidir. El yazmasında iki farklı biçimde betimlenmiş kanon tabloları ve tam sayfa haç görülmektedir. Kemerlerle bir birine bağlanan sütunlardan oluşan kanon tabloları on yedi sayfadır ve bu tablonun kenarlarında kuşlar betimlenmiştir. Dairelerin bir araya gelerek oluşturduğu kanon tabloları ise on sayfadır. Bunların yanı sıra ikiye bölünmüş olan bir sayfanın üst kısmında dairelerin bir birbirlerine teğet geçerek oluşturduğu kanon tablosu ve sayfanın alt bölümünde haç tasvirlerine yer verilmiştir. Ayrıca el yazmasında fasikül numaralarını belirten sayıları çevrelediği geometrik çerçeveler de tasvir edilmiştir.

3.2.7. Ayin Kitapları

Ayin Kitapları, kilise takvimindeki bayram günleri için Kitabı Mukaddes'ten seçilmiş metinlerin bir okuma sırası gözetilerek belirli bir sisteme göre hazırlanan liturjik kitaplardır. Ayin kitapları, bayram günlerinde ve anma törenlerinde okunacak pasajların düzeni ve okunacağı zaman sabit bir sıra düzenine göre oluşturulmuştur (Kannookadan, 1991: 1). Bu kitaplardaki metinler için belirlenen sıra düzeni metnin okunacağı bayramı, anma törenini, ayin sırasında okunacağı zamanı ve sırayı göstermektedir (Kunz, 1961, s. 934-936; Kannookadan, 1991, s. 1; Jenner, 1997, s. 12). Bu sistemde oluşturulan el yazmaları Eski ve Yeni Ahit'ten alıntılanan metinlerin derlenmesiyle yazılmıştır (Carr, 1997, s. 385, Yota, 2017, s. 287-299; Brock, 2020, s. 46-47). Kutsal Kitap bölümlerinin bayram ve anma törenlerine göre farklı zaman dilimlerinde okunduğundan, Eski Ahit, Evangeliyon, Elçilerin İşleri ve Mektuplardan bölümleri içeren *ayin kitapları* yazılmıştır (Brock, 2020, s. 47, 138). *Ayin kitapları* genellikle peşittadan alıntılanan metinlerden oluşur. Ancak Süryani Ortodoks Kilisesi'nde bazen Syro-Hexapla ve Harkel versiyonlarının metinleri de kullanılmıştır. Özellikle, günümüze ulaşan çok sayıda *Ayin Kitapları*, Harkelden alıntılanan metinlerle yazılmıştır (Brock, 2020, s. 47, 138).

Ayin kitapları yazma fikrinin ilk olarak hangi tarihte ortaya çıktığı bilinmemektedir (Brock, 2020, s. 134). Ancak *ayin kitapları* Yahudi ve Hristiyan ayinlerinde yaygın kullanılan eski bir uygulama olduğu bilinmektedir. Üçüncü yüzyıl ile altıncı yüzyıldan günümüze ulaşan kaynaklar ayin kitapları ile ilgili bilgiler içermektedir (Kannookadan, 1991, s. 1; Onasch, 1993, s. 245-247; Brock, 2020, s. 47). Günümüze ulaşan en erken tarihli Hristiyan ayin kitabı Kudüs'te hazırlanmıştır. Kudüs'te dördüncü yüzyıldaki ayin kitaplarının kullanımı ve onların düzeni ile bilgileri hacı seyyah Egeria'dan öğrenilmektedir (Kannookadan, 1991, s. 1-2).

Altıncı yüzyıla tarihlendirilen Süryanice yazılmış Kitabı Mukaddes'lerin bazılarında kilise takvimindeki bayram günleri için okunacak bölümlerin başına ayin başlıklarının eklendiği görülmektedir. Bu başlıklar okunacak metnin yerini bulmada yardımcı olmuştur. Ayin esnasında okunacak zaman ve sırayı gösteren bu başlıklar kimi zaman kırmızı renkle yazılmıştır. Ancak liturjik takvimde okunacak metinlerin listeleri bir araya getirilerek düzenlenen bu el yazmalarında okunacak metnin tamamı eklenmemiştir. El yazmalarındaki bu düzen yedi ile sekizinci yüzyıllarda ve sonrasında da uygulanmaya

devam etmiştir. İngiltere Devlet Kütüphanesinde bulunan Add. 14,528 el yazması bunun önemli bir örneğidir (Brock, 2020, s. 46-47).

Ayin kitaplarının ortaya çıkış tarihi bilinmese de en erken tarihli Yunanca *ayin kitaplarının* beşinci yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Süryani Kiliselerinde ayin kitapları sekizinci veya dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ancak Süryani Kiliseleri'nde kullanılan en erken tarihli ayin kitabı dokuzuncu yüzyıla tarihlendirilir³¹ (Brock, 2020: 47). Süryani Ortodoks ayin kitaplarının düzenlenme sistemi yaklaşık dokuzuncu yüzyılda, yani günümüze ulaşan en erken tarihli el yazmalarının bulunduğu dönemden itibaren kalıplaşmaya başlamıştır (Jenner, 2012, s. 11: dipnot 7; Brock, 2020, s. 134).

On iki ve on üçüncü yüzyıllarda Evangeliyon bölümlerinden yapılan alıntılarla yazılan ayin kitapları genellikle resimlerle birlikte düzenlenmiştir (Brock, 2020, s. 137). Evangelist portreleri, ayin kitaplarının en yaygın betimlenen sahneleri olmuştur. Dua kitaplarında, okunacak metnin başlığını gösteren dikdörtgen ve kare formlarında bezmeler, büyük baş harfler en çok betimlenen bezemelerdir. Bunların yanı sıra Çarmıha Gerilme, Anstasis, Diriliş gibi sahneler bayram günlerinde okunacak metinlerle birlikte betimlenmiştir (Ševčenko, 1998, s. 197-198).

3.3. ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL SÜRYANİ ORTODOKS 'RÖNESANSI'

Süryani Ortodoks yazın kültürü ikinci yüzyıl gibi oldukça erken bir tarihe dayanmaktadır. Bu dönemde Süryaniler Kutsal Kitap çevirileri yaparak birçok el yazması üretmiştir. El yazması üretimi, yedinci yüzyıla kadar yoğun olarak devam etmiş ancak bu yüzyılla birlikte on birinci yüzyıla kadar durağan bir süreç yaşanmıştır. On birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıllar, yaşanan durağan sürecin ardından önemli bir artışın görüldüğü resimli-resimsiz çok sayıda el yazmasının üretildiği bir dönem olmuştur. El yazması üretim konusunda yaşanan bu artış bazı araştırmacılar tarafından 'Rönesans' olarak ifade edilmiş olsa da bu terimin söz konusu dönem için kullanılmasının yanlış olduğu savunan araştırmacılar da olmuştur. Araştırmamız kapsamında incelenen el yazmaları bu döneme tarihlenir. Ancak 'Rönesans' terimi dönemi ifade etmesi açısından tartışmalı bir terim

³¹Altıncı yüzyılda bazı Süryanice Kutsal Kitap el yazmaları, belirli bayramlarda okunacak bölümlerin başına bölüm başlıkları ekleyip metinlerin yerini belirleyerek sınıflandırmıştır. Bazı nüshalarda litürjik yıl boyunca okunacak metinlerin listeleri derlenmiş, ancak bunlar metinleri içermemiştir. British Library'de Add. 14,528 el yazmasında altıncı yüzyıldan kalma bu tür bir metin düzeniyle yazılmıştır (Brock, 2020, s. 46-47).

olduğu için bu terim tezde kullanılmamıştır. Bu bağlamda çalışmamızın bu bölümünde, öncelikle ‘Rönesans’ terimi ele alınmıştır. Daha sonra bu dönemde artan literatür çalışmaları ve sonrasında dönemin sanat- kültür anlayışı incelenmiştir.

3.3.1. ‘Rönesans’ terimi

Süryani Ortodoks Kilisesinin yayılmasıyla birlikte on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda Süryani el yazması üretiminde önemli bir artış yaşanır. Süryani literatüründe yaşanan bu artış dönemi “Süryani Rönesans”ı olarak tanımlanmıştır. Bu terim ilk olarak Alman filolog Anton Baumstark tarafından ortaya atılmış ve dönem bu terim ile tanımlanmıştır. Baumstark, el yazması üretiminde görülen bu artışı Süryani kültürel mirasının yeniden keşfi olarak kabul eder (Baumstark, 1922: 285-86; Teule, 2010: 1-3; Romeny, 2010: 203, 206-207). Bir dönem terimi olarak “Süryani Rönesans’ı”, Alman tarihçi Peter Kawerau’nun Süryani Ortodoks Kilisesi ile ilgili yaptığı çalışmadan sonra yaygın bir geçerlilik kazanmıştır (Kawerau, 1960).

‘Rönesans’ teriminin kullanımı ve bu terimin anlamı araştırmacılar tarafından eleştirel bir değerlendirmeye ele alınmaktadır. ‘Rönesans’ terimi Avrupa Rönesans’ından ödünç alınmıştır³². Ancak Avrupa Rönesansı sanat ve bilimdeki klasik geleneklerin yeniden canlandırılmasına etki ederken, Süryani Hristiyan dünyasında bu dönem yazın kültüründe çok daha etkili olmuştur. Bu dönemde Süryani Hristiyanlığı kendi tarihlerinin yanı sıra içinde buldukları çağdaş dönemin sorunlarını da incelemişlerdir (Baumstark, 1922: 285; Immerzeel, 2009: 25-26; Romeny, 2010: 205). Bu dönemin Süryani literatür geleneğinin bir tekrarı olup olmadığı da sorgulanır (Kawerau, 1955: 3; Snelders, 2010: 68; Teule, 2010: 23, 29-30).

Süryaniler için kullanılan “Rönesans” teriminin alışıl gelmiş kavramla bir ilgisi yoktur. Bu dönem, yaşamda ve düşünce yapısında etkisi görülen yeni bir başlangıcı ifade eder. Süryaniler için “Rönesans” olarak ifade edilen bu dönem Avrupa’daki gibi yaşanan karanlık bir çağın ardından geçmişin yeniden keşfini ifade etmez (Leroy, 1971: 131;

³²*Rinascita* ya da *Rönesans*, Giorgio Vasari tarafından Cimabue’den Michelangelo’ya İtalyan sanatı üzerine yazdığı 1550 tarihli kitabında kullanılmıştır. Vasari, ülkesinde sanatın yeniden canlanmasına ve Klasik Antik Çağ’ın estetik normlarının yeniden keşfedilmesine atıfta bulunur. Vasari için Rönesans, tamamen yeni bir başlangıçtan çok ilk etapta Antik Çağ’a dönüşü ifade eden estetik bir terim olarak kullanılmıştır. 19. yüzyıl tarihçileri bu terimi Vasari’nin kitabında ele aldığı dönem için kullanmış ve terimi gerçekliğin görülme biçimindeki değişikliklerle yani Ortaçağ toplum yapılarının sonu, yeni ülkelerin ve halkların keşfi ve baskı sanatının yayılmasıyla ilişkilendirmişlerdir (Romeny, 2010: 205; Daha detaylı bilgi için bakınız: Vasari, G. (1550). *Le Vite de piu Eccellenti Architetti Pittori et Scultori Italiani da Cimabue İnsino a’ tempi Nostrri*: Lorenzo Torrentino).

Teule, 2010: 23, 29-30). Öte yandan Baumstark, Rönesans döneminin İslami-Arap dünyasının kültürel ve entelektüel etkisini altında kaldığını belirtir ve bu dönemin Süryani literatüründeki gelişmeleri değerlendirir (Kawerau, 1955: 3; Teule, 2010: 2; 23, 29-30; Romeny, 2010: 207).

Baumstark'a göre Süryani 'Rönesans'ı tam anlamıyla *Ulusal Yazının Yeniden Doğuşu* (*Wiedergeburt des Nationalen Schrifttums*)'dur. Araştırmacıya göre bu dönemin faktörlerinden biri Süryani Hristiyanlığının Yunanca konuşulan dünya ile yeniden kurulan temasın etkisidir. Baumstark Süryani 'Rönesans' terimini on birinci ve on üçüncü yüzyıllarda Süryani yazın ve düşünce hayatında Arap ve İslam dünyasının bilim, kültürel ve dini kalıplarının giderek daha fazla kabul görmesiyle karakterize edilen üretkenlik dönemini ifade etmek için kullanmıştır. Bu dönemde tarih yazımı alanında, Farsça ve Arapça İslam kaynakların giderek daha fazla kullanıldığına tanık olunmaktadır (Baumstark, 1922: 285, 290-91; Romeny, 2010: 207).

Baumstark, Süryani 'Rönesans'ına katkıda bulunan dört unsurdan bahseder. İlk olarak, onuncu yüzyılın ikinci yarısında Bizans İmparatoru IV. Ioannes Çimiskes (925-976) tarafından Abbasi İmparatorluğu'na karşı düzenlenen Haçlı Seferi ile başlamış olan ve Süryani Ortodoks Kilisesi'nin önemli bölgelerini yeniden egemenliği altına alan Bizans etkisinden söz eder. Bizans etkisi özellikle, edebi dilde Yunanca terimlerin giderek artmasıyla da görülmektedir. İkinci olarak, Süryanilerin dini kimlik bilincini güçlendirmek için erken dönem literatüre dönmesi olarak kabul eder. Üçüncüsü, Haçlı seferlerinin etkisi ile öz kimlik bilincinin yeniden ortaya çıkmasıdır. Dördüncüsü, Süryanilerin Moğolları kurtarıcı olarak kabul edip onlara tutunmalarıyla yaşanan kültürel etkidir (Baumstark, 1922: 256-285, 290-291; Teule, 2010: 1-2; Romeny, 2010: 207).

Süryani 'Rönesans'ı döneminin Süryani Ortodoks Kilisesi ya da Tur 'Abdin Bölgesi için sınırlı olmadığını vurgulamak önemlidir. Bu kültürel gelişme belirli bir Hristiyan topluluğu ya da belirli bir coğrafyayla sınırlı olmamıştır. Bu dönemde Süryaniler, Melkitler, Ermeniler ve Kıpti Hristiyanlar benzer kültürel gelişmeleri yaşadıkları için bu döneme Süryani Rönesans'ı demekten çok "Hristiyan Rönesansı" demek daha doğru olabilir (Kawerau, 1960: 63-67, 119-120; Immerzeel, 2004: 13- 15; Immerzeel, 2009: 25-26; Snelders, 2010: 71). Aynı zamanda Haçlı seferlerinin etkisiyle Bizans Dünyası ile yeniden yaşanan etkileşimlerin yanı sıra İslam dünyasının kültür ve entelektüel birikiminin etkisi bu dönem için önemli faktörlerden olmuştur (Baumstark, 1922: 285-

286; Teule, 2010: 1-3; Weltecke ve Younansardaroud, 2019: 698; Romeny, 2010: 206-207). Mat Immerzeel “Hristiyan Rönesansı” teriminin sanat tarihini de kapsayacak şekilde benimsenmesini önermiştir (Immerzeel, 2004: 13-15; Weltecke ve Younansardaroud, 2019: 698).

3.3.2. Süryani ‘Rönesans’ı Döneminde Literatür

Bu dönem Süryani literatüründe on birinci ve on üçüncü yüzyıllarda Arap bilim ve kültürünün yanı sıra Müslüman kültürü ve dini yapısının giderek daha fazla kabul görmesiyle şekillenen önemli bir üretkenlik dönemini ifade etmektedir. Söz konusu dönemde edebi tür ve biçimlerde çeşitlilik artar. Tarih yazımı alanında, Farsça ve Arapça Müslüman kaynakların kullanımının arttığı görülmektedir. Teoloji, ruhbanlık ve kanon hukuku gibi alanlarda da Müslüman etkilerinin izlerine rastlanır (Teule, 2011: 350).

On birinci ve on ikinci yüzyıllarda İslam kültür ve entelektüel yaşamın etkisiyle Süryani yazın hayatında yeniden canlanma ve dildeki gelişim kendini göstermeye başlar. Bu dönemin Süryani Hristiyan bilginlerinin, İslam bilginleriyle olan bağlantıları ve onlarla kurulan kültürel etkileşim aracılığıyla on birinci yüzyılda filizlenmeye başladığı düşünülmektedir. On birinci yüzyılda Süryani Ortodoks ve İslam bilginlerinin aralarındaki diyaloglar, on üçüncü yüzyılda Süryani Hristiyan el yazması üretiminin artmasını ve kültürel bir hareketliliğin doğmasını sağlamıştır (Baumstark, 1922: 285; Kawerau, 1960; Leroy, 1971; Immerzeel, 2009: 25-26).

On ikinci ve özellikle on üçüncü yüzyıllarda Arapça, Süryanicenin hakim olduğu merkez topraklara yaygınlaşır. Süryani literatüründe Arapça, on üçüncü yüzyıldan itibaren yaygın ve etkili olmaya başlar (Baumstark, 1922: 285). Arapça, sadece Müslümanların kültürel ve bilimsel çalışmalarını anlamak için değil, aynı zamanda Haçlılar ve Müslüman güçlerle olan dış bağlantıları kurabilmek için giderek daha yaygın bir iletişim aracı haline gelmiştir. Özellikle bu döneme odaklanan teolog ve tarihçi Herman Teule, on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda, Arapçanın dini ve teolojik bir dil olarak kabul edildiğini ve Süryani kimliğinin bir işareti haline geldiğini söyler. Teule bu durumun Bar Hebraeus (1225/6-1286), onun halef ve çağdaşları ile başladığını öne sürer (Teule, 2009: 183-184; Teule, 2010: 30).

Teule, Süryani ‘Rönesans’ı, İslam, Hristiyan, Doğu ve Batı gibi çeşitli kültürlerin birbirinden etkilenecek üretim yaptığı bir dönem olduğu sonucuna varmaktadır. Ayrıca

araştırmacı, bu dönemin kilise babaları ve tarih yazarlarının erken dönem literatüründen etkilendiklerini de ifade eder. Öte yandan Teule, Süryanice ve Arapça arasındaki etkileşimin yanı sıra İslam inancının kültürel etkisinin Süryani ‘Rönesans’ döneminin zengin ve özgün değerini oluşturduğunu belirtir. Bu dönemde dini ayinlerde kullanılmak üzere kendi cemaatinin inananlarına yönelik Arapça homilye koleksiyonlarının da yazıldığı bilinmektedir. (Teule, 2009: 183-184; Teule, 2010: 30).

Süryani ‘Rönesans’ı döneminin yazarlarının İslam’ın kültürel dünyasına karşı tutumları, Süryanicenin korunmasıyla ilgili çalışmaları ve aynı zamanda Arapçayı kabul etmeleri, bir din olarak İslam hakkındaki görüşleri ve diğer Hristiyan topluluklarla ilişkileri hakkında eserleri mevcuttur (Teule, 2009: 189). Süryani el yazmalarının üretilmesi konusunda oldukça zengin olan bu dönemde Eski Ahit yorumları, heretik çalışmalar, dini incelemeler, mektup ve vaazların yanı sıra felsefe, hukuk ve fizik gibi alanlarda çalışmalar yapılmıştır (Weltecke ve Younansardaroud, 2019: 707-708).

On ikinci ve on üçüncü yüzyıllara ait Süryanice yazılmış üç önemli kronik Süryani Ortodoks yazarlara aittir. Bunlar Büyük Mikael’in³³ kronikleri, 1234 tarihli Anonim

³³Büyük Mikael, I. Mikael ve Mikael Rabo olarak da bilinen Süryani Mikael 1126 yılında Melitene’de (Malatya) doğmuştur. Mikael, Barsauma Manastırı’na (Malatya yakınlarında) katılmış ve 1156 yılında başrahip olmuş ve 7 Kasım 1199 yılında bu manastırda ölmüştür. Mikael, Söz konusunu dönemde piskoposların kilise kanunlarına aykırı davranmasının önüne geçmiştir (Weltecke, 2011: 287-290). 18 Ekim 1166 yılında Patrik seçilmiştir (Duygu, 2016: 100). Patrik Büyük Mikael Süryani Ortodoks reform hareketinin önde gelen isimlerinden birisi olmuştur (Weltecke ve Younansardaroud, 2019: 708). Ayrıca Süryani Ortodoks cemaatlerini ziyaret etmek için Suriye ve Filistin’i kapsayan seyahatler yapmıştır. Mikael, İslam’ın ortaya çıkışından sonra Bizans-Arap ilişkileri ve özellikle on ikinci yüzyılda Doğu patrikhanelerindeki olaylar hakkında oldukça önemli veriler sunmaktadır. Bizans’ın Ermenistan, Suriye ve Haçlılarla ilişkileri hakkındaki verileri de önemlidir (Weltecke, 2011: 287-290). Mikael, görevi süresi boyunca dönemin önde gelen siyasi liderleri ve din adamlarıyla iyi ilişkiler kurmuştur. Görevi ve seyahatleri onu Haçlı prensleri, Latin patrikleri, Selçuklu sultanı II. Kılıç Arslan (1155-1192) ve çeşitli yerel Müslüman yöneticilerle yakın ilişkiler kurmasına yol açmıştır (Weltecke ve Younansardaroud, 2019: 708). Süryanice, Ermenice ve Arapçayı çok iyi bilen Mikael el yazmalarına ve kütüphanelere büyük ilgi göstermiştir. Mikael, kanon yasalarına, liturjiye, hagiyografiye ve teolojiye dair çalışmalar yapmıştır. Kendisi eserlerinde önemli ölçüde reform konusunda yoğunlaşmış, teolojik ve tarihi içerikli yazmaları toplamıştır. Hagiografik ve litürjik eserleri restore etmiş ve bu eserleri derlemiştir. Mikael’in yazdığı kronik, yaptığı çalışmalar arasında en önemlisi ve Ortaçağın en kapsamlı eseridir. Eser dünyanın başlangıcından 1195 yılına kadar olan dönemi anlatan kapsamlı bir kroniktir. Söz konusu bu çalışma yedi bölüme ayrılmış yirmi bir kitaptan oluşur. Metin boyunca Eusebius’un paralel sütun sistemi kullanmıştır. Genellikle üç sütundan oluşur. Biri kilise tarihi, biri dünyevi tarih ve üçüncüsü de mucizeler, depremler, kıtlıklar ve gıda fiyatları gibi çeşitli olaylarla ilgilidir (Baumstark, 1922: 298-300; Kawerau, 1960: 4-6; Brock, 1979: 15-17; Dickens, 2004: 9-10). Michael’in kroniği J.-B Chabot tarafından basılıp tercüme edildiğinden beri yoğun bir şekilde incelenmektedir (Chabot, 1899-1910). Michael sütunların düzenlenmesinde Edessalı Jacob (692) ve Tell Mare’li Dionysius’un (842 -843) kroniklerinden etkilenmiş, ancak onların yaklaşımlarını değiştirmiştir. Tell Mare’li Dionysius dünyevi ve kutsal tarihi birbirinden ayırmak için kroniğini “kilise tarihi” ve “dünyevi tarih” olmak üzere iki bölüme ayırmıştır ki bu uygulama Bar Hebraeus tarafından sürdürülmüştür. Ancak Michael kilise tarihi ile dünyevi tarihi tek bir kronikte birleştirmiştir. Weltecke’nin belirttiği gibi bu tarihsel yazım yöntemi Michael’in kendi icadıdır (Weltecke, 1997: 27). Daha detaylı bilgi için bakınız: Chabot, 1899-1910; İkincil kaynaklar: Nau, 1896; Baumstark, 1901: 250-252; Chabot, 1900. Dobschütz, 1898; Duval, 1904; Abramowski, 1940, Bernhard, 1969; Brock, 1992; Ginkel, 2006; Schmidt, 1996; Witakowski, 1999-2000.

Kronik ve Barhebraeus³⁴ (1225/6-1286) kroniğidir. Bu eserler, muhtemelen bu dönemden önce ya da sonra ulaşılmamış geniş bir tarihsel bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Bunlar, biçim ve kapsamla ilgili bireysel ve özgün seçimlerin yanı sıra kaynaklara yönelik etkin araştırmaların da kanıtıdır. Üç yazarın, özellikle de Büyük Mikael'in metodolojik özellikleri, Doğu ve Batı'nın kronik yazma gelenekleri bağlamında dikkat çekicidir. Barhebraeus (1225/6-1286) eserini özellikle eğitmek ve eğlendirmek için yazmıştır. Mikael ve 1234 tarihli kronikler ise daha çok tarihsel konular üzerinde durmuşlardır. Her üçü de Süryani Ortodoks yaşamının ve dünya tarihi bağlamında yaşanan olayların tarihsel bir yorumuna sahiptir (Weltecke ve Younansardaroud, 2019: 707-708).

³⁴On ikinci ve on üçüncü yüzyıl Süryani Rönesansı'nın en önemli temsilcilerinden olan Barhebraeus (1225/6-1286) oldukça üretken bir yazar ve din adamıdır. Abū al-Faraj isim genellikle Süryanice ve Arapça metinlerde kendisine verilen ismin çevirisi olarak karşımıza çıkar (Dickens, 2004: 16-18). 1264 yılında Süryani Ortodoks Kilisesinde Mafriyanlık görevini üstlenen Bar Hebraeus, Melitene'de (Malatya) hekim Ahrun'un oğlu olarak dünyaya gelmiştir ve 29/30 Temmuz 1286'da Maragha'da ölmüştür. Hayatının büyük bir bölümünü günümüz Irak ve Azerbaycan olarak adlandırılan bölgede geçirmiş ve burada başlangıçta hoşgörülü bir dini politikaya sahip olan Moğollarla çatışmak zorunda kalmıştır. Bir Mafriyan olarak, İran topraklarındaki Patrikten sonra ikinci sırada yer alan en yüksek Süryani Ortodoks din adamı rütbesine sahip olmuştur. Bar Hebraeus, Antakya, Trablus ve muhtemelen Şam'daki eğitim dönemlerinden sonra 1246 yılında Patrik tarafından papazlığına getirilmiştir. Bar Hebraeus Musul ve yakındaki Dayro d-Mor Matay'da mafriyanlık yapmış, ancak mafriyanlığının önemli bir kısmı, dönemin önemli Müslüman âlimleriyle bağlantı kurduğu, Moğol- İlhanlı Hanedanlığı döneminde yeni güç ve öğrenim merkezleri olan Maragha ve Tebriz'de geçmiştir. Süryani Ortodoksların literatür çalışmalarının durma noktasına geldiği bir gerileme döneminden sonra Bar Hebraeus, Süryani literatür tarihinin en üretken yazarlarından olmuştur. Bar Hebraeus'un bir kısmı Arapça olmak üzere çoğu Süryanice yazılmış otuz bir eser yazdığı söylenir. Barhebraeus, aynı zamanda Yunan eserleri Süryanice ve Arapçaya çevirmiş, Arapça eserleri Süryaniceye çevirmiştir (Baumstark, 1922: 312-320; Kawerau, 1955: 52; Teule, 2010; Romeny, 2010). Barhebraeus'un yaşamında ve eserlerinde Hristiyanlık ve Müslümanlık gibi diğer dini gruplara karşı bir tepki açıkça görülmektedir (Kawerau, 1955: 3; Brock, 1979: 19-20; Brock, 1976: 22-23; Dickens, 2004: 14-18; Snelders, 2010: 67-68; Teule, 2010: 23, 29-30). Bar Hebraeus Doğu ve Batı Suriye gelenekleri arasında telaffuz açısından birçok karşılaştırma yapar. Ayrıca Bar Hebraeus Müslümanların dönemin kültürel ve bilimsel standartlarını belirlediğinin farkındadır ve iyi bir Arapça bilgisinin çok önemli olduğunu düşünmüştür. Bar Hebraeus felsefe, doğa bilimleri ve hukuk alanlarında İslami modelleri takip etmiştir. Bar Hebraeus'un Süryani Gregory Mikael'in kroniğini temel alarak yazdığı evrensel bir tarih olan kilise tarihi (Chronicon Ecclesiasticum) Bizantinistler için oldukça önemli bir eserdir. Bu eser iki bölümden oluşur ve İlk büyük bölümü Bizans İmparatorluğu topraklarını kapsar ve Antakya Patriklerine (özellikle Antakyalı Severus'tan sonraki Süryani Ortodoks Patriklerine) kadar anlatır. İkinci bölüm doğuya doğru ilerler ve Bizans egemenliği dışında Irak ve İran'da bulunan Doğu Mafriyalıkların tarihini anlatır. Doğu Mafriyanları hakkındaki bilgileri, Mafriyan hücrelerinin kayıtlarının yanı sıra yerel geleneğin bir özeti temsil etse de, Doğu Katolikosu hakkındaki bilgileri muhtemelen Mari ibn Süleyman'ın on ikinci yüzyıl Arapça tarihine dayanmaktadır (Witakowski, 2006: 61-76; Wilmshurst, 2016: XVII). Bar Hebraeus dönemindeki siyasi durum ise oldukça karmaşıktır. Bizans imparatorluğu Dördüncü Haçlı Seferi sebebi ile güç kaybetmişken, Doğu'da Moğollar güç kazanmış, Eyyubiler Mısır'da sahneye çıkmış ve hızla Suriye'ye doğru ilerlemiştir (Romeny, 2010: 217- 219).

Dionysius bar Şalibi³⁵ (d. 1171), Süryani Mikael (1126-1199), Yakup bar Sakko³⁶ (ö. 1241) ve Barhebraeus (1225/6-1286) gibi eserleri günümüze ulaştırmış yazarlar dönemin

³⁵Dionysius bar Şalibi (Ö. 1171), Diyarbakır Metropoliti ve Süryani Ortodoks literatür geleneğinin en üretken yazarı ve din adamıdır. Muhtemelen on ikinci yüzyılda Süryani ve Yunan kültürlerinin önemli bir buluşma noktası olan Melitene’de (Malatya) doğmuştur. Vaftiz adı Yakub olan bar Şalibi on ikinci yüzyılın en etkili isimlerinden biridir. Maraş’a (Germanikia) 1148 yılında piskopos olarak atandığında Dionysios adını almıştır (Brock, 2011: 126-127). Nazianzuslu Gregory, Basil, Nyssa’lı Gregory, Areopagite Pseudo-Dionysius ve Antakyalı Severus gibi daha önceki kilise babalarının eserleri hakkında yorumlar yazmıştır. Ayrıca litürji üzerine bir yorum ve bir kronik yazan Şalibi ilahiler derlemiş ve Aristoteles hakkında yorumlar yapmıştır. Bar Şalibi, teslis, enkarnasyon, ruhani ve akılcı yaratıklar ve sakramentler üzerine tartışmalar içeren önemli bir teolojik eser kaleme almıştır. Ayrıca Mardinli Piskopos Yuhanna’nın determinist felsefesine karşı ‘Takdir’ (Providence) üzerine önemli bir eser kaleme almıştır. Bu eserin sadece bir bölümü korunmuştur ve Süryani Mikael’in Kroniğinde yer almaktadır (Chabot, 1910: 310-311). İznik İtikadı üzerine henüz düzenlenmemiş bir yorum da günümüze ulaşmıştır (Bundy, 1993: 244). Dionysius, Maraş ve Mabbug’da (1155) çatışma halinde olan bir piskoposluk dönemi geçirir ve burada Ermeniler tarafından hapsedilir. Ayrıca Edessa’nın ve kuzey Mezopotamya’nın geri kalanının kontrolü konusunda Haçlılar ve Araplar arasında yapılan savaşlara tanıklık etmiştir. 1164-1165 yılında Amid’deki (Diyarbakır) piskoposluk görevini reddetmiştir. 1166 yılında Süryani Mikael’in seçilmesini sağlamış ve Süryani Mikael’in Süryani Ortodoks kilisesinin patriği olarak taktis edilmesinde konuşma yapmıştır. Dionysius bar Şalibi daha sonra 1166 yılında Amid (Diyarbakır) piskoposu olmuştur. 2 Kasım 1171 tarihinde ölmüştür (Baumstark, 1922: 295-297; Bundy, 1993: 244-245; Teule, 2009: 184- 185). Dionysius bar Şalibi, yaşadığı karmaşık döneme rağmen, kaleme aldığı birçok eserin yanı sıra Kutsal Kitap üzerine kapsamlı bir tefsir (yorum-incelme) yazmıştır. Şalibi’nin kaleme aldığı bu tefsir, Kutsal Kitap’ın tamamı ile ilgili yazılmış en kapsamlı tefsir çalışmalarından biridir. Bu eserin, İnciller ve Mahşer hakkında yorumlar da dahil olmak üzere bazı bölümleri yayınlanmıştır. Daha detaylı bilgi için birincil kaynaklar Amar, J.P. (ed. ve tercüme)(2005). Dionysius bar Şalibi. A Response to the Arabs, (CSCO 614, Scr. Syri 238). Louvain; Amar, J.P. (ed. ve transl.) (2005). Dionysius bar Şalibi. A Response to the Arabs, (CSCO 615, Scr. Syri 239). Louvain; J.-B. Chabot, (1908) (editör ve Fransızcaya tercüme eden) ‘Discours de Jacques (Denys) Bar Salibi à l’intrônisation du Patriarche Michel le Syrien’, Journal Asiatique 11: 87-103; Labourt H. (Tercüme). (1903). Dionysius bar Şalibi. Expositio Liturgiae. Syr. 14., Syr. II, 93 (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium). E Typographeo Reipublicae; Mingana, A. (1931). Woodbrooke Studies: Christian documents in Syriac, Arabic, and Garshūni, edited and translated with a critical apparatus. Fasciculus 9: The work of Dionysius Barşalibi against the Armenians, Bulletin of the John Rylands Library, 15 (2), 489-600; Mingana, A., & Harris, R. (1927). Woodbrooke Studies: Editions and translations of Christian documents in Syriac and Garshūni. Fasciculus 1: (i) A treatise of Barşalibi against the Melchites (ii) Genuine and apocryphal works of Ignatius of Antioch, Bulletin of the John Rylands Library, 11 (1), 110-231; Sedlacek, I., J.-B. Chabot, (1915-1922). (Latince Tercüme) Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia I-(2). (CSCO 77-85, Scr. Syri 33-40). Lovian; Sedlacek, I., J.-B. Chabot, (Latince Tercüme). (1906). Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia I.1 (CSCO 15-16, Scr. Syri 16). Lovian; Varghese, B. (ed. and tercüme)(2006). Dionysius Bar Şalibi: Commentaries on Myron and Baptism. Kerala, India: St. Ephrem Ecumenical Research Institute; Varghese, B. (tercüme) (1998), Dionysius Bar Şalibi: Commentary on the Eucharist, Kottayam: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (Mōrān’Eth’ō 10); Vaschalde, A. (Ed. ve Latince Tercüme). (1931-1933). Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia II.(1). (CSCO 95- 98, Scr. Syri 47-49). Lovian; Vaschalde, A. (Ed. ve Latince Tercüme). (1939-1940). Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia II. (2). (CSCO 113-1114; Scr. Syri 60-61) Lovian

³⁶Dönemin Süryani Ortodoks kilisesinin din adamı ve yazarlardan birisi olan Yakup bar Sakko (ö. 1241) Musul / Bartelle’de doğmuştur ve “Yakup” adı muhtemelen vaftiz adıdır. Sırasıyla önce keşiş, sonra başrahip ve daha sonra Mor Mattai Manastırının piskoposu olan Sakko’nun piskoposluk adı Severos olduğu düşünülmektedir. Ancak kimi araştırmacılara göre Severos onun vaftiz adı, Yakup ise piskoposluk adıdır. Sakko özellikle gramer, tarih yazımı, edebi metinler, felsefe ve pozitif bilim alanlarında etkin bir yazardır ve İslam kültür dünyasına yönelik olumlu yaklaşımları açısından önemli bir örnektir. Bar Sakko Süryani Ortodoks kimliğini korurken çevresindeki İslam kültürüne kayıtsız kalmamıştır. Bar Sakko ve diğer çağdaşlarının literatür çalışmaları, Süryani Ortodoks toplumunun kültürel ve bilimsel alanlara kapalı bir toplum olmadığı ve hatta Süryani Ortodoks cemaatinin, dönemin ortak kültür ve bilimini paylaştığını kanıtlar niteliktedir. Bar Sakko, Mar Mattai Manastırında piskopos ve başrahip olmadan önce Musul’da Müslüman polymath (Bilim insanı) Kamal al-Din ibn Yunus (1156-1242) tarafından mantık, felsefe ve Arapça eğitimi almıştır. Kamal al-Din ve muhtemelen diğer Müslüman alimlerle olan bu temas, Yakup bar Sakko’nun edebi gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Yakup bar Sakko’nun yazdığı Hazineler Kitabı (1231), Diyaloglar Kitabı ve iki mektubu günümüze ulaşmıştır. Bar Sakko’nun 1231 *Hazine Kitabı’nda* (*Ktōbō d simōtō*) (*The Book of Treasures*) kendi Süryani Ortodoks cemaati ile Müslümanlar arasındaki dini sınırları açıkça bir şekilde belirtmiştir. *Hazineler Kitabı* dört bölümden oluşan teolojik bir derlemedir. Bu kitap teslis, enkarnasyon, ilahi takdir ve yaratılış konularını kapsar. Yazarın diğer eseri Hekimlere hitaben yazılmış iki manzum mektup ve muhtemelen dördüncü bir iman sembolüdür. Ayrıca günümüze ulaşamayan eserleri de mevcuttur. Söz konusu eserler arasında litürjik ayinler üzerine bir yorum da bulunmaktadır. Yazarın *Diyaloglar Kitabı* (*The Book of Dialogues*), dil, metafizik, bilim ve felsefe üzerine bir incelemedir ve çevre

en üretken yazarlarıdır (Chabot, 1899-1963: Vol. I-V; Baumstark, 1922: 290, 295-300; Leroy, 1964: 29-30; Teule, 2009:180; Teule, 2010; Romeny, 2010; Weltecke, 2011: 287-290). Süryani Mikael ve Barhebraeus'un kronikleri, yaratılıştan kendi yaşadıkları döneme kadar olan insanlık tarihini kapsar ve Süryani Ortodoks atalarının yaşam sürdürdükleri bölgelere odaklanırlar (Baumstark, 1922: 285; Immerzeel, 2009: 25-26). Süryani Mikael ve Bar Hebraeus'un Süryani Ortodoks bakış açısıyla yazdıkları bu kaynaklar, günümüze ulaşan kapsamlı eserlerdir. (Baumstark, 1922: 298-300; Kawerau, 1955: 52; Snelders, 2010: 68; Teule, 2010; Romeny, 2010).

3.3.3. Süryani Rönesans Döneminde Sanat ve Kültürel Çalışmalar

On ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda Süryani Ortodoks sanatının ortaya çıkışı Kuzey Mezopotamya'da gözlenebilmektedir. Dönemin sanat anlayışı kiliselerin ve manastırların duvar resimleri, kabartmalar ve ahşap eserler, resimli el yazmaları, ikonalar ve liturjik malzemelerin üretiminde etkisini göstermektedir. Suriye'de bu durum on birinci yüzyıla kadar gelişerek ilerler ve on ikinci yüzyılda yaygın bir hale gelir (Immerzeel, 2009: 26). Süryani Ortodoks cemaatinin hakim olduğu hemen hemen tüm bölgelerde inşa ve restorasyon faaliyetleri sürdürülmüştür. Kilise ve Manastır gibi restorasyonu yapılan ya da yeniden inşa edilen yapılar için liturjide kullanılmak üzere el yazmaları, gümüşten ve altından yapılmış haçlar, patenler, kalisler ve yelpazeler dahil olmak üzere bir dizi malzemenin de üretildiği görülmektedir (Kawerau, 1960: 63-67, 119-120; Immerzeel, 2004: 13- 15; Immerzeel, 2009: 25-26; Snelders, 2010: 71).

Araştırmacılar bu dönemi daha çok “edebi” eserlere odaklanarak açıklamaya çalışmış ancak sanat eserleri ve maddi kültür öğelerini araştırmaya dahil etmemişlerdir. Bu durum söz konusu dönemin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına engel olmuştur. Ancak özellikle Süryani resimli el yazmalarını araştırmalarına yoğunlaşan Fransız sanat tarihçi Jules

kültürlerle olan etkileşim konusunda örnek teşkil etmektedir ve kısmen Müslüman bilginler tarafından geliştirilen bilimsel teorilerin yeniden yorumlanmasından oluşmaktadır. Yazarın bu eseri iki kitaptan oluşur. Söz konusu eserin ilki gramer, retorik, şiir ve belagat (Süryani dilinin zenginliği hakkında) konularını kapsarken, ikincisi felsefi konuları ele alır ve iki bölüme ayrılmıştır, birinci bölümü mantık ve kıyasları, ikinci bölüm ise tanımlar, etik, fizik ve fizyoloji, matematik, müzik ve metafizik bölümlerini kapsar (Baumstark, 1922: 294; Kawerau, 1960: 56; Schrier, 1990: 222; Moosa, 2003: 454; Teule, 2009: 179- 189; Teule, 2010: 7-8, 11-12, 17; Brock, 2011: 430- 431). Bar Sakko ile ilgili birincil kaynaklar; Furlani, G. (1927). 'La Logica nei Dialoghi di Severos bar Sakko', Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 86: 2: 289-348; Martin, J. P. P. (1879). De la métrique chez les Syriens (Book of Dialogues, Book I, On poetry) VII:2, Brockhaus/Commission, Leipzig; Merx, A., Jacob bar Dionysius D. Jacob J. & Elias E. (1889). Historia Artis Grammaticae apud Syros: cui Accedunt Severi bar Šakku Dialogus de Grammatica Dionysii Thracis Grammatica Syriace Translata Iacobi Edesseni Fragmenta Grammatica cum Tabula Photolithographia elia Tirhanensis et Duorum Anonyorum de Accentibus Tractatus. Brockhaus / Commission, Leipzig; Sprengling, M. (1916). Severus bar Sakko's Poetics, Part II. The American Journal of Semitic Languages and Literatures, 32 (4), 293–308. <http://www.jstor.org/stable/528197>

Leroy on birinci ve on üçüncü yüzyıllar arasında üretilen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında görülen önemli artışa dikkat çekerek “Süryani Rönesans’ı” terimini kullanır. Bu çalışma, Süryani resimli el yazmalarını inceleyerek söz konusu dönemin sanat tarihi disiplini açısından da ele alınmasını sağlamakla birlikte dönemin daha geniş ve kapsamlı anlaşılmasını sağlamıştır. Leroy, bu dönemin el yazmalarının üretilmesi ve resimlenmesi ile kiliselerin inşası ve resim programının düzenlenmesi konusunda da oldukça verimli olduğunu belirtir. Araştırmacı özellikle kilise resim programı ve resimli el yazmalarında Bizans’ın oldukça önemli bir etkisi olduğunu altını çizer ve ona göre bu etki Müslüman-Arap etkisinden çok daha önemlidir. Leroy, Süryani Rönesans dönemine, Bizans etkisinin yanı sıra Ermenistan ve Haçlıların bu döneme olan etkisini de vurgular (Leroy, 1964; Leroy, 1971).

On birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar üretilmiş Süryani resimli el yazması örnekleri, söz konusu bu malzemelerin Tur ‘Abdin ve Mezopotamya manastırlarında üretildiğini kanıtlar niteliktedir (Immerzeel, 2009: 26-27; Leroy, 1964). Kawerau ve özellikle Jules Leroy, bu dönemin el yazmalarının üretilmesi ve resimlenmesi ile kiliselerin inşası ve resim programının düzenlenmesi alanında da çok verimli olduğunu belirtirler (Kawerau, 1960; Leroy, 1964; Teule, 2010: 28).

Yazılı kaynaklar Musul ve Bağdat’ta kilise ve Manastırların mevcut olduğu ve bu yapıların duvarlarının resimlerle bezendiğini aktarır. Ancak bu yapılar günümüze ulaşmamıştır. Günümüzde, Ortaçağ Süryani Ortodoks anıtsal sanatı sadece Mısır’daki Süryani Manastırı (Dayr al-Suryan) ile Musul ve çevresinde mevcuttur (Immerzeel, 2009: 27).

Yazılı kaynaklardan dönemin kilise resim programları ve mimari yapıların onarım faaliyetleri hakkında bilgi edinilmektedir (Abelloos ve Lamy, 1874; Chabot, 1905). Ancak bu örnekler günümüze ulaşmamıştır. Kawerau’nun çalışmasında sunduğu liste, Süryani Ortodoks Kilisesi genelinde geliştirilen inşa faaliyetlerinin ne kadar büyük ve yaygın olduğunu göstermektedir. Bu dönemde Süryani Ortodoks Kilisesi kurumsal bir kimlik kazanmış ve hemen hemen tüm bölgelerde kapsamlı inşa faaliyetleri ve restorasyon çalışmaları geliştirilmiştir. Bununla birlikte sadece dini yapılar değil aynı zamanda bakımevleri, yazlık inziva mekanları ve üst rütbe din adamları ve hatta keşişler için evler ve köprüler de inşa edilmiştir (Kawerau, 1960: 63-67).

Kawerau, 'Süryani Rönesansı' dönemindeki Süryani Ortodoks Kilisesi hakkında yaptığı çalışmasında 1150 ile 1300 yılları arasındaki dönem için, sadece Süryani Mikael ve Barhebraeus'un kroniklerinde kaydedilen örneklerle sınırlı kalmak kaydıyla, yaklaşık 26 inşa ve restorasyon faaliyetini listelemiştir (Kawerau, 1960: 63-67, 119-120; Weltecke, 2003: 88-89).

Süryani Mikael bu dönemde kiliselerin inşa ve onarım çalışmalarını desteklemiştir. Mikael, 1183 yılında çıkan yangında yıkılan Malatya'daki Mar Barsauma Manastırını 1192 yılında yeniden inşa ettirmiş ve duvarlarının resimlerle süslenmesini sağlamıştır. Daha sonra Bar Hebraeus, 1222 yılında manastırda değişikliklerin ve onarımların yapıldığını aktarır. Bar Hebraeus manastırdaki duvar resimlerinin 1222 yılında koruma altına alındığını ve böylece şapele dönüştürülen Mikael'in hücresinin de resimlerle bezendiğini aktarır (Abbeloos ve Lamy, 1874: 649-650; Dodd, 2004, 18; Immerzeel, 2009: 27).

Barhebraeus 1285 yılında iki ressamın Moğol Kraliçesi tarafından Tebriz'deki bir kilisesinin resim programı için davet edildiğini ve kendisinin de bu ressamlardan birini Tur 'Abdin'deki manastırını süslemesi için görevlendirdiğini yazar (Abbeloos ve Lamy, 1877: 462- 465; Chabot, 1905: 409; Kawerau, 1960: 66; Dodd 2004, 18; Immerzeel 2009: 27; Chaillot, 2018: 26). Aynı zamanda, Barhebraeus tarafından Musul yakınlarındaki Bartelli'de Aziz Yuhanna Bar Naggare onuruna bir manastır inşa ettirmeye başlamış ve ressamlardan birini kiliseyi süslemesi için görevlendirmiştir. Yapının inşa ve bezeme çalışmaları 1282'den 1285'e kadar sürmüştür. Bu yapının bezemeleri ile ilgili kubbede meleklerle birlikte Hezekiel'in arabası³⁷, pãnantiflerde dört incil yazarı ve apsiste Meryem ve onun etrafında, kilise babalarının resmedildiği aktarılır (Abbeloos ve Lamy, 1877, 462- 465; Fiey, 1965, 431-435; Immerzel, 2009: 27).

Mardin Piskoposu Yuhanna (1125-1165) özellikle edebi ve kültürel çalışmalarıyla Süryani Ortodoks cemaatinin gelenek ve kültürünü koruyup sürdürmeyi amaçlamıştır. Yuhanna, yaklaşık bir asırlık bir gerilemeden sonra Süryani literatür geleneğini yeniden canlandırması ile tanınır. Ayrıca Süryani literatür geleneğini yok olmaktan kurtarmak için okullarda eğitim projeleri uygulamış, kilise ve manastırları restore ettirmiş, eski ve yeni el yazmalarını bir araya toplamıştır. Yuhanna Tur 'Abdin bölgesinde Süryani Literatür

³⁷ Hezekiel 1:4-21

geleneğinin yanı sıra Süryani Ortodoks Manastır geleneğinin yeniden canlandırmaya başlamıştır. Yazılı kaynaklara göre, bu kilise lideri, aralarında Mar Hananya Manastırı'nın (Deyrulzafaran Manastırı) da bulunduğu çok sayıda kilise ve manastırın restorasyonu ile ilgilenmiştir (Vööbus, 1976: 212-222, Baumstark, 1922: 293- 294; Snelders, 2010: 71).

Dini otoriteler, Kilise ve Manastır gibi yapıların yanı sıra din dışı yapıların da sponsorluğu üstlendikleri görülmektedir. Söz konusu inşa yapıları Hristiyanlar için ekonomik güç göstergesinin yanı sıra İslam dünyasında ya da başka coğrafyalarda varlığını sürdürebilmesi açısından da önem taşır. Mardinli Piskopos Yuhanna, Mar Hananya Manastır topluluğunu yeniden kurduktan sonra, Mardin'de değirmenler, dükkanlar ve evler dahil olmak üzere çeşitli kamu binaları kurması bölgedeki Süryani Ortodoks topluma ekonomik katkılar sağlamıştır (Snelders, 2010: 71).

Araştırma kapsamında On birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar geçen dönemde çok sayıda üretilmiş resimli el yazmaları dönemin Süryani Ortodoks sanat anlayışının ve çevre kültürlerle yaşanan etkinin tespit edilmesi açısından oldukça önemlidir. Bununla birlikte, söz konusu dönem sadece dini- resimli el yazmaları yazmalarıyla sınırlı kalmış aynı zamanda yazın kültüründe önemli yeri olan kronikler, el sanatları ve mimari gibi farklı alanlarda üretimin gerçekleştiği görülmektedir.

4. BÖLÜM

SÜRYANİ RESİMLİ (MİNYATÜRLÜ) EL YAZMALARINI (13.YY) ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

El yazmaları, Ortaçağ toplumları arasında önemli bir etkileşim aracı olmalarının yanı sıra onları üreten Hristiyan toplulukların dini, kültürel ve entelektüel yaşamında önemli bir rol oynamıştır³⁸. Ortaçağda İslam egemenliği altında varlığını sürdüren Doğu Hristiyanlığının el yazması üretimi ve kullanımı kültürel yaşamın belirleyici özelliklerinden biri olmuştur. Bu bağlamda el yazmaları üretildiği yüzyılın, bölgenin ve manastırın dini-siyasi yapısının yanı sıra entelektüel seviyesinin anlaşılması açısından da oldukça önemlidir.

4.1. ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL SÜRYANİ ORTODOKS RESİMLİ EL YAZMALARINDA GENEL ÖZELLİKLER

Süryani Ortodoks Hristiyanlığının kurumsal bir kimlik kazanmaya başladığı süreçte, kiliselerin kurulduğu ve piskoposluk bölgelerinin oluştuğu altıncı ve yedinci yüzyıllar arası, el yazmaları üretiminde yoğun olduğu dönem olmuştur³⁹. Günümüze ulaşan en erken tarihli Süryani resimli el yazmaları bu döneme aittir⁴⁰ (Leroy, 1964, s. 432; Leroy, 1971b, s. 243, Mango, 1982, s. 4, 8). Ancak bu üretim zenginliğinin ardından yedinci yüzyılın ikinci yarısından on birinci yüzyılın başına kadar uzun süren bir duraklama dönemi yaşanmıştır. Bu duraklama döneminin sonrasında on birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıl arasında el yazması üretiminde önemli bir artış gerçekleşmiştir⁴¹ (Leroy, 1964, s. 431; Bernabò, 2008, s. Bernabò ve Kessler, 2016; Miran, 2021, s. 155).

³⁸ Ortaçağ doğudaki Hristiyan toplulukların sanatı ve İslam etkileri için bakınız; Thomas, T.K. (1997). Christians in the Islamic East, H. C. ve Wixom, W. D. (Ed.), (İçinde), *The Glory Of Byzantium*, 365-372, New York: The Metropolitan Museum of Art; Thomas, T. K. (2004). The Arts of Christian Communities in the Medieval Middle East. (Ed), Evans, H.C. (Ed), (İçinde), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. New York: Yale University Press. 415-427.

³⁹ Mango, dördüncü yüzyıl ile dokuzuncu yüzyıl arasında tarihlenen el yazmalarını Bizans İmparatorluğu topraklarında üretildiği için 'Bizans El Yazmaları' olarak değerlendirir (daha detaylı bilgi için bakınız; Mango, M. M. (1982). Patrons and Scribes Indicated in Syriac Manuscripts, 411 to 800 AD. *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik/ Hrsrg. Vom Institut Für Byzanzforschung*, Der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften Wien).

⁴⁰ Rabula incili (586), Syriac 341 (6. ve 7. yüzyıl), Syriac 33 (7.-12. yüzyıl), DIYR 339 (6. yüzyıl) ve Sachau 320 (8. yüzyıl) bu dönemde üretilen erken tarihli Süryani resimli el yazmalarıdır. On birinci yüzyıldan günümüze Musul (1013), Humus (1054) ve Roma'da (1092) muhafaza edilen eserler bulunmaktadır (Leroy, 1964, s. 431).

⁴¹ On üçüncü yüzyılda kilise, manastır gibi dini faaliyetlerin yanı sıra köprü hastane gibi inşaa faaliyetlerinin de arttığı dönem kaynaklarından bilinmektedir. Bu yüzyıl literatür bakımından incil, dua kitapları ve kronik gibi dini ve din dışı el yazmalarının çokça üretildiği bir dönemdir. Dönemin önemli din adamı ve yazarlarından olan Süryani Mikael bir

Süryani resimli el yazması üretimindeki artış, genellikle Kilise ve Manastırların dini-siyasi bakımdan güçlü olduğu, kültürel faaliyetlerin önem kazandığı dönemlere bağlanmaktadır (Leroy, 1964, s. 432). Yedinci yüzyıldan sonra yaşanan duraklama döneminin ardından el yazmalarının tekrar yoğun bir şekilde üretildiği on birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıl arası, ikinci bir dönem olarak yorumlanır ve bu süreçte üretilen el yazmalarının çoğu Yukarı Mezopotamya Tur 'Abdin bölgesinde üretildiği düşünülmektedir (Briquel-Chatonnet, 2005, s. 68-69)⁴².

On iki ve on üçüncü yüzyıla tarihlenen Süryani Ortodoks resimli el yazması eserler iki ya da üç sayfalık bir kolofonla⁴³ biter. Bu kolofon bir iman açıklamasıyla başlar, ardından el yazmasının yazılışını etkileyen tarihsel bilgiler aktarılır. Kolofon metni ve sahneler, iç içe geçmiş şeritlerden oluşan dikdörtgen ya da kare biçiminde geometrik bir çerçeve ile çevrelenir (Leroy, 1964, s. 112; Leroy, 1971, s. 252; Briquel-Chatonnet, 2005, s. 69).

Süryani Ortodoks resimli el yazmalarının üretim merkezleri ve resimlenmesi konusunda farklı görüşler ve yaklaşımlar söz konusudur. On iki ve on üçüncü yüzyıllara tarihlenen Süryani resimli el yazmalarının üslup özelliklerinin ana hatlarından yola çıkarak üretim yerleri iki ana guruba ayrılmaktadır. İlk grup Edessa, Nisibis ya da Tur 'Abdin bölgesinde üretildiği anlaşılan, Bizans resim sanatı etkilerini taşıyan el yazmalarıdır⁴⁴. İkinci grup Musul ve Mardin arasında kalan bölgelerle ilişkilendirilen ve İslam kültürünün etkisini taşıyan el yazmalarıdır (Leroy, 1964, s. 433-436; Leroy, 1971, s. 251-255). Ancak bununla birlikte Süryani el yazmaları Bizans ve Suriye- Mezopotamya gibi etkileri de bünyesinde barındırdığı ileri sürülmektedir. Bu sebeple Süryani Ortodoks resimli el

kaligraf ve sanat eserleri hamisi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Mikael kilise ve diğer yapı faaliyetlerinin yanı sıra el yazması üretiminin önemli bir hamisi olmuştur. Özellikle manastırlarda kullanılmak amacıyla resimli el yazmalarının üretimi dönemin kültürel faaliyetleri arasında önemli bir rol oynamıştır (Omont, 1911, s. 206; Leroy, 1964, s. 433- 434; Hunt, 2000, s. 29-30). Mar Barsauma Manastırının resim programını Bizanslı bir ressamın yaptıran Mikael aynı zamanda bu manastır için gümüş ve altın yaldız harflerle yazılmış bir ön kapağı olan ve İsa'nın yaşamından sahnelerin resmedildiği bir incil kaleme almıştır (Barsauma Manastırı ve Resim programı hakkında bakınız (Lamy, 1874, s. 649-650; Chabot, 1905, s. 409).

⁴²Süryani Mikael'in hamiliğini yaptığı el yazmaları arasında 1171 yılında yazılmış olan bir Papalık belgesi de bulunmaktadır. Bu belge bölge de yaşayan farklı mezheplerdeki Hristiyan topluluklarla olan ilişkiler, İncil ressamlarının bölgedeki önemli Rum ve Ermeni manastır kütüphanelerine erişimini açıklar (Henri, 1911, s. 206; Leroy, 1964, s. 433- 434; Hunt, 2000, s.29-30).

⁴³Kolofonlarla ilgili detaylı bilgi için bakınız; Briquel-Chatonnet, 2005, s. 62-65

⁴⁴Beşinci yüzyıldaki kristolojik tartışmalar, Süryani Ortodoks Hristiyanlarını ve diğer Doğu kiliselerini, Bizans kültür ve sanatından uzaklaştırmamıştır. Hatta on birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıl arasında yaşanan edebi ve sanat alanındaki gelişmeler Bizans kültürü ve resim sanatı ile yakından bağlantılı ilerlemiştir (Leroy, 1964, s. 28; Miran, 2021, s. 160).

yazmalarının keskin bir ifade ile ‘Bizans’ ya da ‘İslam’ olarak iki kategoriye ayırmanın doğru olmadığı düşünülmektedir (Snelders, 2010, s. 164).

Tur ‘Abdin bölgesinde üretilen Süryani resimli el yazmaları Suriye-Mezopotamya bölgesindeki Hristiyan sanatının önemli örneklerini oluşturmaktadır (Leroy, 1955, s. 410-411). Ancak on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar Suriye-Mezopotamya bölgesinde üretilen resimli el yazmalarının, özellikle de Süryani Ortodoks resimli el yazmalarının üretim faaliyetlerinin nasıl örgütlendiği ile ilgili bilgiler kısıtlıdır. Günümüze ulaşan on bir ve on üçüncü yüzyıla tarihlenen resimli el yazmalarının kolofon ve kalligraf notları dönemin el yazması üretimi ile ilgili çok az bilgi vermektedir⁴⁵ (Leroy, 1964, s. 433-434; Snelders, 2010, s. 171-173). Genel olarak kolofon ve kaligraf notlarından el yazmalarının üretimi konusunda farklı çalışma biçimlerinin olduğu anlaşılmaktadır⁴⁶. Bu dönemdeki resimli el yazmalarının keşişler tarafından manastırlarda, ortak bir atölyede üretildiğini kabul edilmektedir. Ancak söz konusu yüzyıllarda Süryanilerin yaşadıkları bölgelerde, el yazması üretildiği manastır merkezli

⁴⁵Syriaque 355 resimli el yazmasında bulunan kaligraf notu, dönemin resimli el yazması üretimi ile ilgili bilgiler aktarmaktadır. El yazmasının kolofonu ve kaligraf notu bize eserin hangi koşullarda yapıldığına dair verdiği bilgiler oldukça önemlidir. On ikinci yüzyılın sonlarında Melitene’de tamamlanmış olan Syriaque 355 el yazması, adı belirtilmeyen bir manastırda yazılmış olmasına rağmen Leroy bu manastırın Mor Barsauma Manastırı olduğunu ileri sürer. Fransa Devlet kütüphanesinin el yazması koleksiyonunda muhafaza edilen eser on ikinci yüzyılın sonları on üçüncü yüzyılın başlarına tarihlenen, estrangelo yazı karakteri ile yazılmış harkel versiyonunda bir eserdir. Elyazmasındaki kolofon bilgisine göre tam sayfa betimlenmiş yirmi üç sahne olması gerekirken bu sahnelerden sadece on beşi günümüze ulaşmamıştır (Henri, 1911, s. 201; Leroy, 1964, s. 268, 254). Söz konusu not, el yazmasının üretim sürecini anlatmaktadır. El yazmasına hangi resimlerin betimleneceğinden ve aynı zamanda eserin masraflarını karşılayan Halep ve Rumnah piskoposlarından, Mor Barsauma manastırından üç keşiş ve Ermeni bir rahibeden söz edilmektedir. El yazmasındaki kaligraf notu, kâtibin el yazmasının üretiminin bütün aşamalarından sorumlu olduğunu da göstermektedir. Kaligraf, el yazmasını manastırda kopyaladıktan sonra başka bir yerde resimlenmesi ve ciltlenmesi için gerekli düzenlemeleri sağlamıştır. Kaligraf, el yazmasını üretim merkezlerinden biri olan Melitene’ye göndermiş ve el yazması kent piskoposunun gözetiminde diyakoz Yusuf (Joseph) tarafından resimlendirilmiştir. El yazmanın ciltleyen kişinin adı verilmemektedir ancak bu kişinin Ermeni olduğu düşünülmektedir. Çünkü fasikül sayfalarının başını ve sonunu belirleyen numaralar Ermenice yazılmıştır. Bu durum el yazması fasiküllerinin bir araya getirilirken yaşanacak karşılığı önlemek için Ermeni ustaya yol gösterici olmuştur (Henri, 1911; Leroy, 1964, s. 268-280; Snelders, 2010, s. 175). Bu bilgilerden Manastırın el yazması yazmak için temel olanaklara sahip olduğu ancak resimlerin betimlenmesi ve el yazmasının ciltlenmesi için sanatçı ve zanaatkarların yardımına ihtiyaç duydukları anlaşılmaktadır (Snelders, 2010, s. 175). Eser 7 Şubat 2024 tarihinde Paris devlet kütüphanesinde incelenmiştir. El yazması oldukça hasar görmüş ve yıpranmıştır. Bazı sayfalarından eserin yangın geçirdiği anlaşılmaktadır. Eserin bazı sayfaları yırtılmış ve muhtemelen sayfaların bazı kısımları (kasti) kesilmiştir. Eserde betimlenen sahneler oldukça yıpranmıştır. Figürlerin yüzleri silinmiştir. Kanon tabloları nispeten daha iyi korunmuştur. El yazmasında sırası ile Tapınağa Takdim, İsa’nın Vaftizi, Kudüs’e Giriş, Ayak Yıkama Sahnesi, Şüpheli Thomas, İsa’nın Göğe Yükselişi, Haçın Yüceltilmesi (Konstantin ve Helena), Deesis sahneleri günümüze kadar korunabilmiş sahnelerdir. Sahneler ve geometrik bezemeler resmedilirken sarı, mavi, kırmızı, yeşil, turuncu ve altın yıldız gibi canlı renkler kullanılmıştır. Kanon tabloları nispeten daha iyi korunmuştur.

⁴⁶ Syriaque 355 el yazmasındaki kaligraf notunun verdiği bilgilerden el yazması üretimi ile ilgili işbirliği yapan sanatçı ve zanaatçıdan oluşan grubun geçici örgütsel bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda el yazmaları ile ilgili, atölyeye bağlı bir üretim merkezinden çok, alınan sipariş için bir araya gelen sanatçı ve zanaatçı grubu söz konusudur. Bu açıdan, Süryani resimli el yazmalarının üretimi Orta Bizans el yazmalarıyla paralellik göstermektedir. Bu dönemde Bizans el yazmalarının resimlenmesi genellikle büyük manastır üretim merkezleri (scriptoria) aracılığı ile değil, aksine birbirinden bağımsız olan sadece bir el yazması için bir araya gelen kaligraf, ressam ve diğer kişilerin el yazmasını düzenlediği düşünülmektedir (Leroy, 1964, s. 268; Anderson, 1992, s. 36-38; Snelders, 2010, s. 176).

bir atölyenin varlığı ile ilgili herhangi bir kanıt bulunmamaktadır⁴⁷. Buna rağmen Süryani Ortodoks kilise önderlerinin kligrif ve nakkaş olduklarına dair köklü bir geleneğin olduğu ileri sürülmektedir. Fakat kolofonlar el yazmalarının nerede üretildiği, onları hazırlayan bani, kaligraf ve nakkaşların kimlikleri ile ilgili bilgileri genellikle içermemektedir⁴⁸ (Leroy, 1964, s. 432-434; Snelders, 2010, s. 171-176).

Süryani Ortodoks el yazmalarındaki resimlerin anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından da oldukça önemli olan kolofonlar, nakkaşlar ve onların isimleri hakkında çok daha az bilgi vermektedir. Bu sebeple el yazmalarının nasıl ve kimler tarafından resimlendiği birkaç örnek dışında belirsizdir⁴⁹. El yazmalarındaki resimlerin din adamları ve/veya farklı meslek gruplarında çalışan kişiler tarafından yapıldığı düşünülmektedir. (Leroy, 1964, s. 432-434; Snelders, 2010, s. 171-176).

On üçüncü yüzyıla tarihlendirilen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında sahneler genellikle İsa'nın çocukluk, yetişkinlik ve çile döneminin yanı sıra İsa'nın mucizelerini konu edinmiştir⁵⁰. Meryem'in hayatından Koimesis sahnesi, şehitlik hikâyeleri, gerçek haçın keşfi gibi birbirinden farklı konuların resmedildiği de görülmektedir. Bu yüzyıla tarihlendirilen el yazmalarında genellikle ilk sayfalara İncil yazarlarının portreleri, kanon tabloları ve tam sayfa haç betimlenmektedir. Bunların yanı sıra metin arasına yerleştirilen iç içe geçmiş şeritlerden oluşan kare, dikdörtgen ve daire gibi farklı biçimlerdeki bezemelerin yanı sıra fasikül numaralarını çevreleyen çerçeveler de bu dönemin önemli özellikleri arasındadır.

⁴⁷ Syriaque 355 el yazması, Süryani Ortodoks resimli el yazmalarının üretimi, belirli bir görevi yerine getirmek için bir araya gelen ve tamamlandıktan sonra dağılan bireylere bağlı olduğunu göstermektedir (Snelders, 2010, s. 212).

⁴⁸ Kaynak metinler, el yazmalarının yaygın olarak Melitene gibi şehirlerde üretildiğini, buralarda sipariş edildiğini, hatta muhtemelen hazır bulunan el yazmalarından satın alındığını ve daha sonra manastırlara bağışlandığını göstermektedir. Bu durum Melitene'de yazıldığını ve tamamlandığını bildiren on birinci yüzyıla ait bir ayin kitabının kolofonundan anlaşılmaktadır. Bu el yazması, Mar Barsauma Manastırına miras bırakılmak üzere Lazarus adlı bir keşiş tarafından satın alınmıştır. Söz konusu el yazmasının kaligraf notu, Melitene'li diyakoz Peter tarafından düzenlendiğini ve tamamladığını da aktarmaktadır (Snelder, 2010, s. 176).

⁴⁹ Yapılan araştırmalarda bazı nakkaş ve kaligrafının yanı sıra süsleme konusunda da uzmanlaştıkları görülmektedir. Bu bağlamda 1190 yılı civarında Melitene'de üretildiği düşünülen Syriaque 41 el yazmasındaki kaligraf notunda, kaligraf Şimcun'un el yazmasındaki haçı betimlendiği anlaşılmaktadır. Ancak figürlü sahnelerin bu kaligraf tarafından betimlenip betimlendiği konusu belirsizdir. Bununla birlikte Paris devlet kütüphanesinde muhafaza edilen Syriaque 356 el yazmasındaki kaligraf notu Yeşeya (Joshua) adında bir keşişten kaligraf ve ressam olarak söz eder. Hunt, bu bilgilerden yola çıkarak incelediği Buchan ilcilinin de Yeşeya tarafından yazılıp betimlendiğini öne sürer (Hunt, 2000: 32). Snelders'e göre bu bilgiler bazı kaligrafların süsleme konusunda da uzmanlaştıklarını gösteren yeterli kanıtlardır (Leroy, 1944, s. 194-205; Leroy, 1964, s. 254-255, 410-411; Snelders, 2010, s. 174-175).

⁵⁰ Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Vaftizi, Tapınağa Takdim, Kudüs'e Giriş, Lazarus'un Dirilişi, Ayak Yıkama Sahnesi, Komünyon Ayini, Son Akşam Yemeği, Zeytin Dağında Dua, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Mezara Konulması, Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar, Anastasis, Şüpheli Thomas, İsa'nın Göğe Yükseliş, Pentekost, Başkalaşım.

Bu bağlamda Süryani Ortodoks resimli el yazmaları, özellikle ayin kitapları

- 1- Yeni Ahit Konulu sahneler (Genellikle Bayram Sahneleri)
- 2- Yeni Ahit Yazarları
- 3- Kanon Tabloları
- 4- Haç Tasvirleri
- 5- Satır arasında betimlenen, işlevsel geometrik bezemeler
- 6- Fasikül Numaralarını Vurgulayan Çerçevler olmak üzere altı (6) başlıkta incelenebilir. Buna hemen her sahneyi sınırlandıran çerçeveler de eklenebilir⁵¹.

Dönemin Süryani resimli el yazmalarında Yeni Ahit yazmalarının resmedilmesi, resim programı açısından önemli bir konudur. On ikinci ve on üçüncü yüzyıllara tarihlendirilen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarının çoğunda incil yazarlarının betimlendiği görülmektedir (Resim 1). Bu yazarlar genellikle oturur vaziyette incil yazarken resmedilmiştir. İncil yazarı tasvirleri, Bizans, Ermeni ve Gürcü gibi birçok farklı Hristiyan gruplarının resimli el yazmalarında sıklıkla yer almaktadır. Yazar portreleri İncil kitabının başlangıç sayfasına betimlenerek işlevsel bir görev üstlenmiştir⁵².



⁵¹ Konon tabloları katalog bölümünde daha detaylı ele alınmaktadır.

⁵² Anderson'a göre incil yazarlarının, tanrı kelamını yazıya geçirirken resmedilmesi onların kutsal mevkilerini ve asli görevlerini yansıtır (Anderson, 1997, s. 83, 104).

Resim 1: MS37 El Yazması, Folyo 6^v, Evangelistler: Matta ve Markos⁵³

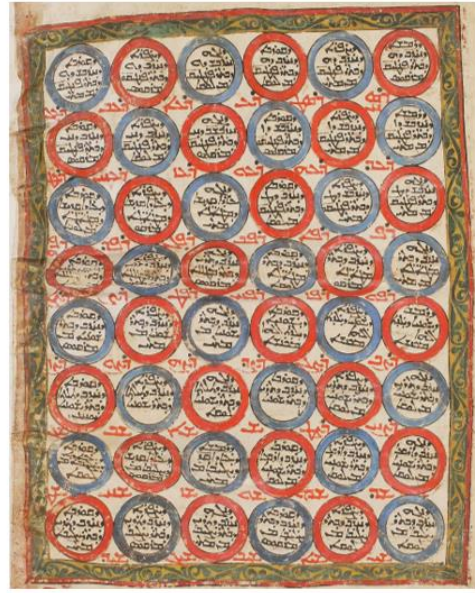
Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında görülen kanon tabloları önemli bir bezeme türüdür⁵⁴. El yazmalarının ilk sayfalarında yer alan bu tablolar litürjik kutlamaları ve kutsal kitaptan okunacak bölümleri belirtmek için tasarlanan bir içindekiler tablosudur. Kanon tablolarındaki metin başlıkları, çok renkli çerçeveler içinde tasarlanmıştır. Bu tablolar iç içe geçmiş daire, kare veya dikdörtgen gibi geometrik şekillerden ve birbirine kemerlerle bağlanmış sütun dizilerinden oluşmaktadır.

Kanon tablolarının beşinci yüzyıla tarihlendirilen en erken örnekleri basit bir liste şeklindedir⁵⁵. On ikinci ve on üçüncü yüzyılların arasına tarihlendirilen resimli el yazmalarında bezemenin önemli bir parçasını oluşturan kanon tabloları çok daha karmaşık bir yapıya dönüşmüştür (Resim 2). Bu yüzyıllarda kanon tablolarında daire, kare ve sekizgenlerin baskın rol oynadığı geometrik biçimler kullanılır. Bu geometrik biçimler iç içe geçerek karmaşık bir hal alır ve yeni bir forma dönüşür. Sarı, kırmızı, mavi, yeşil, turuncu, mor gibi birbirinden farklı renkteki şeritlerin meydana getirdiği kanon tabloları tam sayfa betimlenir.

⁵³ MS 37 El yazmasındaki bu sahnenin El yazmasında dikey olarak yerleştirilmiştir. Ancak sahnenin daha anlaşılır olması açısından yatay olarak düzeltilmiştir.

⁵⁴Kanon tabloları, doktora tezi kapsamında ele alınan örnekler, katalog bölümünde daha detaylı el alınmaktadır.

⁵⁵ Beş ile yedinci yüzyıl arasında tarihlendirilen el yazmalarında, kemelerle birbirine bağlanan sütunların yatay şeritlerle bölünerek kare formlar oluşturulmuş ve okunacak metin başlıkları bu karelere yerleştirilmiştir. Bu formdaki kanon tabloları stilize edilmiş mimari bir yapı formundadır. İngiltere Devlet Kütüphanesinde bulunan Add.MS.14450, Add.MS.17213 ve Berlin devlet kütüphanesinde muhafaza edilen Phillipps 1388 el yazmaları beşinci yüzyıla tarihlendirilen, kanon tablolarıyla bezenmiş en erken tarihli örneklerdir (Phillipps 1388 el yazmasının dijital kopyası için bakınız; <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001435000000000>). Kemerlerle birbirine bağlanmış şerit biçimdeki sütunlardan oluşan bu tablolar oldukça stilize bir görüntü sunmaktadır. Yine erken dönemin bir örneği olan Rabula incilindeki kanon tabloları nispeten daha kalabalık bir görsel sunmaktadır. Söz konusu eserde Kemerlerle birbirine bağlanmış sütunların kenarlarında Yeni Ahit'ten sahneler eşlik eder. Paris Devlet Kütüphanesinde bulunan Syriacu 33 el yazması da benzer özellikleri taşıyan konon tabloları ile bezenmiştir (El yazmasının dijital kopyası için bakınız; ark:/12148/btv1b52506821q) (Leroy, 1957, s. 118; Leroy, 1964, s. 124).

MS37 El Yazması, Folyo 8^vMS41 El Yazması, Folyo 14^v

Resim 2: MS37 ve MS41 El Yazmaları: Kanon Tablosu

Fasikül numaraları, on üçüncü yüzyıl resimli el yazması sayfalarının alt kısmında rakamları ifade eden harflerle gösterilmektedir (Resim 3). Fasikül numarasını gösteren bu harfler bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Bu çerçeveler iç içe geçen şeritlerden oluşan yıldız, daire ve kare gibi farklı geometrik formlara sahiptir. Çerçeveleri oluşturan şeritler mavi, yeşil, sarı, kırmızı, turuncu gibi renklerden ve bu renklerin açık-koyu tonlarından oluşmaktadır. Söz konusu çerçevelerin farklı geometrik formlarda betimlenmesi on üçüncü yüzyıl Süryani resimli el yazmalarının karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır⁵⁶ (Briquel-Chatonnet, 2005, s. 68-69).

⁵⁶ Leroy bu çerçeveler dizisinin birbirinden farklı geometrik formlarla çeşitlilik göstermesini Suriye-Mezopotamyalı resamlara ait bir özellik olduğunu ifade eder (Leroy, 1964, s. 112; Kaplan, 2013, s. 54).

MS37 El Yazması, Fasikül numarası Olaf- 1 (Bir) Folyo 26^oMS37 El Yazması, Fasikül numarası Bet-2 (iki), Folyo 27^r

Resim 3: MS37 El Yazması, Fasikül Numaraları

On birinci ve on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen el yazmalarında, satır arasında ve sayfa başında betimlenen geometrik motifler dönemin resimli el yazmalarında karakteristik bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 4). Bu motifler⁵⁷, okunacak bir sonraki duanın hangi İncil'den alındığı ve duanın okunacağı zaman dilimini (akşam veya sabah) vurgulayan işlevsel bezemelerdir. Bu motifler birbirinden farklı renklerden ve bu renklerin açık-koyu tonlarından oluşan şeritlerin meydana getirdiği kare ve dikdörtgen gibi formlardan oluşur⁵⁸.

MS37 El Yazması, Folyo 164^r,
"Kutsal Pentikost, Pazar Akşamı İçin Havari Yuhanna'dan"MS37 El Yazması, Folyo 169^r
"Pentikost' an sonraki Birinci Pazar akşamı İçin Yuhanna'dan,
Peşitta'dan"

Resim 4: MS37 El Yazması, İşlevsel Geometrik Bezeme

⁵⁷ Yunanca ve Kıpti el yazmalarında iç içe geçmiş şeritlerden oluşan hasır/örgü desenlerine rastlanmaz, ancak Yukarı Mezopotamya'daki Musul bölgesinde yazılmış ve resimlendirilmiş bir grup Süryanice ayin kitabında bu bezemelere çokça rastlanır (Nordenfalk, 1968, s. 123).

⁵⁸ Okunacak duanın başlangıç ve sonunu gösteren satır aralarındaki ve sayfa başındaki bezemelerin en erken örnekleri sekizinci yüzyıla tarihlendirilir. Leroy, fasikül çerçevelerini ve metni bölen satır aralarındaki geometrik bezemelerin kökenini tezhipli Kuran'ı Kerim el yazmalarına bağlar (Leroy, 1964, s. 110-108).

Süryani resimli el yazmalarında tam sayfa haç tasvirleri önemli bir yer tutmaktadır⁵⁹. Bu tasvirler, ilk sayfada ve bazen de son sayfalarda betimlenir. Bu haç motiflerinin *apotropaik*, yani fayda amaçlı betimlendiği düşünülmektedir. Haçın kolları arasında genellikle “Seninle düşmanımızı yendik ve senin adıyla düşmanımızı ayaklar altına alacağız.” ya da “Ona bakın/İnanın ve ümidinizi ona bağlayın” gibi yazıtlar görülmektedir⁶⁰. Haç tasvirleri, on ikinci yüzyılın sonları ve on üçüncü yüzyıldan kalma Süryani resimli el yazmalarında genellikle dikdörtgen veya kare bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir. Bu çerçevelerin çoğu mavi, yeşil, sarı, kırmızı ve turuncu gibi farklı renklerden oluşan şeritlerin iç içe geçmesiyle meydana gelen örgüden oluşmaktadır (Resim 5).



MS37 El Yazması, Folyo 10^v
Haç kollarında yazan kelimeler bir bütün oluşturduğunda “Ona bakın/İnanın ve ümidinizi ona bağlayın” yazmaktadır.



MS41 El Yazması, Folyo 16^r
Haç kollarında yazan kelimeler bir bütün oluşturduğunda “Ona bakın/İnanın ve ümidinizi ona bağlayın” yazmaktadır.



MS41 El Yazması, Folyo 162^r
Haç kollarında yazıtlar bir bütün oluşturduğunda “Seninle düşmanımızı yendik ve senin adıyla düşmanımızı ayaklar altına alacağız.”

Resim 5: Tam Sayfa Haç Tasvirleri

⁵⁹ Ermeni resimli el yazmalarında önemli tasvir öğelerinden biri, başlangıç sayfalarında yani dört İncil’den önce betimlenen haçlardır. Haç tasvirleri on birinci yüzyıla tarihlenen bazı resimli el yazmalarında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenmiştir. Kilikya el yazması örneklerinde haç tasvirleri o ikinci yüzyıldan itibaren başlayarak sayfa kenarlarında daha küçük boyutlarda ve kalp benzeri bir kaide üzerinde betimlenir. Bu haçların üzerinde ithaf yazısı bulunur (Nersessian, 1993, s. 2).

⁶⁰ Haçlar, Latin ve Doğu Hıristiyanlığına özgü el yazmalarında, özellikle de İncillerde metni kutsayan bir ön söz olarak görülmektedir (Omout, 1929, s. Leroy, 1964, s. 113-119; Nordenfalk, 1968, s. 122; Briquel-Chatonnet, 2005, s. 70).

4.2. ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL SÜRYANİ EL YAZMALARINDA KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

Bu bölümde Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında Bizans, İslam ve Arap gibi farklı kültürlerin etkisi ele alınmaktadır. Söz konusu etkileri bünyesinde barındıran ve kültürel etkileşimin önemli kanıtını oluşturan el yazmaları Vatikan kütüphanesindeki Vat.Sir.559⁶¹ (Vatican Library) ve Londra Devlet Kütüphanesi'nde (British Library) bulunan Add.MS.7170⁶² ayin kitaplarıdır⁶³. Bu eserler genel hatları ile incelenmiştir⁶⁴. Söz konusu bu el yazmaları kültürel etkileşimin önemli izlerini taşımakla birlikte en çok sahnenin de betimlendiği önemli iki eserdir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki İslam ve Arap kültürü daha çok dekoratif detaylarda, giysilerde ve sahne arka planında kullanılan geometrik motiflerde görülmektedir. Bu bağlamda el yazmalarındaki resim programı ve sahne şemaları genel olarak Bizans geleneğini sürdürmektedir.

Süryani Ortodoks resimli el yazmaları, üretildikleri coğrafyada yaşayan farklı kültürlerin siyasi, sosyal ve dini etkilerini bünyelerinde barındırırlar⁶⁵ (Hunt, 2000a, s. 1-22; Teule, 2009, s. 180, 183-184; Teule, 2010, s. 30; Hunt, 2001, s. 185). Süryani resimli el

⁶¹ Vat.Sir.559 el yazması için bakınız https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.559 (12. 06.2023).

⁶² Add.MS.7170 el yazmasının dijital kopyası için bakınız <https://www.bl.uk/collection-items/syriac-gospel-lectionary#> (12.06.2023).

⁶³ Bu el yazması örnekleri Süryani resimli el yazmaları arasında en çok resmi bünyesinde barındıran önemli iki örnekten olup birçok araştırmaya da konu olmuştur. Bu araştırmalar, Hugo Buchthal (1939), Guillaume de Jerphanion (1940), Jules Leroy (1964), Fiey (1975), Lucy-Anne Hunt (2000) tarafından yapılmıştır ve Rima Smine tarafından farklı yıllarda bildiri özeti (1999 ve 2001) ve makale yazdığı (2013) ayrıca Hollanda Leiden Üniversitesi'nde sözü edilen iki el yazmasıyla ilgili doktora tezi çalışmasının devam ettiği bilinmektedir.

⁶⁴ Söz konusu bu el yazması örnekleri Süryani resimli el yazmaları arasında en çok resmi bünyesinde barındıran önemli iki örnekten olup birçok araştırmaya da konu olmuştur. Bu araştırmalar, Hugo Buchthal (1939), Guillaume de Jerphanion (1940), Jules Leroy (1964), Fiey (1975), Lucy-Anne Hunt (2000) tarafından yapılmıştır ve Rima Smine tarafından farklı yıllarda bildiri özeti (1999 ve 2001) ve makale yazdığı (2013) ayrıca Hollanda Leiden Üniversitesi'nde sözü edilen iki el yazmasıyla ilgili doktora tezi çalışmasının devam ettiği bilinmektedir.

⁶⁵ Arap dili, on ikinci ve özellikle on üçüncü yüzyıllarda Süryanice'nin hâkim olduğu topraklara yayılmıştır. Dönemin kültürüne hâkim olan Arapça günlük sosyal yaşamın ve ticari faaliyetlerin dili olurken, yerel diller Hristiyan toplulukların kendi aralarında, giderek artan bir şekilde sadece ayinlerde kullanılmıştır. Bu yüzyıllarda kilise ve ibadet dili olarak benimsenen Arapça, Süryani kimliğinin bir parçası haline gelmiştir. Teule, Arapçanın Süryani kültüründeki bu etkisini Bar Hebraeus ile birlikte onun halefi ve çağdaşlarıyla ortaya çıkmaya başladığını öne sürer. Bar Hebraeus, Bar Shakko, Bar Salibi ve Süryani Mikael gibi yazarların eserleriyle birlikte Arapçanın yazın hayatında dini, litürjik konulu el yazmalarında ve günlük kullanımda giderek daha fazla benimsendiği bir sosyal ortam oluşmuştur. Süryani Ortodoks kültüründe Arapçanın benimsenmesiyle yaşanan kültürel değişim dokuzuncu yüzyıldan beri devam eden dilsel bir sürecinin evrimini göstermektedir. 800 yılı civarında Süryanice'nin ölü bir dil olduğu düşünülmektedir. Çünkü litürjik ve teolojik bir dil olarak kullanılmaya devam etse de, artık günlük hayatta etkisini yitirmiş ve Hristiyan yazarlar eserlerinde Arapça kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yaşanan siyasi ve kültürel gelişmeler önemli bir siyasi güce sahip olan nakkaş ve kaligraf sınıfının doğmasını sağlamıştır (Chabot, 1899-1963; Baumstrak, 1922, s. 290, 295-300; Leroy, 1964, s. 29-30; Leroy, 1971, s. 243; Hunt, 2000c, s. 128-130; Hunt, 2001, s. 185; Teule, 2010, s. 30; Romeny, 2010; Weltecke, 2011, s. 287-290).

yazmalarının on ikinci yüzyılın sonlarından itibaren yaygınlaşması ve bu el yazmalarının erken dönem resimli el yazmalarından farklı bir sanat üslubunu yaratması söz konusu farklı kültürlerin bir arada yaşamasından kaynaklanmaktadır (Leroy, 1964, s.111, 434 ve 436).

Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında Bizans resim sanatındaki ikonografik şemanın daha etkili olduğu ve genellikle daha çok uygulandığı görülmektedir⁶⁶. On ikinci ve on üçüncü yüzyıllara tarihlenen Süryani Ortodoks el yazmalarının birçoğunda sahnelerin dağılımı ve ikonografik unsurların düzenlenmesi açısından Bizans resimli el yazmalarıyla benzerlik gösterir⁶⁷ (Buchthal, 1939; Leroy, 1955, s. 419; Leroy, 1964, s. 111, 434 ve 436)

Musul bölgesinde üretilen bazı Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında sahne kompozisyonları Bizans resim sanatının ikonografik kompozisyonunu takip eder, ancak dekoratif bezemeler, mobilya, kıyafet gibi unsurlar İslam ve Arap⁶⁸ kültürünün etkisini ortaya koyar⁶⁹ (Leroy, 1971, s. 253). Bu etkilerin görüldüğü Süryani Ortodoks el yazmalarının başlıca örnekleri Vatikan kütüphanesinde (Vatican Library) ve Londra

⁶⁶ Miran, Süryani ressamların Bizans geleneğine bağlı olmalarını, Süryani-Ortodoks hamilerin bölünmemiş Kilise'nin izinden gitme isteğine bağlar (Miran, 2021, s. 155).

⁶⁷ Bu bağlamda Leroy, Süryani ressamların taşralı bir Bizans geleneğinin tanıkları olarak değerlendirir (Leroy, 1971, s. 252). Leroy ile benzer görüşü paylaşan Miran, on birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıla tarihlenen el yazmalarında seçilen sahnelerin konu ve kompozisyon bakımından Orta Bizans dönemindeki resim programı ile benzer olduklarına dikkat çeker (Miran, 2021, s. 158).

⁶⁸ Arap kültürünün etkisini yansıtan en belirgin unsur sahnelerde kullanılan kıyafetlerdir. Vat.sir.559 ile Add.MS. 7170 Süryani Ortodoks ayin kitabında sarıklar ve tiraz bantları gibi kıyafet detayları etkileşimin önemli örnekleridir. (Snelders, 2010: 184). Kıyafetler Ortadoğu'da bir arada yaşayan çeşitli etnik grupları birbirinden rahatlıkla ayırt eden bir kimlik işareti olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda söz konusu kıyafetler genellikle Müslüman kimliğinin işaretleri olarak kabul edilmiştir. Ancak sarık, herhangi bir dini aidiyeti yansıtmaktan ziyade, kullanıcısının yüksek sosyal ve entelektüel statüsüne işaret etmektedir. Sarıklar, Vat.sir.559 ile Add.MS7170 el yazmalarının üretildiği dönemde, Müslüman, Hıristiyan ya da Yahudi gibi hemen her etnik kökenin yaygın olarak kullandığı, üst sınıfın göstergesi giysilerdir. Bu başlıklar 'kalem adamları' ya da 'sarıklı adamlar' olarak bilinen sivil yöneticilerle ilişkilendirilmektedir. Sarıklı Hıristiyanlar Büyük Suriye, Mısır, Kapadokya, Ermenistan ve Gürcistan'da anıtsal ve küçük sanat eserlerinde dokuzuncu yüzyıldan itibaren günümüze kadar uzanan örneklerle tasvir edilmişlerdir. Zaman zaman İncil'deki figürlerin kraliyet statülerine işaret etseler de, sarıklara daha çok bağışçı portrelerinde rastlanır. Yazılı kaynaklar Hıristiyanlar tarafından giyilen sarıkların renginin bazen diğer dini gruplar tarafından giyilenlerden farklı olduğunu belirtse de, bu tür bir renk sembolizmi sanatta bir rol oynamış gibi görünmemektedir. Tiraz bantları da kişinin dini konumundan ziyade sosyal konumunu belirtmek için kullanılmıştır (Hunt, 2000c, s. 154-155, Snelders, 2010, s. 184).

⁶⁹ Snelders, Bizans ve İslam kültürünün Süryani el yazması resimlerinin gelişimine katkıda bulunan tek üslup anlayışı olmadığını düşünür. Araştırmacı, özellikle Kuzey Suriye'de üretilen ya da Kuzey Suriye ile güçlü bağlantıları olan el yazmalarında Ermeni ve Batılı unsurların da etkisi olduğunu belirtir (Snelders, 2010, s. 164). On ikinci yüzyılın sonları ve on üçüncü yüzyıla ait Kuzey Mezopotamya el yazmalarında rastlanan Hıristiyan ile İslam resim sanatının üslup ve ikonografik etkilerin yoğunluğu, bölgenin ve dönemin kültürel yapısının çeşitliliği kanıtlar niteliktedir. Snelders'e göre bu sanatsal ilişkilerin değişkenliği gezici nakkaşların kaynaklanmaktadır (Snelders, 2010, s. 169).

Devlet Kütüphanesi'nde (British Library) bulunan ayin kitaplarıdır. Vat.Sir.559 ve Add.MS.7170 el yazmaları Süryani Ortodoks resimli el yazmaları arasında İslam ve Arap kültürünün etkilerini taşıyan önemli iki örnektir. Bu iki el yazması Suriye, Mezopotamya ve Tur 'Abdin'de bulunan üretim merkezleriyle, on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar gelişen Süryani resimli el yazmalarının başlıca örneklerindedir (Leroy, 1964, s. 280-313; Smine, 1999, s. 14; 2001: Hunt, 2000c, s. 160-162; Snelder, 2010, s. 151-213).

Vatikan'da muhafaza edilen Vat.Sir.559 el yazması 1220 yılında Musul yakınlarındaki Mor Mattai (Aziz Matta)⁷⁰ manastırında tamamlandığı düşünülmektedir⁷¹. Londra'da bulunan Add.MS.7170 el yazmasının Musul Mor Mattai Manastırında ya da Mardin Deyrulzafaran Manastırının⁷² Hanania Kilisesinde tamamlanmış olabileceği öne sürülmektedir (Hunt, 2000a, s. 11; Hunt, 2000c, s. 160; Carr, 1997, s. 385; Leroy, 1964, s. 313, 399; Buchthal, 1940, s. 133). Add.MS.7170 el yazmasını, Vat.Sir.559 el yazması ile olan üslup ve ikonografik benzerliklerden dolayı Mor Mattai Manastırında resimlendiği düşünülmektedir (Buchthal, 1939, s. 136-137; Leroy, 1964, s. 280-313, 399).

Bu dönemde üretilen Add.MS.7169⁷³ ve Or.3372⁷⁴ ve Berlin Sachau 304⁷⁵ el yazmaları Bizans etkisiyle birlikte İslami kültür etkilerinin görüldüğü diğer el yazması

⁷⁰ Mor Mattai Manastırı sekizinci yüzyılda, Irak'ta özellikle kütüphanesi ile bilinen en önemli Süryani Ortodoks manastırı haline gelmiştir. On üçüncü yüzyılda resimli Süryani İncilleri dahil olmak üzere bir çok önemli el yazması Mor Mattai Manastırında kopyalanmıştır. Bu manastır, on birinci yüzyıl başlarından itibaren Irak'ta Süryani Ortodoks piskoposların ikamet ettikleri yer olmuştur (Nicholson, 2018, s. 998; Saint-Laurent, 2020, s. 192, 206-207).

⁷¹ Smine, el yazmalarının banilik sorunlarını göz önünde bulundurarak, söz konusu iki el yazmasının da Musul'da bulunan bir atölyede üretildiğini ileri sürmektedir. Smine, el yazmasının birçok sahneyi barındırmasından dolayı el yazmasının piskoposluk makamı için üretilmiş olabileceğini kabul eder (Hunt, 2000, s. 296; Smine, 1999, Hunt, 2000, s. 128; Smine, 2001, s. 14; Snelders, 2010, s. 112-114, 150-153).

⁷² Manastır, on ikinci yüzyıla kadar Mardin, Süryani Ortodoks Patrikhanesi'nin merkezi ve Yunancadan Süryaniceye, Süryaniceden Arapçaya tıbbi ve bilimsel çeviri çalışmalarının önemli bir merkezi olmuştur. Bu dönemde Patriğin Deyrulzafaran Manastırında ikamet etmesiyle birlikte bölge Süryani Ortodoks yetkisi altına girmiştir (Leroy, 1964, s. 100; Hunt, 2000c, s. 298).

⁷³ Detaylı bilgi için bakınız; Leroy, 1975-1976, s. 413-419

⁷⁴ Leroy, 1964, s. 261-267; Raby ve Brock, 2014, s. 33-80

⁷⁵ Sachau 304 el yazması (4 Eylül 2023 tarihinde) Berlin Devlet Kütüphanesi'nin (Staatbibliothek zu Berlin'in) sağladığı burs imkanı ile orijinal nüshası incelenmiştir. Bu el yazması oldukça hasar görmüş bir eser olmasına rağmen kütüphane yönetiminin özel izni ile titizlikle incelenmiştir. Berlin devlet Kütüphanesinde muhafaza edilen Sachau 304 el yazması, Sachau 304-1, 304-2 ve 304-3 olmak üzere dijital ve fiziki olarak üç nüshaya bölünmüştür. Bu nüshalar, Staatbibliothek zu Berlin'in dijital arşivinde Evangelia 1, Evangelia 2 ve Evangelia 3 olarak isimlendirilmiştir. Carl Eduard Sachau, bu el yazmasını el yazmasını, Sachau 322 (1240/41) ile benzerliğine dayanarak on üçüncü yüzyıla tarihlenmiştir (Sachau 1899, no. 14, 27-32). C. E. Sachau tarafından verilen tarihlendirme birçok araştırmacı tarafından kabul edilmiştir. Leroy, el yazmasındaki bayramdan sahnelerin betimlenmiş olmasını, metin arasındaki geometrik

örneklerindedir. Söz konusu el yazmalarında, Bizans resim sanatının ana kurgusu kullanılmış ancak sahnelerdeki dekoratif öğeler; mobilyalar, kıyafetler, kalabalık figür grupları İslam kültür coğrafyasının etkilerini yansıtır. Vat.sir.559 ve Add.MS.7170 el yazmaları bu fikri destekleyen nitelikte olan en önemli iki örnek olduğunu düşünmekteyiz. Ayrıca bu el yazmalarının farklı inanç ve kültürlerinin birbiriyle olan iletişimi ve paylaştıkları ortak noktalarını resim aracılığı ile aktaran en önemli iki kanıtı olarak kabul edilebilir.

süslemeleri ve yazının niteliğini değerlendirerek yine on üçüncü yüzyıla tarihler (Leroy, 1964, s. 367-371). Ancak Palmer, eseri on birinci yüzyıla tarihlendirmiştir (Palmer, 1989, s.68-89).

5.BÖLÜM

KATALOG

Doktora tezimizin ana konusunu vHMML proje numaraları CFMM 00037, CFMM 00038, CFMM 00041 ve CFMM 00051 olan el yazmaları oluşturmaktadır⁷⁶. Günümüzde bu eserler Mardin Kırklar Kilisesinde muhafaza edilmektedir. El yazmalarının incelenmesi amacıyla gerekli görüşmeler yapılmış ancak vakıf (Mardin Süryani Kadim Deyrulzafaran Manastırı ve Kiliseleri Vakfı) eseri olduğu için bu dört el yazmasını yerinde incelemek mümkün olmamıştır. Yapılan çalışmalarda söz konusu dört el yazmasının vHMML⁷⁷ adlı internet sitesinde dijital formatta sunulduğu tespit edilmiştir. Bu sebeple yerinde incelenemeyen el yazmalarının, bir çözümü olarak dijital görselleri, söz konusu internet sitesinden satın alınıp incelenmiştir.

On üçüncü yüzyıla tarihlendirilmiş MS37, MS38 ve MS41 numaralı el yazmalarında İsa'nın yaşamından kesitleri anlatan sahnelerin resmedildiği belirlenmiştir. Ayrıca sözü edilen bu el yazmalarında haç ve geometrik motifler betimlenmiştir. vHMML proje numarası CFMM 51 (on üçüncü yüzyıl) olan el yazmasında sadece geometrik bezemeler görülmektedir.

Katalog oluşturulurken, öncelikle ana konu dahilindeki el yazmalarının sahne ve bezemeler belirlenmiştir. İçerdikleri sahne sayıları, sahnelerin konuları, kanon tabloları, haç gibi sembolik ve diğer geometrik bezemeler tespit edilmiştir. Bu tespitin ardından sahneler, haç tasvirleri, kanon tabloları ve geometrik bezemeler olarak sırasıyla incelenmiştir. Bu incelemenin ardından sahnelerin yüzyıllar içerisinde ikonografik değişimleri el alınmıştır. Daha sonra el yazmalarındaki sahneler bir biri ile kıyaslanarak detaylı tasvir yapılmıştır.

⁷⁶ El yazmalarında, dikey olan folyoya yatay bir şekilde betimlenen sahnelerin daha anlaşılı olması açısından tezde yatay olarak eklenmiştir. Sahnelerin el yazmasındaki orijinal görüntüleri katalog numralarının başlangıcında tablo şeklinde verilmiştir.

⁷⁷ El yazmalarının dijital görselleri için bakınız; <https://www.vhmml.org/>

Bu veriler ışığında yapılan değerlendirme bölümünde ana konu dâhilindeki el yazmaları içerdikleri sahne sayıları, sahne kompozisyonu, ikonografik detaylar dikkate alınarak genel bir karşılaştırma yapılmıştır. Bunların yanı sıra on üçüncü yüzyıla tarihlendirildiği tespit edilen Süryani resimli el yazmalarıyla kıyaslanmıştır.

Süryani Ortodoks Hristiyanlığı Bizans imparatorluğu ile siyasi, sosyal, kültürel ve dini açılardan tarih boyunca iletişim halinde olduğu tespit edilmiştir. Bu sebeplerden dolayı ana konu kapsamındaki el yazmaları, Bizans resim sanatıyla kıyaslanıp benzer ve farklı noktalarını belirleyerek, Süryani resimli el yazmalarının özgün değeri ortaya konmaya çalışılmıştır.

MS37, MS38, MS41 ve MS51 El Yazmalarının Tanıtımı: Bu el yazmaları incil metinlerini, dini bayramlar takvimindeki sıraya göre bir araya getiren ayin kitaplarıdır.

MS37 envanter numaralı el yazması⁷⁸

vHMML proje numarası CFMM 00037 olan el yazması 195 sayfadan oluşmaktadır. On üçüncü yüzyıla tarihlendirilen bu el yazması Süryanice yazılmış bir ayin kitabıdır. Mardin Kırklar Kilisesi'nde bulunan bu el yazmasında İsa'nın yaşamından sahneler, Meryem ve İncil yazarlarının betimlendiği yedi (7) sahne görülmektedir. El yazmasında resmedilen sahneler Meryem'e Müjde (3^v), İsa'nın Doğumu (4^r), Tapınağa Takdim (4^v), İsa'nın Göğe Yükselişi (5^r), Pentekost (5^v), Meryem ile bağışçı (ithaf) (6^r) ve İncil yazarları (6^v-7^r) oluşturmaktadır. Bu sahnelerin tamamı tam sayfaya betimlenmiştir. Ayrıca el yazmasında on yedi (17) sayfa kanon tablosu, tam sayfa bir (1) haç motifi, satır arasında yüz altı (106) geometrik bezeme ve fasikül numaralarını çevreleyen otuz beş (35) çerçevenin betimlendiği görülmektedir.

⁷⁸Bernabo bu el yazmasını "Mardin 4" adıyla ele almıştır (Bernabo, 2017: 292). El yazmasının sonda yer alan kolofonu günümüze ulaşmamıştır. Ancak piskopos Dioskoros'un yazdığı not bu el yazmasının metnini on üçüncü yüzyıla tarihlendirilmesine yardımcı olur. Çok anlaşılır olmayan söz konusu not, bu el yazmasının Dioskoros tarafından 1272 yılında Hısn-ı Ziad civarındaki Meryem Ana Kilisesi'ne verildiğini aktarması açısından önemlidir. Not el yazmasının değiştirilen kapağından söz eder. Kapak değişikliğinden de anlaşığı üzere, kitap o tarihte tahrip olmuştur. Bu metin el yazmasının tarihi konusunda net bir bilgi içermez. Fakat el yazmasının genel özelliklerinden dolayı on üçüncü yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir (Leroy, 1964: 387). Söz konusu kaligraf notu Süryolog Adem Coşkun tarafından tekrar çevrilmiştir. Adem Coşkun'un çevirisi EK7'de yer almaktadır. Eserin dijital kopyası için bkz; <https://w3id.org/vhmml/readingRoom/view/123211>

MS38 envanter numaralı el yazması⁷⁹

vHMML proje numarası CFMM 00038 olan el yazması, 580 sayfadan oluşan, Süryanice yazılmış, on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen bir ayin kitabıdır. Bu el yazması altı (6) sahne içermektedir. Mardin Kırklar Kilisesi'nde bulunan bu eser İsa'nın Vaftizi (36^v), Cüz zamalı Hastaların İyileştirilmesi (85^r), İsa ve Kenanlı kadın (108^r), Pentekost (248^r), Zeytin Dağında Dua (270^r), Haçın Kutsanması (Konstantin ve Helene) (291^r) gibi sahneleri içermektedir. Bu sahneler metin ile birlikte aynı sayfaya yerleştirilmiştir.

MS41 envanter numaralı el yazması⁸⁰

vHMML⁸¹ proje numarası CFMM 00041 olan el yazması Mardin Kırklar Kilisesi'nde bulunmaktadır⁸². On üçüncü yüzyıla tarihlendirilen el yazması, 482⁸³ sayfadan oluşan Süryanice yazılmış bir ayin kitabıdır⁸⁴. Eser bayram sahnelerini ve İsa'nın yaşamından

⁷⁹ Bernabo, CFFFM 38 el yazmasını "Mardin 1" ismi ile ele alır. El yazmasının kolofonu 1229-1230 tarihlerini vermektedir (Bernabo, 2017, s. 262). Eserin dijital kopyası için bakınız; <https://w3id.org/vhmml/readingRoom/view/123212>

⁸⁰ MS41 El yazmasındaki kaligraf notuna göre, el yazması Hısn-ı Ziyad (Harput) Piskoposu Dioskoros Theodoros (ö. 1273) tarafından yazılmıştır. Snelders el yazmasını üslup açısından değerlendirirken, ressamın Bizans geleneğinde özellikle geç Komenoslar döneminde eğitim aldığını düşünmektedir (Snelders, 2010, s. 165). Söz konusu el yazmasını Dioskoros Theodoros'un MS41 el yazmasının düzenleyen, yazan ve resmeden kişi olduğu düşünülmektedir. Dioskoros, el yazmasındaki kaligraf notunda kendisini eserin kaligrafı olarak belirtmiştir. Ancak Dioskoros'un, söz konusu eserin sahnelerini resmettiğine dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır (Leroy, 1964, s. 380; Snelders, 2010, s. 172; Kaplan, 2013, s. 33). Leroy el yazmasını yazan kişinin Dioskoros olduğunu kabul etse de el yazmasını resimleyen kişinin o olmadığını düşünmektedir. Kaplan da el yazmasını resimleyen kişinin Dioskoros Theodoros olduğunu kabul etmez ve el yazmasının bir atölyede resimlenmiş olabileceğini ileri sürer (Kaplan, 2013, s. 33).

⁸¹Doktora tezi kapsamında dijital kopyaları üzerinden, HMML internet adresinden incelenen ve bu internet sitesinin verdiği proje numaraları CFMM 00037, CFMM 00038, CFMM 00041, CFMM 51 (on üçüncü yüzyıl) olan el yazmalarının rekto-verso olarak belirleyip numaralandırdığı sayfaların araştırmacılardan farklı olduğu belirlenmiştir. Bunun yanı sıra MS41 el yazmasını detaylı bir şekilde inceleyen Ayda Kaplan çalışmasında, Leroy ile sayfa numaraları aynı şekilde numaralandırılmışlardır (Leroy, 1964: 371-383; Kaplan, 2013). HMML internet adresinin MS 38 ve M51 olarak numaralandırdığı el yazmaları cilt/kapak dikkate alınmadan ilk sayfadan başlayarak rekto-verso belirlenerek sayfalar yeniden numaralandırılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen el yazmalarından MS37, MS38, MS41 ve MS51 el yazmaları, karışıklığı önlemek amacıyla, daha güncel olan HMML internet sitesi dikkate alınarak sayfalarının numaraları ve rekto-verso yönleri düzenlenmiştir.

⁸²Eserin dijital kopyası için bkz; <https://w3id.org/vhmml/readingRoom/view/124186>

⁸³Araştırma kapsamında incelenen el yazmalarının dijital kopyalarını sunan HMML internet adresinde MS41 olarak adlandırıldığı el yazması kolophonundan dolayı Dioskoros Theodoros olarak da bilinmektedir. Bernabo tarafından "Mardin 2" Leroy ise "Mardin'in Midyat ilçesinde bulunan el yazması" olarak ifade etmiştir (Leroy, 1964, s. 71; Kaplan, 2013; Bernabo, 2017, s. 258). Söz konusu internet adresinde MS 41 el yazmasını 482 sayfa olarak belirtilmiş ancak bu adresin aksine Leroy ve Kaplan 484 sayfa olduğunu belirtir (Leroy, 1964, s. 371; Kaplan, 2013, s. 20). HMML adresi, Meryem'e Müjde Sahnesini verso olarak belirlediği sayfayı "20" olarak da numaralandırmıştır. Fakat Leroy, Hunt ve Kaplan bu sahneyi "22" olarak numaralandırılmış ancak bu araştırmacılar rekto-verso yerine "page" yani doğrudan "sayfa" olarak isimlendirmişlerdir (Leroy, 1964, s. 371; Hunt, 1997, s. 319 Kaplan, 2013, s. 125; <https://w3id.org/vhmml/readingRoom/view/124186> (15.09.2022)).

⁸⁴Ayin kitaplarında, bu şekilde sınıflandırılan incil metinleri "okumalar" ya da "perikoplar" olarak adlandırılır. *Perikop*, Yunanca "nepikont" kelimesinden gelir ve "bölüm" anlamına gelir (Kaplan, 2013, s. 21).

farklı kesitleri sunan bir el yazmasıdır. Bu sahnelerin yanı sıra çeşitli geometrik desenlerin de betimlendiği görülmektedir.

MS41 el yazmasının resim programında⁸⁵ Meryem'e Müjde (20^v), İsa'nın Doğumu ve ilk Banyo (25^r), İsa'nın Vaftizi (37^r), Tapınağa Takdim (51^v), Kudüs'e Giriş (111^v), Lazarus'un Dirilişi (111^r), Ayak Yıkama Sahnesi (142^v), Komünyon Ayini (143^v), Son Akşam Yemeği (143^r), Zeytin Dağında Dua-Yahuda'nın İhaneti (156^v), İsa'nın Çarmıha Gerilişi (157^r)⁸⁶, İsa'nın Mezara Konulması (158^v), Boş Mezar Başında Kadınlar (162^v), Anastasis (163^r), Şüpheli Thomas (178^v), Göğe Yükseliş (188^r), Pentekost (195^r), Başkalaşım (216^r), Koimesis (220^v), Pantokrator (249^r) olmak üzere toplam 21 sahne bulunmaktadır. Bunların yanı sıra bu el yazması dokuz (9) sayfa kanon tablosu, satır arasına yerleştirilmiş yüz on yedi (117) adet geometrik bezemeyi ve fasikül numarasını vurgulayan kırk (40) çerçeveyi barındırır.

Meryem'e Müjde, Tapınağa Takdim, Zeytin Dağında Dua, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Mezara Konulması, Şüpheli Thomas ve Koimesis sahneleri metin ile birlikte, diğer sahneler ise tam sayfaya resmedilmiştir.

MS 51 envanter numaralı el yazması⁸⁷

vHMML proje numarası CFMM 51 olan el yazması, çeşitli geometrik bezemeleri içeren on üçüncü yüzyıla tarihlenen 58 sayfadan oluşan Süryanice yazılmış bir ayin kitabıdır. Kırklar Kilisesi'nde bulunan eserde, satır arasına yerleştirilmiş altı (6) adet geometrik bezeme (4^v, 6^r, 16^v, 17^v, 26^v, 28^v) görülmektedir.

⁸⁵ Leroy, bu el yazmasında betimlenmiş ve ilk örneklerinin Suriye-Filistin bölgesinde kökenli olduğunu vurguladığı Anastasis, Koimesis ve Havari Komünyonu sahnelerinin Bizans başkent üslubunda betimlendiğini belirtir (Leroy, 1955, s. 413).

⁸⁶Leroy MS41 numaralı el yazmasında betimlenen Çarmıha Gerilme Sahnesinin 285 olarak numaralandırırken Kaplan 295 olarak numaralandırılmıştır. Her iki araştırmacı rekto-verso olarak belirtmeden numaralandırılmıştır. El yazmasının incelenen dijital kopyası Kaplan'ı doğru kılmaktadır yani Çarmıha gerilme sahnesi 295. sayfadır ve sahne "rekto" kısmındadır.

⁸⁷ Eserin dijital kopyası için bkz; <https://w3id.org/vhmmml/readingRoom/view/123222>

Meryem'e Müjde Sahnesi

Sahne doktora tezi ana konu kapsamında incelenen MS37 ve MS41 el yazmalarında betimlenmiştir.

Tanım

Müjde, Başmelek Cebrail tarafından Meryem'e İsa'yı doğuracağı haberinin verildiği 'an'ın resmedildiği sahnedir (Spitzing, 1989, s. 306). Bu sahne 24 Mart'ta kutlanan on iki büyük bayramdan biri ve İsa'nın çocukluk döneminin ilk sahnesidir. Müjde bayramı, 431 yılındaki Efes Konsili henüz toplanmadan, "İsa'nın Doğumu" bayramından hemen önce "Doğum Öncesi" olarak kutlanılan bir bayram olmuştur. Ancak I. Iustinianus (527-565) döneminde 560 yılında 25 Mart'ta kutlanmaya başlamıştır (Taft ve Carr, 1991, s. 106; Onasch, 1993, s. 375). Beşinci yüzyıldan itibaren 'Meryem'e Müjde' bayramı İstanbul'da 'Conceptio Domini' olarak adlandırılmış ve İsa'ya adanan bayramlardan biri olmuştur (Schiller, 1972, s. 34).

Kaynak

Meryem'e Müjde sahnesine kanonik incillerden yalnızca Luka kaynaklık etmektedir. Meryem ve melek arasındaki diyaloglara odaklanan Luka incili, Meryem'e Müjde sahnelerinin tasviri için ikonografik ayrıntılara yer vermemiştir. Müjde sahnelerinde tasvir edilen kuyu, testi, yün, kirmen gibi ikonografik unsurlar İakobos'un Protoevangelium olarak da bilinen Yakup incilinde anlatılmaktadır. Yakup İncili ikinci yüzyıldan kalma apokrif bir metindir ve bu metin meleğin Meryem'e iki kez görüldüğünü anlatır. Müjde sahnesinin bir diğer kaynağı apokrif incillerden Barnabas incilidir. Barnabas İncil'inde müjde sahnesi anlatılırken, doğacak kişiden, yani İsa'dan peygamber olarak bahsedilmektedir.

Luka 1: 26-38

"Elizabet'in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Cebrail'i Celile'de bulunan Nasıra adlı kente, Davut'un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di. Onun yanına giren melek, "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" dedi. Söylenenlere çok şaşırarak Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı. Ama melek ona, "Korkma Meryem" dedi, "Sen Tanrı'nın lütfuna eriştin. Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın. O büyük olacak, kendisine 'Yüceler Yücesi'nin Oğlu' denecek. Rab Tanrı O'na, atası Davut'un tahtını verecek. O da sonsuza dek Yakup'un soyu üzerinde egemenlik sürecek, egemenliğinin sonu gelmeyecektir." Meryem meleğe, "Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki" dedi. Melek ona şöyle yanıt verdi: "Kutsal Ruh senin üzerine

gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek. Bak, senin akrabalarından Elizabeth de yaşlılığında bir oğula gebe kaldı. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır. Tanrı'nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur." "Ben Rab'bin kuluyum" dedi Meryem, "Bana dediğin gibi olsun." Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı."

Yakup İncili 11: 1-3

"Ve (bir gün) testiye aldı kuyudan su doldurmak için dışarı çıktı. Ve bir ses ona dedi: "Lütuf bulmuş, selam sana, kadınlar arasında bereket bulmuş, Rab seninle olsun" ve bu sesin nerden geldiğini görmek için Meryem sağına ve soluna baktı. Ve titredi, eve gitti, testiye bıraktı. Mor ipliği eline aldı. Sandalyesine oturdu ve eğirdi. Ve (birdenbire) Rabbin bir meleği önünde duruyordu ve dedi: "Meryem korkma! Çünkü sen kadir (Tanrı) önünde lütuf buldun ve onun kelimelerinden hamile kalacaksın" O bunu işitince şaşırıp ve dedi: "Tanrı'dan, hamile mi kalacağım, her kadın gibi doğuracak mıyım?" Ve Rabbin meleği içeri girdi ve ona dedi: "Öyle değil Meryem! Çünkü Rabbin gücü seni gölgeleyecek; bu sebeple senden doğacak kutsala, ulunun oğlu denecek. Ve onun adını İsa koyacaksın, çünkü o halkını günahattan kurtaracak!" Ve Meryem dedi: "Bakın, ben Rabbin kuluyum, senin sözün olsun!" (Miller, 1994: 388-389; Sarıkçıoğlu 2009: 130)."

Barnabas İncili 1. Bölüm.

"Bu son yıllarda, Yahudi (İsrailoğulları) Kavmi'nin Davut soyundan Meryem adında bir bakire, Allah'ın gönderdiği melek Cebrail tarafından ziyaret edildi. Günahsız, ayıpsız, ibadetini yaparak tam kutsal bir hayat süren bu bakire bir gün yalnızken odasına melek Cebrail girdi ve Allah seninle olsun, ey Meryem diye onu selamladı. Bakire, meleği görünce ürktü; fakat melek şöyle diyerek onu rahatlattı; Korkma Meryem; çünkü sen, seni kalp gerçeğiyle kanunlarına göre yürüsünler diye İsrail halkına göndereceği bir peygamberin annesi seçen Allah'ın rızasına erdin. Meryem cevap verdi: Şimdi ben, hiç bir erkek bilmediğimi görüp dururken, nasıl oğlan dünyaya getireceğim? Melek cevap verdi: Ey Meryem; insan yokken insan yaratan Allah, senden de erkek olmadan insan meydana getirmeye kadirdir. Çünkü O'nun için hiç bir şey imkân haricinde değildir. Meryem cevap verdi: Allah'ın her şeye kadiri olduğunu biliyorum; öyleyse iradesi yerine gelecektir. Melek cevap verdi: Şimdi peygambere yüklü oldun; Adını İsa koyacak ve onu şaraptan, kuvvetli içkiden ve bütün temiz olmayan etlerden koruyacaksın, çünkü çocuk Allah'ın kutsal bir (kuludur) Meryem, tevazu ile başını eğerek şöyle dedi: Allah'ın hizmetçi kuluna bak, dediğin gibi olsun. Melek gitti..." (Yıldız, 2022: 49-50).

İkonografi

Müjde sahnelerinde, genellikle sol elinde bir asa ile gökyüzünden inen ve kanatları uçuyor izlenimi veren Melek Meryem'e doğru adım atar ve sağ eliyle Meryem'i takdis eder. Erken dönem tasvirlerde Melek iki parmağı ile Meryem'i işaret eder. Ayrıca gökyüzünden, teslisin bir ifadesi olarak üç parçaya bölünmüş ışık huzmesi Meryem'e doğru ilerler. Meleği karşısında gören Meryem, oval minderli bir tahtın önünde ayakta ya da korkmuş bir vaziyette oturur bir biçimde resmedilir. Bazen arkası dönük olan

Meryem'in sağ eli hafif bir Şekilde yukarıda, sol eli ise aşağıdadır. Meryem'in sol elinde tapınağın perdesi iÇin kırmızı yünden ip eğirdiği bir kirmen vardır (Spitzing, 1989, s. 307). Meryem, genellikle bekâretinin sembollerinden olan ve muhtemelen Suriye sanatından alınan maphorion ile betimlenir. Bizans sanatında altıncı yüzyıldan itibaren Meryem maphorion giymiş bir Şekilde ve haleli resmedilir (Schiller, 1972, s. 36).

Meryem'e Müjde olarak yorumlanabilecek resimlerin en erken örneği Roma'daki yeraltı mezarlarında bulunan ve üçüncü yüzyıla tarihlendirilen Priscilla Katakombundaki tasvirdir. Bu tasvir, koltukta oturan Meryem ve Meryem'in önünde duran bir melekten oluşmaktadır. Meryem tunik ve pallium giymiş, önünde duran melek ise elini konuşmanın bir ifadesi olarak yukarı kaldırmıştır (Schiller, 1972, s. 34; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 354; Onasch, 1993, s. 376).

Müjde sahnesi, 431'deki Efes Konsilinde Meryem'in Theotokos (Tanrı Anası) ünvanını almasıyla önem kazanmıştır (Onasch, 1993, s. 376). Bu tarihten sonra müjde sahnesinin siklus düzeninde resmedildiği ilk örnek 435 yılına tarihlenen Roma, Santa Maria Maggiore Kilisesi'ndeki zafer kemerinde betimlenen sahnedir. Bu sahnede Meryem, kaynağı apokrif olan bir kirmen tutmaktadır⁸⁸ (Schiller, 1972, s. 34). Müjde sahnelerinde beşinci yüzyıldan itibaren, özellikle Bizans sanatında, kaynağı apokrif olan kuyu, testi, yün sepeti ve kirmen gibi ikonografik unsurlar sıklıkla resmedilir. Beşinci yüzyıla tarihlendirilen Werden (Victoria ve Albert müzesinde) olarak bilinen fildişi eser ve bu yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Milano'daki fildişi diptik apokrif unsurları barındıran iki eserdir (Schiller, 1972, s. 35).

Werden fildişi eserde, Meryem elinde testiyle kuyu başında beklerken meleğin müjde iÇin geldiği an resmedilmiştir. Beşinci yüzyıla tarihlendirilen ve muhtemelen 400 ile 410 yılları arasında Bizans İmparatorluğunda üretilmiş olan Ravenna'daki Pignatta Lahdinde betimlenen sahnede Meryem oturur bir Şekilde betimlenmiş, elinde bir kirmen tutar ve Meryem'in önünde iÇerisinde yün iplikler olan bir sepet bulunur. Meryem'in karşısında duran melek ona doğru yönelmiştir. Bu ikonografik Şema altıncı yüzyılının geleneksel Őemalarındandır. Altıncı yüzyıldan itibaren müjde sahnesi çeşitli ikonografik unsurların dahil edildiği daha kalabalık bir sahneye dönüşür. Bu yüzyılda görülen bir diğer müjde

⁸⁸Erken döneme ait müjde sahnelerinde sadece bu tasvirde Kutsal Ruh'un sembolü olan güvercin Meryem'e doğru gelirken tasvir edilmiştir (Schiller, 1972, s. 35; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 354).

şemasında melek sahnenin solundan Meryem'e yaklaşır. Meryem sahnenin sağında cepheden oturur bir vaziyette resmedilir (Schiller, 1972, s. 36).

586 tarihli Rabula incilinde, dokuzuncu yüzyıla tarihlendirilen New York'taki Fieschi Morgan Stavrotek'te betimlenen müjde sahnesinde Meryem ayakta resmedilmiştir. Meryem ve meleğin arasında yün sepetinin betimlendiği örnekler de görülmektedir (Schiller, 1972, s. 36).

İkonoklasmus dönemi sonrasında Meryem ve melek arasındaki diyalogun ön planda olduğu sahneler ortaya çıkar ve bu dönemde yine apokrif kaynaklı ikonografik unsurların sahneye sıklıkla dahil edildiği görülür (Onasch, 1993, s. 376). Dokuzuncu yüzyıldan on birinci yüzyıla kadar ikonografik şema esas olarak meleğin gelişiyile ilgilidir. Bu bağlamda sahnede Meryem ve melek arasındaki azalan mesafeyle vurgu, yavaş yavaş selamlaşmadan çok ikisi arasındaki diyaloga odaklanır (Schiller, 1972, s. 39). Sahneye dokuzuncu ve onuncu yüzyıldan itibaren Nasıra şehrini ya da Meryem'in evini temsil eden bir yapı resmedilir. Bu yüzyıldan itibaren Meryem ve melek arasındaki diyaloglar ya da sadece meleğin selamını içeren yazılar sahneye eklenir. Onuncu ve on birinci yüzyıldan itibaren, genellikle Meryem ve melek arasında resmedilen bir kürsüde okunan ve Meryem'in bilgeliğini temsil eden bir kitap görünmeye başlar. Bu kitapta bazen Yeşaya'dan alıntılanan metnin yazıldığı görülmektedir⁸⁹ (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 354). On ikinci yüzyılın sonundan itibaren ise Meryem ve meleğin tuttuğu parşömende ikisinin arasındaki diyalog yazılıdır (Schiller, 1972, s. 39).

Yakup incilinde anlatılan, meleğin Meryem'e kuyu başında seslenmesi 'ön Müjde' olarak kabul edilir. 'Asıl Müjde' ise Meryem'in evinde gerçekleşmektedir⁹⁰ (Schiller, 1972, s. 34; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 354). Meleğin ikinci kez Meryem'in yanına geldiği "Asıl Müjde" sahnelerinde Meryem'in evi her zaman tasvir edilmemiştir. Meryem'in evi bazen iki sütunun taşıdığı bir kemer ya da alınlık; bazen de bazilikaya benzer bir yapı şeklinde resmedilmiştir⁹¹ (Schiller, 1972, s. 36).

⁸⁹Bundan ötürü Rab'bin kendisi size bir belirti verecek: İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacak (Yeşaya 7: 14).

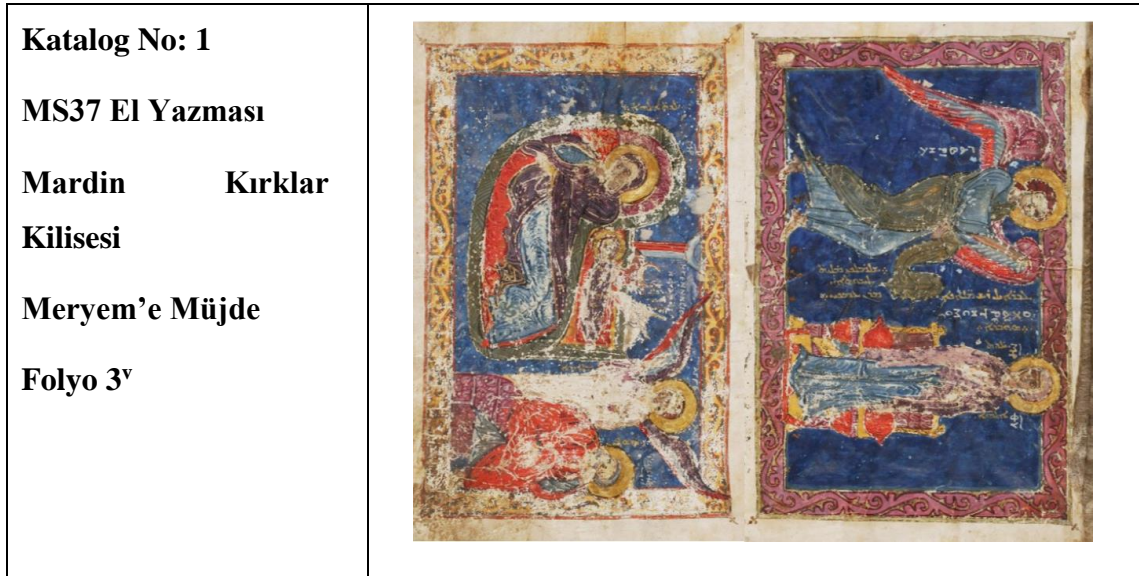
⁹⁰Kariye Cami'sinde (Khora Kilisesi'nde 1315-1321) müjde sahnesi "ön müjde" nin önemli bir örneğidir. Bu örnekte Meryem bir kuyunun yanında durur ve korkuyla neredeyse testisini düşürür. Bu kuyu ve testi, İsa'ya yaşam suyunu sağlayıp hayat veren bir kaynak olarak Meryem'i sembolize etmektedir (Spitzing, 1989, s. 307).

⁹¹545-556 arasına tarihlenen Maksimianus Katedrası'nda Meryem'in oturduğu taht ile birleştirilen, tahtın arkalıği biçimde olan, yapı tasviri 540 yılına tarihlenen Poreč, S. Evfrasius Bazilikası'nın apsis mozaikinde bir bazilikaya dönüşür (Schiller, 1972, s. 37).

