

**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ BÖLÜMÜ**

**MARDİN'DE KUMAŞ BASKI-BOYAMA SANATI:
ŞİMMESHİNDİ AİLESİ ÖRNEKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Mehmet Ali DOĞAN
1230226529**

**Danışman
Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ**

**II. Danışman
Yrd. Doç. Dr. Meryem ACARA ESER**

ISPARTA 2017



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Öğrencinin Adı Soyadı	Mehmet Ali DOĞAN
Anabilim Dalı	Sanat Tarihi
Tez Başlığı	Süryani Geleneksel El sanatı: Hıristiyan İçerikli Kumaş Baskı Örnekleri
Yeni Tez Başlığı ¹ (Eğer değişmesi önerildi ise)	Mardin'de Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şımmeshındi Ailesi Örnekleri

Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği hükümleri uyarınca yapılan Yüksek Lisans Tez Savunma Sınavında Jürimiz 30/10/2017 tarihinde toplanmış ve yukarıda adı geçen öğrencinin Yüksek Lisans tezi için;

☒ OY BİRLİĞİ ☐ OY ÇOKLUĞU²

ile aşağıdaki kararı almıştır.

- ☒ Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarılı bulunmuş ve tez **KABUL** edilmiştir.
☐ Yapılan savunma sınavı sonucunda tezin **DÜZELTİLMESİ**³ kararlaştırılmıştır.
☐ Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarısız bulunmuş ve tezinin **REDDEDİLMESİ**⁴ kararlaştırılmıştır.

TEZ SINAV JÜRİSİ	Adı Soyadı/Üniversitesi	İmza
Danışman	Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ	
Jüri Üyesi (II. Danışman)	Yrd. Doç. Dr. Meryem Acara ESER	
Jüri Üyesi (Başkan)	Prof. Dr. Erdal ESER	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Rengin OYMAN	
Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. M. Kemal ŞAHİN	

Not: Asil jüri üyesi Doç. Dr. Sevcan YILDIZ'ın mazeretli durumundan dolayı savunmada bulunamamış ve yerine I. Yedek Yrd. Doç. Dr. M. Kemal ŞAHİN katılmıştır.

¹ Tez başlığının DEĞİŞTİRİLMESİ ÖNERİLDİ ise yeni tez başlığı ilgili alana yazılacaktır. Değişme yoksa çizgi (-) konacaktır.

² OY ÇOKLUĞU ile alınan karar için muhalefet gerekçesi raporu eklenmelidir.

³ DÜZELTME kararı için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır.

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM-ÖĞRETİM VE SINAV YÖNETMELİĞİ Madde 28-(4) Tezi hakkında DÜZELTME kararı verilen öğrenci sınav tarihinden itibaren en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur.

⁴ Tezi REDDEDİLEN öğrenciler için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

T.C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “*Mardin’de Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şimmeshindi Ailesi Örnekleri*” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

Mehmet Ali DOĞAN

13/11/2017

(DOĞAN, Mehmet Ali. Mardin, *Mardin’de Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şimmeshindi Ailesi Örnekleri*, Yüksek Lisans, Isparta, 2017)

ÖZET

Günümüzde Mardin merkez ve ilçelerinde yaşayan Süryanilerin köken ve isimleri hakkında çeşitli görüşler vardır. Süryani kelimesinin ne zaman kullanılmaya başlandığı kesin olarak bilinmemektedir. Süryanilerin kökeni konusunda da net bir fikir birliğine varılamamıştır. Ancak Süryanilerin Mezopotamya’nın yerlisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Asur ve Arami kelimeleri, günümüzdeki Süryanilerin Hristiyan olmadan önce kullandıkları isimler olarak kabul edilir. Süryani kelimesinin ise Hristiyan olduktan sonra aldıkları isim olduğu düşünülür. Bu sebeplerle Süryaniler Mezopotamya’nın Asur, Babil, Keldani ve Arami halklarının yeni bir sentezi olarak düşünülür. Asur ve Arami isimleri Hristiyanlık öncesi Süryaniler için kullanılmışken Hristiyanlık sonrasında ise Süryani kelimesi kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında Süryaniler dışında, Mardin’de geleneksel el sanatları alanında cam altı resmi ve bakır sanatının varlığını devam ettirdiği belirlenmiştir. Mardin’de bu geleneği devam ettiren Hasan Özcan, Hamdin Turgay ve Tacettin Toparlı ile röportaj yapılmıştır. Mardin’de önemli yere sahip olan Şahmaran efsanesinin cam altı resim sanatında ve bakır eserlerde çokça çalışıldığı tespit edilmiştir. Hemen her tür ve tekniğe uygulanan Şahmaran tasviri aynı kalıpla yapılmıştır. Şahmaran tasvirinin yapıldığı eserlere keklik, üzüm ve güvercin gibi Mardin’ in yerel ve coğrafi özelliklerini yansıtan öğelerin eklendiği görülmüştür. Mardin’de bakırcılık günümüzde eski değerini koruyamamış ve yok olmaya yüz tutmuştur. Bakırcılık geleneği babadan oğula, usta çırak şeklinde ilerleyen bir meslektir. Bakırcılık geleneğini yaşatmaya çalışan ustalardan birisi, aynı zamanda cam altı resmi yapan Hasan Özcan’dır. Hasan Özcan bakırcılık mesleğini babasından öğrenmiştir ve günümüzde bu mesleği çocukları ile birlikte devam ettirmektedir.

Araştırmada, Süryanilerin zengin bir el sanatı geleneği olduğu tespit edilmiştir. Bu el sanatları arasında baskı-boyama geleneği, yün ve ipek halıcılık, bakırcılık geleneği, telkâri, kilim dokumacılığı, taş oymacılığı, kesme taş işçiliği ve el nakışı, bulunmaktadır. Günümüzde artık Süryaniler arasında el nakışı geleneği sürdüren kimsenin kalmadığı belirlenmiştir. Araştırma sırasında Süryanilere ait birkaç el nakışı örneği de tespit edilmiştir. Bu el nakışı örneklerinde Meryem ve Çocuk İsa ile Meryem Ana gibi dîni konuların işlendiği belirlenmiştir. Bu geleneksel el sanatları arasında sadece telkâri ve baskı-boyama geleneği varlığını günümüze kadar sürdürebilmiştir. Telkâri geleneği Süryaniler arasında yaygındır. Telkâri geleneğini devam ettiren ve çeşitli kolye uçları, rozetler ve bileklikler yapan Suphi Yerli ile röportaj yapılmış telkâri hakkında genel bilgiler alınmıştır.

Baskı-boyama geleneğinde perde ve süs amacı ile de kullanılabilen örtüler görülmektedir. Çok amaçlı eserler, bir nişte perde olarak kullanılabilirdiği gibi çerçevelenip bir ikonaya da dönüştürülebilir. Ayrıca bir sehpa örtüsünün etek kısmı olarak da kullanılabilir. Baskı-boyama alanında Şimmeshindi ailesi önemli bir yere sahiptir. Baskı-boyama geleneğinin son temsilcisi yine Şimmeshindi ailesinden olan Nasra Şimmeshindi hem din dışı desen ve motifleri hem de konusunu İncil’den alan

sahneleri betimlemektedir. Din dışı eserlerde genellikle keklik motifi, çiçek, geometrik ve bitkisel bezemelerin yanı sıra gırlant desenleri görülür. Konusunu İncil’den alan eserlerde de Mardin’in yerel etkilerini yansıtan bu geleneksel motif ve desenleri görmek mümkündür. Baskı-boyama tekniğiyle, süs olarak da kullanılabilen çok amaçlı eserlere ve perdelerle Vaftiz, Son Akşam Yemeği, Çarmıha Gerilme ile Meryem ve Çocuk İsa resmedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Süryani, Mardin, El Sanatı, Hristiyan Sanatı, Baskı-Boyama



(DOĞAN, Mehmet Ali. Mardin, *The Art of Printed Cloth in Mardin: Sample of Şimmeshindi Family*, Master's Thesis, Isparta, 2017)

ABSTRACT

There are various opinions about the origins and names of the Assyrian living in the center and the cities of Mardin today. It is not known precisely when the Assyrian word began to be used. There is no clear consensus on the origin of the Assyrians. But it would not be wrong to say that the Syrians are native to Mesopotamia. The Assyrian and Aramaic words are considered to be the names which the present Syrians used before becoming Christians. The Assyrian word is thought to be the name they received after being a Christian. For this reason the Syrians are considered to be a new synthesis of Mesopotamia's Assyrian, Babylonian, Chaldean and Aramaic peoples. Assyrian and Aramaic names were used for pre-Christian Syrians, but Syriac language was used after Christianity.

In addition to the Syrians, it has been determined that in the area of traditional handicrafts in Mardin, the presence of under-glass painting and copper art continues. Hasan Özcan, Hamdin Turgay and Tacettin Toparlı who continued this tradition in Mardin were interviewed. The Şahmaran legend, which has an important place in Mardin, has been studied in glass art and copper works. Almost every type and technique applied to the Shahmaran depiction was made in the same form. Shahmaran depictions of the work of partridges, grapes and pigeons such as Mardin's local and geographical features reflect the addition of the documents have been seen. Coppersmith in Mardin has not preserved its old value today and is disappearing. Copper tradition is a profession that progresses from father to son, master to apprentice. One of the masters who tried to make copper tradition alive is Hasan Ozcan, who also makes under-glass paintings. Hasan Ozcan has learned his profession of copper from his father and he continues this profession with his children today.

In the study, Syrians were found to be an important hand craft tradition. Among these handicrafts are the printing-painting tradition, wool and silk carpentry, copper tradition, filigree, rug weaving, stone carving, cutting stone work and hand embroidery. Nowadays, it has been determined that no one among the Syrians has ever left the tradition of hand embroidery. A few hand embroidered samples from Syrians were also identified during the research. In these hand embroidery examples, it has been determined that religious issues such as Mary and Child Jesus and Mother Mary are processed. Among these traditional handicrafts, only the tradition of filigree and printed cloth can survive to the present day. The tradition of filigree is widespread among Syriacs. General information about the interviews with Suphi Yerli, who continued the tradition of filigree and made various necklaces, badges and bracelets, was obtained.

In the printed cloth tradition, curtains and covers that can be used with ornamental purposes are seen. Multipurpose artifacts can be used as a niche curtain or can be framed into an icon. Şimmeshindi family has an important place in the field of printed cloth. The last representative of the tradition of printed cloth depicts Nasra Simmashindi, a member of Şimmeshindi's family, as well as scenes from both the non-religious designs and motifs as well as the subject Bible. In non-religious works, partridge motifs, flowers, geometric

and floral decorations as well as girland patterns are seen. It is also possible to see these traditional motifs and designs reflecting the local influences of Mardin in the works of the Bible. By means of printed cloth, it can be used as an ornament and multi-purpose works and paintings depict Baptism, Last Supper, Crucifixion and Mary and Child Jesus.

Key Words: Syrian, Mardin, handcraft, Christian art, iconography, printed cloth



İÇNDEKİLER

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI.....	i
YEMİN METNİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇNDEKİLER	vii
ÖNSÖZ.....	ix
FOTOĞRAF LİSTESİ	xi
TABLolar DİZİNİ	xix
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. SÜRYANİLİĞİN DOĞUŞU VE KÖKENİ

1.1. Süryani Teriminin Doğuşu.....	6
1.2. Süryanilerin Kökeni	7

II. BÖLÜM

2. MARDİN ve MARDİN SÜRYANİLERİNİN GELNEKSEL EL SANATLARI

2.1. Mardin Geleneksel El Sanatları	11
2.1.1. Cam Altı Resmi: Yapım Tekniği ve Örnekler	11
2.1.2. Bakır İşlemeciliği: Yapım Tekniği ve Örnekler	20
2.2. Süryani Geleneksel El Sanatları.....	27
2.2.1. El Nakışı Geleneği: Yapım Tekniği ve Örnekler	27
2.2.2. Baskı-Boyama Geleneği: Yapım Tekniği ve Örnekler	29
2.2.3. Telkari Geleneği: Yapım Teknikleri ve Örnekler	39

III. BÖLÜM

3. MARDİN SÜRYANİLERİNİN DİNSEL EL SANATI ÖRNEKLERİNDE İNCİL KAYNAKLI SAHNELER

3.1. İkonografi.....	44
3.1.1. Vaftiz.....	44
3.1.1.1. Bizans Sanatında Vaftiz İkonografisi	49
3.1.1.2. Süryani Sanatında Vaftiz İkonografisi.....	55
3.1.2. Son Akşam Yemeği.....	58
3.1.2.1. Bizans Sanatında Son Akşam Yemeği İkonografisi	61
3.1.2.2. Süryani Sanatında Son Akşam Yemeği İkonografisi.....	64
3.1.3. İsa'nın Çarmıha Gerilişi	90
3.1.3.1. Bizans Sanatında İsa'nın Çarmıha Geriliş İkonografisi.....	96
3.1.3.2. Süryani Sanatında Çarmıha Geriliş İkonografisi	101
3.1.4. Meryem ve Çocuk İsa	144
3.1.4.1. Bizans Sanatında Meryem ve Çocuk İsa İkonografisi	145
3.1.4.2. Süryani Sanatında Meryem ve Çocuk İsa İkonografisi	147
4. DEĞERLENDİRME	153
5. SONUÇ.....	159

KAYNAKÇA	161
EKLER.....	170
EK 1: SÖZLÜK.....	170
EK 2 TABLOLAR	182
ÖZGEÇMİŞ.....	187



ÖNSÖZ

Araştırmanın ana konusunu Mardin’de Kumaş Baskı-Boyama Sanatı: Şımmeshındi Ailesi Örnekleri oluşturmaktadır. Aslında araştırma konusu, ailemde ve akrabalarımda bulunan “İyi Çoban İsa” tasvirli bir duvar halısının dikkatimi çekmesi ile ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda yapılan ön araştırmalar sayesinde Mardin’de Süryanilerin evlerinde ve kiliselerinde İncil’den hikâyeleri konu edinen el sanatı örnekleri tespit edilmiştir.

Mardin, birçok din, dil, ırk ve mezhebe ev sahipliği yapmaktadır. Mardin’de, günümüzde bu çok kültürlü yapının izlerine rastladığımız birçok el sanatı önemini yitirmiş ve sanatta etkisini gördüğümüz bu çok kültürlü yapının izleri yok olmaya yüz tutmuştur. Günümüzde yok olmak üzere olan Mardin’in geleneksel el sanatları içerisinde Süryanilerin kilise ve evlerinde bulunan dinsel el sanatı örnekleri de bulunmaktadır. Süryani kilise ve evlerinde saklı kalmış olan bu dinsel el sanatı örneklerini seçmemin sebebi bu konunun herhangi bilimsel bir araştırmada ele alınmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu konuyu seçmemin diğer bir sebebi Mardin’in yerel ve kültürel etkilerini dinsel el sanatlarına uygulayarak kendilerine özgü bir sanat anlayışı oluşturan Süryanilerin Mardin’in ve ülkemizin çok kültürlü yapısı açısından taşıdığı önemi ortaya koymaktır.

Mardin’de yapılan araştırma esnasında eserlerin tespit edilmesi, fotoğraflanması ve doğru bir biçimde yorumlanması için yardımlarını hiçbir zaman eksik etmeyen, sorduğum her soruya sabırla cevap veren Mardin Kırklar Kilisesi Papazı Gabriyel Akyüz’e teşekkürlerimi bir borç bilirim. Akyüz sayesinde keşfettiğim günümüzün son dinsel el sanatı örneklerini yaşatan Nasra Şımmeshındi’ye, Mardin’de cam altı ve bakırcılık geleneğini oğlu Abdulhamit Özcan ile yaşatan Hasan Özcan’a, cam altı resim sanatçısı olan Hamdin Turgay’a ve Tacettin Toparlı’ya desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Lisansüstü eğitimim süresince desteklerini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Abdullah Şevki Duymaz’a, tezimin biten her aşamasını titizlikle okuyup beni yönlendiren hocam Yrd. Doç. Dr. Meryem Acara Eser’e, tezimin her bölümünü gece-

gündüz demeden okuyup eleştiren arkadaşım Özgür Çetintaş’a, ve Güzel Sanatlar Enstitüsü çalışanlarına teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak; zorlu geçen lisansüstü eğitimim boyunca desteklerini esirgemeyen anneme, kardeşim Çiçek Doğan’a ve bana evinin kapılarını açan, maddi ve manevi hiçbir desteğini esirgemeyen arkadaşım Savaş Özer ve Annesi Günay Özer’e teşekkür ederim.



FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	13
Fotoğraf 2. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	13
Fotoğraf 3. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	14
Fotoğraf 4. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	14
Fotoğraf 5. Tacettin Toparlı, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin	15
Fotoğraf 6. Tacettin Toparlı, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin	16
Fotoğraf 7. Tacettin Toparlı, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin	16
Fotoğraf 8. Hamdin Turgay, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	17
Fotoğraf 9. Fotoğraf 8’den detay, 2014, Mardin.....	17
Fotoğraf 10. Hamdin Turgay, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	17
Fotoğraf 11. Hamdin Turgay, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	18
Fotoğraf 12. Fotoğraf 11’den detay, 2014, Mardin.....	18
Fotoğraf 13. Hasan Özcan, Tavus Kuşu, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	19
Fotoğraf 14. Hasan Özcan, Burak, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin	19
Fotoğraf 15. Tacettin Toparlı, Zinciriye Medresesi (1385), Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	19
Fotoğraf 16. Tacettin Toparlı, Mardin Kalesi (10.yy), Cam Altı Resmi, 2014, Mardin. 19	
Fotoğraf 17. Tacettin Toparlı, Meryem Ana ve Çarşı Geriliş, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin.....	20
Fotoğraf 18. Bakır Ürünler Satan Bir Dükkândan Görüntü, 2014, Mardin	22
Fotoğraf 19. Bakır Ürünler Satan Bir Dükkândan Süs Amaçlı Sürahi, Semaver, Sini, Mangal, 2014 Mardin	23
Fotoğraf 20. Bakır Ürünler Satan Bir Dükkândan Çay Tepsileri, 2014, Mardin 2014, Mardin.....	23
Fotoğraf 21. Süs Amaçlı Sürahi, 2014, Mardin	23
Fotoğraf 22. Şahmaran, Sini, 2014, Mardin.....	23
Fotoğraf 23. Hasan Özcan, Bakır Atölyesi, 2014, Mardin	24
Fotoğraf 24. Hasan Özcan, Bakır Atölyesi, 2014, Mardin	24
Fotoğraf 25. Hasan Özcan, fincan takımı, Bakır, 2014, Mardin.....	24
Fotoğraf 26. Hasan Özcan, Süs Amaçlı Sürahiler, Bakır, 2014, Mardin.....	24
Fotoğraf 27. Hasan Özcan, Sürahi, Bakır, 2015, Mardin.....	25
Fotoğraf 28. Hasan Özcan, Sürahi, Bakır, 2015, Mardin.....	25
Fotoğraf 29. Hasan Özcan, Sürahi, Bakır, 2014, Mardin.....	25
Fotoğraf 30. Hasan Özcan, Bardak, Bakır, 2014, Mardin	25
Fotoğraf 31. Hasan Özcan, Vazo Ön Yüzü, 2015, Mardin.....	26
Fotoğraf 32. Foto 31’deki Vazonun yandan görünüşü, 2015, Mardin.....	26
Fotoğraf 33. Hasan Özcan, Osmanlı Arması, Yapım Aşaması, Bakır, 2014, Mardin, ...	26
Fotoğraf 34. Hasan Özcan, Osmanlı Arması, (Bitmemiş), Bakır, 2014, Mardin	26
Fotoğraf 35. Hasan Özcan, Fincan, Bakır, 2014, Mardin	27
Fotoğraf 36. Hasan Özcan, Sefer Tası, Bakır, 2015, Mardin.....	27
Fotoğraf 37. El Nakışı İkona, Meryem Ana Tasvirli, Meryem Ana Kilisesi, Mardin Sanatçısı ve Tarihi bilinmemektedir.	28
Fotoğraf 38. El Nakışı İkona, Meryem Ana ve Çocuk İsa Tasvirli, Mor Obrohom Manastırı, Mardin-Midyat Sanatçısı ve Tarihi bilinmemektedir.	28
Fotoğraf 39. El Nakışı İkona, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat, Sanatçısı ve Tarihi Bilinmemektedir.	29

Fotoğraf 40. İkonanın yer aldığı niş	29
Fotoğraf 42. Nasra Şimmeshındi'nin evinden bir görüntü	32
Fotoğraf 42. Nasra Şimmeshındi, Keklik Figürlü Mendil, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2015, Mardin	33
Fotoğraf 43. Nasra Şimmeshındi, Geometrik, Bitkisel ve Kuş Motifli Masa Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	34
Fotoğraf 44. Fotoğraf 43'ten detay	34
Fotoğraf 45. Nasra Şimmeshındi, Geometrik, Bitkisel ve Kuş Motifli Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014 , Mardin	34
Fotoğraf 46. Fotoğraf 45'ten detay	35
Fotoğraf 47. Fotoğraf 45'ten detay	35
Fotoğraf 48. Nasra Şimmeshındi, Geometrik, Bitkisel ve Kuş Motifli Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	35
Fotoğraf 49. Fotoğraf 48'den detay	35
Fotoğraf 50. Nasra Şimmeshındi, Kuş ve Çiçek Motifli Karyola Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	36
Fotoğraf 51. Fotoğraf 50'den detay	36
Fotoğraf 52. Nasra Şimmeshındi, Çok Amaçlı Eser, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mardin	37
Fotoğraf 53. Fotoğraf 52'den detay	37
Fotoğraf 54. Nasra Şimmeshındi, Sehpa Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	37
Fotoğraf 55. Nasra Şimmeshındi, Kuş Motifli Mendil, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	37
Fotoğraf 56. Nasra Şimmeshındi, Aslan Motifli Duvar Süsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	38
Fotoğraf 57. Nasra Şimmeshındi, Şahmaran Motifli Duvar Süsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	38
Fotoğraf 58. Nasra Şimmeshındi, Melek, Figürlü Beşik Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mardin	39
Fotoğraf 59. Fotoğraf 58'deki beşikörtüsünün diğer kısmı	39
Fotoğraf 60. Nasra Şimmeshındi, Melek Figürlü Yastık Kılıfı, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin	39
Fotoğraf 61. Suphi Hindi Yerli, Telkâri atölyesinde yapılan röportajdan bir görüntü, 2015, Mardin.....	40
Fotoğraf 62. Suphi Hindi Yerli, Telkâri Atölyesi, 1960-62, Mardin	41
Fotoğraf 63. Suphi Hindi Yerli, Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin	41
Fotoğraf 64. Suphi Hindi Yerli, Yaka İğnesi, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin	41
Fotoğraf 65. Suphi Hindi Yerli, Bileklik, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin.....	41
Fotoğraf 66. Suphi Hindi Yerli, Çiçek Biçimli Kolye, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin .	41
Fotoğraf 67. Suphi Hindi Yerli, Deniz Yıldızı, Formlu Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin.....	41
Fotoğraf 68. Suphi Hindi Yerli Fotoğraf 67'den detay, Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin.....	41
Fotoğraf 69. Suphi Hindi Yerli, Çiçek Formunda Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin.....	42
Fotoğraf 70. Suphi Hindi Yerli, Ay-yıldız Formlu Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin.....	42

Fotoğraf 72. Midyat'ta bulunan bir evin penceresinden görüntü, 2015, Mardin.....	43
Fotoğraf 73. <i>İsa'nın Vaftizi</i> , 10- 11.yy, Duvar Resmi, Kılıçlar Kilise, Nevşehir Göreme Vadisi (Türker, 2008)	50
Fotoğraf 74. <i>İsa'nın Vaftizi</i> , 1212, Duvar Resmi, Karşı Kilise, Gülşehir- Arabsun, (Akyürek, 1998: 363).....	52
Fotoğraf 75. <i>İsa'nın Vaftizi</i> , 11- 13. yy, Duvar Resmi, Elmalı Kilise, Göreme Nevşehir (Türker, 2008).....	53
Fotoğraf 76. <i>İsa'nın Vaftizi</i> , 8- 9. yy, Peliska Röliker Grubu, Altın, Niello Tekniği, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Sofya, (Evans ve Wixom 1997: 331)	54
Fotoğraf 77. Resim 76'dan detay	54
Fotoğraf 78. <i>İsa'nın Vaftizi</i> , İkona, Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	58
Fotoğraf 79. Fotoğraf 78'den detay, İsa ve Vaftizci Yahya, Kırklar Kilisesi, Mardin ...	58
Fotoğraf 80. <i>Son Akşam Yemeği</i> , Rossano İncili, Rossano Katedral Müzesi, 6.yy (Schiller, 1972: Lev. 69).....	62
Fotoğraf 81. <i>Son Akşam Yemeği</i> , Ravenna San Apollinare in Nuovo, 6.yy, Mozaik, (Schiller, 1972: Lev. 67; Beckwith, 1993: 106)	62
Fotoğraf 82. <i>Son Akşam Yemeği</i> , Duvar Resmi, Pürenli Seki Kilise, İhlara, Nevşehir, 9.yy- 11.yy, Duvar Resmi, (Türker, 2008)	63
Fotoğraf 83. <i>Son Akşam Yemeği</i> , Karanlık Kilise, Göreme, Nevşehir 11.- 13.yy, Duvar Resmi, (Türker, 2008).....	64
Fotoğraf 84. Cemil Şemsi, Perde, Son Akşam Yemeği, 1978, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Kırklar Kilisesi, Mardin	66
Fotoğraf 85. Fotoğraf 84'ten detay, İsa ve Havariler, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin ...	66
Fotoğraf 86. Fotoğraf 84'ten detay, Havariler, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	67
Fotoğraf 88. Fotoğraf 84'ten detay, Masa, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin	67
Fotoğraf 89. Fotoğraf 84'ten detay, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	68
Fotoğraf 90. Fotoğraf 84'ten detay, Melekler, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin	68
Fotoğraf 91. Fotoğraf 84'ten detay, Yuhanna, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin	69
Fotoğraf 92. Fotoğraf 84'ten detay, Markos, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin	69
Fotoğraf 93. Fotoğraf 84'ten detay, Matta, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin	70
Fotoğraf 94. Fotoğraf 84'ten detay, Luka, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	70
Fotoğraf 95. Cemil Şimmeshindi, Perde, Son Akşam Yemeği, 1979, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	71
Fotoğraf 96. Fotoğraf 95'ten detay, İsa ve Havariler, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	71
Fotoğraf 97. Fotoğraf 95'ten detay, Yahuda, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	71
Fotoğraf 98. Fotoğraf 95'ten detay, arka plan, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	72
Fotoğraf 99. Fotoğraf 95'ten detay, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	72
Fotoğraf 100. Fotoğraf 95'ten detay Zanaatkarın İmzası, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat	72
Fotoğraf 101. Fotoğraf 95'ten detay, Yuhanna, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	73
Fotoğraf 102. Fotoğraf 95'ten detay, Matta, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	73

Fotoğraf 103. Fotoğraf 95'ten detay, Fotoğraf 104: Fotoğraf 95'ten detay, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	73
Fotoğraf 104. Fotoğraf 95'ten detay, Luka, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	73
Fotoğraf 105. Fotoğraf 95'ten detay, Serafim, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	74
Fotoğraf 106. Fotoğraf 95'ten detay, Melek, Mort Şmuni Kilisesi, 1979, Mardin- Midyat.....	74
Fotoğraf 107. Fotoğraf 95'ten detay, Melek 1979,Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	74
Fotoğraf 108. Perde, Son Akşam Yemeği, 1970- 1980, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat ..	75
Fotoğraf 109. Fotoğraf 108'den detay, İsa ve Havariler, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat	76
Fotoğraf 110. Fotoğraf 108'den detay, Yahuda, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat	76
Fotoğraf 111. Fotoğraf 108'den detay, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	76
Fotoğraf 112. Fotoğraf 108'den detay, arka plan, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat	76
Fotoğraf 113. Fotoğraf 108'den detay, 1970- 1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	77
Fotoğraf 114. Fotoğraf 108'den detay, Matta, 1970- 1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat	77
Fotoğraf 115. Fotoğraf 108'den detay, Yuhanna 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat	78
Fotoğraf 116. Fotoğraf 108'den detay, Luka 1970-1980, Mort Şmuni Mort, Mardin- Midyat.....	78
Fotoğraf 117. Nasra Şimmeshındi, Perde, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	79
Fotoğraf 118. Fotoğraf 117'den detay, İsa ve Havariler, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin.....	80
Fotoğraf 119. Fotoğraf 117'den detay, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	80
Fotoğraf 120. Fotoğraf 117'den detay, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	80
Fotoğraf 121. Fotoğraf 117'den detay, Melekler ve Çarmıha Gerilme, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	81
Fotoğraf 122. Fotoğraf 117'den Meryem Ana ve Çocuk İsa, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	81
Fotoğraf 123. Fotoğraf 117'den detay, Matta 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi Mardin	82
Fotoğraf 124. Fotoğraf 117'den detay, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	82
Fotoğraf 125. Fotoğraf 117'den detay, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	82
Fotoğraf 126. Fotoğraf 117'den detay, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	82
Fotoğraf 127. Fotoğraf 117'den detay, Kerubim, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	83
Fotoğraf 128. Fotoğraf 117'den detay, Serafim, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	83

Fotoğraf 129. Nasra Şimmeshındi, Dekoratif Amaçlı Örtü, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Nasra Şimmeshındi'nin evi Mardin.....	84
Fotoğraf 130. Nasra Şimmeshındi, Dekoratif Örtü, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin.....	85
Fotoğraf 132. Fotoğraf 131'den detay, Liturjik eşyalar, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin.....	85
Fotoğraf 133. Nasra Şimmeshındi, Dekoratif Örtü, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin.....	86
Fotoğraf 134. Fotoğraf 134'ten detay, Liturjik Malzemeler 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin	87
Fotoğraf 135. Çarmıha Gerilme ve Yahuda'nın İntiharı, 5.yy, Fildişi Levha, Londra British Museum (Coşkuner, 2009: 101; Schiller, 1972: Levha 326; Hall, 1921: 20).....	97
Fotoğraf 136. Çarmıha Gerilme, Diriliş ve İsa'nın Kadınlara Görünmesi, Rabulaİncili, 586, Kodeks, Laurenziana Kütüphanesi (Beckwith, 1993: 62; Schiller, 1972: 327).....	99
Fotoğraf 137. Çarmıha Gerime, Khludov Psalteri, 9.yy'ın 2. yansı, Kodeks, Devlet Tarihi Müzesi, Moskova (EVANS, H. C.-W. D. WIXOM, 1977: 77)..	100
Fotoğraf 138. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, İkona, Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama,1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	103
Fotoğraf 139. Fotoğraf 138'den detay, Kudüs, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin .	103
Fotoğraf 140. Fotoğraf 138'den detay Çarmıhta İsa, 1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin	103
Fotoğraf 141. Fotoğraf 138'den detay, Meryem, 1970- 1980 Kırklar Kilisesi, Mardin	104
Fotoğraf 142. Fotoğraf 138'den detay, İncilci Yuhanna,1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin	104
Fotoğraf 143. Fotoğraf 138'den detay, Mecdelli Meryem, 1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin	105
Fotoğraf 144. Perde, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Pamuklu Kumaş Üzerine, Bitkisel Boya, Baskı-Boyama,1950- 1960,Kırklar Kilisesi, Mardin.....	106
Fotoğraf 145. Fotoğraf 144'ten detay, Çarmıhta İsa, 1950- 1960, Kırklar Kilisesi, Mardin	106
Fotoğraf 146. Fotoğraf 144'ten detay, 1950- 1960, Kırklar Kilisesi, Mardin	108
Fotoğraf 147. Fotoğraf 144'ten detay, Yuhanna, 1950- 1960, Kırklar Kilisesi, Mardin	109
Fotoğraf 148. Fotoğraf 144'ten detay, Luka, 1950-1960, Kırklar Kilisesi, Mardin	109
Fotoğraf 149. Fotoğraf 144'ten detay, Matta, 1950-1960, Kırklar Kilisesi, Mardin	109
Fotoğraf 150. Fotoğraf 144'ten detay, Markos, 1950-1960, Kırklar Kilisesi, Mardin .	109
Fotoğraf 151. Perde, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Pamuklu Kumaş ÜzerinenBitkisel Boya, Baskı-Boyama,1900- 1910, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	110
Fotoğraf 152. Fotoğraf 151'den detay, Çarmıhta İsa, 1900-1910, Kırklar Kilisesi Mardin	110
Fotoğraf 153. Fotoğraf 151'den detay, Arka Plan,1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin	111

Fotoğraf 154. Fotoğraf 151'den detay, Markos, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin	112
Fotoğraf 155. Fotoğraf 151'den detay, Matta, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin ...	112
Fotoğraf 156. Fotoğraf 151'den detay, Yuhanna, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin	112
Fotoğraf 157. Fotoğraf 151'den detay, Luka, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin	112
Fotoğraf 158. Nasra Şımmeshındi, Perde, Doğum, Çarmih ve Diriliş Sahnesi; Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	113
Fotoğraf 159. Fotoğraf 158'den detay, Melek, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	114
Fotoğraf 160. Fotoğraf 158'den detay, Kerubim, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	114
Fotoğraf 161. Fotoğraf 158'den detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	114
Fotoğraf 162. Fotoğraf 158'den detay, Çarmih'ta İsa, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	115
Fotoğraf 163. Fotoğraf 158'den detay, Diriliş, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	116
Fotoğraf 164. Fotoğraf 158'den detay, Mata 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	118
Fotoğraf 165. Fotoğraf 158'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	118
Fotoğraf 166. Fotoğraf 158'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin, ..	118
Fotoğraf 167. Fotoğraf 158'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	118
Fotoğraf 168. Mıskiye Nasra Şımmeshındi, Perde, Doğum, Çarmih ve Diriliş Sahnesi, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	119
Fotoğraf 169. Fotoğraf 168'den detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat	120
Fotoğraf 170. Fotoğraf 168'den detay, Melek, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	121
Fotoğraf 171. Fotoğraf 168'den detay, Melek, Mor Barsavmo Kilisesi 2014, Mardin- Midyat,	121
Fotoğraf 172. Fotoğraf 168'den detay, Çarmih'ta İsa, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat	122
Fotoğraf 173. Fotoğraf 168'den detay, Diriliş, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	123
Fotoğraf 174. Fotoğraf 168'den detay, Matta, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	123
Fotoğraf 175. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	123
Fotoğraf 176. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	124
Fotoğraf 177. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	124
Fotoğraf 178. Fotoğraf 168'den detay, Serafim, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	125
Fotoğraf 179. Fotoğraf 168'den detay, Serafim, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,	125

Fotoğraf 180. Fotoğraf 168'den detay, Aziz Geogios, 2014, Mor Barsavmo, Kilisesi, Mardin- Midyat	125
Fotoğraf 181. Fotoğraf 168'den detay, Aziz Theodoros, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi Mardin- Midyat	125
Fotoğraf 182. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	125
Fotoğraf 183. Fotoğraf 168'den detay, Nasra Şimmeshındi'nin İmzası, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	125
Fotoğraf 184. Doğum, Çarmih ve Diriliş Sahnesi, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	126
Fotoğraf 185. Fotoğraf 184'ten detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	127
Fotoğraf 186. Fotoğraf 184'ten detay, Çarmiha Gerilme, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat	128
Fotoğraf 187. Fotoğraf 184'ten detay, Diriliş, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	129
Fotoğraf 188. Fotoğraf 184'ten detay, Luka, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	129
Fotoğraf 189. Fotoğraf 184'ten detay, Matta, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	129
Fotoğraf 190. Fotoğraf 184'ten detay, 2000 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	130
Fotoğraf 191. Fotoğraf 184'ten detay, 2000 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	130
Fotoğraf 192. Fotoğraf 184'ten detay, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	130
Fotoğraf 193. Fotoğraf 184'ten detay, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	130
Fotoğraf 194. Nasra Şimmeshındi, Doğum, Çarmih ve Diriliş Sahnesi, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	131
Fotoğraf 195. Nasra Şimmeshındi, Fotoğraf 194'ten detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2014- 2015, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	132
Fotoğraf 196. Fotoğraf 194'ten detay, Nasra Şimmeshındi'nin imzası, 2014 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat	132
Fotoğraf 197. Nasra Şimmeshındi, Fotoğraf 194'ten detay, Çarmiha Gerilme, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	132
Fotoğraf 198. Nasra Şimmeshındi, Fotoğraf 194'ten detay, Diriliş, 2014- 2015, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat	133
Fotoğraf 199. Fotoğraf 194'ten detay, Matta 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	134
Fotoğraf 200. Fotoğraf 194'ten detay, Luka, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat.....	134
Fotoğraf 201. Fotoğraf 194'ten detay, 2014 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat	134
Fotoğraf 202. Fotoğraf 194'ten detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat	134
Fotoğraf 203. Fotoğraf 194'ten detay, Din adamı, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi Mardin- Midyat.....	135
Fotoğraf 204. Fotoğraf 194'ten detay, Din adamı, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi Mardin- Midyat.....	135

Fotoğraf 205. Fotoğraf 194'ten detay, Melek, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat.....	135
Fotoğraf 206. Cemil Şimmeshındi, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Mort Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor'un Şehit Edilmesi, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat.....	136
Fotoğraf 207. Fotoğraf 206'dan detay, Çarmıha Gerilme, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat	137
Fotoğraf 208. Fotoğraf 206'dan detay, Mort Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor'un şehit edilmesi, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat	139
Fotoğraf 209. Fotoğraf 206'dan detay, Kral Antiyakus, 1978, Mort Şmuni Kilisesi Mardin-Mardin	139
Fotoğraf 210. Fotoğraf 206'dan detay, Mort, Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat.....	139
Fotoğraf 211. Fotoğraf 206'dan detay, Luka, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat.....	140
Fotoğraf 212. Fotoğraf 206'dan detay, Matta, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat.....	140
Fotoğraf 213. Fotoğraf 206'dan detay, Markos,1978Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat.....	140
Fotoğraf 214. Fotoğraf 206'dan detay, Yuhanna, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat.....	140
Fotoğraf 215. Fotoğraf 206'dan detay, Din Adamı (sol), 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat	141
Fotoğraf 216. Fotoğraf 206'dan detay, Din Adamı Din Adamı, (sağ), 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat	141
Fotoğraf 217. Fotoğraf 206'dan detay, Cemil Şimmeshındi'nin imzası, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat.....	141
Fotoğraf 218. Meryem ve Çocuk İsa, 11.yy, İkona, Fildişi, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Asgari-Yener, 1983:182).....	146
Fotoğraf 219. Meryem Ana ve Çocuk İsa, 10.yy'ın 2. yarısı, Triptikon, Fildişi, Walter Sanat Galerisi, Baltimore (Evans ve Wixom 1997: 137)	146
Fotoğraf 220. Meryem Ana ve Çocuk İsa, 12.yy'ın 2. yarısı, İkona, Ahşapüzerine tempera, Bizans Müzesi, Kostaria, Yunanistan (Evans ve Wixom 1997: 125-126)	146
Fotoğraf 221. Meryem Ana Çocuk İsa, İkona, Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	147
Fotoğraf 222. Meryem Ana Çocuk İsa, perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin	149
Fotoğraf 223. Fotoğraf 222'den detay, Meryem Ana Çocuk, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya,1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	149
Fotoğraf 224. Meryem Ana Çocuk İsa, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin	150
Fotoğraf 225. Fotoğraf 224'ten detay, Meryem Ana ve Çocuk İsa, Pamuklu Kumaş Üzerine Baskı-Boyama, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	150
Fotoğraf 226. Fotoğraf 224'ten detay, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Perde, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin.....	151

- Fotoğraf 227. Nasra Şimmeshindi, Meryem ve Çocuk İsa, süs amaçlı eser, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama 2015, Şimmeshindi'nin Evi, Mardin..... 152
- Fotoğraf 228. Nasra Şimmeshindi, Meryem ve Çocuk İsa, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, 2015, Şimmeshindi'nin Evi, Mardin..... 152



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Cam Altı Resim, Bakırcılık ve El Nakışı Örnekleri	182
Tablo 2. Basmacılık ve Telkâri Örnekleri.....	183
Tablo 3. İsa'nın Vaftizi Sahneleri	184
Tablo 4. Son Akşam Yemeği	184
Tablo 5. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi.....	185
Tablo 6. Meryem ve Bebek İsa	186



GİRİŞ

Mardin yüzyıllarca birçok din, dil ve ırka ev sahipliği yapmıştır. Günümüzde de Mardin’de Türkler, Kürtler, Araplar ve Yezidiler gibi birçok etnik köken bir arada yaşamaktadır. Mardin’in bu çok kültürlü yapısı zengin bir sanat geleneğinin doğmasına ve gelişmesine ortam hazırlamıştır. Bu çok kültürlü yapının izleri sanatın her alanına yansımıştır. Mardin’in coğrafi özelliğini yansıtan bir keklik motifini ya da bir çiçek desenini Hristiyan ve Müslümanlara ait el sanatı ürünlerinde görmek mümkündür. Müslüman bir sanatçının Hristiyanlıkla ya da Yezidilikle ilgi tablolar yaptığı belirlenmiştir. Tezin kapsamı bu çok kültürlü yapı içerisinde önemli bir yere sahip olan Süryaniler’in baskı-boyama tekniği ile yapılan dînî geleneksel el sanatları ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın konusunu Mardin Süryanilerin baskı-boyama tekniği ile yaptıkları dinsel el sanatları oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mardin’de yer alan Süryani kilise ve evlerinde bulunan perde, süs ya da çok amaçlı olarak kullanılabilen dînî ve din dışı eserler ile ikonalar tespit edilmiştir. Söz konusu bu eserlerin üzerine İncil konulu sahnelerin işlendiği belirlenmiştir. Bizans ve Ortodoks sanatında çokça tasvir edildiği görülen Vaftiz, Son Akşam Yemeği, Çarmıha Geriliş, Diriliş ile Meryem Ana ve Çocuk İsa gibi konular Süryanilere ait perde ve ikonalara bitkisel boya ile resmedilmiştir.

Mardin’de yapılan araştırmalarda eserlerin üzerine baskı-boyama tekniği ile yapılan desen veya sahnelerin ahşap kalıplarla yapıldığı belirlenmiştir. Ancak bu eserler için kullanılan ahşap kalıplar görülememiştir. Bu nedenle kalıplar hakkında net bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Baskı-boyama geleneğini devam ettiren Şimmeshındi ailesinin son ferdi olan ve 2016 yılında vefat eden Nasra Şimmeshındi babasından kalan ahşap kalıpları kullandığını belirtmiştir, ancak bu kalıpları göstermediğinden kalıplar hakkında bilgi verilememiştir. Örneklerden anlaşıldığına göre, ahşap kalıpların konturları siyah renk ile boyanıp kumaş üzerine basıldıktan sonra bitkisel boya kullanılarak fırça ile desen tamamlanmıştır.

Süryanilerin, dinler tarihi ve sosyoloji gibi farklı bilim dalları tarafından ele alındıkları belirlenmiştir. Mardin ve ilçelerinde bulunan Süryaniler ile ilgili kilise

mimarisini konu edinmiş sadece bir çalışmaya rastlanmıştır¹. Bu çalışma dışında Süryani sanatını detaylı bir biçimde ele alan herhangi bir araştırmaya rastlanmamıştır. Özellikle günümüzde yok olmaya yüz tutmuş, Süryani ev ve kiliselerinde gizli kalmış olan el sanatları hakkında herhangi bir çalışmanın olmadığı görülmüştür.

Çalışmadaki amaç unutulmaya yüz tutmuş olan Süryani el sanatı geleneğini belgelemektir. Ayrıca söz konusu el sanatı ürünleri üzerine resmedilmiş dînî sahnelerin detaylı ikonografik incelemesinin yanı sıra Mardin'in yerel, etnik ve coğrafi etkilerin bir Hristiyan sanatı olan Süryani el sanatındaki izlerini ortaya çıkarıp Hristiyan sanatındaki çağdaş ve yerel üsluptaki özgün değerini saptamaktır. Bunların yanı sıra Mardin'de giderek etkisi azalan, hatta yok olmaya yüz tutmuş olan bu sanat geleneğine Mardin'in çok kültürlü yapısının nasıl etki ettiğini saptamaktır.

Bu çalışma için ilk olarak 2014 yılında ön araştırma yapılmış, Kırklar Kilisesi papazı Gabriyel Akyüz ve Süryani dînî geleneksel el sanatının son temsilcisi Nasra Şımmeshındi (Ölümü Nisan 2016) ile tanışılmıştır. Ayrıca Mardin'de git gide önemini kaybeden bakırcılık, cam altı resmi, telkâri gibi el sanatı ürünleri yapan zanaatkârlarla da tanışılmış ve bu el sanatları hakkında genel bilgiler alınmıştır. Daha sonra üç defa Mardin'e gidilmiş ve tez için tespit edilen malzemelerin fotoğrafları çekildikten sonra ölçüler alınmış ve bu malzemeleri yapan kişilerle röportaj yapılarak daha detaylı bilgiler edinilmiştir. Metin içerisinde kaynak belirtilmeyen tüm fotoğraflar tarafımdan çekilmiştir.

Gabriyel Akyüz, ön araştırma sonrasında Kırklar Kilisesi'nde bulunan ve tez için önemli olan tüm verilere ulaşılmasını sağlamıştır. Sonraki araştırma gezilerinde Gabriyel Akyüz ile röportaj yapılmış genel olarak Süryanilerin kökeni, günümüzdeki durumu ve el sanatlarına işlenmiş dînî sahneler hakkında bilgiler edinilmiştir. Bunların yanı sıra Kırklar Kilisesi'nde bulunan malzemelerin detaylı fotoğrafı çekildikten sonra eserlerin ölçüleri alınmıştır.

Ön araştırma sırasında Gabriyel Akyüz'ün yönlendirmesiyle Süryani dînî-geleneksel el sanatlarının son temsilcisi olan Nasra Şımmeshındi'nin evine gidilmiştir. Bu sayede araştırma için önemli verilere ulaşılmıştır. Daha sonra Mardin'de yapılan arazi

¹Keser 2002

alışmalarında Nasra Şımmeshındi tekrar ziyaret edilip, röportaj yapıldıktan sonra Şımmeshındi'nin eserleri fotoğraflanıp, ölçüler alınmıştır. Araştırma kapsamında incelenen eserlerin çoğu, olasılıkla tamamı Şımmeshındi ailesine aittir. Baskı-boyama tekniğı ile yapılan bu el sanatı ürünleri bir aile geleneğı haline gelmiş ve son temsilcisi Nasra Şımmeshındi'de babasından kalan bu geleneğı devam ettirmiştir. Aynı zamanda Şımmeshındi baskı-boyama tekniğı ile yaptığı tüm eserlerini babasından kalan ahşap kalıpları kullanarak yapmıştır.

Mardin merkezde yapılan bu incelemelerde Kırklar Kilisesi'nde ve Şımmeshındi'nin kendisinin yaptığı, evinde bulunan birçok malzeme tespit edilmiştir. Mardin merkezde bulunan diğerkiliselerde istenilen verilere ulaşılamamıştır. Yapılan bu çalışmalar sonrasında Midyat'ta ve Nusaybin'de de araştırma yapılmıştır. Nusaybin'de tez kapsamına girecek herhangi bir veri elde edilemezken, Midyat'ta Mor Barsavmo, Mort Şmuni Kiliseleri'nde ve Mor Abrohom Manastırı'nda inceleme yapılmış, yine çoğu Şımmeshındi Ailesine ait olan ve araştırma için önemli olan malzemelere ulaşılmıştır. Mor Abrohom Manastırı'nda daha çok el nakışı ve küçük el sanatları ile ilgili malzemeler tespit edilmiş bunlar el nakışı başlığı altında incelenmiştir. Midyat'ta yapılan araştırmada Mor Barsavmo Kilisesi rahibi İshak Engin ile tanışılmıştır. İshak Engin, kapalı olan birçok kiliseyi açtırarak araştırmaya destek olmuştur.

Mardin merkez, Midyat ve Nusaybin'de yapılan araştırmalarda, kilise görevlileri, rahipler, yöre halkı, Gabriyel Akyüz ve oğlu İliyo Akyüz ile yapılan konuşmalarda Şımmeshındi ailesi dışında kimseden söz edilmemiştir. Ayrıca araştırma esnasında gidilen kiliselerde Şımmeshındi ailesine ait olduğı söylenen eserler dışında başka bir zanaatkara ya da aileye ait baskı-boyama tekniğı ile yapılmış herhangi bir esere rastlanmamıştır. Yapılan literatür taramalarında da Şımmeshındi ailesi dışında baskı-boyama geleneğini sürdüren başka bir aile veya zanaatkar tespit edilememiştir.

Araştırma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm olan Süryaniliğın Doğıuşu ve Kökeni, iki alt başlıktan oluşmaktadır. Bu alt başlıklardan ilki Süryani teriminin ortaya çıkışı, ikincisi Süryanilerin kökeni ve günümüzdeki durumu hakkında bilgi içermektedir.

Mardin ve Mardin Süryanilerinin geleneksel el sanatları adlı ikinci bölüm de kendi içinde Mardin geleneksel el sanatları ve Süryani geleneksel el sanatları olarak iki

alt başlıktan oluşmaktadır. İlk alt başlıkta Mardin’de görülen bakırcılık geleneği ve cam altı resim sanatına değinilmiştir. Söz konusu bu el sanatları hakkında detaylı kaynak taramasının yanı sıra bu geleneği devam ettiren Hasan Özcan, Tacettin Toparlı ve Hamdin Turgay ile röportaj yapılmış böylece daha kapsamlı bilgiler edinilmiştir. İkinci alt başlıkta ise Mardinli Süryanilerle özdeşleşmiş olan el nakışı, baskı-boyama, yün ve ipek halıcılık, telkâri, kilim dokumacılığı, taş oymacılığı ve kesme taş işçiliği gibi el sanatları hakkında bilgi verilmiştir. Süryani din dışı geleneksel el sanatları arasında ise baskı-boyama ve telkârının günümüzde devam ettiği belirlenmiştir. El nakışı, baskı-boyama ve telkâri ile ilgili görsel verilere ulaşıldığı için bunlar alt başlık halinde incelenmiş, ancak yün ve ipek halıcılık, kilim dokumacılığı, taş oymacılığı ve kesme taş işçiliği ile ilgili sadece genel bilgiler verilmiş, başlık oluşturulmamıştır. Bu bölümde de detaylı kaynak taramasının yanı sıra Nasra Şimmeshindi ile röportaj yapılmış ve eserler yerinde incelenmiştir. Yapılan bu çalışmalar sonrasında eserlere işlenen keklik motifinin, geometrik ve bitkisel desenlerin detaylı bir biçimde tasviri yapılarak, bu motif ve desenlerin, Mardin’in coğrafi ve yerel kültürü ile birleşerek sanat eserlerine yansımaları tartışılmıştır. Telkâri geleneğini günümüzde devam ettiren Süryani olan Suphi Yerli ile röportaj yapılmış ve eserler belgelenmiştir.

Tezin üçüncü ve asıl bölümü olan, Mardin Süryanilerinin dinsel el sanatı örneklerinde İncil kaynaklı sahneler adlı başlıkta, Mardin’de yaşayan ve giderek azalan Süryanilerin kilise ve evlerinde bulunan yok olmaya yüz tutmuş dînî konulu el sanatları incelenmiştir. Bu bölümde Vaftiz, Son Akşam Yemeği, Çarmıh ile Meryem ve Çocuk İsa gibi konusunu İncilden alan sahnelerin işlendiği perdeler, ikonalar ve çok amaçlı kullanılan eserler ele alınmıştır.

Çalışmanın ana bölümü dört alt başlıktan ve bu dört alt başlık da kendi aralarında alt başlıklardan oluşmaktadır. İlk alt başlıkta vaftizin anlamına ve tarihine, Bizans resim sanatındaki ikonografisine değinildikten sonra Süryani dînî-geleneksel el sanatındaki Vaftiz ikonografisine ve üslubuna değinilmiştir. İkinci alt başlıkta ise Son Akşam Yemeği’nin genel olarak anlatıldıktan sonra Bizans resim sanatındaki ikonografisi incelenmiştir. Daha sonra Süryani el sanatlarında elde edilen Son Akşam Yemeği konulu perde ve çok amaçlı kullanılabilen eserler dikkate alınarak ikonografik inceleme ve üslup analizi yapılmış, benzer ve farklı yönler üzerine durulmuştur. Üçüncü alt başlıkta İsa’nın

Çarmıha Gerilişi ele alınmıştır. Öncelikle Çarmıha Geriliş hakkında genel bilgi verilmiş ve daha sonra, önceki alt başlıklarda da olduğu gibi Bizans resim sanatındaki ikonografisi üzerinde durulmuş ve sonrasında Süryanilerde Çarmıha Geriliş inancına değinilmiştir. Ardından da Süryani dîni geleneksel el sanatlarında görülen Çarmıha Geriliş sahnelerinin ikonografik analiz ve üslup değerlendirilmesi yapılmış, benzer ve farklı yönler tespit edilmiş ve teknik açıdan da değerlendirilmiştir. Dördüncü ve son alt başlık Süryani dîni-geleneksel el sanatlarında Meryem ve Çocuk İsa'yı konu edinen eserlerdir. Bu bölümde de, önceki üç alt başlıktaki gibi öncelikle Bizans resim sanatındaki ikonografisine değinilmiş ve daha sonra araştırma esnasında elde edilen Meryem ve Çocuk İsa konulu eserler dikkate alınarak detaylı ikonografik analiz ve üslup değerlendirilmesi yapılmıştır.

Dördüncü bölüm tezin değerlendirme ve sonuç bölümüdür. Bu bölümde ilk olarak Mardin'in yerel, kültürel ve etnik bakımından değerlendirmesi yapılmıştır. Daha sonra Mardin'in geleneksel el sanatları ve Süryani geleneksel- din dışı sanatları ile ilgili detaylı bilgiler verilerek değerlendirilmiş ve Mardin'in yerel, kültürel ve coğrafi etkilerinin el sanatına nasıl yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Daha sonra tezin ana bölümünü oluşturan Süryani kilise ve evlerinde tespit edilen, konusunu İncil'den alan eserler ele alınmıştır. İsa'nın yaşamından konuları içeren sahneler detaylı bir biçimde incelenmiştir. Metin içerisinde verilen sıraya göre Vaftiz, Son Akşam Yemeği, Çarmıha Gerilme ile Meryem ve Çocuk İsa sahneleri kendi aralarında karşılaştırılma yapılarak detaylı ikonografik üslup analizi yapılmıştır. Yapılan inceleme sayesinde benzer ve farklı yönler ve Süryani dîni-geleneksel el sanatlarında İncil konulu sahnelerde çokça kullanılan semboller hakkında analizler yapılmıştır. Bu detaylı analizler sonucunda eserlere yansıyan yerel, kültürel ve coğrafi özellikler ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonucunda yok olmaya yüz tutmuş olan Süryani dîni el sanatlarının, Mardin'in sosyokültürel yapısı ve Hristiyan sanatı açısından önemi vurgulanarak ikonografiye yansıyan geleneksel ve yerel özelliklere dikkat çekilmiştir.

I. BÖLÜM

1. SÜRYANİLİĞİN DOĞUŞU VE KÖKENİ

1.1. Süryani Teriminin Doğuşu

Süryani kelimesinin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı, ilk defa nerede kullanıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Süryani kelimesinin kökeni konusunda Süryaniler arasında çeşitli dönemlerde kabul edilmiş farklı görüşler söz konusudur. Patrik III. Yakup, Süryani isminin, Pers Kralı Sirus (Keyhüsrev) (M.Ö. 1957-1980) isminden geldiğini belirtmektedir. Sirus M.Ö. 539 yılında Babil'i aldıktan sonra, Babil Kralı Nabukadnezar'ın Kudüs'ü işgali sonrası Babil'e sürülen Yahudilerin Filistin'e dönmelerine izin vermiştir. Böylece Sirus Yahudilerin yanında büyük itibar kazanmıştır. Sirus'tan yüzyıllar sonra İsa, Hristiyanlığı yaymaya başlayınca ona inanan Yahudiler, İsa'yı kurtarıcı olarak görmüşlerdir. İsa ile Sirus'u özdeşleştirmişlerdir. Çünkü Sirus, onları esaretten, İsa ise günahlarından kurtarmıştır. Bundan dolayı İsa'ya inanan topluluğa Sorin (Süryani), konuştukları Arami lehçesine de Sirusça ya da Süryanice denmiştir. Mor Dionysius Yakup B. Suleybi¹ ve Mor Mihayel Rabo'ya² göre süryani ismi bölgeyi ele geçiren Kilikos'un kardeşi Suros'tan gelmektedir. Böylece süryani kelimesi de bu isimden türemiştir (Bilge, 1991: 20-29; Bilge, 1996: 17-23; Çelik, 1996: 13-15; Albayrak, 1997: 41; Akyüz, 2005a: 16; Doru, 2007: 13-14; Küçük, 2008: 4-6; Durak, 2011: 19-20).

Süryani kelimesinin, Lübnan'ın güneyinde bulunan Sur şehrinin isminden türediği de iddia edilmiştir. Sur ismi daha sonra Yunanlar tarafından Lübnan'ın Akdeniz kıyısında kalan tüm bölgeler için kullanılmıştır. On iki havari, Sur kenti ve çevresinde oldukları için halk onlara Surin adını vermiştir. İsa'dan sonra yeni inancı yaymaya başladıklarında bunlara inanan topluluklar da Surin olarak adlandırılmıştır. Süryani

¹ Süryanilerin ileri gelen dini liderlerinden olan Mor Dionysius Yakup Malatya'da doğmuştur. Günel'e göre Kutsal Kitabı herhangi bir tezat olmadan iyi bir üslup ile yorumlamıştır. Malatya'da tefsir, edebiyat, tarih, felsefe ve teoloji eğitimi almıştır. Metropolitliğe terfi ettikten sonra Dionysius ismini almıştır (Günel, 1970: 172). Bazı kaynaklarda, Jacob Bar Salibi- Dionysius Bar Salibi olarak da geçmektedir (Durak, 2011: 20).

² Süryani Mihayel Rabo çok farklı konularda eser vermiş bir edebiyatçıdır. En ünlü eseri yirmi bir kitaptan oluşan tarih kitabıdır. Rabo kitabını, yaşadığı dönem için önemli bir gelişme sayılabilecek bir tarih anlayışı ile yazmıştır. Dinsel, siyasal ve genel tarih olaylarını yazan Rabo kitabın her sayfasını üç sütuna ayırmıştır. Birinci sütunda dinsel, ikinci sütunda siyasal ve üçüncü sütunda güncel olayları işlemiştir. Böylece okuyucu dinsel, siyasal ve gelişen tarihi olaylar arasındaki ilişkileri daha iyi ve kolayca kavramaktadır (Şimşek, 2003: 43).

kelimesinin de Surin kelimesinden türediği iddia edilmektedir (Keser, 2002: 12; Koluman, 2002: 22-29; Şimşek, 2003: 23-29; Özcoşar, 2008: 21-27; Küçük, 2008: 4-6; Özdemir, 2009: 9-13; Durak, 2011: 20; Öztemiz, 2012: 7-13;).

Süryani kelimesi günümüzde çeşitli ırklardan meydana gelmiş bir Hristiyan mezhebinin adı olarak da kullanılmaktadır. Bu kelimenin kökeni kesin olarak bilinmemekle beraber Kilise, Süryani kelimesinin Kral Sirus'un isminden türediğini öne süren teoriyi kendi görüşlerine yakın bulmaktadır. Bazı araştırmacılar Süryani ve Yakubiler için Asur kelimesini kullanmaktadırlar ve Süryani soyunun Ninovalı Asurların soyundan geldiğini savunmaktadırlar. Süryanilerin Ninovalı Asurların soyundan geldiğini savunan araştırmacılar bu iddialarını antropolojik ve filolojik bir etkiye dayandırır (Surma Hanım, 1996: 9, 13; Çelik, 2010: Durak, 2011: 20; 175-176; Tahincioğlu, 2011: 75).

1.2. Süryanilerin Kökeni

Süryanilerin kökeni konusunda yapılmış çalışmalarda etnik ve dinsel olmak üzere iki önemli sorun ile karşılaşmaktadır. Etnik olarak Süryaniler, Kuzey Mezopotamya'da yaşayan ve Süryaniler olarak tanımlanan Aramice konuşan bir topluluktur. Dinsel yönden bakıldığında ise M.S. 1. yüzyılda, Kuzey Mezopotamya'da yayılan Hristiyanlığı ilk kabul eden ve Antakya'da ilk kilise merkezlerini kuran ve daha sonra Doğu Hristiyanlığı ya da Doğu Kilisesi olarak nitelendirilen Hristiyan bir toplumdur. Genel olarak yapılan araştırmalarda Süryaniler, Kuzey Mezopotamya'da yaşayan ve Aramice konuşan Hristiyan halk olarak da tanımlanmaktadır (Özdemir, 2009: 9-10).

Nihat Durak'ın *Süryani Ortodoks Kilisesinde İbadet* adlı eserinde (Durak, 2011: 21), ırk olarak kökenleri hakkında Süryanilerinde bizzat kendilerinin dile getirdikleri üç görüşten söz eder. Bu üç görüşten ilki Süryanilerin, aslen Arami ırkına mensup antik bir halk oldukları ile ilgilidir¹. Hristiyanlık yayılmaya başlayınca Mezopotamya bölgesinde

¹ Arami kavmi, M.Ö. 11. binyılın son çeyreğinde Suriye çölünün sınırında yaşayan ve Batı Sami dil grubundan çeşitli lehçeler konuşan göçebe bir topluluktur. Daha sonra Basra Körfezi'nden Amanos Dağları'na kadar kuzey-güney, Lübnan'dan Kuzey Suriye'ye, Transürdün ve Kuzey Mezopotamya'ya kadar doğu-batı yönlerinde uzanan çok geniş bir alana yayılarak bu bölgelerde önemli bir siyasi ve iktisadi güç halini almış bir kavimdir. Aramilerin kökeni tartışmalıdır. Aram kelimesi ilk defa bir yer adı olarak Akkad Kralı Naramsin'in (M.Ö. 23. yüzyıl) bir yazıtında ortaya çıkmıştır. Bu kaynaktan yola çıkarak Aram adının Yukarı Fırat yöresinde bir bölgeye verilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Dinçol, 2010: III, 268).

yaşayan Aramilerin bir kısmı Hristiyanlaşmıştır. Hristiyanlığı kabul eden Aramiler, bu dînî kabul etmeyen pagan Aramilerden kendilerini ayırt etmek için Süryani adını almışlardır. İkinci görüşe göre Süryaniler, İsa'dan sonra Hristiyanlığı kabul eden Asurlulardır. Süryani adlandırması aslında Asurlu halkını niteler. Buradaki Asurlu halk nitelmesi, tüm Mezopotamya halklarını kapsayan bir isimdir. Bu görüşü savunanlar siyasi bir teze vurgu yapmaktadırlar. Üçüncü görüşe göre ise Süryaniler, İsa'dan önceki Mezopotamya halklarının devamıdır. Süryanilik tüm eski Mezopotamya halklarının kültürel temeline dayanan ve bu arada Helenistik uygarlığı da özümseyerek ortaya çıkmış bir sentezdir.

Tümer'e göre, Süryaniler, Suriye'de yaşadıkları için bu isim ile anıldıkları yaygın görüşler arasındadır. Ancak onların 38 yılında, Hristiyan olduklarında, Antakya'ya merkez edinmiş bir topluluk olduğu da kabul edilmektedir (Tümer, vd., 2011: 398).

Tümer'e göre, Süryaniler, Hristiyanlığı havari Petrus, arkadaşı Tomas onun kardeşi Aday ve onların şakirtleri Agay ve Mara'dan öğrenmişlerdir. Süryaniler kendilerini ilk Hristiyan ve en eski Ortodoks cemaati olarak nitelendirmektedirler¹. Kendileri gibi Süryani kökten gelen (Doğu Süryanileri) fakat zamanla Asya'ya, Çin'e kadar yayılıp çeşitli milletlerden mensuplar edinen Nasturiler ile İsa'nın kişiliği, Meryem'e Tanrı doğuran ya da Tanrı Anası anlamında Theotokos denilip denilmeyeceği gibi konularda görüş ayrılıkları baş göstermiştir. Süryaniler Meryem için Theotokos kelimesini kullanırlar (Tümer, v.d., 2011: 398- 399; Lasser, 2011: 586-590).

¹ Ortodoksluk, Hristiyan dininin üç önemli mezhebinden biridir. Ortodoks kelimesi, Yunanca "Ortos" (doğru) ve "Doxa" (söz) kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelmiştir. 1054 yılında kiliseler doğu ve batı olarak ayrılmış ve Bizans Devleti Ortodoksluk'un merkezi olmuştur. Birbirleri ile inanç ve ritüeller bakımından ortak yönleri bulunan birçok Ortodoks Kilisesi Bizans'a bağlıdır. Rus Patrikliği, 1917 Devrimi'nden sonra ayrılmıştır. Ortodokslara göre İsa'nın yeryüzündeki bedeni olan kiliseyi ifade eden terim "ortodoks" tur. Ortodoksluk mezhebinin dünyada iki yüz elli milyon civarında mensubu vardır ve bu mensuplar dört patriklik merkezine bağlıdır. Söz konusu edilen bu merkezler İstanbul, İskenderiye, Antakya ve Kudüs'tür. Bu dört Patriklik'in dışında Moskova, Belgrad, Bükreş ve Gürcistan Ortodoks Patrikleri de bulunmaktadır. Kıbrıs, Yunan, Arnavutluk, Finlandiya, Polonya, Slovakya, Ukrayna ve Kuzey Amerika kiliseleri Ortodoks mezhebindendir. Ortodoksluk'un genel özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Patrik ruhani başkandır. Papa, İsa'nın vekili değildir ve insan olduğu için yanılabilir. Hristiyanlık'ta ilk yedi konsil ve bu konsillerin kararları (325-787) geçerlidir. İsa, Meryem ve azizlerin ikonaları saygıya değerdir. Konfirmasyon, vaftizden hemen sonra yapılır. Papazlar evlenebilir. Ancak Keşiş, piskopos ve patrikler evlenemez. Kutsal Ruh'un Oğul aracılığı ile Baba'dan çıktığı ileri sürülür. Sakramentler Katoliklerdeki gibi yedi tanedir (Tümer, v.d., 2011: 408-409; Ayrıca bkz; Katar, 2010: 111-121).

Albayrak’a göre, kendilerini havarilere dayandıran Süryaniler, İznik (325), İstanbul (381) ve Efes Konsillerini (431) ve bu konsillerde alınan kararları kabul etmişlerdir (Aydın, 1991; Dvornik, 1990; Durak 1993). Süryaniler, Kadıköy Konsili’nde (451) monofizit¹ görüşü benimsediklerinden dolayı aforoz edilmişlerdir. Süryani Ortodoks Kilisesi Batılı ülkelerde Yakubiler olarak adlandırılırken Türkiye’de ise Süryani Kadim Kilisesi olarak adlandırılmışlardır. Türkiye’de kullanılan bu isim 1845 yılına dayanmaktadır. Bu tarihte çıkan anlaşmazlıklardan dolayı Süryanilerden bir grup Roma Katolik Kilisesi’ne bağlanmıştı. Böylece eski inanca bağlı kalanlar kendilerini bu Katolik Süryanilerden ayırmak için “Kadim Süryaniler” ismini kullanmaya başlamışlardır. 451 yılında toplanan Kadıköy Konsili’nden sonra Süryani kökenli Nestur’un doktrinini benimseyenlere Nesturiler, bu doktrine karşı çıkanlara ise Yakubiler adı verilmiştir. Bu dönemin ardından bazı tarihi kaynaklar Batı Süryanileri için Süryani ve Süryani Kilisesi adı yerine Yakubi ve Yakubi Kilisesi, Doğu Süryanileri için ise Nesturi ve Nesturi Kilisesi adını kullanmışlardır (Albayrak, 2010: 146-147).

Süryanilerin kökeni konusunda araştırmacılar arasında net bir fikir birliğine varılamamış olsa da Süryanilerin Mezopotamya’nın yerlisi olduğu bir gerçektir. Şimşek’e göre, Asur ve Arami kelimeleri, günümüzde yaşayan Süryanilerin Hristiyanlığı kabul etmeden önce aldıkları isimken, Süryani kelimesi ise Hristiyanlığı kabul ettikten sonra aldıkları isimdir. Bu nedenlerle Süryaniler, Mezopotamya’nın, Asur, Babil, Keldani ve Aramilerin yeni bir sentezi olarak kabul edilir (Şimşek, 2003: 29).

Günümüzde, Türkiye’de, Süryani Kadim Kilisesi’ne bağlı Süryanilerin sayısı otuz bin civarındadır. Türkiye’deki Süryaniler, ağırlıklı olarak İstanbul, Mardin ve Antakya’da yaşamaktadırlar. Yeni patrikleri “Antakya Patriği” unvanı ile Şam’da seçilmiştir (Tümer, v.d., 2011: 399). Albayrak’a göre, ülkemizde yaklaşık kırk köyde Süryanice konuşulmaktadır. Süryani Kadim Kilisesi, tarihi monofizit geleneğini sürdüren

¹ Monofizit: İsa’nın ilahî ve insanî tabiatının birleşerek tek tabiat oluşturduğunu savunan görüştür. Hristiyanlık yayılıp genişledikçe farklı düşünce ve görüşler ortaya çıkmış ve bu durum konsiller sürecini başlatmıştır. Konsiller sürecinde de hristiyanlar arasında kesin bölünmeler meydana gelmiştir. Monofizitler bu bölünmeler sonucunda oluşmuştur. İsa’nın ilahî ve insanî iki ayrı tabiat olduğunu savunan diyo-fizit anlayışa karşı İsa’dan ilahî ve insanî tabiatın birleşerek “tek tabiat” oluşturduğunu savunan ve diğer kiliselerden bu noktada ayrılmış bulunan monofizit kiliseler ortaya çıkmıştır. Monofizit kiliseler, Doğu Ortodoks Kiliseleri içerisinde gösterilmelerine rağmen bağımsız ve özerk kiliselerdir (Tümer, v.d., 2011: 398). Katolikler, İsa’nın ilahî ve in-saî olmak üzere iki tabiatı olduğunu kabul etmektedirler (Tümer, v.d., 2011: 407).

küçük bir gruptur. Sayıları toplamda yirmi beş- otuz bini bulan cemaat üyelerinin çoğu Mardin ve İstanbul'da yaşarlar. Tur Abdin'de günümüzde bin civarında Süryani ailesi yaşamaktadır¹. Diyarbakır ve Mersin'de de çok az sayıda Süryani aile bulunmaktadır. Türkiye'deki Süryaniler, Suriye Şam Patrikliği'ne bağlıdır (Albayrak, 2010: 150).

Mardin ve ilçelerinde yapılan araştırmada, yaşanan terör olayları ve geçim sıkıntısına bağlı olarak Mardin'de yaşayan Süryani sayısının giderek azaldığı, İstanbul'a ve genellikle de yurt dışına göç ettikleri belirlenmiştir. Yaşanan bu göçlerin sonucunda Mardin merkezde sadece yirmi hanenin kaldığı tespit edilmiştir². Bu durumlar, bölgede, zaten gittikçe önemini yitiren zengin el sanatı ürünlerinin, Mardin'den göç eden Süryanilerin çoğunun dînî ya da din dışı el sanatı ürünlerini yapmayı bırakması nedeni ile azalmasına ve bu geleneğin kaybolma noktasına gelmesine neden olmuştur.

¹ Midyat merkez alındığında Kuzeyde Hasankeyf, Kuzeydoğuda Siirt, Doğuda Cizre, Güneyde Nusaybin, Batıda Mardin ve Kuzeybatıda Savur Tur Abdin'in sınırlarını oluşturmaktadırlar. Ancak bunlar kesin sınırlar değildir. Tur Abdin, coğrafi olarak Midyat, Hasankeyf, İdil, Savur, Ömerli ve Nusaybin'in büyük bir kısmını kapsıyor olsa da, kültürel olarak Midyat, Gercüş ve Dargeçit ilçelerini kapsar. Öte yandan Tur Abdin, Hasankeyf'in Dicle'nin güneyinde kalan köyleri, İdil'in büyük bir kısmını, Nusaybin'in önemli bir bölümünü, Ömerli ve Savur'un bazı köylerini de kapsamaktadır. Mardin'in ise Tur Abdin bölgesi içinde yer alıp almadığı konusu tartışmalıdır (Özmen, 2006:161-162).

² Bu bilgiye Kasım 2014' te Mardin'de yapılan araştırmada Nasra Şımmeshindi, Kırklar Kilisesi Papazı Gabriyel Akyüz ile yapılan röportajdan ve Mardin'de bulunan Süryani esnaf ile yapılan sohbetler sonucunda ulaşılmıştır.

II. BÖLÜM

2. MARDİN ve MARDİN SÜRYANİLERİNİN GELNEKSEL EL SANATLARI

2.1. Mardin Geleneksel El Sanatları

Mardin’de yapılan araştırma dâhilinde cam altı resmi, bakırcılık, baskı-boyama, telkâri, el nakışı, yün ve ipek halıcılık, kilim dokumacılığı, taş oymacılığı ve kesme taş gibi geleneksel el sanatları tespit edilmiştir. Ancak el nakışı, yün ve ipek halıcılık, kilim dokumacılığı, taş oymacılığı ve kesme taş gibi geleneksel el sanatlarını günümüzde sürdüren herhangi bir kişi belirlenemezken, cam altı resim sanatı, bakırcılık, baskı-boyama, telkâri gibi el sanatlarının günümüzde de aktif olarak sürdürüldüğü belirlenmiştir. Söz konusu bu el sanatları arasında, cam altı resminin ve bakırcılığın Müslüman halk arasında daha yaygın olduğu tespit edilmiştir. Telkâri geleneği Müslüman ve Süryaniler (Hıristiyanlar) arasında yaygındır. Ancak baskı-boyama geleneğini sadece, Süryani Nasra Şımmeshındi devam ettirmektedir.

2.1.1. Cam Altı Resmi: Yapım Tekniği ve Örnekler

Camın arka yüzüne yağlıboya, guvaş, suluboya ya da toz boya ile yapılan resimler cam altı resmi olarak isimlendirilmektedir. Bazı örneklerde boyanın yanı sıra parlak yaldızlı kâğıt kullanılarak yapılan bu teknikte desen çizildikten sonra camın ön yüzünde görülecek olan konturlar çizilmektedir. Daha sonra iç konturlar arasındaki boşluklar ve kompozisyonu çevreleyen fon beyaz ile boyanmaktadır (Barışta, 2005: 152-153). Aksoy’a göre Türk cam altı resimlerinde fon genelde siyah, beyaz ya da maviye boyanmaktadır. Zemini boyanmayan bazı cam altı resimlerinde, cam levhanın arkasına kâğıt, karton, tahta, ayna ve hatta desenli kumaş konulmaktadır. Cam levhanın arkasına konan bu malzemeler, hem renkleri dış etkenlerden korur hem de resmin fon rengini oluşturur (Aksoy, 2005: 27).

Camın arka yüzeyine toz boya, guvaş, yağlıboya hatta günümüzde akrilik boya ile yapılan cam altı resmi, kâğıt ya da tuvale yapılan resimlerden görünüş açısından farklı bir teknikte yapıldıkları izlenimi vermeseler de çalışma yöntemi bu resimlerin tersidir. Resmi yapmaya desenden ve ön planda görülen ayrıntılarla başlanır. Daha sonra çizgiler

arasındaki yüzeyler ve en son olarak da fonda görünen renkler uygulanır (Aksoy, 2005: 27; Eczacıbaşı, 2008: I, 286).

Türkiye’de 20. yüzyıl ortalarına kadar çok yoğun olan bu resimlerde en sık görülen motifler, eve sağlık ve şans getireceğine inanılan Şahmaran¹ (Şahmeran) (Sözeri, 2000:115; Ortak, 2005: 32, 54-55; Uyar 2005), başarı ve refah getirmesi için dükkânlara asılan, kadirga biçimi oluşturacak şekilde yazılmış olan Yedi Uyurlar’ın (Eshab-ı Keyf) adıdır (Eczacıbaşı, 2008: I, 287).

Genelde resim eğitimi almamış halk ressamaları tarafından, ünlü hattatların yazıları ya da baskı resimleri ve desenleri kopya edilmiştir (Eczacıbaşı, 2008: I, 287). Aksoy’a göre Türk cam altı resim zanaatçıları, renkleri minyatürdeki gibi yüzeysel olarak kullanmış, ışık gölge ile hacim vermeye çalışmamışlardır (Aksoy, 2005: 27). Günümüzde yok olmaya yüz tutmuş olan cam altı resim sanatının Mardin’de birkaç kişi tarafından devam ettirildiği belirlenmiştir².

Mardin’de cam altı resmi yapan zanaatçılarla yapılan görüşmeler, Mardinli zanaatçıların Şahmaran efsanesine çok önem verdiklerini ve cam altı resim sanatında en çok betimlenen konunun Şahmaran efsanesi olduğunu ortaya koymuştur. Hemen her zanaatçının, bu efsaneyi konu alan çalışmalar yaptığı belirlenmiştir. Bu efsaneyi ortak betimleyen zanaatçılar, uyguladıkları üslup ve renk seçimleri ile tarz olarak birbirinden ayrılmaktadırlar.

Genel hatlarıyla Şahmaran (30X40 cm), başında süslü bir taç, boynunda çeşitli takılar, etrafında çiçek motifleri ve yılan başı biçiminde kuyruğu ile çok renkli

¹ Şahmaranı Anadolu efsanelerinde farklı bedenlerde görmekteyiz. Şahmaran, yılan, kadın, yarısı kadın yarısı yılan, iyilik (melek) ya da kötülük (şeytan), bir erkek olarak ya da öç olan bir kılıç ve bir çobanın asasında görmek mümkündür (Sözeri, 2000:115). Şahmaran koruyucu ve bağışlayıcı olsa da tek tanrılı dinlerde yılanın Havva’ya yasak meyveyi yedirmesi efsanesi ile birlikte şahmaranda yer altının karanlık gücü şeytanla özdeşleştirildiği olmuştur (Ortak, 2005: 54). Bunun yanı sıra efsanelerde insanoğlunun hainliğini canıyla ödeyen şahmaranın yüce gönüllülükle insana şifa vermesi, yılanı yüklenen iyilik kavramını güçlendirmektedir (Sözeri, 1999: 119). Şahmaran bereket, doğurganlık, bilgelik, koruyuculuğun sembolü olarak kabul görmüştür (Ortak, 2005: 32).

² Mevcut çalışma için Mardin’de üç zanaatçı ile röportaj yapılmış cam altı resim sanatı ile ilgili eğitim almadıkları tespit edilmiştir. Tacettin Toparlı, Hamdin Turgay ve aynı zamanda bir bakır ustası olan Hasan Özcan cam altı resmini sürdürmeye çalışmaktadırlar. Hasan Özcan bu mesleği oğulları ile birlikte sürdürmektedir. Tacettin Toparlı ve Hasan Özcan çocukluk dönemlerinden bu yana cam altı resim sanatı ile uğraşmaktadırlar. Hamdin Turgay ise on yıldır cam altı resmi yapmaktadır (Bu bilgi 19 Kasım 2014’te Hasan Özcan ve 20 Kasım 2014’te Tacettin Toparlı ve Hamdin Turgay ile yapılan röportajdan elde edilmiştir.)

betimlenmektedir (Foto 1). Sözü edilen bu Şahmaran biçimi Mardin’de en yaygın kullanılan kalıptır.

Uzun zamandır cam altı resmi yapan ve aynı zamanda bir bakır ustası olan zanaatçı Hasan Özcan, çoğunlukla Şahmaran tasviri yapmaktadır. Ayrıca Özcan, Mardin’de yaşayan her kültüre ve inanca dair konuları da betimlemektedir. Hasan Özcan Şahmaranı (30X 40 cm) farklı renkler kullanarak aynı kalıp ile resmetmektedir (Foto 2).



Fotoğraf 1. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Fotoğraf 2. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Hasan Özcan’ın bazı betimlerinde Üzüm¹ ve güvercin² ve tavus³ kuşu gibi detaylar görmek mümkündür. Üzüm ve güvercin Mardin’e özgü olduğu için

¹ Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi Türkiye bağıcılığı açısından önemli bir yere sahip olup, üzümler genellikle sofralık, kurutmalık ve şaraplık olarak değerlendirilmektedir. Mardin ilinde mazruni olarak adlandırılan üzüm çeşidi, aroması ve tadı ile ilin önemli sofralık ve pekmezlik üzüm çeşitleri arasında yer almaktadır (Özgen, v.d., 2009: 56). Üzüm Mardinliler için kültürel bir değere de sahiptir. El sanatı ustaları üzümü eserlerinde işleyerek Mardin’in tarımsal özelliklerini sanata taşımışlardır. Söz konusu eserler görülen üzümün Hristiyanlık’ta İsa’nın kanının sembolü olan şarap ile bir ilgisi yoktur.

² Mardin’de güvercin yetiştiriciliği yüzyıllardan beri yapılmaktadır. Özellikle taklacı tip güvercin yetiştiriciliği yapılır. Şehir merkezinde birçok aile güvercin yetiştirmektedir. Bazı iddialara göre, Mardin’in tarihi mimarisi bile güvercin yetiştiriciliğe uygun olarak şekillenmiştir. Usta güvercin yetiştiricileri arasında taklacı güvercinler, performans güvercini olarak bilinir. Diğer güvercin ırklarından en belirgin farkları, daha iri olmalarıdır. Mardin güvercinini vazgeçilmez kılan ve güvercin beslemeyi bağımlılık haline getiren ise taklacıların kendi özgü olan çıkardıkları kanat sesleri ve uçuş özellikleridir (Yılmaz, vd., 2012: 7). Mardin’de güvercin yetiştiriciliği boş zamanı değerlendirmek için başlamış ve daha sonra bu kültürel bir etkinliğe dönüşmüştür. Çeşitli illere göç eden Mardinliler bunu gittikleri illerde de devam ettirmektedirler (Bu bilgi Mardin halkı ile yapılan sohbetten alınmıştır). Söz konusu eserlere resmedilmiş olan güvercinin Hristiyanlık’taki kutsal ruhun sembolü olan güvercin ile bir ilgisi yoktur.

³ Tavus Kuşu: Yezidi kültüründe Melek Ta’us’u simgeler. Yezidilerin çoğalmalarını sağlayan, onları görüp gözetken, bazen yeryüzüne inip hükümdarlar tayin eden bir “şeytan” olup, Yezidilerin ilahıdır. Yezidiler bu şeytana Melek Ta’us veya Emin Cebail derler. Yezidilere göre, tanrı dünyanın koruyucusu değil sadece yaratıcısıdır. Tanrı aktif değildir, dünya ile ilgilenmez. Melek Tav’us Tanrının ikinci bir şahsiyeti olup onun faal bir suretidir. Tanrı ile bir ve çözülmeyen bir şekilde bağlıdır. Melek Ta’us kötülük bir ilkesi değil, mutlak bir şekilde dünyadaki ilahi düzenin zorunlu bir parçasıdır (Turan, 1986: 146- 148). Yezidilik’te Melek Tavus bir iyilik ilahıdır. Melek Tavus’un suretinin bilinen tavus kuşu biçiminde olduğu düşünülmüş ve Melek Tavus bu şekilde resmedilmiştir. Hindistan kökenli olduğu düşünülen ve Hint mitolojisinde savaş

resmedilirken tavus kuşu ve Şahmaran'ın bir arada betimlenmesi, Mardin'in çok kültürlü yapısını işaret etmektedir. Bunun yanı sıra bezeme amacı ile yapılmış çiçek betimleri de görülmektedir. Hasan Özcan, pembe fon üzerine yaptığı Şahmaran'ın (35X40 cm) gövde kısmında ağırlıklı olarak beyazı kullanmıştır (Foto 3). Tacının bir uzantısı olan ve kuyruğuna kadar uzanan saçı yeşildir ve üzerinde sarı noktalar vardır. Sırtının üzerinde çiçekler arasında tavus kuşu görülmektedir. Hasan Özcan bir diğer Şahmaran betimini (30X40 cm) tekrar pembe fon üzerine resmetmiştir (Foto 4). Ancak önceki örnekte görülen Şahmaran betiminden farklı olarak Şahmaran'ın sırtında betimlenen üzümün sağında ve solunda olmak üzere iki güvercin görülmektedir (Foto 3).



Fotoğraf 3. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Fotoğraf 4. Hasan Özcan, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Cam altı resmi yapan Mardinli bir diğer zanaatçı Tacettin Toparlı'dır. Cam altı sanatına yedi yaşında başlayan Toparlı, ilk olarak yağlı, sırlı ve bitkisel boya kullanmış olsa da daha sonra akrilik ve cam boyası kullanmıştır. Tacettin Toparlı'nın yaptığı bazı Şahmaran desenleri incelendiğinde, Mardin'de genel kalıp olarak yaygın görülen ve Hasan Özcan'ın da kullandığı kalıbı uyguladığı görülmektedir (Foto 5). Zanaatçı, bir

tanrısını simgeleyen tavus kuşu, Çin uygarlığında bereketi, doğurganlığı temsil etmektedir. Tavus Kuşu antik çağ Mısır uygarlığında yer altı dünyasının tanrısı Osiris ile ilişkili olup ölümsüzlük ve yeniden doğuşun sembolü kabul edilmiştir. Sümer uygarlığında tavus kuşu, bilgeliği temsil eder. Antik Çağ Roma uygarlığında ise etinin geç çürümesi nedeni ile ölümsüzlüğü, güzelliği nedeni ile de zenginlik ve soyluluğu simgelemektedir. Bu dönemlerde genelde zengin ve görkemli bahçeler içinde betimlenen tavus kuşları, Ortaçağ Hristiyan sanatında dinsel bir ikonografi çerçevesinde yorumlanarak kullanılmıştır. Hristiyan sanatında bir su kabından kutsal suyu içerken ve karşılıklı resmedilen Tavus kuşları, ruhun ölümsüzlüğünü simgelemesi dolayısıyla da özellikle Erken Bizans sanatında yaygın olarak kullanılmıştır. Bunların yanı sıra, tavus kuşu, Hz. Adem ve Havva'nın cennetten kovulmaları hikayesinin önemli motiflerinden birisidir. Yezidilik inancında da yedi meleğin en büyüğü olan Azazil, tavus kuşu ile sembolize edilmektedir. Yezidilere göre Allah, ilk olarak "tavus" yarattı. Yezidiler, yedi melekten en büyüğü olan Azazil melek için "Meleke tavus" ünvanını kullanmaktadır. Ayrıca tavus kuşu tasvirlerini de dinlerinin simgesi olarak kabul etmektedir. Tavus kuşu figürü Yezidilerin kabul ettikleri en kutsal nesnedir (Çetin, 2015: 13-14, 23-24).

eserinde Şahmaran'ın (27X35 cm) sırtında, ağzında yeşil bir dal ile uçar vaziyette tasvir ettiği güvercin ile Nuh Tufanı'na bir gönderme yapmaktadır¹ (Foto 5).



Fotoğraf 5. Tacettin Toparlı, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Toparlı'nın, Şahmaran konulu eserlerinin bazılarında (Foto 6 ve 7) Hasan Özcan'ın ve diğer cam altı resim zanaatçılarının kullandığı geleneksel kalıptan farklı olduğu görülmektedir. Zanaatçı bir eserinde gözbebeği içerisinde resmettiği Şahmara'nın (60X60 cm) yılan gövdesini birbirine dolanmış bir halka biçiminde betimlemiştir. Toparlı'nın bu eserinde Şahmaran elinde bulunan anahtar ile bütün iyilik kapılarını açan ve şifa dağıtan biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Foto 6). Toparlı, bir diğer eserinde yine göz içine betimlediği Şahmaran'ın (40X50 cm) elinde bir elma bulunmaktadır (Foto 7). Şahmaran, elmayı yılan başı biçimli kuyruğuna uzatarak Adem ile Havva'nın cennetten kovuluş olayına bir gönderme yapmaktadır. Şahmaran, elmayı kuyruğuna uzatarak insanoğlunun tekrar cennete döneceğini anlatmaktadır² (Foto 7).

¹Bu bilgi 20 Kasım 2014'te Tacettin Toparlı ile yapılan röportajda kendisinden alınmıştır. Nuh Tufanı hakkında detaylı bilgi için bkz; Tevrat'ın Yaratılış bölümü (6: 1- 22). İncil'de Matta (24: 37- 39), Luka (17: 26-27), Petrus'un I. Mektubu (3: 20- 21) , Petrus'un II. Mektubu (2: 5) ve İbranilere Mektup (11: 7).

²Bu bilgi 2015 yılında yapılan röportajda Tacettin Toparlı'dan alınmıştır.



Fotoğraf 6. Tacettin Toparlı, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Fotoğraf 7. Tacettin Toparlı, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Mardin’de cam altı resmi yapan bir diğer zanaatçı Hamdin Turgay’dır. On yıldır cam altı resmi yapan Hamdin Turgay’ın, diğer zanaatçılar gibi en çok betimlediği konu Şahmaran’dır. Eserlerinde, gözlemlendiği insanları model alarak çalışan Turgay, Şahmaran betimlerinde geleneksel kalıbı devam ettirse de kendine özgü bir tarzı olduğu da göze çarpmaktadır ve bazı eserlerinde keklik¹ gibi çeşitli kuşları da betimlemektedir. Hamdin Turgay’ın Şahmaran’ı konu edindiği eserleri birbirinden farklı özellikler taşımaktadır. Sanatçının ele alınan ilk eserinin üst kısmında ayna alt kısmında ise Şahmaran tasviri bulunmaktadır (Foto 8 ve 9). Boynunda çiçekli kolyesi olan Şahmaran’ın (55X80 cm) tacı diğer örneklerle karşılaştırıldığında daha sadedir (Foto 8). Şahmaran’ın yılan biçimli başının üzerinde bulunan çiçekli dalın üzerinde bir kuş motifi görülmektedir (Foto 9).

¹ Hamdin Turgay, çocukluğunda keklik beslediğini, bu nedenle de bu kuş türünü çok sevdiğini ve eserlerinde sıklıkla resmettiğini belirtmektedir. Bunun yanı sıra kekliğin Mardin için kültürel bir değere sahip olduğunu ve bunu da göz önünde bulundurarak eserlerinde kekliği işlediğini aktarmaktadır (Bu bilgi 10 Haziran 2015’te Hamdin Turgay ile yapılan röportajda edinilmiştir). Bunun dışında Mardin halkının yörede yaşayan kekliğe büyük ilgi duyduğu görülmektedir. Kekliğin, özellikle sesine hayran olan Mardinliler kekliği evlerinde besleyip onlar için özel kafesler de yaptırmaktadırlar. Ayrıca yörede keklik avının da oldukça yaygın olduğu öğrenilmiştir. Ancak bu, keklik neslinin devamı için bir tehdit oluşturmaktadır. Mardin’in coğrafyası açısından önemli bir yere sahip olan keklik, sanata da yansarak kültürel bir unsur haline gelmiştir.



Fotoğraf 8. Hamdin Turgay, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Fotoğraf 9. Fotoğraf 8'den detay, 2014, Mardin

Hamdin Turgay'ın yeşil rengi ağırlıklı kullandığı eserinde diğer Şahmaran örneklerinden bazı farklılıklar olduğu göze çarpmaktadır. Turgay, tacının bir parçasını oluşturan ve kuyruğuna kadar uzayan saçı düz bir biçimde, tek renk ile değil yeşil ve pembe kullanarak parça parça renklendirmiştir. Şahmaran'ın (40X50 cm) sırtında, ağzında zeytin dalı ile barışı müjdeleyen güvercin bulunmaktadır¹. Ayrıca Şahmaran'ın sağında ve solunda çiçek motifleri bulunmaktadır (Foto 10).



Fotoğraf 10. Hamdin Turgay, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Hamdin Turgay'ın yaptığı bazı Şahmaran tasvirlerini farklı bir kalıpla resmettiği görülür (Foto 11 ve 12). Siyah fon üzerine çizdiği Şahmaran'ın (40X50 cm) kuyruğunu üzerine kıvrırmak yerine dolayarak uzatmış, yine yılanbaşı ile sonlanan bu biçim ile bir hareketlilik sağlanmıştır (Foto 11). Genç bir kız biçimde resmettiği Şahmaran'ın başında ve kuyruğunda tacı vardır. Şahmaran'ın sağında ve solunda yaprak üzerinde yer alan iki

¹ Bu bilgi 20 Kasım 2014'te Hamdin Turgay ile yapılan röportajdan elde edilmiştir.

kuş görülmektedir. Daha önce Mardin kültüründeki öneminden söz edilen keklik, bu eserde Şahmaran'ın sırtına konmuş olarak betimlenmiştir (Foto 12).



Fotoğraf 11. Hamdin Turgay, Şahmaran, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

Fotoğraf 12. Fotoğraf 11'den detay, 2014, Mardin

Yukarıda ele alınan Şahmaran betimlerinin hemen her örneğinde (Foto 2, 3, 4 ve 11) Mardin'in coğrafi, yerel, dînî, ve kültürel izlerinin görüldüğü tespit edilmiştir. Müslümanlık, Süryanilik (Hıristiyanlık) ve Yezidilik gibi birçok inanç ve kültürün bir arada var olduğu Mardin'de bu çok kültürlü yapının izlerini taşıyan çok sayıda el sanatı ürünü bulunmaktadır. Cam altı resim sanatında da Mardin'in bu çok kültürlü yapısını görmek mümkündür. Yapılan araştırmada Mardinli cam altı resmi yapan zanaatçıların Şahmaran dışında, Yezidi inancını yansıtan tavus kuşunu (30X40 cm) (Foto 13) ve Müslümanlık'ta önemli bir yere sahip olan Burak'ı da (30X40 cm) (Foto 14) sıklıkla betimledikleri görülmüştür¹. Mardinli cam altı resmi yapan zanaatçıların işlediği efsanevi ve dînî konular dışında Mardin'in tarihi yapısını yansıtan Zinciriye Medresesi (1385) (60X60 cm) ve Mardin Kalesi (10.yy) (60X60 cm) gibi bazı mimari eserleri de betimledikleri görülmektedir (Foto 15 ve 16). Süryaniler için yapılan cam altı resminde Meryem Ana ve Çarmıha Gerilme (33X36 cm) sahneleri bir arada resmedilmiştir

¹Burak: "parıldamak, şimşek çakmak" anlamına gelen Arapça "berk" kelimesinden türetilmiştir. Rengin saf ve parlak oluşu veya çok hızlı hareket edişi sebebiyle bu adı almıştır. İsrâ sûresinin ilk âyetinde, Allah'ın bir gece Hz. Muhammed'i Mescid-i Harâm'dan Mescid-i Aksâ'ya kadar yürüttüğü bildiriliyorsa da söz konusu âyette bu yolculuğun Burak ile gerçekleştiğine dair herhangi bir bilgi yoktur. Konu ile ilgili hadislerde yer alan ayrıntılı bilgilere göre yolculuk Mescid-i Aksâ'dan sonra göğe yükselerek devam etmiştir. Cebrâîl'in de eşlik ettiği ve İslâmî kaynaklarda "isrâ" ve "mi'rac" diye adlandırılan bu gece yolculuğu hadislerle göre Burak denilen bir binekle gerçekleşmiştir. Kaynaklar bu bineğin beyaz renkli, çok hızlı ve katırla eşek arası bir yapıya sahip olduğunu anlatmaktadır. İsrâ olayını anlatan hadislerin bir kısmında Burak'ın uzun kulakları ve uyluklarına bitişik iki kanadının bulunduğu, bu kanatları sayesinde bir adımda gözün görebildiği en uzak mesafeyi kat edebildiği de kaydedilmektedir (Öz, 1992: 417).

(Foto17). Açık mavi fon üzerine yapılmış olan bu eserde elini göğsünde birleştirmiş olan Meryem Ana'nın karşısında Çarmıha Gerili İsa bulunmaktadır.



Fotoğraf 13. Hasan Özcan, Tavus Kuşu, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin



Fotoğraf 14. Hasan Özcan, Burak, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin



Fotoğraf 15. Tacettin Toparlı, Zinciriye Medresesi (1385), Cam Altı Resmi, 2014, Mardin



Fotoğraf 16. Tacettin Toparlı, Mardin Kalesi (10.yy), Cam Altı Resmi, 2014, Mardin



Fotoğraf 17. Tacettin Toparlı, Meryem Ana ve Çarmıha Geriliş, Cam Altı Resmi, 2014, Mardin

2.1.2. Bakır İşlemeciliği: Yapım Tekniği ve Örnekler

Bakır, insanlar tarafında bulunan ve kullanılan en eski madenlerdendir. Bakırcılık ise en eski el sanatı türüdür. Anadolu’da bakırcılığın tarihinin günümüzden on bin yıl öncesine kadar gittiği belirlenmiştir. Üreticiliğe geçiş evresinin önemli bir kültür merkezi olan Çatalhöyük’te cevherden arıtma yoluyla bakır elde edildiği arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkmıştır. Çayönü, Çatalhöyük ve Suberde kazılarında doğal bakırdan dövme tekniği ile yapılmış M.Ö. 7. bine ait iğne, bız¹, kanca gibi küçük aletler ve bazı süs eşyaları bulunmuştur (Bezirci, 2001: 28)

Doğu Anadolu Bölgesi’nin en zengin bakır yataklarına sahip Maden’den (Ergani) elde edilen bakır, bu bölgenin en önemli kültür ve ticaret şehri olan Diyarbakır’daki atölyelerde işlenmiştir. Diyarbakır’daki atölyelerde Ortaçağ’dan beri geleneksel olarak çeşitli mutfak kaplarının üretildiği bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Doğu Anadolu bölgesinin en büyük bakır atölyeleri Diyarbakır’da bulunmaktadır. Aynı şekilde Mardin’de bulunan atölyelerde de Ortaçağ’dan beri bakır eşyalar üretilmiştir. Orta Fırat Bölgesindeki bakır yataklarından elde edilen bakır, Güneydoğu Anadolu Bölgesi ile Kuzey Suriye arasındaki önemli ticaret yolları üzerinde bulunan Mardin’deki atölyelerde işlenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Mardin atölyelerinde geleneksel olarak

¹Bız: üçgen ya da kare kesitli, sivri uçlu, saplı ve delik açmak için kullanılan bir el aracıdır (Sözen- Tanyeri, 2011: 53).

bakırdan yapılan mutfak kapları Güney Doğu Anadolu bölgesinde yaygın olarak kullanılmıştır (Belli- Kayaoğlu, 1993: 263, 267).

Hitit, Urartu, Frig, Helenistik, Roma ve Bizans Dönemlerinde Anadolu’da çeşitli tekniklerle çalışan gelişmiş bakırcı atölyelerinin bulunduğu günümüze ulaşan çok sayıdaki eserden anlaşılmaktadır. Konya, Mardin, Hasankeyf, Diyarbakır, Cizre, Harput, Erzincan ve Erzurum Selçuklular döneminde atölyelerin yoğunlaştığı yerleşim bölgeleridir. Osmanlı döneminde ise önce Anadolu’da sonra da Balkanlardaki bakır yataklarının yoğun bir şekilde işletilmesi sonucunda yeni atölyeler açılmış ve bakırcılık zanaatına verilen önem daha çok artmıştır. Bakır kolay işlenebilir bir maden olması ile her dönemde kullanılmıştır (Bezirci, 2001: 28).

Ortaçağ’da bakır, başta sikke basımı olmak üzere, silah, takı, çeşitli eşya ve kap-kacak yapımı için çok büyük bir önem taşımıştır. Günümüze kadar ulaşan bakır, bronz ve pirinçten yapılan yüzlerce silah, takı ve çeşitli eşya Anadolu’daki bakır işleme atölyelerinin üretimlerinin önemli bir kanıtıdır. Yazılı kaynaklar Anadolu’daki bakır yataklarından yapılan üretimin, çeşitli metal eşya yapımında önemli rol oynadığı konusunda önemli bilgiler vermektedir. Bizans kaynakları bu konu hakkında çok az bilgi verse de Ermeni, Süryani, İran, Arap ve Türk yazılı kaynaklarının verdiği ayrıntılı bilgiler, Anadolu madencilik tarihinin aydınlatılmasında büyük katkı sağlamaktadır (Belli- Kayaoğlu, 1993: 11).

Bakır doğada hem doğal maden hem de cevher olarak bulunur. Doğal bakır, dere yataklarında veya bakır cevherinin aşınmış üst tabakalarında görülür. Doğal bakır çok az bulunurken bakır cevherleri ise bol ve yaygındır. Altın ve gümüşten daha sert bir maden olan bakır, soğuk ve çok sıcakken dövülmez. Soğukken dövülürse sertleşir ve işlenmez. Dövülürken sertleşen bakır ateşte ısıtılarak yumuşatılır. Ancak bakır çok sıcakken de çekiçle dövülemediğinden, soğuk suya daldırılarak ılıklaştırılır, ani soğuma ile daha da yumuşar. Bakırın önce ısıtılıp sonra suya daldırılarak yumuşatılmasına tavlama denir. Tavlamanın keşfedilmesi maden sanatının ana yapım tekniklerinden biri olan dövme¹

¹ Dövme: Doğal madenlerin bulunmasından itibaren kullanılan en eski maden sanatı tekniğidir. Maden kalıba dökülerek levha haline getirilir ve tekrar dövülerek istenilen form verilir. Dövme tekniği için sert ve sağlam bir kütük, kütüğe saplanacak çeşitli biçim ve boylarda örsler ve çekiçler gereklidir. Dövme tekniği ile esere, yükseltme ve çökertme olmak üzere iki yöntem ile şekil verilir. Yükseltme tekniğinde ince, büyük ve yuvarlak bir levha kullanılır. Levha dıştan çekiçlenerek istenen boyutta yükseltilir. Bu yöntem yardımı ile eserin çeşitli yerlerine profiller yapılabilir. Çökertme tekniğinde ise kalın yuvarlak bir levha kullanılır.

tekniğinin gelişmesini sağlamıştır. Bakır, özellikle dövme tekniği için elverişlidir (Erginsoy, 1978: 10-12).

Bakır işlemeciliği, geleneksel Süryani el sanatlarının başında gelmektedir. Bakırcılıkta ürünlerin ortaya çıkması son derece ağır şartlarda gerçekleşmekte ve işin tamamı el gücüne dayanmaktadır. Mardin ve çevresinde bakırdan sofra takımı, çanaklar, kaşık, kepçe, sini, leğen, yemek tencereleri, kazanlar, ibrik, güğüm ve diğer mutfak eşyaları yapılmaktadır. Süryanilerin yoğun olarak batıya göçünden sonra Mardin ve çevresinde bu sanatı sürdürenlerin sayısı, hemen her el sanatında olduğu gibi oldukça azalmıştır (Koluman, 2002: 136).

Bakır, maden sanatının gelişmesinde çok etkili olmuş ve Anadolu'nun birçok yerinde yüzyıllarca önemini korumuştur. Mardin'de, hemen her inanç ve ırktan insanların bakırcılık sanatı ile uğraştığı gözlemlenmiştir. Ancak bakırcılık günümüzde eski değerini koruyamamış ve yok olmaya yüz tutmuştur. Mardin'de bu geleneğin günümüzde az da olsa devam ettiği tespit edilmiştir (Foto 18). Mardin'de az sayıda bakır üreten usta olsa da bakırdan yapılmış çay tepsileri, süs amaçlı sürahiler, mangal, semaver ve sini gibi eserler satan çok sayıda yere rastlamak mümkündür (Foto 19 ve 20). Mardin'de süs amacı ile üretilmiş, üzerinde Şahmaran betimi olan büyük boyutlu sürahiler de dikkati çekmektedir. Ayrıca üzerinde Şahmaran betimi olan farklı boyutlarda sini örnekleri de vardır (Foto 21 ve 22).



Fotoğraf 18. Bakır Ürünler Satan Bir Dükkândan Görüntü, 2014, Mardin

Çökertildikçe incelmesinden dolayı kalın bir levha kullanılmaktadır. Levha içten çekiçlenerek form verilir (Erginsoy, 2008: 18-24).



Fotoğraf 19. Bakır Ürünler Satan Bir Dükkândan Süs Amaçlı Sürahi, Semaver, Sini, Mangal, 2014 Mardin

Fotoğraf 20. Bakır Ürünler Satan Bir Dükkândan Çay Tepsileri, 2014, Mardin



Fotoğraf 21. Süs Amaçlı Sürahi, 2014, Mardin

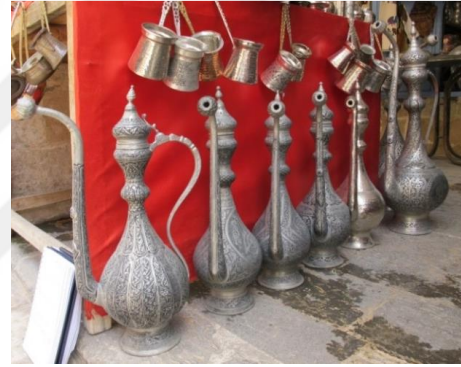
Fotoğraf 22. Şahmaran, Sini, 2014, Mardin

Mardin’de yapılan mevcut çalışmada bakırcılığın babadan oğula, usta çırak şeklinde ilerleyen bir meslek olduğu görülmüştür. Mardin’de bu zanaatı yaşatmaya çalışan ustalardan biri, aynı zamanda cam altı resim zanaatçısı olan Hasan Özcan’dır. Hasan Özcan bakırcılık mesleğini on yaşında babasından öğrenmiştir. Yaklaşık kırk yedi yıldır bakırcılık ile uğraşan Özcan, günümüzde bu mesleği çocukları ile birlikte sürdürmektedir (Foto 23 ve 24). Hasan Özcan, bakır fincan takımı, sini, tabak, sürahi, bardak, şekerlik gibi çeşitli mutfak eşyalarını üretmektedir. Bazı tabak ve büyük boyutlu sürahiler süs amacı ile kullanılırken diğerleri ise günlük mutfak eşyası olarak kullanılmaktadır (Foto 25 ve 26).



Fotoğraf 23. Hasan Özcan, Bakır Atölyesi, 2014, Mardin

Fotoğraf 24. Hasan Özcan, Bakır Atölyesi, 2014, Mardin



Fotoğraf 25. Hasan Özcan, fincan takımı, Bakır, 2014, Mardin

Fotoğraf 26. Hasan Özcan, Süs Amaçlı Sürahiler, Bakır, 2014, Mardin

Özcan, mutfak eşyası olarak kullanılan sürahilerin (Foto 27, 28 ve 29), bardakların (Foto 30) ve vazoların (Foto 31 ve 32) üzerine geometrik desenler ve Şahmaran tasvir etmiştir. Özcan, Şahmaran tasvirini, cam altı resminde olduğu gibi geleneksel şemayı takip ederek, başında tacı ile altı ayaklı ve kuyruğu yılan başı biçiminde betimlemiştir. Hasan Özcan, eserlerine geometrik, bitkisel motifler ve Şahmaran betimi dışında Osmanlı armasını da betimlediği görülmüştür (Foto 33 ve 34).



Fotoğraf 27. Hasan Özcan, Sürahi, Bakır, 2015, Mardin

Fotoğraf 28. Hasan Özcan, Sürahi, Bakır, 2015, Mardin



Fotoğraf 29. Hasan Özcan, Sürahi, Bakır, 2014, Mardin

Fotoğraf 30. Hasan Özcan, Bardak, Bakır, 2014, Mardin



Fotoğraf 31. Hasan Özcan, Vazo Ön Yüzü, 2015, Mardin

Fotoğraf 32. Foto 31'deki Vazonun yandan görünüşü, 2015, Mardin



Fotoğraf 33. Hasan Özcan, Osmanlı Arması, Yapım Aşaması, Bakır, 2014, Mardin,

Fotoğraf 34. Hasan Özcan, Osmanlı Arması, (Bitmemiş), Bakır, 2014, Mardin

Bakır mutfak eşyaları geçmişte çok yoğun biçimde kullanılırken günümüzde, fabrikaların seri üretimlerinden dolayı artan çeşitler, bakır araç- gerece olan ilgiyi azaltmıştır. Bu sebeple bakır ürünler sadece süs olarak (Foto 35 ve 36) kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum bakırcılık mesleğinin de önemini kaybetmesine sebep olmuştur.



Fotoğraf 35. Hasan Özcan, Fincan, Bakır, 2014, Mardin

Fotoğraf 36. Hasan Özcan, Sefer Tası, Bakır, 2015, Mardin

Mevcut araştırmada Mardin’de, Şahmaran’ın cam (Foto 1), bakır (Foto 22) ve bitkisel boyası kullanılarak pamuklu kumaş (Foto 57) malzeme üzerine betimlendiği görülmüştür. Söz konusu olan bu el sanatlarında Şahmaran, alışlagelmiş olan, yılan kuyruklu ve taçlı genç bir kız görünümündedir. El sanatlarında keklik, üzüm, tavus kuşu, Burak gibi yerel, kültürel ve dînî etkilerin görülmesinin yanı sıra çeşitli bitkisel motifler de görmek mümkündür. Sözü edilen bu motifler Mardin’in çok kültürlü yerel yapısını yansıtmaktadır. Sonuç olarak zanaatçılar el sanatlarına kendi yorumlarını ekleyip Mardin’in yerel kültürünü, inançlarını da bir araya getirerek Mardin’in çok kültürlü yapısını el sanatı aracılığı ile vurgulamışlardır.

2.2. Süryani Geleneksel El Sanatları

Süryanilerde, el nakışı, baskı-boyama, telkâri, dokumacılık (yün, ipek ve kilim) taş oymacılığı gibi çeşitli zengin el sanatı türleri ile karşılaşilmektedir. Ayrıca hattatlık, ressamlık ve tarihi çok eskilere dayanan kitap sanatı da Süryaniler’in önemli el sanatları arasındadır. Sözü edilen, el nakışı, baskı-boyama gibi günümüzde varlığını devam ettiren el sanatı türlerinde bitki motifleri, geometrik motifler ve keklik figürü görülür. Ayrıca, Meryem ve Çocuk İsa gibi dînî figürlerin de betimlendiği gözlemlenmektedir.