Orta Bizans dönemine ait anıtsal betimlemelerde Müjde'nin apokrif kaynaklarda anlatıldığı şekliyle Meryem'in kuyu ya da çeşme başında tasvir edildiği görülür (Schiller, 1972: 35). Orta Bizans dönemi iki melek arasındaki Meryem gibi genellikle tahtının önünde ileriye doğru bakan Göklerin Kraliçesi'nin yüceliğini vurgular. Bu dönemde sahnenin arka planı tek tip olmak üzere mavi veya altın yıldızdır (Spitzing, 1989, s. 308).

Bayram döngüsünde ayrı bir öneme sahip olan müjde sahnelerinin duvar resim sanatındaki önemli yeri nefistir. Sahne apsise paralel nefin doğu duvarında geniş bir sahne ya da kubbenin altında bir trompta da yer alabilir. Bazen Melek ve Meryem, birbirinden ayrılır ve farklı duvar yüzeylerine yerleştirilir (Spitzing, 1989, s. 307).

Müjde sahnesi araştırma kapsamında incelenen el yazmalarından MS37 ve MS41 el yazmalarında betimlenmiştir. Bu örnekler aşağıda detaylı bir şekilde incelenmektedir.



Resim 6: Meryem'e Müjde

Tasvir

Sahne, pembe kıvrık dallardan oluşan dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa ve yatay resmedilmiştir⁹². Meryem ve meleğin başları bu çerçevenin sınırlarını aşmıştır. Sahne koyu mavi bir fon üzerine betimlenmiştir. Sahnenin sağında Meryem solunda melek tasvir edilmiştir.

Meryem, zengin görünümlü arkalıklı bir tahtın önünde, podyum üzerinde ayakta durmaktadır. Mavi uzun elbise üzerine başını ve omuzlarını saran, diz altına kadar uzanan bir maphorion giyen Meryem'in ayakkabıları kiremit kırmızısıdır. Altın yıldız haleli olan hafif bir şekilde kaldırdığı sol eli kapalı, sağ eli ise açık ve göğüs hizasında olan Meryem'in vücudu cepheden başı ise hafifçe meleğe dönüktür. Meryem'in üzerine bastığı podyumun kenarları turuncu üstü sarıdır. İri gözlü ince kaşlı, ince uzun burunlu olan Meryem'in ağzı küçüktür.

Meryem'in önünde durduğu taht, altın yıldız, turuncu, pembe ve bordo gibi renk skalasının kullanıldığı oldukça gösterişli bir tahttır. Tahtın başlıkları turuncu pembe ve bordonun kullanıldığı sütun benzeri ayakları vardır. Oturak kısmının üstü sarı, kenarları pembe ve bordo renklerle bezenmiştir. Bu kısma kenarları turuncu olan bir minder yerleştirilmiştir. Arkalık kısmının kenarları sarı, sırtlık kısmı ise kahverengiye yakın tonlarla renklendirilmiştir.

Melek, gökyüzünden yeni inmiş gibi bir izlenim verecek şekilde kanatları hafif yukarıda, dizlerini kırmış Meryem'e doğru adım atmış ve onu yukarı kaldırdığı sağ eliyle takdis etmektedir. Meleğin gri-mavi tonunda, çıplak ayakları görülecek şekilde bileğine kadar uzun bir elbisenin üzerine belini sıkıca saran ve bir parçası sol kolundan dalgalanarak sarkan yeşil bir pelerin giymiştir. Altın yıldız haleli olan meleğin uzun olan saçları kızıl-kahverengidir. Meleğin kanatları turuncu, gri-mavi ve bordonun tonları ile farklı üç renkten oluşturulmuştur. Genel anlamda yüzü tahrip olan meleğin sol gözü azda olsa görülmekte ve iri olduğu anlaşılmaktadır.

Sahnenin üst kısmında melek ve Meryem arasındaki Süryanice yazıt:

Transliterasyon ve çeviri “GBR°YL RYŞML°K°: Başmelek Cebrail

⁹² Süryani resimli el yazmalarında Meryem'e Müjde sahneleri için bakınız: Kaplan, N. (2021). Süryani El Yazmalarında Meryem'e Müjde Tasvirleri (6. ve 13. Yüzyıllar). *Artuklu Akademi*, 8(1), 99-129. <https://doi.org/10.34247/artukluakademi.862944>

SWBR³ YLDT³ LH³: Tanrı Doğurana (Meryem'e) Müjde

Sahnenin aşağısında meleğin diz hizasındaki yazıt incilden bir alıntıdır:

ŠLM LKY MLYT TYBWT³ MRN MKY: Selam sana, lütuf dolu, rabbimiz seninledir⁹⁴.

Yunanca yazıtlar: Γαβριήλ : Cebrail/

O XAIPEHOC: Müjde/ MP ΘV: Tanrı anası

⁹³Son kelime “aloho” sahnenin sağında Meryem'in omuz hizasında yazılmıştır.

⁹⁴Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir (Luka 1: 28).

Katalog No: 2

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Meryem'e Müjde

Folyo 20^v-21^r



Resim 7: Meryem'e Müjde

Tasvir

Sahne metin ile birlikte, kare bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Çerçeve pembe ve tonlarının kullanıldığı deniz kabuklarına benzer motiflerin art arda dizilmesiyle oluşmaktadır. Sahnenin sağında Meryem solunda Baş Melek Cebrail yer almaktadır. Sahne mavi bir zemin üzerine resmedilmiş, sağda ve solda çatısı kiremit kırmızısı olan koyu yeşil iki yapı tasviri görülmektedir. Sahnenin üst kısmında yarım dair şeklinde betimlenen gökyüzünden, ince çizgiler halinde üç ışık Meryem'e doğru inmektedir.

Meryem sahnenin sağında, başlıkları sarı olan pembe iki sütunun taşıdığı üçgen alınlıklı bir yapının önünde arkalığı olmayan bir taht üzerinde oturmaktadır. Üçgen alınlıklı bu birim muhtemelen arkadaki mimari yapının kapısıdır. Meryem meleğin geldiğinden haberdar bir şekilde kafasını meleğe doğru çevirmiştir. Meryem iri gözlü, yuvarlak burunlu, küçük ağızlı ve ince kaşlıdır. Meryem'in altın yıldız halesi siyah bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Mavi bir elbise giyen Meryem, başını ve omuzlarını örten koyu mor bir maphorion giymiştir. Ayakkabısı kırmızı olan Meryem, kenarları incilerle bezeli koyu kahverengi olan turuncu bir podyum üzerine basmaktadır. Sağ elinde kirmen olan Meryem'in sol eli göğsünün üzerindedir. Meryem'in elinde yün eğirmek için tuttuğu kirmenden yünün kiremit kırmızısı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Leroy (1964: 371) ve Kaplan (2013) bunun mor olduğunu belirtmişlerdir. Meryem arkalığı olmayan minderli bir tahtın üzerinde oturmaktadır. Kiremit rengi olan minderin köşeleri altın yıldızdır. Sarı olan taht kırmızı ve yeşil olan değerli taşlarla bezenmiştir.

Sahnenin solunda yine bir yapının önünde duran melek Meryem'e doğru adım atar vaziyette sağ elini yukarı kaldırmış Meryem'i takdis etmektedir. Melek açık mavi bir elbisenin üzerine belinden sıkıca bağlı, bir parçası kolundan dalgalanarak sarkan açık pembe bir pelerin giymiştir. Meleğin ayağında, Meryem'de olduğu gibi kiremit kırmızısı bir ayakkabı vardır. Altın yıldız halesi olan meleğin kahverengi olan kanatlarından biri vücuduna paralel bir şekilde aşağı doğru iken diğer kanadı yukarı doğru uçuyor izlenimi vermektedir. Meleğin sol elinde kiremit rengi ince bir asa vardır. Meryem ve melek arasında gövdesi sarı olan yukarıya doğru iki dala ayrılan, yaprakların tepede toplandığı bir ağaç ve kuyu resmedilmiştir. Kuyu açık pembe renklidir içerisindeki su mavi-beyaz şeritlerle dalgalar verilerek betimlenmiştir.

MS41 el yazmasında, sahnenin apokrif kaynaklardan beslendiği kuyu gibi ikonografik bir unsurun resmedilmesinden anlaşılmaktadır. Bu ikonografik detay ön müjde olarak kabul edilen Meryem'in kuyu başında su çektiği anı temsil eden apokrif kaynaklıdır. Sahnenin ön müjde ve asıl müjde olmak üzere iki anı birleştirdiği söylenebilir. Meryem evindedir ve asıl müjdenin verildiği andadır. Kuyu tasviri Meryem'in ilk önce, kuyu başında meleğin sesini duyup eve kaçtığı anı yani ön müjdeyi temsil eder.

Meryem ve Melek arasında dikey bir biçimde yazılmış yazıt:

Transliterasyon: ŠBRH D'YLDT °LH°: Tanrı Doğurana Müjde.

İsa'nın Doğumu

Sahne doktora tezi ana konu kapsamında incelenen MS37 ve MS41 el yazmalarında betimlenmiştir.

Tanım

On iki büyük bayramdan biri olan İsa'nın Doğumunun bir bayram olarak ilk kez ne zaman kutlandığı belirsizdir. Ancak Doğu Kilisesi'nde ilk defa üçüncü yüzyılın sonlarına doğru kutlandığı düşünülmektedir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 141; Wilhelm ve Red, 1994, s. 87). Dördüncü yüzyıldan itibaren Batı Roma'da 25 Aralık'ta, Doğu Roma İmparatorluğu'nda ise 6 Ocak'ta kutlanmaya başlanmıştır (Spitzing, 1987, s. 124).

İsa'nın Doğumu, erken Hristiyanlık döneminde Vaftiz ile birlikte kutlanırken 386 yılından sonra ayrı bir bayram olarak 25 Aralık'ta kutlanmıştır (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 141; Spitzing 1987, s. 125; Taft ve Carr, 1991, s. 715). Doğu'da İsa'nın Doğumu başlangıçta Epifani yortusunda anılmış ancak 376 yılında Antakya ve çevresinde, 380 yılında ise Konstantinopolis'te ve dördüncü yüzyılın sonunda Anadolu'da kutlanmaya başlanmıştır. Bu bayram Filistin'de altıncı yüzyılda benimsenmiştir (Taft ve Carr, 1991, s. 1439; Onasch, 1993, s. 127). Kudüs'te ise yedinci yüzyılda kutlanmıştır (Wilhelm ve Red, 1994, s. 87).

Kaynak

İsa'nın Doğumu kanonik ve apokrif kaynaklıdır⁹⁵. Kanonik İncillerde Matta (1: 18-25) ve Luka (2: 6-7)'da anlatılmaktadır. Sahneye apokrif olarak kabul edilen Barnabas İncili (3. ve 4. Bölüm), Pseudo-Matta İncili (13.ve 14. Bölüm), Yakup İncili (İakabos'un Protoevangelionu (17. ve 18. Bölüm), İsa'nın Birinci Çocukluk İncili (1: 1-21) ve Meryem'in Doğumu İncili (10: 1-2) kaynaklık eder.

Matta incili Meryem'in hamile kalmasını ve Yusuf'un bu durma verdiği tepkiyi anlatır. Bu incil olayı anlattıktan sonra İsa'nın Doğumu ile ilgili zaman, mekân, kundak, yemlik, öküz, eşek ve ebe gibi herhangi bir ikonografik unsura değinmeden İsa'nın doğduğunu söyler. Luka incilinde kundak, yemlik ve han gibi detaylar belirtilir. Luka İncili'nde belirtilen handa kalacak yerin olmaması ve yemlikten söz edilmesi doğumun ahırda gerçekleştiğini gösterir niteliktedir. Apokrif İnciller doğum konusunda daha çok

⁹⁵Apokrif kaynaklar <http://www.gnosis.org/library/cac.htm> adresinden 20.03.2024 tarihinde erişilmiştir.

ikonografik detay sunar. Barnabas incili bir çobanın sığınağından söz ederek mekân bilgisi verir. Bu kaynak kundak, yemlik gibi ikonografik ayrıntıları da aktarır. İsa'nın Birinci Çocukluk İncili'nin birinci bölümünün ilk ve yirmi birinci baplar arasında doğum öncesi, doğum anı ve doğum sonrasında gerçekleşen olaylar anlatılır. Ancak altıncı ve on birinci baplar doğumun gerçekleştiği ana odaklanır. On ikinci ve on sekizinci baplar yaşlı kadının Meryem ile olan diyaloguna ve onun yaşanan mucizeye olan inancına ve çobanların tapınmasına odaklanır.

Pseudo-Matta incili on üçüncü ve on dördüncü bölümlerde sahne için önemli ikonografik verileri barındırır. İncilin on üçüncü bölümü doğumun mağaranın altındaki bir oyukta gerçekleştiğini ifade ederek mekân bilgisi vermektedir. Bu bölümde Zelomi ve Salome adında iki ebeden söz edilir. Bununla birlikte ışık ve melek gibi unsurlarla da karşılaşılır. İncilin on dördüncü bölümünde öküz, eşek ve ahır gibi önemli ayrıntılara rastlanır. Bundan dolayı Pseudo-Matta İncili doğum sahnesi için oldukça önemli bir kaynak konumundadır.

Matta 1: 18-25

“İsa Mesih'in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf'la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem'in Kutsal Ruhtan gebe olduğu anlaşıldı. Nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan sessizce ayrılmak niyetindeydi. Ama böyle düşünmesi üzerine Rab'bin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: “Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır. Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak.” Bütün bunlar, Rab'bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu söz yerine gelsin diye oldu: “İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacaklar.” İmmanuel, Tanrı bizimle demektir. Yusuf uyanınca Rab'bin meleğinin buyruğuna uydu ve Meryem'i eş olarak yanına aldı. Ama oğlunu doğuruncaya dek Yusuf ona dokunmadı. Doğan çocuğun adını İsa koydu.”

Luka 2: 6-7

“Onlar oradayken, Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu.”

Barnabas İncili 3. Bölüm

“... Beytullahim'e varan Yusuf burası çok küçük ve yabancılarla dolu bir kent olduğundan, kalacak yer bulamayıp, kent dışında bir çobanın sığınağı olarak yapılan bir odayı tuttu. Yusuf burada kalırken, Meryem'in de doğum günleri gelmişti. Bakire oldukça parlak bir nurla kuşatıldı ve hiç sancısız çocuğunu doğurdu, kucığına alıp kundağına sardı ve yemliğe yatırdı; çünkü odada hiç yer yoktu (Yıldız, 2022: 52).”

Pseudo-Matta

“...Ve böyle söyledikten sonra, melek hayvana durmasını emretti, çünkü doğuracağı zaman yaklaşmıştı ve kutsanmış Meryem’e hayvandan aşağı inmesini ve mağaranın altındaki bir oyuya girmesini emretti, orada hiç ışık yoktu, her zaman karanlıktı, çünkü günün ışığı oraya ulaşamıyordu. Ve kutsanmış Meryem oraya girdiğinde, sanki günün altıncı saatiymiş gibi büyük bir ışıkla parlamaya başladı. Tanrı’nın ışığı mağarada öyle parladı ki, kutsanmış Meryem orada olduğu sürece ne gündüz ne de gece ışık eksik olmadı. Ve orada bir oğul doğurdu ve O doğarken melekler O’nun etrafını sardılar. O doğar doğmaz ayakları üzerinde durdu ve melekler O’na tapınarak şöyle dediler en yüce Tanrı’ya yücelik olsun, yeryüzünde iyi niyetli insanlara esenlik olsun. Rab’bin doğumu yaklaştığında Yusuf ebe bulmak için uzaklaştı. Onları bulduktan sonra mağaraya döndü ve Meryem’in doğurduğu bebeği yanında buldu. Yusuf Meryem’e şöyle dedi: Sana Zelomi ve Salome adında iki ebe getirdim. Onlar mağaranın dışında, girişte bekliyorlar; göz alıcı ışıktan dolayı içeri girmeye cesaret edemiyorlar. Kutsal Meryem bunu işitince gülümsedi; Yusuf ona şöyle dedi “Gülümseme, ama ihtiyatlı davranarak seni ziyaret etmelerine izin ver, belki tedavin için onlara ihtiyacın olur. Sonra içeri girmelerini buyurdu. Zelomi içeri girdiğinde, Salome dışarıda kalmıştı, Zelomi Meryem’e dedi ki: Sana dokunmama izin ver. Meryem onu muayene etmesine izin verince, ebe yüksek sesle bağırdı ve dedi ki: “Yüce Rabbim, bize merhamet göster! Göğüslerinin sütle dolması ve bir bakireden oğlan doğması duyulmamış, görülmemiş bir şeydir. Doğumda bir damla kan akmamış ve doğururken hiçbir acı çekilmemiş. Bir bakire hamile kalmış, bir bakire oğlan doğurmuş ve bir bakire doğumdan sonra da lekesiz kalmıştır (13. Bölüm).”

“...Ve Rabbimiz İsa Mesih’in doğumunun üçüncü gününde, kutsal Meryem mağaradan çıkıp bir ahıra girdi, çocuğu ahıra yerleştirdi ve öküz ve eşek O’na tapındı. Böylece peygamber Yeşaya’nın söylediği şu söz yerine gelmiş oldu: Öküz sahibini, eşek efendisinin beşiğini bilir. Bu hayvanlar, yani öküz ve eşek, O’nu aralarına alarak durmadan O’na tapındılar. Böylece peygamber Habakuk’un söylediği şu söz yerine gelmiş oldu: “İki hayvan arasında açıkça görüldün. Yusuf aynı yerde Meryem’le birlikte üç gün kaldı (14. Bölüm).”

Yakup İncili

“...ve Meryem ona dedi: “Yusuf, beni merkepten indir. Çünkü bendeki (çocuk) rahatsız ediyor ve doğacak.” Ve onu aşağıya indirdi ve dedi: “Seni nereye götürüyüm ve özelliğini (iffetini) nasıl koruyayım? Çünkü bu yer ıssızdır.” (17. Bölüm) (Sarıkcıoğlu, 2009: 133).

“Ve orada bir mağara buldu ve onu içeri götürdü ve oğullarını onun yanında bıraktı ve Beytlehem çevresinde İbrani bir ebe aramak için dışarı çıktı” (18. Bölüm) (Sarıkcıoğlu, 2009: 133).

İsa’nın Birinci Çocukluk İncili 1: 6-11

“...Ve mağaranın yanına geldiklerinde, Meryem Yusuf’a doğum vaktinin geldiğini ve şehre kadar gidemeyeceğini, mağaraya girmeleri için izin vermesini söyledi. Bu sırada güneş batmak üzereydi. Ama Yusuf aceleyle, bir ebe bulmak için ayrıldı... Yusuf ve yaşlı Yahudi kadın mağaraya geldiklerinde güneş batmıştı ve içeri girdiler. Ve gördüler ki mağara kandillerden, mumlardan, güneşin kendi ışığından daha parlak bir ışıkla dolmuştu. Ve bebek kundaklanmış, annesi Azize Meryem’in göğsünü emiyordu (1: 6-11).”

Meryem'in Doğumu İncili 10: 1-2

“Bakirenin hamile kalışının dokuzuncu ayı dolunca, Yusuf yanına karısını ve ihtiyacı olan şeyleri alarak geldiği kent olan Beytullahim'e gitti. Ve onlar oradayken, kadının doğurması gereken günler tamamlandı ve kutsal müjdecilerin gösterdiği gibi, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh ile birlikte yaşayan ve sonsuza dek Tanrı olarak hüküm süren Rabbimiz İsa Mesih'i, ilk oğlunu doğurdu.”

İkonografi

İsa'nın Doğumu ile ilgili en erken tarihli tasvirler, yaklaşık 300 yılından itibaren lahitlerin kapaklarında ya da bir kenarlarında karşımıza çıkar (Spitzing, 1989, s. 126). Dördüncü yüzyılın başlarındaki doğum tasvirlerinde İsa bir sepet ya da yemlikte yatarken yanında bir öküz ve bir eşek vardır⁹⁶. Bu kompozisyonda Meryem ve Yusuf tasvir edilmemiştir, ancak zaman zaman bir çobanın tasvir edildiği görülür (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 141; Spitzing, 1989, s. 126-127). İsa'nın Doğumu tasviri başlangıçta sadece çocuk, yemlik, öküz ve eşek gibi ikonografik unsurlardan meydana gelmiştir (Taft ve Carr, 1991, s. 1440). Öküz ve eşek de Yahudilik ve paganizmin temsilcileri olarak yorumlanır. Sahnedeki öküz tasviri seçilmiş Yahudi halkını, eşek tasviri ise paganizmi sembolize eder. Nazianzos'lu Gregorios ise öküzün kanunun boyunduruğu altındaki insanları, eşeğin ise putperestleri ve Tanrı'nın oğlunu reddeden insanları temsil ettiğini savunur (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 141; Spitzing, 1989, s. 176; Schiller, 1972, s. 60).

Daha sonra sahnenin kurgusuyla ilgili her ikisi de kutsal topraklarla ilişkilendirilen iki kompozisyon ortaya çıkmıştır. Birinci kompozisyon altıncı yüzyıla tarihlendirilen Monza ampullalarında örneğini gördüğümüz, imparatorluk imgelerinden yararlanarak kurgulanmış, kucağında çocuk İsa ile tahtta oturan Meryem'in sağında ve solunda kâhin kralların ya da kâhin krallar ile birlikte çobanların tasvir edildiği kompozisyondur⁹⁷ (Taft ve Carr, 1991, s. 1440; Onasch, 1993, s. 128). Doğumu Kâhin kralların tapınması ile birleştiren tasvirler yaklaşık 340 yılından itibaren görülmektedir (Wilhelm ve Red, 1994, s. 92). İkinci kompozisyon şeması daha kalabalık bir figür grubundan oluşan ve sahneyi

⁹⁶Öküz ve eşek tasvirlerinin kaynaklarından biri Yeşaya'da geçen pasajdır: “Öküz sahibini, eşek efendisinin yemliğini bilir, Ama İsrail halkı bu kadarını bile bilmiyor, Halkım anlamıyor (1: 3).

⁹⁷Spitzing'in tapınma sahnesi olarak adlandırdığı bu kompozisyonun sarkofaflarda dördüncü yüzyılın birinci yarısında görüldüğünü ve bunun önemli bir örneğinin Beytullahim'deki Doğu Bazilikasında tasvir edildiğini belirtmektedir (Spitzing, 1989, s. 127).

daha hikâyecî bir yaklaşımla anlatan bir kurguya sahiptir⁹⁸. Bu kurguda mağarada, yemlikteki kundağa sarılmış İsa'nın üzerinde parlayan yıldız, şiltede uzanan Meryem, Yusuf ve ebe Salome kompozisyona dâhil edilmiştir (Taft ve Carr, 1991, s. 1440; Wilhelm ve Red, 1994, s. 92). İsa'nın insanlığına ve aynı zamanda Meryem'in anneliğine vurgu yapan bu tasvir ikonoklastik tartışmalardan sonra Doğu'nun genel karakteristik kompozisyonu haline gelmiştir (Onasch, 1993, s. 128).

Dördüncü yüzyıldan itibaren Meryem'in sahnedeki konumu, dördüncü ve beşinci yüzyılın kristolojik tartışmalarından sonra teolojik önemine uygun olarak daha da vurgulandığı görülür. Meryem, sahnenin kenarında yer almakta ya da tahta oturmaktadır, ancak artık doğrudan yemliğe yerleştirilmiş İsa'nın yanındadır (Wilhelm ve Red, 1994, s. 92-93). Efes Konsili'nin (431) Meryem'i Tanrı'nın Annesi olarak tanınmasından sonra, Meryem doğum sahnesinde kalıcı bir yer edinir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 142). Beşinci yüzyıldan itibaren Meryem yaygın bir şekilde sahnenin merkezinde resmedilir (Onasch, 1993, s. 128). En erken tarihli örneklerde Yusuf genellikle yer almaz. Yusuf beşinci yüzyılda genellikle Meryem'in karşısında, çocuk İsa'nın diğer tarafında durur ya da oturur vaziyette görülür (Werden Kutusu, 5. yüzyıl, Londra, V&AMus.) (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 142). Altıncı yüzyıldan itibaren Yusuf sahnede kalıcı bir yer edinir (Wilhelm ve Red, 1994, s. 93).

586 tarihli Rabula İncili, İsa'nın Doğumu sahnesi için farklı bir ikonografik kompozisyon sunar. Sahne Meryem, Yusuf ve kundaktaki İsa'dan oluşmaktadır (Wilhelm ve Red, 1994: 96). Meryem genellikle bir şilte üzerine uzanır bir biçimde betimlenirken Rabula'da sahnenin ön düzleminde oturur bir şekilde düşünceli resmedilmiştir. Rabula İncili'nde beyaz kundağa sarılı İsa bir yemlikten ziyade bir karyola üzerindedir. Sahnenin önemli ikonografik unsurlarından olan eşek ve öküz tasvirleri görülmez. Bu iki ikonografik unsurun olması gerektiği yerde Yusuf düşünceli bir şekilde oturmakta ve İsa'ya bakmaktadır.

Dördüncü yüzyılda ahır tasviri, bir mekân olarak sahnede gösterilmeye başlar (Wilhelm ve Red, 1994: 92). Doğumun gerçekleştiği yer olan ahır ya da han genellikle arkada yer alan tuğladan bir duvar ya da çocuk İsa'nın yatağının üzerinde bir çatı olarak gösterilir.

⁹⁸Spitzing'e göre bu kalabalık figür şeması dördüncü yüzyılın ortalarında ortaya çıkmış ve sahne kahin krallar, çoban, eşek ve öküz gibi tasvirlerin yanı sıra ışık saçan yıldız tasviri de eklenerek daha detaylı bir şemaya dönüşmüştür (Spitzing, 1989, s. 127).

Altıncı yüzyılda Filistin’de ahır yerine doğum mağarasını gösteren bir tasvir ortaya çıkmıştır. Meryem doğumdan bitkin düşmüş bir halde yatağında dinlenirken, çocuk İsa sunak benzeri yüksek bir yapının üzerindedir. Bu ikonografik kurgu, Yusuf’u, sürüleriyle birlikte çobanları, öküz ve eşeği ve genellikle bir ebeyi ve çocuğu yıkayan bir kadını da içerecek şekilde genişletilir. Çobanlara Müjde ve onlara doğru at süren kahin krallar da sıklıkla tasvir edilir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 142).

Sahneye eklenen yıldız tasviri gökyüzünün bir bölümünü aydınlattığı gibi dünyanın karanlık olan bir noktasını aydınlatır. İkinci yüzyılın ortalarından itibaren metinlerde karşımıza çıkan bu karanlık, beşinci yüzyıl itibariyle de mağara metaforu ile tasvir edilmiştir (Spitzing, 1989: 127). Mağara, İsa’nın mecazi olarak vücut bulmuş halini (kenosis) temsil eder yani İsa mağaranın zifiri karanlığına inip bir insan suretinde doğarak tüm tanrısallıktan feragat etmiştir⁹⁹. Yanı sıra Doğum mağarası İsa’nın çarmıha gerildikten sonra ilahi ışığı, tanrının en uzak mesafesine taşımak için indiği ölümler dünyası Hades’in mağarasını işaret etmektedir (Spitzing, 1989: 127).

Orta Bizans döneminden itibaren mağara, kayalık bir manzaranın ortasında oval bir yarık olarak tasvir edilir. Meryem karanlık mağaranın içinde veya önünde kırmızı oval bir minder üzerinde yatmaktadır. Mağara tasviri rahmi ve aynı zamanda hayat veren ve tehdit eden karanlık yönleriyle dişil unsurun bir sembolüdür (Spitzing, 1989: 127). Dokuzuncu yüzyılda mağaranın tasvir edildiği sahne şeması standart bir hale gelmiş ve meleklerin korosuyla, kâhin kralların secdesi kompozisyona yerleştirilmiştir (Taft ve Carr,1991: 1440).

Sekizinci yüzyıldan sonra, Salome İsa’nın ilk banyosu episodunda tasvir edilmiştir ve çobanlar hikâyeci anlatıma dâhil edilmiştir (Taft ve Carr,1991: 1440). İlk banyo sahnesinde biri kundakta diğeri yıkanırken resmedilen iki İsa tasviri görülür. Bu tasvirlerde Meryem, kundağa sarılı, yemlikte yer alan İsa’ya bakmak yerine yıkanan İsa’ya bakmaktadır. Tasvirlerde her zaman küçük resmedilen Zelomi ve Salome tarafından yıkanan İsa, yarım daire ile tasvir edilen gökyüzünden yayılan Beytullahim yıldızının parlayan ışığı ile aydınlatılır (Spitzing, 1989: 128).

⁹⁹Mesih, Tanrı özüne sahip olduğu halde, Tanrı’ya eşitliği sınıksız sarılacak bir hak saymadı. Ama kul özünü alıp insan benzeşiminde doğarak ululuğunu bir yana bıraktı. İnsan biçimine bürünmüş olarak ölüme, çarmıh üzerinde ölüme bile boyun eğip kendini alçalttı (Filipililer 2: 6-8)

Zelomi ve Salome'den biri ya da her ikisi ilk olarak Meryem'in bekâretinin doğrulanmasıyla bağlantılı olarak ortaya çıkarlar. Banyo teknesinin solundaki ebe çocuğu tutmakta ya da suyun sıcaklığını kontrol etmektedir. Salome sağda durur ve bir testiden banyo teknesine su döker. Testi, Meryem'i sembolize eder. Çünkü "yaşam suyu" - doğurduğu Tanrı Oğlu- Meryem'den gelir. O hayat veren pınardır; Salome'nin altında zaman zaman bir çeşme tasvir edilir. Altıncı yüzyıldan kalma küçük el sanatlarında ve resimli el yazmalarında, ikonoklastik dönem sonrasında, dokuzuncu yüzyıldan itibaren duvar resimlerinde, ikisi birlikte İsa'yı vaftiz kurnasını andıran kalıs şeklindeki bir kurnada yıkarlar. Bu motif aynı zamanda İsa'nın Şeria Nehri'nde vaftiz edilmesini de öngörmektedir (Spitzing, 1989: 128; Wilhelm ve Red, 1994: 100).

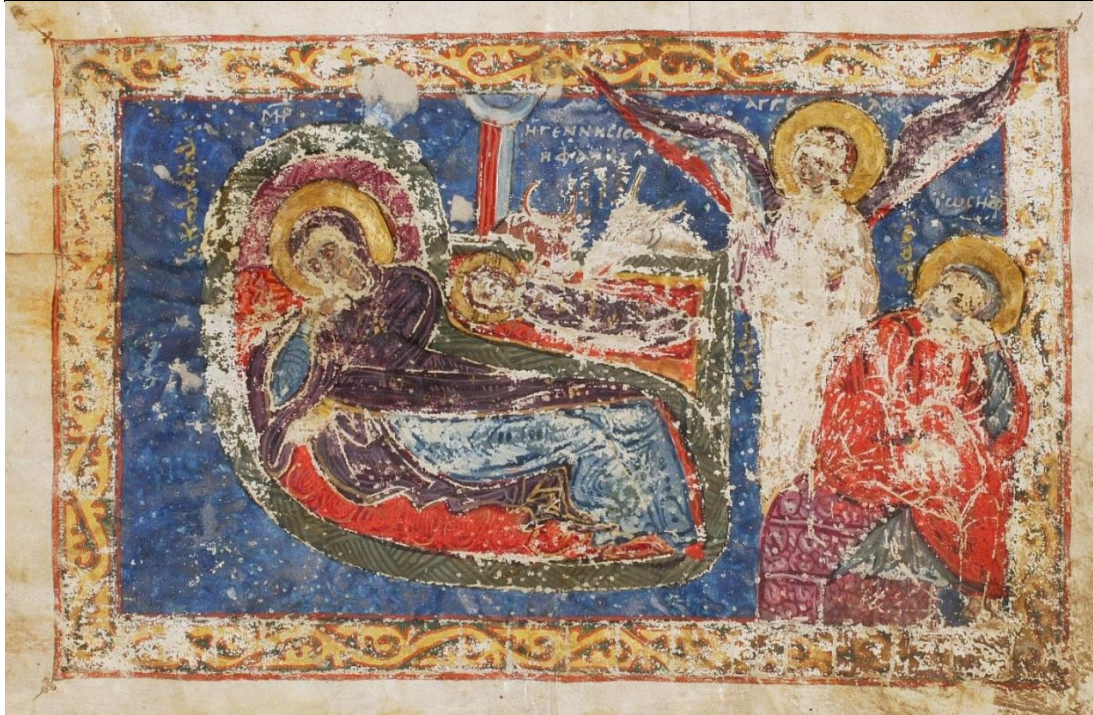
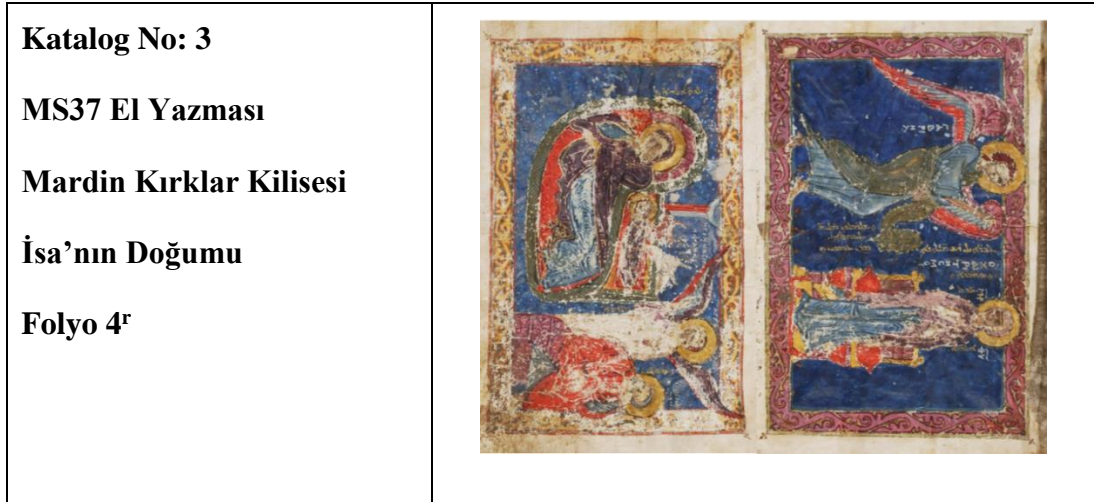
Banyo İsa'nın ölümünü ve dirilişini simgeler, tıpkı vaftizin İsa'nın yaşam yolunu izleyenlerin ölümünü ve dirilişini simgelemesi gibi. Doğum ile vaftiz arasındaki yakın bağlantı, kilise duvarlarındaki bazı bayram resimlerinde vurgulanmaktadır. Bu iki sahenin üzerinde gökyüzünde yıldız tasviri görülür, bu tasvir doğum sahnesinde yemlikteki çocuk İsa'yı, Vaftiz sahnesinde ise Şeria Nehri'nde İsa'yı aydınlatır (Spitzing, 1989: 128).

Kayalık tepenin sol tarafında mağarayı çevreleyen, sayıları iki ile on arasında değişen melekler yeni doğmuş İsa'ya tapınmakta ya da saygıyla örttükleri elleriyle onu işaret etmektedir. Bu meleklerde kâhin krallar gibi İsa'ya doğru eğilir bir biçimde dururlar. Tepenin sağında, bir kısmı yemliğe, bir kısmı da aşağıdaki çobanlara bakan üç Müjde¹⁰⁰ meleği takdis işareti ile çocuk İsa'yı gösterirler (Spitzing, 1989: 128-129).

Sahne betimlenen koyun ve keçiler, genellikle mağaraya bakan iki ya da üç çobanın yanında otlanmaktadır. Yusuf, elini yüzüne götürmüş düşünceli bir şekilde kompozisyonunun köşesinde izole edilmiş biçimde oturmaktadır. Ayakta duran bir çoban sık sık onunla konuşur. Genellikle sadece şeytan ya da Yahuda için kullanılan tam profilden tasviri, onun şeytana uyanın bir tezahürü olduğunu düşündürür. Çünkü Yusuf Meryem'in masumiyetinden şüphe duymuştur. Genellikle Meryem'in hayatı siklusuna

¹⁰⁰Spitzing (1989, s. 129) müjdeciler olarak belirttiği çobanlara bakan meleklerin ya da meleğin kaynağını Luka incilde geçen "Rab'bin bir meleği onlara göründü ve Rab'bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek onlara, "Korkmayın!" dedi. "Size, bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size, Davut'un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih'tir. İşte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız." (Luka 2: 9-12).

dahil edilen bu sahne 1000 yılından sonra on iki bayram döngüsünde dahil edilir (Spitzing, 1989: 129).



Resim 3: İsa'nın Doğumu

Tasvir

Sahne sarı zemin üzerine, etrafı turuncu çizgilerle sınırlandırılmış yeşil geometrik bezmelerin süslediği dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenmiştir. Koyu mavi bir zemin üzerine kurgulanan sahne Meryem, İsa ve Yusuf gibi ana karakterlerin yanı sıra eşek, öküz, melek gibi figürler ile yemlik, gökyüzü ve gökyüzünden İsa'yı aydınlatan ışık gibi ikonografik unsurlardan oluşmaktadır.

Kompozisyonun merkezini, kenarları yeşil bir şeritle sınırlandırılmış, baş kısmı koyu pembe ve bordo çizgilerle bezenmiş turuncu bir şilte üzerinde uzanan Meryem ve yemlikte yer alan İsa oluşturmaktadır. Meryem mavi uzun elbisenin üzerine koyu mor bir maphorion giymiştir. Altın yaldız haleli olan Meryem İsa'ya arkasını dönmüş ileri doğru bakmaktadır. Sağ elini başının altına koymuş sol kolunu ise sola doğru uzatmış olan Meryem iri gözlü, ince uzun burunlu, kaşları ince ve kavislidir.

İsa, yeşil köşeli bir şerit biçiminde tasvir edilen yemliğin içerisinde, kenarları sarı olan turuncu minder üzerinde betimlenmiştir. İsa mor bir kundağa sarılmış, haçlı altın yaldız halelidir. İsa'nın yüzü tahribattan dolayı belirsizdir. İsa'nın yanında beyaz renkli bir eşek ve inek bulunmaktadır. Sahnenin üst kısmında yarım daire biçimde betimlenen gökyüzünden kiremit kırmızısı ve açık mavi bir ışık huzmesi kundağa sarılı çocuk İsa'ya doğru inmektedir.

Sahnenin sağında ayakta bekleyen bir melek ve Yusuf bulunmaktadır. Yusuf düşünceli bir biçimde arkasını dönmüş ancak başını Meryem ve İsa'ya doğru çevirerek onlara bakmaktadır. Turuncu giysili olan Yusuf beyaz saçlı sakallı ve sarı halelidir. Yusuf'un arkasında betimlenen melek hareketsiz bir biçimde ayakta durmaktadır. Meleğin kiremit kırmızısı, gri-mavi ve mor renkli olan kanatları yukarıda olsa da hareketli bir görüntü sunmaz. Yukarıya gökyüzüne bakan melek sağ eliyle de gökyüzünü işaret etmektedir. Melek bu tavrıyla İsa'nın doğduğunu müjdelemektedir. İri gözlü ince uzun burunlu ve küçük ağızlı olan melek altın yaldız halelidir.

Meryem'in solundaki yazıt transliterasyonunu ve çevirisi: YLDT ˆLHˆ: Tanrı Doğuran: Meryem Ana, Melek ile yemlik arasındaki yazıtın transliterasyonu ve çevirisi: MLˆKˆ: Başmelek (ya da Elçi), Yusuf'un solunda başının yanında ismi yazmaktadır: Transliterasyon ve çevirisi: YSWP(F): Yusuf

Katalog No: 4

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

İsa'nın Doğumu

Folyo 25^r



Resim 8: İsa'nın Doğumu

Tasvir

Sahne birbiri ile bağlantıları göz önünde bulundurularak üç aşamaya bölünüp tasviri yapılacak ve değerlendirilecektir. İlk aşama sahnenin merkezini oluşturan Meryem ile kundaktaki İsa ve Kâhin kralların yer aldığı bölümdür. İkinci bölüm sahnenin doğum sonrası devamını oluşturan ilk banyo sahnesi ve Yusuf'un tasvir edildiği aşamadır. Üçüncü bölüm olarak değerlendirilecek olan bölüm ise Melekler ve çobanlardır. Bu bölümün üst kısmında betimlenen gökyüzü, yıldız ve Kutsal Ruh betimi sahnenin geneli ile ilişkili olup sahneye hakiö unsurlardır.

Sahne yeşil zemin üzerine sarı desenli, köşelerinde iri daire motifleri olan dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Çerçeve köşelerindeki daire motiflerinin merkezinde kımızı ile beyaz renklerden çiçek motifinin yer aldığı yeşil, sarı, mavi ve bordo gibi renklerden oluşan çarkıfelek deseni ile bezenmiştir.

MS41 el yazmasındaki sahnenin merkezinde doğum yapmış Meryem ve yemlikte İsa görülmektedir. Solda kahin kralların tapınması, sağda çobanlar, sahnenin aşağısında solda Yusuf, sağda ise ilk banyo tasviriyle genel kompozisyon, doğumu ayrıntıları ile anlatan bir siklus şeklinde düzenlenmiştir.

Sahnenin merkezini olayın ana teması olan İsa'nın doğduğu an oluşturur. Meryem, İsa, öküz ve eşek sınırları sarı zikzakla çevrili koyu kahverengi bir alan olarak betimlenen ve dağın bir parçası olduğu anlaşılan mağaranın içerisinde yer almaktadır. Meryem kiremit rengi bir şilte üzerinde uzanmaktadır. Üst gövdesi oldukça tahrip olan, altın yıldız haleli Meryem mavi uzun elbisesinin üzerine kahverengi bir maphorion giymiştir. Meryem, banyo sahnesinin kompozisyona dahil edildiği sahnelerin tipik bir özelliği olarak, yıkanan İsa'ya doğru bakmaktadır. Meryem'in yanında koyu sarı bir yemliğin içerisinde, ince mavi çizgili beyaz bir kundağa sarılı olan çocuk İsa altın yıldız haçlı halelidir. İsa'yı nefesleri ile ısıtan eşek beyaz, öküz ise kahverengidir.

Sahnenin solundaki kâhin kralların ikisi Meryem ve İsa'ya doğru adım atar bir biçimde eğilmişken son sırada yer alan kral kendilerine yol gösteren yıldızı işaret etmektedir. Kâhin kralların haleleri siyah konturlarla sınırlandırılmış, tahribattan dolayı net bir ifade ile belirtilmese de altın yıldız olduğu düşünülmektedir. Ön düzlemde yer alan kral, etek uçları siyah işlemeli altın yıldız olan pembe bir tunik üzerine mavi bir pelerin ve kırmızı potin giymiştir. Bu kral Meryem'in ayaklarına doğru eğilmiş içerisinde İsa'ya getirdiği

hediyelerin olduğu altın yaldız bir sepet tutmaktadır. Beyaz saçlı ve sakallı olan kral profilden resmedilmiştir. İkinci sırada yer alan kral kahverengi saçlı, sakallı, turuncu kıyafetli ve tahrip olan halesinin altın yaldız olması muhtemeldir. Üçüncü sıradaki kral, manşeti sarı olan bir tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir.

Sahne kompozisyonunun ikinci aşaması olarak değerlendirilecek olan kısmın solunda Yusuf ve sağında ilk banyo tasviriyle bu bölümü ikiye ayırmak mümkündür. Yusuf, mandorla olarak tanımlanabilecek pembe bir çemberin içerisinde betimlenerek bütün kompozisyondan izole edilmiştir. Yusuf, sarı bir kaya parçası üzerinde oturmuştur. Sağ elini öne attığı sağ ayağının üzerine koymuş olan Yusuf çenesini desteklediği sol elinin dirseğini dizi ile desteklemektedir. Yusuf derin düşünceli bu tavrıyla yukarı, Meryem ve İsa'ya doğru bakmaktadır. Spitzing resim sanatında genellikle Yahuda ve kötü karakterli figürlerin profilden resmedildiğini belirterek Yusuf'un profilden resmedilmesini Meryem'in bekâretinden şüphe duymasında bağlar (Spitzing, 1989: 129). Yusuf beyaz saçlı ve gür sakallıdır. Mavi tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir. MS41 el yazmasında birçok figürün kıyafetinde görüldüğü gibi Yusuf'un kıyafetinin bir parçası dalgalanarak sarkmaktadır.

İlk banyo sahnesi kompozisyonun alt sağ kısmında Yusuf'un karşısında açık turuncu bir alan içerisinde betimlenmiştir. Bebek İsa'nın yıkadığı ya da yıkanacağı bu sahnenin merkezinde koyu sarı bir kurna bulunmaktadır. Solda yer alan ebe Salome, etek uçları ve kollarındaki şeritleri altın yaldız olan turuncu bir elbise giymiştir. Salome elindeki testi ile kurnaya su eklemektedir. Sağda altın yaldız haçlı halesi ile betimlenen İsa, sarı bir kayanın üzerinde oturan kadının kucağındadır. Bu kadın apokrif bir kaynak olan Pseudo-Matta incilinde adı geçen Zelomi olabilir. Elini kurnaya uzatmış olan bu kadın figürü bir omuzunu açıkta bırakan koyu mavi bir elbise giymiş ve başını açık mavi bir örtü ile bağlamıştır. Salome ve diğer ebe arasında gövdesi sarı iki dala ayrılan yeşil yaprakları olan bir ağaç tasvir edilmiştir. Ağaca beyaza yakın açık mavi bir havlu asılmıştır.

Sahnenin son aşaması olarak değerlendirecek olan bölüm çobanları, melek gruplarını, gökyüzünü, yıldızı ve gökyüzünden aşağıya süzülen kutsal ruhu içermektedir. Sahnenin arka planını oluşturan bu kısmın solunda turuncu, sağında pembe ve merkezde İsa'nın doğduğu mağarayı bünyesinde barındıran koyu sarı olan üç kayalık tepe bulunmaktadır. Solda yer alan melek grubu turuncu ve koyu sarı iki tepenin arasında betimlenmiştir.

Sağda yer alan melek grubu ise koyu sarı tepenin üzerinde duruyor izlenimi vermektedir. Sahnede toplamda beş melek tasvir edilmiştir. Dört melek karşılıklı olarak birbirlerine bir şeyler anlatıyor bir vaziyette resmedilmiştir. Ancak sağda yer alan meleklerden biri arkasını dönmüştür. Bu melek hafifçe eğilerek nispeten aşağıda yer alan çobanlara İsa'nın doğum müjdesini vermektedir. Sahnenin üst kısmında, beyaz ve mavinin tonlarıyla oluşturulmuş yarım daire gökyüzünün içerisinde betimlenen yıldız, tıpkı bu meleğin üstlendiği görevi üstlenerek solda yer alan kahin krallara doğum müjdesini vererek yol göstermektedir. Kıyafetleri görünür olan melekler karşılıklı olarak uyumlu giydirilmiştir. İlk sıradaki melekler açık mavi bir tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir. İkinci sıradaki melekler açık mavi tuniğin üzerine pembe pelerin giymiştir. Meleklerin giydikleri pelerinin bir parçası kollarından dalgalanarak sarkmaktadır.

Sahnenin üst kısmında dıştan beyaz çizgi ile sınırlandırılmış mavinin açık ve koyu tonlarının kullanıldığı, koyu sarı bir yıldızın yerleştirildiği gökyüzü tasviri sahneyi baş aşığı İsa'ya doğru inen Kutsak Ruh'un sembolü beyaz güvercinle tamamlamaktadır.

Sahnenin sol üst köşesindeki yazıt; Transliterasyon ve çevirisi: MWLDH DMRN “Rabbimizin Doğumu”; Yusuf'un sağında ismi yazmaktadır. Transliterasyon ve çevirisi: YWŠP: Yusuf; Kurnanın üst kısmında Salome ve ağaç arasındaki yazıt: Transliterasyonu ve çevirisi: MSHWT^o : İlk Banyo

Kurnanın hemen altında solda tespit edilen ve muhtemelen “YT”= varlık, mevcudiyet, hayat, cevher... gibi anlamlara gelen bir kelime yazmaktadır (Resim 10).



Resim 10: İsa'nın Doğumu, yazıt, detay

Mabede Takdim

Sahne doktora tezi ana konu kapsamında incelenen MS37 ve MS41 el yazmalarında betimlenmiştir.

Tanım

Konstantinopolis'te beşinci yüzyılın ortalarından itibaren bilinen tapınağa takdim, on iki büyük bayramdan biridir. Bayram, henüz çocuk olan İsa'nın Simeon'la buluşması, kendisini Kurtarıcı ve Tanrı'nın Oğlu olarak insanlara açıkladığı tapınağa girişi ile ilgilidir (Schiller, 1972, s. 90).

İsa'nın bir tapınakta altar masasının önünde takdim edilmesi; İshak'ın kurbanını, kendisinin çarımha gerilerek kurban edilmesini ve aynı zamanda Son Akşam Yemeğindeki ökaristiyi simgeler (Spitzing, 1989, s. 80-81). Dördüncü yüzyılın sonlarında hacı Egeria, Mabede Takdimi Kudüs'te, muhtemelen 14 Şubat'ta Epifani yortusundan sonraki kırk günlük orucun sonunda kutlanan yerel bir festival olarak tanımlar (Onasch, 1993, s. 82; Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 473).

Bayramın Konstantinopolis'te hangi tarihte kutlandığı konusu belirsizdir. Kudüs'te, ilk defa 384 yılında görülen ve 14 Şubat'ta kutlanılan bayram, altıncı yüzyıldan itibaren 2 Şubat'ta kutlanmıştır (Taft ve Carr, 1991, s.961; Onasch, 1993, s. 82). Ancak bu bayram Mavrikos (582-602) dönemi boyunca ve 602 isyanından sonra, İstanbul'da Blakhernai Kilisesi'nde 14 Şubat'ta kutlanmıştır (Taft ve Carr, 1991, s. 961).

Kaynak

Sahneye kanonik incillerden Matta (2: 22-39), Levililer (12: 6-8), Mısır'dan Çıkış (13:2-12) kaynaklık eder. Ayrıca Efrem'in metinleri sahneye kaynaklık eder.

Efrem metinlerinde Meryem, Çocuk İsa ve Simeon'dan söz eder. Efrem'in metninde yaşlı olarak belirttiği Simeon'un Meryem ile diyalog halinde olduğunu yazmıştır. Simeon İsa'nın kim olduğunu anlamış, İsa'ya doğru eğilmiş ve onu tapınakta kucağında taşımıştır. Metinde, yaşanan bu ana meleklerin de tanıklık ettiğinden söz edilir (Beck, 1959, s. 189-194).

Tapınağa takdim sırasında orada bulunan kişiler İsa, Meryem, Yusuf, rahip Simeon ve Anna Luka İncili'nde anlatılmaktadır. Sunulan hediyeler hakkındaki ikonografik ayrıntılar, farklılık göstermektedir. Bu unsurlar Luka İncili'nde kumru ya da iki güvercin

yavrusu”, Levililer’de “bir yaşında bir kuzu... bir güvercin ya da bir kumru” ve “iki kumru ya da iki güvercin yavrusu” olarak ifade edilir. Sahnenin kaynaklarından olan Mısır’da Çıkış’ta¹⁰¹ sahne ile ilgili ikonografik unsurlara rastlanmaz.

Luka 2: 22-39

“Musa’nın Yasası’na göre arınma günlerinin bitiminde Yusuf’la Meryem çocuğu Rab’be adamak için Yerus alim’e g turd ler. Nitekim Rab’bin Yasası’nda, “İlk doğan her erkek çocuk Rab’be adanmış sayılacak” diye yazılmıştır. Ayrıca Rab’bin Yasası’nda buyrulduğu gibi, kurban olarak “bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu” sunacaklardı. O sırada Yerus alim’de şimon adında bir adam vardı. Doğru ve dindar biriydi. İsrail’in avutulmasını özlemle bekliyordu. Kutsal Ruh onun üzerindeydi. Rab’bin Mesihini görmeden ölmeyeceği Kutsal Ruh aracılığıyla kendisine bildirilmişti. Böylece şimon, Ruh’un yönlendirmesiyle tapınağa geldi. Küçük İsa’nın annesi babası, Kutsal Yasa’nın ilgili kuralını yerine getirmek üzere O’nu içeri getirdiklerinde, şimon O’nu kucağına aldı, Tanrı’yı överek şöyle dedi: “Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttu; Artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim.  nk  senin sağladığın, Bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluğu, Ulusları aydınlatıp Halkın İsrail’e yücelik kazandıracak ışığı Gözlerimle gördüm.” İsa’nın annesiyle babası, O’nun hakkında söylenenlere şaştılar. şimon onları kutsayıp çocuğun annesi Meryem’e şöyle dedi: “Bu çocuk, İsrail’de birçok kişinin düşmesine ya da yükselmesine yol açmak ve aleyhinde konuşulacak bir belirti olmak üzere belirlenmiştir. Senin kalbine de adeta bir kılıç saplanacak. Bütün bunlar, birçoklarının yüreğindeki düşüncelerin açığa çıkması için olacak.” Anna adında çok yaşlı bir kadın peygamber vardı. Aşer oymağından Fanuel’in kızıydı. Genç kız olarak evlenip kocasıyla yedi yıl yaşadıktan sonra dul kalmıştı. şimdi seksen dört yaşındaydı. Tapınaktan ayrılmaz, oruç tutup dua ederek gece gündüz Tanrıya tapınırdı. Tam o sırada ortaya çıkan Anna, Tanrıya şükrederek Yerus alim’in kurtuluşunu bekleyen herkese İsa’dan söz etmeye başladı (Luka 2: 22-39).”

Levililer 12: 6-8

“Erkek ya da kız  ocuk doğuran kadının temiz sayılması için geçmesi gereken günler dolunca, yakmalık sunu olarak bir yaşında bir kuzu, günah sunusu olarak bir güvercin ya da bir kumru getirip Buluşma  adırı’nın giriş bölümünde k hine verecektir. K hin bunu RAB’bin huzurunda sunacak ve kadını arıtacak. Böylece kadın kanamasından temizlenmiş sayılacak. Erkek ya da kız doğuran kadınla ilgili yasa budur. “Eğer kadının kuzu alacak gücü yoksa, biri yakmalık sunu, öbürü günah sunusu olmak üzere, iki kumru ya da iki güvercin yavrusu getirecek. K hin kadını arıtacak ve kadın temiz sayılacaktır.”

¹⁰¹ RAB Musa’ya, “Bütün ilk doğanları bana adayın” dedi, “İsrailliler arasında insan olsun, hayvan olsun her rahmin ilk ürünü bana aittir.” Musa halka, “Mısır’dan, k le olduğunuz ülkeden çıktığınız bugünü anımsayın” dedi, “ nk  RAB g c l  eliyle sizi oradan çıkardı. Mayalı hiçbir şey yenmeyecek. Bugün Aviv ayında buradan ayrılıyorsunuz. RAB sizi Kenan, Hitit, Amor, Hiv ve Yevus topraklarına, atalarınıza vereceğine ant içtiği süt ve bal akan ülkeye götürdüğü zaman bu ay şu törelere uyacaksınız: Yedi gün mayasız ekmek yiyecek, yedinci gün RAB’be bayram yapacaksınız. O yedi gün içinde yalnız mayasız ekmek yiyeceksiniz. Aranızda ve  lkenizin hiçbir yerinde mayalı bir şey görülmeyecek. O gün oğullarınıza, ‘Mısır’dan çıktığımızda RAB’bin bizim için yaptıklarından dolayı bunları yapıyoruz’ diye anlatacaksınız (Mısır’dan  ıkış 13: 2-12).

İkonografi

Mabete takdim sahnesi erken Hristiyan dönemi mezar sanatında yer almamaktadır (Palli ve Hoffscholte, 1994: 474). Sahnenin günümüze ulaşabilmiş en erken tarihli bilinen tek örneği Roma'daki Santa Maria Maggiore'nin (432-440) apsis zafer kemeri üzerindeki tasvirdir (Onasch, 1993, s. 82; Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 92; Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 474). Sekizinci yüzyıldan öncesine ait başka hiçbir tasvir günümüze ulaşmamıştır. Bu sahnede Meryem, imparatorluk giysisi giymiş başına diadem takmıştır ve çocuk İsa'yı taşımaktadır. Meryem'in arkasında iki melek görülmektedir. Yusuf, arkasında duran meleklerle birlikte, Meryem ve İsa'nın sağında betimlenmiştir. Anna ve Simeon çocuk İsa'yı karşılamak için karşı yönden-sağdan- gelirler. Simeon, saygıyla ellerini bir kumaş ile örtmüş, bir adım atar vaziyette eğilerek yaklaştığı İsa'ya bakar (Schiller, 1972, s. 90-91).

Paris gr. 510 ve Khludov Mezmurunda sahne sade bir anlatımla tasvir edilmiştir. Yedinci ve sekizinci yüzyılda nadiren tasvir edilen sahne standart kompozisyonuna ikonoklastik tartışmalardan sonra, dokuzuncu yüzyılda kavuşmuş ve sonrasında kompozisyonun kurgusunda önemli bir değişiklik olmamıştır. Sahne kompozisyonunda genellikle Simeon ve Anna kiboriumlu altarin sağında yer almaktadır. Simeon'un elleri genellikle bir bezle örtülüdür, bu da saray törenlerinden kaynaklanan bir saygı ifadesinin göstergesidir. Simeon rahibin yerini alarak genellikle rahibin cübbesini giyer ve arkasında yer alan Anna takdis işareti yaparken resmedilir. (Schiller, 1972, s. 92; Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 92; Spitzing, 1989, s. 80; Taft ve Carr, 1991, s. 961-962). Simeon onuncu yüzyılın sonundan itibaren her zaman pelerinlidir ve sadece ara sıra bir rahibin niteliklerine sahiptir (Schiller, 1972, s. 92). Başlangıçta vurgulanmayan Anna, onuncu yüzyıldan itibaren genellikle sağ elini kaldırmış ve sol elinde bir tomarla gösterilir (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 474). Anna geç dönem tasvirlerinde elinde "Bu çocuk cenneti ve dünyayı yarattı" yazılı bir parşömen tutar (Spitzing, 1989, s. 80).

Kucağında İsa'yı taşıyan Meryem ve güvercin başlığıyla birlikte Yusuf ise sahnenin solunda yer alır. Sunağın solunda Meryem çocuk İsa'yı elleri bir kumaş ile örtülü olan Simeon uzatmaktadır. İsa, ellerini yaşlı Simeon'a doğru uzatır. Bazen İsa, Simeon'un kollarında bir koltukta oturur gibi tasvir edilir. Anna (Hanna) Simeon'un arkasında resmedilir (Spitzing, 1989, s. 80).

Dokuzuncu yüzyılda geliştirilen ancak on ikinci yüzyılda yaygınlaşan alternatif bir kompozisyon gelişir. Bu kompozisyon, Simeon'un çocuk İsa'yı sunağın üzerinde tutmasını, Meryem'in Çarmıha Gerilme sahnesinde olduğu gibi yas duruşunu takınmasını ve İsa'nın fedakârlığı temalarını vurgular (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988: 92; Taft ve Carr, 1991, s. 961-962). Üzerinde bir kitap ya da tomar bulunan altar masasının genellikle kırmızı kumaştan olan örtüsü haçla bezenir. Kiborium kubbesinden aşağıya bir kandil sarkar. (Spitzing, 1989, s. 80). Bazı tasvirlerde altar masası tasvir edilmeyebilir (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 474). Takdim sahnesi yaklaşık 1000 yılından itibaren, bayram takviminin bir parçası olarak nefte ve daha sonra da duvar resminde on iki bayram siklusunda tasvir edilmiştir (Spitzing, 1989, s. 80).

Katalog No: 5

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Mabede Takdim

Folyo 4^v



Resim 11: Mabede Takdim

Tasvir

Sahne, içten ve dıştan iki sarı şeritlerle sınırlandırılmış, mavi, bordo, sarı, pembe ve yeşil gibi renklerin tonlarının kullanıldığı geometrik desenlerle bezeli dikdörtgen bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Sahne mavi bir arka plan üzerine tam sayfa ve yatay bir şekilde resmedilmiştir.

Sahnenin solunda kucağında çocuk İsa'yla Meryem ve Yusuf, sağında ise Simeon bulunmaktadır. Sahnenin merkez noktasını, ana konunun gerçekleştiği kboriumlu altar masası oluşturur. Altar masasının sağında yer alan Simeon, yeşil bir tunik üzerine kiremit kırmızısı bir pelerin giymiştir. Simeon pelerinin bir parçası ya da aynı renkte bir kumaşla örttüğü ellerini İsa'ya uzatmış ve ona doğru adım atmıştır. Simeon zemine sağlam bir şekilde basmamakta, havada asılı bir biçimde duruyor izlenimi vermektedir. Beyaz uzun saçlı, sakallı, ince uzun burunlu, küçük ağızlı, iri gözlü, kavisli ince kaşlı olan Simeon altın yıldız halelidir. Altar masasının sonunda duran Meryem İsa'yı Simeon'a doğru uzatmaktadır. Meryem uzun mavi elbisenin üzerine siyaha yakın mor maphorion ve kırmızı bir ayakkabı giymiştir. Meryem'in başını ve omuzlarını örten maphorionu altın yıldız haç motifleri ile bezenmiştir. Maphorionun yüzünü açıkta bırakan kısmı altın yıldız bir şeritle belirgin hale getirilmiştir. Meryem, ince uzun burunlu, küçük ağızlı, iri gözlü, ince kavisli kaşlıdır. İsa mavi khiton üzerine altın yıldız himation giymiştir. İsa'nın sağ eli sol elinden hafifçe aşağıdadır ve avuçları açıktır. İsa'nın altın yıldız olan halesi haçlıdır. İsa kahverengi saçlı, iri burunlu, küçük ağızlı, iri gözlü ve kavisli ince kaşlıdır. Yusuf Meryem'in arkasında, Meryem'e bir adım atmıştır. İki güvercin tutan Yusuf pembe khiton üzerine yeşil bir himation giymiştir. Altın yıldız haleli olan Yusuf beyaz saçlı, sakallı, ince uzun burunlu, iri gözlü ve kavisli ince kaşlıdır. Yusuf, Simeon gibi havada asılı duruyor gibi ayakları zemine sağlam basmamaktadır.

Sahnenin merkez noktasını oluşturan ve konunun aslı amacına hizmet eden altar masası kboriumludur. Yeşil örtüyle kaplı altar masası mor kaideli başlığı kiremit kırmızısı olan bordo çizgilerle benzemiş bir sütun taşımaktadır. Altar masasının üzerindeki tek destekli kboriumlu kubbesi huni biçimindedir. Kubbeyi taşıyan sütun yeşil, başlığı sarıdır. Kubbe kırmızı üç şeritle bölünmektedir. Bu şeritlerin arası yeşil, bordo ve açık mavi renklerle bezenmiştir.

Yusuf'un başının sağında transliterasyonu "YWSP(F)" şeklinde olan ismi "Yusuf" yazmaktadır. İsmi hemen altında transliterasyonu "K³N" (kino) olarak okunmuştur. Bu kelime "doğru, dürüst, adil, haklı ve namuslu anlamlarına gelmektedir. "Dürüst Yusuf" olarak çevrilmiştir. Ancak aynı kelime Leroy, "SB" translitere etmiş bu kelime "ihtiyar, yaşlı, dede, büyük baba" gibi anlamlara gelen "sobo" kelimesi olarak çevirmiştir. Bu kelime Simeon'un arkasında, sağda baş hizasında "ŠM³WN" "Simeon" ve hemen altında yaşlı anlamına gelen "SB" sobo kelimesi görülmektedir. "Yaşlı Simeon" anlamına gelen bu cümle Simeon'un kimliğini belirlemek için yazılmıştır. Yaşlı sıfatı Yusuf için kullanmamıştır. Leroy Yusuf için kullanılan "dürüst- doğru" kelimesini "yaşlı" olarak çevirmiştir (Leroy, 1964: 385).

Meryem'in solunda kendisinde atfedilen sıfatlardan bir yazmaktadır: transliterasyonu "YLDT `LH" "Tanrı Doğuran=Meryem Ana" yazmaktadır. İsa ve kiboryumlu sütunu arasında "MRN KD `L LHKL" "-Rabbimizin Tapınağa Girişi= Tapınağa Takdim-" yazmaktadır.

Yusuf'un arkasında Matta incilinden alınmış bir pasaj yazmaktadır: "Ey rabbim, verdiğin sözü tutun; Artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim" (Matta 2: 29).

Katalog No: 6

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Mabede Takdim

Folyo 51^v



Resim 12: Mabede Takdim

Tasvir

Sahne, turuncu ince bir şeritle dıştan sınırlandırılmış, bordo zemin üzerine sarı çizgilerle oluşturulan kıvrık dallarla bezenmiş bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Sahne sayfayı metinle paylaşmaktadır. Metin sayfanın yukarısında sahne ise sayfanın aşağısında betimlenmiştir.

Sahneyi iki eşit parçaya bölmek mümkündür. İlk bölümde solda Anna ve onun önünde çocuk İsa'yı kucağına alan Simeon görülür. İkinci bölüm tapınağa gelen ve sahnenin sağında yer alan Meryem ve arkasındaki Yusuf'tan oluşur. Kiboryumlu altar sahnenin merkez noktasında bütün figürleri bir araya getirir niteliktedir.

Sahnenin sağında altarin yanında yer alan Meryem mavi uzun elbisesinin üzerine mor bir maphorion giymiştir. Meryem sarı haleli, kırmızı potin ile betimlenmiştir. Simeon'a doğru yönelmiş olan Meryem ellerini açarak İsa'yı kucağına almayı beklemektedir. Meryem'in arkasında yer alan ve elinde bir güvercin olan Yusuf açık mavi bir tunik üzerine omuzlarını örten uzun yeşil bir pelerin giymiştir. Meryem'e doğru adım atar vaziyete olan Yusuf'un kararmış olan halesinin sarı olduğu anlaşılmaktadır.

Sahnenin solunda, turuncu bir mimari yapının önünde betimlenmiş olan Anna'nın uzun elbisesi altın yıldız, maphorionu yeşildir. Maphorionunun alın kısmında altın yıldız bir şerit olan Anna'nın kararmış olan halesi sarıdır (ya da altın yıldız). Anna sağ elinde açık bir rulo tutarken sol eliyle takdis işareti yapmaktadır. Anna sağa doğru bakmaktadır. Simeon Anna'nın önünde durmaktadır. Açık mavi tuniğin üzerine giydiği pembe pelerin ellerini de örtmektedir. Örtülü olan elleriyle İsa'yı kucaklayan Simeon'un kararmış halesi sarıdır. İsa'ya bakan Simeon beyaz uzun saçlı ve sakallıdır. Simeon'un kucağındaki İsa'nın kolunda altın yıldız şerit olan açık mavi bir tunik üzerine altın yıldız bir pelerin giymiş ve pelerinin bir parçası kolundan dalgalanarak sarkmaktadır. Kollarını yana doğru açmış olan İsa'nın sol avucu açık, sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. İsa'nın altın yıldız halesi kırmızı haçlıdır.

Sahnenin asıl amacına hizmet eden ve sahnenin merkezini oluşturup herkesi bir araya getiren kiborionlu altar sahnenin arka planında kalmaktadır. Altar masası kırmızı bir örtüyle kaplanmış, yeşil renkli iki basamaklı podyumu olan tek ayaklı bir masadır. Masanın üzerine kenarları yeşil, kapağı altın yıldız bir kitap yerleştirilmiştir. Altar masasını örten, başlıkları sarı dört ince sütunun taşıdığı kiboryumlu kubbesi mavidir.

Sahnenin üst sol kısmında yer alan yazıtın transliterasyonu ve çevirisi: M‘LTH DMRN
LHKL: Rabbimizin Tapınağa Girişi: Tapınağa Takdim

Vaftiz Sahnesi

Sahne doktora tezi ana konu kapsamında incelenen MS38 ve MS41 el yazmalarında betimlenmiştir.

Tanım ve Anlamı

Vaftiz, Hristiyanlığa kabul edilmek ve günahların bağışlanması için Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına yapılan ayindir (Taft, 1991, s. 251). Günahlardan arınıp tanrıya ulaşmanın bir yolu olan Vaftiz yedi sakramentin ilkidir (Kadicheeni, 2014, s. 67-68). Kökeni Yahudiliğe dayanan vaftiz, kiliseye girebilmek ve ayinlere katılabilmek için su ile yapılan zorunlu bir ritüeldir (Ferguson, 1990, s. 133; Onasch, 1993, s. 356). Vaftiz, aslında sembolik siklusun bir parçasıdır ve amaç Adem'in kapattığı cennet kapılarının yeniden açılmasını sağlamaktır (Meyendorff, 1979, s. 192). Vaftiz, Adem ile Havva'nın işlediği günahdan dolayı zedelenmiş olan "mührü" ya da "imgeyi" yeniden şekillendirmenin bir aracıdır¹⁰² (Brock, 1978, s. 337).

Süryani geleneğinde vaftiz, birbiriyle yakından ilişkili dört temele dayandırılır. İlk iki temellendirme Hristiyan vaftizinin doğasıyla ilgilidir. Buna göre Yuhanna¹⁰³ İncili'nin öğretisi izlenir ve böylece vaftiz yeniden bir doğuş olarak tanımlanır. İkinci temellendirme Pavlus'un öğretisine¹⁰⁴ dayanır. Bu fıkirden yola çıkarak vaftiz bir ölüm, gömülme ve diriliş olarak ifade edilir (Brock, 1991, s. 191). Dördüncü yüzyıl sonunda Süryani litürjisinde yaşanan değişiklikler sonucunda Pavlus'un vaftiz öğretisindeki ölmek,

¹⁰²SuruçluYakup, İsa'nın vaftizi ile Anastasis arasında bağlantı kurar ve İsa'nın Vaftizi'ni Adem'i kurtarmak için yer altına (Şeol) iniş olarak tanımlar. Suruçlu Yakup bir çok pasajda İsa'nın vaftizi ve yer altına iniş ile (Şeol'e inişi) birlikte ele alınır ve Adem kurtarılan inci olarak tanımlanır (Brock, 1978, s. 328). *Yıkananlar gibi vaftiz olabilmek için ölümler denizine indi; oradan kendi suretinde tasvir edilen inciyi çıkardı. Çukurda üç gün geçirdi ve yılanın kaçırdığı ve Şeol'un dibinde sakladığı imgeyi buldu* (Brock, 1978, s. 329).

¹⁰³ İsa ona şu karşılığı verdi: Nikodim, "Yaşlanmış bir adam nasıl doğabilir? Annesinin rahmine ikinci kez girip doğabilir mi?" diye sordu. İsa şöyle yanıt verdi: "Sana doğrusunu söyleyeyim, bir kimse sudan ve Ruh'tan doğmadıkça Tanrı'nın Egemenliği'ne giremez. Bedenden doğan bedendir, Ruh'tan doğan ruhtur. Sana, 'Yeniden doğmalısınız' dediğime şaşma (Yuhanna 3: 3-7).

¹⁰⁴ Öyleyse ne diyelim? Lütuf çoğalsın diye günah işlemeye devam mı edelim? Kesinlikle hayır! Günah karşısında ölmüş olan bizler artık nasıl günah içinde yaşarız? Mesih İsa'ya vaftiz edildiğimizde, hepimizin O'nun ölümüne vaftiz edildiğimizi bilmez misiniz? Baba'nın yüceliği sayesinde Mesih nasıl ölümden dirildiyse, biz de yeni bir yaşam sürmek üzere vaftiz yoluyla O'nunla birlikte ölüme gömüldük. Eğer O'nunkine benzer bir ölümden O'nunla birleştiyseniz, O'nunkine benzer bir dirilişte de O'nunla birleşeceğiz. Artık günaha kölelik etmeyelim diye, günahlı varlığımızın ortadan kaldırılması için eski yaratılışımızın Mesih ile birlikte çarpmış gerildiğini biliriz. Çünkü ölmüş kişi günahtan özgür kılınmıştır. Mesih'le birlikte ölmüşsek, O'nunla birlikte yaşayacağımıza da inanıyoruz. Çünkü Mesih'in ölümden dirilmiş olduğunu ve bir daha ölmeyeceğini, ölümün artık O'nun üzerinde egemenlik sürmeyeceğini biliyoruz. O'nun ölümü günaha karşılık ilk ve son ölüm olmuştur. Sürmekte olduğu yaşamı ise Tanrı için sürmektedir. Siz de böylece kendinizi günah karşısında ölü, Mesih İsa'da Tanrı karşısında diri sayın. Bu nedenle bedeninizin tutkularına uymamak için günahın ölümlü bedenlerinizde egemenlik sürmesine izin vermeyin. Bedeninizin üyelerini haksızlığa araç ederek günaha sunmayın. Ölümden dirilenler gibi kendinizi Tanrı'ya adayın; bedeninizin üyelerini doğruluk araçları olarak Tanrı'ya sunun. Günah size egemen olmayacaktır. Çünkü Kutsal Yasa'nın yönetimi altında değil, Tanrı'nın lütfü altındasınız (Pavlus'tan Romalılar'a Mektup 6: 1-14).

gömülmek ve dirilmek gibi kavramların vaftiz ile arasındaki bağlantı önem kazanır (Brock, 1979, s. 100). Ölüm ve yaşam Vaftiz'in gizemidir¹⁰⁵ (Connolly, R. H. 1909, s. 41). Üçüncü ve dördüncü temellendirme vaftizin kaynağını sorgular. Süryani Kilise babalarına göre, İsa'nın Erden Nehri'ndeki vaftizi Hristiyan vaftizinin ilk örneğini ve kaynağını oluşturur (Varghese, 1989, s. 16). Bu bağlamda, genel anlamda Hristiyan inancında uygulanan vaftizin kaynağı, İsa'nın vaftizi ve yanı sıra onun Çarmıha Gerilmesiyle¹⁰⁶ ilişkilendirilir (Brock, 1991, s. 191). İsa'nın çarmıhta mızrakla delinen böğründen akan su ve kan vaftizin kaynağı olarak kabul edilir¹⁰⁷ (Brock, 1978, s. 325). Süryani geleneğinde vaftiz Cennet'e dönüş olarak kabul edilir (Brock, 1979, s. 103). Süryaniler, Adem ile Havva'nın günahıyla insanoğlunun yaşamını/ varoluşunu kaybettiğine ve ancak vaftiz ile tekrar kazandığına inanır. Bu yüzden Süryanilere göre vaftiz yeniden doğuşun bir ifadesidir¹⁰⁸ (Brock, 1978, s. 336; Brock, 1979, s. 100, Brock, 1991, s. 194, 202). Süryani kilise babalarına göre İsa'nın Vaftizi ile kutsanan Erden Nehri, insanlığa Adem ile Havva'nın cennetten kovuluşu ile kaybettiği kutsiyeti tekrar kazandırmıştır. Bu nedenle vaftiz, insan ile tanrı arasındaki ilişkinin yeniden kurulmasını sağlayan bir araç olarak görülür (Brock, 1979, s. 100; Brock, 1991, s. 194, 202). Vaftizin en önemli ve temel unsuru sudur¹⁰⁹. Yaşamın kaynağını ve ölümü bünyesinde barındıran su İsa'nın vaftizi ile insanları kutsayan bir rol üstlenir (Brock, 1979, s. 100).

¹⁰⁵Tanrısallığın gücü görünür sulara yaşar ve O'nun gücünün kuvvetiyle Kötü Olan'ın ve Ölüm'ün kudretini çözerler. Kötü Olan ve Ölüm, Vaftiz ile ortadan kaldırılır ve bedenin dirilişi ve ruhun kurtuluşu burada vaaz edilir. Onda, bir mezarda olduğu gibi, beden ve ruh gömülür ve sonunda olacak olan dirilişin bir türüyle (tekrar) ölür ve dirilirler. O (Vaftiz) insanlar için mistik olarak mezarın işlevini yerine getirir ve rahibin sesi (son) sondaki borazanın sesi gibidir (Connolly, R. H. 1909, s. 50-51).

¹⁰⁶Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı (Yuhanna 19: 34)

¹⁰⁷Suruçlu Yakup'a göre Hristiyan vaftizinin diğer ana kaynağı İsa'nın çarmıhta delinen böğründen akan kan ve sudur: "*Mesih geldi ve çarmıhında vaftizi açtı... su ve kan aktı ve vaftiz suyu, yaşamın anası oldu*" (Brock, 1978: 329). İsa'nın böğründen akan vaftiz suyu, bir 'çeşme' ya da 'kuyu' ya da 'nehirler' olarak, özellikle de dörde bölünen ve dünyanın dört bir yanına ulaşan cennet nehri olarak tanımlanır (Brock, 1978: 330). "*Çarmıha gerenler Adil Olan'a bir mızrak fırlattılar ve böğrünü deldiler; oradan su ve kan aktı. Golgota'da yeni bir kuyu açıldı; bu, Aden'in o kutsanmış pınarıdır ki, acı çeken yaratılışın tamamı ondan içebilsin diye, kendisini dört bir yana doğru büyük bir nehir olarak (akan) böldü*" (Brock, 1978: 331). Günahın arınmak için kullanılan bu su aynı zamanda, muhtemelen günahın arınmanın bir yolu olarak, içilecek bir kaynak olarak da görülür: "*Şeol'ün kapısı kapanmış, vaftiz kapısı açılmıştır; çarmıh, akan suyla sabitlenmiştir; aklı başında koyunlar toplanır, Çarmıha Gerilmiş Olan'dan akan suyu içmeye can atarlar; çeşmenin yanında dururken, ışıkla giyinmiş olana bakarlar*" (Brock, 1978, s. 330). Buna uygun olarak kan, 'Golgota'da (Yahudi) halkın sığıdığı yeni şaraptır... Tanrı'nın Oğlu'nun böğründen akmasına neden olduğu yeni şarap ve öğrencilerin Pentikost'ta sarhoş gibi görünmelerine neden olan da bu şaraptır. Pentikost gerçekten de öğrenciler için 'Kutsal Ruh'ta ve ateşte vaftiz' olmuştur (Brock, 1978, s. 331). Suruçlu Yakup, Kutsal Kitap'tan önemli ölçüde etkilenmiştir. Bunların en önemlilerinden biri cenneti koruyan melek kılıcıdır (Onu kovdu. Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi (Yaratılış 3:24)). İsa'nın böğrünü delen silah, melek kılıcının ortadan kalkmasını ve böylece cennete yeniden girilmesini sağlar. Suruçlu Yakup'un kısaca şöyle ifade eder: '*Kılıcı (böğrüne) aldı ve (böylece) bahçeyi açtı*' (Brock, 1978, s. 331-332). Vaftiz ile bağlantı kurulan bu olaylar siklusu aslında Kilise'nin doğuşuna da işaret etmektedir (Brock, 1991, s. 195).

¹⁰⁸Vaftizin yeniden bir doğuş ve diriliş olarak kabul edilmesi ile ilgili ayrıca bakınız: Mingana, 1933, s. 51-52, 55-56).

¹⁰⁹ Ve ölümlü doğamız her zaman öncelikle su aracılığıyla şekillenmiştir çünkü ölümsüzlük durumu için yine aynı şekilde biçimlendirilmemiz gerekir. Dahası, (su vaftizin öznesidir) çünkü doğası gereği, başlangıçta Tanrı'nın emriyle

Bu bağlamda Vaftiz liturjisinde suyun kutsanması önemli bir adımdır. Süryani geleneğinde İsa'nın vaftiziyle sadece Erden Nehri'nin suları değil bütün vaftiz sularının arındırılıp kutsandığına inanılır (Varghese, 1989, s. 16; Brock, 1979, s. 100).

Vaftiz; “Baba, Oğul ve Kutsal Ruh¹¹⁰” adına üç defa suya daldırılarak yapılır¹¹¹. Bu eylem vaftiz liturjisinin temelini oluşturur¹¹² (Ferguson, 1990, s. 132-133). Vaftiz töreni sırasında rahip ayağa kalkar ve elini vaftiz olacak kişinin üzerine koyarak, bu kişinin ismini söyledikten sonra “Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına vaftiz edildi” diyerek ayini yönetir¹¹³ (Mingana, 1933, s. 48, 58-59). Bu uygulama çoğunlukla üçüncü yüzyılda vaftiz ayininin İsa'nın adına yapıldığını göstermek için uygulanmıştır. Vaftiz ritüelinde suya dalarak ya da batırılarak uygulanan vaftiz, ölümün ve dirilişin de sembolü olarak kabul edilir¹¹⁴ (Ferguson 1990: 132-133). Vaftiz töreninde, vaftiz edilen kişinin üç kez suya daldırılması İsa'nın mezarda geçirdiği üç günün gizemini temsil etmektedir (Connolly ve Codrington, 1913, s. 14; Brock, 1991, s. 193; Brock, 1980, s. 41).

sahip olduğu gibi yaşamı doğurma (gücüne) sahiptir. Dahası, bedenlerin yıkanması gibi dışsal bir eylemle (su) bizi ölümden, günahattan ve şeytani yozlaşmadan temizleyen görünmeyen (güç) açığa çıkar. Su aynı zamanda vaftizin de konusudur çünkü su olmadan yaşayabilecek dünyevi bir varlık yoktur, çünkü tüm bedenlerin yaşamı suya bağlıdır; bu duru, su aracılığıyla doğumumuzda sembolize edilen yeni yaşamın gizemini ortaya koymaktadır. (Kadicheeni, 2014: 68- 69).

¹¹⁰Moupsiestalı Theodore Kutsal Ruh hakkında şöyle der: Ruh, İsa'nın vaftiz edileceği suyu kutsamak için inmedi, çünkü kutsama kutsal Oğul'dan akar. (Ancak) İsa yıkanıp sudan çıktıktan sonra Ruh (onu) belirtmek için indi, kutsamak için değil” (Brock, 1978, s. 327, Dipnot: 11). “Baba oğul ve Kutsal Ruh” üçlüsünün anlam ve önemi hakkında ayrıca bakınız: (Mingana, 1933, s. 60-61, 63-64; Connolly, 1909, s. 51).

¹¹¹Vaftiz töreninde rahip sağ eli ile vaftiz eder. Rahibin sağ eli, vaftiz edilen kişinin yeniden biçimlenmesinin bir işareti olarak görülür. Rahip törende “vaftiz ediyorum” yerine “vaftiz ediliyor” demektir. Bu alçak gönüllü olmanın ve vaftiz gizini yönetmenin bir armağan olarak verildiğinin bir ifadesidir (Connolly ve Codrington, 1913, s. 14).

¹¹² Vaftiz; daldırma ve vaftiz, aydınlanma ve doğum olmak üç temele dayanır. Daldırma ve vaftiz, suya girerek ruhun ve bedenin günahlarından arınmasını ifade eder. Aydınlanma, vaftiz olan kişinin cehaletten uzaklaşıp tanrı bilincine ulaştığı anlamını taşır. Doğum, ruh ve sudan gelen ikinci bir doğumu, yüce bir varoluşu temsil eder (Kadicheeni, 2014, s. 67-68).

¹¹³ Uygulama iki bölüme ayrılır. İlk kısımda katekümener için dua edilir, sonra rahip kendisi için bir dua eder ve daha sonra katekümener için tütsü eşliğinde bir dua eder. Bundan sonra isimleri bir deftere yazılır ve Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adıyla alınlarına işaret konur. Her biri kendi yerinde dururken, rahip onları Batı'ya çevirir ve sonra kendisi döner ve günah itirafı ayininden önce gelen duayı söyler. Sonra Rab'bin yüce adıyla şeytana karşı günah itirafı ayinini yapar: ardından şeytani ve ona ait olan her şeyi reddetmelerini ister. Daha sonra kendilerini Doğu'ya çevirirler ve İsa'yı izlerler; O'na, Baba'ya ve Kutsal Ruh'a inandıklarını itiraf ederler. Ardından Hristiyan olmaya uygun görüldükleri için Tanrı'ya şükredilen bir dua okunur. Geleneksel olarak uzun bir süre bu şekilde kalırlar ve bu süre boyunca Hristiyan olarak adlandırılırlar; daha sonra vaftiz edilirler. Vaftiz olmak isteyenler vaftizhaneye girerler ve şöyle derler: “Tek Tanrı'ya inanıyoruz.” Sonra rahip Barış'ı ilan eder: bir dua okur ve sonra onları kutsal yağla işaretler ve çıplak dururlar, başka bir dua söylenir ve bu duada suyun üzerine haç şeklinde üç kez üfler ve şöyle der: “Ejderhanın başı yere serilsin.” Daha sonra bir dua ederken haç şeklinde üç kez kutsal suyu döker. Sonra onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adıyla vaftiz eder. Daha sonra onları haçla işaretleyerek şöyle der: “Ve bu işareti senin adınla alsınlar.” Sonra şükran duası eder. Sonunda kiliseye giderler ve kutsal gizemleri kabul ederler (Whitaker, 1970, s. 58-59).

¹¹⁴ Suda ölüm ve dirilişin bir örneği tasvir edilebilir, (suya) daldırma ölümü ve ondan çıkma dirilişi sembolize eder. Çünkü (kendimizi) tamamen suya batırdığımızda, tüm duyularımız mezardaki başarısızlıkları gibi (işlevlerini) yerine getiremezler; ancak (sudan) çıktığımızda, dirilişte bize verilen yaşamın bir sembolü olarak her şeyi kolayca yaparız (Kadicheeni, 2014, s. 69).

Hristiyanların diğer topluluklardan ayırt edilmesini sağlayan en önemli unsur Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adı olan kutsal mühürle kutsanmış olmasıdır (Kadicheeni, 2014, s. 68-69).

Vaftiz Kurnası, İsa'nın mezarını¹¹⁵; içindeki su ise rahmi temsil eder. Vaftiz edilen kişinin kurnadan çıkması, İsa'nın mezardan çıkıp Göğe Yükselişi gibi, onun Göğe Yükselişi'nin bir işaretidir¹¹⁶. Vaftiz edilen kişinin, vaftiz törenindeki bu ritüeli yeniden bir doğuş olarak kabul edilir (Connolly ve Codrington (1913, s. 14).

Süryani liturji geleneği, Vaftiz Gizemi ya da Sakramenti ile ilgili zengin bir metin arşivine sahiptir. Vaftiz ile ilgili metinlerin en erken tarihlisinin Aziz Efrem'e (ölümü 373) ait olduğu düşünülür. Suruçlu Yakup'un (ölümü 521) yazdığı İsa'nın vaftiz yortusu kutlarken okunan çok sayıda ilahi ya da dua metni vaftiz hakkında önemli kaynaklardır¹¹⁷. Bu kaynaklar vaftiz ayini ya da Epifani Yortusu ile bağlantılıdır. Ancak Vaftiz ile ilgili beşinci ve altıncı yüzyıla tarihlenen olduğu düşünülen çoğu anonim olan metinlerde mevcuttur (Brock, 1991, s. 190).

Vaftiz törenleri hakkında günümüze ulaşmış en erken tarihlenen metin beşinci yüzyılın başlarına aittir. Süryani geleneğindeki vaftiz liturjisi ile ilgili daha sonraki yorumlar/tefsirler arasında şair Narsai'nin beşinci yüzyılın sonundan itibaren yazdığı vaazı vardır. Vaftiz liturjisi ya da ayini ile ilgili yazılmış diğer önemli metinler Moşe bar Kepha (ölümü 903) ve Dionysius bar Şalibi'ye (ölümü 1171) ait olan metinlerdir¹¹⁸ (Brock, 1991, s. 190).

¹¹⁵ Vaftiz kurnası, içinden geçilmesi gereken ölüm yeridir (Spitzing, 1989, s. 296).

¹¹⁶ Narsai Vaftiz liturjisine verilen ölüm, diriliş ve yeni doğum gibi anlamlar hakkında Homilyesinde şöyle söyler: İnsanların ölümü üzerine kibirli düşünce övünüyordu ve bir İnsanın ölümüyle övünmesi boşa çıktı. Bir İnsan ölümlüler adına çarımha öldü: ve onlara Kendi ölümü ve yaşamı yolunda seyahat etmeyi öğretti. İnsanlar O'nun ölümünü ve yaşamını Vaftiz'de canlandırırlar ve O'nunla birlikte öldükten sonra dirilirler ve mistik olarak yeniden dirilirler (Connolly, 1909, s. 54; ayrıca bakınız s. 51-52). Rahip bir kartal gibi onların önünde süzülür ve beslenmeleri için kutsal çağın yiyeceklerini hazırlar. Hazırladığı canlı kurbanı gözlerinin önüne koyar ve onları ruhun şefkatiyle incelemeye çağırır. Manevi olarak korku verici bir gizemi tasvir etmeye başlar ve izleyenlerin önünde sözlerini resimler gibi karıştırır. Sözünün kalemiyle Çarımha Gerilmiş Mesih'in bir resmini çizer ve parmağıyla O'nun tutkusuna işaret ettiği gibi, yüceliğine de işaret eder. Ölüm ve yaşam onun sesiyle insanların kulaklarına duyurulur ve suçların bağışlanmasını ekmek ve şarapta dağıtır, verir. Önce ölümlü insana ölümün gizemini gösterir; sonra da sözlerinde saklı olan yaşamın gücünü açıklar (Connolly, 1909, s. 54; ayrıca bakınız s. 57).

¹¹⁷ Suruçlu Yakup'un Homililer 7-9 özellikle İsa'nın vaftizi ile ilgilidir; diğer homililerinde de sık sık vaftizle ilgili göndermeler vardır (Brock, 1991, s. 213). Suruçlu Yakup'un vaftiz töreni ile ilgili kaleme aldığı üç vaaz özellikle önemlidir: 'Üç vaftiz üzerine' (Yasa'nın, Yahya'nın ve Mesih'in), 'Mesih'in vaftizi üzerine' ve "vaftiz için bir öğüt" (Brock, 1978, s. 325).

¹¹⁸Varghese, B. (İngilizceye Çeviren). (1998). *Dionysius Bar Şalibi: Commentaries on Myron and Baptism*. Kerala, India: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (Mōrān'Eth'ō 10).

Kaynak

Hristiyan vaftizinin kaynak ve kökeni olarak kabul edilen “İsa’nın vaftizi”nde en önemli unsur İsa’nın tanrının oğlu olduğunun duyurulmasıdır. Bu unsur Matta, Markus, Luka ve Yuhanna incillerinde vurgulanır. Yeni Ahit’in bazı bölümlerinde İsa’nın vaftizinin bir “meshetme” olarak görüldüğü anlaşılmaktadır (Elçilerin İşleri 10:38¹¹⁹; krş. Luka 4:18¹²⁰). (Brock, 1979, s.100).

Kutsal Kitabın farklı bölümlerinde bulunan pasajlar İsa’nın vaftizine kaynaklık eder ancak en detaylı anlatım; Dört Kanonik İncil’de, Pavlus’un Romalılara Mektubu’nda ve Korintlilere I. Mektubu’nda görülmektedir. Ayrıca vaftizin anlatıldığı önemli kaynaklardan bir diğeri Apokrif İncil; Ebionitler İncilidir.

Kanonik İncillere Göre Vaftiz

Matta 3: 13-17

“Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile’den Şeria Nehri’ne, Yahya’nın yanına geldi. Ne var ki Yahya, “Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?” diyerek ona engel olmak istedi. İsa, ona şu karşılığı verdi: “Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir.” O zaman Yahya onun dediğine razı oldu. İsa, vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı’nın ruhuna güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. Göklerden gelen bir ses şöyle dedi: “Sevgili oğlum budur. O’ndan hoşnudum.”

Markos 1: 9-11

“O günlerde Celile’nin Nasıra kentinden çıkıp gelen İsa, Yahya tarafından Şeria nehrinde vaftiz edildi. Tam sudan çıkacakken, göklerin yarıldığı ve ruhun güvercin gibi kendi üzerine indiğini gördü. Göklerden, “Sen benim oğlumsun senden hoşnudum” diyen bir ses geldi.”

Luka 3: 21-22

“Bütün halk vaftiz olduktan sonra İsa da vaftiz oldu. İsa, dua ederken gök açıldı ve kutsal ruh, bedensel bir görünüm olarak güvercin biçiminde O’nun üzerine indi. Gökten gelen bir ses de “Sen benim sevgili oğlumsun, senden hoşnudum” dedi”.

Yuhanna 1: 29-34

Yahya ertesi gün İsa’nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: “İşte dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı kuzusu!”. Kendisi için, “Benden sonra biri geliyor, O benden üstündür. Çünkü O benden önce de vardı. Dediğim kişi işte budur. Ben onu tanıımıyordum ama İsrail’in O’nu tanıması için ben suyla vaftiz ederek geldim.” Yahya tanıklığını şöyle sürdürdü: “Ruhun güvercin gibi gökten indiğini O’nun üzerinde durduğunu gördüm. Ben O’nu tanıyorum, ama suyla vaftiz etmek için beni gönderen,

¹¹⁹ Yahya’nın vaftiz çağrısından sonra Celile’den başlayarak bütün Yahudiye’de meydana gelen olayları, Tanrı’nın, Nasıralı İsa’yı nasıl Kutsal Ruh’la ve kudretle meshettiğini biliyorsunuz.

¹²⁰Rab’bin Ruhu üzerimdedir. Çünkü O beni yoksullara Müjde’yi iletmek için meshetti.

‘Ruhun kimin üzerine durup indiğini görürsen Kutsal Ruh ile vaftiz eden O’dur’. dedi. Ben de gördüm ve Tanrı’nın oğlu budur.” diye tanıklık ettim.”

Pavlus’un Romalılara Mektubu 6: 3

“Mesih İsa’ya vaftiz edilenlerimizin hepsinin O’nun ölümüne vaftiz edildiğini bilmez misiniz? “

Pavlus’un Korintlilere I. Mektubu 12: 13

“Kardeşler, atalarımızın hepsinin denizden geçtiğini bilmenizi istiyorum. Musa’ya bağlanmak üzere hepsi bulutta ve denizde vaftiz edildi. Hepsi aynı ruhsal yiyeceği yedi. Hepsi aynı ruhsal içeceği içti. Artlarından gelen ruhsal kayadan içtiler ve o kaya Mesih’ti.”

Apokrif İncillerde Vaftiz

“Vaftiz’in anlatıldığı, günümüze ulaşabilen parçalarıyla, tek Apokrif İncil; Ebionitler İncilidir.”

Ebionitler İncili

“Ve pek çok anlatıldıktan sonra devam etti: Halk vaftiz olunca İsa’da geldi ve Yahya tarafından vaftiz edildi. Ve sudan nasıl çıktıysa, gök (birdenbire) açıldı ve o bir güvercin suretinde aşağı inen ve onun bedenine giren kutsal ruhu gördü. Ve gökten bir ses çınlıyordu ve dedi; “Sen benim sevgili oğlumsun, sende huzur buldum” ve devamla: “Bugün seni evlat edindim.” Ve hemen o yeri büyük bir ışık aydınlattı. Yahya bunu görünce, ona dedi: “Sen kimsin efendi?” ve devamla gökten ona bir ses geldi: “Bu benim sevgili oğlumdur, onda mutluluk buldum”. Ve böyle dendi veya bunun üzerine onun önüne kapandı ve dedi: “Efendim ben, sana rica ediyorum, beni vaftiz et!” fakat o bunu kabul etmedi, döndü ve dedi: “Bırak, öyle uygun görüldü ve her şey yerini bulacak.” (Sarıkçıoğlu, 2005:41-42).

Kanonik İncillerde ve Ebionitler İncili’nde Kutsal Ruh’un güvercin biçiminde İsa’nın üzerine inmesi ortak bir özelliktir. Ayrıca Tanrının “Sen Benim Sevgili Oğlumsun” demesi de ortak özellikler arasındadır. Ancak Pavlus’un Romalılara ve Korintlilere I. Mektubu’nda bunlardan söz edilmez.

Kanonik İnciller’de geçmeyen, ancak Ebionitler İncili’nde vurgulanan ‘Işık’ ögesi, İsa’nın doğumu sahnesindeki ışıkla ilişkilendirilmiştir. İsa’nın Doğumu ve İsa’nın Vaftizi sahnelerindeki ışık ve yıldız tasvirleri sembolik birer ögedir (Schiller, 1971, s. 128). “İsa’nın Vaftizi” sahnesinin ilişkilendirildiği diğer sahne Anastasis’tir.

İkonografi

İsa'nın Şeria Nehri'ndeki vaftizinin kutlanması Epifany ve Theofany olarak adlandırılır (Taft-Carr, 1991b, s. 715). Epifany¹²¹ ışıklar bayramı, Theofany ise ilahi ışığın yani tanrının görünmesi anlamında gelir (Spitzing, 1989, s. 294; Onasch, 1993, s. 108; Red, 1994, s. 247). Bu yortu dördüncü yüzyıla kadar kilise takvimindeki ilk bayram olan 'İsa'nın Doğumu' ile birlikte kutlanmıştır (Taft-Carr, 1991b, s. 715). Ancak "İsa'nın Doğumu" 386 yılından sonra 25 Aralıkta kutlanmaya başlanmış ve bunun sonucunda İsa'nın vaftizi, Hristiyanların 6 Ocak'ta kutladığı tek başına ayrı bir bayram olmuştur¹²² (Onasch, 1993, s. 108).

Paskalyadan önceki Pazar günü gecesi kutlanan (Ferguson, 1990, s. 132) vaftiz "Baba, Oğul ve Kutsal Ruh" üçlüsünün ilk defa bir arada tasvir edildiği önemli bir sahnedir (Cavarnos, 1993, s. 152).

İsa'nın, tanrının oğlu olduğunun vurgulandığı vaftiz üçüncü yüzyıl gibi erken bir tarihte resmedilmeye başlanmış ve altıncı yüzyılda standart bir kompozisyona dönüşmüştür. Merkezde nehrin içerisinde İsa, solda Vaftizci Yahya, sağda Melek tasvirleri, yukarıda gökyüzü-Manus Dei ve Kutsal Ruh'un simgesi olan Beyaz Güvercin vaftiz sahnelerinin geleneksel ikonografik şemasını oluşturur¹²³ (Taft ve Carr, 1991: 715). Ancak Manus Dei, melek, Kutsal Ruh'un simgesi Beyaz Güvercin¹²⁴ gibi ikonografik unsurlar her sahnede görülmeyen değişken imgelerdir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 329; Spitzing, 1989: 295).

En erken tarihli vaftiz sahnesi Calixtus Katabombunun Lucina kriptasında görülmektedir. Üçüncü yüzyıla ait tasvirlerde genellikle küçük bir çocuk boyutlarında olan İsa, nehrin içerisinde ve Yahya İsa'yı vaftiz etmek için elini onun başına koymuştur (Walter, 1980, s. 11; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 329; Spitzing, 1989, s. 295). Vaftiz sahnesinin temel ikonografik şeması dördüncü yüzyılda ökaristik motiflerin eklenmesi ile

¹²¹ Epifany hakkında detaylı bilgi için bakınız, Onasch, 1993, s. 108.

¹²² İsa'nın Vaftizi'nin "6 Ocak" tarihinde kutlanması ile ilgili bakınız: Onasch, 1993, s. 108

¹²³ Bizans sanatında İkonoklastik dönem sonrası versiyonlar, suda bir haç; bir ağacın kökünde iki havari ve balta; Yahya'nın diğer vaftizleri ile ilişkilendiren yüzücüler ve İsa'nın suya inişini Hades'e inişi ile ilişkilendiren derinliklerdeki bir ejderha eklemiştir. Palaiologos sanatında Vaftiz böyle beş ila yedi sahnelik bir döngüye dahil edilmiş ve İsa'nın suya hızla inişi doğumda mağaraya ve ölümden Hades'e inişiyle benzerlik kurulmasına izin verecek şekilde vurgulanmıştır (Taft ve Carr, 1991, s. 715).

¹²⁴ Bir ışık huzmesi ile kutsal Ruhun hemen yukarısında betimlenen "Tanrı'nın eli" imgesi, tanrının "sen benim sevgili oğlumsun" sözünün imgeye dönüşmüş bir ifadesi olarak oldukça önemli bir ikonografik unsurdur (Red, 1994, s. 249).

daha kalabalık bir şemaya dönüşmüştür (Onasch, 1993, s. 361). Beşinci yüzyıldan itibaren sahneye Şeria Nehri kişileştirmesi eklenmiştir¹²⁵ (Onasch, 1993: 361, Nygren, 1994, s. 422). Altıncı yüzyılda sahneye, İsa'ya doğru hafifçe eğilerek adım atan melekler eklenir (Onasch, 1993, s. 361; Cavaros 1993, s. 147, 153). Sayıları değişken olan melekler, Vaftizci Yahya ile aynı biçimde İsa'dan yüksekte, İsa'ya doğru eğilerek adım atar vaziyette, ellerinde bir havluyla veya İsa'ya değerli giysiler vermek amacıyla nehrin sağ kıyısında betimlenirler¹²⁶ (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 329; Spitzing, 1989, s. 295).

Yaklaşık dokuzuncu yüzyıldan itibaren, Kutsal Ruh'un sembolü olan güvercinin gagasında taşıdığı yağ şişesini İsa'nın başına dökerken resmedilen ikonografik detaylar ortaya çıkar. Bunlar vaftiz sakramentinin detaylarını anlatan unsurlardır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 330; Red, 1994, s. 249-250).

Bizans sanatında, ikonoklastik tartışmalardan sonra, dokuzuncu ve onuncu yüzyıl gibi erken bir dönemde İsa, ayakta omuzuna kadar suyun içerisinde resmedilir, nehir bir manzara ögesine dönüşür. Vaftizci Yahya, sahnenin yukarısına, gökyüzü kesitinde betimlenen Kutsal Ruh veya Manus Dei gibi imgelere doğru şaşkın bir ifade ile bakar. Bu göksel detayların yanı sıra Vaftizci Yahya ve Erden Nehrinin kişileştirmesi gibi ikonografik unsurlar vaftiz sahnelerinin genellikle sabit bir unsuruna dönüşür (Red, 1994: 250).

On birinci yüzyıl Bizans resim sanatında İsa'nın vaftizi sahnelerinde İsa ve melekler daha yumuşak bir üslupla resmedilir. Erden Nehri ise iki sivri dağın arasında ve daha keskin hatlarla betimlenir (Millet, 1916, s. 174). Bu dönemde vaftiz sahnelerindeki manzara detayı giderek daha fazla yer kaplamaya başlar. İsa, dokuzuncu ve onuncu yüzyılın aksine omuzlarına kadar suyun içerisinde resmedilmekten vazgeçirilir ve sahnede nehrin içerisinde haçlı sütun, balıklar ve yüzen insan gibi detaylar İsa'nın ayaklarının dibinde

¹²⁵Ravenna Arienler Vaftizhanesinin kubbesinde betimlenen Vaftiz sahnesinde Erden Nehrinde görülen figür bunun önemli bir örneğidir. Arienler Vaftizhanesindeki örnek İsa'nın ilk kez genç bir erkek boyutunda ve ayrıca haleli resmedilmesi açısından da erken dönemin önemli bir sahnesidir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 329; Red, 1994: 249). Genç ya da yetişkin erkek olarak tasvir edilen Erden personifikasyonu, on üçüncü ve on beşinci yüzyıllarda daha sık betimlenmiştir (Vikan ve Cutler 1991: 1071). Erden Nehri hakkında bilgi için bakınız, G. Vikan ve A. Culter, "Jordan" The Oxford Dictionary of Byzantium, Vol. II, (s.1071-1072), New York: Oxford University Press.

¹²⁶ Vaftiz sahnelerinde betimlenen meleklerin değişken olan sayısı tartışma konusudur. Josef Strzygowski Vaftiz sahnelerinde on ikinci yüzyıla kadar üç meleğin görülmediği belirtir (Strzygowski 1885: 22). Ancak Millet, üçlü melek grubunun dokuzuncu yüzyıl- hatta sekizinci yüzyıla- kadar erken bir tarihte ortaya çıktığını ve on birinci yüzyıla ait birkaç el yazmasında ve duvar resim sanatı örneklerinde görüldüğünü açıklar (Millet, 1916, s.170-215 özellikle s. 178).

betimlenir¹²⁷ (Millet, 1916, s. 175). Hacı seyyahların, altıncı ve sekizinci yüzyıldan kalma metinlerine göre, üzerinde haç bulunan sütun genellikle İsa'nın vaftiz edildiği söylenen Erden'deki yeri işaret eder (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 330; Spitzing, 1989, s. 296; Red, 1994, s. 253). Nehirdeki balıklar ve yüzen insanlar, Yahya'nın vaftiz ettiği diğer insanları sembolize etmektedir (Taft ve Carr 1991, s. 715). Ancak bu figürlerin nehre canlılık katmak amacıyla tasvir edildiğini (Nygren, 1970, s. 422) ya da Limbo'daki ruhları temsil ettiği de düşünülmektedir (Schiller, 1971, s. 137).

İsa'nın vaftizi ikonografisinde on ikinci yüzyılda yeni ikonografik detaylar eklenmiştir (Millet, 1916, s. 170; Onasch, 1993, s. 362). On ikinci yüzyılın sonlarından itibaren Tanrı'nın elinin yerini genellikle Kutsal Ruhun sembolü almıştır. Hristiyan vaftizi on dördüncü yüzyıldan itibaren artık suya batırılarak değil, vaftiz edilen kişinin üzerine serpilerek yapıldığından, vaftiz tasvirleri de bu zamandan itibaren değişmiştir. İsa her zaman dua ederken resmedilir ve Yahya bir kaptan ya da eliyle başından aşağı su döker (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 330; Red, 1994, s. 250).

İsa'nın Erden Nehri'nde vaftiz olması genellikle ateş terimi ya da imgesiyle de tanımlanır¹²⁸ (Brock, 1978, s. 327). Erken dönem Süryani liturji geleneğine dayanan sudan yükselen ateş imgesi İsa'nın tanrısallığı ile ilgilidir (Brock, 1978, s. 327; Brock, 1991, s. 197). Bu ateş imgesi Erden Nehri'nin bir "fırın"¹²⁹ olarak tanımlanmasına yol açmaktadır (Mingana, 1933, s. 51-52, 55-56; Brock, 1978, s. 327). Vaftiz bağlamında, İsa'nın tanrısallığının bir imgesi olan ateş aynı zamanda Kutsal Ruh ile de ilişkilendirilmektedir¹³⁰ (Brock, 1991, s. 197).

¹²⁷ Bu ayrıntılara on birinci yüzyılın ortalarında Anadolu'da da rastlanır. Kapadokya Bölgesi, Göreme vadisinde bulunan Elmalı Kilisesinde bulunan Vaftiz sahnesi buna örnektir. Yunanistan Hosios Lukas ve Neamoni Manastırı mozaiklerinde söz konusu detayları içeren örneklerdir. On ikinci yüzyılda, Nazianzuslu Gregory'nin homilyesinde (Paris gr. 550) de bu detaylara rastlanır (Millet, 1916, s. 176).

¹²⁸ "Kutsal Olan (İsa) vaftiz olmak için suya indi; dalgalar arasında ateşi tuttu ve onları yaktı" (Brock, 1978, s. 327; Varghese, 1989, s. 17).

¹²⁹Süryani Ortodoks vaftiz töreninin bir bölümde vaftiz edilenlerin "kutsal vaftiz fırınında" yenilediğinden bahsedilir ve bu imge erken dönem Süryani Kilise Babalarının metinlerinde oldukça yaygın görülür. Süryani liturji geleneğinin başlangıcına kadar uzanan bu tema, bir "fırın" olarak vaftiz teknesinin temelini oluşturur. İkinci yüzyılda, Yunanca ve Latince metinlerde, İsa'nın Erden Nehri'nin sularının içerisine girmesiyle alev ya da ışık saçtığına dair bir geleneğin anlatıldığı görülür (Brock, 1997, s. 197; Brock, 1978, s. 326-327). Işık; Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına vaftiz edilerek aldıkları Tanrısal bilincin yüceliğini ifade eder (Connolly ve Codrington, 1913, s. 15). Bir fırında olduğu gibi, Vaftizde bedenleri yeniden şekillendirir ve bir ateşte olduğu gibi, ölümlülüğün otlarını tüketir (Connolly, 1909, s. 41).

¹³⁰Erken dönem kilise babalarından olan Serughlu Jacob'un İsa'nın vaftizi ile ilgili yazdığı Homliyy'sinde ateş imgesinden şöyle söz eder: *Mesih'in ateşi daha aşağı inmeden önce [Erden'in] dalgalarında tutuşmuştu, ve nehir alevin büyük sıcaklığında dans etti... Su O'nu kutsamak için ısınmadı. Aksine, kendi rahmi O'nu kucaklasın diye kutsanabilir.* Dördüncü yüzyılda Ephrem aynı fikri savunduğu görülür. Efrem'e göre; *Ateş ve Ruh seni doğuran kadının rahmindedir, Ateş ve Ruh vaftiz edildiğiniz nehirdedir, Ateş ve Ruh vaftiz su kaynağımızdadır, Ekmek ve kâsenin içinde*

Katalog No: 7

MS38 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Vaftiz Sahnesi

Folyo 36^v



Resim 13: İsa'nın Vaftizi

Ateş ve Ruh vardır. Aynı şekilde Narsai ateş imgesi hakkında şöyle söyler: Amacı suyun ateşini mistik bir şekilde hazırlamaktır; ateş yerine onu kendi iradesinin gücünün Ruhu ile ısıttı (Borck, 1991, s. 198).



sahnenin hemen altındaki cümle “Efendimizin vaftiz [günü okuması] akşam Markos’tan”¹³¹ yazmaktadır. Metin Markos İncilinin 1: 1-11 bölümünü içermektedir¹³².

Tasvir:

Sahne metin ile aynı sayfada, üst kısımda yer almaktadır. Sahne kareye yakın dikdörtgen bir çerçeveye içerisinde altın yıldız bir fon üzerine resmedilmiştir. Köşe kenarları sarı olan çerçeve kiremit rengindedir. Çerçeve, siyah çizgiler kullanılarak “s” kıvrımları verilmiş bezemelerle hareketlendirilmiştir.

Sahne ana hatlarıyla, merkezde İsa ve sarı bir şeritle sınırlandırılmış nehir, solda Vaftizci Yahya, doğa tasviri, sağda melekler, yukarıda gökyüzü ve takdis işareti ile İsa’yı gösteren tanrının eli resmedilmiştir.

Sahnenin merkezini oluşturan İsa, nehirde beline kadar suyun içerisinde. Sağ eli takdis işareti yaparken sol eli vücuduna paralel, avucu aşağı gösterecek şekilde açıktır. Kahverengi uzun saçlı ve sakallı olan İsa’nın siyah konturla çizilmiş olan halesi haçlıdır. Karın kasları belirgin olan İsa, sol bacağı diz kısmından bükerek sola doğru yönelmiştir.

Erden Nehri, mavi ve beyaz şeritlerle oluşturulmuştur. Nehrin içerisinde, siyah konturlarla kenarları sınırlandırılmış sarı bir haç vardır. Bu haç kademeli basamakları olan bir platform üzerinde betimlenmiştir.

Sahnenin solunda yer alan Vaftizci Yahya İsa’dan yüksekte resmedilmiştir. Yahya İsa’ya doğru adım atmış ve ona doğru eğilmiştir. Vaftizci Yahya, sağ eli ile İsa’yı vaftiz ederken sol elini hafifçe yukarı doğru kaldırmış, avucu yukarıyı gösterecek şekilde açıktır. Yahya gökyüzüne- Manus Dei’ye şaşkın bir ifadeyle bakmaktadır. Kahverengi kısa kollu ve diz

¹³¹MS38 El yazmasındaki sahne metinleri Uzman Süryolog Adem Coşkun tarafından çevrilmiştir.

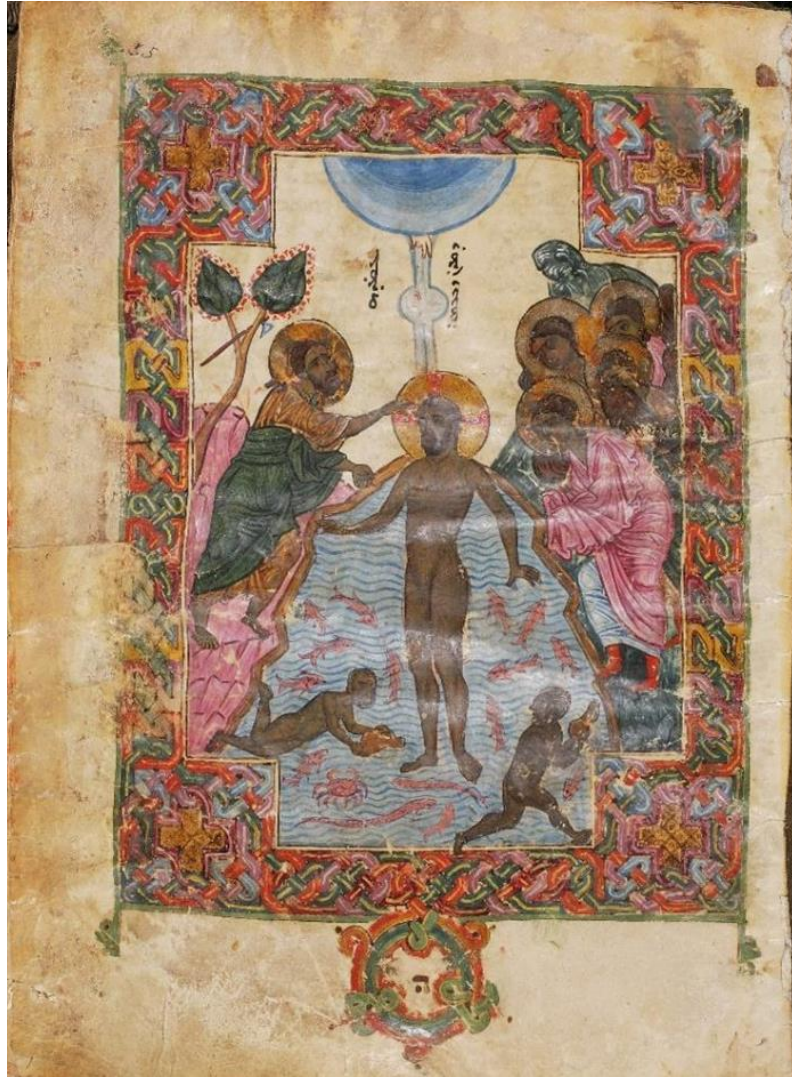
¹³²Tanrı’nın Oğlu İsa Mesih’le ilgili Müjde’nin başlangıcı. Peygamber Yeşaya’nın Kitabı’nda şöyle yazılmıştır: “İşte, habercimi senin önünden gönderiyorum; O senin yolunu hazırlayacak.” “Çölde haykıran, ‘Rab’bin yolunu hazırlayın, Gececeği patikaları düzleyin’ diye sesleniyor.” Böylece Vaftizci Yahya çölde ortaya çıktı. İnsanları, günahlarının bağışlanması için tövbe edip vaftiz olmaya çağırıyordu. Bütün Yahudiye halkı ve Yeruşalimliler’in hepsi ona geliyor, günahlarını itiraf ediyor, onun tarafından Şeria Irmağında vaftiz ediliyordu. Yahya’nın deve tüyünden giysisi, belinde deri kuşağı vardı. Çekirge ve yaban balı yedi. Şu haberi yayıyordu: “Benden sonra benden daha güçlü olan geliyor. Eğilip O’nun çarıklarının bağına çözmeye bile layık değilim. Ben sizi suyla vaftiz ettim, ama O sizi Kutsal Ruh’la vaftiz edecektir.” O günlerde Celile’nin Nasıra Kenti’nden çıkıp gelen İsa, Yahya tarafından Şeria Irmağı’nda vaftiz edildi. Tam sudan çıkarken, göklerin yarıldığını ve Ruh’un güvercin gibi üzerine indiğini gördü. Göklerden, “Sen benim sevgili Oğlum’sun, senden hoşnudum” diyen bir ses duyuldu.

üstüne kadar uzanan bir tunikle betimlenen Yahya yalın ayaktır. Kahverengi uzun saçlı sakallı olan Yahya'nın halesi siyah kontör ile sınırlandırılmış sarı/altın yaldızdır.

Vaftizci Yahya'nın hemen arkasında, ön düzlemde pembenin koyu ve açık tonları kullanılarak resmedilmiş kayalıklar görülür. Bu kayalığın arkasında grinin koyudan açığa tonlarının kullanıldığı ikinci bir kayalık resmedilmiştir. Bu gri kayanın sol üst köşesinde görülen ağaç tasviri ile sahnedeki doğa tasviri etkili kılınmaya çalışılmıştır.

Sahnenin sağında art arda sıralanmış üç melek betimlenmiştir. Melekler, İsa'ya doğru eğilmiş ve ona doğru adım atar vaziyette resmedilmiştir. Melekler siyah ve beyaz konturlarla sınırlandırılmış altın yaldız halesidir. Melekler, İsa ve Yahya gibi kahverengi uzun saçlıdır. İlk iki melek İsa'ya doğru bakarken üçüncü sıradaki melek gökyüzüne, muhtemelen Manus Dei'ye bakmaktadır. Ön düzlemdeki melek gri-mavi khiton üzerine, siyah konturlarla hareketlilik kazandırılmış pembe himation gitmiştir. İsa'ya daha yakın olan bu melek, himation ile aynı renkte bir havlu (peşkir) tutmaktadır. İkinci sırada yer alan melek, bütün vücudunu saran gri-mavi bir kıyafet giymiştir. Bu meleğin kollarını kapatan, kıyafetiyle aynı renkteki kumaş muhtemelen bir havludur. Üçüncü sıradaki meleğin mavi-gri kıyafetli olduğu anlaşılmaktadır ancak diğer meleklerin arkasında kaldığı için detaylar görülmemektedir.

Katalog No: 8
MS41 El Yazması
Mardin Kırklar Kilisesi
Vaftiz Sahnesi
Folyo 37^r



Resim 14: İsa'nın Vaftizi

Tasvir

İsa'nın Vaftizi tam sayfa resmedilmiştir. Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Çerçevenin dış sınırı, içten ve dıştan siyah konturlarla çizilmiş yeşil bir şerit ile sınırlandırılmıştır. Çerçeve sarı, yeşil, pembe-kırmızı, turuncu renklerden oluşan şeritlerle resmedilmiştir. Bu şeritlerin iç içe geçerek oluşturdukları geometrik motifler hasıra benzemektedir. Çerçevenin köşe kenarları merkezinde haç olan kareler oluşturularak, renklerin yanı sıra bu bezemelerle hareketlilik kazanmıştır.

Köşe kenarlarda yer alan bu kare form, birbirinden farklı renklerden oluşan iç içe geçmiş şeritlerden oluşur. Merkezinde yer alan haçın pembenin koyu ve açık tonu kullanılarak sınırları çizilmiştir. Bu haç altın yıldız fon üzerine siyah konturlara bezenmiştir. Çerçevenin üst kısmındaki haçlar oval ve daire gibi geometrik şekillerden oluşan bir bezeme ile betimlenmiştir. Çerçevenin alt kısmındaki haçlar, siyah konturlarla çizilmiş, aralarında noktalar olan kare motiflerle süslenmiştir.

Çerçevenin alt kısmında, cilt numarasını çevreleyen çerçeve, vaftiz sahnesini çevreleyen çerçevenin bir devamı olarak betimlenmiştir. Çerçevenin merkezinde Süryanice dolat harfi yazılmıştır. Dolat harfi dört rakamını ifade eder. Bu çerçeve, dördüncü cildin başlangıcını göstermektedir. Çerçeve turuncu, sarı, yeşil renklerin tonlarından oluşan şeritlerle betimlenmiştir. Daire formulu olan çerçeve, karşılıklı denk gelecek şekilde düğümler oluşturulmuş renklerin yanı sıra bu iç içe geçen düğümlerle oldukça hareketlilik kazandırılmıştır.

İsa'nın vaftizi sahnesi ana hatlarıyla, İsa, nehrin içerisinde sahnenin merkezini oluşturmaktadır. Nehrin içerisinde balıklar, yılan yengeç ve ellerinde testi olan yüzen iki erkek figürü görülür. Sahnenin solunda Vaftizci Yahya, solunda melekler resmedilmiştir. Ayrıca gökyüzü, manus dei, kutsal ruh tasviri betimlenmiştir.

Vaftiz sahnelerinin geleneksel şemasına uygun olarak İsa, sahnenin merkezinde nehrin içerisinde yer alır. İsa, göğüs hizasına kadar suyun içerisinde. İsa, sağ elini hafifçe yukarı kaldırmış takdis işareti yaparken sol kolunu yukarı doğru kaldırmış avucu aşağı gösterecek şekilde açık bir biçimde resmedilmiştir.

İsa, uzun saçlı, sakallı ve halelidir. İsa'nın altın yıldız olan halesi siyah konturla sınırlandırılmış, beyaz ve gri renklerle yapılmış oval bezemeleri olan turuncu haçlıdır. İsa, ön kısmı düğümlü şeffaf bir *perizonion* giymiştir.

Sahnenin solunda Vaftizci Yahya görülmektedir. Yahya İsa'dan yüksekte, ona doğru adım atar vaziyette ve ona doğru eğilmiş onu vaftiz ederken resmedilmiştir. Yahya sağ eli İsa'yı işaret ederken sol eli hafif kapalı ve aşağıya doğrudur. Siyah kontur çizgilerin yardımı ile kıvrımları oluşturulmuş altın yıldız khiton üzerine sağ omzunu açıkta bırakan yeşil himation giyen Yahya'nın siyah konturlarla sınırlanmış halesi altın yıldızdır. Kahverengi saçlı ve sakallı olan Yahya durgun bir ifadeye sahiptir. Yahya, MS38 el yazmasında görülen vaftiz sahnesinin aksine bu sahnede yalın ayak değil sandalet giymiştir.

Yahya, pembe renkli bir kayanın üzerine çıkmıştır. Yahya'nın arkasında siyah konturlarla sınırları çizilmiş sarı gövdeli, etrafı kırmızı noktalarla çevrelenmiş yeşilin koyu açık tonlarının kullanıldığı gür yaprakları olan bir ağaç tasviri vardır. Ağaç iki daldan oluşur ve bu iki dal arasında balta tasvir edilmiştir.

Sahnenin sağında dört melek tasviri görülmektedir. Melekler, siyah konturlarla sınırlanmış haleleri muhtemelen altın yıldızdı. Dijital kopya üzerinden incelenen sahnede meleklerin haleleri kahverengiye yakın bir renk olarak görülse de altın yıldız boyanın dökülmüş olabileceği düşünülmektedir. Kahverengi saçlı ve kanatlı olan meleklerden ön ve en arkadaki kıyafeti pembe renklidir. Diğer melekler birbirlerini kapattıkları için kıyafetleri seçilememektedir. Ön düzlemdeki meleğin daha net olmakla birlikte, bütün meleklerin İsa'ya doğru adım atar vaziyette hafifçe eğildikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca bütün melekler İsa'ya doğru bakmaktadır. Ön düzlemdeki melek pembe mavi khiton üzerine pembe himation ve turuncu bir potin giymiştir. Bu melek himationu ile aynı renkte bir havlu tutmaktadır.

Sahnenin üst kısmında, İsa'nın başının hemen üzerinde mavinin açıktan koyuya tonları kullanılarak betimlenmiş gökyüzünden İsa'yı işaret eden Manus Dei ve İsa'ya doğru inen Kutsal Ruhun sembolü beyaz güvercin betimlenmiştir. Manus Dei ile aynı hizada olan beyaz güvercin ışık huzmesi içerisinde dik bir açıyla İsa'ya doğru, onu kutsayarak inmektedir. Bu ışık huzmesinin sağında ve solunda lejantlar bulunmaktadır.

Vaftiz sahnesinin değişmeyen en önemli öğelerinden olan Erden Nehri tasviri, içten ve dıştan siyah konturlarla belirgin hale getirilmiş sarı çerçeve ile sınırları çizilmiştir. Nehir, mavinin açık ve koyu tonlarından oluşan şeritlerle betimlenmiştir. Nehir kalabalık bir figür grubuna sahiptir. Nehrin içerisinde pembe balık, yılan ve yengeç gibi su canlıları

yaşamaktadır. Yanı sıra, İsa'nın ayak kısmında sağda ve solda olmak üzere ellerinde testi olan iki erkek figürü tasvir edilmiştir. Sahnede “mdh dmrn dbbsr: Enkarne Efendimizin Vaftizi/Rabbimiz İsa'nın Vaftizi” yazmaktadır.

Başkalaşım (Metamorfosis)

Sahne doktora tezi ana konu kapsamında incelenen MS38 ve MS41 el yazmalarında betimlenmiştir.

Tanım ve Anlamı

On iki büyük bayramdan biri olan Başkalaşım İsa'nın tanrının bir görüntüsü, 'Baba'nın oğlu' olduğu ışıklar içinde vurgulanarak gösterildiği bir sahnedir (Spitzing, 1989, s. 304)¹³³. Doğu Kilisesi için Başkalaşım teofani -vaftizin bir karşılığı olarak – İsa'nın tanrısal yönünün ortaya çıktığı birkaç olaydan biridir (Spitzing, 1989, s. 304). Başkalaşım, teofani, yani tanrının görünmesi ve efifany ışıkların görünmesi olarak ikisinin bir arada aynı zamanda gerçekleştiği sahnedir. İsa'nın ilahi ve insani olmak üzere iki doğasının “başkalaşımı” ve insan soyunun bu başkalaşıma katılımı fikri büyük önem taşımaktadır (Onasch, 1993, s. 373). Teofani yani tanrının görünmesi, İsa'nın vaftizinde de Kutsal Ruh'un inişi ile birlikte yayılan ışıkla görülür ancak teofani İsa'nın şekil değiştirdiği-başkalaştığı- tanrısallığının ortaya çıktığı bu sahnede daha açık bir şekilde görülür (Schiller, 1972, s. 146).

İsa'nın, bir ışıkla tanrının oğlu olduğu ve tanrı özünün vurgulandığı bu sahne “sen benim sevgili oğlumsun senden hoşnudum” gibi ifadelerle vaftiz sahnesi ile ortak bir amacı paylaşır. Onları gölgeleyen buluttan gelen Tanrı'nın sesi, İsa'yı “İlahi Oğul” olarak ilan etmek için her iki olayda da aynı kelimeleri kullanır. Ancak Vaftiz'de Tanrı kendisini İsa'ya bir günahkâr gibi vaftiz edilmeyi isteyen bir hizmetkâr olarak gösterirken, dağdaki olayı yöneten figürü doğüstü bir ışık görüntüsüne dönüşmüştür (Schiller, 1972, s. 146).