2.2.1. El Nakışı Geleneği: Yapın Tekniği ve Örnekler

İşleme olarak da bilinen nakış, yün, keten, pamuk, ipek gibi ince ya da kalın dokumalarla, deri, bez ve havlu gibi malzemeler üzerine iğne, tıg ve kasnak yardımı ile

yapılan bir el sanatıdır. Nakış beyaz ya da renkli iplikle yapılabilir. İşlenecek desenin örneği kumaşın üstüne kalem, kalıp ya da iğneleme tekniği ile uygulanır (Girgök, 2008: 769).

El nakışının 1500 yıllık bir geçmişe sahip olduğu tahmin edilmektedir. Süryani el nakışı Mardin ve çevresinde görülen Süryani el sanatı örneklerindendir. Kirlent, yatak örtüsü, tablo, gömlek gibi ürünler üzerine yapılmaktadır. Bu el sanatı örneklerine yöresel motifler ve dinsel konular işlenmektedir. Kumaşın tersinden telleri sayılarak çarpı şeklinde işlenmesi ve düzünden aynı şekilde çarpı şeklinde oluşması nakışın işleme özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bu sanat genel olarak Irak, Lübnan ve Türkiye’de günümüzde devam eden bir el sanatı türüdür (Koluman, 2002: 135; Ayağ, 2014: 20). Yapılan araştırmada Mardin ve Mardin’in Midyat ilçesinde bulunan kiliselerde bazı dinî konulu el nakışı örnekleri tespit edilmiştir. Sözü edilen bu örneklerde Meryem Ana (Fotoğraf 37), Meryem Ana ve Çocuk İsa (Fotoğraf 38) gibi konular işlenmiştir.



Fotoğraf 37. El Nakışı İkona, Meryem Ana Tasvirli, Meryem Ana Kilisesi, Mardin¹ Sanatçısı ve Tarihi bilinmemektedir.

Fotoğraf 38. El Nakışı İkona, Meryem Ana ve Çocuk İsa Tasvirli, Mor Obrohman Manastırı, Mardin-Midyat Sanatçısı ve Tarihi bilinmemektedir.

¹Mardin merkez ve ilçelerinde bulunan bazı kiliseler sürekli kullanılmamaktadır. Mardin merkezde bulunan Kırklar Kilisesi ve Midyat’ta bulunan Mor Barsavmo Kilisesi sürekli olarak kullanılan kiliselerdir. Mardin’de Haziran ayında yapılan araştırma gezisi süresince Meryem Ana Kilisesi tadilat nedeni ile kapalı olduğundan kilisede bulunan eserlerin ölçüsü alınamamıştır.

Mardin'in Midyat ilçesindeki Mort (Azize) Şmuni Kilisesi'nde bulunan el nakışı örneği (30X23 cm), üzerine işlenen sembolik bir sahne ile dikkat çekmektedir (Foto 39 ve 40). Bu eserde bir masada, üzerine haç motifi işlenmiş bir İncil bulunmaktadır. Arkasında içerisinde kırmızı gül olan bir vazo, sağda yanan bir mum görülmektedir. İncil'de İsa, insanları karanlıktan kurtaran ve onlara yol gösteren bir ışık¹ olduğunu söylemektedir. Bu el nakışında yer alan mum motifiyle İsa'nın, yol gösteren bir ışık olarak sembolize edildiği söylenebilir.



Fotoğraf 39. El Nakışı İkona, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat, Sanatçısı ve Tarihi Bilinmemektedir.

Fotoğraf 40. İkonanın yer aldığı niş

2.2.2. Baskı-Boyama Geleneği: Yapım Tekniği ve Örnekler

Basma ve yazma, oyulmuş ahşap kalıplar kullanılarak çeşitli boyalarla, pamuklu kumaşlar üzerine, elle çizilip resmedilerek veya basarak yapılan süsleme sanatına denir. Bu işi yapanlara da yazmacı ve basmacı denir (Kaya, 1988: 9; Erkan, 1990: 6). Yazma genellikle pamuklu kumaş üzerine el ile çizilen ya da desenin kalıplar yardımı ile yapıldığı kumaşlara verilen isimdir. Yazmacılık sanatının ilk örnekleri genellikle pamuklu kumaş üzerine, fırça ile yapılmıştır. Yazmacılık sanatı teknik yönden kalem işi

¹ İsa'nın ışık ile olan ilişkisi için bakınız; Yuhanna (12: 35- 36, 46), Efeslilere Mektup (5: 8).

yazma, kalıp-kalem yazma ve kalıpla yazma olmak üzere üç farklı şekilde yapılır (Kaya, 1988: 62; Ok, 2015: 15).

Kalem işi yazmada, desen çizildikten sonra içleri fırça ile boyanarak resmedilir. Sanat yönü en kıymetli olan yazma tekniğidir. Bu tür yazmalar günümüzde artık hiç yapılmadığı gibi, eski örneklerine de oldukça az rastlanmaktadır (Kaya 1988: 62; Ok, 2015: 15). Mardinli Nasra Şımmeshındi’de kalem işi yazma tekniği ile yapılmıştır.

Kalıp-kalem yazma tekniğinde, konturlar kalıpla basıldıktan sonra, desendeki renkli kalacak kısımlar fırça ile boyanır. Kalıpla yazma sisteminde ise desen, yazmalar tahta üzerine oyulmuş kalıplar ile yapılır. Kalıpların röliye kısmı desene göre önce siyah kontur olarak basılır. Desenlerdeki diğer renklerin baskısı da yine kalıpla yapılır (Kaya, 1988: 63). Kalıpla yazma tekniği günümüzde en yaygın kullanılan tekniktir. Bu teknikte ıhlamur ağacından yapılmış kalıplar kullanılır. Diğer tekniklere nazaran daha kolay ve seri üretime elverişlidir. Tokat yazmacılığı denilince ilk akla gelen kalıpla yazma tekniğidir (Erkan, 1990: 33).

Yazma kalıpları tahta ve metal olmak üzere iki çeşittir. Tahta kalıplar genellikle ıhlamur ağacından oyulur. Kalıp yapımında armut ağacı ve sarı çam da kullanılmaktadır. Ancak yumuşak bir yapıya sahip olduğu için kalıpçılar tarafından en çok tercih edilen ıhlamur ağacıdır. Metal kalıplar ise, metal şeritlerin istenilen biçime göre kıvrılarak dikey şekilde kalıplık tahta üzerine çakılması ile meydana gelirler. Bunlar genellikle çok ince kontur baskısında kullanılır. Türk yazmacılığında bu tür kalıplara rastlanmaz (Kaya, 1988: 67-68).

Yazma baskı sanatının başlangıç yeri ve zamanı kesin olarak bilinmemekle beraber, yazmacılığın çok eskilerden beri dokuma sanatı ile beraber yürümüş, ilkel sanatlardan biri olduğu kabul edilmektedir (Erkan, 1990: 7). Bu el sanatının dünya üzerindeki ilk görünüşü, mum ve topraktan yapılan dekoratif kalıplarla veya elle boyayarak kumaşın süslenmesi biçiminde olmuştur. En eski el sanatlarından olan yazmacılığın kökenine ilişkin kesin bilgiler yoktur. Bu sanatın Hindistan’dan yayıldığını ve Mısır kökenli olduğunu ya da Orta Asya’dan kaynaklandığını savunanlar vardır. Ağaç kalıp kullanarak baskı yapma tekniğinin ilk olarak nerede kullanıldığına dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte Mezopotamya’da tahta kalıpla kil üzerine baskı yapıldığı

bilinmektedir (Ok, 2005: 13). Türk yazmacılık sanatının günümüze kalan örnekleri Osmanlı döneminin 16.,17., 18., ve 19. yüzyıllarına ait örneklerdir. Ülkemizin çeşitli bölgelerinde yazma sanatı devam etmektedir (Kaya, 1988: 46).

Süryanice *hetmo* adı verilen baskı-boyama bir kalıp zanaatidir. Baskı-boyama tekniğinde, daha önceden hazırlanmış kalıbın yüzü boyaya batırılarak, kumaş veya şekil verilecek malzeme üzerine bastırılır ve birbirinden farklı veya benzer simetrik ya da tekrarlanan şekiller elde edilir. Bu boyanın özelliği üstüne uygulandığı malzemeden bir daha hiç çıkmamasıdır (Ayağ, 2014: 20- 21).

Baskı-boyama, yüzyıllardır Mardin ve çevresindeki Süryanilerde görülen bir el sanatı türüdür. Ceviz ağacından elle oyulan tahta kalıplar kullanılarak kökboyası ile yapılmaktadır. Süryani baskı-boyama zanaatinde yatak örtüsü, nevresim, yastık kılıfı, beşik örtüsü, oda takımları, vitrin takımı, perde, bohça, tablo (ikona), yaka ve yazma gibi ürünler yapılmaktadır (Koluman, 2002: 135; Ayağ, 2014: 20- 21).

Süryaniler yüzyıllarca baskı-boyama el sanatı ile uğraşmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu zamanında bu sanatla uğraşan kişiler basmacı olarak adlandırılmıştır. Günümüzde hala basmacı soyadını kullanan birçok Süryani aile bulunmaktadır. Günümüzün ilerleyen teknolojisi, bütün alanlarda olduğu gibi basmacılığa olan ilgiyi de azaltmıştır ve bu zanaat, artık yok olmaya başlamıştır (Ayağ, 2014: 20- 21).

Baskı-boyama zanaatini babasından öğrenen ve günümüzün son temsilcisi olan Nasra Şimmeshindi¹ baskı-boyama tekniği ile dînî ve din dışı konulu bezemeler yapmaktadır.

¹Süryani kökenli olan Şimmeshindi ailesi, Mardin’de iki yüz yıldır baskı-boyama, boyamacılık ve resim sanatını bir aile geleneği olarak sürdürmektedirler. 19. yüzyıl’ın ortalarında Mihayel Ahicen, Şimmeshindi ailesinden Nisro Şimmeshindi ile evlenmiştir. Daha sonra, doğan çocukları İskender, İshak ve İbrahim Şimmeshindi kardeşler dayıları Şimmeshindi’nin yanında uzun yıllar çırak olarak çalışmışlardır. Böylece, aslında dayılarının olan Şimmeshindi lakabı ile çağrılmışlardır. Günümüzde bu lakap ile tanınmaktadırlar. Ancak onlar Ahicen ailesindendir. Asıl Şimmeshindi ailesi ise bugün Halip lakabı ile anılmaktadır. İskender, İshak ve İbrahim Şimmeshindi baskı-boyama ve boyamacılık dışında ressamlığı, ürettikleri bitkisel boya ile kumaş ve ahşap üzerine uygulamışlardır. Bitkisel boya ile yapılan, birbirinden farklı dînî konular içeren perdeler ve ikonaları Mezopotamya’da bütün kiliselerde görmek mümkündür. Deyrulzafaran Manastırı’nın misafir salonunda İskender Şimmeshindi’nin yaptığı ikonalar sergilenmektedir. İshak Şimmeshindi resim, nakış gibi el sanatı ürünleri yapmıştır. Ayrıca ahşap, mermer ve sarı taş, kesme taş üzerine de motifler işlemiştir. Bunların yanı sıra İshak Şimmeshindi, II. Dünya Şavaşı’nda kumaş sıkıntısı olan bir dönemde, fabrikaların ürettiği her çeşit kumaşın taklidini yapmış ve satmıştır. İshak Şimmeshindi, öldükten sonra baskı- boyama zanaatini çocukları İbrahim, Cemil ve Nasra Şimmeshindi kardeşler sürdürmüştür. Cemil Şimmeshindi bu alanda çeşitli eserler bıraktıktan sonra 2000 yılında ölmüştür. İbrahim

Baskı-boyama tekniğini perde, karyola örtüsü, sehpa örtüsü, beşikörtüsü, yastık kılıfı, duvar süsü, mendil gibi çeşitli türlere uygulamaktadır. Şımmeshındi'nin bazı eserleri çok amaçlı kullanılabilir. Söz konusu bu eserler ahşap bir çerçeve ile duvar süsü olabileceği gibi bir sehpa örtüsü olarak ya da korniş takılarak bir perde olarak da kullanılabilir (Foto 41).



Fotoğraf 42. Nasra Şımmeshındi'nin evinden bir görüntü

Şımmeshındi bu zanaati babasından kalan kalıplarla devam ettirmektedir. Aynı kalıp ile motif ve figürleri yaptığı için hemen her eserinde, birbirini tekrar eden çeşitli geometrik motifler ve Mardin'e özgü keklik kuşlarını görmek mümkündür. Şımmeshındi süs için yaptığı mendillere de (15X17 cm) keklik motifini yapmıştır (Foto 42).

Şımmeshındi ise Kanada'ya taşınmış ve bu zanaatı bırakmıştır. Bu zanaatı günümüzde Nisan 2017'de ölen Nasra Şımmeshındi devam ettirmekteydi. Nasra hanımın asıl soyadı Çilli'dir. Ancak babasından öğrendiği bu zanaati babasının soyadı ile yaşatmak amacı ile onun soyadı olan Şımmeshındi'yi kullanmaktadır (Bu bilgi Haziran 2015'te Mardin'de yapılan araştırmada Nasra Şımmeshındi'nin gelini Nermin Çilli'den alınmıştır). Bazı kaynaklarda Nasra Şımmashindi olarak geçmektedir. Ancak Nasra Hanım eserlerine Şımmeshındi yazmaktadır. Bu nedenle araştırmada Şımmeshındi kullanılmıştır. Bu sanatın kaybolmaması için Gap Projesi kapsamında desteklenmiş ve Mardin'de Nasra Şımmeshındi idaresinde bir atölye açılmıştır (Akyüz, 2005a: 370, 383). Ancak yapılan araştırmada elde edilen bilgiye göre, Mardin valisi Nasra Şımmeshındi'den bir atölye açmasını istemiş olsa da Nasra Şımmeshındi yaşlandığı için bir atölye açamayacağını söyleyerek kabul etmemiştir. Bu zanaati öğrenmek isteyenlere evinde öğretebileceğini de belirtmiştir (Bu bilgi 18.11.2014 tarihinde Nasra Şımmeshındi ile yapılan röportajda elde edilmiştir).



Fotoğraf 42. Nasra Şımmeshındi, Keklik Figürlü Mendil, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2015, Mardin

Şımmeshındi, beyaz masa örtüsünün (150X200 cm) etrafına siyah konturlarla çizdiği bir gırlant¹ çerçeve içerisinde mavi, kırmızı ve yeşil renkleri kullanarak, çeşitli geometrik motifler ve keklikler betimlemiştir. Perdenin her köşesinde çiçek motifi görülmektedir. Perdenin merkezinde daire içerisinde mavi ve kırmızı olmak üzere iç içe iki çok kollu yıldız ve daireden oluşan geometrik bir motif vardır. Bu geometrik motifin çevresinde dört keklik ve kekliklerin arasında çiçek motifleri bulunmaktadır. Sözü edilen bu motiflerin etrafında yeşil yaprakları olan mavi ve kırmızı çiçeklerle daire biçiminde bir çerçeve oluşturmuştur. Bu çerçevenin etrafında da keklik motifleri ve geometrik motifler bulunmaktadır. Bütün bu motifler mavi ve kırmızı noktalarla birleşen, püskülleri olan bir gırlant ile çevrelenmiştir (Foto 43 ve 44).

¹Gırlant: iki nokta arasına asılmış yaprak ve çiçeklerden oluşmuş çelenk biçiminde bir bezeme ögesidir, askı çelenk de denilir. Antik Yunan ve Roma mimarlıklarında, Rönesans sanatında ve Barok sanatta mimaride, bezemede ve resim sanatında görülmektedir. Türk mimarisine ancak batılılaşma döneminde girmiştir (Sözen-Tanyeli, 2011: 117).



Fotoğraf 43. Nasra Şimmeshindi, Geometrik, Bitkisel ve Kuş Motifli Masa Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin

Fotoğraf 44. Fotoğraf 43'ten detay

Şimmeshindi aynı renkler ve motiflerle yaptığı bir önceki eserinden (Foto 43) ebat açısından farklı olan ve perde (150X250 cm) olarak kullanılabilen bir diğer eserini (Foto 45) kısa siyah çizgilerle oluşturduğu, ikisi kırmızı biri mavi olan üç yapraklı yonca motifi ile birleşen gırlant ile çevrelemiştir (Foto 45). Daire içerisinde iki sekiz kollu yıldız etrafında keklik ve çiçek motifleri bulunmaktadır. Bu keklik ve çiçek motiflerinin etrafı mavi ve kırmızı çiçeklerle çevrelenmiştir (Foto 45). Perdenin köşelerinde bulunan çiçek motiflerinin üzerinde birbirine bakan iki keklik betimlenmiştir. Perdenin sağ alt köşesinde “Nasra Şimmeshindi” yazmaktadır¹. (Foto 46 ve 47).



Fotoğraf 45. Nasra Şimmeshindi, Geometrik, Bitkisel ve Kuş Motifli Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014 , Mardin

¹ Nasra hanım soyadını perdeye “i” harfleri ile “Şimmeshindi” yazmış olsa da aslında soyadı Şimmeshindi “ı” harfleri ile yazılmaktadır.



Fotoğraf 46. Fotoğraf 45'ten detay

Fotoğraf 47. Fotoğraf 45'ten detay

Şımmeshindi bir diğer perdeyi (83X142cm) etrafını kıvrık dallarla oluşturduğu aralarında çiçek motifi olan bir gırlant ile çevrelenmiştir (Foto 48). Perdenin üst kısmına yeşil yaprakları olan mavi ve kırmızı çiçeklerden oluşmuş aralarında püskülleri, üzerinde ise keklik bulunan bir gırlant daha yapmıştır. Perdenin merkezinde, kolları arasında çiçek motifini andıran çok kollu bir yıldız bulunmaktadır. Ayrıca bu motifin içerisinde yeşil bir daire ve bunun içerisine de kırmızı ve yeşil renkli çok kollu iki yıldız görülmektedir (Foto 49). Bu geometrik motifin etrafında çiçek, bitki ve keklik motifleri bulunmaktadır (Foto 48).



Fotoğraf 48. Nasra Şımmeshindi, Geometrik, Bitkisel ve Kuş Motifli Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin

Fotoğraf 49. Fotoğraf 48'den detay

Nasra Şımmeshındi'nin din dışı konuları resmettiği eserler arasında karyola örtüleri, de bulunmaktadır. Karyola örtüsünde (150X 250 cm) basma tekniği ile çiçek ve keklik motifleri yapılmıştır (Foto 50). Siyah konturla belirginleştirilmiş olan çiçek ve keklik betimleri mavi ve kırmızı renkle boyanmıştır. Örtünün merkezine aralarında çiçek bezemeleri olan üçgen motifler ve keklik betimlenmiştir. Bu motiflerin arasında içerisinden bitki çıkan bir kalp motifi ve alt kısmında çiçekler bulunmaktadır. Karyola örtüsünün etek kısmına mavi ve kırmızı çiçeklerden oluşan girlant motifi üzerine keklikler ve aralarına geometrik bezemeler yapılmıştır (Foto 50). Ayrıca girlant motiflerinin aralarına püsküller de betimlenmiştir. Bu motiflerin altında kısa siyah çizgilerle oluşturulmuş bir girlant daha vardır. Örtünün sağ kısmında büyük harflerle "Nasra" yazılmıştır (Foto 51).



Fotoğraf 50. Nasra Şımmeshındi, Kuş ve Çiçek Motifli Karyola Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin

Fotoğraf 51. Fotoğraf 50'den detay

Şımmeshındi'nin bazı eserleri çok amaçlı (50X50 cm) niteliktedir (Foto 52). Tek bir baskı-boyama ürünü küçük bir pencereye perde, sehpaye örtü, duvar süsü ya da bir mendil olarak kullanılabilir. Şımmeshındi, daha önceki örtüde (Foto 50) olduğu gibi bir diğer eserin çevresine aynı biçimde bir girlant yapmıştır (Foto 53). Şımmeshındi, aynı kalıbı kullanarak aynı desen ve renklerle keklik, gül motifleri ve geometrik bezemeler yapmıştır (Foto 53).



Fotoğraf 52. Nasra Şimmeshindi, Çok Amaçlı Eser, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mardin

Fotoğraf 53. Fotoğraf 52'den detay

Nasra Şimmeshindi, farklı boyutlarda keklik motiflerini betimlediği, sehpa örtüsünün (44X57 cm) kenarlarını kısa siyah çizgilerle çevrelemiştir (Foto 54). Yeşil ve mavinin yanı sıra bordoya yakın kırmızı renkleri kullandığı örtüde, figürlerin etrafını siyah konturlarla belirlemiştir. Örtünün ortasında eşkenar dörtgen motifi yer almakta ve bu motifin içerisinde çiçek bulunmaktadır. Örtünün alt kısmında siyah konturlarla çizilmiş iki yaprak motifi vardır. Solda yer alan gül motifinin altında “Nasra” yazmaktadır (Foto 54). Şimmeshindi'nin bir diğer eseri mendil (15X17 cm) ya da ahşap bir çerçeve ile duvar süsü olarak kullanılabilen kumaşta arka arkaya duran iki keklik motifi vardır (Foto 55). Şimmeshindi, bu iki kekliğin arasına “Nasra” yazmak yerine “s” harfini unutmmuş “Nara” yazmıştır.



Fotoğraf 54. Nasra Şimmeshindi, Sehpa Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mardin

Fotoğraf 55. Nasra Şimmeshindi, Kuş Motifli Mendil, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mardin

Nasra Şimmeshindi'nin süsleme amaçlı yaptığı, duvara asılan eserler de bulunmaktadır. Duvar süsüne (40X50 cm) betimlenen aslanın ayak kısmında ve başında keklik motifleri, sırt kısmında bir gül motifi yer almaktadır (Foto 56). Nasra Şimmeshindi dînî ya da din dışı konuları işlediği hemen her eserinde keklik ve gül motiflerine yer vermektedir. Cam altı resim tekniğinden söz ederken örnekleri verilen ve Mardin kültüründeki önemine değinilmiş olan Şahmaran (Foto 4 ve 5) Nasra Şimmeshindi'nin de eserlerinde yer verdiği konulardandır. Şimmeshindi, Şahmaran'ı betimlediği bu eserin (40X50 cm) etrafını da kısa siyah çizgilerle sınırlanmıştır ve Şahmaran'ın sırtına bir keklik figürü betimlemiştir. Şahmaran'ın etrafı siyah bir konturla belirginleştirilmiş, yeşil, kırmızı ve kahverengi gibi renkler kullanılmıştır. Şimmeshindi eserin sol alt kısmına ismini yazmıştır (Foto 57).



Fotoğraf 56. Nasra Şimmeshindi, Aslan Motifli Duvar Süsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin

Fotoğraf 57. Nasra Şimmeshindi, Şahmaran Motifli Duvar Süsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin

Nasra Şimmeshindi, dikiği beşik örtüsüne (68X86 cm) ve yastık kılıfına (21X28 cm) çeşitli geometrik motiflerin yanı sıra melek figürü de betimlemiştir (Foto 58 ve 59). Beşiğin etek kısmına siyah konturla bir gırlant çizmiştir. Örtünün üst kısmını ise kıvrık dallarla oluşturduğu aralarında çiçek motifi olan bir gırlant motifi ile bezemiştir. Beşik örtüsünün bir tarafına melek figürü (Foto 58), diğer tarafına keklik, çiçek ve geometrik bezemeler yapmıştır (Foto 59). Beşik içerisindeki yastıkta ise bir melek figürü (Foto 60), nevresimde (Foto 59) ise geometrik motifler görülmektedir. Bunlar Şimmeshindi'nin eserlerinde sıklıkla kullandığı desenlerdir.



Fotoğraf 58. Nasra Şımmeshındi, Melek, Figürlü Beşik Örtüsü, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mardin

Fotoğraf 59. Fotoğraf 58'deki beşikörtüsünün diğer kısmı



Fotoğraf 60. Nasra Şımmeshındi, Melek Figürlü Yastık Kılıfı, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mardin

2.2.3. Telkari Geleneği: Yapım Teknikleri ve Örnekler

Telkârinin sözcük anlamı, tel ile yapılan sanat demektir (Ayağ, 2014: 22). Telkârî, altın ve gümüş tellere şekil verilerek desenler yapma ve bunları lehimle birbirlerine ya da madeni bir zemine tutturma tekniğidir. İnce lehim¹ işi gerektiren bu teknik özellikle süs eşyalarının bezemesinde kullanılır (Erginsoy, 1978: 37).

Telkârî işi için genellikle daha kolay eğilebilen yassı tel kullanılır. Fakat yuvarlak kesitli telden veya burma tellerden de motifler yapıp birbirlerine lehimlenebilir. Arkeolojik kazılardan çıkan buluntular telkârî tekniğinin M.Ö. 3000'den itibaren Mezopotamya ve Mısır'da, M.Ö. 2500'den itibaren de Anadolu'da kullanıldığını

¹Lehim: Telkârî tekniğinde kullanılan lehim, erime noktası düşük olan bir maden ya da maden alaşımıdır. Lehimin MÖ 3000 dolaylarında bilindiği ve ilk olarak altın lehimlerin kullanıldığı kazılardan çıkan malzemelerden anlaşılmaktadır (Erginsoy, 2008: 975- 977).

göstermektedir. Mezopotamya’da ortaya çıkan telkâri sanatı, Anadolu üzerinden Avrupa’ya yayılmıştır (Erginsoy, 1978: 37-38).

Telkâri, Süryanilerin yüzyıllardır yaşattığı önemli el sanatlarındandır. Süryaniler telkâri tekniği ile yaptıkları ürünler arasında sigara ağızlıkları, tütün kutusu, fincan zarfları, tepsiler, kemerler ve aynalar sayılabilir. Mezopotamya’da doğduğu düşünülen telkâri tekniği buradan Uzak Doğu’ya, bir başka koldan ise Anadolu’ya ve Anadolu üzerinden de Avrupa’ya yayılmıştır. Yurdumuzda ise en önemli telkâri merkezi, Süryanilerin eskiden yoğun olarak yaşadığı Mardin’in Midyat ilçesi olmuştur. Bugün bu sanatı yaşatmaya çalışan az sayıda Süryani telkâri ustası kalmıştır (Ayağ, 2014: 22).

Günümüzde Mardin’de halen telkâri ustalığı yapmakta olan Suphi Hindi Yerli¹ (Foto 61 ve 62), telkârinin tamamen el işi olduğunu ve telkâri eserleri bin ayar gümüşten yaptığını belirtmektedir. Yerli, telkâri tekniği ile farklı biçimlerde yaptığı kolye ucu (3 cm) (Foto 63), yüzük, rozet (Foto 71), yaka iğnesi (4 cm) (Foto 64) gibi eserlerin desenlerini, modellerini kendisi tasarlamaktadır. Yerli, bileklik (17 cm) (Foto 65) ve kolye de (20 cm) (Foto 66) yapmaktadır. Suphi Yerli, denizyıldızı formunda hazırladığı kolye ucunun (4 cm) içini damla dolgu tekniği ile tamamlamıştır (Foto 67). Yerli, bu eserin üzerine bir çiçek motifi eklemiştir (Foto 68).



Fotoğraf 61. Suphi Hindi Yerli, Telkâri atölyesinde yapılan röportajdan bir görüntü, 2015, Mardin

¹ Suphi Hindi Yerli, telkâri sanatını ilkokula başlamadan önce ağabeyinden öğrenmiştir ve daha sonra başka ustalar yardımı ile kendini bu sanat dalında geliştirmiştir. Telkâri sanatında ilerleyen Yerli daha sonra beş işçisi ile birlikte altın malzeme kullanarak telkâri yapmıştır. Telkâri tekniği ile yaptığı malzemeleri Diyarbakır, Bingöl, Muş, Van, Erzurum, Elazığ, Malatya ve Sivas’ta bulunan kuyumculara satmıştır. Mardin’de yaşayan Yerli, altmış beş yıldır telkâri sanatı ile uğraşmaktadır.



Fotoğraf 62. Suphi Hindi Yerli, Telkâri Atölyesi, 1960-62, Mardin



Fotoğraf 63. Suphi Hindi Yerli, Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin



Fotoğraf 64. Suphi Hindi Yerli, Yaka İğnesi, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin



Fotoğraf 65. Suphi Hindi Yerli, Bileklik, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin



Fotoğraf 66. Suphi Hindi Yerli, Çiçek Biçimli Kolye, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin



Fotoğraf 67. Suphi Hindi Yerli, Deniz Yıldızı, Formlu Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin



Fotoğraf 68. Suphi Hindi Yerli Fotoğraf 67'den detay, Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin

Yerli, telkâri tekniği ile farklı biçimlerde kolye uçları yapmaktadır. Bunlardan biri daha önce sözü edilen denizyıldızı (Foto 67), bir diğeri ise altı yapraklı çiçek formundaki kolye ucudur (3 cm) (Foto 69). Çiçek formundaki kolye ucunu damla dolgu yöntemi ile tamamlamıştır. Yerli, yaptığı bir diğeri eserinde (Foto 70) ay-yıldız formunu (2 cm) kullanmıştır. Ayrıca aynı formu kullanarak yaka rozeti (2 cm) de yapmıştır (Foto 71).



Fotoğraf 69. Suphi Hindi Yerli, Çiçek Formunda Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin



Fotoğraf 70. Suphi Hindi Yerli, Ay-yıldız Formlu Kolye Ucu, Gümüş, Telkâri, 2015, Mardin

Yukarıda incelenen el nakışı, baskı-boyama ve telkâri gibi el sanatı örnekleri günümüzde varlığını devam ettiren Süryani el sanatı ürünlerindendir. Sözü edilen bu el sanatı ürünleri dışında Süryaniler, yün ve ipek halı dokumacılığı, kilim dokumacılığı, taş

oymacılığı ve kesme taş gibi el sanatlarıyla uğraşmışlardır. Ancak bu el sanatı ürünlerini günümüzde sürdüren kimseye rastlanmamıştır¹.

Yün ve ipek halıcılık, Süryanilerin Ortaçağ'dan beri yaptıkları el sanatlarından biridir. İpek ve yünlerin kökboyası kullanılarak boyanması ile elde edilen malzemelerden dokunan el halısı çeşitli ebatlarda yapılmaktadır. Yöredeki motifler halı süsü olarak kullanılmaktadır (Koluman, 2002: 136).

Kilim dokumacılığı, Mardin ve çevresinde basit tezgâhlarda yapılmaktadır. Mardin'in özellikle köylerinde bulunan bu tezgâhlarda yolluk, kilim, heybe gibi ürünler dokunmaktadır. Kilimlerin iplikleri evlerde eğrilir ve bitkisel boya ile boyanır. Kilimleri genellikle Süryani kadınları dokumaktadır (Koluman, 2002: 136).

Taş oymacılığı, Süryanilerin önde gelen el sanatlarından biridir. Taş oymacılığı Süryanilerde babadan oğula geçen bir el sanatı türüdür. Süryaniler taş işçiliği konusunda çok ileri bir toplumdur. Mardin ve çevresinde Süryani ev ve kiliselerinde taş oymacılığı sanatının özgün örnekleri görülmektedir. Kapı, pencere çevreleri (Foto 72), sütunlar, kemerler taş işçiliğinin oya gibi ince örnekleri ile bezelidir (Koluman, 2002: 136).



Fotoğraf 72. Midyat'ta bulunan bir evin penceresinden görüntü, 2015, Mardin

¹Mardin'de yapılan araştırmada yün ve ipek halıcılık, kilim dokumacılığı ve taş oymacılığı gibi el sanatlarını devam ettiren herhangi bir Süryani el sanatı ustası ile karşılaşılmamıştır. Mardin'de Süryaniler ile yapılan röportaj ve sohbetlerde bu el sanatı örneklerini günümüzde artık kimsenin yapmadığını belirtmişlerdir. Bu sebeple sözü edilen bu el sanatları ile ilgili genel bilgiler verilmiş ancak görsel malzeme eklenememiştir.

III. BÖLÜM

3. MARDİN SÜRYANİLERİNİN DİNSEL EL SANATI ÖRNEKLERİNDE İNCİL KAYNAKLI SAHNELER

3.1. İkonografi

Mardin’de yapılan araştırmada Süryani kilise ve evlerinde, konusunu Yeni Ahit’ten alan perde, ikona ve çok amaçlı kullanılabilen el sanatı ürünleri tespit edilmiştir. Yok olmaya yüz tutmuş olan bu el sanatı ürünlerine, Vaftiz, Son Akşam Yemeği, Çarmıha Gerilme, Meryem ve Çocuk İsa gibi sahneler betimlenmiştir. Söz konusu olan bu el sanatı ürünleri incelenirken bir bütünlük sağlamak amacıyla ürünlerin üzerine resmedilen konuya göre sınıflandırılmıştır. Elde edilen ürünler incelenirken resmedilen sahnenin, Bizans sanatında görülen genel ikonografik özelliklerine değinilmiş ve sahne detaylı bir biçimde anlatılmıştır. Daha sonra, Süryani el sanatı ürünlerinde görülen, konusunu Yeni Ahit’ten alan sahnelerin detaylı ikonografik ve üslup analizi yapılmıştır ve ayrıca Süryani el sanatının geleneksel, yerel ve kültürel yapısını yansıtan detaylara da dikkat çekilmiştir.

3.1.1. Vaftiz

Vaftiz, Grekçe ‘*baptiso*’ suya batırma, ‘*baptisoma*’ yıkanmak, anlamlarına gelen kelimelerden türemiştir (Meslin, 2005: II, 779). Vaftiz, hristiyanlık inancına girmek iman tazelemek, bir günahattan arınmak, herhangi bir dinsel davranışa ya da ayine hazırlanmak ve benzeri nedenlerle ya tamamı ile suya dalmak ya da vücudun yalnızca belirli kısımlarını yıkamak suretiyle yapılan ayindir. Hristiyanlık’ta bir kişinin kiliseye kabulünü sağlayan *sakrament*¹. Mezhepten mezhebe çeşitli farklılıklar görülmekle birlikte iki temel *sakrament* olan ‘*ökaristi*’ ve ‘Vaftiz’, hemen her Hristiyan tarafından kabul edilir². Hristiyanlığın günümüzdeki en büyük mezhebini oluşturan Katolikler, bu

¹Sakrament: Hristiyan inancında temel ibadetler, kutsallar ve gizler. Hristiyanlar “*sakrament*” adı altında bir dizi dinsel *ritüel* ile kendi kendilerini ifade etmeye çalışırlar. İnancın göstergesi olan bu *sakramentler*, kendileri vasıtasıyla ilahi rahmet ve lütfun arandığı ve bahşedildiği düzenli olarak yapılan ayinlerdir. Roma Katolik Kilisesi’ne ve Doğu Ortodoks Kilisesi’ne bağlı bulunanlar, vaftiz, *konfirmasyon*, tövbe, günah itirafı, *ökaristi*, kutsal *kominyon*, evlilik, rahip takdisi, ölüm esnasında hastayı son yağlama gibi yedi *ritüeli sakrament* olarak kabul ederken, Protestan Kiliseleri’ne bağlı bulunanlar genel olarak sadece vaftiz ve *ökaristi*, kutsal olarak kabul etmektedir (Aydın, 2010: 98).

²*Ökaristi*: Grekçe ‘şükretmek’ anlamına gelmektedir. İsa’nın ölmeye önce havarileri ile yediği son akşam yemeğini anma ayinidir. Yeni Ahit’te anlatılan, İsa’nın son akşam yemeğinde ekmeği bölüp, ‘bu benim etimdir’, bir kase şarap alıp ‘bu benim kanımdır’ diyerek havarilere vermesini Kilise ayin haline getirmiştir (Markos (14: 22- 24), Luka (22:19- 21), Matta (26: 26-28), Pavlus’un Korintlilere I. Mektubu (11:23-26)).

temel *sakramente* ek olarak beş hususu daha kabul eder. Bunlar, ilk yağlanma (*Konfirmasyon*¹), son yağlanma, nikah, rahip takdisi ve günah itirafıdır (Gündüz, 1998: 169, 186).

Vaftiz, yedi *sakramentin* ilkidir. 4. yüzyıla kadar kilise takvimindeki ilk bayram olan ‘İsa’nın Doğumu’ ile birlikte kutlanmıştır. 386 yılından sonra doğumun, 25 Aralıkta kutlanması sonucunda tek başına ayrı bir bayram haline gelmiştir (Taft-Carr, 1991a: 715). Hristiyanların 6 Ocak’ta kutladığı ve en eski yortularından birisi olan İsa’nın Vaftizi, pagan kökenlidir. Schnieper ve Onasch’a göre bu festival 2. ya da 3. yüzyılda Roma takvimine göre 25 Aralık ve 25 Ocak tarihleri arasında kutlanmıştır (Schnieper ve Onasch, 1997: 107). Kökeni Yahudiliğe dayanan vaftiz, kiliseye girebilmek ve ayinlere katılabilmek için gerekli bir törendir. Yahudilik’te Musa’nın kanunlarına göre dîni faaliyetler için yıkanarak temizlenmek gerekir (Ferguson, 1990: 133).

Vaftiz, ‘Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’ adına üç defa suya daldırılarak yapılır. Bu usûl 3. yüzyılda vaftizin İsa’nın adına yapıldığını göstermek için uygulanmıştır. Doğu Kilisesi’nde üç defa suya dalma eylemi uygulanırken, Batı Kilisesi’nde ise farklı uygulanmıştır. ‘Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’ adına suya batırmak vaftizin temelidir. Bebeklerin vaftiz edilmesi 5. yüzyıldan itibaren gelenek haline gelmiştir. Çünkü bebekler ilk günahla doğarlar, vaftiz bu günahlardan arınmalarını ve günahsız olarak yaşama başlamalarını sağlar. Üç kere suya batırıp çıkarmak İsa’nın üç gün mezarda kaldıktan sonra dirilişini sembolize eder (Acara, 1997: 42). Erken Hristiyanlık’ta suya dalarak ya da batırılarak normal bir şekilde uygulanan vaftiz, ölümün ve dirilişin sembolüdür. Erken

Bizans’ta ‘*liturji*’ veya ‘*ilahi liturji*’ olarak adlandırılan *ökaristi*, Hristiyan *liturjisinin* temel ayinidir. Temeli İsa’nın havarileri ile yediği ‘Son Akşam Yemeği’ olan *ökaristi*, İsa’nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmek ve şarabın kutsandığı ayindir. *Ökaristi* bir kurban törenidir. Bunun sebebi İsa’nın çarmıha gerilerek kurban edilmiş olmasıdır. *Ökaristi*, başlangıçta yalnızca Cumartesi, Pazar günleri ve bayramlarda kutlanırdı. Ancak daha sonra 8-9.yüzyılda haftanın diğer günlerinde de kutlanmaya başlandı (Taft, 1991b: 737-738).

¹*Konfirmasyon*: Latince ‘*confirmatio*’ dan, güvenceye alma, tesis etme, temin etme, cesaretlendirme ve güçlendirme anlamına gelir. Hristiyanlık’taki kelime anlamı ise *murun*, güçlendirme, onay anlamına gelen *ritüel* kutsal yağ ile yağlanmayı ifade eder. Ayrıca vaftiz edilen çocuğun, takdis edilmiş bir yağ ile vücudunun çeşitli yerlerinin yağlanmasıdır ve vaftiz ayininin kuvvetlendirilmesidir. Bu *sakrament* Doğu Kilisesi’nde vaftizden hemen sonra yapılırken, Batı Kiliseleri’nde daha sonra yapılmaktadır. Vaftiz ile *konfirmasyon* arasında yakın bir ilişki bulunduğu için bu iki *sakramentin* arka arkaya yapılması tercih edilmektedir (Tümer, vd., 2011: 393). Bir Hristiyan kilise içindeki sosyal rolünü kazandıran ve ona vazifelerini yerine getirme gücü veren ayindir. *Konfirmasyon*, Hristiyanlığa giriş ayininin ikinci basamağını oluşturur. Bununla Kutsal Ruh gücünün inançlı kişiye bağışlandığına inanılır. Kutsal yağ, Kutsal Ruh’un simgesi sayılır (Durak, 2011: 182- 183).

tarıhli *kanonik*¹ olmayan belgelerde yeterli su olmadığından başa üç kere su serpildiğı anlatılmaktadır (Ferguson, 1990: 133-132).

Hristiyanlığın temel inanç esaslarından olan teslis² doktrini dikkat çeker. Buna göre ‘üç unsurdan oluşan bir Tanrı’ tasavvur edilir. Tanrısal güç ‘Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’ üçlüsünden oluşur. Bir bakıma Baba, yaratıcı ve düzenleyici Tanrısal gücü, Oğul, kutsayıcı ve yargılayıcı kutsal gücü, Kutsal Ruh ise bir yönden oğulu destekleyici ve kişilere bireysel imanı ulaştırıcı Tanrısal gücü temsil eder (Gündüz, 1998: 169,186).

Meyendorff’a göre vaftiz, aslında, sembolik *siklusun*³ (çevrim) bir parçasıdır. Bunun amacı Adem’in kapattığı cennet kapılarının yeniden açılmasını sağlamaktır. Bu da ilk günah ile doğduğuna inanılan insanoğlunun arınması ile gerçekleşecektir. İsa’nın görevi ise cennet kapılarının açılması ile gelecek kurtuluşu, insanlığa vermektir. Doğu Kilisesi’nde ‘vaftiz’ ve ‘*komünyon*’ birlikte kutlanmaktadır. Ancak vaftiz aynı zamanda, ruhun rehin olmaktan kurtulması ve bedenın, günahın bedelini vermesi olarak da değerlendirilir. Ayrıca vaftiz, cennet ile dünya, zaman ile ebediyet ve Tanrı ile yaratısı arasındaki bağı sembolize etmektedir. Bizans’ta vaftiz ‘yeniden doğum’ dur. Ayrıca vaftizin kutlu günü, kişinin, Hristiyan adını aldığı gündür. Çünkü o gün ‘biçimsiz’ ve ‘tanımsız’ olan hayat, vaftizden sonra ‘biçimlenir’ ve ‘tanımlanır’. Vaftiz edilmek, mesh edilmek ya da yıkanmak, aslında aynı şeydir. Bunların hepsi Tanrıya bağılı olarak yaşamanın başlangıcını ifade etmektedir (Meyendorff, 1979: 192-193).

Yeni Ahit’te, vaftiz töreni sırasında yapılan işler hakkında bilgi verilmez. Vaftiz kuralları ve töreni hakkındaki ayrıntılı bilgiler 4. ve 5. yüzyıllarda kilise büyüklerinin öğretici konuşmalarından edinilmiştir (Ferguson, 1990: 133).

¹*Kanonik* İnciller: Kilise tarafından kabul edilen dört temel İncil’dir. Bu dört temel İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna’dır (Jeffreys, 1991: 1102-103).

²*Teslis*: Gerekçe’de ‘*tria*’ tan türemiş olan teslis ‘üçleme’ anlamına gelmektedir. Hristiyanlar, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına ‘üç kişilikte tek bir Tanrı’ nın varlığını kabul ederler. Hristiyan inancına göre, Baba kâinatı yaratmıştır. Oğul, günahın gücünden, esaretinden insanlığı kurtarmak üzere bedenleşmiş ve kendini çarmıhta feda etmiştir. Kutsal Ruh ise ilahî sevgiyi insanın kalbine ve gönlüne vermektedir. ‘üçte birlik’ veya ‘birlikte üçlük’ şeklinde ifade edilen bu doktrinin akılla kavranabilecek bir şey olmadığı ancak imanla anlaşılabilceğı ileri sürülür (Aydın, 2010: 95).

³*Siklus*(*Çevrim*): Dini ve tarihi resimlerde, kutsal kitaplarda geçen kişilerin, kral ve imparatorların yaşamlarındaki önemli olayların belirli bir sıraya göre betimlenmesi denmektedir. 9. yüzyıldan sonra İsa’nın çocukluk, yetişkinlik ve çektikleri dönemlerini içeren *siklus*, Meryem ve diğer önemli azizlerin *siklusları*, liturjik yıla göre düzenlenen bayram sahneleri *siklus*u belirli bir programa göre düzenlenmiştir (Cutler, 1991: 566- 567).

İsa'nın Vaftizi, Matta (3: 13- 17), Markos (1: 9- 11); Luka (3: 21- 22); Yuhanna (1: 29- 34) İncili'nde, Pavlus'un Romalıları Mektubu'nda (6: 3) ve Korintlilere I. Mektubu'nda (12: 13) anlatılmaktadır.

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, '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'in 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. Ardlarından gelen ruhsal kayadan içtiler ve o kaya Mesih'ti.

Kanonik İncillerde geçmeyen, ancak Ebionitler İncili'nde vurgulanan 'ışık' ögesi, Schiller tarafından, İsa'nın doğumu sahnesindeki ışıkla ilişkilendirilmiştir. Schiller'e göre, İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Vaftizi sahnelerindeki ışık ve yıldız sembolik birer öğedir (Schiller, 1972:128).

Ebionitler İncilinde "Vaftiz"

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 çınılıyordu 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).

Schillere göre, Severus *liturjisinde*¹ "Güneş ışıklarını ve yıldızlarını vaftiz olmuş İsa'ya yöneltir" cümlesi yer almaktadır. Suriye, vaftiz *liturjisi*'nde ise, '...Melekler Efendinin hizmetçisi ve ışığın gücünü anladılar...' pasajıyla devam etmektedir (Schiller; 1972: 128). 'İsa'nın Vaftizi' sahnesinin ilişkilendirildiği diğer sahne cehenneme iniş

¹*Liturji*: Ayin, ibadet anlamına gelmektedir. Kelimenin kökeni Yunanca '*liturgia*' dır. İmparatorluk, doğum, ölüm, vaftiz *liturjisi* ve *ökaristi* gibi bölümlere ayrılır. *Liturjik* ayinlerde sembolik anlamı olan ekmek, şarap, su, yağ, tuz, mum, tütsü, ikona gibi objeler, altar, vaftiz teknesi gibi elemanlar, din adamlarının giysileri, vaftiz kıyafetleri gibi dîni kıyafetler vardır. Ayrıca kilise, vaftizhane gibi yapılar, yağlanma, kutsama, haç çıkarmak, yıkama, elle takdis etme, giyinme ve soyunma, yeme, tören alayı ile yürüme, yalvarış, diz çökme ve diğer duruşlar gibi törensel eylemler görülür. Bütün bunlar, son akşam yemeği, vaftiz gibi olayları sembolize eder (Taft, 1991c: 1240- 1241).

anlamını taşıyan *Anastasis*'tir¹. Yine Suriye vaftiz *liturjisi*nde, İsa'nın yaşadığı üç yerden bahsedilmektedir. “Senin baban, Kutsal Ruh ve İsa, üç dünyevi evde yaşadı. Annesinin rahminde, vaftiz suyunda ve yeraltının kederli mağarasında” (Schiller, 1972: 129).

3.1.1.1. Bizans Sanatında Vaftiz İkonografisi

6 Ocak'ta kutlanılan *Epiphany* bayramında anılan İsa'nın Vaftizi'nin geleneksel bir ikonografisinin olduğu görülmektedir. Vaftiz sahnesinin sağında ve solunda basamak gibi stilize kayalar biçiminde tepeler betimlenir. İsa ya tamamen çıplak ya da beyaz bir bez parçası ile Erden Nehri'nde ayakta ve Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edilir. İsa, bazen sağ eliyle bazen de her iki eliyle nehri kutsar. Yüzünde ciddi ve dikkatli bir ifade vardır. İsa, yukarı kaldırdığı sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eli ise vücuduna paraleldir. Arkada, geride kalan kısımda ise bitkiler vardır. Batıda görülen vaftiz konulu resimlerde İsa'ya su serpilir, İsa suya daldırılmaz (Cavarnos, 1993: 145, 147). İsa'nın sağında ya da solunda, ayakta duran Yahya, İsa'nın başına su dökerken betimlenmektedir. Dönemlere göre sayıları değişen melekler, ellerinde kumaş ya da havlularla İsa'nın nehirden çıkmasını beklemektedirler (Schiller, 1972: 134). Vaftiz sahnelerinde melek figürleri görülmesine rağmen Yeni Ahit'te meleklerden söz edilmez². Yeni Ahit'te vaftizin temel noktaları vurgulanır. Bunun sebeplerinden biri, Ortodokslarda vaftizin tamamen suya girerek yapılmasıdır. Suyu girdikten sonra vücudun kurutulması gereklidir. Cavarnos'a göre, bundan dolayı erken dönem ikonografisinde melekler ellerinde havlu ile betimlenmiştir. Bir diğer temel sebep ise sahnedeki dengeyi sağlamaktır ya da Bizans ikonografisinin altında yatan temel sebep sahnedeki ruhanî algıyı vurgulamaktır. Vaftiz sahnesinde arkada havlu ile bekleyen melek figürünü sahneye ekleme fikri 6. yüzyıldan önce görülmez (Cavarnos, 1993: 152- 153). İsa'nın Vaftizi sahnesinin en erken örneği, 3.

¹Anastasis: Grekçe bir sözcük olan *Anastasis* en genel anlamıyla ‘diriliş’ demektir. *Anastasis* kelimesi, İsa'nın ölülerini diriltiğini ve onun kendi dirilişini anlatmak için kullanılmıştır. Ancak *Anastasis* ikonografisinde bulunan öğeler İsa'nın kendi dirilişi üzerine değil, onun Adem ve Havva'yı diriltmesi üzerinedir. Bizans sanatında *Anastasis*, İsa'nın ölümünden sonra yer altındaki ölüler diyarına inip burada tutulan Eski Ahit peygamberlerini dirilterek göklere çıkarması ve şeytanın buradaki krallığına son vermesi olayıdır. İsa'nın Cehenneme İnişi (Hades'e İnişi) olarak da adlandırılır. Hristiyan inancına göre İsa, çarmıha gerildikten sonra, daha dirilmeden, cehenneme inmiştir. Bunun amacı Adem'in yaratılışından bu yana vaftiz edilmedikleri için orada bekleyen ruhlara kurtuluşu götürmektedir. İsa'nın inmesi ile parçalanmış cehennem kapısından ilk çıkan kişi Adem'dir. İsa, ondan sonra Havva'yı tutup cehennemden çıkarır. Öteki figürler arasında Davut, Musa ve Vaftizci Yahya gibi kişiler görülür (Cömert, 2006: 234).

²Vaftiz sahnelerindeki meleklerin kaynağı, Petrus'un Birinci Mektubu'dur: “...Onlara keşfolundu ki, şimdi gökten gönderilmiş olan Ruhülkudüsle İncil vaaz edenler tarafından size ilan edilen şeylerle kendilerine değil, fakat size hizmet ediyorlardı; bu şeylere melekler bakmak istediler” (1: 12).

yüzyıl başına tarihlenen, Roma, *Callistus Katakompı*'nun *Luciana Kriptası*'nda karşımıza çıkar. Erken dönem özelliği taşıyan sahnede sade bir kompozisyon görülmektedir ve sahnede yalnızca İsa ile Vaftizci Yahya yer almaktadır. 6. yüzyıla tarihlenen *Ponziano Katakompı*'nda ise, kompozisyon *Luciana Kriptası*'na göre daha hareketlidir. Sahneye İsa'nın nehirden çıkmasını bekleyen melek figürlerinin yanı sıra, güvercin gibi sembolik öğeler ve doğa detayları eklenmiştir. Ancak Yahya'nın İsa'nın sağında betimlenmesi, erken dönem etkisinin sürdüğünü göstermektedir. Erken Hristiyanlık döneminde vaftiz sahnelerinin sembolik anlatımları da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle lahitlerde İsa, haç, kristogram, kuzu gibi sembolik öğelerle betimlenmiştir. Schiller, bu tip sahneleri 'sembolik vaftiz' olarak adlandırmaktadır. Erken dönemlerde sakalsız, genç görünümlü betimlenen İsa, 9. yüzyıldan sonra uzun saç ve sakalıyla orta yaşlı bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır (Schiller, 1972: 134). İsa, Suriye etkili vaftiz sahnelerinde, sol eliyle kasık bölgesini kapatmaktadır. Kapadokya örneklerinde (Foto 73), bazen İsa'nın belden aşağısının dörtte üç profilden betimlendiği görülmektedir (Rice, 1968: 166–167).



Fotoğraf 73. *İsa'nın Vaftizi*, 10- 11.yy, Duvar Resmi, Kılıçlar Kilise, Nevşehir Göreme Vadisi (Türker, 2008)

Vaftiz sahnelerinin önemli özelliklerden bir diğeri, gökyüzü ve ışık demetinin İsa'nın başına inmesidir. Işık demeti gökyüzünün merkezinde, doğrudan İsa'nın üzerine doğru gelmektedir. Bu ışık demetinin içinde görülen güvercin figürü Kutsal Ruh'un sembolüdür (Cavarnos, 1993: 148–149). Bu betimlemede 'Baba, Oğul ve Kutsal Ruh' üçlüsünün ilk defa vaftiz sahnesinde bir arada resmedildiği görülür (Cavarnos, 1993:

152). Gökyüzünden inen güvercin ve güvercini gönderen *Manus Dei*'nin (Tanrının eli) kökeni *Kanonik* İncillerdir. Vaftiz sahnesinde, *Manus Dei* ile Baba; güvercin ile Kutsal Ruh (*Epiklesis*) ve Oğul ile Yeni Ahit'teki ilk teslis (Kutsal Üçlü, *Trias*) betimleri oluşturulmuştur. Güvercin, gagasında bazen taç ya da *diadem*¹ taşıırken betimlenmektedir. Schiller'e göre güvercinin tacı İsa'nın başına bıraktığı örnekler, tanrısal gücü simgeleyen örneklerdir (Schiller, 1972: 136)².

Bazı vaftiz sahnelerinde İsa'nın ayak kısmında, oldukça küçük boyutlarda bir kadın ve yaşlı bir erkek büyük bir balık üzerinde durmaktadır. Kadın genellikle başında tacı ve elinde hükümdarlık asası ile betimlenirken, erkek ise elinde emzikli testi ile betimlenir. Her ikisi de İsa'ya saygılı bir yüz ifadesiyle bakar durumdadır. Bu iki sembol genellikle asıl konuya odaklanmayı güçleştirecek kadar büyük betimlenir. Grek sanatında olduğu gibi erken Hristiyan sanatında da kadın figürü denizi, erkek figürü ise nehri temsil eder. Cavaros bu sembollerin Ortodoks Kilisesi'nin ikonografisi ile de bağlantılı olduğunu belirtmektedir (Cavaros, 1993: 147-148). Vaftiz sahnelerinde suyun içerisinde ya da nehrin kenarında, elinde testiden nehre su döken figür, antik dönem etkisiyle kompozisyona giren nehir tanrısıdır³. Bazı kompozisyonlarda İsa, sağ eliyle takdis işareti yapmakta ve elini nehir tanrısına doğru uzatmaktadır. İsa'nın yaptığı bu hareket, Bizans sanatının tipik bir özelliğidir (Taft ve Carr 1991: 715).

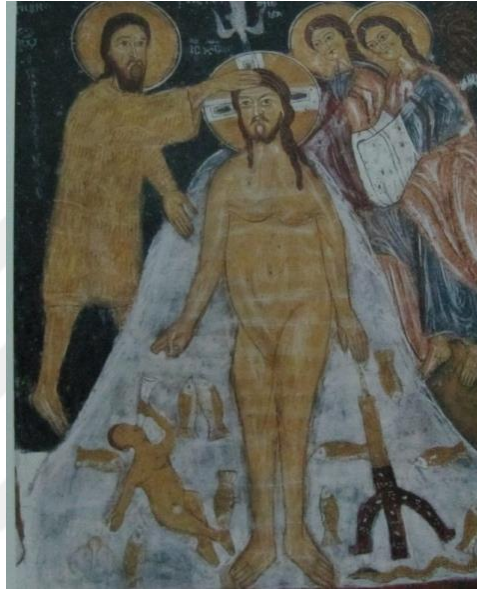
Vaftiz sahnesinde Erden Nehri içerisinde görülen balıklar ve yüzen insanlar, Yahya'nın vaftiz ettiği diğer insanları sembolize etmektedir (Foto 74) (Taft ve Carr, 1991: 715). Ancak Nygren, bu figürlerin nehre canlılık katmak amacıyla betimlendiğini düşünmektedir (Nygren, 1970: 422). Schiller ise, balık ve insan figürlerinin, vaftiz edilmeden ölen insanların bulunduğu ve İsa'nın gelişini bekledikleri yer olan Limbo'daki ruhları temsil ettiğini söylemektedir (Schiller, 1972: 137). Vaftiz sahnelerinde nehrin içerisinde görülen balıklar, Erden Nehri'ne canlılık katmak amacıyla resmedildiği gibi, Hristiyan sanatında İsa'nın sembollerinden biri olarak da kullanılmıştır. Bunun dışında

¹ *Diadem*: Baş çevresine yerleştirilen şerit biçiminde olan taç (Sözen-Tanyeli, 2011: 86).

² Schiller, güvercin betiminin, gökyüzünden, doksan derecelik açıyla dik inerken, gagasındaki yağ şişesinden İsa'nın basına kutsal yağı dökerek İsa'yı mesh ederken (Batı geleneği) ve kanatları açık ya da kapalı olarak profil veya dörtte üç profilden uçarken üç biçimde betimlendiğini belirtmektedir (Schiller, 1972: 136).

³ Genç ya da yetişkin erkek olarak betimlenen edilen Erden personifikasyonu, 13–15. yüzyıllarda daha sık betimlenmiştir (Cutler- Vikan, 1991: 1071–1072).

vaftiz sahnesinde görülen sembollerden biri olan şamdan bir Yahudi kült aracıdır, Hristiyanlıkta ‘Yeni Tapınak’ olarak değerlendirilir (Hannelore, vd., 1973: 240). Sahnede şamdanın yer alması, İsa’nın dinde yeni bir tapınak olarak algılanması şeklinde açıklanabilir. Jolivet- Levy’ye göre, sahnede görülen bu şamdan kilisenin, büyük olasılıkla banilerin atalarını anma görevini yerine getirdikleri özel bir şapel olarak kullanıldığının işaretidir (Jolivet- Levy, 2001: 203).



Fotoğraf 74: *İsa’nın Vaftizi*, 1212, Duvar Resmi, Karşı Kilise, Gülşehir- Arabsun, (Akyürek, 1998: 363)

İkonoklazm döneminden¹ sonra, kompozisyonlara sütun üzerinde haç, balta gibi sembolik motifler (Foto 75) ve vaftizin gerçekleşmesini seyreden figürler girmiş, meleklerin sayıları artmıştır. İkonoklazm öncesinde görülen havariler, bu dönemde daha sık betimlenmiştir. Vaftiz sahnesine bazen dahil edilen ejderha, nehrin derinliklerinde betimlenmektedir. Ejderha figürü, İsa’nın günahlardan kurtulmak için suya inışıyle, bir anlamda günahkârları kurtarmak için Hades’e inışıyle bağlantılıdır (Taft ve Carr, 1991: 715). İsa’nın vaftizi sırasında orada saklanmış olan ejderhanın gücünü kırmak için Erden

¹İkonoklazm, Grekçe *eikon* (tasvir) ve *kloa* (kırmak) kelimelerinin birleşmesi ile oluşan tasvir kırıcılık anlamına gelen bir sözcüktür. Orta Bizans tarihinde 726 ile 843 tarihleri arasında yaşanan bu dönemde dinsel sanattan her türlü figüratif betimlemenin kaldırılmasının amaçlandığı ve karşıt görüşlerin tarafları arasında çatışmaların yaşandığı bir dönemdir (Lee, 2004; Sözen- Tanyeli, 2011, 144; ayrıca bkz: Ostrogorsky 2011).

Nehri'ne inmesi, ejderhanın barınağı olan ölüm sularına inmesi eylemini simgelemektedir. İsa sulara inerek bizim için ejderha ile savaşmıştır (Eliade, 1992: 186). Bu durum kutsal kitapta “Gücünle denizi yardım, Canavarların kafasını sularda parçaladın” (Mezmurlar, 74: 13) şeklinde anlatılır. Ejderha şeytanın ve kötülüğün sembolüdür (Cavarnos, 1993: 148). Ejderha ya da canavar betimlerinin yerini bazen yılan betimi almaktadır (Foto 74). Gezgin'e göre ölümü ve yaşamı birlikte temsil eden yılan ikili bir sembol oluşturur. Gezgin bu durumu yılanın kış uykusuna yatmasına benzetmektedir. Kışın ölen yılan yazın yeniden yaşama döner (Gezgin, 2014: 152).



Fotoğraf 75. *İsa'nın Vaftizi*, 11- 13. yy, Duvar Resmi, Elmalı Kilise, Göreme Nevşehir (Türker, 2008)

Vaftiz, deniz canavarı ile dövüş için engin suların dibine inıştır. Bunun ilk örneği İsa'nın Erden Nehri'ne inişidir. Vaftize yüklenen bir diğer anlam Tufan'ın simgelediği anlamların karıştımını ifade eden bir olay ya da simge olarak 'vaftiz' dir. İsa, sulardan zaferle çıkmış ve yeni bir ırkın önderi olmuştur. Vaftizdeki çıplaklığında hem ritüel hem de metafizik bir anlamı vardır. Adem'in cennetten kovulduktan sonra sırtına geçirdiği eski yozlaşmış ve günah giysisinin terk edilmesi söz konusudur. Ritüel çıplaklık, bütünlük ve tamlıkla eşdeğerdir. 'Cennet', 'giysi' yokluğunu yani yıpranma yokluğunu ima eder. Enginlerin dibindeki canavarlara birçok gelenekte rastlanır. Enginlerin dibine iniş, kahramanların geçirdiği olgunlaşma sınavıdır (Eliade, 2003: 455- 456).

9. ve 10. yüzyıldan itibaren birçok betimde İsa, ayakta nehrin içerisinde görülmektedir. Bu betimlerde gökyüzü açılır, Tanrının eli ve Kutsal Ruh'un güvercini

görünür. Bu dönemde Erden Nehri'nin sembolü olan Nehir Tanrısı'nın betimlenmesi 9. yüzyıl tarihli Paris gr. 20 ve Khludov Psalteri'nde (169 Folyo, 19.5X 15 cm) devam etmiştir. Peliska Grubu röliker haçları (Dış Haç: 3.2X4.2; Orta Haç: 3X4; İç Haç: 2.7X3.7) üzerinde de güvercin motifi ve bir melek görülür (Foto 76 ve 77), (Red, 1972: 250; Hornickova, 1991: 213, 250).



Fotoğraf 76. *İsa'nın Vaftizi*, 8- 9. yy, Peliska Röliker Grubu, Altın, Niello Tekniği, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Sofya, (Evans ve Wixom 1997: 331)

Fotoğraf 77. Resim 76'dan detay

Bir Hıristiyan sanatı olarak Bizans sanatında da olduğu gibi vaftiz, anıtsal resimlerde (Foto 73- 75), el sanatı örneklerinde (Foto 77), minyatür ve ikona gibi farklı türlere mozaik ve fresk gibi farklı tekniklerle uygulanmıştır. Bizans sanatında belirli ve alışlagelmiş bir kompozisyona sahip olan İsa'nın vaftizi sahnesinde, İsa *Erden Nehri* içerisinde, ayakta ve sahnenin merkezinde yer almaktadır. İsa'nın sağında veya solunda Vaftizci Yahya bulunmaktadır (Foto 73- 75 ve 77).

Vaftiz sahnesinde, Erden Nehri içerisinde bulunan balıklar, Nehir Tanrısı, yılan, şamdan, üzerinde haç bulunan bir sütun (Foto 74 ve 75), *Manus Dei* (Tanrı'nın Eli) ve gökyüzünden İsa'ya doğru inen Kutsal Ruh'un sembolü olan beyaz güvercin her eserde görülmez. Bunların yanı sıra sayıları değişen melek figürleri de görülmektedir (Foto 77).

Bizans sanatında geleneksel bir ikonografinin izlendiği vaftiz konulu eserlerde İsa her zaman merkezde yer almaktadır. Onun sağında veya solunda Vaftizci Yahya yer alırken bazı örneklerde nehrin diğer kıyısında melek veya melekler bulunur. Vaftizci Yahya İsa'ya doğru eğilmiş ve bir adım atar vaziyette resmedilmiştir. Melekler de Vaftizci Yahya ile benzer bir biçimde İsa'ya doğru eğilmiş, ellerinde havlu ile beklemektedirler (Foto 73-75 ve 77). Bu şema, Süryanilere ait olan vaftiz konulu ikona için de geçerlidir (Foto 78).

3.1.1.2. Süryani Sanatında Vaftiz İkonografisi

Süryanice vaftiz, '*Ma'modith*' kelimesi ile ifade edilmektedir. Vaftiz olan kişiye ise '*Amido*' denilir. Vaftiz Hristiyanlığa giriş kapısı hükmündedir. Vaftiz olmayan bir kişi, Hristiyan bir anne ve babadan doğmuş olsa bile hristiyan kabul edilmez (Durak 2011: 170).

Süryani Kilisesi'ne göre vaftiz, İsa'ya iman edenin asli günahını silen, ona tabiatüstü yeni hayat veren ve kiliseye üye kılan bir eylemdir. Vaftiz manevi bir durumdur ve her inançlı Süryani vaftiz olmak zorundadır (Durak, 2011: 170).

Vaftiz ayini suya daldırılan inançlı kişinin Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'tan oluşan üçlü-birliğin adıyla ruhanî yönden ikinci kez doğmasını sağlayan kutsal bir sırdır. Bu sıra inanan kişi kutsallığı kazanır ve Tanrı'ya Oğul, İsa'ya kardeş olmasının yanı sıra ilahi bir maneviyatta kazanmış olur (Durak, 2011: 170).

Süryani Kilisesi, vaftize inanç sırrı, aydınlatma, paklanma, yeni doğum adlarını da vermektedirler. Vaftiz, Hristiyan inancında yedi temel *sakrament*ten ilk sırada olanıdır. Çünkü inançlı olan kişi için vaftiz kiliseye, ebedi mutluluğa erişebildiği giriş kapısıdır. Bu durum Yuhanna İncili'nde şöyle anlatılmaktadır: “(...) Bir kimse sudan ve Ruh'tan doğmadıysa tanrının egemenliğine giremez (3: 5)”. Bunun için Hristiyan olan kişi diğer tüm *sakrament*lerden önce vaftiz olmalıdır. Vaftiz olmayan kişi diğer *sakrament*leri kesinlikle uygulayamaz (Durak, 2011: 171).

Süryani Ortodoks Kilisesi'ne göre vaftiz olmak dînî bir zorunluluktur. Çünkü vaftiz Tanrı maneviyatına götürecek tek yoldur (Durak, 2011: 174). Vaftizin zorunluluğu Markos İncili'nde şöyle anlatılmaktadır: İman edip vaftiz olanlar kurtulacak, iman

etmeyen ise hüküm giyecek (16: 16). Elçilerin İşleri'nde ise şu şekildedir: Petrus onlara şu karşılığı verdi. “Tevbe edin, her biriniz İsa Mesih’in adıyla vaftiz olsun böylece günahlarınız bağışlanacak ve Kutsal Ruh’un armağanı olacaksınız (2: 38)”.

Kutsal yedi *sakramentten* biri olan vaftizi, Hristiyan olan bir kişi hayatı boyunca sadece bir defa olabilir. Süryaniler’e göre yalnızca, daha önceden Protestan Kilisesi mensubu olup Süryani Kilisesi’ne yeni dahil olan bir Hristiyanın vaftizi tekrarlanabilir (Durak, 2011: 175).

Süryani Ortodoks Kilisesi’nde vaftiz edilme yaşı önceden bebekliğin on ile kırk gün arası dönemdir. Günümüzde ise vaftiz bir yaşına kadar yapılabilmektedir. Ayrıca çocuğun vaftizi, 6 Ocak İsa’nın Vaftiz bayramına yakın bir zamana denk geliyorsa çocuğun bu bayramda vaftiz edilebilmesi amacıyla vaftiz iki ya da üç ay ertelenebilir. Yetişkinlerde olduğu gibi çocuklar da asli günah ile doğarlar. Vaftiz olmaksızın bu günahtan arınmaları İsa’nın kutsallığına dahil olmaları imkansızdır (Durak, 2011: 175-176).

Vaftiz olmak isteyen kişinin tevbe etmesi, Hristiyan dininin inanışlarını benimsemesi ve bu dinin gerçeklerini öğrenmesi gerekmektedir. Vaftiz olmaya hazırlanan aday “Ben -isim belirtilir- şeytanı, kuvvetini, işlerini ve ona tabi olanları inkâr eder, İsa’ya, peygamberlere, elçi ve gerçek öğretmenlere ve onların ilahi talimlerine iman eder, Baba- Oğul ve Kutsal Ruh’a tabi olup, vaftiz olurum.” diyerek andı okur. Vaftiz edilen ufak bir çocuk ise, onun yerine on sekiz yaşını doldurmuş ve Hristiyan dinini bilen *karibosu*¹ bu andı okumalıdır. Vaftiz, mermerden yapılmış, yere sabitlenmiş, üst kısmı bebeğin sığabileceği bir leğen şeklinde *gurno* (kurna) içerisinde gerçekleştirilir. *Gurnonun* içine su, biraz zeytinyağı ve birazda değerli ve hoş kokulu bir yağ *murun* konmaktadır. Bu üç sıvı, vaftiz sırrını tamamlayıcı ‘madde’ şartını yerine getirir. Daha sonra “Mesih’in Kulu, vaftiz olacak kişinin adı, Baba- Oğul ve Kutsal Ruh” adına vaftiz olmaktadır. Çocuğun giysileri çıkarıldıktan sonra üç defa suya daldırılır veya çocuğa üç

¹ Karibo: Vaftiz esnasında kucakladığı ve veliliğini üzerine aldığı böylelikle manevi anne- babalığını üstlendiği çocuğa, gereken dini nasihatleri veren ve Hristiyanlık yolunda yetişmesini sağlamakla görevli kişidir. Süryanice, *karibo*, *şavşbino*, *arobo* (kefil), *mhadyono* (yol gösteren), *melfono* (öğretmen) gibi farklı isimlerle de anılmaktadır (Durak, 2011: 176-177).

kez su serpilir. Çocuk *gurnodan* çıkarıldıktan sonra havlu ile kurulanır ve *murun* ile tüm vücudu mesh edilir (Durak, 2011: 180-181).

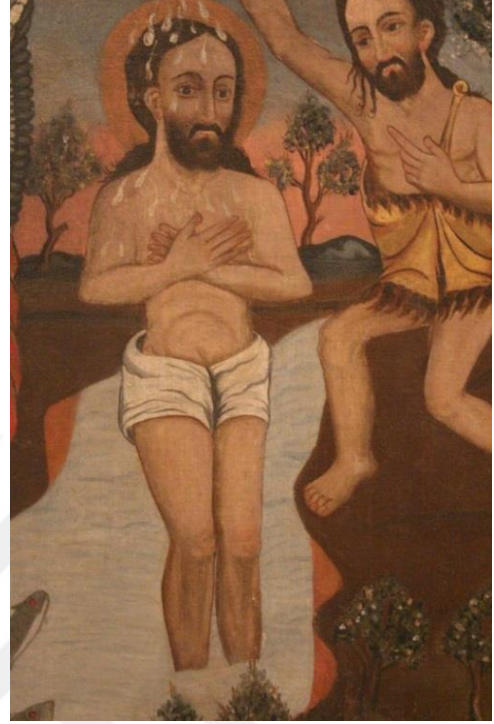
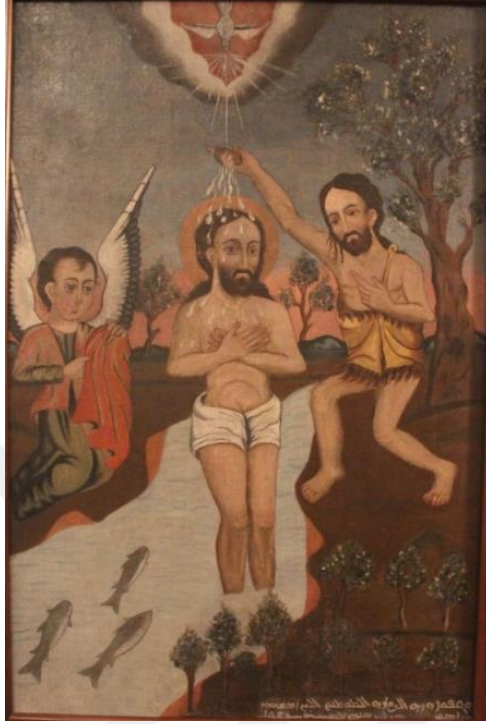
Mardin ili ve ilçelerinde bulunan Süryani kilise ve evlerinde yapılan araştırmada konularını Yeni Ahit'ten alan sahnelerin işlendiği bir takım eserler tespit edilmiştir. Bu eserler arasında perde, ikona ve çok amaçlı kullanılabilen dekoratif eserlerin olduğu görülmüştür. Sözü edilen eserlerin çoğunu, olasılıkla tamamını, Şımmeshındi ailesi yapmıştır. Şımmeshındi ailesi konularını Yeni Ahit'ten alan sahneleri baskı- boyama tekniği ile bitkisel boya kullanarak pamuklu kumaş üzerine işlemişlerdir.

Süryani el sanatında da İsa'nın vaftizi konusu ele alınmıştır (Foto 78). Kahverengi çerçeveli ikonada (120X84) sahne ağırlıklı olarak koyu kahverengi bir fon üzerine yapılmıştır. Sahnenin arkasında ağaç ve tepelerden oluşan doğa betimi görülmektedir. Açık mavi olan Erden Nehri sığ bir biçimdedir ve nehrin içerisinde İsa'nın sembollerinden biri olan balık¹ betimleri görülmektedir.

Bizans sanatında (Foto 73- 77) olduğu gibi sahnenin merkezinde İsa, haleli, uzun kahverengi saçlı ve sakallıdır (Foto 78). Beline bir bez parçası sarmış olan İsa'nın başının üzerinde Kutsal Ruh'un sembolü olan beyaz güvercin vardır. Bizans sanatında, vaftiz sahnesinde İsa, genellikle, takdis işareti yaparken, incelenen ikonada İsa ellerini göğsünde birleştirmiştir (Foto 79). İsa'nın sağında Vaftizci Yahya solunda melek figürü betimlenmiştir. Vaftizci Yahya dörtte üç profilden ayakta, omuz ve bacaklarını açıkta bırakan kahverengi püskülleri olan sarı bir post ile betimlenmiştir. Vaftizci Yahya kahverengi bir zemin üzerinde sağ ayağı ile İsa'ya doğru adım atar vaziyette ve ondan yüksekte betimlenmiştir. Sahnedeki melek figürü dizlerini bükmüş, İsa'ya doğru bakmaktadır. Kısa koyu kahverengi saçlı olan meleğin kanatları yukarı doğrudur. Yahya'nın ve meleğin duruş biçimi Bizans sanatında görülen alışlagelmiş kompozisyonu

¹Yunan mitolojisinde Pontus ve Poseidon'un sembolü olan balık, Yunanistan ve Roma'ya yayılmış Suriye kökenli bir deniz tanrıçası olan Atargatis'in de sembolüdür. Ayrıca Atargatis'in oğlunun adı olan 'balık' daha sonra İsa'nın sembolü ve adı olmuştur. Yunanca 'ΙΧΘΥΣ / ICHTHYS' '*Iesus Khristus Theou*' (Yesus Hristos Teu) balık anlamına gelmektedir. Güvercin ve balık betimleri Atargatis'in de kutsal sembollerindendir (Strong, 1913: 26- 27). İlk Hristiyanlar teslisi sembolize etmek için üç balık kullanmıştır. 'ΙΧΘΥΣ / ICHΘΥC' kelimesi aynı zamanda '*Iesus Khristus Theou Huios Soter*' (Yesus Hristos Teu Yios Soter) yani 'İsa Mesih. Tanrı'nın oğlu, kurtarıcı' anlamına gelmektedir. Hristiyanlıkta balık, *ökaristi* ayininin esasıdır. *Ökaristi* ayininde ekmek gibi balık da İsa'nın bedenini sembolize etmektedir (Atasağun, 1996: 119).

tekrarlamaktadır. Mardin Kırklar Kilisesi vaftiz bölümünde yer alan bu ikonada betimlenen vaftiz sahnesinde Bizans geleneğinin etkisini sürdürdüğü söylenebilir.



Fotoğraf 78. *İsa'nın Vaftizi*, İkona, Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 79. Fotoğraf 78'den detay, İsa ve Vaftizci Yahya, Kırklar Kilisesi, Mardin

3.1.2. Son Akşam Yemeği

Son Akşam Yemeği, Grekçe *Mysterion* Latince'de *Sacramentum* ile ifade edilen 'Kutsal Giz' olarak da tanımlanmaktadır. İsa'nın havarileri ile yediği Son Akşam Yemeği Çile¹ döneminin bir kısmını oluşturmaktadır (Schiller, 1972: 24- 25).

¹ İsa'nın Kudüs'e Girişi ile Mezara Konuluşu arasında Yeni Ahit'te anlatılan öyküler, İsa'nın Çilesi sahneleri olarak tanımlanır. Resim sanatında en çok rastlanan konular; İsa'nın Tutuklanması, Kırbaçlanma, Ecce Homo (İşte İnsan!), Haçın Taşınması, Çarmıha Geriliş ve Çarmıhtan İndiriliş'tir. Bu arada geçen olaylara bağlı olarak kimi nesneler, Çile atribüleri ve simgeleri olarak kabul edilmiştir: Horoz (Petrus'un İsa'yı inkarı), Para (Yahuda'nın İhaneti), Zar (İsa'nın giysisinin paylaşılması), Kulak (İsa'nın tutuklanması sırasında Petrus'un orada bulunan bir hizmetçinin kulağını kesmesi), Zincir (İsa'nın kırbaçlanması), Çivi, Kerpeten, Haç (İsa'nın çarmıha gerilmesi), Mızrak ve Sünger (Çarmıhta İsa), Havlu (Pilatus'un ellerini kurulaması). Sanat tarihinde tek bir çile sahnesi tasviri olabileceği gibi, *siklus* biçiminde bir bütün olarak da verilebilir. Bu *siklus* anlayışı, iki büyük tarikat olan Fransiskanlar ve Dominikanlar tarafından 13.yüzyılda geliştirilmiş, kilise ve manastırları için sanatçılara bu yönde sipariş vermişlerdir (Gökcan, 2010: 191).

Son Akşam Yemeği bir *ökaristi* sahnesidir, Ayak Yıkama ve Havariler'in Komünyonu sahneleri ile birlikte de tasvir edilebilir. *Ökaristi* ayini denilen ana ayinin temeli de İsa'nın Son Akşam Yemeği'dir. *Ökaristi* bir kurban törenidir, çünkü İsa çarmıha gerilerek kurban edilmiştir. Bu da Bizans Ortodoks kilisesinde *litürjinin* temelidir. Son Akşam Yemeği'nde İsa'nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmek ve şarap¹ kutsanır (Acara 1997: 42- 43).

Eski Ahit'te Melkisedek² ile İsa arasında ilişki bulunmaktadır. İsa'nın Melkisedek gibi kâhin- kral olduğu düşünülür. İsa yemek esnasında kendisine ihanet edileceğini söyler. İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde kendisine ihanet edecek kişiyi bilmesi kâhin olması ile ilgilidir (Schiller, 1972: 25).

Kanonik İnciller'de anlatılan Son Akşam Yemeği sahnesinde özellikle İsa'nın Yahuda tarafından uğrayacağı ihanet vurgulanmaktadır. Bu vurgu İsa'nın dört İncil'de tekrar ettiği "...sizden biri bana ihanet edecek" sözü ile yapılmaktadır. Yuhanna İncili'nde Yahuda'nın elinde bir para kutusundan söz edilir. Bu Yahuda'nın İsa'yı para karşılığında ele vermesine bir göndermedir.

Sinoptik İncillere göre Yahudilerin Hamursuz ya da Mayasız Bayramı adlarıyla da bilinen Fısıh Bayramı'nda³, İsa'nın havarileriyle birlikte yediği son akşam yemeği, on iki büyük bayramdan birisidir (Schiller, 1972: 25).

Kanonik İncillere göre Son Akşam Yemeği

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. Simon 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 Simon İskariot'un oğlu Yahuda'ya verdi. Yahuda lokmayı alır almaz Şeytan onun içine girdi. İsa da ona, "Yapacağını tez yap!" dedi.

¹ "Ekmek ve Şarap" sembolü ile ilgili detaylı bilgi için bkz., Yuhanna 6: 48-59.

² Melkisedek: Salem kralı ve Tanrı'nın kahini olarak, Yaratılış (14: 17-18, 20), Mezmurlar (110: 4), İbraniler 5: 6-10; 6:20; 7:1-2,6,10) anlatılmaktadır.

³ Fısıh Bayramı, Yahudilerin Mısır'da kölelikten kurtuluşları anısına her yıl kutladıkları bir bayramdır (Schiller, 1972: 25; Ayrıntılı bilgi için bkz. Eski Ahit, Mısır'dan Çıkış; 12: 13- 27).

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 sonra hemen sonra dışarı çıktı. Gece olmuştu.

Matta 26: 20- 23

...Akşam olunca İsa on iki öğrencisi ile 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 İhanet edecek olan" dedi, "Elindeki ekmeği benimle birlikte elini sahana batırandır."

Markos 14: 17- 20

...Aksam olunca, İsa Onikiler'le birlikte geldi. Ve sofrada oturup yemek yerlerken İsa "Size doğrusunu söyleyeyim" dedi, "Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek." Onlarda kederlenerek birer birer kendisine, "Beni demek istemedin ya?" diye sormaya başladılar. İsa onlara, "Onikiler'den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır" dedi.

Luka 22: 21- 23

... 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.

Son Akşam Yemeği, *apokrif*¹ sayılan Barnabas İncili'nde Ayakların Yıkanması ve Yahuda'nın İhaneti ile birlikte 213. bölümde şu şekilde anlatılmaktadır²:

"...Havariler yıkandıktan sonra ve yemek için masaya oturdukları zaman İsa dedi: Hepinizi şimdi yıkadım ama hepiniz temiz değilsiniz, denizlerdeki kadar suyla yıkasam da o bana inanmayacaktır. İsa bunu dediğinde kendisine ihanet edecek olanı biliyordu. İsa tekrar konuştuğunda havariler üzüldüler. İsa dedi: İçinizden biri bana ihanet edecek ve gerçekte bir koyun gibi satılacağım... Havariler içlerindeki hainin kim olduğunu sorarak

¹Apokrif: Gözlerden gizlenen ya da reddedilen kitap anlamına gelmektedir. Apokrif sözcüğü, başlık, biçim, içerik olarak Tevrat ve İncil'e benzeyen, ancak kanonik kabul edilmeyen kitaplar için kullanılmaktadır. Kilise'nin de genelde saldırılarına hedef olan Apokrif İnciller, Kanonik İncillerin açıklık getirmede bazı konuları ve teolojik sorunları seçerek, dinsel merakı tatmin etmeye çalışmıştır (Irmischer, 1991: 132-133).

²Barnabas İncili'nde anlatılan Son Akşam Yemeği bölümü, Türker, Alev. "Güllüdere Vadisinde Bulunan Ayvalı Kilise ve Resim Programı" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Hacettepe Üniversitesi, 2008: 249'dan alınmıştır.

birbirlerine baktılar. Yahuda dedi: Efendim o ben miyim? İsa cevapladı: Bana kimin ihanet edeceğini sen söyle. Ve on bir havari bunları duymadı. Kuzu bittikten sonra şeytan Yahuda'ya yeniden geldi ve Yahuda evden dışarı çıktı. İsa ona tekrar dedi: Ne yapacaksan çabuk yap.”

3.1.2.1. Bizans Sanatında Son Akşam Yemeği İkonografisi

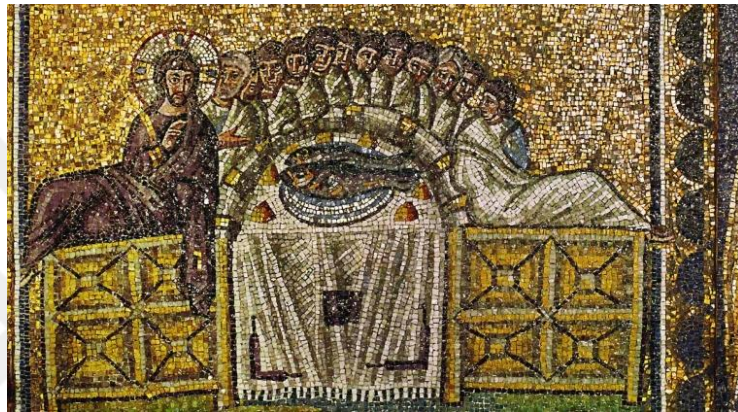
Bizans sanatında 6.yy'ın başlarında Son Akşam Yemeği sahnesinin iki temel formu görülür. Sözü edilen formlardan ilki, İsa'nın havarileri ile birlikte bir masa etrafında oturmasıdır. Bu, Çile döneminin bölümlerinden birisini oluşturur. Diğer form ise *liturjik* bir ayin olan Havarilerin Kominyonu sahnesidir. Kominyon sahnesinde İsa bir rahip ya da bir *diakon* rolünde kabul edilir. 6.yy'a tarihlenen Rossano İncili'nde (26X30.7cm) yer alan minyatürde Son Akşam Yemeği ile Ayak Yıkama sahnesi aynı sayfada yer almaktadır. Diğer sayfada bir *ökaristi* sahnesi olan Havarilerin Kominyonu sahnesi resmedilmiştir. Schiller'e göre, Rossano İncili'nde birbirini takip eden Son Akşam Yemeği, Ayak Yıkama ve Havarilerin Kominyonu sahnelerinin ortak özellikleri İsa'nın uğradığı ihaneti vurgulamaktır (Schiller, 1972: 28, 30).

Bizans sanatında Son Akşam Yemeği sahnesinin, sıklıkla omega tipi masa etrafında toplanmış İsa ve havarilerden oluşan bir düzen içerisinde betimlendiği görülür. Bu şemaya uygun olan örneklerden biri 6.yy'a tarihlenen Rossano İncili'nde yer alır (Foto 80). Bu şemada izleyiciye göre solda uzanmış olan İsa'nın yanında Yahya yer alırken, İsa'nın karşısında, onunla benzer bir biçimde uzanmış olan Petrus görülmektedir. Sahnede soldan altıncı sırada yer alan Yahuda masanın üzerinde *paten*¹ içerisinde duran balığa elini uzatmıştır. Anıtsal resim sanatındaki erken dönem örneklerinden Ravenna, San Apollinare in Nouvo'da (Foto 81) benzer bir kompozisyon şeması kullanılmıştır. Her iki tasvirde de figürler masanın yanında uzanır biçimde betimlenmiştir. Daha sonraki dönemlerde İsa masanın genellikle sol kenarında, havarileri de yanında otururken betimlenmiştir (Carr, 1991b: 1251).

¹*Paten*: İsa'nın bedenini temsil eden ekmeğin konduğu tepsidir. Ayrıca ölü İsa'yı çarmıhtan indiren Arimatealı Yusuf ve Nikodemus'un ellerini sembolize eder. Patenler genellikle yüksek kenarlı, düz veya halka kaidelidir. Günümüze gelmemekle birlikte yazılı kaynaklardan ve tasvir sanatından sekizgen veya dörtgen şeklinde patenlerin varlığı da bilinmektedir. Paten ve kalıs bir bütündür ve oluşturdukları takıma “diskopotirion” adı verilir (Acara, 1997: 50).



Fotoğraf 80. *Son Akşam Yemeği*, Rossano İncili, Rossano Katedral Müzesi, 6.yy (Schiller, 1972: Lev. 69)



Fotoğraf 81. *Son Akşam Yemeği*, Ravenna San Apollinare in Nuovo, 6.yy, Mozaik, (Schiller, 1972: Lev. 67; Beckwith, 1993: 106)

Bizans sanatında İsa'ya yapılan ihanetin vurgulandığı Son Akşam Yemeği sahnesinde 9.yüzyıldan sonra lamba ve kandil gibi öğeler görülür. Bu dönemde, sahnede artık mimari öğeler de görülmeye başlanır (Foto 83). Schiller'e göre, sahneye eklenen bu öğeler, Son Akşam Yemeği'nin geçtiği yere ve zamana atıfta bulunmaktadır. Son Akşam Yemeği sahnesinde erken dönemde görülen *omega* biçimli masanın formu daha sonra değişir. 10.yüzyılın başlarından 13.yy'a kadar yaygın olarak dikdörtgen uzun bir masa kullanılır (Fotoğraf 82 ve 83). İsa, masanın kenarında yüksek bir koltukta veya sahnenin merkezinde betimlenerek Bizans'ın geleneksel şeması sürdürülmüştür (Schiler, 1972: 32-33).

Bizans sanatında Son Akşam Yemeği sahnesinde erken dönemlerde Yahuda, İsa'nın karşısında ya da havarilerin arasında sahnenin merkezinde yer alırken (Foto 80 ve 81) daha sonraki dönemlerde diğer havarilerden ayrı ayakta, oturmuş ya da masanın önünde diz çökmüş bir biçimde resmedilmiştir. Bu biçimde resmedilen Yahuda, İsa'nın

önündeki ekmeği almaya çalışırken ya da Bizans sanatının geleneğinin devamı olarak masanın üzerindeki tabağa ulaşmaya çalışırken resmedilir. Son Akşam Yemeği sahnesi 14.yüzyıldan sonra duvar resimlerinin ve panellerin dışında manastırların yemekhanelerinde de uygulanır. Bu örneklerde havariler genellikle dikdörtgen ya da yarım daire bir masa etrafında sıkışık bir biçimde otururlar. Bu düzenleme Yahuda'nın havarilerle birlikte resmedilmesini sağlar. Yahuda'nın karakteristik bir tipi vardır ve sembolü para kesesidir. Bazen kızıl saçlı betimlenen Yahuda'nın ya siyah haleyle ya da halesiz resmedildiği görülür (Schiller, 1972: 35).

Rossano İncili (Foto 80), Ravenna San Apollinare in Nuovo Kilisesi'nde (Foto 81) görülen Son Akşam Yemeği sahnesinde sadece İsa haledir. Kapadokya Bölgesi'ndeki Ihlara Vadisi'nde bulunan Pürenli Seki Kilisesi'nde (Hild-Restle, 1981: 254- 257; Jolivet- Levy, 1991: 303, 305) yer alan Son Akşam Yemeği sahnesinde (Resim 82) İsa, havarileri ile birlikte daha önce sözü edilen örneklerden (Resim 80 ve 81) farklı olarak dikdörtgen bir masa etrafında oturmaktadır. İsa, gri *khiton*¹ üzerine koyu kızıl-kahverengi bir *hymation*² giymiştir (Sevcenko, 1991c: 932). Sahnede yer alan tüm figürlerin yüzü tahrip olsada, İsa'nın karşısında yer alan Yahuda, elini masaya uzatmış olamasından tanınmaktadır (Foto 82).



Fotoğraf 82. *Son Akşam Yemeği*, Duvar Resmi, Pürenli Seki Kilise, Ihlara, Nevşehir, 9.yy- 11.yy, Duvar Resmi, (Türker, 2008)

¹*Khiton (Tunik)*: Bizans döneminde kadın, erkek, sivil, asker veya din adamı ve her sınıftan insanın giydiği bir giysidir. Boyu ve kolları kısa veya uzun olabilen ve iç giysi olarak kullanılan giysinin kumaşı genellikle yün veya ketendir

²*Hymation*: Tunik üzerine giyilen sol omuzda toplanan, sağ omuzu serbest bırakan yünlü veya keten kumaştan yapılmış giysi. Bizans sanatında İsa, havariler, peygamberler giyer. Bizans manastır tipikasına göre hymation rahiplerin giydiği koyu renk pamuklu manto tipi giysidir (Sevcenko, 1991b: 2127; Kılıç, 2004: 89).

Göreme Vadisi’nde bulunan Karanlık Kilise’de (Jerphanion, 1942: 393–430, II. 50–51, 479, Lev. 27. 3–4, 92.2, 96–110, 111.1, 3, 112.7; Ötüken 1984: 147–150; Ötüken,1987: 54–55; Restle, 1967: I 128–129, II. Lev. XXII) yer alan Son Akşam Yemeği sahnesinde (Foto 83) İsa, havarileri ile birlikte, Pürenli Seki Kilisesi’nde bulunan Son Akşam Yemeği sahnesinde (Foto 82) olduğu gibi, dikdörtgen bir masa etrafında oturmaktadır. Sahnenin sağ başında yer alan ve beyaz bir çerçeve ile sınırlandırılmış haçlı haleli olarak betimlenmiş olan İsa mavi *khiton* üzerine koyu kızıl-kahverengi *hymation* giymiştir. Elini masaya uzatmış olması sayesinde tanınan Yahuda, diğer tüm havariler gibi haleli bir biçimde resmedilmiştir. Soldan beşinci sırada yer alan Yahuda, mavi *khiton* üzerine açık kızıl- kahverengi *hymation* giymiştir.



Fotoğraf 83. *Son Akşam Yemeği*, Karanlık Kilise, Göreme, Nevşehir 11.- 13.yy, Duvar Resmi, (Türker, 2008)

3.1.2.2. Süryani Sanatında Son Akşam Yemeği İkonografisi

Süryani el sanatlarında Son Akşam Yemeği sahnesi, Bizans geleneği ile bazı açılardan ortaklıklar göstermekle beraber farklılıklar da görülür. Süryani el sanatlarında masa yine sahnenin merkezini oluşturmaktadır. Ancak Bizans örneklerinde görülen *omega* tipi masanın yerini tamamen dikdörtgen masanın aldığı, incelenen örneklerde tespit edilmiştir.

Son Akşam Yemeği sahnesinde önemli bir yere sahip olan Yahuda, Bizans sanatında genel olarak İsa’nın, Yeni Ahitte “... Ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır” (Markos 14: 17- 20) sözüne uygun bir biçimde elini masaya uzatmış bir

vaziyette resmedilerek yapılan ihanet vurgulanmaktadır. Süryani el sanatında ise bu ihanet, Yahuda'nın elindeki para kesesi ile vurgulanmaktadır¹.

Bizans sanatında olduğu gibi Süryani örneklerinde de İsa'nın "... sizden biri bana ihanet edecek" (Matta 26: 20- 23) dediği anda havarilerin yaşadığı endişe resmetmiştir. Bu endişe havarilerin birbirlerine bakarken betimlenmeleri ve bazı havarilerin kollarını yana doğru açmış olmaları ile yansıtılmıştır.

Süryani el sanatında ele alınan Son Akşam Yemeği konulu ilk eser Cemil Şemsi tarafından işlenen perdedir (326X337 cm) (Foto 84). Şemsi, kırmızıyı baskın kullandığı bu eserinde perdenin kenarlarını, aralarında kuşların olduğu ve birbirine yeşil yapraklar ile bağlanan kırmızı çiçekli bir çerçeve ile bezemiştir. Perdede görülen ikinci çerçeve ise kenarlarında yaprakları olan çiçeklerle bezenmiştir. Asıl konuyu oluşturan Son Akşam Yemeği sahnesi perdenin merkezinde iki oval çerçeve ile sınırlandırılmış olarak betimlenmiştir. Bu çerçevelerden ilki mavi ve kırmızı renklerin hâkim olduğu iri gül motiflerinden oluşmaktadır.

İsa, havariler ile birlikte üçgen biçiminde ayakları olan ve kenarları büyük ölçekte çiçek motifleri ile bezenmiş dikdörtgen bir masa etrafında oturur vaziyette resmedilmiştir. Sahnenin merkezinde yer alan İsa kollarını yana doğru açmıştır. İsa'nın sağında altı solunda altı olmak üzere on iki havari bulunmaktadır (Foto 85). İsa'nın ve havarilerden bir kaçının ayakları masanın altında çok az görülmektedir. Uzun siyah saçlı ve sakallı olan İsa havarilerden daha iri betimlenmiştir. İsa'nın başının etrafında yer alan sarı halesi siyah kontur ile sınırlandırılmış ve pullarla bezenmiştir. Giysinin kenarları parlak pullar ile belirginleştirilmiştir. İsa'nın önünde, masanın üzerinde bir *kalıs*² ve içerisinde bir dilim ekmek olan bir *paten* bulunmaktadır.

¹Yahuda'nın İhaneti, kanonik İncil olan Matta (26: 14- 16), Markos (14: 10- 11), Luka (22: 21- 22) ve Yuhanna'da (18: 3- 12) anlatılmaktadır. Bunların dışında, *apokrif* İncil sayılan Barnabas İncili'nde de (Bab 215- 217) Yahuda'nın İhaneti'nin anlatıldığı görülmektedir. Matta ve Markos İncillerinde olay benzer bir biçimde anlatılmıştır. Sahnenin adı 'Yahuda'nın İhaneti' olsa da Yuhanna ve Markos İncillerinde İsa'nın tutuklanması olarak anlatılmaktadır. Matta ve Luka İncillerinde ise Yahuda'nın İhaneti olarak anlatılmaktadır. Yahuda'ya, İsa'nın yerini bildirmesi için Matta İncili'nde otuz gümüş verildiği söylenirken Markos İncili'nde ise para vermeyi vaat ettikleri söylenmektedir.

²*Kalis*: İsa'nın kanını sembolize eden şarabın bulunduğu kadeh biçimli kaptır. Patrik I. Germanos'a göre İsa'nın çarmıhta akan kanının toplandığı kap ve 'Son Akşam Yemeği'nde kullanılan *kalıs* ile de bağlantılıdır. 6.yy *kalıs*leri küresel kase kısmı ve bilezikli ayaktan oluşur. Üzerlerinde genellikle İsa, Meryem, başmelekler Mikael ve Gabriel, havariler ya da haç motifleri görülmektedir. Ağız kenarlarında ithaf, adak ya da *liturjik* bir yazıt bulunur (Acara, 1997: 502; Cooper, 2005:150).



Fotoğraf 84. Cemil Şemsi, Perde, Son Akşam Yemeği, 1978, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Kırklar Kilisesi, Mardin



Fotoğraf 85. Fotoğraf 84'ten detay, İsa ve Havariler, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

İsa'nın sol yanında yer alan havariler sola doğru hafifçe yaslanmışlardır (Foto 86). Siyah saçlı, sakallı ve mavi giysili olan havari kolunu İsa'ya doğru uzatmıştır. Onun arkasında yer alan havari beyaz saçlı, sakallı, kırmızı giysilidir ve eli ile yukarıyı işaret etmektedir. Ön planda, kırmızı giysili ve beyaz saçlı, sakallı olan havari kollarını İsa'ya doğru yöneltmiştir ve yanında bulunan diğer siyah saçlı, sakallı ve mavi giysili olan havariye dönmüştür. Onların arkasında duran havarilerin ikisi kahverengi giysili ve beyaz saçlıdır. İsa'nın sağ tarafındaki havarilerden profilden sunulmuş olan Yahuda kırmızı giysili beyaz saçlı, sakallı ve elinde para kesesi ile bir merkez oluşturmaktadır (Foto 84).

Profilden resmedilmiş olan Yahuda İsa'ya doğru bakmaktadır. Yahuda elindeki para kesesini hareketsiz bir biçimde tutmaktadır (Foto 87). Yahuda'nın solunda ellerini birbirine kenetlemiş halde betimlenmiş olan, sakalsız, uzun beyaz saçlı, kahverengi giysili bir havari ile siyah saçlı sakallı mavi giysili bir havari yer alır. Yahuda'nın sağında yer alan havari ise mavi giysili beyaz saçlı ve sakallıdır. Onun yanında bulunan havari kırmızı giysili siyah saçlı ve sakallıdır. Sahnenin sonunda yer alan havari mavi giysili, beyaz saçlı ve sakallıdır.



Fotoğraf 86. Fotoğraf 84'ten detay, Havariler, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

İsa'nın havarileri ile birlikte oturduğu dikdörtgen masanın üzerinde, merkezde, ayak ve ağız kısmı sarı, gövdesi kırmızı olan bir *kalis* ve *kalisin* yanında içerisinde ekmek olan sarı bir *paten* ayrıca havarilerin önünde bardak ve ekmek bulunmaktadır. Masadan sarkan örtünün eteğinde iri çiçek motifleri vardır (Foto 88).



Fotoğraf 88. Fotoğraf 84'ten detay, Masa, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

Masanın alt kısmında (Foto 89) geometrik şekillerle süslenmiş kırmızı ve sarı renklerle bezeli bir sürahi, yanında benzer geometrik şekillere ve aynı renklere sahip olan bir kap bulunmaktadır. Ayrıca birinde ekmek diğerinde üzüm olan konik kaideli gövdesi derin *paten* bulunmaktadır. Yeni Ahit'te de geçtiği üzere ekmek İsa'nın bedenini, üzüm ise şaraba yapılan bir gönderme olarak İsa'nın kanını simgelemektedir. Bu ikonografik detaylar Süryanilerin yerel ve geleneksel özelliklerini yansıtmaktadır.



Fotoğraf 89. Fotoğraf 84'ten detay, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

Sahnenin arka planında Golgotha bazilikasını temsil eden üç kubbeli bir yapı betimlenmiştir. Ortada bulunan kubbe, yandakilere göre daha büyüktür. Kubbelerin üzerine haç motifi işlenmiştir. Söz konusu yapının üst kısmında ve İsa'nın başının üzerinde yer alan bölümünde boru üfleyen melek figürleri görülmektedir. Elllerinde boru olan melekler, sarı haleli, siyah saçlı, mavi kanatlı ve edep yerlerini örten kırmızı bir örtü ile betimlenmiştir (Fotoğraf 90).



Fotoğraf 90. Fotoğraf 84'ten detay, Melekler, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

Perdenin köşelerine (Foto 84) daire içerisinde atribüleri ile dört İncil yazarı Matta, Markos, Luka ve Yuhanna kırmızı giysiler içerisinde betimlenmiştir. Matta, Markos ve Yuhanna ellerinde mavi, Luka ise pembe kapaklı bir İncil tutmaktadır. Matta, Markos ve Luka profilden, Yuhanna ise cepheden betimlenmiştir.

Perdenin sol üst köşesinde yer alan dairenin içerisinde, atribüsü olan kartal ile betimlenen Yuhanna görülmektedir (Foto 91). Yuhanna, elinde İncili, başında pullarla belirginleştirilmiş sarı bir hale, siyah ince bir bıyık, siyah saçlar ve iri gözler ile cepheden betimlenmiştir. Sağ üst köşede yer alan dairenin içerisinde ise Markos resmedilmiştir (Foto 92). Markos, Yuhanna gibi yine iri gözlerle ve elinde İncille betimlenmiştir. Beyaz saçlı, sakallı olan Markos'un halesi de yine sarı pullarla belirginleştirilmiştir. Ancak diğer üç İncil yazarının aksine Markos'un yanında atribüsü yoktur.



Fotoğraf 91. Fotoğraf 84'ten detay, Yuhanna, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 92. Fotoğraf 84'ten detay, Markos, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

Perdenin sol alt köşesindeki dairede bulunan Matta, yanında siyah saçlı, sarı haleli, mavi kanatlı sağ elini göğsüne koyan, sol eli ile gökleri gösteren pembe giysili atribüsü meleklerle betimlenmiştir (Foto 93). İri gözlü, beyaz saçlı ve sakalla betimlenmiş olan Matta'nın halesi de sarı pullarla belirginleştirilmiştir. Sağ alt köşedeki dairede ise atribüsü kanatlı öküzle resmedilmiş olan Luka vardır (Foto 94). Luka, iri gözlü, siyah saçlı ve sakallı, yine sarı pullarla belirginleştirilmiş sarı bir hale ile betimlenmiştir.



Fotoğraf 93. Fotoğraf 84'ten detay, Matta, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 94. Fotoğraf 84'ten detay, Luka, 1978, Kırklar Kilisesi, Mardin

Son Akşam Yemeği sahnesinin (Foto 95) işlendiği diğer bir eser Mardin'in Midyat ilçesindeki Mort Şmuni Kilisesi'nde bulunan bir perdedir (220X283 cm). Açık kahverengi tonlarının ağırlıkta olduğu perdenin kenarları mavi bir şerit üzerine sarı çiçekler ile bezenmiştir. Perdenin merkezinde yine büyük oval bir çerçeve içerisinde dikdörtgen bir masa etrafında toplanmış İsa ve on iki havari yer almaktadır.

Masanın altında İsa'nın ve havarilerin de ayakları, Kırklar Kilisesi'ndeki perdeye (Foto 84) oranla daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Sahnenin merkezinde, masanın ortasında diğer figürlere nazaran büyükçe betimlenmiş olan İsa'nın sağında ve solunda altışar havari görülmektedir. Kırklar Kilisesi'ndeki perdede (Foto 84) İsa'nın sağında yer alan ve aralarında Yahuda'nın da bulunduğu havariler bu perdede solda yer almaktadır. Sahnenin merkezinde yer alan uzun saçlı ve sakallı, üzerinde kahverengi bir *khiton* ve mavi bir *hymation* ile betimlenmiş olan İsa'nın sarı halesi siyah bir çerçeve ve parlak pullarla belirginleştirilmiştir (Foto 96). Yahuda, Kırklar kilisesindeki örnekten (Foto 84) farklı olarak siyah saçlı, sakallı, kahverengi bir giysiyle ve İsa'nın solunda yine elinde para kesesi ile betimlenmiştir.



Fotoğraf 95. Cemil Şimmeshindi, Perde, Son Akşam Yemeği, 1979, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat



Fotoğraf 96. Fotoğraf 95'ten detay, İsa ve Havariler, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 97. Fotoğraf 95'ten detay, Yahuda, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Sahnenin arka planını oluşturan yapı, daha önce Kırklar Kilisesi'ndeki perdede (Foto 90) görülen üç kubbeli yapının aksine, tek kubbelidir ve boru çalan melek figürleri

yerine, açık mavi zemin üzerine pullarla belirginleştirilmiş siyah konturla çevrelenmiş sarı çiçek motifleri görülmektedir (Foto 98).



Fotoğraf 98. Fotoğraf 95'ten detay, arka plan, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Masanın alt kısmında, Kırklar Kilisesi'nde olduğu gibi (Foto 84), geometrik şekillerle süslenmiş sarı bir sürahi yanında kap ve ayrıca birinde ekmek diğerinde üzüm olan mavi iki *paten* bulunmaktadır (Foto 99). Kırklar Kilisesi'nde bulunan perdede (Foto 89) sürahi, kap, ekmek ve üzüm gibi *liturjik* malzemeler tek sıra halinde resmedilmişken Midyat, Mort Şmuni Kilisesi'nde bulunan örnekte (Foto 100) bu sıra gözetilmemiştir. Üzüm ve sürahi arasında zanaatkarın adı ve bu eseri yaptığı yıl yazmaktadır. Ancak zanaatkar "Cemil Şimmeshındi" yazmak yerine "Çemil Şimmezindi" yazmıştır.



Fotoğraf 99. Fotoğraf 95'ten detay, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 100. Fotoğraf 95'ten detay Zanaatkârın İmzası, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Kırklar Kilisesi'nde bulunan perdede (Foto 84) olduğu gibi bu perdenin köşelerine de, daire formu çerçeveler içerisinde, ellerinde gri-mavi kapaklı İncilleri ile dört İncil yazarı resmedilmiştir. Sol üst köşede atribüsü kartal ile Yuhanna yer almaktadır (Foto 101). Sarı haleli olan Yuhanna açık turuncu giysili genç bir erkek görünümündedir. Sağ üst köşedeki dairede ise atribüsü melek ile Matta görülmektedir (Foto 102). Turuncu

giysili, beyaz saçlı sakallı olan Matta'nın siyah kontur ve pullar ile beliginleştirilmiş bir halesi vardır. Meleğin uzun giysili kısa siyah saçlı ve sarı haleli olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 101. Fotoğraf 95'ten detay, Yuhanna, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 102. Fotoğraf 95'ten detay, Matta, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Sol alt köşedeki dairede (Foto 103) kısa kıvrıkcık saçlı ve uzun sakallıyla, yine sarı haleli olan figürün yanında yer alan atribüsü aslandan çok melek tasvirine daha benzediği için Markos olup olmadığı belirsizdir. Karşı köşedeki dairenin (Foto 104) içerisinde ise açık kahverengi tonlarından bir giysi içerisinde, kısa beyaz saçlar ve uzun beyaz sakallarla betimlenmiş olan Luka yer almaktadır. Luka, elinde, dala benzeyen yeşil bir kalemle ve burada mavi kanatlı olan atribüsü öküzle tasvir edilmiştir.



Fotoğraf 103. Fotoğraf 95'ten detay, Fotoğraf 104: Fotoğraf 95'ten detay, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 104. Fotoğraf 95'ten detay, Luka, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Kırklar Kilisesi'nde yer alan perdede (Foto 84) bulunmayan serafim¹ tasvirine bu perdede rastlamak mümkündür. Serafim ve melek figürleri, perdeyi çevreleyen çiçekli mavi şeritle oval merkez arasında kalan alana betimlenmişlerdir. Serafim sarı haleli, kısa siyah saçlı, iri gözlü ve mavi kanatlıdır (Foto 105). Melek tasviri de, serafim gibi, sarı haleli, kısa siyah saçlı, iri gözlü ve mavi kanatlıdır (Foto 106).



Fotoğraf 105. Fotoğraf 95'ten detay, Serafim, 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat
Fotoğraf 106. Fotoğraf 95'ten detay, Melek, Mort Şmuni Kilisesi, 1979, Mardin- Midyat

Kırklar Kilisesi'ndeki perdede (Foto 90), merkezde, İsa figürünün gerisinde yer alan arka planda kubbelerin üzerine yerleştirilmiş olan boru üfleyen melek figürleri, bu perdede yine çiçekli mavi şerit ile merkezi çevreleyen alana resmedilmişlerdir (Foto 107). Bu perdede boru üfleyen melekler sarı haleli, mavi kanatlı ve sarı boru ile betimlenmişlerdir.



Fotoğraf 107. Fotoğraf 95'ten detay, Melek 1979, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

¹ Serafim: Melek hiyerarşisinde en büyük en kutsal olduğu kabul edilen serafimler, yarı insan yarı hayvan olarak betimlenmişlerdir. Serafimler, ikisi ile yüzünü, ikisi ile arkalarını örtükleri ve diğer ikisi ile uçtukları toplam altı kanada sahiptir. Altı kanatları olan bu meleklerin en belirgin özellikleri tanrının tahtının koruyucusu olmalarıdır (Özalan, 2010: 21; Pehlivan, 2014: 27).