Başkalaşım sahnesi, İsa'nın Tabor Dağı'nda ışıklar içerisinde, Musa ve İlyas peygamber ile birlikte Petrus, Yakup ve Yuhanna'ya görünmesini konu edinir. İsa'nın Başkalaşımı tabiatın gelecekteki dönüşümünü ve kurtuluşu getirecek olan ikinci gelişi ifade eder (Podskalsky, Taft ve Carr, 1991, s. 2104). Aslında Kutsal Kitap'ta olayın gerçekleştiği dağın adı verilmez. Kudüslü Cyril, Tabor Dağı'nda gerçekleştiğini ifade etmesiyle birlikte bu fikir geleneksel bir görüş haline dönüşmüştür (Schiller, 1972, s. 146). Bu

¹³³Metamorfosis sahnelerinin detaylı bilgisi bakınız; Andreopoulos, A. (2005). *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, New York: St. Vladimir's Seminary Press.

sebeple olayın gerçekleştiği düşünüldüğü Tabor Dağı, dördüncü yüzyılda hac ziyaretinin merkezi haline gelmiştir (Onasch, 1993, s. 373).

Bu bayramın kökeni muhtemelen altıncı yüzyılda Filistinlilerin kutladığı “Çardak Bayramı”na dayanmaktadır. Başkalaşım, 6 Ağustos’ta kutlanan bir bayram olarak beşinci yüzyılda Doğu Hristiyanları arasında kabul görmeye, Konstantinopolis’te muhtemelen sekizinci yüzyılın başında kutlanmaya başlanmıştır. Bu bayram ikonoklastik tartışmalardan sonra dokuzuncu yüzyılda tam anlamıyla geliştirilmiştir (Podskalsky, Taft ve Carr, 1991, s. 2104). Başkalaşım yedinci yüzyılda Doğu Süryaniler ve Süryani Ortodoks kiliseleri tarafından da benimsenmiş ve sonrasında Gürcistan ve Ermenistan’da da kabul görmüştür (Onasch, 1993, s. 373).

Kaynak

Sahne kanonik incillerde Matta, Markos ve Luka’da benzer şekilde ele alınmıştır. Aynı zamanda Petrus’un Vahyi ve Yuhanna’nın İşleri gibi apokrif kaynaklarda da konu anlatılmaktadır. Bu kanonik ve apokrif kaynaklar benzer ikonografik unsurları içerirler. Metamorfosis sahnelerinin ikonografik figürlerinden olan İsa, Musa, İlyas, havariler ve sahnenin diğer unsurlarından dağ, ışık, İsa’nın beyaz giysili olmasının kaynağı Matta, Markos ve Luka İncilleridir. Apokrif kaynak olan Petrus’un Vahyinde havarilerin isimleri belirtilmez ancak bu incil’de Eski Ahit kralların taç giymeleri farklı bir ikonografik unsuru yansıtır. Yuhanna’nın İşleri’nde, İsa’nın çıplak, ayaklarının beyaz olduğunu yazılıdır. Kalabalık melek ordusu ifadesi Petrus’un Vahyi’nde geçen apokrif kaynaklı ikonografik bir unsurdur.

Matta 17: 1-8

“Altı gün sonra İsa, yanına yalnız Petrus, Yakup ve Yakup’un kardeşi Yuhanna’yı alarak yüksek bir dağa çıktı. Onların gözü önünde İsa’nın görünümü değişti. Yüzü güneş gibi parladı, giysileri ışık gibi bembeyaz oldu. O anda Musa’yla İlyas öğrencilere göründü. İsa’yla konuşuyorlardı. Petrus İsa’ya, “Ya Rab” dedi, “Burada bulunmamız ne iyi oldu! İstersen burada üç çardak kurayım: Biri sana, biri Musa’ya, biri de İlyas’a.” Petrus daha konuşurken parlak bir bulut onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses, “Sevgili Oğlum budur, O’ndan hoşnudum. O’nu dinleyin!” dedi. Öğrenciler bunu işitince, dehşet içinde yüzüstü yere kapandılar. İsa gelip onlara dokundu, “Kalkın, korkmayın!” dedi. Başlarını kaldırdı İsa’dan başka kimseyi göremediler.”

Markos 9: 2-8

“Altı gün sonra İsa, yanına yalnız Petrus, Yakup ve Yuhanna’yı alarak yüksek bir dağa çıktı. Onların gözü önünde İsa’nın görünümü değişti. Giysileri göz kamaştırıcı

bir beyazlığa büründü; yeryüzünde hiçbir çamaşırcının erişemeyeceği bir beyazlığı bu. O anda Musa'yla İlyas öğrencilere göründü. İsa'yla konuşuyorlardı. Petrus İsa'ya, "Rabbî, burada bulunmamız ne iyi oldu! Üç çardak kuralım: Biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a" dedi. Ne söyleyeceğini bilmiyordu. Çünkü çok korkmuşlardı. Bu sırada bir bulut gelip onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses, "Sevgili Oğlum budur, O'nu dinleyin!" dedi. Öğrenciler birden çevrelerine baktılar, ama bu kez yanlarında İsa'dan başka kimseyi göremediler."

Luka 9: 28-36

"Bu sözleri söyledikten yaklaşık sekiz gün sonra İsa, yanına Petrus, Yuhanna ve Yakup'u alarak dua etmek üzere dağa çıktı. İsa dua ederken yüzünün görünümü değişti, giysileri şimşek gibi parlayan bir beyazlığa büründü. O anda görkem içinde beliren iki kişi İsa'yla konuşmaya başladılar. Bunlar Musa ile İlyas'tı. İsa'nın yakında Yerusâlim'de gerçekleşecek olan ayrılışını konuşuyorlardı. Petrus ile yanındakilerin üzerine uyku çökmüştü. Ama uykuları iyice dağılınca İsa'nın görkemini ve yanında duran iki kişiyi gördüler. Bunlar İsa'nın yanından ayrılırken Petrus İsa'ya, "Efendimiz" dedi, "Burada bulunmamız ne iyi oldu! Üç çardak kuralım: Biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a." Aslında ne söylediğinin farkında değildi. Petrus daha bunları söylerken bir bulut gelip onlara gölge saldı. Bulut onları sarınca korktular. Buluttan gelen bir ses, "Bu benim Oğlum'dur, seçilmiş Olan'dır. O'nu dinleyin!" dedi. Ses kesilince İsa'nın tek başına olduğu görüldü. Öğrenciler bunu gizli tuttular ve o günlerde hiç kimseye gördüklerinden söz etmediler."

Petrus'un vahyi

"Ve rabbim, kralımız İsa dedi: Kutsal dağa gidelim. Ve havarileri de dua ederek onunla birlikte gittiler. Ve orada iki adam vardı ama yüzlerine bakamadık, onlardan ışık geliyordu, güneşten de fazla parlayan bir ışık... Biri şaşırtıcı ve harikaydı. Diğeri kristal gibi parlıyordu. Görünümü, vücudu ve yüzü güller gibiydi. Alınlarında çiçeklerden örülmüş taçlar vardı. Sanki gökkuşağı gibiydi saçları... İsa Mesih'e yaklaştım ve ona dedim: Ey Rabbim, bunlar kim? Ve Rabbim dedi: Onlar Musa ve İlyas'tır. Ve dedim: Adil babalardan (peygamber) İbrahim, İshak ve Yakup nerede? Ve (İsa) bana çeşitli ağaçlar, kutsanmış meyvelerle dolu büyük, parfüm kokan bahçeyi gösterdi. Bahçenin kokusu bize geldi ve meyveleri gördüm... Ve ona dedim: Üç çardak yapayım mı, biri sana biri Musa'ya biri İlyas'a? Ve bana hiddetle dedi: şeytan senin üzerinden savaşıyor, anlamamı engelliyor... birden cennetten bir ses geldi: bu benim sevgili oğlumdur, ondan hoşnudum. Ve sonra büyük beyaz bir bulut geldi ve efendimiz, Musa'yı ve İlyas'ı kapladı. Ve korkmuştum. Başımızı kaldırdığımız zaman cennet açıldı ve adamların (peygamber?) vücutlarını gördük ve geldiler ve efendimiz İsa'yı, Musa'yı ve İlyas'ı selamladılar.... Kalabalık meleklerden biri dedi: kapıları aç, sen prensin"¹³⁴.

Yuhanna'nın İşleri

"Ve başka bir zaman (İsa) beni (Yuhanna), Yakup ve Petrus'u dua ettiği dağa götürdü ve tarif edilemez, daha önce görülmemiş, anlatılması mümkün olmayan bir ışıkla dolduğunu gördük. Bizi dağın tepesine çıkartırken dedi: Benimle gelin. Ve tekrar dağa çıktık ve onu uzakta dua ederken gördük... ve onu giysileri olmadan, çıplak gördüm ve ayakları kardan daha beyazdı ve başı cennete değıyordu. Korktum

¹³⁴Metne, James, M.R. (1924). "The Apocalypse of Peter", The Apocryphal New Testament, Oxford: Clarendon Press; <http://www.earlychristianwritings.com/text/apocalypsepeter-mrjames.html>. Adresinden 28.03.2024 tarihinde erişilmiştir.

ve ağladım ve döndü, beni sakalımdan tuttu, çekti ve dedi: Yuhanna, inançsız olma, inan ve merak etme... Petrus ve Yakup bana öfkeleniler, çünkü Rab ile konuşmuştum. İkisi bana sordular: Dağın tepesinde efendimizle konuşan (yaşlı adam) kimdi? İkisinin konuştuğunu işittik... (Yuhanna'nın İşleri, 90-91)¹³⁵.”

İkonografi

İsa, bir dağın zirvesinde mandorla içerisinde cepheden resmedilmiş, sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde bir tomar tutmaktadır. Işık mandorladan haç ya da sekiz kolu bir yıldız biçimde etrafa yayılır. Musa, sahnenin sağında yarı profilden, sakalsız ya da sakallı, elinde yasanın tabletleri ya da muhtemelen Tevrat'ı tutmaktadır. Solda yer alan İlyas dağınık saçlı ve kır sakallıdır. Petrus, Yuhanna ve Yakup tepenin altında soldan sağa doğru sıralanmıştır. Petrus ayaktadır ve İsa gibi o da takdis işareti yapar. Yuhanna korkmuş bir biçimde İsa'nın ayaklarının dibine çökmüş, Yakup ise yüzünü çevirmiştir (Spitzing, 1989, s. 304-305). Musa ve İlyas, eski Yahudi tarihindeki iki büyük figür olarak 'İsa'nın Başkalaşımı' sahnesinde yer alırlar. Bu iki figür İsa, tamamlanan yasa ve peygamberliği temsil ederler. Ayrıca Başkalaşım sahnesindeki bu figürler, İsa'nın yeryüzünde görünmesi ile başlayan İsa Mesih'in çağını sembolize eder (Schiller, 1972, s. 146).

Başkalaşım sahnesinin en erken tasvirleri altıncı yüzyılın ortalarına tarihlenen Sina Dağındaki Azize Katerina Manastırı (565-566) ve Ravenna San Appolinare in Classe'deki (549) anıtsal örneklerdir (Sach, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 353; Spitzing, 1989, s. 305; Podskalsky, Taft ve Carr, s. 1991: 2105). Erken dönemin önemli örneklerinden biri de günümüze ulaşamayan İstanbul'daki Kutsal Havariler Kilisesi'nde (565-578) olduğu kaynaklardan öğrenilmektedir (Schiller, 1972, s. 147). Sahne altıncı yüzyılda tamamen gelişmiş ve Ravenna'da aldığı sembolik biçimiyle evrensel olarak tanınır hale gelmiştir (Schiller, 1972, s. 147).

Sina Dağı'ndaki apsis mozaiği, mandorla içerisindeki İsa'nın etrafında Musa ve İlyas görülmektedir. Petrus, Yuhanna ve Yakup'un sahnenin alt kısmında olduğu klasik kompozisyonu gösterir. San Apollinare'nin apsisindeki örnek Başkalaşım sahnesini sembollerle betimlemiştir. Bu örnek madalyon içinde değerli taşlarla süslü haç İsa'yı; üç

¹³⁵Metne, James, M.R.(1924). "The Apocalypse of Peter", The Apocryphal New Testament, Oxford: Clarendon Press; <http://www.earlychristianwritings.com/text/actsjohn.html>. Adresinden 28. 03. 2024 tarihinde erişilmiştir.

kuzu Petrus, Yahya ve Yakup'u sembolize etmektedir (Podskalsky, Taft ve Carr, 1991, s. 2105). Sina'daki Azize Katherine Manastırı'nın (565) kilisesinin apsisi, sembolleştirmeden uzaktır ve motifin ikonoklastik sonrası Ortodoks versiyonlarının tüm unsurlarını barındırır. İsa, toplanmış havarilerin üst kısmında, ışık saçan oval bir mandorla içinde havada asılı durur. İlyas ve Musa yan taraftaki düz bir arka plan üzerinde yer alır (Spitzing, 1989, s. 305). Bu kompozisyon sonraki dönemde, özellikle ikonoklastik tartışmalardan sonra minyatür ve anıtsal resmin yanı sıra ikonalarda yaygın bir şekilde görülen kompozisyon olmuştur (Onasch, 1993, s. 374).

Metamorfosis sahnelerinde yuvarlak mandorla ilk kez altıncı yüzyılda Rabbula İncillerinde görülmüş ve on birinci yüzyıla kadar Başkalaşım tasvirlerinde oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Yuvarlak mandorla Başkalaşım sahnesinin 'Tanrı'nın Zaferinin Parlak Işığı'nı vurgulayan aynı zamanda 'Tanrısal Çardak'la ilişkilendirilen ikonografik bir unsur olarak betimlenmiştir. Kompozisyonlardaki oval mandorla ise "Tanrı'nın Zaferi'nin Parlak Işığı- Tanrısal Hale-Işık (Kabod)" ile ilişkilendirilir. Dokuzuncu yüzyıla tarihlenen Paris Gr.510 (Nazianzoslu Gregorios'un Homilyesi) el yazmasında ve Khludov Mezmurunda İsa, yuvarlak bir mandorla içinde betimlenmiştir. Mandorla, iki peygamberi kısmen içine almaktadır. Havariler ise sahnenin altında tasvir edilmişlerdir (Andreopoulos, 2005, s. 90-96).

Başkalaşım sahnesi duvar resim sanatında 1000 yılından önce, genellikle apsis duvarında ya da naosun arka duvarının üst kısmında belirgin bir konumdadır. Daha sonra ise genellikle tonoz bölgesinde ya da nefin yüksek duvarlarında İsa'nın tanrısallığını vurgulayan, Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Vaftizi gibi diğer bayram sahneleriyle birlikte görülür. Genellikle Göğe Yükseliş ile betimlenen sahne daha nadir de olsa Meryem'in Göğe Yükselişi ile mekânsal bağlantı içindedir (Spitzing, 1989, s. 304).

Başlangıçta durağan ve simetrik olan sahne on ikinci yüzyılda daha da hareketli bir hal alır. Işık, Palaiologos dönemi tasvirlerinde aktif bir güç haline gelir. Bunun önemli bir örneği Paris, BN gr 1242 ve böylece hesikast teolojisini gösterir (Podskalsky, Taft ve Carr, 1991, s. 2105). Orta Bizans resimlerinde peygamberler mandorla içinde yer alırlar ya da dış kenarlarıyla örtüşürler. Geç Bizans döneminden itibaren, her biri mandorlanın dışında dururlar (Spitzing, 1989, s. 304).

Katalog No: 9

MS38 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Başkalaşım

Folyo 270^r



Resim 15: Başkalaşım

Tasvir

Sahne kare bir çerçeve içerisinde metinle birlikte-metin üst kısmında- resmedilmiştir. Sahnenin çerçevesi turuncu zemin üzerine, uçları yaprakla sonlanan gri kıvrık dallarla bezenmiştir. Çerçevenin köşelerinde gri-mavi tonlarının yanı sıra siyah renklerin kullanıldığı, çapraz şekilde içi içe geçmiş şeritler görülür. Sahne altın yıldız bir arka plan üzerine betimlenmiştir. Figürlerin haleleri siyah çizgiyle sınırlandırılmış altın yıldızdır. Sadece İsa'nın halesi haçlıdır. Sahnede olayın geçtiği yeri vurgulayan, pembe, kahverengi ve koyu yeşil üç tepe ve ağaç tasvirleri görülmektedir.

Sahnenin merkezini mavi-beyaz renklerden oluşan oval bir mandorla içerisinde İsa oluşturmaktadır. Mandorladan, köşeler ve yanlara yayılan ışık huzmeleri görülmektedir. İsa açık mavi bir tunik üzerine kahverenginin tonlarının kullanıldığı beyaz bir pelerin giymiştir. İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken, sol eliyle kırmızı bir tomar tutmaktadır. İsa kahverengi saçlı ve sakallı, küçük gözlü, ince uzun burunlu ve çıplak ayaklıdır.

Musa, sahnenin sağında, koyu yeşil tepenin üzerinde yarı profilden, kahverengi saçlı, sakalsız, sağ elinde yasanın tabletleri ya da muhtemelen Tevrat olan kapağı altın yıldız bir kitap tutmaktadır. Musa gri mavi khiton üzerine pembe bir himaiton giymiştir. İsa'ya doğru bakan Musa elini oda doğru kaldırmış bir şeyler anlatıyor gibi bir izlenim vermektedir. Musa, küçük gözlü, ince ve küçük burunlu, küçük ağızlı genç bir erkek görünümündedir. Musa'nın genç ve sakalsız yüzü doğu dünyasında yaygın bir ikonografik özelliktir (Kaplan, 2013, s. 175).

Sahnenin solunda, pembe tepenin üzerinde yer alan İlyas'ın uzun saçlı ve gür sakalı beyazdır. Etek kıvrımında açık mavi bir tunik giydiği anlaşılan İlyas'ın üzerine giydiği koyu yeşil pelerininin bir parçası uçmaktadır. İlyas'ta Musa gibi İsa'ya bakar vaziyette elini havaya kaldırmış İsa ile iletişim halindedir. İlyas, İsa ve Musa'ya oranla daha iri gözlü ve nispeten iri burunludur.

Petrus, Yuhanna ve Yakup tepenin altında soldan sağa doğru sıralanmıştır. Petrus pembe, Yuhanna kahverengi, Yakup ise koyu yeşil tepenin eteklerinde yer alırlar. Sahnenin solunda yer alan Petrus, diz çökmüş bir biçimde İsa'ya doğru bakmakta ve onu işaret etmektedir. Petrus, beyaz saçlı, sakallı, burnu, gözü ve ağzı küçük, yüz hatları yuvarlaktır. Gri bir tunik giyen Petrus, beli sıkıca saran tek omuzunu açıkta bırakan bakır rengi bir pelerin giymiştir. Pelerinin bir parçası dizinden sarkmaktadır.

Yuhanna, Petrus ve Yakub'un arasında, İsa'nın hemen altında yer almaktadır. Grinin açık ve koyu tonlarının kullanıldığı pelerinin altına açık mavi bir tunik giymiştir. Yuhanna sağ bacağını dizinden yukarı çekerek, sol bacağını uzatmış bir biçimde yere uzanmış İsa'ya daha doğrusu yaşanan olaya arkasını dönmüştür. Kahverengi kısa saçlı ve sakalsız resmedilen Yuhanna genç bir erkek görünümündedir. Yuhanna'nın gözleri ve ağzı küçük burnu biraz iridir.

Yakup, oturur bir vaziyette, yaşanan olayı şaşkın bir şekilde izlemektedir. Sol eli dizinde olan Yuhanna sağ eli avuç içi görünür şekilde, olayın yaşandığı yere aniden dönmüş gibi bir izlenim vermektedir. Yuhanna, kahverengi uzun sivri sakallı seyrek saçlıdır. Diğer figürlere oranla daha iri gözlü, burnu ince ve uzun, ağzı küçüktür. Gri-mavi tonlarında tunik üzerine, beyaz çizgilerle mora yakın renklerin kullanıldığı bir pelerin giymiştir.

Katalog No: 10

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Başkalaşım

Folyo 216^r



Resim 16: Başkalaşım

Tasvir

Sahne, dikdörtgen bir çerçeve içinde tam sayfa resmedilmiştir. Çerçeve iç içe geçen şeritlerin oluşturduğu düğümlerden oluşmaktadır. Şeritler yeşil, sarı, mavi, turuncu, açık mordur. İsa dışında diğer havarilerin halleri kararmış olsa da altın yıldız ya da koyu sarı olduğu anlaşılmaktadır. İsa'nın altın halesi değerli taşlarla bezenmiş turuncu haçlıdır. Sahnede arka plan boyanmadan doğrudan folyo üzerine betimlenmiştir. Sahnenin aşağısında havarilerin, eteklerinde oturduğu gri, koyu yeşil ve pembe olmak üzere üç tepe görülmektedir. Sahnenin yukarısında gri tepenin üzerinde solda İlyas, sağda pembe tepenin üzerinde Musa, merkezde koyu yeşil tepenin üzerinde İsa yer almaktadır. Sahnenin arka planında dağlar arasında ağaç tasvir edilmiştir.

Sahnenin merkezini mavi ve beyaz renklerden oluşan, etrafa ışıklar saçan oval bir mandorla içerisinde İsa yer almaktadır. Cephenden resmedilmiş ancak başını sola doğru hafif bir şekilde çevirmiş seyirciye bakan İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken sol eliyle kırmızı bir rulo tutmaktadır. İsa, manşet ve omuzunda altın yıldız şeritlerin olduğu açık mavi bir tunik üzerine beyaz çizgilerin olduğu, tek omzunu ve kolunu açıkta bırakan bir pelerin giymiş, pelerininin bir parçası arkasından dalgalanmaktadır. Kahverengi uzun saçlı ve sakallı olan İsa'nın gözleri iri, burnu ince ve uzun, kaşları ise kalındır.

Sahnenin sağında beyaz-gri saçlı, sakalsız genç bir erkek görünümünde olan Musa yer almaktadır. İri gözlü ince uzun burunlu, küçük ağızlı olan İsa kaygılı bir ifadeyle İsa'ya doğru hafif bir şekilde dönmüştür. Sağ elinde yasanın tabletleri ya da kenarları kırmızı şeritli muhtemelen Tevrat olan bir kitap tutmaktadır. Sol elini avuç görünecek şekilde açarak dönmüş İsa ile iletişim halindedir. Musa siyah çizgilerle hareketlendirilmiş koyu sarı uzun bir elbise üzerine maphoriona benzer mor bir pelerin giymiştir.

İlyas peygamber sahnenin solunda ellerini açarak İsa'ya adım atmış bir vaziyete, onunla iletişim halinde resmedilmiştir. İlyas pembe tunik üzerinde bir parçası kolundan dalgalanan koyu yeşil bir pelerin giymiştir. İlyas beyaz uzun saçlı ve sakallı, iri gözlü ve iri burunludur. İlyas peygamber'de Musa gibi kaygılı bir ifadeye sahiptir.

Sahnenin alt kısmında yer alan havarilerin isimleri yazmaktadır. Petrus başının sağında yer alan yazı tahrip olduğundan net olarak seçilemezse de "Petrus" yazdığı anlaşılmaktadır. Yuhanan'nın ve Yakub'un solunda isimleri yazmaktadır.

Sahnenin solunda gri tepenin eteklerinde oturan Petrus, İsa'ya doğru dönerek onu işaret etmektedir. Petrusun alt gövdesi sola, üst gövdesi ise sağa dönüktür. Beyaz saçlı ve sakallı olan Petrus iri gözlü, küçük burunludur. Petrus'un açık mavi tunik üzerine belinden sıkıca saran koyu sarı pelerinin arkasından yukarı doğru dalgalanmaktadır. Yeşil dağın eteğinde diz çökmüş bir şekilde oturan ve İsa'ya doğru yönelen Yuhanna mavi tunik üzerine bir parçası yukarı dalgalanan pembe bir pelerin giymiştir. Yakup sahenin sağında pembe tepenin eteğinde diz çökmüş ve diğer haviler gibi İsa'ya doğru yönelmiştir. Yakup koyu yeşil kıyafetlidir.

Lazarus'un Dirilmesi

Tanım

Lazarus'un Dirilmesi Palmiye Pazarından önceki cumartesi günü kutlanan bir bayramdır. Bu bayram dördüncü yüzyılın sonu beşinci yüzyılın başında, ayrı bir bayram olarak kutlanmaya başlanmıştır (Taft ve Carr, 1991, s. 1198, Onasch, 1993, s. 244). Sembolik olarak İsa'nın dirilişini öngördüğü düşünülen sahne "İsa'nın Dirilişi" bayramından önce kutlanır (Spitzing, 1989, s. 214). Sahne genel bir dirilişi ve vaftiz yoluyla yenilenmeyi de ifade etmektedir (Onasch, 1993, s. 43).

Kaynak

Lazarus'un Dirilmesi, İsa'nın mucizeleri arasında en sık resmedilen sahnedir. Sahne kanonik İncillerden yalnızca Yuhanna'da anlatılmaktadır. Apokrif İncillerden Barnabas İncili, Yuhanna icili ile benzer şekilde anlatılmaktadır. Lazarus'un Dirilmesi Nikodemus İncili'nde detaylı bir şekilde anlatılmaz. Bu incilde olaya tanıklık edenler, Lazarus'un dört gün önce öldüğünü ve İsa'nın onu dirilttiğini belirtir.

Yuhanna 11: 1-44

"Meryem ile kızkardeşi Marta'nın köyü olan Beytanya'dan Lazar adında bir adam hastalanmıştı. Meryem, Rab'be güzel kokulu yağ sürüp saçlarıyla O'nun ayaklarını silen kadındı. Hasta Lazar ise Meryem'in kardeşiydi. İki kızkardeş İsa'ya, "Rab, sevdiğin kişi hasta" diye haber gönderdiler. İsa bunu işitince, "Bu hastalık ölümle sonuçlanmayacak; Tanrı'nın yüceliğine, Tanrı Oğlu'nun yüceltilmesine hizmet edecek" dedi. İsa Marta'yı, kızkardeşini ve Lazar'ı severdi. Bu nedenle, Lazar'ın hasta olduğunu duyunca bulunduğu yerde iki gün daha kaldıktan sonra öğrencilere, "Yahudiye'ye dönelim" dedi. Öğrenciler, "Rabbi" dediler, "Yahudi yetkililer demin seni taşlamaya kalkıştılar. Yine oraya mı gidiyorsun?" İsa şu karşılığı verdi: "Günün on iki saati yok mu? Gündüz yürüyen sendelemez. Çünkü bu dünyanın ışığını görür. Oysa gece yürüyen sendeler. Çünkü kendisinde ışık yoktur." Bu sözleri söyledikten sonra, "Dostumuz Lazar uyudu" diye ekledi, "Onu uyandırmaya gidiyorum." Öğrenciler, "Ya Rab" dediler, "Uyuduysa iyileşecektir." İsa Lazar'ın ölümünden söz ediyordu, ama onlar olağan uykudan söz ettiğini sanmışlardı. Bunun üzerine İsa açıkça, "Lazar öldü" dedi. "İman edesiniz diye, orada bulunmadığıma sizin için seviniyorum. Şimdi onun yanına gidelim." "İkiz" diye anılan Tomas öbür öğrencilere, "Biz de gidelim, O'nunla birlikte ölelim!" dedi. İsa Beytanya'ya yaklaşınca Lazar'ın dört gündür mezarda olduğunu öğrendi. Beytanya, Yeruşalim'e on beş ok atımı kadar uzaklıktaydı. Birçok Yahudi, kardeşlerini yitiren Marta'yla Meryem'i avutmaya gelmişti. Marta İsa'nın geldiğini duyunca O'nu karşılamaya çıktı, Meryem ise evde kaldı. Marta İsa'ya, "Ya Rab" dedi, "Burada olsaydın, kardeşim ölmezdi. Şimdi bile, Tanrı'dan ne dilersem Tanrı'nın onu sana vereceğini biliyorum." İsa, "Kardeşin dirilecektir" dedi. Marta, "Son gün, diriliş günü onun dirileceğini biliyorum" dedi. İsa ona, "Diriliş ve yaşam Ben'im" dedi. "Bana iman eden kişi ölse de yaşayacaktır. Yaşayan ve bana iman eden asla ölmeyecek. Buna

iman ediyor musun?” Marta, “Evet, ya Rab” dedi. “Senin, dünyaya gelecek olan Tanrı’nın Oğlu Mesih olduğuna iman ettim.” Bunu söyledikten sonra gidip kızkardeşi Meryem’i gizlice çağırdı. “Öğretmen burada, seni çağırıyor” dedi. Meryem bunu işitince hemen kalkıp İsa’nın yanına gitti. İsa henüz köye varmamıştı, hâlâ Marta’nın kendisini karşıladığı yerdeydi. Meryem’le birlikte evde bulunan ve kendisini teselli eden Yahudiler, onun hızla kalkıp dışarı çıktığını gördüler. Ağlamak için mezara gittiğini sanarak onu izlediler. Meryem İsa’nın bulunduğu yere vardı. O’nu görünce ayaklarına kapanarak, “Ya Rab” dedi, “Burada olsaydın, kardeşim ölmezdi.” Meryem’in ve onunla gelen Yahudiler’in ağladığını gören İsa’nın içini hüznü kapladı, yüreği sızladı. “Onu nereye koydunuz?” diye sordu. O’na, “Ya Rab, gel gör” dediler. İsa ağladı. Yahudiler, “Bakın, onu ne kadar seviyormuş!” dediler. Ama içlerinden bazıları, “Körün gözlerini açan bu kişi, Lazar’ın ölümünü de önleyemez miydi?” dediler. İsa yine derinden hüznülenerek mezara vardı. Mezar bir mağaraydı, girişinde de bir taş duruyordu. İsa, “Taşı çekin!” dedi. Ölenin kızkardeşi Marta, “Rab, o artık kokmuştur, öleli dört gün oldu” dedi. İsa ona, “Ben sana, ‘İman edersen Tanrı’nın yüceliğini göreceksin’ demedim mi?” dedi. Bunun üzerine taşı çektiler. İsa gözlerini gökyüzüne kaldırarak şöyle dedi: “Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum. Beni her zaman işittiğini biliyordum. Ama bunu, çevrede duran halk için, beni senin gönderdiğine iman etsinler diye söyledim.” Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, “Lazar, dışarı çık!” diye bağırdı. Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, “Onu çözün, bırakın gitsin” dedi.”

Barnabas İncili 193. Bölüm

“İsa Nikodemus’un evinde iki gün kaldı ve üçüncü gün Betenya’ya gitmek üzere ayrıldı; ve kasabaya yaklaştığında, Meryem’e gelmekte olduğunu söylemeleri için havarilerinden ikisini önden gönderdi. Kadın koşarak kasaba dışına çıktı ve İsa’yı bulunca ağlayarak dedi: “Rab, kardeşimin ölmeyeceğini söylemiştin; şimdi ise dört gündür gömülü bulunuyor. Allah için, ben seni çağırmadan önce gelmiş olsaydın, o zaman ölmezdi!” İsa karşılık verdi: “Kardeşin ölmüş değil, uyuyor. Bu bakımdan, ben onu uyandırmak için geliyorum.” Meryem ağlayarak cevap verdi: “Rab, böyle bir uykudan o Hüküm Günü’nde, Allah’ın meleğinin surunun sesiyle uyanacaktır.” İsa karşılık verdi: “Meryem, bana inan ki, o (o günden) önce kalkacak. Çünkü, Allah bana uyku üzerine güç vermiştir ve bak sana diyorum ki, o ölmüş değildir. Çünkü yalnızca, Allah’ın rahmetini bulmadan ölenler ölüdür.” Meryem kız kardeşi Marta’ya, İsa’nın gelişini bildirmek için çabucak geri döndü. Şimdi, Lazarus’un ölümünde Kudüs’ten gelmiş bir hayli Yahudi ve pek çok yazıcı ve Ferisî toplanmış bulunuyorlardı. Kız kardeşinden İsa’nın gelmekte olduğunu duyan Marta aceleyle kalktı ve dışarı koştu. Bunun üzerine Yahudi, yazıcı ve Ferisîlerden oluşan kalabalık onu teselli etmek için peşinden gittiler. Çünkü kardeşine ağlamak için kabre gittiğini sanıyorlardı. İsa’nın Meryem’le konuştuğu yere varınca Marta ağlayarak dedi: “Rab, Allah için burada olmuş olsaydın, çünkü o zaman kardeşim ölmezdi!” Meryem o zaman ağlamaya başladı; bunun üzerine İsa da gözyaşı döktü ve iç çekerek dedi: “Onu nereye yatırdınız?” Cevap verdiler: “Gel bak.” Ferisîler kendi aralarında diyorlardı: “Şimdi Nain’deki dulun oğlunu dirilten bu adam, ölmeyeceğini söylediği hâlde neden bu adamı ölüme bıraktı?” İsa, herkesin ağlamakta olduğu kabre varıp dedi: “Ağlamayın, çünkü Lazarus uyuyor ve ben onu uyandırmaya geldim.” Ferisîler kendi aralarında dediler: “Allah için, sen böyle mi uyursun!” O zaman İsa dedi: “Benim saatim henüz gelmedi; geldiği zaman aynı şekilde uyuyacak ve süratle uyandırılacağım. “Sonra İsa yine dedi: “Kabrın üzerinden taşı çekin.” Marta dedi: “Rab, o kokmuştur. Çünkü öleli dört gün oluyor.” İsa dedi: “Öyleyse ben niye geldim buraya Marta? Sen benim onu uyandıracığıma inanmıyor musun?” Marta cevap

verdi: “Senin, Allah’ın bu dünyaya gönderdiği bir mukaddesi olduğunu biliyorum.” O zaman, İsa ellerini göğe kaldırdı ve dedi: “İbrahim’in Allah’ı, İsmail ve İshak’ın Allah’ı, babalarımızın Allah’ı Rab, bu kadınların başına gelenlere merhamet et ve kutsal adına şan ver.” Ve, herkes; “Âmin” diye karşılık verince, İsa yüksek bir sesle dedi: “Lazarus, beri gel!” Bunun üzerine, ölmüş olan kalktı ve İsa havarilerine dedi: “Onu çözün.” Çünkü, babalarımızın (ölülerini) gömegeldikleri şekilde, o da yüzünün üzerindeki peşkirle birlikte kefene sarılmış bulunuyordu. Yahudilerden büyük bir kalabalık ve Ferisilerin bir kısmı İsa’ya iman ettiler. Çünkü mucize büyüktü.”

Nikodemus İncili 8. Bölüm

“Pilatus’a dediler; “Biz bilmiyoruz.” Diğerleri dediler; “Dört gün önce ölen ve mezarına konan Lazarus’u diriltti.” (Sarıkçıoğlu, 2009, s. 220).”

İkonografi

Lazarus’un dirilişi İsa’nın dirilişinin bir habercisi olarak kabul edildiğinden, Hristiyanlığın başlangıcından günümüze kadar Hristiyan sanatı için daima önemli konu olmuş ve resim sanatında üçüncü yüzyıldan itibaren sürekli tasvir edilmiştir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 120).

Lazarus’un Dirilişi, erken Hristiyan mezar sanatında muhtemelen Yeni Ahit temalı ilk sahnedir. Duvar resmin sanatında bayram döngüsüne dâhil edilen sahne Lazarus’un Dirilişi, İsa’nın mucize döngüsünün son sahnesidir (Spitzing, 1989, s. 215).

Ölümün ve dirilişin bir arada işlendiği Lazarus’un Dirilmesi sahnesi üçüncü yüzyıldan beşinci yüzyıla kadar katakomb gibi gömü mekânlarında ve lahitlerde sıklıkla betimlenmiştir. Sahnenin en erken tarihli örneği 240-250 yılları arasına tarihlenen Roma, Callistus Katakombu’nda, yalnızca İsa ve Lazarus resmedilmiştir. İsa sağ elini kaldırmış ve sol elinde asa ile sahnenin sağındadır. Sahnenin solunda, edikül (aedicula: Mezar Odası) içinde betimlenen Lazarus çıplaktır ve mezarın önünde yer alır (Schiller, 1971, s. 182; Carr, 1991, s. 1999; Meurer, 1994, s. 33). Meryem ve Marta, sahneye dördüncü yüzyıl gibi erken bir tarihte dâhil edilir ve altıncı yüzyılın sonunda sahnenin kalıplaşmasıyla birlikte kompozisyona tamamen yerleşir (Spitzing, 1989, s. 215-216). Erken dönemin daha sonraki tasvirlerinde İsa elinde bir asa yerine haç tutmaktadır. Bizans resim sanatı örneklerinde İsa, Yuhanna¹³⁶ incilinde geçen emir ifadesine uygun bir biçimde eli havada betimlenir (Onasch, 1993, s. 43).

¹³⁶“Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, “Lazar, dışarı çık!” diye bağırdı.” (Yuhanna 11: 43)

Lazarus'un Dirilmesi sahnesi ilk olarak altıncı yüzyılda Rossano incili ile standart kompozisyonuna ulaşır (Carr, 1991, s. 1199; Meurer, 1994, s. 33). İsa, sağda yer alan mezarın içerisindeki keten kumaşla sarılmış dik bir şekilde duran Lazarus'un önünde betimlenir. İsa sol elinde bir tomar tutarken, sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. Havariler İsa'nın arkasında yer alır. Petrus ya da Thomas genellikle İsa'nın arkasında havari grubunun öncüsü olarak betimlenir. İsa ile mezar arasında şüpheci Yahudiler betimlenir. İsa'nın ayaklarına, mezarın önünde kapanan Lazarus'un kız kardeşleri Meryem ve Marta görülmektedir. Sahne kompozisyonunda mezarın/lahitin kapağını açan ve cesedin kokusundan dolayı yüzünü kumaş parçasıyla ya da eliyle kapatan iki adam mezarın önünde betimlenir (Spitzing, 1989, s. 2015; Carr, 1991, s. 1199, Onasch, 1993, s. 43-44, 244).

On birinci ve on ikinci yüzyıllara ait örneklerde Lazarus'un başının üzerinde işlemeli bir başlık ya da Lazarus'un ayaklarının dibinde bir lahit ve kokudan dolayı burnunu tutan figür resmedilir. On üçüncü yüzyıla ait bazı örneklerde Lazarus lahitin içinde otururken ya da yatarken gösterilir. On dördüncü yüzyıla ait sahnelerde ise Lazarus lahitin içinde mağara ve mezar odası (edikül) ile birlikte gösterilir (Carr, 1991, s. 1999).

Katalog No: 11

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Lazarus'un Dirilmesi

Folyo 111^r



Resim 17: Lazarus'un Dirilmesi

Tasvir

Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenmiştir. Çerçevenin uzun iki kenarı mavi yeşil, sarı renkler kullanılarak zikzak motifi ile bezenmiştir. Çerçevenin kısa kenarları ise bordo zemin üzerine sarı ince çizgilerle süslenmiştir. Sahnenin merkezinde yer alan İsa, solda yer alan Lazarus'a doğru bir adam atar vaziyette sağ elini takdis işareti yaparak Lazarus'a doğru uzatmış, sol elinde kırmızı bir tomar tutmaktadır. İsa'nın altın yıldız olan halesi haçlıdır. Halenin haçı değerli taşlarla süslenmiş kırmızı bir haçtır. İsa, manşeti ve omuzundaki şeridi altın yıldız olan mavi uzun bir tuniğin üzerine belini sıkıca saran ve sol omuzundan dalgalanarak sarkan koyu mor bir pelerin giymiştir. İsa kahverengi sakallı ve uzun saçlı, burnu ince uzun, gözleri iri kaşları ise incedir. Sahnenin solunda mezar yapısı içerisinde, beyaz-mavi çizgilerle belirgin hale getirilmiş sargılarla sıkıca sarılmış sadece yüzü görünen Lazarus yer almaktadır. Mezar yapısının mavi olan çatısı üçgen biçiminde, testere dişleri sarı, yapının duvarları yeşil, Lazarus'un içerisinde bulunduğu alan ise pembe renklidir. Lazarus'un kararmış olan halesi koyu sarıdır. Lazarus'un hemen önünde manşeti ve omuzundaki şeridi altın yıldız olan kırmızı elbiseli, mavi pantolonlu, sarı ayakkabılı figür Lazarus'un dört gündür mezara kaldığının ifadesi olarak manşeti ile burnunu kapatmaktadır. Sahnenin aşağı kısmında altın yıldız işlemeli olan lahitin kapısını açan figür yeşil giysili turuncu ayakkabılıdır. Lazarus'un kız kardeşleri İsa'nın ayaklarına kapanmıştır. Ön düzenlemede yer alan figür kahverengi, yanında yer alan ise yeşil giysilidir. Her ikisinin kararmış olan haleleri sarıdır. Ön düzlemdaki figürün yüzü yere doğrudur. Arkada yer alan figür yüzünü arkaya doğru çevirmiş, Lazarus'a doğru bakmaktadır.

Sahnenin sağında İsa'nın arkasında altılı iki grup halinde havariler yer almaktadır. Havarilerin koyu sarı olduğu anlaşılan haleleri kararmıştır. Arka planda yer alan havariler açık turuncu ve koyu yeşil iki dağ arasında betimlenmiştir. Ön düzlemda altılı grubun başında yer alan havari beyaz kıvrık saçlı ve sakallı Petrus'tur. Petrus, uzun açık mavi tuniğin üzerine koyu sarı bir pelerin giymiş, sarı olan halesi oldukça kararmıştır. Petrus sağ elini havaya kaldırmış İsa'ya bir şeyler anlatır bir biçimde betimlenmiştir. Petrus'un arkasında yer alan havari açık mavi üzerine pembe giymiştir. Sol üst köşesinde sahnenin ismi yazmaktadır: Transliterasyon: QYMTD DL'ZR: Lazarus'un Dirilişi.

Kudüs'e Giriş

Sahne doktora tezi kapsamında ele alınan MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım

Kudüs'e Giriş İsa'nın pasyon döneminin başlangıç sahnesi ve on iki büyük bayramdan biridir. İsa' Kudüs'ü girerek, sonu Çarmıha Gerilme ile bitecek olan dönemi başlatır (Spitzing, 1989, s. 87). Kudüs'e Giriş Paskalya'dan önceki pazar günü Palmiye Pazarı töreni olarak kutlanır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 109). Bu sahne İsa'nın hayattayken gerçekleştirdiği, kazandığı bir zafer alayı olarak yorumlanır ve tasvir edilir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 109; Cutler, 1980, s. 20-21.)

İsa'nın Kudüs'e Girişi, ikonografik unsurları da bünyesinde barındıran Matta (21: 5) ve Yuhanna (11: 15) İncillerinde geçen Zekeriya'nın (9:9) sözleriyle duyurulur:

Ey Siyon kızı, sevinçle coş! Sevinç çığlıkları at, ey Yeruşalim kızı! İşte kralın! O adil kurtarıcı ve alçakgönüllüdür. Eşeğe, evet, sıpaya, Eşek yavrusuna binmiş sana geliyor! (Zekeriya 9: 9).

Kaynak

Kudüs'e Giriş sahnesine Matta, Markos, Luka ve Yuhanna incilleri kaynaklık etmektedir. Sahne bu dört incilde benzer bir şekilde anlatılır. Bu inciller, sahne kurgusunu oluşturan Zeytin Dağı, eşek, havariler, İsa'yı karşılayan kalabalık, İsa'nın önüne giysilerini ve ağaç dallarını seren halk gibi ikonografik unsurları içermektedir. Sahnede havarilerin ve İsa'yı bekleyen kalabalığın sayısı değişkendir. Bazı örneklerde iki havari betimlenmiş olsa da Matta incilinde "İsa iki öğrencisini gönderdi" (21: 1) ifadesinden, İsa'ya eşlik eden havarilerin ikiden fazla olduğu anlaşılmaktadır.

Matta 21: 1-11

"Yeruşalim'e yaklaşıp Zeytin Dağı'nın yamacındaki Beytfaci Köyü'ne geldiklerinde İsa, iki öğrencisini önden gönderdi. Onlara, "Karşınızdaki köye gidin" dedi, "Hemen orada bağlı bir dişi eşek ve yanında bir sıpa bulacaksınız. Onları çözüp bana getirin. Size bir şey diyen olursa, 'Rab'bin bunlara ihtiyacı var, hemen geri gönderecek' dersiniz." Bu olay, peygamber aracılığıyla bildirilen şu söz yerine gelsin diye oldu: "Siyon kızına deyin ki, 'İşte, alçakgönüllü Kralın, Eşeğe, evet sıpaya, Eşek yavrusuna binmiş Sana geliyor.' " Öğrenciler gidip İsa'nın kendilerine buyurduğu gibi yaptılar. Eşekle sıpayı getirip üzerlerine giysilerini yaydılar, İsa sıpaya bindi. Halkın büyük bir bölümü giysilerini yolun üzerine serdi. Bazıları da ağaçlardan dal kesip yola seriyordu. Önden giden ve arkadan gelen kalabalıklar şöyle bağırıyorlardı: "Davut Oğlu'na hozana! Rab'bin adıyla gelene övgüler olsun, En

yücelerde hozana!” İsa Yerus alim’e girdiği zaman bütün kent, “Bu kimdir?” diyerek  alkandı. Kalabalıklar, “Bu, Celile’nin Nasıra Kenti’nden Peygamber İsa’dır” diyordu.”

Markos 11: 1-10

“Yerus alim’e yaklaşıp Zeytin Dağı’nın yamacındaki Beytfaci ile Beytanya’ya geldiklerinde İsa iki öğrencisini önden gönderdi. Onlara, “Karşınızdaki köye gidin” dedi, “Köye girer girmez, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sıpa bulacaksınız. Onu  z p bana getirin. Biri size, ‘Bunu niye yapıyorsunuz?’ derse, ‘Rab’bin ona ihtiyacı var, hemen geri gönderecek’ dersiniz.” Gittiler ve yol üzerinde, bir evin sokak kapısının yanında bağlı buldukları sıpayı  zd ler. Orada duranlardan bazıları, “Sıpayı ne diye  z yorsunuz?” dediler. Öğrenciler İsa’nın kendilerine söylediklerini tekrarlayınca, adamlar onları rahat bıraktı. Sıpayı İsa’ya getirip üzerine kendi giysilerini yaydılar. İsa sıpayı bindi. Birçokları giysilerini, bazıları da  vredeki ağaçlardan kestikleri dalları yola serdiler.  nden gidenler ve arkadan gelenler şöyle bağırıyorlardı: “Hozana! Rab’bin adıyla gelene övgüler olsun! Atamız Davut’un yaklaşan egemenliği kutlu olsun! En yücelerde hozana!”

Luka 19: 29-40

“Zeytin Dağı’nın yamacındaki Beytfaci ile Beytanya’ya yaklaştığında iki öğrencisini önden gönderdi. Onlara, “Karşıdaki köye gidin” dedi, “Köye girince, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sıpa bulacaksınız. Onu  z p bana getirin. Biri size, ‘Onu niçin  z yorsunuz?’ diye sorarsa, ‘Rab’bin ona ihtiyacı var’ dersiniz.” Gönderilen  ğrenciler gittiler, her şeyi İsa’nın kendilerine anlattığı gibi buldular. Sıpayı  zerlerken hayvanın sahipleri onlara, “Sıpayı niye  z yorsunuz?” dediler. Onlar da, “Rab’bin ona ihtiyacı var” karşılığını verdiler. Sıpayı İsa’ya getirdiler, üzerine kendi giysilerini atarak İsa’yı üstüne bindirdiler. İsa ilerlerken halk, giysilerini yola seriyordu. İsa Zeytin Dağı’ndan aşağı inen yola yaklaştığı sırada, öğrencilerinden oluşan kalabalığın tümü, görmüş oldukları bütün mucizelerden ötürü, sevinç içinde yüksek sesle Tanrı’yı övmeye başladılar. “Rab’bin adıyla gelen Kral’a övgüler olsun! Gökte esenlik, en yücelerde yücelik olsun!” diyorlardı. Kalabalığın içinden bazı Ferisiler O’na, “ ğretmen, öğrencilerini sustur!” dediler. İsa, “Size şunu söyleyeyim, bunlar susacak olsa, taçlar bağıracaktır!” diye karşılık verdi.”

Yuhanna 12: 12-19

“Ertesi gün, bayramı kutlamaya gelen büyük kalabalık İsa’nın Yerus alim’e gelmekte olduğunu duydu. Hurma dalları alarak O’nu karşılamaya  ktılar. “Hozana! Rab’bin adıyla gelene, İsrail’in Kralı’na övgüler olsun!” diye bağırıyorlardı. İsa bir sıpa bulup üzerine bindi. Yazılmış olduğu gibi, “Korkma, ey Siyon kızı! İşte, Kralın sıpayı binmiş geliyor.” öğrencileri ilkin bunları anlamadılar. Ama İsa y celdikten sonra bu sözlerin O’nun hakkında yazıldığını, halkın bunları O’nun için yaptığını hatırladılar. Lazar’ı mezardan çağırıp ölümden dirilttiği sırada İsa’yla birlikte bulunan kalabalık buna tanıklık etti. İsa’nın bu doğaüstü belirtiyi gerçekleştirdiğini duyan halk O’nu karşılamaya  ktı. Ferisiler ise birbirlerine, “Görüyorsunuz, elinizden hiçbir şey gelmiyor. Bütün dünya O’nun peşine takıldı” dediler.”

Kudüs’e Giriş sahnelerinde görülen ikonografik unsurların birçoğu kanonik İncillerde geçmektedir. Ancak, İsa şehre girerken, ağaç üzerinde olayı seyreden çocuklardan hiçbir

kaynak bahsetmemektedir. Sahnedeki bu çocukların, İsa'nın Tapınaktan Satıcıları Kovması sahnesine kaynaklık eden Matta İncilinde “Ne var ki, başkâhinlerle din bilginleri, O'nun yarattığı harikaları ve tapınakta, “Davut Oğlu'na hozana!” diye bağırarak çocukları görünce öfkelenmişler.” geçen ifadeden esinlenilerek sahneye dahil edildiğini düşünülmektedir (Jerphanion: 1925: 83, dipnot 1-3). Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncillerinde Kudüs'e Giriş olayının detaylarıyla anlatıldığı baplarda adı geçmeyen ancak sahne kompozisyonunun önemli bir yer edinen Zakkay Yuhanna incilinde farklı bir bapta anlatılmaktadır:

Yuhanna 19: 1-10

“İsa Eriha'ya girdi. Kentin içinden geçiyordu. Orada vergi görevlilerinin başı olan, Zakkay adında zengin bir adam vardı. İsa'nın kim olduğunu görmek istiyor, ama boyu kısa olduğu için kalabalıktan ötürü göremiyordu. İsa'yı görebilmek için önden koşup bir yabancı incir ağacına tırmandı. Çünkü İsa oradan geçecekti. İsa oraya varınca yukarı bakıp, “Zakkay, çabuk aşağı in!” dedi. “Bugün senin evinde kalmam gerekiyor.” Zakkay hızla aşağı indi ve sevinç içinde İsa'yı evine buyur etti. Bunu görenlerin hepsi söylenmeye başladı: “Gidip günahkâr birine konuk oldu!” dediler. Zakkay ayağa kalkıp Rab'be şöyle dedi: “Ya Rab, işte malımın yarısını yoksullara veriyorum. Bir kimseden haksızlıkla bir şey aldıysa, dört katını geri vereceğim.” İsa dedi ki, “Bu ev bugün kurtuluşa kavuştu. Çünkü bu adam da İbrahim'in oğludur. Nitekim İnsanoğlu, kaybolanı arayıp kurtarmak için geldi.”

İkonografi

Kudüs'e Giriş sahnelerinde eşeğin üzerine yan oturan İsa, onu karşılayan kalabalık bir topluluk eşliğinde surlarla çevrili olan şehre -Kudüs'e- girmektedir. Bu sahnelerde İsa sağ eliyle takdis işareti yapar ya da bir tomar tutar (Spitzing, 1989, s. 88). İsa'nın önüne kıyafetlerini seren ya da palmye dalları koyan figürler görülür (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 109). Erken dönemde sahne genellikle çok fazla detay barındırmadan resmedilir. İsa'ya sadece iki havarisi eşlik eder ve nadiren bir ya da iki kişi onu karşılamak için sahnede yer alır. Vergi tahsildarı Zakkay, İsa'yı olabildiğince net görebilmek için bir ağacın üzerine çıkmıştır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 109).

Sahneye İkonoklasmsus'tan sonra, dokuzuncu ve onuncu yüzyıllarda, yeni ikonografik unsurlar dâhil edilmiştir. Kucağında çocuğunu taşıyan anne figürü kompozisyona yerleştirilir ve aynı zamanda sahneye ayağından diken çıkaran figür ve Zekeriya peygamber dâhil edilmeye başlanır (Carr, 1991, s. 702; Onasch, 1993, s. 95; Palli ve Red, 1994, s. 596-597).

İsa'nın arkasında ya da yanında yer alıp ona eşlik eden havarilerin ve şehrin önündeki kalabalık insan sayısı değişken unsurlardır. Onuncu yüzyıla tarihlenen Paris gr. 510 el yazmasında, sayıları artan havariler İsa'nın yanında arkada durmaktadır ve çocuklu kadın figürü sahnenin sağında İsa'yı karşılamaktadır (Carr, 1991, s. 702; Onasch, 1993, s. 95; Palli ve Red, 1994, s. 596-597). Sahneye on birinci yüzyıldan itibaren eşeğin sıpasıyla birlikte götürülmesi, şehir açık ve kapalı kapıları, Zeytin Dağı'ndan iniş gibi yeni ikonografik unsurlar eklenmiştir (Onasch, 1993, s. 95).

Sahnenin bilinen en erken tarihli ilk örneği 359 tarihli Junius Bassos lahitinde (Sarkofak) görülür (Spitzing, 1989, s. 88). Dördüncü yüzyıldan itibaren küçük el sanatlarında sıklıkla betimlenen sahne altıncı yüzyılda küçük el sanatlarıyla birlikte resimli el yazmalarında da tasvir edilir. Sahne altıncı yüzyıla tarihlendirilen Rabula ve Rossano incilindeki örneklerle kalıplaşır ve karakteristik yapısını alır. Bu örnekte İsa yan oturmuş olgun bir adam biçiminde resmedilmiştir. Sahnede İsa, yoluna giysilerini çıkarıp seren ve palmiye sallayan kalabalıklar tarafından karşılanır. Passion döngüsünün bir parçası olan sahne bundan sonra bir kurban sahnesi olarak vurgulanır ve böylece sahnenin İsa'nın insanlığına odaklanan öyküleyici bir biçimde resmedilir (Carr, 1991, s. 702; Palli ve Red, 1994, s. 593-597).

Sahnenin erken dönemlerde Passion döngüsüne dâhil edildiği ve on iki büyük bayram siklusunda Lazarus'un dirilişi ve İsa'nın Başkalaşımından sonra tasvir edildiği görülür (Spitzing, 1989, s. 94). Sahnede şehrin kapısının vurgulanması hatta resmedilmesi ve önünde yaşlı adamların tasvir edilmesi Bizans etkisiyle ortaya çıkıp yaygınlaşan bir ikonografik detaydır (Palli ve Red, 1994, s. 594). Eğik başlı eşek, Orta ve Geç Bizans sanatının bir özelliği haline gelmiştir (Palli ve Red, 1994, s. 596). Geç Bizans Dönemi sahnelerinde İsa'nın arkasında onu takip eden havarilerle birlikte Zeytin dağı tasviri görülür (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 109; Spitzing, s. 1989: 88).

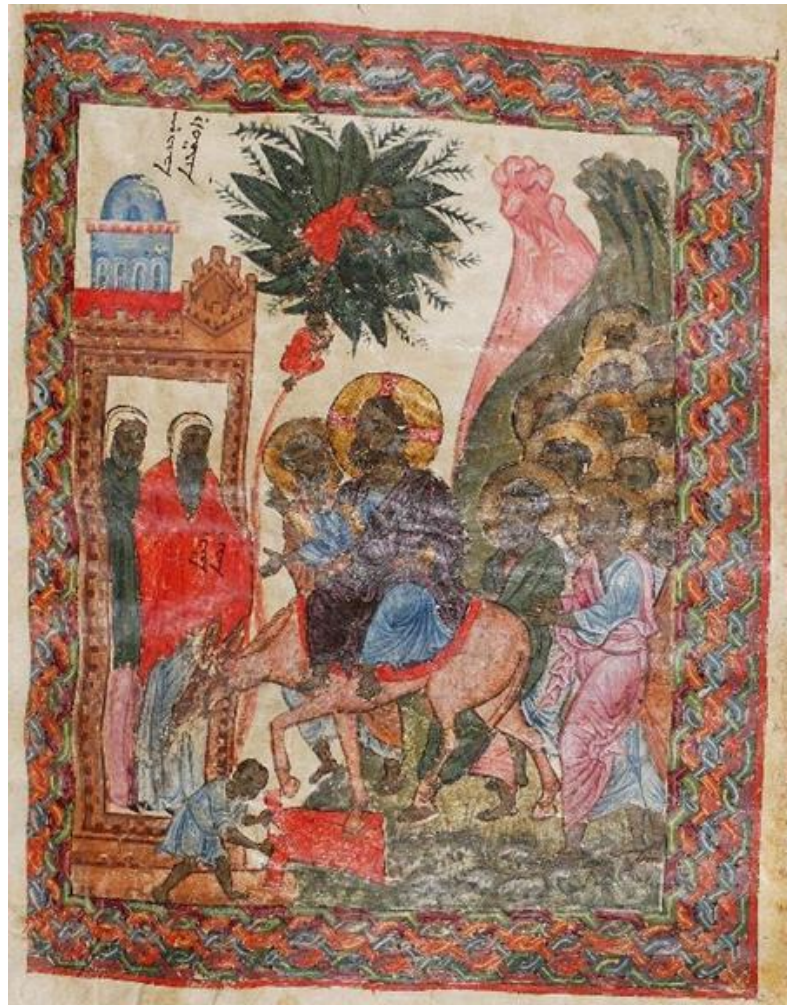
Katalog No: 12

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Kudüs'e Giriş

Folyo 216^r



Resim 18: Kudüs'e Giriş

Tasvir

Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenmiştir. Çerçeve dıştan turuncu bir şeritle sınırlanmış, yeşil bordo, turuncu, mavi renkli şeritlerin meydana gelen düğümlerden oluşmaktadır.

Sahnenin merkezinde, sağdan sola ilerleyen eşek üzerinde yan oturmuş İsa görülmektedir. İsa'nın gövdesi cepheden ancak başı sola doğru, yani Kudüs'e bakmaktadır. İsa mavi bir tunik üzerine koyu mor bir pelerin giymiştir. Tunüğün manşet ve omuz kısmında altın yıldız şeritler görülmektedir. İsa'nın altın yıldız halesi, değerli taşlarla bezeli turuncu haçlıdır. İsa kahverengi saçlı, sakallı, iri gözlü, kalın kaşlı burnu ince ve uzundur. Sağ elini yukarı kaldıran İsa takdis işareti yapmaktadır. Sol elinde ise bir rulo tutmaktadır. Açık kahverengi olan eşek sola bir adım atmış vaziyette ilerlemektedir. Eşek uzun kulaklı, başı öne doğru eğik bir şekilde betimlenmiştir.

İsa'nın sağında Petrus yer almaktadır. Beyaz saçlı sakallı olan Petrus'un kararmış olan halesi muhtemelen altın yıldızdır. Petrus eliyle Kudüs'ü göstererek İsa'ya gösterir gibi betimlenmiştir. Bu havari iri gözlü, ince kaşlı, burnu ince uzundur. İsa'nın arkasında kalabalık bir görüntü sunan diğer havari grubu görülmektedir. Ön düzlemdeki havari açık mavi tunik üzerine pembe bir pelerin giymiştir. Koyu sarı haleli olan bu havari ellerini dua eder gibi açmış ve bir adım atarken resmedilmiştir. Eşegin arkasında turuncu tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giyen havari beyaz saçlı ve uzun sivri sakallıdır.

Sahnenin solunda İsa'yı kalabalık bir halk grubu beklemez. İsa'yı karşılayan, üzerindeki turuncu pelerini çıkarmış, İsa'nın önüne seren mavi tunikli bir figür görülür. Sahnenin bu kısmında kule biçiminde bir yapının kapısında bekleyen iki yaşlı adam figürü görülmektedir. Ön düzlemde ye alan gri uzun sakallı, parlak açık sarı başlıklı olan figür mavi uzun bir elbise üzerine turuncu bir pelerin giymiştir. Üzerinde adı figür "ZKRY° NBY°" Zekeriya Peygamber yazmaktadır. Oldukça durağan bir görsel sunan Zekeriya peygamber İsa'ya doğru bakmaktadır. Zekeriya Peygamberin yanında duran figür pembe uzun bir elbise üzerine koyu yeşil bir pelerin/pallium giymiştir. Bu figürün kısa olan sakalı Zekeriya Peygamber gibi gridir ve başında parlak açık sarı bir başlık vardır.

Sahnenin arka planında sağda biri yeşil diğeri açık pembe olan iki dağ ve iki çocuğun tırmandığı bir ağaç görülmektedir. Pembe dağın üzerine havariler anlamına gelen Šliho yazmaktadır. Sol üst köşede HDBŠB° D°WŠ° "Paskalya öncesi pazar" yazmaktadır.

Son Akşam Yemeği

Son akşam yemeği sahnesi doktora tezi kapsamında ele alınan dört el yazmasından sadece MS41 el yazmasında resmedilmiştir. El yazmasında betimlenen sahne ikonografik ve üslup açısından detaylı tasviri yapılarak değerlendirilmiştir.

Tanınım ve Anlamı

Son Akşam Yemeđi¹³⁷ Grekçe “mysterion” Latince’de “sacramentum” kelimeleri ile ifade edilen “kutsal giz” olarak tanımlanan on iki büyük bayramdan biri ve bir ökaristi sahnesidir. İsa’nın havarileri ile birlikte yediği Son Akşam Yemeği “passion” adı verilen ve İsa’nın çektiği çileyi anlatan dönemin bir parçasıdır (Schiller, 1972, s. 24- 25)

Snoptik incillere göre Yahudilerin “Hamursuz” ya da “Mayasız Bayramı” adlarıyla da bilinen Fısıh Bayramında¹³⁸ İsa’nın havarileriyle birlikte yediği Son Akşam Yemeği, İsa’nın Yahuda İşkaryot tarafından uğrayacağı ihaneti açıkladığı ve havarileri ile birlikte bir arada olduğu son anı ifade eder. Fısıh yemeği, Yahudi halkının Mısır esaretinden kurtuluşunu anmak için düzenlenmektedir. Bu yemekte İsa, yaklaşan ölümünü ifade eden sözleri söyler. İsa’nın havarileriyle birlikte yediği bu son yemek aynı zamanda havarilerine gelecekte onun anısına bir yemek düzenleme yükümlülüğünü getirir. İsa bu yemekte ‘ekmeği’ insanlık uğruna feda ettiği bedeni, ‘şarabı’ da insanlık uğruna döktüğu kanı olarak tanımlamıştır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 13).

Kaynak

Bu sahne Matta (26:17-25), Markos (14:12-21), Luka (22:7-23), Yuhanna (13:21-28), apokrif olduğu kabul edilen Barnabas İncilinde ve Mezmurlar’ın bir pasajında anlatılmaktadır.

Matta 26: 17- 30

“Mayasız Ekmek Bayramı’nın ilk günü öğrenciler İsa’nın yanına gelerek, “Fısıh yemeğini yemen için nerede hazırlık yapmamızı istersin?” diye sordular. İsa onlara, “Kente varıp o adamın evine gidin” dedi. “Ona şöyle deyin: ‘Öğretmen diyor ki,

¹³⁷Bizans sanatında Son Akşam Yemeği, İsa’nın Yemeği’nin üç episodundan biridir. Bu üç episod kaynaklara dayanarak Son Akşam Yemeği (Deipnos), Havarilerin Kominyonu (Metalepsis kai Metadosis ton Apostolon) ve İlahi Liturji (Theia Leitourgia) olarak ayrılmaktadır (Carr, 1991, s. 1251).

¹³⁸Fısıh Bayramı, Yahudilerin Mısır’da kölelikten kurtuluşları anısına her yıl kutladıkları bir bayramdır. Kölelikten kurtuluşun sembolik bir ifadesi olan Fısıh bayramı uzun süren bir yemek töreni ile kutlanır. Bu bağlamda Ekmek ve şarap sembolik anlamı olan birçok gıdadan iki önemli unsuru oluşturur. Mayasız ekmek İsa’nın bedenini, şarap İsa’nın kanının sembolü olduğuna inanılmakta ve ökaristi ayninin bir parçası olarak kullanılmaktadır (Schiller, 1972, s. 25, Hellwing, 2005, s. 2878. Ayrıca; Eski Ahit’te, Mısır’dan Çıkış 12:13-27).

zamanım yaklaştı. Fısıh Bayramı'nı, öğrencilerimle birlikte senin evinde kutlayacağım.” Öğrenciler, İsa'nın buyruğunu yerine getirerek Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar. Akşam olunca İsa on iki öğrencisiyle yemeğe oturdu. Yemek yerlerken, “Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek” dedi. Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, “Ya Rab, beni demek istemedin ya?” diye sormaya başladılar. O da, “Bana ihanet edecek olan” dedi, “Elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır. İnsanoğlu, kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'na ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu.” O'na ihanet edecek olan Yahuda, “Rabbî, yoksa beni mi demek istedin?” diye sordu. İsa ona, “Söylediğin gibidir” karşılığını verdi. Yemek sırasında İsa eline ekmeği aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. “Alın, yiyin” dedi, “Bu benim bedenimdir.” Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, “Hepiniz bundan için” dedi. “Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. Size şunu söyleyeyim, Babam'ın egemenliğinde sizinle birlikte yenisini içeceğim o güne dek, asmanın bu ürününden bir daha içmeyeceğim.” İlahi söyledikten sonra dışarı çıkıp Zeytin Dağı'na doğru gittiler.”

Markos 14: 12-26

“Fısıh kurbanının kesildiği Mayasız Ekmek Bayramı'nın ilk günü öğrencileri İsa'ya, “Fısıh yemeğini yemen için nereye gidip hazırlık yapmamızı istersin?” diye sordular. O da öğrencilerinden ikisini şu sözlerle önden gönderdi: “Kente gidin, orada su testisi taşıyan bir adam çıkacak karşınıza. Onu izleyin. Adamın gideceği evin sahibine şöyle deyin: ‘Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?’ diye soruyor.’ Ev sahibi size üst katta döşenmiş, hazır büyük bir oda gösterecek. Orada bizim için hazırlık yapın.” Öğrenciler yola çıkıp kente gittiler. Her şeyi, İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar. Akşam olunca İsa Onikiler'le birlikte geldi. Sofraya oturmuş yemek yerlerken İsa, “Size doğrusunu söyleyeyim” dedi, “Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek.” Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, “Beni demek istemedin ya?” diye sormaya başladılar. İsa onlara, “Onikiler'den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır” dedi. “Evet, İnsanoğlu kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'na ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu.” İsa yemek sırasında eline ekmeği aldı, şükredip ekmeği böldü ve, “Alın, bu benim bedenimdir” diyerek öğrencilerine verdi. Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsini bundan içti. “Bu benim kanım” dedi İsa, “Birazları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. Size doğrusunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği'nde yenisini içeceğim o güne dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim.” İlahi söyledikten sonra dışarı çıkıp Zeytin Dağı'na doğru gittiler.”

Luka 22: 7- 23

“Fısıh kurbanının kesilmesi gereken Mayasız Ekmek Günü geldi. İsa, Petrus'la Yuhanna'yı, “Gidin, Fısıh yemeğini yiyebilmemiz için hazırlık yapın” diyerek önden gönderdi. O'na, “Nerede hazırlık yapmamızı istersin?” diye sordular. İsa onlara, “Bakın” dedi, “Kente girdiğinizde karşınıza su testisi taşıyan bir adam çıkacak. Adamı, gideceği eve kadar izleyin ve evin sahibine şöyle deyin: ‘Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?’ diye soruyor.’ Ev sahibi size üst katta, döşenmiş büyük bir oda gösterecek. Orada hazırlık yapın.” Onlar da gittiler, her şeyi İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar. Yemek saati gelince İsa, elçileriyle birlikte sofraya oturdu ve onlara şöyle dedi: “Ben acı çekmeden önce bu Fısıh yemeğini sizinle

birlikte yemeyi çok arzulamıştım. Size şunu söyleyeyim, Fısıh yemeğini, Tanrı'nın Egemenliği'nde yetkinliğe erişeceği zamana dek, bir daha yemeyeceğim." Sonra kâseyi alarak şükretti ve "Bunu alın, aranızda paylaşın" dedi. "Size şunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği gelene dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim." Sonra eline ekmeğe aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. "Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın" dedi. Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: "Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır. Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır. İnsanoğlu, belirlenmiş olan yoldan gidiyor. Ama O'na ihanet eden adamın vay haline!" Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar."

Yuhanna, 13: 21-30

"İsa bunları söyledikten sonra ruhunda derin bir sıkıntı duydu. Açıkça konuşarak, "Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek" dedi. Öğrenciler, kimden söz ettiğini merak ederek birbirlerine baktılar. Öğrencilerinden biri İsa'nın göğsüne yaslanmıştı. İsa onu severdi. Simun Petrus bu öğrenciye, kimden söz ettiğini İsa'ya sorması için işaret etti. O da İsa'nın göğsüne yaslanmış durumda, "Ya Rab, kimdir o?" diye sordu. İsa, "Lokmayı sahana batırıp kime verirsem odur" diye yanıtladı. Sonra lokmayı batırıp Simun İskariot'un oğlu Yahuda'ya verdi. Yahuda lokmayı alır almaz Şeytan onun içine girdi. İsa da ona, "Yapacağını tez yap!" dedi. Sofrada oturanların hiçbiri, İsa'nın ona bu sözleri neden söylediğini anlamadı. Para kutusu Yahuda'da olduğundan, bazıları İsa'nın ona, "Bayram için bize gerekli şeyleri al" ya da, "Yoksullara bir şey ver" demek istediğini sandılar. Yahuda lokmayı aldıktan hemen sonra dışarı çıktı. Gece olmuştu (Yuhanna, 13: 21-30)."

Mezmurlar 41:10

"Ekmeğimi yiyen, güvendiğim yakın dostum bile ihanet etti bana."

Barnabas İncili 213. Bölüm.

Son Akşam Yemeği, *apokrif* sayılan Barnabas İncili'nde Ayakların Yıkanması ve Yahuda'nın İhaneti ile birlikte 213. bölümde şu şekilde anlatılmaktadır:

"...Şakirtler yıkanıp da, yemek için sofraya oturduklarında İsa dedi: "Ben sizi yıkadım, yine de tamamen temiz değilsiniz; öyle ki, denizin tüm suyu bana inanmayanları yıkamayacaktır." İsa bunu, kendisine kimin ihanet etmekte olduğunu bildiği için dedi. Şakirtler bu sözlere üzülmüşlerdi ki, İsa yine dedi: Bakın size diyorum ki, sizden biriniz bana ihanet edecek, öyle ki, bir koyun gibi satılacağım; ama yazıklar olsun ona, çünkü babamız Davut'un böyle biri hakkında söylediği; "O, başkaları için hazırladığı çukura düşecektir." sözünü tümüyle yerine getirecek. Bunun üzerine şakirtler birbirlerine bakıp, üzüntü içinde dediler: Hain kim olacak? Sonra Yahuda dedi: "Ben mi olacağım o, ey muallim?" İsa cevap verdi: "Bana ihanet edecek olanın kim olduğunu söyledim." Ve, on bir havari bunu duymadı. Kuzu yenilince, cin Yahuda'nın sırtına bindi ve o da evden çıkarken, İsa kendisine yeniden dedi: Yapman gereken şeyi çabuk yap (Barnabas, 213. Bab), (Yıldız, 2022, s. 287-288)."

İkonografi

Son Akşam Yemeği sahnesi yaklaşık 500 yılına kadar tam anlamıyla şekillenmemiştir. Bu dönemin Hristiyan resim sanatındaki Son Akşam Yemeği sahnesi daha çok sembolik unsurlarla düzenlenmiştir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 13). Erken dönem katakomb resimlerinde sahne ekmek ve balık gibi sembolik unsurlarla tasvir edilmiştir (Onasch, 1993, s. 16; Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 15). Bu bağlamda sahnenin ilk örnekleri Roma katakombalarında sembolik tasvirlerle karşımıza çıkmaktadır. Aziz Callistus Katakombu'nun Luciana Kriptası'nda balık ve altı somun ekmekle sahnenin sembolik tasviri görülmektedir (Schiller, 1972, s. 25, Dipnot: 15).

Son Akşam Yemeği sahnesini içeren günümüze ulaşan, bilinen en erken tarihli küçük el sanatı örneği beşinci yüzyıla tarihlenen Milano'daki katedral hazinesinde bulunan fildişi bir levhadır (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 10). Duvar resim sanatındaki altıncı yüzyıla tarihlenen Ravenna'daki San Apollinare in Nuovo'daki mozaik ve altıncı yüzyılın ortalarına tarihlenen Rossano incilindeki tasvir bilinen en erken örneklerdendir (Wessel, 1966, s. 1- 11; Schiller, 1972, s. 30).

Altıncı yüzyılın başlarındaki Son Akşam Yemeği sahnelerinde İsa ve havariler yarım daire bir masanın etrafında oturur bir biçimde resmedilir (Onasch, 1993: 16; Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 15; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 13). Bu ikonografik formun önemli iki örneği duvar resim sanatında Ravenna, San Apollinare in Nuovo ve resimli el yazmalarında Rossano İncilinde görülmektedir (Carr, 1991, s. 1251). Bu iki örnek sahnenin genel kompozisyonunu oluşturur (Schiller, 1972, s. 30). Ravenna'daki Son Akşam Yemeği sahnesinin ikonografik şemasının merkezinde dönemin geleneklerine uygun olarak İsa ve havarilerin yarım daire şeklinde ya da sigma biçiminde bir masanın etrafında yer aldığı antik dönem dini yemek düzeni görülmektedir (Schiller, 1972, s. 31; Carr, 1991, s. 1251).

Son Akşam Yemeği sahnesindeki sofranın ekmek, şarap ve ilk Hristiyan gruplar tarafından İsa'nın sembolü olarak kullanılmış olan balıktan oluşur (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 13). Ancak sahnenin önemli bir unsurunu oluşturan sofranın düzeni, mutfak malzemeleri, masanın şekli, masa üzerindeki ekmek, balık ve kadeh gibi ökaristik anlamlar taşıyan ikonografik detaylar değişkenlik gösterir (Onasch, 1993: 16; Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 15). Son Akşam Yemeği sahnesinin ikonografik bir parçası olan bu

masa daha sonraki dönemlerde dikdörtgen bir forma dönüştüğü görülür. Sahnenin dikdörtgen masa formunun ilk örneği Prag'ta 10. yüzyıla tarihlendirilen el yazması eserde resmedilmiştir (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 15).

Erken dönemin ikonografik kurgusunda İsa, genellikle masanın solunda tasvir edilir (Onasch, 1993, s. 16; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 13). İsa'nın duruşu tasvir edilen evreye göre değişmektedir. Tasvirlerin çoğunda İsa, konuşur bir vaziyette elini yukarı kaldırmıştır. Yemekhanelerde görülen sahnelerde İsa genellikle sahnenin merkezindedir. Havarilerin sayıları, özellikle erken dönemde ve sınırlı alana sahip tasvirlerde değişiklik gösterir (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 15).

Erken dönem resimli el yazmalarında altıncı yüzyıla tarihlenen Augustine incillerinde (Cambridge, Corpus Christi College, MS 286) betimlenen sahnede İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken sol eliyle ekmek tutmaktadır. Bu ikonografik detay ökaristiye yapılan vurgudur. Ökaristiye ikonografik detaylarda vurgulayan diğer bir örnek on üçüncü yüzyıla tarihlenen Süryani Ortodoks geleneğine ait Vat.sir.559 el yazmasıdır¹³⁹. Bu el yazmasında sahnenin solunda oturan İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde bir kadeh tutmaktadır. İsa'nın elindeki kadeh ökaristi ayininin ana unsurlarından bir olan şarabın bir temsili olarak görülmektedir (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 11). Bizans'ın geç dönemlerinde ve sonrasında, İsa havariler gibi masanın merkezinde oturur bir vaziyette resmedilir (Onasch, 1993, s. 16). Bu örneklerde havariler altılı iki gruba ayrılarak merkezde yer alan İsa'nın sağında ve solunda betimlenir.

Son Akşam Yemeği sahnelerinde erken dönemin ikonografik düzeninde Petrus genellikle masanın sağ ucunda, yani İsa'nın karşısında, Yahuda ise diğer havarilerin arasında bulunur. Rossanno incilindeki tasvir bu ikonografik kurgu ile düzenlenmiştir. Ancak San Apollinare in Nuovo'da bulunan sahnede Yahuda İsa'nın karşısında ve İsa ile aynı oturma düzeninde, uzanır bir vaziyette resmedilmiştir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s.

¹³⁹ Süryani geleneğine ait on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen Vat.Sir 559 el yazmasında betimlenen sahne, MS41 el yazmasındaki örnekte olduğu gibi İsa havari ile yarım yuvarlak bir masa etrafında oturmuştur. Bu örnekte de havari grubunun içerisinde betimlenen Yahuda elini sahana batırmıştır. İki el yazmasında İsa masanın sol başında, Petrus İsa'nın karşısında masanın sağ başında betimlenmiştir. Vat.Sir.559 el yazmasında İsa'nın ökaristiye vurgu yapmak için tuttuğu kalıs örneğine az rastlanan önemli bir ikonografik detaydır. Son Akşam Yemeği açısından oldukça önemli bir detay olan bu unsur MS41 el yazmasında rastlanmaz. Vat.Sir.559'da sahnenin ön düzleminde betimlenen horoz betimi MS41 el yazmasında görülmeyen bir ayrıntıdır. Horoz, Petrus'un İsa'yı inkâr ettiği ana vurgu yapar (Matta 26: 69-74; Markos 14: 66-72; Luka 22: 56-62; Yuhanna 18: 25-27). Sahnenin alt kısmında içerisinde şarap olduğu izlenimini veren, Vat.Sir.559 el yazmasında horozun yanında yer alan, MS41'de solda birisi tarafından taşınan, sağda ise tek olarak yerleştirilmiş testi muhtemelen ökaristiye hatırlatmak için tasvir edilmiştir. Üslup açısından oldukça farklı olan MS41 ve Vat.Sir.559 el yazması ikonografik ayrıntılarda farklılıkların olduğu görülmektedir.

14; Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 16). Daha sonra yedinci yüzyıldan itibaren sahnede yaslanır ya da uzanır bir biçimde resmedilen figürler oturur bir biçimde resmedilir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 14).

Yahuda'nın İhaneti, erken dönem Son Akşam Yemeği tasvirlerinde sahneye dahil olmuştur. Son Akşam Yemeği sahnelerinde genellikle eylemin belirli bir anı seçilmiştir ve bu an İsa'nın Yahuda tarafından uğrayacağı ihaneti açıkladığı andır. Bu ihanet açıklaması İsa'nın, "*Elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır* (Matta 26: 23) dediği ana odaklanır ve resim sanatında da Yahuda'nın elini sahana batırdığı an vurgulanır¹⁴⁰ (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 14). Altıncı yüzyıla tarihlenen Rossano incilinde tasvir edilen sahne bu ikonografik detayın resmedildiği ilk örnektir. Yahuda halesiz ya da diğer havarilerden farklı olarak siyah bir hale ile resmedilir (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 16-17).

Son Akşam Yemeği sahnesinde havari Yuhanna genellikle İsa'nın yanında oturur ve başını İsa'nın göğsüne ya da omzuna yaslar (Onasch, 1993, s. 16). Yuhanna, on ikinci yüzyıldan itibaren gözleri kapalı bir şekilde uyur vaziyette resmedilir (Palli ve Hoffscholte, 1994, s. 16). Bu oturma biçimi on üçüncü yüzyılda İsa-Yuhanna grubunun ortaya çıkmasına neden olmuştur (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 14). Orta Bizans döneminden itibaren Yahuda ve Yuhanna özellikle vurgulanır. Halesiz resmedilen Yahuda İsa ile birlikte sahana uzanır ve sıklıkla özellikle çirkin ve diğer havarilerden ayrı olarak tasvir edilir (Onasch, 1993, s. 16). Geç Bizans ve Bizans sonrası dönem anıtlarında, Yuhanna'nın uzanmış vaziyetteki oturuşu genellikle Yahuda'nın ekmek sepetine uzanmasıyla paralel bir şekilde yerleştirilmiştir. Rossano incilinde Ayak yıkama sahnesi ile birlikte resmedilen sahne o üçüncü yüzyıldan sonra sıklıkla bir arada resmedilmiştir (Schiller, 1972, s. 28; Onasch, 1993, s. 17).

¹⁴⁰Matta 26: 23; "Bana ihanet edecek olan" dedi, "Elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır".
Luka 22: 21; "Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradır."

Katalog No: 13

MS41 El yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Son Akşam Yemeği

Folyo 143^r



Resim 19: Son Akşam Yemeği

Tasvir

Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa resmedilmiştir. Çerçeve içten ve dıştan sarı düz bir şeritle sınırlandırılmıştır. Söz konusu çerçeve yeşil, sarı, bordo, turuncu şeritlerin iç içe geçtiği düğümlerden oluşmaktadır. Düğümler arasında haç tasvirleri görülmektedir. Haç tasvirleri açık pembe, mavi ve sarı renklidir.

Son Akşam Yemeği sahnesinin önemli ikonografik bir parçasını oluşturan masa yarım daire biçimindedir. Masa kenarları içten ve dıştan siyah çizgilerle sınırlandırılmıştır. İki siyah sınır çizgisinin arasında kahverenginin açık tonlarıyla art arda dizilen daire motiflerinden oluşan bir bezeme görülmektedir. Masanın üzerinde paten içerisinde iki balık yerleştirilmiş ve ökaristin'in ifadesi olan ekmekler haç motifi ile dört parçaya bölünmüştür.

İsa, yarım daire bir masanın etrafında on iki havarisi ile birlikte sahnenin solunda yer almaktadır. İsa sağ elini yukarı doğru kaldırmış takdis işareti yapmaktadır ve muhtemelen sahnenin en önemli anını yani uğrayacağı ihaneti anlatmaktadır. İsa açık mavi khiton üzerine sağ omuzunu açıkta bırakan mor bir himation giymiştir. İsa'nın giydiği mor himationun kıvrımları siyah çizgilerle daha hareketli bir hale getirilmiştir. İri gözlü, kalın kaşlı ve kavisli bir burnu olan İsa kahverengi uzun saçlı ve sakallıdır. İsa'nın başını çevreleyen, taşlarla süslü turuncu haçlı olan altın yaldız halesi siyah çizgi ile sınırlandırılmıştır. İsa, sırt kısmı ve minderi turuncu olan taht üzerinde oturmaktadır. Leroy İsa'nın ayaklarının çıplak olduğunu söylemektedir (Leroy, 1964: 374). Ancak İsa'nın parmak arasından bileğine doğru ilerleyen çizgilerden bir sandalet giydiği anlaşılmaktadır. İsa, kenarları turuncu- mavi kare formlarla ve incilerle bezeli kahverengi şeridi olan turuncu bir mindere basmaktadır.

On havari sahnenin dairesel kısmına yerleştirilmiş, iki havari sahnenin ön düzleminde tabure üzerinde oturmaktadır. Havariler, siyah konturla sınırlandırılmış sarı halelidir. İsa'nın yanında oturan havari kahverengi kıvrıkcık saçlıdır ve sakalı çene kısmında daha gürdür. Bu havarinin gözleri iri, kaşları ince ve burnu kavislidir. Yanında oturan ikinci havarinin sadece ense kısmında bir tutam saçı olduğu anlaşılmaktadır ve bu havari sakalsız genç bir erkek görünümündedir. Üçüncü havari beyaz kıvrıkcık saçlı, uzun sakallı, iri gözlü ince kaşlı nispeten iri burunludur. İkonografik detaylardan bu havarinin Petrus olduğu anlaşılmaktadır.

Yahuda havari grubunun arasında, İsa'nın çapraz karşısında elini sahana doğru uzatmış Petrus'un hemen yanında yer almaktadır. Yahuda'nın yanındaki havari kahverengi seyrek saçlı, gür sakallı, ince kaşlı, diğer havarilere kıyasla küçük gözlü ve burnu kavislidir. Söz konusu havarinin hemen yanında oturan havari sağ elini hafif yukarı kaldırmış karşısında yer alan İsa'ya doğru yönelmiş, kaygılı bir ifade ile bir şeyler anlatır gibi bir vaziyettedir. Masanın yarım daire kısmında oturan bu havarilerin kıyafetleri, mavi üzerine pembe, turuncu üzerine yeşil bir düzenle tasvir edilmiştir. Ancak dört havarinin sadece halesi görülmektedir. Bu sebeple bu düzen İsa'nın yanındaki ilk iki havaride söz konusunu uyumu göstermez ve bu iki havari mavi üzerine pembe giymiştir. Buna rağmen arkada oturan havarinin çok azda olsa turuncu üzerine yeşil giydiği anlaşılmaktadır. Ayrıca İsa'nın karşısında yer alan havari açık mavi bir giysinin üzerine bütün vücudunu saran kıvrık çizgilerle hareketlendirilmiş turuncu bir giysi giymiştir.

Ön düzlemde oturan iki havari İsa'ya doğru yönelmiş ve sağ eliyle O'na bir şeyler anlamaktadır. Bu havariler, köşeleri sarı renkli kırmızı-turuncu bir minderi olan tabure üzerinde oturmaktadır. İsa'ya daha yakın olan havari mavi bir iç giysi üzerine belini ve sağ omuzunu kapatan ve sol kolu üzerinde kıvrımlı bir parçanın devam ettiği koyu yeşil bir kıyafet giymiştir. Seyrek saçlı, sakalsız, iri gözlü kavisli bir burnu olan bu havari genç bir erkek görünümündedir.

Sahnenin sol alt kısmında kemerli turuncu renkli bir yapı içerisinde uzun saçlı, kısa sakallı, turuncu giysili bir figür resmedilmiştir. Figürün sırtında taşıdığı testi muhtemelen sahnenin taşıdığı anlama uygun olarak şarapla doludur. Sahnenin sağ kısmında yine kemerli koyu yeşil bir yapı içerisinde sadece bir testi betimlenmiştir.

Sahnenin arka planında solda turuncu sağda koyu yeşil olmak üzere iki yapı tasviri görülmektedir. Üç kademedan oluşan bu iki yapı kule biçimindedir. Solda yer alan turuncu yapı ve sağda yer alan yeşil yapı açıklıkları olan sarı bir korkuluk duvarı ile sonlanır. Soldaki yapı kubbelidir ve kubbesi mavidir. Sağdaki yapı ise çatılıdır, çatı kırmızı ve pembenin farklı tonları kullanılarak oluşturulmuştur.

Sahne yer alan yazıtın transliterasyonu ve çevirisi:

W`MR LHWM MRN KM`LHMYN `YT LKWN

`MRYN LH SB`LHMYN WTRYN NWNYN

...Ve Rab onlara dedi: Kaç ekmeğiniz var?

...Ve Onlar: yedi ekmeğin iki balık dediler.

Leroy ve Kaplan sahnede yer alan bu ifadenin hatalı olduğunu, sahne ile ilgili olmadığını, bu pasaj “ekmek ve balıkların çoğaltılması” sahnesi ile ilgili bir pasaj olduğunu belirtirler (Leroy, 1964, s. 371; Kaplan, 2013, s. 145).

Ayakların Yıkanması

Ayakların Yıkanması sahnesi doktora tezi ana konusu kapsamındaki sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım ve Anlamı

Son Akşam Yemeği öncesinde İsa havarilerinin ayaklarını yıkamış, Petrus itiraz ettiğinde İsa bunun sembolik bir günden arınma olduğunu belirtmiştir (Carr ve Kazdhan, 1991: 2190, Red, 1994, s. 69). İsa'nın havarilerine uyguladığı bu eylem; genellikle köleler tarafından yerine getirilen eski bir doğu geleneğine dayanır. İsa'nın havarilerin ayaklarını yıkaması daha sonra litürjik bir nitelik kazanmıştır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 140).

Ayak Yıkama saygının ve alçak gönüllüğünün yanı sıra günahlarından arınmanın da bir ifadesi olarak kabul edilir. Havarilerin ayaklarının yıkanmasını vaftizle ve günahların bağışlanmasıyla ilişkilendirilmektedir. İsa'nın Fısıh gecesinde havarilerin ayaklarını yıkaması dördüncü yüzyılda Süryani kilise babalarından Afrahat'ın yazılarında da vaftiz töreni olarak yorumlanmıştır. Bu yazılara göre İsa, havarilerin ayaklarını yıkayarak Son Akşam Yemeğinden önce onları vaftiz etmiştir (Schiller, 1972, s. 43; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 140).

Kaynak

İsa'nın havarilerinin ayaklarının yıkanması bir ökaristi sahnesidir. Sahne kanonik İncillerden Yuhanna (13:1-11)'da ve apokrif Barnabas İncilinde Son Akşam Yemeği ile birlikte 213. bölümde anlatılmaktadır. Bu İncillerdeki pasajlar olayı benzer şekilde anlatılmaktadır.

Yuhanna 13: 1-11

“Fısıh Bayramı’ndan önceydi. İsa, bu dünyadan ayrılıp Baba’ya gideceği saatin geldiğini biliyordu. Dünyada kendisine ait olanları hep sevmişti; sonuna kadar da sevdi. Akşam yemeği sırasında İblis, Simun İskariot’un oğlu Yahuda’nın yüreğine İsa’ya ihanet etme isteğini koymuştu bile. İsa, Baba’nın her şeyi kendisine teslim ettiğini, kendisinin Tanrı’dan çıkıp geldiğini ve Tanrı’ya döneceğini biliyordu. Yemekten kalktı, üstlüğü bir yana koydu, bir havlu alıp beline doladı. Sonra bir leğene su doldurup öğrencilerin ayaklarını yıkamaya ve beline doladığı havluyla kurulamaya başladı. İsa, Simun Petrus’a geldi. Simun, “Ya Rab, ayaklarımı sen mi yıkayacaksın?” dedi. İsa ona şu yanıtı verdi: “Ne yaptığımı şimdi anlayamazsın, ama sonra anlayacaksın.” Petrus, “Benim ayaklarımı asla yıkamayacaksın!” dedi. İsa, “Yıkamazsam yanımda yerin olmaz” diye yanıtladı. Simun Petrus, “Ya Rab, o halde

yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!" dedi. İsa ona dedi ki, "Yıkanmış olan tamamen temizdir; ayaklarının yıkanmasından başka şeye ihtiyacı yoktur. Sizler temizsiniz, ama hepiniz değil." İsa, kendisine kimin ihanet edeceğini biliyordu. Bu nedenle, "Hepiniz temiz değilsiniz" demişti.

Barnabas İncili 213. Bölüm

"... Ve Kalkıp, bir havlu aldı ve beline doladı, sonra bir leğene su koyup, şakirtlerinin ayaklarını yıkamaya başladı. Yehuda'dan başlayıp Petrus'a geldi. Petrus dedi: "Rab benim ayaklarımı yıkamayacak mısın?" İsa cevap verdi: "Benim ne yaptığımı sen şimdi bilmiyorsun, ama daha sonra bileceksin." Petrus karşılık verdi: Benim ayaklarımı hiç yıkamayacaksın." O zaman İsa kalktı ve dedi: "Sen de Hüküm Günü'nde benim bölüğüme katılmayacaksın." Petrus karşılık verdi: "Yalnız ayaklarımı değil Rab, ellerimi ve başımı da yıka." Şakirtler yıkanıp da yemek için sofraya oturduklarında İsa dedi: "Ben sizi yıkadım, yine de tamamen temiz değilsiniz; öyle ki, denizin tüm suyu bana inanmayı yıkamayacaktır." (Yıldız, 2022, s. 287).

İkonografi

Ayakların Yıkanması tasvirlerinin çoğu passion dönemiyle bağlantılı olarak betimlenir ya da bazen Petrus'un eylemlerini anlatan bir sahnede yer alır. Resimli el yazmalarında Son Akşam Yemeği ve Ayakların Yıkanması genellikle aynı sayfada betimlenir (Schiller, 1972, s. 43). Bu sahne passion döngülerinde, bazen Son Akşam Yemeği'nin yerini alarak; sayfa kenarları resimli mezmurlarda ve ikonalarda havari komünyonu sahnesiyle birlikte alt kısımda yer alır (Carr ve Kazdhan, 1991, s. 2190). Altıncı yüzyıla tarihlendirilen Rossano incilinde sahne Son Akşam Yemeği ile aynı sayfada resmedilmiştir. Yedinci yüzyıla tarihlendirilen Cambridge'deki Aziz Avgustinus İncilinde sahne passion imgelerinden birini oluşturur. Bu el yazmasında sahnenin merkezinde yer alan büyük şamdan Son Akşam Yemeği ve Ayakların Yıkanması ile ilişkilidir ve vaktin gece olduğunu gösterir (Schiller, 1972, s. 44).

Bu sahnenin en erken ikonografik örneği ilk olarak dördüncü yüzyıla ait lahitlerde Pilatus'un ellerini yıkayıp günahsız olduğunu vurguladığı sahneyle birlikte görülür. Bu tasvirlerde İsa dik bir duruşa sahiptir. Daha sonra altıncı yüzyıla tarihlendirilen Rossano İncilinde, kökeni Suriye ya da Anadolu olduğu düşünülen ikonografik şema görülür. Bu ikonografik şemada İsa, eğilmiş ve alçakgönüllü bir şekilde Petrus'un ayaklarına su dökmektedir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 140; Carr ve Kazdhan, 1991, s.2190; Red, 1994, s. 69).

Sahne dokuzuncu yüzyılda standart kompozisyonuna ulaşır. Böylece elinde bir havlu tutan İsa hafifçe eğilmiş, Petrus bir ya da iki ayağını leğene koymuş, kaygılı bir ifade ile

başını tutmakta ya da İsa'ya yıkaması için başını işaret etmektedir. Sahnenin arkasında sandaletlerini çıkarıp, sırasını bekleyen on bir havari görülmektedir (Carr ve Kazdhan, 1991, s. 2190).

Sahne ikonoklasmus döneminden sonra ikonografik açıdan zenginleşir. En önemli yenilik, başını yıkatmak isteyen Petrus'un hareketidir (Onasch, 1993, s. 123). Bu kompozisyon Doğulu resimli el yazmalarından etkilenilen üçüncü bir tür olarak kabul edilir ve Yuhanna incilinde İsa ile Petrus arasında geçen “Ya Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!” (13: 9) diyaloguna odaklanır. Dokuzuncu yüzyıla tarihlenen Khludov psalterinde İsa ile Petrus arasındaki bu diyalog vücut hareketleriyle anlatılmıştır (Schiller, 1972, s. 44).

Bizans kiliselerinde bu sahne genellikle nartekste betimlenmiştir. Sahnenin nartekste betimlenmesi, manastır töreninde “Kutsal Perşembe” günü keşişlerin ayaklarının yıkanması ve sonrasında kiliseye girmeleri ile ilişkilendirilir. On ikinci ve on üçüncü yüzyıl kiliselerinde ve birçok Palaiologos dönemi kilisesinde, passion döngüsüne dahil edilerek narteks yerine naosa yerleştirilmiş ve manastır töreni bazen içerideki imgeyi izlemiştir (Carr ve Kazdhan, 1991, s. 2191).

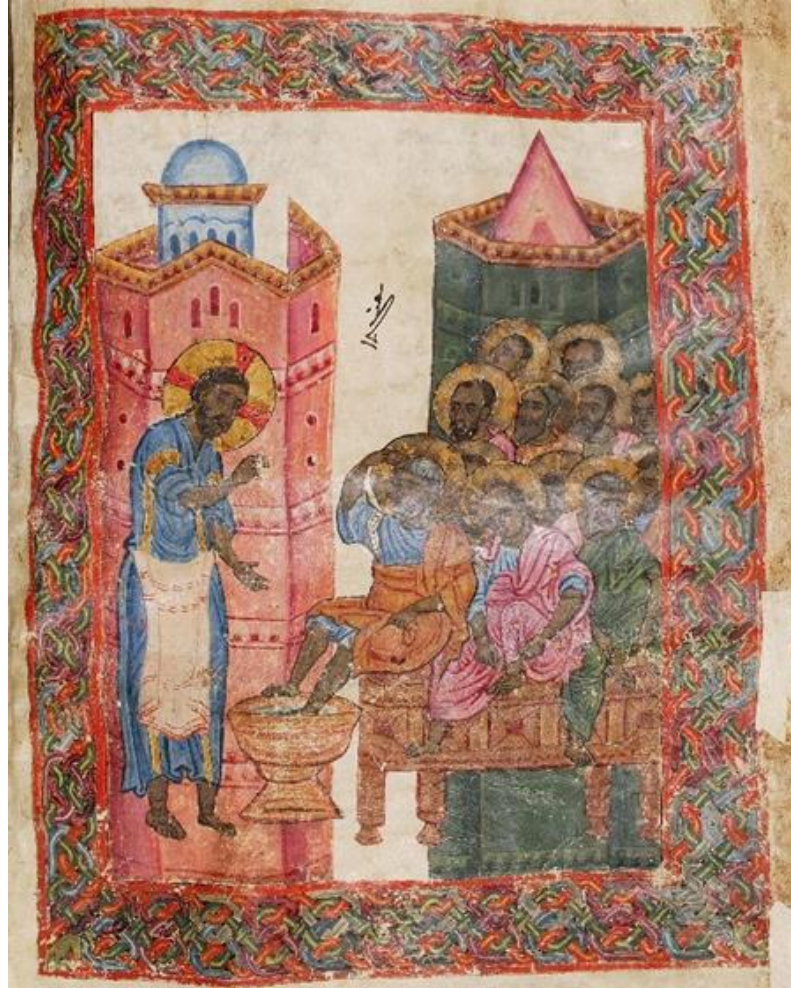
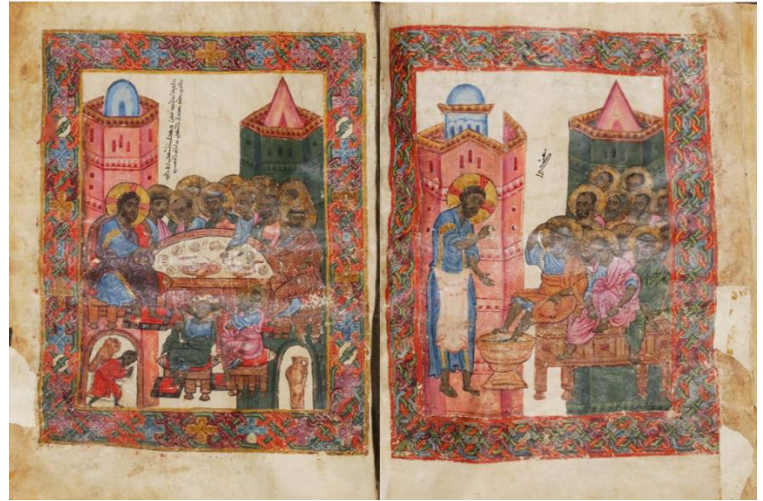
Katalog No: 14

MS41 El yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Ayakların Yıkanması

Folyo 142^v



Resim 20: Ayakların Yıkanması

Tasvir

Sahne içten ve dıştan turuncu şeritlerle sınırlandırılan dikdörtgen çerçeve içerisinde tam sayfaya resmedilmiştir. Çerçeve yeşil, turuncu, açık mavi ve mor şeritlerin iç içe geçtiği düğümlerden oluşmaktadır. Konu arka plan boyanmadan doğrudan folyo üzerine betimlenmiştir.

İsa, sahnenin sağında turuncu yapının önünde, yapı ile nerdeyse aynı boyutta betimlenmiştir. Sağda yer alana havariler yeşil mimari yapının önünde üçü oturur vaziyette diğerleri ayakta ve arka arkaya sıralanmış beklemektedir. İsa'nın arkasında kubbesi mavi, kenarlarında sarı testere dişi olan turuncu, havarilerin arkasında pembe, kırmızı ve bordonun farklı tonlarından oluşan üçgen kubbeli yeşil kule biçimde yapı tasvir edilmiştir. Havarilerin kararmış olan haleleri sarıdır. İsa ve havariler arasından, Ayakların Yıkanması için sarı bir kurna görülmektedir. İsa ve havarilerin üzerinde oturdukları sedir herhangi bir zemine oturmamaktadır. Özellikle İsa havada duruyor izlenimi vermektedir.

İsa, açık mavi uzun bir tunik giymiş ve hafifçe eğilmiştir. İsa'nın kollarını sıvıdığı tuniğin sağında ve solunda altın yıldız iki şerit eteklerine kadar uzanmaktadır. İsa'nın beline bağladığı havlu beyaz renkli kırmızı çizgilidir. İsa'nın altın yıldız halesi, taşlarla süslü turuncu haçlıdır. Kahverengi uzun saçlı ve sakallı olan İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken, sola eli avucu görünecek şekilde açmış ve aşağıdadır.

Petrus ve diğer iki havari dört ayaklı sarı renkli bir sedir üzerinde oturmaktadır. Açık mavi tunik üzerine belini sıkıca saran turuncu bir pelerin giyen Petrus'un saçları ve sakalı beyazdır. Havari grubunun öncüsü olarak Petrus'un sol ayağı su dolu kurnanın içerisinde, sağ ayağı kurnanın kenarındadır. Sağ eliyle başının işaret eden Petrus, sol eliyle ıslanmaması için pelerinini tutmaktadır. Petrus'un yanında yer alan havarinin tuniği açık mavi, pelerini pembedir. Üçüncü sırada yer alan havarinin tunik rengi net olmasa da üzerine giydiği pelerin koyu yeşildir. Arka planda yer alan yüzü görülen havariler İsa'ya doğru bakmaktadır. Ancak Petrus'un arkasında sıralanan havarilerden son sıradaki yukarı doğru bakmaktadır.

Sahnenin arka planındaki iki yapının arasında sahnenin ismi yazmaktadır:

Transliterasyon: ŠYGT³: Ayakların Yıkanması

Havari Komünyonu

Havari Komünyonu sahnesi doktora tezimizin kapsamında ele alınan el yamalarından sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım ve anlamı

Komünyon sahnesi, İsa'nın bir rahip gibi yönettiği ayinde, ökaristi unsurları olan ekmek ve şarabı havarilere sunduğu bir sahnedir (Wessel, 1966, s. 239). Havari Komünyonu bir ökaristi sahnesidir ve "Liturjik Akşam Yemeği" olarak da adlandırılır (Mercangöz, 2004, s. 43).

Komünyon ayini, İsa'nın bedenini sembolize eden ekmeğin yendiği ve kanını sembolize eden şarabın bir arada içilip kutsandığı ökaristinin temel ayinidir (Mercangöz, 2004, s. 43). Komünyon ayininde ekmeğin ve şarabın, aynı ortamda birlikte ve bir kaptan/kalisten paylaşılması bir arada olmayı sembolize etmektedir (Taft, 1991, s. 491). Bu ayinde İsa'nın rahiplik görevini üstlenmesi kurban edilen, hizmet eden ve yargı gününde hesap veren İsa'yı temsil eder (Custer, 2007, s. 377).

Ökaristi, İsa'yı anmak amacıyla kutsanmış ekmek ve şarabın onun bedeni ve kanı olarak cemaat arasında paylaşılması, bir Hristiyanlık akdi ve ibadet şekli olmuştur. Tevrat'ta da birçok yerde tekrarlanan ökaristi ifadesi İsa'nın ekmeği ve şarabı şükrettikten sonra havarilerine vermesiyle ilgili olarak bu ayine adını vermiştir (Mercangöz, 2004, s. 43). Şükretmek anlamına gelen Ökaristi'nin temeli, İsa'nın havarileri ile yediği Son Akşam Yemeği'dir ve bu ayinde İsa'nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmek ve şarap kutsanmaktadır. Bir kurban törenidir, çünkü İsa çarmıha gerilerek kurban edilmiştir (Taft, 1991, s. 868; Taft, 1991, s. 737; Taft, 1991, s. 1240-1241; Acara, 1998, s. 188; Acara Eser, 2010, s. 470- 471). Bu ayin İsa aracılığıyla Hristiyanların ilahi birliğini ve yine İsa aracılığıyla Kutsal Ruh'la Baba'ya ulaşmayı temsil eder (Taft, 1991, s. 491; Beggiani, 2014, s. 129- 130).

Kaynak

Sahne ikonografik kaynağını Son Akşam Yemeğinin anlatıldığı bölümlerde ekmek ve şarabın havarilere sunulduğunu aktaran litürjik pasajlardan almaktadır. Bu bağlamda Matta (26: 26-29), Markos (14: 22-25) ve Luka (22: 19-20) İncillerinde geçen pasajlar sahnenin kaynağını oluşturmaktadır.

Matta: 26: 26-29

“Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. “Alın, yiyin” dedi, “Bu benim bedenimdir.” Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, “Hepiniz bundan için” dedi. “Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. Size şunu söyleyeyim, Babam’ın egemenliğinde sizinle birlikte yenisini içeceğim o güne dek, asmanın bu ürününden bir daha içmeyeceğim.”

Markos: 14: 22-25

“İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve, “Alın, bu benim bedenimdir” diyerek öğrencilerine verdi. Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti. “Bu benim kanım” dedi İsa, “Birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. Size doğrusunu söyleyeyim, Tanrı’nın Egemenliği’nde yenisini içeceğim o güne dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim.”

Luka 22: 19-20

“Sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. “Bu sizin uğruna feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın” dedi. Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: “Bu kâse, sizin uğruna akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır.”

İkonografi

Komünyon sahnesi ilk kez altıncı yüzyılda patenlerde ve resimli el yazmalarında, dokuzuncu yüzyıldan itibaren psalter tasvirlerinde karşımıza çıkar (Wessel, 1966, s. 239-240; Spitzing, 1989, s. 112; Onasch, 1993, s. 37; Palli, 1994, s. 173). Komünyon sahnesi, İsa’nın iki defa tasvir edildiği litürjik tip ve bir grup halinde bir arada toplanan havarilerin önünde İsa’nın bir kere tasvir edildiği hikâyeci tip olmak üzere iki temel kompozisyona sahiptir. Bu ikinci tip minyatür resmine uygun bir kompozisyon olarak kabul edilirken, birinci tipin kilise iç mekânlarındaki anıtsal tasvirler için tasarlandığı düşünülmektedir (Wessel, 1966, s. 241; Onasch, 1993, s. 37). Rabula incili birinci tip kompozisyona, Riha ve Stuma patenleri ikinci tip kompozisyonun erken dönem önemli örnekleridir.

Sahnenin tasvir edildiği en erken tarihli örnekler altıncı yüzyıla tarihlendirilen Dumbarton Oaks koleksiyonundaki Riha ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’ndeki Stuma hazinelerinde ortaya çıkarılan iki paten ve Süryani resimli el yazması olan Rabula incilidir (Wessel, 1966, s. 240). Riha ve Stuma patenlerinde sahnenin merkezinde iki kez resmedilmiş olan İsa, altısı sağda sıralanan havarilere ekmek, altısı solda sıralanan havarilere şarap sunmaktadır (Schiller, 1972, s. 28). Sağda havari grubunun başında yer alan ve eğilerek ekmeği alan kişi Petrus’dur. Solda havari grubunun başında ise Pavlus ilk sırasındadır.

Ekmek grubunun dağıtıldığı havari grubu ekmeği almak için uzattığı açık elini diğer eliyle desteklemektedir¹⁴¹ (Schiller, 1972, s. 29).

Rabula incilindeki tasvir kanon tablosunun yer aldığı folyoda, folyonun sol kenarında bir minyatürdür. Folyonun sağ kenarında Kudüs'e Giriş betimlenmiştir. Sahnenin sağında İsa, solunda art arda durarak bir grup oluşturan on bir havariden oluşmaktadır. Sahneye Yahuda dahil edilmemiştir. İsa, başını çevreleyen turuncu bir hale ile ve bütün vücudunu saran mor kıyafetle resmedilmiştir. İsa sol eliyle içerisinde ekmeğin olduğu bir paten tutarken, sol eliyle bu patenden aldığı ekmeği havari grubunun başında yer alan Petrus'a vermektedir. İsa ve Petrus bir birine benzer bir biçimde eğilerek tasvir edilmişlerdir. İsa'nın ekmeği dağıttığı 'an'a odaklanan sahne şarabın dağıtıldığı kısmı içermez (Wessel, 1966, s. 241; Palli, 1994, s. 174). Bu tasvir muhtemelen Havari Komünyonunun ekmeğin ve şarap dağıtımını birleştiren özetlenmiş bir tasviridir (Schiller, 1972, s. 29).

Altıncı yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlenen Rossano incilinde sahne iki sayfayı kaplamaktadır ve İsa iki kere tasvir edilmiştir. Rossano incilinde folyo 3^v'de bulunan sahnenin bir kısmında İsa, tek sıra halinde dizilen havarilere ekmeğin dağıtımını yaparken, folyo 4^r'de yine tek sıra halinde dizilen havarilere şarap dağıtmaktadır ve sahnenin devamını içeren bu folyoda ilk sırada Petrus görülmektedir (Wessel, 1966, s. 240; Palli, 1994, s. 174). Rossano incilindeki bu sahnede altar, kiborion gibi unsurlar yer almasa da figürlerin tek sıra halinde yerleştirilmesi, sonraki örneklerde de uygulanmıştır (Palli, 1994, s. 174).

Dokuzuncu yüzyıl örneklerinden olan Khludov Psalteri'nde (830) İsa, kiborionun altındaki bir altanın arkasında bir kez tasvir edilmiştir. Havariler iki grup halinde ayrılarak İsa'nın sağında ve solunda dururlar. Havarilerin arkasında Melkisedek ve Davud figürleri betimlenmiştir. Melkisedek atribüsü olan testi ile tasvir edilmiştir (Schiller, 1972, Levha 60). On birinci yüzyıldan itibaren İsa'nın sağında resmedilen havari grubunun başında Pavlus, solundakilerin başında ise Petrus'un yer alması karakteristik bir özellik haline gelmiştir (Palli, 1994, s. 174). Dokuzuncu yüzyıla tarihlenen bir diğer örnek Athos Dağı'ndaki Pantokrator Manastırı'nda bulunan Pantokrator mezmurudur (Schiller, 1972, s. 30).

¹⁴¹Genellikle 11. yüzyıldan itibaren tasvir edilen sahnelerde, özellikle ekmeğin dağıtılan gruptaki havarilerden öndeki açık olan elini diğer eli ile alttan tutar. 13. ve 14. yüzyıla tarihlenen geç döneme ait sahnelerde bu şekilde tasvir edilmiş havari figürleri yoğunlaşır (Çorağan, 2016, s. 110).

Altıncı yüzyılın ikinci yarısında sahnede ökaristiyi hatırlatan çeşitli malzemeler dahil edilir. Sahneye, üzerinde kiborion inşa edilmiş bir altar masası ve bu masanın üzerinde paten ve kalıs gibi ökaristi ayninde kullanılan malzemeler tasvir edilir ve daha sonra bu ikonografik detaylara diğer örneklerde de rastlanır (Palli, 1974, s. 174). Komünyon sahnesindeki litürjik eşya tasvirleri tarihlendirme açısından önemlidir. Erken ve geç dönemlere ait komünyon sahnelerindeki litürjik eşyaların sayısı ve biçimlerinde farklılık görülür. Sahnede daima altar üzerinde paten bulunur. On birinci ve on ikinci yüzyıla ait örneklerde altar üzerinde paten ile beraber amphora, kalıs gibi diğer bazı litürjik eşyalar eklenir. On üçüncü yüzyıldan sonraya ait sahnelerde ise genelde altar üzerinde sadece paten yer almaya başlar¹⁴² (Çorağan, 2016, s. 111).

Havari Komünyonu 1000 yılından itibaren duvar resimlerinde ortaya çıkmıştır. Sahne Bizans resim sanatında on birinci yüzyıldan itibaren apsis programına yerleştirilmiştir (Ötüken, 1984, s. 150; Spitzing, 1989, s. 112; Schiller, 1972, s. 30; Onasch, 1993, s. 37; Palli, 1994, s. 174). Bu yüzyılda kiliselerin resim programına alınan bu sahnenin en erken örnekleri Serres'teki Metropolos, Ohrid'deki Ayasofya ve Kiev'deki Ayasofya'da görülmektedir (Wessel, 1966, s. 242; Ötüken, 1984, s. 150, Dipnot: 22; Lidov, 1988, s. 385). Ayrıca sahne on birinci yüzyıldan itibaren ikonalarda da yaygınlaşır (Onasch, 1993, s. 37).

Havari Komünyonu sahnelerinde vurgulanan an değişir. Bu örneklerde sol elinde bir paten olan İsa ekmek ve şarap dağıtmak yerine sağ elini konuşma izlenimi verecek şekilde yukarı kaldırır ve takdis işareti yapar (Palli, 1974, s. 174). Sahnenin ikonografik kurgusuna onikinci yüzyıldan itibaren sayıları değişken olan melekler göksel diyakozlar olarak eklenmiştir (Onasch, 1993, s. 37; Palli, 1994, s. 175). Melekler fabellam ya da litürjik yelpaze tutarlar. Meleklerin ayin kutlamalarındaki varlığı göksel ve dünyevi ayinler arasındaki paralellik fikrinden kaynaklanır (Schiller, 1972, s. 30). İsa'nın bir piskopos ya da rahip olarak betimlendiği ve on dördüncü yüzyıldan itibaren birçok örneğine rastlanan tasvirler görülmeye başlar (Onasch, 1993, s. 37). On dördüncü yüzyıla tarihlenen Mistra Peripleptos Manastırında bema duvarında yer alan Havari Komünyonu

¹⁴²Sahnenin tasvir edildiği erken ve geç döneme ait örneklerde kap biçimleri arasında çok az farklılık görülür. Altıncı yüzyıla ait Riha, Stuma patenlerinde İsa'nın elinde geniş ağız ve gövdeli bir kalıs bulunur. Khuludov, Psalteri ve dokuzuncu yüzyıla ait Athos Pantokrator Manastırındaki Psalter ile 11. yüzyıla ait Vatikan kütüphanesindeki Barberini ve Londra Britanya Müzesindeki Theodoros Psalterlerinde havariler şarabı geniş ağız ve gövdeli, kaideli bir kalisten içmektedir (Çorağan, 2016, s. 111).

sahnesi ekmek ve şarabın dağıtıldığı iki bölümden oluşmaktadır (Palli, 1974, s. 174). Bemanın kuzey duvarının üst şeridinde yer alan sahne İsa tarafından ekmeğin havarilere dağıtıldığını tasvir eder. Bemanın güney duvarında ise İsa havarilere şarap dağıtmaktadır (Bilici, 2021, s. 258-259).

Katalog No: 15

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Havari Komünyonu

Folyo 143^v



Resim 21: Havari Komünyonu

Tasvir

Havari Komünyonu yeşil, kiremit kırmızısı, mavi ve açık pembe şeritlerin içe içe geçerek oluşturduğu hasır desenli dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Çerçevenin iç kısmı sarı düz bir şeritle çevrelenmiştir. Sahnenin merkezinde betimlenen altar masası sahneyi ikiye bölünmektedir. Altar masası kiremit kırmızısı bir örtü ile kaplanmış, tek ayak üzerinde durmaktadır. Altar masası üzerinde altın yıldız iki paten arasında kalıs resmedilmiştir. Bu masa ile ikiye bölünmüş olan sahne, alt kısımdaki havarilerin birbirlerine arkalarını dönüp İsa'ya yönelmeleriyle de bu durum güçlendirilmiştir.

Sahne ekmek ve şarabın dağıtıldığı 'anı' bir arada sunmaktadır. Bu sebeple altar masasının sağında ve solunda iki defa resmedilen İsa, etrafı sarı olan koyu yeşil korkuluklarla kaplı basamak üzerinde ekmeği ve şarabı sunduğu havariye doğru hafifçe eğilmiştir. İsa, bir omuzunu açıkta bırakan, belini saran ve bir parçası kolundan dalgalanarak sarkan koyu mor renkli bir pelerin giymiştir. İsa'nın açıkta kalan omuzundan giydiği tuniğin mavi olduğu, manşeti ve omuzu altın yıldız bir şeritle bezendiği görülmektedir. Uzun saçlı, sakallı iri gözlü ve kalın kaşlı olan İsa'nın altın yıldız olan halesi haçlıdır. Söz konusu haç siyah noktalarla- muhtemelen değerli taşlarla bezenmiştir. Sahnenin sağında betimlenen İsa, sağ eliyle takdis işareti yaparken sol eliyle paten tutmaktadır. Sahnenin solundaki İsa, altın yıldız bir kalıs ile şarabı dağıtmaktadır.

Sahnenin sağındaki havari grubunun başında Pavlus, solda ise Petrus yer almaktadır. Sağ ve soldaki havari grupları İsa'ya doğru yönelmiş ve genellikle ellerini dua eder bir biçimde açmış İsa'ya bakmaktadırlar. Sağda ilk dört havari, solda ise ilk üç havari yan yana dizilmiştir. Sağdaki havari grubunun son ikisi art arda dizilmiş İsa'ya ulaşmayı ve ekmeği almayı beklemektedir. Soldaki havari grubunun son sırasında üç kişi yer alır. Bu üç kişi kalabalık bir görüntü sunmaktadır. Havariler aynı kıyafetin farklı renklerini giymiştir ve tamamı altın yıldız hale ile betimlenmişlerdir. Havariler bir iç giysi (muhtemelen tunik) üzerine tek omuzu açıkta bırakan, beli sıkıca saran ve uzun parçası kollarından dalgalanarak sarkan bir kıyafet giymişlerdir. Bütün havariler İsa'ya doğru eğilmiş ve ona bakar vaziyette resmedilmiştir. Sağ ve soldaki havarilerin duruşları birbirinin aynısıdır.

Sağda ekmeği almak için sıralanan havarilerin öcüsü Petrus'un giydiği pembe kıyafet vücudu sarmaktadır ve ellerini örtmektedir. Petrus, İsa'ya doğru oldukça eğilmiş bir

vaziyette resmedilmiştir. Alnı oldukça geniş olan Petrus gür sakallıdır. İkinci sırada yer alan havarinin kıyafetleri turuncu ve koyu yeşildir. Beyaz saçlı ve sakallı olan bu havari açık olan sol elini sağ eliyle destekleyerek İsa'ya doğru eğilmiştir. Üçüncü sırada yer alan havarinin kıyafetleri sarı ve koyu yeşildir. Kahverengi saçlı sakallı olan bu havari ellerini dua eder bir biçimde açarak İsa'ya doğru eğilmiştir. Dördüncü sırada yer alan havari beyaz saçlı ve sakallıdır. Kıyafetleri koyu yeşil ve turuncu olan bu havari İsa'yı görebilmek için başını yukarı kaldırmıştır. Kıyafeti pembe ve mavi olan beşinci sıradaki havari seyrek saçlı ve sakallıdır. Son sırada yer alan havarinin, üstü sarı altı mavi olan kıyafeti Petrus ile aynıdır. Sakalsız olan bu havarinin saçları ise seyrek.

Sahnenin solundaki havari grubunun başında, daha öncede belirtildiği gibi Petrus yer almaktadır. Petrus beyaz kıvrıkcık saçlı ve sakallıdır. Bütün havariler gibi İsa'ya doğru eğilmiş, İsa tarafından sunulan şarabı içemeye hazırlanmaktadır. İkinci ve üçüncü sıradaki havari sağ ellerini sol eliyle desteklemektedir. İkinci sıradaki havari sakalsız genç bir erkek görünümündedir. Bu havarinin kıyafetleri pembe ve mavi renklidir. Üçüncü havarinin başının üst kısmı kel, sakalları seyrek. Son sıradaki üçlü gruptan arkada kalan havarinin sakalsız olduğu az da olsa görülmektedir. Bu grubun dördüncü sıraya yerleştirilen havari seyrek saçlı uzun gür sakallıdır. Kıyafeti pembe ve mavidir. Arkasında yer alan havari kel ve sakalsızdır, kıyafeti ise turuncu ve koyu yeşildir.

Sahnenin üst kısmında, altar masanın üst kısmında, sütun başlıkları sarı olan yeşil renkli kiborionun kubbesine asılı mavi bir buhurdan görülmektedir. Sahneye on ikinci yüzyıldan itibaren eklendiği araştırmacılar tarafından belirlenen melekler sağ ve solda olmak üzere, serafim işlenmiş, bir dizi beyaz ve kırmızı inciyle etrafı bezenmiş altın yıldız bir rhipidion tutmaktadırlar. Meleklerin saçları ve kanatları kahverengidir. İki meleğin elbiselerinin yaka, manşet ve kolları altın yıldız bezemelerle zenginleştirilmiştir. Sağdaki melek yakası, manşeti altın yıldız olan pembe bir kıyafet giymiştir. Sağdaki meleğin sağ kanadı vücuduna paralel, sol kanadı ise uçuyor izlenimi vermek amacıyla yana açmıştır. Soldaki melek aynı şekildedir ancak bu beletin sol kanadı vücuduna paralel sağ kanadı yana açıktır. Sahnenin üst kısmında kenarları, daire dizileriyle bezenmiş altın yıldız bir şeritle bezeli, kıvrımlı bir kumaş sahnenin hareketliliğini devam ettirmektedir.

Sahne yer alan yazıtın transliterasyonu ve çevirisi: MRN KD MŞWTP
LTMYDW BGRHWDH: Rabbimiz Öğrencilerine Bedenini ve Kanını Dağıtıyor.

İsa Getsemani Bahçesinde/Zeytin Dağı'nda Dua

Tanım

İsa Getsemani Bahçesinde ya da Zeytin Dağı'nda Dua sahnesi Son Akşam Yemeği'nden sonra, İsa'nın tutuklanmasından önce Gethsemane bahçesinde dua ettiği sahnedir. Sahne passion siklusunun bir parçasıdır (Schiller, 1972, s. 48; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 271-72; Carr, 1991, s. 37-38; Theüner, 1994, s. 343).

Kaynak

Sahne Matta (26:36-46) ve Markos (14:32-42) icillerine göre İsa Petrus, Yuhanna ve Yaşlı Yakup'u yanına alarak Zeytin Dağı'ndaki Getsemani Bahçesi'ne gider. İsa dua esnasında "kâse"den söz eder. İsa'nın andığı "kâse" Eski Ahit'te Tanrı'nın gazabı ya da yargısının bir sembolü olarak kullanılır. Ancak Yeni Ahit'te "kâse" ilahi lütfun bir sembolü haline gelir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 271).

İsa'nın yanına aldığı üç havarinin isimleri ve kim oldukları Matta ve Markos incillerinde belirtilir. Matta ve Markos incillerinde havarilerin İsa'dan ne kadar uzaklıkta durdukları belirtilmez ancak Luka incilinde mesafe "bir taş atımı" olarak ifade edilmiştir. Bazı sahnelerde görülen melek tasvirinin kaynağı Luka incilidir. Yuhanna incili (17: 1-13) İsa'nın tanrıya ettiği uzun duaya odaklanmış, diğer incillerdeki gibi detaylı bir ikonografik veri sunmaz.

Matta 26: 36-46

"Sonra İsa öğrencileriyle birlikte Getsemani denen yere geldi. Öğrencilerine, "Ben şuraya gidip dua edeceğim, siz burada oturun" dedi. Petrus ile Zebedi'nin iki oğlunu yanına aldı. Kederlenmeye, ağır bir sıkıntı duymaya başlamıştı. Onlara, "Ölesiye kederliyim" dedi. "Burada kalın, benimle birlikte uyanık durun." Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı. "Baba" dedi, "Mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın. Yine de benim değil, senin istediğin olsun." Öğrencilerin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, "Demek ki benimle birlikte bir saat uyanık kalamadınız!" dedi. "Uyanık durup dua edin ki, ayartılmayasınız. Ruh isteklidir, ama beden güçsüzdür." İsa ikinci kez uzaklaşıp dua etti. "Baba" dedi, "Eğer ben içmeden bu kâsenin uzaklaştırılması mümkün değilse, senin istediğin olsun." Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına ağırlık çökmüştü. Onları bırakıp tekrar uzaklaştı, yine aynı sözlerle üçüncü kez dua etti. Sonra öğrencilerin yanına dönerek, "Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?" dedi. "İşte saat yaklaştı, İnsanoğlu günahkârların eline veriliyor. Kalkın, gidelim. İşte bana ihanet eden geldi!"

Markos 14: 32-42

“Sonra Getsemani denilen yere geldiler. İsa öğrencilerine, “Ben dua ederken siz burada oturun” dedi. Petrus’u, Yakup’u ve Yuhanna’yı yanına aldı. Hüzünlenmeye ve ağır bir sıkıntı duymaya başlamıştı. Onlara, “Ölesiye kederliyim” dedi. “Burada kalın, uyanık durun.” Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı. “Mümkünse o saati yaşamayayım” dedi. “Abba, Baba, senin için her şey mümkün, bu kâseyi benden uzaklaştır. Ama benim değil, senin istediğin olsun.” Öğrencilerinin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus’a, “Simun” dedi, “Uyuyor musun? Bir saat uyanık kalamadın mı? Uyanık durup dua edin ki, ayartılmayasınız. Ruh isteklidir, ama beden güçsüzdür.” Yine uzaklaştı, aynı sözleri tekrarlayarak dua etti. Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına ağırlık çökmüştü. İsa’ya ne diyeceklerini bilemiyorlardı. İsa üçüncü kez yanlarına döndü, “Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?” dedi. “Yeter! Saat geldi. İşte İnsanoğlu günahkârların eline veriliyor. Kalkın, gidelim. İşte bana ihanet eden geldi!”