Son Akşam Yemeği sahnesinin işlendiği başka bir eser yine Mort Şimuni Kilisesi'nde bulunan perdedir (268X271 cm) (Foto 108). Perdenin kenarları sarı, yeşil ve kırmızı renklerle bezenmiş çiçek motiflerinin olduğu bir şerit ile çevrelenmiştir. Asıl sahne olan Son Akşam Yemeği sahnesinin etrafını çevreleyen yapraklı kıvrık dallar arasında iri çiçek motifleri görülmektedir. Son Akşam Yemeği sahnesi ise geometrik motiflere sahip daire biçiminde bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. İsa ve havariler, daha önce söz edilen iki perdede olduğu gibi, dikdörtgen bir masa etrafında oturmaktadırlar. İsa, bu perdede de masanın merkezine yerleştirilmiştir, havarilerde iki gruba ayrılarak onun sağında ve solunda betimlenmiştir.



Fotoğraf 108. Perde, Son Akşam Yemeği, 1970- 1980, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

İsa, uzun siyah saçlı ve sakallı, üzerinde gri *khiton* ve kırmızı *hymation* ile betimlenmiştir ve İsa'nın sarı halesi siyah konturla ve pullarla belirginleştirilmiştir (Foto 109). Bu perdede, İsa'ya doğru bakan havarilerin sarı, kırmızı, gri tonlardaki giysilerine bakıldığında (Foto 109) diğer iki perdeye göre (Fotoğraf 84 ve 95) daha renkli olduğu

görülür. Önceki örneklerde (Foto 84 ve 97) olduğu gibi yine elinde para kesesi ile betimlenmiş olan Yahuda (Foto 110), burada İsa'nın sağ tarafındaki havari grubunda yer alır. Yahuda, siyah kısa saçlı, sakallı ve kırmızı giysilidir.



Fotoğraf 109. Fotoğraf 108'den detay, İsa ve Havariler, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Fotoğraf 110. Fotoğraf 108'den detay, Yahuda, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Bu perdede de İsa'nın önünde, bir *kalıs* ve sarı bir *paten*, havarilerin önünde ise ekmek ve bardaklar vardır (Foto 111). Masanın alt kısmında yine önceki perdelerde (Foto 84 ve 95) olduğu gibi, Son Akşam Yemeği sahnesinin genel şeması dışında, Süryani el sanatlarına özgü olan geleneksel kompozisyon tekrarlanarak *paten*, kapaklı kap, sürahi ve burada bir *paten* içerisinde üzüm betimlenmiştir. Daha önceki iki perdede (Foto 85 ve 96) olduğu gibi İsa'nın ve havarilerin ayakları masanın altından görülmektedir. Sahnenin arka planında yer alan yapı, diğer örnekte de görüldüğü (Foto 98) gibi tek kubbelidir. Ayrıca kısa siyah saçlı, sarı haleli ve gri kanatlı serafim betimleri görülmektedir (Foto 112).



Fotoğraf 111. Fotoğraf 108'den detay, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Fotoğraf 112. Fotoğraf 108'den detay, arka plan, 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Önceki iki perdede (Foto 84 ve 95) olduğu gibi bu perdenin de köşelerinde dört İncil yazarı olan Matta, Markos ve Yuhanna birer daire içerisinde, atribüleri ile yer almaktadırlar. Ancak Luka'nın atribüsü betimlenmemiştir. Markos, Luka ve Yuhanna kırmızı *khiton* üzerine gri *hymation* giymişlerdir. Matta profilden betimlendiği için giysisinin detayları açıkça görülmemektedir.

Perdenin sol üst köşesinde (Foto 113) siyah bir çerçeve ile belirginleştirilmiş sarı halesi olan figür cepheden, siyah saçlı ve sakallı betimlenmiştir. Bu figür sağ elinde sarı kapaklı bir İncil tutmaktadır. Figürün sol tarafında yer alan atribü aslana benzemediğinden bu figürün Markos olup olmadığı- öndeki perdede de (Foto103) olduğu gibi- belirsizdir. Perdenin sağ üst köşesine siyah saçlı ve sakallı, siyah bir kontur ile sınırlandırılmış sarı haleli, yine sarı kapaklı İnciliyle ve sağ elinde yapraklı bir dala benzeyen kalemle Matta profilden betimlenmiştir (Foto 114). Matta'nın atribüsü olan melek pembe giysili gri kanatlı sağ elini göğsüne koymuş sol eli yukarıyı olasılıkla göğü yani Tanrı' yı (İsa'yı) işaret etmektedir.



Fotoğraf 113. Fotoğraf 108'den detay, 1970- 1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 114. Fotoğraf 108'den detay, Matta, 1970- 1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Perdenin sağ alt köşesindeki dairede (Foto 115) cepheden betimlenmiş, siyah kısa saçlı, sarı haleli Yuhanna, elinde pembe kapaklı bir İncil tutmaktadır. Yuhanna'nın yanında yer alan, gri kanatlı sarı haleli olan atribüsü kartal güvercine benzemektedir. Sol alt köşedeki dairesel alanın içerisinde (Foto 116) siyah saçlı ve sakallı, elinde sarı kapaklı bir İncille betimlenmiş olan Figür'ün yanında herhangi bir atribüsü olmadığından kim olduğu belirsizdir.



Fotoğraf 115. Fotoğraf 108'den detay, Yuhanna 1970-1980, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat
Fotoğraf 116. Fotoğraf 108'den detay, Luka 1970-1980, Mort Şmuni Mort, Mardin-Midyat

Son Akşam Yemeği sahnesini konu edinen bu üç perde (Foto 84, 95 ve 108) dışında, Süryani el sanatlarında Son Akşam Yemeği sahnesini ele alan başka eserler de vardır. Bu eserler Nasra Şımmeshındi'nin evinde bulunan perde (Foto 117) ya da çok amaçlı (Foto 129, 130 ve 133) kullanılabilen eserlerdir. Bu çok amaçlı kullanılabilen eserler bir nişi örtmek için perde işlevi görebildikleri gibi bir çerçeve içerisinde ikona olarak da kullanılabilirlerdir.

Perdenin (297X326 cm) kenarları, ilki çiçek motiflerinden yapılmış bir gırlant, diğeri ise kıvrık dallar arasında mavi ve kırmızı lalelerden oluşan iki çerçeve görülmektedir (Foto 117). Gırlant yeşil yaprakları olan mor, kırmızı ve mavi çiçeklerden oluşmakta, motiflerin birleştiği kısımdan sarkan püsküller bulunmaktadır. Perde üzerinde betimlenen bütün motif ve figürler siyah kontur ile belirginleştirilmiştir. Bunların dışında perdede yer alan sahneler, yeşil yapraklı kıvrık dallar arasında iri kırmızı gül motiflerinden oluşan bir çerçeveye çevrelenmiştir.

Perde, İsa'nın hayatından bir *siklus*u içermektedir. Perdeye, aşağıdan yukarı doğru, Meryem Ana ve Çocuk İsa, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileri ile birlikte yediği yemeği gösteren Son Akşam Yemeği ve üstte İsa'nın Çarmıha Gerilişi tasvir edilmiştir. Bu sahneler bir arada değerlendirildiğinde, Meryem ve Çocuk İsa (Hodegetria

Meryem) tasviri sembolik doğumu, Son Akşam Yemeği İsa'nın Yahuda tarafından uğradığı ihaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi ise ölümü ifade etmektedir¹.



Fotoğraf 117. Nasra Şimmeshindi, Perde, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Nasra Şimmeshindi'nin Evi, Mardin

Perdenin merkezinde yer alan Son Akşam Yemeği sahnesi (Foto 118) yeşil yapraklı bordo üzüm salkımlarından oluşan bir daire içerisinde resmedilmiştir. İnce bıyıklı ve çenesinin alt kısmında bırakılmış bir tutam sakalı olan İsa sahnenin merkezinde, cepheden betimlenmiştir. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiş olan İsa'nın halesi sarıdır. İsa, altısı sağında altısı solunda olmak üzere on iki havarisiyle dikdörtgen bir masada biraraya getirilmiştir. Masa'nın altından, diğer eserlerden (Foto 85, 96 ve 111) farklı olarak sadece İsa'nın ayakları görülmektedir. Masanın üzerinde, havarilerin önünde birbirleri ile aynı büyüklükte ve içerisinde şarap olan bardaklar vardır. İsa'nın önünde ise büyük bir *kalis* bulunmaktadır. İsa'nın solunda yer alan havarilerin üçü sarı haleli ve cepheden betimlenmiş diğer üç havari ise profilden ve halesiz betimlenmiştir. Mavi ve bordo tonlarda giysileri olan havarilerin altısı da sağ elleri ile İsa'yı göstermektedir. İsa'nın sağında yer alan havarilerden dördü profilden ve halesiz olarak betimlenmiştir. Koyu renk saçlı, sakallı olan bu havarilerin üçü bordo, biri mavi renkte giysi giymişlerdir. Bu gruptaki iki havari ise haleli mavi giysili, ince bıyıklı ve İsa gibi çenenin alt kısmında yer alan sakallarla betimlenmişlerdir. Sahnenin arka planında (Foto 119) tek kubbeli bir yapı içerisinde sarı haleli, mavi ve bordo renkli kanatları olan bir kerubim², yapının

¹Bu bilgi 8 Haziran 2015 tarihinde Kırklar Kilisesi papazı Gabriyel Akyüz ile yapılan röportajdan elde edilmiştir.

²*Kerubim*: Kerubim kelimesi dua eden kişi anlamına gelmektedir. Musevi inancında Tanrı'ya en yakın olan en büyük melek olarak kabul edilen kerubimler, Tanrı'nın en büyük destekçisi ve koruyucusudurlar. Dört

sağında ve solunda sarı haleli, mavi kanatlı, kızıl-kahve tonlarında bir giysi giymiş ve bordo kuşaklar sarınmış, uçuyor izlenimi veren melek figürleri bulunmaktadır.



Fotoğraf 118. Fotoğraf 117'den detay, İsa ve Havariler, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Fotoğraf 119. Fotoğraf 117'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Masanın alt kısmında, daha önce incelenen örneklerde de (Foto 89, 99 ve 111) olduğu gibi ayaklı, yeşil, sarı ve kırmızı renkli, geometrik motifli, konik kaideli gövdesi derin iki *paten*, üçgen kaideli bir kap ve sürahi bulunmaktadır (Foto 120). Ayrıca perdenin bu kısmında Nasra Şımmeshındi'nin hemen hemen bütün eserlerinde (Foto 43, 49 ve 53) görülen, sarı, mavi, yeşil ve mor gibi renkleri bir arada kullandığı çeşitli geometrik motifler yer alır.



Fotoğraf 120. Fotoğraf 117'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Çarmıhta İsa sahnesi, perdenin üst kısmında (Foto 121) siyahın ağırlıkta olduğu yeşil sarı ve kırmızı renklerden oluşan çentiklerle yapılmış gırlantıların oluşturduğu bir

yüzü, dört kanadı ve dört eli olan Kerubimler, sadece baş ve kanattan oluşurlar (Özalan, 2010: 22; Pehlivan, 2014: 26-27).

çerçeve içerisinde tasvir edilmiştir. Kızıl-kahve tonlarındaki bir haç üzerinde yer alan İsa'nın üzerinde kırmızı bir tunik bulunmaktadır. İsa'nın bedeni, halesi ve giysisi parlak pullarla vurgulanmıştır. İsa'nın ayağının altında, çarmıha gerildiği Golgotha Tepesi'nin simgesi olan kurukafa görülmektedir. Çarmıhta İsa sahnesinin iki tarafında ellerinde sarı boru olan melekler sarı haleli, mavi kanatlı, kızıl kahve tonlarında giysiler giymiş ve bordo kuşaklar sarınmışlardır. Havada uçuyor izlenimi veren meleklerin kanatlarında, hale ve giysilerinde yine parlak pullar bulunmaktadır.



Fotoğraf 121. Fotoğraf 117'den detay, Melekler ve Çarmıha Gerilme, 2014, Nasra Şimşirhındi'nin Evi, Mardin

Perdenin alt kısmında (Foto 122) ise Meryem ve Çocuk İsa tasviri yeşil yapraklı, bordo tonlarında üzüm salkımlarından oluşan bir daire içerisinde yer almaktadır. İsa'nın doğumunu simgeleyen tasvirde, İsa ve Meryem'in parlak pullarla belirginleştirilmiş sarı haleleri vardır. Meryem sol eli ile İsa'yı gösterirken, İsa sağ eli ile Meryem'i göstermektedir. Meryem Ana bu hareketi doğru yolun, İsa'nın yolu olduğunu ifade etmektedir.



Fotoğraf 122. Fotoğraf 117'den Meryem Ana ve Çocuk İsa, 2014, Nasra Şimşirhındi'nin Evi, Mardin

Perdenin köşelerinde (Foto 117), daha önce söz edilen perdelerde (Foto 84, 95 ve 108) olduğu gibi, atribüleri ile birlikte dört İncil yazarı olan Matta, Markos, Luka ve

Yuhanna betimlenmiştir. Matta dışında, diğer üç figürün atribüleri tanımlanamadığı için bu üç figürden hangilerinin Markos, Luka ve Yuhanna olduğu kesin olarak anlaşılamamıştır (Foto 124-126). İncil yazarları etrafı yeşil yapraklı bordo çiçeklerle çevrili olan daireler içerisinde betimlenmişlerdir. Perdenin üst sol köşesindeki dairede (Foto 123) koyu kahverengi tonlarında bir giysiyle betimlenmiş Matta'nın elinde mavi kapaklı bir İncil bulunmaktadır. Koyu ince bıyıklı ve çenesinin alt kısmında sakalları olan Matta'nın sarı halesi pullarla süslenmiştir. Matta'nın sağında, atribüsü olan melek kızıl-kahve tonlarında bir giysi ile betimlenmiştir. Melek, sağ elini göğsüne koymuş, sol elini ise yukarı kaldırmıştır (Foto 123).



Fotoğraf 123. Fotoğraf 117'den detay, Matta 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi Mardin

Fotoğraf 124. Fotoğraf 117'den detay, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin



Fotoğraf 125. Fotoğraf 117'den detay, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Fotoğraf 126. Fotoğraf 117'den detay, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Perdenin köşelerinde kerubim (Foto 127) ve serafim (Foto 128) betimleri bulunmaktadır. İki kanadını yana doğru açan, diğer iki kanadını başında birleştirmiş olan kerubimin, parlak pullarla belirginleştirilmiş sarı halesi vardır. Gövdesi kanada benzer bir biçimde betimlenmiş olan kerubimler perdenin alt köşelerinde yer alır. Serafimler üst

köşelerde yer almaktadır. Halesi belirsiz olan serafimin başının etrafını saran altı kanadı bulunmaktadır. Serafim ve Kerubimler iri mavi gözlü ve iri burunlu betimlenmiştir.



Fotoğraf 127. Fotoğraf 117'den detay, Kerubim, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin
Fotoğraf 128. Fotoğraf 117'den detay, Serafim, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Nasra Şımmeshındi'nin masa örtüsü, duvar süsü ve perde gibi çeşitli amaçlarla kullanılabilen bir diğer eseri (89X118 cm) merkezinde yer alan Son Akşam Yemeği sahnesi, örtünün alt ve üst kenarları kısa siyah çizgilerle oluşturulmuş gırlantılarla çevrelenmiştir (Foto 109). Sahne geleneksel biçimde yine merkezde İsa, onun sağında ve solunda altışar havarinin oturduğu kahverengi dikdörtgen bir masa etrafında kurulmuştur. Daha önceki örnekte (Foto 118) olduğu gibi burada da, masanın altından sadece İsa'nın ayakları görülmektedir. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *hymation*la betimlenmiş olan İsa sarı halelidir. Cepheden betimlenmiş olan haleli dokuz havari gibi İsa'nın sakalı da Nasra Şımmeshındi'nin diğer çalışmalarında da görülen çenenin alt kısmında bırakılmış biçimde gösterilmiştir. İsa'nın sağında iki, solunda bir olmak üzere profilden gösterilen halesiz üç havarinin ise sakalları tüm yanak ve çeneyi kapatacak şekilde resmedilmiştir. Görülen tüm bu örneklerde sakal tasvirinin bu biçimde yapılması, bunun Nasra Şımmeshındi'nin üslubunun bir özelliği olduğunu gösterir. Üçü mavi üçü kırmızı renkte giydirilmiş olan, İsa'nın sağında ve solunda yer alan havarilerden, İsa'ya yakın olan üçü elleri ile İsa'yı işaret ederken, soldan üçüncü sıradaki havari ise ellerini dua eder gibi açmıştır. Sol başta yer alan profilden gösterilen iki havari ise aralarında bir şey konuşuyor gibi betimlenmişlerdir. Örtünün sağ tarafında yer alan havarilerin altısı da ellerini İsa'yı işaret edecek şekilde uzatmıştır. Yine havarilerin üçü kırmızı, üçü mavi renkte giydirilmiştir. Görülen tüm bu örneklerde figürlerin, iri gözlü, ince yay kaşlı, bu kaşların devamıymış gibi görünen ince uzun burunlu, ince bıyıklı, çizgi ağızlı olmaları ve çenelerinden sarkan sakal, donuk bakışlar kol ve başlarının orantısız olması Nasra

Şımmeshindi'nin üslubunu yansıtan özelliklerdir. Bu kompozisyonda hiçbir havaride para kesesi bulunmaması Yahuda'nın tanımlanmasını olanaksız kılmaktadır.



Fotoğraf 129. Nasra Şımmeshindi, Dekoratif Amaçlı Örtü, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, Nasra Şımmeshindi'nin evi Mardin

Nasra Şımmeshindi'nin yaptığı bir diğer çok amaçlı örtüye (89X118 cm) yine Son Akşam Yemeği sahnesini betimlemiştir (Foto 130). Daha önce sözü edilen perde ve örtülerde görülen şablonu, kompozisyonda İsa ve havarilerin yerleştirilmesinden giysilerin rengine havarilerin ellerinin duruşuna, dokuz havari ve İsa'nın halesine, göz, yüz ve sakal yapısına, İsa'nın önündeki *kalise* kadar tekrarlandığı görülür. Böylece anlaşılıyor ki Nasra Şımmeshindi, Son Akşam Yemeği'ni ele aldığı bütün eserlerini üslup haline getirdiği bir kalıpla tekrar etmektedir. Bu örtüde görülen farklılıklar, üst kısımdaki gırlant motiflerinin, uçlarından sarkan püsküllerle, kırmızı ve mavi noktalarla birleştirilmiş olmalarıdır. Ayrıca İsa'nın halesinin etrafında yer alan kırmızı çiçeklerin yer aldığı bitkisel motif ikinci bir hale biçimindedir (Foto 131).



Fotoğraf 130. Nasra Şımmeshındi, Dekoratif Örtü, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Son Akşam Yemeği sahnesinin konu edindiği bu örtüde de masanın üzerindeki nesnelerle, figürlerin yüzleri, bedenlerinin ve ellerinin duruşuna kadar bire bir aynıdır. Burada bir önceki örtüden farklı olarak örtünün sol ve sağ başında profilden betimlenmiş ikişer havari yer alırken, sol başta olanlar yine aralarında konuşuyorlarmış gibi birbirlerine dönük betimlenmişlerdir. Sağ baştakiler ise İsa'yı gösteren ellerin dizilişine uyum sağlayacak şekilde art arda betimlenmişlerdir. Bu örtüde de diğer havarilerin ve Yahuda'nın kimliğini belirlemeye yarayacak bir atribü yoktur. Masanın alt kısmında kırmızı, sarı, mavi renklerle resmedilmiş bir sürahi ve kenarları kırmızı ve sarı ile betimlenmiş geometrik motifleri olan ayaklı iki farklı *paten* görülmektedir (Foto 132).



Fotoğraf 132. Fotoğraf 131'den detay, Liturjik eşyalar, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Nasra Şımmeshındi'nin Son Akşam Yemeği konulu bir diğer çalışmasında (89X118 cm) kompozisyon şeması, figürlerin yüz ve beden özellikleri, hareketleri daha önceki örneklerle birbirinin aynısıdır(Foto 133). Buna yanı sıra figürlerin masadaki oturma düzeni ve masa üzerindeki nesnelerin yerleştirilmesi, figürlerin giysilerinin renkleri açısından daha önceki örtülerle büyük ölçüde aynıdır. Buradaki farklılıklar

İsa'nın ve hemen sol ve sağ yanındaki havarilerin halelerinin pullarla belirginleştirilmiş olmasıdır. Ayrıca profilden betimlenmiş olan havarilerin bu defa kompozisyonun sol ve sağ başlarına yerleştirilmek yerine havariler arasına rastgele yerleştirilmeleridir. Sol baştan dördüncü ve sağ baştan ikinci ve beşinci havariler profilden gösterilmişlerdir. Sol baştan ikinci havarinin ise ellerinin dua eder gibi betimlenmiş olması, onu diğer havarilerden farklı kılmaktadır. Bu örnekte de diğer havarilerin ve Yahuda'nın kimliğini belirleyecek bir atribü yoktur. Bitkisel motiflerin kırmızı ve mavi noktalarla birleştirilmesiyle oluşturulan gırlantlar, sahnenin alt ve üst kısmını boydan boya geçerek bir çeşit çerçeve oluşturmaktadır.



Fotoğraf 133. Nasra Şımmeshındi, Dekoratif Örtü, Son Akşam Yemeği, 2014, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Masanın alt kısmında kırmızı ve mavi renklerle resmedilmiş bir sürahi ve kenarları turuncu ve yeşil renkli geometrik motifli, ayaklı iki farklı kap görülmektedir. Şımmeshındi gırlant motifinin altına adını ve soyadını yazmıştır (Foto 134).



Fotoğraf 134. Fotoğraf 134'ten detay, Liturjik Malzemeler 2014, Nasra Şımmeshindi'nin Evi, Mardin

Nasra Şımmeshindi'nin yaptığı Son Akşam Yemeği sahnelerinde, İsa sahnenin merkezinde, havariler iki grup halinde İsa'nın sağında ve solunda yer almaktadır (Foto 117, 129, 130 ve 133). İsa, havarileri ile birlikte dikdörtgen bir masada oturmaktadır. Bu dikdörtgen masanın altında sürahi, paten gibi *liturjik* malzemeler bulunmaktadır. Son Akşam Yemeği sahnesinde İsa, önünde betimlenen büyük bir *kalisle* ve havarilerden biraz daha iri betimlenmiş olmasıyla farklı kılınmıştır. Ancak Nasra Şımmeshindi, yaptığı el sanatı ürünlerinde (Foto 117, 129, 130 ve 133), Kırklar Kilisesi ve Mort Şmuni Kiliselerinde görülen örneklerde (84, 95 ve 108) para kesesini ya da Yahuda'yı diğer figürlerden ayırt edecek başka bir atribü kullanılmadığından, Son Akşam Yemeği sahnelerinde önemli bir figür olan Yahuda'yı teşhis etmek olanaksızdır.

İsa'nın Yahuda tarafından uğrayacağı ihanet, dört İncilde İsa tarafından tekrar edilen "...sizden biri bana ihanet edecek" sözü ile vurgulanmaktadır. Ayrıca İsa, ihanet edecek kişiyi "...elini benimle birlikte sahana batırandır." sözü ile aktarmaktadır. Bunların yanı sıra Yuhanna İncili'nde Yahuda'nın elinde bir para kutusundan söz edilir. Bizans sanatında görülen Son Akşam Yemeği sahnelerinde Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılan "...elini benimle birlikte sahana batırandır." sözüne uygun bir şekilde Yahuda elini sahana uzatmış bir şekilde betimlenmiştir. Süryani sanatında ise Yahuda elinde para kesesi ile resmedilmiştir. Süryani sanatında Yahuda'nın para kesesi ile resmedildiği, Kırklar ve Mort Şmuni Kiliselerinde bulunan örneklerin (Foto 87, 97 ve 110) Yuhanna İncili ile uyumlu olduğu düşünülebilir. Ancak yapılan incelemede Şımmeshindi'nin el sanatı eserlerinde görülen Son Akşam Yemeği sahnelerinde hangi

İncilden yararlandığı oldukça belirsizdir. Sahnedeki bu belirsizliğin Şımmeshındi'nin kullandığı ahşap kalıpların dışına hiç çıkamamasından kaynaklandığı söylenebilir.

Süryani dînî el sanatlarında görülen diğer zanaatkârların çalışmalarında Son Akşam Yemeği sahnesinin genel şemasını, merkezi oluşturan İsa'nın havarileri ile birlikte dikdörtgen bir masada oturmasıdır. Söz konusu bu genel kompozisyonda havariler, altışarlı gruplar halinde İsa'nın sağında ve solunda yer alırlar. Bizans sanatında, Son Akşam Yemeği sahnesinde, Süryani el sanatının aksine, İsa, üzerinde, *paten* içerisinde büyük bir balık olan *omega* tipi ya da dikdörtgen bir masanın sağ ya da sol başında, havariler ise masanın etrafına dizilmiş biçimde görülür. Rossano İncili'nde ve Ravenna San Apollinare in Nuovo'da (Foto 80 ve 81) sadece İsa haleliyken, Pürenli Seki ve Karanlık Kilisesi'nde (Foto 82 ve 83) ise İsa ve havariler halelidir. Süryani el sanatında Kırklar ve Mort Şmuni Kiliselerinde görülen örneklerde de (Foto 84, 95 ve 108) sadece İsa haleliyken, Nasra Şımmeshındi'nin evinde bulunan örneklerde (Foto 118, 130 ve 133) ise İsa ve havarilerin bir kısmı halelidir. Süryani el sanatında kompozisyonun önemli özelliklerinden bir diğeri, Yahuda'nın para kesesi ile betimlenmiş olmasıdır (Foto 87, 97 ve 110), ancak Nasra Şımmeshındi'nin eserlerinde Yahuda para kesesi ile resmedilmediği için Yahuda'yı teşhis etmek olanaksız hale gelmiştir (Foto 117, 129, 130 ve 133). Söz konusu kompozisyonda, incelenen bütün eserlerde masanın üzerinde, İsa'nın önünde bir *kalıs*, havarilerin önünde ise kadehler, masanın alt kısmına sürahi, *paten*ler gibi *liturjik* öğeler de görmek mümkündür. Sahnenin arka planında ise bir yapı ve perdelerin kenarlarına daire biçimde bir çerçeve içerisinde dört İncil yazarının resmedildiği görülmektedir (Foto 84, 95, 108 ve 117).

Nasra Şımmeshındi'nin yaptığı Son Akşam Yemeği sahnelerindeki figürler, oldukça iri oval biçimli ve bir birine çok yakın olan gözlerle, ince kavisli kaşlarla, bu kaşların devamında inen ince uzun burunla, çizgi şeklinde ağız ve yine çizgi şeklinde olan ince bıyıklarla, çenenin alt kısmında bitmiş sakalla betimlenmiştir. Figürler anatomiye uygun bir biçimde betimlenmemiştir. Figürlerde, kolların omuz ya da boyun olmadan doğrudan başının altından çıkıyor gibi görünmesi, kollara göre ellerin orantısız ve eklemsiz olması, ellerin ve ayakların bilek olmadan betimlenmesi Şımmeshındi'nin genel üslup özellikleri arasında sayılabilir.

Nasra Şımmeshındi'nin din dışı el sanatı ürünlerinde de görülen önemli bir özellik, kullandığı ahşap kalıplar nedeniyle figür ya da motiflerin tekrarlanmasıdır. Bu hiç değişmeden tekrarlanan motifler arasında özellikle geometrik desenler, gırlantlar ve bitkisel motifler vardır. Eserlerde görülen bu özelliklerin Şımmeshındi'nin kendine özgü üslubunu oluşturduğu söylenebilir. Belirli ahşap kalıplar kullanılarak yapılan bu el sanatı ürünlerinde Şımmeshındi, aynı kalıpları sürekli kullandığı için figürler birbirinin aynısıdır. Şımmeshındi renklerin tek tonunu kullanarak sahneye hiçbir hareketlilik katmamaktadır. Bu, Nasra Şımmeshındi'nin kendine has olan üslubunun başka bir özelliğini göstermektedir.

Nasra Şımmeshındi'nin yaptığı el sanatı ürünleri dışında, diğer zanaatkarların yaptığı Son Akşam Yemeği sahnelerinde İsa'nın kimi zaman belirgin bir şekilde iri olması ve kollarını açarak, ellerini masaya koyması masanın hakimi olduğunu vurgulaması olarak açıklanabilir. Diğer zanaatkârların yaptığı Son Akşam Yemeği sahnelerinde figürler genellikle iri oval gözlü, ince kavisli kaş, gerçeğe yakın bir burun ve bir ağızla betimlenmişlerdir. Bu el sanatı ürünlerinde figürler belirli ahşap kalıplar kullanılarak yapılsa da, figürlerdeki gerçeğe yakınlık ve sahnedeki hareketlilik sözü edilen bu kalıpların dışına çıkıldığını ortaya koymaktadır. Diğer zanaatkârlar, Şımmeshındi'den farklı olarak kullandıkları kalıpların dışına çıkmış, böylece figürleri daha orantılı, hacimli ve gerçeğe yakın bir şekilde betimlemişlerdir. Ayrıca renklerin açık ve koyu tonlarını kullanarak derinlik hissi uyandırmışlardır. Zanaatkârlar birebir aynı kalıpla geleneksel kompozisyonu yapmış olsalar da aynı renklerin farklı tonlarını ya da farklı renkler kullanarak birbirlerinden ayrılmaktadır.

Şımmeshındi'nin ve diğer zanaatkârların eserlerinde, perdelerin köşelerinde görülen dört İncil yazarı Süryani dinsel el sanatlarının karakteristik özelliğini yansıtır. Sonuç olarak Şımmeshındi ve diğer zanaatçılar arasında bazı farklılıklar görülse de aynı kompozisyon şemasını uygulamışlardır. Süryani el sanatı bir baskı-boyama sanatı olmasına rağmen, bazı zanaatkârlar renklerin açık ve koyu tonlarıyla derinlik hissi ve üç boyutlu bir izlenim yansıtmaya çalışılmışlardır. Nasra Şımmeshındi ise renklerin tek tonunu kullanarak, figürleri, kullandığı ahşap kalıpta olduğu gibi bırakıp hiçbir düzenleme yapmayarak kendine has bir üslup oluşturmuştur. Nasra Şımmeshındi yaptığı

Son Akşam Yemeği sahnelerinin bir kısmını oldukça sade bir anlatımla betimlenmiş olsa da genel olarak geleneksel şemayı sürdürdüğü görülmektedir.

3.1.3. İsa'nın Çarmıha Gerilişi

İsa'nın Çile'sine dahil olan Çarmıha Geriliş sahnesi Matta, Markos ve Luka İncillerinin yanı sıra Mezmurlar'da da (22: 1) anlatılmaktadır. Çarmıha Gerilişi'nin dört İncilde de genel olarak benzer biçimde anlatıldığı görülmektedir. İsa çarmıha gerilmek üzere, adının kelime anlamı kafatası olan Golgotha Tepesi'ne götürülür ve orada iki hırsızla birlikte çarmıha gerilir. Çarmıh üzerine takılmış olan suç yaftasında 'Yahudilerin Kralı Nasıralı İsa' yazmaktadır. Luka İncilinde hırsızlardan birinin İsa ile alay ettiği, diğer hırsızın ise İsa'ya inandığı ve İsa'yı suçsuz bulduğu belirtilmiştir. Böylece İsa, ona cennette kendisiyle beraber olacağını sözünü vermiştir. Askerler, İsa'yı çarmıha geldikten sonra O'nun giysilerini paylaşmışlardır. Matta ve Markos İncillerinde İsa'nın Çarmıha Gerilişine tanıklık eden Kenturion "Bu gerçekten Tanrının oğluydu" der. Ayrıca üç Meryemler olarak adlandırılan Meryem Ana, Meryem'in kız kardeşi Meryem, Mecdelli Meryem ve Salome olaya tanıklık eder. Bunların yanı sıra İsa'nın en sevdiği öğrencisi olan Yuhanna da sahnede yer alır (Schiller, 1972: 89).

Kannonik icillere göre İsa'nın Çarmıha Gerilişi

Matta 27: 33-56

Golgotha, yani kafatası denilen yere vardıklarında içmesi için İsa'ya ödle karışık şarap verdiler. İsa bunu tadınca içmek istemedi. Askerler O'nu çarmıha geldikten 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 oğluysan 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 onu 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 tapınaktaki perde¹ 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'ydü!” dediler. Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Magdalalı Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı.

Markos 15: 22-41

İsa'yı Golgotha, 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 Yahudilerin Kralı 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 inde 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

¹Perde: Yahudilerin tapınağında en kutsal yeri, kutsal yerden ayıran perdedir. Önceleri Tapınma Çadırı'nda sonraları da Yeruşalim'deki (bugünkü Kudüs) tapınakta yer alan ve yalnız İsraili kâhinlerin girebildiği bölmedir. Tapınağın ikinci bölümü olan bu bölüme ‘ana bölüm’ denir. Kutsal Yer küçük harf ile yazıldığı zaman Tapınma Çadırı'nı ya da tapınağın tümünü anlatır (Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2011: 1363).

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'ydü” dedi. Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Magdalalı 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 Yeruslaim'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 küfür etti. Ne var ki, öbür suçlu onu azarlardı. “Sende Tanrı korkusu da mı 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 onun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş onları seyrediyorlardı.

Yuhanna 19: 18- 34

Askerler İsa'yı alıp götürdüler İsa çarmihini kendisi taşıyıp Kafatası – İbranice'de Golgota- denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı. Pilatus bir de yafta yazıp çarmihın 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 çarmihının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Magdalalı 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 bacalarının 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 ile birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacalarını kırdılar. İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacalarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Apokrif sayılan Nikodemus İncili'nde ise şu şekilde anlatılır.

...ve Golgota denilen yere geldikleri zaman, kıyafetlerini çıkarıp onu soydular, ve onu ketenle sardılar, ve başına dikenli taç koydular, ve eline kaval koydular. Ve diğer iki hırsızla beraber çarmıha gerdiler, Dimas sağında, Gestas solundaydı. Ama İsa dedi: Baba, onları bağışla; çünkü ne ettiklerini bilmiyorlar... Askerler alay ettiler ve ona içmesi için sirke ve öd uzattılar... Sonra Longinus bir mızrak aldı ve yanına sapladı ve kan ve su geldi... Güneş battığı zaman kayalar yarıldı, mezarlar açıldı ve azizlerin uyuyan ruhları uyandı... Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum ve bunu dedikten sonra ruhunu verdi (Nikodemus 7:1- 8; 8:1- 4)¹.

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Matta, Markos, Luka, Yuhanna İncillerinde ve *apokrif* İncil olan Nikodemus İncili'nde bazı farklılıklar olsa da birbirine benzer bir biçimde anlatılmıştır. Olayın geçtiği yer, zaman, askerlerin ve halkın İsa'yı aşağılamaları, birbiri ile uyum göstermektedir. Ancak Yuhanna İncili, Çarmıha Geriliş ile ilgili en fazla ikonografik detayı içermektedir. İsa'nın *kolobion*² giymesi ve ölümünden sonra böğründen kan ve su akması, sadece Yuhanna İncili'nde anlatılmaktadır. Matta ve Markos İncillerine göre, İsa ölmeden önce Mezmurlarda (22: 1) geçen “Tanrım! Tanrım! Neden beni terk ettin?” duasını okur. Luka İncili'ne göre ise İsa, eski bir Yahudi duasını

¹Nikodemus İncili'nde anlatılan İsa'nın Çarmıha Gerilmesi bölümü; TÜRKER, Alev. “Güllüdere Vadisinde Bulunan Ayvalı Kilise ve Resim Programı” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Hacettepe Üniversitesi, 2008: 259'dan alınmıştır.

²*Kolobion*: Kolsuz ya da yarım kollu bir çeşit uzun tuniktir. Çarmıha Gerilme sahnelerinde, İsa'nın giysisi olarak görülür (Sevcenko, 1991: 480-81; Kılıç, 2004: 88).

okumuştur: “Baba! Ruhumu senin ellerine emanet ediyorum.” Bunlara ek olarak Luka İncili’nde İsa’nın ettiği başka bir duadan bahsedilir: “Tanrım onları affet, onlar ne yaptıklarını bilmiyorlar”. Yuhanna İncili’nde ise, İsa’nın çarmıhtayken annesi ve Yuhanna ile yaptığı konuşmadan bahsedilmektedir. Sonra İsa’nın su istediği belirtilir, bunun üzerine bir asker sünger üzerine sirke döker ve İsa’nın ağzına götürür. Bunların dışında Yuhanna’da, askerlerin İsa’nın böğrüne mızrak soktuğundan ve yaradan kan ile suyun aktığından söz edilmektedir. Sinoptik İncillerde ise, askerlerin İsa ile nasıl dalga geçtikleri anlatılmaktadır. *Apokrif* kaynaklarda çarmıh sahnesine birkaç yeni motif eklenir. İsa çarmıha gerilmeden önce beline bir örtü sarılır ve başına dikenli bir taç takılır. *Apokrif* İncillerde İsa ile birlikte çarmıha gerilen hırsızlardan söz edilir. Bunlardan pişman olan hırsızın ismi Dimas, diğerinin ismi ise Gestas’tır. Longinus İsa’nın sağ tarafını mızrakla deler. Stephaton İsa’nın solunda bulunur ve mızrağa sapladığı süngerle İsa’ya sirke verir (Schiller, 1972: 88- 89).

Yeni Ahit’te anlatılan, Longinus tarafından, İsa’nın sol böğrüne batırılan mızrağın hayat kapılarını açtığına inanılmaktadır. İsa, günahlarından arınmak için su ile vaftiz olmuş çarmıha gerilerek kendini feda etmiştir. Çarmıha Gerilme hayat ile ölüm arasındaki zıtlığı temsil eder. Çarmıh İsa’nın insani yönü ve tanrı oluşu arasındaki iki gerçeği temsil etmektedir. Çarmıhta insan olarak ölen İsa, tanrı olarak ölümün üstesinden gelmiştir (Schiller, 1972: 93).

Ortodoks Kilise takvimine göre sekizinci yortu Çarmıha Gerilme ya da *liturjide* bilinen adıyla ‘Kutsal Cuma’ dır. Ortodoks Kilisesi’nin dönüşümlü yortularından olan Çarmıha Gerilme, Paskalya Pazarı’ndan önceki Cuma olarak anılır. İncillerde olayın gerçekleştiği yıl belirtilmese de günü ve saati ile ilgili birbiriyle uyumlu, ayrıntılı anlatımlar vardır. Bu anlatımlara göre İsa, Yahudilerin Fısıh Bayramı arifesinde çarmıha gerilir. İncillerdeki anlatımlar ve astronomik hesaplara göre İsa, M.S. 33 veya 34 yılında, Nisan ayının 3’ü veya 23’ünde, Cuma günü, saat 3’te çarmıha gerilmiştir. (Coşkun, 2009: 88).

Çarmıha gerilme sahneleri sadece İsa’nın kurban edilmesini ifade etmez. Yuhanna, Meryem ve sahnede yer alan iki melek figürü göğü ve yeri aşan bir acının ifadesidir. Longinos’un mızrak saplaması ölümün gerçekleştiğini belirtir. Yüzbaşı Kenturion ise ilahi varlığa şahitlik eder. Adem’in kafatası onun insanlığın yaratılışından

itibaren getirdiği günahı göstermektedir. Bu günahı kurtulmak için Tanrının oğlu İsa çarmıhta can vermiştir (Canverdi, 2005: 162). İsa çarmıhta hayatını feda ederek insanoğluna sonsuz yaşam umudunu sunmuştur (Podskalsky, 1991a: 549).

3.1.3.1. Bizans Sanatında İsa'nın Çarmıha Geriliş İkonografisi

İsa'nın Çile dönemini oluşturan sahnelerin sonu olan Çarmıha Gerilme Sahnesi 5. yüzyıldan itibaren betimlenmeye başlanmıştır (Carr-Podskalsky, 1991b: 555). Bizans sanatında, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinin ikonografisi, iki ana gruba ayrılır. Erken Bizans Dönemi'nin 'Muzaffer İsa' (*Christus Triumphans*) tipinde İsa gözleri açık, vücudu ve başı dik, çarmıhta canlı duran bir figür biçiminde betimlenir. Erken Hristiyanlık döneminden itibaren birkaç yüzyıl boyunca İsa çarmıhta diri betimlendikten sonra, Orta Bizans Döneminde (600- 1200) yaygın olarak görülen ikinci tip gelişmeye başlar. 7.yy'ın sonundan itibaren Sina Dağı Azize Katharina Manastırı ikonalarında olduğu gibi Çarmıha Geriliş sahnesinde; İsa'nın vücudu eğilmeye başlar, gözleri kapalıdır, dikenli tacı, böğründen kan akması ve giydiği *perizonionu*¹ gibi yeni ikonografik öğeler ile betimlenmeye başlar (Coşkun, 2009: 100-102).

Hristiyan ikonografisinde önemli yere sahip olan Çarmıha Geriliş sahnelerinin ilk örnekleri 5.yy'a tarihlenen Roma Santa Sabina Kilisesi'nin ahşap kapılarında görülmektedir. Bu örnekte çarmıha gerilmiş olan İsa, iki hırsız arasında betimlenmiştir. Hırsızlardan daha iri betimlenen İsa'nın gözleri açık ve elleri çivilidir. Sahnenin arka planında şehir surları görülmektedir. Bu da İsa'nın şehrin dışında çarmıha gerildiğini gösterir² (Schiller, 1972: 90-91).

Londra British Museum'da bulunan 420 ile 430 yılları arasına tarihlenen fildişi bir eserde (Foto 135), İsa'nın çarmıha çivilenerek gerildiği görülür. İtalya'da yapılmış olan bu eser olasılıkla bir röliker parçasıdır. İsa'nın yalnızca elleri çivilenmiştir ve ayakları için bir destek yoktur. Ayrıca İsa, sadece beline sarılmış bir *subligaculum*³ giymiştir. Üst kısımda Yahudilerin kralı anlamına gelen Latince *Rex Ivd* yazmaktadır.

¹*Perizonion*: Bele bağlanan kumaş parçası, kuşak. Özellikle, İsa'nın Çarmıha Geriliş sahnesinde İkonoklast Dönemden sonra İsa, *kolobion* yerine, *perizonion* ile betimlenir (Coşkun, 2009: 283).

² İsa'nın şehrin dışında çarmıha gerilmesi İbranilere Mektup' ta şöyle anlatılır: "... Bunun gibi, İsa da kendi kanıyla halkı kutsal kılmak için kent kapısının dışında acı çekti."

³*Subligaculum*: Roma Dönemi'nde çarmıha gerilen suçluların giydikleri ve bacak arasından geçen, sadece genital bölgeyi örten kumaş parçasıdır (Coşkun, 2009: 284).

Çarmıhta halen yaşamakta olan İsa'nın yanında Yahuda ağaca asılmıştır. Bu İsa'nın ölüme karşı kazandığı bir zafer olarak yorumlanabilir. Çıplak vücut, onu insani olarak ölümüne, cepheden görünüşü ve açık gözler ise zaferine gönderme yapmaktadır. Eserin hasar görmüş üst kısmında, İsa'nın başının iki yanında muhtemelen güneş ve ay bulunmaktadır. Karşı taraftaki Longinus, mızrak tuttuğu düşünülen sağ elini kaldırmıştır. Gözleri aşağıya bakan Meryem ve Yuhanna, insani bir acı yansıtmaktadırlar (Schiller, 1972: 91).



Fotoğraf 135. Çarmıha Gerilme ve Yahuda'nın İntiharı, 5.yy, Fildişi Levha, Londra British Museum (Coşkun, 2009: 101; Schiller, 1972: Levha 326; Hall, 1921: 20)

Hıristiyan ikonografisinde önemli yeri olan Çarmıha Gerilme sahnelerinin erken dönem örnekleri 6. yüzyıla tarihlenen Sancta Sanctorum rölikerinde, Suriye –Filistin kökenli Monza ampullalarında ve 586 tarihli Süryanice yazılmış olan Rabula İncili'nde (299 sayfa, 22X33) görülmektedir (Foto 136). Sözü edilen bu örneklerde Çarmıha Gerilme sahnelerinde tüm ikonografik ayrıntılar işlenmiştir. Bu sahnelerde Meryem, İncilci Yuhanna, hırsızlar, zar atan askerler, Longinus ve Stephaton resmedilmiştir. İsa'nın gözleri açıktır. İsa'nın gözlerinin açık olması onun canlı olduğunu göstermektedir (Carr-Podskalsky, 1991b: 555).

Çarmıha Gerilme sahnesi bazı eserlerde Boş Mezar Başında Kadınlar sahnesi ile birlikte resmedilir. Bu, İsa'nın çarmıha gerildikten sonra dirilip göğe çıkışına bir göndermedir. 586'da Kuzey Mezopotamya'daki Zaga'da Aziz İoannes Manastırı'nda

kaleme alınmış olan Rabula İncili'ndeki minyatürlerden birinde (Foto 136) Çarmıha Gerilme sahnesi resmedilmiştir. Bu el yazması eser Süryanice yazılmış ve minyatürlerle süslenmiştir¹, ancak birkaç tam sayfa minyatürün ne zaman eklendiği bilinmemektedir. Ayrıca bu Çarmıha Gerilme sahnesi, Filistin'de 7. veya 8. yüzyıldan kalma bir rölikerde tekrar görülmektedir. Rabula İncili'ndeki Çarmıha Gerilme betimlerinin 6. yüzyıldan gelişen doğu formunun bir örneği olduğu varsayılmaktadır. Aynı sayfadaki Boş Mezar Başında Kadınlar ve İsa'nın kadınlara görünüşü, Çarmıha Gerilme sahnesinden daha geniş bir yer kaplamaktadır. Burada İsa, iki hırsız arasında dört çivi ile çarmıha gerilmiştir. Her iki hırsızda önü düğümlü bir kuşak ile betimlenmiştir. Sahnenin arka planında Agra ve Gareb Dağları betimlenmiştir. İsa hükümrانlığının sembolü olarak altın bir kuşak takmış, başparmağı yukarıyı gösterir şekilde betimlenmiştir. İsa'nın başı hafifçe sağa dönmüş, Meryem ve İncilci Yuhanna'nın olduğu yere bakmaktadır. Bir elinde İncil tutan Yuhanna'nın yüzü seyirciye dönüktür. Bu tasvirin kaynağı Yuhanna İncili'dir (Schiller, 1972: 90- 92). Çarmıha Gerilme sahnesinde Meryem Ana'nın İsa'ya doğru bakması ve onu işaret etmesi, elini göğsüne bastırması ya da bir eliyle yüzüne dokunması bir anne olarak çektiği acıları ifade etmektedir. Çarmıha Gerilme sahnesinde, ellerin yüze doğru kaldırılması, ağzın iki elle kapatılması, ellerin birbirine kavuşturulması, yüzün ve başın giysiyle kapatılması, kolların havaya kaldırılması kederi ve acıyı ifade eden hareketlerdendir (Türker, 2008: 260).

¹ Araştırma kapsamında incelenen Süryani eserlerinde işlenmiş olan Çarmıha Geriliş sahneleri- Rabula İncili'nde olduğu gibi- Boş Mezar Başında Kadınlar ve Göğe Çıkış sahneleri ile bir arada betimlenmiştir.



Fotograf 136. Çarmıha Gerilme, Diriliş ve İsa'nın Kadınlara Görünmesi, Rabulaİncili, 586, Kodeks, Laurenziana Kütüphanesi (Beckhwith, 1993: 62; Schiller, 1972: 327)

Erken dönem Bizans sanatında, 6. ve 7. yüzyıllarda Çarmıha Gerilme sahnesinde İsa'nın diri ya da henüz canlıyken betimlendiği görülür. Bu dönemde Çarmıha Gerilme sahneleri, merkezde İsa, sağda Meryem ve solda Yuhanna olmak üzere üç figürden oluşur. İkonoklazma sonrası dönemde de bu şema devam eder, ancak İsa ölü olarak betimlenir (Schiller, 1972: 93-94). Erken Bizans sanatında İsa bir *kolobion* ya da uzun kollu, gösterişli bir tunik içerisinde betimlenir. İsa'nın ellerinde ve kollarında yara izleri görülür, ama çivi yoktur. Bu muhtemelen İsa'nın tekrar dirileceğine bir göndermedir. Daha sonra çarmıh sahnelerinin ikonografisi değişir. Dikenli taç gibi öğeler ve yeni karakterler görülür. Sahneye Longinus dahil edilir. Ölü olarak resmedilmiş olan İsa'nın aksine sahnede yer alan hırsızlar canlı resmedilir. Sahneye eklenen melekler kutsal bir anlam taşır. Çünkü İsa'nın ölümü günahlardan kurtulmanın bir sembolüdür. İsa erken dönemde olduğu gibi *kolobion* giyer ama İsa'nın sağında ve solunda yer alan hırsızlar *perizonion* giyer ya da kuşak sarınırlar. Gözleri kapalı olan İsa'nın başı hafifçe Meryem'e dönüktür. İsa maddesel olarak ölmüştür ve kederli görünmektedir. Ancak buna rağmen can çekiştiğini gösteren herhangi bir işaret yoktur. Sağ tarafında Meryem'in yer aldığı sahnede İsa'nın yarasından kan ve su akar, ayrıca İsa'nın elleri ve ayakları da kanar. İsa'nın çarmıhta can çekişmesi, yarasından kan ve suyun akması ve İsa'nın gözlerinin kapalı olması onun insanî yönünü göstermektedir (Schiller, 1972: 95- 96). Geç

İkonoklazm döneminde de İsa, gözleri kapalı, böğründe bulunan yaradan kan ve su akar şekilde resmedilerek insani yönü vurgulanmıştır (Carr-Podskalsky, 1991b: 555).

8. ve 9. yüzyıllarda İsa yaygın olarak bir *kolobion* ya da uzun kollu bir tunik giymiş olarak betimlenir. Haçın altında kurukafa yaygın olarak görülür. Sahnenin üst kısmında İsa'nın kollarının üzerinde fark edilmeyecek kadar küçük güneşi ve ayı temsil eden ışık yayan bir disk ve bir hilal, ayrıca iki melek görülmektedir (Dalton, 1911: 660-662). Antik dönemde gücün sembolü olarak kullanılmış olan güneşin ve ayın, İsa'nın çarmıhta ölümü esnasında meydana gelen kozmik olayları sembolize etmesi de mümkündür. Güneş'in bir kısmının karanlık yapılması ise güneş tutulmasını sembolize ediyor olabilir (Schiller, 1972: 92). Çarmıhta yer alan kozmik öğeler, İsa'nın evrenin hakimi olduğuna bir göndermedir. Batı sanatında erken Hıristiyanlık döneminde Çarmıha Gerilme sahnesinde görülen güneş ve ay, İsa'nın evrenin hakimi olduğunun bir simgesidir. 9. yüzyıla tarihlenen Khludov Psalteri'nde de (Foto 137) İsa'nın gözleri açıktır ve *kolobion* giymiş olarak betimlenmiştir (Schiller, 1972: 96- 97, 109).



Fotoğraf 137. Çarmıha Gerime, Khludov Psalteri, 9.yy'ın 2. yansı, Kodeks, Devlet Tarihi Müzesi, Moskova (EVANS, H. C.-W. D. WIXOM, 1977: 77)

3.1.3.2. Süryani Sanatında Çarmıha Geriliş İkonografisi

Süryani babaları, Adem ile Havva'nın işledikleri günahıtan esinlenerek haç olayına yaklaşırlar. Efrem¹ (insanoğlunun günaha girmesine sebep olan bilgelik ağacının büyük rolü olduğunu vurgular. Ölüm, ağaç, yani ahşap yüzünden olmuştur. Bu halde ölüm, ağaç yüzünden olduysa ölümün üstesinden yine ağaç sayesinde gelinebileceğini söyler. Efrem, bu durumu da “İlk ahşap (ağaç) ölümü getirdi, evlâdın ölmesine sebep oldu. Ahşap ölümün kaynağı oldu. Haç ise yaşamın kaynağı oldu.” sözleri ile açıklar (Karim, 2004: 11).

Çarmıh, Süryani teolojisinin merkezini oluşturan üzerinde çok çalışılan bir konudur. İsa'nın Çarmıh üzerinde ölmesinin Kilise'nin yaşamında önemli bir yeri vardır. Çarmıh, sadece İsa'nın ölmesinin sembolü değil, aynı zamanda bütün herkesin günahlarından kurtulmasının sembolüdür. Ölüm, iki düşüncenin kanıtı olarak adlandırılır, biri İsa'nın insani kişiliği diğeri ise başkalaşıma uğraması yani tanrılaşmasıdır. Bu olay İsa'nın oğulluk sıfatının kutsallığını ortaya çıkarmıştır. İsa'nın yaşamı dikkate alındığında Çarmıh'ın kilise için bir şeref kaynağı olduğu görülür. Çarmıh, İsa'nın dirilme gizemini barındırması açısından önem taşımaktadır. Efrem İsa'nın haçta ölmesinin nedenini “Ve o öldü çarmıh üzerinde, gizemi çözebilmek amacıyla. Yani onun ölmesi ve yükselmesi, (tekrar) ayağa kalkması onun haça gerilmesine bağlıdır.” sözleriyle açıklamaktadır (Karim, 2004: 11-12).

Çarmıh ve yeniden dirilme fikri genel Hristiyanlık teolojisinin öne çıkan güçlü bir özelliğidir. Çarmıh cehenneme iniş, diriliş ve göğe yükseliş ile bağlantılı olduğundan ve bunlar birbirine çok yakın olaylar olduğundan dolayı yeniden hayata dönüşün yani hayatın temelidir (Karim, 2004: 13).

Süryani geleneğinde, iyiliği ve kötülüğü bilme ağacından yapılan Çarmıh, kozmik ağaçla özdeşleştirilir ya da onun yerine konur. Haç formu, yeryüzünden göklere yükselen

¹ Mor Efrem, 285-375 yılları arasında yaşamış, Nusaybinli Süryani bir azizdir. Birçok manzum vaaz, ilahi, Kitab-ı Mukaddes tefsiri, açıklayıcı dinî konuşmalar kaleme almıştır. Bunlar Yunanca, Ermenice, Kıptice, Habeşçe ve Latinceye çevrilmişlerdir. Efrem'in bu çalışmaları Mezopotamya'yı ve tüm Hristiyanlık dünyasını etkilemiştir. Efrem, Süryani şiirini geliştirip, yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş ilahi ve söyleşileri ile Süryani Kilisesi'nin yıllık dua programlarının düzenlenmesinde etkili olmuştur. Konuşma tarzında, yedi heceli bir şiir olan Mimro ve koro tarafından okunan Madroşo adı verilen iki tarzda yazılmış şiirleri vardır. Günümüzde, eserleri Mardin Kırklar Kilisesi Başpapazı Gabriel Akyüz tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Yarullina Yıldırım, 2015: 266-267; Karim, 2004: 14- 24; Akyüz, 2012).

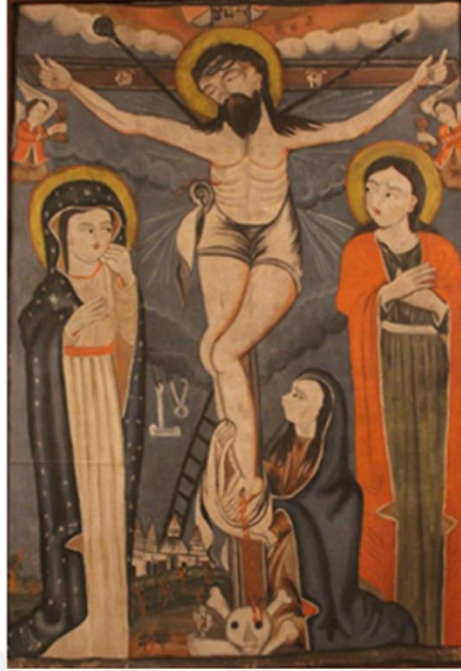
bir ağaç, göğün ve yerin merkezinde dikilen, evrenin sağlam dayanağı olan ölümsüz bir bitki, Golgotha'ya dikilmiş hayat ağacı diye betimlenir. Öğreti incelemelerine ve tören usullerine ilişkin birçok metinde haç motifi merdivene, bir sütuna veya bir ağaca benzetilir. Bunlar haçın dünyanın merkezini simgelemesiyle ilgili ifadelerdir (Eliade, 2003: 456).

İyiliği ve kötülüğü bilme ağacı ve kozmik ağaç olarak haç imgesine Yeni Ahit'te de rastlamak mümkündür. Ama göksel iletişim, haç (merkez) aracılığı ile sağlanır ve tüm evren bu şekilde kurtarılır. Aslında dünya ağacı, sürekli yenilenme ve yeniden yaratılışı, evrensel bereketi ve kutsallığı, mutlak gerçeği ve sonuç olarak ölümsüzlük kavramını yenileyip tamamlamaktadır. İsa, Adem'in yaratılıp gömüldüğü yerde, dünyanın merkezinde çarmıha gerildiğine göre, Adem'in başına akan kanı onu vaftiz etmiş ve günahlarının kefaretni ödemiş demektir (Eliade, 2003: 457).

Süryani el sanatlarında Çarmıha Gerilme sahnesini perdelerde, ikonalarda ve çok amaçlı kullanılabilen ürünlerde görmek mümkündür. Mardin'de yapılan araştırma sırasında Çarmıha Gerilme sahnesini konu edinen sekiz eser saptanmıştır. Söz konusu çalışma bu nedenle biri ikona yedisi perde olan bu sekiz el sanatı ürünü ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen İsa'nın Çarmıha Gerilmesi konulu eserlerden birisi Kırklar Kilisesi'nde yer alan bir ikonadır (Foto 138). Bu ikona (119X163) koyu gri arka plan üzerine de Çarmıhta İsa, solunda Meryem Ana, sağında İncilci Yuhanna, çarmıhın yanında, İsa'nın ayak ucunda Mecdelli Meryem resmedilmiştir. Çarmıhın hemen dibinde ön planda kurukafa, bir yapı ve merdiven¹ görülmektedir. Merdivenin yukarısında sağ üst köşede göğes asılmış gibi duran çekiç ve kerpeten betimlenmiştir. Merdiven İsa'yı çarmıhtan indirmek için, çekiç İsa'nın çarmıha gerildiği sırada ayak ve ellerine çivilerin çakılmasında kullanılırken kerpeten ise İsa'nın çarmıhtan indirilirken çivilerin sökülmesinde kullanılmıştır. Sahnenin alt kısmında arka düzlemde görülen yapı (Foto 139) Yeruşalim sembolize etmektedir.

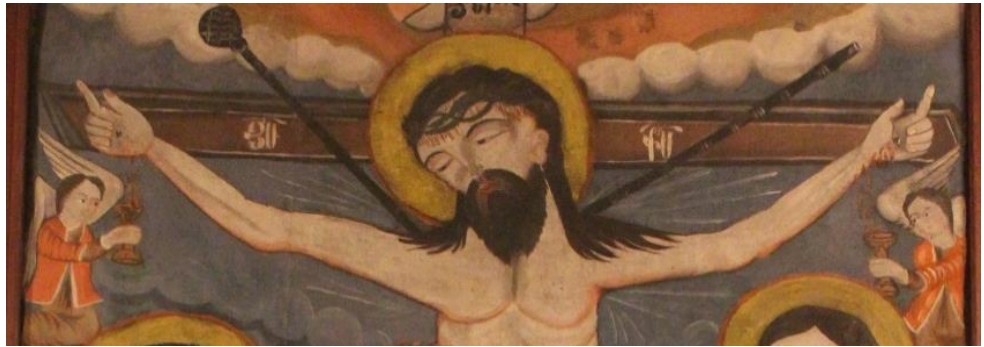
¹Merdiven: Dünya ile cennet, Tanrı ile insanoğlu arasındaki bağlantının sembolü olan merdiven karanlıktan ışığa, ölümden ölümsüzlüğe erişmeyi sağlar. Hristiyanlık sanatında İsa'nın Çile döneminin sembollerinden bir olarak kullanılır (Cooper, 2005: 189).



Fotoğraf 138. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, İkona, Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 139. Fotoğraf 138'den detay, Kudüs, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Çarmıha gerilmiş olan İsa (Foto 140) uzun siyah saçlı, sakallıdır ve başında turuncu bir konturla sınırlandırılmış sarı bir halesi vardır. İsa'nın gözleri açıktır ve sağa doğru eğilmiş olan başında dikenli bir taç vardır. İsa'nın beline sarılmış, yandan düğümlü gri bir bez parçası ile betimlenmiştir. İsa'nın çivili olan elleri, ayakları ve böğrü kanamaktadır. İsa işaret parmakları ile yukarıyı (gökyüzünü) işaret etmektedir. İsa'nın hemen elinin altında ve Meryemlerin başının üzerinde yer alan melekler bir *kalıs* tutarak kanın dökülmesini engellemektedir. İsa'nın sağ omuzunun üzerinde, ucunda sünger olan çubuk, sol omuzunun üzerinde böğrünün delinmesinde kullanılan mızrak vardır.



Fotoğraf 140. Fotoğraf 138'den detay Çarmıhta İsa, 1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Çarmıhın yanında İsa'nın sağında annesi Meryem (Foto 141) yakası ve kuşağı turuncu uzun bir elbisenin üzerine beyaz yıldız¹ desenleri olan lacivert bir giysi ile betimlenmiştir. Meryem'in turuncu bir çerçeve ile sınırlandırılmış sarı halesi vardır. Sol elini göğüs hizasında tutan Meryem'in sağ eliyle yanağına dokunması, çektiği acı ve kederin bir ifadesidir. Çarmıhın sol yanında Yuhanna (Foto 142) uzun siyah uzun saçlı, sarı haleli, yeşil uzun bir elbise üzerine turuncu bir pelerin giymiştir. İsa'ya doğru bakan Yuhanna'nın ellerini göğsünde birleştirmesi, Meryem Ana gibi acılı olduğunu göstermektedir.



Fotoğraf 141. Fotoğraf 138'den detay, Meryem, 1970- 1980 Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 142. Fotoğraf 138'den detay, İncilci Yuhanna, 1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Mecdelli Meryem acının bir ifadesi olarak, sahnenin alt kısmında İsa'nın ayaklarına kapanmış bir vaziyette resmedilmiştir. Kahverengi bir elbise üzerine lacivert bir pelerin betimlenmiş Mezdelli Meryem halesizdir (Foto 143). İsa'nın ayaklarının

¹ Yıldız, Hristiyanlıkta kutsal rehber, İsa'nın Doğumu ve Meryem'in gökyüzünün kraliçesi olduğunu temsil eder (Cooper, 2005: 331).

altında Golgotha Tepesi'nin sembolü olan kurukafa betimlenmiştir. İsa'nın ayaklarından akan kan bu kurukafaya dökülmektedir. Kurukafaya dökülen bu kan ile insanların, Adem ile Havva'nın işlediği günden aklandığına inanılır.



Fotoğraf 143. Fotoğraf 138'den detay, Mecdelli Meryem, 1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Mardin Kırklar Kilisesi'nde bulunan İsa'nın Çarmıha Gerilmesi konulu başka bir eser, apside asılan perdedir (Foto 144). Bu perde (208X303 cm), işlenen figürler bakımından, yukarıda incelenen ikonadan bazı farklılıklara sahiptir. Perdeyi kırmızı ve beyaz renklerden oluşan bitkisel ve geometrik desenlerin arasında açık sarı ve kırmızı iri bitkisel bezemelerin olduğu bir şerit çevreler. Bu çerçeve içerisinde İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesi merkez kompozisyonu oluşturur. Köşelerde yer alan oval çerçevelerin içerisinde dört İncil yazarı betimlenmiştir. Çarmıhta İsa (Foto 145) uzun siyah saçlı, sakallı, sarı haleli ve beline sarılmış kırmızı bir bez parçası ile betimlenmiştir. Ellerinde, kollarında göğüs kısmında, bacak ve ayaklarında kan yani *stigmata* olarak adlandırılan izler görülmektedir. Elleri ve ayakları çivili olan İsa'nın gözleri kapalıdır ve başında dikenli taç vardır. Çarmıhta İsa'nın gerisinde, sol arka planda horoz, fener, iki mızrak, güneş ve bir bez parçası üzerinde yer alan bir insan sureti görülmektedir. Çarmıh'ın sağ arka planında ise merdivene asılı kılıç, çekiç, kerpeten ve balta ayrıca para kesesi, iki zar ve bir ibrik ve trulla bulunmaktadır. Sahnenin alt kısmında bir yılan ve İsa'nın ayaklarının

altında Golgotha Tepesi'nin sembolü olan kurukafa vardır. Sahnenin üst kısmında çarmıhın sağında ve solunda boru çalan melekler betimlenmiştir (Foto 144).



Fotoğraf 144. Perde, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Pamuklu Kumaş Üzerine, Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 1950- 1960, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 145. Fotoğraf 144'ten detay, Çarmıhta İsa, 1950- 1960, Kırklar Kilisesi, Mardin

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinin sol arka planında, çarmıhın sol kolunun altında yer alan güneş (Foto 146), İsa'nın öldüğü ana gönderme yapmaktadır. Yeni Ahit'te İsa'nın can verdiği an güneşin tutulduğu ve ülkenin karanlığa gömüldüğü anlatılır¹. Güneş motifinin altında bulunan horoz, Petrus'un İsa'yı inkâr etmesine bir göndermedir². Horozun hemen altında ise üzerinde bir insan yüz bulunması sebebiyle

¹ İsa'nın çarmıha gerildiği sırada güneşin tutulması O'nun öldüğü anı işaret etmektedir. Bu olay Matta (27: 45- 46), Markos (15: 33), Luka (23: 44- 45), Yuhanna, (19: 28-30) ve *apokrif* Nikodemus İncilinde (7: 1- 8; 8: 1- 4) anlatılır.

² İsa çarmıha gerilmeden önce bir dizi olay yaşar ve bu olaylardan birisi de Petrus'un İsa'yı inkâr etmesidir. İncillerde İsa'nın çarmıha gerilmeden önce Petrus'un kendisini inkâr edeceğini bildiği anlatılır. Her ne kadar Petrus İsa'yı inkâr etmeyeceğini söylese de İsa, Petrus'a gece horozlar ötmeden onu terk edeceğini söyler. Bu durum Matta (26: 33- 35), Markos (14: 29- 31), Luka (22: 34), Yuhanna (13: 38) İncillerinde benzer bir biçimde anlatılmaktadır. Sözü edilen olaylardan sonra yaşanan Petrus'un inkârı Matta (26: 69- 74), Markos (14: 66- 72), Luka (22: 56- 62) ve Yuhanna (18: 15- 18, 25- 27) İncillerinde anlatılmaktadır. Petrus'un inkârı, Luka, Matta ve Markos İncili'nde de benzer bir biçimde anlatılmış ve özellikle İsa'nın

*mandylion*¹ olduğu düşünülen, bir bez parçası yer almaktadır. Bezin üzerindeki bu yüz iri gözlü, bıyıklı olarak ve alnında dikenli taçla betimlenmiştir. Horoz ve bez parçasının sağ tarafında ise tek bir mumun yer aldığı bir lamba² görülmektedir. Lamba ile çarmıh arasında kalan alanda ise dikey olarak yerleştirilmiş iki mızrak vardır. Çarmıhın hemen yanında bulunan bu iki mızraktan birisi Longinos'un İsa'nın böğrünü delmekte kullandığı, diğeri ise şaraba batırılmış süngeri uzatmak için kullanılan mızraktır (Matta 27: 48; Markos 15: 36; Yuhanna 19: 34; Nikodemus İncili 16: 7). Sahnede çarmıhın etrafından dolanan ve sağ taraftaki meyveye doğru ilerleyen yılan figürü görülmektedir. Bu yılan tasvirini Tekvin'de anlatılan cennetten kovulma olayı ile (Tekvin 3: 1- 13) ilgili olmalıdır. Yılan, sembolik anlamının yanı sıra, çarmıhın sol tarafından sağ tarafına doğru ilerleyerek sol arka planda yer alan güneş, horoz, mendil, lamba, mızrak öğeleriyle,

söylediği "Horozlar ötmeden beni inkâr edeceksin" (Markos: 14: 29- 31) sözü vurgulanmıştır. Sahnede yer alan horoz figürü Petrus'un İsa'yı inkâr ettiği anı ve zamanı vurgulamak amacı ile yapılmıştır.

¹Süryani el sanatında incelenen İsa'nın Çarmıha Gerilme sahnelerinde İsa'nın sağında- özellikle de perdelerde- bir insan sureti görülmektedir. Bu betimin ne anlama geldiği hakkında birkaç iddia vardır. Ancak bu konu hakkında net bir görüş yoktur. Haziran 2015' te Kırklar Kilisesi Papazı Gabriyel Akyüz ile yapılan röportajda, Akyüz bu betimin İsa'yı inkâr eden Petrus olabileceğini ifade etmiştir. Akyüz bu görüşünü üst tarafta yer alan horoz figürü ile bağdaştırarak temellendirmiştir. Çünkü Petrus İsa'yı horozlar ötmeden inkâr etmiştir. Haziran 2015'te Mardin'in Midyat ilçesinde Mort Şmuni Kilisesi'nde din eğitimi alan öğrencilerle yapılan röportajda ise onlar bu betimin başı vurularak öldürülen Vaftizci Yahya olduğunu söylemişlerdir. Bir diğer olasılık ise bu figürün İsa'ya ihanet eden ve İsa çarmıha gerildiği sırada kendini asan Yahuda olduğudur. Bu perde de yer alan insan suretinin başında dikenli taç görülmektedir. Bu durum İsa'nın askerler tarafından çarmıha gerilmeden önce başına dikenli taç takıp onunla alay ettikleri anı simgelmektedir (Matta 27: 27- 32; Markos 15: 16- 20; Yuhanna 19: 2- 3). Kırklar Kilisesi'nde bulunan bu eserde insan sureti kumaş üzerine yapıldığından *Mandylion* İsa'yı hatırlatmaktadır. Ancak Süryani sanatında bu biçimde olmayan örneklerde vardır. *Mandylion* kelimesi, Yunanca da 'Kutsal Havlu' anlamına gelir. *Mandylion* kelimesi ile birlikte anılan diğer bir kelime Yunanca 'İnsan eliyle yapılmamış' anlamına gelen '*Acheiropoietos*'dur (Carr, 1991a: 12). *Mandylion* İsa'da, İsa'nın sadece başı resmedilmektedir. Boynun ve omuzların alınmadığı bu tipte İsa'nın saçları ortadan ikiye ayrılır ve birkaç saç teli anlına düşer. Her zaman iki ayrılmış olan sakalı bazen düz bazen kıvrıktır (Onasch ve Schnieper 1995:124). Tipin kökeni ve nasıl yapıldığı hakkında birçok hikâye vardır. Bu hikâyeler Doğu ve Batı Hristiyanlığında çeşitlilik göstermektedirler. Doğu hikâyesine göre, Edessa (Urfa) prensi Abgar, hastalığına şifa bulması için İsa'ya Ananias adında bir elçi gönderir. Ananias, Abgar'ın verdiği mektubu İsa'ya iletirken, İsa'nın resmini de yapmaya çalışmış ancak kalabalık yüzünden başaramamıştır. Bunun üzerine İsa, birkaç kez katlanmış bir beze yüzünü silmiş ve yüzünün aksi kumaşa çıkmıştır. İsa, Prens Abgar'ı iyileştireceğini söylediği kumaşı, Ananias'a vermiş, Abgar da iyileştikten sonra bu *Mandylion*'u, şehir surlarındaki bir nişe yerleştirmiştir. İkonoklasma döneminde resmin zarar görmesini istemeyen bir piskopos, nişin önüne bir duvar ördürmüştür. Yıllar sonra nişin önündeki duvar açıldığında, resmin tam karşısına denk gelen tuğlaya resmin çıktığı görülmüş ve tuğla üzerine çıkan bu resme "Keramidion" denilmiştir (Schweinfurth 1953:4-5). Ancak İsa'nın portresinin özgün olmadığı, 494 yılında Papa Gelasius tarafından yayınlanan kararnameyle onun sahte olduğunu resmen ilan etmiştir (Yılmaz-Eroğlu, 2013: 5). *Mandylion* hakkındaki hikâyeler Batıda daha farklıdır. Bu hikâyelere göre Veronica adlı kadın, İsa çarmıhını taşıırken İsa'nın yüzünü silmiş ve İsa'nın çehresi havlunun üzerine çıkmıştır. Batı sanatında görülen *Mandylion* İsa resimlerinde, İsa'nın başında hep dikenli taç vardır. Bu Doğu Hristiyanlığının uzak olduğu bir biçimdir (Onasch ve Schnieper 1995:124).

²Perdeye betimlenmiş olan lamba İsa'nın çevresini aydınlatması ve bilgilendirmesi ile ilişkilidir. Bu ilişki Yuhanna (12: 35- 36; 12: 46) ve Efeslilere Mektup'ta (5: 8; 5: 14) anlatılmaktadır.

çarmıhın sağ tarafında yer alan merdiven, balta, kerpeten, çekiç, kılıç, para kesesi, zar, meyve gibi öğeleri birbirine bağlamaktadır (Foto 146). Böylece sahne içerik ve biçim açısından bir bütünlük sağlamaktadır. Sahnede görülen merdiven İsa'yı çarmıhtan indirilmesini, balta¹ gücü, kerpeten ise İsa çarmıhtan indirilirken çivilerin sökülmesini, çekiç İsa'nın çarmıha gerilirken elleri ve ayaklarının çivilenmesini, kılıç² İsa'nın Çilesi'ni ve şehit edilmesini işaret etmektedir. Merdivenin sol tarafında para kesesi, zar ve bir de ibrik ve trulla³ bulunmaktadır (Fotoğraf 146). Para kesesi Yahuda'nın ihanetine, zarlar İsa'nın kıyafetlerinin paylaşılmasına, ibrik ve trulla ise İsa'nın çarmıha gerilmesine karar verildiğinde Platus'un suçsuz olduğunu göstermek için ellerini yıkadığı ana bir göndermedir.



Fotoğraf 146. Fotoğraf 144'ten detay, 1950- 1960, Kırklar Kilisesi, Mardin

Perdenin köşelerinde yer alan, birbirinin aynısı oval çerçevelerin içerisinde atribüleriyle betimlenmiş İncil yazarlarından sol üstte görülen Yuhanna'dır (Foto 147). Yuhanna'nın sağ yanında atribüsü kartal bulunmaktadır. Elinde İncil ile betimlenmiş olan

¹Balta: Antik dönemde gök tanrılarının ve gücünü ifade eder. Vaftizci Yahya'nın ve aynı zamanda Matta'nın sembolü olarak da kullanılmaktadır (Cooper, 2005:17- 18).

²Kılıç: Genellikle güç, koruma, krallık, liderlik, adalet ve cesaret anlamlarını taşıyan kılıç sembolü Hristiyanlık sanatında İsa'nın Çilesi'nin bir sembolü olmasının yanı sıra, onun şehit edilmesinin ve ayrıca Başmelek Mikhael'in sembolü olarak da kullanılmaktadır (Cooper, 2005: 348).

³İbrik ve Trulla: İbrik, suyun veya kutsal şarabın konduğu, ince boyunlu küresel gövdeli, halka kaideli kulplu veya kulpsuz bir kaptır. Liturjide hem şarap hem su koymak için gereklidir. Trulla, elin altına tutulan, küresel veya dilimli küresel gövdeli, halka kaideli, uzun saplı bir kaptır. İkisi bir takım oluşturan bu eserler ayine başlamadan önce rahibin ellerini yıkaması için kullanılır. Bu işlem İsa'nın çarmıha gerilmesine karar verildiğinde Platus'un suçsuz olduğunu göstermek için ellerini yıkamasını sembolize eder (Acara, 1997: 52-53).

Yuhanna siyah saçlı ve sakalsızdır. Sarı haleli olan Yuhanna'nın giysisi kırmızı ve gri renklidir. Sağ üst köşede bulunan Luka (Foto 148) elinde İncil ve sol yanında atribüsü öküzle birlikte betimlenmiştir. Luka, beyaz saçlıdır ve sakallı uzundur, başının etrafında yine bir hale bulunmaktadır.



Fotoğraf 147. Fotoğraf 144'ten detay, Yuhanna, 1950- 1960, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 148. Fotoğraf 144'ten detay, Luka, 1950-1960, Kırklar Kilisesi, Mardin

Sol altta yine gri ve kırmızı renkli giysiler içerisindeki Matta uzun saçları, sakalı ve halesiyle profilden betimlenmiştir (Foto 149). Matta'nın elinde İncil, sol yanında atribüsü olan kanatlı melek yer almaktadır. Sağ alt köşedeki oval çerçeve içerisinde betimlenmiş olan Markos'un (Foto150) giysileri diğer İncil yazarlarıyla aynı renklerdedir. Sarı haleli, uzun siyah saçlı ve sakallı betimlenmiş olan Markos'un elinde İncil sol yanında atribüsü olan aslan bulunmaktadır.



Fotoğraf 149. Fotoğraf 144'ten detay, Matta, 1950-1960, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 150. Fotoğraf 144'ten detay, Markos, 1950-1960, Kırklar Kilisesi, Mardin

İsa'nın çarmıha gerilmesini konu edinen bir başka eser (Foto 151) yine Mardin Kırklar Kilisesi'nde bulunan perdedir (237X268 cm). Perdenin kenarlarındaki çerçevelerden ilki siyah beyaz zikzaklardan oluşmaktadır. Diğer ise geometrik ve bitkisel motiflerden meydana gelen ince iki şerit arasında iri bitkisel motiflerin olduğu bir çerçevedir. Merkezdeki büyük oval çerçevenin içerisinde yine ön planda İsa'nın Çarmıha Gerilişi, arka planda ise olay ile ilgili sembolik nesneler bulunmaktadır. Çarmıhtaki İsa beline sarılmış kırmızı bir bez parçasıyla betimlenmiştir (Foto 152). Saçları omuzlarına kadar uzanan İsa'nın sakalları uzun, gözleri kapalıdır ve başının etrafını çevreleyen dilimli bir halesi ve alnına dolanmış dikenli bir tacı vardır. Elleri ve ayakları çivili olan İsa'nın ellerinde, ayak ve bacaklarında, böğründe ve göğsünde kan izleri vardır. Ayaklarının altında çarmıha gerildiği Golgotha Tepesi'nin sembolü olan kurukafa resmedilmiştir. Arka planda yine insan yüzü biçiminde olan güneş İsa'nın öldüğü anı, onun altındaki horoz ise Petrus'un ihanetine işaret etmektedir. Üzerinde insan sureti olan bez parçası *mandylion*dur. Bu bez parçası ile çarmıh arasında bulunan lamba İsa'nın yol gösterici ışığa (Yuhanna 12: 35- 36, 46; Efeslilere Mektup 5: 8) gönderme yapmaktadır.



Fotoğraf 151. Perde, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Pamuklu Kumaş Üzerinden Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 1900- 1910, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 152. Fotoğraf 151'den detay, Çarmıhta İsa, 1900-1910, Kırklar Kilisesi Mardin

Bu perdede de çarmıhın alt kısmında yılan, önceki perdede sol tarafta bulunan mızraklar sağ tarafta yer almaktadır (Foto153). Mızrakların yanında yine merdiven, kerpeten, çekiç, kılıç ve para kesesi bulunmaktadır. Önceki örnekte (Foto 144) sahnede yer alan balta burada yoktur (Foto 153).



Fotoğraf 153. Fotoğraf 151'den detay, Arka Plan,1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin

Perdenin kenarlarına daire biçimli çerçeveler içerisinde, bir önceki perdede de (Foto 144) olduğu gibi dört İncil yazarı resmedilmiştir. Sol üstte cepheden betimlenen Markos bütün vücudunu örten kırmızı bir giysi giymiştir ve kısa saçlı, sakallı, iri gözlüdür ve başını çevreleyen siyah konturdan oluşturulmuş bir halesi vardır (Foto 154). Elinde İncil tutan Markos'un solunda yer alan sembolü aslan önceki örneklere (Foto 103, 113 ve 150) göre daha gerçekçidir (Foto 154). Markos'un karşısına sağ üstte Matta betimlenmiştir. Matta, Markos'a benzer şekilde kırmızı giysili, kısa saçlı, iri gözlü ve siyah konturdan bir halesi vardır, ancak Markos'tan farklı olarak profilden betimlenmiştir. İncil tutan Matta'nın solunda sembolü olan melek görülmektedir (Foto155).



Fotograf 154. Fotograf 151'den detay, Markos, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin
Fotograf 155. Fotograf 151'den detay, Matta, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin

Perdenin sol alt köşesinde, solunda tarafında sembolü kartal ile Yuhanna (Foto 156) yer almaktadır. Uzun saçlı, sakalsız, iri gözlü olan Yuhanna'nın başını siyah konturla betimlenmiş bir hale çevrelemektedir. Yuhanna'nın karşısında sembolü öküz ile betimlenmiş olan Luka (Foto 157) vardır. İri gözlü, kısa saçlı, uzun sakalları olan Luka'nın siyah konturdan yapılmış halesi vardır. Sol eliyle İncil tutan Luka sağ elinde kalem olduğu görülmektedir.



Fotograf 156. Fotograf 151'den detay, Yuhanna, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin
Fotograf 157. Fotograf 151'den detay, Luka, 1900-1910, Kırklar Kilisesi, Mardin

İsa'nın Çarmıha Gerilişinin tasvir edildiği diğer bir örnek Nasra Şımmeshındi'nin yaptığı ve kendisinin evinde bulunan perdedir (Foto 158). Bu perdeye (326X297 cm) resmedilmiş olan sahne yukarıda incelenen önceki çarmıh sahneleri ile benzer özellikler

taşımaktadır (Foto 144 ve 151). Ancak bu perdede, önceki örneklerden farklı olarak İsa'nın yaşamından önemli olan doğumu simgeleyen Meryem ve Çocuk İsa ile Diriliş sahnesi de yer almaktadır.



Fotoğraf 158. Nasra Şimmeshindi, Perde, Doğum, Çarmıh ve Diriliş Sahnesi; Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Nasra Şimmeshindi'nin Evi, Mardin

Perdenin kenarlarında siyah ve turuncu iki şeridin çevrelediği farklı bitkisel desenlerden oluşan iç içe çerçeveler vardır. Bu çerçevelerden ilki mavi ve kırmızı çiçeklerden oluşan ve birleştikleri yerlerde sarkan püsküller bulunan bir gırlanttır. İkinci çerçeve kıvrık yeşil bir dal arasında kırmızı ve mavi lalelerden oluşmaktadır. Bu çerçevenin iç köşelerinde dört İncil yazarı resmedilmiştir. *Siklus* sahnelerinin etrafını iri kıvrık dalların içerisinde betimlenmiş olan kırmızı giysili on iki havari çevreler. Havarileri birbirine bağlayan bu bitkisel bezeme bütün perdeye bir hareketlilik kattığı gibi bütün sahnelerin bir bütün haline gelmesini sağlamıştır ve daha önceki eserlerinde rastlanmayan bu çerçeve Nasra Şimmeshindi'nin üslubunu ortaya koymaktadır (Foto 158). Perdenin üst kısmında boru çalan melekler (Foto 159) ve orta kısımda ise kerubim (Resim 160) betimleri vardır.



Fotoğraf 159. Fotoğraf 158'den detay, Melek, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin
Fotoğraf 160. Fotoğraf 158'den detay, Kerubim, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Siklusun ilk sahnesi Meryem ve Çocuk İsa oluşturmaktadır (Foto 161). Meryem ve Çocuk İsa bitkisel bezemelerden oluşan kırmızı ve mavi noktalarla birleşen yine gırlanttan bir çerçeve içerisinde betimlenmişlerdir. İri gözlü ve ince-uzun burunlu olan Meryem'in ve Çocuk İsa'nın etrafı pullarla belirginleştirilmiş sarı haleleri vardır. Meryem ve İsa'yı birbirinden ayıran şey Meryem'in mavi İsa'nın ise kırmızı¹ olan giysisidir ve Meryem'in başının biraz daha büyük olmasıdır.



Fotoğraf 161. Fotoğraf 158'den detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Çarmıh sahnesi, içerisinde yeşil yapraklı kırmızı üzüm salkımları olan daire biçiminde bir çerçeve içerisine alınmıştır. Çarmıha Geriliş sahnesinde, daha önceki örneklerde de (Foto 144 ve 151) görüldüğü gibi sahnenin merkezinde başını çevreleyen

¹ Hristiyan sanatında cennetin krallığını, imanı ve sadakati sembolize eden mavi renk, tıpkı yıldız sembolü gibi Meryem Ana'nın gökyüzünün kraliçesi olduğunu, saflığını ve iffetini sembolize eder. Kırmızı ise İsa'nın Çilesi'ni, Çarmıh'ta dökülen kanı, imanı, gücü, yüceliği ve cesareti sembolize eder (Cooper, 2005: 69-70).

pullarla belirginleştirilmiş sarı halesi ve alnını saran dikenli tacı ile İsa vardır. Yine ince bıyıklı ve çenesinin altında bir tutam sakalı olan İsa beline sarılmış kırmızı bir bez parçasıyla betimlenmiştir. Çarmıha Geriliş sahnesi (Foto 162), önceki örneklerde görüldüğü gibi bu perdede de arka planda yine Petrus'un ihanetine gönderme yapan horoz, onun altında, üzerinde insan suretinin betimlendiği *mandylion* ve bu *mandylion* ile çarmıh arasında bulunan lamba görülmektedir. Ancak bu perdedeki *mandylion* daha çok bir büst görünümündedir. Mızrakların yanında yine merdiven, kerpeten, kılıç, çekiç, balta, para kesesi ve sürahi bulunmaktadır. Önceki iki perdede de olduğu gibi (Foto 144 ve 151) çarmıhın alt kısmını dolanan yılan, çarmıhın sol ve sağ arka planını birbirine bağlamaktadır.



Fotoğraf 162. Fotoğraf 158'den detay, Çarmıh'ta İsa, 2014, Nasra Şimmeshındi'nin Evi, Mardin

Perdenin üst kısmında Diriliş sahnesi işlenmiştir (Foto 163). Sahne yeşil yapraklı bordo renkli üzümlerden oluşan daire biçiminde bir çerçeve içerisine alınmıştır. Bu çerçevenin iç kısmında aralarında püskülleri olan gırlant motifleri vardır. Sahnenin merkezini oluşturan İsa, yine iri gözlü, ince burunlu ve bıyıklıdır. İsa'nın çenesinin altında bir tutam sakalı vardır. Pullarla belirginleştirilmiş sarı haleli olan İsa, beline sarılmış kırmızı bir bez parçasıyla betimlenmiştir. Üst kısımda İsa'nın sağında ve solunda yer alan kuş figürlerinin Kutsal Ruh'un sembolü olan güvercini temsil ettiği söylenebilir. Sahnenin alt kısmında, lahit parçaları betimlenmiştir. Diriliş sahnesinin alt kısmında, İsa'nın sağında yer alan melek, kuşağı mavi olan kızılkahve tonlarında bir elbise

giymiştir. İri mavi gözlü olan meleğin kanatları da mavidir, halesi ise sarıdır. Sol tarafta olaya tanıklık eden siyah giysili nöbetçiler betimlenmiştir.



Fotoğraf 163. Fotoğraf 158'den detay, Diriliş, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Kanonik İcillere göre İsa'nın Dirilişi

Matta 18: 1-8

Şabat Günü'nü izleyen haftanın ilk günü, tanyeri ağarırken Magdalalı Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler. Ansızın büyük bir deprem oldu. Rabb'in 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 dirildi¹. Gelin, O'nun yattığı yeri görün. Çabuk gidin, öğrencilerine şöyle deyin: ‘İsa ölümden dirildi. Sizden önce Celile'ye gidiyor, kendisini orda göreceksiniz.’ İşte ben size söylemiş bulunuyorum.” Kadınlar korku ve büyük sevinç içinde hemen mezardan uzaklaştılar; koşarak İsa'nın öğrencilerine haber vermeye gittiler.

Markos 16: 1-8

Şabat Günü geçince, Magdalalı 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

¹ İsa'nın, öldükten sonra tekrar dirileceğini önceden bildiğinden Matta (16: 21), Markos (8: 31), Luka (9: 22) İncillerinde söz edilir.

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 orda göreceksiniz.’ ” Kadınlar mezardan çıkıp kaçtılar. Onları bir titreme, bir şaşkınlık almıştı. Korkularından kimseye bir şey söylemediler (16: 1-8).

Luka 24: 1-12

Kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlanmış oldukları baharatları alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinde 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. Adam 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, Magdalalı Meryem, Yohanna, 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 bir şey görmedi. Olay karşısında şaşkına dönmüş bir halde oradan uzaklaştı.

Yuhanna 20: 1- 9

Haftanın ilk günü erkenden, ortalık daha karanlıkken Magdalalı 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 Petrus’tan daha hızlı koşarak mezara önce vardı. Eğilip içeri baktı, keten bezleri orada serili gördü, ama içeri girmede. 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. Onları gördü ve iman etti. İsa’nın ölümünden dirilmesi gerektiğini belirten Kutsal Yazı’yı henüz anlamamışlardı.

İsa’nın dirilişini konu edinen perdenin kenarlarına yeşil yapraklı kırmızı çiçek desenli daire biçimli bir çerçeve içerisine, ellerinde pullarla süslenmiş bordo İncil olan dört İncil yazarı Matta, Markos, Luka ve Yuhanna resmedilmişlerdir (Foto 158).

Perdenin sol üst köşesinde yer alan Matta (Foto164) çenesinin altında bir tutam sakal ve ince bıyıklı betimlenmiştir. Sarı haleli olan Matta siyah bir giysi giymiştir ve solunda sembolü melek vardır. Melek bordo kıyafetli ve pullu sarı halelidir. Nasra Şımmeshındi'nin daha önceki eserlerinde (Foto 123-126) olduğu gibi yine Matta dışında diğer iki figürün yanında yer alan atribüleri tanımlamadığından ve perdenin sağ alt köşesinde yer alan figürün atrübüsü olmadığından (Foto 167) İncil yazarları belirlenememiştir (Foto 165- 167). İri mavi gözlü olan figürler, ince uzun burunlu ve bıyıklı, ağızları çizgi biçimindedir. Kıyafetleri siyah olan figürlerin, pullarla süslenmiş sarı haleleri vardır. Figürlerdeki bu özellikler Nasra Şımmeshındi'nin genel üslubunu yansıtır.



Fotoğraf 164. Fotoğraf 158'den detay, Mata 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin
Fotoğraf 165. Fotoğraf 158'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin



Fotoğraf 166. Fotoğraf 158'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin,
Fotoğraf 167. Fotoğraf 158'den detay, 2014, Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Araştırma dahilinde Mardin'in Midyat ilçesinde Mor Obrohom Manastırı'nda ve Mor Barsavmo, Mort Şmuni Kiliseleri'nde İsa'nın yaşamını konu edinen eserler tespit edilmiştir. Bunların ilki Nasra Şımmeshındi'nin çalışması olan Mor Barsavmo Kilisesi'nde bulunan, yine Doğum, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi ve Diriliş *siklusunu* içeren bir perdedir (Foto 168). Nasra şımmeshın'nın daha önceki perdesinde de (Foto 158) görülen bu sahneler aynı kompozisyon ve üslubu sürdürmektedir.



Fotoğraf 168. Miskiyê Nasra Şımmeshındi, Perde, Doğum, Çarmıh ve Diriliş Sahnesi, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Zemini koyu yeşil olan perdenin (237X253 cm) kenarlarında, biri geometrik desenlerden diğeri ise kırmızı ve mavi çiçek motiflerinden oluşan iç içe iki çerçeve yer almaktadır (Foto 168). Bu iç içe yapılmış iki çerçeve Meryem ve Çocuk İsa, İsa'nın Çarmıha Gerilişi ve Diriliş'i konu edinen *siklus*u çevrelemektedir. Sahneler yeşil yapraklı bordo renkli üzüm salkımlarından oluşan çerçevelerle birbirilerinden ayrılmaktadır. Bu üç sahnenin etrafında çeşitli figürler ve geometrik desenler vardır. Yukarıda, Diriliş sahnesinin sağında ve solunda daire içerisinde haç motifleri yer almaktadır. Aşağıda gırlantlar yardımı ile yapılmış çerçeveler içerisinde serafim betimleri görülmektedir. Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın sağında ve solunda onlara tapınan iki melek işlenmiştir.

Çarmıha Geriliş ve Diriliş sahnesinin kesiştiği yerde bulunan at üzerinde, sağ tarafta Aziz Georgios solda ise Aziz Theodoros betimlenmiştir¹. Perdenin köşelerinde, Süryani sanatının genel özelliklerinden olan dört İncil yazarı betimlenmiştir.

Perdenin alt kısmında, Meryem Ana ve Çocuk İsa betimlenerek sembolik bir doğum sahnesi oluşturulmuştur (Foto 169). Yakası ve manşeti kırmızı, lacivert bir elbise ile betimlenmiş olan Meryem Ana sarı halelidir. Meryem Ana gibi sarı haleli olan İsa ise manşeti ve yakası lacivert olan kırmızı bir giysi ile betimlenmiştir. Meryem Ana ve Çocuk İsa sahnesinin sağında ve solunda diz çökmüş ve ellerini göbek hizasına koymuş, onlara tapınan iki melek vardır (Foto 170 ve 171).



Fotoğraf 169. Fotoğraf 168'den detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat

¹Aziz Georgios; yaşamı ve şehit edilmesi konusunda günümüzde fazla bir bilgi olmamasına rağmen bütün Hristiyan dünyasında büyük saygı gören bir azizdir. Aynı zamanda Bizans sanatında en fazla yer alan asker azizdir. Genellikle at üzerinde, elinde uzun mızrağı, bir ejder ile savaşırken resmedilmiştir. Hristiyanlar için önemli bir aziz olan Theodoros da genellikle Aziz Georgios'la birlikte at üstündedir ve mızraklarını atların ayakları dibinde yer alan ejdere saplamaktadırlar (Akyürek, 1996: 377).



Fotoğraf 170. Fotoğraf 168'den detay, Melek, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat, Fotoğraf 171. Fotoğraf 168'den detay, Melek, Mor Barsavmo Kilisesi 2014, Mardin- Midyat

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi perdede ikinci sırada yer almaktadır (Foto 172). Kısa saçlı, ince bıyıklı ve gür sakallı olan İsa'nın belini sarılmış kırmızı bir bez parçası vardır. İsa'nın elleri çivili, üst üste olan ayaklarında *stigmatalar* vardır. Başını çevreleyen sarı halesi ve alnında dikenli bir taç vardır. Ayaklarının altında kurukafa yer almaktadır. Daha önceki Çarmıha Gerilme sahnelerinde (Fotoğraf 144, 151 ve 158) bulunan horoz, insan sureti, merdiven, kerpeten ve çekiç gibi simgesel nesneler bu perdede de çarmıhın arka planında sağ ve sol tarafta aynı kompozisyon şeması içerisinde görülmektedir. Söz konusu sembolik öğelerin aynı kompozisyon dâhilinde tekrarlandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra yılan betiminin de her örnekte aynı biçimde çarmıhın alt kısmında, sağdan sola doğru ilerlemektedir. Bu şemanın Süryanilerin dînî el sanatlarında görülen İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnelerinin genel bir özelliği olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 172. Fotoğraf 168'den detay, Çarmıhta İsa, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat

Perdeye işlenen üçüncü ve son sahne Diriliş'tir (Foto 173). Sahnenin merkezini oluşturan İsa, sarı haleli, kısa saçlı, sakallıdır ve belini saran kırmızı bir bez parçasıyla betimlenmiştir. İsa'nın çarmıhta kapalı olan gözleri burada dirildiğinin bir göstergesi olarak açıktır. Daha önce görülen Diriliş (Foto 163) sahnesinden farklı olarak İsa elinde haçlı bir asa ile betimlenmiştir. İsa'nın sağında ve solunda yer alan Kutsal Ruh'un sembolü olduğu düşünülen iki kuş betimi görülmektedir. Ayrıca diğer örneklerde, İsa'nın sağında bir melek, sağında veya solunda yer alan üç nöbetçi varken bu perdede dört nöbetçi olup İsa'nın sağında yer almaktadırlar. Yukarıda incelenen diriliş sahnesiyle (Foto 163) hemen hemen aynı şemayı sahip olan sahnenin Süryani el sanatları örneklerinde geleneksel bir şema olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 173. Fotoğraf 168'den detay, Diriliş, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Diğer örneklerde olduğu gibi (Fotoğraf 144, 151 ve 158) dört İncil yazarları (Foto 174-177) bu perdenin de köşelerine çerçeve içerisinde resmedilmişlerdir. İncil yazarları yine ince bıyıklı, sarı haleli, ellerinde İncil ve yanlarında oldukça stilize bir biçimde betimlenmiş olan atribüleriyle görülmektedirler. Nasra Şımmeshındı'nın daha önceki eserlerinde (Foto 164-167, 123-126) olduğu gibi, Matta dışında diğer İncil yazarlarının atribüleri tanımlamadığından onları belirlemek zordur.



Fotoğraf 174. Fotoğraf 168'den detay, Matta, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat,

Fotoğraf 175. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat



Fotoğraf 176. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 177. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat

Çarmıh sahnesinin sağında ve solunda yaprak motifini andıran bir bezeme ile birleşen ve hareketlilik sağlayan gırlant motifinden oluşan bir çerçeve içerisinde serafim betimleri görülmektedir. Diğer örneklerden oldukça farklı bir çerçeve içerisinde resmedilmiş olan serafimlerin yanlarda, başı ve ayaklarını çevreleyen kanatları vardır (Foto 178 ve 179). Çarmıh ve Diriliş sahnesinin kesiştiği noktada, iki azizin vücutları diğer figürlerde olduğu gibi anatomik açıdan orantısızdır. Sahnenin solunda yer alan, elindeki haçlı mızrağı kahverengi bir yaratığa saplamış olan Aziz Georgios sarı haleli ve kırmızı giysilidir. (Foto 180). Sahnenin sağındaki Aziz Theodoros, sarı haleli, gri kıyafetli ve elinde haçlı bir asa ile görülmektedir (Foto 181). Çarmıh sahnesinin sağında ve solunda bir daire içerisinde geometrik ve bitkisel motiflerin yer aldığı desenlere rastlanır, Şımmeshındi'nin üslubunu yansıtan bu desenler daha önceki dînî örneklerde görülmemektedir (Foto 182). Süryani el sanatında önemli bir yeri olan Nasra Şımmeshındi perdenin alt kısmına yazmıştır (Foto 183).



Fotoğraf 178. Fotoğraf 168'den detay, Serafim, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 179. Fotoğraf 168'den detay, Serafim, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat



Fotoğraf 180. Fotoğraf 168'den detay, Aziz Geogios, 2014, Mor Barsavmo, Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 181. Fotoğraf 168'den detay, Aziz Theodoros, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi Mardin- Midyat



Fotoğraf 182. Fotoğraf 168'den detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 183. Fotoğraf 168'den detay, Nasra Şimmeshındi'nin İmzası, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Mor Barsavmo Kilisesi'nde bulunan, İsa'nın yaşamından bir *siklus* içeren başka bir eser apsisi örten perdedir (Foto 184). Zemini siyah olan perdenin (324X330 cm) kenarlarına, biri gırlant motifinden diğeri kıvrık dallar arasında işlenmiş mavi- kırmızı lalelerden oluşan iki çerçeve işlenmiştir. Perdenin alt kısmında Meryem ve Çocuk İsa, orta kısmında İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, üstte ise Diriliş sahnesi yer almaktadır. Fotoğraf 158'de de görüldüğü gibi, bu üç ana sahneyi, yeşil iri yapraklı kıvrık dalların oluşturduğu dairesel çerçeveler içerisinde yine kırmızı giysili olan on iki havari çevrelemiştir. Perdenin kenarlarına dört İncil yazarı, üst kısımda diriliş sahnesinin sağında ve solunda boru çalan melekler ve serafim betimlenmiştir.



Fotoğraf 184. Doğum, Çarmıh ve Diriliş Sahnesi, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Perdenin alt kısmında bir çerçeve içerisinde Meryem ve Çocuk İsa görülmektedir (Foto 185). Daha önce incelenen perdede (Foto 169) görülen çerçevenin aynısı tekrarlanmış, ancak burada üzümler sarı ve iç kısımdaki gırlantlar üst üste betimlenmiştir. Yukarıda ele alınan perdelerdeki (Foto 161 ve 169) gibi Meryem mavi, İsa kırmızı giysili ve ikisi pullarla belirginleştirilmiş sarı halelidir. Ancak bu perdede Meryem'in halesi dilimlidir. Nasra Şımmeshındi'nin önceki eserlerinde de (Fotoğ 161 ve 169) görüldüğü gibi Meryem ve Çocuk İsa, Süryani el sanatında gelenek olduğu üzere iri gözler, iri burun

ve burnunun bir devamı gibi görünen kaşlarla bu perdedeki örnekle benzerdirler. Ancak diğer örneklerde (Fotoğraf 161 ve 169) Meryem ve İsa hemen hemen aynı boyutta ve orantısızdır, bu perdede ise Meryem İsa'ya göre daha iri, İsa ise yukarıdaki örneklere göre daha orantılıdır.



Fotoğraf 185. Fotoğraf 184'ten detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Perdeye işlenen ikinci sahne İsa'nın Çarmıha Gerilmesi'dir (Resim 186). Yeşil yapraklı sarı üzüm salkımlarının oluşturduğu dairesel bir çerçeve içerisinde betimlenmiş olan Çarmıha Geriliş sahnesinin merkezini İsa oluşturmaktadır. İnce bıyıklı, çenesinde gür sakalı olan İsa'nın başını çevreleyen dilimli sarı halesi, alnında dikenli tacı ve beline sarılmış kırmızı bir bez parçası vardır. Gözleri kapalı, elleri çivili olan İsa'nın ayaklarında *stigmatalar* görülür. Çarmıhın altında Golgotha Tepesi'nin sembolü olan kurukafa, başının üstünde boru çalan melekler betimlenmiştir. Daha önceki Çarmıha Gerilme sahnelerinde de (Fotoğraf 144, 151 ve 158) arka plana betimlenmiş olan horoz, insan sureti, merdiven, kerpeten, çekiç, zar, ibrik ve trulla, lamba gibi öğeler ve çarmıhın alt kısmındaki yılan bu perdede aynı kompozisyon şeması ile uygulanmıştır. Nasra Şımmeshın'nın önceki eserlerinde de (Foto 162 ve 168) resmedilmiş olan insan sureti *mandyliona* benzememekte daha çok bir büst görünümündedir.



Fotoğraf 186. Fotoğraf 184'ten detay, Çarmıha Gerilme, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Mıdyat

Diriliş sahnesi (Foto 187) Süryani el sanatına özgü olan üzüm salkımlarından oluşan ve daha önceki perdelerde de görülen (Foto 163 ve 173) bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Önceki örnekte (Foto 173) görüldüğü gibi nöbetçiler dört kişi olup İsa'nın solunda, melek ise sağındadır. İsa bu perdede de elinde haçlı bir asa tutmaktadır. Diğer bir eserde (Foto 163) ise İsa bir asa tutmaz ve İsa'nın sağında ve solunda Kutsal Ruh'un sembolü olduğu düşünülen kuş tasviri vardır. Bunların yanı sıra melek İsa'nın sağındadır ve nöbetçiler üç kişi olup İsa'nın solundadır (Foto 163). Şımmeshındi'nin bu eserinde İsa'nın elinde bir haç bulunmaktadır. Solda dört nöbetçi sağda ise bir melek tasvir edilmiştir. Daha önceki Diriliş sahnelerinde de sözü edilen örneklerle aynı kompozisyon şeması görülmektedir (Foto 87) . Bu perdedeki Diriliş sahnesinin arka planında yıldız motifleri görülmektedir. Bu yıldız desenleri önceki örneklerde (Resim 163 ve 173) görülmez.



Fotoğraf 187. Fotoğraf 184'ten detay, Diriliş, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Daha önceki örneklerden (Foto 144, 151, 158 ve 168) farklı olarak, içerisinde mavi ve kırmızı geometrik desenlerin bulunduğu üçgen motiflerden meydana gelen dairesel bir çerçeve içerisine dört İncil yazarı (Foto 188, 189, 190 ve 191) yer almaktadır. İncil yazarları daha önceki örneklerde olduğu gibi, iri gözlü, iri burunlu, ince çizgi kaşlar ve aynı şekilde çizgi biçimindeki ağızla, çenelerinin altında bir tutam sakal, atribüleriyle betimlenmişlerdir. Luka ve Matta dışında diğer iki figürün atribüleri tanımlanamadığı için kim oldukları belirsizdir.



Fotoğraf 188. Fotoğraf 184'ten detay, Luka, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 189. Fotoğraf 184'ten detay, Matta, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat



Fotoğraf 190. Fotoğraf 184'ten detay, 2000 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat
Fotoğraf 191. Fotoğraf 184'ten detay, 2000 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Perdede dînî figürler ve konular dışında Nasra Şımmeshındi'nin kendi üslubu yansıtan bezeme amaçlı desenlerde görülmektedir. Kırmızı, mavi, sarı, siyah gibi renklerin kullanıldığı oval, zikzak, gırlant gibi motifler vardır (Foto 192 ve 193).



Fotoğraf 192. Fotoğraf 184'ten detay, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat
Fotoğraf 193. Fotoğraf 184'ten detay, 2000, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Midyat'taki Mor Barsavmo Kilisesi'nde bulunan perdenin (Foto 194) kenarlarında biri mavi ve kırmızı çiçeklerden oluşan aralarından püsküllerin olduğu gırlant, diğeri ise mavi ve kırmızı çiçek motiflerinin art arda gelmesinden oluşan iki çerçeve yapılmıştır. Perde (231X265 cm), Meryem ve Çocuk İsa, Çarmıha Geriliş ve Diriliş'ten oluşan *siklus*u içermektedir. Söz konusu bu sahneler dışında, perdenin kenarlarına dört İncil yazarı resmedilmiştir. Diriliş ve Çarmıha Gerilme sahnelerinin

kesiştği yerde sağda ve solda boru çalan melekler vardır. Çarmıha Gerilme sahnesinin sağında ve solunda din adamları betimlenmiştir¹.



Fotoğraf 194. Nasra Şımmeshındi, Doğum, Çarmıh ve Diriliş Sahnesi, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat

Meryem ve Çocuk İsa, bu perdede de yine daire biçimli bir çerçeve içerisinde (Foto 195). Meryem Ana ve İsa sarı haleli olup, İsa bordo, Meryem Ana mavi giysilidir. Önceki örnekte (Foto 185) görülen Meryem ve Çocuk İsa tasvirinde, İsa bir çocuk biçimde, Meryem Ana ise İsa'ya oranla daha iri betimlenmiş, bir anne çocuk görüntüsü sağlanmıştır. Ancak bu perdede (Foto 195) diğer eserlerde (Foto 161, 169 ve 196) incelenen Meryem ve Çocuk İsa tasvirlerinde olduğu gibi Meryem ve İsa aynı boyutta görülmektedir. Meryem ve Çocuk İsa'nın içerisinde yer aldığı çerçeve, yukarıdaki örneklerden (Foto 161, 169 ve 185) farklı olarak kırmızı ve bordo renkli geometrik desenleri olan üçgen motiflerden oluşmaktadır. Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın yer aldığı dairesel çerçevenin sağında Nasra Şımmeshındi ismini yazarak imzasını atmıştır (Foto 196).

¹Haziran 2015'te Mardin Kırklar Kilisesi Papazı Gabriyel Akyüz bu figürlerin din adamı olduğunu söylemiştir. Midyat Mor Barsavmo Kilisesi din görevlisinden alınan bilgiye göre bu figürler Süryani din adamlarının geleneksel giyinme tarzlarını yansıtmaktadır.



Fotoğraf 195. Nasra Şımmeshindi, Fotoğraf 194'ten detay, Meryem ve Çocuk İsa, 2014- 2015, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Fotoğraf 196. Fotoğraf 194'ten detay, Nasra Şımmeshindi'nin imzası, 2014 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat

Mor Barsavmo Kilisesinde görülen Çarmıha Gerilme sahnesi (Foto 197) daha önce incelenen örneklerdeki (Foto 162, 172 ve 185) Çarmıha Gerilme sahneleri ile aynı kompozisyona sahiptir. Çarmıha Gerilme sahnenin merkezinde yer alan İsa'nın sağında, horoz, insan sureti, lamba, solunda para kesesi, ibrik ve trulla, merdiven, kerpeten, ve çekiç vardır. Ayrıca bu perdede (Foto 197), gayet stilize bir biçimde yapılmış, birinin ucunda sünger olan iki mızrak resmedilmiştir. Sahnenin alt kısmında, sahnenin sağını ve solunu birbirine bağlayan meyveye doğru ilerleyen yılan, çarmıhın altında ise kuru kafa görülmektedir. Ancak daha önce incelenen örneklerde (Foto 162, 172 ve 186) üzüm salkımlarından oluşan bir çerçeve içerisinde olan Çarmıha Gerilme, bu perdede de (Foto 197) içerisinde kırmızı ve mavi renkli geometrik motiflerin olduğu, üçgen motiflerden oluşan bir çerçeve içerisinde.



Fotoğraf 197. Nasra Şımmeshindi, Fotoğraf 194'ten detay, Çarmıha Gerilme, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Diriliş sahnesi (Foto 198) üçgen motiflerle çevrelenmiş yine daire biçiminde bir çerçeve içerisinde, İsa yine sarı haleli ve beline sarılmış kırmızı bir bez parçasıyla betimlenmiştir. Bu perde İsa'nın kol ve bacaklarındaki anatomik bozukluklar daha belirgindir ve asayı tutan eli görülmemektedir. İsa'nın solunda yer alan nöbetçilerin sayıları değişkendir. Kimi örnekte üç (Foto 163), kimi örneklerde (Foto 173 ve 187) dört kişi olan nöbetçiler bu perde de (Foto 198) iki kişidir. Bu perdedeki nöbetçilerin vücutları başlarına oranla küçüktür, oldukça iri olan elleri ise omuzlarından çıkıyor gibi resmedilmiştir. Alt kısımdaki nöbetçinin tek ayağı görülürken üst kısımdaki nöbetçinin ayakları görülmemektedir. Bu perdede İsa'nın solunda yer alan melek figürü, bu perdede kahverengi olduğu görülen kare biçimli lahitin kapağını tutmaktadır.