Luka 22: 39-46

İsa dışarı çıktı, her zamanki gibi Zeytin Dağı’na gitti. Öğrenciler de O’nun ardından gittiler. Oraya varınca İsa onlara, “Dua edin ki ayartılmayasınız” dedi. Onlardan bir taş atımı kadar uzaklaştı ve diz çökerek şöyle dua etti: “Baba, senin isteğine uygunsa, bu kâseyi benden uzaklaştır. Yine de benim değil, senin istediğin olsun.” Gökten bir melek İsa’ya görünerek O’nu güçlendirdi. Derin bir acı içinde olan İsa daha hararetle dua etti. Teri, toprağa düşen kan damlalarını andırıyordu. İsa duadan kalkıp öğrencilerin yanına dönünce onları üzüntüden uyumuş buldu. Onlara, “Niçin uyuyorsunuz?” dedi. “Kalkıp dua edin ki ayartılmayasınız.”

İkonografi

Erken dönem Hristiyan sanatında nadiren betimlenen Zeytin Dağı’nda dua sahnesi dördüncü yüzyıldan önce tasvir sanatında görülmez. Sahnenin en erken tarihli ilk örneği dördüncü yüzyıl Brescia’daki fildişi kutusunda tasvir edilmiştir. Bu sahne passion döngüsünün başında yer alır ve İsa iki zeytin ağacı arasında ayakta durmaktadır. Zeytin ağaçları Getsemani Bahçesi’nin göstergesidir. İsa’nın ayakta duruşu ve sahnenin passion döngüsünün başında yer alır. Günümüze ulaşan en erken tarihli duvar resim sanatı örneği Ravenna’daki San Apollinare in Nuovo mozaik döngüsünde (520/25) görülmektedir. Bu örnekte sağında ve solunda üç ağaç olan İsa dağda ayakta orans duruşundadır. Havariler dağın eteklerinde uyumaktadır. Bu iki örnekte İsa’da herhangi bir ölüm kaygısı ifadesine rastlanmaz, sadece havarilerin davranışlarında çaresizlik vardır (Schiller, 1972, s. 48; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 271-72; Carr, 1991, s. 37-38; Theüner, 1994, s. 343). Havariler İsa’nın aşağısında altısı solda yer alır ancak sağda beş havari vardır. Yahuda onu ele vermek için gitmiş ve muhtemelen bu sebeple sahneye dahil edilmemiştir.

Altıncı yüzyıla tarihlenen Rossano (fol.8v) ve yedinci yüzyıla tarihlendirilen Cambridge'deki Aziz Avgustinus İncilinde İsa diz çökmüş bir şekilde dua ederken ve sonrasında havarileri uyurken gördüğü an olmak üzere iki defa resmedilmiştir (Resim). Bu iki örneğin ikonografik kurgusu Matta ve Markos incili ile uyumludur. Kanonik incillerle uyumluluk gösteren bu örneklerle sahne karakteristik yapısını kazanmıştır (Carr, 1991, s. 37-38). Zeytin Dağı'nda Dua Aziz Avgustinus İncilinde Passion döngüsünün bir parçasını oluşturmaktadır. Gökyüzünde tanrının elini kompozisyona dahil eden bu örnek günümüze ulaşmış en eski örnektir. Bu sembol Tanrı'nın varlığının sembolüdür ve İsa'nın duasına verdiği cevap olarak ya da İsa'nın yerine getirmeye hazır olduğu ilahi iradenin ifadesi olarak anlaşılabilir (Schiller, 1972, s. 49; Thüner, 1994, s. 344).

Sahneye onuncu ve on birinci yüzyıllardan itibaren yeni ikonografik unsurlar eklenerek şema genişler ve İsa'nın ölümüyle birlikte ortaya çıkan kurban fikrini vurgulamak için sahneye bir sunak tasvir edilir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 271-72).

Katalog No: 16

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Zeytin Dağında Dua

Folyo 156^v



Resim 22: Zeytin Dağında Dua

Tasvir

Sahne Yahudanın ihaneti ile birlikte, metin ile bir arada betimlenmiştir. Birbirinden yeşil bir şeritle ayrılan Zeytin Dağı'nda Dua sahnesi yukarıda, Yahuda'nın İhaneti aşağıda yer almaktadır. Sahne yeşil zemin üzerine sarı kıvrık dalların betimlendiği bir çerçeve ile sağda yer alan metinden ayrılmaktadır.

Sahne, İsa, melek, gökyüzü ve Manus Dei' den oluşmaktadır. Açık turuncu kayalık bir zemin üzerinde duran, kahverengi saçlı ve sakallı olan İsa'nın gözleri çekik, burnu ince uzun kaşları kalındır. İsa, iki ağaç arasında, diz çökmüş ellerini dua eder bir biçimde açmış, yukarı doğru bakmaktadır. İsa, turuncu haçlı altın yaldız halelidir ve omuzunda altın yaldız şerit detayı olan mavi uzun bir tunik üzerine bir parçası kolundan sarkan koyu mor bir pelerin giyinmiştir. Zeytin Dağı'nın bir ifadesi olarak sahneye resmedilen iki ağacın gövdesi sarıdır ve yukarıda iki dala ayrılıp yapraklarla sonlanır.

Sahnenin sol köşesinde, kanatları açık ayakları yukarıda uçuyor bir biçimde betimlenen melek İsa'ya doğru inerek ellerini ona uzatmaktadır. Meleğin kanatları ve saçları kahverengi, potinleri kırmızıdır. Açık mavi uzun bir tunik giyen melek tek omuzunu açıkta bırakan ve bir parçası arkasından dalgalanan pembe bir pelerin giymiştir. Sahnenin yukarısında yer alan ve sağında takdis işareti yapmış tanrı elinin görüldüğü gökyüzü yarım daire biçimde betimlenmiştir.

Melek ve İsa arasındaki yazıtın transliterasyonu ve çevirisi: MRN KD GHY WMSL^o: Rabbimiz secde etmiş ve dua ederken.

Yahuda'nın İhaneti (Yahuda'nın Öpücüğü)

Sahne doktora tezi ana konusu kapsamında incelenen el yazmalarından sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım

Passion'un döngüsünün bir sahnesi olan Yahuda'nın İhaneti 'Yahuda'nın Öpücüğü' ve 'İsa'nın Tutuklanması' gibi yaşanan olayları kapsar (Schiller, 1972, s. 52). Sahne 'Yahuda'nın İhaneti' olarak adlandırılrsa da resmedilen an genellikle İsa'nın tutuklandığı andır. İncilde sahnenin ikonografik kaynaklarını barındıran baplar "İsa'nın Tutuklanması" olarak adlandırılmıştır¹⁴³. Sahne aslında Yahuda'nın para karşılığındaki ihanetinden sonra gerçekleşen olayı/olayları aktarır.

Kaynak

Yahuda'nın İhaneti Matta (26: 47-55), Markos (14: 43- 47), Luka (22: 47- 53) ve Yuhanna (18: 2-12) incillerinde ve Apokrif Barnabas incilinde 215. Bölümde anlatılmaktadır.

Yahuda'nın İhaneti kanonik incillerde benzer şekilde anlatılır. Ancak Yuhanna incili diğerlerine oranla daha fazla ikonografik ayrıtı sunar. Bu incil ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlarla gelen kalabalığı belirterek ikonografik açıdan sahne kompozisyonunu biçimlendirir. Ayrıca Başkahinin kulağı kesilen kölesi Malkus'un, kulağını kesen kişinin Petrus olduğu sadece Yuhanna İncili'nde anlatılır.

Matta 26: 47-55

"İsa daha konuşurken, Onikiler'den biri olan Yahuda geldi. Yanında, başkâhinlerle halkın ileri gelenleri tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı büyük bir kalabalık vardı. İsa'ya ihanet eden Yahuda, "Kimi öpersem, İsa O'dur, O'nu tutuklayın" diye onlarla sözleşmişti. Dosdoğru İsa'ya gidip, "Selam, Rabbî!" diyerek O'nu öptü. İsa, "Arkadaş, ne yapacaksan yap!" dedi. Bunun üzerine adamlar yaklaştı, İsa'yı yakalayıp tutukladılar. İsa'yla birlikte olanlardan biri, ani bir hareketle kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu. O zaman İsa ona, "Kılıcını yerine koy!" dedi. "Kılıç çekenlerin hepsi kılıçla ölecek. Yoksa Babam'dan yardım isteyemez miyim sanıyorsun? İstesem, hemen şu an bana on iki tünden fazla melek gönderir. Ama böyle olması gerektiğini bildiren Kutsal Yazılar o zaman nasıl yerine gelir?" Bundan sonra İsa kalabalığa dönüp şöyle seslendi: "Niçin bir haydutmuşum gibi beni

¹⁴³Yahuda'nın İhanet ettiği 'an' Matta 26:14-15, Markos 14:10-11, Luka 22:3-6 ve apokrif Barnabas İncili'nin 214. Bölümünde anlatılmaktadır. Yahuda, İsa'nın yerini bildirmek için Matta incilinde 'otuz gümüş', Barnabas incilinde '30 altın' ister. Bu ihanetin karşılığı Markos ve Luka'da sadece para olarak geçer.

kılıç ve sopalarla yakalamaya geldiniz? Her gün tapınakta oturup öğretiyordum, beni tutuklamadınız.”

Markos 14: 43-50

“Tam o anda, İsa daha konuşurken, Onikiler’den biri olan Yahuda çıkageldi. Yanında başkâhinler, din bilginleri ve ileri gelenler tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı bir kalabalık vardı. İsa’ya ihanet eden Yahuda, “Kimi öpersem, İsa O’dur. O’nu tutuklayın, güvenlik altına alıp götürün” diye onlarla sözleşmişti. Gelir gelmez İsa’ya yaklaştı, “Rabbî” diyerek O’nu öptü. Onlar da İsa’yı yakalayıp tutukladılar. İsa’nın yanında bulunanlardan biri kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu. İsa onlara, “Niçin bir haydutmuşum gibi beni kılıç ve sopalarla yakalamaya geldiniz?” dedi. “Her gün tapınakta, yanbaşınızda öğretiyordum, beni tutuklamadınız. Ama bu, Kutsal Yazılar yerine gelsin diye oldu.” O zaman öğrencilerinin hepsi O’nu bırakıp kaçtı.”

Luka 22: 47-53

“İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi. Onikiler’den biri, Yahuda adındaki kişi, kalabalığa öncülük ediyordu. İsa’yı öpmek üzere yaklaşınca İsa, “Yahuda” dedi, “İnsanoğlu’na bir öpücükle mi ihanet ediyorsun?” İsa’nın çevresindekiler olacakları anlayınca, “Ya Rab, kılıçla vuralım mı?” dediler. İçlerinden biri başkâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu. Ama İsa, “Bırakın, yeter!” dedi, sonra kölenin kulağına dokunarak onu iyileştirdi. İsa, üzerine yürüyen başkâhinlere, tapınak koruyucularının komutanlarına ve ileri gelenlere şöyle dedi: “Niçin bir haydutmuşum gibi kılıç ve sopalarla geldiniz? Her gün tapınakta sizinle birlikteydim, bana el sürmediniz. Ama bu saat sizindir, karanlığın egemen olduğu saattir.”

Yuhanna 18: 2-12

“O’na ihanet eden Yahuda da burayı biliyordu. Çünkü İsa, öğrencileriyle orada sık sık buluşurdu. Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle başkâhinlerin ve Ferisiler’in gönderdiği görevlileri alarak oraya geldi. Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı. İsa, başına geleceklerin hepsini biliyordu. Öne çıkıp onlara, “Kimi arıyorsunuz?” diye sordu. “Nasıralı İsa’yı” diye karşılık verdiler. İsa onlara, “Benim” dedi. O’na ihanet eden Yahuda da onlarla birlikte duruyordu. İsa, “Benim” deyince gerileyip yere düştüler. Bunun üzerine İsa onlara yine, “Kimi arıyorsunuz?” diye sordu. “Nasıralı İsa’yı” dediler. İsa, “Size söyledim, benim” dedi. “Eğer beni arıyorsanız, bunları bırakın gitsinler.” Kendisinin daha önce söylediği, “Senin bana verdiklerinden hiçbirini yitirmedim” şeklindeki sözü yerine gelsin diye böyle konuştu. Simun Petrus yanında taşıdığı kılıcı çekti, başkâhinin Malkus adındaki kölesine vurup sağ kulağını kopardı. İsa Petrus’a, “Kılıcını kınına koy! Baba’nın bana verdiği kâseden içmeyeyim mi?” dedi. Bunun üzerine komutanla buyruğundaki asker bölüğü ve Yahudi görevliler İsa’yı tutup bağladılar.”

Barnabas İncili 2015. Bölüm

“Askerler Yehuda’yla birlikte İsa’nın bulunduğu yere yaklaştıklarında, İsa çok sayıda kişinin yaklaştıklarını işitip, korkuyla geri eve çekildi. Ve on bir (havari) uyumakta idiler. O zaman kuluna gelen tehlikeyi gören Allah, elçileri Cebrail, Mikâil, (İs)rafil ve Uriel’e İsa’yı dünyadan almalarını emretti. Kutsal melekler gelip, İsa’yı güneye bakan pencereden çıkardılar. Onu götürüp, üçüncü göğe, daima Allah’ı tesbih ve takdis etmekte olan meleklerin yanına bıraktılar.”(Yıldız 2022: 288).

İkonografi

Yahuda'nın İhaneti sahnesi dört episottan oluşur. Bunlar 'Yahuda'nın İsa'yı öpmesi', 'İsa'nın tutuklandığı an', 'Petrus tarafından Malkus'un kulağının kesilmesi' ve 'Havarilerin serbest bırakılması' episodlarıdır (Schiller, 1972, s. 51-52). Resim sanatında genellikle bu dört episottan biri vurgulanır (Thüner, 1994, s. 440). Bizans sanatında passion döngüsünde İsa'nın Çarmıha Gerilme sahnesinden önce betimlenen bu tema genellikle Yahuda'nın İsa'yı öptüğü ana odaklanır (Schiller, 1972, s. 52-53).

Sahnenin ilk örnekleri küçük el sanatlarında Brescia'daki fildişi levha (360-370), resimli el yazmalarında Rabula (altıncı yüzyıl) ve Aziz Avgustinus İncili (yedinci yüzyıl), duvar resim sanatında San Apollinare in Nuovo'da betimlenmiştir (Schiller, 1972, s. 52-53; Thüner, 1994, s. 440).

Sahnenin temel kompozisyonunda İsa solda, Yahuda sağda yer alır. Bu tasvirlerde İsa ve Yahuda profilden resmedilir. Yahuda, İsa'yı öpmek için ona yaklaşırken bir elini onun omuzuna koyar. Sahnedeki askerler "Yahuda'nın öpücüğü" ile "İsa'nın tutuklanmasını" aynı anda resmedildiği gösterir. İkinci bir kompozisyonda İsa, cepheden ve izleyiciye bakar vaziyette resmedilir. Bu kompozisyonda Yahuda İsa'yı kucaklar (Schiller, 1972, s. 52; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 358). Brescia'daki fildişi levha'da sahne bu iki kompozisyondan oldukça farklıdır. İsa sahnenin solunda, kendisini tutuklamaya gelelerin elinde meşale ve kalkan tutan muhafızların karşısında durmaktadır. Ön düzlemde yer alan komutan elini İsa'ya doğru uzatarak, tutuklama emri verir. Komutanın bu hareketi daha sonraki tasvirlerde de sıklıkla kullanılan bir detay olmuştur (Schiller, 1972, s. 52).

Dördüncü yüzyılda resim sanatında görülmeye başlayan İhanet, passion döngüsünün en eski tasvirlerindedir (Schiller, 1972, s. 52). Yahuda'nın İhaneti ve İsa'nın tutuklanması çoğu zaman birlikte tasvir edilir. İhanet (Yahuda'nın Öpücüğü) ana motifi oluştururken, tutuklanma daha arka planda yer alır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 358). Altıncı yüzyıla tarihlenen Rabula İncili'nde ihanet ve tutuklanma episodları ilk kez birlikte –iç içe – resmedilmiştir (Schiller, 1972, s. 52-53). Bununla birlikte, altıncı yüzyılda ihanet ve İsa'nın tutuklanmasını ayrı sahneler halinde tasvir edildiği örnekler de vardır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 358).

Ravenna San Apollinare in Nuovo'daki sahne (520/525) Yahuda'nın öpücüğü ile İsa'nın tutuklanmasını ayrı bir sahne olarak gösteren ilk örnektir. Yahuda'nın İhaneti yedinci yüzyıla tarihlendirilen Aziz Avgustinos incilinde de iki ayrı sahne olarak betimlenir. Bu incilide tema, Yahuada'nın öpücüğü, Petrus'un Malkus'un kulağını kesmesi ve İsa'nın muhafızlar tarafından tutuklanarak götürülmesiyle birlikte bir siklus biçiminde devam etmektedir. Rabula İncili'nde yer alan bir minyatürde de İsa ve Yahuda profilden betimlenmiştir. Yahuda İsa'nın kolunu tutarak İsa'yı öpmeye çalışmaktadır. Arkada İsa'yı tutuklayan iki muhafız betimlenmiştir. Soldaki muhafızın elinde meşale bulunmaktadır. Aziz Avgustinos İncil'indeki sahnede İsa elini Yahuda'nın omzuna koyar ve Yahuda İsa'ya yakın durup onu öper. Sahnenin solunda Petrus, Malkus'un kulağını kesmek amacıyla kılıcını yukarı kaldırmıştır. Muhafızlar yanan meşaleleriyle Zeytin Dağı'nın yamacında toplanmışlardır.

İhanet temasının dokuzuncu yüzyılda yaygınlaşmasıyla, farklı episodlar sahneye dahil edilmeye başlamıştır. Dokuzuncu yüzyıla tarihlendirilen Khludov ve Pantokrator psalterinde kompozisyonda Malkus'un kulağının kesilmesi ayrı bir sahne olarak eklendiği görülür (Thüner, 1994, s. 441).

Katalog No: 17

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Yahuda'nın İhaneti

Folyo 156^v



Resim 23: Yahuda'nın İhaneti

Tasvir

Sahne, aralarında koyu yeşil bir şerit olan Zeytin Dağında Dua sahnesi ile birlikte resmedilmiştir. Metin sağda, sahne solda yer almaktadır. Sahneler yeşil zemin üzerine sarı kıvrık dallarla bezenen çerçeveyeyle metinden ayrılmaktadır. Sahne arka plan boyanmadan doğrudan folyo üzerine betimlenmiştir. Sahnede pembe renkli kayalık bir zemin görülmektedir.

Kompozisyonun solunda Yahuda'nın öpücüğünü ve İsa'nın muhafızlar tarafından tutuklanmasını birlikte resmedilmiştir. Bu grubun arkasında meşaleler mızrak ve balta detaylarıyla gelen kalabalık resmedilmiştir. Sahnenin sağında, grup öncüsü Petrus ile birlikte on bir havari betimlenmiştir. Havariler koyu sarı halelidir. Petrus açık mavi uzun tuniğin üzerine belini sıkıca saran koyu sarı bir pelerin giymiştir. Petrus beyaz saçlı, sakallıdır ve yaşanan olayın şaşkınlığının bir ifadesi olarak avuçları görünür bir biçimde ellerini yukarı kaldırmıştır. Sağda Petrus'un arkasında yer alan havari de beyaz saçlı ve sakallıdır. Turuncu tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir. Petrus'un arasında solda yer alan havari açık mavi tunik üzerine pembe bir pelerin giymiştir.

İsa, mavi uzun tuniğin üzerine belini sıkıca saran ve tek omuzunu açıkta bırakan koyu mor bir pelerinle betimlenmiştir. İsa'nın altın yıldız olan halesi turuncu haçlıdır. İsa, kahverengi saçlı ve sakallıdır. Yahuda, İsa'yı sol omuzundan tutup onu öpemeye çalışırken resmedilmiştir. Yahuda mavi uzun bir tuniğin üzerine pembe bir pelerin giymiş, koyu sarı halelidir.

Muhafızlar mavi miğfer takmıştır. İsa'nın arkasında sağda yer alan muhafız etek kısmında koyu sarı bir şeritle bezenmiş turuncu tunik üzerine koyu sarı bir zırh giymiştir. Solda yer alan muhafız etek uçları sarı koyu yeşil tunik üzerine koyu sarı zırh ve turuncu bir pelerin giymiştir. Bu iki muhafız koyu sarı çizme giymiştir.

Çarmıha Gerilme

Sahne doktora tezi ana konusu kapsamında incelenen el yazmalarından sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım ve Anlam

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Kudüs'e Giriş ile başlayan çile dönemi siklusunun son sahnesidir. Passion'un ana teması olan İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Hristiyan sanatındaki en önemli ve ikonografik açıdan birbirinden farklı birçok unsuru barındıran bir sahnedir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 223; Spitzing, 1988, s. 206-207).

Kaynak

Çarmıha Gerilme sahnesine Matta (27: 33-56), Markos (15: 22-41), Luka (23: 32-49) ve Yuhanna (19: 18-34) incilleri kaynaklık eder. Sahnesinin Kanonik İncillerindeki anlatımları birbirleriyle uyumludur.

Matta 27: 33-56

“Golgota, yani Kafatası denilen yere vardıklarında içmesi için İsa'ya ödle karışık şarap verdiler. İsa bunu tadınca içmek istemedi. Askerler O'nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. Sonra oturup yanında nöbet tuttular. Başının üzerine, BU, YAHUDİLER'İN KRALI İSA'DIR diye yazan bir suç yaftası astılar. İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydut da çarmıha gerildi. Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa'ya sövüyor, “Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Haydi, kurtar kendini! Tanrı'nın Oğlu'ysan çarmıhtan in!” diyorlardı. Başkâhinler, din bilginleri ve ileri gelenler de aynı şekilde O'nunla alay ederek, “Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor” diyorlardı. “İsrail'in Kralı imiş! Şimdi çarmıhtan aşağı insin de O'na iman edelim. Tanrı'ya güveniyordu; Tanrı O'nu seviyorsa, kurtarsın bakalım! Çünkü, ‘Ben Tanrı'nın Oğlu'yum’ demişti.” İsa'yla birlikte çarmıha gerilen haydutlar da O'na aynı şekilde hakaret ettiler. Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, “Eli, Eli, lema şevaktani?” yani, “Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?” diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, “Bu adam İlyas'ı çağırıyor” dediler. İçlerinden biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. Öbürleri ise, “Dur bakalım, İlyas gelip O'nu kurtaracak mı?” dediler. İsa, yüksek sesle bir kez daha bağırdı ve ruhunu teslim etti. O anda tapındaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. Yer sarsıldı, kayalar yarıldı. Mezarlar açıldı, ölmüş olan birçok kutsal kişinin cesetleri dirildi. Bunlar mezarlarından çıkıp İsa'nın dirilişinden sonra kutsal kente girdiler ve birçok kimseye göründüler. İsa'yı bekleyen yüzbaşı ve beraberindeki askerler, depremi ve öbür olayları görünce dehşete kapıldılar, “Bu gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu!” dediler. Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı.”

Markos 15: 22-41

“İsa’yı Golgota, yani Kafatası denilen yere götürdüler. O’na mürle karışık şarap vermek istediler, ama içmedi. Sonra O’nu çarmıha gerdiler. Kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. İsa’yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu. Üzerindeki suç yaftasında, YAHUDİLER’İN KRALI diye yazılıydı. İsa’yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler. Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa’ya sövüyor, “Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Çarmıhtan in de kurtar kendini!” diyorlardı. Aynı şekilde başkâhinler ve din bilginleri de O’nunla alay ederek aralarında, “Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor” diye konuşuyorlardı. “İsrail’in Kralı Mesih şimdi çarmıhtan insin de görüp iman edelim.” İsa’yla birlikte çarmıha gerilenler de O’na hakaret ettiler. Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçte İsa yüksek sesle, “Elohi, Elohi, lema şevaktani” yani, “Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?” diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, “Bakın, İlyas’ı çağırıyor” dediler. Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa’ya içirdi. “Dur bakalım, İlyas gelip O’nu indirecek mi?” dedi. Ama İsa yüksek sesle bağırarak son nefesini verdi. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. İsa’nın karşısında duran yüzbaşı, O’nun bu şekilde son nefesini verdiğini görünce, “Bu adam gerçekten Tanrı’nın Oğlu’ydu” dedi. Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose’nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu. İsa daha Celile’deyken bu kadınlar O’nun ardından gitmiş, O’na hizmet etmişlerdi. O’nunla birlikte Yeruşalim’e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu.”

Luka 23: 32-49

“İsa’yla birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçlu da götürülüyordu. Kafatası denilen yere vardıklarında İsa’yı, biri sağında öbürü solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler. İsa, “Baba, onları bağışla” dedi. “Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar.” O’nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler. Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu. Yöneticiler İsa’yla alay ederek, “Başkalarını kurtardı; eğer Tanrı’nın Mesihi, Tanrı’nın seçtiği O ise, kendini de kurtarsın” diyorlardı. Askerler de yaklaşıp İsa’yla eğlendiler. O’na ekşi şarap sunarak, “Sen Yahudiler’in Kralı’ysan, kurtar kendini!” dediler. Başının üzerinde şu yafta vardı: YAHUDİLER’İN KRALI BUDUR. Çarmıha asılan suçlulardan biri, “Sen Mesih değil misin? Haydi, kendini de bizi de kurtar!” diye küftü. Ne var ki, öbür suçlu onu azarladı. “Senden Tanrı korkusu damı yok?” diye karşılık verdi. “Sen de aynı cezayı çekiyorsun. Nitekim biz haklı olarak cezalandırılıyor, yaptıklarımızın karşılığını alıyoruz. Oysa bu adam hiçbir kötülük yapmadı.” Sonra, “Ey İsa, kendi egemenliğine girdiğinde beni an” dedi. İsa ona, “Sana doğrusunu söyleyeyim, sen bugün benimle birlikte cennette olacaksın” dedi. Öğleyin on iki sularında güneş karardı, üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Tapınaktaki perde ortasından yırtıldı. İsa yüksek sesle, “Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum!” diye seslendi. Bunu söyledikten sonra son nefesini verdi. Olanları gören yüzbaşı, “Bu adam gerçekten doğru biriydi” diyerek Tanrı’yı yüceltmeye başladı. Olayı seyretmek için biriken halkın tümü olup bitenleri görünce göğüslerini döve döve geri döndüler. Ama İsa’nın bütün tanıdıkları ve Celile’den O’nun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş onu seyrediyorlardı.”

Yuhanna 19: 18-34

“Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: NASIRALI İSA - YAHUDİLER’İN KRALI. İsa’nın çarmıha gerildiği yer kente yakındı. Böylece İbranice, Latince ve Grekçe yazılan bu yaftayı Yahudiler’in birçoğu okudu. Bu yüzden Yahudi başkâhinler Pilatus’a, “ ‘Yahudiler’in Kralı’ diye yazma” dediler. “Kendisi, ‘Ben Yahudiler’in Kralı’yım dedi’ diye yaz.” Pilatus, “Ne yazdımsa yazdım” karşılığını verdi. Askerler İsa’yı çarmıha gerdikten sonra giysilerini alıp her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya tek parça dikişsiz bir dokumaydı. Birbirlerine, “Bunu yırtmayalım” dediler, “Kime düşecek diye kura çekelim.” Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: “Giysilerimi aralarında paylaştılar, Elbisem üzerine kura çektiler.” Bunları askerler yaptı. İsa’nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas’ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu. İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, “Anne, işte oğlun!” dedi. Sonra öğrenciye, “İşte, annen!” dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa’nın annesini kendi evine aldı. Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı yerine gelsin diye, “Susadım!” dedi. Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir sünger mercanköşk dalına takarak O’nun ağzına uzattılar. İsa şarabı tadınca, “Tamamlandı!” dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti. Yahudi yetkililer Pilatus’tan çarmıha gerilenlerin bacaklarının kırılmasını ve cesetlerin kaldırılmasını istediler. Hazırlık Günü olduğundan, cesetlerin Şabat Günü çarmıhta kalmasını istemiyorlardı. Çünkü o Şabat Günü büyük bayramdı. Bunun üzerine askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa’yla birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacaklarını kırdılar. İsa’ya gelince O’nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O’nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.”

İkonografi

Çarmıha gerilme sahneleri, üçüncü yüzyıldan itibaren bir sembol olarak tasvirlerini gördüğümüz haç motiflerinden sonra, beşinci yüzyılın başından itibaren görülmeye başlar (Spitzing, 1989, s. 211). Bunun nedenlerinden biri çarmıha gerilmenin dördüncü yüzyıla kadar Roma dünyasında onursuz bir ölüm cezası olarak uygulanmış olmasıdır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 223, Palli ve Jaszai, 1994, s. 606).

Hristiyan ikonografisinde önemli bir yeri olan çarmıh sahnelerinin ilk örnekleri beşinci yüzyıla tarihlenen Roma Santa Sabina Kilisesi’nin (yaklaşık 432) ahşap kapılarında görülmektedir. Bu ahşap kapıda iki hırsızla birlikte resmedilmiş İsa’nın gözleri açıktır. İsa ve hırsızlar peştamal ile betimlenmiştir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 223; Spitzing, 1989, s. 211; Onasch, 1993: 230). Günümüze ulaşan en erken tarihli diğer çarmıh örnekleri altıncı yüzyılın sonlarına aittir. Sancta Sanctorum rölikerinde, Suriye-Filistin kökenli Monza ampullalarında ve 586 tarihli Rabula İncili’nde çarmıh sahneleri ikonografik ayrıntılarla betimlenmiştir (Podskalsky ve Carr, 1991, s. 555). Rabula İncili’neki bu sahne ikonografik açıdan en ayrıntılı ilk sahnedir. Önceki tasvirlerde birbirinden ayrı olan bütün ikonografik unsur ve kişiler bir araya getirilmiş ve sahnede bir bütünlük oluşturulmuştur (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 223).

Rabula incilindeki sahnenin Meryem, Yuhanna, İsa'nın sağında ve solunda hırsızlar, zar atan askerler, kadınlar, mızrak ve sünger gibi kişi ve ikonografik unsurları bünyesinde barındırması kaynağa uygunluğu gösterir. İsa, bu el yazmasında gözleri açık, başı ve gövdesi dik, bacakları yan yana ve mor kolobion giyimli resmedilmiştir (Podskalsky ve Carr, 1991, s. 555). İsa dört çivi ile çivilenmiştir, hırsızlar da iplerle bağlanmıştır. Sağdaki hırsızın altında, İsa'ya bakar vaziyette Meryem ve Yuhanna, solda üç kadın betimlenmiştir. İlk defa Rabula incilinde görülen bu kompozisyon, altıncı yüzyılda Doğu'da çok yaygınlaşan kökeni tartışmalı olan bir kompozisyondu¹⁴⁴ (Onasch, 1993, s. 230- 231).

Rabula incilindeki sahnenin arka planı çarmıhın kollarına kadar olan kısım açık yeşildir. Üst kısmında iki dağ ve İsa'nın başının solunda ay, sağında güneş betimlenmiştir. Sahnenin merkezini çarmıha gerili İsa oluşturmaktadır. İsa, kenarı lacivert koyu sarı halelidir ve mor kolobion giymiştir. Kolları yana doğru açık olan İsa avuçlarından çivilenmiştir. İsa'nın yan yana olan ayakları bileklerinden çivilenmiştir. Uzun saçlı ve sakallı olan İsa'nın başı hafif sola dönüktür, ölüme meydan okumanın bir göstergesi olarak da gözleri açıktır. İsa'nın sağında ve solunda iki hırsız bileklerinden çivilenmiş ve çapraz bağ oluşturan siyah iplerle çarmıha bağlanmıştır. Gri- beyaz peştamallarla betimlenen bu hırsızların gözleri kaplı resmedilerek ölü oldukları vurgulanmıştır¹⁴⁵. Meryem ve Yuhanna sahnenin solunda İsa'ya kaygılı bir ifade ile bakmaktadır. Meryem başını örten, bütün vücudunu saran mor bir elbise giymiştir. Meryem'in halesi İsa'nın halesi ile aynı şekilde lacivert bir çerçeve ile sınırlandırılmış koyu sarıdır. Meryem'in elleri kıyafetlerinden dolayı görülme de ellerini yukarı, yüzüne doğru kaldırdığı ve üzüntülü olduğu anlaşılmaktadır. Meryem'in yanında duran Yuhanna, Meryem ile benzer bir vücut diliyle betimlenmiştir. Yuhanna sağ elini ağzına doğru götürmüş şaşkın ve üzüntülü bir biçimde İsa'ya bakmaktadır. Sahnenin sağında yas utan, İsa'ya doğru bakan

¹⁴⁴Sahne de vurgulanmak istenen İsa'nın ölümü değil, 'Tanrı Oğlu'nun üstesinden geldiği ölümdü. Yani açık gözleri "Logos" un ölümsüzlüğünü göstermektedir. Erken Hristiyanlık dönemindeki Çarmıha Gerilme tasvirleri bir incil metnini resmetmekten çok Kristolojik bir programın parçasıdır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 223).

¹⁴⁵Çarmıhtaki hırsızlar tövbekâr Gestas İsa'nın solunda günahkâr, Dysmas ise sağında asılı durur (Spitzing, 1989, s. 209-210).

üç kadın yer almaktadır¹⁴⁶. Çarmıha daha yakın olan kadın gri-mor maphorionlu sarı uzun elbiselidir ve ellerini yüzüne doğru götürmüştür. İkinci sırada yer alan kadın, gri-mor bir elbise üzerine koyu sarı mophorionun bir parçası omuzundan sarkmaktadır. Üçüncü sıradaki kadının kıyafeti gri-mordur.

Çarmıhın alt kısmında İsa'nın kıyafetlerini paylaşmak için zar atan üç asker görülmektedir. Bu askerler ellerini hafif yukarı doğru kaldırmış tartışır bir biçimde betimlenmiştir. Çarmıhın solunda İsa'nın böğrünü mızrakla delen Longinos, sağında ise elinde içerisinde sirkeli su olan kovaya batırılmış süngeri¹⁴⁷ uzatan Esopos görülmektedir. Longinus on birinci yüzyıldan itibaren askerlerinin arasında durur (Onasch, 1993, s. 231). Rabula incilindeki bu kompozisyonla sahne kalıplaşır ve daha sonra Meryem'in sola, Yahya'nın da sağa yerleştirilmesiyle kompozisyon yaygınlaşır. Sahnenin arka planını iki hırsızın önünde betimlendiği dağlar oluşturur. İsa'nın başının sağında ve solunda betimlenen güneş ve ay daha önceki erken dönem örneklerde görülemez (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 223).

Sekiz ve dokuzuncu yüzyıldaki ikonoklastik tartışmalardan sonra çarmıhtaki İsa'nın başı yana doğru eğik, gözleri kapalı, kolları bükük, böğründeki mızrak yarısından kan ve su akarken, vücudu "s" şeklini almış bir biçimde ölü olduğu vurgulanarak resmedilmeye başlanır. Bu kompozisyon, İsa'nın insani ve ilahi doğasını aynı anda bünyesinde barındırdığı "ikili doğa" doktrini ifade eder (Spitzing, 1989, s. 209- 211; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 224-225; Podskalsky ve Carr, 1991, s. 555; Onasch, 1993, s. 231).

Dokuzuncu yüzyıldan itibaren örneğine Khkudov Psalteri'nde de rastlanıldığı gibi İsa artık kolobion ile değil peştamal ile betimlenmeye başlar (Resim; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 224-225; Podskalsky ve Carr, 1991, s. 555). Bu yüzyıldaki sayfa kenarları resimli mezmurlarda İsa'nın çarmıha götürülüşü ve çarmıhtan indirilişi gibi

¹⁴⁶ Çarmıha Gerilme temasının anlatıldığı Matta, Markos ve Yuhanna incilleri olaya tanıklık eden, İsa'ya inanan kadınlardan söz eder ve bunlardan bir kaçının ismini verir. Matta (27: 56): Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı. Markos (15: 40): Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu. Yuhanna (19: 25): İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu.

¹⁴⁷Matta 27: 48 İçlerinden biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. Markos 15: 36 Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi...Yuhanna 19: 29 Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri mercanköşk dalına takarak O'nun ağzına uzattılar.

sahnenin öncül ve ardıl konularının betimlendiği görülür. Onuncu ve on ikinci yüzyıllarda kompozisyon İsa, Meryem ve Yuhanna figürlerine odaklanmış, sadece bazı tasvirlerde, yas tutan kadınlar, Yüzbaşı Longinus; Ekklesia ve Sinagog'un kişileştirilmesi, çarmıhın altında İsa'nın ayaklarına kapanan Mecdelli Meryem gibi sembolik motifler eklenmiştir (Podskalsky ve Carr, 1991, s. 555).

Katalog No: 18

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Çarmıha Gerilme

Folyo 157^r



Resim 24: Çarmıha Gerilme

Tasvir

Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa resmedilmiştir. Çerçeve mavi, yeşil, bordo, turuncu şeritlerin iç içe geçerek oluşturulmuştur. Sahne arka plan boyanmadan folyo üzerine resmedilmiş sadece üst kısımda yer alan figürler turuncu bir zemine basmaktadır.

Sahnenin merkezinde çarmıha gerili İsa bulunmaktadır. İsa'nın kolları dirseklerinden bükülmüş, elleri ve yan yana olan ayakları çivilenmiştir. Çivili olan ellerinden, ayaklarından ve mızrakla delinen böğründen kan akmaktadır. İsa'nın başı sola doğru eğilmiş gözleri kapalı, dizlerini kırmış, vücudu "S" biçiminde kendini bırakmış insani yönü vurgulanmaktadır. Uzun saçlı ve sakallı olan İsa, altın yıldız haçlı halelidir. İsa, önden düğümlü şeffaf bir peştamalla betimlenmiştir. İsa'nın solunda, çarmıh kolunun bitimindeki yazıtta ŞLYWTh DMRWQN: "Kurtarıcımızın Çarmıha Gerilişi" yazmaktadır. İsa, pembe tonlarında küçük bir tepe üzerindedir. İsa'nın hemen altında bir kuru kafa görülmektedir. Bu kuru kafanın solundaki yazıtta, "QRQPTH D'DM: Adem'in Kurukafası" yazmaktadır.

Sahnenin sağında Yuhanna ve yüzbaşı resmedilmiştir. Yuhanna mavi tuniğin üzerine, belini sıkıca kavrayan, tek omuzunu açıkta bırakan pembe bir pelerin giymiştir. Altın yıldız haleli olan Yuhanna, yaşanan olayın üzüntüsünü yansıtır bir şekilde sağ eliyle yüzünü kısmen kapatmıştır. Yuhanna'nın arkasında, İsa'nın öldüğü esnada ona inanan yüzbaşı haleli resmedilmiştir¹⁴⁸. Yüzbaşı, etek kısmı koyu sarı şeritli, işlemeli koyu yeşil bir tunik üzerine koyu sarı zırh ve sarı çizmeler giymiş, etrafı sarı şeritli mavi bir kalkan tutmaktadır. Bu figür İsa'ya doğru bakıp sağ eliyle onu işaret etmesi muhtemelen İsa'nın öldüğü anı işaret etmektedir.

Çarmıhın sağında, Yuhana'nın hemen önünde oldukça küçük boyutlarda elinde içerisinde sirkeli su olan kovaya batırılmış süngeri sağ eliyle uzatan Esopos betimlenmiştir. Esopos manşeti ve omuzlarında sarı şerit detayları olan koyu yeşil bir tunik, turuncu tayt (?) sarı çizmeler giymiştir. Çarmıhın solunda İsa'nın böğrünü mızrakla delen Longinos, yine diğer figürlerden oldukça küçük boyutlarda betimlenmiştir. Longinos'un omuzlarındaki

¹⁴⁸Matta (27: 54) İsa'yı bekleyen yüzbaşı ve beraberindeki askerler, depremi ve öbür olayları görünce dehşete kapıldılar, "Bu gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu!" dediler. Markos (15: 39) İsa'nın karşısında duran yüzbaşı, O'nun bu şekilde son nefesini verdiğini görünce, "Bu adam gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu" dedi. Luka (23: 47) Olanları gören yüzbaşı, "Bu adam gerçekten doğru biriydi" diyerek Tanrı'yı yüceltmeye başladı.

şeritleri ve manşetleri koyu sarı olan turuncu bir tunik, koyu yeşil bit tayt ve sarı çizmeler giymiştir.

Sahnenin sağında, öncüsü Meryem olan yas tutan kadınlar görülmektedir. Meryem sol eliyle omuzuna dokunmakta sağ eliyle İsa'yı işaret edip ona üzüntülü bir ifadeyle bakmaktadır. Meryem, mavi uzun elbisesinin üzerine koyu mor bir maphorion giymiş, altın yıldız haleli, kırmızı ayakkabılıdır. Arkasında duran kadınlar (Mecdelli Meryem, Teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Yakup ile Yose'nin annesi Meryem) koyu sarı uzun bir elbise üzerine kahverengi mophorion giymiş elini yüzüne götürerek gözyaşlarını siliyor gibi bir izlenim vermektedir. İki figürün arkasında pembe uzun elbisenin üzerine koyu yeşil maphorion giyen kadının benzer şekilde eli yüzündeki üzüntülü görünmektedir.

Sahnenin üst kısmında elleriyle yüzünün bir kısmını kapatan sağda ve solda olmak üzere iki melek, güneş ve ay resmedilmiştir. Koyu kahverengi kanatları açık bir şekilde uçuyor izlenimi veren meleklerin sarı olan haleleri kararmıştır. Meleklerin saçları kanatları gibi koyu kahverengidir. Sağda yer alan melek yeşil giysili solda yer alan melek ise pembe giysilidir. Sahnenin sağındaki ay solundaki güneş tasviri sarı bir şeritle çevrelenmiştir. Kırmızı olan güneş ve mavi olan ay birbirine bakar vaziyette resmedilmiştir.

Sahnenin alt düzleminde İsa'nın kıyafetlerini paylaşmak için zar atan askerler betimlenmiştir. Bu figürler üst kısımdaki figürlerden zemin çizgisiyle ayrılmaktadır. Sağda iki figür ile soldaki üç figürün arasındaki yazıtta “W°L LBWŠY °RMYW PS°: “Giysilerim İçin Kura Çektiler” yazmaktadır. Bu bölümün sağ ve sol köşesindeki figürler koyu sarı bir zırhın altına turuncu tunik giymiş ve mavi bir miğfer takmışlardır. Bu iki figür elleriyle bir şeyler anlatır vaziyette olaya dâhil olmaktadır. Sağda ve solda ikinci sırada yer alan askerlerden sağda yer alanın yakası, omuzları, manşeti ve etek uçları koyu sarı olan kahverengi uzun bir tunik giymiştir. Bu asker elinde üç dişli bir yaba tutmaktadır ve İsa'nın mavi olan tuniğini diğer askerlerden almaya çalışmaktadır. Soldaki ikinci sıradaki figür bezer şeklide koyu sarı detayları olan yeşil bir tunik giymiştir. Bu askerde, ucunda çengel olan sarı bir asa tutmakta ve İsa'nın kıyafeti almak için mücadele etmektedir. Merkezde kalan asker turuncu kıyafetlidir ve İsa'nın giysisini kucağında tutmaktadır.

İsa'nın Mezara Konulması

Sahne doktora tezi ana konusu kapsamında incelenen el yazmalarından sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım

İsa'nın Mezara Konulması teması, İsa'nın çarmıhtan indirilişi ve boş mezar başında kadınlar sahneleriyle birlikte Kutsal Mezar siklusunu oluşturmaktadır (Jerphanion, 1925, I. s. 89). İsa'nın Mezara Konulması ve İsa'ya ağıt sahneleri İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi ile ilişkilidir ve ikonografik olarak her zaman birbirlerinden tam olarak ayırt edilemezler. Bu temalar Hristiyan sanatında nispeten geç ortaya çıkmıştır (Onasch, 1993, s. 150).

Bizans sanatında dokuzuncu, on birinci ve on ikinci yüzyıllarda görülmeye başlar. Bu durum muhtemelen ikonoklastik tartışmalardan sonra İsa'nın insanlığının daha güçlü bir şekilde vurgulanmasının sanatta da yerini bulmasıyla açıklanabilir (Onasch, 1993, 1. 150).

Kaynak

Kanonik incillerde Yusuf'un, İsa'yı çarmıhtan indirmesi ve keten beze sarması benzer bir ifadeyle anlatılır. Matta, Markos ve Luka incillerinde mezarın kayaya oyma olduğu belirtilir. Matta ve Markos incilleri mezarın girişini bir taş ile kapattığını ifade ederler. Ancak Yuhanna incili mezarın yapısından ve diğer detaylardan söz etmez ama Luka incili ile ortak bir ifadeyle mezarın yeni olduğunu vurgular. Luka incilinde de mezar girişine konan taşın söz edilmez.

Olaya tanıklık eden kadınların isimleri Matta'da "Mecdelli Meryem ile öteki Meryem..." ve Markos'ta "...Mecdelli Meryem ile Yose'nin annesi Meryem..." olarak belirtilmiştir. Fakat Luka'da "İsa'yla birlikte Celile'den gelen kadınlar" olarak ifade edilerek herhangi bir isim verilmez. Yuhanna incili ise kadınlardan söz etmez ancak onların yerine İsa'nın yanına gelen 'Nikodim' den söz eder.

Matta 27: 57- 66

"Akşama doğru Yusuf adında zengin bir Aramatyalı geldi. O da İsa'nın bir öğrencisiydi. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Pilatus da cesedin ona verilmesini buyurdu. Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı, kayaya oyduğunu kendi yeni mezarına yatırdı. Mezarın girişine büyük bir taş yuvarlayıp oradan ayrıldı. Mecdelli Meryem ile öteki Meryem ise orada, mezarın karşısında oturuyorlardı. Ertesi gün, yani Hazırlık Günü'nden sonraki gün, başkâhinlerle Ferisiler Pilatus'un

önünde toplanarak, “Efendimiz” dediler, “O aldatıcının, daha yaşarken, ‘Ben öldükten üç gün sonra dirileceğim’ dediğini hatırlıyoruz. Onun için buyruk ver de üçüncü güne dek mezarı güvenlik altına alsınlar. Yoksa öğrencileri gelir, cesedini çalar ve halka, ‘Ölümden dirildi’ derler. Son aldatmaca ilkinden beter olur.” Pilatus onlara, “Yanınıza asker alın, gidip mezarı dilediğiniz gibi güvenlik altına alın” dedi. Onlar da askerlerle birlikte gittiler, taşı mühürleyip mezarı güvenlik altına aldılar.”

Markos 15: 42- 57

“O gün Hazırlık Günü, yani Şabat Günü’nden önceki gündü. Artık akşam oluyordu. Bu nedenle, Yüksek Kurul’un saygın bir üyesi olup Tanrı’nın Egemenliği’ni umutla bekleyen Aramatyalı Yusuf geldi, cesaretini toplayarak Pilatus’un huzuruna çıktı, İsa’nın cesedini istedi. Pilatus, İsa’nın bu kadar çabuk ölmüş olmasına şaşı. Yüzbaşayı çağırıp, “Öleli çok oldu mu?” diye sordu. Yüzbaşından durumu öğrenince Yusuf’a, cesedi alması için izin verdi. Yusuf keten bez satın aldı, cesedi çarımhtan indirip beze sardı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırarak mezarın girişine bir taş yuvarladı. Mecdelli Meryem ile Yose’nin annesi Meryem, İsa’nın nereye konulduğunu gördüler.”

Luka 23: 50- 55

“Yüksek Kurul üyelerinden Yusuf adında iyi ve doğru bir adam vardı. Bir Yahudi kenti olan Aramatya’dan olup Tanrı’nın Egemenliği’ni umutla bekleyen Yusuf, Kurul’un kararını ve eylemini onaylamamıştı. Pilatus’a gidip İsa’nın cesedini istedi. Cesedi çarımhtan indirip keten beze sardı, hiç kimsenin konulmadığı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırdı. Hazırlık Günü’ydü ve Şabat Günü başlamak üzereydi. İsa’yla birlikte Celile’den gelen kadınlar da Yusuf’un ardından giderek mezarı ve İsa’nın cesedinin oraya nasıl konulduğunu gördüler. Evlerine dönerek baharat ve güzel kokulu yağlar hazırladılar. Ama Şabat Günü, Tanrı’nın buyruğu uyarınca dinlendiler.”

Yuhanna 20: 38- 42

“Bundan sonra Aramatyalı Yusuf, İsa’nın cesedini kaldırmak için Pilatus’a başvurdu. Yusuf, İsa’nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa’nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa’nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa’nın cesedini alıp Yahudiler’in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar. İsa’nın çarımha gerildiği yerde bir bahçe, bu bahçenin içinde de henüz hiç kimsenin konulmadığı yeni bir mezar vardı. O gün Yahudiler’in Hazırlık Günü’ydü. Mezar da yakın olduğundan İsa’yı oraya koydular.”

İkonografi

Sahnenin ikonografisi Doğu’nun yüzyıllar boyunca süregelen ölü gömme geleneklerine bağlı kalarak oluşturulmuştur. Bu sebeple kompozisyon İsa’nın kayadan oyulmuş bir mezara gömülmesine bağlı kalmıştır. İsa’nın mezara gömülmesinin günümüze ulaşan en erken tasvirleri dokuzuncu yüzyıla aittir (Walter, 1976, s 115). Sahnenin bilinen en erken örnekleri Khludov Psalteri ve Nazianzuslu Aziz Gregorios (867-886) Homilyesi’nde betimlenmiştir. Sahne kompozisyonunda Nikodimos ve Aramatyalı Yusuf, İsa’nın ketene

sarılı cesedini karanlık bir kaya mezara taşırlar (Sachs, Badstübner ve Neumann 1988, s. 156; Schiller, 1972, s.168).

Erken dönem tasvirlerde İsa'nın Mezara Konulması, diriliş ve boş mezar başında bekleyen kadınlar kimi zaman ayrı bir sahne olarak kimi zaman bir arada betimlenmiştir. Sahnenin erken dönem örnekleri Markos incilindeki (15: 74) pasaja uygun olarak kadınlarda sahneye dâhil edilmiştir (Schiller, 1972, s. 169; Onasch, 1993, s. 150).

Bizans resimli el yazmalarında onuncu ve on birinci yüzyıllar itibariyle İsa'nın mezarın indirilişi sahnesinde Meryem ve Yuhanna genellikle, İsa'nın bedenini tek başlarına taşıırken ya da töreni takip ederken resmedilmiştir. Sahnenin kimi zaman İsa'ya Ağıt sahnesi ile birleştirildiği de görülmektedir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 156).

İsa'nın Mezara Konulması sahnesinin kompozisyonunda yer alan figürler değişkendir. Ancak kefene sarılı betimlenen İsa, her zaman bir kaya mezar önünde görülür. Sahnede kefene sarılmış İsa'yı Aramatyalı Yusuf ve Nikodemus taşır. Aramatyalı Yusuf İsa'yı omuzlardan, Nikodemus ise ayaklarından tutar. Onuncu ve on birinci yüzyıllardan sonra kompozisyona bazen Meryem ve Yuhanna dahil edilir. Meryem sağa doru ilerleyen kadın grubunun önünde ya da arkasında betimlenir. Meryem grubun öncüsü olduğu kompozisyonlarda her zaman İsa'nın başına yakın yas tutar bir biçimde resmedilir. Sahnenin bazı örneklerinde Yuhanna, İsa'yı taşıyan Aramatyalı Yusuf ve Nikodemus'a yardım eder. Bazı örneklerde Mecdelli Meryem'in aralarında bulunduğu kadın grubu İsa'nın mezarının yanında otururken resmedilir. Yusuf ve Nikodemus'un İsa'nın ayaklarının dibinde diz çökmüş dua ederken resmedildikleri örnekler de vardır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 156; Schiller, 1972, s. 169; Schweicher, 1994, s. 192-196).

Katalog No: 19

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

İsa'nın Mezara

Konulması

Folyo158^v



(201): Paskalya arifesi okuması akşam için Luka.



Resim 25: İsa'nın Mezara Konulması

Tasvir

Sahne, kırmızı zemin üzerine siyah kıvrık dallarla bezenmiş, içten ve dıştan sarı şeritlerle sınırlandırılmış kare bir çerçeve içerisinde arka plan boyanmadan doğrudan folyonun üzerine betimlenmiştir.

Sahnenin solunda Aramatalı Yusuf ve Nikodemus İsa'yı içi karanlık olan açık kahverengi bir mezara koymaktadır. Mezar yapısı dıştan köşeli içten oval ve yanında kapağı görülmektedir. Yeşil giysili, beyaz uzun sakallı koyu sarı haleli figürün İsa'yı göğüs ve omuzlarından tuttuğu için Aramatalı Yusuf olduğu anlaşılmaktadır. İsa'yı ayaklarından tutan kişi Nikodemus'tur. Nikodemus açık kahverengi giysili, koyu sarı halelidir. Yusuf ve Nikodemus'un arkasında çarmıh sahnesinde olduğu gibi üzüntünün bir ifadesi olarak elini yüzüne götüren Yuhanna pembe giysili koyu sarı halelidir. İsa, mavi beyaz çizgilerle oluşturulan kefene sıkıca sarılmış, turuncu haçlı olan halesi altın yıldızdır. İsa, kahverengi sakallıdır.

Sahnenin sol üst kısmında kahverengi saçlı ve kanatlı, koyu sarı haleli, havada olan kanatlarından uçtukları anlaşılan iki melek İsa'ya doğru bakmaktadır. Öndeki melek pembe arkadaki melek koyu yeşil giysilidir.

Sahnenin solunda Meryem ve olaya tanıklık eden diğer kadınlar görülmektedir. Üzüntülü bir ifadeyle İsa'ya doğru eğilen Meryem'e arkasında duran yeşil giysili kadın sarılarak, diğer kadında omuzuna dokunarak onu teselli etmektedir. Meryem ve diğer kadınlar koyu sarı halelidir. Meryem mavi uzun elbisesinin üzerine koyu mor bir maphorion ve kırmızı bir ayakkabı giymiştir. Meryem'i sağ eliyle omuzundan tutarak onu teselli eden ve sol eliyle de muhtemelen gözyaşlarını silen kadın açık kahverengi uzun bir elbisenin üzerine koyu kahverengi bir mophorion giymiştir.

Transliterasyon ve çevirisi: YSWP WNYQWQWDMWS KD ³HTWHY LMRN MN QYS²: Yusuf ve Nikodemus'un Rabbimizi tahtadan (Çarmıhtan) indirilişi¹⁴⁹.

¹⁴⁹Leroy ve Kaplan, çarmıhtan indiriliş sahnesinin bir başka kendine özgü bir sahne olduğunu ve bu yazıt İsa'nın mezara indirilişi ile ilgili olmadığı için yanlış olduğu belirtirler (Leroy, 1964: 376; Kaplan, 2013: 157). İsa'nın çarmıhtan indirilişi, mezara konulması, dirilişi ve boş mezar başında kadınlar gibi sahneler aslında birbiri ile oldukça bağlantılı zaman dilimlerinde gerçekleşen olaylardır. Birbirinden bağımsız tek başına birer sahne olarak betimlenseler de konu ve olayların yaşandıkları 'an' birbiriyle çok yakından alakalı konulardır. Bu sebeple bu yazıt için tamamen yanlış ve alakasız demenin doğru bir sonuç olmadığı düşüncesindeyiz.

Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar

Sahne doktora tezi ana konusu kapsamında incelenen el yazmalarından sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım

Diriliş, İsa'nın çarmıha gerildikten sonraki üçüncü günde dirilmesini konu edinen ve bütün Hristiyanlar tarafından kutlanılan bir bayramdır (Sachs, Ernst ve Neumann, 1988, s. 48). Dirilişin kutlandığı bayram olan Paskalya, Yahudi takvimine göre 14 Nisan'da kutlanan 'Yahudi Fısıh Bayramı'yla ilgilidir (Wilhelm, 1994, s. 201).

Diriliş ya da Boş Mezar Başında Kadınlar sahnesi, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi ve İsa'nın Mezara İndirilişi'nden sonra gelen kutsal mezar siklusunun son episodudur (Jerphanion, 1925, s. 89).

Kaynak

Sahneye kanonik İnciller kaynaklık etmektedir (Matta 28:1-9, Markos: 16:1-9, Luka 24:1-12, Yuhanna 20: 1-18).

Matta İncili İsa'nın mezarına gidenlerin Mecdelli Meryem ve öbür Meryem olduğunu söyleyerek iki kadın olduklarını belirtir. Matta İncili bu kadınların bir melek tarafından karşılandığını ve İsa'nın onları selamladığından söz eder. Sahnede yer alan nöbet tutan askerler sadece Matta incilinde sayı vermeden geçer. Markos, Matta'nın aksine, Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome diyerek mezarın başına gelen kadınların üç kişi olduğunu ve melek yerine beyaz kaftan giyinmiş genç bir adamın mezarın yanında oturduğunu söyler. Markos, üç kadının ismini vermesine rağmen İsa'nın dirildiğine şahitlik eden kişinin sadece Mecdelli Meryem olduğunu aktarır. Luka'da da, Markos İncilinde olduğu gibi mezarın taşını yuvarlayan melek değil adam olduğu söz edilir. Ancak Markos incilinde bir, Luka incilinde iki adam olduğu yazar. Luka İncili, Mecdelli Meryem, Yuhanna ve Yakup'un annesi Meryem gibi üç kadının isminin yanı sıra "öbür kadınlar" diyerek daha kalabalık bir gruptan söz eder. Yuhanna İncilinde ise mezara giden kişinin sadece Mecdelli Meryem ve o esnada ona görünen iki melek vardır. Apokrif Nikodemus incilinde isim verilmeden sadece kadınlar ve onlara görünen melekten söz edilir.

Matta 28: 1-9

“Şabat Günü’nü izleyen haftanın ilk günü, tan yeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler. Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab’bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar. Melek kadınlara şöyle seslendi: “Korkmayın! Çarmıha gerilen İsa’yı aradığınızı biliyorum. O burada yok; söylemiş olduğu gibi dirildi. Gelin, O’nun yattığı yeri görün. Çabuk gidin, öğrencilerine şöyle deyin: ‘İsa ölümden dirildi. Sizden önce Celile’ye gidiyor, kendisini orada göreceksiniz.’ İşte ben size söylemiş bulunuyorum.” Kadınlar korku ve büyük sevinç içinde hemen mezardan uzaklaştılar; koşarak İsa’nın öğrencilerine haber vermeye gittiler. İsa ansızın karşılıklarına çıktı, “Selam!” dedi. Yaklaşık İsa’nın ayaklarına sarılarak O’na tapındılar.”

Markos 16: 1-9

“Şabat Günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup’un annesi Meryem ve Salome gidip İsa’nın cesedine sürmek üzere baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler. Aralarında, “Mezarın girişindeki taşı bizim için kim yana yuvarlayacak?” diye konuşuyorlardı. Başlarını kaldırıp bakınca, o kocaman taşın yana yuvarlanmış olduğunu gördüler. Mezara girip sağ tarafta, beyaz kaftan giyinmiş genç bir adamın oturduğunu görünce çok şaşırdılar. Adam onlara, “Şaşırmayın!” dedi. “Çarmıha gerilen Nasıralı İsa’yı arıyorsunuz. O dirildi, burada yok. İşte O’nu yatırdıkları yer. Şimdi öğrencilerine ve Petrus’a gidip şöyle deyin: ‘İsa sizden önce Celile’ye gidiyor. Size bildirdiği gibi, kendisini orada göreceksiniz.’ ” Kadınlar mezardan çıkıp kaçtılar. Onları bir titreme, bir şaşkınlık almıştı. Korkularından kimseye bir şey söylemediler. İsa, haftanın ilk günü sabah erkenden dirildiği zaman önce Mecdelli Meryem’e görüldü.”

Luka 24: 1-12

“Kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlanmış oldukları baharatı alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular. Ama içeri girince Rab İsa’nın cesedini bulamadılar. Onlar bu durum karşısında şaşıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında belirdi. Korkuya kapılan kadınlar başlarını yere eğdiler. Adamlar ise onlara, “Diri olanı neden ölüler arasında arıyorsunuz?” dediler. “O burada yok, dirildi. Daha Celile’deyken size söylediğini anımsayın. İnsanoğlu’nun günahlı insanların eline verilmesi, çarmıha gerilmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini bildirmişti.” O zaman kadınlar İsa’nın sözlerini anımsadılar. Mezardan dönüp bütün bunları Onbirler’e ve ötekilerin hepsine bildirdiler. Bunları elçilere anlatanlar, Mecdelli Meryem, Yuhanna, Yakup’un annesi Meryem ve bunlarla birlikte bulunan öbür kadınlardı. Ne var ki, bu sözler elçilere saçma geldi ve kadınlara inanmadılar. Yine de, Petrus kalkıp mezara koştu. Eğilip içeri baktığında keten bezlerden başka bir şey görmedi. Olay karşısında şaşkına dönmüş bir halde oradan uzaklaştı.”

Yuhanna 20: 1-12

“Haftanın ilk günü erkenden, ortalık daha karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti. Taşın mezarın girişinden kaldırılmış olduğunu gördü. Koşarak Simun Petrus’a ve İsa’nın sevdiği öbür öğrenciye geldi. “Rab’bi mezardan almışlar, nereye koyduklarını da bilmiyoruz” dedi. Bunun üzerine Petrus’la öteki öğrenci dışarı çıkıp mezara yöneldiler. İkisi birlikte koşuyordu. Ama öteki öğrenci Petrus’tan daha hızlı koşarak mezara önce vardı. Eğilip içeri baktı, keten bezleri orada serili gördü, ama

içeri girmedi. Ardından Simun Petrus geldi ve mezara girdi. Orada serili duran bezleri ve İsa'nın başına sarılmış olan peşkiri gördü. Peşkir keten bezlerle birlikte değildi, ayrı bir yerde dürülmüş duruyordu. O zaman mezara ilk varan öteki öğrenci de içeri girdi. Olanları gördü ve iman etti. İsa'nın ölümden dirilmesi gerektiğini belirten Kutsal Yazı'yı henüz anlamamışlardı. Bundan sonra öğrenciler yine evlerine döndüler. Meryem ise mezarın dışında durmuş ağlıyordu. Ağlarken eğilip mezarın içine baktı. Beyazlara bürünmüş iki melek gördü; biri İsa'nın cesedinin yattığı yerin başucunda, öteki ayakucunda oturuyordu.”

Nikodemus İncili 13: 1

“...Ve biz bir meleğin gökten indiğini gördük ve o mezar mağarasının önündeki taşı yuvarladı ve üzerine oturdu ve (etrafi) kar gibi; şimşek gibi aydınlattı. Ve biz çok korktuk ve ölü gibi uzandık. Ve meleğin mezar çevresinde oyalanan kadınlara nasıl seslendiğini duyduk; o diyordu ki, “Sizlerin korkmanıza gerek yok! Çünkü sizin çarmıha gerilen İsa'yı aradığınızı biliyorum. Buraya gelin, Efendinizin yatırıldığı yeri görün! Ve çabuk gidin ve öğrencilerine söyleyin ki; o ölümden dirildi ve Celile’de bulunuyor.” (Sarıçioğlu, 2009, s. 224).

İkonografi

Boş mezar başında kadınlar sahnesi Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren resim sanatında görülmeye başlanmış tarihi en eski olan sahnelerdendir. Sahne yaklaşık 230 yılına tarihlenen Dura Europos'un vaftizhanesinde karşımıza çıkar. Boş mezar başında kadınlar –mür taşıyanlar- sahnesinin ikonografisi yaklaşık 400 yılına gelindiğinde bir kalıp haline gelir. Mezar genellikle yuvarlak bir yapı olarak gösterilir ve iki ya da üç kadın betimlenir. Kadınlar, önünde iki meleğin oturduğu, yanında iki askerin uyuduğu kapısı kapalı mezara yaklaşır. Bu kompozisyonda İsa'nın dirilişten sonrasını gösteren Göğe Yükseliş sahnesiyle birlikte betimlenir. Bu ikonografik şablon Suriye-Filistin kökenli Bobbio ve Monza ampullaları ve Roma Sancta Sanctorum Rölikeri aracılığıyla kalıplaşır (Carr, 1991, s. 1430; Onasch, 1993, s. 41-42; Wilhelm, 1994, s. 202-203).

Erken dönem Hristiyan sanatında, dördüncü ve beşinci yüzyıllardaki lahitler üzerinde betimlenen diriliş sahnesi kristogram tasviriyle sembolik olarak betimlenir. Dördüncü yüzyıla tarihlenen Londra British Museum’da bulunan bir fildişi levhada İsa, kapağı yarı açık bir mezar yapısının önünde resmedilmiştir (Sachs, Ernst ve Neumann, 1988: 48; Onasch, 1993, s. 41; Wilhelm, 1994, s. 202). Bu dönemde görülen tasvirlerde diriliş, birbirine tematik olarak oldukça yakın görülen İsa'nın Göğe Yükselişi ile ilişkilendirilmiştir (Wilhelm, 1994, s. 202).

Altıncı yüzyılda, kompozisyonda kapalı görülen mezar açık ve ışık saçarken resmedilmeye başlar. Bu ikonografik detaylar ilk defa 586 tarihli Rabula İncili’ndeki sahnede görülmektedir. Yedinci yüzyıldan sonra kapısı açık olan mezarın önünde veya

içinde kefen görülür ve daire biçimde olan mezar yapısı yerini ‘kaya mezar’a bırakır (Onasch, 1993, s. 42; Wilhelm, 1994, s. 203).

İsa’nın dirilişinin farklı ikonografik kompozisyonları ikonoklastik tartışmalardan sonra el yazmalarında görülmeye başlar. Bu kompozisyonlarda İsa mezardan çıkarken, mezarın yanında ya da kapalı mezarın önünde betimlenir (Sachs, Ernst ve Neumann, 1988, s. 48). Bizans resimli el yazmalarında İsa açık mezarın önünde ya da yanında, bazen de mezardan çıkarken gösterilir (Onasch, 1993, s. 42). Sekizinci yüzyıldan sonraki örnekler sahnedeki yuvarlak mezar yapısı yerini bir mağaraya bırakır. Kadınlar sahnenin soluna yerleştirilir. Melek, mezarın önünde taştan bir blok üzerinde oturur ve genellikle alt kısmında mezarın yanında askerler ve İsa’nın kefeninin mezar girişinde yerde durması gibi ikonografik unsurlar eklenir (Carr, 1991, s. 1430).

Katalog No: 20

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

**İsa'nın Dirilişi/ Boş
Mezar Başında Kadınlar**

Folyo 162^v



Resim 26: İsa'nın Dirilişi/ Boş Mezar Başında Kadınlar

Tasvir

Sahne arka plan boyanmadan folyo üzerine, bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Dikdörtgen biçiminde olan çerçevenin köşelerinde dıştan daire bir çizgi ile sınırlandırılan çok kollu yıldızla bezenmiştir. Çerçevenin uzun kenarları turuncu yeşil ve bordu şeritlerin iç içe geçmesiyle oluşan düğümlerden meydana gelir, kısa kenarlar zikzak oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Köşelerdeki yıldızlar içten dışa doğru kırmızı, mavi ve sarı renklerden oluşur. Sahnenin merkezinde İsa, sağında üç kadın, solda mezar, mezarın önünde oturan melek ve onun arkasında yukarı doğru sıralan melekler ve mezarın alt kısmında nöbet tutan askerler betimlenmiştir.

İsa sahnenin merkezinde diğer figürlerden daha iri bir şekilde resmedilmiştir. İsa sağ eliyle kahverengi haçlı bir asa tutarken, başını kadınlara çevirmiş sol eliyle mezarı işaret etmektedir. İsa'nın elleri ve ayaklarında çivi izleri (stigmata) görülmektedir. İsa, manşeti ve omuzundaki şeridi koyu altın yıldız detayları olan koyu kahverengi uzun bir tunik giymiştir. Bu tuniğin üzerinde belini sıkıca saran tek omuzunu açıkta bırakan koyu sarı bir pelerin vardır. Pelerinin bir parçası dalgalanarak havalanmıştır. İsa'nın turuncu haçlı olan halesi altın yıldızdır.

Mezar yapısı, üçgen alınlığı olan dikdörtgen sarı renkli bir lahit biçimindedir. Kapağı yere, askerlerin başucuna, düşen mezarın içerisinde mavi-beyaz renkli kefen bulunmaktadır. Mezarın alt kısmında açık pembe bir zemin üzerinde nöbet tutan dört asker görülmektedir. Aşağıdaki iki asker ve mezara en yakın olan asker koyu sarı bir zırhın altına turuncu tunik giymişlerdir. Bu askerlerin miğferleri koyu mavidir. Diğer iki askerin arkası dönük bir şekilde betimlenmiş, miğferleri koyu sarı, zırhları koyu mavi, içinde giydikleri tunik koyu yeşildir. Sağda askerlerin yanında, sapı sarı olmak üzere kırmızı, koyu mavi ve siyah üç kılıç ve etrafı geometrik çizgilerle bezeli sarı şeritli yeşil iki kalkan betimlenmiştir.

Sahnenin sağında betimlenen üç kadının haleleri koyu sarı, ayakkabıları siyahtır. Kadınlar İsa'nın işaret ettiği mezara doğru bakmaktadır. Bu üç kadından öndeki pembe uzun bir elbisenin üzerine mavi maphorion giymiştir. Bu figür sağ elini göğsüne doğru götürmüş, sol eliyle mür şişesini tutmaktadır. Öndeki figürün arkasında kalan kadın elindeki kâseyi öne doğru uzatmıştır. Bu kadın koyu sarı uzun bir elbise üzerine koyu kahverengi maphorion giymiştir. Son sırada yer alan kadın pembe-turuncu tonlarında uzun bir elbise

ve üzerine giydiği koyu yeşil bir mohorionla betimlenmiştir. Bu figür sağ elini avuç içi görülecek şekilde yukarı kaldırmış sol elinde -tahrip olduğu için net bir şekilde anlaşılmayan- muhtemelen bir buhurdan tutmaktadır.

Sahnedede sağda beş ve solda  olmak üzere, İsa'ya doğru bakan iki melek grubu betimlenmiştir. Melekler koyu sarı haleli, kahverengi kanatlı ve saçlıdır. Bu figürler avuçları görünür bir şekilde dua eder bir biçimde betimlenmiştir. Mezarın yanında sarı bir kaya üzerine oturan Melek sağ eliyle mezarı işaret ederek İsa'nın dirildiğini kadınlara haber veren melektir. Saçı ve kanatları kahverengi olan meleğin tuniği açık mavi, pelerini pembe, ayakkabısı kırmızıdır.

Uçar bir vaziyette betimlenen melek grubunun ilk sırasında yer alan melek, pembe tunik üzerine yeşil bir pelerin ve kırmızı ayakkabı giymiştir. Bu meleğin sağ kanadı vücuduna paralel durgun bir şekildeyken sol kanadı uçuyor bir biçimde betimlenmiştir. Ancak melek zemin üzerinde adım atmış bir biçimde görülmektedir. İkinici sırada yer alan melek yeşil tunikli, pembe pelerinli ve kırmızı potinlidir. Kanatları yana doğru açık olan bu figür İsa'ya doğru eğilmiştir. nc sıradaki melek pembe tunik üzerine yeşil pelerinli, ayakkabısı boyanmamıştır. Son sırada betimlenen melek yeşil tunikli, pembe pelerinlidir.

Sahnenin sağında betimlenen melekler uçuyor bir biçimde betimlenmiştir. İlk sırada yer alan melek açık mavi tunikli, pembe pelerinli, kırmızı potinlidir. İkinici sırada betimlenen melek turuncu tunikli, koyu yeşil pelerinlidir. Son sırada betimlenen meleğin başı elleri ve omuzları görülecek şekilde sahneye dahil edilmiştir. Bu figürün yeşil tunik üzerine pembe pelerin giydiği anlaşılmaktadır.

Sahnedede yer ala yazıtın transliterasyonu ve evirisi:

QYMTD DPRWQN: Kurtarıcımızın Dirilişi

Anastasis Sahnesi

Anastasis sahnesi Doktora ana konusu kapsamında incelenen MS41 El yazmasında betimlenmiştir.

Tanım ve Anlamı

İsa'nın Diriliş siklusunun ilk sahnesi olan Anastasis on iki büyük bayramdan birisidir. Bu bayram, sanat tarihi literatüründe birbirinden farklı isimlerle ifade edilmektedir. Cehenneme İniş, Cehennemden Çıkış, Araf'a/Limbo'ya İniş, Göğe Yükseliş, Hades'e Yolculuk ayrıca Diriliş ve Yeniden Diriliş gibi ifadeler en yaygın kullanılan ifadelerdir. Bu terimlerin hiçbiri yanlış değildir ancak bu terimlerin çoğu ikonografiye anlamsal ve kültürel unsurlar ya da sınırlamalar getirir. Bu unsurlar İkonografîyi ve sahnenin yorumlanmasını etkiler (Kartsonis, 1986, s. 4; Andreopoulos, 2005, s. 162).

Yunanca bir sözcük olan Anastasis en genel anlamıyla 'diriliş' demektir. Anastasis kelimesi İsa'nın ölümleri diriltmesi ve İsa'nın kendi dirilişini anlatmak için kullanılmıştır. Ancak Anastasis ikonografisinde bulunan öğeler İsa'nın kendi dirilişiyle ilgili değil, onun daha çok Adem ve Havva'yı diriltmesiyle ilgilidir (Akyürek, 1996, s. 98- 99). Sahnenin Yunanca adı olan Anastasis, "diriltme" anlamının yanı sıra "göğe yükseltme" anlamına da sahiptir (Mathew, 1998, s. 126-127).

İsa'nın Adem'i ve Havva'yı kendisine doğru çektiği ve yerde yatan çıplak bir figürü, yani şeytanı çiğnediğini gösteren sahne "Cehenneme İniş" ya da "Araf" olarak da bilinir. Aslında Anastasis sahnesi İsa'nın "Diriliş" anından daha çok ondan önce ölmüş olan insanları Cehennem'den kurtarışını tasvir etmektedir. Yani bu sahne İsa'nın Diriliş'i'nin bir sonucunun sahnesidir (Grabar, 1980, s. 107).

Anastasis, Ortodoks Kilisesi'nin kutladığı yortulardan birisidir ve genellikle İsa'nın Hades'e inişini temsil eden üçlü bir tema kutlanmaktadır. Sözü edilen bu üç tema İsa'nın şeytana, ölüme ve karanlığa karşı kazandığı zaferdir (Strezova, 2014, s. 131).

Cehenneme iniş ifadesi Anastasis'in ilk aşamasını temsil etmektedir. Ancak bu tanım ile Anastasis'in en önemli yönü olan İsa'nın diriliş ile insanlığın bir kurtuluşa erişmiş olması göz ardı edilmektedir (Strezova, 2014: 132).

Kaynak

Diriliş siklusunun ilk sahnesi olan Anastasis hakkında ilk anlatımın ne zaman ve nerede ortaya çıktığı bilinmemektedir¹⁵⁰ (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 184).

Anastasis ya da Diriliş, Ortodoks kilisesinin Paskalya tasviridir. Genellikle Nikodemus İncili gibi apokrif metinlere dayanan bu resim İsa'nın cehennem kapılarını kırarak enkarnasyonundan önce kendisine inananları kurtardığı anı gösteren sahnedir (Carr, 1991, s. 88). Diriliş teması, İsa'nın dirilişinin yanı sıra O'nun sayesinde bütün insanlığın diriltmesini de ifade eder (Palli, 1994, s. 323; Mathew, 1998, s. 126-127).

Anastasis sahnesinin kanonik incillerde doğrudan bir anlatımı yoktur¹⁵¹, ancak temanın unsurları Kutsal Kitap'ta da (Eski ve Yeni Ahit'te de) bulunabilir (Thierry, 1994, s. 59). Kutsal Kitabın birçok bölümünde geçen pasaj İsa'nın öldükten sonra tekrar dirileceğine kaynaklık eder¹⁵². Ancak bu pasajlar Anastasis ikonografisi hakkında bilgi vermez (Palli, 1994, s. 323). Anastasis ikonografisi hakkında en detaylı bilgiyi apokrif Nikodemus İncili aktarır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 184).

Nikodemus İncili'nde Anastasis sahnesine ikonografik unsurlar sunan metinler 17, 18, 20, 21, 22, 23 ve 24. bölümlerinde bulunmaktadır. Nikodemus incili, bu bölümlerde dirilişle ilgili yer altında yaşanan olaylar hakkında detaylı bilgiler sunar. Nikodemus incili diriliş olayını en başından anlatır. Yirminci bölüm İsa'nın henüz yer altına inmediği anı konu edinir ve bu anda Şeytan ile Hades arasında geçen diyalogdan İsa'nın yeraltına inerek ölüleri dirilteceği anlaşılır. Nikodemus incilinin yirmi birinci bölümünde İsa'nın yer altına yani ölüler diyarına inişi anlatılır. Bu bölümde İsa'nın bir gürültüyle geldiği aktarılmıştır. Hades, İsa'nın içeri girmemesi için cinlerine kapıyı güçlendirmeleri emrini

¹⁵⁰ Ölüm, Bizans sanatında büyük bir yaratıcı çabaya ilham vermiştir. En erken dönemlerden itibaren şehitlik ve cenaze şapellerinin süslenmesine yönelik bir talep olmuştur. İsa'nın Çilesi, ölümü ve gömülmesi fresk, ikona ve el yazmalarının geleneksel repertuarının bir parçasını oluşturmuştur (Walter, 1976, s. 114).

¹⁵¹Diriliş temasının Kanonik İncillerde doğrudan anlatılmamış olması konunun uzun bir süre (7. yüzyıla kadar) yaygın bir ikonografik şemasının olmasını engellemiştir. Bu sebeple ikonografların bunu tasvir etmek için dolaylı yollar kullanmasını ya da apokrif İncillerin kaynak olarak kullanılmasının yolunu açmıştır. Kutsal Kitabın doğrudan bir kaynak metin sunmaması Diriliş'i tasvir etmek için kullanılan ilk sahne, İsa'yı içermeyen, sadece içi boş bir mezarı gösteren "boş mezar başında kadınlar" sahnesidir (Myrophores). Bu sahne Diriliş'e atıfta bulunan ve kanonik İncillere dayanan tek ikonografik türdür (Andreopoulos, 2005, s. 162).

¹⁵²Bundan sonra İsa, kendisinin Yeruşalim'e gitmesi, ileri gelenler, başkâhinler ve din bilginlerinin elinden çok acı çekmesi, öldürülmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini öğrencilerine anlatmaya başladı (Matta 16: 21); İsa, İnsanoğlu'nun çok acı çekmesi, ileri gelenler, başkâhinler ve din bilginlerince reddedilmesi, öldürülmesi ve üç gün sonra dirilmesi gerektiğini onlara anlatmaya başladı (Markos 8: 31); İnsanoğlu'nun çok acı çekmesi, ileri gelenler, başkâhinler ve din bilginlerince reddedilmesi, öldürülmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini söyledi (Luka 9: 22); Şimdi bu "çıktı" sözcüğü, Mesih önce aşağılara, yeryüzüne indi demek değil de nedir? (Pavlus'tan Efesliler'e Metup 4: 9).

verir (Sarıkcıoğlu, 2009, s. 236). Yirmi ikinci bölümde sahnenin ikonografik unsurlarını oluşturan karakterlerden Davut ve diğer peygamberlerin şeytanla olan diyalogları aktarılır. Yirmi ikinci bölümde ölümler diyarına inen İsa'nın şeytanı nasıl yendiği anlatılır. Bu açıklamada, ikonografik detaylarda da rastlanılan yer altı dünyasının kırılmış kapıları ve ayaklar altına alınan şeytandan söz edilir.

Anastasis sahnelerinde, İsa'nın Adem ile Havva'yı cehennemden ya da Araf'tan kurtardığı esnada kırdığı kapı detayı mezmurlar¹⁵³ ve Nikodemus incilinde doğrudan aşağıdaki gibi aktarılmaktadır (Spitzing, 1989, s. 255-256; Palli, 1994, s. 323).

“İlk atalar bunu duyunca, ona hakarete başladılar ve dediler ki, “Sen her şeyi yiyen ve doymayan! Ayağa kalk, ihtiyacının kralı geliyor!” Peygamber Davut dedi: “Ey aldatici, sen biliyor musun ki, ben dünyada yaşarken bu “Kapılarınızı kaldırın ey hükümdarlar” sözünü söyledim!” Yezaya (da) dedi ki: ben bunu daha önceden gördüm ve Kutsal Ruh: “Kapılar kalkacak ve ölümler mezarlarından uyanacak ve yeryüzünde sevinecekler ve “Nerede senin dikenin ölüm? Nerede Hades senin zaferin? diye yazmıştı” (Nikodemus 21: 2). Ses tekrar devam etti, dedi: “Kapılarınızı kaldırın!” Hades ikinci defa (bu) sesi işitince, onun görünüp-görünmediğini bilmediğini söyledi ve dedi: “Kâmil gücün ve hakimiyetin efendisi, kavganın hakimi! Ve bu sözle birlikte kapalı kapılar parçalandı ve demir sürgüler dağıldı ve tüm bağlı ölümlerin bağları çözüldü ve biz sizinleyiz” dediler. Bir insan gibi görünen ihtişamın kralı girdi ve Hades'in bütün karanlıkları ışıkla parçaladı (Nikodemus 21: 3). Bunun üzerine ihtişamın kralı zülfülü şeytanı tanıdı ve onu meleklere verdi ve dedi: “Onu demirlerle (zincirlerle) ellerini ve ayaklarını, boynunu, ağzını bağlayınız!” Daha sonra onu Hades'e teslim etti ve dedi: “Al bunu ve benim ikinci gelişime kadar güvenli olarak tut!” (Nikodemus 22: 2) (Sarıkcıoğlu, 2009, s. 238).

Anastasis sahnesinin odak noktalarından birini oluşturan Adem'in dirilişi Nikodemus İncili'nde yirmi dördüncü bölümde açıklanmıştır. Bu bölümde İsa'nın sağ eliyle Adem'e uzandığı an vurgulanmıştır. İkonografi açısından oldukça önemli olan bu olay aşağıdaki gibi aktarılır:

“Hades şeytana bunları söylerken, İhtişamın Kralı sağ elini uzattı ve atası Adem'i uyandırdı. Daha sonra diğerlerine döndü ve dedi: Ağaçta (çarmıhta) ölümü tadanların hepsi buraya gelsin! Çünkü sizleri tekrar çarmıh ağacında haşrettireceğim.” O hepsini dışarı çıkardı ve kalbi sevinçle dolan atası Adem dedi: “Hades'in derinliklerinden beni çıkardığın için senin yüceliğine teşekkür ederim.” Aynı şekilde tüm peygamberler ve azizlerin de dediler ki: “Dünyanın kurtarıcısı

¹⁵³O zaman sıkıntı içinde RAB'be yakardılar, RAB kurtardı onları derinliklerinden; Çıkardı karanlıktan, zifiri karanlıktan, Kopardı zincirlerini. Şükretsinler RAB'be sevgisi için, İnsanlar yararına yaptığı harikalar için! Çünkü tunç kapıları kıldı, Demir kapı kollarını parçaladı (Mezmurlar 107: 13- 16).

bunun için sana teşekkür ederiz, sen bizim hayatımızı perişanlıktan kurtardın.”
(Nikodemus İncili, 24: 1) (Sarıkcıoğlu, 2009, s. 239).

Ölüme karşı kazanılan zafer teması, dördüncü yüzyılın sonlarında ölümler için yapılan dualarda ve beşinci yüzyıldan itibaren de birçok vaazda görülmektedir. Anastasis sahnesinin ikonografik geleneğinin bu dualar ve vaaz aracılığıyla ortaya çıktığını düşünülmektedir (Thierry, 1994, s. 60). Yahudi-Hristiyan teolojisinde önemli bir unsur olan İsa'nın yeraltı dünyasına inişi ile ilgili günümüze ulaşan en erken tarihli metin Süryani Ephrem'in "Carmina Nisibena"¹⁵⁴ adlı eseridir (Thierry, 1994, s. 59).

Anastasis, İsa'nın doğrudan mezardan dirilişini tasvir etmez, O'nun yeraltı dünyasına girişini ve sonrasında Göğe Yükselişi'nin başlangıcını tasvir eder. İsa, yer altına inerek ölümün efendisini yani şeytanı yenmiş, kapıları kırmış ve ölmüş atalarını özgürlüğe kavuşturmuştur (Spitzing, 1989, s. 253).

İkonografi

Anastasis Erken Hristiyan ve Bizans sanatı uzmanı Kartsonis tarafından dört farklı tipe ayrılarak incelenmektedir. En erken tip olan birinci grupta İsa, Adem'e doğru eğilmiş ve onu tutarak mezardan çıkarmaktadır. İkinci grupta, İsa ve Adem arasında zıt bir duruş söz konusudur. Adem'i mezardan çıkaran İsa, Adem ve Havva'nın tersi yönünde oldukça sağlam adımlar atmaktadır. Üçüncü grupta, ellerini iki yana açmış ve cepheden resmedilmiş olan İsa, Adem ile Havva'yı diriltirken betimlenmiştir. Dördüncü grup Anastasis sahneleri ikinci ve üçüncü tipin birleşmesi ile oluşturulmuştur. Bu grupta İsa, Adem ve Havva'yı birlikte mezardan çıkarmaktadır. İsa, sahnenin merkezinde yer alır ve her iki yanında Adem ve Havva ile simetrik bir kompozisyon oluşturur (Kartsonis, 1986, s. 8-9).

Anastasis sahnesinde İsa, beyaz saçlı ve sakallı yarı çıplak bir figürün üzerine basar. Genellikle bağlı olan bu figür, yazıtlarda şeytan olarak adlandırılan yeraltı dünyasının efendisidir ve mandorladan yayılan ışık tarafından kör edilmiş gibi gözlerini kapatır. Yeraltı dünyasının kapıları parçalanmış, demir zincirler ve kilitler kırılmış, iki kapı

¹⁵⁴Adem'in günahına kefarete olarak Rab'bin acı çekmesi ve ölümü. Ölüm zafer kazanır: Adem, devler, Şimşon, Golyat, krallar ve peygamberler gibi onun gücüyle Şeol'dedir. O'nun ölümsüzlüğü. İsa'nın ölümü tüm insanların ona iman ettiğini gösterir, sadece Hanok ve İlyas kayıptır. Diğer bütün canlılar da ona iman etti. Bu nedenle İsa vaat edilen dirilişin kanıtını sağlayabilir. İsa Şeol'de. Ölüm İsa'nın ölümüne ağıt yakar. Mısırlı kuzunun aksine bu Fısıh kuzusu mezarları boşalttı; yaşam ilacı olan Mesih Şeol'e zorla girdi. Mesih'in mezarındaki melekler Şeol'dedir. Ölüm, Mesih'in tanrısallığını itiraf eder ve herkesin dirilişi için bir teminat olarak Adem'le birlikte Şeol'den tekrar ayrılmasını ister. Mesih'in dirilişi (Beck, 1963, s. 6).

kanadı menteşelerinden sökülmüş ve haç şeklinde üst üste yerleştirilmiştir. Yeraltı dünyası genellikle bir mezar gibi kayalarla çevrilmiştir (Spitzing, 1989, s. 255, Yandım Aydın, 2021, s. 633). Cehennemın kırılmış kapıları Anastasis tasvirlerinin değişmeyen ikonografik unsurlarındandır. Bu ikonografik unsurlar küçük sanat eserlerinde ve İsa'nın genellikle mandorla ile çevrelendiği, Davut'un kralların en büyüğü olarak karakterize edildiği ve Hades'in zincirlere vurulduğu bazı Kapadokya duvar resimlerinde de bulunur (Palli, 1994, s. 324).

Anastasis sahnesinin ortaya çıkış zamanı ve yeri henüz tam olarak açıklığa kavuşmamıştır. Sahnenin ilk örneğinin yedinci yüzyıla tarihlendirilen New York Metropolitan Müzesinde bulunan rölikerde betimlenen sahne olduğu belirtilir (Spitzing, 1989, s. 254; Onasch, 1993, s. 42). Kartsonis, sekizinci yüzyıla tarihlenen Roma, Santa Maria Antiqua Kilisesinde resimlenen Anastasis sahnesinin ilk örnek olduğunu belirtir (Kartsonis, 1986, s. 70). Ancak sahnenin ilk defa sekizinci yüzyılda ortaya çıktığı ve on birinci yüzyılda klasik biçimini aldığı aktarılan bilgiler arasındadır (Carr: 1991, s. 88).

Anastasis öyküsü, sekizinci yüzyıldan itibaren anıtsal duvar resim sanatında, ikonalarda ve küçük el sanatlarında karsımıza çıkmaktadır (Akyürek, 1996b, s. 98-99). Sekizinci yüzyıla tarihlenen (yaklaşık 700) Fieschi Morgan Stavrotek grubunda Anastasis sahnesi bu yüzyılda görülen önemli bir örnektir (Onasch, 1993, s. 42; Palli, 1994, s. 323-324). Kartsonis, eserin tarihlendirmesi doğru ise Anastasis ikonografisinin bilinen en erken örneklerden olduğunu belirtir. Ayrıca, sahnedeki Davut ve Süleyman, cehennemın kırılan kapısı gibi ikonografik unsurlarında ilk defa bu eserde resmedilmiş olabileceği ve bu sebeple eserin oldukça önemli olduğunu vurgular (Kartsonis, 1986, s. 96).

Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Khludov Psalteri'nde (Fol. 63v) İsa, ilk kez, sağa doğru yürür ve arkasından çektiği Adem'e bakar, cehennem ateşinden kaçan dev ve iblis gibi cehennem güçlerinin yenilgisi imgesel olarak vurgulanır. Yine Khludov Psalterinde betimlenen ikinci Anastasis sahnesinde (Fol. 82v) İsa, Adem ve Havva'nın arasında cepheden resmedilir (Palli, 1994, s. 324).

Anastasis sahnelerinde Davud ve Süleyman figürlerinin betimlendiği ilk örnek Fieschi Morgan Stavrotek grubundaki ve San Zeno Şapeli'ndeki sahnedir (Kartsonis, 1986: s. 188). Kral tacı ve imparator giysileri giyen bu iki figür, İsa'nın atalarını ve Eski Ahit'in doğru insanlarını temsil etmektedirler ve genellikle lahitlerinin içinde ayakta

resmedilirler (Akyürek, 1995a, s. 101). Davud ve Süleyman peygamberler dokuzuncu yüzyılın başlarında sahneye dahil olurlar (Kartsonis, 1986, s. 140). Ancak bu iki figür dokuzuncu yüzyıldan sonra sahnede standart bir hale dönüşür ve sahnenin kalıcı ikonografik unsurları olurlar (Kartsonis, 1986, s. 188). Süleyman peygamber Anastasis sahnesinde tek başına bir figür olarak altıncı yüzyıla tarihlenen Rossano İncilleri'nde ortaya çıkar (Kartsonis, 1986, s. 187). Erken Hristiyanlık Dönemi'nde, altıncı yüzyılda Davud peygamber genç bir erkek görünümünde resmedilir (Kartsonis, 1986, s. 187). Davut peygamber, İsa'nın öntipini ya da soyunun bir temsilcisi olarak sahnede yer alır (Kartsonis, 1986, s. 188). Davut ve Süleyman'ın peygamberlerin birlikte resmedildikleri en erken örnekler dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenir (Kartsonis, 1986, s. 186). Davud ve Süleyman peygamberler onuncu yüzyılda bir arada resmedildikleri örneklerde genellikle bir büst biçimindedir (Kartsonis, 1986, s. 187). Bu iki figür her Anastasis sahnesinde görülmeyen, sahnenin değişken unsurlarındandır (Sachs, 1986, s. 140; Badstübner ve Neumann, 1988, s. 184).

On birinci yüzyıla gelindiğinde Anastasis Paskalya için en önemli bayram imgesi haline gelmiş ve çeşitli litürjik bağlamlarda kullanılır (Anastasis, 1986, s. 214). Anastasis sahnelerinde onuncu yüzyılda simetrik kompozisyon artar ve on birinci yüzyıldan itibaren giderek daha yaygın hale gelir (Palli, 1994, s. 325). Sahneye bu dönemde Vaftizci Yahya eklenerek sahne daha kalabalık bir figür grubuna sahip olur (Palli, 1994, s. 325). Vaftizci Yahya on birinci yüzyılda sahnenin temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Bu yüzyılda sahneye çoban kıyafetiyle eklenen Habil Hava'nın arkasında resmedilir. On birinci yüzyılda sıklıkla betimlenen Habil hiçbir zaman Vaftizci Yahya, Davut ve Süleyman Peygamberler kadar, Anastasis sahnesi için önemli bir figür haline gelmez (Kartsonis, 1986, s. 209).

On birinci yüzyıldan itibaren sahnede İsa, kolundan tuttuğu Adem ile birlikte yeraltından çıkarken resmedilir. İsa genellikle haçlı bir flama tutmaktadır. Şeytan figürü sahnede görülmez ancak yeraltı dünyasının yenilgisini gösteren cehennemin kırık kapıları resmedilir (on birinci yüzyıl, Hosios-Lukas) (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 184). Onuncu ve on birinci yüzyıldan itibaren fresk ve ikonlarda İsa oval ya da dairesel biçimli bir mandorla ile çevrilidir. Farklı renklerde betimlenen mandorla tasvirlerinden bazıları ışık saçmaktadır (Spitzing, 1989, s. 254; Palli, 1994, s. 325; Strezova, 2014, s. 137). On ikinci yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Kokkinobaphos'lu Yakup'un Homilyes'inde (Codd.

vat. gr. 1162 ve Par. gr. 1208, On ikinci yüzyılın ilk yarısı) Adem ve Havva'dan önce Meryem dahil edilmiştir. Ancak bu kompozisyon yaygın bir hale gelmemiştir (Palli, 1994: 325). On üçüncü yüzyılda yeni bir ikonografik şema ortaya çıkar. Bu ikonografik şemanın kurgusunda İsa sahnenin merkezinde, Adem ile Havva'yı aynı anda yukarı doğru çeker (Palli, 1994, s. 326). On üçüncü yüzyılda İsa'nın Adem ve Havva'nın ellerinden tutarak arasında durduğu ve kurtarılmışların her iki tarafta gruplandığı tasvirler vardır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 184).

Katalog No: 21

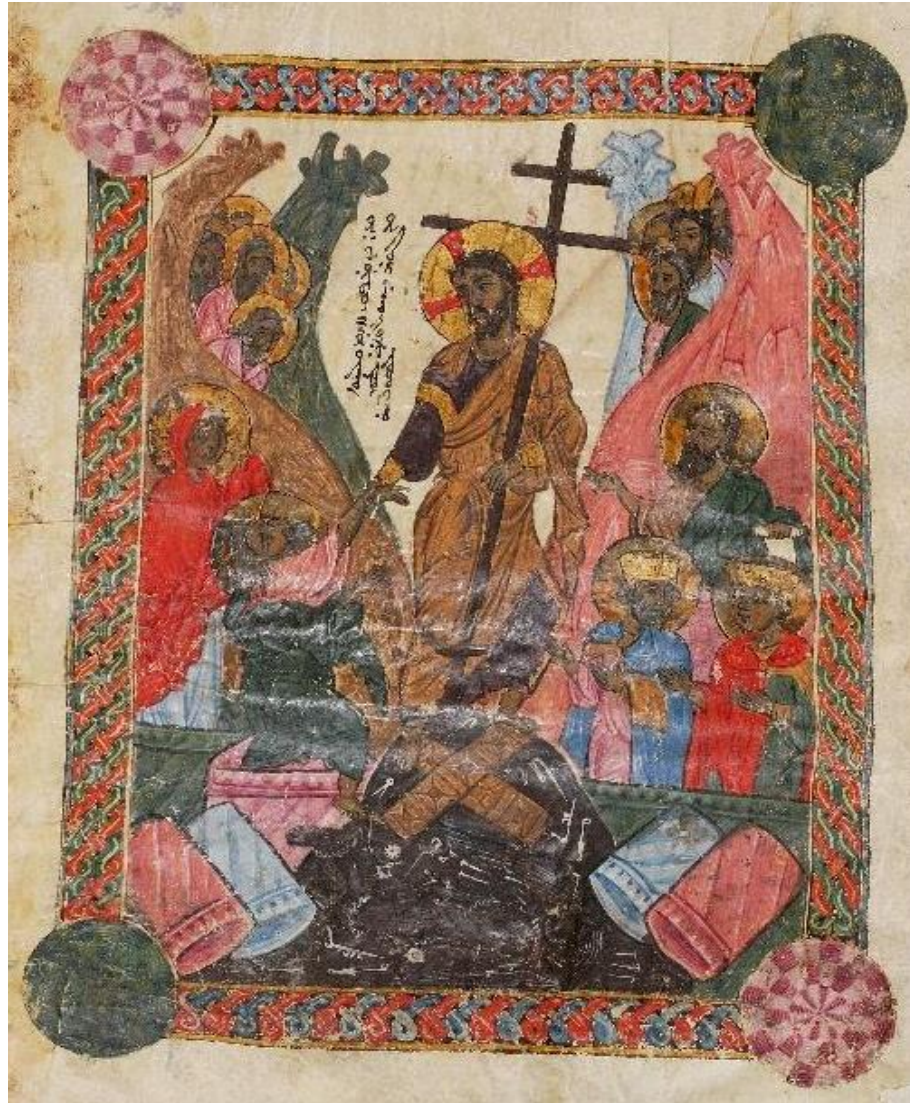
MS41 El yazması

**Mardin Kırklar
Kilisesi**

Anastasis Sahnesi

Folyo 163^r





Resim 22: Anastasis

Tasvir

Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Çerçevenin köşe kenarları daire motifleriyle birleşir. Sağ üst, sol alt köşe yeşil, sol üst ve sağ alt köşe ise açık pembe ve tonlarından oluşmaktadır. Köşe kenarlarındaki bu daire motifleri açık ve koyu tonlar kullanılarak hareketlilik kazanmıştır. Bu bezemeler dairesel üç kademedir ve dıştan içe doğru daralan üçgen motiflerden oluşmaktadır. Çerçevenin uzun kenarları yeşil, sarı ve turuncu renklerden oluşan “s” kıvrımı verilerek iç içe geçen şeritlerle bezenmiştir. Çerçevenin kısa kenarları birbirinden ve çerçevenin uzun kenarlarından farklıdır. Çerçevenin kısa üst kenarı zikzaklar oluşturacak şekilde birbirine düğümlenmiş mavi ve kırmızı şeritlerle bezenmiştir. Kısa alt kenar iç içe geçmiş mavi ve kırmızı şeritlerin daha dairesel motifler oluşturduğu bir bezemeye sahiptir.

Sahnenin merkezinde İsa, solunda Adem ve Havva, sağında ise Vaftizci Yahya, Davut ve Süleyman peygamber resmedilmiştir. Sahnenin arka planda, kayalıkların ardında dirilen diğer insan toplulukları görülmektedir. Sahnenin alt kısmında cehennem kırıyan kapıları, zincir detayları ve saçları beyaz çizgilerle belirgin hale getirilen, zincire vurulmuş şeytan görülmektedir.

Sahnenin merkezini oluşturan İsa, siyah bir alan ile belirtilen cehennem kırıyan sarı kapısının üzerinde durmaktadır. Uzun kahverengi saçlı ve sakallı olan İsa'nın sarı olan halesi, taşlarla bezeli turuncu haçlıdır. İsa'nın hafif çekik olan gözleri iridir, kaşları kavisli, burnu ince ve uzundur.

İsa kahverengi bir khiton üzerine sarı himation giymiştir. İsa'nın siyah konturlarla hareketlilik verilen sarı himationu açıkta kalan sol omuzunu da kısmen örtmektedir. Sarı himationun bir parçası sol kolundan sarkmaktadır. İsa'nın kahverengi khitonunun manşeti ve omuzuna yakın olan kısmı altın yıldızla bezenmiştir. İsa'nın sandaleti oldukça ince çizgilerle, belirsiz bir şekilde resmedilmiştir.

İsa, ağırlığını sağ bacağına vermiş, solda duran Adem'i sağ bileğinden tutmuş yukarı doğru çekerken, sağa doğru ilerlemektedir. Sol eliyle kahverengi haçlı bir asa tutan İsa'nın başı Adem ile Havva'ya yani sola dönüktür ancak vücudu cepheden resmedilmiştir.

Adem ile Havva sahnenin solunda yer almaktadır. Adem pembe bir lahit içerisinde önde, Havva ise yeşil bir lahit içerisinde Adem'in arkasında yer almaktadır. Sarı haleli olan

Adem pembe-truncu tonlarında khiton üzerinde koyu yeşil bir himation giymiştir. Muhtemelen yukarı doğru çekilmenin etkisiyle Adem'in kafası geriye doğrudur. Adem'in uzun olan saç ve sakalı beyazdır. Adem, iri çekik gözlü, ince ve uzun burunludur. Ademin çatık kaşları yaşanan olayın verdiği şaşkınlığı ya da bundan dolayı hissedilen mahcubiyetin ifadesini taşımaktadır.

Havva açık mavi elbisenin üzerine, başını ve neredeyse bütün vücudunu örten turuncu maphiryon giymiştir. Hava'nın elleri maphiron ile gizlenmiş olsa da dua eder bir biçimde yukarı kaldırdığı anlaşılmaktadır. Hava'nın sarı olan halesi diğer bütün figürlerde olduğu gibi siyah konturlarla sınırlandırılmıştır. Havva uzun iri burunludur. Havva'nın çatık olan kaşları, Adem'de olduğu gibi mahcup bir ifade sunmaktadır.

Sahnenin sağında, Eski ve Yeni Ahit arasındaki bağlantının bir ifadesi olarak Vaftizci Yahya, Davud ve Süleyman peygamber betimlenmiştir. Yahya açık kahverengi bir khiton üzerine yeşil bir himation giymiştir. Yahya'nın siyah konturlarla hareketlilik kazandırılmış yeşil himaitonu, İsa'da olduğu gibi, sol kolundan sarkmaktadır. Sol eliyle bir rulo tutan Yahya, İsa'ya doğru yönelerek sağ kolu ile takdis işareti yapmaktadır. Yahya, uzun kahverengi saçlı ve sakallı sarı haleli, iri uzun burunlu, hafif çekik olan gözleri iridir, kaşları da hafif bir biçimde çatıktır.

Davud ve Süleyman peygamberler yeşil bir lahitin içerisinde resmedilmiştir. Kolları ile İsa'yı işaret eden bu iki figür birbirine dönmüş iletişim halindedir. Davud ve Süleyman Peygamberler altın yıldız taçlı ve siyah konturlarla sınırlandırılmış koyu sarı halelidir. Beyaz saçlı, sakallı, ince uzun burunlu ve kavisli kaşları olan Davud peygamber pembe bir elbise üzerine, omuz hizasında sarı bir broş ile tutturulmuş mavi pelerin giymiştir. Gözleri tahrip olan Süleyman peygamber, küçük ve küt burunludur. Süleyman peygamber sağ omuzu sarı olan yeşil bir elbise üzerine sarı bir broş ile göğüs hizasında tutturulmuş turuncu bir pelerin giymiştir. Süleyman peygamberin manşetleri ve halesi sarıdır.

Sahnenin arka planında sağ ve solda arka arkaya sıralanan iki sıra dağ resmedilmiştir. Sağda yer alan ön düzlemdeki dağ açık pembe renkli ondan sonra gelen dağ ise açık mavi renklidir. Solda ön düzlemde yer alan dağ kahverengi onun ardı sıra gelen dağ ise koyu yeşildir. Bu karşılıklı ve art arda sıralanan dağlar arasında beşer figür resmedilmiştir. Bu figürler dirilen diğer kişilerin temsilleri olarak sahnede yer almaktadır. Yüzleri görülebilen figürler uzun saçlı, sakallı ve siyah konturlarla sınırlandırılmış sarı halelidir.

Sahnenin sağındaki ön düzlemdeki figürün pembe olan iç giysisinin üzerine sol omuzunu açıkta bırakan yeşil bir kıyafet giymiştir. İri gözlü, ince uzun burunlu ve hafifçe çattığı kaşlarından kaygılı ya da minnettar olduğu anlaşılmaktadır. Bu figürün beyaz olan saç ve sakalı siyah konturlarla belirginleştirilmiştir. Hemen arakasında yer alan figürün burunu ve gözü iri, kaşları düz bir çizgi biçimindedir. Sakal ve saç kahverengidir. Söz konusu figürün arkasındaki gri sakallı figürün gözleri ve burnu iridir. Figürün sarı olan halesi kırmızıya yakın bir turuncu ile çerçevelenmiştir. Arkada haleleri sayesinde var oldukları anlaşılan figürler detaylı seçilememektedir.

Sahnenin sol kısmında yüzleri seçilebilen figürler gri uzun saçlı ve sakallıdır. Ön düzlemde yer alan figür pembe kıyafetlidir. Bu figür şaşkın bir ifadeyle aşağıya, muhtemelen Adem ile Havva'ya doğru bakmaktadır. Onun arakasındaki figür pembe kıyafetlidir ve İsa'ya doğru bakmaktadır.

Cehennem, mavi, altın yıldız, sarı, yeşil gibi birçok rengin kullanıldığı, figürlerin oldukça hareketli olduğu merkez sahnede, karanlık olmasıyla keskin bir şekilde ayrılır. Sahnenin en önemli unsurlarından olan bu alan oldukça karanlıktır ancak kare desenli olan kapısı sarı renklidir. Parçalara ayrılan kapı üst süste gelerek çapraz bir işaret oluşturmuştur. Kapının kırılmasıyla, kapının zincirleri, çivilileri ve diğer birçok detay ve en önemlisi zincire vurulmuş şeytan cehennemim derinliklerinde yer alır. Zincire vurulan şeytan yukarı, İsa'ya doğru bakmaktadır.

Sahnedeki yukarıdan aşağı doğru “MRN KD MPQ L`DM WLHW° MN GWH DŞYWL WTBR LHW LSWKRYH

Rabbimiz Adem ve Havva'yı Şeol'den çıkardı ve zincilerini tek başına kırdı.

Şüpheli Tomas

Sahne, doktora tezi ana konusu kapsamında incelenen el yazmalarından sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanım

On iki havariden bir olan Tomas, diğer havarilerin İsa'nın dirildiğini söylemesine rağmen bu durumdan şüphe eder. Yaşanan bu olay sadece Yuhanna incilinde anlatılmaktadır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 322). Tomas'ın şüphesi, "Havari Tomas Pazarı/Günü" olarak Paskalya'dan sonraki ilk pazar günü anılır. Havari Tomas'ın anıldığı gün kiliselerde konuyla ilgili ikonlar duvara asılır (Spitzing, 1989, s. 301; Irmischer, Kazhdan ve Cutler, 1991, s. 2076).

Kaynak

Yuhanna 20: 24- 29

"Onikiler'den biri, "İkiz" diye anılan Tomas, İsa geldiğinde onlarla birlikte değildi. Öbür öğrenciler ona, "Biz Rab'bi gördük!" dediler. Tomas ise, "O'nun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağım ile dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam" dedi. Sekiz gün sonra İsa'nın öğrencileri yine evdeydiler. Tomas da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, "Size esenlik olsun!" dedi. Sonra Tomas'a, "Parmağımı uzat" dedi, "Ellerime bak, elini uzat, böğrüne koy. İmansız olma, imanlı ol!" Tomas O'nu, "Rabbim ve Tanrım!" diye yanıtladı. İsa, "Beni gördüğün için mi iman ettin?" dedi. "Görmeden iman edenlere ne mutlu!"

İkonografi

Tomas'ın şüphesi dokuzuncu yüzyıldan itibaren duvar resim sanatında, fildişi eserlerde ve resimli el yazmaları gibi farklı tür ve teknikteki sanat eserlerinde betimlenmiştir (Irmischer, Kazhdan ve Cutler, 1991, s. 2076). Sahnenin ikonografik kompozisyonunda İsa, genellikle sağda ve solda olmak üzere ikiye bölünen havari gruplarının arasında sahnenin merkezinde dikdörtgen bir kapının önünde durmaktadır. Tomas sahnenin solunda havari grubunun önünde yer alır. Sahne kompozisyonu İsa ve Tomas'ı ön planda resmeder. Sahnede İsa'nın avucundaki çivi izleri ve böğründeki mızrak yarası önemle vurgulanır. İsa sağ elini kimi zaman yukarı kaldırır ve avuç içindeki çivi izleri (stigmata) net bir şekilde görülür. Kimi zaman İsa sağ eliyle Tomas'ın elinden tutar ve sol eliyle cüppesini kenara çeker mızrak yarasını Tomas'a gösterir. Tomas bazen ayakta bazen diz

çökmüş bir biçimde İsa'ya doğru yönelmiş ve sağ elini İsa'nın böğründeki mızrak yarasına doğru uzatır (Spitzig, 1988, s. 300-301; Red, 1994, s. 301).

Katalog No: 22

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Şüpheci Tomas

Folyo 178^v



Resim 28: Şüpheci Tomas

Tasvir

Sahne, kare bir çerçeve içerisinde metinle birlikte, sayfanın üst kısmında betimlenmiştir. Çerçeve dıştan ve içten açık sarı ince şerit arasında, sarı çizgileri olan turuncu istiridye kabuğu formundaki bezmelerin art arda sırlanmasıyla oluşur. Sahne arka planı maviye, figürlerin bastığı zemin koyu yeşile boyanmıştır.

İsa, sahnenin merkezinde dikdörtgen kahverengi bir kapının önünde, sağa ve solda iki gruba ayrılan havari grubunun arasında durmaktadır. Cepheden betimlenen İsa başını Tomas'a doğru çevirmiştir. Kahverengi uzun saçlı ve sakallı olan İsa'nın gözleri iri, burnu ince uzundur. Koyu mor bir tunik giymiş olan İsa, üzerine sağ omuzunu açıkta bırakan koyu sarı bir pelerin giymiştir. İsa'nın altın yıldız halesi turuncu haçlıdır. İsa sol eliyle mızrak yarasının görünmesi için tuniğini çekmektedir. İsa, yanında sahnenin solunda, havari grubunun öncüsü olan Tomas'ın sol elini tutarak yaraya dokunmasını sağlamaktadır. İsa'nın ellerinde çivi izleri (stigmata) görülmektedir. Tomas açık mavi uzun bir tunik üzerine sağ omuzunu açıkta bırakan ve belini sıkıca saran pembe bir pelerin giymiş, sarı halelidir. Tomas İsa'ya doğru bir adamı atmış, sağ elini İsa tutarken sol elini de avucu görünecek şekilde İsa'ya uzatmıştır. Tomas'ın saçları kahverengidir ancak alnı oldukça açıktır. Tomas'ın gözleri iri, burnu ince ve uzundur.

Sahnenin sağında altı ve solunda beş olmak üzere betimlenen havariler koyu sarı halelidir. Sahnenin sağında beş havarinin betimlenmesi Yahuda'nın artık sahneye dahil edilmediğini göstermektedir. Tomas'ın arkasında beyaz kıvrıkcık saçlı ve sakallı, ince uzun vurun iri gözlü olan havari açık mavi tunik üzerine koyu sarı bir pelerin giymiştir¹⁵⁵. Bu havari sağ eliyle İsa'yı işaret etmiş ve ona doğru adam atmıştır. Arkada yer alan havari pembe üzerine koyu yeşil giymiştir.

Sahnenin sağında yer alan havari grubunun öncüsü pembe üzerine koyu yeşil giymiştir. İsa'ya en yakın olan bu havari elleri dua eder bir biçimde açmış, İsa'ya bakmaktadır. İkinci sıradaki açık mavi üzerine pembe, üçüncü sıradaki turuncu üzerine koyu yeşil pelerinle betimlenmiştir. Ön düzlemdeki bu iki havari de İsa'ya bakmakta ve elleriyle onu işaret etmektedir. Sahnenin arka planında solda kubbesi pembe, testere dişleri koyu sarı

¹⁵⁵Kaplan bu figürün Petrus olduğunu, ancak Leroy ise sağdaki havari grubunun öncüsü olan figürün Petrus olduğu belirtir (Kaplan, 2013, s. 165; Leroy, 1964, s. 377). İki figür birbirine benzer şekilde beyaz saçlı ve sakallı betimlenmiştir. Ama solda yer havarinin saçlarının kıvrıkcık olması ve elinde bir tütüşü olması onun Petrus olma ihtimalini daha mümkün kılmaktadır.

olan koyu yeşil, sağda testere dişleri yine koyu sarı olan ancak örtü sistemi üçgen olan pembe bir mimari yapı betimlenmiştir.

Sahnenin sağında Havari grubunun başının üzerindeki yazıt transliterasyonu: “HDBŠB° HDT°: Yeni Pazar” yazıt sahne temasının, “Havari Tomas Pazarı/Günü” olarak Paskalya’dan sonraki ilk pazar günü anılmasıyla ilgilidir.

İsa'nın Göğe Yükselişi

Sahne, Doktora tezi kapsamında ele alınan MS37 ve MS41 el yazmalarında tasvir edilmiştir.

Tanım ve Anlamı

İsa'nın Göğe Yükselişi paskalyadan kırk gün sonra, İsa'nın cennete yükselmesinin kutlandığı on iki büyük bayramdan biridir. Bu bayram erken dönemlerde pentekost bayramı ile birlikte kutlanırken, 380-430 yıllarından sonra ayrı bir bayram olarak kutlanmaya başlanmıştır (Dewald, 1915, s. 277; Spitzing, 1989, s. 156; Wessel, 1971, s. 1234; Taft ve Carr, 1991, s. 203; Schmid, 1994, s. 268). Kaynaklar 380 yılı civarında İsa'nın Göğe Yükselişi anısına yapılan bir bayram gününden söz eder (Sachs, Badstübner ve Naumann, 1988, s. 177).

Kaynak

İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesine Yeni Ahit ve apokrif olarak kabul edilen Nikodemus incilinde geçen pasajlar kaynaklık eder. Sahne tasvirlerinde gördüğümüz ikonografik veriler Resullerin İşleri'nde ve Nikodemus İncili'nde anlatılmaktadır.

Markos 16: 19

“Rab İsa, onlara bu sözleri söyledikten sonra göğe alındı ve Tanrı'nın sağında oturdu.”

Luka 24: 50-51

“İsa onları kentin dışına, Beytanya'nın yakınlarına kadar götürdü. Ellerini kaldırarak onları kutsadı. Ve onları kutsarken yanlarından ayrıldı, göğe alındı.”

Elçilerin İşleri 1:9-12

“İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı alındı. Bir bulut O'nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı. İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada, beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi. “Ey Celileliler, neden göğe bakıp duruyorsunuz?” diye sordular. “Aranızdan göğe alınan İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir.”

Nikodemeus İncili

...“İsa şakirtleriyle konuşurken, onun biz göklere yükselirken gördük.” (14: 1) (Sarıkcıoğlu, 2009: 225).

...“Ve ertesi günü Yüksek Meclis Sinagog'da oturum için bir araya geldi ve onlara sordular ve dediler: “Siz gerçekten İsa'yı Mamilh Dağında, şakirtlerine anlattığı gibi otururken gördünüz mü? Ve (gerçekten) onun (göğe) yükseldiğini gördünüz mü?”

Ve adamlar cevap verdiler ve dediler: “Bizim gördüğümüz gibi, o yukarıya yükseldi, aynen söylediğimiz gibi” (16: 5) (Sarıkçıoğlu, 2009: 231).

...“O Mamilh Dağında otururken ve şakirtlerine ders verirken, bir bulutun onun ve şakirtlerinin üzerine gölgelediğini ve bulutun onu göğe doğru yükseltildiğini ve şakirtlerinin yüzleri üzerine yere kapandıklarını gördük.” (16: 6) (Sarıkçıoğlu, 2009: 231).

Sahnenin kaynağı olan incil pasajları öğrenciler olarak ifade edilen havarilerden, beyaz giysili iki kişiden ve İsa’dan söz etmektedir. Ancak sahnenin alt kısmında merkezde Meryem’den söz edilmez. İsa’nın içinde bulunduğu mandorla muhtemelen incil pasajlarında geçen bulut imgesinin bir karşılığıdır. Sahneye yerleştirilen ağaçlar, olayın dağda gerçekleştiğinin bir ifadesi olarak görülebilir¹⁵⁶.

İkonografi

İsa’nın Göğe Yükselişi sahnesi Batı ve Doğu grubu olmak üzere iki temel ikonografik kompozisyona sahiptir (Dewald, 1915, s. 279- 282; Onasch, 1993, s. 164; Schmid, 1994, s. 268). Genellikle Batı grubu olarak adlandırılan kompozisyon beşinci yüzyıldan itibaren görülen Göğe Yükseliş sahnesi örneklerinde karşımıza çıkar. Batı kompozisyonunda İsa dağa doğru adım atar vaziyette manus dei/tanrının eline uzanır¹⁵⁷ (Wessel, 1971, s. 1231; Onasch, 1993, s. 164; Schmid, 1994, s. 268). Söz konusu kompozisyonun en erken tarihli örneği yaklaşık 400 yılına tarihlenen Münih’teki fildişi bir paneldir. İsa, bir bulut kümesinden kendisine doğru uzanan manus deiye ulaşmak amacıyla dağa doğru adım atmış ve rulo tutmaktadır. Sahnenin alt bölümünde havariler şaşkın bir ifade ile betimlenmiştir (Dewald, 1915, s. 279; Sachs, Badstübner ve Naumann, 1988, s. 177). 430 yılına tarihlendirilen Roma’daki Santa Sabina’nın ahşap kapısı üzerinde yer alan sahne, İsa’nın üç melek tarafından göğe yükseltildiği ve dört havarinin şaşkın bir ifade ile yukarı baktığı erken dönemin önemli bir diğer örneğidir (Schmid, 1994, s. 270).

İkinci tip, doğu tip olarak adlandırılır (Schmid, 1994, s. 268). Bu ikonografik şemanın temel kurgusu melekler tarafından bir mandorla içerisinde taşınan İsa ve İsa’nın hemen altında altılı iki grup olarak tasvir edilen havarilerin arasında Meryem ve havari gruplarının başında Meryem’in sağında ve solunda iki melek tasviri ile kurgulanmıştır. Spitzing, İsa ile birlikte sahnenin merkezini paylaşan Meryem’i Kilisenin kişileştirmesi

¹⁵⁶Sahnenin arka planında zeytin ağaçları olayın gerçekleştiği Zeytin Dağı’nı ve aynı zamanda cennete açılan kapıyı simgeler (Spitzing, 1989, s. 156).

¹⁵⁷Araştırmacılardan bazıları sahnenin iki tip kompozisyonda şekillendiği kabul etmektedir. Ancak İsa’nın Dağa tırmanır vaziyette tanrının eline ulaşmaya çalıştığı ikonografiyi ikinci grup olarak değerlendirir. İsa’nın melekler tarafından mandorla ile taşındığı, havarilerin ve Meryem’in eşlik ettiği sahneyi birinci grup olarak anlatır (Sachs, Badstübner ve Naumann, 1988, s. 177).

olarak kabul eder¹⁵⁸ (Spitzing, 1989, s. 156). Altıncı yüzyıla tarihlenen Rabula ve dokuzuncu yüzyıla tarihlenen Khludov psalterinde bu ikonografik şemanın uygulandığı önemli resimli el yazmalarındandır.

Sahne altıncı yüzyılda Monza ve Bobbio ampullalarındaki örneklerle temel ikonografik formunu almıştır. Bu eserlerde görülen sahnenin kompozisyonu altıncı yüzyılın sonundan itibaren sıkça kullanılmıştır (Wessel, 1971, s. 1232). El yazmalarında ve ampullalarda İsa, oval mandorla içerisinde tasvir edilmiştir. Sahnenin erken dönem önemli örneklerinden Rabula İncili'nde ayakta betimlenen İsa, Monza ampullasında tahtta oturmaktadır. İki örnekte de mandorla melekler tarafından taşınmaktadır. Rabula İncili'nde sahne, Ezekeil'in Düşü'nden alınan ikonografik unsurlarla zenginleştirilmiştir¹⁵⁹ (Taft ve Carr, 1991, s. 203).

Rabula incilinde, iki meleğin ve sembolleriyle verilen dört incil yazarının taşıdığı mandorla içerisinde yer alan İsa, uzun saçlı ve sakallıdır. Ayakta duran İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken sol eliyle bir rulo tutmaktadır. Alt kısımda İsa ile aynı hizada-merkezde orans duruşunda Meryem betimlenmiştir. Meryem, sağında ve solunda altılı gruplar halinde betimlenen on iki havari ve iki melek ile birlikte göğe yükselen İsa'ya bakar vaziyette resmedilmiştir. Sağdaki grubun başında elinde bir haç taşıyan Petrus, soldaki grubun başında ise elinde bir kitap olan Pavlus vardır. Sahnenin üst köşelerinde güneş ve ay tasvirleri yer almaktadır.

Sahneye dâhil edilen Meryem, pentekost sahnesinde olduğu gibi incillerde söz edilmez (Sachs, Badstübner ve Naumann, 1988, s. 177). Dokuzuncu yüzyıla tarihlendirilen Khludov psalterindeki Göğe Yükseliş Doğu şemasına uygun tasvir edilmiştir (Schmid, 1994: 269). Khludov psalterinde, dört melek tarafından taşınan bir mandorla içerisinde İsa taht üzerinde oturmaktadır. Meryem, İsa'nın hemen altında altılı iki gruba bölünen havarilerin arasındadır. Meryem bu sahnede orans duruşunda değil profilden resmedilmiş ve elini yukarı-İsa'ya doğru kaldırarak, tıpkı havariler gibi İsa'ya bakmaktadır.

¹⁵⁸Meryem kültü Doğu'da erken bir dönemde başlamış ve Suriye litujisinde önemli bir yer tutmuştur. Meryem'in Pentekos sahnesinde olduğu gibi sahnenin merkezine yerleştirilmesi, giderek önem kazanan bir Meryem kültürünün sanattaki yansıması olduğunu da düşünülmektedir (Dewald, 1915, s. 277).

¹⁵⁹Rabu incilinde ve Monza Ampullarında mandorlanın altında, Meryem'e doğru uzanan bir el tasviri görülmektedir. Rabula İncili'ndeki eli Ezekeil'in Düşü' nün bir parçası olarak kabul edilir. Ancak Monza örnekleriyle aynı konumda betimlenen el tasviri, sahneyi tasarlayan kişinin tanrının elini kastetmiş olması daha muhtemel görünmektedir (Dewald, 1915, s. 287).

İkonoklasms döneminden (726-843) önce kiliselerin resim programında İsa'nın Göğe Yükseliş kubbeye resmedilirken daha sonra bu sahne dokuzuncu ve onuncu yüzyıldan itibaren yerini Pantokrator İsa'ya bırakmıştır (Spitzing, 1989, s. 156; Onasch, 1993, s. 164). Sahne dokuzuncu yüzyıla tarihlenen Nea Ekklesia ve Selanik Ayasofya kiliselerinin kubbelerinde, diğer örneklerde de uygulanacak son şekline almıştır. On birinci yüzyıla tarihlenen Ohri Ayasofya kilisesindeki Göğe Yükseliş sahnesi, mekân içerisindeki liturjik yeri olan bema tonozunu belirlemiş olması ve kompozisyonun standart biçiminin oluşturması açısından önemli bir örnektir (Taft ve Carr, 1991, s. 203).

Katalog No: 23

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

İsa'nın Göğe

Yükselişi

Folyo 5^r



Resim 29: İsa'nın Göğe Yükselişi

Tasvir

Sahne bir çerçeve içerisinde, koyu mavi arka plan üzerine resmedilmiştir. Çerçeve, muhtemelen haçı sembolize eden, mavi-gri, bordo ve sarı büyük “T” formundaki motiflerinden oluşmaktadır. Çerçeve içten ve dıştan turuncu şeritlerle sınırlandırılmıştır. Ancak figürler bu çerçevenin sınırlarını aşmaktadır.

Araştırmacılar tarafından “Doğu” olarak sınıflandırılan kompozisyonun bir örneği olarak düzenlenmiş olan sahne yukarıda mandorla içerisinde İsa, aşağıda Meryem ve havari gruplarının bir araya geldiği iki aşamadan oluşmaktadır. Sahnenin merkezinde yukarıda İsa, aşağıda Meryem betimlenmiştir. İsa, sağda ve solda iki meleğin taşıdığı, arka planı gri-mavi olan, koyu yeşil bir mandorla içerisinde yer almaktadır. İsa, mandorla ile aynı renkte bir şerit üzerinde otururken resmedilmiş ve ayaklarını yine aynı renkte bir şerit üzerine koymuştur. İsa’nın giydiği khiton gri-mavi, üzerine giydiği himaiton koyu mordur. Sağ eli ile takdis işareti yapan İsa’nın sol elinde bir kitap vardır. Kenarları ve üzerindeki geometrik bezmeleri turuncu olan kitabın kapağı sarıdır. Altın yıldız halesi siyah konturla sınırlandırılan İsa’nın sakalı ve uzun saçı kızıl-kahverengidir. El yazması tahrip olduğundan İsa’nın yüzü net bir biçimde seçilememektedir.

İsa’yı taşıyan melekler bordonun farklı tonlarını barındıran khiton üzerine koyu yeşil bir himation giymiştir. Kızıl kahverengi saçlı olan meleklerin altın yıldız halesi siyah kontur çizgisiyle sınırlandırılmıştır. Mandorlayı aşağıdan sıkıca tutan melekler ayaklarını tıpkı kanatları gibi yukarı doğru kaldırmış uçuyor izlenimi vermektedir. Sağdaki melek sağa, soldaki melek sola bakmaktadır. Soldaki meleğin yüzü tahrip olmuştur. Ancak iki meleğinde gözleri ve burnu iri, kaşları yay gibidir.

Sahnenin ikinci aşaması olarak değerlendirilecek olan kısım Meryem ve altılı iki gruba ayrılan havarilerden oluşmaktadır. Meryem ve havariler etrafı siyah çizgi ile sınırlandırılan altın yıldız halesidir. Havarilerden üçü önde diğer üçü bir basamak yukarıda izlenimi verecek şekilde arkada yer almaktadır. Sahnenin bu aşamasında Meryem orans biçiminde merkeze yerleştirilmiştir. Meryem, üç büyük yapraktan oluşan tamamen yeşil iki ağaç arasında ve kenarları turuncu olan sarı bir podyum üzerinde durmaktadır. Meryem’in üzerinde manşetleri altın yıldız gri uzun bir elbise ve baş kısmında etrafı altın yıldız mor maphorion giymiştir. Elbisesinin altından sadece uçları

görülen, Meryem'in ayakkabısı turuncudur. Meryem iri gözlü, kalın kaşlı, ince uzun burunlu ve küçük ağızlıdır.

Sahnenin sağındaki altılı havari grubunun başında, hafif bir şekilde Meryem'e doğru dönmüş Pavlus yer almaktadır. Pavlus bordo çizgilerle kıvrımları belirginleştirilmiş pembeye yakın bir tonu olan uzun bir tunik üzerine gri-mavi bir pelerin giymiştir. Pavlus şaşkın bir ifadeyle sağ elini alnına koymuş, sol elinde sarı bir kitap vardır. Kenarı turuncu olan kitap, turuncu eşkenar dörtgen içinde etrafı noktalarla bezeli bir daire motifi ile bezenmiştir. Meryem'in hemen yanında yer alan Pavlus iri gözlü, ince uzun burunlu, kızıl kahverengi saçlı ve sakallıdır.

Pavlus'un hemen yanında ikinci sırada yer alan havari, sarı uzun bir tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir. Bu havaride Pavlus'un kitabı ile aynı bezme ve renkte bir kitap tutmaktadır. Başını sağa doğru çevirmiş olan havari kızıl kahverengi saçlı ve sakallıdır. Havari iri gözlü, ince uzun burunlu ve kalın kaşlıdır. Üçüncü sırada yer alan havari koyu yeşil bir tunik üzerine bordo çizgilerle kıvrımları belirgin hale getirilmiş koyu pembe bir pelerin giymiştir. Havarinin sol kolu pelerininin bir parçası ile desteklenmiştir. Bu havari eli solu işaret etmektedir. Havarinin sağ eli çok az görülmektedir ancak yukarıyı işaret ettiği anlaşılmaktadır. Baş, yukarıya bakar vaziyette profilden resmedilmiş olan bu havarinin vücudu hafif bir şekilde sola dönüktür.

Pavlus'un arkasında, bir basamak yukarıda izlenimi veren havari, Pavlus'a benzer bir şekilde yukarı bakmaktadır ve eliyle de yukarıyı işaret etmektedir. Bu havarinin kıyafeti turuncu ve koyu yeşildir. Baş profilden resmedilmiş havarinin saç ve sakalı beyazdır. Havari iri gözlü ve ince uzun burunludur. Bu havarinin sağında duran figür cepheden resmedilmiş, kıyafet gri-mavi ve pembedir. Kızıl kahverengi saçlı ve sakallı olan havarinin gözleri iri, burnu ince uzundur. Bu havari önünde yer alan havarinin aksine sola doğru bakmaktadır. Son sırada yer alan havari koyu yeşil ve gri kıyafetli, beyaz saçlı ve sakallıdır. Vücudu cepheden olduğu anlaşılan havarinin baş profilden betimlenmiş ve yukarı bakmaktadır. Havarinin görünen tek gözü iri, görüldüğü kadarıyla burnu ince ve uzundur.

Sahnenin solunda betimlenen havari grubunun öncüsü ve Meryem'e en yakın olan havari Petrus'tur. Petrus gri-mavi tonlarında uzun bir tunik üzerine koyu yeşil belini saran ve sağ omuzunu açıkta bırakan bir pelerin giymiştir. Profilden resmedilmiş olan Petrus beyaz

saçlı sakallı, iri gözlü, kalın kaşlı ve ince uzun burunludur. Petrus'ta Pavlus gibi yukarı bakmaktadır ve ikisinin başı anatomik açıdan hatalıdır. Petrus'un yanında, sahnenin solunda ikinci havari bordonun açık koyu tonlarında uzun bir tunik üzerine sarı bir pelerin giymiştir. Bu havari başını öne eğmiş bir vaziyette sola aşağıya bakmaktadır. Beyaz saçlı ve sakallı olan havarinin gözleri iri, burnu ince ve uzun, kaşları kalındır. Sözü edilen havarinin elinde üzerinde eşkenar dikdörtgenlerden oluşan bir bezeme olan sarı bir kitap tutmaktadır. Üçüncü sırada yer alan havari Petrus ile aynı renk ve biçimde kıyafet giymiş sarı kitabı elleriyle tutmaktadır. Havarinin vücudu hafif bir şekilde sağa dönükken başı profilden betimlenmiş ve yukarı İsa'ya doğru bakmaktadır. Görülen tek gözünün iri olduğu anlaşılan havarinin saçları kızıl-kahverengidir. Arkada yer alan üçlü havari grubunun başları aynı resmedilmiştir. Başları kulaklarında çıkıyor izlenimi vermektedir. Yukarı bakan bu üçlü grubun ilk sırasındaki havari Pavlus ile oldukça benzerdir. Bu havari de elini alnına koymuştur ve kızıl kahverengi saçlı, sakallı, kalın kaşlı iri gözlü ve ince uzun burunludur. Sözü edilen havari bordo çizgilerle belirgin hale getirilmiş kıyafeti pembenin tonlarını da barındırmaktadır. İkinci sırada yer alan havari yukarıda yer alan İsa'ya bakarken bir eliyle de onu işaret etmektedir. Havarinin üzerinde turuncu ve koyu yeşil iki parçadan oluşan bir kıyafet vardır. Kızıl kahverengi saçlı ve sakallı, tahribattan dolayı net olarak görülmesi de iri gözlü olduğu anlaşılmaktadır. Üçüncü sıradaki havari pembe üzerine koyu yeşil giymiştir. Beyaz saçlı, sakallı olan havari İsa'ya doğru bakmaktadır.

Sahne yer alan yazıtın transliterasyonu ve çevirisi¹⁶⁰:

Sahnenin sol üst köşesindeki yazıt: SWLQH DMRN LŠM: Rabbimizin Göğe Yükselişi

Sol ve sağ havari grubunun üzerindeki yazıtlar ŠLH³: Elçiler /Havariler

Meryem'in başının üzerindeki yazıt: YLDT ˆLH³: Tanrı Doğuran (Meryem)

¹⁶⁰Folyo'nun alt kısmında metnin çevirisi: Ben ne layık Kas (Keşiş) Gevargis Til'de hazır bulundum, bu mübarek incili gördüm öyleki layık değilim görmeğe, hatalarımdan ötürü adım Kas söylenir ve lâkin layık dağılem rûhâni işleri icrâ etmeye. Lâkin şükür olsun göğün çıkan rabbimize layık gördü ben hâtalı kulunu şekletti. Meryem ana namazının kuvvetiyle ferik olsun. Oğluna şimdiden ebed-ül âbidin tesâbih (Çeviri Mardin, Midyat Mor Barsawmo Kilisesi Rahibi İshak Ergün tarafından yapılmıştır.).

Katalog No: 24

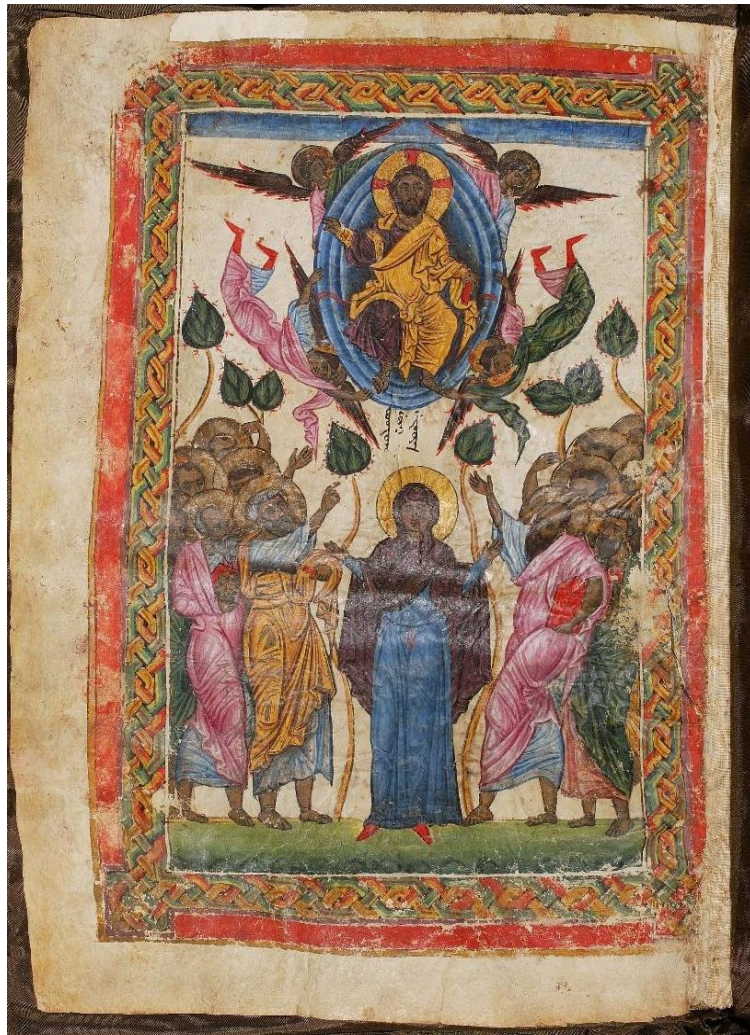
MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

İsa'nın Göğe Yükselişi

Folyo 188^r



Resim 30: İsa'nın Göğe Yükselişi

Tasvir

Sahne, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Çerçeve sarı ve turuncu, düz bir şeritle dıştan sınırlandırılmıştır. Geometrik çerçeve sahneyi içten çevreler. Bu çerçeve turuncu ve yeşil şeritlerin iç içe geçerek bir hasır motifi oluşturmaktadır.

MS41 el yazmasındaki Göğe Yükseliş sahnesi araştırmacıların “Doğu” olarak sınıflandırdıkları kompozisyonun bir örneğidir. Sahnenin yukarısına yerleştirilen İsa ve aşağısına yerleştirilen havari grubu ile Meryem olmak üzere bu kompozisyonu iki aşamada değerlendirmek mümkündür.

İlk aşama İsa'nın melekler tarafından göğe çıkarıldığını gösterir. Bu kısımda İsa kendinden emin ve dik bir duruşa sahiptir. İsa sahnenin merkezini, hemen aşağıda betimlenen Meryem ile paylaşmaktadır. Sahnenin yukarısında betimlenen İsa, mavinin açık ve koyu tonlarının kullanıldığı üç şeritten oluşan bir mandorla içerisinde, tahtta oturmaktadır. Çarmıh çivilerinin izlerini el ve ayaklarında taşıyan İsa, sağ eliyle takdis işareti yaparken sol eliyle kiremit kırmızısı bir rulo tutmaktadır. İsa'nın altın yıldız olan halesi kiremit rengi bir haç ile bezenmiştir. İsa, manşeti ve omuzundaki şeridi altın yıldız olan kahverengi khitonun üzerine sarı himation giymiştir. İsa'nın tek omuzunu açıkta bırakan khitonun ön kısmındaki düğüm ve kolundan dalgalanarak sarkan parça sahnede hareketliliği sağlayan unsurlardandır. İsa, kahverengi uzun saçlı ve gür sakallıdır. Gözleri küçük olan İsa'nın kaşları kalın, burnu nispeten iridir. İsa, olayın ana figürü olarak sert bir duruşa, ciddi bir ifadeye sahiptir.

İsa'nın içinde yer aldığı mandorla, dört melek tarafından taşınmaktadır. Sağda aşağıdaki melek ile sol çaprazda yukarıdaki melek pembe bir tunik üzerine yeşil bir pelerin giymiştir. Çapraz eksenindeki diğer iki melek açık mavi tunik üzerine pembe pelerinle resmedilmiştir. Melekler kahverengi saçlı, ince uzun, burunludur. Meleklerin yıpranmış olan haleleri sarıdır. Aşağıda mandorlayı taşıyan iki melek, kanatalarını yana doğru açmış, baş aşağı durarak uçuyor izlenimi vermektedir. Birbirine benzer bir biçimde duran bu iki meleğin himatonu kollarından dalgalanarak sarmaktadır. Bu iki melek ve yukarıda sağa yerleştirilen melek aşağıya, Meryem ve havari grubuna bakmaktadır. Yukarıda solda yer alan meleğin bakışları sağa ve ileriye doğrudur. Bu melek muhtemelen İsa'ya bakmaktadır.

Sahnenin ikinci aşaması, İsa'nın Göğe Yükselişi'ne tanıklık eden havariler ve Meryem tasvirinden oluşmaktadır. Olaya kaynaklık eden incil pasajları Meryem'den söz etmemesine rağmen sahneye dâhil edilmiştir. Meryem altılı iki gruba ayrılan on iki havarinin arasında yer alır. Meryem, belinden kırmızı bir kemerle bağlı mavi uzun bir elbisenin üzerine, başını ve omuzlarını örten kahverengi bir maphorion giymiştir. Orans duruşundaki Meryem'in siyah çizgi ile sınırlandırılmış olan halesi altın yıldız, ayakkabıları ise kiremit kırmızısıdır. Meryem ince uzun burunlu, ağzı ve gözleri küçük, kaşları incedir. Meryem'in dua eder pozisyonda açtığı elleri oldukça küçüktür. İsa ile birlikte merkezi paylaşan Meryem, tıpkı İsa gibi, dik bir duruşa ve ciddi bir ifadeye sahiptir.

Meryem'in sağında ve solunda altılı iki gruba ayrılan havariler art arda sıralanmıştır. Tamamı sarı haleli olduğu anlaşılan havariler yukarı kaldırdıkları kollarından, tanık oldukları olay karşısında şaşkın oldukları anlaşılmaktadır. Ön düzlemde sağda ve solda iki havari net olarak görülebilmektedir. Meryem'e en yakın ve havari gruplarının başında solda Petrus, sağda Pavlus yer almaktadır. İsa'ya doğru şaşkın bir ifade ile bakan Petrus ve Pavlus, sağ kollarını yukarı kaldırmış İsa'yı işaret etmektedir.

Beyaz kıvrık saç ve gür sakalıyla Petrus geleneksel ikonografik özelliklerini taşır. İnce uzun burunlu, iri gözlü ve kalın kaşlı olan Petrus, ayaklarına kadar uzun açık mavi bir tunik üzerine, belini sıkıca saran pelerininin tek omuzunu kapatan parçası, rulo tuttuğu sol eli görünecek şekilde kolundan dalgalanarak sarmaktadır. Petrus'un arkasındaki havari mavi uzun tunik üzerine pembe bir pelerin giymiştir. Elinde bir kitap tutan havarinin beyaz olan saç seyrek, sakalı ise gür ve sivridir. Bu havarinin arkasındaki figürün sakallı olduğu ve yeşil bir kıyafet giydiği anlaşılmaktadır.

Pavlus, Meryem'e adım atar bir vaziyette sahenin sağında yer alan havari grubunun önderliğini yapar. Elinde kırmızı bir kitap tutan Pavlus, mavi uzun bir tunik üzerine, sol omuzunu kapatan pembe uzun bir pelerin giymiştir. Alnı oldukça açık olan Pavlus'un sivri uzun olan sakalları kahverengidir. İnce uzun burunlu olan havari kalın kaşlarını kaygılı bir ifade ile çatmıştır. Pavlus'un arkasındaki havari, beyaz saçlı, sakallı, burunu ve gözleri iri, kaşları kalındır. Bu havari turuncu tuniğin üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir.

Sahnenin arka planında, başında etrafı kiremit kırmızısı ile bezenmiş yeşil yaprakların tepede toplandığı gövdesi sarı olan ağaçlar tasvir edilmiştir. Bu ağaçlar olayın Zeytin Dağı'nda geçtiğinin bir izlenimi olarak sahneye dâhil edilmiştir.

Sahne yer alan yazıtın transliterasyonu ve çevirisi:

SWLQH DMRN LSMY°

Rabbimizin Göğe Yükselişi

Pentekost Sahnesi

Sahne doktora tezi kapsamında MS37, MS38 ve MS41 el yazmalarında betimlenmiştir.

Tanım ve Anlamı

Pentekost, İsa'nın diriliş bayramı olan Paskalya bayramından yedi hafta sonra Hristiyan kiliseleri tarafından kutlanan Kutsal Ruh'un yeniden gelişi bayramıdır (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 283). Ayrıca resim sanatında havarilerin ortak bir mekânda bir arada resmedildiği bu bayram Yahudi Hasat bayramıdır¹⁶¹. Yunanca'da 50. gün anlamına gelen pentekost, Paskalya'dan elli gün sonra, Kutsal Ruh'un inişinin kutlandığı on iki büyük bayramdan birisidir (Onash, 1993, s. 311). Fısıh Bayramından 7 hafta (50. gün) sonra düzenlenen buğday hasadı bayramı Yahudi-Hristiyanlara pentekost için bir örnek olmuştur (Onasch, 1993, s. 311).

Kutsal Ruh'un, İsa'nın Vaftizinden sonra yeniden gelişi, Yerusâlim'de Pentekost bayramında gerçekleşmiştir (Spitzing, 1989, s. 172). Bu bağlamda Pentekost, Kutsal Ruh'un gizeminin ortaya çıkmasını bütün halklara yayılmasını ve kilisenin dünyadaki misyonunun başlamasını ifade eder (Mcdowell, 2011, s. 443). Patristik dönemlerde, Hristiyanlık için önemli bir çıkış noktası olan pentekostun on iki büyük bayramdan biri olarak kabul edilmesi, Yeni Yasanın başlangıcı ve Kilise'nin kuruluşunu ifade etmesinden kaynaklanır (Seeliger ve Red, 1994: 416). Pentekost, İsa tarafından kendisine inananlara verilen sözün yerine getirilmesidir (Sleeper, 1965, s. 390).

Haftalar Bayramı, Hasat Bayramı ve Turfanda olmak üzere üç farklı şekilde de ifade edilen Pentekost, Kutsal Bayram olarak da bilinmektedir. Haftalar Bayramı, Fısıh bayramından hemen sonra, Şabat gününden itibaren tam yedi hafta sayıldığı için bu isim verilmiştir. Hasat Bayramı, buğday hasadının pentekost bayramı gününde tamamlanmasından dolayı bu ismi almıştır. Turfanda ismini almasının sebebi hasadın, ilk meyvelerini sunduğu kendine özgü bir fedakârlık taşımasındandır (Power, 1965, s. 327-328; Fitzmyer, 1984, s. 430).

¹⁶¹Tarlaya ektiğiniz ürünleri biçtiğinizde ilk ürünlerle Hasat Bayramı'nı kutlayacaksınız. Yılsonunda tarladan ürünlerinizi topladığınızda Ürün Devşirme Bayramı'nı kutlayacaksınız (Mısır'dan Çıkış 23: 16). İlk buğday biçiminde Haftalar Bayramı, yılsonunda da Ürün Devşirme Bayramı yapacaksınız (Mısır'dan Çıkış 34: 22). "Şabat'tan sonraki gün sallamalık demeti götürdüğünüz günden başlayarak tam yedi hafta sayın (Levililer 23: 15)". "Ekin biçme zamanından başlayarak yedi hafta sayacaksınız (Yasa'nın Tekrarı 16:9)."

Paskalya ve Pentekost bayramlarının “*Çardaklar Bayramı*” olarak da isimlendirildiği, Yuhanna ve Markos incilindeki pasajlarda anlatılmaktadır (Fitzmyer, 1984: 430). *Yahudiler’in Çardak Bayramı yaklaşıyordu. (Yuhanna 7: 2); Petrus İsa’ya, “Rabbî, burada bulunmamız ne iyi oldu! Üç çardak kuralım: Biri sana, biri Musa’ya, biri de İlyas’a” dedi (Markos 9: 5).*

Pentekost büyük bir misyonerlik şölenidir. Çünkü ilk misyon izleyicisi bir araya getirilmiş ve ilk misyoner vaazı Petrus tarafından verilmiştir¹⁶². Kutsal Ruh’un gelişi Pentekost gününe gerçekleşmiştir (Hedahl, 2012, s. 105). Pentekost, aynı zamanda Petrus’un, grubun sözcüsü olarak Kudüs’te Yahudilere verilen “Müjde’nin Sözü” (Yeni Ahit)’nü ifade eder¹⁶³ (Elçilerin İşleri 15: 7) (Fitzmyer, 1984, s. 426).

Shavout¹⁶⁴ ismini de alan bu bayram Kutsal Kitap’ta “Haftalar Bayramı¹⁶⁵” olarak da isimlendirilmiştir. Zirai kökenli olan Pentekost, Kutsal Ruh’un havariler üzerine inişinin hatırasına İsa’nın Göğe Yükselişi’nden on gün sonra, İsa’nın Dirilişi’nden sonraki yedinci Pazar’da kutlanan bir bayramdır ya da yapılan bir ibadettir. Bu bayram Yahudi takviminin üçüncü ayı olan Mayıs ya da Haziran ayının altısında kutlanır. Bu günlerde iş yapmak yasaklanmıştır (Power, 1965, s. 327-328; Atasagun, 2001, s. 146; Chavannes-Mazel, 2005, s. 121; McGuckin, 2008, s. 212; Tümer, 2011, s. 390; Hedahl, 2012, s. 105).

Yahya’nın İsa’yı vaftiz ettiği gibi, İsa’nın da Pentekost bayramında havarileri vaftiz edeceği belirtilir. Yeni Ahit’te Vaftizci Yahya, göklerin egemenliğinin yakın olduğunu vaaz ederek halkı tövbe etmeye çağırıp Şeria/Erden Nehri’nde onları vaftiz ederken

¹⁶²Bunun üzerine Onbirler’le birlikte öne çıkan Petrus yüksek sesle kalabalığa şöyle seslendi: “Ey Yahudiler ve Yeruşalim’de bulunan herkes, bu durumu size açıklayayım. Sözlerime kulak verin (Elçilerin İşleri 2: 14). Böylelikle bütün İsrail halkı şunu kesinlikle bilsin: Tanrı, sizin çarpmıha gerdiğiniz İsa’yı hem Rab hem Mesih yapmıştır (Elçilerin İşleri 2: 36).

¹⁶³ Uzunca bir tartışmadan sonra Petrus ayağa kalkıp onlara, “Kardeşler” dedi, “Öteki uluslar Müjde’nin bildirisini benim ağzımdan duyup inansınlar diye Tanrı’nın uzun zaman önce aranızdan beni seçtiğini biliyorsunuz (Elçilerin İşleri 15: 7).

¹⁶⁴Shavout, Musa’nın Sina Dağı’nda Tanrı’dan On Emir’i kabul etmesini anmak için göç olayından elli gün sonra kutlanmaktadır. Eski Ahit’in birçok bölümünde bu Bayram’ın kutlanması ile ilgili bilgiler bulunmaktadır: “Şabat’tan sonraki gün sallamalık demeti götürdüğünüz günden başlayarak tam yedi hafta sayın (Levililer 23: 15).“Ekin biçme zamanından başlayarak yedi hafta sayacaksınız. Sonra Tanrınız RAB’bin sizi kutsadığı oranda vereceğiniz gönülden sunularla O’nun için Haftalar Bayramı’nı kutlayacaksınız. Tanrınız RAB’bin adını yerleştirmek için seçeceği yerde, O’nun önünde, siz, oğullarınız, kızlarınız, erkek ve kadın köleleriniz, kentlerinizde yaşayan Levililer, aranızdaki yabancılar, öksüzler, dullar hep birlikte sevineceksiniz. Mısır’da köle olduğunuzu anımsayın ve bu kurallara uymaya dikkat edin.” (Yasa’nın Tekrarı 16: 9-12) (Hedahl, 2012, s. 105).

¹⁶⁵İlk ürünleri kutlama günü, Haftalar Bayramı’nda RAB’be yeni tahıl sunusu sunduğunuzda kutsal toplantı düzenleyecek, gündelik işlerinizi yapmayacaksınız (Çölde Sayım 28: 26).

anlattıklarıyla Pentekost'tu haber vermektedir (Matta 3: 11; Markos 1: 4-8; Elçilerin İşleri 1: 5, 11: 16)¹⁶⁶ (Leesti, 1989, s. 209).

Pentekost üzerine yazılmış en erken tarihli teolojik metinler arasında üçüncü yüzyılda yaşamış Origenes, Tertullianus ve Cyprianus ile dördüncü yüzyılda yaşamış Kapadokyalı Kilise Babaları Nazianzoslu Gregorios ve Nyssalı Aziz Gregorios'un vaazlarında yer almaktadır (Dewald, 1915, s. 277).

Hacı seyyah Egeria¹⁶⁷ dördüncü yüzyılın sonunda, ilk kez kilise bayramından bahseder (Onasch, 1993, s. 313). Egeria, Yeruslaim ve Beytullahimde Paskalya, Pentekost ve Göğe Yükseliş bayramlarının kutlanması ile ilgili bilgiler vermektedir (Dewald, 1915, s. 277).

Kaynak

Teolojik anlamda kilisenin kuruluşunun simgesi olan Pentekost, Kutsal Ruh'un havarilerin üzerine indiği günün ve bütün insanlığın kutsandığı bayramdır. Pentekost bayramı aracılığıyla İsa verdiği sözü tutmuş ve Kutsal Ruh'un tekrar geleceğini önceden söylemiştir¹⁶⁸. Kutsal Kitap'ta pentekost ile ilgili olan birçok pasajın ortak fikri genel olarak bu yöndedir. Ancak Pentikost, resim sanatı açısından, en ayrıntılı bir biçimde Elçilerin İşleri'nde anlatılır;

Elçilerin İşleri 2: 1-5

“Pentekost Günü geldiğinde bütün imanlılar bir arada bulunuyordu. Ansızın gökten, güçlü bir rüzgârın esişini andıran bir ses geldi ve buldukları evi tümüyle doldurdu. Ateşten dillere benzer bir şeylerin dağılıp her birinin üzerine indiğini gördüler. İmanlıların hepsi Kutsal Ruh'la doldular, Ruh'un onları konuşturduğu başka dillerle konuşmaya başladılar. O sırada Yeruslaim'de, dünyanın her ülkesinden gelmiş dindar Yahudiler bulunuyordu.”

¹⁶⁶Gerçi ben sizi tövbe için suyla vaftiz ediyorum, ama benden sonra gelen benden daha güçlüdür. Ben O'nun çarıklarını çıkarmaya bile layık değilim. O sizi Kutsal Ruh'la ve ateşle vaftiz edecek.” (Matta 3: 11). Matta incilinde geçen bu pasaj, Kutsal Ruh'un ateşten diller biçiminde geleceğinin habercisi olarak kabul edilir (Power, 1965, s. 329).

Böylece Vaftizci Yahya çölde ortaya çıktı. İnsanları, günahlarının bağışlanması için tövbe edip vaftiz olmaya çağırıyordu. Bütün Yahudiye halkı ve Yeruslaimliler'in hepsi ona geliyor, günahlarını itiraf ediyor, onun tarafından Şeria Irmağı'nda vaftiz ediliyordu. Yahya'nın deve tüyünden giysisi, belinde deri kuşağı vardı. Çekirge ve yaban balı yedi. Şu haberi yayıyordu: “Benden sonra benden daha güçlü olan geliyor. Eğilip O'nun çarıklarının bağına çözmeye bile layık değilim. Ben sizi suyla vaftiz ettim, ama O sizi Kutsal Ruh'la vaftiz edecektir.” (Markos 1: 4-8).

“Şöyle ki, Yahya suyla vaftiz etti, ama sizler birkaç güne kadar Kutsal Ruh'la vaftiz edileceksiniz.”(Elçilerin İşleri 1: 5).

O zaman Rab'bin söylediği şu sözü anımsadım: ‘Yahya suyla vaftiz etti, sizler ise Kutsal Ruh'la vaftiz edileceksiniz.’ (Elçilerin İşleri 11: 16).

¹⁶⁷ Detaylı bilgi için; Egeria, 2012, s. 79-83

¹⁶⁸Luka ve Yuhanna İncillerinde geçen pasajlarda İsa'nın verdiği bu söz açıkça görülmektedir. “Ben de Babam'ın vaat ettiğini size göndereceğim. Ama siz, yücelerden gelecek güçlü kuşanına dek kentte kalın.” (Luka, 24: 49).” Ama Baba'nın benim adımla göndereceği Yardımcı, Kutsal Ruh, size her şeyi öğretecek, bütün söylediklerimi size hatırlatacak (Yuhanna, 14: 26).

İbranice “Ruh” kelimesi “nefes, esinti ve ruh” gibi birçok anlam taşımaktadır. Erden’de İsa’nın Vaftizi’nde Kutsal Ruh beyaz güvercin biçiminde görülmektedir. Pentekost’ta ise Tanrı’nın Ruh’u, Kudüs’te bir evde toplanan havarilerin üzerine inen ateşten diller ve hızlı bir rüzgar biçiminde sembolize edilmektedir (Power, 1965, s. 332).

Ruh, “tek sesle” konuşulmasını sağlayan, birlik ve karşılıklı anlayışı beraberinde getirir. Pentekost’ta, dillerin çokluğu ortadan kalkmamış ancak insanları birbirinden ayıran bir engel olmaktan çıkmıştır. Her biri kendi dilinde daha önce olduğu gibi konuşmasına rağmen Ruh’un gücüyle herkes birbirini anlayabiliyordu (McGuckin, 2008, s. 140. Pentekost’ta ortaya çıkan Kutsal Ruh’un yalnızca İsa’ya inananlara ve havarilere inmediğini, bütün insanlığa indiği Elçilerin İşlerinden anlatılmaktadır¹⁶⁹ (Fitzmyer, 1984, s. 426).

İkonografi

Pentekost, 380-430’dan sonra İsa’nın Göğe Yükselişi bayramından ayrılarak, paskalyadan elli gün sonra kutlanmaya başlanmıştır (Spitzing, 1989, s. 272; Dewald, 1915, s. 277). Havarilerin üzerine Kutsal Ruh’un inişinin ve İsa’nın ‘Diriliş Zaferi’nin kutlandığı gün olan Pentekost’un Anastasis ve İsa’nın Göğe Yükselişi sahneleri arasında tematik bir bağ bulunmaktadır. Pentekost, İsa’nın ikinci kez yeryüzüne gelişinin sembolik anlatımıdır (Taft ve Carr, 1991, s. 1626).

Pentekost sahnelerinde genellikle, havariler altılı iki guruba ayrılarak birbirleriyle konuşurken ya da dua ederken resmedilmiştir¹⁷⁰. Sahnenin merkezinde Petrus ve Pavlus görülmektedir. Bu özellikler Pentekost sahnelerinin Elçilerin İşlerinde anlatılan metne bağlı kalındığını göstermektedir (Chavannes-Mazel, 2005, s. 124).

Havariler, arka arkaya ya da yan yana yarım daire oluşturacak şekilde otururlar ve Kutsal Ruh’un kutsiyetin ifadesi olan şerit biçimde betimlenen ateşten dillerin sembolü

¹⁶⁹O sırada Yeruşalim’de, dünyanın her ülkesinden gelmiş dindar Yahudiler bulunuyordu (Elçilerin İşleri 2: 5)... Aramızda Partlar, Medler, Elamlılar var. Mezopotamya’da, Yahudiye ve Kapadokya’da, Pontus ve Asya İli’nde, Frikya ve Pamfilya’da, Mısır ve Libya’nın Kirene’ye yakın bölgelerinde yaşayanlar var. Hem Yahudi hem de Yahudiliğe dönen Romalı konuklar, Giritliler ve Araplar var aramızda. Ama her birimiz Tanrı’nın büyük işlerinin kendi dilimizde konuşulduğunu işitiyoruz (Elçilerin İşleri 2: 9-11).

¹⁷⁰Ressamın El Kitabı/ Hermenia da Pentekost sahnesinin ikonografisi hakkında bilgiler vermektedir. Ressamın El Kitabında Pentekost sahnesinin ikonografik tanımında bir ev, daire oluşturacak şekilde oturmuş on iki havariden söz edilir. Havarilerin alt kısmında küçük bir odada örtüyle kaplanmış, on iki rulo tutan ve başındaki tacın üzerinde “Kozmos” yazan yaşlı adam, evin üzerinde ise Kutsal Ruh’un simgesi olan güvercinden bahsedilir. Güvercinin etrafını güçlü bir ışık çevreler ve her bir havarinin başına güvercinden çıkan on iki ateşten dil uzanmaktadır. Ressamın El Kitabında Pentekost sahnesinde Meryem’den söz edilmez (Hetreington, 1981, s. 31; 83;108).

havarilere doğru inmektedir. Bazı pentekost sahnelerinde, havarilerin, özellikle Petrus'un vaaz verdiği farklı toplulukların bir araya gelerek oluşturduğu çeşitli hakların temsilcileri de sahnenin ön düzleminde betimlenir. Ayrıca, genellikle İsa'nın Göğe Yükseliş sahnesi ile ilişkilendirilen benzer ikonografiye sahip Pentekost sahneleri de görülmektedir. (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 284). Bazı örneklerde İsa'nın Göğe Yükselişi ile Pentekost bir arada resmedilir¹⁷¹. Bu örneklerde, ikiye bölünen yüzeyin aşağısında Pentekost, yukarısında Göğe Yükseliş sahnesi görülmektedir (Onasch, 1993, s. 313).

Pentekost, erken dönem Hristiyan resim sanatı örneklerinin bulunduğu Roma katakomplarının duvar resimlerinde yer almamaktadır. Altıncı yüzyılın sonlarına kadar küçük el sanatları eserlerinde de resmedilmemiştir (Chavannes-Mazel, 2005, s. 122-123). Pentekost sahnesinin en erken tarihli ilk örnekleri 586 tarihli Süryani el yazması olan Rabula İncili'nde ve Monza ampullalarında görülmektedir. İncillerin hiçbirinde Meryem'den söz edilmez. Ancak buna rağmen erken döneme ait bu iki örnekte Meryem, havariler arasında sahnenin merkezinde tasvir edilmiştir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 198, s. 283; Seeliger ve Red, 1994, s. 416).

Pentekost Bayramı'nın temel ikonografisi altıncı yüzyılda Rabula İncili'ndeki bu sahne ile başlar. Rabula İncili'ndeki Pentekost sahnesinde Kiliseyi simgeleyen Meryem sahnenin merkezindedir (Onasch, 1993, s. 3013). Meryem, sağında ve solunda altılı iki grup halinde on iki havari ile birlikte ayakta resmedilmiştir. Mavi giysili olan Meryem, sağ elini yukarı kaldırmış bir biçimde cepheden resmedilmiştir. Meryem'in başının üzerinde Kutsal Ruh'un sembolü olan beyaz güvercinin ağzından çıkan, kutsiyetin ifadesi olan ateş betimleri Meryem'i ve havarileri kutsamaktadır. Havarilerin üzerine şerit biçimde inen ruh, Göğe yükselen İsa'nın adına inmektedir (Spitzing, 1989, s. 274).

¹⁷¹ Erken dönem Filistin örneklerinde merkezde tahtta oturmuş İsa görülür. Dokuzuncu yüzyılın sonu 10. yüzyılın başına tarihlenen bir Sina ikonasında da tahtta oturmuş İsa betimlenmiştir (Cave, 1984, s. 196- 197). Pentekost sahnesi dokuzuncu yüzyılın sonlarında Konstantinopolis repertuarında, Kutsal havariler kilisesinin resim programına dahil edilmesi ile görülmektedir. Günümüze ulaşmamış olan kilisedeki bu sahne Kokkinobaphoslu Yakup Homilyesi'ndeki minyatürde görülmektedir. On ikinci yüzyıla tarihlenen bu el yazmasında Göğe Yükseliş ve Pentekost sahnesi resmedilmiştir. Sayfanın alt kısmında olan Göğe Yükseliş sayfanın büyük bir kısmını kapsar. Üst kısmında yer alan Pentekost daha küçük boyuttadır. Göğe Yükseliş sahnesinde anısal bir yapının içerisinde dört melek tarafından taşınan bir mandorla içerisinde İsa görülür. Sahnenin merkezinde Meryem, Meryem'in sağında Petrus ve Solunda Pavlus olmak üzere havarileri betimlenmiştir. Havarilerin arkasında sahnenin iki yanında ellerinde konu ile ilgili kehanetlerin yazılı olduğu rulolar tutan Eski Ahit Peygamberleri İşaya ve Davut tasvir edilmiştir. Pentekost sahnesi, kubbeli bir oda içerisinde yarım daire şeklinde gruplanmış olarak oturan on iki havari ile tasvir edilmiştir (Cave, 1984, s.196; Evans ve Wixom, 1997, s. 107)

Monza ampullasındaki sahne Pentekost ile tematik açıdan bağlantısı olan İsa'nın Göğe Yükselişiyile birlikte yer almaktadır. Söz konusu örnekte Pentekost sahnesi aşağıda, Göğe Yükseliş ise yukarıda resmedilmiştir. Sahnenin merkezinde orans duruşunda Meryem havarilerle birlikte ayakta betimlenmiştir. Kutsal Ruh'un üzerlerine doğru indiği havariler altılı iki guruba bölünerek Meryem'in sağında ve solunda yer almaktadırlar. Petrus ve Pavlus, havari gruplarının başında durmaktadır. Ancak Rabbula İncilinde ve Monza Ampullasında, Meryem'in ve havariler ayakta dururken betimlenmeleri nadir görülen bir şemadır (Seeliger, 1994, s. 417).

Pentekost sahnesindeki Meryem sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda, artık tasvir edilmemiş ancak on üçüncü yüzyıldan sonra sahneye tekrar dahil edilmiştir (Taft ve Carr, 1991, s. 1626; Chavannes-Mazel, 2005, s. 123). Dokuzuncu yüzyıldan itibaren Pentekost sahnesine mimari öğeler resmedilir. Havarilerin bir araya gelip toplandıkları oda olan "*Coenaculum* ya da *Cenacle*", hem görsel açıdan hem de kilisenin kuruluşunu ifade etmesi açısından sembolik bir mimari öge olarak betimlenmiştir. Pentekost günü havarilerin bir arada olduğu ev ve oda, dokuzuncu yüzyıldan itibaren sahnenin önemli bir parçası olmuştur. Sahnesinin geleneksel şeması dokuzuncu yüzyıldan itibaren büyük oranda kalıplaşmıştır¹⁷² (Chavannes-Mazel, 2005, s. 124).

Pentekost sahnesinin betimlendiği, dokuzuncu yüzyıl ortalarına tarihlendirilen Khludov Psalteri'nde¹⁷³ (Evans ve Wixom, 1997, s. 97-98) görülen sahnenin merkezinde, üst kısmında Kutsal Ruh'un simgesi olan beyaz güvercin olduğu boş taht görülmektedir. Havariler, tahtın sağında ve solunda altılı iki grup olarak resmedilmiştir. Mavi ile belirginleştirilmiş gökyüzünden, ateşten dillerin sembolü olan şeritler havarilerin üzerine inmektedir.

¹⁷²Hosios Lukas Kilisesi'nde sahnenin ikonografisi ve kompozisyon şemasının kalıplaştığı bir örnektir. Hasiso Lukas Manastır Kilisesi'nde Meryem ve Çocuk İsa apsis yarım kubbesinde yer alırken Pentekost, Apsis ana kubbesinde yer almaktadır. Sahnede havarilerin her biri ayrı koltuklarda oturmaktadır. Bu yapıda yer Pentekost sahnesi Kutsal Ruh'un Havariler üzerine inişini, Merkezde yer alan boş taht ve üzerinde Kutsal Ruh'un simgesi olan Beyaz Güvercin görülür. Kutsal Ruh Enkarnasyon ve Ökaristi inancının ifadesidir. Luka (1: 35) incilinde; Melek ona şöyle yanıt verdi: Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek. Bu, Liturjideki kutsamaya benzer. Rahip altarda okunan duaya geçmeden önce: "Lord (İsa), Kutsal Ruhu, Havarilerin üzerine üç saate gönderdin, Kutsal Ruh'u bir hediye olarak bize sundun ve vücudunun kıymetli bir parçası olan bu ekmeği yaptık." pasajı okunur. Sonuç olarak, Hosios Lukas'ta betimlenmiş olan Pentekost sahnesi Ökaristi ayinin bir parçası ve liturjiyi tamamlayan bir anlam taşımaktadır (Mathews, 1998, s. 129).

¹⁷³Cod. gr. 129 envanter numarasıyla Rusya Ulusal Tarih müzesinde bulunmaktadır. 169 folyodan oluşan bu el yazmasının 159 folyosu 209 marjinal minyatürle betimlenmiştir (Evans ve Wixom, 1997, s. 97-98).

Pentekost sahnesinde betimlenen “Tanrı’nın eli” Orta Bizans döneminin minyatür ve anıtsal resmi sanatında, boş tahtı (Hetoimasia¹⁷⁴) işaret eder (Onasch, 1993, s. 313). Kutsal Ruh’un havarilerin üzerine inişinin simgesi olarak boş tahtta Kutsal Ruh’un sembolü güvercin oturur ve ondan ateşten dillerin simgesi olan şeritler yayılır (Spitzing, 1989, s. 220). Daha sonra bu motif yerini farklı ikonografik detaylara bırakır. Dokuzuncu yüzyılda, genellikle at nalı bir form oluşturacak şekilde oturan havarilerin önünde kalabalık bir figür gurubu resmedilir¹⁷⁵ (Onasch, 1993, s. 313). Bu kalabalık figür gurubu Bizans’ta onuncu yüzyıldan itibaren Pentekost tasvirlerinin çoğunda görülebilen, Elçilerin İşleri’nde (2: 9-11) Petrus’un vaazında geçen ulusların yani halkların temsilcileridir (Seeliger, 1994, s. 416- 417). Daha sonra bu figürlerin yerine kozmos’un sembolü, başında tacı olan yaşlı bir adam resmedilir (Onasch, 1993, s. 313). Bu yaşlı adam, içerisinde on iki rulo olan bir kumaş tutmaktadır. Bu ikonografik detay Matta incilinde geçen pasaja bir atıf olarak kabul edilir¹⁷⁶ (Spitzing, 1989, s. 274). Süryani ve Ermeni resimli el yazmalarında bu örnekleri görmek mümkündür (Seeliger, 1994, s. 416- 417).

¹⁷⁴Hetimasia İsa’nın dünyanın sonunda geri dönmesi ve dünya yönetimini ele alması için hazırlanan hükümdarlık makamıdır. Sunak veya antlaşma sandığı olarak tasvir edilmiştir (Spitzing, 1989: 219).

¹⁷⁵Hetoimasia ve Halkları temsil eden figürlerin görüldüğü ilk örnek Paris gr. 510/ Nazianzoslu Gregorios Homilyesi’nde betimlenen Pentekost sahnesinde yer almaktadır (Cave, 1984: 196; Taft ve Carr, s. 1991: 1626; Chavannes-Mazel, 2005, s. 124).

¹⁷⁶Bu nedenle gidin, bütün ulusları öğrencilerim olarak yetiştirin; onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’un adıyla vaftiz edin (Matta, 28: 19).

Katalog No: 25

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Pentekost

Folyo 5^v



Resim 31: Pentekost

Tasvir

Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Çerçeve sahnenin sağ ve solunda sınır çizgisinde oturan havarilerin olduğu kısma kadar devam eden eder ve aynı çerçeve sahnenin alt sınırı belirler. Söz konusu çerçeve içten ve dıştan turuncu şeritlerle sınırlanmış sarı bir zemin üzerine gri ve bordo renklerden oluşan geometrik bezemelerle hareketlendirilmiştir. Sahne lacivert- mavi tonlarında bir zemin üzerine resmedilmiştir.

Havariler yarım daire oluşturacak şekilde oturmuştur. Havarilerin bir kısmı rulo bir kısmı kodeks tutmaktadır. Bütün havariler sarı halelidir. Sahnenin üst kısmında yarım daire biçiminde gökyüzü, sahnenin ön düzleminde kozmos ya da halkın temsilcisi olan iki figür resmedilmiştir.

Sahnenin ön düzlemindeki iki havari yeşil khiton üzerine kahverengi himation giymiştir. Bu iki havari birbirine bakar vaziyette iletişim halinde takdis işareti yapmaktadır. Kahverengi saçlı sakalsız genç bir erkek görünümünde olan havariler iri gözlü ve ince uzun burunludur. Sahnenin sağında yer alan havari sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eliyle sarı bir rulo tutmaktadır. Sahnenin solunda yer alan havari de aynı şekilde sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eliyle gri bir rulo tutmaktadır.

İkinci sırada karşılıklı yer alan havariler pembe khiton üzerine turuncu himation giymiştir. Soldaki havari gri bir rulo tutarken, sağdaki havarinin ise sadece parmakları görülmektedir. Bu iki havari kızıl-kahverengi saçlı, sakallı, ince uzun burunlu ve iri gözlüdür.

Üçüncü sırada karşılıklı oturan iki havari mavi-gri renkli khiton üzerine yeşil himaiton giymiştir. Havariler beyaz uzun saçlı, sakallı, iri gözlü ve ince uzun burunludur. Her ikisi sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. Solda yer alan havari sarı bir kodeks tutmaktadır. Ancak sağdaki havaride kodeks bulunmamaktadır. Soldaki havari sağa bakarken, soldaki havari ise karşısında oturan havariye bakmaktadır.

Dördüncü sırada yer alan havariler üçüncü sıradakilerle, yani hemen yanında oturan figürlere bakarak onlarla konuşur vaziyettedir. Dördüncü sırada yer alan soldaki havari gri-mavi khiton üzerinde kahverengi himation giymiştir. Sağda yer alan havari yeşil khiton üzerine kahvenin açık tonlarında bir himation ile betimlenmiştir.

Beşinci sırada yer alan havariler beyaz uzun saçlı sakallı, iri gözlü ince uzun burunludur. Soldaki havari sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eliyle sarı bir kodeks tutmaktadır. Sağdaki havari sağ elini göğüs hizasında tutarken sol eliyle sarı bir kodeks tutmaktadır. Havariler pembenin açık- koyu tonları kullanılan bir khiton üzerine kahverengi himation giymiştir.

Sahnenin merkezinde Petrus ve Pavlus yer almaktadır. Petrus gri-mavi bir khiton üzerine kahverengi bir himation giymiştir. Petrus beyaz kıvrıkcık saçlı, sakallı, iri gözlü ince uzun burunludur. Sağa, ufka doğru bakan Petrus sağ elin göğüs hizasında tutmaktadır sol eliyle ise bir rulo tutmaktadır.

Sahnenin, nispeten sağında, Petrus'un yanında oturan Pavlus açık alınlı, kızıl-kahverengi saçlı- sakallı iri gözlü ve ince uzun burunludur. Pavlus'un sakallı çenesinin altında bir tutam şeklinde uzanmaktadır. Pavlus sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elitle sarı bir kodeks tutmaktadır. Gri- mavi bir khiton giyen Pavlus yeşil bir himation giymiştir.

Sahnenin üst kısmında betimlenen gökyüzü yarım daire şeklindedir. Gökyüzü içten ve dıştan koyu yeşil renklerle sınırlandırılmıştır. Bu çerçeve içerisinde gökyüzü gri-mavi tonları ve beyaz kullanılarak daire ve üçgen gibi geometrik bezemeler betimlenmiştir. Gökyüzünün çevreleyen çerçeveden, etrafı siyah konturla sınırlandırılan kızıl-kahverengi on iki şerit havarilere doğru gelecek şekilde betimlenmiştir.

Sahnenin ön düzleminde (havarilerin aşağısında) yeşil kemerli bir kapı formunda bir çerçeveye havarilerden ayrılan iki figür görülmektedir. Halkların ve kozmosun tasviri olan bu iki figürden sağda yer alan figür kızıl-kahverengi saçlı sakallı, iri gözlü ve ince uzun burunludur. Başında altın yıldız tacı olan bu figürün saçı ensesine kadar uzanmaktadır. Etek kısımları altın yıldız olan gri-mavi bir kıyafet ve bunun üzerine altın yıldız bir yelek giymiştir. Sağda yer alan kral figürü yukarıya doğru bakarak ellerini açmış dua eder bir biçimde resmedilmiştir. Sağda yer alan figür siyah tenlidir. Başına beyaz bir başlık takan bu figür bir omuzunu açıkta bırakan beyaz konturlarla hareketlilik kazandırılmış yeşil himation giymiştir. Bu figür çıplak ayaklıyken, kral kırmızı-turuncu renkli bir ayakkabı giymiştir.

Katalog No: 26

MS38 El Yazması

Kırklar Kilisesi

Pentekost

Folyo 248^r



Resim 32: Pentekost

Tasvir

Sahne, kare bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Köşe kenarları gri olan çerçevenin uzun kenarları turuncudur. Çerçeve gri noktalar ve yarım daire motiflerle bezenmiştir¹⁷⁷.

Pentekost sahnesi, havarilerin yarım daire oluşturacak şekilde oturması ile oluşturulmuştur. Havarilerin altı sağda altı solda olacak şekilde oluşturulan oturma düzenine göre sahne iki eşit parçaya bölünmüştür. Sahnenin üst kısmında grinin açık ve koyu tonlarıyla oluşturulmuş gökyüzünden on iki turuncu-kızıl renkten oluşan ateşten dillerin ifadesi olan şeritler havarilere doğru inmektedir.

Sahnenin odak noktasını Petrus ve Pavlus oluşturmaktadır. Petrus ve Pavlus ellerinde altın yıldız kodeks tutmaktadır. Pavlus gri-mavi kıyafetli, uzun kahverengi sakallı ve alnı geniş betimlenmiştir. Yönü sağa doğru olan Pavlus izleyiciye doğru sola bakmaktadır. Petrus beyaz saçlı ve sakallı gri-mavi khiton üzerine kahverengi himation giymiştir. Petrus, daha düşünceli bir ifadeyle sola doğru boşluğa bakmaktadır.

Havariler sağ ellerini yukarı doğru kaldırmış, Petrus ve Pavlus'un oturduğu yönü işaret etmektedirler. Karşılıklı oturan havariler birbirlerine bakar vaziyette iletişim halindedir. Dördüncü sıradan başlayarak havariler altın yıldız bir kodeks tutmaktadırlar. Havariler, kenarları koyu kahverengi inci bezeli kırmızı-turuncu bir yükseltiyeye basmaktadır.

Havariler, siyah konturla sınırlandırılmış altın yıldız halelidir. Ön düzlemde, sağda ve solda yer alan iki havari siyah konturlarla hareketlendirilmiş gri kıyafetlidir. Ön düzlemdeki bu havarilerin saçları kısa ve sakalsızdır. İkinci sırada yer alan havariler gri khiton üzerine açık turuncu bir himation giymiş, uzun sakallı kısa saçlıdır. Üçüncü sırada solda yer alan havari gri-mavi bir khiton üzerine yeşil bir himation giymiştir ancak onun karşısında yer alan havari tamamı gri olan bir kıyafet giymiştir. Dördüncü sırada yer alan havariler gri-mavi khiton üzerine pembe-turuncu bir himation giymiştir. Soldaki havari kahverengi saçlı ve sakallıdır. Solda yer alan havari kahverengi saçlı sakallıdır. Her iki havari altın yıldız bir kodeks tutmaktadır. Beşinci sırada yer alan havarilerin ikisi gri-mavi khiton giymiştir ancak soldaki havari yeşil, sağdaki havari pembe-turuncu himation giymiştir. Bu iki havari ellerinde altın yıldız kodeks tutmaktadır.

¹⁷⁷ Sahnenin alt kısmında yer alan metin Yuhanna incilinde (14: 10-24)¹⁷⁷ İsa'nın tekrar geleceği ile ilgili verdiği sözü aktarmaktadır.

Havarilerin oturduğu düzenek, koyu siyah konturlarla bölümlere ayrılmıştır. Bu düzenek ön düzlemde, ortadaki daha yüksek, boşlukları gri-mavi boyalı üç kemerli bir yapı tasvirine dönüşür. Havarilerinde üzerinde oturdukları bu düzen içinde buldukları oda, sahnenin arka planında sağ ve solda betimlenen yapı tasvirleri muhtemelen olayın geçtiği mekânın bir ifadesi olarak birbirlerini tamamlamaktadır. Soldaki yapı gri renkli iki pencerelidir, sarı geçiş ögesi olan çatı kırmızı kiremitlidir. Çatının ön düzleminde pembe-gri karışımı üçgen açıklık muhtemelen çatının penceresidir. Sağda yer alan yapı kahverengiye yakın bir renkte yine iki pencere, sarı geçiş ögesi olan çatısı kırmızı, çatı penceresi ise gridir.

Katalog No: 27

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Pentekost Sahnesi

Folyo 195^r



Pentekost Ayini için Yuhanna'dan



Resim 33: Pentekost

Tasvir

Sahne yukarıdan aşağıya dört bölümde incelenebilir. Gökyüzü, arka plan yapı tasvirleri, Sahnenin merkezi havariler ve havari grubundan kemerli kapı biçimde bir çerçeve ile ayrılan kozmos ve hakların temsilcileri.

Sahne havari figür grubunun yine yarım daire oluşturacak şekilde oturmalarıyla oluşan bir kompozisyona sahiptir. Havariler sedire benzeyen koyu kahverengi bir düzeneğin üzerinde oturmaktadır. Bu düzenekte sırtını dayayabildikleri görülmektedir. Petrus ve Pavlusun merkez noktayı oluşturduğu sahnede Petrus sağdaki Pavlus ise soldaki havari grubuna öncülük eder. Havarilerden bazıları birbirine dönük bir şekilde kimisi ise karşıya bakar vaziyete iletişim halindedir. Havarilerin her biri spadaneuma benzer kare formunda, kenarları inci bezeli olan siyah, üst kısmı kırmızı olan bir basamağa basmaktadır. On iki havarinin tamamı siyah konturla sınırlandırılmış sarı-altın yıldız haledir. Sahnenin arka planında sağ ve solda olmak üzere iki yapı tasviri dikkat çeker. Sahnenin üst kısmında yarım daire biçiminde olan gökyüzünde hetomesia tasviri Kutsal Ruh'un ve İsa'nın tekrar gelişinin önemli bir vurgusudur. Gökyüzünden, uçları kırmızı mavi on iki şerit havarilerin üzerine inmektedir.

İlk sırada yer alan havarilerin ikisi takdis işareti yapar vaziyete ileriye doğru bakmaktadır. Soldaki havari bütün vücudunu saran elbisesi koyu yeşil, sağdaki havarinin, aynı olan kıyafeti pembedir. Soldaki havarinin etek kısmı turuncu sağdakinin ise açık mavi ve beyazdır. Kısa saçlı ve sakalsız genç erkek görünümünde olan bu iki havari, iri gözlü ve küçük burunludur.

İkinci sırada yer alan havariler sağ ellerini yukarı doğru kaldırmış birbirlerini işaret eder gibi görünmektedir. He ikisinde kısa saçlı, sakallı, ince uzun burunlu ve iri gözlüdür. Solda yer havari açık mavi khiton üzerine pembe bir himation giymiştir. Solda yer alan havari açık mavi bir khiton üzerine altın yıldız bir himation giymiştir.

Üçüncü sırada yer alan havarilerin duruşları birbirinden oldukça farklıdır. Solda yer alan havari dörtte üç profilden oturmuş, başını sola doğru çevirmiş arkaya doğru bakmaktadır. Sağ kolunun dirsekten itibaren yukarı kaldırmış, avuç içi görünecek şekilde elini açmıştır. Sol kolu himationu ile kaplı olsa da çok az görülen elinden yumruğunu sıkıttığı anlaşılmaktadır. Solda yer alan bu havari açık mavi khiton üzerine koyu yeşil bir himation giymiştir. Bu havarinin oldukça seyrek olan koyu kahverengi olan saçlarının aksine sakalı

gür ve uzundur. Figürün gözleri iri burnu nispeten küçüktür. Karşında yer alan havari uzun gri saçlı ve sakallıdır. Gözleri net seçilemeyen havarini burunu ince ve uzundur. Sağda oturan bu havari bütün vücudunu saran koyu yeşil bir kıyafet giymiştir. Açık olan boyun kısımdan pembe bir iç giysi giydiği anlaşılmaktadır, kıyafeti ile kaplı olan sağ kol eliyle yumruğunu sıktığı anlaşılmaktadır.

Dördüncü sırada yer alan havarilerin ikisi altın yıldız bir kodeks tutmaktadır. Soldaki havari kısa koyu kahverengi saçlı (üst kısmı kel, ya da tahrip olmuş) ve sakallıdır. Bütün vücudu saran pembe bir kıyafet giymiş, göğüs kısmından açık mavi bir iç giysi giydiği anlaşılmaktadır. Sol eliyle kodeks tutan havari sağ elini hafifçe yukarı kaldırmıştır. Kaygılı bir ifadeye sahip olduğu anlaşılan havarinin gözleri iriye yakın, burnu ince uzundur. Sağdaki havari kodeksi iki eliyle tutmaktadır. Bu havari açık mavi khiton üzerine pembe himation giymiştir. Havarinin koyu kahverengi olan saç ve sakalı kısadır, gözleri iri burunu ince uzundur.

Beşinci sırada yer alan havarilerin ikisi beyaz saçlı ve uzun sakallıdır. Soldaki havarinin alını oldukça açıktır ancak sağdaki havarinin saçları daha gürdür. İkisi de aynı kıyafeti, turuncu khiton üzerine koyu yeşil himation giymiştir. Her ikisi kenarları kırmızı- turuncu olan kapağı altın yıldız bir kodeks tutmaktadır. Bu iki havari hemen yanında oturan havariye dönmüş bir şeyler anlatır bir biçimde sol kolları yukarını doğru kaldırmıştır.

Sahnenin odak noktası olan Petrus ve Pavlus birbirlerine dönük bir vaziyette sağ kolunu hafif bir biçimde yukarı kaldırmış takdis işareti yapmaktadırlar. Petrus sol elinde turuncu bir rulo tutarken, Pavlus ise üçgen motiflerle bezeli turuncu bir kodeks tutmaktadır. Sahnenin sağ kısmındaki havari gurubunun başında olan Petrus beyaz kıvrıkcık saçlı, sakallı, iri gözlü ince uzun burunlu ve kaygılı bir ifadeye sahiptir. Pavlus koyu kahverengi uzun sakallı ancak saçları kısa alını açıktır.

Havariler kıyafetlerinin rengi ile “yeşil, pembe” ritmik bir düzende ilerlemektedir. Bu ritmik düzen Staatsbibliothek zu Berlin’de muhafaza edilen Sachau 304 el yazmasında betimlenen pentekos sahnesi ile benzedir. Ancak MS41 el yazmasında bu ritmik düzene, solda üçüncü sıradaki havari altın yıldız himationu ile ve Petrus yine altın yıldız kıyafeti ile uyum sağlamazlar. Petrus’un farklı etnisiteye mensup birçok topluluğun bir araya geldiği Pentekost bayramında, ilk vaazını verdiği bilinmektedir. Bu sebeple vurgulanmak istenmiş olabilir. Ancak diğer havarinin neden altın yıldız ile betimlendiği bir sorundur.

Sahnenin alt kısmı kozmosun ve halkların temsilcisi figürler resmedilmiştir. Solda hayvan başlı bir figür karşısında yer alan başında tacı olan figür ile konuşur hatta tartışır vaziyette betimlenmişlerdir. Hayvan başlı figür, etek kısmı püküllü, dilimli ve belde oturan kısa kollu zırha benzer bir tunik altına yeşil bir elbise giymiştir. Elbisenin etek kısmı altın yaldızdır. Bu figür boynundan bağlı, neredeyse ayaklarına kadar sarkan turuncu bir pelerin takmıştır. Kozmos'un temsili olan bu figür başını yukarı doğru kaldırmış el ve kol hareketiyle karşısındaki bir şeyler anlattığı açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Arkasında farklı milletlerden olduğu başlıklarından tahmin edilen insanlar sağ tarafta da benzer şekilde görülmektedir. Bu figürler Pentekost bayram gününde farklı bölgelerden gelen farklı etnisiteden halkaların temsilidir. Pentekos günü farklı diller konuşan insanların bir araya geldiğinden söz edilir. Sahnenin bu kısmı incilde geçen pasajla uyum göstermektedir.

Sağ kısımda, başında altın yaldız taçlı kral görünümlü bir figür görülmektedir. Bu figürün turuncu olan elbisesinin yakası, yakasından etek boyuna kadar uzanan şerit altın yaldızdır ve siyah konturlar yardımıyla geometrik şekillerle bezenmiştir.

Sahnenin arka planında solda turuncu sağda ise koyu yeşil kule benzeri iki yapı tasvir edilmiştir. Yapının ilk ve ikinci katı kemerli iki pencereyle dışa açılmaktadır. Bu yapı altın yaldız testere dişi ile bitmektedir bu kısımdan sonra açık mavi kubbeyle sonlanan bir birim görülmektedir. Sağdaki yapı ise iki katta yan yana kemerli üç pencereyle dışa açılmaktadır. Yapı soldaki gibi altın yaldız testere dişleriyle ve turuncu konik bir çatı ile sonlanmaktadır.

Gökyüzünün hemen altında yukarıdan aşağıya doğru "PNTYQWST" "Pentekost" yazmaktadır.

Koimesis

Sahne doktora tezi kapsamında incelenen el yazmalarından sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir.

Tanımı

Koimesis, Meryem'in "uykuya dalması/uykusu" yani Meryem'in ölümünü ifade eden sahne on iki büyük bayramdan biridir. Bu bayram "Meryem'in ruhunu vermesi", "Meryem'in ölümü" ya da "Meryem'im Göğe Alınışı" (analepsis) isimleriyle de anılmaktadır. Stoudioslu Theodore ise bu bayramı metastasis olarak adlandırmıştır. Bu terimler Meryem'in ölümü ya da göğe yükselişi konusundaki farklı teolojik görüşleri yansıtır (Taft ve Carr, 1991, s. 652).

Koimesis, altıncı yüzyıldan itibaren bütün Hristiyanlar arasında kabul görmüştür. Bu bayram, tarihi sabit olmayan bayramlardan biriyken İmparator Mavrikios (582-602) döneminde 15 Ağustos'ta kutlanmaya başlanmış ve sabit bayramlardan biri olmuştur (Spitzing, 1989, s. 150-151; Taft ve Carr, 1991, s. 651-652; Onasch, 1993, s. 105).

Kaynak

Apokrif kaynaklı olan Koimesis sahnesi kanonik olan Matta, Markos, Luka ve Yuhanna incillerinde anlatılmayan bir sahnedir. Sahnenin ikonografisi efsaneler, mektuplar ve vaazlar aracılığıyla oluşmuştur (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 339). Sahnenin ikonografik kaynağı kilise babalarının eski Süryanice ve Yunanca metinlerine de dayanmaktadır (Spitzing, 1989, s. 151).

Koimesis sahnesinin en önemli ikonografik kaynakları ikinci yüzyıla tarihlendirilen apokrif bir incil olan Protoevangelion ile sekizinci yüzyılda Stoudioslu Theodoros'un Şamlı Yuhanna'ya (Damaskinoslu İoannes) yazdığı mektuplardır (Barut, 2012a, s. 68). İkonografi için en önemli metinler arasında Şamlı Yuhanna'nın Koimesis hakkındaki ikinci vaazı ve Selanikli I. Yuhanna'nın mektubu da bulunmaktadır (Taft ve Carr 1991, s. 653).

Meryem'in ölümüne dair günümüze ulaşabilmiş en erken tarihli oldukları kabul edilen belgeler British Library'de bulunan ve beşinci yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen bir grup Süryanice metindir. Konuyla ilgili en erken tarihli Yunanca kaynak beşinci yüzyılın sonu, altıncı yüzyılın başına tarihlendirilir. Süryanice anlatının genişletilmiş versiyonunu

sunan bu kaynak İncilci Yuhanna'ya atfedilir (Daley, 1998, s. 7). Bu kaynaklarda hikâye, Yeruslm'de ya da yaknnda yaşayan Meryem'e bir melek tarafından ölümünün yakın olduğu bildirilerek gelişir. Daha sonra, mucizevi bir Şekilde dünyanın farklı bölgelerinden toplanan on iki Havari Meryem'in yanına gelir. Meryem'in ve arkadaşlarının yaptığı bir dizi konuşmadan sonra Meryem ruhunu İsa'nın ellerine teslim eder ve ölür. Havariler onun bedenini Getsemani yakınlarındaki yeni bir mezara gömmeye hazırlanırken, Kefonias (Jephonias) adında bir Yahudi alayı engellemeye çalışır ve geçici olarak ellerini kullanmaktan mahrum kalır. Meryem'in mezar başında  gün boyunca nöbet tutan havariilere İsa'da katılır ve sonra bedeninin yanı sıra ruhunun da melekler tarafından Cennet'e götürüldüğünü fark edilir. Beşinci yüzyıl sonunda yaşayan Süryani kilise babalarından Suruçlu Yakup'un ve Pseudo-Dionysius'un metinlerinde de Meryem'in ölümü benzer Şekilde anlatılır (Daley, 1998, s. 7- 8).

İkonografi

Koimesis sahnesinin en erken örnekleri onuncu yüzyıla ait İstanbul'da üretilmiş fildii eserler ve ikonlardır. Sahne bu eserlerle kalıplamıtır. Sahne kompozisyonunda yatağa uzanan Meryem'in iki yanında simetrik olarak gruplandırılmış havarilerle birlikte resmedilir. Meryem'in baucunda solda yer alan Petrus buhurdan sallarken, Pavlus Meryem'in ayaklarına eğilmi bir Şekilde resmedilir. Yatağın arkasında İsa ve melek görülmektedir. İsa, annesi Meryem'in ruhunu temsil eden kundağa sarlı bir bebek (eidolon) tutmaktadır ve meleğe doğru uzatmaktadır. Sahneye on birinci ve on ikinci yüzyıllarda yas tutan kadınlar, piskoposlar/kilise babaları, arka planda Kudüs' simgeleyen yapılar eklenerek sahne kalabalıklaır (Spitzing, 1989, s. 152; Taft ve Carr, 1991, s. 653; Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 339, Barut, 2012b, s. 46).

Resim sanatında kalıplaan bu kompozisyon on birinci yüzyılda Bizans duvar resim sanatında farklı bölgelerde, küçük el sanatlarında, ikonlarda görülmektedir. Bu kompozisyonun uygulandığı Kapadokya Bölgesi Göreme Vadisi'nde bulunan Yeni Tokalı Kilise (950-1000) ve Ohrid Ayasofya Kilisesi (1057) nemli duvar resim sanat örnekler arasındadır (Myslivec, 1994, s. 334). On nc yüzyıldan itibaren İsa, Meryem'in ruhunu örtülü olan elleriyle veya kolunun arasında tutar (Spitzing, 1989, s. 152).

Meryem'in naaşına, kutsal olana, zarar vermek isteyen Yahudi Kefonias (Jerphanias) ve kesik elleri kaynaklarda bahsedilen unsurlardır. Ancak Meryem'in ruhunun kundaklanmış bir bebek (*eidolon*) olarak tasvir edilmesi, İsa'nın Meryem'in ruhunu temsil eden bebeği meleğe ya da meleklerle uzatması, kimi örneklerde İsa'nın bir *mandorla* tarafından çevrenmesi kaynak metinlerde bahsedilen ayrıntılar arasında yer almaz (Barut, 2012, s. 59).

Katalog No: 28

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Koimesis

Folyo 20^v



Resim 34: Koimesis

Tasvir

Sahne yeşil zemin üzerine sarı geometrik şekillerin arasında büyük “T” biçiminde şekillerle bezenmiş, dıştan turuncu bir şerit, içten siyah çizgiyle sınırlandırılmış bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Sahne arka plan boyanmadan, folyo üzerine metin ile beraber, folyonun alt kısmına betimlenmiştir. Sahnenin merkezine İsa ve yatakta uzanan Meryem betimlenmiştir. Meryem, mavi noktalarla bezenmiş kırmızı örtülü bir yatakta, ellerini göğsünde bağlamış, gözleri kapalı bir şekilde betimlenmiştir. Meryem siyah bir çizgi ile sınırlandırılan altın yaldız halelidir. Meryem’in uzun olan elbisesi mavi, üzerine giydiği mophorionu koyu mor, ayakkabıları kırmızıdır.

Sahnenin üst kısmında, mavi oval bir mandorla içerisinde betimlenen İsa Meryem’e doğru bakmaktadır. İsa elinde, Meryem’in ruhunu temsil eden kundağa sarılı olan bebeği iki eliyle tutmaktadır. Bebek ve İsa altın yaldız halelidir. İsa’nın halesi turuncu haçlıdır. İsa, manşeti ve omuzundaki şeridi altın yaldız olan koyu mor tunik üzerine sağ omuzunu açıkta bırakan, dalgalanarak sarkan bir parçası sol elinde olan koyu sarı bir tunik giymiştir. İsa, uzun kahverengi saçlı ve sakallı, gözleri iri, burnu ince ve uzundur.

Sahnenin sağında havarilerin altısı ve bir kilise babası betimlenmiştir. Havariler koyu sarı halelidir. Havari grubunun öncüsü olan Pavlus Meryem’in ayaklarına sarılmıştır. Pavlus kahverengi uzun sivri sakallı, seyrek saçlıdır. Koyu sarı haleli olan havari kaygılı bir ifadeye sahiptir. Pavlus açık mavi bir tunik üzerine sol omuzunu açıkta bırakan pembe bir pelerin giymiştir. Pavlus’un yanında duran havari yeşil giysilidir. Bu havari, acının bir ifadesi olarak elini yüzüne götürmüş, kaygılı bir ifadeye sahiptir. Bu havarinin arkasında duran figür Meryem’e odaklanmıştır. Onun arkasındaki figürde elleriyle yüzünü kapatmıştır. Beyaz saçlı ve sakallı olan diğer havari ellerini, avuçları görünecek şekilde açarak yukarı kaldırmış, İsa’ya bakmaktadır. Bu havari pembe tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir. Sahnenin bu kısmında yer alan koyu sarı haleli olan Piskopos, beyaz yakasının üzerinde haç işaretleri olan pembe giysilidir. Ayakta resmedilen piskopos sağ eliyle buhurdan sallarken, sol elinde kenarları kırmızı olan altın yaldız bir kodeks tutmaktadır. Piskopos sola doğru ufka bakar gibi betimlenmiştir. Piskoposun tuttuğu altın yaldız oval biçimli buhurdan, kırmızı olan ağız kısmından üç zincir ile bağlanmıştır.

Sahnenin arka planında Meryem’in başucunda betimlenen- muhtemelen piskopos- figür pembe giysili, koyu sarı halelidir. Beyaz uzun sakallı seyrek saçlı olan figür üzüntülü bir

ifadeyle Meryem'e odaklanmıştır. Meryem'in başının arkasında yer alan piskopos, beyaz yakasında haç işareti olan koyu yeşil giysilidir. Piskopos kenarları sarı olan altın yaldız kodeksi iki eliyle tutmaktadır. Beyaz uzun sakallı ve seyrek saçlı olan piskopos koyu sarı halelidir. Bu piskopos da ufka-ileriye doğru ancak sağa bakmaktadır.

Salda yer alan havari grubu beş kişidir. Çünkü Yahuda havari grubuna dahil edilmemiştir. Bu havari grubunun öncüsü Meryem'e en yakın tasvir edilen Petrus'tur. Petrus beyaz kıvrıkcık saçlı ve sakallıdır. Üzüntülü bir ifadeye sahip olan Petrus'un sağ elinde üç siyah iple bağlı kırmızı bir buhurdan sallamaktadır. Açık mavi tunik üzerine koyu turuncu-sarı bir pelerin giymiştir. Arkasında yer alan havari koyu yeşil kıyafetlidir. Bu havari arkasını dönerek elini yüzüne götürmüş üzüntülü olduğunu göstermektedir. Üçüncü sırada betimlenen havari pembe giysilidir ve o da elini yüzüne götürmüştür. Arkada sıralanan iki havari ellerini yüzüne götürmüş üzüntülü bir ifadeyle olayın gerçekleştiği yöne doğru bakmaktadır. İlk sırada Meryem'e nispeten daha yakın olan havari pembe, diğer havari yeşil giysilidir.

Yukarıda İsa'nın sağında ve solunda aşağı doğru süzülen iki melek betimlenmiştir. Melekler koyu sarı haleli, kırmızı ayakkabılı, kahverengi saçlı ve kanatlıdır. Uçuyor izlenimi veren kanatlarının uçları kırmızıdır. Melekler, saygının bir ifadesi olarak elleri örtülü bir şekilde betimlenmiştir. Sahnenin sağ ve sol köşesinde, testere dişleri sarı, örtü sistemi üçgen biçiminde olan mavi iki yapı tasvir edilmiştir. Solda yer alan yapı üç pencereyle dışarı açılmaktadır. Solda yer alan yapının penceresi yoktur.

Sahne yer lejantlar oldukça tahrip olmuştur. Sahnenin solunda üst kısmında, meleğin sağında ve solundaki lejantlar SWNYH DYL-T okunabilmiş, "-" gösterilen harf okunamamış ancak "D" "dolat" harfidir. Çünkü bu kelime "d'yoldat", "Yoldat" kelimesi aslında Meryem'in sıfatlarından olan "yoldat aloho: tanrı doğuran, tanrı annesi" anlamına gelen bir söz öbeğidir. Ancak sadece D'yoldat kelimesi okunabilmiştir. Muhtemelen "aloho" kelimesi tahrifattan dolayı silinmiştir. Bu yazıt "Şunuyo D'yoldat Aloho: Meryem'in Göğe Yükselişi" ni ifade eder. Sahnenin solunda, yukarıda meleğin sağında bir yazıt olduğu anlaşılmaktadır ancak bu yazıt okunamamaktadır.

Pantokrator İsa

Tanım

İsa'nın ilk defa tek başına tasvir edildiği sahne, genellikle genç ve sakalsız bir erkek olarak resmedildiği "İyi Çoban İsa" sahnesidir. İsa'nın tek başına resmedildiği diğer tasvirler altıncı yüzyıldan itibaren görülmektedir. Bu tasvirler genellikle "Mandylion" ve "Keramion" olarak bilinen mucize tasvirleridir (Ševčenko, 1991, s. 437).

Resim sanatında İsa'nın, Emmanuel İsa, Pantokrator, Günlerin En Eskisi, Anapeson gibi farklı ikonografik tipleri vardır (Kollwitz, 1994, s. 356). İsa tiplerini birbirinden ayıran kavramlar teolojik olmakla birlikte İsa'nın "Baba" yani Tanrı'yla olan ilişkisindeki farklı görünümüleriyle de ilgilidir (Ševčenko, 1991, s. 437).

Resim sanatının en yaygın tip İsa tiplerinden biri olan Pantokrator, genel olarak "Baba Tanrı"yı ifade etmesinin yanı sıra "Baba, Oğul ve Kutsal Ruh" üçlüsünü ve İsa'nın oğulluk ve tanrılık yönünü ifade eder (Podskalsky, 1991, s. 1574). Pantokrator "her şeyi koruyan", "her şeye hazır", "her şeyin sahibi" gibi anlamlarını taşımaktadır (Onasch, 1993, s. 74; Kollwitz, 1994, s. 356).

Kaynak

Pantokrator İsa tipinin kaynağı Vahiy bölümüdür. Bu tipin tasviri ile ilgili ikonografik açıdan herhangi bir detay vermeyen Vahiy bölümü, bu tiplerle ilgili daha çok anlamsal ifadelerle odaklı olarak "her şeye gücü yeten, her şeyi gören ve her şeye hâkim" gibi tipin taşıdığı anlamı vurgular.

"Var olan, var olmuş ve gelecek olan, Her Şeye Gücü Yeten Rab Tanrı, "Alfa ve Omega Ben'im" diyor" (1:8).

... "Kutsal, kutsal, kutsaldır, Her Şeye Gücü Yeten Rab Tanrı, Var olmuş, var olan ve gelecek olan." (4:8).

"Tanrı kulu Musa'nın ve Kuzu'nun ezgisini söylüyorlardı: "Her Şeye Gücü Yeten Rab Tanrı, Senin işlerin büyük ve şaşılabilir işlerdir. Ey ulusların kralı, Senin yolların doğru ve adildir. Ya Rab, senden kim korkmaz, Adını kim yüceltmez? Çünkü kutsal olan yalnız sensin. Bütün uluslar gelip sana tapınacaklar. Çünkü adil işlerin açıkça görüldü." (15: 3).

"Tahtta oturan, "İşte her şeyi yeniliyorum" dedi. Sonra, "Yaz!" diye ekledi, "Çünkü bu sözler güvenilir ve gerçektir." Bana, "Tamam!" dedi, "Alfa ve Omega, başlangıç ve son Ben'im... (21: 5-6)."

"Kentte tapınak görmedim. Çünkü Her Şeye Gücü Yeten Rab Tanrı ve Kuzu, kentten tapınağıdır (21: 22)."

İkonografi

Melekler tarafından kuşatılmış tahta oturmuş İsa imgesi ya da pantokrator olarak adlandırılan figür altıncı yüzyılda ortaya çıkar (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988: 79). Bu tip ilk örneği Sina'daki Aziz Catherine Manastırı'ndaki bir ikonada ve II. Iustinianus Dönemi (565-578) sikkelerinde bir büst biçiminde görülmektedir (Ševčenko, 1991, s. 437). 586 tarihli Rabula İncilindeki Göğe Yükseliş sahnesinde ayakta resmedilen İsa bu tipin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir (Onasch, 1993, s. 74).

Temel şeması dokuzuncu yüzyıldan sonra gelişen Pantokrator İsa yaygın bir tiptir (Spitzing, 1989, s. 72; Onasch, 1993). Bu tipin ikonografik özellikleri; İsa, haçlı haleli, genellikle koyu renk sakallı sert bir görünüme sahiptir. Saçları ortadan ikiye ayrılır ve iki tutam saç alınının ortasından sağa veya sola düşebilir. İsa'nın genellikle değişmeyen yüz hatları dönemin üslubuna göre güçlü bir çileci, merhametli veya yargılayıcı izlenimini verecek şekilde betimlenebilir. Koyu bir himation ve tunik giyen İsa, sağ elini göğsüne doğru kaldırarak takdis işareti yaparken, sol elinde bir kodeks tutmaktadır. İsa, sağ eliyle takdis işareti yapmak yerine sol elindeki kodeksi işaret edebilir. İsa, kitabı açık ya da kapalı bir şekilde, alttan ya da elleri görünecek şekilde tutabilir (Ševčenko, 1991, s. 437; Onasch, 1993, s. 74; Palli, 1994, s. 392-394).

Pantokrator İsa, bir tahtta oturur şekilde ya da sadece bir büst biçiminde resmedilebilir. Anıtsal resim sanatında, özellikle kubbeye yerleştirilen Pantokrator figürü altıncı yüzyıldaki sikkelerde de olduğu gibi bir büst biçiminde betimlenmiştir (Ševčenko, 1991, s. 437). Bu tip, İsa'nın yaşam döngüsünün ikonografisinde ve özellikle Deesis ve Son Yargı'da da görülür (Onasch, 1993, s. 74).

Katalog No: 29

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Pantokrator İsa

Folyo 249^r



Resim 35: Pantokrator

Tasvir

Sahne, folyo üzerine arka plan boyanmadan resmedilmiştir. Sahne yeşil, turuncu, mavi ve mor şeritlerin iç içe geçerek oluşturdu düğümlerden meydana gelen dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Çerçeve MS41 el yazmasındaki diğer sahne çerçevelerinden farklı olarak içten ve dıştan ince bir şeritle sınırlandırılmamıştır. Çerçevenin dikdörtgen ve üst kısmının içten hafif yuvarlak dıştan köşeli bir biçimde olması bazilikal planı andırmaktadır. Çerçevenin üst kısmı içten hafif yuvarlak dıştan köşeli bir apsis biçimindedir. Bu sebeple İsa sahnenin apsisine yerleştirilmiş izlenimi vermektedir.

İsa, sahnenin üst merkezinde, koyu sarı renkli, kırmızı minderli olan bir tahtın üzerinde oturmaktadır. İsa sol eliyle kenarları kırmızı olan altın yıldız kapaklı kodeksi üst kısmından tutmaktadır. İsa sağ eli aşağıya doğrudur. Tahrip olan sağ eli belirsiz olduğundan takdis işareti yapıyor ya da kodeksi işaret ediyor olabilir.

İsa, üstü kırmızı, kenarları içi kırmızı siyah karelerden oluşan bir podyuma basmaktadır. Kahverengi uzun saçlı ve sakallı olan İsa'nın gözleri iri, burnu ince uzundur. Altın yıldız halesi turuncu haçlı ve dıştan siyah çizgi ile sınırlandırılmıştır. İsa omuzunda altın yıldız şerit detayı olan kırmızıya yakın çizgilerle hareketlendirilmiş pembe bir tunik üzerinde siyah çizgilerle kıvrımları oluşturulmuş koyu mavi pelerini belini sıkıca sarmaktadır.

İsa'nın sağında ve solunda ayakta iki melek görülmektedir. Meleklerin biri vücuduna paralel diğeri ise havada olan kanatları kahverengi, ayakkabıları kırmızı, haleleri altın yıldızdır ve dıştan siyah bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. İsa'ya doğru birer adım atan melekler ona doğru hafice eğilmiş ve dua eder bir biçimde betimlenmişlerdir.

Sağdaki melek etek uçları kahverengi, üst kısmı pembe bir tunik üzerine koyu yeşil bir pelerin giymiştir. Yukarıda olan sağ avucu görünür, aşağıda olan sol elinin avuç içi görünmez bir şekilde betimlenmiştir. Solda yer alan melek açık mavi ve beyaz renkli olan bir tunik üzerine giydiği pelerinin belini sıkıca sarmakta ve bir parçası sol elinden dalgalanarak sarmaktadır.

Sahnenin alt kısmında sağda ve solda olmak üzere iki kilise babası ve bu iki figürün arasında kavuklu iki kişi resmedilmiştir¹⁷⁸. Bu figürler İsa'ya doğru bakmaktadır. Sağda yer alan kilise babasının altın yaldız olan halesi siyah konturla sınırlandırılmıştır. Bu kilise babası beyaz seyrek saçlı ve sakallıdır. Mavi uzun bir tunik üzerine giydiği açık pembe pelerinin beyaz yakasında iki, tuniğin eteklerinde bir siyah haç resmedilmiştir. Solda yer alan kilise babası, kenarı kırmızı olan altın yaldız bir kitap tutmaktadır. Beyaz uzun sakallı olan kilise babasının halesi daha açık olmakla birlikte altın yaldızdır. Figürün başını kapattığı beyaz kumaşın alt kısmında ve beyaz yakasında haç işareti vardır. Pelerini turuncu olan bu figürün tunik rengi muhtemelen tahribattan silinmiş ya da ressam tarafından bitirilmemiştir.

Aşağıda yer alan figür yeşil üzerine kolu kısa turuncu bir giysi giymiş, kenarları dilimli bir başlık takmıştır. Elinde üzerinde haç işareti olan turuncu bir kodeks tutmaktadır. Gözleri oldukça iri olan figürün yay gibi olan kaşları çizgi gibi olmakla birlikte kaşların bir devamı olarak devam eden burnu ince ve uzundur. Figürün gür olan sakalları, göz ve kaşı gibi koyu siyahtır. Bu figürün hemen üst kısmında yer alan figür, diğerlerine oranla daha küçük resmedilmiştir. Folyonun bu kısmı tahrip olduğundan figür otuyor gibi görünmektedir. Figür kırmızı bir başlık/kavuk takmıştır. Yeşil üzerine açık mor bir giysi giymiştir. Sakalsız olan figürün gözleri iri, burnu küçük, aşağıdaki figüre oranla kalın olan kaşları yay biçimlidir.

¹⁷⁸El yazmasında eklenen sahnede tahttaki İsa'nın hemen altında piskoposlar arasında gösterilen dua eden figür üçgen şeklinde bir şapka takmaktadır. Aynı sahnenin alt kısmında kitabı sunan diz çökmüş figür -muhtemelen Dioscoros Theodoros'un kendisidir ve ponponlu bir sarık takmaktadır (Hunt, 2000, s. 163).

Katalog No: 30

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Meryem ve Bağışçı

(İthaf sahnesi)

Folyo 6^r



Resim 36: Meryem ve Bağışçı (İthaf Sahnesi)

Tasvir

Sahne içten ve dıştan siyah konturlarla kenarları sınırlandırılmış turuncu şeriler arasında yeşil-gri zemin üzerine işlenmiş mor geometrik bezemelerin olduğu dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Çerçeve kenarlarında zambak benzeri süslemeler görülmektedir. Sahne koyu mavi bir zemin üzerine betimlenmiştir.

Sahne merkezine yerleştirilen Meryem, kenarları turuncu olan sarı bir podyum üzerinde, ince uzun bir figür olarak resmedilmiştir. Meryem gri-mavi tonlarındaki uzun elbisesinin üzerine mor bir mophorion giymiş, altın yıldız haleli, kırmızı ayakkabılıdır. Meryem halesi siyah konturla çevrelenmiştir. Profilden betimlenen Meryem sağa doğru dönüktür. Meryem ellerini dua eder bir biçimde avuçlarını görünecek şekilde açmış yukarı doğru kaldırmış İsa'ya doğru bakmaktadır. Meryem iri gözlü, ince kaşlı, küçük ağızlı ve uzun burunludur.

İsa, sahnenin sağ köşesinde, muhtemelen gökyüzünü temsil eden yeşil bir çerçeve içerisinde, Meryem'e bakarken betimlenmiştir. İsa'nın arkasında altın yıldız iki yıldız görülmektedir. İsa, gri- mavi tunik üzerine, koyu mor bir pelerin giymiştir. Sağ eliyle takdis işareti yapan İsa sol elinde rulo tutmaktadır. İsa'nın altın yıldız olan halesi haçlıdır ve hale siyah konturla sınırlandırılmıştır. İsa iri gözlü, ince yay kaşlı, iri burunlu, kızıl kahverengi uzun saçlıdır.

Meryem'in sağında, yazıtta adının Abushak, hatta kitabın sahibi olduğunu yazıttan öğrendiğimiz başışçı görülmektedir. Abushak, siyah çizgilerle hareketlendirilmiş koyu bordo bir tunik giymiştir. Beyaz sarıklı olan Abushak beyaz uzun sakallı, gözü ve burnu iridir. Figür anatomik açıdan oldukça orantısız betimlenmiştir. Figürün başı, gövdesine göre büyük, elleri ve ayakları küçüktür. Muhtemelen Meryem'in yanında saygının bir ifadesi olarak daha küçük betimlenmek istendiğini için bu şekilde resmedilmiştir.

Sahne Yunanca yazıtlar beyaz ve Süryanice yazıtlar sarı yazılmıştır.

İsa'nın solunda, çerçeve dışındaki yazıtlar: IC XC NHKA: Muzaffer İsa, bu yazıtın sağında Süryanice YŠ MŠH: İsa Mesih yazmaktadır (Resim 37).



Resim 37: Yazıt

Meryem'in başının üzerinde solda, sarı noktalarla bezenmiş başlangıç noktasını gösteren çapraz haç: YLDT ʾHʾ: Tanrı Doğuran/Tanrı Annesi (Resim 38).

Meryem'in başının sağında ve solunda Yunanca MP OV: Tanrı annesi yazmaktadır.



Resim 38: Yazıt

Tanrı Anası yazıtının sağında kalan ikinci yazıt: Luka (1:46)'dan alınmış bir alıntıdır.

MWDBʾ NPŠY LMRʾ WHDYT RWHY BʾLHʾ MʾHNY: Canım Rabbi yüceltir; Ruhum, Kurtarıcım Tanrı sayesinde sevinçle coşar (Resim 39)



Resim 39: Yazıt

Meryem ve Donör arasında yer alan yazıt (Resim 40): ʾTKSPY MBRKTʾ WYLDT LHʾLYHYDKY DNTRHM ʾBDʾ DY LH ʾBWSHQ: Ey mübarek ve Allah'ın validesi, biricik oğluna yalvar ki Abushak kuluna merhamet eylesin.



Resim 40: Yazıt

HN^o MR^oY^o BWSHQ SB^o QNY^o DKTB^o HN^o (Resim: 41): Bu kitabın saygıdeğer sahibi Mar Abüsahaq'tır.



Resim 41: Yazıt

Katalog No: 31

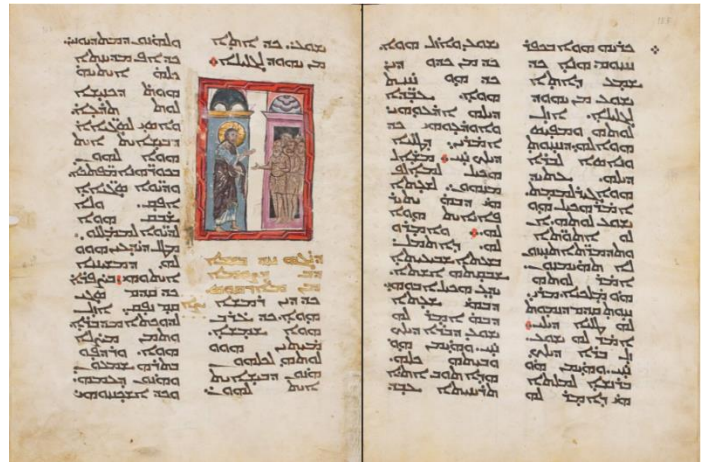
MS38 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Cüzzamlı Hastaların

İyileştirilmesi

Folyo 85^r



Resim 42: Cüzzamlı hastaların İyileştirilmesi

Tasvir

İsa'nın gerçekleştirdiğine inanılan mucizelerinden biri olan sahne Matta (8: 1-4), Makos (1: 40-45) ve Luka (5: 12- 16) İncilinde anlatılmaktadır. Matta ve Markos İncilleri'nde bir cüzzamlının iyileştirildiği anlatılmaktadır, Luka İncili ise on cüzzamlı hastanın iyileştirildiğinden söz ederek yaşanan mucizeyi farklı bir şekilde aktarmaktadır.

İsa'nın cüzzamlı hastayı iyileştirmesi bir kurtuluş olarak yorumlanmaktadır. Cüzzamlı hastanın/hastaların iyileştirilmesi sahnesi tasvir sanatında genellikle uygulanan şekliyle betimlenmiş ve cüzzamlı oldukları vücutlarındaki benekler aracılığı ile anlaşılan bir grup görülmektedir. Sahne üçüncü yüzyıllarda Roma katakomplarında, altıncı yüzyılda duvar resim sanatında ve küçük el sanatı eserlerinde görülmeye başlamış, sekiz ve dokuzuncu yüzyıllarda fildişi eserlerde de tasvir edilmiştir (Artelt, 1994, s. 228-230; Brubaker, 1999, s. 262-263).

Sahne, Markos incilinde (1:32-45) hastaların iyileştirilmesinin anlatıldığı metin ile beraber betimlenmiştir. Resim, turuncu ve ortasında beyaz çizgisi olan bordo iki şeridin iç içe geçmesiyle oluşan dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. İsa, alınlığı sarı, kubbesi koyu yeşil gri bir yapının önünde ve neredeyse yapı ile aynı boyutta betimlenmiştir.

İsa, sağda yer alan hastalara yönelmiş bir şekilde profilden betimlenmiştir. İsa'nın altın yaldız haçlı halesi dıştan siyah konturla sınırlandırılmıştır. İsa'nın sakalı ve uzun saçı koyu kahverengi, gözleri ve burnu iri, kaşları kalındır. İsa'nın sol elinde bir rulo tutarken, sağ elini yukarı kaldırmış hastaları işaret etmektedir. İsa, gri-mavi bir tunik üzerine bir parçası sol kolunda dalgalanarak sarkan koyu mor bir pelerin giymiştir. Mimari bir yapının içerisinde, hasta oldukları vücutlarındaki siyah beneklerden anlaşılan beş kişi önden düğümlü ten rengi bir peştamalla betimlenmiştir. Pembe renkli olan yapının kubbesi siyah çizgilerle dilimli hale getirilmiş, gri ve mavi renklerle sıralıyla boyanmıştır. İsa'ya en yakın olan figür beyaz saçlı ve sakallıdır. Bu figür ellerini İsa'ya doğru yöneltmiş İsa ile iletişim halindedir. Öndeki figürün arkasında duran ve İsa'ya doğru bakan kişi kahverengi saçlı ve sakallıdır.

Katalog No: 32

MS38 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

İsa ve Kenanlı Kadın

Folyo 108^r



Resim 43: İsa ve Kenanlı Kadın

Tasvir

Resim birlikte yer aldığı metinle değil sonrasında gelen metinle ilişkilidir. Resmin altındaki altın yıldız yazıda “Büyük orucun dördüncü pazar akşamı okuması Matta’dan” yazmaktadır. Resim ile altın yıldız yazı aslında anlatılacak olan metnin başlığı niteliğindedir. Sahne Matta (15: 21-28) anlatılan kanonik bir sahnedir. Kanamalı kadının iyileştirilmesi ile benzer ikonografik kurguda resmedilir.

Sahne, içten ve dıştan siyah iki konturla sınırlandırılmış koyu sarı bir zemin üzerine kızıl-kahverengi kıvrımlı motifle bezenmiş bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. İsa, bir yapının önünde betimlenmiştir. Yapı iki penceresi olan, alınlığı sarı bir yapıdır. Yapının üzerinde dıştan siyah konturla sınırlandırılmış açık ve koyu pembe daire bir form yer almaktadır.

İsa, gri-mavi bir tunik üzerine, koyu kahverengi bir pelerin giymiştir. Solda yer alan Kadına doğru adım atmış olan İsa, sağ elini kadına doğru uzatmış takdis işareti yapmaktadır. İsa’nın sol elinde bir tomar vardır. İsa’nın kısmen tahrip olan halesi altın yıldızdır ve siyah konturla sınırlandırılmıştır. Kahverengi saçlı ve sakalı olan İsa, iri gözlü, kalın kaşlı ve ince uzun burunludur.

Sahnenin solunda, İsa’nın karşısında betimlenen kadın, açık pembe uzun elbisesinin üzerine gri-mavi tonlarında bir mophorion giymiştir. Kadının, saygının bir ifadesi olarak örtülü olan elleri dua eder bir biçimde yukarıdadır. Kadının altın yıldız olan halesi siyah konturla sınırlandırılmıştır. Kadın, iri gözlü, kalın kaşlı, ince uzun burunludur.

Katalog No: 33

MS38 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Hakiki Haçın Yüceltilmesi

(Dikilmesi) (Konstantin ve

Helena)

Folyo 291^r



Resim 44: Hakiki Haçın Yüceltilmesi (Dikilmesi)

Tasvir

Metin ile birlikte, sayfanın üst kısmında ve metinden gri-yeşil kare bir çerçeveye ayrılan sahne oldukça tahrip olmuştur. Metin Matta (24: 1-14) İncilinden bir pasajı içermektedir. Siyah konturla sınırlandırılmış olan altın yıldız halelleriyle Konstantin sağda, Helen sağda yer almak üzere boyutu büyük bir haç tutmaktadır. Konstantin altın yıldız uzun bir tunik üzerine bir parçası kolundan sarkan açık pembe tonlarında bir pelerin giymiştir. Kolundan sarkan parçadan pelerinin iç kısmının kırmızı olduğu anlaşılmaktadır. Helen'in giysi modeli tahribattan dolayı belirsizdir. Ancak ayakkabısı Konstantin ile aynı biçimde olmakla birlikte kırmızıdır. Giysilerinde altın yıldız ve kırmızı renkler ağırlıklıdır.

Evangelist Portreleri

İkonografi

Evangelistler, Yeni Ahit'te yer alan dört kanonik İncil'in yazarı Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'dır. Resim sanatının hemen her tür ve teknikte uygulandığı görülen evangelist portreleri pendantiflerde, litürjik bir malzeme olan epitaphios ve özellikle sıklıkla resmedildikleri el yazmalarında öne çıkarlar (Nelson, 1991, s. 761-762, Onasch, 1993, s. 114). El yazmalarında betimlenen evangelist portreleri genellikle kendi yazdıkları incilin başlangıcını işaret edecek şekilde konumlandırılırlar.

Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren Evangelistlere, kaynağı Yeni Ahit'in Vahiy bölümü olan semboller verilmiştir¹⁷⁹. Bu bağlamda sırayla Matta: melek, Markos: aslan, Luka: boğa, Yuhanna: kartal sembolleri ile resmedilmiştir. Sembolleri ile betimlendiklerini gördüğümüz, bilinen en erken tarihli evangelist portreleri 340 yılına tarihlenen Roma'daki Aziz Markos ve Marcellinus Katakombu'ndaki örneklerdir. Ayrıca Roma, San Vitale Kilisesinde de Evangelistler sembolleriyle birlikte betimlenmiştir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 128; Spitzing, 1989, s. 115).

Evangelistlerin ikinci yüzyıldan itibaren tasvir edildiğini düşünülse de en erken tarihli evangelist tasvirleri dördüncü yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Dördüncü yüzyıla tarihlendirilen Roma, Santa Constanza'da Evangelistler dört kuzu olarak betimlenmiştir. Bunların yanı sıra dördüncü yüzyılın sonlarına tarihlenen Roma'daki Santa Pudenziana ve beşinci yüzyıla tarihlendirilen Santa Sabina Kilisesinin duvar resimlerinde evengeliste protreleri görülmektedir. Evangelistler beşinci yüzyıla ait fildişi kabartmalarda da yer almıştır. Bu eserlerde genellikle sahnenin merkezindeki İsa ile birlikte yer alan Evangelistler ayakta resmedilmiştir. (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 128; Spitzing, 1989, s. 115-117).

Erken Hristiyanlık döneminde resim sanatında dahil olan evangelist portreleri Ortaçağda resimli el yazmalarında sıklıkla betimlenmiştir. Evangelist portreleri, Resimli el yazmalarında altıncı yüzyıldan itibaren neredeyse zorunlu bir tema olmuş ve yaygınlaşarak önemli bir gelenek haline dönüşmüştür (Sachs, Badstübner ve Neumann,

¹⁷⁹ Tahtın önünde billur gibi, sanki camdan bir deniz vardı. Tahtın ortasında ve çevresinde, önü ve arkası gözlerle kaplı dört yaratık duruyordu. Birinci yaratık aslana, ikincisi danaya benziyordu. Üçüncü yaratığın yüzü insan yüzü gibiydi. Dördüncü yaratık uçan bir kartalı andırıyordu (Vahiy, 4: 6-7).

1988, s. 128; Spitzing, 1989, s. 116). Yedinci yüzyılın sonlarından itibaren Bizans resim sanatında yazı masasının önünde incil yazan Evangelistler yaygınlaşır. Evangelistler orta ve geç Bizans döneminde kubbe pandantiflerinde yer alır. Dokuzuncu yüzyıldan itibaren, Evangelistlerin kilise resim programında bu yeri standartlaşır (Spitzing, 1989, s. 116-117).

Evangelistler genellikle mimari arka plan önünde, düşünceli bir şekilde oturur vaziyette, masaya doğru eğilmiş yazı yazarken ya da kalemi hokkaya batırırken veya açarken betimlenmektedir. Yedinci yüzyıldan itibaren kalıplaşan bu kompozisyon el yazmalarında sıklıkla kullanılmıştır. Evangelistler bir kodeks ya da rulo üzerine, genellikle Yunanca, ancak on üçüncü yüzyılda bazen Latince yazarlar. Oldukça yaygın olan Evangelist portrelerinin resim sanatındaki ikonografik kurgusu kilise babaları ve ilahi yazarları gibi kişilerde de yaygın olarak uygulanmıştır (Nelson, 1991, s. 761-762; Onasch, 1993, s. 113).

Erken dönem Bizans resminde Yuhanna ve Matta genellikle yaşlı adamlar olarak, Luka ve Markos ise genç adamlar olarak tasvir edilir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 178). Orta Bizans döneminden itibaren havarilerin görüntüleri kalıplaşır. Bu bağlamda, Matta, saç ve sakalı beyaz yaşlı bir adam görünümüne sahiptir. Markos kahverengi saçlı kısa sakallı genç bir adam olarak resmedilir. İnce bıyıklı ve saklı kısa olan Luka, Markos gibi kahverengi saçlıdır. Beyaz saçlı ve uzun sakallı olan Yuhanna yaşlı bir adam olarak karşımıza çıkar ve onuncu yüzyılda öğrencisi Prochoros'a İncil'i yazdırırken görürüz. Bu örneklerde başını hafifçe sola doğru yukarı kaldırmış olan Yuhanna, gökyüzünden gelen ışık huzmesine bakmaktadır. Söz konusu kompozisyon onuncu yüzyıldan itibaren resimli el yazmalarında ve daha sonra da ikonlarda da görülmektedir (Sachs, Badstübner ve Neumann, 1988, s. 127; Nelson, 1991, s. 761-762, Onasch, 1993, s. 114).

Katalog No: 34

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Evangelistler

Folyo 7^r



Resim 45: Evangelistler: Luka ve Yuhanna

Tasvir

Sahne içten ve dıştan siyah kontur arasında sarı şeritlerin sınırlandığı dikdörtgen bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Çerçeve içerisinde haç motifi olan kalp motiflerinin ters düz bir şekilde dizilmesiyle oluşturulmuştur. Kalp motifleri sarı-mavi, bordo, yeşil, turuncu renklidir. Yazıtlarından sağdakinin Yuhanna soldakinin ise Luka olduğu anlaşılan iki incil yazarının betimlendiği sahne koyu mavi bir zemin üzerine betimlenmiştir.

Yuhanna'nın solunda baş hizasında Yunanca ve Süryanice olmak üzere iki farklı dilde ismi yazmaktadır: YWHNN ŠLH^o: Yuhanna Elçi/ Havari Yuhanna ve ①IWO Oθεολογος: Yuhanna yazmaktadır. Luka'nın arkasında baş hizasında Süryanice ve

Yunanca yazıtta ismi yazmaktadır: LWQ° °WNGLS°: Evangelist/İncilci Luka ve (A) AOVKAC: Luka yazmaktadır.

Sahne merkezini, kaidesi ve başlığı sarı gövdesi açık kahverengi olan bir sütundan oluşan üzerinde mürekkeplerin olduğu yeşil örtüsü olan masa/kürsü oluşturur. Luka ve Yuhanna, arkalıği olan zengin görünümlü bir tat üzerinde oturmaktadır. İki havarinin ellerinde kodeks bulunmaktadır. Her iki havari kenarları koyu turuncu olan sarı bir podyum üzerine basmaktadır.

Sahnenin solunda yer alan Luka, turuncu-açık kahverengi tunik üzerine koyu mor bir pelerin giymiştir. Kahverengi saçlı ve sakallı olan Luka'nın altın yıldız halesi siyah konturla sınırlandırılmıştır. Luka sol eliyle yazmaya devam ettiği incili tutarken sağ elindeki kalemi mürekkebe batırmaktadır. Luka'nın tuttuğu kodekste birinci babın ilk ayetinden bir alıntı yazmaktadır: MTL DSGY° SBW DNKTBWN TS°YT° DSW°RN°: “Çünkü birçok kişi olayların hikayesini yazmak istemiştir.” Luka kenarları altın yıldız olan kodekse siyah mürekkeple ayeti yazmıştır. Kızıl-kahverengi saçlı sakallı olan Luka iri gözlü, ince yay kaşlı, iri burunlu küçük ağızlıdır. Luka'nın podyuma sağlam bir şekilde basmamaktadır, ayakları havada duruyor izlenimi vermektedir. Luka'nın oturduğu tahtın ayakları, kaidesi ve başlığı koyu sarı olan gövdesi yeşil bir sütuna benzemektedir. Tahtın oturma kısmı, sarıdır ve ayak kısmındaki gibi sarı olan kısımlar bordo renkli geometrik çizgilerle bezenmiştir. Luka açık kahverengi bir minderin üzerinde oturmaktadır. Tahtın yeşil olan arkalık kısmının kenarları siyah noktalarla bezenmiş sarı renklidir.

Sahnenin sağında yer alan Yuhanna'nın oturduğu taht ve üzerindeki minder Luka'nın oturduğu taht ile aynıdır. Ancak Yuhannan'nın oturduğu tahtın arkalık kısmı koyu mordur. Yuhanna'nın sağ ayağı yukarıda, sol ayağı aşağıda kalacak şekilde basamaklı bir kaideye basmaktadır. Yunanna, bordo bir tunik üzerine yeşil bir pelerin giymiştir. Beyaz saçlı sakallı olan Yuhanna'nın altın yıldız halesi siyah kontur çizgisiyle sınırlandırılmıştır. Yuhanna iri gözlü, ince yay kaşlı, kaşlarının bir devamı şeklinde çizilen burunu ince uzun ve hafif kavislidir. Yuhanna, yazmak için açtığı bir kodeks tutmaktadır. Kodekste yazan yazı tahrip olmuştur. Okunabildiği kadarıyla, tıpkı Luka'da olduğu gibi bu da Yuhanna incilinde ilk babından bir alıntıdır: BRŠYT °YTWHY Başlangıçta vardı. (Başlangıçta söz vardı Yuhanna 1: 1).

Katalog No: 35

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

İncil Yazarları

Folyo 6^v



Resim 46: Evangelsiler, Matta ve Markos

Tasvir

Matta elinde yazmaya devam ettiği kodekste kendi incilinin birinci babının birinci ayetinden bir alıntı görülmektedir: KTB' DLYDWITH DYŠW' BR DDWYD BR ʾBRHM: İbrahim oğlu Davut oğlu İsa Mesih'in soyağacı kitabı (Matta 1: 1).

Matta'nın başının sağında ve solunda sarı renklerle Süryanice yazılmış sağında ŠLYH: Elçi/Havari, solunda MʾTY: Matta; Havari Mattay. Süryanicenin yanı sıra beyaz renkle yazılmış Yunanca yazıtta ⒶMATΘEOC: Matta

Markos elinde tuttuğu kodeks kendi incilinin birinci babın birinci ayetini yazmaktadır. Yazıt: RŠ' D'WNGLYN DYŠWH' BRH D'LH': Tanrı'nın Oğlu İsa Mesih'le ilgili Müjde'nin başlangıcı (Matta 1:1).

Markos'un başının sağda ve solunda Yunanca ile Süryanice yazıtlarda İsmi yazmaktadır: MRQWS MSBRN^o: Evangelist Markos, ⲀMAPKOC: Markos

Sahne, Luka ve Yuhanna'da olduğu gibi koyu mavi bir zemin üzerine ve aynı çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Sahnenin merkezini kürsü oluşturmaktadır. Kürsünün ayağı, kaidesi ve başlığı altın yıldız olan yeşil bir sütun biçimindedir. Kürsünün tablası altın yıldızdır. Kürsünün üzerinde mürekkep ve Markos'un olduğu anlaşılan incil bulunmaktadır. Luka ve Yuhanna, Matta ile Markos gibi arkalıği olan benzer bir taht üzerinde oturmaktadırlar. Tahtın ayakları kürsünün ayakları gibi kaidesi ve başlığı sarı gövdesi yeşil olan bir sütun biçimindedir. Tahtın sarı olan oturma kısmı siyah çizgilerle bezenmiştir. Matta'nın oturduğu tahtın arkalıği koyu mor, Markos'un yeşildir ve arkalığının kenarları sarıdır.

Sahnenin solunda yer alan Matta turuncu bir minder üzerinde oturmaktadır. Matta koyu yeşil bir tunik üzerine açık kahverengi bir pelerin giymiştir. Matta'nın halesi altın yıldızdır ve siyah konturla sınırlandırılmıştır. Beyaz çizgilerle sert bir görüntü oluşturmuş olan saç ve sakalı kızıl-kahverengidir. Matta sağ elindeki kalemi kürsüdeki mürekkebe batırmakta, sol eliyle kodeks tutmaktadır. Matta'nın gözleri iri kaşları kalın burnu ince ve uzundur. Ayaklarının altında kenarları kahverengi olan sarı bir podyum vardır ancak Matta bu podyuma sert bir şekilde basmamış havadaymış gibi görünmektedir.

Sahnenin sağında yer alan Markos açık kahverengi bir tunik üzerine koyu mor bir pelerin giymiştir. Sol elinde bir rulo olan Markos sağ elini kürsünün üzerine koyduğu kodekse uzatmış, başparmağı ile bir satırı işaret ediyor gibi görünmektedir. Markos'un sivri olan sakalı ve saç kızıl-kahverengi, gözleri iri burnu ince uzun kaşları ince ve yay gibidir. Markos'ta diğer incil yazarları gibi bir suppadaneuma basmaktadır. Kenarları kahverengi olan podyum sarıdır.

Kanon Tabloları

Kanon tabloları¹⁸⁰, Kaesarealı Eusesbios tarafından Yeni Ahit'teki dört İncil (Evangelion) için geliştirilmiş bir uyum sistemidir¹⁸¹. Eusebios'un Karpianos'a yazdığı mektupta on kanon tablosunun düzenini açıklamaktadır. Kanon düzeninde sıra numaralarıyla belirtilen pasajlar bölümlere, bölümler de 10 kanona ayrılır ve bu kanonlar Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'dan metinler içerir (Nordenfalk, 1938, s. 49-51; Nelson, 1991, s. 374; Onasch, 1993, s. 186; Strøm-Olsen, 2018, s. 403). Kanon tabloları Origen'e kadar uzanan bir Hristiyan düşünce geleneğinden ortaya çıkmıştır. Eusebios'un geliştirdiği kanon sisteminin en erken örneği Origen'in Hexapla'sıdır¹⁸² (Strøm-Olsen, 2018, s. 406).

Eusebios, birbiri ile uyumlu veya farklı olan İncil metinlerini sınıflandırarak on tablo hazırlanmıştır. İncillerde numaralandırılan bölümler, diğer İncillerdeki benzer pasajları işaret edecek şekilde kırmızı bir numara ile belirtilmiştir. Eusebios'un onuncu yüzyıldan günümüze kalan el yazmalarında korunan orijinal tasarımı, on kanon tablosunu yedi sayfaya sığdırmıştır (Nelson, 1991, s. 374, Onasch, 1993, s. 186; Strøm-Olsen, 2018, s. 403).

El yazmalarının il sayfalarına yerleştirilen kanon tabloları Hristiyan geleneğine özgü işlevsel ve dekoratif bir bezme olmuştur. Erken dönem kanon tabloları, kemerlerle birbirine bağlanan sütunların oluşturduğu mimari bir düzene sahiptir. Bu tabloların üzerinde ve kenar süslemelerinde hayvanlar, mitolojik varlıklar ve bitkisel bezemeler görülmektedir. Bu kompozisyon kanon tabloları için standart bir form oluşturmuştur. Erken dönem kanon tablolarının kalıplaşan mimari tasarımı, dönemin artan kilise inşası ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir (Nelson, 1991, s. 374, Onasch, 1993, s. 186; Strøm-Olsen, 2018, s. 403).

¹⁸⁰ Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında önemli işlevsel bezemelerden olan kanon tabloları daha sonra kapsamlı bir araştırmanın konusu olarak detaylı bir şekilde incelenecektir.

¹⁸¹ Kanon tabloları için ayrıca bakınız: Crawford, M. R. (2019). *The Eusebian Canon Tables: Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*. Oxford University Press.; Harnack, A. (1987). *Die Chronologie der Altchristlichen Litteratur bis Eusebius, Geschichte der Altchristlichen Litteratur bis Eusebius II: 1*, Leipzig; Kaplan, N., ve Akyüz, M. (2021). 1177 Tarihli Süryanice "Harklean" Dörtlü İncil El Yazması. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 190-211. <https://doi.org/10.48120/oad.1001667>; Kaplan, Necla. (2021). "Geç Antik Çağ Kanon Tablosu Süryani Resimli El Yazmalarında Teolojik Arka Plan". *Kadim Akademi SBD*, 5/2, 109-127. <https://doi.org/10.55805/kadimsbd.1030137>.

¹⁸² Hexapla, 2.2.4. Syro-Hexapla başlığı altında detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Kanon tablolarının beşinci yüzyıla tarihlendirilen en erken örnekleri basit bir liste şeklindedir. İngiltere Devlet Kütüphanesinde bulunan Add.MS.14450 ve Add.MS.17213. Kemerlerle birbirine bağlanmış şerit biçimdeki sütunlardan oluşan bu tablolar oldukça stilize bir görüntü sunmaktadır (Leroy, 1957, s. 118; Leroy, 1964, s. 124).

Günümüze gelebilmiş Süryani Ortodokslara ait kanon tablolarıyla bezenmiş, bilenen en erken tarihli eserler Berlin devlet kütüphanesinde muhafaza edilen ve beşinci yüzyıla tarihlendirilen Phillipps 1388¹⁸³, altıncı yüzyıl tarihlenen Rabbula İncili ile DIYR 339¹⁸⁴ ve yedinci yüzyıla tarihlendirilen Syriacque 33 el yazmalarıdır.

Mimari kurguya sahip kanon tablolarının en erken tarihli örneklerden biri olan Rabula incilindeki kanon tabloları nispeten daha kalabalık bir görsel sunmaktadır. Bu el yazmasında kemerlerle birbirine bağlanmış sütunların kenarlarında yeni ahit sahneler eşlik eder. Paris Devlet Kütüphanesinde bulunan Syriacque 33 el yazması da benzer özellikleri taşıyan kanon tabloları ile bezenmiştir¹⁸⁵. Günümüzde Diyarbakır Meryem Ana Kilisesinde bulunan DIYR 339 el yazmasında betimlenen kanon tabloları özellikle Syriacque 33 ve Berlin'deki Phillipps 1388 el yazmalarıyla oldukça benzer olması erken dönem için önemli olan bir örnektir (Leroy, 1957, s. 118; Leroy, 1964, s. 124).

Onuncu yüzyılda Konstantinopolisli nakkaşlar kanon tablolarını on sayfaya yaymış ve tabloların rakam dizisini kemerlerle çevreleyerek bezemiştir. On birinci ve on ikinci yüzyıllar kanon tablolarının en yaygın kullanıldığı dönem olmuştur. Bu dönemde kanon tabloları bezeme açısından da en önemli dönem olmuş ve işlevsel olmakla birlikte sanat açısından oldukça değerli bir konuma ulaşmıştır (Nelson, 1991, s. 374, Onasch, 1993, s. 186).

El yazmalarında on ikinci yüzyılın sonunda daha da detaylı unsurlar barındıran kanon tabloları yaygınlaşır. Bu dönemde Konstantinopolis'te Bizanslı nakkaşlar tarafında

¹⁸³El yazmasının dijital kopyası için bakınız;

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001435000000000>

¹⁸⁴DIYR 339 el yazmasının son sayfada olması beklenen kolofon bulunmamaktadır. Bu sebeple Leroy, el yazmasında betimlenen kanon tablolarını Rabula incili, Syriacque 33 ve Berlin Phillipps 1388 el yazmalarıyla olan yakın benzerliğinden dolayı altı yüzyıl ile yedinci yüzyıl arasına tarihler (Leroy, 195, s: 119).

¹⁸⁵Orijinal nüshası incelenen eserin resim programı şöyledir: Syriacque 33 el yazmasında Meryem'e müjde (sahnesi iki sayfaya betimlenmiştir), İsa'nın hasta kadını iyileştirmesi (sahnenin yazıtında görülmekle birlikte Luka incili 13: 10-14'te "Beli Bükük Bir Kadının İyileştirilmesi" olarak anlatılmaktadır), İsa'nın kanamalı kadını iyileştirmesi, iyi çoban İsa, Kana Düğünü (sayfa kenarında tek başına bir figür olarak görülen İsa bitimindeki yazıttan kana düğünü sahnesi olduğu anlaşılmıştır), Diriliş/ Boş Mezar Başında Kadınlar olmak üzere altı (6) sahne ve on beş (15) sayfa kanon tablosu, sayfa kenarlarında bitki ve hayvan tasvirleri verilmiştir (El yazmasının dijital kopyası için bakınız; ark:/12148/btv1b52506821q).

resimlendiği bilinen Gürcü el yazmalarında daha grift kompozisyonlara sahip kanon tabloları görülmektedir (Nelson, 1991, s. 374, Onasch, 1993, s. 186). Bizans Ermeni ve Süryani Ortodoks el yazmalarında sıklıkla rastlanan kanon tabloları dekoratif detaylarla birbirlerinden farklılık gösterir.

Kanon tabloları, Süryanicede içindekiler, indeks ve cetvel gibi anlamlara gelen “qudikos” kelimesi ile ifade edilir. Süryani resimli el yazmalarının önemli bir unsuru olan kanon tabloları el yazmalarının başına yerleştirilen bir tür içindekiler bölümüdür. Kanon tabloları hem estetik hem de işlevsel amaçlı bir bezemedir. Bu tablolar sadece İncillerin birbiri ile uyumlu metinleri bir araya getirmek için değil aynı zamanda haftalık okunacak liturjik duaların içeriklerini ve ne zaman (okunacağı haftayı, günü, Sabah ve/veya Akşam) okunacakları hakkında bilgi verir. Süryani Ortodoks el yazmalarında kanon tablo örnekleri, özellikle ayin kitaplarında haftalık okunacak duaların içerikleri belirtilir. Genellikle haftalık okumalar kırmızı ile yazılmış numaralarla belirtilir. Bu bağlamda tablolar okuyucu yönlendiren bir işlevi de üstlenmektedir.

On ikinci ve on üçüncü yüzyılların Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında dekoratif sisteminin önemli bir parçasını oluşturan kanon tabloları çok daha karmaşık bir yapıya dönüşmüştür. Bu yüzyıllarda kanon tablolarında mimari öğeler terk edilir ve daire, kare ve sekizgenlerin baskın rol oynadığı geometrik biçimler kullanılır. Bu geometrik biçimler iç içe geçerek karmaşık bir hal alır ve yeni bir forma dönüşür. Sarı, kırmızı, mavi, yeşil, turuncu, mor gibi birbirinden farklı renkteki şeritlerin meydana getirdiği kanon tabloları tam sayfa betimlenir

Doktora tezi kapsamında incelenen MS37 ve MS41 el yazmalarında betimlenen kanon tabloları geometrik formlardan oluşmaktadır. MS37 el yazmasında on yedi ve MS 41 el yazmasında dokuz tam sayfa kanon tablosu resmedilmiştir. Bu iki el yazmasında betimlenen kanon tabloları, yeşil, sarı, kırmızı, turuncu, mor ve bordo gibi canlı renklerin açık ve koyu tonlarında oluşan şeritlerin iç içe geçerek daire, kare, haç veya çok kollu yıldız motiflerini meydana getiren oldukça hareketli bezemelerdir. Tablolar soldan sağa doğru yani Süryanice okuma yönüne uygun olarak düzenlenmiştir.

MS41 ve MS37 el yazmasındaki kanon tablolarında İncil okumalarının başlık ve numaraları ile düzenli bir şekilde yerleştirilmiştir. Numaralar rakamsal bir değeri de olan Süryanice harflerle belirtilmiştir. Okuma numaraları kırmızı, daire içinde yer alan

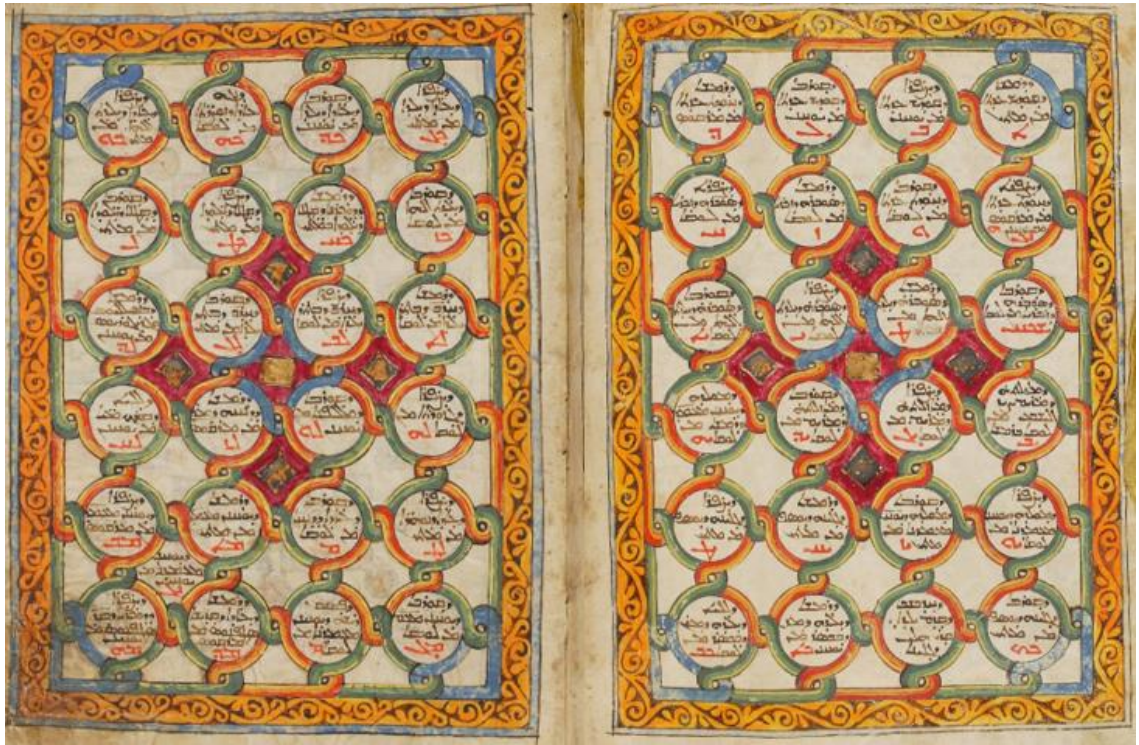
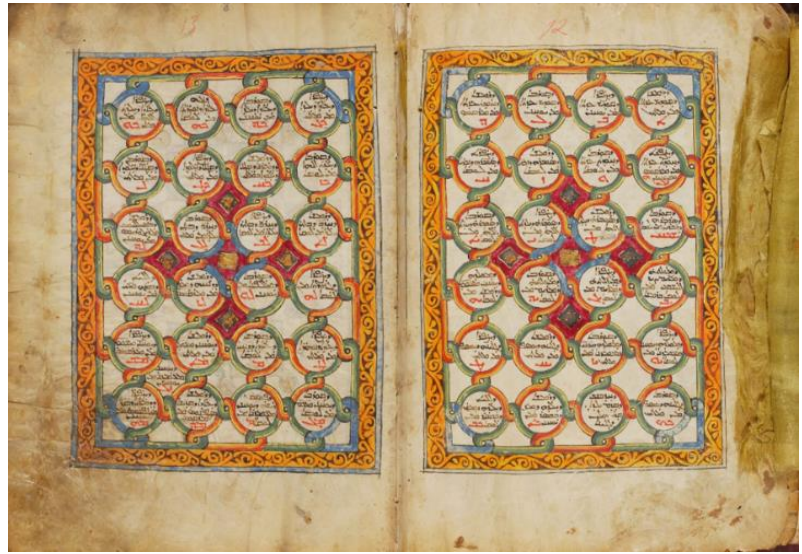
bölüm başlıkları siyah mürekkeple yazılmıştır. MS41 el yazmasında dokuz (9), MS37 el yazmasında on yedi (17) sayfa kanon tablosu betimlenmiştir.

MS41 ve MS37 el yazmalarındaki kanon tabloları, litürjik takvim sırasına göre düzenlenmiştir. MS41 el yazmasındaki dokuz kanon tablosundaki okumalar 1'den 334'e kadar sayısal sırayla birbirini takip eder ve her tablo 48 okuma içerir. MS37 el yazması benzer şekilde 1'den 349'a kadar karışık bir şekilde numaralandırılmıştır ve bu el yazmasındaki folyo 9^f, 13^f ile 15^v tabloları 25 diğer tablolar 24 okuma içermektedir.

Tablolar genel olarak İsa, Meryem, havariler, öğretmenler, kilise babaları ve azizlerin anma törenleri, cenaze ve taç giyme törenleri (piskoposlar, rahipler, aziler ve keşişler), vaftiz, evlilik için bir dizi dualar içermektedir¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Kanon tabloların Türkçe çevirileri ektedir.

Katalog No: 36
MS37 El Yazması
Mardin Kırklar
Kilisesi
Kanon tablosu
Folyo-9^r-8^v



Resim 47: Kanon Tablosu

Tasvir

Folyo 9^r-8^v de yer alan kanon tabloları aynı düzende oluşturulmuştur. Bu iki tablonun çerçevesi, etrafı açık mavi bir şerit ile sınırlandırılmış, sarı zemin üzerine siyah palmet motifleriyle bezenmiş dikdörtgen formdadır. Kanon tablosu düğümlerle birbirine bağlanan yeşil ve sarı şeritlerin daire motiflerinden meydana gelir. Her bir dairenin içerisinde bölüm başlıkları siyah, numaraları kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Tablonun merkezinde, dairelerin birbirine bağlandığı noktalardan oluşan eşkenar dörtgenler bordo boyanmıştır ve merkezindeki kareler koyu sarı ve siyahtır. Yanı sıra merkez noktadaki eşkenar dörtgen açık maviye boyanmış, diğerleri ise turuncu ve sarının tonlarıyla boyanmıştır.

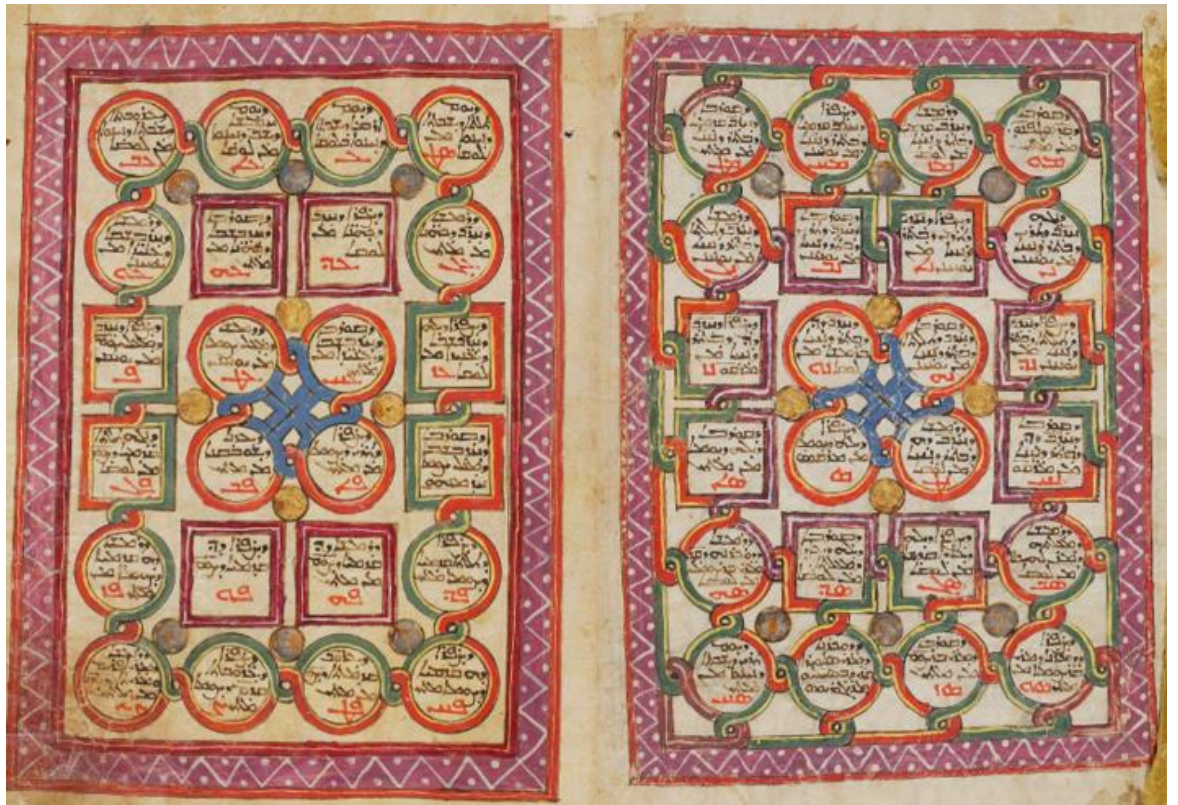
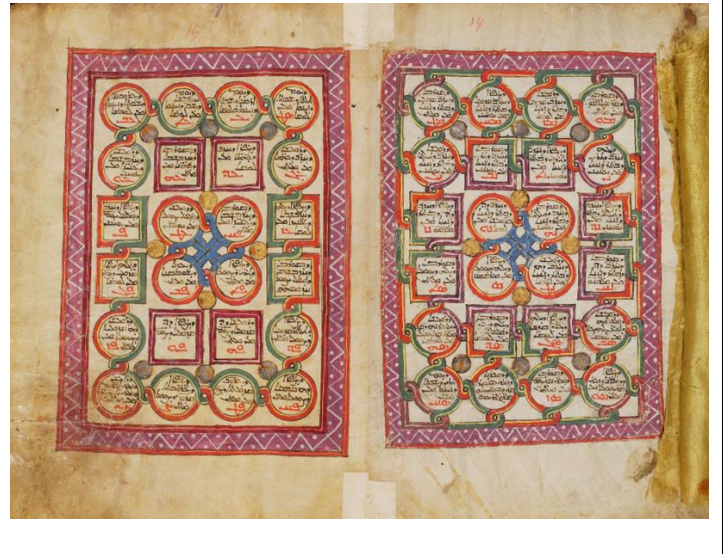
Katalog No: 37

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Kanon tablosu

Folyo 10^r-9^v



Resim 48: Kanon Tablosu

Tasvir

10^r-9^v folyolarında betimlenen kanon tabloları yakın benzerlikte betimlenmiştir. Folyo 10^r'deki folyo dıştan turuncu, içten bordo bir şeritle sınırlandırılan dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Bu iki şeri arasında açık mor zemin üzerine beyaz zikzak desen arasında beyaz noktalarla bezenmiştir. Folyo 9^r'nin çerçevesi 10^v'den farkı içten bir şeritle sınırlandırılmamış olmasıdır.

Folyo 9^v, kanon tablosu yeşil, satı, turuncu ve mor şeritlerin kare ve daire formlar oluşturarak birbirine bağlanması ile oluşmaktadır. Tablo, alt ve üst kısımda altı dairenin, sağ ve sol kısımda üçüncü ve dördüncü sıra kare formların birbirine bağlanması ile düzenlenmiştir. Bu kısım merkezde, birbirine düğümlenen dört daire formunun çerçevesi niteliğindedir. Merkezde bir döngü oluşmuş olan bu daire formlar birbirine bağlanırken oluşan kıvrımlı kare form maviye boynamıştır. Daire ve kare motiflerin bağlandıkları noktalarda oluşan kıvrımlı dörge alanlarda- üst ve alt kısımda kararmış daire motifleri görülmektedir.

Folyo 10^r'de tablo yine, alt ve üst kısımda altı daire formun birbirine ve sağ ile soldaki kare formlarla birleşmesiyle oluşturulmuştur. Folyo 9^r'de bu geometrik formlar onu sınırlandıran çerçeveden bağımsız değişken, folyo 10^v bu formlar onu sınırlandıran çerçeveden bağımsızdır. Söz konusu bu formlar merkezde betimlenen birbiriyle bağlantılı daire formlar ve üst ve alt kısımdaki kare formlar için bir çerçeve niteliği taşımaktadır. Kare formlar, folyo 9^v'nin aksine birbirinden ve etrafındaki formlardan bağımsız betimlenmiştir. Merkez noktayı oluşturan birbirine bağlı daire formlar, oluşturdukları kıvrımlı dikdörtgen motif mavi renklidir. Bu motif etrafında altın yıldız dört daire form yerleştirilmiştir. Aynı zamanda alt ve üst kısımda gri (ya da kararmış) daireler görülmektedir.

Katalog No: 38

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Kanon tablosu

Folyo 11^r -10^v



Resim 49: Kanon Tablosu

Tasvir

Folyo 11^r -10^v tabloları, onları dıştan sınırlandıran dikdörtgen çerçeve ile birlikte aynı biçimde düzenlenmiştir. Çerçeve dıştan turuncu bir şerit ile sınırlanmış, içinde sarı bir çizginin olduğu yeşil şeridin kıvrımlar oluşturmasıyla tasvir edilmiştir. İçteki ince şerit boyanmamıştır.

Tablonun iç kısmında çokgen yıldızlar ve kolları köşeli sonlanan haç formları görülmektedir. İlk olarak, tablo etrafı turuncu zemin üzerine sarı çizgilerle işlenmiş kıvrımlı bitkisel botflerel bezenmiştir. Bölüm başlıklar ve numalraları arka plan boyanmadan çokgen yıldızlar içerisinde yazılmıştır. Haç sembollerinin arka planı açık mavi, mor ve yeşile boyanmıştır. Arka planı mor ve yeşil olan haçlar merkezinde içi gri sarı kare formalar görülmektedir. Yanı sıra arka plan yeşil olan haçlar sarı geometrik çizgilerle bezenmiştir. Mavi arka plana sahip haç formları çerçevesi turuncu altın yıldız eşkenar dörtgenlerle bezenmiştir.

Katalog No: 39

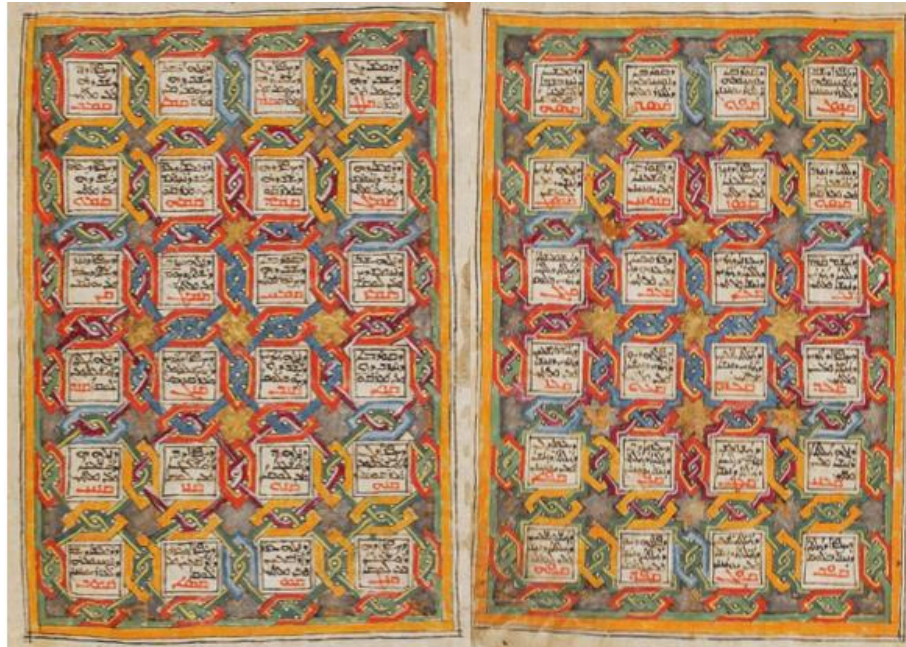
MS37 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Kanon tablosu

Folyo 11^v-12^f



Resim 50: Kanon Tablosu

Folyo 11^v-12^f tabloları dıştan iki siyah çizgi ile sınırlandırılan sarı bir şeritle çevrelenmiştir. Tablo sarı, turuncu, yeşil, mavi, bordo gibi renklerin açık ve koyu tonlarının uygulandığı şeritlerin iç içe geçmesiyle meydana gelir. Bölüm başlıkları ve numaraları bu düğümler arasındaki, arka planı boyanmamış kare formlara yazılmıştır. 12^f'deki tablonun 11^v'den farkı bu şeritler altın yıldız ve gri renkli çokgen yıldız motiflerinin olmasıdır.

Katalog No: 40
MS37 El Yazması
Mardin Kırklar Kilisesi
Kanon tablosu
Folyo 13^r-12^v



Resim 51: Kanon Tablosu

Tasvir

Folyo 12^v-13^r'de bulunan kanon tabloları dikdörtgen bir form içerisinde karelerden meydana gelmektedir. Bu dikdörtgen form dıştan siyah bir kontur ve koyu sarı bir şerit ile sınırlandırılmıştır. Folyo 12^v'de renk düzeni mavi ve bordo renkleri sırasıyla kullanılmış ve bağlantı yerlerinde gri daireler yerleştirilmiştir. Sırasıyla art arda ilerleyen mavi ve bordonun açık-koyu tonlarının kullanıldığı şeritlerin ortası beyaz bir şerite dönüşmüştür. Bu folyodaki kanon tablosunun iç kısmında kareler yeşilden sarıya ve turuncudan içe doğru tekrar sarıya dönüşen renklerle boyanmıştır. Bağlantı yerlerindeki üst ve alt kısımda -birinci ve beşinci sırada- sağ ve soldaki bağlantı noktalarına yerleştirilen daire formlar mavinin açık ve koyu, farklı tonları kullanılarak betimlenmiştir. İkisi arasındaki daire form ise turuncudan sarıya dönen bir renk skalası kullanılarak düzenlenmiştir. İkinci ve üçüncü sıradaki bağlantı noktalarını oluşturan daire formlar aynıdır ve ilk sıradaki daire formlar sarı ve turuncu renkleri kullanılarak betimlenmiştir. Bu ikisi arasındaki daire ise açık yeşil çerçevesi olan altın yıldızdır. Üçüncü sıradaki sağda ve soldaki dairelerin çerçeveleri açık yeşil, ortadaki mavi olmak üzere iç kısımlar altın yıldızdır. Folyo 13^r'deki tablo 12^v'den farkı kullanılan renk skalasının tam tersi şekilde kullanılmış olmasıdır. Buna sarı, turuncu, yeşilin tonları dış çerçevelerde, mavi ve bordo iç karelerde betimlenmiştir.

Katalog No: 41

**MS37 El
Yazması**

**Mardin Kırklar
Kilisesi**

Kanon tablosu

Folyo 14^r- 13^v



Resim 52: Kanon Tablosu

Tasvir

Folyo 13^v-14^r'deki tabloyu oluşturan geometrik şekiller be kullanılan renkler bakımından birbirinin aynısıdır. Tabloda turuncu, sarı, bordo-mor, mavi, yeşil renklerin kullanımıyla daire formlardan meydana gelmektedir. Bu daireler içerisinde yine bölümlerin başlık ve numaraları yazılmıştır. Tablo yan yana dizilmiş altı sıra daire formlardan meydana gelmektedir. Birinci ve altıncı sıradaki daireler birbiriyle bağlantısı yoktur. İkinci ve beşinci sıradaki dairelerden sağ ve soldakiler bağımsız, bu iki daire arasında kalan iki daire birbiriyle ve üçüncü ve dördüncü sıradaki dairelerle bir düğümlerle bağlanmışlardır. Birbiriyle bağlanan bu formlar, merkezde bordo bir şerit aracılığıyla yine düğümlerle birbirine bağlanmış mavi dört daireye bir çerçeve oluşturmuştur. Bu dört daireyi birbirine bağlayan düğümlü bord şerit merkezi altın yıldızdır. Birbirine düğümlerle bağlı bu kompozisyonu sağ ve solunda, üst ve alt kısımda altın yıldız kareler görülmektedir. Bu kareler yan kısımlar açık maviye boyanmıştır. Bu kare formların ve mavi dairelerin etrafı koyu sarıya boyanmıştır.

Katalog No: 42

MS37 El

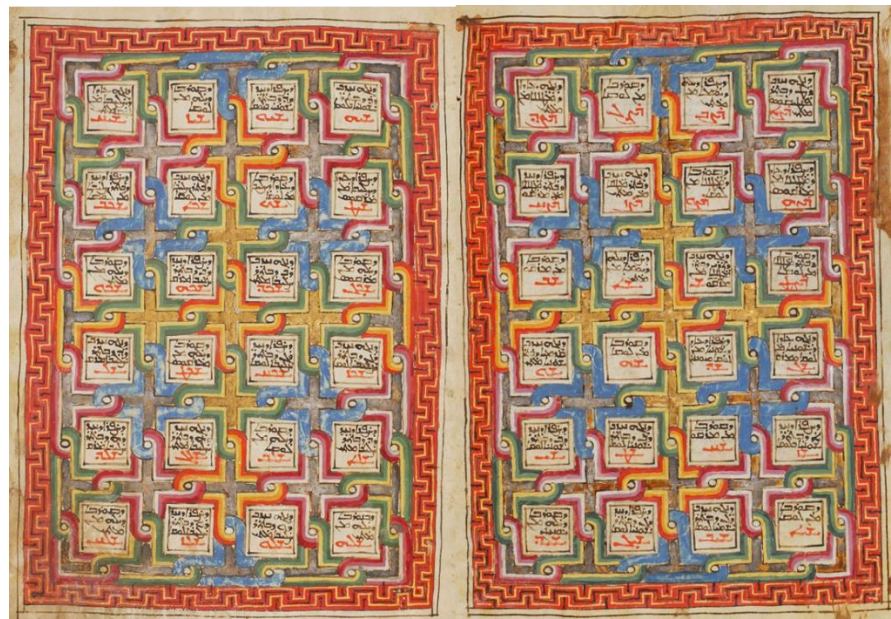
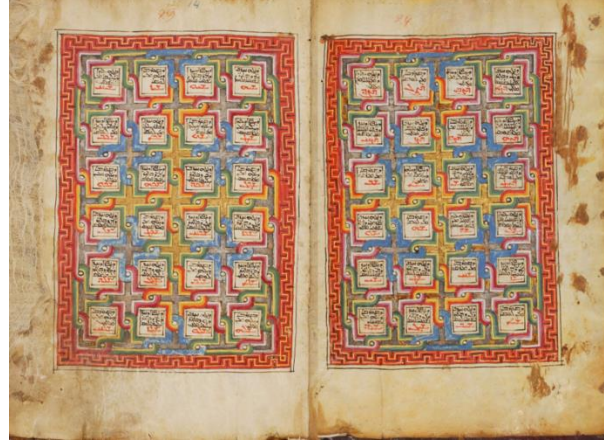
Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Kanon tablosu

Folyo 15^r-14^v



Resim 53: Kanon Tablosu

Folyo 15^r-14^v kanon tabloları onları çevreleyen çerçeve, kullanılan renk skalası, kare formlar ve bu kare formların birbirine bağlanırken oluşan haç sembolleri birbirinin aynısıdır. Tablo dikdörtgen bir çerçeve içerisinde, kırmızı, pembe, beyaz, yeşil sarı, mavi, turuncu renklerden oluşan şeritlerin oluşturduğu geometrik şekillerle düzenlenmiştir. Çerçeve iki siyah kontur çizgisi arasında, turuncu zemin üzerine siyah ve sarı çizgilerle testere dişi formunda düzenlenmiştir. Tablo yan yana dizilmiş dört kare ve bağlantı noktalarında meydana gelen haç sembollerinden oluşmaktadır. Tablonun kenarlarını, kare formların birbiriyle bağlandıkları noktalarda, sağ ve solda olmak üzere sırasıyla yeşil ve tonları, sarı, kırmızı-beyaz, turuncu, sarı şeklinde ilerleyen “T” formlar görülmektedir. Ayrıca kare formlar ardında aynı renk skalasının yanı sıra dört kolu eşit haç sembolleri de dikkat çekmektedir.

Katalog No: 43

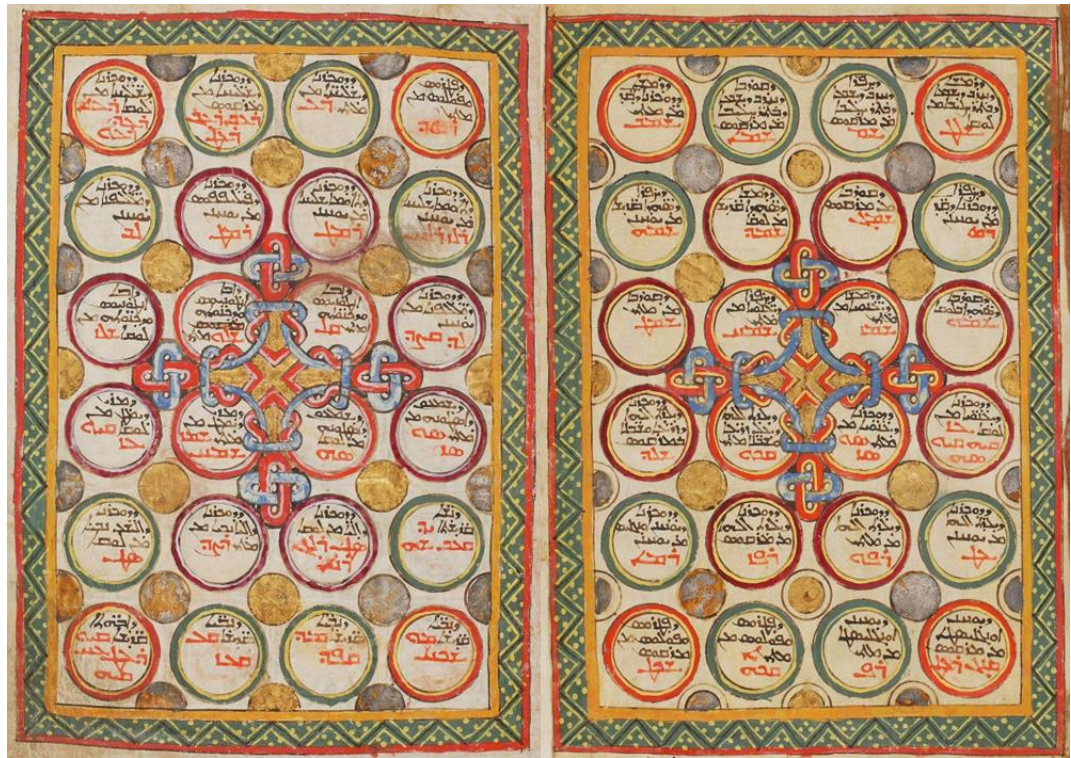
MS37 El Yazması

Mardin Kırklar

Kilisesi

Kanon tablosu

Folyo 16^r- 15^v



Resim 54: Kanon Tablosu

Tasvir

Folyo 16^r- 15^v tabloları birbiri ile aynı olan iki kanon tablosudur. Tablo dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Çerçeve dıştan iki siyah kontur çizgisi olan turuncu, içten koyu sarı bir şeritle sınırlandırılmış, yeşil zemin üzerine sarı ve siyah çizgilerden oluşan zikzak motiflerden ve aralarındaki sarı noktalardan oluşmaktadır. Yan yana sıralanan dört daire ve altı sıradan oluşmaktadır. Yanı sıra aralarındaki boşluklara yerleştirilmiş farklı boyutlardaki altın yıldız ve gri daire formları görülmektedir. İçerisinde bölüm başlık ve numaraları olan dairelerin iç kısımlar sarıdır. Birinci, ikinci, beşinci ve altıncı sıradaki daireler birbirinden bağımsızdır. Üçüncü ve dördüncü sıradaki daire dizinlerinde ikinci ve üçüncü sıradaki daireler mavi ve turuncu şeritler aracılığıyla birbirine bağlanmıştır. Dört daireyi birbirine bağlayan bu geçmeler büyük bir haç motifi oluşturmuştur. Merkez noktasında turuncu ve sarı şeritlerin oluşturduğu altın yıldız çapraz bir haç vardır. Yanı sıra birinci ve ikinci sıradaki daireler arasında içi içe geçmiş mavi ve turuncu şeritlerin içe içe geçmesiyle oluşan haçlar görülür.

Katalog No: 44

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Kanon tablosu

Folyo 16^v

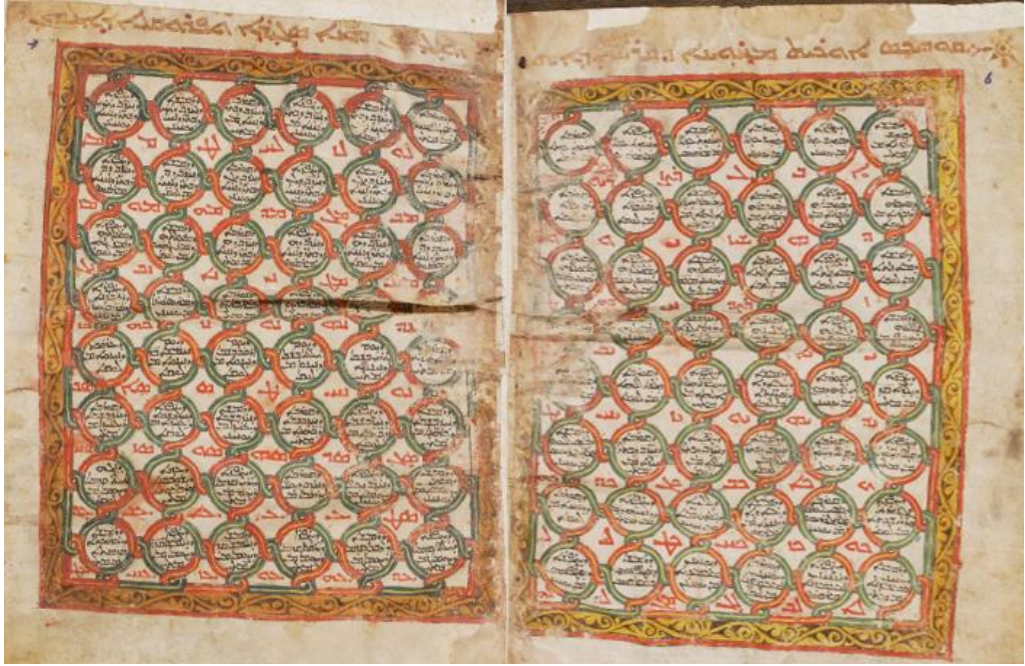


Resim 55: Kanon Tablosu

Bu folyodaki kanon tablosu diğer bütün tablolarda olduğu gibi dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Çerçeve siyah koturlarla sınırlandırılmış mavi iki şerit arasında sarı zemin üzerine turuncu palmetlerin betimlendiği bir çerçevedir. Tablo kare ve daire formlardan meydana gelmektedir. Kare ve daire formlar (sarı-turuncu), (yeşil-sarı), (bordo-pembe) ve (beyaz ve mavi) şeritlerden oluşur. Aşağıda ve yukarıda birbirine geçmelerle bağlanmış altı kare form aynı zamanda yeşil-sarı bir şeritle bu bağlantı aşağı ve yukarıdaki kare formlarında sağlamıştır. İç kısmı sarı olan yeşil daire formlar birbirinden bağımsızdır. Merkezdeki, (mavi-beyaz), (turuncu-sarı) renkli şeritlerden oluşan birbirine bağlanmış kare formlar görülmektedir. İçerisinde bölüm başlıkları olan bu kare daire formların arasına altın yıldız daireler yerleştirilmiştir.



Folyo 11^v'de bulunan kanon tablosu, siyah iki çizgi arasında turuncu bir şeridin çevrelediği sarı zemin üzerine siyah palmet bezmelerin olduğu dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Tablo, yeşil ve turuncu şeritlerden oluşan daire formlarının birbirine bir düğümle bağlanması ile meydana gelmektedir. Daire içerisinde okuma yapılacak bölümlerin başlıkları siyah, daire formları arasında kalan kısımlara ise bölüm numaraları kırmızıyla yazılmıştır. 13^v-14^f folyolarında betimlenen kanon tabloları 11^v-12^r folyoda betimlenen kanon tablosu ile aynı düzende oluşturulmuştur. Ancak 13^v-14^f folyolarında tablonun çerçevesi farklıdır. Çerçeve dıştan turuncu bir şeritle sınırlandırılmış, sarı zemin üzerine, aralarında noktalar olan üç kademeli zikzak motifle bezenmiş bir çerçevedir.



Resim 56: Kanon Tablosu



Resim 57: Kanon Tablosu

Katalog No: 46

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Kanon tablosu

Folyo 13^r-12^v



Folyo 15^r-14^v



Folyo 15^v

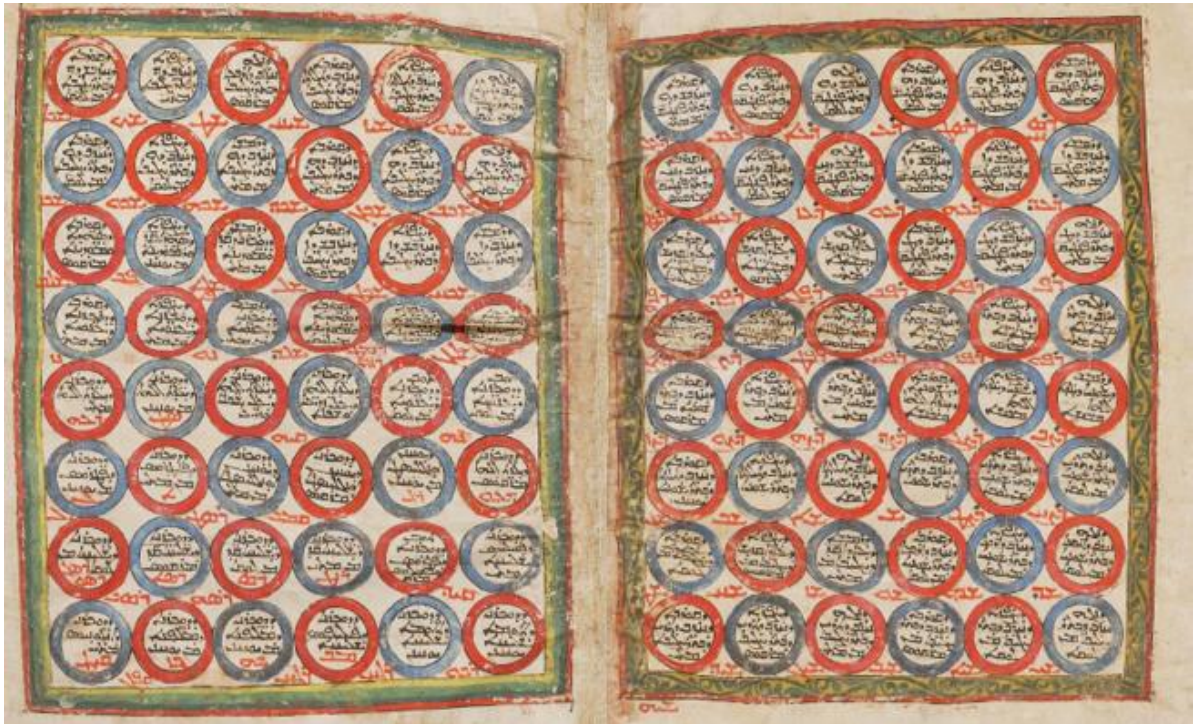


12^v-13^r-14^v-15^r-15^v folyolarında bulunan kanon tabloları birbiri ile aynı biçimde düzenlenmiştir. Ancak onları çevreleyen çerçeve farklıdır. Folyo 12^v-13^r'te bulunan kanon tablosu, iki siyah çizgi arasında sarı bir şeritle sınırlandırılmış, turuncu zemin üzerine yeşil kıvrık dallarla bezenmiş dikdörtgen bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir. Folyo 14^v kanon tablosu dıştan turuncu bir şeridin çevrelediği, koyu sarı zemin üzerine yeşil geometrik bezemelerin tasvir edildiği bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Folyo 15^r'te çerçeve turuncu ve yeşilin açık-koyu tonlarının içe doğru sarı bir şeride dönüşmesiyle düzenlenmiştir. Folyo 15^v'deki kanon tablosunun çerçevesinin etrafı turuncu bir şeritle sınırlandırılmış. Çerçeve açık mavi-gri bir zemin üzerinde mor zizaklar arasında ters-düz bir biçimde yerleştirilen "T" motifi ile bezenmiştir.

Folyo 12^v-13^r'deki kanon tabloları birbirine bağlantısı olmayan mor ve mavi dairelerden oluşmaktadır. Daireler içerisinde okunacak bölümlerin başlıkları yazılı olan daireler içten ve dıştan siyah konturla sınırlandırılmıştır. Daire içerisindeki yazılar siyah, daire formlarının dışında kalan kısımlara bölüm numaraları kırmızı ile yazılmıştır. Bu iki folyoda bulunan kanonları oluşturan daire formları renk dizilimi açısından birbirinden farklılık gösterir. Folyo 12^v'de mavi ile başlayan renk düzeni mor ile devam eder ve mavi-mor şeklinde bu düzen devam eder. Folyo 13^r'de bu durum tam tersi bir sıra düzeninde devam eder. 14^v-15^r kanon tablolarında benzer bir düzen takip edilmiştir. 14^v'de daireler sağdan sola doğru kırmızı ile başlar ve sırasıyla mavi ile yer değiştirir. Bu sıra düzeni 15^r'de tam tersi bir şekilde ilerlemektedir.



Resim 58: Kanon Tablosu



Resim 59: Kanon Tablosu



Resim 60: Kanon Tablosu

Tam Sayfa Haç Tasvirleri

Katalog No: 47

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Haç

Folyo 10^v



Resim 61: Tam Sayfa Haç

Tasvir

Süryani el yazmalarında basamak üzerinde betimlenen tam sayfa haç tasviri ortak bir özellik haline olarak gelişmiştir. On ikinci yüzyılın sonları ve on üçüncü yüzyıldan kalma Süryani resimli elyazmalarında haç genellikle dikdörtgen bir çerçeve içine yerleştirilmiştir. Mozaik biçiminde betimlenmiş olan haçlar, iç içe geçmiş şeritlerden oluşan hasırı andıran bir çerçeve içerisinde betimlenir.

MS41 el yazmasında tam sayfa altı haç tasvir edilmiştir. Folyo 10^v'de yer alan Haç, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde koyu mavi bir arka plan üzerine betimlenmiştir. Çerçeve betimlenirken mavi, sarı, siyah, turuncu, bordo ve altın yıldız renkleri kullanılmıştır. Sarının ve bordonun açık ve koyu tonlarıyla çerçeve hareketlilik kazanmıştır. Çerçevenin dış kenarlarında yoncaya benzeyen siyah tasvirler görülmektedir.

Dıştan içe doğru tanımlanacak olan çerçeve üç aşamadan oluşmaktadır. Dışta ve içte kalan çerçeve birbirinin aynısıdır. Bu iki çerçeve, içten ve dıştan siyah konturlarla sınırlandırılmış turuncu iki şerit arasında koyu mavi bir zemin üzerine, etrafı sarı çizgilerle belirgin hale getirilmiş iç kısmı siyah olan kıvrık dallarla bezenmiştir. Sözü edilen bu iki çerçevenin arasında üçgen dizilerden oluşan bir bezeme şeridi görülmektedir. Bu şeridin köşelerinde, içerisinde çarkifelek motifi olan altın yıldız kare formlar görülmektedir. Üçgen dizisi siyah konturlarla birbirinden ayrılmaktadır. Bu üçgen dizileri bordonun açık-koyu tonları kullanılarak ve yeşilin açık-koyu tonlarından sonra sarıya ve tonlarına dönüşen renk skalasından oluşan iki farklı şekilde ilerlemektedir.

Haç, etrafı turuncu konturla çizilmiş sarı renklidir. Haç kollarının kıvrık dalları uzanmaktadır. Haç kollarında yazan kelimeler bir bütün oluşturduğunda “Ona bakın/İnanın ve ümidinizi ona bağlayın” yazmaktadır. Haçın kollarında, köşelerinde daireler görülmektedir. Haçın merkez noktasında dört daire formunun küçük bir haç daha oluşturulmuştur.

Katalog No: 48

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Haç

Folyo 10^v



Resim 62: Tam Sayfa Haç

Tasvir

Haç, tam sayfa dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Çerçeve kısmen tahrip olmuştur. Çerçeve, birbirinden siyah çizgiler yardımıyla yarılan beş farklı şeritten meydana gelmektedir. Dıştan içe doğru ilk şerit turuncu, ikinci şerit yeşil zemin üzerine sarı geometrik bezelidir. Üçüncü sıradaki şerit MS37 eş yazmasındaki gibi üçgen dizilerinden oluşmaktadır. Mavi ve bordonun açık ve koyu tonları kullanılarak mozaik bir desen oluşturulmuştur. Dördüncü şerit turuncu zemin üzerine yeşil zikzak motif arasın “T” motifler görülmektedir. Son sıradaki şerit koyu sarı bir şerittir.

Haç, arka plan olmadan doğrudan betimlenmiştir. Dikdörtgen ve daire formunda üst üste iki kaidenin üzerinde duran haç, yeşil, turuncu, mavi ve koyu sarı renkler kullanılarak betimlenmiştir. Haç, kaidelerle birlikte, etrafı içten ve dıştan siyah çizgiler arasında turuncu bir şeritle sınırlandırılmıştır. Haçın iç kısmı mavi zemin üzerine sarı üçgen motiflerle bezenmiştir. Haç kollarının köşeleri yeşil daire formları görülmektedir. Kare formundaki ilk kaide dıştan içe doğru yeşilin koyudan açık tonları kullanılmış merkezinde koyu sarı üçgen bir motif vardır. Daire formundaki ikinci kaide koyu pembe zemin üzerine etrafı açık mavi, altın yıldız çok kollu bir yıldız resmedilmiştir.

Katalog No: 49

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Haç

Folyo 11^r



Resim 63: Tam Sayfa Haç

Tasvir

Tam sayfa betimlenmiş olan, 13. yüzyıl Süryani resimli el yazmalarında görülen özellikleri devam ettirmektedir. Dikdörtgen bir çerçeve içerisinde alınmış olan haç mozaik biçimindedir. Beş şeritten oluşan çerçeve dıştan içeri doğru tanımlanacaktır. Çerçeveyi oluşturan şeritler siyah çizgilerle birbirinden ayrılmaktadır. İlk çerçeve turuncu bir şerittir. İkincisi koyu sarı zemin üzerine zikzaklar arasında yerleştirilen noktalarla bezenmiştir. Üçüncü şerit en geniş olmakla birlikte geometrik bezememin en çarpıcı olanıdır. Bu şeritte yeşil turuncu ve sarı renklerin yanı sıra mavi, kırmızı ve yeşilin farklı tonlarıyla geçiş sağlanmıştır. Turuncu ve yeşil gırlantlar iç içe geçmiştir. Dördüncü şerit ikinci şeritle aynıdır ancak zemin turuncu bezeme sarıdır. Beşinci şerit yeşil düz bir biçimdedir.

Dört kolu eşit olan haçın kollarının köşe noktalarında daire formları vardır. Haç üst süte yerleştirilen üçgen ve daire formlu bir kaide üzerinde betimlenmiştir. Haç bezeme açısından bir bütünlük göstermektedir. Haçın etrafı siyah konturlarla sınırlandırılmış turuncu bir şeritle sınırlandırılmıştır. Haç kolları dıştan içe doğru gri, mavi, beyaz, bordo, pembe kırmızı ve sarı renklerden mozaik andıran bir desenle bezenmiştir. Haçın üçgen ve daire formunda kaide de siyah, yeşil, turuncu, sarı ve gibi renklerin açık koyu tonları kullanılarak betimlenmiştir. Haç kollarındaki yazıtlar bir cümle olarak “Barışın işareti ve zaferin sembolü” anlamına gelmektedir.

Katalog No: 50

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Haç

Folyo 16^r



Resim 64: Tam Sayfa Haç

Tasvir

Haç tam sayfa resmedilmiştir. Haçın etrafını üst sol ve alt kısmında çerçevenin izleri kalmıştır. Üst sol kısmında çerçeve mavi ve turuncu iki şerit, aşağıda mavi zemin üzerine turuncu geometrik şekillerle bezenmiş ilk şerit ile içte yer alan turuncu şerit görülmektedir.

Haç iki basamaklı bir kaide üzerinde durmaktadır. Haçın etrafı, iki siyah çizgi arasında koyu sarı bir şerit ile sınırlandırılmıştır. Şeritlerin iç içe geçerek düğümler oluşturmasıyla oluşan haç oldukça hareketli bir görüntü sağlamıştır. Haçı oluşturan şeritler sarı, mavi, turuncu, yeşil ve kahverengidir. Haç kollarında yazan kelimeler bir bütün oluşturduğunda MS37 el yazmasındaki haç tasvirinde de olduğu gibi “Ona bakın/İnanın ve ümidinizi ona bağlayın”¹⁸⁷ yazmaktadır.

¹⁸⁷Ayda Kaplan, “Bakın ve ona vaaz verin” olarak çevirmiştir (Kaplan, 2013: 56). Msabrono: vaiz, haberci gibi anlamlara gelmektedir. Ancak kelime “msabrono” değil sadece “sabar” kökünü barındırır. Sabar: Ümit etmek, haber vermek ve anlatmak gibi birçok anlama gelmektedir. Bu sebeple haç kollarındaki yazıt “Ona bakın/İnanın ve ümidinizi ona bağlayın” olarak çevrilmesi daha uygun görülmüştür.

Katalog No: 51

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Haç

Folyo 162^r



Resim 65: Tam Sayfa Haç

Tasvir

Haç, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde, tam sayfa ve arka plan boyanmadan betimlenmiştir. Haç sembolü arka yüzüne resmedilmiş diriliş tasvirinden önce betimlenmiştir (162r_162v). El yazmasındaki 162r haç sembolünün hemen arkasında Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar ve Anastasis sahneleri art arda sıralanmıştır. Bu ölüme karşı kaznılan zaferin vurulanmasını İsa'nın ya da Hrisiyanlığın zaferinin ne bir şekilde ifadesi olarak yorumlanabilir.

Çerçeve içten ve dıştan sarı ince iki şerit arasında; yeşil, sarı, turuncu ve bordo şeritlerin iç içe geçen düğümlerden oluşturdukları koyu sarı kare ve dikdörtgen formlardan meydana gelir.

Haç basamaklı bir kaide üzerinde betimlenmiş, dıştan iki siyah çizgi ile sınırlandırılan koyu sarı bir şerit ile çevrelenmiştir. Haç kollarının köşe kenarları kare oluşturacak şekilde sonlanmıştır. Haçın her köşesi siyah noktalar yerleştirilmiştir. Haçın merkezini oluşturan büyük kare form köşelerinde sarı renkli bezemeler görülmektedir. Haç, yeşil, turuncu, sarı, mavi, bordo ve bu renklerin açık koyu tonlarının kullanıldığı şeritlerin birbirine dolaşan şeritlerin meydana getirdiği etrafı turuncu olan koyu sarı kare formlarla oldukça hareketli bir yapısı vardır. Haç kollarında yazıtlar bir bütün oluşturulduğunda "Seninle düşmanımızı yendik ve senin adınla düşmanımızı ayaklar altına alacağız¹⁸⁸." anlamına gelen bir cümle oluşmaktadır.

¹⁸⁸Bu pasaj Mezmurlarda geçen "Senin sayende düşmanlarımızı püskürteceğiz, Senin adınla karşıtlarımızı ezeceğiz (Mezmurlar 44:5)"pasajla aynı mesajı vermektedir.

Katalog No: 52

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Haç

Folyo 194^v



Resim 66: Tam Sayfa Haç

Tasvir

Haç, diğer haçlarda olduğu gibi bir çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenmiştir. Çerçeve içten ve dıştan iki sarı şerit arasında hasır deseni iç içe geçen şeritler den oluşur. İç kısımda basamaklar ve her basamağın köşesinde siyah notlarla çerçeve hareketli hale getirilmiştir. Çerçeve yeşil sarı, mor ve turuncu şeritlerin açık ve koyu tonlarından oluşan şeritlerin iç içe geçerek oluşturduğu hasır deseninden meydana gelmiştir. Çerçeve renk kullanımını açısından oldukça zengindir.

Haç tasviri yukarıda incelenen diğer haçlara oranla daha durağan bir yapıda betimlenmiştir. Haç etrafı turuncu bir şeritle çevrilmiş, kolları merkezdeki daire formu ile birleşen yeşil renklidir. Haç kolları arasındaki yazıt MS37'deki ve yine MS41'de betimlenen folyo 16' ile aynıdır: “Ona bakın/İnanın ve ümidinizi ona bağlayın” yazmaktadır. Bu tasvir Pentekost sahnesi ile art arda aynı yüze denk gelecek şekilde betimlenmiştir ve yazıt Pentekost sahanesini destekler niteliktedir.

Katalog: 53

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Haç

Folyo 245^v



Resim 67: Tam Sayfa Haç

Tasvir

Haç, tam sayfa, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir¹⁸⁹. Sayfa oldukça tahrip olmuştur. Çerçeve dıştan turuncu, içten sarı bir şerit arasında geometrik bezemeden meydana gelir. Turuncu, sarı, yeşil, mavi ve bordonun açık koyu tonları kullanılarak birbirine bağlanan şeritler kare motifler oluşturmuştur.

Haç, içten ve dıştan turuncu çizgiler arasındaki koyu sarı bir şeritle çevrelenmiş ve basamak bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Haç kollarının köşe kenarlarında daire motifleri yerleştirilmiştir. Haçın kolları iki eşit parçaya bölünerek yeşil ve turuncu zemin üzerine eşkenar dörtgen arasında “T” motifleri yerleştirilmiştir. Eşkenar dörtgenler dört haç kolunda etrafı sarı konturla belirgin hale getirilmiş yeşildir. Üst haç kolunun iki eşit parçaya bölünmüş, sol turuncu, sağ yeşil bir zemine boyanmıştır. Alt haç kolu tam tersi şekilde sol yeşil, sağ turuncu zemine boyanmıştır. Yan haç kollarıda aynı biçimde düzenlenmiştir. Haçın kaidesi, dıştan içe doğru bordonun açıktan koyuya renkleri kullanılarak boyanmış, merkezinde etrafı mavi olan altın yıldız kare bir form görülmektedir. Haç kolları arasında kolları arasındaki yazıt bir bütün halinde “Senle düşmanımı yendim” yazmaktadır.

¹⁸⁹Ayda Kaplan, bu sayfanın, MS41 el yazmasına sonradan eklendiği, orijinal nüshada bulunmadığını aktarmaktadır. Kaplan, bu haç tasvirini, el yazmasında yer diğer haç tasvirlerden bezeme ve üslup açısından farklı olduğunu bir gerekçe olarak sunmaktadır (Kaplan, 2013: 56).

Geometrik Bezmeler

Doktora tezi kapsamında incelenen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında metin içerisinde, kare ve dikdörtgen gibi birbirinden farklı geometrik formlarda betimlenen bezemeler kanon tabloları ile bağlantılı olan işlevsel bezemelerdir. Kanon tablolarında genellikle dört İncil'den okunacak bölümlerin başlıkları numaralarıyla yazılmaktadır. Numaraları ile yazılmış olan bu başlıklar metin içerisinde bu bezemelerle daha da vurgulanır. Metin içerisinde, kanon tablosunda belirtilen duaların başlıkları sözü edilen bezemelerden sonra yazılır. Bu başlıklar, etrafı kırmızı ile çizilmiş altın yıldız harflerle yazılmıştır. Metindeki başlık sıra düzeni kanon tablosu ile uyumlu bir şekilde düzenlenmiştir.

Metin içerisinde önemli bir işlevi üslenen bu bezemeler geometrik şekline göre kare ve dikdörtgen olmak üzere iki grubu ayırmak mümkündür. Bununla birlikte bu geometrik şekillerin de iki farklı biçimde betimlendiği görülmektedir. Bu bağlamda içe içe geçerek bir örgü oluşturan ve hasıra benzeyen bezemelerin yanı sıra mavi, yeşil, kırmızı ve bordo zemin üzerine sarı veya beyaz kalemle kıvrak çizgilerin betimlendiği dikdörtgen biçimindeki bezemeler dikkat çekmektedir¹⁹⁰. Dikdörtgen formda olan renkli zeminli bu bezemelerin bazı örneklerinde eşkenar üçgenler arasında 'T' biçiminde bezemeler betimlenmiştir.

Genel olarak, İçe içe geçerek bir örgü biçimde olan bezemeler sarı, yeşil, mavi, kırmızı, bordo, mor gibi renklerin açık ve koyu tonlarındaki şeritlerden oluşmaktadır (Resim). Ayrıca renkli şeritlerden oluşan bezeme örneklerinden bazıları sadece iki veya üç şeritten oluşan örneklerde görülmektedir. Bu örnekler yeşil -turuncu, yeşil-bordo, mavi ve turuncu gibi renkli şeritlerle betimlenmiştir¹⁹¹.

Renkli şeritlerin oluşturduğu örgülerle oluşan kare ve dikdörtgen şeklindeki tasvirlerin merkezinde haç¹⁹² ya da genellikle koyu renklerle vurgulanan kareler oluşturularak

¹⁹⁰ MS37 el yazması mavi zemin folyo 20r, 83r, 83v, 93r, Yeşil zemin 41v, 48v, 22v, 86r, 89r, 96r, 176v, 179v, 189v, 191r, Kırmızı zemin 40v, 66v, 79v, 88v, 181r, Bordo zemin, 32v, 97r, 85r; MS41 yeşil zemin folyo 44v, 49r, 75r, 102r, 208r, 234, 239r, mavi zemin, 72v, 224r, kırmızı ile bordo zemin 32r, 92v, 81r, 87v, 198r, 219r, 236r, 227v folyo 105r'de bulunan bezeme sarı zemin üzerine siyah çizgilerle bezenmiştir.

¹⁹¹ MS37 el yazmasındaki örnekler Folyo 29v, 65r, 139v, 167v, 170v; MS41 el yazmasındaki örnekler folyo 53v, 64v, 71r-v, 97v, 78r, 79r, 80r, 82v, 85r-v, 86v, 89r, 93v, 95r, 186v ve 233r

¹⁹² MS37 Folyo 26v ve 70v

süslenmiştir. Kare ve dikdörtgen içerisine yerleştirilen haç tasvirlerinden bazıları koyu sarı ya da kahverengi ile vurgulanmıştır. Ancak bazı örneklerde ise şeritlerin iç içe geçtikleri bağlantı noktaları haç formu oluşturmuştur (Resim)¹⁹³.

MS37 el yazması yüz altı (106), MS41 el yazmasında ise yüz on üç (113) bezeme görülmektedir. Bu bezemeler genellikle birbirini tekrar eden ya da bir birine çok benzeyen süslemelerdir.

MS37 el yazmasında şeritlerden oluşan elli sekiz (58) dikdörtgen (Resim: 68- 79, 91 ve 92), on bir kare (Resim: 80 ve 81) ve sayfa başında kemer biçiminde bir (1) (Resim: 90) bezeme görülmektedir. Yine dikdörtgen biçiminde renkli zemin üzerine işlemeli yirmi sekiz bezeme betimlenmiştir (Resim: 83-88). Bunların yanı sıra iki şeritten oluşan altı (6) bezeme betimlenmiştir (Resim 83). Ayrıca sarı bir çerçeve ile sınırlandırılmış renklerin tonlarıyla üçgen biçiminde bezemeler olan dikdörtgen bir (1) adet bezeme ve çok kollu yıldız biçiminde bir (1) bezeme daha içermektedir (Resim 89).

MS41 el yazmasında satır arasına yerleştirilmiş şeritlerden oluşan elli altı (56) dikdörtgen bezeme (Resim 93-101), renkli zemin üzerine on dokuz (19) dikdörtgen bezeme betimlenmiştir (Resim: 102-104). İki şeridin bir birine dolanarak oluşturdukları bezeme on dokuz (19) adettir (Resim: 105 ve 106). Söz konusu el yazmasında kare bir çerçeve içerisinde daire ve iç içe geçen üçgenlerden oluşan tam sayfa (Resim: 113) ve yine kare bir çerçeve ile sınırlandırılan daire içerisinde, dört yaprağı olan bir çiçek motifi sayfanın yarısını kaplamaktadır (Resim: 112). Bunların yanı sıra dıştan kare bir çerçeveyle dış hatları sınırlandırılmış şeritlerin birbirine düğümlenerek etrafını sardıkları yarım sayfa bir haç motifi görülmektedir. Haç tasviri turuncu, sarı, yeşil, siyah ve mor renklerinin açık koyu tonlarının kullanılarak mozaik görünümünde betimlenmiştir (Resim: 114).

MS41 El yazmasındaki folyo 110v'de yer alan üst üste sıralanmış dışarıdan kare şeklinde olan bezemeler, yine renkli şeritlerle de oluşmalar diğer bezemelerden nispeten farklıdır. Bu örneklerden üste yer alan koyu sarı zemin üzerine turuncu şeritlerin oluşturduğu çapraz haç dikkat çekmektedir. Çapraz haç kolların yeşil bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir. İkinci sırada betimlenen örnek ise şeritlerin düğümlenerek oluşturdukları girift form arasında biri merkez diğerleri köşelerde olmak üzere koyu sarı beş haç tasvir

¹⁹³ MS37 Folyo 77r, 80r, 164r, 121r

edilmiştir. Koyu tonların hâkim olduğu aşağıdaki bezeme yine benzer şekilde şeritlerle tasvir edilmiş bir çerçeve görülmektedir. Bu çerçevenin merkezinde mavi, pembe bordonun açık tonları kullanılarak bir haç motifi yerleştirilmiştir.

M37 ve MS41 El yazmalarındaki bezemler birbirine oldukça benzer olmakla birlikte farklılıklarında olduğu görülmektedir. Şeritlerin oluşturduğu kare dikdörtgen biçimdeki bezemler yeşil, sarı, turuncu, kırmızı, bordo ve mor gibi renklerden oluşan şeritlerle yapılmıştır. Yeşil, bordo veya kırmızı zemin üzerine beyaz-sarı renkli kıvrak çizgili dikdörtgen bezemeler hemem hemen aynıdır.

MS51 El Yazması

Doktora tezi kapsamında incelenen diğer bir el yazması MS51 el yazmasıdır. Bu eser elli sekiz (58) sayfadan oluşan, on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen bir ayin kitabıdır. Bu el yazmasında ikisi yatay, ikisi dikey olmak üzere altı adet dikdörtgen bezeme betimlenmiştir.

Folyo 4v'de yer alan bezme dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Bu bezeme bir birine çapraz şekilde iç içe geçmiş, iki sıra halinde yeşil, mavi, sarı, turuncu ve pembe renkli şeritlerle süslenmiştir.

Folyo 6r' de yer alan bezeme koyu sarı bir şeridin oluşturduğu iç içe geçerek aralarında kalan boşluklardan oluşan geometrik şekiller pembe ve yeşil ile boyanmıştır.

Folyo 26v' koyu sarı kare bir çerçeve içerisinde betimlenen haçın kollarında çapraz şekilde iç içe geçen şeritlerle bezenmiştir.

Folyo, 28v'de betimlenen kareye yakın dikdörtgen bezeme sarı bir çerçeve içerisinde yeşil, turuncu ve bordo şeritlerin iç içe geçerek oluşturduğu bir hasır motifi betimlenmiştir. Folyo 16v'de yine açık sarı bir çerçeve içerisinde yeşil ve koyu pembe şeritler bezenmiştir. Folyo 17v'deki bezeme koyu sarı bir çerçeve ile sınırlandırılan koyu mavi ve turuncu şeritlerle resmedilmiş bu şeritlerin bağlantı noktaları açık- koyu tonlarla vurgulanmıştır.

Katalog No: 54

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Satır arasında betimlenen işlevsel geometrik bezemler



Folyo 21 ^r
9 Allah'ı doğuran'ın (Meryem ana) müjdelemesi akşamı, Matay'dan



Folyo 82 ^r
131 Orucun orta haftası cuma akşamı için Luka'dan. Peşitta



Folyo 33 ^v -34 ^r
37 Kutsal Vahiz Bayramı'nın akşam okuması, Markos'tan



Folyo 90 ^r
147 Orucun beşinci haftası cumartesi akşamı için Luka'dan

Resim 68: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 23 ^v
55 Vahizci Yahya'nın Doğumu, Akşam için Luka'dan



Folyo 28 ^r
25 Övgü bayramı için okunacak bölüm, Akşam'a Luka'dan



Folyo 25 ^r
58 Yusuf'un Vahyi/Düşü için okunacak bölüm, akşam için Matta'dan



Folyo 70 ^r
48 Orucun üçüncü pazarı akşam için Luka'dan

Resim 69: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 70: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 71: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 38^r
44 Mor Stefanos günü için Akşam'ın bölümü
Markos'tan ve Peygamberlerin gününe



Folyo 47^v
62 Rabbimizin tapınağa girişi için akşam
Luka'dan



Folyo 60^r
87 Orucun birinci haftasının perşembe
akşamı için Matta'dan.



Folyo 74^r
104 Orucun üçüncü haftasının çarşamba
akşamına Luka'dan.



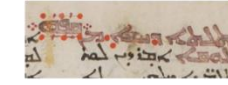
Folyo 65^r
98 Orucun ikinci haftasının Salı
akşamına Luka'dan.



Folyo 116^r
185 Üçüncü elem haftası için
Luka'dan



Folyo 67^r
102 Orucun ikinci haftasının perşembe
akşamına Luka'dan.



Resim 72: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 188^v
306 Pazar arifesinden sonraki
bayram Matta'dan



Folyo 192^r
305 Meryem'in göğe alması
(Koimesis) bayramından
sonraki dördüncü pazarın
akşamına Luka'dan.



Folyo 190^r
308 Sabah için Luka'dan



Folyo 186^v-187^r
303 Meryem'in göğe alması
bayramı toplanması

Resim 73: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 74: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 75: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 80 ^r	
129	Orucun dördüncü haftası perşembe akşamı için



Folyo 175 ^v	
279	Pentikost'an sonraki beşinci Pazar akşamı için Markos'tan



Folyo 98 ^r	
160	Kırkinci cuma akşamı için Matta'dan.



Folyo 153 ^r	
240	Yeni pazardan sonraki birinci pazar akşamı için Yuhanna'dan

Resim 76: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 143 ^v	
209	Beyazlar haftasının pazartesi akşamı için Luka'dan



Folyo 178 ^r	
285	Pentikost'an sonraki yedinci pazar akşamı için Matta'dan



Folyo 184 ^r	
297	Tecelli/görünme Bayramı'nın sonraki pazarın akşamına Matta'dan

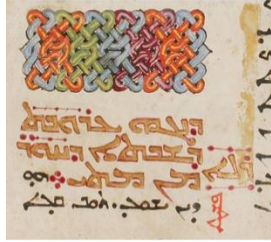
Resim 77: İşlevsel Geometrik Bezeme

Folyo 155^r

243 Yeni pazardan sonraki ikinci pazar akşamı için Yuhanna'dan

Folyo 158^r-159^r

249 Yeni Pazar'dan sonraki dördüncü Pazar arifesi (okuması) Yuhanna'dan

Folyo 149^r

271 Beyazlar haftasının Cuma akşamı için Matta'dan.

Folyo 169^r

267 Pentikost'an sonraki birinci pazar akşamı için Yuhanna'dan. Peşitta

Resim 78: İşlevsel Geometrik Bezeme

Folyo 104^r

129 Rabbinizin kutsal elem haftasının okunacak bölümleri. Pazartesi akşamı için bölüm. Luka'dan

Folyo 56^r

? Orucun başlangıcına akşam için Yuhanna'dan

Folyo 110^r

378 Elem haftasının salı akşamı için Matta'dan

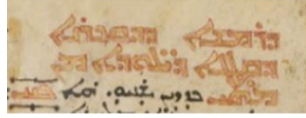
Resim 79: İşlevsel Geometrik Bezeme



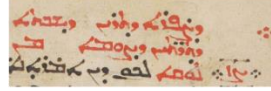
Resim 80: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 81: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 29^r
38 Meryem Ana'nın Ayin için
Luka'dan



Folyo 65^{r*}
97 Orucun ikinci haftasının pazartesi
sabahı için Luka'dan.



Folyo 59^r
95 Orucun birinci haftası çarşamba
akşamı için Matta'dan



Folyo 167^r -168^{r*}
264 Pentekost'tan sonraki hazirlik
arifesi, Matta'dan

Folyo 170^r
270 Pentekost'an sonraki ikinci
pazar akşamı için
Matta'dan.
*Ve Elçilerin gününe

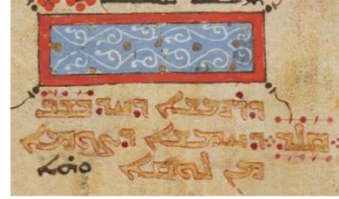


Folyo 139^r

Resim 82: İşlevsel Geometrik Bezeme



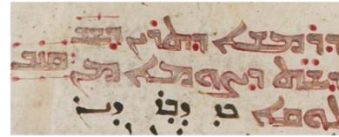
Folyo 20^r
7 Zekeriya'ya Müjde için
Akşamı Luka'dan



Folyo 83^{r*}
174 Orucun beşinci
pazarı akşamı
için Luka'dan



Folyo 83^r
173 Orucun dördüncü haftası
cumartesi ayını için Luka'dan.



Folyo 93^{r*}
152 Orucun altıncı
haftasının
Pazartesi akşamı,
Luka'dan

Resim 83: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 84: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 85: İşlevsel Geometrik Bezeme

Folyo 40^r

47	Vafiz bayramından sonraki birinci pazar akşam için müjdecî Luka'dan
----	---

Folyo 88^r

143	Orucun beşinci haftası perşembe akşamı için Matta'dan.
-----	--

Folyo 66^r

100	Orucun ikini haftasının çarşamba akşamına Matta'dan
-----	--

Folyo 79^r

125	Orucun dördüncü haftasının Salı arifesi, Matta'dan
-----	---

Folyo 181^r

291	Pentikost'an sonraki dokuzuncu pazar akşamı için Matta'dan
-----	--

Resim 86: İşlevsel Geometrik Bezeme

Folyo 32^r

34	Meryem Ana'nın Ayin İçin Luka'dan
----	-----------------------------------

Folyo 97^r

118	Kudüs'e Giriş/Uşano Haftası'nın Perşembe Arifesi, Matta'dan
-----	--

Folyo 85^r

137	Orucun beşinci haftası pazartesi akşamı için Luka'dan
-----	--

Resim 87: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 88: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 89: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 17^v Kutsal Üçlü birlik kuvvetiyle, Kutsal İncilin okunan bölümleri yazmaya başlıyoruz Kilisenin Kutsaması, akşam için Matta'dan ve Resul Petros Günü için.

Resim 90: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 140^r Kurtarıcımızın Büyük Kıyam Bayramı Akşamı için Matta'dan bölüm.

Resim 91: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 182^v Rabbimizin ilahi ihtişamı Tabur dağında tecelli Bayramının akşamına Matta'dan ve Eliyo peygamber gününün sabah vakti için

Resim 92: İşlevsel Geometrik Bezeme

Katalog No: 55

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Satır arasında betimlenen işlevsel geometrik bezemler



Resim 93: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 94: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 95: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 96: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 97: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 98: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 210^r
Pentekost'tan sonraki yedinci Pazar
akşamı okuması, Matta'dan



Folyo 240^r
236 Haç (Bayramı)'tan sonraki
altıncı Pazar arifesi
okuması, Matta'dan



Folyo 213^r
280 Pentekost'tan sonraki dokuzuncu
Pazar arifesi okuması, Matta'dan



Folyo 242^r
328 Haç (Bayramı)'tan
sonraki yedinci Pazar
arifesi okuması,
Luka'dan



Folyo 226^r
301 Vefat (programı)'tan sonraki
üçüncü Pazar arifesi okuması,
Luka'dan



Folyo 246^r
Şehitler (okuması) için bir
program daha, akşam okuması,
Luka'dan

Resim 99: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 30^r
22 Doğuştan sonraki Pazar akşamı
okuması, Luka'dan



Folyo 47^r
46 Vaftiz sonrası dördüncü
Pazar akşamı, Luka'dan



Folyo 50^r
52 Rabbimizin Tapınağa giriş
bayramı akşamı, Luka'dan



Folyo 29^r
19 Çocukların katledilmesinin anması
akşam okuması, Matta'dan



Folyo 45^r
43 Vaftiz sonrası üçüncü Pazar
akşamı, Yuhanna'dan

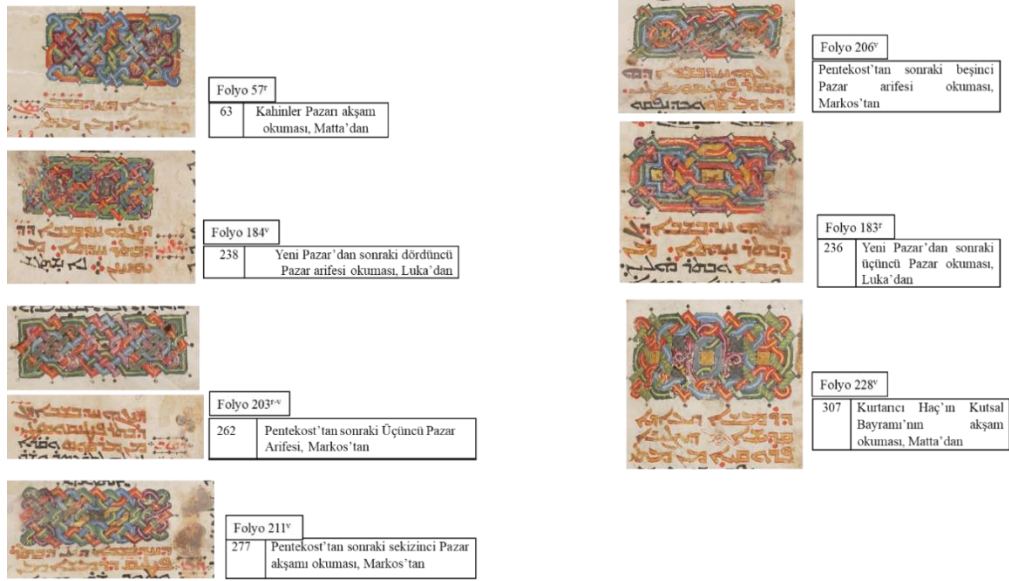


Folyo 38^r
31 Vaftizci Yuhanna'nın başının
kesilmesi akşamı, Matta'dan

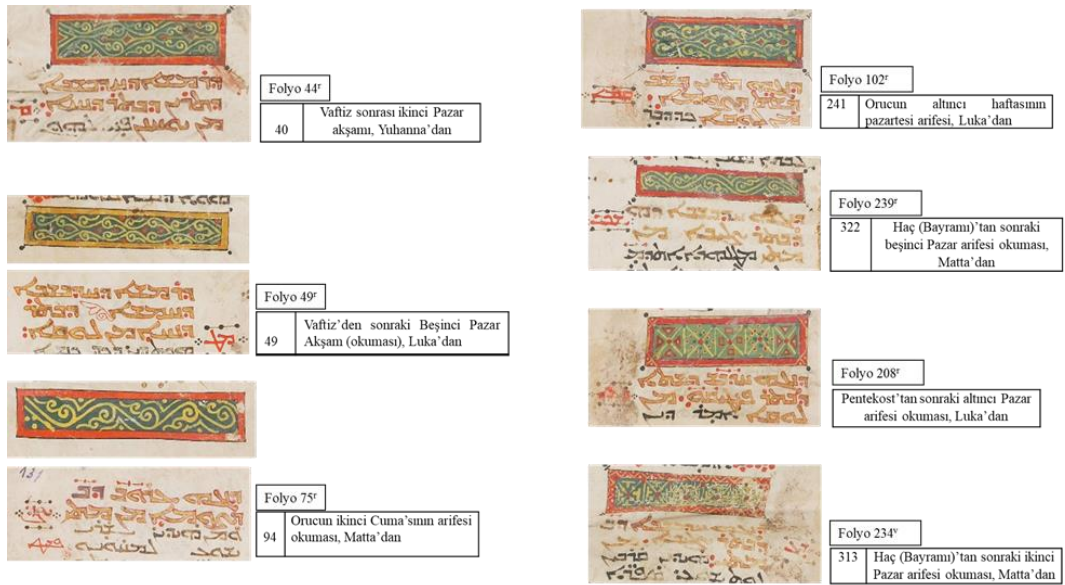


Folyo 42^r
37 Vaftiz sonrası ilk Pazar akşamı,
Luka'dan

Resim 100: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 101: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 102: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 72^r
90 Orucun ikinci haftasının arifesi okuması, Matta'dan



Folyo 224^r
Vefat (program) 'tan sonraki ikinci Pazar akşam okuması, Luka'dan



Folyo 236^r
316 Haç (Bayramı)'tan sonraki üçüncü Pazar arifesi okuması, Luka'dan



Folyo 227^r
304 Vefat (program) 'tan sonraki dördüncü Pazar arifesi okuması, Luka'dan

Resim 103: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 92^r
126 Orucun beşinci haftası pazartesi arifesi, Luka'dan



Folyo 105^r-106^r
147 Orucun Altıncı Haftası'nın Perşembe Arifesi (okuması), Matta'dan



Folyo 81^r
105 Orucun üçüncü haftasının perşembe arifesi okuması, Luka'dan



Folyo 198^r
253 Altın Cuma akşamı okuması, Matta'dan



Folyo 105^r
245 Orucun altıncı haftasının çarşamba arifesi, Luka'dan



Folyo 219^r
289 Görünme (bayramı)'den sonraki ikinci Pazar akşam okuması, Markos'tan

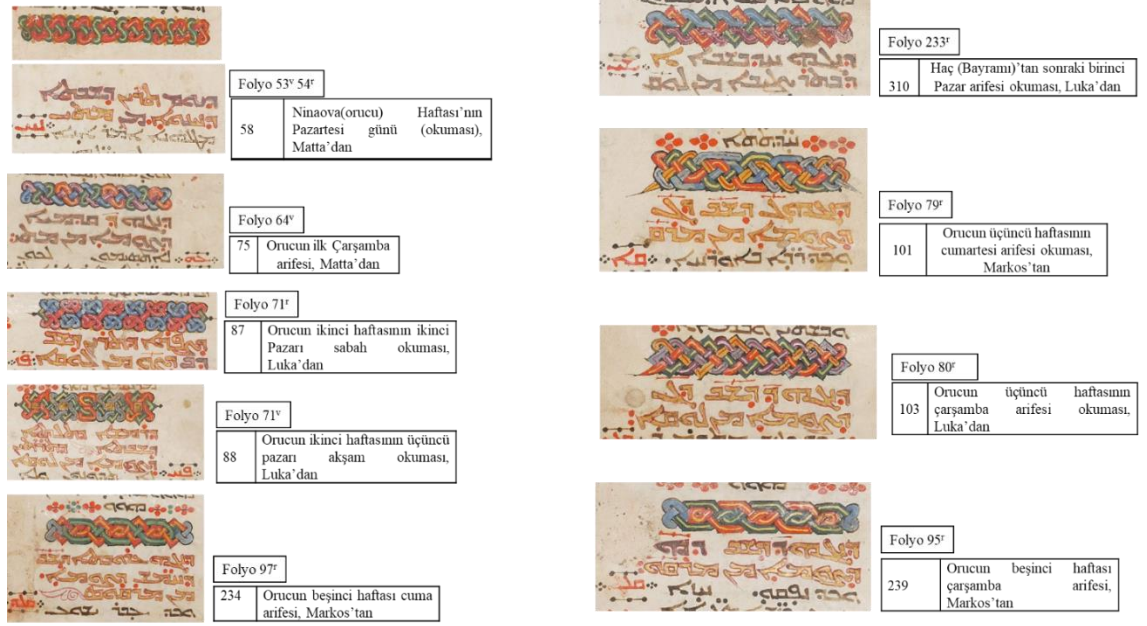


Folyo 87^r
118 Orucun dördüncü haftası perşembe arifesi okuması, Luka'dan



Folyo 32^r
25 Mor Baselios ve Mor Grigoriüs'un anmasının akşam okuması, Yuhanna'dan

Resim 104: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 105: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 106: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 107: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 108: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 192^r
Pentekost Pazarı akşamı okuması, Yuhanna'dan

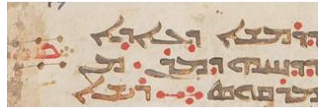


Folyo 17^r
1 Her şeye kadir olan rabbinizin inayetiyle, Kutsal İncil'in okuma bölümlerini yazmaya başlıyoruz. İki Kilisenin kutsanma Pazarı arifesi, Matta'dan

Resim 109: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 34^r



* Efendimizin Vaftiz
* Bayramı'nın akşam (okuması),
Markos'tan

Resim 110: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 111: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 116^r

Kudüs'e Giriş Bayramı

Resim 112: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 113: Folyo 167^r: İşlevsel Geometrik Bezeme



Resim 114: Folyo 222v: İşlevsel Geometrik Bezeme

Katalog No: 56

MS37 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

Satır arasında betimlenen işlevsel geometrik bezemler



Folyo 4v



Folyo 6r

Resim 115: İşlevsel Geometrik Bezeme



Folyo 26v



Folyo 28v



Folyo 16v



Folyo 17v

Resim 116: İşlevsel Geometrik Bezeme

Fasikül Numaralarını Çevreleyen Çerçeveler¹⁹⁴

Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında sayfa altında fasikül ve/veya bölüm numaraları görülmektedir. Bu numaralar sarı, yeşil, mavi, mor ve kırmızı gibi farklı renklerin açık koyu tonlarının kullanılmasıyla oluşan şeritlerden meydana gelen geometrik çerçevelerin içerisine yerleştirilmiştir. Söz konusu çerçeveler; kare, dikdörtgen, çok kollu yıldız, daire, daire içerisinde yıldız gibi farklı formlarda görülmektedir. Fasikül numaraları, başlangıç ve sonu işaret etme konusunda bir döngü oluşturmaktadır. Örneğin: birinci fasikülün başında ve sonu “bir” rakamı ile gösterilmektedir.

Araştırmamızın ana kapsamındaki MS37 ve MS41 el yazmalarında fasikül numaraları sözü edildiği gibi farklı formlara sahip renkli geometrik çerçeveler içerisine yerleştirilmiştir. MS37 el yazmasında fasikül numarasını çevreleyen otuz beş (35), MS41 el yazması kırk (40) çerçeveyi barındırmaktadır. MS38 ve MS51 el yazmalarında fasikül numaraları görülmemektedir.

Doktora tezi kapsamında incelenen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında betimlenen geometrik fasikül çerçeveleri bir yanı ile işlevsel bir yanı ile de önemli bir görsel sunmaktadır. Bu çerçeveler, sarı, kırmızı, bordo, mavi, yeşil, turuncu, mor, siyah ve altın yıldız gibi oldukça canlı renkler kullanılmıştır. Bunların yanı renkler kullanılırken koyu tondan açık tona kademeli olarak renklendirilmiştir.

MS37 el yazması

MS37 el yazmasındaki fasikül numaralarını vurgulayan çerçeveler birbiri ile benzer ve farklı biçimlerde resmedildikleri tespit edilmiştir. Bu sebeple fasikül çerçeveleri formları dikkate alınarak şu şekilde altı kategoride sınıflandırılmıştır: daire, eşkenar dörtgen, kare, dikdörtgen, haç ve birbirinden farklı geometrik şekillerin iç içe geçmesi ile betimlenen çerçeveler.

El yazmasındaki daire formundaki çerçevelerden bazı örnekler içten ve dıştan daire formundadır. Ancak numaraları vurgulayan daire çerçevelerden bazıları ise dikdörtgen şeritlerin iç içe geçerek dışarıdan bir daire form oluşturduğu görülmektedir. El yazmasındaki diğer bir daire biçimli çerçeve içerisine daire çok kollu yıldız

¹⁹⁴ Süryani Ortodoks resimli el yazmalarının işlevsel geometrik bezemlerden olan fasikül çerçeveleri önemli bir aratıma konusu olarak daha sonra detaylı bir şekilde incelenecektir.

betimlenmiştir. Diğer bir daire form ise daha girift bir yapıya sahiptir. Daire formun etrafı iç içe geçen üçgen biçimdeki şeritlerle çevrelenmiştir.

İkinci, üçüncü ve dördüncü grup oldukça renkli şeritlerin bir örgü motifi oluşturacak şekilde betimlenmiş kare veya kareye yakın dikdörtgen, eşkenar dörtgen gibi geometrik ve haç şeklindeki çerçevelerdir.

Üçüncü grup kare-üçgen, dikdörtgen, çok kollu yıldız, üç yapraklı yonca gibi geometrik şekillerin iç içe geçerek betimlendiği gruptur.

MS37 el yazmasında betimlenen otuz beş adet fasikül numarası çerçeveler sırasıyla şöyledir: 26^v, 27^r, 36^v, 37^r, 46^v, 47^r, 56^v, 57^r, 66^v, 67^r, 76^v, 77^r, 86^v, 87^r, 96^v, 97^r, 106^r, 107^r, 116^v, 117^r, 126^v, 127^r, 136^v, 137^r, 146^v, 147^r, 156^v, 157^r, 166^v, 167^r, 176^v, 177^r, 186^v, 187^r, 196^v.

Folyo 26^v- 27^r

Süryanice harflerin her biri bir rakam görevi de görmektedir. Folyo 26^v'de çerçeve içerisinde yazılan “olap” alfabenin ilk harfi ve bir (1) rakamını ifade etmektedir (Resim 117). Folyo 27^r'de yazılan “bet” alfabenin ikinci harfi ve dolayısıyla iki (2) rakamını ifade etmektedir. Bu iki rakam, birbirinin aynısı olan çerçevelerle bezenmiştir. Çerçeve, mavi, turuncu ve bordo dikdörtgen şeritlerin iç içe geçmesiyle dışarıdan bir daire formu oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Çerçevenin merkezinde yer alan “olap” yeşil, bet ise koyu sarı bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Yapılan araştırma, art arda folyolarda yer alan fasikül numaralarını gösteren çerçevelerin genellikle aynı olduklarını göstermektedir.



Folyo 26^v



Folyo 27^r

Resim 117: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 36^v- 37^r

Folyo 36^f, ikinci fasikülün bittiğini göstermektedir. Çerçevenin merkezinde yine iki rakamının ifadesi olan “bet” harfi yazmaktadır. Ancak ikinci cildin sonunu işaret eden bu bet harfi başlangıçtaki çerçeveden farklıdır (Resim 118). Folyo 37^r ise üçüncü fasikülün başlangıcıdır. Bu sebeple çerçeve içerisinde üç rakamının ifadesi olan “gomel” harfi yazmaktadır. İkinci fasikülün sonu üçüncü fasikülün başlangıcı gösteren bu rakamlar birbirinin hemen hemen aynısı olan çerçeveler içerisinde betimlenmiştir. Çerçeveler içeriye doğru sarıya dönüşen, dışarı kısmı yeşil olan üçgen bir geometrik motifin etrafını, sarı ve turuncu tonlarında üç dilimli geometrik bir form ile çevrelenmiştir. Gomel harfini çevreleyen üçgen çerçeve birbirine dolanarak hareketlilik saplanmış ancak “bet” harfinin çerçevesinde bu detaya rastlanmamaktadır.



Folyo 36^v



Folyo 37^r

Resim 118: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 46^v- 47^r

Folyo 46^v üçüncü fasikülün sonunu, folyo 47^r dördüncü fasikülün başlangıcını göstermektedir (Resim 119). Folyo 46^v'nin çerçevesinde yeşil sarı turuncu renkler kullanılmış, etrafında düğümlerle hareketlilik kazandırılmış, daire biçiminde bir çerçevedir. Folyo 47^r'de daha girift bir çerçeve görülmektedir. Bu çerçeve farklı geometrik şekillerin iç içe geçmesiyle oluşmaktadır. Mavi çok kollu yıldızın içerinden, uç kısımları üçgen olan ve birbirini kesen iki dikdörtgen çerçeveyi meydana getirmiştir. Yukarıda da değinildiği gibi aslında arat arta gelen numaraların çerçeveleri genellikle birbirinin aynısı olması beklenirken bunun sabit bir kural olmadığı da bu iki rakamın çerçevesiyle vurgulanmalıdır.

Folyo 46^vFolyo 47^r

Resim 119: Fasikül Çerçevesi

Folyo 56^v- 57^r

Folyo 56^v'de çerçeveye yerleştirilen 'dolat' dördüncü fasikülün sonunu, folyo 57^r beşinci fasikülün başlangıcını işaret eden 'he' harfi gösterilmektedir (Resim 120). Çerçeveseler birbirinin aynısıdır. Çerçeveseler yeşil, turuncu, sarı, bordo ve gibi renklerin tonlarından oluşan şeritlerin, bir hasır gibi iç içe geçmesiyle oluşan eş kenar dörtgen formundadır.

Folyo 56^vFolyo 57^r

Resim 120: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 66^v- 67^r

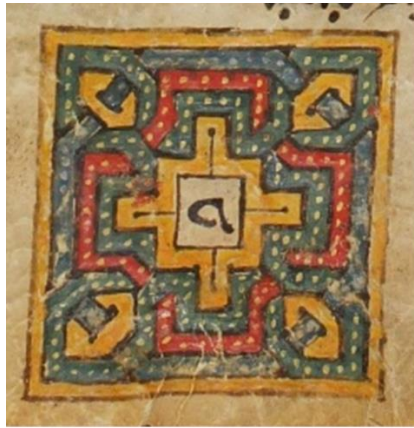
Folyo 66^v'de çerçeveye yerleştirilen 'he' beşinci fasikülün sonunu, folyo 67^r altıncı fasikülün başlangıcını işaret eden 'waw' harfi görülmektedir (Resim 121). Çerçeveseler yeşil, sarı, turuncu ve mavi gibi renklerin açık-koyu tonlarını taşıyan şeritlerin bir hasırını andıracak şekilde iç içe geçmesiyle oluşan kareye yakın dikdörtgendir. Folyo 67^r'de dıştan sınırı gösteren belirgin bir kontur görülmektedir. 66^v' rakam iç kısımda, konturlarla sınırları belirgin hale getirilmiş turuncu çerçeve içerisine yazılmıştır. Ancak 67^r'de böyle keskin bir sınırlandırma görülmemektedir.

Folyo 66^vFolyo 67^r

Resim 121: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 76^v- 77^r

Fasikül numaraları, daha öncede belirtildiği gibi başlangıç ve sonu işaret etme konusunda bir döngü oluşturmaktadır. Folyo 76^v altıncı fasikülün sonu, 77^r ‘zayn’ harfi ile gösterilen yedinci cildin başlangıcıdır (Resim 122). Çerçevesel kare biçimindedir. Merkez noktada betimlenen rakamlar ikinci bir çerçeve olarak değerlendirilebilecek olan haç formu içerisine yerleştirilmiştir. Merkezi oluşturan haç çerçevelerin renkleri birbirinden farklıdır. 76^v sarı ve siyah, 77^r sarı, turuncu ve siyah çizgilerle daha renklidir. Çerçevesel genel olarak sarı, turuncu, yeşil şeritlerden oluşur. 76^v dıştan sarı bir çerçeve ile sınırlanmıştır. Bu çerçeveyi oluşturan şeritler merkeze doğru farklı renklerin iç içe geçerek haç oluşturduğu görülmektedir. 77^r'de çerçeve dıştan sadece siyah bir çizgi ile sınırlanmıştır ancak 76^v'ye oranla şeritlerin daha yoğun bir şekilde birbirileriyle bağlandıkları ve bu sebeple nispeten daha komplike bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Folyo 76^vFolyo 77^r

Resim 122: Fasikül Çerçevesel

Folyo 86^v- 87^r

Folyo 86^v yedinci cildin sonu, folyo 87^r ise sekiz rakamının karşılığı olan “het” harfi sekizinci cildin başlangıç sayfasıdır. Çerçeveler eşkenar dörtgen formunda düzenlenmiştir. Yeşil, sarı ve turuncu renklerden oluşan şeritler iç içe geçerek tasvir edilmiştir. 86^v'deki çerçevenin köşe uçları siyah noktalarla bezenmiştir. Bu çerçevenin merkezindeki rakam gri-mavi kare bir çerçeve içerisinde merkezdedir. Yine çerçevenin merkezine yerleştirilen 87^r'deki rakam kare değil bir haç motifi içerisindedir (Resim 123).

Folyo 86^vFolyo 87^r

Resim 123: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 96^v- 97^r

Folyo 96^v sekizinci fasikülün sonunu, 97^r dokuzuncu (9) fasikülün başlangıcını gösteren “tet” harfi görülmektedir. 96^v, iç kısmı kare olan ancak dıştan köşeleri keskin olmayan sekizgen bir çerçevedir. İç içe geçerek çerçeveyi oluşturan şeritler yeşil, sarı, bordo, turuncu ve mavidir. Folyo 97^r’deki çerçeve içten ve dıştan haç formundadır. Çerçeve yine şeritlerin iç içe geçmeleriyle tasarlanmıştır. Dokuz rakamının yerleştirildiği merkez noktasında mavi kare formun haç kolları sarı ve köşelidir (Resim 124).

Folyo 96^vFolyo 97^r

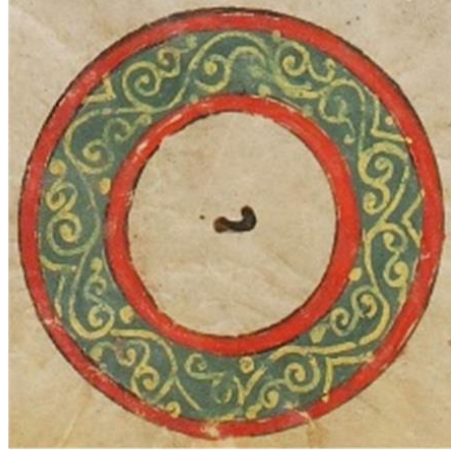
Resim 124: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 106^v- 107^r

Folyo 106^v dokuzuncu faiskülün sonunu, on sayısının karşılığı olan “Yud” ise onuncu faiskülün başlangıcını gösterir. Çerçeveler, kenarları konturla sınırlanmış içten ve dıştan turuncu iki şerit arasında yeşil zemin üzerine sarı geometrik çizgilerin görüldüğü daire formundadır (Resim 125).



Folyo 106^r



Folyo 107^r

Resim 125: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 116^v- 117^r

Folyo 116^v onuncu cildin sonu, 117^r on birinci cildin başlangıç sayfasıdır. On bir sayısı “Yud” ve “olaf” harflerin birleşerek yazılması ile ifade edilmektedir. 106^v ile 107^r’deki ile aynı olan çerçevelerin renkleri ve desenleri farklıdır. Çerçeveler yine kontur çizgilerinin sınırlandığı içten ve dıştan turuncu iki şerit arasında mavi zemin üzerine beyaz zikzaklarla bezenmiştir (Resim 126).



Folyo 116^v



Folyo 117^r

Resim 126: Fasikül Çerçevesi

Folyo 126^v- 127^r

Bu folyolar on birinci cildin sonunu ve on ikinci fasikülün başlangıcı göstermektedir. Folyo 126^v on birinci cildin sonu, 127^r ise 'yud' ile 'bet' harfleriyle yazılmış on ikinci fasikülün ilk sayfasıdır. İç içe geçerek düğüm oluşturan şeritler merkezde kare bir alan oluşturmuş ve sayılar buraya yazılmıştır. Dıştan sarı bir şeritler sınırları belirgin hale getirilen çerçeve haç formundadır. Şeritler sıklıkla kullanılan renkleri devam ettirmektedir (Resim 127).



Folyo 126^v



Folyo 127^r

Resim 127: Fasikül Çerçveleri

Folyo 136^v- 137^r

Bu folyolar on iki cildin sonunu ve on üçüncü cildin başlangıcını göstermektedir. On üçüncü cildin başlangıcı ‘yud’ ve ‘gomel’ harfler ile yazılmıştır. Yine iç içe geçmiş şeritler merkezde kare bir alan oluşturmuştur ve sayılar bu kare içerisine yerleştirilmiştir. Dıştan sarı bir şeritle sınırları belirgin hale getirilen çerçeve dikdörtgen biçimindedir. Folyo 137^r’de dikkatlice bakıldığında mavi renkli şerit bir haç oluşturmaktadır. Aynı şekilde 136^v’de de bir haç görülür ancak haçı oluşturan şerit turuncudur. Bu iki çerçeve dikdörtgen olmaları açısından aynı formda olsalar da şeritlerin renk ve iç içe geçerek oluşturdukları girift yapı farklıdır (Resim 128).



Folyo 136^v



Folyo 137^r

Resim 128: Fasikül Çerçevesi

Folyo 146^v- 147^r

Bu folyolar on üçüncü cildin sonunu on dördüncü cildin başlangıcıdır. On dört sayısı 'yud' ile 'dolat' harfleri ile gösterilmektedir. Dışarıdan sınır çizgisiyle Folyo 146^v kare, 147^v dikdörtgen formadır. Folyo 146^v'de bu çizgi sarı, folyo 147^r'de yeşildir. Yine kare olan merkez noktasında sayılar yazılmıştır. Şeritler iç içe geçerek oluşturduğu girift form birbirinden farklıdır (Resim 129).



Folyo 146^v



Folyo 147^r

Resim 129: Fasikül Çerçevesi

Folyo 156^v- 157^r

Bu folyolar on dört cildin sonunu on beş cildin başlangıcını göstermektedir. On beş sayısı 'yud' ve 'he' harfinin birleşimi ile yazılmıştır. Sayılar merkez noktası olan karenin çerçesine yazılmıştır. Çerçeveler birbiri ile aynı forma sahiptir. Koyu sarı daire çerçeve etrafını turuncu, bordo, yeşil ve mavi renkli şeritler çevrelemiştir. Ancak on beş rakamının içerisine yazıldığı kare form sarı bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Bu 156v'deki çerçevede görülmez (Resim 129).

Folyo 156^vFolyo 157^r

Resim 129: Fasikül Çerçevesi

Folyo 166^v- 167^r

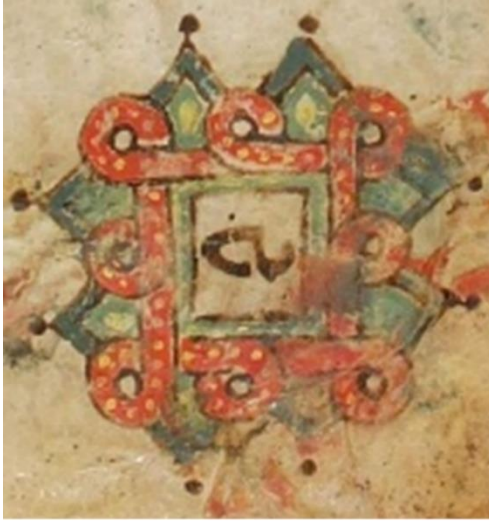
Bu folyolar, 166^v on beşinci cildin sonunu ve 167^r 'yud' ve 'waw' ile yazılan on altıncı cildin başlangıcını göstermektedir. Çerçeveseler birbirinin aynısıdır. Dıştan daire bir çerçeve ile sınırlanmış, kolları girift olan çok kollu turuncu bir yıldız görülmektedir. Bu yıldız beyaz noktalarla bezenmiş turuncu renklidir. Merkez noktasındaki rakamlar bir daire içerisinde yazılmıştır. Folyo 166^v dışarıdaki daire çerçeve mavi içerideki sarıdır. Folyo 167^r'de ise dıştaki yeşil içerideki mavidir (Resim 130).

Folyo 166^vFolyo 167^r

Resim 130: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 176^v- 177^r

Folyo 176^v on altıncı cildin sonunu, folyo 177^r 'yud' ve 'zayn' ile yazılmış on yedinci cildin başlangıcını göstermektedir. İki çerçeve yeşil, turuncu ve sarı renklerle resmedilmiştir. 176v'nin çerçevesi, yeşil şeritten oluşan çerçeve çok kollu bir yıldız formundadır üzerine düğümle oluşturan turuncu şeritle çerçeve hareketlendirilmiştir. Folyo 177^r'nin çerçevesi içten ve dıştan haç formundadır (Resim 131).



Folyo 176^v



Folyo 177^r

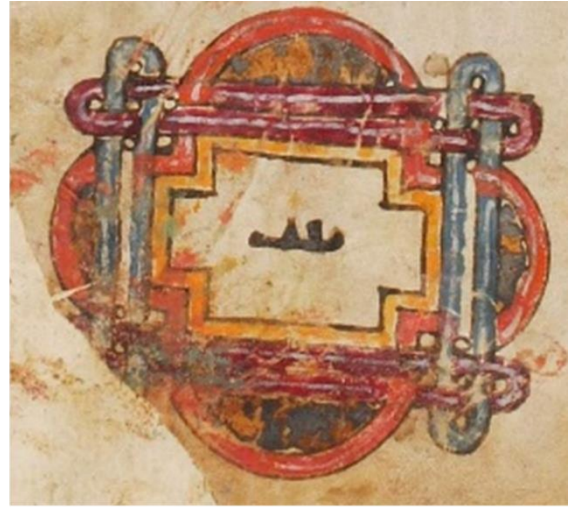
Resim 131: Fasikül Çerçevesi

Folyo 186^v- 187^r

On yedinci fasikülün sonunu, ‘yud’ ve ‘het’ ile yazılmış on sekizinci cildin başlangıcını gösteren çerçeveler birbirinden benzer ve farklı yönleri bulunmaktadır. İki çerçeve bordo ve mavi şeritlerin birbirine bağlanarak kare formun altında çiçek motifine bezeyen bir çerçeve daha betimlenmiştir. On yedinci fasikülün sonunu gösteren çerçevenin içi şeritlerim iç içe geçerek oluşturduğu merkezi kare olan bir bezeme söz konusudur. On sekizinci cildin başlangıcını gösteren çerçevenin merkezi haç biçimindedir (Resim 132).



Folyo 186^v

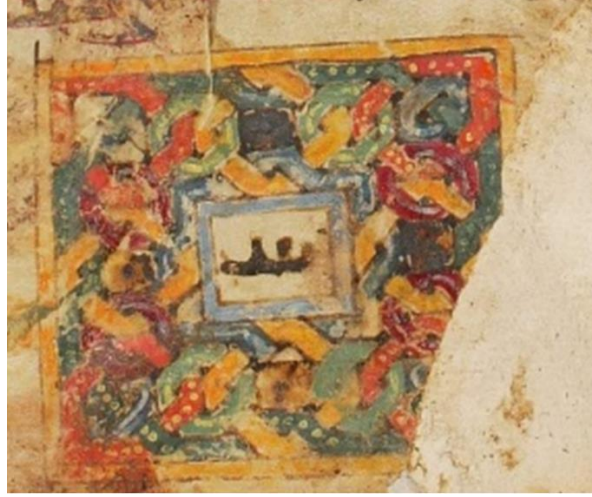


Folyo 187^r

Resim 132: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 196^v

On sekizinci cildin sonu olan bu folyonun sayısı merkez noktası açık mavi dikdörtgen bir çerçeve içerisinde yazılmıştır ve dıştan kare formundadır. Çerçeve şeritlerin oluşturduğu bir hasıra benzemektedir (133).

Folyo 196^v**Resim 133: Fasikül Çerçevesi**

MS41 El Yazması

Mardin Kırklar Kilisesi

MS37 el yazmasında detaylı bir şekilde ayrı ayrı incelenen fasikül numaralarının birbirine yakın benzerlikte oldukları belirlenmiştir. Doktora tezi kapsamında incelenen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında betimlenen geometrik fasikül çerçeveleri bir yanı ile işlevsel bir yanı ile de önemli bir görsel sunmaktadır. Bu çerçeveler, sarı, kırmızı, bordo, mavi, yeşil, turuncu, mor, siyah ve altın yıldız gibi oldukça canlı renkler kullanılmıştır. Bunların yanı sıra renkler kullanılırken koyu tondan açık tona kademeli olarak renklendirilmiştir. MS41 el yazmasındaki fasikül çerçeveleri de birbiri ile benzer ve farklı formlara sahip oldukları tespit edilmiştir. Bu sebeple fasikül çerçeveleri formları dikkate alınarak sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda daire, eşkenar dörtgen, kare, dikdörtgen ve 'kare-üçgen- üç yapraklı yonca' gibi formların iç içe geçerek oluşturdukları geometrik formlardan ve haç biçiminde olan çerçeveler olmak üzere altı gruba ayrılmıştır.

Daire formlar¹⁹⁵, bu kategoriyi kendi içerisinde üçe ayırmak mümkündür. Daire biçimindeki renkli şeritlerin dıştan içe doğru sıralanarak oluşan sade bir görüntüde olanlar¹⁹⁶ ile daire bir forma sahip olup içerisinde çok kollu yıldızın betimlendiği¹⁹⁷ ve daire çerçeve içerisinde iç içe geçirilmiş dikdörtgen formların olduğu daha girift örnekler¹⁹⁸ olmak üzere üç farklı şekilde incelenmektedir.

İkinci grup olarak değerlendirilen eşkenar dörtgen çerçeveler, yukarıda sıralanan renk skalasının kullanıldığı şeritler ile betimlenmiştir. Bu şeritler iç içe geçerek bir hasır biçimi oluşturmuştur. Oldukça renkli ve girift bir yapıya sahip olan bu gruptaki çerçeveleri de merkez noktasına göre ikiye ayırmak mümkündür: Sayının yazılı olduğu bu merkez noktasının kare olduğu örnekler¹⁹⁹ ve yine kare olup etrafına eklenen kollarla haç formunun oluşturulduğu örnekler²⁰⁰.

¹⁹⁵ Folyo 16v, 17r, 96v, 97r, 181v, 182r, 192v, 193r, 203v, 204r, 213v, 214r.

¹⁹⁶ Folyo 192v, 193v, 213v ve 214r yer alan çerçeveler.

¹⁹⁷ Folyo 16v, 17r, 96v, 97r, 181v ve 182r 'deki çerçeveler.

¹⁹⁸ Folyo 203v ve 204r'de betimlenen çerçeveler.

¹⁹⁹ Folyo 56v, 57r, 138v ve 139r

²⁰⁰ Folyo 86r ve Folyo 87r

Renklerin yoğun ve ustalıkla kullanıldığı bu çerçevelerin üçüncü grubu kare formunda olan örneklerdir. Kare formun içerisinde iç içe geçerek düğümlenen şeritlerle oldukça hareketli bir görüntüye oluşturulmuştur. Kare form çerçevelerde de sayının yazıldığı merkez noktası bir önceki grupta olduğu gibi kare ve haç formundadır. Bu haç formlar farklı üslupta düzenlenmiştir. Merkezin tam bir haç biçiminde olduğu (Folyo 128) örneklerle birlikte merkezi kare gibi görünüşü ancak etrafına haç kolları eklenerek çizilen şeritle haç belirgin hale getirilmiştir (Folyo 129).

Dördüncü grupta, dikdörtgen formlar veya kareye yakın dikdörtgen formlar incelenmektedir. Bu gruptaki²⁰¹ çerçeveler aslında üçüncü grupta değerlendirilen örneklere oldukça benzer şekilde betimlenmiştir. Bu örnekler de renkli şeritlerin iç içe geçerek oluşturduğu girift forma sahiptir.

Beşin grup, kare ve üçgen gibi geometrik şekillerin kullanıldığı diğer beş gruptan farklı bir özelliğe sahiptir. Kare form, üç yapraklı yoncanın bağlantı noktalarında geçerek betimlenmiş ve renkli şeritlerle (Folyo 26r) veya altın yıldız (Folyo 27r) ile daha da hareketlilik kazanmıştır. Bu grupta değerlendirilen diğer iki örnekte kare form dört yapraklı bir yonca formunun bağlantı noktalarına yerleştirilerek betimlenmiştir.

Altıncı grup haç formunda betimlenmiş çerçevelerdir (Folyo 118^v-119^r). Bu çerçeveler dışarıdan haç görünümündedir. Ancak haç kolları basamaklı bir şekilde düzenlenmiştir. Bu çerçevelerin numaraların yazıldığı merkez haç biçimindedir. MS41 el yazmasında iki örneği görülün bu form renklerin kullanımı ve şeritlerin işlenişi bakımından birbirinden farklılık gösterir.

Yukarıda grupla ayırarak genel özellikleri verilen fasikül numarasını gösteren çerçevelerin aşağıda detaylı tasviri yapılmıştır. MS41 el yazmasındaki toplam kırk adet fasikül numarası sırasıyla Folyo16v, 17r, 26v, 27r, 36v, 37r, 46v, 47r, 56v, 57r, 66v, 67r, 76v, 77r, 86v, 87r, 96v, 97r, 106v, 107r, 118v, 119r, 128v, 129r, 138v, 139r, 149v, 150r, 159v, 160r, 171v, 172r, 181v, 182r, 192v, 193r, 203v, 204r, 213v, 214r.

²⁰¹ Folyo 106v, 107r,159v, 160r, 171v ve 172r

Folyo 16^v- Folyo 17^r-181^v-182^r

Bu folyolar, 16^v birinci cildin başlangıcı, 17^r ikinci cildin başlangıcıdır. Çerçeveler dıştan daire biçimindedir. Renk skalası yeşil, koyu kırmızı, turuncu, siyah, sarı, mavi ve mordur. Çerçeveler yeşil turuncu ve sarı şeritlerden oluşan iç içe geçmiş çok kollu yıldız oluşturulmuştur (Resim 134- 135). 17^r, 16^v'den farklı olarak daha geniş aralıklarla düzenlendiği için çok kollu yıldızı andırmaktadır. Folyo 181^v-182^r, içten ve dıştan daire içerisinde zikzak çizen şeritlerle bezenmiştir. 181^v on yedinci folyonun sonunu, 182^r on sekizinci cildin başlangıcını göstermektedir.

Folyo 16^vFolyo 17^r

Resim 134: Fasikül Çerçevesi

Folyo 181^vFolyo 182^r

Resim 135: Fasikül Çerçevesi

Folyo 26^v- Folyo 27^r

Başlangıç ve sonu gösteren bu rakamlarda folyo 26^v ikinci fasikülün sonu, folyo 27^r ise üçüncü fasikülün başlangıcını göstermektedir (Resim 136). Çerçeveler birbiri ile aynıdır. Üç yapraklı yonca biçimindeki mavi şerit çerçevenin bağlantı yerlerinden kenarları düğümlü bir üçten geçmektedir. Bu üçgenler bir birlerin farklı yönlere doğru yerleştirilmiştir.



Folyo 26^v



Folyo 27^r

Resim 136: Fasikül Çerçeveleri

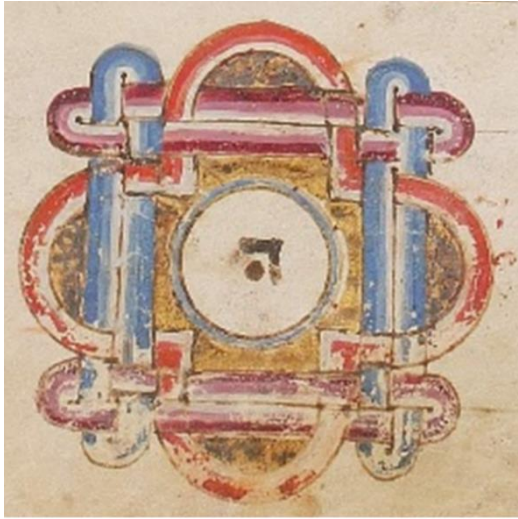
Folyo 36^v- Folyo 37^r

Folyo 36v üçüncü fasikülün sonu, 37r dördüncü fasikülün başlangıcıdır. Çerçeveseler, yeşil, turuncu ve mavi şeritlerin birbirine dolanarak düğümler oluşturduğu daire formundadır (Resim 137).

Folyo 36^vFolyo 37^r**Resim 137: Fasikül Çerçeveseleri**

Folyo 46^v- Folyo 47^r

Folyolar başlangıç ve son döngüsünü devam ettirmektedir. Folyo 46^v dördüncü fasikülün sonu, folyo 47^r beşinci fasikülün başlangıcını göstermektedir (Resim 138). Çerçeveseler birbiri ile aynıdır. Ancak renklerin kullandıkları sıra düzeni değiştirilmiştir. Bordonun koyu ve açık tonlarının kullanıldığı bir şerit ile mavi şeritin içi içe geçerek oluşturdukları kare form ile turuncu şeritle oluşturulmuş yonca formu bir araya getirilmiştir. Folyo 46^v kare formun üst ve alt kısmı bordo, sağ ve sol kısmı mavidir. Folyo 47^r'de bu düzen tersidir.



Folyo 46^v



Folyo 47^r

Resim 138: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 56^v- Folyo 57^r

Folyolar, beşinci fasikülün sonu ve altıncı fasikülün başlangıcını işaret etmektedir. Çerçeveler eşkenar dörtgen formundadır. Yeşil, bordo, mavi, turuncu ve sarı renklidir. Şeritleri sırasıyla verilen bu renklerin koyudan açığa dönüşen tonları kullanılmıştır. Çerçevenin merkezi turuncu kare biçimindedir. Folyo 56^v dikkatlice incelendiğinde merkez kare formun etrafında mavi şeritle oluşturan çokgen formlu bezme, dört bir yana yerleştirilerek haç formu oluşmuştur. Folyo 56^v'deki çerçeve bu açıdan folyo 57^r'den farklıdır (Resim 139).



Folyo 56^v

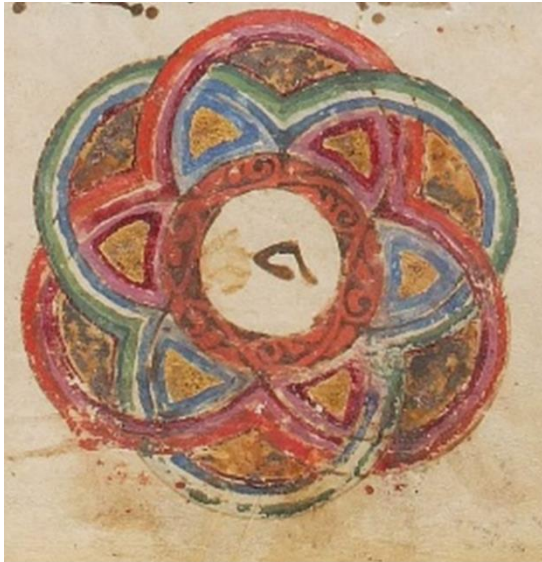


Folyo 57^r

Resim 139: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 66^v- Folyo 67^r

Folyolar altıncı fasikülün sonu, yedinci fasikülün başlangıcıdır. Çerçeveseler iç içe geçmiş üç yapraklı yonca motifleriyle oluşturulmuştur. Bu motifleri oluşturan şerilerden biri yeşil, mavi ve sarı renkli, diğeri turuncu pembe ve bordo renklidir. Folyo 66^v'deki çerçevenin, daire formlu olan merkezi, turuncu zemin üzerine siyah kalemle geometrik desenlerle bezenmiştir. Bu çerçevede yon formlarının kesiştiği noktalar mavi ve bordonun tonları kullanılarak boyanmış ve sınırlar daha belirgin hale getirilmiştir. Ancak Folyo 67^r'de bu detaya rastlanmaz ve 66^v'ye göre bu açıdan daha sadedir. Arak palan çerçeveselerde altın yıldızdır (Resim 140).



Folyo 66^v

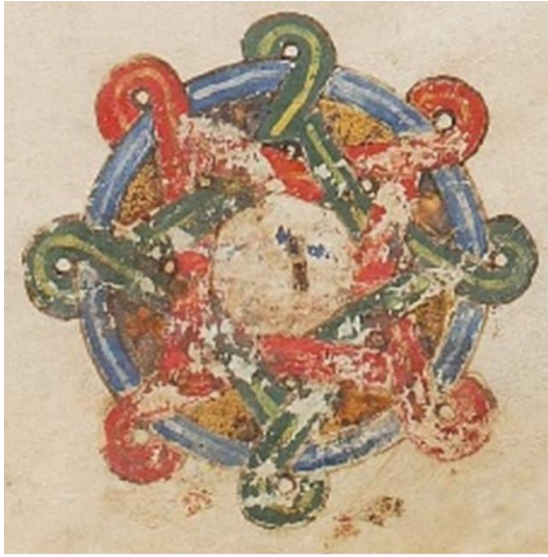


Folyo 67^r

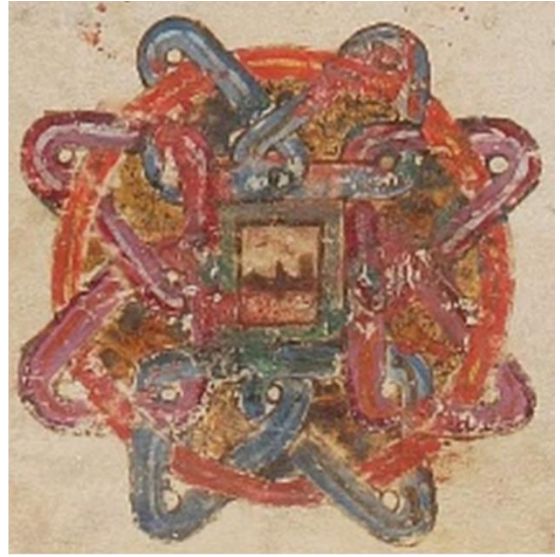
Resim 140: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 76^v- Folyo 77^r

Folyolar yedinci fasikülün sonu, sekizinci fasikülün başlangıcıdır. Çerçeveseler daire bir formun etrafını saran mavi, bordo, turuncu ve yeşil şeritlerle hareketlendirilmiştir. Folyo 76^v'de daire formu etrafını dolanan şeritler bir halat gibi biçimindedir. Folyo 77^r daire form, bir zincirin gibi geçmiş üçgen halkaların içinden geçmektedir (Resim 141).



Folyo 76^v



Folyo 77^r

Resim 141: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 86^v- Folyo 87^r

Folyolar sekizinci fasikülün sonu, dokuzuncu fasikülün başlangıcıdır. Çerçeveseler eşkenar dörtgen biçimindedir. İç içe geçen yeşil, sarı, mavi, bordo ve turuncu şeritlerin oluşturduğu çerçevenin merkezinde altın yaldız bir haç formu grülmektedir çerçevenin temel kurgusunda, şeritler eşkenar dörtgen formun etrafını dolanmaktadır (Resim 124).



Folyo 86^v



Folyo 87^r

Resim 142: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 96^v- Folyo 97^r

Folyolar dokuzuncu fasikülün sonu, onuncu fasikülün başlangıcıdır. Çerçeve daire formundadır. Dıştan içe doğru yeşil, turuncu, beyaz ve mavi dairelerin merkezince yeşil turuncu ve sarı renkli şeritlerden oluşan çok kollu yıldız motifleri görülmektedir. Bu yıldızlar altın yıldız zemin üzerine yerleştirilmiştir (Resim 143).



Folyo 96^v



Folyo 97^r

Resim 143: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 106^v-107^r

Folyolar onuncu fasikülün sonu, on birinci fasikülün başlangıcıdır. Bu çerçeveler dikdörtgen veya kareye yakın dikdörtgen biçimindedir. Bu genel form bir birinden farklı renklerden oluşan şeritlerle bezenmiştir. Bu bezeme yeşil, sarı, mor, bordo, kırmızı, mavi ve turuncu renklerden meydana gelen şeritler bir hasır oluşturacak şekilde örülmüştür (Resim 144).



Folyo 106^v



Folyo 107^r

Resim 144: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 118^v-119^r

Folyo on birinci fasikülün sonu, on ikinci fasikülün başlangıcıdır. Çerçeveler aynı kolları basamaklı tasarlanmış haç formundadır. Folyo 118^v'nin dış hatları mavi ile, folyo 119^r'nin ise açık pembe renklidir. Folyo 118^v'nin haç biçimli olan merkezi bordo, folyo 119^r'nin koyu sarıdır. Folyo 118^v'de sarı ve tonları-turuncu, ve yeşil baskın renklerdir. Folyo 119^r koyu yeşil ve koyu turuncu hâkimdir (Resim 145).



Folyo 118^v



Folyo 119^r

Resim 145: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 128^v-129^r, 149^v-150^r

Folyo 128^v on ikinci fasikülün sonu, 129^r on üçüncü fasikülün başlangıcıdır (Resim 145). Folyo 149^v on dördüncü fasikülün sonu, 150^r on beşinci fasikülün başlangıcıdır (Resim 146). Çerçeveler kare formundadır. Dış hat çizgileri sarı olan çerçeveler turuncu, mavi, yeşil, bordo ve altın yıldız renklerden oluşan şeritlerle bezenmiştir. Folyo 128^v'nin merkezi pembe şeritle sınırları belirginleştirilmiş pembe renklidir. Folyo 129^r'ni merkezi karedir. Ancak yine pembe şeritle haç çizilmiştir. Folyo 149^v ile 150^r'deki çerçeveler dıştan yeşil bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Turuncu, mavi, yeşil ve sarı renklerden oluşan şeritlerin oluşturdukları iç içe geçmiş geometrik bezemeler ayıdır. Folyo 149^v'nin merkezi bordo, folyo 150^r'nin ise koyu sarıdır.



Folyo 128^v

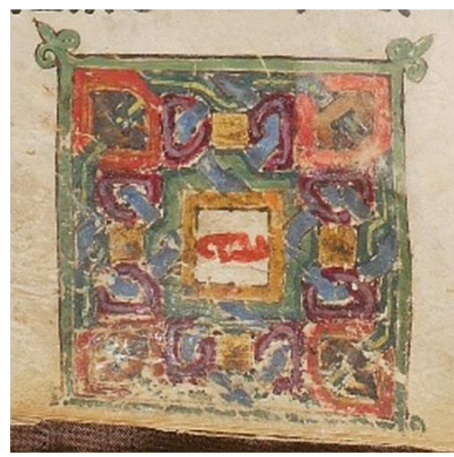


Folyo 129^r

Resim 146: Fasikül Çerçeveleri



Folyo 149^v



Folyo 150^r

Resim 147: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 138^v-139^r

Folyolar on üçüncü fasikülün sonu, on dördüncü fasikülün başlangıcıdır. Çerçeveseler dış hat çizgisi olmadan, yeşil, bordo, koyu turuncu ve mavi renkli şeritlerin iç içe geçerek hasıra benzer bir şekilde betimlenmiştir. Çerçeveselerin kare olan merkez noktası koyu yeşildir (Resim 148).



Folyo 138^v



Folyo 139^r

Resim 148: Fasikül Çerçeveseleri

Folyo 159^v-160^r, 171^v, 172^r

Folyo 159^v on beşinci fasikülün sonu, 160^r on altıncı fasikülün başlangıcıdır (Resim 149). Folyo 171^v on altıncı fasikülün sonu, Folyo 172^r on yedinci fasikülün başlangıcıdır (Resim 150). Bu çerçeveler, kare- kareye yakın dikdörtgen- formundadır. Folyo 159^v ile 171^v dıştan satı bir şeritle, Folyo 160^r ile 172^r'nin ise koyu yeşildir. Bu çerçevelerin merkez noktaları karedir ve renkli şeritlerle bezenmiştir.



Folyo 159^v



Folyo 160^r

Resim 149: Fasikül Çerçeveleri



Folyo 171^v



Folyo 172^r

Resim 150: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 192^v- 193^r, 213^v- 214^r

192^v on sekizinci fasikülün sonu, 193^r on dokuzuncu fasikülün başlangıcı göstermektedir (Resim 151). Bu çerçeveler içten ve dıştan turuncu daire çerçeve içerisinde mavi bir şeritle zikzak şeritle bezenmiştir. 213^v yirminci cildin sonu, 214^r yirmi birinci cildin başlangıcını işaret etmektedir. Bu iki çerçeve yeşil iki çerçeve içerisinde turuncu renk ile bezenmiştir (Resim 152).



Folyo 192^v



Folyo 193^r

Resim 151: Fasikül Çerçeveleri



Folyo 213^v



Folyo 214^r

Resim 152: Fasikül Çerçeveleri

Folyo 203v-204r

Folyo 203v on dokuzuncu cildin sonunu, 204r yirminci cildin başlangıcını göstermektedir (Resim 153). Bu çerçeveler dıştan daire içten turuncu, mavi ve mor dikdörtgen şekillerin iç içe geçmesiyle bezenmiştir.



Folyo 203v



Folyo 204r

Resim 153: Fasikül Çerçevesi

6. BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Genel Değerlendirme

On birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıl arasında Kuzey Mezopotamya bölgesi önemli siyasi huzursuzluk ve hareketliliğe sahne olmuştur. Bölge Bizans, Haçlılar, Ermeniler ve Türk devletleri gibi siyasi güçlerin mücadele sahasına dönüşmüştür. Bu dönemde farklı inanç ve siyasi güçlerdeki devletlerin bölgeye gelmesi, zaten farklı mezheplerdeki Hristiyan toplulukların bir arada yaşadığı zengin bir kültürel ağa sahip olan bölgenin kültürel açıdan daha da genişlemesini sağlamıştır.

Süryani yazın kültürünün ikinci yüzyıl gibi oldukça erken bir dönemde başladığı bilinmektedir. Süryani Ortodoks Hristiyanlığının kurumsal bir kimlik kazanmaya başladığı, kilisenin temellerinin atıldığı ve piskoposluk bölgelerinin oluştuğu altıncı ve yedinci yüzyıllarda yoğun bir el yazması üretiminin gerçekleştiği ancak daha sonrasında yedinci yüzyılın ikinci yarısından on birinci yüzyıla kadar durağan bir sürecin yaşandığı tespit edilmiştir. Bu kültürün bir parçası olarak altıncı yüzyılda resimli el yazmalarının da üretildiği belirlenmiştir. Günümüze ulaşan en erken tarihli Süryani resimli el yazmaları yoğun üretim faaliyetinin gerçekleştiği ilk dönemden günümüze kalmıştır. Rabula incili (586), Syriac 341 (6. ve 7. yüzyıl), Syriac 33 (7.-12. yüzyıl), DIYR 339 (6. yüzyıl) ve Sachau 320 (8. yüzyıl) erken dönemden kalan önemli resimli el yazmalarıdır. Bu el yazmalarından Syriac 33 ve Sachau 320 el yazmaları Berlin (2023) ve Paris (2024)'te yapılan araştırma gezilerinde incelenmiştir. Ancak on birinci yüzyılda el yazması üretiminde önemli canlanma yaşanmaya başlar ve üretimdeki bu canlanma on üçüncü yüzyıla kadar devam eder.

Çalışmamızın ana konusunu oluşturan Mardin Kırklar Kilisesinde bulunan ve on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen MS37, MS38, MS41 ve MS51 envanter numaralı el yazmaları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu el yazmalarında İsa'nın yaşamından kesitleri anlatan çocukluk, yetişkinlik, İsa'nın çektiği dönemi (Çile/Passion), diriliş siklusu, sembolik sahneler, tam sayfa haçlar, kanon tabloları ve kanon tablolarında numaralandırılan duaların metin içerisindeki başlıklarını vurgulayan işlevsel öneme sahip geometrik şekiller tasvir edilmiştir. Araştırmamızın ana kapsamını oluşturan el yazmalarının ortak

özellikleri bayram sahnelerinin betimlenmiş olmasıdır. Ancak el yazmalarındaki bayram sahnelerinin sayıları değişiklik göstermektedir.

Doktora tezinin ana kapsamındaki eserlerin (MS37, MS38, MS41 ve MS51) yanı sıra Almanya, Fransa, İngiltere ve İtalya gibi farklı ülkelerin arşivlerinde bulunan el yazmaları değerlendirme kapsamına alınmıştır. Bu bağlamda Almanya/Berlin Devlet Kütüphanesi (Almanya, Staatsbibliothek zu Berlin) koleksiyonunda bulunan Sachau 320 (700), Sachau 349 (1000) ve Sachau 304 (13. yüzyıl) el yazmaları, Fransa/Paris Devlet Kütüphanesi (Fransa/Paris Bibliothèque Nationale de France) arşivinde bulunan Syriaque 30, Syriaque 33, Syriaque 54, Syriaque 112, Syriaque 355 ve Syriaque 356 el yazmalarının da detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Bunlara ek olarak İngiltere/Londra Devlet Kütüphanesi (Londra British Library) arşivindeki Add. MS. 7169 (12. yüzyıl), Add. MS. 7154 (1023) ve Or 3372 (11.-13. yüzyıl) ve Add. MS. 7170 el yazmaları dijital olarak incelenebilmiştir. Ayrıca araştırmamız kapsamında dijital olarak incelenebilen diğer arşiv malzemesi İtalya/Vatikan kütüphanesinde (Vatican Library) bulunan Vat.sir.559 (13. yüzyıl), Vat.sir.118 (12. yüzyıl) ve Vat.sir.152 (10. yüzyıl) envanter numaralı eserlerdir.

Araştırmamızın ana kapsamındaki eserlere (MS37, MS38, MS41 ve MS51) betimlenen sahne ve bezme sayılarının birbirinden oldukça farklı olduğu tespit edilmiştir. MS37 El yazmasında yedi (7) sahne işlenmiştir.

MS37 el yazmasına betimlenen sahne ve bezemeler;

İsa'nın çocukluk dönemini anlatan sahnelerden Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu ve Mabede Takdim olmak üzere üç (3);

Diriliş siklusundan sahneler: İsa'nın Göğe Yükselişi ve Pentekost olmak üzere iki (2);

Sembolik sahneler ise Meryem ile bağışçı sahnesi ve İncil yazarları olmak üzere iki (2) toplamda yedi (7) sahne betimlenmiştir. Ayrıca bu el yazmasında on yedi (17) sayfa kanon tablosu, tam sayfa bir (1) haç motifi, satır arasında yüz altı (106) geometrik bezeme ve fasikül numaralarını çevreleyen otuz beş (35) çerçeve betimlenmiştir.

MS38 el yazmasında resmedilen sahne ve bezemeler;

İsa'nın yetişkinlik döneminden: İsa'nın Vaftizi, Başkalaşım (Metamorfosis)

Diriliş siklusundan: Pentekost

İsa'nın mucizeleri sahnelerinden: cüzzamlı hastaların iyileştirilmesi, İsa ve Kenanlı kadın; sembolik sahnelerinden haçın kutsanması (İmparator Konstantin ve Annesi Helene) olmak üzere toplam altı (6) sahneden oluşmaktadır.

MS41 el yazması; MS37, MS38 ve MS51 el yazmasından daha fazla sahne ve bezeme içermektedir. MS41 el yazmasında tasvir edilen sahne ve bezemler: İsa'nın çocukluk, yetişkinlik, çektikleri döneminden ve diriliş siklusundan sahneler betimlenmiştir. Bunlara ek olarak bu el yazması dokuz (9) sayfa kanon tablosu, satır arasına yerleştirilmiş yüz on üç (113) adet geometrik bezemeyi ve fasikül numarasını çevreleyen kırk (40) çerçeveyi barındırır.

İsa'nın çocukluk döneminden: Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, Mabede takdim olmak üzere üç (3);

İsa'nın yetişkinlik döneminden: İsa'nın Vaftizi, Başkalaşım (Metamorfosis) olmak üzere iki (2);

İsa'nın çektikleri (acıları) döneminden (Çile/Passion): Kudüs'e Giriş, Lazarus'un Dirilişi, Ayak Yıkama sahnesi, Havari Komünyonu, Son Akşam Yemeği, Zeytin Dağı'nda dua, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilişi olmak üzere sekiz (8);

Diriliş siklusundan/Kutsal mezar siklusu: İsa'nın Mezara Konulması, Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar, Anastasis, Şüpheli Thomas, Göğe Yükseliş ve Pentekost olmak üzere altı (6); Meryem'in hayatından Koimesis sahnesi ve Pantokrator İsa olmak üzere iki (2) ve toplamda 21 sahneden oluşmaktadır.

MS51 el yazmasında sadece satır arasına yerleştirilen altı (altı) geometrik motif betimlenmiştir.

Yapılan çalışmalar sonucunda Almanya/Berlin Devlet Kütüphanesi (Almanya, Staatsbibliothek zu Berlin) koleksiyonunda bulunan Sachau 320 (8. yüzyıl), Sachau 349 (11. yüzyıl) ve Sachau 304 (13. yüzyıl) el yazmaları incelenmiştir. Orijinali incelenen bu el yazmaları arasında Sachau 304 (13. yüzyıl) el yazmasının araştırmamızın ana konusu kapsamındaki el yazmaları ile en yakın benzerliği taşıması ve aynı yüzyıla tarihlendirilmiş olması değerlendirme ve karşılaştırma açısından oldukça önemli olmuştur. Bu el yazmasının içerdiği sahneler ikonografi ve üslup açısından

değerlendirilmiştir. Söz konusu el yazması Sachau 304-1, 304-2 ve 304-3 olmak üzere üç kitaptan oluşmaktadır. Bu nüshalara Berlin devlet Kütüphanesi (Staatbibliothek zu Berlin) dijital arşivinde Evingelia 1, Evangelia 2 ve Evangelia 3 olarak isimlendirilmiştir. Sachau 304 el yazması oldukça hasar görmüş bir eser olmasına rağmen kütüphane yönetiminin özel izni ile incelenmiştir. Sachau 304 el yazması toplam on bir (11) figürlü sahne, metin içerisinde betimlenmiş dokuz (9) geometrik bezeme ve fasikül (bölüm) numaralarını vurgulayan otuz yedi (37) geometrik çerçeve içermektedir.

Söz konusu el yazmasında sırasıyla: İsa'nın çocukluk döneminden İsa'nın Vaftizi, çile döneminden İsa'nın Kudüs'e Girişi, Ayak Yıkama sahnesi, Son Akşam Yemeği; Diriliş siklusundan Boş Mezar Başında Kadınlar, Anastasis, Bana Dokunma/Nolime Tangere, Pentekost sahnesi, sembolik sahnelerden gerçek haçın keşfi, Konstantin'in Rüyası ve Hodegetrie Meryem betimlenmiştir.

Sachau 349 ve Sachau 322 el yazmalarında sadece satır arasında yerleştirilmiş kırk dört (44) geometrik bezeme ve fasikül numarasını vurgulayan yirmi dört (24) adet çerçeve betimlenmiştir. Sachau 322 (13. yüzyıl) el yazması nüshası araştırmamızın karşılaştırma malzemesi olması açısından önem taşımaktadır. Ancak Kütüphane yönetimi tarafından bu el yazmasının oldukça hasar gördüğü belirtilmiş bu sebeple dijital olarak incelenebilmiştir. Sachau 322 el yazması el yazması on (10) sayfa kanon tablosu, tam sayfa betimlenmiş üç (3) haç tasviri, metin içerisinde, satır aralarında geometrik bezemeler (45 adet) ve fasikül numaralarını vurgulayan elli iki (52) adet birbirinden farklı geometrik biçimlerde çerçeve betimlenmiştir.

Fransa/Paris Devlet Kütüphanesinin (Fransa/Paris Bibliothèque Nationale de France) dijital arşivinde Süryani Ortodokslara ait olduğu tespit edilen Syriaque 33 (7.-13 yüzyıl), Syriaque 30 (12. yüzyıl), , Syriaque 54 (12. yüzyıl), Syriaque 112 (13. yüzyıl), Syriaque 355 (13. yüzyıl), Syriaque 356 (12-13. yüzyıl) envanter numaralı resimli el yazmaları Paris'te kütüphanede yapılan araştırmada orijinal nüshaları incelenmiş böylece tezin ana konusundaki eserlerle kıyaslanarak benzer ve farklı yönler tespit edilmiştir.

Syriaque 33 (7.-13. yüzyıl) el yazmasında Meryem'e Müjde (sahnesi karşılıklı iki ayrı sayfaya betimlenmiştir) İsa'nın hasta kadını iyileştirmesi (sahnenin yazıtında görülmekle birlikte Luka incili 13: 10-14'te "Beli Bükük Bir Kadının İyileştirilmesi" olarak anlatılmaktadır), İsa'nın Kanamalı Kadını İyileştirmesi, İyi Çoban İsa, Kana Düğünü

(sayfa kenarında tek başına bir figür olarak görülen İsa tasvirinin, yazıttan kana düğünü sahnesi olduğu anlaşılmıştır), Diriliş/ Boş Mezar Başında Kadınlar olmak üzere altı (6) sahne ve on beş (15) sayfa kanon tablosu, sayfa kenarlarında bitki ve hayvan tasvirleri betimlenmiştir.

Syriaque 54 (12. yüzyıl) el yazmasında on üç (13) sayfa kanon tablosu, tam sayfa iki (2) haç motifi ve metin başlığında bir geometrik süsleme bulunmaktadır. Syriaque 356 el yazmasında bir (1) kanon tablosu, tam sayfa üç (3) haç ve bir folyo üzerine dört incil yazarı tasvir edilmiştir.

Syriaque 355 el yazması oldukça hasar görmüş ve yıpranmıştır. Eserin kimi sayfaları yırtılmış ve muhtemelen sayfaların bazı kısımları (kasti) kesilmiştir. Syriaque 355 el yazması İsa'nın yaşamından altı (6) sahne, sembolik sahneler, tam sayfa iki (2) haç, satır arasına yerleştirilen on beş (15) geometrik bezeme, fasikül/bölüm numarasını çevreleyen farklı formlarda elli iki (52) geometrik formda çerçeve ve on beş (15) sayfa kanon tablosu betimlenmiştir. Bu sahneler, doktora tezi kapsamında incelenen on üçüncü yüzyıl el yazmalarında tasvir edilen sahnelerle ortaktır. Bu özellikler Syriaque 355 el yazmasını oldukça önemli kılmaktadır.

355 envanter numaralı el yazmasında sırasıyla;

İsa'nın çocukluk döneminden: Mabede Takdim, İsa'nın yetişkinlik döneminden İsa'nın Vaftizi, İsa'nın çıktıkları döneminden Kudüs'e Giriş, Ayak Yıkama Sahnesi, Diriliş siklisundan Şüpheli Thomas, İsa'nın Göğe Yükselişi, sembolik sahnelerden Hakiki Haçın Yüceltilmesi (Konstantin ve Helena) ve Deesis olmak üzere toplam sekiz sahne günümüze kadar korunabilmiştir.

İngiltere/Londra Devlet kütüphanesi (Londra British Library) dijital arşivindeki Add. MS. 7169 (12. yüzyıl), Add. MS. 7154 (1023) ve Or. 3372 (11.-13. yüzyıl) el yazmaları ve kısıtlı sayfaları dijital olarak sunulan Add. MS. 7170 numaralı el yazması çevrimiçi (online) incelenerek değerlendirilmiştir.

İngiltere/Londra Devlet Kütüphanesi dijital arşivindeki Add. MS. 7169 el yazması, İsa'nın çocukluk döneminden dört (4), yetişkinlik döneminden on üç (13), diriliş siklusundan beş (5) olmak üzere yirmi bir (22) sahne içermektedir.

Add. MS.7169 el yazmasındaki sahneler şöyledir:

İsa'nın çocukluk döneminden: İsa'nın Doğumu, Kâhin Kralların Secdesi, Çobanların Tapınması, Mabede Takdim;

İsa'nın yetişkinlik döneminden Vaftizci Yahya'nın Gelişi, İsa'nın Vaftizi;

İsa'nın mucizelerinden: cüzzamlı hastanın iyileştirilmesi, İsa ve Kenturion/yüzbaşının İmanı, İsa'nın genç bir kızı diriltmesi, İsa felçli adamı iyileştirmesi, İsa ve Davut'un Oğlu, İsa ve Ezra; İsa'nın tapınak tacirlerinin kovması;

İsa'nın çektikleri döneminden Ayak Yıkama Sahnesi, Son Akşam Yemeği; Yahuda'nın Öpücüsü (İsa'nın Tutuklanması), İsa'nın Çarmıha Gerilmesi;

Diriliş siklusu/Kutsal mezar siklusu: Anastasis, Boş Mezar Başında Kadınlar, Şüpheli Thomas, Göğe Yükseliş ve Pentekost sahneleri görülmektedir. Ayrıca Haki Haçın Keşfi, on iki (12) sayfa kanon tablosu, tam sayfa dört (4) haç motifi, tam sayfa bir (1) çok kollu yıldız, satır arasında betimlenmiş yetmiş iki (72) geometrik bezeme, fasikül/bölüm numaralarını vurgulayan otuz dokuz (39) çerçeve el yazmasında görülen bezemelerdir.

OR 3372 el yazması, İsa'nın yaşamından üç (3) sahne içermektedir. Bunlar:

İsa'nın çocukluk döneminden: İsa'nın Doğumu, yetişkinlik döneminden İsa'nın Vaftizi ve çektikleri döneminden Kudüs'e Giriş sahneleridir. El yazmasında, sayfa koyu sarı bir şeritle ikiye bölünen, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde üstte İsa'nın Doğumu, altta İsa'nın Vaftizi sahneleri resmedilmiştir. Kudüs'e Giriş sahnesi, dört incil yazarı ile birlikte aynı sayfada resmedilmiştir. El yazmasının ilk dört sayfası kanon tablolarıyla bezenmiştir. Kanon tablolarından sonra tam sayfa bir (1) haç tasviri, satır aralarında iç içe geçmiş şeritlerden oluşan dikdörtgen ve kare formlu yirmi dört (24) geometrik bezeme, fasiküllerin başlangıç ve sonunu gösteren numaraları vurgulayan renkli yirmi beş (25) çerçeve görülmektedir.

Araştırmamız kapsamında incelenen diğer arşiv malzemesi Vatikan kütüphanesinde (Vatican Library) bulunan Vat. Sir.559 (13. yüzyıl), Vat.sir.118 (12. yüzyıl) ve Vat.sir.152 (10. yüzyıl) el yazmaları dijital olarak incelenmiştir. Farklı yüzyıllara tarihlenen ve farklı resim programına sahip olan bu el yazmaları, yüzyıllar arasındaki değişkenliğin belirlenmesi açısından önem taşımaktadır. Vat.sir.118 el yazmasının resim programı Kudüs'e Giriş ve Çarmıha Gerilme sahnelerinden oluşmaktadır. Vat.sir.152 el

yazması tam sayfa bir haç motifi, satır arasında yerleştirilmiş altı (6) geometrik bezeme betimlenmiştir.

Vatikan kütüphanesinde bulunan ve envanter numarası Vat.sir.559 ve Londra British Library'de bulunan envanter numarası Add. MS. 7170 olan eserler, Süryani Ortodoks resimli el yazmaları arasında İslam ve Arap kültüründen izler taşıyan önemli iki örnektir. Bu iki el yazması Suriye, Mezopotamya ve Tur 'Abdin'de bulunan üretim merkezleriyle, on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar gelişen Süryani resimli el yazmalarının başlıca örneklerindedir (Leroy, 1964). Söz konusu bu el yazması örnekleri Süryani resimli el yazmaları arasında en çok resmi bünyesinde barındıran ve dönemin bölgesel kültür etkilerini şahitlik eden eserlerdir.

Add. MS. 7170 el yazması, Vaftizci Yahya'nın hayatı, İsa'nın Çocukluk, yetişkinlik, çile dönemi, İsa'nın Mucizeleri, Diriliş Siklusu, Meryem'in hayatından Koimesis gibi sahnelerin yanı sıra haçın kutsanması (İmparator Konstanin ve annesi Helena), incil yazarları, kırk martirler, tapınağın kutsanması, İsa ve havariler, Hodegetria Meryem, Aziz Stephanos'un taşlanması, Şimon'a Vahiy ve İsa'nın Havarileri görevlendirmesi gibi konuları içeren toplam kırk sekiz (48) sahne görülmektedir.

Add. MS. 7170 el yazmasında betimlenen sahneler şu şekildedir:

Vaftizci Yahya'nın hayatından: Meleğin Zekeriya'ya görünmesi, Vaftizci Yahya'nın isimlendirilmesi olmak üzere iki (2);

İsa'nın çocukluk döneminden: Meryem'e Müjde, Yusuf'un rüyası, İsa'nın Doğumu, Mısır'a kaçış, Mabede Takdim olmak üzere beş (5) sahne;

İsa'nın yetişkinlik döneminden: İsa'nın Vaftizi, Vaftizci Yahya'nın Vaazı ve Başkalaşım olmak üzere üç (3) sahne;

İsa'nın mucizelerinden: Kana düğünü, yüzbaşının imanı, Yair'in kızının iyileştirilmesi, İsa'nın kanamalı kadını iyileştirmesi, körün iyileştirilmesi, dul kadının oğlunun dirilişi, Ferisi Simun'un evinde yemek, havuzdaki kötürümün iyileştirilmesi, felçli hastanın iyileştirilmesi, Lazarus'un dirilişi olmak üzere on (10) sahne;

İsa'nın çektikleri döneminden: Kudüs'e Giriş, Ayak Yıkama Sahnesi, Havarilerin Kominyonu, Son Akşam Yemeği, Yahuda'nın İhaneti, İsa Başkahinlerin Önünde, Petrus'un İnkarı ve Tövbesi, Çarmıha Gerilme olmak üzere sekiz (8) sahne;

Kutsal mezar siklusundan: İsa'nın çarmıhtan indirilişi ve İsa'nın gömülmesi olmak üzere iki (2) sahne;

Diriliş siklusundan anastasis, boş mezar başında kadınlar/ bana dokunma, Emmaus'ta yemek, İsa'nın Havarilere Görünmesi, Şüpheli Thomas, Göğe Yükseliş ve Pentekost olmak üzere yedi (7) olmak üzere toplam kır sekiz (48) sahneden oluşmaktadır.

Vat.sir.559 el yazması resim programı sembolik sahneler, martirlik hikayeleri, Vaftizci Yahya'nın hayatı, İsa'nın Çocukluk Yetişkinlik- Çektikleri dönemi, Diriliş Siklusu ve İsa'nın mucizelerini içeren elli (50) sahne betimlenmiştir.

El yazmasındaki sahneler şöyledir:

İncil yazarları-Matta ve Markos, Hodegetria Meryem, Büyük ıssızlık²⁰², Aziz İstefanos'un taşlanması, Dört aziz: keşişler ve piskoposlar, Şimon'a Vahiy, Kırk Martirler (iki sayfayı kaplar), İsa'nın Havarileri Görevlendirilmesi, Samiriyeli Kadın ve Konstantin ile Helene betimlenmiştir.

Vaftizci Yahya'nın hayatından: Meleğin Zekeriya'ya görünmesi, Vaftizci Yahya'nın isimlendirilmesi, Meryem'in Elizabet'i Ziyareti, Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi olmak üzere dört (4);

İsa'nın çocukluk döneminden: Meryem'e Müjde, Meleğin Yusuf'a görünmesi, İsa'nın doğumu; çobanlar ve magiler, Masumların Katli, Mısır'a Kaçış, Mabede Takdim olmak üzere altı (6);

İsa'nın yetişkinlik döneminden: Vaftizci Yahya'nın Vaazı, İsa'nın Vaftizi, Başkalaşım olmak üzere üç (3);

İsa'nın mucizeleri: Kana Düğünü, Cüzamlı Hastanın İyileştirilmesi-Yüzbaşının İmanı (sahne tamamlanmamıştır), Yair'nin Kızının Dirilişi, İsa'nın Kanamalı Kadını İyileştirmesi, Körün İyileştirilmesi, Dul Kadının Oğlunun Dirilişi, Ferisi Simun'un evinde yemek, havuzdaki felçlinin iyileşmesi, Lazarus'un Dirilişi olmak üzere dokuz (9);

İsa'nın çektikleri döneminden: Kudüs'e Giriş, Ayakların Yıkanması, Havari Komünyonu, Son Akşam Yemeği, Yahuda'nın İsa'ya İhanet etmeyi kabul etmesi,

²⁰² Markos İncili (bölüm 13), Matta (24:15-16) ve Luka (21:20-21)

Yahuda'nın İhaneti, Petrus'un İnkarı ve Tövbesi, İsa Kayafa'nın Önünde ve Çarmıha gerilme olmak üzere dokuz (9);

Kutsal Mezar ve Diriliş Siklusundan: İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, İsa'nın Mezara Konulması, Anastasis, Boş Mezar Başında Kadınlar/Bana Dokunma, Emmaus'ta Yemek, Şüpheli Thomas, Göğe Yükseliş ve Pentekost sahneleri olmak üzere sekiz (8) sahne ile toplamda elli (50) sahne betimlenmiştir.

MS41, Add.MS 7169, Add.MS 7170 ve Vat.sir.559 el yazmaları en çok sahneyi bünyesinde barındıran el yazmaları olduğu görülmektedir. MS41 el yazması yirmi bir, Add.MS 7169 yirmi iki, Add.MS. 7170 el yazması kırk sekiz ve Vat.sir.559 el yazması elli sahne içermektedir.

El yazmalarında sahne dağılımları ve sayıları tutarsızdır. Meryem'e Müjde sahnesi MS37, MS41, Syriaque 33, Vat.sir. 559 ve Add.MS.7170 el yazmalarında ortaktır. Mabede Takdim sahnesi MS37, MS41, Syriaque 355, Add. MS.7170, Add.MS.7169 ve Vat.sir.559 el yazmalarında betimlenmiştir. İsa'nın Vaftizi MS38, MS41, Syriaque 355, Or.3372 ve Add.MS. 7169 envanter numaralı eserlerde resmedilmiştir. Lazarus'un Dirilişi MS41, Add. MS. 7170 ve Vat.sir.559 el yazmalarında görülmektedir. Kudüs'e Giriş sahnesi MS41, Sachau 304, Syriaque 355, Or.3372, Add.MS.7170, Vat.sir.559 ve Vat.sir.118 el yazmalarında betimlenmiştir. Son Akşam Yemeği sahnesi, MS41, Sachau 304, Add.MS.7169, Add.MS 7170 ve Vat.sir.559 el yazmalarında tasvir edilen ortak sahnelerdir. Ayakların Yıkanması sahnesi MS41, Sachau 304, Syriaque 355, Add.MS.7169, Add.MS.7170 ve Vatsir.559 el yazmalarında tasvir edilen sahnelerdir. Komünyon ayini ve Yahuda'nın İhaneti MS41, Add.MS 7170 ve Vat.sir.559 el yazmalarının ortak sahneleridir. Çarmıha Geriliş sahnesi MS41, Add.MS 7169, Add.MS.7170, Vat.sir.118 ve Vat.sir.559 el yazmalarında tespit edilen ortak sahnelerdir.

Yapılan çalışmada, incelenen el yazmalarının içerdikleri sahne sayılarının değişken olduğu görülmektedir. El yazmalarının önemli ortak özellikler bayram sahnelerinden bir kısmını ya da tamamını içermesidir. İncelenen el yazması eserler arasında figürlü sahnelerin betimlenmediği, sadece tam sayfa haç ile satır arasına yerleştirilen iç içe geçen geometrik bezemeler ile fasikül numaralarını vurgulayan çerçevelerin resmedildiği tespit edilmiştir.

İncelenen el yazması eserlerde genellikle ilk sayfalara betimlenen kanon tabloları, metin arasına yerleştirilen kare, dikdörtgen ve daire gibi farklı şekillerde iç içe geçmiş şeritlerden oluşan geometrik bezemeler, cilt numaralarını çevreleyen çerçeveler biçim olarak birbirine benzer olsalar da sayıları ve metin içerisindeki yerleri değişkendir. Bu bezemler, el yazmasını süslemenin yanı sıra işlevsel bir görevi bulunmaktadır. Satır arasındaki bezemeler okunacak metnin duanın başlığından hemen önce gelerek bu duanın başlangıcını vurgular. Fasikül numaralarını da belirten ve bu numaraları kırmızı ile yazan Kanon tabloları el yazmasının içindekileri, fasiküllerin sınırlarını ve içeriğini belirtir. Tez dahilinde incelenen el yazmalarında sahne dağılımlarında, sahenin konusu ve sayısının farklı olması, sahne sayıları ve işlenen konularla ilgili belli bir kuralın olmadığı göstermektedir.

İkonografik ve Üslup Değerlendirmeleri

Meryem' e Müjde

MS37 ve MS41 el yazmalarında betimlenen müjde sahneleri, Orta Bizans dönemi resim sanatı geleneğinde olduğu gibi koyu mavi bir fon üzerine resmedilmiştir. Sahne MS37 el yazmasında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa ve yatay resmedilmiştir (Katolog No 1, Resim 6). MS41 el yazmasında ise sahne metin ile birlikte, kare bir çerçeve içerisinde sayfanın yarısına betimlenmiştir (Katolog No 2). Bu el yazmalarında melek solda Meryem sağda yer almaktadır. MS41 el yazmasında Meryem, yeşil ve kırmızı olan değerli taşlarla süslü, minderli, arkalı olmayan sarı bir taht üzerinde, üçgen alınlıklı bir yapının önünde oturmaktadır. Bu el yazmasında sağ elinde kirmen olan Meryem sol elini göğsüne koymuş, yüzünü meleğe dönmüştür. MS37 el yazmasında Meryem arkalı olan zengin görümlü bir tahtın önünde ayakta durmaktadır. İki el yazmasında mavi elbise üzerine koyu mor maphorion giyen ve altın yıldız haleli olan Meryem bir podyuma basmaktadır. MS37 el yazmasında Meryem iri gözlü ince kaşlı, ince uzun burunlu küçük ağızlıdır. MS41 el yazmasında Meryem iri gözlü, yuvarlak burunlu, küçük ağızlı ve ince kaşlıdır.

MS37 ve MS41 el yazmalarında melek Meryem'e doğru adım atmış bir vaziyette yukarı kaldırdığı sağ eliyle Meryem'i takdis etmektedir. MS41 el yazmasında melek, mavi uzun elbisesinin üzerine pembe bir pelerin giymiştir. MS37 el yazmasında ise melek gri mavi tonlarında bir elbise üzerine yeşil bir pelerinle görülmektedir. MS41 el yazmasında melek

kırmızı ayakkabılıdır. MS37 el yazmasında meleğin ayakları çıplaktır. MS41 el yazmasında melek daha dingin bir haldeyken, MS37’de meleğin daha hareketli olan kanatları ve dizlerini hafif kırarak Meryem’e doğru ilerlemesi onun gökyüzünden yeni indiğini gösterir bir biçimdedir.

MS37 el yazmasındaki sahne Meryem ve melek dışında, arka planda mimari bir yapı, kuyu ya da yukarıda gökyüzü tasviri ve gökyüzünden Meryem’e doğru gelen ışınlar gibi herhangi bir ikonografik detayları barındırmaz. MS41 el yazmasındaki sahne sayfanın yarısını metin ile paylaşmasına rağmen birçok ikonografik detayı bünyesinde barındırır. Sahnenin arka planındaki yapı tasvirleri, ağaç, yukarıda gökyüzü ve kuyu tasviri gibi unsurlar sahnenin kanonik ve apokrif kaynakların kullanıldığını, zaman ve mekân ilişkisini aktarır niteliktedir. MS37 el yazmasında sahne Meryem’e asıl müjdenin verildiği an ile sınırlıdır. MS41’de ‘müjde’ öncesi ve sonrası olmak üzere zaman algısını daha net bir ifade ile görmekteyiz. Kuyu tasviri, araştırmacıların Meryem’in kuyu başında beklerken meleğin sesini duyduğunu ancak henüz meleği görmediği anın bir ifadesi olduğunu belirterek ve bunu ön müjde olarak değerlendirirler. Meryem bu esnada korkar ve evine kaçar evdeki sahne asıl müjde olarak değerlendirilir. Bu ikinci aşmada melek Meryem’e görünür ve asıl amacı yani İsa’yı doğuracağını müjdeler. Bu sahnede “asıl müjde” melek Meryem’e adım atar ve onu takdis eder. MS37 de sahnenin asıl müjdeye odaklandığı söylenebilir ancak MS41’de yaşanan olayın detayları da tasvir edilerek hikâyeci anlatım apokrif unsurlar da eklenerek daha da güçlendirilmiştir.

İsa’nın Doğumu

İsa’nın doğumu sahnesi MS37 ile MS41 el yazmalarında betimlenmiştir. MS37 ve 41 el yazmalarında sahne dikdörtgen bir çerçevede içerisinde tam sayfa betimlenmiştir.

MS37 El yazmasında sahne mavi uzun elbisesinin üzerine mor maphorion giyen ve sarı halesiyle yorgun bir biçimde şiltede uzanan Meryem, mor kundağa sarılı haçlı altın yıldız haleli yemlikte duran İsa ve İsa’nın yanında beyaz eşek ve kahverengi bir öküz bulunmaktadır (Katalog No 3, Resim 8). Sahnenin sağında duran melek, bir yandan gökyüzüne bakarken bir yandan da sağ eliyle gökyüzünü işaret eden İsa’nın doğum müjdesini veren melektir. Meryem iri gözlü, ince uzun burunlu, kaşları ince ve kavislidir. Meleğinde, Meryem gibi gözleri iri, uzun olan burun inci ve ağızı küçüktür. Sahnenin

sağında meleğin hemen önünde düşünceli bir şekilde oturan Yusuf yeni doğum yapmış Meryem'e doğru bakmaktadır.

Bu el yazmasındaki sahneyle ilgili birçok detay düşünülmüştür. Asıl tema olan İsa'nın Doğumu kompozisyonun merkezindedir. Solda kâhin kralların secdesi, sağda meleklerin İsa'nın Doğumu'nu haber verdiği çobanlar, üst kısmında melekler ordusu, gökyüzü ve burada parlayan yıldızla birlikte aşağıya doğru inen Kutsal Ruh'un sembolü beyaz güvercin görülmektedir. Sahnenin aşağısında düşünceli bir şekilde Meryem'e doğru bakan Yusuf solda ve ilk banyo sahnesi sağda yer almaktadır. MS41 el yazmasında, gerçekleşen doğum ve sonrasında uygulanan ilk banyo sahnesi, kâhin krallar, melekler ve çobanlar birbiriyle bağlantılıdır (Katalog No: 4, Resim 9). Yusuf, doğumun gerçekleştiği zaman dilimi ile bağlantılı olmakla birlikte düşünceli bir şekilde yaşanan mucizeyi izlemektedir.

MS37 el yazması doğumun öncül ve ardıl konularına değinmez sadece doğum anına vurgu yapar ancak MS41 bütün temayı ve bu tema etrafında gelişen durumları da kompozisyona ekleyerek daha kapsamlı düzenlemiştir. MS37 el yazmasında sahne ana karakterler, figürler ve konuyu tamamlayan ikonografik unsurlara odaklanmış sahnenin ana temel konusunu resmetmiştir. MS41 el yazması İsa'nın Doğumu ile ilgili neredeyse bütün detaylara yer vermiştir. Böylece birbiriyle sıkı bağlantılı farklı zaman dillerini bir araya getiren kompozisyon doğum ile ilgili öncül ve ardıl temaları vererek bir siklus oluşturduğu söylenebilir.

İsa'nın Mabede Takdimi

MS37 ve MS41 el yazmalarında sahne bir çerçeve içerisinde yer alır. MS37'de sahne, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde, MS41'de ise kare bir çerçevede resmedilmiştir. MS41 el yazmasında çerçeve bordo zemin üzerine sarı kıvrık dallarla bezenmiştir. MS37'de ise sarı, yeşil, mavi, bordo gibi renklerin açık ve koyu tonlarının kullanıldığı geometrik formlardan oluşan bir çerçeve görülür (Katalog No: 5, Resim: 11). MS41'de sahne, merkez noktada ana konuya dikkat çeken kboriumlu altar etrafında kurgulanır. Kucağında çocuk İsa ile birlikte Simeon, Simeon'un arkasında Anna kboriumlu altarin solunda önde Meryem, arkada Yusuf elinde bağış için tuttuğu bir güvercin ile resmedilmiştir (Katalog No: 6, Resim 12). Ancak MS37 el yazmasında Meryem ve Yusuf solda, Simeon ise sağdadır ve Anna sahnede yer almaz. MS37 el yazmasında İsa Meryem'in kucağındadır ve altarin solunda duran Simeon Meryem ve İsa'ya doğru adım atmış, İsa'yı kucağına almayı beklemektedir. MS41 el yazmasında Meryem İsa'yı Simeona teslim etmiştir. Simeon'un elleri her iki örnekte de örtülüdür. İki el yazmasında Meryem mavi uzun elbise üzerine maphroion giymiştir. MS41 el yazmasında maphorionu mor, MS37'de ise siyaha yakın bir mordur ve altın yıldız işlemler vardır. Meryem altın yıldız halelidir. Meryem MS37 el yazmasında, MS41 el yazmasına oranla daha iri gözlü, burnu ince uzun, ağzı küçüktür. MS41 el yazmasında, MS37 el yazmasıyla kıyasla yüz hatları daha yuvarlak, gözleri nispeten küçük, burun yapısı daha yuvarlak ve küçüktür. Meryem MS37 el yazmasında daha donuk bir ifadeye sahip görünürken, MS41 el yazmasında belirgin bir duyguya sahip olduğu söylenebilir. Meryem'in arkasında yer alan Yusuf iki örnekte Meryem'e doğru adım atmıştır. MS37'de havada asılıymış gibi duran Yusuf, MS41 el yazmasında daha belirgin bir şekilde adım attığı ve yere daha sağlam bastığı görülür. MS41 el yazmasında Yusuf'un kıyafeti açık mavi ve yeşil, MS37 el yazmasında pembe ve yeşildir. Yusuf beyaz saçlı, sakallı, ince uzun burunlu, küçük ağızlı ancak MS37'de gözleri daha iri, ifadesi donuktur. Yusuf'un MS41 el yazmasında halesi kararmış olsa da sarı olduğu anlaşılmaktadır. MS37 el yazmasında Yusuf'un halesi altın yıldızdır. Yusuf MS41 el yazmasında bir, 37 el yazmasında iki güvercin tutmaktadır.

Siemon iki örnekte uzun beyaz saçlı ve sakallı haliyle yaşlı bir görüntü sergiler. Simeon MS37 el yazmasında saygıdan dolayı örtüğü ellerini İsa'yı almak için uzatmıştır. MS41'de Simeon İsa'yı kucağına almıştır. İsa altın yıldız haleli, mavi khiton üzerine altın yıldız himation giymiştir. MS41 el yazmasına İsa kollarını yana doğru açmış

arkasını dönmüştür. MS37 el yazmasında İsa, Simeon'a doğru dönüktür ve ellerini ona doğru uzatmıştır.

MS37 el yazması mavi bir arka plan üzerine betimlenmiştir ve herhangi mimari veya başka bir ikonografik detay işlenmemiştir. MS41 el yazmasında Anna sahneye dahil edilmiş ancak MS37 el yazmasında Anna'ya yer vermemiştir. İki el yazmasında tapınağı simgeleyen kiborionlu altar görülmektedir. MS37 el yazmasında kiborionlu altar tek bir sütun üzerinde huni biçimli bir kubbeye sonlanır. MS41 el yazmasında herhangi bir orantı gözetilmemiş oldukça ince dört sütunun taşıdığı kubbe yuvarlak hatlara sahiptir. İki örnekte kaidesi olan bir sütunun taşıdığı altar masası MS37'de yeşil, MS41'de kiremit kırmızısı bir örtüyle örtülmüştür.

İsa'nın Vaftizi

Tezin ana konusu kapsamında MS38 (Katalog 7, Resim 13) ile MS41 (Katalog 8, Resim 14) el yazmalarında vaftiz sahnesi betimlenmiştir. MS38'de Sahne kareye yakın dikdörtgen bir çerçeve içerisinde metin ile birlikte, MS41'de dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir.

Her iki sahnede kompozisyon değişmez İsa Erden Nehrin'de sahnenin merkezindedir. Vaftizci Yahya solda yer alırken, melekler sağda yer alır. Vaftizci Yahya, İsa ve melekler simetrik bir denge oluştururlar. Yahya ve melekler İsa'dan yüksekte ve İsa'ya doğru adım atar vaziyette hafif bir şekilde eğilmişlerdir. Vaftiz sahnelerindeki melek sayılarının değişken olup MS38 el yazmasından üç, MS41 el yazmasında ise dört melek resmedilmiştir. Nehrin sınırları her iki örnekte sarı zikzak çizen bir şeritle belirlenmiştir.

İsa'nın duruşu her iki el yazmasında birbirine benzerdir. Ancak MS41'de İsa, önden düğümlü şeffaf bir peştamal giymiştir. İsa altın yıldız halelidir ancak MS41'de İsa'nın halesinde turuncu ve taşlarla süslü haç varken MS38'deki halede haç sadece siyah konturla çizilmiştir. MS38 el yazmasında nehrin içerisinde haç tasviri, MS41 el yazmasında nehrin içerisinde balıklar, yengeç ve su yılan gibi deniz canlıları, ellerinde testi olan iki figür betimlenmiştir.

Vaftizci Yahya MS38 el yazmasında muhtemelen deve tüyünden olan bir tunik giymiştir. MS41 el yazmasında Vaftizci Yahya altın yıldız bir khiton üzerine koyu yeşil bir himation giymiştir.

Melekler benzer bir duruşla resmedilmiştir. MS38 el yazmasındaki melekler gri-mavi khiton üzerine himation giymişken, MS41 el yazmasında sadece ön düzlemdeki meleğin kıyafeti görülmektedir. Ön düzlemdeki bu meleğin khitonu açık mavi, himationu pembedir ve bütün vücudunu sarmaktadır.

Vaftiz sahnelerinde İsa, Erden Nehri ve Vaftizci Yahya sahnenin temel ikonografik unsurlarıdır. Araştırma kapsamındaki bu iki örnek temel ikonografik şemaya göre daha kalabalık ikonografik detayları olan iki vaftiz sahnesi örneğidir.

Başkalaşım (Metamorfosis)

Sahne doktora tezi ana konu kapsamında incelenen MS38 (Katalog no: 9; Resim15) ve MS41 el yazmalarında (Katalog no: 16; Resim 11) betimlenmiştir. MS37’de sahne kare bir çerçeve içerisinde, MS41’de ise dikdörtgen bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir.

MS38 ve MS41 el yazmalarında sahne kompozisyon birbirinin aynısıdır. Merkezde mandorla içerisinde betimlenen İsa ayakta durmaktadır. Sağ eliyle takdis işaret yapan İsa sol elinde bir rulo tutmaktadır. Musa sahnenin sağunda, İlyas ise sahnenin solundadır. Sahnenin alt kısmında üç tepe görülür aşağıdaki havilerin her biri bu tepelerin eteklerinde durmaktadır. Üsteki figürler İsa, Musa ve İlyas bu tepelerin hemen üzerinde yer alırlar. Musa ve İlyas tepenin üzerine sağlam bir biçimde basarken İsa mandorla içerisinde onlardan yüksektedir.

MS38’de sahne metin ile birlikte resmedilmiş, MS41’deki sahne bütün sayfaya yerleştirilmiştir. MS38 ve 41 el yazmalarında kompozisyonda önemli bir değişiklik görülmesine de üslup açısından farklılıklar mevcuttur. MS38’deki sahne altın yıldız zemin üzerine resmedilmiş ancak MS41 el yazmasında arka planda herhangi bir renk görülmez, doğrudan parşömenin üzerine sahne yerleştirilmiştir. Her iki sahne çerçeve içerisinde. MS38 el yazmasında kare olan çerçeve turuncu zemin üzerine gri kıvrık dallarla bezenmiş, MS41 el yazması dikdörtgen olan çerçeve yeşil, sarı, turuncu, kırmızı ve mavi gibi birçok renkten oluşan şeritlerle geometrik bezemelerden oluşur.

MS38’de mandorla mavi-gri karışımı bir renk ile oval iki şeritten, MS41 el yazmasında mandorla mavi çizgilerin üç şeride böldüğü mavi ve beyaz renklerden oluşmaktadır. Işık huzmelerinin mandorladan şeritler biçiminde olması iki el yazması için ortak bir özelliktir.

İsa, MS38 el yazmasında beyaza yakın mavi bir tunik üzerine belini saran kahverenginin açık tonlarıyla kıvrımları belirginleştirilmiş beyaz bir pelerin giymiştir. MS41 el yazmasında manşet ve omuzlarında altın yıldız detaylar olan mavi bir tunik üzerine tek omuzu açıkta bırakan pembe bir pelerin giymiştir. MS41 el yazmasında İsa'nın vücudunu hafifçe sağa doğru çevirmiş, başı ise sola dönüktür. Ayrıca pelerini sola doğru dalgalanmaktadır. Bu detaylar İsa hareketli kılmıştır. MS38 el yazmasında İsa cepheden ve durağan bir görüntüde durmaktadır. Her iki örnekte İsa uzun kahverengi saçlı ve sakallıdır. MS41'de, MS38'ye oranla daha iri gözlü, kalın kaşlıdır. Ancak burunları benzerdir.

İlyas her iki örnekte İsa'ya adım atar vaziyette, kaygılı bir ifadeyle başını öne eğmiş ellerini açarak İsa ile iletişim kurmaktadır. İlyas beyaz uzun saçlı, sivri sakallı, gözleri ve burnu iridir. Sahnenin sağında ye alan Musa sol elinde bir kitap tutmakta, diğer eliyle İsa bir şeyler anlatır bir şekilde kaldırmıştır. MS38 el yazmasında İlyas, bedeniyle birlikte İsa'ya doğru eğilmiştir. Ancak MS41 el yazmasında İlyas, omuzlarını düşürmüş başını eğmiştir. MS38'de İlyas açık mavi bir tunik üzerine pembe-mor karışımı bir pelerin giymiştir. MS41 el yazmasında İlyas'ın kıyafeti oldukça ilginçtir. MS41'de İlyas uzun koyu sarı bir elbise üzerine kahverengi bir maphorion giymiş bu şekilde-renkler farklı olsa da- Meryem'in giysileri birbirine benzemektedir.

MS38'de Petrus ve Yakup İsa'ya yani olayın gerçekleştiği yöne doğru bakmaktadır. Ancak Yuhanna yere uzanarak arkasını dönmüştür. MS41 el yazmasında ise üç havari olayın gerçekleştiği yöne, yukarı doğru İsa'ya bakmaktadır. İki el yazmasında Petrus'un giysisinin modeli ve ton farkı olmakla birlikte rengi birbirine yakındır. Yuhanna MS38'de açık gri tunik üzerine koyu gri bir pelerin giymiştir. MS41'de açık mavi bir tunik üzerine pembe giymiştir. MS41'de şaşkın bir şekilde ağzını kapatan Yakup bütün vücudunu saran yeşil bir giysi giymiştir. MS38 el yazmasında ise gri-mavi tonlarında açık mor bir pelerin giymiştir.

Sahneyi iki bölüme ayırmak mümkündür. Yukarıda İsa'nın tanrısal kimliğine büründüğü Başkalaşım (metamorfosis) anı ve aşağıda olaya şahitlik eden havariler. Havarilerin yaşanan olaydan etkilendikleri yüzlerinde şakın ifadenin yanı sıra Yuhana'nın yere uzanmış olmasında da korkmuş olduğu anlaşılmaktadır. Bu kısımda değerlendirilebilecek olan tepe tasvirleri iki el yazmasında bir birlerine oldukça benzerdir. Ancak renkleri

farklıdır. MS38 el yazmasında soldan sağa doğru pembe, kahverengi ve yeşil, MS41 el yazmasında gri, yeşil ve pembedir. Yukarıdaki bölümde İlyas, İsa ve Musa daha dingin bir ifadeye sahiptir.

Lazarus'un Diriltilmesi

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında (Katalog no: 11; Resim 17) betimlenmiş, MS37, MS38 ve MS51 el yazmalarında betimlenmemiştir. Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenmiştir. Sahne arka planı, üst kısmı boyanmamıştır. Sahnenin sağında yer alan İsa, havariler ve Lazarus'un kız kardeşleri koyu yeşil bir zemin üzerine basmaktadır. Ancak lahidin kapağını açan figür pembe bir zemine basmaktadır. Figürler genel olarak iri gözlü, ince uzun burunlu ve ince kaşlıdır. Mezarın önündeki taşın açılması Yuhanna ve Barnabas incili ile uyumlu olduğunu gösterir. Mezar önünde burnunu kapatan ve lahitin kapağını açan figür halesiz diğer bütün figürler halelidir. Bu figürlerin kaynağı da Yuhanna ve Barnabas incilidir. İsa, Yuhanna incilinde "Lazar, dışarı çık!" (Yuhanna 11: 43) ve Barnaba incilinde "Lazarus, beri gel!" ifadesine uygun bir biçimde eli havada kaldırıp bu emri verirken betimlenmiştir.

Kudüs'e Giriş

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında betimlenmiş (Katalog No: 12, Resim 18). MS37, MS38 ve MS51 el yazmalarında betimlenmemiştir. Sahne dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenmiştir. Merkezde eşek üzerinde İsa, önünde giysisini seren figür, arkada Petrus, sağda havariler solda Zekeriya peygamber ve yanındaki figür olmak üzere üç bölüme ayrılmış olan sahnede dengeli bir kompozisyonun oluşturulduğu söylenebilir. Sahne bu genel kurgusunun yanı sıra arka planda ağaç üzerinde betimlenen Zakkay'da dahil edilmiştir. MS41 el yazmasında betimlenen sahnenin genel kompozisyonu incelendiğinde sahnenin kanonik incillerle uyumlu olduğu ve öyküleyici bir anlatıma sahip olduğu görülmektedir. Figürler genel olarak iri gözlü, ince uzun burunludur. Bu bağlamda İsa kahverengi saçlı, sakallı, iri gözlü, kalın kaşlı burnu ince ve uzundur. Petrus iri gözlü, ince kaşlı, burnu ince uzundur.

Son Akşam Yemeği

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında betimlenmiş (Katalog 13, Resim 19), MS37, MS38 ve MS51 el yazmalarında betimlenmemiştir. Dikdörtgen bir

çerçeve içerisinde tam sayfa betimlenen sahne on üçüncü yüzyılda sıklıkla birlikte resmedildiği ayak yıkama sahnesi ile aynı yüze denk gelmektedir.

İsa'nın sahnenin solunda, Yahuda'nın havarilerin arasında yer alıp elini masaya uzatması genel ikonografik şemaya uyulduğunu gösterir. Sahne erken dönemin ikonografik şemasını yansıtmaktadır. Masanın formu erken dönem resimli el yazmalarından Rossano incili, ve duvar resim sanatı Ravenna San Apollinare in Nuovo ile benzerlik gösterir. Sahnenin çerçeve içerisinde resmedilmesi, kullanılan renkler, figürlerin duruşu elbise kıvrımlarıyla daha hareketli bir görüntü sunar. MS41 el yazmasındaki tasvir paten içerisinde iki balık ve ekmelekle erken döneme göre daha kalabalık bir sofraya görüntüsü vermektedir. Genel olarak farklı veya aynı dönemlerde betimlenen sahnenin örnekleri benzer kompozisyon şemasını uygulamış olsa da ikonografik detaylarda farklılık göstermektedir.

Ayakların Yıkılması

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Katalog No: 14, Resim: 20). Bu el yazmasında karşılaştığımız sahnede İsa, Yuhanna ve Barnabas incillerinde geçen “Yemekten kalktı, üstlüğü bir yana koydu, bir havlu alıp beline doladı” (13: 4) pasajıyla uyumlu olarak beline havlu bağlamıştır. Sahnenin sağında ilk sırada oturan, ayakları yıkanan Petrus'un elini alnına götürmesi İsa ile iletişim halinde olduğunu ve yine Yuhanna ve Barnabas incillerinde geçen “...Ya Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!” (Yuhanna 13: 9) pasajla uyumlu bir şekilde betimlendiği görülmektedir.

İsa'nın ve Petrus'un iletişim halinde oldukları beden dillerinden anlaşılmaktadır. İsa sağ eliyle takdis işareti yapıyor olsa da aşağı indirdiği sol eliyle aslında Petrus ile iletişim kurduğunu gösterir niteliktedir. Petrus'un elini başına koyması diyalogun ilerlediğini gösterir. Petrus ayağını yıkacak olan İsa'yı önce reddetmiş sonra başını da yıkamasını istemiştir. Bu veriler sahnenin genel olarak İsa ile Petrus arasında geçen diyaloga odaklandığını kanıtlar niteliktedir.

Havari Komünyonu

Sahne sadece MS41 el yazmasında betimlenmiştir (Katalog No: 15, Resim: 21). Sahne ökaristi ayinin gerçekleştiği ekmeğin ve şarabın aynı anada İsa tarafından dağıtıldığı “liturjik kompozisyon” olarak adlandırılan şemaya uygun bir biçimde betimlenmiştir. İsa,

merkezde yer alan kiborionlu bir altar masasının sağında ve solunda olmak üzere iki defa resmedilmiştir. Altılı gruplar halinde, sağa ve sola yönelerek ikiye bölünen havariler İsa ile buluştukları noktada bir daire oluşturmaktadır. İsa soldaki havari grubuna şarap, sağdaki havari grubuna ekmek sunmaktadır. MS41 el yazmasındaki sahne, altıncı yüzyıla tarihlenen Riha ve Stuma patenlerindeki sahne ile aynı ikonografik şema ile resmedilmiştir.

Sahne havarilerin duruşu, jest ve mimikleri, kıyafetlerinin işlenişi ve bu kıyafetlerinin kollardan dalgalanarak sarkması, melekler ve sahnedeki birçok detay sahnenin hareketliliği konusunda devamlılığı sağlamaktadır. Sahnede kullanılan pembe, altın yıldız, sarı, koyu yeşil, kiremit kırmızısı ve turuncu gibi renkler sahnedeki dinamizmi artırmıştır.

Sahne, İsa'nın iki defa resmedilerek ekmeği ve şarabı aynı anda dağıtması, İsa'nın havarilere doğru eğilmesi, havarilerin sıralanma biçimi, onlarında İsa'ya doğru eğilerek ilerlemesi, havarilerin sıranın en başından en sonuna kadar herkesin saygı göstererek eğilmesi sahnedeki ökaristi ayininin uygulanma biçimini net bir ifade ile vurgulamaktadır.

Zeytin Dağında Dua

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında betimlenmiş (Katalog No: 16, Resim: 22), MS37, MS38 ve MS51 el yazmalarında betimlenmemiştir.

Yahuda'nın İhaneti ile birlikte, metin ile bir arada ikiye bölünmüş dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenen sahne, İsa, melek, gökyüzü ve Manus Dei' den oluşmaktadır. Sahne İsa, melek ve Manus Dei gibi ikonografik unsurlarla İsa'nın duasına odaklanmıştır. İsa, kahverengi saçlı ve sakallı, gözleri çekik, burnu ince uzun, kaşları kalındır. Örneğine ilk defa Aziz Avgistunus incilinde rastladığımız manus dei, tanrının varlığını ve İsa'nın duasının karşılık bulduğunun bir ifadesi olarak önemli bir unsurdur. Sahneye dâhil edilen melek kompozisyonun Luka incili ile uyumlu olduğunu gösterir.

Yahuda'nın İhaneti

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında betimlenmiştir. Sahne, İsa'nın tutuklanması ve Yahuda'nın öpücüğü olmak üzere iki episottan oluşmaktadır. Sahnenin sağında on bir havarinin önünde betimlenmiş olan Petrus, olaya karşı gösterdiği

şaşkınlığı vurgular bir şekilde sahneye dahil edilmiştir. Sahne Petrus'un Malkus'un kulağını kestiği an odaklanmamıştır. Yahuda'nın İsa'yı öpmesi, muhafızlar, arka planda sadece uçları görülen balta, mızrak meşale gibi öğeler, sağdaki havarilerin sahneye dahil edilmesi sahnenin kanonik incillerle uyumlu olduğunu göstermektedir. Sahnedeki figürler genel olarak, iri gözlü, uzun burunlu ve kalın kaşlıdır.

Çarmıha Gerilme

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Katalog No: 18, Resim: 24). Sahnenin merkezinde İsa, solda Meryem Ana ile yas tutan kadınlar ve İsa'nın böğrünü delen Longinos, sağda İsa'ya sirkeli süngeri uzatan Esopos, Yuhanna, yüzbaşı ve üst kısımdaki melekler, güneş ve ay sahnenin simetri dengesi kurulmuştur. Sahnede bir zemin çizgisi üzerinde betimlenen bu figürlerin aşağısında, zar atan askerler betimlenmiş böylece sahne çarmıh esnasında yaşanan bütün olayları içererek kanonik incillerle uyumu sağlamış ve detaylı bir hikâyeci anlatımla betimlenmiştir.

İsa'nın Mezara Konulması

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında kare bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Katalog No: 19, Resim: 25). Sahne iki bölümden oluşmaktadır. Sol tarafta asıl temanın işlendiği kefene sarılı İsa'nın Yusuf ve Nikodemus tarafından mezara konulması ve sağ tarafta öncüsü Meryem Ana ile yas tutan kadınlar betimlenmiştir.

Sahnede yer alan bütün figürler, Yusuf, Nikodemus, ikisinin arkasında Yuhanna, yas tutan kadınlar ve sahnenin sol üst kısmında betimlenen melekler acılı bir ifadeyle İsa'ya odaklanmışlardır. Sahnedeki kadınların, Meryem Ana'ya sarılması, Yuhanna ve kadınlardan birinin elini yüzüne götürmesi olayın yaşattığı acı hissini yansıtmaktadır. Sahneye Meryem Ana ve Yuhanna'ya yer verilmesi onuncu ve on birinci yüzyıldan itibaren Bizans resimli el yazmalarında görülen örneklerle benzer bir ikonografik şemanın kullanıldığı göstermektedir.

Sahnede yer alan mezar kapağı Matta ve Markos incillerinde sözü edilen mezar girişinin bir taş ile kapatılması ifadesiyle uyumludur. Olaya tanıklık eden kadınların sahneye dâhil edilmesi Matta, Markos'ta, Luka inciliyle, Nikodemus'un betimlenmesi ise Yuhanna inciliyle alakalıdır.

Boş Mezar Başında Kadınlar/Diriliş

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Katalog No: 20; Resim 26). Sahnenin merkezine yerleştirilen İsa'nın diğer figürlerden daha iri betimlenmesi onun dirilişini vurgulamaktadır. Sahne dirilişin yaşandığı farklı anları bir arada betimlenmiştir. Kadınların boş mezara gelip meleklerle karşılaşması ve sonrasında İsa'nın onlara görünmesi, Melek ve İsa'nın kadınlara boş kalan mezarı işaret etmesi dirilişi bir kez daha vurgular niteliktedir. Kapağı yere düşmüş sarı lahit biçimindeki mezarın içerisinde kefeninin parçaları görülmektedir. Yuhanna incili ile uygun olarak İsa'nın başına sardığı parça (peşkir) çapraz bir şekilde dururken vücudunu saran parça kıvrımlı bir şekilde mavi-beyaz şeritlerle boyanmıştır. Figürler genel olarak ince uzun burunlu, kalın kaşlı iri gözlüdür.

Sahnenin sağında mür taşıyan üç kadının betimlenmesi Markos incili ile olan uyumu göstermektedir. Markos (16: 1) incili üç kadının ismini net bir ifadeyle Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome olarak aktarır. Sahnede mezarın yanında oturan ve mezarı işaret edip kadınlarla iletişim halinde olan bir melek görülmektedir. Bu Matta'da geçen "Rab'bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu" ifadesinin kaynaklık ettiği söylenebilir. Sahnede betimlenen nöbetçi askerler Matta incilindeki "Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar." İfadesiyle uygunluk gösterir.

Sahnenin üst kısmında betimlenen kalabalık melek gruplarından hiç bir incil söz etmez. Matta ve Markos 1, Luka ve Yuhanna 2 kişiden söz eder. Matta ve Yuhanna bu kişilerin "melek", Markos ve Luka ise bu kişileri "adam" olarak belirtir. Ancak en fazla iki kişi ya da meleğin mezarın yanında oturması beklenir. Bu kalabalık melek grubu, sahneye hareketlilik katmak ya da sahnenin ruhani anlamını güçlendirmek için sanatçının yorumu olarak kabul edilebilir.

Anastasis

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Katalog No: 21; Resim 27). Sahne, kompozisyonu oluştururken figürler arasında bir denge kurulmuştur. Sahnenin kahramanı olan İsa, merkezde diğer figürlerden çok daha iri betimlenmiş olsa da duruşu, sahneye katığı

hareketle sahneyle uyum içerisindedir. Kahverengi saçlı ve sakallı olan İsa'nın hafif çekik olan gözleri iridir, kaşları kavisli, burnu ince ve uzundur.

Sol tarafta Adem ile Havva sağda peygamberler ve Vaftizci Yahya, sahnedeki simetri dengesini sağlamaktadır. Beyaz saçlı ve sakallı Adem, iri çekik gözlü, ince ve uzun burunludur. Yahya, uzun kahverengi saçlı ve sakallı, iri uzun burunludur. Yahya'nın hafif çekik olan gözleri iridir. Davud peygamber beyaz saçlı, sakallı, ince uzun burunlu ve kavisli kaşları vardır. Arka plandaki karşılıklı betimlenmiş sıra dağlar ve sayıları eşit tutulmuş dirilen figürler adım adım tamamlamıştır. Son olarak sahnenin temel konusu olan cehennem ise bu renkli kompozisyondan sıyrılarak karanlık ters "U" biçimden resmedilmiş ancak konuyla olan bağlantısından dolayı sahnenin akışını bozmamış aksine cehennem algısını vurulamıştır.

Şüpheli Thomas

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında kare bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Katalog No: 22; Resim 28). Sahne merkezindeki İsa'nın kapının önünde olması havarilerin iki grup halinde sağda ve solda betimlenmesi sahnenin dengeli bir şekil kurgulanmasını sağlamıştır. Havarilerin İsa'ya ve Tomas'a doğru bakmaları yaşanan olaya dikkati toplamakta ve böylece asıl konuyu vurgulamaktadır. İsa'nın önünde durduğu kapı incilde kapanın kapalıyken içeri girip havarileri selamladığı anının bir temsili olduğu söylenebilir. Bu özellikler kapsamında sahne kompozisyonunun genel olarak kaynağa bağlı kaldığı göstermektedir. Sahnedeki figürler genel olarak ince uzun burunlu, iri gözlü ve kalın kaşlıdır.

İsa'nın Göğe Yükselişi

MS37 ve MS41 el yazmalarındaki sahne farklı geometrik şeritlerden oluşan bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. M37 (Katalog No: 23, Resim: 29) el yazmasındaki tasvirde havariler bu çerçevenin sınırlarını aşarken MS41'de (Katalog No: 24, Resim: 30) sahne bu çerçevenin sınırları içerisinde tutulmuştur.

Araştırma kapsamında incelenen MS37 ve MS41 el yazmasında tasvir edilen Göğe Yükseliş sahnesi, altıncı yüzyılda küçük el sanatlarında ve el yazmalarında uygulanmaya başlayıp sonrasında yaygınlaşan, araştırmacıların Doğu kompozisyonu olarak adlandırdıkları şemayla tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon ana hatlarıyla yukarıda mandorla içerisinde İsa, aşağıda altılı iki gruba ayrılan havarilerin arasında yer alan

Meryem tasvirinden oluşmaktadır. Söz konusu sahnenin örneklerinde İsa sahnenin merkezini Meryem ile paylaşır. Bu kompozisyonun iki aşamada değerlendirilebilir. Sahnenin asıl amacını sunan ilk aşama İsa'nın melekler tarafından göğe taşındığı yukarıda betimlenen kısımdır, ikinci aşama olarak değerlendirilecek olan kısım ise aşağıda olaya tanıklık eden Havariler ve Meryem tasvirinden oluşmaktadır.

Sahnenin ilk aşamasında göğe yükselen İsa'ya vurgu yapılmaktadır. İsa, iki eserde khiton üzerine himation ve sandalet giymiş, altın yaldız haçlı hanelidir. MS41'de İsa, manşeti ve omuzundaki şerit detayı altın yaldız olan koyu mor bir khiton giymiştir. İsa'nın khitonun üzerine giydiği sarı himationun etek kısmı önden düğümlü ve omuzundan koluna sarkan bir parçası sahnedeki hareketliliği artırmaktadır. MS37 el yazmasında, MS41'de olduğu gibi ciddi duran İsa'nın kıyafetleri renk ve üslup açısından daha durağandır. İsa gri-mavi bir khiton üzerine koyu mor himation giymiştir. İki örnekte de oturur vaziyette sağ eliyle takdis işareti yapan İsa sol eliyle, MS37'de kitap, MS41'de rulo tutmaktadır. MS37 el yazmasında İsa, iki meleğin taşıdığı daire biçimli olan mandorla içerisinde bir şerit üzerinde oturmuş ve ayaklarını benzer şekilde bir şeridin üzerinde koymuştur. MS41 el yazmasında ise İsa, dört meleğin taşıdığı oval bir mandorla içerisinde taht üzerinde oturmaktadır. İki örnekte de İsa'yı taşıyan melekler uçuyor izlenimi vermektedir. MS41 el yazmasında İsa'nın çarpmıha gerildiği esnada ellerine ve ayaklarına çakılan çivilerinin izleri görülmektedir. MS37'de bu detaya rastlanmaz.

Sahnenin ikinci aşaması olarak değerlendirilecek olan kısım havarilerin altılı gruplar halinde Meryem'in sağında ve solunda yer aldığı, İsa'nın aşağısında betimlenen kısımdır. MS37 ve MS41 el yazmalarında Meryem orans biçiminde durmuştur. Altın yaldız haneli betimlenen iki örnekte elbiseler aynı modeldir. Meryem, belinden bir ip ile bağlı uzun bir elbise, başını ve omuzlarını örten mophorion giymiştir. Ancak MS37'de Meryem'in elbisesi gri-mavi ve manşetleri altın yaldız detaylarla bezenmiştir. MS41'de ise elbisenin rengi mavidir. Her iki örnekte mophorion koyu mordur. Meryem MS37'de kollarını daha dar bir açı ile açmış avuçları seyirciye dönüktür. MS41'de ise Meryem kollarını daha geniş bir açı ile yana doğru açmıştır ve avuç içleri MS37'de olduğu gibi seyirciye dönüktür. Meryem MS37'de iri gözlü, ince uzun burunlu, kalın kaşlıdır ve maphorionun alınına ve yüzüne değen kısımda altın yaldız şerit detayı vardır. MS41'de Meryem, MS37'ye kıyasla küçük gözlü, iri burunlu, ince kaşlıdır ve MS37 göre üzgün bir ifadeye sahip olduğu söylenebilir. Meryem MS37'de bir podyum üzerinde dururken, MS41'de

yeşil olan zeminin üzerinde doğrudan basmaktadır. Her iki örnekte iki ağaç arasında resmedilen Meryem'in ayakkabıları farklı renktedir. Ucu sivri olan ayakkabıların rengi MS37'de turuncu, MS41'de kiremit kırmızısıdır.

Havariler altın yıldız halelidir ve genellikle şaşkın bir ifadeye sahip oldukları söylenebilir. MS37 el yazmasında iki grup, üç kişi önde, üç kişi bir basmak yukarıda izlenimi verecek şekilde arkada resmedilmiştir. MS41 el yazmasında ise havariler iç içe geçmiştir. Kimi havarilerin sadece halesi görünmektedir. Havariler, anlaşıldığı kadarıyla uzun bir tunik üzerine pelerin giymişlerdir. Her iki örnekte havari gruplarının başında- Meryem'e en yakın olanlar- solda Petrus, sağda Pavlus yer almaktadır. MS 37 ve 41'de Petrus, İsa'yı işaret eder vaziyette ona doğru bakmaktadır. Pavlus her iki örnekte oldukça kaygılı bir ifadeyle resmedilmiştir. MS37'de sağ elini alnına götürmüş olan Pavlus sol elinde bir kitap tutmaktadır. MS41 ise Pavlus, sağ elini şaşırma refleksi ile yukarı kaldırmış sol eliyle desteklediği kiremit kırmızısı kitabı koltuğunun altındadır. MS37'de Pavlus, pembe ve bordonun tonlarını taşıyan uzun bir tunik üzerine gri-mavi bir pelerin giymiştir. MS41 ise tunik açık mavi, pelerin ise açık pembe dir.

MS37'de Petrus'un yanındaki iki havari kitap tutmaktadır. MS41'de Petrus'un yanındaki havari MS37'de olduğu gibi kitap tutmaktadır ve aynı zamanda beyaz saçlı ve sakallıdır. MS37'de Pavlus'un arakasındaki ilk havari kitap tutmaktadır ancak ikinci havaride kitap yoktur. MS41'de ise Pavlus'un yanında bir havari görülebilmektedir. Ancak elinde bir kitap olup olmadığı belirsizdir.

Sahnenin Meryem ve havarilerden oluşan gurubu erken dönem Monza ampullarında ve Rabula incilinde görülen Pentekost sahnesinin ikonografik şemasına oldukça benzerdir. Söz konusu Pentekost örneklerinde Meryem altılı havari grubunun arasında sahnenin merkezindedir. Ayrıca pentekost sahnelerinde İsa tek başına bir figür olarak görülmesi de boş taht, kutsal ruh gibi detaylarla yukarıda yer aldığı görülmektedir.

Genel bir değerlendirme ile sahne kompozisyonunun pentekost sahnesinin şemasına benzer özellikler betimlendiği söylenebilir. Ancak Pentekost sahnelerinde bu şema kısıtlı örneklerle sınırlı kalmış yaygın bir kompozisyona dönüşmemiştir. Bu ikonografik şema, İsa'yı mandorla içerisinde dahil ederek, Göğe Yükseliş sahnesi için daha çok kabul görmüş ve yaygın bir biçimde çeşitli tür ve teknikte eserde uygulanmıştır.

Pentekost

Pentekost sahnesi tezin ana konusu dahilinde incelenen el yazmalarının üçünde resmedilmiştir. Sahne MS37 (Katalog No: 25, Resim 31), MS38 (Katalog No: 26, Resim: 32) ve MS41 (Katalog No: 27, Resim: 33) el yazmalarında havariler yarım daire oluşturacak şekilde oturmaktadır. MS38 el yazmasındaki sahne, arka plan detayı ve figür sayısı bakımından diğer el yazmalarındaki sahneye kıyasla nispeten sadedir. MS37 ve MS41 el yazmalarında halkın ve kozmosun temsili gibi ikonografik detaylar eklenerek daha kalabalık bir figür grubu oluşturulmuştur.

Üç el yazmasında havari gruplarına, sahnenin odak noktasına yerleştirilen Petrus ve Pavlus öncülük etmektedir. Petrus ve Pavlus sahnenin merkezinde, sahneyi altılı iki grubu ayırmaktadır. Havariler genellikle kodeks veya rulo tutmaktadır ve birbirlerine bakar vaziyette takdis işareti yapan havariler iletişim halindedirler.

MS41 El yazmasındaki sahne diğerlerine göre en kalabalık figür grubuna sahiptir. MS41 el yazmasındaki sahne MS38 el yazmasında betimlenen Pentekost sahnesiyle kompozisyon açısından benzerlik taşımaktadır. Her iki örnekte arka plan sağda ve solda kule benzeri iki yapı inşa edilmiştir. Havarilerin oturma düzeneği de benzerdir ancak rengi farklıdır.

MS38 el yazmasında Pavlus soldaki havari grubuna öncülük eder ancak MS37 ve MS41 el yazmalarında Pavlus sağdadır. Üç sahnede de gökyüzü yarım daire biçimindedir ve çerçevenin dış çizgisinden kutsiyetin bir ifadesi olan şeritler on iki havariye doğru inmektedir. MS37 ve MS38 el yazmalarında gökyüzü gri-mavi tonlarında betimlenmiştir. MS37 el yazmasında gökyüzü geometrik bezemelerle bezenmişken MS38 el yazmasında gri-beyaz yıldız motifi görülür. MS41 el yazmasında yine yarım daire olan gökyüzünde diğer el yazmalarından farklı bir ikonografik detay, İsa'yı ve Kutsal Ruh'u temsilen hetoimesia (Boş taht) dahil edilmiştir.

Koimesis

Sahne ana konu kapsamında incelenen MS41 el yazmasında betimlenmiştir (Katalog No: 28, Resim: 34). Sahne kompozisyonu oldukça kalabalık bir figür grubuna sahiptir. Sahne Meryem ve İsa'nın etrafında şekillenmiştir. Sahnenin sağında ve solunda iki gruba halinde betimlenen havari gruplarının art arda ve arka arkaya sıralanması, İsa'nın sağında ve solunda betimlenen piskoposlar ve yukarıdaki melekler sahnedeki simetri dengesini

kurmaktadır. Havariler genellikle üzüntünün bir ifadesi olarak elleriyle yüzüne dokunmaktadır. Sağda beyaz saçlı ve sakallı, arkada yer alan havari ellerini yukarı kaldırarak İsa'ya odaklanmıştır. Solda ikinci sıradaki havari arkasını dönmüştür. Diğer havariler Meryem'e odaklanmıştır.

Kompozisyonda, sahne merkezine yatakta uzanan Meryem'i ve onun arkasında ruhunu elleriyle alıp yukarı kaldıran İsa'yı yerleştirerek konunun ana temasını vurgulanmıştır. Cenazeyi canlandıran sahne, havarilerin jest ve mimikleri, duruşlarıyla bu anı yaşatır niteliktedir.

Pantokrator İsa

Sahne MS41 El yazmasında betimlenmiştir (Katalog No: 29, Resim: 35) İsa, cepheden resmedilmiştir. İsa'nın saçlı ve sakallı uzun kahverengidir. Keskin bir ifadeyle bakan İsa'nın gözleri iri, kaşları kalın, burnu diğer örneklere kıyasla hafif iri ve uzun, ağzı küçüktür. Bu sahneye eşlik eden figürler genel olarak iri gözlü, bir çizgi ile çizilen burunları uzundur.

Meryem ve Bağışçı/İthaf Sahnesi

MS37 el yazmasında karşımıza çıkan bu sahne koyu mavi bir arak plan üzerine, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Katalog No: 30, Resim: 36). Bir podyum üzerine duran Meryem ince ve uzun boylu bir şekilde betimlenmiştir. Gözleri iri, kaşları ince ve kavisli Meryem'in burnu ince ve uzun, ağzı küçüktür. Sahnenin sağında betimlenen bağışçı Meryem'e oranla oldukça kısa boylu betimlenmiştir. Figürün gözleri iri, kaşları ince, beyaz olan sakallı uzundur. Burnu ince ve uzun olan figürün ağzı küçüktür. Meryem'in elleri anatomiye daha yakın betimlenmiştir. Ancak bağışçının elleri orantısız bir şekilde betimlenmiştir.

Sahnenin sağ üst köşesinde bir büst şeklinde betimlenen İsa, kızıl-kahverengi uzun saçlıdır. İsa'nın gözleri iri, kaşları ince ve kavisli, burnu ince ve uzundur.

Evangelist Portreleri

Evangelist portreleri araştırmanın ana konusu kapsamındaki MS37 El yazmasında betimlenmiştir (Katalog No: 34, Resim 45, Katalog No: 35, Resim 46). Altıncı yüzyılda resimli el yazmalarında nerdeyse zorunlu bir temal haline gelen Evangelist portreleri, bu yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak önemli bir gelenek haline dönüşmüştür.

Evangelistler genellikle mimari arka plan önünde, düşünceli bir şekilde oturur vaziyette, masaya doğru eğilmiş yazı yazarken ya da kalemi hokkaya batırırken veya açarken betimlenmiştir. Bu kompozisyon Bizans sanatında yedinci yüzyıldan itibaren kalıplaşmış ve el yazmalarında sıklıkla kullanılmıştır. Oldukça yaygın olan evangelist portrelerinin resim sanatındaki ikonografik kurgusu MS37 el yazmasında da uygulanmıştır.

Kanon Tabloları

El yazmalarında içindekiler bölümünü oluşturan kanon tabloları işlevsel olmasının yanı sıra önemli bir bezeme unsuru olarak karşımıza çıkar. Bu tablolar Bizans, Süryani ve Ermeni el yazmalarında da görülmektedir. Süryani el yazmalarında genel olarak kullanılan renk paletinin ve geometrik biçimlerin zenginliği göze çarpar.

Doktora tezi kapsamında incelenen, MS37 el yazmasında on yedi (17) (Katalog No: 36-37-38-39-40-41-42-43-44, Resim: 47,48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55) MS41 el yazmasında dokuz (9) (Katalog No: 45-46, Resim: 56, 57, 58, 59, 60) sayfa kanon tablosu betimlenmiştir. Tablolar genel olarak Meryem, havariler, kilise babaları ve azizlerin anma törenleri, cenaze ve taç giyme törenleri için dualar (piskoposlar, rahipler, aziler ve keşişler), vaftiz, evlilik için bir dizi okuma ile ayrıca günlük dualar içermektedir.

MS37 ve MS41 el yazmalarında betimlenen kanon tabloları daire ve kare geometrik formların iç içe geçerek veya daire formlarının bir birine teğet geçerek tasarlanmıştır. Bu iki el yazmasında betimlenen kanon tabloları, yeşil, sarı, kırmızı, turuncu, mor ve bordo gibi canlı renklerin açık ve koyu tonları kullanılmıştır. Tablolar soldan sağa doğru yani Süryanice okuma yönüne uygun bir şekilde haftalık okuma başlıklarına verilen numaralarla düzenlenmiştir.

Kanon tablolarındaki haftalık okuma sırasının rakamsal değeri Süryanice harflerle kırmızı, daire içinde yer alan bölüm başlıkları siyah mürekkeple yazılmıştır. MS41 el yazmasındaki dokuz kanon tablosunda belirtilen okumalar 1'den 334'e kadar sıra düzeni takip edilerek okuyucu yönlendirecek şekilde bir düzene sahiptir ve her bir kanon tablosu 48 okumadan oluşmaktadır. MS37 el yazması benzer şekilde 1'den 349'a kadar ancak sıra düzeni karışık bir şekilde yerleştirilmiştir ve bu el yazmasındaki folyo 9^r, 13^r ile 15^v tabloları 25 diğer tablolar 24 okumayı içermektedir.

MS41 ile MS37 el yazmasında kanon tabloları daire, kare ve sekizgen gibi geometrik şekillerin ve haç motiflerinin baskın rol oynadığı görülmektedir.

Tam Sayfa Haç Tasvirleri

Süryani el yazmalarında basamak üzerinde betimlenen tam sayfa haç tasviri ortak bir özellik haline olarak gelişmiştir (Katalog No 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, Resim: 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67). Söz konusu haç tasvirlerinde, haç kolları arasında genellikle apotropaik amaçlı yazılarla anlamı güçlendirilmiştir. On ikinci yüzyılın sonları ve on üçüncü yüzyıldan kalma Süryani resimli elyazmalarında haç genellikle dikdörtgen bir çerçeve içine yerleştirilmiştir. Mozaik biçiminde betimlenmiş olan haçlar, iç içe geçmiş şeritlerden oluşan hasırı andıran bir çerçeve içerisinde betimlenir.

Satır Arasında Betimlenen İşlevsel Geometrik Bezeme

Doktora tezi kapsamındaki MS37 el yazması yüz altı (106), MS41 el yazmasında ise yüz on üç (113) bezeme görülmektedir. Bu bezemeler genellikle birbirini tekrar eden ya da bir birine çok benzeyen bir tasarıma sahiptir MS51 el yazmasında ikisi yatay, ikisi dikey olmak üzere dört adet dikdörtgen ve iki adet kare olmak üzere altı bezeme betimlenmiştir.

Satır arasındaki bezemeler sarı, kırmızı, bordo, turuncu, yeşil, mor gibi renkli şeritlerden oluşan bezemeler başlıca bir tasarım olarak görülmektedir. Ayrıca renkli zemin üzerine kıvrak çizgilerle süslenen bezemelerde farklı bir grup olarak karşımıza çıkar. Renkli şeritlerden oluşan bezemeler iç içe geçerek kare ve dikdörtgen gibi geometrik şekiller olarak betimlenmiştir. Bu bezemeler hemen her sahneyi sınırlandıran çerçevelerle benzer şekilde tasarlanmıştır. Bu bezemeler genellikle renkli ve girift tasarımlarıyla dikkat çekmektedir.

Önemli işlevsel, yönlendirici görev üstlenen bu bezemeler yeni bir duanın başlığından önce betimlenerek bu duanın başlığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte yapılan çeviri çalışmaları sonucunda kanon tablolarında numaraları ile birlikte belirtilen dualar sıra düzenine göre el yazmasına yerleştirildiği ve bu başlıkların bezemeler vurgulandığı tespit edilmiştir.

Fasikül Numaralarını Vurgulayan Çerçeveler (Katalog No 55 ve 56)

Araştırmamızın ana kapsamındaki MS37 el yazmasında fasikül numarasını çevreleyen otuz beş (35), MS41 el yazması kırk (40) çerçeve betimlenmiştir. Fasikül numaralarını vurgulayan bu çerçeveler sayısal değeri olan Süryanice harfleri çevreler. Çerçevelerde sarı, kırmızı, bordo, mavi, yeşil, turuncu, mor, siyah ve altın yıldız gibi oldukça canlı

renkler kullanılmıştır. Renkler kullanılırken koyu tondan açık tona kademeli olarak renklendirilmiştir. Söz konusu çerçeveler; kare, dikdörtgen, çok kollu yıldız, daire, daire içerisinde yıldız gibi farklı formlarda görülmektedir. Araştırmamız kapsamında ele alınan Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında betimlenen bu geometrik fasikül çerçeveler görsel ve işlevsel bakımda önemli bir bezeme türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

MS37 El Yazması Genel Değerlendirme

MS37 el yazmasında betimlenen yedi sahne tam sayfa, kare ve dikdörtgen şeklinde çerçeveler içerisinde, koyu mavi bir arka plan üzerine resmedilmiştir. Sahneler yatay (Meryem'e Müjde, İsa'nın doğumu, Mabede Takdim ve incil yazarları) ve dikey (İsa'nın Göğe Yükselişi, Pentekost, Meryem ve Bağışçı) olmak üzere iki şekilde folyolara yerleştirilmiştir.

El yazmasındaki sahneler incelendiğinde figürler genel hatalarıyla uzun boylu, iri gözlü, ince uzun burunlu ve küçük ağızlıdır. Tunik üzerine, beli sıkıca saran bir pelerin giyen figürlerin kıyafetleri kontur çizgileriyle hareketlilik kazanmıştır. Giysilerde bordo, mavi-gri- mor, koyu yeşil ve turuncu kullanılmıştır.

Tam sayfa betimlenen haç tasviri de dikdörtgen bir çerçeveye vurgulanmıştır. Doktora tezi değerlendirme kapsamında incelenen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında tam sayfa haç tasvirleri çerçeve içerisinde betimlendiği görülmektedir. Sayıları değişken olan haç tasvirleri genellikle "bununla düşmanı yendik" gibi apotropaik yazılarla görsel ve anlamsal açıdan güçlendirilmiştir.

El yazmasında betimlenen kanon tabloları bir biri ile tutarlı bir şekilde betimlenmiştir. El yazmasında karşılıklı sayfalara denk gelen tablolar birbiri ile aynı geometrik şekilde betimlenmiştir. Fasikül numaralarını vurgulayan çerçeveler kanon tablolarındaki bu uyumu sağlanmamıştır. Bu çerçeveler oluşturdukları geometrik formlar açısından aynı olsa da farklı bir birinden farklı şekillerin karşılıklı sayfalarda betimlendikleri görülmüştür. Değerlendirme kapsamında Beril'de detaylı incelenen Sachau 304 el yazmasında bu çerçeveler karşılıklı sayfalarda ayı betimlenmiş ve tutarlı bir şekilde uygulanmıştır. Ancak bu çerçeveler oldukça değişkendir. Yine Berlin'de bulunan Sachau 322 el yazmasındaki çerçeveler birbirinden farklı biçimlerde dir.

Satır arasında, Metin içerisinde betimlenen işlevsel geometrik bezemeler, konon tablolarında sıra numaraları ile belirtilen başlıkları vurgulamaktadır. Satır arasındaki bu

bezmeler renkli şeritlerle ve renkli zemin üzerine betimlenen çizgisel betimlenmelerle zenginleştirilmiştir.

El yazmasındaki genel renk skalası sarı, turuncu, kırmızı, bordo, pembe, yeşil, mor, mavi, siyah gibi renklerin açık koyu tonlarından oluşmaktadır.

MS38 El Yazması Genel Değerlendirme

MS38 el yazmasında resmedilen sahneler metin ile birlikte betimlenmiştir. İsa'nın Vaftizi, Pentekost, Başkalaşım ve Hakiki Haçın Kutsanması sahneleri folyonun üst kısmında sayfanın yarısını kaplamaktadır. Cüzzamlı Hastalar, Kenanlı kadın ile İsa sahneleri iki sütuna ayrılarak yazılan metnin bir sütunun yarısına yerleştirilmiştir. Sahneler dikdörtgen ve kare çerçeveler içerisinde betimlenmiştir.

El yazmasındaki figürler genel hatları ile iri gözlü, ince uzun burunlu ve küçük ağızlıdır. Giysilerde gri-mavi, kahverengi, turuncu, mor ve pembe gibi renkler kullanılmıştır ayrıca siyah çizgilerle giysilere hareketlilik kazandırılmıştır.

El yazmasındaki renk skalasını sarı, turuncu, kırmızı, mor, kahverengi, yeşil, pembe ve gri gibi renkler oluşturur. Bu el yazmasındaki renklerin genel olarak, MS41, MS37 El yazmasındaki renklere oranla daha mat bir görüntü sunmaktadır.

MS41 El Yazması Genel Değerlendirme

MS 41 el yazmasında sahneler ve tam sayfa haç tasvirleri çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Sahneler tam sayfa ve metin ile birlikte betimlenmiştir. Meryem'e müjde, Mabede Takdim, İsa'nın mezara konulması, şüpheli Tomas, Koimesis kare çerçeve içerisinde metinle birlikte resmedilen sahnelerdir. İsa'nın doğumu, Vaftiz, Lazarus'un diriltilmesi, Kudüs'e Giriş, Ayakların Yıkanması, Son Akşam Yemeği, Havari Komünyonu, Çarmıha Gerilme, Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar, Anastasis, İsa'nın Göğe Yükselişi, Pentekost, Başkalaşım (Metamorfosis) ve Pantokrator sahneleri dikdörtgen çerçeveli tam sayfa betimlenmiştir.

Sahnelerin detaylı incelemesi sonucunda figürler, genel hatalarıyla yuvarlak bir yüz hattına sahiptir. Figürler ince uzun burunlu, iri gözlü, küçük ağızlı ve kalın kaşlı betimlenmiştir. Kanon tabloları, dikdörtgen çerçeve içerisinde yan yana altı dairenin iç içe geçerek ve teğet geçerek bezenmiştir. Fasikül numaralarını vurgulayan çerçeveler, bu el yazmasında karşılıklı sayfalara betimlenenler bir birinin aynısı ve çok yakın benzerlikte

çerçeveler görülmektedir. MS41 el yazmasındaki bu çerçeveler tutarlı bir şekilde betimlenmiştir.

Satır arasında betimlenen işlevsel bezmeler zengin bir renk skalasına sahip şeritlerle ve renkli zemin üzerine işlemlerle süslenmiş dikdörtgen, kare, üçgen gibi geometrik şekillerle tasvir edilmiştir

Renk skalası sarı, turuncu, bordo, kırmızı, pembe, mavi, yeşil, mor, kahverengi ve grinin açıktan koyuya hemen hemen her tonunun uygulandığı görülmektedir.

Araştırmamız kapsamında ele aldığımız, MS37, MS38 ve MS41 el yazmalarındaki sahne ve bezmeler birbiri ile benzer şekilde betimlenmiştir. Sahnele çerçeve içerisinde resim edilmiştir. Satır arasındaki işlevsel bezmeler, Fasikül numaralarının çerçeveleri döneminde genel bir özelliği olarak ortak bir özelliği sürmüşlerdir. Bu bağlamda detaylı incelmesi yapılan el yazmalarının, üslup, ikonografi, renk skalası bakımından birbirine yakın örnekler olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Araştırmamızın ana konusunu on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen ve Mardin Kırklar Kilisesi'nde bulunan (MS37, MS38, MS41 ve MS51) el yazmaları oluşturmaktadır. Ana konu kapsamı çerçevesinde on birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıl tarihleri arasında üretildiği bilinen Süryani Ortodoks resimli el yazması eserlerde değerlendirme kapsamına alınmıştır. Süryani Ortodoksların yoğun olarak yaşadığı Kuzey Mezopotamya, el yazmalarının yoğun üretim faaliyetlerinin yaşandığı bu yüzyıllarda siyasi ve kültürel açıdan karmaşık bir süreçten geçmiştir. Siyasi güçlerin mücadele sahasında dönen Kuzey Mezopotamya bölgesindeki Süryani Ortodoks Kilisesi bu dönemde kendi içinde bölünmelerin yaşandığı güç bir süreç yaşamıştır.

Kuzey Mezopotamya bölgesi tarih öncesi ve tarihi dönemlerde birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, çok kültürlü yapısı açısından önemli bir bölgedir. Süryani Ortodoksların yoğun olarak yaşadığı bu bölgeye on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar Araplar, Ermeniler, Türkler, Bizans ve Haçlılar gibi siyasi güçlerin egemen olması farklı etnik köken ve inançların bir biri ile olan temasını da hızlandırmıştır. Tarih boyunca siyasi çekişmelerin yanı sıra dini (özellikle kristolojik- Süryani Ortodokslar ile Bizans arasında) çatışmalarında yaşandığı bu coğrafyada Süryani kilisesinin temeli atılmaya başlamıştır.

Beşinci ve altıncı yüzyıllar arasındaki dönem Süryani geleneğine bağlı kiliselerinin kurulmaya başladığı önemli bir dönem olmuştur. Bu bağlamda 451 yılında toplanan Kadıköy konsili Süryani Ortodoks Kilisesi için önemli bir dönüm noktasıdır. Kadıköy konsilinde İsa'nın doğası ile ilgili alınan kararları kabul etmeyenler 'Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kurulmasını sağlamışlardır. Kadıköy Konsili sonrasında Suriye ve Mezopotamya'da, Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kurulmasına öncülük edenler kilisesinin hiyerarşik sisteminin oluşmasında ve farklı bölgelere yayılarak piskoposluk ağının gelişmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Söz konusu kilise temelinin ve hiyerarşik sisteminin oluşmasında Süryani Philoxenus (485-519), Antakyalı Severus (512-518), Tellalı Yuhanna (482-538) ve Yakup Baradaeus (543-578) öncü isimler olmuştur. Daha sonra Süryani Ortodoks Kilisesinde yedinci yüzyılda iç anlaşmazlıklar yaşanmaya başlar. Onuncu ve on üçüncü yüzyıllar bu anlaşmazlıklarla birlikte dönemin değişen siyasi etkileri de kiliseyi zor bir duruma sokmuş ve iç bölünmelere sebep olmuştur.

Süryani Ortodokslar tarih boyunca önemli bir yazın kültürü oluşturmuştur. Yapılan çalışmada Süryani yazın kültürünün ikinci yüzyıl gibi oldukça erken bir dönemde başladığı tespit edilmiştir. Süryaniler Yunanca ve İbranice Kutsal Kitaplardan yaptıkları çeviri ve revizyon çalışmalarıyla Diatessaron, Eski Süryanice Versiyon, Eski ve Yeni Ahit Peşitta, Syro-Hexapla, Filüksunoyto ve Harkel Version gibi birbirinden farklı eserler üretmişlerdir. Süryaniler bu yüzyılda yaptıkları çeviri ve revizyon çalışmalarıyla dönemin Kutsal Kitap geleneği ile ilgi önemli bilgilerin günümüze kadar ulaşmasını sağlamışlardır. Söz konusu kutsal kitap el yazmalarının resimli örnekleri de çalışma kapsamında tespit edilmiştir. Paris Devlet kütüphanesinde bulunan ve yedinci yüzyıla tarihlenen Syriac 341 el yazması resimli peşitta örneğidir. Bu eser Şubat 2024 tarihinde Paris'te yapılan kütüphane çalışmasında incelenmiştir. Ayrıca dijital olarak incelenen on ikinci yüzyıla tarihlenen Buchanan İncili (MS Oo 1. Oo 2. on ikinci yüzyıl, Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi) resimli peşitta örneklerindedir. Bu el yazmaları resimli olmalarının yanı sıra günümüze ulaşan Eski ve Yeni Ahit'i içeren en erken tarihli peşitta örneği olmaları açısından da ayrıca önemlidir. Bunların yanı sıra Süryani Kutsal Kitap çeviri geleneğinin önemli çalışmalarından olan Harkel versiyonunun da günümüzde resimli ve resimsiz örneklerinin olduğu tespit edilmiştir. Dublin'deki Chester Beatty Kütüphanesi'nde (Syr 703 envanter numaralı) 1177 tarihli el yazması resimli Harkel versiyonunun önemli bir örneğidir.

Süryaniler, kutsal kitap geleneğinde yaptıkları çeviri ve revizyon çalışmalarının yanı sıra bu çalışmalarının metinlerinden alıntı yaparak ayin kitapları düzenlenmişlerdir. Ayin kitaplarının metinleri genellikle peşitta, Syro-Hexapla ve Harkel versiyonlarından alıntılanan metinlerle düzenlenmiştir. Ayinde okunacak dualar haftalık olarak, ilk sayfalarda betimlenen kanon tablolarıyla numara verilerek bu duaların sıra düzeni belirtilmiştir. Metin içerisinde dua başlıkları renkli, altın yıldız, yazılmış ve başlıktan önce, başlığı ön plana çıkararak bezemelerle daha da vurgulanmıştır. Doktora tezimiz kapsamında ayin kitabı olarak düzenlenen el yazmaları ele alınmıştır.

Süryani Ortodoks resimli el yazmaları on birinci yüzyılda, el yazması üretim konusunda yaşadıkları durağan dönemden sonra üretim açısından bir canlanma dönemine girer ve bu canlanma on üçüncü yüzyıla kadar devam eder. Bu dönem resimli el yazmaları açısından zengin bir dönemdir. Ancak ülkemizde bu alanla ilgili çalışmalar yok denecek azdır. Bu dönemin resimli el yazmaları Süryanilerin sanat anlayışlarını anlamak açısından oldukça

önemlidir. On birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıllar arasındaki dönem ‘röenas’ terimi ile ifade edilmiştir. Ancak bu terim tartışmalı bir terim olduğu için tezimizde kullanılmamıştır.

Araştırmamız, Süryani Ortodoks geleğinde el yazması üretiminin önemli ölçüde arttığı on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar süren döneme tarihlenen el yazmaları ele alınmıştır. Ana konu kapsamında dört ayin kitabının yanı sıra söz konusu dönemde üretildiği kabul edilen farklı ülkelerin kütüphanelerinde bulunan resimli el yazmaları da değerlendirme kapsamında incelenmiştir.

Araştırmamızın ana konusunu dört adet (MS37, MS38, MS41 ve 51) ayin kitabı oluşturmaktadır. Öncelikli olarak el yazmalarında betimlenen sahne ve bezemeler katalog bölümünde detaylı inceleme yapılmıştır. Katalog bölümünde resimler, tarihi süreçte geçirdikleri değişimler göz önünde bulundurularak detaylı bir şekilde tasvir edilmiş, metin çevirileri yapılarak resim ve metin ilişkileri tespit edilmiştir. Resimlerle birlikte yapılan çeviri çalışmalarıyla metinlerin resim ile aynı konuda oldukları tespit edilmiştir. İncelediğimiz ayin kitaplarının metinleri, peşitta versiyondan alıntı yapılarak yazıldıkları, dua başlıklarının kenarlarına kırmızı renkle yazıldıkları tespit edilmiştir.

Bu kapsamda yapılan çalışma sonucunda on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarının genellikle İsa'nın çocukluk, yetişkinlik ve çile döneminin yanı sıra İsa'nın mucizelerine odaklandığı belirlenmiştir. Ayrıca Koimesis, şehitlik hikâyeleri, hakiki haçın keşfi gibi birbirinden farklı konuların da resmedildiği tespit edilmiştir. Bunlarla birlikte yeni ahit yazarlarının portreleri, kanon tabloları ve tam sayfa haç, metin arasına yerleştirilen bezemeler, fasikül numaralarını vurgulayan çerçevelerde incelenen el yazmalarının ortak özellikleri arasındadır.

Çalışma kapsamındaki on üçüncü yüzyıla tarihlendirilen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında betimlenen sahne ve bezemelerin sayıları oldukça değişken olsa da ana hatlarıyla, Yeni Ahit konulu sahneler (genellikle bayram sahneleri), evangelist portreleri, kanon tabloları, haç tasvirleri, satır arasında betimlenen işlevsel geometrik bezemeler ve fasikül numaralarını vurgulayan çerçeveler olmak üzere altı başlıkta incelenebilir. Bu sahne ve bezemelere ek olarak hemen her sahneyi sınırlandıran çerçevelerde ayrıca önemli bir tasvir konusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

İncelenen eserlerde, özellikle Tur 'Abdin, Melitene ve Harput çevresinde üretildiği bilinen Süryani resimli el yazmalarının, renk, üslup, ikonografik detaylar açısından birbirine oldukça yakın olduğu bölgesel bir üslup geliştirdikleri gözlenmiştir. Musul bölgesinde üretilen el yazmaları renk, ikonografik detaylar ve üslup özellikleri açısından değişkenlik göstermektedir. Bu el yazmalarını özgün kılan asıl önemli noktanın renklerin açıktan koyuya dönüşen incelikli kullanımı ve birbirinden farklı geometrik motiflerin olduğunu düşünmekteyiz.

Süryani Ortodokslar, on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar ürettikleri resimli el yazmaları, krisitlojik açıdan farklı görüşlere sahip olduğu Bizans kültür ve sanatından önemli ölçüde etkilendikleri görülmektedir. Ancak bu yüzyıldaki el yazmalarının sadece Bizans sanatından değil, siyasi, sosyal ve dini açılardan birlikte yaşadıkları çevre kültürlerin etkisini de taşımaktadır. Musul bölgesinde üretildiği tespit edilen el yazmalarının bölgede varlık gösteren Arap kültürü etkisini yoğun biçimde taşıdığı tespit edilmiştir.

Araştırmanın ana kapsamındaki (MS37, MS38 ve MS41) el yazmalarında yapılan detaylı değerlendirme sonucunda bu el yazmalarındaki sahne ve bezmelerin üslup ve ikonografik açıdan tutarlı bir şekilde betimlendikleri izlenmiştir. Söz konu el yazmaları kendi içerisinde, her biri ayrı ayrı bir bütünlük göstermektedir. Ancak el yazmalarında İsa'nın, Meryem'in ve diğer figürlerin giysilerinde renklerin değişkenlik göstermesi, sahne çerçevelerininin farklı ve yer yer kompleks geometrik formlar ile bezenmesi dikkat çekmektedir. Örneğin MS41 el yazmasında Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar, Anastasis, Şüpheli Thomas, İsa'nın Göğe Yükselişi ve Koimesis sahnelerinde İsa kahverengi khiton üzerine koyu sarı bir himation giymiştir. Lazarus'un Diriltilmesi, Kudüs'e Diriş, Son Akşam Yemeği, Ayak Yıkama sahnesi, Havari Komünyonu, Zeytin Dağı'nda Dua ve Yahuda'nın İhaneti sahnelerinde İsa açık mavi khiton üzerine koyu kahverengi himation giymiştir. Giysilerde görülen bu değişkenlik diğer figürlerde de görülmektedir. MS37 ve 38 el yazlarında da sahne ve bezeme detaylarında da değişkenlikler izlenmektedir. Bu bağlamda el yazmalarının her biri kendi özelinde tek bir kişinin değil, aksine 'bir nakkaş' grubunun elinden veya bölgesel bir atölye tarafından betimlendiği düşünülmektedir.

Yapılan inceleme sonucunda Süryani Ortodoks resimli el yazmalarındaki sahneler Bizans resim sanatındaki ikonografik kurguyu devam ettirdiği tespit edilmiştir. Söz konusu kompozisyon şeması dönemin Ermeni resimli el yazmalarında da uygulandığı görülmektedir. Ermeni ve Süryani Ortodoks resimli el yazmalarındaki sahneler Bizans İkonografik şeması temel alınarak betimlenmiş olsa da geometrik motiflerin kullanımı ve kanon tabloları gibi işlevsel bezemelerin özgün detaylara sahip olduğu belirlenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda fasikül çerçeveleri oldukça grift ve kompleks biçim ve renk özellikleri ile ayrı bir araştırma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, buna ek olarak kanon tablolarının da detaylı bir araştırmanın konusu olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Bizans, Ermeni ve Süryani Ortodoks el yazmalarında renk kullanımı oldukça farklıdır. Ermeni el yazmalarında renklerin daha parlak olması, figürlerin ustalıkla yapısı, el yazmalarını Süryani ve Bizans örneklerinden farklı kılan önemli bir özellik olarak vurgulanması yerinde bir durumdur.

Çalışma kapsamındaki el yazması eserlerde betimlenen sahnelerin ikonografik kompozisyon şemaları Erken Hristiyanlıktan Orta Bizans dönemine kadar geçen sürede uygulanan ve kalıplaşan kompozisyon şemasının kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan bu durum yer yer kırılmalar göstermektedir. Örneğin İsa'nın Çarmıhtan indirilmesi, İsa'nın Mezara Yerleştirilmesi sahnelerinde daha gerçekçi bir olay/sahne kurgusu söz konusudur. Bu sahne kompozisyonları, muhtemelen betimlenen sahnelerin anlatımına en uygun olan kompozisyonu seçme çabasından ve içinde bulunulan kültürün etkilerinden kaçınamamaktan kaynaklandığı düşünülmektedir. On üçüncü yüzyıl Süryani resimli ayin kitaplarının, Orta Bizans döneminin resim programının önemli döngüsünü oluşturan bayram sahnelerine odaklanmaları bir Bizans etkisi olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda Süryani Ortodoks resimli el yazmalarının Bizans resim sanatından bağımsız değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abbeloos, J.B. ve Lamy T.J. (ed. ve çeviren.) 1872-1877, *Gregorii Barhebraei, Chronicum Ecclesiasticum*, vol. III, Paris/Louvain: Maisonneuve/Peeters
- Abramowski, R. (1940). *Dionysius von Tellmahre. Jakobitischer Patriarch von 818–845. Zur Geschichte der Kirche unter dem Islam.*
- Acara, M. (1998). “Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15(1), 183-201.
- Acara Eser, M. (2010). On İkinci ve On Üçüncü Yüzyıllarda Bizans Liturjisi ve Liturjik Eserlerde Değişimin Tanıkları, *1. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu*, İstanbul: Ofset Yapımevi, 470- 479.
- Akalın ve Duygu. (2017). *Süryani Literatürü*, Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi.
- Akyürek, E. (1995). *Kariye Parekklesionu: Bir Mezar Şapeli Olarak İkonografik Programın Yorumlanması ve İşlevi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyürek, E. (1996). *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Amar, J.P. (ed. ve tercüme). (2005). *Dionysius bar Şalibi. A Response to the Arabs*, (CSCO 614, Scr. Syri 238). Louvain
- Amar, J.P. (ed. ve tercüme). (2005). *Dionysius bar Şalibi. A Response to the Arabs*, (CSCO 615, Scr. Syri 239). Louvain
- Anderson, J. C. (1997). Manuscripts, Evans, H. C. ve Wixom, W. D. (Ed.), İçinde *The Glory Of Bzantium*, New York: The Metropolitan Museum of Art. 82-88
- Anderson, J.C. (1992). *The New York Cruciform Lectionary*, New York: The Pennsylvania State University Press.
- Andreopoulos, A. (2005). *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*. New York: ST Vladimir's Seminary Press.
- Apokrif kaynaklar. (20.03.2024). <http://www.gnosis.org/library/cac.htm>

- Atasağun, G. (2001). Yahudlikte Dini Sembol ve Kavramlar, *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (11), 125-156.
- Atiya, A. S. (2005). *Doğu Hristiyanlığı Tarihi*. (Çev. Nurettin Hiçyılmaz), İstanbul: Doz Yayınları.
- Balicka-Witakowski, E., S.P. Brock, D.G.K. Taylor, W. Witakowski. (2001), *The Hidden Pearl*, vol. II, Rome: The Heirs of the Ancient Aramaic Heritage.
- Barut, F. (2012). Bizans Sanatında “Koimesis” (Meryem’in Uykusu) Tasvirlerinin Kökeni ve İkonografisi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 21(2), 67-72.
<https://doi.org/10.29135/std.172560>
- Baumstark A. (1922). *Geschichte der Syrischen Literatur Mit Ausschluss der Christlich-Palästinensischen Texte*. Bonn.
- Baumstark, A. (1901). “Die Translation der Leiber Petri und Pauli bei Michaël dem Syrer”, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, vol. 15, pp. 250-252.
- Beck, E. (Çeviren). (1955). *Des Heiligen Ehpraem des Syrers Hymnen de Paradiso und Contra Julianum*. (CSCO 175, Scr.Syri 79). Louvain: Imprimerie Orientaliste L. Durbecq.
- Beck, E. (Çeviren). (1963). *Des Heiligen Ephraem Des Syrers Carmina Nisibena*. (CSCO 240, Scr.Syri 102). Louvain: Secrétariat du CorpusSCO.
- Beggiani, S. J. (2014). *Early Syriac Theology: With Special Reference to The Maronite Tradition*, Washington, D.C.: Catholic University Of America Press.
- Berg J. F. (2011). *The Influence of the Septuagint upon the Peshitta Psalter*. Piscataway: Gorgias Press.
- Bernabò, M. (2008). *Il Tetravangelo di Rabbula, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1,56: L'illustrazione Del Nuovo Testamento Nella Siria Del VI Secolo*, Roma: Edizioni di Storia e Letterature.
- Bernabò, M. (2014). The Miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a Recent Book. *Dumbarton Oaks Papers*, 68, 343–358.
<http://www.jstor.org/stable/24643762>

- Bernabò, M. (2017). *Miniatures and Ornament in the Fondo Grünwald*. Vincenzo (Ed). *The Syriac Manuscripts of Tur 'Abdin in the Fondo Grünwald*. Edizioni Orientalia Christiana: Valore italiano.
- Bernabò, M. ve Kessel, G. (2016). A Syriac Four Gospel Book in Diyarbakir. *Convivium (Brno): exchanges and interactions in the arts of medieval Europe, Byzantium and the Mediterranean*, 3 (1), 173-203.
- Bilici, H. (2021). *Mistra, Panagia Peribleptos Manastır Kilisesi, Yüksek Lisans Tezi*, Ankara
- Black, M. (1952). Zur Geschichte des Syrischen Evangelientextes. *Theologische Literaturzeitung*, 77, 705-10.
- Bloch, J. (1921). The Printed Texts of the Peshitta Old Testament. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 37 (2), 136–144.
- Blum, G. G. (1969). *Rabbula von Edessa der Christ der Bischof der Theologe*. (CSCO 300, Subs. 34). Louvain. Secretariat Du Corpussco.
- Bosworth, C. E. (1968). The Political and Dynastic History Of The Iranian World (A.D. 1000–1217). İçinde J. A. Boyle (Ed.), *The Cambridge History of Iran*, Volume 5, (ss. 1–202). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bosworth, C.E. (1980). *İslam Devletleri Tarihi*, Merçil, E. ve İprişoğlu, M. (Çev.), İstanbul: Ünal Matbaası.
- Botte, B. (1962). ‘Notes sur l’évangéliste de Rabbula’, *Revue de Sciences Religieuses* 36, 13-26.
- Briquel-Chatonnet, F. (2005). Les Manuscrits Syriaques, *Nos Sources Art et Litterature Syriaques*, 49-73, Cero.
- Brock, S. (1977). Iconoclasm and the Monophysites, İçinde *Iconoclasm*. A. A. M. Bryer and J. Herrin (eds.), İngiltere: Centre for Byzantine Studies University of Birmingham: 53–7.
- Brock, S. P. (1976). “Syriac Sources for Seventh-Century History”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 2, 17-36

- Brock, S. P. (1978). Baptismal Themes in the Writings of Jacob of Serugh. *II Symposium Syriacum*. Cilt. 205: 325-347. Rome: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum.
- Brock, S. P. (1979). "Syriac Historical Writing: A Survey of the Main Sources", *Journal of the Iraq Academy*, Syriac Corporation, vol. 5, 19-20.
- Brock, S. P. (1979). The Syrian Baptismal Rites. *Concilium*, 142, 98-104.
- Brock, S. P. (1980). "Some Early Syriac Baptismal Commentaries", *Orientalia Christiana Periodica*, 46, 20-61.
- Brock, S. P. (1991). "Some Important Baptismal Themes in Syriac Tradition." *The Harp*, 4, 189-214.
- Brock, S. P. (1992), 'Syriac historical writing: A survey of the main sources', *Journal of the Iraqi Academy. Syriac Corporation* 5 (1978–80), 1–30
- Brock, S. P. (1992). "Eusebius and Syriac Christianity", *Eusebius, Christianity, and Judaism*, H. W. Attridge & Hata, G., (Ed). Cilt 42: 212–234. Leiden: Wayne State University Press.
- Brock, S. P. (1998). "The Peshitta Old Testament Between Judaism and Christianity", *Cristianesimo Nella Storia*, vol. 19, 483–502.
- Brock, S. P. (1998). The Peshitta Old Testament Between Judaism and Christianity, *Cristianesimo Nella Storia*, 19, 483-502.
- Brock, S. P. (2004). A Neglected Revision of the Peshitta Psalter. *Biblical and Near Eastern Essays*, 131-142.
- Brock, S. P. (2011). Bible, Old Testament Manuscripts. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss.76-77). Gorgias Press.
- Brock, S. P. (2011). Palimpsests. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss. 318-319). Gorgias Press.
- Brock, S. P. (2020). *The Bible in the Syriac Tradition*. (3. Baskı). Piscataway: Gorgias Press.

- Brock, S.P. (1990). Syriac Manuscripts Copied on the Black Mountain Near Antioch. R. Schultz, ve M. Görg (Ed.). *Lingua Restituta Orientalis: Festgabe für Julius Assfalg*. (59-67). Wiesbaden: Kommission bei O. Harrassowitz.
- Brok, S. (1977). Iconoclasm and the Monophysites, (İçinde) A. Bryer and J. Herrin (ed.), *Iconoclasm*, 53-57, University of Birmingham
- Brown, P. (2016). *Geç Antik Çağ Dünyası*, (Çev. Turhan Kaçar), İstanbul: Alfa Yayınları
- Buchthal H. & Kurz O. (1942). *A Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts*, Londra: The Warburg Institute.
- Buchthal, H. (1939). The Painting of the Syrian Jacobites in Its Relation to Byzantine and Islamic Art. *Syria*, 20 (2), 136–150. <http://www.jstor.org/stable/4196253>
- Buchthal, H. (1940). “Hellenistic” Miniatures in Early Islamic Manuscripts. *Ars Islamica*, 7 (2), 125–133. <http://www.jstor.org/stable/4515565>.
- Buckle, D. P. (1921). The Forty Martyrs of Sebaste: A Study of Hagiographic Development. *Bulletin of the John Rylands Library Manchester*. Vol 6, 352-360. Manchester: At the University Press.
- Budge, E. A. W. (1976). *The Chronography of Bar Hebraeus: George Abûl-Faraj 1225-1286*, Vol 1, Amsterdam: Apa-Philo Press.
- Bundy, David (1993). “*The Genesis Commentary of Dionysius Bar Şalibi*”. Livingstone, E. A. (Ed.). *Studia Patristica*. 25: 244–252.
- Burkitt, F. C. (1904a). *Early Eastern Christianity: St. Margaret’s Lectures 1904 on the Syriac-Speaking Church*, New York: E.P. Dutton & Company,
- Burkitt, F. C. (1904b). *Evangelion Da-Mepharreshe (Cilt. I- II)*. Londra: Cambridge University Press.
- Burkitt, F.C. (Düzenleyen) (1901). *S. Ephraim’s Quotations from the Gospel, Texts and Studies: Contributions to Biblical and Patristic Literature*. Cilt. 7 (No2), Robinson J. A. (Ed). Londra: Cambridge at the University Press.
- Butts, A.M. (2011). Isho‘ of Merv. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss. 215-216). Gorgias Press.

- Canard, M. (1991). “*Al- Djazira*”. İçinde Lewis, B., Pellat, Ch. Ve Schacht, J.(ed). The Encyclopaedia of Islam, İkinci Baskı. Cilt 2, Leiden: E. J. Brill. s.523-524.
- Canard, M. ve Cahen, C. (1991). “*Diyār Bakr*”. İçinde Lewis, B., Pellat, Ch.ve Schacht, J.(ed.).The Encyclopaedia of Islam, İkinci Baskı. Cilt 2: Leiden: E. J. Brill. s.343–347.
- Canard, M. ve Cahen, C. (1991). “*Diyār Mudar*”. İçinde Lewis, B., Pellat, Ch. Ve Schacht, J.(ed). The Encyclopaedia of Islam, İkinci Baskı. Cilt 2: Leiden: E. J. Brill. s. 347–348.
- Canard, M. ve Cahen. C. (1991). “*Diyarrebīa*”. İçinde Lewis, B., Pellat, Ch. Ve Schacht, J.(ed). The Encyclopaedia of Islam, İkinci Baskı. Cilt 2, Leiden: E. J. Brill. s.347-349.
- Carr, A.W. (1991). “Entry into Jerusalem”. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1, (s.702), New York, Oxford University Press
- Carr, A. W. (1991). “Anastasis.” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1, (ss. 88), New York: Oxford University Press
- Carr, A. W. (1997). Syriac Lectionary, (İçinde) Evans, H. C. ve Wixom, W. D. (Ed.), *The Glory Of Byzantium*, (s. 385). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Carr, A. W. Syriac Lectionary, (1997). (İçinde) Evans, H. C. ve Wixom, W. D. (Ed.), *The Glory Of Byzantium*, (s. 385). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Carr, A. W. ve A. Kazdhan. (1991). “Washing of the Feet” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt III, (ss.2190-2191), New York, Oxford University Press
- Carr, A.W. (1991). “Myrophoroi”. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 2, (s.1430), New York, Oxford University Press
- Cavarnos, C. (1993). *Guide to Byzantine Iconography Volume One*, Boston: Massachusetts.
- Cave, J. A. (1984). *The Byzantine Wall Paintings of Kiliçlar Kilise: Aspects of Monumental Decoration in Cappadocia*. (PHD), ABD: The Pennsylvania State University.

- Chabot, J. B. (1900). “*Les Évêques Jacobites du VIII^e au XIII^e Siècle d’après la Chronique de Michel le Syrien (II)*”, *Revue de l’Orient Chrétien*, vol. 5, 605-636.
- Chabot, J.B. (1905). *Chronique de Michel Le Syrien: Patriache Jacobite D’antioche (1166-1199)*, Vol 3, Paris: Ernest Leroux Éditeur.
- Chabot, J.-B. (1908) (ed. ve tercüme.) ‘Discours de Jacques (Denys) Bar Salibî a l’intronisation du Patriarche Michel le Syrien’, *Journal Asiatique* 11, 87-103.
- Chabot, J.-B. (1908) (editör ve Fransızca tercüme eden) ‘Discours de Jacques (Denys) Bar Salibî a l’intronisation du Patriarche Michel le Syrien’, *Journal Asiatique* 11: 87-103
- Chabot, J.-B. (ed. ve tercüme.). *Chronique de Michel le Syrien, Patriarche Jacobite d’Antioche (1166-1199)*, Cilt 1 (1899), 2 (1901), 3 (1905), ve 4 (Texte Syriaque: 1910/ yeniden basım 1963). Paris: l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
- Chaillot, C. (2018). *The Role of Images and the Veneration of icons in the Oriental Orthodox Churches: Syrian Orthodox Armenian Coptic and Ethiopian Traditions*. Zürich: Lit Verlag.
- Chapman, J. (1911). *Monophysites and Monophysitism*. (İçinde) *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/10489b.htm>
- Chatonnet, F. B., Debié, M., ve Haines, J. (2023). *The Syriac World: In Search of a Forgotten Christianity*. Londra: Yale University Press.
- Chavannes-Mazel, C.A. (2005). “Paradise and Pentecost”, in M. Mostert & M. Hageman (eds), *Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication: Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9 december 2000*. Amsterdam Institute for Humanities Research.
- Connolly, D. R. H. (İngilizceye çeviren). (1909). *The Liturgical Homilies of Narsai*. R. H. *Texts and Studies VIII: I*, 33-61, Cambridge: Cambridge University Press.
- Crawford, M. R. (2019). *The Eusebian Canon Tables: Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*. Oxford University Press.

- Custer, J. S. (2007). Priesthood's pledge: Eucharist and Tradition in the Byzantine rite of Ordination. *Gregorianum*, 88(2), 373–386. <http://www.jstor.org/stable/23582470>
- Cutler, A. (1980). Liturgical Strata in the Marginal Psalters. *Dumbarton Oaks Papers*, 34/35, 17–30. <https://doi.org/10.2307/1291446>
- Çağatay, N. (1953). “XIII. Asır Ortalarında Cezire”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (4), 93-106.
- Çevik, A. (2002). XI-XIII Yüzyıllarda Diyar-ı Bekr Bölgesi Tarihi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Çevik, A. (2009). Ortaçağ İslam Coğrafyacılara Göre el-Cezire ve İdari Taksimatı. *Osmanlı Araştırmaları*, 33(33).
- Çorağan Karakaya, N. (2016). Restorasyon Sonrası Antalya'nın Demre İlçesi'ndeki H. Nikolaos Kilisesi'nde Bulunan Havari Komünyonu Sahnesi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 12 (12), 107-113
- Daley, B. E. (1998). *Early Patristic Homilies on the Dormition of Mary*, New York: St. Vladimir's Seminary Press,
- Demirkent, I. (1996). “Haçlılar”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt. 14: 525-546, Ankara: TDV yayınları <https://islamansiklopedisi.org.tr/haclilar>
- Demus. O. (1960). Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 87-119.
- Der Nersessian, S. ve Agemian, S. (1993). *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the twelfth to the fourteenth century*. Cilt 1-2, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Dewald, E. (1915). The Iconography of the Ascension. *American Journal of Archaeology*, 19(3), 277-319. doi:10.2307/497387
- Dickens, M. (2004), *Medieval Syriac Historians' Perceptions of the Turks*, (unpublished Yüksek Lisans Tezi), University of Cambridge.
- Dirksen P. B. (1989). *An Annotated Bibliography of the Peshitta of the Old Testament*. New York: Brill.

- Dirksen, P. B. (1985). East and West, Old and Young, in the Text Tradition of the Old Testament Peshitta. *Vetus Testamentum*, 35 (4), 468–484.
- Dodd, E. C. (2004). *Medieval Painting in the Lebanon*. Wiesbaden: Reichert.
- Doran R. (2006). *Stewards of the Poor: the Man of God Rabbula and Hiba in Fifth-Century Edessa*. Cistercian Publications.
- Drijvers, H.J.W. (1996). The Man of Edessa, Bishop Rabbula, and the Urban Poor: Church and Society in the Fifth Century. *Journal of Early Christian Studies* 4(2), 235-248. doi:10.1353/earl.1996.0018.
- Duval, R. (1904). “Chronique de Michel le Syrien (Review)”, *Journal asiatique*, vol. 10, no. 4, 177-184
- E. von Dobschütz, (1898). “Die Chronik Michael des Syrers (Nachtrag zu Nr. XV, S. 364–392)”, *Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie*, vol. 41, 456-459.
- Egeria. (2012). *Egeria'nın Hac Yolculuğu*. Aytuğ Arslan (Çev.). Ankara: İvoksan.
- Eusebius of Caesarea; “Letter to Carpianus on the Gospel Canons (İngilizceye Çev. Mark DelCogliano) *Delphi Collected Works of Eusebius (Illustrated and Translated)* Delphi Ancient Classics Book 94, 2019, s. 77-78.
- Evans, H. C., ve Wixom, W. D. (1997). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art
- Eynde, C. V. D. (Çeviren). (1955). *Commentaire d'İšo'dad de Merv Sur l'Ancien Testament*. (CSCO 156, Scr.Syri 75). Louvain: Imprimerie Orientaliste L. Durbecq.
- Eynde, C. V. D. ve Vosté, J.M. (Ed). (1950). *Commentaire d'İšo'dad de Merv Sur l'Ancien Testament*. (CSCO 126, Scr.Syri 67). Louvain: Secretariat Du Corpussco.
- Ferguson, Everett (ed). (1990). *Encyclopedia of Early Christianity*, Londra
- Fiey, J. M. (1965). *Assyrie Chretienne. 1 et 2: Contribution a L'tude de L'histoire et de la Geographie Ecclesiastiques et Monastiques du nord de l'Iraq*. Beyrouth: Imprimerie Catholique.

- Fiey, J.M. (1963). “Tagrit. Esquisse d’histoire Chrétienne’, *OS*, 8, 289-342.
- Fiey, J.M. (1965). *Assyrie Chrétienne: Contribution à L’étude de L’histoire et de la Géographie Ecclésiastiques et Monastiques du Nord de L’Iraq* (Cilt 1). Beyrouth: Imprimerie Catholique.
- Fiey, J.M. (1975). “Iconographie Syriaque, Hulagu, Doquz Khatun ... et Six Ambons?,” *Le Muséon*, 88, 59-68.
- Finkelstein, J. J. (1962). Mesopotamia. *Journal of Near Eastern Studies*, 21(2), 73–92.
<http://www.jstor.org/stable/543884>
- Fitzmyer, J. A. (1984). The Ascension of Christ and Pentecost. *Theological Studies*, 45(3), 409–440. <https://doi.org/10.1177/004056398404500301>
- Frend, W. H. C. (1972). *The Rise of the Monophysite Movement: Chapters in the History of the Church in the Fifth and Sixth Centuries*. New York: Cambridge University Press
- Furlani, G. (1927). ‘La Logica nei Dialoghi di Severos bar Shakko’, *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 86: 2: 289-348;
- G. Vikan ve A. Culter, (1991). “ Jordan” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 2, (s.1071-1072), New York: Oxford University Press.
- George, Bishop of the Arab Tribes. (1913). *Two Commentaries on the Jacobite Liturgy: By George Bishop of The Arab Tribes And Moses Bar Kepha; Together With The Syriac Anaphora of St James And A Document Entitled The Book Of Life*. (İçinde) R. H. Connolly and H. W. Codrington, (Editör ve İngilizceye çeviren). Londra: Text and Translation Society by Williams and Norgate.
- Gibson M. D. (1911-1916). *The Commentaries of İsho ’dad of Merv Bishop of Hadatha* (c. 850 A.D.) (Cilt 5), Cambridge University Press.
- Ginkel, J. (2006). ‘Michael the Syrian and his Sources’, *JCSSS* 6, 53–60.
- Göynüç, N. (1994), “Diyarbakır”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt. 9: 464-469, Ankara: TDV yayınları <https://islamansiklopedisi.org.tr/diyarbakir#1> (23.11.2024).
- Grabar, A. (1980). Essai sur les plus Anciennes Représentations de la “Résurrection du Christ”. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 63(1), 105-141.

- Grabar, O. (2004). *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul: Kanat Kitap.
- Hage, W. (1966). *Die Syrisch-Jakobitische Kirche in Fruehislamischer zeit*. Wiesbaden: Harrassowitz. <https://archive.org/details/diesyrischjakobi0000hage>
- Hainthaler, T. (2019). Theological Doctrines and Debates within Syriac Christianity, King, D. (Ed). İçinde *The Syriac World*, New York: Routledge.
- Harnack, A. (1987). *Die Chronologie der Altchristlichen Litteratur bis Eusebius, Geschichte der Altchristlichen Litteraturbis Eusebius II: 1*, Leipzig
- Harrak, A. (2011). Adiabene. İçinde S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss. 10-11). Gorgias Press.
- Harrak, A. (Çev.). (1999). *The Chronicle of Zuqnin Parts III and IV A.D. 488-775*, Kanada: Pontifical Institute of Mediaeval Studies
- Harris, J. R. (1890). *Diatessaron of Tatian: A Preliminary Study (Classic Reprint)*. Londra: Cambridge University Press.
- Harris, J. R. (1895). *Fragments of the Commentary of Ephrem Syrus Upon the Diatessaron (Classic Reprint)*. Londra: Cambridge University Press.
- Harvey, S. A. (2011). Rabbula of Edessa. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (s.348). Gorgias Press.
- Hedahl, S. (2012). *Proclamation and Celebration: Preaching on Christmas, Easter, and Other Festivals*. Minneapolis: Augsburg Fortress. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt22nm758>
- Herzfeld, E. (1909). *Über die historische Geographie von Mesopotamien. Ein Programm*. İçinde: PGM 55, 345-349.
- Hetherington, P. (çev.). (1981). The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna
- Honigmann, E. (1951). *Evêques et Evêchés Monophysites d'Asie antérieure au VIe Siècle*. CSCO 127, Subsidia 2. Louvain: L. Durbecq.
- https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.559 (Erişim: 12. 06.2023).

<https://www.bl.uk/collection-items/syriac-gospel-lectionary#> (Erişim: 12.06.2023).

<http://www.earlychristianwritings.com/text/apocalypsepeter-mrjames.html>. (Erişim: 28.03.2024).

Hunt, L. A, (2000a). Cultural Transmission: Illustrated Biblical Manuscripts from the Medieval Eastern. Christian and Arab Worlds. İçinde *Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*. vol. II, (1-22). Londra: Pindar Press.

Hunt, L. A, (2000b). The Syriac Buchanan Bible in Cambridge: Book Illumination in Syria, Cilicia and Jerusalem of the Later Twelfth Century. İçinde *Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*. vol. II, (23-77). Londra: Pindar Press.

Hunt, L. A, (2000c). Manuscript Production by Christians in 13th—14th Century Greater Syria and Mesopotamia and Related Areas. İçinde *Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*. vol. II, (153-197). Londra: Pindar Press.

Hunt, L.-A. (2001). ‘Leaves from an Illustrated Syriac Lectionary of the Thirteenth Century’, (İçinde) D. Thomas (ed.), *Syrian Christians under Islam. The First Thousand Years*, Leiden, 185-202.

Immerzeel (2009). *Identity Puzzles. Medieval Christian art in Syria and Lebanon*. Leuven: Peters.

Immerzeel, M. (2004). Medieval Wall Paintings in Lebanon: Donors and Artists. *Chronos* 10, 7–47.

Irmischer, Kazhdan ve Cutler, (1991). “Thomas” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 3, (ss.2104-2105.), New York, Oxford University Press

Işıltan, F. (1960). *Urfa Bölgesi Tarihi*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi

James, M.R. (1924). “The Apocalypse of Peter”, *The Apocryphal New Testament*, Oxford: Clarendon Press

Jenner, K. (1997). The Development of Syriac Lectionary Systems. *The Harp*, 10, 9-24.

- Jerphanion, G. (1925- 1942). *Une Nouvella Province de L' art Byzantin Les Eglises Rupertres de Cappadoce I- IV*, Paris.
- Jerphanion, G. (1940). *Les Miniatures du Manuscript Syriaque No. 559 de la Bibliotheque Vaticane: XXV Planches en Phototypie et III en Couleurs 55 Illustration Dans le Texte*, Vatikan: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Joosten, J. (2001). Tatian's Diatessaron and the Old Testament Peshitta. *Journal of Biblical Literature*, 120 (3), 501–523. <https://doi.org/10.2307/3267905>
- Juckel, A. (2011). Harklean Version. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss.188-191). Gorgias Press.
- Juckel, A. (2011). Old Syriac Version. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss.317-318). Gorgias Press.
- Juckel, A. (2011). Bible, New Testament Manuscripts. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss.77-81). Gorgias Press.
- Juckel, A. (2011). Polykarpos. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss. 363-337). Gorgias Press.
- K. Pinggéra (2004). 'Rabbula von Edessa', in *Syrische Kirchenväter*, ed. W. Klein (2004), 57–70.
- Kaçar, T. (2006). Erken Bizans Döneminde Doğu, Süryani Monofizliğinin Doğuşu, *I. Uluslararası Katılımlı Bilim, Din ve Felsefe Tarihinde Harran Okulu Sempozyumu*, 1, 106-118
- Kadicheeni, P. B (Editör ve İngilizceye çeviren). (2014). *The Mystery of Baptism. The Mystery of Baptism in the Book the Seven Mysteries Of The Church By Timothy II, Nestorian Patriarch 1318-1332*. Kottayam, Kerala, India: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (Mōrān'Eth'ō 33).

- Kannookadan, P. (1991). *The East Syrian Lectionary: An Historico-Liturgical Study*. Roma: Pontifical Oriental Institute.
- Kaplan, A. (2013). *Le lectionnaire de Dioscoros Theodoros (Mardin Syr. 41-2): Calligraphie, Ornementation et Iconographie Figurée*, Bruxelles: Editions d'Antioche.
- Kaplan, N. (2021). Süryani El Yazmalarında Meryem'e Müjde Tasvirleri (6. ve 13. Yüzyıllar). *Artuklu Akademi*, 8(1), 99-129. <https://doi.org/10.34247/artukluakademi.862944>
- Kaplan, N., ve Akyüz, M. (2021). 1177 Tarihli Süryanice "Harklean" Dörtlü İncil El Yazması. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 190-211. <https://doi.org/10.48120/oad.1001667>;
- Kaplan, N. (2021). "Geç Antik Çağ Kanon Tablolu Süryani Resimli El Yazmalarında Teolojik Arka Plan". *Kadim Akademi SBD*, 5/2, 109-127. <https://doi.org/10.55805/kadimsbd.1030137>.
- Kartsonis, H. D. (1986). *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton University Press: New Jersey.
- Kaufhold, H. (1990). 'Zur syrischen Kirchengeschichte des 12. Jahrhunderts. Neue Quellen fiber Theodoros Wahbin', *OC*, 74, 115-151.
- Kawerau, P. (1955), *Die jakobitische Kirche im Zeitalter der Ssyrischen Renaissance. Idee und Wirklichkeit*, (Band 3). Berlin: Akademie- Verlag
- Kawerau, P. (1960), *Die Jakobitische Kirche im Zeitalter der Syrischen Renaissance. Idee und Wirklichkeit*, (Band 3). Berlin: Akademie- Verlag
- Kazhdan, A. P. ve Ševčenko, N. P. (1991). "Forty Martyrs Of Sebasteia", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 1, (799-800), New York: Oxford University Press.
- Kcall, E.J. (1999). Masopotamia, Bowersock, G. W., Brown, P. ve Grabar, O (Ed.), içinde *Late Antiquity a Guide to The Postclassical World*, Londra: The Belknap Press of Harvard University Press

- Kiraz, A. G. ve Juckel, A. (Ed.). (2013a). *The Syriac Peshitta Bible with English Translation: Deuteronomy*, McCarthy, C. (İngilizceye çevirenler); Kiraz, G.A & Bali, J. (Yayına Hazırlayanlar), Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- Kiraz, G. A. (2004). *Comparative Edition Of The Syriac Gospels: Aligning the Sinaiticus, Curetonianus, Peshitta and Harklean Versions*. Juckel, A. (Harkel Versiyonu yayına hazırlayan). (Cilt I). Piscataway, NJ: Gorgias Press
- Kiraz, G.A. ve Juckel, A. (Ed.). (2013b). *The Syriac Peshitta Bible with English Translation: Jeremiah*, Greenberg, G. ve Walter, Donald M. (İngilizceye çevirenler); Kiraz, G.A & Bali, J. (Yayına Hazırlayanlar), Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- Kitab-ı Mukaddes, (2011). *Eski ve Yeni Ahit (Tevrat ve İncil)*, İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi.
- Koltun-Fromm, N. (2008). Re-imagining Tatian: The Damaging Effects of Polemical Rhetoric. *Journal of Early Christian Studies*, 16 (1), 1-30. doi:10.1353/earl.2008.0016.
- Kominka, M. (2015). "Paris.Syr.341 and its illustrations". İçinde R. Hoyland (ed.), *Minorities: Legal, Cultural and Economic Perspectives, Continuity and change in the Mediterranean 6th-10th century, Studies in Late Antiquity and Early Islam*, Princeton, ss. 259-290.
- Krans, J., ve Verheyden, J. (Ed.). (2012). "Chapter Fourteen Tatian's Diatessaron". 175-203, (İçinde) *Patristic and Text-Critical Studies: The Collected Essays of William L. Petersen*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004196131_015
- Krans, J., ve Verheyden, J. (Ed.). (2012). "Chapter Seventeen The Diatessaron of Tatian". 236-259, (İçinde) *Patristic and Text-Critical Studies: The Collected Essays of William L. Petersen*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004196131_018
- Krans, J., ve Verheyden, J. (Ed.). (2012). Chapter Eight: Some Remarks on the Integrity of Ephrem's Commentary on the Diatessaron. 103-109, (İçinde) *Patristic and*

Text-Critical Studies: The Collected Essays of William L. Petersen. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004196131_009

Kunz, L. (1961). Lektionar, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Cilt 6, Freiburg: Verlag herder

Küçükaşcı, M.S. (2020). "MUDAR (Benî Mudar)", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt. 30: 356-358, Ankara: TDV yayınları <https://islamansiklopedisi.org.tr/mudar-beni-mudar>

Küçükaşcı, M.S. (2022), "Kilâb B. Rebîa (Benî Kilâb b. Rebîa)", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt. 25: 567, Ankara: TDV yayınları <https://islamansiklopedisi.org.tr/kilab-b-rebia-beni-kilab-b-rebia>

Labourt H. (Tercüme). (1903). *Dionysius bar Şalibi. Expositio Liturgiae. Syr. 14., Syr. II, 93 (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium). E Typographeo Reipublicae*

Le Strange, G. (1930). *The Lands of the Eastern Caliphate: Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Moslem Conquest to the Time of Timur*, Cambridge: At the University Press.

Le Strange, G. (1966). *The Lands of the Eastern Caliphate: Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Moslem conquest to the time of Timur*, 3. Baskı, Cambridge, Frank Cass ve Co. LTD.

Leesti, E. (1989). The Pentecost Illustration in the Drogo Sacramentary. *Gesta*, 28(2), 205-216. doi:10.2307/767069

Leroy, J. (1944). Le Manuscrit Syriaque 356 de la Bibliothèque Nationale. Sa Date et son Lieu de Composition. *Syria*, 24 (3/4), 194–205. <http://www.jstor.org/stable/4196415>

Leroy, J. (1955). Une Nouvelle Province de L'art Byzantin Révélée par les Manuscrits Syriaques du Tūr ‘Abdin. İçinde *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99 (3), 409-419;

Leroy, J. (1957). Nouveaux Témoins des Canons d'Eusèbe Illustrés Selon la Tradition Syriaque, *Cahiers Archéologiques*, IX, 117-140.

- Leroy, J. (1962). Recherches sur la Tradition Iconographique des Canons d'Eusèbe en Éthiopie, *Cahiers Archéologiques*, XII, 173-204.
- Leroy, J. (1964). *Les Manuscrits Syriaques a Peintures Conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Leroy, Jules. (1975 - 1976) *La soghita du chérubin et du larron, source d'une miniature du manuscrit syriaque B.M. Add. 7169*. *Îçinde Parole de l'Orient*, cilt. 6/7, 413-419.
- Leroy. J. (1971a). La Renaissance de l'Église Syriacque aux XII^e-XIII^e Siècles (à suivre). *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 14 (54), s.131-148.
- Leroy. J. (1971b). La Renaissance de l'Église Syriacque aux XII^e-XIII^e Siècles (suite et fin). *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 14 (55), s. 239-255.
- Lidov, A. (1998). Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054. *Byzantion*, 68(2), 381–405. <http://www.jstor.org/stable/44172338>
- Luce, A. A., (1920). *Monophysitism Past and Present: A Study in Christology*. Project Gutenberg.
- Lyon, J. P. (1994). *Syriac Gospel Translations: A Comparison of the Language and Translation Method Used in The Old Syriac, the Diatessaron, and the Peshitto*. (CSCO 548, Subs. 88). Louvain. Peeters.
- Maalouf, A. (2006). *Arapların Gözünden Haçlı Seferleri*, Berktaş, A. (Çev.), İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Macomber, W. F., The Chaldean Lectionary System of the Cathedral of Kokhe, *OCP* XXXIII (1967) 483-516.
- Mango, M. M. (1982). Patrons and Scribes Indicated in Syriac Manuscripts, 411 to 800 AD. *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik/ Hrsg. Vom Institut Für Byzanzforschung*, Der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften Wien
- Mango, M. M. (1983). Where Was Beth Zagba?, *Harvard Ukrainian Studies*, 7, 405-430. <http://www.jstor.org/stable/41036106>
- Mango, M.M. (1982). The Continuity of the Classical Tradition in the Art and Architecture of Northern Mesopotamia, *Îçinde N. Garsoian, T. Mathews and R.W.*

- Thomson (eds), *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period*. 115-134, Washington, D.C: Dumbarton Oaks, Center for Byzantine Studies, Trustees for Harvard University.
- Mango, M.M. (1988). The Production of Syriac Manuscript, 400-740 AD, Cavallo, G., Gregorio, G. ve Maniacci, M. (Editörler). (İçinde) *Scritture, Libri E Testi Nelle Aree Provinciali Di Bisanzio: Atti Del Seminario Di Erice (18-25 Settembre 1988)*, I, 161-179, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Martin, J. P. P. (1879). De la métrique chez les Syriens (Book of Dialogues, Book I, On poetry) VII:2, Brockhaus/Commission, Leipzig
- Mathews, T. F. (1997). Fieschi Morgan Staurotek. Helen C. Evans ve D. Wixom (Ed.). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. (s. 47). New York: Metropolitan Museum Art.
- Mathews, T. F. (1998). *Byzantium: From antiquity to the Renaissance*. New Haven and Londra: Yale University Press.
- Maurer, H. (1994). Lazarus von Bethanien *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. II, (ss. 33-38), Herder
- McConaughy, D. L. (1987). A Recently Discovered Folio of the Old Syriac (Sy') Text of Luke 16,13-17,1. *Biblica*, 68 (1), 85–88. <http://www.jstor.org/stable/42707297>
- Mcdowell, M. G. (2011). *Pentecost, Feast Of*, The Encyclopedia Of Eastern Ortodox Christianity, Volume II, John Anthony McGuckin (ed.), Malden: Blackwell Publishig.
- McGuckin, J. A. (2008). *The Orthodox Church: An Introduction to its History, Doctrine, and Spiritual Culture*. Malden, Mass: Wiley-Blackwell
- Menze, V. (2019). The Establishment of the Syriac Churches, King, D. (Ed). İçinde *The Syriac World*, New York: Routledge.
- Mercangöz, Z. (2004). “Ortaçağ Hristiyanlık İnanişında Ökaristi ve Sanattaki Yansımaları: Bizans Sanatında Ökaristi Sembolleri”, *Sanat ve İnanç*, c.2, İstanbul, 43-52.

- Merx, A., Jacob bar Dionysius D. Jacob J. & Elias E. (1889). *Historia Artis Grammaticae apud Syros: cui Accedunt Severi bar Šakku Dialogus de Grammatica Dionysii Thracis Grammatica Syriace Translata İacobi Edesseni Fragmenta Grammatica cum Tabula Photolithographia elia Tirhanensis et Duorum Anonyorum de Accentibus Tractatus*. Brockhaus / Commission, Leipzig.
- Metzger, B. M. (2001). *The Early Versions of the New Testament: Their Origin, Transmission, and Limitations*. Oxford: Clarendon Press.
- Meyendorff J. (1969). *Christ in Eastern Christian Thought*. Corpus Books
- Meyendorff, J. (1979). *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York: Fordham University Press
- Michelson, D.A. (2019). Diachronic Maps of Syriac Cultures and Their Geographic Contexts. D. King. (ed.), *The Syriac World* içinde. Routledge.
- Miller, R. J. (1994). *The Complete Gospel*, Plerbridge Press
- Millet, G. (1916), *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, Fasc. 109).
- Mingana, A. (1931). Woodbrooke Studies: Christian documents in Syriac, Arabic, and Garshūni, edited and translated with a critical apparatus. Fasciculus 9: The work of Dionysius Baršalībi against the Armenians, Bulletin of the John Rylands Library, 15 (2), 489-600
- Mingana, A. (İngilizceye çeviren), (1933). *Commentary of Theodore of Mopsuestia on the Lord's Prayer and on the Sacraments of Baptism and the Eucharist*. Woodbrooke Studies VI. Cambridge: W. Henffer ve Sons Limited.
- Mingana, A., & Harris, R. (1927). Woodbrooke Studies: Editions and translations of Christian documents in Syriac and Garshūni. Fasciculus 1: (i) A treatise of Baršalībi against the Melchites (ii) Genuine and apocryphal works of Ignatius of Antioch, Bulletin of the John Rylands Library, 11 (1), 110-231.

- Miran, F. P. (2021). L'enluminure Syriacque à L'époque Médiévale: Entre Tradition Byzantine et Innovation Orientale, XI^e-XIII^e Siècle. *Semitica et Classica*, 14, 155–177.
- Moosa, M. Çeviren (2003). *The Scattered Pearls: History of Syriac Literature and Sciences: Ignatius Aphram I Barsoum*. Piscataway, NJ, USA: Gorgias Press. <https://doi.org/10.31826/9781463207755>
- Mundell, M. (1977). Monophysite Church Decoration, (içinde) A. Bryer and J. Herrin (ed.), *Iconoclasm*, 59-74;
- Nau, F. (1896). “Notice sur un manuscrit de l’Histoire de Michel le Grand, patriarche d’Antioche (1126-1199)”, *Journal asiatique*, vol. 9, no. 8, 523-527
- Nelson, R. S. (1987). Theoktistos and Associates in Twelfth-Century Constantinople: An Illustrated New Testament of A.D. 1133. *The J. Paul Getty Museum Journal*, 15, 53–78. <http://www.jstor.org/stable/4166565>
- Nicholson, O. (2018). Behnam, Mar, and Monastery of Mar Behnam, *The Oxford Dictionary of Late Antiquity: Volume I (226-227)*, New York: Oxford University Press.
- Nordenfalk, C. (1938). *Die Spätantiken Kanontafeln*, Göteborg: Oscar Isacson Boktryckeri A.B.
- Nordenfalk, C. (1968) An Illustrated Diatessaron, *The Art Bulletin*, 50 (2), 119-140.
- Nygren, O. A. (1994). “Jardon” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. 2, (s.422), Herder.
- Omont, H. (1911). Peintures d'un Évangéliste Syriacque du XII^e ou XIII^e Siècle. *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 19(2), 201-210; doi: <https://doi.org/10.3406/piot.1911.1768>
- Omont, H. (1929). *Miniatures Des Plus Anciens Manuscrits Grecs De La Bibliothèque Nationale Du VI^e Au XIV^e Siècle*, Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Onasch, K. (1993). *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche: unter Berücksichtigung der alten Kirche*. München: Buchverlag Union.
- Ostrogorsky, G. (2011). *Bizans Devleti Tarihi*, Ankara Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Ötüken, Y. (1984). Kapadokya bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Kiliselerinde Resim Programı, İzmir: *Arkeoloji-Sanat Dergisi III*'den ayrı basım, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Özaydın, A. (1987). *El-Kâmil Fi't-Târih*, İstanbul: Bahar Yayınları
- Özgüdenli, O. G. (2020). “Moğollar”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt. 30: 225-229, Ankara: TDV yayınları <https://islamansiklopedisi.org.tr/mogollar>
- Palli, E. L. (1994). “Höllenfanhart.” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. II, (s. 322-331), Wien.
- Palli, E. L. ve Hoffscholte, L. (1994). “Apostelkommion” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. I, (ss. 173-176), Herder.
- Palli, E.L. ve Hoffscholte, L. (1994). “Darbringung Jesu im Tempel.” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. I, (ss. 473-477), Herder.
- Palli, E.L. ve Jaszai, G. (1994). “Kreuzigung Christi”. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. 2, (ss. 606-642), Herder.
- Palli, E.L. ve Red. (1994). “Einzug in Jerusalem”. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. 1, (ss. 593-597), Herder.
- Palmer, A. (1989). ‘The Syriac Letter-Forms of Ṭūr‘Abdīn and Environs’. *Oriens Christianus*, 73: 68–89
- Palmer, A. (1990). *Monk and Mason on the Tigris Frontier: The Early History of Tur ‘Abdin*, Londra, Cambridge University Press
- Petersen W. L. (1994). *Tatian’s Diatessaron: Its Creation Dissemination Significance and History in Scholarship*. Leiden: Brill.
- Petersen, W. L. (2011). Diatessaron. İçinde S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss.122-124). Gorgias Press.
- Petersen, W.L. (2011). Tatian. İçinde S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss. 396-397). Gorgias Press.
- Phillips, G. (Ed). (1876). *The Doctrine of Addai the Apostle*. Londra: Trübner

- Podskalsky, G. ve A. W. Carr. (1991). "Crucifixion." *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 1, (ss.555), New York, Oxford University Press.
- Podskalsky, G., R. F. Taft ve A. W. Carr. (1991). "Transfiguration" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 3, (ss.2104-2105.), New York, Oxford University Press
- Poidebard, A. (1927). Les Routes Anciennes en Haute-Djezireh. *Syria*, 8(1), 55–65.
<http://www.jstor.org/stable/4195320>
- Poidebard, A. (1928). Mission archéologique en Haute Djezireh (automne 1927). *Syria*, 9(3), 216–223. <http://www.jstor.org/stable/4195418>
- Power, J. (1965). Pentecost. *The Furrow*, 16 (6), 327-335. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27658953>
- Raby, J. ve Brock, S.P. (2014). New Light on Syriac Painting in the Eleventh Century: Re-Dating British Library Or. 3372. *Eastern Christian Art*, 10 (16): 33-80.
- Red, (1994). "Taufe". *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Cilt 2, (s.248–253), Herder.
- Red. (1994). "Fusswaschung". *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Cilt 3, (ss. 69-72), Herder.
- Red. (1994). "Thomaszweifel". *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Cilt 4, (ss. 301-303), Herder.
- Robert Murray, S. J. (1969). Reconstructing the Diatessaron. *Heythrop Journal*. 10 (1): 43–49. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2265.1969.tb00325.x>
- Romeny, B. t. H. (2010), 'The Contribution of Biblical Interpretation to the Syriac Renaissance', Herman Teule & Carmen Fotescu Tauwinkl, Bas ter Haar Romeny & Jan van Ginkel (Ed). (içinde), *The Syriac Renaissance*, Leuven: Peeters.
- Romeny, B. t. H. (2011). Bible (General). (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss.74-76). Gorgias Press.

- Romeny, B. t. H. ve Morrison C.E. (2011). Peshitta. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss.326-331). Gorgias Press.
- Rompay, L. V. (2008). Syria and Mesopotamia, Susan Ashbrook Harvey & David G. Hunter (ed.), İçinde *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*. Oxford University Press.
- Rompay, V. L. (2011). "Rabbula Gospels". Sebastian P. Brock, Aaron M. Butts, George A. Kiraz and Lucas Van Rompay (Ed). *Gorgias Encyclopedic Dictionary Of The Syriac Heritage*. 348-349. Piscataway, NJ: Gorgias Press
- Runciman, S. (2019). *Haçlı Seferleri Tarihi*, Cilt 1-2, Işıltan, F. (Çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- S. P. Brock, (1996). "The 'Nestorian' Church: A Lamentable Misnomer", *Bulletin of the John Rylands Library*, 78, 23-35.
- Sach, H., Badstübner, E. ve Neumann, H. (1988). *Christliche İkonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Sachau, E. (1899). *Verzeichnis der Syrischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*. Berlin: Asher (Reprint Hildesheim: Olms 2006).
- Saint-Laurent, J.-N. M. (2015) *Missionary Stories and the Formation of the Syriac Churches*. Oakland: University of California Press.
- Saint-Laurent, J.N.M. (2020). *Christian Legend in Medieval Iraq: Siblings, Sacrifice, and Sanctity in Behnam and Sarah*. (İçinde). Frank G., Holman S., & Jacobs A. (Eds.), *The Garb of Being: Embodiment and the Pursuit of Holiness in Late Ancient Christianity* (s. 191-218). New York: Fordham University Press.
- Salvesen, A. (1997). Hexaplaric Readings in İšo‘dad of Merv’s Commentary on Genesis. İçinde Frishman, J. ve Van Rompay, L. (Ed.), *The Book of Genesis in Jewish and Oriental Christian Interpretation* (229-252). Peeters.
- Salvesen, A.G. (2011). Syro-Hexapla. (İçinde) S. P. Brock, A. M. Butts, G. A. Kiraz ve L. V. Rompay (Ed.), *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (ss. 394-395). Gorgias Press.

- Sarıkcıoğlu, E. (2009). *Diğer İnciller*, Isparta: Fakülte Kitabevi
- Schapiro, M. (1973). The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurentian ms Or. 81): Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art. *The Art Bulletin*, 55(4), 494–531. <https://doi.org/10.2307/3049161>
- Schiller, G. (1971-1972) *Iconography of Christian Art*, Vol. 1-2, Londra: New York Graphic Society.
- Schmid, A. A. (1994). “Himmelfahrt.” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. II, (ss. 268-276), Wien.
- Schmid, U. B. (2003). In Search of Tatian’s Diatessaron in the West. *Vigiliae Christianae*, 57 (2), 176–199. <http://www.jstor.org/stable/1584633>
- Schmidt, A. B. (1996). Die Zweifache armenische Rezension des syrischen Chronik Michaels des Grossen. *Le Muséon*, 109 (3), 299–319. doi:10.2143/mus.109.3.525811
- Schrier, O.J. 1990, ‘Name and Function of Jacob Bar Shakko. Notes on the History of the Monastery of Mar Mattay’, R. Lavenant (ed), (içinde), V Symposium Syriacum 1988, OCA 236, Rome: Pontificium Institutum Studiorum Orientalium
- Schweicher, C. (1994). “Grablegung Christi.” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. II, (ss. 192-195), Herder
- Sedlacek, I., J.-B. Chabot, (1915-1922). (Latince Tercüme) Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia I-(2). (CSCO 77-85, Scr. Syri 33-40). Lovian
- Sedlacek, I., J.-B. Chabot, (Latince Tercüme). (1906). Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia I.1 (CSCO 15–16, Scr. Syri 16). Lovian;
- Seeliger, S.ve Red. “Pfingsten”, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. III, (s.416-423), Wien.
- Ševcenko, N.P., Baldwin, B. ve Kazhdan, A. (1991). *Cyril*, The Oxford Dictionary of Byzantium, Cilt 1, 572, New York: Oxford University Press.
- Sevim, A. (1971-1972). Diyarbekr Bölgesinin Büyük Selçuklu İmparatorluğuna Katılması, *Atatürk Konferansları V*, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Sevim, A. (2014). *El-Muntazam Fî Târîhi 'l-Ümem 'de Selçuklular (1038-1092)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sevim, A. ve Merçil, E. (2014). *Selçuklu Devletleri Tarihi: Siyaset Teşkilat ve Kültür*, (2. Baskı), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sleeper, C. F. (1965). Pentecost and Resurrection. *Journal of Biblical Literature*, 84 (4), 389–399. <https://doi.org/10.2307/3264865>
- Smine, R. (2001). Singularities in the Arrangement of Images in the Syriac Lectionaries Vatican, Syr. 559 and Londra, British Library Add. 7170. (İçinde). *Twenty-Seventh Annual Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers*, Notre Dame Üniversitesi
- Smine, R. (2013). Reconciling Ornament: Codicology And Colophon in Syriac Lectionaries British Library Add.7170 and Vatican Syr.559. *Journal of the Canadian Society for Syriac Studies*, 13 (1), 77-87. <https://doi.org/10.31826/jcsss-2013-130108>
- Smine, R.E. (1999). The Byzantine Iconographic Sources of Syriac Lectionaries: Vatican Syr. 559 and London British Library Add. 7170. (İçinde), *Abstracts of Papers, 25th Byzantine Studies Conference*.
(https://bsana.net/conference/archives/1999/abstracts_1999.php)
- Smine, R.E., *The Illuminations of Syriac Lectionaries: Vatican Syr. 559 and British Library Add. 7170*, Devam Eden Doktora Tezi, Hollanda: Leiden Üniversitesi.
- Smith, J. P. (Ed.). (1903). *A Compendious Syriac Dictionary: Founded upon the Thesaurus Syriacus*. Londra: Oxford at the Clarendon Press. (Dijital adres: <https://dukhrana.com/lexicon/PayneSmith/index.php?p=89>).
- Snelders, B. (2010). *Identity and Christian-Muslim Interaction: Medieval art of the Syrian Orthodox from the Mosul area*. Leiden Institute for Religious Studies, Faculty of the Humanities, Leiden University.
- Spitzing, G. (1989). *Lexikon Byzantinisch Christlicher Symbole*. München: Eugen Dieterichs.

- Sprengling, M. (1916). Severus bar Sakko's Poetics, Part II. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 32 (4), 293–308.
<http://www.jstor.org/stable/528197>
- Strezova, A. (2014). The Fresco of the Anastasis in the Chora Church. In *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries* (pp.131-172). ANU Press.
- Strøm-Olsen, R. (2018). The Propylaic Function of the Eusebian Canon Tables in Late Antiquity. *Journal of Early Christian Studies* 26(3), 403-431. <https://dx.doi.org/10.1353/earl.2018.0039>.
- Strzygowski, J. (1885). *Iconographie Der Taufe Christi: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Christlichen Kunst*, Munchen: Literarisch-Artistische Anstalt.
- Sümer, F. (2009). "Selçuklular" *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt. 36: 365-384, TDV yayınları: Ankara <https://islamansiklopedisi.org.tr/selcuklular#1>
- Sykes, M. (1907). Journeys in North Mesopotamia. *The Geographical Journal*, 30 (3), 237–254. <https://doi.org/10.2307/1775906>
- Şeşen, R. (1993). "Cezîre" *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt. 7: 509-511, Ankara: TDV yayınları <https://islamansiklopedisi.org.tr/cezire>
- Şeşen, R. (1995). "Eyyübîler", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt. 12: 20-31, Ankara: TDV yayınları <https://islamansiklopedisi.org.tr/eyyubiler#1> (23.11.2024).
- Şeşen, R. (Çev.) (2022). *Ahsenü't- Tekasim*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi
- Taft, R. F., (1991). "Communion", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 2. (s. 491), New York: Oxford University Press.
- Taft, R.F. (1991). "Liturgy" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 2. (ss. 1240-1241), New York: Oxford University Press.
- Taft, R.F. (1991a), "Baptism" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1. (s.251), New York: Oxford University Press.
- Taft, R.F. (1991). "Eucharist", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1. (ss. 737-738), New York: Oxford University Press.

- Taft, R.F. (1991). "Great Entrance", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1. (s. 868), New York: Oxford University Press.
- Taft, R.F. ve A. W. Carr, (1991): "Ancesion" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1, (s. 203), New York: Oxford University Press.
- Taft, R.F. ve A. W. Carr. (1991c): "Pentecost" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 3. (s.1626-1627), New York: Oxford University Press.
- Taft, R.F. ve Carr, A.W. (1991). (1991) "Dormition". *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1. (ss. 651-653), New York, Oxford University Press,
- Taft, R.F. ve Carr, A.W. (1991). (1991) "Hypapante". *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 2. (ss.961-962), New York, Oxford University Press
- Taft, R.F. ve Carr, A.W. (1991). (1991) "Nativity". *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 2. (ss.1439-1440), New York, Oxford University Press
- Taft, R.F. ve Carr, A.W. (1991). (1991): "Annunciation" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1. (ss. 106-107), New York: Oxford University Press
- Taft, R.F. ve Carr, A.W. (1991). "Lazarus Saturday". *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 2. (s.1198-1199), New York, Oxford University Press
- Taft, R.F. (1991). "Epiphany". *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 1. (s.715), New York: Oxford University Press.
- Taylor R. A. Kiraz G. A. Juckel A. & Gorgias Press. (2020). *The Syriac Peshitta Bible with English Translation*. Piscataway: Gorgias Press.
- Teule, H. (2009). Reflections on Identity. The Suryoye of the Twelfth and Thirteenth Centuries: Bar Salibi, Bar Shakko, and Barhebraeus. *Church History and Religious Culture*, 89 (1/3), 179–189.
- Teule, H. (2010). 'The Syriac Renaissance, an Introduction', Herman Teule & Carmen Fotescu Tauwinkl, Bas ter Haar Romeny ve Jan van Ginkel (Ed). (içinde), *The Syriac Renaissance*, Eastern Christian Studies 9. Leuven: Peeters.
- Teule, H. G. B. (2011). *Renaissance*, (içinde) Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage, Brock, S.P., Butts, A.M., Kiraz, G. A. ve Rompay, L. V. (Ed.). (350-351). Piscataway: Gorgias Press.

- Teule, H. G. B. (2011). Renaissance, Syriac. *Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage* (içinde), Brock, S.P., Butts, A.M., Kiraz, G. A. ve Rompay, L. V. (Ed.). (ss 350-351). Piscataway: Gorgias Press.
- Thierry, N. (1994). Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 59-66.
- Thierry, N., & Thierry, M. (1963). *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: Région du Hasan Dagi = New rock-cut churches of Cappadocia*. Paris: Klincksieck.
- Thomas, T. K. (2004). The Arts of Christian Communities in the Medieval Middle East. (Ed), Evans, H.C. (Ed), (İçinde), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. New York: Yale University Press. 415-427
- Thomas, T.K. (1997). Christians in the İslamic East, H. C. ve Wixom, W. D. (Ed.), (İçinde), *The Glory Of Byzantium*, 365-372, New York: The Metropolitan Museum of Art
- Thüner, J. (1994). “Ölberg (Das Gebet Jesu am Ölberg)”. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. 4, (ss. 342- 349), Herder.
- Thüner, J. (1994). “Verrat des Judas (Judaskuß u. Gefangennahme Jesu)”. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Cilt 4. (ss. 440- 443), Herder.
- Tümer, G., v.d., (2011). *Dinler Tarihi*, Ankara: Birkay Yayınevi
- Van Dam, R. (2003). *Becoming Christian: The Conversion of Roman Cappadocia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Van, R. A., & Allen, P. (1994). *Monophysite Texts of the Sixth Century*. Leuven: Peeters
- Varghese, B. (Çeviren). (1989). *Baptism and Chrismation in the Syriac Tradition*. Kottayam: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (Mōrān’Eth’ō 10).
- Varghese, B. (Çeviren). (1998). *Dionysius Bar Salibi: Commentaries on Myron and Baptism*. Kerala, India: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (Mōrān’Eth’ō 10).
- Varghese, B. (ed. and tercüme)(2006). *Dionysius Bar Şalibi: Commentaries on Myron and Baptism*. Kerala, India: St. Ephrem Ecumenical Research Institute

- Varghese, B. (tercüme) (1998), *Dionysius Bar Şalibi: Commentary on the Eucharist*, Kottayam: St. Ephrem Ecumenical Research Institute (Mōrān'Eth'ō 10)
- Vasari, G. (1550). *Le Vite de piu Eccellenti Architetti Pittori et Scultori Italiani da Cimabue İnsino a'tempi Nostri*: Lorenzo Torrentino.).
- Vaschalde, A. (Ed. ve Latince Tercüme). (1931-1933). *Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia II.(1)*. (CSCO 95- 98, Scr. Syri 47-49).
- Vaschalde, A. (Ed. ve Latince Tercüme). (1939-1940). *Dionysius bar Şalibi, Commentarii in Evangelia II. (2)*. (CSCO 113–1114; Scr. Syri 60-61) Lovian.
- Vasiliev, A.A. (2017). *Bizans İmparatorluğu Tarihi*, Alkaç, T. (Çev.), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Vikan ve A. Culter, “Jordan” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Cilt 2. (s.1071-1072), New York: Oxford University Press.
- Vööbus, A. (1951). *Studies in the History of the Gospel Text in Syriac*. (CSCO 128, Subs. 3). Louvain: Imprimerie Orientaliste L. Durbecq.
- Vööbus, A. (1973). The Origin of the Monophysite Church in Syria and Mesopotamia. *Church History*, 42 (1), 17–26
- Vööbus, A. (1975). *The Pentateuch in the Version of the Syro-Hexapla: A fac-simile Edition of a Midyat MS. Discovered 1964*, (CSCO 369, Scr. Syri 45). Louvain: Secretariat Du Corpussco.
- Vööbus, A. (1976). *The Synodicon in the West Syrian Tradition*. (CSCO 376, Scr. Syri 164). Louvain: Secretariat Du Corpussco
- Walsh, M. J. K. (2013). A Spectacle to the World, Both to Angels and to Men: Multiculturalism in Medieval Famagusta, Cyprus, as Seen through The Forty Martyrs of Sebaste Mural in the Church of Saints Peter and Paul. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 1 (3), 193–218.
- Walter, C. (1976). “Death in Byzantine Iconography”, *Eastern Church Review* 8 (1976) 113-12.

- Walter, C. (1980). *Baptism in Byzantine Iconography*, Sergei Hackel, Norman Russell (ed). *Sobornost Incorporating Eastern Churches Review*. Cilt 2, sayı 2, (s.8-25). Londra: Fellowship of St Alban and St Sergius.
- Weitzman, M. (2005). *The Syriac Version of the Old Testament*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weltecke, D. (1997). "The World Chronicle by Patriarch Michael the Great: Some Reflections", *Journal of the Assyrian Academic Society*, Cilt 11, no. 2: 6-29.
- Weltecke, D. (2002). 'Überlegungen zu den Krisen der Syrisch-Orthodoxen Kirche im 12. Jahrhundert', M. Tamcke (ed.), (içinde), *Syriaca. Zur Geschichte, Theologie, Liturgie und Gegenwartslage der Syrischen Kirchen*. 2. Deutschen Syrologen-Symposium (Juli 2000, Wittenberg), Hamburg, s.125-145 (Studien zur Orientalischen Kirchengeschichte 17).
- Weltecke, D. (2003). Die "Beschreibung der Zeiten" von Mor Michael dem Grossen (1126-1199): eine Studie zu ihrem historischen und historiographiegeschichtlichen Kontext, CSCO 549, Louvain: In Aedibus Peeters
- Weltecke, D. (2011). "Michael I Rabo." In *Michael I Rabo*. Sebastian P. Brock, Aaron M. Butts, George A. Kiraz ve Lucas Van Rompay (Ed). Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage. Piscataway, NJ: Gorgias Press
- Weltecke, D. (2011). "Michael I Rabo." In *Michael I Rabo*. Sebastian P. Brock, Aaron M. Butts, George A. Kiraz ve Lucas Van Rompay (Ed). (İçinde). Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage. Piscataway, NJ: Gorgias Press
- Weltecke, D. 2006, 'The Syriac Orthodox in the Principality of Antioch during the Crusader Period', in: K. Ciggaar, M. Metcalf (eds), *East and West in the Medieval Eastern Mediterranean, I. Antioch from the Byzantine Reconquest until the End of the Crusader Principality*, Leuven (OLA 147), 95-124.
- Weltecke, D. 2008, '60 Years after Peter Kawerau. Remarks on the Social and Cultural History of Syriac-Orthodox Christians from the XIth to the XIIIth Century', *Le Muséon* 121, 311-335.

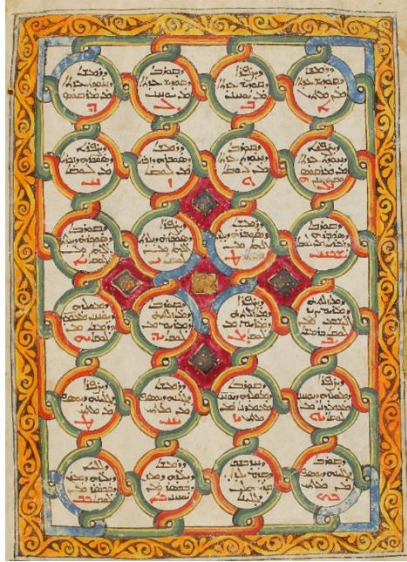
- Weltecke, D. ve Younansardaroud, H. (2019). The Renaissance of Syriac Literature in the Twelfth–Thirteenth Centuries, (İçinde). King, D. (Ed). (içinde), *The Syriac World*, (698-717). New York: Routledge
- Wessel, K. (1966).“ Apostelkommunion”. *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Vol. I. (ss.239-245). Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Wessel, K. (1966).“Abendmahl”. *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Cilt 2. (ss.1-11). Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Wessel, K. (1966).“Himmelfahrt”. *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Cilt 2. (ss.1224-1262). Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Wessel, S. (2004). *Cyril of Alexandria and the Nestorian Controversy: The Making of a Saint and of a Heretic*. New York: Oxford University Press.
- Whitaker, E. C. (1970). *Docüments of the Baptismal Liturgy*, Londra: S·P·C·K
- Whitaker, E. C. (İngilizceye çeviren) (1970). Jacob of Edessa. *Documents of the Baptismal Liturgy* (İçinde). Londra: S·P·C·K
- Wilhelm, P. (1994). “Auferstehung Christi.” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. 1, (ss. 201-218), Herder.
- William, P. ve Red. (1994). “Geburt Christi.” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. 2, (ss. 86-120), Herder
- Williams, P. J. (2013). “The Syriac Versions of the New Testament”. Ehrman, B. D., & Holmes, M. W. (Yayına Hazırlayanlar). İçinde *The Text of the New Testament in Contemporary Research*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004236554_007
- Wilmshurst, D. (İngilizceye çeviren), (2016). *Bar Hebraeus "The Ecclesiastical Chronicle"*: Piscataway, NJ, USA: Gorgias Press.
- Winkler, D. (1999). “Monophysites” G. Bowersock – P. Brown – O. Grabar (eds.), *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge: Harvard University Press

- Winkler, D. (1999). "Monophysites" G. Bowersock – P. Brown – O. Grabar (eds.), *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge: Harvard University Press
- Winkler, D. W. (1997). Miaphysitism A New Term for Use in the History of Dogma and in Ecumenical Theology. İçinde G. Panicker, R. Thekeparampil & A. Kalakudi (Ed.), *The Harp*, 10, 191-198, Piscataway, NJ, USA: Gorgias Press. <https://doi.org/10.31826/9781463232993-026>
- Winkler, D. W. (2003). The "Apostolic Church of the East" A Brief Introduction to the Writing of Church History and to Terminology. İçinde *The Church of the East: A Concise History*. Baum, W. ve Winkler, D.W. (Ed.). Londra & New York: Routledge.
- Winkler, D. W. (2003). The Age of the Sassanians Until 651. İçinde *The Church of the East: A Concise History*. Baum, W. ve Winkler, D.W. (Ed.). Londra & New York: Routledge.
- Winkler, D. W. (2019). The Syriac Church Denominations: An Overview, D. King, (Yay. haz.), *The Syriac World* içinde. Routledge.
- Witakowski, W. (2006). The Ecclesiastical Chronicle of Gregory Bar'Ebroyo. *Journal of the Canadian Society for Syriac Studies*, 6(1), 61-81. <https://doi.org/10.31826/jcsss-2009-060108>
- Witakowski, W. (1999–2000) 'The Chronicle of Eusebius: Its Type and Continuation in Syriac Historiography', *ARAM*. 11–12, 419–37
- Wright, D. H. (1973). The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels. *Dumbarton Oaks Papers*, 27, 197–208. <https://doi.org/10.2307/1291340>
- Wright, W. (1871). *Catalogue of Syriac Manuscripts in the British Museum Acquired since the Year 1838*, Vol: II. Londra: Gilbert and Rivington Printers.

- Yandım Aydın, S. (2023). “Renaissance Before The Renaissance: Humanly Aspects Of Late Byzantine Painting. Case: “The Anastasis: An Image Of Liberation And Resurrection”, Studenica Monastery.” In *Kralj Milutin i doba Paleologa: istorija, književnost, kulturno nasleđe*. Publishing House of the Eparchy of Šumadija of the Serbian Orthodox Church – “Kalenić”, <http://dx.doi.org/10.46793/6008-065-5.629ya>.
- Yıldız, M. (Çev.). (2022). *Barnabas İncili*. Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Yota, E. (2017). The Lectionary. V. Tsamakda (Ed.). *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*. (287-299). Boston: Brill.
- Young, F. M. (1983). *From Nicaea to Chalcedon: A Guide to the Literature and its Background* Londra: Baker Academic.
- Zibawi, M. (1995). *Eastern Christian Worlds*, Minnesota: The Liturgical Press.

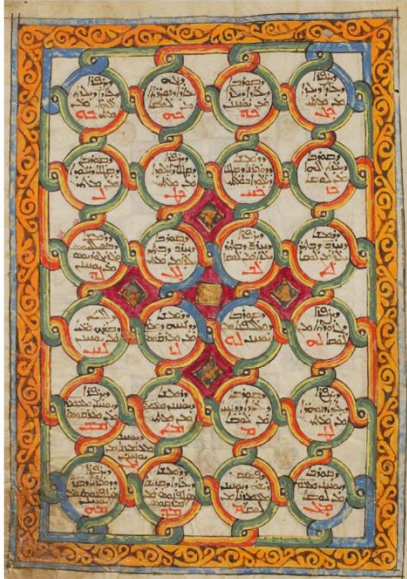
EK 1. KANON TABLOLARI TÜRKÇE ÇEVİRİSİ

MS37 El Yazması



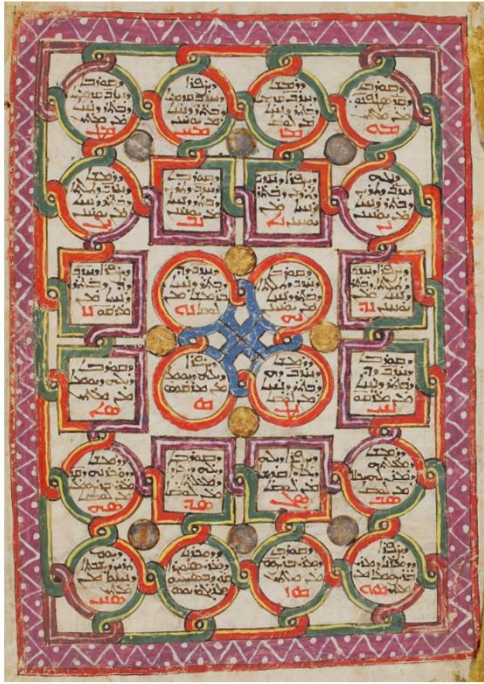
MS37 El Yazması: Folyo 8^v

Kilisenin yenileme (Pazarı) akşamı, Markos'tan 4	Kilisenin kutsama (Pazarı) ayini, Yuhanna'dan 3	Kilisenin kutsama (Pazarı) sabahı, Yuhanna'dan 2	Kilisenin kutsama (Pazarı) akşamı, Matta'dan 1
Zekeriya'nın müjdelenmesi sabahı, Luka'dan 8	Zekeriya'nın müjdelenmesi akşamı, Luka'dan 7	Kilisenin yenileme (Pazarı) ayini, Luka'dan 6	Kilisenin yenileme (Pazarı) akşamı, Markos'tan ve Yuhanna'da 5-53
Tanrı doğuran'ın (Meryem ana) müjdelenmesi ayini, Luka'dan 11	Tanrı doğuran'ın (Meryem ana) müjdelenmesi sabahı, Luka'dan 10	Tanrı doğuran'ın (Meryem ana) müjdelenmesi akşamı, Matta'dan 9	Zekeriya'nın müjdelenmesi ayini, Luka'dan 328
Vaftizci Yahya'nın doğumu akşamı (okuması) Luka'dan 15	Meryem'in ziyareti ayini (okuması) Luka'dan 14	Meryem'in ziyareti sabahı (okuması) Luka'dan 13	Meryem'in Elizabeti ziyareti akşam (okuması) Luka'dan 12
Yusuf vahiy sabahı (okuması) Matta'dan 19	Yusuf vahiy akşamı (okuması) Matta'dan 18	Vaftizci Yuhanna'nın doğumu ayini (okuması) Matta'dan 17	Vaftizci Yuhanna'nın doğumu sabahı (okuması) Luka'dan 16
Rabbimizin beşeri doğumunun gecesi (sabah okunan bôlîmdîr), Luka'dan 22	Rabbimizin beşeri doğumunun akşamı, Yuhanna'dan 21	Doğum'dan önceki Pazar günü için, vahiy için ayrılanları oku	Yusuf vahiy ayini (okuması) Matta'dan 20

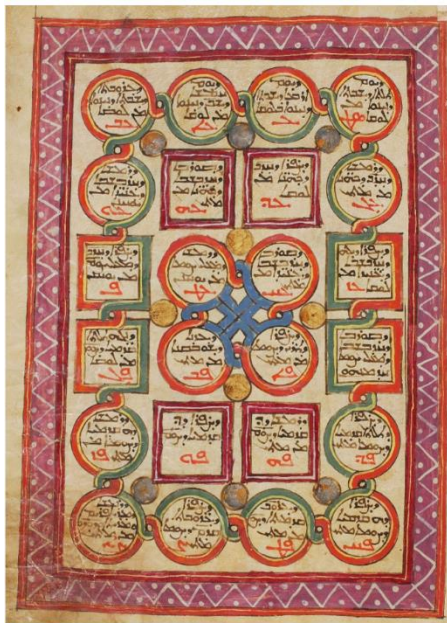


MS37 El Yazması: Folyo 9^v

Tanrı Doğuranın (Meryem Ana) bayramı sabahı, Matta'dan 26	Ninniler bayramı arifesi, Luka'dan 25	Doğuş bayramı sabahı, Matta'dan 24	Doğuş bayramı sabahı, Matta'dan 23
(Bethem) Çocukların Katlinin ayini, Matta'dan 30	(Bethem) Çocukların Katlinin sabahı, Matta'dan 29	(Bethem) Çocukların Katlinin anması akşamı, Matta'da 28	Tanrı Doğuranın (Meryem Ana) bayramı ayini, Luka'dan 27
Basilius ve Çriğorius'un ki akşam (okuması), Yuhanna'dan 34	Doğuş'tan sonraki h(af)ta Pazar ayini, Matta'dan 33	Doğuş'tan sonraki h(af)ta Pazar sabahı, Luka'dan 32	Doğuş'tan sonraki h(af)ta Pazar akşamı, Luka'dan 31
Suyun kutsanışı gecesi (sabah okunmaktadır), Yuhanna'dan 38	Rabbimizin vaftiz (günü) akşamı, Markos'tan 37	Öğretmen (anması) ayini, Yuhanna'dan 36	(Isa'nın) Sünnet (günün) sabahı, Luka'dan 35
Vaftizci Yuhanna'nın sabah (okuması), Markos'tan 42	Vaftizci Yuhanna'nın akşam (okuması), Matta'dan 41	Vaftiz bayramı ayin (okuması) Luka'dan 40	Işıklar bayramı sabahı, Matta'dan 39
Aziz Steyfanws'un anması sabah (okuması), Yuhanna'dan 45	Aziz Steyfanws'un byaram akşamı (okuması), Markos'tan 44	Vaftizci Yuhanna'nın başının kesilmesi (okuması), Luka'dan 40	Vaftizci Yuhanna'nın ayin (okuması), Luka'dan 43

MS37 El Yazması: Folyo 9^v

Vaftiz'den sonraki ilk pazar ayini, Matta'dan 49	Vaftiz'den sonraki ilk pazar sabahı, Yuhanna'dan 48	Vaftiz'den sonraki ilk pazar akşamı, Luka'dan 47	Az(iz) Stefanos'un ayini (okuması), Matta'dan 46
Vaftiz'den sonra ikinci pazar akşamı, Yuhanna'dan 53	Vaftiz'den sonra ikinci pazar ayini, Yuhanna'dan 52	Vaftiz'den sonra ikinci pazar sabahı, Yuhanna'dan 51	Vaftiz'den sonra ikinci pazar arifesi, Yuhanna'dan 50
Vaftiz'den sonra dördüncü pazar sabahı, Markos'tan 57	Vaftiz'den sonra dördüncü pazar akşamı, Luka'da 56	Vaftiz'den sonra üçüncü pazar ayini, Yuhanna'dan 55	Vaftiz'den sonra üçüncü pazar sabahı, Yuhanna'dan 54
Aynı günün ayini Matta'dan 61	Aynı günün sabahı Markos'tan 60	Vaftiz'den sonra beşinci pazar akşamı, Luka'dan 59	Vaftiz'den sonra dördüncü pazar ayini, Markos'tan 58
Aziz Barsavmo'nun dördüncü pazar akşamı (okuması) Luka'dan 65	Aynı, yani Tapınağa Giriş Bayramı ayini (okuması) Luka'dan 64	Aynı kutsal bayramın sabahı (okuması) Luka'dan 63	Rabbimizin Tapınağa girişi akaşamı (okuması) Luka'dan 62
Ninwe (orucu)'nin ikinci(gün) (okuması) Matta'dan 68	Mor Sevre, Aziz Basileios ve Gregorios'un anması 67	Mor Barsavmo'nun ayini (okuması) Matta'dan 67	Aziz Barsavmo'nun anması sabahı (okuması) Matta'dan 66

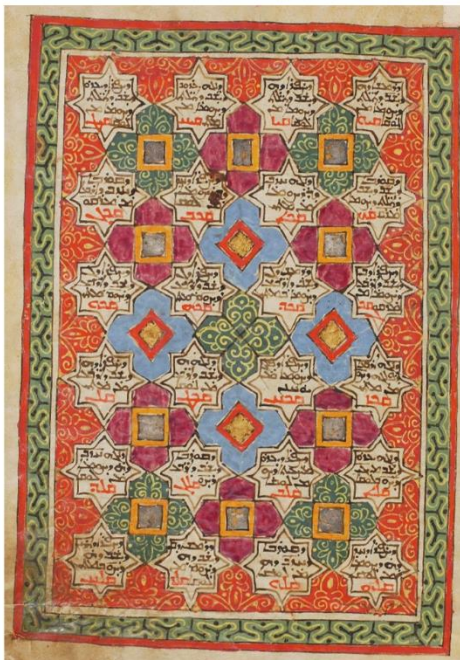
MS37 El Yazması: Folyo 10^r

Ninwe (orucu)'nun Cuma (Günü) (okuması) Luka'dan 72	Ninwe (orucu)'nun üçüncü(Salı Günü) (okuması) Luka'dan 71	Ninwe (orucu)'nun dördüncü (Çarşamba Günü) (okuması) Luka'da 70	Ninwe (orucu)'nun üçüncü(Salı Günü) (okuması) Luka'dan 69
Ölümler haftası akşamı (okuması) Yuhanna'dan 76	Kahinler haftası ayini (okuması) Matta'dan 75	Kahinler haftası sabahı (okuması) Luka'dan 74	Kahinler haftası akşamı (okuması) Matta'dan 73
Orucun girişi, Pazar Sabahı (okuması) Yuhanna'dan 80	Orucun giriş akşamı (okuması) Yuhanna'dan 79	Ölümler haftası ayini (okuması) Matta'dan 78	Aynı Ölümler haftasının sabahı (okuması) Luka'dan 77
Orucun ilk üçüncü günü arifesi (Salı), (okuması) Luka'dan 83	İtiraf dönemi için, Matta'dan 82	Orucun ikinci günü (Pazartesi), (okuması) Matta'dan 81	Orucun Pazar ayini (okuması) onlardan (bölümlerden) birisi 80
Orucun ilk beşinci günü akşamı (Perşembe), (okuması) Matta'dan 87	Orucun ilk dördüncü günü (Çarşamba), (okuması) Matta'dan 86	Orucun ilk dördüncü günü akşamı (Çarşamba), (okuması) Matta'dan 85	Orucun ilk üçüncü günün sabahı (Salı), (okuması) Matta'dan 84
Mor Afrem ve Mor Teodoros'un akşamı Matta'dan 91	Orucun ilk Cuma'sının sabahı (okuması) Matta'dan 90	Orucun ilk Cuma'sının (okuması) Matta'dan 89	Orucun ilk beşinci günü sabahı (Perşembe), (okuması) Matta'dan 88



MS37 El Yazması: Folyo 10v

Orucun ikinci Pazar sabahı (okuması) Matta'dan 95	Orucun ikinci Pazar akşamı (okuması) Markos'tan 94	Aynı günün (okuması) Yuhanna'dan 93	Mor Afrem ve Mor Teodoros'un sabah (okuması) Yuhanna'dan 92
Orucun ikinci haftası çarşamba sabahı (okuması) Luka'da 99	Orucun ikinci haftası Salı arifesi (okuması) Luka'dan 98	Orucun ikinci haftası Pazartesi sabah (okuması) Luka'dan 97	Aynı günün ayin (okuması) Luka'dan 96
Orucun ikinci haftası Perşembe sabahı (okuması) Luka'dan 103	Orucun ikinci haftası Perşembe arifesi (okuması) Luka'dan 102	Orucun ikinci haftası Çarşamba sabah (okuması) Luka'dan 101	Orucun ikinci haftası Çarşamba arifesi (okuması) Matta'dan 100
Aynı günün ayin (okuması) Markos'tan 107	Orucun ikinci haftası Cumartesi arifesi (okuması) Matta'dan 106	Orucun ikinci haftası Cu(ma) sabahı (okuması) Matta'dan 105	Orucun ikinci haftası Cu(ma) arifesi (okuması) Matta'dan 104
Orucun üçüncü haftası Pazartesi sabahı (okuması) Markos'tan 111	Aynı günün ayin (okuması) Markos'tan 110	Orucun üçüncü Pazar sabahı (okuması) Yuhanna'dan 109	Orucun üçüncü Pazar akşamı (okuması) Luka'dan 108
Orucun üçüncü haftası Salı sabahı (okuması) Luka'dan 115	Orucun üçüncü haftası Çarşamba arifesi (okuması) Luka'dan 114	Orucun üçüncü haftası Salı sabahı (okuması) Markos'tan 113	Orucun üçüncü haftası Salı arifesi(okuması) Luka'dan 112



MS37 El Yazması: Folyo 11f

Orucun üçüncü haftasının Cuma sabahı, Luka'dan 119	Orucun üçüncü haftasının Cuma arifesi, Matta'dan 118	Orucun üçüncü haftasının Perşembe sabahı, Luka'dan 117	Orucun üçüncü haftasının Perşembe akşamı, Luka'dan 116
Orucun dördüncü Pazar ayini, Markos'tan 123	Orucun dördüncü Pazar sabahı, Luka'dan 122	Orucun dördüncü Pazar arifesi, Matta'dan 121	Orucun üçüncü haftasının Cumartesi ayini, Markos'tan 120
Orucun dördüncü haftasının salı sabahı, Matta 126	Orucun dördüncü haftasının salı sabahı, Matta 125	Orucun dördüncü haftasının Salı akşamı, Matta'da 124	Orucun dördüncü haftasının Pazartesi ayini, Markos'tan 123
Orucun dördüncü haftasının Perşembe sabahı, Matta'dan 130	Orucun dördüncü haftasının Perşembe arifesi, Luka'dan 129	Orucun yarısı sabahı, Yuhanna'dan 128	Orucun yarısı olan Çarşamba'nın arifesi, Matta'dan 127
Orucun beşinci haftasının arifesi, Luka'dan 134	Orucun ortası haftasının Cuma ayini 133	Orucun orta haftasının Cuma sabahı, Luka'dan 132	Orucun orta haftasının Cuma arifesi, Luka'da 131
Orucun beşinci haftasının Pazartesi sabahı, Luka'dan 138	Orucun beşinci haftasının Pazartesi akşamı, Luka'dan 137	Beşinci haftasının ayini, Luka'dan 136	Orucun beşinci haftasının sabahı, Luka'dan 135

MS37 El Yazması: Folyo 11^v

Orucun beşinci haftasının Çarşamba sabahı, Matta'dan 142	Orucun beşinci haftasının Çarşamba arifesi, Markos'tan 141	Orucun beşinci haftasının Salı Markos'tan 140	Orucun beşinci haftasının Salı akşamı, Markos'tan 139
Orucun yetmiş beş haftasının Perşembe sabahı, Matta'dan 146	Orucun yetmiş yedi haftasının Perşembe akşamı, Markos 145	Beşinci haftanın Perşembe Markos'ta 144	Orucun beşinci haftasının Perşembe akşamı, Matta 143
Orucun altıncı (haftasının) (Pazar) sabahı, Yuhanna'dan 150	Orucun altıncı haftasının Pazar arifesi, Matta'dan 149	Orucun beşinci haftasının Cumartesi ayini, Matta 148	Orucun beşinci haftasının Cumartesi arifesi, Luka'dan 147
Uşa'no (Dallar-Kudüs'e Giriş) haftasının Salı arifesi Luka'dan 154	Uşa'no (Kudüs'e Giriş) haftasının Pazartesi sabahı, Markos'tan 153	Orucun altıncı haftasının Pazartesi Luka'da 152	Orucun altıncı haftasının (Pazar) sabahı, Yuhanna'dan 151
Uşa'no (Dallar) haftasının Perşembe arifesi Matta'dan 158	Uşa'no (Kudüs'e Giriş) haftasının Çarşamba sabahı Luka'dan 157	Uşa'no (Kudüs'e Giriş) haftasının Çarşamba arifesi Luka'dan 156	Uşa'no (Dallar) haftasının Salı sabahı Markos'tan 155
Lazarus'un Diriliş Cumattes'i nin akşamı, Yuhanna'dan 162	Kırklar Cuma'sının sabahı Luka'dan 161	Kırklar Cuma'sının arifesi Matta'dan 160	Uşa'no (Kudüs'e Giriş) haftasının sabahı Luka'dan 159

MS37 El Yazması: Folyo 12^f

Uşa'no (Dallar-Kudüs'e Giriş) Pazarı akşamı, Luka'da 165	Laazar'ın diriliş haftasının ayini Matta 164	Laazar'ın diriliş haftasının Yuhanna 186	Laazar'ın diriliş haftasının Yuhanna sabahı 163
Elem (haftası) Pazartesi arifesi, Luka'dan 169	Uşa'no (Dallar-Kudüs'e Giriş) dallar (Pazarı) ayini, Yuhanna'dan 168	Uşa'no (Dallar-Kudüs'e Giriş) (Pazarı) sabahı, Matta'dan 167	Uşa'no (Dallar-Kudüs'e Giriş) Pazarı gecesi, Markos'tan 166
Elem haftasının Salı Gecesinde ikinci vakti hizmet duası, Luka'da 173	Güvenli liman töreni, Matta'dan 172	Elem haftasının Pazartesi Gecesinde birinci vakti, Matta 171	Elem haftasının Pazartesi Gecesinde birinci vakti hizmet duası, Matta 170
Elem haftasının Pazartesi günü dokuzuncu vakti, Matta'dan 177	Elem haftasının Pazartesi günü, gün ortası, Matta'dan 176	Elem haftasının Pazartesi günü üçüncü vakti, Matta 175	Elem haftasının Pazartesi sabahı, Matta'dan 174
Elem haftasının Salı (günü) üçüncü vakti, Yuhanna 181	Elem haftasının Salı Gecesinde ikinci vakti, Yuhanna 180	Elem haftasının Salı Gecesinde birinci vakti hizmet duası 179	Elem haftasının Salı günün arifesi, Matta'dan 178
Elem haftasının Salı (günü) dokuzuncu vakti, Luka'dan 185	Elem haftasının Salı (günü) gün ortası, Luka'dan 184	Elem haftasının Salı (günü) üçüncü vakti, Matta 183	Elem haftasının Salı (günü) sabahı, Luka'dan 182

MS37 El Yazması: Folyo 12^v

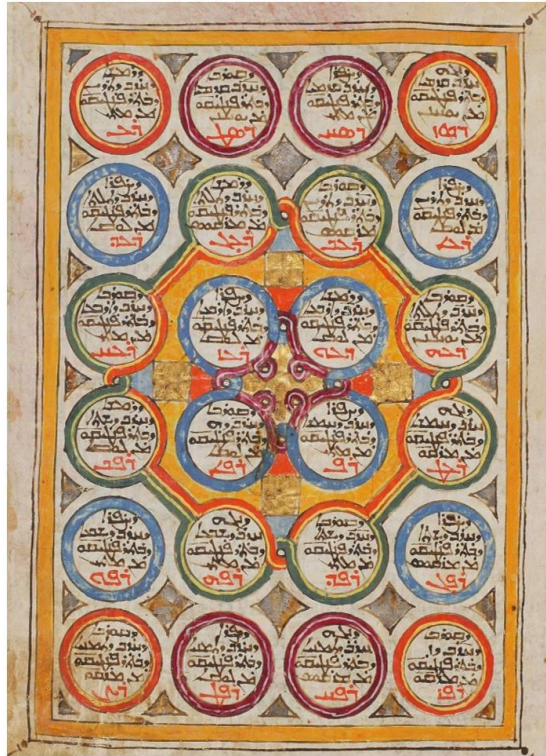
Elem haftası Çarşamba'sının üçüncü vakti, Yuhanna 189	Elem haftası Çarşamba'sının ikinci vakti, Yuhanna 188	Elem haftası Çarşamba'sının birinci vakti, Yuhanna'dan 187	Elem haftasının Çarşamba'sının akşamı, Yuhanna'dan 186
Hareketli Çarşamba'nın dokuzuncu vakti, Birleştirilmiş (Diatesaron) 193	Hareketli Çarşamba'nın öğlen vakti, Yuhanna'dan 192	Hareketli Çarşamba'nın üçüncü vakti, Yuhanna'dan 191	Elem haftasının Çarşamba'sının sabah vakti, Yuhanna'dan 190
Giz (Son Yemek) Perşembesi gecesi üçüncü vakti, Luka'dan 197	Giz (Son Yemek) Perşembesi gecesi ikinci vakti, Yuhanna'da 196	Giz (Son Yemek) Perşembesi gecesi birinci vakti, Matta 195	Giz (Son Yemek) Perşembesi arifesi, Yuhanna'dan 194
Giz (Son Yemek) Perşembesi dokuzuncu vakti, Yuhanna'dan 201	Giz (Son Yemek) Perşembesi gün ortası vakti, Markos'ta 200	Giz (Son Yemek) Perşembesi üçüncü vakti, Yuhanna'da 199	Giz (Son Yemek) Perşembesi sabahı, Luka'dan 198
Vazan günahkara (ruhuha) oku ve dua et	Dört yazarlarından (Diatesaron)	İncil okumaları	Çarmıha gerilme
Aynı günün sonuncusu, Yuhanna'dan 217	Diriliş (Pazarı) sabahı, Yuhanna'dan 216	Diriliş (Pazarı) gecesi, Luka'dan 215	Giz (Son Yemek) Perşembesi üçüncü vakti, Yuhanna'da 202
			Giz (Son Yemek) Perşembesi arifesi, Matta'dan 214



MS37 El Yazması: Folyo 13r

Ayin
Matta'dan
230

Ayinin, Yuhanna'dan 221	Beyazlar haftasının Pazartesi sabahı, Matta'dan 220	Beyazlar haftasının Pazartesi arifesi, Luka'dan 219	Kıyamet Pazarı ayini, Markos'tan 218
Beyazlar haftasının Çarşamba arifesi, Luka'dan 225	Beyazlar haftasının Salı ayini, Markos'tan 224	Beyazlar haftasının Salı sabahı, Markos'tan 223	Beyazlar haftasının Salı arifesi, Markos'tan 222
Beyazlar haftasının Perşembe sabahı, Yuhanna'dan 229	Beyazlar haftasının Perşembe arifesi, Yuhanna'dan 228	Beyazlar haftasının Çarşamba ayini, Markos'tan 227	Beyazlar haftasının Çarşamba sabahı, Luka'dan 226
Beyazlar haftasının Dinlenme Cumartesi arifesi, Luka'dan 234	Beyazlar haftasını Cuma ayini Markos'ta 233	Beyazlar haftasını Cuma sabahı Yuhanna 232	Beyazlar haftasını Cuma arifesi, Matta'dan 231
Yeni Pazar sabahı, Yuhanna'dan 238	Yeni Pazar akşamı, Yuhanna'dan 237	Beyazlar haftasının Dinlenme Cumartesi ayini, Matta'dan 236	Beyazlar haftasının Dinlenme Cumartesi sabahı, Matta'dan 235
Yeni Pazar'dan sonraki Pazar arifesi, Yuhanna'da 242	Yeni Pazar'dan sonraki Pazar sabahı, Yuhanna'dan 241	Yeni Pazar'dan sonraki Pazar arifesi, Yuhanna'dan 240	Yeni Pazar ayini, Yuhanna'da 239



Pentekost'tan sonra ikinci Pazar akşamı Matta'dan 270	Pentekost'tan sonra ilk Pazar Yuhanna'dan ayını. 269	Pentekost'tan sonra ilk Pazar sabahı, Matta'dan 268	Pentekost'tan sonra ilk Pazar arifesi, Yuhanna'dan 267
Pentekost'tan sonra üçüncü Pazar sabahı Luka'dan 274	Pentekost'tan sonra üçüncü Pazar akşamı Markos'tan 273	Pentekost'tan sonra ikinci Pazar ayını Markos 272	Pentekost'tan sonra ikinci Pazar sabahı Luka'dan 271
Pentekost'tan sonra dördüncü Pazar ayını Matta'dan 278	Pentekost'tan sonra dördüncü Pazar sabahı Luka'dan 277	Pentekost'tan sonra dördüncü Pazar akşamı Luka'dan 276	Pentekost'tan sonra üçüncü Pazar ayını Yuhanna'dan 275
Pentekost'tan sonra altıncı Pazar akşamı Luka'dan 282	Pentekost'tan sonra beşinci Pazar ayını Luka'dan 281	Pentekost'tan sonra beşinci Pazar sabahı Matta'dan 280	Pentekost'tan sonra beşinci Pazar arifesi Markos'tan 279
Pentekost'tan sonra yedinci Pazar sabahı Matta'dan 286	Pentekost'tan sonra yedinci Pazar arifesi Matta'dan 285	Pentekost'tan sonra altıncı Pazar ayını Matta'dan 284	Pentekost'tan sonra altıncı Pazar sabahı Markos'tan 283
Pentekost'tan sonra sekizinci Pazar ayını Markos'tan 290	Pentekost'tan sonra sekizinci Pazar sabahı Luka'dan 289	Pentekost'tan sonra sekizinci Pazar arifesi Markos'tan 288	Pentekost'tan sonra yedinci Pazar ayını Markos'tan 287

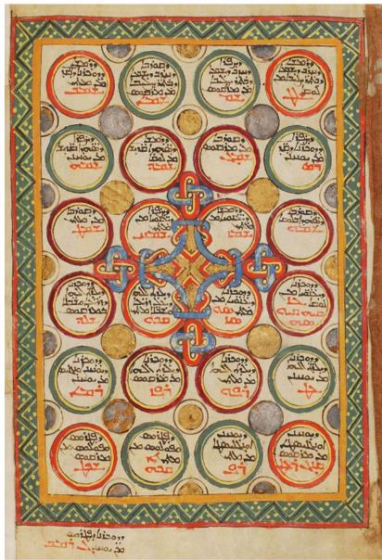
MS37 El Yazması: Folyo 14^r

Görünüm (Bayramı) arifesi, Matta'dan 294	Ayin için Luka'dan 293	Aynı günün sabahı okuması Matta'dan 292	Pentekost'tan sonraki dokuzuncu Pazar Arifesi, Matta 291
Görünüm (Bayramı) sonraki (Pazar) sabahı, Markos'tan 298	Görünüm (Bayramı) sonraki Pazar arifesi, Matta'dan 297	Görünüm (Bayramı) ayını, Luka'dan 296	Görünüm (Bayramı) sabahı, Matta'dan 295
Ayının, Markos'tan 302	Aynı günün sabahı, Matta'dan 301	Görünüm (Bayramı) sonra ikinci Pazar arifesi, Markos'tan 300	Görünüm (Bayramı) 'den sonraki ayın, Luka'dan 299
İntikal'den sonraki birinci Pazar arifesi, Matta 306	Ayının, Luka'dan 305	İntikal Bayramı arifesi, Luka ve Yuhanna'dan 304	İntikal Bayramı arifesi, Luka ve Markos'tan 303
İntikal'den sonraki ikinci Pazar Sabahı, Luka 310	İntikal'den sonraki ikinci Pazar arifesi, Luka 309	Ayının, Markos'tan 308	İntikal'den sonraki birinci Pazar sabahı, Luka'da 307
Aynı günü ayını Yuhanna'dan 314	İntikal'den sonraki üçüncü (Pazar) sabahı, Luka 313	İntikal'den sonraki üçüncü Pazar arifesi, Luka 312	Ayının, Luka'dan 311

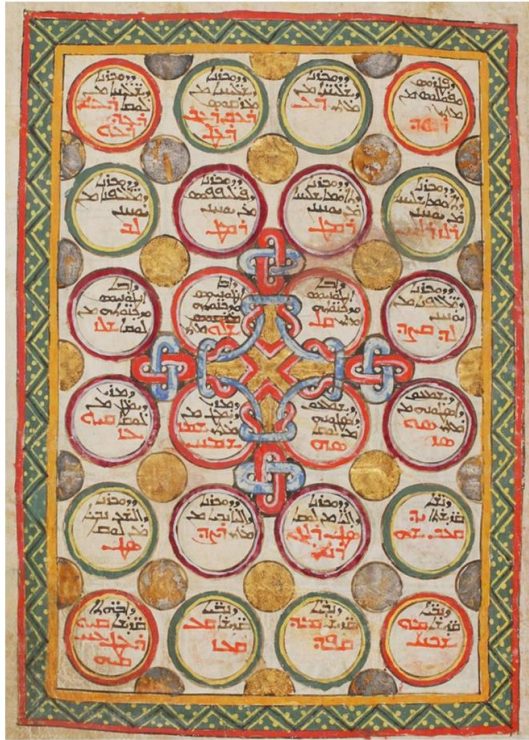
MS37 El Yazması: Folyo 14^v

MS37 El Yazması: Folyo 15^r

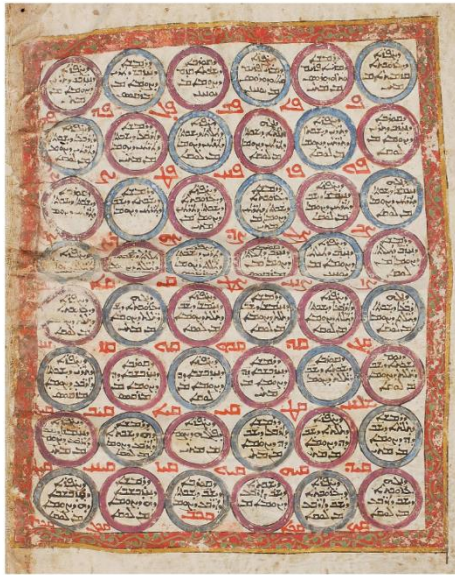
Haç bayramı arifesi, Luka, Matta'dan 318	Aynı günün ayını, Luka'dan 317	Vefat (Meryem ana)'tan sonra dördüncü Pazar sabahı, Luka'da 316	Vefat (Meryem ana)'tan sonra dördüncü Pazar arifesi, Luka'da 315
Haç bayramından sonraki pazar sabahı Luka'dan 322	Haç bayramından sonraki pazar arifesi, Luka'dan 321	Haç bayramı ayını, Luka'dan 320	Haç bayramı sabahı, Markos'tan 319
Aynı günün ayını Matta'dan 326	Haç bayramından sonraki ikinci pazar sabahı, Markos 325	Haç bayramından sonraki ikinci pazar arifesi, Matta 324	Aynı günün ayını Markos'tan 323
Haç bayramından sonraki dördüncü pazar arifesi, Markos 330	Aynı günün ayını Markos'tan 329	Haç bayramından sonraki (üçüncü) pazar arifesi, Luka 328	Haç bayramından sonraki üçüncü pazar arifesi, Luka 327
Haç bayramından sonraki beşinci pazar sabahı, Markos 334	Haç bayramından sonraki beşinci Pazar arifesi, Matta 333	Aynı günün ayını Luka'dan 332	Haç bayramından sonraki dördüncü pazar sabahı, Matta 331
Aynı günün ayını Matta'dan 338	Haç bayramından sonraki altıncı Pazar arifesi, Luka 337	Haç bayramından sonraki altıncı Pazar arifesi, Matta 336	Aynı günün ayını Matta'dan 335

MS37 El Yazması: Folyo 15^v

Azizlerin akşam (okuması) Matta'dan 342	Haç (bayramı)'tan sonraki yedinci hafta ayını (okuması) Markos'tan 341	Haç (bayramı)'tan sonraki yedinci hafta sabahı (okuması) Markos'tan 340	Haç (bayramı)'tan sonraki yedinci hafta akşamı (okuması) Luka'dan 339
Azizlerin ve şehitlerin sabah (okuması) Yuhanna'dan 345	Azizlerin ve şehitlerin akşam (okuması) Luka'dan 344	Ayinin (okuması) Markos'tan 343	Azizlerin sabah (okuması) Yuhanna'dan 280
Ayinin (okuması) Matta'dan 349	İnzivacıların sabah (okuması) Matta'dan 348	İnzivacıların akşam (okuması) Matta'dan 347	Azizlerin ve şehitlerin ayını (okuması) Luka'da 346
Tanrı Doğuran (Meryem ana)'nın başak ve ekinler anması, Markos'ta 334	Tanrı Doğuran (Meryem ana)'nın başak ve ekinler hakkında, Matta 126	İnzivacıların anması (okuması) Matta'dan 66, 67	İnzivacıların anması (okuması) Luka'dan 77, 115, 116, 65
Evangelist (İncil yazarı) Yuhanna'nın anması, Yuhanna'dan 241	Tanrı Doğuran (Meryem ana)'nın anması, Markos'dan 287	Tanrı Doğuran (Meryem ana)'nın anması, Matta'dan 286	Tanrı Doğuran (Meryem ana)'nın anması, Yuhanna'dan 79
Petrus ve Pavlos'un, Markos'tan 329	Petrus ve Pavlos'un, Matta'dan 1, 125	Evangelist (İncil yazarı) Yuhanna'nın, Matta'dan 280	Evangelist (İncil yazarı) Yuhanna'nın, Markos'tan 153, 274
Petrus'un anması, Yuhanna'dan 3, 242			

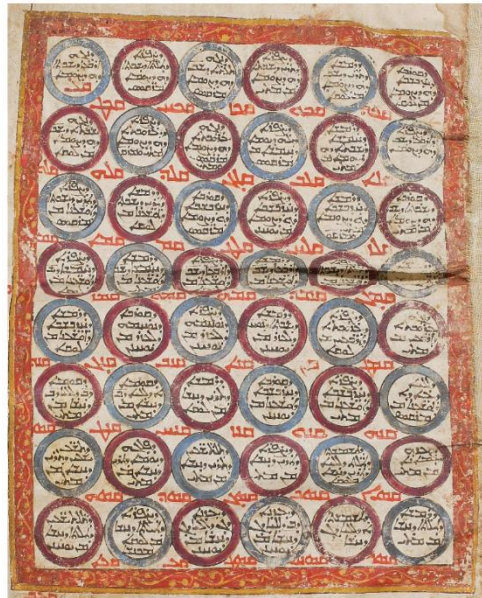
MS37 El Yazması: Folyo 16^t

Elçilerin anması, Luka'dan	Elçilerin anması, Markos'tan	Elçilerin anması, Matta'dan	Petrus ve Pavlus'un, Matta'dan
271, 274, 276	272, 272, 279	270	264
Öğretmenlerin anması, Yuhanna'dan	Elçilerin Filippus'un anması, Yuhanna'dan	Elçi Tuma'nın anması, Yuhanna'dan	Elçi Tuma'nın anması, Yuhanna'dan
32	249	249	277, 278
Baba Antonyus ve arkadaşlarının, Luka'dan	Baba Antonyus ve arkadaşlarının, Markos Matta	Baba Antonyus ve arkadaşlarının, Matta	Öğretmenlerin anması, Yuhanna'dan
337	336	130	34, 294
Mor Dimet'in, Luka'dan	Mor Dimet'in, Matta'dan	Sutuncu Şimon'un, Luka'dan	Sutuncu Şimon'un, Matta'dan
116, 77	347, 348	65	66, 67
Peygamber Elişa'nın anması, Luka'dan	Peygamber Eliyo'nun anması, Matta'dan	Eliyo'nun anması, Luka'dan	Kutsal olan kadınların
69	294	69, 233, 251	14, 172, 305
Aziz babalarımız	Peygamber azizlerin	Peygamber azizlerin	Peygamber azizlerin
116, 279, 78, 115	70, 271	47, 184	46, 328



MS41 El Yazması: Folyo 12^v

Orucun ikinci pazarın sabahı, Matta'dan	Mor Afrem ve Theodoros sabahı, Markos'dan	Oruçtan önceki cumartesi ayını, Yuahna'dan	Mor Afrem ve Theodoros sabahı, Yuahna'dan	Mor Afrem ve Theodoros akşamı, Matta'dan	İlk cumannın sabahı, Matta'dan
85	84	83	82	81	80
Orucun dördüncü haftasının ikinci cumartesinin sabahı Luka'dan	Orucun dördüncü haftasının ikinci cumartesinin akşamı Matta'dan	Orucun üçüncü haftasının ikinci cumartesinin sabahı Luka'dan	Orucun üçüncü haftasının ikinci cumartesinin arifesi Luka'dan	Orucun ikinci haftasının ikinci cumartesinin sabahı	Orucun ikinci pazarın ikinci ayını Luka'dan
91	90	89	88	87	86
Orucun ikinci haftasının cumartesi ayını	Orucun ikinci haftasının cumartesi akşamı	Orucun ikinci haftasının cuma sabahı, Matta'dan	Orucun ikinci haftasının cuma akşamı, Matta'dan	Orucun ikinci haftasının beşinci sabahı, Luka'dan	Orucun ikinci haftasının beşinci akşamı, Luka'dan
9(6)	290	95	94	93	92
Sabah	Üçüncü akşam	Orucun üçüncü haftasının ikinci günün sabahı, Markos	Orucun üçüncü haftasının ikinci günün sabahı, Markos'tan	Orucun üçüncü haftasının ikinci günün sabahı, Yuahna'dan	Orucun üçüncü haftasının ikinci günün akşamı, Luka'dan
(102)	101	100	99	98	97
Orucun üçüncü haftasının ikinci günün sabahı, Luka'dan	Orucun üçüncü haftasının cuma arifesi, Matta'dan	Orucun üçüncü haftasının beşinci günün sabahı, Luka'dan	Orucun beşinci haftasının gecesi, Luka'dan	Orucun üçüncü haftasının dördüncü günün sabahı, Luka'dan	Orucun üçüncü haftasının dördüncü günün arifesi, Luka'dan
98	97	96	95	94	93
Orucun dördüncü haftasının ikinci günün sabahı, Markos'tan	Orucun dördüncü haftasının Pazar ayını, Luka'dan	Orucun dördüncü haftasının Pazar sabahı, Luka'dan	Orucun dördüncü haftasının Pazar akşamı, Luka'dan	Orucun üçüncü haftasının cumartesi ayını	Orucun üçüncü haftasının cumartesi günü, Matta'dan
113	112	111	110	109	338
Orucun dördüncü haftasının beşinci günün akşamı, Matta'dan	Orucun beşinci haftasının dördüncü günün akşamı, Luka'dan	Orucun ortası sabahı, Matta'dan	Orucun dördüncü haftasının dördüncü günün akşamı, Matta'dan	Orucun dördüncü haftasının üçüncü günün sabahı, Matta'dan	Orucun dördüncü haftasının üçüncü günün akşamı, Matta'dan
119	118	117	116	115	114
Orucun beşinci haftasının sabahı Luka'dan	Orucun beşinci haftasının akşamı Luka'dan	Orucun dördüncü haftasının Cumartesi ayını	Orucun dördüncü haftasının Cumartesi günü	Orucun dördüncü haftasının Cuma sabahı, Luka'dan	Orucun dördüncü haftasının Cuma arifesi, Luka'dan
224	223	222	221	220	

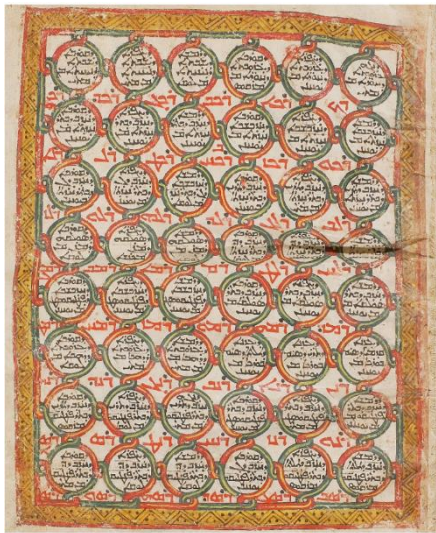


MS41 El Yazması: Folyo 13^r

Orucun beşinci pazarın arifesi, Luka'dan	Orucun beşinci pazarın sabahı, Markos	Orucun beşinci pazarın arifesi, Markos	Orucun beşinci pazarın sabahı, Matta'dan	Orucun beşinci pazarın akşamı, Luka'dan	Orucun beşinci pazarın ikinci ayını, Luka'dan
270	269	268	267	266	264
Orucun beşinci pazarın arifesi, Luka'dan	Orucun beşinci pazarın Cuma sabahı, Markos'tan	Orucun beşinci pazarın arifesi, Markos'tan	Aynı günün sabahı, Markos'tan	Orucun beşinci pazarın akşamı	Orucun beşinci pazarın dördüncü sabahı
236	235	234	233	232	231
Zeytinler haftasının ikinci günün sabahı, Markos'dan	Zeytinler haftasının ikinci günün akşamı, Luka'dan	Orucun altıncı pazar ayını, Markos'tan	Orucun altıncı pazar sabahı, Yuahna'dan	Orucun altıncı pazarın akşamı, Markos	Orucun altıncı pazarın Cumartesi ayını, Matta'dan
24 (2)	241	240	239	238	237
Zeytinler haftasının beşinci günün sabahı Luka'dan	Zeytinler haftasının beşinci günün akşamı Matta'dan	Zeytinler haftasının dördüncü günün sabahı Luka'dan	Zeytinler haftasının dördüncü günün sabahı, Yuahna'dan	Zeytinler haftasının üçüncü günün sabahı, Luka'dandan
247	246	245	244	243	
Zeytinler haftasının akşamı Akşamın dan	La'azar'ın dirilişi ayını, Yuahna'dan	La'azar'ın dirilişi sabahı, Yuahna'dan	La'azar'ın dirilişi cumartesi akşamı, Yuahna'dan	Karkinos Cuma günün sabahı, Luka'dan	Karkinos günün Cuma arifesi, Matta'dan
256	255	254	253	252	249
Elem haftasının ikinci vaktinin ikinci Matta'dan	Elem haftasının birinci vaktinin ikinci Matta'dan	Elem haftasının pazarı arifesi Luka'dan	Zeytinler pazarı ayını, Yuahna'dan	Zeytinler pazarın sabahı Matta'dan	Zeytinler haftasının beşinci günün gecesi Markos'dan
280	279	278	277	276	275
Elem haftasının ikinci günü, dokuzuncu vakti Matta'dan	Elem haftasının ikinci günü, gün ortası Matta'dan	Elem haftasının ikinci günü, üçüncü vakti Matta'dan	Elem haftasının ikinci günü, Matta'dan	Elem haftasının ikinci günün geçeni üçüncü vakti, Luka'dan	Siganna limanı Matta'dan
285	284	283	282	281	
Elem haftasının üçüncü günü, üçüncü vakti Yuahna'dan	Elem haftasının üçüncü günün gecesi, Luka'dan	Elem haftasının üçüncü günün geçeni vakti Yuahna'dan	Elem haftasının üçüncü günün geçeni ikinci vakti Yuahna'dan	Elem haftasının üçüncü günün geçeni ikinci vakti Matta'dan	Elem haftasının ikinci günün geçeni akşamı, Matta'dan
272	271	270	269	268	267

MS41 El Yazması Folyo 13^v

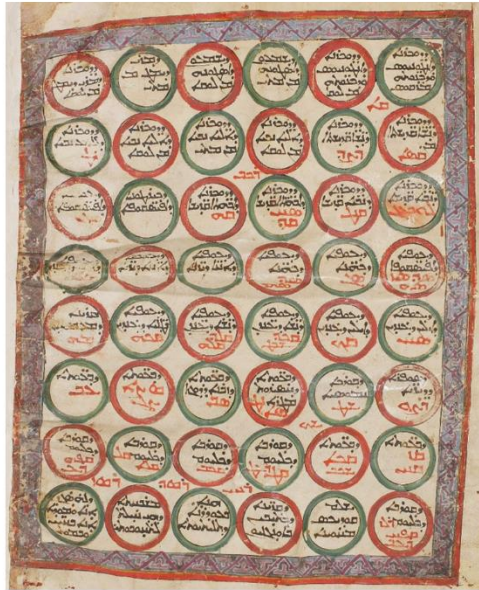
Elem (haftasının) Yuhanna'dan	Elem (haftasının) gecenin ikinci vakti, Yuhanna	Elem (haftasının) dördüncü gecesinin birinci vakti, Yuhanna'dan	Elem (haftasının) üçüncü (günü) Çarşamba arifesi, Yuhanna'dan	Elem (haftasının) üçüncü (günü) dokuzuncu vakti	Elem (haftasının) üçüncü günü öğlen, Luka'dan	
178	177	176	175	174	173	
Fışh günüayını i Matta'dan	Fışh günü akşamı Yuhanna'dan	Dokuzuncu vaktin	Çarşamba sabahı Yuhanna'dan	Üçüncü vaktin Yuhanna'dan	Çarşamba sabahı Yuhanna'dan	
184	183	182	181	180	179	
Fışh günü Perşembesinin dokuzuncu vakti, Markos'tan	Fışh günü Perşembesinin gün ortası, Markos'tan	Fışh günü Perşembesinin üçüncü vakti, Yuhanna'dan	Fışh günü Perşembesinin sabahı, Luka'dan	Fışh günü Perşembesinin gecenin üçüncü vakti, Luka'dan	Fışh günü Perşembesinin gecenin ikinci vakti, Yuhanna	
190	189	188	187	186	185	
Haça geriliş Cuma sabahı	Haça geriliş Cuma gecesinin üçüncü ayını	Haça geriliş Cuma sabahının ikinci ayını	Haça geriliş Cuma gecesinin ilk ayını	Haça geriliş cumasının Diatessaron ortası	(ayak) yıkama vakti, Yuhanna'dan	
196	195	194	193	192	191	
Müjdeli (murbu) Cumartesinin sabahı	Müjdeli (murbu) Cumartesinin akşamı	Kurtarıcı haçın secde edilmesinde	Haça geriliş Cumasının dokuzuncu vakti	Haça geriliş Cumasının gün ortası	Aynı (Haça geriliş) cumasının üçüncü vakti	
202	201	200	199	198	197	
Salamlama vakti, Yuhanna'dan	Büyük Pazarı Markos	Diriliş ayını, Markos	Büyük Pazarı sabahı, Yuhanna	Diriliş Pazarı gece, Luka	Dirilişten sonraki Pazarı akşamı, Matta	Müjdeli (murbu) Cumartesinin ıtırak vakti
207	206	205	204	203	202	
Beyazlar haftasının üçüncü günü ayını, Markos'dan	Beyazlar haftasının ikinci günü sabahı Markos'dan	Beyazlar haftasının ikinci günü akşamı Markos'dan	Beyazlar haftasının ilk günü ayını Yuhanna'dan	Beyazlar haftasının ilk günü sabahı Matta'dan	Beyazlar haftasının ilk günü arifesi Luka'dan	
213	212	211	210	209	208	
Beyazlar haftasının beşinci günü Matta'dan	Beyazlar haftasının beşinci günü sabahı Yuhanna'dan	Beyazlar haftasının beşinci günü akşamı Yuhanna'dan	Beyazlar haftasının dördüncü günü ayını, Markos	Beyazlar haftasının dördüncü günü sabahı Luka'dan	Beyazlar haftasının dördüncü günü arifesi Luka'dan	
...(219) ...	218	217	216	215	214	

MS41 El Yazması Folyo 14^r

Dinlenme cumartesi ayını, Matta'dan	Dinlenme cumartesi sabahı, Matta'dan	Dinlenme cumartesi akşamı, Luka'dan	Beyazlar cumasının ayını, Markos'dan	Beyazlar cumasının sabahı, Yuhanna'dan	Beyazlar Cuma arifesi duası, Matta'dan
225	224	223	222	221	220
Yeni pazardan sonraki Pazar ayını, Yuhanna'dan	Yeni pazardan sonraki Pazar sabahı, Yuhanna'dan	Yeni pazardan sonraki Pazar akşamı, Yuhanna'dan 2	Yeni pazar ayını, Yuhanna'dan	Yeni pazar sabahı, Yuhanna'dan	Yeni pazar akşamı, Yuhanna'dan
231	231	229	228	227	226
Yeni pazardan sonraki üçüncü Pazar sabahı, Yuhanna'da	Yeni pazardan sonraki üçüncü Pazar sabahı, Yuhanna'dan	Yeni pazardan sonraki üçüncü Pazar akşamı, Luka'dan	Yeni pazardan sonraki ikinci Pazar ayını, Yuhanna'da	Yeni pazardan sonraki ikinci Pazar sabahı, Matta'dan	Yeni pazardan sonraki ikinci Pazar akşamı, Yuhanna'dan
236	237	235	234	233	231
Rabibimizin (göge) yükselişi ayını Luka'dan	Rabibimizin (göge) yükselişi sabahı toplatılmış (diatessaron) olandan	Rabibimizin (göge) yükselişi sabahı Luka'dan	Yeni pazardan sonraki dördüncü Pazar ayını, Luka'dan	Yeni pazardan sonraki dördüncü Pazar sabahı, Yuhanna'dan	Yeni pazardan sonraki akşamı,
243	242	241	240	239	238
Pentekost Pazar ayını Yuhanna'dan	Pentekost sabahı Yuhanna'dan	Pentekost Pazar akşamı Yuhanna'dan	Rabibimizin (göge) yükselişinden sonraki Pazar ayını Yuhanna'dan	Rabibimizin (göge) yükselişinden sonraki Pazar sabahı Yuhanna'dan	Rabibimizin (göge) yükselişinden sonraki Pazar akşamı Yuhanna'dan'dan
249	248	247	246	245	244
Altın Cuma ayını, Luka'dan	Altın Cuma sabahı, Matta'dan	Altın Cuma akşamı, Matta'dan	Secde etmenin üçüncü vakti Yuhanna'dan	Secde etmenin ikinci vakti Yuhanna'dan	Secde etmenin ilk vakti Yuhanna'dan
255	254	253	252	251	250
Pentekost'tan sonraki ikinci Pazar ayını, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki ikinci Pazar sabahı, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki ikinci Pazar arifesi, Matta'dan	Pentekost'tan sonraki Pazar ayını, Yuhanna'dan	Pentekost'tan sonraki Pazar sabahı, Matta'dan	Pentekost'tan sonraki Pazar akşamı, Yuhanna'dan
261	260	259	258	257	256
Pentekost'tan sonraki dördüncü Pazar ayını, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki dördüncü Pazar sabahı, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki dördüncü Pazar akşamı, Luka	Pentekost'tan sonraki üçüncü Pazar ayını, Yuhanna	Pentekost'tan sonraki üçüncü Pazar sabahı, Markos	Pentekost'tan sonraki üçüncü Pazar akşamı, Markos
26(7)	266	265	264	263	262

MS41 El Yazması: Folyo 14^v

Pentekost'tan sonraki altıncı Pazar ayını, Matta'dan	Pentekost'tan sonraki altıncı Pazar sabahı, Markos	Pentekost'tan sonraki altıncı Pazar arifesi, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki beşinci ayını, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki beşinci sabahı, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki beşinci Pazar akşamı, Markos
273	272	271	270	269	268
Pentekost'tan sonraki sekizinci Pazar ayını, Markos	Pentekost'tan sonraki sekizinci Pazar sabahı, Luka'dan	Pentekost'tan sonraki sekizinci Pazar arifesi, Markos	Pentekost'tan sonraki yedinci Pazar Markos	Pentekost'tan sonraki yedinci Pazar sabahı, Matta	Pentekost'tan sonraki yedinci Pazar akşamı, Matta'dan
279	278	277	276	275	274
Kutsal bayramı Luka'dan	tecelli ayını, Kutsal bayramı Markos	tecelli bayramı Matta	tecelli bayramı arifesi, Pentekost'tan sonraki dokuzuncu Pazar ayını, Luka	Pentekost'tan sonraki dokuzuncu Pazar sabahı, Matta	Pentekost'tan sonraki dokuzuncu Pazar arifesi, Matta'dan
285	284	283	282	281	280
İkincisiayın.....	sonra Teceili bayramından sonraki ikinci pazar sabahı,den	Tecelli bayramından sonraki ikinci pazar arifesi, Markos	Tecelli bayramından sonraki ikinci Pazar ayını, Luka	Tecelli bayramından sonraki Pazar sabahı, Markos	Tecelli bayramından sonraki Pazar arifesi, Matta'dan
291	290	289	288	287	286
Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki Pazar sabahı, Markos'tan	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki ikinci Pazar sabahı, Matta'dan	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki Pazar arifesi, Matta'dan	Allah'ı doğurana(Meryem ana)'n vefatının ayını, Diatesaron	Allah'ı doğurana(Meryem ana)'n vefatının sabahı, Diatesaron	Allah'ı doğurana(Meryem ana)'n vefatının akşamı, Diatesaron
297	296	295	294	293	292
Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki üçüncü Pazar ayını, Yuhanna	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki üçüncü Pazar sabahı	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki üçüncü Pazar arifesi, Luka	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki ikinci Pazar ayını	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki ikinci Pazar sabahı, Luka'dan	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki ikinci Pazar arifesi, Luka'dan
303	302	301	300	299	298
Haç Bayram Pazar ayını, Luka'dan	Kutsal Haç Bayram Pazarı sabahı, Markos'tan	Kutsal Haç Bayram Pazarı arifesi, Matta'dan	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki dördüncü Pazar ayını, Luka'dan	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki dördüncü Pazar sabahı, Luka'dan	Vefat (Meryem ana vefatı)'tan sonraki dördüncü Pazar arifesi, Luka'dan
309	308	307	306	305	304
Haç'tan sonraki ikinci Pazar ayını, Matta	Haç'tan sonraki ikinci Pazar sabahı, Markos	Haç'tan sonraki ikinci Pazar arifesi, Matta'dan	Haç'tan sonraki Pazar ayını, Markos'tan	Haç'tan sonraki Pazar sabahı, Luka'dan	Haç'tan sonraki Pazar arifesi, Luka'dan
314	313	312	311	310	

MS41 El Yazması: Folyo 15^v

Mor anması, Luka'dan	Dimet Matta'dan	Mor Dimet, Luka'dan	Sünnuh/Stilit Simon'un, Luka'dan	Sünnuh/Stilit Matta'dan	Antunus ve oğullarının anması, Luka'dan	Antunus ve oğullarının anması, Markos
						101
Peygamber Eliyo'nun anması	Peygamber Eliyo'nun anması, Luka'dan	Peygamber Eliyo'nun anması, Matta'dan	Peygamber Eliyo'nun anması, Luka'dan	Temiz kadınların anması	Temiz kadınların anması	291dan 191
.....Episkopos arın	Dünyayı (anlamlandırılmı) Episkoposların	Aziz atalarına anması	Aziz ataların anması, Luka'dan	Aziz peygamberlerin anması	Aziz peygamberlerin anması	105 104, 68 259 173, 36
.....n defni	Rahip ve kardeşlerin defni	Rahip ve kardeşlerin defni	Kahinlerin defni	Kahinlerin defni	Episkoposların defni	65, 64 63 64, 67, 65
Okuma	Vefat eden çocukların defni	Vefat eden kadınların defni	Vefat eden kadınların defni	Vefat edenlerin defni	Vefat edenlerin defni	106 125 135, 134 129, 124 120 68
Duaların	Duaların	Sinir vakitleri duaları	Yağmur noksanlığı duaları	Vefat edenlerin defnin rahiplerin	72 93, 91, 60 62 61, 59 309 222, 121 15..., 150
Günlük ayın	Günlük ayın	Günlük ayın	Günlük ayın	Duaların	Duaların	203, 185 231, 230 122 9, 194 222, 121 15..., 150
						267 264 280
Hayatımızda ve ölümlüğümüzde ona secede ediyor ve inanıyoruz	Acizliği kuvvetlendiren yitce (yitce olan dışıldır)	Bu, üçlü birliğin yardımıyla	İncilde geçen okumalar	Qudikus, içindkiler bitti	Günlük ayın	272 188 237

EK 2: SAHNE DAĞILIMLARI TABLOSU

MS37 El yazması	MS38 el yazması	MS41 El yazması	MS51 El yazması
<p>1- Meryem'e Müjde 2- İsa'nın Doğumu 3- Tapınağa Takdim 4- İsa'nın Göğe Yükselişi 5- Pentekost 6- Meryem ve Donör (İtaf sahnesi) 7- İncil yazarları (iki folyo: Matta, Markus, - Luka ve Yuhanna *on yedi (17) sayfa kanon tablosu, *tam sayfa bir (1) haç motifi *satır arasında yüz altı (106) geometrik bezeme *fasikül numaralarını çevreleyen otuz beş (35) çerçeve betimlenmiştir.</p>	<p>1- İsa'nın Vaftizi, 2- Cüzzamlı Hastaların İyileştirilmesi, 3- İsa ve Kenanlı Kadın, 4- Pentekost, 5- Zeytin Dağında Dua, 6- Haçın Kutsanması (Konstantinos ve Helene).</p>	<p>1- Meryem'e Müjde 2- İsa'nın Doğumu 3- İsa'nın Vaftizi 4- Tapınağa Takdim 5- Kudüs'e Giriş 6- Lazarus'un Dirilişi 7- Ayak Yıkama Sahnesi 8- Komünyon Ayini 9- Son Akşam Yemeği 10- Zeytin Dağında Dua 11- Yahuda'nın İhaneti 12- İsa'nın Çarmıha Gerilişi 13- İsa'nın Mezara Konulması 14- Diriliş/Boş Mezar Başında Kadınlar 15- Anastasis 16- Şüpheli Thomas 17- İsa'nın Göğe Yükseliş 18- Pentekost 19- Başkalaşım 20- Koimesis, 21- Pantokrator. *MS41 el yazması dokuz (9) sayfa kanon tablosu, satır arasına yerleştirilmiş yüz on yedi (117) adet geometrik bezemeyi ve fasikül numarasını çevreleyen kırk (40) çerçeveyi barındırır.</p>	<p>MS51 el yazmasında ise sadece altı adet geometrik bezemeler yer almaktadır.</p>

EK 3: DEĞERLENDİRME KAPSAMINDA İNCELENEN EL YAZMALARI

-Almanya/Berlin Devlet Kütüphanesi (Almanya, Staatsbibliothek zu Berlin) koleksiyonunda bulunan el yazmaları	-Fransa/Paris Devlet Kütüphanesi (Fransa/Paris Biblioth�que Nationale de France) arşivinde bulunan el yazmaları	-İngiltere/Londra Devlet kütüphanesi (Londra British Library) arşivinde bulunan el yazmaları	-Vatikan Kütüphanesi (Vatican Library) arşivinde bulunan el yazmaları
1-Sachau 320 (700) 2-Sachau 322 (1241) 3-Sachau 304 (13.yüzyıl) 4-Sachau 349 (1000)	1-Syriaque 30 (12. yüzyıl) 2-Syriaque 33 (12.-13. yüzyıl) 3-Syriaque 54 (1192) 4-Syriaque 112 (1238-1239) 5-Syriaque 355 (13. yüzyıl) 6-Syriaque 356 (12-13. yüzyıl)	1-Add. MS. 7169 (12. yüzyıl) 2-Add. MS. 7154 (1023) 3-Or. 3372 (11.-13. yüzyıl) 4-Add. MS. 7170 (1216-122)	1-Vat. Sir.559 (13. yüzyıl), 2-Vat.sir.118 (12. yüzyıl) 3-Vat.sir.152 (10. yüzyıl)

ALMANYA/BERLİN DEVLET KÜTÜPHANESİ (ALMANYA, STAATSBİBLİOTHEK ZU BERLİN) KOLEKSİYONUNDA BULUNAN EL YAZMALARI

Sachau 320 (8. Yüzyıl)	Sachau 349 (11. Yüzyıl)	Sachau 322 (13. Yüzyıl)	Sachau 304 (13. Yüzyıl)
1- İsa'nın Doğum 2- Çobanlara Yıldızın Görünmesi 3- Meryem ve Çocuk İsa 4- Orans Meryem 5- Kral Herodot Tarafından Yahya'nın Ölümü 6- İsa'nın Vaftizi 7- Samiriyeli Kadın 8- Aziz George *Fasikül numarasını gösteren dört geometrik bezme	*On sayfa kanon tablosu *Üç tam sayfa haç *Satır arasında betimlenmiş kırk beş geometrik bezeme *Fasikül numarasını gösteren elli iki geometrik bezeme	*Satır arasında yerleştirilmiş kırk dört (44) geometrik bezeme *Fasikül numarası çevreleyen yirmi dört (24) adet çerçeve	1-İsa'nın Vaftizi 2- İsa'nın Kudüs'e Girişi 3-Ayak Yıkama Sahnesi 4-Son Akşam Yemeği; 5-Boş Mezar Başında Kadınlar 6-Anastasis 7-Bana Dokunma/»Noli Me Tangere 8- Pentekost Sahnesi, 9-Hakiki Haçın Keşfi, 10-Konstantin'in Rüyası 11- Hodegetria Meryem

**FRANSA/PARIS DEVLET KÜTÜPHANESİ (FRANSA/PARIS
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE) ARŞİVİNDE
BULUNAN EL YAZMALARI**

Syriaque 30 (12. yüzyıl)	Syriaque 33 (12.-13. yüzyıl)	Syriaque 54 (1192)	Syriaque 355 (13. yüzyıl)	Syriaque 356 (12-13. yüzyıl)
1-Göge Yükseliş 2-On Sekiz(18) Sayfa Kanon Tablosu 3-Tam Sayfa Bir (1) Haç	1-Meryem'e Müjde 2-İsa'nın Hasta Kadını İyileştirmesi 3-İsa'nın Kanamalı Kadını İyileştirmesi, 4-İyi Çoban İsa, 5-Kana Düğünü 6-Diriliş/ Boş Mezar Başında Kadınlar *On Beş (15) Sayfa Kanon Tablosu, Sayfa Kenarlarında Bitki-Hayvan (Deve Ve/Veya Tavus Kuşu) Tasvirleri Betimlenmiştir.	*on üç (13) sayfa kanon tablosu, *tam sayfa iki (2) haç motifi *metin başlığında bir (1) geometrik süsleme	1-Tapınağa Takdim, 2-İsa'nın Vaftizi, 3-Kudüs'e Giriş 4-Ayak Yıkama Sahnesi 5-Şüpheli Thomas 6-İsa'nın Göge Yükselişi 7-Hakiki Haçın Yüceltilmesi (Konstantin Ve Helena) 8-Deesis *tam sayfa iki (2) haç, *sattır arasına yerleştirilen on beş (15) geometrik bezeme, *fasikül numarasını çevreleyen farklı formlarda elli iki (52) geometrik çerçeve *on beş (15) sayfa kanon tablosu	*dört İncil yazarı *Bir (1) sayfa kanon tablosu, *Tam sayfa üç (3) haç ve

**İNGİLTERE/LONDRA DEVLET KÜTÜPHANESİ (LONDRA
BRİTİSH LIBRARY) ARŞİVİNDE BULUNAN EL YAZMALARI**

Add. MS. 7169 (12. yüzyıl)	Or. 3372 (11.-13. yüzyıl)	Add. MS. 7170 (1216-1220)
<p>1- İsa'nın Doğumu 2- Kâhin Kralların Secdesi 3- Çobanların Tapınması 4- Tapınağa Takdim 5- Vaftizci Yahya'nın Gelişi 6- İsa'nın Vaftizi 7- Cüzzamlı Hastanın iyileştirilmesi 8- İsa ve Kenturion/yüzbaşının imanı 9- İsa'nın genç bir kızı diriltmesi 10- İsa felçli adamı iyileştirmesi 11-İsa ve Davut'un Oğlu 12-İsa ve Ezra 13-İsa'nın tapınak tacirlerinin kovması 14-Ayak Yıkama sahnesi 15- Son Akşam Yemeği 16-Yahuda'nın Öpücüğü (İsa'nın Tutuklanması) 17-İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 18- Anastasis 19-Boş Mezar Başında Kadınlar 20-Şüpheci Thomas 21- Göğe Yükseliş 22- Pentekost 23- Hakiki Haçın Keşfi *on iki (12) sayfa kanon tablosu *tam sayfa dört (4) haç motifi *tam sayfa bir (1) çok kollu yıldız *satr arasında betimlenmiş yetmiş iki (72) geometrik bezeme *fasikül numaralarını çevreleyen otuz dokuz (39) çerçeve</p>	<p>1-İsa'nın Doğumu, 2-İsa'nın Vaftizi 3-Kudüs'e Giriş</p>	<p>1-Meleğin Zekeriya'ya Görünmesi, 2-Vaftizci Yahya'nın İsimlendirilmesi 3-Meryem'e Müjde, 4-Yusuf'un Rüyası, 5-İsa'nın Doğumu, 6-Mısır'a Kaçış, 7-Tapınağa Takdim 8-İsa'nın Vaftizi, 9-Vaftizci Yahya'nın Vaazı 10-Başkalaşım 11-Kana Dügünü 12-Yüzbaşının İmanı 13-Yair'in Kızının İyileştirilmesi, 14-İsa'nın Kanamalı Kadını İyileştirmesi 15-Körün İyileştirilmesi 16-Dul Kadının Oğlunun Dirilişi 17-Ferisi Simun'un Evinde Yemek 18-Havuzdaki Kötürümün İyileştirilmesi 19-Felçli Hastanın İyileştirilmesi 20-Lazarus'un Dirilişi 21-Kudüs'e Giriş 22-Ayak Yıkama Sahnesi 23-Havari Komünyonu 24-Son Akşam Yemeği 25-Yahuda'nın İhaneti 26-İsa Baş Kâhinlerin Önünde, 27-Petrus'un İnkârı ve Tövbesi, 28-Çarmıha Gerilme 29-İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi 30-İsa'nın Gömülmesi 31-Anastasis, 32-Boş Mezar Başında Kadınlar/ Bana Dokunma, 33-Emmaus'ta Yemek, 34-İsa'nın Havarilere Görünmesi, 35-Şüpheci Thomas, 36-Göğe Yükseliş 37-Pentekost 39-Koimesis 40-Haçın Kutsanması (Konstantin ve Helena 41-İncil Yazarları 42-Kırk Martirler 43-Tapınağın Kutsanması 44-İsa ve Havariler 45-Hodegetria Meryem 46- Aziz Stephanos'un Taşlanması 47-Şimon'a Vahiy 48-İsa'nın Havarilere Görülmesi</p>

**İTALYA/VATİKAN KÜTÜPHANESİ (VATICAN LIBRARY)
ARŞİVİNDE BULUNAN EL YAZMALARI**

Vat. Sir.559 (13. yüzyıl)	Vat.Sir.118 (12. yüzyıl)	Vat.sir.152 (10. yüzyıl)
<p>1-İncil Yazarları-Matta ve Markos (Luka ve Yuhanna tasviri günümüze ulaşamamıştır.) 2-Hodegetria Meryem 3-Büyük İssızlık 4-Aziz İstefanos'un Taşlanması 5-Dört Aziz: Keşişler ve Piskoposlar 6-Şimon'a Vahiy 7-8-Kırk Martirler (İki Sayfayı Kaplar) 9-İsa'nın Havarileri Görevlendirilmesi 10-Samiriyeli Kadın 11-Konstantin İle Helene 12-Meleğin Zekeriya'ya Görünmesi 13-Vaftizci Yahya'nın İsimlendirilmesi 14-Meryem'in Elizabet'i Ziyareti 15-Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi 16-Meryem'e Müjde 17-Meleğin Yusuf'a görünmesi 18-İsa'nın Doğumu; Çobanlar ve Magiler 19-Masumların Katliamı 20-Mısır'a Kaçış 21-Tapınağa Takdim 22-Vaftizci Yahya'nın Vaazı 23-İsa'nın Vaftizi 24-Başkalaşım 25-Kana Düğünü 26-Cüzamlı Hastanın İyileştirilmesi --Yüzbaşının İmanı (Sahne Tamamlanmıştır), 27-Yair'nin Kızının Dirilişi, 28-İsa'nın Kanamalı Kadını İyileştirmesi, 29-Körün İyileştirilmesi, 30-Dul Kadının Oğlunun Dirilişi, 31-Ferisi Simun'un Evinde Yemek, 32-Havuzdaki Felçlinin İyileşmesi, 33-Lazarus'un Dirilişi 34-Kudüs'e Giriş, 35-Ayakların Yıkanması, 36-Havari Komünyonu, 37-Son Akşam Yemeği, 38-Yahuda'nın İsa'ya İhanet Etmeyi Kabul Etmesi, 39-Yahuda'nın İhaneti, 40-Petrus'un İnkarı ve Tövbesi, 41-İsa Kayafa'nın Önünde 42-Çarmıha Gerilme 43-İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, 44-İsa'nın Mezara Konulması, 45-Anastasis, 46-Boş Mezar Başında Kadınlar/Bana Dokunma, 47-Emmaus'ta Yemek, 48-Şüpheli Thomas, 49-Göğe Yükseliş 50-Pentekost</p> <p style="text-align: center;">Not: Vat.Sir. 559 el yazmasında orijinalinde 53 sahne içermektedir. Ancak Luka ile Yuhanna'nın tasvirleri ve Koimesis sahnesi günümüze ulaşmamıştır.</p>	<p>1- Kudüs'e Giriş 2- Çarmıha Gerilme</p>	<p>*tam sayfa bir haç motifi, *satur arasında yerleştirilmiş altı (6) geometrik bezeme</p>

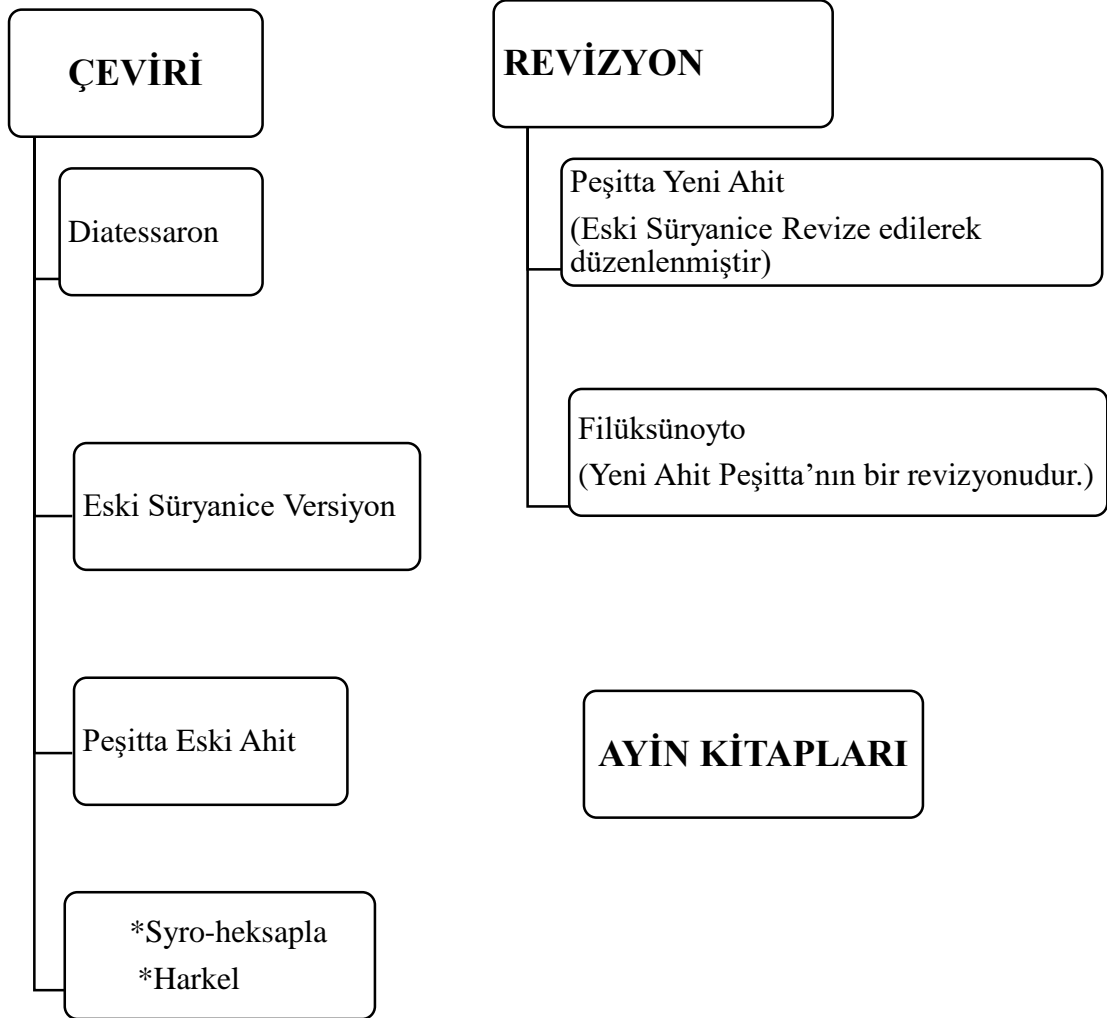
**EK 4: ANA KONU KAPSAMINDA İNCELENEN EL
YAZMALARINDAKİ ORTAK SAHNELER**

MS37 ile MS41	M38 ile MS41	MS37, MS38 ve MS41
1-Meryem'e Müjde 2-İsa'nın Doğumu 3-Tapınağa Takdim 4-İsa'nın Göğe Yükselişi	1-İsa'nın Vaftizi 2-Zeytin dağında dua	1-İsa'nın Vaftizi 2-Pentekost

**EK 5: DEĞERLENDİRME KAPSAMINDA İNCELEN EL
YAZMALARINDA BETİMLENEN ORTAK SAHNELER**

Meryem'e Müjde	Mabede Takdim	İsa'nın Vaftizi	Lazarus'un Dirilişi	Kudüs'e Giriş
1-MS37 2-MS41 3-Syriaque 33 4-Vat.sir. 559 5-Add.MS.7170	1-MS37 2-MS41 3-Syriaque 355 4-Add. MS.7170 5-Add.MS.7169 6-Vat.sir.559	1-MS38 2-MS41 3-Syriaque 355 4-Or.3372 5- Add.MS. 7169	1-MS41 2-Add. MS. 7170 3-Vat.sir.559	1-MS41, 2-Sachau 304, 3-Syriaque 355, 4-Or.3372, 5-Add.MS.7170, 6-Vat.sir.559 7-Vat.sir.118
Son Akşam Yemeği sahnesi	Ayakların Yıkanması sahnesi	Havari Komünyon ve Yahuda'nın İhaneti	Çarmıha Geriliş	
1-MS41, 2-Sachau 304, 3-Add.MS.7169, 4-Add.MS.7170	1-MS41 2-Sachau 304 3-Syriaque 355 4-Add.MS.7169 5-Add.MS.7170 6-Vatsir.559at.sir.559	1-MS41 2-Add.MS7170 3-Vat.sir.559	1-MS41 2-Add.MS.7169 3-Add.MS.7170 4-Vat.sir.118 5-Vat.sir.559	

EK 6: SÜRYANİLERDE KUTSAL KİTAP (KİTAB-I MUKADDES) GELENEĞİ



ESKİ SÜRYANİCE VERSİYON

Curetonian (İngiltere, Londra Devlet Kütüphanesi Add. 14451)

Curetonian el yazması beşinci yüzyıla tarihlenmektedir. Bu el yazması adını, Süryanice ve Arapça uzmanı, 1858 yılında bu versiyonun ilk baskısını hazırlayan William Cureton'dan almıştır.

Dört kanonik İncil
Matta,
Markos,
Yuhanna ve
Luka şeklinde düzenlenmiştir.
*Matta 1:1-8:22,10:32-23:25;
*Markos 16: 17-20;
*Yuhanna 1:1-42, 3:5, 8:19,
14:10-12, 15-19, 21-24, 26-29;
*Luka 2:48-3:16, 7:33-15:21
bölümlerini içermektedir.

Curatonian el yazmasına ait 'üç (3) sayfa' Berlin Devlet Kütüphanesinde (Orient. Quart. 528) bulunmaktadır.

Bu sayfalar Yuhanna 7:37-8:19;
Luka 15:22-16:12; 17:1-23
bölümlerini kapsamaktadır

Bu üç sayfaya ek olarak Mısır, Nitrian Çölü'ndeki Süryani Manastırı (Dayr al-Suryan)'nda bulunan 'bir (1) sayfa' Luka 16:13-17:1'i içermektedir.

Sinaiticus Palimpsesti (Azize Katerina Manastırı, Sina, syr.30).

Eski Süryanice İncillerinin orijinal metnini içeren el yazması dördüncü yüzyılın sonlarına veya beşinci yüzyılın başlarına tarihlendirilen bir palimpsesttir. Bu eser Agnes Smith Lewis ve kardeşi Margaret Dunlop Gibson tarafından 1892 yılında keşfedilmiştir.

Sinaiticus el yazmasından günümüze ulaşan 142 folyo Matta'nın yedinci bölümü dışında şu metinleri içermektedir.

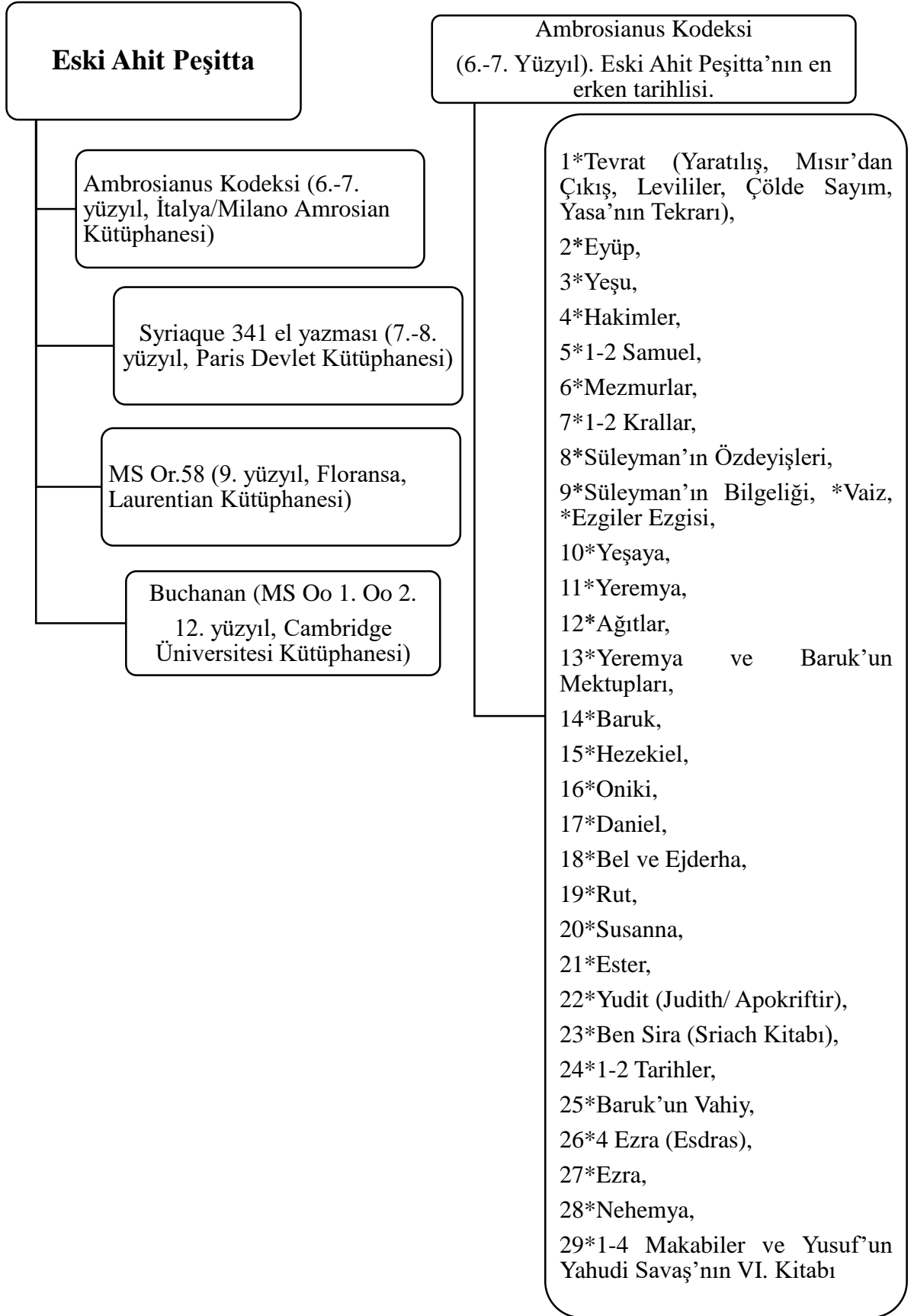
*Matta 1:1-6:10; 8:3-12:4, 6-25, 30-16:15;
17:11-20:24; 21:20-25:15, 17-20, 25-26, 32-28:7;

*Markos 1:12-44; 2:21-4:17, 41-5:26; 6:5-16:8;

*Luka 1:1-16, 38-5:28;
6:12-24:52;

*Yuhanna 1:25-47; 2:16-4:37; 5:6-25, 46-18:31;
19:40- 21:25

PEŞİTTA



Yeni Ahit Peşitta

Elçilerin İşleri,
Pavlus'un Mektupları ve Katolik
Mektuplardan Yakup, 1.Petrus
ve 1.Yuhanna'yı içermektedir,

*Katolik Mektuplardan 2.Petrus,
2.-3.Yuhanna, Yahuda ve Vahiy'i
içermediği için toplam 22
kitaptan/bölümden oluşmuştur.

Ayrıca Yuhanna 7:53-8:11 ve
Luka 22:17-18 gibi birkaç ayet
de eksiktir

Yeni Ahit Peşitta'nın en erken tarihli örnekleri beşinci yüzyılın ortalarında tarihlendirilir. Yeni Ahit Peşitta, Rabbula zamanında Diatessaron ve Eski Süryanice çevirilerinin yerini alarak standart bir hale gelmiş ve yaygınlık kazanmıştır. Yeni Ahit Peşitta, Süryanice konuşan Hristiyanların bütün mezhepleri ve kilise tarafından kullanılan önemli bir versiyon olmuştur.

SYRO- HEXAPLA

En erken tarihli iki Syro-Hexapla el yazması yedinci yüzyılda yazılmıştır.

Yaratılış'ın bir kısmını içeren Add. 14,442 (Londra Devlet Kütüphanesi)

Mısır'dan Çıkış'ı içeren Add. 12,134 (Londra Devlet Kütüphanesi) el yazmalarıdır.

(ms C 313 Inf. Milano'daki Ambrosian Kütüphanesi'nde (Biblioteca Ambrosiana))

*Eski Ahit'in ikinci yarısını içeren kapsamlı bir el yazmasıdır.

*Sekizinci yüzyılın sonlarına ya da dokuzuncu yüzyılın başlarına tarihlendirilmiştir.

*Mezmurlar,
 *Eyüp,
 *Özdeyişler,
 *Vaiz,
 *Ezgiler Ezgisi,
 *Süleyman'ın Bilgeliği,
 *Ben Sira,
 *Oniki,
 *Yeremya,
 *Baruk,
 *Ağıtlar,
 *Yeremya'nın Mektubu,
 *Daniel,
 *Susanna, Bel ve Ejderha,
 *Hezekiel
 *Yeşaya şeklinde düzenlenmiştir

FİLÜKSÜNOYTO

Filüksunoyto (Philoxenian) Süryanice Yeni Ahit'in bir revizyonudur. Yeni Ahit'in tamamen yeni bir çevirisi olmayan Filüksunoyto revizyonu altıncı yüzyılda (507-508) tamamlanmıştır. Mabbuglu Filoksenus (Philoxenus) (440-523) tarafından yaptırılan ve onun Khorepiskopos'u Polikarp (500) (pwlyqrp: polyqarp) tarafından ortaya çıkarılan bu nüsha **Peşitta'nın bir revizyonudur.**

Bu versiyona ait hiçbir el yazması günümüze ulaşmamış, ancak ondan yapılan bazı alıntılar korunmuştur. Altıncı yüzyıl çevirilerinden günümüze ulaşan Katolik Mektuplardan 2.Petrus, 2-3 Yuhanna, Yahuda ve Vahiy bölümlerinin bu revizyona ait olması mümkündür.

Bu versiyona ait hiçbir el yazması günümüze ulaşmamış, ancak ondan yapılan bazı alıntılar korunmuştur. Altıncı yüzyıl çevirilerinden günümüze ulaşan **Katolik Mektuplardan 2.Petrus, 2-3 Yuhanna, Yahuda ve Vahiy bölümlerinin bu revizyona ait olması mümkündür**

HARKEL

Harkel versiyon Süryani Kutsal Kitap geleneğindeki çeviri ve revizyon çalışmalarının son versiyonudur. Çeviri çalışması olan bu versiyon Harkelli Toma tarafından yedinci yüzyılda (615-616) İskenderiye yakınlarındaki Enaton'da hazırlanmıştır. Bu versiyon Toma tarafından yapılan Yeni Ahit'in yeniden düzenlenmiş halidir. Harkel Versiyon, Yeni Ahit'in 27 kitabının/bölümünün tamamını içermektedir.

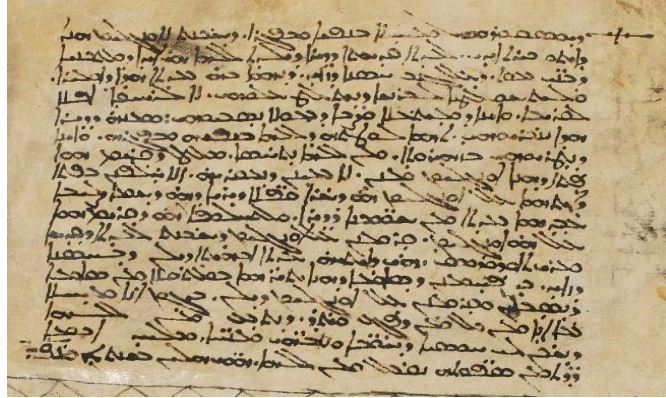
Bu versiyonun günümüze kalan ve birçoğu sekizinci ya da dokuzuncu yüzyıla tarihlenen el yazmalarının çoğu sadece Evangeliyonu içermektedir.

***Cambridge, Add. 1700 (1069-1070) ve Oxford New Coll. 333 (on ikinci ve on üçüncü yüzyıl) el yazmaları Vahiy hariç bütün bölümleri içerirler.**

Süryani Kutsal Kitap çeviri geleneğinin son nüshasını temsil eden Harkel, günümüzde resimli ve resimsiz nüshasının farklı kütüphane ve koleksiyonlarda muhafaza edildiği tespit edilmiştir.

***Dublin'deki Chester Beatty Kütüphanesi'nde (Syr 703 envanter numaralı) 1177 tarihli Harkel versiyonu el yazmasının resimli olması araştırmamız açısından önemlidir. El yazmasında iki farklı biçimde betimlenmiş kanon tabloları ve tam sayfa haç görülmektedir.**

EK 7: KOLOFONLAR²⁰³



MS37 El Yazması, Folyo 7r: Kaligraf Notu

Ruhta (nefis) ve bedende zayıf olan Dioskoros, ellerimin eseri olan bu İncil'i, , Bnay Mut olarak adlandırılan ve Zayd Kalesi'nin yanı başında olan Meryem Ana Manastırının kutsal kilisesine hediye ettim. Bu kilisede dursun, onun üzerinde kimsenin yetkisi yoktur, ne uzak ne de yakın olana. Her kim ki onu bu manastırdan düzenbazlıkla, kötülükle almaya yeltensin, Allah'ın laneti onun ruhunda ve bedeninde olsun. Her kim ki onun saygıyla korusun, Allah'ın rahmeti üzerinde olsun. Çünkü İncil'in bu ayeti bizden önce vardı ve biz onu iptal etmek istemedik. Ancak İncil'in üzerinde olan sayfada değiştirdik ki, o da manastıra bazı armağanları sunan ki o Kilitleri Söken Saliba isminde bir rahibin ki ve onun yerine incil üzerine kaplı olanı değiştirdik. Zayd kalesinde atasal (ana) kilisemiz olan Mor Teodoros'a hediye ettiğim incile kapladık. Karşılaştığımızda ise, bu gümüşün, bizim incile kapladığımızdan gümüşten daha fazla olduğunu gördük. Bundan dolayı, noksan ve günahkar olan ben, bu eserde karşılaşip düzenleyeceği hatalar için bana ve merhum atalarımın ve benim gübahlarımın affi için Allah'tan dilemesini diliyorum. Herkes dudaklarının telaffuzuna göre Allah'tan kabul etsin. Bunlar 1484 yılında oldu.

²⁰³ Kolon ve Kaligraf Notları Süryolog Adem coşkun tarafından çevrilmiştir. MS41 El yazmasının kaligraf notu Leroy (1964: 580) tarafından yapılan çeviri ile düzenlenmiştir.



MS38 El Yazması, Folyo: 295^v, Kolofon

Tek gerçek Allah olan Baba, Oğul ve Kutsal Ruh ki secde edilmiş olan Kutsal Üçlü'nün saygınlığı ve yüceliği için. Karışıklık ve bölünme olmadan ona secde edilir, üçlü (birlik) ile ona iman edilir. Üçlü (birlik) bir şekilde, mutlu ve görkemli ve olumlama ile, Doğru Yol (ortodoks) olan kilise için, Allah'ı seven kardeş ve dostların okuma ve uğraşları için. Bu Kutsal Kitabı başlangıç ve sonuç olarak al(mışlar). ki o Allah'ın barış müjdesidir. Yıllık okuma döngüsü olan HFR... Dünyanın dört bir yanına kalkan yaptılar. Matta, Markos ve Luka Manastırda. ki o Yakup olan Hem on bir havari olan yüceltilsin, yakınlar(da olan) köyün ve Hasankeyf'in izni ile 1500... yılında ... Gerçeği red eden bağınaz Yunanlıların. Günlerinde, günlerinde bilge olan Süryanilerin Patriği Moran Mor İgnatius b... brbt... günlerinde Mısır Kilisesi flv... değildir. Yönetici Mor Dionusius günlerinde, ki frk... olandır. Mübarek olan dbl... Allah onları lfs...

Bu kitap mşmd.... Manastırı için yazıldı. Dua edin kullar l'lh. ... bize uygun ... ty.. ... dblky.... Mgzt..taki dostalar ... mübarek olan Kfarze (Turabdin'de bir köy, mevcut ismi Altuntaş, Midyat'ın 21 km doğusundadır.) onun faydası için. Beş m... kilisede °l... nwbqr... bedensel ve ruhsal olan ataların anılması ... onunla ortak (hayrını veren) olan herkes dtvt... ds... kyv... hn... lv... qn... bu kitapta. Hv... bfrs... ... bazıları ş... ve Allah, onun sevgisi için gayret edip yazdılar lw... ... onların kilisede dbr... gökte, yazdı d... noksanlıklarla dolu yqr... zavallı hş... yorucu ,, bilinen adı ve lakabı ile yapılmış. Ammelerden ... °d.... İyi adlandırmalardan uzak ... alf... s... wb... dyl.... Ywn..t.. f... nwn... lsryn... noksan olan ... olan k... .b ... şw... ... büyük olan kardeşim Rahip İshak'ın ly.. fr... wg... ... m... frh... mrr... bir şey istemek ... tekrardan dua edin ht... drny... rahipler ve baba b... hsk... nb... Muş bu şekilde herkes sevgi ile dua etsin bize ... ntr...



MS4 El Yazması Kaligraf Notu

DİOSKOROS THEODOROS adını, her iki tarafa dikey olarak yazdıktan sonra şöyle devam eder:

“...Senin çarmıha gerilişinin ve dirilişinin öyküsünü yazmış olan ben, günahlarımı bağışla ve borçlarımı affet ki ölmeyeyim, ey merhamet ve şefkat dolu bir deniz olan ve günahkârlardan merhametini esirgemeyen sen; her türlü kötülük ve kötülükle dolu olsam bile, merhametin uçsuz bucaksız ve sonsuz bir okyanustur. İlacın bizi kirlerimizden ve yaralarımızdan iyileştirsin, çünkü sana direnen hiçbir inatçı ve şiddetli hastalık yoktur. Dul kadın gibi sunduğum işi kabul et. Merhamet et ve bize eksiklerimizi ver. Ne yazık ki, Tanrım, sözün dinsizlere uygun olanı versin. Ama bana, ey iyi olan, bana yardım etmek için lütfunu ver. Krallığına daha düşük bir rütbede sahip olmamı sağla, çünkü senden uzakta yüksek bir rütbe korkutucudur ve adil olanlar Cennet merdivenini tırmandıklarında, güzelliklerle dolu bir Cennetin tadını çıkarırlar (?) Beni kanatlarının altına sakla Tanrım, merhametin uğruna ve çadırlarınızda İsa’ya, ilahilerinizi söyleyeceğim.

EK 8: TELİH HAKKI BELGESİ

himml 2835 ABBEY PLAZA
P.O. BOX 7300
SAINT JOHN'S UNIVERSITY
COLLEGEVILLE, MN 56321-7300 USA

August 31, 2023

Mehmet Ali Doğan
Yalın Mahallesi
Midyat Caddesi Altınşehir Sitesi
C1-B Blok Kat:1; Daire:8
Mardin, Turkey

Dear Mr. Mehmet Ali Doğan,

The Hill Museum & Manuscript Library (HMML) grants The Council of Higher Education permission to publish the following images from manuscripts of the Church of the Forty Martyrs in Turkey:

- MS 37 [HMML Pr. No CFMM 00037]
- MS 38 [HMML Pr. No CFMM 00038] fols. 36v, 108r, 248r, 270r, 85r, 291r
- MS 41 [HMML Pr. No CFMM 00041]
- MS 51 [HMML Pr. No CFMM 00051] fols. 4v, 6r, 7v, 8v, 12r, 26v, 28v

This permission is limited to print or digital formats of the doctoral thesis titled *An Assessment About Syriac Illustrated (Miniature) Manuscript (13th century)* with Reference Number 10379645 to be published by The Council of Higher Education.

In accepting this permission, you agree to the terms outlined at: <https://hmml.org/research/services/permission-to-publish-request/>. Please note the requirement to submit one copy (print or digital) of the published work with the owners of the object.

Please use the following acknowledgment in the publication:

Image courtesy of the Church of the Forty Martyrs, Mardin, Turkey and the Hill Museum & Manuscript Library. Published with permission of the owners. All rights reserved.

You are also encouraged to cite the digital project number of the image file (e.g. CFMM 00037; CFMM 00038, fols. 36v, 108r, 248r, 270r, 85r, 291r; CFMM 00041; CFMM 00051] fols. 4v, 6r, 7v, 8v, 12r, 26v, 28v) and the URL to the object in vHMML.org in footnotes or other acknowledgments, as in this sample footnote:

"Proof of legitimacy of birth of Pompeo Crispiano, 1594," Palazzo Falson Historic House Museum, Mdina, MS 15, fol. 2r (HMML project number PFL 00035, accessed July 17, 2021, <https://w3id.org/vhmml/readingRoom/view/132868>).

With best wishes for your research and publication,



Dr. Josh Mugler
Curator of Eastern Christian and Islamic Manuscripts

EK 9: ORJİNALLİK FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21	
			Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02	
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024	

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih:06/01/2025

Tez Başlığı: Süryani Resimli (Minyatürlü) El Yazmaları (13.yy) Üzerine Bir Değerlendirme

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:.....

Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 487 sayfalık kısmına ilişkin, 06/01/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Tunitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 9'dur.

Uygulanan filtrelemeler**:

1. Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. Kaynakça hariç
3. Alıntılar hariç
4. Alıntılar dâhil
5. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Mehmet Ali DOĞAN

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Mehmet Ali Doğan		
	Öğrenci No	N18142041		
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi		
	Programı	Sanat Tarihi		
	Statüsü	Doktora	<input checked="" type="checkbox"/>	Lisans Derecesi ile (Bütünlük) Dr

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Doç. Dr. Sercan YANDIM AYDIN, İmza)

*Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı Tez Yazım Dilinde yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları ikinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>		Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART HISTORY

Date: 06/01/2025

Thesis Title (In English): **An Assessment About Syriac Illustrated (Miniature) Manuscript (13th Century)**

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 06/01/2024 for the total of 487 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is %9.

Filtering options applied**:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. References cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Mehmet Ali DOĞAN

Student Information	Name-Surname	Mehmet Ali Doğan		
	Student Number	N18142041		
	Department	Art History		
	Programme	Art History		
	Status	PhD	<input checked="" type="checkbox"/>	Combined MA/MSc-PhD

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Doç. Dr. Sercan YANDIM AYDIN Signature)

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 10: ETİK KURUL MUAFİYET FORMU (YA DA İZİNİ)

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA	
Tarih: 10/12/2024	
Tez Başlığı: Süryani Resimli (Minyatürlü) El Yazmaları (13.yy) Üzerine Bir Değerlendirme	
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*.....	
Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:	
<ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır. 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir. 4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir. 5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir. 	
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Mehmet Ali Doğan	

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Mehmet Ali Doğan	
	Öğrenci No	N18142041	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı	
	Programı	Sanat Tarihi	
	Statüsü	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr <input type="checkbox"/>

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Doç. Dr. Sercan Yandım Aydın

İmza

* Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı Tez Yazım Dilinde yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>		Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART HISTORY

Date: 10/12/2024

ThesisTitle (In English): An Assessment About Syriac Illustrated (Miniature) Manuscript (13th Century)

My thesis work with the title given above:

- Does not perform experimentation on people or animals.
- Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
- Does not involve any interference of the body's integrity.
- Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
- Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Mehmet Ali Doğan

Student Information	Name-Surname	Mehmet Ali Doğan		
	Student Number	N18142041		
	Department	Art History		
	Programme	Art History		
	Status	PhD	<input checked="" type="checkbox"/>	Combined MA/MSc-PhD

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Assoc. Prof. Dr. Sercan Yandım Aydın
Signature