Fotoğraf 198. Nasra Şımmeshındi, Fotoğraf 194'ten detay, Diriliş, 2014- 2015, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

Perdenin kenarlarına, yukarıdaki örneklerden (Foto 158, 168 ve 184) farklı olarak çiçek motifleri ile birleşen gırlantlar yardımı ile oluşturulmuş dairesel bir çerçeve içerisinde betimlenen dört İncil yazarı, Nasra Şımmeshındi'nin yaptığı önceki örneklerle (123-126, 164-167, 174-177 ve 188-191) oldukça benzer bir biçimde pullarla belirginleştirilmiş sarı haleli, ince bıyıklı, gür sakallı, koyu renk kıyafetli olarak tasvir edilmiştir. Nasra Şımmeshındin genel üslubunun özelliklerini yansıtan bu perdede yine

Matta (Foto 199) atribüsü melek, Luka (Foto 200) atribüsü öküz sayesinde tanınmaktadır. Ancak bu perdede de diğer iki figürün (Foto 201 ve 202) atribüleri tanınmadığından Markos veya Yuhanna oldukları belirlenememiştir.



Fotoğraf 199. Fotoğraf 194'ten detay, Matta 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat
Fotoğraf 200. Fotoğraf 194'ten detay, Luka, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat



Fotoğraf 201. Fotoğraf 194'ten detay, 2014 Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat
Fotoğraf 202. Fotoğraf 194'ten detay, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin-Midyat

Çarmıha Geriliş sahnesinin sağında ve solunda daha önceki perdelerde (Fotoğraf 158, 198 ve 184) görülmeyen din adamları resmedilmiştir. Sağda yer alan din adamı (Foto 203) koyu kahverengi cüppelidir. Üzerinde haç motifi olan siyah başlıklı din adamının sol elinde bir asa, sağ elinde ise kırmızı bir İncil vardır. Solda yer alan sarı halesi ve haç işlemeli başlığı olan din adamı (Foto 204), önünde haç işlemeli beyaz bir şeridin olduğu kırmızı bir cüppe giymiştir. Din adamlarının, iri göz, ince bıyık, uzun burun gibi daha önceki örneklerle benzer yüz biçimlerine sahip oldukları görülür, sağdaki din adamının daha uygun bir biçimde betimlenmişken, soldaki din adamının elleri ve kollarının

büyüklikleri orantısızdır. Figürlerin ayakları karşıdan görünüyormuş izlenimi verilerek daha önceki hiçbir örnekte görülmeyen bir biçimde betimlenmiştir.



Fotoğraf 203. Fotoğraf 194'ten detay, Din adamı, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi Mardin-Midyat

Fotoğraf 204. Fotoğraf 194'ten detay, Din adamı, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi Mardin-Midyat

Çarmıha Gerilme ile Diriliş sahnesinin kesiştiği yerde sağda ve solda görülen boru çalan meleklerin (Foto 205) başları boyun olmadan betimlenmiştir. El, parmak, bacak detaylarının orantısız olması, kanadın bağımsız olması gibi anatomik kusurlar göze çarpmaktadır. Melekler yine sarı haleli, mavi kanatlı, bellerinde kırmızı kuşak, ellerinde sarı bir boruyla betimlenmiştir.



Fotoğraf 205. Fotoğraf 194'ten detay, Melek, 2014, Mor Barsavmo Kilisesi, Mardin- Midyat

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi konulu bir başka eser Mardin'in Midyat ilçesinde bulunan Mort Şmuni Kilisesi'nin apsisini örten perdedir (Foto 206). Perdenin (296X300 cm) kenarlarına, daha önceki örneklerde görülmeyen ve perdeye hareketlilik katan, biri turuncu çiçekli yeşil kıvrık dallar üzerinde sarı kuşların betimlendiği, diğerinin ise aralarında püskülleri olan gırlantların oluşturduğu iki çerçeve vardır. Perdenin merkezinde, üstte İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, altta ise Mort Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor'un şehit edilmesi betimlenmiştir¹. Sahnelerin iki yanında perdeye hareketlilik ve akıcılık kazandıran, Nasra Şımmeshındi'nin yaptıklarına (Foto 158, 168, 184 ve 194) göre teknik açıdan daha gelişmiş, kıvrık yeşil yapraklı dalların arasında on iki havari yer almaktadır. Önceki örnekte de (Foto 194) görüldüğü gibi, sahnelerin kesiştiği yerde, din adamları tasvir edilmiştir. Perdenin köşelerine ise dört İncil yazarı betimlenmiştir.



Fotoğraf 206. Cemil Şımmeshındi, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Mort Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor'un Şehit Edilmesi, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinin (Foto 207) merkezini İsa oluşturmaktadır. İsa yine beline sarılmış kırmızı bir bez parçasıyla betimlenmiştir. İsa'nın başını çevreleyen sarı ama bu perdede dilimli olan halesi ve sarı renkli dikenli tacıyla uzun siyah

¹Mort Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor'un öldürülmesiyle Çarmıha Gerilme sahnesinin birbirleri ile ilgisi yoktur. Perde, Mort Şmuni kilisesi için yapıldığından bir arada resmedilmişlerdir. Mort Şmuni M.Ö. 2. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış, yedi çocuğu olan bilge bir kadındır. Mort Şmuni'nin oğullarının öğretmeni olan Bilge Eli'ozor, kahin bir aileden gelen, yaşlı ve yasa konusunda bilge biridir. Mort Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor inançları nedeni ile işkence edilerek öldürülmüşlerdir. İnançları uğruna öldükleri için kutsanmışlardır (Akyüz, 2005b: 12-13).

saçlı, sakallı bir biçimde resmedilmiştir. Süryani el sanatı ürünlerinde incelenen Çarmıha Geriliş sahnelerinde İsa'nın sağında genellikle insan sureti, horoz ve lamba, solunda ise zarlar, para kesesi, ibrik ve trulla, çekiç, kerpeten ve merdiven bulunmaktadır. Ancak bu eserde merdiven, ibrik ve trulla, para kesesi sağda yer alırken horoz ve lamba gibi sembolik malzemeler solda yer almaktadır. Ayrıca kerpeten, çekiç ve kılıç gibi malzemeler bu eserde merdiven üzerinde değil yerdedir. Bunların yanı sıra sahnede yer alan İsa'nın böğrünü delmek için kullanılan mızrak ve ucunda sünger olan mızrak oldukça gerçekçi bir biçimde betimlenmiştir. Bu perdede, Nasra Şimmeshındi'nin hiçbir çalışmasında görülmeyen çok renklilik, arka planda yer alan duvar motifi ve duvara doğru giden zemin derinliği, merdivenin çarmıhın alt kısmı ile yatay kolu arasında bir bağlantı oluşturduğu görülmektedir. Arka üst planda yer alan insan yüzü biçiminde güneş ve ay betimlenmiştir. Sahnede görülen lamba, horoz ve para kesesi daha önce görülmeyen gerçekçi bir üslupla resmedilmiştir. Ayrıca yılanın pulları ve kıvrılarak ilerlemesi gerçekliği yansıtmaya açısından dikkat çekmektedir. Bu perdede işlenen Çarmıha Geriliş daha önceki örneklerle göre daha farklı olarak sağlam bir küteselliğe sahiptir. İsa'nın anatomik açıdan Nasra Şimmeshındi'de hiç görülmeyen bir doğruluğa sahip olmasının yanı sıra İsa'nın ayaklarının üst üste getirilerek çivilenmiş olması dikkat çekicidir.



Fotoğraf 207. Fotoğraf 206'dan detay, Çarmıha Gerilme, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Perdenin alt kısmına daire biçimli bir çerçeve içerisine Mort Şmuni, oğulları ve Bilge Eli'ozor'un öldürülmesi sahnesi (Foto208) betimlenmiştir¹. Sahnenin solunda diğer figürlerden yukarıda bir tahtta oturur vaziyette betimlenmiş olan Mort Şmuni'nin oğullarının öldürülmesini emreden, kahverengi giysili, sarı taçlı, siyah saçlı ve sakallı olan Kral Antiyakus (Foto 209) görülmektedir.

Sahnenin merkezini celladın, Mort Şmuni'nin Oğlunu öldürülmesi oluşturmaktadır. Kahverengi saçlı ve giysili, bıyıklı olan cellat, sağ eli ile Şmuni'nin oğlunun gözünü kapatmıştır, sol eliyle ise onları öldürmek için yukarı doğru kaldırdığı kılıcı tutmaktadır. Sağda Şmuni ve diğer oğulları bulunmaktadır. Şmuni'nin arkasında duran kahverengi giysili, sarı haleli, beyaz bıyıklı, ellerini göğsünde birleştirmiş olan yaşlı adam Bilge Eli'ozor'dur (Foto 210). Kral Antiyakus'un elinde bulunan mavi nesne olasılıkla içerisinde, yasaya göre kirli sayılan domuz etinin olduğu tabaktır. Çarmıha Geriliş sahnesindeki gerçekçilik ve derinlik algısı bu sahnede görülmemektedir. Mort Şmuni'nin başı gövdesine göre oldukça büyük, gözleri çok iri, ağzı ve elleri ise küçüktür. Ayrıca ayakları da bedenine göre gayet küçüktür. Aynı şekilde celladın da kol, bacak ve elleri orantısız bir biçimdedir. Kralın omuzlarının duruşu, tahta oturuşu büyük oranda uygun olsa da, başının duruşu, sağ eli büyük, sol eli ve ayaklarının da bedenine göre küçük olması anatomik bozuklukları göstermektedir. Sahnenin arkasında yer alan Bilge Eli'ozor başı, kolları ve ellerinin oranları anatomik açıdan uygundur. Bige Eli'ozor'un, ayakları karşidan bir görüntü oluşturmak amacıyla kısaltılarak yapılmış ve bu Mort Şmuni'ye göre daha gerçekçi bir üslubu yansıtmaktadır. Bu sahnede Mort Şimuni'nin oğullarının birbirlerine sarılmalarından anlaşılan korku ifadesi gerçekçiliği yansıtmaktadır. İncelenen eserler içerisinde ilk defa bir duygu açık bir şekilde hissedilmektedir. Figürlerde çeşitli deforme biçimlere rastlanılsa da, figürlerin gözleri, kaşları, burun ve ağızları Nasra Şimmeshındi'nin yaptığı sahnelerdeki figürlere göre oldukça gerçekçidir.

¹Kral Antiyakos, Bilge Eli'ozor'u yasaya göre kirli olan domuz etini yemesini ve putlara tapmasını ister, bunu reddeden Bilge Eli'ozor kral tarafından işkenceyle öldürülür. Bilge Eli'ozor'a istediğini yaptıramayan kral, Mort Şmuni'nin etrafına koro gibi toplanan yedi kardeşe domuz etini yemeleri ve putlara tapmalarını emreder ve onları ikna etmek için işkence aletlerini gösterir. Ancak Mort Şmuni ve yedi oğlu Kral Antiyakos'un isteklerini reddederler ve böylece kral onları çeşitli işkencelerle, annelerinin önünde öldürür (Akyüz, 2005b: 12-13, 19- 21).



Fotoğraf 208. Fotoğraf 206'dan detay, Mort Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor'un şehit edilmesi, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat



Fotoğraf 209. Fotoğraf 206'dan detay, Kral Antiyakus, 1978, Mort Şmuni Kilisesi Mardin- Mardin

Fotoğraf 210. Fotoğraf 206'dan detay, Mort, Şmuni, Oğulları ve Bilge Eli'ozor, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Perdenin (Foto 206) kenarlarına, incelenen diğer perdelerde de (Foto 84, 95, 108, 117, 144, 151, 168, 184, 194 ve 206) olduğu gibi İncil yazarları betimlenmiştir. Dört İncil yazarı pullarla süslenmiş geometrik desenlerden oluşan dairesel çerçeveler içerisine resmedilmiştir.

Luka'nın (Foto 211) duruş biçimi ve bir hacme sahip olması, sembolü olan öküzün boynuzları, ayak ve kanatlarının orantılı olması dikkat çekicidir. Matta'nın da aynı şekilde (Foto 212), oturuş biçimi ve bir hacmie sahip olması, Markos'un (Foto 213) ve

Yuhanna'nın (Foto 214) kollarının giysilerinin altından görünüşü gerçekçi bir üslubu yansıtmaktadır. Dört İncil yazarının arka planında, daha önceki örneklerde (Foto 84, 95, 108, 117, 144, 151, 168, 184, 194 ve 206) görülmeyen bir derinlik algısı, figürlerin el, kol, baş, göz, burun, kaş gibi fiziksel öğelerinin orantılı bir biçimde olması, figürlerdeki hacimsellik ve duruş biçimi dikkat çekmektedir. Figürlerde bu gerçekçi duruşu, anatomik doğruluğu ve derinlik hissi veren arka plan tasviri, Nasra Şimmeshindi'nin hiçbir eserinde (Foto 162-172, 123-126, 164-167, 174-177, 188-191 ve 199-202) görmek mümkün değildir. Ancak bunlara rağmen Matta'nın atribüsü olan meleğin sol kanadının omuz hizasında, sağ kanadının ise göğsünden çıkması gibi bazı anatomik bozukluklara rastlanmaktadır. Markos'un atribüsü olan aslanın ise, bir aslan görünümünde olmaması, aynı şekilde Yuhanna'nın atribüsü kartalın bir güvecine benzemesi gerçeklikten uzak bir görüntü sergilemektedir.



Fotoğraf 211. Fotoğraf 206'dan detay, Luka, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat
Fotoğraf 212. Fotoğraf 206'dan detay, Matta, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat



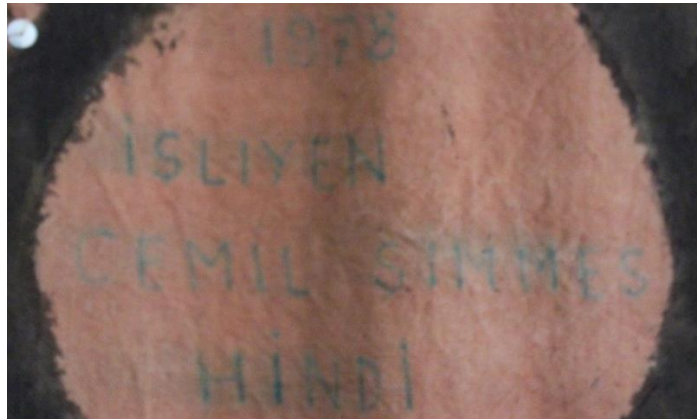
Fotoğraf 213. Fotoğraf 206'dan detay, Markos, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat
Fotoğraf 214. Fotoğraf 206'dan detay, Yuhanna, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Perdenin sağında ve solunda mavi bir zeminle oluşturulmuş, pullarla süslenmiş bir çerçeve içerisinde din adamları (Foto 215 ve 216) dini anlamı yoğunlaştırmak amacı ile resmedilmiştir. Söz konusu olan din adamları bedensel bir hacme ve kütleli bir duruşa sahiptir. Ayrıca Cemil Şımmeshındi perdenin alt kısmına ismini yazarak perdeye imzasını atmıştır (Foto 217).



Fotoğraf 215. Fotoğraf 206'dan detay, Din Adamı (sol), 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin-Midyat

Fotoğraf 216. Fotoğraf 206'dan detay, Din Adamı Din Adamı, (sağ), 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat



Fotoğraf 217. Fotoğraf 206'dan detay, Cemil Şımmeshındi'nin imzası, 1978, Mort Şmuni Kilisesi, Mardin- Midyat

Süryani el sanatlarında gelenek olduğu üzere perdenin kenarları, bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan bir çerçeveye sınırlandırılmıştır ve yine gelenek olduğu

üzere perdenin köşelerine, geometrik ya da bitkisel motiflerden oluşan, genellikle daire biçiminde bir çerçeve içerisinde dört İncil yazarı ve aynı biçimdeki çerçeveler içerisinde Çarmıhta İsa betimlenmiştir.

Süryani dînî el sanatlarındaki Çarmıha Geriliş sahnelerinin, merkezinde İsa yer alırken çevresindeki merdiven, balta, kerpeten, çekiç, kılıç, para kesesi, zar, ibrik ve trulla, lamba, horoz, mızraklar, insan sureti ve yılan gibi sembolik öğeler geleneksel şemayı oluşturur. Bu geleneksel şemayı sürdüren Nasra Şimmeshındi perdelerinde Doğum, Çarmıha Geriliş ve Diriliş sahnelerini bir arada betimlemesiyle diğer örneklerden (Foto 138, 144 ve 151) farklılık göstermektedir.

Çarmıha Geriliş sahnelerinde, arka planda yer alan sembolik öğeler dışında bazı örneklerde (Foto 144, 151 ve 184) çarmıhın üst kısmında sağda ve solda boru çalan melekler görülürken, bazılarında (Foto 168 ve 194) görülmez, bazı örneklerde (Foto 206) ise sağda ‘ay’ solda ise ‘güneş’ tasviri bulunmaktadır. Çarmıh sahnelerinde genellikle merdiven, mızrak, ibrik ve trulla, zar, para kesesi gibi sembolik öğeler sağda yer almaktadır ama Mor Şmuni Kilisesi’ndeki (Foto 206) perdede sözü edilen bu öğeler solda yer almaktadır. Her perdede, merdiven, mızrak, ibrik ve trulla zar, para kesesi bir arada resmedilirken Kırklar Kilisesinde bulunan perdede (Foto 144) görülen mızrak, bu sembolik öğelerden ayrı bir şekilde solda betimlenmiştir. Süryani dînî el sanatlarında Çarmıha Geriliş sahnelerinde Mor Şmuni Kilisesi’ndeki perdede (Foto 206) yılan sağdan sola ilerlerken, diğer el sanatı ürünlerinde soldan sağa doğru ilerlemektedir.

Nasra Şimmeshındi’nin perdelerinde görülen figürler genellikle iri gözlüdür ve yay kaşlı, kaşların devamıymış gibi uzatılan tipik ve karakteristik görünen ince burunludur. Ayrıca figürlerin ağız ve bıyıkları çizgi şeklindedir ve çenelerinin alt kısmında bir tutam sakal vardır. Figürlerin bedenine nazaran aşırı iri eller ve eklemsiz gibi görünen parmaklar, figürlerin boynunun olmaması, serafimlerin kanatlarının baş üzerinde ikinci bir hale gibi olması Nasra Şimmeshındi’nin genel üslubunu yansıtmaktadır. Bunların dışında pullarla vurgulanmış sarı haleler, yanlarında stilize atribüleriyle perdelerin köşelerine betimlenmiş, havada asılıymış gibi görünen dört İncil yazarı görülmektedir. Ayrıca çiçek desenlerinden ve geometrik motiflerden oluşan, perdenin kenarlarına betimlenmiş gırlantlar, üzüm salkımları, çeşitli geometrik ve bitkisel desenlerden oluşan sahneleri çevreleyen şeritler Şimmeshındi’nin hemen hemen her

perdesinde görülen karakteristik özelliklerdir. Sözü edilen bu perdeler kalıp tekniği ile yapılıyor olsalar da Kırklar Kilisesinde (Foto 84, 144 ve 151) ve Mort Şimunu Kilisesi'nde bulunan örnekler (Foto 95, 108 ve 206), Nasra Şımmeshındi'nin eserleriyle kıyaslandığında figürler, göz, burun, kaş ve ağız gibi unsurar, kol, el, bacak ve duruş biçimi açısından daha orantılı ve gerçeğe daha uygun bir biçimde betimlenmişlerdir. Ayrıca kimi örnekte (Foto 206) arka plan derinlik algısının hissedilmesi, figür ve nesnelerde üç boyutluluğun göze çarpması, Nasra Şımmeshındi'nin kendine has olan naif üslubunu ve kullandığı kalıbın dışına pek çıkmadığını ortaya koymaktadır. Son Akşam Yemeği bölümünde değinildiği gibi, Çarmıha Geriliş sahneleri de belirli kalıplarla yapıldığı için kompozisyon değişmemektedir. Ancak her ne kadar kalıpla yapılıyor olsa da kimi zanaatçıların, kalıbın dışına çıkarak figürleri orantılı bir şekilde betimleyerek, renklerin açık koyu tonlarını kullanarak hem bir derinlik hem de gerçekçi bir üslup yakalamaya çalıştıkları görülmektedir. Nasra Şımmeshındi'nin geleneksel kompozisyona sıkı sıkıya bağlı kalıp figürlerde hiçbir değişiklik yapmadığı anlaşılmaktadır. Şımmeshındi, sahneleri diğer zanaatçılar gibi renklerin farklı tonlarını kullanmak yerine tek tonunu kullanarak hiçbir hareketlilik ya da derinlik sağlamadan oluşturmuştur ve böylece kendine özgü sanat üslubunu ortaya koymuştur.

Yukarıda da değinildiği gibi Nasra Şımmeshındi, Çarmıha Geriliş sahnesiyle birlikte Diriliş ve sembolik bir Doğumu ifade eden Meryem ve Çocuk İsa'yı betimlemiştir. Şımmeshındi, Diriliş sahnesinde İsa'nın merkezde oluşu, melek tasviri ve sayıları değişen nöbetçilerle ortak bir kompozisyon oluşturmuştur. Diriliş sahnesinde de, figürlerin işlenişi bakımından yukarıda ve Son Akşam Yemeği bölümünde değinildiği gibi oldukça stilize bir biçimde betimlemiş ve yine figürlerin işlenişi bakımından kullandığı kalıbın dışına çıkmamıştır. Ancak bazı örneklerde (Foto 173 ve 184) nöbetçiler dört, bazılarında (Foto 163) üç, bazılarında ise (Foto 194) iki kişidir. Bu da Şımmeshındi'nin oluşturduğu kompozisyonu değiştirdiğinin, Son Akşam Yemeği ve Çarmıha Geriliş sahnelerinin aksine, kullandığı kalıbın az da olsa dışına çıktığını göstermektedir.

Şımmeshındi'nin bir *siklusu* aktardığı perdelerinde sembolik bir doğumu ifade eden Meryem Ana ve Çocuk İsa sahnelerinde Meryem Ana mavi, İsa ise kırmızı giysilidir. Yüz şekilleri Şımmeshındi'nin üslubunu yansıtmaktadır. Ancak, Mor

Barsavmo Kilisesi'ndeki perdede (Foto 185) dışında İsa ve Meryem hemen hemen aynı boyutta ve İsa Meryem Ana'nın kucağında değil yanında yer almaktadır. Mor Barsavmo Kilisesindeki perdede (Foto 185) İsa Meryem Ananın kucağında ve Meryem Ana'dan daha küçük bir boyuttadır. Meryem Ana Çocuk İsa, Nasra Şımmeshındi'nin evinde bulunan perdede (Foto 158) aynı boyutta yan yana, Mor Barsavmo Kilisesindeki diğer iki perdede (Foto 169 ve 195) yine aynı boyutta ancak Meryem Ana İsa'ya sarılmıştır. Şımmeshındi, her ne kadar figürleri aynı *stilize* üslupla yapmış olsa da Meryem Ana ve Çocuk İsa sahnesinde Diriliş sahnesinde olduğu gibi az da olsa kalıbın dışına çıktığı görülmektedir.

Süryani dînî el sanatlarında incelenen eserler arasında sadece Kırklar Kilisesi'nde bulunan ikonada (Foto 138) merkezde İsa, onun sağında Meryem Ana, solunda İncilci Yahya, ayaklarına kapanmış olan Mecdelli Meryem ve arka planda yer alan yapı tasviri ile Bizans geleneğiyle benzerlik taşıdığı söylenebilir. Ancak sahnede yer alan merdiven, kerpeten ve çekiç gibi sembolik öğelerle Süryani geleneğinin izlerine de rastlamak mümkündür.

Süryani el sanatlarında incelenen eserler dâhilinde, Süryaniler Çarmıha Geriliş sahnesini, sembolik öğeler kullanarak kendilerine özgü bir biçimde aktarmaktadırlar. Süryaniler, Çarmıha Geriliş sahnesini tasvir ederken kullandıkları bitkisel ve geometrik desenlerle oluşturdıkları kendilerine özgü kompozisyon ile yerel ve kültürel bir şema orta koymuşlardır.

3.1.4. Meryem ve Çocuk İsa

Yunanca bir terim olan *Hodegetria* yol gösteren anlamındadır. Meryem tasvirli bir ikonanın Konstantinopolis'teki Hodegon Manastırı'nda muhafaza edilmesinden dolayı *Hodegetria* adını almıştır. İkonanın ilk olarak Havari Luka tarafından resmedildiği düşünülmektedir. *Hodegetria* ikonaları insanlara Tanrı ve kurtuluşa doğru rehberlik etme amacını ifade etmektedir. *Hodegetria*, Ortodoks dünyasında en çok betimlenen Meryem tasviri olmuştur. *Hodegetria* tasvirinin ilk örneği 6. yüzyıla tarihlenmiş olsa da aslında 4. yüzyıla kadar eski bir tarihe dayandığı bilinmektedir. Ancak bununla ilgili yazılı belge çok azdır (Sevcenko 1991: 2174; Ünal, 2006: 74- 75, 77).

3.1.4.1. Bizans Sanatında Meryem ve Çocuk İsa İkonografisi

Hodegetria ikonalarında Meryem, ayakta veya otururken tam figür ya da yarım figür olarak resmedilir. *Hodegetria* tasvirinde, sol koluyla çocuk İsa'yı taşıyan Meryem Ana'nın parmakları, doğal olmayan bir biçimde uzun olarak betimlenmektedir. Meryem Ana bu hareketi ile doğru yolun İsa'nın yolu olduğunu ifade etmektedir. *Hodegetria Meryem* tipinde Meryem Ana ve Çocuk İsa oldukça ciddi bir yüz ifadesine sahiptir ve başları birbirine değmez. Meryem Ana'nın bakışları ya izleyiciye ya da bilinmez bir uzağa doğrudur. Meryem Ana, İsa'ya göre daha iri betimlenmiş olsa da *Hodegetria* tipinde asıl önemli olan figür, yetişkin bir filozof olarak resmedilen İsa'dır. Ciddi görünümlü olan her iki figür İsa'nın tanrısallığını vurgulamaktadır. İsa, bir çocuk olarak betimlenmiş olup, olgun yüzü ve uzun alnı da bilgeliğinin sembolüdür. *Hodegetria* ikonaları Tanrı'ya ve kurtuluşa, doğru rehberlik etme amacını ifade etmektedir. Tanrı Anası (Theotokos) olarak saygı gören Meryem'in aynı zamanda yeryüzünün anası olduğunu vurgulamak amacıyla koyu erguvan ya da kızıl-kahverengi giysi ile resmedilir. *Hodegetria Meryem* tipinin diğer bir çeşidi olan *Dexiokratousa* tasvirinde ise Meryem, İsa'yı sağ eliyle tutarken sol eliyle onu işaret etmektedir. *Dexiokratousa* tipi, geç Bizans dönemi ve sonrasında görülür. (Ünal, 2006: 74-76).

Hodegetria, Orta Bizans Dönemi boyunca küçük el sanatlarına ait tüm objelerde olduğu gibi, anıtsal mimaride de çok yaygın biçimde kullanılmıştır. Ortaçağ dönemi boyunca Bizans kültürünü yaşayan her yerde kullanılan bir Meryem tasvir tipi olmuştur. *Hodegetria* tasviri Bizans sanatında yüzyıllar boyunca farklı sanat eseri ve objelerinde kullanılmıştır. Bizans dünyasında tasvirin taşıdığı kutsal ifadenin yanı sıra, güç verdiği, taşıyanın ve hürmet edenin ise Meryem tarafından bizzat korunduğu inancı da oldukça önemlidir. Bu nedenle *Hodegetria* tasviri öncelikle ikonalar olmak üzere; dokuma, fildişi ve maden objeler, mühürler ve sikkeler gibi küçük el sanatlarında çok sık kullanılan bir tiptir (Ünal, 2006: 77, 81).

Fildişinden yapılmış olan ikonanın (11.6X12.1cm) merkezinde, kucağında çocuk İsa ile Meryem vardır (Foto 219). Sağ eli ile İsa'yı işaret eden Meryem sol eli İsa'yı tutmaktadır. İsa sağ eli ile takdis işareti yaperken, sol eli ile ise bir rulo tutmaktadır (Foto 218). Fildişi bir diğer eserde (Foto 219) yine Meryem, kucağında çocuk İsa ile merkezi oluşturur. Meryem önceki örnekte (Foto 218) olduğu gibi sol eli ile İsa'yı tutarken sağ eli

ile onu işaret etmektedir. Sol elinde, yine rulo tutan İsa, sağ eli ile takdis işareti yapmaktadır (Foto 219).



Fotoğraf 218. Meryem ve Çocuk İsa, 11.yy, İkona, Fildişi, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Asgari-Yener, 1983:182)

Fotoğraf 219. Meryem Ana ve Çocuk İsa, 10.yy'ın 2. yarısı, Triptikon, Fildişi, Walter Sanat Galerisi, Baltimore (Evans ve Wixom 1997: 137)

Kenarları açık kızıl-kahverengi, arka planı sarı olan ikonanın (77X115 cm) merkezini kucağında Çocuk İsa ile Meryem oluşturmaktadır (Foto 218). Meryem sol eli İsa'yı tutarken sağ eli ile ise onu işaret etmektedir. İsa ise sağ eli ile takdis işareti yaparken, sol eli ile bir rulo tutmaktadır (Foto 220).



Fotoğraf 220. Meryem Ana ve Çocuk İsa, 12.yy'ın 2. yarısı, İkona, Ahşapüzerine tempera, Bizans Müzesi, Kostaria, Yunanistan (Evans ve Wixom 1997: 125-126)

3.1.4.2. Süryani Sanatında Meryem ve Çocuk İsa İkonografisi

Süryani sanatında Meryem ve Çocuk İsa'yı yani *Hodegetria Meryem* tipini resmeden bir ikona, üç perde ve bir de çok amaçlı kullanılan bir eser olmak üzere beş eser incelenmiştir.

Araştırma sırasında belirlenen eserlerden Kırklar Kilisesi'nde bulunan bir ikonada (86X119 cm) Meryem Ana ve Çocuk İsa (Foto 221) koyu gri bir fon üzerine betimlenmiştir. Meryem başını örten lacivert bir kıyafet giymiştir. Meryem'in başını çevreleyen sarı halesi, alnında ise gümüş bir taç vardır. Elinde bekâretin ve masumiyetin sembolü olan zambak bulunmaktadır. Meryem'in kucağında olan Çocuk İsa haç tutmaktadır. Sahnenin üst kısmında sağda ve solda kanatları hemen başlarının altından çıkan melek betimleri bulunmaktadır. Meryem, İsa ve meleklerin göz, kaş, burun ve ağızları doğru bir orantıya sahip olduğu söylenebilir. Meryem'in ve İsa'nın giysilerinin gerçekçi kıvrımları, daha önce pek görülmeyen bir gölgelendirmenin yapılması, İsa'nın tam bir çocuk biçiminde betimlenmesi bu ikonanın daha önceki örneklere (Foto 161, 169, 185 ve 196) kıyasla oldukça gerçekçi bir üslupla yapıldığını göstermektedir.



Fotoğraf 221. Meryem Ana Çocuk İsa, İkona, Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Meryem ve Çocuk İsa'nın işlendiği başka bir eser yine Kırklar Kilisesinde bulunan bir perdedir (Foto 222). Perdenin (159X202 cm) kenarları geometrik desenlerden ve çiçek motiflerinden oluşan bir çerçeve ile bezenmiştir. Ayrıca perdenin köşelerinde daire biçimli çerçeveler içerisinde sembolleri ile birlikte dört İncil yazarının betimlenmiştir. Bu perdede Meryem ve Çocuk İsa, geometrik desenler arasında yıldız motifleri olan bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Meryem Ana ve Çocuk İsa (Foto 223), bu çerçeve ile diğer desenlerden ayrılarak vurgulanmıştır. Meryem Ana'nın elbisesinin rengi, İsa'nın Çilesi'nin, Çarmih'ta dökülen kanının ayrıca iman, gücün, yüceliğin ve cesaretin sembolü olan kırmızıdır. Elbisenin üzerine başını ve omuzlarını örten açık mavi bir *moforion*¹ giymiştir. Meryem'in başında tacı ve yıldızlı bir halesi vardır. Benzer bir hale ile betimlenen İsa gri ve kırmızı tonlarında bir kıyafet giymiştir ve Meryem'in elini tutmaktadır. Sahneye işlenen çiçek bezemeleri, yukarıda da belirtildiği gibi Meryem'in bekâretinin ve masumiyetinin sembolüdür. Meryem'in başının etrafında görülen melek betimleri Süryani sanatının tipik bir özelliğini yansıtır. Bu eserde de Meryem Ana, İsa, melekler ve dört İncil yazarının göz, kaş, burun, ağız gibi yüz detayları orantılıdır. Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın el ele tutuşmalarıyla sevgi ve şefkati hissettirdikleri söylenebilir. Ayrıca perdede yer alan çiçeklerin bazılarının açmış, bazılarının ise tomurcuk olması ve saksılarının detaylı bir biçimde betimlenmesi gerçekçi bir üslubu yansıtır. Süryani dinsel el sanatlarında gelenek olduğu üzere perdenin kenarlarına resmedilen dört İncil yazarı, oturuş biçimleri, İncili tutuşları, saç, sakal, elbise kıvrımları ve figürlerdeki hacimsellik oldukça gerçekçi bir üslubu yansıtmaktadır.

¹*Moforion*: Baş ve omuzları örten örtü ya da şal biçimindeki giysidir. Kadın ve erkeklerin kullandığı manastır kıyafetidir. Daha sonra asil kadınların kullandığı başörtüsü için kullanılan terim olmuştur. Bizans resim sanatında Meryem'in *moforionu* mavi, kahverengi ve mordur (Kılıç, 2004: 91).



Fotoğraf 222. Meryem Ana Çocuk İsa, perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 1970- 1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 223. Fotoğraf 222’den detay, Meryem Ana Çocuk, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Araştırma dâhilinde incelenen diğer bir eser yine Kırklar Kilisesi’nde yer alan, merkezinde Meryem Ana ve Çocuk İsa, alt kısmında Mor Mihael ve kardeşi Siras, üstte ise Çarmıha Geriliş’in betimlendiği bir perdedir¹ (Foto 224). Perdenin (246X303 cm) kenarlarına geometrik ve bitkisel desenlerden oluşan iki çerçeve, köşelerine işlenen dört İncil yazarı ve boru çalan melek tasvirleriyle, Süryani dînî el sanatlarının genel özelliklerini yansıtır. Ayrıca perdenin ana konusunun etrafında on iki havarinin işlenmesi de Süryani sanatının diğer bir özelliğidir. Perdenin ana konusu oluşturan Meryem ve Çocuk İsa diğer figürlerden bir çerçeve ile ayrılmıştır. Kırmızı giysili olan Meryem başına mavi bir *moforion* örtmüştür. Başında tacı olan Meryem’in yıldızlı halesi, İsa’nın halesi ile aynıdır (Foto 225). Meryem’in başının üzerinde Kutsal Ruh’un sembolü olan güvercin betimlenmiştir. Ayrıca sahnenin üst kısmında sağında ay ve solunda güneş betimi olan

¹Aslında Mor Mihael Kilisesi için yapılmış olan bu eser, daha sonra Kırklar Kilisesine gelmiştir. Mor Mihael ve Kardeşi Siras’ın öyküsü şöyledir: Konya’da yaşayan Mor Mihael ve kardeşi Siras Hristiyanlığı kabul ettiği için putperest olan babaları tarafından öldürülmek istenmiştir. Böylece ölmesi için deli bir ata bağlanan Mor Mihael at sırtında, günümüzde Mardin’de bulunan Mor Mihael Kilisesi’nin olduğu yere gelir. Mardin’de inzivaya çekilmiş olan Mor Yusuf onu görüp attan çözer. Mor Yusuf öldükten sonra Mor Mihael onun yerine geçmiştir. Kardeşi Siras, Mor Mihael’in gitmesine dayanamaz ve çok ağlar. Bu duruma kızan babası onu denize atıp öldürmeleri için hizmetçilerini görevlendirir. Siras ve hizmetçiler muhtemelen Akdeniz’e gelirler. Bu sırada hizmetçilerden kaçmayı başaran Siras denize atlar ve bir balık gibi yüzerek kurtulur. Daha sonra kardeşi Mor Mihael’in yanına gelir (Bu bilgi Haziran 2015’te Kırklar Kilisesi Papazı Gabriyel Akyüz ile yapılan röportajdan elde edilmiştir).

Çarmıha Gerilmiş İsa resmedilmiştir (Foto 226). Eser bu yönü ile yukarıda incelenen Meryem ve Çocuk İsa sahnelerinden (Foto 221 ve 222) farklılık göstermektedir. Meryem Ana'nın kol ve ellerindeki orantısızlık dışında, Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın göz, kaş, burun, ağız detayları, bakışlar, el ele tutuşmaları ile verilen sevgi ve şevkat hissi, giysilerdeki kıvrımlar, ışık ve gölge detayları, figürlerdeki hacim gerçekçi bir üslubu yansıtır.



Fotoğraf 224. Meryem Ana Çocuk İsa, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı-Boyama, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Fotoğraf 225. Fotoğraf 224'ten detay, Meryem Ana ve Çocuk İsa, Pamuklu Kumaş Üzerine Baskı-Boyama, 1970-1980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Perdenin üst kısmında yer alan Çarmıha Geriliş sahnesi daire biçimli bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Sarı bir haç üzerinde belirsiz bir biçimde görülen İsa'nın beline sarılmış kırmızı bir bez parçası ile resmedilmiştir. Sahnenin sağında ay solunda güneş tasviri bulunmaktadır. Sarı renkli olan güneş ve ay in yüzü biçimindedir (Foto 226).



Fotoğraf 226. Fotoğraf 224'ten detay, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Perde, 1970-980, Kırklar Kilisesi, Mardin

Araştırma kapsamında incelenen diğer malzemeler Nasra Şımmeshındi'nin yaptığı süs amaçlı kullanılan bir örtü (Foto 227) ve evinde kullandığı bir perdedir (Foto 228). Çok amaçlı, süs olarak da kullanılabilen örtü (50X70 cm) çerçevelenip ikona olarak kullanılabilceği gibi, küçük bir nişi örten perde ya da sehpanın ayaklarını örten etek kısmı olarak da kullanılabilir. Perdenin (174X230 cm) kenarları ilki çiçek motiflerinden oluşmuş, aralarında kekelik motifli olan bir gırlant, diğer ikisi çiçek motiflerinden oluşan iki şeritle süslenmiştir. Perdede görülen figürler simetrik iri gözlü, yay şeklinde ince kaşlı, kaşların devamıymış gibi uzatılan tipik, karakteristik ince burunlu bir şekilde betimlenmiştir. Ağzıları çizgi biçiminde olan figürlerin elleri vücutlarına göre oldukça büyüktür. Kolları ise omuzdan çıkıyor gibi görülmektedir. Figürlerin bu biçimde resmedilmesi Nasra Şımmeshındi'nin genel üslubunu yansıtmaktadır. Ayrıca Şımmeshındi hemen her eserinde uyguladığı çiçek desenlerini, geometrik motifleri de işlemiştir. Aynı zamanda kekelik motifleri de betimleyerek Mardin'in coğrafi kültürünü dînî bir esere yansıtmıştır (Foto 228).



Fotoğraf 227. Nasra Şımmeshındi, Meryem ve Çocuk İsa, süs amaçlı eser, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, Baskı- Boyama 2015, Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Fotoğraf 228. Nasra Şımmeshındi, Meryem ve Çocuk İsa, Perde, Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkisel Boya, 2015, Şımmeshındi'nin Evi, Mardin

Süryani el sanatında, görülen Meryem ve Çocuk İsa tasvirlerinde (Foto 218, 220 ve 222) Meryem, bir anne görünümüne sahip, İsa'dan daha iri betimlenmiştir. Aynı şekilde genel hatlarıyla orantılı bir biçimde olan İsa ise tam olarak bir çocuk görüntüsünde betimlenmiştir. Ancak Nasra Şımmeshındi'nin yaptığı (Foto 161, 169, 196, 224 ve 225) eserlerde, İsa, Meryem Ana'nın kucağında değil yanında durmaktadır. Meryem Ana ve Çocuk İsa *sikluslardaki* (Foto 117,158, 168, 184 ve 194) gibi oldukça orantısız bir biçimde olmasının yanı sıra hemen hemen aynı ifadeye ve yüz biçimine sahiptirler. Ancak Nasra Şımmeshındi'nin yaptığı, detayı görülen Meryem Ana ve Çocuk İsa (Fotoğraf 185), diğer örneklerden (Fotoğraf 161, 169, 196, 224 ve 225) farklıdır, İsa bir çocuk olarak Meryem Ana'nın kucağında resmedilmiştir. Diğer örnekler (Foto 218, 220 ve 222) Nasra Şımmeshındi'nin yaptıklarıyla (Foto 161, 169, 196, 224 ve 225) karşılaştırılınca, baskı-boyama tekniği ile yapılmasına rağmen daha gerçekçi bir üsluba sahip oldukları görülür. Nasra Şımmeshındi eserlerini baskı-boyama tekniğiyle yapıyor olsa da, genellikle bu kalıpların dışına çıkmayarak kendine has naif bir üslup yarattığı görülmektedir.

4. DEĞERLENDİRME

Araştırmanın konusunu Mardin’de bulunan Süryani kilise ve evlerinde bulunan dinsel el sanatı örnekleri oluşturmaktadır. Günümüzde genel anlamda el sanatlarının yok olmaya yüz tuttuğu gözlemlenmektedir.

Mardin, Hristiyanlık, Müslümanlık, Yezidilik gibi birçok inanç ve dine ev sahipliği yapmaktadır. Bu çok kültürlü coğrafyada, cam altı resim sanatı, bakırcılık, telkâri ve baskı-boyama geleneği günümüze kalan bazı el sanatı örneklerindendir. El nakşı, yün ve ipek halıcılık, kilim dokumacılığı, taş oymacılığı ve kesme taş gibi el sanatlarına ise günümüzde pek rastlanılmamaktadır. Cam altı resim sanatı, bakırcılık gibi el sanatları Müslüman halk arasında daha yaygınken, baskı-boyama geleneğinin en önemli temsilcileri Hristiyan bir halk olan Süryaniler’dir ve özellikle de Şımmeshindi ailesidir. Telkâri de yine Süryaniler arasında yaygın olarak devam etmektedir.

Mardin geleneksel el sanatında önemli yerleri olan cam altı resim sanatını aktif bir biçimde devam ettiren Hasan Özcan, Tacettin Toparlı ve Hamdin Turgay’dır. Bu üç el sanatı ustası, Şahmaran’ı, başında süslü tacı ve yılan kuyruğuyla genç bir kız biçiminde geleneksel bir kalıpla çalışmakla beraber, Şahmaran betimine ekledikleri güvercin, üzüm, keklik gibi detaylarla birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Şahmaran konulu tablolarla görülen güvercin, keklik, üzüm gibi bu detaylar Mardin’in coğrafi ve yerel kültürünün sanata yansıdığını ortaya koymaktadır.

Tacettin Toparlı, Şahmaran betimlerinde yukarıda sözü edilen geleneksel kalıbın yanı sıra Şahmaran’ı bir göz içerisine betimleyerek, Hamdin Turgay ise hem eklediği keklik betimi ile hem de Şahmaran’ın geleneksel şemada oval bir biçimde geriye kıvrılan kuyruğunu düğüm haline getirerek farklı bir özellik ortaya koymuştur. Hasan Özcan ise cam altı resim sanatında ve bakırcılık geleneğinde geleneksel kalıbın dışına pek çıkmamaktadır. Şahmaran betiminin oldukça fazla kullanıldığı Mardin’de cam altı resim sanatı dışında bakır ürünlerinde de çokça görülmektedir. Yine bir cam altı resim sanatı ustası ve bakırcılık geleneğinin de önemli temsilcilerinden olan Hasan Özcan, Şahmaran’ı bakıra, geleneksel kalıbı kullanarak ince bir işçilikle betimlemiştir.

Süryani el sanatlarında el nakşı, yün ve ipek halıcılık, kilim dokumacılığı, baskı-boyama, telkâri gibi önemli dalların olduğu bilinse de bunlardan sadece telkâri ve baskı-

boyama geleneği günümüzde hala uygulanmaktadır. Telkâri geleneğini günümüzde devam ettiren Suphi Yerli, ince bir işçilikle, çiçek ve denizyıldızı biçiminde kolye ucu, ay-yıldız şeklinde yaka iğnesi gibi çeşitli takılar yapan Süryani bir ustadır.

Süryani el sanatlarında baskı-boyama geleneğinde, Süryani bir aile olan Şımmeshındi ailesi oldukça önemli bir yere sahiptir. Günümüzde de bu sanatı Nisan 2016'da vefat eden Nasra Şımmeshındi devam ettirmiş ve önemli eserler ortaya koymuştur. Sözü edilen bu eserler dinî ve din dışı olmak üzere iki gruba ayrılabilir. Bu eserler arasında, çok amaçlı-süs olarak da kullanılabilen örtüler, perdeler, yastık kılıfı ve beşik örtüsü vardır. Genellikle mavi ve kırmızı tonlarının ağırlıklı kullanıldığı din dışı eserlerde, çiçek motiflerinden oluşan gırlantlar, geometrik desenler, keklik motifleri çokça görülmektedir. Bu desen ve motifler Mardin'in yerel, kültürel ve coğrafi yapısının özelliğini yansıtmaktadır. Ayrıca bu motif ve desenler dışında yine Şahmaran ve aslan betimini de görmek mümkündür. İncelenen bu el sanatı örnekleri, Mardin'in ortak yerel efsanelerini, renklerini, desen ve motiflerini Mardin'de yaşayan farklı dil, din ve ırka mensup olan her kesimden insanın kullandığını ortaya koymaktadır. Bu durum farklı din, dil ve ırka mensup ancak aynı coğrafyada yaşayan insanların ortak bir sanat dili oluşturduklarını göstermektedir.

Araştırmanın asıl konusunu oluşturan Süryanilerin dinî el sanatı örneklerinde, baskı-boyama tekniği ile yapılmış ikonalar, perdeler ve süs amaçlı örtüler görmek mümkündür. Bu el sanatı geleneğini tanıtmak ve ileriye taşımak kültür mirasçılığı açısından oldukça önemlidir.

Ana konu kapsamında incelenen eserler baskı-boyama tekniği ile pamuklu kumaş üzerine bitkisel boya kullanılarak yapılmıştır. Söz konusu olan bu eserlerin üzerine, Vaftiz (Foto 78), Son Akşam Yemeği (Foto 84, 95, 108, 117, 129, 130 ve 133), Çarmıha Geriliş (Foto 138, 144, 151, 158, 168, 184, 194 ve 206) Meryem ve Çocuk İsa (Foto 218, 219, 221, 224 ve 225) tasviri gibi İsa'nın yaşamından sahneler işlenmiştir. Tezin asıl konusu dâhilinde, bir Vaftiz, yedi Son Akşam Yemeği, sekiz Çarmıha Geriliş sahnesi, beş Meryem Ana ve Çocuk İsa konulu toplam yirmi bir eser incelenmiştir.

Mardin'de yapılan araştırmada, Süryanilere ait olan vaftiz konulu sadece bir ikona tespit edilmiştir (Foto 78). Bu ikonada, Bizans sanatında olduğu gibi İsa, sahnenin

merkezinde uzun saçlı ve sakallıdır. Ayrıca Yahya'nın ve meleğin duruşu, Kutsal Ruh'un gökyüzünden İsa'ya doğru inmesi, nehrin içerisinde bulunan balıklar da Bizans Sanatı ile benzer özellikleri yansıtmaktadır. Süryanilere ait olan vaftiz ikonasında ikonografinin genel hatları ve figürlerin işlenişi bakımından Bizans sanatında görülen kompozisyonun sürdürüldüğü görülür. İsa'nın omuzları orantısız olsa da saç, sakal, kaş, göz, burun gibi unsurların Bizans sanatına göre daha gerçekçi bir üslupla yapıldığı söylenebilir. Ayrıca Yahya'nın da omuz, kol ve bacakları orantısız olsa da, İsa gibi onun da saç, sakal, kaş, göz ve burun gibi unsurlar gerçekçi bir üslupla betimlenmiştir.

Tez dahilinde Süryanilere ait Son Akşam Yemeği konulu yedi eser incelenmiştir. Bunların dördü perde, üçü ise çok amaçlı kullanılabilen eserlerdir.

Süryani sanatında görülen Son Akşam Yemeği sahnesinde genel olarak İsa, havarileri ile birlikte dikdörtgen bir masa etrafında oturmaktadır (Foto 84, 95, 108, 117, 129, 130 ve 133). Bu sahnelerde İsa'nın havarileri ile birlikte oturduğu dikdörtgen masanın üzerinde, bardaklar ve ekmek parçalarının resmedildiği görülür. Masanın alt kısmında, sahnenin ön düzleminde ise sürahi, konik kaideli geniş ağızlı kap içerisinde ekmek ve üzüm tasvir edilmiştir (Foto 89, 99, 108, 117, 132 ve 134). Yahuda, genellikle İsa'nın solunda olup elinde bir para kesesi ile resmedilmiştir (Foto 87, 97 ve 110). İhanetin sembolü olan para kesesi, Süryani sanatında Yahuda'nın en belirgin özelliği olarak görülmektedir. Perdenin köşelerinde sembolleri ile dört İncil yazarının görülmesi de Süryani sanatına has özellikler arasındadır.

Son Akşam Yemeği sahnesi, Süryani el sanatlarında, bir nişe perde, bir sehpa örtüsünün etek kısmı olarak kullanılabileceği gibi çerçevelenip ikona olarak da kullanılabilen çok amaçlı eserlere de işlenmiştir (Foto 129, 130, 133). Söz konusu bu el sanatı ürünlerinde işlenen Son Akşam Yemeği sahnesinin şeması, perdelere işlenen ile aynıdır. Ancak bu çok amaçlı eserlerde Yahuda'yı işaret edecek herhangi bir sembol olmaması dikkat çeker.

Tez kapsamında incelenen diğer bir konu Çarmıha Geriliştir. Süryanilere ait Çarmıha Geriliş konulu sekiz eser incelenmiştir (Foto 138, 144, 151, 158, 168, 184, 194 ve 206). Bunların yedisi perde, birisi ikonadır (Foto 138).

Çarmıh konulu ikonada İsa, sahnenin merkezindedir. Sahnede İsa'nın annesi Meryem, Magdalalı Meryem ve İncilci Yuhanna bulunmaktadır. İkonanın bu bakımdan, genel şema olarak, Bizans resim sanatında görülen Çarmıha Geriliş şemasını sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Ancak sahneye eklenmiş merdiven, çekiç, kerpeten ve İsa'nın omuzlarında görülen mızraklar Süryani el sanatının genel özelliklerini yansıtır.

Süryani el sanatlarında perdelere işlenen Çarmıha Geriliş sahnelerinde Süryanilere özgü ikonografik özellikler dikkat çekmektedir. Süryanilere ait olan Çarmıha Geriliş sahnelerinde İsa merkezde olup başında dikenli taç ile resmedilmektedir (Foto 140, 145, 152, 162,172, 186, 197 ve 207). İsa'nın solunda, üzerinde kerpeten ve çekiç gibi çile (passion) malzemelerinin olduğu bir merdiven tasviri görülmektedir. Ayrıca Çarmıha Geriliş sahnelerinde ibrik ve trulla, zar ve bir para kesesi gibi sembolik detaylar da resmedilmektedir.

Süryani el sanatlarında Çarmıha Geriliş sahnesi genel olarak, ibrik ve turulla, para kesesi, zar, lamba, kerpeten, çekiç ve yılan gibi sembolik detaylarla anlatılmıştır. Sahnede yer alan bu detaylar İsa'nın çarmıha gerilene kadar yaşadığı tüm acıların bir özeti biçimindedir. Sahnenin alt kısmına resmedilen yılan, İsa'nın çektiği acılar sonucunda çarmıha gerilmesi ile tüm insanlığı Adem ile Havva'nın işlediği günahı kurtardığının bir ifadesi olarak düşünülebilir¹.

Süryaniler Çarmıha Geriliş sahnesinde, İsa'nın çektiği acıları sembolik öğelerle anlatarak sahneye yerel ve kültürel izleri yansıtır kendilerine özgü bir bakış açısı kazandırmışlardır.

Süryani sanatında ele alınan Meryem ve Çocuk İsa tasvirli biri ikona (Foto 221), üçü perde (Foto 222, 224 ve 228) ve bir de çok amaçlı eser (Foto 227) olmak üzere beş eser incelenmiştir.

Kırklar Kilisesi'nde bulunan iki perdede (Foto 222 ve 224) Meryem ve Çocuk İsa, üçgen motifler arasında yıldız desenleri olan oval bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Bu iki örnekte Meryem taçlı olup yıldızlı olan halesi İsa'nın halesi ile aynıdır. Bu

¹ Bu bilgi Gabriyel Akyüz ile yapılan röportajdan elde edilmiştir.

örneklerde Meryem İsa'nın elini tutmaktadır. Söz konusu perdelerde sahnenin sağında ve solunda melek tasvirlerini de görmek mümkündür.

Meryem ve Çocuk İsa'yı konu alan Kırklar Kilisesi'nde bulunan ikona diğer örneklerden farklı özellikler taşımaktadır (Foto 221). Meryem'in kucağında olan İsa'nın elinde bir haç vardır. Meryem haleli, İsa ise halesizdir. Meryem elinde bekâretin ve masumiyetin sembolü olan zambak tutmaktadır. Diğer iki örnekte (Foto 222 ve 224) zambak sembolü sahnenin alt ve yan kısımlarına yapılmıştır.

Meryem ve Çocuk İsa'yı konu alan diğer iki eser Nasra Şimmeshindi'nin evinde bulunmaktadır. Bu eserlerden biri çok amaçlı kullanılan dekoratif bir örtü (Foto 227) diğeri ise evinde kullandığı bir perdedir (Foto 228). Şimmeshindi aynı renkleri kullanarak yapmış olduğu bu iki eserde Süryanilerin geleneksel özelliklerini yansıtan çiçek motiflerinden oluşan şeritler ve gırlantlar betimlemiştir. Evinde kullandığı perdeye keklik motifini betimleyerek Mardin'in yerel ve kültürel özelliğini yansıtmıştır.

Süryani sanatında incelenen dînî ve din dışı eserlerin hemen hepsinin kenarlarında art arda sıralanan çiçek motiflerinden oluşan bir çerçeve görülmektedir. Şimmeshindi'nin evinde bulunan eserlerde, Kırklar Kilisesi ve Midyat-Mor Barsavmo Kilisesi'nde yer alan perdelerin kenarlarına bu çiçek desenli çerçevenin yanı sıra çiçek motifli gırlantlardan oluşan bir çerçeve daha betimlenmiştir. Söz konusu olan bu çiçek motiflerini Süryani sanatının dînî ve din dışı bütün eserlerinde görmek mümkündür. Mardin'in yerel bir özelliği olan ve çokça kullanılan bu desenler Süryanilerin de bir geleneği haline gelmiştir. Mardin'de tespit edilen birçok el sanatı ürününde kullanılan bu motif ve desenlerin din, dil ve ırk fark etmeden, Mardin'de yaşayan Müslümanların el sanatlarında ve Süryanilerin dînî-geleneksel el sanatlarında görülmesi çok kültürlü yapının sanata yansımasının kaçınılmaz olduğunu ortaya koymaktadır.

Araştırmada, İsa'nın yaşamını anlatan, Son Akşam Yemeği, Çarmıha Gerilmesi, Meryem ve Çocuk İsa gibi tasvir ve sahnelerin bir çerçeve ile diğer bütün motif ve figürlerden ayrıldığı tespit edilmiştir. Oval ya da daire biçimli bu çerçevelerin bir kısmı geometrik desenlerden, bir kısmı ise üçgen motifler arasında bulunan yeşil yapraklı üzüm salkımlarından oluşmaktadır. Süryanilerin sıkça kullandığı geometrik desenler kendi sanatlarına has bir özellikken, üzüm motifi Hristiyan ikonografisinde önemli yere sahip

olmasının yanı sıra Mardin'in yerel kültürünün de bir parçasıdır. Söz konu olan bu çerçeveler dışında perdede yer alan Meryem ve Çocuk İsa, Çarmıha Geriliş ve Diriliş gibi sahnelerin tamamını çevreleyen kıvrık dallardan oluşan daireler içerisinde gül motifleri ya da havari tasvirleri olan başka çerçeve görmek mümkündür.

Araştırma kapsamında incelenen perdelerin bir kısmı İsa'nın yaşamından kısa bir *siklus* içermektedir. Söz konusu olan bu *siklus* Çarmıha Gerilme (Foto 158, 168, 184 ve 193) ve Son Akşam Yemeği (Foto 116) merkezli olarak iki biçimde görülür.

Merkezinde Çarmıha Geriliş sahnesi olan perdelerde sırası ile Meryem ve Çocuk İsa, Çarmıha Gerilme ve Diriliş betimlenmiştir. İsa'nın yaşamından kısa bir *siklus* içeren bu perdeler İsa'nın doğduktan sonra çektiği acılar ile çarmıha gerilerek ölümünü ve daha sonrada dirildiğini anlatmaktadır. Son Akşam Yemeği sahnesinin merkezde olduğu eserlerde, sembolik olarak İsa'nın doğumunu anlatan Meryem ve Çocuk İsa perdenin alt kısmına, merkeze Son Akşam Yemeği, üst kısma ise sadece İsa'nın yer aldığı bir Çarmıha Gerilme sahnesi betimlenmiştir. Son Akşam Yemeği merkezli bu eserde, İsa'nın doğduktan sonra Yahuda tarafından uğradığı ihaneti ve bu ihanet sonrasında çarmıha gerilerek öldüğü anlatılmaktadır.

5. SONUÇ

Araştırmaya dahil olan perdelerin –biri dışında (Foto 215)- kenarlarına dört İncil yazarlarının daire biçimli çerçeve içerisinde, atribüleriyle resmedilmeleri Süryanilere has bir özelliktir. Ancak bazı perdelerde İncil yazarlarının atribüleri anlaşılırken bazı örneklerde oldukça belirsizdir. Özellikle de Nasra Şimmeshındı'nın (Foto 117, 158, 168, 184 ve 194) eserlerinde atribüler tanımlanamadığı için İncil yazarları belirsiz kalmıştır. Ayrıca incelenen iki perdede bir İncil yazarı atribüsüz betimlenmiştir (Foto 92 ve 116).

Süryanilerin yerel Hristiyanlık izlerinin etkilerini taşıyan el sanatlarında Mardin'in etkilerini yansıtan çiçek ve gül gibi bitkisel motifler, geometrik desenler ve keklik figürleri gibi geleneksel motif, desen ve figürler ile karşılaşmaktadır. Mardinli Süryaniler bu motif ve desenleri dînî- din dışı el sanatlarına kullanmışlar ve kendilerine özgü bir sanat anlayışı meydana getirmişlerdir.

Şimmeshındi ailesi baskı-boyama tekniği ile yaptıkları dînî ve din dışı eserlerde ahşap kalıplar kullanmışlardır. Kalıbı siyah konturla boyadıktan sonra kumaşa basıp daha sonra bitkisel boya ile boyamışlardır. Ancak bu kalıplar araştırma esnasında görülememiş, bu nedenle kalıplar hakkında ayrıntılı bilgi verilememiştir. Süslemeler kalıpla yapılmasına rağmen, Şimmeshındi ailesine ait örnekler arasında üslup farklıları görülebilmektedir. Bu durum sadece kalıba bağlı kalmadıklarını göstermektedir.

İncelenen eserlerde cepheden ya da profilden resmedilmiş olan figürler, genellikle iri gözlü ve uzun burunludur. Kimi örneklerde figürlerin başları vücut yapılarına göre daha büyükken, kimi örneklerde ise tam tersidir. İsa ve havariler çenelerinde bir tutam sakal ve ince bir bıyık ile betimlenmişlerdir. Havariler genel olarak bu biçimde olsalar da İsa kimi örneklerde uzun saçlı ve sakallıdır. Meryem ve Çocuk İsa tasvirli örneklerde Meryem'in kolları, İsa'nın kol ve ayakları vücutlarına göre orantısızdır. Hemen her eserde kullanılan mavi, kırmızı ve sarı tonlarının yanı sıra, siyah ve yeşilin tonlarını da görmek mümkündür. Kullanılan bu renkler Mardin'in çok kültürlü yapısının bir parçasını yansıtmaktadır.

Süryani el sanatlarında betimlenen sahneler belirli ahşap kalıplara daha önceden çizildiği ve her eserde bu kalıp kullanıldığı için kompozisyon açısından, bazı farklılıklar olsa da, birbirinin hemen hemen aynısıdır. Perdelerin ve süs olarak da kullanılabilen çok

amaçlı örtülerin kenarlarında ve perdelerde ana sahneyi çevreleyen şeritler, yukarıda da değinildiği gibi bitkisel ve geometrik desenlerden oluşan çerçeveler, köşelerde betimlenen dört İncil yazarı bütün perdelerin ortak özelliğidir. Tek kalıptan yararlanılarak yapılan sahneler birbirinin aynısı olsa da kullanılan renklerle, figürlerdeki anatomik doğruluk, derinlik algısı, ışık gölge oyunları, mekan algısının olması eserleri birbirinden farklı kılmaktadır.

Sözü edilen bu eserler Nasra Şımmeshındi'nin eserleri ile kıyaslandığında üslup açısından önemli farklılıklara rastlanır. Nasra Şımmeshındi'nin eserlerinde figürler genellikle cepheden ya da profilden resmedilir. Bu figürlerin gözleri iri, kaşları yay biçimindedir. Bu kaşın devamıymış gibi görünen burun ise ince ve uzun resmedilmiştir. Ayrıca başları vücut yapılarına göre daha büyüktür. El, kol ve bacaklardaki orantısızlık, çenelerinin altında stilize bir tutam sakal ve ince bir bıyıkla betimlenmişlerdir. Şımmeshındi'nin eserlerindeki figürler, kullanılan ahşap kalıplarla yapıldığı için donuk bakışlı, yüz ifadeleri, duruş biçimleri, kaş, göz ve bıyıklarıyla hemen hemen birbirinin aynısıdır. İsa' diğer figürlerden daha iri betimlenerek farklı kılınmıştır.

Şımmeshındi'nin eserlerinde figürlerin oldukça stilize ve anatominin bozuk olması dikkat çeker. Ayrıca yukarıda sözü edilen motif ve desenler dışında kendine has geometrik desenleri dînî ve din dışı el sanatlarında kullanmıştır. Hemen her eserinde mavi, kırmızı ve sarı tonları kullanmasının yanı sıra siyah ve yeşilin tonlarını da kullanarak kendine has naif bir sanat üslubu oluşturmuştur.

Sonuç olarak; Süryaniler, geleneksel dînî konulu el sanatlarında, Mardin'de her kesimden insanın kullandığı etnik ve kültürel desenlerle Mardin'in sosyokültürel yapısını da yansıtmışlardır. Ayrıca belirli kalıpların kullanıldığı bir sanat olmasına rağmen bireysel farklılıkları da ortaya koymuşlardır. Çağdaş Hristiyanlık sanatı olan Süryani dînî geleneksel el sanatları, konusunu İncilden alan sahnelere daha çok sembolik öge kullanarak kendilerine özgü bir biçimde çağdaş yerel üslupta bir hristiyanlık ikonografisi oluşturmuşlardır.

KAYNAKÇA

- ACARA, Meryem. “Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler”,
(Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1997
- AKSOY, Neveser. *Camaltında Devr-i Âlem*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2005
- AKYÜREK, Engin. *Bizans’ta Sanat ve Ritüel*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996
- AKYÜREK, Engin. “MS. IV-IX. Yüzyıllar. Kapadokya’daki Bizans.” *Kapadokya*
(Ed. Metin Sözen), Ayhan Şahenk Vakfı, İstanbul, 1998
- AKYÜZ, Gabriyel. *Tüm Yönleriyle Süryaniler*, Anadolu Ofset, İstanbul, 2005a
- AKYÜZ, Gabriyel. *İnancın Simgesi Mort Şmuni ve Oğulları*, Mega Basım, Mardin,
2005b
- AKYÜZ, Gabriyel. *Kilise Ataları Tarafından “Kutsal Ruhun Kavalı” Olarak*
Adlandırılan Süryani Mor Efrem’in Şiirleri, Kültür Turizm Yayınları,
Ankara, 2012
- ALBAYRAK, Kadir. *Keldaniler ve Nesturiler*, Vadi Yayınları, Konya, 1997
- ALBAYRAK, Kadir. “*Ermeni, Süryani ve Keldani Kiliseleri*”, (Ed. Şinasi Gündüz),
Yaşayan Dünya Dinleri, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2010
- ASGARİ, Nurşin- Aslıhan Yener. *The Anatolian Civilisations*, İstanbul, 1983
- AYAĞ, Osman. *Süryaniler ve Din*, Karma Kitaplar, İstanbul, 2014
- AYDIN, Mehmet. *Hristiyan Genel Konsilleri ve II. Vatikan Konsili*, Türk Tarih
Basımevi, Ankara, 1991
- AYDIN, Mahmut. *Yaşayan Dünya Dinleri*, (Ed. Şinasi Gündüz), Diyanet İşleri
Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2010
- ATASAĞUN, Galip. *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam’da) Din*
Semboller, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya, 1996
- BARIŞTA, H. Örcün, *Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Halk Plastik Sanatları*, Kültür ve
Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2005

BECKWITH, John. *Early Christiyanity and Byzantine Art*, Yale University Press,
London, 1993

BELLİ, Oktay - İ.Gündağ Kayaoğlu. *Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatının Gelişimi*,
Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul, 1993

BİLGE, Yakup. *Süryanilerin Kökeni ve Türkiyeli Süryaniler*, Zafer Matbaası,
İstanbul, 1991

BİLGE, Yakup. *Süryaniler Anadolu'nun Solan Rengi*, Yeryüzü Yayınları,
İstanbul, 1996

BEZİRİCİ, Zuhâl. Konya'da Bulunan Bakır İşçiliği Ürünün Eserler ve Konya İli Bakır
İşçiliğinin Bugünkü Durumu, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi),
Selçuk Üniversitesi, Konya, 2001

CANVERDİ, Ayşegül. "Kapadokya Bölgesi Güzelöz (Mavrucan) ve Ortaköy
Mevkiindeki Kiliselerin Duvar Resimlerindeki Sahnelerin İkonografisi"
(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2005

CARR, A.W. "Acheiropoietos", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. II.
Oxford Universty Press, New York, 1991a: 12

CARR, A.W. "The Last Supper", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. II.
Oxford Universty Press, New York, 1991b: 1251

CAVARNOS, Constantine. *Guide to Byzantine Iconography Volume One*,
Massachusetts, Boston, 1993

COOPER, J. C. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London,
Thames&Hudson, 2005.

COŞKUNER, Buket. "11.Yüzyılda Kapadokya Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve
İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri", (Yayınlanmamış Doktora Tezi),
Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2009

CÖMERT, Bedrettin. *Mitoloji ve İkonografi*. Deki Yayınları, Ankara, 2006

CUTLER, Anthony, "Cycle" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I,

Oxford University Press, New York, 1991: 566- 567

ÇELİK, Mehmet. *Ortadoğu Mozaïği Süryaniler-Nasturiler*, Fırat Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Merkezi Yayınları, Elazığ, 1996

ÇELİK, Mehmet. “Süryaniler”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 38, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010

ÇETİN, Yusuf. *Türk Sanatında Tavus Kuşu İkonografisi*, Fenomen Yayıncılık, Erzurum, 2015

DALTON, Ormonde Moddock. *Byzantine Art and Archeology*, Oxford at the Clarendon Press, New York, 1911

DİNÇOL, Ali M. “Aramiler”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010

DORU, Nesim. *Doğudan Batıya Köprü Süryaniler Felsefe ve Çeviri Geleneği*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007

DURAK, Nihat. *Süryaniler Açısından 451 Kadıköy Konsili*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 1993

DURAK, Nihat. *Süryani Ortodoks Kilisesinde İbadet*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2011

DVORNİK, Francis. *Konsiler Tarihi İznik'ten Vatikan'a*, (Çev. Mehmet Aydın), TTK Yayınları, Ankara, 1990

Eczacıbaşı, “Camaltı Resmi”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt I, Yem Yayınları, İstanbul, 2008

ELIADE, Mircea. *İmgeler Simgeler*, (Çev. Mehmet Ali KILIÇBAY), Gece Yayınları, Ankara, 1992

ELIADE, Mircea. *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, Cilt II, (Çev. Ali Berktaş), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003

ERKAN, Neslihan. “Tokat Yazma Baskı Sanatı” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi”,

- Gazi Üniversitesi, Ankara, 1990
- ERGİNSOY, Ülker. *İslam Maden Sanatının Gelişimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1978
- ERGİNSOY, Ülker. “Maden Sanatı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, Yem Yayınları, İstanbul, 2008
- EVANS, H. C. ve W. D. WIXOM, *The Glory of Byzantium Art and Culture of Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997
- FERGUSON, Everett (ed), *Encyclopedia of Early Christianity*, Chicago of London, 1990
- GEZGİN, İsmail. *Sanatın Mitolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014
- GİRGÖK, Lale. “İşeme”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt II, Yem Yayınları, İstanbul, 2008
- GÖKCAN, F. Sema. “Gülşehir Karşı Kilise (St Jean Kilise) İkonografisi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir, 2010
- GÜNDÜZ, Şinasi. *Din ve İnançlar Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Konya, 1998
- GÜNEL, Aziz. *Türk Süryaniler Tarihi*, Diyarbakır, 1970
- HALL, Frederick. *A Guide to The Early Christian And Byzantine Antiquities*, Oxford University Press, İngiltere, 1921
- HANNELORE, S., E.B. Adstübner, H. Neuman., *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München, 1973.
- HILD, F. ve M. RESTLE. *Tabula Imperii Byzantini, Kappadokkien*, Wien, 1981
- HORNICKOVA, K. “The Byzantine Reliquary Pectoral Crosses in the Central Europe.” *Byzantine Slavica*, LX, I, 1991
- IRMSCHER, Johannes. “Apocrypha”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, Oxford University Press, New York, 1991: 132- 133
- JEFFREYS. Elizabeth M. “Kanon”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. II,

Oxford University Press, New York, 1991: 1102- 103

JOLIVET- LEVY, C. J. *Les Eglises Byzantine de Cappadoce. Le Proramme Iconographique de L'abside et de ses Abords*, Paris,1991

KARİM, Cyril Aphrem, *Sybmol of Cross in the Writtings of the Early Syriac Fathers*,
Gorgias Press, 2004

KATAR, Mehmet. “*Ortodoksluk*”, Şinasi Gündüz (Ed.), Yaşayan Dünya Dinleri,
Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2010

KAYA, Reyhan. *Türk Yazmacılık Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
İstanbul, 1988

KESER, Elif. *Tur Abdin Süryani Ortodoks Mimarisi*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul,
2002

KILIÇ, Şule. “Orta ve Geç Bizans Dönem Giysileri (9.-14.Yüzyıllar)”, (Yayımlanmamış
Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2004

Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2011

KOLUMAN, Aziz, *Ortadoğu’da Süryanilik*, ASAM Yayınları, Ankara, 2002

KÜÇÜK, Zeynep Gül, “Mardin ve Çevresinde Süryaniler”, (Yayımlanmamış Yüksek
Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Adana, 2008

LASSER, Justin M. “Syrian Orthodox Churches”, *The Encylopedia Of Eastern Ortodox
Christianity*, John Anthony McGuckin (ed.), Blackwell Publishig, 2011

LEE, Jung Hye. “Bizans Siyasi ve Sosyal Tarihinde Tasvir Kırıcılık (İkonoklazma)
Hareketinin Başlangıç Dönemi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2004

MESLIN, Michel. “*Baptism*” *Encyclopedia of Religion*, Vol. II, Macmillian Reference
Usa, 2005: 779

MEYENDORFF, J. *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, New
York, Fordham University Press, 1979

NYGREN, O. A. “Jardon” *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1970: 421–422

- University Press, 1991: 1102- 103
- OK, Çağlar. “Tokat İlinde Gelenksel Yazmacılık”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, 2015
- ORTAK, Melek. Tarsus Yöresine Ait Şahmeran Efsanelerinde Yer Alan Sembollerin Yorumlanması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi, Mersin, 2005
- OSTROGORSKY, G. Bizans Devleti Tarihi, (Çev. F. Işıltan). Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011
- ÖTÜKEN, Yıldız. “Kapadokya Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Kiliseler’de Resim Programı” *Sanat Tarihi Dergisi III*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1984: 143-167
- ÖTÜKEN, Yıldız. *Göreme*, KültürBakanlığı Yayınları, Ankara, 1987
- ÖZALAN, Işıl. “Bizans Sanatında Melek Tasvirleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2010
- ÖZCOŞAR, İbrahim. *19. Yüzyılda Mardin Süryanileri Bir Yüzyıl Bir Sanacak Bir Cemaat*, Beyan Yayınları, İstanbul, 2008
- ÖZ, Mustafa. “Burak”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010
- ÖZDEMİR, Bülent. *Süryanilerin Dünü Bugünü*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2009
- ÖZGEN, İnanç, v.d., *Arboridia adanae (Dlabola) (Hemiptera: Cicadellidae) ’nin populasyon değişimine ve zarar oranına farklı üzüm çeşitlerinin etkisi*, Bitki Koruma Bülteni, Ankara, 2009
- ÖZMEN, Abdurrahim, “Tur Abdin Süryanileri Örneğinde Etno-Kültürel Sınırlar”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara, 2006
- ÖZTEMİZ, Mutay. *Süryaniler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012

PEHLİVAN, Gülçin. *Tanrı'nın Kanatları: Bizans Kapadokyasında Hristiyan*

İkonografisi, İmge Kitapevi, Ankara, 2014

PODSKALSKY, G. "Cross" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. III, Oxford University Press, New York, 1991a:549

PODSKALSKY, G. - A. W. CARR, "Crucifixion" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, Oxford University Press, New York, 1991b:555

RED, "Fubwaschung.", *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, Wien, 1972: 70–71

"Taufe" *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, Wien, 1972: 248–253

RESTLE, Marcell. *Byzantine Wall Painting In Asia Minor I-III*, Irish University Press: Recklinghausen 1967

RİCE, D.T. *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburg University Press, 1968

SARIKÇIOĞLU, Ekrem. *Diğer İnciller*, Fakülte Kitabevi, Isparta, 2005

SEVCENKO, N. P., "Virgin Hodegetria", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. III, Oxford University Press, New York, 1991a: 2172- 2173.

"Tunic", *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. III, Oxford University Press, New York, 1991b: 2127-2128

"Hymation", *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, Oxford University Press, New York, 1991c: 932.

"Kolobion", *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, Oxford University Press, New York, 1991d: 481

SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art, Vol I-II*, New York Graphic Society Ltd., London, 1972

SCHNEIPER ve ONASCH, K.. *İcons The Fascination And the Reality*, (Çev. D. G. Coklin), New York, 1997

SCHWEINFURTH, P. "Bizans İkonografyasında İsa" *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Dergisi*, İstanbul, 1953.

- SÖZEN, Metin. -Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2011
- SÖZERİ, Tankut. *Kültürlerde Şahmeran*, Özener Matbaacılık, İstanbul, 2000
- Surma Hanım. *Ninova'nın Yakarışı*, (Çev. Meral Barış), Avesta Yayınları, İstanbul, 1996
- STRONG, A. Herbert. *Syrian Goddess*, Constable & Company LTD, Londra, 1913
- ŞİMŞEK, Mehmet. *Süryaniler ve Diyarbakır*, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2003
- TAFT, R.F. "Eucharist" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, Oxford University Press, New York, 1991a: 737-738
- "Liturgy" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. II, Oxford University Press, New York, 1991b: 1240-1241
- "Sacraments" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. III, Oxford University Press, New York, 1991c: 1825- 1826
- TAFT, R. F. - A. W. CARR, "Epiphany" *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, Oxford University Press, New York, 1991b: 715
- TAHİNCİOĞLU. Yakup, *Tarihleri, kültürleri ve İnançlarıyla Süryaniler*, Butik Yayınları, İstanbul, 2011
- TURAN, Ahmet. "Yezidi İnanç ve İbadetleri", Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1986
- TÜMER, Günay, v.d., *Dinler Tarihi*, Birkay Yayınevi, Ankara, 2011
- TÜRKER, Alev. "Güllüdere Vadisinde Bulunan Ayvalı Kilise ve Resim Programı" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2008
- UYAR, Tomris. *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikayesi*, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- ÜNAL, Ceren. "III. Romanos Argyros Adına Basılan Gümüş Sikke Birimi Miliarion Örneğinde Meryem Hodegetria Tasviri", *Sanat Tarihi Dergisi*, c. XV, S.2, 2006: 73-87

VİKAN G. ve CULTER, A. “ Jordan” *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol II, Oxford University Press, New York, 1991: 1071–1072

YARULLİNA YILDIRIM, Ramilya. *Mardin İlinde Yetişmiş Yazarlar*, Ramilya

Yarullina Yıldırım (Ed.), Fırat’tan Volga’ya Medeniyetler Köprüsü,

Adıyaman Üniversitesi Yayınları, Adıyaman, 2015

YILMAZ, Orhan, v.d., *Batman, Diyarbakır, Mardin Ve Şanlıurfa İllerinde*

Güvercin Yetiştiriciliği Kültürü, Kimi Sorunlar Ve Çözüm Önerileri, Bilim

ve Kültür Sempozyumu, Batman, 2012

YILMAZ, Evren-Süreyya Eroğlu, “Edessa’dan Urfa’ya: Urfa’da Kilise’den Camiye

Dönüştürülmüş Yapılar” *S.D.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*,

Sayı:30, 2013: 1-13

EKLER

EK 1: SÖZLÜK

Anastasis: Grekçe bir sözcük olan *Anastasis* en genel anlamıyla ‘diriliş’ demektir. *Anastasis* kelimesi, İsa’nın ölümleri diriltiğini ve onun kendi dirilişini anlatmak için kullanılmıştır. Ancak *Anastasis* ikonografisinde bulunan öğeler İsa’nın kendi dirilişi üzerine değil, onun Adem ve Havva’yı diriltmesi üzerinedir. Bizans sanatında *Anastasis*, İsa’nın ölümünden sonra yer altındaki ölümler diyarına inip burada tutulan Eski Ahit peygamberlerini dirilterek göklere çıkarması ve şeytanın buradaki krallığına son vermesi olayıdır (Akyürek, 1996: 98- 99). İsa’nın Cehenneme İnişi (Hades’e İnişi) olarak da adlandırılır. Hristiyan inancına göre İsa, çarmıha gerildikten sonra, daha dirilmeden, cehenneme inmiştir. Bunun amacı Adem’in yaratılışından bu yana vaftiz edilmedikleri için orada bekleyen ruhlara kurtuluşu götürmektedir. İsa’nın inmesi ile parçalanmış cehennem kapısından ilk çıkan kişi Adem’dir. İsa, ondan sonra Havva’yı tutup cehennemden çıkarır. Öteki figürler arasında Davut, Musa ve Vaftizci Yahya gibi kişiler görülür (Cömert, 2006: 234).

Apokrif: Gözlerden gizlenen ya da reddedilen kitap anlamına gelmektedir. Apokrif sözcüğü, başlık, biçim, içerik olarak Tevrat ve İncil’e benzeyen, ancak kanonik kabul edilmeyen kitaplar için kullanılmaktadır. Kilise’nin de genelde saldırılarına hedef olan Apokrif İnciller, Kanonik İncillerin açıklık getirmediği bazı konuları ve teolojik sorunları seçerek, dinsel merakı tatmin etmeye çalışmıştır (Irmischer, 1991: 132-133).

Balta: Antik dönemde gök tanrılarının ve gücünü ifade eder. Vaftizci Yahya’nın ve aynı zamanda Matta’nın sembolü olarak da kullanılmaktadır (Cooper, 2005:17- 18).

Bız: Üçgen ya da kare kesitli, sivri uçlu, saplı ve delik açmak için kullanılan bir el aracıdır (Sözen- Tanyeri, 2011: 53).

Burak: “parıldamak, şimşek çakmak” anlamına gelen Arapça “berk” kelimesinden türetilmiştir. Rengin saf ve parlak oluşu veya çok hızlı hareket edişi sebebiyle bu adı almıştır. İsrâ sûresinin ilk âyetinde, Allah’ın bir gece Hz. Muhammed’i Mescid-i Harâm’dan Mescid-i Aksâ’ya kadar yürüttüğü bildiriliyorsa da söz konusu âyette bu yolculuğun Burak ile gerçekleştiğine dair herhangi bir bilgi yoktur. Konu ile

ilgili hadislerde yer alan ayrıntılı bilgilere göre yolculuk Mescid-i Aksâ'dan sonra göğe yükselerek devam etmiştir. Cebrâîl'in de eşlik ettiği ve İslâmî kaynaklarda "isrâ" ve "mi'rac" diye adlandırılan bu gece yolculuğu hadislere göre Burak denilen bir binekle gerçekleşmiştir. Kaynaklar bu bineğin beyaz renkli, çok hızlı ve katırla eşek arası bir yapıya sahip olduğunu anlatmaktadır. İsrâ olayını anlatan hadislerin bir kısmında Burak'ın uzun kulakları ve uyluklarına bitişik iki kanadının bulunduğu, bu kanatları sayesinde bir adımda gözün görebildiği en uzak mesafeyi kat edebildiği de kaydedilmektedir (Öz, 1992: 417).

Diadem: Baş çevresine yerleştirilen şerit biçiminde olan taç (Sözen-Tanyeli, 2011: 86).

Dövme: Doğal madenlerin bulunmasından itibaren kullanılan en eski maden sanatı tekniğidir. Maden kalıba dökülerek levha haline getirilir ve tekrar dövülerek istenilen form verilir. Dövme tekniği için sert ve sağlam bir kütük, kütüğe saplanacak çeşitli biçim ve boylarda örsler ve çekiçler gereklidir. Dövme tekniği ile esere, yükseltme ve çökertme olmak üzere iki yöntem ile şekil verilir. Yükseltme tekniğinde ince, büyük ve yuvarlak bir levha kullanılır. Levha dıştan çekiçlenerek istenen boyutta yükseltilir. Bu yöntem yardımı ile eserin çeşitli yerlerine profiller yapılabilir. Çökertme tekniğinde ise kalın yuvarlak bir levha kullanılır. Çökertildikçe incelmesinden dolayı kalın bir levha kullanılmaktadır. Levha içten çekiçlenerek form verilir (Erginsoy, 2008: 18-24).

Fısıh Bayramı: Yahudilerin Mısır'da kölelikten kurtuluşları anısına her yıl kutladıkları bir bayramdır (Schiller, 1972: 25)

Girlant: iki nokta arasına asılmış yaprak ve çiçeklerden oluşmuş çelenk biçiminde bir bezeme ögesidir, askı çelenk de denilir. Antik Yunan ve Roma mimarlıklarında, Rönesans sanatında ve Barok sanatta mimaride, bezemede ve resim sanatında görülmektedir. Türk mimarisine ancak batılılaşma döneminde girmiştir (Sözen-Tanyeli, 2011: 117).

Hymation: Tunik üzerine giyilen sol omuzda toplanan, sağ omuzu serbest bırakan yünlü veya keten kumaştan yapılmış giysi. Bizans sanatında İsa, havariler, peygamberler giyer. Bizans manastır typikasına göre hymation rahiplerin giydiği koyu renk pamuklu manto tipi giysidir (Sevcenko, 1991: 932; Kılıç, 2004: 89).

İbrik ve Trulla: İbrik, suyun veya kutsal şarabın konduğu, ince boyunlu küresel gövdeli, halka kaideli kulplu veya kulpsuz bir kaptır. Liturjide hem şarap hem su koymak için gereklidir. Trulla, elin altına tutulan, küresel veya dilimli küresel gövdeli, halka kaideli, uzun saplı bir kaptır. İkisi bir takım oluşturan bu eserler ayine başlamadan önce rahibin ellerini yıkaması için kullanılır. Bu işlem İsa'nın çarmıha gerilmesine karar verildiğinde Platus'un suçsuz olduğunu göstermek için ellerini yıkamasını sembolize eder (Acara, 1997: 52-53).

İkonoklazm: Grekçe *eikon* (tasvir) ve *kloa* (kırmak) kelimelerinin birleşmesi ile oluşan tasvir kırıcılık anlamına gelen bir sözcüktür. Orta Bizans tarihinde 726 ile 843 tarihleri arasında yaşanan bu dönemde dinsel sanattan her türlü figüratif betimlemenin kaldırılmasının amaçlandığı ve karşıt görüşlerin tarafları arasında çatışmaların yaşandığı bir dönemdir (Sözen- Tanyeli, 2011, 144; Lee, 2004: ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz: Ostrogorsky 2011).

Kalis: İsa'nın kanını sembolize eden şarabın konduğu kadeh biçimli kaptır. Patrik I. Germanos'a göre İsa'nın çarmıhta akan kanının toplandığı kap ve 'Son Akşam Yemeği'nde kullanılan *kalis* ile de bağlantılıdır. 6.yy *kalis*leri küresel kase kısmı ve bilezikli ayaktan oluşur. Üzerlerinde genellikle İsa, Meryem, başmelekler Mikhael ve Gabriel, havariler ya da haç motifleri görülmektedir. Ağız kenarlarında ithaf, adak ya da *liturjik* bir yazıt bulunur (Acara, 1997: 502; Cooper, 2005:150).

Kanonik İnciller: Kilise tarafından kabul edilen dört temel incildir. Bu dört temel incil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'dır (detaylı bilgi için bkz: Jeffreys, 1991: II, 1102-1103).

Karibo: Vaftiz esnasında kucakladığı ve veliliğini üzerine aldığı böylelikle manevi anne- babalığını üstlendiği çocuğa, gereken dini nasihatleri veren ve Hristiyanlık yolunda yetişmesini sağlamakla görevli kişidir. Süryanice' fde *karibo*, *şavşbino*, *arobo* (kefil), *mhadyono* (yol gösteren), *melfono* (öğretmen) gibi farklı isimlerle de anılmaktadır (Durak, 2011: 176- 177).

Kerubim: Kerubim kelimesi dua eden kişi anlamına gelmektedir. Musevi inancında Tanrı'ya en yakın olan en büyük melek olarak kabul edilen kerubimler, Tanrı'nın en büyük destekçisi ve koruyucusudurlar. Dört yüzü, dört kanadı ve dört eli

olan Kerubimler, sadece baş ve kanattan oluşurlar (Özalan, 2010: 22; Pehlivan, 2014: 26-27)

Khithon (Tunik): Bizans döneminde kadın, erkek, sivil, asker veya din adamı ve her sınıftan insanın giydiği bir giysidir. Boyu ve kolları kısa veya uzun olabilen ve iç giysi olarak kullanılan giysinin kumaşı genellikle yün veya ketendir (Sevcenko, 1991b: 2127).

Kılıç: Genellikle güç, koruma, krallık, liderlik, adalet ve cesaret anlamlarını taşıyan kılıç sembolü Hristiyanlık sanatında İsa'nın Çilesi'nin bir sembolü olmasının yanı sıra, onun şehit edilmesinin ve ayrıca Başmelek Mikhael'in sembolü olarak da kullanılmaktadır (Cooper, 2005: 348).

Kırmızı: İsa'nın Çilesi'ni, Çarmıh'ta dökülen kanı, imanı, gücü, yüceliği ve cesareti sembolize eder (Cooper, 2005: 70).

Kolobion: Kolsuz ya da yarım kollu bir çeşit uzun tuniktir. Çarmıha Gerilme sahnelerinde, İsa'nın giysisi olarak görülür (Sevcenko, 1991: 480-81; Kılıç, 2004: 88).

Konfirmasyon: Latince '*confirmatio*' dan, güvenceye alma, tesis etme, temin etme, cesaretlendirme ve güçlendirme anlamına gelir. Hristiyanlık'taki kelime anlamı ise *murun*, güçlendirme, onay anlamına gelen *ritüel* kutsal yağ ile yağlanmayı ifade eder. Ayrıca vaftiz edilen çocuğun, takdis edilmiş bir yağ ile vücudunun çeşitli yerlerinin yağlanmasıdır ve vaftiz ayininin kuvvetlendirilmesidir. Bu *sakrament* Doğu Kilisesi'nde vaftizden hemen sonra yapılırken, Batı Kiliseleri'nde daha sonra yapılmaktadır. Vaftiz ile *konfirmasyon* arasında yakın bir ilişki bulunduğu için bu iki *sakramentin* arka arkaya yapılması tercih edilmektedir (Tümer, vd., 2011: 393). Bir Hristiyan kilise içindeki sosyal rolünü kazandıran ve ona vazifelerini yerine getirme gücü veren ayindir. *Konfirmasyon*, Hristiyanlığa giriş ayininin ikinci basamağını oluşturur. Bununla Kutsal Ruh gücünün inançlı kişiye bağışlandığına inanılır. Kutsal yağ, Kutsal Ruh'un simgesi sayılır (Durak, 2011: 182- 183).

Lehim: Telkâri tekniğinde kullanılan lehim, erime noktası düşük olan bir maden ya da maden alaşımıdır. Lehimin MÖ 3000 dolaylarında bilindiği ve ilk olarak altın lehimlerin kullanıldığı kazılardan çıkan malzemelerden anlaşılmaktadır (Erginsoy, 2008: 977).

Liturji: Ayin, ibadet anlamına gelmektedir. Kelimenin kökeni Yunanca ‘*liturgia*’ dır. İmparatorluk, doğum, ölüm, vaftiz *liturjisi* ve *ökaristi* gibi bölümlere ayrılır. *Liturjik* ayinlerde sembolik anlamı olan ekmek, şarap, su, yağ, tuz, mum, tütsü, ikona gibi objeler, altar, vaftiz teknesi gibi elemanlar, din adamlarının giysileri, vaftiz kıyafetleri gibi dini kıyafetler vardır. Ayrıca kilise, vaftizhane gibi yapılar, yağlanma, kutsama, haç çıkarmak, yıkama, elle takdis etme, giyinme ve soyunma, yeme, tören alayı ile yürüme, yalvarış, diz çökme ve diğer duruşlar gibi törensel eylemler görülür. Bütün bunlar, son akşam yemeği, vaftiz gibi olayları sembolize eder (Taft, 1991c: 1240- 1241).

Mavi: Hristiyan sanatında cennetin krallığını, iman ve sadakati sembolize eden mavi renk, tıpkı yıldız sembolü gibi Meryem Ana’nın gökyüzünün kraliçesi olduğunu, saflığını ve iffetini sembolize eder (Cooper, 2005: 69).

Merdiven: Dünya ile cennet, Tanrı ile insanoğlu arasındaki bağlantının sembolü olan merdiven karanlıktan ışığa, ölümden ölümsüzlüğe erişmeyi sağlar. Hristiyanlık sanatında İsa’nın Çile döneminin sembollerinden bir olarak kullanılır (Cooper, 2005: 189).

Moforion: Baş ve omuzları örten örtü ya da şal biçimdeki giysidir. Kadın ve erkeklerin kullandığı manastır kıyafetidir. Daha sonra asil kadınların kullandığı başörtüsü için kullanılan terim olmuştur. Bizans resim sanatında Meryem’in *moforionu* mavi, kahverengi ve mordur (Kılıç, 2004: 91).

Monofizit: İsa’nın ilahî ve insanî tabiatının birleşerek tek tabiat oluşturduğunu savunan görüştür. Hristiyanlık yayılıp genişledikçe farklı düşünce ve görüşler ortaya çıkmış ve bu durum konsiller sürecini başlatmıştır. Konsiller sürecinde de Hristiyanlar arasında kesin bölünmeler meydana gelmiştir. Monofizitler bu bölünmeler sonucunda oluşmuştur. İsa’nın ilahî ve insanî iki ayrı tabiat olduğunu savunan diyofizit anlayışa karşı İsa’nın ilahî ve insanî tabiatının birleşerek “tek tabiat” oluşturduğunu savunan ve diğer kiliselerden bu noktada ayrılmış bulunan monofizit kiliseler ortaya çıkmıştır. Monofizit kiliseler, Doğu Ortodoks Kiliseleri içerisinde gösterilmelerine rağmen bağımsız ve özerk kiliselerdir. Katolikler, İsa’nın ilahî ve insanî olmak üzere iki tabiatı olduğunu kabul etmektedirler (Tümer, vd., 2011: 407).

Murun (mür): ilaç ve parfüm olarak kullanılan değerli ve hoş kokulu bir yağ (Kitabı Mukaddes, Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2011: 1363).

Ortodoksluk: Hristiyan dininin üç önemli mezhebinden biridir. Ortodoks kelimesi, Grekçe “Ortos” (doğru) ve “Doxa” (söz) kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelmiştir. 1054 yılında kiliseler doğu ve batı olarak ayrılmış ve Bizans Devleti Ortodoksluğun merkezi olmuştur. Birbirleri ile inanç ve ritüeller bakımından ortak yönleri bulunan birçok Ortodoks Kilisesi Bizans’a bağlıdır. Rus Patrikliği, 1917 Devrimi’nden sonra ayrılmıştır. Ortodokslara göre İsa’nın yeryüzündeki bedeni olan kiliseyi ifade eden terim “ortodoks” tur. Ortodoksluk mezhebinin dünyada iki yüz elli milyon civarında mensubu vardır ve bu mensuplar dört patriklik merkezine bağlıdır. Söz konusu edilen bu merkezler İstanbul, İskenderiye, Antakya ve Kudüs’tür. Bu dört Patrikliğin dışında Moskova, Belgrad, Bükreş ve Gürcistan Ortodoks Patrikleri de bulunmaktadır. Kıbrıs, Yunan, Arnavutluk, Finlandiya, Polonya, Slovakya, Ukrayna ve Kuzey Amerika kiliseleri Ortodoks mezhebindendir. Ortodoksluğun genel özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Patrik ruhani başkandır. Papa, İsa’nın vekili değildir ve insan olduğu için yanılabilir. Hristiyanlık’ta ilk yedi konsil ve bu konsillerin kararları (325-787) geçerlidir. İsa, Meryem ve azizlerin ikonaları saygıya değerdir. Konfirmasyon, vaftizden hemen sonra yapılır. Papazlar evlenebilir. Ancak keşiş, piskopos ve patrikler evlenemez. Kutsal Ruh’un Oğul aracılığı ile Baba’dan çıktığı ileri sürülür. Sakramentler Katoliklerdeki gibi yedi tanedir (Tümer, 2011: 408-409; Ayrıca bkz; Katar, 2010: 111-121).

Ökaristi: Grekçe ‘şükretmek’ anlamına gelmektedir. İsa’nın ölmeden önce havarileri ile yediği son akşam yemeğini anma ayinidir. Yeni Ahit’te anlatılan, İsa’nın son akşam yemeğinde ekmeği bölüp, ‘bu benim etimdir’, bir kase şarap alıp ‘bu benim kanımdır’ diyerek havarilere vermesini Kilise ayin haline getirmiştir (Markos (14: 22-24), Luka (22:19- 21), Matta (26: 26-28), Pavlus’un Korintlilere I. Mektubu (11:23-26)). Bizans’ta ‘*liturji*’ veya ‘*ilahi liturji*’ olarak adlandırılan *ökaristi*, Hristiyan *liturjisinin* temel ayinidir. Temeli İsa’nın havarileri ile yediği ‘Son Akşam Yemeği’ olan *ökaristi*, İsa’nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekme ve şarabın kutsandığı ayindir. *Ökaristi* bir kurban törenidir. Bunun sebebi İsa’nın çarmıha gerilerek kurban edilmiş olmasıdır. *Ökaristi*, başlangıçta yalnızca Cumartesi, Pazar günleri ve bayramlarda kutlanırdı. Ancak

daha sonra 8-9.yüzyılda haftanın diğerk günlerinde de kutlanmaya başlandı (Taft, 1991b: 737-738).

Passion (Çile): İsa'nın Kudüs'e Giriş i ile Mezara Konuluş u arasında Yeni Ahit'te anlatılan öyküler, İsa'nın Çilesi sahneleri olarak tanımlanır. Resim sanatında en çok rastlanan konular; İsa'nın Tutuklanması, Kırbaçlanma, Ecce Homo (İşte İnsan!), Haçın Taşınması, Çarmıha Geriliş ve Çarmıhtan İndiriliş'tir. Bu arada geçen olaylara bağli olarak kimi nesneler, Çile atribüleri ve simgeleri olarak kabul edilmiştir: Horoz (Petrus'un İsa'yı inkarı), Para (Yahuda'nın İhaneti), Zar (İsa'nın giysisinin paylaşılması), Kulak (İsa'nın tutuklanması sırasında Petrus'un orada bulunan bir hizmetçinin kulağını kesmesi), Zincir (İsa'nın kırbaçlanması), Çivi, Kerpeten, Haç (İsa'nın çarmıha gerilmesi), Mızrak ve Sünger (Çarmıhta İsa), Havlu (Pilatus'un ellerini kurulaması). Sanat tarihinde tek bir çile sahnesi tasviri olabileceğ i gibi, *siklus* gibi bir bütün olarak da verilebilir. Bu *siklus* anlayış ı, iki büyük tarikat olan Fransiskanlar ve Dominikanlar tarafından 13.yüzyılda geliştirilmiş, kilise ve manastırları için sanatçılara bu yönde sipariş vermişlerdir (Gökcan, 2010: 191).

Paten: İsa'nın bedenini temsil eden ekmeğ in konduğ u tepsidir. Ayrıca ölü İsa'yı çarmıhtan indiren Arimatealı Yusuf ve Nikodemus'un ellerini sembolize eder. Patenler genellikle yüksek kenarlı, düz veya halka kaidelidir. Günümüze gelmemekle birlikte yazılı kaynaklardan ve tasvir sanatından sekizgen veya dörtgen şeklinde patenlerin varlığı da bilinmektedir. Paten ve kalıs bir bütündür ve oluşturdıkları takıma "diskopotirion" adı verilir (Acara, 1997: 50).

Perde: Yahudilerin tapınağ ında en kutsal yeri, kutsal yerden ayıran perdedir. Önceleri Tapınma Çadırı'nda sonraları da Yerusallim'deki (bugünkü Kudüs) tapınakta yer alan ve yalnız İsraili kâhinlerin girebildiğ i bölmedir. Tapınağ ın ikinci bölümü olan bu bölüme 'ana bölüm' denir. Kutsal Yer küçük harf ile yazıldığı zaman Tapınma Çadırı'nı ya da tapınağ ın tümünü anlatır (Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2011: 1363).

Perizonion: Bele bağlanan kumaş parçası, kuşak. Özellikle, İsa'nın Çarmıha Geriliş i sahnesinde İkonoklast Dönemden sonra İsa, *kolobion* yerine, *perizonion* ile betimlenir (Coşkun, 2009: 283).

Sakrament: Hristiyan inancında temel ibadetler, kutsallar ve gizler (Detaylı bilgi için bkz: Taft, 1991d: 1825-1826). Hristiyanlar “*sakrament*” adı altında bir dizi dinsel *ritüel* ile kendi kendilerini ifade etmeye çalışırlar. İnancın göstergesi olan bu *sakramentler*, kendileri vasıtasıyla ilahi rahmet ve lütfun arandığı ve bahşedildiği düzenli olarak yapılan ayinlerdir. Roma Katolik Kilisesi’ne ve Doğu Ortodoks Kilisesi’ne bağlı bulunanlar, vaftiz, *konfirmasyon*, tövbe, günah itirafı, *ökaristi*, kutsal *kominyon*, evlilik, rahip takdisi, ölüm esnasında hastayı son yağlama gibi yedi *ritüeli sakrament* olarak kabul ederken, Protestan Kiliseleri’ne bağlı bulunanlar genel olarak sadece vaftiz ve *ökaristi*, kutsal olarak kabul etmektedir (Aydın, 2010: 98).

Serafim: Melek hiyerarşisinde en büyük en kutsal olduğu kabul edilen serafimler, yarı insan yarı hayvan olarak betimlenmişlerdir. Serafimler, ikisi ile yüzünü, ikisi ile arkalarını örttükleri ve diğer ikisi ile uçtukları toplam altı kanada sahiptir. Altı kanatları olan bu meleklerin en belirgin özellikleri tanrının tahtının koruyucusu olmalarıdır (Özalan, 2010: 21; Pehlivan, 2014: 27).

Siklus (Çevrim): Dini ve tarihi resimlerde, kutsal kitaplarda geçen kişilerin, kral ve imparatorların yaşamlarındaki önemli olayların belirli bir sıraya göre betimlenmesi denmektedir. 9. yüzyıldan sonra İsa’nın çocukluk, yetişkinlik ve çektikleri dönemlerini içeren *siklus*, Meryem ve diğer önemli azizlerin *siklusları*, liturjik yıla göre düzenlenen bayram sahneleri *siklusu* belirli bir programa göre düzenlenmiştir (Cutler, 1991: 566-567)

Subligaculum: Roma Dönemi’nde çarpmıha gerilen suçluların giydikleri ve bacak arasından geçen, sadece genital bölgeyi örten kumaş parçasıdır (Coşkun, 2009: 284).

Tavus Kuşu: Yezidi kültüründe Melek Tavus’u simgeler. Yezidilerin çoğalmalarını sağlayan, onları görüp gözetken, bazen yeryüzüne inip hükümdarlar tayin eden bir “şeytan” olup, Yezidilerin ilahıdır. Yezidiler bu şeytana Melek Tavus veya Emin Cebrail derler. Yezidilere göre, tanrı dünyanın koruyucusu değil sadece yaratıcısıdır. Tanrı aktif değildir, dünya ile ilgilenmez. Melek Tavus tanrının ikinci bir şahsiyeti olup onun faal bir suretidir. Tanrı ile bir ve çözülmez bir şekilde bağlıdır. Melek Tavus bir kötülük ilkesi değil, mutlak bir şekilde dünyadaki ilahi düzenin zorunlu bir parçasıdır. Yezidilik’te Melek Tavus bir iyilik ilahıdır. Melek Tavus’un suretinin bilinen tavus kuşu

biçiminde olduğu düşünülmüş ve Melek Tavis bu şekilde resmedilmiştir. Çizilen bu resimler hayalidir (Turan, 1986: 146-148).

Teslis: Grekçe’de ‘*tria*’ tan türemiş olan teslis ‘üçleme’ anlamına gelmektedir. Hristiyanlar, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına ‘üç kişilikte tek bir Tanrı’ nın varlığını kabul ederler. Hristiyan inancına göre, Baba kâinatı yaratmıştır. Oğul, günahın gücünden, esaretinden insanlığı kurtarmak üzere bedenleşmiş ve kendini çarmıhta feda etmiştir. Kutsal Ruh ise ilahi sevgiyi insanın kalbine ve gönlüne vermektedir. ‘Üçte birlik’ veya ‘birlikte üçlük’ şeklinde ifade edilen bu doktrinin akılla kavranabilecek bir şey olmadığı ancak imanla anlaşılabilceği ileri sürülür (Aydın, 2010: 95).

Yıldız: Hristiyanlıkta kutsal rehber, İsa’nın Doğumu ve Meryem’in gökyüzünün kraliçesi olduğunu temsil eder (Cooper, 2005: 331).

EK 2 TABLOLAR

Tablo 1. Cam Altı Resim, Bakırcılık ve El Nakışı Örnekleri

NO	SANATÇI	KONU/TÜR	ÖLÇÜLER	TARİHİ	YERİ	FOTO
1	Hasan Özcan	Şahmaran/ Cam Altı Resmi	30X40 cm	2014	Mardin	1-4
2	Tacettin Toparlı	Şahmaran/ Cam Altı Resmi	27X35; 60X60; 50X40; cm	2014	Mardin	5-7
3	Hamdin Turgay	Şahmaran/ Cam Altı Resmi	80X55; 50X40 cm	2014	Mardin	8-12
4	Hasan Özcan	Tavus Kuşu/ Cam Altı Resmi	40X30 cm	2014	Mardin	13
5	Hasan Özcan	Burak/ Cam Altı Resmi	40X30 cm	2014	Mardin	14
6	Tacettin Toparlı	Ziciriye Medresesi/ Mardin Kalesi/Meryem Ana/ Cam Altı Resmi	60X60/ 36X33 cm	2014	Mardin	15-17
7	Hasan Özcan	Şahmaran ve Bitkisel Motifli eserler/ Bakır	-	2014	Mardin	25-36
8	-	Meryem Ana/El Nakışı	-	-	Mardin	37-38
9	-	Mum ve İncil Tasvirli (İkona), El Nakışı	-	-	Mardin	39-40

Tablo 2. Basmacılık ve Telkâri Örnekleri

NO	SANATÇI	KONU/TÜR	ÖLÇÜLER	TARİH	YERİ	FOTO
1	Nasra Şimmeshindi	Mendil	17X15 cm	2015	Mardin	41-42
2	Nasra Şimmeshindi	Masa Örtüsü	200X150 cm	2014	Mardin	43-44
3	Nasra Şimmeshindi	Perde	250X150 cm	2014	Mardin	45-47
4	Nasra Şimmeshindi	Perde	142X83 cm	2014	Mardin	48-49
5	Nasra Şimmeshindi	Karyola Örtüsü	250X150 cm	2014	Mardin	50-51
6	Nasra Şimmeshindi	Çok Amaçlı Eser	50X50 cm	2014	Mardin	52-53
7	Nasra Şimmeshindi	Sehpa Örtüsü	57X44 cm	2014	Mardin	54
8	Nasra Şimmeshindi	Mendil	17X15 cm	2014	Mardin	55
9	Nasra Şimmeshindi	Duvar Süsü	50X40 cm	2014	Mardin	56-57
10	Nasra Şimmeshindi	Beşik Örtüsü	86X68 cm	2014	Mardin	58-59
11	Nasra Şimmeshindi	Yastık Kılıfı	28X21 cm	2014	Mardin	60
12	Suphi Yerli	Telkâri	-	2015		61-71

Tablo 3. İsa'nın Vaftizi Sahneleri

NO	SANATÇI	KONU/TÜR	ÖLÇÜLER	TARİHİ	YERİ	FOTO
1	-	İkona	120X84 cm	1970-1980	Kırklar Kilisesi, Mardin	48-79

Tablo 4. Son Akşam Yemeği

NO	SANATÇI	KONU / TÜR	ÖLÇÜLER	TARİHİ	YERİ	FOTO
1	Cemil Şemsi	Perde/ Son Akşam Yemeği	337X326 cm	1978	Kırklar Kilisesi, Mardin	84-94
2	Cemil Şimmeshindi	Perde/ Son Akşam Yemeği	283X220 cm	1979	Mort Şmuni Kilisesi, Midyat	95-107
3	Nasra Şimmeshindi	Perde/ Son Akşam Yemeği	217X268 cm	1970-1980	Nasra Şimmeshindi'nin Evi	108-116
4	Nasra Şimmeshindi	Çok amaçlı eser/ Son Akşam Yemeği	118X89 cm	2014	Nasra Şimmeshindi'nin Evi	129
5	Nasra Şimmeshindi	Çok amaçlı eser/Son Akşam Yemeği	118X89 cm	2014	Nasra Şimmeshindi'nin Evi	130-132
6	Nasra Şimmeshindi	Çok amaçlı eser/Son Akşam Yemeği	118-89 cm	2014	Nasra Şimmeshindi'nin Evi	133-134

Tablo 5. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi

NO	SANATÇI	KONU/TÜR	ÖLÇÜLER	TARİHİ	YERİ	FOTO
1	-	İkona/İsa'nın Çarmıha Gerilişi	163X119 cm	1970-1980	Kırklar Kilisesi, Mardin	138-143
2	-	Perde/İsa'nın Çarmıha Gerilişi	303X208 cm	1950-1960	Kırklar Kilisesi, Mardin	144-150
3	-	Perde/ İsa'nın Çarmıha Gerilişi	268X237 cm	1900-1910	Kırklar Kilisesi, Mardin	151-157
4	Nasra Şımmeshındi	Perde/İsa'nın Çarmıha Gerilişi	326X297 cm	2014	Nasra Şımmeshındi'nin Evi, Mardin	158-167
5	Nasra Şımmeshındi	Perde /İsa'nın Çarmıha Gerilişi	253X237 cm	2014	Mor Barsavmo Kilisesi, Midyat	168-183
6	-	Perde/ İsa'nın Çarmıha Gerilişi	324X330 cm	2000	Mor Barsavmo Kilisesi, Midyat	184-193
7	Nasra Şımmeshındi	Perde/İsa'nın Çarmıha Gerilişi	265X231 cm	2014	Mor Barsavmo Kilisesi	194-205
8	Cemil Şımmeshındi	Perde /İsa'nın Çarmıha Gerilişi	296X300 cm	1978	Mort Şmuni Kilisesi, Midyat	206-217

Tablo 6. Meryem ve Bebek İsa

NO	SANATÇI	KONU/TÜR	ÖLÇÜLER	TARİHİ	YERİ	FOTO
1	-	İkona/Meryem ve Bebek İsa	119X86 cm	1970-1980	Kırklar Kilisesi, Mardin	219
2	-	Perde/Meryem ve Bebek İsa	202X159 cm	1970-980	Kırklar Kilisesi, Mardin	220-221
3		Perde/Meryem ve Bebek İsa	303X246 cm	1970-1980	Kırklar Kilisesi, Mardin	222-224
4	Nasra Şımmeshındi	Çok amaçlı eser/Meryem ve Bebek İsa	70X50 cm	2015	Nasra Şımmeshındi'nin Evi	225
5	Nasra Şımmeshındi	Perde/Meryem ve Bebek İsa	230X174 cm	2015	Nasra Şımmeshındi'nin Evi	226

ÖZGEÇMİŞ

Mehmet Ali Doğan

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Tarihi : Mardin/Derik 08.02.1986

Medeni Durumu : Bekar

Askerlik : Tecilli

İletişim Bilgileri:

Adres : Cumhuriyet Mahallesi Söğütlü Sokak No: 3
Parkköy-Silivri/ İstanbul

Telefon No : 0543 968 54 96

e mail adresi : mehmetalidogan01@gmail.com

Eğitim Bilgileri

Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü (2007- 2011)

Deneyimler

2007- 2008 T.C. Kültür Turizm Bakanlığı Sivas Müzesi, Selçuklu Parkı Kurtarma
Kazısı

2007- 2008 Prof. Dr. Engin Özgen Başkanlığı'nda Kilis Oylum Höyük Kazısı

2008- 2009 Prof. Dr. Engin Özgen Başkanlığı'nda Kilis Oylum Höyük Kazısı

2008- 2009 T. C. Kültür Turizm Bakanlığı Mardin Müzesi tespit ve tescil işlemleri,
Dara Antik Kent Kazısı

2010- 2011 Yrd. Doç. Dr. Erdal Eser Başkanlığı'nda Sivas Divriği Kale Kazısı

2013- 2016 Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü