ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Şatberdi Manastırı ve Atölyesinde Üretilen El Yazmaları

Doktora Tezi

Muhammed Enes Canöz

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
Sanat Tarihi Programı

Ankara, 2025

Şatberdi Manastırı ve Atölyesinde Üretilen El Yazmaları

Muhammed Enes CANÖZ

Tez Danışmanı Doç. Dr. Bülent İŞLER

Tez Jürisi

Prof. Dr. Sema DOĞAN

Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP

Prof. Dr. Murat ÇERKEZ

Doç. Dr. Ökkeş Hakan ÇETİN

DOKTORA TEZİ

SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI

SANAT TARİHİ PROGRAMI

Ankara - 2025

ETİK BEYAN

Bu tezi/projeyi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez ve Proje Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı; tezin/projenin tamamında akademik kurallara ve etik ilkelere uyduğumu ifade ederim. Yararlandığım eserlerin tamamını metin içinde referanslandırdığımı ve kaynakçada kılavuzda tanımlanan şekilde yer verdiğimi, haricindeki ifadelerin bana ait olduğunu, herhangi bir kaynaktan kopyalama yapmadığımı ya da yapay zeka aracılığı ile üretilmiş ifadelere metinde yer vermediğimi beyan ederim. Herhangi bir zamanda bu beyanıma uygun olmayan bir durumun tespit edilmesi halinde, aleyhime doğacak bütün hak kayıpları dahil tüm hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Muhammed Enes CANÖZ

27.06.2025

ONAY

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Doktora Programı öğrencisi Muhammed Enes CANÖZ tarafından hazırlanan Şatberdi Manastırı ve Atölyesinde Üretilen El Yazmaları Başlıklı tez çalışması 27/06 /2025 tarih ve 14:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak KABUL edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan: Prof. Dr. Sema DOĞAN Hacettepe Üniversitesi	☒	☐
Danışman: Doç. Dr. Bülent İŞLER Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP Anadolu Üniversitesi	☒	☐
Üye: Prof. Dr. Murat ÇERKEZ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Doç. Dr. Ökkeş Hakan ÇETİN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐

Şatberdi Manastırı ve Atölyesinde Üretilen El Yazmaları

Muhammed Enes CANÖZ

Doktora Tezi

Danışman: Doç. Dr. Bülent İŞLER
T.C. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
2025, Ankara

ÖZET

Bu doktora tezi, Türkiye'nin kuzeydoğusunda, tarihsel Tao-Klarceti bölgesinde yer alan Şatberdi Manastırı ve bu manastıra bağlı skriptoriumda (yazı atölyesi) 9. ve 14. yüzyıllar arasında üretilmiş el yazmalarını konu edinmektedir. Tez başlığının "Şatberdi Manastırı ve Atölyesinde Üretilen El Yazmaları" olarak seçilmesinin temel nedeni, Gürcü yazı geleneğinde önemli bir yere sahip olan bu üretim merkezinin, Türkiye akademisinde şimdiye kadar detaylı ve disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmamış olmasıdır. Matbaanın yaygınlaşmasından önce bilginin korunması ve aktarımı açısından el yazmaları en temel araçlar arasında yer almakta olup, bu yönüyle kültürel mirasın taşıyıcısıdır. Şatberdi Manastırı, yalnızca bir dini merkez değil, aynı zamanda edebi, bilimsel ve sanatsal üretimin gerçekleştiği önemli bir entelektüel merkez olarak faaliyet göstermiştir. Bu bağlamda, manastırda üretilmiş olan el yazmaları, Gürcü Ortodoks geleneğinin, litürjik pratiklerin ve dilbilimsel özelliklerin izlerini taşımaktadır. Tezde, söz konusu el yazmaları Sanat Tarihi metodolojisi doğrultusunda paleografik, ikonografik, ikonolojik ve kodikolojik açılardan değerlendirilmiştir. Her bir el yazması, yazı karakteri, süsleme anlayışı, malzeme özellikleri ve içerdiği metinler açısından detaylı biçimde incelenmiş; böylece *Tao-Klarceti Okulu* olarak tanımlanan yerel yazı ve sanat anlayışının temel nitelikleri ortaya konmuştur. Bu çalışma, Gürcü el yazmaları alanında Türkiye'de yapılan ilk sistematik araştırma olma özelliği taşıyarak hem alan yazınına katkı sağlamayı hem de ileride yapılacak çalışmalara öncülük etmeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Tao-Klarceti, Manastır, Şatberdi, El Yazması, Resim.

Manuscripts Produced in the Monastery and Scriptorium of Shatberdi

Muhammed Enes CANÖZ

Doctoral Thesis

Supervisor: Assist. Prof. Bülent İŞLER
Ankara Haci Bayram Veli University, Institute of Graduate Programs
Department of Art History
2025, Ankara

ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on the Shatberdi Monastery, located in the historical Tao-Klarjeti region in northeastern Türkiye, and the manuscripts produced in its scriptorium between the 9th and 14th centuries. The title “Manuscripts Produced in the Monastery and Scriptorium of Shatberdi” was chosen because this production center, which holds an important place in the Georgian writing tradition, has not yet been examined in detail with an interdisciplinary approach in Turkish academia. Before the advent of the printing press, manuscripts were among the most fundamental tools for preserving and transmitting knowledge; in this sense, they are carriers of cultural heritage. The Shatberdi Monastery was a religious and intellectual center where literary, scientific, and artistic production occurred. In this context, the manuscripts produced at the monastery bear traces of the Georgian Orthodox tradition, liturgical practices, and linguistic features. The manuscripts were evaluated in terms of paleography, iconography, iconology, and codicology, according to art history methodology. Each manuscript was examined in detail based on its writing, decoration style, material characteristics, and texts. This revealed the fundamental characteristics of the local writing and art style, which is defined as the Tao-Klarjeti School. This study aims to contribute to the field of Georgian manuscripts in Türkiye as the first systematic research of its kind and to pave the way for future studies.

Keywords: Tao-Klarjeti, Monastery, Shatberdi, Manuscript, Painting.

TEŞEKKÜR

Bilgiye ulaşma sürecinin ve en önemlisi bilgiyi öğrenip bilim camiasında ispatlamanın en meşakkatli, bir o kadar da güzel olan yolu doktora eğitiminden geçmektedir. Bir alanda uzmanlaşmak, literatürü takip etmek, alan çalışması yapmak ve tüm bu zorlu süreci yaşarken madden ve manen hayatı olağan akışında yaşamak hayattaki en güzel yorucu yolculuklarımdan biri oldu. Bu zorlu yolculukta daha yüksek lisans sürecimde bana elini uzatıp destek olan, doktora eğitimim esnasında da bilgi birikimini, kişisel deneyimlerini benimle paylaşan, zaman zaman yorulduğumda beni motive eden kıymetli danışmanım Doç. Dr. Bülent İŞLER'e teşekkür ederim. Emeği, sabrı ve inancı sayesinde bu akademik yolculuğu başarıyla tamamlamak mümkün oldu.

Lisans yıllarımda elimden tutup beni bilimsel bilgiye erişmem, metodolojiyi kavramam, bilgi üretip algılamama ve nasıl aktarmam gerektiğine yardımcı olan, bana Gürcü Sanatı çalışma fikri aşılayan, Gürcistan'da geçirdiğim süre boyunca her daim yanımda olup bana gerekli bağlantıları kurmamda yardımcı olan, yeri geldiğinde bir baba gibi öğüt verip destek olan saygıdeğer hocam Dr. Öğr. Üyesi Osman AYTEKİN'e teşekkür ederim.

Tezimin işleyiş sürecinde desteklerini esirgemeyen ve bana destek olan kıymetli tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. Sema DOĞAN'a ve Doç. Dr. Ö. Hakan ÇETİN'e, doktora ders sürecinde bana emeği geçen Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat Tarihi bölüm hocalarımıza teşekkür ederim.

Gerekli bilimsel donanımı elde etme sürecimde beni teşvik eden kıymetli hocalarımın yanı sıra TÜBİTAK'ın bana sağlamış olduğu "2214-A Doktora Sırası Yurtdışı Araştırma Bursu" sayesinde Gürcistan'da çalışma fırsatı yakaladığımı belirtmek istiyorum. Bu süreç boyunca tez projeme destek olan TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

TÜBİTAK bursuna başvuru sürecinde benimle ilgilenen ve her daim destek olan kıymetli hocam Doç. Dr. Pınar Serdar DİNÇER'e; bilgi birikimiyle ve her daim abla sıcaklığıyla yanımda olan, tükenmişlik sürecimde elimden tutan kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Selda UYGUN YAZICI'ya; tez yazım sürecinde her daim bir kardeş sıcaklığı ile bana destek olup bıkmadan bana destek olup gerekli düzeltmelerimi yapan Dr. Öğr. Üyesi Emine GÜVEN'e ve Dr. Taghi SALAHSHOUR'a, Gürcüce çevirilerde zaman zaman yardımcı olan kıymetli arkadaşım Dr. İlkiz ŞENEL UZUNKAYA'ya, Rusça çevirilerde yardımcı olan saygıdeğer hocam Doç. Dr. Olena KARPENKO'ya, kıymetli dostum Dr. Füsun AYTEKİN'e, tez sürecimde bana destek olan Ardahan Üniversitesi Sanat Tarihi bölüm hocalarımıza, kıymetli meslektaşım ve mesai arkadaşım Dr. Alican ÖZKAVRUK'a teşekkürlerimi sunarım.

Gürcistan'a gitmeden önce çalışma yapacağım kurum olan Korneli Kekelidze Georgian National Center of Manuscript ile gerekli bağlantıları kurmama yardımcı olan ve Gürcüce öğrenmemde bana destek olan kıymetli arkadaşım Dr. Ekaterine ZASEŞVİLİ AKÇİN'e, eserlerinden ve bilgi birikiminden istifade ettiğim yurtdışı danışmanım Prof. Dr. Nino KAVTARİA'ya, Gürcistan'da bulunduğum süre içerisinde bana her konuda destek olan ve yardımlarını esirgemeyen Tarihçi Dr. Nestan BAGAURİ'ye, enstitü müdürü Dr. Zaal ABAŞİDZE'ye, aynı ofiste beraber çalışma fırsatı yakaladığım Sanat Tarihçi Dr. Manana VARADAŞVİLİ'ye, Kaligraf Anna MÇEDLİDZE'ye, Türkolog Dr. Tamar PAPUAŞVİLİ'ye, Kaligraf Mariam KİKALİŞVİLİ'ye ve tüm enstitü çalışanlarına teşekkür ederim.

Lisans sürecinde çıktığım bu yolda her daim yanımda burada adını zikretmediğim dostlarıma, üzerimde emeği geçen öğretmenlerime, hayatımın her anında bana güç veren kıymetli babam Osman CANÖZ'e ve annem Ayşe CANÖZ'e, doktora sürecinde beni sabırla

destekleyen, her daim yanımda olan kıymetli eşim Hüsniye AKYOL CANÖZ'e sonsuz teşekkür ederim.

Eğitim yolunda her zorluğun üstesinden gelerek bu noktaya ulaşırken gösterdiğim azim, sabır ve üretkenlikle kendime de teşekkür etmek istiyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

Özet iv
Abstract v
Teşekkür vi
İçindekiler viii
Tabloların Listesi xi
Şekillerin listesi xii
Haritaların listesi xiii
Resimlerin listesi xiv
Kısaltmalar dizini xxxiv
1. GİRİŞ 1
2. TAO-KLARCETİ BÖLGESİNİN TARİHİ COĞRAFYASI 5
3. GÜRCÜ MANASTIR SİSTEMİ 21
3.1. Doğu Hristiyanlığında Manastır Sisteminin Ortaya Çıkışı 21
3.2. Gürcü Manastır Geleneğinin Kökeni ve Tarihlendirme Sorunları 31
3.3. Gürcü Manastır Geleneğinin Erken Dönemleri-Çileci Bir Rahibe Olarak Azize Nino 34
3.4. Tao-Klarceti'nin İlk Manastır Hareketi: Opiza Manastırı 43
3.5. Petre İberi ve Gürcü Manastırcılığı 47
3.6. Süryani Keşişlerin Gürcü Manastır Sistemi Üzerindeki Etkileri 55
3.7. Gürcü Manastır Geleneğinin Orta Çağ'daki Durumu 84
3.8. Günümüze Ulaşan Typikonlara Göre Gürcü Manastırcılığı 94
3.8.1. Xandzta Manastırı Typikonu 95
3.8.2. Athos Dağı İviron Manastırı Typikonu 100
3.8.3. Petritsoni Manastırı Typikonu (1084) 108
4. GÜRCÜ EL YAZMASI GELENEĞİ 127
4.1. Gürcü Dili ve El Yazması Geleneğinin Ortaya Çıkışı 127
4.2. El Yazması Geleneğinin Dönemleri 146
5. ŞATBERDİ MANASTIRI (შატბერდის მონასტერი) 157
5.1. Şatberdi Manastırı 157
5.1.1. Yeri ve Tarihçesi 157
5.1.2. Plan ve Mimari 172
5.1.3. Süsleme Özellikleri 178

5.1.4. Malzeme ve Teknik 180
5.1.5. Şatberdi Manastırı Skriptoriumu (Yazı Atölyesi) 180
5.2. Şatberdi (Boselta/Boselni/Boselt) Kalesi 182
5.2.1. Yeri ve Tarihçesi 182
5.2.2. Plan ve Mimari 184
5.2.3. Malzeme ve Teknik 188
6. ŞATBERDİ MANASTIRI'NDA ÜRETİLEN EL YAZMALARI 189
6.1. Adişi Dört İncili (ადიშის ოთხთავი) 189
6.2. Udabno Mravaltavisi (უდაბნოს მრავალთავი) 214
6.3. Ksani İncili (ქსნის ოთხთავი) 232
6.4. I. Cruçi İncili (ჯრუჭის I ოთხთავი) 248
6.5. I. Parxali İncili (პარხლის ოთხთავი) 289
6.6. Şatberdi Koleksiyonu (შატბერდის კრებული) 323
6.7. İlahi Koleksiyonu-İadgari (იადგარი) 347
6.8. Aprakos İncili (სახარება-სამოციქულო) 430
6.9. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi (ბასილი დიდი, თარგმანებაჲ ფსალ მუნთაჲ) 440
6.10. Prophetologion (საწელიწდო) 465
6.11. Süryani İshak (İsaak) ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri (სწავლანი ისაკი ასურელისა და კასიანე ჰრომაელისა) 469
6.12. Nomocanon (სჯულის კანონი) 476
6.13. Karışık Koleksiyon (კრებული) 481
6.14. Karışık Koleksiyon (კრებული) 490
6.15. Karışık Koleksiyon (კრებული) 493
7. DEĞERLENDİRME 523
7.1. Şatberdi Manastırı'nda El Yazması Üretimi 523
7.2. El Yazmalarının Kodikolojik Özellikleri 529
7.3. El Yazmalarının Süsleme Özellikleri 559
7.3.1. Renk Analizi 560
7.3.2. İnisyaller 560
7.3.3. Çizgisel Bezemeler 569

7.3.4. Üslup Değerlendirmesi 571
7.3.5. Genel Üslup Değerlendirmesi 737
8. SONUÇ 741
Extended abstract 747
Kaynakça 749
Ekler 791
Özgeçmiş 793

TABLOLARIN LİSTESİ

Sayfa

Tablo 6.1. Sayfaların Numaralandırma Sistemi. 222
Tablo 6.2. Ksani İncili, F.184-185'de Yer Alan İncil Bölümleri. 235
Tablo 6.3. Metnin Bölümlere Göre Doğru Sıralanışı. 236
Tablo 6.4. Şatberdi Koleksiyonu'ndaki Eksik Sayfalar. 326
Tablo 7.1. El Yazmalarının Türlerine Göre Dağılımı 528
Tablo 7.2. El Yazmalarının Kodikolojik Özellikleri 535
Tablo 7.3. El yazmalarının Cilt Özellikleri 537
Tablo 7.4. İnisyallerin El Yazmalarına Göre Dağılımı 561
Tablo 7.5. Tao-Klarceti İncillerinin Dönemleri 572
Tablo 7.6. Mucize Sahnelerinin Kaynağı ve Bulunduğu Yer 616
Tablo 7.7. Cinli Hastanın İyileştirilmesi Konusunun Luka İncili'ndeki Yeri. 638

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Sayfa

Şekil 5.1. Şatberdi Manastırının Vaziyet Planı. 173
Şekil 5.2. Kalenin Vaziyet Planı. 184
Şekil 5.3. Kalenin Planı..... 186

HARİTALARIN LİSTESİ

Sayfa

Harita 2.1. Gürcü Kroniğine Göre Antik Çağ'da Gürcü Beylikleri. 8
Harita 2.2. Tao-Klarceti Krallığı'nın En Geniş Sınırları. 11
Harita 2.3. Gürcü Krallığı'nın Kral Tamar Dönemindeki En Geniş Sınırları. 14
Harita 2.4. 16. Yüzyılda Samtske Atabekliği'nin Nüfuz Alanı. 16
Harita 3.1. Geç Antik Çağ'da Mısır'da Kurulan Manastırlar. 22
Harita 3.2. Nil Deltası Çevresinde Kurulan Yerleşim Alanları ve Kızıldeniz. 23
Harita 5.1. Thierry'nin Manastırların Lokalizasyonunu Belirttiği Haritası. 161
Harita 5.2. Fahriye Bayram'ın Manastırların Lokalizasyonu İçin Önerdiği Güzergah. 163
Harita 7.1. Orta Çağ'da Akdeniz Havzasında Faaliyet Gösteren Gürcü Manastırları 527

RESİMLERİN LİSTESİ

Sayfa

Resim 3.1. Kellia Bölgesindeki Manastır Yerleşimleri. ... 27
Resim 3.2. Aşağı Mısır Aziz Antonius Manastırı. ... 28
Resim 3.3. Aziz Pakhomios Manastırı Vaziyet Planı. ... 29
Resim 3.4. Azize Nino'ya Ait Bir İkona. ... 34
Resim 3.5. Azize Nino ve Mucizeleri. ... 39
Resim 3.6. Opiza Manastırı. ... 44
Resim 3.7. Petre İberi'nin Kudüs'teki Kutsal Haç Manastırı'ndaki Freski (İberta Manastırı). 49
Resim 3.8. Kudüs Kutsal Haç (İberta) Manastırı. ... 52
Resim 3.9. Davit Gareca Manastırı, Aşağı Yerleşim. ... 54
Resim 3.10. Aziz Şio Manastırı, Aşağı Yerleşim. ... 55
Resim 3.11. Süryani Keşişlerin Kurduğu Manastırlar ve Etki Alanları. ... 56
Resim 3.12. Zedazeni Manastırı. ... 75
Resim 3.13. Davit-Gareca Manastırı, Yukarı Yerleşim'deki Mağaralar. ... 77
Resim 3.14. Davit-Gareca Manastırı, Aşağı Yerleşimde Yer Alan Keşiş Hücreleri. ... 79
Resim 3.15. Martqopi Manastırı. ... 81
Resim 3.16. Alaverdi Manastırı. ... 82
Resim 3.17. Tzilkani Manastırı. ... 83
Resim 3.18. Nekresi Manastırı. ... 84
Resim 3.19. Ateni Sioni Manastırı. ... 92
Resim 3.20. Nagzauri Manastırı Buluntuları. ... 93
Resim 3.21. Xandzta Manastırı. ... 96
Resim 3.22. Athos İviron Manastırı. ... 101
Resim 3.23. Petritsoni Manastırı. ... 109
Resim 4.1. Güney Kafkas Dil Ailesi İçerisinde Gürcü Dili. ... 127
Resim 4.2. Gürcü Alfabeleri. ... 128
Resim 4.3. 11. Yüzyıla Tarihlenen Ermenice Bir İncil, Fransa Ermeni Müzesi N:80. ... 131
Resim 4.4. Bir el-Qutt Yazıtı, 430. ... 132
Resim 4.5. Fenike ve Yunan Alfabeleri. ... 133
Resim 4.6. Armazi Antik Kenti Yakınlarında Bulunan Yunanca-Aramice Mezar Taşı. ... 134
Resim 4.7. Gürcü Harflerinin Sayısal Değerleri. ... 136

Resim 4.8. Bolnisi Sioni Yazıtı, 493-494. 140
Resim 4.9. Asomtavruli Alfabesi ile Yazılmış Xanmeti Grubu El Yazmalarından Örnek-MS 700. 141
Resim 4.10. 12. Yüzyıla Ait Bir İnisyal Örneği. 142
Resim 4.11. Nusxuri Alfabesiyle Yazılmış 10. Yüzyıla Ait Bir Metin. 143
Resim 4.12. 17. Yüzyıla Ait Bir Şehname'den Örnek Sayfa. 145
Resim 5.1. Manastırın Yer Aldığı Vadi. 158
Resim 5.2. Vadi Girişinde Bulunan Şarbiyet/Boselta Kalesi. 158
Resim 5.3. 2019 Yılında Tespit Edilen Kitabeler. 166
Resim 5.4. Kitabenin Modern Gürcüce Karşılığı. 167
Resim 5.5. Vasil Dekonozişvili Tarafından E. Taqaişviliye Gönderilen Eskizler. 168
Resim 5. 6. Theotokos Meryem Kilisesi, Apsis, Güney ve Batı Haç Kolu. 173
Resim 5.7. Theotokos Meryem Kilisesi, Batı Haç Kolunun Güneyden Görünümü. 174
Resim 5.8. Theotokos Meryem Kilisesi, Batı Haç Kolunun Batı Köşesi. 175
Resim 5.9. Kilisenin Doğusundaki Şapel Olarak Tanımlanan Mekân. 176
Resim 5.10. Kilisenin Güneybatısındaki Yemekhane Binasına Ait Kalıntılar. 177
Resim 5.11. Theotokos Meryem Kilisesi'nin Güneyindeki Çevre Duvarı. 177
Resim 5.12. Kilise Çevresindeki Yapı Kalıntıları. 178
Resim 5.13. Kilise Çevresindeki Yapı Kalıntıları. 178
Resim 5.14. Manastır Kalıntılarındaki Taş Plastikler, Levha 1. 179
Resim 5.15. Manastır Kalıntılarındaki Taş Plastikler, Levha 2. 179
Resim 5.16. B. Kudava'nın Köy Yerleşmesinde Tespit Ettiği Levha. 180
Resim 5.17. Kalenin Kuzeybatısından Genel Görünümü. 184
Resim 5.18. Kalenin Giriş Kapısı. 185
Resim 5.19. Kuzeydoğu Yöndeki Şapel. 186
Resim 5.20. Güneydoğu Surlar ve Özel Şapele Ait Olduğu Düşünülen Niş. 187
Resim 5.21. Güneybatıdaki Surlar ve İkinci Kapı Açıklığı. 187
Resim 5.22. Kalenin Merkezinde Yer Alan Pithoslar 188
Resim 6.1. Folyo 6r, Adişi İncili Metin Örneği. 191
Resim 6.2. Adişi İncili Cilt Analizi. 192
Resim 6.3. Adişi Dört İncili Ön Kapağı. 193
Resim 6.4. Folyo 1v, İncil Yazarları ve Quadriforium. 195
Resim 6.5. Folyo 2r, Aziz Markos. 197
Resim 6.6. Folyo 2v, Aziz Luka ve Yuhanna. 199

Resim 6.7. Folyo 3r, Kanon Cetveli-1. 201
Resim 6.8. Folyo 3v, Kanon Cetveli-2. 203
Resim 6.9. Folyo 4r, Kanon Cetveli-3 205
Resim 6.10. Folyo 4v, Kanon Cetveli-4. 207
Resim 6.11. Folyo 5r, Kanon Cetveli-5. 208
Resim 6.12. Folyo 5v. Kiborium. 210
Resim 6.13. Udabno Mravaltavisi, Folyo 4v 219
Resim 6.14. Udabno Mravaltavisi, Folyo 25v. 223
Resim 6.15. Ksani İncili, Metin Örneği-15r. 233
Resim 6.16. Ksani İncili, Folyo 1r, Kanon Sayfası-1. 239
Resim 6.17. Ksani İncili, Folyo 1v, Kanon Sayfası-2. 241
Resim 6.18. Ksani İncili, Folyo 2r, Kanon Sayfası-3. 244
Resim 6.19. Ksani İncili, Folyo 2v, Kanon Sayfası-4. 246
Resim 6.20. I. Cruçi İncili, Folyo 145r, Metin Örneği. 249
Resim 6.21. I. Cruçi İncili Ön Kapak. 253
Resim 6.22. I. Cruçi İncili Ön Kapak, Çarmıhta İsa Sahnesi. 254
Resim 6.23. I. Cruçi İncili Ön Kapak, Merkezî Haçın Kaidesindeki Bordürler. 255
Resim 6.24. I. Cruçi İncili, Folyo 1v, Quadriforum Sayfası. 256
Resim 6.25. I. Cruçi İncili, Folyo 2r, Kanon Sayfası-1. 258
Resim 6.26. I. Cruçi İncili, Folyo 2v, Kanon Sayfası-2. 260
Resim 6.27. I. Cruçi İncili, Folyo 4r, Kanon Sayfası-4. 262
Resim 6.28. I. Cruçi İncili, Folyo 4v, Kanon Sayfası-4. 264
Resim 6.29. I. Cruçi İncili, Folyo 5r, Kanon Sayfası-5. 266
Resim 6.30. I. Cruçi İncili, Folyo 5v, Kanon Sayfası-6. 268
Resim 6.31. I. Cruçi İncili, Folyo 6v, İncil Yazarı Matta. 270
Resim 6.32. I. Cruçi İncili, Folyo 7r, Meryem ve Çocuk İsa. 272
Resim 6.33. I. Cruçi İncili, Folyo 7v, Keşiş Tevdore'nin Notu. 273
Resim 6.34. I. Cruçi İncili, Folyo 92v, İncil Yazarı Markos. 275
Resim 6.35. I. Cruçi İncili, Folyo 93r, Kör Adamın İyileştirilmesi Mucizesi. 277
Resim 6.36. I. Cruçi İncili, Folyo 143v, Cinli Adamın İyileştirilmesi Mucizesi. 279
Resim 6.37. I. Cruçi İncili, Folyo 144r, İncil Yazarı Aziz Luka. 281
Resim 6.38. I. Cruçi İncili, Folyo 228v, Felçli Adamın İyileştirilmesi Mucizesi. 283
Resim 6.39. I. Cruçi İncili, Folyo 229r, İncil Yazarı Aziz Yuhanna. 285

Resim 6.40. I. Parxali İncili, Yeni Bölümü Vurgulayan İnisyal ve Haç Tasviri Örneği-F.32v. 290
Resim 6.41. I. Parxali İncili, Evangelistarium Bölümünden Bir Örnek-F.110v. 291
Resim 6.42. I. Parxali İncili, Folyo 236v, Kolofon Metni. 293
Resim 6.43. I. Parxali İncili Ön Kapak. 295
Resim 6.44. I. Parxali İncili Ön Kapak Birinci ve İkinci Bordürlerden Detaylar. 296
Resim 6.45. I. Parxali İncili Ön Kapak Çarmıha Gerilme Sahnesi. 296
Resim 6.46. I. Parxali İncili Arka Kapak. 297
Resim 6.47. I. Parxali İncili Arka Kapak, Madalyon İçerisindeki Sahne. 298
Resim 6.48. I. Parxali İncili, Başlık Bölümündeki Süsleme. 299
Resim 6.49. Basit Formlu Haçlar: Aziz Mauritius Haçı Örnekleri (13v, 16r-v, 18r). 300
Resim 6.50. Basit Formlu Haçlar: Alt Kolu Uzatılmış Aziz Mauritius Haçı Örnekleri, 30r-v, 31r, 89r. 300
Resim 6.51. Basit Formlu Haçlar: Kaideli Haçlar, 73v (Sol) ve 74v (Sağ). 301
Resim 6.52. Basit Formlu Haçlar: Doğu Süryani Haçları, 55v, 78v ve 142v. 301
Resim 6.53. Basit Formlu Haçlar: Bezant Haçları, 231r ve 236r. 302
Resim 6.54. Basit Formlu Haçlar: Malta Haçı, 76v. 302
Resim 6.55. Basit Formlu Haçlar: Tomurcuklu Salem Haçı, 33r, 39v, 43r, 45r. 302
Resim 6.56. Basit Formlu Haçlar: Tomurcuklu Salem Haçı, 89r. 303
Resim 6.57. Kaideli Haçlar: Kaidesi İki Basamaklı Haçlar, 11v, 22v, 73r, 74r, 113v. 303
Resim 6.58. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Boş Olan Örnekler; 28v, 32v, 37r, 85r. 305
Resim 6.59. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Bezant Haçı Formlu Olan Örnekler; 33v, 39r, 78r, 99r. 305
Resim 6.60. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Yonca Formlu Olan Örnekler; 110r, 112r, 139r, 142r. 306
Resim 6.61. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Yaprak Formlu Olan Örnekler; 30r, 31r, 76r, 110r. 307
Resim 6.62. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Tomurcuklu Salem Haçları: 10r, 13r, 75v, 77r. 307
Resim 6.63. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üçgen Formlu Yapraklı Haçlar: 13v, 18v, 25v, 37v, 105v, 116v, 121r. 309
Resim 6.64. Kaideli Haçlar: Kaidesi Çizgisel Formlu Haçlar; 22r, 116r. 310
Resim 6.65. Kaideli Haçlar: Kaidesi Dairesel Formlu Haçlar; 16v, 55r. 311

Resim 6.66. Kaideli Haçlar: Kaidesi Yonca Formlu Haçlar; 61v. 311
Resim 6.67. Kaideli Haçlar: Kaidesiz Haçlar; 31v, 39v, 45r, 52v, 163v, 194r. 312
Resim 6.68. Tamamlanmamış Haçlar; 163r. 312
Resim 6.69. Dizin Bölümündeki Süslemelerden Bir Örnek, f.250v. 313
Resim 6.70. Dizin Bölümünün Başlığı, f.240v. 314
Resim 6.71. Çizgisel Bezemeler, Asteriskos Motifleri, 25r, 32r, 33v, 37v, 71r. 314
Resim 6.72. Çizgisel Bezeme Kuşağı, 236v. 315
Resim 6.73. Diğer Süsleme Örnekleri, 113v (üst), 236v (alt). 315
Resim 6.74. Folyo 71r'de Yer Alan Bölüm Sonu Şeridi. 316
Resim 6.75. Folyo 113v'de Yer Alan Bölüm Başı Şeridi. 316
Resim 6.76. Folyo 186r'de Yer Alan Bölüm Başı Şeridi. 316
Resim 6.77. İnisyal Örnekleri, Yukarıdan Aşağı Doğru Sırasıyla (25v, 37r, 117v, 190v, 32r. 317
Resim 6.78. I. Parxali İncili'nin Kolofon Sayfası-f.237v. 318
Resim 6.79. Şatberdi Koleksiyonu Metin Örneği, f.106r. 328
Resim 6.80. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak. 336
Resim 6.81. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak, Dış Şeritte Yer Alan Motifler. 337
Resim 6.82. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak, İkinci Şeritte Yer Alan Motifler. 337
Resim 6.83. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak, Merkezde Yer Alan Süsleme Detayı. 338
Resim 6.84. Şatberdi Koleksiyonu, Arka Kapak. 339
Resim 6.85. Şatberdi Koleksiyonu, Arka Kapak, Birinci Kuşaktaki Süsleme Detayı. 339
Resim 6.86. Şatberdi Koleksiyonu, Arka Kapak, Birinci Kuşaktaki Süsleme Detayı. 340
Resim 6.87. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapağın İç Yüzeyi. 341
Resim 6.88. Şatberdi Koleksiyonu, Folyo 285v, Ana Kolofon. 342
Resim 6.89. İlahi Koleksiyonu, Folyo 1r, İnisyaller, Asteriskoslar ve Basit Haç Örneği. 361
Resim 6.90. İlahi Koleksiyonu, Folyo 1v, İnisyaller ve Asteriskos Örneği. 362
Resim 6.91. İlahi Koleksiyonu, Folyo 3v, İnisyal ve Haç Motifi. 362
Resim 6.92. İlahi Koleksiyonu, Folyo 6r, İnisyaller ve Bölüm Başı Süsleme Şeridi. 363
Resim 6.93. İlahi Koleksiyonu, Folyo 10r, Bölüm Başı Süsleme Şeridi. 364
Resim 6.94. İlahi Koleksiyonu, Folyo 16v, İnisyal ve Basit Formlu Haç. 364
Resim 6.95. İlahi Koleksiyonu, Folyo 24v; İnisyaller, Bölüm Sonu Şeridi, Asteriskos ve Basit Formlu Haç Motifi Örneği. 365
Resim 6.96. İlahi Koleksiyonu, Folyo 28v; İnisyaller ve İnisyal Formlu Haç. 366
Resim 6.97. İlahi Koleksiyonu, Folyo 29v; İnisyal ve Diğer Süslemeler. 366

Resim 6.98. İlahi Koleksiyonu, Folyo 30v; İnisyal ve Diğer Süslemeler. 367
Resim 6.99. İlahi Koleksiyonu, Folyo 32v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 368
Resim 6.100. İlahi Koleksiyonu, Folyo 35r; İnisyal ve Diğer Süslemeler. 369
Resim 6.101. İlahi Koleksiyonu, Folyo 36v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 370
Resim 6.102. İlahi Koleksiyonu, Folyo 37v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 371
Resim 6.103. İlahi Koleksiyonu, Folyo 39r; İnisyaller. 371
Resim 6.104. İlahi Koleksiyonu, Folyo 40r; İnisyal, Asterikos ve Haç Motifi. 372
Resim 6.105. İlahi Koleksiyonu, Folyo 41v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 374
Resim 6.106. İlahi Koleksiyonu, Folyo 42v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 375
Resim 6.107. İlahi Koleksiyonu, Folyo 44r, İnisyal ve Yeşil Haç. 375
Resim 6.108. İlahi Koleksiyonu, Folyo 45v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 376
Resim 6.109. İlahi Koleksiyonu, Folyo 46v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 377
Resim 6.110. İlahi Koleksiyonu, Folyo 47v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 378
Resim 6.111. İlahi Koleksiyonu, Folyo 48v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 378
Resim 6.112. İlahi Koleksiyonu, Folyo 49v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 379
Resim 6.113. İlahi Koleksiyonu, Folyo 52v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 380
Resim 6.114. İlahi Koleksiyonu, Folyo 56v, İnisyaller ve Diğer Süslemelerden Detaylar. .. 381
Resim 6.115. İlahi Koleksiyonu, Folyo 60r, Kenar Resmi. 383
Resim 6.116. İlahi Koleksiyonu, Folyo 64v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 384
Resim 6.117. İlahi Koleksiyonu, Folyo 64v, Fantastik Figürler. 384
Resim 6.118. İlahi Koleksiyonu, Folyo 65r'de Yer Alan Figür. 385
Resim 6.119. İlahi Koleksiyonu, Folyo 69r'de Yer Alan İnisyaller. 385
Resim 6.120. İlahi Koleksiyonu, Folyo 70r, İnisyaller ve Asteriskoslar. 386
Resim 6.121. İlahi Koleksiyonu, Folyo 72r, İnisyal ve Diğer Süslemeler. 387
Resim 6.122. İlahi Koleksiyonu, Folyo 75v'de Yer Alan İnisyaller. 387
Resim 6.123. İlahi Koleksiyonu, Folyo 79v'de Yer Alan İnisyal ve Haç Motifi. 388
Resim 6.124. İlahi Koleksiyonu, Folyo 81r; İnisyaller ve Asteriskoslar. 388
Resim 6.125. İlahi Koleksiyonu, Folyo 82r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 389
Resim 6.126. İlahi Koleksiyonu, Folyo 84r, İnisyaller. 390
Resim 6.127. İlahi Koleksiyonu, Folyo 84v, İnisyaller ve Detaylar. 391
Resim 6.128. İlahi Koleksiyonu, Folyo 84v, Süsleme Detayı. 392
Resim 6.129. İlahi Koleksiyonu, Folyo 86v, İnisyallerden Detaylar. 393
Resim 6.130. İlahi Koleksiyonu, Folyo 86v, Motiflerden Detaylar. 394
Resim 6.131. İlahi Koleksiyonu, Folyo 87r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 395

Resim 6.132. İlahi Koleksiyonu, Folyo 87v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 397
Resim 6.133. İlahi Koleksiyonu, Folyo 87v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 397
Resim 6.134. İlahi Koleksiyonu, Folyo 88r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 398
Resim 6.135. İlahi Koleksiyonu, Folyo 88v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 399
Resim 6.136. İlahi Koleksiyonu, Folyo 88v, Süsleme Detayları. 399
Resim 6.137. İlahi Koleksiyonu, Folyo 99v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 401
Resim 6.138. İlahi Koleksiyonu, Folyo 101r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 402
Resim 6.139. İlahi Koleksiyonu, Folyo 102v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 402
Resim 6.140. İlahi Koleksiyonu, Folyo 102v, Süsleme Detayları. 403
Resim 6.141. İlahi Koleksiyonu, Folyo 107v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 404
Resim 6.142. İlahi Koleksiyonu, Folyo 109v, İnisyal ve Diğer Süslemeler. 404
Resim 6.143. İlahi Koleksiyonu, Folyo 110r, İnisyal ve Diğer Süslemeler. 405
Resim 6.144. İlahi Koleksiyonu, Folyo 115v, İnisyal ve Diğer Süslemeler. 405
Resim 6.145. İlahi Koleksiyonu, Folyo 119r, İnisyal ve Diğer Süslemeler. 406
Resim 6.146. İlahi Koleksiyonu, Folyo 130v, İnisyal ve Diğer Süslemeler. 406
Resim 6.147. İlahi Koleksiyonu, Folyo 172r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 407
Resim 6.148. İlahi Koleksiyonu, Folyo 173v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 407
Resim 6.149. İlahi Koleksiyonu, Folyo 174v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 408
Resim 6.150. İlahi Koleksiyonu, Folyo 177r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 409
Resim 6.151. İlahi Koleksiyonu, Folyo 177r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 410
Resim 6.152. İlahi Koleksiyonu, Folyo 182r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 411
Resim 6.153. İlahi Koleksiyonu, Folyo 182v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 411
Resim 6.154. İlahi Koleksiyonu, Folyo 184v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 412
Resim 6.155. İlahi Koleksiyonu, Folyo 184v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 413
Resim 6.156. İlahi Koleksiyonu, Folyo 198v, Bölüm Sonu Süsleme Şeridi. 413
Resim 6.157. İlahi Koleksiyonu, Folyo 207r, Bölüm Başı Süsleme Şeridi. 414
Resim 6.158. İlahi Koleksiyonu, Folyo 212v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 415
Resim 6.159. İlahi Koleksiyonu, Folyo 217v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 415
Resim 6.160. İlahi Koleksiyonu, Folyo 219v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 416
Resim 6.161. İlahi Koleksiyonu, Folyo 221r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 417
Resim 6.162. İlahi Koleksiyonu, Folyo 223r, Bölüm Sonu Süsleme Şeridi. 417
Resim 6.163. İlahi Koleksiyonu, Folyo 239v, Bölüm Başı Süsleme Şeridi. 418
Resim 6.164. İlahi Koleksiyonu, Folyo 248r, Bölüm Sonu Süsleme Şeridi. 418
Resim 6.165. İlahi Koleksiyonu, Folyo 248v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 419

Resim 6.166. İlahi Koleksiyonu, Folyo 251v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 420
Resim 6.167. İlahi Koleksiyonu, Folyo 253r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 420
Resim 6.168. İlahi Koleksiyonu, Folyo 253v, İnisyaller. 421
Resim 6. 169. İlahi Koleksiyonu, Folyo 253v, İnisyaller. 422
Resim 6.170. İlahi Koleksiyonu, Folyo 262v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler. 423
Resim 6. 171. İlahi Koleksiyonu, Folyo 263r, Bölüm Başı Süsleme Şeridi. 423
Resim 6.172. İlahi Koleksiyonu, Folyo 270r, İnisyaller. 424
Resim 6.173. İlahi Koleksiyonu, Folyo 271v, İnisyaller. 425
Resim 6.174. İlahi Koleksiyonu, Folyo 24v, Kolofon. 425
Resim 6.175. Aprakos İncili, Folyo 37r, Metin Örneği. 432
Resim 6.176. Aprakos İncili, Asteriskos Motifi Örnekleri: f.20r, 43r, 68r, 93r. 434
Resim 6.177. Aprakos İncili, Asteriskos Kuşağı: f.87r. 434
Resim 6.178. Aprakos İncili, Asteriskos Kuşağı: f.141v 435
Resim 6.179. Aprakos İncili, Çizgisel Şeritler: f.92r, 115v, 126r, 130r, 138r. 436
Resim 6.180. Aprakos İncili, Folyo 91r'nin Süsleme Kompozisyonu. 437
Resim 6.181. Aprakos İncili, Haç Motifi Örnekleri: f.90v, 102r, 103v, 130r. 438
Resim 6.182. Aprakos İncili, Folyo 115v, Kolofon. 439
Resim 6.183. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Metin Örneği. 441
Resim 6.184. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Dış Kapaklar. 444
Resim 6.185. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, İç Kapaklar. 444
Resim 6.186. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 32v, İnisyal. 445
Resim 6.187. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 42v, İnisyal. 446
Resim 6.188. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 47v, İnisyal. 446
Resim 6.189. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 48v, İnisyal. 447
Resim 6.190. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 49r, İnisyal. 447
Resim 6.191. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 49v, İnisyaller. 448
Resim 6.192. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 50r, İnisyaller. 448
Resim 6.193. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 50v, İnisyal. 449
Resim 6.194. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 51r, İnisyal. 449
Resim 6.195. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 52v, İnisyaller. 450
Resim 6.196. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 93r, İnisyaller. 450
Resim 6.197. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 101r, İnisyaller. 451
Resim 6.198. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 101v, İnisyal. 451
Resim 6.199. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 102r, İnisyaller. 452

Resim 6.200. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 103v, İnisyal. 452
Resim 6.201. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 105v, İnisyal. 453
Resim 6.202. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 106r, İnisyaller. 453
Resim 6.203. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 114r, İnisyaller. 454
Resim 6.204. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 114v, Asteriskos. 454
Resim 6.205. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 115r, İnisyaller. 455
Resim 6.206. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 115v, İnisyal. 455
Resim 6.207. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 118r, İnisyal. 456
Resim 6.208. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 122r, İnisyal. 456
Resim 6.209. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 123v, İnisyaller. 457
Resim 6.210. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 133v, İnisyal. 457
Resim 6.211. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 134r, İnisyaller. 458
Resim 6.212. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 141r, İnisyal. 458
Resim 6.213. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 179r, İnisyal. 459
Resim 6.214. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 206v, Asteriskos. 459
Resim 6.215. Katalikos III. Domenti'nin İmzası. 464
Resim 6.216. Prophetologion, Örnek Folyo, f.217r-v. 466
Resim 6.217. Süryani İshak (İsaak) ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri, Metin Örneği. 473
Resim 6.218. Süryani İshak (İsaak) ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri, Yunanca Koruma Sayfaları. 474
Resim 6.219. Nomocanon, Örnek Folyo. 478
Resim 6.220. Nomocanon, Folyo 94v, Süsleme Şeridi. 480
Resim 6.221. Karışık Koleksiyon, Metin Örneği. 483
Resim 6.222. Karışık Koleksiyon, Ön ve Arka Kapaklar. 485
Resim 6.223. Karışık Koleksiyon, El Yazmasının Sırtı. 486
Resim 6.224. Karışık Koleksiyon, Sırt Kısmındaki Bitkisel Bezemeler. 486
Resim 6.225. Karışık Koleksiyon, Asomtavruli Yazı. 487
Resim 6.226. Karışık Koleksiyon, Asteriskos Motifleri. 487
Resim 6.227. Karışık Koleksiyon, Folyo 124r, Çevirmenin Kolofonu 488
Resim 6.228. Karışık Koleksiyon, Örnek Folyo. 492
Resim 6.229. Karışık Koleksiyon, Metin Örneği. 497
Resim 6.230. Karışık Koleksiyon, Folyo 180v'deki Şiir. 499
Resim 6.231. Karışık Koleksiyon, İç Kapaklar. 501
Resim 6.232. Karışık Koleksiyon, Folyo 69r, Çarmıha Geriliş Sahnesi. 502

Resim 6.233. Karışık Koleksiyon, Folyo 98v ve Folyo 100r'de Yer Alan Bezeme. 502
Resim 6.234. Karışık Koleksiyon, Folyo 128r, Süslemeler. 503
Resim 6.235. Karışık Koleksiyon, Folyo 141r, Süsleme Şeridi. 503
Resim 6.236. Karışık Koleksiyon, Folyo 156v, Süsleme Şeridi. 504
Resim 6.237. Karışık Koleksiyon, Folyo 177r'de Yer Alan Diyagram. 504
Resim 6.238. Karışık Koleksiyon, Folyo 180v'de Yer Alan Çizimler. 505
Resim 6.239. Karışık Koleksiyon, Folyo 181r, Güneş-Ay Döngüsü. 506
Resim 6.240. Karışık Koleksiyon, Folyo 182r, Kufi Kitabe ve Koç Burcu. 507
Resim 6.241. Karışık Koleksiyon, Folyo 182v, Boğa Burcu. 508
Resim 6.242. Karışık Koleksiyon, Folyo 183v, İkizler Burcu. 509
Resim 6.243. Karışık Koleksiyon, Folyo 184r, Yengeç Burcu. 510
Resim 6.244. Karışık Koleksiyon, Folyo 185r, Aslan Burcu. 510
Resim 6.245. Karışık Koleksiyon, Folyo 186r, Başak Burcu. 512
Resim 6.246. Karışık Koleksiyon, Folyo 187r, Terazi Burcu. 513
Resim 6.247. Karışık Koleksiyon, Folyo 188r, Akrep Burcu. 514
Resim 6.248. Karışık Koleksiyon, Folyo 189r, Yay Burcu. 516
Resim 6.249. Karışık Koleksiyon, Folyo 190r, Oğlak Burcu. 517
Resim 6.250. Karışık Koleksiyon, Folyo 191r, Kova Burcu. 518
Resim 6.251. Karışık Koleksiyon, Folyo 192r, Balık Burcu. 519
Resim 7.1. Adişi Dört İncili, f.2v, 897 (Sol) ve I. Tzqarostavi Dört İncili, f.3v, 10.yy (Sağ) 525
Resim 7.2. Parşömenlerdeki Üretim Hataları (A-25, S-4814) 530
Resim 7.3. İadgari, Folyo 272r Üzerindeki Üretim Hatası 530
Resim 7.4. Menologion, Ath.Georg.20, Kolofon Metni, Folyo 4r 532
Resim 7.5. Folyoların Cilde ve Sırt Kısmına Dikilmesi. 538
Resim 7.6. Folyoların Cilde ve Sırt Kısmına Dikilmesi. 539
Resim 7.7. Gürcü Cilt Örnekleri: a) A-96 (16.yy), b) A-98 (12.yy), c) H-1741 (13-14.yy).. 540
Resim 7.8. Ermeni Cilt Sanatı, Balık Kılçığı/Sırtı Tekniği 541
Resim 7.9. Süryani Ciltçiliği Dikiş Örnekleri: Vat.Sir.558 ve Vat.Sir.617, 15-18.yy. 542
Resim 7.10. Süryani Cilt Örneği: Syriac MSS 9, 17. Yüzyıl 543
Resim 7.11. Bizans Cilt Örneği: Marc. Gr. Cl. VII, 50 (1100) 544
Resim 7.12. Bizans Cilt Örneği: Barb.Gr.5 (1565-1600) 544
Resim 7.13. Bizans Cilt Örnekleri: Cod.Sin.Gr.175, 11-12.yy ve Cod. İvir.Gr.528, 1538 ... 545
Resim 7.14. Kıpti Cilt Örneği, MS M.580A 546
Resim 7.15. Kıpti Cilt Örneği, MS M.635A-B 547

Resim 7.16. Etiyopya Ciltçiliği 548
Resim 7.17. Etiyopya Ciltçiliği 549
Resim 7.18. İşhan Manastırı, Güney Haç Kolundaki Haç Çizimi ve Tasviri, 11. Yüzyıl 550
Resim 7.19. Gürcü Cilt Örnekleri: Sin.Geo.O.32-57-33 (864) ve Sin.Geo.O.47 (977)..... 551
Resim 7.20. Ermeni El Yazmalarında Görülen Haçlardan Bir Örnek, Arm.2555, 11. Yüzyıl 552
Resim 7.21. Ermeni Cilt Süslemelerinden Örnekler: a) 1193 Tarihli Bir İncil Kapağı, W.538, b) 15.yy. Cilt Örneği, MS 113, c) 18.yy. Cilt Örneği, VAB Rps 8101 III..... 553
Resim 7.22. Süryani Cilt Örnekleri: Syriaque.40, 1190, Syriaque.438, 15-16.yy ve Syriaque.61, 18. Yüzyıl 554
Resim 7.23. Gürcü ve Süryani Cilt Süslemeleri: II. Tzqarostavi Dört İncili, 1195 ve Mardin Midyat Mor Barsavmo Kilisesi İncili, 18-19.yy. 555
Resim 7.24. Bizans Örnekleri: a) 7. Yüzyıl Kumluca Hazinesi b) 6. Yüzyıl Diptikon. 556
Resim 7.25. Bizans Cilt Süsleme Örnekleri: Barb.gr.6 (13.yy) ve Barb.gr.21 (16.yy). 557
Resim 7.26. Bizans Cilt Süsleme Örnekleri: Cod.İvir.Gr.625, 1654 ve Cod.Sin.Gr.1110, 1660-70 557
Resim 7.27. Kıpti Ciltlerinden Örnekler: MS M569A1, 822/823-914/914 ve MS M590A1, 8-9.yy 558
Resim 7.28. Etiyopya Metal Cilt İşçiliği, MS Or.728..... 559
Resim 7.29. Basit Formlu İnisyal Örnekleri: I. Tzqarostavi İncili (10.yy), Mestia İncili (11.yy), II. Cruçi İncili (12.yy) ve Laxamula İncili (12.yy) 562
Resim 7.30. Basit Formlu İnisyal Örnekleri: Kudüs Leksikonu (8.yy), Simon Salasis'in Hayatı (981) ve İvir.Geo.68-Dört İncil (12.yy). 563
Resim 7.31. Ermenice İnisyal Örnekleri: MS 77 Danyal Kitabından Okumalar (11.yy), MS 468 Matta İncili (1040) ve MS 111 Litürji Koleksiyonu (16.yy)..... 564
Resim 7.32. Kıpti El Yazmalarından Örnekler: MS M.613 Koleksiyon (867), MS M.597 Koleksiyon (913-914) ve MS M.633 Hagiografik Koleksiyon (994)..... 564
Resim 7.33. Çiçekli ve Figürlü İnisyal Örneği: II. Çruçi İncili, H-1667, 12. Yüzyıl 565
Resim 7.34. Çiçekli ve Figürlü İnisyal Örneği: Martvili İncili, S-391, 1050 565
Resim 7.35. Ermeni Çiçekli İnisyal Örnekleri: Toros Roslin İncili, N:539, 1262..... 565
Resim 7.36. Orta Bizans Dönemi Bezemeli İnisyal Örnekleri 566
Resim 7.37. Bizans Dönemi Figürlü Bitkisel Örnekleri, Cod. Grec.759, 11-12.yy..... 567
Resim 7.38. Bizans Dönemi Figürlü İnisyal Örnekleri, Vat.gr.463, 1062..... 567
Resim 7.39. Bizans Dönemi Figürlü İnisyal Örnekleri, Cod.Grec.1208, 12.yy 567

Resim 7.40. İadgari'de Yer Alan İnisyal Çizimleri ve Sivas Çifte Minareli Medrese Süsleme Detayı 568
Resim 7.41. Asteriskos Motifinin Türevleri..... 570
Resim 7.42. Antik Yunan Papirüslerindeki Asteriskos Örnekleri 570
Resim 7.43. Orta Bizans Dönemi Asteriskos Örnekleri..... 571
Resim 7.44. Orta Bizans Dönemi Asteriskos Örnekleri, MS Grec 1155 571
Resim 7.45. Erken Dönem Süryani Örnekleri, Syr.341 571
Resim 7.46. Adişi İncili (Sol) ve I. Berta İncili (Ms Georgian 1) (Sağ). 573
Resim 7.47. Rabbula İncili, Folyo 9v-10r, Cod. Plut. I, 56 575
Resim 7.48. İyi Çoban İsa, Priscilla Katakombu, Roma-3 Yüzyıl..... 576
Resim 7.49. Bedia Manastır Kilisesi Tören Kadehi 10. Yüzyıl..... 577
Resim 7.50. İşhani Manastır Kilisesi Tören Haçı (973)..... 577
Resim 7.51. Codex Washingtonianus, 4-5.Yüzyıllar, GA 032 578
Resim 7.52. St. Peter ve Marcellinus Katakombu, Fresk, 420..... 579
Resim 7.53. Cotton Genesis, 5.yy, Cotton MS Otho B VI, f. 26v ve f.87r..... 580
Resim 7.54. Ravenna St. Apollinare Nuovo Bazilikası, 6. Yüzyıl 580
Resim 7.55. Süryani İncili, 6. Yüzyıl, Dyr.339..... 581
Resim 7.56. Suriye Kutsal Kitabı, Ezra ve Bar Sira, 6-8.yy, Syr.341..... 581
Resim 7.57. St. Augustine İncilleri, MS 286, 6-7.yy, f.129v..... 582
Resim 7.58. Aziz Markos, Codex Purpureus Rossanensis, 6. Yüzyıl..... 582
Resim 7.59. Keşiş Mena ve İsa, Ahşap Üzeri Lake, 8. Yüzyıl, 57x57 cm 583
Resim 7.60. İncil, Matenadaran N:2877, 12. Yüzyıl..... 584
Resim 7.61. İncil, Vaspurakan, N: 57.185.3, 12-13.yy..... 584
Resim 7.62. İncil Yazarları, MS Coislin 20, f.151, f.357, 10. Yüzyıl..... 585
Resim 7.63. İncil Yazarları, MS Coislin 195, f.9v, f.171v, 10. Yüzyıl..... 586
Resim 7.64. Biçvinta İncili, 12.yy, H-2120 ve Mestia İncili, 1035 586
Resim 7.65. II. Çruçi İncili, 12.yy, H-1667 ve II. Tzqarostavi İncili, 1195, Q-907, ... 587
Resim 7.66. Ayasofya Önünde Hodegetria Meryem, Khulov Psalter, 843, f.86v Moskova Tarih Müzesi MS.129 589
Resim 7.67. Meryem'in Tapınağa Giriş Alayı, Vat.gr.1162, f.59v, 12. Yüzyıl..... 591
Resim 7.68. Fildişi Triptikon, 10. Yüzyıl, 15.8x22.4 cm..... 592
Resim 7.69. Eçmiadzin İncili, Matenadaran N:2374, 989 593
Resim 7.70. Theotokos Meryem, St. Apollinare Nuovo Bazilikası, 560..... 593
Resim 7.71. Theotokos Meryem ve Havariler, 6. Yüzyıl, Fresk, Kahire..... 594

Resim 7.72. Eçmiadzin İncili, Matenadaran N:2374, 989 594
Resim 7.73. Hodegetria Meryem, Syr. Sachau 220, 8. Yüzyıl 595
Resim 7.74. Hodegetria Meryem, Kariye Camii, 12. Yüzyıl, Mozaik..... 596
Resim 7.75. Hodegetria Meryem, Ohri St. Clement Kilisesi, 13. Yüzyıl, Ahşap..... 596
Resim 7.76. Çarmıhta İsa, Göreme El Nazar Kilisesi, 10. Yüzyıl 597
Resim 7.77. Çarmıhta İsa, Göreme Üzümlü Kilisesi, 9. Yüzyıl 600
Resim 7.78. Davit Gareca Manastırı, 5 Nolu Kilise, 9. Yüzyıl..... 601
Resim 7.79. Çarmıhta İsa Sahnesi detay (Kat.no.15, Res.6.222)..... 601
Resim 7.80. Çarmıhta İsa, Göreme Saklı Kilise, 11. Yüzyıl..... 602
Resim 7.81. Çarmıhta İsa, Göreme Karanlık Kilise, 11-12.yy 603
Resim 7.82. Çarmıhta İsa, Ateni Sioni Kilisesi, Fresk, 11. Yüzyıl..... 604
Resim 7.83. Synaxarium, A-648, Folyo 39r, 11. Yüzyıl..... 605
Resim 7.84. Gürcü El Yazmalarından Örnekler: a) Çarmıhta İsa, Psalter, H-1665, 13.yy, f.172r, b) Çarmıhta İsa, Psalter, H-75, 13.yy, f.61v..... 605
Resim 7.85. Çarmıhta İsa, II. Çruçi İncili, H-1667, f.75v..... 606
Resim 7.86. a) Fildişi Pano, 420-430, Roma, b) Fildişi Pano, 12.yy, Almanya 607
Resim 7.87. Çarmıhta İsa, St. Maria Antiqua Kilisesi, Roma..... 607
Resim 7.88. İsa'nın Yaşamı ve Passionu, Buhurdan, 7-9.yy, Musul 608
Resim 7.89. Çarmıhta İsa Sahneleri: a) Rabbula İncilleri, 586, Florence, Cod. Pluteus I, 56, f.13r, b) Khulov Psalter, 843, Moskova Tarih Müzesi MS.129 609
Resim 7.90. Çarmıhta İsa Sahneleri: a) Bristol Psalteri, 11.yy, f.110r, BL Add MS 40731, b) Barberini Psalteri, Vat.gr.372, 12.yy, f.114v 609
Resim 7.91. Çarmıhta İsa, Cam, 13.yy, Venedik 610
Resim 7.92. İncil, Matenadaran N:6201, 1038 610
Resim 7.93. Ermeni İncillerinden Örnekler: a) Toros Roslin İncili, N:539, 1262 b) İncil, Matenadaran N: 10675, 1268, f.321 c) İncil, Kudüs Ermeni Patrikhanesi, N:1956, 1265, f.106v 611
Resim 7.94. Çarmıhta İsa, Gümüş Kutu, 1759, Tiflis..... 612
Resim 7.95. Çarmıhta İsa, Kebran İncilleri, 13. Yüzyıl, Etiyopya 613
Resim 7.96. Çarmıhta İsa, Ahşap Diptikon, 19. Yüzyıl, Etiyopya 613
Resim 7.97. Saatler Kitabı, 1240, Add MS 49999, f.47v..... 614
Resim 7.98. Çarmıhta İsa Sahneleri: a) Tiberius Psalteri, 11.yy, Cotton MS Tiberius C VI, f. 13r, Winchester, b) Codex Pray, 1193-1195, f.60v, Budapeşte 615
Resim 7.99. Felçlinin İyileştirilmesi, Dura Europos Kilisesi, MS 232, Fresk 617

Resim 7.100. Felçlinin İyileştirilmesi, Milano Katedrali Hazinesi, Fildişi Diptikon, MS 450. 618
Resim 7.101. Felçlinin İyileştirilmesi, Aziz Apollinare Nouvo Kilisesi, Ravenna, 6. Yüzyıl 619
Resim 7.102. Felçlinin İyileştirilmesi, Göreme Yeni Tokalı Kilisesi, 10. Yüzyıl 619
Resim 7.103. Felçlinin İyileştirilmesi, Grec.20, f.20r, 850-900 620
Resim 7.104. Bethesda Havuzundaki Felçlinin İyileştirilmesi, Codex Egbert, 980-993, Tr. Cod. 24 621
Resim 7.105. a) Kefernahum Yüzbaşısının Hizmetkarının İyileştirilmesi, Codex Aureus Epternacensis, 1020-130, b) Kefernahum'da Damdan İndirilen Felçlinin İyileştirilmesi, Codex Aureus Epternacensis, 1020-130, f.53v 621
Resim 7.106. a) Kefernahum'da Damdan İndirilen Adamın İyileştirilmesi, Evangelion Grec.74, f.67r, 12.yy. b) Kefernahum'da Damdan İndirilen Adamın İyileştirilmesi, Evangelion Plut.6.23, f.65v, 11.yy 622
Resim 7.107. Beytesda Havuzu Başındaki Felçlinin İyileştirilmesi: a) Tetraevangelion, Gallica Copte 13, f.233r, 1178-1180 b) Evangelion, Vat. Sir.559, f.121v, 1220 623
Resim 7.108. Felçlinin İyileştirilmesi, Evangelion, Matenadaran MS 5347, 1368, Akdamar Surp Haç Kilisesi 624
Resim 7.109. Felçlinin İyileştirilmesi, Sicilya Monreale Meryem'in Göğe Kabulü Kilisesi, 12-13.yy, Mozaik 625
Resim 7.110. Felçlilerin İyileştirilmesi Sahneleri, Kariye Camii, 12. Yüzyıl 625
Resim 7.111. Körün İyileştirmesi: a) Marcus Claudianus Lahdi, 4.yy, Museo Pio Cristiano, Roma. b) Pio Cristiano Lahdi, 300-325, N:31551, Museo Pio Cristiano, Roma c) İki Kardeş Lahdi, 4.yy, Museo Pio Cristiano, Roma 626
Resim 7.112. İki Körün İyileştirilmesi, Milano Katedrali Hazinesi, Fildişi Diptikon, MS 450 627
Resim 7.113. İki Körün İyileştirilmesi, Ravenna Saint Apollinare Nouvo Kilisesi, 6. Yüzyıl 628
Resim 7.114. İki Körün Gözlerinin Açılması, Codex Sinopensis, 6. Yüzyıl 629
Resim 7.115. Sidon Havuzundaki Doğuştan Körün Gözlerinin Açılması, Codex Purpureus Rossanensis, 6. Yüzyıl 630
Resim 7.116. Eriha'daki Kör Dilenci Bartimeus'un İyileştirilmesi, Codex Egberti, 980-993, f.31v, Tr.Cod.24 630

Resim 7.117. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Sacra Parallela, Grec.923, f.212r, 9-10.yy 631
Resim 7.118. Körün İyileştirilmesi, Göreme Eski Tokalı Kilisesi 632
Resim 7.119. Körün İyileştirilmesi, Göreme Kılıçlar Kilisesi 632
Resim 7.120. Körün İyileştirilmesi, Çavuşin Nikeporos Phokas Kilisesi 632
Resim 7.121. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Sant'Angelo in Formis Kilisesi, Capua, 1080 633
Resim 7.122. Eriha'daki Kör Dilencinin Gözlerinin Açılması, Evangelion, GA. 777, f.77a, 12. Yüzyıl 634
Resim 7.123. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Evangelion, Gallica Grec.74, f.186r, 12. Yüzyıl 634
Resim 7.124. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Tetraevangelion, Gallica Copte 13, f.247v, 1178-1180 635
Resim 7.125. Eriha'daki Bartimeus'un Gözlerinin Açılması, Evangelion, Evangelion, Vat. Sir.559, f.88r, 1220 635
Resim 7.126. Kör Adamın İyileştirilmesi ve Lazarus'un Diriltilmesi, 1129-1134, Fresk Levha, Castile-León, 165,1x340,4 cm, No: 59.196 636
Resim 7.127. Körlerin İyileştirilmesi İle İlgili Sahneler, Kariye Camii, 12. Yüzyıl 637
Resim 7.128. Gerasalıların Memleketinde Cinli Adamın İyileştirilmesi, Fildişi Diptikon, 400-415, İtalya, No: OA 7876 639
Resim 7.129. Gerasalıların Memleketinde Cinli Bir Adamın İyileştirilmesi, Saint Apollinare Nouvo Kilisesi, Mozaik, 6. Yüzyıl 640
Resim 7.130. Gerasalıların Memleketinde Cinli Adamın İyileştirilmesi: a) Codex Egbert, 980-993, Tr. Cod. 24, b) Periskoplar Kitabı, 1140, Münih 641
Resim 7.131. Cinli Çocuğun İyileştirilmesi, Aachen İncili, 996 641
Resim 7.132. Gerasalıların Memleketinde Cinli Adamın İyileştirilmesi, Codex Aureus Epternacensis, 1020-130, f.53r 642
Resim 7.133. Cinli Çocuğun İyileştirilmesi, Codex Hitda, 1020, Köln 643
Resim 7.134. Havradaki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Lambach Aziz Benedikt Manastırı, Fresk, 1080 643
Resim 7.135. Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Sacra Parallela, Gallica Grec. 923, f.212r, 9-10.yy 644
Resim 7.136. Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Ürgüp Pancarlık Aziz Theodore Kilisesi, 10. Yüzyıl 645

Resim 7.137. Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Tetraevangelion, Gallica Copte 13, f.22r, 1178-1180 645
Resim 7.138. Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Evangelion, Gallica Grec.74, f.16r, 12. Yüzyıl 646
Resim 7.139. İlahi Koleksiyonu, Folyo 60r'de Yer Alan Kenar Resmi 647
Resim 7.140. Dura Europos Sinagogu Torah Nişi, MS 245-256 648
Resim 7.141. Savat Teknikli Gümüş Levhalar, Antakya İşi: a) Aziz Petrus, 550-600, N:50.5.2, b) Aziz Paul, 550-600, N:50.5.5 649
Resim 7.142. Kutsal Kişi Tasvirleri: a) Gümüş Kadeh, Suriye Attarouthi Hazinesi, 550-600, N: 1986.3.5, b) Marceais Steli, 4-5. Yüzyıllar, İstanbul Arkeoloji Müzesi 649
Resim 7.143. Theodosius Missorium'u, MS 388, Madrid Real Academia de la Historia N: 55.431 650
Resim 7.144. Fildişi Konsül Diptikonu, 406, Aosta Katedrali Hazinesi 650
Resim 7.145. Kocaeli Arkeoloji Müzesi, Mermer Korkuluk Levhası, 6.yüzyıl 651
Resim 7.146. Kemerli Ampulla Örneği, Knidos, 4-5. Yüzyıllar 652
Resim 7.147. Lahit, Tiflis Vera Mezarlığı, 6-8. Yüzyıllar Arası 652
Resim 7.148. Handisi Köyü Mezar Steli, 6. Yüzyıl 653
Resim 7.149. Gürcü Dini Mimarisinden Örnekler: a) Hahuli Kilisesi Doğu Portali, 10. Yüzyıl, b) Tbeti Kilisesi Güney Cephe, 10. Yüzyıl 654
Resim 7.150. Öşki Kilisesi Kasnak Kemerleri, 10. Yüzyıl 654
Resim 7.151. Gürcü Dini Mimarisinden Örnekler: a) Vale Aziz Giorgi Kilisesi Güney Cephedeki Süsleme, 10. Yüzyıl, b) Atskuri Katedrali Levha Parçası, 11. Yüzyıl 655
Resim 7.152. Gürcü Dini Mimarisinden Örnekler a) İkalto Katedrali Batı Duvar Azizleri, 10. Yüzyıl, b) Tsaişi Kilisesi Çan Kulesi Kuzey Duvarı, 10. Yüzyıl 655
Resim 7.153. Şüpheci Thomas, İncil, A-738, 12. Yüzyıl 656
Resim 7.154. Ança İncili Omophorionu, İpek-Keten Kumaş, 1312 656
Resim 7.155. Kemer İçerisinde Kutsal Kişi Örneği, Davitni (Psalter), H-1665, f.185r, 15. Yüzyıl 657
Resim 7.156. Kemerler İçerisinde Betimlenen Evanjelistler, Tetraevangelion, N:4804, 1018, Matenadaran 658
Resim 7.157. Meryeme Müjde, İncil, f.5v, LOF No:10547, 1618-1622, İsfahan 658
Resim 7.158. Kemer İçerisinde Verilen Piskoposlar (Sicilya Piskoposu Markianos, Kıbrıs Piskoposu Philagrios ve Tauromenion Piskoposu Pankratios), II. Basileos Menologyası, Vat.gr.1613, f.388, 1000 659

Resim 7.159. Kemer İçerisinde Tasvir Örneği (Kayserili Azize ve Vaftizci Yahya), II. Basileos Menologyası, Vat.gr.1613, f.367, 1000 659
Resim 7.160. Bizans Dönemi Burç Döngüsü, Batlamyus, 9. Yüzyıl (Vat.gr.1291). 665
Resim 7.161. Koç Burcu 670
Resim 7.162. Koç Burcu: Topkapı, Bodleian ve Copenhage Nüshaları 671
Resim 7.163. Gürcü Kültüründe Görülen Koç Figürleri 671
Resim 7.164. Boğa Burcu 672
Resim 7.165. 1537 Tarihli Acâ'ibü'l-Mahlûkât Nüshası, Folyo 186a 673
Resim 7.166. Hahuli Kilisesi Aslan-Boğa Mücadelesi ve Öşki Kilisesi Boğa Tasviri. 674
Resim 7.167. İkizler Burcu 675
Resim 7.168. İkizler Burcu: Topkapı, Bodleian ve Copenhage Nüshaları 676
Resim 7.169. Cami'üt Tevarih, Folyo 287r, Or. Ms.20, 1306-1314 677
Resim 7.170. 10-13. Yüzyıl Gürcü Kadın Giysisi 677
Resim 7.171. Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 27a. b) SK, 1422, F.4171, 25a, c) SK, 1424, L.1991, 33b 678
Resim 7.172. Yengeç Burcu 679
Resim 7.173. İkizler Burcu: Topkapı, Bodleian ve Copenhage Nüshaları 679
Resim 7.174. II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Sikkesi, 1240 680
Resim 7.175. Aslan Burcu 681
Resim 7.176. Aslan Burcu: Bodleian, Copenhage ve Topkapı Nüshaları 681
Resim 7.177. Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye, A.3472, f.27a., 1206 682
Resim 7.178. Kazvini, Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) Münih Nüshası, Arabe.464, 1258, 24v, b) AML Nüshası, f.71a, 1537. 683
Resim 7.179. Gürcü ve Selçuklu Taş Plastik Örnekleri: a) Hahuli Kilisesi Aslan Tasviri, 10. Yüzyıl b) Silvan Aslanlı Burç, 1206 683
Resim 7.180. Başak Burcu. 684
Resim 7.181. Başak Burcu: Bodleian, Topkapı ve Topkapı Nüshaları 685
Resim 7.182. Cevsakül Hakani Sarayı, İki Dansı Kadın, 836-839 686
Resim 7.183. 12. Yüzyıl Selçuklu Çinilerinden Örnekler 687
Resim 7.184. Selçuklu Dönemi Minai Teknikli Tabak, 12-13. Yüzyıllar 687
Resim 7.185. Selçuklu Dönemi Lakabi Teknikli Kâse, D4-994, 11. Yüzyıl, Melbourne 688
Resim 7.186. Budist Heykel Örnekleri, 7-8. Yüzyıllar, Doğu Türkistan 688
Resim 7.187. Orta Çağ Gürcü Kadın Kıyafeti "Kaba" ve Tülbent Örnekleri 689
Resim 7.188. Terazi Burcu 690

Resim 7.189. Anubis Ölünün Kalbini Tartarken..... 691
Resim 7.190. Terazi Burcu: Bodleian, Fatih ve Copenhagen Nüshaları..... 692
Resim 7.191. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye'si, 1206, TSMK, A.3472, 27a. b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 88a. c) İskender Sultan Mecmuası, 1411, BL., Add.27261, 539b. 692
Resim 7.192. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 28b. b) SK, 1422, F.4171, 26a. c) SK, 1424, L.1991, 34b. 693
Resim 7.193. Akrep Burcu 693
Resim 7.194. Akrep Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları 694
Resim 7.195. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye'si, 1206, TSMK, A.3472, 27a. b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 89a 694
Resim 7.196. a) Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât, TSMK, R.1660, 1421, 28b. b) Mecmua-i Eş'ar, 1441, TSMK, R.1976, 160a 695
Resim 7.197. Yay Burcu 696
Resim 7.198. Yay Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları 696
Resim 7.199. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye'si, 1206, TSMK, A.3472, 27a b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 89b 697
Resim 7.200. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29a b) SK, 1422, F.4171, 26b. c) AML, 1537, 62b 697
Resim 7.201. Selçuklu Dönemi Yay Burcu Tasvirleri, 13. Yüzyıl: a) İslam Eserleri Müzesi, b) Konya Karatay Çini Müzesi 698
Resim 7.202. Selçuklu Dönemi Minai Teknikli Kâse, 13. Yüzyıl 699
Resim 7.203. 50 Gürcü Larisi 699
Resim 7.204. Oğlak Burcu 700
Resim 7.205. Oğlak Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları 701
Resim 7.206. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye, 1206, TSMK, A.3472, 27a b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 91a. c) İskender Sultan Mecmuası, 1411, BL. Add. 27261, 540b 701
Resim 7.207. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29a b) SK, 1422, F.4171, 27a. c) SK, 1424, L.1991, 35a 702
Resim 7.208. Kova Burcu. 703
Resim 7.209. Kova Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları 703

Resim 7.210. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye, 1206, TSMK, A.3472, 27a b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 92a c) İskender Sultan Mecmuası, 1411, BL. Add. 27261, 540b 704
Resim 7.211. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29b b) SK, 1422, F.4171, 27a c) SK, 1424, L.1991, 35a d) Sivasi, 1273, Kitabül Dakaik, BnF, Persan 174, 48v 705
Resim 7.212. Balık Burcu 706
Resim 7.213. Balık Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları 706
Resim 7.214. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29b b) SK, 1422, F.4171, 27a c) SK, 1424, L.1991, 35a d) Sivasi, 1273, Kitabül Dakaik, BnF, Persan 174, 48v d) Erken Hristiyanlık Balık Tasviri 707
Resim 7.215. Abba Garima III İncili Kanon Sayfası 710
Resim 7.216. St. Médard de Soissons İncili, 827, MS Lat.8850, Folyo 9r 711
Resim 7.217. Eçmiadzin İncilleri, 989, Matenadaran, MS 2374, Folyo 1r 712
Resim 7.218. Eçmiadzin İncilleri, 989, Matenadaran, MS 2374, Folyo 2v 712
Resim 7.219. Berta İncili Kanon Sayfası, MS Georgian 1, Folyo 3v, 10. Yüzyıl 713
Resim 7.220. Kanon Sayfaları, Evangelion, Vat.gr.364, Folyo 6r-7v, 11. Yüzyıl 714
Resim 7.221. a) Theophanes İncili, 710-715, Folyo 7v, b) Toros Roslin, 1256 714
Resim 7.222. Peşitta İncili, Syr.33, Folyo 6v, 6. Yüzyıl 715
Resim 7.223. Dört İncil, MS.468, 11. Yüzyıl 715
Resim 7.224. Homilye, Folyo 1v, MS M.600, 905-906 718
Resim 7.225. a) Evangelion, Vat.gr.1156, f.2r, 11. yy, b) Evangelion, Vat.gr.1231, f.2v, 12.yy. c) Evangelion, Vat.gr.1249, f.1r, 12-13.yy. 719
Resim 7.226. a) Tetraevangelion, 10.yy, Syunik, b) Tetraevangelion, Vat.gr.2290, f.1v, 12.yy. c) Synaxarium, Grec.64, f.2v, 11-12.yy. 720
Resim 7.227. Kiborium, Hagia Sophia Kilisesi, Konstantinopolis 721
Resim 7.228. Kiborium, Abba Garima I İncili, 5-6. Yüzyıllar 722
Resim 7.229. a) Médard de Soissons İncili, 827, MS Lat.8850, b) Eçmiadzin İncili, Matenadaran N:2374, 989 722
Resim 7.230. a) Tetraevangelion, MS gr. I 8, f.3r, 9. Yüzyıl b) Koleksiyon, Vat.gr.752.pt.2, f.252v, 1058 723
Resim 7.231. A-507, A-28, H-2120 Kodlu Yazmalardan Haç Örnekleri 729
Resim 7.232. Kıpti Haç Örnekleri, Copte 130(5): 19v, 5. Yüzyıl ve Kızıldeniz Anba Paula Mezmurları, MS 356 730

Resim 7.233. Bizans El Yazmalarından Haç Örnekleri, Grec.62: f.9v,23r,31v43r, 9-10. Yüzyıllar 730
Resim 7.234. Gürcü Örnekleri: Mestia İncili, S-962-İncil Ve A-96 Homilye 731
Resim 7.235. Bizans Örnekleri: Gallica Grec.519 ve Vat. Barb.Gr.372 731
Resim 7.236. Ermeni Örnekleri: Toros Roslin ve Leksikon, No:979 732
Resim 7.237. Gürcü El Yazmalarından Bölüm Bandı Örnekleri: S-962, A-507 733
Resim 7.238. Dolishana Kilisesi Apsis Bordürü ve İşhan Manastır Kilisesi Kemer Süslemesi 734
Resim 7.239. Tbeti Manastırı Kilisesi Doğu Haç Kolu Süsleme Detayları 734
Resim 7.240. Bizans Örnekleri: Vat.Barb.Gr.4, 17, 87 735
Resim 7.241. Geç Bizans Korkuluk Levhası Parçası, Kocaeli Arkeoloji Müzesi, 12. Yüzyıl 735
Resim 7.242. Süryani El Yazmalarından Örnekler: Vat.Sir.510, 278, 152 736
Resim 7.243. Ermeni El Yazmalarından Motif Detayları: Evangelion N:4834 ve Van İncili N:4823 736
Resim 7.244. Kıpti El Yazmalarından Örnekler: Copte 43 ve Copte 44 737
Resim 7.245. Kıpti Kumaş Örnekleri: N:89.18.189, 3-4.yy. ve N:2002.494.867, 5.yy 737

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	**Açıklamalar**
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.g.e.	Adı geçen bölüm
a.g.t.	Adı geçen tez
AKADEMİAR	Akademik İslam Araştırmaları Dergisi
AML	Army Medical Library
ATASOBED	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
AÜTAED	Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi
AÜİFD	Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
BAV	Bibliotheca Apostolica Vaticana
Bkz.	Bakınız
BL	British Library
BML	Biblioteca Medicea Laurenziana
BN	Biblioteka Narodowa
BnF	Bibliothèque Nationale de France
CBL	Chester Beatty Library

Çev.	Çeviren
DMAK	Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi
DOP	Dumbarton Oaks Paper
DTCFD	Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi
Ed.	Editör
EÜSBED	Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
EUL	Edinburg University Library
f.	Folyo
FBML	Floransa Biblioteca Medicea Lorenziana
Haz.	Hazırlayan
HÜEFD	Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
HEK	Halep Ermeni Kilisesi Kütüphanesi
HAM	Harvard Art Museums,
İRTAD	İran ve Turan Tarihi Araştırmaları Dergisi
ИГАИМК	Известия Государственной Академии Истории
KAÜSBED	Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
KAREN	Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi
KTÜİFD	Karadeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
KKGNCM	Korneli Kekelidze Georgian National Center of Manuscripts
LM	Le Muséon

MAT	Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts
MÖ	Milattan Önce
MÜİFD	Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
NBKSHM	Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
NBG	National Bank of Georgia
NGV	National Gallery of Victoria
NLG	National Library of Greece
NSL	National Széchényi Library
OTAM	Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi
ODB	Oxford Dictonary of Byzantium
p.	Paper
P.O.	Patrologia Orientalis
r.	Recto
Res.	Resim
s.	sayfa
ss.	sayfadan sayfaya
SK	Süleymaniye Kütüphanesi
St.	Saint
Süs.	Süsleme
SNMAA	National Museum of Asian Art Smithsonian

SMHE	Svaneti Museum of History and Ethnography
SOBBİAD	Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Dergisi
SUL	Stanford University Libraries
SzB	Staatsbibliothek zu Berlin
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TMLM	The Morgan Library Museum
TSMK	Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi
TWAM	The Walters Art Museum
trans.	Translator
UKİD	Uluslararası Karadeniz İncelemeleri Dergisi
WFGA	Washington Freer Gallery
WGA	Web Gallery of Art
WAG	Walters Art Gallery
VBNM	Venice Biblioteca Nazionale Marciana
v.	verso
YUAG	Yale University Art Gallery

1. GİRİŞ

Orta Çağ dünyasında el yazmalarının ana üretim merkezlerini manastır kurumları oluşturmaktaydı. Manastırlar toplumun sosyo-politik, kültürel ve siyasi yapısının ana çekirdeğini oluşturan toplumsal hafıza ile iç içe bir durum sergileyerek dönemin en gözde sanat ürünü olan kitapları üretmekteydi. Ortadoğu ve Kafkaslar, Orta Çağ'ın başlangıcından sonlarına değin kuvvetli bir Bizans manastır sistemi ile örgütlenmişti. Bu açıdan bakıldığı zaman Bizans manastır sistemi çevre kültürleri derinden etkileyen yapısı ile ön plana çıkmaktadır. Genel olarak tipik bir Orta Çağ "Ortodoks" manastır sisteminde keşişler, rahipler, rahibeler ve manastıra kapatılan siyasi sürgünler yaşamaktaydı. Burada yaşayan dinî kitle temel ihtiyaçlarını manastır arazisi üzerinde ürettikleri ürünlerden karşılayarak sosyal çevreden izole bir yaşam sürmekteydi. Dönemin ekonomik bir gücü olan manastırların temel gelir kaynaklarından biri de el yazmaları üretmekti. Bu açıdan manastırlar özellikle Orta Çağ'da dönemin aydın kesimini besleyen yegâne kurum olarak varlığını sürdürmüştür.

Ortadoğu ve Kafkas coğrafyasında manastır kurumunun en kuvvetli olduğu yer şüphesiz sayısız manastırla Konstantinopolis olmuştur. Konstantinopolis'i Antakya, Karadağ, Athos, Kudüs ve Sina Dağı gibi merkezler izlemiştir. Bu yoğun manastır ağı içerisinde Gürcüler de yazınsal faaliyet içerisinde bulunmuşlardır. Onlarda Bizansla aynı mezhebi paylaştıkları için kısa sürede yukarıda adı geçen merkezlerde birden fazla manastır inşa ederek Orta Çağ yazın dünyasında yerini almıştır. Güneyden kuzeydoğuya doğru yazın merkezini Gürcistan topraklarına kaydıran Gürcüler için Tao-Klarceti coğrafyası tarih boyunca daima önemli bir yer olmuştur. Burada sayısız manastır kurulmuş ve döneme damga vuracak nitelikte eserler üretmiş, günümüze ulaşan anıtsal mimari dokularıyla dikkatleri hep üzerine çekmiştir. Kaynaklarda sıklıkla adı geçen Opiza, Berta, İşhan, Öşki, Tbeti ve Şatberdi gibi merkezlerde; 8. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar pek çok eser kaleme alınmış, diğer dillerden eserler Gürcüceye çevrilmiş, kutsal kitaplar kopyalanmış, sipariş üzere metinler hazırlanmış, pek çoğu kaybolmuş, alınıp-satılmış ve günümüzün önemli koleksiyonlarını oluşturan nadide parçalar olarak yer bulmuştur.

Temelde baktığımız zaman el yazmalarının çoğu litürjik amaçla yazılmış olsa da dönemin siyasi ve politik dilini yansıtması bakımından dönemin üst düzey eleştirisini sessizce yapmaktadır. Çünkü sanatçı eseri üretirken sipariş veren kişinin konumuna göre şekillenen bir söylem içerisine girmekte ve kendi sosyal durumunu kısmen de olsa esere yansıtmaktadır. Kısacası kitaplar hem dönemin sosyal ve siyasi yapısını hem de sosyolojisini yansıtan önemli bir amaç olmuştur. Üretilen kitaplar kullanılan malzemeden edebi diline kadar döneminin

yapısını gözler önüne sermektedir. Sayıca az da olsa kaliteli işçiliğiyle el yazmaları manastırların temel geçim kaynaklarından biri olması nedeniyle ayrıca önem verilen bir üretim alanı olmuştur. Bu iş için büyük manastırlarda "სკრიპტორიუმი"[1] scriptorium adı verilen büyük atölyeler kurulmuş ve içerisinde sayısız kıymetli kitabın saklandığı kütüphaneler oluşturulmuştur.

Tezin kapsamını Tao-Klarceti'deki Şatberdi Manastırı'nda üst düzey kalitede ve çeşitlilikte üretilmiş olan el yazmaları oluşturmaktadır. Günümüze kadar ulaşan eser sayısı ile Şatberdi Manastırı, 9-14. yüzyıllar arasında çok sayıda el yazması üretmiş manastırdır. Kapsamın Şatberdi Manastırı ile daraltılmasının temel nedeni yukarıda da belirtildiği üzere hem eser çeşitliliği hem de günümüze ulaşan el yazması sayısıdır.

Tao-Klarceti'de resimli el yazmaları başta olmak üzere, el yazması üretiminin 9. yüzyılın sonlarında (Adişi Dört İncili- 897) başladığı araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir. El yazması üretimi 14. yüzyıla kadar devam etmiş ve bölgedeki Müslüman egemenliğinin artması ile azalmaya başlamıştır. Ayrıca Gürcistan topraklarında siyasi birliğin sağlanarak sanat akademilerinin kurulması ve manastırların öneminin artmasıyla Tao-Klarceti'nin öneminin azaldığı anlaşılmaktadır. Buradan hareketle konu el yazmaların ortaya çıktığı 9. yüzyıl ile olgunlaştığı 14. yüzyıllar arası ile sınırlandırılmıştır.

Orta Çağ Gürcü el yazmaları üzerine başta Gürcüce, Rusça ve Almanca olmak üzere çeşitli dillerde yayınlar yapılmıştır. Ancak günümüz Türkiye'sinin önemli bir parçası olan ve tarihte Tao-Klarceti olarak adlandırılan Kuzeydoğu Anadolu'nun kültürel zenginliğini yansıtan Gürcü el yazmaları üzerine herhangi bir Türkçe yayın yapılmadığı görülmüştür. Buradan hareketle bizde tez konumuzu bu noktaya yoğunlaştırarak Tao-Klarceti'deki en önemli merkez olan Şatberdi Manastırı'nın el yazmaları oluşturmaktadır. Tezin amacı ise 9-13. yüzyılları arasında Tao-Klarceti'de faaliyet gösteren Şatberdi Manastırı'nın nasıl el yazması ürettiği, bu üretim esnasında çalışan ustaların mevcudiyeti, üretilen el yazmalarının kültürel açıdan bölge üslupları ile nasıl bir bağlantı kurduğu ve Gürcü kitap resim sanatı açısından, bölge ekolünün oluşturmuş olduğu üslubun Sanat Tarihi disiplini özelinde nasıl bir yerde olduğunu örneklerle kronolojik olarak anlatmaktır. Aynı zamanda 12. yüzyıl sonrasında Gelati gibi önemli sanat akademilerinde üst düzeye çıkan Gürcü kitap resim sanatını, Tao-Klarceti üslubunun ne derece etkileyip şekillendirdiği ve çevre kültürlere nasıl yansıdığı hedeflerimiz arasında yer almaktadır. Bunca soru işaretinin bulunduğu bu alanda, çalışma yapmanın hem ülkemizdeki Sanat Tarihi

[1] İngilizceden Gürcüceye olduğu gibi geçen "scriptorium" kelimesi aslını yansıtması bakımından tez boyunca orijinal haliyle kullanılacaktır. Bknz: http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=37516

disiplinin gelişimi açısından hem de Anadolu'da üretilip dört bir yana dağılmış olan el yazmalarının mevcudiyetinin bilinirliği açısından önem taşıdığını düşünmekteyiz.

Tezin şekillenmesinde geçen sürece değinilmesinde fayda olacağı kanısındayım. Gürcü kitap resimlerine yönelik merakım ilk kez yüksek lisan eğitimim sırasında başlamıştı. O dönemde yüksek lisans tez konum gereği Gürcü sanatına yönelik araştırma içerisindeydim. O dönemde temelleri atılan bu çalışma doktora tez sürecinde şekillenmiş ve kesinleşmiştir. Yapılan uzun soluklu araştırmalar sonucunda Tao-Klarceti'de yazılan el yazmalarının Gürcü kitap resim sanatı açısından oldukça önemli olduğunu fark ettim. Bu alanda Türk akademisyenlerin hiç çalışma yapmamış olması da bu konuda beni cesaretlendirdi. İçerisinde onlarca risk barındırmasına rağmen oldukça önemli ve değerli gördüğüm konuyu üstlenmenin verdiği bilinçle yürütülen bu çalışmada genelde Tao-Klarceti, özelde ise Şatberdi Manastırı el yazmalarının ikonolojik, sosyolojik ve kronolojik açıdan senkronize bir şekilde incelenmiş ve Türk bilim camiasına tanıtılması temel kuramsal çerçeve olmuştur.

Tez çalışmam için farklı dönemlerde Gürcistan'daki Korneli Kekelidze El Yazmaları Enstitüsü, Kutaisi Devlet Müzesi ve Svaneti Arkeoloji Müzesine giderek el yazmalarının bir kısmının orijinal nüshalarını görme ve dokunma şansı elde ettim. Aynı zamanda ilk kez çalışma yaptığım dönemde *Gürcü El Yazmaları* adlı yaz okuluna katılarak el yazmalarının üretim sürecine yönelik teorik ve uygulamalı eğitim alarak alandaki bilgilerimi derinleştirdim. Bu edindiğim bilgilerle dokunma ve inceleme fırsatı yakaladığım el yazmalarının üretim sürecine ilişkin gördüğüm nüanslar bana büyük katkı sağladı. El yazmalarının dijital ortama taşınmış olması en büyük avantaj olsa da yaşadığım bürokratik engeller ve el yazmalarının kimlik tanımlamaları üzerine yaşadığım sorunlar beni bu noktada en çok zorlayan noktalar oldu.

Yukarıda saydıklarıma ek olarak bir konuya daha değinmek istiyorum. El yazmalarının hemen hepsini dini metinler oluşturmaktadır. Bu noktada yazılan eserlerin dili olan Orta Çağ Gürcücesinin modern Gürcüceye yapılan çevirileri resimlerin açıklanması ve tanımlanması sürecinde kullanılmıştır. Yer yer Türkçe *Kitab-ı Mukaddes* çevirilerinden de faydalanılmıştır. Ancak anlam kaybı yaşanmaması için temelde Gürcüce çevirileri edebi bir dil ile kullanılmaya çalışılmıştır. Ayrıca metin içerisinde el yazmalarına ilişkin temel terimler, Gürcüce aslına sadık kalmak için olduğu gibi Latinize edilerek (örn.; *saxelno, mçxrekali* vb.) kullanılmıştır.

Tezin birinci bölümünü neden-sonuç ilişkisinin anlatıldığı Giriş bölümü oluşturmaktadır. Manastırlar her ne kadar bulunduğu toplumdan soyutlanmış olsa da birer toplumsal ve siyasi kimlikle her daim yönetimde söz sahibi olmuştur. Bu açıdan bölge tarihine değinilmesinin önem

taşıdığını düşünmekteyiz. Bu açından tezin ikinci bölümünde Tao-Klarceti bölgesinin tarihi coğrafyasından kısaca bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde ise Gürcü Manastır Sistemine değinilmiştir. Bu başlık adı altında manastırların ilk kez ortaya çıkışı, Hristiyanlığın bölgeye yayılışı, manastır sisteminin gelişim süreci ve bölge sanatı açısından öneminden söz edilmiştir. Dördüncü bölümde Gürcülerde el yazması geleneğine değinilmiştir. Bu bölümde Gürcü yazı sisteminin ortaya çıkışı ile el yazması geleneğinin doğuşu hakkında bilgiler verilerek, Gürcü el yazması geleneğinin dönemleri genel hatları ile anlatılmıştır. Beşinci bölümü ise Şatberdi Manastırı oluşturmaktadır. Bu başlık adı altında manastırın tarihçesi, mimari dokusu, el yazması üretim süreci ve manastırın yeri konusundaki tartışmalara yer verilmiştir. Tezimizin altıncı bölümünü katalog oluşturmaktadır. Katalog bölümünde 9-13. yüzyıllarda faaliyet gösteren Şatberdi (Lavra?) Manastırında üretilen 15 eser incelenmiştir. İncelenen el yazmalarının süsleme unsurları Kondakov ve Nerssesian'nın kullandığı metodolojiler ışığında; kronolojik ve ikonolojik açıdan ele alınmıştır. Her bir el yazması; katalog ve envanter numaraları, bulunduğu yer, ölçüleri, malzemesi, folyo sayısı, süsleme türleri ve sayısı, kullanılan alfabe, metnin konusu, üretim yeri, yazarı, kaligrafı, kolofonu, tarihlendirme, kaynakça, inisyaller, tezhipler, resimler ve değerlendirme başlıkları altında ayrı ayrı incelenmiştir. El yazmalarının metin kısımlarına değerlendirme bölümünde resimleri tanımlayıcı olarak yer yer değinilmiştir. Bunun haricinde metinlerin filolojik açıdan değerlendirmesi yapılmamıştır. Ayrıca el yazmalarının oldukça kaliteli işçiliğe sahip ciltleri ve kapakları da bir başlık altında değerlendirilmiştir.

Yedinci bölüm olan değerlendirme kısmında ise öncelikle dönem içinde bölgede el yazması üretimi, el yazmalarının niteliği, tarihlendirme sorunsalı, üretim yeri kurguları, bani ve sanatkarları, malzeme ve teknik bilgisi gibi konularda değerlendirme yapılmıştır. Ardından Bizans, Ermeni ve Süryani gibi çevre kültürler içerisindeki benzerlikleri ve farklılıkları tartışılmıştır. Sekizinci ve son bölüm olan sonuç kısmında ise elde edilen bulgular sistematik bir şekilde anlatılmıştır. Tez çalışması nihayetinde Kaynakça, Ekler ve Özgeçmiş başlıkları ile sonlanmaktadır.

2. TAO-KLARCETİ BÖLGESİNİN TARİHİ COĞRAFYASI

Tao-Klarceti bölgesi günümüzde Anadolu'nun kuzeydoğu ucunda yer alan Artvin ili merkez olmak üzere Erzurum'un kuzeyi, Ardahan ve kısmen Kars'ın kuzey bölümünü kapsamaktadır. Vahuşti'ye göre Kura Nehri'nin batısından Erzurum'a kadar olan topraklar *Zemo Kartli* olarak adlandırılmaktadır.[2] Genel olarak dağlık ve erişilmesi güç bir coğrafyaya sahip olduğu uzun yıllar boyunca kazı çalışmaları yapılmamıştır. Yapılan bilimsel çalışmalar ise tarih öncesi dönemi açıklamak için yetersiz kalmaktadır. Kars, Trabzon ve Gürcistan'ın güneyinde yapılan bilimsel araştırma ve kazılarda neolitik dönem yerleşmeleri tespit edilmiştir. Her ne kadar Artvin ve çevresinde Neolitik dönem yerleşmeleri henüz tespit edilememiş olsa da MÖ 2. bine tarihlendirilen ve Şavşat'ta bulunan bronz baltalar Demir Çağı'nda bölgenin azda olsa iskân edildiğini gösterir niteliktedir.[3]

Bölgesel açıdan baktığımız zaman ise Neolitik Çağ sonrası oluşan büyük krallıkların (Hurri-Mitanni[4], Hayaşa[5]) bölgeye hâkim olduğu görüşü bilim adamları tarafından ifade edilmektedir. Ancak bu medeniyetlere ait yerleşim yerlerinin Çoruh boylarında henüz tespit edilememesi araştırmacılar arasında tartışmalara yol açmaktadır.

Demir Çağından Antik Çağ'a kadar geçen süreçte bölgede Kolhis kültürünün hâkim olduğu araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir.[6] Her ne kadar bu kültürün sınırları kesin olarak saptanamasa da Çoruh Nehri'nin suladığı vadiler boyunca mevsimlik madencilik faaliyetlerinin yapıldığı özellikle bakırın yüksek miktarlarda işlendiği düşünülmektedir. Bölgede işlenen madenî eserlerin bölge yerel bir üslup oluşturduğu ve Batı Gürcistan'da rağbet gördüğü de ifade edilenler arasındadır.[7]

Demir Çağı sonrasında bölgede hakkında doğrudan bilgiyi Asur ve Urartu kaynaklarından öğrenmekteyiz. Urartu kaynaklarında Kars Havzası, Erzurum'un kuzeyi ve Çoruh boylarını kapsayan bölgede Diauekhi (Diaeni, Diaokhi, Taokhi) adı verilen bir krallıktan

---

[2] Batonişvili, V. (1941). *Ağtzera Sameposa Sakartvelosa (Sakartvelos Geograpia)*, N. Berdzenişvili-T. Lomouri (Ed.), Tbilisi, 119.
[3] Aytekin, O. & Buğrul, H. (2018). "An Evaluation on Bronze Movable Cultural Assets in Artvin-Savsat Found by Change", *Black Sea Archaeology Studies Recent Developments*, Davut Yiğitpaşa vd. (ed.), İstanbul, 219-226.
[4] Sigua, S. (2016). *Kartuli Kulturis İstoria*, I, Tbilisi, 76-87.
[5] Götze, A. (1928). *Des Hethiter-Reich: Seine Stellung Zwischen Ost und West*, Leipzig, 24-45; Forrer, E. (1931). "Hajasa-Azzi", *Caucasica*, 9, 1-24.
[6] İnanişvili, G. & Cibladze, L. (2019). *For the History of Colchis Bronze Manufacture*, Tbilisi, 77-121.
[7] Иессен, А. (1935). "К вопросу о древнеишей металлургий меди на Кавказе", *ИГАИМК 120*, Москва-Ленинград, 7-216; İoseliani, A. (1950). "Sakartveloşi Udzvelesi Metalurgiuli Tsentrebis Sakitxisatvis", *Metsniereba da Teknika*, N2, 19-22; Caparidze, O. (1982). "Dasavlet Sakartvelo Gvianbrincaos Xanaşi", *Matsne: İstoriis, Arkeologiis, Etnograpiisa da Xelovnebis Seria*, N1, 68; Kaxidze, A. & Mamuladze, Ş. (2000). *Çoroxis Auzi Kolxuri Kulturis Udzvelesi Kera*, Batumi, 45.

söz edilmektedir.[8] Hititlerin çöküşü ile birlikte MÖ 12. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülmektedir.[9]

Asur Kralı Tiglat-Plaser'in (MÖ 1115-1077) Nairi (Urartu) ülkesine yaptığı seferin anısına diktirdiği Yoncalı Yazıtı'nda, Nairi ülkesinin kuzey sınırlarını anlatırken Diaeni (Diauekhi) Krallığı ile komşu olduğunu ifade etmektedir.[10] Ayrıca Asur Kralı Tiglat-Plaser'in düzenlediği sefer sonucunda bölgeyi ele geçirdiği ve Kral Sieni'yi esir aldığı yazıttan öğrenilmektedir. Benzer şekilde Asur Kralı III. Salmaneser (MÖ 858-824) bölgeye sefere çıkmış ve Diaeni Kralı Asia'yı ağır bir yenilgiye uğratmış ve vergiye bağlamıştır.[11] Asur'a karşı birleşen Urartuların güçlenerek tarih sahnesine çıkması da Çoruh boyları için yeni bir mücadele cephesi doğurmuştur.

Urartuların kuzeye doğru yaptığı seferlerin çoğu ise bu krallık üzerine olmuştur.[12] Urartu Kralı I. Minua (MÖ 810-780) kuzey seferini Diauekhi üzerine yaparak, başkenti Šašilu ile birlikte *Zua, Šešetin*[13]*, Utuha, Haldirui* gibi şehirleri yıkmış ve Diauekhi Kralı Utupurşini'yi haraca bağlamıştır.[14] Bu bilgiler Erzurum'da yer alan Hasankale Yazılıtaş[15] ve Zivin[16] yazıtlarından elde edinilmektedir. MÖ 8. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Kolhis ve Urartu krallıkları arasında geçen güç mücadeleleri Diaeni'yi zayıflatmıştır. Urartu Kralı I. Argişti (780-756) döneminde Urartu topraklarına katılan bölge[17], MÖ 8. yüzyılın sonlarında Kolhis egemenliğine girmiştir.[18] Sonrasında burada Kolhis[19] ve Urartu mücadelesi devam etmiştir. Van'daki Analıkızlı Yazıtı'ndan öğrenildiği üzere Urartu Kralı II. Sarduri (756-730) Kolhis

---

[8] Меликишвили, Г.А. (1950). "Диауэхи", *Вестник Древней Истории*, 34(4), 26-42; Salvini, M. (2006). *Urartu Tarihi ve Kültürü*, İstanbul, 64; Burney, C. A. (1966). "First season of excavation of the Urartian citadel of Kayalıdere", *Anatolian Studies*, 16, 59; Meyer, E. (1954). *Geschichte des Altertums*, Stutgart, 379; Pehlivan, M. (1991). *Daya(e)ni /Diau(e)hi*, Erzurum, 30; Ünsal, V. (2008). "Urartu Krallığı'nın Kuzeybatı Seferleri", *UKİD*, 5(5), 15-19; Işıklı, M. (2006). "MÖ I. Bin Yılda Erzurum Bölgesi: Arkeolojik ve Yazılı Kanıtlar Işığında Diauehi Ülkesi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 6, 54-56.

[9] Koronaşvili, G. (1978). "Early States in Ancient Georgia", *The Early State*, Peter Skalnik vd. (ed.), Berlin, 259.

[10] Karageçi, M. (2013). "Akyaka'da Bazı Demirçağı Yerleşmeleri", *EÜSBED*, 6(1), 95-114.

[11] Luckenbill, D. D. (1926). *Ancient records of Assyria and Babylonia*, I, Chicago, 241.

[12] Ceylan, A. (2017). "Yeni Bulgular Işığında Kuzeydoğu Anadolu'da Diauehi Krallığı ve Urartular", *KAÜSBED*, 20, 517-568, DOI:10.9775/kausbed.2017.032.

[13] P. Pınarcık, Diakonoff-Kashkai'i kaynak göstererek *Šešetin* adlı yerin Artvin İli Şavşat İlçesi olduğunu ileri sürmektedir. Bkz: Pınar Pınarcık. (2012). *Urartu ve Assur Yazılı Kaynaklarına Göre Urartu Krallığı'nın Tarihi Coğrafyası*, Dokuz Eylül Üniversitesi (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir, 115.

[14] Köroğlu, K. (2000). "Urartu Krallığı'nın Kuzey Yayılımı ve Qulha Ülkesinin Tarihi Coğrafyası", *Belleten*, 64 (241), 717-748; Çiğdem, S. (2007). "Urartu Krallığı'nın Doğu Karadeniz İlişkilerinde Diauehi Ülkesinin Rolü", *ATASOBED*, 9(1), 81.

[15] https://anatolianscripts.com/script/yazilitas-yaziti/, Erişim Tarihi: 20.02.2022.

[16] https://anatolianscripts.com/script/zivin-urartu-yaziti/, Erişim Tarihi: 20.02.2022.

[17] Işık, K. (2015). *Urartu Yazılı Kaynaklarında Geçen Yer Adları ve Lokalizasyonları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, 96.

[18] Sigua, *a.g.e.*, 2016, 119-120.

[19] Araştırmacılar Kolhis ülkesinin sınır hattını Rize-Artvin deniz hattıyla başlatıp Aşağı Çoruh vadisi ile birlikte Gürcistan'daki Likhi Sıradağları ve Büyük Kafkas Dağları ile belirtmektedir.

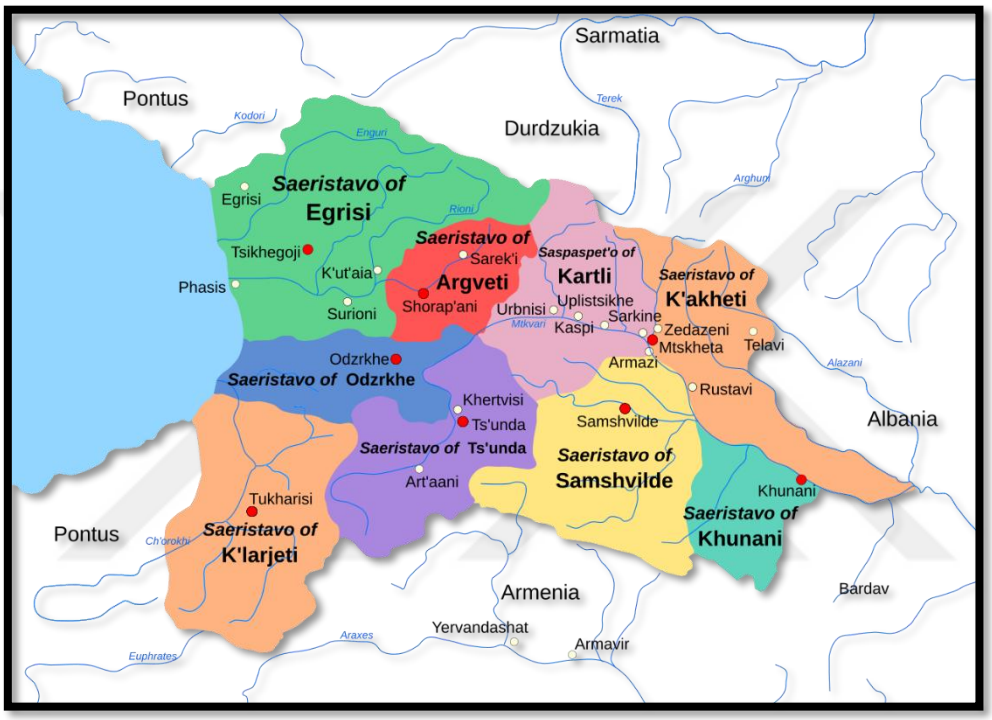
ülkesine üç büyük sefer düzenlenmiş ve ikinci seferinde[20] başkenti *İldamuša'yı*[21] yerle bir etmiş ve pek çok ganimet ile ülkesine dönmüştür.[22] 8. yüzyılın sonlarına doğru kuzeyden gelen Kimmerlerin[23] yoğun saldırıları altında Kolhis Krallığı parçalanmıştır.[24] Kolhis'in dağılışı sonrası kısa sürede Anadolu'ya yayılan ve iç karışıklıklara sebep olan Kimmer istilaları bölgede istikrarsız bir dönemi başlatmıştır.[25] Bu istikrarsız dönemde doğudan yükselen Pers İmparatorluğu kısa zamanda Anadolu'ya ulaşmış ve I. Darius (MÖ 522-485) döneminde[26] Tao-Klarceti bölgesi yaklaşık iki yüzyıl boyunca Pers hâkimiyetinde kalmıştır.[27] Heredot'un aktardığına göre Perslerin idari bölümlenmesi olan satraplık sistemi içinde Tao-Klarceti bölgesi, 18. ve 19. Satraplık adı altında belirlenen sınırlar üzerinden yönetilmiştir.[28]

Heredot'tan sonra pek çok gezgin ve tarihçi Tao-Klarceti bölgesi hakkında bilgi vermiştir. Bu noktada Kolhis'in Yunan efsanelerindeki yeri ve Kafkasların bu güney bölgesinin çok zengin maden yataklarına sahip olması insanları ve özellikle kralları bu bölgeye çekmiştir. MÖ 4. yüzyılın başlarında yaşanan ve Pers sarayına karşı düzenlenen On Binler Seferi sırasında, Ksenophon'un da içinde yer aldığı Yunan paralı asker ordusu, dönüş yolunda Aşağı Çoruh havzası üzerinden kuzeye yönelmiştir. Ksenophon, bu zorlu yolculuğu Anabasis adlı eserinde ayrıntılı biçimde kaleme almıştır. Eserde, geçilen bölgelerde karşılaşılan yerel halklardan biri olan Τάοχοι (Taokhlar) ile yaşanan çatışmalara da geniş yer verilmiştir.[29] MÖ 4. yüzyılın üçüncü çeyreğinde bütün Ön Asya'yı ele geçiren Büyük İskender'in orduları bölgeyi ele geçirmiş ve Tao-Klarceti'yi de içine alan Gürcistan'a Azon adlı bir valiyi atamıştır.[30] Helenistik dönemde Batı Gürcistan ve Karadeniz'in sahilinde MÖ 8. yüzyılda kurulan Yunan kolonileri büyümüş ve zenginleşmiştir. Yunan kolonileri aracılığıyla Güney Kafkaslarda Helenistik kültürün yoğun bir etkisi olduğu araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir.[31]

---

[20] Köroğlu Salvini'yi kaynak göstererek bu seferin MÖ 746 yılında olduğunu söylemektedir. Bkz: Köroğlu, *a.g.e.*, 2000, 727.
[21] G. A. Kapantsyan bu kentin Ardanuç olduğunu öne sürmektedir. Bkz: Капанцян, Г.А. (1947). *Хайаса & Колыбель Армян*, Ереван, 16.
[22] Ceylan, *a.g.m.*, 2017, 528.
[23] Tansuğ, K. (1949). "Kimmerler'in Anadolu'ya Girişleri ve M.Ö. 7. Yüzyılda Asur Devleti'nin Anadolu ile Münasebetleri" *DTCFD,* VII (4), 536-537.
[24] Tellioğlu, İ. (2004). *Osmanlı Hakimiyetine Kadar Doğu Karadeniz'de Türkler*, Trabzon, 18-19.
[25] Durmuş, İ. (1997). "Anadolu'da Kimmerler ve İskitler", *Belleten*, LXI (231), 273-278.
[26] Dabak, M. (2014). *I. Darius ve Dönemi: M. Ö. 522-486* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara, 30-124.
[27] Subaşı, Ö. (2013). "Arap Akınlarına Kadar Artvin ve Çevresi", *AÜTAED*, 49, 2013, 324
[28] Heredotos. (2012). *Tarih*, Müntekim Ökmen (Çev.), İstanbul, 260.
[29] Ksenophon. (1974). *Anabasis (Onbinlerin Dönüşü)*, Tanju Gökçöl (Çev.), İstanbul, 134-165.
[30] Berdzenişvili, N. & Canaşia, S. (1997). *Gürcüstan Tarihi*, İstanbul, 58-59.
[31] Demir, M. (2016). "Hellen (Yunan) Kolonizasyon Dönemi Esnasında Hellen-Kolkhis (Gürcistan) İlişkilerinin Başlangıcı ve Süreci Üzerine Değerlendirmeler", *SOBBİAD*, 17 (38), 135-153.

MÖ 4. yüzyılın sonlarında Büyük İskender'in ölümü sonrasında Mtskheta'da dönemin Gürcü soylularının oğlu olan Parnavaz (MÖ 302-237) adlı bir genç, Kolhis (Egrisi) Kralı Kuci'nin desteği ile Vali Azon'a isyan etmiş ve yönetimi ele geçirmiştir. Bu isyan sonucunda Gürcüler bağımsızlığını kazanmış ve Gürcü kroniklerinin de kaydettiği üzere bilinen ilk Gürcü Kraliyet Hanedanı ortaya çıkmıştır. Onun bu başarısı sonucunda Batı Gürcistan'daki Kolhis, diğer bir adıyla Egrisi Krallığı bağımsızlığını kazanmıştır. Tao-Klarceti bölgesi ise Gürcü krallığının sınırları içerisinde kalmıştır (Harita 2.1). [32]



Harita 2.1. Gürcü Kroniğine Göre Antik Çağ'da Gürcü Beylikleri.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Pharnavaz_I#/media/File:Iberia-en.svg.

Strabon'un aktardığına göre[33] Ermeni Kralı Artaşes (MÖ 189-160) Tao-Klarceti üzerine sefere çıkmış, Orta Çoruh havzasına kadar olan bölgeyi ele geçirmiştir.[34] Bu tarihlerde özellikle Tao'ya yoğun bir Ermeni göçü başlamıştır.[35] Gürcü (Kartli) Krallığı Yiğit lakaplı II. Parsman (117-138/116-132) döneminde Klarceti ve Orta Çoruh'u tekrar ele geçirmişse de Tao ve Sper

[32] Brosset, M. F. (2003). *Gürcistan Tarihi (Eski çağlardan 1212 yılına kadar)*, Hrand Andresyan (Çev.), Ankara, 20-23.
[33] Jones, H. L. (1961). *The Geography Of Strabo*, London, 339.
[34] Abaşidze, Z. (2014). *Qoveli Sakartvelo (Kartuli Saxelmtzipos Udzvelesi Sazğvrebi Udzvelesi Droidan Dğemde)*, Tbilisi, 47-48.
[35] Surguladze, M. vd. (2018). Tao-Klarcetis Mtzignobruli Memkvidreoba, Tbilisi, 11.

bölgeleri Ermeni Krallığında kalmıştır.[36] 4. yüzyılda, Kartli'nin Hristiyanlaştığı dönemde Bizans'tan Mtskheta'ya giden mimarlar ve papazlar, Tao-Kola üzerinden Eruşet'e varmış ve burada bir kilise inşa etmiş ve geleneğe göre İsa'nın ayaklarına çakılan çiviler bu kiliseye bırakılmıştır.[37] Böylece Tao-Klarceti'de ilk kiliseler ortaya çıkmıştır. 5. yüzyıla kadar bölge İranlıların ve Romalıların nüfuz mücadelesine sahne olmuştur.[38] Vahtang Gorgasal (446-499) döneminde Tao-Klarceti bölgesi yeniden Gürcü krallığının sınırlarına katılmış, huzur teskin edilmiş ve imar faaliyetleri başlamıştır.[39] Vahtang Gorgasal, Ardanuç Kalesi ve üç kilise ile Şindoba, Mere, Akhiza, Opiza manastırlarını inşa ettirmiştir. Çoruh'u sulayan vadilerde inşa edilen bu manastırlarda ilk edebi çalışmaların yapıldığı varsayılmaktadır. Vahtang aynı zamanda Bizans İmparatoru Flavius Zeno'nun (474-491) kızı Helen/Elene ile evlenerek Bizans ile bağlarını kuvvetlendirmiştir.[40] Bölgenin kültürel ve edebi açıdan önemli bir merkezi olan Tskarostavi Manastırı ise Vahtang'ın oğlu Kral Daçi (499-514) döneminde kardeşi Mirdat tarafından inşa ettirilmiştir.[41] Vahtang'ın ölümünden sonra 75 yıl sonra İranlılar (Sasaniler) Klarceti hariç tüm Gürcistan'ı ele geçirerek Kartli Krallığını yıkmıştır.[42]

İranlıların yönetimi altında Vahtang'ın Bizanslı karısı Helen/Elene'den olma Mirdat'ın yeğeni Guaram (575-600) amcasının ölümünden sonra Klarceti ve Cavaheti'nin varisi olarak Bizans desteğiyle *eristav*[43] olur. Aynı zamanda Bizans İmparatoru Mauricius (539-602) kendisine "kuropolates"[44] unvan vererek Gürcü kralı olarak taç giydirmiştir.[45] Bazı tarihçiler Guaram'ı ilk *Bagratlı*[46] kral olarak tanımlasa da hala tartışmalar bulunmaktadır. Guaram'ın ölümünden kısa bir zaman sonra Müslüman Araplar kısa zamanda Mezopotamya'ya kadar genişlemiş, 640 yılında Dvin'i[47], 646 yılında da Tiflis'i ele geçirmiştir.[48] Tiflis'in fethedilmesi

[36] Melikişvili, G. (1970). *Sakartvelo Axali Tzeltağritsxvis I-III Saukuneebşi*, Tbilisi, 523-530.
[37] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 94-95.
[38] Lang, D. M. (1997). *Gürcüler*, Neşenur Domaniç (Çev.), İstanbul, 78-80.
[39] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 143-144.
[40] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 159-160.
[41] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 167.
[42] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 180.
[43] Gürcüce feodal bey anlamına gelmektedir.
[44] *Sarayın bekçisi* anlamına gelmektedir. İmparatorlar tarafından zaman zaman Gürcü ve Ermeni kralları ile beylerine verilen en üst yetki rütbedir. Bkz: Kazdhan, A.P. (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium*, II, Oxford, 1157.
[45] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 180,186.
[46] Bagratlılar tarihte Gürcü ve Ermeni Krallığında yaklaşık 1000 yıl hüküm sürmüş bir hanedandır. Kökenleri hakkında birçok tartışma var. Farklı kaynaklarda Rum, Ermeni ve Gürcü kökenli oldukları ifade edilmektedir. Ancak son yapılan araştırmalar Yahudi kökenli olabilecekleri iddiası üzerinde durmaktadır. Bknz: Brosset, *a.g.e.*, 2003, 183-187.
[47] Ostrogorsky, G. (2017). *Bizans Devleti Tarihi*, Fikret Işıltan (Çev.), Ankara, 103
[48] Aydın, M. (2012). "Tiflis", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 41, 150.

sonucu Guaram'un soyu büyük dedelerinin mirası olan[49] Klarceti'ye çekilmiş[50], krallık lağvedilerek Tiflis Emirliği kurulmuştur.[51] Bütün bu siyasi olayların yanı sıra 6. yüzyılda Suriyeli/Süryani keşişler[52] önce Tao-Klarceti'ye oradan da Gürcistan'a giderek manastırlar inşa etmiştir.[53] Bizans manastır sistemine göre örgütlenen bu kurumlar Bizans dünyası ile kültürel anlamda yüzyıllarca sürecek olan sosyo-kültürel ve dini yaşamın temellerini atmıştır. Dini açıdan bir diğer önemli gelişme ise 609 yılında Dvin Konsülü'nde Ermeni Kilisesi ile Gürcü Kilisesi'nin kesin olarak birbirinden ayrılması olmuştur.[54]

9. yüzyılın başlarına kadar bölge Araplar ve Bizanslılar arasında el değiştirmiştir. Bu nüfuz mücadelesi sürerken Guaram'ın soyundan olan Bagratlılar ise Klarceti'deki Ardanuç'ta güçlenmeye başlamıştır. Arapların ve Bizanslıların zayıf olduğu bir dönemde Bagratlı Büyük Aşot (786-826) 813 yılında[55] Ardanuç'ta Bizans İmparatoru V. Leon'dan kurupolates unvanı alarak Gürcü kralı olarak taç giymiştir.[56] Aşot kısa zamanda Tao-Klarceti'nin ve Cavaheti'nin tamamına hâkim olmuştur (Harita 2.2).[57]

[49] Bagratlıların Tao veya asıl kolu olarak bilinen Guaramidlerin son üyesi olan bir prenses Ermeni Bagratlıların Aşağı Tao prensi olan Vasak ile evlenir. Bu evlilikten Adarnase adlı bir prens doğar. Adarnase Eruşeti ve Cavaheti'de hüküm sürer. 8. yüzyılın sonlarında Klarceti'deki Guaramidlerin topraklarıda kendisine geçer. Adarnase 809 yılında öldüğünde oğlu I. Aşot, Klarceti, Nigali, Asisfor, Acara, Şavşeti ile Ermeni prensi olan dedesi Vasak'a ait olan Aşağı ve Yukarı Tao topraklarının da varisi olur. Bkz: Brosset, *a.g.e.*, 2003, 183-222.
[50] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 193-194.
[51] Ayçiçek, A. & Seçkin, A. (2021). "Gürcü Kaynaklarına Göre Tiflis Emirliği", *KAREN*, 7 (13), 265-274: DOI: 10.31765/karen.901382
[52] İsimleri sırasıyla; Mezopotamyalı İoane, İoane Zedazadeneli, David Garejeli, Stephane Khirseli, İoseb Alaverdeli, Zenon İkaltoeli, Antoni Martamkofeli, İse Tsilkneli, Tate Stefantsmindeli, Şio Mğvimeli, İsidore Samtavneli, Abibos Nekreseli, Mikael Ulumbeli, Piros Breteli ve Diyakoz İlya. Bkz: Brosset, *a.g.e.*, 2003, 169.
[53] Berdzenişvili & Canaşia, *a.g.e.*, 1997, 107-110.
[54] Küçük, A. (1996). "Gregoryen Ermeni Kilisesinin Oluşması ve Konsil Kararları Karşısındaki Tutumu". *AÜİFD*, 35 (1), 150-152.
[55] Kadiroğlu, M. & İşler, B. (2010). Gürcü Sanatının Ortaçağı, Ankara, 8.
[56] Berdzenişvili & Canaşia, *a.g.e.*, 1997, 50.
[57] Musxelişvili, D. (1980). *Sakartvelos İstoriuli Geograpiia Dziritadi Sakitxebi*, II, Tbilisi, 159-161, 181-186, 189-191.



Harita 2.2. Tao-Klarceti Krallığı'nın En Geniş Sınırları.

Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bagratid_Iberia_(Tao%E2%80%93Klarjeti).gif.

Kroniklerde anlatıldığı üzere Ardanuç kalesini onartmış ve kale içine St. Petre ve Paul Kilisesini inşa ettirmiş, aşağı şehiri kurmuş, kendi parası ile dizanteri salgınından ve Arap istilasından nüfusu kırılan köyleri yeniden imar ettirmiştir.[58] Aynı zamanda onarıp yeni kurduğu Ardanuç kentini başkent ilan etmiştir. Ancak Aşot 29 Ocak 826 yılında Nigal vadisinde sıkıştırıldığı bir kilisenin[59] apsisinde Lazlar tarafından öldürülmüştür.[60] Aşot'un ani ölümü Arapların Tao-Klarceti'ye girmesi ve Gürcülerin prensliklere bölünmesiyle sonuçlanmıştır.

[58] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 224-225.
[59] Kilisenin yeri hala meçhul olmakla beraber Doliskana yakınlarında olduğu bilinmektedir. Bazı araştırmaları Artvin kent merkezi yakınlarında olduğunu düşünmektedir.
[60] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 226.

Aşot döneminin en önemli gelişmesi ise meşhur keşiş Aziz Grigol Xandzteli'nin yapmış olduğu inşa faaliyetleridir.[61] Bizzat Aşot tarafından desteklenen keşiş Grigol ve onun öğrencileri Çoruh Nehri'nin suladığı vadi içlerinde Ardanuç merkez olmak üzere, belirli bir yol güzergâhı üzerinde on iki büyük manastır inşa ettirmiştir. Bunlardan en önemlisi çalışmamızın da konusu olan Şatberdi Lavra Manastırı'dır. Şatberdi Manastırı ve diğer manastırlar hakkındaki bilgilere sonraki bölümlerde detaylı olarak yer verilecektir.

Aşot'tan sonra 10. yüzyılın sonuna kadar Tao-Klarceti ve diğer Gürcü prenslikleri Araplara tâbi olmuştur. Ancak bu bağlılık, Tao-Klarceti'deki Gürcü prensliklerinin hem kendi içlerinde hem de Bizans ile güç mücadelelerine engel olamamıştır.[62] Hemen her yeni kral ve imparator döneminde sınırlar sürekli yer değiştirmiştir. Bu karmaşık döneme rağmen 10. yüzyıl, sosyo-kültürel ve dini açıdan Tao-Klarceti'nin gelişmesine ve Öşki, Hahuli, İşhan, Bana, Tbeti, Parhal, Othta Eklesia gibi dönemin ve ilerleyen yüzyılların kültürel merkezleri olacak bu anıtsal yapıların inşa edilmesine imkân sağlamıştır.

975 yılında *kuropolates* unvanı ile taç giyen III. Bagrat (975-1014) dağılmış durumda olan Gürcü prensliklerini tek çatı altında toplayarak 1011 yılında Tao-Klarceti'nin ve tüm Gürcistan'ın (Tiflis hariç) kralı olarak taç giymiştir.[63] III. Bagrat'ın ölümünden sonra oğlu I. Giorgi (1014-1027) döneminde Bizans ile Gürcü krallığı büyük bir savaşa girmiştir.[64] 1021-1027 yılları arasında Tao ve Artani (Ardahan)'de yapılan savaşlar sonucunda Tao-Klarceti toprakları Bizans hâkimiyetine geçmiştir.[65] Yapılan savaşlar pek çok yerleşim yerinin ve kutsal mekânların tahrip olmasına yol açmıştır.[66] I. Giorgi'nin ölümünden sonra oğlu IV. Bagrat (1027-1072) döneminde de Tao-Klarceti'nin yönetimi konusunda anlaşmazlıklar ve savaşlar devam etmiştir. Bu kıyımlar bölgenin sürekli yağmalanmasına neden olmuştur. Bu kaos ortamı ancak Kral IV. Bagrat'ın annesi Kraliçe Mariam'ın bir heyet ile 1030 yılında İmparator III. Romanos'u ziyaret ederek, ateşkes anlaşması imzalaması ile son bulmuştur.[67] Aynı zaman

[61] Teteriatnikov, N. (1988). "Upper-Story Chapels Near the Sanctuary in Churches of the Christian East". *Dumbarton Oaks Papers*, 42, 72.
[62] Qauxçişvili, S. (1955). "Matiane Kartlisai", *Kartlis Tsxovreba*, I, Tbilisi, 284.
[63] Lortkipanidze, M. (1970). *Sakartvelos Şinapolitikuri da Sagareo Vitareba X Saukunis 80-iani Tzlebidan XI Saukunis 80-ian Tzlebamde*, Tbilisi, 158-159.
[64] Ercan, A. B. (2021). "The Byzantine Empire in the Kingdom of Georgia's Foreign Policy in the 11th Century", *KAREN*, 6(11), 331-344. DOI: 10.31765/karen.806251
[65] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1955, 288.
[66] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 267-271.
[67] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 276.

imparatordan kuropolates unvanı ile birlikte imparatorun yeğeni Helen'i oğluna eş olarak alıp Kutaisi'ye dönmüştür.[68]

Bizans ile ilişkilerin yeniden normalleşmesinin üzerinden çok geçmeden doğudan gelen Selçuklular Kafkaslara doğru genişlemeye başlamıştır. 1060 yılından sonra Gürcistan sık sık Selçuklu akınlarına maruz kalmıştır.[69] Kral IV. Bagrat Selçuklu akınlarını önleyebilmek için 1064 yılında yeğenini Sultan Alp Arslan ile evlendirmiştir. Ancak Bizans'ın 1071 yılında Malazgirt'te büyük bir yenilgiye uğraması, Ani ve Vaspurakan'ın fethi kısa zamanda Gürcüler ile Selçukluları doğrudan komşu yapmıştır. Bu yeni tehditler karşısında Gürcüler Bizans ile geçmişteki sorunlarını bir kenara bırakarak ortak hareket etmek zorunda kalmıştır.[70] Ani ve Malazgirt zaferlerinden sonra Gürcü kralları Selçuklulara cizye ödemeye başlamıştır.[71] Sultan Melikşah'tan sonra Selçukluların iç savaşa girmesiyle birlikte Gürcüler IV. David Ağmaşenebeli (1089-1125) tarafından yeniden birleşerek önce Tiflis Emirliğini ortadan kaldırmış (1122), sonrasında Selçukluların ele geçirdiği Gürcü topraklarında hakimiyeti tesis etmiştir.[72]

III. Bagrat ile başlayan yükselme dönemi, IV. David ile altın çağına ulaşmış, bu istikrarlı dönem I. Demetre (1125-1156) döneminde de devam etmiştir. Krallık en geniş sınırlarına Kral Tamar[73] (1184-1212) döneminde ulaşmıştır.[74] Krallığın sınırları batıda Trabzon-Sivas hattı, güneyde Erciş, batıda Hazar Denizine kadar ulaşmıştır (Harita 3). Tamar'ın döneminde ülke genelinde yoğun bir imar faaliyeti yaşanmıştır.[75] Kroniklere göre Tamar atalarının toprakları olan Klarceti'ye ayrı bir önem vermiş, kilise ve manastırlara parasal destekler sağlamıştır. Tamara'nın ölümünden sonra altın çağ sona ermiş, Harzemşahlar 1225 yılında önce Dvin'i, sonrasında büyük bir ordu ile 1227 yılında Tiflis'i işgal etmiştir.[76]

[68] Ercan, A. B. (2023). "11. ve 12. Yüzyıllarda Gürcü Siyasetini Etkileyen Kadınlar", *Sosyal, İnsan ve İdari Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar 1*, ed. Enis Baha Biçer ve Orhan Şanlı, İstanbul, 125-159.
[69] Tellioğlu, İ. (2009). *XI-XIII. Yüzyıllarda Türk-Gürcü İlişkileri*, Trabzon, 50-52.
[70] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1955, 317.
[71] Kafesoğlu, İ. (1989). "Alparslan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2, 526-530.
[72] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 324.
[73] Gürcü Krallığında ilk kez Tamar ile bir kadın tahta çıkmıştır. Kimi kaynaklar kraliçe olarak tanımlasa da Gürcü kaynaklarında "*Tamar Mepe"* yani "kral" olarak adlandırılmaktadır.
[74] Büyükçınar, A. B. (2017). "Gürcü Kaynaklarına Göre Gürcistan Altın Çağ Döneminin Son Hükümdarı: Kraliçe Tamar", *KAREN*, 3(4), 31-46.
[75] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 403.
[76] Karamanlı, H. M. (1996). "Gürcistan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 14, 313.



Harita 2.3. Gürcü Krallığı'nın Kral Tamar Dönemindeki En Geniş Sınırları.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Tamar_of_Georgia.

Harzemşahların 1230 yılında Moğollara yenilmesi ile Moğollar kısa zamanda Ermenistan ve Gürcistan'a ulaşmıştır. Başlangıçta 1220 yılında Moğollarla karşılaşan Gürcü Krallığı, 1230-1240 arasında neredeyse tamamen işgal edilerek doğu ve batı olarak ikiye bölünmüştür.[77] Bu kaos ortamında ülkenin güneybatısını oluşturan Tao-Klarceti bölgesine Jaqeli Hanedanından soylular 1240'lardan sonra yerleşmeye başlamıştır. Ancak bu kaçış Moğolların ilerleyişine engel olamamış, sonunda 1260'ların başında Moğollara tabi olan Ahıska merkezli Samtske Prensliği (სამცხე-საათაბაგო) ortaya çıkmıştır.[78] Moğollar bu prenslere "atabeg" ünvanı vererek taç giydirmiştir.[79]

1280'li yıllarda Atabek olan I. Beka (1285-1306) beyliğinin sınırlarını Erzurum'dan Ardahan'a kadar genişletmiştir. Beyliğin doğal sınırlarına ulaştığı bu dönemde yönettiği yerler ise; Samtske, Cavaheti, Taşiskari, Acara, Şavşeti, Klarceti, Artani, Yukarı Tao, Kola (Göle) ve 12 piskoposluğu kapsamaktaydı.[80] Jaqeli Hanedanına mensup kişiler zaman zaman

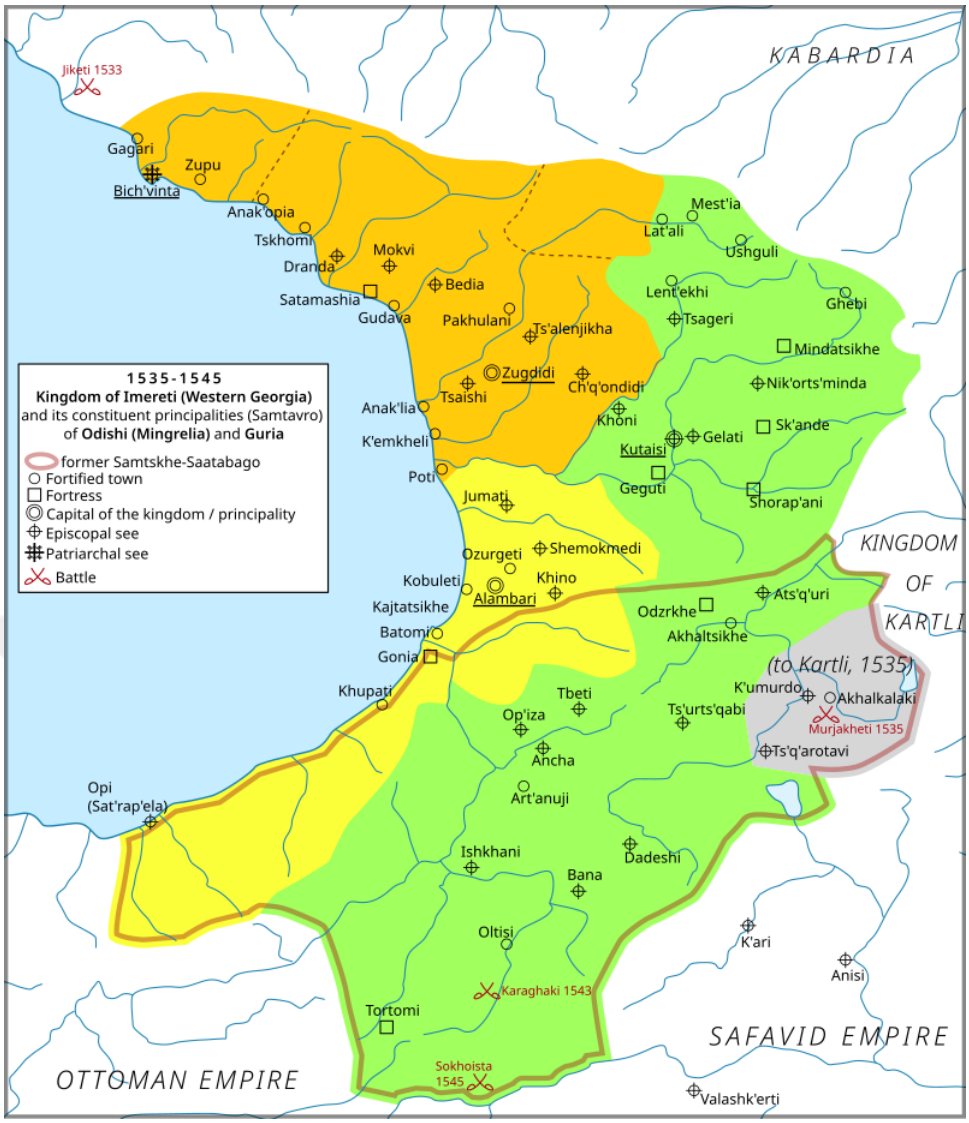
[77] Büyükçınar, A. B. (2018). "Gürcü-Moğol İlişkilerinin İlk Evresi: 1220-1247", *KAREN*, 4(6), 267-282.
[78] Qauxçişvili, S. (1959). "Jamtaağmtzereli", Kartlis Tsxovreba, II, Tbilisi, 213.
[79] Lominadze, B. (1979). "Monğolta Batonoba Sakartveloşi da Brdzola Mis Tzinaağmdeg", Sakartvelos İstoriis Narkvevebi, III, Tbilisi, 599.
[80] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1959, 304.

"Artanujeli" adlarını almıştır.[81] Bu adlandırma tarihçiler tarafından Ardanuç merkezli Tao-Klarceti'nin yeniden dirilişi olarak tanımlanmaktadır.[82] Ancak Moğollar tarafından taç giydirilen Jaqeliler, Kutaisi merkezli Gürcü Krallığı tarafından uzun yıllar tanınmamıştır.[83] Moğolların ardından kısa zamanda toparlanan Gürcüler ikiye bölünen krallığı birleştirmişse de ardından gelen Timur, Akkoyunlu vb. Türkmen akınları devletin egemenlik sahasını günbegün küçültmüş, eski gücünü kırmıştır.[84]

Kuruluşundan sonra hem Türkmenlerle hem de merkezi krallıkla mücadele eden Samtske Atabekliği, 14. yüzyılın sonlarında Aşağı Tao'daki Ermeni Prensliği'ni de topraklarına katmıştır. Tao'nun tamamen ele geçirilmesiyle Aşağı Tao'nun yegâne feodal gücü olan Panaskerteli Hanedanı[85] Tiflis'e göç etmek zorunda kalmıştır.[86] Ancak 1375 yılında Memlüklülerin Kilikya'daki Ermeni Krallığını yıkmasıyla Aşağı Tao'ya Ermeni göçü başlamıştır.[87] Bu durumun bir yansıması olarak Hahuli Manastırında 14. yüzyılda Ermenice üretilen el yazmaların sayısı artmıştır.[88] Bununla birlikte değişen demografik durum, Gürcüleri azınlık durumuna düşürmüş olsa da kiliselerde ibadet dili Gürcüce kalmaya devam etmiştir. Örneğin; 17. yüzyıl Ermeni yazarı olan Yakob Karineli İşhan Vadisinde pek çok Gürcü köyünün olduğunu, Tao genelinde Ermenice konuşulduğunu ancak kiliselerde Gürcüce ibadet edilmeye devam edildiğini kaydetmiştir.[89]

---

[81] Jojua, T. (2012). "Artanucelis Tituli da Sauplistzulo Domenis Sakitxi Samtsxis Samtvroşi (XIV S.)", *II Saertaşoriso Konperentsia Tao-Klarceti Moxsenebata Tezisebi*, B. Kudava (Ed.), Tbilisi, 89-91.
[82] Bakxtadze, M. (2003). *Eristavobis İnstituti Sakartveloşi*, Tbilisi, 265-271.
[83] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1959, 297.
[84] Paydaş, K. (2006). "Ak-Koyunlu ve Kara-Koyunlu Türkmenlerinin Gürcistan'a Yaptıkları Seferler", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 21(2), 179-180.
[85] Günümüzde Aşağı ve Yukarı Karacasu adıyla iki farklı köye bölünen tarihi Panaskert Kasabasının feodal beyi olan Zakaria, Panaskerteli soyadını alarak hanedanın kurucusu olmuştur. Aşağı Tao'nun oldukça güçlü ve zengin beyleri olan bu aile Jaqeli Hanedanının Tao-Klarceti'ye tamamen yerleşmesi sonucu gücünü kaybetmeye başlamıştır. 14. yüzyılın sonlarına doğru Zaza Panaskerteli ailesini alarak önce Şavşat'a oradan da Ahıska bölgesine geçmiştir. Buradan genişleyerek kısa zamanda bir kolu Tiflis sarayında, bir kolu Ateni Vadisi'nde diğer kolu ise Gori havzasında hüküm sürmeye başlamıştır. Saray ile bağlarını güçlendirerek önce Hazine memurluğu (მეჭურჭლე) sonra da Maliye Bakanı (მეჭურჭლეთუხუცესი) gibi makamlar elde etmişlerdir. Bkz: Berdzenişvili, D. (1960). "Panaskertelta Peodaluri Sagvareulos İatoriidan", *Sakartvelos İstoriuli Geograpiis Krebuli*, I, Tbilisi, 95-110. Ayrıca Panaskerteli ailesine ait en önemli eser ise Zaza Panaskerteli tarafından kaleme alınan "Karabadini-კარაბადინი" adlı iki cilt olan ve şifa kitabı olarak bilinen el yazmasıdır. Orta Çağ'daki pek çok tedavi yöntemlerini içeren bu el yazması Gürcülerin tıp konusundaki en önemli eseridir. Bkz: Şengelia, M. (1985). "Samkurnalo Tzigni – Karabadini", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia*, 9, Tbilisi, 18.
[86] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1959, 312.
[87] Maisuradze, G. (1982). *Kartuli da Somexi Xalxebis Urtiertoba XIII-XVIII Saukuneebşi*, Tbilisi, 124-126.
[88] Kldiaşvili, D. (1986). *Tislisa da Xaxulis Xelnatserebis Minatzerebi*, Tbilisi, 69.
[89] Xisitaşvili, İ. (2010). "XVII Saukunis Somexi Avtoris İakob Karinelis Tsnobebi Tao-Klarcetis Şesaxeb", *Saertaşoriso Konperentsia Tao-Klarceti Moxsenebata Tezisebi*, Tbilisi, 75.



Harita 2.4. 16. Yüzyılda Samtske Atabekliği'nin Nüfuz Alanı.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Samtskhe-Saatabago.

15. yüzyılda Gürcü (Kartli) Krallığı ve Atabekler arasında yoğun bir güç mücadelesi yaşanmıştır. Bu mücadele Atabek II. Kvarkvare (1451-1498) döneminde Gürcü (Kartli) Kralı VIII. Giorgi'nin (1446-1466) tahtan indirilerek esir düşmesi ile üst düzeye ulaşmıştır (Harita 4).[90] II. Kvarkvare, VIII. Giorgi'nin kızı Tamar ile evlenerek Samstke'ye geri dönmüştür.[91] Boş kalan Gürcü tahtına İmereti Kralı VI. Bagrat (1466-1478) oturarak Birleşik Gürcü Krallığını feshetmiştir.[92] Doğuda bu olaylar olurken yüzyılın başlarından itibaren güneyde ve batıda

[90] Lominadze, B. (1979). "Ertiani Sakartvelos Daşla", *Sakartvelos İstoriis Narkvevebi*, III, Tbilisi, 739-740.
[91] Şaraşidze, K. (1954). *Samxret Sakartevlos İstoriis Masalebi XV-XVI ss*, Tbilisi, 231-233.
[92] Toumanoff, C. (1949-51). "The fifteenth-century Bagratids and the institution of collégial sovereignty in Georgia", *Traditio*, 7, 186-187.

Türkmenler iyice güç kazanmıştır. 1461'de Trabzon'un Osmanlı yönetimine girmesiyle beylik için büyük bir tehdit ortaya çıkmıştır.[93]

Yavuz Sultan Selim döneminde Lazeti (Rize-Batum sahil şeridi) sahilleri alınarak beyliğin deniz bağlantısı kesilmiştir.[94] Atabekler Osmanlı sarayı ile dostane bir politika izlemişlerdir. Beylik içindeki taht kavgalarında zaman zaman Osmanlı sarayına sığınarak padişahlardan ordu desteği de almışlardır.[95] Ancak bütün bu gelişmeler Osmanlının bölgedeki ilerleyişini durduramamıştır. 1545 yılında Osmanlı ile Atabekler arasında yapılan Sohoista Savaşı sonucunda Gürcüler yenilmiş[96], Osmanlı orduları kısa zamanda Çoruh havzasının içlerine kadar ulaşmıştır. 1551 yılında Erzurum Beylerbeyi İskender Paşa Tao-Klarceti'nin merkezi olan Ardanuç kalesi ve şehrini fethederek Çoruh havzasında hakimiyetini sağlamlaştırmıştır.[97] Fethin hemen ardından İskender Paşa, Artvin'in ilk camisi olan Ardanuç şehrindeki İskender Paşa Camisini (1553) inşa ettirerek bölgenin İslamlaşması yönündeki ilk adımı atmıştır.[98] Fetih sonrasında Şavşat beyleri kendi istekleri ile Osmanlıya tabi olarak Müslüman olmuşlardır.[99]

1524 yılından beri aralıklarla devam eden Osmanlı-Safevi Savaşları[100], 1555 yılında yapılan Amasya Anlaşması[101] ile sona ererek Atabekliğin batısı olan Tao-Klarceti Osmanlı vasalı, doğusu (Cavaheti) ise Safevi vasalı olmuştur.[102] 1578 yılında Ahıska ve Ardahan çevresinin Osmanlı tarafından fethedilmesi ile birlikte Atabeklik yönetimine son verilerek Çıldır Eyaleti kurulmuştur.[103] Ardanuç, Artvin ve Şavşat sancakları Çıldır Eyaletine bağlanmıştır. Jaqeli ailesinin üyeleri 1579 yılından itibaren kademeli bir şekilde Müslüman

[93] Peacock, A. (2012). "Between Georgia and the Islamic World: The Atabegs of Samc'xe and the Turks", *Varia Anatolica*, 25, 49-70.
[94] Yeni, H. (2008). "Eski Çağlardan 93 Harbi'ne Artvin", *19 ve 20. Yüzyıl Belgelerinde Artvin Göğe Komşu Topraklar*, Ankara, 41-53.
[95] Lomsadze, Ş. (1983). "Samtsxe-Saatabago", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia,* 6, Tbilisi, 658.
[96] Narsia, G. (1985). "Soxoistis Brdzola 1545", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia,* 9, Tbilisi, 501.
[97] Özdemir, H. (1999). *Artvin Tarihi*, Ankara, 98-100.
[98] Aytekin, O. (2021). "Tarihi Ardanuç Kalesi'nin (Adakale/Gevhernik) Osmanlı Dönemi Mimari Yapılaşması Hakkında Özgün Tespitler", *Artvin Tarihi: İlk Çağ'dan 1918'e*, Ankara, 179-215.
[99] Kırzıoğlu, F. (1998). *Osmanlılar'ın Kafkas-Eller'ini Fethi (1451-1590)*, Ankara, 46-47.
[100] Soofizadeh, A. (2018). "Güney Kafkasya'da Osmanlı-Safevi Rekabeti (1555-1618)", *OTAM*, 43, 165-179.
[101] Şahin, İ & Emecen, F. (1991). "Amasya Antlaşması", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 6, 4-5.
[102] Guçua, V. (1973). "Sakartvelo XVI Saukunis 50-70-ian Tzlebşi", *Sakartvelos İstoriis Narkvevebi*, IV, Tbilisi, 127.
[103] Kılıç, B. (2011). *19. Yüzyılda Çıldır Sancağı'nın İdari Yapısı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kafkas Üniversitesi, Kars, 18-20.

olarak Çıldır eyalet valiliği ve sancak beyliği yapmışlardır.[104] Jaqelili yöneticiler zaman zaman Gürcü krallarının desteğini alarak bağımsızlık kazanmaya çalışsa da başarısız olmuşlardır.[105]

Tao-Klarceti bölgesi Rusların 19. yüzyıldaki işgaline kadar Osmanlı yönetiminde kalmıştır. 17. yüzyıldan itibaren sancaklardaki Müslüman oranı artmaya başlamıştır. Hristiyan kitlenin azalması manastırların işlevini kaybetmesine yol açmıştır. Vahuşti'ye göre 18. yüzyılda Tao-Klarceti'nin neredeyse tamamı Müslüman olmuştur.[106]

Ruslar 1801 yılında Gürcü krallığını ilhak ederek neredeyse tüm Gürcistan'ı ele geçirmiştir. Hemen ardından 1828-29 yılları arasında Osmanlı ile yapılan savaş sonucunda Ahıska Ruslara bırakılmıştır.[107] Ahıska'nın kaybı Çıldır Eyaleti'nin de lağvedilmesine neden olmuştur.[108] Artvin, Ardanuç ve Şavşat Sancakları Batum'a bağlanmıştır.[109] Rusların Kafkaslardaki nüfuz mücadelesi ve ilerleyişi devam etmiş, 93 Harbi olarak tarihe geçen 1877-78 Rus Harbi ile de Artvin, Ardahan ve Kars'da Rus yönetimine bırakılmak zorunda kalmıştır.[110] Ancak her iki Rus harbinde de Tao bölgesi Erzurum livasına bağlı olduğu için Rus yönetiminde kalmamıştır. Artvin Rus idaresinde, Osmanlıda olduğu gibi Batum'a bağlanarak yönetilmeye devam etmiştir. Klarceti'nin Ruslar tarafından ele geçirilmesi Anadolu içlerine Müslüman Gürcülerin ve diğer milletlerin kitlesel olarak göç etmesine neden olmuştur.[111]

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile Artvin halkı örgütlenerek Ruslara karşı direniş göstermeye başlamıştır.[112] Ancak kısa süreli olan bu direnişler, meyvesini Çarlık rejiminin devrilmesi sonucu 1917 yılında vermiştir.[113] Ruslarla 18 Aralık'ta yapılan Erzincan Antlaşması ile Artvin yeniden Osmanlı toprağı olmuş[114], 3 Mart 1918'de Ruslarla yapılan yeni antlaşma sonucu referandum yapılmış, Artvin Osmanlıya katılma yönünde oy kullanmış ve Ruslar şehri boşaltmıştır.[115] Ruslardan sonra İngilizler (17 Aralık 1918- 7 Temmuz 1920)[116] ve Gürcüler (25

[104] İnbaşı, M. (2006). "XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısında Çıldır Eyâleti ve İdarecileri", *ATASOBED*, 7 (1), 77-94.
[105] Guçua, V. (1973). "Kartveli Xalxis Brdzola Damoukidebisa da Politikuri Mtlianobis Ağdgenisatvis XVI Saukuneşi", *Sakartvelos İstoriis Narkvevebi*, IV, Tbilisi, 108-110.
[106] Batonişvili, *a.g.e.*, 1941, 736.
[107] Özder, M. A. (2017). *Artvin ve Çevresi 1828-1921 Savaşları*, Samsun, 14-25.
[108] Emecen, F. (1993). "Çıldır Eyaleti", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 8, 300-301.
[109] Gündüz, A. (2001). *Çoruh Havzası ve Artvin*, Ankara, 18.
[110] Aydın, M. (1994). "Doksanüç Harbi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 9, 498-499.
[111] Yapıcı, H. (2012). "93 Harbi Sonrasında Yaşanan Göçler ve Neticeleri", *SBAD*, 7(1), 185.
[112] Atalay, A. (2020). "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Artvin Vilayeti'nin Siyasi, Sosyal ve Ekonomik Durumu", *KAREN,* 6 (10) (Millî Mücadele'den Milli Egemenliğe Karadeniz Özel Sayısı), 317-320. DOI: 10.31765/karen.759093.
[113] Safi, P. (2008). "I. Dünya Savaşı ve Millî Mücadele Döneminde Artvin", *19 ve 20. Yüzyıl Belgelerinde Artvin Göğe Komşu Topraklar*, Ankara, 76-83.
[114] Taş, F. (1995). *Erzincan Mütarekesi ve Brest-Litovsk*, Ankara, 30.
[115] Atalay, *a.g.m.*, 2020, 319.
[116] Ural, S. (2004). "Mütareke Döneminde Osmanlı Devleti'nin Elviye-i Selâse Politikası", *AÜTAED*, 11(23), 303-310.

Temmuz 1920-27 Şubat 1921)[117] tarafından kısa süreli işgal edilmişse de yeniden Türkiye topraklarına katılmıştır.[118] Cumhuriyetin kuruluşundan sonra müstakil bir il olana kadar Rize ve Erzurum gibi illere bağlanmıştır. 17 Şubat 1956 tarihinde "Artvin" adı ile yeniden il olmuştur.[119]

[117] Atalay, *a.g.m.*, 2020, 320.
[118] Atalay, *a.g.m.*, 2020, 320.
[119]Tuncel, M. (1991). "Artvin", *TDV İslam Ansiklopedisi,* 3, 421.

3. GÜRCÜ MANASTIR SİSTEMİ

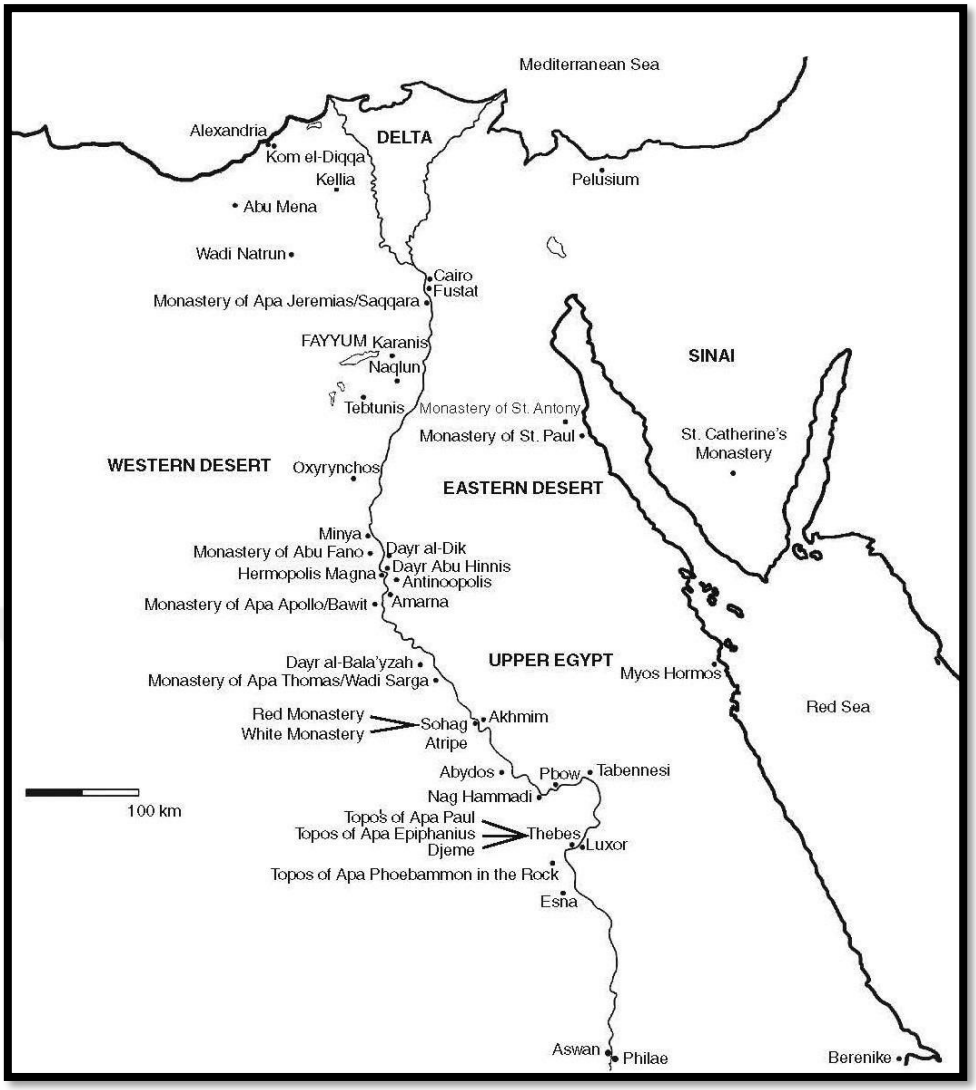
3.1. Doğu Hristiyanlığında Manastır Sisteminin Ortaya Çıkışı

Gürcü manastır sistemini anlayabilmemiz için öncelikli olarak manastır hayatının ortaya çıkışına ve Doğu geleneğinde manastır olgusunun nasıl şekillendiğine değinmek aradaki bağlantıyı sağlayabilmek açısından önemli olacaktır.

Yerleşim alanlarından ve topluluklardan uzaklarda izole bir yaşamı temsil eden manastır olgusu, etimolojik olarak Yunanca "monos -μόνος" kelimesinden türetilen bir adlandırmadır. Burada yaşayan insanlara-*keşişler* "monakhos-μοναχός", yaşadıkları mekanlara ise monasterion-μοναστερίον" denilmiştir.[120] Bireylerin Tanrı'ya ulaşmak ve inancını güçlendirmek adına hem bedensel hem de ruhsal olarak girmiş olduğu katı kurallar içeren uygulamalara "askesis- ἄσκησις" yani "çilecilik-züht hayatı" denmiştir.[121] Bu uygulamaları uygulayan kişiler ise asketik yani çileci/zahit olarak adlandırılmıştır. Dünyevi bütün istek ve arzuları bir kenara bırakan bu nefis terbiyesi süreci, Greko-Romen kültürdeki var olan *askesis* uygulamasının Hristiyanlıkla yeniden şekillenmiş hali olarak yorumlanmaktadır.[122] Araştırmacılar her ne kadar Greko-Roman köklere atıfta bulunmuş olsa da bazı araştırmacılar, Hristiyanlık öncesi Essenîlik ve Therapeutelik gibi Yahudi mezheplerinin[123] Hristiyan asketizminin kaynağı olarak tanımlamaktadır.[124] Ancak Yahudilerin de güçlü bir Greko-Romen kültür havzasında yaşamış olduğunu unutmamak gerekmektedir. İlk asketiklerin ise Mısır'da ortaya çıktığı pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir.[125] Birinci yüzyılda Mısırdaki çöllerde Tanrı'ya ulaşmak adına asketik yaşamı benimseyen kişiler ile beraber, yöneticilerin baskı ve zulmünden kaçan Hristiyanlar, ilk manastır faaliyetlerini ortaya çıkarmışlardır (Harita 3.1). Asketik keşişler toplumdan kendini soyutlayarak mağaralarda, mezarlıklarda, basit kerpiç odalarda kimi zamanda bir sütun üzerinde yaşamışlardır. Günlerini çoğunlukla ibadet ederek geçiren bu insanlar, dünyevi tüm isteklerden kendini soyutlayarak adeta kendilerini Tanrı'ya adamışlardır.[126]

---

[120] Baş, B. (2013). "Hıristiyan Manastırcılığının Doğuşu", *MÜİFD*, 44, 183.
[121] Rubenson, S. (2015). "Asceticism: Christian Perspectives", *Encyclopedia of Monasticism*, New York, 92-94.
[122] Brown, P. (2008). "Asceticism: Pagan and Christian", *Cambridge Ancient History*, 13, 604; Finn, R. (2009). *Asceticism in the Graeco-Roman World*, Cambridge, 94-97.
[123] Harman, Ö.F. (2013). "Yahudilik: Mezhepler ve Dini Gruplar", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 43, 212-214.
[124] O'Neill, J.C. (1989). "The Origins of Monasticism," *The Making of Orthodoxy*, Cambridge, 270-287.
[125] Popovic, S. (2006). "The Byzantine Monastery: Its Spatial Iconography and The Question of Sacredness", *Hierotopy. Studies in the Making of Sacred Space,* Moskova, 2006, 151.
[126] Tiryaki, A. (2007). "Erken Hırıstiyanlık Döneminde Manastır Sisteminin Doğuşu", *Sanat Tarihi Dergisi*, XVI/2, 50-51.



Harita 3.1. Geç Antik Çağ'da Mısır'da Kurulan Manastırlar.

Kaynak: Meinardus, 1999.

Çöldeki kendi bireysel manastırlarında yaşayan bu insanların yaşam tarzına, kelime anlamı "çöle çekilmek" anlamına gelen Yunanca "anakhoresis- ἀναχώρησις" adı verilmiştir.[127] İlk manastır hareketi olarak tanımlanan *anakhoresis* yani *münzevilik* çölde yalnız yaşama idealini temel almıştır.[128] Bunun arkasında yatan nedenler ise yukarıda da değinildiği üzere en temelde yöneticilerin baskılarından kaçmak olmuştur.[129] Örneğin 3. yüzyılda yaşamış olan İskenderiyeli Dionysios, İmparator Decius'un Hristiyanlara karşı uyguladığı baskılardan kaçmak için çöle çekilerek münzevi olmuş ve pekçok Hristiyanında münzevi olmak zorunda

[127] Wimbush, V.L. & Valantasis, R. (1998). *Asceticism*, Oxford, 14.
[128] Gambari, E. (1973). *The Global Mystery of Religious Life*, Boston, 163.
[129] Watterson, B. (1988). *Coptic Egypt*, Edinburgh, 55; Rubenson, S. (1995). *The Letters of St. Antony: Monasticism and the Making of a Saint*, Minneapolis, 93.

kaldığını dilegetirmiştir.[130] İmparator Decius'un yoğun baskıları bir bakıma münzevi yaşamı beslemiştir.[131] Münzeviler çoğunlukla Nil ile Kızıldeniz arasındaki Doğu çöllerine özellikle yerleşerek, günlük erzaklarını iki bölge arasındaki kervanlardan temin edebilmişlerdir (Harita 3.2).[132]



Harita 3.2. Nil Deltası Çevresinde Kurulan Yerleşim Alanları ve Kızıldeniz.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Yukar%C4%B1_M%C4%B1s%C4%B1r#/media/Dosya:Antik_M%C4%B1s%C4%B1r_haritas%C4%B1.png.

Çölde inzivaya çekilmek aslında İsa'nın yolunu tutmakla bir tutulmuştur. İsa çölde kırk gün boyunca şeytanla mücadele ederek açlık ve susuzluk çekmiştir.[133] İsa'nın çölde çekmiş olduğu açlık ve susuzluk O'na inanan kitleyi de etkileyerek pek çok Hristiyan'ın şeytanla mücadele etmek ve nefsini terbiye etmek amacıyla çöle çekilmesine neden olmuştur. 3. yüzyıla doğru münzevilik akımının savunucuları artmış, bu alanda teolojik fikirler ve tefsirler ortaya çıkmıştır. Akımın bilgeleri de çöl manastırlarının kişinin ruhsal gelişiminin yegâne kaynağı olduğunu savunmuşlardır. Örneğin, Patristik Felsefe'nin önemli bir temsilcisi ve koyu bir

[130] Evelyn-White, H.G. (1932). *The Monasteries of The Wadi'n Natrun*, 2, New York, 10-15.
[131] Atiya, A. S. (2010). *History of Eastern Christianity*, New Jersey, 28-30.
[132] Watterson, *a.g.e.*, 1988, 55.
[133] Luka 4:1-13; Matta 4: 1-11; Markos 1: 12-13.

asketik olan Kilise Babası İskenderiyeli Origenes'e (185-254) göre ruhun gelişimi, ancak çöldeki şeytanlarla mücadele ederek tamamlanabilmektedir. Origenes'in deyimiyle çöl münzeviler için kutsal bir ibadet mekanıdır.[134]

Çöl münzeviliğinin yanı sıra *kent münzeviliği* anlamına gelen *apotaktikos-αποτακτικος* adlı bir manastır hareketinin olduğunu araştırmacılar belirtmiş olsa da bunu anakhoresis'den bağımsız bir hareket olarak yorumlamamışlardır.[135] Hristiyan manastırcılığının oluşumuna dair çalışmalarıyla bilinen J. E. Goehring'in belirttiğine göre bu hareket, manastır yaşamının en erken biçimi olarak tanımlanmaktadır.[136] Kentlerde yaşayan bu münzeviler tıpkı çöl münzevileri gibi dünyevi zevklerden kendini sakınarak (az yemek, eski kıyafet giymek, aile kurmamak vb.) sosyal yaşantılarına devam etmişlerdir. Mısır'da yapılan çalışmalarda ortaya çıkan papirüs örneklerinde, kent münzevilerine ait bazı bilgiler bulunmuştur. 324 ve 400 yıllarına ait iki farklı papirüs örneğinde *apotaktikos* olarak adlandırılan Hristiyan kent münzevilerine ait bilgilere ulaşılmıştır. Goehring ve Judge bu bilgiler ışığında asketik yaşamın ilk versiyonunun apotaktikoslar olduğunu, 4. yüzyıla doğru diğer manastır yaşamlarının ön plana çıkması ile önemini kaybettiğini vurgulamaktadır. Köken itibariyle "yalnızı" temsil eden manastırlar zaman içerisinde toplumsal bir örgütlenmeye dönüşmüş ve siyasi-ekonomik komünler halini almıştır. Her ne kadar toplumdan uzak mekanlar tercih edilse de manastır ruhunun özü olan yalnızlık zamanla düşünsel bir evrene taşınmıştır. Başlangıcından Orta Çağ'a değin pek çok bilge bu yalnızlığı savunarak, yemek yemenin (oburluğun) insanoğlunun "İlk Günahı" olan temel yeme olgusunun kişinin inancını sarstığını ve bu bağlamda az yemek yemenin, kimi zaman günlerce oruç tutmanın insanın bedenini arındıracağını ve Tanrı'ya ulaşabileceğini ifade etmiştir.[137]

Genel kabul edilen görüşe göre, bilinen ilk münzevinin daha doğrusu kurumsal manada manastır hareketinin Aziz Antonius ile başladığı araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Ancak geleneksel anlatıda bilinen *ilk münzevi*, İmparator Decius'un (Gaius Messius Quintus Traianus Decius) (249-251) Hristiyanlara karşı uyguladığı baskılardan[138] kaçarak, Mısır'ın

[134] Quasten, J. (1986). *Patrology*, 2, Maryland, 94-101; Rankin, D. I. (2006). *From Clement to Origen: The Social and Historical Context of the Church Fathers*, Hampshire, 131-143.
[135] Judge, E. A. (1977). "The Earliest Use of Monachos for 'Monk' and the Origins of Monasticism", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 20, 72-89.
[136] Goehring, J.E. (1999). *Ascetics, Society and the Desert. Studies in Early Egyptian Monasticism*, Harrisburg,
[137] Kahyaoğlu, M. (2017). "Tanrı Yolunda Aç Kalma", *Metro Gastro*, 84, 18-21.
[138] Frend, W.H.C. (2008). *Martyrdom and Persecution in the Early Church*, Cambridge, 394-395.

Doğu Çöllerine çekilerek yaklaşık 60 yıl boyunca mağaralarda münzevi hayat süren Pavlus olmuştur.[139]

İmparator Decius'un emri ile 250 yılında yaptırılan nüfus sayımında Anadolu'nun (Küçük Asya) %60 civarı Hristiyan olarak kaydedilirken[140] bu oran 4. yüzyılın başlarında %80'e ulaşmıştı.[141] Bu kadar erken bir tarihte Anadolu'da yoğun bir Hristiyan kitlenin yaşamış olması manastırcılık faaliyetlerininde olduğunu ortaya koymaktadır. Zira ünlü manastır tarihçisi Galatyalı Palladius 4. yüzyılın başlarında Ancyra kentinin Orta Anadolu için asketik yaşamın merkezi olduğunu ifade etmiştir.[142] Bu bilgiler ışığında Mısır ile eş zamanlı olarak Anadolu'da da münzevi hareketlerin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Tebsli Pavlus olarak da bilinen bu aziz aynı zamanda Aziz Antonius (254-356) ile de çağdaştır. Araştırmacılar tarafından Aziz Antonius "*Büyük, Mısırlı, Tebsli, Keşiş, Başrahip, Münzevi, Yalnız-Ankarit, Çöl Babası, Manastır Babası, Tüm Azizlerin Babası"* gibi sıfatlarla birlikte ifade edilmektedir.[143] Aziz Antonius'un hayat hikayesini ise 360 yılında İskenderiye Piskoposu Kilise Babası Aziz Athanasios (295-373) kaleme almıştır.[144] Athanasios'un kaleme aldığı vitaya göre Antonius 20'li yaşlarının başlarında ebeveynlerini kaybetmiş ve küçük kız kardeşi ile kalmıştır.[145] Birgün kilisede giderken İncil'in şu sözlerini "*O halde yarın için kaygılanmayın. Yarının kaygısı yarının olsun. Her günün derdi kendine yeter*"[146], *"...Eğer eksiksiz olmak istiyorsan, git, varını yoğunu sat, parasını yoksullara ver; böylece göklerde hazinen olur. Sonra gel, beni izle.."*[147] işiterek tüm mal varlığını yoksullara dağıtmış, küçük kız kardeşini Hristiyan rahibelere büyütmesi için bırakarak kendisini münzeviliğe adamıştır.[148] Köyünün yakınlarındaki yaşlı bir keşişin talebesi olarak yaşamını uzun bir müddet sürdürmüş, 35 yaşlarındayken Doğu Çölü'nde günümüzde Deyr-El-Meymûn olarak bilinen *Pispir* bölgesindeki eski bir Roma kalesinin harabelerine yerleşmiştir.[149] Yerleştiği kalede elindeki

[139] Bacchus, F.J. (1911). "St. Paul the Hermit", *The Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company. Erişim Tarihi: 17.10.2022 Link: http://www.newadvent.org/cathen/11590b.htm
[140] Çetinkaya, H.H. (2000). "Bizans Manastır Mimarisinin Gelişimi", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 15, 10.
[141] Ünlü, F. (2014). *Roma İmparatorluğu Döneminde Kapadokya Bölgesi (M.S. III ve IV. Yüzyıllar)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, 63.
[142] Lyman, R. (2010). "Ancyra", *Encyclopedia of Early Christianity*, New York, 50.
[143] Harmless, W.S.J. (2004). *Desert Christians An Introduction to the Literature of Early Monasticism*, Oxford, 18.
[144] Endsjø, D. Ø. (2008). *Primordial landscapes, Incorruptible Bodies*, New York, 9.
[145] Schaff, P. & Wace, H. (1995). "Athanasius: Select Works and Letters", *Nicene and Post-Nicene Fathers* Second Series, Massachusetts, p. 477.
[146] *Matta 6:34.* Link: https://kutsalkitap.info.tr/?q=mat%206:34 Erişim Tarihi: 3.11.2022
[147] *Matta 19: 21*. Link: https://kutsalkitap.info.tr/?q=Matta+19%3A21 Erişim Tarihi: 3.11.2022
[148] Guiley, R. (2001). "Anthony (251–356)", *The Encyclopedia of Saints*, New York, 26-27.
[149] Guillaumont, A. (1991). "Antony of Egypt, Saint", *The Coptic Encyclopedia*, I, New York, 149.

yiyecekleri gömerek[150], bu yöntemle yılda iki kez kendisine ekmek getiren kişi dışında kimseyle görüşmeyerek yaklaşık 20 yıl münzevi bir yaşam sürmüştür.[151] Bu 20 yıllık süre zarfından ünlenmiş ve etrafında müritleri toplanmaya başlamıştır. Müritlerinin sayısı gün geçtikçe artmış ve 305 yılında inziva sürdüğü kalenin kapısını mürtileri kırarak onu dışarı çıkmaya zorlamıştır.[152] Aziz Antonius baskıya dayanamayarak manastır inzivasına son vermiş ve ilk manastır burada kurulmuştur.[153] *Ankoretik manastırcılık* olarak da tanımlanan bu manastır biçimi yarı-münzevi olup keşişler tüm zamanlarını kendi hücrelerinde dua ederek geçirmiş, belirli aralıklarla toplu olarak ibadet etmişlerdir. Tam olarak belirli bir sistem olmadığı için geleneksel anlamda manastırın prototipi olarak ankoretik manastır modeli ilk olarak kabul edilmektedir. Bu sistemde kurucu münzevinin yaşadığı hücre/mağara/kulübe etrafında birbirinden uzakta keşiş hücreleri bulunmaktaydı. Kendi başlarına yemek yiyor, hasırdan el ürünleri yaparak geçimlerini sağlıyorlardı.[154]

Ankoretik manastırcılık anlayışı zaman içerisinde "*Lavra*" adı verilen manastır modelinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.[155] Lavra tipi manastırda da keşişler ayrı ayrı hücrelerde yaşamlarını sürdürmüş, fakat haftalık ayinler için bir araya daha sık gelmeye başlamıştır. Dördüncü yüzyılın ortalarında topluluğun merkezindeki hücre yerini kilise almıştır. Keşişler *agape* adı verilen toplu yemeklerini ve haftalık ayinlerini kilisede gerçekleştirmiştir. Sonraki süreçte kilisenin yanına bir yemekhane ve mutfak birimi eklenerek manastırın çekirdeğini kilise-yemekhane birimleri oluşturmuştur.[156] Erken dönemdeki bu lavra tipi örgütlenmede de tam olarak belirli bir toplu yaşam anlaşıyını gerektirecek kurallar bulunmuyordu.[157] Ayrıca lavra tipi manastırlarda yaşayan keşişler mucizeler gösteriyor ve zaman içinde azizlik rütbesi elde edebiliyordu.[158]

[150] Antik Mısır'da ekmeklerin toprağa gömüldüğü zaman yaklaşık bir yıl kadar bozulmadığı bilinen bir gelenektir. Aziz Antonius'da ekmeğini toprağa gömerek alt ay kadar mufaza etmiş ve bu sayede yılda iki kez ekmek almış ve inzivasını koruyabilmiştir.
[151] Meyer, R. T. (1978). *St. Athanasius: The life of St. Antony*, New York, 30.
[152] Tiryaki, *a.g.m*., 2007, 53.
[153] Judge, *a.g.m*., 1977, 77.
[154] Evelyn-White, H.G. (1933). *The Monasteries of The Wadi'n Natrun*, 3, New York, 5-6.
[155] Talbot, A. M. & Kazhdan, A. (1991). "Lavra", *ODB*, 2, Oxford, 1190.
[156] Evelyn-White, *a.g.e.*, 1933, 3, 6-7.
[157] Hussey, M. (1967). "Byzantine Monasticism", *Cambridge Medieval History: Byzantine Empire*, 4, Cambridge, 162.
[158] Popovic, *a.g.m*., 2006, 153.



Resim 3.1. Kellia Bölgesindeki Manastır Yerleşimleri.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Kellia#/media/File:Kellia.jpg.

Lavra tipi manastırların ilk örnekleri böylelikle Aşağı Mısır'da Aziz Antonius'un talebesi Aziz Amon tarafından[159] öncelikle İskenderiye'nin güneyindeki Nitria Dağı'nda[160], sonrasında Kellia[161] ve Natrun Vadisi'nde (Sketis)[162] kurulmuştur. Herbiri bu sözü edilen isimlerle anılan manastırlar benzer yaşam formları sergilemiştir. Özellikle 338 yılında yine Keşiş Amon tarafından kurulan Kellia'da keşiş hücreleri merdivenlerle çıkılan duvarlar üzerine inşa edilmiş, koenobitik manastırcılıkta görülen etrafı duvarla çevrili manastırların ilk izlenimleri ortaya çıkmıştır. Kellia'da her biri birbirini göremeyecek kadar uzakta olan keşiş hücreleri çok yüksek olmayan duvarlardan oluşuyor ve koruma sağlıyordu.[163] Manastırların zamanla gelişip büyümesi ve korunaklı yerler haline gelmesiyle beraber dışarıdaki tehlikelerin yönü manastırlara doğru olmuştur. Bu nedenle 5. yüzyıldan sonra özellikle Lavra tipi manastırlarda kilisenin yakınlarına veya hemen yanı başına birer gözetleme kulesi dikilmiştir. Ve yine kilise çevresinde, kiliseye yakın olması koşulu ile yemekhane, fırın, depolar ve mutfak bulunmaktaydı. Ayrıca keşişlerin günlük ihtiyaçlarını gidermek için el işi ürünler yaparak

[159] Regnault, L. (1991). "Amun, Saint", *The Coptic Encyclopedia*, I, New York, 119.
[160] Evelyn-White, 1932, *a.g.e.,* 17-24.
[161] Rassart-Debergh, M. (1991). "Kellia", *The Coptic Encyclopedia*, V, New York, 1396-1409.
[162] Evelyn-White, *a.g.e.,* 1932, 27-24.
[163] Evelyn-White, *a.g.e.,* 1932, 27-47.

(hasır, sepet gibi) Pazar yerlerinde bu ürünleri satarak tuz ve ekmek gibi manastırın ihtiyacı olan ürünleri aldıklarını araştırmacılar ifade etmektedir.[164]



Resim 3.2. Aşağı Mısır Aziz Antonius Manastırı.

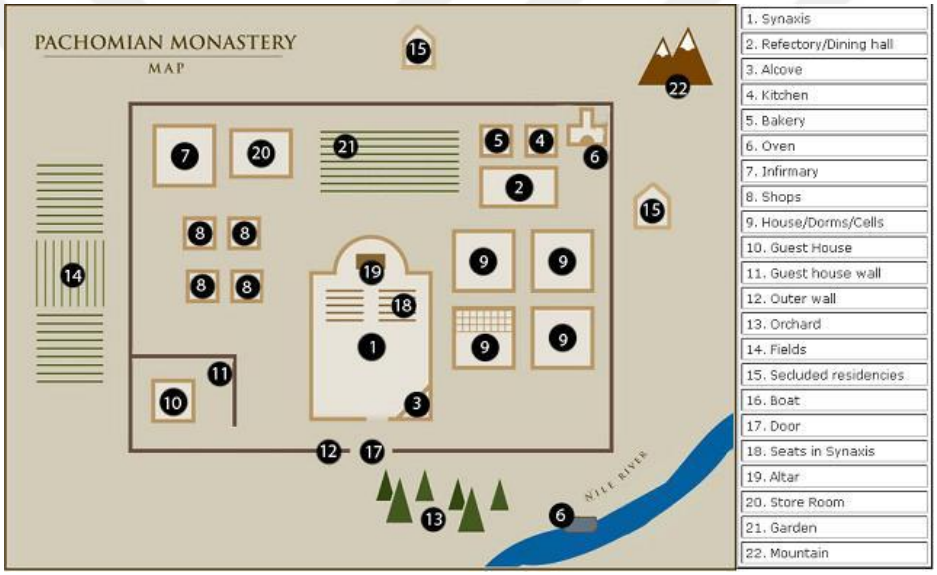
Kaynak: https://www.egypttoursplus.com/monastery-of-saint-anthony/.

Lavra tipi manastır hareketine eş zamanlı olarak koenobitik (κοινὸς βίος) adı verilen üçüncü bir grup ortaya çıkmıştır. Koenobitik kelimesi Yunanca "ortak yaşam" anlamına gelmektedir.[165] Aslında bir ankorit olan Tebsli Aziz Pakhomios (290-14 Mayıs 346) tarafından, Aziz Antonios'un manastırını kurduğu dönemde, Yukarı Mısır'da Tebs yakınlarında kendi anıyla anılacak olan bir manastır kurulmuştur.[166] Aziz Pakhomios sonraki yüzyıllarda manastırlara yön verecek kurallar getirdiği için *Manastırcılığın Babası* olarak da tanımlanmaktadır. Çünkü onun ortaya çıkardığı manastırcılık anlayışı Anadolu'dan Avrupa'ya ve tüm doğuya yayılmıştır.

Aziz Pakhomios'un hayatının kaleme alındığı Vita Pachomii'de[167] anlatıldığı üzere Aziz Pakhomios; oldukça yaşlı bir keşiş olan Palaemon'un yanında münzevi yaşamı öğrenmiş[168], sonrasında yalnız yaşam biçiminin tek kurtuluş yolu olmadığını düşünerek bir yolculuğa

[164] Patrich, J. (1995). *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism: A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries,* Washinghton D.C., 16.
[165] Talbot, M. (1991). "Koinobion", *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford, 1136.
[166] Popovic, *a.g.m*., 2006, 152.
[167] Vita'nın yazarının Tabennisi Manastırı'nın başrahibi olan Yunan bir keşiş olduğu bilinmekteysede ne zaman yazıldığı ve yazarının adı kesin olarak bilinmemektedir. 4-5. yüzyıllar arasında yazıldığı düşünülen bu vitayı Roma Başrahibi Dionysius Exiguus tarafından 500-550 arasında Latince'ye çevrilmiştir.
[168] Baker, B. (2004). *The Life of Saint Pachomius*, 18: Page Title (vitae-patrum.org.uk) Erişim Tarihi: 14.11.2022.

çıkmıştır.[169] Bu yolcuğu sırasında bir harabe olan Tabennesi köyünü bularak manastırını 323 yılında burada kurmaya karar vermiştir.[170] Ankoretik manastırcılığın ve dönemin tehlikelerini göz önünde bulundurarak bir manastırın sistemli duvarlar içerisinde korunması gerektiğini düşünmüştür. Bu yaklaşım aslında hem doğu da hem de batıda süratle yayılacak olan sistemli bir manastır yaşamının temelini atmıştır. Koenobitik düzen böylece ortaya çıkmıştır. Pakhomios aynı zamanda manastırda olması gereken mimari birimleri de belirlemiş, belirli bir hiyerarşik kurallar dizisi ortaya koymuştur.[171] Geleneksel münzevi yaşamın temel iki ilkesi olan yoksulluk ve ahlaka, "itaat" de bu kurallar dizisi ile eklenmiştir. Ayrıca bireysel eylemden toplu olarak eyleme geçilmesi manastır ekonomisinin de temelini oluşturmuştur. Manastır kurallarının sistemli bir şekilde düzenlenmiş olması, ölüm tarihi olan 348 yılına kadar Nil boyunca Tebs çevresinde ikisi kadınlar manastırı olmak üzere 11 manastırın daha kurulmasını sağlamıştır.[172]



Resim 3.3. Aziz Pakhomios Manastırı Vaziyet Planı.

Kaynak: https://omhksea.org/archives/4473.

Koenobitik manastır sisteminde olmazsa olmaz ilk birim manastırı çevreleyen duvardır (Res.3.3). Duvar hem dış dünyadan içeriyi hem de içeriden dışarıyı koruyan manastır algısının ilk yapı taşı olarak düşünülmüştür. Aynı zamanda "kutsal" algısının başlangıcı olarak da yorumlanmıştır.[173] Manastırın merkezine ise kilise konumlandırılmıştır. Kilise çevresinde ise

[169] Atiya, A. S. (1980). *A History of Eastern Christianity*, New York, 62.
[170] Coquin. R-G. (1991). "Tabennese", *The Coptic Encyclopedia*, VII, New York, 1396-1409.
[171] Patrich, *a.g.e.*, 1995, 17.
[172] Patrich, *a.g.e.*, 1995, 18.
[173] Popovic, S. (1998). "The Trapeza in the Cenobitic Monasteries: Architectural and Spiritual Contexts", *DOP*, 52, 280-283.

yemekhane, mutfak, atölyeler, depolar ve keşişlerin hücrelerinin olduğu evler konumlandırılmıştır. Aslında küçük bir köy düzeninde başkeşişin önderliğinde belirli bir hiyerarşiye göre sistemli bir manastır düzeni ortaya çıkmıştır.[174]

Aziz Pachomios'un hazırlamış olduğu bu kurallar çerçevesinde manastır algısı hızla değişerek kısa sürede önce Filistin ve Suriye'ye ardından Anadolu'ya ve batıya yayılmıştır. Özellikle Filistin'de 3. yüzyılın son çeyreğinde Aziz Khariton (Αγίος Χαρίτων)[175] öncülüğünde gelişim gösteren lavra tipi manastırlar 4. yüzyıla gelindiğinde yerini koenobitik düzene bırakmaya başlamıştır. Araştırmacı Papachryssanthou'ya göre ise Filistin bölgesine özgü olarak yarı lavra yarı koenobitik manastır düzenleri ortaya çıkmıştır. Papachryssanthou bu sistemi Melez Lavralar olarak adlandırmaktadır.[176]

Pachomios'un manastır düzeninin yaygınlaşmasında Arianizm'in Ortodoks doktrin ile mücadelesi de etkili olmuştur. Kayserili Kilise Babası Büyük Aziz Basileios (329-379)[177] Mısır'a yapmış olduğu seyahat sırasında[178], Aziz Pachomios'un manastır algısından etkilenmiş ve onun kurallarını düzenleyerek adına Uzun ve Kısa Kurallar adı verilen yeni kurallar ortaya koymuştur.[179] Koenobitik düzeni güçlü bir şekilde savunarak Aziz Pachomios'un toplumdan soyut büyük manastırlarını daha küçük formlarda yerleşim yerleri içerisinde kurulmasını sağlamıştır. Aziz Basileios'un hazırlamış olduğu çalışmalar aynı zamanda Bizans Teolojisi'nin temelini de oluşturmuştur.[180] Basileios manastırcılığının temelini ise birlikte yaşam, toplumsal özveri, sevgi, muhtaçların bakımı ve toplumsal fayda oluşturmaktadır.[181] Basileios Manastırcılığı, Bizans Manastır sisteminin temelini oluşturduğu için kurulan doğu manastırları bu düzeni örnek olarak kendi kurallarını ortaya koymuştur.[182] Ayrıca Pachomios'un kuralları 5. yüzyılın başlarında Kilise Babası Stridonlu Aziz Jerome tarafından Kıpti dilinden Latince

[174] Roilidis, J. (1997-1998). "Eastern Monasticism: From Desert to the Ultimate North. An Architectural Appraisal", *Acta Byzantina Fennica (Byzantium and the North)*, 9, 153-191.
[175] Di Segni, L. (1990). "The Life of Chariton", *Ascetic Behavior in Greco-Roman Antiquity, A Sourcebook*, Minniapolis, 393-421.
[176] Papachryssanthou, D. (1973). "La Vie Monastique Dans Les Campagnes Byzantines Du VIII^{e} Au XI^{e} Siècle", *Byzantion*, 43, 167.
[177] Tiefenbach, H. (2012). *Anadolu'nun Azizleri*, İstanbul, 155-169.
[178] Davies, J.G. (1965). *The Early Christian Church*, London, 166.
[179] Thomas, J. (ed.) (2000). *Byzantine Monastic Foundation Documents*, I, Washington, 22-29.
[180] Temiztürk, H. (2016). "Kapadokyalı Bir Kilise Babası: Aziz Basil ve Hıristiyanlığın Şekillenmesine Etkisi", *KTÜİFD*, 3/1, 35-61.
[181] Talbot, A. M. (1999). "Bizans Manastır Sistemine Giriş", *Cogito: Bizans*, 17, 165-167.
[182] Doğan, S. (2003). "Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları", *HÜEFD,* 20/2, 74-75.

çevrilmiş,[183] kısa zaman sonra da Nursia'lı Aziz Benedict (480-548) tarafından 516 senesinde uyarlanarak Batı Manastır sisteminin temeli atılmıştır.[184]

3.2. Gürcü Manastır Geleneğinin Kökeni ve Tarihlendirme Sorunları

Gürcü manastır geleneğinin kökeni hakkında yapılan çalışmalara göre, Gürcülerin Hristiyanlığı kabulü sonrasında 6. yüzyılda Süryani keşişlerin bölgeye gelerek manastırlar kurmaya başlamasıyla, manastır geleneğinin ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Ancak bu araştırmacılar tarafından halen tartışma konusu olarak gizemini korumaktadır.

Manastırların kuruluşu ile ilgili ilk bilgi, Gürcü tarih yazımında önemli bir yer tutan Vaxuşti Batonişvili'nin (1696-1757) აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (Gürcistan Krallığının Tanımı) adlı kroniğinde yer almaktadır. Kroniğe göre Vahtang Gorgasali'nin (443/449-502/522) döneminde büyük kilise babalarının Kartli'ye geldiği, manastırlar ve lavralar kurulduğu ifade edilmektedir.[185] 19. yüzyılın ünlü tarihçisi olan Platon Egnate Ioseliani 1843 yılında Rusça kaleme aldığı краткая церковная история Грузии (Gürcistan'ın Kısa Kilise Tarihi) adlı eserinde, Süryani keşişlerin, Gürcüleri doğru yola getirmek ve eğitmek amaçlı geldiğinden söz etmektedir. Bir bakıma geleneği devam ettirmektedir. Fakat eserinde manastırcılıktan çok bu gelişin Gürcüler arasında Hristiyanlığın yaygınlaşabilmesi için önemli bir araç olduğunu ifade etmektedir.[186] Ioseliani gibi İ. Cavaxişvili'de 5. yüzyılda manastır yaşamının ortaya çıktığı ifade ederek bunun üzerinde durulması gerektiği konusunu ilk kez dile getirmiştir. Ayrıca Süryani keşişlerin Kartli'ye gelerek münzevi yaşamın temelini attığınıda ifade etmiştir.[187] Bu noktada Suriye'de güçlü bir etkiye sahip olan Sütun azizlerinin Gürcistan münzeviliği üzerindeki etkisini de vurgulayarak Suriye etkisini bir dönem olarak belirtmiştir.[188]

Önemli bir tarihçi olan Demetre Purtseladze (1825-1891) geleneğin aksine 1862 yılında kaleme aldığı bir makalesinde Gürcü kilise tarihini ilk kez dönemlere ayırmış, aynı zamanda manastırcılık faaliyetini de ilk kez üç farklı tipe ayırarak (მემყუდროვე-eremitik[189],

---

[183] Thomas, *a.g.e.,* 2000, 33.
[184] Taşpınar, İ. (2020). "Batı Manastır Geleneğinin Babası Aziz Benedikt ve Asketik Öğretileri", *AKADEMİAR*, 8, 11-48.
[185] Batonişvili, *a.g.e.*, 1941, 19.
[186] Йоселиани, П. (1843)., *Кратκая Церковная История Грузии*, Тбилиси, 40-41.
[187] Cavaxişvili, İ. (1979). *Txzulebani Tormet Tomad,* I, Tbilisi, 337.
[188] Cavaxişvili, İ. (1916). *Dzveli Kartuli Saistorio Mtzerloba*, I, Tbilisi, 32-34.
[189] მემყუდროვე (Memqudroeba) kelimesi Yunanca Ησυχασμός (Hesychasm) kelimesi ile eşdeğer olup eremitik yaşamı ifade etmek için kullanılmaktadır. Bireysel çileciğin ön planda olduğu bir tür olarak yorumlanmaktadır. Bkz: http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=12607 Erişim Tarihi: 16.11.2022.

მესვეტეობა-münzevi[190] ve კვინობა-koenobitik[191]) kategorize etmiştir.[192] 20. yüzyılın başlarında artarak devam eden tarih çalışmalarıyla K. Kekelidze, L. Menabde gibi ünlü tarihçilerde Süryani keşişlerin Hristiyanlığı Gürcistan'da güçlendirmek için manastırlar kurduğunu ve dinin yaygınlaşmasında önemli rol üstlendiğini ifade etmiştir.[193] Ancak yapılan bilimsel araştırmaların artması sonucunda farklı görüşlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. M. Tarxnişvili, Bagrationi'nin görüşünü bir adım öteye götürmüş ve ilk manastırın Vahtang Gorgasali döneminde 5. yüzyılda Tao-Klarceti'deki Opiza manastırı olduğunu ifade etmiştir. Fakat burada manastırı kuran kitlenin Süryani değil, aynı dönemde Filistin'de faaliyet gösteren Gürcü keşişler tarafından olduğunu öne sürmüştür.[194] Filistin'de 1955 yılında kazısı yapılıp ortaya çıkarılan 430 tarihli Aziz Theodore (Bir el-Qutt) adlı Gürcü manastırı da aslında Tarxnişvili'nin görüşünün doğruluğunu düşündürür niteliktedir.[195] Grigol Peradze'de Tarxnişvili'nin görüşünü destekleyerek Süryani keşişlerden önce Ankoretik yaşamın var olduğunu ifade etmiştir.[196] Ayrıca Gürcü manastırcılığını "Suriye, Filistin ve Athos (Bizans)" olarak üç ayrı dönemde değerlendirilebileceğini öne sürmüştür. Yazar bu noktada Suriye ve Filistin etkilerinin eş zamanlı gerçekleşmiş olabileceğini de vurgulamıştır.[197]

Peradze sonrasında Gaprindaşvili'de aynı görüş üzerinden ilk kez münzevi keşişlerin ıssız mağaralara çekildiğini ve sonrasında bu mağaraların birer lavra tipi manastırlara dönüştürüldüğü görüşünü Vani ve David Gareca manastırları üzerinden ifade etmiştir.[198] Daha sonra yapılan bilimsel çalışmaların çoğunda Javaxişvili ve Tarxnişvili'nin görüşleri baz alınarak Opiza Manastırı'nın kurulan ilk manastır olduğu ve Süryani keşişlerden önce Gürcistan'da eremitik ve ankoretik yaşamın bilindiği, dolayısıyla manastır yaşamının var olduğu genel bir

[190] მესვეტეობა (Mesveteoba) kelimesi ise doğrudan sütunlar üzerinde münzevi yaşamı ifade etmek için kullanılmaktadır. Bkz: http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=16&t=1897 Erişim: 16.11.2022.
[191] კვინობები (Kvinobebi) kelimesi Koenotibik manastır sistemini ve genel anlamda tüm manastırları kapsamaktadır. Bkz: Sarcveladze, Z. (2001). Dzveli Kartuli Enis Sitqvis Kona, Tbilisi, 108.
[192] Пурцеладзе, Д. (1862). "История Грузинской Церкви", *Кавказ*, N-94, 538.
[193] Kekelidze, K. (1923). *Kartuli Literaturis İstoria: Dzveli Mtzerloba*, I, Tbilisi, 28.
[194] Tarxnişvili, M. (1994). *Tzerilebi*, Tbilisi, 52.
[195] Corbo, V. C., (1955). "Bir el-Qutt: St. Theodore", *Gli Scavi di Kh. Siyar El-Ghanam (Campo dei Pastori) e i Monasteri dei Dintorni*, Jerusalem, 113-139; Fig. 30; Pls. 32-42, 103-4, 107; Ovadiah, A., (1970). "Bir el-Qutt: St. Theodore", *Corpus of the Byzantine Churches in the Holy Land*, Bonn: 43-44; Tchekhanovets Y., (2018). *The Caucasian Archaeology of the Holy Land. Armenian, Georgian and Albanian Communities between the Fourth and Eleventh Centuries CE*, Leiden- Boston, 137-150.
[196] Peradze, G. (2006). *Bermonazvnobis Dasatzqisi Sakartveloşi*, Tbilisi, 126.
[197] Peradze, G. (2012). "Kartuli Bermonazvnobis İstoria Dasatzqisidan 1063 Tzlamde", *Mtzignobroba Kartuli*, 14, 211, 216.
[198] Gaprindaşvili, G. (1988). "Samonazno Modzraoba Sakartveloşi", *Dzeglis Megobari*, 2, 7-11.

kabule dönüşmüştür. Araştırmacıların büyük bir bölümü günümüzde Süryani keşişlerin manastır yaşamının kurucusu olduğu görüşünü desteklememektedir.[199]

Genel olarak yapılan çalışmalar incelendiğinde, Gürcülerin 4. yüzyılda Hristiyanlığı kabul etmeleri sonrasında manastır yaşamlarının hemen hepsinin 5. yüzyıl ölçeğinde Gürcistanda var olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Hristiyanlaşma sürecinden Süryani keşişlerin manastır kurmaya başladığı 6. yüzyıla kadar geçen süreç ortaya çıkış süreci olduğu için Karanlık Dönem olarak tanımlanmalıdır. Süryani keşişlerin kurdukları manastırlarla beraber koenobitik manastır düzeni üzerinden münzevi yaşam yeniden şekillerek Erken Dönemi oluşturmuştur. Burada diğer bölgelerden farklı olarak Gürcü manastırcılığının tipolojik çeşitliliğinin kronolojik olarak çağdaş olduğunu belirtmek gerekmektedir. Süryani keşişler kurdukları organize manastır düzeni sayesinde sosyo-kültürel ve eğitimsel açıdan yükselme döneminin temelini oluşturmuştur. Süryani keşişlerin geldiği 6. yüzyıl ile Tao-Klarceti'deki manastır kolonizasyonun ortaya çıktığı 8. yüzyıla kadar geçen süreç ise Orta Dönemini oluşturmaktadır. 8. yüzyılın sonunda ise Grigol Xandztateli öncülüğünde Tao-Klarceti'de adeta manastır kolonizasyonu başlamıştır. Onun başlatmış olduğu bu hareket kültürün ve siyasetin eksenini Gürcistan'dan Tao-Klarceti'ye kaydırmış, yaklaşık 200 yıl sürecek olan Yükselme Dönemini yani Tao-Klarceti Çağını başlatmıştır. Bu süreç boyunca Opiza, Şatberdi, Xandzta, Öşki, İşhani, Tsqarostavi, Parxali gibi merkezler döneme damgasını vurmuş, Gürcü misyonerler Bizans topraklarında manastır kurma imtiyazı elde ederek Anadolu ve Suriye bölgesinde pek çok manastır inşa edebilmiştir. 11. yüzyılda Gürcülerin siyasi istikrar elde etmesiyle beraber hem siyasi hemde kültürel anlamda Altın Çağ olarak tanımlanan bir süreç başlamıştır. Bu dönemde Athos Dağı ve Gelati gibi merkezler döneme damga vurmuştur. Athos Dağı keşişeriyle ortak yürütülen pek çok çalışma sayesinde Gürcü edebiyatında da yeni bir dönem başlamıştır. Krallığın 13. yüzyılda zayıflamasıyla birlikte Rusların Gürcistan'ı ilhak ettiği sürece kadar geçen süreç ise Duraklama ve Gerileme Dönemini oluşturmaktadır. Rusların Gürcü Krallığını lağvetmesiyle birlikte Rus Kilisesi Gürcü Kilisesi üzerinde baskı kurmuş, manastır faaliyetlerini durma noktasına getirmiştir. 1801 yılından Sovyetlerin yıkılışına kadar olan süreç ise Rus Dönemi olarak tanımlanmalıdır. Günümüzde Gürcistan'da manastırlar Rus yönetimi sonrasında özgürlüğünü yeniden kazanarak faaliyetlerine devam etmektedir.

[199] Mesxia, Ş. (1986). *Xelovnuri Tzarmoebisa da Şromis Organizatsiis Sakitxisatvis X-XIII ss. Kartul Monasterşi*, III, Tbilisi, 220; Xoştaria, D. (2009). "Udzvelesi Monasterebi Sakartveloşi", *Arkitekturuli Memkvidreoba*, I, 29-36; Baxtadze, N. (2007). *Kldis Xurotmodzğvrebis Genezisi da Ganvitareba Sakartveloşi*, Tbilisi, 88-93.

3.3. Gürcü Manastır Geleneğinin Erken Dönemleri-Çileci Bir Rahibe Olarak Azize Nino

Gürcistan'da Hristiyanlığın gelişimi öncesinde asketizm ve eremitik yaşam formlarının var olduğunu yukarıda ifade etmiştik. Geleneksel anlatıda Gürcistan'da Hristiyan çileciliği yani asketizm bir bakıma Azize Nino ile başlatılmaktadır. Çünkü geleneksel anlatıya göre Gürcüler Aziz Nino tarafından 4. yüzyılda Hristiyanlığı kitlesel olarak kabul etmiştir.[200] Azize Nino Gürcistan'daki yaşamı boyunca bir bakıma asketik bir yaşam sürmüştür. Bu açıdan Gürcü manastır geleneğine olan katkısını, hayatı üzerinden örneklemek verimli olacaktır diye düşünmekteyiz.



Resim 3.4. Azize Nino'ya Ait Bir İkona.

Kaynak: https://martlmadidebloba.ge/dgesastsaulebi17.html.

Azize Nino'nun hayatına dair bilgiler 19. yüzyılın sonuna kadar birkaç farklı birbirini tekrar eden baskılardan oluşmaktaydı. Hayatına dair bilgiler 11. yüzyılın ünlü piskoposu ve vakanüvisi olan Leonti Mroveli tarafından kaleme alınmıştı.[201] 1888 yılında arkeolog Niko Marr, Şatberdi Koleksiyonu'nu bularak döneme damgasını vurmuştur. 2 yıl sonra ise Evktime Takaişvili koleksiyonun Azize Nino ile ilgili kitabını tercüme ederek geleneksel anlatıya yeni

[200] Rapp, S. (2007). "Georgian Christianity", *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*, Singapore, 138.
[201] Марр, Н. (1897). *Хитон Господен в книжних легендах Армян, Грузин и Сирийцев*. Из Сборника статей учеников В. Р. Розена. СПБ., Санкт-Петербург.

bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu buluş Şatberdi Koleksiyonu'nun önemini artırdı. Çünkü genel manada Kartli'nin Hristiyanlaşmasını özel anlamda Azize Nino'nun hayatını içeren bölümü günümüzde bile bilinen en eski nüshasıdır. Günümüzde Azize Nino'nun Hayatı ve Kartli'nin Dönüşümü (Hristiyanlaşması) hakkında on farklı nüsha bulunmaktadır.[202]

Yapılan hagiografik çalışmalar bir nevi efsaneleşen *Azize Nino'nun Hayatı* adlı yazmanın doğru olup olmadığı sorununu da beraberinde getirmiştir. Özellikle Ivane Cavaxişvili Azize Nino kültünün bir hayal ürünü olduğunu ifade etmiştir.[203] 1900-1917 yılları arasında yapmış olduğu pek çok çalışma sonucunda Gürcülerin Orta Çağ'da Ermenilerden ve Bizanslılardan farklılaşmak ve birliklerini güçlendirmek için Azize Nino hikayesinin uydurulduğunu ifade etmiştir. Kronolojik olarak da Azize Nino'nun hayatına dair pek çok tutarsızlığı da çalışmalarında ortaya çıkarmıştır.[204] Kekelidze'de aynı görüşü benimseyerek Yunanlılarla olan rekabeti güçlendirmek için farklı zamanlara ait çalışmaların birleşimi olarak yorumlamıştır.[205] Kakabadze'de kaleme aldığı eserinde şunları söylemektedir:[206]

> Kartli'ye/İberya'ya (Gürcistan) Hristiyanlık Filistin Kanalı ile Suriye üzerinden Ermeniler aracılığı ile ulaşmıştır. Gürcüler başlangıçta (4-9) eğitimcileri olarak Aziz Aydınlatıcı Gregor'u (Grigor/Krikor) kabul etmişlerdir. 10. yüzyılda Bizanslılar ile Ermeniler arasında yaşanan siyasi ve dini krizler nedeni ile Azize Nino kültünü kuvvetle ortaya çıkarmışlardır.

Diğerlerinden farklı olarak Tarxnişvili mevcut baskıların efsanelerle dolu olduğunu ancak genel manada Azize Nino kültünün doğruluğunu ifade etmiştir. Günümüzde bu görüş hakimdir. Ancak Tarxnişvili'de her ne kadar Azize Nino'nun varlığını kabul etmiş olsa da diğerleri gibi olaya şüphe ile yaklaşmaktan da geri durmamıştır. Onun görüşlerine göre Azize Nino kültü Gürcü Kilisesinin bağımsızlığını bir bakıma Bizans ve Ermeni kiliselerinden kazanmaya çalıştığı ve farklılaşmaya başladığı dönemde kuvvetlenmiş ve ortaya çıkmıştır.[207]

---

[202] Bunlar sırasıyla; Şatberdi Koleksiyonu, Çelişi Koleksiyonu, İki Sina Dağı kopyası (Sin-48 ve Sin-50), Leonti Mroveli'nin XV, XVII ve XVIII. Yüzyıllarda tekrarlanan üç kopyası Arsen Beri'nin Gürcü ve Ermeni dilinde iki kopyası ile 1900 yılında Mroveli'nin çalışması baz alınarak yazılan İngilizce bir baskıdan oluşmaktadır. Bkz: Aleksidze, Z. (2011). *Kristianuli Kavkasia*, 2, Tbilisi, 7-9, 103-14. Bunlara ek olarak Rufinus gibi Bizanslı yazarlar tarafından kaleme alınan başka dillerde şerhlerde bulunmaktadır. Bkz. Çxartişvili, M. (1987). Kartuli Hagiograpiis Tzqarotmtsodneobiti Şestzavlis Problemebi: "Tsxovrebai Tzminda Ninoisi", Tbilisi, 24-62.

[203] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1916, 28.

[204] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1916, 30-40.

[205] Kekelidze, K. (1957). *Etiudebi Dzveli Kartuli Literaturis İstoriidan*, V, Tbilisi, 65-69.

[206] Kakabadze, S. (1912). *Tzminda Nino da Misi Mnişvneloba Sakartvelos İstoriaşi*, Tbilisi, 11-14.

[207] Tarchnischwili, M. (1940). "Die Legende der Heiligen Nino und die geschichte des Georgischen nationalbewußtseins", *Byzantinishce Zeischrift*, N:40, 48-72.

Çalışmalara kısaca değindikten sonra Azize Nino'dan söz etmek gerekirse, geleneksel epigrafik anlatıma göre Azize Nino Kapadokyalı aristokrat bir ailenin tek çocuğudur. Babası Zabilon eski bir Roma generali, annesi ise Kudüs Patriği Jubenal'in kız kardeşi Susana'dır.[208] Zabilon ve Susana Frigya'daki Kolostra (κολοσσαί/κολασσαί) şehrine yerleşerek Nino'yu burada dünyaya getirmişlerdir. Nino burada sıkı bir Hristiyan eğitimi alarak büyümüştür. Roma genelinde 4. yüzyılda 13-14 yaşlarında kız çocuklarının evlendirildiği bilinmektedir. Ancak Nino'nun bu genel geçer kuralın dışında kaldığı görülmektedir.[209] Teresa Shaw, Nino'nun evlendirilmemesini aslında büyüdüğü "ev" manastırında münzevi olmak için yetiştirilmesine bağlamaktadır.[210] Nino 12 yaşına geldiğinde ailesi tüm mülklerini satarak Kudüs'e gitmiş, Nino'yu patrik dayısına emanet etmişler, ardından babası münzevi yemini ederek Ürdün çölüne çekilmiştir. Annesi'de münzevi olarak ölene kadar Kudüs'te bir kadınlar manastırında hayatını devam ettirmiştir.[211] Şatberdi baskısı burada Susana'nın kadın diyakoz olarak görev yaptığını bildirmektedir ve diğer erken dört baskı bu görevinden söz etmez. Bu bilgi oldukça değerlidir, çünkü 6. yüzyıla kadar genelde Filistin özelde ise Kudüs kiliselerinde kadın diyakozlardan söz edilmemektedir.[212] Ayrıca Arseni'nin kaleme aldığı baskı da da diğerlerinden farklı olarak Susanna'nın Kutsal Diriliş/Kabir Kilisesi'nde hizmet verdiği belirtilmektedir. Ancak burada ciddi bir sorun bulunmaktadır. Çünkü Nino ve ailesinin 312-14 civarında Kudüs'e geldiği bilinmektedir.[213] Fakat Diriliş Kilisesi ise 326 yılında inşa edilmiştir.[214] Bu noktada gerçekten Susana nerede hizmet etmiştir? Gerçekten kadın diyakoz olarak görev yapmış mıdır? Maalesef günümüzde bu soruların cevaplarına ulaşmak oldukça zordur. 4. yüzyılda bakire yemini edip münzevi olan kadınları Wilson-Kasner "apotaktikos" olarak tanımlamıştır.[215]

Anlatımın devamında Patrik Azize Nino'yu Betlehem'deki manastırdaki ünlü rahibe Dvinli Ermeni bir kadın olan Sarah Niafor (Miafor/Nyafor?)'a teslim etmiş ve Nino iki yıl kadar burada yaşamına devam etmiştir. Abuladze, Nino'nun burada Meryem Ana ile ilgili vizyonunu gördüğünü ve Meryem Ana'nın asma dalından haçı burada ona teslim ettiğini, bunun üzerine Sarah'ın kuzeydeki ülkeyi (Kartli ve Ermenistan) Nino'ya anlattığını bildirmektedir.[216] Ancak

[208] Ancak bu tip yakıştırmalar kronolojik olarak diğer kaynaklardan üzerinden doğrulanamamaktadır. Bkz: Tarchnischwili, *a.g.e*., 1940, 19-26.
[209] Ruether, R. & Mclaughlin, E. (1979). "Women's Leadership in the Jewish and Christian Traditions (Continuity and Change)", *Women of Spirit: Female Leadership in the Jewish and Christian Traditions*, New-York, 73.
[210] Shaw, T. (1990). "Homily: On Virginity", *Ascetic Behavior In Greco-Roman Antiquity*, Philadelphia, 29.
[211] Gigineişvili, B. & Giunaşvili, E. (1979). *Şatberdis Krebuli X Saukunisa*, Tbilisi, 330-333.
[212] Martimort, A. G. (1986). *Deaconesses: An Historical Study,* San-Francisco, 122.
[213] Nikolozişvili, N. (2003). "Zabilonidan Mirianamde", *Klio: Saistorio Almanaxi*, N:17, 55.
[214] Holy Sepulchre: https://www.newadvent.org/cathen/07425a.htm Erişim Tarihi: 15.12.2022.
[215] Wilson-Kasner, P. (1981). *A Lost Tradition: Women Writers of the Early Church*, Maryland, 108-109.
[216] Abuladze, İ. (1967). Dzveli Kartuli Agiograpiuli Literaturis Dzeglebi, II, Tbilisi, 14.

o dönemde kadınların eğitim vermesi ile ilgili kısıtlamalar olduğu da bilinmektedir.[217] Bu nedenle erken dönemde kadınların teolojik çalışmalarından çok fazla söz edilmemektedir.[218] Buradaki arkaik biçimler belkide Azize Nino kültünün Kartli'de neden zayıfladığını açıklamak için yeterli delilleri sunacak nitelikte olabilir.

Azize Nino dayısının izni ile Sarah'ın yanından ayrılarak Konstantinopolis'e oradan da Efes (Roma?) civarına gider. Burada kadın münzeviler olan Hripşime ve Gayane'ye katılır. Gayana ve Hripşime bilindiği üzere Ermenistan'ın kadın azizleridir. Nino'nun yine Ermenilerle olan birlikteliği aslında beraberinde sorulması gereken pek çok soruyu da doğurmaktadır. Nino etnik olarak hangi milliyete tabidir? Elbette cevaba ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Anlatıya göre Nino münzevi 40 kadın arasında iki yıl yaşam sürmüştür.[219] Araştırmacılar bu durumu Geç Antik Çağ'da Thekla, Rebeka gibi pek çok kadının rahat bir şekilde tıpkı erkekler gibi gezici münzevi bir yaşam sürdüğünü ifade etmektedir. Aslında Nino'nun bu gezici yaşam biçimi de Geç Antikite görülen kadın azizlerin yaşam formlarının bir nevi tekrarı gibi görülmektedir. Kadın münzevi yaşamı erkeklerden farklı olarak bir mekân içinde birlikte olmuştur- yani koenobitik düzen. Coon kadınların manastırlarda ev işleri, mutfaklarda, yün eğirmede ve dokumacılıkla uğraştığını bildirmiştir.[220] Agathangelos'a göre Diocletian'nın[221], Arsen Iqaltoeli'ye göre ise Maximian'ın[222] baskıları yüzünden Bizans topraklarını terk ederek Ermenistan'a gitmeye karar verirler. Bu kaynaklara göre imparator evlenmek için tüm feodal beylere kendisine en güzel gelini bulması için emir verir ve beylerden biri Hripşime'yi beğenir ancak onlar bu bilgiyi öğrenince kaçar. İmparator kaçtıklarını öğrendiği zaman Ermeni kralı Trdat'a emir vererek kadınların teslim edilmesini ister. Trdat'da Hripşime'nin güzelliğine kapılarak onunla evlenmek ister.[223] Hripsime reddedince kral türlü işkencelerle Nino hariç hepsini öldürür ve Nino kaçmayı başarır. Sonrasında Javaxeti üzerinden antik başkent Mtsxeta'ya ulaşır. Nino orada Yunanca bilenler ve Yahudiler aracılığı ile misyonerlik faaliyetlerini yürütür. Ancak bunları yaparken münzevi yaşamdan kopmamak için bireysel çileci yaşam biçimini de devam ettirir. Sonrasında kraliyet ailesinin sarayının bahçesi yakınlarında misyonerlik faaliyetleri yürüterek Hristiyanlığı yaymaya başlar. Öncelikle saray bahçıvanının ve ailesinin kalbini kazanarak oraya yerleşir ve 1 yıl kadar misyonerliğine orada

[217] Ruether & Mclaughlin, 1979, *a.g.e*., 19.
[218] Clark, G. (1993). *Women in Late Antiquity*, Oxford, 130-138.
[219] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e*., 1979, 332.
[220] Coon, L. (1997). *Sacred Fictions: Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*, Pennsylvania, 76.
[221] Agathangelos. (1976). *History of the Armenians*, R.W. Thomson (trans.), Albany, 159
[222] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1955, 81-82.
[223] Khachatryan, S. (2021). "On the issue of marriage of King Tiridates III and Virgin Hripsime", *Collection of Scientific Articles of Gavar State University*, Gavar, 456-485.

devam eder. Sonrasında münzevi yaşamdan uzaklaştığını düşünerek şehir surlarının dışında bir çalının yanı başına kendi hücresini yapar. [224] Merhametli yapısı ve şifacı özelliği sayesinde kısa zamanda kendisine bağlı bir kitle oluşturmayı başarmıştır. Kayseri'li Gelasius'un Nino hakkındaki sözleri de yukarıdaki bilgileri destekler niteliktedir: "Erdemli bir hayat sürüyordu. Sürekli oruç tutardı ve diğer iyi işleri nedeniyle herkes tarafından beğenildi. Kendisine bu münzevi (ασκήσεως) yaşamı neden tercih ettiği sorulduğunda ise güzellikle herşeyin Tanrı'nın oğlu İsa'dan geldiğini basit bir bille söylerdi."[225]

Azize Nino Kartli'deki üçüncü yılının sonunda ağır bir hastalığa yakalanan Kraliçe Nana'yı şifacı özelliği sayesinde tedavi eder ve Hristiyan olmasını sağlar. Kraliçe Nana Gelasius'un aktarımına göre Mirian'a onun iyi biri olduğunu ve onun inandığı din hakkında bilgiler verir. Gelasius dışında Aquileia'lı Tyrannius Rufinus'ta benzer ifadeler kullanmakla birlikle Azize Nino için münzeviliğini vurgulamak adına çoğu zaman "esir" ve "tutsak" kelimelerini tercih ettiğini söyler.[226] Ayrıca Kilise Tarihçisi Theodore ve Sokrates gibi Bizanslı yazarlar da sıklıkla Nino'nun isminden ve soyundan bahsetmeksizin "köle kadın" olarak söz etmektedir.

[224] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e*., 1979, 332.
[225] Gamqrelidze, A. & Qauxçişvili, S. (1961). "Bizantieli Mtzerlobis Tsnobebi Sakartvelos Şesaxeb", *Georgica*, IV/2, Tbilisi, 186.
[226] Rufinus. (1997). *The Church History: Books 10 and 11*, P. M. Amidon (trans.), Oxford, 20-21.



Resim 3.5. Azize Nino ve Mucizeleri.

Kaynak: http://xareba.net/uploads/posts/2019-10/1571221123_1.jpg.

Kraliçenin iyileşmesinden sonra Kral Mirian yaklaşık dört yıl boyunca Hristiyan olmayı reddetmiş, Nino'nun kraliçeyi Tanrıları Armaz ve Zaden'in gücü ve izni sayesinde iyileştirdiğini düşünmüştür.[227] Hikayenin devamında Kral Mirian güneş tutulması sırasında geçici bir körlük yaşar ve Nino'nun duaları sayesinde gözleri açılır ve oda Hristiyanlığı kabul ederek resmi din olarak ilan eder.[228] Gigineişvili çalışmasında kralın da Hristiyan olması ile birlikte Nino'nun kurduğu kadın münzeviler grubunun (manastırının) üye sayısının 50'ye

[227] Kiknadze, Z. (2009). *Kartli Gakristianebis Gzaze: Adamianebi da Sitzmindeebi*, Tbilisi, 55.
[228] Kiknadze, *a.g.e.*, 2009, 59.

ulaştığı bilgisini vermektedir.[229] Neredeyse kaynakların hemen hepsinin Azize Nino'yu köle veya mahkum olarak tanıtması aslında Hristiyanlıkta alçakgönüllü olma ve İsa'nın yolundan gitme idealinin bir yansıması olarak algılanmalıdır. R. Siradze'de benzer şekilde Kristolojik bakış açısından en temelde tutsaklığı ve köle olmayı inançlı olmakla özdeştirdiğini ifade ederek Nino'nun köle olmasını münzevilik ve bir nevi ankoretik yaşamın bir parçası olarak yorumlamaktadır.[230]

Kral Mirian'ın Hristiyanlığı kabul etmesinin ardından, Bizans İmparatoru Büyük Konstantinos'a hitaben vaftiz babaları, rahipler ve mimarların gönderilmesi yönünde bir talep iletilmiştir. Bu süreci, halkın kitlesel olarak Hristiyanlaştırılması ve yeni inşa edilen kiliseler izlemiştir.[231] Kiliselerin inşa süreci Şatberdi ve Çeluri yazmalarında anlatılırken Nino ve ona sadık 12 müridinden de söz edilmesi oldukça ilgi çekicidir. Tıpkı İsa gibi belirli sayıda müridi ile etrafına şifalar dağıtmakta ve sorunların çözümünü kısa zamanda bulmaktadır. Bunun en yakın örneği ise uzun uğraşlar sonucunda kraliyet kilisesinin inşa sürecinde yerine yerleştirilemeyen ahşap sütunun, Nino'nun ve müridlerinin gece boyu dua etmesi sayesinde sütunun mucizevi şekilde kendiliğinden yerine oturması olacaktır.[232] Kraliyetin Hristiyanlığı kabul etmesi sonrasında Nino misyonerlik faaliyetlerine devam etmek için çekirdek kadrosu ile dağ halklarının yaşadığı Kaheti bölgesine giderek orada faaliyet yürütmüşür. Orada bir süre daha kaldıktan sonra başkent dönüşü yolunda Daba Bodbe diye bilinen köyde hastalanmış, orada vefat etmiş ve oraya gömülmüştür. Ölmeden önce bildiklerini en yakın arkadaşı ve müridi Ujarmalı Salome'ye anlatmıştır. Salome'de onun hayatını kendi dilinden kaleme alarak günümüzdeki yazmaların temelini oluşturmuştur. Nino'nun ölümü sonrasında öncülük ettiği kadın münzevilerin benzer usullerde Nino'nun öldüğü yerde faaliyetlerine devam ettiği bilinmektedir.

Genel olarak baktığımız zaman Azize Nino geleneksel anlatının diliyle ankoretik yaşamın ilk temsilcisi olarak tanımlanmaktadır. Arkaik bir biçimde faaliyet yürüten kadın münzeviler 1-3. yüzyıllar arasındaki manastır düzenini devam ettirmiş olsa da muhtemelen Nino'nun son dönemlerinde zaten yakın çevrede bilinen lavra ve koenobitik düzene kademeli olarak geçiş yapmış olmalıdır. El yazmalarında ifade edilen "Köle Nino" figürü aslında dönemin Hristiyan coğrafyasında yayılmış olan münzevi yaşamın kadın kimliği üzerindeki yansıması olup dönemin karakteristik yapısı ile dini, siyasi, sosyal, cinsiyetçi ve etnik kodlarını çok net bir

[229] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e*., 1979, 342.
[230] Siradze, R. (1987). *Kartuli Agiograpia*, Tbilisi, 101-102.
[231] Wardrop, M. & Wardrop, O. (1900). *Life of Saint Nino*, London, 25.
[232] Buladze, İ. (1963). *Dzveli Kartuli Agiograpiuli Literaturis Dzeglebi*, III, Tbilisi, 138.

şekilde ifade etmektedir. Nino'nun yaşamının Geç Antik Çağ'da doğrudan kadınlar tarafından yazılması da Hristiyan Hagiografi tarihi için sıradışı ve nadir bir örnek olduğunu göstermesi açısından oldukça önem taşımaktadır.

Daha önceki bölümlerde Javaxişvili'nin görüşlerini ifade ederken Kartli'de 5. yüzyılda manastır yaşam biçimlerinin var olduğunu ifade etmiştik. Azize Nino Kültü bize bu noktada en belirgin örnek olarak görülmektedir.

Yapılan kazılar ve bilimsel çalışmalar sonucunda 5. yüzyılda koenobitik ve münzevi yaşam biçimlerinin Kartli'de bilindiği rahat bir şekilde ifade edilmektedir. 1978 yılında Şida Tsilkani köyünde bir mağara kilisesi bulunmuştur. Kilisenin batı duvarında siyah ve kırmızı renkler kullanılarak üç satırdan oluşan Yunanca bir yazıt yazılmıştır:

> *"...ἐγώ Τικᾶς καὶ ἡσυ[χαστής ἀββ]α μου Φαρανούσης ἐποιήσαμην [β]ωμὸν τοῦτον ἰσό[δ]ομ[ον ἑαυτοῖς] [Π]α[π]ριοῦπας (?) Ἰσδ[ιγέρδης] (?) [πρὸς δε καὶ ἐνθάδεν κεῖνται]..."*[233]
>
> *"... Ben Tikas ve buraya gömülen Abba (Keşiş) Faranous bizim için eşit bir şekilde burada bir sunak yarattık, Papryupa ve Isdigerde de burada bulunuyor..."*

Yazıtın başında sadece ilk üç harfi okunan "ἡσυ" kelimesini Qauxçişvili tamamlayarak "ἡσυχαστής- hsychastís" yani münzevi olarak yorumlamaktadır. 4. yüzyılın kilise terminolojisine baktığımız zaman bu bilgiyi rahat bir şekilde görebilmekteyiz. Bu kelime Gürcüce'de "memqudrove" kelimesine yani münzevi kelimesine karşılık gelmektedir.[234] Burada geçen bir diğer ilginç terim ise "ἀββα- Abba" kelimesidir. Süryani kökenli olan bu kelimede bilindiği üzere Kilise Babalarını ve Başrahibi ifade etmek için sıklıkla kullanılan kelime olmuştur. Aynı zamanda "keşiş" anlamına geldiğini de belirtmekte fayda var diye düşünmekteyiz. Tsilkani'deki bu yazıtın Akldama Sion Kilisesi'ne ait olduğunu ileri süren D. Xoştaria, aynı zamanda bu yapının Gürcü manastır geleneğinin bilinen en erken merkezi olabileceğine dikkat çekmektedir.[235] Manastır birimlerinin yerleşim düzenine bakıldığında ise yarı lavra yarı koenobitik bir yerleşmenin olduğu görülmektedir. Ancak manastırın kesin olarak 5. yüzyılda inşa edilip edilmediği bilinmemektedir. Araştırmacıların buradaki dayanak noktaları yazıtta geçen Faranous kelimesi olmuştur. Xoştaria'ya göre bu doğrudan Gürcü Parnavaz'ı ifade etmektedir. [236] Azize Nino sonrasına ve Süryani keşişler öncesine ait olduğu düşünüldüğü

[233] Qauxçişvili, T. (2004). *Sakartvelos Berdznuli Tzartzerebis Korpusi*, Tbilisi, 213-214.
[234] Çelidze, E. (2013). *Tzminda Mğvidzareta Mşvenierebatmoqvareoba*, II, Tbilisi, 273, 327, 373.
[235] Xoştaria, D. (2009a). "Udzvelesi Monastrebi Sakartveloşi", *Arkitekturuli Memkvidreoba*, *1*, 29-36.
[236] Xoştaria, *a.g.m.*, 2009a, 35.

için bu yazıt Gürcü Manastırcılığı açısından oldukça önem taşımaktadır. Natsvlişvili'ye göre bu yazıtta adı geçen kişiler Yunanlı keşişler olmalıdır.[237] Nikoleişvili de Xoştaria gibi manastır kalıntılarının yarı lavra tipi bir formda olduğunu da belirtmiştir.[238] Natsvlişvili ayrıca burada Yunan keşişlerin Gürcüler arasında eğitimciler yetiştirdiğini de ifade eder.[239] Bu görüş büyük oranda Süryani keşişlerin Kartli'ye geldiği zaman diliminde oturmuş bir münzevi ve manastır yapısı olduğu fikrini destekler niteliktedir. Ayrıca, 506 tarihli Birinci Dvin Konsili'ne Tsilkani Piskoposu Enovki'nin "Kartli'nin en eski piskoposu" sıfatıyla katıldığı yönündeki bilgi, Tsilkani'nin erken Hristiyanlık dönemindeki önemini vurgulaması bakımından dikkat çekicidir.[240]

Yukarıda anlatılanlar dışında 5. yüzyılda Kartli'de yaşamış olan Gandegiller-განდეგილები[241] hakkında bilgileri başkaca el yazmalarında da görebilmekteyiz. Özellikle Yakob Tsurtaveli'nin yazmış olduğu lirik eser olan *Şuşanik'in Çilesi* (შუშანიკის წამება-Şuşanikis Tzameba) adlı eserden manastır yaşamına dair bilgiler ve çilecilik hakkında bilgiler elde etmekteyiz.[242] El yazmasından kutsal adam olarak tarif edilen Piskopos Aphos adını ve kasaba yakınlarında bir manastırın var olduğu bilgisini öğrenmekteyiz.[243] Metinde geçen "ვანად-Vanad" adı günümüz Gürcücesinde "ვან" kelimesini karşılamakta olup[244] araştırmacılar buranın konut, mekan, depo anlamları taşıdığını belirtmiştir.[245] Ancak epigrafik metindeki olay örgüsü incelendiğinde bu kelimenin manastır olarak yorumlanması gerektiği Abuladze tarafından öne sürülmüştür.[246] Günümüzde kadınlar manastırının liderine "ვანისდედა-Vanisdeda" adı verilmektedir.[247] Bu açıdan bakıldığında metinde geçen ifadenin kesin olarak bir manastırı işaret ettiğini söyleyebiliriz. Abuladze ayrıca metinde geçen "მოვანე-Movane" kelimesini esir-keşiş olarak yorumlamıştır.[248]

---

[237] Natslişvili, N. (2005). "Tzilkani – Ert-Erti Udzvelesi Samonastro Kera", *Mravaltavi*, XXI, 364.
[238] Nikolaişvili, V. (1983). "Axlad Ağmoçenili Arkeologiuri Dzeglebi İstoriuli Didi Mtsxetis Teritoriaze", Dzeglis Megobari, N63, 365.
[239] Natslişvili, *a.g.m.*, 2005, 53.
[240] Gamkrelidze, G. (2013). "Tsilkani", *A Topoarchaeological Dictionary of Kartlis Tskhovreba (The History Of Georgia)*, Tbilisi, 611.
[241] Gürcüce münzevi anlamına gelmektedir. Bkz: http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=1&t=4481, Erişim Tarihi: 15.12.2022
[242] Tsurtaveli, İ. (2020). *Şuşanik*, Parna-Beka Çilaşvili (çev.) İstanbul, 1-80.
[243] Abuladze, İ. (1958). *Asurel Moğvatzeta Tsxovrebis Tzignta Dzveli Redaktsiebi*, Tbilisi, 8.
[244] Cikia, A. (2010). "IV-V Saukuneta Monazvnuri Tsxovrebis Suratebi Dzvel Kartul Mtzerlobaşi", *Religiis İstoriis Sakitxebi*, I, Tbilisi, 159-162.
[245] Orbeliani, S. S. (1991). *Leksikoni Kartuli*, İlia Abuladze (trans.), Tbilisi, 253.
[246] Abuladze, İ. (1973). *Dzveli Kartuli Enis Leksikoni*, Tbilisi, 153.
[247] http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=46&t=78525 Erişim Tarihi: 15.12.2022
[248] Abuladze, *a.g.e.*, 1958, 262.

3.4. Tao-Klarceti'nin İlk Manastır Hareketi: Opiza Manastırı

5. yüzyıldaki Gürcü manastırcılığından söz ederken Opiza Manastırı'ndan söz etmek kesinlikle yerinde bir karar olacaktır. Opiza Manastırı'nın ek olarak Tao-Klarceti'de yer alması da konumuzun mahiyeti açısından önem arzetmektedir. Geleneksel anlatıya göre Kral Vahtang Gorgasali Pontus seferi için Tao-Klarceti güzergahını kullanmış ve Ardanuç'a gelmiştir. Bölgenin imar edilmesi için Eristav Artavaz'a emir vermiştir. Bu emirleri arasında Opiza Manastırı'nın inşası da yer almaktadır. Bilinen en erken kaynak bu olduğu için geleneksel anlatıya göre manastır, Eristav Artavaz tarafından 456 yılında[249], günümüzde bir köy yerleşmesi olan Artvin merkez ilçesine bağlı Bağcılar köyünde inşa ettirilmiştir.[250] Bu özelliği ile Opiza Manastırı, Klarceti'de inşa edilen ilk manastırdır. Ayrıca inşasında Pontus bölgesinde faaliyet gösteren manastırların model alındığını düşünülmektedir.[251]

Vahtang Gorgasali'nin hayatının kaleme alındığı kronik oldukça abartılı hikayeler içerdiği için bilim adamları çoğu zaman şüphe ile yaklaşmaktadır. Cavaxişvili, Juanşir'in kaleme aldığı bu kronik için tamamen peri masalı derken[252], Kakabadze ise yarı epik olarak nitelendirmektedir.[253] Kekelidze'de Cavaxişvili gibi kabul etmemiş ancak kaleme alınan eseri Juanşir'in değilde Leonti Mroveli'nin kaleme aldığını öne sürmüştür. Ayrıca Juanşir'in kimliği ve çalışma dönemi olarak sorunlar olduğuna işaret etmiştir.[254] Jordania'da Kekelidze'nin görüşüne katılarak Juanşir'in 8. yüzyılda yaşamış sıradan bir saray vakanüvisi olduğunu belirtmiştir.[255] Goiladze ise diğerlerinin görüşünü redderek kroniğin gerçek olduğunu ve Juanşir'in Gorgasal döneminde yaşadığını öne sürmüşse de onun görüşleri fazlaca taraftar bulamamıştır.[256] Bogveladze gibi araştırmacılar Goiladze'nin görüşlerini redderek kroniklere daha objektif bir gözle yaklaşılması gerektiğini belirtmişlerdir.[257]

[249] Juanşir'in kronoğinde anlatıldığı üzre Vahtang Bizans seferine çıkarken 22 yaşındadır, tarihsel açıdan baktığımızda ise bu 453-56 yıllarına karşılık gelmektedir. Dönüşü 456 olduğu için verilebilecek en erken tarih 456 olarak karşımıza çıkmaktadır. Kroniği doğru kabul eden araştırmacılar bu tarihi kabul etmektedir. Ancak Cavaxişvili, Kekelidze, Meradze gibi araştırmacılar bu tarihi kesin olarak reddeder.
[250] Metreveli, R. (ed.). (2012). *Kartlis Tskhovreba A History of Georgia*, Tbilisi, 94.
[251] Matitaşvili, Ş. (2018). *Kartuli Bermonazvnoba IV-VIII Saukuneebşi*, Tbilisi, 123.
[252] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1916, 129.
[253] Kakabadze, S. (1924). *Saistorio Dziebani*, Tbilisi, 17.
[254] Kekelidze, *a.g.e*, 1956, 188.
[255] Jordania, T. (2004). *Kronikebi*, I, Tbilisi, 34-35.
[256] Goiladze, V. (1991). *Vaxtang Gorgasali da Misi İstorikosi*, Tbilisi, 42-61.
[257] Bogveradze, A. (1999). "Naşromi Gorgaslis İstorikosis Şesaxeb", *Analebi*, N2, 83.



Resim 3.6. Opiza Manastırı.

Kaynak: Pavlinov, 1888.

Araştırmacıların yapmış olduğu kritikleri bir kenara bıraktığımız zaman Vahtang Gorgasali'nin hayatının anlatıldığı kaynak eser, Gürcü kimliğinin ve dinin tam olarak oluşmaya ve yerleşmeye başladığı dönem olduğu içerisinde bol miktarda mitin bulunması dönem için oldukça olağan karşılanmaktadır. Kronik kaleme alınırken bir kült haline gelen "Vahtang Gorgasali'nin Hayatı", o dönemde varlığı bilinen ve eski bir Gürcü-Ermeni kültü olan Tanrı Varatrang'ın epik destanından yararlanılmıştır. Folklorik öğelerin yer aldığı kült eser içerisinde tıpkı Vaxtang'ın hayatının anlatıldığı kronik gibi pek çok kahramanlık ifadesi barındırmaktadır.[258]

Kroniğin epik değer taşıması Opiza Manastırı'nın da kuruluşundan söz edilmesi nedeniyle bu konuda görüş ayrılıkları olduğunu ifade etmek gerekir. Juanşir'in anlatımına göre Vahtang Gorgasali 22 yaşında (453) üç yıllık Bizans seferine çıkmıştır.[259] Klarceti üzerinden Vahtang'ın yapmış olduğu seferden Bizans ve Ermeni kaynaklarında söz edilmezken İspanyalı tarihçi Hydatius (400-469) sadece İmparator Marcianus'un (450-457) ordularının Lazları yok etmesinden bahsetmektedir.[260] Bu kadar geniş çaplı ve uzun soluklu bir seferden Bizans

[258] Axvlediani, G. (1979). "Juanşeris Vaxtang Gorgaslis Tsxovrebis Polkloruli Tzqaroebi", *Matsne: İstoriis Seria*, N3, 126-130.
[259] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 132-146.
[260] 177 numaralı notta şu şekilde ifade edilmektedir: *'Hesychius tribunus legatus ad Theodoricum cum sacris nuincribus missus' ad Gallaeciam venit 'nuntians' ei id quod supra. 'in Corsica caesam multitudincm 'Vandalorum et Avitum dc Italia ad Galhas Arelato successissc. (Orientalium '(naves Hispalim venientes per Marciani exercitum caesos Lazas nuntiant*.)". Bkz: Hydatius (1894). *Chronica minora saec. IV.V.VI.VII*., (Theodor Mommsen, ed.) volumen II. (Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi, vol. 11.) Berlin, 29.

vakanivüslerinin söz etmemesi, bunun dışında sadece Hydatius'un Lazlardan söz etmesi Juanşir'in kroniğini sorgulatır niteliktedir. Juanşir'in metinde yarattığı ütopik karakter aslında "kurgucu" tarih modellemesinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Vahtang'ın Bizans Seferi'nden dönüşü ve Opiza[261] hakkındaki bilgiler aşağıdaki şekilde ifade edilmektedir:

> Klarcet yolu ile hareket eden Kral, ordusunu Ermenistan istikametine sevk etti. Tuharis'e varınca, ilk başta kaleyi çok beğendi ve "Sen hakiki bir kalesin" dedi. Yolu üzerinde, Klarcet kıyılarında, Artanuc denilen yere uğrayan Kral, sütkardeşi Artvaz'ı çağırarak kendisini oraya eristav tayin etti ve kaleyi tamir etmek, bir manastır, bir kilise ve Bizans memleketinde gördüğü şekilde bir rahibe manastırı, yapılmak üzere vadiyi aynen bırakmasını tembih etti. Kral aynı zamanda: "İranlılar bize galip geldikleri takdirde burası sığınağımız olacaktır" dedi. Nitekim Artvaz, orada Artanuc kalesini, üç kilise ile bir manastır (Opiza) ve Mere, Şindoba ve Akhiz kasabalarını inşa etti. Akhiz kalesini restore etti ve orada mağaralar kazdırdı.[262]

Yukarıda aktardığımız üzere Opiza Manastırı'nın kuruluşu hakkında tartışmalar hala varlığını sürdürmektedir. Juanşir'in kaynağının güvenilirliği, yalnızca onun eserinde bu olayın anlatılması ve arkeolojik verilerin olmaması bu süreci zorlaştıran etmenlerdir. Ayrıca Cavaxişvili ve Kekelidze bu bilgilere ek olarak Tao-Klarceti'de ilk kiliselerin Aziz Grigol Xandzteli tarafından kurulduğunu ifade etmektedir.[263] Ancak bu bilgi Süryani keşişlerin geliş tarihinden sonrası olduğu için bölge için oldukça geç bir tarih olarak kabul edilmelidir. Ek olarak Grigol Xandzteli'nin Tao-Klarceti'ye ilk geldiğinde Opiza'da kalması ve kendi manastırı kurulana değin orada faaliyet göstermiş olması da aslında Juanşir'in vermiş olduğu bilgilerin doğrulunun tartışılabilir olduğunu göstermektedir. Tao-Klarceti'ye yakın bölgelerde manastır

[261] Bilinen en eski kopyada Opiza'nın adı geçmemektedir. Varyant farklılıkları nedeni ile kuvvetle muhtemel Opiza'nın ilk inşa edilen manastır olduğu düşünülmektedir. El yazmasının ilk nüshasında yazarın hatası nedeniyle birkaç farklı manastır kurulmuş gibi görünmektedir. Ancak sonraki dönemlerde kopyalanan nüshalarda sadece bir manastırın Artavaz tarafından kurulmasından söz edilmektedir. Bu da ilk nüshadaki hataları belirgin kılmaktadır (Bkz: Taqaişvili, 1906:157-158; Brosset, 1923: 132). Opiza adı ise yalnızca Çalalaşvili'nin kopyasında yer almaktadır. Bu kopyada ise şu şekilde aktarılmaktadır: "*Artvaz Artanuji Kalesi ve Opiza Manastırı ile üç kiliseyi (Daba Merisa, Şindoba ve Akhizi) inşa etti*". Bu durumu Qauxaçişvili şu şekilde açıklamaktadır: "*Bu bağlamdan bakıldığı zaman Opiza'nın doğru seçenek olması gerektiği açıktır. "Kartli'nin Yaşamı'nın" tüm baskılarında Artavaz'ın birincisi bir kale, ikincisi bir manastır ve üçüncüsü üç kilise yaptırdığı bildirilmektedir. Kalenin ve üç kilisenin isimleri verilmiş ancak hangi manastırı yaptırdığı belirtilmemiştir. Normal şartlarda manastırın adının verilmesi gerekirken editörün ve o dönemin şartları altında ismi unutuldu ve yazılmadı, bu durum Çalalaşvili'nin nüshasında korunmuştur*". Bknz: Qauxçişvili, 1942: XXXIII, not 1.

[262] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 143.

[263] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1916, 48-49.

ve kiliselerin Süryani keşişler dönemi öncesinde de var olması Tao-Klarceti'de de olabileceğini bir nebze de olsa düşündürmektedir.

Juanşir'in kroniğinin araştırmacılar üzerindeki güvensizliği de dikkate alarak bu kaynağı doğru kabul ettiğimiz zaman Gürcü mimarisinde ve manastır yaşamındaki ilk kilit noktanın Opiza olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ek olarak Bogveradze bu bilgiye dayanarak Rahip Serapion Zarzmeli ve Rahip Mihael Parexeli'nin 6. yüzyılda Opiza'da yaşamış olduğunu ifade etmektedir.[264] Verilen bu bilgiler ve isimler 6. yüzyıla gelindiğinde Tao-Klarceti'de oturmuş bir manastır kültürü olduğunu ifade etmektedir. Ancak araştırmacıların bir kısmı Serapion Zarzmeli ve Mihael Parexeli'nin 9. yüzyılda yaşamış bir figür olduğunu kabul etmektedir.[265] Tüm bu bilgilerle beraber ortadaki en büyük soru işareti manastırların kuruluş tarihi, düzeni ve sistemi üzerinedir. Bu konu üzerinde sadece Xoştaria durmuş ve bu durumu "Bizans manastır sistemi"[266] ile açıklamıştır.[267]

Opiza Manastırı'nın inşa tarihi tartışmalarına ek olarak M. Çxartişvili'de ortaya yeni bir iddia atmıştır. Ona göre Opiza ve Parexi manastırları aynı tarihlerde inşa edilmiştir. Kaynak olarak ise Serapion Zarzmeli'nin hayatının anlatıldığı el yazmasını göstermektedir. Kaynaktan hareketle Opiza'yı kuran rahip kısa bir zaman sonra Parexi Manastırı'nı da inşa etmiştir.[268]

Aslında burada odaklanılması gereken nokta tarihsel süreçten ve doğrulanabilirliğinden ziyade, kronikte Kral Vaxtang'ın Pontus'da görmüş olduğu "Yunan manastırları" gibi bir manastır kurulmasının emredilmiş olmasıdır.[269] Bu noktada Süryani keşişler öncesinde Anadolu'daki manastır yaşamının özelde ise Pontus'daki manastırcılığın Gürcistan üzerindeki etkisinin boyutlarını anlamak açısından oldukça kıymetlidir. Bununla beraber 5. veya 6. yüzyıl gibi erken dönemde Büyük Basil'in manastır geleneğinin kısa zamanda Gürcü topraklarına nasıl yansıdığının bir işaretidir. Juanşir'in anlatımında görülen inandırıcı ve üzerinde durulması

[264] Bogveradze, A. (1964). "Serapion Zarzmelis Tariğisatvis", *Matsne: İstoriis Seria*, N3, 51.
[265] Taqaişvili, E. (1919). "Şenişvnebi Zarzmis Eklesiisa da Mis Sidzveleta Şesaxeb", *Tpilisis Universitetis Moambe*, N1, 110-111.
[266] Xoştaria "Bizans" modelini anlatmadan önce "Süryani" modeli üzerine şu açıklamaları yapmaktadır: "Süryani Babalar modeli Kartveloloji bilimine uzun süre hâkim oldu. Son yıllarda keşfedilen materyaller Gürcü manastır tarihinin ilk aşamasının farklı şekillendiğini gösteriyor ve bu açıdan bakıldığı zaman Juanşir'in açıklamasının doğruluğundan şüphe etmemiz için hiçbir neden yok". Bkz: Xoştaria, *a.g.m.*, 2009, 33. Bizans modellemesi için ise Xoştaria, "Gürcistan'daki (4-5.yy) ilk manastırların kuruluşunu başlatanlar muhtemelen Kartli Kilisesi'nin "Rum" rahipleriydi ve manastırların kendileri de "Rum" tipindeydi. Bu açıdan Kral Vahtang'ın Artvaz'a "Rum Manastır tipini" model alması için özel talimat vermiş olması önemlidir. Kral Vahtang ve Artvaz bu manastırları hiç görmemiş olsalar bile, Kartli'deki Rum rahiplerden kolaylıkla bilgi alabilirlerdi". Bkz: Xoştaria, *a.g.m.*, 2009a, 35-36.
[267] Xoştaria, D. (2009b). *Klarcetis Eklesiebi da Monastrebi*, Tbilisi, 33.
[268] Çxartişvili, M. (1994). *Martvilobai da Motminebai Tzmidisa Evstati Mtsxetelisai, Tsxovrebai da Mokalakobai Tzmidisa Serapion Zarzmelisai (Tzqarotmtsodneobiti Gamokvleva)*, Tbilisi, 60-61.
[269] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 143.

gereken nokta burası olmalıdır. Pontus'un (İris Nehri yakınları – Yeşilırmak havası) Klarceti'ye yakınlığı, dinsel birlik, keşişlerin Bizans topraklarındaki serbest dolaşım hakkı gibi konular düşünüldüğü zaman Bizans manastır geleneğinin Gürcü manastır geleneğinin başlangıç noktasındaki etkisini açıklamaya yarayacak etmenler olarak görülebilir.

3.5. Petre İberi ve Gürcü Manastırcılığı

Gürcü manastır sisteminin oluşumu aşamasındaki en önemli figürlerden biri Petre İberi'dir. Filistin'de kurduğu manastırlar ile Gürcü manastırcılığının; tipolojik, mimari ve teolojik açıdan gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.[270] Gürcü kaynaklarına göre Bizans topraklarında ilk Gürcü kolonileri onun döneminde kurulmuştur.[271] Özellikle Filistin bölgesinde kurduğu manastırlar hem manastırcılığın hem de Gürcü dilinin gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Yine kaynaklara göre Kudüs'te Kutsal Haç Manastırı'nı, Betlehem'de İberta (İverta) Manastırı'nı ve Ürdün Çölü'nde Lazta[272] Manastırı'nı kurmuştur.

Kutsal Haç Manastırı'nın kuruluşu Filistin bölgesinde Gürcü kolonilerinin kuruluşunun başlangıcını teşkil etmektedir. Teimuraz Bagrationi, ilk Hristiyan Kral Mirian'ın manastır için bölgeden arazi satın aldığından söz ederken, Kral Vahtang Gorgasali'nin satın alınan bu arazide manastırı kurdurduğu hakkında bilgi vermektedir.[273] Burada yazarın hangi kaynaklara dayanarak bu bilgiyi verdiğini kesin olarak bilmiyoruz. Ancak geleneksel anlatıya göre, Filistin bölgesinde erken dönemde (5.yy) manastırcılığın başladığı kesin olarak bilinmektedir.[274]

Yukarıda da değinildiği üzere Filistin topraklarında Gürcü manastırcılığını başlatan kişi İberyalı Petre'dir (411/417-490). Petrus'un (Petre) hayatı hakkındaki bilgilere; günümüze ulaşan iki biyografi ve beşinci yüzyılın sonları ile altıncı yüzyılın başlarına dayanan tarihi ve polemik literatürdeki bir dizi referanstan ulaşılmaktadır. Batıda yaygın olarak bilinen ilk vita R. Raabe tarafından 1895'te Almanca olarak yayınlanan, orjinali Yunanca olan Süryanice tercümesidir.[275] 6. yüzyıla dayanan bu tercüme 13. yüzyılda Makari adlı Gürcü bir rahip

[270] Aleksidze, *a.g.e.*, 2011, 20.
[271] Bagrationi, T. (1848). *İstoria: Datzqebitgan İveriisa, Ese İgi Giorgiisa, Romel Ars Sruliad Sakartveloiasa*, Petersburg, 275.
[272] Modern çalışmalar bu manastırın Laz rahipler tarafından kurulduğunu öne sürmektedir. Bkz: Otkhmezuri, T. (2022). *Medieval Georgian Literary Culture and Book Production in the Christian Middle East and Byzantium*, Münster, 24-26.
[273] Mgaloblashvili, T. (2014). "The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem: Legends and Reality", *Georgians in the Holy Land: The Rediscovery of a Long-Lost Christian Legacy (Iberica Caucasica, II)*, London, 31-45.
[274]Peradze, G. (1995). *Utsxoel Piligrimta Tsnobebi Palestinis Kartveli Berebisa da Kartuli Monastrebis Şesaxeb*, Tbilisi, 97; Mgaloblaşvili, T. (2003). "Katvel Metsnierta Ekspeditsia Tzminda Mitzaze", *Academia*, N:5, 21.
[275] Raabe, R. (1895). *Petrus der Iberer, ein Charakterbild zur Kirchen- und Sittengeschichte des fünften Jahrhunderts*, Leipzig.

tarafından Gürcüceye tercüme edilmiş, 15. yüzyılda Pavle adlı bir Dekanoz tarafından çeviriye bir kolofon eklenerek yeni redaksiyonu yapılmıştır.[276] Ancak Süryanice kaynağa dayanan çeviri ve redaksiyon çalışmaları Aziz Petre'nin hayatının modern anlamdaki çevirisi değildir. 13. yüzyıldaki tercüme çalışmasını hazırlayan Rahip Makari kolofonunda yaptığı çalışmayı Zakaria Kartveli adında birisine atfetmiştir. Ayrıca Rahip Makari çalışmasında Aziz Petre'yi Kadıköy Konsili'nin yani Monofizit görüşün sarsılmaz bir koruyucusu ve taşıyıcısı olarak yorumlamıştır. 15. yüzyıla ait olan çeviri de ise Dekanoz Pavle eserin "toplama" bir eser olduğunu, "dili bozuk" olan Gürcüce çeviriyi "düzeltiğini" ve "mükemmel bir şekilde bitirmeyi" unutmadığını kolofonunda bildirmektedir.[277]

1896 yılında N. Marr, başında bulunduğu St. Petersburg Asya Müzesi ve Moskova Dışişleri Bakanlığı Kütüphanesi'ndeki Zakarias adlı bir keşişe atfedilen Süryanice olan başka bir kopyayı Gürcüceye tercüme etmiştir. Zakarias kaleme aldığı eserlerinde; Antakyalı Severus, Çileci İşaya ve İberyalı Petrus'u Monofizit hareketin önde gelen üç lideri olarak anlatmakdır.[278] 1907'de E. W. Brooks, Mitylene (Midilli) Piskoposu Zakarias Skolastikus'a atfedilen başka bir biyografisinin günümüze ulaşan küçük bir parçasını yeniden düzenleyerek yayınlamıştır. Ancak bu kısa parça diğer iki vita ile benzerlik taşımamaktadır. [279] Alman Filolog Schwartz 1912 yılındaki çalışmasında Aziz Petre'nin hayatının yazarının onun müridi olan John Rufus olduğunu savunmuştur.[280] Bu sava göre John Rufus 6. yüzyılda eseri Yunanca olarak ilk kez kaleme almış ve bu eser üzerinden Süryanice ve diğer dillere çevriler yapılmıştır. Bu dönemde bilindiği üzere Doğu'da Süryanice, Monofizit Kilise'nin teolojik ve ayinsel dili haline gelmiştir. Aziz Petre'nin de Monofizit görüşü savunduğu göz önünde bulundurulduğunda Süryani kaynaklarında adının geçiyor olması olağandır.[281] Ancak Lolaşvili 1972 yılında yayınladığı çalışmasında Aziz Petre'nin hayatının yazarı olarak John Rufus'a atfedilmesi görüşünü redderek 13. yüzyıldaki Gürcüce tercümenin kolofonunda adı geçen Zakaria Kartveli olduğunu öne sürmüştür.[282] Fakat Gürcü hagiografisi üzerine çalışmaları bulunan A. Gatzerelia, Lolaşvili'nin görüşünün sakıncalı olduğunu belirtmiş, "Zakaria Kartveli" adlı karakteri 15. yüzyılda eserin redaksiyonunu yapan Dekanoz Pavle tarafından icat edildiğini belirtmiş,

[276] Lolaşvili, İ. (1972). *Areopagitikis Problemebi*, Tbilisi, 97.
[277] Lolaşvili, İ. (1988). *Tsxovreba Petre İberisa*, Tbilisi, 64.
[278]Mari, N. (1896). "Tsxovreba Petre İverisa", *Православный Палестинский Сборник*, XVI, Св. Петербург.
[279] Anonim. (1907). *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium (Scriptores Syri)*, Series 3, Tomus XXV. Paris.
[280] Schwartz, E. (1912). *Johannes Rufus: Ein monophisitischen schriftseller, Sitzungsberichte der Heildelberger Akadmie der Wisenschaft 6, Philosophisch-historische Klasse 16*, Heidelberg, 1-28.
[281] Horn, C. (2006). *Asceticism and Christological Controversy in Fifth-Century Palestine: The Career of Peter the Iberian*, Oxford, 17-18.
[282] Lolaşvili, *a.g.e.*, 1972, 97-102.

dayanak olarak ise bu karakterin yalnızca bu nüshada bulunmasından kaynaklandığını söylemiştir.[283]



Resim 3.7. Petre İberi'nin Kudüs'teki Kutsal Haç Manastırı'ndaki Freski (İberta Manastırı).

Petre İberi (İberyalı Petrus), dönemin Kartli Krallığı'nın yönetici hanedanı olan Hüsrev hanedanından bir prensdir. Rufus kaleme aldığı eserinde "*Kutsanmış Petrus'un anavatanı, gün doğumuna yakın yaşayan kuzeylilerin ülkesi olan İberyalıların ünlü ülkesiydi*" diye onun kökeni hakkında bilgi vermektedir.[284] Gerçek adı Murvan ya da Nabarnugios[285] olan Petre (Petrus-პეტრე) Kadıköy Konsili'ne karşı çıkan monofizit azizlerden biri olmuştur.[286] Aziz Petre'nin babası Buzmarios ya da Varaz-Bakur (?)[287], Süryani kaynaklarında Gürcü kralı olarak geçerken[288] Gürcü kroniklerinde *Spaspeti*[289] olarak yani

[283] Gatzerelia, A. (1977). "Zakaria Kartvelis Gamo", *Rçeuli Natzerebi*, I, Tbilisi, 284-285.

[284] Nau, F. (1912). "Jean Rufus, évéque de Maiouma.-Plérophories, C'est-A-dire Témoignages et Révélations (Contre le Concile de Chalcédoine)", *Patrologia Orientalis*, Tomus Octavus, Paris, 36.

[285] Lang, D. M. (1976). *Lives and Legends of the Georgian Saints*, New York, 58. Petre İberi'nin hayatının anlatıldığı vitada isim konusu şu şekilde aktarılmaktadır: "*İmparator Theodosios'un hükümdarlığı sırasında Gürcülerin dindar kralı Varaz-Bakur, Tanrı'nın büyük bir hizmetkarı idi. Kralın bir oğlu yoktu, bu yüzden ona bir oğul vermesi için gece gündüz dua etti. Bir keresinde Mtsxeta'ya giderken Mtkvari Nehri'nin kenarında uyuyakaldı. Burada, oğlunun doğumunu ona müjdeleyecek olan bir melek ona göründü. Ve günler sonra kralın karısı ona geldi ve bir oğul doğurdu. Adını Murvanos koydular*". Bkz: Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 219. Bahsi geçen olay Grek-Süryani kaynaklarında doğrulanamamıştır. Bu nedenle bu hikâye vitanın yazarı ya da editör tarafından metne eklenmiştir.

[286] Matitaşvili, a.g.e., 2018, 143; Tarxnişvili, *a.g.e.*, 1994, 383.

[287] Kartlis Tsxovreba'da Murvanos, Varaz-Bakur'un oğlu olarak anlatılmaktadır. Kroniğe göre Varaz-Bakur, 379-393 yılları arasında hüküm sürmüştür. Ancak güncel çalışmalar Petre İberi'nin 411 yılında dünyaya geldiğini ve yüzyılın sonunda da vefat ettiğini bizlere göstermektedir. Bkz: Brosset, *a.g.e.*, 2003, 108-111.

[288] Bogveradze, A. (1977). "Buzmaros", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia*, 2, Tbilisi, 555. Buzmarios'un tarihsel kimliği konusunda Gürcü bilim adamları arasında hala büyük bir ihtilaf bulunmaktadır. Bu sorun konumuz dışında olduğu için burada detaylıca tarşılmamıştır. Bkz: Gozalişvili, G. (1974). *Kartlis Moktsevis Problema da Bakuri*, Tbilisi, 15-28; Çxartişvili, M. (2013). *"Moktsevai Kartlisai" Petre İberis Şesaxeb*, Tbilisi, 12-25.

[289] Orta Farsça'da lider, komutan anlamına gelen *Spaspeti* veya *Spaspat* (სპასპეტი) kelimesi; Leonti Mroveli'ye göre, ilk olarak kral Parnavaz döneminde ortaya çıkan ve kraldan sonra gelen en yüksek askeri rütbeli soylulara verilen ünvandır. Askeri bir rütbe olmasının yanı sıra bir bölgenin askeri valisinin terminolojik karşılığı olarak da kullanılmaktadır. Geç Antik Çağ'da Kartli'de Spaspetler köken olarak hem hanedandan hem de bölgenin aristokrat ailelerine mensup kişilerden seçilmektedir. Bunun yanı sıra bu bağ anne yolu ile de elde edilebilmekteydi. O dönemde spaspetlere baş şövalyelik, yargıçlık, saray öğretmenliği ve lalalık gibi ünvanlar ve görevler de

hanedan mensubu bir soylu olduğundan söz edilmektedir.[290] Annesi Bakurduxtia, anne tarafından büyükbabası ise ünlü Roma Generali olan Büyük Bakur'du.[291] Kardeşi Parsman ise Roma İmparatoru Arcadius tarafından Roma ordusunda general rütbesine yükseltilmiştir.[292] Petre İberi, babasının hükümdarlığı sırasında Dzudzo adlı bir dadı tarafından iyi bir Hristiyan olarak yetiştirilmiştir. Dzudzo'nın kızı Ota'da kraliyet tahtının varisi olarak görüldüğü için eğitiminde bizzat bulunmuştur.[293] Petre 12 yaşına geldiğinde o zaman devam etmekte olan Sasani-Bizans savaşının bir garantörü olarak 429 yılında İmparator II. Theodosios'a – Gürcü kaynakları kendisinden Genç Theodosios olarak söz eder – rehine olarak Konstantinopolis'e gönderilmiştir. Petre'nin kafilesinde ona eşlik eden dönemin önemli eğitimcilerinden biri olan Lazeti'den (Haldia) Mitridates (Yuhanna) Lazi'de bulunmaktaydı.[294] Petre'nin hocası Mitridates'in yanı sıra Konstantinopolis'te İmparatoriçe Evdokya ile imparatorun manastır yemini eden büyük kız kardeşi Rahibe Pulçeriya onun eğitimine ciddi katkılar sağlamıştır. Petre'nin küçüklükten itibaren münzevi yaşamı seçmesinde bölgede etkin olan şehitlik hikayelerinin özellikle "Kola'nın (Göle) 9 Şehit Çocuğu ve Azize Şuşanik'in Çilesi'nin" oldukça etkili olduğu düşünülmektedir.[295] Konstantinopolis'te geçirdiği süre boyunca münzevi bir yaşamı tercih eden Petre, erişkinliğe ulaşınca gizlice Mitridates ile Kudüs'e kaçmıştır. Kudüs'e gelip keşiş yemini ettikten sonra Murvanos Petre adını, Mitridates ise Yuhanna adını

verilmiştir. Örneğin Kral Vahtang Gorgasali bir spaspat olan Saurmag tarafından yetiştirilmiştir. Orta Çağ'da Spaspet kavramı kaybolarak onun yerine daha çok Spasalari (სპასალარი) ya da Amirspasalari (ამირსპასალარი) terimleri kullanılmıştır. Ancak Orta Çağ'da bu unvan evlilik yolu ile sadece baba soyundan ilerlemiştir. Amirspasalari kavramı IV. David Ağmaşenebeli döneminde kurumsal bir kimlik kazanarak yeniden canlandırılmış ve sadece askeri rütbeler ve orduların genel komutanlarına verilmiştir. Bkz: Kldiaşvili, D. (2017). *Tsentraluri da Adgilobrivi Samoxeleo Tzqoba Şua Saukuneebis Sakartveloşi*, Tbilisi, 297-302.

[290] Rapp, S. (2014). *Sasanian World through Georgian Eyes, Caucasia and the Iranian Commonwealth in Late Antique Georgian Literature*, Farnham, 187-190.

[291] Hüsrev Hanedanına mensup olan Bakur'un ne zaman ve ne şekilde Roma ordusuna katıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Kimi Roma kaynakları ve yazarları onu "İberya Kralı" olarak tanımlarken Gürcü kaynaklarında bu bilgiler yer almaz. Ammianus Marcellinus, Rufinus ve Zosimus'un yazdıkları kroniklerde onun "İberya Kralı" olduğunu aktarırken, Kayserili Gelasius onun İberya Krallarının soyundan gelen bir prens olduğunu bildirmektedir. Büyük Bakur 378'de İmparator Valens'in ölümü ile sonuçlanan Adrianapolis Muharabesinde üstün çabaları sonucunda *tribunus sagittariorum* ünvanı almış, ardından 394 yılında İmparator I. Theodosios tarafından *magistros militium, domesticos, dux* gibi üst düzey rütbelere yükseltilmiştir. Zosimos'un aktardığına göre Theodosios'un Batı Roma İmparatoru ile mücadelesinde Theodosios'a büyük destek vermiştir. Çağdaş kaynaklar aynı zamanda onun İmparator tarafından Zeytin Dağı'nda Gürcüler için manastır kurma hakkı elde ettiği bilgisini aktarmaktadırlar. Büyük Bakur Zosimos'a göre Frigidus Muharebesi'nde öldürülmüştür. Antakyalı Libanius diğer tarihçilerden farklı olarak onun bir pagan olduğunu bildirmektedir. Bkz: Burns, T. S. (1994). *Barbarians within the Gates of Rome: A Study of Roman Military Policy and the Barbarians, ca. 375-425 A.D.*, Bloomington, 106; Martindale, J. R. & Jones, A. H. M. (1971). *The Prosopography of the Later Roman Empire, Vol. I: A.D. 260-395*, Cambridge,144; Hunt, E. D. (1982). *Holy Land Pilgrimage in the Later Roman Empire: AD 312-460*, Oxford, 166.

[292] Lang, *a.g.e.*, 1976, 59.

[293] Lolaşvili, *a.g.e.*, 1988, 81.

[294] Mitridates o dönemde Lazeti'de bulunan Pazisi (Poti) Felsefe Akademisinde eğitim alan önemli bir karakterdir.

[295] Mapp, Н. И. (1903). "Мученичество отроков Колайцев", *Тексты и Разыскания по Армяно- Грузинской Филологии*, вол. в Ст. Петерсбург, 55-61; Lang, *a.g.e.*, 1956, 40-43; Tsurtaveli, *a.g.e.*, 1-80.

almıştır. Vitada anlatıldığı üzere burada birçok mucize gerçekleştirdikten sonra gördüğü bir vizyon sonrasında Kudüs'te ilk Gürcü Manastırı'nı – ki bu manastır sonrasında Kutsal Haç Manastırı (Jvari Manastırı) olarak anılacaktır- kurmuştur. Böylece ilk Gürcü kolonileri oluşmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra Beytüllahim yakınlarında Laz Manastırı'nı (Bir-el Qutt Theodore Manastırı), yine Kudüs'te İberta Manastırı'nı ve Sabasminda Manastırı'nı kurmuştur. Haç Manastırı'nın kuruluşundan sonra ünü kısa zamanda artınca dönemin Kudüs Patriği Anastasius onu piskopos ilan etmiştir. Ancak kronikler bunun zorla yapıldığı kanısındadırlar.[296] Yine manastırın inşası sonrasında manastırın typikonu bizzat Petre tarafından yazılmıştır. Buradaki imar faaliyetlerinin ardından yeni bir vizyon gören Petre, arkadaşı Yuhanna ile beraber Mısır'a gitmiş, Tebs yakınlarındaki bir çölde Aziz Petrus Manastırı'nı kurmuştur. Bir süre Mısır'da kalan Petre, Arşimendit Zeno tarafından tekrar Kudüs'e çağırılmıştır. Kendi kurduğu manastırda faaliyetlerine devam eden Petre, Mauima (Gazze) Piskoposu Pavlus'un ölmesi üzerine, Kadıköy Konsili'nin hemen ardından Kudüs Patriği Theodosios tarafından 453 yılı başlarında zorla şehrin başpiskoposu ilan edilmiştir. Bu bilgiyi Süryani Mihail de kroniğinde aktarmaktadır. Kronikte Petre'nin Kadıköy Konsili'ne karşı çıkan Ermenileri tebrik ettiği ve desteklediği bilgisi de yer almaktadır.[297] Altı ay gibi kısa bir süre başpiskoposluk görevinde bulunduktan sonra, Kadıköy Konsili'nin ardından Filistin bölgesinde ortaya çıkan karışıklıklardan uzak kalmak amacıyla — eski İmparatoriçe Evdokya'nın desteğine rağmen — görevinden ayrılmış ve köy köy dolaşarak münzevi bir yaşam sürmüştür.[298] Rufus'un aktardığına göre önceleri İmparatoriçe Evdokya'ya ait olan Tel-Aviv yakınlarındaki bir arazide münzevi yaşam sürerken 491 yılında ölmüş ve Kudüs'teki kurduğu manastıra gömülmüştür.[299]

[296] Anonim. (2014). *Saint Petre Iberi*, Fourth (Revised) Edition, Tbilisi, 141.
[297] Bedrosian, R. (2013). *The Chronicle of Michael the Great, Patriarch of the Syrians*, New Jersey, 94-95.
[298] Horn, *a.g.e*, 2006, 91.
[299] Greatrex, G. (2011). *The Chronicle of Pseudo-Zachariah Rhetor: Church and War in Late Antiquity*, Liverpool, 13.



Resim 3.8. Kudüs Kutsal Haç (İberta) Manastırı.

Kaynak: https://www.medievalists.net/2023/09/place-become-holy/.

Petre İberi'nin hayatının anlatıldığı vita incelendiği zaman Rufus'un eseri, hagiografik açıdan kusursuz görünmektedir. Azizle ilgili olayların ikonografik algısını tıpkı İsa'nın çileci yaşamı gibi olaylar silsilesi içerisinde aktarmaktadır. Yazar tıpkı bir ikona ressamı için resmin gerçekçi renkleri, vücut simetrileri, sanatsal bakış açısı gibi yorumlar üzerinden hayatını kaleme almıştır. Bu nedenle tarihsel gerçekliğin nerede olduğunu ve menkıbe kurgusunun nerede olduğunu ayırt etmek konusunda dikkatli olmak gerekmektedir. Zira bunu bulmak genellikle zordur. Horn'a göre Petre'nin çileciliğinin ilk yıllarının sunumu, Rufus için birkaç amaca hizmet etmektedir: Petre'nin koyu bir Hristiyan olan atalarını ince ince tasvir ederek onun manevi otoritesini güçlendirmek ve Roma dışındaki Hristiyan kültürlerdeki çileci yaşam örneklerini çoğaltmak.[300] Kadıköy Konsili'ni takip etmeyen Petre'nin ülkesine ne derece etki ettiği ve Kartli Kilisesi'nin bunu ne oranda kabul ettiği ise kesin olarak bilinmemektedir. Zira o dönemde Kartli Kilisesi'nin Monofizitizmi benimsediğini doğrulayan bir kaynak bulunmamaktadır.[301]

Rufus'a göre Petre'nin tüm akrabaları azizdir ve takvanın örnek teşkil eden örnekleridir. Ancak bu tutum hagiografik türdeki eserlerin genel bir idealleştirme ve abartma özelliğidir, ancak Petre'nin münzevi ailesi tam bir kurgu olarak ilan etmenin doğru olamayacağı da açıktır.

[300] Horn, *a.g.e.*, 2006, 180-225.
[301] Aleksidze, Z. (2010). *Kristianuli Kavkasia*, I, Tbilisi, 124-144, 145-158.

Eserin bütüncül ve mistik bakış açısı nedeni ile Rufus olayları her ne kadar abartsa da Petre'nin ailesindeki bazı "günahkâr" yönleri de yazmaktan çekinmiyor. Burada Rufus'un metni hazırlarken vermiş olduğu bu tip anekdotlarla kurguyu pekiştirerek, okuyucuya günah ile azizlik arasındaki ilişkiyi de sunmaktadır.

Münzevi-çileci yaşam açısından Petre İberi, Hristiyan manastırcılığının Gürcü topraklarında işleyen ideallerini özümseyip; Konstantinopolis, Filistin ve Mısır'daki gelenekler ile birleştirerek hayattaki "erdem" olgusunu mükemmelleştirmiştir. Rufus, Petre'nin hayatını aktarırken "Hristiyan" ünvanlı aile bireylerinin "dünyevi" kimliklerini konuşmaktan genelde kaçınmaktadır. Çünkü o dönemde yalnızca "Hristiyan" ünvanı değerlidir, bir kişinin sosyal ya da etnik kökeni değil. Petre'nin münzevi yüzünü hayal etmek ve tasvir etmek Rufus açısından oldukça önem taşımaktadır. Onun Hristiyan "hayal" gücündeki münzevi yaşamın tipik özelliklerini eksiksiz olarak görmekteyiz. Bu nitelikler Aziz Antonios'un Hayatı, Mısırlı Babalar, Süryani Efraim'in Vaazları gibi arketipsel örneklerden türetilmiştir. Rufus, Petre figürü aracılığıyla Suriye'de güç kazanmaya başlayan Kadıköy karşıtı çevrelere, bir yüzyıl boyunca Doğu halklarının kolektif hafızasında kök salacak şekilde, "Monofizit çileciliğin" sarsılmaz bir örneğini sunmuştur. Monofizit hagiograflar ise Efesli Aziz Yuhanna örneğinde olduğu gibi bu tür kimlikleri bilinçli ve sistematik bir biçimde inşa etmeye özen göstermişlerdir. Horn, Petre'nin münzevi faaliyetlerini üç temel boyutta ele almaktadır: Birincisi, şeytan kovucu ve koruyucu kimliğiyle Petre'dir. Şeytan çıkarma yetisi, Geç Antik Çağ'ın "kutsal adamı"nın ayırt edici niteliklerinden biri olarak görülmekte ve Doğu Hristiyan düşüncesinde her zaman azizlere özgü bir özellik olarak değerlendirilmektedir. İkincisi, Petre'nin İncil kahramanlarını taklit eden bir figür olarak ele alınmasıdır. Üçüncü olarak ise Petre, Yahudi geleneğine dayanan Naziritlik anlayışı çerçevesinde, Filistin'in Monofizit çevreleri açısından önem arz eden bir kişi olarak sunulmaktadır.[302]

Bir rahip olarak kutsanan Petre, aile üyelerine olan sevgisini ve minnettarlığını kaybetmemiş, ancak Hristiyan hagiografisinde ve münzevi yaşam anlatılarında çok yaygın bir motif olan "zühdü" zedeleyerek rahat yaşama alışmaktan korktuğu için onları görmekten kaçınmıştır.

Petre'nin münzevi yaşam biçimi kurmuş olduğu manastırların da temel yaşam felsefesini oluşturmuştur. İlk kurduğu manastır olan Haç Manastırı'nı Büyük Basileos ve Aziz Pakoros'un tipik örneklerine göre düzenlenmiştir. Bunların hiçbirinin tesadüf olmadığı oldukça açıktır.

[302] Horn, *a.g.e.*, 2006, 114.

Ancak Petre'nin Büyük Basileos'un manastır düzenini nasıl öğrendiği ve uyguladığı bilinmemekle birlikte "Pontus tipi" modellemenin dönemin en popüler manastır biçimi olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle sosyal birlikteliği ve aktif yaşamı temsil eden Basileos'un manastır kurgusu Petre için evrensel bir popülariteden gelmektedir. Ancak Petre'nin ilk manastırı için bu iki tip modeli tercih etmesinin temelinde hayırseverlik olgusu yatmaktadır. Ona göre manastır sadece dua ve meditasyon için tasarlanmamıştı, aynı zamanda manastır; yoksulların, hastaların ve kölelerin hayat bulduğu mekandı. Buradan anladığımız kadarı ile Petre İberi'nin kurmuş olduğu bu yarı-lavra tipi manastır düzeni Filistin bölgesinin şekillenmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Aynı zamanda bu manastır sistemi Gürcü manastır sistemi özelinde "Doğu" manastır geleneğinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en bariz örnekleri Orta Bizans döneminde İç Gürcistan'da kurulan David Gareca ve Aziz Şio manastırlarıdır. Yarı-Lavra tipi yerleşime sahip olan bu manastırlarda da iki temel felsefe bulunmaktadır: münzevi yaşam ve hayırseverlik. Sonuç olarak Petre İberi özelde Gürcü geleneğinde genel de ise Doğu geleneğinde "münzevi manastır yaşamının" en önemli figürlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.9. Davit Gareca Manastırı, Aşağı Yerleşim.

Kaynak: Canöz Arşivi.



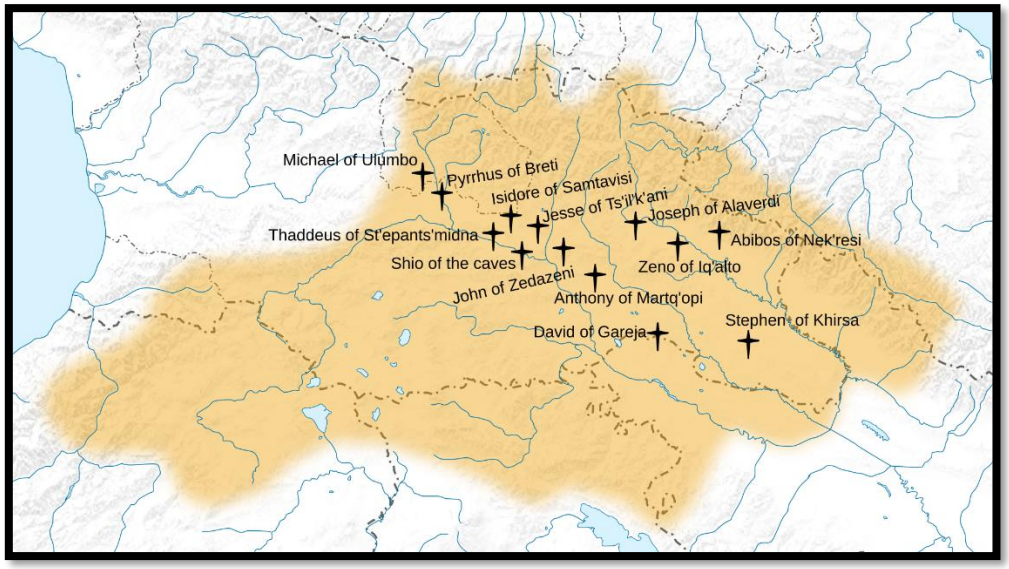
Resim 3.10. Aziz Şio Manastırı, Aşağı Yerleşim.

Kaynak: Canöz Arşivi.

3.6. Süryani Keşişlerin Gürcü Manastır Sistemi Üzerindeki Etkileri

5. yüzyılda Kral Vahtang önderliğinde önemli bir bölgesel güç özelliği kazanan Kartli Krallığı, yüzyılın sonunda kralın ölümünden sonra Perslerin yoğun baskısına maruz kalmıştır. Bu askeri-politik saldırının yanı sıra dini anlamda da Kartli'de büyük bir baskı bulunmaktaydı.[303] Bu istikrarsız ve çalkantılı dönemde genel kanıya göre, Kutsal Süryani Babalar/Keşişler, on üç Süryani Baba ya da Süryani Keşişler gibi isimlerle isimlendirilen kilise figürleri 6. yüzyılda Asur'dan/Suriye'den (Mezopotamya) Gürcistan'a gelmiştir. İsimleri; Gürcistan'da manastır yaşamının kurulması ve örgütlenmesi, putperestlikle mücadelede Kartli Kilisesi'nin güçlenmesi, yoğun misyonerlik faaliyetleri, güçlü kültür merkezlerinin yaratılması, orijinal ilahi yazılarının ortaya çıkması, hagiografinin gelişmesi, teoloji biliminin kurulması ve yaygınlaşması ile ilişkilendirilmektedir. Coğrafi olarak Gürcistan'ın merkezi kabul edilen Kartli ve Kaheti bölgelerinde; Zedazeni, Şiomiğvime, Davitgareca, Nekresi, Martqopi, Alaverdi, Tzilkani, İqalto, Samtavisi, Ulumbo, Breti, Urbanisi, Xirsa'nın yanı sıra Tiflis'te Kaşveti ve Mamadaviti olarak adlandırılan manastırları kurdular.

[303] Toumanoff, C. (1963). *Studies in Christian Caucasian History*, Washington D. C, 381.



Resim 3.11. Süryani Keşişlerin Kurduğu Manastırlar ve Etki Alanları.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/On_%C3%BC%C3%A7_S%C3%BCryani_Peder#/media/Dosya:13_assyrian_fathers'_locations_in_mid-6th._c._Iberia.svg.

Süryani keşişlerin çalışmaları sonucunda Gürcistan'da üç tür manastır yaşamı oluşmuştur:[304]

1- Münzevi manastır yaşamı,
2- Koenobitik manastır yaşamı,
3- Münzevi ve koenobitik manastırların birleşimi olan lavra manastır yaşam biçimi.

Süryani keşişlerin çalışmaları Gürcü Hristiyan kültürünün gelişiminde silinmez bir iz bırakmıştır. Mezopotamya'dan getirdikleri kültür ve bilgi ile Gürcistan'ın dağlar ile ovalar arasındaki ıssız bölgelerinin ekonomik gelişimine katkı sağlamıştır. Mezopotamya'daki "çöllerdeki vaha şehirler" anlayışını Gürcistan'a taşıyarak manastırların "kutsal çöller" olarak tanımlanmasına neden olmuşladır. Süryani keşişler, ibadetlerin Gürcü dilinde icra edilmesini desteklemiş ve böylece Gürcü yazı dilinin yayılma alanının gelişmesine zemin hazırlamışlardır. Ayrıca, Gürcü ikonografisi geleneğinin temellerini de atan ilk kişiler olmuşlardır.[305]

Orta Çağ'ın yazılı ve sözlü geleneğine göre Aziz İoane (Yuhanna) ve on iki öğrencisi Suriye'den Gürcistan'a gelmiştir.[306] Geldikleri dönemden günümüze kadarki süreçte kaleme

[304] Siradze, R. (1992). *Kristianuli Kultura da Kartuli Mtzirloba*, I, Tbilisi, 34.
[305] Aleksidze, Z. (2003). "Sinuri Xelnatzeri Asurul Mamata Şesaxeb", *Nateli Kristesi*, I, Tbilisi, 120-121.
[306] Gürcistan Apostolik Kilisesi 7 Mayıs'ta Aziz İoane ve on iki öğrencisini anmaktadır. Takvimde belirlenen isimler şu şekildedir: 1-Abibos Nekreseli, 2-Anton Martqopeli, 3-Davit Garejeli, 4-Zenon İqaltoeli, 5-Tadeoz

alınan eserlerde ve sözlü kaynaklarda Süryani keşişlere ilişkin iki farklı isim listesi bulunmaktadır. Bu kaynaklarda zikredilen rakamların sayısı on üçü geçmektedir. Aziz Ioane Zedazneli ve Aziz Şio Mğvimeli'nin vitalarında Süryani keşişlerin hem isimlerinde hem de sayılarında farklılıklar bulunmaktadır. Ancak aralarında sekiz isim ortaktır: Şio Mğvimeli, Davit Gareceli, Anton Martveli, İoseb Alaverdeli, Tata Stepantzmindeli, Piros Breteli, Diyakoz Elia ve Abibos Nekreseli. Dokuz isim ise farklıdır. Bunlar: Theodosios, Pimen, Nathan, İoane, Stepane Xirseli, Zenon İqaltoeli, İse Tzilkneli, İsidore Samtavneli ve Mikael Ulumboeli. Korneli Kekelidze, Süryani keşişlerin sayısının en az on yediye ulaştığı sonucunu çalışmasında paylaşmıştır.[307] Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda yakın zamanda keşfedilen Gürcüce el yazmaları koleksiyonu (N/S Geo 50), 10. yüzyılın ilk yarısına ait mevcut nüshalardan daha eski bir tarihe dayanan ve bazı tartışmalı konulara açıklık getirebilecek nitelikte yeni bilgiler içermektedir. Bu metne göre, İoane Zedazneli önderliğinde on üç Süryani keşiş Edessa'dan Gürcistan'a gelmiştir. Koleksiyonda İoane Zedazneli'nin müritleri arasında şu isimler yer almaktadır: Şio, Davit, İoseb, Zenon, Theodosios, Ezderios, Solomoz, Tata, Probosis, Vata, Pimen ve Nathan. Böylece bu listeye dört ile dokuz farklı isim daha eklenmektedir. Fakat Sina koleksiyonu tam haliyle yayınlanmadığı için bazı bilgiler henüz netlik kazanmamıştır.[308]

Süryani keşişlerin sayısı, uyrukları, mezhepleri, Gürcistan'a geliş zamanı ve amaçları konusunda bilim camiasında farklı görüşler bulunmaktadır. Araştırmacıların çoğunluğu Süryani keşişlerin Gürcistan'a 6. yüzyılın ortalarında geldiklerini desteklemektedir. M.F. Brosset'e göre keşişler 550 yılında[309], Çubinaşvili'ye göre 553 yılında[310], Sabinin'e göre 6. yüzyılın ortalarında[311], Jordania'ya göre 541-557 yılları arasında[312], Tamarişvili'ye göre ise 551-557 yılları arasında[313], G. Çubinaşvili'ye göre 6. yüzyılın ortalarında[314], Canaşvili'ye göre 555-570 yılları arasında[315], Cavaxişvili'ye göre 6. yüzyılın ikinci yarısında[316], Kakabadze'ye göre 6.

Stepantzmindeli, 6-İse Tzilkneli, 7-İoseb Alaverdeli, 8-İsidore Samtavneli, 9-Mikael Ulumboeli, 10-Piros Breteli, 11-Stepane Xirseli, 12-Şio Mğvimeli.

[307] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 25.

[308] Aleksidze, Z. (2000). "Mandilioni da Keramioni Dzvel Kartul Mtzerlobaşi", *Jurnali Akademia*, I, 12-14.

[309] Броссé, M. (1850). "О некоторых недостатках грузинской хронологии", *КАВКАЗ*, N:24-25, 141.

[310] Çubinaşvili, D. (1863). *Kartuli Krestomatia*, I, St. Petersburg, 168.

[311] Саби́нин, Г. (1877). *История Грузинской Церкви До Конца VI В*, Св. Петербург, 102.

[312] Jordania, T. (1892). *Kronikebi da Sxva Masala Sakartvelos İstoriisa*, I, Tbilisi, 54.

[313] Tamaraşvili, M. (1995). "Kartuli Eklesia Dasabamidan Dğemde", *Kartuli Eklesiis İstoria: Masalebi da Gamokvlevebi*, 3, Tbilisi, 256.

[314] Чубинашвили, Г. (1970). *Вопросы Истории Искусства*, I, Тбилиси, 80.

[315] Canaşvili, D. (1914). *İstoriuli Suratebi*, Tbilisi, 20.

[316] Cavaxişvili, İ. (1979). *Kartveli Eris İstoria*, I, Tbilisi, 409.

yüzyılın başlarında[317] gelmişlerdir. İoseliani diğerlerinden farklı olarak keşişlerin Kartli'ye gelişlerini beşinci yüzyıla tarihlendirmektedir.[318] Bu görüş Tsagareli[319] ve Muraviov[320] tarafından da paylaşılmıştır. Buna ek olarak Tarxnişvili de onların beşinci yüzyılda geldiklerini düşünmektedir.[321] Nutsubidze'ye göre ise Süryani keşişler Suriye'deki Gürcü Neo-Platoncu okulun temsilcileri olarak antik felsefenin kırılma dönemine denk gelen 529 yılının hemen sonrasında Bizans topraklarından Kafkaslara kaçmışlardır.[322] Siradze ise Perslerin Kartli Krallığını feshettiği ve baskı dönemi olarak da bilinen 537 yılı sonrasında geldiklerini varsaymaktadır.[323] Goiladze ise Siradze'nin görüşüne katılarak bu olayın tarihini 534 olarak vermektedir.[324] Son olarak bu konuda detaylı çalışmaları mevcut olan Caparidze 6. yüzyılın 40'larında[325] ve Merkviladze de 6. yüzyılın 30'lu yıllarının sonu 40'lı yıllarının başlarında olduğu görüşünü paylaşmaktadır.[326]

Keşişlerin lideri olan İoane Zedazneli geleneksel anlatıya göre Antakya'lı sıradan bir aileden gelmekteydi. Müritlerinden biri olan Anton Martqopeli başlangıçta Mezopotamya'daki büyük şehirlerden biri olan Edessa'da yaşıyordu. Bu bilgiden hareketle Kekelidze, keşişlerin Kartli'ye farklı zamanlarda ve farklı yerlerden geldiklerini düşünmüştür.[327] "Kartli'nin Dönüşümü" adlı nüshada anlatılan geliş tarihi ise dönüşümden 200 yıl sonrasına yani 559 yılına tekabül etmektedir.[328] Süryani keşişlerin hagiografik döngüsü hem Kartli'nin Dönüşümü hem de Kartli'nin Yaşamı adlı kroniklerde Kral 6. Parsman'ın (542-561) hükümdarlığı ve Katalikos Eulavios ile ilişkilendirilmektedir. Bahsedilen bilgileri açıklığa kavuşturmak için Kekelidze hagiografik verileri tarihi kaynaklarla karşılaştırarak birkaç sonuca varmıştır:

1- David Gareceli, Kudüs Patriği İlya (494-516) zamanında Kudüs'ü ziyaret ettiği için en erken 520 yılında gelmiş olmalıdır.[329]
2- Süryani keşişlerden oluşan ikinci grup ise (Şio Mğvimeli, İse Tzilkneli, İsidore Samtavneli, İoseb Alaverdeli, Zenon İqaltoeli ve Tadeoz Zedazneli) 543 yılında

[317] Kakabadze, S. (1928). *Asurel Mamata Tsxovrebata Arketipebi, Saistorio Krebulis Tsigni I-is Damatebi*, Tbilisi, 16.
[318] Иоселиани, П. (1843). *Краткая История Грузинской Церкви*, Санкт-Петербург, 37.
[319] Цагарели, М. (1848). *Грузинская Церковь, Свидетельнпца Праваславная Русской Церкви*, Санкт-Петербург, 5.
[320] Муравьев, А. (1848). *Грузия и Армения*, часть I, Санкт-Петербург, 256.
[321] Tarxnişvili, *a.g.e.*, 1994, 52.
[322] Nutsubidze, Ş. (1956). *Kartuli Pilosopiis İstoria*, I, Tbilisi, 134.
[323] Siradze, *a.g.e.*, 1992, 35.
[324] Goiladze, V. (2002). *Asurel Mamata Samşoblo da Sakartvelo*, Tbilisi, 153.
[325] Caparidze, A. (1996). *Sakartvelos Samotsikulo Eklesiis İstoria*, Tbilisi, 388.
[326] Merkviladze, D. (2006). *Asurel Mamebi (VI S-is Sirieli Sasulieri Moğvatzeni Sakartveloşi)*, I, Tbilisi, 73.
[327] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 25.
[328] Anonim. (1955). *Kartlis Tsxovreba*, Tbilisi, 207, not. 5.
[329] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 35-36.

Kartli'ye gelmişlerdir.[330] Abuladze nesirde şu şekilde anlatmaktadır: "O zamanlar, büyük bir ışık kaynağı olan ve Harikalar Yaratan Simon, harika bir dağın tepesinde değil, fakat bir taşın üzerinde oturuyordu. Kutsal İoane (Yuhanna) ve öğrencileri onu gördüler, dualarını aldılar ve bu şekilde Kartli'ye giden yola devam ettiler."[331]

3- Pers İmparatoru I. Hüsrev'in Edessa (Şanlıurfa) şehrini 544 yazında kuşatmasından hemen sonra, 545 yılında Anton Martqopeli Kartli topraklarına kaçmıştır.[332] Kroniklerde Edessa kuşatması ile ilgili ise şu bilgi aktarılmaktadır: "Son yıllarında Perslerin Kralı Hüsrev, Edessa şehrine yaklaştı ve şehrin surlarının altını kazdırmaya başladı, böylece gizlice amacına ulaşacak ve böylece kimseler farketmeksizin şehri ele geçirecekti".[333]
4- Son olarak Abibos Nekreseli, Perslerin Kartli'deki baskı rejiminin sona erdiği 590 yılından çok önce 571 yılında şehit edildiği göz önünde bulundurularak, şehidin Kartli'ye gelişi bu tarihlerden çok önce yüzyılın ortalarında olmalıdır.[334]

Goiladze'nin çalışmasında azizlerin hayatlarına ilişkin aktarımlarda "Antakya" isminin sıkça geçtiği görülmektedir. Ancak Orontes Nehri kıyısında yer alan ve günümüzde Antakya olarak bilinen şehir, coğrafi olarak hem Edessa'ya hem de Mezopotamya'ya uzak bir konumda yer almaktadır. Oysa yaygın kanaat, söz konusu azizlerin iki kutsal nehir arasındaki (Mezopotamya) bölgeden geldikleri yönündedir. Bu nedenle, Orontes Nehri kıyısındaki Antakya'nın burada kastedilen yer olma ihtimali tarihsel ve coğrafi verilerle örtüşmemektedir. Nitekim söz konusu dönemde, "Antakya" adıyla anılan iki farklı yerleşimin Mezopotamya'da var olduğu bilinmektedir: Bunlardan biri, Pers topraklarında Midgon Nehri üzerinde konumlanan ve bugün Nusaybin olarak bilinen şehir; diğeri ise Bizans sınırları içinde yer alan Edessa'dır (Urfa). Gürcü kronikleri, bu iki şehri sırasıyla "Antakya-Nisibis" ve "Antakya-Edessa" olarak adlandırmaktadır. Goiladze, keşişlerin menşeini Anton Martqopeli figüründen yola çıkarak Edessa şehriyle özdeşleştirmektedir.[335]

Gürcü hagiografisi, Süryani keşişlerin Kartli'ye gelişini hem münzevi bir yaşam arayışıyla hem de Kutsal Ruh'un ilahi yönlendirmesiyle ilişkilendirmektedir. Özellikle Kutsal Ruh'a atıfta bulunan bölümler metinlerde sıklıkla vurgulanmakta, bu ilahi rehberliğe özel bir

[330] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 37-38.
[331] Abuladze, İ. (1955). *Asurel Mağvatzeta Tsxovrebis Tzignta Dzveli Redaktsiebi*, Tbilisi, 81.
[332] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 38.
[333] Gabidzaşvili, E. (1968). *Dzveli Kartuli Agiograpiuli Literaturis Dzeglebi*, IV, Svinaksaruli Redaktsiebi (XI-XVIII SS.), Tbilisi, 394.
[334] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 40.
[335] Goiladze, a.g.e., 2002, 139-144.

anlam yüklenmektedir. Nitekim metinlerde şu ifadeye yer verilmektedir: "Kutsal Ruh'umuz onların rehberliğiyle Kartli'ye geldi ve aydınlandık." Öte yandan, Kartli'de Hristiyanlığın henüz "genç" ve "zayıf" olduğu; bu nedenle de güçlendirilmesi gerektiği vurgusu, göz ardı edilmemesi gereken bir diğer önemli unsurdur.

Bilindiği üzere Süryani keşişlerin dini yönelimleri hakkında ilk olarak "Nasturî" olabilecekleri görüşü üzerinde durulmakla beraber bunun şüphe edilerek incelenmesi gerekliliği N. Marr tarafından belirtilmiştir.[336] Gürcü hagiografisi üzerine çalışmalar yapan P. İngoroqva da aynı tutumu benimsemiştir.[337] Kekelidze ise daha farklı bir yaklaşım sergileyerek Süryani keşişlerin bulunduğu topraklardan ayrılışını Monofizitlerin o dönemde yaşadığı zulüm ile ilişkilendirmiştir. Ona göre keşişlerin 6. yüzyılda Suriye'den ayrılışlarının amacı Monofizitlerin acımasız zulmünden kaçmaktı. Zira keşişler Monofizitti ve artık Suriye topraklarında monofizit görüş üzerinde ciddi bir baskı bulunuyordu.[338] Bu bilgileri Kekelidze dışında Kakabadze[339], Menabde[340], Melikset-begi[341] ve Amiranaşvili'de[342] desteklemektedir. Diğer görüşe göre ise Süryani keşişler Diozifit olmalıydı.[343] Nutsubidze, Süryani keşişleri Aziz Petre İberi'nin Suriye'de kurmuş olduğu Gürcü kolonisiyle ilişkilendirmekte ve bu bağlamda, söz konusu figürlerin "ne Diofizit ne de Monofizit, ancak Kristolojik bir Neoplatoncu" olmaları gerektiğini savunmaktadır.[344] Mgaloblişvili, keşişleri Ortodoksluğa sapmış Nasturiler olarak değerlendirmektedir.[345] Bu dinî akımın takipçilerinin, aynı dönemde Ermenistan ve Albanya'ya (Doğu Kafkaslar) ulaştığı bilinmektedir. Söz konusu akımın o dönemdeki önde gelen temsilcilerinden biri olan ve Nisibis Akademisi'nin başkanlığını yürüten Adiabenli Henana'nın, çok sayıda öğrencisi ve destekçisi bulunmaktaydı. Henana'nın Origenist eğilimleri, Efes ve Kadıköy Konsilleri'nin bazı kararlarını tanıması ve Nasturi yönelimi, Kafkasya bölgesini de kısa sürede etkilemiştir.[346] Her ne kadar keşişlerin dinî eğilimleri tartışılmış olsa da Gürcü

[336] Марр, Н. Я. (1906). *История Грузии*, Санкт-Петербург, 3.
[337] İngoroqva, P. (1939). "Kartuli Mtzerlobis İstoriis Mokle Mimoxilva", *Jurnali Mnatobi*, 2, 163.
[338] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 41.
[339] Kakabadze, a.g.e., 1928, 17
[340] Menabde, L. (1949). *Asurel Mamata Tsxovrebisatvis*, Tbilisi, 46.
[341] Melikset-begi, L. (1959). "Davit Udzleli da Davit Garesceli", *Amonabetzdi Krebulidan Korneli Kekelidze-80*, Tbilisi, 211.
[342] Amiranaşvili, Ş. (1944). *Kartuli Xelovnebis İstoria*, I, Tbilisi, 126.
[343] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1979, 411; Canaşvili, M. (1990). *Sakartvelos Saeklesio İstoria*, Tbilisi, 49; Peradze, G. (1927). *Die Anfange des Monchtums in Georgien*, Gotha, 38; Jordania, *a.g.e.*, 1892, 54; Aleksidze, *a.g.m.*, 2003, 121; Siradze, *a.g.e.*, 1992, 33; Goiladze, *a.g.e.*, 1992, 198; Merkviladze, D. (2006). *Asureli Mamebi (VI S-is Sirieli Sasuliero Moğvatzeni Sakartveloşi)*, I, Tbilisi, 155; Metreveli, S. (2008). *Kartuli Agiograpiis İkonograpiuli Saxismetqveleba*, Tbilisi, 239-240.
[344] Nutsubidze, *a.g.e.*, 1956, 132.
[345] Mgaloblişvili, T. (2003). "IV-X Saukuneebis Sakartveloşi Mimdinare Religiuri Protsesebi", *Mravaltavi*, XIX, 339.
[346] Mgaloblişvili, *a.g.m.*, 2003, 339.

Kilisesi, Süryani keşişlerin "ortodoksluğundan" hiçbir zaman şüphe etmemiştir. Kilisenin bu mutlak tutumunu Caparidze şu şekilde ifade etmektedir: "Süryani babaların gelişi sırasında Kartli Kilisesi'nin içinde bulunduğu durumu devletle karşılaştırsak, çalışmaların sonunda onların Monofizit eğilime karşı savaş açtıklarını ve hatta onu yendiklerine ikna olacağız".[347]

Süryani keşişlerin geliş tarihleri ve amaçlarının yanı sıra uyrukları konusunda da farklı görüşler mevcuttur. Ancak araştırmacıların çoğu Suriye'den gelen keşişlerin milliyet itibariyle Gürcü olması gerektiğini düşünmektedirler. Bunlardan ilki D. Çubinaşvili tarafından ortaya atılmıştır. Çubinaşvili'ye göre onlar, Mezopotamya'dan değil Kapadokya'dandı ve Yunan kökenlere sahipti.[348] Canaşvili onların Gürcülüğünü şüphe götürmez bir gerçek olarak görmektedir.[349] Merkviladze Tsintszade'yi kaynak göstererek onları güneydeki Gürcü yerleşimlerinden gelen Gürcüler olarak tanımlamaktadır.[350] Bunun yanı sıra Merkviladze'nin aktardığına göre Piskopos Kyrion'un mektubunda Süryani keşişler "Kapadokyalı babalar" olarak adlandırılmıştır.[351] Gogebaşvili'de keşişlerin Kapadokyalı olduğu görüşünü desteklemiştir.[352] Peradze'ye göre, Yunan kaynaklarında Kapadokya, Asur/Suriye bölgesiyle eş anlamlı olarak anılmakta; ayrıca Megreller ve Lazlar, bu bölgede koloniler kurarak yaşamışlardır.[353] Nutsubidze ise Kapadokya görüşüne değinmeksizin onların Suriye'deki Petre İberi'nin kurmuş olduğu teoloji okulundan gelen Gürcüler olduğu görüşünü savunmuştur.[354] Goiladze ise Edessa şehrinde meskun olan Gürcü kolonisine bağlı Gürcü rahipler olarak tanımlamıştır.[355] Kekelidze, Süryani keşişlerin Gürcü olduklarını teyit etmek için azizlerin vitasında geçen şu bilgiyi doğrudan aktarmaktadır: "Aziz İoane (Yuhanna) Kartli'ye vardığında Katolikos Evlavios ile Gürcüce konuşmaya başlamıştır". Vitada geçen bu bilgiden hareketle Kekelidze onların doğal olarak daha erken dönemlerde Suriye topraklarına gidip baskı döneminde Kartli'ye geri dönen "Gürcüler" olarak tanımlamaktadır.[356] Menabde de Kekelidze'nin görüşünü desteklemiştir.[357]

[347] Caparidze, A. (1998). *Sakartvelos Eklesiis Kalendari*, Tbilisi, 218-219.
[348] Çubinaşvili, D. (1877), "Etnograpiuli Ganxilva Dzvelta da Axalta Kapadokiis An Çanetis Mkvidrta Mosaxleta", *İveria*, N:14, 9.
[349] Canaşvili, *a.g.e.*, 1990, 44.
[350] Merkviladze, *a.g.e.*, 2006, 161.
[351] Merkviladze, *a.g.e.*, 2006, 161.
[352] Gogebaşvili, İ. (1901). "Tzminda Gundi Tsametta Kapadokielta Mamata", *Cecili*, N:2, 55.
[353] Peradze, İ. (1903). "Sakartvelos Saeklesio İstoria", *Mogzauri*, N:3-4, 117.
[354] Nutsubidze, *a.g.e.*, 1956, 126.
[355] Goiladze, *a.g.e.*, 1992, 199.
[356] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 42.
[357] Menabde, *a.g.e.*, 1949, 64.

Araştırmacılar arasında Kelengeridze ilk kez Süryani keşişlerin Gürcülüğünden şüphe eden araştırmacıdır. Ona göre keşişlerin Süryaniliği, Gürcülüklerinden daha fazla kanıta sahiptir.[358] Cavaxişvili keşişlerin Gürcülüğünü temelsiz bir hipotez olarak nitelendirmiştir.[359] Merkviladze[360], Amiranaşvili[361] ve Kakabadze keşişlerin bir kısmının Gürcü olabileceğini düşünürken[362], Caparidze bu bilgiye şüphe ile yaklaşılması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre Gürcü dilinin ön plana çıkarılması ve ona özel önem verilmesinin ulusal değil dinî çıkarların savunulması düşüncesinden kaynaklanması gerekirdi.[363]

Bu sorunu çözebilmek için, hagiografik edebiyat geleneğinin yalnızca sanatsal bir kurgu, mit veya efsane olmadığını; hagiografinin, edebî figürleri öne çıkarmakla birlikte, aynı zamanda "gerçek" olanı, yani hakikati aktarma amacı taşıdığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Genel kanımıza göre bu keşişler Petre İberi'nin daha erken dönemlerde Kuzey Suriye'de kurduğu kolonilerden gelen Gürcülerdir. Çünkü katolikoslarla, birbirleriyle, yerel halkla daima tercüman olmaksızın ilişki kurmaları, vaazlar vermeleri, misyonerlik yapmaları Gürcüce bilmeden imkansızdır. Buna ek olarak, Gürcü hagiografisindeki ilk ilahilerin temellerinin, bu keşişlerden biri olan Aziz Şio tarafından atılmış olması, onların dönemin Gürcü diline ileri düzeyde hâkim olduklarını ve kayda değer bir Gürcüce retorik bilgisine sahip olduklarını göstermektedir. Tvaradze, bizim yorumumuzu şu şekilde özetlemektedir: "Gürcü olmayan bir yabancının bilmediği topraklarda birdenbire Gürcüce ilahiler yazmaya başlaması ne kadar da düşündürücüdür".[364]

Süryani keşişlerin yaşam öykülerine odaklanan metinler, literatürde farklı biçimlerde sınıflandırılmaktadır. Bunlardan ilki, "proto-nüshalar" olarak adlandırılan erken dönem versiyonlardır. Bu metinler, Süryani keşişler hakkında hazırlanmış ve Gürcü Hristiyan edebiyatına aktarılan ilk anlatılar olarak değerlendirilmektedir. Altıncı yüzyılda Gürcistan'a gelen bu keşişler, bölgedeki Hristiyanlığın yayılmasında belirleyici bir rol oynamışlardır. Onların hayatlarına ilişkin anlatılar ise genellikle Orta Çağ'ın geç dönemlerinde kaleme alınmış ve sonraki yüzyıllarda çeşitli nüshalar ve yorumlarla şekillendirilmiştir. Bu bakımdan proto-nüshalar, Süryani keşişlerin yaşam hikâyelerinin temel kaynakları olarak büyük önem taşımaktadır. Söz konusu proto-nüshalar şu versiyonları kapsamaktadır:

[358] Kelengeridze, M. (1918). *Sakartvelos Sakataliko Eklesiis Mokle İstoria*, Kutaisi, 43.
[359] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1979, 415.
[360] Merkviladze, *a.g.e.*, 2006, 167.
[361] Amiranaşvili, *a.g.e.*, 1944, 158.
[362] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 16.
[363] Caparidze, *a.g.e.*, 1996, 391.
[364] Tvaradze, R. (2001). *Kartuli Literaturis İstoria*, Tbilisi, 62.

1- Azizlerin hayatlarının arkaik versiyonları: Bu metinler Süryani keşişlerin hayatına dair gerçekçi ayrıntıları betimleyen ilk yazılardır. Bunlar sözlü anlatımlar veya daha önceki yazılı kaynaklar temel alınarak derlenmiş metinler toplamıdır.
2- Metaphrastik[365] versiyonlar: Sonraki dönemlerde proto-nüshalara dayanarak yazılan, Süryani keşişlerin hayatını daha süslenmiş ve detaylı bir şekilde işlenmiş biçimde sunan metinlerdir. Bu versiyonlara hagiografik ve bolca edebi unsurlar eklenmiştir.
3- Svinaksar[366] versiyonları: Bunlar kısaltılmış nüshalardır ve dini bayramlar sırasında ibadethanelerde kullanılan, azizlerin hayatından kısa kesitleri ve mucizeleri içeren metinlerdir.

Geleneksel kanıya göre Katolikos II. Arsen tarafından derlenen hagiografik metinler, farklı zamanlarda ve farklı yazarlar tarafından yazılmış eserleri birleştirmektedir. Üslup açısından, özellikle İoane Zedazneli ve Şio'nun vitalarının arketipleri birbirine oldukça yakındır. Kekelidze ve Abuladze bu eserleri tek bir bütün olarak kabul etmektedir.[367] Sina Dağı'nda bulunan el yazması Katolikos II. Arsen'den daha önceki bir dönemde de bu tip metinlerin var olduğunu doğrulamıştır. Aleksidze "Ioane Zedazneli ve Müritlerinin Hayatı" adlı yazmanın bu nüshasını 10. yüzyılın başlarına tarihlendirmektedir.[368] Proto-nüshaların varlığı, Kraliçe Ana tarafından derlenen Kartlis Tsxovreba (ქართლის ცხოვრება, "Kartli'nin Yaşamı") adlı el yazmasında yer alan "Aziz İoane Zedazneli'nin Yaşamı" bölümüyle de doğrulanmaktadır. Söz konusu metin, Katolikos II. Arsen'in, eserin banisi Marağalı Mikael'e hitaben kaleme aldığı bir mektup parçasını da içermektedir. Bu mektupta, vitaların proto-nüshası olarak kabul edilen ve "Babamız İoane Zedazneli'nin İşleri" başlığını taşıyan bölüm, "Eski Yazıların Ruhu" adıyla anılmakta ve keşişlerin Gürcistan'a geliş tarihlerine dair bilgiler içermektedir. Öte yandan, "Aziz Şio Mğvimeli'nin Hayatı" adlı metnin metaphrastik (yeniden yazılmış) versiyonunda, bu proto-nüshalardan birinin yazarı, Aziz İoane Zedazneli'nin öğrencisi olan ve Konstantinopolisli Martvir olarak anılan bir kişiye atfedilmektedir. Metinde

[365] Yunanca "Μεταφραστής" kelimesinden Batı literatürüne giren bu kelime; kelimesi kelimesine (simültane) çeviriyi tanımlamaktadır. Bkz: https://outils.biblissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=%CE%9C%CE%B5%CF%84%CE%B1%CF%86%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82&dict=Bailly, Erişim Tarihi: 12.08.2022.
[366] Synaxarion/synexarion ya da synaxarium: Yunanca "Συναξάριον" kelimesinden batı literatürüne giren bu kelime, Doğu Hristiyanlığında "azizlerin yaşamlarının" ve "kilise bayramlarının" takvim şeklinde düzenlendiği kitapları ifade etmektedir. Azizlerin ve şehitlerin hayat hikayeleri, mucizeleri ve dini olaylar kronolojik sırayla bu kitaplarda özetler halinde verilmektedir. Bu terim bazen "menologion", "horologion" veya "hagiografik takvim" ile de eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bkz: Kazhdan, A.P. (1991). "Synaxarion", *Oxford Dictionary of Byzantium*, III, Oxford, 1991.
[367] Kekelidze, K. (1980). *Dzveli Kartuli Literaturis İstoria*, I, Tbilisi, 536; Abuladze, İ. (1955). *Asurel Moğvatzeta Tsxovrebis Tzignta Dzveli Redaktsiebi*, Tbilisi, 24.
[368] Aleksidze, *a.g.m.*, 2000, 13.

"*Bu yazıyı, başlangıçta Ioane olarak adlandırılan, Aziz İoane'nin Konstantinopolisli öğrencilerinden olan saygıdeğer Martvir kaleme aldı*" ifadesi geçmektedir. Bahsi geçen metinlerden üslup açısından farklı olan Aziz Davit Gareceli'nin Hayatı adlı nüshadır. Kekelidze bu eseri arkaik dilsel öğelere[369] dayanarak 10. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirmiştir.[370] Ayrıca eserin birçok bölümünün halk edebiyatına özgü özellikler taşıdığına da dikkat çekmektedir. Örneğin Lukiane'nin karakeristik özellikleri (korkaklığı, zayıflığı ve inatçılığı), ejderha ile olan mücadelesi ve ejderhanın dış görünüşü gibi bölümler halk edebiyatına dair arkaik veriler olarak yorumlanmaktadır.[371] Bu nedenle, metaphrastik nüshalarda eserin bu kısımları değiştirilmiştir.[372] Davit Gareceli'nin Hayatı'nın proto-nüshalarının varlığını, Davit Gareca Manastırı'nın ana kilisesinin ikonografisi de doğrulamaktadır. İkonografide azizin yaşamından sahneler yer almaktadır. Abramişvili, kilisenin duvar resimlerinde 9-10. yüzyıllara ait iki farklı katman tespit etmiştir. 9. yüzyıla tarihlendirdiği ilk katmanda, Davit Gareceli başının etrafında hâle (შარავანდი) olmadan tasvir edilmiş ve yaşam öyküsü hiçbir mucize içermemektedir.[373] İkinci katman ise 983 yılında yapılmıştır ve azizin erdemlerini mucizevi bir yöntemle izleyiciye sunmaktadır. İkonografideki mucizeler (Lukiane tarafından filin sağılması, ejderhanın yakılması vb.) aynı zamanda II. Arsen'in hagiografik döngüsünü de takip etmektedir.[374]

Süryani keşişlerin hayatına dair en eski metin, "Aziz Abibos Nekreseli'nin Şehadeti" olarak kabul edilmektedir. Bize ulaşan haliyle yenilenerek redakte edilmiştir. II. Arsen eserinde "Abibos'un putları kırması ve Perslerin Kartli'den sürülmesi" ile ilgili kehanetlerde olmak üzere proto-nüshanın birkaç bölümünü dahil etmediğini şu cümle ile belirtmektedir: "…Onun (Aziz Abibos) tüm işlerini, çabalarını ve gayretlerini size bildirmedim, nasıl ki o putları parçaladı ve kafirleri Kutsal Üçlü'nün adıyla vaftiz ederek ikna etti ya da o kadına Bizanslıların geleceğini ve bu ülkenin fethedileceğini nasıl önceden haber verdi…" Buradaki alıntılara dayanarak Aziz Nekreseli'nin Şehadeti adlı el yazmasının arketipi, Perslerin Kartli Krallığı'ndan sürülmesinden kısa bir süre sonra, yani 6. yüzyılın sonları ile 7. yüzyılın başlarında yazılmış olmalıdır. Çünkü Perslerin Kartli'den çıkışı, Bizanslıların gelişi ve Kartli'de yeniden krallığı tesis edilişi 591 yılına tekabül etmektedir.[375] Cavaxişvili,

[369] Kekelidze, metinde geçen "მცყერმარხილი, პარეხი, პაჭარი, იმსთუარდეს, ბღუნვა" gibi kelimeleri arkaik olarak tanımlamaktadır.
[370] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 163.
[371] Kekelidze, a.g.e., 1980, 157-159.
[372] Xalvaşi, R. (1998). *Tbel Abuserisdzis Saxismetqveleba*, Batumi, 32.
[373] Abramişvili, G. (1965). "Atenis Sionis Reliepi (Davit Garecelis Tsxovrebis Siujeti)", *Jurnali Sabçota Xelovneba*, N:9, 67.
[374] Abramişvili, *a.g.m.*, 1965, 68.
[375] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 39.

Kekelidze'nin görüşüne katılarak daha sonra metnin yeniden redakte edilerek el yazmasına "şehadet" gibi kutsal karakterlerin kazandırıldığını belirtmiştir.[376]

II. Arsen'in yazılarında, Gürcü felsefe tarihçilerinin de dikkat çektiği "dört element doktrini" bir arkaizmle öne çıkmaktadır.[377] Bu doktrin Yunan Filozof Empedokles'e (MÖ 494-434) aittir ve Orta Çağ'da da oldukça popüler olmuştur. Tvadradze dört elementin (hava, ateş, su ve toprak) yüceltilme fikrinin, Aziz İoane ve onun mucizelerini konu alan Aziz Şio ve Evagre'nin Hayatı nüshasının bir bölümünde de sıklıkla kullanıldığını belirtmektedir.[378] Yazarın mucizeleri değerlendirmesini Tvadradze şu şekilde yorumlamaktadır: "İşte muhteşem bir mucize! Biri havayı hizmetçi gibi sunar, diğeri ateşin mahiyetini kurutur ve onun şevkini kovar, diğeri ise ateşi bastırır. Bu suyun ve toprağın doğasıdır!". Mucizelerde dört elementin üzerine çıkıp hakimiyet kurma fikri gerçekten de görülmektedir. İoane bardağı hava da tutar, Şio eline bir iskelet koyup üzerini tütsüleyerek su meydana getirir…[379] Bu mucizelerde, münzevi keşişlerin derin maneviyatları ve erdemleri sayesinde dört element üzerinde, beşerî ve dünyevî çıkarların ötesine yükseldikleri sembolik bir biçimde ifade edilmektedir. Çünkü insan vücudu da bu dört element üzerinde inşa edilmiştir.

Kuçukidze, Süryani keşişlerin vitalarının nüshalarını karşılaştırmalı bir şekilde incelerken hemen her birinde arkaik öğelerin varlığına dikkate alarak, Mazdeizm'in etkin olduğu dönemde Hristiyanlık'ın yüceliğini ve kutsiyetini vurgulamak için üç temel eserin yaratılmasının dönemin zorunluluğu olduğunu vurgulamaktadır. Araştırmacı "Abibos Nekreseli'nin Hayatı ve İşkencesi", "David Gareceli'nin Hayatı" ile Aziz İoane'ye itaf edilen "Aziz Şio ve Evagre'nin Hayatı" adlı üç yazmanın tek bir eser olduğu görüşünü paylaşmaktadır.[380] Kuçukidze çalışmasında o dönemde kurulduğu öne sürülen manastırların şu veya bu azize ithaf edilen "okumalar" olabileceğini düşünmektedir. Buna ek olarak keşişlerin vitalarının daha sonra II. Arsen tarafından birleştirildiği görüşünü de öne sürmektedir. Araştırmacı diğerlerinden farklı olarak Aziz İoane Zedazneli'nin hayatını, Azize Nino'nun hayatı ile karşılaştırarak Gürcü havariler üzerine yaratılması gereken eserlerin eksikliğine dikkat çekerek buradaki ana paradigmanın Azize Nino'nun Hayatı yazmasında bulunabileceğine işaret etmektedir. Metinlerin karşılaştırılması sonucunda "Aziz İoane'nin Hayatı" yazmasının orijinal

[376] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1979, 361-362.
[377] Nutsubidze, *a.g.e.*, 1956, 263-271.
[378] Tvaradze, R. (1985). *Txutmetsaukunovani Mtlianoba*, Tbilisi, 166-167.
[379] Xalvaşi, R. (2008). "Tsameti Asureli Mamis Hagiograpiuli Tsikli VII-XVIII ss.", *Sametsniero Konperantsia "Andria Pirveltzodebulis Gzit" Masalebi*, Tbilisi, 55.
[380] Kuçukidze, G. (2005). "Tz. İoane Zedaznelis Tsxovrebis Udzvelesi Saxis Ağdgenisatvis", *Literaturuli Dziebani*, XXVI, 52-54.

örüntüsünün ilk formunun kolayca ortaya çıkabileceğini göstermektedir. Ona göre vitanın arketip formundan hareketle Süryani keşişlerden önce de Kartli'de pek çok münzevi'nin yaşayıp manastır kurduğu bilgisi anlaşılsa da gerçek anlamda manastır kurumunu ilk kuran ve temelini atan kişi İoane Zedazneli'dir.[381]

Genel olarak değerlendirdiğimizde Süryani keşişlerin hayatını anlatan dört eski metin çeşitli nüshalarda günümüze ulaşmıştır:

1- Aziz İoane Zedazneli'nin Hayatı: Bu vita'nın üç farklı nüshası bulunmaktadır. 1) Bunlardan ilki, 15. yüzyılın sonlarına tarihlenen ve tamamlanmamış bir el yazması olan kapsamlı nüshadır. Söz konusu metin, Kraliçe Ana'nın Kartli'nin Yaşamı adlı derlemesinde yer alan listelerle birlikte anılmaktadır. Nüshanın giriş bölümünde, metnin Zedazeni Manastırı başrahibi Mikael'in emriyle kaleme alındığı ifade edilmektedir. Ayrıca yazarın sözlü aktarımlarından ve Mikael'in kaleme aldığı İoane'ye ait eserleri özetleyen bir tür tüzükten yararlanıldığı da bilinmektedir.[382] 2) Tek elyazmasında korunan kısa kısa nüshalardır.[383] 3) Farklı el yazmalarında korunan nesir türü nüshalardır.[384]

   Ayrıca 18. yüzyılın ilk yarısında yazıldığı düşünülen Aziz İoane'nin yaşamının 1716 tarihli Svinaksar nüshası da bulunmaktadır. Yukarı da adı geçen üç eski nüshaya ek olarak keşişin bilinmeyen hayat hikayesinin izleri Sina Dağı'ndaki bir el yazmasında korunmuştur. Bu metin, eserlerin daha önce bilinen nüshalarından hiçbirine ait değildir ve kapsamlı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Mevcut nüshalarla olan ilişkisi ve tarihlendirilmesi her şeyin yeniden değerlendirilmesine yol açabilir. Kakabadze bu kısa nüshayı 7. yüzyılın sonuna[385], Kekelidze ile Abuladze 10. yüzyıla tarihlendirmektedir.[386] Kapsamlı nüsha ise Kakabadze ve Cavaxişvili tarafından 10. yüzyılın ortalarına, Abuladze ve Kekelidze 11. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

2- Aziz Şio Mğvimeli'nin Hayatı: Bu vitanın iki eski nüshası vardır – Kimenuri (ilk kısımda Katolikos II. Arsen'in adı yazar olarak geçer) ve Metraphrastik (burada Zhantman tarafından yazıldığı söylenmektedir). Her iki nüshada da

[381] Kuçukidze, *a.g.m.*, 2005, 54.
[382] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 2-58, Baskı A.; Abuladze, İ. (1964). *Dzvel Kartuli Agiograpiuli Literaturis Dzeglebi V-X ss.*, I, Tbilisi, 191-216, Baskı A.
[383] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 19-26; Qubaneişvili, S. (1946). *Dzveli Kartuli Literaturis Krestomatia*, I, Tbilisi, 157-159; Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 2-67, B Baskısı; Abuladze, *a.g.e.*, 1964, 191-216 B Baskısı.
[384] Sabinin, *a.g.e.*, 188, 193-208; Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 3-68, C Baskısı.
[385] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 1-28.
[386] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 22; Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 23.

Konstantinopolisli Rahip Martvir, İoane'nin öğrencisi olarak geçmektedir. Ancak bu bilgi bilimsel literatürde epigrafik olarak kabul edilmektedir. Bu iki nüsha dışında çeşitli eserlerde kısa kısa derlenen çalışmalar da bulunmaktadır.[387] Ayrıca kapsamlı nüshalar da yakın zamandaki çalışmalarda bölümler halinde yayınlanmıştır.[388]

Genel olarak bu nüshaların yazarlarının kimliği, yazıldığı tarihler ve birbirleri arasındaki ilişki konusunda birbirleriyle çelişen birçok görüş bulunmaktadır:

1) Kakabadze'ye göre bunlardan ilki yani Kimenuri nüshasının yazarı, Katolikos Arsen'dir ve 687-700 yılları arasında yazılan kısa bir redaksiyondur. 905 yılında yeniden yazılan kısa nesir türü nüsha Kimenuri nüshasının yeniden redakte edilmiş versiyonu olarak yorumlanmaktadır. Ayrıca bu iki çalışma Aziz İoane Zedazneli'nin Hayatı çalışmasının metaphrastik versiyonunun öncülüdür.[389]

   Kakabadze'nin söz ettiği bu iki çalışmada birtakım sorunlar bulunuyor. Zira Kartli katolikosları içerisinde bilinen ilk Arsen adlı piskopos 820-887 tarihleri arasında yaşamıştır. Ayrıca 905 yılına ait nüshadan da diğer araştırmacılar söz etmemektedir. Bu nedenle Kakabadze'nin görüşüne şüphe ile yaklaşılması gerekmektedir.

2) İkinci görüş Kekelidze'ye aittir. Ona göre en eskisi kısa bir nüsha olan Kimenuri nüshasıdır, ancak bağımsız bir çalışma değildir. Aziz İoane Zedazneli'nin Hayatı adlı vitanın en eski kısa nüshasının organik bir parçasıdır ve Katolikos II. Arsen (955-980) tarafından yazılmıştır. Kapsamlı olan ve hagiografik öğeler içeren metaphrastik nüshası, kısa nüshanın 12. yüzyılda bilinmeyen bir yazar tarafından yeniden redakte edilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır.[390]
3) Abuladze'ye göre, kısa redaksiyon olan Kimenuri nüshası ilk ortaya çıkan eserdir ve Aziz İoane Zedazneli'nin Hayatı'nın kısa redaksiyonun organik bir parçasıdır. Bu nedenle Katolikos II. Arsen tarafından yazılmış olamaz, çünkü Aziz İoane Zedazneli'nin Hayatı'nın kısa redaksiyonu II. Arsen'e aittir değildir. Uzun metaphrastik nüsha ise kısa olanın değiştirilmesi sonucunda 12. yüzyılın ilk yarısında oluşturulmuş olmalıdır.[391]

[387] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 26-36; Qubaneişvili, *a.g.e.*, 1946, 159-163; Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 92-141, B Baskısı; Abuladze, *a.g.e.*, 1964: 217-229, B Baskısı.
[388] Sabinin, *a.g.e.*, 1882, 219-252; Abuladze, *a.g.e.*, 1955: 69-143, G Baskısı.
[389] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 6.
[390] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 19-50.
[391] Abuladze 1955: 25.

4) Çxartişvili'ye göre bu nüshaların ortaya çıkışı Aziz İoane ile ilgili değildir. Çünkü onun adı Aziz Şio Mğvimeli'nin vitasında eserin anlatıcısı olarak geçmektedir. Bilindiği üzere Aziz Şio, Aziz İoane'nin de öğrencisidir. Yazmada bağlı olduğu öğretmeni hakkında bilgiler olması oldukça olağandır. Aziz İoane figürü, Rahip Martvir'in yarattığı eserin, "orijinalini daha iyi koruyan bir replikasıdır".[392]
5) Gabidzaşvili'ye göre Kimenuri nüshası 10. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir ve bu redaksiyonu Katolikos II. Arsen hazırlamıştır. Aynı zamanda Aziz İoane'nin vitasının bir parçası olup birleşik bir eser dizisinin de arketipi olarak değerlendirilmektedir.[393]

Genel beş görüşe göre Metaphrastik nüsha, Kimenuri nüshasına dayanan 12. yüzyılda kaleme alınmış hagiografik bir çalışmadır. Metaphrastik nüshaya dair diğer araştırmacılardan farklı olarak G. Peradze eserin 12. yüzyıldaki nüshasının yazarının Gürcü Kralı IV. David Ağmaşenebeli'nin ruhani öğretmeni Arsen Berai olduğunu düşünmektedir. Fakat Peradze'nin görüşü akademi çevresinde çokça eleştirilip kabul görmemiştir. Ayrıca 17-18. yüzyıllarda bilinmeyen bir yazar tarafından derlenen Aziz Şio'nun Hayatı'nın hagiografik öğeler içeren başkaca bir nüshası ile iki Svinaksar redaksiyonu basılmıştır. Bu iki Svinaksar baskılarından birinin 13. yüzyıldan kalma hagiografik öğeler içeren bir metne de dayandığı da araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir. İkincisi ise 1726 tarihli Azizlerin Hayatı adlı baskının bir yeniden basımı olarak yorumlanmaktadır. Bunların yanı sıra Katolikos Basil'in (1090-1110) derlediği (yalnızca 18. yüzyıl el yazmalarında varlığı tespit edilebilen "Aziz Babaların Mucizelerinin Öyküleri" adlı bir çalışması bulunuyordu. Metnin giriş kısmına göre yazar, çeşitli kaynaklara dağılmış mucizelerin tamamını toplayarak tek bir kitap olarak yayımlamıştır.[394]

3- Aziz David Gareceli'nin Hayatı: Bu vitanın da Kimenuri (basit) ve Metaphrastik (uzun) olmak üzere iki farklı nüshası bulunmaktadır. Bu nüshaların yazarları, oluşturulma tarihleri ve aralarındaki ilişki konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Kakabadze'ye göre David Gareca Manastırı'nın başrahibi Onopres tarafından yazılan Kimenuri nüshası 7. yüzyılın sonuna[395], Kekelidze'ye göre 10. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir.[396] Gabidzaşvili'ye göre 10. yüzyıla tarihlenen

[392] Çxartişvili, M. (1997). *Kartuli Hagiograpiis Tzqarotmtsodneobiti Analizi*, Tbilisi, 21-24.
[393] Gabidzaşvili, E. (1982). "Asureli Moğvatzeebis Tsxovrebata e.tz. Arketipebis Urtiertmimartebisatvis", *Jurnali Matsne*, N:4, 62-67.
[394] Metreveli, S. (2010). *Tzminda Asurul Mamata Tzameba-Tsxovrebani*, Tbilisi, 15.
[395] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 36-42.
[396] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 19-50.

Kimenuri nüshası Katolikos II. Arsen tarafından kaleme alınmıştır.[397] Aynı zamanda Arsen tarafından yazılan ve tek bir kitap olarak hazırlanan Aziz İoane ve müritlerinin hayatının bir arketipi olduğunu düşünmektedir. Bu görüş günümüzde genel olarak desteklenmektedir. Uzun ve genişletilmiş nüsha olan Metaphrastik versiyonu Kekelidze'ye göre 12. yüzyıla Petritsoni Teoloji Okulu'nda yazılmıştır.[398] Fakat Kekelidze'nin görüşü akademide destek görmemiştir. Cavaxişvili bu nüshayı 18. yüzyıla tarihlendirirken[399], Kakabadze ise 10. yüzyılın başlarına tarihlendirmektedir.[400]

Yukarıdakilere ek olarak Kartli Metropoliti Romanos'un 1737-1740 yılları arasında "Azizlerin Hayatları" adlı 12. yüzyıl nüshasından yola çıkarak hazırladığı yeni bir Metaphrastik nüsha bulunmaktadır. 18. yüzyılda bu nüsha temel alınarak basılan bir svinaksar baskısı da bulunmaktadır.[401]

4- Aziz Abibos Nekreseli'nin Hayatı ve Şehadeti: Bu vitanın da kısa ve uzun olmak üzere iki farklı nüshası bulunmaktadır. Bu nüshaların da yazarları, kaleme alındıkları tarih ve birbirleri arasındaki ilişki hakkında birkaç görüş bulunmaktadır Bunlardan ilki Kakabadze'ye aittir. Ona göre Mozro Nüshası olarak adlandırılan kısa nüsha 690-700 tarihleri arasında kaleme alınmıştır.[402] İlk nüsha olan kısa nüshayı Cavaxişvili Katolikos I. Arsen'e ithaf eder ve 9. yüzyıla tarihlemektedir. Bu nüshanın kaynağını da 6-7. yüzyıllara tarihlendirilen antik hagiografik metinlere dayandırmaktadır.[403] Kekelidze'ye göre; birincil, en eski ve arketip olan nüsha Katolikos I. Arsen Sapareli (860-887) tarafından oluşturulan redaksiyondur, fakat bu redaksiyon günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu esere 6. ya da 7. yüzyıla ait herhangi bir metin öncülük etmemiştir. Bu redaksiyondan, yazarının kim olduğu bilinmeyen, Metaphrastik nüsha ortaya çıkmıştır. Bu yazarın Nekresi Manastırı'ndan bir piskopos olması kuvvetle muhtemeldir. Metaphrastik nüsha yazılırken metne ateşperestliğe karşı bir prolog ve epilog eklenmiştir.[404] Abuladze de diğer araştırmacılara katılarak ilk nüshanın Katolikos I. Arsen ya da II. Arsen tarafından 9-10. yüzyıllarda kaleme alındığını ifade etmektedir. Bu kısa ve eski

[397] Gabidzaşvili, *a.g.m.*, 1982, 62-67.
[398] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 54.
[399] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1979, 418.
[400] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 42.
[401] Metreveli, *a.g.e.*, 2010, 20.
[402] Kakabadze, *a.g.e.*, 1928, 49-55.
[403] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1979, 324-347.
[404] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 19-50.

nüshanın kaynağı 6. ya da 7. yüzyıla dayanmaktadır. Metaphrastik nüshası ise 11. yüzyıldan sonra ortaya çıkmıştır.[405]

Gabidzaşvili, metin analizi yaparak; İoane Zedazneli, Şio Mğvimeli, Davit Gareceli'nin kısa biyografileri (arketipleri) ile Aziz Abibos Nekreseli'nin Hayatı ve Şehadeti'nin uzun versiyonunun tek bir hagiografik eser olduğu sonucuna varmıştır. Araştırmacı bu sonuca ulaşmak için şu argümanları öne sürmektedir:

1) İoane Zedazneli'nin Hayatı adlı yazma, yalnızca Aziz İoane'nin değil, aynı zamanda öğrencilerinin yaşam öykülerini de içermektedir. Nitekim metinde şu ifade yer almaktadır: "Aziz Babamız İoane Zedazneli ve öğrencilerinin hayatları ve yaşam tarzları ile kuzey topraklarını vaftiz ettiler."

2) Eserin yapısal bütünlüğünü destekleyen bir diğer gösterge ise son üç bölümün girişinde yer alan "ბოლო" kelimesidir. Bu bağlaç, önceki bölümlerle organik bir bağa işaret etmektedir. Nitekim hagiografik türdeki bağımsız eserlerin hiçbirinde "ბოლო" ile başlama geleneği bulunmamaktadır.

Bu nedenle Gabidzaşvili, "İoane Zedazneli ve Öğrencilerinin Hayatı" adlı metnin özgün bir yazma olduğunu ve anlatının kronolojik ilkelere bağlı kalarak dört ayrı eseri birleştirdiğini bilimsel olarak ortaya koymuştur.[406]

Xalvaşi'ye göre, bu hagiografik metne "Aziz Abibos Nekreseli'nin Şehadetinin" kısa versiyonu dâhil edilmiştir. Çünkü uzun versiyon, Katolikos Arsen tarafından derlenen "İoane Zedazneli'nin Hayatı" yazmasının sonunda zaten yer almaktadır ve metin içerisinde tekrar niteliği taşımaktadır. Ayrıca "Abibos Nekreseli'nin Şehadetinin" uzun versiyonunda, daha sonra Arsen İqaltoeli tarafından çevrilen Georgios Amartolos'un Kroniği'nden alıntılar yer almaktadır.[407] Kekelidze'nin de belirttiği gibi bu ekleme dört element öğretisiyle ilgilidir.

Süryani keşişlerin hagiografik döngüsü yukarıda uzun bir şekilde ifade edildiği üzere kısa versiyonlarıyla birlikte, 14-15. yüzyıllara tarihlendirilen A-199 kodlu el yazmasında verilmiştir.[408] Bu el yazması Kudüs'teki Kutsal Haç Manastırı'nda kopyalanmıştır. Diğer versiyonlarda olduğu gibi eserin yazarı Kartli Katolikosu Arsen olarak gösterilmiştir. Çoğu araştırmacıya göre burada kastedilen, 955-980 yılları arasında görev yapan Katolikos II.

[405] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 26-27.
[406] Gabidzaşvili, *a.g.m.*, 1982, 61-65.
[407] Xalvaşi, *a.g.e.*, 2008, 55.
[408] Metreveli, *a.g.e.*, 2010, 23.

Arsen'dir. Bu bilgi metaphrastik nüshaya eklenmiş şu notla desteklenmektedir: "Dört yüz yirmi yıl sonra (ki bu veri Q-795 yazmasında da mevcuttur[409]) kutsal babamız Kartli'nin Katolikos'u Arsen tarafından incelendi ve araştırıldı".[410]

მოქცევაჲ ქართლისაჲ (Kartli'nin Dönüşümü) kroniğine göre, "*İoane Zedazneli on iki öğrencisiyle birlikte Kartli'yi Hristiyanlaştırmak amacıyla orta nehir yolu üzerinden geldi*" şeklindeki ifade, bu olayın 6. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Buna karşılık, Katolikos II. Arsen, Süryani keşişlerin hagiografik yaşam öykülerini bu olaydan yaklaşık 420 yıl sonra, 10. yüzyılın ortalarında derlemiştir. Kroniğin sunduğu tarihsel çerçeveye bakıldığında, bu derlemenin Katolikos II. Arsen'in görev yaptığı dönemle örtüştüğü anlaşılmaktadır.

Genel olarak baktığımız zaman Xalvaşi'nin de belirttiği üzere II. Arsen bir yandan daha önce mevcut olan kısa nüshaları yeniden düzenlemiş, diğer yandan metne dönemin edebî karakterine uygun olarak sözlü aktarımları dahil etmiştir. Bu bilgimizi "Aziz İoane Zedazneli'nin Hayatı" yazmasındaki şu bilgi destekler niteliktedir: "Bazı kitaplardan okuduk ve bazı şeyleri babalardan işittik, onların yaptıkları işler hakkında yazdık".[411]

Aziz İoane Zedazneli'nin Yaşamı ile Aziz Abibos Nekreseli'nin Şehadeti yazmalarının metaphrastik nüshalarında hagiografik döngünün genişletilmesi ile ilgili iki önemli nokta bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Suriye'den gelen keşişler tarafından kurulan manastırların listesi, ikincisi ise onlara adanan hagiografik takvimin yeni materyallerle doldurulmasıdır.[412]

Süryani keşişler tarafından kurulan manastırların, Gürcü hagiografisi ve teolojisine önemli katkılarda bulunduğu yukarıda ifade edilmiştir. Bu katkıların en önemlisi, Gürcü münzevi yaşamının kurumsal ve ruhani temellerinin atılması olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, bazı araştırmacılar bu süreci yalnızca ruhani bir hareket olarak değil, aynı zamanda dönemin mezhep mücadelelerinin etkisini genişletme ya da belirli bir mezhebi yeni coğrafyalara taşıyarak canlı tutma yönünde stratejik bir girişim olarak da yorumlamaktadır. Kekelidze onların kuzeye göçünü monofizit inançlarının "zorunluluğu" olarak ifade etmiş[413], Menabde de bu görüşü desteklemiştir.[414] Fakat Cavaxişvili gibi bazı uzmanlar onların monofizit

[409] Metreveli, *a.g.e.*, 2010, 24.
[410] Xalvaşi, *a.g.e.*, 2008, 57.
[411] Xalvaşi, *a.g.e.*, 2008, 56.
[412] Metreveli, *a.g.e.*, 2010, 28.
[413] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 96.
[414] Menabde, *a.g.e.*, 1962, 179, 269, 274.

görüşünü ikna edici bulmamıştır. Ona göre Süryani keşişlerin en önemli motivasyonu monofizitizme karşı diofizitizmin yayılması amacıdır.[415]

Katolikos II. Arsen, Süryani keşişlerin yaşamlarını aktarırken, ünlü Suriyeli ve Filistinli keşişlerin yaşam modellerinden de yararlanmıştır. Nitekim Bizans hagiografisinde Suriyeli çilecilerin hayatlarına dair yazın, Kirroslu Theodoretos ve İskitopolisli Kyrillos gibi yazarlar tarafından çizilen klasik hagiografik geleneği takip etmektedir. Arsen de bu doğrultuda, Bizans hagiografisinde önemli bir yere sahip olan Aziz Saba'nın yaşamını referans alarak, İoane Zedazneli'nin düşmüş meleklerle olan mücadelesini kaleme almıştır. Metaphrastik nüshalarda ise mucize olgusuna, İoane'nin çocukluğundan ölümüne kadarki yaşam evrelerinde, belirli anlatı düzlemlerinde yer verilmiştir.

Arsen, Suriye münzeviliğinin katı uygulamasını Bizans'daki manastır yaşamının bir yansıması olarak Kartli'de de göstermeye çalışmıştır. Suriye münzeviliğindeki çöle çekilip asketik bir yaşam sürerek dünyevi olgulardan uzaklaşmayı İsa'nın yaşamının bir parçası olarak yorumlamıştır. Tıpkı İsa'nın havarileriyle beraber çöle çekilmesi hikayesindeki gibi Aziz İoane'de on iki müridi ile birlikte başlangıçta Suriye'de bir çöle çekilerek asketik yaşamın erdemlerini "Gürcü hagiografisi" içerisine dahil etmiştir. Müritleriyle birlikte çöle çekilmesi Kirroslu Theodoretos'un tanımladığı gibi, gelecekteki manastırların ilk nüvelerinin oluşması olarak yorumlanmaktadır. Aziz Saba, Aziz Markiane, Teladeli Eusebius, Theodosios ve 4-5. yüzyılların diğer ünlü Suriyeli asketikleri de ilk çalışmalarını çöle çekilerek gerçekleştirmişlerdir.[416] Genellikle bekarlardan oluşan bu toplulukta kesin olarak belirlenmiş günlük bir rutin, tipik bir ritüel ya da başka herhangi bir düzenleme yoktur. Müritler başkeşişin etrafında toplanır. Fakat müritlerin sayısı arttıkça başkeşişin "hagiografik tema" gereği mucizleri ortaya çıkmaya başlar. Herhangi bir büyük keşiş/aziz, mevcut "popüler" hayatının daha sade olan eski günlerine dönmeyi özlediği için sürekli "çöle" kaçmaktadır. Azizler mucizler ya da kehanet isteyenlere "kutsanmış" olanın adıyla vaazlar vererek çevresindeki mürit kitlesini genişletir, ruhsal ve fiziksel şifalar dağıtmaya başlar. Erken Orta Çağ'daki "klasik" asketiklerin hayatlarının bir özeti niteliği taşıyan bu tanımlar Aziz İoane içinde benzer motifler taşımaktadır. Şehirden tamamen kopuk münzevi yaşamın bu noktada Suriye çileciliğinde farklı noktada olduğu görülmektedir. Ancak çöl ile dünya (şehir) arasında keskin olmayan birbirinden zaman zaman kopan sınırlar bulunmaktadır. Zira Aziz İoane zaman zaman

[415] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1979, 411.
[416] Cuğeli, V. (2011). *Netari Teodorite Kvireli-Sağmrto Asparezoba da Sibrdznismoqvareoba Siriuli Asketizmis Ponze: Piloteon İstoria da Misi Kartuli Targmanebi*, Tbilisi, 68-146.

müritlerini yiyecek temin etmek için şehre göndermiştir. Araştırmacılar İoane'nin çölden çıkıp yabancı bir ülkeye gitmesini çöl ile şehir arasındaki sınırın oldukça savunmasız ve çok da geçerliliği olmadığını dile getirmişlerdir.[417] Aziz İoane'nin Kartli'ye gidişi İncil'deki pasajlarda anlatılan hagiografik olay örgüsüyle benzer özellikler taşımaktadır. Arsen'e göre Süryani keşişler Kartli'ye görünmez ilahi bir güç tarafından gelmiştir. Görünmez ilahi güç, Abuladze'ye göre bir zamanlar müneccim kralları Betlehem'e getiren aynı güçtür.[418]

Önceki sayfalarda da değinildiği üzere Aziz İoane metaphrastik nüshada anlatıldığı üzere Kartli'ye (Mtsxeta) geldiği zaman Katolikos Evlauios ile birdenbire Gürcüce sohbet etmeye başlamıştır. Bu olgu hagiografik olarak Pentakost mucizesi ile eşdeğer tutulmaktadır. Metaphrastik nüshada belirtildiği üzre Aziz İoane, katolikos ile görüştükten sonra birtakım mucizeler göstererek (yağmur mevsiminde debisi yükselen Aragvi Nehri'nin üzerinden yürüyerek geçmek vd.) Zedazeni Dağı'ndaki mağaralara yerleşmiştir.[419] Burada belirtilen Suriye münzevi geleneğindeki gibi ilkel manastır topluluğu olarak da tarif edilen mağara yerleşimi yine Aziz Saba (367) ile bağlantılıdır. Zira Aziz Saba 4. yüzyıl başlarında çölde müritleriyle yaşamaya başlamış, zamanla müritleri etrafında toplanarak asketik bir manastır topluluğuna dönüşmüştür.[420] Aziz İoane'nin müritleriyle beraber oluşturduğu bu topluluk da Aziz Saba ile aynı topluluk bilincine sahiptir. Fakat topluluk bilinciyle dünyaya bağlanarak günah işlediğini düşünen Aziz İoane gördüğü bir rüya üzerine müritlerini Kartli'nin farklı bölgelerine "tohum gibi ekerek" vaaz vermeye göndermiştir. Bu noktada Aziz İoane'nin gördüğü rüya oldukça ilgi çekicidir. Zira rüyasında Azize Nino Hristiyanlığın Kartli topraklarında yeşermesi için ona müritlerini farklı bölgelere gönderme emri vermiştir. Burada Azize Nino ile Süryani keşişler arasındaki derin ilahi bağlantı fikri Gürcü hagiografisinin "aradaki kopuk dönemleri onarma" yöntemi olarak algılanmalıdır.[421] Azize Nino'nun başlattığı çalışmaları yaklaşık 200 yıl sonra Süryani keşişler sürdürmektedir. Aziz İoane'nin öğrencilerini vaaz vermeye göndermesi sembolik olarak İsa'nın havarilerini Filistin'in farklı bölgelerine müjdeyi yayması için göndermesiyle açıkça bağlantılıdır. Metaphrastik nüshada yazar, Süryani keşişleri Havari Pavlus'un sözleriyle karakterize eder ve münzevi yaşamın zorluklarını anlatır. Bu nüshalarda hagiograf, metafor açısından Süryani keşişleri havariler gibi "ilk kaçaklara"

[417] Matitiaşvili, *a.g.e.*, 2018, 192.
[418] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 22.
[419] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 24-28.
[420] Harvey, S. A. (2005). "Julian Saba and Early Christianity", *Wilderness: Essays in Honour of Frances Young*, London, 120–134.
[421] Siradze, *a.g.e.*, 1987, 51; Aleksidze, Z. (2016). *Kristianuli Kavkasia*, 3, Tbilisi, 29.

benzeterek, havarisel olgu ile manastır ideallerini birleştirmiştir. Bu nokta Kartli'de manastır olgusunun yerleşmesi için büyük önem taşımaktadır.

Aziz İoane'nin ilerleyen süreçte Zedazeni Dağı'ndaki asketik mücalesinde Diyakoz Elia karakteri ortaya çıkmaktadır.[422] İsa'nın çölde şeytanla girdiği mücadeleyi andırır biçimde, putperest şeytanlar ve kötü ruhlar, Diyakoz Elia'nın desteğiyle birlikte hareket eden Aziz ile karşılaştıklarında, kuzeye doğru kaçarak bölgeden uzaklaşmışlardır. Burada kuzey ifadesi oldukça ilgi çekicidir. Gürcü hagiografisinde kuzey, günah ve karanlığın yeri olan sembolize edilmiştir. Hatta Lerner "kuzeyi" Kartli'nin pagan dönemdeki karanlığı ile özdeşleştirir.[423] Metaphrastik nüshada, Zedazeni Dağı'nda Aziz İoane'nin gerçekleştirdiği bazı mucizeler — örneğin bir pınarın ortaya çıkarılması ya da ayıların evcilleştirilmesi — hagiografik literatürdeki temel figürlerle özdeşleşen anlatı kalıplarını yansıtmaktadır. Bu tür mucizeler, keşişler ile doğa arasındaki uyumun, Adem'in düşüşünden önceki saf hayatla karşılaştırılması üzerinden "kutsal birlikteliği" simgesel olarak ortaya koymaktadır.[424] Nitekim Süryani çilecilik geleneğinde doğa, katı çile yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmekte; hatta Tanrı'nın birçok ilahi meseleyi insana sezgi yoluyla aktardığı açık ve sade bir kitap olarak görülmektedir.[425] Katolikos Arsen de Aziz İoane'nin Suriye çileciliğine ölümüne kadar bağlı kaldığını belirtmektedir. Ölümünden sonra da gömülmek istediği yeri belirtmiş olsa da rölikleri hayatını sürdürdüğü mağaradan alınarak Diyakoz Elia ve müritleri tarafından inşa edilen manastıra nakledilmiştir. Çubinaşvili'nin gözlemlerine göre Zedazeni Dağı'nda ilk kilise 6. yüzyılın sonu 7. yüzyılın başlarında ahşaptan yapılmıştır. Sonrasında tek nefli bir bazilikaya dönüştürülmüş, sonrasında aynı yerde 8. yüzyılda Kartli Katolikosu Klement tarafından üç kiliseli büyük bir bazilika inşa edilmiştir.[426]

[422] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 127.
[423] Lerner, C. B. (2004). *The Wellspring of Georgian Historiography: The Early Medieval Historical Chronicle The Conversion of K'art'li and The Life of St. Nino,* London*,* 139.
[424] Merkviladze, *a.g.e.*, 2005, 44
[425] Patrich, J. (2003). "Monastic Landscape," *Recent Research in Late Antique Countryside*, Leiden, 413–45; Escolan, P. (1999). *Monachisme et Église: Le monachisme syrien du IVe au VIIe siècle: Un monachisme charismatique*, Paris, 379; Ashkenazi, J. (2014). "Holy Man versus Monk—Village and Monastery in the Late Antique Levant: Between Hagiography and Archaeology," *Journal for the Economic and Social History of the Orient*, 57, 745–65; Ashkenazi, J. (2023). "Constructing Monastic Landscapes of Southern Syria in Late Antiquity: Text and Context in the Letter of the "Archimandrites of Arabia"", *Studies in Late Antiquity*, 7 (1), 85-95.
[426] Чубинашвили, Г. (1971). "Зедазени, Кликисджвари, Гвиара", *Kartuli Xelovneba*, N:7, 31-38.



Resim 3.12. Zedazeni Manastırı.

Kaynak: https://www.georgianholidays.com/attraction/churches-and-monasteries-in-regions/zedazeni-monastery.

Aziz İoane'nin müritlerinden olan Aziz Şio Mgvimeli de manastır sisteminin yerleşmesinde önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Abuladze'nin belirttiğine göre dindar, aristokrat bir aileden gelen Aziz Şio, Antakya'daki münzeviliği takip etmekteydi. Aziz Şio hagiografiye uygun olarak küçük yaşlardan itibaren kutsal metinleri ve kristolojik analizleri yapabilmekteydi.[427] Yukarıda da belirttiğimiz üzere Süryani keşişler ilk olarak Zedazeni Dağı'ndaki mağaralarda faaliyetlerine başlamışlardı.[428] Abuladze göre Aziz Şio, Mtsxeta'nın batısındaki "insanların en yoksul ve kayalıkların en korkunç" olduğu vadiye gelerek kendi manastırını kurmuştur. Yazar, Aziz Şio'nun kendi "kayasını" kurmasından hemen sonra aylarca yemek yemeden, ışıksız kaya içerisinde sıkı bir çileci hayata başladığını aktarmaktadır. Bu noktada yazar Aziz Şio'nun katı tutumunu vaftiz vizyonu ile ilişkilendirmektedir. Aziz Şio bir gece dolunay vaktinde kayasında uyurken Meryem Ana'yı ve Azize Nino'yu görür. Vizyonda kendisinin kayadan çıkarak vadisinin insanlarla dolacağı ve Hristiyanlığı yayacağı yönünde kehanette bulunurlar. Kehanet sonrasında Kartli Kralı Parsman'ın vezirlerinden Evagre keşiş olmak üzere kendisine katılır ve zaman içerisinde müritlerinin sayısı iki bine kadar çıkar. Bu erken dönemde Şio Mağaralarının bir kilisesi ve manastır düzeni olmadan basit münzevilerden oluştuğu anlaşılmaktadır. Ancak yazar bu düzensiz topluluk içerisinde "manastır kardeşliği" olgusuna dikkat çekmektedir. Sayıda müritlerin fazlalaşması basit düzenden Lavra tipi klasik modele geçişi ve kilise inşasını zorunlu kılmıştır. Aziz Şio, müridi olduğu Aziz İoane'nin aksine müritlerinin sayısının fazlalaşması sonrasında "günlük ayinlerin" yapılabilmesi için kilise inşa etmelerini emretmiştir. Metnin devamında yazar/hagiograf Kral Parsman'ın veziri Evagre ile

[427] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 71.
[428] Andğuladze, N. (1972). "Şiomğvimis Monasteri", *Dzeglis Megobari*, N:30, 7.

ilgili kıssa üzerinden manastırların feodal düzen içerisindeki yeri ve konumu anlatmaktadır. Bu bölüm feodalleşen Kartli toplumunu ve erken feodalleşme sürecindeki manastırların konumunu çok iyi irdelemektedir. Aziz Şio'nun müritleri arasına karışan Başvezir Evagre, kralın Bizans İmparatoru Justinianus'un savaşına dahil olduğu süreçte Kartli başmüsahibi olarak yönetimi devralmıştır. Savaştan sonra Evagre'nin keşiş olduğunu öğrenen kral manastıra gelerek Evagre'nin geri dönmesini ister. Evagre ile Kral arasındaki diyalogların bir bölümünde Aziz Şio da olay örgüsüne katılır, sonunda Kral Aziz Şio'nun birtakım kerametlerini gördükten sonra ona biat eder. Hagiograf bu kısmı özellikle vurgulayarak şu şekilde anlatmaktadır:[429]

> Onun ruhani görüntüsünü gördü, göz perdesi kalktı ve öbür alem ona göründü, çünkü Tanrı'nın bir lütfunu onun üzerinde korkunç şekilde gördü ve hemen korkudan krallık tacını yere düşürdü. Kemerlerini çözdü ve rahiplerin yanına doğru koşarak yere kapanıp tazimde bulundu. Sonra azizden af diledi. Şio kralı yerden kaldırıp tacını geri verdi ve onu kutsadı. O sırada bir mucize gerçekleşti ki bir gözü okla yaralanmış askerlerinden birisinin yarası iyileşti ve tekrar eski sağlığına kavuştu. Kral şöyle dedi: Ne harika görünüş ve lütuf! Tanrı'ya sonsuz şükranlar olsun! Sonra kral manastıra dört seçkin vezirini tayin etti ve kendi eliyle onların özgürlük senetlerini yazarak keşiş Evagre'ye verdi. Evagre'ye kardeşliğe bir bağış olarak otuz litra altın verdi. Ayrıca altın bir kap, ayin ile ilgili eşyalar, içerisi altın dolu büyük bir çömlek ve Kral Vahtang tarafından süslenmiş çok güzel bir incil verdi. Ve bu yukarıdaki işlerle ilgili olarak, onların kiliselerini hızla bitirebilmeleri için karar aldı.

Kral Parsman'ın manastıra katkıları sonucunda manastır topluluğu hızla büyüyerek lavra tipi manastır örgütlenmesine dönüşmüştür. Lominadze, Şiomğvime Manastırı'nın Aziz Şio önderliğinde zaten örgütsel olarak tamamlanmış ve oluşturulmuş bir birliktelik haline geldiğini ifade etmektedir. Şio döneminde manastırın bir başkeşişi ile tüzüğü vardı ve kral tarafından bağışlanan geniş arazileri bulunmaktaydı.[430] Örneğin Gorovani ve Sxaltba köyleri arazileriyle birlikte Şioğmvime Manastırı'nın vakfı olduğu 6. yüzyıl kroniklerinde anlatılmaktadır.

Aziz İoane'nin bir diğer müridi olan Davit Gareceli, Güney Kartli'nin Hristiyanlaşmasında ve manastırların kurulmasında önemli bir yer tutmaktadır. Manastırını kurduğu Gareca, 6. yüzyıldan itibaren yüzyıllar boyunca Gürcistan'ın dinî, siyasi ve kültürel yaşamında önemli bir rol oynamıştır. 12. yüzyıla ait metaphrastik nüshada yazar Onofre,

[429] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 109-113.
[430] Lominadze, B. (1949). *Dzvel Kartuli Saeklesio Senioriis İstoriidan: Şio-Mğvimis Monasteri*. Tbilisi, 14.

Davit'in kimliği ve eski yaşantısı hakkında bilgi vermezken[431], Sina Dağı yazması onun Antakyalı olduğunu söylemektedir.[432] Metraphrastik nüshaya göre Davit, Aziz İoane ile birlikte Kartli'ye gelmiştir. Zedazeni Dağı'ndaki münzevi yaşamı esnasında müridi olan Lusianos ile birlikte "susuz bir çöle" yerleşmiştir. Aziz Davit müridi Lusionos ile birlikte tıpkı Aziz İoane ve Aziz Şio gibi Gareca çölündeki mağaralara çekilmişlerdir.[433] Çubinaşvili, Gareca Manastırı'nda yaptığı incelemelerde, manastırın üst kotunda yer alan mağaralarda 6. yüzyılın sonu 7. yüzyılın başlarına tarihlenen, arkaik formlu freskler ve bir takım seramik buluntular tespit etmiştir. Onun incelemeleri sonucunda Aziz Davit ve müritlerinin başlangıçta bu üst kotta yer alan mağaralarda yaşadığı düşünülmüştür.[434] Fakat Çubinaşvili'nin sözünü ettiği veriler günümüze ulaşamamıştır. Araştırmacıların çoğu kültürel katmanların korunamamış olmasını manastır genelinde yaşamın kesintisiz devam etmesiyle açıklamaktadırlar.[435] Zira günümüzde de yaklaşık 21 keşiş yaşamaya devam etmektedir.[436] Gürcistan ve Azerbaycan sınırında yeralan manastır kompleksinde araştırmacıların belirttiğine göre beş bin kadar mağara ve hücre bulunmaktadır. Eastmond'un belirttiğine göre bu hücreler Kapadokya'nın aksine manastır yaşamına uygun taş ve toprak yapısına sahiptir.[437]



Resim 3.13. Davit-Gareca Manastırı, Yukarı Yerleşim'deki Mağaralar.

Kaynak: Canöz Arşivi.

[431] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 147-148.
[432] Aleksidze, *a.g.e.*, 2011, 172.
[433] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 151.
[434] Чубинашвили, Г. (1948). Пещерныя Монастыри Давид Гареджа, Тбилиси, 27; Tsintzadze, K. (1994), *Kvaşvetis Tzmidis Giorgis Eklesia Tpilisşi*, Tbilisi, 9-12.
[435] Baxtadze, N. (2007). *Kldis Xurotmodzğvrebis Genezisi da Ganvitareba Sakartveloşi*, Tbilisi, 95; Tvlacrelidze, Z. (2011). *Garecis Mravalmtis Arkeologiuri Dzeglebi: Tz. İoane Natlismtsemlis Monasteri*, Tbilisi, 29.
[436] https://wander-lush.org/david-gareja-monastery-georgia/ Erişim Tarihi: 05.03.2024.
[437] Eastmond, A. (2001). *The Cult of St. David Garejeli: Patronage and Iconographic Change in Gareja Desert*, Tbilisi, 221.

Manastırın içinde bulunduğu iklim ve bitki örtüsü, David Gareceli ve müritlerinin günlük yaşantılarına ve onlar hakkında yazılan hagiografik eserlere yansımıştır. Özellikle keşişlerin yemek bulmasına yönelik olaylar bütünü (geyiğin gelişi ve sağılışı gibi) bu metinlerin büyük bir parçasıdır.[438] Bunun yanı sıra keşişlerin yaşamına ilişkin hagiografik sahneler manastırın duvar resimlerine de geniş ölçüde yansımıştır.[439] El yazmalarındaki geleneksel yaklaşım ve anlatı diğer azizlerin hayatında olduğu gibi Davit Garejeli'nin manastırının da orijinal görüntüsü ve mahiyeti hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Anlatıya göre David Gareceli hergün mağarasından çıkarak tıpkı bir çobanın kuzularını gütmesi gibi (metaforik açıdan karakter, İsa'nın bir temsilcisi kabul edildiği için daima İsa gibi tasvir edilir) müritlerine vaaz verip, onlara dünyanın geçici bir mekân olduğunu, dünya nimetlerinden uzak durulması gerektiğine dair tavsiyeler verir. Onları daima cennetin krallığı ile müjdelemiştir. Abuladze'nin metaphrastik nüshada anlattığı kısımda ise müritlerinin sayıca fazlalaşması bir karmaşa doğurarak düzenin bozulmasına neden olduğu için koenobitik sistemin zorunluluğu üzerine kısa kısa öyküler yer almaktadır:[440]

> …ve günden güne bu çölde insan kalabalıkları artıyordu ve heryer, Tanrı'ya adanmış erdemli ve onurlu insanlar tarafından dolup taşmıştı. Bazıları, kayaların yarıklarında yalnız başlarına yaşayan münzeviler olarak yaşıyorlardı. Diğerleri ise kardeşlerinin topluluğuna katılarak Tanrı'yı yüceltmekte her yönden öne çıkıyorlardı. Ve büyük çobanımız ve babamız Davit, sürüsünün böyle gelişip büyümesinden memnun kalıyor, hergün yalnız yaşayan ve münzevi olan kardeşleri ziyaret ediyor, onlara cesaret veriyor, onları teselli ediyor ve iyilik yolunda daha da güçlendiriyordu.

Hagiografın yaptığı bu betimleme, Davit-Gareca'da manastır yaşamının doğuşunun ve gelişiminin en erken aşaması olarak düşünülmelidir. Bu açıklamadan Davit ve müritlerinin kurduğu bu manastırın yarı koenobitik bir karakterde olduğu anlaşılmaktadır. Metinde sözü geçen "kardeşlerin" en azından bir kısmının topluca yaşadığı düşünülmektedir. Bazı keşişlerin inzivaya çekilip münzevi yaşam sürerken, Aziz Davit'in kinobu ile bağlarını da kesmemişlerdir.

Yüzyıllar boyunca manastır yaşamının genişlemesinin bir sonucu olarak, Davit-Gareca'da on iki çöl, diğer bir deyişle on iki manastır bu şekilde ortaya çıkmıştır. Burada söz edilen "on iki" ifadesi havarilere bir gönderme olup sembolik bir anlam taşımaktadır. Zira

[438] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 153-157.
[439] Eastmond, *a.g.e.*, 2001, 220-221.
[440] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 183.

gerçekte oradaki manastırların sayısı on ikiden daha fazladır. Bunlar arasında Davit'in öğrencisi Dodo tarafından kurulan Dodosrka ile Lusianos tarafından kurulan Vaftizci Yahya ilk ortaya çıkanlar ve en önemlileridir. Daha sonra bu manastırlara Bertubani, Udabno, Tzamuli gibi başka manastırlar da eklenmiştir.[441]

Gareca'daki manastır yerleşmelerinin mağalarında erken dönemlerde yaşama dair izler arkeolojik verilerle de desteklenmektedir. Örneğin Vaftizci Yahya Manastırı'nda 6. yüzyıla tarihlendirilen yazılı bir levha, Aziz Davit'in yaşadığı düşünülen mağarada başka bir levha parçası ile Beyaz Çöl olarak adlandırılan 7. yüzyıla tarihlendirilen resim kalıntıları önemli bulgular arasındadır.[442]



Resim 3.14. Davit-Gareca Manastırı, Aşağı Yerleşimde Yer Alan Keşiş Hücreleri.

Kaynak: Canöz Arşivi.

Şiomğvime Manastırı gibi, Davit-Gareca lavrası da zaman içerisinde önemli bir feodal organizasyon haline gelmiştir. Ancak Davit Gareceli tarafından başlatılan katı manastır yaşamı burada çok üzün süre tutunamamıştır. Bilindiği üzere katı bir asketizm ile idare edilen Suriye tipi manastırlarda zahitlik öne çıkmaktaydı. Lominadze, Davit Gareceli başta olmak üzere diğer keşişlerin Gürcistan'da yerleştirmeye çalıştığı "Suriye tipi" asketizm Gürcü manastırcılığında tam anlamıyla yerleşememiştir.[443] Lominadze dışında başka araştırmacılarda Gürcü tipi

[441] Lominadze, B. (1966). *Kartuli Peodaluri Urtiertobis İstoriidan*, I, Tbilisi, 11-16.
[442] Tvalçrelidze, *a.g.e.*, 2011, 30-31.
[443] Lominadze, *a.g.e.*, 1966, 38.

manastırcılığın Suriye asketizmi ile Kapadokya asketizmi arasında bir yerde olduğunu belirtmektedir. Araştırmacılar bunu hagiografik eserlerdeki metin analizleri üzerinden ifade etmektedir. Örneğin Grigol Xandzteli ve Serapion Zarzmeli gibi Gürcü keşişliğinin önde gelen şahsiyetlerinin "manastır" modellemesinde Suriye asketizminin katı geleneği "ölçülülük" olarak yansımıştır.[444] Yazılı kaynaklardan edindiğimiz bilgiye göre Davit Gareca Manastırı Orta Çağ Gürcistanı'nın sosyal yaşantısında son derece önemli bir rol oynamıştır. Lominadze'ye göre Şiomğvime ve Davit-Gareca'da manastır yaşamının başladığı sıralarda binlerce keşişin yaşadığına dair kaynaklarda belirtilen bilgiler, tarihsel gerçekliğe yakın olmalıdır.[445] Ancak her zaman olduğu gibi Orta Çağ yazarlarının sayıları abarttığını da unutmamak gerekmemektedir. Onun görüşüne göre burada sosyal faktör de önemlidir. 6. yüzyılda Kartli ve Egrisi'nin (Batı Gürcistan/Laz ve Megrel Bölgesi) aktif feodalizasyon süreci devam etmekteydi.[446] Bu keşiş kitlesi ya özgür insanlardan ya da yeni sosyal tabakaların ortaya çıkması sonucunda toplumdan dışlanmış kölelerden oluşuyordu. Toplumsal yaşamdan dışlanmış olan bu "fazla" kitle manastırlara sığınmaktaydı. Bu büyük kitle üzerinden Gürcü manastırlarında fiziksel çalışma ve manastır topluluğunun demokratik yapısı önemini koruduğu sürece, toplumun bu katmanlarına manastır kapıları daima açık tutulmuştur. Erken dönem Gürcü manastırlarında toplumdan dışlanan insanların keşiş olmak isteklerini anlatan en önemli neden bu olarak yorumlanmaktaydı.[447]

On üç Süryani keşişten bir diğeri olan Anton Martqopeli de Gürcü mistisizmi, manastırcılığı ve anakhoresizminin önde gelen figürlerinden biri olmuştur. Gürcü kilise tarihçileri Aziz Anton'u genellikle "züht" yaşamının önemli bir temsilcisi olarak tanımlamaktadır. Bilimsel literatürde yerleşmiş olan görüşe göre Aziz Anton 545 yılında Edessa'daki "Nasturi" kilisesinden aldığı ve *acheiropoieta*[448] olarak tanımlanan İsa'nın orijinal görüntüsü olduğuna inanılan ikonası ile Kartli'ye gelmiştir.[449] Anton Martqopeli'nin Hayatı adlı el yazmasına göre, Martqopi Manastırı'nın[450] kurucusu olmuştur. Vitada anlatıldığı üzere züht yaşamı ile ön plana çıkmış, tıpkı Suriye manastırcılığında da önemli bir yer tutan sütunlarda çile çeken azizler gibi sütun üzerinde yaşayarak hayatını bir münzevi olarak sürdürmüştür.

[444] Nadiradze, E. (2001). *Udabno Sağvitod Şemokrebulta*, Tbilisi, 16.
[445] Lominadze, *a.g.e.*, 1966, 39.
[446] Canaşia, S. (1949). *Şromebi*, I, Tbilisi, 1-127; Bogveradze, A. (1973). "Peodaluri Mitzatmplobelobis Ganvitareba", *Sakartvelos İstoriis Narkvevebi*, I, Tbilisi, 297-321.
[447] Lominadze, *a.g.e.*, 1966, 39-40.
[448] Yunanca "ἀχειροποίητα" kelimesinden diğer dillere geçen bu terim, mucizevi bir şekilde Tanrı tarafından insan eli değilmeksizin yapılan kutsal resimleri, ikonaları ve bazı rölikleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bkz: Kazdhan, A.P. (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, Oxford, 12.
[449] Merkviladze, *a.g.e.*, 2006, 63-67.
[450] Bu manastır Kvemo Kartli Bölgesinde, Gardabani ilçesinde yer almaktadır.

Suriye bölgesindeki sütun üzerinde yaşam sürme biçimindeki asketizmin geleneksel biçimini Kartli'ye getiren ilk keşişlerden biri olmuştur.[451]



Resim 3.15. Martqopi Manastırı.

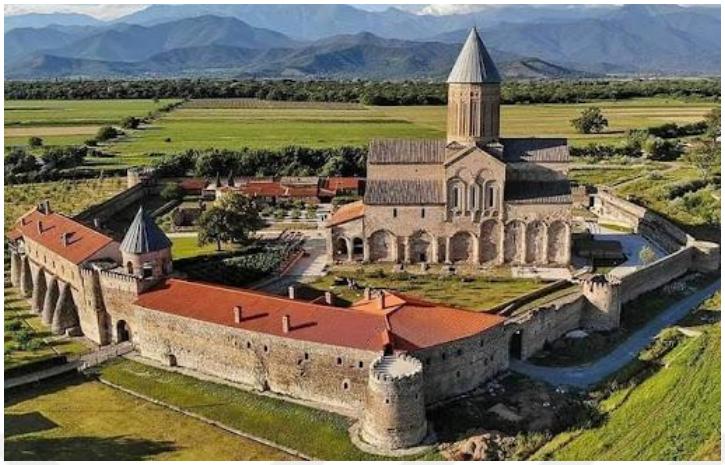
Kaynak: https://www.atlantaserbs.com/learnmore/monasteries_and_towns/Martkopi.htm.

Bir diğer önemli keşiş ise İoseb Alaverdeli'dir. Kaheti'deki Alaverdi Manastırı'nın kurucusu olan bu keşişin hayatının detaylı anlatımını, 18. yüzyılda Gürcü Kralı I. Erekle'nin kızı Rahibe Makrina kaleme almıştır. Makrina keşişin hayatı hakkında şu satırları kaleme almıştır:[452]

> Tanrı'nın lütfuyla ve kurtarıcımızın üzerinde can verdiği mübarek haçın rehberliği ile Kaheti'ye doğru geldi. O haç, üzerinde Kurtarıcımızın çarmıha gerildiği kutsal tahtaydı. Daha çocukluğundan itibaren bu kutsal haça umut bağlamış, onu yaşamının dayanağı ve kurtuluşunun nişanesi olarak görmüştü. Yolculukları sırasında da bunu yaptı. Ve bu şekilde, Alaverdi olarak adlandırılan bölgeye ulaştı. İnsanların ulaşamadığı, ıssız ve verimsiz, çorak bir bölgeye yerleşti. Orada yalnızca Tanrı'ya yönelmiş olarak yaşadı. Ve orada bu tapınağı inşa etmeye yemin etti. Bu kutsal insan Ambrosius'un adını taşıyan tapınak onun yaşamına adanmıştı. Ancak bu hayatı dış dünyada ve insanların arasında geçirerek değil, Tanrıya adanmış bir şekilde, fakat halkın gözünden uzak, tapınağın iç kısmında, bir köşede gizlenmiş bir yerde, sıkı oruçlar ve dualarla bedenini disiplin altına alarak genel manastır babalarının

[451] Abuladze, *a.g.e.*, 1968, 396.
[452] Abuladze, *a.g.e.*, 1968, 405-406.

standartlarından uzak olmayacak şekilde yaşadı. Bu büyük çaba ve yorulmak bilmeyen gayretiyle birçok kişiyi inancına döndürdü, nihayetinde inançsızlık yok olup gitti.



Resim 3.16. Alaverdi Manastırı.

Kaynak: http://georgiavoyage.ge/en/alaverdi-monastery/.

Makrina'ya göre, İoseb kilisenin içinde "karanlık bir yerde" — muhtemelen küçük bir şapel ya da hücre içerisinde — kilitli tutulmaktaydı. Ancak bu anlatımın tarihsel bir temele dayanıp dayanmadığını ya da İoseb'in daha sonraki yaşamına ilişkin bilgilerin, Makrina'nın hayal gücüne veya sözlü geleneklere dayanan bir kurgu olup olmadığını kesin olarak söylemek zordur. Bu noktada Makrina'nın hagiografik öğeleri bolca kullandığı da gözardı edilmemelidir. Ayrıca Makrina'nın tarihsel temeli olabilecek çeşitli ayrıntıları da anlattığı doğrudur (örneğin, İoseb'in kutsal haçın parçasını, kilisenin içindeki bemaya gömmesi). Ancak bu bilgi de kilise edebiyatı içerisinde sözlü kaynaklara dayalı bir kullanım olduğu için ispatlanması zor bir bilgi olarak yorumlanmalıdır.[453]

Tzilkani Manastırı'nın kurucusu olan İse Tzilkneli de İoane Zedazneli'nin 12 müridinden biridir ve dağlık Gürcü topraklarının Hristiyanlaşma sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Abuladze'nin anlatımına göre Aziz İse, katalikos tarafından zorla Tzilkani bölgesine gönderilmiştir. Metaphrastik nüshada belirtildiği üzere Aziz İse, Azize Nino'nun apostolik erdem ve görevinin bir temsilcisi olarak algılanmaktadır. Zira kaynaklara göre Aziz İse tarafından bölgenin tamamı Hristiyanlığa geçerek Azize Nino'nun misyonu tamamlanmıştır. 18. yüzyılda proto-nüshalara dayanarak Besarion Orbelişvili tarafından kaleme alınan

[453] Metreveli, *a.g.e.*, 2010, 65.

metaphrastik nüshada dikkat çekici olan nokta Aziz İse'nin doğrudan bir manastır kurmayıp, katolikos tarafından piskopos olarak atanmasıdır.[454]



Resim 3.17. Tzilkani Manastırı.

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=seKvqeopWZU.

Süryani keşişler arasında mertebe ve derece olarak Aziz İoane Zedazneli ve Aziz Davit Gareceli'den sonra üstün ve önemli olan keşiş Aziz Abibos Nekreseli'dir. Abibos Nekreseli'nin hayatına dair varolan kaynakları yukarıda uzunca belirtmiştik. Burada ise değinmek istediğimiz temel konu Aziz Abibos'un Gürcü manastırcılığına katkılarıdır. Gürcü Hristiyanlığı ve manastırcılığı içerisinde Aziz Abibos figürü Mazdeizm'e karşı verdiği mücadele ve şehit edilişi ile ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle hayatının anlatıldığı yazmalarda genellikle bu bölümler daha ağırlıktadır. Onun verdiği mücadele Gürcü kristolojisi içerisinde eski dört element felsefesi üzerinden aktarılmaktadır. Onun hayat biçimi ve görüşlerindeki bu temel felsefe, Tanrı'nın yaratıcı olduğu düşüncesiyle bir noktada hagiograflar birleşmektedir. Bu görüş aslında antik felsefe ile Hristiyan doktrinini birleştirme girişimi olarak algılanmaktadır.

Mazdeizm'in güçlü olduğu Nekresi bölgesindeki misyonerlik faaliyetlerinden söz edilirken çoğunlukla "ateşi söndüren Abibos" figürü göze çarpmaktadır. Metaphrastik nüshada anlatıldığı üzere Abibos, Nekresi'ye geldiği zaman "kutsal sunağa" -sunaktan kast edilen ateşgededir- su dökerek Mazdeizm'e karşı olduğunu ve güçlü bir savunma yapacağını göstermiştir.[455] Abibos'un girişimi sonrasında Persler onu tutuklayıp yargılamak üzere Tiflis'e götürmüşlerdir. Yolda kendisine "Aziz Simon'un asası" ve "Evlogia" adlı bir kitap verilmiştir. Hagiograf metinde bu kutsal emanet teslim edilme olgusunu inancına olan bağlılık ve şehadet yolunda atılan bir adım olarak yorumlamaktadır. Tiflis'teki yargısı sonrasında Aziz Abibos,

[454] Metreveli, *a.g.e.*, 2010, 55.
[455] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 192-196.

Persler tarafından taşlanarak öldürülmüş, bedeni vahşi hayvanlar tarafından parçalanmak üzere bir tepeye bırakılmıştır. Azizin bedeni müritleri tarafından önce Samtavisi Manastırı'na, ardından Kral Stepanoz (591-606) döneminde Mtsheta'daki büyük manastıra götürülmüştür. [456]



Resim 3.18. Nekresi Manastırı.

Kaynak: https://georgia.travel/nekresi-monastery.

Sonuç olarak, tarihsel süreç içerisinde Süryani (ya da Suriyeli) keşişler, Gürcü kilise tarihinde belirleyici bir rol oynamışlardır. Bu keşişlerin misyonerlik faaliyetleri ve münzevi erdemleri, Mtsheta'daki Katolikos'un Kartli'deki Gürcü paganizmine, Mazdeizm'e ve Zerdüştlüğe karşı konumunu önemli ölçüde güçlendirmiş; ayrıca Gürcü manastır yaşamını yeni bir gelişim aşamasına taşımıştır. Kurdukları manastırlar yüzyıllar boyunca Gürcü kültürünün ana merkezleri olmuş, böylece bu keşişler Gürcü edebi geleneğine büyük katkı sağlamışlardır.

3.7. Gürcü Manastır Geleneğinin Orta Çağ'daki Durumu

Süryani keşişler tarafından kurulan manastır merkezleri, onların misyonlarını tamamlamasından sonra gelişmeye ve büyümeye devam etmiştir. Onlar tarafından temeli atılan her bir münzevi topluluk giderek daha organize bir yapıya sahip olmaya başlamış ve ülke genelinde manastır hayatının gerçek merkezlerine dönüşmüşlerdir. Yukarıda belirttiğimiz üzere Süryani keşişler tarafından kurulan tüm manastırlar aynı öneme ve büyüklüğe sahip değildi. Bunlar arasından özellikle Zedazeni, Şiomğvime ve David-Gareca lavraları Orta Çağ boyunca hem büyüklükleri hem de bünyesinde barındırdığı keşiş sayısı ile ön plana çıkmaktadır.

Süryani keşişlerin ilk faaliyet yeri olan Zedazeni Manastırı uzun süre boyunca lavra karakterini korumuştur. Burada kilise, 6. yüzyılın sonu, 7. yüzyılın başlarında daha öncede

[456] Anonim. (2003). *Tzmindata Tsxovreba*, I, Tbilisi, 359.

belirtildiği üzere İoane Zedazneli'nin müritleri tarafından inşa edilmiştir. Geleneksel anlatıdaki bilgiler bize manastır merkezinin kilise ile mağaralardan oluştuğu yönünde bilgiler sunmaktadır. Zira keşişler uzun süre boyunca mağaralarda eremitik yaşam sürmüşlerdir. Aziz İoane'nin ölümünden sonra mağarasındaki mezarı üzerine küçük bir *eukterion* yapılmış, kilisenin inşasından sonra rölikleri kiliseye gömülmüştür.[457] Mağarada yapılan arkeolojik çalışmalar 6-7. yüzyıllarda manastır yaşamının varlığını doğrulamıştır.[458] Araştırmacıların belirttiği üzere ilk inşa edilen kilisenin dikdörtgen apsisi oldukça dikkat çekici ve bölge için üniktir.[459] Bu arkaik karaktere sahip apsis daha sonra 8. yüzyılda Katolikos Klement tarafından inşa edilen üç kiliseli bazilika içerisinde kalmıştır.[460] Ne kadar arkeolojik veriler burada bir yaşamın var olduğunu ispatlasa da kaynakların az ve yetersiz olması nedeniyle manastır hayatının tipolojisinin nasıl olduğunu konusunda kesin bir şey söylenememektedir.

Oldukça geniş bir alana yayılan David-Gareca Manastır Kompleksi'nde koenobitik ve eremitik yaşam biçimlerinin paralel olarak geliştiğini pek çok araştırmacı ifade etmektedir.[461] Bu durum bize buradaki manastır yaşamının daha toplu formlar aldığını göstermektedir. 6-7. yüzyıllarda Dodo-Rka ve Vaftizci Yahya komplekslerinin bağımsız manastırlara dönüştüğü düşünülmektedir. Vaftizci Yahya Manastırı'ndan taş bir stel günümüze ulaşmıştır. Yazıt şu şekildedir: "Bu haçı ben Marvowüivo (მარვოჳვო), kendim, eşim ve çocuklarım için ibadet yeri olarak dikilmesini sağladım".[462] Yazıtta geyik avlayan Aziz Eustathius tasvir edilmiştir. Çubinaşvili, yazıtı hem ikonografik yönden hem de paleografik yönden 6-7. yüzyıllara tarihlendirmektedir.[463]

Lominadze bu yazıtı Davit-Gareca'nın varlığının erken dönemde bir geniş mülklere sahip olduğunun bir kanıtı olarak kabul etmektedir.[464] Davit-Gareca'de tespit edilen en eski kültürel katman 9. yüzyıla aittir, ancak manastırla ilişkili olan İori Nehri kıyısındaki mağaralarda 6-7. yüzyıllara tarihlenen arkeolojik materyaller keşfedilmiştir.[465] Manastırın merkezinden yukarıda yer alan Beyaz Çöl'deki mağaralarda bulunan freskler de 7-8. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Aynı zamanda bunlar Gürcü fresklerinin en eski tarihli olanları olarak yorumlanmaktadır.[466]

[457] Çubinaşvili, *a.g.e.*, 1971, 31.
[458] Volskaya, A. (1971). "Zedazenis Reliepi", *Dzeglis Megobari*, N:26, 11-26.
[459] Matitaşvili, *a.g.e.*, 2018, 209.
[460] Çubinaşvili, *a.g.e.*, 1971, 31.
[461] Çubinaşvili, *a.g.e.*, 1948, 30.
[462] Tvalçrelidze, *a.g.e.*, 2001, 30.
[463] Çubinaşvili, *a.g.e.*, 1948, 32.
[464] Lominadze, *a.g.e.*, 1966, 38.
[465] Tvalçrelidze, *a.g.e.*, 2001, 30.
[466] Nadiradze, *a.g.e.*, 2001, 47.

Vaftizci Yahya Manastırı'nın batısında, 6-7. yüzyıllara ait olduğu düşünülen arkaik hücreler korunmuş durumdadır, ancak burada sonraki yüzyıllarda da yaşam devam ettiğinden eski kültür katmanları yok olmuştur. Tvalçrelidze'ye göre 6-7. yüzyıllarda Gareca bölgesinde manastır yaşamı kesintisiz olarak devam etmiş ve Davit-Gareca'nın "on iki çölü" bu dönemde ilk filizlerini vermiştir. Zaman içerisinde, Davit-Gareca merkez olmak üzere Dodo-Rka ve Vaftizci Yahya manastırlarına Udabno, Bertubani, Kutsal Şehit gibi başka manastırlar da eklenmiştir.[467] Lominadze'ye göre bunlar Gareca manastır merkezlerinin yeni dallarıdır.[468]

Şiomğvime Manastırı, kuruluşundan kısa bir süre sonra güçlü bir manastır organizasyonuna ve büyük bir feodal toprak sahibine dönüşmüştür.[469] Daha önce de belirttiğimiz gibi, Şio Mğvimeli'nin hayatına göre, burada Şio'nun sağlığında bile birkaç bin keşiş yaşamaktaydı ve bu tarihsel gerçekliğe oldukça yakın olmalıdır. İlk kilise de (Vaftizci Yahya adına) Şio Mğvimeli'nin sağlığında, 6. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiştir.[470]

Şio Mğvimeli'nin hayatından bildiğimiz üzere, keşişler başlangıçta mağaralarda münzevi hayat yaşamaktaydı. Bu mağaralarda yaşam, Orta Çağ boyunca devam etti. Şiomğvime Manastırı'nın mağaralarını incelemek ve araştırmak amacıyla 1948, 1954 ve 1957 yıllarında üç ayrı keşif gezisi düzenlenmiştir.[471] Mağaralar, Sxaltba Sırtı'nın güney yamacında, manastırın yaklaşık 3-3,5 km uzağında oyulmuşlardır (Skhaltba Sırtı, Şiomğvime Manastırı'nı kuzeyden çevrelemekte olup, sırtın zirvesinden manastırın manzarası açıkça görülebilmektedir). Doğal olarak, keşişler Şio Mğvimeli'nin ölümünden sonra da bu mağaralarda faaliyetlerini sürdürdüler. Manastır topluluğunun, nispeten geç bir dönemde, 8-9. yüzyıllarda, Sabero Gorge mağaralarını kullanmaya başladığı düşünülmektedir. Sabero Gorge mağaralarının incelenmesi sonucunda birkaç ilginç bulgu ortaya çıkmıştır: Mağaraların içi, ekonomik amaçlı çukurlar ve nadiren de olsa taş banklarla donatılmıştır. Mağaralar yatay olarak koridorlarla birbirine bağlanmış olup, dikey olarak ise dar deliklerle birbirine bağlantılıdır. Keşişler, bu delikler aracılığıyla üst katlara halat yardımıyla çıkıyorlardı.[472]

Tarihî kaynaklara dayanarak, Kral Parsman tarafından Şiomğvime Manastırı'na "dört seçkin köyün" bağışlanması, Evagrius'un iki köyü satın alması[473] ve Eristav Stefanos ile

[467] Tvalçrelidze, *a.g.e.*, 2001, 35.
[468] Lominadze, *a.g.e.*, 1966, 15-16.
[469] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 14.
[470] Tchubinaschwili, G. (1925). "Die Shio-Mghvime Laura", Tpilisis Universitetis Moambe, V, Tbilisi, 246-253; Çubinaşvili, G. (1936). *Kartuli Xelovnebis İstoria*, I, Tbilisi, 62-63; Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 6-7; Lominadze, B. (1953). *Şiomğvime*, Tbilisi, 8-9.
[471] Lominadze, *a.g.e.*, 1966, 45-52.
[472] Gafrindaşvili, G. (1962). *Şio-Mğvimis Kvebta Şestzavlis Sakitxebi*, Tbilisi, 41-43.
[473] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 173-174.

manastır arasında yaşanan çatışmalara ilişkin veriler ışığında, 6–7. yüzyılların sonuna gelindiğinde Şiomğvime'nin Gürcistan'daki en etkili feodal kuruluşlardan biri hâline geldiği söylenebilir. Manastıra, "mamasaxlisi" (başrahip) unvanını taşıyan bir ruhani lider öncülük etmekteydi. Lominadze'nin aktardığına göre, bu manastır Kartli Katolikosu'nun ruhani rehberliği altında faaliyet gösteren, ancak idarî açıdan bağımsız bir kurum niteliğindeydi. Aynı araştırmacıya göre, Şiomğvime Manastırı ancak Kral Davit Ağmaşenebeli (İnşacı/Kurucu Davit) döneminde kraliyet manastırı statüsüne kavuşmuş olmalıdır.[474]

6-7. yüzyıllara ait Şiomğvime Manastırı'nın bazı başrahiplerinin isimleri de bize ulaşmıştır. Bunlar, öncelikle manastırın kurucusu olan Şio Mğvimeli, ardından onun öğrencisi Evagrius (6. yüzyılın ikinci yarısı) ve Urbnisi Episkoposu Neofit'in çağdaşı olan İlarion'dur (7-8. yüzyıllar).[475] Cavaxişvili ve Lominadze'nin dikkat çekici gözlemi şudur: Kaynakların analizi, başrahiplerin başlangıçta monarşik bir ilkeye göre atandığını, yani manastırın başrahibinin kendi halefini belirlediğini göstermiştir. Bu ilke 11. yüzyıla kadar korunmuştur.[476]

Bilindiği üzere Şiomğvime Manastırı feodal olarak özgürlüğe sahipti ve patriklik merkezi olan Mtsheta Patrikhanesi tarafından desteklenmekteydi. Bu noktada Şiomğvime Manastırı'nın patrikhane ile ilişkisinin ele alınması gerekmektedir. Lominadze, Mtsheta ile Şiomğvime arasındaki ilişkiyi üç döneme ayırmaktadır: kuruluşundan Davit Ağmaşenebeli'ye kadar olan dönem (6.-12. yy), Davit Ağmaşenebeli'den 14. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönem ve 14. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın ilk on yılına kadar olan dönem.[477] Araştırmacı, Şiomğvime Manastırı'nın, Kral Davit Ağmaşenebeli'nin hükümdarlığından önce Katolikos'un doğrudan himayesi altında faaliyet gösteren bir Katolikos manastırı olduğunu ortaya koymuştur.[478] Davit Ağmaşenebeli döneminde ise, kraliyet manastırı haline gelmesi ekonomik bağımsızlığı ifade etmektedir, ancak hiyerarşik bağımsızlık anlamına gelmemektedir.[479]

Erken feodal döneme ait en fazla manastır arazisi kaydının Şiomğvime Manastırı'na ait olduğu bilinmektedir. Şiomğvime, Orta Çağ Gürcistanı'nın en büyük ve en güçlü feodal merkezlerinden biriydi. Gürcistan'ın farklı bölgelerinde tarım arazileri, köyleri, köylüleri, ormanları, meraları, yağ atölyeleri vb. birçok mülkü bulunuyordu.[480] Hagiografik nitelikteki "Şio'nun Yaşamı" ve "Evagrius" adlı el yazmalarından anlaşıldığına göre, Aziz Şio'nun

[474] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 68.
[475] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 57.
[476] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 57.
[477] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 67.
[478] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 68.
[479] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 68-71.
[480] Lominadze, *a.g.e.*, 1953, 35.

ruhaniyetinden ve mucizevi yeteneklerinden etkilenen Kral Parsman, manastıra dört kasaba bağışlamıştır: "Manastıra dört seçkin kraliyet kasabasını bağışladı ve onları kendi eliyle özgürleştirme fermanı yazdı…"[481]

Burada dikkat çekici bazı noktalar bulunmaktadır. İlk olarak, yeni kurulan Şiomğvime Manastırı, Kartli'nin erken feodal toplumu içerisinde belirgin bir konum edinmiştir. Gürcü Sovyet tarih yazımına göre bu yüzyıl, erken feodal döneme tekabül etmektedir.[482] Bu bağlamda, sözde "feodal devrim"in tamamlanmış olduğu bir aşamada, manastırın yeni oluşan feodal hiyerarşi içerisindeki yeri oldukça nettir ve kurumsal yapının önemli bir parçası olarak şekillenmiştir. Kral, manastıra dört seçkin kraliyet kasabası bağışmıştır. Metinde geçen Gürcüce "Daba" terimi, yerleşim yerinin yanı sıra tarlayı ya da çiftlik arazisini ifade etmektedir.[483] Burada bu kelimenin hangi anlamda kullanıldığını söylemek zordur; eğer "daba" yerleşim yeri anlamına geliyorsa, o halde manastırın oradaki köylüleri de kabul ettiğini ve bu köylülerin doğal olarak manastıra karşı bazı yükümlülükleri olduğunu düşünmemiz gerekmektedir. Ancak "daba" yalnızca işlenecek toprak, çiftlik anlamına geliyorsa, bu durumda bu topraklarda bizzat rahiplerin çalışması gerekmektedir (ki bu, en azından erken dönemlerde Hristiyan manastırlarında oldukça yaygın bir uygulamadır). Mülk bağışı, Orta Çağ Gürcü manastırlarının en önemli gelir kaynağını oluşturuyordu. Bir kiliseye veya manastıra köylü ile mülk bağışlamak, kilisenin (manastırın) bağışçıya karşı belirli yükümlülükler üstlenmesini gerektiriyordu. Genellikle, feodal bey mülkünü ruhu (ve yakınlarının ruhları) için bir dua amacıyla bağışlıyordu. Bu nedenle bağışçı, bağışlanan köylülerin kilise (veya manastır) görevlilerinin maddi ihtiyaçlarını karşılamalarını üstleniyordu[484]; yani mülk üzerindeki köylüler dua vergisi ödemek zorundaydılar. Ancak manastır veya kilise, bağışlanan köylüler için bu dua vergisini uygulamayabilir, bunun yerine farklı yükümlülükler belirleyebilirdi.[485] Görünüşe göre, feodal beyler 6-7. yüzyıllardan itibaren tam da bu amaçla Şiomğvime'ye köylüleriyle birlikte mülk bağışında bulunmuşlar ve böylece manastırın 6. yüzyıldan itibaren maddi refahını sağlayacak köylüleri olmuştur. Burada ikinci önemli nokta, bu dört seçkin kraliyet kasabasının "özgürlük" ile bağışlanmasıdır. Bu "özgürlük" terimi ne anlama gelmektedir? Araştırmacılara göre bu, dokunulmazlık veya koruma anlamına gelmektedir. Dokunulmazlık, Orta Çağ feodal düzeninin temel unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.

[481] Abuladze, *a.g.e.*, 1955, 111.
[482] Canaşia, *a.g.e.*, 1949, 71; Mesxia, Ş. (1973). "Adrepeodaluri Sakartvelos İstoriis Dziritadi Periodebi", *Sakartvelos İstoriis Narkvevebi*, II, Tbilisi, 21.
[483] Abuladze, *a.g.e.*, 1973, 104.
[484] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 120.
[485] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 121.

Tarihçilerin büyük çoğunluğuna göre bu kavram, feodal beylerin köylüleri köleleşmeye yakın bir düzende kontrol altına alma sürecinde kazandıkları ayrıcalıkları ifade etmektedir.[486] Dokunulmazlık çeşitli biçimlerde tezahür edebilirdi: En dar anlamıyla yalnızca kraliyet ya da krallık memurlarından vergi muafiyetini kapsarken, daha geniş biçimiyle bu muafiyete ek olarak feodal beyin kendi toprakları üzerinde idarî ve yargı yetkilerini de içerebilirdi. Bu tür durumlarda feodal bey, neredeyse mutlak mülkiyet hakkına sahip sayılırdı. Ancak bu düzeyde tam dokunulmazlık, seküler feodal beyler için oldukça ender olup, genellikle büyük kiliseye bağlı senyörlere tanınan bir ayrıcalıktı.

Şio ve Evagrius'un yaşamına dair bu pasajda, eski Gürcü edebiyatında ilk kez dokunulmazlığın varlığından söz edilmektedir.[487] Kral Parsman tarafından Şiomğvime Manastırı'na verilen bu "özgürlük" (dokunulmazlık) statüsü, tam ve mutlak bir dokunulmazlık mıydı; yoksa yalnızca belirli alanlarda - örneğin kraliyet vergilerinden muafiyet gibi - kısmî bir özgürlüğü mü tanımlıyordu? Eğer kraliyet otoritesi ile Şiomğvime Manastırı arasındaki ilişkilerin daha sonraki geleneğini dikkate alırsak, Şiomğvime'nin varlığının erken aşamasında tam dokunulmazlık almış olması gerektiğini varsayılabilmektedir. Çünkü bu dönemde Kartli'deki tüm feodal beyler böyle bir özgürlük arayışındaydılar. Bu dokunulmazlık, Şiomğvime'nin ruhsal, siyasi, sosyal ve ekonomik önemini oldukça artırmıştır. Kral III. Giorgi'nin (1156–1184) Şiomğvime Manastırı'na ilişkin verdiği bir belgede, Evagrius'un manastırın başrahipliğini yürüttüğü ve Aziz Şio'dan sonra manastır adına yeni kasaba ve çiftlikler satın aldığı bilgisi yer almaktadır. Belgenin ifadesine göre, Sxaltba köyü ve ona ait özel arazi, Aziz Evagrius için satın alınmıştır.[488] Böylece, 6. yüzyılın ikinci yarısında, Şiomğvime Manastırı güçlü ve bağımsız bir feodal kurum haline gelmiş, bu da 7. yüzyılın başlarında Eristav Stefanos ile Şiomğvime arasında yaşanan çatışmada da kendini göstermiştir.

6. yüzyılın sonlarına doğru Kartli'de krallık kurumu lağvedilmiştir.[489] Feodalizasyon sürecinin derinleşmesiyle birlikte, kralın yüksek rütbeli memurları kendi idari yetkilerini kalıcı mülkiyetlere dönüştürmüş ve bu haklar zamanla miras yoluyla aktarılmaya başlanmıştır. Bu gelişme, Kartli topraklarının, kamu yetkilerine sahip feodal beylerin denetiminde bulunan küçük ve özerk siyasal birimlere dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Ancak bu süreçte oluşan siyasi boşluk, Persler tarafından doldurulmuş; böylece yeni oluşan yerel feodal elit, bu dağınık yapılar içinde uzun süreli bir siyasi istikrar sağlayamamıştır. Nitekim bu durum, çağdaş Gürcü

[486] Camburia, G. (2007). *Kartuli Peodalizmis Sakitxebi*, Tbilisi, 37.
[487] Camburia, *a.g.e.*, 2007, 36.
[488] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 14; Enukidze, T. (1984). *Kartuli İstoriuli Sabutebi: IX-XIII ss.*, Tbilisi, 68.
[489] Toumanoff, *a.g.e.*, 1963, 384; Çxartişvili, *a.g.e.*, 1994, 34.

kroniklerinde de dolaylı biçimde teyit edilmektedir. Kronikte bu durum şu şekilde aktarılmaktadır: "Bu şekilde, Persler güçlenince, Kartli'nin tüm önde gelenleri, yukarıdakiler ve aşağıdakiler, bir elçi gönderdiler Yunan kralının önüne ve kendilerinden birini Kartli'nin krallarından atamalarını istediler, böylece kendi krallıklarında değişmeden kalabileceklerdi".[490]

Perslerin bu süreçte yönetimde etkin olmasıyla Kartli'nin katolikosu (kilise), ülkenin en büyük feodallarından biri haline gelmiştir.[491] Görünüşe göre, manastırlar, erken dönemlerden itibaren Kartli Kilisesi'nin elinde, laik yönetimle karşı karşıya gelmenin (savunma, saldırı) aracı ve kilise politikasının önemli aktörleri haline dönüşmüşlerdir. Kartli'deki derinleşen feodal merkeziyetçi koşullarda, bu çatışmada kilise laik iktidarı alt etmeyi başarmış, kendi üstünlüğünün meşruluğunu kutsal, siyasi ve ekonomik temellerle göstermiştir.

Eski Gürcü edebiyatında, Aziz Şio ile ilgili hagiografik döngüden "Aziz Şio'nun Hayatı" dışında, "Kutsal ve Tanrı'nın Adı ile Anılan Baba Şio'ya İlişkin Mucizeler Hakkında Anlatı" adlı el yazması konumuz açısından oldukça önemlidir. Bu eser, Başpiskopos Basil tarafından kopyalanmış ve kendisi Büyük Patrik Vaçesman'ın oğlu olarak kaydedilmiştir. Kekelidze bu eseri Başpiskopos III. Basil'e (yaklaşık 1090-1110 yılları) atfetmektedir.[492] Bu eserde, sekizinci mucize olarak, 7. yüzyılda Kartli'nin Eristavı (Erismtavari) Stefanos ile Şiomğvime Manastırı arasında meydana gelen çatışma yer almaktadır. Bu çatışma, Erken Orta Çağ'da Kartli'deki iktidar ve kilise çevrelerinde var olan güç konseptini anlamak için son derece önemli bir kaynaktır. Gerçek şu ki, Kartli aristokrasisi (din adamları ve soylular arasında) güç ile ilgili belirli bir anlayış geliştirmiştir, ancak iktidar ve kilise elitleri, güç fikrini açıklarken farklı yorumlar ve meşrulaştırma kaynaklarına başvurmuşlardır. Bu anlatıda birçok şey sonradan eklenmiş olabilir, ancak Erismtavari Stefanos ile manastır arasındaki çatışmanın doğası dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Bu nedenle, bahsedilen nesirin büyük ölçüde otantik bilgiler taşıması oldukça önem taşımaktadır. Zira yönetim ile kilise arasındaki ilişkinin güç merkezi olan manastır olgusu üzerinden anlatılması, dönemin manastır yaşamının organize yaşamını belirtiyor olması, dönemi algılayabilmek açısından oldukça kıymetlidir.

Erismtavari Stefanos ile Şiomğvime Manastırı arasındaki çatışma (özellikle Stefanos ile manastırın başrahibi arasındaki sözlü tartışma), Orta Çağ Gürcistanı'nda devlet ile kilise arasındaki gerilimin hem siyasi hem de ideolojik boyutlarını açık bir şekilde yansıtmaktadır. Rivayete göre Stefanos, manastırı ziyareti sırasında Başpiskopos Bartolomeus'a kendisinden

[490] Qauçişvili, *a.g.e.*, 1955, 217.
[491] Kekelidze, *a.g.e.*, 1956, 148.
[492] Kekelidze, *a.g.e.*, 1949, 75.

daha fazla saygı gösterildiğini fark edince öfkeye kapılmış; bunun üzerine manastırı iki büyük mülkten mahrum bırakmış ve başrahibe şu sözlerle çıkışmıştır: "Nasıl olur da senin piskoposunun katedrali benimkinden üstün sayılır? Oysa ben kralların katedralindeyim ve onlar Tanrı'nın yeryüzündeki vekilleridir."[493] Bu ifadeler, Kartli erismtavarlarının otorite anlayışının temel argümanını net biçimde ortaya koymaktadır. Kralların meşruiyeti ilahi vekâlet iddiasına dayandığından, onların temsilcisi olan erismtavar da sınırsız siyasal güç talep etmektedir. Bu düşünce tarzı, Bizans ve Orta Çağ Batı Avrupası'nda hâkim olan *imperium sacrum* (kutsal iktidar) anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Dolayısıyla bu vaka, Kartli siyasal iktidarının, Geç Antik ve Erken Orta Çağ Hristiyan Akdeniz dünyasının teokratik zihniyetine organik olarak bağlandığını göstermektedir. Bu fikir, daha sonra Tao-Klarceti Gürcü Krallığı ve birleşik Gürcistan koşullarında aktif bir şekilde gelişmiştir. Şiomğvime'nin başrahibinin cesur cevabı bize çok önemli bir bilgi sunmaktadır: "Kilisenin görevlileri kilise çobanlarına Mesih'e benzer şekilde davranıyorlar ve kral yalnızca adalet ve merhamet ile Tanrı'ya benzer olduğunda Tanrı'nın yeryüzündeki vekili olabilir; Stefanos gibi kibirli olmamalıdır." Bu cevaptan öfkelenen Erismtavari Stefanos, manastırın iki köyünü zorla alır. Daha sonra Aziz Şio Erismtavari Stefanos'a rüyasında görünerek manastıra arazilerin geri verilmesini emreder. Stefanos itaat etmez, bunun üzerine kendisi ve ailesi hastalıklara maruz kalır. Bu ağır sınavın ardından Stefanos pişman olur ve manastırdan aldığı toprakları geri verir.

Anlatıdan bu çatışmada galip çıkan tarafın kilise olduğu anlaşılmaktadır. Şiomğvime Manastırı'nın kardeşlerinin, Kartli yöneticisinden ziyade katolikosa daha fazla saygı gösterdiği de açıktır; bu durum, Saba İşxneli ile Bagrat Kuropolates arasında yaşanan olayı hatırlatmaktadır (Grigol Xandzteli'nin kuzeni Saba, Gürcü kralının çağrısına olumlu yanıt vermemiş ve yalnızca Mesih'e boyun eğdiğini, yeryüzündeki krallara eğmediğini söylemiştir).[494] Bu durum, Kartli Kilisesi'nin artan otorite ve etkisinin bir göstergesidir ki bu etki daha sonra 9-10. yüzyıllarda zirveye ulaşacaktır. Aynı zamanda, Grigor Xandzteli'nin yaşamında açıkça görülen, dini iktidarın üstünlüğünü meşrulaştıran ideolojik temeller burada da belirmektedir. Bu bilgiler bizlere Gürcü manastırlarının 10. yüzyıla gelindiğinde ülkenin sosyo-politik yapısında önemli bir yere sahip olduğunu ve örgütlenmesinin tamamlandığını göstermektedir.

Erken Orta Çağ'da Süryani keşişler dışında Kartli'de birtakım manastırların kurulduğu da bilinmektedir. Bunlar arasında zamanla büyüyüp gelişen ve Orta Çağ'ın önemli kültürel

[493] Lominadze, *a.g.e.*, 1949, 78.
[494] Lominadze, B. (1984). "Saba İşxneli", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia*, 8, Tbilisi, 544.

merkezlerine dönüşen birkaç yerleşim bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi Ateni Sioni Manastırı'dır. Ateni Sioni Manastırı, Mor İsak Manastırı'nın başrahibi Thomas (6. yüzyılın sonları) tarafından Doğu'daki destekçilerine gönderdiği bir mektupta anılmaktadır.[495] Mektupta Antakya Süryani Kilisesi'nin ilk Monofizit Patriği olan I. Yuhanna'nın (630-648) Antakyalı Julianos'un doktrinini eleştiren bir yazı bulunurken, patrik Doğu kiliselerinden görüşü için destek talep etmektedir. Mektupta Antakyalı Severus'un takipçileri tarafından Julianos'un kanunlarına uymayan Piskopos Stephanos'tan ve kanunsuz atamalardan bahsedilmektedir. Thomas'ın mektubu 6. yüzyılda Stephanos'un dini meseleleri çözmek için Ermenistan'a gittiğini, piskoposluğu elinden alınan Simon'un ise Kartli'de Tanis Vadisi'ndeki bir manastıra yani Ateni Manastırı'na gittiğini belirtmektedir. Mektuptan anlaşılacağı üzere Ateni Sioni Manastırı'nın önemini artıran etkenlerden biri burada bir piskoposluk makamının bulunmasıdır. Bu, Ateni Sioni Manastırı'nın 9-10. yüzyıllardan kalma Nusxuri yazıtlarında da doğrulanmaktadır.[496] Ancak manastırın yapısı yani tipikonu hakkında değerlendirme yapmak için güvenilir bir kaynak bulunmamaktadır. Dolayısıyla o dönemki örgütlenmesi bilinmemektedir.



Resim 3.19. Ateni Sioni Manastırı.

Kaynak: Canöz Arşivi.

Erken Orta Çağ'da ortaya çıkıp hızla gelişen bir diğer manastır ise Nagzauri Manastırı'dır. 1998 yılında, Gürcistan'ın Kvemo Kartli bölgesinde yer alan Dmanisi kenti yakınlarındaki Nagzauri Köyü civarında, yaklaşık 700 m²'lik bir alana yayılan bir manastır

[495] Abramişvili, G. (1996). "Beit Mar İsaak Gabulelis Monastris Tzinamdzğvar Tomas Epistole", *Narkvevebi*, II, Tbilisi, 65.
[496] Abramişvili, *a.g.e.*, 1996, 68.

kompleksi keşfedilmiştir.[497] 10. yüzyılda bir çevre duvarı eklendiği tespit edilmiştir. Manastır alanında dört kilise, bir yemekhane, hücreler, değirmen, ahırlar, hücreler, yağhane, atölyeler ile bazı mimari elemanlar bulunmuştur. Kaxiani'nin belirttiğine göre bunlar arasında en önemlisi kırmızı tüf taşından yapılmış bir sütun başlığında yer alan Meryem ve İsa tasvirleri idi.[498] Kazılarda ayrıca manastırın tarihsel süreci hakkında bilgi veren 5. ile 8. yüzyıllara tarihlendirilen 12 yazıt da tespit edilmiştir.[499] Kaxiani'nin belirttiğine göre kiliseler, 6-9. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir ve dönemin mimari üsluplarını taşımaktadır.[500] Ayrıca, arkeolojik verilerden anlaşıldığı üzere, bu manastırın, yerleşim alanında varlık göstermesi muhtemeldir. Nagzauri manastır kompleksi yerleşim düzeni açısından tipik bir koenobitik manastırdır. Surla çevrili alanlar, birbirine bitişik kiliseler ve müştemilatları, tarım arazileri ve yaşam alanları ve bunun gibi olgular manastır üyelerinin sıkı bir birliğini ve tek tip bir tipikon üzerinde durduğunu göstermektedir.



Resim 3.20. Nagzauri Manastırı Buluntuları.

Kaynak: Kaxiani, 2012.

Süryani keşişlerden sonraki süreçte inşa edildiği düşünülen önemli bir manastır komleksi, Bolnisi civarında 1930-1960 arasında yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılmıştır.[501] Yapılan kazılar sonucunda, 9-13. yüzyıllar arasına tarihlendirilen, bir tepe üzerinde etrafı sur duvarları

[497] Kaxiani, K. (2012). *Adrekristianuli Saeklesio Kompleksi Dmanisidan*, Tbilisi, 7
[498] Kaxiani, *a.g.e.*, 2012, 10.
[499] Matitaşvili, *a.g.e.*, 2018, 10.
[500] Kaxiani, *a.g.e.*, 2012, 90-96.
[501] Amiranaşvili, C. (1968). *Adrepeodaluri Xanis Kartuli Arkitekturisa da Reliepuri Kandakebis Dzeglebi*, Tbilisi, 9-10.

ile çevrili üç nefli bir bazilika ile bazilikaya bağlı gelişen çeşitli mekanlar tespit edilmiştir. Manastırın merkez yapısını teşkil eden kilise kesme taştan, diğer yapılar ise kabayonu taştan inşa edilmiştir. Burada da Nagzauri Manastırı'nda olduğu gibi pek çok taş eser bulunmuştur.[502] Araştırmacılar buradaki yapı topluluğunu etrafında sur duvarları ve kiliseye bağlı yapılardan yola çıkarak belirli bir typikona bağlı koenobitik manastır örgütü olarak yorumlamaktadır.

Yukarıda anlatılan manastır örgütlenmeleri hem Süryani keşişler döneminde hem de onlardan sonra Gürcistan genelinde manastır yaşamının gelişimi ve genişlemesini açıkça ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere ilk aşamada Gürcü manastır yaşamının ilk aşamasında anahorit yaşam yani lavra tipi manastır yaşamı baskındır. Bilindiği üzere lavra tipi örgütlenme, Mısır, Suriye ve özellikle Filistin'de yaygın erken dönemlerde çok yaygın bir şekilde manastır hayatında önemli yer tutmuştur. Keşişler çeşitli bireysel hücrelerde (mağaralarda) yaşamış zaman içerisinde manastır yaşamı bir typikonun kuruluşunu zorunlu kılmış ve koenobitik sistem ortaya çıkmıştır. Gürcü manastır sisteminin başlangıcını Filistin ve Suriye manastırcılığı oluşturduğu için lavra tipi uzun yıllar Gürcü manastırcılığının da temel yaşam formu olmuştur. Bu nedenle günümüzde bile pek çok koenobitik manastırlar lavra olarak adlandırılmaya devam etmektedir. Bu tip isimlerdirmeler manastırcılık olgusunun alt yapısında Suriye-Filistin manastır düzeninin varlığını koruduğunu göstermektedir.

3.8. Günümüze Ulaşan Typikonlara Göre Gürcü Manastırcılığı

Kilise ve manastırlar Gürcistan'ın tarihinde sadece dinî değil, aynı zamanda kültürel ve ekonomik açıdan da büyük rol oynamıştır. Bu kurumlar pek çok insanın bir arada yaşadığı yerler olarak düzenli bir yaşam tarzını gerekli kılmıştır. Bu nedenle manastır sakinlerinin manevi ve maddi yaşamlarını düzenlemek amacıyla özel metinler hazırlanmıştır. Gürcüce bu metinlere "წეს-განგება", yani typikon (Yun. Τυπικόν) denmiştir.[503] Typikonlar herkes için zorunlu olan bir ibadet ve yaşam düzenini ifade etmektedir. Bu metinler, yalnızca o dönemin manastır yaşamını değil, aynı zamanda dilini, ülke tarihini, sosyal ilişkilerini, devlet ile kilise arasındaki ilişkileri, edebiyat ve kültürünü incelemek için son derece önemli birer kaynaktır. Bu metinler, rahiplerin nasıl yaşadıklarını, ibadet dışında nasıl vakit geçirdiklerini, geçimlerini sağlamak için nasıl çalıştıklarını, ne tür yiyeceklerle beslendiklerini, nasıl giyindiklerini, birbirleriyle ve dış dünya ile ilişkilerinin nasıl olduğu gibi konular hakkında birçok bilgi

[502] Amiranaşvili, *a.g.e.*, 1968, 26-29.
[503] Şanidze, A. (1986). "Kartvelta Monasteri Bulgaretşi da Misi Tipikoni, Tipikonis Kartuli Redaktsi", *Txzulebani Tormet Tomad*, IX, Tbilisi, 14.

içermektedir. Typikonlar, ekonomik ve idari düzenlemelerle ilgili birçok ilginç bilgi içermektedir. Manastırlardaki hiyerarşi, yönetim pozisyonlarının adları, ibadet sırasında kullanılan kutsal eşyalar ya da araçlar, değerli taşlar, ölçü birimleri, para birimleri gibi bilgiler; önemli tarihi şahsiyetlerin biyografik bilgileri ve dönemin olayları tipikonlarda yer almaktadır. "Τυπος" kelimesi Yunanca olup Gürcücede "şekil" veya "ikon" anlamına gelmektedir. Typikon, ibadet ve yaşam kurallarını herkes için bağlayıcı hale getiren bir düzenlemedir. Gürcü Kilisesi, bağlı olduğu kilise geleneğine göre uygun bir typikonu rehber olarak kullanmıştır.

5-10. yüzyılları arasında Gürcü Kilisesi, Kudüs geleneğine bağlı kalmıştır. 10-12. yüzyılları arasında Konstantinopolis geleneği benimsenmiştir. 12-18. yüzyıllarda ise Sabastzminda Manastırı'nın düzenine (aynı zamanda Giorgi Mtatsmindeli'nin Büyük Synaksarionu ile birlikte) bağlı kalınmıştır.[504]

Zviadadze Gürcü typikonlarını iki ana gruba ayırmıştır.[505]

1) Evrensel Typikonlar
   a- Kudüs Geleneği (Kutsal Kabir Kilisesi Typikonu)
   b- Konstantinopolis Geleneği (Ayasofya Typikonu)
2) Yerel Typikonlar
   a- Filistin Geleneği (Saba Manastırı)
   b- Konstantinopolis Geleneği (Studios Manastırı)
   c- Athos Geleneği (İviron Manastırı)

3.8.1. Xandzta Manastırı Typikonu

Gürcistan coğrafyası yüzyıllar boyunca pek çok savaş ve yıkım gördüğü için Süryani keşişlerin kurduğu manastırların typikonları da dahil olmak üzere pek çok manastırın typikonu yok olmuştur. Tüm bu yıkıma rağmen kimi manastır typikonları eskik olarak ya da tam olarak günümüze ulaşmayı başarabilmiştir. Bunlardan en erken tarihlisi Grigol Xandzteli'nin hazırladığı Xandzta Manastırı typikonudur. Ancak bu typikon parçalar halinde Giorgi Merçule'nin Grigol Xandzteli'nin hayatını anlattığı vitada yer almaktadır. Bu nedenle bir bütün olarak günümüze ulaşamamıştır.

Xandzta typikonunun oluşturulmasından önceki dönemde manastır yaşamın nasıl bir formda olduğu kesin olarak söylenememektedir. Çünkü o döneme ait bir typikon günümüze

[504] Zviadadze, S. (2022). *Dzveli Kartuli Tipikoni: Liturgiuli Traditsia da Siaxlle*, Axatsixe, 11.
[505] Zviadadze, a.g.e., 2022, 11.

ulaşamamıştır. Ancak dönemin yaşam tarzı yukarıda da belirtildiği üzere vitadaki bazı pasajlardan çıkarım yoluyla elde edilmektedir. Grigol ve yol arkadaşlarının Opiza Manastırı'ndaki varlıkları şöyle aktarılmaktadır:[506] "Ve iki yıl boyunca Grigol ve arkadaşları Opiza'da kaldılar, yoğun bir gayretle o zamanın manastır rahiplerin çalışma düzenine uygun olarak çalıştılar." Burada bahsedilen "çalışma düzeni", manastır yaşamının yürütülmesinde ve litürjik ayinlerin icrasında kullanılan ve temel alınan mevcut bir düzenleme metnini ifade etmektedir. Bu ifade Opiza'da Grigol öncesinde zaten bir typikon olduğunu ya da en azından genel kurallar olduğunu belirtmektedir.



Resim 3.21. Xandzta Manastırı.

Kaynak: https://dogukaradeniz.blogspot.com/2006/10/5gn-porta-manastiri.html.

Yukarıda sözü edilen el yazmasından Xandzta Manastırı'nın genel hiyerarşisi hakkında oldukça kıymetli bilgiler edinilmektedir. Grigol manastırını kurduktan sonra keşişleri titizlikle seçmiş, herkesi kabul etmemiştir. Vitada belirtildiği üzere manastırın inşasından sonra "kutsal sorgulanamaz bir düzen" kurmaya karar vermiştir.[507] Bunun için ilk olarak "İkinci Kudüs" olarak yorumladığı Konstantinopolis'e giderek Bizans'ın tüm önemli kutsal yerlerini ziyaret etmiştir. Kudüs'e giden keşiş bir dostuna ise Saba Manastırı'nın typikonunu kopyalayarak getirmesini rica etmiştir.[508] Grigol'ün bunu rica etmesi oldukça önem taşımaktadır. Menabde'nin belirttiğine göre Saba Manastırı'nda Grigol'ün "erdemli" öğrencisi Keşiş Makarios Leteteli yaşadığı için Grigol bu istekte bulunmuştur. Menabde, Grigol ile Makarios

[506] Abuladze, İ. (1963). *Dzveli Kartuli Agiograpiuli Literaturis Dzeglebi*, I, Tbilisi, 253.
[507] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 258.
[508] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 264.

arasındaki ilişkiyi, Gürcülerin anayurtlarıyla olan bağlarını koparmadan bu ilişkileri güçlendirdiklerinin bir göstergesi olarak yorumlamaktadır.[509] Her şeyi analiz edip değerlendirdikten sonra, Grigol Xandzteli kendi manastırına, "bilgelikle düzenlenmiş ve bilgiyle aydınlatılmış, tüm kutsal yerlerden seçilerek toplanmış ve asla tükenmeyen bir iyilik kaynağı olan" bir düzen yerleştirmiştir.[510] Merçule vitayı kaleme alırken şu ifadeyi de kullanmaktadır: "Bu kitabın içinde herşey yazılmadı ki dinleyenler için fazla olmasın". Her ne kadar manastırın idari düzeni ve mekânsal kurgunun nasıl olduğu tam olarak anlaşılamasa da Grigol'ün ve öğrencilerinin hücrelerinde nasıl bir yaşam sürdüğü ve temel yaşam kuralları metinden öğrenilebilmektedir.

Vitadan derlenen bilgiler kısaca şu şekilde özetlenmektedir. Ne Grigol'ün ne de diğer keşişlerin hücrelerinde baca bulunmuyordu. Zira hücrede ateş yakmazlar ve geceleri de mum yakmazlardı. Gece boyunca hücrelerinde ezbere Mezmur okurlardı. Hücrelerinde yalnızca küçük bir yatak, sade bir örtü ve bir su kabı bulunurdu. Yemek ya da içecek gibi herhangi bir şey hücrelerinde bulunmazdı; birlikte yemekhanede yedikleri yemekle yetinirlerdi. Birçoğu asla şarap içmezdi, içenler ise çok az miktarda içerdi. Grigol Xandzteli'nin döneminde bu kurallar kesinlikle uygulanıyordu, zira bir keşişin yeteneği oruçtu.[511] Aziz Giorgi yortusunun olduğu ayda, Giorgi yortusuna kadar peynir yemezlerdi. Aynı şekilde İsa'nın doğuşu ve Havarilerle ilgili oruçları da kilise düzenlemelerine göre büyük bir çabayla ve alçakgönüllülükle geçirirlerdi.[512] Paskalya öncesindeki Büyük Oruç ise çok daha katıydı. Merçule, "Benim zamanımda bütün pederler böyle yaparlardı," diyerek kilise düzenine uygun bir yaşam sürdüklerini belirtmektedir.[513] Aziz Grigol, her konuda örnek teşkil eden biriydi ve oruçlarına en sıkı şekilde riayet ediyordu. "Günde bir kez az miktarda ekmek ve suyla yetinir, Büyük Oruç dönemlerinde ise sadece yağsız birkaç tane hurmayla yetinirdi. Şarap ise çocukluğundan beri hiç içmemişti ve diğer faziletleriyle birlikte öğrencilerinin faziletlerini yalnızca Tanrı bilmektedir".[514] Bu yaşam tarzı, ibadet ve ayin düzeninde de Xandzta'da özgün bir biçime sahipti. Çünkü "bütün ilahileri hızlı bir şekilde söyleme alışkanlığı yoktu, aksine duaları alçakgönüllü ve dikkatlice yapılırdı".[515] Gece nöbeti "akşamdan sabaha kadar" sürerdi, gece nöbetinden bir gün önce belirli saatlerde dualar ve çeşitli eklemelerle birlikte ilahiler

[509] Menabde, L. (1992). *Dzveli Kartuli Kulturis Kerebi*, Tbilisi, 126-128.
[510] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 265.
[511] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 266-267.
[512] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 268.
[513] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 366.
[514] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 267.
[515] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 266.

okunurdu. Hafta boyunca gerçekleştirilen ayinler de farklı ilahilerin dahil edilmesiyle icra edilirdi. Xandzta'da ölenlere büyük saygı gösterilirdi. Üçüncü, yedinci ve kırkıncı günleri için özel anma törenleri yapılırdı. Bunun dışında, yılda "200 gün, Xandzta'da defnedilenler için ayrılmıştı ve peksimet dağıtımı geleneği ilk baştan itibaren belirlenmişti".[516] Xandzta'daki rahipler, kiliseye en üst düzeyde saygı gösterirlerdi. Dua sırasında "konuşmak, duvara yaslanmak, uyumak ya da izinsiz oturmak" düşünülemezdi. Sadece yaşlılar duvarlara ve bastonlarına dayanabilirdi. "Sunakta hizmet etmek basit giysiler ya da derilerle yapılmazdı".[517]

Typikonda ceza yöntemlerinin belirlenip belirlenmediği vitada belirtilmemiştir. Yazar yalnızca şu bilgiyi vermektedir: "Sadık keşişler iyi niyetle çalışırlardı, ancak hatalıları tövbe ettirir, inatçıları ise tamamen uzaklaştırırdı". Aynı zamanda yazar, Opizalı bir rahibin sözlerini aynen aktarmıştır: "Gençliğimde, kötü davranışlarım nedeniyle Grigol'un elinden üç kez Opiza'dan kovulmuştum".[518]

Metinde açıkça belirtilmese de Xandzta rahiplerinin geçimlerini sağlamak için yoğun bir şekilde çalıştıkları anlaşılmaktadır. Xandzta topoğrafyası itibariyle tarıma elverişli bir alan olmadığı için tarım yapabilecekleri tarlalar bulunmuyordu. Az miktardaki yiyecek, koruma altındaki bölgelerden sırtlarında taşınırdı. Büyük bir çabayla küçük bir bağ dikmişler ve aynı şekilde birkaç fındık ağacı yetiştirmişlerdi. Grigol kendisi de "çalışmayı çok severdi; yalnızca dua ve oruçla yetinmez, gece gündüz elleriyle çalışırdı".[519]

Ayrıca, metinde doğrudan belirtilmemiş olsa da typikonun hiyerarşi ve kıdem konularını düzenlediği tahmin edilmektedir. Öğrencileri "kurtuluşu bulmuş koyunlar gibi düzeni kabul ettiler. Senin iraden olsun, benim değil!" diyerek hepsi Aziz Grigol'e itaat etmiş[520], hatta piskoposlar arasında en önde gelenlerden biri olan Efrem Matskvreli bile bunu yapmıştır. Bunun bir örneği olarak Cavaxeti Konsili'nin anlatımı örnek gösterilebilir.[521] Aynı şekilde zanaatkâr Mato da "kendi iradesi dışında" ustasının kesin emrine itaat etmiş ve Mere Kadınlar Manastırı'nda rahip olmuştur.[522] Ayrıca Keşiş Epipane'nin "derin alçakgönüllüğü" belirtilmeden geçilmemelidir. Baba Grigol, tüm kardeşlik ve diğer manastırlardan gelenlerin önünde, hizmet sırasında Epipane'nin başına asasını vurmuş ve sessiz kalmasını emretmiştir, ardından manastırdan ayrılmasını istemiştir. Epipane, itaatle ve hiçbir şikâyette bulunmadan

[516] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 266.
[517] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 266.
[518] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 303.
[519] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 308.
[520] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 280.
[521] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 287.
[522] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 284.

ustasının isteğini yerine getirmiştir. Ancak kısa bir süre sonra aynı ustanın emriyle tekrar giyinip sevinçle sunağa çıkmış ve "gurur hastalığını" yenmiştir.[523] Buradan Aziz Grigol'ün diğer keşişlere örnek olması için bir itaat dersi verdiği ve hiyerarşiyi vurguladığı anlaşılmaktadır.

Tüm mevcut typikonlarda olduğu gibi, Xandzta'da da genç erkeklerin manastıra alınması yasaklanmış olmalıdır. Bu, Arsen ve Eprem ile ilgili bir olayla doğrulanmaktadır. Aziz Grigol'ün birgün Arsen ve Eprem adında iki genç erkeği manastıra getirmesi tepkiyle karşılanmıştır. Keşişler Baba Grigol'u doğrudan eleştirmişlerdir. Tepki üzerine Baba Grigol çok sevinmiş, öğrencilerine teşekkür etmiş ve bunun istisnai bir durum olduğunu, Tanrı'nın buyruğuyla yapıldığını onlara açıklayarak ikna etmiştir.[524]

Bu aktiviteler dışında Aziz Grigol'un, komşu sevgisi ile manastırlar arası iletişimi hakkında önemli bilgiler edinilmektedir. Aziz Grigol kendisi "neşeli bir misafirperver ve fakirlere hizmet eden" biriydi ve kardeşlik üyeleri arasında Mesih'in sözüne uygun komşu ve misafir sevgisini teşvik ediyordu. Bu sevgiyi özellikle Şatberdi'den son ayrılışında Xandzta ve Şatberdi rahiplerine vasiyet etmiştir: "Rabbin emirlerini birbirinize saygı ve sevgiyle, tam bir alçakgönüllükle koruyun ve birbiriniz için kutsal kiliselerinizde dua edin".[525]

Vitada kilise-devlet ilişkisine dair de önemli veriler elde edinilmektedir. Tüm dinî-edebî eserlerde, din adamları için en önemli mesele özgürlük ve bağımsızlık meselesidir.[526] Bu fikir, Aziz Grigol Xandzteli tarafından Abhazya Kralı Demetre ile yaptığı bir konuşmada son derece net ve kategorik bir şekilde ifade edilmiştir: "Gerçek ve sadık rahipler yeryüzünde hiçbir dünyevi otoritenin hükmü altına girmezler, çünkü dünya işlerinden kendi rızalarıyla uzaklaşmışlardır. Tanrı için yas tutma yolunu seçmişlerdir. İlk kutsal atalar gibi, zorluklar ve fakirlik içinde olsalar da kutsal çölleri dünyevi kralların emirleri olmaksızın, Tanrı'nın her şeye kadir yardımıyla yüceltmişlerdir".[527]

Aziz Grigol Xandzteli'nin oluşturduğu düzenlemelerle ilgili olarak E. Çelidze'nin bu konudaki görüşüne kısaca değinmek gerekmektedir. Çelidze, "Eski Gürcü Kilise Edebiyatı" adlı kitabında Grigol Xandzteli'nin "İkinci Kudüs" olan Konstantinopolis'i, Bizans'taki ünlü kutsal yerleri ziyaret ettiğini ve Kudüs'teki Saba Manastırı'nın düzenini getirdiğini yalnızca kendi manastırının (Xandzta) ve diğer manastır merkezlerinin düzenlemelerini oluşturmak için

[523] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 292-293.
[524] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 272.
[525] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 308-309.
[526] İncil'de Mesih'in gizemli bir sözü vardır: Ve gerçeği bileceksiniz ve gerçek sizi özgür kılacak (Yuhanna 8:32). Pavlus da aynı şeyi söyler: Mesih'in bizi özgür kıldığı özgürlük için, sağlam durun ve bir daha kölelik boyunduruğuna girmeyin (Galatyalılar 5:1).
[527] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 270.

değil, esasen ve öncelikle "Kilise Düzeni" olarak bilinen "Kudüs Leksikonari" ya da "Büyük Kanun" adıyla tanınan düzeni oluşturmak için yaptığını savunmaktadır.[528]

Kekelidze'ye göre bu kanon, 10. yüzyılın sonlarına kadar Gürcistan'da kullanılmış olmalıdır.[529] Bu görüşü Metreveli de savunmuştur.[530] Çelidze, Kudüs kanonlarının yalnızca cemaat ibadeti için değil, aynı zamanda manastır ibadet düzeni için de geçerli olduğunu ve Kudüs, Filistin, Saba Manastırı ya da Tao-Klarceti'deki büyük manastırlar için özel olarak tasarlandığını düşünmektedir. Çelidze, farklı metinlerden ve kopya-yazıcıların notlarından paralellikler ve örtüşen bölümler sunarak, Gürcistan'da yaygın olan Saba Manastırı'ndan gelen kilise düzeninin Grigol Xandzteli döneminden önceki bir çeviri olmadığını, bilakis bu düzenin Grigol Xandzteli tarafından oluşturulduğunu savunmaktadır.[531]

Merçule'nin aktardığına göre, 9.-10. yüzyıllarda Tao-Klarceti'de yazılı olarak mevcut bir kilise düzeninin var olduğu belirtilir ki bu, yıllık bir typikon olan ve Gürcü dilindeki tek benzer eser olan "Kudüs Leksikonari" ile neredeyse aynı takvimsel ve litürjik forma sahiptir. Ayrıca, Grigol Xandzteli'nin "Büyük Kanun" benzeri kapsamlı bir düzen oluşturmak için Saba Manastırı düzenini sipariş etmiş olması önemlidir.

Çelidze, Grigol'un böyle bir belgeyi hazırlamak için büyük çaba gösterdiğini ve Gürcü Kilisesi'nin eksiklerini gidermeye çalıştığını belirtmektedir.[532] Bu da Gürcistan'da o dönemde kapsamlı bir kilise düzeninin henüz mevcut olmadığı anlamına gelmektedir. Çünkü eğer mevcut olsaydı, bunu yeniden yazmak ya da değiştirmek mantıksız olurdu. Araştırmacı, başlıktan yola çıkarak, "kilise düzeni" ifadesinin, Grigol'un düzenlemelerinin yalnızca günlük manastır ibadetleri ve disiplinle sınırlı olmadığını düşündürmektedir. Bunun yerine, "kilise düzeni" ifadesinin, Gürcistan genelinde kabul edilen takvimsel anma ve bayram düzenlemelerini içeren bir typikon olduğunu belirtmektedir.

3.8.2. Athos Dağı İviron Manastırı Typikonu

979 yılında Kral III. Davit Kuropalates, Bizans İmparatorluğu'nun isyancı feodal bey Bardas Skleros'a karşı yürüttüğü mücadelede imparatorluk kuvvetlerine destek vermiştir. Bu desteğin bir karşılığı olarak Gürcü Krallığı, Tao-Klarceti bölgesinin yönetimini elde etmiştir.

[528] Çelidze, E. (2005). *Dzveli Kartuli Saeklesio Literatura*, Tbilisi, 565, dipnot 95.
[529] Кекелидзе, К. (1912). "Древнегрузинский архиеретикон", *Христианский востокъ, серия, посвященная изучению христианской культуры народов Азии и Африки*, 1, СПБ, 278–293; Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 574-575.
[530] Metreveli, E. (1980). *Udzvelesi İadgari*, Tbilisi, 667.
[531] Çelidze, *a.g.e.*, 2005, 572.
[532] Çelidze, *a.g.e.*, 2005, 585.

Zafer kazanan komutan Eristav Tornike ise büyük bir hazine elde etmiş ve bu hazine ile İoane Mtatsmindeli ile birlikte Athos Dağı'nda deniz kenarında arazi satın alarak, Bakire Meryem'in Göğe Kabulü'ne adanmış manastırı inşa ettirmiştir. Bu manastır kısa sürede, Gürcüler için yurtdışındaki ana kilise-manastır ve kültürel-eğitim merkezi haline gelmiştir.[533]



Resim 3.22. Athos İviron Manastırı.

Kaynak: https://www.efachagor.gr/en/place/iviron-monastery/.

Manastırın typikonu günümüze tam olarak ulaşamamıştır. Ancak orada üretilen el yazmalarından ve bazı belgelerden manastırın işleyişi hakkında bilgiler edinilmektedir. Bunlardan ilki manastırın ikinci başrahibi olan Eprem Mtsire'nin hazırladığı Büyük Svinaksar'daki kolofonda aktarılmaktadır. Kolofona göre Eprem, kilisenin tüm düzenlemelerini ve yılın tüm ibadet takvimine dair düzenlemeleri eksiksiz olarak düzenlemiştir.[534]

Manastırdaki litürjik ayinlerin düzeni ve sıralaması hakkında ise "Ioane ve Evktime'nin Hayatı" adlı el yazmasından kısa da öğrenilmektedir. El yazmasına göre, İviron'da 300'den fazla keşiş yaşıyordu. Onların hem ruhsal hem de maddi birçok ihtiyacı vardı. Başrahip Baba Evktime'nin her şeyi dikkate alması ve manastır ile kardeşlik için özen göstermesi gerekiyordu. Kendi işleri için, kitap çevirileriyle ilgilenmek amacıyla ancak gece vakit bulabiliyordu; her zaman herkese örnek bir kişilik sergiliyordu.[535]

[533] Menabde, L. (1989). *Naşromi Gandad Daştebis*, Tbilisi, 28.
[534] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 59-69.
[535] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 70.

İbadet: Vitaya göre manastırdaki en önemli iş Tanrı'ya dua etmekti. Baba Ektvime, "kardeşleri sürekli olarak kiliseye hızla gitmeye, düzenli bir şekilde ayakta durmaya ve ateşli bir şekilde dua etmeye teşvik ediyordu". Keşişler, kiliseye giderken herkesten önce gelen Baba Evktime'yi örnek alıyorlardı. O, yüksek bir yerde duruyordu ve herkes onu görebiliyordu. "Ne bir asa ile ne de bir duvara yaslanarak, tamamen dikkat ve saygıyla kilisede duruyordu".[536]

Kilisedeki ayin sırasında ses çıkarmak ya da konuşmak kesinlikle yasaktı. Baba Evktime, birisine bir şey söylemesi gerektiğinde, kendi öğrencisini gönderirdi. Öğrenci, ihtiyaç duyulan kişiyi sessizce dışarı çıkarır ve **rahip babanın (başrahibin)** talimatını dışarıdaki **stoada** (avluda) iletirdi. "Önemli bir şey olduğunda, bizzat stoaya çıkar ve orada konuşurdu, ancak kilisede, hiçbir zaman konuşmak kimse için mümkün olmazdı".[537] Genç keşişler, kilisenin ortasında iki ya da üç kat bükülerek, ellerini birleştirerek dururlardı. "Gerektiğinde, aynı şekilde iki ya da üç kat bükülerek otururlardı". **Dekan** ya da **okuyucu**, kitap okumak, bir sunuş yapmak veya başka bir "kilise hizmeti" için çağrılan birinin yanına giderek sessizce ona eğilirdi, o kişi de selam verirdi ve kendi görevine giderdi.[538] Baba Evktime, ibadet sırasında tüm keşişlerin mutlaka kilisede bulunmasına ve duaları kaçırmamasına büyük önem veriyordu. Bu kuralın ihlali kimse tarafından hoş görülmez ve buna izin verilmezdi. Bunun için özel olarak görevlendirilmiş kişiler, **epitiritisler (gözetmenler),** bu konuyla ilgilenirdi. "İki epitiritis, yani gözetmen atanmıştı; bunlar Tanrı'ya adanmış, Tanrı korkusuyla dolu kişilerdi; biri yaşlı, diğeri ise onun yardımcısı olan daha genç biriydi. Bu kişiler keşişlerin hücrelerini dolaşır ve içeride kalanları alıp getirirlerdi".[539] Belirlenen zamanda kiliseye gelmeyenler disiplin cezası alırdı. Ancak ilginç ve önemli olan şu ki, günlük çok çalışan ve uyumaya fırsat bulamayanların "o günkü işleri dua olarak kabul edilirdi". Daha hafif işlerde çalışanlar ya da hücrelerinde kalanlar ise, gençse yüz kez sunak önünde diz çöküp eğilmek zorundaydı; eğer yaşlı ya da zayıfsa, o gün şarapsız, sadece kuru ekmekle yetinirdi.[540] Dua sırasında, yaşlı epitiritis kilise kapısında durur ve dışarı çıkmak isteyenlere nedenini sorardı. Çok önemli ve acil bir işi yoksa, hiç kimse çıkmaya cesaret edemezdi ve çıkanlar da hemen geri dönerdi. Kiliseye girerken hem Baba Evktime hem de diğer herkes kapının üzerindeki Meryem Ana ikonuna diz çökerek saygı gösterirdi. Ayrıca, Baba Evktime ile karşılaştıkları yerde keşişler derin bir saygıyla eğilirdi. Baba Evktime ise sadece saygın kişilere değil, "yeni gelenlere de aynı şekilde eğilerek selam

[536] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 69.
[537] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 70.
[538] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 70.
[539] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 70.
[540] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 70, dipnot 3.

verir ve hâl hatır sorardı".[541] Akşam dualarından sonra kardeşlerin, hücrelerinde ya da manastırda toplanıp sohbet etmelerine izin verilmezdi. Gözetmenler (epitirites), onları uyarır, talimatlar verir ve kendi "hücrelerine geri dönmelerini" sağlarlardı. Eğer birisi bu kurala karşı çıkmaya cesaret ederse, "başrahibin emriyle sert bir şekilde" cezalandırılırdı.

Cezalandırma: Keşişler arasında bazen tartışmalar yaşanırdı. Başrahip bu durumdaki keşişleri yanına çağırır, eğer itaat ederlerse barıştırır ve "huzur sağlanırdı". Onları uyarır ve gönderirdi. Ancak tartışma sürerse, "kararlaştırılmış cezalar" devreye girerdi: Yemek vakti gelene kadar "yemekhaneye giremezler ve sadece ekmekle suyla yetinirlerdi". Başrahibin manastırda olmadığı durumlarda ise, suçlulara cezayı **"ikonomos"** verirdi.[542] Başrahip önce meseleyi araştırır, eğer iki taraf da suçluysa, ikisini birden cezalandırır; eğer sadece biri suçluysa, yalnızca o cezalandırılırdı. Cezanın şiddeti ise suçun büyüklüğüne bağlı olurdu: "Büyük bir kavga" söz konusuysa ağır bir ceza verilirdi; küçük bir tartışma için daha "hafif bir ceza" uygulanırdı.[543] "Suçlu kişi ceza yerinde yere yatırılırdı; bir rahip başını, diğeri ayaklarını tutar, üçüncüsü ise kayışla vururdu. Kimi 40, kimi 50 ya da 60 kez kırbaçlanırdı. Cezanın ardından suçlu diz çökerek rahiplerin ayaklarına kapanır, bağışlanma dilerdi. Cezalandırılan kişiler bazen yaralarının iyileşmesi için iki-üç hafta yatakta kalırdı."[544]

Yemek: Başrahip Evktime, her konuda olduğu gibi, kendisine en yüksek disiplini uyguluyordu. Haftada üç gün – pazartesi, çarşamba ve cuma, büyük bayramlar dışında – sadece gün batımından sonra hücresinde ekmek ve su tüketirdi. Diğer günlerde yemekhaneye girerdi. Eğer bir lavra başrahibi ya da Athos'un **Arkimandriti** (Protos) gelirse, zaman kaybını önlemek için yemekhane dışında, kendi hücresinde ya da başka bir yerde yemek servisi yapılırdı. Çünkü keşişler o dönemde çok meşguldü ve yoğun bir şekilde çalışıyorlardı.[545] Başrahip Evktime, yaşlılığına kadar şarap içmemiştir – yalnızca özel durumlarda, örneğin ilahî ayinlerde ya da çok önemli nedenlerle – fakat diğer rahipler için iyi şarap bulunmasını sağlar ve bununla ilgilenirdi. Yemekhanedeki yiyecekleri önceden kendisi kontrol ederdi. Üzüm bağından sorumlu olanlara ve aşçılara özel talimatlar verirdi: "Kardeşim, görevini Tanrı korkusuyla yerine getir ve 'ben insanlara hizmet ediyorum' deme; bunun yerine Tanrı'nın meleklerine hizmet ettiğini düşün ki

[541] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 71-72.
[542] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 72.
[543] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 73.
[544] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 74.
[545] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 74.

ödülün boşa gitmesin". Yemek sırasında ruhsal fayda sağlayan kitaplar okunurdu. Yemekhanede konuşmak, gülmek ya da gülümsemek bile kesinlikle yasaktı.[546]

Başrahip Evktime'nin, diğer tüm manastırlarda olduğu gibi, sofrada hiç konuşulmaması kuralı vardı. Nadiren bir misafiri olduğunda "yavaşça birkaç kelimeyle" konuşurdu. Eğer bir şeye ihtiyacı olursa, öğrencisini çağırır ve ona sessizce söylerdi. Aynı şekilde, **metrapezler** (sofra görevlileri) ve **xulosaniler** (görevliler) birbirlerine ihtiyaçlarını fısıldayarak iletirlerdi. Sofrada oturan rahipler de sessizce işaretlerle haberleşirlerdi. Metrapez, Başrahip Evktime tarafından görevlendirilirdi; sofrada konuşan ya da gülen birini fark ettiğinde, onun adına uyarıda bulunurdu. Bu hareket tekrarlandığında, konuşanı dışarı çıkarırdı; kimse buna karşı çıkmayı göze alamazdı. Dışarı çıkan kişi, sakinleşene ve kendini toparlayana kadar dışarıda beklerdi.[547]

Genel İşleyiş: Başrahip Evktime hiçbir şeyi tek başına, manastır topluluğuna danışmadan kararlaştırmazdı. Eğer mesele önemli bir konuysa, örneğin kraliyetle ya da genel Athos yönetimiyle ilgiliyse, bunu kilisede rahiplere duyururdu. Eğer konu manastırla ilgiliyse – örneğin bir demir atölyesi, çatı işleri ya da bağcılık gibi – o alanda uzmanlaşmış rahiplerle istişare ederdi. Daha küçük konuları ise ekonomos ile birlikte çözerdi. Her ne kadar "üç kez kutsanmış olan Baba Evktime her işte bilgiliydi" denilse de "büyük alçakgönüllülüğü nedeniyle, danışmadan hiçbir şey yapmazdı".[548]

Gündelik Yaşam: Manastırda tüm dikkat ruhanî yaşama yönlendirilmeliydi. Bu nedenle rahipler her türlü "dünyevi arzudan" uzak tutulur, ihtiyaç duydukları her şey sağlanırdı. Başrahibin izni olmadan herhangi bir şeyin alımı, satımı ya da en ufak bir kâr sağlanması "kesinlikle yasaktı". Ayrıca izinsiz bir şey hediye etmek de yasaklanmıştı. Bu emrin ihlâl edilmesi durumunda, "sert bir şekilde azarlanır ve ağır bir şekilde cezalandırılırdı". Giorgi Mtatsmindeli şunları aktarmaktadır: "Defalarca gördük ki, mühürler, giysiler ya da başlıklar avluda ateşe atılıp yakıldı".[549]

Cavaxişvili, manastırda "özel mülkiyetin tamamen reddedilmesi ilkesinin" benimsendiğini belirtmektedir: "Sadece ortak manastır mülkiyeti ve ekonomisi kabul edilirdi. Bu, Gürcü manastır düzeninin temellerini oluşturuyordu".[550]

---

[546] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 74-75.
[547] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 75.
[548] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 76.
[549] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 77.
[550] Cavaxişvili, İ. (1965). *Kartuli Eris İstoria*, 2, Tbilisi, 401.

Manastırdaki rahipler balık ya da şarap gibi şeyler satın alamazdı. Ancak yağ alımına izin verilirdi, o da sadece okuyucular ya da yazıcılar ihtiyaç duyduğunda alınabilirdi. Aksi takdirde, başrahibin izni olmadan yağ ya da şarap alan bir rahibin aldığı şeyler avluda dökülürdü. Ayrıca hücrelerinde kandil yakmak ya da ikon bulundurmak gibi bir âdet yoktu. Sadece bir haç ya da ikon bulundurulabilirdi; bu da yalnızca dua sırasında ibadet etmek ve öpmek için kullanılırdı.[551]

Manastırın, uzak dağ köylerinde tarlaları ve otlakları vardı; burada tahıllar, baklagiller ve keten yetiştiriliyor, saman depolanıyordu. O bölgelerdeki halk Bulgarlar tarafından sıkıntıya uğratılıyordu. Başrahip Evktime, bu bölgelerde çalışanları sık sık ziyaret ederek hem sözleriyle hem işleriyle hem de yiyecek ve içecek temin ederek onları teselli ediyordu.[552]

Manastıra Kabul: Başrahip Evktime, tıpkı Aziz Grigol gibi, manastırın üyelerini dikkatle seçmiştir. O dönemde Athos Dağı (Mtatsminda) oldukça popülerdi ve Başrahip Evktime'nin ünü geniş çapta yayılmıştı. Farklı bölgelerden pek çok zengin, rahip olmak üzere manastıra katılmak istiyordu. Evktime, onları bir süre manastırda misafir eder, sonra şöyle derdi: "Sizler tanınmış, itibarlı kişilersiniz; biz ise fakiriz. Kiliseye bağışta bulunursunuz, ardından çalışmadan yaşamayı istersiniz. Burada bu mümkün değil. Kardeşlerimiz sürekli büyük bir gayretle çalışıyor. Eğer birileri işsiz, boş durursa, bu diğerlerini de rahatsız eder." Bu sözlerle birçok kişiyi manastırdan uğurlardı. Ancak çalışkan, alçakgönüllü ve sade insanları memnuniyetle kabul eder ve şöyle derdi: "Kardeşlerim, inanıyorum ki böyle birini kabul etmek, binlerce dinar altın kabul etmekten daha değerlidir".[553] Manastıra sakalı çıkmamış gençlerin alınması da yasaktı. Bir kardeş, akrabalarından birini getirse ve "Baba da razı olsa, eğitilsinler, bir sanat öğrensinler" dese bile, manastırda tutulmazdı. Onlar köye gönderilir, iyi ve deneyimli bir ekonomosun yanında yetiştirilir ve sakalları çıktığında manastıra kabul edilirlerdi.[554]

Çalışma Düzeni: Manastırın geniş bir mülkü vardı ve bu mülklerin idaresi için çok sayıda insan gerekiyordu; rahipler her işe yetişemediği için dışarıdan işçi kiralamak zorunda kalıyorlardı. Bu işlerden **epistatis** (işçilerin başı) sorumluydu. Baba Evktime, epistatisin işini doğru yapması için her şeye sahip olmasını sağlardı, böylece 30-40 işçi eksiksiz çalışır ve boş yere ücret ödenmezdi. Acil işlerin olduğu dönemlerde, zamanla yarışıldığı zamanlarda, **mosenai** olarak adlandırılan inzivaya çekilmiş keşişler de çalışmalara katılırdı. Başrahip

[551] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 79.
[552] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 82.
[553] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 80.
[554] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 82.

Evktime'nin emriyle, bu öğrencilerin yemeklerini aşçı hazırlardı. Mosenailer, özellikle başrahibin de bulunduğu yerlerde, sık sık diğerleriyle birlikte çalışırlardı.[555]

Manastırın Kapı Görevlisi (Kapıcı): Manastırda kapıcı olmak en önemli görevlerden biriydi. Kapıcının birçok sorumluluğu vardı: manastırı sıkıntı veren dilencilerden korumak, sakalları çıkmamış erkekleri ve kadınları içeri almamak, yoksullara para ve yiyecek dağıtmak, kimin nasıl karşılanacağını ve uğurlanacağını bilmek... Başrahip Evktime, kapıcı olarak tamamen deneyimli, dikkatli ve ruhsal açıdan olgun birini atardı. Bu kişinin bir dizi görevi vardı: Öncelikle, manastır kapısına gelen hiç kimsenin aç kalmamasını sağlaması gerekiyordu. "Yerel ziyaretçi" rahipleri doyurup göndermesi, yoksul halkı ise başrahibin emriyle konuk evlerinde ağırlaması gerekiyordu; bu yüzden konuk evinin kapısında her zaman çeşit çeşit insanlar beklerdi. Yabancılar geldiğinde, üçüncü gün yedikleri yemekten sonra kapıcı onları uğurlardı. "Kapı önünde toplanmak, manastır içinde veya hücrelerde gereksiz konuşmalar yapmak kesinlikle yasaktı ve hiç kimse buna cesaret edemezdi".[556]

Kiler ve İlgili Görevler: Kiler, manastırın ihtiyaçlarının düzenlenmesinde önemli bir rol oynuyordu. Kiler görevlisi hem mutfak hem de depo olarak işlev gören kilerde tüm yiyecek, içecek ve diğer malzemelerin kontrolünden sorumluydu. Kilerin yönetiminde **ekonomi görevlisi** ve **yöneticiler (ikasaslar)** birlikte çalışırdı. Zeytin, ceviz, elma ve benzeri meyve bahçeleri; değirmenler, sebze bahçeleri ve diğer ürünlerin dağıtımı da kilerin sorumluluğundaydı. Kimin neye ihtiyacı varsa, kiler bunları gerektiği şekilde sağlardı. Meyveler olgunlaştığında, kiler görevlisi sık sık bahçeleri ziyaret eder, mahsulleri inceler ve işçilere talimatlar verirdi: "Bu ürünler kilise ve rahipler için çok gereklidir. Yere düşenleri kullanabilirsiniz, ancak daha fazlasını almaktan kaçının." Hiç kimse, bu kurallara aykırı bir davranış sergilemeye cesaret edemezdi; tüm ürünler kilerde depolanır ve gerekli yerlere buradan dağıtılırdı. Eğer kiler görevlisinin yardıma ihtiyacı olursa, rahiplerden veya halktan işçiler **ikonomos** tarafından gönderilirdi.[557]

İkonomosun Görevleri: İkonomos (ekonomi yöneticisi) manastırın genel yönetiminden ve kaynaklarının düzenlenmesinden sorumluydu. İkonomos; depo, hayvan ahırı, demirhane, marangozhane, gemi yapımı gibi işlerden ve ayrıca bağların bakımından sorumlu kişiydi. Başrahip manastırdayken herhangi bir ihtiyaç doğduğunda, rahipler doğrudan başrahibe başvururdu. İkonomostan doğrudan bir talepte bulunulmazdı. Eğer başrahip manastırda değilse,

[555] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 83.
[556] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 82.
[557] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 84.

ikonomos tüm yönetim ve kararları üstlenirdi. Günlük olarak ikonomosa yedi bardak şarap verilirdi. Akşam yemeklerinde dört bardak daha servis edilirdi. Eğer akşam yemeğine katılamazsa, başrahibin emriyle özel yemeği hazırlanır ve yanında meyve, zeytin ve talep ettiği diğer yiyecekler verilirdi. İkonomos bu yemeklerden artanları tekrar kilere iade ederdi. Manastırın işleyişine dair bu düzenlemeler, gıda ve malzeme dağıtımının ve diğer ihtiyaçların sistemli bir şekilde karşılanmasını sağlıyordu. Bu düzenleme sayesinde manastırda huzur ve düzen korunuyordu.[558]

Manastır Köyleri ve Kaynak Yönetimi: Manastıra bağlı köylerin ihtiyaç duyduğu tüm gıda ve malzemeler doğrudan manastırdan sağlanıyordu. Köy sakinleri kendi ürettiklerini manastıra teslim ederler, yalnızca temel ihtiyaçlarını karşılamak için yeterli olan kısmı kendilerine ayırırlardı.[559]

Manastıra Bağlı Münzeviler: Müstakil yaşam süren münzeviler için belirlenmiş bir düzen vardı. Eğer ellerinde artan ekmek bulunursa, bu ekmeği bir başkasına veremez, mutlaka tekrar kiler sorumlusuna teslim etmeleri gerekirdi. Münzeviler genellikle hafta içi yalnız olarak ibadet ve manevi çalışmalarını sürdürürken, bayram ve pazar günlerinde bir araya gelip birlikte ibadet eder ve yemek yerlerdi.[560] Bu uygulama da typikona göre düzenlenmişti.

Yabancıların Kabulü: Athos'taki Gürcü manastırlarında yabancıların kabulü, yasal olarak sıkı bir şekilde düzenlenmişti. İoane-Tornike, Doğu'dan çok sayıda Gürcü rahibi manastıra getirmiş ve "manastırın sakinleri sadece Gürcüler olacak" ilkesini benimsemişti.[561] Manastır yöneticileri, Yunanlıların karakterine olan güven eksikliği nedeniyle yabancıların içeri alınmasını istemiyordu. Ancak büyük ölçekli tarımsal faaliyetlerin iş yükü nedeniyle bazı Yunan işçileri kiralamak zorunda kalmışlardı.

Kilise-Devlet İlişkisi: Devletle ilişkiler konusu vitada oldukça ilgi çekici bir şekilde ele alınmıştır. Eserin başlarında (Bölüm VI-VII, 47–54), Athos'taki İviron Manastırı'nın kuruluş hikayesi anlatılmaktadır. Gürcülerin Bizans İmparatorluğu'na sağladığı askerî ve diplomatik destek karşılığında, naibe İmparatoriçe Theofano (941-978) (II. Basileios ve VIII. Konstantinos'un annesi) Gürcü Kralı III. Davit Kuropalates'e "Bizans'ın Yukarı Topraklarını" ömür boyu idaresi altında bulundurması için tahsis etmiştir. Vitaya göre Başrahip Evktime Mtatsmindeli'nin Bizans sarayında büyük bir itibarı ve saygısı vardı. Athos'taki Büyük Lavra

[558] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 85.
[559] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 85.
[560] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 86.
[561] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 49.

Manastırı'nda çıkan isyanı araştırmak için İmparator VIII. Konstantinos, Aziz Evktime'yi başkente davet etmiş ve ondan gerçeği öğrenmek istemiştir. Bunun nedeni ise "onun büyük itibarı ve erdemleri nedeniyle ona olan güveni ve sevgisiydi."[562]

Anlaşıldığı üzere, kısmen ve eksik olarak günümüze ulaşan typikonlar – Grigol Xandzteli'nin ve Evktime Mtatsmindeli'nin typikonları – birçok ortak özelliğe sahiptir. Her iki typikon da Gürcü yazarlarının seçkin ustaları ve büyük isimleri olan Giorgi Merçule ve Giorgi Mtatsmindeli'nin eserlerinde yer almıştır. Bu yazarlar, Gürcü ulusunun ve kilisenin yararına çalışan ünlü atalarının çabalarını ve mücadelelerini aktarmaktadırlar. Denilebilir ki hem Xandzta'da hem de Athos'ta, typikonun sıkı bir şekilde uygulanmasına büyük önem verilmiştir; typikonu ihlal edenler her iki manastırda da cezalandırılmıştır. Aziz Grigol Xandzteli ve Aziz Evktime manastırlarında kardeşler için kesintisiz dua, oruç ve emekle örnek olmuşlardır. Bu iki manastırın, Gürcü Hristiyan-Ortodoks Kilisesi ve edebiyatı tarihine katkıları tartışmasız büyüktür.

3.8.3. Petritsoni Manastırı Typikonu (1084)

Tam haliyle günümüze ulaşmış üç typikondan[563] en önemlisi günümüzde Bulgaristan'da yer alan Gürcülere ait Petritsoni Manastırı'nın typikonudur. Oldukça geniş kapsamlı olan bu typikondan kısa kısa pasajlar halinde bahsedilecektir.

Petritsoni (günümüzde Başkovo), Bulgaristan'da Rodop Dağları'nın eteklerinde, Çepelarska Nehri vadisinde yer alan bir köydür. 1083 yılında bu bölgede, Bizans İmparatorluğu'nun Batı Domestikosu ve Sebastos unvanına sahip olan Grigol Bakuriani'nin oğlu, manastır kompleksinin inşasını bitirmiştir. A. Şanidze'nin varsayımına göre Bakuriani, Bagratlı hanedanına mensup biridir.[564] Grigol, Bizans İmparatorluğu'nda önemli bir devlet adamıydı. Typikonda kendi ifadesine göre, Gürcistan, Ermenistan ve Suriye'de görev yapmış; Erzurum, Ani ve Kars şehirlerinin yöneticisi (vali) olmuştu. Aynı dönemde, Kars kalesini ve çevresindeki bölgeleri Gürcü Kralı II. Giorgi'ye devrettiği ifade edilmektedir.[565]

Etrafı yüksek surlarla çevrili Petritsoni Manastır Kompleksi şu yapıları içermektedir: Meryem Ana'nın Göğe Yükselişi Kilisesi adlı ana kilise, Vaftizci Yahya ve Aziz Giorgi'ye adanmış iki küçük kilise, rahiplerin yaşadığı binalar, yemekhane, kütüphane, skriptorium,

[562] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 89.
[563] Diğerli sırasıyla 1123 tarihli Şiomğvime Manastırı typikonu ile 1214-1227 tarihli Vani Manastırı typikonudur.
[564] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 116.
[565] Qauxçişvili, S. (Ed.) (1955). *Kartlis Tsxovreba*, Tbilisi, 212, 255; Qauxçişvili, S. (1963). *Georgika*, V, Tbilisi, 153-157.

atölyeler, tarımsal yapılar ve manastırın dışındaki kayalık yamaçta bir martyrium ile martyriumun üst kotunda bir kilise, alt kotunda ise bir mezarlık bulunmaktadır.



Resim 3.23. Petritsoni Manastırı.

Kaynak: https://www.allnews.ge/saintereso/166416-oblobashi-gazrdili-kartvelis-mier-ashenebuli-savane-bulgaretshi-grigols-alaqapis-kari-davit-agmashenebelma-achuka/.

Manastırın typikonu bizzat kurucusu Grigol Bakuriani tarafından hazırlanmıştır. Bu typikon, Konstantinopolis'teki Panagia Manastırı'nın tüzüğüne dayanarak hazırlanmış ve Grigol, bu manastırdaki ruhani ve yaşam düzenini örnek almıştır. Aralık 1084'te tamamlayarak kendi imzasıyla onaylamıştır.[566]

Petritsoni Manastırı'nın typikonu, Gürcüce ve Yunanca olmak üzere iki dilde hazırlanmıştır. Grigol Bakuriani'nin metinde belirttiği gibi: "Çünkü manastırımın keşişleri Gürcülerdir ve Yunanca okuyamazlar. Bu yüzden yazılı metni Gürcüce okumaları ve bu typikonun hükümlerine dikkat etmeleri gereklidir. Ancak resmi bir geçerliliğe sahip olması için metin Yunanca da yazılmıştır".[567]

Typikonun Yunanca yazılmış olan ve hukuki bağlayıcılığı bulunan nüshalarından biri, Konstantinopolis'teki Panagia Manastırı'nda saklanmak üzere bırakılmıştı. Bu metin, Petritsoni Manastırı'nın düzenlemesinde temel alınan Panagia Manastırı'nın kurallarını içeriyordu. Ancak, bu el yazması kaybolmuştur. Typikonun diğer bir nüshası ise Petritsoni'de saklanmıştı

[566] Zviadadze, *a.g.e.*, 2022, 90.
[567] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 120.

ve şu talimat verilmişti: "Manastırımızdan asla uzaklaştırılmamalıdır." Petritsoni'deki Gürcüce yazılmış olan typikonun yılda dört kez halka açık bir şekilde okunması zorunluydu.[568]

Petritsoni Manastırı'nın typikonları temelde aynı metinlerdir, ancak aralarında bazı farklılıklar bulunmaktadır: Gürcüce metinde 37 bölüm bulunurken, Yunanca metinde 36 bölüm bulunmaktadır. Şanidze'nin açıklamasına göre: "Gürcüce metinde, yıl boyunca kutlanması gereken 12 büyük Hristiyan bayramı ile orada inşa edilmiş üç kilisenin azizlerinin anma günlerinin (Meryem Ana, Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi ve Aziz Giorgi) nasıl kutlanması gerektiğini belirten bir bölüm yer almaktadır. Ayrıca bu bölümde, ibadet edenlere kaç drahmi verilmesi gerektiği, sofranın nasıl hazırlanacağı ve fakirlerle nasıl ilgilenilmesi gerektiği gibi detaylar da bulunmaktadır. Bu bölüm günümüzde yalnızca Gürcüce versiyonda bulunmaktadır". Ayrıca Yunanca metne göre typikon Ermenice olarak da hazırlanmış ve bizzat Ermenicesi Bakuriani tarafından yazılmıştı.[569]

Birinci bölümde (5 Madde) Bakuriani, manastırının inşasını, yaptığı savaşları ve Gürcülerin Bizans dünyasındaki yeri hakkında kısa kısa bilgiler vermektedir.[570] **İkinci bölümde** Grigol Bakuriani'nin ve oğlunun manastıra **bağışladığı mülkler**, değerli ikonalar, giysiler ve **her türlü taşınabilir ve taşınmaz malvarlığı** listelenmiştir. Bu bölüm, manastırın inşası, **kurucusu (ktetor)** ve onun hayatı hakkında oldukça ilginç bilgiler sunmaktadır.[571] **3 maddeden oluşan üçüncü bölüm** manastır bağımsızlığı ve vergiden muaf olmasıyla ilgilidir.[572] Dördüncü bölümden itibaren manastırın düzeni ve kuralları anlatılmaya başlanmıştır.

Ortak Yaşam: 13 maddeden oluşan dördüncü bölüm keşişlerin topluluk olarak birlikte yaşamalarını ve her bir keşişin kendi hücresinde bireysel yaşamasının yasaklanmasından söz etmektedir. Grigol ilk maddede bu durumu, "bu manastırda yaşayan kardeşler birlikte akıllıca ve bilgece yaşamalı, başrahibe ve birbirine itaat etmeli ve her konuda uyum içinde hareket etmeli" diyerek özellikle vurgulamaktadır.[573] İkinci maddede doğrudan trapeza düzenin söz edilmektedir. Grigol sofranın başrahip ve diğer tüm kardeşler için ortak olmasını belirtmektedir.[574] Zira kutsal komünyon ayinin analoğundan dolayı "birlikte yemek" olgusu çok önem taşımaktadır. Üçüncü maddeye göre rahiplerin kendi başına, kişisel iradeyle herhangi bir

[568] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 121.
[569] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 23.
[570] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 17-23, madde 1-5.
[571] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 25-35, madde 1-21.
[572] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 37, madde 1-3.
[573] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 39, madde 1.
[574] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 39, madde 2.

iş başlatmak veya dört ayaklı bir hayvan satın alması yasaktı. Hücrede herhangi bir yiyecek saklamak da Tanrı huzurunda verilen sözlere aykırı görülmektedir.[575] Ayrıca su kaynatmak için bir kap bulundurmalarına da izin verilmezdi. Kişisel olarak kendileri için çorba hazırlamaları veya başkalarına herhangi bir şey teklif etmeleri yasaktı.[576] Soylu ya da lüks bir yaşam sürmüş biri, rahip olduktan sonra kendisine özel bir öğrenci veya hizmetçi edinmek isterse, buna izin verilmezdi. Çünkü bu, "yarar ve kazanç yerine büyük bir zarara ve çalışkan rahipler için düzensizlik kaynağına dönüşebilir".[577] Gizlice bir şey satın almak, bir şey almak veya vermek, hatta çok fakir birine bile yardım etmek yasaktı.[578] Çünkü bir kez kendini inkâr eden kişi, Tanrı'nın adaletine uymalı ve yalnızca başrahibin rehberliğini takip etmelidir. "Eğer bunu yapmazsa, bu kişi yasadışı kabul edilecek ve kardeşlikten uzaklaşmış sayılacaktır. Eğer bu durum düzeltilmezse, o kişi kutsal manastırdan kovulacaktır".[579]

Başrahip Seçimi: 15 maddeden oluşan beşinci bölümde başrahibin nasıl seçilip onaylanacağı ve ilk başrahipten sonra manastırın ikinci birini nasıl davet edeceği üzerinedir.[580] Grigol Bakuriani, bu konuda çok çaba harcamış, titizlikle araştırma yapmış ve doğru olanın, kendi hayatı boyunca manastırın başrahibini bizzat kendisinin ataması gerektiği sonucuna varmıştır. Eğer atanan kişi onun koyduğu emirlere uygun şekilde davranırsa, ölümüne kadar görevde kalması gerektiğini belirlemiştir.[581] Grigol'den sonra başa gelen rahiplerin manastır kardeşliğinin katılımı ve onayı sonucunda olması gerektiği kararlaştırılmış, bu seçim yapılırken soy bağının olmamasına dikkat edilmiştir.[582] Başrahibin ani vefatı durumunda en yaşlı ve bilgili olanın seçilmesi ile başrahibin vefatının yaklaşması durumunda yetkilerini yine en yaşlı ve donanımlı rahibe devretmesi kararlaştırılmıştır.[583] Başrahibin defninden sonraki üçüncü gün, yeni başrahip gece boyunca yapılan bir anma töreni düzenlerdi. Ertesi gün, litürji tamamlandıktan sonra, yeni başrahip sunağın önünde durur, tüm kardeşler diz çöker ve elini öperdi. Bu törenin ardından zengin bir yemek düzenlenirdi.[584]

Rahiplerin Sayısı ve Görevleri: 21 maddeden oluşan altıncı bölümde rahiplerin sayısı ile görevleri anlatılmaktadır. Grigol Bakuriani, rahiplerin sayısının başrahip dışında 50 olması gerektiğini belirlemiştir. 51. rahip olan başrahip "tüm bilgi, anlayış, iyilik, Tanrı korkusu ve

[575] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 39, madde 3.
[576] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 39-41, madde 4.
[577] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 41, madde 6.
[578] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 41, madde 7.
[579] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 43, madde 9-13.
[580] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 45-75, madde 1-15.
[581] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 45, madde 1.
[582] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 45, madde 2.
[583] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 45, madde 5-6.
[584] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 47, madde 7.

sevgisiyle donatılmış kişi olmalıdır".[585] İki rahip **ekonomos/ikonomos (mali sorumlu)** olarak atanır: biri **Philippopolis** bölgesindeki mülklerden, diğeri ise **Mosynopolis** ve çevresindeki köylerden sorumlu olur.[586] Bir kişi **dekanos (kilise işlerinden sorumlu yönetici)** olarak atanmalıdır. Bu kişi, "tam bilgiye sahip, kilisenin kutsal işlerinde kapsamlı deneyimi olan ve eski zamanlardan itibaren belirlenmiş düzenlemelere, svinaksara hiçbir eksiklik getirmeyen biri olmalıdır."[587] Şanidze, Yunanca metinde, Gürcücedeki "dekanos" unvanının ἐκκλήσιάρχης – "eklesiarhis" (kilise yöneticisi) ile eşdeğer olduğunu belirtmektedir.[588] Kutsal ayinleri yerine getiren **rahipler (მღვდელნი)** altı kişiydi ve **diyakonlar (დიაკონნი) (yardımcılar)** genelde rahiplere destek olan iki kişiydi. Ayrıca iki yardımcı **diyakon (კერძო–დიაკონნი),** kitap okumakta ve kanonların uygulanmasında rahiplere yardım ederdi.[589] Bir bilge ve tecrübeli, Tanrı'dan korkan ve onu seven bir keşiş, **"kilisenin hazinedarı ve dükkân sorumlusu" (მეჭურჭლედ ve დოქიარად)** olarak atanmalıydı. Bu kişi, tüm kutsal kilise mallarına bakmalı ve onları korumalı; gelir ve giderleri kaydetmeli ve "yalnızca manastır yöneticilerine değil, aynı zamanda Rabbimiz İsa Mesih'in huzurunda da hesap vermeliydi".[590] Dekanoza bağlı olan **mum sorumlusu (მნათე),** "tütsü, yağ, mum, şarap, un ve genelde **kutsal ekmeğin (სეფისკვერი)** pişirildiği her şeyin" yönetiminden sorumluydu. Büyük bayramlarda ve kilise günlerinde hizmet yoğunlaştığında manastır başkanı bu görevde ona başka kardeşlerin de yardım etmesini sağlamalıydı.[591] Manastırın ayrıca bir **Kelari** yani **erzak sorumlusu** ihtiyacı vardı; Gürcüler buna **"ტანუტერ-Tanuter"** derdi. "Bu kişi, keşişlerin ve manastır kurallarına uygun olarak dürüst ve güvenilir olmalı hem ekmeği hem de yemekleri ve her tür erzağı kendi yönetiminde tutmalıdır. Tanrı korkusuyla ve düzenli bir şekilde zamanında teslim etmelidir."[592] Bir diğer rahip **şarap deposu (üzüm bağı) sorumlusu (მწდედ)"** olarak çalışıyordu.[593] Bir diğer rahip **yemekhane sorumlusu (მეტრაპეზედ-Metrapez)** olarak çalışıyordu. Bu ifade, manastırda yemek işleriyle sorumlu bir görevliyi belirtmektedir.[594] Bir başka rahip **misafir bekçisi (მესტუმრე)**[595], başka bir rahip ise **hasta bakıcı (მომვლელი)**[596] olarak çalışmakla

[585] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 55, madde 1-2.
[586] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 55, madde 4.
[587] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 55-57, madde 5.
[588] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 57, madde 7.
[589] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 57, madde 6-8.
[590] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 57, madde 9.
[591] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 57, madde 10.
[592] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 57, madde 11.
[593] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 59, madde 12.
[594] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 59, madde 13.
[595] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 59, madde 14.
[596] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 59, madde 15.

yükümlüydü. Bir başkası ise **gözetmen-epitirit (ზედამხედველი)** olurdu. Bu kişi, "iyiliği ve Tanrı korkusu dikkate alınarak seçilmelidir; görevi, kardeşlerin hücrelerini dolaşmak ve sabah ibadeti başladığında, hâlâ 'Levililer' duası okunurken ibadete gelmeyenleri tespit etmek ve onları manastır başkanına ve kardeşler meclisine götürmektir. Böylece gelenek ve kanunlara uygun olarak herkesin üzerine gereken cezayı uygulayacaktır."[597] Bir başka keşiş **fırıncı (მეპურე),** bir tanesi **aşçı (მზარეულა),** bir tanesi **kapıcı (მეკარედ)** olarak hizmet verirdi.[598]

Ayinlerin Yönetimi: 5 maddeden oluşan yedinci bölümde **ayinleri yönetenlerin (ჟამისმწირველთა)** nasıl seçileceği ya da ilahi rahiplik hizmetini nasıl yerine getirmesi gerektiği anlatılmaktadır. İlk madde doğrudan ayin yöneten rahibin nasıl olması gerektiğini ve suç işlediğinde nasıl cezalandırılması gerektiğini şu şekilde aktarmaktadır: "Başrahip ve kardeşler, ilahi sırların yöneticisi olan bir rahibi büyük bir dikkat ve özenle seçmekle yükümlüdür. Bu kişi kusursuz, erdemli, Tanrı korkusuyla dolu biri olmalı ki bizim ruhlarımızın kurtuluşu için dua etsin. Eğer bu büyük tavsiyelere rağmen, günlük ayinleri yönetenlerden herhangi biri, küstah, kaba ve utanmaz bir şekilde rahiplik hizmeti sırasında ölümcül bir hata yaparsa, rahiplik yetkileri elinden alınmalı ve manastır dışına yerleştirilmelidir. Eğer tövbe ederse, affedilir ve rahiplik hizmetlerini yerine getirmeyen kardeşlerin arasına geri alınmalıdır".[599]

Trapeza Düzeni/Sofranın Hazırlanması ve Alçakgönüllülük: 15 maddeden oluşan sekizinci bölümde sofra düzeni ve yemek kurallarından bahsedilmektedir. Grigol Bakuriani, "sofranın düzenli bir şekilde hazırlanmasını ve bu hizmetle ilgili belirlediği kuralların eksiksiz uygulanmasını talep eder. Sofrada hizmet edenler sessizce hareket etmeli, oturanlar ise sakin bir şekilde yemek yemelidirler" diyerek isteğini vurgulamaktadır.[600] Kimin nerede oturacağı başrahip tarafından önceden belirlenmiş ve kargaşa önlenmiştir. Yemek sırasında keşişler dayanışma içerisinde olmalı, birbirine saygı göstermeli ve alçakgönüllü olmalıdır. Sofra sırasında (ve her zaman, her şeyde) "kesinlikle sessizlik korunmalı ve kitap okuma düzenine" uyulmalıdır.[601] Ekmek, şarap ve günlük yemekler önceden belirlenmiş şekilde sunulmalıdır – bunların arasında peynir de vardır ve haftada dört kez verilmelidir.[602] Hiçbir şey eksik bırakılmamalıdır – yalnızca büyük oruçlar, Paskalya öncesi, Noel ve Elçilerin Oruç

[597] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 59, madde 16.
[598] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 59, madde 17-19.
[599] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 61, madde 1-2.
[600] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 63-65, madde 1.
[601] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 65, madde 2-5.
[602] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 65, madde 5.

dönemlerinde bazı kısıtlamalar yapılabilir. Bunun dışında, yılın geri kalanında şarap da eksik olmamalıdır – belirlenen miktar **dört krasovuli-კრასოვული (şarap ölçüsü)** ve **üç porsiyon yemek** olarak belirtilmiştir. Günlük olarak üç öğün yemek yenmelidir. Paskalya günü, yani Pazar günü, sofra daha zengin hazırlanmalıdır. Paskalya'dan Kutsal Ruh'un inişine kadar ve İsa'nın doğumundan Vaftiz Bayramı'na kadar sofrada dört öğün yemek belirlenmiştir. Bu günlerde, Kutsal Ruh'un inişine kadar, sofraya ayrıca peynir ve Tanrı'nın verdiği başka şeyler de getirilmeli, ayrıca her bir kişi için iki krasovuli şarap sunulmalıdır.[603]

Metinde ayrıca, liderin sofrayı zenginleştirme yetkisine sahip olduğu, bu yolla obur (açgözlü) kardeşlerin hoşnutsuzluğunu azaltabileceği ve kimsenin aç kalmaması gerektiği ifade edilmiştir.[604] Tüm Gürcü typikonları arasında yemek konusuna en çok Petritsoni'de dikkat edilmiştir.

Eğer manastırın mülklerinden ya da çiftliklerinden ek bir şey gelirse ya da dindar kişiler, liderin veya kardeşlerin tanıdıkları yemek bağışında bulunursa, her şey **erzak sorumlusuna (კელარ-kelar)** teslim edilmelidir. Bu kişi, bağışları sofrada sunulmak üzere hazırlamalı ya da bağışçı, yemek sırasında doğrudan sofraya getirmelidir.[605] Petritsoni'de misafirler büyük saygıyla karşılanır ve mutlaka yemek ikram edilirdi. Eğer yemek zamanıysa, ev sahibi misafiri sofraya davet ederdi. Eğer yemek zamanı değilse ya da misafirin acelesi varsa, misafir trapezaya götürülür ve orada ağırlanırdı. Çünkü keşiş hücresinde misafir ağırlamak keşişlik kurallarına uygun değildi.[606] Keşişlerin bir dostu misafir olarak gelirse, üç gün boyunca ağırlanır, dördüncü gün ise ona yol için yiyecek hazırlanır ve uğurlanırdı.[607] Eğer gelen misafir hastalanırsa, manastırda kalmasına izin verilir, bakımı yapılır ve iyileştirilirdi. Eğer vefat ederse, dualarla, ilahilerle ve mezmurlarla manastırın mezarlığına defnedilirdi.[608]

Giyim: 5 maddeden oluşan dokuzuncu bölüm keşişlerin giyim-kuşamı, bunların maaliyeti ve paylaşımından söz etmektedir. Typikona göre Grigol keşişlere **para (როქი-roki)** verilerek manastırdan ayrılmamak şartı ile giyim ihtiyaçlarının giderilmesine karar vermiştir.[609] Paranın dağıtılması konusunda keşişler üç gruba ayrılmıştır. Birinci grupta manastırın baş yetkilisi olan başrahip yer alıyordu ve kendisi 36 drahmi alıyordu. Günlük ayinleri yönetenler; iki ekonomos, eklesiarhis, hazinedar ve dekanos bu grupta bulunuyordu ve bu kişiler için 20

[603] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 67, madde 6-8.
[604] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 79, madde 9.
[605] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 67, madde 10.
[606] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 67-69, madde 11-12.
[607] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 69, madde 13.
[608] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 69, madde 14-15.
[609] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 71, madde 1.

drahmi belirlenmişti. İkinci grupta nasıl seçildiği bilinmeyen 15 keşiş bulunuyordu ve onlar için 15 drahmi tahsis edilmişti. Son grup olan üçüncü grupta ise 20 keşiş bulunuyordu. Onlar için ise 10 drahmi ayrılmıştı.[610]

Eğer manastırın tüm gelirleri Eylül ayında toplanırsa, kardeşlerin hemen o anda kendi giysilerinin bedelini almaları gerekirdi. Ancak, şehirde dolaşmamaları ve böylece dualardan ve kilise işlerinden uzaklaşmamaları için, Grigol paranın Paskalya'da, yani Mesih'in Görkemli Dirilişi gününde dağıtılmasını kararlaştırmıştır. O gün manastırın yanında bir panayır (halk şenliği, pazar günü) düzenlenir ve keşişler ihtiyaç duydukları her şeyi bu panayırdan satın alabilirlerdi.[611]

Oruç ve Sadaka: 4 maddeden oluşan onuncu bölüm üç büyük oruç ile yoksullara sadaka verilmesiyle ilgilidir. Üç kutsal kırk günlük oruç sırasında, cumartesi ve pazar hariç, şarapsız ve yağsız oruç tutulmalıdır. Cumartesi ve pazar günleri, yağ ile karıştırılmış yemek ve yemekte teselli olarak bir kadeh içki içmek serbesttir. Ayrıca her gün, manastırın kapısında yoksullara yiyecek dağıtılmalıdır.[612] Mesih'in Doğuşu orucunda dokuzuncu saatte günde bir kez yemek yemelidirler. O gün, "Tanrı Rabdir-ღმერთი უფალი" ilahisi söylendiğinde, öğle yemeğinde ikişer kadeh ve akşam bir kadeh şarap verilir. Üç gün boyunca (pazartesi, çarşamba ve cuma) yağ kullanımı yasaktır.[613] Aynı şekilde, Kutsal Havariler orucunda da üç gün yağsız oruç tutulmalı, günde bir kez yemek yenmeli, yedinci saatte iki kadeh şarap içilmeli ve akşam bir kadeh daha alınmalıdır.[614] Bu dönemde sadece şarap içildiği düşünülebilir; Gürcüce metinde "akşam yemeği-მწუხრი სერობასა" ifadesiyle bu belirtilmiştir.[615]

Bayramlar ve Azizlerin Yortuları: 4 maddeden oluşan on birinci bölüm bayramlar ile azizlerin yortularının nasıl kutlanması gerektiğini anlatmaktadır. Her yıl 14 Ağustos'ta Meryem Ana'nın büyük bayramı, onun Göğe Yükselişi günü, saygı ve görkemle kutlanmalıdır.[616] Aynı şekilde, büyük kutsal şehitlerin ve azizlerin yortuları da olmalı ve bu günlerde yoksullara sadaka verilmelidir.[617] Her bayramda bu typikonun sonunda belirtilen dağıtılacak yardımlar, her bayram için ayrı ayrı eksiksiz yerine getirilmelidir.[618]

---

[610] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 81, madde 2.
[611] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 81, madde 3.
[612] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 73, madde 1.
[613] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 82, madde 3.
[614] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 73, madde 4.
[615] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 82, madde 4.
[616] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 75, madde 1.
[617] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 75, madde 2.
[618] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 83, madde 2.

Kilisenin Aydınlatılması: 13 maddeden oluşan on ikinci bölümde kilisenin aydınlatılması, için düzeni ve dualaların samimiyetle yapılması gerekliliği anlatılmaktadır. Grigol, gece gündüz sönmeden yanacak şekilde şu düzenlemeleri yapar: Üç kandil Meryem Ana'nın ikonası önünde, bir kandil büyük altar odasında, bir kandil altarın önündeki ikonostasiste bulunan Kurtarıcı'nın Çarmıha Gerilişi ikonası önünde; ayrıca bir kandil Vaftizci Yahya'nın ikonası önünde, bir kandil Aziz Giorgi'nin ikonası önünde ve üç kandil de manastırın kurucularının mezarı üzerinde yanmalıdır.[619] Typikonda mezmurların söylenmesi sırasında her saat başında, sabah duasında, ayinlerde ve akşam duasında yukarıda belirtilen kandillerin yanında mumların yakılması gerektiğini söylemektedir.[620] İbadet tamamlandıktan sonra mumlar söndürülmeli, ancak kandiller sönmeden yanmaya devam etmelidir ve bu durum tüm yıl boyunca geçerlidir. On iki büyük bayram günlerinde, "üç dua saati-სამთა მათ ჟამთა ლოცვისათა" boyunca ikonaların önündeki kandiller, dua bitene kadar yanmalıdır.[621] Grigol kilisenin adanma gününü diğer günlerden ayırmıştır ve bugün kilisenin daha iyi aydınlatılması gerektiğini vurgulamıştır: "Bayramlar, mezmurlar ve tütsü eşliğinde bir kutlama ile gerçekleştirilmeli ve çok zengin bir ziyafet düzenlenmelidir. Tanrı'nın verdiği her şey sofraya getirilmelidir."[622]

Mezmurların aceleyle söylenmesi yasaklanmıştır: "Koroların diğerinin bitirmesini beklemesi ve ancak ondan sonra diğer koroya başlaması gerekir. Bu uygulama düzenlendiği şekilde yapılmalıdır". Litürjide buna "კატავასია-katakasia" yani geçiş denmektedir.[623] Ayrıca, pazar gününü uyanıklıkla geçirmeleri, geceyi ibadetle tamamlamaları gerektiği belirtilmektedir.[624]

Günah Çıkarma/İtiraf: 7 maddeden oluşan on üçüncü bölümde keşişlerin hergün düzenli olarak düşüncelerini sözlü olarak başrahibin kilisede bulunduğu sırada itiraf ederek anlatması gerekliliği anlatılmaktadır. Keşişler bu kuralara mutlak surette uymak zorunda olmuş ve başrahip bu şekilde keşişlerin ruhsal sağlıklarını kontrol altına alarak düzeni sağlamayı amaçlamıştır. Ayrıca keşişlerin başrahip dışında herhangi birisine itirafta bulunması kesin olarak yasaklanmıştır.[625]

[619] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 77, madde 1.
[620] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 84, madde 2.
[621] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 84, madde 3.
[622] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 84, madde 5.
[623] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 84, madde 7.
[624] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 81, madde 13.
[625] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 81-83, madde 1-5.

Çalışma Sırasında Mezmurların Okunması: 4 maddeden oluşan on dördüncü bölüm keşişlerin çalışırken mezmurların okuması gerektiğini bildirmektedir. Burada okumak ile kast edilen şeyin mezmurların ezberlenerek çalışma esnasında aklın kirli düşüncelerden arındırılması amaçlanmıştır.[626]

Manastırdan Dışarı Çıkılması: 17 maddeden oluşan on beşinci bölümde keşişlerin manastırı terk etmemeleri hakkındadır. Bu konu, typikonun yazarı için oldukça önemli olmalı ki geniş bir şekilde ele alınmıştır. Manastırda hiyerarşi en sıkı şekilde korunmalıdır. Başrahibin her emri bir yasa olarak kabul edilmeli ve ilahi bir kanun gibi itaat edilmelidir. Başkanın emirlerine karşı söz söylemek ya da bu emirlerin aksine hareket etmek itaatsizlik, serbestlik ve düzensizlik belirtileridir. Bu tür davranışlar, kaos yaratır, itaat ve düzeni yok eder ve bu şekilde davranan kişiye hak edilmiş bir ceza getirilir.[627] Eğer bir keşiş üç defa üst üste uyarı ve disiplin cezası almasına rağmen düzelmezse manastırdan atılmalıdır. Zira onun kardeşi artık "şeytan" olmuştur.[628]

Manastırın Yöneticileri: 2 maddeden oluşan on altıncı bölüm manastırın **idarecileri (epitroposlar-ეპიტროპოს)** hakkında talimatlar içermektedir. Grigol epitropos görevine seçilecek kişilerin seçkin ve deneyimli olmalarını istemektedir. "Görev için daha erdemli ve Tanrı korkusuna sahip kişiler seçilmeli ister ruhanî olsunlar ister lâik, manastır yönetimi için saygı ve ruh bakımından üstün olanlara yetki verilmelidir". Başrahip ve epitroposlar, sadece manastırın ruhani düzenini kararlılıkla korumakla değil, aynı zamanda fiziksel ihtiyaçları karşılamakla da sorumludur. Manastırda yaşayanların ihtiyaç duyduğu her şeyi temin etmelidirler.[629] Gürcüce tipikonda Yunancadan farklı olarak **ekonomos** ve **"abarmadi-აბარმადი"** terimlerinden bahsedilmektedir. Şanidze'nin sözlüğünde, bu terim "ruhun gözeticisi" anlamında kullanılmıştır.[630]

Hadımlar ve Genç Erkekler: 3 maddeden oluşan on yedinci bölümde hadımlar ve genç erkekler hakkında bir planlama yapılması gerekliliği belirtilmektedir. Diğer tüm kiliseler ve manastırlarda olduğu gibi, Petritsoni Manastırı'nda da hadımların ve sakalsız çocukların kabul edilmesi yasaklanmıştır. Grigol kendisinden sonra Petritsoni Manastırı'nın başrahiplerine ve

[626] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 85-87, madde 1-4.
[627] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 87-89, madde 1-5.
[628] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 89, madde 6.
[629] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 97, madde 1-2.
[630] Şanidze, *a.g.e.*, 1986, 139.

epitroposlarına bu kararı değiştirmemeleri üzerine yemin ettirmiştir. Zira hadımlar ve genç erkekler ruhun yapısını bozan Tanrı cezasını üzerine çeken şeytanlar olarak tanımlanmıştır.[631]

Vergi Muafiyeti, Bağımsızlık, Miras: 11 maddeden oluşan on sekizinci bölümde manastırın vergiden muaf tutulması, bağımsızlık ve miras hakkında bilgilerden oluşmaktadır. Kurucu, kutsal manastırlarının gerek yabancılardan gerekse kendi akrabalarından, şu anda yaşayanlardan veya gelecekte yaşayacaklardan, tapınağa hizmet eden epitroposlardan ve diğer herkesten bağımsız ve özgür olmasını istemektedir. Hiç kimsenin manastırı rahatsız etmesine, manastırın mülküne zarar vermesine veya manastırda yaşayanlara herhangi bir şekilde zarar vermesine izin verilmemelidir.[632] Grigol herhangi bir sebep ile bir kişinin manastırdan hak yahut miras talep etmesi durumunda yalnızca **12 folis** alabileceğini belirtir. Ardından typikonda şu laneti okur: "Böyle bir kişi, İznik'te toplanan 318 baba adına lanetlenecektir ve Hristiyan inancından dışlanacaktır". Ayrıca manastırın bu kişiye verilen tüm taşınır ve taşınmaz malları geri alma hakkına sahip olduğu belirtilmektedir.[633] Eğer manastırın herhangi bir üyesi ya da başrahibi typikonun kurallarını çiğneyerek manastırın ortak mallarından birşeyleri zimmetine geçirirse manastırdan kesin olarak atılmasını ve devlet kanalı ile hukuk yolunun aranması gerektiği ifade edilmektedir.[634]

Grigol, kutsal manastırının şu anda ve gelecekte herkesin müdahalesinden tamamen bağımsız ve özgür kalmasını istemektedir. Bu bağımsızlık, imparatorun ve patriklerin bile müdahalesinden muaf tutulmuş, güvenilir ve saygıdeğer altın mühürlü belgelerle onaylanmıştır.[635]

İsraf: 4 maddeden oluşan on dokuzuncu bölümde israf konusu işlenmektedir. Manastırın başrahibi ya da manastır hizmetlerinden sorumlu bir keşiş gereksiz ve israf yaparak harcamalar yapmaya kalkarsa bu kişilerin manastırdan kovulmaları gerekmektedir.[636]

Bağış ve Anma Ayinleri: 2 maddeden oluşan yirminci bölüm ölen kişilerin yakınları adına yapılan anma ayinleri için kiliseye bağış yapmaları ve bu bağışların kimlerden kabul edilmesi gerektiği ile ilgilidir. Bağışların sadece manastıra zarar vermeyecek, inanç ve itaate

[631] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 97-99, madde 1-3.
[632] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 99-101, madde 1.
[633] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 103-105, madde 5-6.
[634] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 105, madde 7.
[635] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 109, madde 11.
[636] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 109-111, madde 1-4.

hizmet edecek ve bağışı yapan kişinin ruhu için faydalı olacak türden kabul edilmesi gerektiği belirtilir. Bu hem bağışı yapan hem de bağışı kabul eden için yararlıdır.[637]

Grigol Bakuriani ve Ailesinin Anma Törenleri: 12 maddeden oluşan yirmi birinci bölümde Grigol'ün ailesinin anma günlerinde yapılması gereken ayinler sıralanmaktadır. Grigol, çağdaşlarına ve manastırın gelecekteki sakinlerine kendi çabalarını ve hizmetlerini hatırlatır, onları kendisini dualarında anmaya çağırır ve vefat edenlerin onurlandırılmasını, dualarla ve hayırseverlikle anılmasını ister. O gün, özellikle zengin bir sofra kurulmalı, yoksullara ve anma törenine katılanlara para dağıtılmalıdır. Doğal olarak, manastırda ve ona bağlı yerleşim yerlerinde ayinler düzenlenmeli, kilisede tüm kandiller yakılmalı ve tüm şamdanlar mumlarla dolu olmalıdır. Kardeşi Magistros Abas'ın anma günü 20 Eylül olarak belirlenmiştir. O gün manastıra bağlı tüm kiliselerde ayinler yapılır, zengin sofralar kurulur, keşişlere iki kadeh şarap verilirdi. Ayrıca o gün Tanrı'ya sadaketle bağlı olan keşişlere 72 drahmi dağıtılırdı. Gece duasının ardından, Mesih'e adanmış kardeşlere ve Abas'ın ruhu için düzenlenen anma törenine katılan diğer misafirlere 24 drahmi daha dağıtılırdı.[638]

Manastırın gelirlerinden bir miktar artarsa, bunun yarısı, Grigol'un anma gününde, başkanlar ve ekonomoslar tarafından yoksullara, manastırın hizmetinde çalışan kiralık işçilere ve köylülere dağıtılmalıdır. Bunu bir uyarı izlemektedir: "Kardeşler, tüm bu işleri Tanrı korkusuyla ve saf bir niyetle yapmalı, bu düzenlemelerin hepsi değiştirilmeksizin, bozulmaksızın ve sağlam bir şekilde korunmalı, yukarıda belirtilen hiçbir şey hiçbir nedenle ihlal edilmemelidir."[639]

Vefat Eden Başrahiplerin Yortuları: 2 maddeden oluşan yirmi ikinci bölüm manastırın vefat eden başrahibinin nasıl anılması gerektiği ve anma gününde nasıl dua edilmesi gerektiği ile ilgili talimatlar içermektedir. Typikona göre vefat eden başrahibe, tüm kardeşler tütsü ve mumlarla saygı göstermeli, mezmurlar ve ilahiler okumalıdır. Eğer rahipse, rahiplik usulüne uygun; eğer bir keşişse, ona uygun sade bir şekilde anılmalıdır. Anısına 12 drahmi dağıtılmalıdır. Kardeşler için bol yiyecek ve içeceklerle zenginleştirilmiş bir sofra kurulmalıdır. Tüm rahipler onun için ayin düzenlemelidir. Üçüncü gün, dokuzuncu gün, kırkıncı gün ve yıl dönümünde anma töreni ve ayin yapılmalıdır.[640]

[637] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 111, madde 1-2.
[638] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 113, madde 1-3.
[639] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 115-117, madde 5-6.
[640] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 121, madde 1-2.

Kadınların Yasaklanması: 2 maddeden oluşan yirmi üçüncü bölümde manastıra kadınların girişinin yasak olduğu anlatılmaktadır. Grigol kadınlar konusunda oldukça katı bir kişidir. Kesin bir ifadeyle, manastıra evli bir kadının girmesini istemediğini, hatta evli bir erkeğin bile manastır sınırları içinde yaşamamasını belirtir. Sadece kilisenin bayramı olan 15 Ağustos'ta, kadınların ibadet amacıyla manastıra girmelerine izin verilir, o da yalnızca ayin sona erene kadardır. Ayrıca Grigol manastırın sınırları içerisinde bir kadınlar manastırı kurulmasını da kesin olarak yasaklamıştır.[641]

Yunan Keşişlerin Kabulü: 2 maddeden oluşan yirmi dördüncü bölümde Yunan keşişlerin manastıra kesin olarak girişinin yasaklanması konusu şu şekilde anlatılmaktadır:

> Bizim bu manastırımızda hiçbir Yunanlı rahip veya keşiş görev yapmamalıdır ve bunun nedenleri ise şudur: Yunanlılar zorba, güvenilmez, sadakatsiz ve kavgacıdırlar; manastıra zarar verir, tehlikeye sokar veya bir düşmanı manastıra getirirler ya da kendileri başrahip olmayı talep ederler. Farklı bir bahaneyle manastırı ele geçirmeye çalışabilirler. Bu gibi olaylara bizim milletimizin saflığı ve doğruluğu nedeniyle sıkça tanık olduk. Zira bu sayılan nedenlerden dolayı Kutsal İviron manastırımız ile Antakya manastırlarımız pek çok kez Yunanlar tarafından yağmalanmıştır.[642]

Gürcü Akrabalar ve Köleler: 3 maddeden oluşan yirmi beşinci bölüm Gürcü akrabalar ve kölelerden manastırda keşişlik düzenine geçmek isteyenler ile ilgilidir. Kurucuların kan bağıyla olan akrabalarından bir kişi keşiş olarak yaşamak isterse ve manastırın işleri için faydalı ve yeterli biriyse bu kişilere dışarıdan gelenlere göre öncelik verilmesini gereklidir.[643] Bakuriani ailesinden bir akraba, bir köle veya başka bir Gürcü, keşiş olmaya karar verirse ve manastırdaki keşiş sayısı azalmışsa, bu kişilere öncelik verilmelidir. Azalan keşiş sayısını tamamlamak için bu kişiler manastıra kabul edilmelidir. Onlar, manastırda belirlenen kurallara uygun olarak diğer kardeşlerle uyum içinde yaşamalı ve başkana itaat etmelidir.[644]

Çalışanların Denetimi: 7 maddeden oluşan yirmi altıncı bölüm manastır çalışanlarının başrahip tarafından denetlenmesiyle ilgilidir. Grigol Bakuriani, typikonun tamamında vurguladığı gibi, manastırın malvarlığı ve gelirlerinin yalnızca kardeşlerin ihtiyaçları için kullanılmasını ve israf edilmemesini çok önemsemektedir. Bu amaçla, manastırda başrahip,

---

641 Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 121-123, madde 1-2.
642 Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 123, madde 1-2.
643 Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 123-125, madde 1.
644 Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 125, madde 3.

yöneticiler, abarmadiler ve görevliler bulunur ve her şey onların denetiminde olur. Kurucu, onların denetlenmesini de gerekli görür ve şu talimatları verir:

> Yılda iki kez, Eylül ayında ve Paskalya döneminde, büyük ekonomos, yardımcı ekonomos ve çeşitli yetkilere sahip görevlilerden Tanrı korkusuyla hesap alır. Eğer eksiklikler bulunursa, onlardan bir belge (makbuz) alır. Büyük ekonomos, başrahibe karşı hesap vermekle yükümlüdür; tüm işleri ona sunar ve ondan bir belge alır.[645]

Başrahip, diğer kardeşlerle anlaşarak ve Tanrı korkusuyla, gelirleri kilise ve manastırın ihtiyaçları için harcamalıdır. Artan miktar manastırın yararına saklanmalı ve bu miktar depo sorumlusuna teslim edilerek ondan bir belge alınmalıdır. Başrahip, her Paskalya döneminde ekonomoslara, depo sorumlusuna ve kardeşler meclisine hesap vermelidir[646] Depo sorumlusu, yılda iki kez başrahibe ve kardeşlere hesap vermelidir. Eğer bu kişilerden herhangi biri, kilisenin malvarlığını haksız yere harcamışsa, bu zararı telafi etmeli, harcananı geri ödemeli ve görevinden alınmalıdır.[647] Typikona göre ayrıca, manastırın acil durumlar için her zaman 10 litra altın malvarlığına sahip olması gerektiği belirlenmiştir. Bu miktarın üzerindeki birikim ise manastır arazileri satın almak için kullanılmalıdır. Petritsoni Manastırı büyük bir tarım alanına sahipti ve bunun bakımı ve denetimi için çok sayıda insan gerekiyordu. Bu kişilerin hepsi, doğrudan amirlerine yazılı rapor sunmakla yükümlüydü. Manastır başkanı ise, ekonomos, depo sorumlusu ve kardeşlerin tüm meclisi önünde manastırın gelirlerini nasıl yönettiğini açıklamakla sorumluydu. [648]

Vefat Edenlerin Anma Ayinlerinde Dualaların Okunması: 5 maddeden oluşan yirmi yedinci bölüm vefat edenlerin kutsal ayinde ve ruhban ayinlerinde sürekli dualarla anılması gerektiğini ele almaktadır. İlk maddede Grigol Bakuriani, manastırdaki babalara ve kardeşlere, ayinlerin sırrını gecikmeden yerine getirmelerini ve vefat edenlerin ruhlarını her zaman, belirlenen şekilde ve bugüne kadar yapıldığı gibi anmalarını emreder. Sonraki maddelerde vefat edenlerin ruhları için nerede ve nasıl dua edilmesi gerektiği sıralanır. Vaftizci Yahya Şapeli'nde sürekli olarak bir rahip vefat edenlerin ruhlarını anmak için atanmalıdır. Ayrıca, tüm kardeşlerin anılması amacıyla bir gece ayini düzenlenmeli ve bu ayin, mezmurlar ve dualarla gece boyunca kesintisiz biçimde icra edilmelidir. Eğer dışarıdan bir kimse, imanla manastıra bağışta bulunur veya bir hayır işinde bulunursa ve bu bağış karşılığında günlük ya da yıllık olarak anılmayı

[645] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 127, madde 1-2.
[646] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 127, madde 3.
[647] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 127, madde 4-5.
[648] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 127-129, madde 6-7.

talep ederse, bu kişiler için eller kaldırılarak dua edilmeli ve ilahi ayinin kutsal düzeni içinde adları anılmalıdır.[649]

Hasta ve Yaşlı Bakımı: 4 maddeden oluşan yirmi sekizinci bölüm yaşlılara ve hastalıklara yakalanmış olanlara nasıl bakılması ve onların iyi bir şekilde dinlendirilmesi gerektiğini ele almaktadır. İhtiyaç ve zorluk içinde, yaşlılık veya hastalık nedeniyle zayıf düşmüş olanlara özen gösterilmeli ve teselli edilmelidir. Onların da sabırlı olmaları, talihsizliklerine katlanmaları, şikâyet etmemeleri ve homurdanmamaları gerekir, böylece hem kendileri hem de onlara bakanlar Tanrı'dan bir ödül alabilirler. Hastalara bakmak, fiziksel bir merhamet eylemidir ve bu nedenle tüm Ortodoks dünyasında, özellikle de manastırlarda büyük önem taşır. Petritsoni'de de yaşlılık veya hastalık nedeniyle zayıf düşenlere hem ruhsal hem de fiziksel bakım sağlanmıştır.[650]

Misafirhaneler: 10 maddeden oluşan yirmi dokuzuncu bölüm Grigol'ün inşa ettirdiği ve **"ksenodokhion-ქსენოდოხიონი" (misafirhane)** olarak adlandırdığı üç bina ile ilgilidir. Misafir ağırlamak en temel Hristiyan erdemlerinden biridir. Yüzyıllar boyunca, belirli bir ikametgâhı olmayan ve oradan oraya dolaşarak veya dilenerek yaşamını sürdüren insanlar veya hac yolculuğundakiler her zaman olmuştur. Bu kişilere yardım etmek her Hristiyan'ın, özellikle kilise ve manastırların görevidir. Grigol Bakuriani de "denizciler ve yolcular" için **üç misafirhane** inşa ettirmiştir. Bu misafirhanelerden ilki **Stenimaxi (სტენიმახი) Köyü'nün** aşağısında inşa edilmiştir. Grigol Bakuriani, Stenimaxi Köyü'nün gelirinden bu misafirhaneye her gün iki **"modi**-მოდი" (ölçek) **dika** ve iki "metro" şarap, yiyecek olarak ise nohut ve sebze verilmesini şart koşmuştur. Bu barınağa bir su değirmeni ve köyden başka işlerden muaf tutulan bir köylü hizmet etmektedir. Bu kişi, barınak için odun getirir, su taşır ve yiyecekleri yoksullara ve yolculara eşit şekilde dağıtır. Bu kişi, Tanrı'dan korkan, akıllı ve herkese eşit şekilde hizmet eden biri olmalıdır. Manastırın üçüncü grubundan roki yani para alır. Misafirhanede birçok yatak bulunmalıdır. Fırın ve ocak her zaman yanmalı, böylece kötü hava koşullarında yolcular kurulanabilir, ısınabilir ve dinlenebilir. Eğer biri hastalanırsa, üç gün boyunca dinlenmesine izin verilmelidir ve sonra yolculuğuna devam etmesi sağlanmalıdır. Eğer tamamen güçsüzleşir ve yolculuk yapamayacak durumda olursa, iyileşene kadar misafirhanede kalmalıdır. Misafirhanenin yakınındaki bir tepeye bir kule inşa edilmelidir. Bu kule, tehlike anında

[649] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 129, madde 1-4.
[650] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 130-131, madde 1-4.

misafirhanenin ihtiyaç duyduğu her şeyin saklanabileceği bir yer olmalı, böylece hiçbir şey yağmalanamamalıdır.[651]

İkinci misafirhane Marmaris Köprüsü'nün yanında, üçüncü misafirhane ise deniz kenarında, Aziz Nikolaos Manastırı'nın yakınında bulunmaktadır. Bu misafirhaneler de Grigol Bakuriani tarafından, kutsanmış kardeşi Abas'ın ruhunun kurtuluşu için inşa edilmiş ve kurulmuştur. Her iki misafirhanede de yolculara ve yoksullara hizmet etmek için birer seçkin keşiş görevlendirilmelidir. Bu keşişler, Stenimaxi Misafirhanesi'nde çalışanlarla aynı ücreti alacaktır. **Marmaris Misafirhanesi, Zravik Köyü'nün** gelirinden günlük bir "modi" un ve bir "metro" şarap ile desteklenecektir. Ayrıca, tüm işleri yapması için bir köylü görevlendirilecektir. **Aziz Nikolaos Misafirhanesi** ise **Prilong Köyü'nün** gelirinden günlük bir "modi" un, bir "metro" şarap, çorba için nohut ve sebzeler ile desteklenecektir. Orada da çeşitli görevleri yerine getirmek üzere bir köylü çalışacaktır – bu kişinin odun ve su taşıması gerektiği belirtilmiştir.[652]

İlk Başrahip Grigol Vaneli'nin Anılması: 3 maddeden oluşan otuzuncu bölüm manastırın ilk başrahibi olan Grigol Vaneli'nin ölümünden sonra anılmasıyla ilgilidir. Typikonun yazarı, Başrahip Grigol'un ölümünden dolayı derin üzüntü duymuştur. Bu nedenle Başrahip Grigol'un, Aziz Grigol Tanrıbilimci'nin bayramında anılmasını emretmiş ve bugünde kardeşlere her türlü yiyecek ve içecekle ziyafet verilmesi, yoksullara 6 drahmi dağıtılması talimatı vermiştir. Onun ölüm günü, üçüncü günü, kırkıncı günü ve yıl dönümünde, başkanla ilgili yukarıda belirtilen şekilde tüm ayinlerin yapılması gerekmektedir. [653]

Genç Erkeklerin Eğitimi: 6 maddeden oluşan otuz birinci bölüm genç erkeklerin hangi ortamda büyümeleri ve eğitilmeleri gerektiği ile kutsal yazıları nasıl öğrenmeleri gerektiğini ele almaktadır. Typikonun yazarı, tüm Hristiyan kurallarına uygun olarak, ruhani hizmet için hazırlanan gençlerin Aziz Nikolaos Kilisesi'nde yetiştirilmelerini ve eğitim almalarını emretmektedir. Bu gençlerin bakımı ve rehberliği, bilgili, erdemli ve yaşlı bir keşişe emanet edilmiştir. Bu keşiş, onlara Aziz Nikolaos Kilisesi'nde kutsal kitapları ve rahiplik hizmetlerini öğretir. O da büyük manastırdaki grubun diğer kardeşleriyle aynı şekilde ücret alır. Bu rahip, haftada üç gün Aziz Nikolaos Kilisesi'nde ayin yapmalıdır: bir gün manastırın kurucularından Bakuriani'yi, ikinci gün onun öz kardeşi Hosrovani'yi ve üçüncü gün ise Hosrovani'nin oğlu Bakuriani'yi anmalıdır. Grigol Bakuriani, Aziz Nikolaos Kilisesi'ne, büyük manastırdan ayinler

[651] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 133-135, madde 1-4.
[652] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 135, madde 5-7.
[653] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 137, madde 1-3

için gerekli olan tütsü, yağ, mum, kutsanmış ekmek ve sunu kabı verilmesini şart koşmuştur. Yine typikona göre bu yaşlı rahipten altı çocuk eğitim almalıdır. Bu çocuklar, tüm yiyeceklerini, kıyafetlerini ve diğer ihtiyaçlarını büyük manastırdan alacak ve rahiplik eğitimlerini tamamlayıp rahiplik yaşına gelene kadar Aziz Nikolaos'ta kalacaklardır. Sakal çıkmaya başladığında, rahipliğe uygun görülenler rahiplik rütbesine yükselecek ve manastırda diğer rahiplerle birlikte ayinler yapmak üzere görevlendirileceklerdir. Eğer rahiplerin belirlenen sayısı azalmışsa, onların yerine geçeceklerdir. Bu kişiler, ilk ayin yapan rahiplerin aldığı her şeyi eksiksiz olarak alacaktır. Rahipliğe uygun görülmeyenler, kendi durumlarından dolayı manastırdan çıkarılacaktır. Bununla birlikte, Aziz Nikolaos Kilisesi'nde her zaman altı genç bulunmalıdır.[654]

Manastır Arazilerinin Devredilmesi: 2 maddeden oluşan otuz ikinci bölüm manastırın tarlalarının veya mülklerinin bireylere devredilmesi veya satılması konusundadır. Grigol Bakuriani, mülklerin devredilmesini ve satılmasını yasaklar. Hiçbir koşulda, Petritsoni Manastırı'nın başrahibinin, Doğu ve Batı manastırlarının uygulamalarına uygun olarak, kardeşlerden birine manastırın malvarlığından veya tarım arazilerinden herhangi bir şey verme hakkı bulunmadığını belirtir. Ne başka bir toprak ne bahçe ne bağ ne de manastıra ait herhangi bir mülk verilmelidir; aksi takdirde kardeşlerin uyumu ve birliği zarar görebilir. Bu kural, yalnızca manastıra geleneksel olarak hizmet eden köylüler için bir istisna içerir. Grigol Bakuriani toprağın sadece manastırın köylülerine geçici kullanım için verilmesini kabul eder; bu köylüler, bunun karşılığında belirlenmiş bir pay (vergisel katkı) ödeyeceklerdir.[655]

Typikonun Korunması: 2 maddeden oluşan otuz üçüncü bölüm bu kutsal manastırın typikonunun kesin bir şekilde korunması gerektiğini ve hiçbir kuralın değiştirilemeyeceğini, dönüştürülemeyeceğini veya azaltılamayacağını vurgulamaktadır. Bu bölümde Grigol Bakuriani, Tanrı adına yemin ederek, kendisinden sonra gelen başkanları, diğer kardeşleri, cemaat üyelerini ve manastırdaki diğer görevlileri uyarmaktadır. Manastır için koyduğu kuralları değiştirmeye, dönüştürmeye, kötüleştirmeye, belirlenen hükümlere kayıtsız kalmaya veya tipikonda herhangi bir şeyi eksiltmeye, değiştirmeye, ortadan kaldırmaya veya çalmaya cesaret etmemeleri gerektiğini belirtir. Bu tür bir eylemi yapanların Tanrı tarafından cezalandırılacağını ve Bakuriani ailesinin günahlarının hesabını, Mesih'in huzurunda Mahşer Günü'nde vermek zorunda kalacaklarını bildirmektedir. Ayrıca Meryem Ana'nın Göğe

[654] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 139-141, madde 1-6.
[655] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 141, madde 1-2.

Yükselişi Yortusu'nda (14 Ağustos), İsa'nın Doğuşu'nda, Paskalya'da (Büyük Oruç) ve Havariler Oruçlarının başlangıcında typikonun yüksek sesle okunması emredilmiştir.[656]

Manastırın Mülkleri, Kutsal Eşyaları ve Hazineleri: Otuz dördüncü bölüm, kutsal hazine, değerli ikonalar ve takılar ile manastıra bağışlanan hayvanlar ve diğer malların listesini içerir. Grigol Bakuriani, manastıra bağışladığı kutsal ikonaları ve altınları ayrıntılı olarak sıralar.[657]

Kuruluş Belgelerinin Saklanması: Otuz beşinci ve otuz altıncı bölümler, Konstantinopolis'in Panagia Manastırı'nda ve Petritsoni Manastırı'nda saklanan altın mühürlü belgeler ile Petritsoni typikonuna göre devlet ve kilise ilişkilerini ele almaktadır.[658]

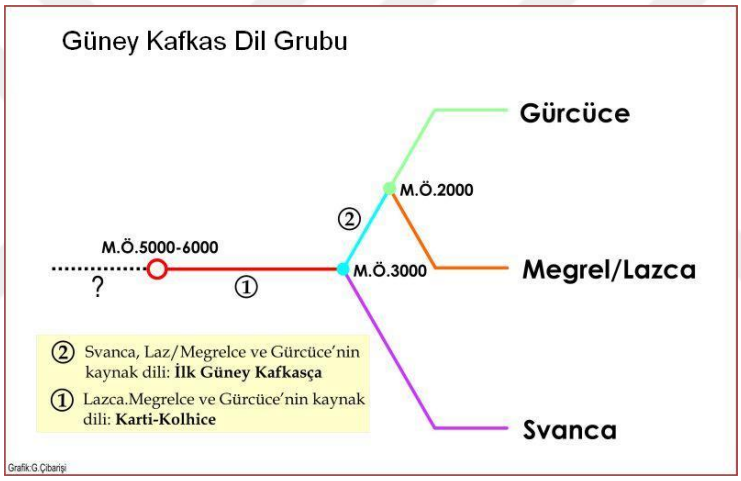
Görüldüğü gibi, Petritsoni typikonu, 11. yüzyıl Gürcistan ve Bizans tarihini incelemek için önemli bir kaynaktır. Bakuriani ailesinden Grigol ile Abas'ın yaşamı, Bizans için verdikleri emek ve mücadele detaylı şekilde aktarılmıştır. Bakuriani kardeşleri, bu mücadelelerini Hristiyanlık için bir hizmet olarak görmüşlerdir.

[656] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 141, madde 1-2.
[657] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 143-151.
[658] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1963, 152-156.

4. GÜRCÜ EL YAZMASI GELENEĞİ

4.1. Gürcü Dili ve El Yazması Geleneğinin Ortaya Çıkışı

Kafkasyanın güneyinde geniş bir alana yayılmış olan Gürcüce, Kafkasya'nın yazılı geçmişi olan en köklü dillerinden birisidir. Kartvel Dil Ailesi'nin en çok konuşuruna ve tek yazılı diline sahip olan Gürcüce, karmaşık bir gelişim sürecine sahiptir (Res.4.1).[659] Kökeni hakkında çok fazla tartışma olan Gürcüce'nin kimi araştırmacılara göre ilk yazılı örnekleri MÖ 4. yüzyıla kadar uzanmaktadır.[660] Gürcü dili bulunduğu coğrafyanın, siyasi ve kültürel dinamikleriyle yüzyıllar boyunca şekillenmiş ve bu bağlamda bir gelişme süreci içerisinde bulunmuştur. Gürcüce'nin zengin tarihi ve köklü yazılı geleneği, günümüz Gürcücesinin şekillenmesinde ve Gürcü kimliğinin inşasında önemli rol oynamıştır.



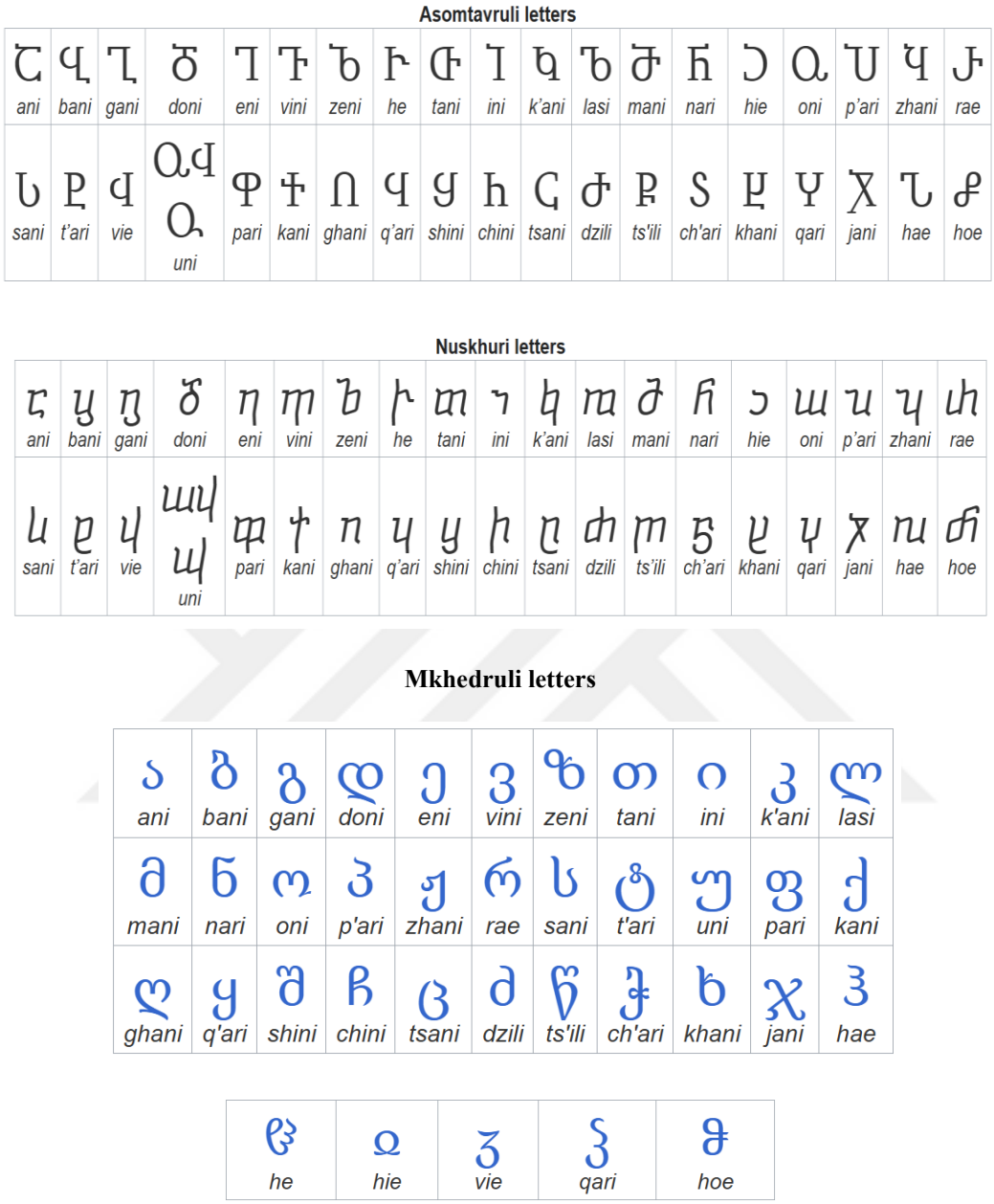
Resim 4.1. Güney Kafkas Dil Ailesi İçerisinde Gürcü Dili.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Zan_dili#/media/Dosya:Sekil-1.jpg.

19. yüzyıldan itibaren yerli ve yabancı pek çok araştırmacı Gürcüce'nin ortaya çıkışı ve gelişimi hakkında bilimsel çalışmalar yapmıştır. Bunun yanı sıra son yüzyılda da Gürcü araştırmacılar Gürcistan'ın farklı köşelerinde ve çevre ülkelerde bulunan epigrafik anıtları incelemiş, analizlerini yayımlamıştır. Aynı zamanda önemli teorik çalışmalar da oluşturulmuş ancak eski kaynaklara erişimin güç olması ve kaynakların yetersizliği nedeniyle alfabenin kökeni ve orijinal formları hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Gürcü dilinin yazıya geçirilmesi için tarih boyunca üç farklı alfabe kullanılmıştır. Bunlardan ilki "Asomtavruli -

[659] Peikrişvili, J. (2017). *Kartvelolojiye Giriş*, Ankara, 50-68.
[660] Ninidze, M. (2005). *Asomtavrulidan Pirveksaxisken*, Tbilisi, 3.

ასომთავრულუ", ikincisi "Nusxuri - ნუსხური", günümüzde kullanılan alfabe ise "Mxedruli - მხედრული" olarak adlandırılmaktadır (Res.4.2).



Resim 4.2. Gürcü Alfabeleri.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts.

Günümüze kadar ulaşan mevcut arkeolojik verilere dayanarak, Gürcü alfabesinin ilk formu olan Asomtavruli'nin ilk örnekleri 5. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir.[661] Ancak Gürcü bilim insanları, kroniklerdeki bilgilerden hareketle Gürcü yazı dilinin MÖ 5-6.

[661] Maçavariani, E. (2008). *Kartuli Damtzerloba*, Tbilisi, 8-9.

yüzyıllarda oluşturulduğunu düşünmektedir.[662] Gürcü alfabesinin oluşumu hakkında birkaç hipotez vardır. Bu hipotezlere göre, Kartvel (Gürcü) kabilelerinin çok eski zamanlardan beri yazı sistemi bulunmaktaydı. Bu durumu kelimelerin morfolojik ve etimolojik kökenleri üzerinden değerlendiren Şenel'e göre, "კითხვა" (okuma) ve "ასო" (harf) kelimelerinin eskiliği kanıtlamaktadır. Bu kelimeler Gürcü dilinde oldukça erken dönemlerden itibaren kullanılmaktadır. Ayrıca dikkat çeken bir diğer unsur "წერა" (yazmak) fiilidir. Bu fiil önceleri "kesmek" veya "kazmak" anlamında kullanılırdı. Bu kökten türeyen "წერაქვი" (kazı aleti) adı, bir kazma aracını ifade etmektedir. "Yazmak" kökü ile ilişkili olan bir diğer kelime ise "წერტილი" (nokta) dir. Muhtemelen "წერტილი" kelimesi "წერტა" (çizmek) fiilinden türemiştir. Çivi yazısı aktif olarak kullanıldığı dönemde, Gürcülerin ataları yukarıda belirtilen terimleri yazıyı ifade etmek için kullanıyordu. Bu durum, Gürcülerin o dönemde de bir yazı sistemine sahip olduklarını göstermektedir.[663]

Gürcü yazısı hakkında bilgiler antik dönemin Yunan-Roma kaynaklarında korunmuştur.[664] Geç Antikite'de Batı Gürcistan'daki Phasis kentinde bir felsefe akademisinin faaliyet gösterdiği ve burada ciddi bir eğitimin uygulandığı anlaşılmaktadır. Bu akademide kullanılan Grekçe eserlerin, bölgedeki Grek kültürünü yaşatmak amacıyla başlangıçta Kolhislilerin (Laz-Megrel) dili aracılığıyla yazıya aktarıldığı ve böylece bölge halkına iletildiği, ardından da Helen kültürünün bölgede yayılmasının amaçlandığı görülmektedir.[665] Kartvel kabilelerinden olan Kolhislilerin meşhur kralı ve Altın Post Efsanesi'nin de adının geçtiği Kral Aetes döneminde deriler ve ağaç kabukları üzerine "კვირბი-kvirbi" adı verilen bazı sembollerden oluşan yazılar yazdıkları kaynaklarda anlatılmaktadır.[666] Apollonios Altın Post

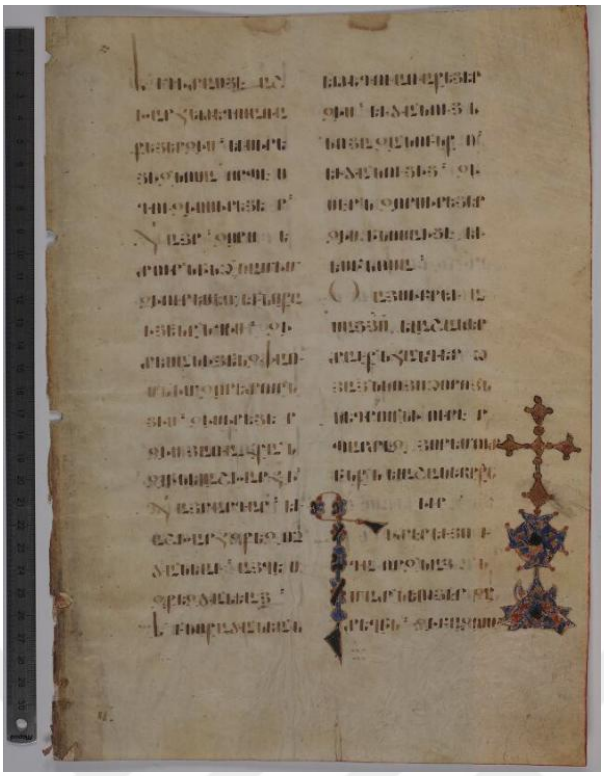
---

[662] Qauxçişvili, *a.g.e.*, 1955, 55.
[663] Şenel, İ. (2020). *Gürcü Alfabesinin Tarihi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Düzce Üniversitesi, Düzce, 24-25.
[664] Rodoslu Apollonios. (2018). *Argonautika*, A. Çikona (çev.), İstanbul.
[665] Qauxçişvili, S. (1940). *Ritorikuli Ganatlebis Tsentri Dzvel Kolxetşi*, Tbilisi, 10.
[666] Peikrişvili, J. (2006). "Udzvelesi Tzerilobiti Dzeglebi (Epigrapiuli Tzartzerebi, Xelnatzerebi, Dzveli Kartuli Txzulebebi)", Kartuli Enis İstoria, Tbilisi, 75; Miranda Tkeşelaşvili, "Utsxoel Avtorta Tsnobebi Sakartvelos, Rogorts Tzignieri Eris Şesaxeb", *Kartuli Literatura*: http://geofl.ge/lego/textView.php?textMain=%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%A3%E1%83%9A%E1%83%98%20%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%90&text=literaturaText/%E1%83%A3%E1%83%AA%E1%83%AE%E1%83%9D%E1%83%94%E1%83%9A%20%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%A2%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%90%20%E1%83%AA%E1%83%9C%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98%20%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%9D%E1%83%A1,%20%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%AA%20%E1%83%AC%E1%83%98%E1%83%92%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%98%20%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%A1%20%E1%83%A8%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%AE%E1%83%94%E1%83%91&parentID=47, Erişim Tarihi: 07.07.2023.

Efsanesi'ni anlattığı eserinde, Kolhislilerin adına "Altın Post" dedikleri ve altın elde etmeyle ilgili bilgileri muhafaza ettikleri kitapları bulunmaktaydı. Fakat tüm bu bilgiler sadece kaynaklarda anlatılageldiği için yazının nasıl bir alfabe ile yazıldığı konusunda yorum yapılamamaktadır.[667] Gürcü kültürü üzerine çalışmalar yapan Amiranaşvili bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: Gürcistan'daki Kalkolitik ve Tunç Çağı kültürlerinin sanatsal gelişim seviyesi, Gürcistan halkının yazı sistemine sahip olduğunu kesinlikle kanıtlamaktadır." [668]

Kroniklerde anlatıldığına göre Gürcülerin ünlü kralı Parnavaz'dan önce de bir yazı sistemi bulunmaktaydı. Bu yazı sistemi Arami yazı sistemlerinden ilham alınarak Gürcü dilinin fonetiğine uyarlanmıştı.[669] Ancak halk yazıyı yaygın bir şekilde kullanmadığı için sadece rahipler kullanıyordu. Rahipler bu yazıya "Xutsuri - ხუცური" adını vermekteydi.[670] Xutsuri adı verilen bu yazı araştırmacılar tarafından "Asomtavruli" ve "Nusxuri" adı verilen iki alfabenin de ortak adı olarak tanımlanmaktadır.[671]

[667] Dzidziguri, Ş. (1988). Kartuli Anbanis Tzarmoşoba, Sitqvis Tsxovreba, Tbilisi, 112; Apakidze, A. (2009). Kartuli Damtzerloba: https://iberiana.wordpress.com/alphabet/apakidze/ Erişim Tarihi: 09.08.2023.
[668] Amiranaşvili, Ş. (1961). "Sakartveloşi Napovni Arkauli Xanis Damtzerlobis Nimuşebi", Komunisti, N:273, 12.
[669] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 20-26.
[670] Peikrişvili, J. (1992). *Kartvelologiis Sakitxebi*, Kutaisi, 48-49.
[671] Abaşidze. İ. (1987). "Xutsuri", *Kartuli Sabçota Entsikolepedia*, 11, Tbilisi, 521.



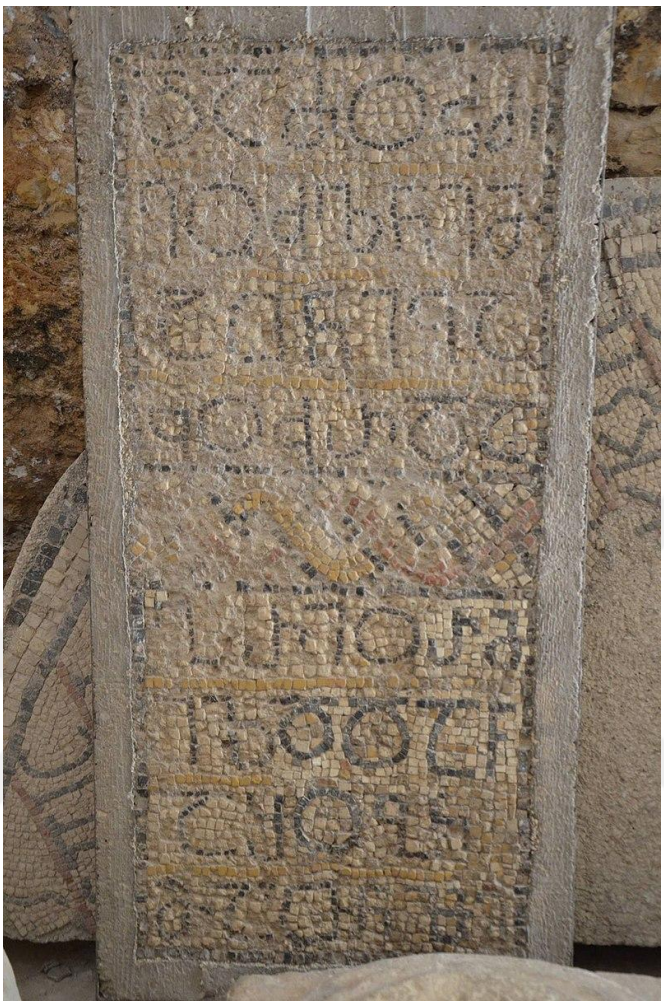
Resim 4.3. 11. Yüzyıla Tarihlenen Ermenice Bir İncil, Fransa Ermeni Müzesi N:80.

Kaynak: https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md80vq282p99.

Kimi araştırmacılara göre Gürcü alfabesi (Asomtavruli) 5. yüzyılda Ermeni keşiş Mesrop Maştots tarafından yaratılmıştır. Tarihçi Koryun bu keşişin yazıyı bölgenin önemli Hristiyan halkları olan Ermeniler, Gürcüler ve Albanlar için oluşturduğunu belirtmektedir.[672] Ancak bu veriler birincil kaynaklarda var olmadığı için Gürcü araştırmacılar bu görüşü desteklememektedir. Gürcü araştırmacılara göre Aziz Mesrop yalnızca Ermeni ve Grek dillerini bilmektedir. Gürcü dilinin fonetik yapısı ile Ermeni dilinin fonetik yapısının farklı olması nedeniyle araştırmacılar bu görüşün yetersiz olduğunu savunmaktadır. Araştırmacılar Ermeni alfabesinin oluşturulmasında Mesrop Maştots'un Süryani, Grek ve Gürcü alfabesinin baz alındığını öne sürmektedir.[673] Günümüze ulaşan en erken tarihli Gürcü yazısının 430 tarihli olması ve oldukça sistemli bir paleografik yapıya sahip olması, araştırmacıları yazının Mesrop Maştots'tan çok daha eski bir zamanda ortaya çıktığını düşündürmeye sevketmektedir. Bunun yanı sıra yazının oluşturulması büyük bir dilbilimsel anlayış ve teorik altyapı gerektiği için tek bir kişinin üç farklı alfabeyi (Ermeni, Gürcü ve Alban[674]) oluşturması ihtimali gerçek dışı

[672] Cavaxişvili, İ. (1949). *Kartuli Paleograpia*, Tbilisi, 240-243.
[673] Sarı Güven, M. (2019). "Ermeni Alfabesinin Dil, Din ve Kimlik Üçgeninde Tarihi Gelişimi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 8(4), 2713-2727.
[674] Albanlar, Antik ve Orta Çağ'da Kuzey Kafkaslarda ve günümüz Azerbaycan topraklarında yaşamış bir halktır. Tarihi kaynaklar bu bölgedeki Albanları, Balkanlardaki Albanlardan (Arnavutlar) ayırmak için Kafkas Albanları

yorumlanmaktadır. Dolayısıyla Gürcü alfabesinin Ermeni kökenine dair teoriler günümüzde kabul edilmemektedir.[675]



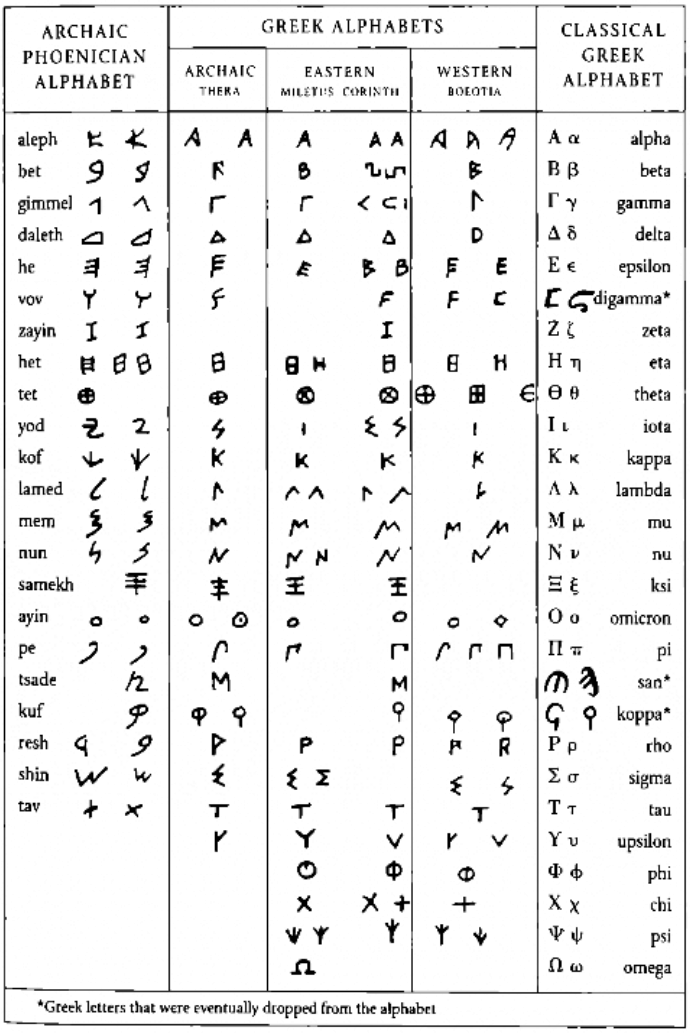
Resim 4.4. Bir el-Qutt Yazıtı, 430.

Kaynak:
https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts#/media/File:Inscription_%E2%80%94_Jerusalem_II_Old_Georgian.jpg.

Başta Gürcü araştırmacılar olmak üzere pek çok araştırmacı günümüzde Gürcü alfabesinin Grek ya da Semitik kökenden gelebileceği üzerinde iki farklı teori geliştirmişlerdir. İlk teoriye göre Gürcü harflerinin paleografik açıdan şekilsel gelişiminin Yunanca'dan evrildiği yönündedir. Bu teori Gamkrelidze'nin eserinde kapsamlı bir şekilde açıklanmıştır.[676] Yazar eserinde, farklı yazıların kökeni ve gelişimini tarihsel perspektifle birlikte inceleyerek, Gürcü

terimini sıklıkla kullanmaktadır. Bknz: Hakobyan, A. (2022). *Albania-Aluank in the Greek-Latin and Old-Armenian Sources*, Yerevan.
[675] Putkaradze, T. (2006). "İstoriuli Tsnobebi Kartuli Anbanis Şekmna", *Kartuli Enis İstoria*, Tbilisi, 75-77.
[676] Gamqrelidze, T. (1990). *Tzeris Anbanuri Sistema da Dzveli Kartuli Damtzerloba*, Tbilisi, 97-118.

alfabesinin Yunan alfabesine olan grafiksel benzerliğini ve bağımlılığının gerekçesini birtakım koşullara dayandırmaktadır. Özellikle grafik açıdan Yunan alfabesindeki pek çok harfin Gürcü alfabesine benzemesi araştırmacıların bu hipotez üzerine eğilmesini sağlamaktadır.



Resim 4.5. Fenike ve Yunan Alfabeleri.

Kaynak: https://www.olon-chronos.gr/ancient-greek-alphabetical-numbers.html.

Gürcü alfabesinin Yunan alfabesinden türediğine dair görüşü paylaşan kimi araştırmacılar bu durumu Erken Orta Çağ'da Hristiyanlığın Yunanca üzerinden bölgeye yayılması ile de ilişkilendirmektedir. Tsereteli, 1951 yılında Moskova'da yayımlanan eserinde, Hristiyanlaşma döneminde Gürcistan üzerinde Yunanların zihinsel bir etki yarattığını belirtmektedir. Ayrıca, bu etkinin Gürcü alfabesine de yansıdığı, Gürcü alfabesinin reforme edilip Yunan alfabesine benzer hale geldiği ifade edilmektedir.[677]

[677] Tzereteli, G. (1960). *Udzvelesi Tzartzerebi Palestinidan*, Tbilisi, 65.



Resim 4.6. Armazi Antik Kenti Yakınlarında Bulunan Yunanca-Aramice Mezar Taşı.

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Armazi_Bilingual.jpg.

İkinci önemli görüş olan Semitik köken ise ilk kez Cavaxişvili tarafından ortaya atılmıştır. Yazar Gürcü Paleografisi adlı eserinde, Gürcü alfabesini diğer alfabelerle karşılaştırarak Fenike alfabesi ile diğerlerinden faha fazla benzerliğe sahip olduğunu görmüş ancak bunun grafiksel gelişim açısından ilk türevlerinden oldukça uzak olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle kesin bir sonuca varmanın imkânsız olduğunu düşünmüş ve alfabenin MÖ 7. yüzyıl dolaylarında daha basit düzlemde çok sistematik olmayan bir alfabenin Fenike alfabesinden türemiş olduğunu öne sürmüştür. Ayrıca Semitik kökene bile ihtiyatla yaklaşılmasını şu sözleriyle ifade etmektedir: "Bilimsel yaklaşımda her daim ihtiyat olması gerekmektedir. Çünkü 6. yüzyıldan daha eski

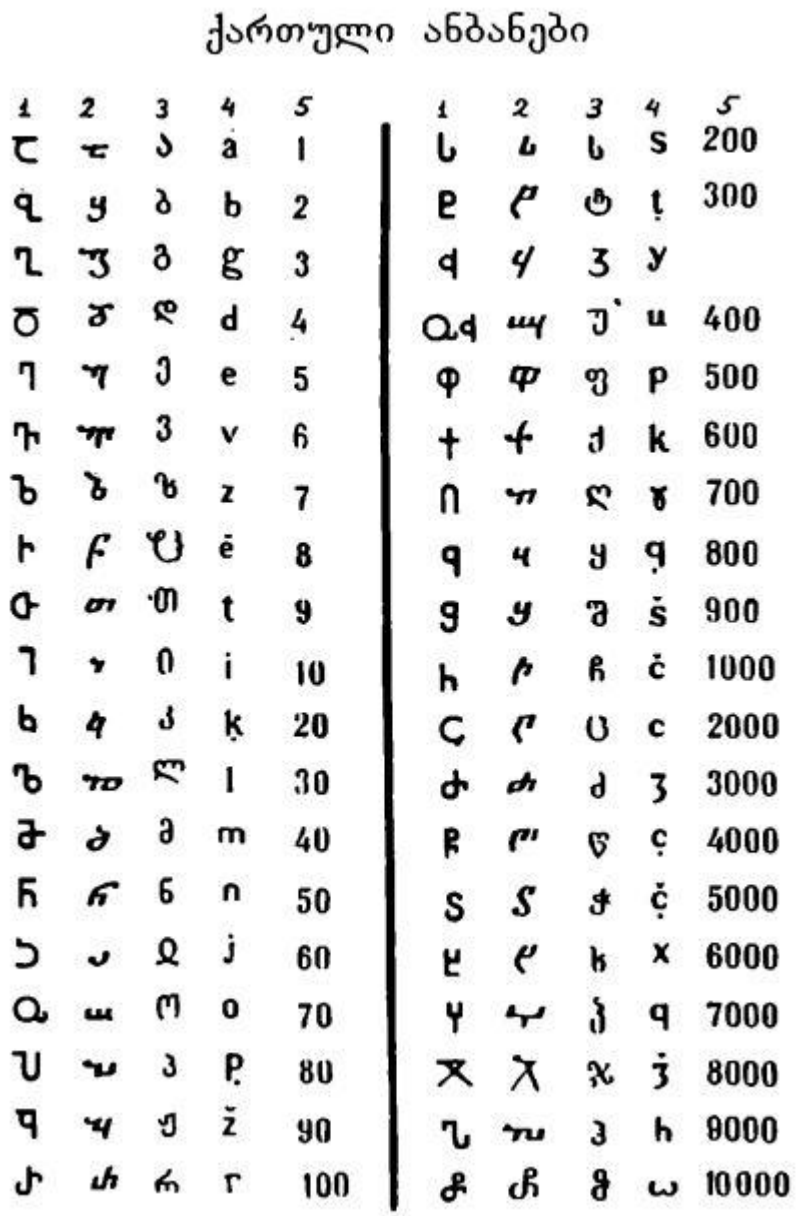
Gürcüce yazıtları bulunana değin, Gürcü alfabesinin kökeni hakkında benim söylemlerin dahil tüm söylemler sadece bir hipotezdir."[678]

Pataridze Asomtavruli alfabesi hakkındaki kitabında, Fenike alfabesinden türeme versiyonunu daha da derinleştirmiştir. Eserin bir bölümünde ilginç bir şekilde harf ve sembollerin gök cisimleri ve pagan tanrılarıyla olan ilişkisine değinmiş, Fenikelilerle olan grafiksel ilişkisinin analizini birkaç koşula bağlamıştır.[679]

1) Asomtavruli harflerinin Fenike dilinin hem arkaik hem de klasik formlarıyla benzerlikler taşımaktadır.
2) Asomtavruli harflerinin 23'ü temel formda 90 derecelik açıyla 360 derece döndürüldüğü zaman Fenikecenin orta ve arkaik formlarıyla eşdeğerliğe sahiptir. Bunun yanı sıra Fenikece'nin Kıbrıs'ta kullanılan formu ve Aramice formu ile ilgili bazı ortak yönleri bulunmaktadır.

Yazar araştırmasındaki birçok varsayım ve koşula rağmen Gürcü ve Fenike harf ve sembollerinin ayırt edici unsurlarının sayısının birden fazla olduğunu belirtmiştir. Ayrıca ortak kurallar ve düzenliliklerin olmadığına da değinmiştir. Pataridze'nin görüşüne göre, Gürcü alfabesi ve onun sayısal grafik değerleri Fenike dilinden türetilmiştir.

[678] Cavaxişvili, İ. (1996). "Kartuli Damtzerlobatmtsodneoba Anu Paleograpia", *Txzulebani Tormet Tomad*, 9, Tbilisi, 228.
[679] Pataridze, R. (1980). *Kartuli Asomtavruli*, Tbilisi, 14.



Resim 4.7. Gürcü Harflerinin Sayısal Değerleri.

Kaynak: https://www.nplg.gov.ge/wikidict/images/d/d2/Qartuli_anbanebi.JPG.

Araştırmacılar Gürcü alfabesinin Yunanca, Fenikece, Ermenice, Hintçe ve diğer dünya dillerinin alfabeleriyle arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışırken yeterli derece ortaklıklar bulamadığından dolayı, Gürcü alfabesinin kendine özgü bir sistemle oluşturulmuş olabileceği üzerinde durmuşlardır.[680] Bu prensipte harfler yapay bir düzlem üzerinde ilerleyen bir grafik sistemi takip etmektedir. Genel olarak dünya dillerinin alfabeleri incelendiğinde insanoğlunun

[680] Maçavariani, E. (1982a). Kartuli Anbanis Grapikuli Sapudzvlebi, Tbilisi, 77; Севак, Г. (1962). *Месроп Маштоц Создание Армянских Письмен и Словесности*, Ереван, 43-44.

yazı dilini daha kolay hale getirmek için sembollerden daha basit karakterli "harflere" geçme eğilimi taşıdığı görülmektedir. Maçavariani Asomtavruli'nin ortaya çıkışı ve grafiksel düzeni hakkında şunları söylemektedir:[681]

> Asomtavruli'nin stilistik olarak bütüncül bir grafik sistemi, tek bir ilkeye dayalı ve tek seferde oluşturulmuş olup herhangi bir harfin başka alfabelerden türetilme ihtimalini dışlar. Belirli geometrik unsurlara dayalı olarak koşullu bir ilke ile inşa edilen bu grafik sistem, önce harflerin şekillerinin oluşturulduğunu ve ardından tek seferde alfabetik sıraya yerleştirilerek uygun ses isimleri ve sayısal değerlerin atandığını gösterir.

Maçavariani'nin temel görüşüne göre, Gürcü Asomtavruli alfabesi 4-5. yüzyıllarda, Gürcü mimarlık abidelerinin kasnaklarının üst üste bindirme tekniğinden ilham alınarak dairesel ve köşeli olarak tasarlanmıştır.[682] Yazar bu sonuca Asomtavruli'nin yapısında yer alan üç farklı büyüklükteki unsuru gözlemleyerek ulaşmaktadır: dairenin birbirini takip eden her çizgisi veya çapı bir öncekinin iki katı uzunluktadır. Ancak Gürcü alfabesi böyle bir prensip üzerine oluşturulmuş olsaydı, harflerin büyük bir kısmının daha basit grafiklerle çizilmesi gerekirdi.

Araştırmacılardan Çxenkeli ise diğerlerinden çok daha sıradışı bir hipoteze sahiptir. Ona göre Gürcü kroniği "Kartli'nin Hayatı" adlı eserde Gürcü alfabesinin kökeninin anlatıldığı pasajdaki kelimelerde birtakım şifreler bulunmaktadır. Dolayısıyla Gürcü Asomtavruli alfabesi bu sayısal sistemler ve şifreler üzerinden tasarlanmıştır.[683]

Son olarak bir grup Gürcü araştırmacı alfabenin kökenini Sümerlere bağlamaktadır. Kafianidze'nin görüşüne göre Gürcü alfabesi MÖ 5604 yılında Sümer kent devletlerinden Ur şehrinde yaratılan ilk alfabedir. Yazar kaleme aldığı eserde Gürcüce ve Svanca'daki bazı kelimelerin semantik ve morfolojik özellikleri üzerinden Sümerce ile bağlantı kurmaya çalışmaktadır. Bunun yanı sıra Sümerce kil tabletlerdeki gamalı haç benzeri sembolleri Asomtavruli'deki "Ⴔ" harfi ile karşılaştırmaktadır. Ayrıca Svanca'daki Tanrı sözcüğüne karşılık gelen "Gim" ve "Ki" kelimelerini Sümerce'deki "Enki" ile özdeşleştirmektedir.[684] Yazar eserinde Sümerler ile Gürcü alfabesinin kökeni hakkında çeşitli argümanlar sunmaktadır, ancak

---

[681] Maçavariani, E. (1982b). *Mtzignobrobai Kartuli*, Tbilisi, 3.
[682] Maçavariani, *a.g.e.*, 1982a, 13.
[683] Çxenkeli, T. (1999). "Anbanta Şekmnis Traditsiuli Tsnobis Şesaxeb", *Literaturuli Dziebani*, N:20, 25; Çxenkeli, T. (2000). "Kartuli Anbani da Mepeta Tsxovreba", *Literaturuli Dziebani*, N:21, 37.
[684] Kapianidze, Z. (2002). "Katsobriobis Pirveli Anbani Şumerul-Kartuli Asomtavruli", *Şumerul-Kartuli Paralelebi*, Tbilisi, 424-441.

bu veriler filolojik, metodolojik ve kronolojik açıdan oldukça yetersiz ve eksiktir. Gürcü yazısının altı bzin yıldan fazla süredir varolduğu, herhangi bir değişiklik yaşamadığı gibi görüşlere katılmak bilimsel kanıtlar olmadan oldukça zordur. Gürcülerin eski Doğu halklarıyla bağlantısı bilim insanları tarafından farklı açılardan incelenmektedir. Ancak etnografik, dilbilimsel ya da başka herhangi bir veri, alfabenin gelişimine dair paleografik olarak kesin sonuçlar ortaya koymamaktadır.

Gürcü alfabesinin kökeni üzerine yapılan tüm araştırmalar, 5. yüzyılın Asomtavruli yazısı temel alınarak yürütülmektedir. Gürcü alfabesinin Hristiyanlık döneminde yaratıldığını düşünen araştırmacıların, bu alfabenin geçmişiyle ilgilenmemeleri şaşırtıcı değildir; ancak Gürcü yazısının kökenlerini sekiz veya daha fazla yüzyıl öncesine dayandıran araştırmacıların çoğunluğu bile bu kadar uzun bir dönemde alfabenin önemli değişiklikler geçirdiğini göz önünde bulundurmamaktadır. Elene Maçavariani, sadece birkaç grafemin (ⴃⴆⴑⴆⵅ = ⴓⴋⴊⴋⵠ) değişime uğradığını ve "ⴟ" ve "ⴓ" harflerinin eklenmiş olabileceğini öne sürmektedir.[685] Pataridze'ye göre ise, MÖ 3. yüzyılda yaratılan Gürcü alfabesi, Hristiyan Gürcüler tarafından, geç pagan dönemde var olduğu haliyle miras alınmış olup, Gürcü Asomtavruli alfabesinde herhangi bir reform izine rastlanmamaktadır.[686] Onlardan farklı olarak Cavaxişvili, Gürcü alfabesinin yaratılışından 5. yüzyıla kadar önemli ölçüde değiştiğini düşünmekteydi. Bu dönemde en az iki büyük gelişim aşamasından geçtiğini varsaymaktaydı.[687] Buna ek olarak son derece ilgi çekici bir görüşü daha bulunmaktaydı:[688]

> Önceden incelenmiş ve dikkate alınmış olması gereken, harflerin şekilsel çizgilerinin zaman içindeki değişim yönü ve bu değişimlerin genel karakteri ile eğilimlidir. Harf çizimlerinin tarihsel gelişimine dair bu tür bilgi, bize harf çizgilerinin hangi yollarla değiştiğini hayal etme imkânı verir ve böylece az ya da çok, günümüze kadar ulaşamamış olan bu değişimlerin önceki örneklerini de anlamamıza yardımcı olur…Yeni harf çizimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte eski çizimler hemen yok olmuyordu; aksine, her iki çizim uzun bir süre boyunca aynı anda kullanılmaya devam ediyordu. Aynı şekilde, yeni çizimlerin tamamen benimsenmesinden sonra da uzak bölgelerde ve

[685] Maçavariani, *a.g.e.*, 1982a, 55.
[686] Pataridze, *a.g.e.*, 1980, 266.
[687] Cavaxişvili, *a.g.m.*, 1996, 183.
[688] Cavaxişvili, *a.g.m.*, 1996, 183.

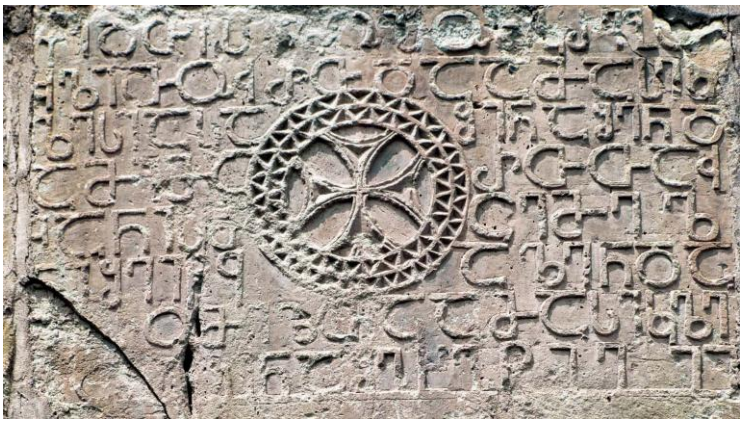
tutucu çevrelerde eski çizimlerdeki harfler kullanılmaya devam edilebiliyordu.

Tzereteli'ye göre paleografik araştırmalarda, "yazıya özgü ilk özellikler" ile daha sonra gelişen veya sonradan eklenen yabancı unsurların ayrılması gerekmektedir; bu yolla, dillerin gelişim tarihi araştırmalarında olduğu gibi, karşılaştırmalı kronoloji belirlenmelidir.[689] Eğer Gürcü alfabesi bu döneme kadar bağımsız olarak, diğer yazı sistemlerinin etkisi olmadan var olsaydı, gelişimi tek yönlü, evrimsel bir nitelik taşıyacaktı. Ancak herhangi bir aşamada başka bir alfabe sisteminin güçlü bir müdahalesi olsaydı, örneğin bir reformla, yazının gelişimi tamamen yön değiştirirdi; yeni bir çerçeveye sokulmuş olur ve başlangıçtaki formları yeniden kazanmak için mücadele ederdi. Dolayısıyla 5. yüzyıl Gürcü Asomtavruli yazısı, oldukça düzenli bir sisteme sahiptir ki grafemlerin yüzyıllar boyunca kendiliğinden, genel bir reform olmaksızın bu şekilde bir biçim kazanması düşünülmemektedir.

Daha öncede değinildiği üzere Gürcü alfabesi üç gelişim aşamasından geçmiştir. Her biri birbirine bağlı olan bu üç grafiksel sistem sırasıyla Asomtavruli, Nusxuri ve Mxedruli'dir.

Asomtavruli-Mrglovani (ასომთავრული): Yukarıda da anlatıldığı üzere Gürcü yazı dilinin ilk aşamasını Asomtavruli alfabesi oluşturmaktadır. Asomtavruli alfabesi 11. yüzyıla kadar kullanılmıştır.[690] Asomtavruli alfabesindeki harfler genellikle yuvarlak hacimlere büyük karakterlere sahiptir. Yuvarlak karakterli olduğu için bu alfabeye "Mrglovani" adı da verilmiştir.[691] Asomtavruli kelime anlamı olarak "büyük harf" anlamına gelmektedir. Bu alfabede harfler iki çizgi arasında yazılmaktadır ve uzunlunlukları aynıdır. Ayrıca büyük harf ve küçük harf ayrımı bulunmamaktadır.[692] Asomtavruli alfabesi 37 harften oluşmaktadır. Asomtavruli harflerinin en erken örnekleri 5. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Günümüze ulaşan örnekler anıtsal yapılardan geriye kalan kitabeler ve el yazmalarıdır.

[689] Tzereteli, *a.g.e.*, 1960, 50.
[690] Şenol, E. (2021). "Asomtavruli", *Gürcü Ansiklopedik Sözlüğü*, 30-31.
[691] Giorgidze, G. & Kartozia, G. (1974). *Sabiblioteko Terminebis Leksikoni*, Tbilisi, 157.
[692] Pataridze, *a.g.e.*, 1980,10-12.



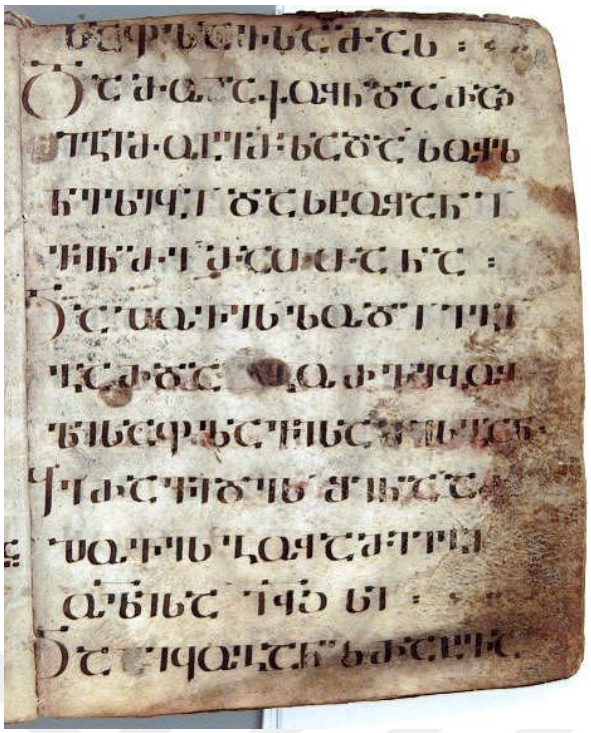
Resim 4.8. Bolnisi Sioni Yazıtı, 493-494.

Kaynak: https://www.typotheque.com/articles/georgian-alphabet-writing-and-typography.

Asomtavruli alfabesi her ne kadar anıtlarda kullanılmış olsa da uzun yıllar boyunca da el yazmalarında da kullanılagelmiştir. Günümüze ulaşan en erken örnekler beşinci yüzyıla ulaşan el yazmalarıdır. Şenel'in görüşüne göre mistik bir anlam da taşıyan Asomtavruli yazı sisteminde yedi harfin simgesel bir anlamı bulunmaktadır.[693] Bunlar sırasıyla şu şekildedir:

1) ⴃ - Güneş ve Tanrı.
2) ⴂ - Ay Tanrısı (Gökyüzü Tanrısı)
3) ⴋ - Tanrı Kapısı ya da Tanrı'nın evi.
4) ⴓ - Göz – Güneş Tanrısının simgesi.
5) ⴈ - Öküz – Ay Tanrısının simgesi.
6) ⴕ - Haç – Alfabenin bitiş işareti.
7) ⴗ - Gündoğumu – Gökyüzü Tanrısının kızı Kraliçe Tsisa.

[693] Şenel, *a.g.t.*, 2020, 33.



Resim 4.9. Asomtavruli Alfabesi ile Yazılmış Xanmeti Grubu El Yazmalarından Örnek- MS 700.

Kaynak:
https://titus.unifrankfurt.de/texte/etcs/cauc/ageo/xanmeti/grlekt/grlek.htm?grlek017.htm#gr._2058/2_8r_3_Lk._24_1.

7. yüzyıldan itibaren bazı harflerin biçimlerinde değişiklikler gözlemlenmiştir. Harflerin aynı yükseklikte ve aynı hizada yazılması uygulaması giderek terk edilmiş;[694] bunun yerine harflerin bir kısmı yazı çizgisinin altına ya da üstüne taşacak şekilde yazılmaya başlanmıştır. Bu değişimle birlikte, önceden iki yatay çizgi arasında düzgün biçimde yer alan harfler, daha serbest ve dinamik bir düzene geçmiştir.[695] Nusxuri alfabesinin ortaya çıkmasıyla birlikte Asomtavruli alfabesi kitabelerin yazılmasında ve el yazmalarda satır başlarında stilize edilmiş halde kullanılmaya devam edilmiştir. Özellikle Bizans etkisinin kendisini gösterdiği 11. yüzyıl sonrasında el yazmalarında kelime başlarındaki harflere kuşlar, tezhipler ve bazı bitkisel dekorlar eklenmiştir.[696]

[694] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1949, 185-187.
[695] Maçavariani, E. (1977). *Kartuli Anbani*, Tbilisi, 5-6.
[696] Maçavariani, E. (2008). "Asomtavruli", *Entsiklopedia 'Kartuli Ena'*, Tbilisi, 403-404.



Resim 4.10. 12. Yüzyıla Ait Bir İnisyal Örneği.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts#/media/File:Asomtavruli_letter_%E1%83%9B.png.

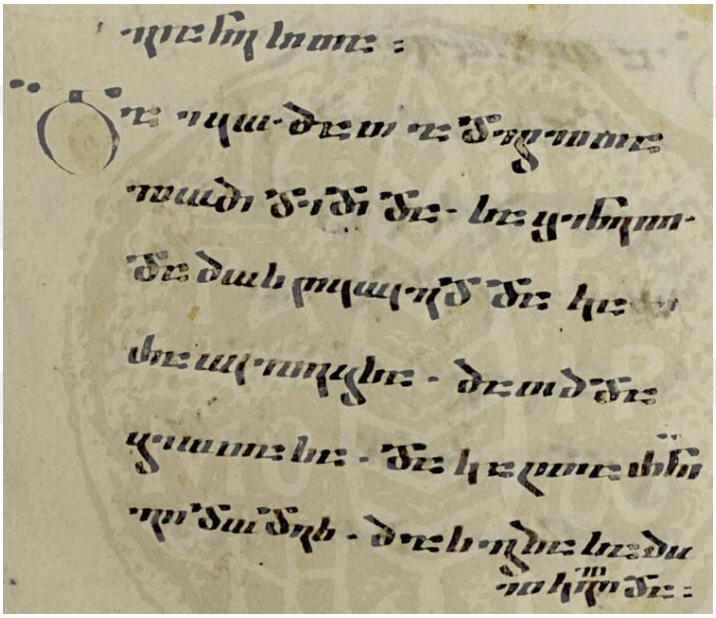
11. yüzyıldan itibaren Asomtavruli'nin "uzun çiçekli" ve "uzun benekli" formları geliştirilmiştir. İlk formu 11. ve 12. yüzyıllarda çok sık kullanılırken, ikinci formu 18. yüzyıla kadar kullanılmıştır.[697] ⴋ harfinin şematik yapısı nedeniyle hem üst çizigisi üzerine kuşlar hem de balıklar yerleştirilmiş, iç kısmı ise daha dekoratif bir etki yaratması için bazen boyalarla bazen de diğer harflerle doldurulmuştur.[698] Bunun yanı sıra Asomtavruli'nin başka bir formu olan "kıvrımlı" dekoratif formu, harflerin birbirine dolandığı veya iç içe geçtiği, küçük harflerin diğer harflerin içinde yazıldığı önemli bir stilistik sistemdir. Genellikle el yazmalarının veya kitapların başlıklarında kullanılmıştır, ayrıca Asomtavruli'nin "kıvrımlı" formunda yazılmış tam yazıtlar da bulunmaktadır.[699]

Nusxuri–Xutsanusxuri (ნუსხური): Bu alfabe Asomtavruli alfabesinden geliştirilmiştir. Asomtavruli'nin ilk farklılaşmaya başlaması 9. yüzyılda başlamıştır. Nusxuri harfleri eğimli ve bitişik olarak yazılmaktaydı. Asomtavruli'den farklı olarak, daha sivri ve köşeli şekillere sahiptir. Nusxuri alfabesi 38 harften oluşmaktadır ve soldan sağa doğru dört çizgi arasında yazılmaktadır. Bu alfabe ile yazılmış bilinen en eski Gürcü el yazmalarından biri, 864 yılına tarihlenmekte olup, Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda keşfedilmiştir. Ayrıca Ateni Sioni'deki Nusxuri yazıt da 835 yılına tarihlendirilmiştir. Köşeli ve daha minimal olan Nusxuri harfleri küçük yapısı nedeniyle "xutsxuri" olarak da adlandırılmıştır. Orta Çağ'ın meşhur dilbilimcisi Sulxan-Saba Orbeliani "nusxuri" kelimesinin "hızlı yazım" anlamına

[697] Silogava, V. (2008). "Çiçekli Asomtavruli", *Entsiklopedia 'Kartuli Ena'*, Tbilisi, 269–271; Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1949, 124–126.
[698] Machavariani, E. (2011). *Georgian Manuscripts*, Tbilisi, 120-129.
[699] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1949, 128.

geldiğini belirtmiştir.[700] Bilhassa dinî metinlerin yazımında kullanılmış olan bu alfabe, Asomtavruli'den daha pratik bir yazım stiline sahiptir.[701] Cavaxişvili bu alfabe hakkında şunları söylemektedir:[702]

> Dört çizgi üzerine kurulu olan ve uzun-kısa, aynı boyda harfler sistemine sahip Nuskhuri yazısı... büyük bir başarı olarak kabul edilmelidir, çünkü harflerin eşitliği ve tekdüzeliği okumayı zorlaştırırken, farklı uzunluktaki harfler aksine okumayı çok kolaylaştırır... Harflerin büyüklük farklılıkları, özellikle üst ve alt çizgileriyle, her bir harfe daha fazla belirginlik ve netlik kazandırır.



Resim 4.11. Nusxuri Alfabesiyle Yazılmış 10. Yüzyıla Ait Bir Metin.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts#/media/File:Iviron_Collection_-_John_Tornikios_1.jpg.

10. yüzyıldan itibaren Nusxuri'nin kullanım alanının genişlediği görülmektedir. Ancak Asomtavruli ile birlikte kullanılmaya da devam etmiştir. Pratik olması nedeniyle el yazmaları dışında mimaride de tercih edilmeye başlamıştır. 10. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilen Öşki İncili, Sinuri Dört İncili, Sinuri Leksikonu ve bir İadgari kopyası Nusxuri'nin kullanım alanının genişlediğinin en önemli kanıtlarıdır. 12. yüzyıla gelindiğinde Asomtavruli'nin yazma ve okuma zorluğu nedeniyle yabancılaştığı görülmektedir. Bunu, II. Tbeti İncili'nin kolofonunda korunan, Pavle Mtbevari'nin Asomtavruli yazısının zorluğundan dolayı İncil'in Nusxuri ile

[700] Danelia, K. & Sarcveladze, Z. (1997). *Kartuli Paleograpia*, Tbilisi, 215-220.
[701] Peikrişvili, *a.g.m.*, 2006, 83-84.
[702] Cavaxişvili, *a.g.e.*, 1949, 13

yazılmasını sağladığını, çünkü onun okunmasının daha kolay olduğunu açıklaması doğrulamaktadır.[703] Nusxuri ile birlikte çok daha fazla el yazmasının yazılması nedeniyle bu alfabe kilise tarafından benimsenmiş, günümüzde bile Gürcü Kilisesi tarafından kullanılmaya devam etmektedir.

Asomtavruli'den farklı olarak Nusxuri'de harfler dört çizgi içerisinde yazılmaktadır ve farklı yüksekliklere sahiptir. Nusxuri'nin en belirgin özelliği harflerin sağa doğru eğik yazılmasıdır. Genel olarak her bir harfin gövde kısmı eğiktir, ancak eğiklik üst veya alt kenarları olan harflerde daha da belirgindir. Ayrıca Nusxuri'de harfler köşeli bir yapıya sahiptir, bu nedenle ona "köşeli yazı" da denilmektedir. Eğik ve daha küçük karaktere sahip olduğu için harfler akıcı bir şekilde yazılmaktadır. Burada Nusxuri harflerinin tasarımında basitleşme eğiliminin ortaya çıkmasıdır. Çünkü Asomtavruli harfleri karmaşık ve zor bir şekilde elin birkaç hareketiyle tamamlanırken, Nusxuri alfabesinde harfler tek bir kontur oluşturma eğilimi taşımaktadır. Bu basitleşme eğilimi Mxedruli alfabesinde daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Asomtavruli'den Nusxuri'ye geçişin nedenlerinden en önemlisi hızlı yazma ihtiyacı olarak gösterilmektedir.

Mxedruli (მხედრული): Asomtavruli ve Nusxuri'nin daha gelişmiş formu Mxedruli alfabesidir. Araştırmacılar tarafından 10. yüzyılın sonunda ortaya çıktığı düşünülmektedir.[704] Günümüzdeki formunu ise 14. yüzyıldan sonra kazandığı düşünülmektedir.[705] Mxedruli, "süvari, asker, şövalye, savaşçı" anlamlarına gelen "მხედარი-Mxedari" kelimesinden türetilmiştir.[706] Askeri yazı da denilen bu alfabe, Orta Çağ'da sarayın kullandığı alfabeye dönüşmüştür. Başlangıçta Nusxuri'deki gibi 38 harften oluşan Mxedruli alfabesi günümüzde 33 harften oluşmaktadır. 20. yüzyılın başlarında alfabedeki 5 harf (ⴘ, ⴣ, ⴤ, ⴥ, ⴿ) kullanım dışı kalmıştır. Gürcü alfabelerinde büyük-küçük harf ayrımı bulunmamaktadır. Ancak 20. yüzyılın başlarında Latin ve Kiril alfabelerinin etkisi altında kalan Mxedruli alfabesinde de kaleme alınan yazılarda cümle başlarında harfler daha büyükçe yazılmaya başlanmıştır. Bunun yanısıra bu uygulama metne dekoratif görünüm kazandırmak amacıyla da yapılmıştır.[707] Günümüze ulaşan en eski Mxedruli alfabesine dayalı yazıt Ateni Sioni'de kaleme alınan bir el yazmasında

[703] Danelia & Sarcveladze, *a.g.e.*, 1997, 217-219.
[704] Peikrişvili, *a.g.e.*, 2017, 101.
[705] Peikrişvili, *a.g.e.*, 2006, 83-84.
[706] Allen, W. E. D. (1937). "The Georgian Alphabet", *Georgica: A Journal of Georgian and Caucasian Studies*, 4-5, 324-331.
[707] Peikrişvili, *a.g.e.*, 2017, 102-103.

(982-986)[708] ve Kral IV. Bagrat'ın bir fermanında (1027-1072) görülmektedir. Ancak Mxedruli'nin 12. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılmaya başladığı düşünülmektedir.[709]

Mxedruli alfabesi, Nusxuri harflerinin köşeli şekillerinin yuvarlatılması ile karakterize edilmektedir. Mxedruli harfleri, Nusxuri'ye benzer şekilde dörtlü doğrusal sistemde yazılmaktadır. Böylelikle iki alfabe olan Asomtavruli ve Nusxuri'nin katı çerçevesini kırmıştır.



Resim 4.12. 17. Yüzyıla Ait Bir Şehname'den Örnek Sayfa.

Kaynak: Korneli Kekelidze Georgian Center of Manuscripts.

Köklü bir yazılı geçmişe sahip olan Gürcüce'nin, edebi dilinin oluşumu bilim adamlarına göre ilk yazıtlarla beraber 5. yüzyıla dayanmaktadır. Araştırmacılar Gürcü edebi dilini birkaç evreye ayırmaktadır. Bu alanda Şanidze, Çikoba ve Corbenadze'nin görüşleri kabul görmektedir.[710]

Şanidze'ye göre:

1) Eski Gürcüce (5-11.yy)
2) Orta Gürcüce (12-17.yy)

[708] Abramişvili, G. (1977). "Atenis Sionis Utsnobi Tzartzerebi", *Matsne*, N:2, 170.
[709] Peikrişvili, *a.g.e.*, 2017, 102-103.
[710] Peikrişvili, *a.g.e.*, 2017, 81.

3) Modern Gürcüce (19-21.yy)

Çikoba'ya göre:

1) Eski Gürcüce (5-11.yy)
2) Modern Gürcüce (11-20.yy)

Corbenadze'ye göre:

1) İlk Evre (5-12.yy)
2) İkinci Evre (12-18.yy)
3) Üçüncü Evre (18-19.yy)
4) Dördüncü Evre (19-20.yy)
5) Beşinci Evre (Günümüz)

M.N. Acet ve M. Mesxidze ise edebi dilin gelişimini Tutia'yı kaynak göstererek dört döneme ayırmaktadır:[711]

1) Eski Gürcü dili (5-8.yy)
2) Klasik Gürcü dili (9-11.yy)
3) Orta Çağ Gürcü dili (12-17.yy)
4) Çağdaş Gürcü Dili (17.yy- günümüz)

4.2. El Yazması Geleneğinin Dönemleri

Gürcü el yazması geleneği, dinî kitapların tercüme edilmesi ve kopyalanması ile başlamıştır. Bu gelenek, Gürcülerin Hristiyan kültürünü benimsemesi, yeni bilgiler edinmesi ve bu bilgileri pekiştirmesi sürecine eşlik etmektedir. Gürcistan'da Hristiyan bilinci, dünyaya dair yeni bir bakış açısı, ruhsal kavrayış arayışı getirdiği gibi, günlük yaşamda ve maddi hayatta da köklü değişiklikler getirmiştir. Bu durum, ulusun yaratıcı potansiyelini genişletmiştir. Gürcü yazılı kültürünün gelişimi kilise çevresinde başlamıştır. Gürcü Kilisesi, başlangıçta, bir yandan paganizmden kalan izler, diğer yandan İran'ın siyasi baskısı ile kök salan Zerdüştlük ideolojisi gibi zorlukların üstesinden gelmek zorunda kalmıştır. Bu zorluklarla mücadelede en güçlü araçlardan biri yazılı kültür olmuştur. Bu nedenle, Gürcü el yazması geleneğinin ilk ilgisi, Hristiyanlığın gerçek tarihinin anlaşılması, ahlaki değerlerin öğrenilmesi ve kilise ibadetleri ile ilgili uygulamaların, yani litürjinin geliştirilmesine temel oluşturacak edebî eserlere yönelmiştir. Hristiyanlığın yayılması ve Gürcü el yazması geleneğinin başlangıcında, Gürcü litürjisi cemaat ve eğitim odaklı ilerlemiştir. Bu nedenle ibadet pratiği, öncelikle cemaatin eğitilmesi ve ibadete bilgili bir şekilde katılımını sağlamaya yönelik olmuştur. Bu yüzden Gürcü

[711] Acet, M. N. & Meskhidze, M. (2020). "Gürcü Dilinin Kısa Tarihçesi", *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(61), 3234-3242.

Kilisesi'nde el yazmalarıyla ilgilenenlerin dikkatini özellikle İncil grupları çekmiştir: Yeni Ahit'ten öncelikle İncil ve Elçilerin İşleri, Eski Ahit'ten ise Mezmurlar, Yaratılış, peygamberlerin kitapları (Yeremya, Yeşaya, Ezra) gibi kutsal metinler çevrilmiş ve kopyalanmıştır.[712] Bunların yanında bazı erken dönem apokrif metinler de tercüme edilip kopyalanmıştır. Zerdüştlük inancına sahip İran ile yaşanan şiddetli çatışmalarla birlikte özgün Gürcü aziz biyografilerinin yazımı gelişmiş ve bu türde ilk Gürcü tercümeleri ortaya çıkmıştır. 476-482 yılları arasında yazılmış olan özgün eser *Azize Şuşanik'in Çilesi'ne* göre, 5. yüzyılın sonlarında Gürcistan'da zaten İncil, Pavlus'un Mektupları, Mezmurlar, vitalar ve hagiografik kitaplar tercüme edilmişti.[713]

İncil, Gürcülerin Hristiyanlığı kabul etmelerinin ardından çevirdikleri ilk kutsal metinlerden biri olmuştur. Bu çevirilerin en eski örnekleri, 4–5. yüzyıllara tarihlendirilen palimpsest el yazmalarında yer almaktadır.[714] İlk çeviri metinler, Asomtavruli alfabesiyle yazılmış olup dönemin dilsel özelliklerini yansıtmaktadır. Fiil köklerine eklenen özne ve nesne şahıs ekleri ile derecelendirme ekleri, Gürcü dilinin yapısal zenginliğini ve erken dönem edebi geleneğin çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bu çeviriler, dilsel farklılıklarına göre çeşitli el yazması gruplarına ayrılmıştır. Bu gruplardan ilki, fiil ve şahıs eklerinde görülen "Xan-ბ" eki nedeniyle literatürde Xanmeti nüshaları olarak adlandırılmıştır.[715] Bu evrede palimpsest el yazmalarında yer alan dört İncil, henüz büyük harfler ve diğer süsleme unsurlarıyla zenginleştirilmemiştir. Bu tür kitaplarda süsleme işlevini, ayetlerin başında kullanılan anıtsal büyük harfler (inisyaller) üstlenmiştir. İncillerin sanatsal unsurlarla süslenmesi ise daha sonra, 10-11. yüzyıllarda başlamıştır.[716] Pek çok arkaik unsuru bünyesinde barındıran bu İncil grupları Gürcü edebiyatının erken döneminin de başlangıcıdır.

Kartveloloji araştırmacıları her ne kadar Gürcü edebî geleneğinin dönemlere ayrılması konusunda fikir birliği içerisinde olmasa da Kekelidze'nin yapmış olduğu sınıflandırma halen geçerliliğini korumaktadır. Kekelidze'ye göre Gürcü edebî geleneği (edebiyatı) üç ana döneme ayrılmaktadır.[717]

1) Eski Gürcü Edebiyatı (IV-XVIII. yüzyıllar arası).
2) Yeni Gürcü Edebiyatı (XIX. yüzyıl)

[712] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 35.
[713] Kutsia, N. (2009). *Dzveli Kartuli Literatura*, Tbilisi, 13-17.
[714] Melikişvili, N. (2009). *Bibliur Tzignta Dzveli Kartuli Targmanebi*, Tbilisi, 40, 57-65.
[715] Xaranauli, A. (2005). *Dzveli Ağtkmis Xanmeti Pragmentebi da Kartuli Bibliis Tekstis İstoriis Sakitxeebi*, Tbilisi, 52-82.
[716] Danelia & Sarcveladze, *a.g.e.*, 1997, 115-117.
[717] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 40-42.

3) Yakın Dönem Gürcü Edebiyatı (XIX-günümüz)

Kekelidze edebî geleneği üç ana döneme ayırdıktan sonra her bir dönemi kendi içerisinde alt dönemlere ayırmıştır. Bunlar arasında en kapsamlı, geçişken ve karmaşık olan Eski Gürcü Edebiyatı'dır. Aynı zamanda el yazması üretiminin doğrudan yapıldığı dönem Eski Gürcü Edebiyatı olduğu için diğer dönemler kapsam dışı tutularak bu dönem ana hatları ile aktarılmaya çalışılmıştır.

Üretilen el yazmalarından hareketle Kekelidze Eski Gürcü Edebiyatı'nı kendi içerisinde dört döneme ayırmıştır.[718] Kekelidze bu tasniflendirmeyi yaparken Gürcü devletinin feodal yapısı ile ilişkilendirmiştir. Bu dönemler sırasıyla şu şekildedir:

1) Erken Feodal dönem (4-10. yüzyılın üçüncü çeyreği)
2) Patronqmuri dönemi (10. yüzyılın son çeyreğinden 13. yüzyılın ortalarına kadar)[719]
3) Gerileme Dönemi (13. yüzyılın ortalarından 16. yüzyıla kadar)
4) Geç Feodalizm dönemi (16-18. yüzyıllar arası).

Erken Feodal dönem özellikle İncil grupları ve diğer litürjik eserlerin üretilip çoğalmasıyla kendi içerisinde gelişim göstermiştir. Daha öncede değinilen Xanmeti grupları Feodal Dönemin ilk kısmını oluşturmaktadır. Xanmeti grubu ile birlikte Gürcü dilinin yazısı gelişerek sistematikleşmiştir. Bu nedenle Xanmeti grupları oldukça önemlidir. Aynı zamanda Xanmeti grupları bünyesinde pek çok arkaik dil öğesi barındırması nedeniyle Gürcü paleografisinin anlaşılması için önem taşımaktadır. Xanmeti grubuna ait örnekler 10. yüzyıla kadar önemi korumuştur. Xanmeti grubunun en önemli örneği 5-7. yüzyıllara tarihlendirilen "Xanmeti İncili" adlı el yazmasıdır.[720]

Erken Feodal dönemde İncil kopyaları dışında belirli eserlerin tercüme edilmesiyle eş zamanlı olarak, ibadet ve litürjik amaçlı derlemeler hazırlanmıştır. Böylelikle "Lektsionari-ლექციონარი" adı verilen ilk el yazmaları ortaya çıkmıştır.[721] Bu el yazmaları cemaat ve manastır ibadetlerinde farklı bayramlar için belirlenmiş ayin düzenlemelerini içeren bir derleme olup, Eski ve Yeni Ahit metinlerini kapsamaktadır. Bu derlemelerin en erken örneği 7. yüzyıla tarihlendirilen birkaç folyodan oluşan el yazmasıdır. Bunun dışında Kudüs Lektsionarisi (8.yy),

[718] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 31-67.
[719] Patron-köle ilişkisi üzerine dayalı olan bu feodal yapı Avrupa'da ve Bizans'taki sistemle bazı yakınlıklara sahiptir. Detaylı bilgi için bkz: Mamulia, G. (1987). *Patronqmoba*, Tbilisi.
[720] Bu el yazması günümüzde A-89 envanter numarası ile KKGNCM'de korunmaktadır.
[721] Çxikvadze, N. (2010). *Kartuli Xelnatzeri Tzigni*, Tbilisi, 16.

Sina Lektsionarisi (8.yy) ile 9. yüzyıla tarihlendirilen isimsiz bir Lektsionari oldukça önemlidir. Lektsionari, litürjik bir derleme olarak 10. yüzyılın sonuna kadar aktif bir rol oynamıştır.

Lektsionari grubundan sonra bir diğer önemli el yazması grubu "İadgari-იადგარი" adı verilen koleksiyonlardır. İadgari, tüm tüm yıl boyunca kullanılan ibadet metinlerini, Mezmurlar ve İncil'in diğer kitaplarından seçilmiş uygun pasajların bir birleşimini içeren bir derlemedir. İadgariler, 10. yüzyılın sonuna kadar varlıklarını sürdürmüştür. Daha sonraki dönemde, bu derlemeler farklı içeriklere sahip litürjik kitapların temelini oluşturmuştur: Tveneler, Marxvaniler, Paraklitonlar vb. İadgarilerin en eski örnekleri, Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nın kütüphanesinde korunmaktadır.[722]

Erken Feodal dönemin en önemli üçüncü el yazması grubunu "Mravaltavi-მრავალთავი" adı verilen derlemeler oluşturmaktadır. Mravaltavi, ibadetlerde kullanılan yardımcı bir derlemedir. Kilise takvimine göre düzenlenmiş aziz babaların vaazlarını, hagiografik eserleri ve apokrif metinleri bir araya getiren koleksiyonlardır. Bizans edebiyatında Mravaltavi'nin benzeri olarak *Polycephalion* kabul edilir. Mravaltaviler erken dönem derlemelerindendir. Bu derlemelerin hazırlanması belirli dinî bayramların oluşum süreciyle bağlantılıdır; el yazmalarının kenarlarında bayramlara özel vurgu yapmak için eklenen açıklamalar bunu işaret etmektedir. Litürjinin ve eğitimin ön planda olduğu eser üretiminden daha esnek bir evreye geçiş sonrasında mravaltaviler kilisede ibadet amacı gütmeyen kitaplar olmaktan çıkarak daha çok manastır eğitimi hazırlanan niteliğe dönüşerek fonsksiyon değiştirmiştir. Günümüze ulaşan 9-11. yüzyıllara ait Klarceti-Filistin ve Athos kökenli Gürcü Mravaltavileri bilinmektedir.[723]

Gürcü el yazması geleneğinin gelişim sürecinde iki temel faktör bulunmaktadır. İlk faktör dinin yayılmaya başladığı evredeki Zerdüştlük baskısı iken, 7-8. yüzyıllarda bu baskı yerini Arap istilalarına bırakmıştır. Böylelikle Gürcü Ortodoksluğu içerisinde İslam dinine karşı geliştirilen yeni oluşumlar ortaya çıkmıştır. Gürcü el yazması geleneği de din ile bağlantılı olarak bir yandan Zerdüştlük diğer yandan İslam kıskacı arasında kendi benliğini hem geliştirmeye hem de korumaya çalışmıştır. Bu noktada üretilen el yazmalarının nitel ve nicel değerleri pekçok bilgiyi bizlere sunmaktadır. Zerdüşlüğün baskısı altında gelişen Gürcü Ortodoksluğu birkaç yüzyıl sonra İslam baskısı altında gelişen Gürcü manastırcılığı ile yeni bir evreye ulaşmıştır. Bu noktada hem hagiografik eserlerin hem de İncillerin üretimi artmıştır.

[722] Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 16.
[723] Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 17.

Bilhassa Arapların karşısında halkın hem din bilincinin hem de ulusal bilincinin kırılmaması için Gürcü dilinin kutsallığı, Gürcülerin Hristiyanlaşması, azizler, şehitler gibi konularda eserler üretilmiştir. Üretilen bu eserin pek çoğu o dönemde Arap baskısından kısmen de olsa uzakta olan Tao-Klarceti'de kaleme alınmıştır.

El yazması üretiminde Tao-Klarceti çağının yaşandığı 10. yüzyılda el yazmaları içerisinde yeni bir tür ortaya çıkmıştır. İçerisinde dinî şiirler, tefsirler, kilise kanonları ve ezoterik bilgilerin yer aldığı "Krebuli" olarak adlandırılan dogmatik koleksiyonlar, 12. yüzyıla kadar Eski Gürcü el yazması geleneğinin Erken Feodal Dönemini temsil etmiş ve bu geleneğin sonunu işaret ederek Patronqmuri olarak bilinen yeni dönemin başlangıcını hazırlamışlardır.[724] Siyasi anlamda Gürcü prensliklerinin birleşerek tekrar Gürcü Krallığı'nın kurulmasıyla, bu dönemde el yazmalarının bilgi taşıyıcı ve fonksiyonel işlevi genişlemiştir. Bununla birlikte dinî metinlerin yanısıra astrolojik ve tarihi türde el yazmalarıda üretilmeye başlamıştır.

Temeli "Patron-Köylü/Köle" ilişkisine dayandırılan Patronqmuri devri 10. yüzyılın 80'li yıllarından 13. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür.[725] Aynı zamanda Gürcü feodalizminin yeni bir aşamasına geçişi temsil etmektedir. Bu evre, dönemin Gürcü Krallığı'ndaki siyasi ve sosyal yaşamın karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Bu dönemde, Gürcü prensliklerinin birleşme süreci ve güçlü bir feodal monarşinin oluşumu tamamlanmıştır. Ekonominin gelişmesi daha önce de değinildiği üzere edebiyatın ve sanatın gelişmesini sağlamıştır. Kent yaşamının, ticaretin, tarımın ve zanaatkarlığın gelişmesi el yazması üretimine ciddi katkılarda bulunmuştur. Feodal yapının güçlenmesinin yanısıra kilise kurumunun da ciddi oranda güçlenerek gücünün zirvesine ulaştığı görülmektedir. Zira bu dönemde kilise ekonomik olarak büyük bir refaha ulaşmış (çok sayıda mülk edinmiş, varlıklı ailerinin bağışları artmış), Antakya Kilisesi'nden otosefallik kazanmış, ülkedeki kiliselerin tamamı bir merkez çatısı altında toplanmıştır. Siyasi merkeziyetçiliğin gelişimine pararlel olarak, kilise merkeziyetçiliğinin sağlanması ile "patrik" ünvanının elde edilmesi, Gürcü Kilisesi'ni Doğu Patrikhaneleriyle eşit seviyeye getirmiştir. Kilisenin elde ettiği bu güç dolaylı olarak manastırlardaki üretimi ciddi oranda etkilemiştir.

Üretici güçlerin gelişimi, halk ekonomisinin ilerlemesi ve sosyal ilişkilerin derinleşmesi kültürel ve edebi alanda olağanüstü bir "ilkbahar" ortamı yaratmıştır. Ekonomik ve siyasi gücünü toparlayan devlet ve halk tabanında sanata yönelim artmıştır. Gürcü edebiyatının ve

[724] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 31-67.
[725] Ercan, A. B. (2022). "Patronqmoba: Orta Çağ Gürcü Krallığı'nda Feodaliteye Genel Bir Bakış", *Kafkasya Çalışmaları-Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 1-23.

sanatının bu dönemi yukarıda sayılan nedenlerden dolayı "klasik" olarak tanımlanmaktadır. Yeni yönelimler ve yeni türlerde – tarih, felsefe, hukuk, şiir gibi- zenginleşmiş olan bu edebiyat ve sanat ortamı gelişiminin zirvesine ulaşmıştır. Bu dönemde, daha çok çeviri eserlerden ziyade özgün eserlerde kendini gösteren bir yükseliş gerçekleşmiştir.

Bu dönemde Gürcü edebiyatının Bizans kültür ortamı ile yakın bir bağ ve ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bu bağ, sadece Bizans kültür ortamındaki yeni kazanımlarının Gürcistan'a bolca girişinde değil, aynı zamanda önceki dönemde diğer kaynaklardan gelen ve özgün, kelimesi kelimesine olmayan çevirilerle Gürcüceye uyarlanmış olan eski eserlerin Yunanca metinle karşılaştırılarak düzeltilmesinde de kendini göstermektedir. Eprem Mtsire'nin bu durum üzerine söylediği şu sözler, bu dönemin kültür ortamının gelişim çizgisini göstermesi açıdan oldukça önemlidir: *"Yunanların torunlarına değil, doğrudan ve kesin kaynağa, kendi evladımız olan çeviriye değer verelim."* Bu anlayış, Yunanca metni asıl kaynak (anne) olarak görülüyordu. Yunancadan simultane çevrilmiş Gürcüce bir metin, onun çocuğu olarak kabul edilirken, başka bir dil aracılığıyla çevrilen eser (örneğin Ermenice), torun olarak değerlendiriliyordu.[726] Ancak, torundan ziyade öz evladın daha üstün olduğu düşünülüyordu. Bu dönemde Ermenice'den çevirilere özellikle eleştirel bir yaklaşım sergilenmiştir. Daha önceki dönemin ikinci yarısında kelimesi kelimesine çeviriler her zaman kullanılmamış, genellikle özgün çeviriler tercih edilmiştir. Ancak 11-12. yüzyılın bilginleri bu tarz çevirilerden memnun değildi ve bunları yozlaşmış olarak değerlendiriyordu.[727] Ermeniler ise bu yozlaşmanın kaynağı olarak görülüyordu. Bu dönemde, Gürcülerin başlangıçtan itibaren saf ve kusursuz kitaplara sahip olduklarını, ancak daha sonra Ermeniler tarafından bunların bozulduğu yönünde bir efsane ortaya çıkmıştı. Bu görüşün keskin bir temsilcisi, Giorgi Mtatsmindeli'nin biyografisini yazan Giorgi Khutsesmonazoni'dir. O, bu durum için şu ifadeleri kullanmıştır:

> Başlangıçta bizim yazılarımız ve inancımız doğru ve hakikiydi. Ancak ülkemiz Bizans'tan uzak olduğundan, kötülük tohumları gibi Ermenilerin kötü niyetli ve hilekâr tohumları ekildi. Bu nedenle çok zarar gördük; çünkü halkımız saf ve temizdi, ancak onlar düzenbazlıkla bizi yanıltmayı başardılar. Bazı kitaplarımız ise onların çevirilerinden kaynaklanıyordu.[728]

Bu dönemdeki temel amaç, kaynak olarak görülen Yunanca metinleri birebir Gürcüceye çevirmek olmuştur. Eserlerin Gürcüce çevirisinin Yunanca kaynakla yakınlaşması süreci yavaş

[726] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 55-68
[727] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 55-68.
[728] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 69.

yavaş gelişmiştir. Bu dönemde temeli atılan Athos Okulu, eski Gürcü geleneklerinden kopmadan yeni devrin karakteristik ortamını özümsemiştir. Bu okulun önderi olan Ekvtime Mtatsmindeli, önceki dönemin çeviri ekolüne yetişmiş biri olmasına rağmen çevirilerinde yarı çevirmen, yarı özgün bir yazar olarak hareket etmiştir. Evktime'den sonra Athos Okulu'nu yöneten Giorgi Mtatsmindeli de yeni ekolü büyük titizlikle takip etmesine rağmen, eski Gürcü edebi geleneklerinden tamamen kopmayı başaramamıştır.[729]

Bu dönemin ikinci büyük ilermesi Antakya yakınlarındaki Karadağ'da (Şavi Mta) kurulan okul tarafından gerçekleştirilmiştir. Okulun gelişmesinin öncü karakteri olan Ephrem Mtsire çeviri faaliyetleri ile Gürcü toplumunda bölünmeye neden olmuş ve toplumu iki gruba ayırmıştır. Birinci grup Ephrem'in fikirlerini destekleyen ilericiler iken diğer tarafta ise eski geleneklere bağlı olan muhafazakârlar yer almıştır. Muhafazakârlar, Ephrem'in çeviri faaliyetlerini ve çeviride yerleştirdiği yeni yönelimi, Ekvtime ve Giorgi'ye saygısızlık, ukalalık ve hatta sapkınlık olarak nitelendirmişlerdir. Ancak burada şunu belirtmek gerekir ki, Ephrem de Gürcü geleneklerinin etkisinden tamamen kurtulamamıştır. Kendisi, *"Eski çevirileri ezbere bildiğim için, yeni çevirilerde farkında olmadan eski kelimeleri ve ifadeleri ekliyordum"* diyerek üslubundaki eski kökleri reddemediğini belirtmiştir. [730]

Gürcüce metinlerin Yunanca kaynakla yakınlaşması sürecinde kurulan bir diğer önemli okul günümüz Bulgaristan topraklarında kurulan Petritsoni Okulu'dur. Slavlarla ve Bizans ile çok daha fazla ilişki içerisinde olan manastırda, Yunanca eğilimlerin Athos Okulu'na göre daha ileri bir seviyede olduğu görülmektedir.

Yüksek, gelişmiş ve ilerici bir kültüre sahip olan Bizans ile yakınlaşmanın son evresini 11. yüzyılda Konstantinopolis'e Gürcülerin gelmesi oluşturmaktadır. Bu yüzyılda Gürcülerin hem kent içerisinde kurdukları Romanos Manastırı hem de İmparator Konstantin Monomakhos'un kurmuş olduğu akademiye girmeleri bu evrenin son aşamasını temsil etmektedir. Gürcü edebiyatında ve sanatında bu hareket "Rönesans" niteliği taşımaktadır. 12. yüzyıla gelindiğinde Gürcü edebiyatında ve sanatında görülen klasikleşmenin tamamlanarak Altın Çağ'ın yakalandığı anlaşılmaktadır.[731]

Bizans kültürü bu dönemde tüm Hristiyan ülkelerinde adeta bir "merkez" haline gelmiş ve kültürel seviyenin üst gelişmiş göstergesi olarak kabul edilmişti. Gürcülerin uyanan ulusal bilinci, onları Bizans kültürüne ve edebiyatına mümkün olduğunca yakınlaştırmıştır. Ancak bu

[729] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 75.
[730] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 126.
[731] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 278.

yakınlaşma sürecinde Gürcüler belirgin bir aktif tutum sergilemiştir. Bununla birlikte, unutulmaması gereken önemli bir nokta, Gürcü-Bizans edebi ilişkilerinin tek taraflı olmamasıdır. Gürcü edebiyatı da Bizans edebiyatına önemli katkılarda bulunmuş ve onun tarihine dikkate değer bir iz bırakmıştır. Bizans dünyasına dair bazı önemli detayları neden Gürcüce içerisinde bulabileceğimizi birkaç madde ile sıralamak mümkündür:[732]

1- Yunanca kaleme alınan eserlerin asılları kaybolmasına rağmen Gürcü dilinde muhafaza edilebilmiştir. Bu eserlerin oluşturulması yalnızca Gürcüce çevirlerle mümkündür.
2- Gürcü edebiyatı içerisinde Bizanslı yazarlar hakkında bilgiler korunmuştur. Bu bilgiler yazarların hayatlarını ve eserlerini yeni bir bakış açısı ile gün yüzüne çıkarmayı mümkün kılmaktadır.
3- Bizans kültür ortamına doğrudan Gürcüce'den çevrilmiş olan "Balavari", "Abukura" gibi birçok eser kazandırılmıştır.
4- Ünlü Gürcü yazarlar – Evktime Athoneli gibi- Yunanca eserler kaleme alarak Bizans edebiyatına katkıda bulunmuşlardır.

Bazı Gürcü araştırmacılar bu dönemin gelişim çizgisini anlatırken Latin kilise edebiyatının da etkili olduğunu varsaymaktadır. Batı Hristiyanlığı ile Gürcülerin erken dönemde zaten tanışık olduğuna dair bazı kilise söylenceleri bulunmaktadır. Örneğin Azize Nino'nun hayatının anlatıldığı Şatberdi Koleksiyonu nüshasında, Nino'nun babası Zabulon'un 274 yılındaki Galya İmparatorluğu ordularını yenilgiye uğrattığı Châlons Muharabesi sonrasında Frankların Hristiyanlığa döndürüldüğü yazmaktadır.[733] Anlatının devamında Galya İmparatoru Tetricus'un idam edilmeden önce vaftiz olmak istedikleri ve Zabulon'un onların vaftiz babası olduğu aktarılmaktadır. Bu efsane üzerine yüzyıllar boyu dilden dile manastırlarda sözü edilecek "Babası Zabulon Galyayı kılıcıyla, Nino ise Gürcistan'a hayat veren haç ile kutsadı" deyimi oluşmuştur.[734]

Gürcülerin Latinlerle olan ilişkilerine dair bilinen bir diğer önemli bilgi, Athos Dağı'nda kurulan bir Latin manastırının inşasında Gürcülerin oynadığı rol ile ilgilidir. Rivayete göre, Ekvtime'nin babası Yuhanna'nın yaşadığı dönemde, Roma topraklarından bir keşiş Athos Dağı'na gelmiş ve Aziz Benedikt'in kurallarına uygun olarak bir manastır inşa etmiştir. Bu manastırın yapımında Gürcüler önemli destek sağlamış ve bu vesileyle Gürcüler ile manastır keşişleri arasında yakın ilişkiler tesis edilmiştir.[735] Marr, bu durumu değerlendirirken, Athos'a

[732] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 64.
[733] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 65.
[734] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 65.
[735] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 65.

gelen Gürcü keşişlerin büyük kısmının Tao-Klarceti bölgesinden gelmiş olmalarının, Gürcüler üzerinde Latin edebiyatının etkisine açık bir zemin oluşturabileceğini ileri sürmektedir.[736] Bununla birlikte, Gürcü-Latin ilişkileri her ne şekilde gerçekleşmiş olursa olsun, Latin edebiyatının Gürcüler üzerindeki etkisini somut biçimde kanıtlayan herhangi bir yazılı belge günümüze ulaşmamıştır.[737]

Üçüncü dönem, feodal ilişkilerin ve devlet yapısının sarsıldığı bir süreç olup, 13. yüzyılın ikinci yarısından 16. yüzyılın başlarına kadar devam etmektedir. Bu dönemi, Gürcü edebiyatının yeni bir yön veya yeni fikirlerle zenginleşmesi, önemli özgün veya çevrilmiş eserlerin ortaya çıkması ya da yeni kültürel-edebî merkezlerin kurulması nedeniyle değil, tam tersine bu alanlarda yaşanan çöküş ve gerileme nedeniyle ayrı bir dönem olarak ele alınmıştır.[738]

Bu dönemdeki düşüş; siyasi, sosyal ve ekonomik yaşamın kötü koşullarıyla yakından bağlantılıdır. Çünkü 13-15. yüzyıllar arasında Gürcü Krallığı sürekli istilalar, işgaller ve salgın hastalıklarla mücadele etti. Özellikle Moğolların ve Harzemşahların akınlarıyla pek çok edebî merkez yağmalandı ya da yok edildi. Tao-Klarceti bölgesinin Gürcülerin elinden çıkması da manastır hareketlerinin zayıflamasına, kimi manastırların terk edilmesine neden oldu. Ayrıca Anadolu ve Mezopotamya'daki karmaşık siyasi ortam Gürcü kolonileri ile Gürcü Krallığı'nın bağlantılarını zayıflattı. Bu zayıflık nedeni ile kolonilerde yaşam zorlaştı, kimi merkezler yağmalanarak terk edilmek zorunda kalındı. Özellikle Olympos, Kara Dağ ve Antakya çevresindeki koloniler boşaltıldı. Athos ve Kudüs manastırlarında ise yabancı keşişlerin sayısal anlamda artışı edebi üretimi azalttı.[739]

Canlanma Dönemi'nde Gürcü Krallığı, birkaç prensliğe bölünmüş ve Osmanlı ile Safevî İmparatorlukları arasında siyasi baskı altında kalmış olmasına rağmen, edebî üretimde dikkate değer bir yükseliş yaşanmıştır. Bu dönemde pozitif bilimlere olan ilgi artmış, Avrupa ile kültürel ilişkiler gelişmiş ve İslami merkezlere yönelik algılar daha olumlu bir hâl almıştır. Bu gelişmelerin sonucunda, birçok el yazması tercüme edilmiş veya yeni metinler kaleme alınmıştır.[740]

El yazması geleneği üzerinde özellikle Osmanlı ve Safevî etkileri güçlü biçimde hissedilmektedir. Nitekim, Hristiyan ikonografisindeki figürlerin İslamî sanat anlayışı doğrultusunda radikal biçimsel değişimlere uğraması, bu etkinin en çarpıcı örneklerinden biri

[736] Mapp, H. (1909). *Деяння трех святых близнецов- Спевсипа.Еласипа и Меласипа*. Стр., 319-323.
[737] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 65.
[738] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 66-67.
[739] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 66-67.
[740] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 75.

olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca doğulu nesir türlerinin benimsenmesi, hece ölçüsüne dayalı şiirlerin kullanımı, Şehnâme geleneğinin edebî üretime yansıması ve kuzey etkileri taşıyan İncil resimleri, dönemin sanatsal atmosferini yansıtan önemli göstergelerdir.[741]

Son olarak, matbaanın Gürcü topraklarında yaygınlaşmasıyla birlikte el yazması üretimi giderek azalmış, 18. yüzyılın sonlarına doğru ise neredeyse tamamen ortadan kalktığı araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir.[742]

[741] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 79.
[742] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 80-85.

5. ŞATBERDİ MANASTIRI (შატბერდის მონასტერი)

Yeri **:** Artvin İli, Merkez İlçesi, Okumuşlar (Boselta) Köyü, Şarbiyet Mevkii.

İnşa Tarihi **:** 9. yüzyılın ilk çeyreği.

Mimarı **:** Bilinmemektedir.

Banisi **:** Arşimendit Aziz Grigol Xandzteli.[743]

İnceleme Tarihi **:** Ağustos 2021, 2022 ve 2023.

Bugünkü Durumu **:** Metruk durumdadır.

5.1. Şatberdi Manastırı

5.1.1. Yeri ve Tarihçesi

Şatberdi Manastırı, Artvin İli, Merkez İlçesi'ne bağlı Okumuşlar Köyü'nün Artvin yönüne bakan derin bir vadi tabanında yer almaktadır. Manastırın yakınlarında bir kale kalıntısı bulunmaktadır. Kale ve çevresine günümüzde Şarbiyet adı verilmektedir. Boselt Kalesi ya da Şarbiyet Kalesi olarak bilinen bu yapı ile beraber, manastırın büyük bir kompleks olduğu düşünülmektedir. Manastırdan günümüze, manastırın ana kilisesine ait kalıntılar belirgin olmakla beraber pek çok yapı kalıntısı ulaşmıştır.

[743] Grigol Xandzteli (759-5 Ekim 861), Tao-Klarceti'deki 12 büyük piskoposluğun/manastırın kurucusu olan başrahip, başkeşiş, episkopos, arşimendit sıfatlarına sahip, kraliyet hanedanına mensup soylu birinin çocuğudur. Rahip Grigol, 771—776 yılları arasında Kartli Eristavi olarak hüküm süren II. Nerse'nin eşinin yeğenidir ve hem anne hem de baba tarafından Bagratlı Hanedanına bağlıdır. II. Nerse'nin sarayında, Tiflis'in Arap hakimiyetinde olduğu dönemde eğitim alıp büyümüştür. Sonrasında münzevi olarak önce Samtsxe bölgesine gelmiş, ardından Klarceti'de o dönemde faaliyet sürdüren Opiza Manastırı'na gelerek keşiş olmuştur. Ardından Arşimendit ünvanı olarak Kral I. Aşot'un ve Kral I. Bagrat'ın destekleriyle, Xandzta ve Şatberdi manastırlarını inşa ettirerek buralarda öğrenci yetiştirip yaşamış, 861 yılında Xandzta Manastırı'nda ölmüştür. Grigol Xandzteli'nın hayatı ölümünden sonra 951 yılında, Xandzta Manastırı'nın keşişlerinden Giorgi Merçule tarafından kaleme alınan "Aziz Grigol Xandzteli'nın Hayatı" adlı el yazmasında detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Sonraki yüzyıllarda aziz ilan edilen Grigol Xandzteli'nin yortusu 18 Ekim'dedir. Bkz: Menabde, L. (1978). "Grigol Xandzteli", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia*, 3, Tbilisi, 269.



Resim 5.1. Manastırın Yer Aldığı Vadi.

Kaynak: Canöz Arşivi.



Resim 5.2. Vadi Girişinde Bulunan Şarbiyet/Boselta Kalesi.

Kaynak: Canöz Arşivi.

Orta Çağ'da yıkılıp kaybolan manastırın yeri ile ilgili tartışmalar, 19. yüzyılın ortalarında başlamış ve günümüzde kısmen de olsa devam etmektedir. Şimdi burada günümüze kadar manastırın yeri ile ilgili araştırmacıların görüşlerine tek tek bakalım.

Manastırın yeri ile ilgili ilk çalışmalar 1845 yılında Niko Çubinaşvili'nin Kudüs'teki Kutsal Haç Manastırı'nın kütüphanesinde Giorgi Merçule'nin *Aziz Grigol Xandzta'nın Hayatı* adlı el yazmasını tespiti ile başlamıştır.[744] Ancak Niko Çubinaşvili'nin daha detaylı çalışma yapabilmek için ömrü vefa etmemiştir. Çubinaşvili'den birkaç yıl sonra Gürcistan tarihi ve antik dönemleri hakkında çalışmalar yapan batılı bilim adamı M. Brosset, Şatberdi'nin yerinin doğrudan tespit edilemeyeceğini belirtmiş ancak Ahıska'nın güneyinde Ardanuç yakınlarında olması gerektiğini belirtmiştir.[745]

1879 yılında bölgeye seyahat eden Petersburg Bilimler Akademisi üyesi Dimitri Bakradze, Dolishana Kilisesi'nin Şatberdi olduğunu ve zamanla oranın adının kaybolduğunu iddia etmiştir.[746] Ancak Grigol Xandzteli'nın hayatının anlatıldığı el yazmasının bulunması Bakradze'nin görüşünü çürütmüştür. Zira Dolishana Kilisesi, Şatberdi'den çok sonraları 10. yüzyılda inşa edilmiştir. Başka bir varsayım ise Tedo Jordania tarafından öne sürülmüştür. Ona göre, İşxani, Parxali'ye komşuydu ve büyük olasılıkla Şatberdi, Xandzta'ya bağlıydı. Parxali için Şatberdi'de hazırlanan yazmaların var olması nedeni ile Parxali'den uzak olmamalıydı.[747] T. Jordania görüşlerini kanıtlamak amacıyla 1890 yılında, Grigol Gurieli ile Mesheti'de bir gezi gerçekleştirmiş ve Çoruh boylarında *Şaxbedi* adında tepelik bir köyün Şatberdi olabileceğini öne sürmekle beraber, Şatberdi'nin mutlak suretle Parxali ile Ardanuç kenti arasındaki vadide olması gerektiğini ve o bölgenin aranması gerekliliğini kaydetmiştir.[748]

Bölge üzerine çalışmalar yapan araştırmacılardan Evktime Taqaişvili, Şatberdi'de üretilen el yazmalarındaki Ermenice yazıtlar (?) meselesi üzerinden Ermeni geçmişi olabileceğini öne sürerek manastırın Ermenistan'da ya da Fırat boylarında aranması gerektiğini, konum olarak ise Fırat vadisinde yer alan Xarberd'in Şatberdi olabileceğini öne sürmüştür.[749]

---

[744] İngoroqva, P. (1954). *Giorgi Merçule*, Tbilisi, 306.
[745] M. Brosset, M. (1851). *Voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arémnie, exécute en 1847-1848, XIIe rapport*, St.-Pétersbourg, 85.
[746] Бакрадзе, Д. (1864). *Записки КОИРГО*, VI, СПР, 76; Bakradze, D. (1885). *Vaxuşti, Sakartvelos İstoria*, Tbilisi, 130.
[747] Jordania, T. (1892). *Kronikebi*, 1, Tbilisi, 98.
[748] Jordania, *a.g.e.*, 1892, 97.
[749] Taqaişvili, E. (1890). *Sami İstoriuli Xronika*, Tbilisi, LXVII-LXXIII.

Araştırmacı bu noktada Şatberdi kelimesinin köken itibari ile Ermenice olduğunu belirtmiş[750] ve bunu da çalışmasında ana kaynak olarak kullanmıştır.

Niko Çubinaşvili'nin el yazmasını tespit etmesinden 52 yıl sonra Niko Marr 1902 yılında Kudüs'e gelmiş, el yazmasını modern Gürcüce ve Rusça'ya tercüme etmiş, ardından Şatberdi'yi aramak için 1904 yılında Tao-Klarceti'ye gelmiştir. Niko Marr manastırların yerlerini belirlerken Giorgi Merçule'nin gezi rotasını kullanmıştır. Ancak o dönemde manastırların isimleri büyük oranda bilinmediği için Xandzta Manastırı'nı Şatberdi Manastırı zannetmiştir.[751]

1954 yılında Giorgi Merçule'nin el yazması hakkında kapsamlı bir çalışma yapan Pavle İngoroqva varolan tüm çalışmaları inceledikten sonra Şatberdi'nin Ardanuç'un batısında *Şagora* adı verilen köy yakınlarında olabileceğini belirtmiştir.[752]

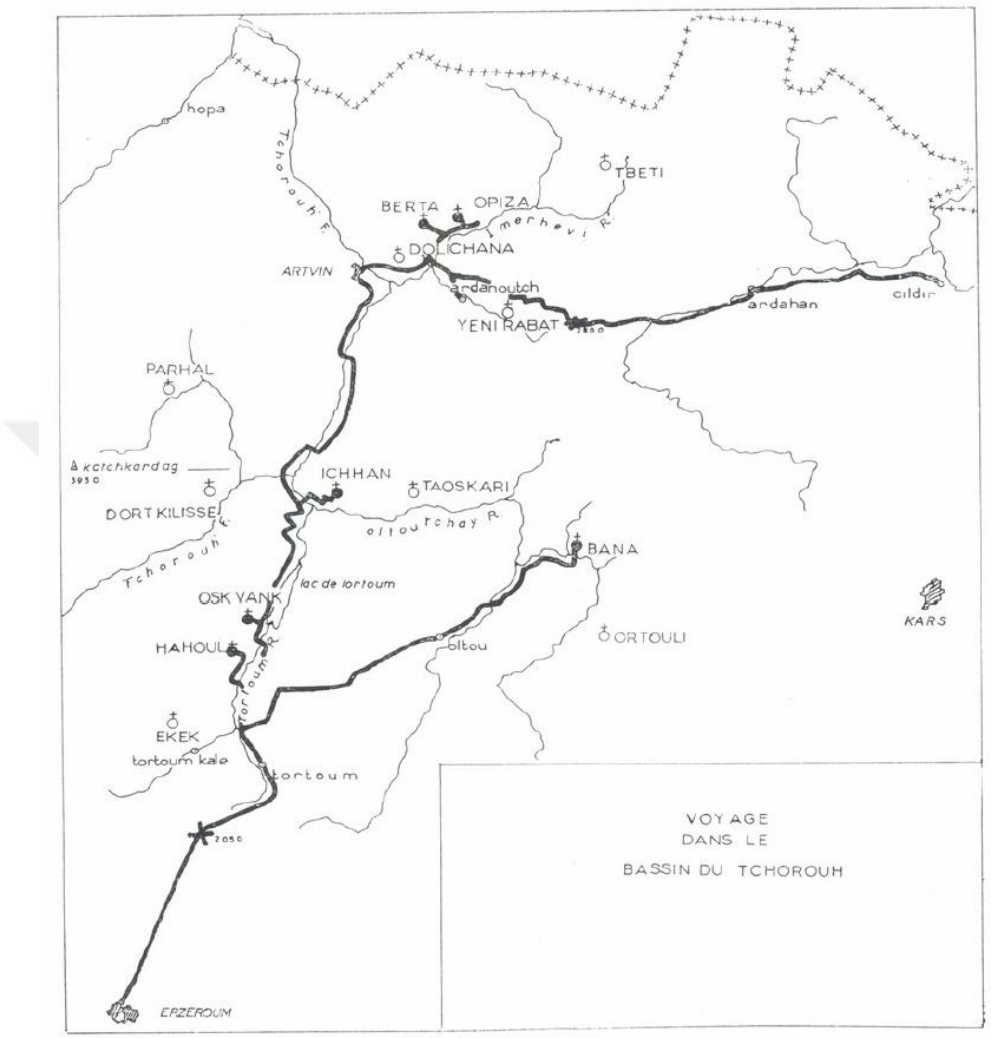
İ. Zdaneviç, N. Marr görüşlerine katılmayarak, Ruy Gonzalez de Clavijo'nun Timur İmparatorluğu'na seyahatini anlattığı 1405 tarihli seyahatnamesini kaynak göstererek Şatberdi Manastırı'nın Xandzta Manastırı olamayacağını, Yeni Rabat Manastırı'nın Şatberdi için en

[750] "Şatberdi" kelimesi Klarceti'nin nadir Ermenice toponimlerinden biridir. Zira Klarceti bölgesi çok yoğun bir şekilde Gürcüler tarafından yerleşim görmüş ve yer adlarının çoğu Gürcüce ya da Lazca'dır. Bu nedenle Şatberdi etimolojik açıdan da dil bilimciler tarafından dikkat çekmektedir. "-berd" kelimesi Ermenice'de kale anlamına gelmektedir – örneğin Mağasberd, Vaxjaberd, Arinberd, Valaşkerd, Xarberd, Xarterd gibi. Ancak kelimenin ilk hecesindeki "Şat" kelimesi açıklanabilmiş değildir. Kimi araştırmacılar kelimenin açıklanamayacağını vurgulamakla beraber, "şehir", ya da "muhkem, korunaklı" anlamlarına gelebileceğini de belirtmiştir. Ancak Ermenice'deki birleşik kelimelere baktığımız zaman "şat", genellikle kelimenin ikinci hecesinde "çoğulu" ifade etmek için kullanılmaktadır. Bkz: Taqaişvili, *a.g.e.*, 1890, XX; Thierry, J.M. (1992). "Note sur les monuments de la Vallée du Karçkal", *Revue des études géorgiennes et caucasiennes,* 8-9, 234. Ancak her iki durumda da Şatberdi kelimesini açıklamak güç durmaktadır. Her iki heceyi de birlikte düşündüğümüz zaman *muhkem kale, kale-şehir* gibi anlamlar çıkmaktadır. Bunlar birer ihtimal olduğu için üzerinde fazlaca düşünülmesi gerekmektedir. Her iki ihtimalde de üzerinde durulması gereken nokta "kale" unsurunun olmasıdır. Zira manastır kalıntıları yakınında muhkem, erişilmesi zor bir kale bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Pavle İngoroqva Şatberdi kelimesindeki "-ti" ekinin Gürcüce'nin "-eti" sonekinin Orta Çağ'daki varyasyonu olduğunu belirtmesi, kelimenin tıpkı "Tbeti" kelimesinde olduğu gibi Şatberdi'nin aslen Gürcüce kökenli olabileceğini düşündürmektedir. Bkz: İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 316-318. İngoroqva dışındaki bazı dil bilimciler ise Şatberdi'nin orijinal formunun Şatber-ta şeklinde olması gerektiğini savunmuşlardır. Günümüzde bazı soy isimlerde bu açık bir şekilde takip edilebilmektedir- örn. Şatberaşvili. Orta Çağ'daki kişi adlarında ve yerleşim adlarında kelimenin ikinci hecesinde "-ber(a)" şeklinde tamlamalar bulunmaktadır: Kaxaber, Vaçiber… Bu noktada kafa karıştırıcı olan nokta ise kelimenin ilk hecesindeki "Şat-" ekidir. Gürcistan'ın kuzey bölgelerinde bazı yerleşim yerleri "şat" eki ile başlamaktadır: Şati, Şatili, Şatrovani gibi. Araştırmacıların bir kısmı bu yer adının da etimolojik olarak Ermenice'den ziyade Orta Çağ Gürcücesi ile ilişkili olduğunu düşünmektedir. Bkz: Çançarauli, A. (1960). *Xevsurulis Taviseburebani*, Tbilisi, 35; Abuladze, İ. (1967). *Dzveli Kartuli Enis Leksikoni (Masalebi)*, Tbilisi, 102; Pağava, M. vd. (2023). *Kartuli Enis Klarculi Dialekti*, Tbilisi, 223. Gürcü araştırmacıların büyük bir kısmı günümüzde Gürcüce bir kökten geldiğini her ne kadar savunuyor olsa da Ermenice bir köke sahip olma olasılığı da vardır. Zira Ardanuç'taki bazı köy adlarının Ermenice olması (örn. Diyagarmuç, Metsagil, Tanzot, Noraşen, Gabdoxor) bölgede Gürcülerle Ermenilerin ortak yaşadığını, Şatberdi'nin de lokasyon olarak Ermenice kökene sahip olabileceği ihtimalini de düşündürmektedir.

[751] Mapp, H. (2022). *Дневник Поездки в Шавшетию и Кларджетию*, Тбилиси, 89, 113, 114, 138, 139, 142, 155, 157, 158, 161, 162, 170, 188, 189.

[752] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 316-318.

uygun lokalizasyon olduğunu ifade etmiştir.[753] 1960'lı yıllarda bölgede çalışma yapan M.N. Thierry, Marr'ın görüşünün uygun olmadığını ve Zdaneviç'in görüşünün daha kabul edilebilir olduğunu ifade ederek Yeni Rabat Manastırı'nın Şatberdi olabileceğini söylemiştir.[754]



Harita 5.1. Thierry'nin Manastırların Lokalizasyonunu Belirttiği Haritası.

Kaynak: Thierry, 1960.

Thierry'nin ardından bölgede çalışan W. Beridze, Şatberdi'nin kesin olarak yerinin saptanamayacağını, Yeni/Eni Rabat'ın olabileceğini ancak bu görüşe de şüphe ile yaklaşılması gerektiğini belirtmiştir.[755] P. Zakaraya Tao-Klarceti ile ilgili yayını hazırlarken Yeni Rabat'ı anlattığı kısımda N. Marr ve Zdaneviç'in bu manastır ile ilgili görüşlerini belirtmiş ancak

[753] Zdanevich, I. (1966). *L'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo et les Eglises aux confins de l'Atabégat*, Paris, 12.
[754] Thierry, N. M. (1968). "Notes d'un deuxiéeme voyage en Géorgie turque", *Bedi Kartlisa*, XIV, 53.
[755] Beridze, W. (1981). *Monuments de Tao-Klardjetie dans L'Historie de l'Architecture Georgienne*, Tbilissi, 188-189.

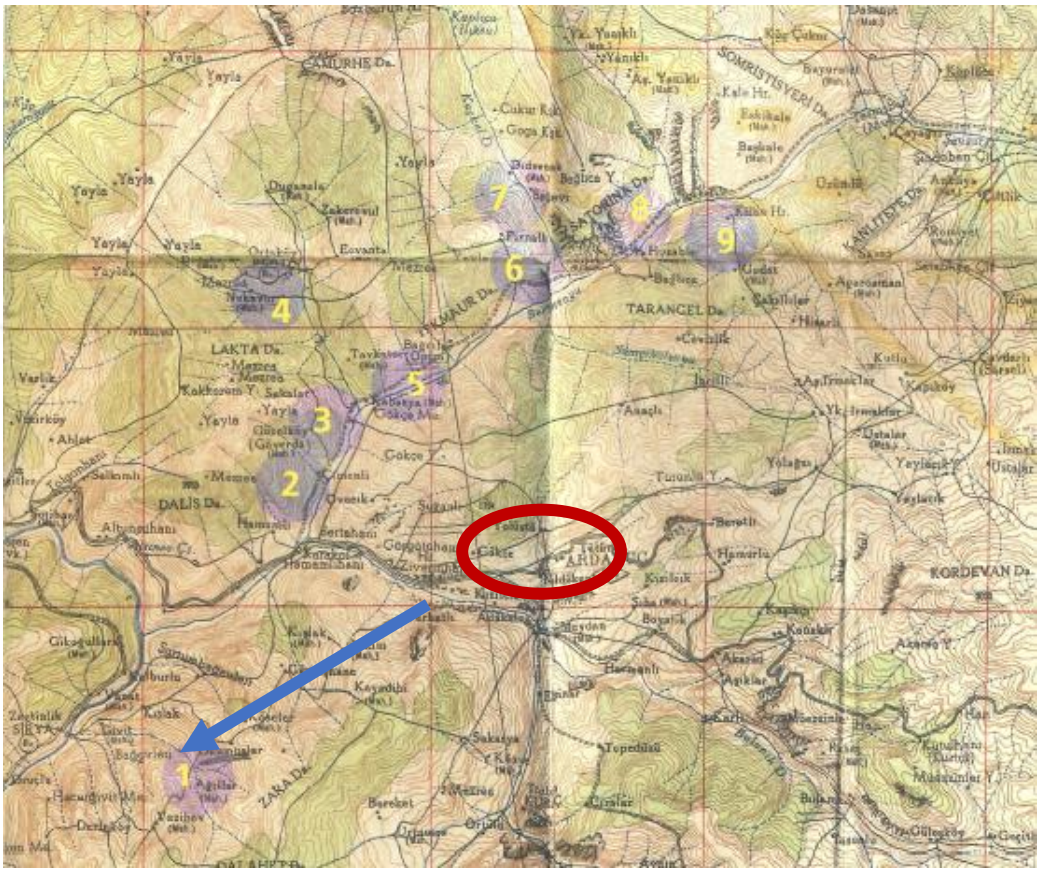
herhangi bir öneri de bulunmaksızın, Yeni Rabat'ın müstakil bir yapı olarak tanıtımını yapmıştır.[756] Zakaraya'nın yayınından birkaç yıl sonra W. Djobadze hazırladığı yayında Şatberdi Manastırı'nın yazı atölyesi ile ilgili bir bölüm hazırlamış, el yazmalarına değinmiş, lokalizasyonu sorunuyla ilgili manastırdan günümüze herhangi bir kalıntı ya da yazıt ulaşamadığı için yerinin tespit edilemeyeceğini söylemiştir. Buna ek olarak Yeni Rabat'ın Şatberdi olabileceği görüşüne de şüphe ile yaklaşılması gerektiğini de eklemiştir.[757]

1980'lerden sonra Mine Kadiroğlu'nun başlattığı yüzey araştırmaları sonucunda Şatberdi Manastırı için eski görüşlerden farklı olarak Okumuşlar Köyü arazisinde bulunan Şarbiyet harabelerinin Şatberdi Manastırı olabileceği görüşü ilk kez ortaya atılmıştır.[758] 2004'te İ. Giviaşvili-I. Koplatadze, Tao-Klarceti adlı yayınında, Grigol Xandzteli'nin yaşamı adlı el yazmanı referans alarak gezi rotasında Şatberdi için Ardanuç'a en yakın yerin Yeni Rabat olduğunu ve bu nedenle Yeni Rabat'ın Şatberdi Manastırı olduğunu ifade ederek eski görüşe katılmıştır.[759] Mine Kadiroğlu'nun Şarbiyet'teki yüzey araştırması diğer araştırmacıların bu bölgeye dikkatini çekmesine neden olmuş ve yavaş yavaş Yeni Rabat Manastırı'nın Şatberdi olamayacağı görüşü kuvvetlenmeye başlamıştır. Şarbet ya da Şarbiyet adlı yerin etimolojik olarak Şatberdi'nin bozulmuş bir formu olabileceği, ayrıca konum olarak hem Artvin'e hem de Ardanuç'a yakın olması, Grigol Xandzteli'nin gezi rotasının buradan başlatıldığı zaman verilen bilgilerle örtüştüğü görülmüştür. Mine Kadiroğlu sonrasında O. Aytekin[760], F. Bayram[761], T. Xutsişvili[762], S. Uygun[763], B. Kudava[764], Kadiroğlu'nun görüşünü desteklemiş ve çalışmalarını bu bölgeye yoğunlaştırmıştır. Ancak D. Xoştaria, 2005 ve 2009 yıllarında hazırladığı çalışmalarında Şatberdi'nin el yazmasındaki rotadan ve bilgilerden hareketle yalnızca Yeni Rabat olabileceğini, Şarbiyet'teki kalıntıların başka bir manastır olabileceğini ifade etmiştir.[765]

---

[756] Закарая, П. (1990). *Зодчество Тао-Кларджети*, Тбилиси, 85.
[757] Djobadze, W. (1992). *Early Medieval Georgian Monasteries: In Historic Tao, Klarjet'i and Şavşet'i*, Stuttgart, 40-41, 77.
[758] Kadiroğlu, M. vd. (1996). "1995 Yılı Tao-Klardjetie Yüzey Araştırması", *XIV. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 1, Ankara, 397-400.
[759] Giviashvili, I. & Koplatadze, I. (2004). *Tao-Klarjeti*, Tbilisi, 48-52.
[760] Aytekin, O. (1999). *Ortaçağ'dan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimari Eserler*, Ankara, 281.
[761] Bayram, F. (2005). *Artvin'deki Gürcü Manastırlarının Mimarisi*, İstanbul, 14, 23, 24, 81-86.
[762] Xutsişvili, T. (2006). *Şatberdis Monasteri*, Tbilisi, 5-40.
[763] Uygun, S. (2012). *Tao-Klardjeti Bölgesi'ndeki Yeni Rabat Manastır Kilisesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 11-19, 43-53.
[764] Kudava, B. (2019). "Şatberdis Monastris Dakarguli Tzartzera", *Meistorie: Sametsniero Krebuli*, Tbilisi, 255-270.
[765] Aleksidze, N. & Xoştaria, D. (1991). "Axali Tsnobebi Tao-Klarcetis Sidzveleta Şesaxeb", *Literatura da Xelovneba*, N:1, 117-161; Xoştaria, D. (1995). "Klarcetis IX-XI Saukuneta Samonastro Xurotmodzğvreba", *Svetitsxovlobisadmi Midzğveli Pirveli Sametsniero Konperantsia 11-13 Oktomberi*, Tbilisi, 25; Xoştaria, D. (1998). "Şavşet-Klarcetis Eklesiebi", *Literatura da Xelovneba*, N:2, 53-80; Anonim. (1998). *Sakartvelos Eklesiis, Kartuli Sasuliero Mtzerlobis da Kristianuli Xelovnebis İstoriis Sakitxebi*, Tbilisi, 436-451; Xoştaria, D. (2001). "Şatberdis (Eni-Rabatis) Eklesiis Arkitekturis Zogi Tavisebureba", *Literatura da Xelovneba*, N:1, 115-144.

Batılı araştırmacılardan M. Bogish ise Şatberdi'nin Xandzta, Şarbiyet ya da Yeni Rabat olamayacağını ve yerinin tespit edilemeyeceğini bildirmiştir.[766] Günümüzde hem Gürcistan'da hem de Türkiye'de yapılan çalışmalarda Şarbiyet Harabeleri, Şatberdi Manastırı'nın doğru lokalizasyonu olarak verilmektedir. Bizde Şatberdi Manastırı'nın günümüzdeki Şarbiyet Harabelerinde olduğu görüşünü desteklemekteyiz.



Harita 5.2. Fahriye Bayram'ın Manastırların Lokalizasyonu İçin Önerdiği Güzergah.

Haritada sayılarla belirtilen manastırlar sırasıyla şöyledir: 1-Şatberdi Manastırı, 2-Cmerki Manastırı, 3-Daba Manastırı, 4-Berta Manastırı, 5-Opiza Manastırı, 6-Xandzta Manastırı, 7-Midznadzori Manastırı, 8-Tzqarostavi Manastırı, 9-Baretelta Manastırı

Kaynak: Bayram, 2005.

Yukarıda da değinildiği üzere Şatberdi Manastırı'nın ortaya çıkışı ve inşa süreci hakkındaki bilgiler, Xandzta Manastırı'nın keşişi Giorgi Merçule tarafından 951 yılında kaleme alınan *Aziz Grigol Xandzteli'nin Hayatı* adlı el yazmasına dayanmaktadır. El yazmasının

[766] Bogisch, M. (2006). "Neue Unterzuchungen zur Kreuzkuppelkirche in Yeni Rabat", *Oriens Christianus*, 90,141-143.

orijinal nüshası günümüze ulaşmamakla beraber, 12. yüzyıla ait bir kopyasından bu bilgiler elde edilmiştir. Bu nüsha *Antakyalı Rahip Yuhanna* tarafından kopyalanmıştır.[767]

1845 yılında Gürcü Leksikolog ve Sanat Tarihçi Giorgi Çubinaşvili Kudüs'teki Kutsal Haç Manastırı'nda bu el yazmasını tespit etmiş[768], ancak aynı yıl vefatı sonrası uzun yıllar boyunca el yazmasından bahsedilmemiştir. Çubinaşvili'nin gezi notlarından hareketle Tao-Klarceti üzerinde çalışmaya başlayan Niko Marr, 1902 yılında Kudüs'teki Kutsal Haç Manastırı'nın kütüphanesinde bu el yazmasının 12. yüzyıla ait bir kopyasını tespit etmiş, Rusça ve Gürcüce olarak yayınlamıştır. Yukarı da sözü edildiği üzere manastır hakkındaki çalışmalar bu tarihten itibaren başlamaktadır.

El yazmasından ve kroniklerden edinilen bilgiler ışığında Grigol Xandzta ilk olarak Klarceti'de Opiza Manastırı'na yerleşmiş[769], ardından Kral I. Aşot Kuropolates'in (789-826) desteği ile Xandzta Manastırı'nı inşa etmiştir.[770] Ayrıca Kral I. Aşot Şatberdi Manastırı'nın arazisini de Xandzta Manastırı'na vakfetmiştir. Bu durum el yazmasında şöyle anlatılmaktadır:

> Aşot bir ferman yazarak Grigol'ü saraya davet etti. Grigol geldiğinde, Aşot ve oğulları Bagrat, Guaram ve Adarnase saygı ve alçakgönüllülükle karşıladılar. Grigol kralı takdis etti ve ona Davut Peygamber'in soyundan geldiğini söyledi. Sonra birlikte oturdular ve Aşot, Grigol'e durumunu sordu. Grigol de Xandzta Manastırı'nın bulunduğu yerden söz etti. – (Manastır) ıssız ve geniş bir alanda kurulmuştur. Güneşli ve ılıman havalıdır, hoş kokulu ve soğul pınarları ve sayısız meşe ağaçları vardır. Ancak kayalıklar çok olduğundan ekilecek tarlalar ve biçilecek otlar yoktur. Dağların keskin sarp ve zirvesinde yaşamak çok güçtür. Bunun üzerine Kuropalat, Şatberdi'nin verimli topraklarını Xandzta Manastırı'na tarla olarak ayırdı.[771]

Bu bilgilerden hareketle ilk kez Şatberdi'nin bir yer adı olduğunu öğrenmekteyiz. Ancak bu zaman diliminde yani 826 öncesinde Şatberdi Manastırı'nın kurulmadığı bilgisi de edinilmektedir. Şatberdi'nin kuruluş yılı I. Aşot Kuropalat'ın 826 yılındaki ölümünden sonra gerçekleşmiştir. Zira el yazmasının devamında, Aşot'un oğlu Bagrat'ın (826-876) tahta

[767] Kudüs Patrikhane Kütüphanesi'nde 2 nolu envanter numarası ile kayıtlı olan yazma; parşömen üzerine Gürcüce *Nusxuri* hattı ile 86 bölüm halinde yazılmıştır. 268 folyodan oluşan el yazması Rusça ve Gürcüce dışında Latince, Fransızca dillerinin yanı sıra yazmanın belirli bölümleri Fahriye Bayram tarafından diğer kopyalarda karşılaştırmalı bir şekilde kullanılarak Türkçe'ye çevirtilmiştir. Bkz: Bayram, *a.g.e.*, 2005, 136-142.
[768] Cavaxişvili, İ. (1983). *Kartuli Eris İstoria, II Tzigni, Txzulebani 12 Tomad*, II, Tbilisi, 93.
[769] Челидзе, Е. (2005). *Древнегруз. Церковная лит-ра,* Тбилиси, 479-958.
[770] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 136-137.
[771] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 137-138, XI. Bölüm.

çıkışıyla Şatberdi'nin inşa süreci anlatılmaktadır. El yazmasında bu durum şu şekilde anlatılmaktadır:

> … ve rahiplerin sayısı artmaya başladı… (Grigol ve erkânı) Konstantinopolis'ten dönerken, Aşot Kuropalat'ın öldüğünü duydular…O zaman Bagrat, Allah'ın iradesiyle Bizans'tan kuropalat unvanını aldı… Grigol Bagrat'a gidip, eğer izin verirse, Aşot'un Xandzta'ya tahsis ettiği, Şatberdi'nin topraklarında bir manastır inşa ettirmek istediğini bildirdi. Bunu duyan Bagrat Kuropalat, manastırın inşasına izin verdi ve inşaatın tüm ihtiyaçlarını karşıladı…Grigol bu güzide yere bir haç yaptı ve manastır binası ile hücrelerin inşası başladı. İnşaat gün be gün başarıyla sürdürüldü. Bagrat, Grigol'ü çağırdı ve Grigol geldi. İnşaatın başarı ile yürütüldüğünü rapor etti. Bunu işiten Bagrat, Şatberdi'ye yurtluk için verimli araziler tahsis etti ve manastırın ihtiyaçlarını cömertçe karşıladı. Böylece Şatberdi'nin verimli toprakları başta Xandzta'ya çiftlik olarak verildi. Sonra bağımsız olmaya başladı. Diğer kiliselerden uzak fakat gönül bağı ile bağlıydı… Kutsal babamız Grigol, iki öğrencisiyle birlikte Xandzta ve Şatberdi Manastırı'nda kalıyordu. "Yadgari" adlı eserini orada yazdı. Herkes Xandzta'ya danışıyordu… Bundan sonra Grigol Baba, Şatberdi'ye geldi ve kiliseyi tamamlanmış olarak gördü. Şatberdi Meryem'e ithaf edilmiştir.[772]

Yukarıdaki metinde sözü geçen olaylar, Aşot Kuropolates'in 826 yılında Lazlar tarafından *Dolishana Manastırı* yakınlarında öldürülmesi[773] sonrasında oğlu Bagrat'ın tahta çıkışına tekabül etmektedir. Ancak buradaki dikkat çekici nokta ise Bagrat'ın *kuropolates* unvanı almasıdır. Çünkü manastırın inşası bu unvanın verilmesi ile başlamış ve yine metindeki bilgiler anlaşıldığı üzere kısa zaman zarfında tamamlanmıştır. Ayrıca manastırın Meryem Ana'ya adandığı bilgisi de öğrenilmektedir. Manastırın tamamlanmasına yönelik bilgiler el yazmasının devamında Grigol Xandzteli'nin yaptığı gezi ile aşağıdaki şekilde anlatılmaktadır:

> Grigol, Aşot'un oğlunu davet etti ve soylularla birlikte onun tarafından inşa edilen manastırları gezdiler. İlk olarak Şatberdi'ye gittiler. O zaman Episkopos Zakaraya Ançeli'de geldi. Cmerki ve Berta'da Meryem Ana Manastırı'na, Daba'da Aziz Giorgi'nin manastırına gittiler. Bu dönemde

[772] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 138-140, Bölüm: XII, XIV, XXIV, XXV, XXXIII, XXXVI.
[773] Brosset, *a.g.e.*, 2001, 226.

> Dolishana manastırı henüz inşa edilmemişti. Ve o kutsal yerleri ziyaret ettiler.[774]

Bagrat'ın Bizans'tan *kuropolates* unvanını 830 yılı başlarında aldığı tahmin edilmektedir.[775] Tüm bu veriler ışığında çoğu araştırmacılarında görüş birliği ettiği şekilde 830-840 yılları arasında Şatberdi'nin inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu tarihi belgelere ek olarak yapıda araştırma yapan Kadiroğlu ve Bayram yapı kalıntılarının teknik ve malzemenin kullanış biçimleri yönüyle 8-9. yüzyıllarda inşa edildiğini ifade etmektedirler.

2019 yılına değin Şatberdi Manastırı'na ait herhangi bir inşa veya onarım kitabesi bulunamamıştı. 2019 yılında Gürcüler tarafından Şatberdi'nin çevresinde yapılan yüzey araştırmasında iki parça bloktan oluşan Asomtavruli hatlı kitabe bulunmuştur.[776]

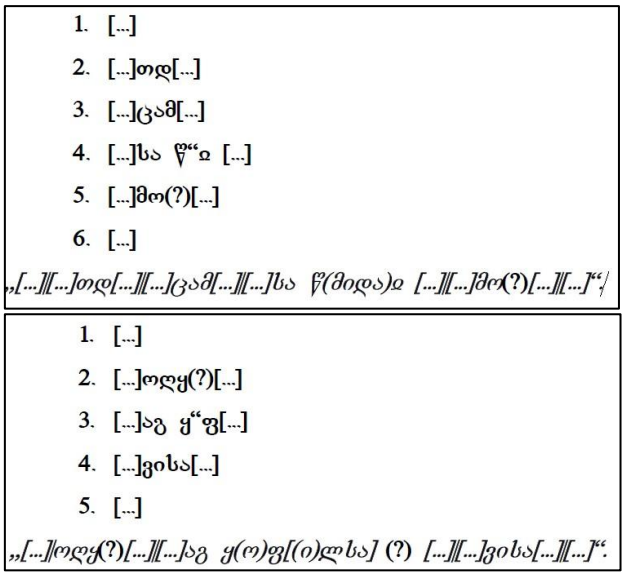


Resim 5.3. 2019 Yılında Tespit Edilen Kitabeler.

Kaynak: https://www.ambebi.ge/article/238624-umnishvnelovanesi-agmochena-tao-klarjetshi-turkebm/.

Kitabe büyük oranda tahrip olduğu ve ana bloktan kırıldığı için yazıların muhteviyatı bilinememektedir. 2021 yılında yayınlanan araştırma sonuçları raporunda Prof. Dr. Temo Jojua, yazıtın üslupsal açıdan 11. yüzyıla veya daha öncesine ait olabileceğini ifade etmiştir. Bu Şatberdi'ye ait maddi anlamda günümüze ulaşan en önemli tarihi materyallerden biridir.[777]

[774] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 139, Bölüm: XXVII.
[775] Brosset, *a.g.e.*, 2001, 159-160.
[776] https://www.ambebi.ge/article/238624-umnishvnelovanesi-agmochena-tao-klarjetshi-turkebm/
[777] Xutsişvili, T. (2021). *Tao-Klarcetis Dzeglebis 2019 Tzlis Sakvlevi Ekspeditsiebis Angarişebi*, Tbilisi, 104.



Resim 5.4. Kitabenin Modern Gürcüce Karşılığı.

Kaynak: Kudava, 2019.

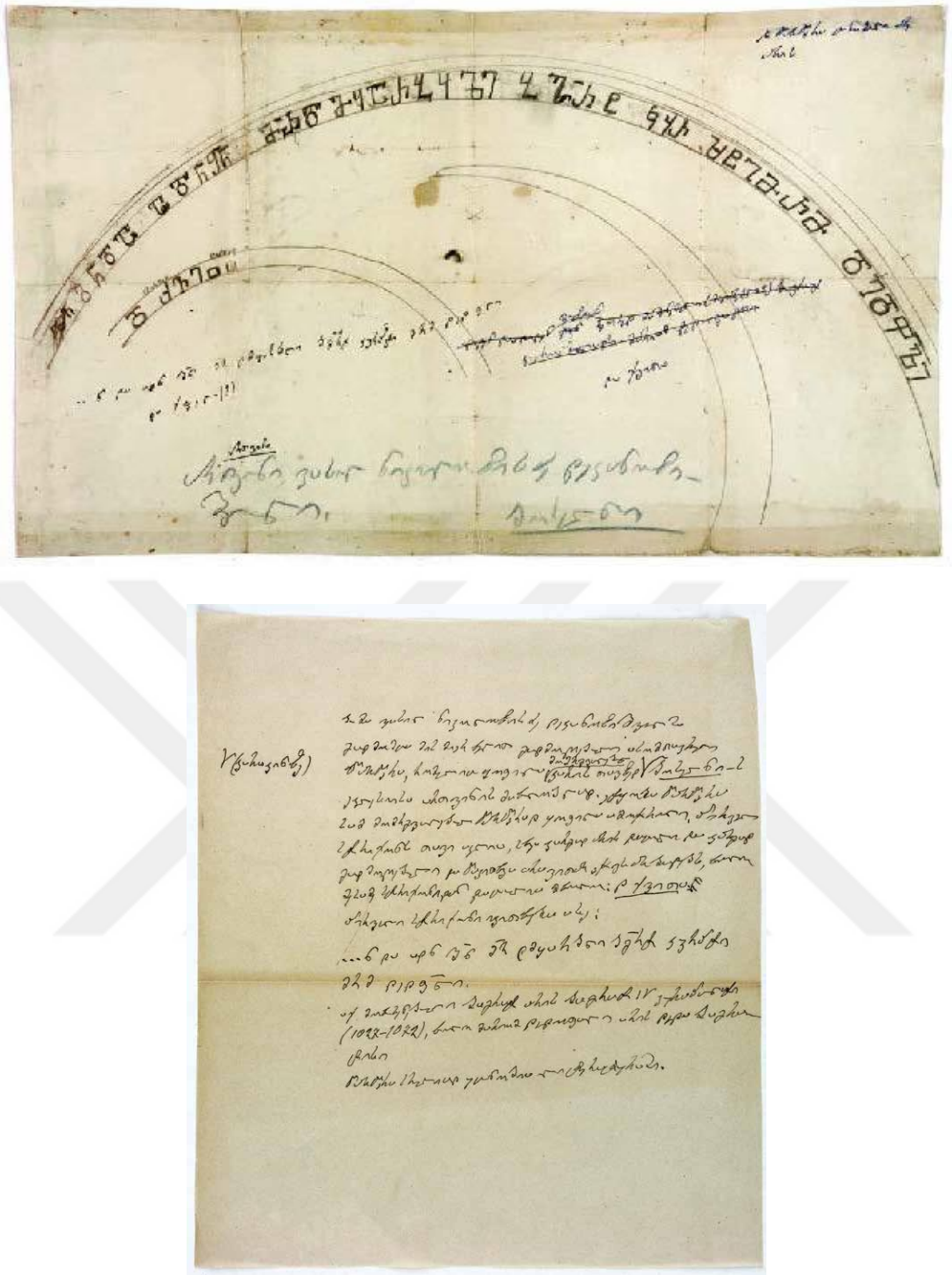
Bu kitabe dışında manastır hakkında bilinen başka bir tarihi veri ise Taqaişvili'nin notlarına dayanmaktadır. 1986 yılında Giorgi Otxmezuri, Taqaişvili'nin arşiv fonunda yer alan Boselt Köyü Kilisesi'ne ait kitabenin epigrafik özellikleri üzerine kısa bir tanımlama yapan makaleyi yayımlamıştır.[778] Söz konusu metin ve kitabe Taqaişvili tarafından yayınlanmamıştır.[779] Söz konusu metin el yazmaları merkezinde Taqaişvili'nin kişisel arşivinde iki sayfa halinde N:2259 kodu ile muhafaza edilmektedir. Bu sayfalardan ilki Vasil Dekanozişvili[780] tarafından Taqaişvili'ye gönderilen yazıtın taslağıdır, diğeri ise kendisi tarafından yazılmıştır.[781]

[778] Otxmezuri, G. (1986). "E. Taqaişvilis Pirad Saarkivo Pondşi Datsuli Kartuli Epigrapikuli Dzeglebi, *Mravaltavi*, XIII, 71-85.

[779] Taqaişvili tarafından bu yazıtının neden yayınlanmadığı hala büyük bir soru işareti olarak durmaktadır. Taqaişvili uzun yıllar Tao-Klarceti üzerine yaptığı gezilerin sonuçlarını yayımlarken bunu yayımlamamasının nedeni bilinmemektedir. Buna ek olarak yazıtın Boselt yakınlarından gelmesi, 1986 yılına kadar da fark edilmemesi Tao-Klarceti araştırmacıları arasındaki ilgi düzeyini göstermektedir.

[780] Dekonozişvili, Kutaisi Valiliği'nin Batum Kazasına bağlı Zemoçari nahiyesinde çalışan sıradan bir memurdu. 1902 yılında Artvin Okrugu'nun mübaşiri olmuştur. Bkz: Кавкаский Календарь, 1880-1910. P. Uvarova'nın arşivindeki materyallerden anlaşıldığı kadarıyla Batum ve Artvin çevresindeki Gürcü antikalarının toplanması ve satışı ile uğraşmaktaydı. Bkz: Uvarova, Кавкаский Календарь N46.

[781] İlk sayfada, enlemesine olarak koyu kahverengi mürekkeple yazılan taslak bulunmaktadır. Bir yay çizen yazıt Asomtavruli ile yazılmıştır. Bunun alt kısmında yazı içermeyen iki kemer daha yer almaktadır. Altta sol tarafta ise daha küçük kemerler yer almaktadır. Bu yazıtın Dekonozişvili tarafından hazırlandığı düşünülmektedir. Sayfanın alt kısmında Taqaişvili tarafından Gürcüce olarak "başlıksızdır", "Artvini", "Vasil Nikolozoğlu Dekanozişvili", "Boselni" yazılmıştır. Burada "Artvini" ve "Boselni" kelimeleri mürekkeple vurgulanmıştır. Kâğıdın sağ üst köşesine ise daha ince bir kalemle "bu yazı bilinmiyor" notu düşülmüştür. Kâğıt üzerindeki izlerden ikiye katlandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca katlanan kısma muhtemelen Dekanozişvili tarafından Taqaişviliye gönderilmek üzere Rusça iki satır halinde "Списокъ Жителямъ погр" yazılmıştır. "погр" kelimesi "пограничного" şeklinde okunabilir ancak bu açık değildir. "пограничного" kelimesi düzeltilerek eklendiği zaman bu kelime Türkçe



Resim 5.5. Vasil Dekonozişvili Tarafından E. Taqaişviliye Gönderilen Eskizler.

Kaynak: Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, N:2259.

"Sınırda ikamet edenler için" anlamına gelmektedir. Bu şekilde cümle tamamlandığı zaman Dekanozişvili'nin neyi kast ettiği anlaşılamamaktadır. Sınır bölgesinden izinsiz bir bilgi alındığı için miydi bu net değildir. Kâğıdın arka yüzüne ise Taqaişvili'nin el yazısı ile Gürcüce "dikkat" yazılmıştır. İkinci sayfada ise Taqaişvilinin el yazısı ile kaleme aldığı şu metin bulunmaktadır: *Sayın Vasil Nikolozoğlu Dekanozişvili, Artvini yakınlarındaki Boselni kilisesinin yuvarlak kapısının (karakin) üzerinde bulunan, kendi el emeği ile hazırlamış olduğu Asomtavruli yazıtını bana gönderdi. Yazıtın üç yuvarlak kemere bölündüğü anlaşılıyor. İlk satırın başı eksik, geri kalanı ise iyi korunmuş, iyi tercüme edilmiş ve okunuşu herhangi bir şüphe uyandırmıyor*. Parantez içerisinde belirtilen *karakin* kelimesi eski Gürcüce'de ölçü birimini temsil eden bir uzunluk birimi idi. Bilindiği üzere 20. yüzyılın ortalarına kadar Gürcü bilim adamları bu terimi mimarlıkta kullanılmaktaydı.

İlk sayfada yer alan Boselni kelimesi bugün Şatberdi Manastırı'nın hemen yakının yer alan günümüzdeki adı Okumuşlar olan "Boselt/Boselta/Boselni" adlı köydür. Şatberdi'ye oldukça yakın bir köyden gelen bu yazıtın Şatberdi ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Artvin'de Boselni ya da Boselta adında başka bir köyün ya da yerleşimin bulunmaması bu yazıtın Şatberdi'ye ait olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. İç içe üç kemer üzerinde yer alan yazıt aşağıda yer almaktadır:

Asomtavruli:

1. **[Ⴟ]](ⴃⴈⴒⴗⴄⴁ)ⴣ ⴜⴑ ⴑ(ⴜⴃ)ⴜ(ⴃ)ⴣ Ⴟ(ⴃ)ⴣ Ⴇ-(ⴃⴃ)ⴈⴘ ⴜⴑⴇ-ⴒⴑⴘ(ⴃ)ⴒ(Ⴇ.)ⴃⴁⴏ ⴒ(ⴑ)ⴒⴘ(ⴑ)Ⴒ ⴒ(Ⴇ.)ⴃⴘ[ⴑ]Ⴓ(ⴑⴄⴑ)Ⴒ.ⴃ, Ⴇ-(ⴑ)ⴘ(ⴃⴃ)Ⴇ· ⴜⴃⴜ(Ⴇ.)ⴒ(ⴑ)ⴄⴏ.**
2. …
3. …**ⴜ ⴘⴃⴘ(ⴄ)…** (?)

Türkçe:

1. … sizin kurduğunuzla, Bagrat Kuropalat ve Kraliçe Mariam'a rahmet diliyoruz ve onları yüceltiyoruz.
2. …
3. …ve eski…

Yazıttaki ilk harf zarar görmüş gibi görünmektedir ve bu yüzden açık bir şekilde çizilememiştir. Metin üzerine çalışma yapan B. Kudava buradaki eksik harfin "**Ⴟ** (Ş)" olduğunu düşünmektedir.[782] Ayrıca bu eksik olan kısmın, Otxmezuri "Tanrının annesi, Mesih, Kutsal Babamız" şeklinde okunması gerektiğini belirtmiştir.[783] Yukarıda da görüleceği üzere ikinci satır günümüze ulaşamamıştır. Üçüncü satırdakiler ise ilk satırda olduğu gibi eksiktir ve farklı şekillerde okunmaktadır. Taqaişvili net olmamakla beraber bu kısmın "ძველ (dzvel-eski), ქველი(kveli-taşlı) ya da ქვითა(kvita-taş)", şeklinde okunabileceğini belirtiyor. Metni daha önce tanıtan Otxmezuri üçüncü satırdan söz etmemektedir.

Kitabe üzerinde kesin olarak tespit edilen Bagrat Kuropalat ve Kraliçe Mariam hakkında bazı soru işaretleri bulunmaktadır. Gürcistan tarihinde Tao-Klarceti'de hüküm süren üç farklı Kral Bagrat Kuropalat bulunmaktadır. Bunlardan ilki I. Bagrat (826-876), Büyük Aşot Kuropalat'ın oğludur. Aynı zamanda Şatberdi Manastırı'nın da kurucusudur. Bagrat'ın annesinin ve eşinin isimleri bilinmemektedir. Günümüze ulaşan manastır kalıntılarının 9-10.

[782] Kudava, *a.g.m.*, 2019, 262.
[783] Otxmezuri, *a.g.m.*, 1986, 74.

yüzyıllara tarihlendirilmesi nedeniyle bu olasılık düşük görünmektedir. İkinci kral ise beylikler dönemine son veren, Birleşik Gürcistan'ın ilk kralı olan III. Bagrat'tır (978-1014). Bagrat'ın Tao-Klarceti'ye hükmettiği bilinmesine rağmen, eşleri arasında Mariam adında bir kraliçeden söz edilmemektedir. Ayrıca III. Bagrat'ın annesinin adı Guranduxt, kaynaklarda adı geçen eşi ise Marta'ydı.[784] Üçüncü kral ise Birleşik Gürcü krallarından IV. Bagrat'tır (1027-1072). Kaynaklarda Bagrat'ın annesinin Mariam olduğu bilinmektedir ve Mariam, oğlu çocuk yaşta tahta geçtiği için naibe olarak "kraliçe" sıfatı ile birkaç yıl ülkeyi yönetmiştir.[785] Buna ek olarak Kraliçe Mariam siyasi gücü dışında pek çok kilisenin de bağışçısı ve yardımcısı olarak bilinmektedir. Bu bakımdan kitabede sözü edilen kralın IV. Bagrat olma ihtimali büyük oranda doğru görünmektedir. Ancak manastırda 11. yüzyıla ait herhangi bir mimari iz olmaması savımızı zayıflatmaktadır. Tüm bunları iki farklı şekilde değerlendirmek gerekmektedir:

1. Kitabe manastırın inşası ile çağdaştır ve kitabede sözü edilen kişiler Kral I. Bagrat Kuropalat ve eşi yahut annesi Mariam'dır. (?)
2. IV. Bagrat ve annesi Mariam, manastıra bağışta bulunur, kiliseyi yeniler veya bir kapısını onartır.

Bu iki ihtimali düşündüğümüz zaman başka soru işaretleri de doğmaktadır. Zira metinde geçen Kral Bagrat Kuropalat unvanı sorun taşımaktadır. Çünkü Kuropalat unvanına sahip üç Bagrat'tan yalnızca I. Bagrat "kral" olarak anılmaktadır. Görüldüğü üzere her iki seçenekte de I. Bagrat ve IV. Bagrat lehine ve aleyhine argümanlar bulunmaktadır.

Yazıtın paleografik analizini yapan B. Kudava, paleografik açıdan metnin dilini incelediği zaman 11. yüzyılın edebi dilini ve grafik özelliklerini taşıdığını belirtmiştir.[786] Paleografik analiz bize kitabenin yukarıda tüm yönleri ile tartıştığımız IV. Bagrat döneminde yapıldığını kesinleştirmektedir. IV. Bagrat'ın hüküm süresi olan 1027-1072 yıllarını düşündüğümüz zaman kitabe için kronolojik açıdan bir tarihleme yapmak mümkündür. Selçuklu akınlarının başladığı 1064 yılı ve sonrasında Gürcistan'da siyasi istikrar bozulmuş ve ekonomik yapı çökmüştür.[787] Bu nedenle 1064 ve sonrası inşa faaliyetleri için uygun bir zaman dilimi olarak görünmemektedir. 1014-1040 tarihleri arasında da Bizans ile zorlu muharebeler yapılmış, bu dönemde Tao-Klarceti, Bizans ile Gürcistan arasında birkaç kez el değiştirmiştir.[788] Tüm bunlar

[784] Lortkipanidze, D. (1979). *Sakartvelos Şinapolitikuri da Sagareo Vitareba X Saukunis 80-iani Tzlebidan XI Saukunis 80-ian Tzlebamde*, Tbilisi, 158-159.
[785] Brosset, *a.g.e.*, 2001, 276.
[786] Kudava, *a.g.m.*, 2019, 266-267.
[787] Metreveli, R. (2008). *Matiane Kartlisai*, Tbilisi, 289.
[788] Brosset, *a.g.e.*, 2001, 276.

dikkate alındığı takdirde kitabenin, Kraliçe'nin nüfuzlu olduğu dönemleri de göz önünde bulundurmakla beraber 1040-1050 arasına tarihlendirilmesi uygundur. Bu yazıt dışında Parxali'de[789] ve Zemo Tmogvi'de[790] IV. Bagrat'ın ve Kraliçe Mariam'ın adının geçtiği çağdaş kitabeler de bulunmaktadır. Yine İşxani'deki 1006 ve 1014-207 tarihli iki yazıtta Kral IV. Bagrat ve babası I. Giorgi'nin adı geçmektedir.[791] Tüm bu veriler hem paleografik hem de kronolojik analizleri güçlendirerek savımızı desteklemektedir.

Üzerinde kralların adı geçen bu tip kitabeler, Tao-Klarceti'deki diğer kiliselerde de olduğu gibi genellikle kiliselerin giriş kapıları üzerine yerleştirilmektedir. Bu açıdan değerlendirdiğimiz zaman bu yazıtın Şatberdi Manastırının kiliselerinden[792] birinin giriş kapılarından biri üzerinde yer aldığı düşünülebilir. Dolayısı ile bir kale kapısı, ya da manastırlara ait diğer ek yapıların (yemekhane, yazı atölyesi, hücreler gibi) değerlendirme dışı tutulması gerekmektedir. Burada metnin yazı üslubu ve içeriğinden yola çıkarak inşa ya da onarım kitabesi olma ihtimali bulunmaktadır. Şatberdi'nin inşa sürecine baktığımız zaman 9. yüzyıldaki Grigol Xandzteli'nin kurucu dönemi ve 10. yüzyılda Büyük Sopron'un dönemi ortaya çıkmaktadır. Bu kitabeyi de değerlendirdiğimiz zaman manastırın 11. yüzyılda üçüncü bir evresi ortaya çıkmaktadır. Yazıtın konumlandırılması manastır büyük oranda yok olduğu için düşük bir ihtimal olarak görünmektedir. Fakat bölgedeki diğer yapılar incelendiği takdirde yazıtın, kilisenin güney ya da batıdaki ana girişlerinden biri üzerinde ya da kilisenin yakınlarındaki görkemli bir şapelin giriş kapısı üzerinde olması gerekmektedir.

Tarihsel süreç hakkında genel bir değerlendirme yaptığımız zaman; Şatberdi Manastırı'nın inşa edilmesinden sonra kısa zaman içerisinde, başta Grigol Xandzta'nın destekleri üzerine çevreden gelen keşişler sayesinde büyüyüp önemli bir merkez olduğu anlaşılmaktadır. Grigol Xandzteli'nin öncülük ederek diğer manastırları kurması, Şatberdi'ye ayrıca önem vermesi bu manastırın *Gürcistan'ın Sina'sı* olarak tanımlanmasına da neden olmuştur.[793] Buna ek olarak yönetim merkezi olan Ardanuç'a yakın olması ve kralın desteğini her zaman görmesi de manastırın konumunu ayrıcalıklı yapmaktadır. Ayrıca manastırda üretilen

[789] Kudava, B. (2010). "Utsnobi Nusxuri Tzartzera Parexis Monastridan", *I Saertaşoriso Konperentsia Tao-Klarceti: İstoria da Perspektivebi Uaxlesi Kvlevebis Ponze (Masalebi)*, Tbilisi, 266.
[790] Silogava, V. (2012). *Cavaxetis Epigrapikuli Korpusi, Lapidaruli Tzartzerebi, Toponimia, Sağvtismetqvelo-Literaturuli Tsentrebi*, Tbilisi, 54.
[791] Kudava, B. (2015). "Axlad Ağmoçenili Saktitoro Reliepi İşxanidan", *Sakartvelos Sidzveleni*, 18, 192-194.
[792] Öşki, Xaxuli, Opiza, Xandzta gibi büyük manastırlarda ana kilise dışında şapeller bulunmaktadır. Şatberdi'nin de büyük bir manastır olduğu göz önüne alındığı zaman birkaç tane şapelinin olabileceği ihtimali bulunmaktadır.
[793] Abuladze, *a.g.e.*, 1963, 313.

el yazmalarının sayısal açıdan diğer manastırlara oranla daha fazla olması bu görüşümüzü destekler niteliktedir.

Şatberdi Manastırı'nın 11. yüzyıl sonrasındaki durumu hakkında elimizdeki veriler oldukça kısıtlıdır. Ancak manastırın atölyesinde üretilen el yazmaları 13. yüzyıla değin faaliyetlerini sürdürdüğünü göstermektedir. 1054 tarihinde Antakya yakınlarındaki Kalipos Manastırı'nda kaleme alınan Alaverdi İncili'nin 14. yüzyıla tarihlenen derkenarında Şatberdi Manastırı'nda Thomas adlı bir başrahibin olduğunu öğrenmekteyiz. Bu kenar yazısı bize Şatberdi'nin bu yüzyılda faal durumda olduğunu göstermektedir.[794] Bu yüzyıldan itibaren Şatberdi Manastırı'nın, Tao-Klarceti'deki diğer manastırlarda olduğu gibi yavaş yavaş etkinliğini kaybettiğini düşünmekteyiz. Zira bu dönemde Tao-Klarceti'de olan yönetim merkezi Tiflis'e kaymış, bölge ekonomik açıdan zayıflamış, ayrıca bölgedeki siyasi istikrarsızlık manastırları olumsuz etkilemiştir. Tüm bu etkenler zaman içerisinde manastırın işlevsiz hale geldiğini ortaya koymaktadır.

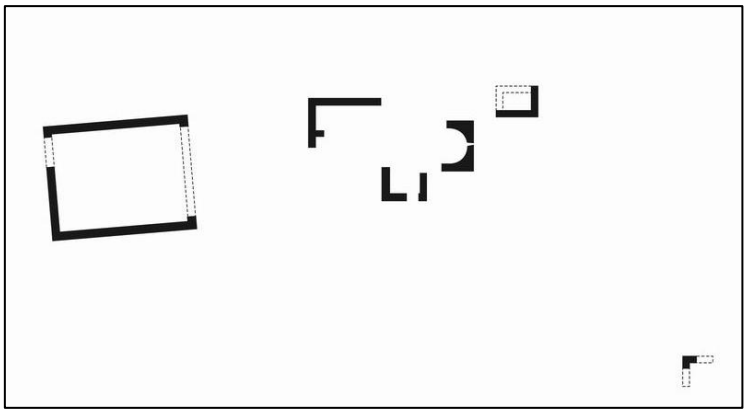
5.1.2. Plan ve Mimari

Manastırdan günümüze büyük boyutlu bir kilise, kilisenin 9m doğusunda bir şapel, kilisenin 20m doğusunda bir yemekhane, kuzeyde 5m mesafede iki ve kuzeybatıda 30m mesafede yapı kalıntıları ile güneydoğuda bir çevre duvarı kalıntısı ulaşabilmiştir. Manastırın kuzeybatısındaki yalçın kayalıklar üzerinde ise Boselt/Şarbiyet Kalesi yer almaktadır. Sözü edilen bu yapılardan kilise hariç diğer yapılar büyük oranda toprak altındadır.

5.1.2.1. Theotokos Meryem Kilisesi

Theotokos Meryem'e ithaf edilen kiliseden günümüze batı haç kolunun kuzey duvarı ile batı duvarının kuzeyi, güney haç kolu, apsisi, diakonikon hücresinin güneydoğu bölümü, narteksin naosa açılan güneybatı duvarının bir bölümü, batı haç kolunun kuzeyindeki ek mekanlara ait duvar kalıntıları ulaşabilmiştir. F. Bayram tarafından plan tipi, mevcut durumu ile batı kolu uzatılmış, serbest haç plan olarak tanımlanmıştır. Kilisenin ortalama ölçüsü 27x18.50 metredir.[795]

[794] Metreveli, E. (1986). *Kartul Xelnatzerta Ağtzeriloba Qopili Saeklesio Muzeumis (A) Kolektsiisa*, 2, Tbilisi, 215.
[795] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 89.



Şekil 5.1. Şatberdi Manastırının Vaziyet Planı.

Kaynak: Xutsişvili, 2004.

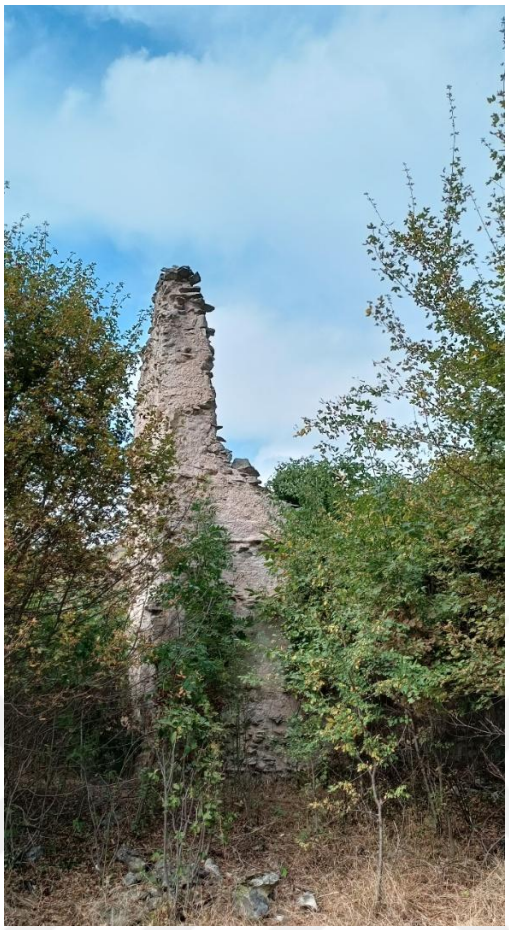


Resim 5. 6. Theotokos Meryem Kilisesi, Apsis, Güney ve Batı Haç Kolu.

Kaynak: Canöz Arşivi.

Kilisenin kaplama taşlarının neredeyse tamamı sökülmüştür. Kilisenin apsis kısmı içten yarım daire planlı olup dıştan düz bir duvar şeklinde sınırlandırılmıştır. Bölgedeki çağdaş kiliselerde de benzer apsis formlarının kullanıldığı bilinmektedir. Apsisin ortasında tahrip olmuş bir pencere bulunmaktadır. Günümüzdeki duvar izlerine göre apsisin her iki yanında doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen formlu birer pastophorion hücresi yer almaktadır. Diakonikon hücresindeki apsidiyolün güney kısmında tonozla örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Prothesis kısmı ise tamamen toprak altında kalmıştır.

Güney haç kolunun duvar dolgusu, doğu ve batı yönde tonoz başlangıcına kadar devam etmektedir. Haç kolunun güney duvarında ana aksın doğu kısmında yarım daire kemerli bir açıklık bulunmaktadır. Muhtemelen burası ana giriş kapılarından biridir.



Resim 5.7. Theotokos Meryem Kilisesi, Batı Haç Kolunun Güneyden Görünümü.

Kaynak: Canöz Arşivi.

Batı haç kolundan günümüze 1.5m ile 1.7m arasında yüksekliğe ulaşan kuzey duvarı ulaşabilmiştir. Kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla batı haç kolu diğer haç kollarından ¼ oranında daha uzun ve ½ oranında daha geniş tutulmuştur. Bu uygulama 10. yüzyıl sonrasında inşa edilen kiliselerde sıklıkla karşılaşılmaktadır.



Resim 5.8. Theotokos Meryem Kilisesi, Batı Haç Kolunun Batı Köşesi.

Kaynak: Canöz Arşivi.

Batı haç kolunun batısında çökmüş durumdaki örtü elemanına ait kalıntılardan üst örtüde tonoz kullanıldığı anlaşılmaktadır. F. Bayram'ın aktardığına göre kuzey duvardan günümüze ulaşan yüzey taşları diğerlerine oranla daha küçük boyutludur ve moloz taşlarla örülmüştür. F. Bayram bu kısmı daha sonra yapılan bir ekleme ya da onarım sırasında yapılmış olacağını aktarmaktadır.[796] Ancak arazideki çalışmalar sırasında bu kısmı yapıyı saran çalılar ve ağaçlar nedeni ile tespit edilememiştir. Batı haç kolunun kuzey duvarında batı köşede kemer kısmı yıkılmış olmakla beraber yarım daire formlu kapı açıklığı bulunmaktadır. Bu kapı ile karşılıklı olarak neredeyse yıkılmış durumda ikinci bir kapı açıklığı daha bulunmaktadır.

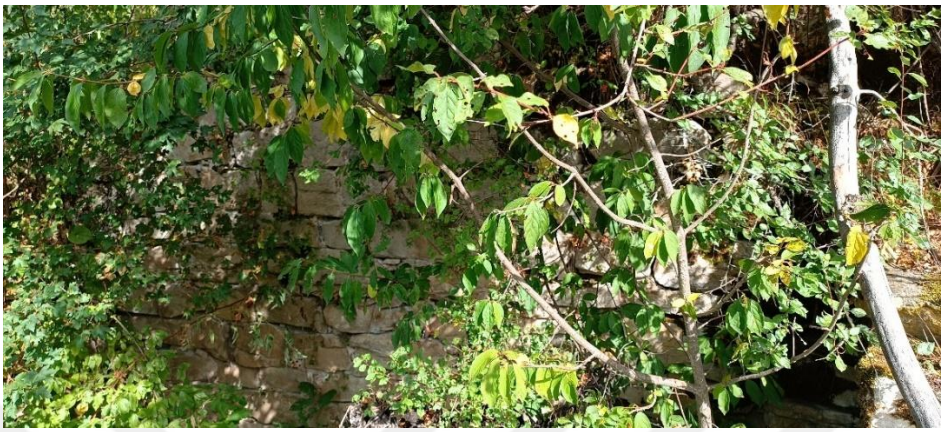
F. Bayram'ın inceleme yaptığı dönemde sağlam olan güney haç kolu günümüzde büyük oranda tahrip olmuştur. Güney haç kolundan hareketle bir restitüsyon hazırlayan araştırmacı yapının batı haç kolunun ikişer paye ile üç nefe bölünen bir naos şemasına sahip olduğu, haçın merkezinde ikisi serbest olmak üzere dört payeye oturan bir kubbe ile örtüldüğünü düşünmektedir.[797]

Yapı günümüzde çalılar, otlar ve ağaçlar tarafından tamamen kuşatılmış durumdadır. Bu nedenle yapının diğer kısımlarıyla ilgili çalışma yapılamamaktadır. Yapıda koruma güçlendirme çalışması yapılmadığı takdirde yakın zamanda tamamen yıkılması kaçınılmazdır.

[796] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 91.
[797] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 91-92.

5.1.2.2. Şapel (?)

F. Bayram tarafından kilisenin doğusunda doğu-batı doğrultusunda 6x5.9m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı şapel olarak tanımlanan bir mekân bulunmaktadır.[798]



Resim 5.9. Kilisenin Doğusundaki Şapel Olarak Tanımlanan Mekân.

Kaynak: Canöz Arşivi.

Örtü sistemi ve güney duvarı hariç tamamen yıkılan yapının apsis kısmı günümüzde tespit edilememektedir. Düzgün kabayonu taşlarla inşa edilen mekânın güneybatısında kemerli bir duvar bulunmaktadır. Fakat işlevi tespit edilememektedir.

5.1.2.3. Yemekhane

F. Bayram tarafından tanımlanan doğu-batı eksenli dikdörtgen planı 24x16.8m ölçülerine sahip yemekhane binasından günümüze yalnızca 3x1,2m boyutlarında duvar kalıntısı kalmıştır.[799]

[798] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 92.
[799] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 92.



Resim 5.10. Kilisenin Güneybatısındaki Yemekhane Binasına Ait Kalıntılar.

Kaynak: Canöz Arşivi.

5.1.2.4. Diğer Kalıntılar

Manastırdan günümüze kiliseye farklı uzaklıklarda konumlandırılmış, tanımlanamayacak kadar tahrip olmuş yapı kalıntıları bulunmaktadır. Kazı ve temizlik çalışması yapılamadığı için planları ve mimari dokuları algılanamamaktadır. Bunların dışında yapı kalıntılarını güneyden batıya doğru 7m boyunca kuşatan 0,8m yükseklikte kabayonu taşlarla oluşturulmuş çevre duvarı olduğunu düşündüğümüz bir duvar sırası bulunmaktadır.



Resim 5.11. Theotokos Meryem Kilisesi'nin Güneyindeki Çevre Duvarı.

Kaynak: Canöz Arşivi.



Resim 5.12. Kilise Çevresindeki Yapı Kalıntıları.

Kaynak: Canöz Arşivi.



Resim 5.13. Kilise Çevresindeki Yapı Kalıntıları.

Kaynak: Canöz Arşivi.

5.1.3. Süsleme Özellikleri

Kilise ve diğer yapılar günümüzde büyük oranda yıkıldığı için birkaç kaplama taşı dışında herhangi bir süsleme öğesine rastlanılmamıştır. Kilise içerisindeki zeminde düzensiz bir şekilde tespit edilen levhalardan biri, granit olup, 0,8x0,72m ölçülerinde üst kısmı içbükey silme içermektedir.



Resim 5.14. **Manastır Kalıntılarındaki Taş Plastikler, Levha 1.**

Kaynak: Canöz Arşivi.

Pencere kaplama taşı olduğu düşünülen diğer levha ise apsis yarım yuvarlağı içerisinde bulunmuştur. 0,70x0,78 m ölçülerine sahip levhanın kuzey köşesi içten ve dıştan kırılmıştır. Diğer levhadan farklı olarak kireç taşından yapılan levha yüzeyinde belli belirsiz zikzak deseni bulunmaktadır.



Resim 5.15. **Manastır Kalıntılarındaki Taş Plastikler, Levha 2.**

Kaynak: Canöz Arşivi.

B. Kudava tarafından 2019 yılında köy içerisinde tespit edilen bir kaplama taşında ise üç yapraklı palmet motif dizisinden oluşan süsleme kompozisyonu görülmektedir. Bunun yanı sıra Kudava bu levhayı süsleme üslubu nedeni ile 11. yüzyıla tarihlendirmektedir.[800] Fakat köyde yapılan saha çalışmasında bu taş tespit edilememiştir.

[800] Kudava, *a.g.m.*, 2019, 288.



Resim 5.16. B. Kudava'nın Köy Yerleşmesinde Tespit Ettiği Levha.

Kaynak: Kudava, 2019.

5.1.4. Malzeme ve Teknik

Her ne kadar kilisenin kaplama taşları sökülmüş olsa da gri ve açık siyah renkli düzgün kesme taşlarla inşa edildiği mevcut kalıntılardan anlaşılmaktadır. Yapının iç ve dış duvar kalıntılarında yer yer kabayonu taşlar kullanıldığı da görülmektedir. Dolgu malzemesi olarak yoğun kireç harcı, ince dere kumu ve moloz taşlar tercih edilmiştir. Dolgu duvar tekniği manastırdaki yapılarda sıklıkla tercih edilmiştir. Dış ve iç duvarlarda kaplama taşları söküldüğü için genel tasarımda nasıl bir teknik uygulandığı anlaşılamamakla beraber çağdaş yapılarda *şaşırtmalı teknik*[801] ya da derz arası bırakılmaksızın istifleme ve yapıştırma yolu ile düzenlenen bir sistemin uygulandığı düşünülmektedir.

Manastırın diğer mekanlarında benzer tekniklerin uygulandığı daha masif duvar örgüleri görülmektedir. Mevcut kalıntılarda bu birimlerin kabayonu taşlarla inşa edildiği anlaşılmaktadır.

5.1.5. Şatberdi Manastırı Skriptoriumu (Yazı Atölyesi)

Tao-Klarceti'nin yazı merkezleri arasında Şatberdi hem antik geleneği hem de edebi üretimi açısından bölgenin en önemli merkezidir. Şatberdi'nin skriptoriumunun erken

[801] Şaşırtmalı duvar tekniği genellikle yığma teknikle inşa edilen yapıların dış cephelerinde sıklıkla kullanılan kaplama ve inşa tekniğidir. Blokların üst üste yerleştirildiği bu teknikte bloklar arasında kilitleme tekniğinin uygulandığı tuğlalar kullanılmaktadır. Tao-Klarceti'deki yapılarda ise bu tuğla dışında çoğunlukla doğrudan kesme taşla ile sağlanmaktadır. Bkz: Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul, 477.

devirlerine dair elimizde herhangi bir veri olmadığı için Grigol Xandzteli dönemindeki üretimi hakkında bir yorum yapılamamaktadır. Ancak Grigol Xandzteli'nin Hayatı adlı el yazmasından anladığımız kadarıyla kuruluşundan sonra kısa süre içerisinde bir skriptorium kurulmuş ve bir takım edebî-teolojik çalışmalar yapılmıştır. Grigol Xandzteli tarafından Şatberdi'de yazılan "Yadgari" adlı eser örnek olarak verilebilse de günümüze ulaşamaması bir sorun teşkil etmektedir. Ancak yine de el yazmasında verilen bu bilgi oldukça önemlidir.[802] *Gürcistan'ın Sinası* olarak nitelendirilen Şatberdi'yi diğerlerinden ayıran *Grigol Xandzteli'nin* doğrudan burada yaşamış olmasıdır. Rahip Grigol hayatının son günlerinde Şatberdi'ye o kadar bağlanmıştır ki Xandzta Manastırı rahipleri, bu durumdan duydukları hoşnutsuzluğu dile getirmiş ve onun geri dönmesini özellikle istemiştir.[803] Kültürel açıdan manastırın yükselişi 9. yüzyılın sonlarında başlamaktadır ve bu durum manastırın başrahibi Sopron'un çalışmaları ile bağlantılı görülmektedir. Giorgi Merçule onu şu şekilde tanımlamaktadır: "*Büyük Sopron, özlem dolu babamız, Şatberdi'nin yeniden inşacısı ve onun koruyucusu*".[804]

El yazmasından anlaşıldığı üzere Başrahip Sopron, Grigol döneminden kalma manastırın eski kilisesini restore etmiş ya da en azından yeni bir kilise inşa ettirmiştir. Belki de daha sonra Gürcü kültürünün gelişmesinde bir dönüm noktası yaratacak yeni skriptoriumlar, kütüphaneler ya da başka ek binalar kurdurdu. Sonuç itibariyle Sopron sonrasında üretilen el yazmalarından anladığımız kadarıyla önemli bir *okul* kurularak dört bir yandan destek görmüştür.

Çalışmamızın da konusu olan, günümüze ulaşan en eski el yazması 897'de kaleme alınan ve Adişi İncili olarak bilinen Dört İncil -tetraevangelion- "Sopron döneminin" bir ürünüdür. 10. yüzyıla gelindiğinde ise burada yaşayan keşişlerin ustalıkla hazırladıkları el yazmaları, Tao-Klarceti'deki diğer manastırları da besleyen bir merkez olmasını sağlamıştır. Buradaki keşişler bilgi birikimlerinin yanı sıra kaligraflık, ressamlık gibi sanatkâr yönleriyle de öne çıkmaktaydılar. Örneğin 979 yılında Parxali (Barhal) Manastırı'nın Başrahibi Davit, eski başrahip İoane'nin kolofonunu hazırlatmak için Şatberdi'den Öşki Manastırı'na özel olarak davet edilmiştir.[805] Hassas bir edebî üslubun mükemmel bir örneği olan bu üç sayfalık kolofon, Athos Dağı'na götürülmeden önce "ⴝⴰⴌⴑⴁⴈⴑ-Cennet" adı verilen bir el yazmasının içerisine yerleştirilmiştir.[806]

[802] Bayram, *a.g.e.*, 2005, 140, Bölüm: XXXIII.
[803] Abluladze, *a.g.e.*, 1963, 308-309.
[804] Abluladze, *a.g.e.*, 1963, 294.
[805] Anonim. (1986). *Kartuli Xelnatzerta Ağtzeriloba, Atonuri Kolektsia*, 1, Tbilisi, 45-47; Metreveli, E. (1996). *Narkvevebi Atonis Kulturul-Saganmanatleblo Keris İstoriidan*, Tbilisi, 10-15.
[806] Jordania, *a.g.e.*, 1892, 115; İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 352, 761-769; Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 25; Metreveli, *a.g.e.*, 1996, 10; Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 15-176; Menabde, *a.g.e.*, 1996, 452.

Şatberdi skriptoriumu 10. yüzyıl Gürcistan'ının manevi yaşamında büyük önem taşımaktaydı. Burada çalışan katiplerden oluşan ekip, kilise literatürünün oluşmasına, tercümesine, toplanmasına ve çoğaltılmasına katkıda bulunmuşlardır.[807] Bu açıdan günümüze ulaşan en eski üç Gürcüce Dört İncilin -tetraevangelionun- (Adişi, Cruć̣i ve Parxali) Şatberdi'de kopyalanmış olması oldukça anlamlıdır.

11. yüzyılın sonlarından itibaren Şatberdi önde gelen bir merkez olma görevini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Gürcü kültürünün ana merkezi bu dönemden itibaren Bizans topraklarındaki diğer kolonilere, Athos Dağı'ndaki İviron Manastırı'na ve Karadağ (Antakya ve Olympos) manastırlarına taşınmıştır. Ancak bu manastırlar arasında Şatberdi seçkin kimliğini korumaya devam etmiştir. 1060/1061 yılında IV. Bagrat'ın daveti üzerine Athos Dağı'ndan Gürcistan'a gelen Giorgi Mtatsmindeli birkaç yıl Şatberdi'de yaşamıştır.[808] Giorgi Mtatsmindeli'nin Şatberdi'deki faaliyetleri açık olmamakla beraber buradaki ortamın zengin dokusunu sonra bir akademiye dönüşecek olan Gelati ve İkalto manastırlarına taşıdığı muhtemel olasılıklar arasındadır. Zira Giorgi Mtatsmindeli'nin doğrudan kurduğu İkalto Manastırı kısa zamanda tüm İç Gürcistan'ın en büyük manastırına dönüşmüştür. Burada Mtatsmindeli'nin Şatberdi'de görüp edindiği bilgilerin etkisinin olduğu unutulmamalıdır. 12. yüzyıldan itibaren ise bugün Kutaisi yakınlarında yer alan Gelati Manastırının döneminin en büyük "akademi" düzeyinde faaliyet gösteren bir manastır olduğunu öğrenmekteyiz.

Kolofonlarda ve yazıtlarda bu dönemde Şatberdi Manastırı'ndan *Büyük Lavra* olarak bahsedilmektedir.[809] Orta Çağ'da *Büyük Lavra* olarak nitelendirilen merkezler genellikle birkaç ünlü kişi ile kendini göstermekte ve faaliyetlerini bu yoldan devam ettirmektedir. Ancak Şatberdi'de 11. yüzyıl sonrasında öne çıkan önemli bir şahsiyet görülmemektedir.

5.2. Şatberdi (Boselta/Boselni/Boselt) Kalesi

5.2.1. Yeri ve Tarihçesi

Manastırın kuzeyindeki yalçın bir kaya üzerinde yer alan kale, köy yerleşmesinin 1 km güneybatısında bulunmaktadır. Kaleye köyün alt kısmındaki sol kısmı uçurum olan dar bir patikadan ulaşılmaktadır. Kale ile ilgili maalesef herhangi bir yazılı kaynak ya da kitabe bulunmamaktadır.

[807] Şanidze, A. (1945). *Kartuli Otxtavis Ori Dzveli Redaktsia Sami Şatberduli Xelnatzeris Mixedvit*, Tbilisi, 11.
[808] Abuladze, *a.g.e.*, 1967, 93; Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 217; Jordania, *a.g.e.*, 1892, 97.
[809] Şengelia, K. (2008). *Tao-Klarcetis Dzeglebi*, Tbilisi, 26.

Yukarıda manastırın yeri ve tarihçesi ile ilgili problemler kale içinde var olduğu için burada aynı bilgileri burada yeniden tekrar edilmemiştir.

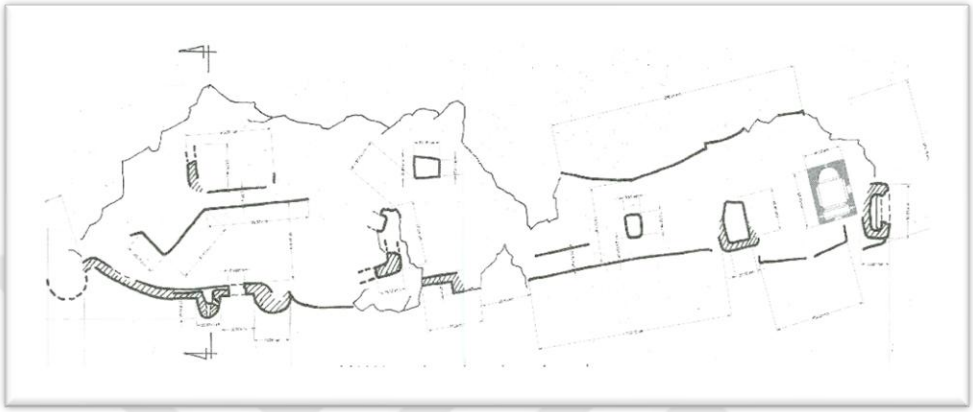
Kale hakkında ilk bilimsel çalışma Mine Kadiroğlu ve ekibi tarafından 1995 yılında gerçekleştirilmiş, kale hakkında doğrudan tarihleme yapılmaksızın kalenin mimari özellikleri tanıtılmıştır.[810] 1999 yılında Osman Aytekin tarafından hazırlanan çalışma da ise kalenin mimari dokusu, duvar tekniği ve bölgedeki çağdaş kaleler ile olan benzerliği göz önünde bulundurularak 9-10. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.[811] 2003 yılında Buba Kudava öncülüğünde Gürcü heyeti bölgede yüzey araştırması yapmış ve kaleyi mimari yapısı ön planda olacak şekilde belgeleyerek tanıtmışlardır. Kudava ve ekibi kalenin Şatberdi Manastırı'nı korumak amacıyla yapıldığı görüşünü paylaşmıştır.[812] 2009 yılında kaleyi görmeye gelen Devi Berdzenişvili'de yapının erken dönemde manastırdan hemen sonra güvenliği sağlamak için inşa edildiğini ifade ederek Artvin coğrafyasında oldukça etkileyici birkaç kaleden biri olduğunu kaydetmiştir.[813] Kale hakkındaki kapsamlı yayınlardan bir diğeri ise Batum Şota Rustaveli Üniversitesi'nden Şota Mamuladze başkanlığındaki bir keşif gezisi ile yapılmıştır. Şota Mamuladze önceki görüşleri tekrarlayarak 9-10. yüzyıllarda inşa edilmiş olması gerektiğini söylemiştir.[814] Kale hakkındaki en kapsamlı çalışma ise Şota Rustaveli Vakfı tarafından 2013-2017 yılları arasında düzenlenen yeni bir proje kapsamında hazırlanmıştır. Bondo Kupatadze ve ekibi kale ile manastıra ait mekanlarda çalışma yapıp çizimlerini hazırlayarak, kalenin ve manastırın tarihsel alt yapısı ile ilgili bir yayın yapmışlardır. Bondo Kupatadze, çalışmasında kalenin herhangi bir inşa verisi olmadığını başlangıçta söyleyerek mevcut mimari kalıntılardan kalenin Şatberdi Manastırı'nı korumak amacıyla 9-10. yüzyıllar arasında inşa edildiğini belirtmişlerdir.[815]

Kupatadze, bölgedeki kaleleri işlevine göre bir sınıflandırmaya tabi tutmuş, Şatberdi Kalesi'ni de muhafaza/koruma amaçlı inşa edilen kaleler içerisinde sınıflandırmıştır. Bunu yaparken bölgedeki diğer manastırların yakınlarındaki kaleleri de incelemiş, kalenin yerleşim alanı, kale içindeki birimler ve diğer yerleşim yerlerine olan uzaklıklarını göz önünde bulundurmuştur.[816]

[810] Kadiroğlu vd., *a.g.m.*, 1996, 404.
[811] Aytekin, *a.g.e.*, 1999, 262.
[812] Kudava, B. (2010). "2003 Tzlis 15-29 Agvistos Kompleksuri Sametsniero Ekspeditsia Artvinis, Artaanis, Qarsis da Arzrumis Vilaietebşi", *Gaz. "Literaturuli Mesxeti"*, Tbilisi, 18.
[813] Berdzenişvili, D. (2009). *V Ekspeditsiis Dğiuri Kreb: "Andria Pirveltzodebulis Nakvalevze"*, Tbilisi, 54-55.
[814] Mamuladze, Ş. (2016). "Şarbetis Tsixe", *Krebuli Klarceti*, Batumi, 4-47.
[815] Kupatadze, B. (2020). *Tao-Klarcetis Tsixe-Simagreebi*, 2, Tbilisi, 78-92.
[816] Kupatadze, B. (2017). "Monastris Mtsveli Tsixeebi Tao-Klarcetşi", *Soxumis Saxelmtzipo Universitetis Şromebi*, XVI, Tbilisi, 240.

5.2.2. Plan ve Mimari

Düzgün olmayan dikdörtgen planlı, 53x33m ölçülerinde iç hacmi 990m^2 olan kalenin surları günümüzde sağlamdır. Son derece korunaklı olan kaleye üç yönden uçurumla çevrilidir. Dikdörtgen planlı kalenin güneydoğuna araziyle uyumlu 16x5m ölçülerinde bir duvar örülerek dörtgen şema bozulmuştur.[817]



Şekil 5.2. Kalenin Vaziyet Planı.

Kaynak: Kupatadze, 2020.



Resim 5.17. Kalenin Kuzeybatısından Genel Görünümü.

Kaynak: Canöz Arşivi.

[817] Kupatadze, *a.g.e.*, 2020, 86.

Kaleye kuzeydeki yuvarlak kemerli 2x1,5m ölçülerinde dikdörtgen formlu bir kapıdan girilmektedir. Kale içerisinde bir şapel, gözetleme kulesi, zindan, iki mezar odası, bir sarnıç ve bazı mekân kalıntıları bulunmaktadır. Giriş kapısının olduğu duvar yüzeyinde üst kısımda tahrip olmuş uzunlamasına dikdörtgen formlu mazgal bir pencere bulunmaktadır. Kadiroğlu kapının ana giriş kapısı olamayacağını belirtmiştir.[818]



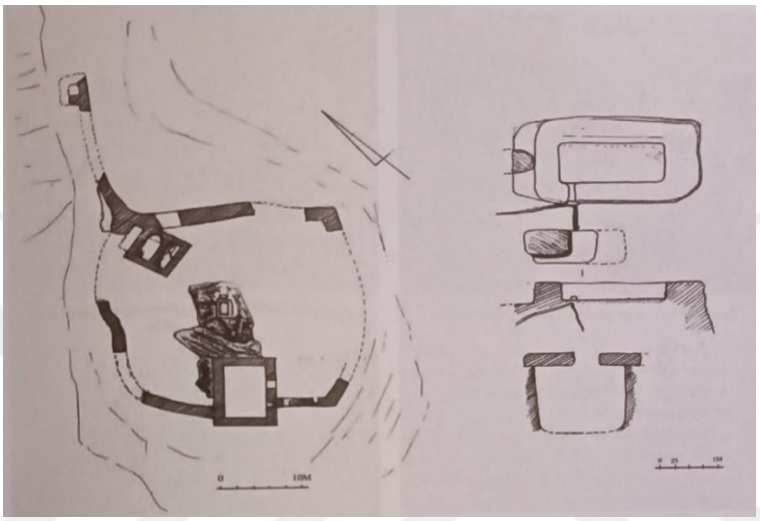
Resim 5.18. **Kalenin Giriş Kapısı.**

Kaynak: Canöz Arşivi.

Kalenin güney kısmındaki burcu 9,5x9m boyutlarında dikdörtgen planlıdır.[819] Burcun giriş açıklığı tahrip olduğu için kapı formu hakkında herhangi bir yorum yapılamamaktadır. Burç içerisinde belirli yüksekliklerde ahşap hatıl izleri görülmektedir. Bu izler burcun faal olduğu dönemde ahşap direklerle katlara bölündüğünü göstermektedir.

[818] Kadiroğlu vd., *a.g.m.*, 1996, 404.
[819] Kadiroğlu vd., *a.g.m.*, 1996, 404.

Kalenin giriş kapısının hemen doğusunda kuzeydoğu sur duvarına bitişik bir şapel bulunmaktadır. Gürcü araştırmacılar tarafından üç kiliseli plan tipinde inşa edildiği ifade edilmektedir.[820] Mine Kadiroğlu yüzey araştırması yaptığı dönemde şapelin dikdörtgen planlı bir naosa sahip olduğunu, kuzeyde ve güney de yapıya bitiştirilmiş, doğu kısımları apsisle sonlanan ek mekanlar olduğunu belirtmiştir.[821] Ancak tasvir edilen yapının günümüzde ana mekanına ait duvarlar ile güneydeki ek mekânın zemin seviyesinde duvar izleri takip edilebildiği için sözü edilen plan izlenememektedir.



Şekil 5.3. Kalenin Planı

Kaynak: Kupatadze, 2020.



Resim 5.19. Kuzeydoğu Yöndeki Şapel.

Kaynak: Canöz Arşivi.

[820] Kupatadze, *a.g.e.*, 2020, 87.
[821] Kadiroğlu vd., *a.g.m.*, 1996, 404.

Kalenin güneydoğu surları üzerinde ahşap hatıl izleri ile 2x0,8x0,2 m ölçülerinde uzunlamasına dikdörtgen formlu yuvarlak kemerli bir niş bulunmaktadır. Batıya doğru devam eden bu surları Gürcü araştırmacılar konut ve yöneticinin özel şapeli olarak tasvir etmiştir.[822] Ancak günümüze yalnızca duvarlar ulaştığı için fonksiyonuna dair bir yorum yapılamamaktadır.



Resim 5.20. **Güneydoğu Surlar ve Özel Şapele Ait Olduğu Düşünülen Niş.**

Kaynak: Canöz Arşivi.

Güneybatıda devam eden surlarda kalenin ikinci bir çıkış kapısı olduğu düşünülen 1,9x2,2m ölçülerinde tahrip olmuş bir açıklık bulunmaktadır. Ayrıca sur duvarı üzerinde 2'şer metre ara ile yerleştirilen 3 adet 1,5x0,8m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen formlu basit pencere açıklıkları bulunmaktadır.[823] Surun bu kısımdan itibaren kuzeye doğru devam eden duvarları daha yüksektir.



Resim 5.21. **Güneybatıdaki Surlar ve İkinci Kapı Açıklığı.**

Kaynak: Canöz Arşivi.

[822] Kupatadze, *a.g.e.*, 2020, 90.
[823] Kupatadze, *a.g.e.*, 2020, 90.

Daha önce araştırmacılar tarafından tanımlanan sarnıç, zindan ve mezar yapıları günümüzde tamamen toprak altında kalmıştır. Bu nedenle bu yapılarla ilgili herhangi bir veri sunulamamaktadır. Kalede araştırma yapılırken daha önce diğer araştırmacılar tarafından ifade edilmeyen zemine farklı kademelerle yerleştirilmiş, büyük bir kaçak kazı çukurunda pithoslar tespit edilmiştir. Ağız ve gövde kısımları büyük oranda kırılan bu pithoslar bir şarap mahzeni olabileceği ihtimalini göstermektedir.



Resim 5.22. Kalenin Merkezinde Yer Alan Pithoslar

Kaynak: Canöz Arşivi.

5.2.3. Malzeme ve Teknik

Kalenin beden duvarlarında genel olarak düzgün olmayan moloz taşlar ile kabayonu taşlar kullanılmıştır. Kalenin duvar örgüsünde daha manastır inşasındaki gibi dolgu duvar tekniği kullanılmıştır. Ancak burada manastırdan daha farklı olarak daha ince duvar dolgusu tercih edilmiştir. İç kısımda yer alan kilisede ise zemin seviyesinde ve yer yer beden duvarlarında yaklaşık 1,2 m ölçülerinde kesme taş malzeme kullanmıştır. Ayrıca bu kesme taşlarla beraber düzgün olmayan diğer taşların da kaplama malzemesi olarak tercih edildiği gözlemlenmiştir. Dolgu tekniğinde ise daha küçük boyutlu moloz taşlar, çakıl, dere taşı ve kireç taşı kullanılmıştır. Buna ek olarak yapıda yer yer ahşap hatıllarında inşa malzemesi olarak tercih edilmiştir.

6. ŞATBERDİ MANASTIRI'NDA ÜRETİLEN EL YAZMALARI

6.1. Adişi Dört İncili (ადიშის ოთხთავი)

Katalog No : 1.

Bulunduğu yer : Svaneti Museum of History and Ethnography, Mestia-Gürcistan

Envanter No : M-478.

Ölçüsü : 30x25/30x27/29,5x27/10x9 cm.

Malzeme : Parşömen.

Folyo sayısı : 393.

Banisi : Keşiş Sopron.

Yazarı : Keşiş Mikael.

Metin dili : Gürcüce metin Asomtavruli Alfabesi ile; iki sütun ve on altı satır halinde yazılmıştır.

Metnin konusu : El yazmasının konusunu Matta (6r-121v), Markos (121v-270v), Luka (271r-297r) ve Yuhanna (297v-386r) İncilleri oluşturmaktadır.

Kanon Sayfaları : El yazmasında 5 sayfa kanon tablosu bulunmaktadır. Kanon sayfaları 3r ile başlayıp 5r ile bitmektedir. Eserin bu bölümünde Kayserili Eusebius'un kanon tabloları kullanılmıştır. Geç Antik ve Erken Orta Çağ'da sıklıkla tercih edilen Eusebius kanonları[824], eserin erken tarihli oluşunun bir göstergesi olarak nitelendirilmektedir.[825]

Süs/ Res. Sayısı : El yazmasında dört tam sayfa resim, kanon sayfalarında (5 sayfa) ikiz kemerli süslemeler bulunmaktadır. Ayrıca eserin deri kapağı üzerinde gümüş bir haç ile kapak üzerinde deri üzerine kabartma tekniği ile yapılmış uç kısımları eşkenar üçgenlerden oluşan eş kollu Bolnisi haçı bulunmaktadır.

---

[824] Kayserili Kilise Tarihçisi Eusebius (265-340) İskenderiyeli Amnonius'u baz alarak her bir incili bölmek için oluşturduğu kanon cetveli uygulamasını Karpianus adlı bir rahibe yazdığı mektubunda anlatmaktadır. Mektup için bkz: https://www.tertullian.org/fathers/eusebius_letter_to_carpianus.htm. Erişim Tarihi: 25.12.2023. Her bir İncil yazması için 10 farklı cetvel öneren Eusebius'un bu uygulaması kısa zamanda popüler olmuş, beşinci yüzyıldan 9. yüzyıla kadar Batıdan doğuya hemen her Hristiyan coğrafyada el yazmalarında tercih edilmiştir. Bkz: Scrivener, F. H. A. (1861). *A Plain Introduction to the Criticism of the New Testament: For the Use of Biblical Students*, 1, London, 50-55; Wallraff, M. & Andrist, P. (2021). *Die Kanontafeln des Euseb von Kaisareia (Manuscripta Biblica Paratextus Biblici, 1)*, Berlin; Metzger, B.M. (1991). *Manuscripts of the Greek Bible: An Introduction to Palaeography*, Oxford, 42-43.

[825] Streeter, B. H. (2008). *The Four Gospels: A Study of Origins, Treating of the Manuscript Tradition, Sources, Authorship, & Dates*, Oregon, 90-101.

Resim Tekniği **:** Tempera.

Genel Özellikler **:** El yazmasının kolofonunun yer aldığı ön sayfalar günümüze ulaşamamıştır. Resimlerin yer aldığı 1v, 2r ve 2v numaralı sayfalar iplik bölümlerinden koptuğu için günümüzde kitap içerisinde değildir. B. Nijaradze *Svaneti El Yazmalarını* incelerken, bu el yazması içerisinde Aziz Matta'ya ait tam sayfa bir resmin olduğunu ifade etse de 1895 yılında incili gören Uvarova, bu el yazmasını anlatırken bu bilgiden söz etmez.[826] 3r-5r arasında kanon cetvelleri yer almaktadır. Metin iki sütun halinde 16 satır olarak yazılmıştır (Res.6.1). Metnin yazımında altın tozu içeren koyu kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Dipnotlarda ve metin aralarındaki çizgisel bezemelerde kırmızı renkli mürekkep tercih edilmiştir. El yazmasının kolofonunun yer aldığı 385 numaralı folyo günümüzde kayıptır. Bunlara ek olarak kitabın 15, 32, 33, 41, 47, 48, 50, 51, 58, 60, 67-70, 80-82, 87, 88, 91, 97-99, 102, 112-115, 124, 127-129, 133-135, 145, 165-168, 180, 181, 187, 188, 198, 202, 214, 227, 236, 236, 237; 272, 273, 278-280, 282, 283, 287, 292, 315, 317, 333, 346, 347 ve 388 numaralı folyoları eksiktir.

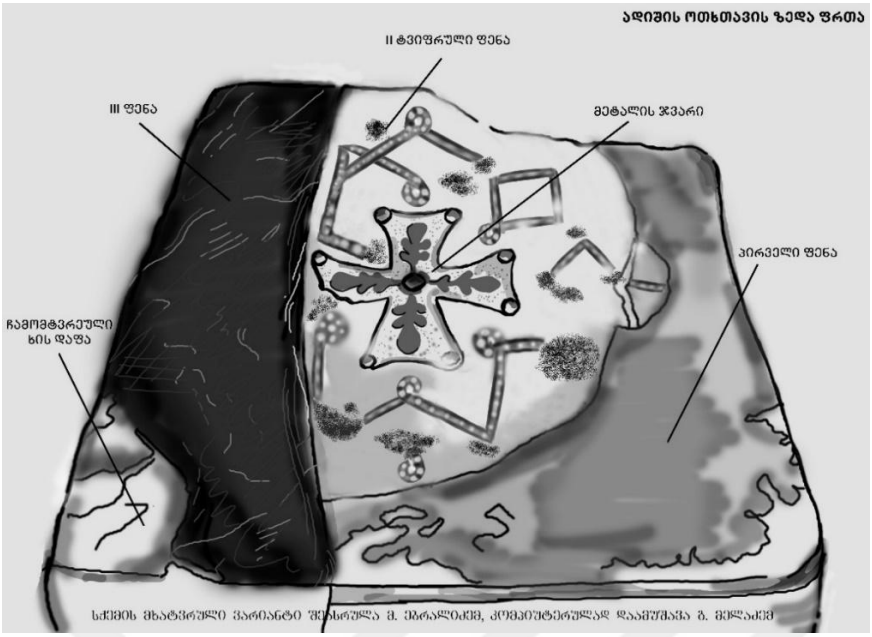
[826] Nijaradze, B. (1904, Oktomberi). "Svanetis xelnatzerebi", *Moambe*, 10, 55; Ува́рова, Г. П. С. (1904). *Кавказ: Путевые Заметки*, Москва, 283.



Resim 6.1. **Folyo 6r, Adişi İncili Metin Örneği.**

Kaynak: KKGNCM.

Cilt Özellikleri : El yazması deri kaplı ahşap bir kapak içerisine yerleştirilmiştir (Res.6.2-3.). Kapak bölümü 30,5x28 cm. ölçülerindedir. Ön kapağın asıl pano bölümü 30x27 cm., arka kapağın pano kısmı ise 29,5x27 cm'dir. Ahşap kapağın sağ üst kenarı kırılmıştır. Ön ve arka kısımları alttan ve yanlardan eğilmiştir. Üç katmandan oluşan kapağın ilk deri katmanı üzerinde yer yer küf tabası oluşmuştur. Ayrıca kapağın ön kısmı hasar aldığı için en alttaki deri katmanı üzerinde bozulmalar vardır. Birinci deri katmanı üzerine yerleştirilen preslenmiş ikinci deri katmanı üzerinde iğnelerle oluşturulan kolları üçgenlerden oluşan dört eşit kollu bir haç motifi nakşedilmiştir. Ancak bu katman büyük oranda tahrip olmuştur.



Resim 6.2. Adişi İncili Cilt Analizi.

Kaynak: http://geomanuscript.ge/?page=tyavi.

Araştırmacılar bu haç deseninin eserin ilk yazıldığı döneme ait olabileceğini ifade etmektedir.[827] Bu haçın içerisinde muhtemelen sonraki bir dönemde eş kollu, kenarları sivri gümüş bir Yunan haçı yerleştirilmiştir (Res. 6.3). Bu gümüş haç tören haçlarını anımsatmaktadır. Haç kollarının dikey yüksekliği 10 cm'dir. Haç kolları uç kısımlarından ikişer çivi ile kapak üzerine sabitlenmiştir. Haçın merkezine de bir çivi yerleştirilmiştir. Sol haç kolunun sol alt kısmı kırılmıştır. Ayrıca haçın kollarına üzerine üç parçalı yapraktan oluşan bitkisel bir bezeme işlenmiştir. Haç kollarında kalan boşluklar ise kesik noktalardan oluşan bir süsleme stiline sahiptir.

[827] Silogava, V. (1986). *Svanetis Tzerilobiti Dzeglebi*, I, Tbilisi, 46.



Resim 6.3. **Adişi Dört İncili Ön Kapağı.**

Kaynak: KKGNCM.

Süsleme Özellikleri:

1v: Bu sayfada *Quadriforum* olarak adlandırılan uçları yuvarlatılmış dört eşit kollu haç motifinin yer aldığı bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır (Res.6.4). Sayfa büyük oranda tahrip olmuştur. Sayfa orta kısmından kırmızı renkli iplikler ile birbirine tutturulmuştur. Buradan sayfanın daha önce iki ayrı parçaya bölündüğü anlaşılmaktadır. Haçın sol kolu ile alt ve üst köşesinde yer alan evanjelistlerin portreleri günümüze ulaşamamıştır. Sayfanın sağ alt ve üst kısmında iç içe kırmızı, altın rengi ve turuncu renk ile çizilen marj çizgileri görülebilmektedir. Marj çizgilerinde konturlar siyah mürekkep ile vurgulanmıştır. Haç desenlerinin sınır çizgilerinde kırmızı renkli mürekkep kullanılmıştır. Haç kollarını zeminden ayıran sınır çizgileri arasında bir şerit halinde uzanan altın renkli örgü motifi bulunmaktadır. Burada zemin maviye boyanmıştır. Haç kolları ve merkezinde herhangi bir süsleme bulunmamaktadır. Zemin ise açık pembe renkle doldurulmuştur. Sayfanın ana zemini ise açık

yeşil renge boyanmıştır. Haçın her bir kolunun altına ve üzerine dört İncil yazarının profilden portreleri yerleştirilmiştir. Ancak bunlardan sol at köşedeki günümüze ulaşamazken sol üst köşedekinin yalnızca hale kısmı, sağ omzu ve elindeki kitap günümüze ulaşabilmiştir. Sağ haç kolunun altında İncil yazarlarından Aziz Yuhanna betimlenmiştir. Koyu mavi zemine yerleştirilen figür profilden verilmiş, sol elinde bir kitap tutmaktadır. Baş hizasında sol kısımda Asomtavruli alfabesi ile "**ՅՈՀԱՆՆ**-İoanes" yazmaktadır. Pembe renkli bir *himation* giyen Yunanna, yaşlı biri olarak tasvir edilmiştir. Figürün sağ bölümü tahrip olmuştur. Sağ haç kolunun üst kısmına ise Aziz Markos betimlenmiştir. Genç tasvir edilen Markos figürünün yüzü tamamen tahrip olmuştur. Altın renkli halesinin sol kısmında Asomtavruli alfabesi ile "**ՄԱՇԱԿԱԲ**-Markos" yazmaktadır. Turuncu renkli bir *pallium* giyen figürün *himationu* pembe tonlarındadır. Figür her iki eliyle göğüs hizasında kitap tutmaktadır.



Resim 6.4. Folyo 1v, İncil Yazarları ve Quadriforium.

Kaynak: KKGNCM.

2r: İkinci sayfada, tam sayfa olarak verilen Aziz Markos figürü bulunmaktadır (Res. 6.5). Resim büyük oranda tahrip olmuştur. İlk sayfada olduğu gibi burada da marjlar iç içe üç adet silmeden oluşan bir çerçeve sınırlandırılmıştır. ¾ oranında profilden verilen figür bir tabure

üzerinde oturmaktadır. Kompozisyonun sağ kısmı büyük oranda tahrip olduğu için, taburenin sırt kısmının ve arka kısımda mimari bir dokunun olup olmadığı anlaşılmamaktadır. Ancak figür hizasında yukarıdan aşağı doğru devam eden üzerinde geometrik motifler bulunan bir kumaş dokusu algılanabilmektedir. Turuncu, pembe ve koyu kırmızı renkler kullanılmıştır. Genç biri olarak tasvir edilen figürün iri gözleri ve kahverengiye çalan saçları Bizans tiplemelerini anımsatmaktadır. Figürün baş kısmında altın yaldızlı hale kullanılmıştır. Parlak bir mavi renkle zemin doldurulmuştur. Yazı masasına doğru eğilen figür manastır keşişlerinin duruşunu anımsatmaktadır. Her iki elinde bir kâğıt tutan figürün yeşil bir *himation* üzerine sarı renkli bir *khlamis* giydiği anlaşılmaktadır. Elbisesinin dökümü, ellerinin ve ayaklarının duruşu oldukça nizamidir. Dikdörtgen bir kutu şeklinde tasarlanan yazı masası, açık pembeye boyanmıştır. Masa üzerinde yalnızca mürekkep hokkası (?) seçilebilmektedir. Masanın hemen arkasında dört basamaklı bir kaideye oturan eşit kollu Yunan haçı marj çizgisine kadar uzanmaktadır. Haç altın rengi ile doldurulurken kaide kısmı oldukça parlak bir turuncu renge boyanmıştır. Yazı masasının hizasında zemin rengi açık yeşile dönüşmektedir.



Resim 6.5. Folyo 2r, Aziz Markos.

Kaynak: KKGNCM.

2v: Burada Aziz Luka ve Aziz Yuhanna tasvirlerinden oluşan tam sayfa resim bulunmaktadır (Res.6.6). Arkaik bir örnek olan bu kompozisyonda sayfanın çerçeveleri diğer

sayfalarda olduğu gibi iç içe üç silmeden oluşmaktadır. Sayfanın sol üst ve sağ üst kısmı köşelerinden yırtılmıştır. Her iki figür cepheden verilmiştir. Kompozisyonun sağ kısmında Aziz Yuhanna yer almaktadır. Aziz Yuhanna genç bir erkek olarak tasvir edilmiştir. Başında altın halesi ile açık yeşil himation üzerine pembe bir khiton giymektedir. Sağ elinde bir İncil taşımaktadır. Sol elini kitabın üzerine uzatmıştır. Genç ve sakalsız tasvir edilen Yuhanna figürünün elbise kıvrımları, ayak yapısı ve yüz tipolojisi anatomik yapıya oldukça uygundur. Kompozisyonun solunda Aziz Luka yer almaktadır. Beyazlamış sakalı ve saçı ile Aziz Luka'da elinde bir İncil tutmaktadır. Bu figür ise açık pembe himation üzerine sarı tonlarında krem rengi bir khiton giymektedir. Elbise kıvrımları ve vücudunun oranları usta bir elden çıktığını göstermektedir. Yüz tipleriyle beraber bu kompozisyonda yer alan her iki figür Bizans modellemesinin birer örneğidir. Arka planda koyu mavi bir gök yüzü ile koyuya yakın yeşil bir yeryüzü tasviri bulunmaktadır. Aynı zamanda figürlerin ayak hizasında kıvrımlara sahip bir nehir yahut dere tasviri görülebilmektedir. Genel olarak baktığımız zaman figürlerin gerçekçi tasvir edilmesi ve renklerin birbiri olan uyumu ressamın sanat algısını ve ustalığını yansıtmaktadır.



Resim 6.6. Folyo 2v, Aziz Luka ve Yuhanna.

Kaynak: KKGNCM.

3r: Resimli sayfaların kitap içerisinden alınması nedeni el yazması 3r numaralı sayfadaki kanon cetveli ile başlamaktadır (Res.6.7). Kayseri Eusebius'un kanon cetvellerinin birer kopyası bu el yazmasına aktarılmıştır. Bu açıdan el yazmasının Grekçe bir el yazması üzerinden

kopyalanmış yahut tercüme edilmiş olabileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda figürlerde görülen Bizans etkili tasvirci anlayışta bu bilgiyi destekler niteliktedir. Kanon tabloları ikiz yuvarlak kemer içerisine yerleştirilmiştir. Kemerler her iki yanda korint sütun başlıklı sütuna oturmaktadır. Kemerlerin birleştiği noktada da korint bir sütun başlığı bulunmaktadır. Sütunlar alt kısımda düz kaideler ile sonlanmaktadır. Sütun kaidesinin altında ise tablonun sınır hattını oluşturulan iki dikdörtgen silmeden oluşan kırmızı ve turuncu renkli çerçeve bulunmaktadır. Kemerler içte ve dışta içe içe iki silmeden oluşan bir çerçeve ile sınırlandırılmış, iç kısmı dairelerden oluşan geometrik motiflerle inci dizini andırırcasına doldurulmuştur. Bugün bu dairelerin iç kısımlarındaki boyalar dökülmüştür. Ancak kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla kırmızı ve yeşil rengin tonları ile boyandığı anlaşılmaktadır. Kemerlerin birleşme noktasında dalları üç yöne doğru uzanan nar çiçeği motifi yerleştirilmiştir. Kompozisyonun sağındaki sütun gövdesindeki yeşil boya izleri sütun gövdelerinin de boyandığını göstermektedir. Sütun başlıkları koyu kırmızı zemin üzerine altın sarısı ile boyanarak vurgulanmıştır. Kemerlerin silme kısımlarındaki parlak kırmızı ile altın renginin kontrastı bir ahenk yaratmaktadır. Her iki kemerli düzen içerisinde toplamda on adet sütun, dokuz satır yer almaktadır. Tabloların içerisi Asomtavruli alfabesi ile yazılmıştır.



Resim 6.7. Folyo 3r, Kanon Cetveli-1.

Kaynak: KKGNCM.

3v: İkinci kanon sayfasında da benzer şekilde ikiz yuvarlak kemerli uygulama yer almaktadır (Res.6.8). Yuvarlak kemerler yanlarda birer korint başlıklı sütuna oturmaktadır. Kemerlerin birleşme noktasında da daha geniş tutulan üçüncü bir korint başlık bulunmaktadır. Diğer kemer uygulamaları ile benzer olarak alttan ve üstten iç içe iki silme ile kemerler sınırlandırılmıştır. Kemer yüzeylerinde ise birbirini takip eden kuşak halinde S kıvrımlarına benzer bir kompozisyon yer almaktadır. Kıvrım noktalarında motifler iç ve dış bükey daireler çizmektedir. Bu dairelerin içleri birbirini takip edercesine bir parlak turuncu, bir açık parlak maviye boyanarak motifin derinlik kazanması sağlanmıştır. Zemin ise koyu lacivert renktedir. Motiflerin kontur kısımları da beyaz boya ile çizilmiştir. Kemerlerin birleşme noktasında üç

yöne doğru açılan bir çiçek motifi eklenmiştir. Burada yer alan çiçekler lotus çiçeklerini anımsatmaktadır. Ayrıca ortadaki çiçeğin her iki yanına üç kırmızı noktadan oluşan çizgisel bir motif eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır. Sayfanın sağındaki kemerin üstünde ortada bir kuş tasviri yer almaktadır. Kuşun baş kısmı sayfa tahrip olduğu için nasıl göründüğü bilinmemektedir. Kuşun gövdesi üzerinde siyah çizgilerden oluşan desenler bulunmaktadır. Parlak kırmızı ile ayakları boyanan kuş tasvirinin türünün keklik olabileceği düşünülmektedir. Solda yer alan kemer üst kısmından itibaren tahrip olduğu için burada da bir kuş tasvirinin olup olmadığı bilinmemektedir. Ancak kompozisyonun devamlılığı açısından ve diğer sayfalarda da karşılıklı yerleştirilen kuş tasvirleri olduğu için burada da var olduğu anlaşılmaktadır. Sütun başlıkları diğer kanon sayfaları ile ortak olarak altın sarısı ve kırmızı ile boyanmıştır. Her iki yanda yer alan sütunlar ise açık bir pembe ile dalgalar halinde boyanarak mermer görünümü elde edilmiştir. Sütunların kaide kısımları tahrip olduğu için hangi formda olduğu anlaşılamamaktadır. Ortada yer alan sütun başlığının hizasındaki cetveller sütun silinerek elde edilerek yeniden yazılmıştır. Buda bu cetvel üzerinde sonradan eklemeler yapıldığını göstermektedir. Her bir kemer içerisine dörder sütun ve onar satır eklenerek tablo oluşturulmuştur. Tablolar üstte dairelerden oluşan çizgisel bir hat ile yalancı kemer görünümü elde edilmiştir. Kompozisyonun solundaki kemerin iç kısmında yer alan dördüncü tablonun sınır çizgisi ana kemerin iç kısmından sayfanın alt kısmına kadar zikzaklardan oluşan çizgisel bir bezemeler sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu motifin merkez noktası kırmızı renkte noktalar eklenerek hareketlendirilmiştir. Bu motif kuşağı en altta kesik çizgilerden oluşturulan kaide formu ile sonlanmaktadır. Kompozisyonun sağındaki kemerin birinci tablosunun sınır çizgisi ise dairelerin çizgi üzerine eklenmesi ile vurgulanmıştır. En altta bu çizgisel bezemede kesik çizgilerden oluşan üçgen formlu bir kaide ile sonlanmaktadır. Kanon sayfası en altta diğer sayfalarda olduğu gibi iki sıra silme ile sonlanmaktadır.



Resim 6.8. Folyo 3v, Kanon Cetveli-2.

Kaynak: KKGNCM.

4r: Bu kanon sayfası da diğer sayfalar gibi ikiz kemerli bir uygulama bulunmaktadır (Res.6.9). Yuvarlak kemerler içte ve dışta iç içe geçmiş iki silme ile sınırlandırılmıştır. Kemerlerin yüzeyleri bir önceki kanon sayfasındaki dalgalı kompozisyonu tekrar etmektedir. Motifin dışbükey kısımları koyu laciverte içbükey kısımları ise parlak bir turuncu renge boyanmıştır. Benzer şekilde sütun başlıkları altın sarısı ve kırmızı boyalarla elde edilen korint tipindedir. Ortadaki sütun başlığı üç cepheli tasvir edilerek derinlik kazanması sağlanmıştır. Buradaki sütun dalgalar halinde devam eden açık ve koyu pembe renge boyanarak mermer görünümü elde edilmiştir. Sütun kaidesi dikdörtgen iki bileziğin kademeli olarak yerleştirilmesi ile oluşturulmuş ve yeşil renge boyanmıştır. Ancak boyalar büyük oranda dökülmüştür. Solda

yer alan sütun ise turuncu renklidir. Ancak boyaları büyük oranda döküldüğü için nasıl bir form verildiği anlaşılamamaktadır. Sütun kaidesi ise diğerine görece daha hantal kare bir forma sahiptir. Sağda yer alan sütun da benzer şekilde açık parlak bir turuncu renge boyanmıştır. Burada da boyalar büyük oranda dökülmüştür. Sütun kaidesi ise kare formlu olup açık parlak pembedir. Kemerlerin birleşme noktasında sayfanın üst kısmına doğru devam eden çiçek tasviri bulunmaktadır. Sola ve sağa doğru devam eden nar çiçeği formundaki motiflerin gövde kısımları diğerlerine oranla daha kabadır. Ortadaki dallar ise yukarı doğru devam etmektedir. Soldaki kemerin üstünde baş kısmı tahrip olan bir kuş tasviri bulunur. Keklik türü kuşun kontur çizgileri siyah boya ile gövdesi açıktan koyuya doğru kahve tonlarına boyanmıştır. Anatomik açıdan kuş tasviri oldukça başarılıdır. Diğer kemerin üst kısmı sayfa tahrip olduğu için günümüze tam olarak ulaşamamıştır. Bu nedenle bu kemer üzerindeki kuş tasviri de yok olmuştur. Kanon cetvelleri dörder sütun onar satır olarak kemer içlerine yerleştirilmiştir. Her bir satır üstte diğerleri benzer şekilde yuvarlak çizgisel kemerler ile sonlandırılmıştır. Burada cetveller ve sütun oranları diğer sayfalara oranla daha nizamidir.



Resim 6.9. Folyo 4r, Kanon Cetveli-3

Kaynak: KKGNCM.

4v: Bu folyoda dördüncü kanon sayfası yer almaktadır (Res.6.10). Bir önceki sayfada olduğu gibi burada da ikiz yuvarlak kemer içerisine kanon cetvelleri yerleştirilmiştir. Diğer sayfaya oranla bu sayfada daha az tahrip olmuştur. Benzer şekilde her iki kemerde içte ve dışta iç içe iki silme ile sınırlandırılmıştır. Altın rengi ve kırmızı rengi bir uyum içerisinde kemeri vurgulamaktadır. Burada diğer sayfadan farklı olarak kemer yüzeyinde herhangi bir motif yer almamakla beraber pembe tonlarıyla doldurulmuştur. Her iki kemerde korint sütun başlıklarına oturmaktadır. Bu sayda da diğer sayfadan farklı olarak kemerler birleşme noktasında üçüncü bir sütun ile desteklenmiştir. Diğerlerine oranla daha büyük tutulan sütunun gövde kısmı sarı,

mavi ve koyu pembenin tonlarına birer sıra ile birbirine karışmayacak şekilde boyanmıştır. Sütun başlığının üç cepheli olarak yansıtılması, ikinci bir kemer olduğu izlenimi yaratmaktadır. Yalancı kemer uygulaması sütunun kaide kısmında daha net algılanabilmektedir. Kompozisyonun solunda yer alan kemerin sütun başlığının dış kısmında kırmızı ve koyu yeşil tonlu uzunca bir yaprak sayfanın köşesine doğru uzanmaktadır. Kemerlerin birleşme noktasında diğer sayfadaki gibi nar çiçeğini anımsatan bir çiçek motifi bulunmaktadır. Kemerlerin üst kısmında ortada birer kuş tasviri bulunmaktadır. Ancak sayfanın üst kısımları tahrip olduğu için kuşların türleri net olarak anlaşılamamaktadır. Günümüze sol kısımdaki kuşun kırmızıya boyanmış ayakları ile sağ bölümdeki kuşun ayakları ve gövdesi gelebilmiştir. Kuşun gövde kısmının daha basık ve kuyruk kısmının arkaya doğru uzanması güvercin izlenimi yansıtmaktadır. Benzer şekillerde güvercinlerin kanon cetvelleri üzerine yerleştirildiği de bilinen uygulamalar arasındadır. Köşelerdeki sütunlar koyu pembeye boyanmıştır. İki bölümlü olan sütun kaideleri ise yeşil ve mavi tonlarına boyanmıştır. Tablo sütun kaidelerinin altında üst üste iki dikdörtgen silmeden oluşan bir çerçeve ile sonlanmaktadır. Alttaki silme turuncu, üstteki ise kırmızı renklidir. Renklerin oldukça parlak olması dikkat çekicidir. Burada daha nizami olan kanon cetvelleri sekiz satır, dokuz sütuna bölünmüştür. Her bir kemer içerisine dörder sütun yerleştirilmiştir. Tablolar üstte basit şematik kemer görünümlü daireler ile sonlanmaktadır. Tabloların bu basit kemer uygulamaları arasına çizgisel haç yerleştirilmiştir. Burada diğer sayfadan farklı olarak tablolar içerisinde boş bırakılan bölümler bulunmaktadır.



Resim 6.10. Folyo 4v, Kanon Cetveli-4.

Kaynak: KKGNCM.

5r: Bu folyo üzerinde de bir diğer kanon tablosu bulunmaktadır (Res.6.11). Kanon cetvelleri tek kemerli bir doku içerisine yerleştirilmiştir. Neredeyse sayfayı kaplayan kemer uygulaması oldukça büyük tutulmuştur. Omega formlu kemer içte ve dışta içe içe geçmiş iki silmeden oluşan bir çerçeveye sahiptir. Kemer yüzeyi yılan derisindeki pulları anımsatan bir düzenleme ile dolgulandırılmıştır. Her bir pul sırası kırmızı ve mavi rengin valör değerleri ile renklendirilmiştir. Kemerin hemen üzerinde bir kuşak şeklinde devam eden çiçekler sayfanın üst kısmı tahrip olduğu için yarımdır. Ayrıca kemerlerin köşelerinde büyük oranda tahrip olmakla beraber birer dal motifi yer almaktadır. Kemer altta iki sütun başlığına oturmaktadır. Korint sütun başlıklarını anımsatan başlıkların yaprak kısımlarının boyaları solduğu için tam

olarak tanımlaması yapılamamaktadır. Granit görünümlü sütunlar koyu lacivert ile koyu mavi arasında bir renkle hareketlendirilmiştir. Sütun kaideleri de diğerlerinden farklı olarak ortada bombeli bir görünüme sahiptir. Kanon sayfaları diğer sayfalarda olduğu gibi burada da iki silmeli bir çerçeve ile sonlanmaktadır. Bu kanon cetvelleri içerisinde de boş bırakılan bölümler bulunmaktadır.



Resim 6.11. Folyo 5r, Kanon Cetveli-5.

Kaynak: KKGNCM.

5v: Bu sayfada araştırmacıların "Sion" tasviri olarak tanımladığı[828] bir kiborium bulunmaktadır (Res.6.12). Sayfayı kaplayan kompozisyonda merkezde üç yuvarlak kemerden oluşan kiborium, dörder korint başlıklı sütun ile taşınmaktadır. Kemerlerin alınlık kısımları sütun hizasına kadar kırmızı boyalardan elde edilen geometrik motiflerle doldurulmuştur. Soldaki kemer içerisinde daireler, ortadaki kemerde yarım dairelerin arka arkaya dizilmesi ile elde edilen bir kompozisyon ile sağdaki kemer ise damla ve dairelerin gelişi güzel yerleştirilmesi ile elde edilen bir kompozisyona sahiptir. Soldaki ve sağdaki kemerli bölümlerin içleri sütun başlıklarından sayfanın alt marjına kadar üçgenlerle elde edilen balıksırtı örgülerle doldurulmuştur. Ortadaki bölümde ise sütun başlıkları arasına yerleştirilen perde tasviri eklenmiştir. Perde motifi altta bağlanmıştır. Perdenin üst kısmı yarım dairelerden elde edilen üstlük ile hareketlendirilmiştir. Açık pembeye boyanan perde tasviri kıvrımları ile derinlik duygusu uyandırmaktadır. Kıvrım noktalarının oldukça nizami olması usta bir elden çıktığını göstermektedir. Sütun başlıkları kanon sayfaları ile benzer şekilde korint formlu, altın yaldızlı ve kırmızı konturludur. Sütun gövdeleri koyu lacivert ve yeşilin tonlarındadır. Sütun kaidelerinin soldaki örnekten anlaşılacağı üzere yuvarlak bilezikli ve iki kademeli olduğu görülmektedir. Kiboriumun üst örtüsü, üç cepheli konik bir külah ile sonlanmaktadır. Ayrıca kemerlerin bitiş noktaları arkaya doğru devam ederek üç boyutlu bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır. Kiboriumun sağ ve sol köşelerinde üç yapraklı mavi çiçeklerden oluşan dal motifleri yukarı doğru devam edip sola ve sağa doğru bir kavis çizerek aşağı doğru eğilmektedir. Dal kısımları kırmızı boyanın sert vuruşları ile elde edilen çıkıntılı bir görünümü vardır. Bunun haricinde kemerler üst örtüye mavi boyalarla elde edilen "X" harfleri ile tutturulmuştur. Bu motif üst örtünün sağında ve solunda daha da yoğunlaşmaktadır. Kiboriumun en üst kısmında ise S ve C kıvrımlı yaprakların birbiri ardına yerleştirilmesi ile elde edilen bitkisel bir kompozisyon ile sonlanmaktadır. Ayrıca sayfanın sağ üst köşesinde bir kuş tasviri görülmektedir. Arka kısımları kısmen tahrip olan kuşun uzunca bir gagası, hantal bir gövdesi vardır. Gövdesi tamamen soluk yeşile boyanan kuşun kanat ve gövde detayları anlaşılamamaktadır. Anatomik açıdan kısmen başarılı olan kuşun türü tespit edilememiştir. Sayfanın sol üst kısmı tahrip olduğu için karşılığı olarak yerleştirilen kuş motifi günümüze ulaşamamıştır.

[828] Şmerlingi, R. (1940). *Kartul Xelnatzerta Mortulobis Nimuşebi*, Tbilisi, 39-40.



Resim 6.12. Folyo 5v. Kiborium.

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme : Eser, 897 yılında kaleme alınmıştır.[829] Eserin tarihi süreci ile ilgili birtakım bilgiler bulunmaktadır. Eserin kolofon sayfası, 387 no lu folyoda yer almaktaydı.

[829] Eserin tarihlendirmesini yapan Korneli Kekelidze, "Kronikon RIZ" olarak verilen tarihi hesaplamış ve hem dönemin Grek takvimi hem de Gürcü takvimi ile 897 sonucuna ulaşmıştır. Maalesef bugün tarihin yer aldığı 387 no lu sayfa kayıptır. Tarih sayfası ile beraber başlangıçta yer alması gereken kolofon sayfaları ve diğer sayfalar da eksiktir. Eser içerisinde toplamda 64 sayfa eksiktir. Bkz: Kekelidze, a.g.e., 1917, 28. Tarih sayfasında yer alan

Ancak sözü edilen folyo günümüzde kaybolmuştur. Buna rağmen eserin kaybolan tarih sayfasını Kekelidze okumuş ve tarihlendirmesini yapmıştır. El yazmasının kolofonunun Türkçe çevirisi şu şekildedir:

Bu kutsal yazı Rab İsa Mesih'in doğum yılının başından itibaren Kronikon-RIZ'de (117+780=897; 6501-5604= 897 ve 1001-104= 897) dört bölüm olarak yazılmıştır. Dualarınızda beni, onun yazarı Mikail'i anın ve beni bağışlayın. Ve dualarınızda benden, büyük mücellit Piskopos Mikael'den bahsedin ve kutsal duamızı dinleyin. Tanrım hepimizi birlik ve beraberlik içinde korusun. Âmin.

f.204'de yer alan yazar kolofonu ise yazılma süreci ile ilgili oldukça önemli bilgiler vermektedir. Kolofonun Türkçe çevirisi şu şekildedir:[830]

Ben, aciz/zavallı Sopron, Tanrı huzurunda idam edilmeyi hak ediyorum. Bu kutsal kitabı, müjdeyi dört bölüm halinde, manevi kardeşlerimin büyük emekleri ile duaya yardımcı olarak tamamlamaya layık kılındım. Tüm bu topluluk için ve bedenen ve ruhen tüm akrabalarımız için, krallarımız için, Tanrı'nın lütfuyla yüceltilen Büyük Adarnase Kuropolat[831] için ve onların çocukları için, Tanrı'nın armağanları Prens Davit ve onların eşleri ve çocukları için ve

---

Gürcüce metin şu şekildedir: **"ⴎⴑⴑⵗⵀⵃⵑ ⴒⵃⵗⴎⴑⴑ ⵗⵀⵑ ⵁⵃⵀⵄⵃⴑⵗⵀⵑ ⴎⴑⵃⵁⵗⵒⵃⵁⵗⵒⵃⵑⵒ ⴒⵗⵑⵃⵃⵃ ⵄⵗⴑ, ⵂⵃⵃⵁⵃⵑ- ⵀⵁⵃⵃⵑ ⵃⵗⵑ, ⵐⵁⵁⵒⵁⵗⵒⵑⵒ ⵁⵄⵗⴑⵗⵑⵑⵑ ⵀⵄⵄⵗⵑⵑⵑ ⵗⵀⵑⵁⵄ ⵂⵃⵑⵀⵒⵗⵑⵑⵑ ⵃⵃ... ⵃⴒⵗⵃⴑⵗⵑ ⵒⵃⵗⵀⵑ ⵃⵂⵒⵗⵑ ⵑⵁⵁⵒⵑⴑⵑ ⵃⵃⵁⵃⵑⵒⵗⵀⵑⵗⵀⵁ ⴑⴑ ⵐⵗⵃⵗⵀⵑⵑⵑⵁ ⵄⵁⵄⵒⵗⵁⵒ ⵀⵗⵃⵑ ⴑⴑ ⵃⵃⵁⵃⵄⵃⵑⵑⵑⵒⵗⵑ ⵃⵂⵒⵗⵑ ⴑⵁⵁⵒⵑⴑⵑ ⵁⵄⵗⴑⵗⵑⵑⵑ. ⵁⵄⵗⵁⵒⵑ ⵃⵁⵁⵒⵃⵑⵗⵑⵑ ⵁⵄⵄⵗⵑⵑⵑⵁ ⵁⵄⵗⵀⵑⵑⵑⵁ ⵃⵃⵁⵃⵑⵒⵗⵀⵑⵗⵀⵁ."**

[830] 204v nolu folyoda yer alan Gürcüce metin şu şekildedir: **"ⵊⵗⵀⵑ ⵀⵄⵄⵗⵑⵑⵑ ⵃⵗⵑ, ⵊⵁⵁⵒⵁⵗⵒⵑⵒ ⵁⵄⵗⵁⵒⵑⵒ. ⵂⵃⵁⵃⵑⵒⵗⵀⵑⵗⵀⵁ ⵁⵄⵗⵁⵒⵑⵒ ⵁⵄⵗⵁⵒⵑⵒ ⵁⵄⵗⵁⵒⵑⵒ

ölenlerin ruhları için duaya yardımcı olarak: Peder Grigol'un[832] *ve tüm atalarının ruhu için, Gabriel'in ruhu ve tüm ataları için ve ölen tüm kardeşlerimizin ve krallarımızın ruhları için: Arsen, Davit, Aşot ve onların hepsi yola çıktılar."*

El yazması yazıldıktan sonra uzun yıllar boyunca manastırda kalmış, Türklerin bölgeye yerleşmeye başladığı 15-16. yüzyıllarda Guria bölgesindeki Cumati'de yer alan Aziz Nikolaos Manastırı'na götürülmüştür.[833] Manastırın da kurucusu olan Baş keşiş Aziz Nikolaos esere Nusxuri alfabesi ile şu kolofonu eklemiştir:[834]

Ben bir zamanlar Cumati'nin eski başkanı olan, değersiz ve manevi açıdan sefil bir ruh olan Nikolaos, büyük bir masrafla (sadaka?) oraya seyahat ettim (Tanrı Klarjeti'nin Manastırını ihya/inşa etsin!) ve şu kutsal kitapları topladım: İlk olarak bu dört bölümden oluşan kutsal müjde ve Mravaltavi (Polycephalon) ve Hukuk El Kitabı, Babaların Kitabı ve Soru-Cevaplar-Dualar. Onların çoğunluğu Tanrı sayesinde Şatberdi'yi inşa/ihya etti: bu dört İncil ve hukuk el kitabı ve onların kiliselerindeki babaların kitapları.

El yazmasının Guria'daki manastırda ne kadar saklandığı bilinmemektedir. Ancak 17. yüzyılda Svaneti'deki Adişi Köyü'ne götürüldüğü yazmada yer alan kenar yazılarından anlaşılmaktadır. Şanidze'nin ve İngoroqva'nın çözümlemelerinden Svaneti bölgesindeki bazı yerleşim yeri isimleri ile şahıs isimleri tespit edilmiştir. Fakat el yazmasının hangi yollarla kim tarafından Adişi Köyü'ne götürüldüğü bilinmemektedir. Adişi Köyü'nde muhafaza edildiği dönemde el yazmasına üç farklı not eklenmiştir.

İngoroqva da Şanidze gibi bu çözümlemeler üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. İngoroqva'nın çözümlediği metin şu şekildedir[835]:

---

[832] Burada adı geçen Şatberdi Manastırı'nın kurucu keşişi Xandzta Manastırı'nın Başpiskoposu Aziz Grigol Xandzteli'dir.

[833] Kartvelişvili, T. (2006). *Guriis Saepiskoposoebi (XV-XIX Saukuneebi)*, Tbilisi, 48-49.

[834] Nusxuri yazıt şu şekildedir: *"ⴌⴝ, ნიკოლოზაო, ოდესმე ჯაჭვთაო სამეფისანტოსკოპოსმან, აწოზობამან და სულოთა სამწყსოთმოძღვრმან, ფრიადსთა ხარჯებითა (აშენებინა ღმერთმან ქალაქჯოლი სამონასტრონი!) შეიკრიბენ და შეუკრიბენ წმიდანი ესენი ერთ წიგნი: პირველად წმიდაი ერთ სახარებაი თორთაული, და მოციქულთაული, და ჭილთავსნი, მამათა წიგნი, და ჴოთხე-მიჯნები. აწმენტისად აღაშენებენ ღმერთმან შატბერდსი: ერთ თორთაული და ჭილთავსნი და მამათა წიგნი მათსა ეკლესიასა."* Bkz: Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 10.

[835] Nusxuri yazıt şu şekildedir: *"ⴑ. ოქროსა და მაცხოვრისა აღთშისა და მოციქთ მოწაფისა ჩაინაშისა თაყუოებობითა და შეჰმეცნოებითა ცაფწერეთელ და ცაეოლეეროთ ცაწერილი ერთ ქრისტესია სამეფოსა ამა პირსა ზედა, ჩეენ ერთობილთა აღთშისა მოწაფეთა მიცთო კოლელთა, ერთმანეერთისია ნდობითა და მოწამობითა: ესესც ისი (…) სარქმისა ზედა პირი ცაეფიქრებითაოს, პირი თაყუა მაცხოვრისი და მოციქთ მოწაფ ჩაინაშისა,*

Yüce Tanrımız ve Kurtarıcımız, Adişi'nin baş şehidi Çainaşi'nin şefaati sayesinde bu eser üzerine yazılan bu yazıyı yazdık. Adişi topraklarında aynı kişinin rızası ve tanıklığıyla birleştik: Kim olursa olsun… Kurtarıcının adına, üçlünün birleşmesi sayesinde Adişi Kvekanai olan Çinaşi'nin baş kurtarıcısı ve baş şehidi olsun.

Yazıtın orijinal halinde bir tarih yer almaz. Ancak metinde geçen "-ⴔ-f" ve "-ⴕ-u" harfleri 17. yüzyıl Svaneti bölgesindeki – ki buna Svanuri denir- yazı biçimleri ile uyuşmaktadır.

Benzer yazı örnekleri el yazmasındaki başka bir not olan "*Tanrının tutkusu*"[836] ve "*Yüce Tanrı, büyük bir günahkâr olan Athanase'yi bugün yargılayacaktır*"[837] yazıtlarında da görülmemektedir.

El yazmasında yer alan son notta ise "*Tanrı Adişi Köyünü korusun ve bağışlasın, Tanrı İovane Mubeçvani'ye merhamet etsin*" ifadeleri yer almaktadır. Şanidze yapmış olduğu değerlendirmede metinde yer alan "Mubeçvani" soy isminin klasik bir Svan[838] soy adı olduğunu ve günümüzde Svaneti'de yer alan Beço Köyü ile ilişkili olduğunu, Gürcüce karşılığının Beçoelidze şeklinde olması gerektiğini ifade eder.[839]

Yukarıdaki yazıtların dışında bölgeye seyahat eden bazı araştırmacılarda el yazmasından söz etmektedir. Bunlardan ilki 1855 yılında Svaneti yolculuğunu anlatan Rus araştırmacı İvan Bartolomey'dir. Bartolomey, Adişi Köyü'nü ziyareti sırasında oldukça değerli ve eski olan, içerisinde resimler olan bir dört İncil'den söz eder.[840] 20. yüzyılın başlarında Besarion Nijaradze Svaneti'deki el yazmaları hakkında 1903 yılında önce İveria adlı gazetede[841], sonrasında 1904 yılında Moambe adlı dergide[842] yayın yaparak eserleri tanıtır. Bu eserler arasında Adişi İncili'de yer almaktadır. Nijaradze dışında bölgede çalışan bir diğer isim ise

---

ⴆⴍⴈⴈⴆⴂ ⴓⴈⴈⴑⴈⴈⴜⴈⴈⴓ ⴈⴓⴈⴑⴜⴍⴈⴈ ⴍⴍⴈⴜⴍⴈⴈ ⴍⴈⴓⴓⴓⴍⴈⴈⴍ ⴈⴓⴈⴑ." Bkz: İngoroqva, P. (1965). *Txzulebata Krebuli*, III, Tbilisi, 125.

[836] Yazının Gürcüce karşılığı şu şekildedir: "*ⴍⴈⴆⴂⴈⴈⴍⴈ ⴍⴈⴓⴈⴑⴜⴍⴈⴈ*"

[837] Yazının Gürcüce karşılığı şu şekildedir: "*ⴓⴆⴂⴈⴈⴑⴈⴈⴓ, ⴆⴆⴓⴓⴈⴑⴈⴈ ⴍⴆⴓⴓ ⴈⴑⴈⴈⴍⴈⴈⴍⴍⴆⴓ, ⴓⴈⴑⴈⴈⴍⴈⴈ ⴆⴍⴈⴈⴍ ⴆⴆⴍⴈⴈⴍⴈⴈⴍⴈⴈⴍ, ⴆⴓⴓⴍⴈⴈ ⴆⴈⴍ ⴆⴆⴈⴈⴑⴜⴍⴈⴈⴍⴈⴈⴍ*..."

[838] Svanlar Güney Kafkasların otokton halkı olup Güney Kafkas Dil Ailesi içerisinde Gürcüce ile aynı kökten gelen ve Svanca adı verilen bir dil konuşmaktadır. Fonetik ve Sentaks açısından Lazca ve Megrelce ile de akrabalık bağları bulunmaktadır. Gürcüce ile beraber bu dillere Kartvel Dilleri denilmektedir. Bkz: Sağinidze, R. vd. (2015). *Gürcü Dili*, Rize, 28-299.

[839] Yazının Gürcüce karşılığı şu şekildedir: "*ⴓⴆⴂⴈⴈⴑⴈⴈⴓ ⴈⴓⴓⴍⴓⴍⴈⴈ ⴈⴓⴈⴑⴜⴍⴈⴈ ⴓⴈⴓⴈⴆⴂⴓⴍⴓ. ⴓⴆⴂⴈⴈⴑⴈⴈⴓ ⴔⴂⴓⴆⴓⴍⴈⴈ ⴍⴈⴍⴈⴂⴈⴈⴍ ⴆⴈⴆⴂⴂⴈⴈⴍⴈⴈ*".

[840] Бартоломей, И. А. (1855). *Поездка в вольную Сванетию полковника Бартоломея, в 1853 году*, Тифлис, 282-283.

[841] Nijaradze, B. (1903, 12 Sektemberi). "Svanetis Manuskriptebi". *Gazeti İveria*, 194, 2.

[842] Nijaradze, B. (1904, Sektemberi). "Svanetis Xelnatzerebi". *Moambe*, 9, 1-15; Nijaradze, *a.g.m*., 1904, Oktomberi, 49-83.

Kontes Praskovya Sergeevna Uvarova olmuştur. Uvarova, 1895 yılındaki Kafkasya gezilerini, içerisinde Adişi İncili'nin de yer aldığı notlarını 1904 yılında yayımlamıştır.[843] Uvarova'nın çalışması ile birlikte ilk kez el yazmasının resimleri anlatılmıştır. Antik İncil baskılarını takip eden Adişi İncili bu yönü ile araştırmacıların dikkatini 20. yüzyıl boyunca çekmeyi başarmıştır. Uvarova'dan sonra Evktime Taqaişvili bilim heyeti ile 1910 yılında Svaneti'ye gezi düzenlemiştir.[844] Bu gezi sırasında bilim ekibinde yer alan Dimitri Ermakov el yazmasının tamamını resimlemiştir.[845] Sonrasında 1916 yılında fotoğraflar Moskova Arkeoloji Cemiyeti tarafından tıpkıbasım olarak yayınlanmıştır. Bu baskı sonrasında Amerikalı bilim adamı olan Kartvelolog Robert Blake 1920-1955 yılları arasında Adişi İncili'ni, Opiza ve Tbeti İncilleri ile birlikte Latince versiyonları beraber tıpkıbasım olarak yayınlayarak Batı dünyasına tanıtmıştır.[846] Sonraki yıllarda el yazması üzerine bir dizi çalışma yürüten Şanidze önce 1945 yılında el yazmasını yayımlamış[847], son olarak ise 2003 yılında tıpkıbasım olarak modern Gürcüce basılmıştır.[848]

6.2. Udabno Mravaltavisi (უდაბნოს მრავალთავი)

Katalog No **:** 2.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, Tbilisi-Gürcistan

Envanter No **:** A-1109.

Ölçüsü **:** 33x30cm.

Malzeme **:** Parşömen.

Folyo sayısı **:** 179.

Banisi **:** Banisi bilinmemektedir.

---

[843] Ува́рова, *a.g.e.*, 1904, 283.
[844] Taqaişvili, E. (1937). *Arkeologiuri Ekspeditsia Leçxum-Svanetşi 1910 Tzelis*, Paris, 234-235.
[845] Ermakov'un negatiflerinin büyütülmüş baskıları bugün Korneli Kekelidze National Georgian Centre of Manuscripts adlı kurumda muhafaza edilmektedir.
[846] Blake, R. (1929). "The Old Georgian Version of the Gospel of Mark. From the Adysh Gospels with the Variants of the Opiza and Tbet' Gospels", *Patrologia Orientalis*, vol. XX, fasc. 3 (PO 98); Blake, R. (1933). "The Old Georgian Version of the Gospel of Matthew. From the Adysh Gospels with the Variants of the Opiza and Tbet' Gospels", *Patrologia Orientalis*, vol. XXIV, fasc. 1 (PO 116); Blake, R. (1950). "The Old Georgian Version of the Gospel of John. From the Adysh Gospels with the Variants of the Opiza and Tbet' Gospels", *Patrologia Orientalis*, vol. XXVI, fasc. 4 (PO 128); Brière, M. (1955). "La version géorgienne ancienne de l'Evangile de Luc. D'Aprés Les évangiles D'Adich Avec Les Variantes Des évangiles D'Opiza et de Tbet'", *Patrologia Orientalis,* vol. XXVII, fasc. 3 (PO 132).
[847] Şanidze, *a.g.e.*, 1945.
[848] Sarcveladze, Z. (2003). *Adişis Otxtavi 897 Tzlisa*, Tbilisi.

Yazarı **:** Yazarı ya da kopyalayıcısı hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak edebi dili ve yazı hattı bakımından Adişi İncili ile benzerlikler taşıması nedeniyle Rahip Mikael'in kopyaladığı düşülmektedir.[849]

Metin dili **:** Gürcüce metin Asomtavruli alfabesi ile; iki sütun ve 30 satır halinde yazılmıştır.

Metnin konusu **:** Metnin konusunu özel dini günlerde ve belirli ayinlerde okunan azizlerin hayatların kesitler ve dualar oluşturmaktadır. Bu koleksiyon 66 bölümden oluşmaktadır.[850] Bu bölümler ve içerikleri sırasıyla şu şekildedir:

1. Bölüm: Kayserili Başpiskopos Aziz Basil'in Homilyeleri ve Kutsal Kırk Şehit Anısına Okunacak Dualar (1r-2v).

2. Bölüm: Ocak Ayının Birinci Günü Okunacaklar: Mucizeler (2v).

3-9. Bölümler: Altın Ağızlı Yuhanna (İovane Okropirisai) (3r-6v).

10. Bölüm: Aziz Şehit Haboi'ye Övgüler (7r-14v).

11-13. Bölümler: Ocak Ayının 17'si. Aziz Anton'un Anma Günü. Babaların Okumaları. (14r-36r).

14-16. Bölümler: Aziz Eprem'in Homilyeleri (37r-40v)

17-19. Bölümler: Kudüs'lü Kiril'in Sözleri (41r-46r).

20. Bölüm: Şubat'ın 20. Günü Okunacak Dualar ve Kudüs'lü Rahip Evsuki'nin Sözleri. (46v-48v).

21. Bölüm: Kudüs'lü rahip Aziz Timotios'un Sözleri (48v-50v).

22. Bölüm: Aziz ve Kutsanmış Kapadokyalı Başpiskopos Basil'in Sözü, Oruç Gününün Başlangıcında Okunacak Dualar (51v-53v).

23. Bölüm: Altın Ağızlı Aziz Yuhanna'nın oruç tavsiyeleri (54r-57r).

24. Bölüm: Antakyalı Meletios'un Sözleri (57r-64r).

25. Bölüm: Kudüs'lü Kiril'in Öğretisi (64r-66v).

26-27. Bölümler: Altın Ağızlı Yuhanna'nın Oruçla İlgili Vaazları (67r-70v).

[849] Şanidze, A. (1994). *Udabnos Mravaltavi*, Tbilisi, 3.
[850] Şanidze, *a.g.e.*, 1994, 15.

28. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Yuhanna'nın Meryem Ana, Azize Marta, Aziz Lazarus ve İlyas Peygamber Hakkında Sözleri (70v-74v).

29. Bölüm: Galaba'lı Severianos'un Sözleri (179r-179v).

30. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Yuhanna'nın Vaazları (75r-76r).

31. Bölüm: Piskopos Aziz Meletios'un Sözleri (76r-78r).

32. Bölüm Büyük Salı Günü Şafak Vaktinde Okunacak Kudüs'lü Papaz Aziz Evsuki'nin Duaları (78v-82v).

33. Bölüm: Büyük Pazartesi Sabah Ayininde Okunacak Konstantinopolis Başpiskoposu Yuhanna'nın Vaazları (82v-88v).

34. Bölüm: Salı Günü için Altın Ağızlı Yuhanna'nın On Bakireler, Bakirlik ve Tövbe Hakkında Sözleri (88v-91r).

35-36. Bölüm: Çarşamba günü için Altın Ağızlı Yuhanna'nın Sözleri (91r-94r).

37. Bölüm: Aziz ve Kutsanmış Babamız Piskopos Meletios'un Evler Hakkındaki Sözleri (94r-95r).

38. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Yuhanna'nın Şehitlerin ayakların yıkanması hakkındaki Sözleri (95v-98v).

39. Bölüm: Altın Ağızlı Yuhanna'nın Yahuda'nın İhaneti Hakkındaki Sözleri (99r-99v).

40. Bölüm: Kapadokyalı Kayseri Başpiskoposu Aziz Basil'in Sözleri (100r-102v).

41. Bölüm: Altın Ağızlı Yuhanna'nın, Anlatım, Bildirim ve Tamamlanmanın Tasviri Hakkında Sözleri (102v-107r).

42. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Mesih'in Çarmıhı Ve Ona İnananlar Hakkındaki Sözleri (107r-110r).

43. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Mesih'in Çarmıhı Hakkındaki Sözleri (110r-114r).

44. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Cuma ve Cumartesi ayinleri Hakkındaki Sözleri (114r-115r).

45. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Mezarın Mühürlenmesi ve Bununla İlgili Sözleri Hakkında (115r-118r).

46. Bölüm: Piskopos Meletios'un Mezarın Mühürlenmesi Hakkındaki Sözleri (118r-119v).

47. Bölüm: Kudüs Başpiskoposu Aziz Kiril'in Rab İsa Mesih'in Ölümden Sonraki Dirilişi Üzerine Sözleri (119v-131r).

48. Bölüm: Piskopos Aziz Meletios'un Rab İsa Mesih'in Ölümden Sonraki Dirilişi Üzerine Sözleri (131r-141v).

49-53. Bölümler: Konstantinopolis Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Rab İsa Mesih'in Ölümden Sonraki Dirilişi Üzerine Sözleri (141v-149v).

54. Bölüm: Epifani Bayramında Rabbin Dirilişi Hakkında Okunacak Dualar (149v-152r).

55. Bölüm: Altın Ağızlı Yuhanna'nın Havari Thomas'ın İtirafı ve Yeni Pazar Günü Üzerine Sözleri (152r-155v).

56. Bölüm: Konstantinopolis Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Yeni Pazar'ın İkinci Günü Üzerine Sözleri (156r-157r).

57-58. Bölümler: Altın Ağızlı Yuhanna'nın Rabbin Göğe Yükselişi Hakkındaki Sözleri (157r-159v).

59. Bölüm: Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Kutsal Ruh'un İndirildiği Gün Hakkındaki Duaları (159v-161v).

60. Bölüm: Kudüs'lü Aziz Kiril'in Kutsal Ruh Üzerine Sözleri (162r-167v).

61. Bölüm: Altın Ağızlı Yuhanna'nın Havari Petrus, İlyas ve Elyesa Peygamberler Hakkında Vaazları (168r-168v).

62. Bölüm: Gabala'lı Severianos'un Havariler Hakkında Vaazları (169r-172r).

63. Bölüm: Ağustos Ayının Beşinci Günü Okunacak Dualar. Rabbimiz İsa Mesih'in Görünüşünün Değişimi Hakkında Okumalar. Konstantinopolis Başpiskoposu Aziz Yuhanna'nın Kurtarıcımızın Kutsal Tabor Dağı'nda Suretinin Değiştiği Gün Üzerine Sözleri (172v-173v).

64. Bölüm: Harranlı Theodoros'un Tabor Dağı ve Rabbin Suretinin Değişimi Üzerine Sözleri (174r-174v).

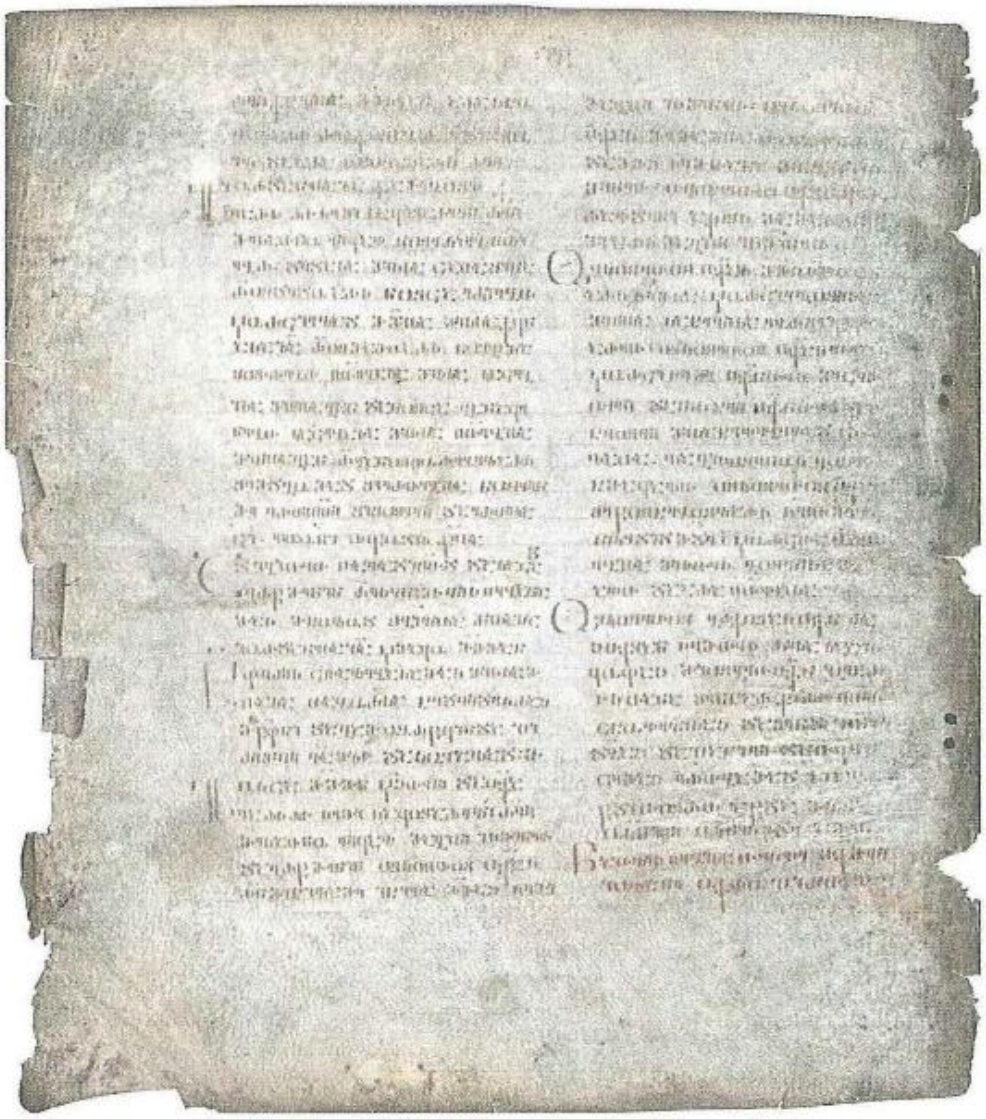
65. Bölüm: Altın Ağızlı Yuhanna'nın Tanrı Anası Meryem'in Ölümü Üzerine Sözleri (175r-176v).

66. Bölüm: Kutsal ve Kutsanmış Piskoposumuz Aziz Yuhanna'nın Öğütleri (177r-178v).

Kanon Sayfaları **:** Kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./Res. Sayısı **:** El yazması içerisinde süsleme unsuru bulunmamaktadır.

Genel Özellikler **:** El yazmasının kolofonunun yer aldığı ön sayfaları ve cildi günümüze ulaşamamıştır. Oldukça büyük boyutlu olan eser yüksek kaliteli parşömenden yapılmıştır. Kitap ortadan katlanmış, sekiz yapraklı bölümler halinde kalın ipliklerle birleştirilmiştir. Oldukça hasar gören el yazmasının kenarlarında küflenme izleri görülmektedir. Bazı sayfaların kenarları yazılı kısımlarıyla birlikte yırtılmıştır. Özellikle günümüze ulaşan ilk sayfa ciddi şekilde zarar görmüştür. Ayrıca el yazmasının bazı üst kenarları ile 6, 8, 13, 14, 20, 21, 22, 38, 52, 62, 69, 70, 81, 82, 83, 96, 103, 108, 129, 148, 165, 169 ve 173. sayfaların yarıdan fazlası kesilmiştir. Asomtavruli ile kaleme alınan metin, iki sütun halinde 30 satır olarak yazılmıştır. Ancak kitap içerisinde 5 sayfa (14-18) Nusxuri ile kopyalanmıştır. Sütunların yüksekliği ortalama 25 cm, genişliği ise 9 cm'dir. Satır başlarında yer yer Asomtavruli ile yazılmış inisyaller yer almaktadır. Metnin yazımında çoğunlukla kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Başlıklarda ve yer yer bazı inisyallerde kırmızı mürekkep tercih edilmiştir.



Resim 6.13. Udabno Mravaltavisi, Folyo 4v

Kaynak: KKGNCM.

El yazmasının muhtelif sayfalarında farklı dönemlere ait kenar yazıları ve notlar bulunmaktadır. Bunlar arasında dikkate değer olanlar şunlardır:[851]

1) 51r: Burada Nusxuri yazısı ile şu ifade yer almaktadır: "Bu kitabı üç kez bitirdim, ben Giorgi oğlu Buçum Ç'alaqanidze. Tanrım bana merhamet et."
2) 131r: Burada Nusxuri yazısı ile şu ifade yer almaktadır: "Manuel oğlu Curqiladze'yi Tanrı affetsin! Tanrım bana merhamet et."
3) 25v: Burada Mxedruli yazısı ile şu ifade yer almaktadır: "Ey Kutsal Havariler, Tanrı'nın huzurunda saklanmış bulunan Zabuli'nin oğluna şefaat edin."

[851] Şanidze, *a.g.e.*, 1994, 13-15.

4) 75v: Burada Mxedruli yazısı ile şu ifade yer almaktadır: “Bu Mravaltavi asil bir eserdir, yalnızca Tanrı herşeyi bilir ve ışık bahşeden Tanrı her şeye şahittir.”
5) 77v: Burada Mxedruli yazısı ile şu ifade yer almaktadır: “Böyle bir Metafraz üç krallıkta da yoktur! Herşey şüpheli ve geçicidir."
6) 164v: Burada 15. yüzyıl Mxedruli yazısı ile şu ifade yer almaktadır: “…Kim bu kitabı yazmışsa, köleniz…. Çok günahkâr Giorgi’nin ruhunu huzura kavuşturun ve ona zafer bahşedin”.
7) 38v: Burada 19. yüzyıl Mxedruli yazısı ile şu ifade yer almaktadır: “Tanrım, senin günahkâr kölen, Rahip İoseb Gucabidze’yi unutma. Tanrım merhamet et.”

Kenar notları dışında 171v ve 138r sayfalarında yer alan şiirler de oldukça ilgi çekicidir.

171v: 16. yüzyılda kaleme alındığı düşünülen bu şiir Mxedruli ile yazılmıştır:

Tanrım, Musa gibi güçlü bir irade ver,

Bakire gibi başımı eğeyim,

Kudüs’e yola düşeyim,

Yükümlülüklerimden kurtulayım.

138r: 18. yüzyılda kaleme alındığı düşünülen bu şiir Mxedruli ile yazılmıştır.

Anneler nasıl da senin yanında ağladı, Yüce Mesih,

Seni aradılar,

Gökyüzüne yükseldi,

Diye müjdeler verdiler havarilere

Mezarın etrafında dolaştılar,

Dirilişini vaaz ettiler.

Bu kenar notların sonuncusu 160r’de 19. yüzyıla ait olup, bozuk bir Rusça ile yazılmıştır. Bu notta da Rahip Nikoloz ve Giorgi Toxadze’den söz edilmektedir.

Daha öncede belirtildiği üzere eser ciddi şekilde zarar görmüş ve günümüze eksik bir halde ulaşmıştır. Şanidze’ye göre eser başlangıçta 400 sayfadan oluşmaktaydı. Ancak şu anda

yalnızca 179 sayfası günümüze ulaşabilmiştir.[852] Ayrıca bazı sayfalar başka el yazmalarından alınmış ve buraya eklenmiştir.

Şanidze el yazmasını Tiflis'e getirdiğinde, o dönemde içerisinde 168 sayfa bulunmaktaydı. El yazması içerisinden koparılmış 8 sayfadan oluşan bir bölüm 1923 yılında Petersburg'dan getirilerek Tarih-Etnografya Derneği'nin Koleksiyonuna H-2097 numarasıyla kayıt edilmişti. Şanidze ayrıca daha önce başka bir kütüphanede muhafaza edilen bir sayfayı da müzeye getirerek kitabın eksik kısımlarını tamamlamaya çalışmıştır. Eksik sayfayı müzeye teslim ettiği dönemde nüsha U-1287 numara ile kaydedilmiştir.[853] Müze koleksiyonuna eklenen bu sayfa şu anda el yazmasının 39. sayfasını oluşturmaktadır. Sayfa üzerinde güçlükle okunan bir not bulunmaktadır. Bu not T. Jordania tarafından kurşun kalemle yazılmıştır: "*1890 yılında bu parça Ozurgeti'de öğrenciler tarafından bir kitap cildi için kullanılıyordu. Çkondidi Manastırı'ndan getirmişlerdi. El koydum. 10. yüzyıla ait bir yazıdır… Evet, önemli. T. Jordania"*.[854] Bu bilgilere göre el yazmasının yüzyıllar boyunca zorlu bir yolculuktan geçtiği anlaşılmaktadır.

Araştırmacılar el yazmasını incelerken eserin çok fazla zarar görmesi nedeniyle hem bölümlerin hem de sayfaların numaralandırma sistemi üzerinde durmuşlardır. Bu numaralandırma, genellikle ilk sayfanın ön (recto) yüzüne veya son sayfanın arka (verso) yüzüne, bazen her iki tarafa da eklenmiştir. Şu anda eserde bu formatta numaralandırılmış 27 sayfa bulunmaktadır. Araştırmacıların varsayıma göre, el yazmasındaki her bir defter (bölüm), eksiksiz haliyle sekiz sayfadan oluşmaktaydı (günümüze tam olarak ulaşan defterlerde olduğu gibi).

[852] Şanidze, *a.g.e.*, 1994, 25.
[853] Şanidze, *a.g.e.*, 1994, 14.
[854] Jordania, T. (1903). *Kartul-Kaxetis Monastrebis da Eklesiebis İstoriuli Sabutebi*, Tbilisi, 58.

Tablo 6.1. Sayfaların Numaralandırma Sistemi.

სათვალავიანი ფურცელი და გვერდი	რვეულის სათვალავი	ფურცლის პირვანდელი სათვალავი	სათვალავიანი ფურცელი და გვერდი	რვეულის სათვალავი	ფურცლის პირვანდელი სათვალავი
1 v	ⴃ	72	98 v	ⴅⴃ	232
3 v	ⴀⴂ	88	105 v	ⴅⴄ	256
4 v	ⴀⴀ	104	113 v	ⴅⴀ	264
11 v	ⴀⴃ	120	121 v	ⴅⴅ	272
17 r	ⴀⴀ	97	129 v	ⴅⴀ	280
26 v	ⴀⴅ	136	137 v	ⴅⴃ	288
34 v	ⴀⴆ	144	145 v	ⴅⴅ	296
39 v	ⴀⴃ	128	151 v	ⴅⴃ	312
47 v	ⴀⴅ	136	164 v	ⴆ	320
53 v	ⴀⴆ	144	169 v	ⴆⴀ	344
61 v	ⴁ	160	174 r	ⴆⴃ	361
74 v	ⴁⴀ	184	175 r	ⴆⴅ	369
82 v	ⴁⴃ	208	178 v	ⴆⴃ	368
90 v	ⴁⴅ	216			

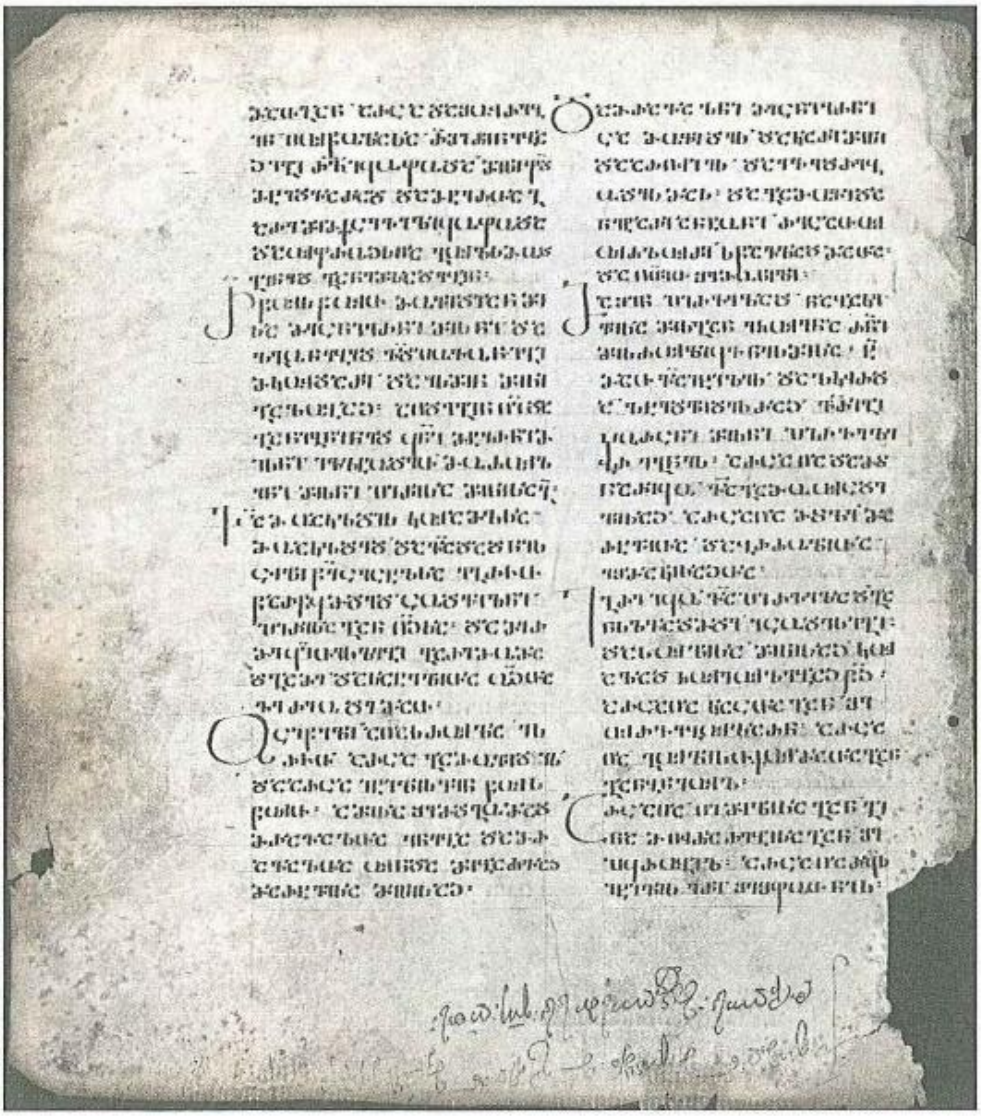
Kaynak: Şanidze, 1994.

Burada sunulan tablodan görüldüğü üzere, *eserin* defter numaralandırmasının genellikle defterin son sayfasının arka yüzüne (verso) yapıldığı bir kural bulunmaktadır. Numarayı belirten harfler, metni yazan aynı el tarafından yazılmış ve sayfanın üst kenar boşluğunda, genellikle ortada, sütunları ayıran alanın hizasında yer almıştır. Ancak bazı defterlerde (ⴅⴀ, ⴅⴅ, ⴅⴃ, ⴅⴅ, ⴅⴁ), numaralandırmada hata yapıldığı görülmektedir; ilk harfler kazınmış, yeni harfler ise biraz daha sağ tarafa yazılmıştır. Bu da hata yapıldığını ve sonradan düzeltme yapıldığını göstermektedir.

Numaralandırmanın defterin son sayfasının verso (arka) yüzüne yapılması kuralı, eserde üç yerde ihlal edilmiştir ve numaralandırmayı belirten harfler, defterin ilk sayfasının recto (ön) yüzünde, üst kenar boşluğunda yer almıştır (ⴀⴀ, ⴆⴃ, ⴆⴅ). Bu istisnalar dikkat çekmektedir.

Buna bir diğer önemli durum daha eklenmektedir: El yazmasında dört defterin numarası tekrarlanmaktadır (ⴀⴀ, ⴀⴅ, ⴀⴆ ve ⴆⴃ, yani 13, 17, 18, 46). Aynı el yazması içinde böyle bir tekrar, yalnızca numaralandırma hem defterin başında hem sonunda yapılmışsa beklenebilir. Bu durumda aynı numara hem defterin ilk sayfasında (recto) hem de son sayfasında (verso) yer almaktadır.[855] Ancak böyle bir yöntem eserde genel bir kural olarak uygulanmamıştır. Dahası, 17. ve 18. defterlerin belirleyici harfleri her iki durumda da yalnızca verso'da yer almaktadır.

[855] Buradan şöyle bir sonuç ortaya çıkmaktadır. İkiye katlanmış bir parşömenin bir yarısı defterin (bölümün) ilk sayfasını oluşturur ve ön sayfasında defter numarasını belirtmek için ⴆⴆ (46) yazılıdır; aynı parşömenin diğer kısmı, yani aynı defterin son sayfası ise ⴆⴅ (47) yazılıdır. Normalde, her iki tarafta da numara aynı olmalıydı. Dolayısıyla farklı numaralar bir hata sonucu ortaya çıkmış olmalıdır.



Resim 6.14. Udabno Mravaltavisi, Folyo 25v.

Kaynak: KKGNCM.

Burada yer alan çelişkili durum, aynı numarayla işaretlenmiş iki farklı defterden birinin başlangıçta başka bir el yazmasına ait olduğunu ve sonradan belirli nedenlerle el yazmasına eklendiğini varsaydığımızda kolaylıkla açıklanabilmektedir. Böyle bir varsayım, aşağıda ele alacağımız diğer verilerle de desteklenmektedir.

İlk sayfanın verso (arka) yüzünde defter numaralandırmasını belirten Ⴒ harfi yazılıdır. Bu harf 9. defterin son sayfası, yani kitabın orijinal halinde 72. sayfa olduğunu göstermektedir. Bu durumda, eserin ilk sekiz defteri tamamen kaybolmuştur ayrıca 9. defterin ilk yedi sayfası da eksiktir. Bu defterden yalnızca son 8. sayfa korunmuş olup günümüzde el yazmasının başladığı sayfadır. Bundan sonra da 10. defter tamamen kayıptır. 11. defterden ise yalnızca iki sayfa

(birinci ve sonuncu) korunmuş olup aradaki 6 sayfa eksiktir. 12. defter de tamamen kaybolmuştur. 13. ve 14. defterlerden yine yalnızca ikişer sayfa kalmıştır. 15. defterin ise ortadaki dört sayfası eksiktir; ilk iki sayfa ve yedinci-sekizinci sayfalar korunmuştur. Bu durumda, orijinal numaralandırmaya göre 113-114 ve 119-120. sayfalar mevcut olup, 115-118. sayfalar eksiktir.

Böylece, kitabın ilk 15 defterinden, yani toplam 120 sayfadan yalnızca 11 sayfa korunmuş, 109 sayfa ise kaybolmuştur. 16. defterden, ilk iki (orijinal numaralandırmaya göre 121-122, güncel numaraya göre 12-13) ve son (orijinal numaralandırmaya göre 128, güncel numaraya göre 39) sayfalar korunmuştur. Aradaki beş sayfa eksiktir. Bunun yerine, burada iki ekleme bulunmaktadır; bunlardan biri Nusxuri ile yazılmış beş sayfalık bir ek, diğeri ise Asomtavruli ile yazılmış yirmi sayfalık bir ektir.

Nusxuri ile yazılmış sayfalar (güncel numaralandırmaya göre 14-18), oldukça solmuş, bazı yerleri kazınmış ve zor okunur durumdadır. L. Baramidze bu sayfaların sonradan eklendiğini belirtmektedir.[856] Bu yapraklar arasında yer alan 17. sayfa ise, defter numaralandırmasını gösteren ⴀⴍ işaretini içermektedir. Bu ibare, metni kopyalayan aynı el tarafından yaprağın recto (ön) yüzüne yazılmıştır. Bu durumda, bu sayfa 13. defterin ilk sayfası, yani eski Nusxuri ile yazılmış folyonun 97. sayfasıdır. Nusxuri ile yazılan sayfaların metni birbirini iyi takip etmekte ve herhangi bir eksiklik içermemektedir, bu da onların yerini belirlemeyi kolaylaştırmaktadır. Mevcut verilere göre Nusxuri ile yazılan sayfalar, 12. defterinin son üç sayfası ile 13. defterinin ilk iki sayfasıdır. Dolayısıyla, eserin mevcut 14-18. sayfaları, bir zamanlar başka bir eski Nusxuri yazılı el yazmasının 94-98. sayfalarıdır. Bu el yazmasının metni hem paleografik hem de ortografik[857] açıdan incelenen eserin ana kısmından belirgin şekilde farklıdır.

Sonraki yirmi sayfa yapılan inceleme sonucunda bir ekleme olarak değerlendirilmektedir. Ancak bunlar Asomtavruli hatlı harflerle yazılmış olup, kısmen eserin ana metnindeki yazıya benzemektedir. Burada, sekizer sayfadan oluşan iki tam defter yer almaktadır ve bu defterlerde defter numaralandırmasını belirten yazılar da bulunmaktadır: ⴀⴆ (17) ve ⴀⴊ (18). Kalan dört sayfa, 19. defterin ilk iki ve altıncı-yedinci sayfalarıdır. Bu sayfalar arasında üç eksik sayfa bulunmaktadır ayrıca defter numaralandırmasını içeren son sayfa da korunmamıştır.

[856] Şanidze, *a.g.e.*, 1994, 22.
[857] Yazı dilinde, bir dilin kelimelerinin doğru şekilde yazılmasını sağlayan kurallar bütünü "ortografi" olarak tanımlanmaktadır. Bkz: Koç, R. (2014). "The effect of modifying spelling rules on the Orthography Education," *Educational Research and Reviews*, 9(16), 562–567.

Böylece daha önce yukarıda da değinildiği üzere esere sonradan eklenmiş olan 20 sayfa, başka bir el yazmasından alınmıştır. Bu el yazmasının korunmuş parçaları şu anda eserin 17. ve 18. defterlerini tamamen, 19. defterinden ise dört sayfayı oluşturmaktadır. Bu bilinmeyen el yazmasının orijinal numaralandırmasına göre bu sayfalar, 129–146 ve 150–151. sayfalardır.

Bu eklemelerden sonra, esere başlangıçtan itibaren ait olan ve kitabın ana kısmını oluşturan sayfalar gelmektedir. Bunlardan ilki, 39. sayfadır. Bu sayfanın arka yüzündeki üst kenarda zorlukla görülebilen defter numaralandırma harfleri (ⴡⴆ), bunun 16. defterin son, yani kitabın orijinal numaralandırmaya göre 128. sayfası olduğunu göstermektedir. Bu, 1890 yılında T. Jordania'nın Ozurgeti'deki öğrencilerden el koyup, yok olmaktan kurtardığı sayfadır. Bir defterin veya kitabın cildi olarak kullanılan bu sayfadaki harfler silinmiş ve bazı yerleri daha sonra mürekkeple yeniden yazılmıştır. Sayfanın sağ kenarı kesilmiş ve satır sonlarındaki harfler de kaybolmuştur. Bu şekilde kesilmiş ve oldukça zarar görmüş halde günümüze ulaşmıştır. Ancak yine de değerli bilgiler sunabilmiştir.

39. sayfanın metni doğrudan 40. sayfada devam etmektedir. 40-47. sayfalar, hiçbir eksikliği bulunmayan ve numaralandırma işareti (ⵑⴆ yani 17) yerinde olan tam bir defterden oluşmaktadır. Bu durumda, bu defter, eserin orijinal numaralandırmasına göre 129-136. sayfalarını temsil etmektedir. Bu defter, eserin ana bölümünden tam olarak günümüze ulaşmış olan ilk defterdir. Bundan sonra da eksiksiz olarak korunmuş olan şu defterler mevcuttur: 20, 23, 26, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 37 ve 39. defterler. Ancak bu bölüm nispeten daha iyi korunmuş olsa da yine de birçok kayıp bulunmaktadır. Başlangıçta tamamen kaybolmuş olan on deftere (1-8, 10, 12) ek olarak, beş defter daha kayıptır (19, 22, 24, 28, 30). Geri kalan defterler eksiktir. Özellikle: 18. defterden iki sayfa eksiktir, 21. defterden son üç sayfa eksiktir, 32. defterden bir veya iki sayfa eksiktir, 38. defterden iki veya üç sayfa eksiktir, 40. defterden dört sayfa eksiktir. Sadece birer sayfa, 25. ve 31. defterlerden korunmuştur. Michel van Esbroeck'in tahminine göre, 25. deftere ait olan eserin 179. sayfası, şu anda tesadüfen kitabın bu bölümüne yerleştirilmiş durumdadır.[858] 41-45. defterlerden toplamda yalnızca 9 sayfa korunmuştur. Son olarak, 46. defterden üç sayfa günümüze ulaşmıştır. Kitabın sonunda kaybolmuş sayfaların sayısını kesin olarak belirlemek ise mümkün değildir.

Korunmuş sayfaların birçoğu az ya da çok zarar görmüştür. Özellikle 2. sayfanın üst kenarı ve sağ tarafı, satır sonlarındaki harflerle birlikte yırtılmış durumdadır. 148. ve 173.

[858] Esbroeck, M.V. (1978). "Deux homélies de Sévérien Gabala (IV^{e}-V^{e} siécle) conservées en géorgien", *Bedi Kartlisa*, 36, 71-92.

sayfaların yaklaşık üçte biri eksiktir. 169. sayfanın sağ ve alt kenarları, *sağ* ve *sol* sütunların yaklaşık üçte biriyle birlikte zarar görmüştür. 13, 20 ve 21. sayfaların sağ ve alt kenarları kesilmiş veya yırtılmıştır. Ayrıca, 6, 22, 53, 63, 81, 82, 83, 97, 104, 109, 129, 149 ve 162. sayfaların alt kenarları zarar görmüş olmasına rağmen, bu durum metni etkilememiştir.

Kitabın son bölümünden özellikle 174. sayfa ayrı olarak değerlendirilmelidir. Bu sayfa Asomtavruli harfleriyle yazılmış olsa da eserin ana metnindeki yazıdan belirgin şekilde farklıdır. Daha sıkı bir şekilde, daha küçük harflerle yazılmıştır: sütundaki bir satıra 27-28 harf sığarken, diğer sayfalarda bu sayı 21-22 harftir. Bu sayfanın açıkça esere ait olmadığı ve başka bir el yazmasından buraya eklendiği anlaşılmaktadır.[859] 174. sayfa, numaralandırma işaretinin (ⴘⴕ) recto yüzüne yapıldığı sayfalardan biridir. Bu işaret, bu sayfanın bir el yazmasının 46. defterinin ilk sayfası olduğunu göstermektedir. Eğer bu el yazmasının da tamamen sekiz sayfalık defterlerden oluştuğunu varsayarsak, elimizde bulunan sayfa onun 361. sayfasıdır. Bu durumda, bu sayfanın ait olduğu el yazmasının oldukça büyük bir hacme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen sayfadaki metin, Michel van Esbroeck tarafından tanımlanmıştır. Onun tespitine göre, bu metin Yuhanna Hrisostomos'un *"*Tanrı'nın Annesinin Ölümü Üzerine*"* adlı eserinden bir parçadır. Bu eserin tam metni, birkaç Gürcü el yazmasında, özellikle Sina ve Athos'taki mravaltavilerde korunmuştur. Michel van Esbroeck'in belirttiği gibi, *"Bu sayfa başka bir el yazmasına ait olmasına rağmen, içeriği K-50'yi yeterince karşılamaktadır; burada Harranlı Theodoros'un Transfigürasyon Homilyesi yer almaktadır (190vb – 191vb)"*.[860] Dolayısıyla eserin 174. sayfasının buraya başka bir mravaltaviden geçtiği sonucuna varılmaktadır. Bu diğer mravaltavi, büyük hacimli bir eser olup muhtemelen bir yıl boyunca okunacak metinleri içermekteydi. Yazı stilinden anlaşıldığı üzere, bu sayfa, incelenen el yazması ile aynı edebi merkezde ve aynı dönemde kopyalanmıştır.

Yazı stili açısından şunu belirtmek gerekir ki, incelenen eser, eklemeler hariç, kaliteli bir Asomtavruli ile tek bir kişi tarafından kopyalanmıştır. Eklemelere gelince, burada ise birkaç farklı yazı stili ve dolayısıyla farklı kişiler tarafından yazılmış metinler ayırt edilmektedir.

Ayrı bir yerde duran Nusxuri ile yazılmış beş sayfa (14–18), dikkat çekicidir. Bugüne kadar Nusxuri yazılı metnin en eski örneği olarak, Sina'daki Mravaltavi'nin kopyalayıcısı Makari Leteteli'nin kolofonu kabul edilmektedir. Ancak Udabno Mravaltavisi'ndeki Nusxuri

[859] Esbroeck, M.V. (1975). *Les plus anciens homéliaires géorgiens*, Louvain, 156.
[860] Esbroeck, *a.g.e.*, 1975, 162-165.

ekleme, harflerin çizgileri ve özellikleri açısından daha arkaik izler taşımaktadır. Bu yazı büyük olasılıkla 9. yüzyılın ilk yarısına tarihlenebilir.

İkinci eklemede (19–38. sayfalar) üç farklı yazı stili ayırt edilmektedir. Birinci bölüm (19r, a sütunu–24r, a sütunu), tamamen el yazmasını kopyalayan kişi tarafından yazılmıştır. İkinci, küçük bir bölüm (24r, b sütunu–26r, b sütunu), farklı bir el tarafından yazılmıştır ve bu yazı stili 174. Sayfanın yazı stili ile örtüşmektedir. Üçüncü bölümün (26v–36v) yazı stili ise daha da farklıdır; büyük boyutlu, kalın ve uzun Asomtavruli harfleriyle yazılmıştır.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle, incelenen el yazmasını hazırlayan kaligraf, başka bir kitabın kopyalanmasına da katkıda bulunmuştur. Bu ikinci kitaptan günümüze iki tam defter ve üçüncü defterin yarısı kalmış olup, şu anda incelenen eserin içinde bir ek olarak korunmaktadır. Bu bilinmeyen kitabın kopyalanmasına katılan ikinci kişi ise, başka bir mravaltavinin kopyasını yapmıştır; bu kitaptan ise yalnızca bir sayfa (Şimdi eserin 174. sayfası) korunmuştur. Böylece aynı edebi okulun temsilcilerinin eseri olan birkaç kitap ve kaligraf tespit edilebilmektedir.

El yazmasının 174. sayfasının esere nasıl dahil edildiği bilinmemektedir. Diğer eklemelere gelince, bunlar tesadüfen el yazmasına bağlanmamıştır. Bu eklemeler, bir el yazmasının başka bir el yazmasıyla tamamlanması çabasıdır ve bu işlem çok uzun zaman önce gerçekleştirilmiş olmalıdır.

Nusxuri ile yazılmış sayfalar, esas olarak bir eseri içermektedir ve bu eserin başlığı şudur: *“Aziz Antoni'nin Anısı. Atalara Ait Okumalar. Büyük Keşiş Ambrosios Pavle'nin Hayatı ve Yaşam Tarzı.”* Bu metinden önce, 14r sayfasında İoane Sabanidze’nin *"Abo Tbilileli’nin Şehadeti"* eserinden yalnızca birkaç satır yer almaktadır: “*Adını her yerde duyurmak için herkese vaaz verdik! Şimdi hepimiz senin bu şehitliğin için sana dua ediyoruz, ey Mesih'in şehidi! Sen her zaman Kurtarıcının önünde şefaatçisin; senin aracılığınla herkes Mesih Tanrı’dan merhamet diler. Ona yücelik, şeref ve güç Baba ve Kutsal Ruh ile birlikte şimdi, her zaman ve sonsuzluğa kadar aittir. Âmin.”* Dikkate değer bir şekilde, önceki 13. sayfada Asomtavruli ile yazılmış metin, aynı cümlelerle sona ermektedir: *"...Adını her yerde duyurmak için herkese vaaz verdik! Şimdi hepimiz senin Mesih'in şehitliği için sana dua ediyoruz, sen Kurtarıcının önünde şefaatçisin..."* Buradan anlaşılıyor ki, Asomtavruli ve Nusxuri ile yazılmış sayfalar farklı el yazmalarına ait olmalarına rağmen, yan yana gelmeleri tesadüfi değildir.

Benzer bir durum, Nusxuri eklemesinden Asomtavruli yazılı bölüme geçişte de görülmektedir. *Aziz Antoni'nin Anısı* metninden sonra, 18v sayfasında *"Aziz ve Kutlu Babamız Antoni'nin Öğretileri"* başlıklı metin başlamakta, ancak bu sayfa kısa sürede sona ermekte ve

metin yarım kalmaktadır. Ardından, 19r sayfasında Asomtavruli ile yazılmış yeni bir ekleme başlamaktadır. Ancak bu sayfanın başlangıcındaki metin (Aziz Antoni'nin Anısı), önceki metinle içerik açısından açık bir bağlantıya sahiptir.

Sonuç olarak, Nusxuri yazısıyla yazılmış el yazmasının metni, Asomtavruli ile yazılmış metinlerin arasına oldukça uyumlu bir şekilde eklenmiştir. Açıkça görülüyor ki, bir el yazması, iki farklı el yazmasından alınmış bölümlerle tamamlanmıştır. Ancak Asomtavruli ile yazılmış eklemenin son kısmı eksik olduğundan, bunun mravaltavinin ana bölümüyle ne derece uyumlu bir şekilde bağlandığını kesin olarak belirlemek mümkün değildir. Michel van Esbroeck'in belirttiği gibi, Aziz Antoni'ye dair okuma metinleri mravaltavinin organik bir parçası değildir ve ilk derlemenin yapısına yabancıdır. Bu metin, açıkça el yazmasının orijinal metnine sonradan eklenmiş bir eklemeyi temsil etmektedir.[861]

Günümüzde mevcut haliyle korunan eser, tamamı veya parçalar halinde 66 eseri içermektedir. Bu eserlerden bazıları yalnızca bu el yazmasında bilinmektedir. Parçalar halinde bulunan eserlerin kimliği, diğer mravaltavilerde korunan ilgili materyallere dayanarak tespit edilebilmektedir ancak bu her zaman mümkün olmamaktadır.

"Yazarlar" veya eserlerin müellifleri, genellikle metinlerin başlıklarında açıkça belirtilmiştir. Bunlar, tanınmış dinî yazarlar ve Hristiyan Kilisesi'nin önde gelen şahsiyetleridir: Yuhanna Hrisostomos (Altın Ağızlı Yuhanna), Kudüslü Kiril, Antakyalı Meletios, Kapadokyalı Basil, Süryani Efrim, Kudüslü Eusebios, Gabalyalı Severianos ve Kıbrıslı Epifanios. Gürcü yazarlardan ise İoanne Sabanidze ve İoanne Bolneli öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, çeşitli kaynaklar, bazen aynı eserin yazarını tamamen farklı kişiler olarak belirtmektedir. Bu durum, gerçek müellifi tespit etmek için özel bir araştırma gerektirmektedir.

Cilt Özellikleri **:** Cildi günümüze ulaşamamıştır.

Süsleme Özellikleri **:** Sinuri Mravaltavi'de olduğu gibi bu mravaltavide de resim bulunmamaktadır. Ancak bu eksikliği kısmen sütunlardan taşan ve satır başlarında bulunan inisyaller telafi etmektedir. Hazırlanan inisyaller ince işçilikten uzak olup daha basit tasarlanmıştır. İnisyaller genellikle kelime başındaki ilk harfi temsil etmektedir. Ancak bazen iki ya da üç harf birlikte inisyal formunda yazılmıştır. Örneğin 2r, 22r, 39r ve 71v'de olduğu gibi. İnisyallerin sayısı her sayfada genellikle dört ile dokuz arasında değişmektedir (Res. 6. 13, 6. 14.). Dörtten az veya dokuzdan fazla olduğu durumlar nadirdir. Örneğin 55r, 133r ve 176r sayfalarında sadece üçer inisyal bulunmaktadır ve bu harflerin hepsi tek bir sütuna

[861] Van Esbroeck, *a.g.e.*, 1975, 138-139.

yerleştirilmiştir. İki inisyal yine tek sütun üzerinde sayfa 105r, 106r, 106r, 110r, 159r ve 178r de iken, her bir sütunda birer inisyalin yer aldığı sayfalar ise 113r, 120v, 123r ve 127r'dir. Tek bir inisyal ise 178r sayfasında bulunmaktadır. 112r sayfada inisyal yer almazken, 175r sayfasında tam 20 inisyal bulunmaktadır. Bunlardan 18'i birbirini tekrar eden "Ⴒ" (ⴒⴈⴝⴍⵀⴁⵔⵁⴑⴈⵃ-*Giharoden* kelimesinin baş harfi) harfidir. Bu kelime Yuhanna Hrisostomos'un "Tanrı Annesinin Ölümü Üzerine Vaaz" adlı bölümde sıkça geçmektedir ve inisyallerle vurgulanmaktadır. Bu uygulama aynı şekilde Sinuri Mravaltavi'de de yer almaktadır.[862]

Genel olarak inisyallerin kullanımı açısından Sinuri Mravaltavi ile Udabno Mravaltavisi eserleri birbirine çok benzemektedir. Bu iki el yazması arasında, bazı harflerin gövdelerinin alt kısımları son satırlardan aşırı şekilde aşağı doğru uzatılarak alt kenar boşluğuna kadar uzanmaktadır. Özellikle şu harfler uzatılmıştır: Ⴔ, Ⴕ, Ⴗ, Ⴣ, Ⴥ. Ayrıca, bazen bazı harflerin son kısmı düz değil, zikzak şeklinde çizilmiştir.

26r sayfasında Ⴣ harfinin aşırı şekilde uzatılmış ayağına üç yatay çizgi eklenmiş ve her iki tarafına tırnak benzeri süslemeler yerleştirilmiştir. Aynı sayfanın arka yüzünde (26v), baş harf olarak kullanılan ⴝ harfi dikkat çekmektedir; harfin üzerinde üç yıldız bulunmaktadır. Başka bir yerde (46r), baş harf olarak kullanılan Ⴍ harfi, gövdesinin içinde Ⴚ harfini barındırmakta ve üst kısmında kısaltma işareti bulunmaktadır; bu da "თთუესა" (thtuesa) olarak okunmaktadır. Son olarak, 100r'de, ⴀⴗⴏⴀⴗⴚⴒⴀⴗ kelimesinin ilk harfine bir insan başının tasviri eklenmiştir.

Tarihlendirme : El yazmasının 9. yüzyılın sonlarında kaleme alındığı düşünülmektedir. Eserin tarihi süreci ile ilgili birtakım bilgiler bulunmaktadır. Eser ilk kez 1920 yılında Guria bölgesindeki Cumati Manastırı'nın kütüphanesinde Akaki Şanidze tarafından ortaya çıkarılmıştır. Şanidze, el yazmasını manastırdan alarak Tiflis'e müzeye götürmüştür. Ardından 1923 yılında St. Petersburg'daki Gürcüce el yazmalarını tasnif ederken el yazmasının eksik sekiz sayfasını bulmuştur.[863] El yazmasının eksik olan başka bir sayfası ise Ozurgeti'deki bir kiliseden T. Jordania tarafından bulunarak Tiflis'e getirilmiştir.[864] Eksik olan tüm sayfalar 1936 yılında bir araya getirilerek el yazması A-1109 kodu altında birleştirilmiştir. Şanidze'ye göre Adişi İncili ile birlikte 16. yüzyılda Şatberdi'den Başrahip Nikolaos tarafından Guria'daki

[862] Şanidze, A. (1959). *Sinuri Mravaltavi 864 Tzlisa da Misi Mnişvneloba Kartuli Enis İstoriisatvis*, Tbilisi, 298.
[863] Şanidze, A. (1935). *Dzveli Kartuli Enis Krestomatia*, Tbilisi, 110.
[864] Bu eksik sayfa Tiflis Müzesi'nin Kitap seksiyonunda o dönemde A-713 kodu ile muhafaza edilmiştir.

Cumati Manastırı'na getirilmiştir.[865] 19. yüzyıla kadar el yazması hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildir. 19. yüzyılda eser hakkında ilk bilgi, 1873 yılında Guria ve Acara bölgelerine seyahat eden tarihçi Dimitri Bakradze tarafından verilmiştir. 1878 yılında St. Petersburg'da yayınlanan eserde, yazar 19 Eylül gecesi manastıra gelişini anlatmıştır. Yazar, manastırdaki el yazmaları koleksiyonunun yer aldığı kütüphaneyi ziyaret etme şansı bulmuş ve oradaki birkaç eseri tanıtmıştır. Yazar şu satırlarla el yazmaları hakkında bilgi vermektedir:[866]

> Udabno'da eski el yazmalarından oluşan küçük bir kütüphane bulunmaktadır. Bunların arasında Yuhanna Hrisostomos'un İncil üzerine yorumu ve Metafraz (azizlerin yaşamları) yer almaktadır. Her iki eser de kalın parşömen üzerine yazılmıştır. Eserlerin yazı karakteri, bunların oldukça eski olduğunu göstermektedir. Ancak ne başlangıçları ne de sonları korunmuş olduğundan, yazıldıkları dönemi belirleyemiyorum.

Bakradze'nin metafraz olarak bahsettiği el yazması Udabno Mravaltavisi'dir. Ancak araştırmacı, el yazmasının kaç sayfa olduğunu veya hangi eserlerle başlayıp bittiğini belirtmemiştir. Bu nedenle, o dönemde el yazmasının hangi bölümlerinin eski olduğu ve sonraki zamanlarda ne tür zararlar gördüğü tespit edilememiştir.

1920 yılında eseri Tiflis Müzesine getiren Şanidze sayesinde eser yok olmaktan kurtulmuştur. Şanidze'nin getirdiği dönemde Eski Eserler Koleksiyonuna 1147 numarasıyla kayıt edilmiştir. Kısa bir süre sonra M. Canaşvili eser hakkında ilk kısa tanımını hazırlamıştır. Ancak bu tanımlama yayımlanamamıştır.[867] Canaşvili; 1147 numaralı el yazmasının "parşömen üzerine Asomtavruli ile yazılmış Mravaltavi (Polycephalon) adlı bir kitap" olduğunu, sayfalar halinde fakat cildinin eksik olduğunu ve Akaki Shanidze tarafından Udabno Manastırı'ndan getirildiğini belirtmektedir. Kitap toplamda 168 sayfadır, başı ve sonu eksiktir. Ayrıca, *Mravaltavi* içinde yer alan 33 eserin başlıkları sıralanmış ve birkaç geç dönem notu da aktarılmıştır.[868] Fişlerin yer aldığı defterin 67-68. sayfaları arasındaki kısımda tanımlaması yapılan mravaltavi için Şanidze de: "Bu numaraya (1147) kitaplıkta ayrı bir numara ile kayıtlı olan, şüphesiz bu el yazmasının bir parçası olan bir sayfayı ekledim. Söz konusu sayfa N: 713'tü."[869] Tiflis Müzesine bağlı Eski Eserler Koleksiyonu, Gürcistan Devlet Müzesi'ne katıldığında, Mravaltavi el yazmaları koleksiyonuna A-1109 numarasıyla dahil edilmiştir.

[865] Kartvelişvili, *a.g.e.*, 2006, 48-49.
[866] Бакрадзе, Д. (1878). *Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре*, Санкт-Петербург, 241.
[867] Canaşvili'nin kendi el yazısı ile kaleme aldığı eser fişi N:48 kodu ile günümüzde muhafaza edilmektedir.
[868] Şanidze, A. (1927). "Xanmeti mravaltavi", *Tpilisis Universitetis Moambe*, 7, 98.
[869] Şanidze, *a.g.e.*, 1927, 101.

Devlet Müzesi Elyazmaları Bölümü, ayrı bir enstitü olarak ayrıldıktan sonra ise, bu el yazması Korneli Kekelidze Elyazmaları Enstitüsü'nde aynı numarayla korunmaktadır.

Sonraki yıllarda Udabno Mravaltavisi adlı eser diğer mravaltavilerle beraber Belçikalı Kartvelolog Michel van Esbroeck tarafından ayrıntılı bir şekilde tanımlanmıştır. Van Esbroeck'in "Antik Mravaltaviler" hakkında kapsamlı bir monografisi, 1975 yılında Leuven'de ayrı bir kitap olarak yayımlanmıştır.[870]

El yazmasının yazarına ya da kopyalayan kişiye dair bir kolofon günümüze ulaşamadığı için eserin yazılma tarihi bilinmemektedir. Ancak paleografik ve dilbilimsel özelliklere dayanarak eserin 9. yüzyılın sonlarında kaleme alındığı düşünülmektedir.[871] Yukarıda da değinildiği üzere el yazmasının 16. yüzyılda Adişi İncili ile diğer değerli kitaplarla beraber Şatberdi Manastırı'ndan alınarak Guria'ya taşınmıştır. Her ne kadar söz konusu esere dair bir kolofon günümüze ulaşamasa da Adişi İncili'nin kolofonundan mravaltavi hakkında bazı bilgilere erişebilmekteyiz. Kolofonda Başrahip Nikoloz şu şekilde bilgi vermektedir:

Ben bir zamanlar Cumati'nin eski başkanı olan, değersiz ve manevi açıdan sefil bir ruh olan Nikoloz, büyük bir masrafla (sadaka?) oraya seyahat ettim (Tanrı Klarjeti'nin Manastırını ihya/inşa etsin!) ve şu kutsal kitapları topladım: İlk olarak bu dört bölümden oluşan kutsal müjde ve Mravaltavi (Polycephalon) ve Hukuk El Kitabı, Babaların Kitabı ve Soru-Cevaplar-Dualar. Onların çoğunluğu Tanrı sayesinde Şatberdi'yi inşa/ihya etti: bu dört İncil ve hukuk el kitabı ve onların kiliselerindeki babaların kitapları.

Burada adı geçen Mravaltavi'nin konumuzu oluşturan Udabno Mravaltavisi olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla bu eser Şatberdi'den 16. yüzyılda alınarak Guria'ya götürülmüş ve yüzyıllarca orada muhafaza edilmiştir. Söz konusu Mravaltavi, 9-10. yüzyıla kaleme alınan bir grup mravaltavi ile (Svanuri A-19, Klarculi A-144, Athos A-35, Parxali A-95) arkaik bir kaynaktan türeyen bir özelliğe sahiptir. Bilindiği üzere "mravaltavi" adı verilen çoklu koleksiyonlar 5-7. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla araştırmacılar bu mravaltavinin diğer arkaik örneklerle birlikte bir ekolün devamı olduğunu öne sürmektedir. Bu eserler arasında Udabno Mravaltavisinin en yakın ve benzeyen örneği 864 tarihli Sina Mravaltavisidir (A-19).

[870] Van Esbroeck, *a.g.e.*, 1975.
[871] Şanidze, *a.g.e.*, 1935, 110.

6.3. Ksani İncili (ქსნის ოთხთავი)

Katalog No **: 3.**

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts, Tbilisi-Gürcistan

Envanter No **:** A-509.

Ölçüsü **:** 23x19 cm.

Malzeme **:** Parşömen.

Folyo sayısı **:** 195.

Banisi **:** Banisi bilinmemektedir.

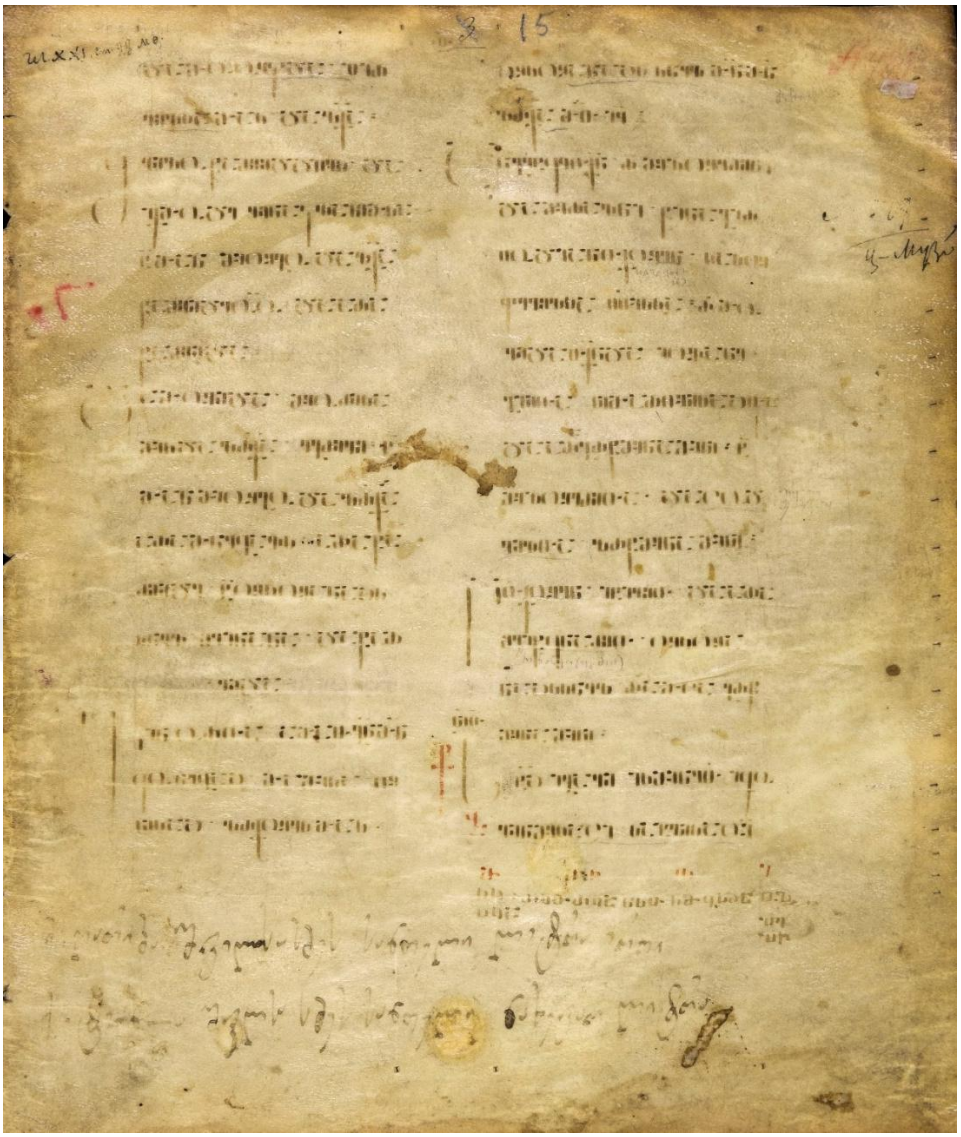
Yazarı **:** Yazarı ya da kopyalayıcısı hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. İmniaşvili, metnin kaligrafik özelliklerini Tao-Klarceti'nin ünlü kaligrafı Rahip Ioane Berai'nin el yazısına benzetmektedir.[872] Ancak yakından incelendiğinde, ikisi arasında önemli farklılıklar olduğu görülmektedir. Petersburg Ulusal Kütüphanesi'nde tespit edilen folyolardan[873] hareketle ilk kez eserin yazarının Giorgi Kuetaisdze olduğu tespit edilmiştir.

Metin dili **:** Gürcüce metin Asomtavruli alfabesi ile; iki sütun ve 18 satır halinde yazılmıştır.

Metnin konusu **:** El yazmasının konusunu Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncilleri oluşturmaktadır. El yazması günümüze zarar görmüş bir halde ulaşmıştır; doğanın yıkıcı etkileri ve insanların bilgisizliği, üzerinde derin izler bırakmıştır. Bu yazmada başta, ortada ve sonda eksiklikler bulunmaktadır. El yazmasında tamamen bulunmayan kısımlar şunlardır:

1) Matta: 1,1 – 21,28
2) Markoz: 4,3 – 6,32
3) Markoz: 12,7 – 19
4) Luka: 8,52 – 17,20
5) Luka: 24,44 – 53
6) Yuhanna: 17,24 – 21,25

[872] İmniaşvili, İ. (1949). "Ksnis Otxtavis Redaktsia", *Literaturuli Dziebani*, V, 295.
[873] Çankievi, Ts. (1962). "Ksnis Otxtavis Leningraduli Pragmenti", *Xelnatzerta İnstitutis Moambe*, IV, Tbilisi, 170.



Resim 6.15. Ksani İncili, Metin Örneği-15r.

Kaynak: KKGNCM.

Bu bölümler yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı eksiktir. Ancak bunun dışında, metinde birkaç bölüm daha bulunmamaktadır. Bunlar dönemin eski dört İncil yazmalarının derleme özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu bölümler, hiçbir eski Gürcü Dört İncil (Tetraevangelion) yazmasında yer almamaktadır.[874] Bunlar;

1) Markos: 9,44,46; 11,26; 16,8 – 20

2) Yuhanna: 5,4; 8,1 – 11; 14,14.

[874] Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 39-42; İmniaşvili, İ. (1947). "Crućisa da Parxlis Otxtavta Redaktsiuli Urtiertobisatvis", *Puşkinis Sax. Tbilisis Saxelmtzipo Pedagogiuri İstitutis Şromebi*, IV, Tbilisi, 247.

İki yerdeki eksiklikler, muhtemelen yazıcının dikkatsizliğiyle ortaya çıkmıştır.

1) Markos: 7, 4, 5; 10, 25.

Ancak diğer bölümler de tam olarak korunamamıştır. 158. sayfadan yazmanın sonuna kadar (182. sayfa) sayfalar hasar görmüştür: Sayfaların kenarları güve tarafından yenmiş ve bir süre yağmur altında kaldığından aşınmıştır. Bir noktadan sonra metin zor okunur hale gelmiştir; daha sonra dış sütunun 1/3'ü ve ardından tüm sayfanın üst orta kısmı tamamen kaybolmuştur. Ardından dış sütunun yarısı, daha sonra 2/3'ü okunamaz hale gelmiştir. En sonunda ise dış sütun tamamen kaybolmuştur. Son olarak (182. sayfa) yalnızca iç sütunun 13 satırı okunabilir durumdadır, ancak burada da yer yer delikler bulunmaktadır ve bazı harfler de bu nedenle kaybolmuştur.

Kanon Sayfaları : El yazmasında 4 sayfa kanon tablosu bulunmaktadır. Kanon sayfaları 1r ile başlayıp 2v ile bitmektedir. Eserin bu bölümünde Kayserili Eusebius'un kanon tabloları kullanılmıştır.

Süs./Res. Sayısı : El yazması içerisinde yalnızca kanon sayfalarında süsleme unsurları bulunmaktadır. Günümüze ulaşan dört sayfa kanon cetvelinde çoğunluğu bitkisel karakterli olmak üzere tezhip benzeri süsleme uygulamaları yer almaktadır.

Genel Özellikler : El yazmasının kolofonunun yer aldığı ön sayfaları ve cildi günümüze ulaşamamıştır. Eserin parşömeni oldukça kaba bir işçilikle hazırlanmıştır. Parşömenler kalın ipliklerle birleştirilmiştir. El yazmasının boyutları 23x19 cm, metin alanı ise genellikle 17x14 cm, nadiren 18x13 cm'dir. Metin iki sütun halinde yazılmıştır ve her sütunda 18 satır bulunmaktadır. Oldukça hasar gören el yazmasının kenarlarında küflenme izleri ve lekeler görülmektedir. Özellikle 1-2, 13-14 ve 165-195 arasındaki sayfalar oldukça hasarlıdır. Bazı sayfaların kenarları yazılı kısımlarıyla birlikte yırtılmıştır. El yazmasının başlangıç ve son kısımları eksiktir. Eserin 67. ve 68. sayfaları kayıptır. Eser daha önce H-1326 ve 480 numaraları ile muhafaza edilmiştir. 3r'de Matta İncili ile başlayan eser 195v'de Yuhanna İncili ile bitmektedir. Satır başlarında yer yer Asomtavruli ile yazılmış inisyaller yer almaktadır. Satır başlarındaki inisyaller ve harfler tekdüzedir. Metnin yazımında ve inisyallerin çiziminde cetvel ya da pergel gibi araçların kullanıldığına dair izler bulunmamaktadır. Metnin yazımında çoğunlukla kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Başlıklarda ve bazı inisyallerde kırmızı mürekkep tercih edilmiştir. El yazmasının 15r, 19r, 141r gibi birkaç sayfasında geç dönemde siyah kurşun kalemle Mxedruli hattı ile yazılmış notlar bulunmaktadır. 13. folyoda Gürcistan Tarih ve Etnografya Müzesi'nin oval formlu mührü bulunmaktadır. El yazması 14 Mayıs 1899

yılında Kilise Müzesi'nin komite üyesi Anton Natroşvili tarafından siyah mürekkeple numaralandırılmıştır.[875] Sayfa numaralandırmasında bir yerde hata yapılmıştır: şu anda 125, 122, 123, 124 şeklindedir; doğru sıralama ise 122, 123, 124, 125 olmalıdır. 182. sayfanın verso kısmının alt kenarında, aynı yazarın el yazısıyla şu not bulunmaktadır: "*Sion Kilisesi'nin Dört İncil'i. Toplamda 182 yapraktan oluşuyor. Bu Dört İncil'in baş kısmı eksik. Anton. 14 Mayıs 1899.*"[876]

Dört İncil'in bu kısmının sonunda beyaz iplikle dikilmiş üç parça yaprak bulunmaktadır. Bu yapraklar kırmızı mürekkeple numaralandırılmıştır (183, 184, 185) ve bu numaraların muhtemelen Canaşvili tarafından yazıldığı tahmin edilmektedir. Ancak bu yapraklardaki metin, Yuhanna İncil'inin eksik yerlerinin devamı değildir. Bunun yerine, Matta İncil'inin metnini içermektedir. Ayrıca 185. yaprak ters şekilde dikilmiştir**:** sol tarafında verso, sağ tarafında recto yer almaktadır. Bu parçalar üzerinde aşağıdaki tabloda yer alan bölümler bulunmaktadır.

Tablo 6.2. Ksani İncili, F.184-185'de Yer Alan İncil Bölümleri.

Folyo	İncil	Bölüm	Ayet
183r	Matta	7	21, 22
183v	Matta	7	29
183v	Matta	8	1
184r	Matta	8	3, 4
184v	Matta	8	11, 12
185r	Matta	13	17, 18, 19
185v	Matta	13	20, 21, 22

Dolayısıyla, bu yapraklar (veya onların bazı parçaları) tamamen yanlış bir şekilde buraya eklenmiştir. Bunun dışında, 7 yaprağın parçaları dağınık bir şekilde yer almakta ve siyah kurşun kalemle numaralandırılmıştır. Görünüşe göre, bu numaralandırma muhtemelen Bakradze tarafından yapılmıştır: 57, 68, 59, 60, 61, 62, 63.

[875] Джанашвили, М. (1908). *Описание Евангели, 1. Евангелия до-афонскогопериода и вообше переписанные с образцов до 11 века, 2. Ксанское евангелие*, Тифлис, XCI.
[876] İmniaşvili, *a.g.e.*, 1949, 292.

Numaralandırma rastgeledir, çünkü üzerlerindeki metin bu sıraya uygun değildir. Metni doğru sırayla düzenlersek, bu parçalar üzerinde şu bölümler yer alacaktır:

Tablo 6.3. Metnin Bölümlere Göre Doğru Sıralanışı.

Folyo	İncil	Bölüm	Ayet
58r	Matta	6	20
58v	Matta	6	26
60r	Matta	6	29, 30
61r	Matta	7	8, 9, 10
61v	Matta	7	17, 18
62r	Matta	8	14, 15
62v	Matta	8	22, 23, 24
63r	Matta	8	26, 27
63v	Matta	8, 9	34, 1-2
59r	Matta	9	2, 3, 4
59v	Matta	9	11, 12, 13
57r	Matta	12	30, 31, 32

Görünüşe göre bu yapraklar, Bakraze'nin 1882 yılında Ksani Vadisi'ne yaptığı ikinci seyahatte bulup getirdiği yapraklar olmalıdır. Ancak şu soru ortaya çıkmaktadır: Bu yaprakların neden böyle numaraları var: 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63? Acaba 63'ten daha fazla mı yaprak vardı. Sayının 57 olması, büyük olasılıkla 1’den 56’ya kadar başka yaprakların da mevcut olduğunu düşündürmektedir. Ancak tüm bu eksik yaprakların bugün kayıp olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Kurtarılan kısımların durumlarına bakıldığında, bu yaprakların kaybolmasına antikacıların katkıda bulunmuş olabileceği söylenebilir. Sonuç olarak, Ksani Dört İncili’nin yaklaşık üçte birinden fazlası eksiktir**.**

Metnin bölümlere ayrılması ve dipnotlarda diğer İncil bölümlerine atıfta bulunulması (konkordans[877]) eski usulde olup uyum içerisindedir. El yazmasında ne metne ne de başka bir konuya dair hiçbir el yazısı not bulunmamaktadır. Matta İncili'nin sonunda (26v), sayfanın 1/3'ü boştur, ancak burada herhangi bir not izine rastlanmaz. Benzer durum Markos İncili'nin sonunda da görülür; burada boş alan daha fazladır (2/3), ancak burada da hiçbir not bulunmamaktadır. Luka ve Yuhanna İncillerinin son bölümleri, yukarıda belirtildiği gibi, günümüze ulaşmamıştır ve bu bölümlerde herhangi bir notun olup olmadığını bilinmemektedir. Geleneksel olarak Yuhanna İncili'nin sonunda, el yazmasının süreci hakkında kapsamlı bir kolofon bulunmaktaydı, ancak İncilin bu kısmı günümüze ulaşmadığı için vasiyetin olup olmadığı bilinmemektedir.

Şanidze, eski Gürcüce incilleri değerlendirirken Tao-Klarceti bölgesindeki el yazmalarına özgü bazı ifadeler tespit etmiştir. Bunlardan birkaç İncil yalnızca Şatberdi Manastırına özgü terimleri bünyesinde barındırmaktadır. Buna ek olarak Şanidze değerlendirme yaparken Ksani İncili'nde de Şatberdi nüshalarına özgü bazı tespitler yapmıştır. Bu tespitler üzerine de bu el yazmasının Şatberdi'de kopyalandığını belirtmiştir.[878] Örneğin; "Tanrı'yı hiçbir zaman kimse görmedi, yalnızca biricik doğan Tanrı" (Yuhanna 1:18). Bu ayet Şatberdi kopyalarında ve Ksani kopyasında aynı şekilde geçmektedir. Ancak bu ifadenin "Tanrı" yerine "Oğul" olması gerekiyordu. Bu ve benzeri yerlerin el yazmalarında aynı şekilde bulunması, onların bir yerde veya birbirine yakın bir bölgede oluşturulmuş olmaları gerektiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu yerin Şatberdi olabileceği oldukça açıktır. Ayrıca kaynaklardan edinilen bilgilere göre Şatberdi Manastırı 8-11. yüzyıllar arasında İncil redaksiyonlarının yapıldığı büyük bir merkez olmuştur.[879] Şatberdi'de yazılmış olabileceğine dair başka bir kanıt ise Ksani İncili içerisinde çok fazla sayıda Adişi redaksiyonunun olmasıdır.

1962 yılında Çankievi'nin yaptığı çalışma Ksani İncili için büyük önem taşımaktadır. Zira neredeyse yüz yıldır kayıp olan sayfaları bularak el yazmasının eksik kısımlarını tamamlamıştır.[880] Çankievi'nin tespitine göre Sabinin kütüphaneye üç fragman (defter, bölüm) bağışlamıştır. Ne yazık ki resimlerin yer aldığı birinci defter günümüzde kaybolmuştur. Çankievi'nin aktardığına göre birinci defterin ilk iki sayfasında evanjelistlerin resimleri bulunmaktadır. Diğer sayfalar iki sütun halinde yazılmış 12 folyodan oluşmaktadır. İkinci

[877] Concordance: Türkçeye uyum olarak çevrilen bu kelime el yazmalarının kopyalanmasında alfabetik bir sistemin gözetilmesini ifade etmektedir. Bkz: https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/concordance Erişim Tarihi: 01.12.2024.
[878] Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 11.
[879] İmniaşvili, *a.g.e.*, 1949, 293.
[880] Çankievi, *a.g.e.*, 1962, 164.

defter, yine iki sütun halinde yazılmış, 16 folyodan oluşmaktadır. Üçüncü fragman da iki sütun halinde, 32 folyodan oluşmaktadır.

Petersburg'daki ikinci defter oldukça ilgi çekici bilgiler vermektedir. 7r sayfasının alt kenarında şu not yer almaktadır:[881] "*Aziz Müjdecimiz Matta, Giorgi Kuetaisdze'ye şefaat et. Âmin.*" Bu not, Nusxuri yazısıyla yazılmış metinde kullanılan mürekkep ile aynı malzeme kullanılarak yazılmıştır. Dolayısıyla metnin hazırlandığı döneme ait olmalıdır.

Cilt Özellikleri **:** Cildi günümüze ulaşamamıştır.

Süsleme Özellikleri **:** Eserin kanon sayfaları süsleme içermektedir. Bakradze 1890 yılında eseri bulduğunda resimli sayfaların Petersburg'a götürüldüğünü aktarmaktadır. Ancak sözü edilen resimli sayfalar günümüze ulaşamamıştır.

1r: Resimli sayfaların kitap içerisinden alınması nedeni el yazması 1r numaralı sayfadaki kanon cetveli ile başlamaktadır (Res. 6. 16). Adişi İncili'nin bir redaksiyonu olduğu için Kayseri Eusebius'un kanon cetvelleri bu el yazmasına aktarılmıştır. Folyo doğal etmenlerden çok etkilendiği için parşömen üzerindeki mürekkepler büyük oranda silinmiştir. Bu nedenle süsleme özellikleri tanımlanamamaktadır. Sadece iç içe geçmiş iki silmeden oluşan koyu tonda bir kemer izi ile kemerin alınlık kısmı içerisine yerleştirilmiş tezhip izleri seçilebilmektedir.

[881] Çankievi, *a.g.e.*, 1962, 166.



Resim 6.16. Ksani İncili, Folyo 1r, Kanon Sayfası-1.

Kaynak: KKGNCM.

1v: İkinci kanon sayfasında da benzer şekilde yuvarlak kemerli uygulama yer almaktadır (Res.6.17). Yuvarlak kemer yanlarda üst üste yerleştirilmiş korint üzeri impost tipi başlıklı sütuna oturmaktadır. Kemerin başlangıç noktasından itibaren alınlık kısmının hemen altında yan yana devam eden dört yuvarlak kemer yerleştirilmiştir. Bu kemerler altta bir arşitrav ile sınırlandırılmıştır. Kemerin orta noktasında aşağıda metni bölen üçüncü bir sütun bulunmaktadır. Bu sütun başlığı da diğerleri gibi bir sütun bileziği üzerine oturan üst üste yerleştirilmiş korint üzeri impost tipi başlık formunda olup en üstte bir abakus ile arşitrava bağlanmaktadır. Sütunların kaide bölümleri de birbirini tekrarlamaktadır. Sütun kaideleri bir

bilezik ile gövdeden ayrılmış, sırasıyla torus, plinthos ve yastık kısımlarından oluşmaktadır. Ana kemer üstte dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmıştır. Bu çerçeve kemerlerin bitim noktasında arşitrav ile birleşmektedir. Çerçeve içerisinde kemeri üç yönden kuşatan bir bordüre sahip olup içerisine bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir. Kemerin solunda kalan çerçeve kısmındaki pigmentler bozulduğu için boyalar birbirine karışmıştır. Bu nedenle süslemeleri tanımlanamamaktadır. Çerçevenin üstünde kemerin orta aksı hizasında karşılıklı yerleştirilmiş kuş tasvirleri bulunmaktadır. Sayfanın üst kısmı tahrip olduğu ve pigmentleri bozulduğu için kuşların türleri tam olarak anlaşılamamaktadır. Ancak kuyruk kısımlarının aşağı doğru uzatılması nedeniyle tavus kuşu olabileceği düşünülmektedir. Kuşların arasına büyükçe bir palmet motifi yerleştirilmiştir. Kemerin alınlık kısmında ise dönemin sanat üslubunu ve cenneti temsil eden tezhip benzeri bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Zemini altın olan bezemenin ana karakterini ortadaki büyük olmak üzere üç adet antrolak oluşturmaktadır. Kalan boşluklara ise palmet yaprakları yerleştirilmiştir. Kemeri ve metin kısmını ikiye bölen arşitrav yanlara doğru sayfanın kenarlarına kadar devam etmektedir. Sağ bölümdeki arşitrav üzerine büyük oranda tahrip olmuş kıvrık dallardan oluşan bitkisel bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Arşitravın ise altında sütun kaidesine bitiştirilmiş kemerimsi öğeler bulunmaktadır. Bir sonraki folyoda bunlar perde olarak tasvir edilmiştir. Bu kemer formuna yakın öğeler üst üste yerleştirilmiştir. İkinci kemerin iç kısmında şamdan benzeri uzun bir obje bulunmaktadır. Sayfanın sağında ve solunda yer alan bu uygulamalar büyük oranda bozulduğu için tanımlanamamaktadır. Pigmentler büyük oranda bozulduğu için renkleri birbirine karışmıştır. Ancak sarı, mavi ve sepya rengin tonları kullanıldığı kalan izlerden anlaşılmaktadır.



Resim 6.17. Ksani İncili, Folyo 1v, Kanon Sayfası-2.

Kaynak: KKGNCM.

2r: Bu folyoda üçüncü kanon sayfası yer almaktadır (Res.6.18). Burada da diğerlerinde olduğu gibi benzer formda yuvarlak kemerli uygulamalar bulunmaktadır. Kemerin dışta siyah içte turuncu konturları oldukça belirgindir. Kemerin iç yüzeyinde ortada ikinci bir bordürü daha bulunmaktadır. Bu uygulama ile kemerin derinlik algısı oluşturulmuştur. Bu kontur ile iki bordüre bölünen kemerin iç yüzeyine belirli aralıklarla inci dizileri yerleştirilmiştir. Dağılan pigmentlerden hareketle bordürün parlak bir mavi ile boyandığı anlaşılmaktadır. Folyoyu büyük oranda kaplayan kemer yanlarda iki, ortada bir tane olmak üzere üç adet korint üzeri impost başlıklı sütuna oturmaktadır. Sarı bordürlü, koyu mavi zeminli kemerler, gövdelerinin orta

noktasından birer düğüm ile vurgulanmıştır. Diğer kanon sayfalarında olduğu gibi dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınan ana kemerin alınlık kısmında dört adet yuvarlak formlu yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Arşitrav ile sınırlandırılan kemerlerin bordürleri siyah-turuncuyla, iç kısımları ise açık yeşil boya ile boyanmıştır. Yalancı kemerlerin en dışta siyah ortada turuncu renkte boya ile bordürlerinin çizilmesi kemerlere derinlik katmıştır. Yalancı kemerlerin üzerinde, kemerin alınlık kısmında, diğer kanon sayfasında olduğu gibi yan yana yerleştirilmiş üç adet madalyon bulunmaktadır. Bunlardan ortadaki daha genişken yanlardaki daha dardır. Sağdaki madalyon tahrip olmuştur. Ortada yer alan büyük madalyonun iç kısımda birbirini takip eden sekiz adet daire motifi bulunmaktadır. Dairelerin iç kısımlarına palmetler yerleştirilmiştir. Madalyonun merkezine ise daha küçük bir daire yerleştirilerek genel olarak bir çiçek kompozisyonu oluşturulmaya çalışılmıştır. Gri, mavi ve turuncu renkler kullanılarak madalyondaki kompozisyon boyanmıştır. Soldaki madalyonun içerisinde dört adet daire motifi yer almaktadır. Dairelerin iç kısmında diğerinde olduğu gibi palmetler yerleştirilmiştir. Madalyonun merkezine bakan palmetler mavi renge boyanmıştır. Madalyonun kalan boşlukları yarım palmet motifleriyle doldurulmuştur. Madalyonların dışında alınlığın boş kalan kısımlarına da benzer şekilde palmetler (yarım, tam) ve dört yapraklı çiçek motifleri yerleştirilerek yoğun bir bezeme elde edilmeye çalışılmıştır. Kemeri üstten kuşatan dikdörtgen çerçeve içerisinde de yoğun bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. İç içe üç farklı bordürden oluşan çerçevenin köşelerine büyük boyutlu birer palmet yaprağı yerleştirilmiştir. Çerçeve ile bütünlük arzeden yaprağın bordürlerü turuncu, iç kısmı ise koyu yeşildir. Çerçevenin en dıştaki bordürü turuncu kalın konturlu bir silme sınırlandırılmıştır. Turuncu kontur ince siyah bir çizgi ile belirginleştirilmiştir. Bordürün iç kısmında alt alta yerleştirilmiş üç farklı süsleme kompozisyonu görülmektedir. En üstte gamalı haç benzeri geometrik bir kompozisyon koyu yeşil boya ile boyanmıştır. Onun altında birbirini takip eden yan yan yerleştirilmiş haç motifleri bulunmaktadır. Haçın kolları arasına da birer kol ekleyerek haçın kütlesi genişletilmiştir. Orta noktası mavi ile boyanan haç motifleri siyah konturlu olup yeşile boyanmıştır. En altta ise haçların bitiş noktasına, aralara yerleştirilen inci dizileri görülmektedir. Siyah konturlu motifler kahve tonunda bir boya ile doldurulmuştur. Bu motifler bordürün solunda aşağı doğru alan daralması nedeni ile devam etmemektedir. İkinci bordür de benzer şekilde turuncu bir silme ile sınırlandırılmıştır. Motifleri büyük oranda tahrip olan kompozisyonda dört yapraklı çiçek motiflerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. En içteki üçüncü bordür ise kemer üzerinde olup eşkenar üçgen formundadır. Benzer şekilde turuncu bir silme ile sınırları çizilmiştir. İç kısımda tahrip olmuş bir motif bulunmaktadır. Bu motifin mavi ve açık kahve tonlarında renklere sahip olduğu düşünülmektedir. Kemerin orta noktasında diğer

kanon sayfasında olduğu gibi karşılıklı yerleştirilmiş birer kuş tasviri bulunmaktadır. Bunlardan sağdaki kemerin köşesinden itibaren sayfa kesildiği için günümüze ulaşamamıştır. Soldaki kuşun hemen önünde irice bir rumi bulunmaktadır. Oldukça başarılı olan kuşun anatomisine bakıldığı zaman bülbül olduğu anlaşılmaktadır. Kuşun gövdesinde ve başında kullanılan pigmentler bozulmuş ve renkler dağılmıştır. Gövdesi ile uyumlu olan kuşun ayakları anatomik açıdan oldukça başarılıdır. Turuncu boya ile çizilen ayaklarda oldukça ince fırçalar kullanılarak boyanmış siyah renkli tırnak uygulaması oldukça ilgi çekicidir. Kuşun gövdesi de diğer bölümleri ile oldukça uyumludur. Gövdesinde sarı ve mavi rengin tonları kullanılmıştır.

Kemeri sütunlardan ayıran arşitrav folyoyu iki parçaya bölmektedir. Turuncu konturlu arşitravın iç yüzeyi yeşile boyanmıştır. Arşitravın sol bölümünde, folyonun sol marjına yakın bir noktaya yerleştirilmiş bitkisel bir kompozisyon dikkat çekicidir. Kemerin arşitrav ile birleştiği noktadan çıkıp sayfa marjına doğru kıvrım yapan üç palmet motifi folyonun arka fonu ile oldukça uyumludur. Her biri birer palmet yaprağı taşıyan bitkiler siyah konturlarla belirginleştirilmiştir. Buna ek olarak turuncu rengin siyah konturlara yedirilmesi suretiyle elde edilen renk tonu kompozisyondaki bitkilere derinlik olgusu katmıştır. Arşitravların marjla birleştiği yerde alt kısımlarda da birer süsleme bulunmaktadır. Birbirini tekrar kompozisyonların ana motiflerini kuş ve tütsü kabı oluşturmaktadır. Ayak kısımlarından sütuna bağlanan kuşları, baş kısımlarından aşağı doğru tütsü kabı sarmaktadır. Üç parçalı olan tütsü kapları üstte perde motifini anımsatırcasına dalgalanmaktadır. Folyonun sol alt köşesi sütunun kaide kısmından itibaren yırtılmıştır. Bu nedenle soldaki sütunun kaide kısmının nasıl göründüğü bilinmemektedir. Ayrıca sütun ile marj arasına yerleştirilen kaideli bir haçın üst kısmı kalan izlerden algılanabilmektedir. Ortada yer alan sütun kaidesi diğer kanon sayfasındaki benzer forma sahiptir. Ancak burada farklı olarak kaidenin gövde kısmında ve başlangıç noktasında kaideye eklenen oval silmeler oldukça ilgi çekicidir. Kaidenin hemen sağındaki boş alana yerleştirilen ahşap görünümlü haç ile kanon sayfasındaki süsleme kompozisyonu sona ermektedir.



Resim 6.18. Ksani İncili, Folyo 2r, Kanon Sayfası-3.

Kaynak: KKGNCM.

2v: Bu folyoda dördüncü kanon sayfası yer almaktadır (Res.6.19). Folyo çok zarar gördüğü için restorasyon sırasında beyaz bir kâğıt üzerine yapıştırılmıştır. Bu yapıştırma esnasında folyonun sol kısmı kemer hizasına kadar beyaz yaprak ile kapatılmıştır. Burada da diğerlerinde olduğu gibi yuvarlak kemerli bir uygulama bulunmaktadır. Folyonun tamamında renkler büyük oranda bozulmuştur. Dağılan pigmentlerden hareketle kemerin iç yüzeyinin mavi gibi koyu bir renk ile boyandığı anlaşılmaktadır. Folyoyu büyük oranda kaplayan kemer yanlarda iki, ortada bir tane olmak üzere üç adet korint üzeri impost başlıklı sütuna oturmaktadır. En soldaki sütunun pigmentleri dağıldığı için sütunun formu büyük oranda bozulmuştur. Ortada ve en sağda yer alan sütunun folyonun arka fonunun bir ton koyusu renkte

konturla çizildiği anlaşılmaktadır. Gövde kısmında ise açık kahve tonu tercih edilmiştir. Diğer kanon sayfalarında olduğu gibi dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınan ana kemerin alınlık kısmında dört adet yuvarlak yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Siyah ince konturlu kemerlerin iç yüzeyleri açık yeşile boyanmıştır. Ana kemerin alınlık kısmında ise koyu yeşil tercih edilmiştir. Pigmentler zarar gördüğü için alınlık yüzeyinde süsleme kompozisyonunun olup olmadığı anlaşılamamaktadır. Alınlık ile kemeri dıştan kuşatan dikdörtgen çerçeve aynı fondadır. Çerçevenin sağ köşesinde diğer folyoda olduğu gibi bir palmet motifi yer almaktadır. Çerçevenin yalancı kemerler ve arşitrav ile uyumlu olarak açık yeşile boyandığı görülmektedir. Kemerin üzerinde orta noktada karşılıklı yerleştirildiği düşünülen kuş tasvirleri boyanmamıştır. Ayrıca sayfa tahrip olduğu için soldaki kuş günümüze ulaşamamıştır. Diğer kanon sayfasında olduğu gibi kuşun keklik ya da bülbül türü bir kuş olduğu düşünülmektedir. Ana kemeri ve sütunları birbirinden ayran arşitrav marjlara kadar uzanmaktadır. Arşitravın altında ve üstünde süsleme olup olmadığı anlaşılamamaktadır. Sütunlar arasındaki kısımlar boş bırakılmıştır. Yarım bırakılan ya da bırakılmak zorunda olduğu anlaşılan bu uygulama ile kitabın acele ile hazırlandığı düşünülmektedir.



Resim 6.19. Ksani İncili, Folyo 2v, Kanon Sayfası-4.

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme : El yazmasının 10. yüzyılın başlarında kaleme alındığı düşünülmektedir. Esere dair ilk bilgiyi 1880'lerde İncili bulan D. Bakradze vermektedir. Bakradze 1880 yılında Ksani Vadisi'ndeki yıkık durumda olan Axalgori Kilisesi'nin avlusunda keşfetmiştir. İlk gezisinden iki yıl sonra el yazmasına ait bazı sayfaları da kilise harabesinde bularak el yazmasına eklemiştir. Bakradze el yazmasının Tiflis'te Kilise Müzesine teslim edilmesinden sonra Gürcü antikacılardan birinin, kitabın içerisindeki evanjelistlerin resimlerini kesip alarak St. Petersburg'ta bir koleksiyona sattığını belirtmektedir. Son olarak Bakradze,

eserin paleografik özelliklerine ve kullanılan yazı stiline dayanarak 10. yüzyıl başlarında yazılmış olabileceğini ifade etmiştir.[882] 1897 yılında müze müdürü olarak atanan M. Canaşvili incilin kayıp olduğunu bildirmiştir.[883]

El yazması müze komitesi tarafından 14 Mayıs 1899 tarihinde Sion Katedrali'nin arşivinden teslim alınarak müze envanterine A-509 kodu ile geçirilmiştir.[884] Eserin Sion Katedrali'nin arşivine nasıl götürüldüğü bilinmemektedir. 1907 yılında Uvarova'nın talimatıyla Canaşvili tarafından el yazması ilk kez incelenmiştir.[885] 1921 yılında Menşevikler el yazmasını Fransa'da Louvre Müzesi'ne satmıştır. Ancak Sovyet hükümetinin yoğun çabaları sayesinde 1945 yılında tekrar Tiflis Devlet Müzesi'ne getirilmiştir.

1961 yılında Petersburg Saltikov-Şçedrin Kütüphanesi El Yazmaları Bölümü'nde araştırma yapan Çankievi kayıp sayfalardan bazı bölümleri bularak el yazmasını tamamlamıştır.[886] El yazmasından çıkarılarak Petersburg'a götürülen nüshalar "Грузинская новая серия N: 8-9" adıyla kayıt altına alınmıştır. Dönemin kütüphane yayınlarında nüshalar ile ilgili kataloğa şu bilgiler yazılmıştır:

> V, VI ya da X. yüzyıla ait Gürcüce İncil sayfaları. Parşömen üzerine Gürcüce yazılmış İncil'den üç fragman; bağışçının ifadesine göre, bu fragmanlar derin bir eski çağ dönemine aittir. Bu fragmanlar 7 Eylül 1879 yılında İmparatorluk Halk Kütüphanesine (günümüzde Petersburg Rus Milli Kütüphanesi) Ruhban Akademisi öğrenci adayı Sabinin tarafından teslim edilmiştir.[887]

Bu bilgi oldukça dikkate değerdir. Zira verilen tarihe göre Bakradze'nin el yazmasını tespitinden bir yıl önce yazmanın bazı bölümleri Sabinin adında biri tarafından çoktan Petersburg'a götürülmüştür.

İncilin yazıldığı dönem ile ilgili de birkaç farklı görüş bulunmaktadır. Bakradze, el yazmasını Urbnisi İncili ile ilişkilendirmektedir. Araştırmacı Urbnisi İncili'ni kolofonundaki bilgilerden yola çıkarak 596 yılına, Ksani İncilini de 5. yüzyıla tarihlendirmiştir.[888] Ancak yukarıda da değinildiği üzere eserdeki pek çok analiz, el yazmasının Adişi İncili'nden daha

[882] Бакрадзе, Д. (1887). "Древние варианты грузинского четверо-евангелия", *Труды v-го археологического съезда в Тифлисе 1881*, Москва, 218.
[883] Canaşvili, M. (1907). "Описание Евангелий", *Sak. Muz. Xeln.*, N: A-1732, XCI.
[884] Canaşvili, *a.g.e.*, 1907, XCI.
[885] Canaşia, S. (1925). *Tsxovrebai Saba Asurisai*, Tbilisi, 24.
[886] Çankievi, *a.g.e.*, 1962, 163.
[887] Anonim. (1879). *Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1879 г.*, СП, 64-65.
[888] Бакрадзе, *a.g.m.*, 1881, 217.

sonra kopyalandığını göstermektedir. Tsagareli'de bu görüşü destekleyerek 10. yüzyılda yazıldığını belirtmiştir.[889]

6.4. I. Crućı İncili (ჯრუჯჭის I ოთხთავი)

Katalog No **:** 4.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan

Envanter No **:** H-1660.

Ölçüsü **:** 26x21 cm.

Malzeme **:** Parşömen.

Folyo sayısı **:** 297.

Banisi **:** Mirdat oğlu Grigol (291r).

Yazarı **:** Keşiş Gabriel ve yardımcısı Giorgi (291r).[890]

Ressamı **:** Keşiş Tevdore (291r).[891]

Metin dili **:** Gürcüce metin Asomtavruli alfabesi ile; iki sütun ve 21 satır halinde yazılmıştır.

Metnin konusu **:** El yazmasının konusunu Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncilleri oluşturmaktadır.

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında 6 sayfa kanon tablosu bulunmaktadır. Kanon sayfaları 2r ile başlayıp 5v ile bitmektedir. Eserin bu bölümünde Kayserili Eusebius'un kanon tabloları kullanılmıştır.

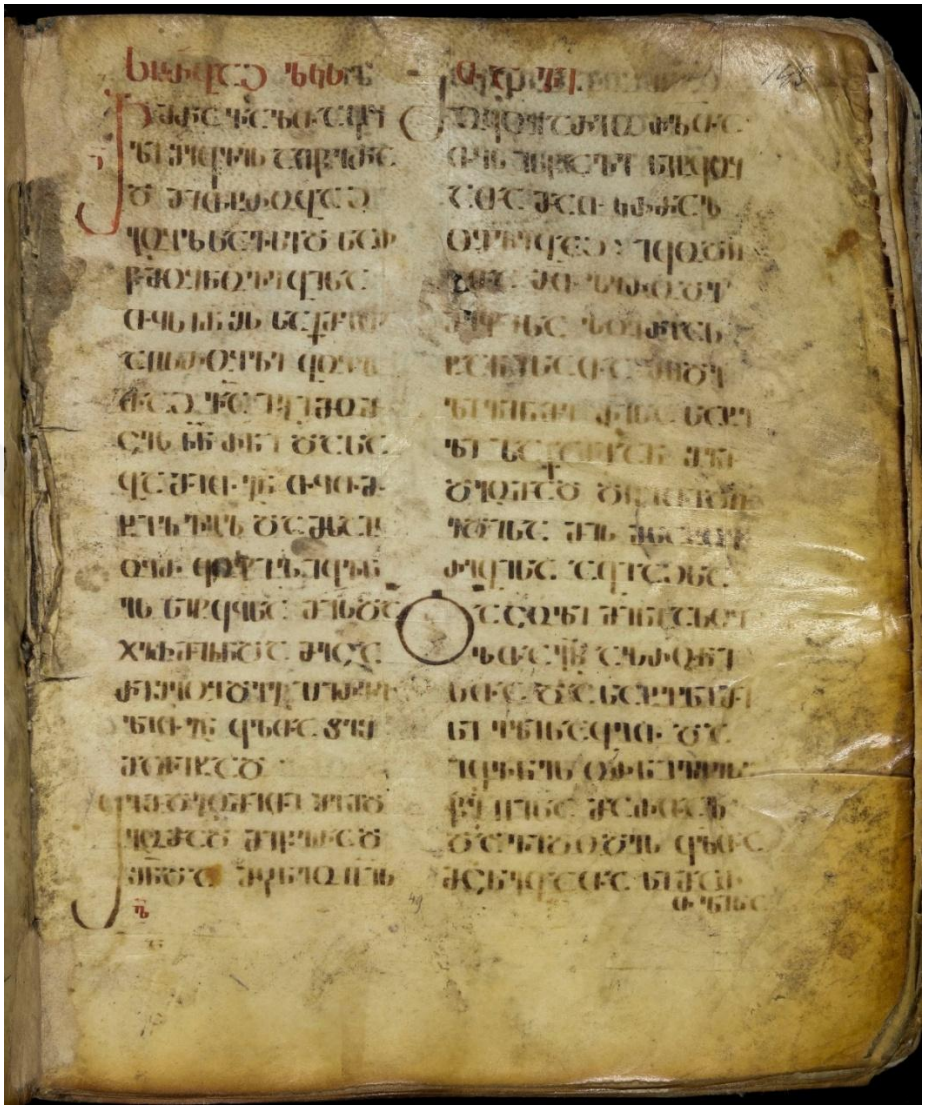
Süs./ Res. Sayısı **:** El yazmasında sekiz tam sayfa resim, kanon sayfalarında (6 sayfa) ikiz kemerli süslemeler bulunmaktadır. Ayrıca eserin deri kapağı üzerinde metal işçilikli süslemeler bulunmaktadır.

Resim Tekniği **:** Tempera.

Genel Özellikler **:** Deri cildi, kolofonu ve resimleriyle günümüze büyük oranda tam olarak ulaşan ender el yazmalarından biridir. Eserin parşömeni oldukça ince olup kaliteli

[889] Цагарели, А. (1889). *Сведения о Памятниках*, Москва, XIII.
[890] Hakkında bilgi bulunmayan bu kaligrafın bir yazar grubunun yöneticisi olduğu anlaşılmaktadır.
[891] El yazmasında keşişten kemer ustası olarak bahsedilmektedir.

bir işçilikle hazırlanmıştır. Parşömenler kalın ipliklerle birleştirilmiştir. Kitabın genel boyutu 26x21 cm'dir. Metin yüksekliği ise 20x21cm'dir. Her bir sütunda 21 satır yer almaktadır (Res.6.20)



Resim 6.20. I. Cruçi İncili, Folyo 145r, Metin Örneği.

Kaynak: KKGNCM.

Bunun yanı sıra alt kenar boşluklarında İskenderiyeli Ammonios'un[892] kanon cetvelleri alt alta 4 ila 6 satır olarak yerleştirilmiştir. Oldukça hasar gören el yazmasının kenarlarında küflenme izleri ve lekeler görülmektedir. Hasarlı olan bazı bölümler restore edilmiştir. Bazı sayfaların kenarları yazılı kısımlarıyla birlikte yırtılmıştır. Eserin bazı sayfaları eksiktir. Bu

[892] İskenderiyeli Ammonios 3. yüzyılın önemli Hristiyan teolog ve filozoflarından biridir. Detaylı bilgi için bkz: Crawford, M. (2014). "Ammonius of Alexandria, Eusebius of Caesarea and the Origins of Gospels Scholarship", *New Testament Studies*, 61, 1-29: https://doi.org/10.1017/S0028688514000216.

eksik sayfalar şu şekildedir: 1, 2, 6-8, 14, 92, 93, 107, 113, 136, 143, 144 196, 201, 202, 228, 229. 97. folyo (Markos 1:45, 2:12) 18. yüzyılda Nusxuri yazısı ile modern kâğıt üzerine yeniden yazılmıştır. Parşömenin sarımtırak dış yüzeyindeki yazılar daha iyi korunmuşken, iç yüzeyindeki beyazımsı yüzeyde, mürekkepler pek çok yerde aşınmış ve yazı zor okunur hale gelmiştir. Bu nedenle el yazmasının bazı bölümleri kısmen ya da tamamen yenilenmiştir. Tamamen yenilenen sayfalar şunlardır: 8r, 19v, 20r, 21v, 23v, 24r, 25v, 26r, 29v, 30r, 48r, 51v, 59v, 63v, 70r, 91v, 113v, 137v, 138r, 142r, 145v, 146r, 147v, 149v, 230r, 232r. Kısmen yenilenen sayfalar ise şunlardır: 22r, 27v, 28r, 45v, 46r, 47v, 49v, 50r, 52r, 53v, 54r, 56r, 58r, 60r, 61v, 62r, 64r, 65v, 66r, 67v, 68r, 69v, 71v, 72r, 73v, 74r, 79v, 80r, 82r, 85v, 86r, 89v, 90r, 94r, 95v, 96r, 100r, 107v, 114r, 118r, 119v, 120r, 139v, 140r, 141v, 148r, 151v, 152r, 154r, 231r, 231v, 239v, 240r, 252r, 287v, 289v, 290r. Kısmen yenileme eski harflerin ana hatları boyunca kalemle yeniden çizilmesidir. Ancak bu yalnızca bir veya iki kelimeyle sınırlı değildir. Sütunun belirli bir bölümüne veya birkaç bölümüne uygulanmıştır.

Metin içerisinde pek çok sayfada silinen harfler yeniden çizilerek belirginleştirilmiştir. Ana metnin yazımında siyah, başlıklarda ve inisyallerde kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Diğer İncillerden farklı olarak her bir İncil bölümünde hangi İncil olduğuna dair harflerle bölümlendirme yapılmıştır. Matta İncilinin yazılı olduğu bölümde sayfaların alt marjına “ⴓⵔ”, Markos İncilinde “ⴓⵔⵀⵀ”, Luka İncilinde “ⵄⴱ”, Yuhanna İncilinde ise “ⵄⵍ” harfi kullanılmıştır. Bu harflerin yazımında da kırmızı mürekkep tercih edilmiştir. Metin büyük oranda tek bir kaligraf tarafından yazılmıştır. Ancak Matta (Matta 28:20) ve Markos İncillerinin (Markos 16:18-20) son bölümleri resimleri yapan Keşiş Tevdore tarafından tamamlanmıştır.

Keşiş Gabriel’in kendine has üslubu harflerin estetik bir algı içerisinde yazılışında kendisini göstermektedir. Şatberdi’deki diğer kaligraftan farklı olarak harflerin üst dikey çizgilerinin yuvarı doğru sivri şekilde uzatılarak yazmasıdır. Kaligraf özellikle “Ⴣ, Ⴆ, Ⴏ, Ⴓ” yazarken yukarı doğru uzatmaktadır. İnisyal çizimleri de diğer kaligraflara örnek olacak nitelikle zaman zaman 5-6 satır yüksekliğe ulaşmaktadır. Bazı harfleri ise alt kenara doğru uzatarak estetik bir algı oluşturmuştur. Örnek olarak 12r, 17r, 34r, 44v, 60r, 63r, 72v, 80r, 88v, 119r sayfaları verilebilir.

Folyoların numaralandırılması mevcut sayfalara göre yapılmıştır. Ancak resimlerin kitaba eklendiği dönemde 10. ve 12. sayfaların yerleri karıştırılmıştır. İlk metin kısmında 9, 10 ve 11, 12 şeklinde devam etmesi gerekirken 10, 9 ve 12, 11 şeklinde yerleştirilmiştir.

Günümüze kadar geçen süreç içerisinde bazı sayfalara sıvı yağ yahut şarap benzeri bir sıvı dökülmüştür ve bu sayfaların üst kısmını sarartmış ve leke oluşmasına neden olmuştur. Bazı sayfalar (29, 30) sıvıdan doğrudan etkilenirken, bazıları (27, 28, 31, 32, 223-226, 236-238) daha az etkilenmiştir. Sıvının kısmi olarak yayıldığı sayfalardaki (37, 38, 116, 117, 212) lekelenme ise yüksektir.

El yazmasının bir diğer önemli özelliği Gürcü dilinin "Haemeti" yazı üslubundan "Sannarevi" üslubuna geçişi temsil etmesidir. Dönemi itibariyle Adişi İncili'nin redaksiyonu olduğu için onu takip etmesi beklenirken farklı olarak Haemeti formundaki "ჹ" sesleri yerini "ჯ" harfine bırakmıştır. Bunun yanı sıra ünlü harflerin yazımından sonra nazal seslerin düşmesi de dikkat çekicidir. Şanidze bu durumu Keşiş Gabriel'in hızlı okuma alışkanlığından kaynaklandığını ifade etmektedir.[893]

Eserin son bölümü olan 292-297 numaralı folyolar İncilin hangi gün ve saatlerde hangi ayinde okunacağını gösteren bir dizin içermektedir. Ancak dizinin başlangıcındaki iki folyo eksiktir. Dizin kısmının doğrudan keşiş Gabriel tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır. Dizin kısmının sonunda siyah ve kırmızı mürekkeple yazılan cümle şu şekildedir:

ⴗⴆⴀⴗⴕⴑⴑ ⴑⴒⴓ· ⴗⴒⴓⴁⴊ ⴑ ⴏⴁⴖⴕ ⴀ ⴔⴁⴁⴑ: «ⴏⴑⴒⴓⴁⴑⴑⴑⴗⴕ ⴔⴁⴑ» ⴑⴀ «ⴁⴒ ⴔⴆⴆⴀⴊ ⴊⴁ· ⴗⴒⴓⴑⴁⴑ», ⴁ·

Bu cümle şu şekilde Türkçeye tercüme edilebilir:

Palm Pazarında (Bzoba) üçüncü saatte [okunur]. İoannes: «Ertesi gün halk» ve «İnsanoğlu nasıl yüceltilecek»

Burada sözü edilen Bzoba yani Palm Pazarı litürjide İsa'nın Kudüs'e girişi anısına kutlanan gündür. Üçüncü saat ise litürjide sabah duasının zamanını temsil etmektedir. İoannes kelimesi ile Yuhanna İncilindeki pasajlara atıf yapılacağı belirtilir ve Yuhanna İncilinden bazı bölümler kısaltmalar şeklinde verilir. Zira cümlenin devamında "ertesi gün halk" kelimeleri ile Yuhanna 12:12'ye, İnsanoğlu ile Yuhanna 12: 23'e atıf yapılmaktadır. Cümlenin sonunda yer alan "***ⴁⴒ***" ise artık okuma sırasının ya da bölümün tamamlandığını belirtmektedir. Bu tür dizinler, litürjide İncilin belirli bölümlerinin kilise takvimine uygun olarak okunması için rehber niteliği taşımaktadır.

[893] Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 14.

Cilt Özellikleri : Ahşap üzerine deri giydirilen cildi oldukça kaliteli bir işçiliğe sahiptir. Ön kısımdaki deri kısmen, arka kısımda ise büyük oranda aşınmıştır. Her iki kapağın iç kısmına açık renkli ince pembe renkli ipek kumaşlarla kaplama yapılmıştır. Şanidze cildi teknik açıdan 18. yüzyıla tarihlendirmektedir.[894] Cilt yüzeyi eserin mahiyetini yansıtması için estetik kaygılar güden bir üslupla süslenmiştir. Ön kapak biri büyük diğer dördü küçük boyutlu olmak üzere beş haç ile süslenmiştir (Res. 6. 21.). Büyük haç ortada yer alırken, küçük haçlar köşelere yerleştirilmiştir. Küçük haçlardan yalnızca ikisi üst köşelerde korunmuşken, alt kısımlardakilerin izleri kalmıştır. Küçük haçların kolları eşit uzunluktadır ve boyutları 3x3 cm'dir. Bunlar basit metalden kesilmiş haçlar olup, cilt üzerine dört gümüş çiviyle sabitlenmiştir. Kaliteli gümüş çiviler cildin yüzeyinde kontrast oluşturmaktadır. Haçların merkezlerinde yer alan taş yuvaları günümüzde boştur.

[894] Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 15.



Resim 6.21. I. Cruçi İncili Ön Kapak.

Kaynak: KKGNCM.

Büyük haçın yüksekliği 15 cm, genişliği ise 10 cm'dir (Res.6.21-22). Ancak izlerden hareketle asıl yüksekliği 17,5 cm, genişliği ise 12 cm olduğu anlaşılmaktadır. Büyük metal plakası günümüze ulaşamamıştır. Geriye sadece çivileri ile merkezde yer alan çarmıh sahnesinin bulunduğu metal plaka kalmıştır. Haç orijinalinde uçlarında da eşkenar haçlardan oluşan bir kompozisyona sahiptir. Kollarda yer alan uzantı haçlardan yalnızca üst koldaki günümüze ulaşabilmiştir. Metal plakası sökülen bu kolun merkezine yakut bir taş yerleştirilmiştir. Haçın dört yöndeki kollarına birer gümüş çivi yerleştirilmiştir. Büyük haçın düşey kolunda sekizi alt kolda, dördü üst kolda olmak üzere on iki gümüş çivi bulunmaktadır.

Haçın yatay kollarında solda iki, sağda üç tane olmak üzere üç gümüş çivi yer almaktadır. Haçın merkezinde 4 cm boyutunda minimal düzeyde Çarmıha Gerilmiş İsa figürü bulunmaktadır. Gümüşten yapılan figürün çevresi "S" kıvrımları ile doldurulmuştur.



Resim 6.22. I. Cruçi İncili Ön Kapak, Çarmıhta İsa Sahnesi.

Kaynak: KKGNCM.

Deri yüzeyinde de oyma tekniği ile işlenmiş bezemeler yer almaktadır (Res.6.21). Ön kapak iç içe geçmiş dört dikdörtgen bordür ile sınırlandırılmıştır (Res.6.23). Gümüş haçlar en dıştaki bordüre denk gelmektedir. En dıştaki bordür yüzeyinde eşkenar dörtgenlerden oluşan örgü kompozisyonu, ikinci bordürde balıksırtı örgüden oluşan kompozisyon, üçüncü bordürde ise eşkenar dörtgenlerden oluşan kompozisyon sonsuzluk kuralı çerçevesinde çerçeveyi kuşatmaktadır. Merkezde yer alan gümüş haç, bordürlerin çevrelediği yüzeyi dört bölüme ayırmaktadır. Üst köşelerde yer alan boş yüzeylerde merkezi haçın kollarından uzanan süslemeler bulunmaktadır. Her ikisi de birbirini tekrar etmektedir. Merkezi haçın kollarının uzantılarında yer alan bu küçük haçların bittiği noktada deri üzerine işlenen süsleme dikkat çekmektedir. Uzantıda yer alan kolları yüzeyden taşkın dairelerle sonlanmaktadır. Cildin alt kısmında merkezi haçın kaide kısmı deri yüzeyine işlenerek oluşturulmuştur. Her biri ayrı bordürden oluşan basamak şeklinde beş bordürden oluşan kaide kısmı oldukça ilgi çekicidir. Alttaki iki bordür yüzeyinde dört yapraklı çiçekler, üçüncü bordürde balıksırtı örgü, dördüncü bordürde birbirine geçen dairelerden oluşan bir kompozisyon, son bordürde ise yine dört yapraklı çiçek motifinden oluşan bir kompozisyon yer almaktadır (Res.6.23).



Resim 6.23. I. Cruçi İncili Ön Kapak, Merkezî Haçın Kaidesindeki Bordürler.

Kaynak: KKGNCM.

Ön kapağın sağ kenarında orta aks üzerinde, kitabı arka kapağa bağlamak için yerleştirilen kilit düğmesi bulunmaktadır. Bu düğmenin arka kapağa bağlanan kayış kısmı kopmuştur. Arka kapağın sol kısmında aynı aks üzerinde bir zamanlar kayışın bağlandığı gümüş bir halka bulunmaktadır.

Süsleme Özellikleri:

1v: Bu sayfada, sayfanın merkezine yerleştirilen ve *Quadriforum* olarak adlandırılan dört yapraklı yonca formunda bir uygulama bulunmaktadır (Res.6.24). Quadriforum dıştan dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmıştır. Qaudriforumun sağ ve sol kanatları çerçeveden sayfanın marjlarına doğru taşıntı yapmıştır. Çerçeve sarı ve kahve tonlarında bir mürekkeple boyanmıştır. Quadriforum da dış çerçeve ile benzer renk uyumuna sahiptir. İç içe iki adet bordürden oluşan bir çerçeveye sahiptir. En dıştaki bordür kahve tonlarında olup yer yer pigmentleri dağılmıştır. Dağılan yerlerde sarı bir ton oluşmuştur. İçteki bordür ise altın renginde olup pigmentleri diğerine oranda daha az bozulmuştur. Quadriforumun iç kısmında 16-17. yüzyıllara ait Nusxuri yazılı 15 satırlık bir metin bulunmaktadır. Metinde daha öncede açıklandığı üzere el yazmasının fidye ile kurtarılmasının hikayesi anlatılmaktadır. Quadriforum ile çerçeve arasında, üst köşelere Keşiş Tevdore'nin hazırladığı Asomtavruli yazılı metin karşılıklı olarak yerleştirilmiştir.



Resim 6.24. I. Cruçi İncili, Folyo 1v, Quadriforum Sayfası.

Kaynak: KKGNCM.

2r: Bu folyoda birinci kanon cetveli yer almaktadır (Res.6.25). Üslupsal açıdan Adişi İncilini takip eden bu kanon sayfasında ikiz yuvarlak kemerli bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Birbirini tekrarlayan kemerler içte ve dışta, kahverengi mürekkeple hazırlanmış iç kısmı sarı renkli mürekkeple boyanmış bordürlere sahiptir. Kemer yüzeyinde ince bir hat

üzerine sonsuzluk prensibine göre yerleştirilmiş alt uçları içeri doğru kavis yapan palmet motifini anımsatan üçgen formunda süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Kemerin yüzeyindeki fon rengi cildin kendi rengi olup süslemeler kahverengi boya ile çizilmiştir. Kemerler üç adet korint sütuna oturmaktadır. Korint sütun başlıkları Helenistik üslubun bir göstergesi olarak kalın akantus yaprakları ile vurgulanmıştır. Sütun başlıkları dikdörtgen formlu bir abakus ile kemerlerle birleşmektedir. Sütun başlıkları zeminle aynı renkte olup kahverengi mürekkep ile konturları çizilmiştir. Sütun gövdeleri koyu kahve tonundadır. Gövde yüzeyinde helezonlardan oluşan çizgisel bezemeler bulunmaktadır. Bu tip uygulamalarla sütun gövdelerinde derinlik yakalanmaya çalışılmıştır. Sütunlar altta bombeli bir formdaki sütun kaidelerine oturmaktadır. Sütun kaideleri yastıklara otururken sütunlar sayfanın alt marjında iki adet kademeli uzunlamasına dikdörtgen platforma yerleştirilmiştir. Bu platformların pigmentlerinde meydana gelen çözülmeler nedeni ile renkleri sarıya dönmüştür. Kemerlerin bitim noktasında alınlık kısmı içerisinde dörder yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Bu kemer uygulamaları kanon cetvellerinin çizimi sırasında oluşturulmuştur. Her bir yalancı kemerin altında birer kanon sütunu yer almaktadır. Sütunlar aşağı doğru 12 adet satıra ve hücreye bölünmüştür.



Resim 6.25. I. Cruċi İncili, Folyo 2r, Kanon Sayfası-1.

Kaynak: KKGNCM.

2v: Bu folyo da ikinci kanon cetveli yer almaktadır (Res.6.26). Üslupsal açıdan birinci kanon sayfasını tekrarlayan ikiz yuvarlak kemerli bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Birbirini tekrarlayan kemerler içte ve dışta, kahverengi mürekkeple hazırlanmış kalın konturlara sahiptir. Kemer yüzeyinde ince bir hat üzerine sonsuzluk prensibine göre sıralanmış çift sıra zikzaklardan oluşan geometrik bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Kemerin yüzeyi koyu tonda mavi renge boyanmıştır. Kemerler üç adet Korint sütuna oturmaktadır.

Korint sütun başlıkları birinci kanon sayfasındakilerle aynı üslupta tasarlanmıştır. Sütun başlıkları dikdörgen formlu bir abakus ile kemerlerle birleşmektedir. Sütun başlıkları zeminle aynı renkte olup kahverengi mürekkep ile konturları çizilmiştir. Sütun gövdeleri koyu kahve tonundadır. Gövde yüzeyinde düzensiz düşey çizgilerden oluşan çizgisel bezemeler bulunmaktadır. Mermer görünümü elde edilmeye çalışılan bu uygulama ile aynı zamanda derinlikte elde edilmeye çalışılmıştır. Sütunlar altta bombeli formda betimlenmiş sütun kaidelerine oturmaktadır. Abakus, kaide gövdesi ve yastık bölümleri folyonun rengi ile aynı renktedir. Sütun kaideleri sayfanın alt marjında iki adet kademeli uzunlamasına dikdörtgen platforma yerleştirilmiştir. Bu platformların pigmentlerinde meydana gelen çözülmeler nedeni ile renkleri sarıya dönmüştür. Kemerlerin bitim noktasında alınlık kısmı içerisinde üçer yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Bu kemer uygulamaları kanon cetvellerinin çizimi sırasında oluşturulmuştur. Her bir yalancı kemerin altında birer kanon sütunu yer almaktadır. Sütunlar aşağı doğru 11 satıra ve hücreye bölünmüştür.



Resim 6.26. I. Cruçi İncili, Folyo 2v, Kanon Sayfası-2.

Kaynak: KKGNCM.

4r: Bu folyoda üçüncü kanon cetveli yer almaktadır (Res.6.27). Burada da üslupsal açıdan birinci kanon sayfasını tekrarlayan ikiz yuvarlak kemerli bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Birbirini tekrarlayan kemerler içte ve dışta, kahverengi mürekkeple hazırlanmış kalın konturlara sahiptir. Kemer yüzeyleri bu sayfada boş bırakılmış ve mat yeşil renk ile boyanmıştır. Kemerlerin sütunlarla birleştiği noktalara, sütun başlıklarından yukarı doğru "S" kıvrımı çizen akantus yaprakları yerleştirilmiştir. En soldaki sola, ortadaki ve sağdaki sağa doğru yönelmektedir. En soldaki parlak yeşile, ortadaki mavi ve parlak yeşile, en sağdaki ise

folyo ile aynı renge sahiptir. Ancak en sağdaki bitkisel bezemenin konturları koyu mat bir yeşil mürekkeple çizilmiştir. Ayrıca yaprakların sağından ve solundan iki yöne doğru kavis yapan koyu kırmızı renkli çizgisel bezemeler dikkat çekmektedir. Kemerler üç adet İyon başlıklı sütuna oturmaktadır. Sütun başlıkları kemere abakus ile bağlanmaktadır. Sütun başlıkları kahverengi konturlu olup parlak sarı renge boyanmıştır. Sütun gövdeleri soldan sağa doğru bordo, parlak mor ve kahverengi renklidir. Sütunlar altta bombeli formda betimlenmiş sütun kaidelerine oturmaktadır. Sütun kaideleri sayfanın alt marjında iki adet kademeli uzunlamasına dikdörtgen platforma yerleştirilmiştir. An alttaki platform yeşil, onun üzerindeki ise koyu sarıya boyanmıştır. Kemerlerin bitim noktasında alınlık kısmı içerisinde ikişer yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Bu kemer uygulamaları kanon cetvellerinin çizimi sırasında oluşturulmuştur. Her bir yalancı kemerin altında birer kanon sütunu yer almaktadır. Sütunlar aşağı doğru dokuz satıra ve hücreye bölünmüştür.



Resim 6.27. I. Cruçi İncili, Folyo 4r, Kanon Sayfası-4.

Kaynak: KKGNCM.

4v: Bu folyoda dördüncü kanon cetveli yer almaktadır (Res.6.28). Üslupsal açıdan bu sayfada, üçüncü kanon sayfasını tekrarlayan ikiz yuvarlak kemerli bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Birbirini tekrarlayan kemerler içte ve dışta, kahverengi mürekkeple hazırlanmış kalın konturlara sahiptir. İçte ve dışta yer alan bordürlerin yüzeyleri parlak maviye boyanırken kemer yüzeyi koyu kahveye boyanmıştır. Kemerlerin sütunlarla birleştiği noktalara, sütun başlıklarından yukarı doğru "S" kıvrımı çizen akantus yaprakları yerleştirilmiştir. En soldaki ve ortadaki sola, sağdaki ise sağa doğru yönelmektedir. Her biri kemer yüzeyi ile aynı renkte kahverengi mürekkep ile boyanmıştır. Ayrıca yaprakların sağından ve solundan iki yöne doğru

kavis yapan koyu kırmızı renkli çizgisel bezemeler dikkat çekmektedir. Diğer kanon sayfasından farklı olarak bu çizgisel bezemelerin uç kısımlarında tomurcuk formunda sarı renkli çiçekler yer almaktadır. Kemerler üç adet Korint sütuna oturmaktadır. Sütun başlıkları kemere abakus ile bağlanmaktadır. Sütun başlıkları kahverengi konturludur. Sütun gövdeleri soldan sağa doğru sarı, kahverengi ve sarı renklidir. Sağda ve solda yer alan sütun gövdelerine kahverengi renkli konturlar eklenerek mermer görünümü verilmeye çalışılmıştır. Sütunlar altta bombeli formdaki sütun kaidelerine oturmaktadır. Soldaki ve sağdaki sütun kaideleri sarı renge boyanırken ortadaki sütun kaidesi açık maviye boyanmıştır. Sütun kaideleri sayfanın alt marjında iki adet kademeli uzunlamasına dikdörtgen platforma oturmaktadır. An alttaki platform sarı, onun üzerindeki ise koyu kahverengidir. Kemerlerin bitim noktasında alınlık kısmı içerisinde ikişer yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Bu kemer uygulamaları kanon cetvellerinin çizimi sırasında oluşturulmuştur. Her bir yalancı kemerin altında birer kanon sütunu yer almaktadır. Sütunlar aşağı doğru altı satıra ve hücreye bölünmüştür. Soldaki kemer içerisinde yer alan kanon hücrelerinin alttan altısı, sağdaki kemer içerisinde yer alan hücrelerden ise alttan dördü boş bırakılmıştır.



Resim 6.28. I. Cruçi İncili, Folyo 4v, Kanon Sayfası-4.

Kaynak: KKGNCM.

5r: Bu folyoda beşinci kanon cetveli yer almaktadır (Res.6.29). Üslupsal açıdan bu sayfada, dördüncü kanon sayfasını tekrarlayan ikiz yuvarlak kemerli bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Birbirini tekrarlayan kemerler içte ve dışta, kahverengi mürekkeple hazırlanmış kalın konturlara sahiptir. İçte ve dışta yer alan bordürlerin yüzeyleri parlak maviye boyanırken kemer yüzeyi koyu kahveye boyanmıştır. Kemerlerin sütunlarla birleştiği noktalara, sütun başlıklarından yukarı doğru "S" kıvrımı çizen akantus yaprakları yerleştirilmiştir. En soldaki ve ortadaki sola, sağdaki ise sağa doğru yönelmektedir. Her biri kemer yüzeyi ile aynı renkte

kahverengi mürekkep ile boyanmıştır. Ayrıca yaprakların sağından ve solundan iki yöne doğru kavis yapan koyu kırmızı renkli çizgisel bezemeler dikkat çekmektedir. Diğer kanon sayfasından farklı olarak bu çizgisel bezemelerin uç kısımlarında tomurcuk formunda sarı renkli çiçekler yer almaktadır. Kemerler üç adet İyon sütuna oturmaktadır. Sütun başlıkları kemere abakus ile bağlanmaktadır. Sütun başlıkları kahverengi konturlu, iç kısımları ise sarı renklidir. Sütun gövdeleri soldan sağa doğru kahverengi, sarı ve kahverengidir. Renklerin koyu-açık şekilde devam etmesi kontrast oluşturmakta ve sayfanın renk uyumu artırmaktadır. Ortada yer alan sütun gövdesine kahverengi renkli konturlar eklenerek mermer görünümü verilmeye çalışılmıştır. Sütunlar altta bombeli formdaki sütun kaidelerine oturmaktadır. Soldaki ve sağdaki sütun kaideleri parlak açık mavi renge boyanırken ortadaki sütun kaidesi parlak sarıya boyanmıştır. Sütun kaideleri sayfanın alt marjında iki adet kademeli uzunlamasına dikdörtgen platforma oturmaktadır. An alttaki platform sarı, onun üzerindeki ise koyu kahverengidir. Kemerlerin bitim noktasında alınlık kısmı içerisinde, sol kemerde iki, sağ kemerde üç adet yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Bu kemer uygulamaları kanon cetvellerinin çizimi sırasında oluşturulmuştur. Her bir yalancı kemerin altında birer kanon sütunu yer almaktadır. Soldaki kanon sütunları yedi satır ve 14 hücreye, sağdaki ise yedi satır ve 21 hücreye bölünmüştür. Soldaki kemer içerisinde yer alan kanon hücrelerinin üstten altıncı satırı, sağdaki kemer içerisinde yer alan hücrelerden iki ve üçüncü sütunda yer alan altıncı ve yedinci satırdaki dört hücre boş bırakılmıştır.



Resim 6.29. I. Crućі İncili, Folyo 5r, Kanon Sayfası-5.

Kaynak: KKGNCM.

5v: Bu folyoda altıncı kanon cetveli yer almaktadır (Res.6.30). Üslupsal açıdan bu sayfada, birinci kanon sayfasını tekrarlayan ikiz yuvarlak kemerli bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır. Birbirini tekrarlayan kemerler içte ve dışta, kahverengi mürekkeple hazırlanmış kalın konturlara sahiptir. İçte ve dışta yer alan bordürlerin yüzeyleri parlak sarıya boyanırken kemer yüzeyi zemin rengindedir. Kemer yüzeylerinde sonsuzluk prensibine göre yerleştirilmiş renk sıra kıvrık dallardan oluşan basit çizgiler bezemeler yerleştirtilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Kemerlerin sütunlarla birleştiği noktalara, sütun başlıklarından yukarı doğru

“S” kıvrımı çizen akantus yaprakları yerleştirilmiştir. En soldaki ve ortadaki sola, sağdaki ise sağa doğru yönelmektedir. Her biri kemerin bordürü ile aynı renkte sarı mürekkep ile boyanmıştır. Ayrıca yaprakların sağından ve solundan iki yöne doğru kavis yapan koyu kırmızı renkli çizgisel bezemeler dikkat çekmektedir. Yaprakların yanlarına birer kuş figürü çizilmiştir. En solda yer alan kuş tasviri yaprağın sağ kısmına kemerin bordürü üzerine yerleştirilmiştir. Boyaları dökülen kuş tasviri anatomik yapıdan yoksun olup başı ile gövdesi arasında uyum yoktur. Kuş tasviri gagasında solucan benzeri bir canlı taşımaktadır. Kuşun kanatları ve gövdesi maviye renge boyanmıştır. Kuşun cinsi hakkında bir yorum yapılamamaktadır. Ortadaki kuş tasviri ise doğrudan yaprağın üzerine yerleştirilmiştir. Diğer kuşa oranla daha küçük bir kuşu tasvir etmektedir. Kuşun kuyruğu, gövdesinin ½ oranında daha uzun tutulmuştur. Kuşun kuyruk ve gövdesi parlak sarıya boyanmıştır. Kuşun başı üzerinde üç adet ibik bulunmaktadır. Genel hatları ile kutsal kabul edilen İbibik Kuşunu anımsatmaktadır. En soldaki kuş tasviri de birinci figür gibi yaprağın ön kısmına kemerin bordürü üzerine yerleştirilmiştir. Gövdesi büyük oranda silinen kuş diğerlerinden farklı olarak sola doğru bakmaktadır. Tamamen sarıya boyanan kuşun uzun bir boynu ve başı üzerinde taçvarî formda çizilmiş üç adet ibik bulunmaktadır. Bu kuşunda gagasında da solucan benzeri bir canlı bulunmaktadır. Bu kuşun da cinsinin kutsal kabul edilen İbibik Kuşu olduğu düşünülmektedir. Kemerler üç adet İyon başlıklı sütuna oturmaktadır. Sütun başlıkları kemere abakus ile bağlanmaktadır. Sütun başlıkları kahverengi konturlu, iç kısımları ise sarı renklidir. Sütun gövdeleri soldan sağa doğru mor, kahverengi ve mor renklidir. Renklerin açık-koyu şekilde devam etmesi kontrast oluşturmakta ve sayfanın renk uyumu artırmaktadır. Sütunlar altta bombeli formdaki sütun kaidelerine oturmaktadır. Sütun kaideleri parlak sarıya boyanmıştır. Sütun kaideleri sayfanın alt marjında iki adet kademeli uzunlamasına dikdörtgen platforma oturmaktadır. An alttaki platform yeşil, onun üzerindeki ise koyu kahverengidir. Kemerlerin bitim noktasında alınlık kısmı içerisinde, üçer adet yalancı kemer uygulaması bulunmaktadır. Bu kemer uygulamaları kanon cetvellerinin çizimi sırasında oluşturulmuştur. Her bir yalancı kemerin altında birer kanon sütunu yer almaktadır. Soldaki kanon sütunları yedi satır ve 21 hücreye bölünmüştür. Soldaki kemer içerisinde yer alan kanon cetvellerinden üçün sütundaki üstten dört, beş, altı ve yedinci satırlarında yer alan hücreler ile sağdaki kemer içerisinde yer alan üçüncü sütunun son hücresi ise boş bırakılmıştır.



Resim 6.30. I. Cruċi İncili, Folyo 5v, Kanon Sayfası-6.

Kaynak: KKGNCM.

6v: Bu folyoda İncil yazarlarından Matta yer almaktadır (Res.6.31). Erken dönem resim üslubunun bir özelliği olarak Matta figürü ayakta tasvir edilmiş ve yuvarlak kemerli bir uygulamanın içerisine yerleştirilmiştir. Yuvarlak kemer iç içe geçmiş beş adet silmeden oluşmaktadır. Birinci ve beşinci silmeler kahverengi, ikinci ve dördüncü silmeler mor, ortada yer alan ve diğerlerine oranla daha geniş tutulan üçüncü silme ise yeşil renge boyanmıştır. Kemer her iki yandan içe geçmiş ikiz sütunlara oturmaktadır. Ön kısımda yer alan sütün diğerine göre daha geniş çizilmiştir. Arkada yer alan sütunlardan folyonun solundaki dış sütunun sağ kısmına, folyonun sağındaki dış sütunun soluna yerleştirilerek derinlik algısı

oluşturulmaya çalışılmıştır. Sanatçının perspektif arayışı kendisini açıkça göstermektedir. Sütun başlıkları tahrip olduğu için tipolojileri kesin olarak tanımlamamakla beraber soldakilerin iyon, sağdakilerin korint olduğu düşünülmektedir. Sütun gövdelerine iç içe geçmiş spiraller yerleştirilerek sütun gövdelerine mermer görünümü kazandırılmıştır. Dışta yer alan sütun gövdeleri kahverengi, iç kısımdakiler ise mor renge boyanmıştır. Sütunlar aşağıda bombeli tasarlanmış sütun kaidelerine oturmaktadır. Sütun kaideleri altta kademeli bir platforma yerleştirilmiştir. Bunlardan alttaki yeşil renkli iken üstteki kahverengidir. Kemer içerisine yerleştirilen Matta figürü saçı sakalı ağarmış yaşlı bir erkek figürü şeklinde tasvir edilmiştir. Figürün omzunun sol üstünde Asomtavruli ile "ⴔⴀⴆⴁⴋ - Aziz Matta" yazarken sağ tarafında "ⴀⴢⴁⴑⴄⴕⴋⴔⴁⴗⴕⴔⴁ- Evanjelist" kelimeleri yazmaktadır. Doğrudan izleyiciye bakan figür kısmen profilden verilmiştir. Figürün başının etrafında altın renkli bir hale bulunmaktadır. Figür mor himation üzerine kahverengi bir khiton giymektedir. Sol elinde İncil taşıyan figür sağ eliyle İncil'e dokunmaktadır. Matta figürünün parmaklarının kıvrımları ve boğumları oldukça gerçekçidir. Kıyafetlerinin üzerine çizilen kıvrımlar sayesinde kıyafetin bedeni sıkı sıkıya sardığı bir görünüm elde edilmiştir. Sağa doğru bakan ayak tasarımı oldukça ilgi çekicidir. Anatomik yapıya uygun olarak tasarlanan ayaklarında üzerine başparmağın arasından bir iplikle tutturulan ve ayağı arka kısımdan ikiye bölen bir *hypodema* giymektedir. Erken bir örnek olmasına rağmen ayak tasarımı oldukça iyi bir işçiliğe sahiptir. Elbise kıvrımları ve vücudunun oranları usta bir elden çıktığını göstermektedir. Yüz tipleriyle beraber bu kompozisyonda yer alan her iki figür, Bizans modellemesinin birer örneğidir.



Resim 6.31. I. Crući İncili, Folyo 6v, İncil Yazarı Matta.

Kaynak: KKGNCM.

7r: Bu folyoda Meryem ve Çocuk İsa resmi yer almaktadır (Res.6.32). Bizans ikonografisinde bu sahneye "Hodegetria Meryem" adı da verilmektedir. Erken örneklerde ilk kez görülen bu tip bir resim oldukça ilgi çekici ve önemlidir. Tam sayfa olarak verilen resimde figürler iç içe geçmiş iki silmeden oluşan bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir. Dıştaki silme mat bir kırmızı tonuna, iç kısımdaki silme ise altın sarısına boyanmıştır. Figürler kısmen sayfanın alt marjında sağa ve sola doğru çerçeveden taşmaktadır. Kompozisyonun merkezinde diğer figüre oranla daha büyük çizilen Meryem figürü bulunmaktadır. Cepheden verilen

Meryem figürünün başının etrafında başının ½ oranında daha büyük tutulan büyük bir altın hale bulunmaktadır. Anatomik olarak başarısız olan Meryem figürünün göz, ağız ve burun yapısı oldukça uyumsuzdur. Meryem tüm yeşil bir himation üzerine bedenini ve başını saran bir maphorion giymektedir. Meryem'in başörtüsünün altında alçak gönüllüğün ve saflığın simgesi olarak beyaz renkli bir *kekryphalos* bulunmaktadır. Meryem'in sağ eli dirsek hizasından yukarı doğru göğsüne uzanmaktadır ve elbisesini tutmaktadır. Sağ kolu üzerindeki yeşil renkli himationu vücudunu sıkı sıkıya sarmaktadır. Meryem'in sol kolu üzerinde ve folyonun sağ kısmında çerçeveye bitişik Çocuk İsa fügürü yer almaktadır. İsa tasviri Meryem'e oranla daha küçük tasvir edilmiştir. İsa'nın baş kısmı Meryem'in omuz hizasından başlamaktadır. Başının etrafında kutsiyetini vurgulayan mandorla bulunmaktadır. İsa'nın yüz hatları Meryem figüründe olduğu gibi anatomik yapıdan yoksundur. Cepheden verilen İsa figürünün kaba yüz hatları bir çocuğu tasvir etmekten oldukça uzaktır. Kısa saçları, badem gözleri ve uzun düz burnu ile İsa figürü doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Her ne kadar pigmentler bozulmuş olsa da İsa'nın yanaklarında kırmızı renkli boyalar İsa'nın masumiyetini temsil etmektedir. Oturur pozisyondaki İsa figürü sağ eliyle Meryem'e uzanırken, diz kapağına doğru uzattığı sol eliyle bir rulo tutmaktadır. Kıyafetlerindeki çizgiler figüre derinlik katmaktadır. Figür folyo ile aynı renkte tüm vücudu saran chiton ile omuzlarından arkaya doğru uzanan bir khlamis giymektedir. Chitonun göbek kısmı açık bırakılmıştır. Göbek kısmının açıkta bırakılması figürün masumiyetini ve saflığını temsil etmektedir. İsa figürünün ayakları oldukça dikkat çekicidir. Profilden verilen sağ ayağının parmakları resmin cetvel kısmına uzanırken, daha kaba ve anatomik yapıdan yoksun çizilen sol ayağı sağ ayağının bilek kısmı üzerinde durmaktadır. Figürün ayakları çıplak tasvir edilmiştir. Çerçevenin iç kısmında yer alan boş alan ise kobalt mavisine boyanmıştır. Burada kullanılan boya oldukça kaliteli olup Adişi İncili'nde kullanılan mavi tonlarına çok benzemektedir.



Resim 6.32. I. Cruçi İncili, Folyo 7r, Meryem ve Çocuk İsa.

Kaynak: KKGNCM.

7v: Bu folyoda herhangi bir resim yer almamaktadır (Res.6.33). Ancak Ressam Tevdore'nin kaleme aldığı dört satır bir cümle bu sayfayı oldukça önemli kılmaktadır.

Asomtavruli yazılı yazıt şu şekildedir:

ⴔⴀ. ⴅⴜⴖ ⴓⴊⴀⴂⴚⴄⴀ., ⴚⴏ ⴑⴑ ⴣⴒⴅⴊⴀⴖⴄⴏ ⴂⴊⴟⴄⴅⴀⴒⴑ ⴑⴑ ⴣⴅⴣⴜⴖⴏ ⴂⴜⴄⴂⴜⴖⴂⴚⴣⴒ ⴑⴑ ⴓⴊⴓⴜⴖⴏⴒⴑ ⴑⴑ ⴖⴓⴓⴀⴒⴣⴒⴚⴣⴒ.

Türkçesi ise "*Ey Tanrı'nın Anası, kurtar ve gönülleri kurtuluşa ulaştır, Grigol'un – Gulatha'nın, ebeveynlerinin ve kardeşlerinin adına sevindirici haberler ver*" şeklindedir.

Tanrı Anası Meryem'e ithaf edilen bu metin, Grigol adlı birinin ve onun ailesine yönelik duasını ile Tanrı Anası Meryem'den onların kurtuluşu için şefaat dileğini içermektedir. Bu türdeki yakarışlar ve şefaat talepleri, el yazmalarının manevi ve dini bağlamını güçlendiren, yazarının inancını ve dua aracılığı ile diğer kişilerle iletişim kurma tipolojisini yansıtan kişisel bir yaklaşımdır. Metinde geçen Gulatha ve Grigol'ün kimliği ve sanatçı Tevdore ile ya da el yazmasıyla ne tür bir ilişkileri olduğu bilinmemektedir. Tevdore'nin yazdığı duadan anlaşıldığı kadarıyla sözü edilen kişilerin bilhassa resimlerin hazırlanmasında sosyo-ekonomik bir rolü olabileceği düşünülmektedir. Ancak eldeki veriler daha öncede belirtildiği üzere bu ilişkinin mahiyetini açık bir şekilde ortaya koymamaktadır.



Resim 6. 33. I. Cruçi İncili, Folyo 7v, Keşiş Tevdore'nin Notu.

Kaynak: KKGNCM.

92v: Bu folyoda İncil yazarlarından Markos'un tam sayfa resmi yer almaktadır (Res.6.34). Erken dönem resim üslubunun bir özelliği olarak Matta figürü ayakta tasvir edilmiş ve omega formlu bir kemer içerisine yerleştirilmiştir. Kemer yüzeyi iç içe geçmiş üç bordürden oluşmaktadır. Ortadaki bordür diğerlerine oranla daha geniş olup ince beyaz bir kontur ile

vurgulanmıştır. Bordür yüzeyine sonsuzluk prensibine göre düzenlenmiş, birbirini takip eden kıvrık dallar ve rumiler boşluk kalmayacak şekilde doldurulmuştur. Koyu kahveye boyanan kemerin köşe noktalarından ikişer akantus yaprağı sayfanın sağ ve sol marjlarına doğru uzanmaktadır. Sayfanın solunda yer alan akantus yapraklarından alttaki kahverengi iken üstündeki zeminle aynı tonda, sayfanın sağında alttaki beyaz iken üstteki yaprak kahverengi tonda karşılıklı bir kontrast oluşturmaktadır. Ressam renklerin uyumunu burada ustalıkla kullanmıştır. Akantus yapraklarından sağa ve sola doğru çıkıp uzanan koyu kahve tonlu çizgisel figürler bitkisel kompozisyonu tamamlamaktadır. Oldukça gösterişli olan kemer her iki yanda, yan yana yerleştirilmiş korint başlıklı ikişer sütuna oturmaktadır. Birbirini tekrarlayan sütun başlıkları abakus olmaksızın doğrudan kemere bağlanmaktadır. Ayrıca sütun başlıkları alt bilezikten sütun aralarına çizilen alt alta üç çizgi ile birbirine bitiştirilmiştir. Sütun başlıkları folyonun rengi ile uyumlu olarak sarıya yakın krem tonunda bir renge boyanmıştır. Sütun gövdelerine çizilen düzensiz çizgiler ve spiraller mermerimsi bir görünüm vermektedir. Sayfa marjına yakın olan dış sütunlar koyu sarıya, içerideki sütunlar kahverengiye boyanmıştır. Sütunlar aşağıda bombeli sütun kaideleri ile sonlanmaktadır. Sütun kaideleri altta kademeli olarak üst üste yerleştirilmiş iki platform üzerine oturmaktadır. Diğer kaide formlarına ek olarak burada platform ile kaide arasına yerleştirilen yastık kısımları oldukça dikkat çekicidir. Platformlardan alttaki sarıya yakın bir yeşil tonuna boyanırken üstündeki çoğunluğu dökülüp silinmiş kahverengi tona boyanmıştır. Sütunların aralarına resmin konusunu tanımlayan Asomtavruli ile yazılmış notlar yerleştirilmiştir. Soldaki sütun arasında alt alta yerleştirilmiş "ⴔⴑⴀⵔⵛⵀⵍⵇⴀⵣ - Aziz Markos" bulunurken sağ sütunlar arasına ise yine benzer şekilde alt alta yerleştirilmiş " ⴀⵔⵗⵑⵛⵀⵍⵄⵏⵑⵍ - Evanjelist" ifadesi bulunmaktadır. Kemer içerisine yerleştirilen Markos figürü saçı sakalı ağarmış yaşlı bir erkek şeklinde tasvir edilmiştir. Figürün başının etrafında altın halesi bulunmaktadır. Markos figürünün yüzü saçlarından kırmızı renkli kalın bir konturla ayrılmaktadır. Ayrıca figürün kaşları da bu kırmızı renkle vurgulanmıştır. Badem formundaki gözleri yüzüne oranla oldukça iri çizilmiştir. Kahverengi dökümlü himationu bütün vücudunu sarmaktadır. Ayrıca sol omzundan tutturulan parlak krem tonunda tunica exomis bel kısmından aşağı doğru himationu kuşatmaktadır. Sol eli dirsek hizasından bükülen sol elinin iki parmağı ile takdis işareti yaparak sol elinde tuttuğu altın renkli İncil'e işaret etmektedir. Profilden verilen ayakları sağa doğru yönelmektedir. Bu figür de ince iplikle tutturulan hypodema giymektedir. Figürün yer alan kemerin iç kısmı kalan pigment izlerinden anlaşıldığı üzere açık tonda parlak bir maviye boyanmıştır. Gökyüzünü temsil eden bu renk ile İncil yazarının kutsiyeti vurgulanmaktadır.



Resim 6.34. **I. Cruĉi İncili, Folyo 92v, İncil Yazarı Markos.**

Kaynak: KKGNCM.

93r: Bu folyoda Markos İncilinde (Markos 8:22-26) anlatılan, İsa'nın mucizelerinden *Kör Adamın İyileştirilmesi* konusu tam sayfa bir resim olarak verilmiştir (Res.6.35). Kompozisyonun merkezinde İsa ve kör adam yer almaktadır. Figürler yuvarlak bir kemer içerisine yerleştirilmiştir. Yuvarlak kemer içte ve dışta ikişer dar bordürlü silme ile çevrelenmiştir. Bu silmeler dışta kahverengi iken içtekiler zemin rengindedir. Kemerin ana yüzeyinde büyük bir kısmı silinmiş olmakla beraber altın zemin üzerine birbirini devam eden spiral şeklinde geometrik bir kompozisyona sahiptir. Bu kompozisyon ile sahneye hareket katılarak kemerin estetik görünümü güçlendirilmiştir. Kemer her iki yönde birer korint başlıklı

sütuna oturmaktadır. Sütunlar kompozisyonun kenarlarında yer alarak sahneye çevreleme etkisi vermektedir. Koyu kırmızı konturlu sütun başlıkları bir abakus ile kemerden ayrılmaktadır. Kemerin başlangıç noktasında abakusun köşelerinden çıkıp yukarı doğru kavis çizen akantus yaprakları kemere derinlik katmaktadır. Uç kısımları dışarı doğru "S" kıvrımı yapan yaprakların uçlarından dışarı doğru her yöne dağılan bitki filizleri benzeri çizgisel bezemeler dikkat çekicidir. Kırmızı renkli boya ile yaprakların damarları belirginleştirilmiştir. Altın sarısına yakın olan parlak renkli sütun başlıklarının aksında kemerin iç kısmında arşitrav görünümü veren bir bordür figürlerin arka planına yerleştirilmiştir. Böylece figürlere derinlik duygusu katmıştır. Kalan izlerden anlaşıldığı üzere koyu maviye boyanan sütun gövdeleri altta bombeli sütun kaidelerine oturmaktadır. Altta kaideler iki basamaklı bir platform ile sonlanmaktadır. Sütun kaideleri dikdörtgen bir sütun yastığı üzerine yerleştirilerek platformdan ayrılmıştır. Kemerin iç kısmında figürlerin üzerine konunun anlatıldığı Asomtavruli hatlı birkaç satırlık metin bulunmaktadır. Yazı burada konuyu açıklayıcı özelliği ile anlatısal bir eleman haline gelmiştir. Kompozisyonun solunda diğer figüre oranla daha büyük çizilen İsa tasviri bulunmaktadır. Figürün başının solunda İsa'nın alt alta sıralanmış şekilde Gürcüce, Ermeni ve Yunanca olarak monogramı verilmiştir. Üç dilde verilen "ⅠϤⱣⅦUXC" bu monogram "İsa Mesih" anlamına gelmektedir. Profilden verilen İsa figürünün başının etrafında kristogramlı bir nimbus bulunmaktadır. Genç sakalsız tasvir edilen İsa figürünün saçları arkadan toplanmış ve sırtına doğru uzanmaktadır. Badem gözleri, yay şeklinde kalın kaşları ve küçük ağzı ile oldukça ilgi çekicidir. Yanaklarında ve çenesinde bulunan kırmızı renkli noktalar İsa'nın saflığına vurgu yapmaktadır. İsa sağ eliyle kör adamın gözüne şifa verme jesti yaparken, himationun altından aşağı doğru sarkan sol elinde bir rulo tutmaktadır. Bu detay genel olarak bakıldığında onun Tanrı sözünün taşıyıcısı yani Logos olduğunu ifade etmektedir. İsa figürü mavi renkli bir tunik üzerine sol omzundan tutturulan bir himation giymektedir. İsa figürünün anatomik yapısı her ne kadar arkaik olsa da kıyafetlerinde derinlik algısı ve bacaklarının kıvrımları oldukça başarılıdır. İsa'nın tuniği ayak bileği hizasında sonlanmaktadır. Sağa doğru hareket olgusu veren ayaklarında ince ipliklerle tutturulan bir hypodema giymektedir. Kompozisyonun sağında yer alan figür ise sakalsız ve genç biri olarak tasvir edilmiştir. Figürün başı üzerindeki kalan boşluğa alt alta üç satır halde Asomtavruli ile "**ⰳⰻⰰⰴⰵⰱⰻ ⰰⰸⰾⰻ ⰰⰰⰻⰲⰵⰱⰾ ⰵⰳⰰⰻⰱⰵⰱⰻ**", "Kör adamın gözleri açıldığında" cümlesi yazılmıştır. Folyonun zemini ile aynı tonda olan figür sağ elini dirsek hizasından kırarak yukarı doğru İsa'nın eline uzanmaktadır. Figür pozisyon itibariyle Tanrı'nın lütfuna duyulan teslimiyeti ifade etmektedir.

Krem tonunda diz kapağı hizasında tunik üzeri himation giyen figürün sol elinde göğüs hizasında tuttuğu rulo Tanrı mesajını kabul ettiğini temsil etmektedir. Sağ ayağı ile İsa'ya doğru yaklaşma hissi veren figürün hareket halindeki tasviri kompozisyona hareket katmaktadır. Geri planda kalan sol ayağı ise dirsek hizasından bükülme hissi vermektedir. Ayrıca diğer sahnelerden farklı olarak ayak bileğinden yukarda diz kapağından aşağıda *perones* giymektedir. Siyah ince çizgilerle ayakkabının iplik detayları verilmiştir.



Resim 6.35. I. Cruçi İncili, Folyo 93r, Kör Adamın İyileştirilmesi Mucizesi.

Kaynak: KKGNCM.

143v: Bu folyoda Luka İncilinde (Luka 8: 26-39) anlatılan, İsa'nın mucizelerinden *Cinli Adamın İyileştirilmesi* konusu tam sayfa bir resim olarak verilmiştir (Res.6.36).

Kompozisyonun merkezinde İsa ve cinli adam yer almaktadır. Diğer mucize sahnesinde olduğu gibi kemer uygulamaları benzer şekilde burada da tekrar edilmiştir. Figürler yuvarlak bir kemer içerisine yerleştirilmiştir. Yuvarlak kemer içte ve dışta ikişer dar bordürlü silme ile çevrelenmiştir. Bu silmeler dışta kahverengi iken içtekiler zemin rengindedir. Kemer her iki yönde birer korint başlıklı sütuna oturmaktadır. Sütunlar kompozisyonun kenarlarında yer alarak sahneye çevreleme etkisi katmaktadır. Koyu kırmızı konturlu sütun başlıkları doğrudan kemere oturmaktadır. Kemerin başlangıç noktasında kemerin köşelerinden çıkıp yukarı doğru kavis çizen akantus yaprakları kemere derinlik katmaktadır. Uç kısımları dışarı doğru "S" kıvrımı yapan yaprakların uçlarından dışarı doğru her yöne dağılan bitki filizi benzeri çizgisel bezemeler dikkat çekicidir. Kırmızı renkli boya ile yaprakların damarları belirginleştirilmiştir. Koyu sarıya boyanan sütun gövdeleri altta bombeli sütun kaidelerine oturmaktadır. Altta kaideler iki basamaklı bir platform ile sonlanmaktadır. Sütun kaideleri dikdörtgen bir sütun yastığı üzerine yerleştirilerek platformdan ayrılmıştır. Kemerin iç kısmında figürlerin üzerine konunun anlatıldığı Asomtavruli hatlı birkaç satırlık metin bulunmaktadır. Soldaki sütuna yaslanır vaziyette ayakta tasvir edilen İsa figürünün sağında aşağıdan yukarı doğru alt alta verilen İsa'nın üç dildeki (Gürcüce, Ermenice ve Yunanca) monogramı bu sahnede de tekrarlanmıştır. Monogramların üst kısmında yer alan ve mucize sahnesine eşlik eden üç satırlık Asomtavruli yazısında "**ⴗⴊⴋⵔⵀⵍⵁⵏⵆ, ⵀⵆⵆ ⵗⵔⵀⵍⵁⵀⵀⵔ ⵍⴋ ⵀⴋⴋⵔⵔⵗⵗⵆ**", ifadesi yer almaktadır. Bu yazı, "Mesih onu kutsal sözle iyileştirdiğinde" anlamına gelmektedir. Soldaki sütuna yaslanan ve profilden verilen İsa figürünün başının etrafında kristogramlı bir nimbus bulunmaktadır. Genç sakalsız tasvir edilen İsa figürünün saçları arkadan toplanmış ve sırtına doğru uzanmaktadır. İsa figürünün yüz hatları tahrip olduğu için tanımlanamamaktadır. İsa sağ eliyle cinli adamın omzuna dokunarak şifa verme jesti yaparken, himationun altından sağa doğru uzanan sol elinde bir rulo tutmaktadır. Kahverengi bir tunik üzerine sol omzundan tutturulan kahverengi bir himation giymektedir. İsa figürünün anatomik yapısı diğer mucize sahnesine oranla daha başarılıdır. Vücut oranları, kıyafetlerindeki derinlik algısı ve bacaklarının kıvrımları oldukça dikkat çekicidir. İsa'nın tuniği ayak bileği hizasında sonlanmaktadır. Sağa doğru hareket olgusu veren ayaklarında ince ipliklerle tutturulan bir hypodema giymektedir. Kompozisyonun sağında yer alan figür ise sakalsız ve genç biri olarak tasvir edilmiştir. Başını yukarı doğru kaldıran figürün kısa saçları dağınıkken yüz ifadesi oldukça sakindir. Badem gözleri, kalın kaşları ve küçük ağzı ile dönemin üslubunu tekrarlamaktadır. Genç adamın elleri dirsek hizasından arkaya doğru bağlanmıştır. Sol omuz hizasından tutturulan ve dizkapağı hizasında sonlanan tunica exomisi açık kahve tonundadır. Her iki yöne ve birbirine ters bakan

bacak ve ayak yapısı anatomik yapıdan yoksundur. Bacaklarının orantısızlığı ve çapraz duruşu ile başının yukarı doğru yönelimi figürün konu ile olan uyumunu açıklar niteliktedir.



Resim 6.36. I. Cruçi İncili, Folyo 143v, Cinli Adamın İyileştirilmesi Mucizesi.

Kaynak: KKGNCM.

144r: Bu folyoda İncil yazarlarından Luka'nın tam sayfa resmi yer almaktadır (Res.6.37). Erken dönem resim üslubunun bir özelliği olarak Luka figürü ayakta tasvir edilmiş ve yuvarlak formlu bir kemer içerisine yerleştirilmiştir. Burada yer alan kemer uygulaması ile renkler önceki resimlerdeki uygulamayı tekrar eder niteliktedir. Kemer yüzeyi iç içe geçmiş beş bordürden oluşmaktadır. Orta kısma denk gelen ve asıl kemer yüzeyini belirten üçün bordür alltan ve

üstten beyaz bordürle çevrelenirken dışta kalan birinci ve beşinci bordürler kahverengi tonlarına boyanmıştır. Asıl kemer yüzeyi altın sarısına boyanmıştır. Kemerin köşe noktalarından ikişer akantus yaprağı sayfanın sağ ve sol marjlarına doğru uzanmaktadır. Her ikisi de benzer uygulamaya sahip olan yaprakların damarları ve ana hatları pembe tonunda bir renge sahiptir. Yaprakların üzerinde İncil yazarının adı Asomtavruli yazısı ile yazılmıştır. Bunlardan soldaki kısma "ⴁⴑⴍⴂⴅⴇ- Aziz Lou-", sağdaki kısma ise "-ⴊⴚ - ka" kelimeleri yazılmıştır. Azizin içerisine yerleştirildiği kemer her iki yönde birer korint başlıklı sütuna oturmaktadır. Sütun başlıkları bir abakus ile kemerden ayrılmaktadır. Sütun başlıkları folyonun rengi ile uyumlu olarak sarıya yakın krem tonunda bir renge boyanmıştır. Kahverengi tonundaki sütun gövdelerine çizilen düzensiz çizgiler ve spiraller, mermerimsi bir görünüm vermektedir. Sütunlar aşağıda bombeli sütun kaideleri ile sonlanmaktadır. Sütun kaideleri altta kademeli olarak üst üste yerleştirilmiş iki platform üzerine oturmaktadır. Diğer kaide formlarına ek olarak burada platform ile kaide arasına yerleştirilen yastık kısımları oldukça dikkat çekicidir. Platformlardan alttaki sarıya yakın bir yeşil tonuna boyanırken üstündeki çoğunluğu dökülüp silinmiş kahverengi tona boyanmıştır. Kemer içerisine yerleştirilen Luka figürü saçı sakalı ağarmış yaşlı bir erkek şeklinde tasvir edilmiştir. Figürün başının etrafında oldukça parlak altın halesi bulunmaktadır. Luka figürünün yüzü saçlarından pembe renkli ince bir konturla ayrılmaktadır. Badem gözleri yüzüne oranla oldukça iri çizilmesine rağmen yüz hatları ile uyumludur. Aşağı doğru uzayan çenesi ve gür sakalı ile diğer İncil yazarlarından daha yaşlı bir görünüme sahiptir. Parlak pembe renkli, dökümlü himationu bütün vücudunu sarmaktadır. Ayrıca sol omzundan tutturulan parlak sarı tonunda tunica exomis bel kısmından aşağı doğru himationu kuşatmaktadır. Sol eli dirsek hizasından bükülen sol elinin iki parmağı ile takdis işareti yaparak sol elinde tuttuğu altın renkli İncil'e işaret etmektedir. Cepheden verilen ayakları her iki yana doğru yönelmektedir. Bu figür de ince iplikle tutturulan hypodema giymektedir. Figürün yer aldığı kemerin iç kısmı, kalan pigment izlerinden anlaşıldığı üzere koyu tonda parlak bir maviye boyanmıştır. Gökyüzünü temsil eden bu renk ile İncil yazarının kutsiyeti vurgulanmaktadır.



Resim 6.37. I. Cruĉi İncili, Folyo 144r, İncil Yazarı Aziz Luka.

Kaynak: KKGNCM.

228v: Bu folyoda Yuhanna İncilinde (5:1-18) farklı bir varyasyonu olan ve doğrudan Matta (9:1-8), Markos (2:1-12) ile Luka İncilinde (5:17-26) ortak tasvir edilen, İsa'nın mucizelerinden *Kötürüm/Felçli Adamın İyileştirilmesi* konusu tam sayfa bir resim olarak verilmiştir (Res.6.38). Kompozisyonun merkezinde İsa ve felçli adam yer almaktadır. Diğer mucize sahnesinde olduğu gibi kemer uygulamaları benzer şekilde burada da tekrar edilmiştir. Figürler yuvarlak bir kemer içerisine yerleştirilmiştir. Yuvarlak kemer içte ve dışta birer dar silme ile çevrelenmiştir. Bu silmeler zemin rengindedir. Kemer yüzeyi koyu kahverengiye boyanmıştır. Kemer yüzeyinde uçları spiral şeklinde tasarlanan "S" kıvrımlarından oluşan bir süsleme kompozisyonu sonsuzluk prensibine göre yerleştirilmiştir. Kemer her iki yönde birer

korint başlıklı sütuna oturmaktadır. Sütunlar kompozisyonun kenarlarında yer alarak sahneye çevreleme etkisi katmaktadır. Koyu kırmızı konturlu sarı renkli sütun başlıkları abakus ile kemerden ayrılmaktadır. Kemerin başlangıç noktasında kemerin köşelerinden çıkıp yukarı doğru kavis çizen akantus yaprakları kemere derinlik katmaktadır. Uç kısımları dışarı doğru "S" kıvrımı yapan yaprakların uçlarından dışarı doğru her yöne dağılan bitki filizi benzeri çizgisel bezemeler dikkat çekicidir. Kırmızı renkli boya ile yaprakların damarları belirginleştirilmiştir. Parlak maviye boyanan sütun gövdeleri altta bombeli parlak koyu sarı renkli sütun kaidelerine oturmaktadır. Altta kaideler iki basamaklı bir platform (krepidoma?) ile sonlanmaktadır. Sütun kaideleri dikdörtgen bir sütun yastığı üzerine yerleştirilerek platformdan ayrılmıştır. Kemerin alınlık kısmında figürlerin başlarının üzerinde ve sahnenin solunda felçli adam ile sütun arasında konunun anlatıldığı Asomtavruli yazılar bulunmaktadır. Yukardan başlayıp solda aşağıda sonlanan "**ⴗⴆⴕⴇⴍⴈⴀⴑⴄⴀⴑⴄⴍⴅ, ⴍⴖⴄⴅⴀⴑⴗⴊⴇⴖⴕⴆⴕ ⴀⴖⴅ: ⴕⴍⴘⴄⴗⴄⴗⴄⴕ ⴕⴆⴕⴍⴍⴄ ⴆⴍⴕⴍⴍⴄⴕ ⴖⴖ-ⴆⴄ ⴘⴕ ⴒⴕⴇⴍⴄⴇⴘ ⴖⴕⴆⴍⴄⴘ ⴀⴖⴅⴍⴕ**" bu yazıtta "*Ona, Felçli adama dedi ki: "Kalk, yatağını al ve kendi evine git*" cümlesi doğrudan Matta (9:6), Markos (2:10-11) ve Luka (5:24) İncillerine atıfta bulunmaktadır. Kompozisyonun sağında yer alan İsa'nın üç dildeki (Gürcüce, Ermenice ve Yunanca) monogramı bu sahnede de tekrarlanmıştır. Sahnenin sağında yer alan İsa tasviri diğer mucize sahnelerinde olduğu gibi genç sakalsız ve kısa saçlı olarak tasvir edilmiştir. Başının etrafında kristogramlı nimbusu altın rengindedir. Cepheden verilen figür yuvarlak gözleri ince kaşları ve küçük ağzı ile ince işçilikli yüz hatlarına sahiptir. Hafif sağa doğru yönelen İsa figürünün bu hareketini kıvrımlara sahip ince zarif boynu sağlamaktadır. Dirsek hizasında sola doğru uzattığı eli ile diğer elinde tuttuğu ruloya takdis işareti yapmaktadır. Sol elinde tuttuğu rulo ile kutsal söze vurgu yapılmaktadır. İsa figürünün hasta kişiye dokunmaksızın elindeki ruloyu kutsaması İncil metnindeki olay örgüsü ile örtüşmektedir. Mavi renkli tunik üzerine sol omzundan tutturulan kahve tonunda bir himation giymektedir. Tuniğinin etek kısmı diğer sahnelerden farklı olarak morun koyu bir tonuna boyanmıştır. Kıyafetlerindeki hatlar vücudunun oranlarını ortaya çıkarmakta ve derinlik algısını güçlendirmektedir. Her iki yöne doğru açılan ayakları hernekadar figürü havada durur pozisyonda hissettirse de oranları ve ince iplikli hypodemiaları ilgi çekicidir. Kompozisyonun solunda yer alan felçli adam sola doğru yürür pozisyonda tasvir edilmiştir. Profilden verilen figür genç bir erkek şeklinde tasvir edilmiştir. Kısa saçlı ve sakalsız figürün yüz hatları oldukça belirgindir. Beyaz teni ve iri gözleri ile başını sola doğru çevirerek İsa'ya bakmaktadır. İki eliyle tuttuğu şiltesi sırtından aşağı doğru uzanmaktadır. Şiltenin ağırlığını yansımak amacıyla figür aşağı doğru eğilir pozisyonda tasvir edilmiştir. Kolları olmayan koyu sarı tonundaki tuniği ayak

bileklerine kadar uzanmaktadır. Ayakları çıplak olan figürün ayak yapısı oldukça gerçekçi bir görünüm sergilemektedir.



Resim 6.38. I. Cruçi İncili, Folyo 228v, Felçli Adamın İyileştirilmesi Mucizesi.

Kaynak: KKGNCM.

229r: Bu folyoda İncil yazarlarından Yuhanna'nın tam sayfa resmi yer almaktadır (Res.6.39). Matta tasvirinde olduğu gibi burada da Yuhanna figürü ayakta tasvir edilmiştir. Matta tasvirinden farklı olarak tepe noktası sivrileştirilmiş yuvarlak kemer altta sayfanın sağ ve sol marjına kadar uzanan bir arşitrav üzerine oturmaktadır. Kemerin arşitrav ile birleştiği nokta içbükey verilerek hem kemere hem de kompozisyona derinlik duygusu eklenmiştir. Yuvarlak kemer içte ve dışta kahverengi şeritlerle çevrelenmiştir. Kemer yüzeyinde yarım palmetlerden

oluşan bitkisel kompozisyon sonsuzluk prensibine göre düzenlenmiştir. Aynı kompozisyon ve kahverengi silme uygulaması arşitrav yüzeyinde de görülmektedir. Kemerin alıklık kısmında bir merkezden çıkan ve iç kısımları oluklar şeklinde tasarlanmış istiridye kabuğu motifi oldukça dikkate değerdir. Motifin başlangıç noktasındaki merkeze bir lotus çiçeği yerleştirilmiştir. Kemerin arşitrav ile birleştiği noktalara sağa ve sola doğru "S" kıvrımı çizen akantus yapraklarından oluşan birer motif eklenmiştir. Bu yaprakların uç kısımlarından birkaç dala ayrılmış tomurcuklardan oluşan bitkisel formlar yerleştirilerek sahnenin üst kompozisyonu tamamlanmıştır. Arşitrav her iki yanda ikişer korint sütun ile taşınmaktadır. Bunlardan iç kısımdaki sütunlar içbükey çizilerek kemerin ve arşitravın derinliği korunmaya çalışılmıştır. Ancak sütun başlıklarında bozulmalar meydana gelmiştir. Sütun başlıkları folyonun zemini ile uyumlu olarak parlak sarıya boyanmıştır. Birbirini tekrarlayan sütun başlıkları arşitrava üstte bir abakus ile bağlanmaktadır. En dışta yer alan sütun gövdeleri koyu parlak bir sarı iken iç kısımdaki sütunlar kahverengidir. Sütun yüzeylerine çizilen çizgiler ve spiraller sayesinde mermer görünümü elde edilmiştir. Sütunlar aşağıda bombeli sütun kaideleri ile sonlanmaktadır. Sütun kaideleri altta kademeli olarak üst üste yerleştirilmiş iki platform üzerine oturmaktadır. Diğer kaide formlarına ek olarak burada platform ile kaide arasına yerleştirilen yastık kısımları oldukça dikkat çekicidir. Platformlardan alttaki sarıya yakın bir yeşil tonuna boyanırken üstündeki çoğunluğu dökülüp silinmiş kahverengi tona boyanmıştır. Sütunların aralarına resmin konusunu tanımlayan Asomtavruli ile yazılmış yazılar yerleştirilmiştir. Bunlardan soldaki sütun arasına "ⴔⴑⴀⴇⴀⴑⴓⴄⴑ Yuhanna/İovane", sağdaki sütun arasına da "ⴅⴐⴂⴑⴓⴀⴄⴍⴔⴑ - Evanjelist" yazılmıştır. Kemer içerisine tam cepheden yerleştirilen Yuhanna figürü diğer İncil yazarlarından farklı olarak sakalsız genç bir erkek şeklinde tasvir edilmiştir. Figürün başının etrafında altın halesi bulunmaktadır. Figürün yüzü tahrip olmuştur. Ancak sol gözü ve kaş yapısı ile diğer yüz tiplemelerine yakın bir görünüş sergilediği düşünülmektedir. Altın sarısı dökümlü himationu bütün vücudunu sarmaktadır. Ayrıca sol omzundan tutturulan kahverengi tonunda tunica exomis bel kısmından aşağı doğru himationu kuşatmaktadır. Sol eli dirsek hizasından bükülen sol elinin iki parmağı ile takdis işareti yaparak sol elinde tuttuğu altın renkli İncil'e işaret etmektedir. Cepheden verilen ayakları sağa ve sola doğru yönelmektedir. Bu figür de ince iplikle tutturulan hypodema giymektedir. Figürün yeraldığı kemerin iç kısmı kalan pigment izlerinden anlaşıldığı üzere koyu tonda parlak bir maviye boyanmıştır. Gökyüzünü temsil eden bu renk ile İncil yazarının kutsiyeti vurgulanmaktadır.



Resim 6.39. I. Cruçi İncili, Folyo 229r, İncil Yazarı Aziz Yuhanna.

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme : El yazmasının 291r folyosunda yer alan bilgiye göre 936 yılında kopyalama işlemi tamamlanmıştır. 940 yılında resimler ve kanon sayfaları eklenerek kitap ciltlenmiştir. 291r sayfasında yer alan kolofonun[895] Türkçesi şu şekildedir:

[895] 291r numaralı sayfada yer alan Asomtavruli yazılı metnin orijinali şu şekildedir: "ⴖⴑⴒⴐⴅⴑⴓⴑⴅ ⴀⴑⴑⴀⴅⴖⴑⴑⴀⴅ ⴑⴑ ⴊⴅⴖⴑⴑⴀⴅ ⴑⴑ ⴖⴀⴒⴐⴅⴖ ⴒⴀⴅⴑⴑⴖⴑⴑⴀⴅ, ⴀⴅⴀⴒⴐⴗⴓⴀⴅ ⴒⴀⴅⴑⴑ ⴅⴀⴊⴀⴅⴖⴀⴊⴀⴓⴗⴒⴅⴖⴑⴑⴀⴅ, ⴊⴒⴐⴅⴊⴅⴗⴓⴀⴅ ⵞⴑⴑⴒⴀⴓⴖⴅⴖ ⵅⴀⴒⴑⴑⴊⴅⴖⴑⴑⴀⴅ, ⴀⴅⴀⴒⴐⴗⴓⴀⴅ ⴒⴀⴅⴑⴑ ⵅⴀⴓⴑ ⴑⴑⴀⴅⴒⴅ ⴀⴑⴑⴗⴀⴅⴒⴖⴑⴑⴀⴅ, ⴑⴑ ⴒⴀⴅⴑⴑⴀⴅ ⴀⴑⴒⴐⴊⴅⴗⴓⴗⴒⴀⴅⴑⴑⴀⴅ ⴑⴑ ⴀⴀⴑⴓⴗⴒⴑⴒⴀⴅⴑⴑⴀⴅ ⴑⴑ ⴒⴀⴅⴑⴑⴀⴅ ⴒⴅⴑⴑⴒⴊⴀⴅⴀⴅⴗⴒⴑⴒⴀⴅⴑⴑⴀⴅ (ⴒⴅⴒⴗⴖⴀⴅⴑⴑⴀⴅ),

Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adıyla, Kutsal Tanrı Anasının duasıyla, kutsal ve değerli haçın gücüyle, Kutsal Vaftizci Yahya'nın duasıyla, kutsal müjdecilerin, havarilerin, peygamberlerin, rahiplerin ve ruhani liderlerin ve tüm kutsal babaların ve onun kutsal iradesine sahip olan tüm azizlerin himayesiyle, ben Grigol, bu kutsal incili yazdırmaya layık oldum. Rahip Gabriel'in eliyle, efendim ve kralım Sumbat'ın duası için, anne-babalarım Mirdat ve Taguna'nın, erkek ve kız kardeşlerimin ve günahlarımın bağışlanması için, yaşamımda benimle olanların kurtuluşu için ve ölmüş İlarion ve Daşeli'nin anısı için hazırlattım. Şimdi, bu kutsal İncili kim okursa, dualarınızda bizleri hem yaşayanları hem de ölmüşleri unutmasın ki Rab size de lütfunu bağışlasın. Âmin. Bu kutsal İncil, Şatberdi'de hızlı yazan Gabriel ve Gabriel'in yardımcısı Giorgi'nin çabasıyla yazıldı. Çünkü bu kutsal İncil'in yazılmasında büyük bir özveri ve gayret gösterdiler. Onlar iyilikle hatırlansınlar! Âmin. Başlangıçtan itibaren yıllar 6540'tı, Kronikon ise 145. Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un yüceliği için, şimdi ve sonsuza dek, ebediyen yaşasın. Âmin!"

Bu kolofon oldukça önemli bilgiler içermektedir. El yazmasının kimin tarafından hangi amaçla ve kimlerin adına yazıldığını detaylı bir şekilde açıklayan tarihi bir belge niteliği taşımaktadır. Kolofondan anlaşılacağı üzere Grigol[896] bu kitabı, Rahip Gabriel'in eliyle bağış

**ⴁⴀϩⵝⴑⴀⵔ ⴀⵏⵝⵟⵒ-ⴀⵔⴁⵏⵓⵒⵒⴑⵏⵔ ⵝⵔ ⴔⴓⵒⵒⵒⴑ ⴀⵔⴑⴀⵒⵔⴑⴓⴀⵔ ⵝⵔ ⴔⴓⵒⵒⵒⴑⵏⵔ[65] ⴁⴀϩⵝⴑⴀⵔ ⵒⵗⵔⵚ ⴀ-ⴔⴁⴘⵗⵟⵒⴑⵏⵔ ⴀϩⵏⵏⵔⴑⴓⴀⵔ ⵏⵗⵏⵒ ⵒⵚⵏⵚⴀⵚ ⴀϩ, ⵚⵏⵗⵔⵚⵔ, ⵝⵔⵁⵗⵏⵔⵝ ⴁⴀϩⵝⴑⴓ ⵒⵏⵒ ⵏⴑⵓⵒⵏⵏⵗⵔⵚⵓ ⴖⵒⵒⵏⵏⵔ ⵚⵔⴔⵗⵏⵒⵒⵔ ⴀⵏⵝⵟⵒⴑⵏⵔⴓⴀⵔ ⵏⵔⵝⵏⵏⵗⵔⵚⵓⴀⵔ ⵏⵔⵝⵟⵒⵔ ⴀϩⵏⵏⵔⴑⴓⴀⵔ ⵏⵔⵝⵟⵒⵔ ⴀⵔⵝⵏⵏⵗⵔⵚⵓⴀⵔ ⵝⵔ ⵚⵏⵗⵔⵚ

ve dua almak için yazdırmıştır. Ayrıca Kral Sumbat'tan[897] ve kendi ailesinden özellikle bahsedilmektedir. Bu metin aynı zamanda eseri okuyanlardan çağlar sonrasına dua talep eden bir çağrı değeri taşımaktadır. Hem yaşayanlar hem de ölmüşler için duanın önemine vurgu yapılmakta ve okuyucunun bu duaların bir parçası olması temenni edilmektedir.

Kolofonda belirtilen tarih hesaplaması ise oldukça dikkat çekicidir. Adişi'nin bir redaksiyonu olan bu yazmada hem Gürcü takvimi hem de Gregoryen takvimi ile tarih düşülmüştür. Dolayısıyla İncil'in yazıldığı tarih olan 936 yılı iki farklı hesaplama ile yöntemiyle gösterilmiştir. Metinde geçen "Başlangıçtan itibaren yıllar 6540'tı" cümlesi Bizans takviminde 936 yılına denk gelirken, Gürcü takviminde verilen "Kronikon 145'di" cümlesi de 936 yılını karşılamaktadır. Muhtemelen yazar tarihlendirme noktasındaki karmaşayı önlemek için Gürcü sistemindeki karşılığını da vererek aradaki problemi ortadan kaldırmıştır. Zira Bizans takviminde genel olarak dünyanın yaratılışı 5508 yılına denk gelirken metinde geçen yıldan bu tarih düşüldüğü zaman Miladi 1032 yılı elde edilmektedir. Gürcü takviminde tarih hesaplaması yapılırken daha önce de belirtildiği üzere verilen yıl üzerine 780 eklenmektedir. Bu tarihler el yazmasının yazıldığı dönemin hem dini hem de kültürel bağlamını belgelemek açısından önem taşımaktadır.

El yazmanın metin kısmının hazırlandıktan sonraki süreci hakkında 1v sayfasında yer alan nottan önemli bilgiler edinilmektedir. Zira resimlerin ve kanon tablolarının hazırlayıcısı olan Tevdore el yazısı ile küçük bir yazı yazmıştır. Asomtavruli yazının Türkçesi şu şekildedir:[898]

Kronikon yılı 160'tı. Bu kemerler üzerine yazılar yazıldı. Yazan Tevdore. Tanrım Tevdore'ye merhamet et. Âmin.

Kemer Ustası Rahip Tevdore çalışmasının tarihini miladi 940 olarak kaydetmiş ve adını iki kez yazmıştır. Bu tür bir imza, dönemin sanatçılarının eserlerini nasıl sahiplendiğini ve kendi işlerini belgelemeye verdikleri önemi göstermektedir.

Mikael, Mariam, Taguna ve Şuşan yer alırken, Rostom, Giorgi ve Mirdat adlı çocukları ölmüştür. Dolayısıyla Grigol adlı bu kişinin Klarceti'de önemli bir aristokrat olduğu anlaşılmaktadır. Bkz: *Berta İncili*, Folyo 128v.

[897] Metinde söz edilen kişi Parxali İncilinde de anılan Eristavlar Eristavı Kral Sumbat'tır. Kral Sumbat (ö. 988) Tao-Klarceti Krallığı'nın kurucusu olan Büyük Aşot'un (ö.826) oğlu Adarnase'den olma torununun torunudur (Aşot > Adarnase > Sumbat > David > Sumbat). Bkz: Toumanoff, C. (1961). "The Bagaratides of Iberia from the Eighth to the Eleventh Century", *LM*, 74, 319-342.

[898] Asomtavruli yazıtın orijinali şu şekildedir: "ⴕⴰⵀⴰⴱⵎⴰⵀⴱⵏ ⵗⵎⴰ ⵀⴰ. ⴕⴰⵏ ⵊⵏ ⵛⵁⵛⵁ ⴽⵛⵁⵛⵀⵛⵁⵛ. ⵁⴲⵎⵀⵛⵏ ⵁⵁⵏ. ⴕⴰⵏ ⵊⵏⵗⴲⵎⵛⵏ ⵁⵗⵀⵁⵁⵀⵎ".

Sonraki yıllarda el yazmasının nerede muhafaza edildiği ve nasıl korunduğu hakkında herhangi bir veri bulunmamaktadır. Ancak 1v sayfasında yer alan 16-17. yüzyıllara ait ikinci bir tarih notu oldukça önemlidir. Nusxuri hatlı 15 satırlık yazıda el yazmasının fidye ile geri alınmasının hikâyesi anlatılmaktadır. Mürekkep yer yer silinmiştir. Günümüze ulaşamayan bu kısmı Şanidze okumuştur.[899] Metnin Türkçe çevirisi şu şekildedir:

Bu Dört İncil Horasan'dan getirildi, o zamanda Han'ın ordusu Horasan'a girdi ve Hristiyanlardan geri alındı. Mojuxa'ya ulaştı, orada Arças'ın oğlu Papaz İoane tarafından satın alındı. 11 florin karşılığında ona teslim edildi. Bu Stephane'nin bir kısmını ödediği bir borçtu. Daha sonra kiliseye bağışlandı.[900]

Metnin bu bölümünden anlaşıldığı üzere el yazması Şatberdi'de yazıldıktan sonra Erzurum/Horasan dolaylarına gitmiştir. Görünüşe göre Türklerin doğu kuşatmaları sırasında bir keşiş tarafından satın alınmış ve ismi henüz bilinmeyen bir kiliseye (Crući?) bağışlanmıştır. Metnin devamında çeşitli isimlerin yer aldığı dua isteme kısmı gelmektedir. Türkçesi şu şekildedir:[901]:

Moraça'yı Tanrı bağışlasın, onun oğlu İoane'ye merhamet etsin, Şabaş'a merhamet etsin, İonik'e merhamet etsin, Gozmaid'e merhamet etsin, Gabriel'e merhamet etsin, onun oğlu Giorgi'ye merhamet etsin. Âmin.

Pasajdaki bu isimler el yazmasının kurtarılmasında, fidyesinin ödenmesinde veya saklanmış kişilere atıfta bulunuyor olabilir. Ancak yazının durumu ve bilgi yetersizliği nedeni ile tam olarak açıklanması zordur.

---

[899] Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 17.

[900] Nusxuri metnin orijinali şu şekildedir: Ⴗ. *ჰოჩ'ანგელოჲსჲ ესჳო|ი(ს)ყსა ესე თოხთა|ჲი ეს ჳაჲსა ჰანთოჳაჩი ჰოჩნა|ნს ჩაჲი(ჲ)ა ქრისტესსაჲსჲ ჯაჲთოჲსა | ჲთოჲჯყანა შჲჲსა აჩწაას შჲსჲს ჰაყც|ესს თოჲნ ოყსა ეი(ყც)ეია თოჩთოჲსტი | ფსაყჩი ბჲთჲ.....ბი სტჲფ'ანე ჯეის|ი ფაჯესაჲთჩი აჩოაჲ ეთოჩჩანა შჲს ც'ნ | ეისა შჲსი(ს)ა ოჲს ოთჲნს შჲს ც'ნ ჯნ | შბაშს შჲს ც'ნ ჯნ ოთნოჯს | შჲს ც'ნ ჯთშე.ოსას შჲს | ც'ნ ჯნ ჯაბჩოსსს | შჲს ც'ნ ეისა შჲნა | ჯოთჩჯის შჲს | ც'ნ ჯნ.*

[901] Nusxuri metnin orijinali şu şekildedir: *ეთოჩჩის შჲყნსჲნჲს ც'ეყჩოშეჩნ, ეისსა შჲოსსა ოთჲჯნჲს შ. ც. ჯნ, შაბაშს შ. ც., ჯნ, ოთნოჯს შ. ც., ჯთშეჯოსს შ. ც. ჯნ, ჯაბჩოსსს შ. ც., ეისსა შჲოსსა ჯოთჩჯის შ. ც., ჯნ.*

El yazmasının tarihsel süreci hakkında bilgi veren bir diğer not ise 53v numaralı sayfada yer almaktadır. 97. folyodaki Nusxuri yazıt ile aynı hatta sahip olan notta Osmanlıların Gürcistan'a girişi anlatılmaktadır. Notun Türkçesi şu şekildedir:[902]

Vay bana, günahkâr kul! Osmanlılar Kartli'nin baş şehrini Tiflis'i ve Şirvan'ı ele geçirdi!

Korku ve endişe içeren bu not büyük olasılıkla 1723 yılında Osmanlının Tiflis'i ikinci kez fethettiği olaya atıfta bulunmaktadır. Endişe içermesi ise el yazmasının muhtemelen manastırın yağmalanma korkusunu dile getirmektedir. Dolayısıyla bu dönemde el yazmasının Cruçi Manastırında olduğu tahmin edilmektedir. El yazması 1919 yılında E. Taqaişvili tarafından Cruçi Manastırı'ndan getirerek müzeye teslim edilmiştir.[903] Bu nedenle "Birinci Cruçi Dört İncili" olarak eser kaydı yapılmıştır. Günümüzde H-1660 kodu ile muhafaza edilmektedir.

6.5. I. Parxali İncili (პარხლის ოთხთავი)

Katalog No **:** 5.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan

Envanter No **:** A-1453.

Ölçüsü **:** 23x20,5 cm.

Malzemesi **:** Parşömen, Kâğıt (f.239, f.260).

Folyo sayısı **:** 259.

Banisi **:** Banisi bilinmemektedir.

Yazarı **:** Keşiş İoane Berai (70v, 112v, 236r-v), Rahip Nikoloz (70v, 259v).

Metin dili **:** Gürcüce metnin 1v-236v sayfaları Asomtavruli alfabesiyle, 237v-260r sayfaları Nusxuri alfabesi ile iki sütun ve 20 satır halinde yazılmıştır.

Metnin konusu **:** El yazmasının konusunu Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncilleri oluşturmaktadır. Ayrıca Yuhanna İncili'nin sonunda bir dizin bulunmaktadır.

---

[902] Nusxuri metnin orijinali şu şekildedir: *ვაჲ მე ცოდვილსა! თემებისაჲთა ქართლისაჲ ტფილისს ქალაქი და შირუანი აიღეს!*

[903] Taqaişvili, E. (2010). *Cruçis Monasteri da Misi Sidzveleebi*, Tbilisi, 10-15.

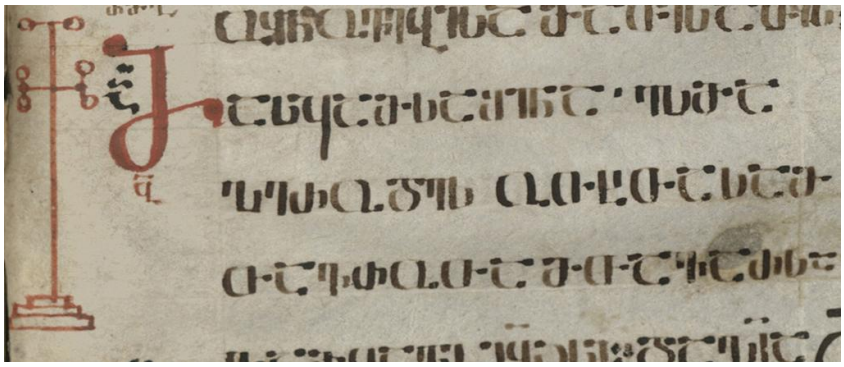
Kanon Sayfaları : El yazmasının kanon sayfaları günümüze ulaşamamıştır.

Süs./ Res. Sayısı : El yazmasının ön bölümleri günümüze ulaşamadığı için eser içerisinde herhangi bir resim ya da kanon cetveli süslemesi bulunmamaktadır. Fakat eser içerisinde 672 adet basit formlu haç, 52 adet kaideli haç, 4 adet bölüm sonu şeridi, 2 kaideli haç çizimi, bir adet kuş formlu inisyal örneği ile muhtelif çizgisel bezemeler bulunmaktadır. Ayrıca eserin deri kapağı üzerinde bir Çarmıha Geriliş sahnesi bulunmaktadır.

Genel Özellikler : El yazmasının deri cildi ve parşömeni oldukça kaliteli bir işçiliğe sahiptir. El yazması orijinalinde her biri çift sayfa olarak numaralandırılmış 30 bölümden oluşmaktadır. Eserin metin kısmı 18x14 cm. ölçülerindedir. Numaralandırma işlemi birinci sayfanın üst kısmında ve son sayfanın alt kısmında ortaya yer almaktadır. Numaralandırma işleminde hem Gürcüce hem de Yunanca harfler majiskül olarak kullanılmıştır.

El yazmasının ilk bölümü günümüze ulaşamamıştır. Eksik olan birinci bölümü 1744 yılında Başdiyakoz Nikoloz tarafından parşömen kullanılarak tamamlanmıştır. Aynı zamanda yedinci bölümün eksik olan bir sayfası da (f.56.- Matta 24:15-31) kâğıt kullanılarak yine aynı kişi tarafından tamamlanmıştır.

Metin iki sütun 20 satır olarak yazılmıştır. Genel olarak metnin yazımında siyah mürekkep kullanılmıştır. İnisyaller ve bazı majiskül harfler kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Metnin bazı kısımlarında – örneğin 9v (Matta 5: 25), 11r (Matta 6: 1), 12v (Matta 6: 25), 13r (Matta 6: 34), 15r (Matta 7: 28), 15v (Matta 8: 5) - satır başlarını ya da yeni bölüm başını vurgulamak için kırmızı renkli haç tasvirleri çizilmiştir.

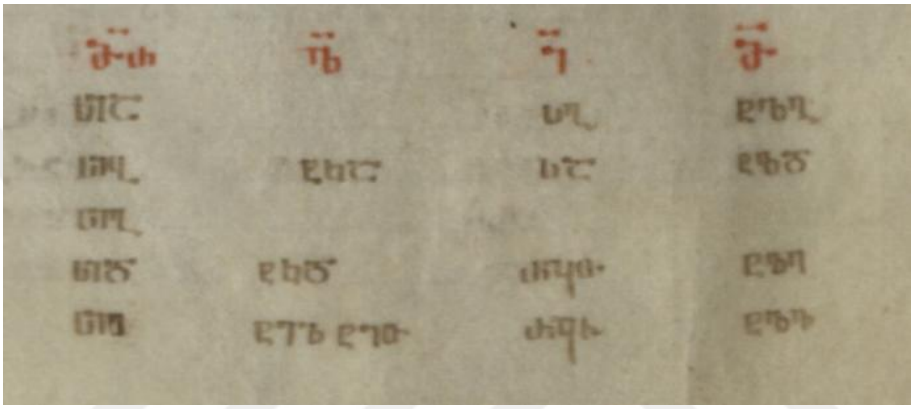


Resim 6.40. I. Parxali İncili, Yeni Bölümü Vurgulayan İnisyal ve Haç Tasviri Örneği- F.32v.

Kaynak: KKGNCM.

Metnin yazımında kullanılan mürekkep I. Cruçi İncili'ne oranla daha kalitesiz ve yer yer silinmiştir. Fakat kaligrafik açıdan Adişi ve Çruçi ile eşdeğer niteliktedir. Diğer erken varyasyonlarda olduğu gibi Ⴔ, Ⴕ, Ⴖ, Ⴔ harflerinin gövde ve alt kısımları 97r, 104v, 136r, 147r, 169v'de olduğu gibi aşağı doğru uzatılarak estetik bir görünüm elde edilmiştir.

Ayin sırasında okunacak olan kuplelerin yer aldığı evangelistarium bölümlerinde daha küçük boyutlu harfler kullanılarak İncil yazarlarını belirtmek amacıyla bazı notlar yazılmıştır. Bu notlar yer yer altı satıra kadar çıkmaktadır. Bu noktada İncil yazarlarını simgeleyen harflerin yazımında kırmızı mürekkep kullanılırken, ayetlerde siyah mürekkep kullanılmıştır.



Resim 6.41. I. Parxali İncili, Evangelistarium Bölümünden Bir Örnek-F.110v.

Kaynak: KKGNCM.

144-145 nolu sayfalar cilt kısmından koptuğu için sonraki dönemlerde ince bir iplikle yeniden dikilmiştir.

Yaprakların bazı kısımlarında geç dönemde yapılan restorasyon sırasında kâğıt kullanılarak eklemeler yapılmıştır. Ancak bu eklemeler 56. yaprakta olduğu gibi tamamen değildir. Örneğin 40. yaprağın sağ üst kısmı ile 41. yaprağın yarısı kâğıt kullanılarak yapıştırma usulü ile restore edilmiştir. 31. bölümdeki 239. yaprak ile 32. bölümdeki 260. yaprak da 18. yüzyılda (muhtemelen Başdiyakoz Nikoloz tarafından) kâğıt kullanılarak yeniden yazılmıştır. Ancak metin içerisinde litürjik okumalarda kullanılan okuma parçalarına ait bir dizin de eklenmiştir. Bu dizin yukarıda belirtilen kenar notlarına bir noktada atıfta bulunmaktadır.

Kötü muhafaza koşulları nedeni ile rutubet kaynaklı 11-32, 41-107, 219-223 yaprakları arasında, sayfaların sağ üst köşelerinde ve orta kısımlarda sararmalar meydana gelmiştir. Kimi sayfalarda bu durum daha belirginken, kimisinde ise daha azdır.

Her ne kadar el yazması içerisinde kolofon sayfaları olmasa da çok fazla sayıda kenar notu bulunmaktadır. Bu notların bazıları el yazmasının tarihsel serüvenine ışık tutacak niteliktedir. F.237v'deki kolofon sayfasından el yazmasının yazarının Keşiş İoane Berai olduğu öğrenilmektedir. Oldukça uzun olan bu ana kolofon dışında keşişe atfedilen birkaç kenar yazısı yahut ikincil kolofonlar bulunmaktadır.

Keşiş İoane'nin 70v sayfasına düştüğü başka bir kolofondan da el yazmasının yazarı olduğu öğrenilmektedir. Üç satır halinde Nusxuri ile kaleme aldığı not şu şekildedir:

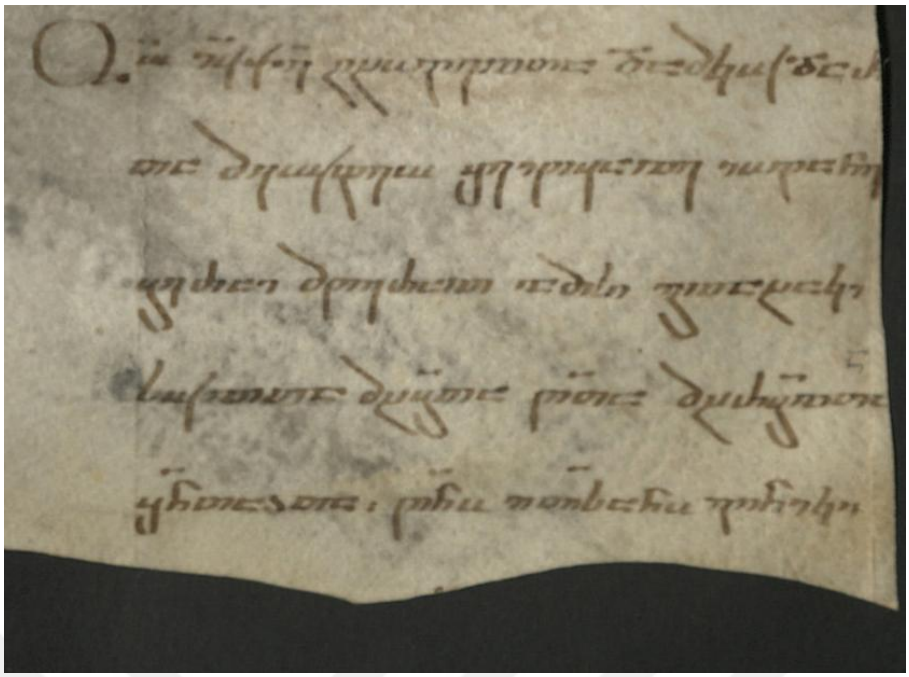
Ey Yüce İsa, dünyanın efendisi olan Tanrımız, bu İncil'in kopyalayıcısı düşkün İoane'ye, havarilerin ve tüm kutsalların aracılığıyla merhamet et. Âmin.

Markoz İncili'nin yer aldığı 112v sayfasında da benzer şekilde Keşiş İoane'nin el yazmasının kopyalayıcısı olduğu ve bağışlanma talep ettiği görülmektedir.

Yuhanna İncili'nin yer aldığı 236r numaralı sayfada da, aynı yazar tarafından Asomtavruli alfabesiyle ve kırmızı mürekkeple yazılmış Kutsal Teslis'e övgüler yer almaktadır. Kolofonun devamında Keşiş İoane el yazmasının banisini belirtmeyerek şu şekilde devam etmektedir:

Rabbimiz İsa Mesih, tüm yaşayanların ve ölülerin Efendisi olan Mesih, bu kitabın zavallı vee ruhen aciz olan kopyalayıcısı olan Keşiş İoane'ye kutsal havarilerin aracılığıyla sen merhamet et, Rabbin aciz ve kutsal kulları…

Ancak kolofon burada son bulmaktadır, zira kolofonun yer aldığı sayfanın alt bölümü kesilmiştir. Bu kenar notunun hemen ardından Keşiş'in kaleme aldığı büyük kolofon metni gelmektedir. Fakat bu kolofonda da el yazmasının banisi ya da bağışlayıcısı hakkında herhangi bir bilgi elde edinilememektedir.



Resim 6.42. **I. Parxali İncili, Folyo 236v, Kolofon Metni.**

Kaynak: KKGNCM.

El yazması içerisinde Başdiyakoz Nikoloz'a ait başka bir kenar notu 70v sayfasında yer almaktadır. Metnin Türkçe tercümesi şu şekildedir:

Rabbimiz İsa Mesih, bu kutsal İncil'i düzenleyen ben Başdiyakoz Nikoloz'u ve Vaxuşti Abaşidze'yi yüceltsin. Rabbimiz ona iki cihanda da imanlı bir ömür ve iyilikler ihsan etsin! Tüm kutsal babalarımıza ve efendilerimize yalvarmaktayım ki zavvalı bendeniz kulunuzu biraz da olsa dua ve yakarışlarınızda anmayı ihmal etmeyiniz. Dehşetli kutsal yargı gününde Rab size benim bağışlanabilmem için merhamet etsin!

Başdiyakoz Nikoloz el yazmasının yeniden düzenlemesini ve dizinini yaparken 97. folyodaki gibi ayetlerin sonlarına üç nokta ile basit formlu haçlar yerleştirmiştir. Bu haçlar hem boyut hem de renk olarak Keşiş İoane'nin üslubundan farklılık taşımaktadır. Keşiş İoane'nin haçları daha düzenli ve soluk kırmızı mürekkepli iken, Nikoloz'un yaptığı haçlar daha parlak koyu kırmızı-bordu renk mürekkepli ve basit formdadır.

Keşişler haricinde çok ilgi çekici bir biçimde 238v nolu sayfada Prenses Anuka'ya (1648-1746) atfedilen bir şiir bulunmaktadır. Şiir kelimeler kısaltılarak kaleme alınmıştır. Kısaltılarak

yazılan kelime içlerinde atlanan harfler siyah mürekkeple vurgulanmış, her kelime dönemin modasına uygun olarak üç nokta ile birbirinden ayrılmıştır. Şiirin Türkçesi şu şekildedir:[904]

Bu şiiri sefil bir günahkâr olan Anuka yazdı.

Ey Mesih'e inananlar bana tahammül gösterin.

Ey bilgili kişiler, kendinizi yüceltmeyin, siz benden daha iyisiniz

Ve emredildiği gibi bu yazıyı bağışlanma, bir yakarış olarak yazdım.

Yine aynı sayfa olan 238v'de Prenses Anuka Batonişvili'nin el yazısıyla kaleme alınan bir başka kenar yazısı bulunmaktadır. Büyük bir kısmı silinen Nusxuri hatlı notta Prenses Anuka İsa'dan merhamet dilenmektedir.[905] Bunlara ek olarak Prenses Anuka, 9r sayfasında alt kenar boşluğunda tekrar geçmektedir. Kenar notu şu şekildedir: "*Ey Yüce Tanrım, günahkâr kulun Anuka'ya merhamet et.*"[906]

237. folyonun ikinci sütununda başka bir el yazısı ile Mxedruli yazısı ile bir not düşülmüştür. Bu kısa cümlede her bir kelimeden sonra iki nokta konularak kelimeler birbirinden ayrılmıştır. Türkçesi şu şekildedir: *"Bu yazı yazılırken orada bulunan kutsal kişilere ne mutlu!"*

70v nolu sayfada Xutsa-Nusxuri yazılı 19. yüzyıla ait bir başka kenar notu ise oldukça ilgi çekicidir. Cümlenin Türkçesi şu şekildedir: "*Ey Yüce Tanrım! Ateşler içerisinde alev alev yanan Rahip İoane'yi hatırla ve bağışla. Âmin*!".[907]

Cilt Özellikleri : Ahşap üzerine deri giydirilen cildi oldukça kaliteli bir işçiliğe sahiptir. Ön kısımdaki deri kısmen, arka kısımda ise büyük oranda aşınmıştır (Res.6.43). Cildin tarihsel serüveni hakkında herhangi bir bilgi olmamakla beraber süsleme üslubu itibariyle 18.yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Üslupsal açıdan I. Cruçi İncili ile benzerlikler taşımaktadır. Muhtemelen Başdiyakoz Nikoloz'un yaptığı restorasyon çalışmaları sırasında

---

[904] Nusxuri yazılı şiirin orijinali şu şekildedir:
փառալը յոլաղոլոմձան անպչձած լաղՁողող դնղ լողղնոռ.
ჩղձաղոն ბძ(ა)ნებლաղա, ղոնც ցՁაձնա վռոնტղ ձղնոռ.
ձյոլանեղեռ, տաղնռ ան ցոնՁռոთბա, նաոռա ჩղձցան պչղողնոռ,
լա լաղՁողող Ձղნլաთბոն თռოղნռ, ձოცղձաც լան(ა)Ёղնոռ.

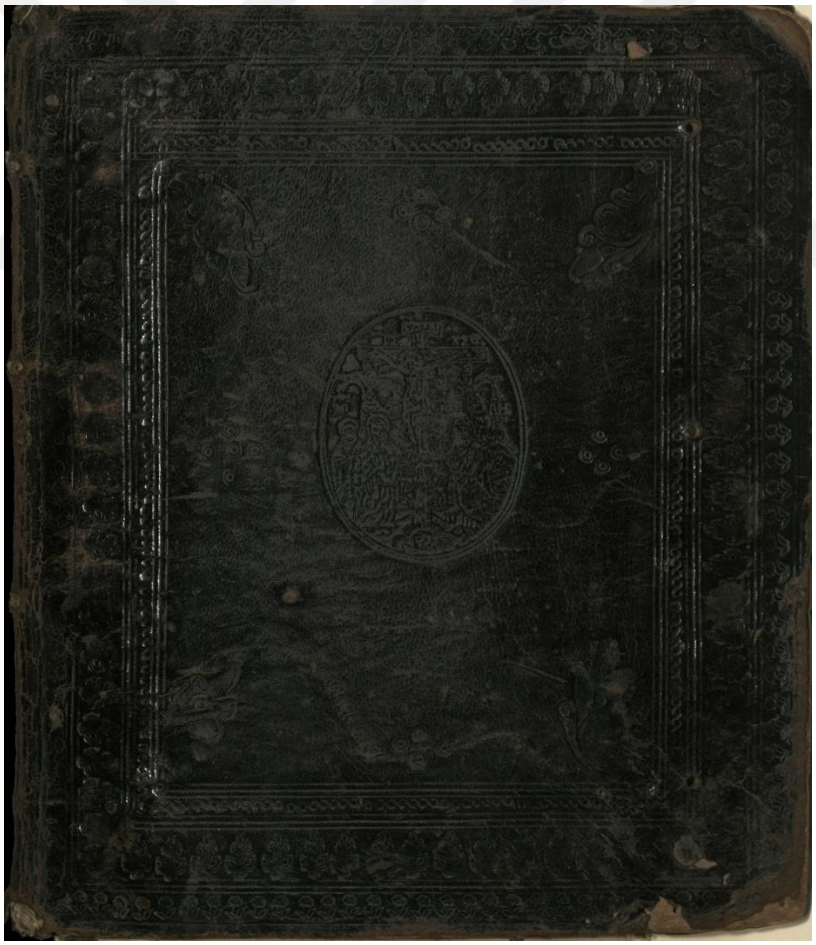
[905] Nusxuri metnin orijinali şu şekildedir: *վռոնტղղ ձղպփղա, Ձղվոռղղბպլռա ձղպպնղպլռաա ձ ... նղլռա(?) Ձղნ... ձოՁպլղողბն...ձոլը ոռոռաղն անպչձՁղ.*

[906] Nusxuri metnin orijinali şu şekildedir: *վ. ლ՛ռա, ցոլաղոլոն անպչձան ձო(ა)ղլաղ ձოՁպձլղողბոռա Ձղნռա.*

[907] Xutsa-Nusxuri metin şu şekildedir: **ⴐⴰⵔⵊⵍⵓⵍⵓⵒ. ⵙⵙⵒⵜⵜⵙ. ⵒⵜⵍⵓⵒⵜⵙⵒⵔ ⵓⵙⵓⵒⵜⵓⵔ ⵔⵙⵒⵜⵍⵓⵒ. ⵜⵍⵒ.**

deri cildi de yenilenmiş olmalıdır. Ön ve arka kapaklar ahşap üzeri kabartma teknikli deri kaplamadır. Ön kapağın ortasında kabartma teknikli Çarmıha Gerilme sahnesi bulunmaktadır.

Ön kapak iç içe geçmiş üç dikdörtgen bordür ile sınırlandırılmıştır. En dıştaki bordür yüzeyinde iki yapraklı bir çiçek motifinden oluşan örgü kompozisyonu, ikinci bordürde akantus yaprağını anımsatan bir motif dizisinden oluşan kompozisyon, üçüncü bordürde ise balıksırtı örgüden oluşan kompozisyon sonsuzluk kuralı çerçevesinde çerçeveyi kuşatmaktadır (Res.6.43-45). Her bir çerçeve arasına birer silme daha eklenerek bordürlerin sınırları belirginleştirilmiştir. Kitabın alt kısmındaki bordürler düz devam ederken üst bordürler ters, yan bordürler ise içe bakacak şekilde yatay olarak yerleştirilmiştir. Bordürlerin iç kısmında kalan ana süsleme yüzeyinin merkezine Çarmıha Gerilme sahnesi, köşelere ise birer akantus yaprağı, yapraklar arasında kalan kısımlarda ise orta bölümde dört daireden oluşan geometrik bir motif dizisi yerleştirilmiştir.



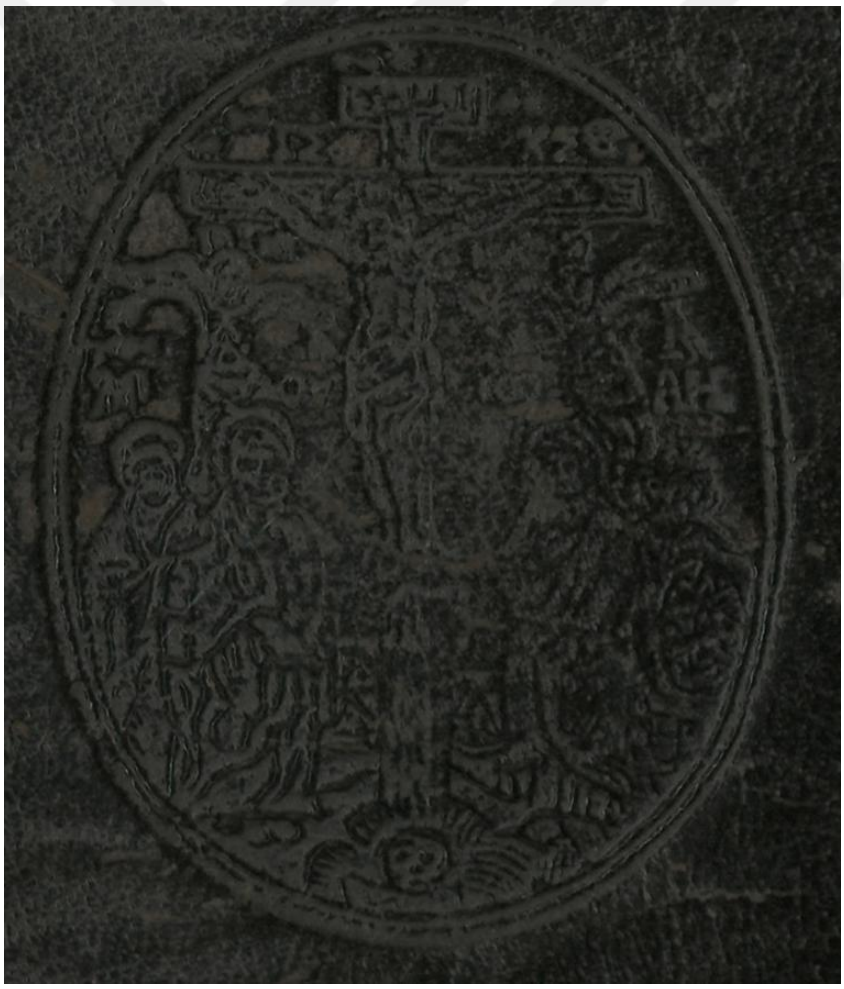
Resim 6.43. I. Parxali İncili Ön Kapak.

Kaynak: KKGNCM.



Resim 6.44. I. Parxali İncili Ön Kapak Birinci ve İkinci Bordürlerden Detaylar.

Kaynak: KKGNCM.



Resim 6.45. I. Parxali İncili Ön Kapak Çarmıha Gerilme Sahnesi.

Kaynak: KKGNCM.

Ön kapağın merkezindeki Çarmıha Gerilme Sahnesi oval bir çerçeve içerisine alınmıştır (Res.6.46). İç içe geçmiş iki bordürle sınırlandırılan kompozisyonun merkezinde çarmıh üzerinde İsa yer almaktadır. Kompozisyonda İsa'nın çarmıha gerildikten sonra Mecdelli Meryem ve kadınların başında ağladığı an işlenmiştir. Figürler deri üzerine işlendikleri için herhangi bir renk içermemektedir. Ayrıca figürlerin kimlere ait olduğu kesin olarak saptanamamaktadır. İsa'nın her iki yanında babta anlatıldığı üzere çarmıha gerilmiş iki insan figürü daha bulunmaktadır. İsa'nın çarmıhının hemen altında birkaç taş ile bir kafatası görülmektedir. Sahnenin solunda iki figür seçilebilirken sahnesin solunda İsa'nın ayaklarına dokunan bir figür belirgindir.



Resim 6.46. I. Parxali İncili Arka Kapak.

Kaynak: KKGNCM.

El yazmasının arkağının sol üst köşesi ile sağ köşesinin küçük bir bölümü tahrip edilmiştir. Ayrıca arka kapak zaman içerisinde kötü muhafaza şartları nedeni ile deforme olmuştur. Bu yüzeyde de süslemeler birkaç farklılık ile aynıdır. Ön kapakta çift sıra örgü motifinden oluşan en iç bördür burada en dışa yerleştirilmiş, çiçekli kuşak ortaya, akantus dizileri ise en iç kısma yerleştirilmiştir.



Resim 6.47. I. Parxali İncili Arka Kapak, Madalyon İçerisindeki Sahne.

Kaynak: KKGNCM.

Cildin merkezinde ön yüzde olduğu gibi madalyon içerisine yerleştirilmiş bir sahne bulunmaktadır (Res.6.47). Cilt yüzeyinde bozulmalar olduğu için sahne net bir şekilde tanımlamamaktadır. Sahnenin merkezinde üstte elinde asa benzeri bir sopa taşıyan bağdaş kurmuş bir figür bulunmaktadır. Başı haleli olan figür sağ elini açarak yukarı doğru işaret etmektedir. Figürünün elinin hemen üzerinde Rusça "Aziz" kelimesi işlenmiştir. Sahnenin merkezindeki figürün bitkisel bir kompozisyon içerisine yerleştirildiği düşünülmektedir.

Süsleme Özellikleri : El yazmasının temel süsleme özelliklerini eser içerisinde yer alan haç tasvirleri ve bölüm başı şeritleri oluşturmaktadır. Metnin başlangıç sayfasını oluşturan f.2r'de sol sütunun başlangıç bölümündeki başlıkta yer alan harflerin uç kısımları hem altta hemde üstte rumi motifleri ile sonlanmaktadır (Res.6.48). Bununla beraber harflerin arasına ve boşluklarına uçları rumilerle sonlanan dallar, yıldızlar ve sarmallar eklenmiştir. Oldukça grift olan bu kompozisyonda parlak kırmızı mürekkep tercih edilmiştir.



Resim 6.48. I. Parxali İncili, Başlık Bölümündeki Süsleme.

Kaynak: KKGNCM.

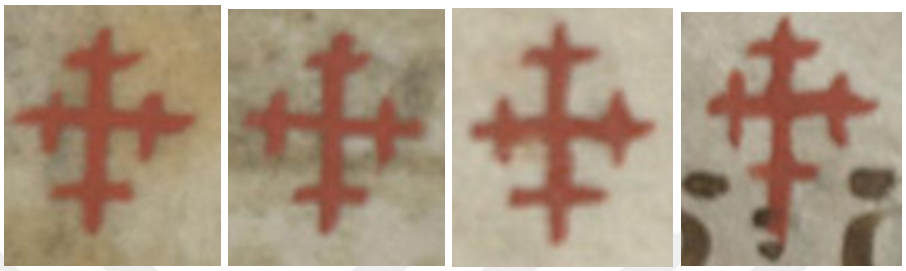
Başlığın hemen altında solda, inisyal "Ꝑ" kuş formunda tasarlanmıştır. İnisyalin üst kısmında kuşun gagası bulunmaktadır (Res.6.48). Gagası içerisinde solucan benzeri başka bir canlı yahut dal tutmaktadır. Bu parça aynı zamanda inisyalin bombeli sağ bölümünü oluşturmaktadır. Kuşun kanadının ortasından sağa doğru ikinci bir çıkıntı şeklinde gagası olan çizgisel formlu başka bir kuş tasviri görülmektedir. Bu çıkıntı inisyalin sağ ortadaki çıktıntısını oluşturmaktadır. Herhangi bir boya ile boyanmayan motifin çiziminde tıpkı başlıkta olduğu gibi kırmızı mürekkep kullanılmıştır.

El yazması içerisinde yer alan haç tasviri eser içerisinde önemli bir süsleme grubunu oluşturmaktadır. Haç tasvirleri temelde basit, kaideli, kaidesiz ve tamamlanmamış olarak dört ana grupta sınıflandırılmaktadır. Bunlar arasında basit haçlar küçük boyutlu olup çoğu zaman ayetlerin son kısımlarına ya da yeni konu başlarına belirteç olarak yerleştirilmiştir.

El yazması içerisinde toplamda 675 basit formlu haç bulunmaktadır. Bu basit formlu haçlar da kendi içerisinde Aziz Mauritius Haçı, Alt Kolu Uzatılmış Aziz Mauritius Haçı, Kaideli

Haç, Doğu Süryani Haçı, Bezant/Litürji Haçı, Malta Haçı ve Tomurcuklu Salem Haçı olmak üzere 7 gruba ayrılmaktadır.

Basit formlu haçlar içerisinde 651 adet ile Aziz Mauritius Haçı en büyük grubu oluşturmaktadır (Res.6.49). Daha öncede değinildiği üzere bu haç tasvirleri ayetlerin sonlarına vurgu maksadıyla yerleştirilmiştir. Motiflerin çiziminde parlak kırmızı mürekkep tercih edilmiştir.



Resim 6.49. Basit Formlu Haçlar: Aziz Mauritius Haçı Örnekleri (13v, 16r-v, 18r).

Kaynak: KKGNCM.

Metin içerisinde 4 adet alt kolu uzatılan Aziz Mauritius haçı motifi bulunmaktadır (Res.6.50). Bu haç tasvirlerinin alt kısmı genellikle ok ucu şeklinde tasvir edilmiştir. Bu haçların yapımında da kırmızı renkli mürekkep kullanılmıştır.



Resim 6.50. Basit Formlu Haçlar: Alt Kolu Uzatılmış Aziz Mauritius Haçı Örnekleri, 30r-v, 31r, 89r.

Kaynak: KKGNCM.

Basit formlu haçlar içerisinde üçüncü grubu kaideli haçlar oluşturmaktadır. Kaidesi iki basamak şeklinde olan bu motiften yalnızca iki adet bulunmaktadır (Res.6.51). F.73v'de yer alan haçın kaide üzerindeki gövde kısmını karma formlu bir haç oluşturmaktadır. Haçın temelini Sade Salem Haçı oluştururken orta kısımdaki kollar üzerinde birer büyük boyutlu tomurcuk bulunmaktadır. Üst kollar ise yine Salem Haçı'nda olduğu gibi sağa ve sola doğru

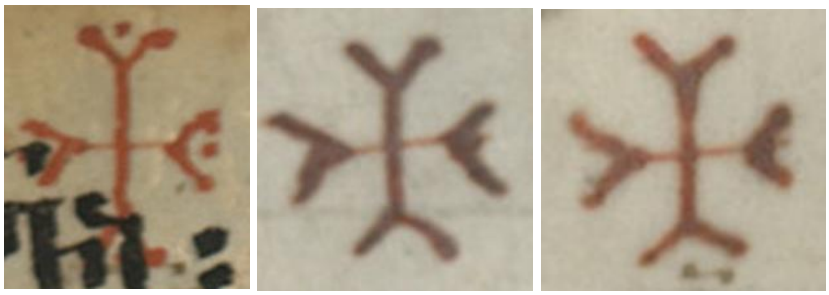
uzamaktadır. Ancak her iki yöne uzayan bu kolların uçları Doğu Süryani Haçlarında olduğu gibi üçgen şeklinde sonlanmaktadır. Bu nedenle kaideli karma formlu haç olarak tanımlamak doğru olacaktır. F.74v'de de benzer şekilde kaidesi iki basamaklı bir Tomurcuklu Salem Haçı görülmektedir. Salem Haçları ile aynı kategoride de değerlendirilebilen bu tasvirlerin yapımında kırmızı ve kırmızı üzeri siyah mürekkep kullanılmıştır.



Resim 6.51. Basit Formlu Haçlar: Kaideli Haçlar, 73v (Sol) ve 74v (Sağ).

Kaynak: KKGNCM.

Basit formlu haçlar içerisinde dördüncü grubu Doğu Süryani Haçları oluşturmaktadır (Res.6.52). El yazması içerisinde üç adet Doğu Süryani Haçı bulunmaktadır. Yapımında kırmızı mürekkep kullanılan bu haç motiflerinin f.78v ve f.142v'de yer alan örneklerinde kırmızı üzerine siyah mürekkep tercih edilmiştir. Ayrıca f.55v'de haçın kollarına birer nokta yerleştirilerek farklı bir kompozisyon elde edilmiştir. Bu haç tasvirlerinin gelişmiş örnekleri Gürcistan'da Bolnisi Haçı adı ile de anılmaktadır.



Resim 6.52. Basit Formlu Haçlar: Doğu Süryani Haçları, 55v, 78v ve 142v.

Kaynak: KKGNCM.

Basit formlu haçlar içerisinde beşinci grubu Bezant/Litürji haçları oluşturmaktadır (Res.6.53). El yazması içerisinde iki adet örneği bulunmaktadır. Batı geleneğinde bu haçlar Pommee Haçları olarak da bilinmektedir. Yapımında kırmızı mürekkep kullanılan bu haçların kollarının uç kısımları daireler ile sonlanmaktadır.



Resim 6.53. Basit Formlu Haçlar: Bezant Haçları, 231r ve 236r.

Kaynak: KKGNCM.

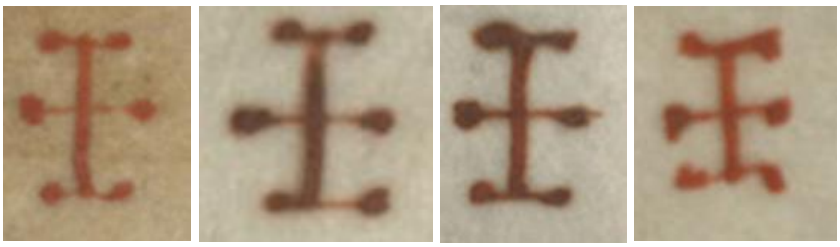
Basit formlu haçlar içerisinde altıncı grubu Malta haçları oluşturmaktadır (Res.6.54). El yazması içerisinde bir adet örneği bulunmaktadır. Haçın yapımında kırmızı zemin üzerine siyah mürekkep kullanılmıştır.



Resim 6.54. Basit Formlu Haçlar: Malta Haçı, 76v.

Kaynak: KKGNCM.

Basit formlu haçlar içerisinde yedinci grubu Tomurcuklu Salem Haçları oluşturmaktadır (Res.6.55). El yazması içerisinde 12 örneği bulunmaktadır. Haçların yapımında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Ancak 25r (iki adet), 39v, 43r, 52v ve 115v'de kırmızı üzeri siyah mürekkep uygulaması görülmektedir.



Resim 6.55. Basit Formlu Haçlar: Tomurcuklu Salem Haçı, 33r, 39v, 43r, 45r.

Kaynak: KKGNCM.

Bu haç grubu içerisinde f.89r'de iki haç motifi inisyal ☙'nin üstüne ve altına yerleştirilmiştir.

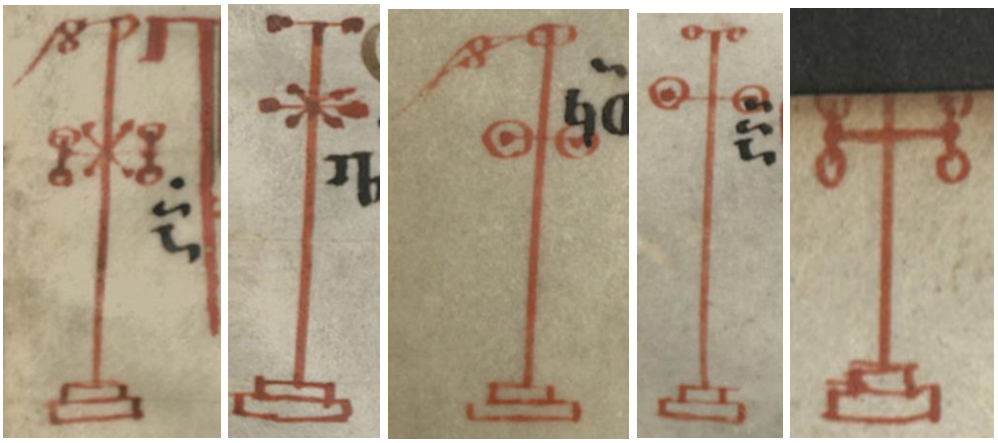


Resim 6.56. Basit Formlu Haçlar: Tomurcuklu Salem Haçı, 89r.

Kaynak: KKGNCM.

El yazması içerisindeki haç grupları arasında kaideli ve kaidesiz haçlar gelişmiş örnekler olarak tanımlanmaktadır. Bu tasvirleri de genel olarak İnciller içerisinde yeni bölüm başlarına yerleştirilmiştir. Çoğu zaman inisyallerle beraber çizilen bu haçların kendi içerisinde gruplandırmaları mevcuttur. Özellikle Kaideli Haçlar kendi içerisinde kaidesi iki basamaklı, üç basamaklı, üçgen formlu-yapraklı, dairesel formlu, çizgisel ve yonca formlu olmak üzere altı gruba ayrılmaktadır. Eser içerisinde toplamda 48 kaideli haç bulunmaktadır.

Kaideli haçların birinci grubunu kaidesi iki basamaklı haçlar oluşturmaktadır (Res.6.57). El yazması içerisinde beş adet örneği bulunmaktadır. Her ne kadar kaide formuna göre bu haçlar gruplandırılmış olsa da bu haçların gövde ve üst kısımları birbirlerinden farklılaşmaktadır. Bu haçların genel formunu Tomurcuklu Aziz Mauritius oluşturmaktadır.



Resim 6.57. Kaideli Haçlar: Kaidesi İki Basamaklı Haçlar, 11v, 22v, 73r, 74r, 113v.

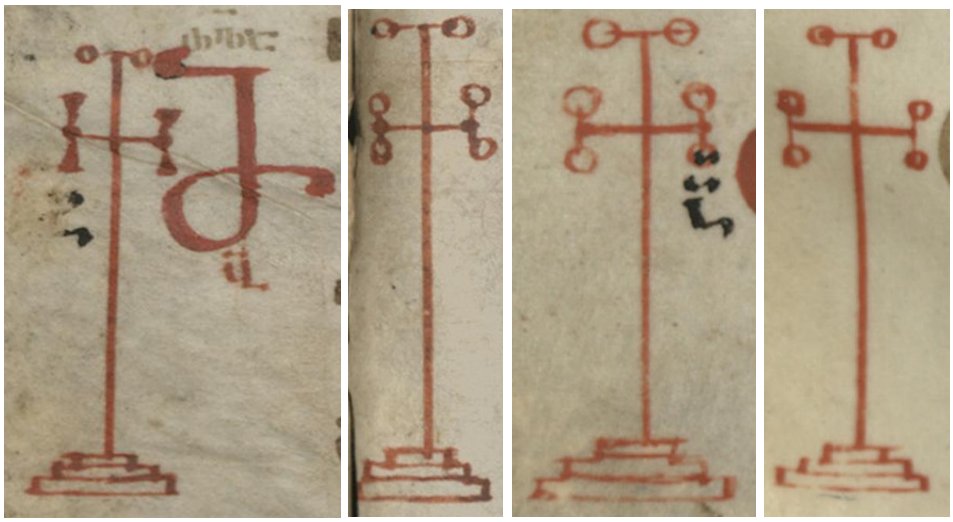
Kaynak: KKGNCM.

F.11v'de yer alan haç tasvirinin merkez noktasında kolların çıkış yerinde yatay bir Bezant Haçı görülmektedir. Üst kısımda ise haçın sağ kolu yer almazken sol kolu üst üste yerleştirilmiş iki dairesel form ile sola doğru uzatılmıştır. Ayrıca dairelerin bitim noktasında haçın çizigisi aşağı doğru uzatılarak bir kıvrım elde edilmiştir. Bu motif aynı zamanda inisyal Ꞇ ile birlikte inisyal Ꝑ'yi oluşturmaktadır. F.22v'de Tomurcuklu Salem Haçı kullanılmıştır. Burada haçın merkezinde f.11v'de olduğu gibi yatay bir Bezant Haçı yer almaktadır. F.73r'de yer alan örnek f.11v ile benzeşmektedir. Ancak burada haçın merkezindeki bir çarpı işareti bulunmazken kolları birer daire ile sonlanmaktadır. Ayrıca üst kısımda herhangi bir ek haç kolu görülmemektedir. Buradaki haç motifi merkez kolları tomurcuk formlu Latin haçı olarak tanımlanabilir. F.74r'deki örnek ise f.73r'deki örnekle benzer olmakla beraber üst kolu Tomurcuklu Salem Haçı şeklindedir. Haçın üst kolları sola ve sağa doğru birer daire ile sonlanmaktadır. F.113v'deki son örnek ise Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçının bir örneğidir. Ancak haçın üst kısmı günümüze ulaşamamıştır. Buradaki beş haç örneğinin tamamında kırmızı renkli mürekkep kullanılmıştır.

Kaideli haçların ikinci grubunu kaidesi üç basamaklı haçlar oluşturmaktadır (Res.6.58). El yazması içerisinde 31 adet örneği bulunmaktadır. Bu haç motifleri kendi içerisinde Tomurcuklu Aziz Mauritius ve Tomurcuklu Salem Haçı olmak üzere iki alt gruba ayrılmaktadır.

Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçları bu grup içerisinde sayısal olarak 25 adet ile çoğunluğu oluşturmaktadır (28v, 30r, 31r, 32v, 37r, 39r, 47r, 76r, 58r, 89v, 99r, 110r, 112r, 112v, 113v (iki adet), 115r, 117v, 139r, 142r, 182r, 190r, 190v, 231v). Bu haç motifleri merkez noktalarına yerleştirilen motiflerle birbirlerinden ayrışmakta ve alt gruplara ayrılmaktadır. Bu gruplar şu şekildedir: merkezi yatay Bezant Haçı formlu olanlar, merkezi dört yapraklı olanlar, merkezi boş olanlar ve kaidesi çizgisel bezemeli olanlar.

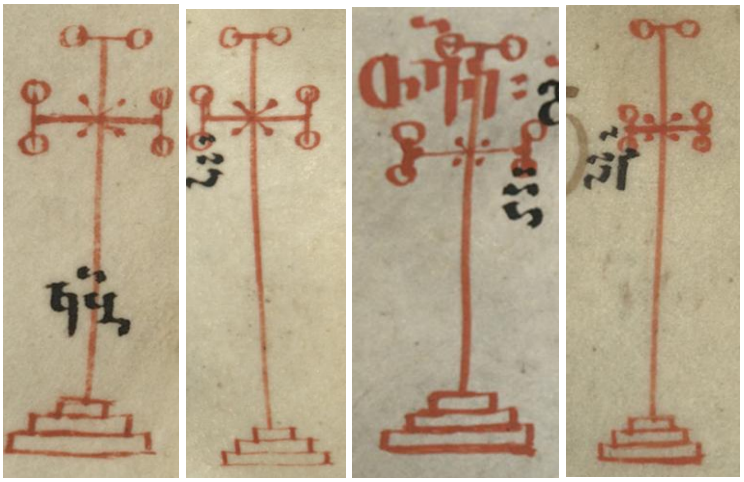
Merkez noktası boş olan haçların (28v, 32v, 37r, 47r, 85r, 89v, 112v, 113v (üç adet), 117v, 182r, 190v, 231v) yapımında diğer örneklerde olduğu gibi kırmızı mürekkep tercih edilmiştir (Res.6.58). Bu haç tasvirleri de genellikle bölüm başlarına belirteç görevi görmesi için yerleştirilmiştir.



Resim 6.58. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Boş Olan Örnekler; 28v, 32v, 37r, 85r.

Kaynak: KKGNCM.

Merkez noktası yatay Bezant Haçı formlu olan haçlar (Res.6.59) diğer alt gruba göre sayıca daha azdır (33v, 39r, 78r, 99r, 190r, 115v). Bu haç motiflerinin yapımında da diğer örneklerde olduğu gibi kırmızı mürekkep tercih edilmiştir. Burada haçın merkez noktasından yani ortadaki kolların merkeze birleştiği yere yatay bir Bezant Haçı yerleştirilmişir.

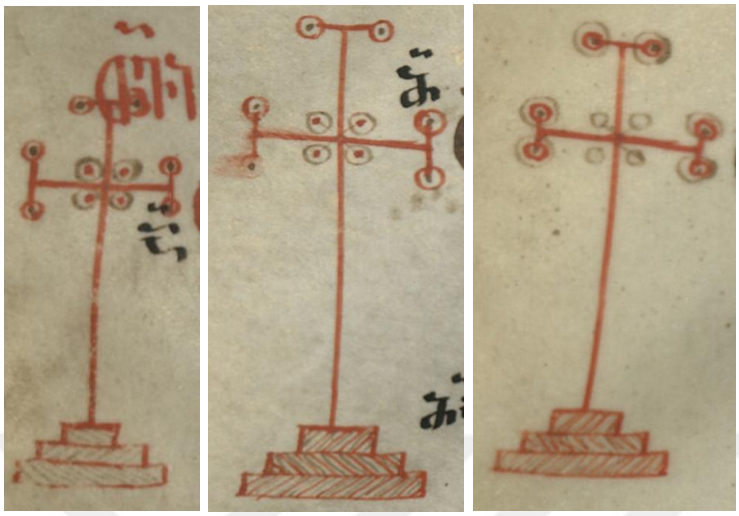


Resim 6.59. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Bezant Haçı Formlu Olan Örnekler; 33v, 39r, 78r, 99r.

Kaynak: KKGNCM.

Merkezi yonca formlu olan haçlar bu grup içerisinde üç adet örnek ile en az sayısal örneği oluşturmaktadır (112r, 142r, 139r). Bu örneklerde haçın merkez noktasında diagonal bir formda merkezden dört yöne çıkan bir motif bulunmaktadır (Res.6.60). Bu haç motiflerinin yapımında

da diğer örneklerde olduğu gibi kırmızı mürekkep tercih edilmiştir. Bu örneklerde diğerlerinden farklı olarak merkez noktasındaki motifler herhangi bir mürekkep ile boyanmamış çizim şeklinde bırakılmıştır.



Resim 6.60. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Yonca Formlu Olan Örnekler; 110r, 112r, 139r, 142r.

Kaynak: KKGNCM.

Kaidesi üç basamaklı Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçları içerisinde dördüncü grubu kaidesi çizgisel bezemeli haçlar oluşturmaktadır (13r, 110r, 112r, 139r, 142r). Aslında bu örnekler bir önceki grup ile aynıdır (Res.6.60-61). Fakat kaidelerinin bezemeli olması onları ayrıca ikinci kez bir grup içerisinde değerlendirmeyi gerekli kılmıştır. Zira el yazması içerisinde başka hiçbir haç motifinin kaidesi bezeme içermemektedir. Bu açıdan oldukça önemlidir. Bunlardan f.31r'de kaidenin alt ve üst basamakları birbirini takip eden noktalardan oluşan bir bezemeye sahiptir. İkinci basamak ise boş bırakılmıştır. F.110r'de her bir basamak içerisi düz çizgilerle doldurulmuştur. F.112r'de aşağıdan yukarı doğru; sola, sağa ve tekrar sola doğru yatay çizgiler çizilerek kaidenin farklı bir görünüm kazanması sağlanmıştır. F.139r ve f.142r'de ise bir önceki örneğin tersi tekrarlanmaktadır (sağ-sol-sağ). Ayrıca her bir çizgi arasına kırmızı mürekkepli çizgiler eklenerek renk uyumu yakalanmıştır.

Kaidesi üç basamaklı Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçları içerisinde beşinci ve son grubu kaidesi dört yapraklı haçlar oluşturmaktadır (30r, 31r, 76r, 110r). Burada haçın merkez noktasında uç kısımları sivri dört yapraklı bitkisel bir motif yer almaktadır. F.76r'deki yapraklar motif ile uyumlu oolarak kırmızı mürekkeple boyanmışken diğerleri çizim şeklinde bırakılmıştır.



Resim 6.61. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Aziz Mauritius Haçları, Merkezi Yaprak Formlu Olan Örnekler; 30r, 31r, 76r, 110r.

Kaynak: KKGNCM.

Kaidesi üç basamaklı Tormucuklu Salem Haçları el yazması içerisinde sınırlı sayıdadır (Res.6.62). Eser içerisinde toplamda dört adet örneği bulunmaktadır (10r, 13r, 75v, 77r). Basit formlu haç grubunda olduğu gibi burada da haçın merkez kolları ve üst kolları dairesel şekilde sonlanmaktadır. Kaide olduğu için alt kolları yoktur. Bunların yanı sıra dört örnek üzerinde de merkez noktada uç kısımları sivri formlu dört yapraklı bitkisel bir motif dikkat çekmektedir. Bunlardan f.77r'deki boyasız iken diğer örneklerde motif ile uyumlu olarak kırmızı mürekkeple boyanmıştır. Ayrıca f.75v'deki motifin üst kısmı haç kolu içermezken üst noktasında sol aşağı doğru sarkar vaziyette yarım rumi motifi taşımaktadır. Buradaki rumi motifi uçarcasına bir görünüm sergilemektedir.



Resim 6.62. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üç Basamaklı Haçlar, Tomurcuklu Salem Haçları: 10r, 13r, 75v, 77r.

Kaynak: KKGNCM.

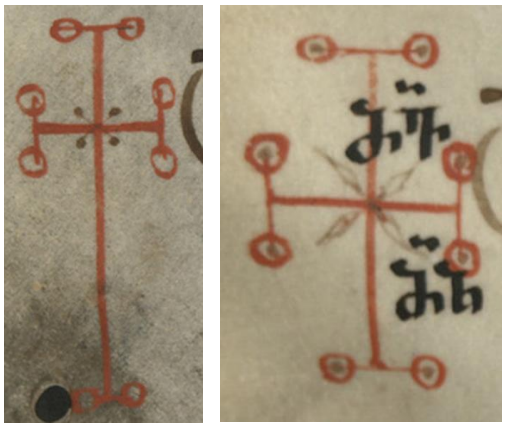
Kaideli haçların üçüncü grubunu kaidesi üçgen formlu yapraklı haçlar oluşturmaktadır (Res.6.63). El yazması içerisinde yedi adet örneği bulunmaktadır. Her ne kadar kaide formuna göre bu haçlar gruplandırılmış olsa da bu haçların gövde ve üst kısımları birbirlerinden farklılaşmaktadır. Bu haçların tamamının kaide kısmı üçgen formlu olup kaidenin başlangıç noktasından her iki yana doğru açılan birer yaprak motifi bile kaidenin süsleme kompozisyonu tamamlanmaktadır. Çizgisel formdaki bu yaprakların üç tanesi (18v, 25v, 116v) yatay "S" kıvrımı çizerken yaprak kısımları düzdür. Ancak diğer örneklerde (13v, 37v, 105v, 121r) yapraklar parçalıdır ve rumi görünümü sergilemektedir. Her bir haçın üst kısmı "P" harfi ile inisyal şeklinde sonlanmaktadır. Ayrıca f.13v hariç diğerlerinin tamamında üst kısımda haça birleşik bir rumi motifi haç tasvirine hareket katmaktadır. Bunlar arasında f.105v'deki örnekte yer alan rumi motifi diğerlerinden farklı olarak yukarı doğru uzatılmıştır. Her bir haçın merkez kolları uç kısımları daire ile sonlanmaktadır. Bunlardan f.25v, 105v, 116v, 121r örneklerinin merkez noktasında birer Bezant Haçı bulunmaktadır. f.105v'de yer alan Bezant Haçı diğer örneklere göre daha gelişmiş bir görünüm sergilemektedir. f.18v ve 37v örneklerinde ise haçın merkez noktasında dört yapraklı bitkisel bir motif bulunmaktadır. Birden fazla farklılık içermesi ile bu haç grubu oldukça dikkat çekicidir.



Resim 6.63. Kaideli Haçlar: Kaidesi Üçgen Formlu Yapraklı Haçlar: 13v, 18v, 25v, 37v, 105v, 116v, 121r.

Kaynak: KKGNCM.

Kaideli haçların dördüncü grubunu kaidesi çizgisel formlu haçlar oluşturmaktadır (Res.6.64). El yazması içerisinde iki adet örneği bulunmaktadır (22r, 116r). Bu haçlar kaidesiyle beraber tam bir Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçı örneğidir. Basit haçlarda olduğu gibi haç kollarına bitiştirilen yan kolların uç kısımları daireler ile sonlanmaktadır. Bu iki örnekten f.22r'deki haçın merkezinde yatay bir Bezant Haçı yer alırken f.116r'deki örnekte ise merkezde dört yapraklı bir bitkisel motif bulunmaktadır. F.116r'deki yapraklı kompozisyonda yapraklar herhangi bir mürekkep ile vurgulanmamış, çizim şeklinde bırakılmıştır.



Resim 6.64. Kaideli Haçlar: Kaidesi Çizgisel Formlu Haçlar; 22r, 116r.

Kaynak: KKGNCM.

Kaideli haçların beşinci grubunu kaidesi dairesel formlu oluşturmaktadır (Res. 6. 65). El yazması içerisinde iki adet örneği bulunmaktadır (16v, 55r). Bunlardan f.55r'deki örnek Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçı'nın bir türevi iken diğeri inisyal formundadır. f.55r'de yer alan örneğin kaide kısmı eşkenar üçgene bağlanmış dört iç içe geçmiş daireden oluşmaktadır. Her bir daire kendi içerisinde ikinci bir daire taşımaktadır. Bu dairesel motifler aynı zamanda basit yatay bir haç görünümü sergilemektedir. f.16v'deki örnekte ise haçın kaidesi doğrudan dairesel formludur. Haçın alt kolları oldukça kısa tutularak dairelerle kaideye bağlanmıştır. Bu kompozisyon üç yapraklı bir yonca görünümü sergilemektedir. Aynı zamanda bu örnekte haçın merkez noktasında dört yapraklı bitkisel bir uygulama yer almaktadır. Haçın orta bölümdeki kolları diğerinden farklı olarak birer tomurcuk/daire ile sonlanmaktadır. Üst kısımda ise herhangi bir haç kolu bulunmazken, üst bölüme bir çizgi ile bağlanan ve sola yatık yerleştirilen rumi motifi ile kompozisyon tamamlanmaktadır.



Resim 6. 65. Kaideli Haçlar: Kaidesi Dairesel Formlu Haçlar; 16v, 55r.

Kaynak: KKGNCM.

Kaideli haçların altıncı grubunu kaidesi yonca formlu oluşturmaktadır (Res.6.66). El yazması içerisinde bir adet örneği bulunmaktadır (61v). Burada haç doğrudan dört yapraklı yonca formlu bir kaideye oturmaktadır. Diğer haç tasvirlerinden farklı olarak haçın gövde kısmı oldukça uzun tutulmuştur. Haçın merkez ve üst kolları birer daire sonlanmaktadır. Diğer örneklerden farklı olarak haçın üst kolunun en üst noktası da bir daire ile bitmektedir.



Resim 6.66. Kaideli Haçlar: Kaidesi Yonca Formlu Haçlar; 61v.

Kaynak: KKGNCM.

Haç motifleri içerisinde üçüncü ana grubu kaidesiz haçlar oluşturmaktadır (Res.6.67). El yazması içerisinde toplamda 6 adet örneği bulunmaktadır (31v, 39v, 45r, 52v, 163v, 194r). Bu haç tasvirleri aynı zamanda birer inisyal görevi de görmektedir. Her bir haç tasvirinin üst kısımları “P” formunda sonlanırken bir çizgi ile rumi motifi taşımaktadır. Bu haç motiflerinin merkezde yer alan kollarının tamamı merkezi kırmızı mürekkep ile doldurulmuş dairelerle

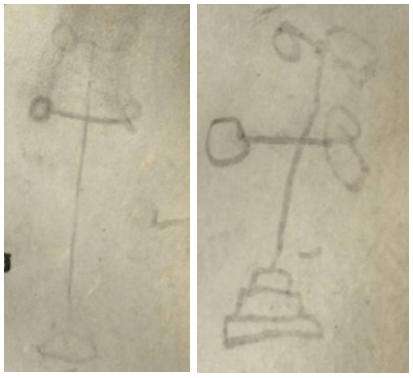
sonlanmaktadır. Ancak f.45r, 52v ile163v, örneklerinde içleri doldurulan dairesel şemalar dıştan bir daire ile yeniden çerçevelenmiştir. F.52v ile 194r örneklerinde ise haçın merkezinde yatay bir haç motifi daha bulunmaktadır. Son olarak f.45r'de haçın merkez noktasında diğerlerinden farklı olarak uç kısımları sivri dört yapraklı bitkisel bir motif yer almaktadır. Diğer yaprak örneklerinden daha farklı olarak buradaki yapraklar birbirlerine bitişiktir.



Resim 6.67. Kaideli Haçlar: Kaidesiz Haçlar; 31v, 39v, 45r, 52v, 163v, 194r.

Kaynak: KKGNCM.

Haç tasvirleri içerisinde son olarak el yazması içerisinde tamamlanmamış iki adet haç tasviri bulunmaktadır (Res.6.68). Çizim halindeki bu haçlar oldukça özensiz olup muhtemelen geç bir dönemde eski haç tasvirlerini taklit eden örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu haçların her ikiside f.163r'de alt alta sayfanın sol kenar boşluğuna yerleştirilmiştir.

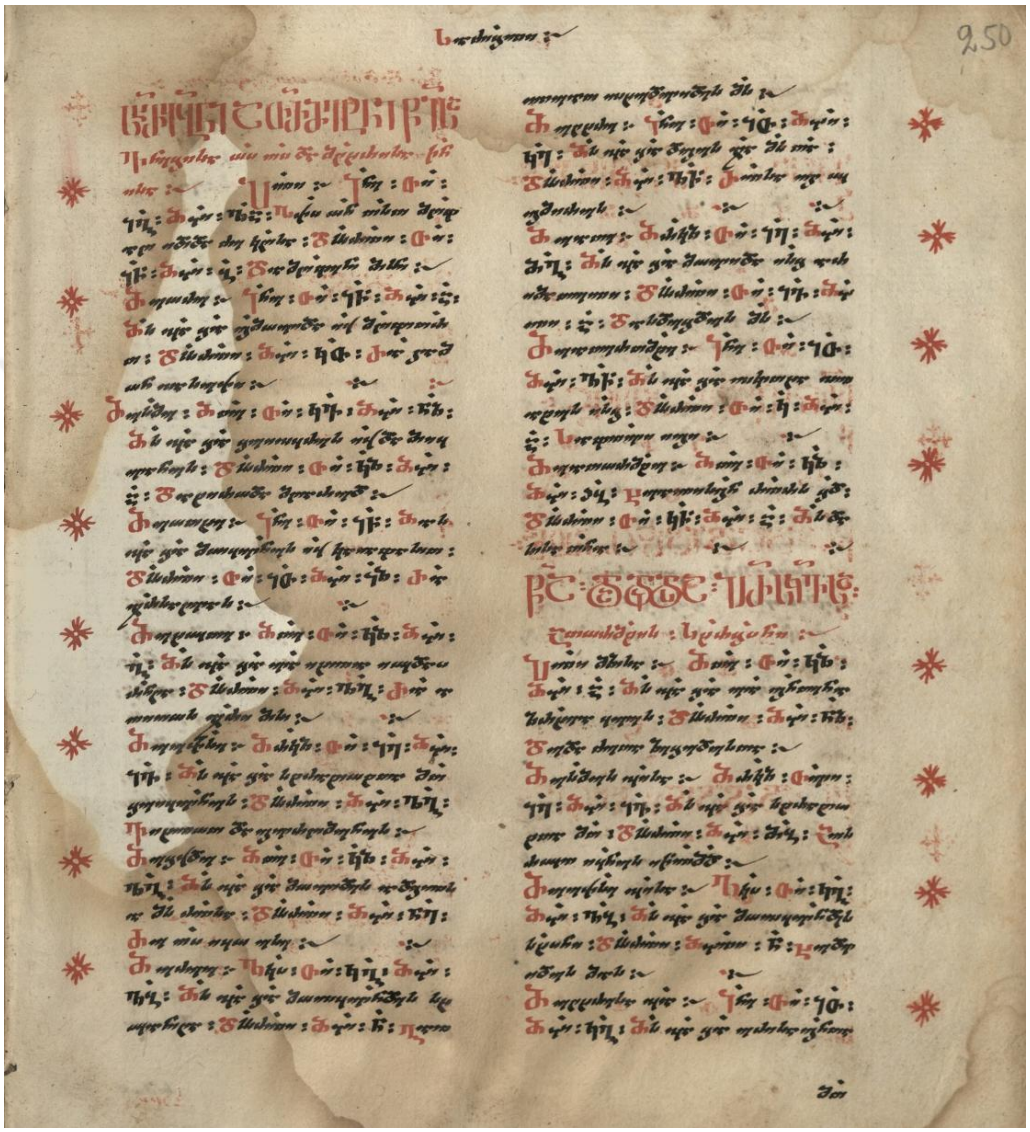


Resim 6.68. Tamamlanmamış Haçlar; 163r.

Kaynak: KKGNCM.

18. yüzyılda el yazmasına eklenen dizin bölümü basit formlu haçların büyük çoğunluğunun yer aldığı kısımdır (Res.6.69). Basit formlu haçların yanı sıra dizin bölümünün

hem başlık kısmı hemde kenar boşlukları diğer bezemeler ile doldurulmuştur (Res.6.70). Bunlar arasında asteriskos olarak bilinen motif ile yıldızvari haç tasvirleri el yazmasının son bölümüne hareket katan süsleme unsurlarıdır. Basit haç formları ile yıldızvari haçlar alt alta sayfaların sağ ve sol marjlarına sekizer adet bir şerit halinde yerleştirilmiştir.



Resim 6.69. Dizin Bölümündeki Süslemelerden Bir Örnek, f.250v.

Kaynak: KKGNCM.



Resim 6.70. Dizin Bölümünün Başlığı, f.240v.

Kaynak: KKGNCM.

El yazması içerisindeki bir diğer süsleme grubunu çizgisel bezemeler oluşturmaktadır. Çizgisel bezemeler içerisinde asteriskos olarak tanımlanan motifler çoğunlukla İncillerin sonunda son satırı vurgulamak için yerleştirilmiştir (25r, 32r, 33v, 37v, 71r). İncillerin içerisinde ayrıca önemli ayetleri vurgulamak için de bu motif tercih edilmiştir. Bu motifler çoğunlukla kırmızı mürekkeple yapılmıştır.



Resim 6.71. Çizgisel Bezemeler, Asteriskos Motifleri, 25r, 32r, 33v, 37v, 71r.

Kaynak: KKGNCM.

Çizgisel bezemeler arasında siyah ve kırmızı noktaların gelişigüzel yerleştirilerek elde edildiği bir örnekte yine bir İncilin son kısmına yerleştirilmiştir. Yuhanna İncili'nin sonuna yerleştirilen bu süsleme kuşağı bölüm şeridinin hemen üzerinde yer almaktadır.



Resim 6.72. Çizgisel Bezeme Kuşağı, 236v.

Kaynak: KKGNCM.

Diğer süsleme örnekleri içerisinde f.113v ile 236v'de basit çizgisel bir haç motifinin köşelerine yerleştirilen yaprak tasvirlerinden oluşan süsleme kuşakları oldukça dikkat çekicidir (Res.6.73). F.113v'de 'de Luka İncili'nin başlık kısmına kelime aralarına yerleştirilen beş motifin haç kolları daireler ile sonlanırken Yuhanna İncili'nin sonundaki (236v) yan yana yedi motiften oluşan süsleme kuşağında haçların köşelerine yerleştirilen yapraklar yatay formda devam etmektedir.



Resim 6.73. Diğer Süsleme Örnekleri, 113v (üst), 236v (alt).

Kaynak: KKGNCM.

El yazması içerisinde bir diğer önemli süsleme grubunu bölüm başında ve sonunda yer alan süsleme şeritleri oluşturmaktadır (71r, 113r, 186v). Matta, Markoz ve Luka İncillerinin sonlarına yerleştirilen bu şeritler üslup olarak Adişi ve Çruci İncillerindeki örneklerde olduğu gibi arkaik ögeler barındırmaktadır. F.71r'de yer alan bölüm şeridi dikdörtgen formlu olup siyah bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır (Res.6.74). Kuşak içerisinde içbükey ve dış bükey olarak yerleştirilen ters V motifleri birer boşluk bırakılacak şekilde kırmızı mürekkeple doldurulmuştur. Motiflerin içbükey-dışbükey yerleştirilmesi süslemeye derinlik katmaktadır. Motiflerin kalan boşluklarına siyah mürekkep doldurulması süslemeye ışık-gölge özelliği kazandırmaktadır.



Resim 6.74. Folyo 71r'de Yer Alan Bölüm Sonu Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

Folyo 113v'de yer alan ikinci bölüm bandı da diğerinde olduğu gibi dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır (Res.6.75). İç içe geçmiş iki dikdörtgenden oluşan çerçevenin orta kısmı boş bırakılarak siyah-beyaz renk uyumu yakalanmıştır. Kuşak içerisinde yan yana beş tam, bir yarım palmet motifi yerleştirilmiştir. Kırmızı zemine yerleştirilen palmetler herhangi bir mürekkep ile boyanmamıştır. Beyaz rengin kırmızı ile uyumu sayesinde motifler oldukça canlı görünmektedir.



Resim 6.75. Folyo 113v'de Yer Alan Bölüm Başı Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

Üçüncü bölüm başı şeridi ise f.186v'de yer almaktadır. Burada da süsleme kuşağı dikdörtgen bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir (Res.6.76). Süsleme kuşağı içerisinde yan yana önlü arkalı bir şekilde yerleştirilen 11 adet yarım istiridye kabuğu motifi bulunmaktadır. Motiflerin önlü arkalı yerleştirilmesi süslemeye hem derinlik hemde yoğunluk katmaktadır. Motiflerin her bir çizgisi hem siyah hem de kırmızıçizgilerle belirginleştirilmiştir.



Resim 6.76. Folyo 186r'de Yer Alan Bölüm Başı Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

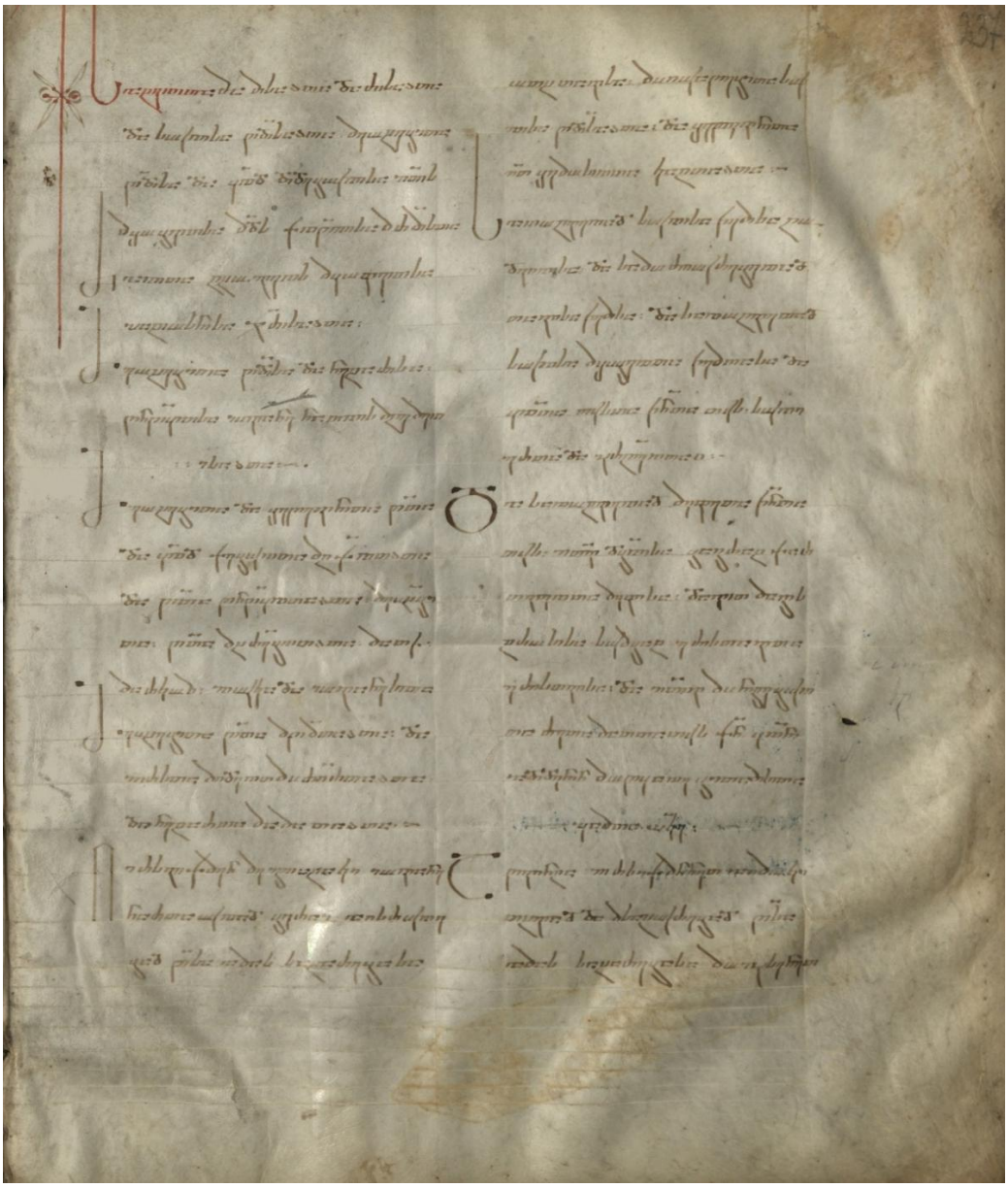
Süslemeler içerisinde son grubu beş adet inisyal örneği oluşturmaktadır (25v, 37r, 32r, 117v, 190v). Bilhassa formundan dolayı ȣ inisyalinin gövde kısmına bazı motifler eklenerek metnin hareketlilik kazanması sağlanmıştır. 25v ile 37r inisyallerinin iç kısımlarında küçük bir haç etrafına yatay ve dikey olarak yerleştirilen dört yapraklı bitkisel bir motif bulunmaktadır. Bu motiflerde yapraklar çizim şeklinde bırakılarak renk uyumu yakalanmıştır. F.32r inisyali içerisinde yer alan bir asteriskos inisyalin alt ve üst kısmına da yerleştirilerek bir süsleme kompozisyonu elde edilmiştir. F.190v içerisinde yer alan motif ise Doğu Süryani Haçıdır. Son inisyal örneği içerisinde ise küçük bir haç motifi içerisinde yatay kollu dört yapraklı bir motif bulunmaktadır. Burada diğerlerinden farklı olarak yapraklar haç kollarına bitişiktir.



Resim 6.77. İnisyal Örnekleri, Yukarıdan Aşağı Doğru Sırasıyla (25v, 37r, 117v, 190v, 32r.

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme : El yazmasının 237v folyosunda yer alan bilgiye göre 973 yılında kopyalama işlemi tamamlanmıştır.



Resim 6.78. I. Parxali İncili'nin Kolofon Sayfası-f.237v.

Kaynak: KKGNCM.

Folyo 237v'de yer alan kolofonun Türkçe çevirisi şu şekildedir (Res.6.78):[908]

[908] Nusxuri metnin orijinal formu şu şekildedir: Ի. *նահղոտոտա ձաձոնաձոտա ըա ժոնաձոտա ըա նպլոտոնա ճձողոտոնաձոտա, ձղոտհոծոտոտա ճձողոտոնա ըա վողոտալոաղողոծպլոտոնա ըոձհոտոնաձձոծողոտոնա ձահոալոն վձոտճպլոտոնա ձահոտաձոնոտոտա, ձձողոտոտա ցհողողոն ձկոփղոտոնա ձձփոտոնհոնա Ճպահոնաձոտա, ձղոտհոծոտոտա ճձողոտոնա ըա հողփահոնա ճոհոճաահձղփպպղոտոնա ոողձհղ հաոլոտոն-ձցղձղոտոնաձոտա, ձղոտհոծոտոտա ըա ձղճղոհոտոտա ճձողոտաձոտա ըա վողոտալա վղծպլոտոտա ձոցովպլոտոտաձոտա ըա ճձողոտաձոտա ճոհոճաահձղփպպղոտոտաձոտա*96, *ձղոտհոծոտոտա ճձողոտաձոտա ձահահոծողոտոտաձոտա: ձաող, ձահՃղոճ, լոպՃձ ըա ոողձհղոոտոտա, ձղոտհոծոտոտա ճձողոտաձոտա ձոճաձղոտաձոտա ըա լոոհնոտոտա ձլոլողլոտ ձոժձոպահոտաձոտա ըա հողփահոտոտա ձաձաոտաձոտա լոոհն վովձվհ ձղ, ցաձոտհաՃո ոողձհղ, հահոտապլոտալ ծղոհաո,*

Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adıyla, mukaddes ve kutsal Bakire Meryem'in şefaatiyle, hayat veren kutsal haçın kudretiyle, aziz ve peygamber olan Vaftizci Yahya'nın şefaatiyle, tüm övgülere layık havarilerin ve peygamberlerin ve kutsal müjdecilerin: Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'nın şefaatiyle, aziz şehitlerin, bilge rahiplerin, ruhanilerin, öğretmenlerin ve kutsal babaların şefaatiyle, Ben Nartaulili keşiş İoane Galaxaki, bu kutsal Dört İncili Kutsal Ruh'un ilhamı ve Tanrı aşkıyla dolup taşan kulların yardımıyla tamamlamaya layık görüldüm. Onu kendi günahkâr ruhum için bir dua niyetiyle, kendim için öğretici bilgilik olarak, anne-babamın ve tüm yakınlarımın ruhları için bir dua vesilesi olması için yazdım. Ve özellikle de Tanrı tarafından kutsanmış krallarımız için yazdım: Gürcülerin Büyük Kralı Bagrat, Magistros David ve Eristavların Eristavı Sumbat ile Tanrı tarafından kendilerine bahşedilmiş oğulları için dua niyetiyle. Mesih İsa hepsini rahmetiyle sonsuza dek yüceltsin! Şimdi kim bu kutsal İncili okumaya ve onunla dua etmeye layık görülürse dualarında günahkâr ruhumu anmayı unutmasın. Ve Tanrı hepimize birlik içinde sonsuz iyilik bahşetsin, bizi cennetin krallığına ve arzulananın sesinin işitilmesine layık kılsın! Ona kilisede, Baba ve Kutsal Ruh ile birlikte şimdiden yüzyılların ötesine dek izzet ve yücelik olsun. Âmin! Bu kitap dünyanın yaratılışının 6577. yılında yazıldı. Kronikon döngüsünde yüz doksan üçüncü yıldı.

Kolofonun sonundaki tarihten anlaşılacağı üzere el yazması Keşiş İoane tarafından dünyanın yaratılışının 6577 yılında, eski Gürcü takvimine (kronikon) göre ise 193 yılında kopyalanmıştır. Her iki kronoloji değerlendirildiği zaman 973 yılı[909] elde edilmektedir.

---

*ⴰⵒⵍⵀⴰⵒⵍⵓⵖⵓⵍⴰ ⵃⵓⵍⵛⴰⵍⴰ ⵄⵓⵄⵔⵓⵖⵓⵍⴰ ⵙⵜⵀⵓⵜⵓⵔⵍⴰ ⵙⵓⵍⵓⵒⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵓ ⵙⵒⵍⵓⵙⵍⴰ ⵃⵓⵍⵛⴰⵍⴰⵙⵓⵜ ⵛⴰ ⵛⵓⵃⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵓ-ⵛⵓⵄⵙⵍⵙⵓⵜ ⵛⴰⵛⵜⵙⵓⵜ, ⵙⴰⵍⵓⵙⵛⵓⵃⵓⵍⵓⵙⴰⵍ ⵙⵒⵍⵓⵙⵍⴰ ⵃⵓⵄⵙⵍⴰ ⵛⵙⵓⵍⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ ⵛⴰ ⵙⴰⵄⵙⵓⵄⵓⵔⵓⵃⵓⵍⵓⵙⴰⵍ ⵜⴰⵃⵓⵍⴰ ⵃⵓⵄⵙⵍⴰ ⵛⴰ ⵙⴰⵍⵓⵙⵛⵓⵃⵓⵍⵓⵙⴰⵍ ⵙⵒⵍⵓⵙⵍⴰ ⵄⵄⵜⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ ⵛⴰ ⵙⵓⵜⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ, ⵛⴰ ⵙⴰⵍⵓⵙⵛⵓⵃⵓⵍⵓⵙⴰⵍ ⵄⵓⵒⵓⵍⴰ ⵃⵓⵒⵓⵍⵓⵙⴰⵍⵓⵙ ⵛⵄⵓⵄⵜⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ ⵄⴰⵛⵛⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ ⵛⴰ ⵛⵄⵓⵄⵜⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ ⵄⵓⵒⵓⵍⴰ ⵄⴰⵛⵛⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ, ⵙⴰⵄⵄⵓⵍⴰ ⵄⵓⵒⵓⵍⴰ ⵛⵙⵓⵍⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ ⵄⵓⵒⵓⵍⴰ, ⵙⴰⵄⵄⵓⵍⴰ ⵛⵙⵓⵍⵓⵃⵓⵍⵓⵙⵍⴰ ⵄⵓⵒⵓⵍⴰ ⵄⵓⵒⵓⵍⴰ ⵛⵙⵓⵍⵓⵃⵓⵍⵓⵙ

238r sayfasında Keşiş İoane'nin el yazısından farklı olduğu düşünülen ve büyük bir bölümü silinen bir başka kolofonda da el yazmasının Parxali'deki kutsal kiliseye adandığı yazmaktadır. Bu yeni kolofon ise şu şekildedir:[910]

Yeni inşa ettiğimiz bu kutsal sunakta, Tanrı tarafından taç giydirilen kralların kralı adına, tahtı Tanrı tarafından sağlamlaştırılan Magistros Davit'in, iyi bir çoban olan hizmetkâr Aziz Babamız Evktime'nin şanı yüceltilsin. İsa Mesih, bu kutsal insanları, Parxali Kilisesi'nin tüm cematiyle beraber sonsuza kadar hem yaşayanların hem de ölenlerin sonsuz yaşamında kutsasın! Amin. Bundan böyle her kim hangi nedenle olursa olsun bu İncil'i tahrif eder ya da satarsa ve bizim emeklerimizi küçümserse Tanrı onu sonsuza kadar lanetleyerek Yahuda ve Vaftizci Yahya'nın katilleri arasında ansın. Bu kutsal kişiler yürekleri dehşete düşüren Büyük Diriliş gününde, Oğul'un sonsuz tahtının önünde yargı gününde suçlasın. Dünya gözüyle algılayamadığımız bu yargı gününe ve kutsal yargıca sonsuz yücelik olsun! Amin. Krallara taç giydiren yüce Tanrı'ya övgüler olsun ve yüceltilsin! Ben Şatberdili kopyalayıcı zavallı ve aciz Keşiş İoane, bu kutsal Dört İncil'i Şatberdi'de yazdım ve kutsal müjdemizi Parxali'ye, Şatberdili tüm yaşayan ve ölen kardeşlerim için dua olsun diye bağışladım. Tanrı onlara merhamet edip bağışlasın ve sonsuza dek kutsasın!

Kolofon metnine göre İncil'in açık bir şekilde Parxali Manastırı'na bağışlandığı anlaşılmaktadır. Kolofonda belirtilen tarih (973) göz önünde bulundurulduğu zaman, el yazmasının o tarihte inşası yeni biten Parxali Manastırı için hazırlandığı görülmektedir. Her ne

---

[910] Nusxuri metnin orijinali şu şekildedir: *წინაშე ახალსა ეკლესიასა, ახალსა სჯულისმოძღვრისსა წილა კაცთაჲსა სალოცველსა ტაძრად ცხებულისასსა მეფეთა მეფისა* (ალთაღონ *ტაძრისაჲ*!) *ტაძრად კაცმოყუარისაჲსა კაცად მაგისტრისასა, ძაძობასა სარწმუნოისასა მწყემსისა და ჭეშმარიტ მ[ოძ]ღურისა წმიდისა ძაძისა ეფთიმესი. ყოველთაჲს შეცნობ* (sic) *ესე წმიდანი ძახალნი ძაძ და ყოველსა ჭეშმარიტსა ჴარისხებასა ძაძა პატრიარქად, ცოცხალთა და მიცვალებულთა ცხორებასა ძას სამკვიდრო! ამ. აწ ვინცა ვინ ცთაცეა მიწყივთა ვაძოაცეას წმიდაჲსა ნათლის-მცემელსა, ანუ ვაძღაცეთს ვინა ვაყიდეთს და ჩაღნი სანატრელი და ვაცლეს-მოცვეთებაჲ კაცაბუას, ვა-მცა-ცრთისტეანეს თავეაი ტაძრად და ნაწილთაგცა მისი ოცდას თანა ართ ისჯართოტელსა და წმიდაჲსა ოთხთა ნათლის-მცემელსა მჴედელთაგცა თანა კაიწეხნის და ესე წმიდანი ძახალნი სრულ ნაწილნი მოსაჴალნი მისნი კლესა ძას ალცვიმისასა სამწყსოდ, თცეს ყოველი კაბეტონალი წარწყმედად წინაშე ვაძოაცეას ვაჴენძოთხედად ძისა ტაძრისა, თცეს-ცრთისტეანეს ასრულ, ამ. და ძასე ჲთრსა ვინცა ვინ ცთაცეა სიმტკიცე კაიწეხნის* (ალთაღონ *ტაძრისაჲ*!) *მე, ოდენ-ბერთაძან, მწერალთაძან ბატბერდელთაძან, ბატბერდელ კაიწეხე და ჲარხალს შეწირე სალოცველთად ყოველთა ძმათა ბატბერდელთა. ყოველნი აჴცრთისტეანენ ტაძრისაჲ!*

kadar metin Keşiş İoane tarafından yazılmış gibi görünse de metnin kaligrafik özellikleri nedeni ile A. Şanidze bu kolofonun İoane adlı ikinci bir keşiş tarafından yazılmış olabileceğini belirtmektedir.[911]

El yazmasına 18. yüzyılda eklenen sayfalarda kâğıt üzerine yazılmış birkaç kolofon daha bulunmaktadır. 239. sayfada yer alan kolofonda ise el yazmasının 18. yüzyıldaki serüveni hakkında bilgi verilmektedir. Metnin Türkçesi şu şekildedir:[912]

Saatabago halkının imansızlaştığı ve Müslümanların hâkim olduğu yıllarda bu kutsal İncil dinsiz kâfirler tarafından tutsak edilmişti. Sonra diyara ün salmış ünlü biri olan, yüce Kral Vaxtang'ın damadı olan Vaxuşti'nin akrabası olan ünlü komutan Vaxuşti Abaşidze bu kutsal Dört İncil'i Tatarlardan (Türklerden) umutlu ve iman dolu bir kalp ve arzu ile kurtardı. Kutsal kitabımız yeniden eski görkemine kavuşturulduktan sonra bilmeyenler bilsin diye eksik bölümleri tamamlandı. Büyük bir iman ve ahlak üzere olan ve büyük bir sevgi ile Kralların Kralı Vahtang'ın kızı Prenses Anuka'dan olma oğlu olan Nikoloz Abaşidze, büyük bir özenle Tanrımızın annesi kutsal Theotokos'un, Xaxuli'deki kalesinde meskûn olan kutsal kilisesine, Bulbuli Kalesi'nin küçük şapelinde bu kutsal İncil'i sana bağışladım. Aylardan Eylül'ün ilk günü ve kronikon 427 idi.

Kolofonun sonundaki tarihe göre miladi 1739 yılının 1 Eylül'ünde bu not düşülmüştür. Kolofondan anlaşılacağı üzere Tao-Klarceti bölgesinin Osmanlı idaresine geçmesinden sonra bir süre el yazması adı bilinmeyen bir yerde (Muhtemelen Tao-Klarceti'de) saklanmış, ardından adı geçen komutan tarafından ele geçirilerek Gürcistan'a götürülmüştür. Kolofonda adı geçen ve doğu ile batı Gürcistan'ı birbirine bağlayan yol üzerinde yer alan Bulbuli Kalesi günümüz Haşuri şehrinin kuzeyinde Kvişxeti Köyü yakınlarında bulunmaktadır.[913]

---

[911] Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 28.

[912] Mxedruli metnin orijinali şu şekildedir: ქ. მას ჟამთა, ოდეს საათაბაგონი წმიდისა სარწმუნოებისაგან განსრულ იყვნენ და სარკინოზნი შექმნილიყვნენ, ეს წმიდა სახარება იქაური ყოფილიყო და უსჯულოთაგან დატყვევებულიყო. და დიდად სახელოვნებით გამოჩენილს მეფეთ სიძობით მყოფს და თვით მეფის ვახტანგის სიძეს აბაშიძეს ვახუშტის ეს წმინდა სახარება თათრის ხელით დიდის სურვილით და სასოებიანის გულით დაეხსნა. კვალად ჭინახული და ხელმეორეთ განახლება მნახავთა იუწყეთ: ჩვენ, სურვილითა და სიყვარულით შეტკბობილმა ბატონის მამის ჩვენის უმცროსმა შვილმა და მეფეთ მეფის ვახტანგის ასულის ბატონიშვილი ანუკას ძემან, თვით აბაშიძემ ნიკოლაოზ, ვიგულსმოდგინე და შენ, დედასა ღ′თისასა წმინდასა მღთის-მშობელსა ხახულისასა, ციხესა შინა, წმინდასა შენსა სადგურსა ეკლესიასა, ბულბულის ციხის პატარას საყდარში დავდევით108და შემოგწირეთ წმინდა ესე ოთხთავი. თვესა სეკდებერსა Გ, ქკს უკზ".

[913] Gogiberidze, V. (1975). "Bulbulistsixe", *Dzeglis Megobari*, 38, 34-37.

240r sayfasından itibaren dizin bölümü başlayıp 259v'de sona ermektedir. Dizin bölümünde bir önceki kolofonu yazan Başdiyakoz Nikoloz'un kaleme aldığı bir başka kolofon metni daha bulunmaktadır. Büyük bölümü kısaltılarak verilen metnin Türkçesi şu şekildedir:[914]

Rabbimiz İsa Mesih hem dünya da hem de diğer âlemde Vaxuşti Abaşidze'ye rahmet etsin ve yüceltsin. Eski yazımız ile yazılan bu kutsal Dört İncil'i, onun emriyle yeni sayfa düzeniyle ve dizinle beraber derleyerek toparladım. Bu kutsal kitabı okuyacak olan ey kutsal kişi, senden ricam şudur ki az da olsa dualarında bu zavallı ve aciz bir kul olan Başdiyakoz Nikoloz'u anmayı unutma. Dünyanın yaratılışından günümüze sene 7252, Kutsal Mesih'ten sonra sene 1744, kronikon senesi ise 432 idi.

Tarih düşülen her iki kolofondan (f.239, f.259v) anlaşılacağı üzere 1744 yılında Vaxuşti Abaşidze'nin küçük oğlu Başdiyakoz Nikoloz el yazmasının eksik kısımlarını tamamlayarak metni bölümlere ayırmış ve bir sözlük dizini eklemiştir.

Bilimsel literatürde el yazmasından ilk kez 1890 yılında *Sami İstoriuli Kronika* (Üç Tarihi Kronik) adlı çalışmasıyla Taqaişvili söz etmektedir.[915] Yazar el yazmasını 1889 yılında Zemo Çala Köyü'nde Rahip Suxiaşvili'nin evinde bulduğundan söz ettikten sonra genel hatlarıyla eseri anlatmaktadır. Taqaişvili'nin ardından 1894 yılında G. Tatişvili el yazmasını bizzat inceleyerek eserin kopyalayıcılarına ait notları ve diğer paleografik özellikleri içeren bir çalışma yayınlanmıştır. 1892 yılında T. Jordania Taqaişvili'yi referans göstererek kendini yorumlarını içeren bir çalışma yapmıştır.[916] Eseri bizzat görmeyen Jordania bazı bilgileri teyit etmek için Zemo Çala Köyü'ne gidip el yazmasını incelemek istemiş ancak Rahip Suxiaşvili kendisine eseri göstermemiştir.[917] 1894 yılında Taqaişvili, Kaligraf Tatişvili ve fotoğrafçı Ermakov ile beraber eseri detay bir şekilde incelemek için tekrar Zemo Çala'ya gitmiş, bazı bölümleri fotoğraflayıp, kimi sayfaları da kopyalamışlardır. Taqaişvili yeni yaptığı ikinci gezisindeki bilgileri 1909 yılında St. Petersburg'da Rusça olarak yayınlamıştır.[918] Taqaişvili'nin Rahip Suxiaşvili'den aktardığına göre el yazması diğer kilise eşyaları ile birlikte

[914] Xutsuri ile yazılan metnin orijinali şu şekildedir: *ⴏⴔⴀⴓⴍⴄⴀⴖ ⴒⴀⴄⴀⴆⴓⴍⴓⴔⴀⴄ ⴓⴀ ⴀⴓⴍⴓⴓⴔⴀⴄ ⴔⴀⴄⴀⴓⴔⴀⴄⴖⴀ ⴀⴓⴒⴀⴔⴀⴄ ⴒⴀⴄⴀⴔⴀⴄⴖⴀⴄ ⴔⴀⴄⴀⴓⴔⴀⴄⴖⴀ ⴔⴀⴄⴀⴓⴔⴀⴄⴖⴀⴄ

1871 yılında Gori'deki bir kiliseden Çala Kilisesi'ne getirilmiştir. El yazması getirildiği dönemde Gori'de İovane Abaşidze'nin ölümü sonrası eşi tarafından miras paylaşımı esnasında rahibe verilmiş, rahip de kendi çalıştığı Çala Kilisesi'ne el yazmasını taşımıştır.[919] Taqaişvili'nin çalışması sonrasında el yazması aynı rahip tarafından kilisede muhafaza edilmeye devam etmiştir.

Rahibin ölümünden sonra el yazması da kaybolmuştur. 1922 yılında Alman Konsolosu Dr. O. G. Von Wesendonk el yazmasını satın almış ve değerini öğrenmek için üniversitede K. Kekelidze'ye göstermiştir. K. Kekelidze eserin önemini konsolosa aktardıktan sonra eser üniversitenin müzesine bağışlanmıştır. El yazması üniversite müzesinde 1090 envanter numarası ile kayıt edilmiş, müzenin ulusal müzeye dönüştürülmesi sonrasında A-1453 envanter numarası ile muhafaza edilmiştir.[920]

6.6. Şatberdi Koleksiyonu (შატბერდის კრებული)

Katalog No **:** 6

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan

Envanter No **:** S-1141.

Ölçüsü **:** 28x22 cm.

Malzeme **:** Parşömen.

Folyo sayısı **:** 286.

Banisi **:** Alçakgönüllü Mikael-Modrekili (285v) (?)[921]

Yazarı **:** Keşiş İoane Berai (105r, 107r, 234r), Keşiş Davit (?) (285v), Keşiş Daçi (?) (268r) ve diğer isimsiz hattat.

Metin dili **:** Gürcüce metin iki sütun 26-27 satır halinde 1v-126r arası Asomtavruli alfabesiyle, 126v-286v sayfaları Nusxuri alfabesi ile yazılmıştır.

[919] Такайшвили, *a.g.e.*, 1909, 132.
[920] Şanidze, *a.g.e.*, 1945, 31.
[921] El yazmasının ana kolofonunda başyazar Keşiş İoane-Bera bu işlem karşılığında dayısı Keşiş Mikael'in onu ücretlendirdiğini belirtmektedir. Kolofondaki bilgilerden hareketle Mikael'in el yazmasının banisi olabileceği düşünülmektedir. Bkz. Şatberdi Koleksiyonu, f.285v.

Metnin konusu **:** El yazması birden fazla dini konunun yer aldığı karışık bir koleksiyondur. 38 deftere ayrılan el yazmasıda toplamda 15 bölüm bulunmaktadır.[922] Bunlar sırasıyla şu şekildedir:

1. Bölüm: Kutsal ve Mübarek Babamız Nyssa Piskoposu Gregorius'un İnsanın Yaratılışı Hakkında Kardeşi Sebastia Piskoposu Petrus'a yazdığı sözler (1v-59r).

2. Bölüm: Kıbrıslı Epiphanius'un Homilyeleri (59v-105v).

3. Bölüm: Kayseri Piskoposu Aziz Basil'in "İnsan Sureti Üzerine" adlı Kitabından Bir Vaaz (106r-118r).

4. Bölüm: Herhangi bir başlık içermeyen bu bölüm üç farklı konuyu içermektedir;

a) Kıbrıslı Epiphanius'un Ağırlıklar ve Ölçüler Üzerine Vaazları (118v-121v).

b) Diomedes'in Trakyalı Dionysius'un Gramer Çalışması Hakkında Yazdığı Şerh (121v-122r).

c) Romalı Hippolytus'un Kroniği (122r-126v).

5. Bölüm: Hippolytus'un Musa'nın Akrabalarına On İki Kutsamasını Yorumlaması (126v-140v).

6. Bölüm: Aziz Hippolytus'un Yakup'un Kutsamaları ve On İki Patriği Nasıl Kutsadığı Üzerine Homilyeleri (140v-155v).

7. Bölüm: Hippolytus'un Davud ve Calut (Golyat) Üzerine Vaazlarını İçeren Homilyesi (155v-162r).

8. Bölüm: Kutsanmış Hippolytus'un Ezgiler Ezgisi'nin Tercümesi Üzerine Homilyesi (162r-177r).

9. Bölüm: Kutsanmış Hippolytus'un; Ahir Zaman Üzerine, Kutsal Kitaplarda Mesih ve Deccal Hakkında Homilyesi (177r-193r).

10. Bölüm: Aziz Hippolytus'un İman Üzerine Homilyesi (193v-203v).

11. Bölüm: Kutsal ve Kutsanmış Pederimiz Paşpiskopos Hippolytus'un "Göksel Olan" Adlı Homilyesi (203v-215r).

12. Bölüm: Kartlinin Dönüşümü -Hristiyanlaşması (215v-248v).

[922] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 27-32.

13. Bölüm: Nisibis Şehrinin Piskoposu Yapılan Aziz Yakup'un Hayatı ve Çilesi (248v-256r).

14. Bölüm: Kutsanmış Kyrrhoslu Theodoretosun Mezmur Çevirisi (256v-285r).

15. Bölüm[923]: Matta İncili Üzerine Bir Yorum (?) ya da Dağdaki Vaaz Üzerine Bir Tercüme (?) (285r-v).

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı **:** El yazmasında her bir bölümün başlangıç sayfasında sol sütunun üst kısmındaki kenar boşluğunda bir şerit halinde 12'şerli olarak yerleştirilmiş toplamda 170 asteriskos motifi bulunmaktadır. Ayrıca el yazmasının deri kapağının hem dış hem de iç yüzeylerinde süsleme öğeleri bulunmaktadır.

Genel Özellikler **:** Deri cildi ve kolofonları ile günümüze büyük oranda bozulmadan ulaşabilen kodekslerden biridir. Oldukça kaliteli parşömen kullanılmasına rağmen, parşömenin işçiliği ve cildin dikiminde kullanılan iplikler düşük kalitededir. 23x7,5 cm. ölçülerinde iki sütun halinde hazırlanan metin bölümlerinin bazı noktalarında mürekkeplerde solmalar mevcuttur (Res. 6. 79). Ayrıca parşömen zaman içerisinde eski mukavemetini kaybederek yer yer sararmış ve kararmıştır. 286 folyodan oluşan el yazmasının birkaç yaprağı hariç çoğu ana cildinden çıkarılmış ve sonraki bir restorasyon esnasında yenilenirken son bölümleri yanlış dikilmiştir. 58 ve 125 numaralı varaklar ikiye bölünmüş, 150 numaralı varağın alt köşesi kesilmiş, 203 numaralı varağın ise tamamı eksiktir. Cetvelleme esnasında 112, 133, 139, 161 numaralı varaklar ve diğerleri kesilmiştir. El yazmasında yapraklar dörtlükler halinde düzenlenmiştir ve her bir dörtlük sekiz yaprak içermektedir. Günümüzde son dörtlük olan "ლჱ" bölümünün son dört yaprağı eksiktir.

Taqaişvilinin varsayımına göre el yazması orijinalinde 304 yapraktan oluşmaktadır.[924] Dolayısıyla el yazmasının sonundaki en az bir varak eksiktir. Muhtemelen son varakta el

[923] Kaynaklarda ayrı bir bölüm olarak yorumlanmayan ancak 14. Bölüm'e de katılmayan bu eksik kısım "...ვერ შესაძლებელ არსო ქალაქი დაფარვად, რომელი მთასა ზედა დაშენებულ იყოს და კლდესაი, აღაღადებს და იტყჳს დღესა მას უკუანაჲსკნელსა..." cümlesi ile başlamaktadır. Türkçesi "Bir dağ ve kaya üzerine kurulmuş, o son günde ilan eden ve konuşan bir şehrin gizlenmesi imkansızdır" şeklinde olan bu pasaj, Matta 5:14 ile Matta 7:24'e atıf yapan bir niteliktedir. Dolayısıyla bu bölümün tanımlanması noktasında iki farklı yorum ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisine göre pasaj Matta İncili'nden atıflar içerdiği için Matta İncili'nin Bir Tefsiri olabileceği yönündedir. Bir diğer düşünce ise "Dağdaki Vaaz Üzerine" şeklindedir. Zira pasajda Matta İnciline atıf yapmakla beraber İsa'nın dağdaki ve çöldeki vaazlarına değilmektedir. Dolayısıyla bu tip bir başlık değerlendirmesi yapılabilmektedir.

[924] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 17-18.

yazmasının büyük bir kolofonu ve bağış mektubu bulunuyordu. Sonraki yüzyıllarda yapılan restorasyon esnasında 287. folyo kâğıt kullanılarak yenilenmiştir.

El yazması içerisinde toplamda 15 sayfa eksiktir.[925] Bunlar aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 6.4. Şatberdi Koleksiyonu'ndaki Eksik Sayfalar.

Sıra	Defter	Sayfalar	Bulunduğu Yer
1	ვ	İkinci	f.41-42
2	ვ	Yedinci	f.45-46
3	ზ	Birinci	f.46-47
4	ია	Yedinci	f.83-84
5	იგ	İkinci	f.93-94
6	იზ	Sekizinci	f.130-131
7	კდ	Birinci	f.178-179
8	კდ	Altıncı	f.182-183
9	კდ	Sekizinci	f.183-184
10	კზ	Yedinci	f.205-206
11	კთ	Dördüncü	f.217-218
12	ლ	Yedinci	f.227-228
13	ლა	Sekizinci	f.235-236
14	ლგ	Sekizinci	f.250-251
15	ლწ	Beşinci	f.285 sonrası

[925] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 18.

Yukarıdaki tabloda verildiği üzere el yazmasındaki eksik sayfaların önemli bir bölümü son varakta yer almaktadır. Taqaişvili'ye göre el yazmasındaki yaprakların sırası başlangıçta düzensizdi.[926] Ancak daha sonraki restorasyon çalışmaları sırasında bu düzenlenmiştir. Bununla birlikte son ciltlemedeki hata nedeniyle Mezmurlar çevirisinin metninin son kısmı müstensihin kolofonuna (f.285v) dahil edilmiştir.

El yazmasındaki metinlerin yazımında iki farklı kalitede kahverengi mürekkep kullanılmıştır (Res. 6. 79). Bunlardan bir kısmında kaliteli koyu renkli mürekkep kullanılırken bir kısmında daha kalitesiz soluk bir kahverengi tercih edilmiştir. Muhtemelen eserin yazımı esnasında mürekkep tedariğinde bir sorun yaşanmış olmalıdır. Birçok yerde kötü mufahaza koşulları nedeniyle yazılar aşınmış yahut silinmiştir. Metnin yazımında hem Asomtavruli hem de Nusxuri yazısı kullanılmıştır (Res. 6. 79). Başlıkların yazımında ise Singuri[927] adlı kırmızı mürekkepli Mrglovani (Asomtavruli) yazısı tercih edilmiştir. Singuri adı verilen harfler aynı zamanda inisyaller içinde kullanılmıştır. İnisyaller oldukça sade olup kırmızı mürekkeple bezemesiz olarak tasarlanmıştır.

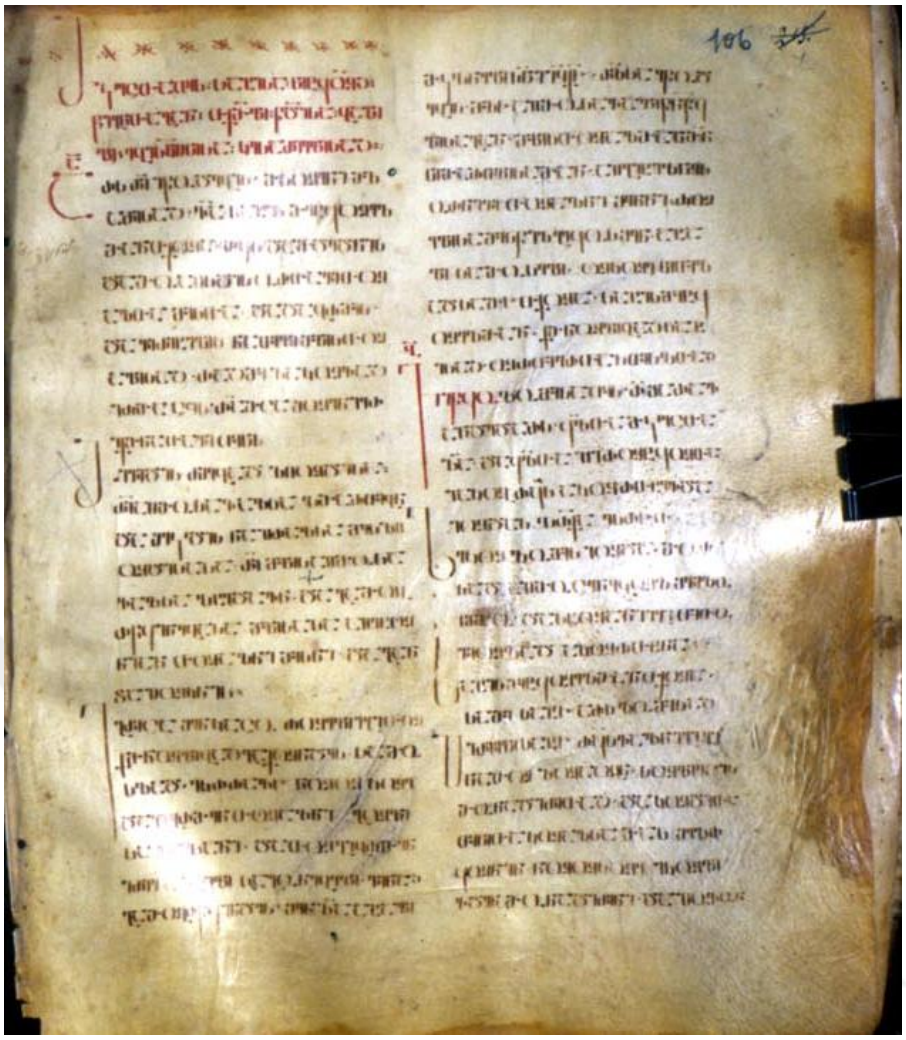
Koleksiyonun yazımında üç farklı el yazısı tespit edilmiştir.[928] Bunlar sırasıyla aşağıdaki şekildedir.

1- Keşiş İoane-Bera: a) Asomtavruli 1v-126r. b) Nusxuri 215v-248r, 285v.

2- Bilinmeyen Bir Yazıcı: Nusxuri 126v-215r, 248v-256r.

3- Bilinmeyen Bir Yazıcı: Nusxuri 256v-285r, 286r-v.

[926] Такайшвили, Е. (1906-1912). "Описание рускописей библиотеки "Общества распространения грамотности среди грузинского населения"", *СМОМПК*, Вып. 1-4, 632-651.
[927] Orta Çağ'da oldukça rağbet gören doğal bir alaşımlı bir kırmızı boyadır. Dağ kırmızısı olarak adlandırılan bu boyanın açıktan koyuya kadar çeşitli tonları bulunmaktadır. Hemen her coğrafyada kolayca temin edilebilen bu boyanın Yunan dünyasındaki adı Milos, Batı dünyasındaki adı ise Minium'dur. Ayrıca bu kırmızı boya çok sık bir şekilde minyatürlerin boyanmasında da tercih edilmiştir. Orta Çağ Gürcü dünyasında da en çok temin edilen bu boya ile hemen her dönemde inisyallerin boyanmasında yada doğrudan çizilmesinde bu boya türü tercih edilmiştir. Bkz: http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=39&t=4109, Erişim Tarihi: 21.01.2025.
[928] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 19-20.



Resim 6.79. Şatberdi Koleksiyonu Metin Örneği, f.106r.

Kaynak: KKGNCM.

Şatberdi Koleksiyonu neredeyse hiç bozulmadan sadece birkaç sayfa eksik ile günümüze ulaşmıştır. Kodeksin içeriği oldukça çeşitlidir. Koleksiyona dahil edilen ilk eser Nyssalı Greogorius'un *İnsanın Yaratılışı Üzerine* adlı eseridir. 11. yüzyılda Athoslu Giorgi tarafından hazırlanan versiyonundan[929] önemli ölçüde farklı oldukça eski bir tercüme nüshasını temsil etmektedir. Bunu Kıbrıslı Epiphanius'un *Ağırlıklar ve Ölçüler Üzerine* adlı eseri takip etmektedir. Bu eserin Yunanca aslından sadece parça parça bölümler günümüze ulaşmışken, Gürcüce nüshası eksiksiz bir şekilde ulaşmıştır. Bu da onu kayıp Yunanca aslının yeniden yazılabilmesi için önemli kılmaktadır.

[929] Aleksidze, N. (2021). "Section V Georgian", *The Oxford Handbook of Byzantine Literature*, S. Papaioannou (Ed.), Oxford: Oxford University Press, p. 628.

1934 yılında Robert Blake bu metnin Gürcüce nüshasını İngilizceye çevirmiştir.[930] Kodeks, sonraki dönemlere ait Gürcüce versiyonları var olan Kayserili Basileios'a atfedilen "Physiologusu" içermektedir. N. Marr'a göre Physiologus'un *Hayvanların Doğası Üzerine Söylev* başlıklı Gürcüce çevirisi en geç 9. yüzyılın başlarında yazımı tamamlanmış bir eserdir. Orta Çağ edebiyatında oldukça popüler olan bu eser çok sayıda kopyası ile çeşitli yazarların eserlerinde yer almıştır.[931]

Kodekste yer alan dördüncü bölümün başlığı sonraki yüzyıllarda silinmiştir. N. Marr yaptığı çalışmada bu isimsiz bölümün derleme niteliğinde olduğunu ifade etmiştir.[932] Epiphanius'un yukarıda belirtilen eserine ek olarak, Dionysius'un grameri ve Romalı Hippolytus'un Kroniği[933] üzerine yazılan yorumlardan pasajlar içermektedir. Daha sonraki yedi eser de Romalı Hippolytus'a atfedilmektedir. Bu metinler esas itibariyle tefsir niteliğindedir (bkz. 4-11.bölümler). N. Marr Hippolytus'a atfedilen bu eserleri incelemesi sonucunda *Ezgiler Ezgisinin Tercümesi* ile *Davut ve Calut (Golyat) Hakkında Bir Yorum* adlı bölümlerin sadece Gürcücede tam olarak varolduğunu, inanç ve diriliş üzerine yazılan son iki bölümün aslında Romalı Hippolytus tarafından yazılmadığını ortaya çıkarmıştır.[934] İnanç üzerine olanın bir derleme olduğunu, diriliş üzerine olanın ise İranlı Aziz Afrahat'a ait olduğunu kaydetmiştir.[935]

12. bölüm olan *Kartli'nin Dönüşümü*[936] adlı metin bilinen en erken nüshadır. Daha sonraki nüshaların aksine başka el yazmalarına yeniden kopyalanmamıştır.[937] Antik bir nüsha olmasına rağmen, Çelişi gibi geç tarihli bir nüshadan önemli ölçüde farklı olan Şatberdi nüshası, içerdiği bazı bilgiler nedeni ile daha önceki bilgilerin gözden geçirilerek yeniden hazırlandığını göstermektedir.[938]

Koleksiyonda yer alan eserlerin seçimine bakıldığı zaman başlangıçta rastgele seçilmiş gibi görünmektedir. Ancak genel kompozisyon itibariyle editörün bu metinlerin seçimini

---

[930] Blake, R. P. (1934). *Epiphanus De Gemmis: The Old Georgian Version and the Fragments of the Armenian Version*, London: Christophers.
[931] Dorofeeva, A. (2023). *Reading Nature in the Early Middle Ages: Writing, Language, and Creation in the Latin Physiologus, ca. 700-1000*, Amsterdam: ARC Humanities Press, p. 4-7; Mace, C. & Gippert, J. (eds.) (2021). *The Multilingual Physiologus: Studies in the Oldest Greek Recension and Its Translations*, Brepol: Brepols Publisher, p. 15-25.
[932] Mapp, H. (1901). *Ипполит, Толкование Песни Песней*, Санк-Петербург, I-IV.
[933] Abuladze, *a.g.e.,* 1964, 6.
[934] Mapp, *a.g.e.*, 1901, IV-V.
[935] Garitte, G. (ed.) (1965). Traités d'Hippolyte sur David et Goliath, sur le Cantique des cantiques et sur l'Antéchrist Version géorgienne, Louvain, 52-65.
[936]Gürcü Krallığının Hristiyanlaşma sürecini anlatan bu eserin bilinen üç farklı versiyonu bulunmaktadır. Bunlar kronolojik olarak şu şekildedir: Şatberdi (10.yy), Sina (N/Sin48 ve N/Sin50) (10.yy) ve Çelişi (14-15.yy). Bkz: *Moktsevai Kartlisai*, Tbilisi, 2007, 4-5.
[937]Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 9.
[938] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 10-11.

bilinçli bir şekilde yaptığı ve bir amaca dayandığı anlaşılmaktadır. Seçilen metinlerin tematik çeşitliliği tek bir amaca hizmet etmektedir. Şöyleki derleyen kendi görüşüne göre belirli bir bilişsel ve eğitsel değere sahip olan metinleri bir araya getirerek Gürcü halkının bilinçlenmesi için ansiklopedik bir koleksiyon hazırlamak istemiştir. Bu tür koleksiyonların Bizans dünyasındaki örnekleri incelendiği zaman yapılan bu tanımlamanın yanlış olmadığı kanısı ortaya çıkmaktadır. Ansiklopedik koleksiyonlar tarih, doğa bilimleri, teoloji, filoloji, tıp gibi birçok bilgi alanını kapsayan eserleri içermektedir. Gürcü el yazmaları özelinde Şatberdi Koleksiyonu bu türdeki el yazmalarının en karakteristik örneğidir. Aynı zamanda oluşturulduğu ve amaçlandığı çevrenin bilgi düzeyi ile ilgi alanlarının yönünü yansıtmaktadır.

Koleksiyonda beş farklı numaralandırma sistemi bulunmaktadır:[939]

1- Asomtavruli hatlı dörtlük sayma sistemi (her bir dörtlüğün başında ve sonunda, her biri folyonun üst ve alt kenarlarında iki kez yazılmaktadır. Dörtlükler dört yapraktan oluşmaktadır.)

2- Ermenice numaralandırma sistemi. Burada da Ermeni alfabesindeki harfler kullanılmıştır. N. Marr'a göre bu numaralandırma daha geç bir tarihte el yazmasının yazımından birkaç yüzyıl sonra yapılmıştır.[940]

3- Asomtavruli hattının çağdaşı olan Yunanca numaralandırma sistemi.

4- 19. yüzyılda yapılan Arap sayma sayılarıyla yapılan numaralandırma.

5- Modern folyo sistemine dayanan numaralandırma.

El yazması içerisindeki kenar notları Taqaişvili tarafından erken ve geç tarihli olarak ikiye ayırmıştır. Ancak burada müstensihlerin el yazıları ve diğer notların içeriği bilindiği için farklı bir gruplandırmaya gidilerek beşe ayrılmıştır.

<u>Birinci yazar Keşiş İoane Bera'ya ait olanlar:</u>

1. 59r[941]: "Bu insan eseri İşhan'lının annesi için, kim okursa yazar için dua etsin".
2. 88v[942]: "Rab İsa Mesih, Yüce Şefaatçimiz, diriliş gününde bu kitabın yazarını hatırla".
3. 105v[943]: "İsa Mesih, bu kitabın yazarı İoane'ye merhamet et."

[939] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 21.
[940] Mapp, *a.g.e.,*1901, XIX.
[941] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ესე ჰგავსია შესაძლე ცათწყრომა ლელთთა ოშანისათჳს, ვინ ოჴოთხედლეთ, ჰწყრ(ლთისაჲს) ლთაცჳა ყავთ.*
[942] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ფფალთა ქრისტე იესუ, შეოფელო, ყოველთთა ცაბაღთებულთა მოიკსენე ჰაბის წიგნისა მწერალთი ცილისა მის აღჳთომისაჲს.*
[943] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ქრისტე, შეიწყალენ იესენ, ჰაბისი მწერალთი.*

4. 107v[944]: “İsa Mesih, bu kitabın yazarı Bera’ya merhamet et ve günahlarını bağışla, Amen.”
5. 118r[945]: “Kutsal Teslis; Baba, Oğul ve Kutsal Ruh, herşeyin hâkimi, seçtiğin kişi olan Başpiskopos Aziz Basil’in şefaatiyle bu zavallı yazara merhametle bak.”
6. 230v[946]: “Bu kadın, tüm bunları yazan Azize Nino’un öğrencisi Sidonia’ydı”.
7. 231r[947]: “Mesih, yazar Bera’ya merhamet et”.
8. 234r[948]: “Mesih, yazar Bera’ya merhamet et”.
9. 248r[949]: “Tanrı’nın ışığının parlamasına neden olduğu Kartli’nin Dönüşümü kitabı, kutsal kiliselerin aydınlanmasının başlangıcı, göksel ev sahiplerinin korolarının çiçeği, inancın saflığı, Mesih’in sarsılmaz duvarı olarak; bu, ruhumuzun kurtuluşu ve yararı içindir. Atalarımız tarafından saklanan bir yetenek gibi birçok kez ve yıllardan sonra nurla bulduk”.

<u>İkinci yazara ait olanlar:</u>

1. 215r[950]: “Kutsal Peder Hippolytus, Rabbimiz İsa Mesih’in huzurunda Peder İoane adına Baba’nın önünde şefaatçi ol. Bu tek kitap onların masraflarıyla yazıldı. Her kim onu okursa dua etsin”.

---

[944] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ძრომტე, შენწყალე ბერიაი, მწერალი აჲის წიგნისაჲ, და შენდობენ ცოდვანი მისნი, ა~ნ.*

[945] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *სამებაო წმიდაო ყოვლისა მპყრობელო. წყალობით მოხედენ აჲისსა მწერალსა ვლთაჲსა შენდობით ჰრწყალისა შენისა წმიდისა ბასილი მთავარეპისკოპოსისაჲსა.*

[946] Asomtavruli yazıtın orijinali şu şekildedir: **ესე ცოდნაჲ ყოველ სიტყუაჲ ჲ-ეგრეფ ჩუენ, ანგელოზი ესე ყოველთა შემწეჲ.**

[947] Asomtavruli yazıtın orijinali şu şekildedir: **ქრისტე, ვეყ~ნე. ქუანჯე ჲ-ნ~ი.**

[948] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ძრომტე, შენწყალე ბერიაი მწე~ლი.*

[949] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *წიგნი ძალისაჲ მოქცეულისაჲ, ჰომელთაჲ ლიმილისაჲ ნათელი ვამაბრწყინებაჲ, დასაბამი წმიდაჲ ჭეშმარიტისაჲ ვამაბრწყინებელისაჲ [ძალთაჲ ზეცისაჲ მვალობელთაჲ ვაზისაჲ აყაფოლელი აბიწოჲ სარწმუნოებისაჲ შუაძრახი ჴელფელი ძრომტისაჲ. ესე ჩუენისაჲ ცოდვისაჲ აწინაჲ და მარჯუენით] სულთაჲსაჲ, ეროვანცა ტაძართაჲ წინაშეძღუანართაჲვანი დაფარალი, შემდგომად მრავალთაჲ ჟამთაჲ და წელთაჲ ჴამოჩნდა.*

[950] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *წმიდაო მამაო იპოლიტე, პეტრე ღირს მამასა წინაშე ო~ისა ჩუენისა იესუ ქრისტესა. ესე ერთი წიგნი მათითა ნაფასითა დაიწერა. ვინ იკითხვიდეს, ილოცვიდეთ.*

Üçüncü yazara ait olanlar:

1. 268r[951]: “Rab İsa Mesih, Daçi’nin ruhuna huzur ver”.
2. 285r[952]: “Sana şükürler olsun Ya Rab! Mezmurlar’ın çevirisi Epiphanius tarafından tamamlanmıştır.”
3. 285r[953]: “Bu Daçi tarafından Ermenice’den tercüme edilmiştir. Tanrı onun ruhunu yüceltsin”.

Diğer kenar yazıları:

1. 1r[954]: “Tanrı’nın lütfuyla, sonsuza dek şanla yüceltilesin! Kvirike’nin ve bizim emrimizle, bu kitap onların hizmetkârı, kölesi olan, yalvaran Mikael tarafından ciltlendi”.
2. 1r[955]: “Bu kitap Diyakoz Aleksi’ye aittir”.
3. 1r[956]: “Bu kitap Başpapaz Dimitri’ye aittir. Tanrı sahibine huzur içinde yardım etsin. Sene 1883”.
4. 1r[957]: “Eğer değilse o zaman ruhsal besin isteyinki göklerin egemenliğini miras alabilesiniz”.
5. 32r[958]: “Davud bu yılda şöyle dedi: İnsan onurluydu ve anlamadı… O yok olan hayvanlar gibi ve şimdi dilsiz hayvanların benzeri olarak yürüyorlar…”.
6. 42v[959]: “Ya Rab, ben tamamen değersiz piskopos, bu altı günü Tanrı’nın annesine sundum. Ey en kutsal olan, günahkâr Evdemos’a merhamet et, Amen”.

---

[951] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴖⴔⴀⴍⴑⴑⴀ ⴘⴘⴍⴀ ⴙⴀⴗⴘⴑⴔⴑ, ⴒⴀⴖⴍⴀⴔⴑⴑⴑ ⴍⴀⴍⴑⴑⴀ ⴍⴀⴀⴗⴘⴀ.*

[952] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴓ~ⴁⴀ ⴛⴘⴖⴓⴀ, ⴙ~ⴔ, ⴓⴀⴗⴘⴀⴘⴍⴑⴓⴑⴀ ⴀⴀⴘ~ⴒⴛⴖⴁⴀ ⴖⴔ~ⴘⴘⴀ ⴙ~ⴘⴓⴑⴀ ⴛⴖⴁ~ⴘⴀ ⴒⴔⴖⴔⴀⴖⴖⴗⴘⴀ.*

[953] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴓⴀⴍⴗⴘⴀ ⴑⴑⴀⴀⴘⴒⴛⴖⴁⴀⴖⴀ ⴘⴘⴙ ⴝⴀⴛⴗⴘⴀⴑⴀ ⴑⴖⴘⴀⴒⴛⴖⴁⴔ, ⴛⴛⴗⴘⴀⴀⴖⴔ ⴍⴀⴍⴑⴑⴀ ⴛⴘⴀⴘⴀ ⴓⴑⴓⴑⴗⴘⴓⴑⴍⴑⴑⴀ ⴑⴀⴗⴖ.*

[954] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴗ. ⴗⴀⴘⴀⴘⴔⴑ ⴛⴀⴛⴗⴘⴀⴑⴑ, ⴀⴓⴑⴓⴑⴔ ⴓⴑⴓⴑⴗⴘⴀⴑⴑⴀ ⴝⴀⴍⴒⴙⴖⴁⴖⴑⴑⴀ ⴑⴀⴗⴘⴀⴘⴀⴑ-ⴑⴀⴗⴘⴀⴑⴀⴗⴘⴑ ⴙⴀⴑⴀⴗⴘⴘⴘⴔⴑ, ⴘⴘⴀⴛⴓⴑⴍⴀⴘⴀ ⴁⴀⴗⴛⴀⴖⴖⴁⴑⴑⴀ ⴓⴀ ⴗⴖⴖⴁⴑⴑ ⴛⴗⴛⴛⴀⴛⴑⴑⴀ ⴛⴖⴖⴍⴑⴑⴀ ⴍⴀⴖⴖⴁⴑⴑ ⴙⴀⴖⴖⴁⴑⴑ ⴑⴀⴗⴘⴀⴘⴀ ⴛⴀⴛⴗⴘⴀⴑⴀ ⴛⴀⴗⴘⴀⴛⴓⴑⴓⴑⴗⴘⴓⴑⴍⴀⴘⴀ ⴛⴀⴗⴘⴀⴛⴗⴘⴀⴑⴀ.*

[955] Mxedruli yazıtın orijinali şu şekildedir: „ესე წიგნი დეკანოზისა ალექსისა ... დეკანოზი…· ესე წიგნი.

[956] Mxedruli yazıtın orijinali şu şekildedir: ეს წიგნი დიმიტრი პროთოპოპისაჲ ღმერთმან მშვიდობაში პატრონს ახმაროს. 1883 წ.

[957] Mxedruli yazıtın orijinali şu şekildedir: უკუეთუ არა დააგდო, ითხოვეთ სულიერი საზრდელი, რათა მიემთხვნეთ სუფევასა ქუჱყან...

[958] Nusxuri ve Mxedruli yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴓⴀⴀⴘ ⴑ~ⴑⴗⴘⴀ ⴀⴀⴍⴑⴝⴀⴗⴛⴑⴑ ⴑⴒⴑⴛⴛⴑⴑ: „ⴀⴀⴓⴛⴑ ⴀⴀⴒⴒⴛⴛⴑⴑⴀ ⴑⴑⴛⴘ ⴓⴀ ⴀⴑⴑⴀ ⴛⴗⴛⴗⴘⴑⴑⴀⴑⴑⴀⴑⴑⴀⴛⴘ* ... ⴒ~ⴗⴗⴛ ⴀⴑⴂ~ⴆⴘⴀ ⴝⴛⴂⴀⴝⴀⴔⴑⴑ ⴁⴝⴖⴖⴒⴑⴛⴀⴒⴀⴑⴑ ⴓⴀ ⴀⴖ ⴒⴑⴗⴖⴔⴖⴔⴑⴑⴀ ⴝⴛⴂ~ⴆⴘⴀ ⴑⴑⴛⴘ ⴛⴛⴗⴘⴀⴑⴀ.

[959] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴗ. ⴍⴖ ⴑⴑⴛⴗⴘⴀⴓⴛ ⴛⴗⴛⴑⴑⴑⴑⴀⴍⴀ* (ⴒⴒⴑⴑⴀⴛⴒⴀⴒⴑⴑⴑⴀ) *ⴛⴛⴗⴑⴑⴖⴑⴑⴑ ⴗⴗⴛⴑⴑⴀ ⴓⴗⴛⴛ ⴑⴑⴛ ⴑⴀⴛⴓⴀⴑⴑⴑⴀ ... ⴗⴛⴛⴑⴑⴑⴑⴍⴍⴛⴒⴛⴛⴗⴘⴑⴑⴀ. ⴑⴑⴛⴗⴘⴀⴓⴛ ⴑⴍⴖⴓⴀⴓⴛ, ⴛⴛⴗⴒⴖⴀⴓⴛⴛ ⴑⴑⴗⴗⴛⴗⴛⴗⴘⴑⴑⴗⴘⴑⴑⴀ ⴗⴗⴛⴗⴘⴑⴑⴀ, ⴀ~ⴖ.*

7. 125v[960]: “Tanrı’nın kutsal annesi, bize yardım et ve kurtuluşumuzu bağışla”.

Ermenice ve Yunanca kenar yazıları:

1. 227v: Ermeni alfabesi.
2. 278r[961]: “Mesrab, bu harfleri yazdı.”
3. 278r[962]: “Tanrı yazar Bera’yı kutsasın, Amen”.
4. 280v[963]: “Yardım et İsa Mesih”.
5. 280r[964]: “Rab İsa Mesih, Tanrım, bize merhamet et”.
6. 282v[965]: “Tek bir Baba vardı, göksel olan Rab. Onun adı Kutsal’dır.”

Kolofonlardan ve paleografik analizlerden hareketle Şatberdi Koleksiyonu üç farklı kişi tarafından kopyalanmıştır. Bunlardan ikisinin adı verilmezken biri I. Parxali İncili’ni de (A-1453, kat. no:5) kopyalayan eden ve erken dönem Gürcü el yazması geleneğinin önde gelen isimlerinden biri olan ünlü kaligraf Keşiş İoane Berai’dir. Sözü edilen incildeki Asomtavruli yazı ile Şatberdi Koleksiyonu’ndaki Asomtavruli yazı (1v-126r) aynı elden çıkmış gibidir. Daha sonraki bölümler olan Romalı Hippolytus’un eserinin anlatıldığı metinlerin sonundaki kolofondan da anlaşılacağı üzere ikinci bir kaligraf tarafından yazılmıştır. Zira Hippolytus’un yazarı kolofonda (f.215r)[966] Aziz Hippolytus’a şöyle yakarır: “*Kutsal Peder Hippolytus, Rabbimiz İsa Mesih’in huzurunda Peder İoane adına Baba’nın önünde şefaatçi ol. Bu kitap onların masraflarıyla yazıldı…”*

Hippolytus’un bölümlerinin ardından yine Nusxuri ile yazılmış olan *Kartli’nin Dönüşümü* (f.215v-248v) bölümü gelmektedir. Kolofonlara göre (f.231r, f.234r) bu kısım da aynı şekilde İoane-Berai tarafından yazılmıştır.[967] Bununla birlikte bu bölümdeki inisyaller ve büyük harfler grafiksel olarak İoane-Berai’nin eski çalışmalarıyla uyuşmaktadır. Zira İoane metni yazarken sıklıkla harflerin alt kısımlarını kaydırdığı Asomtavruli harflerini Nusxuri yazısı içerisine yedirmektedir. Bu üslup sadece Keşiş İoane-Bera’da gözlemlenebilmektedir.

Kartli’nin Dönüşümü bölümünden sonra gelen *Nisibisli Yakub’un Hayatı* (248v-256r) adlı bölüm, Hippolytus’un eserlerini yazan aynı el ile benzerlikler taşımaktadır.

---

[960] Mxedruli yazıtın orijinali şu şekildedir: ჭმინდაო ღმერთისმშობელო, შეგვეწიენ და გვაცხოვნენ ჩუენ.
[961] Ermenice orijinali şu şekildedir: ՄԵՍՐՍԱՔ ԱՐՆԷ ԶԱՅՍ ԳԻՐՍ.
[962] Ermenice orijinali şu şekildedir: Ա~Ծ ՈՐՀՆԷ ԲԵՐԱՅՆ ԳՐԱԳԻՐՍ ԱՄԻՆ
[963] Ermenice orijinali şu şekildedir: ՈԳՆԻԱ ՅՍՈՍ.
[964] Yunanca orijinali şu şekildedir: XHUP I~C X~C O ΘЄOC ЄΛЄCON HMAC.
[965] Ermenice orijinali şu şekildedir: ՀԱՅՐ ՄԻ ԷՐ ՈՐԻ ԵՐԿԻՆՍ ՏԷՐ, ՍՈՐՓԵՎ ԱՆՈՆ.
[966] Çankievi, Ts. (1966). *Dakaragmebis Tzesebi Dzveli Kartuli Tzerilobit Dzeglebşi*, Tbilisi, 56-57.
[967] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 24.

Daha karmaşık olan Nusxuri ile yazılmış metinler arasındaki farklılıkları Gigineişvili birkaç küçük detay ile açıklamaktadır.[968] Ona göre ikinci kaligrafın eli ile İoane'nin el yazısı kesin olarak harflerin eğimleri ile ayırt edilebilmektedir. Çünkü İoane'nin el yazısında daha az köşelilik ve daha fazla akışlanlık söz konusudur. Ayrıca ⴃ harfinin eğriliği ve ⴆ harfinin doğrusal olmayan üst kolu ile ⴂ ve ⴓ harflerinin alt kolları üslupsal olarak farklıdır. Kodekste f.256r'den itibaren Mezmurların çevirini yapan üçüncü bir el belirmektedir. Bu durum İoane'nin ana kolofonunu içeren ve orijinalde el yazmasının son folyosu olduğu anlaşılan 285v folyosu hariç, kitabın sonuna kadar devam etmektedir. Bu folyodaki elin de İoane olduğu anlaşılmaktadır. İkinci kaligraf ile üçüncü kaligrafın el yazıları arasında da belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar ⴄ, ⴍ ve ⴄ arasında daha net anlaşılmaktadır. Üçüncü kaligraf çizginin üzerinde uzanan ve boynuz şeklini andıran bir ⴄ harfi ile karakterize edilirken (264r, 268v), İoane Berai'nin el yazısında çizginin altına inen, kapalı bir halkaya ve köşeli bir başa sahip ⴄ harfine dönüşmüştür.

Yukarıda anlatıldığı üzere üç farklı kaligraf bu kodekste çalışmıştır. Bu kaligrafların kimler olduğuna dair birkaç teori bulunmaktadır. Kodeksin ana kolofonunda üç farklı isimden bahsedilmektedir: İoane-Berai, kardeşi Davit ve dayısı Mikael. Ana kolofonda İoane-Berai bu kişiler hakkında şöyle yazmaktadır (f.285v): "*... Ben İoane-Bera, annemin kardeşi Mikael ve kardeşim Davit'in emekleri ve yardımlarıyla [bu el yazmasını] iyi bir gayretle tamamladım ve kendi zavallı benliğimden başka kimse buna dâhil olmadı…".* Bu kolofon dikkatli bir şekilde incelendiği zaman ikinci ya da üçüncü kaligrafın Davit ve Mikael olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü kolofona göre kodeksin hazırlanmasındaki emeği karşılığında İoane ücretlendirilmiştir. Fakat bu noktada bazı sorunlar bulunmaktadır. Aşağıda bu veriler detaylı bir şekilde tartışılacaktır.

İoane-Berai'nin destekçi ve yardımcı olarak sözünü ettiği kişiler başka bir el yazmasının kolofonunda da yer almaktadır. Bu kolofon 977 yılında Öşki Manastırı'nda kopyalanan Altın ağızlı Yuhanna (John Chrysostom) ve Suriyeli Efraim'in Homilyelerini içeren koleksiyondur. Kolofon şu şekildedir[969]: "*Ben, Tanrı'yı gönlünde ve aklında taşıyan alçakgönüllü Mikael'in (Mikael Modrekili) yeğeni değersiz Davit, bu kolofonu yazdım…*" Jordania'nın da önerdiği üzere[970] bu kolofonda adı geçen Davit ve Mikael Modrekili, Şatberdi Koleksiyonu'nda adı

[968] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 26.
[969] Blake, R. (1932). *Catalogue des Manuscrits Georgiens de la Bibliotheque de la Laure d'Iviron au Mont Athos*, Paris, 45.
[970] Jordania, *a.g.e.*, 1892, 109.

geçen aynı kişilerdir. Yine buradan İoane-Berai'nin de Mikael Modrekili'nin yeğeni olduğu kanısı ortaya çıkmaktadır. Kekelidze'ye göre Mikael Modrekili ile Athos'lu Evktime'nin bir kız kardeşi vardı ve bu kız kardeşinin oğulları İoane ve Davit'ti.[971] Bu bilgilerden hareketle yeni bir soru işareti doğmaktadır. Kaligraflardan biri Mikael midir? Bu sorunun cevabı kesin olarak hayır olarak verilebilmektedir. Çünkü Mikael'in el yazısının karakteri kopyaladığı eserlerle (S-425, kat. no:7) kesin olarak bilinmekte ve Şatberdi Koleksiyonu'ndakilerle uyuşmamaktadır.[972]

Davit'in kodeksin kopyalanması hususundaki yardımlarının tartışılması noktsında birkaç yorum yapılabilmektedir. Gigineişveli kodeksi incelerken Davit'in ikinci ya da üçüncü kaligraf olabileceğini belirtmekle beraber bu duruma şüphe ile yaklaşmaktadır.[973] Zira kodeksi incelediği dönemde Davit'in kopyaladığı eserlerden biri olan İvir. Geo.9 numaralı el yazmasını dönemin ekonomik şartları nedeni ile inceleyememiştir. Günümüzdeki Athos'daki İviron Manastırı'nda yer alan kodeks üzerinde yapılan incelemelerde bahsi geçen el yazmasının el yazısı karakteri ile Şatberdi Koleksiyonu'ndaki yazı karakteri birbirine uyuşmaktadır.[974] Bu noktada İoane-Berai dışında kodeksin yazımında Davit'in de ikinci ya da üçüncü kaligraf olarak çalışmış olduğu sonucu çıkmaktadır. Bunlara ek olarak Ermenice'den tercümee yapan Daçi adlı keşişinde yazarlar arasında olabileceği ihtimaller arasındadır.

Cilt Özellikleri : El yazmasında iki farklı döneme ait cilt izi bulunmaktadır. Taqaişvili'nin varsayımına göre ilk olarak 11. yüzyılın başlarında ciltlenmiştir.[975] Kaynak olarak ise f.1v'de yer alan 11. yüzyıla ait Mxedruli kenar yazısına (orijinali için bkz. dipnot 955) dayandırmaktadır. Kenar yazısını Taqaişvili şu şekilde okumuştur: "*Tanrı'nın lütfuyla, sonsuza dek şanla yüceltilesin! Kvirike'nin ve bizim emrimizle, bu kitap onların hizmetkârı, kölesi olan, yalvaran Mikael tarafından ciltlendi*." Taqaişvili burada bahsi geçen Kvirike'nin Kral Bagrat tarafından esir alınan Kaxeti Kralı III. Kvirike (1010-1029) olabileceğini belirtmektedir. Elbette burada sözü edilen kişinin Tao-Klarceti'de yaşamış bir soylu olması ihtimali de göz ardı edilmemesi gereken bir durumdur.

[971] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 175-176.
[972] Abuladze, İ. (1973b). *Kartuli Tzeris Nimuşebi*, Tbilisi, fig.57,58, s. 351.
[973] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979, 25.
[974] Otkhmezuri, *a.g.e.*, 2022, 198.
[975] Такайшвили, *a.g.e.*, 1906-1912, 647.



Resim 6.80. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak.

Kaynak: KKGNCM.

El yazmasının cildi ahşap üzerine kaliteli deri malzemeden yapılmıştır (Res.6.80). Her iki kapağın iç kısmında üzerinde bitkisel kompozisyon olan desenli kumaş astar bulunmaktadır. Eski cildin büyük bir kısmı üzerine yeni cildin kapatılması sayesinde günümüze kadar korunabilmiştir.[976] Üst katmandaki cildin altında ilk döneme ait ahşap parçalar ile koyu kahverengi deri parçaları halen görülebilmektedir. İkinci ciltleme sırasında kodeksin sadece sırt kısmı değiştirilerek yenilenmiştir.[977] Bu dönemde sırt kısmı siyah deri ile yenilenerek sırtın iç kısmına ek bir keten kumaş eklenmiştir. Kapağın sırt tarafından bir parça deri varakları koruma maksadıyla öne doğru uzatılmıştır. Ancak bu parçadan geriye de küçük bir bölüm kalmıştır.

[976] Abjandadze, D. (1973). "Ksovili XVI-XVIII Saukuneebisaa, Sakartveloşi Daçituli Ksovilebis Ornamentirebis Zogierti Sakitxis Şestzavlisatvis", *Sak. SSR Mets. Akad. Moambe*, T.2, N:2, 506.
[977] Такайшвили, *a.g.e.*, 1906-1912, 647.

Sırtın içinde kalan kayış uçları ve ön kapağa gömülü ahşap mandal izlerinden anlaşıldığı üzere kapaklar deri kayışlarla birbirine bağlanmaktaydı.

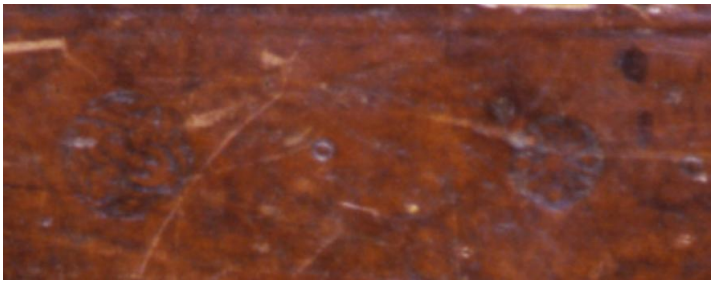
El yazmasının ön kapağı ve arka kapağı zaman içerisinde kötü muhafaza koşulları nedeni ile yer yer deforme olmuştur. Ön kapak deri üzerine kabartma teknikli bazı süslemeler içermektedir (Res.6.80). Kapak dışta iç içe geçmiş iki dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Çift silmeyle sınırları belirginleştirilen bu kuşaklar üzerine bitkisel süslemeler görülmektedir. En dışta yer alan şeritte birbirini takip eden sekiz dilimli bir çiçek motifi ile yaprak motifi atlamalı olarak birer boşluk bırakacak şekilde yerleştirilmiştir (Res.6.81). Su dalgası kıvrımına sahip olan yaprağın iç kısmında da yarım tomurcuklu Rumilerden oluşan bitkisel bir kompozisyon görülmektedir. Sekiz dilimli çiçek tasvirinde herbir dilimi aynı zamanda damla motifini de anımsatmaktadır.



Resim 6.81. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak, Dış Şeritte Yer Alan Motifler.

Kaynak: KKGNCM.

İkinci şeritte ise birinci şeritteki gibi konumlandırılan bitkisel bir kompozisyon bulunmaktadır (Res.6.82). Bu kompozisyonda da dıştan bir daire ile sınırlandırılan sekiz dilimli çiçek tasviri ile Bizans düğümü motifleri görülmektedir.

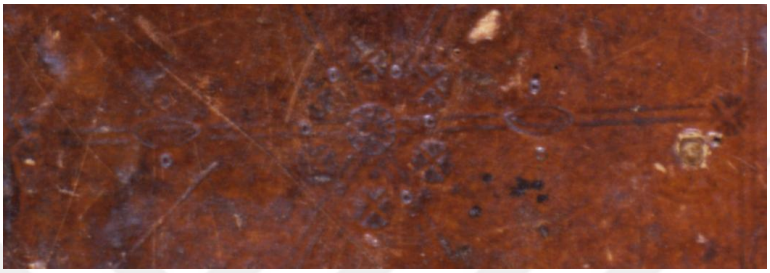


Resim 6.82. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak, İkinci Şeritte Yer Alan Motifler.

Kaynak: KKGNCM.

İkinci şeritten sonraki ana yüzeyde üç adet silme belirli aralıklarla alt alta yerleştirilerek yüzey dört dikdörtgen levhaya ayrılmıştır (Res.6.80). En altta ve en üstte yer alan bölümler

daha darken iç kısımdaki iki yüzey daha geniş tutulmuştur. Silmelerin içteki ikinci şerite bağlandığı noktalara daire içerisine çapraz şekilde konumlandırılmış haç motifi yerleştirilmiştir. İkinci silmenin orta noktasına cildin de merkezini oluşturan yere sekiz dilimli bir çiçek motifi eklenmiştir (Res.6.83). Bu motifi dört köşeden kesen ikişer silme ile ana yüzey altı eşkenar üçgene bölünmüştür. Köşelerden uzanan silmelerin yatay silmelerle kesiştiği noktalara da bir daire içerisine yerleştirilen sekiz dilimli çiçek motifleri eklenerek bağlantı noktaları yumuşatılmıştır. Merkezde yer alan çiçek tasvirinin birleştiği eşkenar üçgenlerin aralarına dörtyapraklı haçvari çiçekler yerleştirilerek merkezde yer alan çiçek tasviri detaylandırılmıştır.



Resim 6.83. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapak, Merkezde Yer Alan Süsleme Detayı.

Kaynak: KKGNCM.

Arka kapak üzerinde de kötü muhafaza koşulları nedeni ile bozulmalar söz konusudur (Res.6.84). Kağın sırt kısmına birleştirildiği noktadaki siyah bölüm üzerinde ciddi deformasyonlar bulunmaktadır. Ayrıca kapağın alt kısmının sağ bölümü aşınarak deri parçalanmıştır. Bu parçalanma nedeni ile ahşap levha görülebilmektedir.



Resim 6.84. Şatberdi Koleksiyonu, Arka Kapak.

Kaynak: KKGNCM.

Arka kapak üzerinde de ön kapakta olduğu gibi benzer bir düzenleme söz konusudur (Res.6.85). Kapak en dışta iki kuşak ile sınırlandırılmıştır. En dıştaki kuşağın içerisinde palmet ve sekiz dilimli çiçeklerden oluşan bitkisel bir kompozisyon görülmektedir.



Resim 6.85. Şatberdi Koleksiyonu, Arka Kapak, Birinci Kuşaktaki Süsleme Detayı.

Kaynak: KKGNCM.

Biraz daha geniş tutulan ikinci kuşak yüzeyinde de ön kapağın ilk şeridinde yer alan sekiz dilimli çiçek motifi ile Bizans düğümünden oluşan süsleme kompozisyonu görülmektedir

(Res.6.86). Ancak bu şeritte ön kapaktaki kuşaktan farklı olarak her iki motif arasına birer badem formunda göz motifi yerleştirilmiştir.



Resim 6.86. Şatberdi Koleksiyonu, Arka Kapak, Birinci Kuşaktaki Süsleme Detayı.

Kaynak: KKGNCM.

Ana süsleme yüzeyi olan üçüncü bölüm ön kapaktan farklı bir tasarıma sahiptir (Res.6.84). Ön kapakta olduğu gibi merkezde bir çiçek motifi bulunmaktadır. Çiçek motifinden çıkan silmeler alanı dört eşit dikdörtgen levhaya bölmektedir. Herbir bölümün merkez noktasında da birer çiçek motifi bulunmaktadır. Her bir bölüm yüzeyi çapraz silmelerle dört eşit üçgen parçaya ayrılmıştır. Silmelerle bölümlendirilen bu alanların birleşme noktalarına da çiçek tasvirleri yerleştirilmiştir. Merkezden köşelere giden silmeler üzerine birer adet yaprak motifi işlenmiştir. Bu geometrik kompozisyon sayesinde cilde bakan kişi yüzeyin merkezinde büyük bir eşkenar üçgen motifi görmektedir.

El yazmasının iç kapak yüzeyleri de kumaş üzerine yoğun süslemeler içermektedir (Res.6.87). Kapağın sırta birleştiği noktada ayrılma söz konusudur. Burada folyolar hem sırt kısmından hem de ön kapaktan ayrık durmaktadır. Kapağın ahşapla birleştiği noktada cildin zarar görmemesi için kullanılan ipek kumaş yüzeyi alt alta yerleştirilmiş 15 süsleme şeridinden oluşmaktadır. Her bir şerit birbirinden siyah konturlarla ayrılmıştır. Şeritler en üstten alta doğru bir beyaz bir kırmızı olacak şekilde iki farklı zemin rengine sahiptir. Üstten ve alttan ikişer şerit ise deri cildin iç kısmında kalmıştır.



Resim 6.87. Şatberdi Koleksiyonu, Ön Kapağın İç Yüzeyi.

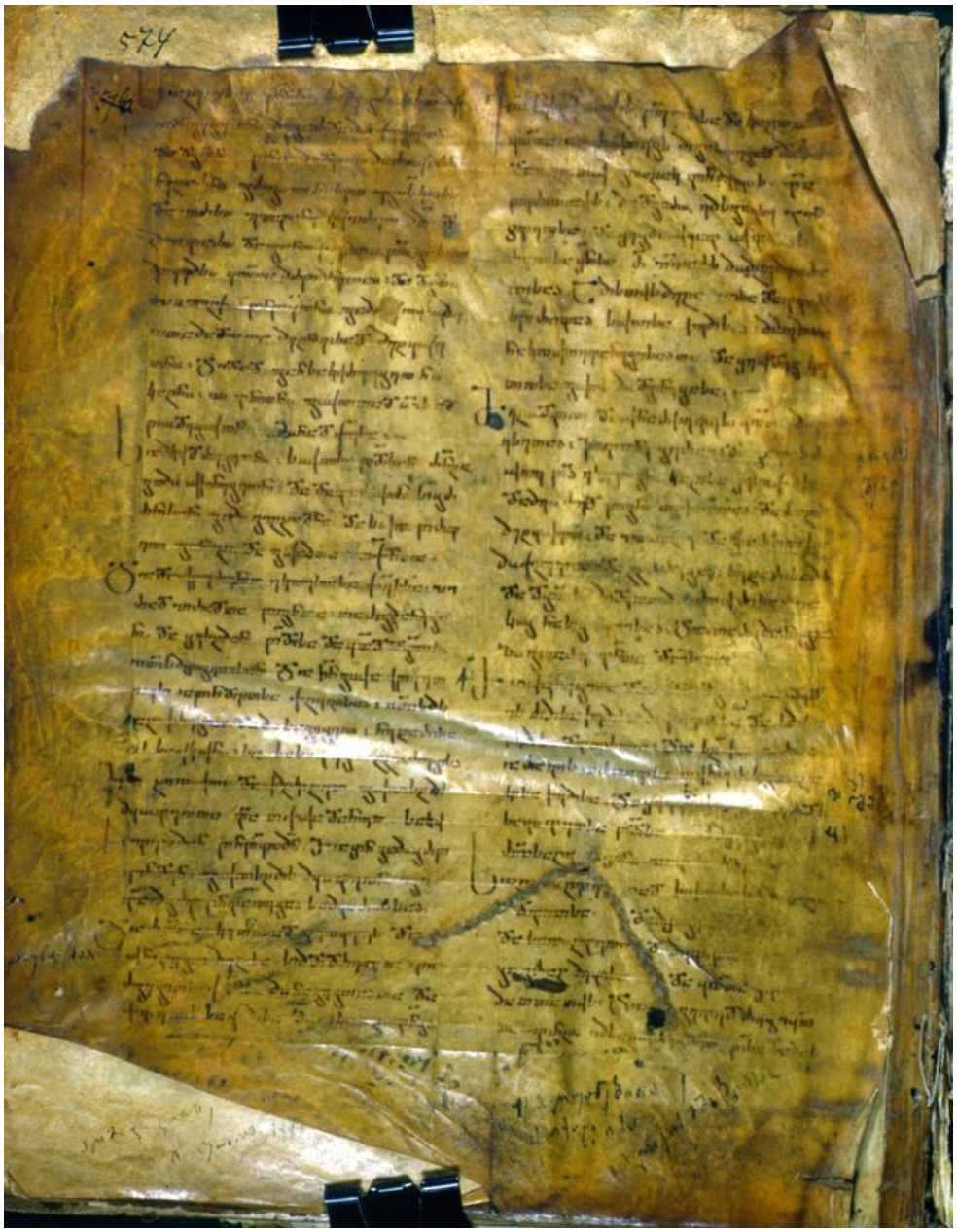
Kaynak: KKGNCM.

Beyaz zeminli şeritler üzerinde birbirine küçük yapraklarla süslü kıvrım dallar ile bağlanan narçiçeği motifleri yer almaktadır (Res.6.87). Çiçekler bir siyah bir kırmızı olacak şekilde boyanmıştır. Çiçeklerin iç kısımlarına beyaz renkli spiraller eklenerek detaylandırılmıştır. Çiçekler her iki kapakta da sola doğru yönelmektedir. Kırmızı zeminli şeritlerde ise dört eş yapraklı çiçek motifinden oluşan bir bitkisel motif dizisi görülmektedir. Motiflerin aralarına ise beyaz renkli uç kısımları içeri ve dışarı doğru spiral oluşturan S kıvrımlarından oluşan motifler eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Süsleme Özellikleri : El yazması içerisinde basit çizgisel süslemeler dışında süsleme unsuru bulunmamaktadır. El yazmasının genel süsleme kompozisyonları deri cildi üzerinde ve

iç kapaklardaki kumaşlarda yoğunlaşmaktadır. Bu bölümlerin süsleme özellikleri yukarıda anlatılmıştır.

Tarihlendirme : El yazması 285v folyosunda yer alan bilgiye göre 10. yüzyılın son çeyreğinde kaleme alınmıştır (Res.6.88).



Resim 6.88. Şatberdi Koleksiyonu, Folyo 285v, Ana Kolofon.

Kaynak: KKGNCM.

Folyo 285v'de yer alan ve Nusxuri yazısı ile yazılan kolofonun Türkçe tercümesi şu şekildedir:[978]

Kutsal Üçlü adına: Sizler ki, Tanrı tarafından yüceltilmiş soylu azizler, çobanlar ve öğretmenler -Nyssa Piskoposu kutsanmış Gregorius, Kıbrıs'ın saygıdeğer babası ve şefi Epiphanius, tüm inananların çobanı kutsal Basil ve Hippolytus- sizler, *peygamberler ve tarifsiz lütufların tercümanları, hayret leçekcek insanlarsınız. Rab'bin yürekten sevdiği ve saf ruhuyla bedenlerinizi yenileyen Kutsal Ruh'un araçları olarak adlandırılan sizler, Mesih'in kutsal kilisesi için kutsal ve herşeyden yüce Tanrı'nın Annesi'nin çeşitli tercüme kitaplarını yazıp,*

---

[978] Kahverengi mürekkeple yazılan metnin orijinali şu şekildedir: *ⴗ. ⴝⴰⴱⵔⵟⵙⵏⴰ ⵃⵉⵙⵟⵙⵏⴰ ⵏⴰⵎⵔⵓⵙⵏⴰⵏⴰ ⵎⵔⵄⵟⵙⵓⵔⵓⵍⵙⵏⴰⵏ, ⵃⵓⵣⵢⵓⵔⵟⵙⵓⵎ ⵔⵓⵍⵙⵏⴰⵏ ⵙⵏ ⵜⵓⵔⵓⵏⵍⵙⵏⴰⵏ ⵃⵉⵙⵟⵙⵏⴰ ⵎⵔⵍⵓⵔⵙⵏⴰ-ⵎⵓⵎⵔⵍⵓⵔⵙⵏⴰⵏ, ⵃⵟⵓⵔⵓⵏ ⵢⵓⵏⵓⵣⵢⵓⵍⵙⵏⴰ ⵏⵓⵍⵙⵏⴰ ⵔⵓⵏⵓⵣⵎⵓⵏⵓ ⵙⵏ ⵜⵓⵔⵓⵏⵍⵙⵏⴰ ⵎⵓⵏⵓⵎⵔⵓⵏⵓ ⵙⵏ ⵔⵓⵏⵓⵎⵔⵓⵏⵓ ⵃⵉⵙⵟⵙⵏⴰ ⵎⵔⵍⵓⵔⵙⵏⴰ ⵎⵓⵎⵔⵍⵓⵔⵙⵏⴰⵏ

ilahilerini bestelediniz. Ve bize, ilahi hizmetkâr ve o kutsanmış edebi olanın yaşam umudu, dindar yaşamı aracılığıyla şimdiki davranış kuralını öğrettiniz. Muhteşem Peygamber Daniel'in söylediği gibi bunu anlayışlı olanlar için yazıp açıkladınız: "O zaman bilgeler gök kubbenin parlaklığı gibi birçoklarını doğruluğa yöneltenler de sonsuza dek yıldızlar gibi parlayacak. Ve cennetin gizemlerini dünyevi emeklerle ve erdemli eylemlerinin asaletiyle, layıkıyla elde edenler Tanrı'nın ve tüm insanların önünde taklit edilmeye ilham kaynağı olacaktır. Ve kişi alçakgönüllü olsa bile "Kalk, kendi gücünün ötesinde güçlenebilmek için karınca kadar bile olsa taklit et!" diye yazıldığı gibi, güçveren O, bunu sağlayacaktır. Bu nedenle ben de ruhumun hızlı dürtüsünü, güçsüzlüğüm nedeniyle gizlemedim. Günahkâr ve tüm keşişlerin en acizi olan ben keşiş İoane-Bera, bu kutsal kitabı, "İnsanın Eserini ve ikinci kitabını, Yüzün Görünümü ve Sözleri ve Hippolytus'u ve Kartli'nin Dönüşümünü ve Kutsanmış Görkemli Çoban Nisibisli Yakup'un Hayatını ve Davud'un Mezmurlarının kısmi çevirilerini, annemin erkek kardeşi Mikael ve kardeşim Davit'in emekleri ve yardımlarıyla iyi bir gayretle, kendi zavallı benliğimden başka hiç kimsenin katkısı olmadan tamamladım. Günahkâr benliğimin ve ebeveynlerimin ruhu için bir yakarış ve krallarımız, Kral Bagrat ve tüm çocukları için bir dua olarak, içinde büyüdüğüm Kutsal Theotokos'un diyarı Şatberdi'ye adadım. Ve bu kutsal yerde hizmet edebilecek herkese yalvarıyorum.

Kolofon metninden anlaşıldığı üzere el yazması Kral III. Bagrat döneminde Şatberdi'de kaleme alınmıştır. Kolofonda belirtildiği gibi İoane-Berai Şatberdi'de yetişmiş ve el yazmasını aynı manastıra adamıştır. Her ne kadar kolofonda el yazmasının doğrudan Şatberdi'de yazıldığı yer almasa da I. Parxali İncili'nin kolofonundan (Kat. no:5, f.238r) İoane-Berai'nin kimliği ve Şatberdi keşişi olduğu öğrenilebilmektedir. Dolayısıyla bu noktada el yazmasının Şatberdi'de yazılmış olması konusunda herhangi bir kuşku bulunmamaktadır. Bu verilerden hareketle el yazmasının 10. yüzyılın üçüncü çeyreğinden sonra yazıldığı açıktır. Ancak kesin tarihi verilememektedir. El yazmasının tarihini belirleme noktasında bir başka önemli nokta daha bulunmaktadır. Koleksiyonda yer alan *Romalı Hippolytus'un Kroniği'nin* son parçası bizlere tarihçe hakkında oldukça önemli bilgiler vermektedir. Zira f.126v'de Bizans İmparatorlarının listesini sırasıyla son imparatora kadar saymaktadır. Bu liste İmparator I. İoannes Çimiskes (969-976) ile son bulmaktadır. Burada İmparator I. İoannes'in adı başka bir el tarafından İoane-Berai'nin yazısı taklit edilerek eklenmiştir. Muhtemelen bu isim İmparatorun hükümranlığı sırasında, sonradan belkide kitap bitirilmeden önce eklenmiş olmalıdır. Taqaişvili'ye göre el yazması I. İoannes Çimiskes'in hükümdarlığının başlarında, I. Parxali İncili'nden önce

kopyalanmış olmalıdır.[979] Taqaişvili'nin varsayımına göre Şatberdi Koleksiyonu'nun kolofonunda kodeks için "… Krallarımız, Kralımız Bagrat ve tüm çocukları için …" ifadeleri kullanılırken, I. Parxali İncili'nde "… Gürcülerin Kralığı Tanrı tarafından Kutsanmış Bagrat, Magistros David, Eristavlar Eristavı Sumbat ve onların oğulları için…" ifadeleri geçmektedir. Bu kolofonların her ikisinde de Kral Bagrat'tan söz edilmektedir. Ancak Şatberdi Koleksiyonu'nda Magistros David ve Eristavlar Eristavı Sumbat adları geçmemektedir. Özellikle Magistros David'e Şatberdi Koleksiyonu'nda atıf yapılmamasını Taqaişvili, kodeksin David Kurupolates'in Magistros ünvanı[980] almadan önce gençlik yıllarında kopyalanmış olmalıdır şeklinde yorumlamaktadır.[981] Taqaişvili gibi benzer bir kronoloji takip eden Jordania ise el yazmasını I. Parxali İncili'nin yazılış tarihi olan 973 yılı ile Bizans İmparatoru I. İoannes Çimiskes'in ölüm tarihi olan 976 tarihleri arasına tarihlendirmektedir.[982] Son olarak Abuladze'de el yazmasını Taqaişvili gibi daha erken bir döneme 960'ların sonu, 970'li yılların başlarında yazılmış olduğunu düşünmektedir.[983]

Bilimsel literatürde Şatberdi Koleksiyonu ilk kez 1888 yılında Niko Marr ve Dimitri Aleksi-Mesxişvili tarafından Okuryazarlığı Yayma Cemiyeti'ne bağlanan el yazmalarının kısa bir kataloğunun yayınlanması ile bilim dünyasına tanıtılmış ve dikkat çekmiştir. Marr hazırladığı katalogda el yazmasına 1141 numarasını vermiş[984], sonrasında Taqaişvili tarafından Şatberdi Koleksiyonu olarak adlandırılmıştır.[985] Marr'ın tanıtımının yayınlanmasından kısa süre sonra 1889 yılında aynı gazetede birkaç makale daha yayınlanmıştır.[986] Gazetenin yanı sıra aynı yıl D. Bakradze tarafından yayınlanan kitapta da koleksiyonun tarihi değeri ve içeriği hakkında bilgiler verilmiştir.[987] Bakradze'nin el yazmasının önemini vurguladığı yayını sonrasında Taqaişvili koleksiyon içerisindeki Kartli'nin Dönüşümü adlı metni, koleksiyonun kısa bir tanıtımıyla beraber yayınlamıştır.[988] Ertesi yıl koleksiyondaki Kartli'nin Dönüşümü adlı nüshadaki Azize Nino'nun Hayatı adlı ikinci bölümü de yayınlayarak Azize Nino'nun hayatına dair bilinenleri yeniden sorgulanması gerektiğini ortaya çıkarmıştır.[989] Aynı yıl Canaşvili,

[979] Такайшвили, *a.g.e.*, 1906-1912, 651.
[980] Tao hükümdarı III. Davit (966-1001) 978 yılında Bizans sarayından hem Kuropolates hem de Magistros ünvanları alarak hükümdarlığı Bizans tarafından tanınmıştır. Bkz: Eastmond, A. (1998). *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania, 59.
[981] Такайшвили, *a.g.e.*, 1906-1912, 632-651.
[982] Jordania, *a.g.e.*, 1893, 101.
[983] Abuladze, *a.g.e.*, 1964, 6.
[984] *Gazeti İveria,* 12 Novemberi 1888, N:239, s.3.
[985] Taqaişvili, *a.g.e.*, 1890, 1.
[986] Jordania, T. (1889). "Axali Tzqaro Sakartvelos İstoriisa (Moktsevai Kartlisai)", *Gazeti İveria*, 6 İanvari 1889, N:4, 1; Bakradze, D. (1889). "Şesanişnavi Kartuli Manuskripti", *Gazeti İveria*, 10 İanvari 1889, N:6, 2-3.
[987] Bakradze, D. (1889). *İstoria Sakartvelosi*, Tbilisi, 57-58, 219-221.
[988] Taqaişvili, *a.g.e.*, 1890.
[989] Taqaişvili, E. (1891). *Axali Varianti Tzminda Ninos Tsxovreba*, Tbilisi.

Taqaişvili'nin yukarıda bahsi geçen iki yayınındaki şüpheli noktaları eleştirerek düzelttiği yeni Düzeltmeler adlı eserini yayınlamıştır.[990] Ayrıca Canaşvili kitabın ekinde Şatberdi Koleksiyonu'ndaki Nyssa'lı Gregorius'un homilyeleri ile isimsiz dördüncü bölümü "Ders Kitabı" adı altında tıpkıbasım olarak eklemiştir. 1893 yılında Jordania Şatberdi Koleksiyonu'nun genel bir tanıtımını yapmıştır.[991] 1898 yılında Canaşvili, Kıbrıslı Epiphanius'un *Ağırlıklar ve Ölçüler Üzerine* adlı çalışmasını Şatberdi Koleksiyonu'nun tanıtımı ve derleme tarihine ilişkin bir tartışma bölümü ile yayınlamıştır.[992] Daha sonraki baskılar ve çeviriler de bu el yazmasının az ya da çok ayrıntılı açıklamalarını içermektedir. Bunlar genellikle el yazmasının tarihini ve içerdiği eserlerin muhteviyatını açıklığa kavuşturmak için önem taşımaktadır.

N. Marr, Ezgiler Ezgisinin Tercümesi'nin baskısını hazırlarken çalışmasında el yazmasındaki çeşitli kenar notlarına da yer vermiştir. Marr, özellikle bu kodekste yer alan Romalı Hippolytus'un eserlerini uzun uzun tartışmıştır. Ayrıca kodekste yer alan Ermenice kenar notlarının fotoğraflarını da burada yayınına eklemiştir.[993]

Taqaişvili 1909 yılında hazırladığı çalışmasında Şatberdi Koleksiyonu'nun genel bir tasvirini yapmıştır.[994] Bu betimleme daha sonra Okuryazarlığı Yayma Cemiyeti'nin El Yazmaları Betimlemeleri adlı serisinin ikinci cildinde yeniden basılmıştır.[995] Taqaişvili bu dönemde yeni hazırladığı yayınında Kartli'nin Dönüşümü nüshasının her iki versiyonunu (Şatberdi ve Çelişi) birlikte karşılaştırarak yayımlamıştır.[996] Ayrıca Taqaişvili, el yazmasının ciltlenmesiyle ilgili koşulları ortaya atan ilk kişi olmuştur.

1934 yılında R. Blake Kıbrıslı Epiphanius'un Ağırlıklar ve Ölçüler Üzerine adlı nüshasını İngilizce olarak yayınlamıştır. Baskının önsüzünde Blake, daha önce Taqaişvili tarafından kaydedilen verileri büyük ölçüde tekrarlayarak el yazmasının da bir tanıtımını yapmıştır.[997] Ch.

---

[990] Canaşvili, M. (1891). *"Ağvadgine" Anu "Sami İstoriuli Xronikasa" da "Tz. Ninos Tsxovrebis" Gasageb-Şesastzorebeli Saxelmdzğvanelo, Damatebit IX-X Saukunis "Sametsniero Krestomatiidam" Amoğebuli "Samkurnalo Traktatisa" da "Sastzavlo Tzignisa"*, Tbilisi.
[991] Jordania, *a.g.e.*, 1892, 99-122.
[992] Джайашвили. М. (1898). "Драгоценные ками, их назначения и свойства", *СМОМПК*, вып. 24, Тифлис, 1-5.
[993] Марр, *a.g.e.*, 1901, XVIII.
[994] Такайшвили, Е. (1909b). "Описание рускописей библиотеки "Общества распространения грамотности среди грузинского населения"", *СМОМПК*, Вып. 40, 36-55.
[995] Такайшвили, *a.g.e.*, 1906-1912, 632-651.
[996] Такайшвили, Е. (1910). "Описание рускописей библиотеки "Общества распространения грамотности среди грузинского населения"", *СМОМПК*, Вып. 41, 48-96; Такайшвили, Е. (1912). "Описание рускописей библиотеки "Общества распространения грамотности среди грузинского населения"", *СМОМПК*, Вып. 42, 1-59.
[997] Blake, *a.g.e.*, 1934.

Mercier'in Romalı Hippolytus'un eserlerini yayınladığı Patrologia Orientalis cildinde de kodeksin kısa bir açıklaması yer almaktadır. Bu ciltteki açıklamaların çoğunu M. Briere yapmıştır.[998]

1961 yılında El Yazmaları Enstitüsü tarafından hazırlanan el yazmalarının kataloğunun S Fonu'nun ikinci cildinde S-1141 numarası ile yayınlanmıştır. Burada yer alan açıklama bölümünde Taqaişvili'nin daha önceki çalışmasına kıyasla daha özensiz ve az bilgi bulunmaktadır. Ayrıca bibliyografya kısmı eklenmemiştir.[999]

1965 yılında Gérard Garitte'in Romalı Hippolytus'un üç eserini içeren yayınlarından birinde kodeksin kısa bir tanıtımın yer aldığını belirtmek gerekmektedir.

Son olarak 1979 yılında B. Gigineişvili ve El. Giunaşvili tarafından kodeksin detaylı bir analizi ve tıpkıbasımı yapılmıştır.[1000]

6.7. İlahi Koleksiyonu-İadgari (იადგარი)

Katalog No **:** 7

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan

Envanter No **:** S-425.

Ölçüsü **:** 39x30 cm. (metin:29x20)

Malzeme **:** Parşömen.

Folyo sayısı **:** 272.

Banisi **:** Keşiş Mikael Modrekili (24r-v).

Yazarı **:** Keşiş Mikael Modrekili, Evktime ve diğer isimsiz kaligraflar (f.24r-v).

Metin dili **:** Gürcüce metin tek sütun olarak 35-36 satır halinde oldukça kaliteli Nusxuri yazısı ile yazılmıştır.

Metnin konusu **:** El yazması yazıldığı dönemde var olan meşhur Yunan kilise ilahileri ile dönemin Gürcü kilise ilahilerinden oluşan bir koleksiyondur. Dönemin meşhur

[998] Mercier, Ch. (1954). Hippolyte de Rome, Sur les bénedictions d'Isaac, de Jacob et de Moïse, *Patrologia Orientalis*, XXVII, fasc. 1-2, Paris.
[999] Anonim (1961). *Kartuli Xelnatzerta Ağtzeriloba S Kolektsiisa*, 2, Tbilisi, 36.
[1000] Gigineişvili & Giunaşvili, *a.g.e.*, 1979.

Bizanslı ilahi yazarı-melodistlerinden Şamlı Yuhanna, Kudüslü Kosmas, Keşiş Theophanes, Melodist Romanos, Keşiş Ephraim ile dönemin yerel Gürcü ilahi yazarları-melodistleri olan Mikhael Modrekili, İoane Mtbevari, İoane Minçxi, Stephane Sananoisdze Çkondideli, Keşiş Ezra Ançeli, İoane Konkosidze, Basil Xandzteli, Keşiş Kurdanai, Giorgi Merçule gibi ünlü isimlerin ilahilerini içermektedir. Günümüze ulaşan bölümler 124 farklı konuyu içermektedir.[1001] Bunlar sırasıyla şu şekildedir:

1. Bölüm: Dzlispirni ve Theotokos Meryem'e Övgüler[1002] (1r-24r).

2. Bölüm: İlk Kilise Babalarının Anılması (24r-26r)[1003].

3. Bölüm: Diğer Patriklerin Anılması (26r-v).

4. Bölüm: Aralık Ayının 22'sinde Mesih'in Doğuşu Öncesi Toplanma İlahileri (27r-28v)

5. Bölüm: Aralık Ayının 21'nde Mesih'in Doğuşu İlahisi (28r-30v).

6. Bölüm: Aralık Ayının 21'nde Mesih'in Babası olarak anılan Ahlaklı Yusuf'un Anılması (30v-32r).

7. Bölüm: Aralık Ayının 23'ünde Mesih'in Yortusunun Hazırlığı-Giritli Andreas'ın İlahileri (32r-34v).

8. Bölüm: Aralık Ayının 24'ünde Mesih'in Yortusunun Hazırlığı-Şamlı Yuhanna'nın İlahileri (35r-36r).

9. Bölüm: Aralık Ayının 24'ünde Mesih'in Yortusunun Hazırlığı-Kudüslü Kosmas'ın İlahileri (36r-37v).

10. Bölüm: Mesih'in Doğumundan Bir Önceki Gecenin Anılması (37v-38v).[1004]

11. Bölüm: Mesih'in Doğum Arefesinin Anılması (39r-40r).

[1001] Metreveli, E. (1971). *Dzlispirni da Ğmrtismşoblisani: Ori Dzveli Redaktsia X-XI ss. Xelnatzerebis Mixedvit*, Tbilisi, 27-32.

[1002] Koleksiyonun günümüze ulaşan ilk kısmını bu ilahiler oluşturmaktadır. Orijinal adı "ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანის- *Dzlispirni da Ğmrtismşoblisani*" şeklindedir. Dzlispirni kelimesinin Türkçe karşılığı kanonik ilahilerin açılış troparionu ile diğer troparionların ritmini ve tonunu belirleyen ritmik bir modelleme olarak yorumlanmaktadır. Gürcüce "თვითავჯი-tvitavaci" kelimesi de günümüzde bu kelimenin yerine kullanılmaktadır. Yunanca karşılığı ise εἱρμός- irmos'tur. Özellikle 10. yüzyıl öncesi ilahi koleksiyonlarında açılış bölümleri dzlispirni ile yapıldığı için Antik Kilise Müziği tarihi için önem taşımaktadır. Bkz: Metreveli, *a.g.e.*, 1971, 9-10.

[1003] Burada ilahinin 24v sayfasının üst kenarına Asomtavruli yazısı ile Ephrem yazılmıştır. Bu ismin kaligraflardan biri olan Ephrem olduğu düşünülmektedir. Bu isminde altına yine aynı el yazısı ile Vaftizci Yahya adı yazılmıştır.

[1004] F.38r'de sağ üst köşeye Asomtavruli yazısı ile "Gürcüce" ifadesi eklenmiştir. Bu belirteçler ilahinin köken itibariyla nereden alındığını göstermektedir. El yazması içerisinde bunun gibi pek çok belirteç bulunmaktadır.

12. Bölüm: Aralık Ayının 25'inde Mesih'in Doğuşunun İlahileri (40v-49r).

13. Bölüm: Aralık Ayının 26'sında Mesih'in Doğuş Bayramı, Kral Davud ile Rabbin Kardeşi Yakup'un Anılması (49v-50v).

14. Bölüm: Aralık Ayının 27'sinde Aziz Şehit (İ)Stepanos'un Anılması (50v-52v).

15. Bölüm: Aralık Ayının 29'unda Kutsal Havariler Petru ile Pavlus'un Anılması (52v-53v).

16. Bölüm: Aralık Ayının 29'unda Zalim Hirodes'in Öldürdüğü Kutsal Şehitlerin Anılması (53r-54v).

17. Bölüm: Aralık Ayının 30'unda Zebeden'in Oğulları Yakub ile İoanne'nin Anılması (54v-55v).

18. Bölüm: Aralık Ayının 31'inde Kutsal Havariler Petrus ile Yuhanna'nın Anılması (55v-56r).

19. Bölüm: Ocak Ayının Birinde Kayserili Aziz Basil'in Anılması (56v-58r).[1005]

20. Bölüm: Aziz Basil'in Tanrı'ya adadığı İlahiler (58v-60r).

21. Bölüm: Aziz Basil İçin Yazdığım Gürcüce İlahiler (60r-61v).

22. Bölüm: Ocak Ayının İkisinde, Roma'nın Papası Silvester'in ve Tanrı'nın Hizmetkârı Büyük Kral Konstantinos'un Anılması (61v-62r).[1006]

23. Bölüm: Ocak Ayının Üçünde, Eski Yasa'yı Koruyan Patriklerin ve Theopanes'in Anılması (62v-64v).

24. Bölüm: Ocak Ayının Dördünde Salamon'daki Toplantının Anılması (64v-65r).

25. Bölüm: Şamlı Yuhanna'nın Pazar Günü Öncesinde Gelen Vahyin Anılması ile İlgili İlahileri (65v-67r).

26. Bölüm: Ocak Ayının Beşinde, Kudüslü Kosmas'ın Theofani'den Önceki Gün Hakkındaki İlahisi (67r-69r).

27. Bölüm: Ocak Ayının Altısında, Rab İsa Mesih'in Theofanisinin Anılması (69r-70r).

[1005] Burada ilahinin başlangıç bölümünün kenarındaki boş kısma "Yunancadır" yazısı eklenmiştir.

[1006] Burada ilahinin başlangıç bölümünün kenarındaki boş kısma "Yunancadır" yazısı yazılmıştır. Bu tip notlar Mikael Modrekili'nin kaleme aldığı her bir ilahinin aslında köken itibariyle nereden geldiğini belirten önemli bilgilerdir. İlahinin açıklama kısmında belirtilen Papa Silvester, Büyük Konstantin tarafından Roma şehrinin papası ilan edilen bir keşiştir. Hem işaretleyiciden hem de açıklama kısmından hymnosun köken itibarıyla Bizans'tan geldiği anlaşılmaktadır.

28. Bölüm: Gece Yarısı İlahileri, İsa'nın Doğum Gecesinin Anılması (70r-72r).

29. Bölüm: Mikael'in Rab İsa Mesih'in Theofanisi İçin Yazdığı İlahiler (72r-73v).

30. Bölüm: Akşam Duası İlahileri (73v-75r).

31. Bölüm: Theofani ve Mesih'in Doğuşu Üzerine Gürcüce İlahiler (75r-77r).

32. Bölüm: Adem'in Yaratılışı ve Theofani'nin Anılması (77r-78r).

33. Bölüm: Theofani Anısına Yazılanlar (78r-79v).

34. Bölüm: Theofani Anısına Yazılan Gürcüce İlahiler (79v-86r).

35. Bölüm: Pazar Gününden Sonraki Rabbin Aydınlanmasının Gününde Anastasia'daki Toplantının, Theofani'nin ve Kutsal Diriliş'in Anılması (86v-88v).

36. Bölüm: Ocak Ayının Yedisinde, Rab İsa Mesih'in Theofani Yortusu ve Eskiden İsmailî olan Tanrı Giysili Gürcü, Yenilmez Şehit Aziz Abo'nun Anılması (88v-90r).[1007]

37. Bölüm: Theofani ve Kutsal Şehit Abo'nun Anılması (90r-91r)[1008].

38. Bölüm: Theofani ve Kutsal Şehit Abo'nun Anılması (91r-92v).

39. Bölüm: Ocak Ayının Onunda, Mesih İçin Episkoposluğu Bırakan ve Mucizeler Yaratan Sokhastroslu Tanrı Giysili İoane'nin ve Theofani'nin Anılması (92v-96r).

40. Bölüm: Ocak Ayının Dokuzuncu Gününde Kutsal Theofani'nin Anılması (96r-98r)

41. Bölüm: Ocak Ayının On Birinci Gününde Kutsal Theofani ve Tanrı Giysili Baba Theodosius'un Anılması (98r-99v).

42. Bölüm: Ocak Ayının On İkinci Gününde Kutsal Theofani ve Tanrı Giysili Yenilmez Şehitlerimiz Philetaios ve Arkadaşlarının Anılması (99v-101r).

43. Bölüm: Ocak Ayının On Üçüncü Gününde Theofani Yortusu ve Sina'daki Tanrı Giysili Babaların Anılması (101r-102v).

44. Bölüm: Kutsal Theofani ve Sina'lı Babaları Anma Üzerine İlahi Yorumları (102v-104r).

[1007] F.89r'nin sonuna Asomtavruli yazısı ve kırmızı mürekkep ile "İoane Konkosidze tarafından yazıldı" notu düşülmüştür. Bu bilgiden hareketle metnin orijinalinde sahibinin adı geçen kişi olduğu, derleyicisinin ise Mikael Modrekili olduğu anlaşılmaktadır. Zira metnin yazımındaki hat ile Mikael Modrekili'nin yazı üslubu birbiriyle uyuşmaktadır.

[1008] F.90r'nin alt kenarında bir önceki ilahide olduğu gibi Asomtavruli yazısı ve kırmızı mürekkep ile "Ey Mesih! Sanano'nun oğlu Çxondidili kutsanmış Stephane'nin ruhunu yücelt" yazmaktadır. Bu bilgiden de bu ilahinin sahibinin sözü edilen Çxondidili Stephane olduğu anlaşılmaktadır.

45. Bölüm: Ocak Ayının On Dördüncü Gününde Scetis'in Tanrı Giysili Kutsal Babalarının Anılması (104r-106r).

46. Bölüm: Ocak Ayının On Beşinci Gününde Antakya Patriği ve Şehit Babylas'ın Anılması (106r-107r).

48. Bölüm: Ocak Ayının On Altıncı Gününde Koziba'daki Theotokos Meryem'in Kilisesinin Kutsanması (107r-v).

49. Bölüm: Ocak Ayının On Yedinci Gününde Kutsal ve Çöllerin, Keşişlerin, Babaların, Dağların Öncüsü Çileci Antonius'un Anılması (107v-108r).

50. Bölüm: Kutsal Pederimiz Çileci Antonius İçin Gürcüce İlahiler (108r-109r).

51. Bölüm: Ocak Ayının On Sekizinci Gününde Ravakhoslu Antonius'un Anılması (109v-110r).

52. Bölüm: Ocak Ayının On Dokuzuncu Gününde Mucizelerin Başmimarı, Rab Tarafından Taçlandırılan Sadık Kral Theodosius'un Anılması (110r-111r).[1009]

53. Bölüm: Ocak Ayının Yirminci Gününde Baba Euthymios'un Anılması (111v-112r).

54. Bölüm: Asketik Euthymios'un Anılması (112r-113v).[1010]

55. Bölüm: Aziz Euthymios'un Anılması (113v-114v).

56. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Birinci Gününde Tanrı Tarafından Kuşatılmış Yenilmez İtirafçı Maksimius'un Anılması (114v-115v).

57. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi İkinci Gününde, Eski ve Yeni Yasa'nın Tüm Azizlerinin, Başmeleklerin, Patriklerin, Peygamberlerin, Elçilerin, Şehitlerin, Rahiplerin, Öğretmenlerin ve Kutsal Babaların Anılması (115v-117r).

58. Bölüm: Aynı Azizlerin Anılması (118r-119r).

59. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Birinci Gününde Tanrı Taşıyıcısı, Ankara Episkoposu Büyük Başrahip Klementos'un ve Onunla Beraber Yenilmez Şehit Agathangelos'un Anılması (119r-120r).

[1009] F.110r'de Asomtavruli yazısı ve kırmızı mürekkeple "Ey Mesih, İovane Minçxi'ye merhamet et" yazmaktadır. Buradan ilahinin yazarının melodist İoane Minçxi olduğu anlaşılmaktadır. Bunun dışında hmnosun doğrudan Bizans İmparatoru I. Theodosius (Büyük) için yazılıyor olması oldukça dikkat çekicidir. Hristiyanlığı devlet dini yapması nedeniyle tıpkı bu ilahinin yazarı olan Gürcü keşiş gibi Doğu dünyasında ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır.

[1010] F.112r'de Asomtavruli yazısı ile "Ezra" adı ile "Mesih, onun soyunu ve oğlu Mirian'ı yüceltsin" yazmaktadır. Bu ilahinin de yazarının Ança Piskoposu olan Piskopos Ezra Ançeli olduğu anlaşılmaktadır.

60. Bölüm: Kutsal Şehit Klementos'un Anılması (120r-121v).[1011]

61. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Dördüncü Gününde Efeslilerin İlk Piskoposu ve Yenilmez Şehit Olan Tanrı Taşıyıcısı Havari Timoteos'un Anılması (121v-122r).[1012]

62. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Beşinci Gününde Konstantinopolis Patriği Tanrı Taşıyıcısı Ünlü Teolog Gregorios'un Anılması (123r-127v).

63. Bölüm: Tanrı Taşıyıcısı Teolog Gregorios'un Anılması (124v).[1013]

64. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Altıncı Gününde Konstantinopolis Patriği Sadaka Veren Tanrı Taşıyıcısı İoane'nin Anılması (126r-v).[1014]

65. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Yedinci Gününde Kutsal ve Tanrı Taşıyan Büyük Başrahip Konstantinopolis Patriği İovane Chrysostom'un Anılması (127r-129r).[1015]

66. Bölüm: Kutsal ve Tanrı Taşıyan İovane Chrysostom'un Anılması (129r-131v).

67. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Sekizinci Gününde Mesih İçin Dünyadan Çekilen Çölün Kutsal ve Tanrı Taşıyan Babalarının Anılması (131v-133v).

68. Bölüm: Piskopos İoane Mtbevari'nin Tanrı Taşıyan Babalar Hakkındaki İlahileri (133r-134r).

69. Bölüm: Kerubilerin ve Diğer Babaların Anılması (134r-135r).[1016]

70. Bölüm: Tanrı Taşıyan Babaların Anılması (135v).

71. Bölüm: Ocak Ayının Yirmi Dokuzuncu Günğnde Tanrı Seven Yüce Kral Konstantinos'a Tuna Nehri Üzerinde Gökkubbede Görünen Hayat Veren Haç'ın Anılması (136r-137r).

72. Bölüm: Ekim Ayının Dokuzuncu Gününde Okunacak Gece Duası İlahileri (137r).

[1011] F.120r numaralı sayfanın alt kenarında Asomtavruli yazısı ile "Tbeti Piskoposu Tanrı Taşıyıcısı İoane'nin sözleridir" yazmaktadır. Buradan hareketle Aziz Klement ile ilgili bu ikinci ilahinin Piskopos İoane Mtbevari tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır.

[1012] F.122r sayfasının alt kenarında kırmızı mürekkep ile Asomtavruli yazısı kullanılarak Yunanca "*POMANETH*" ibaresi yazılmıştır. Bu hmnosun orijinalinin buradan Yunanca olduğu anlaşılmaktadır.

[1013] Ana ilahi içerisinde ara pasaj olan f.124v'nin alt kısmında Asomtavruli yazısı ile "İoane Mtbevari'nin. İsa Mesih, zavallı Mikael'e merhamet et. Benim şefaatçim ol ey kutsal keşiş!" yazmaktadır. Bu bilgiden de bu ara ilahinin Piskopos İoane Mtbevari'ye ait olduğu anlaşılmaktadır.

[1014] F.126r sayfasında ise kenarda Asomtavruli yazısı ile "Mesih, Stephhane'ye yardım et" yazılmıştır. Buradaki kişi isminin bir melodist yahut kopyalayıcı olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Mikael Modrekili'nin de benzer üslupta şefaat dileyen bir üslup ile bu tip kısa cümleler kuruyor olması Stephane adlı kişinin kaligraf-kopyalayıcı olması fikrini kuvvetlendirmektedir.

[1015] F.127r'de Asomtavruli yazısı ile "Mtbevari'nin sözleridir. Benim şefaatçim ol, ey kutsal olan" yazmaktadır. Bu bilgi de bizi yine Piskopos İoane Mtbevari'ye götürmektedir.

[1016] Burda f.134r'de ilk troparionun yanına Yunan harfleri ile *PATER* yazılmıştır.

73. Bölüm: Ekim Ayının Onuncu Gününde Parthioslu Grigol'ün ve Kutsal Kemerin Anılması (137v-138v).

74. Bölüm: Ekim Ayının On Birinci Gününde Hprişime ve Arkadaşlarının Anılması (138r).

75. Bölüm: Ekim Ayının On Altıncı Gününde Nyssa'lı Gregorios'un Anılması (139v).

76. Bölüm: Ekim Ayının On Yedinci Gününde Kosmas ve Damiane'nin Anılması (140v-141v).

77. Bölüm: Ekim Ayının Yirminci Gününde Yüzbaşı Kornelius'un Anılması (141v-142r).

78. Bölüm: Ekim Ayının Yirmi Birinci Gününde Mübarek Hilarion'un Anılması (142r-143r).

79. Bölüm: Ekim Ayının Yirmi İkinci Gününde Değerli Baba İtirafçı Makarios'un Anılması (143r-144r).

80. Bölüm: Ekim Ayının Yirmi Üçüncü Gününde Şehit Anastasius'un Anılması (144r-v).

81. Bölüm: Ekim Ayının Yirmi Altıncı Gününde Şehit Varaz'ın Anılması (144v).

82. Bölüm: Ekim Ayının Yirmi Altıncı Gününde Yuhanna'nın Başının Bulunmasının Anılması (144v-145v).

83. Bölüm: Ekim Ayının Yirmi Yedinci Gününde Öncü'nün Başının Yerleştirilmesi (145v-146v).

84. Bölüm: Ekim Ayının Yirmi Sekizinci Gününde Kutsal Demetrios'un Anılması (146v-147r).

85. Bölüm: Kasım Ayının Birinci Gününde Romalıların Papası Gregorios'un Anılması (147v-148r).

86. Bölüm: Kasım Ayının Üçüncü Gününde Lidya Kilisesi'nin Tanrı Giysili Georgios'unun Anılması (148r-150r).

87. Bölüm: Kasım Ayının Sekizinci Gününde Kutsal Başmeleklerin Anılması (150r-151r).

88. Bölüm: Kasım Ayının Onuncu Gününde Kutsal Şehit Giorgi'nin Anılması (151r-152r).

89. Bölüm: İsimsiz Askerlerin, Savaşçıların ve Kutsal Ruh'un Lütfu Hakkında (152v-153v).

90. Bölüm: Kasım Ayının On Birinci Gününde Şehit Mina'nın Anılması (153v-154r).

91. Bölüm: Kasım Ayının On İkinci Gününde Harikalar Yaratan Yuhanna'nın Anılması (154r-155v).

92. Bölüm: Kasım Ayının On Üçüncü Gününde Urakhelli Yuhanna'nın Anılması (156r-158r).

93. Bölüm: Kasım Ayının On Dördüncü Gününde Başmeleklerin Anılması (157v-158r).

94. Bölüm: Kasım Ayının On Beşinci Gününde Guria'lı Şehit Samonas ve Aziz Abibos'un Anılması (158r-159r).

95. Bölüm: Kasım Ayının On Altıncı Gününde Theotokos'un Tapına Girişinin Anılması (159r-160r).

96. Bölüm: Kasım Ayının On Yedinci Gününde Basil ve Gregorios'un Anılması (160r-161r).

97. Bölüm: Kasım Ayının On Dokuzuncu Gününde Şehit Thatteleos'un Anılması (161r-v).

98. Bölüm: Kasım Ayının Yirmi Birinci Gününde Evanjelist Matta'nın Anılması (161v-162r).

99. Bölüm: Kasım Ayının Yirmi İkinci Gününde Gürcü Kutsal Şehit Kaxeti'li Konstantine'nin Anılması (162v-163v).

100. Bölüm: Kasım Ayının Yirmi Üçüncü Gününde Kutsal Meryem'in Anılması (163r-v).

101. Bölüm: Kasım Ayının Yirmi Dördüncü Gününde Kutsal Katerina'nın Anılması (169r-v).

102. Bölüm: Kasım Ayının Yirmi Beşinci Gününde İskenderiyeli Petrus'un Anılması (164v-165v).

103. Bölüm: Kasım Ayının Yirmi Yedinci Gününde Yaralı Yakub'un Anılması (165v-166v).

104. Bölüm: Kasım Ayının Otuzuncu Gününde Havari Andreas'ın Anılması (166v-167r).

105. Bölüm: Aralık Ayının Birinci Gününde Rabbin Kardeşi Yakub'un Anılması (167v-168r).

106. Bölüm: Aralık Ayının Üçüncü Gününde Barbara'nın Anılması (168r-v).

107. Bölüm: Aralık Ayının Dördüncü Gününde Barbara, Julias ve Şamlı Yuhanna'nın Anılması (168v).

108. Bölüm: Aralık Ayının On Sekizinci Gününde Kutsal Babamız Tanrı Taşıyan Palladios'un Anılması (169v-170r).

109. Bölüm: Aralık Ayının On Dokuzuncu Gününde Bilgelerin Öncüsü Dionysios'un Anılması (170r-171r).

110. Bölüm: Aralık Ayının Yirminci Gününde Aziz İgnatius'un Anılması (171r-v).

111. Bölüm: Kutsal Diriliş Hakkında Yunanca ve Gürcüce İlahiler (172r-173v).

112. Bölüm: Kutsal Diriliş Hakkında Okumalar (173v-181v).

113. Bölüm: Kutsal Diriliş Hakkında Gürcü Dilinde Okumalar (182r-185r).

114. Bölüm: Şamlı Yuhanna'nın Kutsal Diriliş Hakkında Okumaları (185v-187r).

115. Bölüm: Kudüslü Kosmas'ın Kutsal Diriliş Hakkında Okumaları (187r-188v).

116. Bölüm: Kutsal Diriliş Hakkında Okumalar (188v-193v).

117. Bölüm: İoane Mtbevari'nin Kutsal Diriliş Hakkında Okumaları (193v-196r).

118. Bölüm: Gürcü Dilinde Yazdığım Kutsal Diriliş Hakkında İlahiler (196r-198v).

119. Bölüm: Kutsal Diriliş Günü Hakkında Okumalar (199r-217v).

120. Bölüm: İoane Minçxi'nin Kutsal Diriliş Hakkında Okumaları (217v-219r).

121. Bölüm: Kutsal Diriliş Günü Hakkında Okumalar (219v-262v).

122. Bölüm: Kutsal Cumartesi İlahileri (263r-268v).

123. Bölüm: Ruhlar İçin Belirlenmiş Okumalar (268v-269v).

124. Bölüm: Tanrı'nın Kutsal Annesine İlahiler ve Bayram Günleri İçin Ağıtlar. Rabbin Bayramlarının Güzel Besteleri. Kutsal Kosmas Tarafından Bestelenen ve Zavallı Makarios Tarafından Tercüme Edilen Yunan Melodileri (269v-272v).

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./Res. Sayısı **:** El yazmasında 3.912 inisyal, 560 asteriskos motifi, 172 haç motifi, 19 inisyal formunda süsleme, 13 adet bölüm başı süsleme şeridi, inisyallerle bağlantılı 3 hayvan tasviri, 2 tanımsız karakalem çizim ile bir adet kenar resmi bulunmaktadır.

Resim Tekniği **:** Tempera.

Genel Özellikler **:** El yazmasının hazırlanmasında sarımtırak tonda kaliteli iyi parşömen malzeme kullanılmıştır. Cildi günümüze ulaşamamıştır. Klasik 10. yüzyıl Nusxuri yazısı ile siyah ve kırmızı mürekkep kullanılarak yazılan el yazmasının başlıklarında süslenmiş Asomtavruli harfleri kullanılmıştır. Ayrıca inisyallerde de Asomtavruli yazısı kullanılmıştır. El yazmasının başında, ortasında ve son kısmındaki bölümler günümüze ulaşamamıştır. Diğer el yazmalarında olduğu gibi her biri 16 yapraktan oluşan dörtlük sistemine dayanan bölümlerden oluşmaktadır. El yazması içerisinde korunan son dörtlük 80. dörtlüktür. Buradan hareketle el yazmasının yaklaşık 1264 folyodan oluştuğu düşünülmektedir. El yazması içerisinde 3-7, 27-61 ve 65. dörtlükler tamamen eksiktir ve diğer dörtlükler içerisinde pek çok eksik sayfa bulunmaktadır. İngoroqva'ya göre eser içerisinde bazı bölümler bir dönem içerisinden çıkarılarak folyo sayısı 544'e düşürülmüştür. Yine onun belirttiğine göre el yazmasında toplamda 720 sayfa eksiktir.[1017] Yazıldıktan sonraki bir dönemde muhtemelen ciltleme çalışması sırasında orijinal dörtlük sistemine dayanan sayfa düzeni bozulmuştur. Metinlerin satır aralarında kırmızı ve siyah mürekkeplerle notaları belirten küçük çizgiler bulunmaktadır. El yazması içerisindeki hasarlı sayfalar şunlardır: 81-83, 100-101, 103, 114, 128-138, 150-155, 158, 162-168, 172, 177, 186, 189, 190, 236-241, 255, 258, 260, 263, 266, 272.[1018]

Çoğu zaman İadgari adıyla anılan bu koleksiyon Tao-Klarceti'de kaleme alınmış, günümüze ulaşabilen en eski ilahi koleksiyonudur.[1019] İçerdiği *oktoekhos/tropologion*[1020] sistemindeki sekiz tonlu hymnoslar hem Bizans hem de Gürcü kilise müziği için büyük önem taşımaktadır. Kökeninin Kudüs ya da Sina koleksiyonuna dayandığı düşünülen bu el yazması günümüze kadar büyük oranda eksiksiz bir şekilde korunagelmiş tropoligonlar arasında kabul

[1017] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 761.
[1018] Metreveli, E. (1959). *Kartuli Xelnatzerta Ağtzeriloba: Qopili Kartvelta Şoris Tzera-Kitxvis Gamavrtselebeli Sazogadoebis S Kolektsiisa*, I, Tbilisi, 544.
[1019] Ingoroqva, *a.g.e.*, 1954, 4.
[1020] Sekiz tonda ilahi anlamına gelen ve Erken Orta Çağ'da popüler olan bu terim hakkında detaylı bilgi için bkz: Kaya, İ. (2021). "Bizans El Yazmalarına ile İlişkili Terimler ve Terminoloji Sorunu", *Avrasya Terim Dergisi*, 9(1), 33-57: https://doi.org/10.31451/ejatd.866321.

edilmektedir.[1021] Çünkü içerisinde büyük bir kısmı Yunan ilahilerini içeren erken örnekler barındırmaktadır.

Metin içerisinde bazı sayfalarda kenar notları bulunmaktadır. Bunlar çoğunlukla el yazmasının baş kaligrafı olan Mikael Modrekili'ye aittir. Bu kenar notları çoğunlukla aşağıdaki şekilde Mikael Modrekili'nin dua istemiyle ilgilidir. Örneğin; 23r'de Asomtavruli yazısı ile şunları not etmiştir: "*İsa Mesih, Baba Mikael'in ruhunu yücelt*!".

El yazması içerisindeki diğer notlar ise çoğunlukla kodeks içerisindeki konu hakkında okuyucuya uyarı niteliğindedir. Örneğin; f.172r'de Asomtavruli yazısı ile kırmızı mürekkep kullanılarak Dirilişin İlahisi'nin hemen üzerine şu satırlar yazılmıştır: "*Ey halkının Dirilişi ve Hayatı, ey iyilik sebebi, ey Mesih, lütfunun mükemmel armağanlarının sarsılmaz bağışçısı. Hayat veren kutsal adın sonsuza dek kutsanmıştır, Amen olsun.*"

Bir başka notta f.175v'de yine Asomtavruli ile şunlar yazmaktadır: "*Burada önceki sesin sonunu bulun, efendilerin Efendisi tarafından—Anas'ın üzerinde olsun*!"

Folyo 27r'nin sol marjındaki Asomtavruli yazılı notta ise şunlar yer almaktadır: "*Ey sevgililer, eğer bir Dzlirpirni'de belirli bir melodi iki farklı şekilde işaretlenmişse, bu size garip gelmesin ve çelişkili olduğunu düşünmeyin, çünkü bazı Dzlispirni'de bir melodi hafıza olarak iki şekilde kaydedilmiştir, ancak onu okuyan sizler, her ikisinin de doğru olduğunu ayırt edersiniz.*"

Folyo 30v'nin sağ marjındaki Asomtavruli yazılı notta ise şunlar yazmaktadır: "*Ulu Piskoposumuz Vaftizci Yahya'ya atfedilmiştir. Yüce İsa Mesih, Mutia'nın ruhunu kutsa ve yücelt!*".

Folyo 34v'nin alt marjındaki Asomtavruli yazılı notta ise şunlar yazmaktadır: "*Tanrı kutlu ve yücedir, herşey onun tarafından tamamlanmıştır. Mesih, İstefanos'a merhamet eyle*".

Folyo 58r'nin sağ marjındaki Asomtavruli yazılı notta ise şunlar yazmaktadır: "*Zavallı kulun Zona adına Mesih'in önünde şefaatçim ol, Ey Tanrı giysili Babamız Theophanes, Amen*".

Folyo 86r sayfasında ise alt marjda Asomtavruli ile yine yazarlara atıf yapılmaktadır. Not şu şekildedir: "*Teofaninle dünyayı aydınlatan Mesihimiz Tanrımız, merhametinle David ve Mikael'in ruhlarını hatırla.*"

[1021] Frøyshov, S. S. (2012). "The Georgian Witness to the Jerusalem Liturgy: New Sources and Studies", *Inquiries into Eastern Christian Worship*, Leuven, 227–267.

Folyo 104r'nin sağ marjındaki Asomtavruli yazılı notta ise şunlar yazmaktadır: "*Teofani'nin tüm düzeni böylelikle tamamlanmıştır. Şimdi ve gelecek çağlar boyunca tüm iyiliklerin nedeni olan Tanrı kutsanmıştır. Sevgililerimiz, Teofani'nin başka dillerde de ilahileri vardı, ancak ifade açısından uygun olmadıkları için yazılmadılar*". Bu bilgi oldukça ilgi çekicidir. Zira yazar Mikael Modrekili'nin kodeksi hazırlarken oldukça seçici olduğu, Yunan ve Gürcü ilahilerini daha doğru bularak diğerlerini katmadığını göstermektedir.

Her ne kadar metnin konusunun anlatıldığı bölümde kısaca koleksiyondaki ilahi yazarlarından söz edilse de bu isimlere ve el yazmasına dahil edilen ilahilere kısa değilmesi gerekmektedir. Zira Mikael Modrekili hem yaşadığı döneme kadar var olanları toplamış hem de kendinden sonraki dönemlere de ilham kaynağı olmuştur. El yazmasının tarihlendirilmesi ile ilgili bölümde sözü edilen kolofon metninde Mikael Modrekili'nin ilahileri toplama serüveni kısaca anlatılmaktadır. Kolofonda yer alan "*... büyük bir emekle çalıştım ve tüm özel çabamı göstererek, elimden gelenin en iyisiyle büyük bir titizlik içinde Gürcü dilinde bulunabilen tüm ilahileri topladım*" ifadesi, Mikael Modrekili'nin Gürcüce yazılmış hiçbir ilahiyi dışarıda bırakmamaya yönelik hassasiyetini açıkça ortaya koyan önemli bir anekdottur. İlahilerin seçildiği süreci uzun bir açıklama ile anlatan İngoroqva, kodeksin temel kaynağının Grigol Xandzteli tarafından yazılan *Yıllık İadgar* olduğunu söylemektedir.[1022] İngoroqva'nın da belirttiği gibi el yazmasının birinci katmanını (ilk bölüm) Grigol Xandzteli'nin 9. yüzyılda derlediği orijinal Gürcü ilahileri oluşturmaktadır.

Grigol Xandzteli'den sonra kodekste aşağıdaki yazarların ilahileri de yer almaktadır:[1023]

2) Mikael Modrekili'nin kendi yazdığı ilahiler.

3) Giorgi Merçule.

4) İoane Mtbevari (Tbeti Piskoposu).

5) İoane Minçxi.

6) Stephane Sananoisdze Çkondideli.

7) Ezra (Ança Manastırı Piskoposu).

8) İoane Konkozidze.

9) Basil Xandzteli.

[1022] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 771.
[1023] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 771-772.

10) Kurdanai — Kvrike.

11) Makari Leteteli.

12) İsimleri verilmeyen anonim yazarlar.

Mikael Modrekili'nin koleksiyonun günümüze ulaşan kısmı büyük formda 196 ilahiyi içermektedir.[1024] Ayrıca koleksiyonda kısa formda 755 ilahi[1025] yer almaktadır. Koleksiyonun yaklaşık üçte birini Grigol Xandzteli'nin Yıllık İadgarisi oluşturmaktadır. Koleksiyonda büyük formdaki 196 ilahiden 81 tanesi ve küçük formdaki 755 ilahiden 123 tanesi ana birincil katmana (Grigol Xandzteli'nin Yıllık İadgari kitabı) aittir. Yukarıda isimleri zikredilen yazarların ilahileri ise aşağıda ayrı ayrı tasnif edilmiştir.

2. Mikael Modrekili'nin Kendi İlahileri: Koleksiyonda yer alan büyük formdaki 31 ve küçük formdaki 151 ilahi 10. yüzyılın ünlü şair-ilahi yazarı Mikael Modrekili'ye aittir. Ayrıca, Mikael Modrekili'nin kriptogramı ile ona atfedilen stichorion formundaki yani minör formdaki 217 ilahide de onun izleri görülmektedir. Bunlar diğer yazarlar tarafından kendi ilahilerine ek formatında eklenmiştir. İngoroqva Mikael Modrekili'nin ilahilerini hem kriptogramlardan hem de ilahilerinde kullandığı yazın üslubu üzerinden tespit etmiştir.[1026] İngoroqva'ya göre Mikael Modrekili 7-13. yüzyıllar arasında eski Gürcü ilahileri içerisinde daha önce hiç kullanılmayan ve kendi zamanında "Alay konusu" olarak yorumlanan büyük hacimlere sahip akrostiş biçimini kullanmıştır. Ayrıca Mikael Modrekili'nin ilahilerinin ana döngülerinden biri olan sekiz sesli ilahilerinin izlenebilen "kesik" bir form düzeniyle diğerlerine birleştirilmesi yine Mikael'e ait bir tarzdır.[1027]

3. Giorgi Merçule: Koleksiyonda Giorgi Merçule'ye ait büyük formda "Galoba" olarak tanımlanan iki büyük ve 46 küçük ilahi bulunmaktadır.

4. İoane Mtbevari: Koleksiyonda İoane Mtbevari'ye ait büyük formda 14 ilahi (12 ilahi, 2 ayrı kıta grubu) ve küçük formda 49 ilahi bulunmaktadır.

5. İoane Minçxi: Koleksiyondaki 3 adet büyük formda (Galobani) ilahi ve 11 adet küçük formda ilahi İoane Minçxi'ye aittir.

[1024] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 772.
[1025] Bunlar genel olarak Bizans dünyasında Sticheron olarak bilinmektedir. Ayrıca Gürcü Kilisesi tarafından "Akebditsa" ve "Oxitan" gibi sekiz ve dört tonlu günlük ayin ilahileri de bulunmaktadır.
[1026] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 772.
[1027] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 772-773.

6. Stephane Sananoisdze Çkondideli: Kodekste Stepane'ye ait bir adet büyük formda ve 4 adet küçük formda ilahi bulunmaktadır.

7. Ezra: Ezra'nın ise büyük formda bir ve küçük formda 3 ilahisi bulunmaktadır. Ayrıca yazarın kimliği bir akrostişle belirtilir.

8. İoane Konkozidze: İoane Konkozidze'nin bir büyük formda (Galoba) ve bir küçük formda ilahisi bulunmaktadır.

9. Basil Xandzteli: Basil'in kodekste kısa formda 6 ilahisi vardır. 6 ilahinin hepsi aynı ölçüyle, yedi kıtadan (63 hece) oluşmuş ve ad akrostişleriyle düzenlenmiştir.

10. Kurdanai-Kvirike: Kurdanai'nin bir adet küçük ilahisi bulunmaktadır.

11. Makari Leteteli: Kodekste bir adet büyük ilahi ona aittir.

12. Anonim: Koleksiyonun ana birincil katmanına ait olmayan bir çok fazla sayıda yazarı belli olmayan ilahi de bulunmaktadır. Bunlardan 42'si büyük formda, 141'i ise küçük formdadır. İngoroqva bu ilahilerin daha sonraki bir dönemde ortaya çıktığı ve ana tabakaya ait olmadığı iki ana başlık altında açıklamaktadır.[1028] İngoroqva'ya göre Mikael Modrekili'nin kendi "kanonu"[1029] ile Filistin-Sina bölgesinde üretilen İadgarilerde bu ilahilerin büyük bir kısmından söz edilmemektedir.[1030] Filistin-Sina bölgesindeki İadgarilerin pek çoğu daha erken dönemlere tarihlendirilmektedir. Arada zamansal farklılık olduğu için Filistin-Sina bölgesi ilahilerinin Mikael'in zamanında biliniyor olduğu fikri ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bu ilahilerin daha lokal olduğu anlaşılmaktadır. Buna ek olarak sözü edilen anonim ilahiler ana katmandaki ilahilerden biçimsel olarak da farklıdır. Çünkü bu katmandaki ilahilerin akrostiş üslubu diğerlerine göre çok daha geniş tutulmuştur.[1031] Ayrıca birinci katmandaki ilahilerde olmayan "Moixilisa-მოხილესა" adlı yeni kıtalar bulunmaktadır. Bu tür kıta formları 10. yüzyıla ait kilise ilahilerinde sıklıkla görülen bir aliterasyon olarak yorumlanmaktadır.[1032]

Cilt Özellikleri : Cildi günümüze ulaşamamıştır.

Süsleme Özellikleri: El yazması içerisindeki temel süsleme öğelerini sayıca çoğunlukta olan inisyaller oluşturmaktadır. İnisyallerin tamamı Asomtavruli harfleri ile tasarlanmıştır.

[1028] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 773-774.
[1029] Mikael Modrekili'nin kendi kanonu yıllık ayini esas alan ve yıllık ayin anma törenlerinin kaydedildiği azizlerin ilahilerini ve özel günlerini kapsaması nedeniyle diğerlerinden bazı farklılıklar taşımaktadır. Ayrıca Tao-Klarceti ve Ahıska bölgelerindeki okulların toplamını oluşturan özel dizgelere sahip olması onu tüm iadgariler arasında eşsiz kılan öğelerdendir.
[1030] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 774.
[1031] İngoroqva, *a.g.e.*, 1954, 774.
[1032] Metreveli, *a.g.e.*, 1971, 94.

Kodekste bulunan 3.912 inisyalin, 352'si bezemeli, 21'i ise çizim şeklindedir. Hemen her sayfada birer ikişer olacak şekilde bezemeli inisyaller folyolara yerleştirilmiştir. İnisyallerin yanı sıra basit haç tasvirleri ile daha küçük formlu çizgisel bezemeler arasında yer alan asteriskoslar hemen her sayfa da üçer beşer bulunmaktadır. El yazmasını kopyalayan sanatçılar her ne kadar metnin yazımında siyah, kırmızı ve koyu sarı tonda mürekkepler kullanmış olsalar da süsleme yapılan kısımlarda renk paletinin oldukça zengin olduğu görülmektedir: Yeşil, siyah, kırmızı, mavi, turkuaz, mor, sarı, kahverengi. Bunun dışında bazı folyoların son satırlarında kelime başlarındaki ve sonlarındaki harflerin kuyruk kısımları aşağı doğru uzatılarak da dekoratif bir görünüm elde edilmiştir.

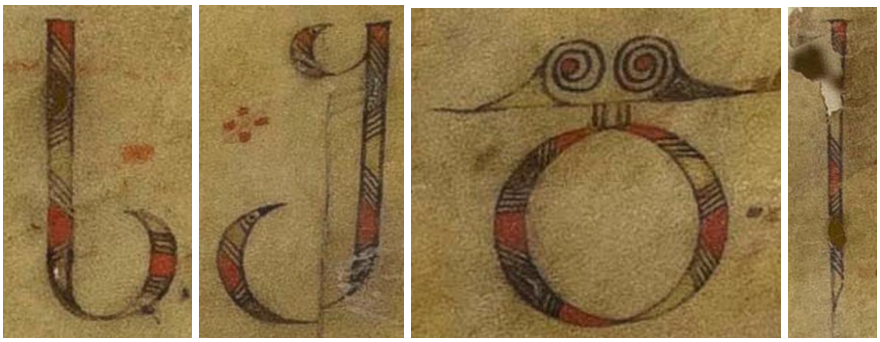
1r: Folyoda 4 adet bezemeli inisyal, 5 adet kırmızı asteriskos ile 5 adet kırmızı basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.89). İnisyallerin kuyruk kısımları genellikle sağa, sola ve yukarı doğru uzatılarak kıvrımlı bir görünüm elde edilmiştir. İnisyaller kırmızı, mor, açık yeşil ve koyu kahverengi mürekkep ile boyanmıştır. Açık yeşile boyanan ﻫ inisyalinin gövde kısmına kırmızı noktalar yerleştirilerek inisyalin soluk görünümüne hareketlilik kazandırılmıştır.



Resim 6.89. İlahi Koleksiyonu, Folyo 1r, İnisyaller, Asteriskoslar ve Basit Haç Örneği.

Kaynak: KKGNCM.

1v: Folyoda 4 adet bezemeli inisyal, 7 adet kırmızı asteriskos ile 5 adet kırmızı, 2 adet siyah renkte basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.90). Bu folda ise dönemin genel süsleme karakterini yansıtan yeni inisyal örnekleri görülmektedir. Zira bu el yazması ile beraber Şatberdi Manastırı el yazmalarında bu formda inisyal tipleri gelişmeye ve kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Folyoda yer alan dört bezemeli inisyalin tamamının yüzeyinde çizgiler yatay ve düşey yerleştirilerek inisyale derinlik ve hareketlilik kazandırılmıştır. Yüzeylerde siyah, kırmızı, açık sarı ve açık yeşil renkte mürekkepler kullanılarak inisyallerin renk derinliği artırılmıştır.



Resim 6.90. İlahi Koleksiyonu, Folyo 1v, İnisyaller ve Asteriskos Örneği.

Kaynak: KKGNCM.

3v: Folyoda 1 bezemeli inisyal, 10 kırmızı, 2 yeşil asteriskos, 1 Bolnisi Haçı, 2 kırmızı renkte basit formlu haç motifi ile yeşil renkli basit bir kalp motifi bulunmaktadır (Res.6.91). Folyoda yer alan ⴆ inisyalinin zemini koyu yeşile boyanırken yüzey kısmına basit kahverengi renkli noktalar yerleştirilmiştir. İnisyalin soluna, yukarısına ve aşağısına asteriskoslar eklenerek satır başı vurgulanmıştır. Bu folyoda yer alan asterikoslar diğerlerinden farklı olarak üst üste yerleştirilerek yönleri değiştirilmiştir. El yazmasında sadece bu folyoda kalp motifi kullanılmıştır. Motifin hemen yanına ise daire içerisine alınmış yatay eksenli bir Bolnisi Haçı yerleştirilmiştir. Haçın yan kolları mora, alt ve üst kolları ise koyu sarıya boyanmıştır. Haçın konturları boyanmayarak boş bırakılmıştır.



Resim 6.91. İlahi Koleksiyonu, Folyo 3v, İnisyal ve Haç Motifi.

Kaynak: KKGNCM.

6r: Folyoda 2 bezemeli inisyal, 10 kırmızı, 2 kırmızı renkte basit formlu haç motifi ile bir adet bölüm başı süsleme şeridi bulunmaktadır (Res.6.92). İnisyaller süsleme şeridinin hizasına alt alta yerleştirilmiştir. Folyoda yer alan iki inisyalden ⴆ inisyalinin zemini boş

bırakılmış, yüzeyi ise yeşil renkli örgü motifleri ile doldurulurken, ﻫ inisyalinin zemini açık sarıya boyanarak gövde yüzeyine kırmızı renkli üçgenler yerleştirilmiştir. ﻫ inisyalinin hemen sağında ise süsleme şeridi sayfa boyunca yatay düzlemde uzanmaktadır. Dikdörtgen formlu olan süsleme şeridinin konturları mora boyanmıştır. Şerit yüzeyi dört ince bordüre ayrılmıştır. En alt bordürde hepsi yan yana sıralanmış kırmızı renkli üçgenler, bir sonraki bordürde üçgenin yan yüzeylerini oluşturan yeşil renkli zikzaklar, bir sonraki bordürde sarı renkli zikzaklar, onun da üzerinde ise koyudan açığa doğru devam eden mavi renkli zikzaklar ile kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.92. İlahi Koleksiyonu, Folyo 6r, İnisyaller ve Bölüm Başı Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

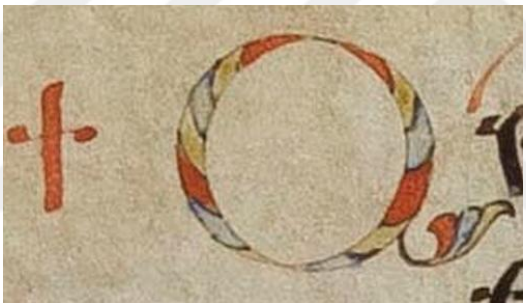
10r: Folyoda bir adet bölüm başı süsleme şeridi bulunmaktadır (Res.6.93). Sayfanın sonunda yer alan şerit dikdörtgen formlu olup bordürleri açık kırmızı renkte boyanmıştır. Şerit yüzeyinde karmaşık bitkisel bir kompozisyon görülmektedir. Şerit yüzeyinde toplamda 8 adet yaprakları beyaz renkli çiçek motifi bulunmaktadır. Çiçeklerin merkezine beş adet kırmızı renkli noktadan oluşan çekirdek yerleştirilmiştir. Bu merkezden her iki yana doğru uzanan uçları S kıvrımı çizen volütlerden oluşan ikişer yaprak eklenmiştir. Volütlerin çizgileri üzerine çiçek dikenlerini anımasatan çizgiler eklenerek görünüm detaylandırılmıştır. Bu volütler-yapraklar her iki yönde diğer çiçeklerin merkezine bağlanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.93. İlahi Koleksiyonu, Folyo 10r, Bölüm Başı Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

16v: Folyoda bezemeli 2 inisyal ile kırmızı renkte basit formlu 7 haç motifi bulunmaktadır (Res.6.94). Folyonun başlangıç ve son satırında ⲁ inisyali tekrarlanmıştır. İnisyalin sağ bölümündeki çentiği dönemin genel süsleme anlayışına uygun olarak üç dilimli yaprak şeklinde sonlanmıştır. İnisyalin yüzeyi çapraz ve yatay çizgilerle bölümlere ayrılarak sarı, kırmızı, turkuaz renklere boyanmıştır. Bu renkler birbirini tekrar ederek inisyallerin rengârenk görünmesi sağlanmıştır. İnisyallerin hemen sol kısmına birer basit haç motifi eklerek süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.

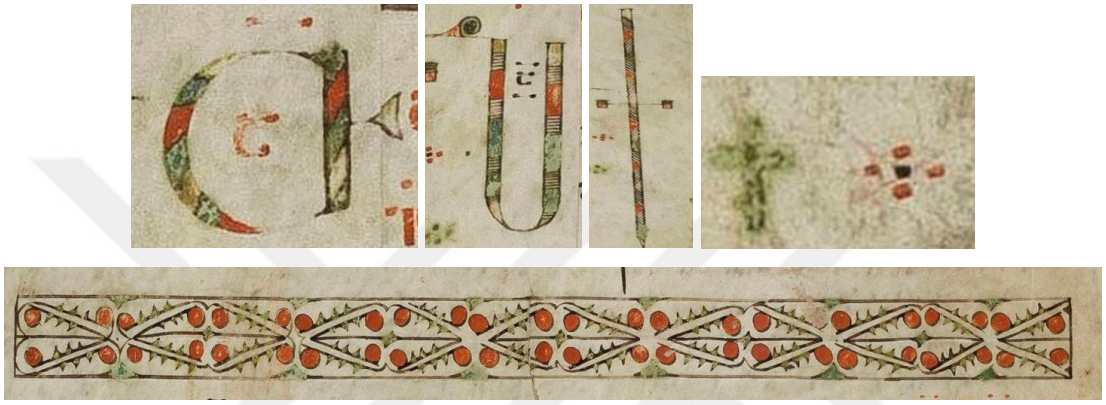


Resim 6.94. İlahi Koleksiyonu, Folyo 16v, İnisyal ve Basit Formlu Haç.

Kaynak: KKGNCM.

24v: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, 12 adet kırmızı, 2 adet yeşil asteriskos, 1 adet inisyal formlu büyük boyutlu haç, 1 adet bölüm sonu süsleme şeridi ile 1 adet yeşil renkte basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.95). Bu folyoda yer alan iki inisyalden biri olan ⲁ inisyalinin yüzeyi bir önceki folyodaki örneklerde olduğu gibi yatay şeritlerle bölümlere ayrılarak kırmızı, yeşil, sarı ve beyaz renge boyanmıştır. Sağ kısımdaki çentiği üçgen formlu olarak gövdeye bağlanmıştır. İnisyalin içerisine ⲥ harfi yerleştirilmiştir. Folyodaki bir diğer inisyal örneği olan ⲩ inisyalinin yüzeyi de bir önceki gibi bölümlere ayrılarak farklı renklere boyanmıştır. Ancak burada her bir bölüm üst üste yerleştirilmiş beş çizgiden oluşan ayraçlarla birbirinden ayrılmıştır. Bu yüzeylerde ayrıca süsleme unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu

inisyal yüzeyinde de harfin her iki kolunda birbirini takip eder düzeyde açık sarı, parlak kırmızı ve açık yeşil olacak şekilde boyanmıştır. İnisyalin sol uçtaki çentiği ise volüt şeklinde dekore edilmiştir. Bu iki inisyalin sol kısmına inisyal formunda bir haç motifi eklenmiştir. Orta kolları ince bir çizgi ile gövdeye bağlanan haçın alt ucu sivrilerek sonlanmaktadır. Haçın yüzeyi ise ikinci inisyalde olduğu gibi üst üste yerleştirilen çizgilerin çaprazlama yerleştirilmesi ile bölümlere ayrılarak benzer renklere boyanmıştır (Res.6. 95, sağdan ikinci). Folyonun sonundaki bölüm sonu süsleme şeridi ise f.16v'deki şerit ile aynı süsleme programına sahiptir (Res.6.93).

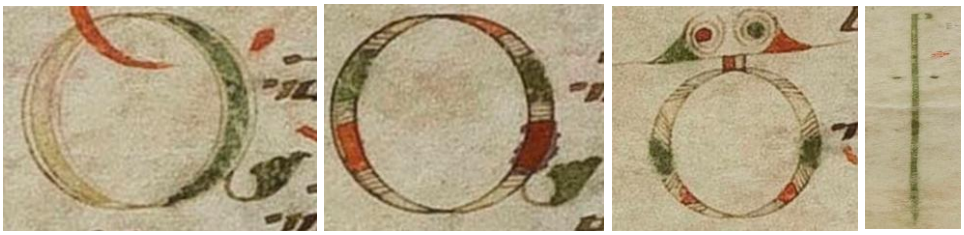


Resim 6.95. İlahi Koleksiyonu, Folyo 24v; İnisyaller, Bölüm Sonu Şeridi, Asteriskos ve Basit Formlu Haç Motifi Örneği.

Kaynak: KKGNCM.

28v: Folyoda 3 adet bezemeli inisyal, 8 adet kırmızı, 6 adet yeşil asteriskos, 1 adet inisyal formlu büyük boyutlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.96). Folyodaki üç inisyalden iki tanesi aynı harf olup birincisinin yüzeyi bölümlere ayrılmayarak harfin sol kısmı sarıya, sağ kısmı yeşile boyanmıştır. Harfin sağ kısmındaki çentiği ise yaprak şeklinde sonlanmaktadır. Yaprak yüzeyi de bağlandığı gövde ile uyumlu olarak yeşil renge boyanmıştır. İkinci inisyal de f.24v'deki örneklerde olduğu gibi yüzeyi yatay çizgilerin üst üste yerleştirilmesiyle bölümlere ayrılmıştır. Her bir yüzey kırmızı, turuncu, açık sarı ve koyu yeşile boyanmıştır. Harfin sağ bölümdeki çentik kısmı bir önceki örnekte olduğu gibi yaprak şeklinde gövdeye bağlanmıştır. Son inisyalin gövdesi de benzer şekilde çizgilerin çaprazlama yerleştirilmesi ile bölümlere ayrılmıştır. Harfin üst kısmındaki çizgisi gövdeye volüt şeklinde bağlanmaktadır. Göz motifini anımsatan bu spirallerden soldakinin içi kırmızıya, sağdakinin içi ise yeşile boyanmıştır. Kırmızı ve yeşil rengin birbiri ile olan uyumu spirallerin kuyruk bölümlerini oluşturan üçgen yüzeylerde görülmektedir. Spirallerin gövdesinden farklı olacak şekilde burada soldaki yüzey yeşile, sağdaki ise kırmızıya boyanmıştır. İnisyalleri boydan boya kuşatan inisyal formlu haç

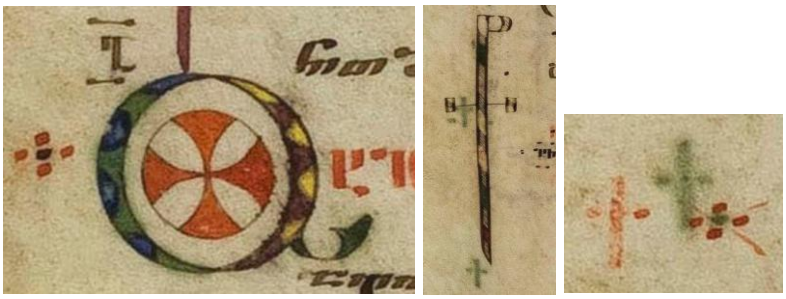
ise inisyallerin soluna yerleştirilmiştir. Yüzeyi hâkî yeşile boyanan haçın üstü sağa doğru kıvrım yaparak sonlanmaktadır. Foyoda yer alan kırmızı ve yeşil asteriskoslarda inisyallerle bir uyum içerisinde folyonun süsleme kompozisyonunu tamamlamaktadır.



Resim 6.96. İlahi Koleksiyonu, Folyo 28v; İnisyaller ve İnisyal Formlu Haç.

Kaynak: KKGNCM.

29v: Folyoda 1 adet bezemeli inisyal, 8 adet yeşil, 2 adet kırmızı basit formlu haç, 3 adet kırmızı, 2 adet yeşil asteriskos, 1 adet Bolnisi Haçı ile 1 adet inisyal formlu büyük boyutlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.97). Folyodaki tek inisyal olan Ⲱ harfi içerisindeki Bolnisi haçı ve etrafındaki kırmızı asteriskoslar ile bir süsleme kompozisyonu oluşturmaktadır. İnisyalin yüzeyine zikzaklar yerleştirilmiş, çentik kısmı ise yaprak şeklinde sonlandırılmıştır. İnisyalin sol yüzeyinde zemine koyu mavi, üçgen yüzeylere ise yeşil boya ile doldurulurken sağ bölümün zemini parlak sarıya, zikzaklar ise mora boyanmıştır. İnisyalin içerisinde yer alan kırmızı renkli Bolnisi Haçı ise f.3v'deki örnekte olduğu gibi siyah ince konturlu bir daire içerisine yerleştirilmiştir. Folyonun sol marjında yer alan inisyal formlu haç tasviri ise ise f.28v'deki örnekle aynı görünüme sahiptir. Ancak burada haçın yüzeyi siyah ve beyaz rengin çapraklama şekilde doldurulması ile farklı bir görünüm kazanmıştır.



Resim 6.97. İlahi Koleksiyonu, Folyo 29v; İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

30v: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, 8 adet yeşil, 6 adet kırmızı asteriskos, 3 adet kırmızı basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.98). Folyoda yer alan iki inisyal de f.28v ve

f.24v'deki örneklerle benzerlikler taşımaktadır. Birinci inisyal olan ֆ harfinin yüzeyinde eski örneklerde olduğu gibi sarı, kırmızı ve yeşil renk tercih edilmiştir. İnisyalin üst çizigisindeki gövdeye bağlantı noktasına spiraller eklenerek harfin üst kısmı vurgulanmıştır. Benzer şekilde sağ alttaki çentik kısmı da volüt şeklinde uzanmaktadır. İkinci inisyal olan Ա harfinin de benzer şekilde gövdesi bölümlere ayrılmıştır. Burada inisyalin sağ yüzeyinde kullanılan kırmızı rengin canlılığı oldukça dikkat çekicidir. Sağda yer alan ve üç dilimli yaprak şeklinde sonlanan çentik kısmı ise kırmızı-yeşil-kırmızı şeklinde boyanarak gövdedeki uyum sağlanmıştır. Folyonun sol marjına yerleştirilen asteriskoslar ve haçlar inisyallere yakın bir noktaya yerleştirilerek inisyalin vurgulamak istediği metinin daha da dikkat çekici olması sağlanmıştır.



Resim 6.98. İlahi Koleksiyonu, Folyo 30v; İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

32v: Folyoda biri çizim olmak üzere 8 adet bezemeli inisyal ile 17 adet kırmızı, 3 adet yeşil asteriskos, motifi bulunmaktadır (Res.6.99). Folyoda yer alan inisyaller f.30v ile f.3v'deki örnekleri tekrarlar niteliktedir. Ancak buradaki küçük farklılıklar ile detaylarda ayrılmaktadır. Beşinci inisyal olan ֆ inisyali f.30v'deki örnekten farklı olarak gövde kısmının solunda sarı tonunda ikinci bordüre sahiptir. Folyodaki birbirini tekrar eden inisyallerin renk düzenleri birbirinden farklılık taşımakradır. Örneğin Ա inisyallerinde bir örnekte çentik kısımları sarı-yeşil-sarı şeklinde bir sıralama izlerken bir diğerinde kırmızı-yeşil-kırmızı şeklinde bir sıralama izlemektedir.



Resim 6.99. İlahi Koleksiyonu, Folyo 32v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

35r: Folyoda 1 adet bezemeli inisyal, 1 adet inisyal formlu bitkisel bezeme, 11 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet kırmızı, 1 adet siyah basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.100). Folyoda yer alan inisyal form açısından f.32v'deki örneği tekrarlamaktadır. Ancak burada inisyalin sol yüzeyi açık kırmızıya, sağ bölümü ise parlak bir sarıya boyanmıştır. Sağ kısımdaki çentik ise lotus çiçeği formundadır. Lotus çiçeğinin her iki yandaki yaprakları kırmızıya, iç kısmı ise maviye boyanmıştır. Folyonun sağ marjında metnin üçte birini kaplayacak uzunlukta (18 satır) inisyal formunda bitkisel bir bezeme bulunmaktadır. Motif en altta zemini yeşil renkli, iç kısmı ise palmet yapraklarıyla doldurulmuş yarım daire şeklinde bir kaideye oturmaktadır. Palmetlerin yüzeyi boş bırakılmıştır. Sarı renkli ince bir gövdeye sahip olan motifin başlık bölümü damla şeklindedir. Başlık kısmı ortaya her iki yanda birer lotus çiçeği ile desteklenirken üstte kırmızı ve sarı rengin peş peşe sıralanmasıyla elde damarlara sahip bir yaprak motifi ile sonlanmaktadır. Damla formlu başlığın iç kısmı ise tıpkı bir mozaik gibi kırmızı, yeşil ve mavi renkli noktalarla bezenmiştir. Ancak zaman içerisinde orta kısmındaki boyalar dökülmüştür.



Resim 6.100. İlahi Koleksiyonu, Folyo 35r; İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

36v: Folyoda 13 adet bezemeli inisyal ile 6 adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.101). Buradaki inisyaller de bir önceki inisyallerle bazı küçük farklılıklar haricinde benzer süsleme üslubuna sahiptir. İnisyal yüzeylerinde diğer renklere ek olarak koyu mavi ve turkuaz rengin de dahil edildiği görülmektedir. Bu folyoda yer alan üçüncü inisyalin (**Ը**) üst kısmının diğerlerinden farklı olarak karşılıklı olarak yerleştirilmiş üç dilimli yaprak şeklinde bir tepelikle sonlanmaktadır. Altıncı inisyalin (**Կ**) yüzey kısmı ise diğer örneklerdeki gibi bölümlere ayrılmıştır. Ancak burada her bir bölümün çizgiler yerine küçük noktalarla birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Onuncu inisyalin (**Ա.**) yüzeyi ise beyaz zemin üzerine siyah noktaların yerleştirilmesiyle elde edilen göz motifleriyle doldurulmuştur. İnisyalin yüzeyi ise turuncuya yakın bir kırmızıya boyanmıştır. Aynı inisyalin altında yer alan on birinci inisyalin ise gövde kısmının örgü şeklinde düzenlendiği görülmektedir. Bunlara ek olarak diğer folyolardan farklı olarak el yazmasındaki tek mor renkli asteriskos burada yer almaktadır.



Resim 6.101. İlahi Koleksiyonu, Folyo 36v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

37v: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, 3 adet inisyal çizimi ile 5 adet kırmızı, 2 adet yeşil renkli asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.102). Burada yer alan iki inisyalde form açısından diğer folyolara benzemektedir. Ancak birinci inisyalin gövde kısmı yanyana yerleştirilmiş üç şeritten oluşurken, diğer inisyalin gövdesi sarı renkli bir bordür içerisine alınmıştır. Birinci inisyalin gövdesindeki şeritler en dıştan içe doğru koyu yeşil, sarı ve kırmızıya boyanmıştır. İkinci inisyalin gövde yüzeyi ise boyaların yatay-çapraz yerleştirilmesiyle elde edilen bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Burada diğer inisyalden farklı olarak üst çizgi spirallerin merkezine yerleştirilen bir yaprak motifi içeren tepelik ile sonlanmaktadır. Çizim halinde bırakılan inisyaller ise diğerlerinden acemice görünüme sahiptir. Muhtemelen el yazması hazırlandıktan daha sonraki bir zaman diliminde çizilmiş olmalıdır.



Resim 6.102. İlahi Koleksiyonu, Folyo 37v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

39r: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, 1 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 10 adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.103). Diğer inisyal örneklerinde olduğu gibi bu folyodaki inisyallerde benzer bir düzenlemeye sahiptir. Ancak burada her iki inisyalde üst üste yerleştirirek inisyaller birleştirilmiştir. Üstte yer alan inisyalin gövde yüzeyi sarı renge, alttakinin gövde yüzeyi ise kırmızıya boyanmıştır. Ayrıca üstte yer alan inisyalin üst kısmındaki spiraller diğerine oranla birbirinden daha ayrık tutulmuştur.



Resim 6.103. İlahi Koleksiyonu, Folyo 39r; İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

40r: Folyoda 1 adet bezemeli inisyal, 5 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 10 adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.104). Bu folyodaki inisyal de önceki folyolarda yer alan inisyal örneklerini takip eden bir üsluba sahiptir. Burada inisyalin üst kolu ile bağlantı sağladığı boyun kısmı içerisine eşkenar dörtgen eklerek detayların farklılılaşması sağlanmıştır. Ayrıca inisyalin sol kısmı mora, sağ kısmı ise yeşile boyanmıştır. Folyonun sağ marjına

asterikos motifleri gelişigüzel bir şekilde yerleştirilirken sol marja basit haç tasvirleri belirli aralıklarla alt alta yerleştirilerek bir şerit elde edilmiştir.



Resim 6.104. İlahi Koleksiyonu, Folyo 40r; İnisyal, Asterikos ve Haç Motifi.

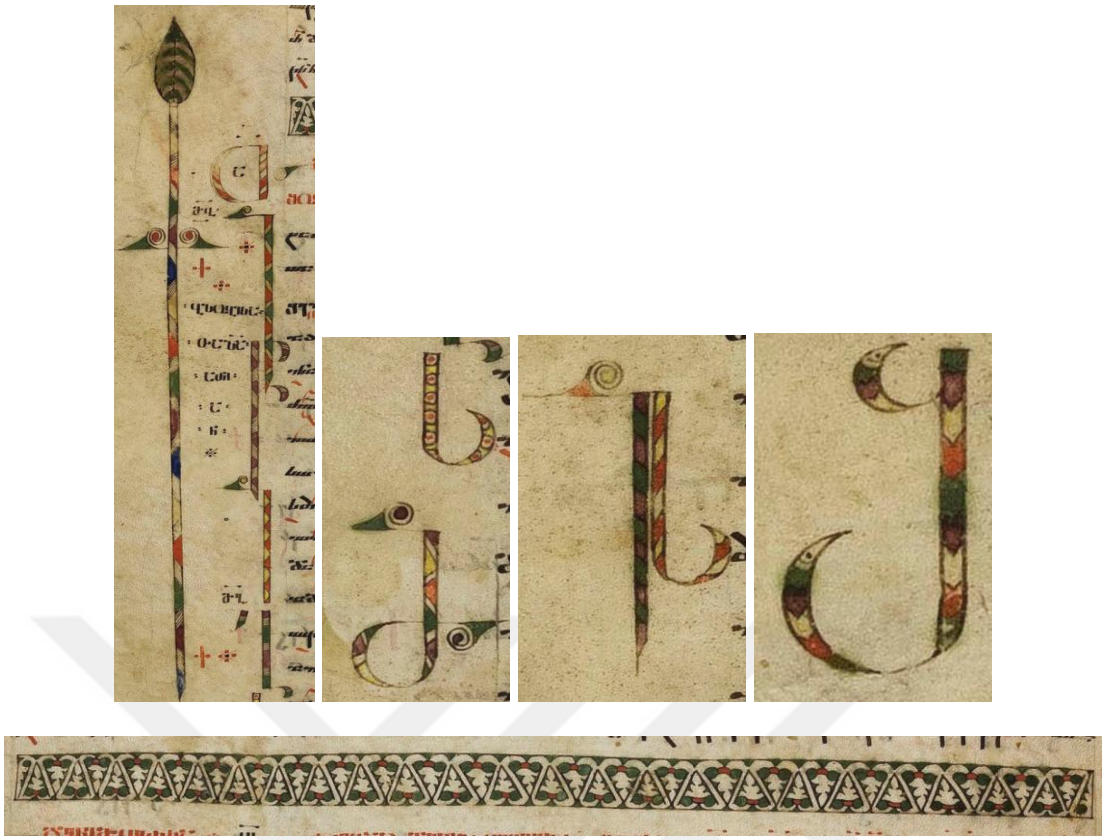
Kaynak: KKGNCM.

41v: Folyoda 11 adet bezemeli inisyal, 1 adet inisyal formlu haç, 1 adet bölüm başı süsleme şeridi, 4 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 6 adet kırmızı, 1 adet siyah asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.105). Önceki folyolardaki inisyaller ile benzer düzenlemelere sahip olan inisyallerin her birinin yüzeyi birbirini takip etmeyen bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Birinci inisyalin yüzeyi kırmızı bordürlerin çapraz yerleştirilmesiyle oluşturulan sarmal bir örgüye sahiptir. Sağ kısımdaki çentiği ise gövdeden bağımsız, baş kısmı spiral, kuyruk kısmı arkaya doğru şerit halinde uzatılmış üçgen bir formdadır. Hemen alttaki ikinci inisyal yüzeyi ise üçgenlerin bir ters bir düz olacak şekilde yerleştirilmesiyle elde edilen geometrik bir yüzeye sahiptir. Uçları sola bakan üçgen yüzeyler yeşile, çapraz şeritler sarıya, uçları sağa bakan üçgenler ise kırmızıya boyanmıştır. Bu inisyalin sol üstteki çentiği de bir önceki örnekte olduğu gibi spiral şeklinde sonlanmaktadır. Bir önceki inisyalin alt kısmı ile birleşik olan üçüncü inisyalin yüzeyinde ise beş küçük çizgisel silmeden oluşan çaprak kuşaklarla bölümlere ayrılmış ve üçgenvari bölümler elde edilmiştir. Bu inisyalin zemini diğer örneklerden farklı olarak mora boyanmıştır. Dördüncü inisyalin yüzeyi eşkenar üçgenlerden oluşan bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Eşkenar üçgenlerin bölümlere ayırdığı yüzeyde her bir üçgen bir sarı bir kırmızı olacak şekilde birbirini takip eden bir süsleme anlayışı ile boyanmıştır. Beşinci inisyal üçüncü inisyal ile benzer bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Ancak burada silmeler yatay şekilde yerleştirilmiştir. Bölümler bir mor bir yeşil olacak şekilde boyanmıştır. Altıncı inisyalin yüzeyi merkez noktası kırmızıya boyanmış göz motifleriyle doldurulmuştur. İnci dizisini andıran bu yüzeyde zemin sarı renkle boyanmıştır. Yedinci inisyalin yüzey bezemesi ikinci inisyal ile benzerlik taşımaktadır. Burada bölümler arasındaki

çapraz silmelerin içleri boş bırakılmıştır. Her bir bölüm sarı, turuncu, mor ve yeşile boyanmıştır. Sekizinci inisyal ikinci inisyal ile aynı süsleme kompozisyona sahipken dokuzuncu ve onuncu inisyaller birinci inisyalin süsleme üslubunu tekrarlamaktadır. On birinci inisyalin yüzey bezemesi hepsinden farklı olarak geniş gövdeli zikzaklar motifleriyle doldurulmuştur. Her bir motif yeşil, mor, sarı ve turuncu rengin birbirini takip edecek şekilde boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.

Folyonun sol marjında inisyallerin hemen yanında yer alan haç motifi ise inisyal görünümündedir. Haçın yatay kolları spiral şeklinde gövdeye bağlanan çizgisel bir üslup izlemektedir. Haçın üst kısmı ise yaprak şeklinde sonlanmaktadır. Yaprak yüzeyi merkez noktasından düşey bir çizgiyle ikiye bölünmüştür. Ayrıca üst üste sekiz yarım daire formunda yatay çizgiyle de yaprak yüzeyi damarlara ayrılmıştır. Her bir yüzey bir açık mor, bir koyu yeşil olacak şekilde boyanmıştır. Haçın düşey kolunun yüzeyi de tıpkı inisyallerde olduğu gibi bir beşli silme, bir altılı silmeden oluşan çapraz kuşaklarla bölümlere ayrılmıştır. Her bir yüzey sarı, turuncu, kırmızı, yeşil mavi, mor renklere boyanmıştır.

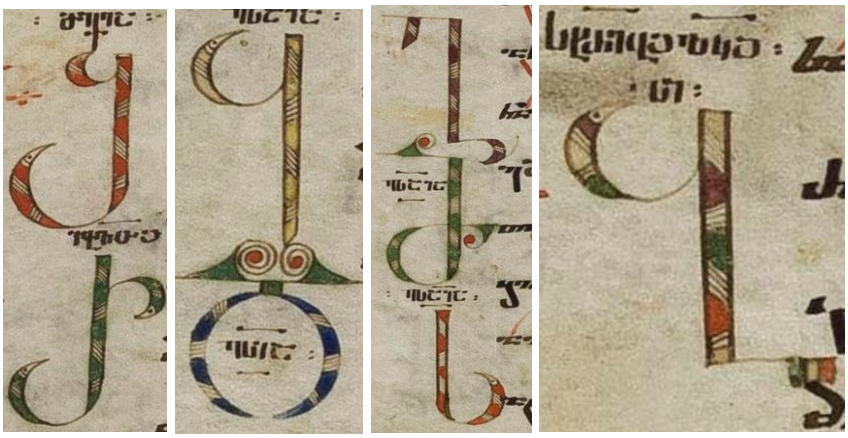
Folyonun üst kısmında yer alan bölüm başı süsleme şeridi ise diğer örneklerde olduğu gibi dikdörtgen bir forma sahiptir. Zemini yeşil renkli olan kuşak yüzeyinde sonsuzluk prensibine göre sıralanmış bitkisel bir kompozisyon görülmektedir. Stilize edilmiş palmet motifleri burada bir düz bir ters olacak şekilde konumlandırılmıştır. Alttaki palmet dizileri dıştan eşkenar üçgenlerle çerçevelenerek dışta ters düzenlenen palmetlere bağlanmaktadır. Palmetlerin boğum noktaları kırmızıya boyanarak bağlantı noktaları belirginleştirilmiştir. Palmet yüzeyleri boş bırakılarak boyanmamıştır.



Resim 6.105. İlahi Koleksiyonu, Folyo 41v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

42v: Folyoda 8 adet bezemeli inisyal, 1 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 20 adet kırmızı, 3 adet siyah asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.106). Bu folyodaki inisyaller de bir önceki folyoda ki örneklere benzemektedir. Birinci ile yedinci inisyal kırmızı, ikinci ile beşinci inisyal yeşil renge boyanmıştır. Üçüncü inisyalde sarı, dördöncü inisyalde parlak bir mavi renk, beşincide mor, sekizinci de ise mor, kırmızı ve yeşil renkler tercih edilmiştir. Her bir inisyalin yüzeyi birbirini tekrar edecek şekilde çapraz olarak yerleştirilen üst üste yerleştirilmiş beş çizgisel silme ile bölümlere ayrılmıştır. Bu üslup neredeyse tüm kodeks boyunca kullanılmıştır.



Resim 6.106. İlahi Koleksiyonu, Folyo 42v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

44r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, bir adet kırmızı, bir adet yeşil renkli basit formlu haç ile 4 adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.107). Diğer örnekleri takip eden inisyalin yüzeyi üst üste istiflenen üç çizgisel silmenin çapraz yerleştirilmesi ile bölümlere ayrılmış ve bu bölümler sarı ve kırmızı rengin tonlarına boyanmıştır.

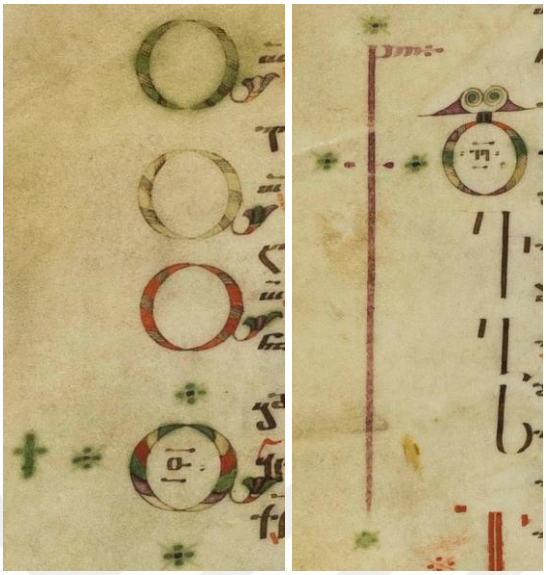


Resim 6.107. İlahi Koleksiyonu, Folyo 44r, İnisyal ve Yeşil Haç.

Kaynak: KKGNCM.

45v: Folyoda 5 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, bir adet yeşil renkli basit formlu haç ile 3 adet kırmızı, 7 adet yeşil asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.108). Bu folyodaki inisyaller de diğer folyolardakilerle benzerlikler taşımaktadır. İlk üç inisyalin zeminleri tek renk olup sırasıyla yeşil, açık sarı ve parlak kırmızı renklidir. İnisyallerin sağ altta yer alan çentikleri yaprak formunda sonlanmaktadır. Her üç inisyalin yüzeyi üst üste yerleştirilmiş dört çizgisel silme ile bölümlere ayrılmıştır. Dördüncü inisyalin yüzeyi diğerlerinden farklı olarak yeşil, sarı, kırmızı ve mor rengin çapraz yerleştirilerek sarmal bir görünüm elde edilmiştir. Bu inisyalin etrafına yeşil renkli bir haç ile iki adet yeşil asteriskos yerleştirilerek inisyalin bulunduğu alan vurgulanmıştır. Beşinci inisyal ise f.44r'deki inisyalin süsleme kompozisyonunu tekrarlamaktadır. İnisyalin hemen solunda zemini mor renkli çizgisel

yatay kollu inisyal formunda bir haç motifi bulunmaktadır. Haçın düşey kolu üstte sağa doğru uzatılmış çizgisel bir bezeme ile sonlanmaktadır. Haçın her bir kolunun yanına birer yeşil asteriskos yerleştirilerek haç motifi vurgulanmıştır.

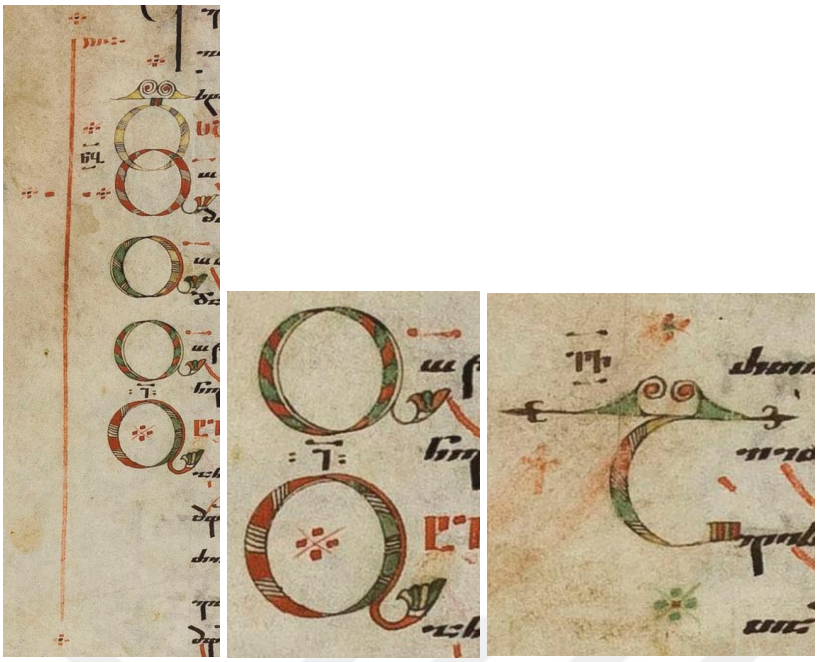


Resim 6.108. İlahi Koleksiyonu, Folyo 45v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

46v: Folyoda 6 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 3 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 11 adet kırmızı, bir adet yeşil asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.109). Bu folyodaki örneklerde f.45v'deki inisyalleri tekrarlayan bir üsluba sahiptir. Birinci inisyal ikinci inisyal ile alt koldan birleştirilmiştir. Birinci inisyalin zemini sarı, ikinci inisyalin zemini ise kırmızı renktedir. Üçüncü dördüncü ve beşinci inisyaller diğerlerinden farklı olarak dışta, dış yönde kalın konturlara sahiptir. Dışa bakan konturların kalın tutulması inisyallerin derinlik kazanmasını sağlamış ve iç bükey-dış bükey bir görünüm elde edilmiştir. Üçüncü inisyalin sağ bölümü sarıya, sol bölümü yeşile; dördüncü inisyalin zemini kırmızıya çapraz şeritleri yeşile; beşinci inisyalin ise iç bükey duran sağ kısmı yeşile, dış bükey duran sol kısmı kırmızıya boyanmıştır.

En alttaki inisyalin ise sarı-kırmızı-yeşil-sarı şeklinde boyanan yüzeyi üstte biribirine bakan spirallerle sonlanmaktadır. Ek olarak sağa ve sola doğru uzanan uç kısımları stilize edilmiş formda lotus benzeri bir çiçek motifi ile sonlanmaktadır. Folyonun sol marjında yer alan haç motifi ise inisyal formundadır. Haçın zemini kırmızıya boyanmıştır. Çizgisel formlu yatay kolları ile düşey kollarının bitiş noktalarına birer kırmızı renkli asteriskos yerleştirilmiştir.



Resim 6.109. İlahi Koleksiyonu, Folyo 46v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

47v: Folyoda 6 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 3 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 11 adet kırmızı, bir adet yeşil asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.110). Folyoda yer alan ilk üç inisyal f.45v'deki üçüncü inisyal ile birbirini tekrar eden bir süslemeye kompozisyonuna sahiptir. Burada diğer folyodan farklı olarak mavi ve turkuaz tonları da kullanılmıştır. Ayrıca birinci inisyalin çentik kısmı diğerlerinden farklı olarak üç dilim yerine dört dilimli yaprak şeklinde sonlanmaktadır. Dördüncü inisyal ise f.46v'deki içbükey inisyalleri anımsatmaktadır. Burada inisyalin gövde yüzeyi boş bırakılarak yeşile boyanmış, dış çervesi ise beyaz zemin üzerine kırmızı noktaların yerleştirilmesi oluşan bir süsleme ile doldurulmuştur. Altıncı ve yedinci inisyaller ise f.42v'deki inisyalleri tekrar etmektedir. Folyonın sol marjındaki neredeyse sayfanın yarısını kuşatacak kadar uzun çizilen inisyal formlu haç motifi ise diğerlerine benzer şekilde yeşile boyanmış ve haç kolları asteriskoslar ve basit küçük kırmızı renkli haçlar ile desteklenmiştir.

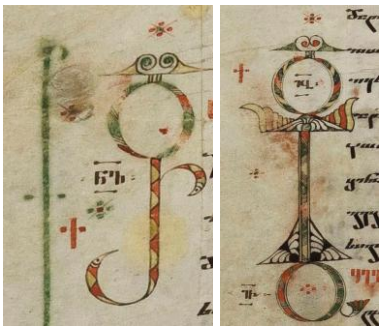


Resim 6.110. İlahi Koleksiyonu, Folyo 47v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

48v: Folyoda 4 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, bir adet inisyallerle bağlantılı bitkisel bir motif, 3 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 7 adet kırmızı, 5 adet yeşil asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.111). Folyoda yer alan 4 inisyal motifi de önceki folyolardaki inisyallerle benzer süsleme anlayışına sahiptir. Önceki folyolarda olduğu gibi ilk iki inisyal gövde ve başlık kısımlarından birbirlerine bağlanmıştır. Fakat üçüncü ve dördüncü inisyal daha önce el yazmasında hiç görülmeyen farklı bir yaklaşım ile aralarına uzun kaidesi ve başlık kısmı bitkisel bezemelere sahip bir levha ile birbirlerine bitiştirilmiştir.

Levhanın üçgen kaidesinin sağ ve sol yüzeylerinde siyah zemin üzerine beyaz renkte yapraklar yerleştirilmiştir. Dışa doğru bakan yapraklar merkezde bir birliktelik arzetmektedir. Diğer inisyallerde olduğu gibi uzun ve ince olan gövde kısmı çizgisel silme kuşaklarının çapraz yerleştirilmesi ile bölümlere ayrılmış, her bir bölüm kırmızı, yeşil, sarı ve turuncu renklere boyanmıştır. Geniş yayvan bir üçgen alınlık şeklinde olan başlık kısmı ise üzerinde dış kenarlara doğru yükselerek uzayan yaprak şeklinde tepelikle sonlanmaktadır. Yapraklar üçgenin merkez noktasına doğru küçülmektedir.



Resim 6.111. İlahi Koleksiyonu, Folyo 48v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

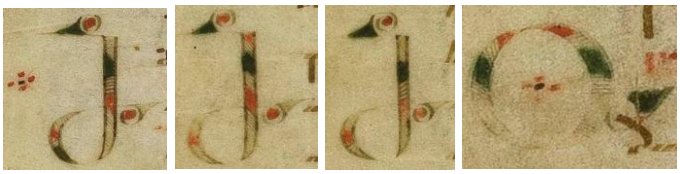
49v: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 3 adet kırmızı renkli basit formlu haç ile 8 adet kırmızı, bir adet yeşil asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.112). Her iki inisyal alt alta inisyal formlu haçın yanına yerleştirilmiştir. Birinci inisyal diğer folyolardaki inisyaller gibi sarmal bir görünüme sahiptir. Burada diğerlerinden farklı olarak çapraz bölümlerde gümüş rengin kullanımı dikkat çekicidir. Sağ kısımdaki çentik ise diğerlerinden farklı olarak uçları aşağı doğru kıvrım yapan palmet motifi şeklinde düzenlenmiş, sarı ve mavi renklere boyanmıştır. Sol marjda yer alan inisyal formlu haçın yatay kolları uç kısımları sivrilerek sonlanan yaprak formunda düzenlenmiştir. Haçın gövdesi zikzakların üst üste yerleştirilmesinden oluşan geometrik bir kompozisyona sahiptir. Her bir zikzak yüzeyi sarı, koyu mavi, turuncu, kırmızı ve yeşil renklerle doldurulmuştur. Ayrıca olarak haçın üst koluna yakın bir noktaya sağa ve sola doğru açılan, damarları sarı ve turuncuya boyanan akantus yaprakları eklenmiştir. Haçın üst ise kolu yukarıda damla motifi ile sonlanmaktadır. Damla motifinin içerisi f.35r'deki örnekte olduğu gibi yeşil ve sarı tonlarından oluşan mozaik benzeri bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Haçın alt kolu ise altta zemini krem tonunda içerisinde göz motifi olan bir damla motifi ile sonlanmaktadır.



Resim 6.112. İlahi Koleksiyonu, Folyo 49v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

52v: Folyoda 4 adet bezemeli inisyal ile 4 adet kırmızı, iki adet açık kahverengi asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.113). Folyoda diğer folyolardaki örneklere benzeyen dört inisyalin tamamının gövde yüzeyi üst üste yerleştirilmiş beşli çizgisel silmelerin çapraz kuşaklar halinde yerleştirilmesiyle bölümlere ayrılmıştır. İnisyallerin yüzeyi sarı, yeşil ve turuncu renklere boyanmıştır.



Resim 6.113. İlahi Koleksiyonu, Folyo 52v; İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

56v: Folyoda 2 bezemeli inisyal, bir adet inisyal formunda haç, bir bölüm başı süsleme şeridi ile 11 kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.114). Folyoda yer alan her iki inisyal iç içe geçmiş bir düzenlemeye sahiptir. Ayrıca inisyallerin yüzeyleri bir önceki folyo ile aynı süsleme kompozisyonuna sahiptir. Folyonun sol marjında inisyallerin yanında yer alan inisyal formundaki haç motifi diğer örneklerine göre bazı farklılıklar taşımaktadır. Haçın yatay kolları küçük karelerin ince bir çizgisel silme ile düşey kola bağlanmasıyla elde edilen geometrik bir kompozisyona sahiptir. Karelerin içleri de sağa ve sola bakan daha küçük üçgen motiflerle bezenmiş; sarı, yeşil ve krem renklere boyanmıştır. Haçın düşey kolu da benzer şekilde geometrik kompozisyondadır. Her iki yandan yeşil renkli silme ile çerçevenlendirilen gövde yüzeyinde beyaz zemin üzerine kırmızı renkli ince bir hat şeklinde yerleştirilen zikzaklardan oluşan bir süsleme kuşağı yer almaktadır. Haçın düşey kolu altta diğerlerinden farklı olarak uçları içeri doğru "C" kıvrımı yapan kalp formunda bir yaprak motifi ile sonlanmaktadır. Yaprağın yüzeyi sarı ve yeşil renkte damarlarla doldurulmuştur.

İnisyallerin hemen yanında yer alan dikdörtgen formlu bölüm başı süsleme şeridi ise oldukça karmaşık geometrik bölmeli bitkisel bir kompozisyona sahiptir. Kalın koyu kavrengi çizgisel kontura sahip şeridin yüzeyi alt alta ve yanyana yerleştirilmiş toplamda 84 eşit kareye bölünmüştür. Kare yüzeyler ortada eşkenar üçgen formlu bir nokta ile birleştirilerek daha geniş bir dörtgen yüzeye dönüştürülmüştür. Karelerin dış çerçeveye bağlandığı noktalara da kahverenkli üçgen kaideler eklenerek bir karelerin çizgilerinden oluşan bir haç motifi elde edilmiştir. Her bir kare yüzey sonsuzluk prensibine uygun olarak birbirini takip etmektedir. Her bir karenin iç kısmına simetrik olarak çapraz şekilde stilize bitkisel motifler eklenmiştir. Kare yüzeylere çapraz şekilde yerleştirilen stilize edilmiş sarmaşık dalları dışta, dörtlü bir yaprak kompozisyonu oluşturmaktadır. Ayrıca sarmaşık dallarının boş kalan bölümlerine yeşil nokta formlu ögeler yerleştirilmiştir. Bölüm başı süleme şeridinin sağındaki ve solundaki köşelere ise ince bir çizgi ile bordüre bağlanan kırmızı renkli çiçekler yerleştirilerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.114. İlahi Koleksiyonu, Folyo 56v, İnisyaller ve Diğer Süslemelerden Detaylar.

Kaynak: KKGNCM.

60r: Folyoda bir adet kenar resmi, 5 adet kırmızı renkli basit haç motifi ile 6 adet kırmızı, 5 adet siyah asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.115). Folyoda herhangi bir bezemeli inisyal bulunmamaktadır. Ancak kodeksin en ilgi çekici süslemesi olan tek kenar resmi burada yer almaktadır. Folyonun sol marjına ortaya yakın kısmına yerleştirilen resim, 8x5 cm. boyutlarındadır. Kompozisyonda birer yuvarlak kemer içerisine alınan iki kutsal kişi tasviri bulunmaktadır. Yuvarlak kemerler beş dilimli yaprak formlu başlıklara sahip sütunlara oturmaktadır. Kemer yüzey, sütun başlıkları ve gövdeleri açık parlak kırmızı boyanmıştır. Kemerlerin hemen üzerinde kutsal kişilerin kim olduğunu anlatan Asomtavruli hatlı yazılar bulunmaktadır. Soldaki kemerin üzerinde "Kayserili Aziz Basil" [1033], sağdaki kemerin üzerinde ise "Piskopos İoane Mtbevari"[1034] yazmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere sol kemerin içerisine Aziz Basil sol kemerin içerisine ise Tbeti Manastırı Piskoposu İoane[1035] yerleştirilmiştir.

Sol kemer içerisinde Geç Antikite'deki modaya uygun olarak cepheden ayakta durur vaziyette verilen Aziz Basil'in başının etrafında bir hale bulunmaktadır. Sarı renkli halesi, kısa koyu siyah saçları ve sakalıyla genç bir erkek olarak tasvir edilen azizin yüzü daha sonra

[1033] Asomtavruli yazının orijinali şu şekildedir: ⴱⴰⵔⵙⵁⵙ ⵛⵉⵍⵉⴽⵉⵙ ⴽⵉⵏⵛⴰⵔⵉⵜⵙ.

[1034] Asomtavruli yazıtın orijinali şu şekildedir: ⵖⵁⵏⵔⵙ ⵁⴱⵛⵗⵓⵔⵙ ⵜⵎⵏⴽⵁⵣⵁⵍⵙ.

[1035] Orta Çağ'da henüz soy isim geleneği var olmadığı için insanlar doğdukları yer, yaşadıkları yer yahut çalıştıkları yerlerin isimleri ile adlandırılmıştır. Burada da sözü edilen Mtbevari kelimesi Tbetili anlamı taşıyan bir sıfattır. Bunun pek çok örneği vardır. Örneğin: Grigol Xandzteli, Davit Öşkeli, İoane Şatberdeli gibi. Bkz: Silogava, V. & Şengelia, K. (2006). *Tao-Klarceti*, Tbilisi, 278.

kazınarak silinmiştir. Bu nedenle yüz fenotipinin Bizanslı ya da yerel mi olduğu anlaşılamamaktadır. Sağ elinde aşağı dorğu açılmış bir rulo tutan Aziz Basil, sol elinde göğüs hizasında kırmızı renkli kapalı bir kitap taşımaktadır. Sağ elindeki rulo sol sütunu kapatmaktadır. Rulonun hemen altında sütun devam etmektedir. Bu tipte bir kompozisyonla resimde derinlik arayışları olduğu gözlemlenmektedir. Rulo üzerinde Asomtavruli[1036] ile *"[boruya] üfürüldüğünde, alçakgönüllü bir şekilde başını eğ*" yazmaktadır.[1037] Aziz Basil'in kıyafetleri de litürjile ile oldukça uyumludur. Açık mavi renkte stikharion üzerine koyu mor renkli phelonion giyinmektedir. Phelonion'un üzerinde aşağı doğru sarkıtılmış epitrakhelion görülmektedir. Omuzlarından aşağı sarkan omophorionu ise epitrakhelion ile iç içe geçmiştir. Her iki kuşak üzerinde de litürjiye uygun olarak haç tasvirleri bulunmaktadır. Figürün ellerini ve boynunu kıyafeti kapatmaktadır. Silik durumda olan siyah renkli ayakları ise sağa ve sola doğru açılmaktadır. Ayaklarının basit ve anatomik yapıdan yoksun tipolojisi ile figür havada durur gibidir. Arka planda ise açık yeşil bir fon görülmektedir. Kıyafetlerinin çizgileri oldukça başarılıdır.

Sağ kemerin içerisinde yer alan Piskopos İoane Mtbevari'de benzer şekilde sarı renkli bir haleye sahiptir. Piskopos figürünün kısa saçları ve uzun sakalı beyazlamış şekilde tasvir şekilde yaşlı bir adam olarak tasvir edilmiştir. Burada yer alan figür de diğeri gibi sol elinde açık bir rulo, sağ elinde kapalı bir kitap taşımaktadır. Açık olan rulo üzerinde Asomtavruli hattı ile "Cesaretimi bağışla ve affet, sana layık değilim" yazmaktadır.[1038] Piskopos İoane'de Aziz Basil ile aynı kıyafet düzenine sahiptir. Ancak diğerinden farklı olarak stikharionu koyu mor, phelonionu ise açık mavi renktedir. Buradaki figürinde ayakları havada durur vaziyette çizilmiştir. Piskopos İoane'yi Aziz Basil ile eş tutan Mikael Modrekili burada tutarak ona verdiği önemi vurgulamaktadır. Bununla birlikte Tbeti Manastırı'nın piskoposluk makamının ülke genelindeki 36 büyük pispokosluk dairesi içerisinde 12. sırada olması ve kralın yalnızca Tbeti Piskoposu'nun önünde eğilmesi anlayışı ile ilgili olduğu unutulmamalıdır.[1039]

[1036] Asomtavruli yazıtın orijinali şu şekildedir: **ᲑᲘᲑᲚᲘᲐᲜᲘ ᲒᲠᲫᲔᲚᲘ ᲐᲠᲩᲘᲜᲔᲑᲓᲔ ᲐᲛᲐᲮᲐᲠᲔᲑᲓᲔ.**

[1037] Asomtavruli yazıtın orijinali şu şekildedir: **ᲑᲘᲑᲚᲘᲐᲜᲘ ᲒᲠᲫᲔᲚᲘ ᲐᲠᲩᲘᲜᲔᲑᲓᲔ ᲐᲛᲐᲮᲐᲠᲔᲑᲓᲔ.** Burada Eski Ahit metinlerine bir atıf yapılmaktadır. Yeşu Kitabı'nın 6. Bölümünün 1-5. Ayetleri şu şekildedir: "1.Eriha Kenti'nin kapıları İsrailliler yüzünden sımsıkı kapatılmıştı. Ne giren vardı, ne de çıkan. 2. RAB Yeşu'ya, "İşte Eriha'yı, kralını ve yiğit savaşçılarını senin eline teslim ediyorum" dedi. 3. "Siz savaşçılar, kentin çevresini günde bir kez olmak üzere altı gün dolanacaksınız. 4. Koçboynuzundan yapılmış birer boru taşıyan yedi kâhin sandığın önünden gitsin. Yedinci gün kentin çevresini yedi kez dolanın; bu arada kâhinler borularını çalsınlar. 5. Kâhinlerin koçboynuzu borularını uzun uzun çaldıklarını işittiğinizde, bütün halk yüksek sesle bağırsın. O zaman kentin surları çökecek ve herkes bulunduğu yerden dosdoğru kente girecek." Bkz: https://www.kutsalkitap.org/online-tevrat-oku/ Erişim Tarihi: 15.02.2025.

[1038] Asomtavruli yazıtın orijinali şu şekildedir: **ᲐᲛᲐᲕᲔᲠᲗᲔ ᲛᲔ ᲛᲪᲓᲔᲠᲛᲐᲮᲕᲔᲬ ᲩᲔᲛᲔ ᲛᲘᲛᲐᲚᲔᲑᲔ.**

[1039] Silogava-Şengilia, *a.g.e.*, 2006, 279; Şengelia, a.g.e., 2008, 41-45.



Resim 6.115. İlahi Koleksiyonu, Folyo 60r, Kenar Resmi.

Kaynak: KKGNCM.

64v: Folyoda 2 bezemeli inisyal, bir inisyal formunda haç, bir bölüm başı süleme şeridi ile 11 kırmızı renkte asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.116-117). Önceki folyolardaki inisyaller ile benzer süsleme kompozisyonuna sahip olan inisyallerin hemen soluna alt kısmı grifon şeklinde sonlanan inisyal formlu bir haç yerleştirilmiştir. Haçın yatay kolları önceki örneklerde olduğu gibi spiral şeklinde tasarlanmıştır. Ancak diğerinden farklı olarak yatay kolların üzerine ve altına birer kırmızı renkli asteriskos yerleştirilmiştir (Res.6.116). Haçın düşey üst kolu ise uçları aşağı doğru içe C kıvrımı yapan bir yaprak, onun da üzerine daha basit damla formunda bir yaprakla sonlanmaktadır. Altta yer alan yaprağın gövdesi palmet şeklinde tasarlanmış ve yeşile boyanmıştır. Üstteki yaprak ise turuncu renktedir. Haçın düşey alt kolu damla formunda bir motif ile tıpkı bir kalemi andırırcasına tasvir edilmiştir.



Resim 6.116. İlahi Koleksiyonu, Folyo 64v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Haçın düşey olan alt kolunun ucunda yatay duran grifon tasviri belkide el yazmasının en ilgi çekici çizimlerinden biridir (Res.6.117). Hakeret halinde çizilen grifonun kuyruğu yarım palmet şeklindedir. Oldukça basit hatlara sahip olan grifonun boynunda değerli taşlarla süslenmiş bir tasma bulunmaktadır. Grifonun gövdesi boş bırakılarak, pençeleri, kanadı ve kuyruğunun küçük bir bölümü boyanmıştır. Folyonun sağ marjında grifon ile aynı hizada karakalem çalışması şeklinde kesin tanımlanamayan bir figür bulunmaktadır. Figürün mitolojik bir hayvanın (Küçük kanatlı, aslan veya köpek başlı, rumi kuyruklu) tasviri olduğu düşünülmektedir. Figür altta tıpkı havaya yükselen duman şeklinde sonlanmaktadır.



Resim 6.117. İlahi Koleksiyonu, Folyo 64v, Fantastik Figürler.

Kaynak: KKGNCM.

65r: Folyoda herhangi bir bezemeli inisyal ya da asteriskos gibi çizgisel bezeme unsuru bulunmamaktadır. Ancak folyonun sol marjında üst kısma yakın bir noktada fantastik bir

hayvan figürü yer almaktadır (Res.6.118). Bir önceki folyonun sağ marjına yerleştirilen karakalem figür ile benzerlik yaşıyan bu figürün gövdeden üstü bir hayvan başını anımsatmaktadır. Profilden verilen figürün başı bir önceki folyoya bakmaktadır.



Resim 6.118. İlahi Koleksiyonu, Folyo 65r'de Yer Alan Figür.

Kaynak: KKGNCM.

69r: Folyoda 6 adet bezemeli inisyal, 3 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.119). Folyoda yer alan inisyaller f.52v'deki inisyaller ile benzer süsleme programına sahiptir. Buradaki inisyallerdee yeşil, açık mor, kırmızı ve pembe tonları sıklıkla tercih edilmiştir. Folyonun başındaki inisyal sarmal şeklinde, sonundaki inisyal ise zikzakların üst üste dizilmesiyle elde edilen geometrik bir kompozisyona sahiptir. Diğerleri ise birbirini takip etmektedir.



Resim 6. 119. İlahi Koleksiyonu, Folyo 69r'de Yer Alan İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

70r: Folyoda 5 adet bezemeli inisyal, 15 adet kırmızı, 16 adet siyah asteriskos ile bir adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.120). Bu yoldaki inisyallerde diğer örneklerde olduğu gibi benzer süsleme üslubuna sahiptir. Ancak buradaki inisyallerin renk skalası daha geniş ve canlıdır. Diğer folyolara göre başka bir ustanın elinden çıkmış gibi görünmektedir. Birinci inisyali yüzeyi çizgisel silmelerin çapraz kuşaklar halinde yerleştirilmesiyle elde edilen sarmal bir görünüme sahiptir. Kırmızı, turuncu, koyu ve açık yeşil, sarı ve turkuaz renklerle her bir bölüm boyanmıştır. İkinci inisyal önceki folyolardaki örneklerle aynıdır. Ancak bu inisyaldeki kırmızı tonu diğerlerine oranla daha canlı ve parlaktır. Üçüncü

inisyalin yüzeyi ise konturları belirgin üçgenlerin bölümlendirdiği bir kompozisyona sahiptir. Burada da birinci inisyaldeki renklerin tonları kullanılmıştır. Dördüncü ve beşinci inisyal iç içe geçmiştir. Dördüncü inisyalin yüzeyi yeşil ve mor rengin birbiri üzerine yerleştirildiği sarmal formunda bir düzenlemeye sahiptir. İnisyalin üst kısmında üçüncü inisyalden farklı olarak spiraller yerine karşılıklı yerleştirilen yapraklar kullanılarak kompozisyon tamamlanmıştır. Beşinci inisyal ise önceki örneklerdeki gibi çizgisel silmeler ile bölümlendirilmiş ve turuncuya yakın bir kırmızıya boyanmıştır. Ancak zaman içerisinde boyalar folyoya dağılmıştır.



Resim 6.120. İlahi Koleksiyonu, Folyo 70r, İnisyaller ve Asteriskoslar.

Kaynak: KKGNCM.

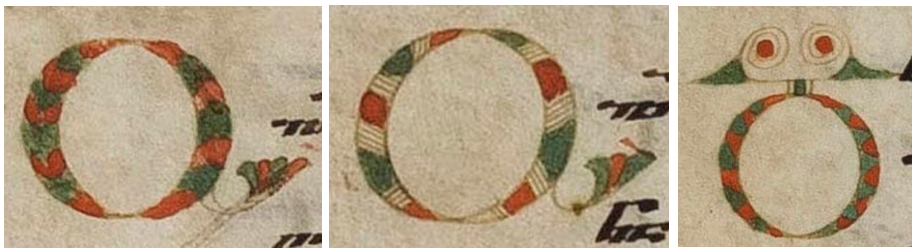
72r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu süsleme, 16 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.121). Önceki örneklerle benzer bir süsleme üslubuna sahip olan inisyalin sağa doğru uzanan alt bölümü tıpkı başlık kısmında olduğu gibi uç kısmı spiralle sonlanan bir üçgen şeklinde tasarlanmıştır. Hem tepelik kısmında hem de alt kısımda spirallerin iç kısmı maviye boyanmıştır. Inisyalin gövde kısmı silmelerle bölümlendirilerek yüzeyler, mavi, yeşil, turuncu ve koyu sarı ile doldurulmuştur. Folyonun sağ marjında folyonun yarısı kapyalacak kadar büyük yapılan inisyal formu bitkisel motifin kaidesi incilerle süslü taht şeklinde tasarlanmıştır. Üst kısmı üçgen formunda gövdeye bağlanırken alt bölümü kare formundadır. Kaide üst üste iki yerleştirilmiş içerisine inci dizilerinden oluşan süsleme kuşağı ile hareketlendirilmiştir. Motifin uzun ince gövdesi kaide ve başlık bölümlerinden birer silme ile ayrılmıştır. Gövde yüzeyi inisyallerdeki gibi üst üste yerleştirilen silmelerin çaprazlama yerleştirilmesiyle bölümlendirilmiştir. Silmelerin oluşturduğu yüzeyler, mor, koyu sarı, açık yeşil, turuncu, koyu mavi ve açık pembeye boyanmıştır. Motifin oldukça ilgi çekici olan başlık kısmı damla motifi şeklindedir. Aynı zamanda bir ağacı anımsatan motifin iç kısmı sarı, yeşil, kırmızı, mavi, mor, pembe gibi renklerin üst üste yerleştirilmesi elde edilen pul pul adeta mozaik bir görünüme sahiptir. Bu süsleme kompozisyonu önceki folyolardaki inisyal formu bitkisel süslemelerde de uygulanmıştır.



Resim 6.121. İlahi Koleksiyonu, Folyo 72r, İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

75v: Folyoda 4 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu süsleme, 6 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.122). Folyodaki inisyaller üslupsal olarak f.70r'deki örneklere oldukça benzemektedir. Birinci inisyalin yüzeyi zikzakların üst üste yerleştirilmesiyle bölümlendirilerek kırmızı ve koyu yeşile boyanmıştır. İnisyalin sağ altta yer alan çentik kısmı ise uçları yukarı bakan dört dilimli yaprak şeklinde tasarlanmış ve gövde ile uyumlu olarak aynı renklere boyanmıştır. İkinci inisyal önceki örneklerde olduğu gibi çizgisel silmelerin çapraz olarak bölümlere ayırdığı yüzey düzenlemesine sahiptir. Burada da kırmızı ve yeşil rengin tonları tercih edilmiştir. Bir önceki inisyal ile aynı olmasına rağmen çentik kısmı üç dilimli olarak tasarlanmış ve gövde ile aynı renklere boyanmıştır. Üçüncü inisyalin yüzeyi bir f.70r'deki gibi zikzakların böldüğü geometrik bir yüzenlemesine sahiptir. Buradaki inisyalin de yüzeyi ilk örnekte olduğu gibi yeşil ve kırmızıya boyanmıştır. Dördüncü inisyal üslup ve düzenleme olarak ikinci inisyali tekrarlamaktadır.



Resim 6.122. İlahi Koleksiyonu, Folyo 75v'de Yer Alan İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

79v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 5 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.123). f.52v'deki örnekte olduğu gibi hem inisyal hem de inisyal formu haç motifi birbirini tekrar eden bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Her ikisinin yüzeyi çizgisel silmelerin bölümlendirdiği yüzeylere bölünmüş parlak kırmızı, yeşil ve sarıya boyanmıştır. Haçın yatay kolları diğer örneklerdeki gibi spiral şeklinde ince bir çizgi ile düşey kola bağlanmıştır. Haçın sol kolunun yanına, sağ kolunun ise altına birer asteriskos motifi ile haç motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.123. İlahi Koleksiyonu, Folyo 79v'de Yer Alan İnisyal ve Haç Motifi.

Kaynak: KKGNCM.

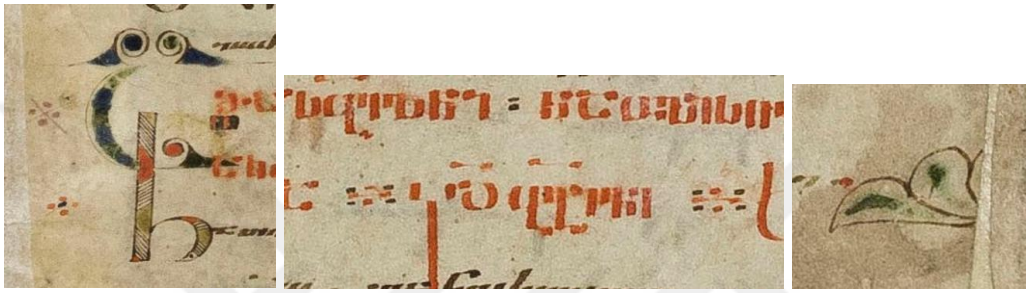
81r: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, 5 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.124). Folyoda yer alan birinci inisyal f.72v ile f.79v'deki Ꞓ inisyalinin süsleme kompozisyonunu tekrarlamaktadır. İnisyalin gövdesi kırmızı, sarı, koyu yeşil ve mavi renklere boyanmıştır. İkinci inisyalin ana hattı kırmızı mürekkep ile çizilmiş, ardından yeşil mürekkep ile bir kontur çizilerek inisyal belirginleştirilmiştir. Bu süsleme üslubu el yazmasında nadirde olsa görülebilmektedir.



Resim 6.124. İlahi Koleksiyonu, Folyo 81r; İnisyaller ve Asteriskoslar.

Kaynak: KKGNCM.

82r: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, 3 adet kırmızı asteriskos, 5 adet basit formlu kırmızı haç motifi, bir adet yaprak motifi ile bazı çizgisel bezemeler bulunmaktadır (Res.6.125). İç içe geçmiş olan her iki inisyal de üslup olarak önceki örnekleri tekrarlamaktadır. Ancak burada birinci inisyalin tepelik kısmında hem spiraller hem de spirallerin bağlı olduğu üçgen kuyruk kısımları önceki örneklerden farklı olarak koyu maviye (aynı renge) boyanmıştır. Folyonun ortasında metindeki başlık bölümünde her bir kelimenin arasına noktaların altlı üstlü yerleştirilmesiyle oluşturulan bazı çizgisel bezemeler bulunmaktadır. Bunun dışında folyonun sağ alt marjında folyonun sonunda bir adet iki dilimli yaprak motifi yer almaktadır. Yaprakların iç kısmında damarlar yeşile boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.125. İlahi Koleksiyonu, Folyo 82r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

84r: Folyoda 6 adet bezemeli inisyal, 3 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.126). Folyoda yer alan ϭ inisyalleri alt alta birbirlerine bitişik olarak yerleştirilmiştir. İlk iki inisyalin tepelik kısımları spiral şeklinde, üçüncü inisyalinki düz, son üç tanesinin ise yaprağa benzer nokta formunda düzenlenmiştir. İnisyallerin gövdeleri önceki örnekler gibi çizgisel silmeler ve zikzaklarla bölümlere ayrılarak rengârenk boyanmıştır. Kırmızı, turuncu, sarı, mavi, kahverengi gibi renklerin açık ve koyu tonlarının valör değerleri kullanılmıştır.



Resim 6.126. İlahi Koleksiyonu, Folyo 84r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

84v: Folyoda 10 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 4 adet kırmızı asteriskos ile bir adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.127-128). Folyodaki ilk dört inisyal alt alta yerleştirilen ⵒ inisyalidir (Res.6.127). İnisyallerin dördüde benzer şekilde silmelerin üst üste yerleştirilmesiyle oluşan yüzey bölümlerine sahiptir. Birinci inisyalin tepelik kısmı tepelik şeklinde sonlanırken diğer inisyallerin üst kısmı düz bir çizgi halinde, sağ alt çentikleri ise kalem ucu şeklinde sonlanmaktadır. Birinci inisyal turuncu, sarı, mor, yeşile, ikinci inisyal açık yeşile, üçüncü inisyal koyu mora, dördüncü inisyal ise parlak sarıya boyanmıştır. Bu inisyal grubundan iki satır sonra birincisi ⵛ inisyali, diğer üçü ⵔ inisyalinden oluşan dörtlü bir grup daha bulunmaktadır. Bu gruptaki ilk iki inisyal önceki folyolarda yer alan süsleme üslubu takip etmektedir. Ancak diğerlerinin yüzeyleri düz olup üçüncüsü parlak sarıya, dördüncüsü koyudan açığa doğru giden yeşile boyanmıştır. Her üçünün de çentik kısmı üç dilimli yaprak şeklinde sonlanmaktadır ve yaprakların sap kısmına bağlandığı boğumlara noktalar eklenmiştir. Bu türde çizgisel denemeler bu folyodan itibaren el yazmasında görülmeye başlamaktadır. Son iki inisyal ise yaklaşık son 11 satırı kaplayacak kadar uzun çizilen ⵍ ve ⵒ inisyalleridir (Res.6.127). Her iki inisyalin gövde kısımları uzun tutulmuş, önceki örneklerde olduğu gibi çizgisel silmelerin çapraz şeritler halinde bölümlere ayırdığı düzenlemelere sahiptir. Ancak diğer örneklerden farklı olarak ⵍ üst çentiğinin sol ucuna bir yaprak eklenmiştir. İnce bir çizgi ile haç motifinin gövdesinden ileriye, folyonun sol marjına uzanan ve oldukça büyük tutulan yaprak motifi, S kıvrımı çizmektedir. Dört dilimli yaprağın

alttaki dördüncü dilimi lotus çiçeği şeklinde sonlanmaktadır. Çiçeğin her iki yaprağı mora, orta kısmı ise açık bir sarı tonuna boyanmıştır. Yaprağın diğer bölümlerinde ise turuncu ve yeşil renk kullanılmıştır. Aynı süsleme üslubuna sahip olan ⲣ inisyalinin de üst köşesinden bir çizgi ile folyonun sol marjına uzatılmış yaprak motifi bulunmaktadır. Motif bir öncekini tekrarlamaktadır.



Resim 6.127. İlahi Koleksiyonu, Folyo 84v, İnisyaller ve Detaylar.

Kaynak: KKGNCM.

Folyonun marjında hemen inisyallerin gerisine yerleştirilen inisyal formu haç motifi üslupsal olarak önceki folyolardaki örneklerle benzeşmektedir (Res.6.127). Burada haçın düşey kolunun yüzeyindeki çapraz formlu ince beyaz şeritlere üçer nokta eklenerek detaylandırılmıştır (Res.6.128). Her bir çapraz kuşak aşağıdan yukarı doğru sağlı sollu olmak üzere ritmik bir şekilde gövdeye yerleştirilmiştir. Şeritler arasında kalan bölümler önceki örneklerde olduğu gibi sarı, turuncu, mor, mavi ve yeşil rengin tonlarına boyanmıştır. Haçın üst kolu olan ⲣ ve ⲓ inisyalinde olduğu gibi bitkisel bir tepelik ile sonlanmaktadır (Res.6.128). İki bölümden oluşan tepelik kısmının birincisinde dört dilimli iki yaprak yukarı doğru S kıvrımı çizmektedir. Her iki yandaki yaprakları üst kıvrımları gövdeye bakmaktadır. Yaprakların gövdeye bağlandığı boğumlara tıpkı alt kolda olduğu gibi üçer nokta eklenmiştir. Yaprakların dördüncü dilimleri üç dilimli bir yaprak şeklinde sonlandırılmıştır. Bu üç dilimli yapraklar yeşile boyanmıştır. Tepeliğin ikinci kısmını ise yine iki yöne doğru açılıp yukarı doğru hafif kıvrım yapan üç dilimli yaprak motifi oluşturmaktadır. Yaprakların dilimleri burada dışa doğru bakmakadır. Yaprakların gövdeye bağlandığı boğumlara noktalar eklenerek küçük bölümlerin

hareketlendirilmesi sağlanmıştır. Son olarak bu kısımdaki ikinci yapraklar sarıya boyanırken diğerleri mor renge boyanmıştır.



Resim 6.128. İlahi Koleksiyonu, Folyo 84v, Süsleme Detayı.

Kaynak: KKGNCM.

86v: Folyoda 8 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, bir adet kuş figürü, 6 adet kırmızı, 2 adet mavi asteriskos ile 2 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.129-130). Bu folyoda yer alan inisyaller üçer satır boşluk bırakılarak yerleştirilmiştir. İnisyallerin tamamı bir önceki folyodaki süsleme üslubu tekrar etmektedir. Bir önceki folyonun son iki inisyalindeki yapraklı bölüm burada inisyallerin birincisi hariç diğerlerinde tekrarlanmıştır. İkinci, üçüncü, beşinci, altıncı ve yedinci inisyalin sol üst köşesinden folyonun sol marjına doğru düz bir çizgi çekilmiş ve çizginin bitiş noktasına aşağı doğru S kıvrımı yapan birer yaprak eklenmiştir. İkinci inisyalin uç kısmında yer alan yaprak form olarak diğerlerinden farklı tutularak dört dilimli olarak tasarlanmış, dördüncü dilimi sola doğru açılan iki dilimli bir yaprak formunda sonlanmıştır. Mavi ve kırmızı renkler ritmik bir şekilde yaprakları boyarken uçtaki iki dilimli yaprak sarıya boyanmıştır. Diğer inisyallere eklenen yaprak motifleri ise üç dilimli olarak tasarlanmıştır. Dördüncü inisyalde küçük bir farklılıkla çizgi inisyalin sol alt köşesine yerleştirilmiştir. Yapraklar üçüncü inisyalde yeşil ve mora, dördüncü inisyalde turuncu ve sarıya, beşinci inisyalde koyu mor ve siyaha, altıncı inisyalde koyu mavi ve kırmızıya, yedinci inisyalde koyu yeşil ve koyu mora, sekizinci inisyalde ise turuncu ve krem rengine boyanmıştır. Üç dilimli bu yaprak motifleri aynı zamanda henüz tomurcuk formunda olan iki taç yapraklı lotus motiflerinin stilize edilmiş formlarını da anımsatmaktadır.



Resim 6.129. İlahi Koleksiyonu, Folyo 86v, İnisyallerden Detaylar.

Kaynak: KKGNCM.

Folyonun sol marjında ilk üç inisyalin hizasında yer alan haç tasviri inisyal formunda tasarlanmıştır (Res.6.129). Haçın yatay kolları önceki örneklerde olduğu C motiflerinin karşılıklı yerleştirilmesiyle elde edilen stilize edilmiş bitkisel bir görünüm sergilemektedir. Haçın düşey kolu hem inisyallerdeki hem de daha önceki örneklerdeki çizgisel silmelerin çapraz olarak yerleştirilmesiyle bölümlere ayrılarak sarı, kırmızı, mor, turuncu, yeşil ve mavi renklere boyanmıştır. Haçın yatay olan sol kolunun ucuna gagasından ters olarak bitiştirilmiş bir kuş figürü yerleştirilmiştir (Res.6.130). Başındaki üç ayrı ibikten hareketle ibibik kuşu (hüthüt kuşu) olduğu düşünülen figürün kuyruğu hariç gövdesi boyanmıştır. Üç farklı boğumdan oluşan kuşun boynundaki ikinci silme mora üçüncü ise maviye boyanmıştır. Figürün gövdesi ve ayakları çizgisel bir hat boyunca devam eden noktalarla doldurulmuş ancak herhangi bir renge boyanmamıştır. Figürün kuyruk kısmı gövdesine oranla oldukça canlı tutulmuştur. Aşağı doğru hafif bir kavis çizen kuyruk kısmı beş dilimli bir yaprak şeklinde sonlanmıştır. Yaprağın her bilimi sırasıyla kırmızı, sarı, açık mor, yeşil ve kırmızıya boyanmıştır. Bu yaprak formu inisyallerin ucuna iliştirilen yapraklarla aynıdır.



Resim 6.130. İlahi Koleksiyonu, Folyo 86v, Motiflerden Detaylar.

Kaynak: KKGNCM.

Haçın üst kolunun sol köşesine tıpkı inisyallerde olduğu gibi bir çizgi ile gövdeye bağlanan yaprak motifi eklenmiştir (Res.6.130). Diğer örneklere göre daha gelişmiş olan yaprak motifi on dilimden oluşmaktadır. Bu dilimler çift sıra dört nokta ile bezenen beyaz renkli bir kuşağın üzerine yerleştirilmiştir. Onuncu dilim diğer örneklerdeki gibi üç dilimli bir lotus çiçeği şeklinde tasarlanmış ve bej rengine boyanmıştır. Her bir dilim sırasıyla; bej, mor, mavi, sarı, kırmızı, açık yeşil, mor, mavi sarı ve kırmızıya boyanmıştır. Haçın her bir kolunun uç kısımlarına asteriskolar yerleştirilmiştir. Aynı zamanda inisyaller ile haç arasındaki boşluklara da daha küçük basit birer kırmızı haç ile asteriskos motifleri yerleştirilerek folyonun üst bölümündeki kompozisyon tamamlanmıştır. Bu folyoda asteriskos motiflerinin renk skalasında da küçük bir değişiklik bulunmaktadır. Altıncı inisyalin üzerine ve altına yerleştirilen mavi renkli asteriskoslar, folyodaki nadir sayıda bulunan mavi örneklerden birkaçıdır (Res.6.129).

87r: Folyoda 10 adet bezemeli inisyal, 5 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.131). Folyonun genel süslemee karakterini sol marja yerleştirilen inisyaller oluşturmaktadır. İnisyallerin çentik kısımları yedinci ve onuncu inisyal hariç köşeli bir yapıya sahiptir. Onuncu örnek hariç her bir inisyalin yüzeyi çizgisel silmelerin çapraz olarak ritmik bir şekilde bölümlere ayırdığı çokgen bir süsleme alanına sahiptir. Birinci inisyalin yüzeyi turuncu renge boyanmıştır. İnisyalin üst kolu diğer örneklerden farklı olarak sağda ve solda küçük dikdörtgen motifleriyle sonlanmaktadır. Dikdörtgenlerin içerisi de turuncu ve sarı renklerin ritmik olarak boyanmasıyla elde edilen iki bir boyama üslubuna sahiptir. İkinci ve üçüncü inisyaller gövde kısımlarından birbirlerine bitiştirilmiştir. İkinci inisyalin sağdaki çentiği içerisi mora ve sarıya boyanan küçük dikdörtgen şeklinde sonlanmaktadır. İkinci inisyalin gövdesinde ise koyu turuncu renk kullanılmıştır. Üçüncü inisyalin gövdesinde isee açık bir mor renk tercih edilmiştir. Dörcüncü inisyalin gövdesinin

yarısı altın sarısına kalan yüzeyler ise turuncuya boyanmıştır. Sol üstte ince bir çizgi ile gövdeye bağlanan çentik bölümü ise birinci inisyaldeki gibi dikdörtgen şeklinde sonlanmaktadır. Dikdörtgenin içerisi sarı ve turuncu renklerin düşey şeritler halinde yerleştirilmesiyle elde edilen ritmik bir kompozisyona sahiptir. Beşinci ve altıncı inisyaller de yan yana ve alt alta yerleştirilmiştir. Beşinci inisyalde koyu bir mavi, altıncı inisyalde ise mor renk kullanılmıştır. Yedinci inisyal tamamen sarıya boyanırken gövdesinin sağ kısmına ikinci bir kontur eklenerek inisyalde derinlik algısı oluşturulmuştur. Burada inisyalin hem alt çentiği hem de üst çentiği eski örneklerdeki gibi koçboynuzuna benzeyen spiral motifleriyle sonlanmıştır. Sekizinci inisyal ise hemen yedincinin gövdesine bağlanmış, gövde yüzeyi ise koyu yeşile boyanmıştır. Dokuzuncu ve onuncu inisyallerde üst üste çizilmiştir. Ancak burada onuncu inisyal dokuzuncu inisyalin hemen arkasına yerleştirilerek yedinci inisyaldeki perspektif arayışları derinleştirilmiştir. Dokuzuncu inisyalin yüzeyi turuncuya boyanırken onuncu inisyalin yüzeyi koyu mavi ve koyu yeşile boyanmıştır. İnisyalin sol-iç ve sağ-dış kısımlarına birer bordür daha eklenerek iç bükey görünmeleri sağlanmıştır. Ayrıca inisyalin sol alttaki çentik bölümü bir önceki folyodaki gibi ortası mor, yanları koyu yeşile boyanmış üç dilimli yaprak şeklinde sonlanmıştır.



Resim 6.131. İlahi Koleksiyonu, Folyo 87r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

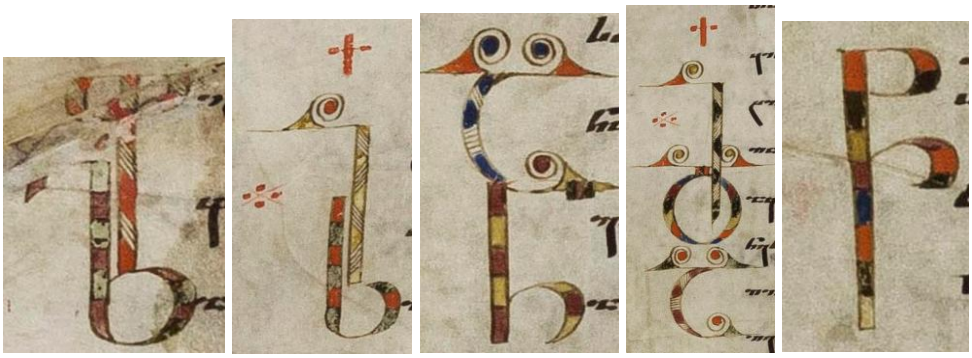
Kaynak: KKGNCM.

87v: Folyoda 15 adet bezemeli inisyal, 2 adet inisyal çizimi, 3 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.132-133). Burada inisyaller genel olarak ikili ya da üçlü gruplar halinde folyonun sol marjına yerleştirilmiştir. Birinci inisyalin gövdesi önceki inisyallerdeki gibi benzer şekilde çapraz formlu çizgisel silmelerle bölümlere ayrılmış ve bu bölümler kırmızıya boyanmıştır. Birinci inisyalin hemen solun soluna yerleştirilen ikinci inisyalin yüzeyi ise küçük karelere bölünerek ritmik bir şekilde ilerleyen beyaz ve mor renklerle doldurulmuştur. Ayrıca inisyalin sol köşesine yerleştirilen eşkenar üçgen düz bir çizgi ile gövdeye bağlanmıştır. Bu türdeki çentik formu el yazması için oldukça yeni bir uygulamadır. Üçüncü ve dördüncü inisyaller de üslupsal olarak önceki ilk iki inisyali tekrar etmektedir. Burada üçüncü inisyalin hemen üzerine basit formlu kırmızı bir haç, dördüncü

inisyalin yanına ise bir asteriskos motifi eklenmiştir. Bir spiralle üst kısmı sonlanan üçüncü inisyalin yüzeyi altın sarısına, dördüncü inisyalin yüzeyi ise ard arda yerleştirilen kırmızı ve mat bir açık yeşile boyanmıştır. Beşinci ve altıncı inisyallerde aynı süsleme düzenini takip etmektedir. Beşinci inisyalin üst bölümündeki spirallerin iç kısımları maviye, yan kolları kırmızıya gövdesi maviye, alt çentikteki spiralin içi mora üçgen formlu yan kolu ise sarıya boyanmıştır.

Hemen alttaki altıncı inisyalde ise birbirini takip eden kahverengi ve sarı renkler kullanılmıştır. Beşinci inisyalin çentiği üzerine doğru uzanan inisyalin üst çizgisi f.86v'deki gibi dikdörtgen şeklinde sonlanmaktadır. Yedinci ve sekizinci inisyaller önlü arkalı olarak yerleştirilmiştir. Yedinci inisyalin düzey düzenlemesi birinci, üçüncü ve beşinci inisyali takip etmektedir. Gövde yüzeyinde koyu yeşil kullanılırken, sol üstteki koçboynuzu formlu çentik kısmının içi sarıya üçgen formlu kuyruk kısmı ise turuncuya boyanmıştır. Ayrıca inisyalin hemen üzerine üçüncü inisyaldeki gibi basit formlu kırmızı renkli bir haç motifi yerleştirilmiştir. Sekizinci inisyalim gövdesi diğerlerinden farklı olarak doğrudan çapraz kuşaklara bölünmüş ve her bir kuşak sarı, mavi, mor, yeşil ve turuncuya boyanmıştır. Konturların belirgin olmaması burada sarmal bir görünüm oluşmasını sağlamıştır.

Sekizinci inisyalin hemen altında yer alan dokuzuncu inisyal altıncı inisyalin süsleme üslubunu tekrar etmektedir. Burada gövde yüzeyinde mor, çentiklerde ise spirallerin iç kısmında turuncu, üçgen bölümlerde yeşil renk kullanılmıştır. Dokuzuncu inisyalin üç satır altına yerleştirilen onuncu inisyal üslupsal olarak altıncı inisyali tekrar etmektedir. Burada gövde yüzeyinin ve çentiklerin boyanmasında turuncu, siyah, koyu sarı, mor, koyu mavi, kırmızı, yeşil ve açık sarı renkler sırasıyla kullanılmıştır. Onuncu inisyalin bir satır altına yerleştirilen on birinci inisyalde üçüncü inisyalde kullanılan süsleme üslubu kullanılmıştır. Burada boş olan yüzeyler sırasıyla siyah, kırmızı, sarı, siyah ve sarıya boyanmıştır. On birinci inisyal alt kısmından on ikinci inisyale bitiştirilmiştir. On ikinci, on üçüncü ve on dördüncü inisyaller üst üste yerleştirilen üç bir kompozisyona sahiptir. On ikinci inisyalin yüzeyi çizgisel silmeler kullanılmaksızın doğrudan çapraz kuşaklara bölünerek her bir kuşak mavi, turuncu, siyah, sarı, yeşil ve mor renklerle doldurulmuştur.



Resim 6.132. İlahi Koleksiyonu, Folyo 87v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

On üçüncü inisyalin yüzeyi ise bir önceki inisyaldeki gibi çizgisel silmelerle kuşaklara ayrılarak her bir yüzey kırmızı ve yeşile boyanmıştır (Res.6.133). Altıncı inisyal ile aynı kompozisyona sahip olan on dördüncü inisyal yüzeyinde sarı, mavi, mor ve turuncu renkleri kullanılmıştır. En altta yer alan on beşinci inisyal ise son iki satır hizasında başlayıp folyonun alt marjına kadar uzanmaktadır. Burada on üçüncü inisyaldeki düzen tekrarlanmış, sarı, turuncu ve yeşil renklere boyanmıştır.



Resim 6.133. İlahi Koleksiyonu, Folyo 87v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Folyonun alt marjının orta kısmında çizim formunda olan bazı inisyal denemeleri bulunmaktadır (Res.6.133). Üslupsal olarak zayıf olan bu çizimlerin daha sonradan folyoya eklendiği düşünülmektedir.

88r: Folyoda 14 adet bezemeli inisyal, 3 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.134). Folyoda yer alan inisyallerin birincisi hariç

diğerlerinin tamamı üslupsal olarak f.87v'deki üçüncü inisyaldeki süsleme üslubunu tekrar etmektedir. Birinci inisyalin yüzeyi diğerlerinden farklı olarak çaprazlama olarak birbirini takip eden çapraz kuşaklara bölünmüştür. Ancak bu kuşaklar burada daha dar tutulmuştur. Kuşakların iç kısmı beyaza boyanmıştır. Elde edilen yamuk formlu yüzeyler ise mavi, yeşil, sarı ve kırmızıya boyanmıştır. Sonraki inisyaller üslupsal olduğu kadar yerleşim düzeni açısından da bir önceki folyoyu takip ederek ikili gruplar halinde folyoya yerleştirilmiştir. İkinci inisyalde yeşil, üçüncü inisyalde turuncu, sarı ve yeşil, dördüncü de sarı, turkuaz, yeşil ve turuncu, beşinci inisyalde turuncu ve altın sarısı, altıncı inisyalde yeşil, sarı ve turuncu, yedinci inisyalde turuncu, altın sarısı ve koyu mavi, sekizinci inisyalde altın sarısı ve turuncu, dokuzuncu inisyalde turuncu, sarı, yeşil ve mor, onuncu inisyalde koyu yeşil, on birinci inisyalde sarı, mor, turuncu ve siyah, on ikinci inisyalde açık yeşil, turuncu ve mavi, on üçüncü inisyalde sarı, mor, turuncu ve siyah, on dördüncü inisyalde siyah, turuncu, sarı ve mavi, on beşinci inisyalde ise yeşil ve turuncu renk kullanılmıştır.



Resim 6.134. İlahi Koleksiyonu, Folyo 88r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

88v: Folyoda 3 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 3 adet yaprak çizimi, 3 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.135-136). Folyodaki üç inisyal alt alta yerleştirilmiştir (Res.6.134). Birinci ve üçüncü inisyal üslup olarak f.88r'deki örnekleri tekrarlamaktadır. Her iki inisyalde de inisyalin yüzeyleri çapraz olarak yerleştirilen çizgisel silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Birinci inisyalde bu yüzeyler turuncu ve sarıya, üçüncü inisyalde ise biraz önceki renklere ek olarak maviye de boyanmıştır.

İkinci inisyalin yüzeyi ise hem çapraz hem de yatay yerleştirilen kuşaklarla bölümlendirilmiştir. Ancak burada çizgisel silmeler kullanılmamıştır. Sağ yüzeydeki çapraz bölümler turuncu, siyah, sarı ve maviye, yatay olan sol yüzeydeki bölümler ise aynı renklere ek olarak mor ve beyaz tonları da eklenerek boyanmıştır. Üçüncü inisyalin üzerine ve altına birer asterikos ile sol kısmına bir haç motifi yerleştirilerek inisyalin önemi vurgulanmıştır.



Resim 6.135. İlahi Koleksiyonu, Folyo 88v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Üçü İnisyallerin hemen solunda sayfanın yarısını kaplayacak kadar büyük tasvir edilmiş bitkisel karaktere sahip inisyal formlu bir motif bulunmaktadır (Res.6.136). İnce uzun, inisyal formlu gövdesi altta bitkisel bir kaide ile üstte bitkisel bir başlıkla sonlanmaktadır. Altta yer alan kaide sağa ve sola doğru açılan üç dilimli lotus çiçeği şeklinde tasarlanmıştır. Çiçeğin yaprak kısımları turuncuya boyanarak merkezi vurgulanmıştır. Motifin uzun gövde yüzeyi tıpkı folyoda yer alan inisyallerdeki süsleme üslubunu takip etmektedir. El yazmasında kullanılan sarı, turuncu, mavi, mor, yeşil vb. tüm renkler gövde yüzeyinde tatbik edilmiştir.



Resim 6.136. İlahi Koleksiyonu, Folyo 88v, Süsleme Detayları.

Kaynak: KKGNCM.

Gövdenin üst kısmında başlık bölüme yakın bir noktadaya birer çizgi ile gövdeye bağlanan yukarı-sağa ve sola bakan yapraklar yer almaktadır (Res.6.136). Bu yaprakların hemen üzerinde ise başlık kısmı başlamaktadır. Karmaşık bir görünümde olan başlığın iç kısmı yürek motifi, arka kısmı ise damla motifi şeklinde sonlanan stilize bitkisel bir karaktere sahiptir. Yürek formunda olan yüzeyin merkezinde iki ucuna birer daire yerleştirilen bir silme bulunmaktadır. Silmenin hemen altında sağa ve sola doğru açılan dal benzeri birer çıktıntı yer almaktadır. Silmenin üzerinde ise konik şekilde sonlanan damla motifi görülmektedir. Motifin üzeri dairelere benzer yapılarla bölümlere ayrılarak bu kısımlar ritmik bir şekilde mora ve yeşile boyanmıştır. En üstte ise iki yana açılan yarım rumi ile ile sonlanarak kompozisyon tamamlanmıştır. Bunun haricinde folyoda sol marjda bazı yapraz deneme çizimleri bulunmaktadır. Çoğu silinmiş olmakla beraber üç tanesinin hatları ayırt edililebilmektedir. Bu motifler genel yaprak formlarıyla oldukça uyumludur.

99v: Folyoda 9 adet bezemeli inisyal, 3 adet kırmızı asteriskos ile 2 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.137). Folyoda yer alan ilk dört inisyal grup halinde sol marja yerleştirilmiştir. Birinci inisyalin yüzeyi küçük karelere bölünmüş ve krem, turuncu, mavi ve açık yeşile boyanmıştır. İkininci ve üçüncü inisyalin yüzeyi çapraz formlu çizgisel silmelerle bölümlere ayrılmıştır. İkinci inisyalde turuncu, üçüncü inisyalde isee koyu mavi ve koyu yeşil tonları kullanılmıştır. Dördüncü inisyalin yüzeyi zikzak motifleriyle bölümlere ayrlmıştır. Zikzakların iç kısımları krem rengine, geriye kalan yüzeyler ise kırmızıya boyanmıştır. Beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci inisyallerin yüzeyleri çapraz çizgisel silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Beşinci inisyalde kırmızı, yeşil ve koyu mavi kullanılmıştır.



Resim 6.137. İlahi Koleksiyonu, Folyo 99v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Altıncı ve yedinci inisyaller grup halinde yerleştirilmiştir (Res.6.137). Altıncı inisyalde turuncu ve kırmızı renkler kullanılırken, yedinci inisyalde koyu mavi ve yeşil renkler tercih edilmiştir. Beşinci, altıncı ve yedinci inisyallerin çentik kısımları kalem ucu şeklinde sonlandırılmıştır. Sekizinci inisyal altıncı inisyalin süsleme programını tekrar etmektedir. Son inisyal ise f.87v'deki son inisyalin süsleme düzenini tekrar etmektedir. İnisyalin gövdesi burada da folyonun alt marjına kadar uzatılmıştır. Diğer folyodan farklı olarak burada bir çizgi ile sol üst köşeye bağlanan yaprak motifi yer almaktadır. Yaprak motifi S kıvrımı çizmektedir. Yaprağın sol üstte yer alan ve içe bakan bölümü ile sağ altta yer alan ve dışa bakan bölümü üç dilimli şekilde tasvir edilmiştir. Üç dilimli yaprakların orta kısımları turuncuya yanları ise sarıya boyanmıştır.

101r: Folyoda 3 adet bezemeli inisyal, 2 adet kırmızı asteriskos ile 2 adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.138). Folyoda yer alan üç inisyal alt alta grup halinde yerleştirilmiştir. Ancak ortadaki ikinci inisyalin boyaları dağılmış ve tahrip olmuştur. Birinci inisyalin yüzeyi çizgisel silmelerin yatay olarak yerleştirilmesiyle bölümlere ayırmıştır. Bu bölümlerin içerisi turuncu, mavi ve yeşile boyanmıştır. İnisyalin hemen sağ alt bölümündeki çentiği üç dilimli yaprak şeklinde tasarlanmıştır. Bu form ve düzen diğerlerinde de tekrar edilmiştir. Burada yaprak motifi yeşile, ikincide turuncuya boyanmış, üçüncü ise boş bırakılmıştır. Üçüncü inisyalin yüzeyi diğerlerinden farklı olarak bölümlendirilmeden sol kısmı maviye sağ kısmı yeşile boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır. İnisyaller ayrıca asteriskos motifleriyle desteklenmiştir.



Resim 6.138. İlahi Koleksiyonu, Folyo 101r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

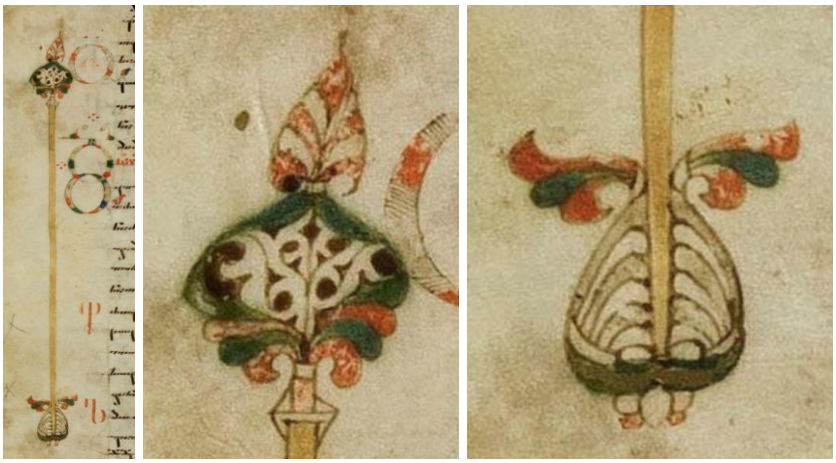
102v: Folyoda 4 adet bezemeli inisyal, bir inisyak formlu bezeme, 2 adet kırmızı asteriskos ile bir adet basit formlu kırmızı haç motifi bulunmaktadır (Res.6.139). El yazmasında yer alan inisyaller form ve üslup açısından f.101r'deki birinci inisyalin süsleme kompozisyonunu tekrarlamaktadır. Birinci inisyalde yeşil ve açık mavi, ikinci inisyalde turuncu, üçüncü inisyalde yeşil, kırmızı ve mavi, dördüncü inisyalde ise turuncu, mavi ve yeşil renkler kullanılmıştır. Buradaki inisyallerde diğerlerinden farklı olarak yüzeyleri bölümlere ayıran çizgisel bezemeler daha kalın ve geniş tutulmuştur.



Resim 6.139. İlahi Koleksiyonu, Folyo 102v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

İnisyallerin hemen solunda yaklaşık 20 satır boyunca alt marja kadar uzatılan inisyal formlu bitkisel bir motif yer almaktadır (Res.6.140). İnisyal formlu haçlarda olduğu gibi bu motifinde bir kaidesi ve bir başlığı vardır. Bitkisel formlu olan kaide kısmında, yeşil bir kuşak üzerine yerleştirilen sekiz dilimden oluşan birer yaprak motifi bulunmaktadır. Yapraklar tıpkı istiridye kabuğu gibi düzenlenerek motifin gövdesine bağlanmış ve kaburgalı bir görünüm elde edilmiştir. Yaprağın en üst dilimi lotus çiçeğini anımsatan bir düzeneleme ile sonlanmaktadır.



Resim 6.140. İlahi Koleksiyonu, Folyo 102v, Süsleme Detayları.

Kaynak: KKGNCM.

Sarıya boyanan gövdenin hemen üzerinde yükselen başlık kısmı büyük bir palmet şeklinde düzenlenerek iç kısmına da rumiler yerleştirilmiştir (Res.6.140). Palmet motifi ritmik olarak turuncu ve yeşile boyanmıştır. İç kısımdaki Rumilerin yerleştirildiği zemin kahverengiye boyanarak Rumilerin içerisi boş bırakılmıştır. Palmet motifi üstte ikinci bir yaprak motifi ile sonlanmaktadır. Buradaki yaprak motifi f.35r'deki palmet motifini tekrar etmektedir.

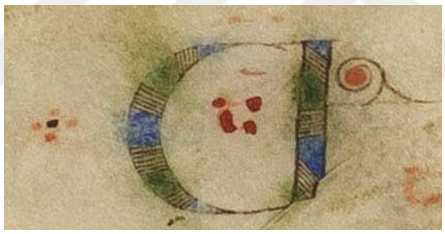
107v: Folyoda 3 adet bezemeli inisyal ile 8 adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.141). Folyonun en altındaki son dört satıra eklenen inisyallerden ikinci ve üçüncü yanyana yerleştirilmiştir. Form ve üslup açısından birbirini tekrar eden inisyalleri yüzeyleri çapraz olarak yerleştirilen çizgisel silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Birinci inisyalin sağ bölümü maviye, çizgisel silmeleri yeşile boyanırken, sol tarafında çizgisel silmeler sarıya, diğer kısımları turuncuya boyanmıştır. En sağdaki çentik kısmı ise dikdörtgen şekilde düzenlerek dikey dikdörtgenlere bölünüp turuncu ve sarıya ritmik olarak boyanmıştır. İkinci ve üçüncü inisyaller de üslup olarak birbirini tekrar etmektedir. İkinci inisyalde turuncu renk, üçüncüde ise mavi renk kullanılmıştır. Üçüncü inisyalin üzerine uçları birbirine bakan iki spiralden oluşan bir başlık motifi eklenmiştir. Her iki inisyalin sol tarafına kırmızı renkli birer asteriskos motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.141. İlahi Koleksiyonu, Folyo 107v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

109v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, 8 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.142). Folyonun en üstünde başlık kısmına eklenen ⵓ inisyali üslup açısından eski örnekleri tekrar etmektedir. İnisyalin yüzeyi yeşil ve mavi renklere ritmik olarak boyanmıştır. İnisyalin sağındaki çentik kısmı diğer folyolardan farklı olarak uç kısmı inisyale bakan bir spiral motifi şeklinde düzenlenmiştir. Ayrıca inisyalin soluna bir asterikos motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.142. İlahi Koleksiyonu, Folyo 109v, İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

110r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, 8 adet kırmızı, bir adet siyah, bir adet mavi asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.143). Bu folyodaki inisyal de üslupsal açıdan f.109v'deki inisyali tekrar etmektedir. Ancak inisyalin yüzeyi burada çizgisel silmeler yerine küçük dairelerle bezenmiştir. Dairelerin içerisi koyu mora boyanmıştır. Diğer kısımlarda ise koyu bir mavi tonu kullanılmıştır. Ayrıca inisyalin üzerine bir siyah, sol kısmına bir mavi asteriskos motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.143. İlahi Koleksiyonu, Folyo 110r, İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

115v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, 5 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.144). Folyoda inisyal üslupsal açıdan bir önceki folyodaki örneği tekrar etmektedir. Ancak burada inisyalin yüzeyi küçük karelere bölünmüş, inisyalin içerisine hem alt hem de üst kısmına birer rumi motifi eklenmiştir. Rumi motifi ile hareketlendirilen bu tipteki inisyal formunun tek örneği bu folyoda yer almaktadır. Rumilerin oval bölümleri turuncuya boyanarak diğer yüzeyleri boş bırakılmıştır. İnisyalin yüzeyindeki bölümler ise ritmik bir şekilde turuncu, kırmızı, açık yeşil, koyu mavi ve koyu yeşile boyanmıştır. İnisyalin üstüne, soluna ve altına birer asteriskos motifi, aralara birer yeşil nokta ile sol alt köşeye bir kırmızı haç motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.144. İlahi Koleksiyonu, Folyo 115v, İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

119r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, 6 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.145). Folyodaki tek inisyal örneği üslup ve kompozisyon açısından f.109v'deki örneği tekrarlamaktadır. Burada diğer folyolarda farklı olarak inisyalin sol alt köşesine yerleştirilen asterikos motifinin merkez noktası mavi, yan kanatları ise kırmızıya boyanmıştır. Bu küçük detay el yazmasındaki tek örnektir.



Resim 6.145. İlahi Koleksiyonu, Folyo 119r, İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

130v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal, 10 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.146). İçbükey ve dış bükey olarak tasarlanan inisyalin yüzeyi bölümlere ayrılmadan sol kısmı koyu maviye, sağ kısmı yeşile boyanmıştır. İnisyalin tepelik kısmında ise önceki örneklerdeki spiral formlu kompozisyon tekrarlanmıştır. İnisyalin soluna iki adet asterikos motifi eklenmiş, aralarına ise bir adet kırmızı haç motifi yerleştirilerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.146. İlahi Koleksiyonu, Folyo 130v, İnisyal ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

172r: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, bir adet bölüm başı süsleme şeridi, 3 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.147). Folyonun en üst kısmındaki dikdörtgen formlu bölüm başı süsleme şeridi satır boyunca uzanmaktadır. Şerit dikdörtgen bir silme ile çerçevelenmiştir. Şeridin iç yüzeyi karmaşık geometrik bir kompozisyona sahiptir. Şeridin yüzeyi üç farklı süsleme kuşağından oluşmaktadır. Üstte ve altta birbirini tekrarlayarak devam eden kareler bulunmaktadır. Karelerin iç kısımlarına daha küçük çubuk formunda dikdörtgenler eklenerek sarıya boyanmıştır. Karelerin aralarına ise mavi renkli yatık altıgenler eklenerek, karelerle ritmik bir görünüm elde edilmiştir. Bandın orta yüzeyinde de iç içe geçmiş iki kareden oluşan motifler tekrar etmektedir. Burada da içteki yüzeyler sarıya boyanmıştır. Burada karelerin aralarındaki boşluklara (yan, üst ve alt) yeşile boyanmış yatık altıgenler eklenerek merkezdeki süsleme kuşağının çokgen bir görünüm kazanması sağlanmıştır. Zira altıngenler birbirlerine birer çizgi ile bağlanmıştır. Ayrıca bant yüzeyindeki tüm boşluklara küçük noktalar eklenerek arka fonun hareket kazanması amaçlanmıştır.

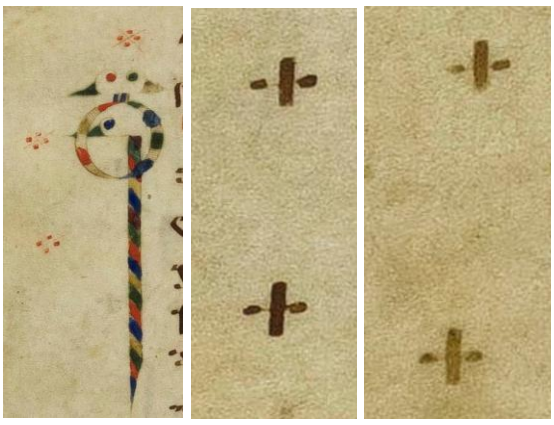


Resim 6.147. İlahi Koleksiyonu, Folyo 172r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Bandın sol alt köşesinde alt alta yerleştirilen inisyaller üslupsal açıdan diğer folyolardaki örnekleri tekrar eden çizgisel silmeli kompozisyona sahiptir. Her iki inisyalin yüzeyinde kırmızı ve yeşil tonları tercih edilmiştir.

173v: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, 7 adet kırmızı asteriskos ile 2 adet kırmızı, 2 adet siyah, 2 adet koyu sarı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.148). Folyoda yer alan iki inisyal üst üste yerleştirilerek gruplandırılmıştır. Birinci inisyalin yüzeyi çizgisel silmelerin yatay yerleştirilmesiyle bölümlere ayrılmıştır. Her bir bölüm kırmızı, yeşil ve maviye boyanmıştır. İkinci inisyalin yüzeyi ise çapraz kuşaklarla bölümlere ayrılarak sarmal bir görünüm kazanmıştır. Her bir çapraz bölüm koyu kahverengi, yeşil, kırmızı, sarı, koyu mavi renklere ritmik olarak boyanmıştır. İnisyallerin yan tarafına ve üzerine birer asteriskos motifi eklenerek inisyaller vurgulanmıştır.



Resim 6.148. İlahi Koleksiyonu, Folyo 173v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Folyodaki en dikkat çekici ögeler sol marjda alt alta yerleştirilen renkli haç tasvirleridir (Res.6.148). İnisyallerin üzerine iki adet kırmızı renkli alt marjlara ise iki siyah, onun da altına

iki koyu sarı renkli haçlar yerleştirilmiştir. Sarı tonları haç tasvirlerinde çok sık kullanılan renk olmadığı için bu folyoda kullanılması oldukça dikkat çekicidir.

174v: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 2 adet kahverengi, 4 adet kırmızı asteriskos ile 2 adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.149). Folyodaki iki inisyal grup olarak iç içe geçmiş bir şekilde sol marja yerleştirilmiştir. Her iki inisyalin yüzeyi önceki folyolardaki genel kompozisyonu tekrarlayarak yatay çizgisel silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Silmelerin ayırdığı bölümler birinci inisyalde yeşil ve koyu maviye, ikinci inisyalde ise kırmızı ve sarıya boyanmıştır. İkinci inisyalin üst kısmı C kıvrımı çizerek üç dilimli yaprak formunda sonlanmıştır. Birinci inisyalin tepelik kısmı ile ana gövdesi arasındaki bağlantı noktası diğer örneklerden farklı olarak kare olarak düzenlenmiş ve kırmızı ile mavi renklere ritmik olarak boyanmıştır.



Resim 6.149. İlahi Koleksiyonu, Folyo 174v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Folyonun sol marjında inisyallerin hemen yanına yerleştirilen inisyal formlu haç ise önceki örnekleri tekrarlar niteliktedir (Res.6.149). Haçın yatay kolları içe bakan birer spiral formunda düzenlenmiştir. Sağ kolun üzerine kahvrengi bir asteriskos altına ise kırmızı renkli basit formlu haç motifi yerleştirilmiştir. Haçın düşey kolu dikdörtgen bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler ritmik bir şekilde kırmızı, yeşil, sarı, kahverengi ve maviye boyanmıştır. Her bir renkten sonra bir bölüm boş bırakılmıştır. Kahverengi konturlu bu boş yüzeyler iki çizgi ile üç silmeye ayrılmış, orta kısımdaki silmelerin içlerine üçer kahverengi noktalar yerleştirilmiştir. Çizgisel silmenin bir varyasyonu olan bu uygulama ile renkler arası geçişler hareketlendirilmiştir. Haçın üst kolu badem formunda bir yaprakla sonlanmıştır. Yaprak motifi f.41v'deki örneği burada da tekrar etmektedir. Yaprağın zemini yeşile yatay damarları ise parlak bir maviye boyanmıştır. Yaprak motifi en üstte f.84v'deki gibi iki yana açılan iki dilimli birer

yaprak motifi ile sonlanmıştır. Bu yaprakların ilk dilimleri kırmızıya, ikinci dilimleri sarıya boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.

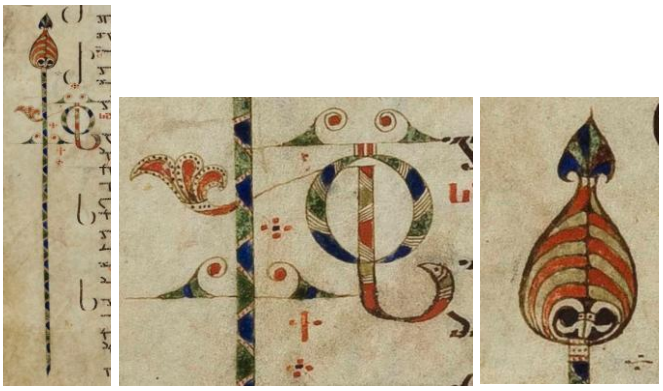
177r: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal ile 4 adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.150). İkili grup olarak yerleştirilen inisyaller f.173v'deki inisyallerin süsleme kompozisyonunu tekrar etmektedir. Birinci inisyalin silmelerle bölümlerindirilen yüzeylerine yeşil ve parlak mavi renkler uygulanırken, ikinci inisyalde turuncu ve sarı renkler kullanılmıştır. İnisyallerin sağ taraflarına birer asteriskos motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.150. İlahi Koleksiyonu, Folyo 177r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

178v: Folyoda 2 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 3 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.151). Bu folyodaki inisyallerde iki grup olarak sol marja yerleştirilmiştir. Bir önceki folyodaki gibi çizgisel silmelerle inisyallerin gövdeleri bölümlere ayrılmıştır. Birinci inisyalde koyu mavi ve yeşil, ikinci inisyalde sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Birinci inisyalin sol üst köşesinden sol marja doğru bir çizgi ile gövdeye bağlanan üç dilimli bir yaprak motifi yerleştirilmiştir. Uçları yukarı doğru bakan yapraklar dıştan ince bir silme ile vurgulanmış ve kendi içinde bölümlere ayrılmıştır. Bu silmelerin üzerine noktalar yerleştirilerek yaprakların konturları belirginleştirilmiştir. Bu yaprak motifi aynı zamanda inisyal formlu haçın üst kolunudan başlayarak haç motifine bitişik bir görünüm sergilemektedir.

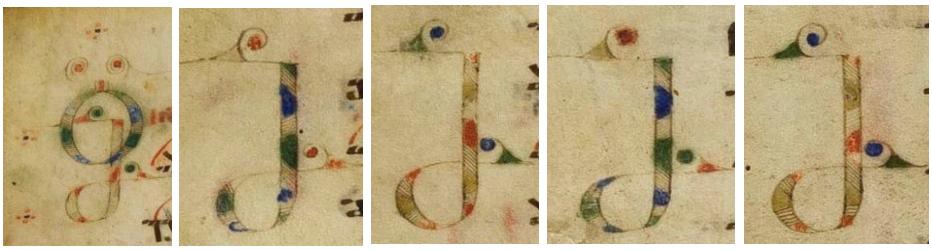


Resim 6.151. İlahi Koleksiyonu, Folyo 177r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Önceki örneklerdeki gibi haçın yatay kolları uçları gövdeye bakan birer spiral formlu düzenlemeye sahiptir (Res.6.151). Aynı zamanda bu kollar ince bir çizgi ile gövdeye bağlanmaktadır. Sağ kolun üzerine bir asteriskos motifi, altına ise alt alta bir haç bir asteriskos motifi eklenerek inisyaller ile haç arasındaki boş yüzey değerlendirilmiştir. Haçın düşey kolu uçları sağa bakan zikzak motifleri ile doldurulmuştur. Zikzak motifleri ayrıca beyaz renkli ince birer silme ile belirginleştirilmiştir. Bu silmelerin içleri genel kompozisyona uygun bir şekilde üçer nokta ile hareketlendirilmiştir. Zikzak motiflerinin içleri yeşile, diğer yüzeyler ise koyu maviye boyanmıştır. Haçın üst kolu f.88v'deki gibi badem formunda bir yaprak motifi ile sonlanmıştır. Yaprağın gövdeye bağlandığı kahverengi kısma stilize edilmiş beyaz renkli bir palmet motifi yerleştirilmiştir. Orta düşey bir çizgide birleşen sarmal damarlar karşılıklı olarak ritmik bir şekilde sarı ve kırmızıya boyanmıştır. Yaprak en üstte alt uçları içe doğru kıvrım yapan bir palmet motifi ile sonlanmıştır. Palmetin içerisi yeşil ve maviye boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.

182r: Folyoda 9 adet bezemeli inisyal, 4 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.152). Folyada yer alan 9 adet inisyal motifinin birincisi hariç diğer sekizi birbirini üslup ve form açısından tekrar etmektedir. Birinci ve ikinci inisyal iki grup olarak folyoya yerleştirilirken diğerleri tek tek konumlandırılmıştır. İnisyallerin tamamının yüzeyi önceki örneklerde olduğu gibi çizgisel çapraz silmelerle bölümlere ayrılarak farklı renklere boyanmıştır. Birinci, üçüncü, beşinci, yedinci ve dokuzuncu inisyallerde yeşil ve mavi; ikinci, dördüncü, altıncı ve sekizinci inisyallerde ise sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Ayrıca ilk iki inisyal solda üç adet asteriskos motifi ile vurgulanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.152. İlahi Koleksiyonu, Folyo 182r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

182v: Folyoda 7 adet bezemeli inisyal, 3 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.153). Folyodaki altı inisyal form ve üslup açısından birbirini tekrar etmektedir. Bir önceki folyodaki örneklerden farklı olarak burada inisyallerin sağ çentiklerindeki spiraller alta yerleştirilerek farklı bir üslup denenmiştir. Altı inisyalin yüzeyi çapraz çizgisel silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Birinci inisyalin yüzeyi açık yeşile, ikinci kırmızıya, üçüncü sarıya, dördüncü koyu maviye, beşinci kahvrengiye, altıncı yeşile boyanmıştır.



Resim 6.153. İlahi Koleksiyonu, Folyo 182v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Diğer örneklerden farklı olarak altıncı inisyalin çizgisel şeritlerinin bir kısmı koyu kahverengiye boyanmıştır (Res.6.153). Ayrıca inisyalin düşey koluna alttan bahar dalı motifi eklenmiştir. Herhangi bir renge boyanmayan bu bahar dalı üzerine rumi motifleri yerleştirilmiştir. Motif en altta kırmızı renkli bir asteriskos motifi ile sonlanmıştır. Yedinci inisyalin yüzeyi diğer altı inisyalden farklı olarak daire motifleri ile bölümlere ayrılmıştır.

Turuncu zemine yerleştirilen ve boyanmayan dairelerin içlerine dört aks üzerine dört nokta yerleştirilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

184v: Folyoda 6 adet bezemeli inisyal, 2 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.154). Folyodaki ilk beş inisyal üslupsal açıdan birbirini tekrarlamaktadır. Birinci, üçüncü ve beşinci inisyallerin yüzeyleri çizgisel çapraz silmelerle bölümlere ayrılmış, sarı ve kırmı renklere ritmik olarak boyanmıştır. İkinci ve üçüncü inisyallerin yüzeyleri ise düşey iki ana silmeye bölünmüş sol tarafları maviye, sağ tarafları ise açık yeşile boyanmıştır. Diğerlerinden farklı olarak altıncı inisyal üslupsal açıdan birinci inisyalin yüzey kompozisyonuna sahiptir. Burada çizgisel silmelerin bölümlendirdiği yüzeyler kırmızı, koyu mavi ve yeşile boyanmıştır. İnisyalin hemen solunda art arda bir asteriskos motifi ile basit formlu haç motifi yerleştirilmiştir. Ancak buradaki haç motifi kodeksdeki diğer basit formlu haçlardan farklı olarak alt alta yerleştirilmiş iki nokta ile vurgulanmıştır. Bu çizgisel bezeme ile folyodaki süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.



Resim 6.154. İlahi Koleksiyonu, Folyo 184v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

185r: Folyoda 6 adet bezemeli inisyal ile bir adet bölüm başı süsleme şeridi bulunmaktadır (Res.6.155). Folyodaki altı inisyal form ve üslup açısından birbirini tekrarlamaktadır. Bu yolda inisyallerin yüzeyleri bölümlendirilmemiştir. İnisyallerin yüzeyleri iki renge boyanarak farklı bir süsleme üslubu takip edilmiştir. Birinci inisyalin gövdesinin sol kısmı turuncuya, sağ kısmı ise yeşile, ikinci inisyalin sol kısmı yeşile, sağ kısmı sarıya, üçüncü ve altıncı inisyallerin sol kısmı kahvrengiye, sağ kısmı koyu maviye, dördüncü inisyalin sol kısmı sarıya, sağ kısmı turuncuya, beşinci inisyalin ise sol kısmı kahverengiye, sağ kısmı yeşile boyanmıştır. Ayrıca spiral şeklinde düzenlenen tepelik kısımlarında spirallerin içleri de her bir inisyalde sırasıyla, mavi, sarı, turuncu, yeşil ve turuncuya boyanmıştır.



Resim 6.155. İlahi Koleksiyonu, Folyo 184v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

Folyodaki en dikkat çekici süslemelerden biri hiç kuşkusuz alt marja yerleştirilen dikdörtgen formlu bölüm sonu süsleme şeridir (Res.6.155). Şerit yüzeyi f.6r'deki kompozisyonu tekrarlayarak zikzaklardan oluşan on farklı kuşağa bölünmüştür. Birinci kuşakta kırmızı, ikincide yeşil, üçüncüde sarı, dördüncüde turuncu, beşincide koyu mavi, altıncıda sarı, yedincide yeşil, sekizincide koyu kahverengi, dokuzuncuda krem, onuncuda ise koyu mavi renkler kullanılmıştır.

198v: Folyoda bir adet bölüm sonu süsleme şeridi, 2 adet kırmızı asteriskos ile bir adet kırmızı renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.156). Folyoda herhangi bir bezemeli inisyal olamamasına karşın alt marjda yer alan gösterişli bölüm sonu süsleme şeridi ile folyonun genel süsleme üslubu tanımlanmıştır. Dikdörtgen formlu olan şerit en dışta siyah konturlu bir silme ile çerçevelendirilmiştir. Bu silme yüzeyine kahverengi zeminli rumi motifleri sonsuzluk prensibine göre yerleştirilmiştir. Silme ile çerçevelenen yüzey 15 adet kareye bölünmüştür. Her bir kare içerisine daire motifleri yerleştirilmiştir. Bu daire motiflerinin iç kısmına ise S kıvrımı çizen karşılıklı rumiler yerleştirilmiştir. Dairelerin karelerle kesiştiği köşe noktalarına da rumiler eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır. İlk beş ve son beş kare bölmenin zemini kırmızıya, ortadaki beş bölmenin zemini ise yeşile boyanmıştır. Rumi motifleri boyanmayarak boş bırakılmıştır.



Resim 6.156. İlahi Koleksiyonu, Folyo 198v, Bölüm Sonu Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

207r: Folyoda bir adet bölüm başı süsleme şeridi, bir adet inisyal, 6 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet kırmızı, 5 adet siyah renkli basit formlu haç motifi bulunmaktadır (Res.6.157). Folyonun üst marjına dikdörtgen formlu bir bölüm başı süsleme şeridi yerleştirilmiştir. Bölüm başı süsleme şeridi 15 eşit, bir yarım kareye bölünmüştür. Her bir kare içerisine karşılıklı olarak rumi motifleri eklenmiştir. Rumile oval bir hat üzerine yerleştirilerek üstte kalp formu elde edilmiştir. Rumilerin başlangıç ve bitiş noktalarına birer daire motifi yerleştirilmiştir. Ayrıca karelerin köşe noktalarına da birer daire motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır. Karelerin köşelerindeki daireler yeşile boyanmıştır. Rumilerin başlangıç ve bitiş noktalarındaki daireler ritmik olarak kırmızı ve sarıya boyanarak her bir karenin birbirini renk açısından tekrarlaması engellenmiştir. Şeridin sol alt köşesine yerleştirilen inisyal ise form ve üslupsal açıdan diğer örnekleri tekrarlamaktadır. Kırmızı ve sarı renge boyanan inisyalin üstüne, soluna ve altına birer asteriskos motifi eklenerek genel süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.



Resim 6.157. İlahi Koleksiyonu, Folyo 207r, Bölüm Başı Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

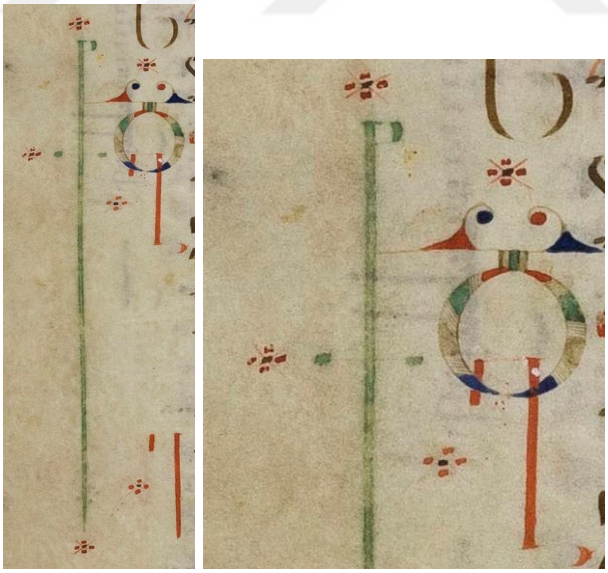
212v: Folyoda bir adet inisyal, bir adet inisyal formlu haç ile 6 adet siyah, bir adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.158). Folyoda yer alan inisyal örneği ile inisyal formlu haç yanyan sol marja yerleştirilmiştir. İnisyal örneği diğer folyolardan farklı olarak iç içe geçmiş dört şeride bölünmüş yüzey düzenlemesine sahiptir. Şeritler içten dışa doğru geniş çizilerek inisyale derinlik duygusu katılmıştır. En içteki şerit kırmızıya, ikinci bej rengine, üçüncü koyu yeşile, dördüncü ise yine bej rengine boyanmıştır. İnisyalin tepelik bölümü ile gövde arasındaki boğum da gövde ile uyumlu olarak beş eş bölüme ayrılan bir dikdörtgen şeklinde tasarlanarak her bir yüzey yeşilin tonların boyanmıştır. İnisyalin altına bir asteriskos motifi eklenerek inisyal vurgulanmıştır. İnisyalin hemen soluna yerleştirilen inisyal formlu haçın düşey kolu önceki folyolardaki örnekleri tekrarlayarak çizgisel silmelerin çapraz ve yatay olarak yerleştirilmesiyle elde edilen çokgen yüzeylere ayrılmıştır. Elde edilen yüzeyler turuncu, mor ve yeşil renklere boyanmıştır. Haçın yatay kolları genel kompozisyonu tekrarlayarak spiral formlu motif şeklinde tekrarlanmıştır.



Resim 6.158. İlahi Koleksiyonu, Folyo 212v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

217v: Folyoda bir adet inisyal, bir adet inisyal formlu haç ile 7 adet kırmızı asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.159). Folyoda yer alan inisyal örneği ile inisyal formlu haç yanyan sol marja yerleştirilmiştir. İnisyal örneği genel kompozisyonu tekrarlayarak çizgisel silmelerin çapraz ve yatay olarak yerleştirilmesiyle elde edilen çokgen yüzeylere ayrılmıştır. Her bir bölüm kırmızı, yeşil ve sarı renklere ritmik olarak boyanmıştır. İnisyalin üzerine ve altına eski örneklerde olduğu gibi kırmızı asteriskos motifleriyle desteklenmiştir. İnisyalin hemen solunda yer alan inisyal formlu haç da genel kompozisyonu tekrar etmektedir.



Resim 6.159. İlahi Koleksiyonu, Folyo 217v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

219v: Folyoda bir adet inisyal, bir adet inisyal formlu haç, 5 adet kırmızı, 2 adet yeşil asteriskos ile 2 adet basit formlu kırmızı renkli haç motifi bulunmaktadır (Res.6.160). Folyoda

sol marjda yer alan inisyal ve inisyal formlu haç motifi f.212v ve f.217v'deki genel kompozisyonu tekrar etmektedir. Burdada hem inisyalin yüzeyi hem de inisyal formlu haçın yüzeyi çizgisel silmelerin çapraz ve yatay olarak yerleştirilmesiyle bölümlere ayrılmıştır. İnisyin bölümlendirilen yüzeyi genel kompozisyonun dışına çıkarak sol kısmı kırmızıya, sağ kısmı sarıya boyanmıştır. İnisyalin tepelik kısmındaki spirallerden sol kısımdaki kırmızı ve sarıya, sağ kısımdaki ise kırmızı ve koyu mavi boyanmıştır. İnisyalin üzerine bir yeşil asteriskos motifi yerleştirilmiştir. Sol kısımdaki haçın düşey kolundaki yüzeyler sarı, yeşil ve kırmızı renklerle ritmik olarak doldurulmuştur. Haçın düşey kolu tıpkı inisyalin tepelik bölümünde olduğu gibi spiral şeklinde düzenlerek yeşil ve maviye boyanmıştır. Ayrıca haçın üst, sol ve alt kolunun altına birer kırmızı renkli asteriskos motifi yerleştirilmiştir. Haçın sağ kolunun üzerine bir adet kırmızı, alt koluna bir adet yeşil asteriskos ile haç motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.160. İlahi Koleksiyonu, Folyo 219v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

221r: Folyoda bir adet basit formlu haç çizimi, 2 adet kırmızı asteriskos ile 2 adet basit formlu kırmızı renkli haç motifi bulunmaktadır (Res.6.161). Folyoda yer alan inisyaller herhangi bir bezeme unsuru ile hareketlendirilmemiştir. Folyoda en dikkat çekici öge sol marja yerleştirilen haç çizimidir. Genel haç kompozisyonlarından farklı olarak iki kollu çizilen haçın düzensiz şekli, bu motifin sonraki dönemlerde el yazmasına eklendiğini düşündürmektedir.



Resim 6.161. İlahi Koleksiyonu, Folyo 221r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

223r: Folyoda bir adet bölüm sonu süsleme şeridi, 12 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet basit formlu kırmızı renkli haç motifi bulunmaktadır (Res.6.162). Folyodaki en dikkat çekici süsleme unsuru alt marja yerleştirilen bölüm sonu süsleme şeridir. Şerit dikdörtgen formlu olarak düzenlenmiştir. Şeridin yüzeyine sonsuzluk prensibine göre eşkenar üçgenler yerleştirilmiştir. Eşkenar üçgenlerin iç kısmına da daha küçük boyutlu birer eşkenar üçgen yerleştirilerek motif detaylandırılmıştır. Eşkenar üçgenlerin dış yüzeyi boş bırakılarak herhangi bir renge boyanmamış ancak birbirbirini takip eden noktalarla hareketlendirilmiştir. Merkez noktayı oluşturan ikinci eşkenar üçgenler ritmik olarak kırmızı, yeşil, sarı ve maviye boyanmıştır. Bant yüzeyinde eşkenar üçgenler haricinde ortaya çıkan üçgen alanlarda kahverengi, kırmızı, yeşil ve maviye ritmik olarak boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.162. İlahi Koleksiyonu, Folyo 223r, Bölüm Sonu Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

239v: Folyoda iki adet bezemeli inisyal, bir adet bölüm başı süsleme şeridi, 6 adet kırmızı asteriskos ile 4 adet basit formlu kırmızı renkli haç motifi bulunmaktadır (Res.6.163). Folyonun üst kısmına yerleştirilen bölüm başı süsleme şeridi içerdiği bitkisel süsleme kompozisyonu ile oldukça dikkat çekicidir. Dikdörtgen formlu olan şerit iki silmeli örgü motifinden oluşan bir silme ile çerçeve içerisine alınmıştır. Örgü motifleri kırmızıya boyanarak belirginleştirilmiştir. Şeridin iç yüzeyi üç bölüme ayrılarak değerlendirilmiştir. Şeridin orta noktasına bir çizgi çekilerek bu çizginin altına ve üstüne stilize edilmiş kıvrık dallarla iç içe geçmiş rumi motifleri

yerleştirilmiştir. Rumilerin uç kısımlarındaki daire formlu yaprakları sarıya boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır. Şeridin sol alt köşesine yerleştirilen inisyaller de genel inisyal kompozisyonunu tekrarlayarak ikili grup halinde düzenlenmiştir. İnisyallerin yüzeyleri silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Bölümlere ayrılan her bir yüzey sarı ve kırmızıya boyanarak inisyaller hareketlendirilmiştir. İnisyallerin sol kısmına birer asteriskos motifi eklenerek inisyaller vurgulanmıştır.



Resim 6.163. İlahi Koleksiyonu, Folyo 239v, Bölüm Başı Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

248r: Folyoda bir adet bölüm sonu süsleme şeridi, 5 adet kırmızı asteriskos ile 3 adet basit formlu kırmızı renkli haç motifi bulunmaktadır (Res.6.164). Folyonun alt marjına son satıra yerleştirilen bölüm sonu süsleme şeridi dikdörtgen formlu olup girift bir bitkisel kompozisyon ile bezenmiştir. Uçları sağa doğru bakan stilize edilmiş palmet yaprakları sonsuzluk prensibine göre şerit yüzeyine yerleştirilmiştir. Yaprakların aralarına ise sarı ve kırmızı renklerle daireler çizen geometrik motifler eklenerek yapraklar detaylandırılmıştır. Yaprakların yüzeyi mavi ve yeşil renklere ritmik olarak boyanmıştır. Kırmızı-sarı yüzeyler ile dilimli yapraklara sahip olan yaprak motifleri palmet-akantus sentezini akıllara getirmektedir. Şerit yüzeyinin geriye kalan boşlukları iç kısımları noktalarla desteklenen rumi motifleriyle doldurularak genel süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.



Resim 6.164. İlahi Koleksiyonu, Folyo 248r, Bölüm Sonu Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

248v: Folyoda 11 adet bezemeli inisyal, 4 adet kırmızı, bir adet yeşil, bir adet kırmızı gövdeli mavi kollu ve bir adet mavi asteriskos ile 2 adet basit formlu kırmızı renkli haç motifi bulunmaktadır (Res.6.165). Sol marjda yer alan inisyallerden ilk dokuz tanesi grup halinde folyoyaya yerleştirilmiş, diğerleri ise tekli olarak konumlandırılmıştır. İnisyallerin tamamının gövde yüzeyi çizgisel silmelerin çapraz ve yatay olarak yerleştirilmesiyle elde edilen şeritlere ayrılmıştır. İlk dokuz inisyalde çoğunluklu iki renk tercih edilmiştir. Birinci, üçüncü, beşinci ve yedinci inisyalde sarı ve kırmızı, ikinci, dördüncü, altıncı ve sekizinci inisyalde yeşil ve mavi, dokuz ve onuncu inisyallerde kırmızı, mavi, yeşil ve sarı kullanılırken on birinci inisyalde sayılan renklere ek olarak mor renk de kullanılmıştır. Son inisyalin düşey gövdesi alt marja kadar uzatılmıştır. İlk iki inisyalin hemen solunda alt alta yerleştirilmiş farklı renklerde asteriskos motifleri bulunmaktadır. Birinci yeşile, ikinci merkezikezi kırmızı olmak üzere dış kolları maviye, üçüncü maviye, dördüncü ise kırmızıya boyanmıştır. İnisyallerin her birinin farklı renkte olması ve alt alta yerleştirilmesi sanatçının estetik algısındaki değişime açıklığı yansıtması açısından oldukça önemlidir.

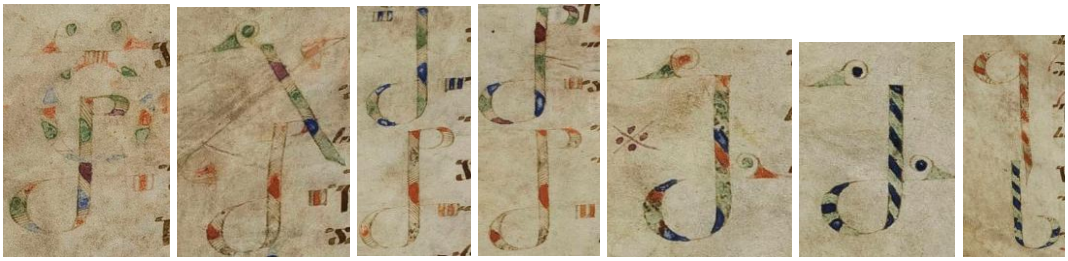


Resim 6.165. İlahi Koleksiyonu, Folyo 248v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

251v: Folyoda 12 adet bezemeli inisyal ile 2 adet kırmızı renkli asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.166). Folyoda yer alan inisyallerden dokuzuncu ve onuncu inisyal hariç diğerleri ikili gruplar halinde düzenlenmiştir. Dokuzuncu ve onuncu inisyaller hariç diğerlerinin yüzeyleri çizgisel silmelerin çapraz ve yatay kuşaklar halinde yerleştirilmesiyle bölümlere ayrılmıştır. Birinci inisyalde turuncu, yeşil ve mavi renkler, ikinci inisyalde yeşil, mor, turuncu ve mavi renkler, üçüncü inisyalde yeşil, mor ve mavi renkler, dördüncü, altıncı, sekizinci ve on birinci inisyalde turuncu ve sarı renkler, beşinci inisyalde mavi ve yeşil renkler, yedinci inisyalde mor, yeşil ve mavi renkler ritmik olarak yüzeylere doldurulmuştur. Dokuzuncu, onuncu ve on ikinci inisyallerin yüzeyleri doğrudan çapraz kuşaklara bölünerek sarmal bir

görünüm elde edilmiştir. Dokuzuncu inisyalin yüzeyinde turuncu, yeşil, mavi ve kırmızı renkler ritmik olarak yüzeylere işlenmiştir. Onuncu ve on ikinci inisyalin yüzey bezemesi benzer şekilde açık yeşil ve koyu mavi renklere ritmik olarak boyanmıştır. Dokuzuncu inisyalin hemen soluna iki adet inisyal motifi eklenerek inisyal vurgulanmıştır.



Resim 6.166. İlahi Koleksiyonu, Folyo 251v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

253r: Folyoda 9 adet bezemeli inisyal ile 5 adet kırmızı renkli asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.167). Folyoda yer alan inisyallerden ilk iki tanesi ikili grup şeklinde sol marja yerleştirilmiştir. Birinci inisyalin gövde yüzeyi bölümlere ayrılmaksızın tepelik kısmıda dahil olmak üzere yeşile boyanmıştır. Hemen altında yer alan ikinci inisyal ile dokuzuncu inisyal gövde yüzeyi çapraz kuşaklara bölünmüş; mor, yeşil, kırmızı, mavi ve sarı renklerle doldurulmuştur. Birbirini ritmik olarak tekrar eden bu renkler inisyal gövdesinde sarmal bir görünüm oluşturmuştur. Diğer inisyallerin yüzeyleri ise ince silmelerin çapraz olarak yerleştirilmesi ile çokgen yüzeylere bölünmüştür. Silmelerin iç kısımları boyanmayarak üçer nokta ile hareketlendirilmiştir. Silmelerin çokgen kuşaklara ayırdığı yüzeyler birbirini tekralayacak şekilde kırmızı, yeşil, sarı, mor, mavi ve turuncuya boyanmıştır. İlk iki inisyalin soluna, dokuzuncu inisyalin üç yanına birer asteriskos motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.167. İlahi Koleksiyonu, Folyo 253r, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

253v: Folyoda 7 adet bezemeli inisyal ile 3 adet kırmızı renkli asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.168). Folyoda yer alan inisyaller üslupsal açıdan birbirini tekrar edecek şekilde tasarlanmıştır. Her bir inisyalin gövde yüzeyi çizgisel yatay silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Birinci, üçüncü, beşinci ve yedinci inisyalde mor ve yeşil, ikinci, dördüncü ve altıncı inisyallerde kırmızı ve sarı renkler kullanılarak iç yüzeyler hareketlendirilmiştir. Aynı renk düzenine sahip inisyallerin tek ve çift sayı düzenine göre ilerlemesi folyoda görsel bir alegori oluşturmaktadır. Ayrıca inisyallerin sağ kısımdaki üç dilimli yaprak formundaki çentikleri tek sayılılarda maviye, çift sayılılarda kırmızı ve sarıya boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.168. İlahi Koleksiyonu, Folyo 253v, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

255r: Folyoda 10 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal çizimi ile 3 adet kırmızı renkli asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.169). Folyoda yer alan inisyaller birinci inisyal hariç üslupsal açıdan birbirini tekrar etmektedir. Birinci inisyalin gövde yüzeyi yatay çizgisel silmelerle bölümlere ayrılarak kırmızı ve sarıya boyanmıştır. İnisyalin tepelik kısımlarının arka kolları ilgi çekici bir şekilde tomurcuklu rumiyi anımsatmaktadır. Orta kısmı kırmızıya boyanan motifin yanları burada yeşile boyanarak inisyalin süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır. Diğer inisyallerin yüzeyleri herhangi bir bölümleme işlemine uğratılmaksızın tek renge boyanmıştır. İkinci ve altıncı inisyal yeşile, üçüncü, yedinci ve dokuzuncu inisyal mora, dördüncü ve onuncu inisyal sarıya, beş ve sekizinci inisyaller ise turuncuya boyanmıştır. İnisyallerin yüzeylerinin sade tutulması ve hatlarının acemice çizilmesi bu folyoda farklı bir ressamın çalıştığını düşündürmektedir. Son olarak beşinci ve altıncı inisyallerin arasına sonraki dönemlerde basit formlu bir inisyal çizilerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6. 169. İlahi Koleksiyonu, Folyo 253v, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

262v: Folyoda 5 adet bezemeli inisyal, bir adet inisyal formlu haç ile 2 adet kırmızı, 3 adet yeşil, bir adet mor, bir adet sarı renkli asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.170). Sol marjda yer alan inisyallerden üçüncü ve dördüncü inisyaller yan yana yerleştirilerek ikili grup oluşturmuştur. Üslupsal açıdan önceki örnekleri tekrarlayan birinci ve beşinci inisyalin gövde yüzeyleri yatay çizgisel silme şeritleriyle bölümlere ayrılmıştır. Birinci inisyalde yeşil, kırmızı ve sarı renkler, beşinci inisyalde mor, yeşil ve kırmızı renkler ritmik olarak kullanılmıştır. İkinci inisyalin yüzeyi çapraz silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Çapraz silmelerin iç kısımları yeşile boyanmıştır. Diğer çokgen yüzeyler ise kırmızı sarı renklerle doldurulmuştur. Üçüncü ve dördüncü inisyallerin birbirine bitişik olan gövdeleri çapraz kuşaklarla bölümlendirilmiştir. Üçüncü inisyalde kırmızı ve koyu sarı, dördüncü inisyalde ise açık yeşil ve koyu mavi tercih edilmiştir. Renklerin oluşturduğu çapraz kuşaklar inisyallerin bitişik olarak düzenlemesi nedeniyle bir örgü motifi çizmektedir. Birinci inisyalin hemen solunda yer alan haç motifi ise genel kompozisyona uygun olarak orta kolları çizgisel çizilerek tüm yüzeyi yeşile boyanmıştır. İnisyallerin yanlarına birer asteriskos motifi eklenerek süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.



Resim 6.170. İlahi Koleksiyonu, Folyo 262v, İnisyaller ve Diğer Süslemeler.

Kaynak: KKGNCM.

263r: Folyoda bir adet bölüm başı süsleme şeridi bulunmaktadır (Res.6.171). Folyonun tek süsleme ögesi olan bölüm başı süsleme şeridi dikdörtgen formlu olarak düzenlenmiştir. Şeridin sol üst köşesi tahrip olmuştur. Şerit yüzeyine sonsuzluk prensibine göre düzenlenmiş 14 adet daire motifi yer almaktadır. Daire motifleri dıştan yeşil bir daire ile belirginleştirilmiştir. Dairelerin iç kısımlarına bir merkezden çıkan 16 dilimli bir gülbezek motifi yerleştirilmiştir. Gülbezeğin dört ana akstaki dilimleri turuncuya boyanarak belirginleştirilmiştir. Turuncu yapraklar iki yandan birer sarı renkli yapraklarla çevrelenmiştir. Geriye kadar dört köşede ise daha geniş yüzeye sahip olan beyaz dilimler eklenmiştir. Bu dilimlerin yüzeyi boyanmayarak noktaların üç kuşak halinde yapraklara işlenmesiyle hareketlendirilmiştir. Dairelerin aralarındaki boş yüzeylere ise mavi renkli damla motifleri eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6. 171. İlahi Koleksiyonu, Folyo 263r, Bölüm Başı Süsleme Şeridi.

Kaynak: KKGNCM.

270r: Folyoda 5 adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.172). Folyoda yer alan inisyaller üslupsal açıdan diğer inisyallerden ayrılmaktadır. Farklı bir ustanın elinden çıkmış görünümü sergileyen inisyallerde sarı ve kırmızı renkler birbirini tekrarlayacak şekilde

kullanılmıştır. Birinci inisyalin yüzeyi alt kısımları S kıvrımı çizen kuşaklara, ikinci inisyalin yüzeyi S kıvrımı çizen kuşaklara, üçüncü inisyalin yüzeyi ise zikzak motifleriyle, dördüncü ve beşinci inisyallerin yüzeyleri ise dikey silmelerle ikişer bölüme ayrılmıştır. İnisyallerin alt ve üst çentikleri üç dilimli yaprak şeklinde sonlanarak kodeksteki genel kompozisyonu tekrar etmektedir.



Resim 6.172. İlahi Koleksiyonu, Folyo 270r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

270v: Folyoda 7 adet bezemeli inisyal bulunmaktadır. Bu folyodaki inisyaller f.270r'de yer alan ikinci inisyalin genel kompozisyonunu ve süsleme üslubunu tekrar etmektedir.

271v: Folyoda 9 adet bezemeli inisyal çizimi bulunmaktadır (Res.6.173). Bu folyoda yer alan inisyaller üslup ve kompozisyon açısından f.270r ve f.270v'deki örnekleri tekrarlamaktadır. İnisyallerin karmaşık ve örgülü yüzeyleri kodeksteki diğer örneklerden farklılık taşımaktadır. İnisyallerin form açısından farklı olması burada başka bir sanatkarın çalışmış olduğunu gösteren önemli bir bilgidir.



Resim 6.173. İlahi Koleksiyonu, Folyo 271v, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme : Mikael Modrekili'nin koleksiyonunun, genel el yazması üretimi kurallarına göre, kodeksin sonuna (sonsöz şeklinde) ve başına (önsöz şeklinde) konulması gereken ana kolofonları, el yazmasının hasar görmesi nedeniyle bize ulaşamamıştır. Fakat el yazmasının orta kısımlarında saklanan ve kodeksin ayrı ayrı bölümlerine iliştirilmiş olan kolofonlar bile hem tarihlendirme hem de el yazmasının hüviyeti açısından önemlidir. Bu kolofonlar bize kodeksin ne zaman kopyalandığını belirleme imkânı vermektedir. Ayrıca bu kolofonlar, kodeks ile ilgili çeşitli tarihî ve edebî konulara da ışık tutmaktadır. El yazması içerisinde toplamda dört farklı kolofon niteliği taşıyan kenar yazısı bulunmaktadır. Bunlardan hareketle el yazmasının 10. yüzyılın son çeyreğinde üretildiği düşünülmektedir. Bunlar sırasıyla aşağıda verilmiştir.



Resim 6.174. İlahi Koleksiyonu, Folyo 24v, Kolofon.

Kaynak: KKGNCM.

Folyo 24r-v'de yer alan birinci kolofon, Asomtavruli ile yazılmıştır. Türkçesi şu şekildedir:[1040]

Sana sonsuz şükürler olsun Ey İsa Mesih. Senin, ezelden ebede ve asırlar boyunca kutsanmış olan adının yüceltilmesi için, Tanrı'nın takdirine riayet ederek Dzlispirni'yi Tanrı'nın yardımıyla tamamladım. Âmin! İki Krallığın Kralı, kudretli efendimiz, tüm azizlerin şefaatiyle, özelliklee senin elinle taçlandırılan kralların korkusuz ve en yenilmezi olan Kral David Kurapolates'i şanla an ve krallığa göz dikmiş tüm düşmanları ve muhalifleri kutsal haçın gücüyle ayaklarının altına serilsin. Âmen! Varlığımızın en iyi nedeni ve sahibi olan Tanrı'nın yardım ve inayetiyle, ben, Tanrı tarafından babalık hırkası giydirilen David'in yeğeni olan zavallı Mikael Modrekili, gücümün sınırlarının ötesine geçerek büyük bir çaba ile çalıştım. Ve büyük masraflar ve gayretler göstererek Yunan ve Gürcü dillerindeki bu Dzlispirni'yi tamamen birleştirdim. Ve tam bir bilgelik ile bu kutsal kitabı gerçekçi bir yorumla yazdım. Onları kendim düzenledim. Ve bu kitaptakilere kendi sefil yoksul benliğimden daha fazla değer verdim. Çünkü her kelime ve sözde, Dzlispirni önce "Rab" diye haykırmaktadır. Sonra ise kutsal bilgelik içeren şiirlerimiz yani ilahilerimiz gelmektedir. Her iki şekilde de bu ilahi emek, şimdi ve

---

[1040] Kahverengi mürekkeple yazılan metnin orijinali şu şekildedir: **ⴑⴐⴂⴓⴔⴄⴀ ⴅⴈⴈⴑⴝ ⵖⵃⵏⵒⵈ, ⴑⴝⴓⵏⵃⴀⴑⴂⴒⵏⵈ ⴅⴂⵒⴂⴒⵏⵃⴈⴝⴝ ⵃⴒⵏⵈⵓⵃⵃⵈ ⵏⵃⴀⴑⴂⴒⵈ ⵟⴆⵒⵟⴔⴄⴝⴝ ⵍⴆⴝⴝⴑⴔⴄⴝⴝ ⵍⴆⴝⴈⵏⵃⴀⴑⴂⴒⵈ ⵅⴆⴝⴈⵏⵃⴀⴑⴂⴒⵈ ⵃⴀⴀⴑⴂⴒⵈ ⵏⵃⴀⴑⴂⴒⵈ ⵟⴆⵒⵟ

sonsuza kadar, çağlar boyunca kutsanmış olan en yüce ve en merhametli tek Tanrımızın ilahi gücü ve yardımı ile tamamlanmıştır. Âmen.

Tarihlendirme noktasında yardımcı olacak f.86r'deki ikinci kolofon metni ise şu şekildedir:

Mesihimiz Tanrımız, sana yücelik olsun. Aralık ayında bu kitap tamamlandı. Ya Rab, yenilmez Kralımız David Kurapalates'i yücelt, Amen. Ya Rab, merhametinle, değersiz kulların David'in ve sefil Mikael Modrekili'nin ruhlarını hatırla.

Folyo 172r'deki üçüncü kolofon ise Asomtavruli ile "*Mesih, Yenilmez ve Sarsılmaz Krallarımız Sumbat ve Gurgen'i yücelt*!" şeklinde yazılmıştır. Bu notlar el yazmasının tarihlendirilmesi açısından oldukça önem taşımaktadır.

Folyo 262v'de yer alan Asomtavruli yazılı dördüncü kolofon ise şu şekildedir:[1041]

Bütün iyi şeylerin sebebi olan Ey Mesih, sana şükürler olsun. Senin yardımınla, senin kutsal Dirilişinin ilahileri tamamlandı—ki bu ilahiler aracılığıyla senin hayat veren kutsal adın

---

[1041] Kahverengi mürekkeple yazılan metnin orijinali şu şekildedir: **ⴑⴈⴑⴗⴚⴒⴓ ⴟⴏⴑⴑⴑ ⴞⴏⴘⴏⴚⴔ, ⴜⴄⴔⴄⴓⴆ. ⴗⴀⴔⴑⴓⴆ ⴘⴀⴜⴄⴔⴑⴑ ⴘⴀⴜⴄⴔⴑⴑⴆ., ⴑⴑⴓⴆⴐⴀⴜⴄⴔⴄⴓⴆ ⴟⴏⴑⴑⴑ ⴞⴏⴘⴏⴚⴔ ⴓⴒⴗ

yüceltildi, ki bu ad çağlar boyunca kutsanmıştır. Amen. Çok merhametli Tanrı'nın yardımıyla, ben; zavallı olan, büyük ihmallerle yaşamış, bu dünyanın dalgaları tarafından ezilmiş ve birçok günahımın ağırlığı altında kederlenmiş olan ben, eğilmiş Mikael Modrekili, çalıştım ve en güçsüz zayıflığımın gücünün ötesinde çaba gösterdim ve Gürcü dilinde bulduğum bu kutsal Diriliş ilahilerini derledim: Yunan ve Gürcüce melodilerini kilise düzenine göre gerçek bir düzenlemeyle tamamlanmıştır ki onlar; iç çekişler, vizyonlar ve övgülerle—güç, kutsallık ve doğrulukla, ton doğruluğu ve notasyonun yanılmazlığıyla yazıldı. Bak bu kutsal kitaba, Tanrı taşıyan ey rahip, bu küçük ve mütevazı eserim, değersiz ellerimin, bu lütuf kaynağından istikrarsız bir şekilde ortaya çıktı. Acınası ruhumu Mesih'in sevgisi için hatırla. Böylece sen de merhametin lütfunu ve sevginin ödülünü bulabilirsin. Bu sözleri okuyan, öğrenen veya hatta bu ilahi ilhamlı Rab ilahilerini duyan herkes çağlar boyunca kutsansın. Amen. Ya Rab, merhametinle babam Davit'in, Ioane'nin ve Davit'in ruhunu hatırla ve acınası Mikael'e merhamet göster.

Dört kolofon içerisinde de dönemin önemli kralları ve feodal beylerinin isimleri zikredilmektedir. Bu el yazmasının tarihlendirilmesini oldukça kolaylaştırmaktadır. Kolofon metinlerinde şu tarihi şahsiyetler yer almaktadır.

1. Davit Kuropalates: 961/978-1001 yılları arasında yaşamış olan ve Bizans'tan Kuropolates ünvanı olan Kral Davit, kroniklerde III. David ya da Büyük Davit gibi ünvanlarla anılmaktadır. 961-966 yılları arasında kardeşi Eristavların Eristavı Bagrat ile beraber Tao yöneticisi olmuş, 966 yılından ölümüne kadar da tek hükümdar olmuştur.[1042] 978-980 yılları arasında doğu bölgelerini de alarak krallığın sınırlarını genişletmiştir. Yine 978-980 içerisinde Bardas Skleros İsyanı'nda İmparator II. Basileios'a yardımlarından dolayı Bizans'tan "kuropalates" ünvanı almıştır.[1043] Bu unvan veriliş tarihi oldukça önemlidir. Çünkü kolofonlarda Davit'ten yalnızca bir kral olarak değil "Kuropalates" olarak söz edilmektedir. El yazmasının üretim yılına dair ilk tespit edilecek bilgi 978 yılıdır.

2. Kral Gurgen: Bagrationi Hanedanından olan Şida Kartli'nin yöneticisi olan Kral Gurgen, Kralların Kralı unvanı ile 975-1008 yılları arasında yaşamıştır. 978 yılında babası II. Bagrat'ın sağlığında kral ilan edilmiş, 994 yılında babasının vefatından sonra ise resmi olarak kral ilan edilmiş ve oğlu III. Bagrat ile beraber Tao-Klarceti üzerinde hak talebinde bulunmuş,

[1042] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 228.
[1043] Skylitzes, J. (2010). *A Synopsis of Byzantine History 811-1057*, Trans. John Wortley, Cambridge, 321; Holmes, C. (2005). *Basil II and The Governance of Empire (976-1025)*, Oxford, 245-246.

Tao-Klarceti'nin kralı III. Davit ile taht kavgasına tutuşmuştur.[1044] Burada da yine ortalama 975-980 arasındaki tarih dilimi bizlere el yazmasının üretim tarihi hakkında fikir sunmaktadır.

3. Kral Sumbat: Eristavların Eristavı unvanına sahip olan Kral Sumbat ise 941/966-988 yılları arasında Klarceti bölgesinde hüküm sürmüştür. Bagrationilerin Klarceti kolundan olan Sumbat 966 yılında Eristavların Eristavı unvanı almıştır.[1045]

973 yılında kopyalanan I. Parxali İncili'nin kolofonunda da Eristavların Eristavı Sumbat'tan söz edilmektedir. Bu noktada I. Parxali İncili'nin kolofonu bu el yazmasının tarihlendirilmesi hususunda oldukça kıymetli bilgiler vermektedir. I. Parxali İncili'nin kolofonunda adı geçen "*Kralların Kralı Bagrat, Davit Magistros ve Eristavların Eristavı Sumbat*" ifadelerinde bilgilerden hareketle I. Parxali İncili'nin kopyalandığı dönemde Kral Davit'ten henüz "Magistros" ünvanı ile söz edilmektedir. Yukarıda da değnildiği üzere Kral Davit, 978-980 yılları arasında Bardas Skleros İsyanı sırasında İmparatora yaptığı yardımlardan dolayı "Kuropalates" ünvanı almıştır. Bu noktada İadgari adlı kodeksin 978 yılında öncesinde kopyalanmadığı kesin olarak anlaşılmaktadır. Ayrıca eserin kopyalama yılının başlangıç evresini de en erken 978 yılı oluşturmaktadır. Yukarıda verilen bilgilerden hareketle el yazmasının 978-988 yılları arasında kopyalandığı anlaşılmaktadır. Zira 978 yılı öncesinde III. Davit "kuropalates" unvanı almamış, Eristav Sumbat isee 988 yılında ölmüştür. Dolayısıyla el yazması zikredilen 978-988 yılları arasında kopyalanmıştır.

El yazmasının kopyalandığı yer noktasında ne yazıkki kodekste herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak katalogta belirtilen önceki el yazmalarında da Mikael Modrekili'nin, yeğenleri Davit ve İoane-Berai ile beraber Şatberdi keşişleri olduğuna dair veriler bulunmaktadır.

Mikael Modrekili'nin kolofon metinlerinde Klarceti'nin sahibi olan Eristavların Eristavı olan Sumbat'ın "Artanuceli" ünvanıyla anılmaktadır. Burada kolofonda Klarceti'nin yerel sahibinin isminin geçmesi, hatta sahibinin unvanının da yer alması, koleksiyonun Klarceti'de çoğaltıldığının açık bir göstergesidir. Klarceti'nin daha özelde Ardanuç bölgesinin merkeze en yakın büyük lavrası Şatberdi'nin olması Mikael Modrekili'nin faaliyet yerinin Şatberdi Manastırı olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Hatta üçüncü kolofonda Eristav Sumbat'ın kral olarak zikredilmesi Mikael Modrekili'nin yerel derebeyine gösterdiği özel ilgiyi göstermektedir.

[1044] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 289.
[1045] Toumanoff, *a.g.e.*, 1961, 319.

El yazması kopyalandıktan sonra uzun yıllar boyunca manastırda muhafaza edilmiştir. Ancak tarihsel serüvenine dair bilgiler 19. yüzyıla kadar bilinmemektedir. Muhtemelen Şatberdi Manastırı'nın tahrip olmasından sonra keşişler tarafından Adişi İncili örneğinde de olduğu gibi Guria bölgesine (Cumati Manastırı?) götürülmüş olmalıdır. Çünkü 1860-85 yılları arasında Megrelya Prensliği'nin hanedan üyelerinden Nikoloz adlı bir derebey tarafından Gürcüler Arasında Yazma ve Okuma Geliştirme Derneğine birçok el yazması bağışlanmıştır. Bağışlanan eserler arasında İadgari'de olmalıdır. Zira o zamana kadar herhangi bir katalog içerisinde İadgari'nin adı geçmemiştir. Dernek tarafından 1926 kilise müzesine, oradan da 1958 yılında Ulusal El Yazmaları Merkezi'ne devredilmiştir.[1046]

6.8. Aprakos İncili (სახარება-სამოციქულო)[1047]

Katalog No **:** 8

Bulunduğu yer **:** Niko Berdzenishvili Kutaisi State History Museum, Kutaisi-Gürcistan.

Envanter No **:** K-176.

[1046] Lomiże, G. (2015). *Die früheste georgische Rezeption des Weihnachtskanons des Johannes von Damaskus in den Textversionen des Iovane Zosime, des Mikael Modrekili, des ältesten georgischen Menaions und des Giorgi Mtaçmideli*, Germany, 84.

[1047] Gürcüce kaynaklarda Apostolik İncil olarak kaydedilen bu el yazması, 2021 yılında N. Jgenti tarafından hazırlanan katalogda "Aprakos" adıyla tanıtılmıştır. Bkz: Zhghenti, N. (2021). "Tao-Klarjeti: Heritage of Manuscripts", *The Georgian Kingdom and Georgian Art*, Ankara, 410. En güncel çalışma bu olduğu için bizde son çıkan kataloğu baz alarak tez boyunca "Aprakos" ismini kullanacağız. Yunanca kökenli olan Aprakos İncil koleksiyonu kilise takvimine göre düzenlenmiş, yıllık ve aylık okumaları kapsayan koleksiyonlar olarak bilinmektedir. İçerisinde apostolik kabul edilen kilise babalarından (Pavlus gibi) metinler içermesi ve yıllık okuma düzenine göre incillerden kesitler olması nedeni ile Gürcü dilinde bu koleksiyonlar სახარება-სამოციქულო ismi ile anılmıştır. Çünkü dört incilin tamamının var olduğu kopyalar ოთხთავი (dörtlü) olarak anılırken koleksiyon şeklinde düzenlenen diğer incil grupları სახარება (müjde/sevinçli haber) olarak tanımlanmıştır. Aprakoslar kendi içerisinde üçe ayrılmaktadır. Birinci grup Aprakoslar sadece dört incilden haftalık okumalar ve önemli yortuları içeren kesitler sunmaktadır. Bu yüzden bu gruptakilere Evangelium ya da Evangelium Aprakos adı da verilmektedir. İkinci gruptakiler günümüz yeni ahitte yer alan Elçilerin işlerini ve mektupları kapsayan, yıllık okumalar şeklinde gruplandırılan aprakoslardır. Bu gruptakiler ise çoğunlukla Aprakos Apostolos şeklinde tanımlanmaktadır. Hem dört incilin hem de apostolos bölümlerinin yer aldığı üçüncü grup koleksiyonlar ise Büyük Aprakos ya da Tam Aprakos ismi ile tanımlanmıştır. Bu üçüncü gruptaki el koleksiyonlar çoğunlukla 11. yüzyılda muhtemelen Bizans kökenli olmak üzere Slav dünyasında ve Gürcü kültüründe ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu koleksiyonlar litürjiye göre düzenlendiği için yıllık leksikonlar yerine de kullanılmıştır. Katalogda ele alınan el yazması da bu üçüncü gruptaki koleksiyonlardan biridir. Bkz: Schenk, W. (1973). "Die gnos-tisierende Deutung des Todes Jesu und ihre kritische Interpretation durch den Evangelisten Markus", Gnosis und Neues Testament: Studien aus Religionswissenschaft und Theologie, ed. Karl-Wolfgang Tröger, Berlin, 231-243; Kekelidze, a.g.e., 1980, 39-40, 230, 245; Aland, K. & Aland, B. (1989). The Text of the New Testament. An Introduction to the Critical Editions and to the Theory and Practice of Modern Textual Criticism. Second Edition, trans. E. F. Rhodes, Michigan, 170; Ostapczuk, J. (2016). "Typological Classification of the Cyrillic Manuscripts and Early Printed Books with the Gospel Texts", Studia Ceranea, 6, 129–141: https://doi.org/10.18778/2084-140X.06.07; Alberti, A. (2018). "Dal lezionario all'aprakos. La versione liturgica dei vangeli greci e la tradizione testuale slava", Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti (Belgrado 20-27 agosto 2018), eds. Maria Chiara Ferro, Laura Salmon, Giorgio Ziffer, Firenze, 165-201.

Ölçüsü : 39x25 cm.[1048]

Malzeme : Parşömen.

Folyo sayısı : 173.

Banisi : Patrik (Başpiskopos) Zakaria (Baneli?) (115r).[1049]

Yazarı : İsmi bilinmeyen iki kaligraf.

Metin dili : Gürcüce metin iki sütun olarak 30 satır halinde Asomtavruli yazısı ile yazılmıştır.

Metnin konusu : El yazması dört incil ile bazı kanonik metinlerden oluşmaktadır. Aprakos türü incil kodekslerinde bölgeye göre incil metinlerinin kesitleri seçilmektedir. Dolayısıyla bu kodeksin orijinalinde hangi kesitlerin seçildiği tam olarak bilinmediği için hangi bölümlerin kayıp olduğu bilinmemektedir. Mevcut kodeksin bölümleri aşağıdaki şekildedir:[1050]

1. Matta İncili: 20. bölümdeki 18-22 arası ayetler (1r-5r).
2. Markos İncili: 16. bölüm (5r-27v).
3. Luka İncili: birinci bölümü burada 7. ayet ile başlayarak 24. Bölüm'deki 5. ayet ile son bulmaktadır (28r-61v).
4. Yuhanna İncili: 20-21. Bölümler (63r-86v).
5. Apostolik Kısım:[1051] Giriş Bölümü (87r-95v).
6. Pavlus'un Mektupları (96r-164v).
7. Elçilerin İşleri (165r-173v).

Kanon Sayfaları : El yazmasında kanon sayfaları bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı : El yazmasında 1780 adet basit formlu inisyal, 81 adet asteriskos motifi, 57 adet basit formlu kırmızı haç, 5 adet çizgisel şerit ile muhtelif sayıda çizgisel bezeme bulunmaktadır.

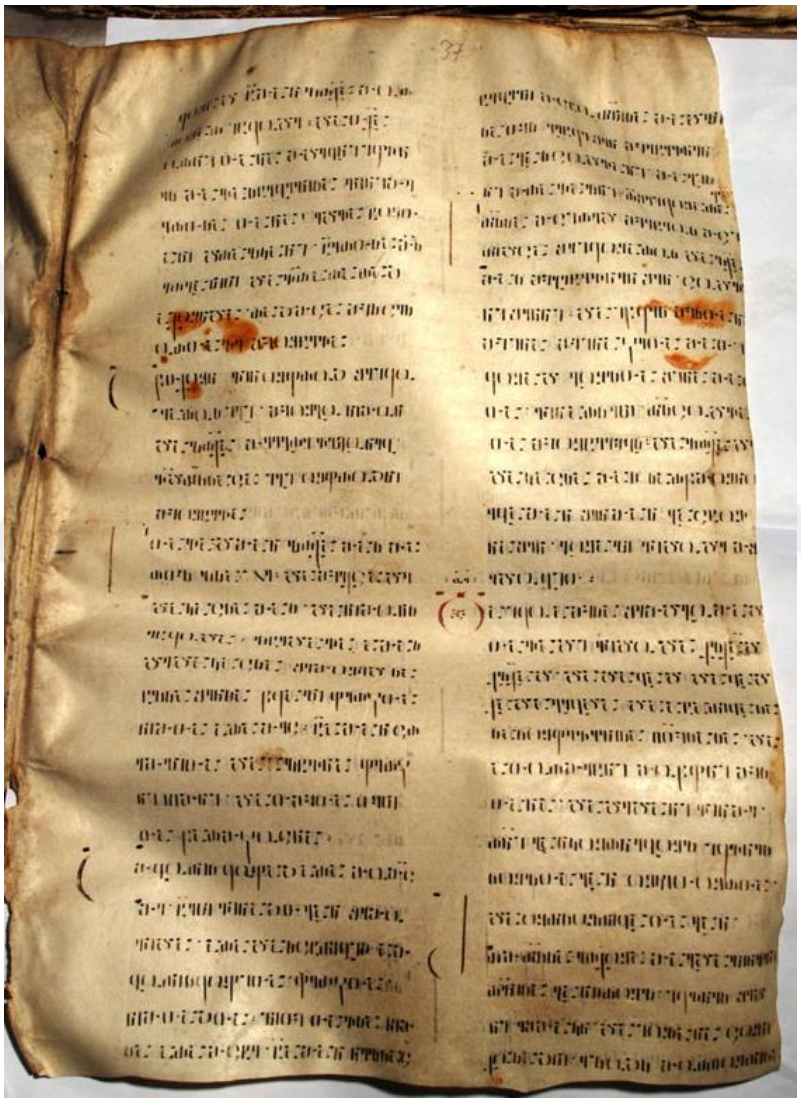
[1048] El yazmasının boyutları ile ilgili bazı problemler bulunmaktadır. Neredeyse hiç incelenmeyen bu el yazması hakkında üç farklı yayında kodeksin boyutları verilmiştir. N. Zhghenti (2021) hazırladığı katalogta 39x25cm, T. Otkhmezuri (2018) 41,5x27,5 cm ve E. Kvirkvelia (2019) 19x25 cm olarak vermiştir. Bunlar arasında en son hazırlanan çalışma Zhghenti'nin olduğu için bizde bu ölçüyü baz aldık.

[1049] Kolofon metninde Zakaria adlı kişiden მამათ-მთავარი ünvanı ile söz edilmektedir. Tam kelime anlamı babaların (azizlerin) başı olan bu kelime Orta Çağ'da patrik ve başpiskopos ünvanları için kullanılmıştır. Bkz: http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=27&t=3742, Erişim Tarihi: 15.01.2025.

[1050] Kvirkvelia, E. (2019). *Saxarebis XI Saukunis Kartuli Xelnatzerebis Kodikologiur-Tekstologiuri Analizi da Otxtavis Giorgi Mtatzmindliseuli Redaktsiis Çamoqalibebis İstoria*, Tbilisi, 86.

[1051] Apostolik kısım için Gürcüce dini metinlerde çoğunlukla სამოციქულო (Samotsikulo) terimi kullanılmıştır.

Genel Özellikler : El yazmasının cildi bilinmeyen bir dönemde dağılmış ve folyolar birbirinden ayrılmıştır. Bu nedenle el yazması kötü muhafaza koşulları nedeni ile oldukça yıpranmış, sararmış ve yer yer küflenmiştir. Bazı sayfalar el yazmasının sırt kısmından koparılmıştır. Cildin dağılması nedeniyle 173 folyodan oluşan el yazmasında bazı sayfalar eksiktir. İki sütun olarak düzenlenen metin kısmı 35,5x22,5 cm ölçülerine sahiptir. Kvirkvelia'ya göre el yazması Çruci-Çelişi İncil gruplarının yeni bir varyasyonu olarak değerlendirilmektedir.[1052]



Resim 6.175. Aprakos İncili, Folyo 37r, Metin Örneği.

Kaynak: NBKSHM.

[1052] Kvirkvelia, *a.g.e.*, 2019, 86-87.

El yazmasında Cruçi-Parxali grubu İncillerdeki aynı yazı stiline sahip Asomtavruli yazısı kullanılmıştır. Kodeksin yazımında siyah, kahverengi ve kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Kırmızı renkli mürekkep çoğunlukla inisyallerin bir kısmında ve bölüm başlıklarında tercih edilmiştir. Diğer el yazmalarında olduğu gibi her biri 16 yapraktan oluşan dörtlük sistemine dayanan bölümlerden oluşmaktadır. Her bir dörtlük bölüm Gürcüce harflerle numaralandırılmıştır. Ancak bazı bölümlerde dörtlükler yazılmamış, bazı folyolarında üst marjları kesilmiştir. Bu nedenle dörtlük sistemi üzerinden hangi folyoların eksik olduğu tespit edilememektedir. Defter numaraları yalnızca f.12r, 20r, 32r, 40r, 54r, 68r, 93r, 108r, 115r, 144r ve 158r folyolarında izlenebilmektedir. El yazmasında f.62r-v sayfaları tamamen, diğer folyolar ise kısmen sağ, sol ve üst marjlarından ya da sırt kısmından kesilmiştir. Cildin dağılması nedeni ile hasar olmayan folyo yoktur.

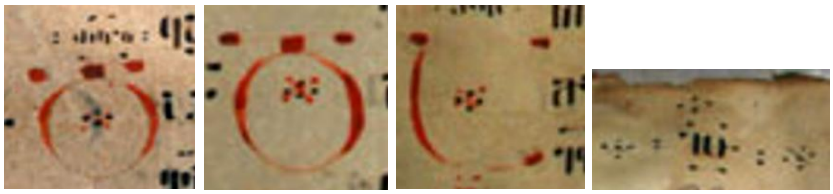
T. Otkhmezuri 2022 yılında hazırladığı yayında kodeksin kopyalayıcısını Keşiş Basil Malushisdze olarak vermektedir.[1053] Ancak bu noktada bazı problemler bulunmaktadır. Zira Otkhmezuri el yazmasının Konstantinopolis'te (Chora Manastırı?) kopyalandığı iddia etmektedir. Yazım yeri ve kopyalayıcısı hakkında sorunlar henüz çözüme kavuşturulmuş değildir. Ancak kodeks üzerinde detaylı inceleme yapıldığı zaman iki farklı kaligrafın el yazısı tespit edilebilmektedir. Birinci kaligraf f.1r-87r ile f.97v-123r arası folyoları, ikinci kaligraf ise f.87v-96r ile f.123v-173v arası sayfaları kopyalamış olmalıdır. Daha önce katalogda ele alınan Şatberdi Koleksiyonu adlı el yazmasının kaligrafı ile Aprakos İncili'nin kaligrafı arasında bazı benzerlikler bulunmaktadır. Özellikle başlıklarda kullanılan harflerin oval hatları ile kelime sonlarındaki bitiş çizgileri birbirine oldukça benzemektedir (Res. 6. 79). Dolayısıyla yukarıda sözü edilen keşişin bu el yazmasını kopyalaması mümkün görünmemektedir.

Cilt Özellikleri **:** Cildi günümüze ulaşamamıştır.

Süsleme Özellikleri:

El yazmasının genel süsleme kompozisyonunu çizgisel bezemeler ile basit haç motifleri oluşturmaktadır. Kodekste yer alan 81 adet asteriskos motifinin 21 adedi siyah renkli ve siyah kollu, 60 adedi ise siyah gövdeli, kırmızı kolludur. Asteriskos motifleri çoğunlukla ⴂ ve ⴍ inisyallerinin iç kısımlarına yerleştirilmiştir (Res. 6. 176).

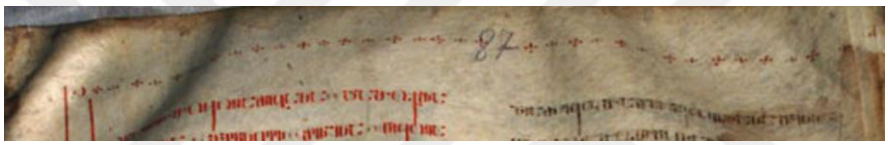
[1053] Otkhmezuri, *a.g.e.*, 2022, 397.



Resim 6.176. Aprakos İncili, Asteriskos Motifi Örnekleri: f.20r, 43r, 68r, 93r.

Kaynak: NBKSHM.

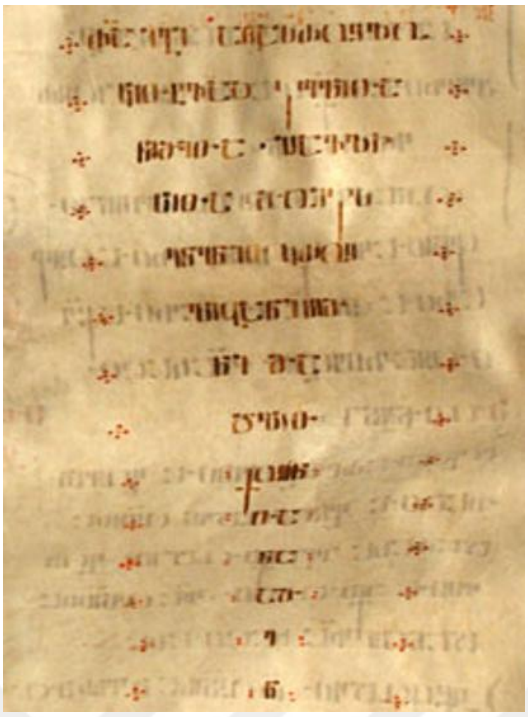
Asteriskos motifleri el yazması içerisinde bazı folyolarda gruplar halinde de yerleştirilerek süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu gruptaki süslemeler el yazması içerisinde dört farklı folyoda iki farklı şekilde bulunmaktadır. Birinci grup süsleme örneği f.87r ve f.96r'de yer almaktadır (Res.6.177). Her iki folyoda da çapraz çizgileri atılmamış 36 adet kırmızı renkli asterikos motifi folyonun üst marjına bir kuşak halinde yerleştirilmiştir. Bu süsleme kuşağı hemen sol üst sütunda bulunan yeni bölümü vurgulayan niteliktedir.



Resim 6.177. Aprakos İncili, Asteriskos Kuşağı: f.87r.

Kaynak: NBKSHM.

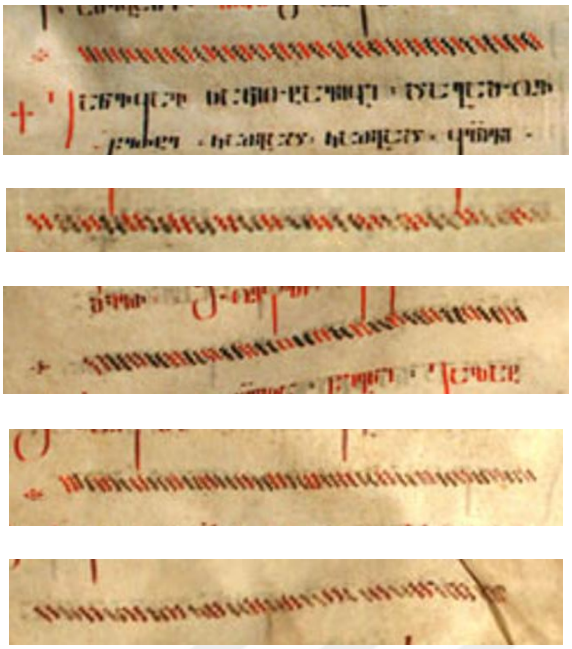
İkinci grupta ise asteriskos motifleri dikey şeritler halinde alt alta yerleştirilmiştir. Bu gruptaki örnekler ise f.115v ile f.141v'de görülmektedir (Res.6.178). Bu gruptada asteriskosların çapraz şeritleri atılmamıştır. Motifler basit çizgisel haç görünümü çizmektedir. Bu gruptaki asteriskos kuşakları çoğunlukla bir kitabın ya da önemli bir defterin bitişi belirtmek için son sütuna ya da satırlara bölüm bandından önce yapılmıştır.



Resim 6.178. Aprakos İncili, Asteriskos Kuşağı: f.141v

Kaynak: NBKSHM.

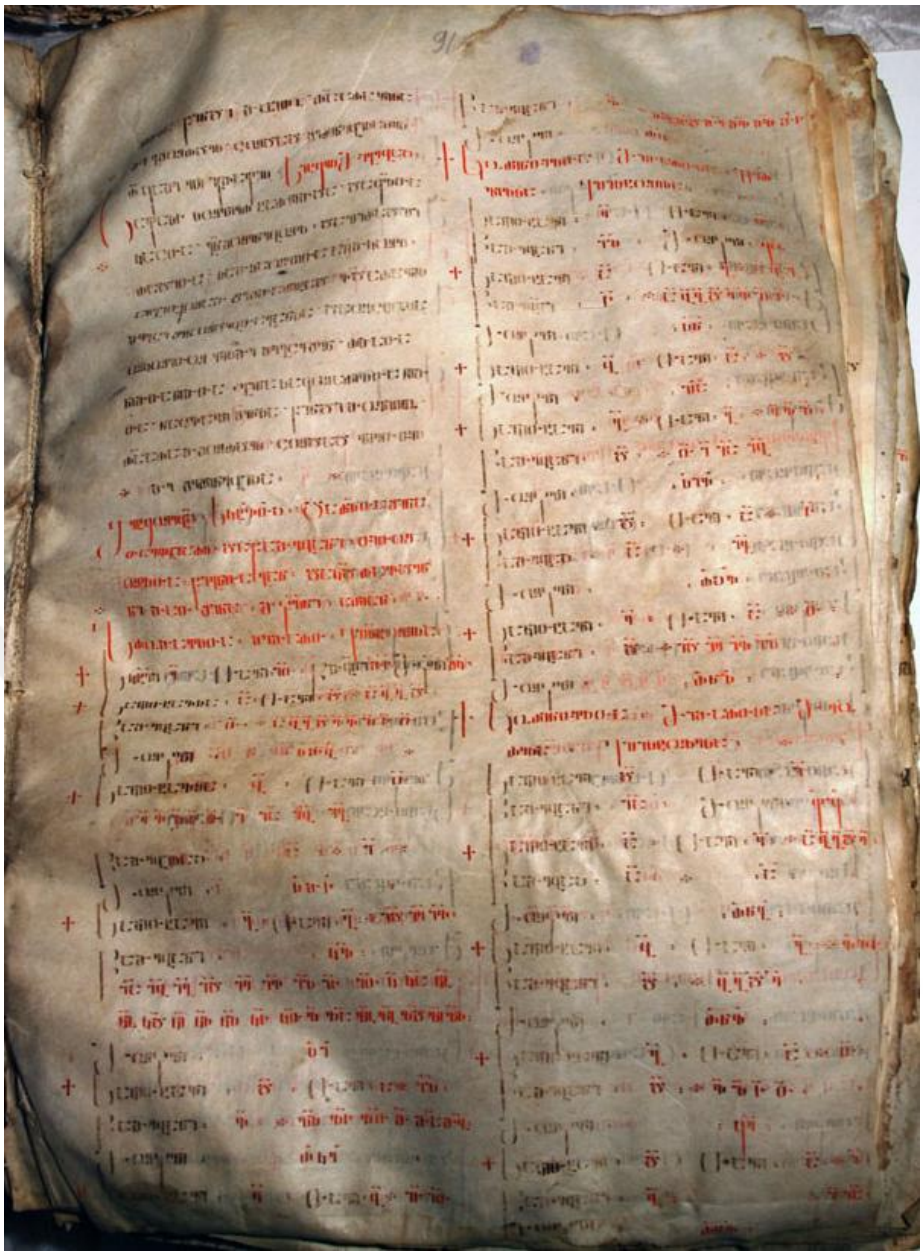
El yazması içerisinde görülen bir diğer önemli süsleme grubunu çizgisel bezemeler içerisinde değerlendirilen şeritlerdir (Res.6.179). El yazması içerisinde beş adet çizgisel karakterli şerit bulunmaktadır (f.92r, f.115v, f.126r, f.130r, f.138r). Tamamı aynı kompozisyona ve süsleme üslubuna sahiptir. Herhangi bir çerçeve içerisine alınmayan şerit yüzeyinde çapraz olarak yan yana yerleştirilmiş yüzeyi tırtıklı çizgiler bulunmaktadır. Her bir çizgi kırmızı ve siyah olmak üzere iki farklı renge boyanmıştır. f.92r'de bu sıralama bir kırmızı, bir siyah olarak art arda devam ederken, f.115v, f.126r, f.130r ve f.138r'de iki kırmızı, iki siyah şeklinde çiftli gruplar halinde devam etmektedir. Bu şeritler çoğunlukla f.92r, f.126r, f.130r'de olduğu gibi sol taraflarında bir asteriskos motifi ile ya da basit formlu haç tasviri ile desteklenmiştir.



Resim 6.179. Aprakos İncili, Çizgisel Şeritler: f.92r, 115v, 126r, 130r, 138r.

Kaynak: NBKSHM.

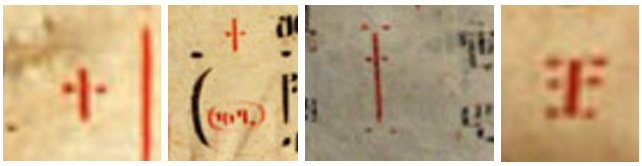
El yazması içerisinde üçüncü ve son süsleme türünü haç tasvirleri oluşturmaktadır. El yazmasında toplamda 57 adet haç tasviri bulunmaktadır. Haç tasviri bulunan folyolar ve bu folyolardaki haç tasviri sayısı şu şekildedir: 90r, 91r (14), 91v (6), 92r (6), 92v (3), 94r (4), 95r, 95v, 96r (4), 96v, 97v, 98v, 99r (2), 99v (2), 100r (2), 100v, 101r, 102r (3), 103r (2), 103v (3), 104r (2), 104v, 105r (2), 105v, 106r, 107r, 107v (4), 108r, 108v, 109r, 109v, 110r, 110v, 111r, 111v (2), 112r (2), 112v, 113r (2), 114r, 114v, 116r (2), 117r, 117v, 118r, 118v (2), 119r (2), 119v, 120r, 121r, 122v (2), 123v (2), 125r, 126r (2), 126v, 127r (2), 127v, 128r, 129r, 129v (2), 130r (2), 130v, 131r (2), 132r (2), 132v, 133r, 133v (2), 136r, 137r, 137v, 138r (2), 138v (2), 139r (2), 141r, 141v, 142r, 146v, 147r, 148r (2), 149r, 150r, 152r, 152v (2), 153r, 154r, 156r, 156v, 157r, 157v, 158r, 159r, 160v, 161v. Folyolara yerleştirilen f.91r hariç tekli olarak bölüm başlıklarının yanına ya da inisyallerin üzerine iken, f.191r'de her iki sütunun sol tarafına alt alta bir kuşak halindedir (Res.6.180).



Resim 6.180. Aprakos İncili, Folyo 91r'nin Süsleme Kompozisyonu.

Kaynak: NBKSHM.

Haç tasvirlerinin genel üslubuna bakıldığı zaman oldukça sade ve herhanngi bir estetik kaygı güdülmeden yapıldığı anlaşılmaktadır (Res.6.181). Hepsi kırmızı mürekkep kullanılarak yapılan haç tasvirlerinden f.102r'deki örneğin düşey kolu daha uzun tutulmuş, f.130r'deki ise diğerlerinden farklı olarak tomurcuklu salem haçı şeklinde tasvir edilmiştir. Haç tasvirlerinin tamamı İncil metinlerinin bitip Apostolos bölümlerinin başladığı sayfa ile kodeks içerisinde görülmektedir. Üslupsal olarak bu haçlar diğer el yazmalarındakilerle büyük benzerlikler taşımaktadır.



Resim 6.181. Aprakos İncili, Haç Motifi Örnekleri: f.90v, 102r, 103v, 130r.

Kaynak: NBKSHM.

Tarihlendirme : El yazmasının üretim yeri, banisi ve kopyalayıcısı ile ilgili problemlerin yanı sıra tarihlendirilmesi ile de ilgili sorunlar bulunmaktadır. El yazmasıyla ilgili temel problem f.115v'de adı geçen başpiskopos Zakaria'dan kaynaklanmaktadır. Zira tarihte iki adet Zakaria adlı keşişin adı bilinmektedir. Her iki Zakaria adlı keşiş de Bana Manastırı'nda piskoposluk yapmış, bunlardan biri politik nedenlerle İmparator Bulgarkıran II. Basileos (958-1025) tarafından Konstantinopolis'teki Agiapantos Manastırı'na sürülmüş, oradaki Gürcülere önderlik ederek pek çok el yazmasının kopyalanmasına vesile olmuş ve hayatı orada nihayete ermiştir.[1054] Diğer Zakaria adlı keşiş ise Bana'da yaşamış ve zaman zaman Şatberdi, İşhan ve Öşki gibi manastırlarda faaliyet yürütmüştür. Bu iki şahsiyetin belirsiz hayat hikayeleri nedeni ile bu el yazmasının üretim yeri, tarihi, kopyalayıcısı ve bağışçısı ile ilgili sorunlar ortaya çıkmıştır. Çünkü Başpiskopos Zakaria Baneli 1022 senesine kadar Bana Piskoposluğu'nda görev yaparak faaliyet yürütmüştür. Bu nedenle her iki Zakaria'nın da aynı kişi olduğu düşünülmektedir. Konstantinopolis el yazmaları üzerine çalışma yapan Z. Skhirtladze, son çıkan yayınında bu el yazmasını da değerlendirmiştir.[1055] Konstantinopolis'te üretilip, üretim yeri ve tarihi bilinen 5 el yazmasında hem Başpiskopos Zakaria hem de kaligraf Basil Malushisdze'nin ismi geçmektedir. Başpiskopos Zakaria bu el yazmalarındaki bilgilerden hareketle 11. yüzyılın ilk yarısında faaliyet göstermiştir. Kataloda değerlendirdiğimiz bu el yazmasının 115v numaralı folyosunda Başpiskopos Zakaria'nın adı geçtiği küçük bir kenar notu bulunmaktadır. Bundan dolayı Z. Skhirtladze eserin Konstantinopolis'te, muhtemelen Chora ya da Romanos manastılarında üretildiğini düşünmektedir.[1056] Ayrıca herhangi bir kaynak belirtmeksizin 1031 yılında Basil Malushisdze adlı kaligraf tarafından kopyalandığını da eklemiştir. Fakat eserin üretim yerine, kopyalayıcısına ve tarihine dair herhangi bir bilgi olmaması bu ihtimali zayıflatmaktadır.

[1054] Metreveli, *a.g.e.*, 1996, 145-195.
[1055] Skhirtladze, Z. & Kldiashvili, D. (2022). "Georgian Manuscripts Produced in Eleventh-Century Constantinople", *Dumbarton Oaks Papers*, 76, 311–398.
[1056] Skhirtladze & Kldiashvili, *a.g.e.*, 2022, 382.

El yazmasının tarihsel serüveni hakkında karmaşaya neden olan kenar notunun Türkçesi şu şekildedir:[1057]

Rab İsa Mesih, piskoposların en yücesi olan Zakaria'nın bütün günahlarını bağışla ve onu kutsal havarilerle birlikte kutsanmış olarak tahta çıkar. Amen.



Resim 6.182. Aprakos İncili, Folyo 115v, Kolofon.

Kaynak: NBKSHM.

Diğer araştırmacıların aksini düşünen N. Zhghenti ise eserin üslupsal özelliklerinden dolayı, Şatberdi'de 10. yüzyılda üretildiğini iddia ederek yeni bir görüş öne sürmüştür.[1058]

Bu noktada araştırmacıların üzerinde durmadığı nokta Piskopos Zakaria Baneli'nin 1022 öncesinde Bana Piskoposluğu'nda görev yapmış olduğudur. Bana'da kaldığı süre boyunca piskoposun pek çok el yazması kopyalattırdığı ya da sipariş ettiği açıktır. Zira ömrünün son yıllarında Konstantinoplis'te pek çok eser kopyalatan bir dinî figürün, Bana gibi sınır bölgesinde eser kopyalattırmadığı ya da yazdırmadığı düşüncesi çok sağlıklı görünmemektedir. El yazmasının paleografik, kaligrafik ve süsleme özellikleri ile üretim malzemesi olan parşömenin kalitesi Konstantinopolis'teki örneklerle uyuşmamaktadır. Ayrıca el yazmasında iki farklı el yazısının olması da unutulmaması gereken bilgiler arasındadır. Bu ve bunun gibi pek çok lokal özellikten dolayı bizde Zhghenti'nin görüşünü destekleyerek eserin 10. yüzyılın son çeyreği ile 11. yüzyılın ilk çeyreği arasında Şatberdi'de üretildiğini düşünmekteyiz.

Son olarak el yazmasının üretim sonrasında hangi tarihsel evrelerden geçti bilinmemektedir. Ancak 16. yüzyılda Cumati Başpiskopos'u Nikoloz'un Şatberdi eserlerini Guria'ya götürdüğü bilgisinden yola çıkarak bu dönemde eserin Guria ya da Svaneti bölgesine

---

[1057] Asomtavruli ile kaleme alınan yazının orijinali şu şekildedir: **ՈՒՔՉՆՁՈ ՂՒՆՈՒ ՂՒՆԲՐ, ՅՊՈՒՒՃԾՂՒՃ ԿՈՒՒՊՆՒՂ ԿՒՉՆՒՂ ՆՀ[ՂՇՒՒՐ ՅՀՇՅՇՈՒՉՂՇՒՈՒՉ ՅՈՒՉՂՇՒՒՐ ԾՉ ԾՉՉՆՀՇՔԾՒՂ ԲՅՂՃԾՇՈՒՉ ՅՈՒՀՇՈՒՊՆՈՒՉ ՈՒՉՂՉ ԿՈՒՒՂՈՒՊՆՒ, ՇՅՂՃ.**

[1058] Zhghenti, *a.g.e.*, 2021, 380-383, 410.

gittiğini düşünmekteyiz. Zira el yazması Konstantin Bakradze tarafından 19. yüzyılın sonunda Raça Bölgesi'ndeki Seva Köyü'ndeki kiliseden, Kutaisi'deki kilise müzesine götürülerek müze koleksiyonuna dahil edilmiştir.[1059]

6.9. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi (ბასილი დიდი, თარგმანებაჲ ფსალმუნთაჲ)

Katalog No : 9.

Bulunduğu yer : Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan.

Envanter No : A-135.

Ölçüsü : 19,5x13 cm

Malzeme : Parşömen.

Folyo sayısı : 257.

Banisi : Ança Piskoposu Ezra Ançeli (256r).

Yazarı : Keşiş Saba, Mikael, Gabriel, İoane ve Davit Jibisdze (256r) ve Keşiş İoseb (130r).

Metin dili : Gürcüce metin Nusxuri alfabesi ile 20 satır olarak yazılmıştır.

Metnin konusu : El yazmasının konusunu Kayserili Büyük Basileos'un Mezmur Tercümesi (1r-249v) ile son kısma eklenen Şamlı Yuhanna'nın Theotokos'a yazdığı ilahiler (250r-254v) oluşturmaktadır.[1060]

Kanon Sayfaları : El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı : El yazmasında 780 adet inisyal, 41 adet bezemeli inisyal, 4 adet asteriskos motifi ile deri cilt üzerinde bitkisel süsleme kuşakları bulunmaktadır.

Genel Özellikler : Deri cildi ve kolofonu ile günümüze büyük oranda tam olarak ulaşan ender el yazmalarından biridir. Eserin parşömeni oldukça ince olup kaliteli bir işçilikle hazırlanmıştır. Parşömenler kalın ipliklerle cilde dikilmiştir. El yazmasının deri cildi ve özellikle folyoları kötü muhafaza koşulları nedeni ile zaman içerisinde sararmış, küflenmiş ve

[1059] Kekelidze, K. (1953). *Kutaisis Saxelmtzipo İstoriuli Muzeumis Xelnatzerta Ağtzeriloba*, I, Tbilisi, 331-332.
[1060] Metreveli, E. (1974). *Kartul Xelnatzerta Ağtzeriloba Qopili Saeklesio Muzeumis (A) Kolektsiisa*, 1-1, Tbilisi, 154-159.

ciltten koparılmıştır. Özellikle 106-110 ile 220-260 arası folyolar oldukça hasarlıdır. 106-107 ile 142-144 arası folyolar büyük oranda kesilerek ciltten koparılmıştır. Eserin 89-90 ile 222-223 folyoları kayıptır. El yazmasının 1-33 folyoları siyah mürekkep ile diğer folyolar ise açık kahverengi mürekkep ile yazılmıştır (Res. 6. 183). Ayrıca bölüm başlıklarında kırmızı ve yeşil mürekkep ile Asomtavruli yazısı kullanılmıştır. El yazmasının 1-16 folyoları arası sonraki bir dönemde İoseb adında bir keşiş tarafından yeniden yazılmıştır. Diğer el yazmalarında olduğu gibi burada da dörtlü numaralandırma sistemi kullanılarak el yazması defterlere ayrılmıştır. Defterlerin başlangıç kısımlarına üst marja Asomtavruli harfleri ile numaralar verilmiştir. El yazmasının başlangıç ve bitiş sayfalarında, ayrıca iç kapaklarda Mxedruli ve Nusxuri yazıları ile sonradan eser hakkında yazılmış notlar bulunmaktadır.



Resim 6.183. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Metin Örneği.

Kaynak: KKGNCM.

El yazması üzerinde yapılan metin incelemelerine göre kopyalanan bu eser 8-10. yüzyılları arasında Sina Dağı'nda hazırlanan kopyalarla uyuşmaktadır. M. Şanidze erken kopyaları metinlerin dil özelleri üzerinden incelerken en erkenden en geçe doğru belirli harfler vererek gruplandırmış, bu el yazmasını da C grubu kopyalar arasında değerlendirmiştir.[1061] Yazarlar çeviriyi yaparken Yunanca orijinal metni baz alarak eski Gürcüce kopyalarla

[1061] Şanidze, M. (1960). *Psalmunis Dzveli Kartuli Redaktsiebi X-XIII Saukuneta Xelnatzerebis Mixedvit*, Tbilisi, 20-21.

karşılaştırarak istihsah etmişlerdir. Dolayısıyla Mezmur tercümeleri arasında oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

El yazmasının iki sayfalık kolofonun yer aldığı f.255v-256r'den eserin bağışçısını, yazarlarını, yazım yerini ve yazım yılını öğrenilmektedir. Bu kolofonda eserin banisi Ançа Piskoposu Ezra; kaligraflar Keşiş Saba, Mikael, Gabriel, İoane ve Davit Jibisdze; Davit'in annesi, babası, erkek ve kız kardeşlerinin isimleri geçmektedir. Dolayısıyla el yazmaları arasında en çok bilgi veren kolofon metni burada yer almaktadır. Bu kolofon haricinde el yazmasının muhtelif folyolarında pek çok isim geçmektedir. Bu folyolardan hem kolofondaki isimleri hem de onlarla ilişkisi olan insanları ünvanları ile birlikte öğrenmekteyiz. Bunlardan el yazmasının kopyalandığı döneme ait olanlar şunlardır:

1) f.47r: "Bu İvane'nin yazısıdır."[1062]

2) f.55v: "İsa Mesih, Davit'e merhamet et".[1063]

3) f.74r, f.130r, f.234v, f.243r: "Tanrım, Davit'i bağışla".[1064]

4) f.79r: "Tanrım İsa Mesih, Peder Davit'in ruhunu yücelt".[1065]

5) f.93r: "Tanrım, Davit Cibisdze'yi bağışla, Amen".[1066]

6) f.108r: "Tanrım, Davit'e merhamet et ve İvane'nin, Şuşanik'in ve Gabriel'in ruhunu huzura kavuştur".[1067]

7) f.135v: "Bu 6. defter İvane tarafından yazılmıştır, ona dua edin".[1068]

8) f.249v: "Tanrım, Davit'e merhamet et ve İvane'nin, Şuşanik'in, Gabriel'in ve Mariam'ın ruhunu huzura kavuştur".[1069]

[1062] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՍԼՈ ԳԻՇԵՒՄՆԻՇ ԲՂԱՐԵՑ.**

[1063] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՔԻՒԼՔՈ, ՅՈՎՔՎՇՆՈ ՅՇՂՈՍ.**

[1064] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՕՒՔՎՇՆՕ, ՅՈՕՒՃԾԳՈ ՅՇՂՈՍՕՆ.**

[1065] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՕՒՔՎՇՆՕ ԳՈՆՎ ՔԻՒԼՔՈ, ՇԾԳԾՈ ՆՕՒԲՈՍՀ ՅՀՅՀՅՕ ՅՇՂՈՍ.**

[1066] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՕՒՔՎՇՆՕ, ՅՈՕՒՃԾԳՈ ՅՇՂՈՍՕՆ ՀՎՔՎՈՆ ՀՎՔՎ ՅՈՒՆՀ, ՇՅՈՒ.**

[1067] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՕՒՔՎՇՆՕ, ՅՈՕՒՃԾԳՈ ՅՇՂՈՍՕՆ ՅՇ ՂՀՏՕՒՆՕՒՈՒԳՈ ՆՕՒԲՈՆՀ ԳԻՇԵՒՄ ՅՕՒՅՀՇԵՒՈՆՀ, ՂՀՎՔՈՒԲՈՆՀ.**

[1068] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՍԼՈ Ն ՃՈՈՕՒԲՈ ԳԻՇԵՒՄ ԲՂԱՐԵՑՀ, ՆՕՀՀՄՀ ՎՇՂՕ.**

[1069] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ՕՒՔՎՇՆՕ, ՅՈՕՒՃԾԳՈՃՀ ՅՇՂՈՍՕՆ, ՂՀՏՕՒՆՕՒՈՒԳՈ ՆՕՒԲՈՆՀ ԳԻՇԵՒՄՈՆՀ, ՅՕՒՅՀՇԵՒՈՆՀ, ՂՀՎՔՈՒԲՈՆՀ ՅՇ ՅՀՅՈՒՅՀՒՈՆՀ, ՇՅՈՒ.**

9) f.254v: “Rab İsa Mesih, sevgili …’nin şefaatleriyle Davit Cibisdze’nin ruhunu yücelt ve onun dualarını da. Ey Rabbimiz, bana, işçi ve yazar oğlum İvane’ye merhamet et”.[1070]

Bu kenar notlarından Davit Cibisdze’nin el yazmasının başyazarı olduğunu, emri altında birçok kaligrafın olduğunu, hatta skriptoriumda el yazmasının yazıldığı dönemde başyazar olarak çalıştığını çıkarım yolu ile öğrenmekteyiz.

Daha sonraki dönemlerde de el yazmasına bazı kenar notları eklenmiştir. Bu kenar notları da el yazması hakkında oldukça önemli bilgiler sunmaktadır. Bu notlar şu şekildedir:

1) Ön ve arka kapağın iç yüzü: “Katalikos Domenti (?)”.[1071]

2) Ön ve arka kapağın iç yüzü: “İoseb Nikoloz”.[1072]

3) f.1r: “Gabriel”[1073]

4) f.14r: “Günahkâr İoseb, bilinmeyen”.[1074]

5) f.130r: “Günahkâr Ioseb, ona hayat yeniden bahşedilsin. Burada iki sayfa eksiktir.”[1075]

6) f.257r: “Günahkâr Giorgi’yi tahrı bağışlasın. Tanrı onu yüceltsin”.[1076]

Cilt Özellikleri : Ahşap üzerine deri giydirilen cildi oldukça kaliteli bir işçiliğe sahiptir (Res.6.184). Cildin ön ve arka kısmı büyük oranda tahrip olmuş ve zaman içerisinde aşınarak parçalanmıştır. Özellikle cildin arka kısmının iç kısımdaki ahşap plaka ile beraber kopmuştur. Derinin aşınması nedeni ile ön ve arka yüzeydeki süslemeler de tahrip olmuştur. Cildin her iki yüzeyinde birbirini tekrarlayan bir adet süsleme kuşağı ile kapaklar çerçeve içerisine alınmıştır. Süsleme kuşağında göz motifleri görülmektedir. Çerçeve içerisine alınan yüzeylerde ise büyük bir kısmı tahrip olmala birlikte göz motifleri, badem formunda yapraklar ve çiçekler güçlüklee seçilebilmektedir.

[1070] Asomtavruli notun orijinali şu şekildedir: **ⴰⵙⵄⵔⵛⴱⴰ ⵜⵎⵏⵑ ⵗⵅⵏⴱⵑ, ⵊⵄⴰⵒⵑⵄⵗⵛⴰⵔ …ⵛⵑⵎⵏⵏⵛ ⵑⵑⵎⵏⵛⵗⴰⵔ ⵛⵙⵊⵑⵜ ⴱⴰⵒⵎⵏⴰⵔ ⵙⵛⵎⵏⴰ ⵅⵄⵛⵑⴱⵑ, ⵙⵛ ⴱⴰⵔⵛⵎⵏⴰⵔ ⵊⵎⵏⵏⵛ, ⴰⵙⵄⵔⵛⴱⴰ., ⵊⵎⵛⵛ ⵑⵊⵊⵅⵛⵔⵛⴱⵑ (ⵊ~ⵎ), ⵊⵊⵄⵄⴰⵊⵎⵏⴱ ⵎⵏⵛⵎⵏ ⵙⵛ ⵑⵎⵛⵛ ⴰⴰⵙⵑ ⵊⵒⵅⵄⵛⵔⴱ.**

[1071] 18. yüzyıl Nusxuri yazılı notun orijinali şu şekildedir: *ⴢⴰⴰⴱⴰⵒⵎⵏⵅⵛⵔⴰ ⵒⴰⴰⵙⵑⵒⵛⵔⴱⵑ.*

[1072] 18. yüzyıl Nusxuri yazılı notun orijinali şu şekildedir: *ⴰⴰⵏⵅⵛⴱ ⵏⴰⵅⵒⵎⵒⴰⴰⵛⵔⴱ.*

[1073] 18. yüzyıl Nusxuri yazılı notun orijinali şu şekildedir: *ⴳⴰⴱⴰⵛⵎⵅⵒⵎⵒ.*

[1074] 18. yüzyıl Nusxuri yazılı notun orijinali şu şekildedir: *ⴼⴰⵒⵎⵏⵅⵛⵔⴰ ⴰⴰⵏⵅⵛⴱ ⵅⵒⵛⵔ ⵅⵏⵛⴼⴰⵛ.*

[1075] 18. yüzyıl Nusxuri yazılı notun orijinali şu şekildedir: *ⴼⴰⵒⵎⵏⵅⵛⵔⴰ ⴰⴰⵏⵅⵛⴱ ⵅⴰⴼⴼⴰⵛⵎⵅⵒⵎⵒⵛⴱ. ⴰⵎⵛ ⴰⴰⵛⴰ ⵒⵑⵅⵛⵔⴰⵛⵎⵅⵒⵎⵒⵛⴱ ⴰⵊⵒⵎⵏⴰ.*

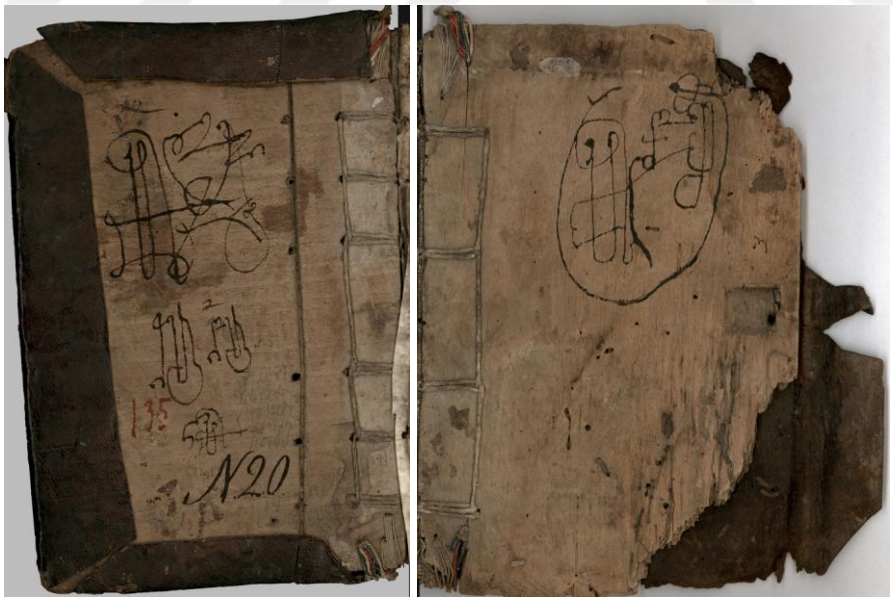
[1076] 18. yüzyıl Nusxuri yazılı notun orijinali şu şekildedir: *ⴼⴰⵒⵎⵏⵅⵛⵔⴰ ⴳⵎⵎⴰⵅⵛⵎⵏ ⵛⵒⵑⵅⵛⵔⴰⵎⵏ ⵛⵎⵅⵒⴰⵎⵛⵅ. ⴰⵛⵅⵏ ⵎⵛⵑⵒⵛⵎⵏ ⵑⵒⵑⵅⵛⵔⴰ.*



Resim 6.184. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Dış Kapaklar.

Kaynak: KKGNCM.

İç kapaklarda da tahribat yüksek düzeydedir (Res.6.185). Genel olarak folyoların zarar görmemesi için eklenen kumaşlar burada yok olmuştur. Ayrıca arka kapaktaki cilt ahşap yüzeyden ayrılmıştır. Buna ek olarak arka kapağın orta kısmındaki kare oyuktan cildin önceleri muhtemelen kayışlarla kilitlendiği anlaşılmaktadır.



Resim 6.185. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, İç Kapaklar.

Kaynak: KKGNCM.

Süsleme Özellikleri :

El yazması içerisinde en önemli süsleme grubu inisyaller oluşturmaktadır. İnisyallerin genel karakteri dönemin modasını ve estetik algısı yansıtmakla beraber Şatberdi Manastır atölyesinin gelişim çizgisini de göstermektedir. Aşağıda inisyallerin genel süsleme kompozisyonları folyo folyo tanımlanmıştır.

32v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal yer almaktadır (Res.6.186). İnisyal form ve kompozisyon itibarıyla kat.no:7'deki inisyalleri tekrarlamaktadır. Folyonun sol marjına beş satır hizasına yerleştirilen inisyal yüzeyi silmelerin çapraz olarak atılmasıyla bölümlere ayrılmıştır. Silmelerin içerisi beyaza boyanarak bölüm araları vurgulanmıştır. İnisyal üstten alta doğru turuncu, yeşil, beyaz ve turuncuya boyanmıştır.



Resim 6.186. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 32v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

42v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal ile iki adet asteriskos motifi yer almaktadır (Res.6.187). Buradaki inisyalde f.32v'deki inisyali form ve üslup açısından tekrar etmektedir. İnisyalin yüzeyi çapraz silmelerle bölümlere ayrılmış, her silme beyaz renge boyanmıştır. Her bir bölüm ritmik olarak kırmızı, yeşil ve bej renkle doldurulmuştur. İnisyalin sağ üstteki ve sol alttaki çentik kısımları üç dilimli yaprak şeklinde düzenlenmiştir. Buradaki yaprak formu diğer el yazmalarından farklı olarak sivri dilimlere ayrılmıştır. Yapraklardan üstteki çizginin üzerine, diğeri ise aynalama tekniği kullanılmışçasına çizginin altına yerleştirilmiştir. Her iki yaprak formu yeşile boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır. Ayrıca inisyalin üzerine ve altına birer asteriskos motifi eklenmiştir. Buradaki asteriskos motifleri diğer el yazmalarından farklı tutularak yeşil renkli noktalar kırmızı renkli çapraz çizgilerin kesişim noktalarına yerleştirilmiştir.



Resim 6.187. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 42v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

47v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.188). Folyonun sol orta marjına yerleştirilen inisyal form açısından diğer örnekleri tekrar etmektedir. Ancak burada inisyalin yüzeyi bölümlere ayrılmaksızın sadece konturları yeşil mürekkeple yeniden çizilerek vurgulanmıştır. Ayrıca sol alta ince bir çizgi ile gövdeye bağlanan yeşil renkli üçgen formlu yaprak motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.188. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 47v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

48v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.189). Folyodaki tek süsleme unsuru olan inisyal, f.42v'deki inisyali form ve üslup açısından tekrar etmektedir. Burada da çapraz silmeler beyaza, diğer bölümler ise ritmik olarak krem ve yeşile boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.189. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 48v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

49r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.190). Bu folyodaki inisyal de önceki örnekleri üslupsal açıdan tekrarlamaktadır. Ancak burada farklı olarak çapraz silmelerin üzerine kırmızı ve yeşil mürekkepli çapraz çizgiler atılarak bölümlerin sınırları belirginleştirilmiştir. Bölümler ritmik olarak sarı, yeşil, sarı, kahverengi, yeşil, kahverengi, sarı ve yeşile boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.190. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 49r, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

49v: Folyoda üç adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.191). İnisyallerden ilk ikisi ikili grup olarak yanyana yerleştirilmiştir. Üç inisyalin yüzeyi birbirini tekrarlayacak şekilde üçgenlerin karşılıklı ve çapraz olarak yerleştirilmesiyle çokgen yüzeylere bölünmüştür. Renk skalası daha geniş olan bu inisyallerde yeşil, krem, turuncu ve kahverengi renkler ritmik olarak kullanılarak kompozisyon tamamlanmıştır. Ancak üçüncü inisyalin yüzeyindeki boyalara zaman içerisinde tahrip olarak birbirine karışmıştır.



Resim 6.191. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 49v, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

50r: Folyoda iki adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.192). İnisyallerden ilk ikisi ikili grup olarak yanyana yerleştirilmiştir. Her iki inisyalin yüzeyi bölümlere ayrılmaksızın doğrudan açık bir yeşile boyanmıştır. İkinci inisyalin düşey kolunun sağ alt köşesine diğer örneklerde olduğu gibi ince bir çizgi ile gövdeye bağlanan yeşil ve kahverengiye boyanan bir yaprak motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.192. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 50r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

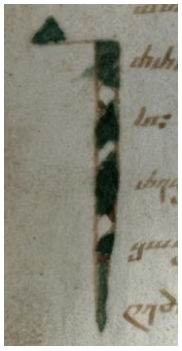
50v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.193). Bir önceki folyodaki inisyali form ve üslup açısından tekrar eden bu inisyalin yüzeyi de bölümlere ayrılmadan açık yeşile boyanmıştır. Son satıra yerleştirilen bu inisyalin düşey kolu diğerlerinden farklı olarak folyonun alt marjına kadar uzatılarak vurgulanmıştır.



Resim 6.193. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 50v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

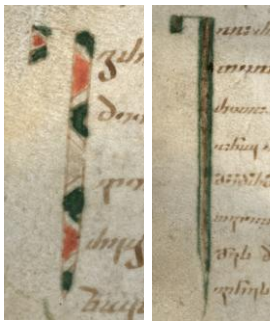
51r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.194). Üslupsal ve form açısından önceki örnekleri tekrar eden bu inisyalin yüzeyi de çapraz silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Silmelerin içleri beyaza boyanmış, diğer yüzeyler ise koyu yeşille doldurulmuştur. Ancak inisyalin düşey kolunun alt bölümündeki açık yeşil ve kahverengi boyalara ait izler olması nedeni ile koyu yeşil rengin sonradan gelişi güzel yapıldığını düşündürmektedir. Zira inisyalin düşey kolunun üst kısmı düz kara bir form izleyerek yeşile boyanırken orta kısımdaki silme üzeri de doldurularak çapraz bölüm genişletilmiş, boya kontur dışına taşırılmıştır. Ayrıca inisyalin düşey kolunun sol üst köşesine ince bir çizgi ile gövdeye bağlanan üçgen yeşil renkli üçgen motifi eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.194. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 51r, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

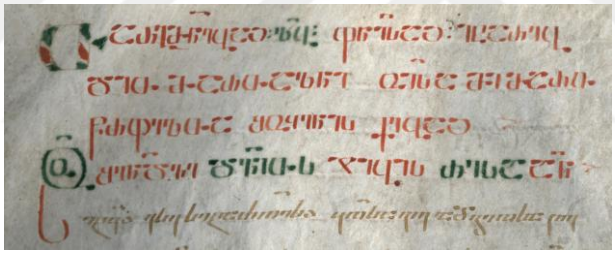
52v: Folyoda iki adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.195). Her iki inisyalde önceki örneklerde olduğu gibi üslupsal açıdan birbirini tekrar etmektedir. Birinci inisyalin yüzeyi çapraz silmelerle bölümlere ayrılmış, silmelerin içerisi beyaz renge boyanmıştır. Silmelerin ayırdığı bölümler ise yeşil, turuncu, yeşil, beyaz renklerle ritmik olarak doldurulmuştur. İkinci inisyalin yüzeyi ise f.47v'de olduğu gibi bölümlendirilmeksizin kahverengiye boyanmış, konturları ise yeşil renkle belirginleştirilmiştir.



Resim 6.195. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 52v, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

93r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.196). Folyonun sol üst marjında yer alan inisyal üslupsal açıdan diğer örnekleri tekrar etmektedir. İnisyalin yüzeyi çapraz kuşaklara bölünerek yeşil ve turuncu renklere ritmik olarak boyanmıştır. İnisyalin sağ kanadında yer alan çentik kısmı ise gövdeye üçgen şeklinde bitiştirilerek düzenlenmiştir. Ayrıca inisyalin başladığı kırmızı mürekkeple yazılmış paragrafta bazı kelimeler yeşil mürekkep ile yazılarak görsel hareketlilik sağlanmıştır.



Resim 6.196. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 93r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

101r: Folyoda iki adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.197). Her iki inisyalde form açısından birbirini tekrar etmektedir. Birinci inisyalin yüzeyi iki adet beyaz renkli çapraz silme ile üç bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler sırasıyla yeşil, sarı ve yeşile boyanmıştır. Ayrıca inisyalin sağ alt köşesi ile üst bölümünün köşeleri üçgen şeklinde tasarlanarak inisyalin kompozisyonu tamamlanmıştır. İkinci inisyalin yüzeyi ise diğerlerinden birkaç küçük detay ile ayrılmıştır. İnisyalin yüzeyinin yarısı üç adet beyaz renkli çapraz silme ile üç bölüme ayrılarak yeşil, kırmızı ve sarıya boyanmıştır. İnisyalin üst kısmı ise bej renginde bir zemine sahip olup, yarısı yeşil renkli "v" motifleri ile bezenmiştir. İnisyalin düşey kolu sağ alt köşede diğer örneklerde olduğu gibi yeşil renkli bir yaprak motifi ile desteklenmiştir.



Resim 6.197. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 101r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

101v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.198). Önceki örneklerde olduğu gibi bu inisyalin yüzeyinde de beyaz renkli çapraz silmelerle bölümlendirmeler yapılmıştır. Silmelerin ayırdığı bölümler diğerlerinden farklı olarak ikili renklerle doldurulmuştur. Bu bölümlerde yeşil ve beyaz ile beyaz ve turuncu renklerin kullanıldığı görülmektedir.



Resim 6.198. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 101v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

102r: Folyoda iki adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.199). Birinci inisyalin yüzeyinin üst kısmı karşılıklı üçgenlerle bölümlendirilmiş, alt kısmı ise çapraz silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Üst kısımda üçgenlerin iç kısımları yeşile, zemini ise kırmızıya; alt tarafı ise kırmızı, beyaz ve yeşile ritmik olarak boyanmıştır. İkinci inisyalin yüzeyi de birincide olduğu gibi çapraz ve yatay silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Burada da beyaz ve yeşil renkler ritmik olarak yüzeylere işlenmiştir. İnisyalin üst kısmı önceki örneklerde olduğu gibi üçgen şeklinde sonlanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.199. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 102r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

103v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.200). Sol marjda yer alan inisyalin yüzeyi f.102r'de olduğu gibi üçgenlerin karşılıklı yerleştirilmesiyle bölümlendirilmiştir. Ancak boyama aşamasında inisyalin gövdesi üç ayrı bölüm şeklinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda birinci kısım boş bırakılmış ikinci kısımda zemin yeşile üçgenler kırmızıya, altta ise zemin beyaz üçgenler yeşile boyanmıştır. İnisyalin çentik kısımları da en alttaki yeşil-beyaz renk düzenini takip etmiştir.



Resim 6.200. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 103v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

105v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.201). İnisyalin yüzeyi diğer örneklerde olduğu gibi çapraz silmelerle bölümlere ayrılarak beyaz ve yeşil renklere ritmik olarak boyanmıştır.



Resim 6.201. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 105v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

106r: Folyoda iki adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.202). Her iki inisyalde form ve üslup açısından f.105v, f.102r'de olduğu gibi çapraz silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Birinci inisyalde yeşil ve krem tonları, ikinci inisyalde ise ritmik olarak yeşil, krem, turuncu renkler kullanılarak genel süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.



Resim 6.202. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 106r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

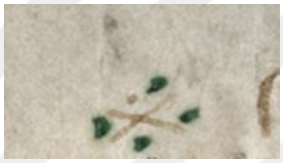
114r: Folyoda üç adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.203). İlk iki inisyal grup olarak alt alta yerleştirilmiştir. Diğer inisyal ise folyonun alt marjına yakın bir noktaya konumlandırılmıştır. Grup olarak tasvir edilen ilk iki inisyalin yüzeyi birbirini form ve üslupsal açıdan tekrar etmektedir. Her iki inisyalin yüzeyi beyaz renkli çapraz silmelerle bölümlere ayrılarak her bir bölüm yeşile boyanmıştır. İkinci inisyalin yüzeyi özellikle düşey kolu dikey bir çizgi ile iki ana bölüme ayrılmış, ardından çapraz silmeler yerleştirilmiştir. Bu nedenle ikinci inisyalin yüzeyindeki çapraz silmeler birbirlerini eşit olarak takip etmemekte ve basamak şeklinde bir görünüm sergilemektedir. Üçüncü inisyalde ise yine çapraz silmeler kullanılmıştır. Ancak burada yeşil, beyaz, turuncu ve kırmızı renkler kullanılarak inisyale hareket kazandırılmıştır. Ayrıca inisyalin sol üst köşesi ile sağ alt köşesine, çentik kısımlarına yapraklar eklenerek hem metin hem inisyalin görünümü vurgulanmıştır.



Resim 6.203. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 114r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

114v: Folyoda herhangi bir bezemeli inisyal bulunmamaktadır. Ancak folyonun sol üst marjına yerleştirilen kahverengi çizgili yeeşil noktalı asteriskos motifi oldukça ilgi çekicidir (Res.6.204). Zira asterikos motifleri el yazmasında sınırlı sayıda kullanılmıştır.



Resim 6.204. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 114v, Asteriskos.

Kaynak: KKGNCM.

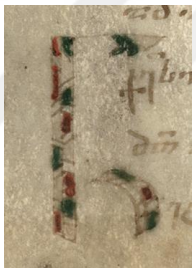
115r: Folyoda iki adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.205). Her iki inisyalin yüzeyi iki dikey ana bölüme ayrılmıştır. Birinci inisyalin her iki yüzeyi beyaz renkli çapraz silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Burada kahverengi, beyaz ve yeşil renkli çapraz düzende ritmik şekilde boyanmıştır. İkinci inisyalde ise yalnızca sağ bölüm çapraz silmelerle bölümlere ayrılmış, sol kısmı bölümlendirilmemiştir. Burada sol kısım doğrudan yeşile boyanırken, sağ kısımdaki bölümler sarı, bej ve kahverengi reklere ritmiş bir şekilde boyanmıştır. Ayrıca inisyalin sağ alt köşesine bir sarı ve yeşil renklere boyanmış yaprak motifi eklerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.205. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 115r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

115v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.206). Folyonun sol alt marjına yerleştirilen inisyal f.115r'deki birinci inisyalde olduğu gibi iki ana bölüme ayrılıp çapraz silmelerle kendi içerisinde bölümlendirilmiştir. Burada da bölümler ritmik bir şekilde kırmızı, yeşil ve bej renklere çaprazlama boyanarak genel süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.



Resim 6.206. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 115v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

118r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.207). Bu folyodaki inisyalde f.115r'de yer alan ikinci inisyali üslupsal açıdan tekrar etmektedir. İnisyalin sol kısmı yeşile boyanırken, sağ kısmı bej, kırmızı ve yeşil renklere ritmik olarak boyanmıştır. Ayrıca sağ üst ve sol alt köşelere çentiklerin devamına eklenen yeşil ve sarı renkli yaprak motifleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.207. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 118r, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

122r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.208). Bir önceki inisyaldeki genel üslubu tekrar eden bu inisyalde farklı olarak her iki yüzeyde bölümlendirilmeden sol kısmı yeşile, sağ kısmı açık kahve tonuna boyanmıştır. Yine bir önceki örnekte olduğu gibi üst ve alt kısımdaki çentik kısımlarına yapraklar eklenmiştir. Ancak buradaki yapraklar diğer örneklere göre daha büyük ve geniş tutulmuştur.

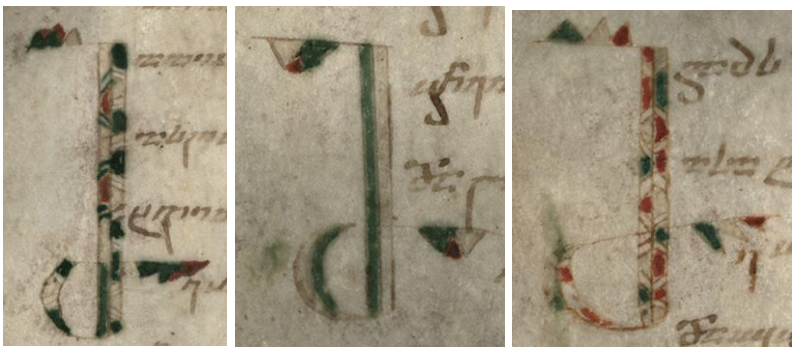


Resim 6.208. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 122r, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

123v: Folyoda üç adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.209). Bir önceki inisyaldeki genel üslubu tekrar eden inisyallerden birincisi ve üçüncüsü çapraz silmelerle bölümlere ayrılırken, ikinci inisyalin yüzeyi sade bırakılarak bölümlendirilmemiştir. Birinci inisyalin sol yüzeyinde çapraz silmelerin konturları yeşil boya ile belirginleştirilmiş, bölümler beyaz ve kırmızı renklere ritmik olarak boyanmış, alt kısımda ise kırmızı yerine yeşil-beyaz olarak devam ederek sona ermiştir. İnisyalin sol üst kısmında ve sağ alt kısmında yer aşan çentik bölümleri yan yana yerleştirilmiş üçer üçgen motifi şeklinde düzenlerek kırmızı, sarı ve yeşile boyanmıştır. İkinci inisyalin daha sade tutulan yüzey düzenlemesinde ise sol kısım yeşile boyanırken, sağ kısım boş bırakılmıştır. Ayrıca sol üst köşedeki ve sağ alt köşedeki çentikler ikişer üçgen formunda beyaz, yeşil ve kırmızıya boyanmıştır. Üçüncü inisyalde ise birinci inisyalde olduğu gibi sol kısım kırmızı, beyaz, sarı ve yeşil renklere, sağ kısım ise sarı, yeşil ve

kırmızı renklere ritmik olarak boyanmıştır. İnisyalin çentik kısımları ise birinci inisyaldeki genel üslubu devam ettirmiştir.



Resim 6.209. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 123v, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

133v: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.210). İnisyalin genel kompozisyonu önceki örnekleri tekrar etmektedir. Burada inisyali yüzeyi bölümlere ayrılmamış yeşile boyanmış, konturları kalın bir şekilde kahverengiye boyanmıştır. Ayrıca diğer inisyallerden farklı olarak inisyalden bağımsız bir şekilde tepelik eklenmiştir. Tepelik bölümü S kıvrımları çizen formda düzenlenmiş ve yeşile boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.210. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 133v, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

134r: Folyoda üç adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.211). İnisyallerin yüzey düzenlemeleri diğer inisyallere göre daha basit ve sadedir. Birinci inisyalin yüzeyi bir önceki inisyaldeki gibi yeşile boyanmış, konturları açık kahverengi ile belirginleştirilmiştir. İkinci inisyal doğrudan koyu kahvrengiye özensiz bir şekilde boyanmıştır. Üçüncü inisyal ise birinci inisyali üslupsal olarak tekrarlamaktadır. Fakat burada inisyalin sol konturu daha geniş tutularak ikinci bir yüzeye dönüştürülmüştür.



Resim 6.211. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 134r, İnisyaller.

Kaynak: KKGNCM.

141r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.212). Folyonun sol marjındaki inisyal neredeyse folyonun yarısını kaplamaktadır. Burada da inisyalin yüzeyi çapraz kuşaklarla bölümlere ayrılmıştır. Her bir bölüm ritmik bir şekilde yeşil, kırmızı, mavi ve beyaz renklere boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.212. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 141r, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

179r: Folyoda bir adet bezemeli inisyal bulunmaktadır (Res.6.213). Folyonun sol marjındaki inisyal neredeyse folyonun yarısını kaplamaktadır. İnisyal form itibarıyla diğerlerine göre daha başarılıdır. İnisyalin yüzeyi bir önceki folyoda olduğu gibi beyaz renkli çapraz silmelerle bölümlere ayrılmıştır. Her bir bölüm yeşil ve açık bir kırmızı tonuna ritmik bir şekilde boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6.213. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 179r, İnisyal.

Kaynak: KKGNCM.

206v: Folyoda bir adet asteriskos motifi bulunmaktadır (Res.6.214). El yazmasındaki son süsleme unsuru olan asteriskos motifi üslupsal açıdan f.114r'deki örneği tekrar etmektedir. Ancak burada çizgiler arasına yerleştirilen noktalar kahverengiye boyanmıştır.



Resim 6.214. Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi, Folyo 206v, Asteriskos.

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme : El yazmasında iki adet kolofon bulunmaktadır. Bunlardan ikincisi ve ana kolofon kitabın son sayfasına yerleştirilmiştir. f.256v numaralı ana kolofona göre 1035 yılında kopyalanmıştır.

Folyo 215r-v'de Asomtavruli yazısı ile kırmızı mürekkeple başlayıp yeşil mürekkeple devam eden birinci kolofonun[1077] Türkçesi şu şekildedir:[1078]

Burada, Kayserili Basil tarafından emredilip yazılan ve Athoslu Evktime tarafından Yunanca'dan çevrilen Davut'un Mezmurlar'ının çevirisi sona eriyor. Bu noktadan itibaren, Mezmurlar'ın içinde her tomarda bir çeviri-yorum buldum, ancak bilginler bilsin ki kimin çevirdiğine dair bir isim yazmıyordu. Ben, Davut Cibisdze, günahla ağırlaşmış, eylemde ihmalkâr ve akıldan noksan olan, bunu bu kitabın sonuna yazdım. Kiminle ilgili olursa olsun ve eğer dikkatle okursanız ve kelime kelime karşılaştırırsanız, cesaretiniz kırılmasın. Zira Davut diri su ırmağıdır gibidir ve çeviriler uykusuzların, başlangıcı olmayan Yaratıcı'nın eserleridir. O ırmaktan bazıları onu bağa, bazıları tarlaya ve diğerleri çayıra götürecektir. Ancak bu söylenen sözlerin gücü birdir.

Folyo 255r-256v'de yer alan ve Asomtavruli yazısı ile kırmızı ve siyah mürekkeple yazılan ikinci (ana) kolofon metninin[1079] Türkçesi ise şu şekildedir:

[1077] Asomtavruli metnin orijinali şu şekildedir: **ⴡⴓⴀⴑⴄ ⴑⴑⴍⴈⴀⴑⴔⴔⴑⴑⴑ ⴑⴑⴑⴍⴀⴑⴍⴍⴍ ⴖⴍⴑⴑⴔⴈⴀⴑⴍⴀⴑ ⴀⴑⴑⴈⴀⴔⴖⴑⴑ ⴍⴍⴑⴑⴑⴀⴑⴍⴍⴍⴍ ⴑⴑ ⴡⴈⴀⴀⴑⴍⴀⴑ ⴑⴑⴑⴀⴑⴍⴍⴍ ⴍⴍⴑⴑⴑⴀⴑⴍⴍⴍⴍ ⴑⴑ ⴡⴈⴀⴀⴑⴍⴀⴑ ⴑⴑⴑⴀⴑⴍⴍⴍ

ქალწიალთი ქალწიალთებისაჲჳნ აჰა შეიძჰა. ცაჲეთ მეტე ცა წ~წტყლთი ცა ყოჲელთთა წ~წტყლთთანა აშეიტჲსაღ აღთღა, ჰაშეიფად ნაოჲსაჲთისა ცა შეიღთისა მისისაჲჳნ სათნო იყთ ჲანყთჰცეიღთებაა, ჲითაჰცა იტყსჲს: ეტყცა აფალთი ცაჲეთის ცა აჰა ყცჰაფა მას: ნაყთფისაჲჳნ მაცღთისა შენისა, ცაჲსაფა იჲი საღცაჰთთა შენთა, ჲითაჰცა იჲი ჰჰეიფა ხაჰენებასა მას ჲაბჰეიღთ ქალწიალთისა: საღთი წმითცაი მოჲეიღეს შენ ნეიღა ცა ძაღთი მაღთთისაა ჲტჰაჰეიღეს შენ. აშისაყსცა შობითისა მას შენსა ყწოცთის წმითღა ცა ძე მაღთთის.

ცა მოსცეს მას აფალთან ღიეჰთჰან საყცაჰთი ცაჲეთის, მაშის მისისაა, ცა მეყფენჲეს სახჲთსა ნეიღა იაჲთობისსა სააჲჳსწოყ ცა საფჲეთსა მისისაა აჰა აჰს ცასანაჰთყთ.

ცა ჯაღთაყ თყთ თაჲაღთი ეწაშა ცაჲეთის: ჲაშეჲ ცაჲეთ მოხაა ჩეიი ცა საცჰენჲეთი წმითცაა ჩეიი ესცჰე მას, ჰთიღთისათყსცა საღთისა წმითცისა წაყეჲნითა იტყთცა ჲაღთობასა აშას საღთეიჰსა შეისჰაისა ღიეჰთთისა ცა ჲანწაყენებასა ყეიეღთთა წოჲჲნითა, ჰთიეიღთ აჰს მოძეიყაჰთი ყეიეღთთა მოძეიყაჰთთა ცა მასწაჲღთეიღთ ყეიეღთთა ანაღთ მოსწაჲღთეიყთაა, ჰთიეიღთისა სწაჲღთაყ მეტეთაცა ჯაღთი აფთყაშს ცა წაღთეიჰენებით ცა საჰწმაყენებით აჲაჰთა საწაფჰთეიღთაყ თაჲეისა თყსისა, ჰაღთთა წაფჰთითა მისითა სათნო ეყჲენჲ ღიეჰთჰან.

აშისაყსცა მე, ცაჲეთ xითისაძეშან, ტყჰთმეძითეშან ცთეჲეთთა ცა აფეჩეშან სიხანაყეთთა ცაჲწეყჰე ესე წოჲნი ბჰაჲანებითა ეზჰა მაშაყ-მთაეჰთისა, შეიმთეშეფეთისა ცა მწყაეთთობეფეთისა ჩეიისაათა, ჰთიეიღთისა ცაშეჲჲაყჰა ცა მეჰწმაყნა საწყაეთთობეფეთი საღთი ჩეიი.

ცაჲწეყჰე ყეიეთთა საღთთეიჰთა ძმათა ჩეითაათა საბანითა მოჲაყეთისითა ცა ჲაბჰეიღეთისითა ცა ჲაჲანჰაყეფეთ ყეიეთთა შეიეთისა ჩეიისა ეჲანეჲსითა, ცა შეჲეიმსე აეთჰისითა ყეიეთთა ჩეიითა, ცა ცაჲეფეჲ შეიმეყთმაყ სიჲაყეიეთისა ჩეიისა შატბეიჰას, საყთფეიღთისა წმითცისა ცმჰთისიშმთბეფეთისანა, სამთმეფაჰებეფეიღთაყ მთჰწმაყნეითა, საეთჰინებეფეიღთაყ ცთეჲეთთა ჩეითა ცა საეთჰინებეფეიღთაყ საწყაეთთობეფეთისა საფეთა ჩეიისა. ცა საეთეფებეფეიღთაყ ეზჰა მაშაყ-მთაეჰთისა ცა მაშისა ეფჰეიმისითს ცა მიეჲჲაყეფბაყეთთა ჰიჰეჲეთთა ყეიეთთა ეჲანეჲსითს ცა ჩაშაჰნისითს, საყეიეფაჰეთა ძმათა ცა ჩეითაჰნა აეთანჰებაყეთთა ყეიეთთაათაყს ცა ჩაჰნ ჩეიეფეჲ ცა ჩაჰნ ჩეიისა ცა ნაეცაჰეიმნეით ეიეყჲეფეთ, თაჲეჲსეჲნეით წმითცეთა ეთეცჲეთთა თეიეჩეიეთთა, ჰთიეიღთისი-ეჲეჲ აშას წოჲნისა ჲანეჲსაყეფაყ ცა ჩაჰნ ჩეიეფეჲ ცა ჩაჰნ ჩეიისა ცა ნაეცაჰეიმნეით ეიეყჲეფეთ. თაჲეჲსეჲნეით წმითცეთა ეთეცჲეთთა თეიეჩეიეთთა, ჰთიეიღთისი-ეჲეჲ აშას წოჲნისა ჲანეჲსაყეფაყ. თაჲეჲსეჲნეით ეიეყჲეფეთ ე

İnsanlığın Sevgilisi'nin insanlara olan iyiliği büyüktür ve armağanlarının ilki ise kitaplar aracılığıyla öğretiştir: Güneşi ve ayı bedenlerimizin hizmetine sunmuştur, ancak ruhlarımızın aydınlanması için lütufkar bir şekilde kitaplar bahşetmiştir. Bu nedenle, Davut'un kutsal Mezmur'u tüm kitapların başlangıcı ve temeli, tüm sadıkların süsü olup, Davut'un on telli psalteryumla ve peygamberlik sözleriyle söylediği, Tanrı'nın Oğlu'nun yeryüzüne gelişini ve Kutsal Bakire'den enkarnasyonunu önceden haber vermiştir. Şöyle dediği gibi: "Yağmur gibi yapağıya, çiy gibi yeryüzüne düşsün," ve bundan sonra gelenlerle.

Ve yine şöyle dedi: "Yüceler Yücesi kendi tahtını kutsal kıldı; Tanrı onun ortasındadır, sonsuza kadar yerinden oynatılmayacaktır." Tanrı, Bakire'den doğmuştur ve Bakire, tüm bakireler arasında kirlenmemiştir. Kral ve peygamber olan Davut, tüm peygamberlerden daha fazla yüceltildi, çünkü onun soyundan ve soyundan gelen enkarnasyon çok hoştur. Ve sonra şöyle dedi: "Rab Davut'a yemin etti ve bundan dönmeyecek: Senin rahminin meyvesinden birini tahtına oturtacağım," tıpkı Cebrail'in Bakire'ye Müjde'de söylediği gibi: "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek ve En Yüce'nin gücü seni gölgeleyecek. Bu nedenle, senden doğan Kutsal, En Yüce'nin Oğlu olarak anılacak."

Ve Rab Tanrı ona babası Davut'un tahtını verdi ve o, Yakup soyunun üzerinde ebediyen saltanat sürecek ve onun krallığının sonu gelmeyecektir.

Ve yine, kendisi Davut'a tanıklık ederek bildirdi: "Kulum Davut'u buldum ve onu kutsal yağımla meshettim." Bu nedenle, Kutsal Ruh'un ilhamıyla, bu ruhsal ilahiyi, Tanrı'ya bu övgüyü ve tüm kitapların bilgileliğini söyleyecekti, ki bu, tüm öğretmenlerin öğretmeni ve tüm yeni öğrencilerin eğitmeni, öğretisini hatta kralların bile yüreklerinde arzuladıkları ve içtenlikle ve sadakatle kendi benliklerinin öğretimi için benimsedikleri kişidir, böylece onun öğretisi aracılığıyla Tanrı'yı hoşnut edebilirler.

İşte bu yüzden ben, günah yükü ağır, tövbede ihmalkâr olan Davut Cibisdze, bu kitabı bana manevi babam, yaratıcım ve merhametli olan Ezra'nın emriyle yazdım. O beni bu yazmaya layık gördü ve zavallı ruhumu bunun bilgeliğine emanet etti.

Bunu ruhani kardeşlerim Saba, Mikael ve Gabriel'in eliyle yazdım ve oğlum İovane'nin eliyle tamamladım ve kendi değersiz ellerimle ciltledim. Ve onu, ölümümden sonra sadıklar için

---

ამის წიგნისა ტტრატი ჯტეას სატესოთთა ეიცეეე. ლოცვისა ეეეეთა, ღმრთისმეტ ცაეეჯეიოს.
ეის ესე წიგნი ამის ჲკლესიისა ეამოცალეს, წმიდაჲცა ღმრთისმშობელი ამს მოსაჯალი მისი და ამსმეცა ცოლეეთა ჩემთა მშეეეეი წისაშე ღმრთისა. ცაოწეიტა ესთნიკისა **ცნ.**

*bir öğüt, günahlarımın bağışlanması ve zavallı ruhumun tesellisi için Tanrı'nın Kutsal Annesinin meskeni olan Şatberdi'ye bıraktım. Ve Peder Ezra ve Peder Eprem'*in *(Evktime) yüceltilmesi için, vefat etmiş eski öğretmenlerim Theodore ve Simon için, annem Şuşanik ve babam Ioane için, ruhani kardeşlerim ve benimle itirafçı olan herkes için, bedensel kardeşim Gabriel ve kız kardeşim Mariam için, Şatberdi ve Xandzta'nın yaşayanları ve vefat edenleri için ve tüm soyum için. Şimdi, bu geçici dünyada sınanmak ve bu gölge benzeri hayatı yaşamak için gelen ve tüm gelecek nesillere yalvarıyorum, bu görünür güneş altında varoluşun mülkiyeti size verildiğinde ve biz, toz ve kül olduğumuzda, kutsal dualarınızda bu kitapta adı geçen ve kaydedilenleri, bizi hatırlayın. Sonsuz zamanlar yakında gelecek ve bizden önce giden babalarımız ve kardeşlerimiz gibi biz artık olmayacağız ve okuyamayacağız. Ve bunu gerçekten biliyorum: Yabancılaşmış kalbimi tövbeye getiremedim ve sol elimin terazisi ağır bastı ve her geçen gün daha da ağırlaştı. Bu nedenle, yine yalvarıyorum, felçliye: "Yatağını al ve yürü" diyen ve fahişeyi bağışlayarak, "Birçok günahın bağışlandı" diyen O'ndan sevinç ve merhamet dileyin. Hırsızın aciz sesini dinledi: "Bugün benimle birlikte cennette olacaksın"- yücelik O'na aittir ve O'nun krallığının sonu yoktur, Baba ve Kutsal Ruh ile birlikte, şimdi, çağlar boyu ve sonsuza kadar, Amen.*

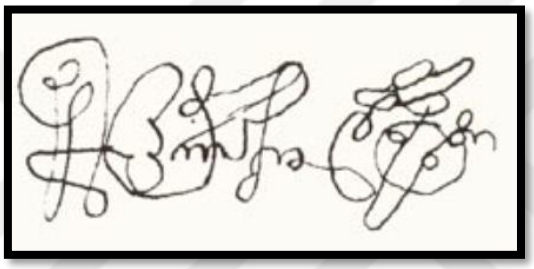
Bu kitap için parşömeni pamuk fiyatına satın aldım. Duanızı istiyoruz, Tanrı sizi ödüllendirsin.

Bu kitabı kiliseden kim çıkarırsa, Tanrı'nın Kutsal Annesi onların yargıcı olsun ve Tanrı'nın huzurunda günahlarımın intikamcısı olsun. 250 kronikon yılında yazılmıştır.

Her iki kolofon metninde el yazmasının kaligraflarının ve banisinin ismi kesin olarak öğrenilmektedir. Bunun yanı sıra iki kolofonun sonunda sözü edilen *Kronikon 250* yılı 1035 yılına tekabül etmektedir. Sonuç olarak el yazması Davit Cibisdze'nin başında olduğu bir kaligraf grubu tarafından 1035 yılında Şatberdi Manastırı'nda kopyalanmıştır. Sonraki süreçte el yazmasının nerede muhafaza edildiği ve nereye gittiği bilinmemektedir. Zira 15. yüzyıla gelindiği zaman Şatberdi Manastırı çoktan tahrip olmuş ve çalışanları dağılmıştır.

El yazmasının tarihsel serüveni hakkında ne yazıkki herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Ancak önceki bölümlerde bahsedilen kenar notlarından bir tanesi el yazmasının tarihsel serüveni hakkında yardımcı olacak niteliktedir. Bu kenar notu hiç şüphesiz 17-18. yüzyıllarda iç kapaklara yazılan "Katalikos Domenti" adıdır. Bu isim Gürcüler arasında çok sık kullanılmayan Latin kökenli bir isimdir. Gürcü kilise tarihinde Katalikos-Patrik ünvanı ile görev yapmış dört Domenti adında rahip bulunmaktadır. Bu katalikoslar görev sürelerine göre

şu şekildedir: I. Domenti (1556-1560)[1080], II. Domenti (1595-1610)[1081], III. Domenti (1660-1676)[1082], IV. Domenti (1705-1741)[1083]. El yazmasının Orta Çağ sonrasındaki tarihsel süreci hakkında bilgi vermesi açısından bu isim oldukça önemlidir. Bunlardan III. Domenti adlı katalikos-patrik 1662 yılında Tiflisli Amircana İvangulişvili adlı tüccardan Osmanlı İmparatorluğu'ndan getirilen, içlerinde Ança'da üretilen ikona da dahil 40 kadar ikona ile çeşitli el yazmalarını satın almıştır. Bu bilgiden hareketle el yazmasının da 1662 yılında götürülen kitaplar arasında olma olasılığı oldukça yüksektir.[1084] Bunu destekleyecek en önemli not ise bu ismin imza şeklinde kapaklara işlenmiş olmasıdır. Katalogda incelenen imza ile III. Domenti'nin imzaları uyuşmaktadır (Res.6.215). Bu nedenle el yazması 17. yüzyılda Tiflis'e gitmiş olmalıdır. Bu bilgi dışında el yazmasının nasıl Tiflis'e gittiği ve müzeye nasıl ulaştığı ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.



Resim 6.215. Katalikos III. Domenti'nin İmzası.

Kaynak: https://www.orthodoxy.ge/istoria/khelrtvani/khelrtvani.htm.

[1080] Anonim. (2012). "Domenti I", *Entsiklopedia Sakartvelo*, 2, Tbilisi, 478.
[1081] Anonim. (2012). "Domenti II", *Entsiklopedia Sakartvelo*, 2, Tbilisi, 478.
[1082] Lominadze, B. (2012). "Domenti III", *Entsiklopedia Sakartvelo*, 2, Tbilisi, 478.
[1083] Lominadze, B. (2012). "Domenti IV", *Entsiklopedia Sakartvelo*, 2, Tbilisi, 478-479.
[1084] Mçedlidze, G. (2007). "Şvidta Kartvelta Katalikos-Patriarkta Xelrtvani", Jurnali İverielni, N:3, Link: https://www.orthodoxy.ge/istoria/khelrtvani/khelrtvani.htm, Erişim Tarihi: 10.02.2025.

6.10. Prophetologion (საწელიწდო)[1085]

Katalog No : 10.

Bulunduğu yer : Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan.

Envanter No : H-1350 (A-192).[1086]

Ölçüsü : 24,5x18 cm – 24,6x17 cm.

Malzeme : Parşömen.

Folyo sayısı : 217.[1087]

Banisi : Keşiş Egnati (f.77r).

Yazarı : Mose Xandzteli (f.77v).

Metin dili : Gürcüce metin Nusxuri alfabesi ile 22 satır olarak yazılmıştır.

Metnin konusu : El yazmasının konusunu yıllık ayin düzenine göre hazırlanan Eski Ahit'in leksikon grubundan oluşan prophetologion oluşturmaktadır.

Kanon Sayfaları : El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı : El yazmasında basit düzeyde 472 kırmızı ve siyah renkli inisyal bulunmaktadır. Ancak el yazması içerisinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır.

Genel Özellikler : El yazmasının deri cildi, başlangıç ve bitiş bölümleri günümüze ulaşamamıştır. Varolan folyolar ise zamann içersinde tahrip olmuş ve belli dönemlerde restore

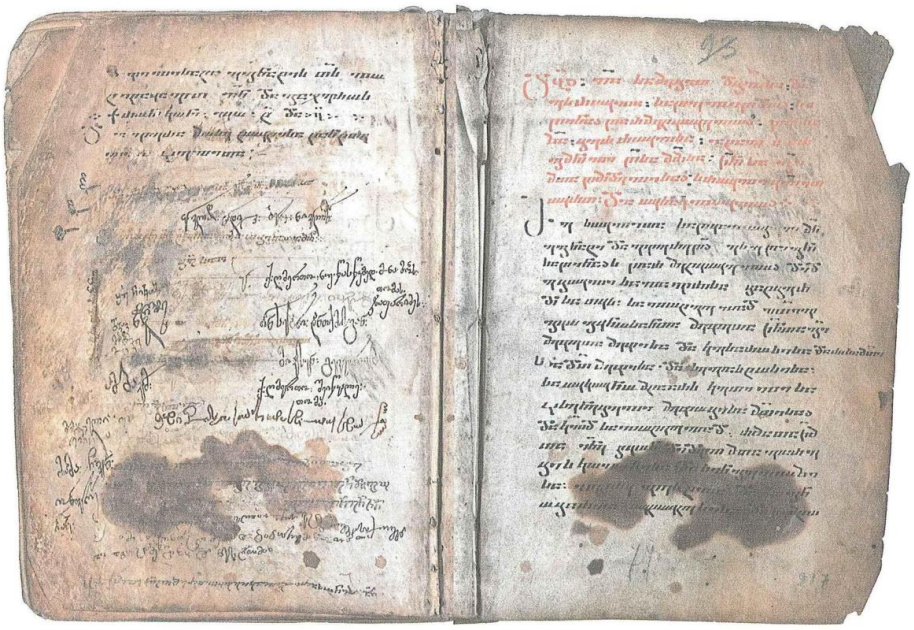
---

[1085] Kitab-ı Mukaddes'in bazı bölümleri, litürjik ayinlerde okunmak üzere bölünerek leksikon adı verilen kitaplar hazırlanmıştır. Zaman içerisinde leksikon türü kitaplar kendi içerisinde İncil leksikonları, mektuplardan hazırlanan leksikonlar ve Eski Ahit leksikonları olarak üç ana gruba ayrılmıştır. Bilim camiasında Eski Ahit leksikonları prophetologion olarak adlandırılmıştır. İçerik olarak litürjide yıl boyunca okunacak metinler belirli günlere göre düzenlenmiştir. Metinlerin seçiminde ise Ortodoks dünyasında kanonik olarak kabul edilen Eski Ahit'in çok küçük bir kısmı tercih edilmiştir. Zira dönem bazında bakıldığında Eski Ahit'in çok daha iyi anlaşılmadığı, bu nedenle bu tipteki kitapların ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bkz: Sundberg, A.C. (1964). *The Old Testament of the Early Church,* Cambridge, 133-169; Miller, J. (2010). "The Prophetologion: The Old Testament of Byzantine Christianity?", *The Old Testament in Byzantium*, eds. Paul Magdalino, Robert S. Nelson, Washington D.C., 55-77. Gürcüceye ise bu *საწელიწდო-Satzelitzdo* şeklinde "Yıllık Okumalar" adıyla geçmiştir. Çoğunlukla litürjide kullanılan iadgari adlı ilahi koleksiyonları ve leksikonlarla beraber değerlendirilmiştir. Bkz: http://www.nplg.gov.ge/saskolo/index.php?a=term&d=44&t=22999, Erişim Tarihi: 10.03.2025.

[1086] Eş zamanlı olarak üretilen bu iki el yazması bilinmeyen bir dönemde bazı defter bölümleri birleştirilerek tek bir kitap haline getirilmiştir. Ancak katalogların hazırlandığı dönemde bu iki farklı el yazması içerik olarak aynı olmasına rağmen iki farklı eser gibi farklı envanter fişleriyle kayıt edilmiştir. Günümüzde tek bir kitap olarak bakılmasına rağmen iki farklı envanter numarası birlikte kullanılmaktadır.

[1087] Bir önceki dipnotta da değinildiği üzere iki farklı eserden oluşan bu koleksiyonun birinci bölümü oluşturan H-1350 kodlu el yazması 77 folyodan oluşurken, A-192 kodlu el yazması 122 folyodan oluşmaktadır. Karmaşaya neden olmaması için kod sırasına göre iki el yazmasının folyo sayısı yukarıda birleşik olarak gösterilmiştir.

edilmiştir. Her iki el yazması dörtlük sistemde defterlere bölünmüştür. Defterlerin mahiyeti ve kodikolojik özellikleri üzerinden el yazmaları değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. İki farklı el yazması birleştirildiği için kimi araştırmacılar folyo folyo ayırarak iki el yazmasını ayrı ayrı değerlendirmiştir. Ancak bu çalışmamızda konu bütünlüğü açısından tek bir koleksiyon şeklinde değerlendirilmiştir. Kodeks H-1350 numaralı el yazmasının ilk altı defteri ile başlayarak devamında A-192 kodlu el yazması eklenmiş, ardından H-1350'nin diğer defterleri yerleştirilmiştir. Bu düzenleme esnasında bazı folyolar karışmış, A-192'nin son iki folyosu, H-1350'nin 34. defterinin sonuna eklenerek koleksiyon tamamlanmıştır.[1088]



Resim 6.216. **Prophetologion, Örnek Folyo, f.217r-v.**

Kaynak: KKGNCM.

A-192 kodlu el yazmasının başı ve sonu eksiktir. Ayrıca varolan başlangıç sayfaları kötü muhafaza şartları nedeniyle rutubetlenmiş, kararmış ve zaman içerisinde tahrip olmuştur. Günümüzde kodeks içerisinde 7-34 arası defterler bulunmaktadır. Ancak bu aralıktaki 13, 21, 22, 23, 24, 25 ve 26. defterler eksiktir. Metnin yazımında siyah mürekkep ile Nusxuri hattı kullanılmıştır. Ayrıca inisyallerin çiziminde ve başlıklarda kırmızı mürekkep tercih edilmiştir. Metnin Yunanca olan orijinali Athoslu Giorgi (Giorgi Mtatsmindeli) tercümesi baz alınarak hazırlanmıştır.[1089]

[1088] Metreveli, E. (1976). *Kartul Xelnatzerta Ağtzeriloba, Qopili Saeklesio Muzeumis (A) Kolektsiisa*, I/2, Tbilisi, 329.
[1089] Metreveli, *a.g.e.*, 1976, 329.

H-1350 kodlu el yazmasının ise büyük bir kısmı eksiktir. Metnin yazımında diğer el yazmasında olduğu gibi siyah mürekkep ile Nusxuri hattı, inisyallerde ve başlıklarda kırmızı mürekkep ile Asomtavruli hattı kullanılmıştır.[1090]

Her iki el yazmasında da metinleri kopyalayan kişinin adı Mose Xandzteli olarak geçmektedir. Ancak A-192'nin son folyosundaki (f.122r) tek satırlık yazı zaman içerisinde silinmiş, daha sonra üzerinden siyah mürekkeple tekrar yazılmıştır. Bu bilgiden hareketle iki el yazmasının da aynı kişi tarafından aynı tarihte yazıldığı anlaşılmaktadır. Zira her iki el yazmasının yazı karakteri ve kaligrafik özellikle uyuşmaktadır.[1091]

Cilt Özellikleri **:** Cildi günümüze ulaşamamıştır.

Tarihlendirme **:** A-192 kodlu el yazmasının kolofonu günümüze ulaşamıştır. Ancak f.122r'de eseri kopyalayan kişiye ait tek satırlık yazıt sayesinde hem dönemi hem de tarihi hakkında bilgi edinilebilmektedir. Asomtavruli yazısı ile siyah mürekkep kullanılarak yazılan kolofon şu şekildedir: "Xandztalı yaşlı Mose'nin eliyle yazılmıştır".

H-1350 kodlu el yazmasının f.77v'de yer alan ana kolofonun Türkçesi ise şu şekildedir:[1092]

Şan Kutsal Üçlü'ye aittir. Kutsal pederimiz Athoslu Giorgi (Giorgi Mtatsmindeli) tarafından Yunan ayin geleneğine göre her bakımdan eksiksiz ve kusursuz olarak yeni bir üslupla tercüme edilen bu kutsal leksikon-prophetologion burada tamamlandı.

Ben zavallıların en zavallısı olan Egnati, bu kutsal kitabı-Prophetologionu Şatberdi'nin görkemli ve muhteşem lavrası için, Tanrı tarafından taç giydirilmiş krallarımız Kralların Kralı ve Sezar olan Giorgi ve Kral ve Sebastos olan oğlu Davit için bir adak olarak yazdım.

[1090] Kekelidze, K. (1948). *Xelnatzerta Ağtzeriloba Sakartvelos Saistorio da Saetnograpio Sazogadoebis Qopili Muzeumis Xelnatzerebi (H Kolektsia),* III, Tbilisi, 306.

[1091] Metreveli, *a.g.e.*, 1976, 329; Kekelidze, *a.g.e.*, 1948, 306.

[1092] Metnin Nusxuri yazısı ile hazırlanan orijinali şu şekildedir: *ⴓⴁⴑⴁⴜⴁⴀⴀ ⴔⴃⴑⴁⴓⴀ ⴀⴀⴔⴁⴜⴃⴑⴁⴓ ⴓⴁⴑⴁⴜⴔⴁⴓⴁⴓⴓⴁⴓⴀ ⴀⴀⴔⴁⴜⴁⴀⴀⴔⴁⴔⴁⴜⴔⴁⴔⴁⴔⴁⴔⴁⴓⴔⴁⴔⴁⴔⴁⴔⴁⴓⴔⴁⴔⴁⴔⴁⴔⴁⴓ

Saltanatlarının hatıraları sonsuza dek yaşasın ve kutlu olsun. Ve aynı şekilde kardeşlerimin aciz ruhları için bir dua takdiri olarak; Çqondidi Başpiskoposu İoane ve Kraliyet Yazmanı, Syncellus ve Vestes olan Petre ve günahta ileride olan Egnati için yazıldı. Bizlere dua ediniz. Tanrı sizleri ödüllendirsin. Kronikon ϡ ve ϡ yılıydı. Bu kitap aynı kronikon yılında Xandztalı yaşlı Mose'nin eliyle yazılmıştı.

Kolofon metninde el yazmasının tarihiyle ilgili herşey eksiksiz bir şekilde belirtmiştir. Kolofonun sonundaki Kronikon **ϡϡ** ifadesi miladi takvimde 1085 yılına denk gelmektedir. Ayrıca kolofonda adı geçen kralların isimleri üzerinden de 1085 tarihi desteklenmektedir. Kolofonda *Sezar* ünvanı ile anılan Kral Giorgi, 1072-1089 tarihleri arasında Gürcistan Kralı olarak hüküm süren II. Giorgi'dir.[1093] Kolofonun devamında adı geçen *Sebastos* ünvanlı Kral Davit ise Gürcülerin Altın Çağ kralı olarak andıkları *Kurucu (Ağmaşenebeli)* lakaplı IV. Davit'dir (1089-1125). Tarihi kaynaklara göre IV. Davit tahta çıkmadan önce 1085 yılında Bizans İmparatoru I. Aleksios Komnenos (1081-1118) tarafından daha babası hayattayken eş hükümdar olarak kabul edilip "Kral ve Sebastos" ünvanları verilmiştir.[1094]

Kolofonda krallardan sonra anılan ünvanlarda oldukça dikkat çekicidir. Dini bir metin üzerinde nadirde olsa bir *kraliyet yazmanının*[1095] ünvanları ile birlikte yazılması, metni kopyalayan kişinin politik duruşunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca *syncellus*[1096] ve *vestes*[1097] gibi Bizans dünyasında yaygın olarak kullanılan ünvanların görülüyor olması Batı dünyası (Bizans) ile kültürel ve politik bağın ne kadar önemli olduğunu yansıtmaktadır.

El yazmasının ilerleyen yüzyıllardaki serüveni hakkında ise ne yazıkki yeterli veri bulunmamaktadır. Ancak Şatberdi Manastırı'nın tahrip olmasından sonra el yazmasının bölgedeki diğer manastırlara ya da Gürcistan'daki diğer kiliselere götürüldüğü açıktır. Çünkü

[1093] Subaşı, Ö. (2022). *Gürcistan Krallığı (XI-XIV. Yüzyıllar)*, İstanbul, 24-26; Brosset, *a.g.e.*, 2003, 302-304.

[1094] Toumanoff, C. (1943). "Medieval Georgian Historical Literature (VIIth–XVth Centuries)", *Traditio*, 1, 139–182.

[1095] İlk kez 10-11. yüzyıllar arasında ortaya çıkan *მწიგნობართუხუცესი (Mtzignobartuxutsesi) -Kraliyet Yazmanı/Başkatibi* ünvanı Sebastos David'in tahta çıkmasından sonra daha da kurumsal bir kimlik kazanmış, ilerleyen süreçte ünvanın devamına Çqondideli de eklenerek dini ve politik iki makam birleştirilmiştir. Ayrıca 11. yüzyıldan itibaren Çqondidi Başpiskoposluğunun saray üzerindeki nüfuzu ve etkiside unutulmaması gereken noktalardan biridir. Bkz: Putkaradze, İ. (1984). "Mtzignobartuxutsesi", Kartuli Sabçota Entsiklopedia, 7, Tbilisi, 265.

[1096] Terim olarak syncellus, Bizans İmparatorluğu'nda imparator tarafından patriğin halefi olarak tayin edilen, aynı zamanda senato üyesi olan dini-politik bir unvandır. Ayrıca bu unvan 10. yüzyıldan itibaren önem kazanmaya başlamıştır. Bkz: Papadakis, A. (1991). "Synkellos", *The Oxford Dictionary of Byzantium*. ed. Alexander Kazhdan, III, Oxford, 1993-1994.

[1097] Vestes ise yine Bizans dünyasında üst düzey bir saray unvanı olarak kullanılmıştır. 10-11. yüzyıllarda önemli olan bu unvan çoğunlukla magistros ve kuropolates unvanları arasında bir yere konumlandırılmıştır. Bkz: Kazhdan, A. (1991). "Vestes", *The Oxford Dictionary of Byzantium*. ed. Alexander Kazhdan, III, Oxford, 2162.

16-18. yüzyıllar arasında Davit-Gareca Manastır Okulu kütüphanesini zenginleştirmek ve Gürcü kimliğini koruyabilmek için erişebildiği pek çok el yazmasını toplatarak bir kısmını yeniden kopyalatmıştır.[1098] Bu toplanan eserlerden biride değerlendirilen bu el yazmasıdır. Dolayısıyla el yazmasının sözü edilen yüzyıllar arasında Gürcistan'a gittiği ve ardından Davit-Gareca Manastırı'na taşındığı kesindir. Son 1917 yılında Davit-Gareca Manastırı'nda inceleme yapan E. Taqaişvili el yazmasını manastırdan alarak müzeye getirip envanter kaydını yapmıştır.[1099]

6.11. Süryani İshak (İsaak) ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri (სწავლანი ისაკი ასურელისა და კასიანე ჰრომაელისა)

Katalog No **:** 11.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan.

Envanter No **:** Q-36.

Ölçüsü **:** 18x13 cm.

Malzeme **:** Parşömen.

Folyo sayısı **:** 160.

Banisi **:** Banisi/bağışçısı bilinmemektedir.

Yazarı **:** Yazarı bilinmemektedir.

Metin dili **:** Gürcüce metin Nusxuri alfabesi ile 22 satır olarak yazılmıştır.

Metnin konusu **:** El yazmasının konusunu Erken Orta Çağ'ın önemli azizlerindan biri olan Romalı Kasiane (Yuhanna Kasiane)[1100] ile Doğu Ortodoksları arasında bilhassa Gürcü

[1098] Megeneişvili, N. (2019). "Gareculi Xelnatzeri Memkvidreoba", *Gulani: Enatmetsniereba, Literaturatmtsodneoba, İstoria, Ganatleba*, 22, 94-122.
[1099] Kekelidze, *a.g.e.*, 1948, 306.
[1100] Romalı Yuhanna ya da Romali Kasiane 360-435 tarihleri arasında Roma İmparatorluğu topraklarında yaşamış en büyük alimlerden biri kabul edilmektedir. Kaleme aldığı Manastır Kuruluşunun Kuralları (De institutis coenobiorum) ve İskit Asketiklerinin Katkıları (Collationes patrum in scetica eremo) adlı iki eser ile manastırcılık algısına ciddi katkılar sunmuştur. Bu nedenle bu azizin bilhassa homilyeleri ve hayat hikayesi pek çok manastırda kopyalanmıştır. Bkz: Chadwick, O. (1950). John Cassian, *A Study in Primitive Monasticism*, Cambridge.

ve Süryani kiliselerinde aziz kabul edilen Süryani (Ninovalı) İshak'ın[1101] homilyeleri oluşturmaktadır. Folyolara göre konu başlıkları şu şekildedir:[1102]

1) Kendini Asur Ülkesinden ve Manastırdan Koparan Babamız İshak'ın Sözleri, Bölüm A (1r-17r).

2) Kendini Asur Ülkesinden ve Manastırdan Koparan Babamız İshak'ın Sözleri, Bölüm B (17r-40v).

3) Kutsal Babamız İshak'ın Keşişlerin Kardeşlik Kurallarını ve Erdemleri Nasıl ve Hangi Biçimde Anlamaları Üzerine Sözleri (40v-42v).

4) Aziz Babamız İshak'ın Şeytan'ın Dünyadan El Çekmişlere Karşı Kullandığı Ayartma ve Günaha Düşürme Biçimleri Üzerine Sözleri (42v-45r).

5) Başdüşmanımız Şeytan ile Savaşmanın İkinci Türü Hakkında (45r).

6) Başdüşmanımız Şeytan ile Savaşmanın Üçüncü Türü Hakkında (48r-49r).

7) Başdüşmanımız Şeytan ile Savaşmanın Başka Bir Türü Hakkında (49r-53v).

8) Kutsanmış İshak'ın Alçakgönüllülük ve İlahi Yardım Hakkında Tavsiyeleri (53v-58r).

9) Tövbe İçin Söylenen Kutsal Yazılar ve Sözler Hakkında (58r-61v)

10) Manastır Kurallarına Nasıl Uyulması Gerektiği ve Tanrı'yı Yüceltme Biçimleri Hakkında (61v-63r).

11) Tanrı Tarafından Gelen Emirle İnzivaya Çekilenlerin Başına Gelecek Dönüşümler Hakkındaki Sözler (63r-64r).

12) İnzivaya Çekilenler İçin İnzivanın Mahiyeti Hakkında (64r-66v).

13) Bir İnsanın Gerçekten Dünyevi Meselelerden Ayrılması ve Kendi Benliğini Aramaya Adanması Gerektiği ve Gerçek Mücadelecilerin Ölçüsüne Ulaşmadığı Sürece Çabalamayı Bırakmaması ve Tanrı Arzusundan ve O'nun Gizemlerini Aramaktan Gelen Ateşi Soğutmaması Gerektiği ve Böylece Tekrar Tutkulara Düşmemesi Gerektiği Hakkında: Rahipler İçin Ölçütler (67r-69r).

[1101] Ninovalı İshak olarak da bilinen Süryani İshak 613-700 yılları arasında yaşamış önemli azizlerden biridir. Doğu Ortodoks dünyasında oldukça önemli bir yere sahip olan Süryani İshak, homilyeleri ile manastır çileciği üzerine ciddi çalışmalar yürütmüştür. Gürcülerin Süryani Keşişler eliyle manastırcılığa başladığı döneme denk gelen bu azizin hayatı pek çok kez kaleme alınmış ve kopyalanmıştır. Bkz: Alfeyev, H. (2000). *The Spiritual World of Isaac the Syrian*, Michigan.

[1102] Abuladze, İ. (1957). *Sakartvelos Saxelmtzipo Muzeumis Kartul Xelnatzerta Ağtzeriloba: Muzeumis Xelnatzerta Axali Q Kolektsia*, I, Tbilisi, 40-42.

14) Tanrı'ya Umutla Bağlanmak ve Küstahça Düşünceler Üzerine (69r-73r).

15) Dünyadan Çekilme ve İnsanların Cesaretin Sıyrılması Hakkında Sözler (73r-77r).

16) Münzevilerin Dünyevi Kaygılardan Uzak Durmaları Gerektiği ve Herhangi Bir Zorunluluk Olmadan Hücrelerinden Çıkmalarının Zararları Hakkında (77r-79v).

17) Bir İnsanı Tanrı'ya Götüren Yol ve Gece Ayinlerinde Uyanık Kalması Gerektiği Hakkında (80r-85r).

18) Günahla Mücadelenin Gücü Hakkında (85r-91r).

19) Kalbin Tutkulardan Korunması Hakkında (91r-92r).

20) Sürekli Oruç Tutulması ve Bir İnsanın İnzivada Nasıl Kalabileceği ile Dünyevi Uygulamaların Nasıl Aldatıcı Olduğu Hakkında (92-101v).

21) Sessizlik Kuralı ve İnzivaya Çekilme Hakkında (101v-102r).

22) Bedensel Uyarılmalar Hakkında (102r-106r).

23) Kişisel Uygulamalar ve Bir İnsanın Tanrı Uğruna Katlandığı Sıkıntıların Tatlılığı Hakkında (106-111r).

24) Kibirliler Hakkında (111r-114r).

25) Erdem Biçimlerinin Açıklanması, Her Birinin Gücünün Ne Olduğu ve Nasıl Ayırt Edilmesi Gerektiği Hakkında (114r-119r).

26) Bedenin, Ruhun ve Zihnin Kutsallığı Hakkında (118r-118v).

27) Kutsal Ruh'un Bilgeliğini Anlama Üzerine (118v-119r).

28) Tövbe Üzerine (119r-122r).

29) İman ve Tevazunun Ölçüsü Hakkında (122r-123v).

30) İlahi Takdir ve Ruhun Tanrı'ya Yönelimi Hakkında (123r-126v).

31) Kutsanmış Babamız İshak'ın Kardeşliğe Öğütleri ve Alçakgönüllük Hakkında (126r-142v).

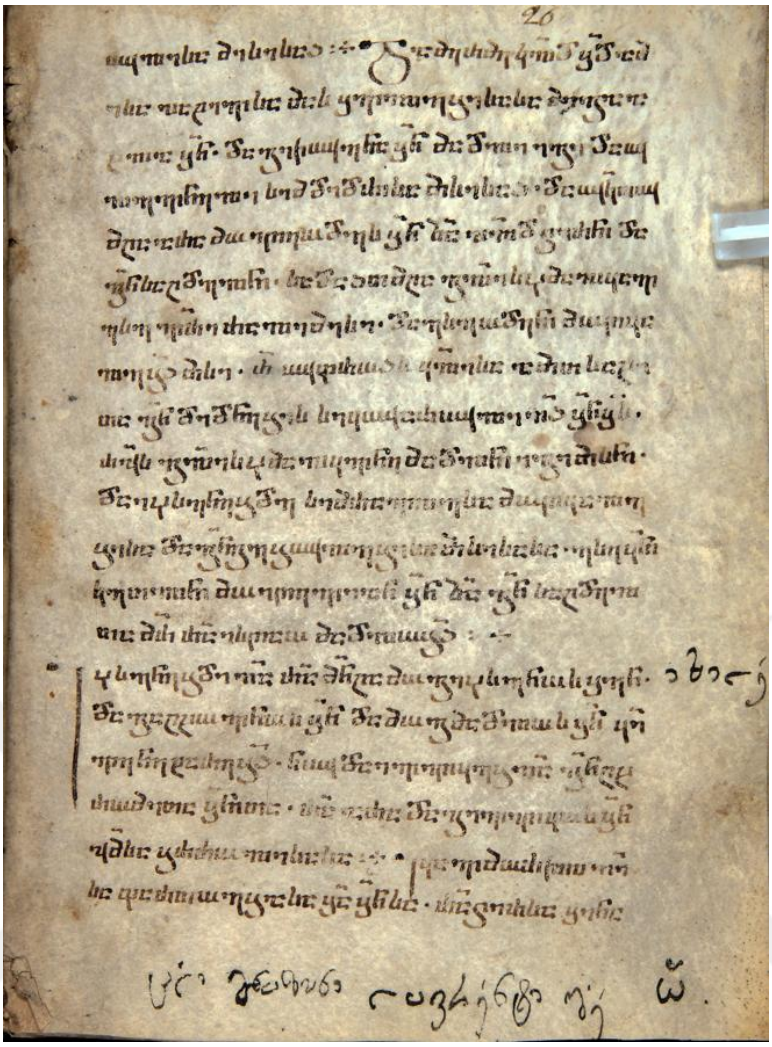
32) Kutsanmış Babamız Romalı Kasiane'nin Kalbin Sekiz Kötü Düşüncesi Olan Oburluk, Şehvet, Açgözlülük, Öfke, Üzüntü, Tembellik, Kibir ve Gurur Hakkında Sözleri (142v-160v).

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı **:** El yazmasında basit düzeyde 163 adet siyah renkli Asomtavruli harfleri ile çizilmiş inisyal bulunmaktadır. Ancak el yazması içerisinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır.

Genel Özellikler **:** Küçük boyutlu olan el yazması geç döneme tarihlenen deri kaplamalı mukavva bir cilde sahiptir. Kaliteli parşömeni ve neredeyse eksiksiz olan folyoları ile önemli örneklerden biridir. Ancak zaman içerisinde eserin 1, 3, 4, 7, 15, 37, 44, 96, 100, 104, 111, 123, 139, 147, 151 numaralı folyoları kötü muhafaza koşulları nedeni ile tahrip olmuştur. Nusxuri yazısı ile metin tek sütun ve 22 satır halinde yazılmıştır. Küçük boyutlu olması nedeni ile folyolarda çok fazla inisyal kullanılmamıştır. İnisyallerin çiziminde geleneğe uygun olarak Asomtavruli hattı tercih edilmiştir. Kekelidze'nin notlarına göre eser Evktime Mtatsmindeli'nin Gürcüceye yeni kazandırdığı Athos çevirilerinin bir kopyasıdır.[1103]

[1103] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 645.



Resim 6.217. **Süryani İshak (İsaak) ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri, Metin Örneği.**

Kaynak: KKGNCM.

Cilt Özellikleri : El yazmasının cildi geç dönemde yenilenmiştir. Eski cildin arka yüzündeki deri plaka kullanılmak üzere yeni bir deri ile birleştirilmiş ve iç kısımdaki ahşap plakalar çıkarılarak mukavvalar kullanılmıştır.[1104] El yazmasının yeniden ciltlendiği dönemde iç kapaklarına, mukavvanın parşömenlere zarar vermemesi için Yunanca başka bir el yazmasından folyolar koparılıp ikişerli olarak yapıştırılmıştır (Res.6.218). Bunlardan ön cildin iç kısmındaki tahrip olmasına rağmen okunaklıdır.

[1104] Abuladze, *a.g.e*, 1957, 40.



Resim 6.218. Süryani İshak (İsaak) ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri, Yunanca Koruma Sayfaları.

Kaynak: KKGNCM.

Her ne kadar koruma sayfası olarak değerlendirilmiş olsa da yine manastır yaşamına dair bir metnin kullanılmış olması oldukça ilgi çekicidir. Yunanca metin analiz edildiği zaman Evagrios Pontikos ve İoannis Klimakhos'a atıf yapar nitelikte ruhun münzevi yaşam ile ancak huzura erişebileceğini yazan ifadeler olduğu görülmektedir.

Tarihlendirme : El yazmasının kolofonu günümüze ulaşamamıştır. Kolofon dışında kodeksin kopyalandığı döneme ait herhangi bir kenar yazısı da bulunmadığı için kesin tarihini belirtmek güçtür. Ancak kodikolojik, tekstolojik ve filolojik açıdan en geç 11. yüzyılın sonlarında kopyalandığı ifade edilmektedir.[1105] Ayrıca üslup özelliği ve kaligrafik özellikleri nedeni ile de dönemin en büyük manastırı da olan Şatberdi'de üretildiği düşünülmektedir.[1106]

[1105] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 645-648.
[1106] Zhghenti, *a.g.e.*, 2021, 383, 420.

El yazması içerisinde hernekadar kolofonlar olmasa da bazı folyolarda geç döneme ait kenar yazıları tarih notlarıyla beraber bulunmaktadır. Bunlardan birkaçı oldukça önemlidir. Siyah mürekkeple Mxedruli yazısı kullanılarak yazılan kenar notları sırasıyla şu şekildedir:

1) 02: "Bu kutsal kitap Lavrenti'nindir."

2) f.26r, f.46r, f.53r, f.78r, f.88r, f.90v, f.91r, f.134r, f.139r, f.143v: "Günahkâr Keşiş Lavrenti'ye merhamet et".

3) f.1r: "Ben İdumenos (Hegoumenos) Anton Dadiani, bu kitabı erzak işlerinden sorumlu keşiş Lavrenti'den aldım. 20 Haziran 1830."

4) 02: "ՌՔԿՃ (1521). Bu kronikon yılında Konstantinopolis Tatarlar tarafından kuşatılmıştı."

El yazmasının manastırda kaldığı süreç sonrası hakkında yukarıda açıklanan kenar notları oldukça önemli bilgiler sunmaktadır. Ayrıca tarihi kayıtlara göre 16. yüzyılda Nikoloz Cumateli tarafından Klarceti'ye yapılan gezi ile birlikte içerisinde Adişi İncili'nin de olduğu koleksiyonda bu el yazması da bulunmaktadır.[1107] Hem notlardan hem de tarihi kayıtlara göre el yazması önce Guria bölgesine Cumati Manastırı'na gelmiş, ardından Samegrelo bölgesindeki Martvili Manastırı'na taşınmıştır. Zira el yazmasının envanter fişlerinde kodeksin Martvili Manastırı'nın el yazması arşivinde N:3 numarasıyla kaydedildiği ve ardından Tiflis Kilise Müzesi'ne teslim edildiği bilgisi bulunmaktadır.[1108] Folyo 1r'deki Anton Dadiani adlı keşişin notuna görede el yazması bir süre bölgede önemli bir güç olan Samegrelo Prenslik ailesi olan Dadianilerin koruması altında kalmıştır. Bu bilgiler dışında İstanbul'un kuşatıldığı tarihi yanlış düşmekle beraber fethe dair bilgilerinde not edilmesi tarihi süreç hakkında keşişlerin dış dünyayı takip ettiklerini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

[1107] Kartvelişvili, *a.g.e.*, 2006, 48-51.
[1108] Abuladze, *a.g.e*, 1957, 40.

6.12. Nomocanon (სჯულის კანონი)[1109]

Katalog No **:** 12.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan.

Envanter No **:** S-143.

Ölçüsü **:** 19x15 cm

Malzeme **:** Parşömen.

Folyo sayısı **:** 204.

Banisi **:** Piskopos Zakaria Valaşkerteli (94r).

Yazarı **:** Keşiş Basili (176v).

Çeviren **:** Keşiş Evktime (94r).

Metin dili **:** Gürcüce metin Nusxuri alfabesi ile 18 satır olarak yazılmıştır.

Metnin konusu **:** El yazmasının konusunu 582-595 yılları arasında Konstantinopolis Patriği olarak görev yapan IV. Yannis'in oruç hakkında hazırladığı nomocanon oluşturmaktadır.[1110] Eserin Yunanca olan orijinalinin Athos'ta istinsah edilip Şatberdi'ye geldiği ve burada yeniden Yunanca metin ile varolan çeviri karşılaştırılarak yeniden kopyalanmıştır.[1111] Konu başlıkları şu şekildedir:[1112]

1) Trullo Konsili'nin Küçük Kanonu (1r-94r).

2) Kutsanmış Babamız Konstantinopolis Başpiskoposu İoane Tarafından Tövbekârlar İçin Yazılan Kanonlar (94v-117v).

3) Epifani'nin Açıklanması (117v-118v).

4) Kutsal İkonaların Kutsanmasıyla İlgili Olarak Konstantinopolis'te Toplanan Kutsal Babalar Tarafından Hazırlanan Kanon (118v-133v).

[1109] Medeni ve kilise hukukunun birleştirildiği hukuk koleksiyonlarına Nomocanon adı verilmiştir. 6. Yüzyılda yaygınlaşmaya başlayan bu koleksiyonlar zaman içerisinde daha çok dini kanon barındırmaya başlamıştır. Konstantinopolis'te hazırlanan büyük nomocanonlar çevre kültürleri de etkileyerek kopyalanmaya başlanmıştır. Bkz: Morton, J. (2021). *Byzantine Religious Law in Medieval Italy*, Oxford, 17-121.
[1110] Kekelidze, *a.g.e.*, 1980, 580.
[1111] Abuladze, İ. (1949). *Kartuli Tzeris Nimuşebi*, Tbilisi, 308.
[1112] Metreveli, *a.g.e.*, 1959a, 152-154.

5) Martvili Vesperioslarına Göre Kayseri Başpiskoposu Büyük Aziz Basil'in Talimatnamesi (133v-143r).

6) Kutsal Babamız Evktime Tarafından Yunanlılara Göre Başlangıçtan İtibaren Yılların Kronolojik Sayımı (148v).

7) Kutsanmış Evktime Tarafından Yunancadan Çevrilen Kutsal Kilisenin Kutsama Ayini ve Düzeni (149r-163v).

8) Piskopos Kiliseye Girdikten Sonra Saat Ayini İçin Ayağa Kalkıldığında, Okuyucunun ve Mezmur Yazarının Dualaları (164r-166r).

9) Başdiyakozun Duası (166r-169v).

10) Kutsal İlahi Tamamlandığında Rahibin Yapacağı Dua (170r-173r).

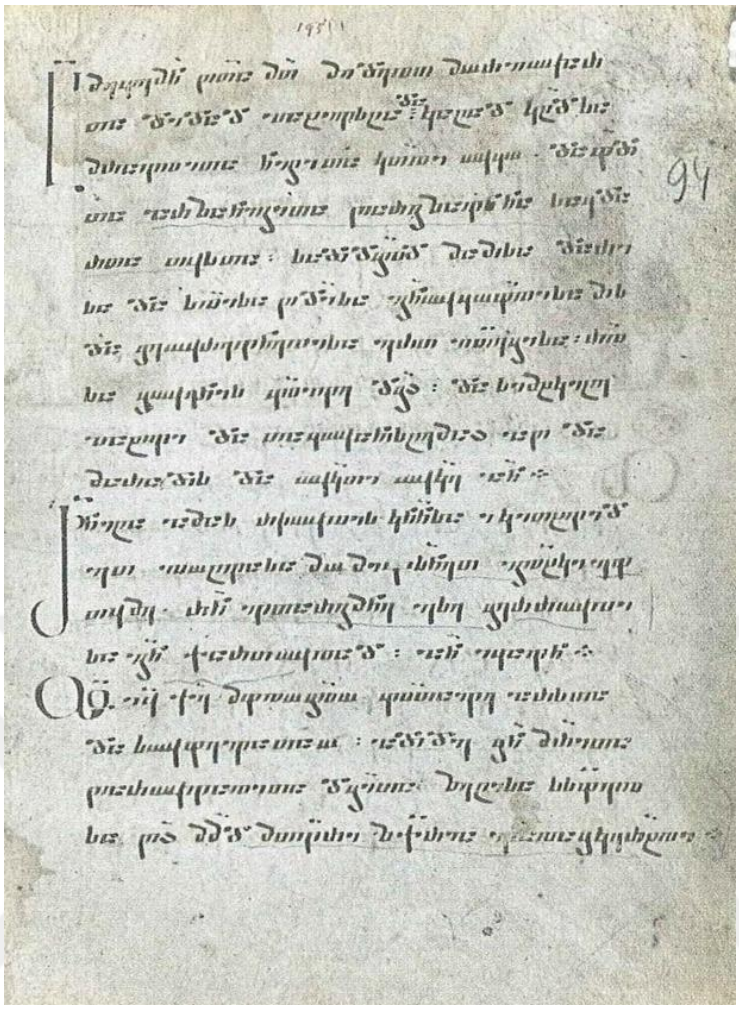
11) Kutsal İlahi Tamamlandığında Piskoposun Yapacağı Dua (173r-176r).

12) Büyük Schema'yı Alacaklara Emirler (176v-204v).

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı **:** El yazmasında basit düzeyde 282 adet siyah, kırmızı ve açık kahverengi renkli Asomtavruli harfleri ile çizilmiş inisyal ile üç folyoda (f.94v, f.149r, f.173r) tezhip benzeri bitkisel süslemeler içeren bölüm başı şeritleri bulunmaktadır.

Genel Özellikler **:** Kaliteli parşömeni ile geç dönemde kopyalanan el yazmalarından biridir. El yazmasının başı, ortası ve sonu eksiktir. El yazması diğer örneklerde olduğu gibi dörtlük sisteme göre Yunanca harfler ve Gürcüce Asomtavruli harfleri ortak kullanılarak numaralandırılmıştır. Geç dönemde el yazması restorasyon geçirmiş, eski cildi değiştirilmiştir. Bu yenileme esnasında bazı folyolar kaybolmuş, 15-20 arası folyolar ise yanlışlıkla 90-98 arasına karışık bir şekilde eklenerek yeniden dikilmiştir. Siyah mürekkep kullanılarak Nusxuri hattı ile yazılan metin tek sütunda 18 satır halinde yazılmıştır. Başlıkların yazımında ise kırmızı mürekkep ile Asomtavruli hattı kullanılmıştır. Eserin başlangıç sayfaları kötü muhafaza koşulları nedeni ile zaman içerisinde sararmış ve rutubetlenmiştir. Bu tahribat nedeni ile başlangıç kısımlarındaki notların bir kısmı okunamamaktadır.



Resim 6.219. **Nomocanon, Örnek Folyo.**

Kaynak: KKGNCM.

Folyo 94r'deki tarihsiz kolofona göre el yazmasının banisi, kopyalayanı ile birlikte çevirmeni de verilmiştir. Çevirmenlerin ayrıca belirtilmesi geleneği yok yaygın olmamakla beraber nadirde olsa görülebilmektedir. Bu nedenle oldukça önemli bir el yazmasıdır. Folyoda yer alan ve ayrı ayrı yazılmış kolofonlar şu şekildedir:

1) f.94r: "Bu Trullo Kanonu'nu okuyan herkes, dualarında zavallı Evktime'yi hatırlasın. Bu kitabu Yunancadan Gürcüceye çevirdim. Amen."[1113]

[1113] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴑⴁⴌⴓⴋⴑⴁⴍⴁⴑⴁ ⴁⴌⴁⴍ ⴑⴋⴓⴋⴑⴁⴍⴑ ⴊⴁⴍⴑⴁⴍⴑⴁ ⴑⴁⴌⴑⴁⴍⴑⴁⴍⴑⴁ ⴁⴊⴑⴁⴍⴑⴁⴍⴑⴁⴍ ⴑⴁⴍⴑⴁⴍⴑⴁⴍⴑⴁ ⴁⴌ

2) f.94r: “Ey Yüce İsa Mesih, herşeyin efendisi ve tüm krallıkların kralı olan Rabbimiz, sarsılmaz göksel kudretinle kutsal başrahipbimiz Zakaria Valaşkerteli’yi yücelt!”.[1114]

El yazması içerisindeki kolofon niteliği taşıyan kenar notları şu şekildedir:

1) f.118v: “Kralların Kralı olan Mesih, şanın yüce olsun. Trullo Kanonu herkesin takdir ve çabasıyla burada tamamlanmıştır. İsa Mesih, sen başrahip aciz Zakaria’ye merhamet et”.

2) f.133v: “Ey Tanrının Hizmetkâr kulları, bu kitabı Yunancadan Gürcüceye çeviren zavallı, günahta ileri Evktime’ye dua edin. Amen”.[1115]

3) f.163v: “Yüce Tanrı, sana sonsuz şükürler olsun. Kutsal kilisemizin kutsanması burada tamamlanmıştır. Bu kitabı Yunancadan Gürcüceye çeviren Pederimiz Evktime için dua ediniz. İsa Mesih, her iki yaşamında da başrahibimiz Zakaria’yı yücelt ve katına kabul et”.[1116]

4) f.166r: “İsa Mesih, göklerin krallığında başrahip Zakaria’yı yücelt”.[1117]

5) f.169v: “İsa Mesih, başrahip Zakaria’yı bu kutsal mekânda ve sonsuzlukta yüceltesin”[1118]

6) f.176v: “Senin şanın yüce olsun, Ey İsa Mesih. Her iyi şeyin gerçekleşmesi için çabalayan, senin adından korkanların arzusunu yerine getiren Günahkâr Basil’e dua ediniz”.[1119]

Cilt Özellikleri : El yazmasının cildi geç dönemde yenilenmiştir. Eski cildin iç kısmındaki ahşap plakalar ile deri yüzey traşlanmıştır. Ardından 19. yüzyılda yeniden başka bir

---

[1114] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴑⴔⴀⴍⴕⴕⴀ ⴘⴘⴍⴀⴖ ⴋⴀⴘⴘⴍⴕⴔ, ⴀⴔⴀⴍⴕⴀⴔⴘⴘⴍⴕⴔ ⴚⴘⴘⴍⴕⴔⴀⴔⴘⴘⴍ ⴀⴀⴘⴘⴀⴘⴀ ⴓⴀ ⴘⴑⴀⴔⴔⴀⴔⴀⴀⴕⴀ, ⴀⴓⴀⴍⴓⴍ ⴟⴘⴑⴟⴔⴀⴔⴀⴘⴀⴘⴀⴘⴀ ⴃⴀⴔⴀⴔⴔⴀⴔⴀⴘⴀⴘⴀⴘⴀ ⴓⴀⴍⴓⴔⴀⴔⴀⴘⴀⴘⴀ ⴖⴔⴓⴔⴀⴘⴀⴘⴀ ⴃⴀⴔⴀⴔⴔⴀⴔⴀⴘⴀⴘⴀⴘⴀ ⴃⴀⴔⴀⴔⴔⴀⴔⴀⴘⴀⴘⴀⴘⴀ ⴓ

deri ile ciltlenmiştir. Orijinalinde iç kapaklarda olan kumaşlarda 19. yüzyılda yapılan yenileme esnasında değiştirilmiştir.[1120]

Süsleme Özellikleri : El yazması içerisinde f.94v, f.149r ve f.173r'de birbirini tekrar eden tezhip benzeri süsleme şeritleri bulunmaktadır. Süsleme şeridi uygulaması manastır atölyesi için yeni bir uygulama olarak görülmektedir. Zira daha önce Bizans üslubunda süsleme şeritleri uygulanmamıştır. Bu açıdan bu el yazması büyük önem taşımaktadır. Gürcistan, Kara Dağ, Athos ve Konstantinopolis örnekleriyle benzerlik taşımaktadır.



Resim 6.220. **Nomocanon, Folyo 94v, Süsleme Şeridi.**

Kaynak: KKGNCM.

Folyonun üst marjında yer alan süsleme şeridi "П" formundadır (Res.6.220). Şerit yüzeyi birbirine çift silmeli örgü motifiyle bağlanan 9 adet daire motifi ile doldurulmuştur. Dairelerin iç kısımlarına birer daire daha eklenmiştir. Hem dairelerin içlerine hem de bandın boş kalan yüzeylerine bahar dalları ve çiçekler yerleştirilmiştir. Sağ ve sol üst köşedeki dairelerin içerisine birbirine karşılıklı bakan iki adet keklik eklenmiştir. Koyu lacivert zemin üzerine yapılan bu bitkisel kompozisyonlarda açık kahvrengi ve açık yeşil tonları kullanılmıştır. Şeridin sağ ve sol üst köşeleri palmetlerle sonlandırılmıştır. Alt köşelerde ise sağ ve sol marjlara doğru devam eden bir çizgi çekilerek ince kıvrımlı bir dal üzerine konumlandırılmış uçları palmet şeklinde sonlanan çiçekler yer almaktadır. Üç folyoda da tekrarlanan bu kompozisyon şeridin sol alt köşesine yerleştirilen bir adet boyanmamış Bizans düğümü ile tamamlanmıştır.

Tarihlendirme : El yazmasının kolofonu günümüze ulaşamamıştır. Kolofon niteliği taşıyan kenar notlarında da tarih düşülecek herhangi bir ibare bulunmadığı için kesin

[1120] Abuladze, *a.g.e*, 1957, 57.

üretim tarihi bilinmemektedir. Kolofon dışında kodeksin kopyalandığı döneme ait herhangi bir kenar yazısı da bulunmadığı için kesin tarihini belirtmek güçtür. Ancak kodikolojik, tekstolojik ve filolojik açıdan en geç 11. yüzyılın sonlarında kopyalandığı ifade edilmektedir.[1121] Ayrıca üslup özelliği ve kaligrafik özellikleri nedeni ile de dönemin en büyük manastırı da olan Şatberdi'de üretildiği düşünülmektedir.[1122] Sonraki süreçte ise Nikoloz Cumateli tarafından Guria'daki Cumati Manastırı'na götürülmüştür.[1123] Ardından 19. yüzyılın sonunda Tiflis Kilise Müzesi'ne getirilerek S fonunda kaydı yapılarak muhafaza edilmeye başlanmıştır.

Nomocanonlar üzerinde çalışma yapan Rus araştırmacı Zaozersky ve Khakhanov bu el yazmasını da yaptıkları çalışmada konu başlıkları ile birlikte kısaca tanıtmıştır. Bu tanıtımı yaparken kaynak belirtmeksizin 1031 tarihinde kopyalandığını söylemişlerdir.[1124] Araştırmacılar tarih notunu düşerken A-96 kodlu el yazmasını örnek göstererek 1031 tarihini önermişlerdir. Araştırmacıların kaynak gösterdiği el yazması 1031 tarihinde Konstantinopolis'te Chora Manastırı'nda üretilen başka bir el yazmasıdır.[1125] Bu yapılan tespitle beraber tıpkı K-176 kodlu el yazmasında olduğu gibi benzer sorunlar burada da ortaya çıkmıştır. Bir önceki bölümde kolofonlarda adı geçen Zakaria Valaşkerteli aslında Zakaria Baneli'nin kendisidir. Köken olarak Valaşkerti köyünden olduğu için kendisi Valaşkerteli lakabını almış, "Baneli" ünvanı ile beraber de kullanmıştır.[1126] Dolayısıyla K-176'da varolan tüm sorunlar burada da bulunmaktadır. El yazmasının 11. yüzyılda üretildiği açıktır. Ancak Skhirtladze ve Kldiaşvili karşılaştırma yolu ile eserin Konstantinopolis'te üretildiğini belirtse de[1127] eser üzerinde yapılan çalışmalarımıza göre kesin olarak Konstantinopolis'te üretildiği söylemek güçtür. Zira ne bir üretim yeri ne de bir manastır mührü bulunmaktadır. Araştırmacıların üzerinde kuvvetle durdukları olgu Zakaria Valaşkert-Baneli'nin Konstantinopolis'te yürüttüğü faaliyetlerdir.

6.13. Karışık Koleksiyon (კრებული)

Katalog No **:** 13.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan.

[1121] Metreveli, a.g.e., 1959a, 152-153.
[1122] Zhghenti, *a.g.e.*, 2021, 383.
[1123] Kartvelişvili, *a.g.e.*, 2006, 50-52.
[1124] Заозерски, Н. А. & Хаханов, А. С. (1902). *Номоканон Иоанна Постника*, Москва, 94.
[1125] Skhirtladze & Kldiashvili, *a.g.e.*, 2022, 381.
[1126] Metreveli, a.g.e., 1996, 145-146.
[1127] Skhirtladze & Kldiashvili, *a.g.e.*, 2022, 382.

Envanter No **:** A-73.

Ölçüsü **:** 16x25,5 cm.

Malzeme **:** Kâğıt.

Folyo sayısı **:** 210.

Banisi **:** Başrahip Petre ve yardımcısı Giorgi (210r).

Yazarı **:** Grigol Vaçedzoreli (210r).

Metin dili **:** Gürcüce metin Nusxuri alfabesi ile 26 satır olarak yazılmıştır.

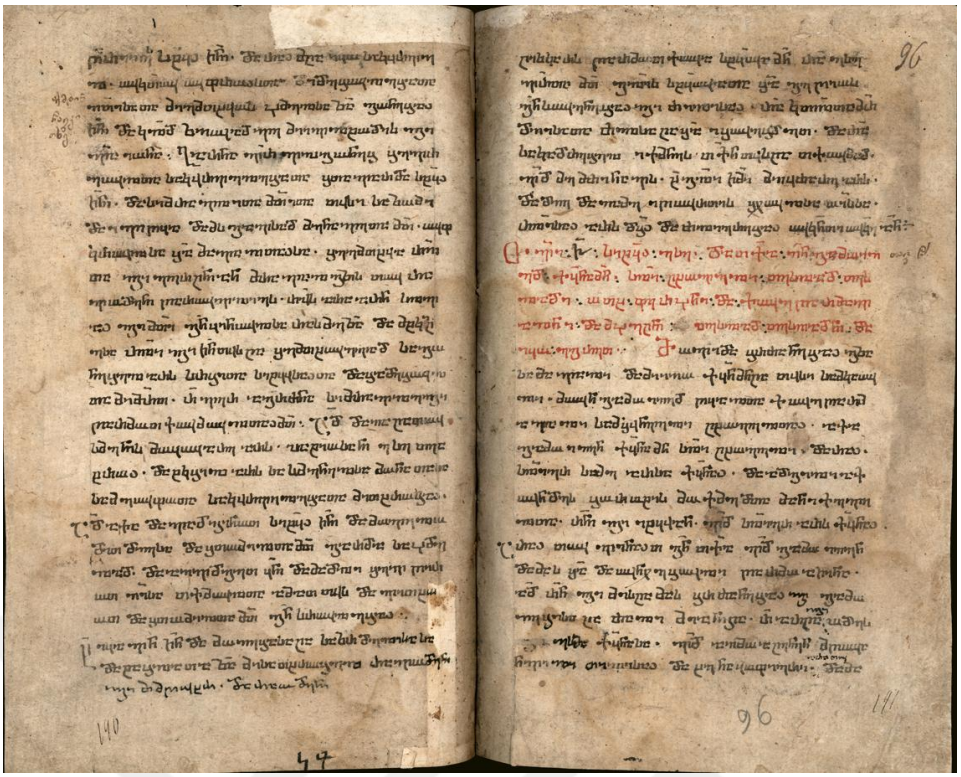
Metnin konusu **:** El yazmasının konusunu Nyssa Piskoposu Gregory ve Aziz Basil'in Altı Gün (Tekvin) hakkındaki tefsirlerini içermektedir. Kodeksin 1r-124r folyoları Aziz Basil'in Altı Gün hakkındaki sözleri ile başlar ve 124r-210r'de Aziz Gregory'nin yorumları ile bitmektedir.[1128] Eski Ahit'i baz alan bu koleksiyon Athos ve Konstantinopolis atölyelerinin üretimlerinin Tao-Klarceti'de dikkatle takip edildiğinin bir göstergesi olarak algılanmaktadır.[1129]

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı **:** El yazmasında basit düzeyde 313 adet siyah renkli, Asomtavruli alfabesi ile çizilmiş inisyal bulunmaktadır.

Genel Özellikler **:** Günümüze ulaşan Şatberdi el yazmaları arasında kâğıt kullanılan en erken el yazmasıdır. Kaliteli kâğıdı, deri cildi ve kolofonları ile günümüze büyük oranda tam ulaşmış el yazmalarından biridir. El yazmasının başlangıç sayfalarında ve orta kısmında eksik folyolar bulunmaktadır. Metin Nusxuri yazısı ile siyah mürekkep kullanılarak 26 satır halinde yazılmıştır. Her iki bölümün yazımında da Athoslu Giorgi'nin çevirileri temel alınmıştır.[1130] Başlıkların yazımında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Geç dönemde el yazması restorasyon geçirmiş, cildin iç kısmındaki ahşap plakalar çıkarılarak yerine mukavva parçaları yerleştirilmiştir. Eserin başlangıç sayfaları kötü muhafaza koşulları nedeni ile zaman içerisinde sararmış ve rutubetlenmiştir. Diğer el yazmalarından farklı olarak kodekste numaralandırma sistemi defter sistemine göre yapılmamış, doğrudan birinci sayfadan itibaren folyoların altlarına ve üstlerine yerleştirilerek yapılmıştır.

[1128] Metreveli, E. (1973). *Kartul Xelnatzerta Ağtzeriloba Qopili Saeklesio Muzeumis A Kolektsiisa, I, Tbilisi*, 258.
[1129] Kaxadze, M. (1946). *Masalebi Sakartvelosa da Kavkasiis İstoriisatvis*, II, Tbilisi, 1-115; Kekelidze, K. (1951). *Dzveli Kartuli Mtzerlobis İstoria*, I, Tbilisi, 20-25.
[1130] Kekelidze, *a.g.e.*, 1951, 20; Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 25-26.



Resim 6.221. **Karışık Koleksiyon, Metin Örneği.**

Kaynak: KKGNCM.

Kolofonlar dışında kodeksin bazı folyolarında kenar notları bulunmaktadır.[1131] Çoğu Mxedruli harfleriyle ile yazılan kenar notları şu şekildedir:

1) Ön Kapağın İç Yüzü:[1132]

a) Büyük Basil: Dünyanın Yaratılışı Üzerine ya da Altı Gün, sayfalar 1-24.

b) Nissalı Giorgi: İnsanın Yaratılışı Üzerine sayfalar 247-419.

Bunlardan ilki Giorgi Mtatsmindeli tarafından çevirilmiştir. Yazan S. Gorgadze.

2) Arka Kapak Koruma Sayfası: "*Bu Altı Gün Tefsiri Kutsal Svetitshoveli'ye aittir. Biz onu ciltlettik*".

3) f.1r, f.22r, f.43r, f.64r, f.207r: "*Mtskheta'nın Büyük Katedraline aittir. Sene 1855*".

4) f.20v: "*Ey Yüce Tanrım, Yargı günü geldiğinde günahta en ileri olan Davit'e merhamet et. Kutsal ihtişamının parlaklığı…*".

[1131] Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 258.
[1132] İç kapakta yer alan notlar kilise müzesine ilk gelişinde yazılan eser hakkında bilgi verici notlardır. Mxedruli yazısı ile yazılmıştır.

5) f.24r: "*Bu hizmetçiye merhamet et*".

6) 33r: "*...Spekalis'ten, ... Kviani'dan ... erkekler... Mareli'den Simoni onları adlandırdı*".

Bu kenar notuna ek olarak, Simon adlı keşişin isminin geçtiği bazı folyolar da tespit edilmiştir. Ancak bu yazılar çoğunlukla alt marja yerleştirildiğinden, folyoların kesilmiş olması ya da restorasyon sürecinde kapatılması nedeniyle okunabilirlikleri mümkün olmamıştır. Simon'un adının geçtiği folyolar şunlardır: 38v, 39v, 119r, 135v, 174r, 187v, 188r.

Kodeksin 78v folyosunda ünlü dil bilimci/papaz Sulkhan-Saba Orbeliani'nin kendi el yazısı ile yazılmış bir not da bulunmaktadır. Sulkhan şunları yazmıştır: "*Burada iki sayfa eksiktir ve bu fark edilmemiştir. Sanki zor kelimeleri çevirmekten kurtulmak için kenar boşluklarını kazımışlardır. Ayrıca çoğu tamamen yanlış yazılarla bu kitabı doldurmuştur. İnanmayınız- Sulkhan*".

6) f.82v: "*Vah! Fiziksel güzellikte böylesine aşırı bir inceliğe ... - Gaios*".

7) f.93v: "*... bu bir yük gibidir. Bir ... müsadere gibi hissettirmektedir. - Gaios*".

8) f.107v: "*... Gergebi'den ... efendinin adı Nikoloz ...nelidir*".

9) f.129v, f.130r: "*Tanrı Kayhüsrov, Gevelhatun, Şalva ve Velicon'un ruhlarını affetsin. Amen. Bu kitap onun tarafından kurtarıldı ve İordane'ye teslim edildi*".

Cilt Özellikleri : El yazmasının cildi geç dönemde, arka kapağın koruma sayfasındaki bilgiye göre Svetitshoveli Katedrali'nde yenilenmiştir (Res.6.222). Bu nedenle orijinal cildi günümüze ulaşamamıştır. Mevcut deri cilt zaman içerisinde zarar görmüş, yer yer deri tabaklar dökülmüştür. Ön kısımdaki deri kısmen aşınmıştır. Ön ve arka kapaklardaki izlerden çift kilteli bir kilit sistemi olduğu anlaşılmaktadır. Cildin tarihsel serüveni hakkında herhangi bir bilgi olmamakla beraber sırt kısmındaki süslemeler nedeni ile 19-20. yüzyıllara ait olduğu düşünülmektedir.



Resim 6.222. **Karışık Koleksiyon, Ön ve Arka Kapaklar.**

Kaynak: KKGNCM.

Cildin sırt kısmı 19-20. yüzyıllardaki ciltlerin genel özelliklerini taşımaktadır (Res.6.223). Sırt yüzeyi çift silmelerle yedi bölüme ayrılmıştır. Alttan ikinci sıradan itibaren her bir bölüme kabartma teknik bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir. Beşinci bölüme Asomtavruli hattıyla üç sıra yazı yazılmıştır. Deri tahrip olduğu için günümüzde okunamamaktadır.



Resim 6.223. **Karışık Koleksiyon, El Yazmasının Sırtı.**

Kaynak: KKGNCM.

Sırt kısmı şeritlerle beş bölüme ayrılmıştır. İkinci, üçüncü ve dördüncü bölüme birbirini tekrar eden, bahar dalları içerisinde üç farklı saptan üç farklı yöne doğru uzanan çiçek motifleri yerleştirilmiştir (Res.6.224).



Resim 6.224. **Karışık Koleksiyon, Sırt Kısmındaki Bitkisel Bezemeler.**

Kaynak: KKGNCM.

Beşinci bölümde ise el yazması ile ilgili açıklamanın yazıldığı Asomtavruli yazı yer almaktadır (Res.6.225). Kabartma teknikli bu yazı ne yazıkki okunamamaktadır. Yazının her iki yanına S kıvrımı çizen dört dilimli birer çiçek eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır.



Resim 6. 225. **Karışık Koleksiyon, Asomtavruli Yazı.**

Kaynak: KKGNCM.

Süsleme Özellikleri **:** El yazması günlük kullanıma dönük olarak fonksiyonel özelliği ön plana çıkarıldığı için çok fazla estetik görünümüne önem verilmemiştir. Bu nedenle eser içerisinde birkaç tane asterikos motifi dışında süsleme unsuru bulunmamaktadır (Res.6.226). Asteriskosların formu ise önceki örneklere benzer niteliktedir. f.27v ile f.42v'deki örneklerde noktalar kırmızı ile yapılmış, çapraz çizgileri ise çizilmemiştir. Folyo 110v ile 142v'de yer alan örneklerde ise noktalar siyah ilez çizilip, çapraz çizgilerin uçları çengel formunda köşeli yapılmıştır. Çok fazla estetik algısı olmayan bu dört motif bölüm başlıklarının yanına yerleştirilmiştir.



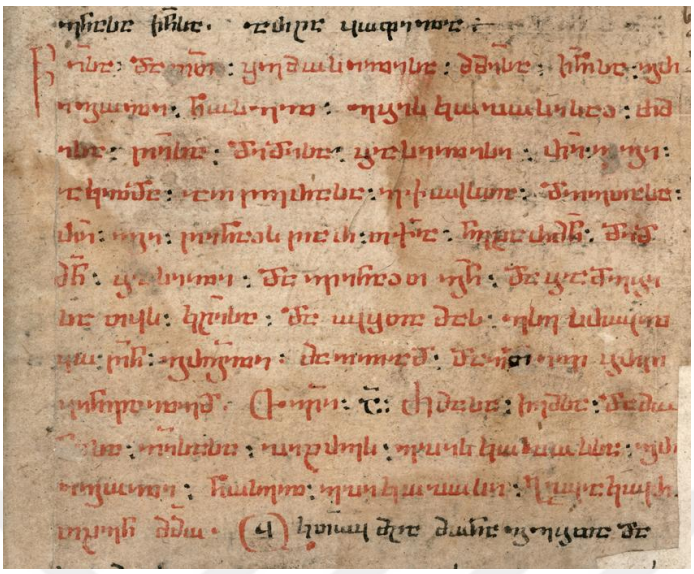
Resim 6.226. **Karışık Koleksiyon, Asteriskos Motifleri.**

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme **:** El yazmasının kolofonu günümüze ulaşamamıştır. Kolofon niteliği taşıyan kenar notlarında da tarih düşülecek herhangi bir ibare bulunmadığı için kesin üretim tarihi bilinmemektedir. Ancak kodikolojik, tekstolojik ve filolojik açıdan en geç 11. yüzyılın sonlarında kopyalandığı düşünülmektedir.[1133] Kodekste yer alan iki kolofon eserin 11. yüzyılda kopyalanmış olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Eseri kopyalayan Grigol Vaçedzoreli orijinal nüshadaki tarihsiz kolofon metnini de kopyalamıştır. Böylelikte eserin

[1133] Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 258.

üretim tarihi hakkında fikir edinebilme ihtimali ortaya çıkmıştır. Orijinal nüshanın asıl yazarı olan Giorgi Mtatsmindeli 11. yüzyıldaki en önemli kilise figürlerinden biridir.



Resim 6.227. **Karışık Koleksiyon, Folyo 124r, Çevirmenin Kolofonu.**

Kaynak: KKGNCM.

Folyo 124r'de yer alan Nusxuri yazılı kolofonun Türkçesi şu şekildedir (Res.6.227):[1134]

Kutsal Ruh'un lütfuyla görkemli ve ilahi bir şekilde Aziz Basil'in Altı Gün Yorumu tamamlandı. Bizim el yazmamızı kopyalayan kişi onu bizimkiyle aynı şekilde kopyalamasın. Çünkü bizim aciz bedenlerimiz ve ruhlarımız vahşi hayvanlar gibidir ve her türlü çirkinlikle doludur. Bunun yerine şu şekilde yazmaya başlayın: "Bu Aziz Basil tarafından yeniden yeni bir üslupla ortaya konmuştur". Çünkü zavallı elimiz kopyalayıp tercüme etmiş olsa da kopyalayan

[1134] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴰⴰⵢⵏⵀⴰⵟⵍⵔⵔ ⵢⵍⵀⵔⵔ ⵍⵟⵢⵔⵔⵓⵓ ⵒⵓⵓⵏⵔ ⵒⵓⵓⵏⵔⵔⵏⵔ ⵔⵀⵓⵓⵢⵒⵓⵓⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵜⵓ ⵍⵓⵀⵔⵔⵢⵒⵓⵓⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵒⵓⵓⵔⵍⵟⵢⵔⵔⵓⵓ ⵔⵍⵟⵢⵔⵔⵏⵔ ⵒⵓⵓⵏⵔⵔⵏⵔ. ⵢⵔⵔⵏ ⵍⵓⵓⵢⵔⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵏⵍⵀⵏⵔⵏⵔ ⵀⵢⵒⵓⵓⵏⵔ, ⵏⵓⵓ ⵢⵍⵀⵏⵔ ⵍⵓⵓⵢⵔⵔⵏⵔ, ⵢⵔⵔⵏⵔ ⵀⵢⵒⵓⵓⵏⵔ ⵏⵍⵀⵏⵔⵏⵔ, ⵔⵓⵓⵒⵢⵔⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵀⵢⵒⵓⵓⵏⵔ ⵟⵢⵔⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵢⵓⵓⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵔⵓⵓⵏⵔ ⵢⵔⵔⵏⵔ ⵍⵓⵓⵢⵔⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵏⵍⵀⵏⵔⵏⵔ ⵢⵔⵔⵏⵔ ⵍⵓⵓⵢⵔⵔⵍⵟⵢⵔⵔ ⵏⵍⵀⵏⵔⵏⵔ

ve çeviren gerçektende O idi. O olmasaydı bunu arzulamak dahi imkânsız olurdu. Burada tercüme etmekten söz bile açmıyorum. Ve şimdi ey Kutsal Babalar, Tanrı sizi bize dua etmeniz için ikna etsin. Lütfen bizim aciz ruhlarımıza dua edin. Ve eğer uygun bulursanız öyle yazınız ve bu tercümede görebileceğiniz emek ölçüsüne gelince ise ancak Tanrı bilecektir. Çünkü bu anlaşılamaz derecede derin ve tarif edilemezdir. Ve Tanrı önceki tercümeleri de kudretli bir aracılığı ile kutsamıştı. Bu kutsal babamız Giorgi Mtatsmindeli'nin kolofonudur. Hiç kimse cehaletinden dolayı bunun bir başkasının eseri olduğunu düşünmesin. Çünkü bu kitap şimdiye kadar bizim dilimizde hiç var olmamıştı ve yazılmamıştı.

Kopyalayıcıya ait olan f.210r'de yer alan asıl kolofonun Türkçesi ise şu şekildedir:[1135]

Yüce Tanrımız şan seninle olsun. Altı Gün, öğretmen Petre ve kardeşi Giorgi'nin lütüf ve ikramlarıyla tamamlandı. Tanrı onları kendi isteğine göre desteklesin. Bu kutsal kitap günahkârların en üstünü olan Grigol Vaçedzoreli'nin eliyle, Tanrı'nın Kutsal Annesi'nin meskeni olan Şatberdi'nin Büyük Lavrası'nda yazılmıştır. Eğer kitabı incelerken aniden birşeyleri eksik görürseniz beni bağışlayın ve Tanrı… Bana özgürce, dilediğiniz gibi dua edin ki Tanrı sizleri de krallığına layık görsün, Amen.

El yazması üretildikten sonra uzun yıllar boyunca Şatberdi Manastırı'nda ya da Vaçedzori Manastırı'nda muhafaza edilmiş olmalıdır Zira kodeksi Şatberdi Manastırı'nda kopyalayan kişi Vaçedzori Manastırı'nın başrahibi Grigol Vaçedzoreli'dir. Kolofondan anlaşılacağı üzere başrahip eseri kopyalarkan çok fazla zorluk çekmiş, kendi çevirisinin iyi olmadığını düşünerek kolofonun sonuna not düşmüş, hatta Giorgi Mtatsmindeli'nin kolofonunu kopyalayarak kendini ikinci plana atarak gizlemiştir. Bu el yazmasını kopyalarken muhtemelen Şatberdi Başrahibi (?) Petre ile yardımcısı (muhtemelen kaligraf) Giorgi'den destek almıştır. Zira kolofona onlarında adını unvanları ile birlikte yazmıştır.

El yazmasının hangi tarihte Gürcistan'a gittiği bilinmemektedir. Eser büyük olasılıkla Şatberdi Manastırı'nın tahrip olduğu 15. yüzyıldan sonra Gürcistan'a gitmiştir.

[1135] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *ⴕⴔⴓⴁⴑⴀⴀ ⴔⴀ ⴁⴀⴔⴔⴀⴑⴀ ⴒⴁⴑⴍⴀⴑⴀⴝⴀ, ⴝⴀⴝⴔⴔⴀⴔ ⴍⴍⴁⴁⴝⴀ ⴍⴍⴁⴝⴀⴑⴀ ⴔⴔⴀⴔⴍⴀⴑ ⴁⴀⴔⴔⴀⴑⴀⴝⴀ ⴀⴍⴒⴒⴁⴑⴀ ⴔⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ ⴁⴝⴀⴝⴀ ⴒⴁⴑⴍⴀⴑⴀⴝⴀ ⴀⴍⴒⴒⴁⴑⴀ, ⴀⴔⴁⴁⴀⴑⴍⴁⴍ ⴒⴁⴑⴍⴀⴑⴀⴝⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ ⴁⴝⴀⴝⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ. ⴔⴀⴀⴓⴍⴍⴑⴀ ⴔⴀⴍⴔⴀ ⴔⴀⴀⴑⴀⴍⴍⴑⴀ ⴓⴀⴁⴓⴍⴍⴑⴀ, ⴝⴀⴝⴔⴀⴓⴔⴔⴀⴝⴀ ⴓⴁⴁⴓⴀⴑⴍⴁⴍⴁⴁⴓⴍⴍⴑⴀⴝⴀ, ⴔⴍⴔⴀⴝⴀ ⴓⴀⴓⴔⴔⴀⴔ ⴔⴀⴁⴓⴍⴍⴑⴀⴝⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ ⴁⴝⴀⴝⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ. ⴔⴔⴁⴁⴀⴑⴍⴁⴍ ⴓⴁⴁⴓⴀⴑⴍⴁⴍ ⴀⴍⴒⴒⴁⴑⴀ ⴔⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ ⴁⴝⴀⴝⴀ ⴒⴁⴑⴍⴀⴑⴀⴝⴀ ⴀⴍⴒⴒⴁⴑⴀ ⴔⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ ⴁⴝⴀⴝⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ, ⴔⴔⴁⴁⴀⴑⴍⴁⴍ ⴓⴁⴁⴓⴀⴑⴍⴁⴍ ⴀⴍⴒⴒⴁⴑⴀ ⴔⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ ⴁⴝⴀⴝⴀ ⴁⴁⴍⴝⴀ

Kodeks içinde yer alan ve 14., 15. ve 16. yüzyıllara tarihlendirilen bazı kenar notları, paleografik olarak tespit edilmiş olmasına rağmen içerikleri henüz çözümlenememiştir.[1136]

Eserin en geç 16. yüzyılda manastırdan çıktığı düşünülmektedir. 129v ve 130r folyolarında tekrarlanan "*Tanrı Kayhüsrov, Gevelhatun, Şalva ve Velicon'un ruhlarını affetsin. Amen. Bu kitap onun tarafından kurtarıldı ve İordane'ye teslim edildi*" kenar notu 16-17. yüzyıllara ait olmalıdır. Zira yazıtta geçen Kayhüsrov ve Gevelhatun – ki bu isim Gevher Hatun'un bozulmuş versiyonur- isimleri 16-17. yüzyıllarda Gürcüler arasında sıklıkla kullanılan isimlerdir.[1137] Bu yazıta göre Keyhüsrev ve Gevher Hatun adlı kişiler bu el yazmasının bölgeden alarak İordane adlı bir keşişe ya da tüccara teslim etmiş ya da satmış olmalıdır.

Sonrasında ise f.78v'den hareketle Sulkhan Saba Orbeliani'nin 17. asrın sonunda el yazmasını incelediği anlaşılmaktadır. Bu tarihte el yazması kesin olarak Gürcistan'dadır. Araştırmacılara göre Sulkhan eseri incelemiş ve 20 kadar kelimeyi 1685-1725 yılları arasında yazdığı *Gürcü Hazinesi* adlı sözlüğüne eklemiştir.[1138]

Sulkhan'dan sonra eser hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Sonrasında ise 1855 yılında el yazmasının Mtskheta'daki Svetitshoveli Katedrali'nde olduğu kenar notlarından (f.1r, f.22r, f.43r, f.64r, f.207r) anlaşılmaktadır. Büyük olasılıkla bu tarihte manastıra gelen eser ciddi bir onarım geçirmiş, hatta kenar konutuna göre cildi yenilenmiştir. Ardından 20. yüzyılın başlarında Tiflis'teki Kilise Müzesi'ne teslim edilmiştir.

6.14. Karışık Koleksiyon (კრებული)

Katalog No **:** 14.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan.

Envanter No **:** S-4939.

Ölçüsü **:** 16,5x12 cm.

[1136] Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 258.
[1137] 16. ve 17. asırda Samtskhe Atabegliği, Guria Prensliği ve Kartli-Kaheti Krallığında Kaikhusro yani Keyhüsrev adı ile hüküm sürmüş krallar bulunmaktadır. Hükümdar adlarında bile sıklıkla rastlanan bu ismin dönemin halk tabanında da kullanıldığını düşündürmektedir.
[1138] Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 258; Metreveli, E. (1991). *Sulkhan Saba Orbelianis (1658-1725) Leksikoni Kartuli*, Tbilisi.

Malzeme **:** Parşömen.[1139]

Folyo sayısı **:** 46.

Banisi **:** Başrahip Giorgi Mroel-Parexeli (f.15r).

Yazarı **:** Yazarı bilinmemektedir.

Metin dili **:** Gürcüce metin Nusxuri alfabesi ile 16 satır olarak yazılmıştır.

Metnin konusu **:** El yazmasının Eski ve Yeni Ahit'ten bölümler ile kilise babalarının homilyeleri oluşturmaktadır. Kodeksin büyük bir kısmı kaybolmuş olsa da günümüze ulaşan ilk 15 folyo içerisinde zengin bir konu çeşitliliği görülmektedir.[1140] Sırasıyla konu başlıkları şu şekildedir: İncilin leksikon bölümlerinden bir kesit, Pavlus'un Mektupları, Havarilerin İşleri, Yakup'un Katolik Mektubu, Pavlus'un Katolik Mektubu, Yuhanna'nın Katolik Mektupları, Yahuda'nın Katolik Mektubu, Süleyman'ın Özdeyişleri, Sirak oğlu İsa'nın Deyişleri, Panaretos'un Yazıları, Vaizler, Krallar, Eyüp, Suthiel'in oğlu Ezra, İşaya Peygamber, Yeremya Peygamber, Yuhanna Hrisostomos'un Vaazları, Büyük Basil'in Kitapları, Nazianzenoslu Giorgi, İskenderiyeli Athanasius, İskenderiyeli Cyril, Peder Yuhanna, Peder Dore, Peder Eprem, Peder İşaya, Keşiş Markos, Keşiş Stepane. Palimsestin diğer folyoları ise Şamlı Yuhanna'nın homilyelerini içermektedir.[1141]

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı **:** El yazmasında süsleme unsuru bulunmamaktadır.

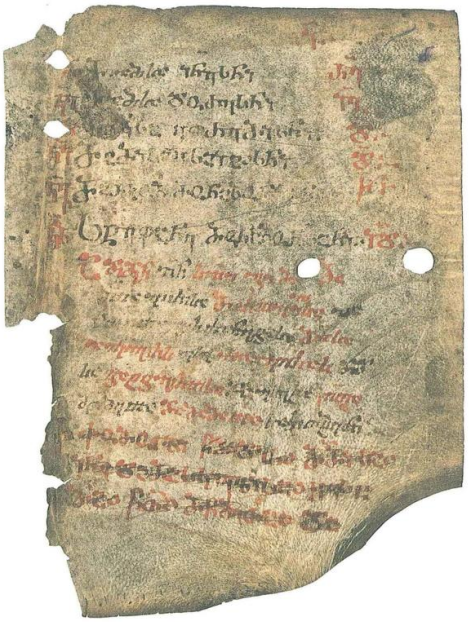
Genel Özellikler **:** Günümüze ulaşan Şatberdi el yazmaları arasında parşömenin ikinci kez kullanıldığı (palimsest) tek el yazmasıdır. Cildi ile büyük bir kısmı yok olmuştur. Oldukça küçük boyutlu olan eserin bir keşişin hücre içi kullanımı için ya da günlük ayinlerde kişisel kullanım için üretildiğini düşündürmektedir. Metin Nusxuri yazısı ile siyah mürekkep kullanılarak 16 satır halinde yazılmıştır. Başlıkların yazımında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Eski el yazmasının mürekkepleri silinerek yazıldığı için günümüze ulaşan folyoların bir kısmı okunamamaktadır. Çünkü zaman içerisinde tahrip olmuş, yıkama işleminde iyi silinemeyen alt metinler ile sonradan yapılan üst metinlerin mürekkepleri birbirine karışmıştır. Mevcut

[1139] Kodeks büyük oranda dağılarak günümüze ulaşmıştır. Eserin künye bilgilerinin yer aldığı katalogta parşömen bilgisinin yanına "palimsest" ibaresi de eklenmiştir. Bilindiği üzere palimsest malzeme parşömenin yıkanıp kazındıktan sonra tekrar kullanılmasıyla elde edilmektedir. Dolayısıyla kazıma işlemi nedeni ile ikinci kez kullanıma hazır olan parşömenler palimsest olarak adlandırılmıştır. Bkz: Battles, M. (2015). *Palimpsest: A History of the Written Word*, New York.

[1140] Metreveli, E. (1969). *Kartul Xelnatzerta Ağtzeriloba Qopili Kartvelta Şoris Tzera-Kitxvis Gamavrtselebeli Sazogadoebis S Kolektsia*, VI, Tbilisi, 252.

[1141] Metreveli, *a.g.e.*, 1969, 252.

folyolarda büyük oranda hasarlıdır. Folyoların büyük bir kısmı sağ alt köşelerinden kesilmiş, bazı folyolar yanma tehlikesi geçirmiştir. El yazmasında, oldukça hacimli bir kitabın parçası olduğu izlenimini veren defter benzeri sayfalamalar bulunmaktadır.



Resim 6.228. **Karışık Koleksiyon, Örnek Folyo.**

Kaynak: KKGNCM.

Kodeks silinen alt metninde günümüze ulaşmış en erken Gürcüce tıp bilgileri içeren terimlere sahiptir. Dolayısıyla en erken tıp kitabı niteliği de taşımaktadır. Araştırmacılar f.25v-f.28r arası folyolarda kesitler halinde "kan, böbrek, kalp, et, yağ, damar" gibi ifadeleri tespit edebilmişlerdir.[1142] Asomtavruli yazısı ile kaleme alınan bu yazıt büyük olasılıkla *Karabadini* adı verilen tıp konulu el yazmalarının da öncülü olmalıdır. Zira 13-14. yüzyılda Tao-Klarceti'de tıp kitaplarına bir eğilim olduğu kaynaklarda aktarılmaktadır.[1143]

Cilt Özellikleri **:** El yazmasının cildi günümüze ulaşamamıştır.

Tarihlendirme **:** El yazmasının kolofonu eksik bir şekilde günümüze ulaşabilmiştir. Kolofonun yer aldığı folyo zaman içerisinde tahrip olduğu için tarih bilgi ne yazikki bulunmamaktadır.

[1142] Abuladze, T. & Samqyraşvili, L. (2022). *Sameditsino da Veterinaruli Xelnatzerebi Sakartvelosa da Utsxoetis Sidzveletzatcavebşi*, Tbilisi, 27.
[1143] Çkonia, T. (1947). "Gorkis Olkşi Ağmoçenili Kartuli Sidzveleni", *Literaturuli Dziebani*, IV, 263-264.

Kırmızı mürekkeple Asomtavruli yazısı kullanılarak yazılan tarihsiz kolofon şu şekildedir (f.15r):

Yüce Tanrım, Başrahip Giorgi Mroel-Parexeli'nin ruhunu yücelt. Bu kitap onların emriyle Şatberdi'nin Büyük Lavrası'nda yazılmıştır. Bu kitap ayrıca kutsal şehitlerimizin ve babalarımızın vaazlarını, kutsal babamız Şamlı Yuhanna'nın sözlerini ve kutsal şehitler için bir ilahiyi içermektedir.

Kolofon dışında kodeksin kopyalandığı döneme ait herhangi bir kenar yazısı da bulunmadığı için kesin tarihini belirtmek güçtür. Ancak kodikolojik, tekstolojik ve filolojik açıdan 12-13. yüzyıllarda kopyalandığı düşünülmektedir.[1144] Eserin parşömeni üzerinde yapılan analizlerde silinen alt metnin 11. yüzyıla ait olduğu ve koyun derisi olduğu tespit edilmiştir.[1145]

6.15. Karışık Koleksiyon (კრებული)

Katalog No **:** 15.

Bulunduğu yer **:** Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscript, Tbilisi-Gürcistan.

Envanter No **:** A-65.

Ölçüsü **:** 23x30,5 cm.

Malzeme **:** Kâğıt.

Folyo sayısı **:** 214.

Banisi **:** Basil (?) (214v).

Yazarı **:** Keşiş İşaya (f.181r).

Metin dili **:** Gürcüce metin, f.1r-193v, f.211v-214v arasında Nusxuri alfabesiyle, f.194r-211r arasında ise Mxedruli alfabesi ile 38-39 satır olarak yazılmıştır.

Metnin konusu **:** İncelenen eserler arasında içerisinde astrolojik metinlerin yer aldığı tek koleksiyondur. Dini ve fennî metinler bu koleksiyonda toplanmıştır. Eserdeki konu başlıkları şu şekildedir:[1146]

[1144] Metreveli, *a.g.e.*, 1969, 252.
[1145] Metreveli, *a.g.e.*, 1969, 252; Zhghenti, *a.g.e.*, 2021, 383; Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 150; Kacaia, L. (2017). *Kartuli Palimpsestebi*, Tbilisi, 20.
[1146] Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 224-230.

1) Sinalı Anastasius'un Rehber Olarak Adlandırdığı Bu Kitabın Tanımlamalarının Nedenleri Üzerine On Söz (1v-104v).[1147]

2) Kudüs Patriği Thomas Tarafından Ermeni Sapkınlara (Heretikler) Karşı Yazılmış Kutsal Mektup[1148] (Aslen Harran Piskoposu olan Theodore Abukura tarafından Arapça yazılmış ve Kudüs Apostolik makamındaki Syncellus'u Değersiz Rahip Mikael tarafından Yunancaya tercüme edilmiştir. Burada Tanrımız Mesih hakkında gerçek olanın sadece Kalkedon'da toplanan yüce konsilde ortaya konulan inanç tanımı olduğu açıklanmaktadır.) (104-111r).

3) Kudüs Patriği Thomas Tarafından Dispensasyon, Bozulma ve Beden Üzerine (111r-114r).[1149]

4) Studios Manastırının Rahibi Niketas'ın Ermeni Sapkınlığının Çürütülmesi Üzerine Birinci Konuşması (114r-119r).[1150]

5) Studios Manastırının Rahibi Niketas'ın Ermeni Sapkınlığının Çürütülmesi Üzerine İkinci Konuşması (119r-123r).

6) Studios Manastırının Rahibi Niketas'ın Teslisle İlgili Ermeni Sapkınlığının Çürütülmesi Üzerine Üçüncü Konuşması (123r-132r).

7) Studios Manastırının Rahibi Niketas'ın Ermeni Sapkınlığının Çürütülmesi ve Konseyi Reddetmeleri Üzerine Dördüncü Konuşması (132r-137r).

8) Ermeni Sapkınlığının 30 Bölümü Üzerine (137r-141r).[1151]

9) Mesih'in Şehitliği Üzerine Bir Hristiyan ve Bir Yahudi Arasında Bir Diyalog (141r-156v).

[1147] Kekelidze'ye göre bu metin Yunanca'dan Arsen İkaltoeli tarafından çevrilmiştir. Bkz: Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 13. Kekelidze, *a.g.e.*, 1951, 261. Arsen İkaltoeli, 12. yüzyılın en önemli kilise figürlerinden biridir. Batı Gürcistan'daki kilise faaliyetleri döneme damgasını vurmuştur. Arsen, kilise eğitimine Konstantinopolis'te Mangana Manastırı'nda başlamış, Athos, Kara Dağ ve Bulgaristan gibi bölge manastırlarında bulunmuştur. Son olarak IV. David'in daveti üzerine memleketi olan İkalto'ya gidip oradan Gürcü Rönesansı olarak adlandırılan dönemin başlatıcısı kabul edilen İkalto Akademisini kurmuştur. Bkz: Khintibidze, E. (1996). *Georgian-Byzantine Literary Contacts*, Amsterdam, 68-70. El yazmasının pek çok bölümünde onun yaptığı çalışmalardan izler yer almaktadır. Muhtemelen onun hazırladığı el yazması kısa zamanda popüler olmuş ve büyük manastırlara yayılmıştır. Böylelikle Tao-Klarceti'ye de ulaşmış olmalıdır. Zira Tao-Klarceti manastırlarının özellikle Şatberdi, Öşki ve Xaxuli manastırlarının hem batı (Akdeniz çevresi) hem de doğu (Mezopotamya, Gürcistan, Ermenistan) manastırlarıyla bağlantıları bulunmaktadır.

[1148] Mektubat hakkında detaylı bilgi için bkz: Kekelidze, *a.g.e.*, 1951, 56; Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 166.

[1149] Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 56.

[1150] Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 103.

[1151] Rahip Niketas'ın görüşlerinden ayrıca metnin burada bölümlere ayrıldığı görülmektedir. Toplam 30 bölümden oluşan sekizinci başlık Z. Aleksidze tarafından analizi yapılarak Ermenice baskısı ile karşılaştırarak yayınlanmıştır. Bkz: Aleksidze, Z. (1971). "Arseni Vaçesdzis "Dogmatikonşi" Şesuli Antimonopizituri Traktati da Misi Gamodzaxili Dzvel Somxur Mtzerlobaşi", *Mravaltavi*, I, 133-159.

10) Kutsanmış Theodore Abukura'nın Sarazenlilere Seslenişi (156v-165v).[1152]

11) Kutsanmış Theodore Abukura'nın Kutsal Üçleme ve Hipostaz'a Özgü İlahi İsimlerle İlgili Talimatları (165v-166v).

12) Mucize İşçisi Grigol'e Açıklanan Tanrı'nın Annesi'nin Şefaati ile İlahi Vahiy'in ve Antlaşmanın Tanımı Hakkında (166v-167r).

13) İskenderiyeli Aziz Athanasius'un Kelimesi Kelimesine Doğru Söylediği, Kutsal ve Tertemiz Hristiyan İnancı Hakkında (167-171r).[1153]

14) İskenderiyeli Aziz Cyril'in Matta İncili'ndeki Zor Sözcükler Üzerine Sözlüğü (171r-176r).[1154]

15) Aziz Basil'in Müridi Eubolos'a Dürüst Bakireler Hakkında Sözleri (176r-v).[1155]

16) Paschalion Döngüsü (3 Ocak, 6673 yılı, 3. İndiksiyon, 14. Güneş döngüsü, 9. Ay döngüsü, 8 Şubat'ta Beden Alma-Enkarnasyon… 5 Nisan'da Hristiyan Paskalyası) (177r)[1156]

17) Kutsal Kitap'tan Tarihler (177v-181r).

18) Güneş ve Ayın Evreleri (181r).

19) Yıldızların Büyüklüğü ve Küçüklüğü Üzerine (181v).

20) Zodyaklar-Burçlar (182r-192v).[1157]

[1152] Bölüm hakkında detaylı bilgi için bkz: Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 56. Aziz Theodore Abukura 8-9. yüzyıllar arasında Melkite ve Harran'da piskoposluk yapmış Süryani ya da Arap kökenli olduğu düşünülen Kalkedoncu bir piskopostur. Ermeni monofizitlere karşı kilisede verdiği mücadeleler döneme damgasını vurmuştur. Onun eserleri Arsen İkaltoeli tarafından Yunancadan Gürcüceye çevrilmiştir. Bkz: Lamoreaux, J. C. (2005). "Theodore Abû Qurrah", The Orthodox church in the Arab world, 700–1700: An anthology of sources, Cornell, 60-90.

[1153] Eserin Gürcece ilk versiyonu Athos Dağı'nda Giorgi Mtatsmindeli (11.yy) tarafından yapılmıştır. Bkz: Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 8.

[1154] Kekelidze, *a.g.e.*, 1957, 57. Sulkhan Saba Orbeliani sözlüğünü hazırlarken yabancı kökenli özel isimlerin yazımında bu eser içerisinde leksikonu referans almıştır. Özellikle *Bartholomeos, Beytsayda, Bariona* gibi isimleri bu el yazmasından derlemiştir. Bkz: Metreveli, a.g.e., 1991, 43, 45. Bölüm başlığının hemen altında ayrıca bölüm hakkında bir açıklama yapılmıştır. Başlık kısmına dahil edilen bu bölüm sözlüğün gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır: "Bir kelime iki kez yazılıp bir duraklamayla söylenirse ve tek bir kelime olarak okunmazsa iki kez söylenmelidir. Eğer konuşmada bölünerek kullanılırsa anlamı bölünmez." Bunun ardından Eski Ahit ve Yeni Ahit'in bazı bölümleri sırasıyla sayılmıştır (f.175r-v).

[1155] Kekelidze tarafından yayınlanan metnin apokrif karakterde olduğu belirtilmektedir. Kekelidze orijinal formunun Gürcüce olduğunu öne sürmektedir. Ona göre bu metin Gürcüce ana metnin ilk yapılan kopyasıdır. Bkz: Kekelidze, K. (1945). *Etiudebi Dzveli Kartuli Literaturis İstoriidan*, II, Tbilisi, 110-129; Kekelidze, *a.g.e.*, 1951, 423.

[1156] Bu folyoda 12 aylık/yıllık döngüleri anlatan metinler, kanonuna göre daire şeklinde çizilen diyagramların içerisine yerleştirilmiştir.

[1157] Burada her aya karşılık gelen burca hayvan tasvirleri eşlik eder: Mart için Koç, Nisan için Boğa, Mayıs için İkizler, Haziran için Yengeç, Temmuz için Aslan, Ağustos için Başak, Eylül için Terazi, Ekim için Akrep, Kasım için Yay, Aralık için Oğlak, Ocak için Kova, Şubat için Balık.

21) Övgülerin Övgüsünün Çevirileri (193r-210r).[1158]

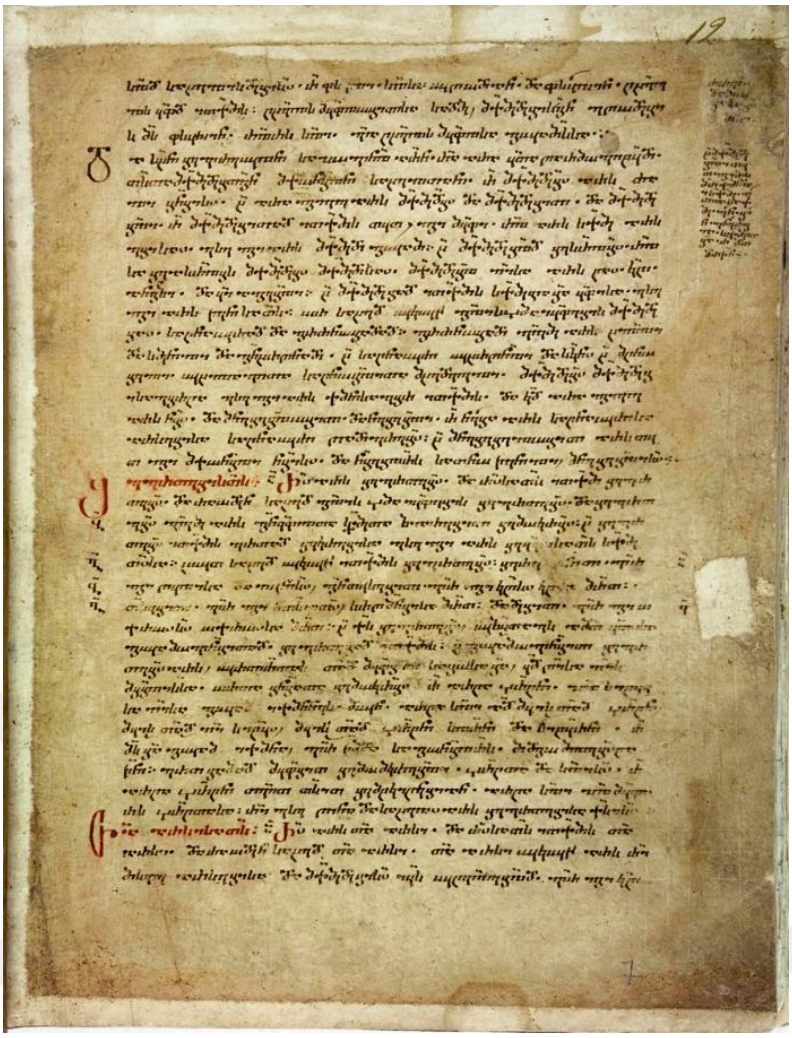
22) Süleyman'ın Ezgilerin Ezgisi (211v-214v).

Kanon Sayfaları **:** El yazmasında kanon sayfası bulunmamaktadır.

Süs./ Res. Sayısı **:** El yazmasında çoğunluğu çizim halde 13 resim, 2 adet astrolojik tablo, 3 adet süsleme şeridi, 7 farklı folyoda da çizgisel bezemeler ve çizimler bulunmaktadır.

Genel Özellikler **:** Günümüze ulaşan Şatberdi el yazmaları arasında kâğıdın ikinci kez kullanıldığı el yazmasıdır. Ahşap deri cildi geç dönemde restore edilmiştir. Folyoların bir kısmı zarar görmüştür. Kodeksin ortası ve sonu eksiktir. Bu nedenle orijinalinde hacminin daha büyük olduğu düşünülmektedir. Folyolar yazıldıktan sonra neredeyse her asırda restorasyon geçirmiş ve sürekli el değiştirmiştir. Metnin büyük bir kısmı Nusxuri ile yazılmıştır. Ancak 194r-211r arasındaki folyolarda Mxedruli yazısı kullanılmıştır. Başlıklarda ve bazı inisyallerde kırmızı mürekkep (singuri) tercih edilmiştir. Ana metinde ise koyu kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Ancak bazı yerde mürekkepler solmuş, dağılmış, bu nedenle sonradan yeniden yazılmıştır. Kodeks karmaşık bir yapıya sahip olduğu için hangi ismin kodeksin yazarı ya da banisi olduğunu kestirmek güçtür. Fakat orijinal metin ile uyumlu olan *Basil, Grigol* ve *İşaya* gibi isimler kodeksin yapımında görevli kişiler olarak yorumlanabilmektedir.

[1158] Metin 12-13. yüzyıllara ait Mxedruli hattı ile yazılmıştır.



Resim 6.229. **Karışık Koleksiyon, Metin Örneği.**

Kaynak: KKGNCM.

Metnin bazı bölümleri 16-18. yüzyılları arasında restore edilmiş ve restoratörler aralıklarla açıklayıcı kenar notları eklemiştir. Jordania restoratörlerden birinin bizzat Kral VI. Vahtang olduğunu düşünmektedir.[1159] Zira el yazmasındaki diğer teknik açıklamalarda aynı el yazısıyla yazılmıştır.

12-13. yüzyıl Mxedruli ile yazılan *Övgülerin Övgüsünün* çevirilerinde (193r-210r) bir takım restorasyon izleri bulunmaktadır. 18. yüzyılda aynı metin orijinal satırlarındaki mürekkepler solduğu için yenilenmiş ve marjlara yeni notlar yerleştirilmiştir.[1160] Jordania yapılan bu restorasyonu, Slavca (Kilise Slavcası?) bir nüsha üzerinden karşılaştırılarak yapılan

[1159] Jordania, *a.g.e.*, 1920, 299.
[1160] Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 229.

bir düzeltme olarak değerlendirmektedir.[1161] Ayrıca bu metin Şanidze tarafından litografik olarak yayımlanmıştır.[1162] Kutateladze'ye göre ise gözden geçirilmiş versiyon Kral VI. Vakhtang (1675-1737) tarafından yapılmıştır.[1163]

El yazması içerisinde bazı folyolarda kenar notları bulunmaktadır. Bu kenar notları kodeksin tarihsel servüveni hakkında bilgiler içerdiği için oldukça önem taşımaktadır. Okunabilen kenar notları şu şekildedir:

Ön Kapağın İç Yüzeyi:

a) M. Canaşvili'nin el yazısı ile; "*Bu kitap faydalıdır, ancak yorumlamak için büyük çaba gerekir*."

b) İmza: "*Alçakgönüllü Metropolit…*"[1164]

c) Aynı el: "*Bu kitap bir rehberdir*."

1) f.1r:[1165] "*Herşeye gücü yetenlerin bilgeliğiyle, dileyen dua sahiplerine her iyiliği bağışlayan, doğmamış Babamız, Tek doğmuş olan Oğul'un taşıyıcısı, Kutsal Ruh'un göndericisi, tamamen değersiz hizmetkârın olan Prens Vahtang'a merhamet et. Bunu kim görürse ona yalvarırım ki benim için bağışlanma dilesin. Tanrı'ya dua ediyorum ey kardeşler ve babalar. Amen*."

2) f.1r:[1166] "Her aciz ruh ve herkes … Tanrı'yı övmelidir. Amen".

3) f.1r:[1167] "*Tanrı Şalikosa'yı affetsin. Kim bağışlanmayı dilerse, Tanrı onu bağışlasın. Tanrı seni de bağışlasın. Kim … bu manastırdan …*"

4) f.1v, f.214v: "*Bu kitap Mtskheta'nın Büyük Katedraline aittir. Sene 1855*."

5) f.111v:[1168] "*Mısır …, Mısır ülkesinin kağıtlarına benzemektedir… kapur derler*".

[1161] Jordania, *a.g.e.*, 1920, 308.
[1162] Şanidze, *a.g.e.*, 1924.
[1163] Kutateladze, L. (1952). *Gzamkvlevi*, Tbilisi, 103.
[1164] Geç dönem Mxedruli ile atılan bu imzadan ne yazıkki isim okunamamıştır. Fakat form ve üslup açısından 17-18. yüzyıllara ait olduğu düşünülmektedir.
[1165] Metreveli'ye göre VI. Vahtang'ın (1675-1737) el yazısı ile Mxedruli yazısı kullanılarak yazılmıştır. Buradan bu eserin Kartli sarayında bizzat kralın özel kütüphanesinde olduğunu anlamaktayız. Bkz: Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 229. Orijinal metin şu şekildedir: სიბძნით ყოვლისა უარსისა მარსო და მევედრებელთა ყოველთა მდიდრად კეთილისა მიმნიჭებელნო, მამაო უშობელო, ძისა მხოლოდ შობილისა მშობელო, სულისა ყოვლად წმინდისა გამომავლენო, შემიწყალე ყოვლად უღირსი მონა შენი ბატონიშვილი ვახტანგ. ვინც მიემთხვიოთ, შენდობა ბძანეთ ჩემთვის. ღმრთისაოვის გევედრები, ძმანო და მამანო, ამინ.
[1166] Metreveli'ye göre 14. yüzyıl Mxedruli ile yazılmıştır. Bkz: Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 229.
[1167] Metreveli'ye göre 15-16. yüzyıl Mxedruli ile yazılmıştır. Bkz: Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 229.
[1168] Buradaki el yazısı ve Nusxuri yazı formu ana metindeki el yazısı ile birebir aynıdır. Muhtemelen kodeksin ilk kopyalandığı dönemden kalma notlardan biridir. Ayrıca orada kâğıdın Mısır ülkesinden geldiğine dair bazı

6) f.129v, f.130v:[1169] "*Tanrım, Gurialı Kaihosro'ya (Keyhüsrev) merhamet et. Bunu gören ve bağışlanmam için dua eden herkes Tanrı tarafından bağışlansın. Günahlarını dile getirip itiraf etsin ve Kirie Eleison desin*."

7) f.171v:[1170] "*Ey Tanrım, Günahkâr Demetre'yi affet*".

8) f.175, f.176r:[1171] "*Tanrı bu kitabı satanları ve alanları bağışlasın*."

Koleksiyondaki dini bölümler ile astrolojik bölümler birbirinden ayrılmıştır. Folyo 180v boş bırakılmış, sonraki bir dönemde bu folyoya yazılar yazılmıştır. Bu yazıların çoğunluğu 17. yüzyıla aittir. Bunlar arasında folyonun ortasında yer alan dört satırlık şiir oldukça ilgi çekicidir (Res.6.230).

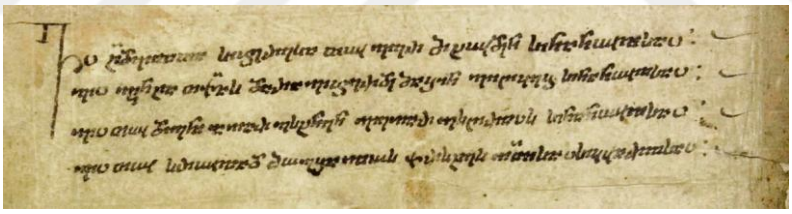
9) Folyo 180v'de yer alan şiirin Türkçesi şu şekildedir:[1172]

Günahkârın yaşlılığına yazıklar olsun, eğer tövbe bulamazsa,

Yaşlanmama izin ver" diyen ve ancak o zamanda tövbe etmeye başlayana yazıklar olsun.

Günleri artık yoksa ve artık tövbe etmiyorsa,

Tanrımız sevgisinden tümüyle mahrumsa yazıklar olsun."



Resim 6.230. **Karışık Koleksiyon, Folyo 180v'deki Şiir.**

Kaynak: KKGNCM.

Şiirin hemen sağ alt köşesinde dönemin din adamlarının imza stilini tekrar eden tarzda kendini *Günahkâr İoseb* olarak tanımlayan bir üst düzey din adamının imzası bulunmaktadır.

ipuçlarının bulunması, kodeksin hazırlanış döneminde kâğıdın Müslüman ülkelerden ithal edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Orijinal Nusxuri not şu şekildedir: ⴐⴁⴁⴀ ⴂⴓⴑⴍⴁⴐⴁⴋ ⴏⴍⴍⴑⴓⴑⴁⴐⴁⴋ, ⴏⴍⴍⴑⴓⴑⴁⴐⴁⴋⴐⴁⴀ ⴓⴁⴐⴁⴍⴁⴐⴁⴀ ⴑⴁⴐⴁⴍⴁⴐⴁⴀ ⴑⴁⴐⴁⴍⴁⴐⴁⴀ.

[1169] Bu kenar notu 18. yüzyıl Mxedruli ile kaleme alınmıştır.

[1170] Bu kenar notu 16-17. yüzyıl Mxedruli ile kaleme alınmıştır.

[1171] Bu kenar notu 13. yüzyıl Mxedruli ile kaleme alınmıştır.

[1172] 17. yüzyıl Nusxuri ile kaleme alınan şiirde, şiiri yazan kişi ana metindeki el yazısını taklit etmiştir.

Bu imza muhtemelen şiiri yazan kişi tarafından atılmış olmalıdır. Yine geç dönemde 17. yüzyılda Mxedruli ile yazılmış dua talebi yazıları bulunmaktadır.

10) f.181v: "*Tanrı, müjdecilere merhamet etsin.*"

Son olarak kodeksin son folyosu olan 214v'de çok fazla sayıda kenar notu bulunmaktadır. Bu kenar notlarından bir kısmı el yazmasının kopyayıcısının el yazısı ile benzerlikler taşımaktadır

11) f.214v:[1173] "*Tanrı Basil'in ruhunu bağışlasın*."

Bir kısmı ise 15-16. yüzyıl Nusxuri yazısı ile aynı el tarafından yazılmıştır. Bunlar şu şekildedir:

12) f.214v: "*Moçietsa'yı bağışla, Ey Yüce Tanrım.*"

13) f.214v: "*Katsaxaz Giorgi'yi bağışla, Ey Yüce Tanrım.*"

14) f.214v: "*Toiçni'nin oğlu Modiğari'yi bağışla, Ey Yüce Tanrım.*"

15) f.214v: "*Ok…as…'ın oğlu Theodore'yi bağışla, Ey Yüce Tanrım.*"

16) f.214v: "*Kâhya A… ve kardeşlerini affet, Ey Yüce Tanrım.*"

Bir başka kenar notu ise 13. yüzyıl Mxedruli hattı ile kaleme alınmıştır.

17) f.214v: "*Tanrı Odzğisi diyakozunun oğlu … bağışlasın.*"

Ayrıca yine aynı folyoda 18. yüzyıl Mxedruli yazısı ile bir kenar notu daha bulunmaktadır. Şiirsel bir üslup ile kaleme alınan not şu şekildedir:

18) f.214v: "*Beni kalbinin ve elinin üzerine mühür gibi koy…*"

Ayrıca el yazmasının 185r ve 187r folyolarında dönemi ve mahiyeti tespit edilememiş İbranice yazılmış kenar notları bulunmaktadır.[1174]

Cilt Özellikleri : El yazmasının deri cildi geç dönemde yenisi ile değiştirilmiştir. Bu değişim sürecinde muhtemelen ahşap plakalar mukavva plakalar ile değiştirilmiş olmalıdır. Çünkü cildin iç kısmında bazı ahşap parçaları bulunmaktadır. Yapılan bu değişikliğin büyük olasılıkla Kral VI. Vahtang döneminde ya da 19. yüzyılda Mtskheta'da Svetitshoveli Katedrali'nin atölyesinde yapılmış olmalıdır. Çünkü hem Kral Vahtang döneminde hem de 19. yüzyılda Svetitshoveli'de toplatılan el yazmaları detaylı bir restorasyondan geçmiştir. Eserin

[1173] Bu kenar notu Nusxuri yazısı ile ana metni yazan kişinin eliyle kaleme alınmıştır.
[1174] Metreveli, *a.g.e.*, 1973, 229.

cildinin iç yüzeylerinde hangi dönemde eklendiği bilinmemekle birlikte bazı Rusça folyo parçaları bulunmaktadır. Bu folyolar ana metnin korunması için cildin iç yüzeyi ile mukavva arasında ikişerli olarak yapıştırılmıştır. Rusça folyoların kaligrafik özelliklerine göre 16-17. yüzyıl Rusçası ile yazıldığı düşünülmektedir.



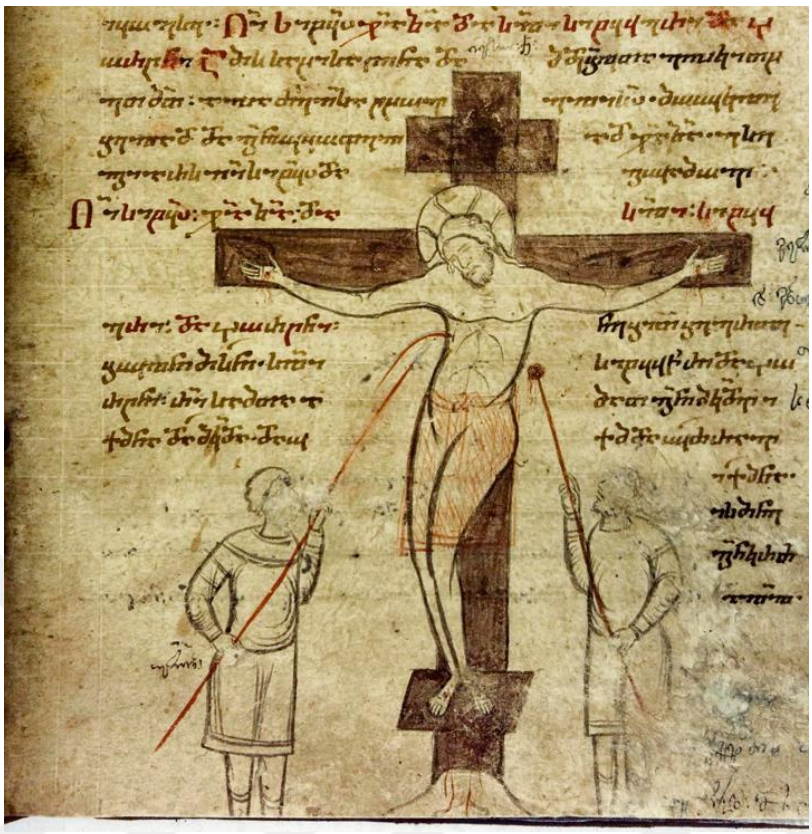
Resim 6.231. **Karışık Koleksiyon, İç Kapaklar.**

Kaynak: KKGNCM.

Süsleme Özellikleri : El yazmasında çoğunluğu çizim halde 13 resim, 2 adet astrolojik tablo, 3 adet süsleme şeridi, 7 farklı folyoda da çizgisel bezemeler ve çizimler bulunmaktadır. Aşağıda metinde yer alan bu süsleme kompozisyonları folyo folyo açıklanmıştır.

69r: Folyoda bir adet resim yer almaktadır (Res.6.232). Doğrudan metnin içine ve alt marja oturacak şekilde yerleştirilen sahnede Çarmıhta İsa kompozisyonu görülmektedir. Sahnenin merkezinde kahverengi bir haç üzerine yerleştirilmiş İsa figürü yer almaktadır. Başı haleli çizilen figürün yüz hatlarından acı çektiği anlaşılmaktadır. Saçları omzundan arkaya doğru uzanan figürün kas yapısı kısmen de olsa oran-orantı gözetilerek verilmiştir. Figürün elleri ve ayakları ikonografiye uygun olarak çivilenmiş ve kan sızmaktadır. Başlangıçta çıplak çizilen figürün kasık bölgesi sonradan kırmızı renkli basit çizgilerle kapatılmak istenmiştir. Kompozisyonun sağında ve solunda birer asker yer almaktadır. Ellerinde mızrak tutan askerler İsa'nın bedenini mızrakla yaralamaktadır. Kompozisyonun solundaki askerin açtığı yaradan yoğun bir kan akışının olduğu görülmektedir. Askerlerin yüzleri silinmiştir. Kıyafetleri ve vücut hatları ile askerlerin İsa'ya oranla daha ustaca çizildiği anlaşılmaktadır. Kompozisyonun en ilgi

çekici noktası ise haç ve kan dışında hiçbir ögenin boyanmadan bırakılmış olmalısıdır. Burada sanatçı doğrudan haçın kendisine vurgu yapmıştır.



Resim 6.232. **Karışık Koleksiyon, Folyo 69r, Çarmıha Geriliş Sahnesi.**

Kaynak: KKGNCM.

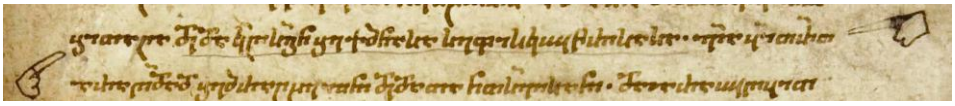
98v, 100r: Her iki folyoda birer adet basit formlu süsleme yer almaktadır (Res.6.233). Bir kuş kanadını ya da bir eli temsil edercesine folyo içerisine yerleştirilen bu süsleme unsurları kırmızı mürekkep ile yapılmıştır. Konuya yahut kenar notuda dikkat çekmek için folyolara eklenmiştir.



Resim 6.233. **Karışık Koleksiyon, Folyo 98v ve Folyo 100r'de Yer Alan Bezeme.**

Kaynak: KKGNCM.

128r: Dikkat çekici ayraç niteliği taşıyan bir başka çizgisel süsleme türü ise el formunda yapılanlardır. (Res.6.234). Folyonun sol ve sağ marjına yerleştirilen el tasvirlerinde işaret parmakları uzatılarak satıra yönlendirilmiştir. Tasvirlerin iki de boyanmayarak boş bırakılmıştır. Ayrıca sonraki bir dönemde vurgulanan satırın altı bir kalemle çizilmiştir.



Resim 6.234. **Karışık Koleksiyon, Folyo 128r, Süslemeler.**

Kaynak: KKGNCM.

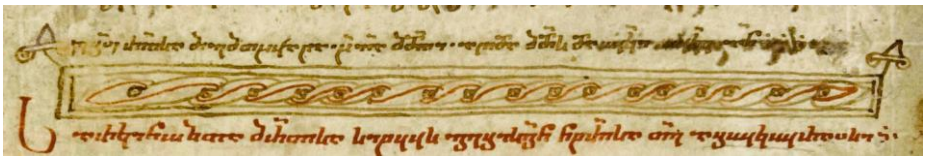
141r: Folyoda bir adet süsleme şeridi bulunmaktadır (Res.6.235). Metindeki mürekkeple uyumlu olarak sarı ve kırmızı renklerle çizilen şerit dikdörtgen formludur. Süsleme şeridi iç içe geçmiş üç silme ile bölümlendirilmiştir. Dıştaki iki silme yüzeyi basit çizgilerle hareketlendirilmiştir. Şeridin iç yüzeyinde ise kırmızı fon üzerine sonsuzluk prensibine göre düzenlenmiş çift sıra örgü motifi yerleştirilmiştir. Örgü motiflerinin üst sıralarının orta kısımları kırmızı çizgi ile vurgulanmıştır. Ayrıca örgülerin merkez noktasına birer daire çizilerek iç dekorasyonu tamamlanmıştır. Şeridin üst köşelerine ise üçgen formlu bitkisel motifler eklenmiştir. Bu bitkisel motifler üstte birer palmet motifi ile sonlanmıştır.



Resim 6.235. **Karışık Koleksiyon, Folyo 141r, Süsleme Şeridi.**

Kaynak: KKGNCM.

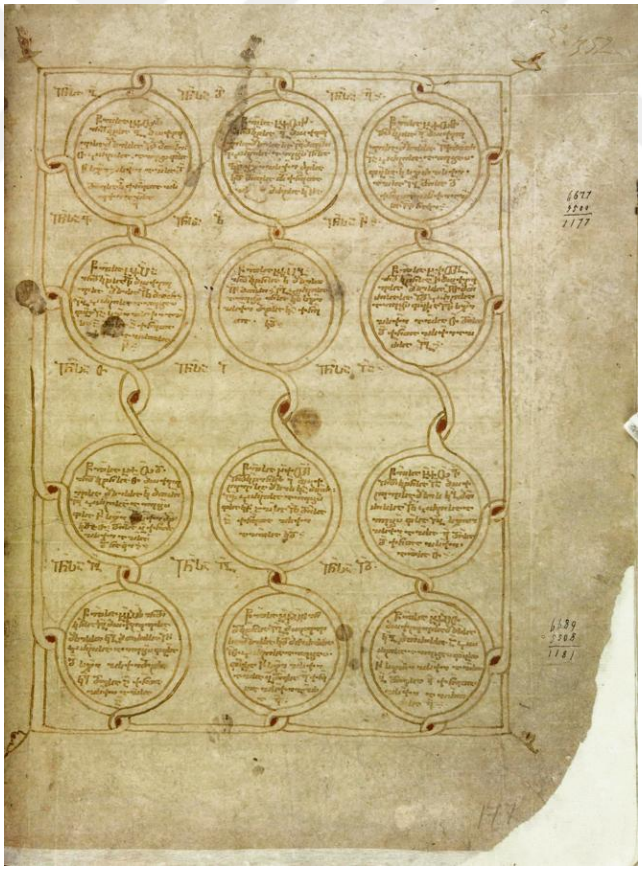
156v: Folyoda bir adet süsleme şeridi bulunmaktadır (Res.6.236). Folyodaki süsleme şeridi f.141r'deki örnek ile üslup ve kompozisyon açısından birbirini tekrar etmektedir. Ancak buradaki şerit diğerine oranla daha özensizdir. Hızlıca yapılmış izlenmi veren şerit dıştan silme ile çerçeve içerisine alınmış, iç yüzeye örgü motifleri işlenmiştir. Şeridin üst köşelerindeki üçgenler ise burada küçülmüştür. Burada da şerit yüzeyinde boyama işlemi yapılmamıştır.



Resim 6.236. **Karışık Koleksiyon, Folyo 156v, Süsleme Şeridi.**

Kaynak: KKGNCM.

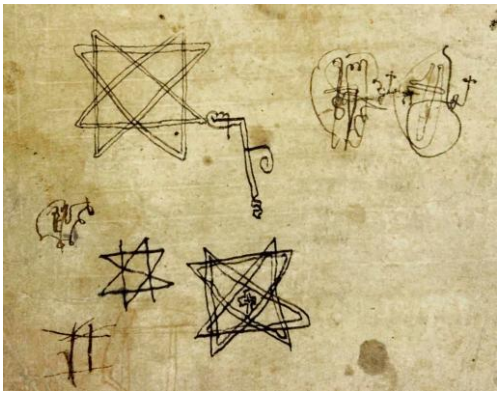
177r: Folyoda bir adet astrolojik diyagram bulunmaktadır (Res.6.237). Folyoda dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış 12 adet daireden oluşan bir düzenleme bulunmaktadır. Bir silme şeklinde düzenlenen çerçevenin köşelerinde yaprak formunda motifler bulunmaktadır. Çerçeve içerisindeki daire tasvirleri hem çerçeveye hemde birbirlerine birer düğüm motifi ile bağlanmıştır. Düğümlerin merkezi kırmızı mürekkep ile boyanarak vurgulanmıştır. Dairelerin altısı üste, altısı aşağıya yerleştirilmiştir. Her bir daire içerisinde kanonlara göre düzenlenmiş aylık okumalar yerleştirilmiştir.



Resim 6.237. **Karışık Koleksiyon, Folyo 177r'de Yer Alan Diyagram.**

Kaynak: KKGNCM.

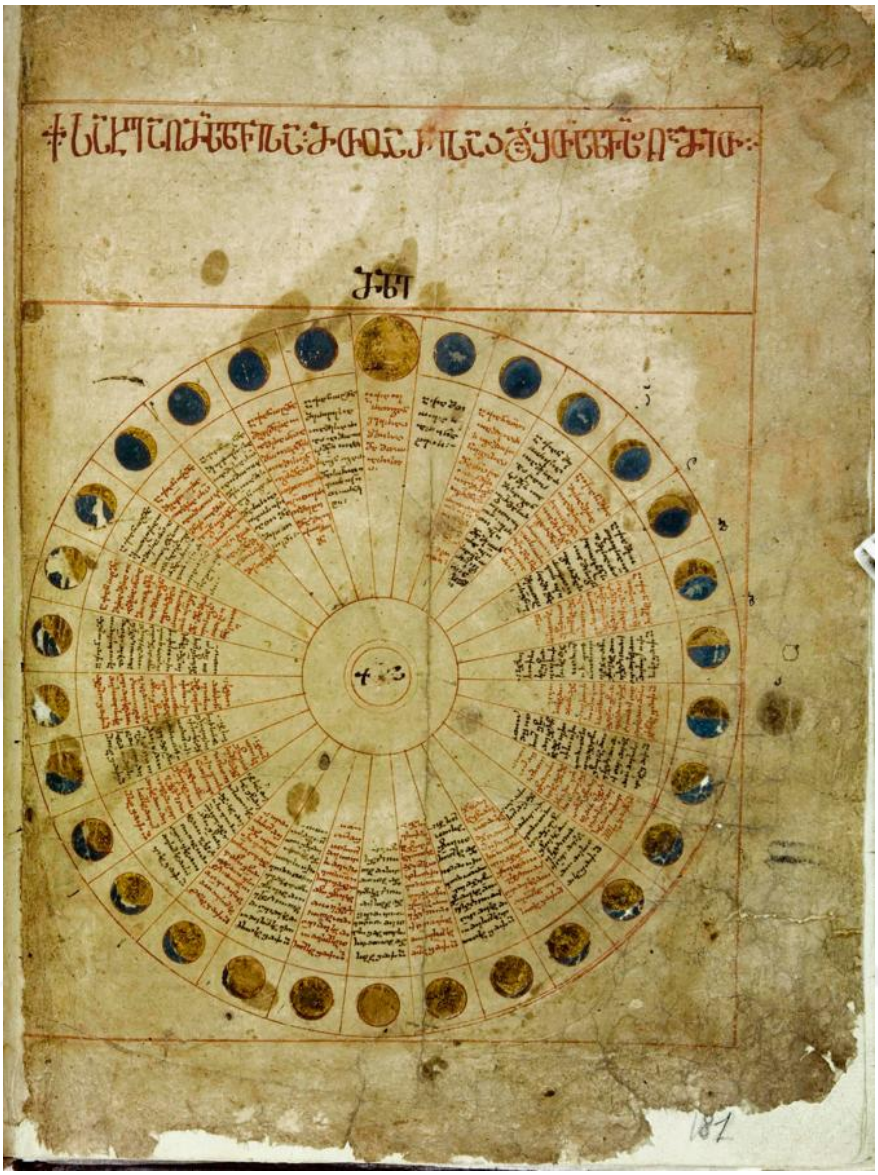
180v: Folyoda basit düzeyde süsleme çizimleri bulunmaktadır (Res.6.238). Folyonun alt kısmına gelişigüzel yapılan sekiz kollu yıldız ve inisyal çizimleri muhtemelen 17-18. yüzyıllarda yapılmış olmalıdır.



Resim 6.238. Karışık Koleksiyon, Folyo 180v'de Yer Alan Çizimler.

Kaynak: KKGNCM.

181r: Folyoda bir diğer astrolojik döngü tablosu olan güneş-ay döngüsü tablosu bulunmaktadır (Res.6.239). Tablo dıştan çizgisel bir silme ile çerçeve içerisine alınmıştır. Dünya merkezde ve güneş yukarıda olacak şekilde dairesel bir diyagram çizilmiştir. Diskin içinde, karşılık gelen açıklamalarla birlikte ayın evrelerinin tasvirleri yer almaktadır. Örneğin: a) "Burada güneş ve ayın kavuşumu var"; b) "Burada ay görünmüyor"; c) "Burada ilk görünüm gecesi var ve arttığında gecenin vakti tamamlanıyor…" vb.



Resim 6.239. Karışık Koleksiyon, Folyo 181r, Güneş-Ay Döngüsü.

Kaynak: KKGNCM.

181r: Bu folyo ile birlikte zokyak resimleri başlamaktadır (Res.6.240). Folyo çizgisel bir silme ile üç yatay dikdörtgen bölüme ayrılmıştır. Üstteki birinci bölüm içerisine kufi hat taklidi yerleştirilmiştir.

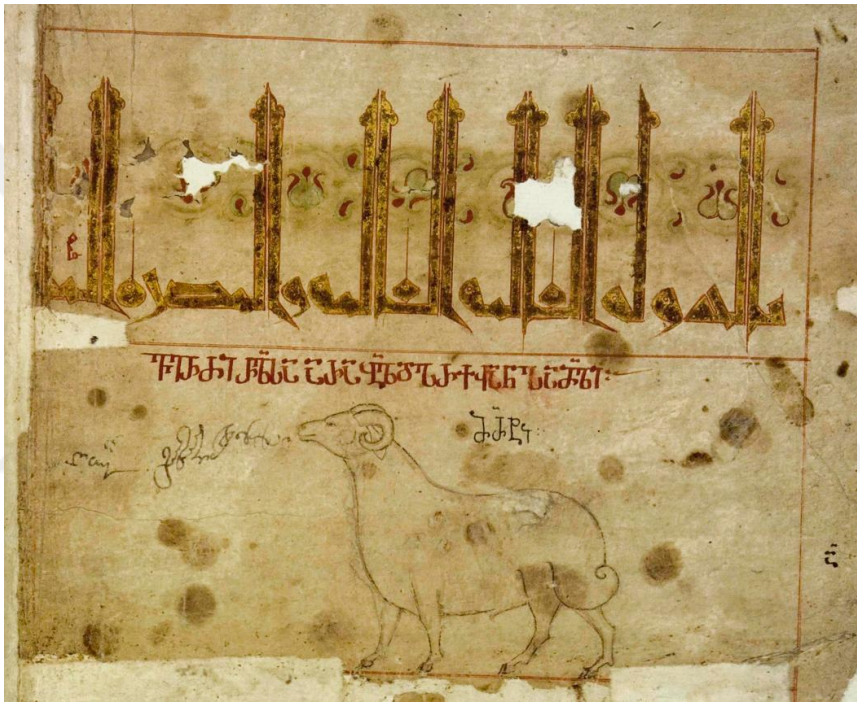
Arapçası:

“بالله(؟) و له العالمه العالمه المحمد المحمد”

Türkçesi:

“Allah’a andolsun (?) ona aittir Muhammed Muhammed”

Sanatçı kufi kitabeyi kopyalarken orijinal nüshadan bir kesit sunarak estetik bir algı güttüğü açıktır. Zira kitabenin sonunda Muhammed kelimesi iki defa tekrar edilmiştir. Buradan da ressamın ya da kaligrafın kopyalama işlemi yaparken estetik bir amaç taşıdığı anlaşılmaktadır. Oldukça ustaca çizilen kufi hatta, harfler arasına çiçek tasvirleri eklenmiştir. Kufi kitabenin çiziminde altın sarısı ve siyah mürekkepler kullanılmıştır. İkinci bölümde ise Koç burcunu temsil eden koç tasviri görülmektedir. Üzerine Asomtavruli yazısı ile koç yazılan hayvanın anatomik yapısı gerçeğe oldukça yakındır. Figür hatları itibariyle üslupsal açıdan f.69r'deki el ile benzerlikler taşımaktadır. Herhangi bir renge boyanmayan resmin altındaki panoda koç burcu ile ilgili bilgiler verilmektedir.



Resim 6.240. Karışık Koleksiyon, Folyo 182r, Kufi Kitabe ve Koç Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

181r: Folyonun alt marjında boğa tasviri yer almaktadır. (Res.6.241). Folyo çizgisel bir silme ile iki bölüme ayrılmıştır. Gövdesinin alt kısmı tahrip olan boğa tasvirinin hatları diğerine oranla daha acemicedir. Burada oran-orantı çok fazla gözetilmemiştir. Burada da figür boyanmamıştır. Konturlar detaylı bir şekilde incelendiği zaman sonraki bir zaman dilimi içerisinde başka bir el tarafından üzerinden geçildiği anlaşılmaktadır. Zira bir önceki koç tasviri ile üslupsal olarak farklılık taşımaktadır.



Resim 6.241. Karışık Koleksiyon, Folyo 182v, Boğa Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

183v: Folyonun üst kısmında ikizler burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.242). Folyo çizgisel bir silme ile iki bölüme ayrılmıştır. Üstteki dikdörtgen bölüm içerisine birbirine sarılan iki insan tasviri çizilmiştir. Diğer burç tasvirlerine göre daha ilgi çekici ve özenli yapılmıştır. Başları birbirine yakın olan iki figür ablak suratlı, düz burunlu, badem gözlü ve ince kaşlıdır. Oldukça küçük yapılan dudakları kırmızı ile vurgulanmıştır. Yanak kısımları soluk pembe ile belirginleştirilmiştir. Kısa kıvırcık saçlı olan figürler üç dilimli birer taç takmaktadır. Elleri ile boyun kısmından birbirine sarılan figürlerin tunik altı etek giyinmişlerdir. Figürlerin üzerindeki kıyafetler üslupsal olarak dönemin Gürcü kültüründe kullanılan kıyafetler olduğu anlaşılmaktadır. Eteklerinin kıvrımları başarılıdır. Ancak silme hizasına denk gelen ayakları belli belirsiz tasvir edilmiştir. Burada oran-orantı çok fazla gözetilmemiştir. Figürlerin saçları, dudakları ve göz bebekleri boyanmıştır. Buradan hareketle sanatçının figürleri bilerek boyamadığı anlaşılmaktadır. Her iki figürün yanına burç hakkında bilgiler yerleştirilmiştir.

Sahnenin alt kısmında metin kısmı ile resimleri birbirinden ayıran şerit yüzeyinde tomurcuklu rumiler sonsuzluk prensibine göre düzenlenmiştir. Burada da rumiler boyanmayarak boş bırakılmıştır.



Resim 6.242. Karışık Koleksiyon, Folyo 183v, İkizler Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

184r: Folyonun üst kısmında yengeç burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.243). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisinde yengeç tasviri yerleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezinde kıskaçları yukarı doğru bakan bir yengeç tasviri bulunmaktadır. Yengecin her iki yanına bir önceki folyoda olduğu gibi burç hakkında bilgiler ile Asomtavruli hattı ile Yengeç burcu ve gezeninin adı yazılmıştır. Yengecin ayaklarındaki ve gövdesi üzerindeki boğumları oldukça başarılır. Ancak gövdesi üzerinde boğumlar, ayak sayıları ve formları itibarıyla gerçek bir yengeçten çok akrep gibi çok fazla boğuma sahip bir başka böcek gibi görünüm sergilemektedir. Özellikle en arkadaki iki bacağının gövdedeki diğer bacaklarla eşit olması ve gözlerinin yanyana çizilmesi gerçeklikten uzak durmaktadır. Konturlar çizilirken açık kahverengi mürekkep ile siyah mürekkep peş peşe kullanılarak hatları yumuşatılmş, gölgeleme elde edilmiştir. Konturların siyahtan açık kahveye doğru boyanması ile gövde yüzeyinde gölgeli sarımtırak bir renk yakalanmış, orijinal nüsha takip edilerek herhangi bir boyama işlemi yapılmamıştır.



Resim 6.243. **Karışık Koleksiyon, Folyo 184r, Yengeç Burcu.**

Kaynak: KKGNCM.

185r: Folyonun orta kısmında aslan burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.244). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisinde aslan tasviri yerleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezindeki aslan figürü sola doğru yürür vaziyette resmedilmiştir. Vücut hatları oldukça başarılı olan aslanın bağı öne doğru eğik çizilmiştir. Kulaklarının, ağzının ve gözlerinin küçük oluşu, yelesinin olmaması dişi bir aslanı tasvir ettiğini göstermektedir. Sırt kısmında sol ön ayağına doğru incecik bir hat şeklinde yelesi izlenebilmektedir. Kulak yapısı ve kuyruğu gerçekçilikten uzaktır. Ancak konturlarının siyah-kahverengi mürekkeple çizilerek gölgelendirme elde edilmiştir. Aslanın ayaklarında ve kulaklarında tarama yöntemi ile yapılmış incecik bir hat şeklinde tüyler bulunmaktadır. Pençelerindeki tırnak yapıları da gerçeğe oldukça yakındır.

İkizler burcunda olduğu gibi burada da kompozisyonun altında çizim ile metni ayıran bitkisel bir kuşak bulunmaktadır. Buradaki kuşak yüzeyinde diğerinden farklı olarak kıvrık dallar içerisine ters-düz olacak şekilde yerleştirilmiş palmetler görülmektedir.



Resim 6.244. Karışık Koleksiyon, Folyo 185r, Aslan Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

186r: Folyonun üst kısmında başak burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.245). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisine kadın tasviri yerleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın tasviri oturur pozisyonda verilerek iki eline de birer lotus çiçeği çizilmiştir. Figür başında üç dilimli bir taç takmıştır. Tacın arkasında sağ omzuna dökülen baş örtüsü dönem üslubuna ve sosyal yapısına oldukça uygundur. Saçları örgü yapılarak biri arkada kalacak şekilde iki yana yerleştirilmiştir. Figür Selçuklu tiplemelerindeki gibi ablak suratlı, küçük ağızlı, ince uzun kaşlı ve badem formunda çekik gözlere sahiptir. Yanaklarına kırmızı mürekkeple ince dokunuşlar yapılarak gölgeli bir allık yapılmıştır. Figürün başı hafif sola doğru bakmaktadır. Gövdesi ise cepheden verilmiştir. İnce çizilen boynu başı ile uyumludur. Figürün bağdaş kurarak oturması Selçuklu tiplemelerini anımsatmaktadır. Figür iki parçadan oluşan bir elbise giyinmektedir. Ancak sadece yaka kısmında görülebilen iç elbisesinin türü anlaşılamaktadır. Dış elbisesi ise bel hizasına kadar düğmeli olup yakaları genel üsluba uygun biçimde iki yana doğru açılmıştır. Düğmelerin yer alan kısım bir şerit halinde aşağı kadar uzanmaktadır. Elbisenin kol kısımları da diğer bölümlerde olduğu gibi düz tasarlanmıştır. Ayaklarını kapatan elbisenin uç kısımları geniş diş sıralarından oluşan geometrik bir süsleme ile sonlanmaktadır. Oldukça ince ve zarif çizilen elleri kolları ve omzu ile uyumsuzdur. Özellikle dirsekten üst kısımları daha kalın ve kaba çizilmiştir. Ancak el çizimleri, boğumları ve detayları ile gerçek bir ustanın elinden çıkmış gibidir. Figür göğüs hizasında tuttuğu üç dilimli lotus çiçeklerini seyirciye göstermek istercesine taşımaktadır. Ayrıca çiçeklerin alt kısımdan kökleri bölüm çiziğine kadar yay çizerek inmektedir. Figürün siyah saçları ve gözleri ile kırmızı dudakları ve yanakları dışında diğer kısımlarında boyama işlemi yapılmamıştır. Ancak konturları siyah, açık kahverengi ve kırmızı mürekkeple karışık çizilmiştir. Boyaların karşılık ve inceden kalına doğru giderek yakaladığı gölgeleme tekniği sayesinde kısmı bir perspektif yakalanmıştır. Özellikle figürün başı, başörtüsü ve elbise kıvrımlarında bu çok derin bir şekilde hissedilmektedir.

Figürün hemen altındaki şerit yüzeyinde ise bir önceki sahnede olduğu gibi bitkisel bir kompozisyon kullanılmıştır. Ancak burada kıvrık dal formunda düzenlenen daireler içerisine her biri farklı yöne bakan ördekbaşları yerleştirilmiştir. Oldukça ilgi çekici olan bu kuşak yüzeyindeki ördeklerin açıkağızları, gölgeleme kullanılan başları ve küçük gözleri gerçeğe oldukça yakındır.



Resim 6.245. Karışık Koleksiyon, Folyo 186r, Başak Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

187r: Folyonun üst kısmında terazi burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.246). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisine kadın tasviri ile bir terazi tasviri yerleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın tasviri profilden verilmiş ve sola doğru hareketmektedir. Sahnenin sol tarafında sağ eli ile bir terazi tutmaktadır. Diğer eli ile ise terazinin kefesine uzanmaktadır. Başak burcunda olduğu gibi üslupsal olarak yüz hatları ve tacı burada da tekrarlanmıştır. Figürün ifadesi donuktur. Burada başak burcundan farklı olarak saçları yine iki yanda ancak kıvırcık olarak kulak hizasında verilmiştir. Üç dilimli tacı, yuvarlak yüzü, uzun burnu, küçük ağzı ve çekik gözleri ile Selçuklu tiplemelerini tekrar etmektedir. İnce uzun boynu gövdesi ile uyumsuzdur. Ayrıca elleri de bir önceki resme göre daha başarısız ve orantısızdır. Ayak çizimleri daha şematiktir. Diğer figürden farklı olarak boydan çokgen yakalı bir elbise giyinmiştir. Göğüs kısmındaki çizgiler bir elbise yakasından çok madalyon şeklinde bir kolye takmış görünümü sergilemektedir. Kıyafeti kol kısımlarında daha katı ve köşeli ve parçalı çizgilere sahiptir. Elbisesi el bileğinde bir bilezik şeklinde dairesel bir formda sonlandırılmıştır. Bel kısmında elbise dairesel düz bir kuşak ile alt bölümden ayrılmuştır. Figürün sağ bacağı diz kağından yukarı kaldırılarak göğüs hizasına getirilmiş, sol bacağı ise diz kapağı hizasında zemine basmaktadır. Bel hizasından altta kıyafetinin kıvrımları daha sade, düz

ve basit tutulmuştur. Figürün sağ eli ile tuttuğu iki kefeli terazi figüre oranla daha detaylı tasvir edilmiştir. Çift sıra çizgili bir çizgi şeklinde düzenlenen terazinin kefeleri üç çizgiden oluşan bir düzenleme ile gövdeye bağlanmıştır. Ayrıca figürün eli ile terazi çizgisi arasında üçgen bir bölüm ana mekanizamaya vurgu yapmaktadır. Yarım daire şelinde tasarlanan kefeler üstten ince bir silme ile belirginleştirilmiştir. Kefeler üstte küçük daire motifleri ile üç yönden teraziye bağlanmıştır. Yarım daire formundaki kefeler altın sarısı ve açık kahverengi boyalar kullanılarak boyanmıştır. Yüzeyde belirli noktalarda kahverengi tonu koyulaştırılarak gölgeleme ile perspektif elde edilmeye çalışılmıştır. Konturlar incelendiği yengeç burcunda olduğu gibi siyah ve açık kahverengi boyalar ikili verilerek yumuşatıldığı görülmektedir. Ayrıca bu sayede detaylarda vurgular artmış, derinlik yakalanmıştır. Yine terazinin sağ kefesi sağ bacağın arka kısmına yerleştirilerek derinlik algısı oluşturulmuştur. Ancak resmin ana konusu terazi tasviri olduğu için kontur algısı terazide ve kısmen kadın tasvirinin baş kısmında yoğunlaşmaktadır.

Kompozisyonun hemen altında yer alan şerit yüzeyi incelendiğinde buradada farklı bir bitkisel kuşağın olduğu görülmektedir. S kıvrımları şeklinde sonsuzluk prensibine göre yerleştirilen kıvrık dallaların arasında iki dilimli yapraklar yüzey doldurucu öğe olarak kullanılmıştır. S motiflerinin oluşturduğu dairelerin iç kısmında ise bir kanat tasvirini anımsatan motifler görülmektedir.



Resim 6.246. Karışık Koleksiyon, Folyo 187r, Terazi Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

188r: Folyonun üst kısmında akrep burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.247). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisine iki adet akrep tasviri yerleştirilmiştir. Akreplerden biri (sağdaki) sola doğru meyyili olup yukarı bakarken, diğer (soldaki) sağa doğru dönük olup aşağı doğru bakmaktadır. Anatomik olarak bir akrebin tüm organları hem sayıca hem de fizyolojik olarak yerli yerinde tasvir edilmiştir. Sağdaki akrebin kıskaçları birbirine bitiştirilmiş olup gövdeye oranla kıskaç kısımları daha büyük çizilmiştir. Hafif bir tarama uygulanan gövdesi gerçek akreplerde olduğu gibi 7 segmentli (parçalı) olarak tasvir edilmiştir. Üçgen formundaki baş kısmında iki adet nokta şeklinde çizgisel gözleri bulunmaktadır. Normal şartlarda başın alt bölümünde bulunan tarak formundaki kıl şeklindeki uzantılar doğrudan baş kısmına iliştirilmiştir. Yamuk üçgen şeklindeki dört çift ayağı önden arkaya doğru büyükten küçüğe doğru yerleştirilmiştir. Kuyruk kısmı ise sola aşağı doğru uzatılmıştır. Burada da boğumların sayısı ve formu geçeğe yakındır. Akrebin gövde kısmındaki konturlar diğer bölümlerine oranla daha kalın olup siyah ve kahverengi mürekkeple belirginleştirilmiştir. Sol kısımdaki akrep ise diğer akrebin hemen yayına yerleştirilmiştir. Üslupsal açıdan bakıldığında bu akrep de diğerini tekrarlayan hatlara sahiptir.

Kompozisyonun hemen altındaki şerit yüzeyi ise diğer örneklerden farklılık taşımaktadır. Benzer şekilde dairesel olarak devam eden kıvrık dalların uçları burada bir palmet, bir tomurcuklu rumi şeklinde tasarlanmıştır.



Resim 6.247. Karışık Koleksiyon, Folyo 188r, Akrep Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

189r: Folyonun üst kısmında yay burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.248). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisine, gövdeden altı aslan üzeri kadın şeklinde sfenks benzeri fantastik bir figür yerleştirilmiştir. Figürün gövdesi cepheden, başı ve kolları profilden verilmiştir. Figür iki eliyle yayını germiş ve ejder şeklinde sonlanan kuyruğuna ok atar pozisyonda hareketli olarak tasvir edilmiştir. Kadın tasviri yuvarlak yüzü, siyah kısa örgülü saçı, üç dilimli tacı, çekik badem formunda gözleri ve minik ağzı ile diğer insan tasvirlerini geleneksel olarak tekrarlamaktadır. Çene kısmı diğerlerine göre daha yayvan olup siyah ve açık kahverengi boya ile belirginleştirilmiştir. Bel hizasında sonlanan gövdesi başına ve kollarına oranla daha sıska ve özensizdir. Yay kirişini gerdiği sağ eli ile sıkı sıkıya tiri (ipi) tutmuştur. Ancak buradaki el çizimi anatomik olarak daha basit, özensiz ve kaba hatlara sahiptir. Kabzayı tuttuğu diğer ise daha başarılıdır. Parmak boğumları, el kıvrımları alabildiğine zarif bir görünüm sergilemektedir. Burada kullandığı yay formunda geleneksel Selçuklu ve Osmanlı yayları tekrar etmektedir. Sağdan sola arkaya doğru kapattığı iki parça kaftanı geleneksel Selçuklu-Uygur kıyafetlerini yansıtmaktadır. Ancak burada kıyafet üzerinde fazlaca detay yer verilmemiştir. Bel hizasından hemen aşağı doğru devam edildiğinde sahnenin soluna doğru hareket halinde olan aslan tasviri dikkat çekmektedir. Aslanın boyun kısmı ile kadın tasvirinin başladığı gövdenin alt kısmındaki bordür tırtıklı bir tacı andırmaktadır. Anatomik olarak oldukça başarılı olan betimlemede aslanın sağ ayağı hafif yukarı doğru pençesi açık bir şekilde görülmektedir. Diğer ön ayağında da keskin tırnakları kolaylıkla seçilmektedir. Aslanın ayaklarının arka kısmında, karnının altında ve arka bacaklarının diğer kısımlarında tarama yöntemli çizgisel formlu tüyler yer almaktadır. Sahnenin sağında sola doğru C kıvrımı çizen kuyruk ise tüm tasvirlere göre en ilgi çekici formu taşımaktadır. Zira kuyruk kısmı ağzından ateş çıkaran bir ejder şeklinde tasvir edilmiştir. Form açısından Çin-Uygur etkili ejder figürünün başının üzerinde tırtıklı bir boynuz bulunmaktır. Boynuz formu bölgede sıklıkla görülen dağ keçilerinin boynuzlarını anımsatmaktadır. İri kırmızı gözünün üzerinde yanlara doğru taranmış tüyleri oldukça nizamidir. Ejderin üst çenesi üstte spiral şeklinde sonlanmaktadır. Burada üst çenenin kıvrımları oldukça başarılıdır. Ancak ağzından çıkardığı ateş oldukça soluk ve basittir.

Sahnenin altındaki süsleme şeridi yüzeyinde ise grift bitkisel bir kompozisyon bulunmaktadır. Şerit yüzeyine öncelikle sola doğru devam eden daireler yerleştirilmiş, ardından dairelerin üst ve alt kısımlarına birbirini sonsuzluk prensibine göre takip eden rumiler yerleştirilmiştir. Aynı zamanda bu rumiler yer yer dairelerin başlangıç çizgileri ile de birleştirilerek kompozisyon detaylandırılmıştır.



Resim 6.248. Karışık Koleksiyon, Folyo 189r, Yay Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

190r: Folyonun üst kısmında oğlak burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.249). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisine dağ keçisi tasviri yerleştirilmiştir. Keçi tasviri sola doğru yürür vaziyette profilden verilmiştir. Donuk bir ifadeye sahip olan keçi figürünün çenesinin altında tarama yöntemiyle verilmiş sakallarından erkek bir keçiyi yani oğlağı tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Figürün gövdesi, ayakları ve boynuzları anatomik olarak oldukça başarılıdır. Baş kısmı oval hatlı su kuşlarının başları gibi ve ağız kısmı ise köpek türü yırtıcı hayvanların çene formundadır. Başının gerisinde sırt kısmına doğru kıvrım yapan boynuzları üst üste çizilerek derinlik algısı oluşturulmuştur. Başında kuşlarda olduğunu kulakların çizilmemesi oldukça düşündürücüdür. Boynu ile sırtı arasındaki bölüm daha kaba ve geriye doğru düz inmektedir. Ön ayaklarındaki adaleler daha belirgin çizilmiştir. Boynunda, gövdesinde ve bacaklarındaki tüyler tarama yöntemiyle düz sıralar halinde parça parça gösterilmiştir. Arka bacaklarının gerisindeki küçük kuyruğu da tarama şeklinde tüylere sahiptir ve yukarı doğru hafif kıvrılmaktadır. Boynuz kısımlarından sonra en başarılı tasvir edilen bölüm toynaklarıdır. Bacaklarının dirsek kısmından aşağı doğru inen kemikli bölüm ile toynakları anatomik yapıya uygun olarak tasvir edilmiştir. Figürün konturları açık kahverengi üzerine siyah mürekkep kullanılarak hem yumuşatılmış hem de gölgelelendirme tekniği kullanılarak belirginleştirilmiştir.

Kompozisyonun altındaki şerit yüzeyi ise yanyana sıralanan daire dizisi şeklinde görülen zemine sahiptir. Dairelerin iç kısımları ise sonsuzluk prensibine göre stilize edilmiş kıvrımlı dallar üzerine sıralanmış tomurcuklu rumi motifleri ile doldurulmuştur. Diğer süsleme şeritlerinde de olduğu gibi burada da üsluplaştırma keskin bir şekilde hissedilmektedir.



Resim 6.249. Karışık Koleksiyon, Folyo 190r, Oğlak Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

191r: Folyonun üst kısmında kova burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.250). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisine kuyudan kova ile su çeken bir erkek tasviri yerleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezinde, sağda kuyudan su çeken erkek tasviri görülmektedir. Diğer tasvirlerden farklı olarak buradaki figür bir erkek şeklinde betimlenmiştir. Uzun sivri külah şeklinde bir başlık takan figür badem şeklinde çekik gözlü, ince düz kaşlı ve sivri yüzlüdür. Göğsüne doğru uzanan birbirine karışmış sivri sakalı ve bıyığı, çenesini ve ağzını kapatmaktadır. Burada sakalı ve bıyığı tarama yöntemiyle kahverengi mürekkep üzerine siyah mürekkep kullanılarak yapılmıştır. Küçük bir burnu, küçük kulakları vardır. Üzgün bir yüz ifadesine sahiptir. Profilden verilen figür iki kolu ile makaraya bağlanan kovanın silme şeklinde çizilmiş halatlarını sıkıca tutmaktadır. Elleri ve kolları diğerlerine göre daha kaba durmaktadır. Ancak parmak ve avuç yapısı nispeten başarılıdır. İki parçadan oluşan üst elbisesi uzun kollu ve çokgen yakalıdır. Sol kolunun omuz kısmında tiraz kuşaklarını anımsatan bir bant bulunmaktadır. Gövdeden hafif geride duran ve hareketli gösterilen alt kısmında diz kapağı hizasında toplanmış bir pantolon giyinmektedir. Belirgin olmayan kas yapısı ile bacakları ve

şematik ayakları diğer bölümlere oranla orantısız ve başarısızdır. Zemine oturmayan ayakları parmak ucunda durur izlemini vermektedir. Ancak pantalonunun kıvrımları başarılı bir şekilde çizilmiştir.

Sahnenin solunda basit bir makaraya bağladığı ve kuyudan çıkarmakta olduğu kova ve geniş bir kuyu tasviri yer almaktadır. Basit ve şematik olarak oval bir testi şeklinde çizilen kova üç halat yardımı ile makaraya bağlanmıştır. Kovanın hemen altında sol marja kadar devam eden dört sıra kesme taştan oluşan kuyu tasviri görülmektedir. Taş sıraları üst üste verilmeyerek basamaklı bir görünüm elde edilmiştir. Erkek figürünün ayakları altında devam eden dalgalı çizgisel zemin burada da sol marja kadar devam etmektedir.

Burada diğer örneklerden farklı olan süsleme şeridine yer verilmemiştir.



Resim 6.250. Karışık Koleksiyon, Folyo 191r, Kova Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

192r: Folyonun üst kısmında balık burcu tasviri yer almaktadır. (Res.6.251). Kırmızı mürekkeple çizilmiş dikdörtgen bir bölüm içerisine iki adet balık tasviri yerleştirilmiştir. Alabalık olduğunu düşünülen balıklardan üstteki sola doğru, alttaki ise sağa doğru profilden verilmiştir. Oldukça basit ve şematik olmasına rağmen sırt kısmındaki pullu bölümler oldukça detaylı çizilmiştir. Balıkların kuyruk kısımları tarama yöntemi kullanılarak açık kahverengi mürekkeple çizilmiştir. Pul kısımlarında da açık kahverengi mürekkep kullanılarak yüzeyler

boyanmıştır. Açık kahverengi tonunun kullanılması burada altın sarısının elde edilmesini sağlamıştır.

Diğer örneklerden farklı olarak burada da kompozisyonun altında süsleme şeridine yer verilmemiştir.



Resim 6.251. Karışık Koleksiyon, Folyo 192r, Balık Burcu.

Kaynak: KKGNCM.

Tarihlendirme : El yazmasının kolofonu tarih içermemektedir. Ayrıca mevcut kolofonun ana kolofon olup olmadığı da bilinmemektedir. Ancak metin içerisinde, f.177v'deki dini metnin sonuna eklenen tarihler bölümünde eserin kaleme alınış tarihi detaylı bir kronoloji ve kronikon hesabı ile açıklanmıştır. Folyo 177v'deki Nusxuri yazılı metin şu şekildedir:

... İbrahim'den Nuh'a kadar geçen yıllar 2428 sene, Nuh Tufanından Babil Kulesine kadar 370, ulusların dağıtılmasından Mısır'a inişe kadar 70, Mısır'dan Çıkış'tan tapınağın inşasına kadar 480, Tapınağın inşasından Mesih'e kadar 731 yıl geçmişti, ki bu yıllar Tanrı'nın yeryüzüne geldiği zamandı... Yahya'nın babası Zekeriya'nın günleri, Kudüs'te Hirodes'in saltanatı ve tapınağın propatikos'unda... Başkahinlerden Yusuf'a melek Gabriel Tanrı'dan Mart ayının 25'inde geldi, bir Pazar günü Meryem Ana'yı müjdeledi, bir Salı günü, Aralık ayının 25'inde Beytlehem'de doğdu, Şubat ayının 2'sinde 40. gününde tapınağa götürüldü. Aziz Simon müjdeden 30 sene sonra onu kabul etti. 33. yılında 25 Mart'ta çarmıha gerildi, Bir Cuma günü gömüldü ve bir Pazar günü tekrar dirildi. Dirilişten sonraki altıncı Perşembe olan 25 Mayıs'ta göğe yükseldi. Başlangıçtan bu yazının yazıldığı zamana kadar geçen toplam yıl sayısı 6509'dir. Yaratılışın başlangıcını işaret eden yıl 1 Ocak'ta başlamıştır. Kaydedilen yıllar şu

şekilde listelenmiştir: Âdem 906 yıl yaşadı, Şit 915, Enoş 915, Kenan 910, Mahalalel 496, Yared 709, İbrahim'den Musa'ya 430 yıl, Musa'dan Davut'a 712, Davut'tan Babil Sürgününe 433, Sürgünden Mesih'e 614. Toplam ise 5500'dir. Bizim dilimize göre Mesih'in ölümünden günümüze kadar geçen yıllar 1210'dur. Bu nedenle Adem'den yazının yazıldığı tarihe kadar geçen toplam yıl sayısı 6792'dir ve kronikon yılı 403'dir. Eğer herhangi bir yıldaki ay döngüsünü bilmek isterseniz kitaptaki tabloyu bulun ve yerini hesaplayın.

Bu metin kodeks için iki farklı tarih sunmaktadır. Kronikon hesabına göre 1188 (403+780), İsa'ya göre 1210. T. Jordania 1210 yılını kesin tarih olarak kabul etmektedir.[1175] A. Şanidze ise 1188 yılını baz almaktadır.[1176] Bu tutarsızlığın nedeni bilinmemektedir. Zira kopyalayan kişi tarihleri yazarken de zamansal sapmalar yaparak hatalar yapmıştır. Dolayısıyla ortaya iki farklı tarih çıkmaktadır. İki tarih arasında zaman farklı çok olmadığı için de araştırmacılar el yazmasını çoğunlukla 1188-1210 arasına tarihlendirmektedir.

Folyo 180r'de yer alan Nusxuri yazılı tarihsiz kolofon ise şu şekildedir:[1177]

Tanrı'nın inayeti ve lütfu üzerinize olsun. Beni bağışla Tanrım, bu kitabı okuyan herkes bana lanet okumasın. Çünkü ben, zavallı İşaya (Esaias) bu kitabı zorlukla bulup yazdım.

Mevcut kolofondan ve tarih düşülen kronoloji bölümünden anlaşıldığı üzere el yazmasının baş kaligrafı İşaya adlı bir keşiş olmalıdır. Keşiş İşaya denetiminde 1188-1210 tarihleri arasında hazırlanan bu el yazmasında büyük olasılıkla f.214v'de de görüldüğü üzere Basil adında bir keşiş daha çalışmıştır. Dönemin mevcut konjüktürü de göz önünde bulundurulduğu zaman eserin üst düzey bir kişi tarafından sipariş edilmiş olduğu düşünülmektedir. Zira eser diğer klasik yapıtlardan farklı olarak hem dinî hem de astrolojik bir metin barındırmaktadır. Burada ilgi çekici olan nokta ise el yazmasının muhtemelen Arapça/Farsça bir el yazmasından kopyalanmış olma ihtimalidir. Zira dinî bölüm ile astoloji bölümü birbirinden keskin hatlarla ayrılmış, hatta f.182r'de de görüleceği üzere kufi bir hat, süsleme öğesi olarak (?) sanki İslami bir kaynak referans alınmışçasına kodekse eklenmiştir.

El yazmasının kopyalanmasından sonraki süreci hakkında kesin bilgilere ulaşılamamaktadır. Ancak bazı kenar notları, bu döneme ilişkin parçalı da olsa belirli ipuçları sunarak söz konusu süreci kısmen aydınlatmaktadır. Bunlar arasında en önemlisi f.1r'de Kral

[1175] Şanidze, A. (1924). *Targmanebai Kebisa Kebataisai*, Tbilisi, 12.
[1176] Alibegaşvili, G. (1951). "Saşualo Saukuneebis Ori Astronomiuli Traktatis İlustratsiebi", *Sak. SSR Mets. Akad. Moambe*, XII/6, 369-376.
[1177] Nusxuri yazıtın orijinali şu şekildedir: *Ողորմեցողդ ամէնեսեան Ձեզըզեան, որ[ք] ոչռաիդողդդ, եպ ձիկդդ փոչխըռաձ Յոիհաիդռռ Ձդ շըռահեչեա գնաոան.*

VI. Vahtang'ın (1675-1737) bizzat el yazısı ile kaleme aldığı Mxedruli yazılı kenar notudur. Bu kenar notundan anlaşıldığı üzere eser geliş güzergahı ve tarihi bilinmemekle beraber kralın kütüphanesine girmiş, orada bir restorasyon geçirmiş, cildi yenilenmiş ve muhfaza edilmiştir. Bu dönemi destekleyecek diğer bir veri ise f.129v ve f.130v'de yer alan Guriali Kaixosro'ya (Keyhüsrev) ait kenar notudur. Muhtemelen prens tarafından kaleme alınan kenar notu eserin bir dönem Guria Prensliği'nin saray kütüphanesinde muhafaza edildiğini göstermektedir. Burada sözü edilen prens III. Kaixosro (ö.1747) olmalıdır. Zira Kral Vahtang ile çağdaş olan hatta kral ile bizzat diyaloğu ve eser alışverişi olan III. Kaixosro'dur.[1178] Bilindiği üzere Gurialı III. Kaixosro yönetimi ele geçirmeden önce keşiş olarak bir manastırda (Martvili?) çalışmış, kitap istinsah etmiştir. Bu bilgi de kitabın sözü edilen prenste bir müddet kaldığı bilgisini güçlendirmektedir.

Bu iki önemli veri dışında hiç şüphesiz el yazmasındaki 13 ile 18. yüzyıllar arasında eklenen Nusxuri ve Mxedruli yazılı kenar notları da bize tarihsel süreç hakkında bilgiler sunmaktadır. Ancak buradan elde edilecek veri oldukça sınırlıdır. Bir önceki bölümde de ifade edildiği üzere 13. yüzyılda Mxedruli yazısı ile kaleme alınan kenar notu bizlere aslında eserin bu tarihte çoktan manastırdan çıkmış olduğu bilgisini sunmaktadır.

Folyo 214v'de yer alan kenar notunda *Odzisi Diyakozu* ibaresi eserin üretildiktan kısa bir süre sonra manastırdan çıkarıldığı bilgisini sunmaktadır. Sözü edilen *Odzisi* adlı yerleşim günümüzde Gürcistan'da üç ayrı yerleşim yerinin adıdır. Bunlardan birincisi Şida (İç) Kartli Bölgesi'nde Kaspi belediye sınırları içerisinde yer alan harap bir köydür. Orta Çağ'da önemli bir yerleşim olan köyde Aziz Giorgi'ye adanan bir bazilika bulunmaktadır.[1179] İkincisi ise yine Şida Kartli Bölgesi'nde Khaşuri belediye sınırları içerisinde yer almaktadır. Doğu ve Batı Gürcistan'ı birbirinden ayıran sıradağlar üzerindeki bu köyde ise Tao-Klarceti ile bağlantıları bulunan Tbeleli-Abazasdze ailelerinin yaşadığı, hatta 10-13. yüzyıllarda bölgenin feodal yapısı içerisinde faal oldukları bilinmektedir.[1180] Üçüncü yerleşim ise kuzeyde Duşeti belediye sınırları içerisinde yer almaktadır. Bu köyde de yine Abazasdze ailesinin Orta Çağ boyunca etkin olduğu bilinmektedir.[1181] Orta Çağ'da bu üç köyün feodal yapısına bakıldığında el yazmasının Abazasdze ailesinin yönettiği bu köylerden birine geldiği düşünülebilir. Moğol

[1178] Çxataraişvili, K. (1986). "Kaixosro III Gurieli", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia*, 10, Tbilisi, 444.
[1179] Zakaria, P. (1990). "Odzisis Tzminda Giorgis Eklesia", *Sakartvelos İstoriisa da Kulturis Dzeglta Ağtzeriloba*, V, Tbilisi, 181.
[1180] Şoşiaşvili, N. (1975). "Abazasdzeni", *Kartuli Sabçota Entsiklopedia*, 1, Tbilisi, 11.
[1181] Gvritişvili, D. (1955). *Peodaleri Sakartvelos Sotsialuri Urtiertobis İstoriidan*, Tbilisi, 75-77.

akınları da göz önünde bulundurulduğunda eserin Duşeti gibi dağlık ve korunaklı bir manastıra gittiği (Alaverdi?) ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Geç döneme ait en önemli veri el yazmasının Kral VI. Vahtang dönemi sonrasında Mtsheta'daki Svetitshoveli Katedrali'nin kütüphanesine girmesiyle ilgili olan kenar notudur. Zira kenar notu 1855 tarihini doğrudan vermektedir. Bu tarih içeren kenar notunun aynısı A-73 kodlu (kat.no.13) el yazmasında da bulunmaktadır. Büyük olasılıkla bu iki el yazması aynı tarihlerde Svetitshoveli'ye gelmiş ve kaydı yapılmıştır. Zira her iki el yazmasındaki kenar notları aynı elden çıkmış gibidir.

Son olarak eserin 20. yüzyıl başlarında Kilise Müzesi kurulduktan sonra araştırmacılara teslim edildiği düşünülmektedir.

7. DEĞERLENDİRME

7.1. Şatberdi Manastırı'nda El Yazması Üretimi

Orta Çağ'da Tao-Klarceti Bölgesi'nde en etkin manastırlardan biri Şatberdi Manastırı olmuştur. Şatberdi Manastırı dinî, siyasi ve edebi açıdan döneme damgasını vurmuştur. Hiç kuşkusuz bunlar arasında önem teşkil eden konu manastırın el yazması üretimidir.

Bilindiği üzere Şatberdi Manastırı, Orta Çağ'da Klarceti olarak adlandırılan, günümüzde ise Artvin il sınırlarında bulunan bir manastırdır. Dönemin başkenti sayılan Ardanuç kenti yakınlarında olan bu manastır, geçmişte Rabat Manastırı ve Xandzta Manastırları ile de özdeşleştirilmiştir.[1182] Grigol Xandzteli önderliğinde ve dönemin Gürcü Kralı I. Bagrat Kurupolates tarafından 830-840 yılları arasında inşa ettirilmiş, 14. yüzyılın sonuna kadar varlığını korumayı başarmıştır. Ancak burada manastırın el yazması üretiminin ne zaman son bulduğu kesin olarak saptanamamaktadır. Zira manastırın 13. yüzyıl ve sonrasına dair herhangi bir kaydının olmayışı bu sorunu derinleştirmektedir. Burada bölgenin tarihsel arka planının değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira bölgenin istikrarsız süreci 11-12. yüzyıllar ile başlamış ve 16. yüzyıl'a kadar bu süreç devam etmiştir. Çünkü farklı güç mücadeleleri arasında yerleşim alanları zarar görmüş[1183] yahut göçler yaşanmış ya da kültürel farklılaşma nedeni ile kimi kilise ve manastırlar tedbiren keşişler tarafından boşaltılarak terk edilmiştir.

Manastırın yıkılış sürecine dair olan bilgiler tamamen varsayımlara dayanmaktadır. Kimi kaynaklarda Türkmen akınları, Selçuklu yahut Osmanlı akınlarıyla yok edildiğine dair iddialar bulunmaktadır.[1184] Ancak manastırda 11-13. yüzyıllar arasında el yazması üretimi bilindiği için Selçuklu dönemi sonrasında yıkıldığı ya da tahrip olup boşaltıldığı anlaşılmaktadır.

Selçuklu sonrasında Türkmen beylikleri döneminde yıkılmış olması olası görünmemektedir. Zira bölgeye yakın bir manastır Tbeti Manastırı'nda 1344 yılında Piskopos Kvirike Mtbevari tarafından bir el yazması kopyalanmış ve kolofonda piskopos el yazmasını

[1182] Cobadze, V. (2007). *Şua Saukuneebis Kartuli Monastrebi İstoriul Taoşi, Klarcetsa da Şavşetşi*, Tbilisi, 57.
[1183] Yerleşim alanlarının zarar görmesiyle ilgili olarak elimizde birkaç veri mevcuttur. Bunlardan en önemlisi 11. yüzyılın ikinci yarısında Sultan Alparslan'ın Ardahan ili Çıldır ilçesi yakınlarındaki Şeytan Kalesi'ni kuşatması ile ilgidir. Şadruddin Ebu'l-Hasan Ali'nin aktardığına göre, Sultan AlparslanAni kentini aldıktan sonra bölgede fetihlerine Şeytan Kalesi ile devam etmiş, ancak kuşatma esnasında bazı yerleşim alanları yanarak zarar görmüş ya da yok olmuştur. Bkz: Şadruddin Ebûl-Hasan Ali bin Nâsır bin Ali El-Hüseynî, *Ahbârü'd-Devleti's- Selçukiyye*, (1999). Necati Lügal (Çeviren), TTK Yayınları, Ankara, 25-28; Ayçiçek, A. (2024). "Orta Çağ'da K'veli Kalesi (ყველის ციხე)'nin Türk Tarihi Açısından Yeri ve Önemi Üzerine Bir Değerlendirme", *İRTAD*, 7(13), 42-60.
[1184] Şaraşidze, *a.g.e.*, 1954, 210-215.

Türklerin idaresi altında kopyaladığı bilgini vermiştir.[1185] Bu bilgiden hareketle manastırların bizzat faaliyet yürütmesine izin verildiği ve korunduğu anlaşılmaktadır. Yıkılış sürecine dair sürecin Osmanlı döneminde gerçekleşmiş olması ise geçerli bir kanı olarak görülememektedir. Zira 17. asırda, İşhan ve Tbeti gibi Şatberdi kadar önem taşıyan piskoposluk merkezlerine Osmanlılar tarafından berat gönderilip piskopos tayin edilmiştir.[1186] Bu nokta da geriye yalnızca bölgenin Moğol ya da Atabekler döneminde tahrip olabileceği olasılığıdır. Ancak yine varsayımlar üzerinden ilerlediğimizde manastırın Atabekler döneminde yıkılmış olabileceği düşüncesi tutarsız görünmektedir. Zira Atabek hanedanı olan Cakeliler bizzat kilise ve manastırları ihya etmiştir.[1187] Sonuç olarak manastırın 13. yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra Moğol istilası döneminde büyük oranda tahrip olduğu anlaşılmaktadır. Fakat burada tüm bu bilgiler değerlendirilirken, bunların tarihi önermelerden ibaret olduğu unutulmamalıdır.

Manastırın yok oluş sürecine dair dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli ve kafa karıştırıcı nokta Cumati Manastırı Başpiskoposu Nikoloz'un 16. asrın ortalarında Klarceti'ye yaptığı ve Şatberdi yazmalarından dördünü Guria bölgesine götürmesi ile ilgilidir. Daha önceki bölümlerlede de el yazmalarının kolofonlarından aktarıldığı üzere Başpiskopos Nikoloz Klarceti'ye gelip el yazmalarını alıp gitmiştir. Adişi Dört İncili'ndeki kolofon şu şekildedir:

Ben bir zamanlar Cumati'nin eski başkanı olan, değersiz ve manevi açıdan sefil bir ruh olan Nikoloz, büyük bir masrafla (sadaka?) oraya seyahat ettim ...Tanrı Klarjeti'nin Manastırını ihya/inşa etsin! ... Onların çoğunluğu sayesinde Tanrı, Şatberdi'yi inşa/ihya etti.

Bu kolofon metninden anlaşılan Piskopos Şatberdi'yi ziyaret ederek buradaki el yazmalarını toplayıp Guri'ya götürmüştür. Ancak bu tarihlerde manastırın faaliyet yürüttüğüne dair herhangi bir bilgi yoktur. Ayrıca keşişin el yazmalarını bizzat Şatberdi'den aldığına dair varsıyımda bulunmakta şüpheyle yaklaşılması gereken bir durumdur. Çünkü bölge manastırları kuruldukları günlerden itibaren birbirleri ile iletişim halinde olmuş, zaman zaman keşişler farklı farklı manastırlarda faaliyet yürütmüştür. 16. yüzyılda diğer manastırların faaliyet dökümanları incelendiğinde Şatberdi'ye dair herhangi bir bilginin olmaması Piskopos Nikoloz'un bu el yazmalarını nereden temin ettiği sorusunu akıllara getirmektedir. Bu noktada dikkat edilecek husus diğer manastırların tarihsel dökümanları olmalıdır. Eğer Şatberdi Manastırı 16. yüzyılda faaliyet yürütmeye devam etseydi ya da o tarihten kısa bir süre önce yıkılmış olsaydı, Şatberdi keşişleri diğer manastırlara giderek faaliyetlerine devam eder ve isimleri kısaca bile olsa yer

[1185] Silogova & Şengelia, *a.g.e.*, 2006, 286.
[1186] Svanidze, M. (2002). *Osmaluri İstoria: 1600-1923*, II, Tbilisi, 44.
[1187] Silogova & Şengelia, *a.g.e.*, 2006, 287.

yer aktarılırdı. Sonuç olarak Piskopos Nikoloz 16. asırda Klarceti'de muhtemelen Şatberdi eserlerinin muhafaza edildiği bir yerden kitapları toplayarak götürmüş olmalıdır.

Şatberdi Manastırı'nın skriptoriumu daha öncede değinildiği üzere Tao-Klarceti'nin kültürel yaşamında özel bir yere sahiptir. Zira Tao-Klarceti'de inşa edilen yaklaşık 180 kadar kilise ve manastır içerisinde skriptoriumun varlığı ispatlanabilen bir düzine manastırdan biridir. Bu yönüyle bile diğerlerinden öne çıkmaktadır. Hatta manastırın kuruluşundan hemen sonra skriptoriumunun aktif hale geldiği Aziz Grigol Xandzteli'nin hayatının anlatıldığı el yazmasından anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu manastırın doğrudan dönemin kültür merkezlerine yön vermesi amacıyla inşa edildiği, dini ve politik elitin buraya bu nedenle dikkat çektiği varsayılmaktadır. Burada hazırlanan el yazmaları, hattatların ve nakkaşların ustalığı, içerik çeşitliliği ve redaksiyon kusursuzlukları ile ön plana çıkmaktadır. Aynı dönemde diğer manastır atölyelerinde üretilen el yazmaları ile Şatberdi yazmaları karşılaştırıldığında, Şatberdi Manastırının bizzat dini-politik elit tarafından desteklendiği ve önem atfedildiği kolaylıkla anlaşılabilmektedir. Bunun en güzel örneği kat.no.1'de incelenen Adişi Dört İncili (897) ile I. Tzqarostavi Dört İncili (10.yy)'dir (Res.7.1). Birbirlerine yakın tarihlerde aynı bölgede üretilen iki el yazmasındaki malzeme farkı, işçilik ve estetik algı çok net bir şekilde anlaşılmaktadır.



Resim 7.1. Adişi Dört İncili, f.2v, 897 (Sol) ve I. Tzqarostavi Dört İncili, f.3v, 10.yy (Sağ)

Kaynak: KKGNCM.

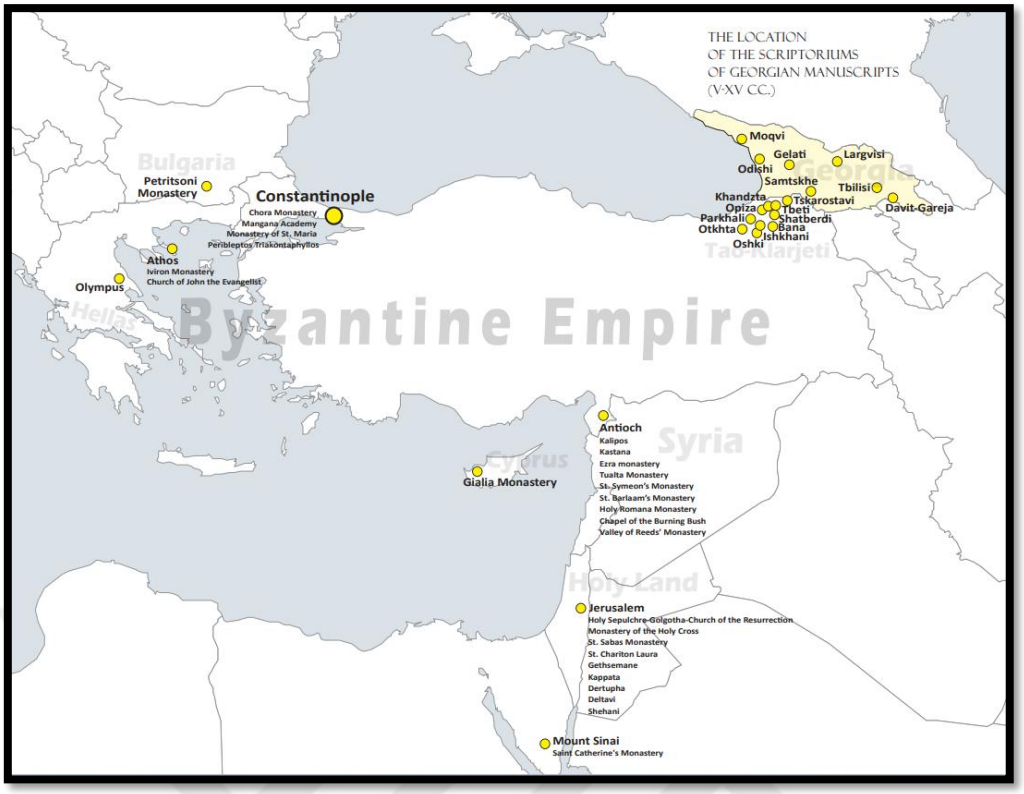
Manastırın en etkin olduğu 9-11. yüzyıllarda Gürcü kültürünün en önemli şahsiyetlerinden başta Aziz Grigol Xandzteli olmak üzere, Sopron Şatberdeli, İoane Bera,

Grigol Vaçedzoreli, Stepan Şatberdeli, Grigol Mtatsmindeli gibi pek çok önemli isim burada faaliyet yürütmüştür.

Günümüzde Tao-Klarceti Bölgesinde üretildiği tespit edilebilen 70 kadar el yazmasının 15 tanesinin Şatberdi Manastırında kaleme alındığı bilinmektedir. Bu el yazmaları dışında El Yazmaları Merkezi arşivinde henüz üzerinde çalışma yapılmamış pek çok eser olduğu için Tao-Klarceti'de üretildiği düşünülen eser sayısının artacağı düşünülmektedir. Ancak günümüze ulaşan el yazmalarının çoğunun kolofon sayfaları eksik olduğu için yahut var olan kolofonlarda üretim yerine ya da üreticisine dair bilgi olmadığı için el yazmalarının tanımlamaları yapılamamaktadır. Bu nedenle pek çok eser karşılaştırma yöntemiyle ya da paleografik çözümlemelerle tarihlendirilmekte ve üretim yerleri tespit edilmeye çalışılmaktadır.

El yazmalarının üretimi noktasında hernekadar kısmî olarak bilgi sahibi olunsa da malzemenin temini ve hazırlanışı konusunda herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bilhassa parşömen üretiminin var olup olmadığı bilinmemektedir. Buna ek olarak el yazmalarında kullanılan boyaların da nasıl temin edildiği henüz gün ışığına kavuşturulmamış konular arasındadır. Tao-Klarceti gibi oldukça dağlık, ulaşımı güç olan, yeteri kadar tarıma elverişli olmayan arazilerde manastır faaliyetlerinin nasıl yürütüldüğü konusu da henüz çözümlenemeyen sorular arasındadır. Zira üretimi oldukça zor ve maliyetli olan parşömenin pahalı bir ürün olması nedeniyle eski parşömenlerin eski yazıların yıkanma yoluyla silinerek tekrar tekrar kullanıldığı da bilinmektedir.[1188]

[1188] Şanidze, a.g.e., 1946, 52.

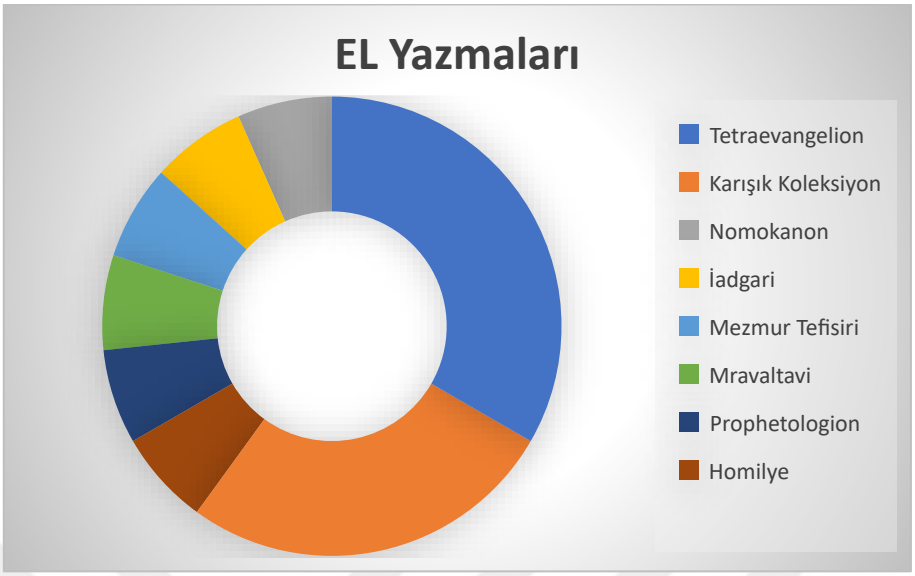


Harita 7.1. Orta Çağ'da Akdeniz Havzasında Faaliyet Gösteren Gürcü Manastırları

Kaynak: Abaşidze, 2024.

Manastırda üretilen bu el yazmalarının tamamı dini konulu kitaplardan oluşmaktadır. Konu kapsamında incelenen eserlerin beşi Dört İncil olarak tanımlanan tetravangelion, bir tanesi Mravaltavi, bir tanesi İadgari adlı ilahi koleksiyonu, bir tanesi mezmur tefsiri, bir tanesi prophetologion, bir tanesi homilye, dört tanesi ise *krebuli* olarak tanımlanan içerisinde çeşitli eserlerin toplandığı karışık koleksiyonlardır.

Tablo 7.1. El Yazmalarının Türlerine Göre Dağılımı



El yazmalarının yarısının kesin kopyalanma/yazılma tarihi bilinmektedir. Erken dönemlerdeki pek çok el yazmasının kesin üretim tarihi bilinmediği için bazı kıstaslar üzerinden yüzyıl değeri verilebilmektedir. Konu kapsamında 8 el yazmasının üretim tarihi bilinmektedir. Bunlardan en erken tarihli olanı 897 tarihli Adişi İncili'dir (Kat. no. 1). İkinci el yazması 936-940 tarihli I. Cruçi İncili (Kat. no. 4), üçüncü el yazması 973 tarihli I. Parxali İncili (Kat. no. 5), dördüncü el yazması 973-976 tarihli Şatberdi Koleksiyonu (Kat. no. 6), beşinci el yazması 978-988 tarihli İadgari (Kat. no. 7), altıncı el yazması 1035 tarihli Büyük Basil'in Mezmur Tefsiri (Kat. no. 9), yedinci el yazması 1085 tarihli Prophetologion (Kat. no. 10), sekizinci tarih veren son el yazması ise 1188-1210 tarihli Karışık Koleksiyon'dur (Kat. no. 15).

Tarihleri kesin olarak saptanamayan 7 el yazmasından en erken tarihli olanı 9. yüzyıla tarihlendirilen Udabno Mravaltavisidir (Kat. no. 2). İkinci el yazması 9-10. yüzyıllara tarihlendirilen Ksani İncili (Kat. no. 3), üçüncü el yazması 10. yüzyıla tarihlendirilen Aprokas İncili (Kat. no. 8), dördüncü el yazması 11. yüzyıla tarihlendirilen Süryani İshak ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri (Kat. No. 11), beşinci el yazması 11. yüzyıla tarihlendirilen Nomokanon (Kat. no. 12), altıncı el yazması 11. yüzyıla tarihlendirilen Karışık Koleksiyon (Kat. no. 13) ve son olarak 11-12. yüzyıllara tarihlendirilen bir diğer Karışık Koleksiyon'dur (Kat. no. 14).

İncelenen el yazmalarının yarısı 10. yüzyıla tarihlendirilmektedir. El yazması üretiminin bir hayli fazla olması dönemin politik ve ekonomik gücü ile de ilişkilidir. Tao-Klarceti Krallığının gücünün doruklarında olduğu 10. yüzyıl, el yazması üretimini de etkilemiş gibi görünmektedir. Özellikle II. Davit (923-937), I. Sumbat (937-958), II. Bagrat (958-994), III.

Davit (966-1001), III. Bagrat (1008-1014) dönemlerinde ciddi bir artış söz konusudur. Her ne kadar kralların el yazması üretimindeki bani pozisyonundan söz edilemese de manastıra olan destekleri dolaylı yoldan el yazması üretimini etkilemiştir.

7.2. El Yazmalarının Kodikolojik Özellikleri

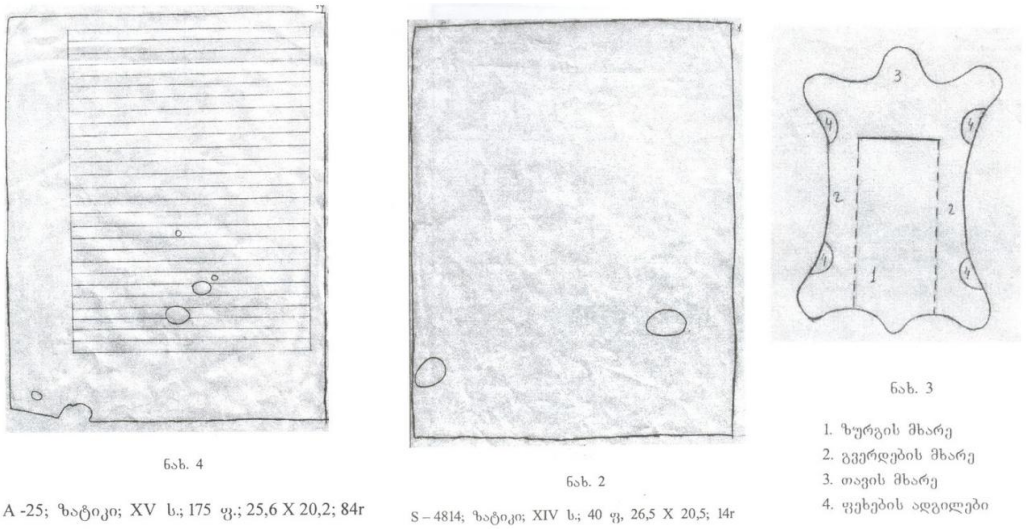
Konu kapsamında incelenen 15 el yazmasından 13'ü parşömen üzerine yazılırken iki tanesi kâğıt üzerine yazılmıştır. A-73 kodlu Karışık Koleksiyon'un kodikolojik özellikleri değerlendirildiği zaman Avrupa kökenli bir kâğıt üzerine yazıldığı düşünülmektedir. Kâğıt üzerine yazılan bir diğer el yazması olan A-65 kodlu karışık Karışık Koleksiyon ise Mısır (?) menşeilidir.

İncelenen eserlerin büyük bir kısmının yazı malzemesi değinildiği üzere parşömendir. Ancak parşömenin nasıl ya da nereden temin edildiği bilinmemektedir. Bazı tarihsel veriler ışığında burada bu sorunun cevabı aranacaktır.

Gürcü dilinde parşömen kelimesini tanımlamak için çoğunlukla ეტრატი-*Etrati* kelimesi kullanılmıştır.[1189] Çoğunlukla keçi, koyun ve zaman zaman inek derileri kullanılarak parşömen üretimi yapılmıştır.[1190] Ancak parşömen üretimine dair henüz ne bir atölye ne de bir merkez tespit edilebilmiştir.[1191] Bununla birlikte el yazmalarındaki kolofonlar ya da kenar notları üretim sürecinin nasıl gerçekleştiğine dair bilgiler de içermemektedir. Bu nedenle el yazması çalışanlar için alandaki bu boşluk hala yerini korumaktadır. Yine de hem var olan efsanelerle hem de arkeolojik verilerle Gürcistan'da deri üretiminin varlığının bilindiği belirtilmelidir. El yazmalarındaki kenar notları, kolofonlar ve çevre kültürlere bakıldığında üretim süreci hakkında çıkarımlar yapılabilmektedir.

El yazmalarının folyoları incelendiği zaman Orta Çağ'da diğer kültürlerde olduğu gibi ıslak derinin işlenmeden önce gerginleştirilerek bir tezgâhta kurultulduğu düşünülmektedir. Zira el yazmalarının büyük bir kısmında zaman zaman folyolarda yuvarlak delikler bulunmaktadır. Parşömen üzerinde yer alan bu delikler deri ustasının deriyi kuturken yanlışlıkla kestiği ya da hayvanın kesim aşamasında kemik yapısının deri üzerindeki izleri olarak yorumlanmaktadır (Res.7.3).[1192] Ancak el yazmasının ciltlenmesi esnasında kusurlu olan bu birimler sırt kısmına eklenerek kusurlar kapatılmaya çalışılmıştır (Res.7.2).

[1189] Surguladze, M. (1978). *Dzveli Kartuli Paleograpiuli Terminebi*, Tbilisi, 31.
[1190] Каждан, А. (1973). *Книга и писатель в Византии*, Москва, 16.
[1191] Gogaşvili, D. (2003). "Etrati-Satzeri Masala da Misi Damzadebis Tzesi", *Mravaltavi*, 20, 405-411.
[1192] Каждан, *a.g.e.*, 1973, 19.



ნახ. 4

A -25; ზატიკი; XV ს.; 175 ფ.; 25,6 X 20,2; 84r

ნახ. 2

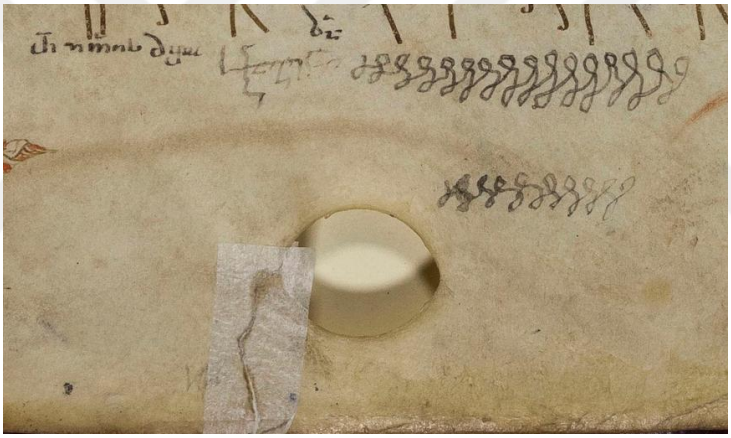
S – 4814; ზატიკი; XIV ს.; 40 ფ, 26,5 X 20,5; 14r

ნახ. 3

1. ზურგის მხარე
2. გვერდების მხარე
3. თავის მხარე
4. ფეხების ადგილები

Resim 7.2. Parşömenlerdeki Üretim Hataları (A-25, S-4814)

Kaynak: Gogaşvili, 2003.



Resim 7.3. İadgari, Folyo 272r Üzerindeki Üretim Hatası

Kaynak: KKGNCM.

Parşömenin bir sonraki hazırlık aşamasında deri ustalarının hangi malzemeleri kullandığını tespit etmek şu an için oldukça zor görünmektedir. Ancak yumurta akı ve keten tohumu kullanıldığına dair birkaç kenar notu bu bilgiyi bize sunmaktadır. Folyolardaki sararmanın temel nedeni keten tohumu yağı olarak uzmanlar tarafından ifade edilmektedir. Zira keten yağı uygulandığı zaman parşömenin her ne kadar mukavemeti artsa da zamanla karardığı anlaşılmıştır. Hatta kaligraflar bile bu durumdan şikayetçi olup kenar notlarına bunları iliştirmişlerdir. 18. yüzyılda kaleme alınan Q-896 numaralı el yazmasının 4r folyosunda yer

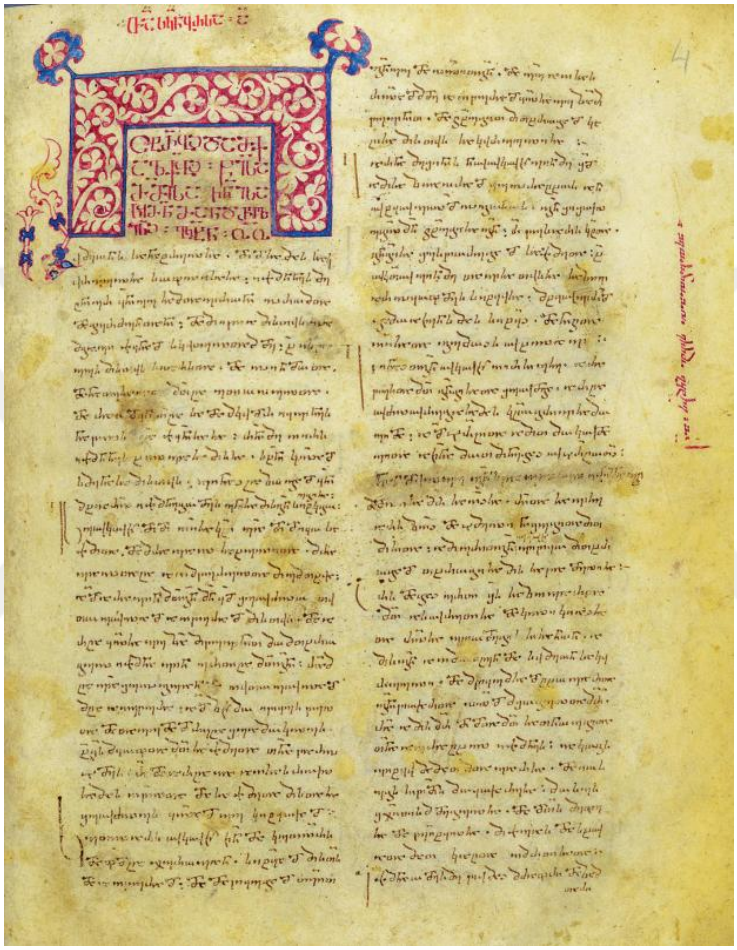
alan kenar notlarından biri şu şekildedir:[1193] "*Başka bir ana (parşömen) da yeterlidir; bu karanlık anada (parşömende) yazılmış olarak görülmektedir ve ona bütünüyle güvenmeyiniz. Zira o koyulaşmıştır.*" Yumurta akı ile ilgili olarak ise 12-13. yüzyıllara ait A-841 kodlu el yazmasının f.401v'de yer alan notu ise şu şekildedir: "… *parşömen için yumurta istiyoruz*…".[1194] 13. yüzyıla ait A-256 kodlu el yazmasının 7v folyosunda yer alan kenar notusunda ise "…*Ben, cahil ve değersiz diyakız Ramin, yumurta kaplaması yapmaya cesaret ettim ve cilalamayı tamamladığımı iddia ettim, ancak bu iyi olmadı…*"[1195] notu oldukça kıymetli bilgiler içermektedir.[1196]

Buradaki kolofon parşömen üretimi dışında da içerdiği terminoloji ile de önemli bir bilgi sunmaktadır. Kolofondaki *შეკაზმვაჲ-Şekazmvmai* terimi ile folyoların ciltlenmesi ifadesi kast edilmiştir. Hatta bu terimin bir diğer formu olan *შემოსვა-Şemosva* kelime ile de hasarlı ve eski ciltlerin yeniden kullanılabilir hale getirilmesine atıfta bulunmaktadır.[1197] Buradaki *şe-kazvma* teriminin yumurta akı uygulaması yapan ya da yapılması için kullanılıyor olması dikkate değerdir.[1198] 1081 tarihli Ath.20 numaralı el yazmasının kolofonun da da benzer bilgiler vardır (Res.7.4): "*Tanrı, Yahudi doğumlu rahibim Hristodule'ye ve değersiz ruhuma merhamet etsin, çünkü bu kitabın tüm parşömenini hazırladı… Bagrat'ın kızı mübarek Kraliçe Mariam için bir dua, çünkü bu kitap için parşömenin fiyatını ödedi...Tanrı Rahip Michael'in ruhunu hatırlasın, çünkü buraya iki drahmi bağışladı...*".[1199] Buradaki bilgilere göre manastıra parşömen tedariği sağlayan Yahudi bir tüccar ya da üretici bulunmaktadır ve manastır tedarik sıkıntısı çekmektedir. Bu bilgiler manastırlarda parşömen üretimi olmadığı noktalarda tedariğin dışarıdan sağlandığını gösteren en önemli kanıttır.

Bizans dünyasında da parşömen üretiminin benzer üretim aşamalarından geçerek sağlandığı bazı kayıtlarla aktarılmaktadır. Manastırlara kaynak sağlayan parşömen atölyelerinin ve hayvan çiftliklerinin de kayıtları bulunmaktadır. Kaya'nın Theodoros'tan aktardığına göre Konstantinopolis'teki Studios Manastırı'nın parşömen üretimi için çiftliklerinin olduğu ve pek

[1193] Abuladze, İ. (1958). *Kartuli Xelnatzerta Ağtzeriloba, Axali Q Kolektsia*, Tbilisi, 306.
[1194] Metreveli, E. (1986). *Kartuli Xenatzerta Ağtzeriloba, Qopili Saeklesio Muzeumis A Kolektsiisa*, I, Tbilisi, 95.
[1195] Nusxuri yazılı kolofonun orijinali şu şekildedir: *ⴆⴘⴍⴅⴆⴀⴍ ⴅⴀⴆⴆⴘⴍ ⴆⴘⴖ ⴔⴆⴘⴗⴀⴅⴖ, ⴔⴑⴅⴅⴀⴖⴗⴘⴖⴆⴀⴍ ⴗⴘⴍⴀⴗⴑⴍⴆⴀⴍ ⴗⴘⴍⴀⴗⴑⴍⴆⴀⴍ ⴈⴈⴗⴈⴖⴗⴀⴍ ⴗⴀⴍ ⴆⴈⴈⴗⴀⴍ ⴗⴀⴗⴈⴍⴆⴀⴍ ⴗⴀⴗⴈⴍⴆⴀⴍ ⴗⴀⴗⴈⴍⴆ

çok manastıra parşömen tedarik ettiği[1200], kent merkezinde parşömen dükkanlarının varlığı bilinmektedir.[1201] Yine bir başka kayıtta VIII. Michael Palaiologos'un (1261-1282) yeğeni ve tanınmış bir el yazması kopyacısı olan Theodora Raoulaina'ya yazdığı mektuplardan birinde, Konstantinopolis Patriği Kıbrıslı II. Gregorios'un sipariş ettiği el yazmasını insanların oruç tutması nedeni ile az hayvan kesildiğini ve bu nedenle piyasada parşömen bulunmadığını aktarmıştır.[1202]



Resim 7.4. Menologion, Ath.Georg.20, Kolofon Metni, Folyo 4r

Kaynak: Skhirtladze, 2022.

Kaynaklarda Şatberdi Manastırı'na vakfedilen köyler ve dükkanlar olduğu dikkate alındığında parşömen üretiminin manastırda yapıldığı düşünülmektedir.[1203] Ayrıca manastırın

[1200] Kaya, İ. (2018). "Bizans Manastır Atölyelerinde Minyatürlü El Yazmalarının Üretim Teknikleri", *SOBİDER-The Journal of Social Sciences*, 5(30), 238-271.
[1201] Kaya Zenbilci, İ. (2017). *Orta Bizans Dönemi Konstantinopolis Manastır Atölyeleri ve Resimli El Yazmaları Üretimi [Yayımlanmamış Doktora Tezi]*, Ankara Üniversitesi, Ankara, 432.
[1202] Kotzobassi, S. (2017). "Codicology and Palaeography", *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, Vasiliki Tsamakda (Ed.), Brill, Leiden, s.35-55.
[1203] Brosset, *a.g.e.*, 2003, 224.

oldukça düz bir arazide kurulmuş olması, mekân sorununu da ortadan kaldıracağı için atölyelerin doğrudan manastırda olduğunu düşündürmektedir. Ancak parşömenin vakfedilen köylerde de üretilip tedarik edilebileceğini unutmamak gerekmektedir. Bu bilgiye ek olarak parşömenin diğer manastır atölyelerinden ya da diğer büyük kentlerden (Tbilisi, Ani, Theodosiopolis, Konstantinopolis, Trapezus) satın alma yolu ile gelmiş olma ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır. Fakat Orta Çağ şartlarındaki lojistik sorunları ve uzun mesafaler dış tedarik ihtimalini zayıflatan etmenlerdir.

Katalogda ele alınan eserlerden ikisinde (Kat.no.13 ve kat.no.15) yazı materyali olarak kâğıt kullanılmıştır. Kâğıdın Gürcistan'a doğudan Azerbaycan ya da Ermenistan üzerinden Bağdat merkezli olarak geldiği düşünülmektedir. Zira 11. yüzyıldan itibaren Gürcü diline giren "*kâğıt*" kelimesi *ქაღალდი-kağaldi* şeklinde form değiştirerek orijini açık bir şekilde göstermiştir.[1204] Hatta 8. yüzyılda Doğu Gürcistan'ı idare eden Arapların Tiflis'te kâğıt atölyeleri kurdurduğu ancak yaygınlaşmadığı kimi kaynaklarda aktarılsa da herhangi bir dayanağı bulunmamaktadır.[1205] Kâğıdın parşömene oranla daha dayanıksız olması nedeni çok fazla tercih edilmediği anlaşılmaktadır. Zira el yazması üretiminde parşömen kullanımı 17. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir.[1206] Katalogda ele alınan A-65 (kat.no.15) numaralı el yazmasının 111v folyosundaki kenar notunda geçen ibare kâğıt tedarikinin güneyden İslam ülkelerinden geldiğini gösterir niteliktedir. Kenar notunun sonraki dönemlerde yazıldığı düşünülse de kenar notunun yazı stili ile ana metnin üslubu birebir aynıdır. Kenar notunun mahiyetinden çok değindiği konu oldukça önem taşımaktadır. Bu bilgiye göre eser doğu kâğıdı kullanılarak yazılmıştır. Katalogda ele alınan A-73 kodlu (kat.no.13) el yazmasında kullanılan kâğıt da özellikleri itibariyle doğu kağıtlarının özelliklerini taşımaktadır. Zira o dönemde Avrupa menşeili kağıtlar filigranlı, hafif sarı, mat ve beyaza yakındır.[1207] Doğu kağıtları ise yumurta akının fazlaca kullanılması nedeni ile sarımtırak renkli, kalın, yumuşak ve filigransızdır. Bu noktada ele alınması gereken bir diğer konu ise Bizans menşeili olup olmamasıdır. Ne yazıkki Bizans'ta özellikle Konstantinopolis'te kâğıt üretimine dair herhangi bir bilgi bulunmayışı, el yazmalarında İtalya menşeili kâğıt kullanılması[1208] el yazmalarında kullanılan kâğıdın Bizans'tan gitmiş olma ihtimalini zayıflatmaktadır. Hatta Kotzobassi'nin

[1204] Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 145.
[1205] Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 145.
[1206] Mikadze, G. (1957). *Kartuli Xelnatzerebis Şesaxeb da Ağtzera*, Tbilisi, 26.
[1207] Mangini, M. L. (2014). "Looking at the Changes of Writing Materials in Italian Medieval Records", *HyperCultura*, *3*(2), 2-12.
[1208] Kotzobassi, *a.g.e.*, 2017, 36-37.

Oikonomides'den aktardığına göre Bizans sarayında dış yazışmalar hariç uzun yıllar boyunca Doğu kağıtları kullanılmıştır.[1209]

El yazmalarının çoğunun boyutları büyüktür. Bu açıdan üretilen kitapların çoğunun bir ayin sırasında kullanılmak üzere hazırlandığı düşünülmektedir. Zira avuç içerisine sığacak boyuttaki küçük boyutlu kitapların çoğu zaman kişisel kullanım için üretildiği bilinmektedir.[1210] İlk örneklerden son örneklere doğru el yazmalarının boyutlarında bir küçülme, kullanılan malzemenin kalitesinde bir azalma ve daha özensiz hazırlandıkları görülmektedir. Bunun temel nedeninin 12. yüzyıldan sonra manastırın ekonomik açıdan zor günler geçirmiş olmasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir.

El yazmalarının sayfa yapılarına ve metin düzenine bakıldığı zaman yedisinin iki sütun halinde düzenlendiği görülmektedir. Satır sayıları doğrudan bir anlam ifade etmemekle beraber, yazmalarının parşömeninin ve düşünülen eser boyutu ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Kimi örnekte 17 satır görülürken kimisinde 35 satıra kadar çıkmaktadır. Bu noktada parşömenin boyutu büyüdükçe satır sayılarının da arttığı görülmektedir. Kronolojik olarak Orta ve Geç Bizans dönemlerine tekabül eden el yazmalarının Bizans örneklerine bakıldığı zaman da benzer şekilde iki sütun halinde yazıldığı bilinmektedir. Özellikle Orta Bizans döneminde kaleme alınan eserlerde iki sütunun tercih edildiği, özellikle Konstantinopolis atölyelerinde üretilenlerde 25/30 x 20/25 cm boyutlara sahip olduğu görülmektedir.[1211] Elbette burada kıyas edilecek nokta Konstantinopolis atölyeleri değildir. Zira Konstantinopolis atölyeleri 10-12. yüzyıllar arasında oldukça kaliteli el yazmaları üretmiş, üretilen el yazmaları dünyanın pek çok köşesine dağılmıştır.

İncelenen el yazmalarının sekizi Nusxuri ile, altısı Asomtavruli ile bir tanesi ise hem Asomtavruli hem de Nusxuri ile yazılmıştır. 11. yüzyıldan itibaren kaleme alınan el yazmalarında sadece Nusxuri yazısının kullanılması yazım kolaylığı açıdan tercih edildiğini göstermektedir.

El yazmalarının metinlerinin yazımında kullanılan mürekkepler değerlendirildiği zaman yedisinde kahverengi, dördünde kahverengi ve kırmızı, ikisinde siyah, birinde siyah ve kırmızı, bir tanesinde ise siyah ve yeşil bir mürekkep kullanıldığı görülmektedir. Yeşil rengin metin yazımında tercih edilmesi oldukça ilgi çekicidir. Okuma zorluğuna rağmen yer yer yeşil

[1209] Kotzobassi, *a.g.e.*, 2017, 37.
[1210] Carr, A. W. (1980). "Diminutive Byzantine Manuscripts", *Codices Manuscripti Zeitschrift für Handschriftenkunde*, 4(6), 130-161.
[1211] Kaya Zenbilci, *a.g.t.*, 2017, 439-441.

mürekkep kullanılmıştır. Genel olarak değerlendirildiği zaman metinlerin büyük bir kısmında kahverengi ve siyah mürekkep kullanılmış, kırmızı mürekkep başlıkların yazımında tercih edilmiştir.

Tablo 7.2. El Yazmalarının Kodikolojik Özellikleri

Adı	Kodu	Tarihi	Satır	Sütun	Ölçüsü	Alfabe	Mürekkep
Adişi İncili	A-478	897	17	2	30x26,5 cm	Asomtavruli	Kahvrengi
Udabno Mravaltavisi	A-1109	9.yy	30	2	33x30 cm	Asomtavruli	Kahverengi
Ksani İncili	A-509	9-10.yy	17	2	23x19 cm	Asomtavruli	Siyah
I. Cruçi İncili	H-1660	936-940	22	2	26x21 cm	Asomtavruli	Kahverengi-Kırmızı
I.Parxali İncili	A-1453	973	20	2	22,9x19,9 cm	Asomtavruli	Siyah-Kırmızı
Şatberdi Koleksiyonu	S-1141	973-976	27	2	28x22 cm	Asomtavruli-Nusxuri	Kahverengi
İadgari	S-425	978-988	35	-	37,5x29,5 cm	Nusxuri	Kahverengi-Kırmızı
Aprakos İncili	K-176	10.yy	30	2	39x25 cm	Asomtavruli	Kahverengi
Büyük Basil'in Mezmur Tefsiri	A-135	1035	22	-	19,5x13 cm	Nusxuri	Kahverengi-Yeşil
Prophetologion	H-1350 (A-192)	1085	22	-	24,6x17 cm	Nusxuri	Kahverengi-Kırmızı
Süryani İshak ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri	Q-36	11.yy	20	-	18x13 cm	Nusxuri	Kahverengi
Nomokanon	S-143	11.yy	18	-	19x15 cm	Nusxuri	Kahverengi
Karışık Koleksiyon	A-73	11.yy	20	-	16x25,5 cm	Nusxuri	Siyah
Karışık Koleksiyon	S-4939	11-12.yy	15	-	16,5x12 cm	Nusxuri	Kahverengi-Kırmızı
Karışık Koleksiyon	A-65	1188-1210	38-39	-	23x30,5 cm	Nusxuri-Mxedruli	Kırmızı, Kahverengi, Siyah

Cilt Özellikleri

Katalogda ele alınan el yazmalarından 9 adedinin cildi (Tablo 7.3), sonraki dönemlerde yapılan onarımlar ve yenilemeler sayesinde günümüze ulaşabilmiştir. Diğer el yazmaları isee kötü muhazafaza koşulları nedeni ile ciltsiz olarak günümüze ulaşmıştır. Ancak cildi olmayan eserlerde diğerlerine oranla tahribat oldukça fazladır. El yazmalarının tamamının cildi ahşap üzerine deri kaplama şeklindedir. Zira dönem şartları göz önünde bulundurulduğu zaman hem daha ekonomik hem de daha dayanıklı görünmektedir. Fakat geç dönemde yapılan onarım çalışmaları sırasında deri cildin iç kısmındaki ahşap plakalar çıkarılarak bazıları mukavva malzeme ile değiştirilmiştir. Kat.no.4'deki örnek dışında diğer tüm ciltlerde bozulma yüksek düzeydedir. Her ne kadar çoğu geç dönemde başka bir yerde ciltlense de Tao-Klarceti'deki ve Gürcistan'ın diğer yörelerindeki ciltleme tekniği tekrarlanmıştır. Bu açıdan mevcut ciltlerin tamamı ayrım gözetilmeksizin bir bütün olarak görülüp diğer örneklerle karşılaştırması ve değerlendirmesi yapılmıştır.

Tablo 7.3. El yazmalarının Cilt Özellikleri

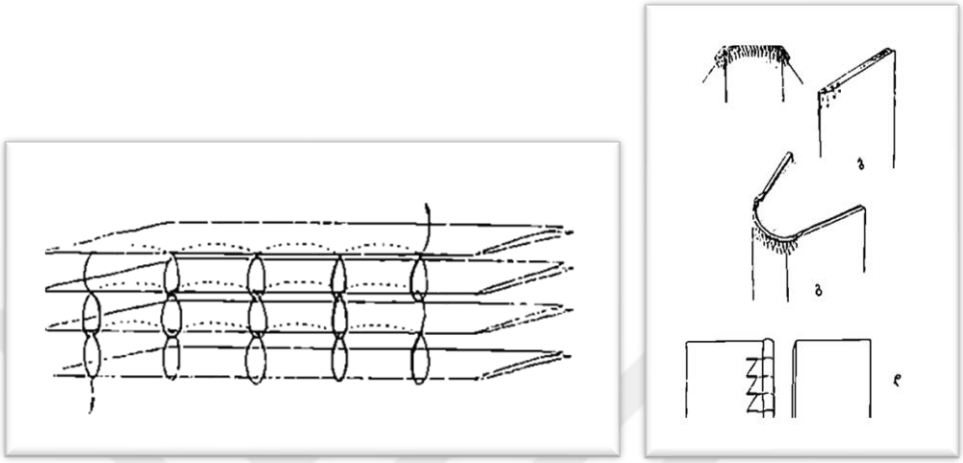
Kat.No.	Adı	Kodu	Tarihi	Cilt Tarihi	Yenilenme Tarihi	Süsleme
1	Adişi İncili	A-478	897	9.yy	14-16.yy	Metal Haç
4	I. Cruçi İncili	H-1660	936-940	16.yy	17.yy	Metal Haç, deri kabartma
5	I.Parxali İncili	A-1453	973	16-17.yy	18.yy	Deri kabartma
6	Şatberdi Koleksiyonu	S-1141	973-976	16-17.yy	18.yy	Deri kabartma, kumaş boyama
9	Büyük Basil'in Mezmur Tefsiri	A-135	1035	1035	11-13.yy	Deri kabartma
11	Süryani İshak ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri	Q-36	11.yy	11.yy	18-19.yy	-
12	Nomokanon	S-143	11.yy	11.yy	18, 19.yy	-
13	Karışık Koleksiyon	A-73	11.yy	11.yy	1854	-
15	Karışık Koleksiyon	A-65	1188-1210	13.yy	1854/19.yy	Sırt kısmında deri kabartma

Dönem kaynakları incelendiği zaman kimi eserin cildinin malzemesine, yapımına, işçiliğine ve süslemelerine daha dikkat edilmiş, kiminin ise daha acemice ve üstünkörü yapılmıştır. Buradaki temel olgu eserin banisinin sosyal statüsü ve ekonomik gücüdür. Zira rütbeli bir kişi tarafından sipariş verilen ciltlerde daha kaliteli ve iyi işçilikli deriler kullanılmış, üzerleri metal malzeme ile süslenmiş ya da kaplanmıştır. Katalogda değerlendirilen eserlerin ciltlerinin orijinalinde baskı teknikleri ile oluşturulduğu düşünülmektedir. Karanadze'nin aktardağına göre Adişi örneğindeki gibi erken dönem ciltlerinde daha deri nemliyken ahşap plakalara zamk gibi materyaller kullanılarak yapıştırılmış ve preslenmiştir.[1212] Bu nedenle deri ciltlerde baskı tekniği oluşmuştur.

Günümüze ulaşan en eski cilt Adişi İncili'nin ahşap üzeri deri cildidir (Res.6.2-3). Üç farklı katmandan oluşan cilt oldukça tahrip olmuş ve kötü durumdadır. Eser üzerinde yapılan

[1212] Karanadze, M. (2002). *Kartuli Tzignis Qdis İstoria*, Tbilisi, 9-12.

analizler sayesinde 9. yüzyılda cilt teknolojisi ve süsleme üslupları hakkında veriler elde edilmiştir.[1213] Cilt üzerindeki ikinci katman 14. yüzyıl, üçüncü katman ise 16. yüzyıl teknolojisi ile yapılmıştır. Dolayısıyla cilt üzerindeki üç farklı katmandan geniş bir çerçeveden bakılarak dönemsel çıkarımlar yapılabilmektedir. Diğer el yazmalarının ciltlerinin 15. yüzyıl sonrasına ait olması Adişi İncili'nin cildini oldukça önemli kılmaktadır.

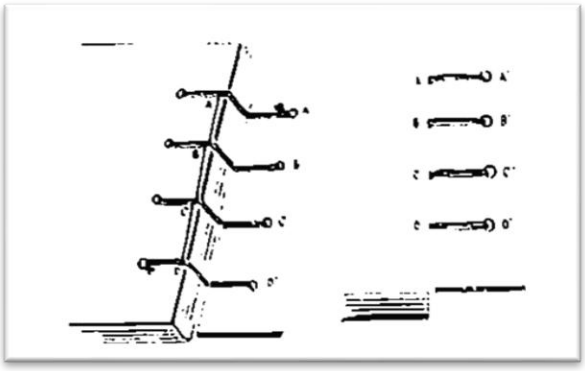


Resim 7.5. Folyoların Cilde ve Sırt Kısmına Dikilmesi.

Kaynak: Karanadze, 2002.

Adişi'nin erken dönemine ait alt katmandaki cilt değerlendirildiğinde ahşap plaka üzerinde yatay oluklar tespit edilmiştir (Res.7.5). Plakaların sırt kısmına yakın olan kenarlarına delikler açılmıştır. Bu deliklerden kalın iplikler iki ya da üç kez geçirilerek sırt kısmına iliştirilmiştir. Sicim şeklindeki iplikler iç kısımdan bir delikten diğerine geçerek birbirlerine sabitlenmiştir. Bu işlemin ardından folyolar defterler halinde sırt kısmına ve cilde dikilmiştir. Birinci defter dikildikten sonra ince bir iplikle folyolar birbirlerine sabitlenerek dıştan sırt kısmına bağlanmıştır. Cilt ve sırtın folyo ile buluştuğu grakeji olarak adlandırılan kısımdan da kalın iplikler kullanılarak diğer defterler kapağa sabitlenmiştir. İlk defterin dikim aşamasından sonra zincir dikiş olarak adlandırılan çapraz dikme işlemi uygulanmıştır. Bu teknikte çift kat halinde getirilen tek bir iplik kullanılarak son defter bağlanınca iplik son olarak grekaji oluğuna gömülerek sırt kısmında gizlenmiştir (Res.7.6).[1214]

[1213] Sarıkaya, O. (2023). *Tao-Klarceti El Yazmalarında Metal Cilt Kapakları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Uludağ Üniversitesi, Bursa, 37
[1214] Karanadze, *a.g.e.*, 2002, 17-18.



Resim 7.6. Folyoların Cilde ve Sırt Kısmına Dikilmesi.

Kaynak: Karanadze, 2002.

Burada Gürcü ciltlçiliğini diğer kültürlerden ayıran nokta defterlerin çapraz dikimidir (Res.7.5-6). Adişi örneğinde de olduğu gibi cilt ustası her olukta ikişer defteri düğümlerle sabitlemiştir. Burada uygulanan teknikte iplik birinci ve ikinci defteree peş peşe geçirildikten sonra ilk iki defterin grekaji seviyesindeki tüm oluklarından iplik geçirilmektedir. Ardından tekrar cilt ustası birinci deftere yeniden dönerek ikinci defteri atlayarak üçüncü defteri dikmiştir. Sonrasında da tek sayılar tekle, çift sayılı defterler çift sayılılarla dikilerek işlem tamamlanmıştır. Çaprazlama yapılan bu karmaşık dikim tekniği sayesinde folyoların kolaylıkla kopması engellenmiştir. Cilt ustası işlem bittikten sonra son bir kez daha grekaji oluklarından geçirerek bükülmüş ve karmaşık tomarlar haline gelmiş iplikleri sırt kısmının ortasında ilmikle sabitleyerek işlemini sonlandırmıştır. Ciltçi diktiği folyoları en sonunda levhalar arasına yerleştirerek tüm oluklardan son birkez daha iplikleri geçirerek bağlama işlemini tamamlamıştır.[1215]

Uygulanan bu karmaşık dikiş tekniğini ilerleyen süreçte diğer manastır atölyelerinde üretilen el yazmalarında da sıklıkla görmekteyiz. Bunlar arasında erken dönem hazırlanan ciltlerin bir kısmı Adişi İncili'ndeki tekniği tekrar ederken Konstantinopolis, Athos, Kudüs ve Antakya bölgelerindeki örneklerde ise Bizans ciltçiliğinin yaygın bir şekilde uygulanmıştır. Çapraz dikiş tekniği, köşebent ve preslenmiş kapaklar ile kapakların iç yüzeylerindeki dokuma muhafazaları ile Gürcü cilt sanatının en önemli örnekleri Tao-Klarceti kökenli olarak diğer bölgelere aktarılmıştır.[1216]

[1215] Karanadze, *a.g.e.*, 2002, 17-18.
[1216] Karanadze, *a.g.e.*, 2002, 17-18.



a.



b.



c.

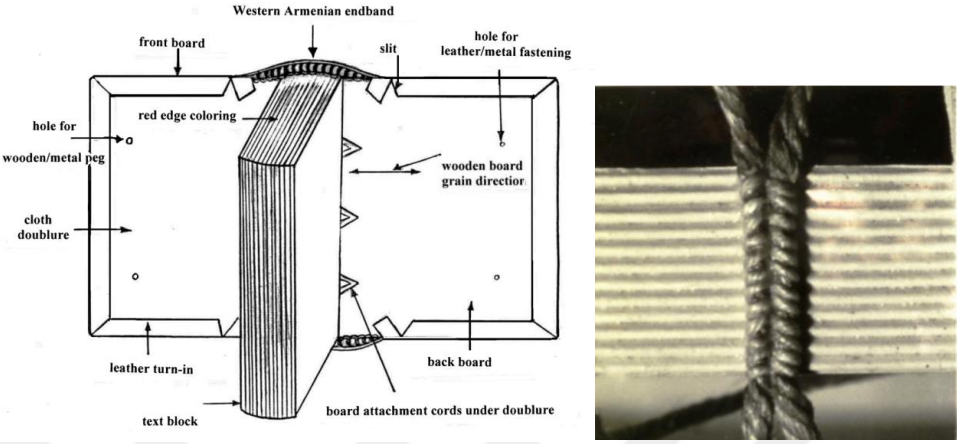
Resim 7.7. Gürcü Cilt Örnekleri: a) A-96 (16.yy), b) A-98 (12.yy), c) H-1741 (13-14.yy)

Kaynak: KKGNCM.

Komplike ve karmaşık kombinasyonlu cilt dikim tekniği Orta Bizans döneminde Gürcü ve Ermeni kitap sanatlarında sıklıkla görülmektedir.[1217] B. Regemorter'de bu cilt tekniğini sadece Gürcülere özgü bir teknik olarak yorumlamaktadır.[1218] Regemorter bu tekniği yalnızca Ermeniler ve Gürcülerde gördüğünü aktarsa da Gürcü ve Ermeni ciltçiliği arasında da özellikle dikim aşamasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Ermenilerde de bu defterler halinde dikim

[1217] Karanadze, *a.g.e.*, 2002, 18.
[1218] Regemorter, B. (1969). "La Reliure Byzantine", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 36, 122-124.

yapılmaktadır. Ancak Gürcü ciltleri zincir biçiminde komplike dikilirken, Ermeni ciltleri balık kılçığı olarak adlandırılan bir teknikle dikilmektedir. Bu teknikte Ermeniler iki farklı iplik ve iki farklı iğne kullanmaktadır.[1219]



Resim 7.8. Ermeni Cilt Sanatı, Balık Kılçığı/Sırtı Tekniği

Kaynak: Khan ve Ohanyan, 2013.

Ermenilerin cilt işleminde kullandığı iplikler Gürcülerin kullandığı ipliklere göre daha incedir. Burada da bir farklılık söz konusudur. Cilt işleminde kullanılan iplikler birkaç burgusuz ipliğin çift sıra örgü şeklinde örülmesiyle hazırlanmaktadır (Res.7.8). İnce iplikler tercih edilmesine karşın iplik üretimde malzemenin daha bol tutulması ipliklerin cilde tutunmasını kolaylaştırmaktadır. İki iplikliğin kullanıldığı bu teknikte her iki ana oluktan iplikler geçirilerek en üst noktada bir ilmek atılmaktadır. Ardından iplikler yeninden ikiye ayrılmaktadır. Birinci sabitleme işleminin ardından cilt ustası iki farklı iğneye iplikleri bağlayarak dikmeye başlamaktadır. Dikiş biçimi balık kılçığını/sırtını andırdığı için bu tekniğe *Balık Kılçığı Dikiş* adı verilmiştir (Res.7.8).[1220] Defter dikimi Gürcülerle aynı sırada gitmekle beraber Ermeni cilt ustası en son aşamada kapakları sabitledikten sonra iplikleri iç yüzeye yapıştırıp, kapak yüzeyi kumaş ile kaplamaktadır. Bu işlem ile hem ahşap plaka ile folyolar birbirlerin ayrılarak korunmakta hem de dikime dair teknik noktalar gizlenmektedir.[1221] Yukarıda da değinildiği üzere Gürcüler bu dikişi sırt kısmında ya da cildin arka kısmında görünmeyen bir noktasında gizlemektedir. Kullanılan kumaşlar ise Şatberdi Koleksiyonu (Kat.no.6) örneğinde olduğu gibi

[1219] Khan, Y. & Ohanyan, T. (2013). "Deceptive Covers: Armenian Bindings of 18th-Century Imprints from Constantinople", *The Book and Paper Group Annual*, 32, 109-117.
[1220] Merian, S. L. A. (1993). *The Structure of Armenian Bookbinding and Its Relation to Near Eastern Bookmaking Traditions (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Columbia University, New York, 20-36.
[1221] Kouymjian, D. (2008a), "Post-Byzantine Armenian Bookbinding and Its Relationship to the Greek Tradition," *The Book in Byzantium: Byzantine and Post-Byzantine Bookbinding*, N. Tsironis (Ed.) Athens, 163-176.

çoğunluğu ipekten yapılmış, pamuk katkılı, şeritli halinde süsleme kuşaklarına bölünmüş dokumalardan oluşmaktadır.



Resim 7.9. Süryani Ciltçiliği Dikiş Örnekleri: Vat.Sir.558 ve Vat.Sir.617, 15-18.yy.

Kaynak: BAV.

Süryani ciltçiliği ile karşılaştırıldığında bazı temel farklılıklar burada da izlenebilmektedir (Res.7.9).[1222] Fakat Süryani ciltçiliği üzerine çok fazla çalışma olmaması ve erken dönem örneklerinin günümüze büyük oranda ulaşamaması değerlendirme yapmayı güçleştirmektedir. Yine de genel olarak mevcut eserler incelendiği zaman, işlenmiş deri dikey levhalar şeklinde kesilerek her bir dikiş yönü için olukların açıldığı anlaşılmıştır. Bu oluklar cildin hem ön yüzünde hem de arka yüzünde izlenebilmektedir. Defterler ya da gruplandırılmış folyolar ikiye katlanarak bağlantılı dikiş yöntemiyle ayrı ayrı cilde dikilirdi. Ardından ipliklerin sırt kısmının alt ve üst kenarlarında örgü şeklinde sonkez dolaştırılarak ahşap levhalara sabitlenirdi.[1223] Folyolar dikildikten sonra sırt kısmı pamuklu ya da keten kumaşlarla

[1222] Borbone, P. G., Briquel-Chatonnet, F., & Balicka-Witakowska, E. (2015). "Syriac Codicology", Codicology, M. Maranici (bl. Ed.), *Comparative Oriental Manuscript Studies,* Hamburg: COMSt, 252–267.
[1223] Borbone vd., *a.g.e.*, 2015, 265.

kaplanmaktaydı. Merian'ın aktardağına göre çoğu el yazması birden fazla katmandan oluşan kat kat kumaşlarla kaplanmıştır.[1224]



Resim 7.10. Süryani Cilt Örneği: Syriac MSS 9, 17. Yüzyıl

Kaynak: https://collections.library.yale.edu/catalog/2052914

Merian'ın aktardığına göre erken dönem ve 15-16. yüzyıl örneklerinde birbirine paralel uygulamalar görülmektedir. Çoğunlukla ciltler sırt kısmına ikinci bir keten kumaş ile yapıştırılarak birleştiriliyordu. Deri cildin bir kısmı bunun alt kısmında kalmaktaydı. Kimi örneklerde de ahşap plakalar doğrudan oluklardan ipliklerin geçirilmesi suretiyle hem sırt kısmına hem de dokuma parçasına birleştirilmekteydi. Bu işlemlerin ardından kabartmasız baskı teknikli bezemelerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Örneklerin büyük bir kısmında ise süsleme görülmemektedir.[1225] Ancak 16. yüzyıl sonrasında Ermeni etkili olarak metal cilt kapakları yapılmaya ve taşlarla cilt yüzeyleri süslenmeye başlamıştır.[1226] Benzer uygulamalar Gürcü ciltçiliğinde 13. yüzyılda Konstantinopolis etkili olarak görülmektedir.[1227]

Dönemin üst kültürü olan Bizans ile karşılaştırıldığında ise temelde birkaç ayırt edici nokta bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi ipliklerin düz hatlar boyunca yani dikey olarak cilt ile birleştirilmesidir. Temelde bu üsluba bakıldığı klasik papirüs kodeks mantığıyla çalıştığını görülmektedir. Ahşap levhalarda dikey olukların açılması onlar için zor olduğundan Bizanslı ciltçiler yatay oluklar açmıştır. Bu tür üslubu Regemorter erken ciltçilikten klasik ciltçiliğe geçiş olarak yorumlamaktadır (Res.7.11).[1228] Ancak Bizans ciltlerinin erken dönem

[1224] Merian, *a.g.t.*, 1993, 126-132.
[1225] Merian, *a.g.t.*, 1993, 126-132.
[1226] Borbone vd., *a.g.e.*, 2015, 265-267.
[1227] Amiranaşvili, Ş. (1956). *Beka Opizari*, Tbilisi, 1-47.
[1228] Regemorter, *a.g.m.*, 1969, 104, 114-129.

örneklerinin büyük bir günümüze ulaşamamıştır. Varolan örneklerin çoğu ise Post-Bizans olarak tanımlanan 12. yüzyıl sonrasına aittir.[1229] 10-14. yüzyıllar arasında ait papirüs kodeksi mantığı ile hazırlanmış birkaç el yazması konuyu açıklık getirmek açısından örnek verilebilir: Marc. Gr. Cl. VII, 28 (939), Marc. Gr. Cl. VII, 50 (1100), Marc. Gr. X, 21 (1197), Marc. Gr. Cl. V, 13 (1221), Marc. Gr. XI, 5 (1254), Marc. Gr. VI. 10 (14.yy), Constantinopolitanus Seragl. 85 (14.yy) ve Sinaticus Gr. 465 (14.yy).[1230]



Resim 7.11. Bizans Cilt Örneği: Marc. Gr. Cl. VII, 50 (1100)

Kaynak: Pugliesa, 2008.



Resim 7.12. Bizans Cilt Örneği: Barb.Gr.5 (1565-1600).

Kaynak: BAV.

Bizans ciltçiliği ile Gürcü ciltçiliğini birbirinden ayıran temel özellikler şunlardır:[1231]

[1229] Maniaci, M. (2015). "Greek Codicology", Codicology, M. Maranici (bl. Ed.), *Comparative Oriental Manuscript Studies,* Hamburg: COMSt, 187-208.
[1230] Regemorter, *a.g.m.*, 1969, 114; Pugliese, S. (2008). "Byzantine Bindings in the Marciana National Library," *The Book in Byzantium: Byzantine and Post-Byzantine Bookbinding*, N. Tsironis (Ed.) Athens, 219-252.
[1231] Maniaci, *a.g.e.*, 2015, 205.

a) Bizanslı zanaatkarlar tek bir iplik kullanarak desteksiz dikiş yaptılar. Bağlantılı dikişleri üst kısımdan kesin V formundaki oluklarla birleştirdiler.

b) Kapaklardan birinde menteşe işlevi gören ilmekler oluşturulmuş ve dikim folyoların sonuna kadar bu şekilde devam etmiştir. Her iki kapakta ayrı ayrı ilmekler hazırlanır ve dikim işlemi metin bloğunun ortasına doğru karşılıklı olarak ilerletilir; iki yarı daha sonra sekiz şeklinde dikişlerle birleştirilir. Metin bloğu, kapaklar olmaksızın ayrı olarak dikilir; ardından kapaklar, sırt kenarına paralel olarak açılmış delikler boyunca oluşturulan bir dizi ilmek yardımıyla sonradan sabitlenir. Bu bağlantılar ya aynı dikiş ipliğiyle ya da benzer bir iplikle gerçekleştirilir; iplik, kapakların iç veya dış yüzeyi boyunca ilmekten ilmeğe geçerek ilerler.

c) Üst ve alt kenarlardaki köşebentler kapak kenarlarının ötesine uzanacak şekilde deri üzerine ipliklerle örülür ve levhalara, yüzeyde açılmış deliklerden geçirilen dikişlerle sabitlenir. Bu şeritler ya üst üste yerleştirilmiş iki sicim şeklinde etrafına sarılmış doğal renkli ipliklerden oluşur ya da tekli veya çiftli destek üzerine örülmüş, renkli zikzak desenli örgüler şeklinde olabilir. En nihayetinde üzeri kabartmalı ya da baskı teknikli deri kapaklarla örtülür.



Resim 7.13. Bizans Cilt Örnekleri: Cod.Sin.Gr.175, 11-12.yy ve Cod. İvir.Gr.528, 1538

Kaynak: Boudalis, 2016.

Biraz güneye Mısır'a geldiğimizde ise Bizans dünyasından farklı bir cilt teklonojisi görülmektedir.[1232] Kıpti (Kopt) cilçiliği, helenik kökleri ile Antik Mısır gelenekleri ile

[1232] Gabra, G. & Marianne Eaton, K. (2006). The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo, New York: The American University in Cairo Press, 134-135; Gabra, G. (ed.). (2014). Coptic

harmanlanarak kendine özgü bir biçem ve teknik geliştirmiştir.[1233] Bugün Gürcistan'daki El Yazmaları Merkezinde binlerce papirüs bulunmaktadır. Bu papirüslerin ise Kıptilerle ilişkisi olduğu düşünülmektedir.[1234] Bu ilişkiyi ise hiç şüphesiz Gürcü keşişler ve zanaatkarlar inşa etmiştir. Bu nedenle katalogda ele alınan geleneksel Gürcü ciltçiliğinin Kıpti ciltçiliği ile de karşılaştırılması gerekmektedir.



Resim 7.14. Kıpti Cilt Örneği, MS M.580A

Kaynak: The Morgan Library Museum.

Kıpti ciltçiliğine dair en erken örnekler 4. yüzyıla tarihlendirilen NGC kodeksleridir.[1235] Bu kodeksler üzerinde yapılan çalışmalar neticesinde dört tip cilt tipolojisi ortaya çıkarılmıştır. Ancak temelde aynı mantık ile dikim işlemi gerçekleştirilmiştir. Her bir papirüs tomarı sırt kısmından ince bir deri kılıfa dikilerek sabitlenmiştir. Dikiş için ise oval kesimli deriden yapılmış sicimlerle ya da keten ipliklerle iki kısa ilmek atılarak sabitleme dikişi yapılmıştır. Bu sabitleme dikişlerinin her iki ucu ya tomarların orta kısmına ya da dış yüzeyine bağlanmıştır. Eğer düğüm dıştan yapıldıysa ya doğrudan sırt kısmının dış yüzeyinde ya da tomarların sırtına yerleştirilen deri bir şerit üzerinde olur ve bu şerit daha sonra kapağın iç yüzeyine astar olarak yapıştırılarak gizlenir. Tomarların ortasında ise dikiş yapılan deri kayışların papirüs yapraklarını yırtmasını engellemek için dikdörtgen formlu deri parçası katlanarak eklenmiştir. Kapakların çoğu kodeksin ön kenarını çevreleyecek biçimde en azın bir kenar bükümünü içerecek şekilde üçgen formlu olarak kesilmiştir. Bu kenar bükümüne ise uzun deri bir kayış

Civilization: Two Thousand Years of Christianity in Egypt, New York: The American University in Cairo Press, 94.

[1233] Greenfield, J. (1991). "Bookbinding", The Coptic Encyclopedia, II, New York: Macmillan, 407–409.

[1234] Szirmai, J. A. (1999). The Archaeology of Medieval Bookbinding, Aldershot: Ashgate, 7-43.

[1235] Robinson, J. M. (1979). "Codicological Analysis of Nag Hammadi Codices V and VI and Papyrus Berolinensis 8502", *Nag Hammadi Codices V, 2–5 and VI with Papyrus Berolinensis 8502, 1 and 4*, D. M. Parrott (Ed.), Leiden: Brill, 9–45.

eklenmiştir. Bu kayış kodeksin etrafında birkaç kez dolanarak kitabı kapalı tutmayı sağlamaktadır. Genellikle bu koruma kayışlarına ek olarak ek bağlama kayışları ön ve arka ciltlere eklenmiştir.[1236] Burada kapak uygulamasında yine Gürcülerden farklı bir kapak teknolojisi görülmektedir. Gürcülerde çoğunlukla akçaağaç ya da meşe plakalar kullanılırken Kıpti ciltçiliğinde üst üste preslenmiş papirüs tabakalarından oluşan kapaklar kullanılmıştır.[1237]



Resim 7.15. Kıpti Cilt Örneği, MS M.635A-B

Kaynak: The Morgan Library Museum.

Antik kiliselerden biri olarak kabul edilen Etiyopya'da (Habeş) zengin bir el yazması geleneği bulunmaktadır. Bu nedenle el yazmasına bağlı kadim bir cilt teknolojisi gelişmiştir. Bu bağlamda Gürcü ciltlerini iyi kavrayabilmek için Etiyopya cilltlerini de iyi okumak gerekmektedir. Etiyopya'da hazırlanan ciltlerde temelde Gürcü ciltlerinde olduğu gibi ahşap plakalı ciltler görülmektedir.[1238] Ahşap plakalarda ise çoğunlukla bölgede yaygın olan ağaçlardan Sedir, *Cordia africana* (*wanza*) ve *Olea africana* (*wayra*) adlı türler kullanılmıştır.[1239] Ahşap kapaklar dışında tıpkı Kıpti ciltlerinde olduğu gibi üst üste preslenmiş öküz derileri de nadir de olsa kullanılmıştır. Ancak bu teknikte ahşap plakalar olmadığı için deri zamanla eğilip bükülmüş ya da el yazması kısa zamanda tahrip olmuştur. Erken dönemlerdeki bu uygulama sonraki evrelerde kumaşlarla buluşarak Orta Çağ ciltleri içerisinde önemli bir yer kazanmıştır. Günümüze ulaşan örneklerin çoğu ise ahşap üzeri deri kaplanan 14-

[1236] Buzi, P. & Emmel, S. (2015). "Coptic codicology", Codicology, M. Maranici (bl. Ed.), *Comparative Oriental Manuscript Studies,* Hamburg: COMSt, 137-154.
[1237] Szirmai, *a.g.e.*, 1999, 28-30.
[1238] Szirmai, *a.g.e.*, 1999, 45-50.
[1239] Balicka-Witakowska, E., Bausi, A., Nosnitsin, D. & Bosc-Tiessé, C. (2015). "Ethiopic codicology", Codicology, M. Maranici (bl. Ed.), *Comparative Oriental Manuscript Studies,* Hamburg: COMSt, 154-171.

15. yüzyıl örneklerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla erken dönem ciltçiliğinde Kıpti cilt sanatının etkilerinin görüldüğü düşünülmektedir.[1240]



Resim 7.16. Etiyopya Ciltçiliği

Kaynak: Winslow, 2015.

14. yüzyılda Etiyopya'nın Tamben bölgesi yüksek kaliteli deri atölyeleri sayesinde döneme damgasını vurmuş, bir dönem Mısır ve Sudan bölgesini beslemiştir. Bu nedenle bu bölgede hazırlanan deri ciltler günümüz Etiyopya ciltlerinin temel yapı malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır.[1241] El yazmalarında dikiminde ise çoğunlukla yün, pamuk ve keten karışımından oluşan iplikler kullanılmıştır.[1242] Zaman zaman Gürcülerden farklı olarak hayvanların sinirlerinden yapıldığı düşünülen *hayvansal* kökenli ipliklerin de kullanıldığı görülmektedir.[1243] Ayrıca nadir de olsa, uzun ve dar şekilde bükülmüş parşömen şeritleri iplik olarak kullanılmıştır.

El yazmasının boyutuna bağlı olarak kapaklar üzerine genellikle iki ya da üç oluk açılmaktadır. İkiye katlanan folyolar üzerinde de delikler açılarak dikiş işlemi destek malzmesi olarak kullanılan çubuklar ya da sicimler olmaksızın levhalara dikilmektedir. Etiyopya'ya özgü olarak tanımlanan *zincir dikiş tekniği* kullanılarak dikim işlemi yapılmaktadır.[1244] Bu teknik Gürcülerden farklı olarak Kıpti cilt dikim tekniği ile benzerlikler taşımaktadır. Burada her bir dikilecek folyo çiftleri için tek bir iplik ve iki ayrı iğnenin kullanılması Tao-Klarceti bölgesindeki örneklerden farklılaştığı önemli bir uygulamadır.[1245] Adişi İncili'nde olduğu gibi

[1240] Szirmai, *a.g.e.*, 1999, 45-46.
[1241] Balicka-Witakowska vd., *a.g.e.*, 2015, 171-172.
[1242] Dal Sasso, E. (2022). "Describing Ethiopian bookbinding in TEI", *Journal of the Text Encoding Initiative*, Rolling Issue. https://doi.org/10.4000/jtei.3790
[1243] Selassie, S. H. (1981). *Bookmaking in Ethiopia*, Leiden: Karstens Drukkers, 24.
[1244] Szirmai, *a.g.e.*, 1999, 46-48.
[1245] Shailor, B. A. (1988). *The Medieval Book: Illustrated from the Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, New Haven: Yale University Press, 55.

köşebent uygulamasının erken dönemlerde burada da görülüyor olması oldukça dikkat çekicidir. Ek olarak Etiyopya ciltlerinde köşebentler için zaman zaman iki farklı renkte deriler de kullanılmıştır.



Resim 7.17. Etiyopya Ciltçiliği

Kaynak: Winslow, 2015.

Dikiş işlemi tamamlandıktan sonra deri ile kaplanan ahşap plakaların iç yüzeylerine folyoların temasını engellemek için Gürcülerde de sıklıkla görülen keten-pamuk karışımı dokumalar yerleştirilmiştir. Bu koruyucu kumaşlar çoğunlukla birkaç kattan oluşmaktadır.[1246] Buna ek olarak kumaş bölüm ile folyolar arasında fazladan üç ya da dört parşömenden oluşan ikinci bir koruyucu bölüm eklenmiştir.[1247] Uygulama biçimsel olarak Erken dönem Gürcü el yazmalarında da (kat.no.1, kat.no. 4, kat.no. 5, kat.no. 6, kat.no. 12) görülmektedir. 16. yüzyıl öncesine ait örneklerde kumaşlardan farklı olarak doğrudan parşömenlerin kullanıldığı da gözlemlenmiştir.[1248] Katalogda ele alınan eserlerden kat.no.11 ve kat.no.15'de benzer şekilde parşömenler ve kağıtlar koruyucu astar olarak kullanılmıştır.

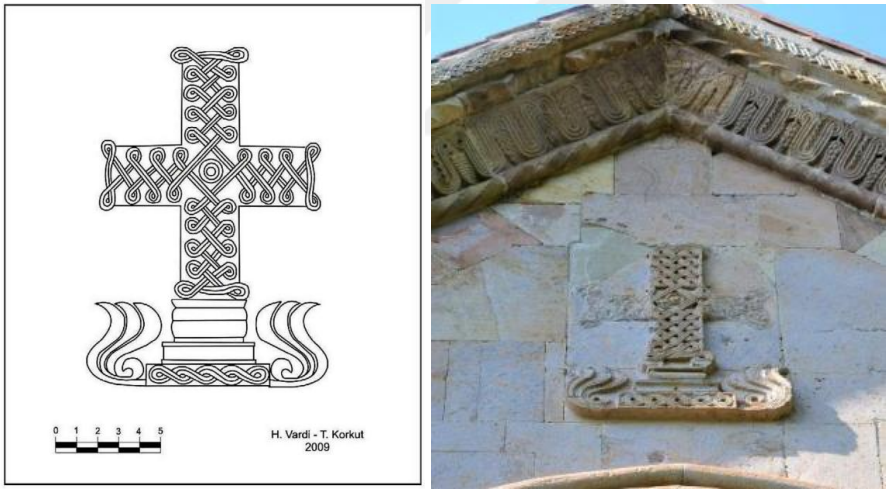
Yukarıda detaylı bir şekilde değinildiği üzere Gürcü ve Ermeni el yazmalarının cilt ustaları, kitapları kapaklara yerleştirirken belirli bir özgünlük sergilemişlerdir. Bu ustalar tarafından ciltlenen el yazmaları, Süryani, Kıpti, Etiyopya ve Bizans geleneklerine ait ciltlerden belirgin şekilde farklılık göstermektedir. Erken dönem ciltlerin (10-16. yüzyıllar) incelenmesi

[1246] Balicka-Witakowska vd., *a.g.b.*, 2015, 169.
[1247] Tomaszewski, J. & Gervers, M. (2015). "Technological aspects of the monastic manuscript collection at May Wayni, Ethiopia", *From Dust to Digital: Ten Years of the Endangered Archives Programme*, M. Kominko (Ed.), Cambridge: Open Book Publishers, 89–134.
[1248] Tomaszewski & Gervers, *a.g.b.*, 2015, 90; Balicka-Witakowska vd., *a.g.b.*, 2015, 170.

açısından, yukarıda anılan koleksiyon kadar, Kudüs ve Athos manastırlarına ait koleksiyonlar da son derece ilgi çekici olmalıdır. Zira büyük olasılıkla, geç dönem restorasyon müdahaleleri en az düzeyde tam da bu manastırların kütüphanelerinde korunmuş el yazmalarına dokunmuştur.

Cilt Süslemeleri

Katalogda ele alınan el yazmalarının (kat.no.1, kat.no.4, kat.no.5, kat.no.6, kat.no.9) ciltleri teknik ustalıklarının yanı sıra metal işçilikleri ve kabartma teknikli deri süslemeleri ile de dikkat çekmektedir (Res.6.2-3, 21-23, 43-47, 80-87, 184-185). Ele alınan cilt yüzeylerinde süslemelerin temel karakteristiği incelendiği zaman Doğu geleneğinin (bilhassa Bizans, Ermeni ve Süryani) etkisinin net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Adişi İncili'nde (Kat.no.1) görülen kabartma teknik bezeme ile gümüş haç Gürcü kitap sanatları içerisinde ilkleri temsil etmektedir. Özellikle stilize edilmiş Bolnisi tipi eş kollu haç Doğu dünyasında yaygın olarak görülen örnekler arasındadır (Res.6.2-3). Bu haç tasviri örgülü yapısı ile de hem mimari de hem de el sanatlarında izlenebilmektedir (Res.7.18).

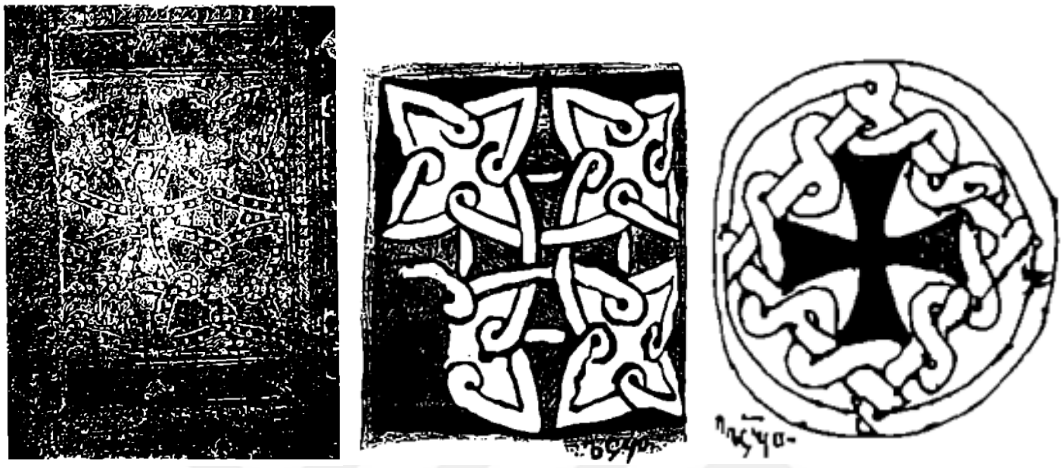


Resim 7.18. İşhan Manastırı, Güney Haç Kolundaki Haç Çizimi ve Tasviri, 11. Yüzyıl

Kaynak: Korkut, 2009 ve Canöz Arşivi.

Mimari ile eş zamanlı olarak takip edilen bu tip uygulamalar doğrudan Hristiyanlığın kendi öz kaynaklarından gelmektedir. Elbette tipolojik olarak tasvirlerin şekillenmesi tarihi, kültürel ve coğrafi etmenleri bir potada eriterek ortaya çıkmaktadır. Ancak daha öncede değinildiği üzere haçın eserler üzerine yerleştirilmesi (çoğunluğu İnciller) doğrudan İsa'nın yaşamı ile ilişkilendirilmektedir. Sonraki dönemlerde gelişim gösteren metal haç kaplamaları deri kabartmalar ile birleşerek zengin bir görünüm kazanmıştır. Bu noktada Adişi İncili'ndeki

gümüş haç deri-metal kombinasyonun başlatıcısı olarak da yorumlanmaktadır. Aynı zamanda artık el yazmalarının fonksiyonel özelliklerinin yanı sıra dış görünüşlerinin de estetik kaygılar güdülürek hazırlandığı anlaşılmaktadır. Araştırmacılar Bolnisi tipi haçların genel olarak 11. yüzyıl sonrasında Konstantinopolis merkezli atölyeler aracılığı ile Tao-Klarceti bölgesine geldiği kanısındadır.[1249]



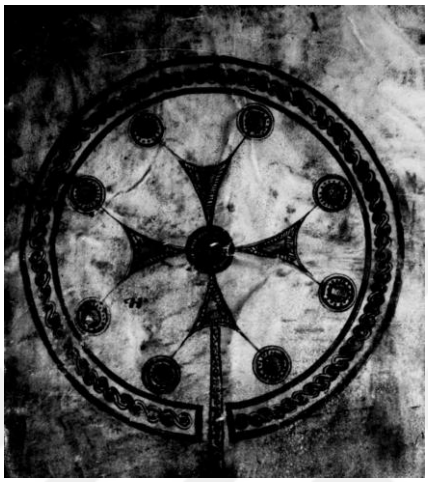
Resim 7.19. Gürcü Cilt Örnekleri: Sin.Geo.O.32-57-33 (864) ve Sin.Geo.O.47 (977).

Gürcü el yazmaları içerisinde erken döneme tarihlendirilen bazı Sina nüshalarında ciltçilik ve cilt süsleme ile kaplamacılığı arasında neredeyse birbirini tekrar eden uygulamalara rastlanmıştır. Bu yazmalar arasında Adişi'den önce kopyalanan 864 tarihli Sina Mravaltavisi (Sin.Geo.O.32-57-33) ile 977 tarihli bir evangelion (Sin.Geo.O.47) üslupsal açıdan aynı elden çıkmış izlenimi vermektedir (Res.6.2-3, 7.19). Bu noktada ciltçilik ve cilt süslemesi özelinde güneyden kuzeye doğru yayılan bir eğilimin olduğunu anlaşılmaktadır. Zira Adişi ile Sina Mravaltavisi arasında neredeyse 30 yıllık zamansal bir fark bulunmaktadır. Bu zaman farkı nedeniyle Adişi'yi ciltleyen ustanın bölgesel üslupları bildiği, bilhassa Sina ve Filistin bölgelerinin teknik ve estetik beğenilerini takip ettikleri anlaşılmaktadır.

Bizans, Süryani, Ermeni ve Etiyopya ciltlerinde de benzer uygulamalar oldukça dikkat çekicidir. El yazmaları içerisinde İncil kapaklarının, çoğu zaman metal haçlarla süslendiği oldukça yaygın bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimi önemli örneklerde ise bu basit haç plakalar karşımıza ustalıkla hazırlanmış metal kapaklar şeklinde çıkmaktadır. Tamamen metal kaplama yapmak ya da metal kılıflar genellikle 12. yüzyıl sonrasında karşımıza çıkmaktadır.

[1249] Sarıkaya, *a.g.t.*, 2023, 30-32.

Ermeni ciltleri üzerinde yer alan süsleme üslupları araştırmacılar tarafından Gürcülerle eş zamanlı olarak gelişim gösterdiği ifade edilmektedir.[1250] Ancak erken dönemlere ait örnekler günümüze büyük oranda ulaşamamıştır. Adişi İncili'nde görülen gümüş haç örnekleri büyük oranda günümüze ulaşan Ermeni el yazmalarının iç dekorasyonunda karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. Bu verilerden yola çıkarak araştırmacılar erken dönemlerde özellikle metal haç uygulamalarının ciltler üzerinde de var olabileceğini belirtmektedir.[1251]



Resim 7.20. Ermeni El Yazmalarında Görülen Haçlardan Bir Örnek, Arm.2555, 11. Yüzyıl

Kaynak: Library of Congress.

Araştırmacılar tarafından belirtildiğine göre Ermeni ciltleri üzerinde görülen kabartma teknikli bitkisel ve geometrik süslemeler çoğunlukla kaynağını Hristiyanlığın az kaynaklarından ve kültürden almıştır.[1252] İncelenen eserlerdeki motif düzeni Ermeni ciltlerinde de çoğu zaman çerçeveler halinde örgü, geçme, ya da madalyon şeklinde görülmektedir (Res.7.21).[1253] Her ne kadar günümüze ulaşan eserler geç döneme özellikle Vaspurakan ve İsfahan ekollerine (15-18.yy) dayansa da araştırmacılara göre geleneksel ciltçilik anlayışından farklı değildir (Res.7.21).[1254]

[1250] Kouymjian, D. (2014). "The Archaeology of the Armenian Manuscript: Codicology, Paleography, and Beyond", *Armenian Philology in the Modern Era*, Leiden: Brill, 5-22, https://doi.org/10.1163/9789004270961_002

[1251] Kouymjian, D. (1992). "Dated Armenian Manuscript Bindings from the Mekhitarist Library, Venice", *Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena-1988*, Venezia, 407-409.

[1252] Merian, a.g.t., 1993, 98-102.

[1253] Kouymjian, D. (2008b). "The Decoration of Medieval Armenian Manuscript Bindings", *La reliure médiévale: pour une description normalisée*, G. Lanoë (Ed.), Turnhout: Brepols, 209–218.

[1254] Merian, S. M. (1996). "From Venice to Isfahan and back: the making of an Armenian manuscript in early eighteenth-century Persia", *The Compleat Binder: studies in book making and conservation in honour of Roger Powell*, J. L. Sharpe (Ed), Turnhout, 280-291; Kouymjian, *a.g.b.*, 2008a, 187-189.



Resim 7.21. Ermeni Cilt Süslemelerinden Örnekler: a) 1193 Tarihli Bir İncil Kapağı, W.538, b) 15.yy. Cilt Örneği, MS 113, c) 18.yy. Cilt Örneği, VAB Rps 8101 III

Kaynak: a) WAG, b) HEK, c) BN.

Ermeni el yazmalarında metal kaplama yapılan ya da kabartma teknikli deri süslemeler Gürcülerden farklı olarak İncil nüshalarında yoğunlaşmaktadır (Res.7.21). Daha önce de değinildiği üzere İncil ciltlerinin başlıca süslemelerini *Kalvarya Haçı* olarak adlandırılan kaideli ve örgülü haçlar oluşturmuştur. I. Parxali İncili'nin (kat.no.5, Res.6.45,47) kabartma teknikli madalyon bezemesinde görülen Çarmıh Sahneleri ikonik olarak Ermeni ciltleri içerisinde önemli kompozisyonlar olarak yerini almıştır. Ciltlerdeki estetik amacın yanı sıra kopyalayan keşişin ve ciltçisinin vermek istediği mesaj kapak ikonografisi ile başlayıp bitmektedir.[1255] Ciltlerdeki süsleme kompozisyonu kimi zaman bazı damgalarla preslenerekde işlenmiştir. Aynı tekniklerin yerel bir etkiden ziyade esnek bir kültür geçişinin olduğunu göstermektedir. Araştırmacılara göre tüm bu baskı ve kabartma teknikli kompozisyonların kökeni Kıpti ve Habeş geleneklerine dayanmaktadır. Ayrıca Orta Çağ'daki Arap ve Türk-İslam yükseliş evrelerinde de Doğu Hristiyanları özellikle cilt ve el yazması üretiminde büyük oranda etkilenerek pekişmiştir.[1256]

Süryani ciltleri üzerindeki süsleme üsluplarında ise tıpkı Gürcü ve Ermenilerde olduğu gibi temelde haç merkezli bir süsleme anlayışının olduğu görülmektedir. Doğrudan metal kaplama uygulaması Ermeni etkili olarak 13. yüzyıl sonrasında Süryani ciltlerine girmiştir.[1257] Ancak günümüze ulaşan Süryani ciltleri çoğunlukla kabartmasız ve sade bir üsluptadır. Buda

[1255] Kouymjian, *a.g.e.*, 2008b, 210-211.
[1256] Kouymjian, D. (2015). "Armenian codicology", Codicology, M. Maranici (bl. Ed.), *Comparative Oriental Manuscript Studies,* Hamburg: COMSt, 127.
[1257] Merian, *a.g.t.*, 1993, 85.

el yazmalarının daha fonksiyonel ve hızlı bir şekilde kullanıma hazır olması gerektiği anlayışı çizmektedir.



Resim 7.22. Süryani Cilt Örnekleri: Syriaque.40, 1190, Syriaque.438, 15-16.yy ve Syriaque.61, 18. Yüzyıl

Kaynak: BnF.

Metal işçiliğin görüldüğü el yazmalarında ise kapaklar ön ve arka yüzeylere gümüş çivilerle sabitlenerek altın ya da bakır malzeme ile dövme tekniği kullanılarak birleştirilmiştir. Özellikle Mardin yöresinde dövme tekniğinin yanı sıra telkâri tekniği de kullanılmıştır.[1258] Ancak yukarıda da belirtildiği üzere metal alaşımlı kapaklar çoğunlukla özel sipariş üzerine yapılmıştır. Zanaatkarlar kapakları bitirdikleri zaman banileri, kendi isimlerini ve baninin istediği bilgileri metal yüzeye işlemiştir.[1259] Bugün Mardin'deki kiliselerde geç dönem kaliteli metal işçilikli el yazmaları hala korunmaktadır.[1260] Sözü edilen kapaklar ner ne kadar katalog eserleri ile benzerlik taşımasa da Tao-Klarceti cilçiliğinin 13. yüzyıldaki gelişim çizgisini ve benzerlikleri göstermesi açısından önem taşımaktadır.

[1258] Borbone, vd., *a.g.e.*, 2015, 266.
[1259] Hollerweger, H. (1999). *Canlı Kültür Mirası: Turabdin*, Linz: Freunde des Turabdin, 122, 137, 168.
[1260] Telli, E., & Top, M. (2021). "Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi Kduşkudşinindeki Madeni Levha Örnekleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 30, 259-289.



Resim 7.23. Gürcü ve Süryani Cilt Süslemeleri: II. Tzqarostavi Dört İncili, 1195 ve Mardin Midyat Mor Barsavmo Kilisesi İncili, 18-19.yy.

Kaynak: KKGNCM ve Telli & Top, 2021.

Bizans skriptoriumlarında da benzer şekilde cilt süsleme anlayışının var olduğu günümüze ulaşan eserlerden anlaşılmaktadır. Ancak ciltler üzerindeki süsleme üslupları ve teknikleri coğrafi bölgelere göre bazı ufak değişlikler taşımaktadır. Araştırmacılar Konstantinopolis, Napoli, Atina ve Athos gibi merkezlerde ciltçiliğin yoğunlaştığını ifade etmektedir. Zira eserin siparişçisine göre Bizans ciltçiliği ve merkezi bir alanda yoğunlaşmıştır.[1261] Bu nedenle dönemin üst kültürü olarak kabul edilen Bizans etkilenen de ziyade etkileyen besleyen konumundadır. Zira Bizans cilt bezemeciliği köklerini Antik dönemden alarak zenginleşmiştir.[1262] Örneğin Gürcü ve Ermenilerde metal alaşımlar görülürken, Bizans'ta buna ek olarak fildişi gibi farklı malzemelerde kullanılmıştır (Res.7.24).

[1261] Maniaci, *a.g.e.*, 2015, 206.

[1262] Yaşar, F., & Mimiroğlu, İ. M. (2022). "Ankara Etnografya Müzesi'ndeki İki Gümüş Kitap Kapağı Üzerine Görüşler", *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(4), 1818-1845, https://doi.org/10.21547/jss.1105967

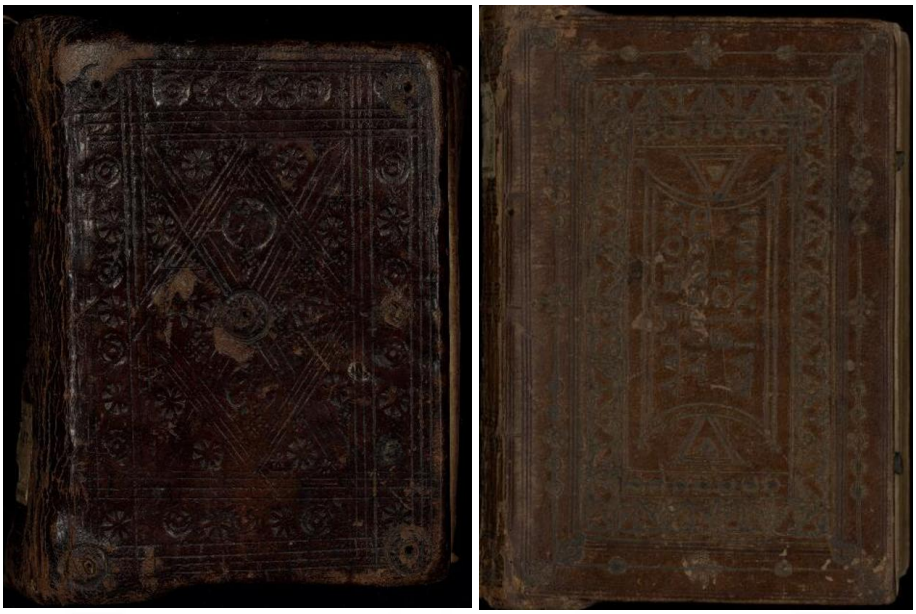


Resim 7.24. Bizans Örnekleri: a) 7. Yüzyıl Kumluca Hazinesi b) 6. Yüzyıl Diptikon.

Kaynak: a) https://www.georgeortiz.com/objects/byzantine/258-book-covers/ b) https://www.worldhistory.org/uploads/images/9623.jpg?v=1733403434-0,

10. yüzyıl ve sonrasında ortaya çıkan ciltlerde ise erken dönemlere göre işçilikte bir düşüş bir görülmektedir.[1263] Bu tarihlerde Gürcü ciltçiliği bilhassa Tao-Klarceti'deki Opiza gibi güçlü atölyelerde yükseliş söz konusudur (Res.7.23).[1264] Bugün pek çok kütüphaneye dağılmış olan Orta Bizans dönemi ciltlerinde temelde merkezde baskı teknikli bir çerçeve içerisine alınmış madalyon ve İslami ciltlerde olduğu gibi köşebent süslemeleri görülmektedir.[1265] 15-16. yüzyıllara gelindiğinde ise ciltlerin merkezlerindeki kabartmalar yerini gümüş alaşımlara bırakmıştır.[1266] Ancak yine de teknik ve üslup açısından Şatberdi atölyesi ile benzerlikler taşımaktadır. Bu noktada özelde Şatberdi, genel de ise Tao-Klarceti atölyelerini besleyen merkezin Bizans olduğu anlaşılmaktadır (Res.7.25-26).

[1263] Sarıkaya, *a.g.t.*, 2023, 85-86.
[1264] Pugliese, *a.g.e.*, 2008, 247-248.
[1265] Merian, *a.g.t.*, 1993, 90-110.
[1266] Maniaci, *a.g.e.*, 2015, 207.



Resim 7.25. Bizans Cilt Süsleme Örnekleri: Barb.gr.6 (13.yy) ve Barb.gr.21 (16.yy).

Kaynak: BAV.



Resim 7.26. Bizans Cilt Süsleme Örnekleri: Cod.İvir.Gr.625, 1654 ve Cod.Sin.Gr.1110, 1660-70

Kaynak: Boudalis, 2016.

Etiyopya ve Kıpti bölgelerindeki ciltler de de Bizans geleneğini devam ettiren uygulamaların olduğu görülmektedir (Res.7.27). 10.yüzyıl öncesindeki pek çok örnekte hatta

15. yüzyıla kadar üretilenlerde baskı ve kabartma teknikleri kullanılmıştır.[1267] Çoğu zaman metal alaşım içermeyen Kıpti ve Etiyopya ciltlerinde kullanılan süsleme unsurları Ermeni ciltlerindeki gibi örgülü haçlar ya da bitkisel kuşaklar ile geometrik çerçevelerdir.[1268] Bu açıdan bakıldığında da Gürcü ciltleri ile benzer yönlerinin ağırlıkta olduğu görülmektedir (Res.6.2-3, Res.7.27).



Resim 7.27. Kıpti Ciltlerinden Örnekler: MS M569A1, 822/823-914/914 ve MS M590A1, 8-9.yy

Kaynak: TMLM.

[1267] Mellors, J. & Parsons, A. (2002). *Bookmaking in Rural Ethiopia in the Twenty-First Century: Scribes of South Gondar*, London: New Cross Books, 17-18; Balicka-Witakowska vd., *a.g.b.*, 2015, 170-175.
[1268] Leroy, J. (1960). "L'évangéliaire éthiopien du couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie", *Cahiers archéologiques*, 11, 131–143.



Resim 7.28. Etiyopya Metal Cilt İşçiliği, MS Or.728

Kaynak: British Library.

Tao-Klarceti ciltçiliğinin genel bir değerlendirilmesi yapıldığında Gürcü ciltçiliği içerisinde birçok ilki bünyesinde barındırması nedeni ile Doğu geleneği ve Gürcü geleneği içerisinde oldukça önemli olduğu görülecektir. Metal işçiliğinden deri kabartmaya, ahşap üretiminden boyalara kadar büyük bir kültürün ürünü olan el yazmaları sosyo-ekonomik açıdan üzerinde yüzlerce yıl konuşulacak kadar önem taşımaktadır. Bu el yazması geleneği içerisinde de yukarıda değinildiği üzere ciltler hem teknik hem de süsleme üslubu açısından oldukça önemlidir. Sonuç olarak Tao-Klarceti ciltleri köklerini Bizans'tan almakla beraber kendine özgü teknikler geliştirerek Doğu dünyasından ve Akdeniz havzasından kopmadan gelmiş ve kendi oluşumunu tamamlamıştır.

7.3. El Yazmalarının Süsleme Özellikleri

Şatberdi Manastırında üretilen el yazmaları Bizans dünyasındaki ve yakın çevredeki tetraevangelionlardan farklı özelliklere sahiptir. Erken dönem özelliği olarak üretilen resimler kitapların baş kısımlarına yerleştirilmiş, pek çok el yazması içerisine yalnızca İncil yazarlarının tasvirleri yapılmıştır. İncil yazarlarının yanısıra İsa'nın hayatından kesitlerde eklenerek resim repertuarı zenginleştirilmiştir. Bunlara ek olarak kullanılan inisyaller, çizgisel bezemeler ve bitkisel süsleme şeritleri süsleme özelliklerinin diğerleridir.

7.3.1. Renk Analizi

El yazmalarında kullanılan boyaların ise manastır içinde temin edildiği düşünülmektedir. Boyalar üzerinde yapılan analizlere bakıldığı zaman metnin yazımında kullanılan mürekkep ile resimlerin boyanmasında kullanılan boyaların farklı olduğu tespit edilmiştir. Özellikle metin yazımında kullanılan siyah ve kahverengi mürekkebin yapımında madeni elementlerde tercih edilmiştir. Siyah mürekkeplerin analizlerinde ceviz ve meşe külü, zencefre ve Arap zamkı özü ile kükürt ve cıva karışımının olduğu görülmüştür.[1269] Manastır atölyesinin ilk dönemlerinde kullanılan mürekkepler ile geç dönemlerde kullanılan mürekkepler arasında da belirgin farklar vardır. Geç dönem eserlerindeki mürekkepler daha kalitesiz ve düşük kalitede materyal içermektedir. El yazmalarındaki en dikkat çekici boya grubunu kırmızı, yeşil ve mavi renkler oluşturmaktadır. Altın tozu kullanımı hemen hemen yok gibidir. Kırmızı renklerde ise singuri adını verdikleri kükürt oksit madeni, mavi renkte lapis lazuri yeşil de ise akasya ağacının reçinesine maden (?) katılmıştır.[1270]

7.3.2. İnisyaller

Şatberdi Manastırında üretilen el yazmalarının süsleme üslubunun önemli bir kısmını inisyal grupları oluşturmaktadır. Bölgedeki diğer manastır atölyelerinde üretilen el yazmalarından farklı olmamakla beraber inisyallerin üslup gelişimi kolaylıkla takip edilebilmektedir. İlk üretilen eserden son eserede dönemin ekonomik gücü ölçeğinde inisyal grupları basitten gelişmişe ve ardından tekrar basite dönmüştür. Bu nedenle inisyallerin eser içerisindeki dağılımına manastırın ekonomik gücünün ölçeğinden bakılması gerekmektedir. İnisyal grupları kendi içerisinde basit, bezemeli ve çizim olacak şekilde üç farklı gruba ayırmak mümkündür.

[1269] Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 146.
[1270] Mikadze, *a.g.e.*, 1957, 34, 43, 67.

Tablo 7.4. İnisyallerin El Yazmalarına Göre Dağılımı

Kat.No.	Adı	En.No.	Tarihi	Form	Renk
1	Adişi İncili	A-478	897	Basit	Kahvrengi
2	Udabno Mravaltavisi	A-1109	9.yy	Basit	Siyah
3	Ksani İncili	A-509	9-10.yy	Basit	Kahverengi, Kırmızı
4	I. Cruçi İncili	H-1660	936-940	Basit	Siyah, Kahverengi, Kırmızı
5	I.Parxali İncili	A-1453	973	Basit	Siyah, Kırmızı
6	Şatberdi Koleksiyonu	S-1141	973-976	Basit	Siyah, Kahverengi
7	İadgari	S-425	978-988	Basit/Gelişmiş	Sarı, Siyah, Kahverengi, Kırmızı
8	Aprakos İncili	K-176	10.yy	Basit	Siyah, Kahverengi
9	Büyük Basil'in Mezmur Tefsiri	A-135	1035	Basit/Gelişmiş	Kırmızı, Siyah, Kahverengi, Yeşil
10	Prophetologion	H-1350 (A-192)	1085	Basit	Kırmızı, Kahverengi, Siyah
11	Süryani İshak ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri	Q-36	11.yy	Basit	Siyah, Kahverengi
12	Nomokanon	S-143	11.yy	Basit	Siyah, Kırmızı, Kahverengi
13	Karışık Koleksiyon	A-73	11.yy	Basit	Siyah, Kırmızı
14	Karışık Koleksiyon	S-4939	11-12.yy	Basit	Siyah, Kırmızı, Kahverengi
15	Karışık Koleksiyon	A-65	1188-1210	Basit	Kırmızı, Kahverengi, Siyah

Yukarıda da değinildiği üzere ilk el yazmalarından son örneklere doğru manastırdaki sosyo-ekonomik çerçeve bağlamında inisyaller bezeme ögesi olarak kullanılmış ya da kullanılmamıştır. Katalogda ele alınan el yazmaları içerisinde yalnızca Mikael Modrekili'nin İadgari adlı ilahi koleksiyonunda (kat.no.7) ve Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi (kat.no.9) adlı el yazmasında gelişmiş inisyal örneklerine rastlanmıştır (Res.6.89-92, 94-114, 116, 119-155, 158-161, 165-170, 172-173, 186-203, 205-213). Üslupsal açıdan değerlendirildiği zaman gelişmiş örneklerin bir bezeme alanı olarak kullanıldığı görülmektedir. İncelenen tüm inisyallerin yüzeyleri bölümlere ayrılarak boyanmıştır. Bu bölümlendirme silmelerle, çokgen şeritlerle ya da doğrudan boyalarla yapılmıştır. İnisyallerin yüzeylerinde bölümler çoğunlukla çapraz şeritler, zikzaklar, üçgenler, sarmallar, örgüler ve silmeler şeklindedir.

Basit formlu ve bezemesiz inisyaller için diğer Gürcü el yazmalarından I. Tzqarostavi İncili-A96 (10.yy), Mestia İncili M-76 (1053) ve Svaneti'deki Laxamula Kilisesi'nde saklanan Laxamula İncili'nde yer alan (12.yy) inisyaller örnek olarak verilebilir.

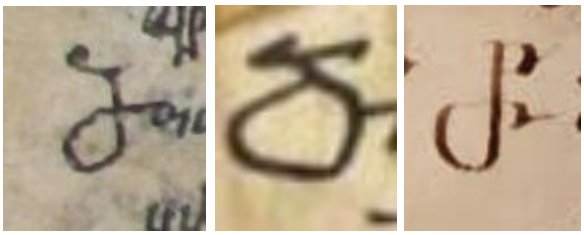


Resim 7.29. **Basit Formlu İnisyal Örnekleri: I. Tzqarostavi İncili (10.yy), Mestia İncili (11.yy), II. Cruçi İncili (12.yy) ve Laxamula İncili (12.yy)**

Kaynak: KKGNCM.

İnisyal grupları üzerinde yapılan incelemelere göre inisyallerin üslupsal gelişimi diğer manastır atölyeleri ile üslupsal bir benzerlik taşımaktadır. Özellikle Sina ve Filistin'deki manastır atölyelerinde üretilen el yazmalarında benzer şekiller inisyal formları ve gelişimi görülebilmektedir. Dış merkezlerden Kudüs Leksikonu olarak bilinen H-1329 kodlu 8. yüzyıla tarihlenen koleksiyon[1271], Avusturya Graz Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Graz.Geo.2058/3 kodlu Simon Salasis'in Hayatı adlı el yazması (981)[1272] ve Athos Dağı yazmalarından İvir.Geo.68 kodlu Dört İncil (12.yy)[1273] örnek olarak verilebilir.

[1271] Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 17.
[1272] Çxikvadze, N. (2018). *Kartuli Xelnatzeri Tzigni Sazğvargaret*, Tbilisi, 21.
[1273] Otkhmezuri, T. (2017). "Searching for Euthymius the Athonite's Autograph: Cod. Iviron geo.68", *Le Muséon*, 130(1-2), 177-206, DOI: 10.2143/MUS.130.1.3214929



Resim 7.30. **Basit Formlu İnisyal Örnekleri: Kudüs Leksikonu (8.yy), Simon Salasis'in Hayatı (981) ve İvir.Geo.68-Dört İncil (12.yy).**

Kaynak: KKGNCM.

İnisyallerin gelişimi çoğu zaman yerel özellik taşımaktadır. Ancak Ermeni el yazmaları Ermeni el yazmaları ile paralel olarak gelişim göstermiştir. Gürcü alfabesinin Asomtavruli ile Nusxuri hatlarının form itibariyle Ermeni alfabesine benzemesi nedeni ile bu gelişim çizgisi bu iki alfabe üzerinden yapılabilmektedir. Hiç şüphesiz Kıpti ve Etiyopya alfebelerinin karakteristik özellikleri de Gürcülerle benzerlik taşımaktadır. Bu açıdan da Kıpti ve Etiyopya örnekleri ile karşılaştırmak mümkündür. Ancal Bizans örneklerinde özellikle ve Orta Bizans dönemi ile sonrasında üretilen el yazmalarında doğulu çizgisel karakterdeki inisyal formlarını göremediğimiz için karşılaştırma yapmak pek mümkün görünmemektedir. Bizans el yazmalarında erken dönemlerde büyük harf kullanılarak kaleme alınan eserlerdeki inisyal formları form itibariyle benzerlik taşımaktadır. Ancak kaligrafik açıdan oldukça uzaktır. Bu nedenle inisyallerin değerlendirilmesindeki kıstaslar Bizansın doğusunu ve güneyini kapsamaktadır.

Konu kapsamında basit formlu inisyaller için Ermeni el yazmalarından; Kaliforniya Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Armenian MS 77 kodlu Danyal Kitabından Okumalar (11.yy)[1274] adlı eser, ABD The Bible Museum'de bulunan MS. 468 kodlu Matta İncili (1040)[1275] İstanbul Ermeni Patrikhanesi Kütüphanesi'nde bulunan MS 111 kodlu Litürjik Koleksiyon (16.yy)[1276] örnek verilebilir.

[1274] https://digital.library.ucla.edu/catalog/ark:/21198/zz0026w39b, Erişim Tarihi: 01.05.2025.
[1275]https://collections.museumofthebible.org/artifacts/42501-gospels-of-matthew-and-john-with-canon-tables, Erişim Tarihi: 01.05.2025.
[1276] https://www.vhmml.org/readingRoom/view/511080, Erişim Tarihi: 01.05.2025.



Resim 7.31. **Ermenice İnisyal Örnekleri: MS 77 Danyal Kitabından Okumalar (11.yy), MS 468 Matta İncili (1040) ve MS 111 Litürji Koleksiyonu (16.yy)**

Kıpti el yazmalarından erken dönem örnekleri de oldukça benzer formlar vermektedir. The Morgan Library'de yer alan pek çok Orta Bizans dönemi el yazmasının inisyalleri oldukça önemlidir.

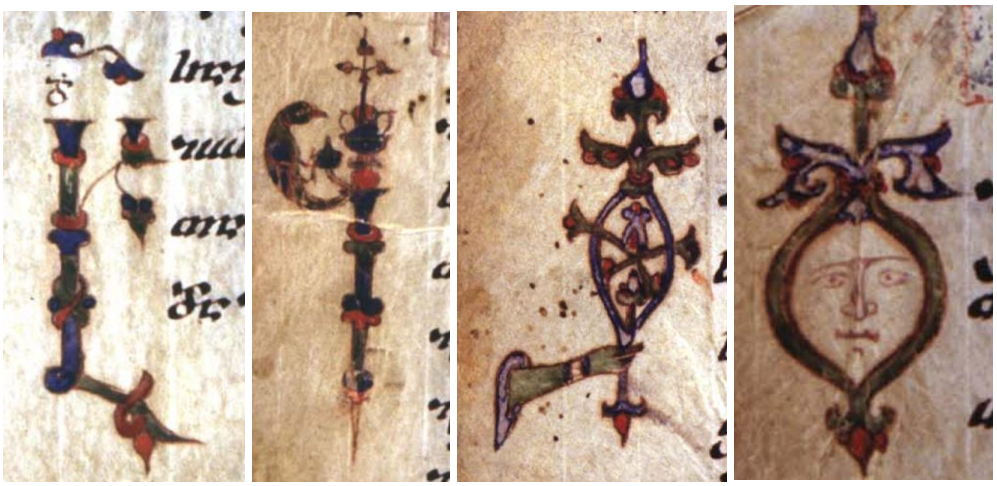


Resim 7.32. **Kıpti El Yazmalarından Örnekler: MS M.613 Koleksiyon (867), MS M.597 Koleksiyon (913-914) ve MS M.633 Hagiografik Koleksiyon (994)**

Kaynak: The Morgan Library.

İnisyaller üzerinde bezeme algısının Gürcü manastırlarında 10. yüzyıldan sonra yaygınlaştığı düşünülmektedir.[1277] Katalogda ele alınan eserlerdeki inisyaller form olarak bezemeli inisyal gruplarının erken örnekleri olarak yorumlanmaktadır. Zira 11-12. yüzyılara gelindiğinde inisyaller figüratif bir anlam kazanmaya ve farklılaşmaya başlamıştır. Yüzeyleri bölümlendirilmiş ve farklı renklerle doldurulmuş inisyal örnekleri diğer manastır atölyelerinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Aynı dönemde Bizans ve Ermeni örnekleri incelendiği zaman çoğunlukla örgülü ya da çiçekli tip dediğimiz figüratif ya da bitkisel inisyaller görülmektedir. Bu nedenle yüzeyleri bölümlendirilmiş tipolojide örnekleri büyük oranda Gürcü ve Ermeni manastır atölyelerinde üretilen örneklerde görmekteyiz. Çiçekli tip inisyaller Gürcü manastır atölyelerine 12. yüzyıl sonrasında yaygın olarak görülecektir.

[1277] Çxikvadze, *a.g.e.*, 2010, 25.



Resim 7.33. **Çiçekli ve Figürlü İnisyal Örneği: II. Çruçi İncili, H-1667, 12. Yüzyıl**

Kaynak: KKGNCM.



Resim 7.34. **Çiçekli ve Figürlü İnisyal Örneği: Martvili İncili, S-391, 1050**

Kaynak: KKGNCM.



Resim 7.35. **Ermeni Çiçekli İnisyal Örnekleri: Toros Roslin İncili, N:539, 1262**

Kaynak: TWAM.

Bezemeli inisyall grupları her ne kadar Bizans ile bağdaşmasa da üslupsal açıdan bazı yakınlıklar bulunmaktadır. Bunlar inisyallere eklenen yapraklar ve yüzeylerdeki boğumlardır. Bu noktada bazı bağlantılar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu duruma en güzel örnek, inisyallerin köşelerine eklenmiş yaprakları ile Paris BnF'de yer alan Grec 48 kodlu 9. yüzyıla tarihlenen Tetraevangelion'dur.



Resim 7.36. Orta Bizans Dönemi Bezemeli İnisyal Örnekleri

Kaynak: BnF.

Araştırmacılara göre Bizans coğrafyasında üretilen el yazmalarındaki inisyallerin bölgelere göre farklılıklar taşıdığı ve coğrafi formları bünyesinde barındırdığı düşünülmektedir.[1278] Kimi araştırmacılara göre ise inisyal formlarının toplumsal açıdan sosyolojik bir alt yapısının olduğu ileri sürülmüştür.[1279] 11. yüzyıldan itibaren tıpkı Gürcü ve Ermeni örneklerinde olduğu gibi atölyeye gelen siparişin ekonomik değeri ölçüsünde inisyallerde antropomorfik bir yaklaşım geliştiği görülmektedir.[1280] Bu sosyolojik olguyu Evangelatou birkaç el yazması üzerindeki avcılık kültü geliştirmiş zoomorfik inisyalleri örnek göstererek desteklemiştir.[1281] Araştırmacıların ifade ettikleri sosyolojik yaklaşımın yanı sıra el yazmalarının estetik algısının yükselmesi bölgesellikten çok temelde bölgenin "evrensel" gelişmiş düzeyi ile açıklanmalıdır. Sonuç olarak hem Gürcü hem Bizans yazmalarında görülen inisyal gelişim çizgisi aynı paralel düzende gerçekleşmiştir.

[1278] Anderson, J. C. (1975). *An Examination of Two Twelfth-Century of Byzantine Manuscript Production (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Princeton, 120-143; Brubaker, L. (1991). "The introduction of painted initials in Byzantium", *Scriptorium*, 45, 22-46; Džurova, A. & Vélinova, V. (2002). "La parole et l'image. Les initiales du type de la "main bénissante" coloriée en rouge ou aux ongles rouges", *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, 56-57, 2002, 241-256.

[1279] Maayan-Fanar, E. (2011). *Revelation Through the Alphabet: Aniconism and Illustrated Initial Letters in Byzantine Artistic Imagination*, Geneva, 21-97.

[1280] Mayaan-Fanar, *a.g.e.*, 2011, 45-49.

[1281] Evangelatou, M. (2008). "The exegetical initials of codex Parisinus graecus 41: Word and image in a twelfth-century Byzantine psalter", *Word & Image*, 24(2), 199–218; Evangelatou, M. (2009). "Liturgy and the Illustration of the Ninth-Century Byzantine Marginal Psalters". *Dumbarton Oaks Papers,* 63, 59-116.



Resim 7.37. **Bizans Dönemi Figürlü Bitkisel Örnekleri, Cod. Grec.759, 11-12.yy**

Kaynak: BnF.



Resim 7.38. **Bizans Dönemi Figürlü İnisyal Örnekleri, Vat.gr.463, 1062**

Kaynak: BAV.

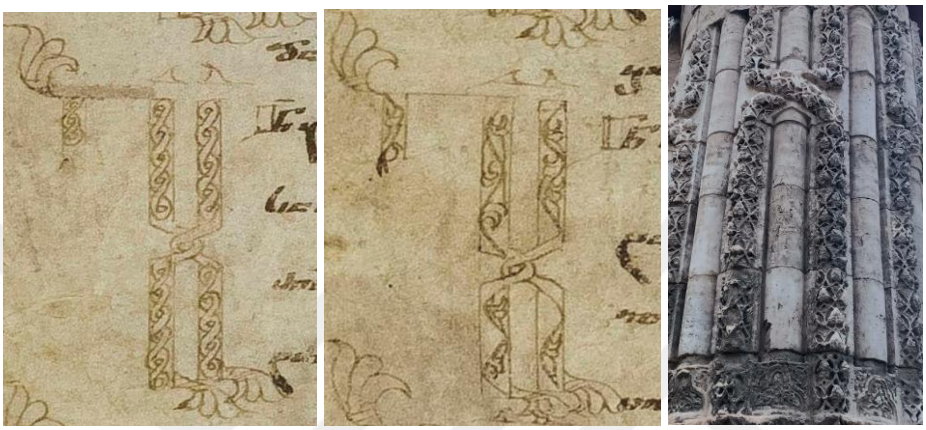


Resim 7.39. **Bizans Dönemi Figürlü İnisyal Örnekleri, Cod.Grec.1208, 12.yy**

Kaynak: BnF.

Orta Çağ'a ait bazı sanat çevrelerinde sanatın esnekliği ve geçişkenliği, günümüz bakış açısından yeterince anlaşılamadığı için, belirli biçim ve şemalar üzerine "hangisi daha önce

ortaya çıktı?" şeklinde sorular ve tartışmalar gündeme gelmektedir. Bu bağlamda verilebilecek en anlamlı örneklerden biri, 10. yüzyılda kaleme alınan İadgari yazmasının son bölümünde yer alan inisiyal çizimleridir. Bu çizimler, üslup ve biçim açısından bazı Selçuklu dönemi mimari plastik unsurlarıyla benzerlik göstermektedir. Örnek olarak, 1271 tarihli Sivas Çifte Minareli Medrese'nin köşe kulelerinin cephelerinde yer alan bitkisel kuşaklar gösterilebilir. Söz konusu kuşaklar hem üslup hem de biçimsel özellikler bakımından söz konusu inisiyallerle dikkate değer benzerlikler taşımaktadır.



Resim 7.40. İadgari'de Yer Alan İnisyal Çizimleri ve Sivas Çifte Minareli Medrese Süsleme Detayı

Kaynak: Canöz Arşivi.

Orta Çağ sanatında görülen bu tip benzerlikler Sanat Tarihi disiplinin doğrusal olmayan genel yapısını ve kültürler arasındaki etkileşimlerin aslında çok katmanlı bir yapıda olduğunu ortaya koymaktadır. Genel anlamda sanatın dönemler arasında göstermiş olduğu bu ince ama bir o kadarda sentetik olan bu geçişkenlik belirli üslupların yahut biçimlerin kesin anlamda bir "başlangıç" noktasına indirgenmesini problemli hale getirmektedir. Çünkü Orta Çağ'da sanatın üretiminde hâkim olan temel düşünsel güç, modern anlamda Sanat Tarihi disiplininin neden-sonuç ilişkisine dayalı bakış açısıyla tam olarak örtüşmemektedir. Sanatın üretildiği dönemde sanatçılar için özgünlük algısı günümüz penceresinden anlaşıldığı biçimiyle mutlak bir yenilikten ziyade geleneklerin yeniden yorumlanmasıyla ilgili bir durumdur. Bu nedenle günümüz penceresinden yöneltilen "ilk" sorusu dönemin kavramsal gerçekçiliğini bir nokta da karşılamamaktadır. Sanatın bu çok yönlü doğasını anlamak sadece biçimsel benzerlikleri tespit etmekle değil aynı zamanda benzerliklerin ardında yatan kültürel ve geleneksel dinamikleri kavrayabilmekle mümkündür.

Yukarıda sözü edilen şekilsel benzerlikleri sadece estetik bir aktarım olarak değerlendirmek sanat aktarımı anlayabilmek için eskik bir algılama biçimidir. Çünkü bu tür üslup benzerlikleri çoğunlukla estetik kaygılardan çok sanat üretiminin yapıldığı coğrafyaların atölye pratikleri ve eğilimleriyle ilgilir. Yukarıda da örnek verildiği üzere İadgari yazmasındaki inisyaller ile Selçuklu taş plastiklerinde karşılaşılan üslupsal yakınlıklar, genel sanat algısının coğrafya ve algılayış biçimleri üzerinden farklı dönem ve ortamlarda yeniden üretilmesi olarak yorumlanmalıdır. Çünkü sanat ürünleri arasındaki bu tip geçişken algılar zamansal bir kurguya indirilemeyecek kadar daha fazla derinliğe sahiptir.

7.3.3. Çizgisel Bezemeler

Katalog kapsamında incelenen 7 el yazması içerisinde farklı form ve üsluplarda çizgisel bezemeler tespit edilmiştir (kat.no.5,6,7,8,9,13,15). Erken dönemden geç döneme kadar geniş zaman aralığında üretilen bu el yazmalarındaki çizgisel bezemelerin gelişim çizgisini saptamak oldukça güçtür. Zira oldukça kaliteli olan el yazmalarında bile çizgisel bezemelerin daha zayıf ve basit olduğu görülmüştür. Motiflerde temel bir gelişim çizgisinin izlenememesi, çizgisel bezeme gruplarının hemen her dönemde farklı üslup ve renk formları içerisinde karşımıza çıkabileceğini göstermektedir.

El yazmalarında görülen çizgisel bezemelerin nerdeyse yüzde doksanını *asteriskos* motifleri oluşturmaktadır. Farklı renk ve biçimde yapılan asteriskos motifleri çoğunlukla bir başlığı ya da paragrafı vurgulamak için bir ya da birkaç adet inisyalle beraber bir grup oluşturacak biçimde folyolara yerleştirilmiştir. Diğer çizgisel bezemelerle birlikte bölüm sonlarında son hecelere ve kelimere asteriskosların yatay ya da düşey yerleştirildiği de görülmüştür.

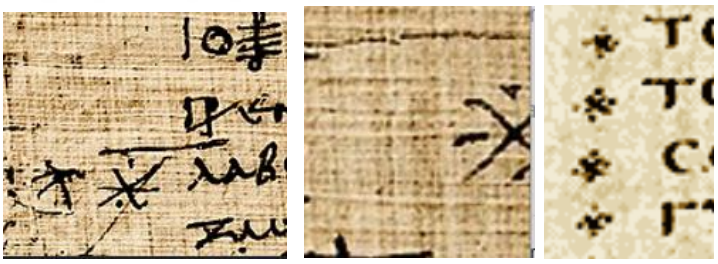
Çizgisel bezemelerin büyük bir bölümü, el yazmalarında editöryel amaçlarla kullanılmıştır. Özellikle metin içerisinde belirli bölümlerin vurgulanması ya da satır ayrımlarının yapılmasında, genellikle asteriskos ve onun türevlerine başvurulmuştur. Bu bağlamda asteriskos motifinin doğru algılanabilmesi için tarihsel sürecinin iyi anlaşılması gerekmektedir. Asteriskos motifi, oldukça eski bir geçmişe sahip olup, geleneksel yazma kültüründe işlevsel ve süsleyici bir unsur olarak önemli bir yer tutmaktadır. Latince asteriscus teriminden türetilen bu kelime en kaba tabirle “yıldız” anlamına gelmektedir. Asteriskos motifinin Bizanslı Aristophanes adlı bir Yunanlı dilbilimci (MÖ 257-185) tarafından icat

edildiği düşünülmektedir.[1282] Kimi araştırmacılar Samothraceli Aristarchus (MÖ 220-143) tarafından Homeros şiirlerini düzenlerken kullandığını öne sürmektedir.[1283] Geç Antik dönemde İskenderiyeli Origen'in de *Hexapla* adlı eserinde eksik olan dizeleri asteriskos motifleri ile işaretlediği bilinmektedir.[1284] Günümüzde elektronik cihazlarımızda yer alan yıldız sembolünün de kökeni asteriskos motifine dayanmaktadır. Asteriskos motifinin pek çok türevi bulunmaktadır. Motifinin genel şemasında beş ya da altı koldan oluşan yıldız sembolü yer almaktadır. Aşağıda asteriskos motifinin çeşitleri şematik olarak gösterilmiştir.



Resim 7.41. **Asteriskos Motifinin Türevleri**

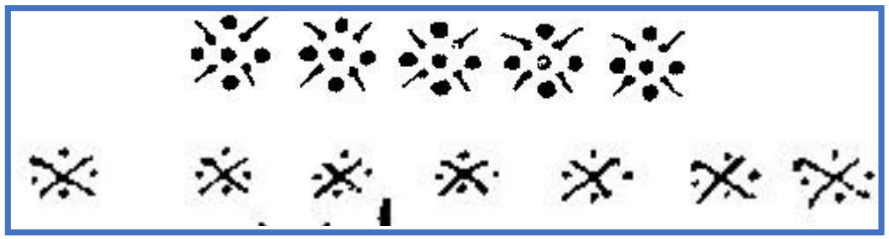
Yukarıda da ifade edildiği üzere asteriskos motifinin en erken örneklerine Antik dönemden itibaren kesintisiz bir şekilde rastlanılmaktadır.[1285] Bu nedenle "kitap" kültürünün geliştiği toplumlara bu tip çizgisel satır ayracı olan öğelerde geçmiştir. Dolayısıyla hemen her kültürde görmek mümkündür.



Resim 7.42. **Antik Yunan Papirüslerindeki Asteriskos Örnekleri**

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Asterisk

[1282] Schironi, F. (2018). *The Best of the Grammarians: Aristarchus of Samothrace on the Iliad*, Michigan, 50-52.
[1283] McNamee, K. (1992). *Sigla and Select Marginalia in Greek Literary Papyri*, Brussels, 9.
[1284] McNamee, *a.g.e.*, 1992, 12.
[1285] Priest, N.E. (1979). "P. Mich. Inv. 6653 and P. Köln i 21: A Convergence", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 33, 35-37; Graffi, G. (2002). "The Asterisk from Historical to Descriptive and Theoretical Linguistics: An historical note", *Historiographia Linguistica*, 29(3), 329–338.



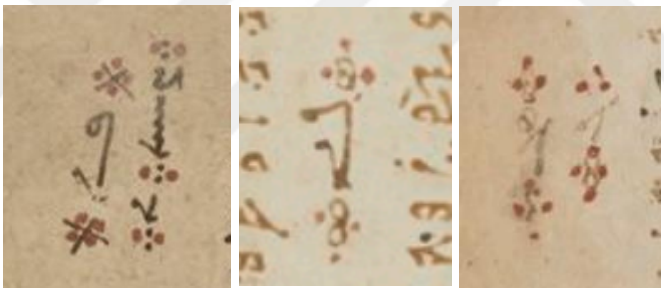
Resim 7.43. Orta Bizans Dönemi Asteriskos Örnekleri

Kaynak: Kaya Zenbilci, 2017.



Resim 7.44. Orta Bizans Dönemi Asteriskos Örnekleri, MS Grec 1155

Kaynak: BnF



Resim 7.45. Erken Dönem Süryani Örnekleri, Syr.341

Kaynak: BnF

7.3.4. Üslup Değerlendirmesi

Katalogda ele alınan resim örnekleri bilhassa Adişi ve Cruçi İncillerindeki resimler Tao-Klarceti Okulu olarak adlandırılan resim okulunun başlatıcısı olmuştur. Bu nedenle üslup analizi yaparken genel bir bölge değerlendirmesi yapmak ve katalogdaki eserler üzerinden Tao-Klarceti Okulu'nun özelliklerini saptamak gerekmektedir. Dolayısıyla eserler daha kapsamlı ve geniş bir perspektiften incelenmelidir. Bilindiği üzere Tao-Klarceti resimleri Adişi ile 9. yüzyılda başlayıp bir gelişim çizgisi takip ederek 12. yüzyılda olgunlaşmıştır. Bu üç yüz yıllık zaman dilimini ise Erken (9-10.yy), orta (11.yy) ve Altın Çağ (12-13.yy) olarak üç farklı kategoride ele almak mümkündür (Tablo 7.5).

Tablo 7.5. Tao-Klarceti İncillerinin Dönemleri

Sıra	Erken Dönem (9-10.yy)	Orta Dönem (11.yy)	Altın Çağ (12-13.yy)
1	Adişi İncili	Mestia İncili	II. Tbeti İncili
2	I. Cruçi İncili		II. Berta İncili
3	I. Berta İncili		II. Tzqarostavi İncili
4	I. Tzqarostavi İncili		Ançi İncili
5	I. Tbeti İncili		II. Cruçi İncili

Daha öncede değinildiği üzere günümüze ulaşan en erken kitap resmi **Adişi İncili** içerisinde yer almaktadır (Kat.no.1). El yazması içerisinde resimli folyolar ve içerikleri şu şekildedir: Quadriforium (1v), Aziz Markos (2r), Aziz Luka ve Yuhanna (2v), Kanon cetvelleri (3r-5r) ve Kiborium (5v).

I. Cruçi İncili (Kat.no.4) içerisinde yer alan resimler ise şunlardır: Quadriforium (1v), Kanon cetvelleri (2r-5r), Aziz Matta (6v), Meryem ve Çocuk İsa (7r), Aziz Markos (92v), Kör Adamın İyileştirilmesi (93r), Cinli Adamın İyileştirilmesi (143v), Aziz Luka (144r), Felçlinin İyileştirilmesi (228v) ve Aziz Yuhanna (299r).

İlahi koleksiyonu olarak bilinen **İadgari** (kat.no.7) el yazmasında ise yalnızca 60r'de Aziz Basileus ve Tbeti Piskoposu İoane Mtbevari'nin kenar resmi bulunmaktadır.

Son olarak kataloğun son eseri olan **Karışık Koleksiyon** (kat.no.15) içerisinde ise dini ve astrolojik resimler yer almaktadır: Çarmıhta İsa (69r), Ay Döngüsü (181r), Koç burcu (182r), Boğa burcu (182v), İkizler burcu (183v), Yengeç burcu (184r), Aslan burcu (185r), Başak burcu (186r), Terazi burcu (187r), Akrep burcu (188r), Yay burcu (189r), Koç burcu (190), Kova burcu (191r) ve Balık burcu (192r).

Adişi İncili'nin ilk sayfalarına yerleştirilen resimler düzen açısından oldukça arkaik bir sisteme sahiptir. Zira kanon cetvelleri ve İncil yazarları metnin önüne sanki bir defter gibi yerleştirilmiştir. Ancak Adişi'deki bu uygulama daha sonra kopyalanan İncillerin resimleme geleneğinin standart bir versiyonunu ve temelini şekillendirmiştir. Özellikle Çruci ve sonrasında daha sistematik bir hale gelmiştir.

Adişi İncili ile beraber Geç Antik geleneğin Hristiyan Bizans potasında eriyip "klasikleşmiş" formlarını daha iyi algılamaktayız (Res.7.46). Zira hem Adişi'de hem de I. Berta İncili'nde bunları okumak mümkündür. Helenizmin Hristiyan Bizans potasında erimiş stilistik eğilimi figürlerin duruş ve jest biçemleri ile açıklanabilmektedir. Resimlerdeki canlı pembe, sarı, yeşil ve mavi tonlarının harmonisiyle yumuşak bir şekilde ama durağan yüzller ve ustaca çizilmiş eller, hareketli çizgilerle anlam bulan kıyafetler ve deminzdeki dalgalanmalar doğalcı üslubun yansıması ve perspektif girişimi ile dönemin genel karakteristiğini "ekol" penceresinden bizlere anlatmaktadır.



Resim 7.46. Adişi İncili (Sol) ve I. Berta İncili (Ms Georgian 1) (Sağ).

Cruçi İncili'nde (kat.no.4) resim düzenlemesi Adişi İncili kısmen tekrar etmekle beraber farklılaşmıştır. Zira resimler iki sayfaya yayılmış yapraklara birbirine bakan çiftler halinde yerleştirilmiştir. Dolayısıyla dört İncilin her biri iki resimle tanıtılmıştır. Resimlerden biri İncil yazarını vurgularken diğeri mucize sahnesiyle İsa'nın ve dahi İncil'in şifa özelliklerine atıfta bulunmaktadır. Ancak resimlerin Matta İncil'in resim düzenlemesinde Meryem ve Çocuk İsa sahnesinin karşılıklı yerleştirilmesinde hiyerarşik açıdan bir sorun bulunmaktadır. Zira genel düzen takip edildiği zaman Matta İncil'inden bir mucize sahnesinin yer alması beklenmekteydi. Bu nedenle hatalı bir şekilde Matta İncil'in başına Meryem ve İsa yerleştirilerek iç sistemde hatalar yapılmıştır. Burada İncil'in resim üslubu günümüze ulaşan Gürcü el yazmalarından çizgisel özelliğinin baskın konturlar üzerinden vurgulanmasıyla kolayca ayırt edilebilmektedir. Süsleme özellikleri arasında Korint tarzı başlıklar, istiridye kabu formundaki motif algısı,

yaprak tasarımları, entablatur biçimli kemer uygulamaları ile Helenistik-Erken Bizans sanata doğrudan gönderme yapmaktadır.

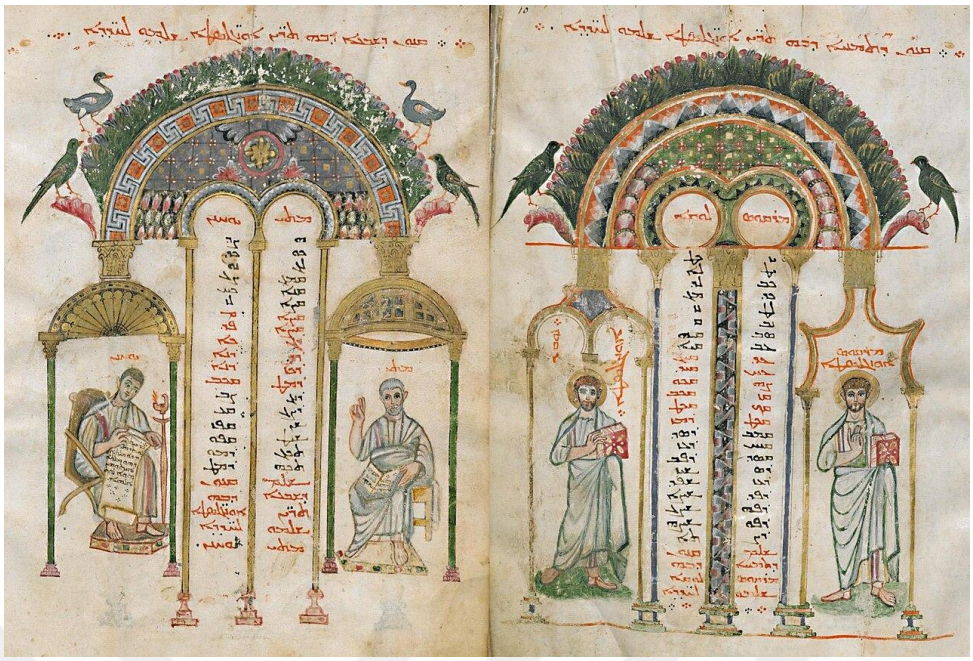
Helenistik sanatın kuramları ile dolu olan Cruçi İncili'nin resim üslubunda ve figür algısında görülen çizgisel karakter aslında yeni sentezin ve geleneğin ağırlaştığının bir göstergesi olarak da yorumlanabilmektedir. Özellikle figürlerin yüz tiplerindeki oval çehre ve iri yuvarlak gözler karakteristik bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mikael Modrekili'nin İadgari eserindeki (kat.no.7) marjinal resimde de benzer bir algı söz konusudur. Resimde sanatçı Kayserili Aziz Basil'i ve Tbeti Piskoposu İoane Mtbevari'yi yine benzer şekilde Helenistik kemerler içerisine yerleştirmiştir. Hatip pozisyonundaki figürlerin kalın konturları ana hat ile birleşmiştir. Mor, mavi ve kırmızının canlı tonlarının kontrastı açıkça belirgin olmasına rağmen mekânsal işlemedeki düzlük ve sadelik etkileyici bir görüntüyü bizlere sunarak geleneği devam ettirdiğini ve kopmadığını göstermektedir. Burada özellikle dikkat çeken uygulama erken devirlerdeki ve eserin yapıldığı dönemdeki taş plastik ve metal işçiliğinde de sıklıkla karşılaşılan yuvarlak kemerlerdir.

7.3.4.1. İncil Yazarları

Katalogda ele alınan Adişi (kat.no.1) ve Cruçi İncillerinde İncil yazarlarının tam sayfa resimleri bulunmaktadır (Res.6.5-6, 31, 34, 37, 39). İncil yazarları, erken devir Bizans örneklerinde Helenistik üsluplu olarak yorumlanan kemer içerisinde hatip pozisyonda verilmiştir. Araştırmacılar bu pozisyonun tipolojik çözümlemesini çoğunlukla Antakya, Süryani, İskenderiye ve Sina bölgesinde yerleşip gelişmiş olarak görmektedir. El yazmaları içerisinde Adişi'de görülen hatip pozisyonlu ayakta duran örnek ile oturan-yazı yazan tip "karmaşık tip" olarak tanımlanmaktadır.[1286] Araştırmacıların belirttiğine göre bu karmaşık tip 6. yüzyılda Bizans coğrafyasında var olan yaygın bir üslupsal gelişmedir.[1287] Karmaşık tip için bilinen en iyi ve erken örnekler Rossana ve Rabula İncilleridir.[1288] Adişi'nin neredeyse 300 yıllık bir zamansal farklılık olmasına rağmen Antik değerlere atıf yapıyor olması bölgesel geleneğin Erken dönem atölyeleri üzerisindeki etkisi ve gücü olarak yorumlanmalıdır.

[1286] Kozodoy, R. L. (1971). "The Origin of Early Christian Book Illumination: The State of the Question", *Gesta*, 10(2), 33–40. https://doi.org/10.2307/766584
[1287] Wright, D. H. (1973). "The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels", *Dumbarton Oaks Papers*, 27, 197–208. https://doi.org/10.2307/1291340
[1288] Serdar Dinçer, P. (2019). "Early Byzantine Illuminated Theological Manuscripts", *Art-Sanat*, (12), 385-420. https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0005



Resim 7.47. Rabbula İncili, Folyo 9v-10r, Cod. Plut. I, 56

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Rabula_%C4%B0ncili.

Birbirini neredeyse tekrarlayan Adişi ve I. Berta örneklerinde figür üslubundaki farklılık oldukça ilgi çekicidir. Zira I. Tzqarostavi İncili ve I. Cruçi İncili'nde resim üslubu daha basit sade bir görüntü sergilemektedir (Res.6.32, 34, 37, 39, 7.1). Adişi ve Berta'da dikkat çekici bir uygulama ise ifadelerin donukluğu ve Aziz Yuhanna'nın genç ve sakalsız çizilmesidir. Bu basit ama bir o kadar önemli detay bile Erken dönemdeki geleneğin kuvvetli bir göstergesidir. Bu bilgiye ek olarak I. Cruçi İncili'nde mucize sahnelerinde İsa'nın genç ve sakalsız çizilmesi de erken devirlere atıfta bulunma hatta Katakomp resim geleneğini çağına taşımaktadır[1289] (Res.7.48).

[1289] Lamberton, C. D. (1911). "The Development of Christian Symbolism as Illustrated in Roman Catacomb Painting", *American Journal of Archaeology*, 15(4), 507–522. https://doi.org/10.2307/497187; Goodenough, E. R. (1962). "Catacomb Art", *Journal of Biblical Literature*, 81(2), 113–142. https://doi.org/10.2307/3264749



Resim 7.48. **İyi Çoban İsa, Priscilla Katakombu, Roma-3 Yüzyıl**

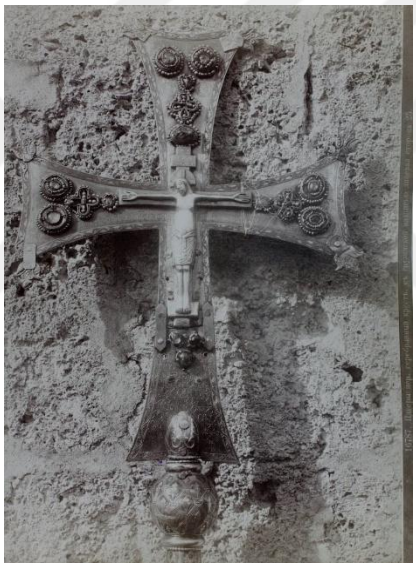
Kaynak: https://scotland.op.org/the-good-shepherd-from-the-catacombs-of-priscilla/

Helenistik sanata olan ilginin yalnızca kitap resimlerinde olmadığını görmekteyiz. Resimlerdeki lakonik yaklaşım çağdaş olan Gürcü duvar resimlerinde ve mimari plastikte görülen benzer kompozisyon ilkesine sahiptir. Özellikle Bolnisi Sioni Kilisesi (5.yy), Opiza Manastır Kilisesi (5-6.yy), Akhurta Kilisesi (6.yy), Mtskheta Cvari Kilisesi (6-7.yy), Akvaneba Kilisesi (6.yy), Ateni Sioni Kilisesi (7.yy), Martvili Manastır Kilisesi (10.yy), Koroğos Meryem Ana Kilisesi (10.yy), Dolishana Kilisesi (10.yy), Öşki Manastır Kilisesi (10.yy), Khakhuli Manastır Kilisesi (10.yy) ve İşhan Manastır Kilisesi'nin (11.yy) taş plastiğinde, Tsromi Kilisesi mozaiği (7.yy) ile Ksani Armazi Kilisesi (864), Telovani Cvarpatiosani Kilisesi (9.yy), Dodorki Nezğuni Kurtarıcı İsa Kilisesi (9-10.yy) ve Parxali Manastır Kilisesi'nin (973) resim programlarında açıkça izlenebilmektedir. Bunun yanı sıra diğer el sanatlarından İşhani Tören Haçında (973) ve Bedia Manastırı Tören Kadehi'nde (10.yy) benzer üslupsal yaklaşımları görmekteyiz (Res.7.49, 50).



Resim 7.49. Bedia Manastır Kilisesi Tören Kadehi 10. Yüzyıl

Kaynak: https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/151786



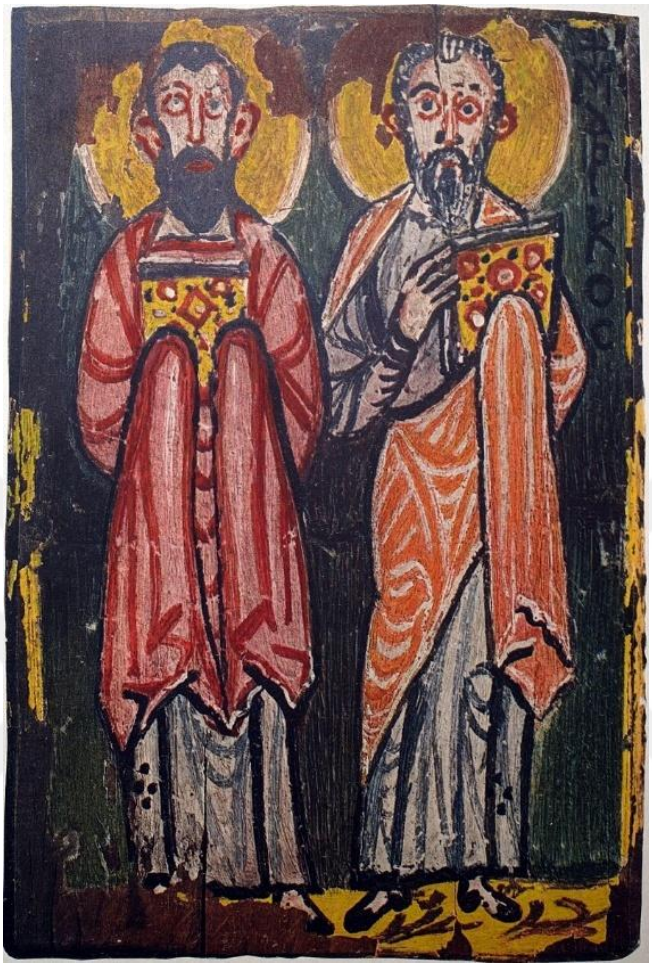
Resim 7.50. İşhani Manastır Kilisesi Tören Haçı (973)

Kaynak: https://boudewijnhuijgens.getarchive.net/media/ermakov-16787-serebryannyj-krest-e3d00e

Tao-Klarceti ve diğer bölgelerdeki bu geç Antik Çağ örneklerinin varlığı Helenistik dönemin yaratıcı ve güçlü geleneğinin lokalize edilmiş formları olarak yorumlanmaktadır. Sözü edilen örnekler arasındaki izlenebilen kronoloji geleneğin oldukça uzun ömürlü olduğunu göstermektedir.

Yukarıda da değinildiği üzere kemer içerisinde hatip pozisyonunda figürlerin betimlenmesi Geç Antik dönemde hemen her Hristiyan toplumu derinden etkilemiş, kemer-figür olgusu farklılaşarak Hristiyanlaşmıştır. 4-5. yüzyıllara tarihlenen Yunanca bir İncil olan Codex Washingtonianus'un ahşap kapakları üzerinde İncil yazarları ayakta durur pozisyonda

tasvir edilmiştir. Her ne kadar kemer uygulaması görülmese de ayakta ve grup olarak tasvir edilmesi Greko-Roman geleneğe atıf yapan ögelerdir (Res.7.51).



Resim 7.51. Codex Washingtonianus, 4-5.Yüzyıllar, GA 032

Kaynak: SNMAA.

İncil yazarlarının Roma dönemi kıyafetleri içerisinde grup halinde ya da bireysel olarak resmedilmesi geleneği 5-12. yüzyıllar arasında neredeyse hemen her Hristiyan kültür içerisinde görülmektedir. Bu gelenek el yazmalarından duvar resimlerine ve diğer sanat dallarına yansımıştır (heykel, maden, mimari plastik vd.). Genel olarak bakıldığı zaman Helenistik etkinin 11. yüzyılın sonlarına kadar etkisini koruduğu anlaşılmaktadır. Özellikle daha izole olan bölgelerde "resim" geleneğinin daha yavaş gelişmesi bu sürecin uzamasında temel etken olarak görülmektedir.

Adişi İncil'inde ikili olarak resmedilen Evanjelist kompozisyonda oldukça dikkat çekici olan birkaç öğe bulunmaktadır. Bunlar figürlerin muntazam yüz hatları, ayak biçimleri, elin

kıvrımları ve arka plandaki ufuk çizgisi denemesidir. Geleneksel uygulamanın dışında tutulan bu yeni tip akımın yalnızca Adişi ve Berta incilleri ile sınırlı kalması oldukça düşündürücüdür.



Resim 7.52. St. Peter ve Marcellinus Katakombu, Fresk, 420

Kaynak: WGA.

Helenistik üslup ile hazırlanan resimlerde temelde iki farklı grubun varlığı bilinmektedir. Birinci grupta yer alan figürler kökleri Eski Ahit'in resimlenmesi geleneğine kadar gitmekte olup figürler daha natüralist bir yaklaşımla tasvir edilmektedir. İkinci grupta ise devinim halindeki figürlerin kısmen şematik olduğu ve üsluplaştırıldığı bir biçim söz konusudur. Bu noktada Şatberdi'de kopyalanan her iki el yazmasında bu iki grubun "genel" şemasının kullanıldığını söylemek mümkündür.



Resim 7.53. Cotton Genesis, 5.yy, Cotton MS Otho B VI, f. 26v ve f.87r

Kaynak: British Library.



Resim 7.54. **Ravenna St. Apollinare Nuovo Bazilikası, 6. Yüzyıl**

Kaynak: WGA.

Ayakta tasvir edilen İncil yazarlarındaki bu üslupsal benzerlik yerel atölyelerin güç kazandığı dönemlerde farklılaşmaktadır. 897 yılında resimlenen Adişi'deki figürler daha natüralist bir yaklaşım sergilerken 50 yıl kadar sonra resimlenen I. Çruçi İncili'nde figürlerin yerelleştiği görülmektedir. Ancak Çruçi'deki yerelleşme "Helenistik" çerçevenin dışına çıkılmadan büyük bir ustalıkla "taklit" edilmiştir. Bunun örneklerini geniş bir coğrafyada yaygın materyaller üzerinde görmek mümkündür.



Resim 7.55. Süryani İncili, 6. Yüzyıl, Dyr.339

Kaynak: DMAK.

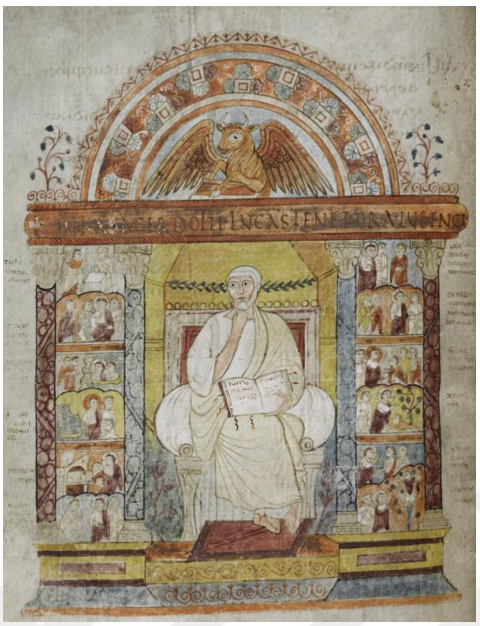


Resim 7.56. Suriye Kutsal Kitabı, Ezra ve Bar Sira, 6-8.yy, Syr.341

Kaynak: BnF.

Çruçi İncili'nde kemer içerisinde betimlenen İncil yazarlarının üslupsal gelişiminin Suriye'den İngiltere'ye kadar geniş bir alana yayıldığını görmekteyiz. 6-8. yüzyıllar arasında kopyalanan Suriye Kutsal Kitabındaki kemer içerisine yerleştirilen peygamber tasvirleri ayak yapısı, cepheden verilişi, kıyafet düzenleri ile Çruçi ile yakın ilişkile içerisindedir. Yine 6-7. yüzyıllarda Cantenbury'de kopyalanan St. Augustine İncili'ndeki entablütürlü kemer

içerisindeki İncil yazarı detaylar hariç Çruçi'deki Aziz Yuhanna (Res.6.39) ve Aziz Markos (Res.6.34) resimleri ile uyuşmaktadır.



Resim 7.57. St. Augustine İncilleri, MS 286, 6-7.yy, f.129v

Kaynak: SUL.



Resim 7.58. Aziz Markos, Codex Purpureus Rossanensis, 6. Yüzyıl

Kaynak: https://www.artesacrarossano.it/eng/codex.php

St. Augustines İncili'ndeki yaklaşımın farklı bir varyasyonu Codex Purpureus Rossanensis adlı kodekste yer almaktadır. Kodeksteki Aziz Markos figürü iki sütunun taşıdığı istiridye formlu bir kemer içerisinde bulunmaktadır. Kemerin hemen altında görülen perde

detayları perspektif algısının o zamanlarda natüralist bir yaklaşım ile ele alındığını göstermektedir. Renklerin canlılığı da oldukça kıymetlidir. Bu noktada Çruçi İncili içerisindeki Aziz Yuhanna (Res.6.39) ile Codex Purpureus içerisindeki Aziz Markos tasvirinin birbirini tekrar ettiği görülmektedir. Ayrıca bu sahnenin antik geleneklere yaptığı vurgunun aslında Suriye bölgesinden kesintisiz bir şekilde Gürcü bölgesine geçtiğini göstermektedir.



Resim 7.59. Keşiş Mena ve İsa, Ahşap Üzeri Lake, 8. Yüzyıl, 57x57 cm

Kaynak: Louvre Museum.

Adişi İncili'ndeki grup resminin farklı bir versiyonu 12. yüzyılda bir Ermeni manastırında kopyalanan İncil'de görülmektedir. Dört İncil yazarının tamamının bir kareye ayakta resmedildiği bu örnek hem antik geleneklere Adişi'de olduğu gibi gönderme yapmaktadır. Adişi'deki örnekten daha düşük kalitede ve kontur algısının daha yüksek olmasına rağmen figürlerin el-ayak biçimleri, yüz ifadeleri ve arka plandaki ufuk çizgisi Adişi'yi tekrarlayan niteliktedir.



Resim 7.60. İncil, Matenadaran N:2877, 12. Yüzyıl

Kaynak: Der Nersessian, 1961.

Bu tür kompozisyonlardaki canlı ve parlak renkler dış kaynaklı olarak yorumlanmaktadır. Zira erken dönem Gürcü atölyeleri ile bazı Ermeni atölyeleri parlak ve canlı renkleri kullanmayı reddederek kendi renk skalasını kullanmayı tercih etmiştir. Konu açısından bir birliktelik söz konusu olmasada Vaspurakan'da kopyalanan N:57 kodlu İncil ile I. Tzqarostavi İncili üslupsal açıdan bu geleneğin bir varlığını gösteren önemli bir örnektir. Bu örnekler üzerinden Çruçi'deki yerel yaklaşımın genel şeması çizilmiştir.



Resim 7.61. İncil, Vaspurakan, N: 57.185.3, 12-13.yy

Kaynak: The MET Museum.

Adişi İncili içerisinde görülen oturan tiplemedeki figürde ise Bizans örneklerinde çok alışık olduğumuz İncil yazarı kompozisyonunu görmekteyiz (Res.6.5). Büyük oranda tahrip olan sahnede ayakta duran tipteki gibi aynı arka plan ve ufuk çizgisi yer almaktadır. Kompozisyonda figürün yazı masasından uzakta durması, kitabı direkt olarak dizi üzerinde yazması yine erken döneme gönderme yapmaktadır. Figürün geleneksel kompozisyon dışında folyonun sağına yerleştirmesi de yeni bir yaklaşımdır. Zira oturan tipteki İncil yazarlarının çoğu folyonun sol tarafına yerleştirilmektedir. Oldukça sakin ve durgun olan yüz ifadesi yine dış merkezli sanatın bir yansımasıdır. Bu noktada parlak ve mat renklerin birlikte kullanılması ve mimari elemanların yer alması "oturan tipin" Gürcü kültürü içerisindeki yeni yorumu olarak görülmektedir.

Bizans el yazmaları içerisinde 10. yüzyılda kopyalanan pek çok el yazmasında benzer sade ama bir o kadar gösterişli oturan tipte İncil yazarı resmi bulunmaktadır. 10. yüzyıla tarihlenen MS Coislin 195 adlı el yazmasındaki İncil yazarlardan birinin folyonun sağına yerleştirilmesi oldukça ilgi çekicidir. Bu noktada hem Gürcülerin hem de Yunanlıların eski üslupları unutmadığı anlaşılmaktadır.



Resim 7.62. İncil Yazarları, MS Coislin 20, f.151, f.357, 10. Yüzyıl

Kaynak: BnF.



Resim 7.63. İncil Yazarları, MS Coislin 195, f.9v, f.171v, 10. Yüzyıl

Kaynak: BnF.

Gürcü el yazmaları içerisinde de oturan tipteki İncil yazarı portrelerinin sayısı bir hayli fazladır (Res.7.64-65). Tao-Klarceti'deki diğer atölyelerde hazırlanan "Oturan tipteki" İncil yazarlarının genel gelişim çizgisinin Bizans merkezli olduğu görülmektedir. Diğer atölyelerde yerel etkili resimlerin üretildiği bilinmekle beraber çoğunun Konstantinopolis ve Athos etkisinde kaldığı anlaşılmaktadır.



Resim 7.64. Biçvinta İncili, 12.yy, H-2120 ve Mestia İncili, 1035

Kaynak: KKGNCM ve SHSM.



Resim 7.65. II. Çruçi İncili, 12.yy, H-1667 ve II. Tzqarostavi İncili, 1195, Q-907,

Kaynak: KKGNCM ve SHSM.

7.3.4.2. Meryem ve Çocuk İsa

Katalog kapsamında incelenen el yazmalarından I. Cruçi İncili'nin (kat.no.4) içerisinde Meryem ve Çocuk İsa'dan oluşan Hodegetria Meryem sahnesi bulunmaktadır (Res.6.32). Antik geleneklerin bir devamı niteliğinde "Yerel" atölye üretimi olan resimdeki hodegetria kompozisyonu Hristiyan ikonografisi içerisinde oldukça önemli yer tutmaktadır. Özellikle ikonalarda karşılaşılan *Hodegetria Meryem* kompozisyonlarında Meryem Ana ayakta cepheden verilirken sol kolu üzerinde Çocuk İsa'yı taşımaktadır. Hodegetria kelimesi Yunanca kökenli olup "Yol gösteren" anlamına gelmektedir.[1290] İkonografide *Yolun Hanımefendisi* sahnelerinin de kaynağını oluşturmuştur.

Bizans döneminde en çok kopyalanan, zaman zaman Eleousa ve Theotokos Meryem grubunu da içerisinde barından Hodegeteria Meryem konulu ikonaların[1291], bilinen ilk örneği Aziz Luka tarafından ahşap bir panel üzerine yapılmıştır. Aziz Luka'nın resmi yaparken bizzat

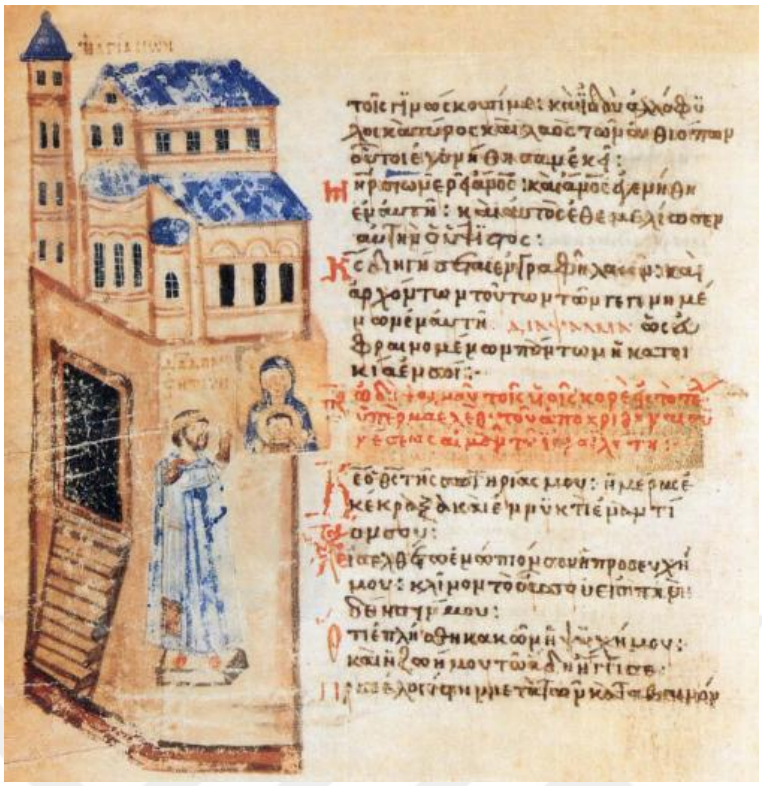
[1290] Grabar, A. (1974). "L'Hodigitria et l'Eléousa", *Zbornik za likovne umestnosti*, X, 3-14; Tatić- Djurić, M. (1995). "L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle", *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, C. Moss & K. Kiefer (Eds.), Princeton, 557-564; Ünal, C. (2006). "III. Romanos Argyros Adına Basılan Gümüş Sikke Birimi Miliaresion Örneğinde Meryem Odegetria (Ὁδηγήτρια) Tasviri", *Sanat Tarihi Dergisi*, XV(2), 73-87; Işık Şen, V. (2017). "Bizans İkonalarından Günümüze Sanatta Meryem ve Çocuk Motifi", *idil*, 6(32), 1359-1383.

[1291] Meryem ikonalarının gruplandırıldığı tablo için bkz: Işık Şen, *a.g.m.*, 2017, 1363-1364, tab.2.

Meryem'e bakarak çizdiği kabul edilmektedir. Bu orijinal ikonanın Kudüs'te uzun yıllar muhafaza edildikten sonra 5. yüzyıl ortalarında Konstantinopolis'e getirildiği düşünülmektedir.[1292] Konstantinopolis'e getirilen bu ikonanın ise Hodegetria ya Panagia Hodegon Manastırında muhafaza edildiğine inanılmaktadır. Geleneksel anlatıya göre İmparator Arcadius'un kızı ve İmparator Marcianus'un karısı olan Azize Aelia Pulçeria (399-453) tarafından Konstantinopolis'te Blakernai ve Çalkoprateia arasında *Hodegetria* adı ile anılan bir manastır inşa edilmiştir. Bu manastır kaynaklara göre şehirde inşa edilen en erken üç büyük Meryem Ana manastırından birisi olarak kabul edilmektedir.[1293] Manastıra yerleştirilen ikona zaman içerisinde hem Konstantinopolis'in simgesi olmuş hem de hacıların önemli bir ziyaret merkezine dönüşmüştür.[1294] 6. yüzyıla gelindiği zaman oldukça popüler olan bu ikonanın pek çok kopyası yapılmaya başlamıştır. Bilinen en erken kopyanın aslına uygun olarak Meryem'in Çocuk İsa'yı sol kolunda taşıdığı kompozisyonda tasvir edildiği düşünülmektedir. Orta Bizans dönemi sonlarında Hodegetria ikonası çeşitlenerek *Dexiokratousa* varyasyonu ortaya çıkmış, burada ise Meryem Çocuk İsa'yı sağ koluna almıştır.[1295] 11. yüzyıldan sonra tam boy olarak tasvir edilen Meryem figürü portreye dönüşmeye başlamış ve Bizans sanatında bu prototipi sıklıkla kopyalanmıştır.

Konstantinopolis ile özdeşleşen Meryem figürünün Bizans tarihinde özel bir yeri bulunmaktadır.[1296] Şehrin koruyucusu olduğuna inanılan Meryem Ana'nın Hodegetria formundaki ikonası imparatorların savaşlardan dönüşünde şehirde dolaştırılmış ya da şehir kuşatma altındayken Hodegetria ikonası şehir surlarında dolaştırılarak Meryem Ana'dan yardım istenmiştir.[1297]

[1292] Ševčenko, N. P. (1990). "Virgin Hodegetria", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, A. Kazdhan (ed.), Oxford, 2172-2173.
[1293] Grotowskı, P. (2017). "The Hodegon. Considerations on the location of the Hodegetria sanctuary in Constantinople", *Byzantina Symmeikta*, 27. https://doi.org/10.12681/byzsym.13888
[1294] Nersessian, S. (1960). "Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection", *DOP*, 14, 71-86.
[1295] Lasareff, V. (1938). "Studies in the Iconography of the Virgin". *The Art Bulletin, 20*(1), 26–65.
[1296] Treadgold, W. T. (1997). *A History of the Byzantine State and Society*, Stanford, 348-350.
[1297] Nersessian, *a.g.m.*, 1960, 72; Pentcheva, B. V. (2002). "The supernatural protector of Constantinople: the Virgin and her icons in the tradition of the Avar siege", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 26, 2–41; Ünal, *a.g.m.*, 2006, 75-76.



Resim 7.66. Ayasofya Önünde Hodegetria Meryem, Khulov Psalter, 843, f.86v Moskova Tarih Müzesi MS.129

Kaynak: Culter & Spieser, 1996.

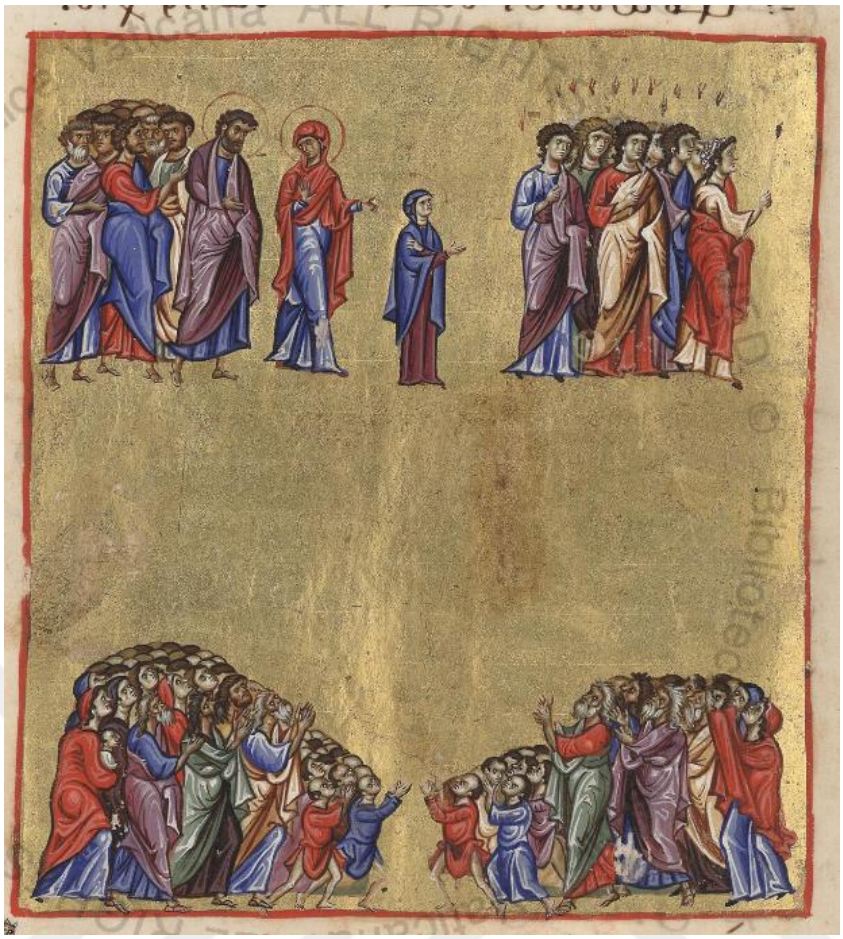
11. yüzyılda Konstantinopolis'te salı günü kentte yapılan bir ayine katılan Latin hacı alayla beraber Hodegetria Meryem hakkındaşu satırları kaleme almıştır:[1298]

> Yunanlıların söylediğine göre içerisinde Müjdeci Aziz Luka tarafından yapılmış görkemli Theotokos ikonasının bulunduğu Hodegetria olarak adlandırılan başka bir kilise daha bulunmaktadır. Bu ikon, Konstantinopolis'te yüksek derecede saygı görmektedir. Öyle ki, yıl boyunca her salı günü, din adamları tarafından büyük bir hürmetle şehir boyunca taşınır; bu sırada çok sayıda erkek ve kadın, ikondan önce ve sonra yürüyerek Theotokos'a övgüler söyler, ellerinde yanan mumlar taşırlar. Daha önce de dediğim gibi, salı günleri gerçekleşen bu alayda insan saygısının birçok farklı örneğine tanık olursunuz; yalnızca din adamlarının değil, halkın da tatlı seslerini işitirsiniz. Ve sizi daha da hayrete düşürecek ve sevindirecek olan şey şudur: İpek elbiseler giymiş kadınlar, Theotokos'un ikonunun ardından,

[1298] Ciggaar, K. N. (1995). "Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55", *Revue des Études Byzantines*, 53, 127.

> sanki efendilerinin arkasından yürüyen hizmetçiler gibi ilahiler söyleyerek yürürler. Ve Mezmur yazarıyla birlikte, gençler ve bakireler, yaşlı ve genç erkekler, bizim uğrumuza Bakire'de beden alan Tanrı'nın adına övgüler sunarlar. Gerçekten de bu soylu Tanrı Anası ikonundan önce, başka kiliselerden gelen birçok kutsal ve altın ikon, tıpkı hizmetçilerin hanımlarından önce yürümesi gibi ilerler. [Theotokos ikonu] en arkada yürür ve diğerlerinin hanımı gibi, merhametli yüzü ve jestiyle tanınır. Ardından, o gün için belirlenmiş duraklama litürjisinin yapılacağı kilisede halk tarafından bayram kutlamaları yapılır. Halk orada toplanır ve bu yüce ikon, o gün için ayrılan kiliseye büyük bir onurla getirilerek ayin gerçekleştirilir. Törenler uygun şekilde tamamlandıktan sonra ikon tekrar büyük bir hürmetle kendi kilisesine geri götürülür. Söz konusu şehirde kaldığım sırada, bu kutsal ikon (Hodegetria) hakkında bir mucize anlattıklarını işittim. Kutsanmış Tanrı Anası'nın sözü edilen ikonu şehirde taşınırken ve İsa'nın görkemli şekilde tasvir edildiği Kurtarıcı Mesih Kilisesi'nin [Chalke kapısı] önünden geçerken, Theotokos'un kutsal ikonu, taşıyan kişiden bağımsız olarak kendiliğinden dönüp Oğluna yönelirmiş; Annenin tasviri, meleklerin kraliçesi yapan Oğlunun yüzüne bakmak ve ona saygı sunmak istermiş. Ben bunu bizzat görmedim, çünkü dikkatli bakmadım ama orada kaldığım sırada bu anlatıyı duydum.

Bu metinden anlaşıldığı üzere gezgin Hodegetria ikonasına ve ona gösterilen ihtimama dikkat çekmiştir. Bu sayede salı ayinlerinin (litania) nasıl icra edildiği ve o dönemdeki ikonların temel tipolojisini anlayabilmekteyiz. 12. yüzyılda Konstantinopolis'te kopyalanan *Kokkinobaphoslu Yakub'un Meryem'e dair Homilyeleri* adlı el yazmasında (Vat.gr.1162) yer alan bir resim sayesinde ayin/alay düzeninin ve resim atölyesinin mahiyetinin nasıl tasvvur edildiğini öğrenmekteyiz.



Resim 7.67. Meryem'in Tapınağa Giriş Alayı, Vat.gr.1162, f.59v, 12. Yüzyıl

Kaynak: BAV.

Sıklıkla kopyalanan bu ikona türü, yukarıda da belirtildiği üzere, zamanla el yazmalarının içeriklerine de dâhil edilmiştir. Hodegetria tipi Meryem tasvirleri duvar resimlerinde daha seyrek görülse de bu ikonografik kompozisyonun hem taşınabilir ikonalar hem de el yazmaları yoluyla yaygınlık kazanması, onun litürjik ve teolojik önemine işaret etmektedir.[1299] Bu durum, ikonografik açıdan Meryem'in Tanrı Anası (Theotokos) rolünün kilise öğretisinde merkezi bir yer edinmiş olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Nitekim bu teolojik vurgu, kiliselerdeki resim programlarının büyük ölçüde Theotokos'a ait sahneler etrafında şekillenmesine neden olmuştur.

[1299] Kaya Zenbilci, İ. (2020). "Selanik'teki Bizans Kültürü Müzesi Koleksiyonunda Yer Alan Meryem 'Hodegitria Deksiokratousa' İkonası Ve Paralel Örnekler", *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, (2020 Sonbahar Özel Sayı I/I), 100-114.



Resim 7.68. Fildişi Triptikon, 10. Yüzyıl, 15.8x22.4 cm

Kaynak: DOP Museum.

Katalogda ele alınan resimde Meryem Ana figürü Orta Bizans dönemi sonlarında yarım boy portre şeklinde tasvir edilen Hodegetria Meryem kompozisyonlarını tekrar etmektedir (Res.6.32). Muhtemelen Meryem Ana'nın koruyucu gücünün bir temsili olarak yapılan bu resim ile sanatçı, dönem popülaritesi yüksek konuları seçerek çağdaş sanat çevresinden uzak olmadığını ifade etmiştir. Resimdeki figürlerin yüz tipolojileri üslupsal açıdan Bizans sanatındaki görünen örnekleri taklit etmektedir. Ancak figürlerin yüzlerindeki anatomik yoksunluk ve göz yapıları bölge ekolünün bir devamı olarak algılanmalıdır. Yine de çağdaş ya da erken dönem örnekleri incelendiği zaman özellikle Kıpti ve Ermeni bölgelerinde Meryem tasvirlerinin anatomik olarak çok iyi çizilmediği görülmektedir. Bununla beraber iri gözlü figürlerin oluşu antik dönemlere bir gönderme niteliği de taşımaktadır. Kıyafet düzeni, Meryem'in İsa'ya doğru başını çevirip aşağı doğru hafif eğilmesi gibi unsurlar 11. yüzyıldan sonra popüler olan Bizans üslubundaki Hodegetria Meryem tipolojisinin daha yumuşak ve şefkatli bir varyasyonu olarak algılanmaktadır.



Resim 7.69. Eçmiadzin İncili, Matenadaran N:2374, 989

Kaynak: Der Nersessian, 1961.

Ermeni el yazmaları incelendiği zaman özellikle erken dönem yazmalarında Meryem tasvirlerinin tipolojik olarak Gürcülere yakın olduğu görülmektedir (Res.7.69). Eçmiadzin İncillerinde görülen Meryem konulu sahnelerde kıyafet düzeni ve arka fondaki kobalt mavisi Şatberdi yazmalarındaki uygulamalarla benzerlik taşımaktadır.



Resim 7.70. Theotokos Meryem, St. Apollinare Nuovo Bazilikası, 560

Kaynak: WGA.



Resim 7.71. Theotokos Meryem ve Havariler, 6. Yüzyıl, Fresk, Kahire.

Kaynak: WGA.



Resim 7.72. Eçmiadzin İncili, Matenadaran N:2374, 989

Kaynak: Der Nersessian, 1961.

Gürcü kilise ve manastır geleneğini derinden etkileyen Süryani geleneği içerisinde de Hodegetria Meryem tiplemesinin erken dönemlerde benzer şekillerde tasvir edildiği bilinmektedir. 10. yüzyıl öncesinde kaleme alınan el yazmalarından bazılarında Hodegetria tiplemesi Kudüs ve Konstantinopolis üsluplarını yansıtır şekilde Helenistik tarza tasvir edilmiştir. Bu yazmalar arasında en ilgi çekici olan örnek günümüzde Berlin Staatsbibliothek'de Shacau 220 kodu ile muhafaza edilen ve 8. yüzyıla tarihlenen bir homilye

nüshasıdır. Resimde figürlerin hem kıyafet düzeni hem de ifade biçimleri çizgisel olsalar bile Çruçi İncili'ndeki düzenle örtüşmektedir. Meryem'in proporsiyonu ve jestleri Süryani bölgesinde "üslup" gelişiminin daha erken dönemde başladığını gösterir gibidir. Ancak figürün ayakta ve tam tasvir edilmesi gelenekten kopulmadığını kanıtlayan önemli noktalardan biridir.



Resim 7.73. Hodegetria Meryem, Syr. Sachau 220, 8. Yüzyıl

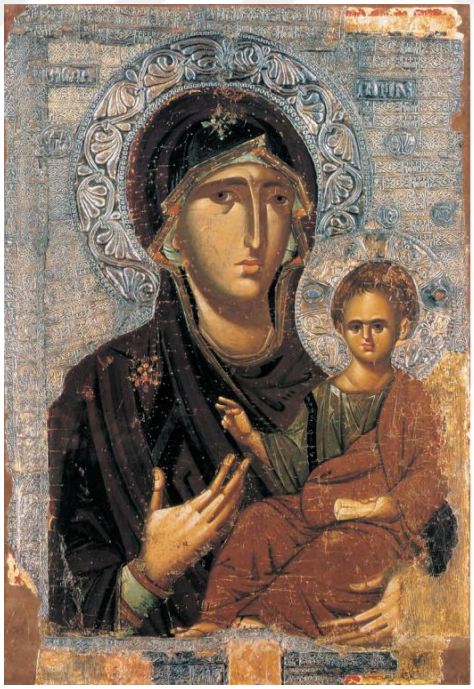
Kaynak: SzB.

Çruçi İncili'nde yer alan Meryem ve İsa tasvirinde görülen ifade biçimi aslında Bizans sanatında henüz gelişmekte olan jest çeşitliliğini göstermektedir. Çünkü erken dönemden itibaren Bizanslı sanatçılar muhtemelen tekrarı engellemek ve duygu katmak amacıyla her iki figürün duruşunu ve jestlerini çeşitlendirmiş, onları farklı açılardan (profilden, üççeyrek, cepheden) tasvir ederek anne ile oğul arasındaki değişken ve duygusal ifadeyi ortaya koymuşlardır (Res.7.68-75). Çruçi'de gördüğümüz bu kompozisyon, anne ile oğul arasındaki ifade biçiminin henüz şekillenmeye ve çeşitlenmeye başladığı bir evrede gerçekleştirilmiştir. Sonuç olarak buradaki Meryem tipolojisi antik geleneklerin "Yerel" bir kimlik kazanmaya başladığı evrede Bizans merkezli olarak tasvir edilmiştir.



Resim 7.74. Hodegetria Meryem, Kariye Camii, 12. Yüzyıl, Mozaik

Kaynak: Canöz Arşivi.



Resim 7.75. Hodegetria Meryem, Ohri St. Clement Kilisesi, 13. Yüzyıl, Ahşap

Kaynak: Vassiliaki, 2016.

7.3.4.3. İsa'nın Passionu

Hristiyan ikonografisinin en önemli konuları arasında İsa'nın yaşamı ve passionu bulunmaktadır. Bunlar arasında passionu (çektikleri) daha çok işlenen konular arasında olmuştur. İsa'nın yaşamı en temelde doğumla beraber çocukluk süreci, peygamberlik evresi (mucizeleri), passionu ve yeniden dirilişi üzerinden gruplandırılarak incelenmektedir.[1300] İsa'nın passion süreci ise Romalılar tarafından tutuklanması ile başlatılıp yeniden dirilişi ile sona erdirilmektedir. Kimi araştırmalar bu passion döngüsünün sınırlarını genişletip daraltmaktadır.[1301] Passion içerisinde İsa'nın Çarmıha Gerilme sahnesi "çile" olgusunun en üst noktasını teşkil etmektedir (Res.7.76).



Resim 7.76. **Çarmıhta İsa, Göreme El Nazar Kilisesi, 10. Yüzyıl**

Kaynak: Öncelen, 2023.

Hristiyan inancında önemli bir yeri olan Çarmıhta İsa kompozisyonu ve olayı Ortodokslar tarafından 12 büyük yortu içerisine de alınarak önemi vurgulanmıştır. Yortunun olduğu hafta Kutsal Hafta olarak adlandırılmıştır. Kanonik ve Apokrif İncillerde Çarmıha Geriliş ve öncesi hakkında detaylı bilgiler bulunmaktadır. Çarmıha Geriliş İncillerde şu şekilde aktarılmaktadır:[1302]

> Dışarıya çıkarlarken Simon adında Kireneli bir adam gördüler. İsa'nın haçını taşısın diye onu zorladılar. Golgota –kafatası konumu anlamında– denen yere varınca içmesi için O'na ödle karışık şarap verdiler. Bunu tadınca içmek istemedi. İsa'yı çarmıha çaktıktan sonra kura çekip giysilerini aralarında

[1300] Öncelen, G. (2023). *Kapadokya Bizans Kiliselerinde İsa'nın Çektikleri Sahneleri*, İstanbul, 14.
[1301] Cutler, A. (1991). "Passion of Christ", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, A. Kazdhan (Ed.), Oxford, 1593.
[1302] Matta 27:32-44; Markos 15:21-32; Luka 23:26-43; Yuhanna 19:17-27; Nikodemus 9-11; Petrus 10-13; Bartalomeus 1:1-7; Barnabas 217.

> paylaştılar ve orada oturup O'nu gözlemeye koyuldular. Suçuna ilişkin bir yazı yazarak başının üstüne astılar: YAHUDİLERİN KRALI İSA'DIR BU. O'nunla birlikte iki eşkıya da çarmıha çakıldı: Biri sağında öbürü solunda. Oradan geçenler başlarını sallayarak İsa'yı aşağılıyorlardı. "Sen, tapınağı yıkıp üç gün içinde yeniden kuran. Eğer Tanrı'nın Oğlu'ysan, çarmıhtan aşağı inip de kendini kurtarsana!" Başrahipler, dinsel yorumcular ve İhtiyarlar da alaylı alaylı konuşarak, "Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor" diyorlardı. "Bu mu İsrail'in kralı? Şimdi çarmıhtan aşağı insin de O'na inanalım. Tanrı'ya güvendi. Tanrı'nın O'nunla ilgisi varsa şimdi O'nu kurtarsın. Çünkü "Ben Tanrı'nın Oğlu'yum" demişti. İsa'yla birlikte çarmıha çakılan eşkıyalar da aynı davranışla O'nu yeriyordu.

İsa'nın Çarmıha Geriliş öyküsü inananları temelden sarstığı ve kilise de haç üzerinden temel bir olgu olduğundan dolayı Çarmıh sahneleri ikonografide hemen her yerde temsil edilmiştir. İlk duvar resimlerinin yapılmaya başlandığı katakomp kültüründen İncil'lerin resimlendiği yıllara kadar Çarmıh sahneleri resim programlarının önemli bir konusu olmuştur. Temelde İsa'nın Çarmıha gerilişi Kristolojide ölüm üzerinden ölümsüzlüğü vurgulamaktadır. İsa'nın çarmıhta can vermesi nedeni ile haça kutsal bir misyon yüklenmiş ve zaman içerisinde Hristiyanlığın da simgesi olmuştur. Bu nedenle haç kültü gelişerek kültürlere göre farklı üslupları çıkmıştır.[1303]

Çarmıhta İsa kompozisyonlarının en gelişmiş örneklerine duvar resimlerinde rastlanmaktadır. Bizans coğrafyasında Kapadokya bölgesinde Çarmıhta İsa konusu içeren çok fazla sayıda kilise bulunmaktadır. Bunlardan en erken örnek 9. yüzyıla tarihlendirilen Üzümlü Kilise'dir.[1304] Sahnedeki çizgisellik ve kontur algısının nasıl ağır bastığı kolayca anlaşılmaktadır. Görselden de anlaşılacağı üzere başlangıçta sahnelerin daha şematik ve üsluplaştırılmış olduğu, Hodegetria Meryem tasvirlerinde olduğu gibi zaman içerisinde figürlere duygu katıldığı görülmektedir.

Kataloda ele alınan el yazmaları içerisinde üç farklı Çarmıhta İsa sahnesi bulunmaktadır. Birinci kompozisyon I. Çruçi İncili'nde metal yüzeyde kabartma formunda (kat.no.4, Res.6.3), ikinci kompozisyon I. Parxali İncili'nde deri kapakta (Kat.no.5, Res.6.45) ve üçüncü kompozisyon Krebuli'de kâğıt üzerine resim şeklinde (kat.no.15, Res.6.222) yer almaktadır.

[1303] Acara Eser, M. (2010). "Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç", *Bizans ve Çevre Kültürler: Prof. Dr. S. Yıldız Ötüken'e Armağan*, İstanbul, 28-29.
[1304] Öncelen, *a.g.e.*, 2023, 273.

Üslupsal açıdan Parxali'de ve Krebuli'de yer alan kompozisyonlar bazı farklılıklarla birbirlerine benzemektedir. Metal üzerine yapılmış kompozisyon ise geleneksel tören haçları üzerinde yer alan Çarmıhta İsa heykellerinin şematik bir formudur. Oldukça karikatürize edilmiş olan metal yüzeydeki Çarmıh sahnesi resim programları ile eşdeğer olarak gitmemektedir. Zira metal objelerdeki Çarmıh sahneleri çoğunlukla yalnızca İsa'nın çarmıh üzerindeki görüntüsünden oluşmaktadır. Ancak burada temel bir ortak nokta bulunmaktadır. Erken dönem örneklerinde olduğu gibi İsa'nın anatomisi ve yüz ifadesi düz ve kabadır.

Deri yüzeyde yer alan sahnede ise ikonografiye ve anlatıma uygun olarak pek çok figür eklenmiştir. Ancak burada da kompozisyonun işlendiği yüzeydeki sorunlar nedeni ile figürlerin yüz ifadeleri net olarak algılanamamaktadır. Yine İsa'nın bedenindeki eğimli hareket, özellikle omuz ve kollarının kıvrımlı hareketi katı üsluptan daha duygu yüklü üsluba geçişi temsil etmektedir. Bu kompozisyonun örneklerine hemen hemen tüm Hristiyan topluluklarının sanatlarında rastlamak mümkündür.

Üçüncü örnek olarak Krebuli'deki kompozisyon ise oldukça ilgi çekicidir. Geç dönem örneği olarak yorumlanan sahnede İsa, Longinos ve Esopos figürleri bulunmaktadır. Oysa geleneksel Çarmıh sahnelerinin çoğunda Meryem Ana ve olaya şahit olan diğer figürlerde işlenmektedir. Hatta İsa ile beraber Çarmıha gerilen iki suçluda sahnelerde yer almaktadır. Genel bir üslup çizen bu örnek üzerinden bazı bölge tanımlamaları yapmak mümkündür. Bu nedenle bu bölümde bu sahnenin üzerinde durulmuştur.

Marjinal yazmalarda olduğu gibi Çarmıh sahnesi doğrudan metin içerisine çerçevesiz olarak yerleştirilmiştir (kat.no.15, res.6.222). Bu nedenle çağdaş Bizans yazmalarındaki genel kompozisyonu tekrar etmektedir. Kompozisyonun merkezinde büyük tasvir edilen İsa ve ahşap haç yer almaktadır. Yüzündeki çizgilerden ve kollarının aşağı doğru eğilmesinden İsa'nın büyük bir acı içerisinde olduğu görülmektedir. Bedenindeki kıvrım ve kutsal yaralardan akan kanlar da bu anlatıyı desteklemektedir. İsa'nın solunda yer alan Longinos mızrak ile İsa'nın bedenini delerken, İsa'nın sağındaki figür olan Esopos ise İsa'ya şaraba batırılmış süngeri mızrak ucunda uzatmaktadır. İsa dışında diğer iki figürün yüzleri silinmiştir. Ancak ikisinin de sakallarının olmaması genç tasvir edildiklerini düşündürmektedir. Oysa anlatıda süngeri uzatan figür olan Esopos yaşlı bir adam olarak tasvir edilmektedir. Figürlerin duruş biçimleri, vücut hatları ve kıyafetleri dönem üslubuna oldukça uygundur. Bunların yanı sıra haç dışında hiçbir figürün boyanmaması da oldukça ilgi çekicidir. Sanatçının burada haçın kutsiyetine vurgu yaptığı düşünülmektedir. Üslupsal açıdan değerlendirildiği zaman yüz tipinin bölge ekolüne

uygun olduğu ve jest ile mimiklerden dolayı da geç dönem örneklerini tekrar ettiğini kolayca anlamaktayız.

Duvar resimlerinde İsa'nın çilesinin daha kolay izlenebildiği bilindiğinden resimler üzerinde iki farklı yaklaşımı görebilmek mümkündür. Birinci yaklaşımda İsa'nın ölümü ile ölümsüzlüğü ve zaferini vurgulayan katı hatlar ve düzlük bulunmaktadır. Bu nedenle sanatçılar erken dönem örneklerinde özellikle bu duruma vurgu yapmışlardır. İkinci yaklaşım ise İsa'nın ızdırabının yansıtıldığı durumdur.[1305] Çoğu örnek tıpkı el yazmalarında olduğu gibi ikinci yaklaşımı tercih etmiştir. Gürcü ve Bizans duvar resimleri içerisinde her iki yaklaşımı da görmek mümkündür. Birinci yaklaşım için Bizans sanatından Kapodokya Bölgesinde yer alan Üzümlü Kilise'deki Çarmıh sahnesi ile Gürcü sanatından Davit Gareca'da yer alan 5 Nolu Kilise'nin Çarmıh sahnesi örnek olarak verilebilir (Res.7.77-78).



Resim 7.77. Çarmıhta İsa, Göreme Üzümlü Kilisesi, 9. Yüzyıl

Kaynak: Öncelen, 2023.

[1305] Çoşkuner, B. (2009). *11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 100-102.



Resim 7.78. Davit Gareca Manastırı, 5 Nolu Kilise, 9. Yüzyıl

Kaynak: Canöz Arşivi.

İkinci grupta değerlendirilen Çarmıh sahnelerinde İsa'nın genellikle gözleri kapalı, boynu sola doğru eğik, kolları dirsek hizasından aşağı doğru eğilmiş ve acı içerisinde tasvir edilmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere İsa'nın iki farklı betimleme stili bulunmaktadır.



Resim 7.79. Çarmıhta İsa Sahnesi detay (Kat.no.15, Res.6.222).

Katalogda ele alınan kompozisyonda İsa'nın ikinci grupta tasvir edildiği açık bir şekillde görülmektedir. Geleneksel kompozisyonlarda İsa'nın ellerinin iple ya da çivilerle sabitlendiği bilinmektedir. Ele alınan örnekte kanayan çivi izleri kompoziyonun teolojik arka planla örtüştüğünü göstermektedir. Ayrıca ayaklarınıın hemen altında bir suppedaneum görülmektedir. Roma dönemi ceza uygulamalarında Çarmıh'ın alt kısmına yerleştirilen bu platform ile

mahkûmun daha uzun süre ceza çekmesinin amaçlandığı bilinmektedir.[1306] Bu nedenle "çile" olgusunun daha ön planda olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu tip uygulamaların "uyum" getirdiği anlaşılmaktadır. Suppedaneumun hemen altında çarmıhın yerleştirildiği tepecikte anlatım ile birebir aynıdır. Bazı resim sanatı örneklerinde Golgota Tepesi tasvir edilirken kafatası motiflerinin çizildiği bilinmekle beraber yaygın olan anlatımda tepe tasviri bulunmaktadır. Bu açıdan kompozisyondaki örnek geleneksel anlatım ve resim programları ile uyumludur.



Resim 7.80. Çarmıhta İsa, Göreme Saklı Kilise, 11. Yüzyıl

Kaynak: Öncelen, 2023.

İsa'nın kıyafetinin kimi kompozisyonlarda farklılaştığı görülmektedir. İncillerde geçen anlatımlarda İsa'nın kıyafetinin çıkarılarak çıplak bir şekilde çarmıha gerildiği anlatılmaktadır. Bu nedenle kompozisyonlarda İsa genelde çıplak ya da bir peştamal ile tasvir edilmiştir. David-Gareca örneğinde de olduğu gibi erken dönem örneklerinde İsa'nın tamamen giyinik tasvir edildiği örnekler bulunmaktadır. Ancak yaygın olan uygulamada İsa'nın bel ile diz kapağı hizasında bir perizonion ya da iç kıyafet gibi tasarlanan genital bölgeyi kapatan subligaculum giyindiği bilinmektedir. Subligaculum örnekleri yoğunlukla İsa'nın tek figür olarak betimlendiği metal haçlar üzerinde görülmektedir. Kompozisyon incelendiği zaman başlangıçta ressamın İsa'yı çıplak tasvir ettiği ancak sonradan başka bir el tarafından karalama şeklinde kolobion eklendiği görülmektedir. Geleneksel anlatımdan uzaklaşmamak için sonradan yapılan bu eklemenin daha şeffat çizildiği düşünülmektedir. İsa'nın bir kolobion ile tasviri aslında dönemin sosyolojik bir yansıması olarak algılanmaktadır. Dönemsel açıdan sanatçıların İsa'yı çıplak tasvir etmemesi müstehcenlik algısının ve ahlaki değerlerin anlamsal alt yapısının bir

[1306] Jensen, R.M. (2017). *The Cross: History, Art, and Controversy*, Harvard, 10.

dışa vurumu olarak görülmektedir.[1307] Bu tür uygulamaların Kapadokya bölgesinde yaygın olduğu bilinmektedir.[1308] Kapadokya Bölgesi Karanlık Kilise'de yer alan Çarmıh sahnesinde İsa'nın şeffaf bir kolobion giyindiği görülmektedir (Res.7.80).



Resim 7.81. Çarmıhta İsa, Göreme Karanlık Kilise, 11-12.yy

Kaynak: Öncelen, 2023.

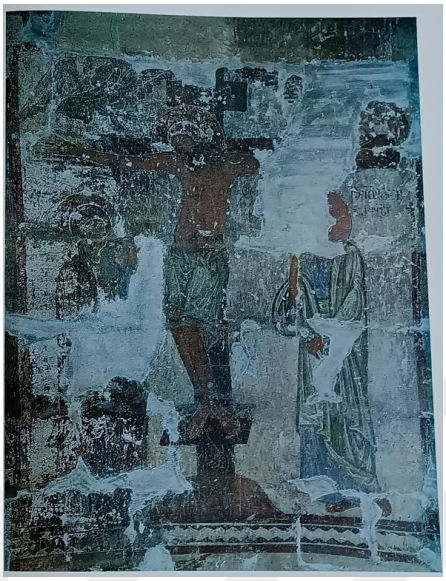
İsa'nın sağına ve soluna yerleştirilen figürlerden sağdakinin çizimindeki üslupsal farklılık dikkat çekicidir. Yüzleri silinmiş olsa da figürün genç ve sakalsız tasvir edilmesi geleneksel anlatıdan oldukça uzaktır. Gürcü ve Bizans resim programlarında çoğunlukla yaşlı olarak tasvir edilen Eposos figürüne bazı örneklerde genç olarak rastlanmaktadır. Örneğin Kapadokya Bölgesi'ndeki Çavuşin Phokas Kilisesi'nde Esopos genç tasvir edilmiştir. Ancak G. Öncelen bu durumu alışılmışın dışında bir hata olarak yorumlamaktadır.[1309]

Kompozisyonda figürlerin üçlü görünümü Bizans sanatında sıklıkla görülen genel bir şemanın tekrarıdır. Kompozisyonda görülen pramidal düzenleme Rönesans sanatına kadar devam eden evrensel bir uygulamanın prototipi olarak yorumlanmaktadır.[1310] Bu nedenle sanatçının figürleri yerleştirirken evrensel olan kutsal düzeni ve hiyerarşiyi matematiksel düzlemde vermeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

Gürcü sanatındaki Çarmıh sahnelerinde kompozisyonların sadeliği dikkat çekicidir. Duvar resimlerinde çoğunlukla perizonion ile İsa'nın tasvir edildiği görülmektedir. Üslupsal

[1307] Zeitler, B. (1999). "Ostentatio Genitalium: Displays of Nudity in Byzantium", *Desire and Denial in Byzantium: Papers from Thirty-first Spring Symposium of Byzantine Studies*, London, 186-188.
[1308] Öncelen, *a.g.e.*, 2023, 440.
[1309] Öncelen, *a.g.e.*, 2023, 445, res.5.42.
[1310] Jerphanion, G. (1925). "Une nouvelle province de l'art byzantin". *Les églises rupestres de Cappadoce*, 88.

açıdan hem Bizans örneklerini hem de el yazmalarındaki örneklerle büyük oranda uyum söz konusudur. Gürcü sanatında duvar resimleri içerisinde 11. yüzyıla tarihlenen Ateni Sioni Kilisesi'nin batı haç kolu içerisinde yer alan Çarmıh Sahnesi üslup ve renk skalası ile oldukça dikkat çekicidir.[1311] İsa'nın omuz ve bacak yapısı el yazmasındaki örneğe yakındır.

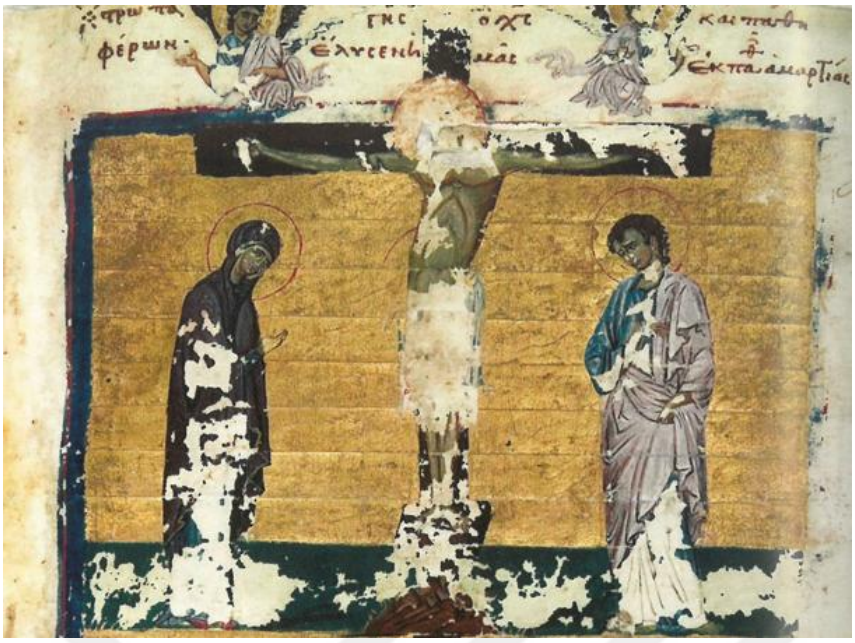


Resim 7.82. Çarmıhta İsa, Ateni Sioni Kilisesi, Fresk, 11. Yüzyıl

Kaynak: Xetaguri, 1984.

Gürcü duvar resimlerinde görülen ikinci tip duygusal üslubun el yazmalarında da Bizans eksenli devam ettiği görülmektedir. Özellikle 13-15. yüzyıllar arasında kopyalanan Psalterlerin sonuna eklenen Çarmıhta İsa kompozisyonlarında üçlü piramidal düzen ve çile çeken İsa figürü genel üslup ile benzer şekilde işlenmiştir.[1312] Bu nedenle hem duvar resimlerinde hem de el yazmalarında kesintisiz devam eden bir algı bulunmaktadır.

[1311] Xetaguri, D. (1984). *Ateni Sionis Moxatuloba*, Tbilisi, 97.
[1312] Çxikvadze, N. (2018b). *Dzveli Ağtkmis Miniatiurebi Kartul Xelnatzerebşi XI-XVIII Saukuneebi*, Tbilisi, 9-11.



Resim 7.83. Synaxarium, A-648, Folyo 39r, 11. Yüzyıl

Kaynak: KKGNCM.



a **b**

Resim 7.84. Gürcü El Yazmalarından Örnekler: a) Çarmıhta İsa, Psalter, H-1665, 13.yy, f.172r, b) Çarmıhta İsa, Psalter, H-75, 13.yy, f.61v

Kaynak: KKGNCM.

Gürcü el yazmaları içerisinde İsa'nın Çarmıh'a gerilişi betimleyen pek çok örnek bulunmaktadır. Bu örnekler arasında en önemlisi katalogda ele alınan eserle neredeyse birebir uyuşan II. Çruçi İncili içerisindeki Çarmıh sahnesidir. İsa'nın betimleniş biçimi, arka plandaki ahşap haçın tipolojisi, çerçeve uygulamasının olmaması, İsa'nın sağına ve soluna askerlerin

yerleştirilerek elde ediken üçlü betimleme katalogda incelenen eser ile neredeyse örtüşmektedir. II. Çruçi İncili'ninn kesin üretim tarihi bilinmemekle beraber 12-13. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Katalogda incelenen el yazması da 12. yüzyılın sonları 13. yüzyılın başlarına tarihlendirilmiştir. Bu noktada hangi eserin kaynak teşkil ettiği bilinmemektedir. Ancak II. Çruçi İncili'ndeki Çarmıh sahnesi ile diğer resimler arasındaki üslupsal devamlılık katalogda ele alınan resmin kopya edildiği fikrini oluşturmuştur. A-65 yazmasının derleme bir koleksiyon olduğu göz önünde bulundurulduğunda dönemin estetik algısı ve sanatçının beğenisi kapsamında bu sahne muhtemelen II. Çruçi İncili'nden kopyalanmış olmalıdır.



Resim 7.85. Çarmıhta İsa, II. Çruçi İncili, H-1667, f.75v

Kaynak: Skhirtladze, 2009.

Daha öncede belirtildiği üzere farklı malzemeler üzerinde Çarmıh sahneleri bulunmaktadır. Karşılaştırma öğesi olarak Bizans sanatında bilinen en erken örneği 5. yüzyıla tarihlenen fildişi bir triptikondur.[1313] 12. yüzyıla tarihlenen Aşağı Saksonya'da üretilen ikona üzerindeki fildişi bir panoda ise İsa'nın çileci portresinin yer aldığı ikinci varyasyonun uygulandığı görülmektedir.[1314] Aynı yüzyıla tarihlenen St. Sabina Kilisesi'nin ahşap kapısı üzerinde de Çarmıh sahnesinin olduğu bilinmektedir.[1315]

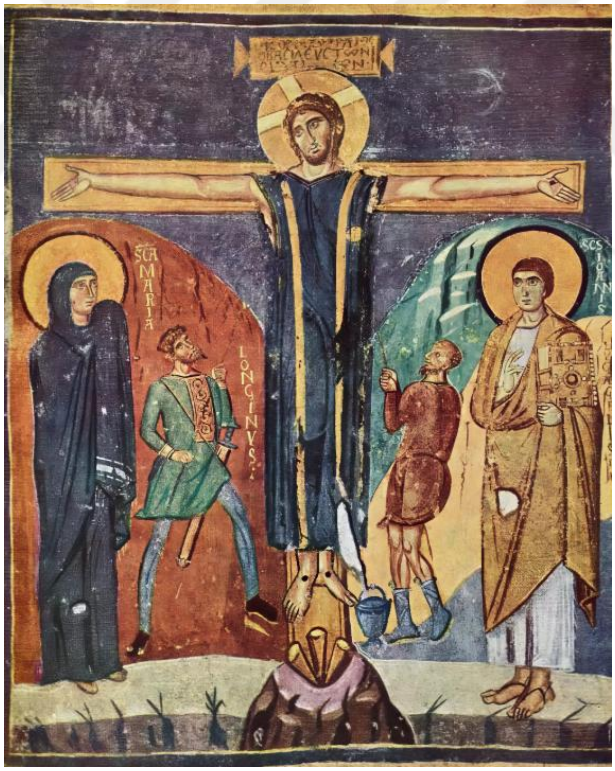
[1313] Foletti, I. (2017). "The British Museum Casket with Scenes of the Passion: The Easter Liturgy and the Apse f St. John Lateran in Rome Foletti", *The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage*, Rome, 139-159.
[1314] Robinson, J. (2008). *Masterpieces of Medieval Art*, London, 69.
[1315] Jensen, *a.g.e.*, 2017, 82.

a  b 

Resim 7.86. a) Fildişi Pano, 420-430, Roma, b) Fildişi Pano, 12.yy, Almanya

Kaynak: British Museum.

T. Rice tarafından 741-752 yılları arasına tarihlenen Santa Maria Antiqua Kilisesi'nde de kıyafetli İsa tasvirinin olduğu Çarmıh sahnesi görülmektedir. Erken dönem örneği olarak oldukça önemli bir uygulamadır.[1316]



Resim 7.87. Çarmıhta İsa, St. Maria Antiqua Kilisesi, Roma

Kaynak: https://www.byzantica.com/santa-maria-crucifixion-byzantine-rome-741ad/

[1316] Talbot Rice, D. (1968). *Byzantine Art*, 4. Genişletilmiş Baskı, Norwich, 246.

7-9. yüzyıllara tarihlenen Süryani işi bronz bir buhurdan üzerinde erken dönem üslubunu yansıtan Çarmıhta İsa kompozisyonu görülmektedir.[1317] Ermeni ve Kıpti sanatlarında görülen şematik yapı ve iri göz olgusu burada da tekrar edilmiş gibi durmaktadır.

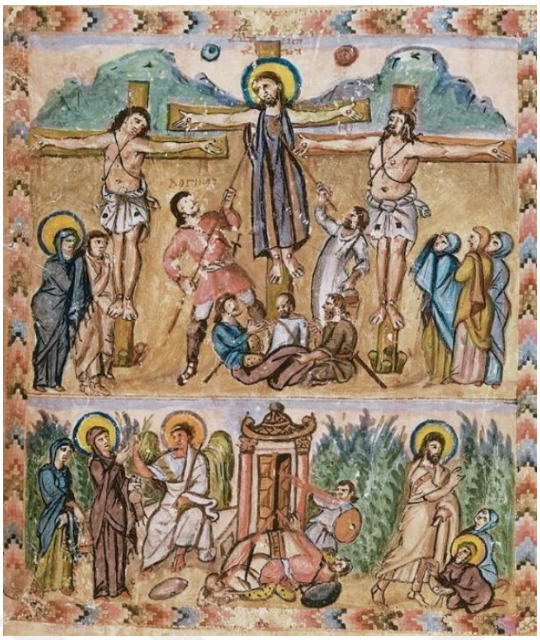


Resim 7.88. İsa'nın Yaşamı ve Passionu, Buhurdan, 7-9.yy, Musul

Kaynak: British Museum.

Resimli el yazmaları içerisinde üslupsal açıdan benzer örneklerin yer aldığı bazı örnekler bulunmaktadır. Bilinen en erken örnek Rabbula İncili'ndeki kompozisyondur. İsa'nın Antik yüz ifadesi ve şematik çizimi oldukça dikkat çekicidir.[1318] 843 tarihli Khulov Psalteri içerisinde görülen Çarmıh sahnesinde ise daha üsluplaştırılmış biçimde aynı yüzleri taşıyan figürler bulunmaktadır.[1319] 11. yüzyıla tarihlenen Bristol Psalterindeki kompozisyon ise figürlerin yerleşim düzeni açısından katalogdaki örneğe oldukça benzemektedir.[1320] 12. yüzyıla tarihlen Barberini Psalterinde ise figürlerin daha Bizanslı görünümleri ve ıstıraplı yüzleri üslubun genel bir yansıması olarak yorumlanmaktadır.[1321] 6-12. yüzyıllar arasında kaleme alınan İncil ve Psalter yazmalarında temel bir üslup benzerliğinin olduğu görülmektedir. Dört yazmada da İsa üslupsal olarak düz, başı sola doğru eğik ve giyiniktir.

[1317] Richter-Siebels, I. (1990). *Die palästinensischen Weihrauchgefässe mit Reliefszenen aus dem Leben Christi*, Berlin.
[1318] Bernabò, M. (2014). "The Miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a Recent Book" *Dumbarton Oaks Papers*, 68, 343–358.
[1319] Parpulov, G. R. (2014). *Toward a history of Byzantine Psalters ca.850-1350 AD*, Plovdiv, 86.
[1320] Özçelik, A. C. (2021). *Bristol Psalter Resimli El Yazmasındaki İkonografik Kompozisyonlar (British Library Add MS 40731) (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Selçuk Üniversitesi, Konya, 8.
[1321] Anderson, J. C. (1989). *The Barberini Psalter: Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*, Zurich, 30-31.

a  b 

Resim 7.89. Çarmıhta İsa Sahneleri: a) Rabbula İncilleri, 586, Florence, Cod. Pluteus I, 56, f.13r, b) Khulov Psalter, 843, Moskova Tarih Müzesi MS.129

Kaynak: a) BML ve b) Parpulov, 2004.

a  b 

Resim 7.90. Çarmıhta İsa Sahneleri: a) Bristol Psalteri, 11.yy, f.110r, BL Add MS 40731, b) Barberini Psalteri, Vat.gr.372, 12.yy, f.114v

Kaynak: a) Özçelik, 2021 ve b) BAV

13. yüzyıla tarihlenen Venedik işi bir cam yüzeyde görülen Çarmıh sahnesinde figürlerin geleneksel pramidal düzende ve İsa'nın acı çeker üslupta tasvir edildiği görülmektedir.[1322] Her

[1322] Howells, D. T. (2015). *A Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum*, London, 198.

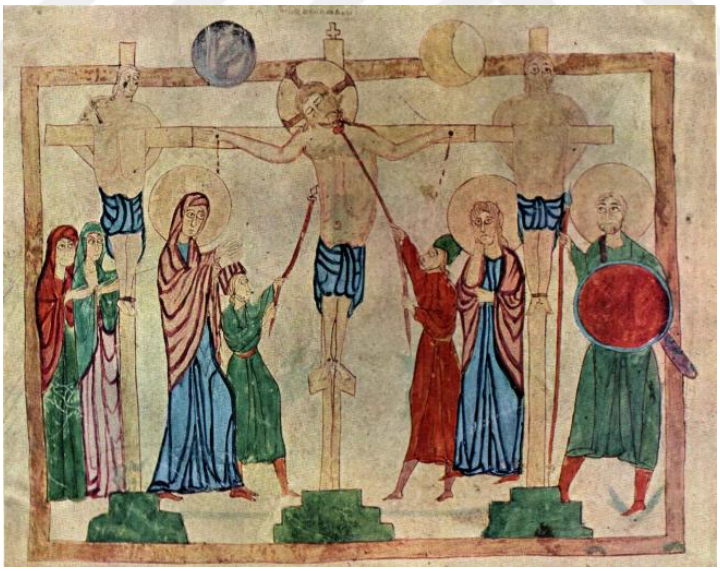
ne kadar İsa'nın sağında ve solunda askerler yerine Meryem ve Yahya karakterleri olsa da genel kompozisyonun uyuştuğu görülmektedir.



Resim 7.91. Çarmıhta İsa, Cam, 13.yy, Venedik

Kaynak: British Museum.

Erken dönem Ermeni el yazmalarında görülen Çarmıh sahnelerinin daha şematik ve yerel etkiler barındırdığı görülmektedir. Bu açıdan "doğu" grubu içerisinde önemli bir yeri temsil etmektedir. Figürlerdeki devinim ve İsa'nın ifadesi bölgesel üslubun tipik bir yansımasıdır.



Resim 7.92. İncil, Matenadaran N:6201, 1038

Kaynak: Der Nersessian, 1961.

13. yüzyılda resimlenen bir grup Ermeni el yazmasında görülen Çarmıhta İsa sahnelerinin Bizans ekolünüü takip ettiği görülmektedir. Kalabalık kompozisyonlar olarak hazırlanan sahnelerde İsa'nın acılar içerisindeki hali oldukça dikkat çekicidir. Bununla beraber İsa'nın her iki yanına yerleştirilen askerlerin "Batı" üslubunda kıyafet düzenine sahip olması oldukça

dikkat çekicidir. Katalogda ele alınan resimdeki Batı-Bizans karışımı üslubun birkaç on yıl sonra Ermeni incillerinde devamının görülmesi bölgesel bir üslubun dönemin atölyelerini etkilediği düşünülmektedir.



Resim 7.93. Ermeni İncillerinden Örnekler: a) Toros Roslin İncili, N:539, 1262 b) İncil, Matenadaran N: 10675, 1268, f.321 c) İncil, Kudüs Ermeni Patrikhanesi, N:1956, 1265, f.106v

Kaynak: a) TWAM, b) Der Nersessian, 1961 ve c) Der Nersessian, 1993.

Geç dönem Ermeni örneklerinde de Orta Bizans döneminde görülen "Doğulu" üslubun uygulandığı görülmektedir. Örneğin; 1759 tarihli Tiflis'te Avetisyan adlı ustaya yaptırılan metal bir kutunun alt kısmında görülen Çarmıh sahnesinde İsa'nın oldukça şematik ama iri gözlü yapıldığı görülmektedir.[1323]

[1323] https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1894-0520-10?selectedImageId=1612964767 Erişim Tarihi: 02.05.2025.



Resim 7.94. Çarmıhta İsa, Gümüş Kutu, 1759, Tiflis

Kaynak: British Museum.

13. yüzyıla tarihlenen ve Tana Gölü civarında kopyalanan Kebran İncilleri üslupsal olarak Etiyopya'daki diğer İncillerin resim programını tekrar etmektedir.[1324] Kompozisyon düzeni açısından gelenek takip edildiği görülmektedir. İsa'nın ifadesi ve devinimi ile askerlerin tipolojik çeşitlemesi sanatta farklılaşmanın "yerel" nitelik taşıması olarak görülmelidir.

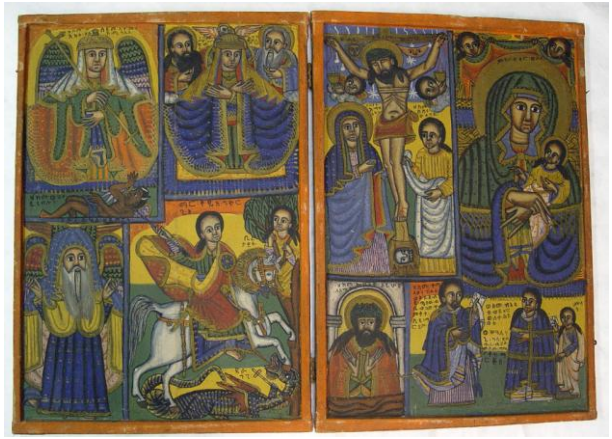
[1324] Gnisci, J. (2015). "Shrouding the Divine: Observations on the Iconography of the Entombment of Christ in Ethiopian Illumination of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries", *Orientalia Christiana Periodica*, 81(2), 473-492; Gnisci, J. (2017). "Towards a Comparative Framework for Research on the Long Cycle in Ethiopic Gospels: Some Preliminary Observations", *Aethiopica*, 20, 70-105.



Resim 7.95. Çarmıhta İsa, Kebran İncilleri, 13. Yüzyıl, Etiyopya

Kaynak: Gnisci, 2017.

19. yüzyıla tarihlenen Etiyopya işi bir diptikonda yer alan passion sahnesinde Çarmıhta İsa kompozisyonu görülmektedir. Geleneksel anlatıya uygun olarak resmedilen kompozisyonda İsa'nın duygu yüklü bakışı ve vücut detayları oldukça dikkate değerdir.[1325]



Resim 7.96. Çarmıhta İsa, Ahşap Diptikon, 19. Yüzyıl, Etiyopya

Kaynak: British Museum.

[1325] https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1990-24-1, Erişim Tarihi: 02.05.2025.

Batı dünyasında da sıklıkla tasvir edilen Çarmıh sahnelerinin Doğu dünyası ile uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Hristiyan akaidinin temel yapı taşlarından biri olan çarmıh olgusunun erken örneklerinin üslupsal özelliklerini el yazmalarından takip etmek mümkündür. Örneğin; Saatler Kitabı olarak bilinen 1240 tarihli Latince bir el yazmasında Çarmıh sahnesinin neredeyse Bizans ve Gürcü resimleri ile ortak olduğu görülmektedir. Kutsal yarayı açan askerden sünger tutucuya, İsa'nın acı içerisindeki çehresinden genel figür dağılımına kadar büyük bir benzerlik söz konusudur.



Resim 7.97. Saatler Kitabı, 1240, Add MS 49999, f.47v

Kaynak: British Library.

11. yüzyılda Winchester'da kaleme alınan Tiberius Psalteri'nde yer alan Çarmıh sahnesinin İngiliz üslubunun temelde Doğu dünyasından çok da kopuk olmadığı görülmektedir. İsa'nın acı içerisindeki "İngiliz" çehresi farklı olsa da kıyafet düzenleri ve şematik biçimler Doğu ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Orta Avrupa'da kopyalanan el yazmalarında, özellikle pramidal düzenin hâkim olduğu yazmalarda üslupsal bir uyumun olduğu

görülmektedir. 1192-1195 tarihli Macarca kaleme alınan Codex Pray'da görülen üçlü figürden İsa'nın yüz ifadesi ve saç yapısı katalogda ele alınan örnekle benzeşmektedir.

a  b 

Resim 7.98. Çarmıhta İsa Sahneleri: a) Tiberius Psalteri, 11.yy, Cotton MS Tiberius C VI, f. 13r, Winchester, b) Codex Pray, 1193-1195, f.60v, Budapeşte

Kaynak: a) BL ve b) NSL.

7.3.4.4. İsa'nın Mucizeleri

El yazmalarında konusu geçen mucize sahneleri hem kanonik hem de apokrif İncillerde anlatılmaktadır. Kanonik İnciller içerisinde en çok Matta İncili'nde mucizelerin anlatıldığı görülmektedir. Tükel, İsa'nın mucizelerini Tanrısal güç kategorisi içerisine yerleştirerek doğa konulu, şifa konulu ve doğaüstü olmak üzere üç ana kategoriye ayırmıştır.[1326] İncelenen el yazmalarında yalnızca üç adet mucize sahnesi bulunmaktadır. I. Cruçi İncili'nde yer alan bu üç mucize sahnesi şifa konulu mucizeler içerisine girmektedir.

[1326] Tükel, U. & Arsal, S. Y. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul, 119.

Tablo 7.6. Mucize Sahnelerinin Kaynağı ve Bulunduğu Yer

Adı	Kaynak	Yer
Kör Adamın İyileştirilmesi	Markos 8:22-26; Matta 21:14-17; Yuhanna 9:1-12; Luka 18:35-43.	I. Cruçi İncili, Markos İncilinden Önce, fol.93r
Cinli'nin İyileştirilmesi	Luka 8: 26-39; Markos 1:23-27; Matta 15:21-28.	I. Cruçi İncili, Luka İncilinden Önce, fol.143v
Felçlinin İyileştirilmesi	Yuhanna 5:1-18; Matta 9:1-8, Markos 2:1-12; Luka 5:17-26.	I. Cruçi İncili, Yuhanna İncilinden Önce, fol.228v

İyileştirme sahneleri Hristiyan resim sanatında (el yazmaları, duvar resimleri vd.) sıklıkla tercih edilmektedir. İyileştirme sahneleri kendi içerisinde de bazı noktalarda ayrılmaktadır. Bunlar içerisinde körler, cüzzamlılar ve cinlilerin iyileştirilmesi el yazmalarında sıklıkla görülen kompozisyonlardır. Bu sahneler her bir İncil'de (Matta, Markos, Yuhanna, Luka) küçük nüanslarla aktarılmaktadır. I. Cruçi İncili'nde görülen bu kompozisyonlar doğrudan bir konuya atıf yapmaksızın İsa'nın herhangi bir cinliyi ya da kötürümü iyileştirme mucizesini anlatmaktadır. Zira detaya bakıldığı zaman örneğin Körün İyileştirilmesi sahnesinde Matta İncili, Kefernahum'da iki körün gözlerinin açılmasını anlatırken, Luka İncili Yeriha'da bir körün gözlerinin iyileştirilmesini anlatmaktadır. Bu noktada I. Cruçi İncili detay vermeksizin İsa'nın mucizesinin kendisine odaklanmakta, detayların önemsiz olduğuna değinerek İsa'nın mucize yetisinin önemine değinmektedir.

Felçlinin/Kötürümün İyileştirilmesi sahnesi I. Cruçi İncili'nde, Yuhanna İncili'nden hemen önce Evangelist Yuhanna ile karşılıklı olarak tam sayfa şeklinde verilmiştir. Yuhanna İncili 5:1-18'de anlatılan hikâye "Beytesda Havuzundaki 38 Yıllık Hasta" konusu incile konu olmuştur. Resimde bu konu genellikle, hasta bir figürün sırtında yerleştirilen şilte ile tasvir edilmektedir. Bu noktada sahnenin ayırıcı özelliği hasta figürün şiltesini sırtına alarak yürümesidir. Duvar resimlerinde de sıklıkla tercih edilen bu sahne pek çok tetraevangelion ve diğer yazmalara konu olmuştur. Kompozisyonun bir diğer önemli noktası kemerli bir uygulama içerisinde tasvir edilmesidir. Kullanılan bu kemer uygulaması Antikitenin bir yansıması olarak hem mimariye hem de resim sanatına girmiş, uzun yıllar boyunca popülaritesini korumuştur. Erken dönemlerde Roma mezarlarında kemer içerisinde yerleştirilen figürler zaman içerisinde

Hristiyan sanatına girerek önce duvar resimlerine ardından kitap resimlerinin programları içerisine girmiştir.

İncillerdeki şifa konulu iyileştirme mucizelerinin resimlenmesi geleneği eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Araştırmacılara göre 2. yüzyıldan itibaren mucize sahneleri duvar resimleri programına alınarak yapılmaya başlanmıştır. Ancak resimlerin betimlenmesinde olay örgüsünün açıklayıcı bir üslupla anlatılmasından çok doğrudan verilmek istenen mesaja odaklanan bir anlatım türü görülmektedir.[1327] Bu anlatım türünün Antik gelenekler çerçevesinde şekillenişi daha izole olan atölyelerde üretilen el yazmalarını da 10. yüzyıla kadar etkilemiştir.

Yeni Ahit'teki Felçli Hastanın İyileştirilmesi konusunun bilinen en erken örneği 232 tarihli Dura Europos Kilise'sinde bir plasterde yer almaktadır.[1328] Fresk tekniği ile yapılan resimde İsa ve hastanın oldukça şematik çizilmesi ile hastanın yalnızca sırtında şilte ile betimlenmesi dikkat çekicidir. Bu üslubun uzun yıllar boyunca korunarak Tao-Klarceti bölgesinde 10. yüzyıl gibi geç bir tarihte kitap resimleri içerisinde görmek oldukça ilgi çekicidir.



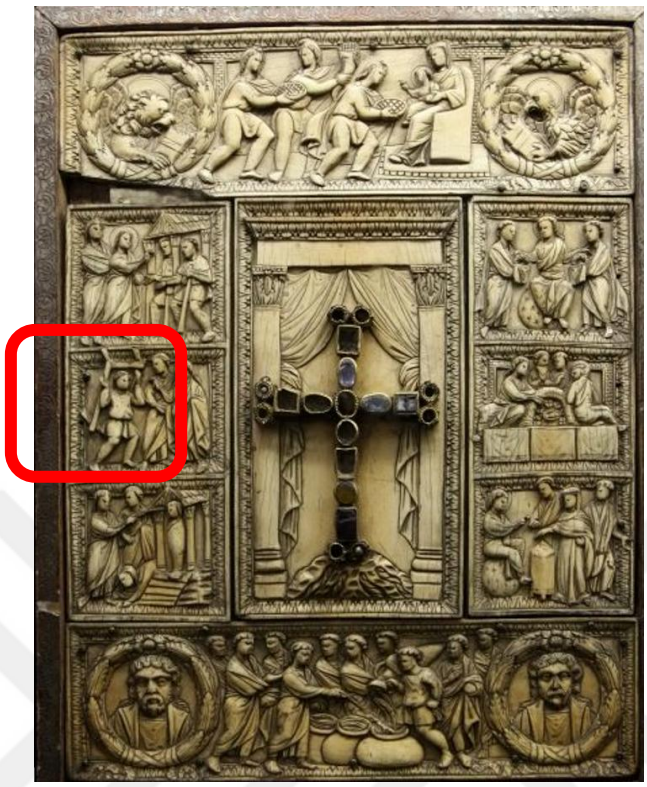
Resim 7.99. Felçlinin İyileştirilmesi, Dura Europos Kilisesi, MS 232, Fresk

Kaynak: YUAG.

5.yüzyıla ait olduğu düşünülen Milano Hazinesi içerisinde bulunan fildişi levha üzerindeki iyileştirme sahnesinde yine benzer şekilde mucizenin kendisine

[1327] Smith, *a.g.e.*, 1918, 102-105.
[1328] Fowlkes -Childs, B., & Seymour, M. (2019). *The world between empires: Art and identity in the ancient Middle East*. New York, 204-5, No:145A.

odaklanılmaktadır.[1329] Öyküleyici anlatımdan uzak olan bu kompozisyonda genel anlatım metodu açısından katalogdaki eserle uyuşmaktadır.

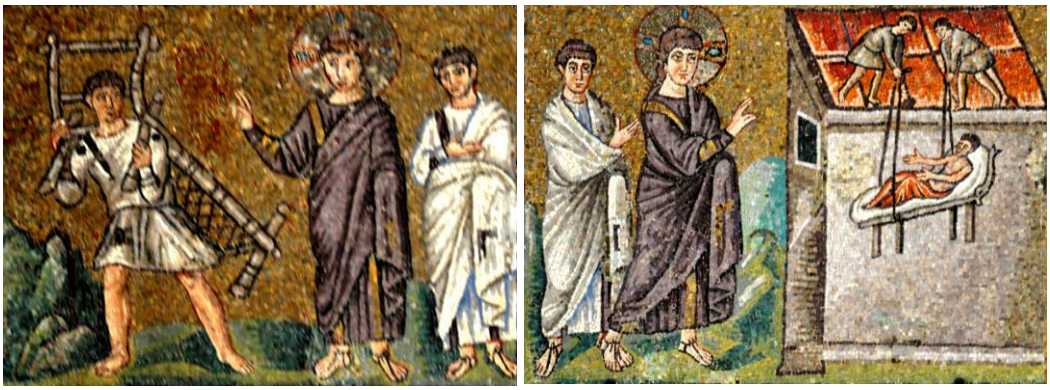


Resim 7.100. Felçlinin İyileştirilmesi, Milano Katedrali Hazinesi, Fildişi Diptikon, MS 450.

Kaynak: https://historyofinformation.com/image.php?id=3211

6. yüzyıla tarihlenen Ravenna'daki Aziz Apollinare Nouvo Kilisesi duvar mozaiklerinde de benzer şekilde üslubun işlendiği görülmektedir. Kilise içerisindeki iki mozaikten biricisindee katalogdaki örnekte olduğu gibi felçli adam sırtında yatağını taşımaktadır. İkinci mozaik yüzeyde ise yatakta yatan felçli adam çatıdan indirilmektedir.

[1329] Needham, P. (1979). *Twelve Centuries of Bookbinding 400-1600*, London, 21-22.



Resim 7.101. **Felçlinin İyileştirilmesi, Aziz Apollinare Nouvo Kilisesi, Ravenna, 6. Yüzyıl**

Kaynak: https://www.christianiconography.info/miracles.html#loavesFishes

9. yüzyıldan itibaren hem el yazmalarında hem de duvar resimlerinde şifa sahnelerinin metinlerle paralel olarak işlendiği ve bazı ikonografik öğelerin eklendiği görülmektedir. Üslupsal açıdan Kapadokya'da yer alan birkaç kilisede bu konunun eski geleneği bırakmadan ikonografiye uygun olarak işlenmiştir. Bunun en güzel örneği Göreme'deki Yeni Tokalı Kilisesi'nde yer alan duvar resmidir.



Resim 7.102. Felçlinin İyileştirilmesi, Göreme Yeni Tokalı Kilisesi, 10. Yüzyıl

Kaynak: Atak, 2019.

Duvar resimleri ile paralel olarak el yazmalarında da Felçlinin İyileştirilmesi sahnesinde felçli adamın şiltesini sırtında taşıdığı ve İsa'nın ona elini uzattığı görülmektedir. Figürlerin sahneye konumlandırılmasında Dura Europos'dan beri devam eden süreklilik oldukça dikkat çekidir. Bu üslupsal devamlılık Çruçi İncili'nde de tekrar edilmiştir. Erken dönem örneği olan

9.yy. tarihlenen bir Psalter'de (Grec.20, BnF) bu üslubun nasıl gelişim gösterdiği izlenebilmektedir.



Resim 7.103. Felçlinin İyileştirilmesi, Grec.20, f.20r, 850-900

Kaynak: BnF.

Kuzey Avrupa'da aynı dönemde kaleme alınan bir Egbetti Codex'te de benzer bir üslubun olduğu görülmektedir. El yazması içerisinde iki farklı şifa sahnesinde Ravenna Saint Apollinare Nouva Bazilikası'ndaki (Res.7.101) örnekte olduğu gibi yatak içerisinde yatan hastaların iyileştirildiği kompozisyonlar işlenmiştir. Üslupsal olarak figürlerin biçimleri farklı olsada konu bütünlüğü açısından Doğu yazmalarından uzak değildir. Birinci görselde İsa'nın kıyafet düzeni ile yüz yapısının Çruçi'ye yakın olması oldukça dikkat çekicidir. Codex Egbert'de (980-993) yer alan ikinci sahnede metinlerdeki unsurların yer almaması mucizenin kaynağının hangi İncil olduğunu tespit etmeyi zorlaştırmaktadır. Çruçi örneğinde olduğu gibi burada da erken dönem örneklerindeki metinden bağımsız ifadeci üslup daha ön plandadır. 1020'li yıllarda Almanya'da Echternach Kasabası'ndaki manastırda resimlenen Codex Aureus'tada üslubun biraz daha farklılaştığı konturların kalınlaştığı, figürlerin göz ve ellerinin büyüdüğü görülmektedir. Bununla beraber ikonografiye uygun olarak tasvir edilen figürlerde İsa'nın yüz tipolojisinin doğulu tiplere yaklaşması da oldukça dikkat çekicidir.[1330]

[1330] Oltrogge, D. & Fuchs, R. (2009). *Die Maltechnik des Codex Aureus aus Echternach*, Nürnberg, 82, 88, res.148, 167; Barotcu, S. (2018). "Aureus Codex'inde Yer Alan İsa Mucizelerini Gösteren Betimlemelerin İncil Işığında Değerlendirilmesi", *Route Educational and Social Science Journal*, 5(5), 41-60.



Resim 7.104. Bethesda Havuzundaki Felçlinin İyileştirilmesi, Codex Egbert, 980-993, Tr. Cod. 24

Kaynak: Trier Library.

a



b



Resim 7.105. a) Kefernahum Yüzbaşısının Hizmetkarının İyileştirilmesi, Codex Aureus Epternacensis, 1020-130, b) Kefernahum'da Damdan İndirilen Felçlinin İyileştirilmesi, Codex Aureus Epternacensis, 1020-130, f.53v

Kaynak: Nuremberg National Museum.

12-13. yüzyıllara tarihlenen Paris'teki bir Evangelion'da (Grec.74) teolojik arka plana uygun olarak figürlerin resmedildiği görülmektedir.[1331] Avrupa yazmalarını takip eden bu el yazmasındaki üslup hiç şüphesiz 10. yüzyılda oturmuş ve klasikleşmiş marjinal el yazmalarının düzenini takip etmektedir. Figürlerin ikonografiye bağlı oluşu erken dönem uygulamalarının artık terk edildiğini gösteren oldukça önemli bir bilgidir. Çağdaş kabul edilen bir başka evangelion'da da aynı üslubun daha renkli ve kalın konturlarla çizilmiş hali tekrar edilmiştir. Burada sahneye erken dönem örneklerinde görmeye alışık olduğumuz sırtında şiltesini taşıyan adam figürü eklenmiştir. 11-12. yüzyıllar arasında kopyalanan Gallica Grec.510, Dionysiou Cod.587 f.17r, ML MS. M.639 f.19v ve ML MS. M.692 f.22v gibi örneklerde de benzer üsluplarda görmekteyiz.



Resim 7.106. **a) Kefernahum'da Damdan İndirilen Adamın İyileştirilmesi, Evangelion Grec.74, f.67r, 12.yy. b) Kefernahum'da Damdan İndirilen Adamın İyileştirilmesi, Evangelion Plut.6.23, f.65v, 11.yy.**

Kaynak: a) BnF, b) FBML.

Doğu grubu yazmaları içerisindeki sahnelere bakıldığı zaman 1178-1180 tarihli Kıptice bir Tetraevangelion yazması ile 1220 tarihli Süryanice bir Evangelion yazmasının resimlerinin

[1331] Yaşar, F. (2024a). *Orta Bizans Dönemi Evangelion El Yazması: Grec.74 (Paris Ulusal Kütüphanesi) (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 703-706.

erken dönem Gürcü resimlerini anımsattığı anlaşılmaktadır.[1332] Kendine özgü yapısal betimlemeleri, şematik üslubu, yere basan figürler ve perspektif arayışı içerisindeki mimari betimlemelerde "Erken dönem" algısının geç tarihlerde bile unutulmadığını ispat etmektedir. Batı ve Konstantinopolis merkezli parlak renk ve keskin konturların tıpkı erken devir Gürcü ve Ermeni resimlerinde reddedildiği gibi burada da pek fazla kabul görmediği anlaşılmaktadır.

a



b



Resim 7.107. Beytesda Havuzu Başındaki Felçlinin İyileştirilmesi: a) Tetraevangelion, Gallica Copte 13, f.233r, 1178-1180 b) Evangelion, Vat. Sir.559, f.121v, 1220

Kaynak: a) BnF, b) BAV

Bölgesel üslupların ağır bastığı Süryani ve Kıpti atölyelerinde olduğu gibi daha dışa kapalı olan Ermeni atölyelerinde de daha şematik ve konu odaklı tasvirlerin yapıldığı

[1332] Yaşar, F. (2024b) "İsa'nın Mucizelerinin Görsel Anlatımı: Bnf Copte 13 Üzerine Bir İnceleme", *Amisos*, 9 (17), 220-245.

görülmektedir. 1368 tarihli Akdamar Kilisesi'nde kopyalanan bir İncil'de yer alan iyileştirme sahnesi çizgisel üslubu ve kalın konturları ile çağdaş resimleme geleneğinin oldukça dışındadır.



Resim 7.108. **Felçlinin İyileştirilmesi, Evangelion, Matenadaran MS 5347, 1368, Akdamar Surp Haç Kilisesi**

Kaynak: Hazarian & Matevossian, 1978.

Geç dönemde Bizans duvar resimlerinde artık erken dönem mesaj odaklı üslubun terk edildiği ve öyküleyici anlatımın hâkim olduğu muntazam örnekler ortaya çıkmıştır. Resimlerden birisi Sicilya adasında 11-12. yüzyıla tarihlenen Meryem Kilisesi doğu duvarında yer almaktadır. Mozaik tekniği ile yapılan resimde ikonografiye uygun olarak yatağından İsa'ya uzanan felçli adam Antik devir figürlerinin yüz tiplerine oldukça benzemektedir. İsa'nın yüz tipi, saç yapısı ve vücut oranları ise Bizans'taki büyük merkezlerde yaygın olarak tekrarlanan İsa portresinin bir kopyasıdır. Benzer bir örneği Kariye Camii'nde birkaç farklı noktada görebilmektedir.



Resim 7.109. Felçlinin İyileştirilmesi, Sicilya Monreale Meryem'in Göğe Kabulü Kilisesi, 12-13.yy, Mozaik

Kaynak: https://www.christianiconography.info/miracles.html#loavesFishes

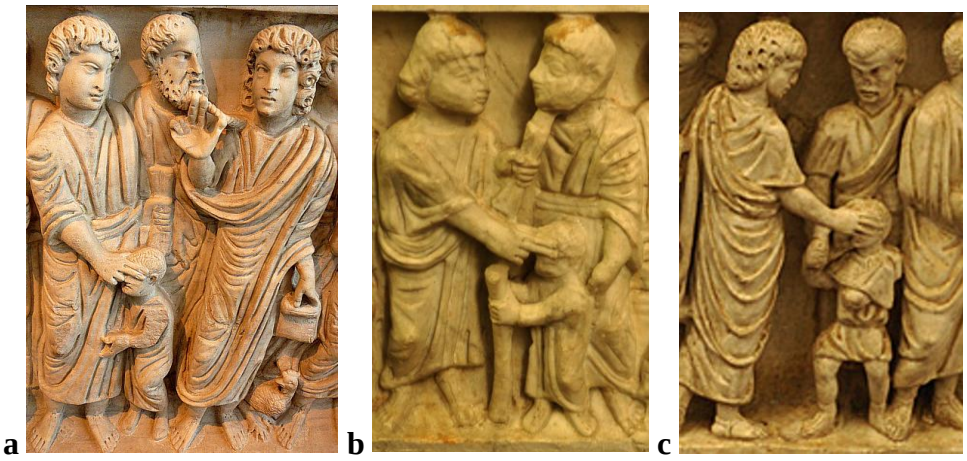


Resim 7.110. Felçlilerin İyileştirilmesi Sahneleri, Kariye Camii, 12. Yüzyıl

Kaynak: Cangül Arşivi.

Çruçi İncili'nde resmedilen ikinci şifa sahnesi *Kör Adamın İyileştirilmesi*'dir. Tıpkı Felçlinin iyileştirilmesi resminde olduğu gibi bu mucize sahnesinde de ressam doğrudan şifaya odaklanmaktadır. Bu nedenle "Kör Adamın İyileştirilmesi" kompozisyonun kaynağının hangi İncil olduğu ve hangi konuyu temsil ettiği bilinmemektedir. Erken dönemlerde oldukça popüler olan bu şifa sahnesi dört incilde beş farklı mekânda gerçekleşmektedir. Her ne kadar olay örgüsünün geçtiği bölüm bilinemese de kompozisyonda İsa'nın kör adamın gözlerine dokunmak suretiyle verdiği şifadan dolayı konunun Markos İncili 8:22-26'da anlatılan Beytsayda'da Körün Gözlerinin Açılması olayına atıfta bulunduğu düşünülmektedir. Zira dokunmak suretiyle İsa Kefernahum ve Eriha'da ikişer körün gözlerini açmıştır. Bu noktada kör adam sayısının bir olması nedeni ile olayın Beytsayda'ya atıf yaptığı düşünülmektedir. Katalogda ele alınan resimde İsa'nın yüz tipi, gözleri, sarı saçları ve elleri Antik dönemdeki Helenistik üslubu tekrarlamaktadır. Göz yapısı ve şematik çehresini geç dönem Ermeni atölyelerinde de görmek mümkündür. Bu nedenle bu sahnede figürlerin üslupsal özellikleri hem yerel hem de evrenseldir.

Körlerin iyileştirildiği sahneler duvar resimleri ile birlikte mimari plastik üzerine sıklıkla işlenmiştir. Bu nedenle erken dönemden günümüze bu sahne ile ilgili çok fazla sayıda mimari plastik ulaşmıştır. Antik gelenekleri tekrar eden plastik heykellerde doğrudan konu ön plandadır.



Resim 7.111. Körün İyileştirmesi: a) Marcus Claudianus Lahdi, 4.yy, Museo Pio Cristiano, Roma. b) Pio Cristiano Lahdi, 300-325, N:31551, Museo Pio Cristiano, Roma c) İki Kardeş Lahdi, 4.yy, Museo Pio Cristiano, Roma

Kaynak: https://www.christianiconography.info/miracles.html#cureBlind



Resim 7.112. İki Körün İyileştirilmesi, Milano Katedrali Hazinesi, Fildişi Diptikon, MS 450

Kaynak: https://historyofinformation.com/image.php?id=3211

Felçlinin iyileştirilmesi resimlerinde olduğu gibi Antik üslupta yapılmış duvar resimlerine Ravenna'daki Saint Apollinare Nuovo Kilisesi'nde rastlamaktayız. Felçlinin iyileştirilmesi sahnesine benzer şekilde bu panoda iki körün gözlerinin açılması hikayesi anlatılmıştır. Mozaikte koyudan açığa doğru devam eden zemin olmasına rağmen fşgürler hava durmaktadır. Sahnede İsa'nın sol tarafına iki kör adam figürü eklenmiştir. Hemen arkasında bir havarisi olaya şahitlik etmektedir. Kıyafet düzenleri, yüz tipolojileri ve vücut oranları Antik dönem el yazmalarını büyük oranda etkilemiştir.



Resim 7.113. İki Körün İyileştirilmesi, Ravenna Saint Apollinare Nouvo Kilisesi, 6. Yüzyıl

Kaynak: https://historyofinformation.com/image.php?id=3211

6. yüzyıldan günümüze ulaşan birkaç Antik kodekste körlerin gözlerinin açılması olayı resmedilmiştir. Bunlardan birisinci purpura bir kodeks olan Sinop İncili'dir (Codex Sinopensus). Marjinal resimli yazmalarda tekrarlanan resim düzeninin görüldüğü folyoda İsa bir devinim içerisinde keskin bir şekilde iki körün gözlerine dokunmaktadır. İsa'nın el hareketi o kadar katı ve serttir ki figürün gözlerini çıkarır gibi görünmektedir. Hemen arkasında ise konuşan ve devinim içerisinde olan dört havarisi görünmektedir. Bu tarz hareketli figürler erken dönem yazmalarına antik dönemden bir miras olarak geçmiştir. Plastik yüzeyde çok fazla hareket ve "Konuşma" jesti veremeyen sanatçılar el yazmalarını "Konuşan" figürlerle doldurmuşlardır. Bu noktada erken dönem yazmalarına "Konuşan" kodeksler de demek yanlış olmayacaktır.

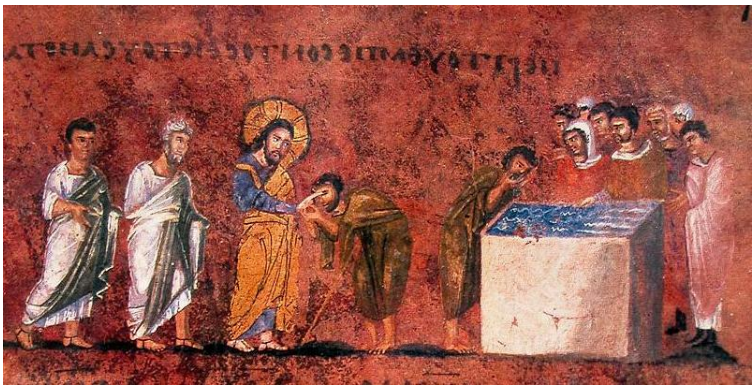


Resim 7.114. **İki Körün Gözlerinin Açılması, Codex Sinopensis, 6. Yüzyıl**

Kaynak: BnF.

Körlerin iyileştirilmesi mucizesinin resimlendiği bir diğer konu "Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi" ilgili bölümdür. Yuhanna İncili'nde detaylı olarak anlatılan öyküde İsa hazırladığı çamuru kör adamın gözlerine sürerek adamı iyileştirmektedir. İlgili bölümde İsa'nın Siloam Havuzu'nda adamın gözlerini yıkaması emredilmektedir. Dolayısıyla sahne iki bölüme ayrılmıştır. İkonografiye uygun olarak birinci bölümde İsa körün gözlerine eli ile dokunmakta, ikinci kısımda ise kör adam havuz başında gözlerini yıkamaktadır. Erken dönem el yazmalarında sevilerek işlenen bu konuda figüratif anlatım uzun yıllar boyunca varlığını sürdürmüştür. Rossano İncili'nde görülen kompozisyon üslupsal olarak Sinop İncili'ndeki sahneleri tekrar etmektedir.[1333] Devinim içerisindeki figürlerin vücut oranları ve yüz ifadeleri oldukça ilgi çekicidir.

[1333] Guerrieri, G. (1950). "Il codice purpureo di Rossano Calabro", *Napoli*, 1-19.



Resim 7.115. Sidon Havuzundaki Doğuştan Körün Gözlerinin Açılması, Codex Purpureus Rossanensis, 6. Yüzyıl

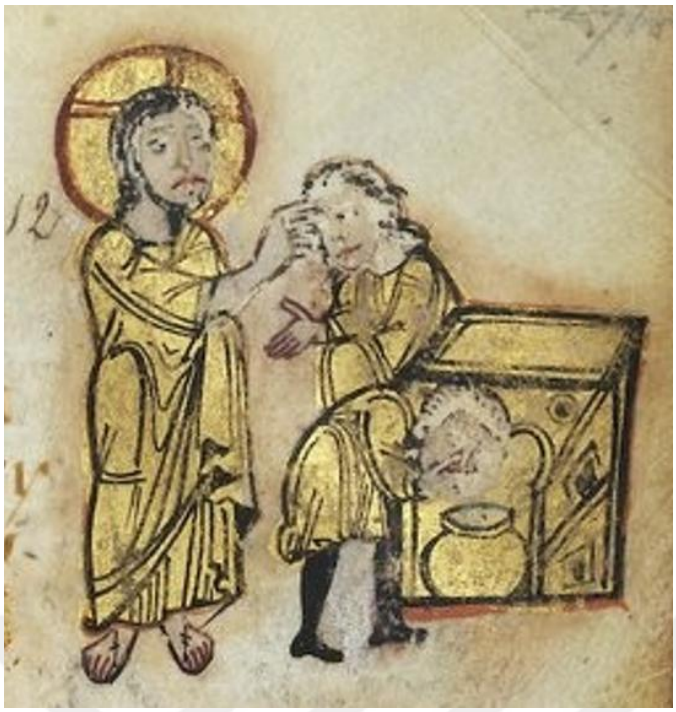
Kaynak: https://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/codex11.htm

Konu odaklı olan bu katı tutumu 10. yüzyılın sonlarında Trier'de kopyalanan Egberti Kodeksi'nde de görmekteyiz. Kompozisyonda kör adam ve İsa merkezde iken havariler hemen İsa'nın ardına istiflenmiştir. Belli belirsiz ufuk çizgisi olması, kalın kontur algısı, güçlü çerçeveler ve figürlerin zemine oturmayan ayak yapıları erken dönemdeki çizgisel üslubu tekrar etmektedir. Resmin mesaja odaklanan ve daha çizgisel olan karakteri Çruçi'deki örnekle uyuşmaktadır. 9-10. yüzyıllara tarihlenen Bizans dönemi (Sacra Parallela, Grec.923) bir el yazmasındaki marjinal resimlerde de benzer figüratif üslubu görmekteyiz.



Resim 7.116. Eriha'daki Kör Dilenci Bartimeus'un İyileştirilmesi, Codex Egberti, 980-993, f.31v, Tr.Cod.24

Kaynak: Trier Library.



Resim 7.117. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Sacra Parallela, Grec.923, f.212r, 9-10.yy

Kaynak: BnF.

Resimlerde öyküleyici anlatımın 10. yüzyıldan itibaren duvar resimlerinde daha kapsamlı bir şekilde aktarıldığı bilinmektedir. Körlerin iyileştirilmesi ile ilgili sahnelerin üslupsal gelişimi Kapadokya bölgesindeki kiliselerde izlenebilmektedir. 10. yüzyıla tarihlendirilen Eski Tokalı, Kılıçlar ve Nikeporos Phokas Kiliselerindeki körün iyileştirilmesi sahneleri üslup ve biçimsel olarak erken dönem özelliklerini korumaktadır. Özellikle Eski Tokalı'daki yüz tipleri, kullanılan renklerin tonları, vücut oranları ve mesaj odaklı yapısı Çruçi'deki örnekle üslupsal açıdan benzerlik yaşımaktadır. Çruçi'deki figürlerin yüz tipolojilerinin erken dönem Bizans, Ermeni, Süryani ve Kıptilere yakınlığı, Gürcistan'daki örneklere uzaklığı ise oldukça dikkate değerdir. Elbette figürlerin üslupsal benzerliği noktasında bölgeler arasındaki tarihsel kopukluk, ekonomik ve dinsel problemler başlıca nedenler olarak gösterilebilir. Fakat bu noktada en temel problem Tao-Klarceti'deki erken devir duvar resimlerinin büyük oranda tahrip olması ile açıklanmaktadır.



Resim 7.118. Körün İyileştirilmesi, Göreme Eski Tokalı Kilisesi

Kaynak: Atak, 2019.



Resim 7.119. Körün İyileştirilmesi, Göreme Kılıçlar Kilisesi

Kaynak: Atak, 2019.



Resim 7.120. Körün İyileştirilmesi, Çavuşin Nikeporos Phokas Kilisesi

Kaynak: Atak, 2019.

İtalya'nın güneyindeki Capua kentindeki bir kilisede yer alan duvar resminde yer alan iyileştirme sahnesinde yine Erken dönem figürlerinin oran orantılarını ve tiplerinin tekrar ettiği görülmektedir. Kullanılan renkler ve renk geçişlerindeki ton farkları, figürlerin yüz tipleri ile belirgin elmacık kemikleri Tao-Klarceti resimlerini tekrarlar niteliktedir. Yine yanaklarda görülen kırmızı renkli dokunuşlar bölgedeki renk ve ton uygulamalarını tekrar etmektedir.



Resim 7.121. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Sant'Angelo in Formis Kilisesi, Capua, 1080

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mural/11c2/

11. yüzyıldan sonra üretilen Bizans, Süryani ve Kıptı el yazmalarına bakıldığı zaman öyküleyici üslubun iyice kodekslerin içerisine yerleştiği görülmektedir. Marjinal el yazmalarında bu çok fazla mümkün olmasa da sanatçı sahneleri yaparken konunun teolojik arka planında bulunan tüm ögeleri eklemeyi ihmal etmemektedir. 12. yüzyılda kaleme alınmış iki Bizans el yazmasında (Grec.74 ve GA 777) konunun yansımasını net bir şekilde anlamaktayız. GA 777 el yazmasında konu erken dönem yazmalarındaki genel üslubu tekrar etsede figürlerdeki jest ve mimikler 11. yüzyıl sonrasında ortaya çıkan duygusal ve öyküleyici anlatım tekniğinin katı bir şekilde uygulandığını göstermektedir.



Resim 7.122. Eriha'daki Kör Dilencinin Gözlerinin Açılması, Evangelion, GA. 777, f.77a, 12. Yüzyıl

Kaynak: NLGA.



Resim 7.123. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Evangelion, Gallica Grec.74, f.186r, 12. Yüzyıl

Kaynak: BnF.

Doğu el yazmalarına bakıldığında dönem özelliği olarak Bizans yazmalarında olduğu gibi öyküleyici anlatım ön plandadır. Çizgisel özelliği ön planda olan figürlerin kontur algısındaki seçicilik ve zemin uygulamaları Gürcü resimleri ile kısmi benzerlik göstermektedir. Kıptı, Ermeni, Süryeni ve Etiyopya yazmalarındaki bu koyu "yerel" üsluplar kendi has özelliklerle beraber antik gelenekleri bünyesinde barındırdığı için üslupsal yaklaşıklık ya da uzaklık öykünün çıkış noktası üzerinden şekillenmektedir.



Resim 7.124. Siloam Havuzu'ndaki Doğuştan Körün İyileştirilmesi, Tetraevangelion, Gallica Copte 13, f.247v, 1178-1180

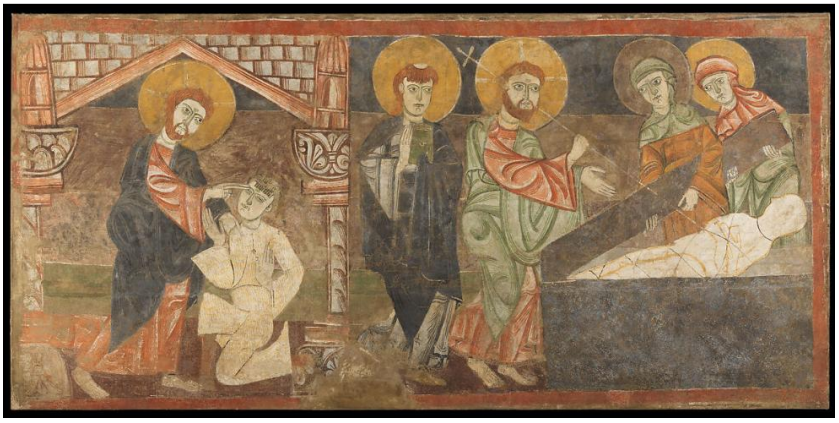
Kaynak: BnF.



Resim 7.125. Eriha'daki Bartimeus'un Gözlerinin Açılması, Evangelion, Evangelion, Vat. Sir.559, f.88r, 1220

Kaynak: BAV.

12. yüzyıla tarihlenen bir İspanyol duvar resminde, Antik geleneklerin Mısır etkisiyle biçimlenmiş yansımalarına da rastlanmaktadır. Tao-Klarceti okulunun küçük atölyelerinde gelişen çizgisel üslubun bu tür etkileri yansıtması, sanatın tahmin edilenden daha esnek ve geçirgen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.



Resim 7.126. Kör Adamın İyileştirilmesi ve Lazarus'un Diriltilmesi, 1129-1134, Fresk Levha, Castile-León, 165,1x340,4 cm, No: 59.196

Kaynak: The MET Museum.

Geç dönem Bizans resminin en kaliteli örnekleri arasında yer alan Kariye mozaiklerinde görülen körlerin iyileştirilmesi ile ilgili sahnnelerde öyküleyici üslubun kesintisiz bir şekilde devam ettiği görülmektedir. Sahnelerde İsa'nın hale yapısının, saçının renk tonunun ve saç kuaförünün betimleme üslubundaki farklılığın Çruçi'de erken örnekle benzerlikler kurması oldukça ilgi çekicidir. Erken örneklerde gördüğümüz koyu ya da kızıl saçlı İsa'nın Kariye ve diğer büyük katedrallerde sarıya dönmesi ve bunun Şatberdi gibi uzak bir atölyede yansımalarının olması dikkate değerdir.



Resim 7.127. Körlerin İyileştirilmesi İle İlgili Sahneler, Kariye Camii, 12. Yüzyıl

Kaynak: Caner Cangül Arşivi.

Mucize sahneleri içerisinde işlenen son örnek *Cinli Hastanın İyileştirilmesi* konusudur (Res.6.36). Luka İncili'nden hemen önce Aziz Luka tasviri ile karşılıklı yerleştirilen mucize sahnesinin Luka İncili'nde anlatılan beş farklı öyküden birine atıf yaptığı düşünülmektedir. Ancak hangi sahnenin olduğu kesin olarak tespit edilememektedir. Luka İncili'nde İsa'nın iyileştirdiği beş farklı mucize hikayesi bulunmaktadır. Her bir öyküde cinli kişinin yaşı, yaşadığı yer, iyileştirildiği yer, olay örgüsü ve kıyafet düzenleri birbirinden farklıdır. Aşağıdaki tabloda mucizenin geçtiği bölüm-ayetler ve mucizenin adı yazılmıştır.

Tablo 7.7. Cinli Hastanın İyileştirilmesi Konusunun Luka İncili'ndeki Yeri.

Luka İncili – Cinli Hastanın İyileştirilmesi Mucizeleri			
Sıra	**Bölüm**	**Ayetler**	**Mucizenin Adı**
1	4	31-37	(İsa'nın Kötü Bir Ruhu Kovması) Havra'daki Cinlinin İyileştirilmesi
2	4	40-41	İsa'nın Pek Çok Hastayı İyileştirmesi
3	8	26-39	(Gerasalıların Memleketinde) Cinli Bir Adamın İyileştirilmesi
4	9	37-44	Cinli Bir Çocuğun İyileştirilmesi
5	11	14-28	İsa ve Baalzevul

Sahnede sol tarafa yerleştirilen sakalsız, uzun, sarı saçlı genç İsa karakteri, sağ elini öndeki hastaya doğru uzatmaktadır. Sahnenin solunda ise cinli hasta tasvir edilmiştir. Kolları ve bacakları ters ve çapraz çizilen figürün donuk ifadesi oldukça dikkat çekicidir. Figürün yüz hatları oldukça detaylıdır. İri gözleri, kırmızı dokunuşlu yanakları, sarıya çalan kaşları ve biçimli ağzı ile dönem örneklerinden ayrılmaktadır. Oldukça huzurlu ev sempatik yüzü anlatılan konudan bağımsız gibi görünmektedir. Yukarıda tabloda da belirtildiği üzere Luka İncili'nde anlatılan hangi mucize öyküsünün betimlendiği tespit edilememektedir. Bu nedenle metin-resim ilişkisini kurmak oldukça güçtür. Genel olarak resimlenen İncillerde Luka'da Gerasalıların Memleketinde Cinli Bir Adamın İyileştirilmesi ile Havra'daki Cinli Adamın İyileştirilmesi sahneleri popüler olarak tercih edilmektedir. Buna ek olarak kompozisyonda cinli figürün oldukça geç tasvir edilmesi resimdeki öykünün Cinli Çocuğun İyileştirilmesi öyküsünün anlatılmak istendiğini düşündürmektedir.

Luke ve diğer İncillerde anlatılan öykünün felçli hastanın iyileştirilmesi mucizesindeki gibi erken dönem katakomp resimlerinde ve mimari plastikte çokça işlendiği bilinmektedir. 5. yüzyıldan günümüze ulaşan fildişi bir diptikonda küçük bir alanda *Gerasalıların Memleketinde Cinli Adamın İyileştirilmesi* mucizesi anlatılmaktadır (Res.7.128). Geç Antik Dönem fildişi örneklerinde gördüğümüz kompozisyon ve tiplemelerin tekrar ettiği ancak mucize olgusunun

ön planda olmasına rağmen öyküde aktarılan yan figürlerin kompozisyona dahil edildiği görülmektedir.[1334]



Resim 7.128. Gerasalıların Memleketinde Cinli Adamın İyileştirilmesi, Fildişi Diptikon, 400-415, İtalya, No: OA 7876

Kaynak: Louvre Museum.

Saint Apollinare Nouvo Kilisesi'ndeki sahnede ise konu diptikonda işlenenden biraz daha gelişmiştir (Res.7.129). Diptikonda görülen üç domuz sahnenin sağında su içerisinde, cinli adam ortada, İsa ve Havarisi ise sahnenin sağındadır. Üslupsal açıdan Helenistik geleneğin devamlılığı söz konusudur. Sahnede cinli adamın giyinik olması oldukça dikkat çekicidir.

[1334] Delassus, M. (2018). "A propos d'une pyxide en ivoire protobyzantine conservée au musée du Louvre", *Études coptes XV : Dix-septième journée d'études (Lisbonne, 18-20 juin 2015)*, Paris, p. 61-99.



Resim 7.129. Gerasalıların Memleketinde Cinli Bir Adamın İyileştirilmesi, Saint Apollinare Nouvo Kilisesi, Mozaik, 6. Yüzyıl

Kaynak: https://www.christianiconography.info/miracles.html#loavesFishes

Cinli adamın iyileştirilmesi mucizesinin Batı sanatındaki yansımasının ise Bizans örnekleri ile paralel ilerlediği görülmektedir. Batı dünyasında bu sahnenin geçtiği örnekler Bizans etkisinde gelişim gösteren Otto ve yerel etkilerin kuvvetli olduğu Karolenj kodekslerinde izlenebilmektedir. Codex Egbert'de metindeki anlatıma uygun olarak zincire vurulmuş cinli adam İsa'ya getirilmiştir (Res.7.130). Sahnede cinler adamın bedeninden çıkarak arkadaki domuzlara geçmektedir. İkonografik açıdan metinle uyumlu olan anlatımda yüz tipleri ve kıyafet düzenlerinin Bizans merkezli gelişimi oldukça dikkat çekicidir. Yine Alman yazmaları arasında önemli bire sahip olan Periskoplar Kitabında ise benzer bir üslubun olduğu görülmektedir. Figürlerin yüz hatları ve iri gözleri, konturları ve uyumsuz ayak yapıları Çruçi'deki figürleri anımsatmaktadır. Sahnenin solunda yer alan cinli adamın saç kuaförünün yukarı doğru çizilmesi Çruçi'deki cinli figürün saç yapısını tekrarlayan niteliktedir.

a  b 

Resim 7.130. Gerasalıların Memleketinde Cinli Adamın İyileştirilmesi: a) Codex Egbert, 980-993, Tr. Cod. 24, b) Periskoplar Kitabı, 1140, Münih

Kaynak: Yüzgüller Arsal, 2008.

Çok fazla örneği olmayan Cinli Çocuğun İyileştirilmesi sahnesine 996 tarihli Aachen İncili'nde görülmektedir (Res.7.131). Geleneksel düzenin tersine İsa'nın sahnenin sağına yerleştirilmesi, figürlerdeki duygu yoğunluğı, hemen arka planda yer alan kent tasviri ile kompoziyonun yarım daire formlu kemer şeklide bir çerçeve içerisinde verilmesi ile tüm örneklerden ayrılmaktadır. Helenistik geleneğin yansıması olarak yorumlanabilecek bu olgunun çağdaş sayılabilecek Çruçi'de de tekrarlandığını görmek oldukça ilgi çekicidir.



Resim 7.131. Cinli Çocuğun İyileştirilmesi, Aachen İncili, 996

Kaynak: Yüzgüller Arsal, 2008.

Codex Aureus Epternacensis ise figürlerin işleniş biçimleri ve kalın konturları, fondaki renk tonlamaları erken dönem örneklerini anımsatmaktadır (Res.7.132). Sahnede İsa'nın iki kez resmedilmesi ise oldukça ilgi çekicidir. Anlatımla uygun olan resimde ek olarak sol üst köşede Gerasa Kenti görülmektedir.[1335]



Resim 7.132. Gerasalıların Memleketinde Cinli Adamın İyileştirilmesi, Codex Aureus Epternacensis, 1020-130, f.53r

Kaynak: Nuremberg National Museum

Otto dönemindeki çizgisel üslubun farklı bir örneği Köln'de 1020 yılında kopyalanan Codex Hitda'da görülmektedir (Res.7.133). Resim üslupsal olarak dönem örneklerini tekrarlasa da detaylarda diğerlerinden ayrılmaktadır. Çruçi ve diğer erken dönem örneklerinde olduğu gibi doğrudan mesajın ön planda olduğu görülmektedir. Diğer örneklerden farklı olarak zeminin oldukça iyi işleniş, ayakların zemine oturması, fondaki ufuk çizgisi ile gökyüzünün farklı tonlarda resmedilmesi oldukça dikkat çekmektedir.

[1335] Oltrogge, D. & Fuchs, R. (2009). *Die Maltechnik des Codex Aureus aus Echternach*, Nürnberg, 83, res.149; Barotcu, S. (2018). "Aureus Codex'inde Yer Alan İsa Mucizelerini Gösteren Betimlemelerin İncil Işığında Değerlendirilmesi", *Route Educational and Social Science Journal*, 5(5), 41-60.



Resim 7.133. Cinli Çocuğun İyileştirilmesi, Codex Hitda, 1020, Köln

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Hitda_Codex

Avursturya'da Lambach Aziz Benedikt Manastırı'nda yer alan 11. yüzyıla ait ilgi çekici bir duvar resminde *Havrada Cinli Adamın İyileştirilmesi* mucizesi işlenmiştir (Res.7.134). Romanesk döneme ait olan bu duvar resmi üslupsal olarak Komnenos dönemi duvar resim geleneğini taklit etmektedir. Sahnede İsa diğer figürlere simetrik olarak merkeze yerleştirilmiştir. Arka planda Kefernahum kasabası ve sinagog taviri yer almaktadır. İsa'nın sağında ve solunda Havariler ve Ferisiler İsa'yı çepe çevre kuşatmıştır. İsa'nın ayakları altında yatan adam ise cinin yere vurduğu kişidir. Kompozisyonda figürlerin üslupsal özellikleri oldukça dikkate değerdir. Özellikle arka plandaki lacivert rengi ve bordo tonları Kapadokya'da, Gürcistan'da ve Ermenistan'da sıklıkla kullanılan tonlarla oldukça uyumludur.



Resim 7.134. Havradaki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Lambach Aziz Benedikt Manastırı, Fresk, 1080

Kaynak: https://www.artway.eu/posts/lambach-abbey-healing-of-a-possessed-man

Doğudaki örneklere bakıldığı zaman Batı dünyası ile paralel ama daha mistik ilerlediği görülmektedir. Bizans el yazmaları içerisinde bu sahnenin aktarıldığı erken örnekleden birisi Sacra Parallela adlı el yazmasıdır (Res.7.135). 9-10. yüzyıla tarihlenen el yazmasında erken dönem diptikon örneğindeki gibi İsa, cinli adam ve domuzlar yer almaktadır. Figürün kıyafetli bir biçimede tasvir edilmesi oldukça dikkat çekicidir. İsa'nın yüzünün oldukça iyi işlenmesi ve hemen ayakları altındaki domuzlar üst üste istiflenişi Orta Bizans döneminin genel şemasını yansıtması açısından önem taşımaktadır.



Resim 7.135. **Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Sacra Parallela, Gallica Grec. 923, f.212r, 9-10.yy**

Kaynak: BnF.

Kapadokya'da 10. yüzyıla tarihlenen Ürgüp Pancarlık Aziz Theodore Kilisesi'nde benzer şekilde kaynağı belli olmamakla beraber cinli adamın iyileştirilmesi sahnesi konu edilmiştir (Res.7.136). Kompozisyonda iki kişinin tuttuğu oldukça iri yarı ve güçlü kuvvetli bir adam dikkat çekmektedir. Diğer tüm örneklerden farklı olarak figürün subligaculum giyinmesi ve ellerini kasık bölgesinde birleştirmesi, cinlerin yer almaması duvar resmini diğer örneklerden farklılaştırmaktadır. *Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi* sahnesinde iki kişinin tuttuğu ya da zincire vurulan tiplemelerden farklı oluşuda Bizans resim sanatı içerisinde onu önemli kılmaktadır.



Resim 7.136. **Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Ürgüp Pancarlık Aziz Theodore Kilisesi, 10. Yüzyıl**

Kaynak: Atak, 2019.

12. yüzyıla tarihlenen diğer Doğu el yazmalarında ise Batı örneklerinde görülen öykücü anlatım tekrar edilmektedir. 1178-1180 tarihli Kıptice Evangelion yazmasında gölün merkeze alındığı ve İsa'nın kompozisyonun sağ tarafına yerleştirildiği görülmektedir (Res.7.137). Üspsal olarak bölge yazmalarından ayrılan figürler çizgisel karakteri ile dikkat çekmektedir.



Resim 7.137. Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Tetraevangelion, Gallica Copte 13, f.22r, 1178-1180

Kaynak: BnF.

12. yüzyıla bir başka evangelion yazmasında öykücü anlatımın detaylı bir şekilde betimlendiği görülmektedir (Res.7.138). Zemin ve topografyanın oldukça iyi betimlendiği kompozisyonda İsa ve havariler geleneksel olarak sahnenin soluna yerleştirilmiştir. Metin ile uyumlu olarak cinli adamın çıplak tasvir edilmesi oldukça ilgi çekicidir. Diğer tüm yazmalarda

çıplak olmayan figürün burada çıplak tasvir edilmesi sanatçının metne katı bir şekilde bağlı kaldığını göstermektedir.



Resim 7.138. Gerasalıların Memleketindeki Cinli Adamın İyileştirilmesi, Evangelion, Gallica Grec.74, f.16r, 12. Yüzyıl

Kaynak: BnF.

Sonuç olarak her üç mucize sahnesinde figürlerin işleniş biçimleri, konturları, saç ve yüz tipleri, kullanılan renkler ve kompozisyonun algılanma biçimi geç dönem örneklerinde Tao-Klarceti'den farklılaşmaktadır. Helenistik geleneğin güçlü hissedildiği doğu dünyasında İslami kaynaklara yakınlığı nedeni ile Süryani resimlerinin Gürcü resimlerinden farklılaştığı, İslami resim geleneğinden erken dönemlerde çok fazla etkilenmeyen Kıpti eserlerinin Gürcü eserleri ile yakınlığı oldukça dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Avrupa'daki Otto ve Romanesk örneklerin detaylarda Gürcülerle benzerlik göstermesi de önemli bulgular arasındadır. Ancak Otto ve Romanesk dönemde sanat çevresinin zaman zaman Bizans gibi büyük merkezlerden etkilendiğini ve kendi cephelerinden sanatın çıkış noktasının antikite çerçevesinde şekillenen yerel gelenekler olduğunun gözardı edilmemesi gerekmektedir.

7.3.4.5. Kutsal Kişi Tasvirleri

Bireysel olarak işlenen kutsal kişi tasvirleri İadgari eserinde yer almaktadır. El yazmasının 60r folyosunun sağ marjına yerleştirlen hatip pozisyonunda verilen iki figür bu grup içerisinde değerlendirilmektedir (Res.6.115). Yuvarlak kemer içerisine alınan iki figürden sağdaki Kapadokyalı Kilise Babası Aziz Basil, soldaki ise Tbeti Piskoposu Aziz İoane Mtbevari'dir. Figürlerin yüzleri tahrip olmuştur. Bu nedenle yüz tipleri üzerinden bir analiz yapmak güçleşmektedir. Fakat her iki figüründe Çruçi İncili'nde ayakta betimlenen İncil yazarlarının tasvir geleneğini tekrar ettiği görülmektedir. Kemer içerisinde verilen figürler ellerinde parşömenler tutmaktadır. Parşömenlerin sütunların üzerine yerleştirilmesi ile derinlik duygusunun katılması dönem itibariyle oldukça önemli bir yeniliktir. Kıyafet düzenleri ve

kullanılan renk tonları Helenistik el yazmalarında ya da Helenistik etkili al yazmalarında görebileceğimiz benzer tonları tekrar etmektedir. Dolayısıyla, eserin dönemin marjinal yazmalarıyla üslup bakımından benzerlik göstermesi ve sanatçının hem üst kültüre hem de çevre kültürlere özgü üsluplara aşina olması, ilgili atölyenin merkez dışı sanatsal çevrelerle olan etkileşimini ortaya koyması açısından kayda değerdir.



Resim 7.139. **İlahi Koleksiyonu, Folyo 60r'de Yer Alan Kenar Resmi**

Kaynak: KKGNCM.

Önceki bölümlerde de belirtildiği üzere, kemer içerisinde figürlerin ayakta ve cepheden tasvir edilmesi geleneği, Roma dönemine ve daha da geriye, Antik Çağ'a kadar uzanmaktadır.[1336] Bu geleneğin oldukça geniş bir zaman aralığına yayılması nedeniyle, neredeyse her bölgeden örnekler sunmak mümkündür. Özellikle lahitlerde, mimari plastik eserlerde, mezar kaidelerinde ve baş şahidelerinde kemer içinde ayakta betimlenmiş figürlere sıkça rastlanmaktadır. Hristiyanlık sonrasında da kullanılmaya devam eden bu gelenekte pagan figürler yerini Hristiyan azizlere bırakmıştır.[1337] Kristolojide kemer içerisinde kişi betimlemek

[1336] Effenberger, A. & Severin, H. G. (1992). *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, Berlin, 65-67.
[1337] Rahmani, L.Y. (1996). "Representations of the Seasons on a Christian Lead Coffin from Nirim", *Atiqot*, XXVIII, 147-159.

Kutsal Kabir Kilisesi ve oradaki haçla ilişkilendirilmiştir. Herne kadar Roma geleneklerine uzanan bir arka planı olsa da teolojik bir alt yapısının da olduğu yukarıdaki bilgi anlaşılmaktadır. Araştırmacıların bir kısmı emer içerisindeki "Kutsal" betimlemeyi çoğunlukla Dura Europos'taki sinagogun tora nişi/altar ile de ilişkilendirerek "Dini" bir kimlik kazandırmaya çalışmıştır.[1338] Hiç şüphesiz bu noktada sanatın ve dinin birlikteği bu görüşleri destekleyecek materyaller üretmişlerdir.



Resim 7.140. Dura Europos Sinagogu Torah Nişi, MS 245-256

Kaynak: https://artofthemiddleages.com/s/main/item/1150

Erken Hristiyanlık döneminde "Dini" bir imgeye dönüşen kemerli uygulama zaman içerisinde süslemelerin de yerleştirildiği plakalara, ya da kilise içerisinde litürjik materyallere dönüşmüştür. Bu materyaller içerisinde kutsal kişiler; cepheden, elinde bir kitap ya da haç taşırken yahut takdis işareti yaparken betimlenmiştir. Kemerlerin yüzeyleri bitkisel ve geometrik bordürlerle süslenmiştir. Sütun uygulamaları zaman içerisinde sanatçının beğenisi oranında sayısal olarak çoğalmış ya da yüzey bezemeleri ve sütun başlıkları çeşitlendirilmiştir (Res.7.141-142).

[1338] Veganzones, A.R. (1990). "La representacion arquitectonica de la rotondo del Santo Sepulcro en la escultura paleocristiana de occidente: Christian Archaelogy in the Holy Land/ New Discoveris", *Essays in Honour of Virgilio C. Corbo*, Jerusalem, 570-589, fig. 1, 11, 13.

a   b

Resim 7.141. Savat Teknikli Gümüş Levhalar, Antakya İşi: a) Aziz Petrus, 550-600, N:50.5.2, b) Aziz Paul, 550-600, N:50.5.5

Kaynak: The MET Museum.

a   b

Resim 7.142. Kutsal Kişi Tasvirleri: a) Gümüş Kadeh, Suriye Attarouthi Hazinesi, 550-600, N: 1986.3.5, b) Marceais Steli, 4-5. Yüzyıllar, İstanbul Arkeoloji Müzesi

Kaynak: a) The MET Museum, b) Canöz Arşivi

4-6. yüzyıllarda oldukça yaygın olan bu uygulamanın Bizans ve çevre kültürde sosyal hayatın hemen her alanına girdiği örnekler üzerinden anlaşılmaktadır. Bunlardan en önemli örneği Büyük Theodosios'a atfedilen gümüş missoriumdur (tepsi).[1339] 388 yılına tarihlenen tepsinin merkezinde iki sütunun taşıdığı kemer içerisinde İmparator Theodosios tahtında oturmaktadır (Res.7.143). İmparatorun sağında ve solundaki üstunlu alanlarda ise Arkadios ve

[1339] Almagro-Gorbea, M., Álvarez Martínez, J.M., Blázquez Martínez, J.M. y Rovira, S. (Eds.) (2000). *El disco de Teodosio*. Madrid, 24-35.

II. Valentinianus yer almaktadır. Erken Bizans dönemine ait bu örnek kemerli uygulamaların "İmparator" cephesinden nasıl algılandığını öğrenmek için oldukça önemlidir.



Resim 7.143. Theodosius Missorium'u, MS 388, Madrid Real Academia de la Historia N: 55.431

Kaynak: https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_Teodosio

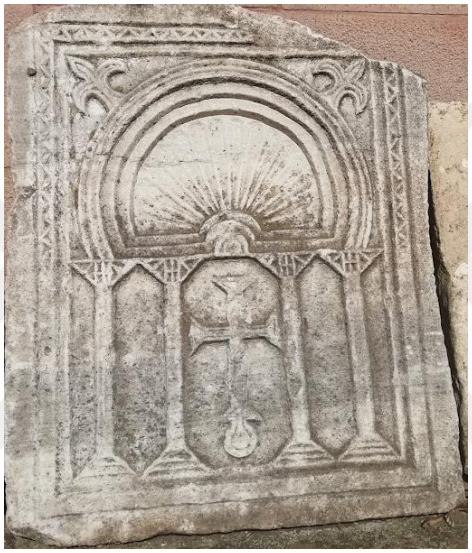
Erken Bizans dönemine ait bir diğer önemli kemerli uygulama 406 yılında İmparator Honorius'un onuruna yapılan fildişi diptikondur (Res.7.144). Panelde askeri kıyafetlerle betimlenen Honorius'un yüz hatları ve saç yapısı Geç Roma geleneklerini yansıtmaktadır. Konsül diptikonları arasında yer alan bu eserde Honorius'un Hristiyan imgeleri içerisinde betimlenmesi oldukça dikkat çekicidir. Başındaki halesi, elinde tuttuğu küre içerisindeki Nike figürü, Paganizm ve Hristiyanlık ögelernin dengeli ilişkilerini yansıtması açısından önem taşımaktadır.



Resim 7.144. Fildişi Konsül Diptikonu, 406, Aosta Katedrali Hazinesi

Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/Dittico_di_Probo

Anadolu müze koleksiyonlarını dolduran daha pek çok eserde kemerli uygulamalar görülmektedir. Özellikle Erken Bizans dönemine ait pek çok örnek kemer uygulaması içermektedir. Bunlardan biri Kocaeli Arkeoloji Müzesi'nde yer alan korkuluk levhasıdır (Res.7.145). 6. yüzyıla tarihlenen[1340] levhada dört sütunun taşıdığı iç içe geçmiş dört silmeden oluşan yuvarlak kemerli bir kabartma bulunmaktadır. Kemer alınlığın içi Hristiyan teolojisine uygun olarak istiridye kabuğu formunda dilimlerle bezenmiştir. Merkez iki sütunun arasına ise alt kısmı damla motifiyle sonlanan eş kollu haç motifi eklenmiştir. Altar masasına ve İsa'ya vurgu yapan bu levha parçası üslupsal açıdan el yazmalarında da sıklıkla görülen uygulamalardan biridir.



Resim 7.145. Kocaeli Arkeoloji Müzesi, Mermer Korkuluk Levhası, 6.yüzyıl

Kaynak: Canöz Arşivi.

Mimari plastik dışında küçük el sanatlarının bezeme programları içerisinde de bu süsleme programları sıklıkla tercih edilmiştir (Res.7.146). Küçük el sanatları içerisinde kemer içerisinde aziz tasvirlerinin yer aldığı gruplardan birini ampullalar oluşturmaktadır. Hacıların kutsal materyalleri sakladığı bu eserlerin bir yüzlerine ayakta cepheden daha şematik tasvir edilmiş aziz figürleri yerleştirilmiştir. 4-6. yüzyılları arasında pek çok örneği bulunmaktadır.[1341]

[1340] Günay, H. (2009). *Kocaeli Müzesindeki Bizans Devri Mimari Plastikleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Sakarya Üniversitesi, Sakarya, 71, kat.no.51.
[1341] Aydın, A. (2013). "Marmaris Müzesi'ndeki Ampullalar", *OLBA*, (21), 425-456.



Resim 7.146. Kemerli Ampulla Örneği, Knidos, 4-5. Yüzyıllar

Kaynak: Aydın, 2013.

Bizans dünyasında olduğu kadar Gürcü sanatı ve sosyal çevresinde de bu tip uygulamalar oldukça rağbet görmüştür (Res.7.147). Hristiyanlığın kabulü sonrasında Gürcistan'ın pek çok noktasında inşa edilen kiliselerin arkad düzenleri ya da mimari plastikleri kemerli uygulamalar üzerinden şekillenmiştir. Bunun yanı sıra Bizans dünyasındaki etkisi kadar Gürcü dünyasını da Kudüs çevresindeki sanat ortamı neredeyse 10. yüzyıla kadar etkilemiştir. Bu nedenle Kudüs'e ve kutsal topraklara vurgu yapan kemerli "Kutsal" uygulamaları en ücre bölgelerde bile önemli kabul edilerek betimlenmeye devam etmiştir. Günümüzde 4-6. yüzyıllarda Erken Bizans dönemine tarihlenen pek çok mezar anıtında ya da kilise cephe programlarında ve iç dizaynında kemer içlerine yerleştirilen aziz tasvirleri bulunmaktadır.



Resim 7.147. Lahit, Tiflis Vera Mezarlığı, 6-8. Yüzyıllar Arası

Kaynak: Lejava, 2018.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere lahitin bir yüzeyi kemerlerle bezenmiştir. Kimi Gürcü araştırmacılar örnekteki gibi hazırlanan kemer uygulamasını kilise ya da sarayın ebedi meskeni ve öteki kutsal ev olarak ifade etmektedir. Biraz daha sosyolojik ve teolojik olan bu

yaklaşımda ölen kişiler hazırlattığı kemer içerisindeki dini imgelerle diğer dünyada "Öteki evini" kurtarabilmektedir.[1342] Bir diğer kemerli uygulama 6. yüzyıla tarihlenen Handisi Köyü stelidir (Res.7.148).[1343] Dört cepheli olan stelin en üst kısmına Bolnisi Haçı yerleştirilmiştir. Her bir cephede Pantokrator betimlemesi olan stelin en üst katlarını kemerli "Kilise" tasvirleri oluşturmaktadır. Kutsal Kabir Kilisesi'ne atfedilen uygulamada altta ve üstte ikiz kemerler yine beş yarım daire formlu sütunsuz kemer ile birbirinden ayrılmaktadır.



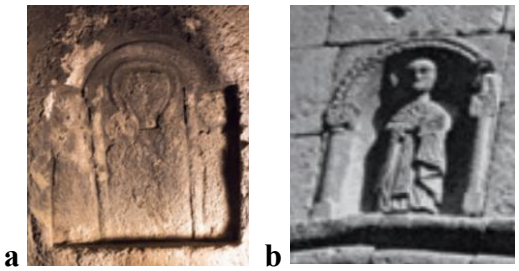
Resim 7.148. Handisi Köyü Mezar Steli, 6. Yüzyıl

Kaynak: Machabelli, 2008.

Tao-Klarceti Bölgesinde de bu tip uygulamaların oldukça yaygın olduğu bilinmektedir. Kemer içerisinde ayakta tasvir edilen kutsal kişi tasvirleri bölgede çoğunlukla mimari plastik üzerinde kiliseye bağımlı olarak görülmektedir. Mezar anıtlarının çoğu günümüze ulaşamadığı için örnekler oldukça sınırlıdır. Küçük heykel ya da kabartma şeklinde verilen tasvirlerin genel kompozisyonu üslupsal olarak diğer Hristiyan çevre kültürlerle çağdaştır. El yazmalarında da görülen bu uygulamalarda kemer ve sütün ayrımı oldukça keskindir (Res.7.149).

[1342] Lejava, A. (2018). *Kartuli Saplavis Dzeglebi*, Tbilisi, 168.

[1343] Machabelli, K. (2008). "Palestinian Tradition and Early Medieval Georgian Plastic Art", Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences, 2(1), 121-128; Мачабели, К. (2006). "Изображение Гроба Господня на памятнике раннесредневекового грузинского искусства". *В В. И. Васильев (гл. ред.), Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология*. *Ежегодник 2004* (с. XX–XX), Москва, 437-448.



Resim 7.149. Gürcü Dini Mimarisinden Örnekler: a) Hahuli Kilisesi Doğu Portali, 10. Yüzyıl, b) Tbeti Kilisesi Güney Cephe, 10. Yüzyıl

Kaynak: a) Canöz Arşivi, b) Djobadze, 1992.

Bölgedeki kiliselerin cephe arkadlarının yanı sıra kubbe kasnaklarının her bir yüzeyi sütuncelerin taşıdığı kemerlerle bezenmiştir (Res.7.150). El yazmalarındaki ve diğer alanlardaki tipolojiyi tekrar eden bu uygulamalar anlamsal bir bütünlük çerçevesinde bölgenin genel karakteristiğini oluşturmuştur.



Resim 7.150. Öşki Kilisesi Kasnak Kemerleri, 10. Yüzyıl

Kaynak: Canöz Arşivi.

Kemerli alanlarda kimi zaman cennet vurgusu yapan dekoratif silmeler ve hayvan tasvirleri de kullanılmıştır. Bunun en güzel örneği 10. yüzyıla tarihlenen Ahıska Vale Köyü Aziz Giorgi Kilisesi'nin güney cephesindeki süsleme kompozisyodur (Res.7.151). Bu tip uygulamaların çoğu zaman strüktürel bir amacı bulunmamaktadır.

a  b 

Resim 7.151. Gürcü Dini Mimarisinden Örnekler: a) Vale Aziz Giorgi Kilisesi Güney Cephedeki Süsleme, 10. Yüzyıl, b) Atskuri Katedrali Levha Parçası, 11. Yüzyıl

Kaynak: a) Canöz Arşivi, b) Dadiani, 2017.

Kutsal kişilerin yer aldığı kimi örnekte ise doğrudan kilisenin kendisi, bani ya da kral betimlemeleri de kemer içerisine yerleştirilmiştir (Res.7.152).

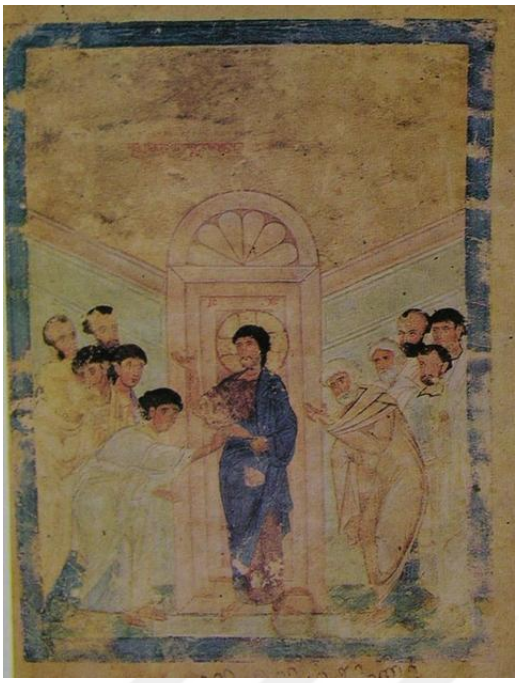
a  b 

Resim 7.152. Gürcü Dini Mimarisinden Örnekler a) İkalto Katedrali Batı Duvar Azizleri, 10. Yüzyıl, b) Tsaişi Kilisesi Çan Kulesi Kuzey Duvarı, 10. Yüzyıl

Kaynak: Dadiani, 2017.

El yazmaları özelinde yapılan değerlendirme de üslupsal açıdan taş plastik üzerindeki örneklerde olduğu gibidir (Res.7.153). Taş plastik yüzeylerde daha şematik yapılan figürler el yazmalarında daha ince ve kibar betimlenmiştir. Taş plastikte olduğu gibi kemerler, sütunlar, sütun başlıkları ve kaideleri süsleme alanları olarak kullanılmıştır. Kemer içerisinde kutsal kişi betimlemeleri çoğunlukla İncil yazarları şeklinde el yazmalarına yansımıştır.[1344] Duvar resimleri ile paralel giden uygulamalarda kutsal kişiler cepheden ve ayakta tasvir edilmiştir.

[1344] Kemer içerisinde betimlenen İncil yazarları için bkz, 592-604.



Resim 7.153. Şüpheci Thomas, İncil, A-738, 12. Yüzyıl

Kaynak: Mepisashvili &Tsintsadze, 1979.

12. yüzyıl sonrasında el yazmalarının korunması ihtiyacı ortaya çıktığı için kumaş ya da metal plakalar üretilmeye başlanmıştır (Res.7.154). Bunlar arasında Ança İncili'nin omophorionu kemerli kutsal kişi tasvirleri ile dikkat çekmektedir.



Resim 7.154. Ança İncili Omophorionu, İpek-Keten Kumaş, 1312

Kaynak: Mepisashvili &Tsintsadze, 1979.

15. yüzyıl ve sonrasında sıklıkla kopyalanan Psalterlerde tekli tam sayfa resimler kemerli uygulamalarıyla dikkat çekmektedir. Bunlar arasında en önemli örnek 15. yüzyıla tarihlenen H-1665 kodlu Davitni (Psalter) adlı eserdir (Res.7.155). Figürlerin üslubu, fonda uygulanan kırmızı tonlarının canlılığı, zemin uygulamasındaki başarılı betimlemeler oldukça dikkat çekmektedir. Burada kemerli peygamber tasvirinin kemer yüzeyindeki süslemeler 10. yüzyıla kadar inmektedir. Katalog kapsamında incelenen Ksani İncili'nin (kat.no.3) kanon sayfalarının

süsleme şeritleri ile Karışık Koleksiyon'daki (kat.no.15) gördüğümüz bitkisel kuşaklardaki motif detaylarını tekrar etmektedir.



Resim 7.155. Kemer İçerisinde Kutsal Kişi Örneği, Davitni (Psalter), H-1665, f.185r, 15. Yüzyıl

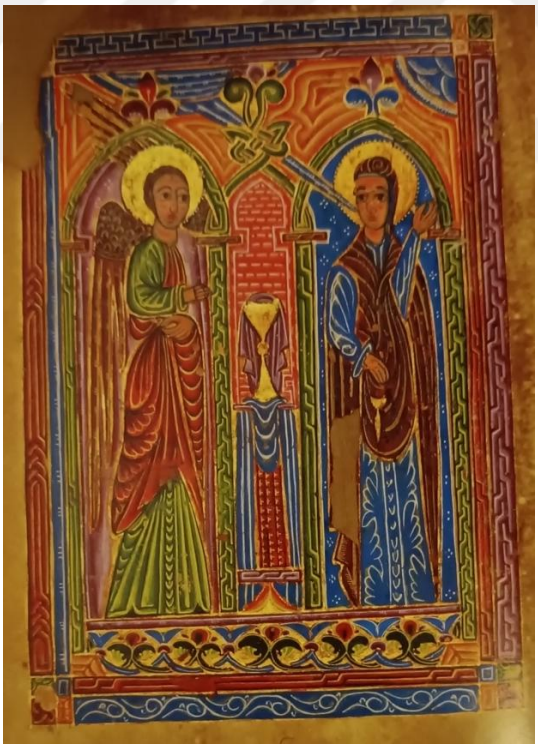
Kaynak: KKGNCM.

Gürcü kültür ve sanat ortamında yaşanan bu gelişmelerin Ermeni sosyo-kültürel yaşamıında da farklı olmadığı görülmektedir (Res.7.156-157). Erken dönemlerden itibaren hemen hemen tüm el yazmalarında vazgeçilmez bir unsur olan sütunların taşıdığı kemerler biçim, üslup ve renk skalası ile hemen hemen her okulda değişmiştir. Erken dönemden geç dönem örneklerine kadar Ermeni el yazmalarında sıklıkla kemerli uygulamalar kullanılmıştır.



Resim 7.156. Kemerler İçerisinde Betimlenen Evanjelistler, Tetraevangelion, N:4804, 1018, Matenadaran

Kaynak: İzmailova, 1979.



Resim 7.157. Meryeme Müjde, İncil, f.5v, LOF No:10547, 1618-1622, İsfahan

Kaynak: Arakelyan, 2012.

Bizans el yazmaları içerisinde de kemer uygulamalarının yaygın bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir (Res.7.158-159). Pek çok el yazması içerisinde görebileceğimiz kemer

içerisindeki kutsal kişi betimlemelerinin Bizans el yazmaları içerisindeki en güzel örnekleri, 1000 yılına tarihlenen II. Basileos Menologyası içerisinde bulunmaktadır.



Resim 7.158. Kemer İçerisinde Verilen Piskoposlar (Sicilya Piskoposu Markianos, Kıbrıs Piskoposu Philagrios ve Tauromenion Piskoposu Pankratios), II. Basileos Menologyası, Vat.gr.1613, f.388, 1000

Kaynak: BAV.



Resim 7.159. Kemer İçerisinde Tasvir Örneği (Kayserili Azize ve Vaftizci Yahya), II. Basileos Menologyası, Vat.gr.1613, f.367, 1000

Kaynak: BAV.

7.3.4.6. Astrolojik Sahneler

Katalogda ele alınan astrolojik bir bölüm içeren karışık koleksiyon (A-65) hiç şüphesiz tüm yazmalar arasında en ilgi çekici olanıdır. El yazması astroloji konusunda günümüze ulaşan en eski Gürcüce nüshadır.[1345] Antik dünyanın ve hemen yanı başındaki İslam kültürünün yoğun hissedildiği bu el yazmasında gökbilimine olan ilgi dikkate değerdir. 12-13. yüzyıllara ait olan bu eser Gürcülerin dönemin bilgi birikiminden geri durmadıklarını çevre kültürlere olan merakın ilginin bir sonucudur. Günümüzde Korneli Kekelidze Ulusal El Yazmaları Merkezinde çok sayıda İslami el yazması bulunmaktadır. İslami kaynaklara referans niteliği taşıyan bu eserin 11-12. yüzyıllarda Anadolu ve Bağdat'ta kopyalanan astroloji konulu el yazmaları ile sıkı bir ilişkisi olduğu görülmektedir. Bu nedenle ayrı bir öneme sahiptir.

Gürcüler tarafından *ელტათუს-Eltatuis* olarak tanımlanan koleksiyonun Türkçe karşılığı *Yıldız/Zodyak Sembolleri* ya da *Burç Bilgisi* olarak çevirmek yanlış olmayacaktır. Koleksiyonun ilk bölümüne dini tartışmaların ve Eski Ahit kitaplarındaki dini şiirlerin yerleştirilmesi de Gürcülerin bu bilimi ve bölümü dini çerçeveden ayrı tutmadıklarının göstergesi olarak yorumlanmalıdır.

Katalogda da ele alındığı üzere Burçlar ile ilgi olan bölüm Ayın Doğuşu ve Batışı üzerine hazırlanan bir diyagram ile başlatılmıştır. Ardından gelen folyoya ise *yıldızların* on üç burca göre tanımlandığı bir tablo yer almaktadır. Her ne kadar eserin bir başlığı olmasa da her bir takımyıldızın önünde burcu temsil eden figür yerleştirilmiştir. Bunlar arasında aslan resmi doğal bir şekilde hareket eder pozisyonda tasvir edilmesiyle ön plana çıkmaktadır. Burada unutulmaması gereken nokta ise Gürcü araştırmacıların estetik amaçla yerleştirildiğini düşündüğü kufi hatlı panodur.[1346] Kufi panonun estetik bir değer taşıdığı kuşkusuz doğrudur. Ancak burada el yazmasını kopyalayan keşişin okuyucu kitleye çağlar sonrasına mesaj verircesine bazı anlamlar yüklediği anlaşılmaktadır. Zira eseri kopyalayan keşiş burada eseri İslami bir nüshadan istihsah ettiği mesajını vermektedir.

Dönem yazmaları arasında özel bir yere sahip olan bu eser, 12. yüzyıldaki Gürcü dilinin ortografik ve dilbigsel özelliklerini mevcut kelime dağarcığının apaçık yönleri ile dönemin üst kültürlerinin (uluslararası dil?) etkisi altında nasıl geliştiğini göstermektedir. Küçük bir hacme sahip olmasına ve birçok soruya cevap vermemesine rağmen içerdiği sınırlı bilgi son derece kıymetlidir.

[1345] Kadiroğlu & İşler, *a.g.e.*, 2010, 192.
[1346] Şanidze, A. (1975). *Etlta da Şuidta Mnatobtatuis*, Tbilisi, 5.

Kaligrafik özellikleri ile de öne çıkan bu el yazmasında, istihsahçı keşişler hem Nusxuri yazısı ki burada Xutsuri olarak karşımıza çıkar, hem de Mxedruli yazısını ustalıkla kağıtlara aktarmışlardır. Yapılan incelemeler sonucunda Mxedruli ve Nusxuri yazılarının aynı elden çıktığı harflerin biçim ve üslupları nedeni ile anlaşılmaktadır. Burç tablolarının ve resimlerin de aynı keşiş tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

Eserdeki numaralandırma sistemi de diğer nüshalardan farklılık arz etmektedir. Zira geleneksel Gürcü-Yunan numaralandırma sistemine ek olarak Arapça harflerle numaralandırma yapılması istihsahçının orijinal nüshaya bağlılığının apaçık bir göstergesidir. Burada herbir takımyıldız, Arapça numaralarla beraber üzerlerine Gürcü numaraları da eklenerek yeni bir sentez oluşturulmuştur. Ardından ikinci bir el tarafından takımyıldıza denk gelen ayların adları başlıkların sonuna eklenmiştir. Bu bilgide katalogda belirtiği üzere eserin birkaç keşişten oluşan bir kaligraf grubu tarafından hazırlandığını göstermektedir. Ayrıca burada unutulmaması gereken bir diğer önemli nokta burçların isimlerinin Asomtavruli harfleri ile Arapça olarak yazılmış olmasıdır. Örneğin *Zuali*, *Muştari* gibi. Yıldızların isimlerinin 10. yüzyıla ait bir mezmur kopyasında da benzer şekilde sunulmuş olması Gürcülerin bilhassa Bağdat ile ilişkilerinin eski dönemlere dayandığı göstermektedir.[1347] Ayrıca bu el yazmasında tek sayılı yıldızların/burçların (Koç, İkizler, Arslan vd.) erkek, çift sayılı olanların (Boğa, Yengeç, Başak vd.) ise dişi olarak kabul edilmesi ise dönemin el yazmalarında bile cinsiyet rollerinin açıkça belirgin olması açısından dikkat çekicidir.

Yukarıda da belirtildiği üzere bölüm Ay Döngüsü ile yedi büyük yıldızın sırasıyla *Zuhali, Muştari, Marixi, Güneş, Mtiebi, Oteridi ve Mtoare* olarak tanımlandığı tablo yer almaktadır (Res.6.239). Burada açıklamalar doğrudan astroloji ile ilgili olup toplamda 13 burç isimlendirilmiştir. Açıklamalar yapılırken güneş ve ayın kavuştuğu kısımlar kırmızı mürekkeple, diğerleri ise siyah mürekkeple özellikle yazılmıştır. Ardından tek sayılı gecelerin yazıları kırmızı ile çift sayılı gecelerin sayıları ise siyahla yazılmıştır. Buda gündüz gece olgusunu renklere anlamlar yükleyerek kullanmasının bir sonucudur.

Zamansal olarak arada çok fazla fark olmayan Şota Rustaveli'nin *Kaplan Postlu Şövalye*[1348] mesnevisinde de yıldız tanımlamalarını benzer şekilde görebilmekteyiz. Selçuklu dönemindeki edebi geleneğin ciddi bir yansıması olarak yorumlanan bu süreçte, şahısların isimleri metaforik bir biçimde yıldız isimleri eşleştirilmiştir. Eserde Fridonisa'ya giden Avtandil adlı karakter her bir ulu aydına şu sıra ile hitap etmektedir: Mze/Güneş (957), Zuhali (958),

[1347] Şanidze, *a.g.e.,* 1960, 466.
[1348] Baramidze, A. (1975). *Şota Rustaveli, Vepxistqaosnis Tariği*, Tbilisi, 30.

Muştari (959), Marixi (960), Aspirozi (961), Oteridi (962), Mtoare (963). Her bir dörtlüğe yerleştirilen bu metaforik isimlerle katalogda ele alınan nüsha arasındaki tek fark şudur. Rustaveli'nin eserinde en büyük ışık kaynağı olarak güneş öne çıkarılırken, dağların yerini (yani Mtiuebi) Aspiroz almaktadır. Bu sözcük dizilimi ve kelime bilgisi üzerinden bile aslında eserin *Kaplan Postlu Şövalye* metni ile sıkı bir ilişkisi olduğunu anlamaktayız. Bir başka açıdan bakıldığında ise dönemin İslami edebi geleneğinin Gürcü edebiyatını ne kadar derinden etkilediğini görebilmekteyiz. Bununla birlikte bu etkinin manastır atölyelerine bile kuvvetli bir şekilde yansımış olmasıdır.

Benzer metaforik olguları yine 12-13. yüzyıl Gürcü edebiyatının önemli bir parçası olan *Visramiani* adlı divanda da görebilmekteyiz. Tuğrul Bey döneminin ünlü yazarlarından biri olan Fahrüddin Es'ad Gürganî tarafından kaleme alınan *Vis ü Raman*[1349] adlı mesnevinin Gürcüce nüshalarındaki burç tanımlamaları tüm metaforik yaklaşımlarıyla beraber katalogda ele alınan eserle birebir örtüşmektedir.

Visramiani yazmasında burç tasvirleri şu şekilde anlatılmaktadır:[1350]

> Burçlar demir duvarlar gibi görünüyırdu ve yıldızlar aslanın korkusundan titreyen, hırlayan yüzlerle gizlenmiş koçlar ve boğalar gibiydi. Birisi "Aslan cansız duruyor" dediğinde, yan yana yatan iki sevgili gibi birbirine çivilenmiş İkizler tamamen hareketsiz cansız kalıyordu. Kuyruğu yukarıda, öfkeli Yengeç aslanın altıda çömelmişti. Başak kollarını sıkıca tutmuş sıkıntılı bir kadın gibi duruyordu. Terazi kırılmış ve birbirine dolanmış işe yaramaz bir yaratığa dönüşmüştü. Akrep cansız bir yılan gibi kıvrılmıştı. Yay ise put gibi yayıyla savaşa giremiyordu. Keçi okların altında korkusuzca yatıyordu. Kova'nın akıntısı bir kuyudan fışkırmıştı ve su taşıyıcısı kafası karışmış bir şekilde oradan uzaklaşmıştı. Bir ağa yakalanmış ve karadaymış gibi sürüklenen Balık umutsuz bir yaratıktı artık. Artık hepsi uğursuz bir Şah'ın karısının gördüğü uğursuz bir takımyıldızdı. Tanrı başka hiç kimsenin başına böyle bir takımyıldız getirmesin!

Metinde de görüleceği üzere burçlar metaforlaştırılmıştır. Burada dikkat edilecek nokta ise burç isimlerinin kısmen farklı yazılmış olmasıdır. Boğa burcu yerine "mozueri" yani "öküz"

[1349] Tokmak, A. N. (1996). "Gürgânî, Fahreddin Es'ad", *TDVİA*, 14, İstanbul, 321; Rubanovich, J. (2016). "In the Mood of Love: Love Romances in Medieval Persian Poetry and their Sources", *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*, eds. Carolina Cupane, Bettina Krönung, Amsterdam, 67-95.
[1350] Gvaxaria, A. & Todua, M. (1962). *Visramiani*, Tbilisi, 59-61.

terimi, İkizler burcu için "tqubi" yerine "metqubari" yani "konuşan" terimi ve oğlak yerine "txa" yani "keçi" ifadesinin geçmesidir. Diğer yönleri ile burada kullanılan terminolojik ifadeler katalogda açıklanan eserin terminolojisi ile örtüşmektedir.

Yukarıda da açıklandığı üzere eser Farsça yahut Arapça bir nüshadan istihsah edilmiş olmalıdır. Ancak burada dikkat çekici olan olgu bunun doğrudan dindar Gürcü okurlar için hazırlanmış olmasıdır. Bu bilgiye ise metnin kıdemli yazarlara, keşişlere, katalikoslara, piskoposlara, kiliselere ve manastırlara atıfta bulunmasından ve onurlandırılmış kişiler arasında ayrıca belirtilen rahipleri içermesinden ulaşılmaktadır. Örneğin Yay burcunun işaretini tarif ederken "Bu işaret, katalikosların, piskoposların ve kapılarımızın temelidir"[1351] şeklinde ifadeler kullanmaktadır. Başka bir örnekte "Dağlar ve mağaralar rahiplerin ve keşişlerin meskenleridir"[1352] ya da "Bu yerlerden kiliseler, manastırlar ve saray odaları çıkar"[1353] denmektedir. Bir başka işaretçide ise "Bu prenslerin, rahiplerin ve onurlu adamların işaretidir. Manastırlar bu yerlerden doğar"[1354] ifadeleri geçmektedir. Son olarak ise metinde zanaatkar kitlenin eklenmiş olması dönemin sanat erbabına yüklediği önemli misyonu ve saygıyı göstermesi açısından önemlidir. Metinde şöyle aktarılmaktadır:[1355] "Soylulardan inşaatçılar, zanaatkarlar ve marangozlar çıkmaktadır."

Yukarıda açıklanan bilgilere ek olarak metin içerisinde millet-din tanımlamaları ile özdeşleştirilen burçlara değinilmiş olduğu görülmektedir. Herhangi bir burcun herhangi bir milleti ya da dini temsil ettiği yaygın olmamakla beraber burada karşımıza çıkmaktadır. Sembolik ve politik anlamlar taşıması açısından bu ifadelerin burada açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Metinde doğrudan Müslümanlar ifadesi yerine Sarazanlar[1356] terimi kullanılmış ve camilerden söz edilmiştir. Yengeç burcunu açıklarken "*Bu burç Sarazanlara aittir*"[1357] ifadeleri kullanılırken, Terazi burcunu "*Sarazanların ibadet evidir*"[1358] diyerek camilerle ilişkilendirmiştir. Kova burcunda ise "*Yahudilerin ibadet yerleridir*" ifadesi kullanılmış[1359],

[1351] Koleksiyonda 9. Bölüm olan Yay Burcunun açıklama kısmında 12. satırda geçmektedir.
[1352] Koleksiyonda 9. Bölüm olan Yay Burcunun açıklama kısmında 15. satırda geçmektedir.
[1353] Koleksiyonda 9. Bölüm olan Yay Burcunun açıklama kısmında 17. satırda geçmektedir.
[1354] Koleksiyonda 12. Bölüm olan Balık Burcunun açıklama kısmında 12. satırda geçmektedir.
[1355] Koleksiyonda 12. Bölüm olan Balık Burcunun açıklama kısmında 17. satırda geçmektedir.
[1356] Latince *Saracen* kelimesinden türetilmiş bu kelime Orta Çağ boyunca Avrupalılar tarafından Hristiyan olmayan Arapları tanımlamak için kullanılmıştır. Kelimenin Haçlı Seferleri esnasında Bizans kanalı ile Gürcülere geçmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Bkz: Macdonald, M.C.A. (2009). "On Saracens, the Rawwāfah Inscription and the Roman Army", *Literacy and Identity in Pre-Islamic Arabia,* ed. M.C.A. Macdonald, M.C.A., Aldershot, 1-26.
[1357] Koleksiyonda 4. Bölüm olan Yengeç Burcunun açıklama kısmında 48. satırda geçmektedir.
[1358] Koleksiyonda 7. Bölüm olan Terazi Burcunun açıklama kısmında 8. satırda geçmektedir.
[1359] Koleksiyonda 11. Bölüm olan Kova Burcunun açıklama kısmında 15. satırda geçmektedir.

Aslan burcunu Hristiyanlarla ilişkilendirmiş[1360], Akrep burcunu ise Türklerle özdeşleştirmiştir.[1361] Metnin tamamı incelendiğinde diğer halklarla (Bizanslılar gibi) ilgili bir burç tanımlaması yapılmamıştır. Bu bilgiden de hem Türk dünyası ile hem de İslam coğrafyası ile Gürcülerin politik yahut edebi olarak sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu anlamaktayız.

Dönemin en önemli iki büyük kültürü olan Bizans ve İslam kültürü Gürcü astrolojisinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Ancak burada Bizans astrolojisinin Gürcüleri ne derece etkilediğini anlamak için astrolojinin Bizans'taki gelişim çizgisini kısaca görmemiz gerekmektedir.

Hristiyanlığın güçlü bir ivme kazandığı 4. yüzyıl sonunda Bizans astrolojisi kısa dönem çöküşe girmiş[1362] ardından Helenistik kodekslerden ve Arapça'ya çevrilmiş Helenik-Sabii metinlerin Yunanca'ya çevrilmesi ile 7. yüzyıldan itibaren canlanmaya başlamıştır.[1363] Özellikle 8. yüzyılın sonlarında Konstantinopolis astrolojinin merkezi olmuştur. Bizans astrologları arasında Laodikyalı Julianus (6.yy)[1364], İskenderiyeli Stephanius (7.yy)[1365], Edessalı Theophilus (695-785)[1366], Pseudo-Stephanios (8.yy)[1367], Demophilios (10.yy)[1368], Simon Sethos (11.yy)[1369], İoanne Kamateros (12.yy)[1370] ve Michael Glykas (12.yy)[1371] çalışmaları ile ön plana çıkmıştır. Geç dönemde Palaiologos Hanedanı zamanında doğudaki gelişmeler yakından takip edilerek pek çok el yazması hanedan mensupları tarafından sipariş verilmiştir.[1372] Bu durum Bizans astrolojisini bir bakıma sentez haline getirmiştir. Orta Çağ'da

[1360] Koleksiyonda 5. Bölüm olan Aslan Burcunun açıklama kısmında 8. satırda geçmektedir.
[1361] Koleksiyonda 8. Bölüm olan Akrep Burcunun açıklama kısmında 9. satırda geçmektedir.
[1362] Theodossiou, E., Manimanis, V. & Dimitrijevic, M. S. (2012). "Astrology in the Early Byzantine Empire and Anti-Astrology Stance of the Church Fathers", *European Journal of Science and Theology*, 8(2), 7-24; Fortacı, T. (2023). "Tertullian ve Origen'e Göre Astrolojinin Meşruiyeti Sorunu", *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 286-314, https://doi.org/10.20486/imad.1372433.
[1363] Pingree, D. (2001). "From Alexandria to Baghdād to Byzantium", *The Transmission of Astrology. International Journal of the Classical Tradition*, 8(1), 3–37. http://www.jstor.org/stable/30224155.
[1364] László, L. (2020). "Julianus of Laodicea and His Astrological Fragments", *Mnemosyne*, 75(2), 1-20, https://doi.org/10.1163/1568525X-BJA10051.
[1365] Keith Dickson (2008), "Stephanos of Alexandria (ca 580? – 640? CE)", *The Encyclopedia of Ancient Natural Scientists: The Greek Tradition and Its Many Heirs*, P. T. Keyser, G. L. Irby-Massie (Eds.), Routledge, 759-760.
[1366] Hoyland, R. G. (2011). *Theophilus of Edessa's Chronicle and the Circulation of Historical Knowledge in Late Antiquity and Early Islam*, Liverpool: Liverpool University Press,
[1367] Pingree, D. (1962). "Historical Horoscopes", *Journal of the American Oriental Society*, 82(4), 487–502, https://doi.org/10.2307/597519.
[1368] Uğur, C. (2013). *Star-Crossed Empires: Cross-Cultural Examination of Astrology in Byzantine and Ottoman Empires (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Koç Üniversitesi, İstanbul, 16.
[1369] Temkin, O. (1962). "Byzantine Medicine: Tradition and Empiricism", *DOP*, 16, 95–115, https://doi.org/10.2307/1291159.
[1370] Kazhdan, A., (1991b). "Kamaretos, John", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, II, A. Kazhdan (Ed.), Oxford, 1068.
[1371] Kazhdan, A., (1991c). "Glykas, Michael", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, II, A. Kazhdan (Ed.), Oxford, 855-856.
[1372] Uğur, *a.g.t.*, 2013, 16-17.

Bizans'ta astroloji Doğu kaynaklı olduğu gibi temel karşılaştırma malzemesi yine İslam kökenli el yazmalarıdır.



Resim 7.160. Bizans Dönemi Burç Döngüsü, Batlamyus, 9. Yüzyıl (Vat.gr.1291).

El yazmasının köklerini İslami dönem nüshaları içerisinde aradığımız zaman ise zamanı birkaç yüzyıl geriye sarmamız gerekmektedir. Konunun mahiyetinin kavranılması için bu bilginin verilmesi elzemdir. Zira verilecek bu bilgi ile köklerini Abbasilere dayandıran Selçuklu bilim dünyasının dönemin çevre kültürlerine bıraktığı etkiler daha kolay anlaşılabilecektir.

İslam kültürü içerisinde astroloji çalışmaları 8-16. yüzyıllar arasında çoğunlukla rasathanelerin varlıkları ile hayat bulmuştur.[1373] Her dönemde ünlü bilginler buralarda ayın, güneşin ve yıldızların hareketlerini inceleyerek bazı çıkarımlarda bulunmuşlar, dönemin sosyo-kültürel ve politik hayatına yön vermişlerdir. Araştırmacıların belirttiğine göre, Abbasi dönemiyle (750-1517) beraber astroloji çalışmaları hız kazanmış, rasathaneler açılmıştır.[1374] Açılan rasathaneler içerisinde Halife Me'mun (786-833) döneminde açılan *Şemmâsiye* (827)[1375] ve *Kâsiyûn* (828)[1376] Rasathaneleri bilimsel faaliyetleri ile öne çıkmıştır. Böylelikle Antik

[1373] Göker, L. (1995). *Türk İslam Astronomi Bilginleri ve Gökyüzü Bilgileri*, Ankara, 20-25.
[1374] Bakkal, A. (2019). "İslâm Tarihinde Rasathaneler", *bilimname*, XXXIX/3, 105-141.
[1375] Bu rasathane Bağdat kentinde kurulmuştur. Bilhassa Halife Me'mûn tarafından hazırlattırılan bir heyet tarafından Batlamyûs'un çalışmalarını doğrulatmak amacıyla kurdurulmuştur. Bu bilgi bile bizlere rasathane merkezli bilimsel çevirilerin başladığını göstermektedir. Bkz: Bakkal, *a.g.e.*, 2019, 108.
[1376] Erken dönem rasathaneleri arasında belki de en ilgi çekici olanı Kâsiyûn Rasathanesidir. Zira Halife Me'mûn döneminde Şam yakınlarındaki Deyrimurrân Manastırı bünyesinde kurulmuştur. Bu noktada siyasi erkin mekân

dönemin ve mevcut kültürlerdeki el yazmaları kopyalanmaya, yeni eserler kaleme alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde bilhassa Yunanca'dan çok fazla sayıda eserin Arapça'ya kazandırıldığı bilinmektedir.[1377] Bu çeviri faaliyetlerinin öncüleri de yine rasathane merkezli çalışan dönemin bilginleridir.[1378] Astroloji koleksiyonları arasında çevirilen ilk eserler arasında Batlamyûs'un *Almagest* adlı eserinin olması yüzyıllar sonrasına ışık tutacak değer taşımaktadır.[1379]

Abbasiler döneminde bir filiz gibi büyüyen astroloji çalışmaları, Selçuklu dönemine geldiğinde sistematik bir çalışma düzenine ve felsefi düşünce biçimine ulaşarak en parlak devrini yaşamıştır.[1380] Bu dönemde Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah'ın Isfahan'da inşa ettirdiği ve başında Ömer Hayyam'ın bulunduğu Isfahan Rasathanesi (1075) kurulmuştur.[1381] Bu rasathane sayesinde pekçok eser kaleme alınmış, eski eserler istinsah edilmiş ve Selçuklunun kültürel yayılım alanı olan Anadolu ve Kafkas coğrafyasına kültür aktarımı gerçekleşmiştir. Bu aktarım süreci Anadolu Selçuklu döneminde de devam etmiştir. Özellikle Kafkas coğrafyasına yakın olan Mardin, Diyarbakır, Erzurum, Sivas, Kayseri gibi merkezlerin bilimsel faaliyetleri katalogda ele alınan eserde olduğu gibi farklı şekillerde tezahür etmiştir. Örneğin; Anadolu Selçuklu Sultanı II. Kılıç Arslan (113-1192) döneminin ünlü müneccim başı olan Kemâlüddîn Hüseyn Hubeyş et-Tiflîsî (ö.1232) adlı bilim adamı Tiflis'li olup *Kitâbü Medhali'n-Nücûm* gibi birçok astroloji konulu eseri istinsah etmiştir.[1382] Bu küçük anekdot bile dönemin Gürcistan topraklarında insanların manastırlarda ya da kamusal alanlarda astronomi ile ilgilendiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Konumuz açısından kaynak teşkil ettiğini düşündüğümüz eserin Anadolu coğrafyasından gitmiş olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir. Zira daha önce de değinildiği üzere Bağdat coğrafyasındaki çeviri faaliyetleri 12. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya kaymıştır. Hiç şüphesiz

---

fark etmeksizin bilimsel bir duruş sergilediğini, İslami dönemdeki bazı çalışmalarda manastırların bile kullanıldığını açık bir şekilde göstermektedir. Bkz: Bakkal, *a.g.e.*, 2019, 108.

[1377] Demirci, M. (2006). "Helen Bilim ve Felsefesinin İslam Dünyasına İntikalinde/Tercümesinde Harranlı Sâbiîlerin Rolü", *I. Uluslararası Katılımlı Bilim, Din ve Felsefe Tarihinde Harran Okulu Sempozyumu*, ed. Ali Bakkal, 28-30 Nisan 2006, Şanlıurfa, 200-216.

[1378] Dağbaşı, G. (2013). "Abbasi Dönemi Çeviri Faaliyetleri", *Eskiyeni*, Güz 27, 177-187.

[1379] Eyim, A. (2006). "Harran'dan Modern Bilime Bir Köprü: El-Battani", *I. Uluslararası Katılımlı Bilim, Din ve Felsefe Tarihinde Harran Okulu Sempozyumu*, ed. Ali Bakkal, 28-30 Nisan 2006, Şanlıurfa, 332-341.

[1380] Kaya, S. (2018). *Selçuklu Döneminde Astronomi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Elâzığ, 97-193.

[1381] Kaya, S. (2017). "Ömer Hayyâm ve İsfahan Rasathanesi'nde Astronomi Çalışmaları", *Cappadocia Journal of History and Social Sciences*, 9, 510-516; Kaya, S. (2020). İsfahan (Melikşah) Gözlemevi Bilim İnsanı: Ebû'l Abbâs el-Levkerî, *Journal of History School*, 45, 902-917; Karagözoğlu, B. (2023). "Büyük Selçuklu Döneminin Ünlü Astronomu Ömer Hayyâm ve Astronomi Çalışmalarının Rubâilerine Yansımaları", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 10 (6), 2512-2525.

[1382] İzgi, C. (1998). "Hubeyş et-Tiflîsî", *TDVİA*, 18, 268-270.

bu çeviriler arasında Abdurrahman es-Sufî'nin *Kitāb Suwar al-Kawākib (Sabit Yıldızlar Kitabı)* (964) özel bir öneme sahip olup yeni varyasyonları dönemin sanatsal gelenekleriyle beraber pekçok kez kopyalanmıştır.[1383] El yazmasının günümüze ulaşan kopyaları Londra, Paris, Petersburg gibi merkezlere dağılmış durumdadır. Bunlar arasında Bodlean Kütüphanesi'ndeki nüsha (MS Marsh 144) 1009-1010 tarihli olup günümüze ulaşan en eski nüsha olarak yorumlanmaktadır.[1384] Ayrıca 1135 tarihli Mardin'de kaleme alınan Fatih Nüshası (No:3422) ise üslup ve biçim açısından Anadolu Selçuklu geleneklerini devam ettirmektedir.[1385]

Resimlerin Analizi

Her bir folyoda yer alan resimler kırmızı mürekkep ile dikdörtgen çerçeve içerisine alınmıştır. Genellikle metin ile görsel bölüm bitkisel bezemeli bir kuşak ile birbirinden ayrılmıştır. Figürler doğrudan kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Her sembolik imgenin yanında, kırmızı mürekkeple yazılmış Asomtavruli yazılı açıklayıcı ~~bir~~ yazılar yer almaktadır. Başlık niteliği taşıyan bu yazılar kompozisyonun üst çerçevesini oluşturur ve dolayısıyla sanatsal bir işlevi de bulunmaktadır. Figürler boyanmayarak sadece kontur çizgileri ile ana metinden ayrılmaktadır. Ressam ara sıra koç burcunun gövdesinde, ikizler burcunun yanaklarında ve kıyafetinde olduğu gibi birkaç mürekkep vuruşu ile küçük eklemeler yaparak orijinal nüshadan farklılaşmaya çalışmıştır. Ancak bu vuruşlar, konturun gücünü azaltmamaktadır.

Sanatçı tüm ifade gücünü, hafif ama kusursuz kontur çiziminde yoğunlaştırmıştır. Ressamın çizimleri yaparken yaptığı birden fazla kontur düzeltmesinde belirgin olan titizliği ve teknik bilgisi açık bir şekilde dönemin sanat algısını yansıtmaktadır.

Ressam kontur çizgilerini açık kahverengi ile çizmiş, zaman zaman bu konturu iki kat kalınlaştırdığında ise soluk bir gölge oluşturarak realist bir yaklaşım sergilemiştir. Bu durumu Koç ve Aslan tasvirlerinde görebilmekteyiz. Boğa tasviri ise diğerlerinden farklı olarak sonraki bir dönemde yeniden keskin hatlarla yeniden çizilmiştir. Zira diğer tasvirlerdeki yumuşak kontur ve oval hatları burada görememekteyiz. Başak, kova, terazi, ikizler burçlarındaki insan tasvirlerinde ise özellikle yüz ve ellerin çevresinde kırmızı mürekkeple hafif vuruşlar yapılarak kırmızı gölgeler elde edilmiştir.

[1383] Zeki, T. (2001). *Bilim ve Teknikte Ortaçağ Müslümanları*, İstanbul, 105-110.
[1384] Wellesz, E. (1959). "An Early al-Ṣūfī Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images", *Ars Orientalis*, 3, 1-26.
[1385] Tell, S. K. (1974). *12.-13.Yüzyıl Selçuklu Çığırı İslami Minyatürlü Yazmaların Üslup Gelişmesi*, İstanbul, 249-250.

Konturlarla renk geçişinde sanatçının çizgiye olan bağlılığı keskin bir şekilde izlenebilmektedir. Her ne kadar burada renk katmanları arasında yumuşak geçiş söz konusu olsa da genel kontur algısındaki katı düşünce, önceki dönemlere atıfta bulunarak gelenekselleştirilmiştir. Bunun en iyi örneğini I. Çruçi İncili'ndeki kompozisyonlarda görülebilmektedir.

Üslup Analizi

Katalog kapsamında ele alınan el yazması, enstitü bünyesinde yer alan astronomiyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili 296 adet Gürcüce ve 57 adet Arapça ile Farsça el yazmasıyla karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.[1386] Ancak, söz konusu nüshanın erken tarihli örneğinde yer alan resim üslubu, incelenen bu el yazmaları arasında herhangi bir benzerlik göstermemektedir. Geç dönem kopyalar da dâhil olmak üzere hiçbir eserle üslup açısından ortaklık kurulamamıştır. Bu nedenle, enstitü arşivinde incelenen yaklaşık 360 eser içerisinde benzeri tespit edilemeyen bu nüshanın üslupsal analizi, doğrudan İslam dünyasına ait klasik astronomi eserleriyle karşılaştırmalı olarak yapılmıştır. Özellikle Abdurrahman es-Sûfî'nin *Kitāb Suwar al-Kawākib* adlı eseri ile Kazvînî'nin *Kozmografya* metinleri temel alınarak, üslupsal açıdan değerlendirilmiştir.

Herşeyden önce Gürcü kültüründe astrolojinin yerini doğru anlamak ve okumak gerekmektedir. Günümüze ulaşan astroloji konulu eserlerin en erken tarihlisi katalogda incelenen el yazmasıdır. Akdeniz çevresinde astroloji yani gök bilimi ile ilgili Antik devirlere kadar uzanmaktadır. Bu nedenle Gürcülerin de astolojiye uzak kaldıkları pek olası görünmemektedir. Tarih boyunca pek çok halk tarafından falcılık ve büyücülük olarak algılanan astroloji Gürcü halk inanışları içerisinde hem tapınma hem de tılsım amacı taşıyan bir olgu olarak hayat bulmuştur. Hiç şüphesiz Osmanlı dönemindeki falnameler gibi Gürcü dünyasında da benzer kitapların olduğu (en azından astrolojik koleksiyonlar) düşünülmektedir.[1387] Gürcü toplumunun gökyüzü ile olan ilişkisi dikkate alındığı zaman astrolojiye hiç de yabancı olmadıkları anlaşılmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren Ali Kuşçu ve Nasreddin el-Tusi'nin *Yıldızname* eserleri yoğun bir şekilde kopyalanmıştır. Bu kopyalama işlemi yapılırken

[1386] Kevanişvili, G. (1951). *Kartuli Astronomiuli Xelnatzerebis Katalogi*, Tbilisi; Simonia, I. (2001). "Little Known Aspects of the History of Georgian Astronomy", *Journal of Astronomical History and Heritage*, 4/1, 59-73; Simonia, I. (2004). "Old Georgian Astronomical Manuscripts", *Journal of Astronomical Data*, 10, 121-133; Simonia, I vd. (2015). *Astronomical Manuscripts in Georgia*, Tbilisi.
[1387] Simonia, *a.g.m.*, 2004, 128.

istinsahçılar tıpkı katalogda ele alınan eserdeki örnekler gibi yerel etkilerin olduğu İslami dönem resimlerini eserlerin içerisine yerleştirmişlerdir.[1388]

Katalogda adı geçen eserde tıpkı geç dönem nüshalarında olduğu gibi sentez şeklinde bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda temel alınan eserler her ne kadar Selçuklu kökenli yazmalar olsa da bilhassa figür üslubu ve sahnelerdeki figürlerin devinimleri, kıyafetleri Gürcü kültürüne özgüdür.

Tipolojik olarak burç tasvirlerinde görülen insan betimlemeleri (başak, ikizler, kova, terazi ve yay) Selçuklu tiplemelerinin Gürcü kimliği giymiş formları ile geç dönemde karşımıza çıkacak Moğol etkili İlhanlı minyatürlerini anımsatır türdendir (Res.6.242, 245, 246, 248). Selçuklu-Türk etkisinin en güzel örneğini kıyafet ve yüz detaylarında görmekteyiz. Nüshadaki insan tasvirleri (Res.6.242, 245, 246, 248) geleneksel Türk kıyafetleri olan soldan sağa düğmeli, kollarında iki parça tiraz kuşakları olan kaftanlar giyinmektedir. Yüz tiplerinde de benzer şekilde çekik badem gözler, küçük dudaklar ve yuvarlak surat yaygındır. Her ne kadar Selçuklu-Uygur tiplemelerine sahip figür algısı olsa da çağdaş olan el yazmalarında benzer üslubu görememekteyiz. Zira katalogda ele alınan resimler daha gerçekçi jestlere sahiptir.

Türk sanatında ve diğer Asya uygarlıkları sanatlarında gördüğümüz çekik göz ve küçük ağız olgusu oldukça köklü bir geçmişe sahiptir. Sibirya'da yapılan çalışmalarla ortaya çıkarılan pek çok heykelde benzer yüz estetik formları ortaya çıkmıştır.[1389] Bu cepheden baktığımız zaman yüzlerce yıl belirli bir çizgide farklı coğrafyalarla şekillenecek olan yüz tipolojisini Gürcistan coğrafyasında da görmemek oldukça yavan bir görüş olacaktır. Bilhassa kadın tasvirlerinin başlarındaki üç dilimli Türk tacı[1390] figürlerin kökenleri hakkında bizlere net bilgiler vermektedir. Figürlerin yanı sıra çerçeveler ve arka fonlar da Abbasi ve Selçuklu yazmalarında çok görülen uygulamaları tekrar etmektedir. Özellikle erken dönem yazmalar arasında bulunan *Varka ile Gülşah* nüshalarında benzer çerçeve ve arka fon uygulamasını görmekteyiz.[1391]

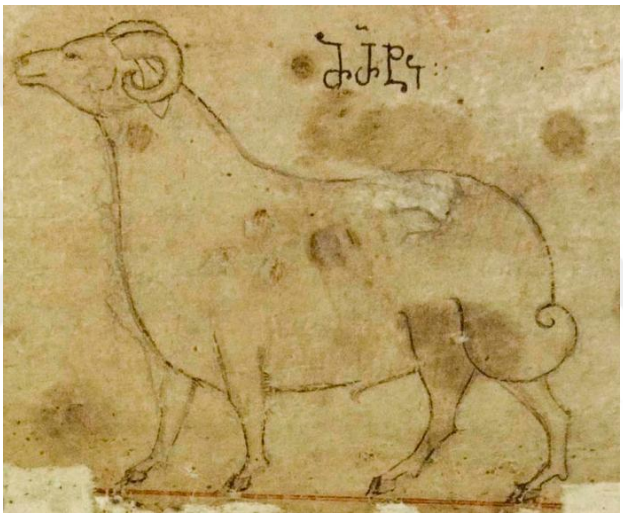
Koç Burcu

Koç hayvanı bir kült biçimi olarak pek çok kültürde farklı anlamlar yüklenerek farklı şekillerde sanatın ve kültürün içerisinde yer edinmiştir. Antik Çağlardan günümüze semavi

[1388] Çagunava, *a.g.e.*, 1990, 93-154; Abuladze, *a.g.e.*, 1998, 29-35.
[1389] İskenderzade, L. (2010). *Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Selçuk Üniversitesi, Konya, 343, foto.5-6.
[1390] İndirkaş, Z. (1991). "Selçuklularda Taç Geleneği", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10, 39-45.
[1391] Köseoğlu, G. (2019). *Varka ve Gülşâh Mesnevisi Minyatürlerinde Renk, Biçim ve Kompozisyon (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, res.25-98.

dinler içerisinde ulaşan koç kültü astroloji içerisinde de önemli yer tutmaktadır. Babil astrolojisinden günümüze kadar pek çok kültürde güç, bereket, cesaret gibi farklı anlamlar yüklenerek tasvir edilmiştir.[1392] Gürcü kültürü içerisinde de yüzlerce yıllık geçmişi ile önemli bir yer edinmiştir.[1393]

Katalogda ele alınan koç figürü çizgisel formuna rağmen oldukça gerçekçi bir perspektifle çizilmiştir (Res.6.240). Konturlarındaki yumuşak dokunuşlar ve gölgelendirmeler sanatçının bilgi birikimini tüm gerçekçiliği ile yansıtmaktadır. Donuk yüz ifadesi ise dönem üslubundan oldukça uzak görülmektedir. Figürün ayak hareketleri ise oldukça başarılı bir biçimde detayları ile tasvir edilmiştir. Özellikle hareketindeki dinamizm ve sakinlik resim üslubundaki gerçekçi payı gözler önüne sermektedir.

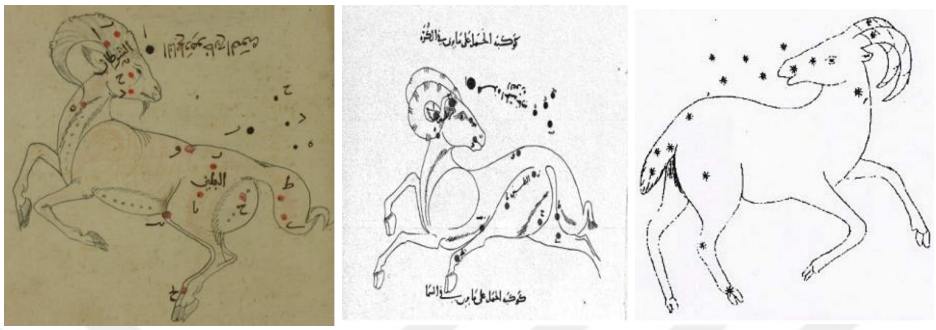


Resim 7.161. Koç Burcu

El yazmasının çağdaşı olan ve sonraki yüzyıllarda nüshaları çoğaltılan İslami dönem yazmaları incelendiği zaman üslupsal açıdan bu figürün benzemediği anlaşılmıştır. Özellikle Abdurrahman el-Sufi'nin *Kitāb Suwar al-Kawākib* yazmasının ana nüshaları olan 10 kopyadaki[1394] figürlerle bazı benzerlikler tespit edilmiştir. Bu nüshalardan Topkapı (1131), Bodleian (1009) ve Copenhagen (1013-1014) nüshaları hem üslup hem de figürün biçimi

[1392] Eliade, M. (2000). *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, M. E. Özcan (çev.), II. Baskı, İstanbul, 25-27.
[1393] Korkut, T. & Canöz, M.E. (2023). "Gürcü Dini Mimarisinde Koç Figürü ve Koç Biçimli Mezar Taşları Üzerine Bir Değerlendirme", *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 6(13), 1-26.
[1394] Bu nüshalar şunlardır: 1) Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Nüshası N:422, 1135, 2) Süleymaniye Kütüphanesi, Pertev Paşa Nüshası N:375, 16-17.yy, 3) Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya Nüshası N:2595, 1402-1403, 4) Topkapı Saray Müzesi, III. Ahmet Kütüphanesi Nüshası, N:3493, 1131, 5) Bodeian Library, Marsh Nüshası N:144, 1009, 6) Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ross.1033, 1224, 7) Copenhage Royal Library Nüshası, 1013-1014, 8) Petersburg National Library Nüshası, 15 Ekim 1606, 9) Metropolitan Museum, New York Nüshası, 15.yy, 10) British Library, Londra Nüshaları, Or. 5323 ve Or.1407, 13.yy.

açısından benzerlik taşımaktadır. Bunun yanı sıra bu üç nüshanın katalogda ele alınan eserden daha önce kopyalandığı düşünüldüğünde bu üç eserden birinin ya da bu üç esere yakın bir başka kopyanın değerlendirildiği düşünülmektedir. Ancak bu nüshalarda figürlerin geriye dönük başları, devinimi ve kuyruk yapıları katalogda ele alınan eserden farklıdır. Yine de ayak ve boynuz yapıları, durgun yüz ifadesi ve tarama teknikli tüyler benzerlik taşımaktadır.



Resim 7.162. Koç Burcu: Topkapı, Bodleian ve Copenhage Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Konu kapsamında ele alınan örnekler dışında Kazvini'nin hazırlamış olduğu Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât nüshalarında da bazı benzerlikler tespit edilmiştir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken oldu katalogda ele alınan eserin tarihidir. Zira Kazvini'nin eseri ile incelediğimiz eser arasında neredeyse 100 yıllık bir zaman farkı bulunmaktadır. Bununla beraber Kazvini'nin eserini hazırlarken el-Sufi, el-Tusi gibi isimleri kaynak olarak kullandığını göz önüne alırsak bu noktada ortak kaynak yine *Kitāb Suwar al-Kawākib* nüshaları olacaktır.



Resim 7.163. Gürcü Kültüründe Görülen Koç Figürleri

Kaynak: Canöz Arşivi.

Katalogda ele alınan koç resmi, tipolojik ve üslup açısından her ne kadar Gürcü resim sanatına yabancı olsa benzer biçim ve üslupla Gürcü el sanatlarında ve taş plastiğindee görülmektedir. Geçmişi yüzlerce yıl öncesine giden koç formlu seramiklerde tıpkı el yazmasındaki duruşa ve donuk ifadeye sahip üslubu görebilmekteyiz. Yine Orta Çağ'da inşa

edilen kiliselerin giriş kapılarının alınlıklarında benzer üslupla koçbaşları görülmektedir (Res.7.163).[1395]

Boğa Burcu

Boğa tasvirinin tıpkı koç kültünde olduğu gibi pek çok kültürde farklı anlamlar taşıdığı bilinmektedir. Kafkas coğrafyasında çok yaygın olmasa da Anadolu'da boğa tasvirinin kökleri Neolitik Çağ'a kadar götürülmektedir. Özellikle Çatalhöyük'teki boğa resimleri halk inanışları içerisindeki yerinin önemini göstermektedir.[1396] Boğa figürüne yüklenen anlamlara bakıldığı zaman kozmolojide dünyanın boğanın boynuzları arasında olduğunu görmekteyiz. Bunun yanısıra boynuzlarının kıvrımları ayın dögüleri ile de ilişkilendirilmiştir.[1397] Hatta bu bağlamda ay kültü içerisinde bir tapınma aracı olarak kullanılmıştır.[1398] Pek çok toplumda boğaya yüklenen anlam güçlü ve eril yapısı ile kozmolojiyede girerek yıldızlar arasında yerini almıştır.

Katalogda ele alınan boğa burcuna baktığımız zaman geleneksel boğa algısından biraz farklılaştığını görürürüz (Res.7.241). Burada boğa tasviri geleneksel güçlü imgesinden farklı olarak koç figüründe olduğu gibi sakin ve durağan bir dinamizm ile resmedilmiştir. Konturlarındaki kalın olgu ve çizgiselliği daha ön plandadır. Elbette burada figürün geç dönemde çizgilerinin üzerinden geçilmesi suretiyle yenilendiğini göz önünde bulunmamız gerekmektedir. Ancak yapılan yenilemeye rağmen diğer figürlerle çizgisel yapısı ile hemen ayrışmaktadır. Geleneksel boğa imgesinden çok yük hayvanı olarak kullanılan "öküz" imgesi ile benzeştiği görülmektedir. Figürün ayakları tahrip olduğu için hareket halinde olup olmadığı çok anlaşılamasa da durgun dinamizmi hemen farkedilmektedir.



Resim 7.164. Boğa Burcu

[1395] Korkut & Canöz, *a.g.m.*, 2023, 1-26, res.5, 8-15, 17-22.
[1396] Balter, M. (2008). *Tanrıça ve Boğa (Çatalhöyük uygarlığın doğuşuna arkolojik bir yolculuk)*, S.H. Riegel (çev.), İstanbul, 80-85.
[1397] Eliade, M. (2020). *Dinler Tarihine Giriş*, L. Arslan (çev.), İstanbul, 174-175.
[1398] Eliade, *a.g.e.*, 2020, 109-112.

İslami dönem yazmaları içerisindeki boğa burcu tasvirlerine bakıldığı zaman figürün benzer bir örneğinin olmadığı görülmektedir. Zira el-Sufi'nin nüshaları ile erken dönem Kazvini nüshalarında boğa burcu yarım başı ve ön ayakları ile yarım bir şekilde tasvir edilmektedir. Bununla beraber sözü edilen nüshalarda figürler bir hareket halindedir. Ancak Kazvini'nin Army Mecidal Library'de yer alan 1537 tarihli *Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât* nüshasında boğa tasvirinin benzer şekilde tasvir edildiği görülmektedir (Res.7.165). Bu noktada etki eden temel noktanın kültürler içerisinde "Boğa" algısı olduğu düşünülmektedir.

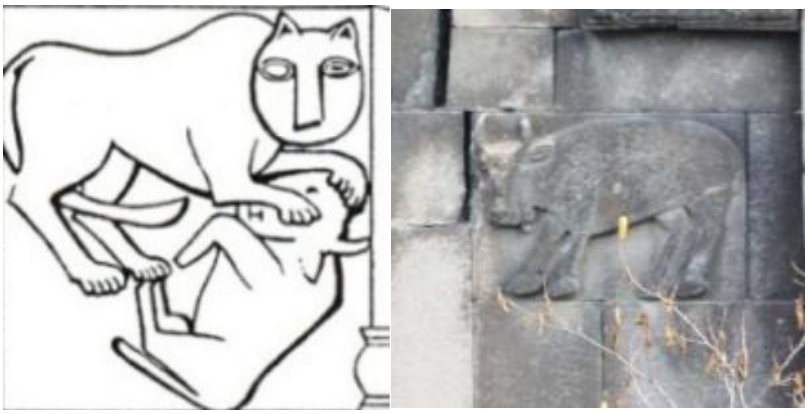


Resim 7.165. 1537 Tarihli Acâ'ibü'l-Mahlûkât Nüshası, Folyo 186a

Kaynak: Army Medical Library.

El yazmalarında benzer üsluplar yakalanamasa da mimariye bağlı sanat dallarında özellikle taş plastik ve heykelde benzer tasvirlerin bolca olduğu bilinmektedir. Mimariye bağlı gelişen bu alanlarda boğa tasvirini çoğunlukla ikili gruplarda yani hayvan mücadeleleri içerisinde görmekteyiz. Gürcü coğrafyasında kilise mimarisine bağlı örneklerin en önemlisi Erzurum'da yer alan Öşki ve Hahuli Kilisesi'nde aslan-boğa mücadelesi ve tekli figür olarak görülmektedir.[1399] Kabartma'da boğanın yüz hatları görünmese de vucüt oranları ve çizgiselliği oldukça benzerdir (Res.7.166).

[1399] Korkut, T. (2018). *Artvin ve Erzurum'daki Gürcü Dini Mimarisinde Süsleme*, İstanbul, 100, 102, 121, 122, 133, foto.288, 431; Celep, F. (2018). *Haho Manastırı Mimarisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, 72, foto.67.



Resim 7.166. Hahuli Kilisesi Aslan-Boğa Mücadelesi ve Öşki Kilisesi Boğa Tasviri.

Kaynak: Winfield, 1968 ve Korkut, 2018.

Boğa tasvirinin daha pek çok örneği hem İslami dönem taş plastiğinde (örn. Diyarbakır Ulu Cami doğu maksuresi alınlılığı)[1400] hem de diğer Hristiyan kültürlerde (özellikle Ermeni mimarisinde, örn. Van Akdamar Kilisesi güney cephede)[1401] boğa-aslan mücadelelerini görmekteyiz. Hiç şüphesiz kültürel aktarımda bu bilgilerin hepsinin sanatçının fırçasında belirli ölçekte bir yeri bulunmaktadır. Ancak temelde ressamın Hristiyan kimliğinin ön planda olduğunu unutmamak gerekmektedir. Bilindiği üzere Aziz Luka boğa tasviri ile çoğu zaman sembolik bir karaktere girmektedir. Sonuç olarak sanatçı resmini hazırlarken Hristiyan kimliğini kullanmış ancak bölgedeki temel hayvan üslubunu da göz önünde bulundurmuştur.

İkizler Burcu

İnsan tasvirleri içerisinde kadın (?) olarak betimlenen ikizler burcu üslupsla özellikleri ile ön plana çıkmaktadır (Res.7.167). Karşılılık olarak yerleştirilen figürler neredeyse yanak hizasından birbirine sarılmış olarak tasvir edilmiştir. Çizgisellik buradada devam etmektedir. Ancak figürlerin duruş biçimleri, taçları, yüz tipolojileri, saçları ve kıyafetleri seyirciye pek çok önemli noktayı haber vermektedir. Sanatçı kontur algısını burada da kullanmış ancak hatları yumuşatarak resme gölge ve derinlik duygusu katmıştır. Bununla beraber yanaklar, saçlar ve dudaklar hariç renk kullanmaması genel *Kitāb Suwar al-Kawākib* ve *Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât* yazmalarının üslubunu en genel tanımlamayla Selçuklu dönemindeki arka fon uygulamasını tekrarladığı söylenebilir.

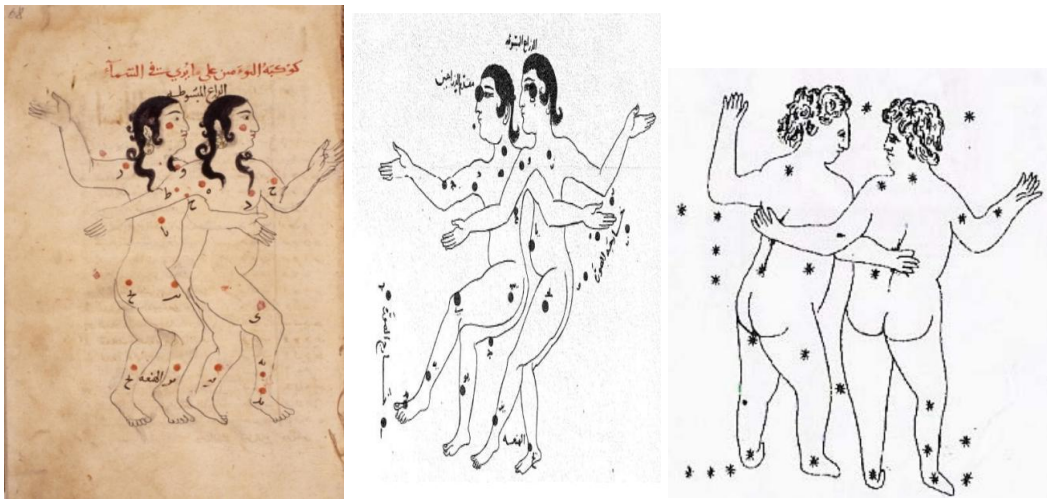
[1400] Öney, G. (1970). "Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları", *Belleten*, 1970, 34(133), 83-100; Yıldırım, S. (2003). "Aslan-Boğa Mücadelesi Kompozisyonu", *AÜDTFCD*, 43(2), 1-18.
[1401] Güzel, E. (2003). *Van-Akdamar kilisesi mimari süslemesine ikonografik bir yaklaşım (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, 142, foto.93.



Resim 7.167. İkizler Burcu

Figürlerin ne kadar kadın olduğu düşünülse de cinsiyetlerine dair net bir bilgi vermek doğru olmayacaktır. Zira vücut oranları, yüz yapıları ve saç betimleri kadın ya da erkek tiplemeleri olup olmadığına dair net bir bilgi vermemektedir. Ancak figürlerin sakalsız ve etekli tasvir edilmesi kadın olabileceğini düşündürmektedir. Bu bilgiye ek olarak geleneksel gürcü astrolojisinde İkizler burcu kadın cinsi ile eşleştirilmektedir.

Anadolu Selçuklu sanatı içerisinde insan tasvirlerinin oldukça geniş bir perspektiften farklı form ve üsluplarda resmedildiği bilinmektedir. Bu bağlamda değerlendirme yapmak istediğimizde ilk bakmamız gereken yine Selçuklu döneminde kaleme alınan Abdurrahman el-Sufi'nin *Suwar al-Kawākib* adlı eserinin nüshalarıdır (Res.7.168). Ancak incelenen nüshalarda tasvirlerin benzerlik taşımadığı görülmüştür. Zira nüshalardaki figürlerin çoğu taçsız, daha şematik ve özensizdir. Bununla beraber kıyafet biçimleri ve saç tipolojileri de uyuşmamaktadır.



Resim 7.168. İkizler Burcu: Topkapı, Bodleian ve Copenhage Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

İslami dönem el yazmalarında ikizler burcu tasvirleri genellikle yan yana ya da siyam ikizi şeklinde tek bedende çift başlı ve kollu olarak tasvir edilmektedir. Karşıklı yerleştirilen figürler çoğunlukla Hristiyan etkili gibi görünmektedir. Bizans döneminde hazırlanan bazı burç döngülerinde İkizler burcu tasvirleri karşılıklı olarak yerleştirilmektedir. Elbette Bizans dönemi resimlerinde figür tipolojisi daha Helenistik ve Bizanslı bir şema çizmektedir. Figür üslubu noktasında katalogda ele alınan eseri Bizans "Figür" tiplemeleri ile karşılaştırmak daha anlamsız görünmektedir. Bizans sanatında Zodyak (burç) tasvirlerinin estetik amaçlı mimariye uygulandığı da bilinmektedir. Örneğin 12. yüzyılda Konstantinopolis'te Pantokrator Manastırı'nın zeminine opus sectile teknikli Zodyak döngüsünün işlendiği mozaik ile Orta Bizans dönemine tarihlenen Vat.gr.1261 kodlu Batlamyus metnindeki resimler (Res.7.160) tipolojik açıdan Geç Antikitedeki gelenekleri hem üslup hem dee tipolojik olarak tekrar etmektedir. Bu nedenle katalogda ele alınan resimlere oldukça uzaktır.

Katalogda ele alınan eserlerin yüzlerinde çekik gözler, küçük ağızlar ve al yanaklar hiç şüphesiz Uygur tipi ya da Türk tipi dediğimiz tipolojiyi yansıtmaktadır. Ancak burada figürlerin mimikleri ve saç yapıları biraz daha geç dönem örneklerini İlhanlı kitap resimlerini anımsatmaktadır. Özellikle Camiüt Tevarih'teki bazı resimlerde takılar (taçlar) ve yüz tipleri ile saç tasarımları[1402] uyuşmaktadır (Res.7.169). Bu bilgi bizlere ressamın eserini hazırlarken Asyatik kökenli bazı bilgilere vakıf olduğunu göstermektedir.

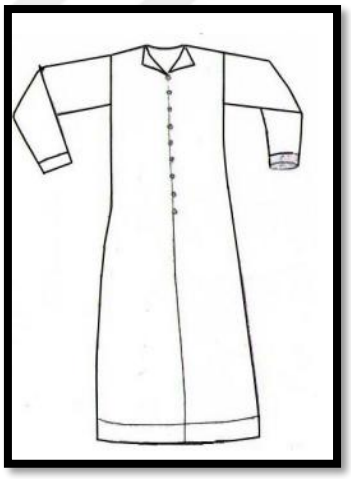
[1402] Şen, M. (2004). "Tarihi Metinlerde Saç ve Sakal Kültürü", *Saç Kitabı*, E. Gürsoy-Naskali (Ed.), İstanbul, 36; Görelik, M. (2004). "Moğol Öncesi Dönemde Türklerin Saç Şekilleri", *Saç Kitabı*, E. Gürsoy-Naskali (Ed.),



Resim 7.169. Cami'üt Tevarih, Folyo 287r, Or. Ms.20, 1306-1314

Kaynak: EUL.

Figürler üzerindeki kıyafet detaylarında ise daha yerel etkilerin ön planda olduğu görülmektedir. Geneleksel Türk kıyafeti olarak kabul edilen soldan sağa kapatılan kaftanlar yerine burada üçgen yakalı formunda kemerli boydan elbise olgusu karşımıza çıkmaktadır. Bu tip kıyafetlerin 10. yüzyıl sonlarından itibaren Gürcistan'da kaftanlarla beraber yaygınlaştığı düşünülmektedir (Res.7.170).[1403] Ancak kıyafet detaylarına eklenen tirazlar ise Türk kültürüne atıf yapmaktadır (Res.7.167).



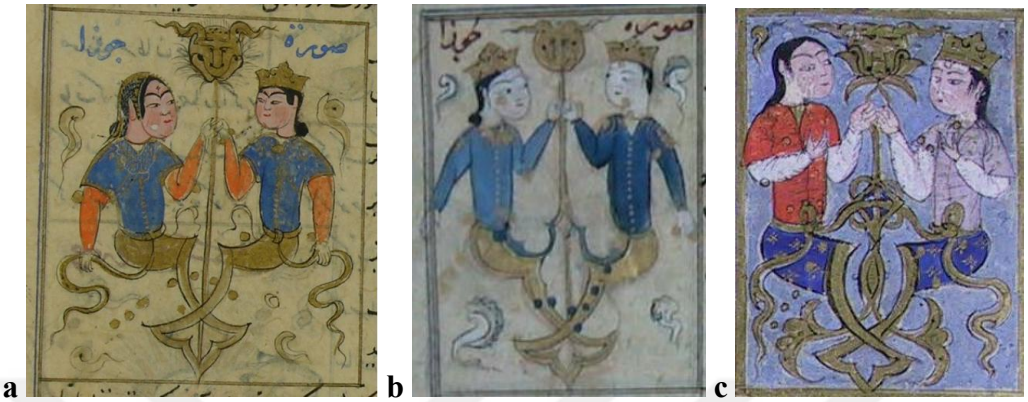
Resim 7.170. 10-13. Yüzyıl Gürcü Kadın Giysisi

Kaynak: Ugrexelidze, 2011.

İstanbul, 56; Aslanapa, O. (2004). "Türk Tarihinde Saç Biçimleri", *Saç Kitabı*, E. Gürsoy-Naskali (Ed.), İstanbul, 61.

[1403] Ugrexelidze, T. (2011). *Kostumi Şua Saukuneebis Sakartveloşi*, Kutaisi, 67-69.

15. yüzyılda kopyalanan Kazvini nüshalarına baktığımız zaman üslubun farklılaştığı görülmektedir (Res.7.171). Bu üslup farklılaşmasında katalogda ele alınan ikizler burcu tasviri arasında bir yakınlaşma söz konusudur. Burada figürlerin yüz tipleri, başlarındaki taçları, kıyafetleri ve karşılıklı duruşları büyük oranda benzerlikler taşımaktadır.



Resim 7.171. Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 27a. b) SK, 1422, F.4171, 25a, c) SK, 1424, L.1991, 33b

Kaynak: Kundak, 2011.

Yengeç Burcu

Kozmolojide ve mitolojide oldukça geniş yer tutan yengeç burcu hem bir hayvan olarak hem de bir yaratılış kültü figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Yunan'dan İslam Öncesi Türk kültürüne değin geniş bir alanda geniş bir çerçevede farklı biçimlerde anlamları ve değerlendirmeleri mevcuttur. Eski Yunanda çoğunlukla Herkül ile ilişkilendirilen Yengeçler[1404], Türk kültüründe ay kültü ile karşımıza çıkmaktadır.[1405] İslami dönem astrolojisi içerisinde de yengeç takımyıldızı yine ay ile ilişkilendirilmiş, insan üzerinde yaz mevsiminin etkileri Yengeç'in dayanıklı yapısı ile izah edilmiştir (Res.7.172).[1406]

[1404] Kershaw, S. P. (2018). *Yunan Mitolojisi Rehber Kitabı*, Ş. Turan (çev.), İstanbul, 189-190.
[1405] Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi I*, 2. Baskı, Ankara, 487-488.
[1406] Pultar, M. (2007). *Yıldız Adları Sözlüğü*, İstanbul, 114.



Resim 7.172. Yengeç Burcu

Yengeç burcu hem Bizans hem de İslami dönem burçları arasında büyük oranda benzer tasvir edilen birkaç burç tasviridir. Çoğu örnekte kat kat kabuklu çizilmezken katalogda çizilen örnek çizgisel yapısı ile Abbasi dönemi çizgisel üslubu hatırlatmaktadır. Bilhassa tarama ile verilen tüyleri ve sırtındaki katmanlı kabuk yapısı Abbasi dönemine gidebilecek türden uygulamalar olarak yorumlanmaktadır. İncelenen *Kitāb Suwar al-Kawākib* yazmaları içerisinde katalogda incelenen figüre en yakını Musul'da kopyalanan 1131 tarihli Topkapı nüshasıdır.[1407] Topkapı nüshasında da yengecin sırt kısmı kat kat kabuklu çizilmiş, gözlerinin alt kısmındaki tüylü bölüm tarama ile verilmiştir. Yine benzer şekilde çizilen göz ve ayak yapıları da birbiri ile uyuşmaktadır. Bu figür üzerinden ressamın orijinal nüshaya sağdık kaldığını, figür üzerinde fazla değişiklik yapma gereği duymadığını söyleyebiliriz.



Resim 7.173. İkizler Burcu: Topkapı, Bodleian ve Copenhage Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Yengeç tasvirinin başkaca örneklerini mimari ve el sanatlarında görebilmekteyiz. Özellikle Anadolu Selçuklu dönemi köprülerinden Cizre Köprüsü üzerindeki bir panoda yer

[1407] Erbaş, İ. (2010). *Suver'ul Kevakib Minyatürlerinin İkonografik İncelenmesi (Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Bölümü, 422 Demirbaş No'lu Yazma Üzerine Bir Araştırma) (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 171-174.

alan yengeç tasviri doğrudan gezegeni ile verilmiştir.[1408] Bunun yanı sıra 14.yy. sonrasına tarihlenen *Acâi'bü'l-Mahlûkât* nüshalarında da yengeçlerin şematik, renkli ama kat kat kabuklu tasvir edildiği görülmektedir.

Aslan Burcu

Fiziksel özellikleri ve vahşi doğadaki konumu nedeni ile aslanlar hemen her dönemde gücün ve kudretin sembolü olmuştur. Öyleki mitolojiden yönetici ünvanlarına kadar önemli bir yer edinmiştir. Hemen her toplum aslanı farklı biçim ve üsluplarla tanımlayarak ya da resmederek karakterize etmiştir. Türk kültürü içerisinde özel bir öneme sahip olan aslan bir dönem Selçuklu sultanlarının isimlerinde bile yer bulmuştur. Astrolojide ise aslanı çoğunlukla ay ile ya da güneş ile sembolize etmişlerdir. Örneğin; Selçuklu hanımsultanlarından biri olan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in eşi Prenses Tamara (Gürcü Hatun) dönem sikkelerinde Aslan-Güneş ikilisi ile temsil edilmiştir (Res.7.174).[1409]

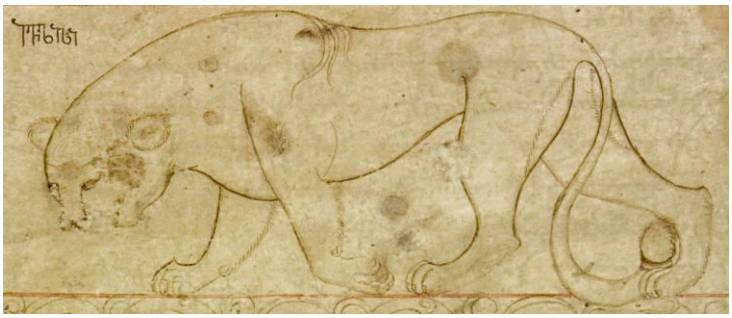


Resim 7.174. II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Sikkesi, 1240

Kaynak: Varol, 2024.

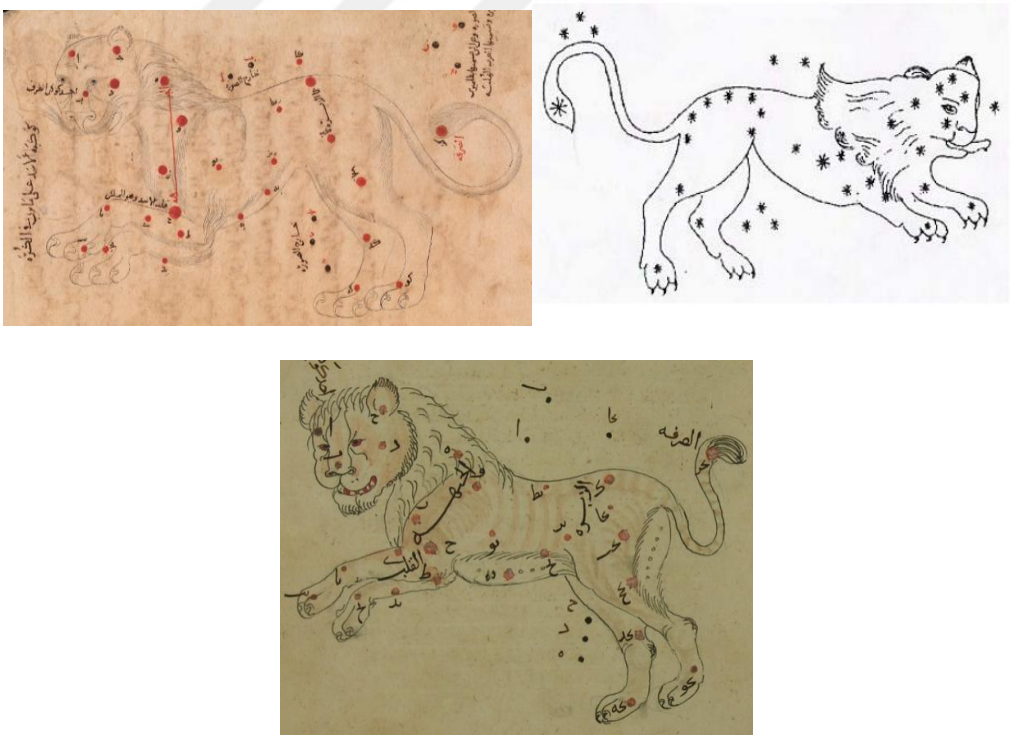
Katalogda ele alınan aslan tasviri çizgisel karakteri ve dinamizmi ile ön plana çıkmaktadır (Res.7.175). Dönem yazmalarındaki üslubun aksine başı yerde, sakin ama bir kadar emin adımlarla hareket eder vaziyette resmedilişi Budist-Maniheist etkileri çağrıştırmaktadır. Çizgisel karakterine rağmen konturlarındaki yumuşak dokunuşlar, pençelerindeki tırnak detayları, tarama yöntemi ile verilen tüyleri, gölgelendirmeler ve devinimi figürü ön plana çıkarmaktadır.

[1408] Çaycı, A. (2019). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Konya, 62.
[1409] Varol, A. H. (2024). "Bursa Arkeoloji Müzesindeki II. Gıyâseddin Keyhusrev Dönemi Sikkeleri", *Art-Sanat*, 22, 507-549, https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1447056; Çetin, Y. & Özaydın, M. (2018). "Kars Müzesinde Bulunan II. Gıyaseddin Keyhüsrev Sikkeleri", *International Social Sciences Studies Journal*, 4(23), 4607-4614.



Resim 7.175. Aslan Burcu

Dönem yazmaları incelendiği zaman benzer bir üslubun var olduğunu söyleyebiliriz (Res.7.176). Ancak *Kitāb Suwar al-Kawākib* nüshalarında figürlerde perspektif algısını görmek mümkün görünmemektedir. Bununla beraber figürlerin havada asılı durmaları ve hareketleri geleneksel İslami dönem kopyalarına yabancı durmaktadır. *Kitāb Suwar al-Kawākib* nüshalarında görülen aslan tasvirlerinde figürler saldırı pozisyonunda ve avının heran üzerine atlayacak biçimde resmedilmiştir. Oysa katalogda ele alınan nüshada mücadele sahnelerine yabancı bir biçimde sakin ve emin adımlarla yürür biçimde tasvir edilmiştir.



Resim 7.176. Aslan Burcu: Bodleian, Copenhage ve Topkapı Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Durağanlık ve dinamizm arasındaki bu ince çizgi figürlerdeki donuk yüz ifadeleri ile de örtüşmektedir. Ele alınan yazmadaki figürün donuk ifadesi onu doğuya Hint-Çin hattına kadar götürmektedir. Bunun yanı sıra kulak yapısının oval ve küçük oluşu, yüz hatları da doğu etkili olduğunu düşündüren etmenler arasındadır. Katalogda ele alınan eserler çağdaş olan Cezerî'nin *Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye* (1206) adlı eserinde bulunan Zodyak döngüsündeki aslan figürü, Sufi'nin üslubunu antik değerler ile birleştirerek sadelik içerisinde bir dinamiz yakalamıştır (Res.7.177). Cezeri'nin tasavvurundaki bu figürün zemine oturan ayakları ve sakin adımlarla ilerleyişi katalogda ele alınan nüshadaki örnek ile kısmen örtüşmektedir.



Resim 7.177. Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye, A.3472, f.27a., 1206

Kaynak: TSMK.

Kazvini'nin *Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât* nüshalarından Münih'deki kopya içerisinde yer alan aslan tasviri de büyük oranda Sufi'nin üslubunu özellikle Topkapı yazmasındaki üslubu devam ettirmektedir (Res.7.178). Ancak hareket biçimi, zemin ve renk uygulaması ve diğer fizyolojik etmenler katalogda ele alınan örnekten Kazvini'nin eserlerini uzaklaştırmaktadır. Sonuç olarak buradaki aslan tasviri üslupsal açıdan geleneksel Selçuklu tiplemesinden kısmen uzaklaşarak Hint etkisinde kalmış gibi görünmektedir.

a 

b 

Resim 7.178. Kazvini, Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) Münih Nüshası, Arabe.464, 1258, 24v, b) AML Nüshası, f.71a, 1537.

Kaynak: a) BnF, b) AML.

Aslan tasvirleri daha öncede değinildiği üzere gücüm temsili olduğu içim mimariye de bolca yansımıştır. Hemen her kültür kimi zaman heykel kimi zaman ise kabartma şeklinde görmekteyiz. El yazması ile çağdaş olarak Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde kalelerden köprülere ve kent kapılarına kadar aslan tasvirleri yüksek kabartma şeklinde tasvir edilmiştir (Res.7.179).[1410] Bununla beraber hayvan mücadeleleri içerisinde de sıklıkla gördüğümüz bu motif Gürcü kültürü içerisinde de Hristiyan kimliği ile mimari plastikte 5. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır.[1411] Çoğunlukla kiliselerin dış cephelerine yerleştirilen aslan tasvirleri Selçuklu örneklerini ve antik örnekleri tekrarlayan tipolojidedir. Bu nedenle katalogda ele alınan aslan tasviri hem üslubu hem de tipolojisi nedeni ile üniktir.

a 
b 

Resim 7.179. Gürcü ve Selçuklu Taş Plastik Örnekleri: a) Hahuli Kilisesi Aslan Tasviri, 10. Yüzyıl b) Silvan Aslanlı Burç, 1206

Kaynak: a) Korkut, 2018 b) Silvan Belediyesi.

[1410] Öney, G. (1969). "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", *Anadolu*, 13, 1-41.
[1411] Maçabeli, K. (2008). *Adreuli Şua Saukuneebis Kartuli Kvacvarebi*, Tbilisi, 18-19.

Başak Burcu

Bereketin ve doğurganlığın sembolü olan başak burcu çoğu zaman kadın olarak tasvir edilmektedir. Çoğu zaman ise kanatlı bir melek olarak betimlenmiştir. Bu nedenle toplumların nezdinde kutsal semavi bir imgesi de vardır. Başak burcunu tasvir eden melek formundaki kadınlar kanatları ile Tanrı'dan bereketi olarak yeryüzüne tüm insanlığa dağıtmaktadır. Bu nedenle oldukça önemli bir görev tanımı ve betimlemesi vardır.



Resim 7.180. Başak Burcu.

Katalogda ele alınan resimde başak figürü kutsî anlatıdan uzak bir şekilde Asya geleneklerine uygun bir biçimde bağdaş kurma pozisyonunda iki elinde lotus çiçeği tutararak tasvir edilmiştir (Res.7.180). Üslubu, tiplemesi, kıyafeti, saçı, yüz yapısı ile oldukça kendine has bir yapısı vardır. En ufak bir detayında bile Anadolu'dan Asya'ya uzanan motifleri görebilmekteyiz. Konturlara gölge veren sanatçı resimdeki katılığı kırarak derinlik duygusu katmaya çalışmıştır. Diğer figürlerde de benzer bir algı bulunmaktadır. Kırmızı ve siyah rengi ustada kullanan resmen geleneksel anlatıdan oldukça uzak bir üslup seçmiştir. Zira es-Sufi, el-Cezeri ve el-Kazvini'nin eserlerinde bu tipolojide bir figürü görememekteyiz. Doğrudan günlük hayattan ve üst kültür etkili yaşam formundan esinlenen sanatçının bu yenilikçi yaklaşımı oldukça dikkate değerdir.



Resim 7.181. Başak Burcu: Bodleian, Topkapı ve Topkapı Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Kitāb Suwar al-Kawākib yazmalarında gördüğümüz başak tasvirleri eski İslami gelenekleri takip etmektedir (Res.7.181). Özellikle yüz tipi ve saç yapısı ile Abbasi Saraylarından Cevasakül Hakani Sarayı'ndaki dans eden kadın (836-839) tasvirlerini tekrar etmektedir (Res.7.182).[1412] Oysa Sufi'nin yaşadığı dönemde Türk etkisi daha yüksektir. Buna rağmen Sufi kopyalarında gelenekten kopulmadan bir sürereklilik söz konusudur. Ancak bu figürler arasında Topkapı nüshası üç dilimli tacı[1413], elbisesi[1414] ve kanatları ile farklılaşmıştır. Bu noktada *Kitāb Suwar al-Kawākib* nüshalarında yakalanabilecek tek ortak nokta gözlerin çekik yapısı, küçük ağız ve üç dilimli taçtır.

[1412] Esin, E. (1973). "Türk Ul-Acemlerin Eseri Samarra'da Cavsak Ul-Hakani'nin Dıvar Resimleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 5, 309-358.
[1413] İndirkaş, Z. (2002). *Türklerde Hükümdar Tacı Geleneği*, Ankara, 5-9.
[1414] Süslü, Ö. (2021). *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, 3. Baskı, Ankara, 18-24.



Resim 7.182. Cevsakül Hakani Sarayı, İki Dansı Kadın, 836-839

Kaynak: Robinson, 1996.

Başak burçlarının anlatıldığı erken dönem üç nüshada da (Sufi, Cezeri, Kazvini) benzerlerini göremesek de Selçuklu sosyal yaşantısı içerisinden bazı çıkarımlarla üslupsal benzerlikleri ya da uzaklıkları çözümlemek mümkündür. Katalogda ele alınan başak burcu tasviri oturuş pozisyonu itibariyle Selçuklu sanatının insan figürü içeren mimariden el sanatlarına hemen her sanat dalı içerisine girmiştir. Bilindiği üzere bağdaş kurarak yere oturmak çoğunlukla Türk tipi oturuş olarak yorumlanmaktadır.[1415] Yüzlerce yıllık bu gelenek hiç şüphesiz sanat dallarına da yansımıştır. Selçuklu çini ve seramiklerinde bol miktarda bağdaş kurmuş, üç dilimli taç takmış çekik gözlü düğmeli elbise ya da kaftan giyen figürler görülebilmektedir. 12-13. yüzyıllara tarihlendirilen Kubadabad ve Alanya Saray kazılarında bol miktarda çini bulunmuştur. Bu çinilerdeki figürler yukarıda da değinildiği üzere oturuş biçimi, yüz tipolojisi, tacı, kıyafeti ve bitki tutuş pozisyonları ile katalogda ele alınan Başak burcu tasvirine benzemektedirler (Res.7.183-185).

[1415] Esin, E. (1970). "Bağdaş ve Çökmek, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 3, 231-242.



Resim 7.183. 12. Yüzyıl Selçuklu Çinilerinden Örnekler

Kaynak: İskenderzade, 2010.



Resim 7.184. Selçuklu Dönemi Minai Teknikli Tabak, 12-13. Yüzyıllar

Kaynak: HAM.



Resim 7.185. **Selçuklu Dönemi Lakabi Teknikli Kâse, D4-994, 11. Yüzyıl, Melbourne**

Kaynak: NGV.

Selçuklu örneklerinin yanı sıra yüz tipolojisi Budist-Maniheist üslupları da anımsatmaktadır.[1416] Özellikle göz-kaş yapısı ve küçük yuvarlak yüzü Türkistan'daki Gandhara sanatına özgü duruş sergilemektedir.[1417] Bu nedenle sanatçısının doğu üsluplarına çok iyi hâkim olduğunu düşünmekteyiz.



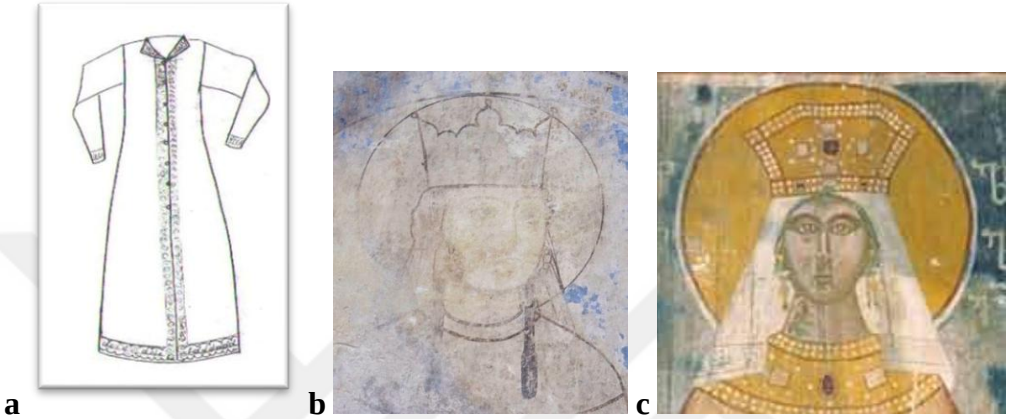
Resim 7.186. Budist Heykel Örnekleri, 7-8. Yüzyıllar, Doğu Türkistan

Kaynak: Le Coq, 1922.

Katalogda ele alınan Başak tasviri üzerindeki bir diğer önemli detay kıyafet ve başlık tipidir. Figürün giyindiği Bizans dönemi loroslarını anımsatan kıyafet; düz kesimli sabahlık

[1416] Le Coq, A. (1922). *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Berlin, lev.19a, 30, 40.
[1417] Kuban, D. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Ankara, 408-410.

tarzında, birkaç düğmeli, kare yakalı ve uzun kolludur. Elbisenin kol uçlarında da işlemeler ve tiraz kuşakları görülmektedir. Bununla beraber tacının gerisindeki kısa tülbenti dalgalanmaktadır. Burada görülen kompozisyon Orta Çağ Gürcü, Selçuklu ve Bizans kültürlerinde karşılaşabileceğimiz bir "Sosyal" tiplemedir. Pek çok Gürcü manastırlarında özellikle kraliçeler ve prensesler tülbent üzeri taç giyinmekte, ortası işlemeli ve manşetli uzun kollu elbiseler tercih etmektedir.



a **b** **c**

Resim 7.187. Orta Çağ Gürcü Kadın Kıyafeti "Kaba" ve Tülbent Örnekleri

Kaynak: Ugrexelidze, 2011 ve KS, 2017.

Benzer şekilde 12-13. yüzyıl Selçuklu kadınında da benzer kıyafetler görmek mümkündür. Özellikle çiniler üzerindeki tanımlamalarda tülbent üzeri taç takan, ortası düğmeli boydan elbiseler giyen Türk kadınları sıklıkla görülmektedir (Res.7.183-185).[1418] Sonuç olarak kıyafeti, saçı, makyajı ve genel kompozisyonu ile karşımıza sentez bir figür çıkmıştır.

Terazi Burcu

İnsanlar arasında adaleti ve toplumsal dengeyi temsil eden Terazi burçları farklı dönemlerde farklı şekillerde tasvir edilmiştir. Erken dönemlerde çoğunlukla doğrudan iki kefesi olan terazi şeklinde tanımlanırken sonrası bir kadının tuttuğu terazi aletinin olduğu karmaşık bir kompozisyona evrilmiştir. Terazi sembolünün ve burcunun tasvirinin kökleri mitolojik hikayelere dayanmaktadır. Yunan mitolojisine göre Zeus ile adalet tanrıçası Astrea arasında geçen hikâyeden terazi burcu doğmuştur.[1419] Benzer şekilde Antik Mısır kültüründe de Anubis

[1418] Meydan, C., & Guliyeva, M. (2020). "Büyük Selçuklu Dönemi Saray Giyim Kuşamı", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi,* 16, 176-191. https://doi.org/10.46400/uygur.831039

[1419] De Armas, F. A. (1986). *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Kentucky, 1-3, 6-7, 244-246.

ya da Horus bir terazi ile ölen kişileri Batı dünyasında yargılamaktadır.[1420] Bu noktada burç tasvirinin anlatmak istediği olgu iyi ile kötünün, doğru ile yanlışın savaşının Tanrı tarafından karşılığının ölçülerek verileceği ve bir hesap gününün olmasıdır. Bununla beraber Zodyak döngüsü içerisinde burç tasvir edilirken ay terazi burcuna geldiği zaman nikahlanmak, sefere çıkmak, yeni kıyafetler giymek münasip kabul edilmektedir.[1421] Bilindiği üzere Orta Çağ dünyasında insanlar sosyal yaşamlarını düzenlerken yıldızları okuyup fallar baktırıyor müneccimleri istihdam ediyordu.



Resim 7.188. Terazi Burcu

Katalogda ele alınan terazi burcu tasvirini incelediğimiz zaman Antik gelenekleri tasvir edercesine bir insanın tuttuğu terazi şeklinde betimlenmiştir. Özellikle Antik Mısır tasvirlerinde tıpkı el yazmasında olduğu gibi benzer şekilde tanımlanmıştır (Res.7.189). Aşağıdaki görselde de görüldüğü üzere terazi imgesi sosyal bir imge olarak insan yaşamı içerisinde önemli bir yer tutmuş ve sanat dalları içerisine yerleşmiştir.

[1420] Dassow, E. (2008). *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day*, San Francisco, 155.
[1421] Boyraz, Ş. (2006). *Fal Kitabı: Melhemeler ve Türk Halk Kültürü*, İstanbul, 80.

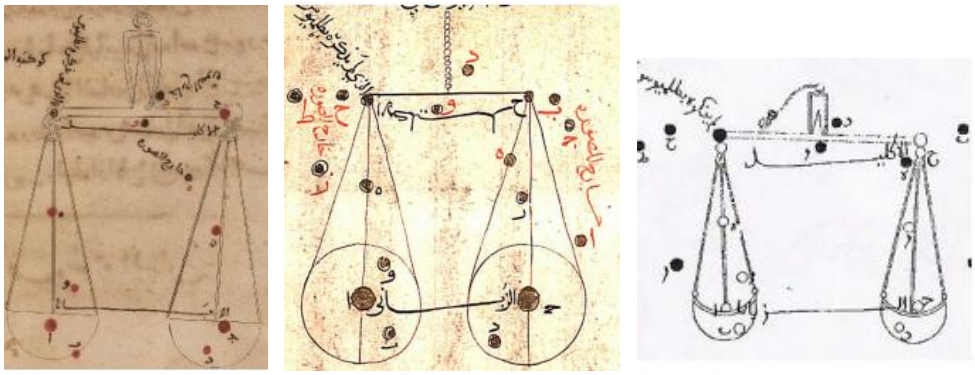


Resim 7.189. Anubis Ölünün Kalbini Tartarken

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Anubis#/media/File:BD_Hunefer_cropped_1.jpg

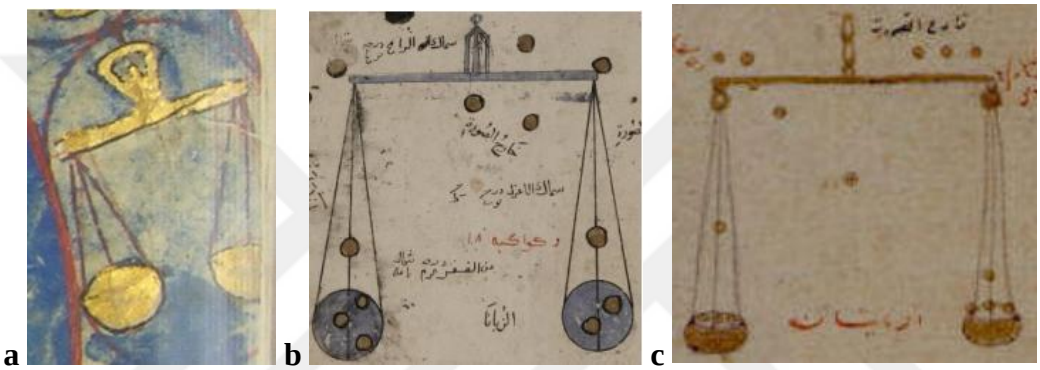
Katalogdaki resim incelendiği zaman üslupsal açıdna Başak burcundaki figürü tekrarladığı görülmektedir. Ancak burada sadece kadın figürünün tacının arka kısmında bir tülbent ve örgülü saçlar görülmemektedir. Bu noktada sanatçının biraz daha farklı bir üslup yakalayamaya çalıştığı, en azında arka arkaya gelen figürlerin aynı olmasını engellemek için bazı detayları farklılaştırmıştır. Buradaki temel olgu terazi olduğu için terazi figürünün konturları kalınlaştırılmış, kefeleri hacimli çizilmiş ve sarıya boyanmıştır. Katalogda ele alınan figür başak burcunda olduğu gibi Selçuklu-Asya geleneklerini tekrarlamaktadır.

Dönem el yazmaları içerisinde terazi figürü tasvirleri incelendiği zaman iki farklı döneme ayrıldığı anlaşılmaktadır. Erken dönem yazmalarında Terazi burcunun 11-14. yüzyıllar arasında doğrudan terazi motifi ile temsil edildiği görülürken, Kazvini ile beraber insan tasvirlerinin de burçlara dahil edildiği görülmektedir (Res.7.192).



Resim 7.190. Terazi Burcu: Bodleian, Fatih ve Copenhagen Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

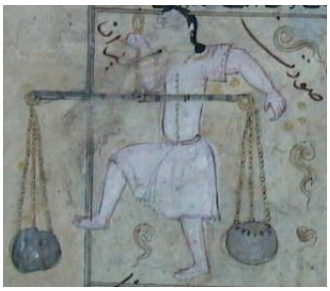


a **b** **c**

Resim 7.191. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye'si, 1206, TSMK, A.3472, 27a. b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 88a. c) İskender Sultan Mecmuası, 1411, BL., Add.27261, 539b.

Kaynak: Kundak, 2011.

15. yüzyıldan itibaren kompozisyonlara kadın tasvirlerinin eklendiği görülmektedir. Bu noktada figürlerin farklılaştığı anlaşılmaktadır (Res.7.192). Her ne kadar geç dönemde kadın figürleri girmiş olsa da geleneksel üslubu takip ettiği anlaşılmaktadır. Katalogda ele alınan resim sonuç olarak Selçuklu-Doğu üslubunu takip etmektedir.

a  b  c 

Resim 7.192. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 28b. b) SK, 1422, F.4171, 26a. c) SK, 1424, L.1991, 34b.

Kaynak: Kundak, 2011.

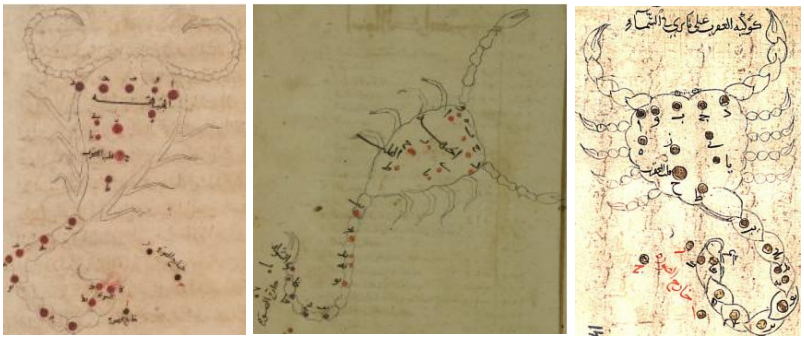
Akrep Burcu

Zodyak döngüsünde sekizinci burç olan akrep burcu çoğu zaman bireyler arası çekim ve kararlılığı temsil etmiştir. Antik çağlarda pek çok kültürde mitolojik bir figür olarak da yer almıştır. Hatta çoğu mitolojik hikâyede yarı akreep yarı insan fantastik yaratıklar ortaya çıkmıştır. Sıcak bölgedeler yaygın olan akrepler Mezopotamya kültünde önemli bir yer tutmuştur. Bu bağlamda pek çok eski hikâyenin kökenini de Mezopotamya'daki akrep mitleri oluşturmuştur.



Resim 7.193. Akrep Burcu

Katalog kapsamında ele alınan akrep burcu tasvirinde kuyruklarından birbirini kovalayan akrepler anatomik olarak natüralist bir yaklaşımla betimlenmiştir. Tıpkı yengeç burcunda olduğu gibi pek çok el yazmasında fazla değişikliğe uğramadan kopyalanmış ya da resmedilmiştir. *Kitāb Suwar al-Kawākib* ve Cezeri'nin *el Hendesiye* nüshalarında Antik geleneği takip eden bir yaklaşım söz konusudur. Natüralist yaklaşım katalogda ele alınan eserde de görülmektedir. Bu nedenle erken dönem hem islami yazmalarda hem de antik köklere sahip yazmalarda benzer şekilde betimlenmiştir.



Resim 7.194. **Akrep Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları**

Kaynak: Erbaş, 2010.

a  **b** 

Resim 7.195. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye'si, 1206, TSMK, A.3472, 27a. b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 89a

Kaynak: Kundak, 2011.

Akrep burçlarının tasvirininde farklılaşmanın ise Kazvini ile başladığı, natüralist üslubun sona erdiği ve figürlerin üsluplaştırıldığı anlaşılmaktadır. 1441 tarihli *Mecmua-i Eş'ar* yazmasında bağdaş kuran ve Selçuklu tipinde çizilen kadın/erkek figürü iki elinde akrep tutmaktadır. Aslında bu noktada Mecmua'nın eski geleneklere atıfta bulunduğu anlaşılmaktadır. Zira katalogda ele alınan yazmada da iki akrep figürü dikkat çekmektedir. Bu noktada katalogda ele alınan resmin hem çağdaşlarıyla hem de kendinden sonra gelen örneklerle bağlantıları olduğu, bir geleneğin devamı şeklinde yansıdığı görülmektedir.

a  b 

Resim 7.196. a) Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât, TSMK, R.1660, 1421, 28b. b) Mecmua-i Eş'ar, 1441, TSMK, R.1976, 160a

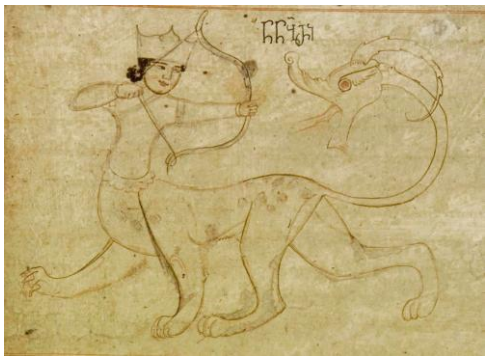
Kaynak: Kundak, 2011.

Yay Burcu

Zodyak döngüsünde yay burcu mitolojik hikayelerden esinlenilerek kentaur biçiminde tasvir edilmiştir. Yunan mitolojisinde oldukça fazla yer edinen kentaurlar (kantûrus) belden aşağısı at şeklinde üzerisi güçlü erkek şeklinde tasvir edilmiştir. Akdeniz çevresindeki kültürlerde kentaur figürüne birkaç küçük değişilik ile aynı pencereden bakılmıştır. Helenistik dünyanın zengin geleneğine kapılarını açan Emeviler ve Abbasilerle beraber de İslam kültürü içerisine girmiştir. Böylece fantastik hayvan gruplarının başında kentaurlar ya da İslami versiyonuyla kantûruslar farklı biçim ve formlarla tasvir edilmeye başlamıştır.[1422]

Katalogda ele alınan yay burcu tasviri ise belden üzeri kadın, altı pars, kuyruğu ise ejder şeklinde tasvir edilmiştir (Res.7.197). Genel olarak betimlemesi ikonografiye ve geleneğe uygundur ancak belden aşağısı pars şeklinde tasvirler çok yaygın değildir. Figür üslupsal açıdan İkizler, Başak ve Terazi burçlarının tasvirlerindeki insan betimlemesini tekrar etmektedir.

[1422] Turan, H. (2021). "İslam Sanatında Kantûrus (Kentaur) Tasviri", *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(1), 149-173. https://doi.org/10.29135/std.768136.



Resim 7.197. Yay Burcu

Figürün kıyafet düzeni, geriye doğru dönüşü, yay tutuşu, yayın formu ve tacı geleneksel Türk kültürüne özgüdür (Res.7.197). At sırtında geriye doğru 90 derecelik açı ile dönüp ok atma geleneği bozkır kültürlerinin en yaygın uğraşlarından biri olarak bilinmektedir.[1423] Bu betimleme de üslupsal olarak Bokır kültürüne ve Selçuklu üslubuna atıf yapmaktadır. Hilal şeklindeki yayı ve kıyafetindeki tiraz kuşakları da bu varsayımları desteklemektedir. Kuyruğun ejder formunda tasviri de yine Türk sanatının hemen her kolu üsluplaştırılmış olarak yansıyan formu ile karşımıza çıkmaktadır. Özellikle başındaki boynuzu ve ağız yapısı aslan-ejder ya da avcı-ejder sahnelerine gönderme yapar niteliktedir.[1424]



Resim 7.198. Yay Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Sufi'nin erken dönem nüshaları incelendiği zaman tipolojik olarak benzerlikler bulunsa da üslupsal açıdan farklı olduğu kolayca anlaşılmaktadır (Res.7.198). Sufi'nin erken dönem üç

[1423] Çoruhlu, Y. (2016). ""Türk Atışı"-Türk Sanatı'nda "Geriye Dönerek Ok Atma" Teması", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 222, 9-36; Küçük, M. A. (2018). "İslâm Öncesinden Sonrasına Türk Geleneğinde Bir Yaşam Stili: Okçuluk", *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(1), 178-191; İkibeş, S. (2022). "Savaş Tarihine Yön Veren Silah: Türk Kompozit Yayı ve Tamamlayıcı Unsurları, *Journal of Universal History Studies*, 5(1), 32-50. https://doi.org/10.38000/juhis.1122432; Polatcan, İ. (2022). "Geçmişten günümüze Türklerde sportif ve kültürel bağlamda atlı okçuluk", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 11(3), 1346-1363.
[1424] Öney, G. (). "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", *Belleten*, 33(130), 171-192.

yazmasında figürler insan-at şeklinde bir formda ve elinde iki bükümlü bir yay tutmaktadır. Profilden verilen figürler doğrusal olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca kuyruklarında ya da bağımsız eklenen bir ejder yahut başkaca bir hayvan tasviri de görülmemektedir. Oysa katalogda ele alınan sahnede hem ejder hem de pars (arslan) mücadelesi yay üzerinden aktarılmıştır. Bu noktada Sufi'nin erken yazmaları Antik geleneğe hatta Abbasi dönemi tiplemelerine yakınken katalogda ele alınan figür daha fazla Selçuklu özelliği taşımaktadır (Res.7.197).



Resim 7.199. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye'si, 1206, TSMK, A.3472, 27a b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 89b

Kaynak: Kundak, 2011.

Sufi'nin eseri ile çağdaş kabul edilen Cezeri ile 15. yüzyılın başlarında Celayirli Sultan Ahmed tarafından kaleme alınan *Kitâbü'l-Bülhan*'da benzer şekilde üsluplaştırılmış ve aynı antik gelenekte tasvir edilmiş yay burcuları bulunmaktadır. Yay burcunun Türk okçuluğu ve ejder mücadelesi ile birleştirilmesi ise 1272 yılında *Dakâiku'l-Hakâik* ve *Kitâb-ı Mûnisü'l-Avârif* adlı yazma ile şematik olarak başlayıp Kazvini ile üst düzeye çıkmıştır.[1425]



Resim 7.200. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29a b) SK, 1422, F.4171, 26b. c) AML, 1537, 62b

Kaynak: Kundak, 2011.

[1425] Turan, *a.g.m.*, 2021, 160-161, res.6.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilen *Dakâiku'l-Hakâik* ve *Kitâb-ı Mûnisü'l-Avârif* ile başlayan bu farklılaşma Kazvini ile de devam etmiştir (Res.7.200). Kazvini nüshalarında görülen figürler büyük oranda katalogda ele alınan figür ile uyuşmaktadır. Ancak yüz tipi katalogdaki eserde daha farklıdır. Kazvini nüshalarında ise dinamik ve jestleri vardır.

a  **b** 

Resim 7.201. **Selçuklu Dönemi Yay Burcu Tasvirleri, 13. Yüzyıl: a) İslam Eserleri Müzesi, b) Konya Karatay Çini Müzesi**

Kaynak: Usta, 2005.

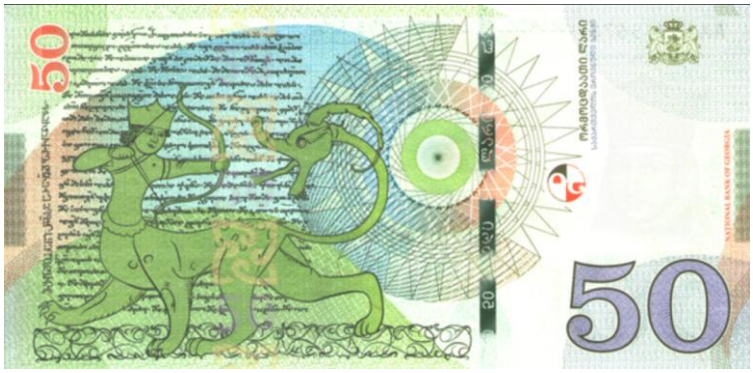
El yazmaları dışında seramik yüzeylerde de yay burcu tasvirlerinin kullanıldığı görülmektedir (Res.7.201-202). Kazvini nüshalarında tekrarlanan üslubunun çinilerde de benzer şekilde görülmesi Kazvini döneminden itibaren değilde en temelde Selçuklu'nun varlık sürdüğü topraklarda ve sanat dallarında bilinen ve uygulanan bir üslup olduğu anlaşılmaktadır. Burada sanatçı resmi çizerken muhtemelen yakın bir çevreden bu figürü elde etmiş en azından görmüş olmalıdır.



Resim 7.202. Selçuklu Dönemi Minai Teknikli Kâse, 13. Yüzyıl

Kaynak: SNMAA.

Çini dışında Selçuklu sanatı içerisinde sikkelerde ve mimaride de benzer üslupda yay burcu tasvirlerinin kullanıldığı bilinmektedir.[1426] Son olarak bugün el yazması içerisinde gördüğümüz bu burç tasviri günümüzde 50 Gürcü Larisini süsleyen önemli bir motif olarak varlığını sürdürmektedir (Res.7.203).



Resim 7.203. 50 Gürcü Larisi

Kaynak: NBG.

[1426] Ünal, C. (2016). "Kuva-yi Milliye Müzesi'nde Yer Alan Artuklu Beyliği'ne Ait Figür Tasvirli Sikkeler", *Seleucia*, 6, 150-179; Turan, *a.g.m.*, 2021, 160-163, res.5, 7-9.

Oğlak Burcu

Koç ile birlikte Akdeniz çevresindeki sanat ortamında farklı üslup ve biçimlerde oğlak figürü görülmektedir. Mezopotamya kültürlerinde hareketli yapısı ve çoğu zaman şeytanla ilişkilendirilmesi nedeniyle yarı balık yarı oğlak şeklinde fantastik bir figür olarak tasvir edilmiştir. Anadolu ve çevresinde ise keçilerin orman ruhları ile ilişki içerisinde olduğu düşünülür ve bilhassa Hitit kültürü içerisinde kutsal kabul edilmektedir.[1427] Oğlak figürü, Türk sanatı içerisinde ise daha çok gücü ve erişilemezliği nedeni ile uzun boynuzlu dağ keçisi şeklinde tasvir edilmiştir.[1428] Kazı çalışması yapılan pek çok kurgandan dağ keçisi motifi içeren objelerin çıkması keçi figürünün bir kült oluşturacak kadar geniş bir anlam taşıdığını göstermektedir.



Resim 7.204. Oğlak Burcu

Katalogda ele alınan eser incelendiği zaman mitoloji bir unsurdan çok natüralist bir yaklaşım taşıyan bir tasvir olduğu ortaya çıkmaktadır (Res.7.204). Kafkas coğrafyasında bilhassa Tao-Klarceti'de bolca bulunan uzun boynuzlu dağ keçileri yaşam kültürünün önemli bir parçası olarak sanatı da etkilemiş olmalıdır. Ancak figürün baş kısmı, kulaksız yapısı ile bir balık ya da bir köpek görünümü sergilemektedir. Bu görünüm de aslında oğlak burcu tasvirlerindeki yarı balık yarı oğlak figürüne gönderme olmalıdır. Sufi'nin yazmaları incelendiği zaman resimlerin üslupsal olarak oldukça farklı olduğu görülecektir. Yüz, boynuz, ayak ve gövde yapıları oldukça farklıdır. Ancak göz ve ağız yapıları, vücudundaki tarama ile

[1427] Batmaz, A. (2013). "Urartu Dininde Kurban Kavramı ve Kurban Uygulamaları", *Belleten*, 77(280), 801-832; Çilingir Cesur, S. (2020). "Zamanın Tanımı: Hitit Metinlerinde 'Mehur' Kavramı", *Archivum Anatolicum-Anadolu Arşivleri*,14(1), 51-81. https://doi.org/10.46931/aran.674466.

[1428] Çoruhlu, Y. (1995). "Türk Sanatı'nda Koyun Koç ve Keçi Figürlerinin Sembolizmi", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, 100, 52-60.

verilmiş bölümler, kontur algısı erken dönem Sufi nüshalarını tekrar eden özellikler olarak yorumlanmaktadır (Res.7.205).



Resim 7.205. Oğlak Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Cezeri ve Celayirli Sultan Ahmed yazması ile İskender Sultan Mecmuasında ise üslupsal olarak farklılaşmanın başladığı görülmektedir (Res.7.206). Cezeri üslupsal olarak eski geleneği takip ederken boynuz yapısı geriye doğru kıvrılmaya başlamıştır. Kitabül Bülhan ve İskender Sultan Mecmualarında ise üslup artık daha karakterize olmuş ve üsluplaşmıştır. Ancak buradaki figürlerden İskender Sultan Mecmua'sında figürün ayak yapısınında deeğişmeye başladığı, balık özelliğini kaybettiği görülmektedir.



Resim 7.206. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye, 1206, TSMK, A.3472, 27a b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 91a. c) İskender Sultan Mecmuası, 1411, BL. Add. 27261, 540b

Kaynak: Kundak, 2011.

Kazvini nüshalarında ise Kitabül-Bülhan'daki üslubun devam ettiği görülmektedir (Res.7.207). Figürlerdeki üslup farklılaşması baştanbaşa bir farklılaşma olarak görülmemektedir. Katalogda ele alınan figür ile bu resimler karşılaştırıldığı zaman katalogdaki figürün Zodyak özellikleri taşımakla beraber yerel etkinin etkin olduğu bir üslupta olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

a  b  c 

Resim 7.207. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29a b) SK, 1422, F.4171, 27a. c) SK, 1424, L.1991, 35a

Kaynak: Kundak, 2011.

Kova Burcu

Eril cinsiyetle betimlenen kova burcunun kökeni diğer burçlarda olduğu gibi mitolojik hikayelere ve efsanelere dayanmaktadır. Yunan mitllerinde Zeus ile Ganymedes hikayesinde[1429], Antik Mısır'da Nil nehri Tanrı'sıyla[1430], Babil'de ise amfora taşıyıcısı olarak anlatılmaktadır.[1431] Anadolu kültürlerinde ise zuhal yıldızı ile ilişkilendirilip ay kültü içerisinde tanımlanmıştır.[1432] Görüldüğü üzere farklı coğrafyalarda ve kültürlerde Kova burcunu tasvir etmek için çeşitli hikayeler türetilmiştir.

[1429] Sezer, S. (2022). "Claudiopolis Ganymedes Mozaiği", *Journal of Mosaic Research*, 15, 285-298. https://doi.org/10.26658/jmr.1143760.

[1430] Karma. (1924). *Astrology of the Ancient Egyptians*, New York, 47; Winkler, A., & Zellmann-Rohrer, M. (2023). "Zodiacs and monuments: An early pictorial "horoscope" from Egypt", *Journal for the History of Astronomy*, 54(2), 125-152, https://doi.org/10.1177/00218286231159361.

[1431] Porada, E. (1987). "On the Origins of 'Aquarius'", *Language Literature and History: Philological and Historical Studies Presented to E. Reiner*, F. Rochberg-Halton (Ed.), New Haven: American Oriental Society, 279-291.

[1432] Erginöz, G. (2008). "Hititlerin Astronomi Bilgisine ve Hitit Takvimine Bir Bakış", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 9(1), 199-213.



Resim 7.208. Kova Burcu.

Katalogda ele alınan resmi incelediğimiz zaman kuyudan su çekme motifi ile hem antik geleneklere hem de yıldızlara atıfta bulunduğunu anlaşılmaktadır. Çizgisel üslubu ve betimlemesi ile erkek tasviri hem bölgeye hem de kopyalandığı orijinal nüshaya uzak olmalıdır. Kıyafet biçimi, şapkası ve sakalı bölgeye yabancı bir uygulamadır. Tıpkı Babil ve Asur kültürlerinde de gördüğümüz uzun konik bir şapka takan figürün yine uzun bir sakalı vardır. Bu noktada ressamın antik gelenekleri hiç bozmaksızın uyguladığı anlaşılmaktadır. Zira burada görülen erkek tiplemesi de Gürcü kültürüne yabancıdır.



Resim 7.209. Kova Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Sufi'nin *Kitāb Suwar al-Kawākib* nüshaları ile karşılaştırıldığı zaman bambaşka bir üslup görülmektedir (Res.7.209). Zira hem biçim hem de kompozisyon farklıdır. *Kitāb Suwar al-Kawākib* yazmalarında özellikle erken örneklerde kova burcu için hortum taşıyan sakalsız erkek tasviri tercih edilmiştir. Oysa figürlerin cinsini saptamak oldukça zordur. Üslupsal açıdan da temel bir farklılık söz konusudur. Saç ve yüz yapısı birbirine benzememektedir.

Katalogda ele alınan figür Kafkas halklarını anımsatmakla beraber sivri kemikli bir yüze sahiptir. Sufi'nin nüshalarında ise figürler geniş, yuvarlak yüzlüdür. Figürün giyindiği elbise ile başlıkta da temel bir farklılık söz konusudur. Sufi nüshalarında çoğunlukla börk ya da sarık görülürken katalogda ele alınan eserde konik, külah benzeri bir başlık görülmektedir. Ayrıca bir makara sistemine yerleştirilen kova figürü de üslupsal açıdan Sufi nüshalarına benzememektedir. Cezeri'nin el Hendesiye, Celayirli Sultan Ahmed'in Kitabü'l Büldan'ı ve İskender Sultan Mecmuası'nda da benzer figür üslupları görülmektedir (Res.7.210). Şapka formları ayrıca Paris'teki 13. yüzyıl bir Makamat nüshasında da benzer formlarda görülmektedir.[1433]

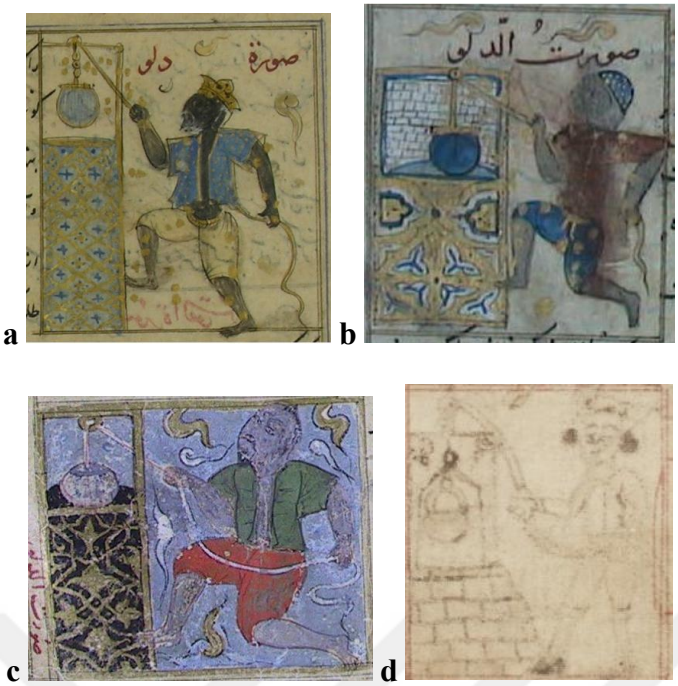


Resim 7.210. a) El-Cezerî, Kitâb fî Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiye, 1206, TSMK, A.3472, 27a b) Kitâbü'l-Bulhân, 1399, BL. Ms.Or.133, 92a c) İskender Sultan Mecmuası, 1411, BL. Add. 27261, 540b

Kaynak: Kundak, 2011.

İslami dönem yazmaları içerisindeki üslup farklılaşması ile katalogda ele alınan resimdeki üslup benzerliği Acâ'ibü'l-Mahlûkât serileri ile başlamaktadır (Res.7.211). Kazvini'nin ele aldığı yazmanın orijinal nüshasında da benzer şekilde kuyu, kova ve kuyudan su çeken adam üçlemesi bulunmaktadır. Bu kompozisyon küçük farklılıklarla tekrarlanmıştır. Kazvini eserlerindeki figürler çoğunlukla yaşlı, sakallı ve taçlı tasvir edilmiştir. Burada eski geleneklere bir gönderme olmakla beraber üslupta derinlik arayışı arzusu olduğu anlaşılmaktadır.

[1433] Bkz: BnF Gallica, Arabe 3929, f.163r.



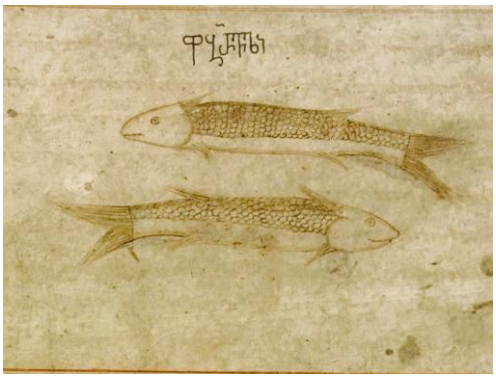
Resim 7.211. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29b b) SK, 1422, F.4171, 27a c) SK, 1424, L.1991, 35a d) Sivasi, 1273, Kitabül Dakaik, BnF, Persan 174, 48v

Kaynak: Kundak, 2011.

Balık Burcu

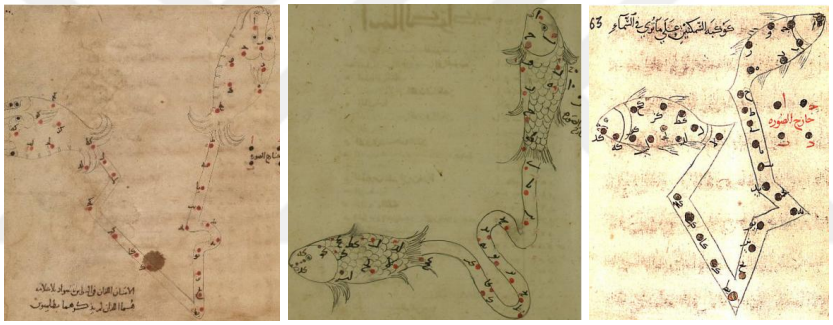
Pek çok yaratılış mitinde yer alan Balık burcu Zodyak döngüsündeki son burçtur. Hemen her kültürde bereket, doğurganlık, hayat gibi farklı gibi konularla ilişkilendirilmiştir. Mezopotamya kültürlerinde Nanşe ve İştar'la[1434], eski Mısır'da nazara karşı tılsım olarak[1435], Çin'de doğumun ve yeniden doğuşun[1436], Hint kültüründe ise başkalaşım[1437] ile ilgili konularda balıklar kullanılmıştır. Türk kültürü içerisinde de oldukça kapsamlı ve geniş bir balık kültü bulunmaktadır.[1438]

[1434] Kramer, S. N. (2002). *Sümerler*, Ö. Buze (çev.), 1 Baskı, İstanbul, 16-17.
[1435] Eliade, *a.g.e.*, 2020, 197-198.
[1436] Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, 3. Baskı, İstanbul, 205.
[1437] And, M. (2018). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul, 82-83.
[1438] Çoruhlu, *a.g.e.*, 2019, 203.



Resim 7.212. Balık Burcu

Balık figürü farklı kültürde gelişip başkalaşarak Hristiyan inancı içerisine de girmiştir. Erken dönemde büyük bir balık ikonografisi oluşmuştur. Hatta İncil'de İsa'nın balık ile ilgili mucizeleri bile bulunmaktadır. Bu nedenle balık kutsal kabul edilerek mimari plastikten el yazmalarına kadar geniş bir alanda kullanılmıştır.[1439]



Resim 7.213. Balık Burcu: Bodleian, Topkapı ve Fatih Nüshaları

Kaynak: Erbaş, 2010.

Katalogda ele alınan Balık tasvirinin doğrudan Hristiyan ikonografisi ile ilişki içerisinde olduğu düşünülmektedir (Res.7.214). Zira Sufi'nin ve diğer erken dönem tasvirlerinde balık motiflerinin üslupsal olarak farklı tasarlandığı görülmektedir. Hemen hepsinde balıklar kuyruklar birbirlerine birleştirilmiş ve iki farklı yöne doğru yönelmiştir. Balıkların tür olarak daha çok sazan türü ya da kaya balıklarını tavsir etmesi de farklılıklara neden olmuştur. Katalogda ele alınan resim, tıpkı Erken Hristiyan ikonografisinde görülen balık tasvirleri gibi ters yönde üst üste yerleştirilmiş şekilde tasvir edilmiştir.

[1439] Dilay, S. (2011). "Sanatsal ve Kültürel Açıdan Balık Motifleri", *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi,* 1, 53-56; Zeybek, S. (2024). *Bizans sanatında balık: İkonografik ve üslupsal değerlendirme (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, 47-63.



Resim 7.214. Kazvini-Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcudât: a) TSMK, R.1660, 1421, 29b b) SK, 1422, F.4171, 27a c) SK, 1424, L.1991, 35a d) Sivasi, 1273, Kitabül Dakaik, BnF, Persan 174, 48v d) Erken Hristiyanlık Balık Tasviri

Kaynak: a, b, c, d için Kundak, 2011, d) Dilay, 2011.

7.3.4.7. Diğer Süsleme Unsurları

Katalogda incelenen el yazmaları içerisinde resimler ve diğer kompozisyonlar dışında kanon sayfaları, quadriforium sayfaları ve kiborium gibi uygulamalar da süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Kanon sayfaları çoğu zaman İncil yazmalarının başlangıç sayfalarına yerleştirilmiş ve Eski Bizans geleneğini tekrarlamıştır. Aryıca kanon cetvelleri üzerindeki boş alanlara çoğu zaman kemerler ve sütunlar yapılmış, kemerler Helenistik öğelerle süslenmiştir.

Kanon Tabloları/Cetvelleri

Kristiolojik çalışmalarda ve İncil araştırmalarında "Kanon cetvelleri" genel olarak Kayserili Eusebios'a atfedilen bir tür İncil dizinini ifade etmektedir. 4. yüzyılda yaşamış olan Kayserili Aziz Eusebios İncil metinlerinin daha kolay okunması ve anlaşılabilmesi amacıyla dört kanonik İncil'in yer aldığı tetraevangelionları küçük küçük anlatı birimlerine ayırmış ve bunu sistematik bir istastiğe dökmüştür.[1440] Günümüze ulaşan mektuplardan anlaşıldığı

[1440] Crawford, M.R. (2019). *The Eusebian Canon Tables: Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*. Oxford, 1-4.

kadarıyla Eusebios bu sistemi hazırlarken İskenderiyeli Ammonios'un sayfa içi dizin sisteminden ilham almıştır.[1441] Bu dizine göre Eusebios İnciller arasındaki parallelikleri saptayarak on ayrı cetvelden oluşan bir dizin ortaya çıkarmıştır. Her bir dizin, İncillerdeki hangi bölümlerin birbiriyle örtüştüğünü sıralayan satırlara bölünmüştür. Bu sayede kodeksi eline alan bir kişi herhangi bir İncildeki anlatının diğer İncillerde nerelerde geçtiğini kolayca bulabilmektedir.

Okuma pratiği açısından bir uygulama olarak görünsede aynı zamanda İnciller arasındaki doktrinsel uyumun bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır.[1442] Eusebios'un geliştirdiği bu sistem sayesinde teolojik çalışmalara önemli bir katkı sağlanmıştır. Bu cetvel sayesinde litürjide kullanılacak olan herhangi bir bölüm kolayca bulunmaktadır. Bu karşılaştırmalı sistem sayesinde İncil tartışmalarında önemli bir problem ortadan kalmış, İncillerin yazım düzeni ve sırası kesinleşmiştir. Ayrıca İnciller arasındaki ortaklık pekiştirilmiştir.[1443]

Her bir kanon cetveli hazırlandığı kültürü temel almak üzere kemerli bir yapı içerisine yerleştirilmiştir. Dönemin sanat zevkine göre bezeme alanları olarak kullanılan cetveller zaman içerisinde zengin bir ikonografi geliştirmiştir. Sütun başlıkları, gövdeleri, kemer alınlıkları ve tezhipleri ile geniş bir süsleme yelpazesi sunmaktadır. Çoğu zaman cennet tasvirleri olarak yorumlanan kuşlar, çeşmeler ve fantastik hayvanlarla süslenmiştir. Hristiyan dünyasında (Süryani, Latin, Alman, Gürcü, Ermeni vd.) bu cetvellerin süsleme biçimleri çeşitlilik göstermiştir.

Günümüze ulaşan Eusebios kanonlarının çoğu Orta Çağ'dan kalmadır. Ancak Geç Antik dönemde yazıldığı bilinen Yunanca, Latince, Gotça, Süryanice, Ermenice ve Etiyopyaca dillerinde kaleme alınmış birkaç kodeks erken dönem kanon cetveli içermektedir. Bu örnekler üzerinde yerel okullar ve geleneksel Hristiyan üslubu tanımlanmıştır.[1444]

4-5. yüzyıllara tarihlenen dört Yunanca el yazmasından üçü kenar boşluklarındaki takip numaraları dışında ne yazık ki kanon sayfalarını muhafaza edememiştir. Bu yazmalar şunlardır: *Codex Sinaiticus*[1445], *Codex Alexandrinus*[1446] ve *Codex Ephraemi Rescriptus*.[1447]

[1441] Crawford, *a.g.e.*, 2019, 56-91.
[1442] Nordenfalk, C. (1938). *Die Spätantiken Kanontafeln*, Göteborg, 45-52.
[1443] Crawford, *a.g.e.*, 2019, 3-4.
[1444] Nordenfalk, *a.g.e.*, 1938, 51.
[1445] Crawford, *a.g.e.*, 2019, 7.
[1446] Smith, W. A. (2014). *A Study of the Gospels in Codex Alexandrinus: Codicology, Palaeography, and Scribal Hands*, Leiden, 139-156.
[1447] Paulson, G. S. (2013). *Scribal habits in Codex Sinaiticus, Vaticanus, Ephraemi, Bezae, and Washingtonianus in the Gospel of Matthew (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Edinburgh University, Edinburgh, 70-82.

Araştırmacılara göre Codex Sinaiticus, Eusebios'un ölümünden 30-40 yıl kadar sonra kaleme alınmıştır.[1448]

Aynı yüzyılda biraz daha doğuya gidildiğinde Süryani tetraevangelion yazmalarında Eusebios'un tam metinlerini görebilmekteyiz. Özellikle *Rabbula İncili* (6.yy), *Peşitta İncili*-BnF syr.33 (6.yy) ve *Diyarbakır İncili*-dyr.339 (6.yy) form ve üslup açısından doğuyu besleyen örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.[1449] Süryani İncilleri ile çağdaş olarak Batı'da da benzer gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Kilise tarafından sermo vulgaris olarak tanımlanan yazmalar 6-8. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. *Codex Fuldensis*[1450], *St. Augustine İncili*[1451] ve *Lindisfarne İncili*[1452] bilinen en yaygın yazmalardandır. Bu incil nüshalarında benzer cetvel düzeni görülmektedir.

Batı'da Latince İncillerin dışında Got dilinde de yazmalar üretildiği bilinmektedir. Bunun en güzel örneği orijinalinde Eusebios kanonları varolan *Codex Argenteus*'dur. Ostrogot Kralı Theodoric için hazırlanan el yazması 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir.[1453]

Afrika'da ise daha erken dönemlerde Helenistik eserlerle çağdaş olduğu düşünülen 4. yüzyıl el yazmaları tespit edilmiştir. Etiyopya'da 4. yüzyılda Ge'ez dilinde kaleme alınan Abba Garima I ve Abba Garima III adlı iki el yazması gösterişli kanon sayfaları ile dikkat çekmektedir.[1454] Sina Azize Katerina Manastırı'nda keşfedilen Kafkas Albancası ile kaleme alınmış bir palimsest üzerinde Eusebios kanonlarının küçük bir fragmanı bulunmuştur.[1455] Bu çarpıcı keşif Eusebios kanonlarının 7. yüzyıldan itibaren hangi dilde olursa olsun kodeksler içerisine girdiğini ve sistemleştiğini göstermektedir.[1456]

Katalogda incelenen Adişi (kat.no.1), Ksani (kat.no.3) ve I. Çruçi (kat.no.4) dört incillerinde kanon cetvelleri bulunmaktadır. Adişi'de 5 (Res.65-69), Ksani'de 4 (Res.6.19-19) ve I. Çruçi'de 6 sayfa kanon cetveli (Res.6.25-30) yer almaktadır. Bu erken tarihli üç İncil'de yer alan kanonlar süsleme üsluplarıyla oldukça dikkat çeken ögeler barındırmaktadır.

[1448] Jongkind, D. (2007). *Scribal Habits in Codex Sinaiticus*, Piscataway, 109-120.
[1449] Kaplan, N. (2021). "Geç Antik Çağ Kanon Tablosu Süryani Resimli El Yazmalarında Teolojik Arka Plan", *Kadim Akademi SBD*, 5(2), 109-127.
[1450] Crawford, *a.g.e.*, 2019, 7.
[1451] Watson, F. (2016). *The Fourfold Gospel: A Theological Reading of the New Testament Portraits of Jesus,* Grand Rapids: Baker Academic, 106-113.
[1452] Brown, M. (2003). *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*, London, 179-182.
[1453] Falluomini, C. (2015). *The Gothic Version of the Gospels and Pauline Epistles: Cultural Background, Transmission and Character*, Berlin, 30-35.
[1454] McKenzie, J. & Watson, F. (2016). *The Garima Gospels: Early Illuminated Gospel Books From Ethiopia*, Oxford, 5-6.
[1455] Gippert, J. vd. (2008). *The Caucasian Albanian Palimpsests of Mt. Sinai*, 1-2, Turnhout.
[1456] Oliver, H. H. (1959). "The Epistle of Eusebius to Carpianus: Textual Tradition and Translation", *Novum Testamentum*, 3,142; Nordenfalk, C. (1982). "Canon Tables on Papyrus", *Dumbarton Oaks Papers,* 36, 30.

Bunlardan Ksani İncili'nde yer alanlar büyük oranda tahrip olmuş, son kanon tablosu da boş bırakılmıştır.

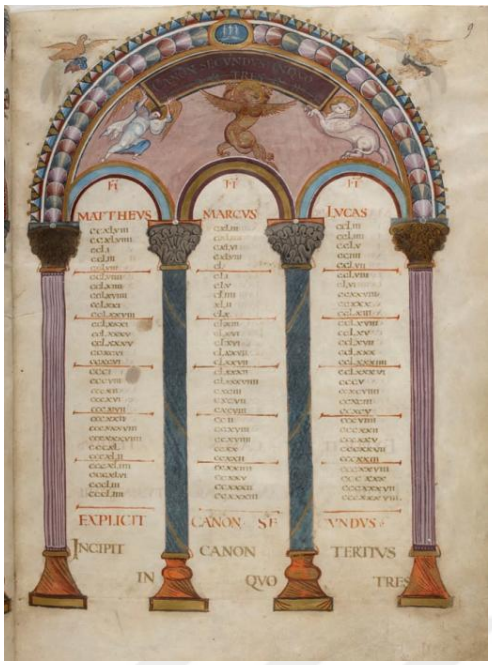
Her bir incildeki kanon cetveli süsleme üslubu birbirinden farklılık taşımaktadır. Adişi İncili'nde yer alan kanon cetvelleri sutun yapısı (başlık, kaide, gövde), kemer düzenlemesi ve kemere bağlı gelişen bitkisel ve figürlü motifleriyle oldukça dikkat çekicidir. Perspektif arayışı içerisinde olan kanon süslemeleri, özellikle Adişi örnekleriyle Helenistik sanata ciddi göndermeler yapmaktadır.

Adişi İncili'ndeki kanon sistemi doğrudan Antik gelenekleri yansıtmaktadır. Sanatçının oldukça başarılı olan fırçasında Akdeniz havzasında kaleme alınan el yazmalarının esintilerini görmek mümkündür. Adişi İncili'nin üslupsal farklılığı sanaçısının oldukça tecrübeli biri olduğunu, belkide bazı el yazması üretim merkezlerini dolaştığını yahut bazı el yazmalarını toplayarak kendi eserini ve üslubunu oluşturduğu düşünülmektedir. Hemen her bölgeden belli başlı etkileri özellikle Adişi İncili'nin kanon cetvellerinde görülmektedir. Bilhassa Batı dünyası ile İskenderiye çevresindeki sanat merkezlerine olan uzaklığına rağmen üslupsal yakınlığı oldukça dikkat çekicidir. Adişi İncillerindeki sütun başlıklarıü mermerimsi görünümler, kemer yüzeyindeki ışık-gölge oyunlu bezemeler Etiyopya ve Batı dünyası örneklerini akıllara getirmektedir. Özellikle Abba Garima III İncili ile St. Medard de Soissons İncili'ndeki mermer uygulamaları, sütun başlıkları ve kemer yüzeyi süslemeleri oldukça benzerdir.



Resim 7.215. Abba Garima III İncili Kanon Sayfası

Kaynak: Crawford, 2019.



Resim 7.216. St. Médard de Soissons İncili, 827, MS Lat.8850, Folyo 9r

Kaynak: BnF.

Erken dönem Süryani İncilleri incelendiğinde ise daha çizgisel bir üslubun hâkim olduğu görülmektedir. Bu nedenle Adişi'deki kompozisyon biraz daha üst düzey ve kaliteli olarak yorumlanmaktadır.

10. yüzyılda kaleme alınan Eçmiadzin İncilleri'nin kanon düzenleri ise neredeyse Adişi'nin birer kopyası gibidir. Eçmiadzin İncillerini kopyalayan sanatçı Adişi İncili'ni görmüşçesine aynı motifleri ve unsurları kendi sanatında icra etmiştir.



Resim 7.217. Eçmiadzin İncilleri, 989, Matenadaran, MS 2374, Folyo 1r



Resim 7.218. Eçmiadzin İncilleri, 989, Matenadaran, MS 2374, Folyo 2v

Eçmiadzin İncillerindeki bu üslup bir başka soruyu daha gündeme getirmektedir. Bölgede üretilen el yazmalarındaki kanon tablolarının arketipi hangi yazmadır, bölgesi neresidir? Bu ve bunun gibi pek çok sorunun cevabı Adişi ile Eçmiadzin İncilleri arasındaki ilişkide aranmalıdır. 10. yüzyılda Berta Manastırı'nda kopyalanan I. Berta İncili'nin kanon sayfaları incelendiği zaman Adişi ile arasında ciddi bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada şu düşünce ortaya çıkmaktadır: "Adişi'deki antik etkili üslup bölgede bir arketip oluşturmuş hem Gürcü manastırlarını hem de Ermeni bölgelerini etkilemiştir". Ancak Adişi, Berta ve Eçmiadzin'deki

bu üslubun devam etmemesi ressamların başka bir yerde aynı atölyede eğitim alıp adı geçen yerlere gittiklerini de düşündürmektedir. Zira sanatçıların başkaca örneklerinin olmaması, daha sonra üretilen el yazmalarında daha yerel ve etnik unsurların görülmesi bu savımızı destekler niteliktedir.



Resim 7.219. Berta İncili Kanon Sayfası, MS Georgian 1, Folyo 3v, 10. Yüzyıl

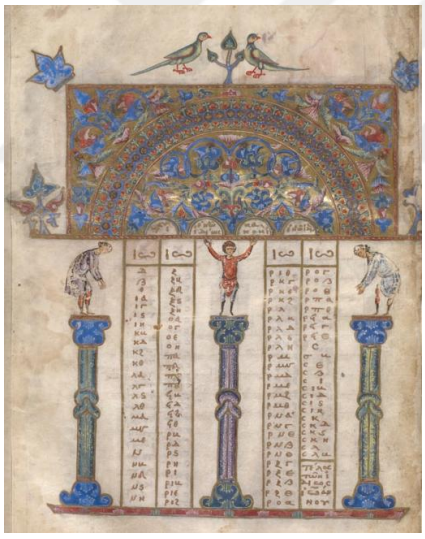
Kaynak: Harvard University Library.

Ksani İncili'nin kanon düzenlerine bakıldığı zaman Adişi'den farklı bir üslubun olduğu görülmektedir (kat.no.3-Res.6.16-19). Muhtemelen Adişi İncili'ni kopyalayan sanatçı öldükten ya da manastırı terk ettikten sonra kendi üslubu da ölmüştür. Bu nedenle Ksani'deki üslup Bizans ve Ermeni kanon sayfası geleneklerini tekrar etmektedir. Özellikle tezhipli kemer alınlığı ve kemerin kare bir çerçeve içerisine alınması, sütunların yumuşak hatları ve sütun gövdelerindeki düğümler Bizanslı ya da Ermeni bir ustanın elinden çıkmış izlenimi vermektedir. Ancak Ksani ve sonrasında kaleme alınan İncillerde bu üslubun devam ettiği düşünüldüğünde, Adişi İncili'nin sanatçısının atölyesinde yetişen keşişleri kendi ekollerini dış merkezli olarak oluşturmuştur demek yanlış olmayacaktır.



Resim 7.220. Kanon Sayfaları, Evangelion, Vat.gr.364, Folyo 6r-7v, 11. Yüzyıl

Kaynak: BAV.

a 

b 

Resim 7.221. a) Theophanes İncili, 710-715, Folyo 7v, b) Toros Roslin, 1256

Kaynak: a) NGV, b) Getty Museum.

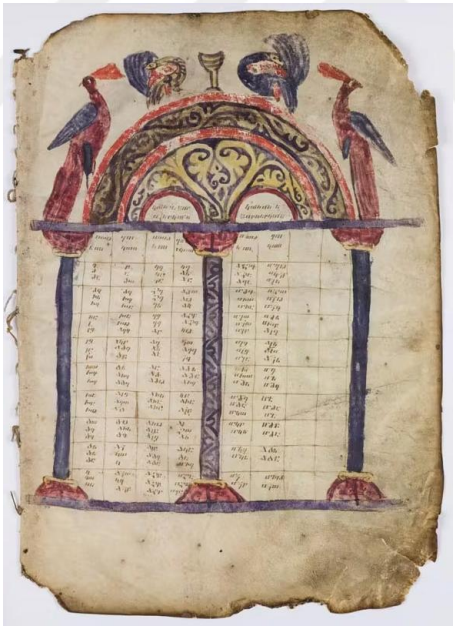
Katalogda ele alınan I. Çruçi İncilinin kanon cetvelleri ise hem Adişi hem de Süryani coğrafyasından etkiler taşımaktadır (kat.no.4- Res.6.25-30). Üslupsal olarak sütun yüzeylerindeki mermerimsi görüntü ve sade kemerler Adişi etkisinin kısmen yaşadığını göstermekle beraber çizgisel görünümü ve kalın konturları Süryani/Ermeni bölgesi ile yerel

etkilerin ön planda olduğunu düşündürmektedir. Korint sütun başlıkları ve sütun kaideleri de bu bilgileri destekleyen önemli detaylardandır.



Resim 7.222. Peşitta İncili, Syr.33, Folyo 6v, 6. Yüzyıl

Kaynak: BnF.



Resim 7.223. Dört İncil, MS.468, 11. Yüzyıl

Kaynak: Museum of the Bible.

Quadriform

Temelde dörtlü anlamına gelen bu kelime çoğu zaman incil yazarlarının aynı folyoya portre olarak resmedildiği yüzeyler için kullanılmıştır. Tipolojik açısından ise çoğu zaman

merkezde eş kollu bir haç ya da yonca şeklindedir. Hemen her kültürde farklı üsluplarda görülen bu uygulamda haçın köşelerine İncil yazarları, merkezine İsa, haç kollarına ise melekler ya da incil yazarlarının epigramları eklenmektedir. Aziz İrenneaus *Sapkınlara Karşı Vaazlar* adlı eserinde quadriforum şu şekilde tanımlamaktadır.[1457]

> Öte yandan Markos, yukarıdan insanlara inen peygamberlik ruhuna [bir atıfla] başlar ve şöyle der: İsa Mesih'in İncili'nin başlangıcı, peygamber Yeşaya'da yazıldığı gibi, İncil'in kanatlı yönüne işaret eder ve bu nedenle kısa ve yüzeysel bir anlatı yapmıştır, çünkü peygamberlik karakteri böyledir. Ve Tanrı'nın Sözü, kendi tanrısallığına ve görkemine uygun olarak, Musa öncesi patriklerle sohbet ederdi; ancak yasa altındakiler için bir rahiplik ve ayin hizmeti kurdu. Daha sonra, bizim için insan olarak yaratılarak, göksel Ruh'un armağanını tüm yeryüzüne gönderdi ve bizi kanatlarıyla korudu. Öyleyse, Tanrı'nın Oğlu'nun izlediği yol nasılsa, yaşayan yaratıkların biçimi de öyleydi ve yaşayan yaratıkların biçimi nasılsa, İncil'in karakteri de öyleydi. Çünkü canlı yaratıklar dörtlüdür ve İncil dörtlüdür, aynı şekilde Rab'bin izlediği yol da öyledir. Bu nedenle insan ırkına dört temel (καθολικαί) antlaşma verilmiştir: birincisi tufandan önce Adem'in altında; ikincisi tufandan sonra Nuh'un altında, üçüncüsü, yasanın verilmesi Musa'nın altında; dördüncüsü, insanı yenileyen ve İncil aracılığıyla her şeyi kendi içinde toplayan, insanları kanatları üzerinde göksel krallığa yükselten ve taşıyanın altında…

Metinden de anlaşılacağı üzere dört sayısı üzerine bir vurgu yapılmaktadır. Bu kökten yola çıkılırak mistik atmosferin elde edilmesi için İncil yazarları quadriform üzerine yerleştirilmiştir. Hiç şüphesiz burada evrendeki dört ana yön ile dört elemente de kozmik bir vurgu bulunmaktadır. Kaynakların genelinde İncil yazarlarının portre formunda verildiği bu dörtlü yüzeyler tetramorf olarak da adlandırılmıştır. Yine dört kelimesini merkeze alan tetramorf ve dört sayısının Hristiyan sembolizmindeki yerini M. Eliade şu şekilde açıklamaktadır.[1458]

> Kilise içinin dört bölümü dört ana yönü simgeler. Kilisenin içi evrendir. Sunak, doğuda bulunan cennettir. Tapınağın Kral Kapısına "Cennetin Kapısı" da denirdi. Paskalya haftasında, bu kapı tüm ibadetler boyunca açık kalırdı;

[1457] Saint Irenaeus. (2014). *Against Heresies Complete*, Book III, Chapter 11, Paragraph 8: https://archive.org/details/SaintIrenaeusAgainstHeresiesComplete Erişim Tarihi: 01.05.2025.
[1458] Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 3: Muhammed'den Reform Çağına*, A. Berktay (çev.), I. Baskı, İstanbul, 68-69.

> bu âdetin anlamı Paskalya Kanonu'nda açıkça izah edilmiştir: İsa Mesih mezarından kalktı ve bize cennetin kapılarını açtı. Batı ise tam tersine kıyamet gününü ve bedenlerin dirilmesini bekleyen ölülerin ebedi istirahatgâhlarınm, büyük acı ve ölüm karanlıklarının bölgesidir. Yapının ortası yeryüzüdür. Kosmas İndicopleustes'in anlayışına göre, yeryüzü dikdörtgen biçimindedir ve üstlerine bir kubbe bindirilmiş dört duvarla sınırlanmıştır. Bir kilisenin içindeki dört bölüm don ana yonu simgeler. Bizans Kilisesi, bir kozmos imgesi olarak hem dünyayı canlandırır hem de onu kutsar.

Katalogda ele alınan el yazmaları içerisinde iki adet quadriform uygulaması görülmektedir. Birinci uygulama Adişi İncili'nde Bizans üslubunu tekrar eder nitelikte haç kolları arasında yerleştirilmiş Evanjelist portreleri şeklindedir (Res.6.4). İkincisi ise aslında doğrudan quadriform olarak tanımlanamayacak fakat form itibariyle quadriformların çekirdeğini teşkil eden yonca formunu içermektedir. Bu ikinci uygulama ise I. Çruçi İncili'nde görülmektedir (Res.6.24).

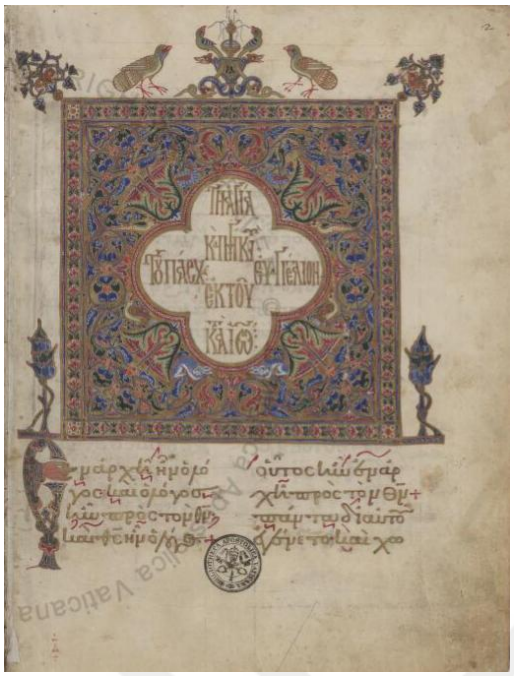
Adişi İncili'ndeki Evanjelist portreleri üslupsal açıdan Bizans sanatındaki figürlerle oldukça uyumludur. Aziz Luka ağarmış saçı, sakalı ve lorosu ile tipik bir Bizans döngüsünü tekrar etmektedir. Bizans sanatında Erken dönem ve Orta Bizans'ta sıklıkla görülebilmektedir. Hiç şüphesiz farklı varyasyonları olmakla beraber çoğu zaman merkez noktayı İsa'yı temsilen haç motifi oluşturmuştur.



Resim 7.224. Homilye, Folyo 1v, MS M.600, 905-906

Kaynak: TMLM.

Orta Bizans döneminden itibaren haç tasvirleri süsleme şeritlerinin içerisine ya da dörtlü kompozisyonlarının içerisinde tasvir edilmiştir. Adişi İncili'ndeki dört Evanjelist tablosu hiç şüphesiz köklerini Bizans'tan almıştır.

a  b 

c 

Resim 7.225. a) Evangelion, Vat.gr.1156, f.2r, 11. yy, b) Evangelion, Vat.gr.1231, f.2v, 12.yy. c) Evangelion, Vat.gr.1249, f.1r, 12-13.yy.

Kaynak: BAV.

Kanon cetvelleri arasına dahil edilen yonca formlu uygulama katalogda I. Çruçi İncili'nde görülmektedir. Kanon cetvellerini resmeden Tevdore adlı keşiş bu yonca formlu motifi hazırlayarak içerisine kolofonunu yerleştirmiştir. Üslupsal açıdan bakıldığı zaman Ermeni ve Bizans sanatlarında sıklıkla görülecek bir uygulamaya gidildiği anlaşılmaktadır. Sonuç olarak kanon cetvelleri içerisine dahil edilen bu uygulama dış kaynaklardan beslenmek sureti ile bir gelişim izlemiştir.

a  b 

c 

Resim 7.226. a) Tetraevangelion, 10.yy, Syunik, b) Tetraevangelion, Vat.gr.2290, f.1v, 12.yy. c) Synaxarium, Grec.64, f.2v, 11-12.yy.

Kaynak: a) BL, b) BAV, c) BnF.

Kiborium

Kökleri antik devirlere dayanan kiboriumlar Hristiyan dini mimarisinde önemli bir elemandır. Latince *ciborium* kelimesi Yunancada *kiborion* şeklinde ifade edilmiştir. En genel anlamı ile üst örtüyü veya dairesel kulübeyi tasvir ettiği ifade edilmektedir. Dini mimaride kiboriumlar çoğunlukla dört ya da daha fazla desteğin taşıdığı baldaken yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Geç Antik dönem büyük kiliselerde kiborium uygulaması altarı vurgulamak için kullanılmıştır (Res.7.227).[1459]

[1459] Özyurt Özcan, H. (2004). "Ortaya Çıkışı ile Birlikte Bizans Sanatında Kiborion", *Sanat Tarihi Dergisi*, XIII(1), 83-94.



Resim 7.227. Kiborium, Hagia Sophia Kilisesi, Konstantinopolis

Kaynak: Doğan, 2003.

Katalogda incelenen el yazmaları içerisinde yalnızca Adişi İncili'nde kiborium uygulaması bulunmaktadır (Res.6.12). Üslupsal açıdan Antik geleneklere atıf yapan konik yapısı ve ızgaralı yan bölmeleri ile Geç Antikite'de sıklıkla rastlanan "Genel" kiborium şemasını tekrar etmektedir. Sütunlar arasındaki bölmelerde yer alan ızgaralı ya da ajurlu yapılar kilise pencerelerine ya da İsa'nın mezarına gönderme yapıyor olmalıdır. Geç Antik dönem mimarisine bilhassa martyriumlara atıf yapan bu ögeye hemen hemen her Hristiyan kültürde rastlamak mümkündür. El yazmaları içerisindeki kiborium tasvirleri çoğu zaman mimariyi realist bir üslupla tekrarlayan şekilde betimlenmiştir. Bizans el yazmalarında çok sık rastlanan kiboriumlar kubbe ya da konik külah ile örtülmüştür. 5-6. yüzyıllara ait Etiyopya yazmalarında rastlanan kiborium uygulaması konik yapısı ve kat kat arşitravı ile antikiteye güçlü bir şekilde vurgu yapmaktadır (Res.7.228-230).



Resim 7.228. Kiborium, Abba Garima I İncili, 5-6. Yüzyıllar

Kaynak: Crawford, 2019.

Doğu el yazmaları dışında Batı yazmalarında da benzer üslupta tasvir edildiği görülmektedir. Kimi örnekte ise çeşme şeklinde tasvir edilmiştir (Res.7.229).

a 

b 

Resim 7.229. a) Médard de Soissons İncili, 827, MS Lat.8850, b) Eçmiadzin İncili, Matenadaran N:2374, 989

Kaynak: a) Bnf, b) Der Nersessian, 1961.

a  b 

Resim 7.230. a) Tetraevangelion, MS gr. I 8, f.3r, 9. Yüzyıl b) Koleksiyon, Vat.gr.752.pt.2, f.252v, 1058

Kaynak: a) VBNM, b) BAV.

Süryani ve Ermeni örneklerinde de benzer şekilde konik külahlı ya da kubbeli baldaken formunda tasvir edildiği görülmektedir. Günümüzde Turabdin bölgesinde onarım geçirerek varlığını sürdüren Kiboriumlar form ve üslup itibariyle hem Adişi İncili'ndeki tasvir ile hem de yazmalardaki Antik örneklerle birbirini tekrar eden niteliktedir.[1460]

Haçlar

Daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere olgusal anlamda haçlar Hristiyan sosyo-kültürel belleğinin bilinçaltını oluşturan en önemli motiftir.[1461] İsa'nın çarmıha gerilmesi ile başlayan süreç İsa'nın olgusal anlamda "Haça" dönüşmesi ile sonuçlanmış ve haç motifleri sanat dalları içerisinde farklı üslup ve biçimlerde gelişim göstermiştir. Geçmişi milattan önceki devirlere kadar uzanan haçın sembolik anlamda pek çok anlamı bulunmaktadır. Zafer, birlik, aidiyet, inanç hatta kimlik anlamlarına bile gelmektedir.[1462] Bu bağlamda haçın olgusal, ikonolojik ve ikongrafik açıdan farklı değerlendirmeleri yapılmaktadır. Hristiyan sanatı içerisinde Bizans sanatı ölçeğinde haçlar çoğunlukla maden ve duvar resimlerinde oldukça

[1460] Telli, E. & Top, M. (2021). "Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki Süryani Kiliseleri'ne Ait Kiborium Formlu Kduşkudşin Örnekleri", *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7, 223-252, Çiz.1-8, Res.1-12. Ermeni örnekleri için bkz: Library of Congress, Cod. arm.2562.
[1461] Gül, A. (2018). *Haçın Hristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi*, Mardin, 39-42, 55-56; Albayrak, K. (2004). "Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi", *Dini Araştırmalar,* 7(19), 105-129.
[1462] Gül, *a.g.e.*, 2018, 22; Albayrak, *a.g.m.*, 2004, 106.

gelişmiş örneklere ve üsluplara sahiptir. Madeni haçlar Ökaristi Ayini'nde kullanıldığından dolayı litürjide özel bir yere sahiptir.[1463]

Haç tasvirleri maden ve duvar resminde olduğu kadar el yazmaları içerisinde de oldukça önemli bir yere sahiptir. Hristiyan el yazmaları içerisinde haç tasvirleri çoğunlukla süsleme unsuru, satır ayracı yahut satır/kelime vurgulayıcı öge olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra el yazmalarının kapakları metal haçlarla da süslenmiştir. Bu bağlamda el yazması özelinde iki temel haç grubu ortaya çıkmaktadır. Birincisi kapakları süsleyen metal haçlar, ikinci grup ise boya ile yapılan haçlar.

Şatberdi'de üretilen el yazmaları içerisinde beş farklı el yazmasında haç tasvirleri tespit edilmiştir (kat.no.1,4,5,7,8). Bunlardan iki tanesi kapak üzerinde yer alan metal haçlarken (kat.no.1,4) diğerleri boya ile yapılan haç betimlemeleridir (kat.no.5,7,8).

Metal haçların ikisi de gümüş malzemeden üretilmiştir. Bunlardan Adişi İncili'nde olan doğrudan metal dövme iken diğer gümüş iğnelerle oluşturulmuştur (Res.6.3, 22).

Boya ile yapılan haçlar kendi içerisinde basit ve gelişmiş olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştır. Basit ya da gelişmiş tanımlaması haç motifinin çiziminde kullanılan bezeme unsuru ile çizgi karakterinin kalitesi üzerinden yapılmıştır.

Basit haçlar kendi içerisinde kaideli ve kaidesiz olmak üzere iki üst gruba ayrılmaktadır. Her iki grubun altında ise Latin, Aziz Mauritius Haçı, Alt Kolu Uzatılmış Aziz Mauritius Haçı, Doğu Süryani Haçı, Bezant/Litürji Haçı, Malta Haçı, Tomurcuklu Salem Haçı ve Yıldızvari haç olmak üzere 8 alt gruba ayrılmaktadır.

Katalog kapsamında incelenen el yazmaları içerisinde kat.no.5'te 4 adet alt kolu uzatılan Aziz Mauritius haçı motifi bulunmaktadır. Bu haç tasvirlerinin alt kısmı genellikle ok ucu şeklinde tasvir edilmiştir (Res.6.50).

Basit formlu haçlar içerisinde kaideli haçlar, kaide sayısına göre alt gruplara ayrılmıştır. Katalog kapsamında incelenen el yazmaları içerisinde I. Parxali İncili'nde (kat.no.5) kaidesi iki basamak şeklinde düzenlenmiş iki adet haç motifi tespit edilmiştir (Res.6.51). Bunlar içerisinde f.73v'de yer alan haç tasviri yatay kolları ve üst kolunun farklı betimlenmesi nedeni ile önem taşımaktadır. Yatay kolları tomurcuklu salem haçı formunda iken düşeydeki üst kol Doğu

[1463] Acara Eser, M. (1998). "Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15, 188-19; ACARA, E. M. (2010). "Hristiyanlıkta Haç Kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç", *Bizans ve Çevre Kültürler: Prof. Dr. Yıldız Ötüken'e Armağan,* S. Doğan & M. Kadiroğlu (Eds.), İstanbul, 27-43.

Süryani ve Ermeni haçlarındaki gibi çatallı/üçgen şeklinde sonlanmaktadır. Bu açıdan karma bir haç tipolojisi oluşturulmuştur (Res.6.52).

Katalog kapsamında incelenen el yazmaları içerisinde kat.no.5'te üç adet Doğu Süryani Haçları tespit edilmiştir. Haçların yapımında siyah, kırmızı ve mavi-siyah renkler kullanılmıştır (Res.6.52).

Katalog kapsamında incelenen el yazmaları içerisinde kat.no.5'te iki adet Bezant/Litürji haçı tespit edilmiştir (Res.6.53). Batı geleneğinde bu haçlar Pommee Haçları olarak da bilinmektedir. Yapımında kırmızı mürekkep kullanılan bu haçların kollarının uç kısımları daireler ile sonlanmaktadır.

Katalog kapsamında incelenen el yazmaları içerisinde kat.no.5'te bir adet Malta haçı tespit edilmiştir (Res.6.54). Haçın yapımında kırmızı zemin üzerine siyah mürekkep kullanılmıştır.

Katalog kapsamında incelenen el yazmaları içerisinde kat.no.5'te 12 adet Tomurcuklu Salem Haçı tespit edilmiştir (Res.6.55). Haçların yapımında kırmızı mürekkep kullanılmıştır.

Basit haçların son grubunu Yunan haçları oluşturmaktadır. Katalogda incelenen el yazmaları içerisinde Yunan haçlarının yatay kollarının tomurcuk şeklinde ya da düz çizildiği tespit edilmiştir. Yunan haçları katalogda I. Parxali İncili (kat.no.5), İadgari (kat.no.7) ve Aprakos İncili'nde (kat.no.8) yer almaktadır. Haçların yapımında kırmızı, siyah, sarı, yeşil, mor ve kahverengi boyalar kullanılmıştır.

Basit haçlarda olduğu gibi gelişmiş haçlar kendi içerisinde temelde kaideli, kaidesiz ve inisyal formlu olmak üzere üç temel grupta değerlendirilmiştir. Gelişmiş haç örnekleri I. Parxali İncili (kat.no.5), İadgari (kat.no.7) ve Aprakos İncili'nde (kat.no.8) görülmektedir.

Kaideli haçlar gelişmiş haçlar içerisinde sayıca ve türce en fazla çeşidi barındıran gruptur. Kaideli Haçlar kendi içerisinde kaidesi iki basamaklı, üç basamaklı, üçgen formlu-yapraklı, dairesel formlu, çizgisel ve yonca formlu olmak üzere altı gruba ayrılmaktadır. I. Parxali İncili (kat.no.5) içerisinde toplamda 48 adet kaideli haç bulunmaktadır.

Kaideli haçların birinci grubunu kaidesi iki basamaklı haçlar oluşturmaktadır (Res. 6.57). El yazması içerisinde beş adet örneği bulunmaktadır. Kaidesi iki basamaklı olan bu haçların üst ve yatay kolları birbirlerinden farklılaşmaktadır. Bu haçların genel formunu Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçı oluşturmaktadır.

Kaideli haçların ikinci grubunu kaidesi üç basamaklı haçlar oluşturmaktadır (Res. 6.58). El yazması içerisinde 31 adet örneği bulunmaktadır. Bu haç motifleri kendi içerisinde Tomurcuklu Aziz Mauritius ve Tomurcuklu Salem Haçı olmak üzere iki alt gruba ayrılmaktadır.

Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçları bu grup içerisinde sayısal olarak 25 adet ile çoğunluğu oluşturmaktadır (28v, 30r, 31r, 32v, 37r, 39r, 47r, 76r, 58r, 89v, 99r, 110r, 112r, 112v, 113v (iki adet), 115r, 117v, 139r, 142r, 182r, 190r, 190v, 231v). Bu haç motifleri merkez noktalarına yerleştirilen motiflerle birbirlerinden ayrışmakta ve alt gruplara ayrılmaktadır. Bu gruplar şu şekildedir: merkezi yatay Bezant Haçı formlu olanlar, merkezi dört yapraklı olanlar, merkezi boş olanlar ve kaidesi çizgisel bezemeli olanlar.

Merkez noktası boş olan haçların (28v, 32v, 37r, 47r, 85r, 89v, 112v, 113v (üç adet), 117v, 182r, 190v, 231v) yapımında diğer örneklerde olduğu gibi kırmızı mürekkep tercih edilmiştir (Res.6.58).

Merkez noktası yatay Bezant Haçı formlu olan haçlar (Res.6.59) diğer alt gruba göre sayıca daha azdır (33v, 39r, 78r, 99r, 190r, 115v). Bu haç motiflerinin yapımında da diğer örneklerde olduğu gibi kırmızı mürekkep tercih edilmiştir. Burada haçın merkez noktasından yani ortadaki kolların merkeze birleştiği yere yatay bir Bezant Haçı yerleştirilmişir.

Merkezi yonca formlu olan haçlar bu grup içerisinde üç adet örnek ile en az sayısal örneği oluşturmaktadır (112r, 142r, 139r). Bu örneklerde haçın merkez noktasında diagonal bir formda merkezden dört yöne çıkan bir motif bulunmaktadır (Res.6.60). Bu örneklerde diğerlerinden farklı olarak merkez noktasındaki motifler herhangi bir mürekkep ile boyanmamış çizim şeklinde bırakılmıştır.

Kaidesi üç basamaklı Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçları içerisinde dördüncü grubu kaidesi çizgisel bezemeli haçlar oluşturmaktadır (13r, 110r, 112r, 139r, 142r). El yazması içerisinde başka hiçbir haç motifinin kaidesi bezeme içermemektedir.

Kaidesi üç basamaklı Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçları içerisinde beşinci ve son grubu kaidesi dört yapraklı haçlar oluşturmaktadır (30r, 31r, 76r, 110r). Burada haçın merkez noktasında uç kısımları sivri dört yapraklı bitkisel bir motif yer almaktadır.

Kaidesi üç basamaklı Tormucuklu Salem Haçları el yazması içerisinde sınırlı sayıdadır (Res.6.62). Eser içerisinde toplamda dört adet örneği bulunmaktadır (10r, 13r, 75v, 77r). Basit formlu haç grubunda olduğu gibi burada da haçın merkez kolları ve üst kolları dairesel şekilde sonlanmaktadır. Kaide olduğu için alt kolları yoktur. Bunların yanı sıra dört örnek üzerinde de merkez noktada uç kısımları sivri formlu dört yapraklı bitkisel bir motif dikkat çekmektedir.

Bunlardan f.75v'deki motifin üst kısmı haç kolu içermezken üst noktasında sol aşağı doğru sarkar vaziyette yarım rumi motifi taşımaktadır. Buradaki rumi motifi uçarcasına bir görünüm sergilemektedir (Res.6.62).

Kaideli haçların üçüncü grubunu kaidesi üçgen formlu yapraklı haçlar oluşturmaktadır (Res. 6.63). El yazması içerisinde yedi adet örneği bulunmaktadır. Her ne kadar kaide formuna göre bu haçlar gruplandırılmış olsa da bu haçların gövde ve üst kısımları da birbirlerinden farklılaşmaktadır. Bu haçların tamamının kaide kısmı üçgen formlu olup kaidenin başlangıç noktasından her iki yana doğru açılan birer yaprak motifi bile kaidenin süsleme kompozisyonu tamamlanmaktadır.

Kaideli haçların dördüncü grubunu kaidesi çizgisel formlu haçlar oluşturmaktadır (Res. 6.64). El yazması içerisinde iki adet örneği bulunmaktadır (22r, 116r). Bu haçlar kaidesiyle beraber tam bir Tomurcuklu Aziz Mauritius Haçı örneğidir. Basit haçlarda olduğu gibi haç kollarına bitiştirilen yan kolların uç kısımları daireler ile sonlanmaktadır.

Kaideli haçların beşinci grubunu kaidesi dairesel formlu olanlar oluşturmaktadır (Res. 6.65). El yazması içerisinde iki adet örneği bulunmaktadır (16v, 55r).

Kaideli haçların altıncı grubunu kaidesi yonca formlu olanlar oluşturmaktadır (Res. 6.66). El yazması içerisinde bir adet örneği bulunmaktadır (61v). Burada haç doğrudan dört yapraklı yonca formlu bir kaideye oturmaktadır.

Haç motifleri içerisinde üçüncü ana grubu kaidesiz haçlar oluşturmaktadır (Res.6.67). El yazması içerisinde toplamda 6 adet örneği bulunmaktadır (31v, 39v, 45r, 52v, 163v, 194r). Bu haç tasvirleri aynı zamanda birer inisyal görevi de görmektedir. Her bir haç tasvirinin üst kısımları "P" formunda sonlanırken bir çizgi ile rumi motifi taşımaktadır.

Katalog kapsamınada incelenen el yazmaları içerisinde Bolnisi haçına yalnızca İadgari (kat.no.7) adlı eserde rastlanmıştır (Res.6.91, 97). Haçlardan biri inisyal içerisinde ve kırmızıya boyalı iken diğer bağımsız ve rengarenktir. Üslupsal açıdan aynı olan her iki haç mimari plastik ile eş zamanlı olarak gelişim göstermiştir.

Gelişmiş haç grupları içerisinde inisyal formlu olan haç örnekleri yalnızca İadgari (kat.no.7) adlı eserde tespit edilmiştir (Res.6.96, 97, 105, 108-112, 114, 115, 123, 127, 129, 149, 151, 158-160). İnisyal formunda olan haç tasvirlerinin tamamının kaidesiz olduğu görülmüştür. Bu haç tasvirleri hoç kollarının formuna göre alt gruplara ayrılmıştır.

Haçların yatay kollarında dört farklı üslup tespit edilmiştir. Birinci grupta kollar spiral şeklinde sonlanan üçgen formunda düzenlenmiştir (f.41v, 64v, 79v, 84v, 86v, 174v, 178v, 212v, 219v, Res.6.105, 116, 123, 127, 129, 149, 151, 158, 160). Helezonların gövdeye bağlandığı alanlar ise açık yeşil renge boyanmıştır.

İkinci grupta haç kolları dairesel noktalarla sonlandığı için tomurculuk form tanımlaması yapılmıştır (f.45v, 46v, 47v, 48v, 212v, 262v, Res.6.108-111, 159, 170). Bu grupta olan örneklerde haçların gövde yüzeyleri çoğunlukla tek renkli düz boyalı, üst kolu inisyal şeklinde sonlanmıştır. Bu gruptaki altı örnekten biri mor, biri kırmızı, dördü ise açık yeşil renklidir.

Üçüncü grupta ise yatay kollar damla biçiminde yaprak motifi ile sonlanmaktadır. Bu grupta yalnızca bir örnek yer almaktadır (f.49v, Res.6.112). İncelenen örnekte yaprakların damar detaylarının oldukça başarılı verildiği ve renk geçişlerinin oldukça yumuşak olduğu görülmektedir. Kırmızı ve sarının tonları ritmik olarak motif yüzeyinde kullanılmıştır.

Dördüncü ve son grupta ise yatay kollar kare şeklinde sonlanmaktadır. Bu grupta yalnızca iki örneğin yer almaktadır (f.29v, 56v, Res.6.97, 114). Bu örneklerin ise daha mikro düzeyde koyu kahve ve siyah renklerin karışımlarına boyandığı tespit edilmiştir.

Haç motiflerinin alt kollarının düzenlenmesinde ise üç farklı grup olduğu görülmüştür. Birinci grupta alt kol kalem ucu şeklinde uç kısmı sivri konik formla sonlanmaktadır. Bu formun yalnızca bir örneği bulunmaktadır (f.64v, Res.6.116).

İkinci grupta haç kolunun damla formlu yaprak şeklinde sonlandığı görülmüştür (f.56v, Res.6.114). Yatay koldaki yaprak örneğinde olduğu gibi yaprak motifinin damar yapısı ustaca ince konturlarla belirginleştirilmiş ve yeşil ile mora boyanmıştır.

Üçüncü grubu ise haç kolu eşkenar üçgen formunda düz sonlanan grup oluşturmaktadır (f.29v, 41v, 45v, 46v, 47v, 48v, 49v, 79v, 84v, 86v, 174v, 178v, 212v, 219v, 262v, Res.6.97, 105, 108-112, 123, 127, 129, 149, 151, 158, 159, 170). Bu gruptaki örnekler sayıca diğerlerinden fazladır. Gövde formuna göre alt kolların uçları farklı renklere boyanmıştır.

Haç motiflerinin üst kollarıda ise iki ana grup bulunmaktadır (f.29v, 45v, 46v, 47v, 48v, 56v, 64v, 79v, 212v(2), 219v, 219v, 262v, Res.6.97, 108-111, 114, 116, 123, 149, 151). Birinci grubu "P" inisyali şeklinde sonlanan örnekler oluşturmaktadır. Bu örneklerde çoğunlukla tepelik kısmının sağ köşesine bir basit formlu rumi motifi eklenmiştir.

İkinci grubu ise haç kolu bitkisel tepelik şeklinde sonlanan örnekler oluşturmaktadır (f.41v, 49v, 84v, 86v, 174v, 178v, Res.6.105, 112, 127, 129, 149, 151). Bu grupta toplamda 6

birbirinden farklı örnek bulunmaktadır. Her bir örnekte bitkisel form değiştirilmiş, motiflerde tekrara gidilmemiştir. Palmet, lotus ve dilimli yaprak motiflerinin türevleri kullanılmıştır.

Genel olarak el yazmalarında kullanılan haçlar değerlendirildiği zaman haçların kullanım ve gelişim çizgisine dair birkaç önemli nokta öne çıkmaktadır. Başlangıçta yazarlar Hristiyan kimliği ve mistik anlamlar yüklemekle beraber metinlerin kutsiyet derecelerini artırmak için haç motiflerini eklemişlerdir. Özellikle 10. yüzyılın son çeyreği öncesinde kaleme alınan eserlerde haç motiflerinin gelişim çizgisi özelinde daha mistik anlamlar yüklendiği anlaşılmaktadır. 10. yüzyılın son çeyreğinden itibaren haç tasvirlerinin mistik anlamlarını korumakla beraber el yazmaları içerisinde dekoratif ögeler olarak anlamlandırılmış ve bu doğrultuda betimlenmiştir.

Çağdaş Gürcü el yazmaları içerisinde de benzer örnekleri yüzyıllar bazında görmek mümkündür. Yakın çevrede üretilen erken el yazmalarında Şatberdi'de olduğu gibi basit ve şematik örnekler görülürken atölyelerin zenginleşip yükselmesi ile beraber haç tasvirlerinin gelişip farklılaştığı görülmektedir.



Resim 7.231. A-507, A-28, H-2120 Kodlu Yazmalardan Haç Örnekleri

Kaynak: KKGNCM.

Hristiyan sanatının oldukça yaygın olduğu için diğer kültürlerde de fazla örneğine rastlamak mümkündür. Ermeni, Süryani ve Kıpti yazmalarında haç tasvirlerinin gelişim çizgisi eş zamanlı gerçekleşmiştir.[1464] Bu bağlamda süsleme unsuru olarak haç motiflerinin yüzey bezemeleri Gürcülerden farklılaşarak çoğu zaman örgülerle doldurumuştur. Kimi erken dönem Gürcü yazmalarında doğrudan başlı başına sayfa süslemesi olarak kullanılan haçlarda benzer uygulamalar tercih edilmiştir. Geç dönemde kullanılan haç formları üslupsal olarak azalmış ve

[1464] Rezk Allah, N., Saeed Soliman, N., & Alfy Zekry, N. (2022). "Depiction of the Cross in Coptic Manuscripts through the Collection of Psalmodia and Pasxa Manuscripts during Ottoman Period", مجلة كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات, 6(1), 146-168. doi: 10.21608/mfth.2022.284994

Bizans işi "Tezhip" benzeri süsleme şeritleri kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu nedenle haç tasvirlerinin 13. yüzyıldan itibaren kademeli olarak azaldığı görülmektedir.



Resim 7.232. Kıpti Haç Örnekleri, Copte 130(5): 19v, 5. Yüzyıl ve Kızıldeniz Anba Paula Mezmurları, MS 356

Kaynak: BnF ve Rezkallah, 2022.



Resim 7.233. Bizans El Yazmalarından Haç Örnekleri, Grec.62: f.9v,23r,31v43r, 9-10. Yüzyıllar

Kaynak: BnF.

Süsleme Şeritleri

İnclenen el yazmaları içerisinde yalnızca iki örnekte tezhip benzeri süsleme şeritleri tespit edilmiştir (Kat.no.3,12). Tezhip benzeri süsleme şeritleri uygulaması erken dönem örneklerde çok fazla tercih edilmemiştir. Bizans eksenli gelişen bu süslemelerin Ksani İncili adlı eserde kanon sayfalarına, Nomocanon'da ise bölüm başı süsleme şeridi şeklinde işlendiği görülmüştür. Her iki uygulamada Orta Bizans dönemi ile beraber Bizans el yazmalarının vazgeçilmez uygulamaları arasında olmuştur. Yaygın etkisi yüksek olan bu tip süsleme uygulamaları Gürcü, Ermeni ve Süryanileri etkilemiştir. Ancak bu tek taraflı etkiden en çok Gürcülerin ve Ermenilerin etkilendiği görülmektedir. Zira 11. yüzyıldan sonra üretilen Gürcü el yazmalarında kademeli olarak süsleme uygulamasının atölyeden atölyeye fark etmekle beraber yaygınlaştığı tespit edilmiştir. Ermenilerde ise büyük atölyelerde tezhiplerin daha çok tercih edildiği bilinmektedir.

Katalogda incelenen el yazmalarından Nomocanon'da yer alan üç süsleme şeridi "Pi" formlu olup üslup ve süsleme unsurlarıyla birbirlerini tekrar etmektedir. Bizans örneklerinde yaygın olduğu üzere şerit yüzeyine daireler yerleştirilerek içlerine Bizans çiçeği ve keklik tasvirleri eklenmiştir. Bu tip uygulamalar 11. yüzyıl sonrasında Akdeniz çevresinde yaygın olan bir estetik algısının ürünü olarak yorumlanmalıdır. El yazmasındaki örnekten anlaşıldığı üzere şerit zemini öncelikle kırmızıya boyanmış, ardından diğer figürlerin boyaları yüzeye işlenmiştir. Süsleme şeridinin hemen altında satır başında yer alan Bizans düğümü de aslında Bizans el yazmalarının süsleme kompozisyonlarının birer taklididir.



Resim 7.234. Gürcü Örnekleri: Mestia İncili, S-962-İncil Ve A-96 Homilye

Kaynak: KKGNCM.



Resim 7.235. Bizans Örnekleri: Gallica Grec.519 ve Vat. Barb.Gr.372

Kaynak: Bnf ve BAV.



Resim 7.236. **Ermeni Örnekleri: Toros Roslin ve Leksikon, No:979**

Kaynak: Matenadaran.

Katalog kapsamında incelenen eserler içerisinde dört el yazmasında bölüm başı ve sonu süsleme şeridi yer almaktadır (kat.no.5,7,8,15). Bölüm bantları el yazmaları içerisinde bölümler arası ayraç görevi görmesi için düzenlenen editöryal işaretlerdir. Erken dönem örnekleri içerisinde bölüm bantlarının daha çizgisel karakterli olduğu bilinmektedir. Bu tip uygulamalar başlangıçta bölüm bantlarının doğrudan fonksiyonel amaçlarla kullanıldığını göstermektedir. Zaman içerisinde bu şeritler süsleme unsurları ile harmanlanarak yeni bir süsleme grubunu oluşturmuş ve belirli bir gelişim çizgisi izlenmiştir. Çizgisel örnekler hariç tüm bölüm bantları dikdörtgen formlu olup yatay düzlemde folyo boyunca konumlandırılmıştır. Ardından kâtibin programına göre bezemesi yapılmıştır.

Süsleme şeritlerinin süsleme kategorisinde düzenlemeleri dört ana gruba ayrılmaktadır. Bu gruplardan birincisini çizgisel karakterli süsleme şeritleri oluşturmaktadır. Çizgisel karakterli örnekler yalnızca bir el yazmasında tespit edilmiştir (kat.no.8). El yazmasında sütunlar arasına yerleştirilen bantlar yatay çizgilerin peş peşe yerleştirilmesi ile oluşturulmuş karaktere sahiptir (f.92r, 115v, 126r, 130r, 138r, Res.6.179).

İkinci gruptaki örnekler ise geometrik karakterli olanlardır. İncelenen eserler içerisinde üç el yazmasında geometrik süsleme şeritleri görülmüştür (kat.no.5, 7, 15). Geometrik karakterli şeritlerin basitten gelişmişe doğru bir gelişim izlediği ve boya kullanımının zaman içerisinde farklılaştığı tespit edilmiştir. Özellikle İadgari adlı el yazmasındaki geometrik bölüm şeritleri üslup ve biçim olarak diğer örneklerden daha kaliteli ve karmaşıktır. Genel olarak geometrik örneklerde örgüler, üçgenler, karaler, daireler, eşkenar üçgen, zikzak ve sekizgenler kullanılmıştır (kat.no.5: f.71r, 186r, Res.6.74-76; kat.no.7: f.6r, 172r, 185r, 223r, Res.6.92, 147, 155, 162; kat.no.15: f.141r, 156v, Res.6.235-236).

Üçüncü grubu bitkisel karakterli olan bölüm şeritleri oluşturmaktadır. Bölüm şeritleri içerisinde sayıca en kalabalık grubu bitkisel karakterliler oluşturmaktadır. Katalogda incelenen 15 el yazması içerisinde toplamda 30 adet bölüm başı ve sonu süsleme şeridi tespit edilmiştir.

Bunların 16 adedi bitkisel karakterlidir. Katalog kapsamında incelenen üç el yazmasında bitkisel karakterli şerit tespit edilmiştir (kat.no.5: f.113r, Res.6.75; kat.no.7: f.10r, 24v, 41v, 56v, 198v, 207r, 239v, 248r, 263r, Res.6.93, 95, 105, 114, 156, 157, 163, 164, 171; kat.no.15: f.183v, 185r, 188r, 189r, 190r, Res.6.242, 244, 246-249). Bitkisel karakterli bölüm şeritlerinin detaylarında çiçek, yaprak, kıvrık dal, palmet, lotus ve rumi gibi motiflerin çeşitlemeleri kullanılmıştır.

Dördüncü grubu ise bitkisel-zoomorfik karakterli bölüm bantları oluşturmaktadır. Bu grupta yalnızca bir adet örnek bulunmaktadır (kat.no.15: f.186r, Res.6.245). Oldukça ilgi çekici olan örnekte rumilerin içerisine ördek-kaz grubundan bir kuşun başı yerleştirilmiştir.

Bölüm başı ve sonu süsleme şeritleri genel olarak değerlendirildiğinde, bu unsurların bölgesel yazmalarla eşzamanlı bir gelişim sergilediği anlaşılmaktadır. Hatta benzer üslup özelliklerinin, kilise duvar resimlerinde de tercih edilen uygulamalar arasında yer aldığı tespit edilmiştir. Gürcü duvar resimleri ile diğer kültürlere ait örneklerde, bitkisel ve geometrik karakterli motiflerin sıklıkla kompozisyonu detaylandırmak ve boşlukları doldurmak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Bu doğrultuda, bitkisel ve geometrik motif çeşitliliği neredeyse tüm dönemlerde hem kuşaklar hâlinde hem de bireysel uygulamalarla sanatın farklı alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Son olarak, incelenen örneklerin Tao-Klarceti ekolüne ait bir üslup çerçevesinde üretildiği özellikle vurgulanmalıdır.



Resim 7.237. Gürcü El Yazmalarından Bölüm Bandı Örnekleri: S-962, A-507

Kaynak: KKGNCM.



Resim 7.238. Dolishana Kilisesi Apsis Bordürü ve İşhan Manastır Kilisesi Kemer Süslemesi

Kaynak: Canöz Arşivi.



Resim 7.239. Tbeti Manastırı Kilisesi Doğu Haç Kolu Süsleme Detayları

Kaynak: Canöz Arşivi.

Bizans, Süryani, Ermeni ve Kıptilerde de benzer üslup ve biçimlerde bölüm başı süsleme şeritlerinin kullanıldığı görülmektedir. Şerit yüzeylerinde kullanılan motifler belirli bir topluma mal edilmeksizin kolayca benimsenerek uygulanmıştır.



Resim 7.240. Bizans Örnekleri: Vat.Barb.Gr.4, 17, 87

Kaynak: BAV.

Bizans dönemi mimari plastikleri üzerinde de bol miktarda bitkisel ve geometrik motif detayları görebilmekteyiz.



Resim 7.241. Geç Bizans Korkuluk Levhası Parçası, Kocaeli Arkeoloji Müzesi, 12. Yüzyıl

Kaynak: Canöz Arşivi.

Süryani el yazmaları içerisinde bitkisel karakterli bölüm şeritlerinin daha az tercih edildiği geometrik karakterlilerin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür.



Resim 7.242. Süryani El Yazmalarından Örnekler: Vat.Sir.510, 278, 152

Kaynak: BAV.

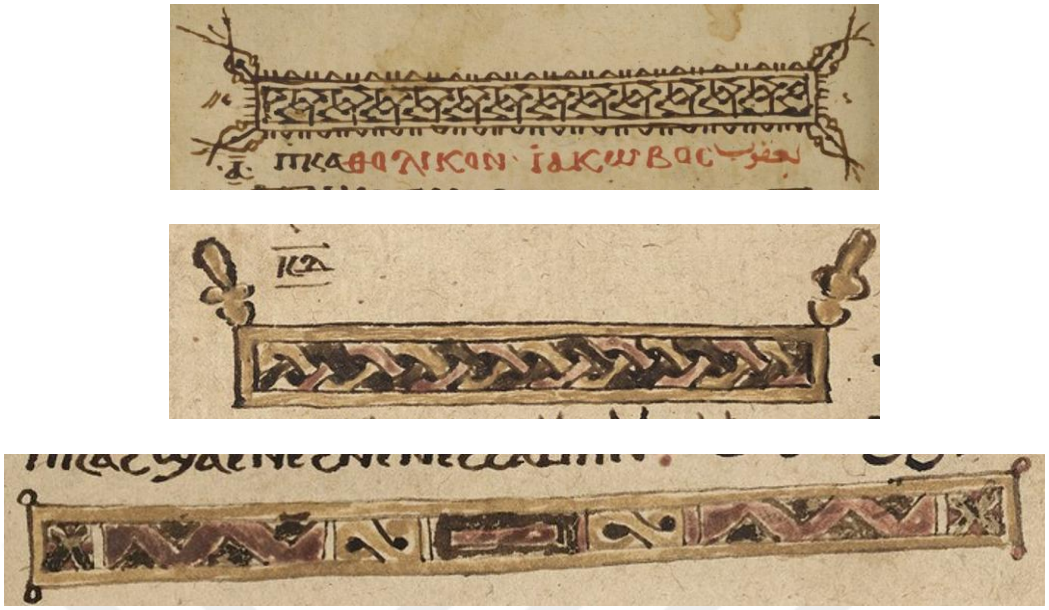
Ermeni el yazmaları içerisinde de Gürcülerle paralel örneklerin kullanıldığı görülmektedir. Aşağıdaki görselde farklı Ermeni el yazmalarının bantlarına ait örneklerin çizimleri yer almaktadır.



Resim 7.243. Ermeni El Yazmalarından Motif Detayları: Evangelion N:4834 ve Van İncili N:4823

Kaynak: Mnatsakanian, 1978.

Kıpti el yazmaları içerisinde de Gürcülerle paralel örneklerin kullanıldığı görülmektedir.



Resim 7.244. Kıpti El Yazmalarından Örnekler: Copte 43 ve Copte 44

Kaynak: BnF.

Kıpti el yazmaları içerisinde izlenebilen bitkisel ve geometrik karakterli bölüm başı süsleme şeritlerinin detayları kumaş sanatlarında da tekrar edilerek kullanılmıştır.



Resim 7.245. Kıpti Kumaş Örnekleri: N:89.18.189, 3-4.yy. ve N:2002.494.867, 5.yy

Kaynak: The MET Museum.

7.3.5. Genel Üslup Değerlendirmesi

İncelenen el yazmalarında süsleme unsuru barından öğeler üzerinden Şatberdi manastırının süsleme üslubunu betimlemek mümkündür. Hatta Şatberdi özelinde Tao-Klarceti

Okuluna dair bazı tespitlerde yapılabilmektedir. Genel olarak tek el yazması üzerinden çalışma yapanlar el yazmasındaki farklı resim özelliği barındıran unsurları farklı üslup biçimleri olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda el yazması çalışan bilim adamlarının farklı üslup biçimlerini alfabetik sıralama ile A üslubu, B üslubu gibi gruplandırdığı bilinmektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak Şatberdi Manastırı atölyesinde üç farklı üslubun varlığını söylemek münkündür.

Şatberdi atölyesinin üç farklı döneminin sınırlarını ve sınırlılıklarını kronolojik olarak betimlemek güç olsa da başlangıç, orta ve geç olarak tanımlanabilir. Atölyenin başlangıç evresini güney etkili resim üslubu oluşturmaktadır. Helenistik-Süryani, Helenistik-Kıpti yahut doğrudan Erken Bizans gibi formüllerle erken dönem tanımlanabilmektedir. Çünkü erken dönem resimlerinde helenistik etkilerin Levant hazvasından etkiler taşıdığı görülmüştür.

Erken Devir

Erken devir olarak tanımladığımız evre manastırın kuruluşundan (830/40), 10. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan zaman dilimini kapsamaktadır. Bu evrede Güney etkili üslup etkili olmuş ve Tao-Klarceti okulunun temeli bu üslup üzerinden atılmıştır. Özellikle resimlerde izlenebilen bu üslupta figürlerin anatomik yapıları ve fon renkleri oldukça üst düzeydedir. Arka fonlar genellikle kobalt mavisi, lacivert ve yeşile boyanmıştır. Zemin algısı zayıf olsa da figürlerin kemikli yüzleri, saç biçimleri ve elleri gerçekçi bir anlayış ile betimlenmiştir. Bunların yanı sıra ufuk çizgilerinin belirgin olması, konturların yumuşatılması dönem özelliği olarak sayılabilir. Bu dönemin temsilcisi Adişi İncili'ndeki (kat.no.1) İncil yazarları tasvirleridir. Bu üslubu takip eden I. Berta İncili'de Şatberdi Manastırı'nın bölge manastırlarına etkisi olarak yorumlanmalıdır.

Her ne kadar erken devir yani ortaya çıkış evresi olarak tanımlanmış olsa da temelde Adişi İncili özelinde üretilen resimler Şatberdi Manastırı'nın en kaliteli, ince işçilikli ve muntazam eseridir. Bu noktada "Erken devir" tanımlamasının oluşum aşaması olarak algılanmaması gerekmektedir. Zira Adişi İncili'ndeki örnekler iyi okunduğu zaman manastır atölyesinin öncesinde daha kaliteli örnekler ürettiği açıktır.

Orta Dönem

Orta dönemde Adişi örneğinde olduğu gibi bölge manastırlarını besleyecek yüzeyde etki eden sanatçılar yerini yerel ustalara bırakmış olmalıdır. Bu dönemde üretilen resimlerde kompozisyonlar mesaj odaklı görünmektedir. Üslupsal açıdan yalın ve basit tasarlanmıştır. Figürlerin konturları daha kalın ama yumuşatılarak çizilmiştir. Bununla beraber erken evre gördüğümüz fon algısının ortadan kalktığı görülmektedir. Bunun yerine figürlerin ve

konturların boyanmasına özen gösterilmiştir. Çruçi İncili'ndeki resimler, Parxali, Şatberdi Koleksiyonu, Homilyeler gibi bir grup el yazması bu dönemin eseri olmalıdır. Bu devreyi 10 yüzyılın ikinci çeyreğinden başlatıp 12. yüzyılın başlarına tarihlendirmek mümkündür.

Orta dönemde yerel sanatçıların daha fazla çevre ile etkileşim içerisinde olduğu, hatta büyük merkezlere eleman yetiştirdiği bilinmektedir. Örneğin Büyük Basil'in Mezmur Tercümesi adlı el yazmasını hazırlayan katiplerden biri olan Davit Jibisdze, eseri kopyaladıktan kısa bir süre sonra Öşki Manastırında ardından Kudüs'te Aziz Saba Manastırında çalışmıştır. Dolayısıyla Şatberdi Manastırı yetiştirdiği kalifiye elemanlar sayesinde diğer manastırları beslemiştir. Bu besleme noktalarından biri ise hiç şüphesiz bu "Üslup" geçişi oluşturmaktadır.

Bu dönemin bir özelliği olarak ilk kez "Bezemeli inisyal", çiçekli inisyal, zoomorfik inisyal gibi kavramlar ve yeni süsleme biçemleri ortaya çıkmıştır. Temelde el yazmasına bağlı gelişen sanatların oturduğu dönemi bu evre oluşturmaktadır. Bu dönemin sonlarına Bizans etkisinin manastırlara girdiği görülmektedir. Bunun temel nedeni Kara Dağ, Olympos, Athos ve Konstantinopolis'teki Gürcü manastırlarının Tao-Klarceti'ye etki etmeye başlamasıdır. Zira Baneli, Giorgi Mtatsmindeli, Ephrem Mtsire, Evktime Mtatsmindeli gibi büyük isimler "Bizans" geleneği içerisinde yetişerek "Gürcü" kimliğe derin anlamlar kazandırmıştır. Bununla beraber ayin düzeninin 11. yüzyıla kadar Antakya ve Konstantinopolis ile beraber olmasının da unutulmaması gerekmektedir.

Geç Dönem

Geç dönem üslubu 12. yüzyıldan manastırın yıkılışına kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Bu dönemde Şatberdi Manastırına özgü genel üslupların unutulmaya başladığı, dış merkezlerin daha aktif bir şekilde atölyeyi etkilediği görülmektedir. Özellikle İslam dünyasında yaşanan gelişmelerin takip edilmeye başladığı bir sürecin sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Bu dönemin temsilcisi ise A-65 kodlu astroloji koleksiyonudur. Bu koleksiyon ile beraber dış merkezlerdeki gelişmeler dikkatle izlenmiş ve çağın gerisinde kalmayan bir anlayış ile üretim yapılmıştır. Dönemin genel karakteri olarak ise orta devirdeki çizgisel üslup ile erken devirdeki fonksiyonel algıya bir özlem olduğu anlaşılmaktadır.

İslam dünyasındaki bazı merkezlerin Şatberdi Manastırı gibi büyük atöyeleri beslediği düşünülmektedir. Ancak bu merkezlerin nereler olduğunu belirlemek mevcut koşullar nedeni ile oldukça zordur.

8. SONUÇ

Şatberdi Manastırı ortaya çıkışından yıkılışına kadar geçen zaman dilimi içerisinde dini, sosyal ve siyasi anlamda bölgeye yön veren en büyük merkez olmuştur. Bu bağlamda Tao-Klarceti'nin faaliyet ve yaygın etki bazında en büyük merkezi Şatberdi Manastırıdır demek yanlış olmayacaktır.

Şatberdi Manastırından günümüze ulaşan edebi miras, elbette burada yaratılan edebi üretimi nicelik ve içerik açısından tam olarak yansıtamasa da Tao-Klarceti'yi Hıristiyan Doğu'nun birleşik kültürel alanının ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirmek için yeterlidir. Gürcü kroniğine göre Araplar tarafından tahrip edilen Mtskheta edebi mirasını Tao-Klarceti'ye, özelde ise Şatberdi ve Opiza Manastırlarına devretmiştir. Devredilen bu edebi mirası Şatberdi Manastırı öncü olmak üzere diğer Tao-Klarceti manastırları Güney (Levant) ve Batı (Bizans) dünyası ile harmanlayarak işleyip zenginleştirmiştir. Eski geleneğin devamlılığını sağlayan çeviri faaliyetleri yeni yöntem ve metotlar ile geliştirilmiş, içerik ve üslup bakımından yeni eserler ortaya çıkarılmıştır. Bununla beraber içerisinde farklı konularda eserlerin yer aldığı krebuli adı verilen koleksiyonlar üretilmiştir. Atölyenin bu denli çok yönlü olmasu kitap sanatlarını da etkileyip geliştirmiş *Tao-Klarceti Okulu'nun* çekirdeğini oluşturmuştur. Yaklaşık 300 yıl boyunca Gürcü feodal toplumuna çok yönlü yüksek kültürlü rahip ve rahibeler yetiştirerek bölgeyi beslemiştir.

Şatberdi Manastırı, Gürcülerin kralı başta olmak üzere, saray çevresi, eristavlar, aznavurlar ve köylüler de dahil olmak üzere az ya da çok tüm kesimlerle sıkı ilişkiler kurarak toplumun tüm kesimine hitap eden bir yapıya dönüşmüştür. Bu çok yönlü yaklaşım geleneksel izole manastır algısının Gürcü toplumunda özelde Tao-Klarceti'de daha farklı algılandığını bizlere göstermiştir.

Bölgedeki ilk kurulan manastırlardan biri olan Şatberdi, Opiza ve Khandzta manastırları ile beraber Tao-Klarceti Edebi geleneğinin de başlatıcısı olmuştur. Bu edebi geleneğin oluşum ve gelişim süreci ile aşamalarına dair bilgiler 10. yüzyılda Giorgi Merçule ağzından Aziz Grigol Khandzteli'nin Hayatı adlıı hagiografik yazmada tüm detayları ile anlatılmıştır. Konstantinopolis ve Kudüs merkezli gelişen bu manastır geleneği çerçevesinde Şatberdi ve diğer manastırlar üretim yapmıştır. Şatberdi manastırında üretilen el yazmaları üzerinden genel bir okuma yapıldığında erken dönemde İncil kopyalarına daha önem verildiği görülmektedir. Özellikle Adişi, Ksani, Çruçi, Parxali gibi arkaik ögeler barındıran eserler kopyalanmıştır. Şatberdi'de 897 yılında kopyalanan Adişi İncili ile Tao-Klarceti'nin edebi geleneği

başlatılmaktadır. Şatberdi atölyesinden sayıca az örnek günümüze ulaşmasına rağmen günümüzde bu birkaç örnek, Gürcü edebi geleneğinin ve Gürcü dilinin filolojik gelişiminin şaheserleri olarak kabul edilmektedir.

Tao-Klarceti Ekolünün ve edebi geleneğinin başlatılmasında birkaç önemli nokta bulunmaktadır. Şatberdi Manastırının kuruluşu gerektiren ana nedenlerde bu önemli noktalardan kaynaklanmıştır. En temel nedeni antik başkent Mtskheta ve çevresinin yani Kartli Krallığı'nın Arap hakimiyeti altında geçirdiği dönüşümdür. Arapların bölgeyi ele geçirmesiyle merkezi iktidarın zayıflaması, dini merkez üzerindeki baskılar ve aşırı yüksek haraçlardan kaynaklı insan kaynaklarının da daha muhkem bölgelere çekilmesi ile Tao-Klarceti'deki dini ve siyasi oluşum başlamıştır. Bu büyük kriz en üst düzeyde feodal yapıları etkilediği için başka bir dini otorite altında yaşamak istemeyen soylular Hristiyan kimliğini ön plana taşıyarak Gürcü Hristiyanlığında canlanma fikrinin oluşmasını ve en nihayetinde Tao-Klarceti'nin manastır kolonizasyonunun doğmasına katkıda bulunmuştur. Çünkü dönemin elit kitlesi kendini koruma altına almak için kilise imgesinin güçlendirilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu fikri gelişimin en önemli temsilcisi ise hanedan mensubu olan Aziz Grigol'dur. Tüm bu etmenler neden sonuç ilişkisi bağlamında Şatberdi'nin kurulum süreci ile atölyesinin neden bu kadar güçlü olduğunu açıklayan sebeplerdir. Tüm bu nedenler Bagratlılar tarafından yönetilen Ardanuç merkezli Tao-Klarceti Prensliği'ni de kurmuştur. Sonuçta yukarıda sayılan tüm zorunlu sebepler yavaş yavaş Tao-Klarceti'yi Araplar tarafından idare edilen Kartli Krallığına alternatif kültürel ve siyasi bir merkez olarak ortaya çıkarmıştır. Gürcü kimliğinin korunabilmesi için sadece Hristiyan kimliğinin yeterli olduğunu deneyimleyen yönetici erki manastır ve kiliselerin kurulmasına önayak olmuştur.

Arap dünyasına kapalı olan ve tek gelişim ile destek noktası Batı (Bizans) dünyası olan manastırlar kültürel gelişimin de sentez birimleri olmuştur. Böylece Şatberdi örneğinde de olduğu gibi eğitimli keşişler Tao-Klarceti Okulu'nun kültürel imajını şekillendirmiştir. Bizans ve Küdus manastır düzenini temel alan Tao-Klarceti manastır tipikonları dikkatli bir şekilde uygulanarak Gürcü ayin geleneği gerçek kimliğini kazanmıştır. Keşişler kültürel kimliğin şekillenmesi için Orta Çağ'da en önemli birim olarak kabul edilen skriptoriumları ve kütüphaneleri kurmuşlardır. Şatberdi atölyesi de bu ölçekte kurulup faaliyet yürütmüştür.

Şatberdi atölyesi örneğinde de olduğu gibi Kudüs'ten gelen dini etkiler sayesinde güçlü bir akım ve sanatsal dürtü ortaya çıkmıştır. Khandzta manastır tipikonunda olduğu gibi ortaya çıkan bu güçlü bağlar sayesinde Gürcü sanatının Tao-Klarceti özelinde önemli bir ilerleme kaydetmiştir. Bu bağlamda Gürcü teolojisi ve ikonografisi Filistin merkezli olmak üzere

güneyden uzun yıllar beslenmiştir. Tao-Klarceti'deki bu oluşumdan çok uzun yıllar önce Gürcüler Filistin ve çevresinde manastırlar kurduğu için ayin düzeni de Tao-Klarceti'de başlangıçta Kudüs merkezli olmuştur. Erken dönemlerden itibaren 9. yüzyılın sonlarına kadar Kudüs'teki ayin düzeni, örneğin kutsal mürün hazırlanması, litürjik eşyalar ve ayinde kullanılacak kitaplar ile günlük kullanıma yönelik eşyalar Filistin-Suriye bölgelerinden kademe kademe Gürcü topraklarına taşınmıştır. Ancak bu ayin düzeninin kesin olarak ne zaman değiştiği ve Şatberdi Manastırını ne düzeyde etkilediği bilinmemektedir. Zira Aziz Grigol Khandzteli kendi manastırı için tipikonu hazırlarken hem Konstantinopolis'ten hem de Kudüs'teki Aziz Saba Manastırı'nın tipikonundan faydalanmıştır. Her ne kadar etki düzeyleri bilinmese de Şatberdi Manastırı'nın tipikonunu Khandzta Manastırının büyük oranda etkilediği açıktır.

Filistin ve Konstantinopolis ile kurulan temaslar sayesinde Şatberdi keşişleri ayinlerdeki değişiklikleri ustalıkla yöneterek daha öncede değinildiği üzere yeni koleksiyonlar ve hagiografik eserler kaleme almışlardır. Gürcü hagiografisi ve kilise ilahi geleneği Şatberdi'de hazırlanan İadgari eseri örneğinde de olduğu gibi etno-kültürel bir evreye geçerek Gürcüleşmeye başlamıştır. İadgari eserinde Mikael Modrekili bilinen Bizanslı melodistlerle birlikte o döneme kadar Gürcü kilise figüründe etkin olan Gürcü keşişlerin de ilahilerini derleyerek "Gürcü" etnik kimliğine bir bakıma vurgu ve katkıda bulunmuştur. Etnik kökene dair yapılan bu vurgular genel bağlamda etnik kökene vurgu yapan ilk Gürcü eseri olarak yine ilk kez Şatberdi'de ortaya konmuştur. Etnik kökenin yanı sıra koleksiyonlardan edinilen bilgilere göre 10. yüzyıldan itibaren Şatberdi Manastırında ayin düzeni içerisinde Gürcü azizlerin de isimleri büyük azizlerle beraber anılmaya başlamıştır. Bu olgu ve olaylar bütünü tüm yönleriyle Gürcü kimliğinin inşasını ve önemini vurgulayan kesin bilgiler bütünüdür. Bunun yanı sıra ilk kez kaleme alına Şatberdi Koleksiyonu sayesinde Gürcülerin Hristiyan kimliklerinin inşasının anlatıldığı Kartli'nin Dönüşümü/Hristiyanlaşması gibi tarihi ve sosyo-kültürel olaylar kaleme alınmıştır. Devletleşme ve yükselmenin bir imgesi olarak karşımıza çıkan bu durum Tao-Klarceti'nin kültürel gelişim vektörünün uzun vadede Konstantinopolis'e doğru kaydığı evreye denk gelmektedir.

Bu zaman dilimi içerisinde Şatberdi keşişleri sanatlarını büyük bir erdem kabul ederek işlerini kusursuzca yapmaya çalışmışlardır. Kopyalanacak el yazmalarını dikkatle inceleyerek karşılaştırmalı analiz yöntemlerini kullanarak pek çok eseri istinsah etmişlerdir. Kopyaladıkları eserlerin kolofonları sayesinde yazma süreci boyunca gerçekleşen olaylar zincirini bir düzen içerisinde okuyucuya vermişlerdir.

Şatberdi atölyesinde üretim sürecine dair bazı sorunlar bulunmaktadır. El yazmaların üretim sürecine dair elimizde pek fazla bilgi olmasa da bazı tespitler yapılabilmektedir. Şatberdi Manastırı günümüze ulaşamadığı için manastır çevresindeki birimlerin tanımlamaları yapılamamaktadır. Bu bağlamda manastır içerisinde hangi atölyelerin olduğu anlaşılamamaktadır. Araştırmacıların da özenle üzerinde durduğu konu parşömenlerin ve boyaların teminidir. Diğer manastırlarda olduğu gibi parşömen üretiminin cevabını günümüz imkânları ile bulmak ne yazıkki zordur. Çünkü parşömen üretimine dair herhangi bir atölye izi tespit edilememiştir. Ancak Şatberdi manastırında olabileceğine dair bazı izlenimler söz konusudur. Çünkü Şatberdi vakıfları olan büyük bir manastırdı. Manastırın kuruluşu sırasında Kral Bagrat, birçok köyü manastırın hizmetine vakfetmiştir. Bu köylerin temel geçim kaynağının hayvancılık ve kısmen tarıma dayandığı göz önünde bulundurulduğunda, parşömen üretimi açısından vakıf çiftliklerinin önemli bir kaynak teşkil etmiş olabileceği üzerinde durulması gereken bir husustur.

Parşömenlerin temini kadar, el yazmalarında kullanılan boyaların elde edilmesi de hâlâ tam anlamıyla aydınlatılamamış bir konudur. Yapılan araştırmalar, kök boya ile madeni boya türlerinin belirli oranlarda karıştırılarak kullanıldığını ortaya koymuştur. Ancak bu bilgiler, yalnızca yazılı kaynaklara dayanmakta olup, daha kapsamlı bir inceleme ile laboratuvar ortamında yeniden üretilmeleri gerekmektedir. Bu sayede, dönemin boya teknolojisi ve kimya bilgisi daha doğru ve kesin biçimde anlaşılabilecektir.

El yazmalarının estetik algıları incelendiğinde bazı önemli sonuçlara ulaşılmıştır. Önceki bölümde de belirtildiği üzere, Adişi İncili ile başlayan süreç, geç dönemde Konstantinopolis ve İslami sanat merkezlerinin etkisiyle farklı bir boyuta evrilmiştir. Bu zaman zarfında, el yazmalarının kaligrafik niteliklerinden resimleme anlayışına kadar uzanan geniş bir yelpazede belirgin ve bilinçli bir süsleme programına tabi tutuldukları anlaşılmaktadır. Sanatsal üretim sürecinde dış merkezlerle olan etkileşim ve bağlılık göz ardı edilemeyecek bir boyuttadır.

Şatberdi manastırından günümüze ulaşan az sayıda kitap resmi sayesinde resim repertuarının nasıl olduğu anlaşılmaktadır. Üretilen resimler sayesinde bölgedeki sanat dallarında dini imgelerin nasıl şekillendiği ortaya çıkmaktadır. Zira el yazmasında görebileceğimiz aziz betimlemesini, bant süslemesini ya da bitkisel motif detaylarını kiliselerin mimari plastiğinden duvar resimlerine ve küçük el sanatlarına kadar geniş bir alanda görebilmekteyiz.

Adişi ve Çruçi örnekleri üzerinden resim programlarının şekillenme ve düzenlenme evreleri dönemsel olarak diğer örneklerle karşılaştırılarak bazı sonuçlar elde edilmiştir. İncil yazarlarının portreleri dönemsel bir olgu olarak Adişi'de tüm metinden önce bir resim defteri ya da kataloğu gibi kitapların başına iliştirilmiştir. Ancak daha sonraki süreçte Bizans düzeninde olduğu gibi İncil yazarının resimleri her incilin baş sayfalarına yerleştirilmiştir. Bu işlemler yapılırken şifa sahneleri de incil yazarları ile karşılıklı yerleştirilerek yeni bir tipoloji oluşturulmuştur. Genel kurallar hem Adişi'de hem de Çruçi'de yeni denemelerle yıkılmıştır.

Resim programlarının seçilmesinde de bazı önemli detaylar bulunmaktadır. Çruçi İncili'ndeki örnekte olduğu gibi yalnızca İncil yazarları değil İncillerde geçen şifa sahneleri de doğrudan mesaj odaklı olarak betimlenmiştir. Bu algı oldukça önemli olup üzerinde durulması gereken bir konudur.

Manastırın son yıllarında kaleme alınan astroloji koleksiyonu özelinde yapılan değerlendirmelerde bile belirgin sentez merkezli bir resim üslubunun Şatberdi atölyesinin genel özelliği olduğu tespit edilmiştir. Sanatçı çizgileri ustalıkla kullanarak heterojen biçimler geliştirmiştir. En nihayetinde resim üslupları üzerinden varılan sonuç manastırın atölyesinin gözden düştüğü geç dönemde bile üst düzey işçilikli eserler üretebilecek kapasite ve yeterliliğe sahip olmasıdır.

Sonuç olarak dış merkez odaklı gelişen Tao-Klarceti ekolünün, bu anlayışı ve titizliği Şatberdi atölyesi örneğinde somutlaştırarak Gürcü kültürünü şekillendirerek Gürcü sanatı içerisinde derin izler bırakmıştır.

EXTENDED ABSTRACT

Manuscripts Produced in the Monastery and Scriptorium of Shatberdi

This doctoral dissertation uses a multidisciplinary approach to examine the manuscripts produced at the Shatberdi Monastery, one of the leading centers of medieval Georgian monastic culture in the Tao-Klarjeti region. The study evaluates not only individual works, but also the broader context of manuscript production at the monastery, by questioning whether it established a workshop tradition. The fundamental question in this context is whether the manuscripts attributed to the monastery exhibit common production characteristics and, if so, which codicological, paleographic and iconographic elements can be used to trace these commonalities.

The Tao-Klarjeti region became a centre of Georgian Orthodox Christianity, especially from the ninth century onwards, and with the construction of many monasteries, it functioned as a significant intellectual and cultural centre. Shatberdi, one of these monasteries, played a significant role in spiritual life and the development of written culture. The preliminary chapters of the dissertation outline this context, discussing the history of the monastery, its founders, its relationship to the regional political structure, and its functional transformation over time. This background is presented to illustrate the historical context of manuscript production and demonstrate that it was the product of a significant institutional effort.

The sixth chapter of the thesis catalogues manuscripts that are directly or indirectly associated with the monastery. Within this framework, fifteen manuscripts from domestic and international collections were identified. Each manuscript was examined in detail with regard to its physical characteristics (e.g. dimensions, writing material, binding and page layout), production techniques, colophon information, marginal notes and script characteristics. The catalogue also details which monks copied the manuscripts, the periods in which they were written and the content groups to which they belong (e.g. Gospels, prophetologies and liturgical books). Information about the manuscripts' production environment was obtained from the dates, place names and dedicatory notes in the colophons. This catalogue serves as both an archival study and the basis for codicological analysis. This is followed by a paleographic analysis of the typefaces and decorative elements in these manuscripts. Most of the manuscripts used the Asomtavruli and Nuskhuri scripts. Characteristic letter forms from specific historical periods were identified through these alphabets, and calligraphic writing styles were compared. Furthermore, the paleographic analysis examined technical details such as punctuation, proofreading, line spacing and initial alignment in the manuscripts. These analyses revealed that certain writing styles may have been attributed to specific monks and that, consequently, some manuscripts belonged to the same production environment. The chapter then moves on to analyse the visual elements in the manuscripts, such as miniatures, initial ornaments, frame borders and iconographic representations. This section provides a detailed analysis of evangelical symbols (tetramorphs), depictions of the cross, ornamented borders and stylised floral motifs found in the Gospels. The iconographic analysis process incorporated elements such as painting techniques, colour schemes, gold leaf or coloured paint accents, and the arrangement of figures.

The decorative style seen in the Shatberdi manuscripts was influenced by Eastern Byzantine traditions and shaped by local aesthetics. In particular, the zigzag motifs, tricolour transitions and geometric patterns used in the capital borders indicate the distinctive style of the Shatberdi workshop. This style differs from that of other contemporary Georgian centres.

The seventh chapter adopts a comparative approach, highlighting the similarities and differences between manuscripts from the Shatberdi Monastery and those from other Georgian production centres, such as Gelati and Iqalto, as well as Byzantine workshops. Furthermore, comparisons with Armenian, Syriac, Coptic, Ethiopian and Western manuscripts from the region explore the role of the Shatberdi workshop in cultural synthesis. An analysis of visual and textual features reveals that, while Shatberdi production adheres to Byzantine norms in some respects, it also exhibits a distinctive local character, particularly evident in the language of colophons, typeface, and decorative style. These analyses also suggest that the monastery was not merely a copying centre, but rather an organised production school in its own right.

The study concludes by evaluating the common characteristics of manuscripts attributed to the Shatberdi Monastery, demonstrating its place within the medieval Georgian scribal tradition. The identifiable production chain (with distinctions between calligraphers, painters and proofreaders), technical similarities between the manuscripts and continuity in their iconographic approaches suggest that the monastery operated with a systematic workshop logic. This production system served not only to meet liturgical needs, but also played an active role in the formation of regional styles.

The thesis contributes to the literature by offering an alternative perspective to studies of manuscript history, which often focus on large monasteries in central Georgia (e.g. Mtskheta and Gelati), and by revealing the artistic and scriptural significance of the Shatberdi Monastery in Tao-Klarjeti. Furthermore, this study proposes a holistic analytical approach, combining three distinct disciplines — codicology, paleography and iconography — to enable a joint evaluation of the artefacts themselves, their production relations, writing environment and historical context.

In conclusion, the manuscripts from the Shatberdi Monastery are rare examples that reflect the religious, intellectual, and artistic aspects of medieval Georgian culture. The variety of techniques, forms and iconography evident in these manuscripts places them in a unique position within both the regional and the general Caucasian and Byzantine scribal traditions. This study demonstrates that the Shatberdi Monastery should be considered not only as a historical structure, but also as a cultural centre that deserves careful examination in the context of production and knowledge transmission. Furthermore, this study can serve as a model for future research into other small-scale monasteries connected to the Shatberdi Monastery production environment. The interdisciplinary analysis methods developed in this thesis can be applied not only to Georgian manuscripts, but to medieval Christian manuscripts in general. The aim is to contribute to regional and international literature from a methodological perspective. The study's findings can lay the groundwork for future comparative studies in art history and literary history. By focusing on Shatberdi, the thesis succeeds in revealing the multifaceted world of production and representation. Furthermore, data on individual producers, obtained via marginal notes and colophons within the texts, has allowed us to trace the division of labour within the monastery. In this context, the production of Shatberdi has been analysed not only in terms of the work itself, but also in relation to the structure of the producing community. Thus, we propose a holistic model that evaluates manuscript production in terms of both the final product and the socio-cultural background of the production processes.

KAYNAKÇA

Abaşidze, G. (1985). Xutsuri. *Kartuli sabçota entsiklopedia* (Vol. 11, p. 521).

Abaşidze, Z. (Ed.). (2024). *Georgian manuscript heritage 5th-19th cc*. Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts.

Abaşidze, Z., Vaşakidze, V., Mirianaşvili, N. & Çeişvili, G. (2014). *Qoveli Sakartvelo: Kartuli saxelmtzipos udzvelesi sazğvrebi udzvelesi droidan dğemde*. Kartveli.

Abjandadze, D. (1973). Ksovili XVI-XVIII saukuneebisaa, Sakartveloşi daçituli ksovilebis ornamentirebis zogierti sakitxis şestzavlisatvis. *Sak. SSR Mets. Akad. Moambe*, *2*(2), 506-522.

Abramişvili, G. (1965). Atenis Sionis reliepi (Davit Garecelis tsxovrebis siujeti). *Jurnali Sabçota Xelovneba*, 9, 65-72.

Abramişvili, G. (1977). Atenis Sionis utsnobi tzartzerebi. *Matsne*, (2), 170-183.

Abramişvili, G. (1996). Beit Mar İsaak gabulelis monastris tzinamdzğvar Tomas Epistole. *Narkvevebi* (Vol. 2, pp. 65-86).

Abuladze, İ. (1949). *Kartuli tzeris nimuşebi*. Metsniereba.

Abuladze, İ. (1955). *Asurel mağvatzeta tsxovrebis tzignta dzveli redaktsiebi*. Metsniereba.

Abuladze, İ. (1957). *Sakartvelos saxelmtzipo muzeumis Kartul xelnatzerta ağtzeriloba: Muzeumis xelnatzerta axali Q kolektsia* (Vol. 1). Metsniereba.

Abuladze, İ. (1958a). *Asurel moğvatzeta tsxovrebis tzignta dzveli redaktsiebi (2th Ed.)*. Metsniereba.

Abuladze, İ. (1958b). *Kartuli xelnatzerta ağtzeriloba, axali Q kolektsia*. Metsniereba.

Abuladze, İ. (1963). *Dzveli Kartuli agiograpiuli literaturis dzeglebi*, (Vol. 3). Metsniereba.

Abuladze, İ. (1964). *Dzveli Kartuli agiograpiuli literaturis dzeglebi V-X ss.* (Vol. 1). Metsniereba.

Abuladze, İ. (1967a). *Dzveli Kartuli agiograpiuli literaturis dzeglebi* (Vol. 2). Metsniereba.

Abuladze, İ. (1967b). *Dzveli Kartuli enis leksikoni (Masalebi)*. Metsniereba

Abuladze, İ. (1973a). *Dzveli kartuli enis leksikoni* (E. Metreveli & Ts. Kurtsikidze, Eds.). Metsniereba.

Abuladze, İ. (1973b). *Kartuli tzeris nimuşebi*. Metsniereba.

Abuladze, T. & Samqyraşvili, L. (2022). *Sameditsino da veterinaruli xelnatzerebi Sakartvelosa da utsxoetis sidzveletzatcavebşi*. Sakartvelos Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Acara Eser, M. (1998). Bizans Ortodoks kilisesinde liturji ve liturjik eserler. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *15*, 183-201.

Acara Eser, M. (2010). Hristiyanlıkta haç kültü ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi koleksiyonunda bulunan bir grup haç. In S. Doğan & M. Kadiroğlu (Eds.), *Bizans ve çevre kültürler: Prof. Dr. S. Yıldız Ötüken'e armağan* (ss. 27–43). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Acet, M. N. & Meskhidze, M. (2020). Gürcü dilinin kısa tarihçesi. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, *7*(61), 3234-3242. https://doi.org/10.26450/jshsr.2146

Agathangelos. (1976). *History of the Armenians* (R. W. Thomson, Trans.). State University of New York Press.

Aland, K., & Aland, B. (1989). *The text of the New Testament: An introduction to the critical editions and to the theory and practice of modern textual criticism* (2nd ed., E. F. Rhodes, Trans.). William B. Eerdmans Publishing Company.

Albayrak, K. (2004). Dinsel bir sembol olarak Haç'ın tarihi. *Dini Araştırmalar, 7*(19), 105-129.

Alberti, A. (2018). Dal lezionario all'aprakos. La versione liturgica dei vangeli Greci e la tradizione testuale Slava. In M. C. Ferro, L. Salmon, & G. Ziffer (Eds.), *Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti (Belgrado 20-27 agosto 2018)* (pp. 165-201). Società Editrice Fiorentina.

Aleksidze, N. & Xoştaria, D. (1991). Axali tsnobebi Tao-Klarcetis sidzveleta şesaxeb. *Literatura da Xelovneba*, *1*, 117-161.

Aleksidze, N. (2021). Section V Georgian. In S. Papaioannou (Ed.), *The Oxford handbook of Byzantine literatüre* (pp. 620-642). Oxford University Press.

Aleksidze, Z. (1971). Arseni Vaçesdzis "Dogmatikonşi" şesuli antimonopizituri traktati da misi gamodzaxili dzvel Somxur ttzerlobaşi. *Mravaltavi*, *1*, 133-159.

Aleksidze, Z. (2000). Mandilioni da keramioni dzvel kartul mtzerlobaşi. *Jurnali Akademia*, 1, 1-25.

Aleksidze, Z. (2003). Sinuri xelnatzeri asurul mamata şesaxeb. *Nateli Kristesi* (Vol. 1, pp. 120-150). Logosi.

Aleksidze, Z. (2010). *Kristianuli Kavkasia* (Vol. 1). Xelnatzerta Erovnuli Tsentrşi.

Aleksidze, Z. (2011). *Kristianuli Kavkasia* (Vol. 2). Xelnatzerta Erovnuli Tsentrşi.

Aleksidze, Z. (2016). *Kristianuli Kavkasia* (Vol. 3). Xelnatzerta Erovnuli Tsentrşi.

Alfeyev, H. (2000). *The spiritual world of Isaac the Syrian*. Cistercian Publications.

Alibegaşvili, G. (1951). Saşualo saukuneebis ori astronomiuli traktatis ilustratsiebi. *Sak. SSR Mets. Akad. Moambe*, *12*(6), 369-376.

Allen, W. E. D. (1937). The Georgian alphabet. *Georgica: A Journal of Georgian and Caucasian Studies*, (4-5), 324-331.

Almagro-Gorbea, M., Álvarez Martínez, J. M., Blázquez Martínez, J. M., & Rovira, S. (Eds.). (2000). *El disco de Teodosio*. Real Academia de la Historia.

Amiranaşvili, C. (1968). *Adrepeodaluri xanis Kartuli arkitekturisa da reliepuri kandakebis dzeglebi*. Metsniereba.

Amiranaşvili, Ş. (1944). *Kartuli xelovnebis istoria* (Vol. 1). Metsniereba.

Amiranaşvili, Ş. (1956). *Beka Opizari*. Xelovneba.

Amiranaşvili, Ş. (1961, 2 Dekemberi). Sakartveloşi napovni arkauli xanis damtzerlobis nimuşebi. *Gazeti Komunisti*, (273), 12.

And, M. (2018). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası* (2. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Anderson, J. C. (1975). *An examination of two twelfth-century of Byzantine manuscript production* (Yayımlanmamış doktora tezi). Princeton University.

Anderson, J. C. (1989). *The Barberini Psalter: Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*. Belser Verlag.

Andğuladze, N. (1972). Şiomğvimis Monasteri. *Dzeglis Megobari*, (30), 6-13.

Anonim (1879). *Отчет Императорской публичной библиотеки за 1879 г.* Типография Общества распространения полезных книг.

Anonim (1961). *Kartuli xelnatzerta ağtzeriloba S kolektsiisa* (Vol. 2). Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Anonim. (1986). *Kartul xelnatzerta ağtzeriloba qopili saeklesio muzeumis (A) kolektsiisa* (Vol. 2). Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Anonim. (1986). *Kartuli xelnatzerta ağtzeriloba, Atonuri kolektsia* (Vol. 1). Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Anonim. (1998). *Sakartvelos eklesiis, Kartuli sasuliero mtzerlobis da kristianuli xelovnebis istoriis sakitxebi*. Metsniereba.

Anonim. (2003). *Tzmindata Tsxovreba* (Vol. 1). Metsniereba.

Anonim. (2014). *Saint Petre Iberi* (4th Revised Edition). Metropolitan Anania (Japaridze) of Manglisi and Tsalka.

Ashkenazi, J. (2014). Holy man versus monk—Village and monastery in the late antique Levant: Between hagiography and archaeology. *Journal for the Economic and Social History of the Orient*, *57*(5), 745-765.

Ashkenazi, J. (2023). Constructing monastic landscapes of southern Syria in late antiquity: Text and context in the Letter of the "Archimandrites of Arabia". *Studies in Late Antiquity*, *7*(1), 85-95.

Aslanapa, O. (2004). Türk tarihinde saç biçimleri. In E. Gürsoy-Naskali (Ed.), *Saç kitabı* (ss. 59–63). Simurg Yayınları.

Atalay, A. (2020). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Artvin Vilayeti'nin siyasi, sosyal ve ekonomik durumu. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *6*(10), 317-320. https://doi.org/10.31765/karen.759093

Atiya, A. S. (1980). *A history of Eastern Christianity*. Methuen & Co.

Atiya, A. S. (2010). *History of Eastern Christianity*. Gorgias Press.

Axobadze, L. (1986). *Kartuli xelnatzerta ağtzeriloba, Atonuri kolektsia* (Vol. 1). Metsniereba.

Axvlediani, G. (1979). Juanşeris Vaxtang Gorgaslis tsxovrebis polkloruli tzqaroebi. *Matsne: İstoriis Seria*, *3*, 126-130.

Ayçiçek, A. (2024). Orta Çağ'da K'veli Kalesi (ყველის ციხე)'nin Türk tarihi açısından yeri ve önemi üzerine bir değerlendirme. *İran ve Turan Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 42-60.

Ayçiçek, A., & Seçkin, A. (2021). Gürcü kaynaklarına göre Tiflis Emirliği. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 7*(13), 265-274. https://doi.org/10.31765/karen.901382

Aydın, A. (2013). Marmaris Müzesi'ndeki ampullalar. *OLBA, (21)*, 425–456.

Aydın, M. (1994). Doksanüç Harbi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 9, ss. 498–499).

Aydın, M. (2012). Tiflis. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 41, ss. 150-153).

Aytekin, O. & Buğrul, H. (2018). An evaluation on bronze movable cultural assets in Artvin-Şavşat found by change. In Yiğitpaşa, D., Öniz, H. ve Temur, A. (Eds.), *black sea archaeology studies recent developments* (s.219-226). Türkiye Sualtı Arkeolojisi Vakfı Yayınları.

Aytekin, O. (1999). *Ortaçağ'dan Osmanlı dönemi sonuna kadar Artvin'deki mimari eserler*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aytekin, O. (2021). Tarihi Ardanuç Kalesi'nin (Adakale/Gevhernik) Osmanlı dönemi mimari yapılaşması hakkında özgün tespitler. M. S. Bilgin (Ed.), *Artvin tarihi: İlk Çağ'dan 1918'e* (ss. 179–215). Berikan Yayınevi.

Bacchus, F. J. (1911). St. Paul the Hermit. *The Catholic Encyclopedia*. Robert Appleton Company. http://www.newadvent.org/cathen/11590b.htm (Erişim tarihi: 17 Ekim 2022)

Bagrationi, T. (1848). *İstoria: Datzqebitgan iveriisa, ese igi Giorgiisa, romel ars sruliad Sakartveloiasa*, Petersburg.

Baker, B. (Trans.). (2004). *The life of Saint Pachomius* [English translation of Latin text from Vitae Patrum]. *Vitae Patrum*. https://www.vitae-patrum.org.uk/page11.html (Erişim tarihi: 14 Kasım 2022)

Bakkal, A. (2019). İslâm tarihinde rasathaneler. *Bilimname, 39*(3), 105–141.

Bakradze, D. (1864). *Записки КОИРГО* (Vol. 6). Императорской Академіи Наукъ.

Bakradze, D. (1878). *Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре*. Императорской Академіи Наукъ.

Bakradze, D. (1885). *Vaxuşti, Sakartvelos istoria*. Sakartvelo.

Bakradze, D. (1887). Древние варианты Грузинского четверо-евангелия. Г. Уваровой (Ed.), *Труды v-го археологического съезда в Тифлисе 1881* (pp. 215-220). Типография А.И. Мамонтова и К°.

Bakradze, D. (1889). *İstoria Sakartvelosi*. İmperiis Akademia.

Bakradze, D. (1889, 10 İanvari). Şesanişnavi kartuli manuskripti. *Gazeti Iveria*, N:6, 2-3.

Balicka-Witakowska, E., Bausi, A., Nosnitsin, D., & Bosc-Tiessé, C. (2015). Ethiopic codicology. In M. Maranici (Ed.), *Codicology*. In A. Bausi, A. Brita, M. Maniaci, & M. Ricci (Gen. Eds.), *Comparative Oriental Manuscript Studies* (pp. 154-171). COMSt.

Balter, M. (2008). *Tanrıça ve boğa: Çatalhöyük uygarlığın doğuşuna arkeolojik bir yolculuk* (S. H. Riegel, Çev.). Alfa Yayıncılık.

Baramidze, A. (1975). *Şota Rustaveli, Vepxistqaosnis tariği*. Xelovneba.

Barotcu, S. (2018). Aureus Codex'inde yer alan İsa mucizelerini gösteren betimlemelerin İncil ışığında değerlendirilmesi. *Route Educational and Social Science Journal, 5*(5), 41–60.

Bartolomey, I. A. (1855). *Поездка в вольную Сванетию полковника Бартоломея, в 1853 году*. Типография Общества распространения полезных книг.

Baş, B. (2014). Hıristiyan manastırcılığının doğuşu. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *44*, 183-204. https://doi.org/10.15370/muifd.95539

Batmaz, A. (2013). Urartu dininde kurban kavramı ve kurban uygulamaları. *Belleten*, *77*(280), 801-832.

Battles, M. (2015). *Palimpsest: A history of the written word*. W. W. Norton & Company.

Baxtadze, M. (2003). *Eristavobis instituti Sakartveloşi*. Metsniereba.

Baxtadze, N. (2007). *Kldis xurotmodzğvrebis genezisi da ganvitareba Sakartveloşi*. Sakartvelos Gamomstemloba.

Bayram, F. (2005). *Artvin'deki Gürcü manastırlarının mimarisi*. Ege Yayınları.

Becker, A. H. (2008). *Sources for the history of the School of Nisibis* (TTH 50). Liverpool University Press.

Bedrosian, R. (2013). *The Chronicle of Michael the Great, Patriarch of the Syrians*. Sources of the Armenian Tradition.

Berdzenişvili, D. (1960). Panaskertelta peodaluri pagvareulos istoriidan. *Sakartvelos İstoriuli Geograpiis Krebuli*, I, 95-110.

Berdzenişvili, D. (2009). *V Ekspeditsiis dğiuri kreb: Andria Pirveltzodebulis nakvalevze*. Kanduli.

Berdzenişvili, N. & Canaşia, S. (1997). *Gürcüstan Tarihi* (H. Hayrioğlu, Çev.). Sorun Yayınları.

Berdzenişvili, N. & Lomouri, T. (Eds.). (1941). *Vaxuşti* a*ğtzera sameposa sakartvelosa*. Stalinis Saxelobis Tbilisis Saxelmtzipo Universitetis Gamomtsemloba.

Beridze, W. (1981). *Monuments de Tao-Klardjetie dans l'historie de l'architecture Georgienne*. Metsniereba.

Bernabò, M. (2014). The miniatures in the Rabbula Gospels: *Postscripta* to a recent book. *Dumbarton Oaks Papers*, *68*, 343–358. https://doi.org/10.2307/24645191

Blake, R. (1929). The Old Georgian version of the Gospel of Mark: From the Adysh Gospels with the variants of the Opiza and Tbet' Gospels. *Patrologia Orientalis*, *20*(3), [PO 98].

Blake, R. (1932). *Catalogue des manuscrits Georgiens de la bibliotheque de la Laure d'Iviron au Mont Athos*. Gorgias Press.

Blake, R. (1933). The Old Georgian version of the Gospel of Matthew: From the Adysh Gospels with the variants of the Opiza and Tbet' Gospels. *Patrologia Orientalis*, *24*(1), [PO 116].

Blake, R. (1950). The Old Georgian version of the Gospel of John: From the Adysh Gospels with the variants of the Opiza and Tbet' Gospels. *Patrologia Orientalis*, *26*(4), [PO 128].

Blake, R. P. (1934). *Epiphanus de gemmis: The old Georgian version and the fragments of the Armenian version*. Christophers.

Bogisch, M. (2006). Neue unterzuchungen zur Kreuzkuppelkirche in Yeni Rabat. *Oriens Christianus*, 90, 141-150.

Bogveradze, A. (1964). Serapion Zarzmelis tariğisatvis. *Matsne: İstoriis Seria*, *3*, 50-70.

Bogveradze, A. (1973). Peodaluri mitzatmplobelobis ganvitareba. *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Vol. 1; pp. 297-321). Sabçota Sakartvelo.

Bogveradze, A. (1977). Buzmaros. *Kartuli sabçota entsiklopedia* (Vol. 2, p. 555).

Bogveradze, A. (1999). Naşromi Gorgaslis istorikosis şesaxeb. *Analebi*, *2*, 83-92.

Borbone, P. G., Briquel-Chatonnet, F., & Balicka-Witakowska, E. (2015). Syriac codicology. In M. Maranici (Ed.), Codicology. In A. Bausi, A. Brita, M. Maniaci, & M. Ricci (Gen. Eds.), Comparative Oriental Manuscript Studies (pp. 252–267). COMSt.

Boyraz, Ş. (2006). *Fal Kitabı: Melhemeler ve Türk halk kültürü*. Kitabevi.

Brière, M. (1955). La version géorgienne ancienne de l'Évangile de Luc: D'après les Évangiles d'Adich avec les variantes des Évangiles d'Opiza et de Tbet'. *Patrologia Orientalis*, *27*(3), [PO 132].

Brosset, M. F. (1851). *Voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arémnie, exécute en 1847-1848, XIIe rapport*. St.-Pétersbourg.

Brosset, M. F. (2003). *Gürcistan tarihi: Eski çağlardan 1212 yılına kadar* (H. Andresyan, Çev.; E. Merçil, Yay. haz.). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Brosset, M. F. (1850). О некоторых недостатках грузинской хронологии. *Кавказ*, (24-25), 110-150.

Brown, M. (2003). *The Lindisfarne Gospels: Society, spirituality and the scribe*. University of Toronto Press.

Brown, P. (2008). Asceticism: Pagan and Christian. In A. Bowman & P. Garnsey (Eds.), *The Cambridge ancient history* (Vol. 13, pp. 604–623). Cambridge University Press.

Brubaker, L. (1991). The introduction of painted initials in Byzantium. *Scriptorium*, *45*, 22-46.

Burney, C. A. (1966). First season of excavation of the Urartian citadel of Kayalıdere. *Anatolian Studies*, *16*, 55-111. https://www.jstor.org/stable/3642479

Burns, T. S. (1994). *Barbarians within the gates of Rome: A study of Roman military policy and the barbarians, ca. 375–425 A.D.* Indiana University Press.

Buzi, P., & Emmel, S. (2015). Coptic codicology. In M. Maranici (Ed.), *Codicology*. In A. Bausi, A. Brita, M. Maniaci, & M. Ricci (Gen. Eds.), *Comparative Oriental Manuscript Studies* (pp. 137–154). COMSt.

Büyükçınar, A. B. (2017). Gürcü Kaynaklarına Göre Gürcistan Altın Çağ Döneminin Son Hükümdarı: Kraliçe Tamar. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *3*(4), 31-46.

Büyükçınar, A. B. (2018). Gürcü-Moğol İlişkilerinin İlk Evresi: 1220-1247. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *4*(6), 267-282.

Camburia, G. (2007). *Kartuli peodalizmis sakitxebi*. Metsniereba.

Canaşia, S. (1925). *Tsxovrebai Saba Asurisai*. Metsniereba.

Canaşia, S. (1949). *Şromebi* (Vol. 1). Tpilisis Saxelmptzipo Universitetis Gamomtsemloba.

Canaşvili, D. (1914). *İstoriuli suratebi*. Metsniereba.

Canaşvili, M. (1891). *"Ağvadgine" anu "Sami İstoriuli Xronikasa" da "Tz. Ninos Tsxovrebis" gasageb-şesastzorebeli saxelmdzğvanelo, damatebit IX-X saukunis "Sametsniero Krestomatiidam" amoğebuli "Samkurnalo Traktatisa" da "Sastzavlo Tzignisa"*. Metsniereba.

Canaşvili, M. (1907). Описание евангелий. *Sak. Muz. Xeln.*, N: A-1732, XCI.

Canaşvili, M. (1990). *Sakartvelos saeklesio istoria*. Metsniereba.

Canaşvili, M. (1908). *Описание Евангели, 1. Евангелия до-афонскогопериода и вообше переписанные с образцов до 11 века, 2. Ксанское евангелие*. Тифлис.

Canaşvili. M. (1898). Драгоценные ками, их назначения и свойства. *СМОМПК*, *24*, 1-5.

Caparidze, A. (1996). *Sakartvelos samotsikulo eklesiis istoria.* Metsniereba.

Caparidze, A. (1998). *Sakartvelos eklesiis kalendari*. Metsniereba.

Caparidze, O. (1982). Dasavlet sakartvelo gvianbrincaos xanaşi. *Matsne: İstoriis, Arkeologiis, Etnograpiisa da Xelovnebis Seria*, (N:1), 68-72.

Carr, A. W. (1980). Diminutive Byzantine manuscripts. *Codices Manuscripti Zeitschrift für Handschriftenkunde*, *4*(6), 130-161.

Cavaxişvili, İ. (1916). *Dzveli Kartuli Saistorio Mtzerloba* (Vol. 1). Metsniereba.

Cavaxişvili, İ. (1949). *Kartuli paleograpia*. Metsniereba

Cavaxişvili, İ. (1965). *Kartuli eris istoria* (Vol. 2). Metsniereba.

Cavaxişvili, İ. (1979a). *Txzulebani tormet tomad* (Vol. 1). Metsniereba.

Cavaxişvili, İ. (1979b). *Kartveli eris istoria* (Vol. 1). Metsniereba.

Cavaxişvili, İ. (1983). *Kartuli eris istoria, II tzigni, txzulebani 12 tomad* (Vol. 2). Metsniereba.

Cavaxişvili, İ. (1996). Kartuli damtzerlobatmtsodneoba anu paleograpia. In İ. Cavaxişvili (Ed.), *Txzulebani Tormet Tomad* (Vol. 9, p. 228). Metsniereba.

Celep, F. (2018). *Haho Manastırı mimarisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Cumhuriyet Üniversitesi.

Ceylan, A. (2017). Yeni bulgular ışığında kuzeydoğu Anadolu'da Diauehi krallığı ve Urartular. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *20*, 517–568. https://doi.org/10.9775/kausbed.2017.032

Chadwick, O. (1950). *John Cassian, a study in primitive monasticism*, Cambridge University Press.

Ciggaar, K. N. (1995). Une description de Constantinople dans le *Tarragonensis* 55. *Revue des Études Byzantines*, *53*, 117–140. https://doi.org/10.3406/rebyz.1995.1902

Cikia, A. (2010). IV-V Saukuneta monazvnuri tsxovrebis suratebi dzvel Kartul mtserlobaşi. *Religiis istoriis sakitxebi* (Cilt 1, ss. 159–162). Xelnatserta Erovnuli Tsentri.

Clark, G. (1993). *Women in late antiquity.* Oxford University Press.

Coakley, J. F. (2007). Mushe bar Kepha and a lost treatise of Henana on Palm Sunday. *Le Muséon*, 120, 301-325.

Cobadze, V. (2007). *Şua saukuneebis Kartuli monastrebi istoriul Taoşi, Klarcetsa da Şavşetşi.* Gamomtsemloba Universali.

Coon, L. (1997). *Sacred fictions: holy women and hagiography in late antiquity*. University of Pennsylvania Press.

Coquin, R.-G. (1991). Tabennese. In A. S. Atiya (Ed.), *The Coptic encyclopedia* (Vol. 7, pp. 1396-1409). Macmillan Publishing Company.

Corbo, V. C. (1955). Bir el-Qutt: St. Theodore. *Gli scavi di Kh. Siyar el-Ghanam (Campo dei Pastori) e i monasteri dei dintorni* (pp. 113-139, Fig. 30; Pls. 32-42, 103-104, 107). Jerusalem.

Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. (1907). *Scriptores Syri, Series 3, Tomus XXV*. Paris: Peeters.

Crawford, M. (2014). Ammonius of Alexandria, Eusebius of Caesarea and the origins of gospels scholarship. *New Testament Studies*, *61*, 1-29: https://doi.org/10.1017/S0028688514000216.

Crawford, M.R. (2019). *The Eusebian canon tables: Ordering textual knowledge in Late Antiquity*. Oxford University Press.

Cuğeli, V. (2011). *Netari Teodorite Kvireli-Sağmrto asparezoba da sibrdznismoqvareoba Siriuli asketizmis ponze: Piloteon istoria da misi Kartuli targmanebi*. Meridieni.

Cutler, A. (1991). Passion of Christ. In A. Kazhdan (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. 3, p. 1593). Oxford University Press.

Çançarauli, A. (1960). *Xevsurulis taviseburebani*. Sakartvelo.

Çankievi, Ts. (1962). Ksnis Otxtavis Leningraduli pragmenti. *Xelnatzerta İnstitutis Moambe*, *4*, 163-222.

Çankievi, Ts. (1966). *Dakaragmebis tzesebi dzveli Kartuli tzerilobit dzeglebşi*. Sakartvelos SSR Akademia.

Çaycı, A. (2019). *Anadolu Selçuklu sanatında gezegen ve burç tasvirleri*. Palet Yayınları.

Çelidze, E. (2005a). *Dzveli Kartuli saeklesio literatura*. Axali İvironi.

Çelidze, E. (2005b). *Древнегруз. Церковная лит-ра.* Тбилиси.

Çelidze, E. (2013). *Tzminda mğvidzareta mşvenierebatmoqvareoba* (Vol. 2). Logosi.

Çetin, Y., & Özaydın, M. (2018). Kars Müzesi'nde bulunan II. Gıyaseddin Keyhüsrev sikkeleri. *International Social Sciences Studies Journal*, *4*(23), 4607–4614.

Çetinkaya, H. H. (2000). Bizans manastır mimarisinin gelişimi. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, *15*, 10-18.

Çiğdem, S. (2007). Urartu Krallığı'nın Doğu Karadeniz ilişkilerinde Diauehi ülkesinin rolü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9*(1), 81-97.

Çilingir Cesur, S. (2020). Zamanın tanımı: Hitit metinlerinde 'Mehur' kavramı. *Archivum Anatolicum-Anadolu Arşivleri*, *14*(1), 51-81. https://doi.org/10.46931/aran.674466.

Çkonia, T. (1947). Gorkis olkşi ağmoçenili Kartuli sidzveleni. *Literaturuli Dziebani*, *4*, 255-289.

Çoruhlu, Y. (1995). Türk Sanatı'nda koyun koç ve keçi figürlerinin sembolizmi. *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, *100*, 52-60.

Çoruhlu, Y. (2016). Türk atışı"-Türk Sanatı'nda "geriye dönerek ok atma" teması. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, *222*, 9-36.

Çoruhlu, Y. (2019). *Kozmolojik, mitolojik, astrolojik, dinî ve edebî tasavvurlara göre Türk sanatında hayvan sembolizmi* (Cilt 1, 3. Baskı). Ötüken Neşriyat.

Çoşkuner, B. (2009). *11. yüzyılda Kapadokya bölgesindeki İsa'nın doğumu ve İsa'nın çarmıha gerilmesi sahneleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi.

Çubinaşvili, D. (1863). *Kartuli krestomatia* (Vol. 1). St. Petersburg.

Çubinaşvili, D. (1877, June 2). Etnograpiuli ganxilva dzvelta da axalta Kapadokiis an Çanetis mkvidrta mosaxleta. *İveria*, (14), 9.

Çubinaşvili, G. (1936). *Kartuli xelovnebis istoria* (Vol. 1). Metsniereba.

Çubinaşvili, G. (1948). *Пещерныя монастыри Давид-Гареджа*. Издательство Академии наук Грузинской ССР.

Çubinaşvili, G. (1970). *Вопросы истории искусства* (Vol. 1). Сабчота Сакартвело.

Çubinaşvili, G. (1971). Зедазени, кликисджвари, гвиара. *Kartuli Xelovneba*, (7), 31-38.

Çxartişvili, M. (1987). *Kartuli hagiograpiis tzqarotmtsodneobiti şestzavlis problemebi: "Tsxovrebai Tzminda Ninoisi"*. Sabçota Sakartvelo Gamamtsemloba.

Çxartişvili, M. (1994). *Martvilobai da motminebai Tzmidisa Evstati Mtsxetelisai, tsxovrebai da mokalakobai tzmidisa Serapion Zarzmelisai (Tzqarotmtsodneobiti gamokvleva)*. Sabçota Sakartvelo Gamamtsemloba.

Çxartişvili, M. (1997). *Kartuli hagiograpiis tzqarotmtsodneobiti analizi*. Sabçota Sakartvelo Gamamtsemloba.

Çxartişvili, M. (2013). *"Moktsevai Kartlisai" Petre İberis şesaxeb*. Meridieni.

Çxataraişvili, K. (1986). Kaixosro III Gurieli. *Kartuli Sabçota Entsiklopedia* (Vol. 10, p. 444).

Çxenkeli, T. (1999). Anbanta şekmnis traditsiuli tsnobis şesaxeb. *Literaturuli Dziebani*, *20*, 62-83.

Çxenkeli, T. (2000). Kartuli anbani da mepeta tsxovreba. *Literaturuli Dziebani*, *21*, 13-40.

Çxikvadze, N. (2010). *Kartuli xelnatzeri tzigni*. Korneli Kekelidzis Saxelobis Sakartvelos Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Çxikvadze, N. (2018a). *Kartuli xelnatzeri tzigni sazğvargaret*. Sakartvelos Erovnuli Xelnatzerta Tsentri.

Çxikvadze, N. (2018b). *Dzveli ağtkmis miniatiurebi Kartul xelnatzerebşi XI-XVIII saukuneebi*. Sakartvelos Erovnuli Xelnatzerta Tsentri.

Dabak, M. (2014). *I. Darius ve dönemi: M.Ö. 522-486* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi.

Dağbaşı, G. (2013). Abbasi dönemi çeviri faaliyetleri. *Eskiyeni, 27,* 177–187.

Danelia, K. & Sarcveladze, Z. (1997). *Kartuli paleograpia*. Nekeri.

Dassow, E. (2008). *The Egyptian book of the dead: The book of going forth by day*. Chronicle Books.

Davies, J. G. (1965). *The early Christian church*. Weidenfeld & Nicolson.

De Armas, F. A. (1986). *The return of Astraea: An astral-imperial myth in Calderón*. University Press of Kentucky.

Delassus, M. (2018). A propos d'une pyxide en ivoire protobyzantine conservée au musée du Louvre. In *Études coptes XV: Dix-septième journée d'études (Lisbonne, 18–20 juin 2015)* (pp. 61–99). Société d'Égyptologie Copte.

Demir, M. (2016). Hellen (Yunan) kolonizasyon dönemi esnasında Hellen-Kolkhis (Gürcistan) ilişkilerinin başlangıcı ve süreci üzerine değerlendirmeler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi, 17*(38), 135-153.

Demirci, M. (2006). Helen bilim ve felsefesinin İslam dünyasına intikalinde/tercümesinde Harranlı Sâbiîlerin rolü. In A. Bakkal (Ed.), *I. Uluslararası Katılımlı Bilim, Din ve Felsefe Tarihinde Harran Okulu Sempozyumu (28–30 Nisan 2006, Şanlıurfa)* (ss. 200–216). Harran Üniversitesi.

Di Segni, L. (1990). The life of Chariton. In V. L. Wimbush (Ed.), *Ascetic behavior in Greco-Roman antiquity: A sourcebook* (pp. 393-421). Fortress Press.

Dickson, K. (2008). Stephanos of Alexandria (ca 580?–640? CE). In P. T. Keyser & G. L. Irby-Massie (Eds.), *The encyclopedia of ancient natural scientists: The Greek tradition and its many heirs* (pp. 759–760). Routledge.

Dilay, S. (2011). Sanatsal ve kültürel açıdan balık motifleri. *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi, 1*, 53-56.

Dinçer, P. S. (2019). Early Byzantine illuminated theological manuscripts. *Art-Sanat*, *(12)*, 385–420. https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0005

Djobadze, W. (1992). *Early medieval Georgian monasteries: In historic Tao, Klarjet'i and Şavşet'i*. F. Steiner.

Doğan, S. (2003). Ortaçağ manastır sistemi: Doğu ve Batı manastırları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *20*(2), 74-75.

Dorofeeva, A. (2023). *Reading nature in the Early Middle Ages: Writing, language, and creation in the Latin physiologus, ca. 700-1000*. ARC Humanities Press.

Durmuş, İ. (1997). Anadolu'da Kimmerler ve İskitler. *Belleten*, *61*(231), 273-278.

Dzidziguri, Ş. (1988). *Kartuli anbanis tzarmoşoba, sitqvis tsxovreba*. Metsniereba.

Džurova, A., & Vélinova, V. (2002). La parole et l'image. Les initiales du type de la "main bénissante" coloriée en rouge ou aux ongles rouges. *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, *56-57*, 241–256.

Eastmond, A. (1998). *Royal imagery in medieval Georgia*. Penn State University Press.

Eastmond, A. (2001). The cult of St. Davit Garejeli: Patronage and iconographic change in the Gareja Desert. In Z. Skhirtladze (Ed.), *Desert Monasticism: Gareja and the Christian East* (pp. 220-239).

Effenberger, A., & Severin, H. G. (1992). *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*. Staatliche Museen zu Berlin.

Eliade, M. (2000). *Babil simyası ve kozmolojisi* (M. E. Özcan, Çev., 2. bs.). Kabalcı Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi 3: Muhammed'den reform çağına* (A. Berktay, Çev., I. Baskı). Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2020). *Dinler tarihine giriş* (L. Arslan, Çev.). Alfa Yayıncılık.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (1009). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Manuscript]. Bodleian Library, Marsh MS 144.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (1013–1014). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Manuscript]. Royal Library, Copenhagen.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (1131). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Yazma eser]. Topkapı Sarayı Müzesi, III. Ahmed Kütüphanesi, MS 3493.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (1135). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Yazma eser]. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Koleksiyonu, MS 422.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (1224). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Manuscript]. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ross. 1033.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (13. yy). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Manuscript]. British Library, MS Or. 5323 and Or. 1407.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (1402–1403). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Yazma eser]. Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya Koleksiyonu, MS 2595.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (15. yy). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Manuscript]. The Metropolitan Museum of Art, New York.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (16.–17. yy). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Yazma eser]. Süleymaniye Kütüphanesi, Pertev Paşa Koleksiyonu, MS 375.

El-Sûfî, ʿAbd al-Raḥmān. (1606, Ekim 15). *Ṣuwar al-Kawākib al-Thābita* [Manuscript]. National Library of Russia, St. Petersburg.

Emecen, F. (1993). Çıldır Eyaleti. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 8, ss. 300–301).

Endsjø, D. Ø. (2008). *Primordial landscapes, incorruptible bodies: Desert asceticism and the Christian invention of sexuality*. Peter Lang.

Enukidze, T. (1984). *Kartuli istoriuli sabutebi: IX-XIII ss.*, Sabçota Sakartvelo.

Erbaş, İ. (2010). *Suver'ul Kevakib minyatürlerinin ikonografik incelenmesi (Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Bölümü, 422 Demirbaş No'lu yazma üzerine bir araştırma)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Ercan, A. B. (2020). The Byzantine Empire in the Kingdom of Georgia's foreign policy in the 11th century. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *6*(11), 331-344. https://doi.org/10.31765/karen.806251

Ercan, A. B. (2022). "Patronqmoba: Orta Çağ Gürcü Krallığı'nda Feodaliteye Genel Bir Bakış", *Kafkasya Çalışmaları-Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 1-23. https://doi.org/10.21488/jocas.1083018

Ercan, A. B. (2023). 11. ve 12. yüzyıllarda Gürcü siyasetini etkileyen kadınlar. In Biçer, E. B. ve Şanlı, O. (Eds.), *Sosyal, insan ve idari bilimlerde güncel yaklaşımlar 1* (ss. 125-159). Duvar Yayınları.

Erginöz, G. (2008). Hititlerin astronomi bilgisine ve Hitit takvimine bir bakış. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, *9*(1), 199-213.

Escolan, P. (1999). *Monachisme et Église: Le monachisme syrien du IVe au VIIe siècle: Un monachisme charismatique*. Cerf.

Esin, E. (1970). Bağdaş ve çökmek: Türk töresinde iki oturuş şeklinin kadim ikonografisi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, *3*, 231–242.

Esin, E. (1973). Türk Ul-Acemlerin eseri Samarra'da Cavsak ul-Hakanî'nin duvar resimleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, *5*, 309–358.

Evangelatou, M. (2008). The exegetical initials of Codex Parisinus Graecus 41: Word and image in a twelfth-century Byzantine psalter. *Word & Image*, *24*(2), 199–218.

Evangelatou, M. (2009). Liturgy and the illustration of the ninth-century Byzantine marginal psalters. *Dumbarton Oaks Papers, 63*, 59-116.

Evelyn-White, H. G. (1932). *The monasteries of the Wadi'n Natrun* (Vol. 2). The Metropolitan Museum of Art.

Evelyn-White, H. G. (1933). *The monasteries of the Wadi'n Natrun* (Vol. 3). The Metropolitan Museum of Art.

Eyim, A. (2006). Harran'dan modern bilime bir köprü: El-Battani. In A. Bakkal (Ed.), *I. Uluslararası Katılımlı Bilim, Din ve Felsefe Tarihinde Harran Okulu Sempozyumu (28–30 Nisan 2006, Şanlıurfa)* (ss. 332–341). Harran Üniversitesi.

Falluomini, C. (2015). *The Gothic version of the Gospels and Pauline Epistles: Cultural background, transmission and character.* De Gruyter.

Finn, R. (2009). *Asceticism in the Graeco-Roman world*. Cambridge University Press.

Foletti, I. (2017). The British Museum casket with scenes of the Passion: The Easter liturgy and the apse of St. John Lateran in Rome. In M. D. Salvadori (Ed.), *The fifth century in Rome: Art, liturgy, patronage* (pp. 139–159). Viella.

Forrer, E. (1931). Hajasa-Azzi. *Caucasica*, *9*, 1-24.

Fortacı, T. (2023). Tertullian ve Origen'e göre astrolojinin meşruiyeti sorunu. *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, *8*(2), 286–314. https://doi.org/10.20486/imad.1372433

Fowlkes-Childs, B., & Seymour, M. (2019). *The world between empires: Art and identity in the ancient Middle East*. The Metropolitan Museum of Art.

Frend, W. H. C. (2008). *Martyrdom and persecution in the early church: A study of a conflict from the Maccabees to Donatus* (reprint ed.). James Clarke & Co Ltd.

Frøyshov, S. S. (2012). The Georgian witness to the Jerusalem liturgy: New sources and studies. In B. Groen, S. Alexopoulos, & S. Hawkes-Teeples (Eds.), *Inquiries into Eastern Christian worship* (pp. 227–267). Peeters.

Gabidzaşvili, E. (1968). *Dzveli Kartuli Agiograpiuli Literaturis Dzeglebi*, *Svinaksaruli Redaktsiebi XI-XVIII SS. (Vol. 4)*. Metsniereba.

Gabidzaşvili, E. (1982). Asureli moğvatzeebis tsxovrebata e.tz. arketipebis urtiertmimartebisatvis. *Jurnali Matsne*, (4), 62-67.

Gabra, G. (Ed.). (2014). *Coptic civilization: Two thousand years of Christianity in Egypt*. The American University in Cairo Press.

Gabra, G., & Eaton, K. M. (2006). *The treasures of Coptic art in the Coptic Museum and churches of Old Cairo*. The American University in Cairo Press.

Gambari, E. (1973). *The Global mystery of religious life*. B. Herder Book Co.

Gamqrelidze, A. & Qauxçişvili, S. (1961). *Georgica: Bizantieli mtzerlobis tsnobebi Sakartvelos şesaxeb* (Vol. 4). Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomstemloba.

Gamqrelidze, G. (2013). *A topoarchaeological dictionary of Kartlis tskhovreba (The history of Georgia)*. Logosi.

Gamqrelidze, T. (1990). *Tzeris anbanuri sistema da dzveli Kartuli damtzerloba*. Metsniereba.

Gaprindaşvili, G. (1962). *Şio-Mğvimis kvebta şestzavlis sakitxebi*. Meridieni.

Gaprindaşvili, G. (1988). Samonazno modzraoba Sakartveloşi. *Dzeglis Megobari*, *2*, 7-11.

Garitte, G. (ed.) (1965). *Traités d'Hippolyte sur David et Goliath, sur le cantique des cantiques et sur l'Antéchrist version Géorgienne*. Sécretariat du CorpusSCO.

Gatzerelia, A. (1977). *Rçeuli nats'erebi: Rust'velologia / Areopagitika / Retstenziebi / Polemika: 1949–1975* (Vol. 1). Merani.

Gazeti Iveria. (1888, 12 Novemberi). N:239, 3.

Gigineişvili, B. & Giunaşvili, E. (1979). *Şatberdis krebuli X saukunisa*. Metsniereba.

Giorgidze, G. & Kartozia, G. (1974). *Sabiblioteko terminebis leksikoni*. Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomstemloba.

Gippert, J., Aleksidze, Z., Mahe, J. P., & Schulze, W. (Eds.). (2008). *The Caucasian Albanian palimpsests of Mount Sinai* (Vols. 2/1–2). Brepols. (Monumenta Palaeographica Medii Aevi: Series Ibero-Caucasica).

Giviashvili, I. & Koplatadze, I. (2004). *Tao-Klardjeti*. Tbilisi University Press.

Gnisci, J. (2015). Shrouding the divine: Observations on the iconography of the entombment of Christ in Ethiopian illumination of the fourteenth and early fifteenth centuries. *Orientalia Christiana Periodica*, *81*(2), 473–492.

Gnisci, J. (2017). Towards a comparative framework for research on the long cycle in Ethiopic Gospels: Some preliminary observations. *Aethiopica*, *20*, 70-105.

Goehring, J. E. (1999). *Ascetics, society and the desert: Studies in early Egyptian monasticism*. Trinity Press International.

Gogaşvili, D. (2003). Etrati-Satzeri masala da misi damzadebis tzesi. *Mravaltavi*, *20*, 405-411.

Gogebaşvili, İ. (1901, Şubat). Tzminda gundi tsametta Kapadokielta mamata. *Cecili*, (2), 55-61.

Gogiberidze, V. (1975). Bulbulistsixe. *Dzeglis Megobari*, (38), 34-37.

Goiladze, V. (1991). *Vaxtang Gorgasali da Misi İstorikosi*. Metsniereba.

Goiladze, V. (2002). *Asurel mamata samşoblo da Sakartvelo*. Meridieni.

Goodenough, E. R. (1962). Catacomb art. *Journal of Biblical Literature*, *81*(2), 113–142. https://doi.org/10.2307/3264749

Gozalişvili, G. (1974). *Kartlis moktsevis problema da Bakuri*. Metsniereba.

Göker, L. (1995). *Türk İslam astronomi bilginleri ve gökyüzü bilgileri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Görelik, M. (2004). Moğol öncesi dönemde Türklerin saç şekilleri. In E. Gürsoy-Naskali (Ed.), *Saç kitabı* (ss. 55–59). Simurg Yayınları.

Götze, A. (1928). *Des hethiter-reich: Seine stellung zwischen ost und west*. J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Grabar, A. (1974). L'Hodigitria et l'Eléousa. *Zbornik za likovne umestnosti*, *10*, 3-14

Graffi, G. (2002). The asterisk from historical to descriptive and theoretical linguistics: An historical note. *Historiographia Linguistica*, *29*(3), 329–338. https://doi.org/10.1075/hl.29.3.04gra

Greatrex, G. (2011). *The chronicle of Pseudo-Zachariah rhetor: Church and war in late antiquity*. Liverpool University Press.

Greenfield, J. (1991). Bookbinding. In A. S. Atiya (Ed.), *The Coptic encyclopedia* (Vol 2, pp. 407-409). Macmillan.

Grotowski, P. (2017). The Hodegon: Considerations on the location of the Hodegetria sanctuary in Constantinople. *Byzantina Symmeikta*, *27*. https://doi.org/10.12681/byzsym.13888

Guçua, V. (1973a). Sakartvelo XVI saukunis 50–70-ian tzlebşi. In M. Dumbadze (Ed.), *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Vol. 4, pp. 114–127). Tbilisi: Sabçota Sakartvelo Gamomtsemloba.

Guçua, V. (1973b). Kartveli xalxis brdzola damoukidebisa da politikuri mtlianobis ağdgenisatvis XVI saukuneşi. In M. Dumbadze (Ed.), Sakartvelos istoriis narkvevebi (Vol. 4, pp. 108–114). Tbilisi: Sabçota Sakartvelo Gamomtsemloba.

Guerrieri, G. (1950). *Il codice purpureo di Rossano Calabro*. Istituto Grafico Editoriale Italiano.

Guiley, R. (2001). Anthony (251–356). *The encyclopedia of saints* (pp. 26–27). Facts On File.

Guillaumont, A. (1991). Antony of Egypt, Saint. In A. S. Atiya (Ed.), *The Coptic encyclopedia* (Vol. 1, pp. 149-151). Macmillan Publishing Company.

Gül, A. (2018). *Haçın Hristiyan teolojisindeki yeri ve önemi*. Şırnak Üniversitesi Yayınları.

Günay, H. (2009). *Kocaeli Müzesindeki Bizans devri mimari plastikleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi.

Gündüz, A. (2001). *Çoruh havzası ve Artvin*. Dizayn Ofset Yayıncılık.

Güzel, E. (2003). *Van-Akdamar Kilisesi mimari süslemesine ikonografik bir yaklaşım* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Gvaxaria, A. & Todua, M. (1962). *Visramiani*. Metsniereba.

Gvritişvili, D. (1955). *Peodaleri Sakartvelos sotsialuri urtiertobis istoriidan*. Metsniereba.

Hakobyan, A. (2022). *Albania–Aluank in Greek–Latin and Ancient Armenian sources* (2nd rev. ed.). Gitutyun.

Harman, Ö. F. (2013). Yahudilik: Mezhepler ve dini gruplar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 43, ss. 212-214).

Harmless, W. S. J. (2004). *Desert Christians: An introduction to the literature of early monasticism*. Oxford University Press.

Harvey, S. A. (2005). Julian Saba and early Christianity. In R. S. Sugirtharajah (Ed.), *Wilderness: Essays in honour of Frances Young* (pp. 120-134). T&T Clark.

Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (2. Baskı). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Heredotos. (2012). *Heredot tarihi* (A. Erhat ve M. Ökmen, Çev.). Remzi Kitabevi.

Hollerweger, H. (1999). *Canlı kültür mirası: Turabdin*. Freunde des Turabdin.

Holmes, C. (2005). *Basil II and the governance of empire (976–1025)*. Oxford University Press.

Horn, C. (2006). *Asceticism and Christological controversy in fifth-century Palestine: The career of Peter the Iberian*. Oxford University Press.

Howells, D. T. (2015). *A catalogue of the Late Antique gold glass in the British Museum*. The British Museum Press.

Hoyland, R. G. (2011). *Theophilus of Edessa's Chronicle and the circulation of historical knowledge in Late Antiquity and Early Islam*. Liverpool University Press.

Hunt, E. D. (1982). *Holy Land pilgrimage in the later Roman Empire: AD 312–460*. Oxford University Press.

Hussey, M. (1967). Byzantine monasticism. In J. Hussey (Ed.), *The Cambridge medieval history: Volume IV, The Byzantine Empire* (pp. 162–180). Cambridge University Press.

Hydatius. (1894). *Chronica minora saec. IV.V.VI.VII.* (T. Mommsen, Ed.; Vol. 2). *Monumenta Germaniae Historica: Auctores Antiquissimi* (Vol. 11, p. 29-36). Berlin: Weidmann.

Iessen, A. (1935). К вопросу о древнейшей металлургии меди на Кавказе. *Известия Государственной академии истории материальной культуры*, *120*, 7-216.

Işık Şen, V. (2017). Bizans ikonalarından günümüze sanatta Meryem ve çocuk motifi. *Idil*, *6*(32), 1359-1383.

Işık, K. (2015). *Urartu yazılı kaynaklarında geçen yer adları ve lokalizasyonları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Işıklı, M. (2006). MÖ 1. bin yılda Erzurum bölgesi: Arkeolojik ve yazılı kanıtlar ışığında diauehi ülkesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *6*, 54-56.

İkibeş, S. (2022). Savaş tarihine yön veren silah: Türk kompozit yayı ve tamamlayıcı unsurları. *Journal of Universal History Studies*, *5*(1), 32-50. https://doi.org/10.38000/juhis.1122432

İmniaşvili, İ. (1947). Cruċisa da Parxlis Otxtavta redaktsiuli urtiertobisatvis. *Puşkinis Sax. Tbilisis Saxelmtzipo Pedagogiuri İstitutis Şromebi*, 4, 240-263.

İmniaşvili, İ. (1949). Ksnis Otxtavis redaktsia. *Literaturuli Dziebani*, *5*, 291-325.

İnanishvili, G. & Jibladze, L. (2019). *For the history of colchis bronze manufacture*. Eastern Frisian Edition.

İnbaşı, M. (2006). XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Çıldır Eyâleti ve idarecileri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *7*(1), 77-94.

İndirkaş, Z. (1991). Selçuklularda taç geleneği. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, 10,* 39–45.

İndirkaş, Z. (2002). *Türklerde hükümdar tacı geleneği*. Kültür Bakanlığı.

İngoroqva, P. (1939). Kartuli mtzerlobis istoriis mokle mimoxilva. *Jurnali Mnatobi*, 2, 152-172.

İngoroqva, P. (1954). *Giorgi Merçule*. Metsniereba.

İngoroqva, P. (1965). *Txzulebata krebuli* (G. Axvlediani, G. Leonidze, & S. Çilaia, Eds.; Vol. 3). Sabçota Sakartvelo.

İoseliani, A. (1950). Sakartveloşi udzvelesi metalurgiuli tsentrebis sakitxisatvis. *Metsniereba da Teknika*, (N2), 19-22.

İoseliani, P. (1843). *Краткая церковная история Грузии*. Тбилиси.

İskenderzade, L. (2010). *Anadolu Selçuklu saray çinilerinde insan figürü* (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

İzgi, C. (1998). Hubeyş et-Tiflîsî. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 18, ss. 268–270).

Jensen, R. M. (2017). *The cross: History, art, and controversy*. Harvard University Press.

Jerphanion, G. (1925). *Une nouvelle province de l'art byzantin*. In *Les églises rupestres de Cappadoce* (Vol. 1). Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Jojua, T. (2012). Artanucelis tituli da sauplistzulo domenis sakitxi Samtsxis Samtvroşi (XIV S.). In Kudava, B. (Ed.), *II Saertaşoriso konperentsia Tao-Klarceti moxsenebata tezisebi (pp. 89-91).* Korneli Kekelidzis Saxelobis Sakartvelos Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Jongkind, D. (2007). *Scribal habits in Codex Sinaiticus*. Gorgias Press.

Jordania, T. (1889, 6 İanvari). Axali tzqaro Sakartvelos istoriisa (Moktsevai Kartlisai). *Gazeti Iveria*, N:4, 1.

Jordania, T. (1892). *Kronikebi da sxva masala Sakartvelos istoriisa* (Vol. 1). Şaranidzis Stamba.

Jordania, T. (1903). *Kartul-Kaxetis monastrebis da eklesiebis istoriuli sabutebi*. Sakartvelos SSR Sabçota Akademia.

Jordania, T. (2004). *Kronikebi* (Vol. 1). Artanuji.

Judge, E. A. (1977). The earliest use of monachos for 'monk' and the origins of monasticism. *Jahrbuch für Antike und Christentum*, *20*, 72-89.

Kacaia, L. (2017). *Kartuli palimpsestebi*. Sakartvelos Erovnuli Tsentri.

Kadiroğlu Leube, M., Yazar, T., & Karaca, Z. (1996). 1995 yılı Tao-Klardjetie yüzey araştırması. *XIV. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (Cilt 1, ss. 397-423). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kadiroğlu, M. & İşler, B. (2010). *Gürcü sanatının Ortaçağı*. Bilgin Kültür Sanat Yayın Ltd.

Kafesoğlu, İ. (1989). Alparslan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 2, ss. 526–530).

Kahyaoğlu, M. (2017). Tanrı yolunda aç kalma. *Metro Gastro*, *84*, 18-21.

Kakabadze, S. (1912). *Tzminda Nino da misi mnişvneloba Sakartvelos istoriaşi*. Metsniereba.

Kakabadze, S. (1924). *Saistorio Dziebani.* Saxelmtsipo Gamomtsemloba.

Kapantsian, G. A. (1947). *Хайаса & Колыбель Армян: Этногенез Армян и их начальная история*. Изд-во Академии наук Армянской ССР.

Kapianidze, Z. (2002). Katsobriobis pirveli anbani Şumerul-Kartuli Asomtavruli. In G. Tsitsişvili (Ed.). *Şumerul-Kartuli paralelebi* (pp. 424-441). Metsniereba.

Kaplan, N. (2021). Geç Antik Çağ kanon tablosu Süryani resimli el yazmalarında teolojik arka plan. *Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi, 5*(2), 109-127.

Karageçi, M. (2013). Akyaka'da bazı Demirçağı yerleşmeleri. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *6*(1), 95-114.

Karagözoğlu, B. (2023). Büyük Selçuklu Döneminin ünlü astronomu Ömer Hayyâm ve astronomi çalışmalarının rubâilerine yansımaları. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, *10*(6), 2512–2525.

Karamanlı, H. M. (1996). Gürcistan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 14, s. 313).

Karanadze, M. (2002). *Kartuli tzignis qdis istoria*. Metsniereba.

Karma. (1924). *Astrology of the ancient Egyptians*. Frederick A. Stokes Company.

Kartvelişvili, T. (2006). *Guriis saepiskoposoebi (XV-XIX saukuneebi)*. Artanuji.

Kaxadze, M. (1946). *Masalebi Sakartvelosa da Kavkasiis istoriisatvis* (Vol. 2). Metsniereba.

Kaxiani, K. (2012). *Adrekristianuli saeklesio kompleksi Dmanisidan*. Logosi.

Kaxidze, A. & Mamuladze, Ş. (2000). *Çoroxis auzi kolxuri kulturis udzvelesi kera*. Acara.

Kaya Zenbilci, İ. (2017). *Orta Bizans dönemi Konstantinopolis manastır atölyeleri ve resimli el yazmaları üretimi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi.

Kaya Zenbilci, İ. (2020). Selanik'teki Bizans Kültürü Müzesi koleksiyonunda yer alan Meryem 'Hodegitria Deksiokratousa' ikonası ve paralel örnekler. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *(2020 Sonbahar Özel Sayı I/I)*, 100–114.

Kaya, İ. (2018). Bizans manastır atölyelerinde minyatürlü el yazmalarının üretim teknikleri. *SOBİDER-The Journal of Social Sciences*, *5*(30), 238-271.

Kaya, İ. (2021). Bizans el yazmalarına ile ilişkili terimler ve terminoloji sorunu. *Avrasya Terim Dergisi*, *9*(1), 33-57. https://doi.org/10.31451/ejatd.866321.

Kaya, S. (2017). Ömer Hayyâm ve İsfahan Rasathanesi'nde astronomi çalışmaları. *Cappadocia Journal of History and Social Sciences, 9*, 510–516.

Kaya, S. (2018). *Selçuklu Döneminde Astronomi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Fırat Üniversitesi.

Kaya, S. (2020). İsfahan (Melikşah) Gözlemevi bilim insanı: Ebû'l Abbâs el-Levkerî. *Journal of History School, 45*, 902–917.

Kazdhan, A.P. (Ed.). (1991). *The Oxford dictionary of Byzantium* (Vols. I-III). Oxford University Press.

Kazdhan, A. (1973). *Книга и писатель в Византии*. Академия Наук СССР.

Kazhdan, A. (1991b). Kamaretos, John. In A. Kazhdan (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. 2, p. 1068). Oxford University Press.

Kazhdan, A. (1991c). Glykas, Michael. In A. Kazhdan (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. 2, pp. 855–856). Oxford University Press.

Kazhdan, A. P. (1991a). Vestes. In A. P. Kazhdan (Ed.), The Oxford Dictionary of Byzantium (Vol. 3, p. 2162). Oxford: Oxford University Press.

Kekelidze, K. (1912). Древнегрузинский архиеретикон. *Христианский востокъ, серия, посвященная изучению христианской культуры народов Азии и Африки*, *1*, 278-293.

Kekelidze, K. (1923). *Kartuli literaturis istoria: Dzveli mtzerloba* (Vol. 1). Metsniereba.

Kekelidze, K. (1945). *Etiudebi dzveli Kartuli literaturis istoriidan* (Vol. 2). Metsniereba.

Kekelidze, K. (1948). *Xelnatzerta ağtzeriloba Sakartvelos saistorio da saetnograpio sazogadoebis qopili muzeumis xelnatzerebi (H Kolektsia)* (Vol. 3). Metsniereba.

Kekelidze, K. (1951). *Dzveli Kartuli mtzerlobis istoria* (Vol. 1). Metsniereba.

Kekelidze, K. (1953). *Kutaisis saxelmtzipo istoriuli muzeumis xelnatzerta ağtzeriloba* (Vol. 1). Kutaisis Saxelmtzipo Gamomtsemloba.

Kekelidze, K. (1956). *Etiudebi dzveli kartuli literaturis istoriidan* (Vol. 1). Stalinis Saxelobis Tbilisis Saxelmtsipo Universitetis Gamomtsemloba.

Kekelidze, K. (1957). *Etiudebi dzveli Kartuli literaturis istoriidan* (Vol. 5). Stalinis Saxelobis Tbilisis Saxelmtsipo Universitetis Gamomtsemloba.

Kekelidze, K. (1980). *Dzveli Kartuli literaturis istoria* (Vol. 1). Metsniereba.

Kelengeridze, M. (1918). *Sakartvelos sakataliko eklesiis mokle istori.* Xelovneba.

Kershaw, S. P. (2018). *Yunan mitolojisi rehber kitabı* (Ş. Turan, Çev.). Alfa Yayınları.

Kevanişvili, G. (1951). *Kartuli astronomiuli xelnatzerebis katalogi*. Sabçota Gamomtsemloba.

Khachatryan, S. (2021). On the issue of marriage of King Tiridates III and Virgin Hripsime. In H. H. Hakobyan (Ed.), *Collection of Scientific Articles of Gavar State University* (pp. 456–485). Gavar State University.

Khan, Y. & Ohanyan, T. (2013). Deceptive covers: Armenian bindings of 18th-century imprints from Constantinople. *The Book and Paper Group Annual*, *32*, 109-117.

Khintibidze, E. (1996). *Georgian-Byzantine literary contacts*. Adolf M. Hakkert.

Kılıç, B. (2011). *19. yüzyılda Çıldır Sancağı'nın idari yapısı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kafkas Üniversitesi.

Kırzıoğlu, F. (1998). *Osmanlılar'ın Kafkas-Eller'ini fethi (1451–1590)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kiknadze, Z. (2009). *Kartli gakristianebis gzaze: Adamianebi da sitzmindeebi*. Kavkasiuri Saxli.

Kldiaşvili, D. (1986). *Tislisa da Xaxulis xelnatserebis minatzerebi*. Metsniereba.

Kldiaşvili, D. (2017). *Tsentraluri da adgilobrivi samoxeleo tzqoba şua saukuneebis Sakartveloşi*. Metsniereba

Koç, R. (2014). The effect of modifying spelling rules on the Orthography Education. *Educational Research and Reviews*, *9*(16), 562-567.

Korkut, T. (2018). *Artvin ve Erzurum'daki Gürcü dini mimarisinde süsleme.* Hiper Yayın.

Korkut, T., & Canöz, M. E. (2023). Gürcü dini mimarisinde koç figürü ve koç biçimli mezar taşları üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, *6*(13), 1–26.

Koronashvili, G. (1978). Early states in ancient Georgia. In H. J. M. Claessen ve P. Skalník, (Eds.), *The early state* (s. 257-269). Mouton Publishers.

Kotzobassi, S. (2017). Codicology and palaeography. In V. Tsamakda (Ed.), *A companion to Byzantine illustrated manuscripts* (pp. 35–55). Brill.

Kouymjian, D. (1992). Dated Armenian manuscript bindings from the Mekhitarist Library, Venice. In *Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena – 1988* (pp. 407–409).

Kouymjian, D. (2008a). Post-Byzantine Armenian bookbinding and its relationship to the Greek tradition. In N. Tsironis (Ed.), *The book in Byzantium: Byzantine and post-Byzantine bookbinding* (pp. 163–176).

Kouymjian, D. (2008b). The decoration of medieval Armenian manuscript bindings. In G. Lanoë (Ed.), *La reliure médiévale: Pour une description normalisée* (pp. 209–218). Brepols.

Kouymjian, D. (2014). The archaeology of the Armenian manuscript: Codicology, paleography, and beyond. In B. S. Budak (Ed.), *Armenian philology in the modern era* (pp. 5–22). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004270961_002

Kouymjian, D. (2015). Armenian codicology. In M. Maranici (Ed.), *Codicology*. In A. Bausi, A. Brita, M. Maniaci, & M. Ricci (Gen. Eds.), *Comparative Oriental Manuscript Studies* (pp. 116-132). COMSt.

Kozodoy, R. L. (1971). The origin of early Christian book illumination: The state of the question. *Gesta*, *10*(2), 33–40. https://doi.org/10.2307/766584

Köroğlu, K. (2000). Urartu Krallığı'nın kuzey yayılımı ve Qulha ülkesinin tarihi coğrafyası. *Belleten*, *64*(241), 717-748.

Köseoğlu, G. (2019). *Varka ve Gülşâh mesnevisi minyatürlerinde renk, biçim ve kompozisyon* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Kramer, S. N. (2002). *Sümerler* (Ö. Buze, Çev.). Kabalcı Yayınları.

Ksenophon. (1974). *Anabasis onbinlerin dönüşü* (T. Gökçöl, Çev.). Hürriyet Yayınları.

Kuban, D. (2002). *Selçuklu çağında Anadolu sanatı*. Yapı Kredi Yayınları.

Kuçukidze, G. (2005). Tz. İoane Zedaznelis tsxovrebis udzvelesi saxis ağdgenisatvis. *Literaturuli Dziebani*, *26*, 52-60.

Kudava, B. (2010). Utsnobi nusxuri tzartzera Parexis monastridan. *I Saertaşoriso konperentsia Tao-Klarceti: İstoria da perspektivebi uaxlesi kvlevebis ponze (Masalebi)*. Korneli Kekelidzis Saxelobis Sakartvelos Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Kudava, B. (2010, April 16). 2003 Tzlis 15–29 Agvistos kompleksuri sametsniero ekspeditsia Artvinis, Artaanis, Qarsis da Arzrumis vilaietebşi. *Literaturuli Mesxeti*, p. 18.

Kudava, B. (2015). Axlad ağmoçenili saktitoro reliepi İşxanidan. *Sakartvelos Sidzveleni*, *18*, 192-194.

Kudava, B. (2019). Şatberdis monastris dakarguli tzartzera. In R. Metreveli (Ed.), *Meistorie: Sametsniero krebuli*, midzğvnili Profesör Gela (Giorgi) Saitidzis dabadebis 80 tzlistavisadmi (pp. 255-270). Artanuji.

Kupatadze, B. (2017). Monastris mtsveli tsixeebi Tao-Klarcetşi. *Soxumis Saxelmtzipo Universitetis Şromebi*, *16*, 238-257.

Kupatadze, B. (2020). *Tao-Klarcetis tsixe-simagreebi* (Vol. 1-3). İvane Cavaxişvilis Saxelobis Tbilisis Saxelmtzipo Universiteti.

Kutateladze, L. (1952). *Gzamkvlevi*. TSU Gamomtsemloba.

Kutsia, N. (2009). *Dzveli Kartuli literatura*. Meridiani.

Küçük, A. (1996). Gregoryen Ermeni kilisesinin oluşması ve konsil kararları karşısındaki tutumu. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *35*, 117-155.

Küçük, M. A. (2018). İslâm öncesinden sonrasına Türk geleneğinde bir yaşam stili: Okçuluk. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *4*(1), 178-191.

Kvirkvelia, E. (2019). *Saxarebis XI saukunis Kartuli xelnatzerebis kodikologiur-tekstologiuri analizi da otxtavis Giorgi Mtatzmindliseuli redaktsiis çamoqalibebis istoria*. Metsniereba.

Lamberton, C. D. (1911). The development of Christian symbolism as illustrated in Roman catacomb painting. *American Journal of Archaeology*, *15*(4), 507–522. https://doi.org/10.2307/497187

Lamoreaux, J. C. (2005). Theodore Abû Qurrah. In S. Noble & A. Treiger (Eds.), *The Orthodox church in the Arab world, 700–1700: An anthology of sources* (pp. 60–90). Cornell University Press.

Lang, D. M. (1956). *Lives and legends of the Georgian saints*. George Allen & Unwin Ltd.

Lang, D. M. (1976). *Lives and legends of the Georgian saints* (2nd ed.). St. Vladimir's Seminary Press.

Lang, D. M. (1997). *Gürcüler* (N. Domaniç, Çev.). Ceylan Yayınları.

Lasareff, V. (1938). Studies in the iconography of the Virgin. *The Art Bulletin*, *20*(1), 26–65.

László, L. (2020). Julianus of Laodicea and his astrological fragments. *Mnemosyne*, *75*(2), 1–20. https://doi.org/10.1163/1568525X-BJA10051

Le Coq, A. (1922). *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*. Dietrich Reimer.

Lejava, A. (2018). *Kartuli saplavis dzeglebi*. Giorgi Çubinaşvilis Saxelobis Kartuli Xelovnebis İstoriisa da Dzeglta Datsvis Erovnuli Kvleviti Tsentri.

Lerner, C. B. (2004). *The wellspring of Georgian historiography: The early medieval historical chronicle The Conversion of K'art'li and The Life of St. Nino*. Bennett & Bloom.

Leroy, J. (1960). L'évangéliaire éthiopien du couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie. *Cahiers archéologiques, 11*, 131–143.

Lolaşvili, İ. (1972). *Areopagitikis problemebi*. Metsniereba.

Lolaşvili, İ. (1988). *Tsxovreba Petre İberisa*. Metsniereba.

Lominadze, B. (1949). *Dzvel Kartuli saeklesio senioriis istoriidan: Şio-Mğvimis monasteri*. Kanduli.

Lominadze, B. (1953). *Şiomğvime.* Kalandari.

Lominadze, B. (1966). *Kartuli peodaluri urtiertobis istoriidan* (Vol. 1). Metsniereba.

Lominadze, B. (1979a). Monğolta batonoba Sakartveloşi da brdzola mis tzinaağmdeg. In Z. Ançabadze, (Ed.), *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Vol. 3, s. 552-623). Saxelmtzipo Gamomtsemloba.

Lominadze, B. (1979b). Ertiani Sakartvelos daşla. In Z. Ançabadze, (Ed.), *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Vol. 3, s. 721-760). Saxelmtzipo Gamomtsemloba.

Lominadze, B. (1984). Saba İşxneli. *Kartuli sabçota entsiklopedia*, (Vol. 8, p. 544). Gürcistan Bilimler Akademisi Yayınları.

Lominadze, B. (2012a). Domenti I. *Entsiklopedia Sakartvelo* (Vol. 2, p. 478).

Lominadze, B. (2012b). Domenti II. *Entsiklopedia Sakartvelo* (Vol. 2, p. 478).

Lominadze, B. (2012c). Domenti III. *Entsiklopedia Sakartvelo* (Vol. 2, p. 478).

Lominadze, B. (2012d). Domenti IV. *Entsiklopedia Sakartvelo* (Vol. 2, p. 478-479).

Lomiże, G. (2015). *Die früheste georgische Rezeption des Weihnachtskanons des Johannes von Damaskus in den Textversionen des Iovane Zosime, des Mikael Modreḳili, des ältesten georgischen Menaions und des Giorgi Mtaçmideli*, Verlag Münster.

Lomsadze, Ş. (1983). Samtsxe-Saatabago. *Kartuli sabçota entsiklopedia* (Vol. 6, p. 658). Tbilisi: Gürcistan Bilimler Akademisi Yayınları.

Lortkipanidze, M. (1970). *Sakartvelos şinapolitikuri da sagareo vitareba X saukunis 80-iani tzlebidan XI saukunis 80-ian tzlebamde*. Metsniereba.

Luckenbill, D. D. (1926). *Ancient records of Assyria and Babylonia* (Vol. I). University of Chicago Press.

Lyman, R. (2010). Ancyra. In E. Ferguson (Ed.), *Encyclopedia of early Christianity* (2nd ed., p. 50). Routledge.

Maayan-Fanar, E. (2011). *Revelation through the alphabet: Aniconism and illuminated initial letters in Byzantine artistic imagination*. La Pomme d'or.

Macdonald, M. C. A. (2009). On Saracens, the Rawwāfah inscription and the Roman army. In M. C. A. Macdonald (Ed.), *Literacy and identity in pre-Islamic Arabia* (pp. 1–26). Ashgate.

Mace, C. & Gippert, J. (Eds.) (2021). *The multilingual physiologus: Studies in the oldest Greek recension and its translations*. Brepols Publisher.

Machabelli, K. (2006). Изображение Гроба Господня на памятнике раннесредневекового грузинского искусства. In V. I. Vasil'ev (Ed.), *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 2004* (pp. 437–448). Издательство не указано.

Machabelli, K. (2008). Palestinian tradition and early medieval Georgian plastic art. *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences*, *2*(1), 121–128.

Machavariani, E. (Ed.). (2011). *Georgian manuscripts*. Korneli Kekelidze Georgian National Center of Manuscripts.

Maçabeli, K. (2008). *Adreuli şua saukuneebis Kartuli kvacvarebi*. Metsniereba.

Maçavariani, E. (1977). *Kartuli anbani*. Xelovneba.

Maçavariani, E. (1982a). *Kartuli anbanis grapikuli sapudzvlebi*. Xelovneba.

Maçavariani, E. (1982b). *Mtzignobrobai Kartuli*. Xelovneba.

Maçavariani, E. (2008a). *Kartuli damtzerloba*. Xelnatzerta Erovnuli Tsentrşi.

Maçavariani, E. (2008b). Asomtavruli. *Entsiklopedia 'Kartuli Ena'* (pp. 403-404). Metsniereba.

Maisuradze, G. (1982). *Kartuli da Somexi xalxebis urtiertoba XIII-XVIII saukuneebşi*. Metsniereba.

Mamuladze, Ş. (2016). Şarbetis tsixe. *Krebuli Klarceti*. Batumi Şota Rustavelis Saxelobis Saxelmtzipo Universitetis Gamomtsemloba.

Mamulia, G. (1987). *Patronqmoba*. Metsniereba.

Mangini, M. L. (2014). Looking at the changes of writing materials in Italian medieval records. *HyperCultura*, *3*(2), 2-12.

Maniaci, M. (2015). Greek codicology. In M. Maranici (Ed.), Codicology. In A. Bausi et al. (Gen. Eds.), Comparative Oriental Manuscript Studies (pp. 187–208). Comparative Oriental Manuscript Studies (COMSt).

Mari, N. (1896). Tsxovreba Petre İverisa. *Православный Палестинский Сборник*, *16*, Св. Петербург.

Marr, N. (1897). Хитон Господен в книжних легендах Армян, Грузин и Сирийцев. In *В Сборнике статей учеников В. Р. Розена*. Типография Императорской Академии Наук.

Marr, N. (1901). *Ипполит, Толкование Песни Песней*. Императорского Санкт-Петербургского Университета.

Marr, N. (1903). Мученичество отроков Колайцев. *Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии*, *3*, 55-61.

Marr, N. (1906). *История Грузии*. Типография Императорской Академии Наук.

Marr, N. (1912). *Деяння трех святых близнецов- Спевсипа.Еласипа и Меласипа*. Типография Императорской Академии Наук.

Martimort, A. G. (1986). *Deaconesses: An historical study*. Ignatius Press.

Martindale, J. R., & Jones, A. H. M. (1971). *The prosopography of the later Roman Empire A.D. 260-395* (Vol. 1). Cambridge University Press.

Matitaşvili, Ş. (2018). *Kartuli bermonazvnoba IV-VIII saukuneebşi*. Sametsniero Gamomstemloba.

McKenzie, J. & Watson, F. (2016). *The Garima Gospels: Early illuminated Gospel books from Ethiopia*. Manar al-Athar.

McNamee, K. (1992). *Sigla and select marginalia in Greek literary papyri*. Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.

Megeneişvili, N. (2019). Gareculi xelnatzeri memkvidreoba. *Gulani: Enatmetsniereba, Literaturatmtsodneoba, İstoria, Ganatleba*, *22*, 94-122.

Melikişvili, G. (1950). Диауэхи. *Вестник Древней Истории*, *34*(4), 26-42.

Melikişvili, G. (1970). *Sakartvelo axali tzeltağritsxvis I-III saukuneebşi*. Metsniereba.

Melikişvili, N. (2009). *Bibliur tzignta dzveli Kartuli targmanebi*. Alilo.

Melikset-begi, L. (1959). Davit Udzleli da Davit Garesceli. In *Amonabetzdi krebulidan Korneli Kekelidze-80* (pp. 205-218). Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Mellors, J. & Parsons, A. (2002). *Bookmaking in rural Ethiopia in the twenty-first century: Scribes of South Gondar*. New Cross Books.

Menabde, L. (1949). *Asurel mamata tsxovrebisatvis*. Metsniereba.

Menabde, L. (1978). Grigol Xandzteli. *Kartuli sabçota entsiklopedia* (Vol. 3, p. 269).

Menabde, L. (1989). *Naşromi gandad daştebis*. Metsniereba.

Menabde, L. (1992). *Dzveli Kartuli kulturis kerebi*. Xelovneba.

Mercier, C. (1954). *Hippolyte de Rome, Sur les bénédictions d'Isaac, de Jacob et de Moïse* (Patrologia Orientalis, Vol. 27, fasc. 1–2). Institut Orientaliste.

Merçule, G. (2022). *Житие св. Григория Хандзтийского: Дневник поездки в Шавшетию и Кларджети* (H. Mapp, Ed., Orijinal çalışma 1911). Artanuji.

Merian, S. L. A. (1993). *The structure of Armenian bookbinding and its relation to Near Eastern bookmaking traditions* (Yayımlanmamış doktora tezi). Columbia University.

Merian, S. M. (1996). From Venice to Isfahan and back: The making of an Armenian manuscript in early eighteenth-century Persia. In J. L. Sharpe (Ed.), *The compleat binder: Studies in book making and conservation in honour of Roger Powell* (pp. 280–291). Brepols.

Merkviladze, D. (2006). *Asurel mamebi VI S-is sirieli sasulieri moğvatzeni Sakartveloşi* (Vol. 1). Meridieni.

Mesxia, Ş. (1973). Adrepeodaluri Sakartvelos istoriis dziritadi periodebi. In Ş. Mesxia, (Ed.), *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Vol. 2; pp. 5-27). Sabçota Sakartvelo.

Mesxia, Ş. (1986). *Xelovnuri tzarmoebisa da şromis organizatsiis sakitxisatvis X-XIII ss. Kartul monasterşi* (Vol. 3). Metsniereba.

Metreveli, E. (1959a). *Kartuli xelnatzerta ağtzeriloba: Qopili Kartvelta şoris tzera-kitxvis gamavrtselebeli sazogadoebis S kolektsiisa* (Vol. 1). Metsniereba.

Metreveli, E. (1959b). Şavi Mtis mtzignobruli keris istoriisatvis XI saukunis pirvel naxevarşi. *Sakartvelos Saxelmtzipo Muzeumis Moambe*, *XX-B*, 85-105.

Metreveli, E. (1969). *Kartul xelnatzerta ağtzeriloba qopili Kartvelta şoris tzera-kitxvis gamavrtselebeli sazogadoebis S kolektsia* (Vol. 6). Metsniereba.

Metreveli, E. (1971). *Dzlispirni da ğmrtismşoblisani: Ori dzveli redaktsia X-XI ss. xelnatzerebis mixedvit*. Metsniereba.

Metreveli, E. (1973). *Kartul xelnatzerta ağtzeriloba qopili saeklesio muzeumis A kolektsiisa* (Vol. 1). Metsniereba.

Metreveli, E. (1974). *Kartul xelnatzerta ağtzeriloba qopili saeklesio muzeumis (A) kolektsiisa* (Vol. 1-1). Metsniereba.

Metreveli, E. (1976). *Kartul xelnatzerta ağtzeriloba qopili saeklesio muzeumis (A) kolektsiisa* (Vol. 1-2). Metsniereba.

Metreveli, E. (1986). *Kartuli xenatzerta ağtzeriloba, qopili saeklesio muzeumis A kolektsiisa* (Vol. 1). Metsniereba.

Metreveli, E. (1991). *Sulkhan Saba Orbelianis (1658-1725) leksikoni Kartuli*. Metsniereba.

Metreveli, E. (1996). *Narkvevebi Atonis kulturul-saganmanatleblo keris istoriidan*. Metsniereba.

Metreveli, E. Çankievi, Ts. & Xevsuriani, L. (Eds.). (1980). *Udzvelesi iadgari*. Metsniereba.

Metreveli, R. (2008). *Matiane Kartlisai*. Metsniereba.

Metreveli, R. (Ed.). (2012). *Kartlis Tskhovreba A History of Georgia*. Artanuji Publishing.

Metreveli, S. (2008). *Kartuli agiograpiis ikonograpiuli saxismetqveleba*. Metsniereba.

Metreveli, S. (2010). *Tzminda Asurul mamata tzameba-tsxovrebani*. Metsniereba.

Metzger, B. M. (1991). *Manuscripts of the Greek Bible: An introduction to palaeography*. Oxford University Press.

Meydan, C., & Guliyeva, M. (2020). Büyük Selçuklu Dönemi saray giyim kuşamı. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi, 16,* 176–191. https://doi.org/10.46400/uygur.831039

Meyer, E. (1954). *Geschichte des altertums*. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Meyer, R. T. (Trans.). (1978). *St. Athanasius: The life of St. Antony*. Newman Press.

Mgaloblashvili, T. (2014). The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem: Legends and reality. In *Georgians in the Holy Land: The rediscovery of a long-lost Christian legacy* (Iberica Caucasica, II, pp. 31–45). London: Garnett Press.

Mgaloblaşvili, T. (2003). Katvel metsnierta ekspeditsia tzminda mitzaze. *Academia*, *5*, 21-36.

Mgaloblişvili, T. (2001). IV-X Saukuneebis Sakartveloşi mimdinare religiuri protsesebi. *Mravaltavi*, *19*, 331-341.

Mikadze, G. (1957). *Kartuli xelnatzerebis şesaxeb da ağtzera*. Metsniereba.

Miller, J. (2010). The prophetologion: The Old Testament of Byzantine Christianity? In P. Magdalino & R. S. Nelson (Eds.), *The Old Testament in Byzantium* (pp. 55-77). Dumbarton Oaks Paper.

Morton, J. (2021). *Byzantine religious law in medieval Italy*. Oxford University Press.

Muravyev, A. (1848). *Грузия и Армения* (Часть I). Типография Императорской Академии Наук.

Musxelişvili, D. (1980). *Sakartvelos istoriuli geograpiia dziritadi sakitxebi* (Vol. II). Metsniereba.

Nadiradze, E. (2001). *Udabno sağvitod şemokrebulta*. Metsniereba.

Narsia, G. (1985). Soxoistis brdzola 1545. *Kartuli Sabçota Entsiklopedia* (Vol. 9, p. 501). Gürcistan Bilimler Akademisi Yayınları.

Natslişvili, N. (2005). Tzilkani - Ert-erti udzvelesi samonastro kera. *Mravaltavi*, *21*, 363-369.

Nau, F. (1912). *Jean Rufus, évêque de Maiouma: Plérophories, c'est-à-dire témoignages et révélations (contre le Concile de Chalcédoine)*. Patrologia Orientalis.

Needham, P. (1979). *Twelve centuries of bookbinding 400–1600*. Oxford University Press.

Nersessian, S. (1960). Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection. *Dumbarton Oaks Papers*, *14*, 71–86.

Nijaradze, B. (1903, 12 Sektemberi). Svanetis Manuskriptebi. *Gazeti İveria*, 194, 2.

Nijaradze, B. (1904, Oktomberi). Svanetis xelnatzerebi. *Moambe*, 10, 49-83.

Nijaradze, B. (1904, Sektemberi). Svanetis xelnatzerebi. *Moambe*, 9, 1-15.

Nikolaişvili, V. (1983). Axlad ağmoçenili arkeologiuri Dzeglebi istoriuli didi Mtsxetis teritoriaze. *Dzeglis Megobari*, *63*, 35-42.

Nikolozişvili, N. (2003). Zabilonidan Mirianamde. *Klio: Saistorio Almanaxi, 17*, 55-72.

Ninidze, M. (2005). *Asomtavrulidan pirveksaxisken*. Xelovneba.

Nordenfalk, C. (1938). *Die spätantiken kanontafeln*. Förf.

Nordenfalk, C. (1982). Canon tables on papyrus. *Dumbarton Oaks Papers, 36*, 29-38.

Nutsubidze, Ş. (1956). *Kartuli pilosopiis istoria* (Vol. 1). Metsniereba.

O'Neill, J. C. (1989). The origins of monasticism. In R. Williams (Ed.), *The making of Orthodoxy: Essays in honour of Henry Chadwick* (pp. 270-287). Cambridge University Press.

Oliver, H. H. (1959). The epistle of Eusebius to Carpianus: Textual tradition and translation. *Novum Testamentum, 3*,138-145.

Oltrogge, D., & Fuchs, R. (2009). *Die Maltechnik des Codex Aureus aus Echternach*. Germanisches Nationalmuseum.

Orbeliani, S.-S. (1991). *Leksikoni Kartuli* (İ. Abuladze, Haz.; E. Metreveli & C. Kurtsikidze, Ed.). Merani.

Ostapczuk, J. (2016). Typological classification of the Cyrillic manuscripts and early printed books with the gospel texts. *Studia Ceranea, 6*, 129-141: https://doi.org/10.18778/2084-140X.06.07

Ostrogorsky, G. (2017). *Bizans Devleti tarihi* (F. Işıltan, Çev., 9. Baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Otkhmezuri, T. (2017). Searching for Euthymius the Athonite's Autograph: Cod. Iviron geo.68. *Le Muséon*, *130*(1-2), 177-206, https://doi.org/10.2143/MUS.130.1.3214929

Otkhmezuri, T. (Ed.). (2022). *Medieval Georgian literary culture and book production in the Christian Middle East and Byzantium* (M. Odisheli & M. Vickers, Trans.; Jerusalemer Theologisches Forum, Vol. 42). Münster: Aschendorff Verlag.

Otxmezuri, G. (1986). E. Taqaişvilis pirad saarkivo pondşi datsuli Kartuli epigrapikuli dzeglebi. *Mravaltavi*, *13*, 71-85.

Ovadiah, A. (1970). Bir el-Qutt: St. Theodore. In *Corpus of the Byzantine churches in the Holy Land* (pp. 43-50). Bonn: Reichert.

Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi I* (2. baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öncelen, G. (2023). *Kapadokya Bizans kiliselerinde İsa'nın çektikleri sahneleri*. Dorlion Yayınevi.

Öney, G. (1969). Anadolu Selçuk sanatında ejder figürleri. *Belleten, 33*(130), 171-192.

Öney, G. (1969). Anadolu Selçuklu mimarisinde aslan figürü. *Anadolu, 13*, 1–41.

Öney, G. (1970). Anadolu Selçuk mimarisinde boğa kabartmaları. *Belleten,* 34(133), 83–100.

Özçelik, A. C. (2021). *Bristol Psalter resimli el yazmasındaki ikonografik kompozisyonlar (British Library Add MS 40731)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi.

Özdemir, H. (1999). *Artvin tarihi*. Ajans Ege Matbaacılık.

Özder, M. A. (2017). *Artvin ve çevresi 1828–1921 savaşları*. Artvin Turizm ve Tanıtım Derneği Yayınları.

Özyurt Özcan, H. (2004). Ortaya çıkışı ile birlikte Bizans sanatında kiborion. *Sanat Tarihi Dergisi*, *13*(1), 83-94.

Pağava, M., Tsintsadze, M. & Baramidze, M. (2023). *Kartuli enis Klarculi dialekti*, Meridiani.

Papachryssanthou, D. (1973). La vie monastique dans les campagnes byzantines du VIIIe au XIe siècle. *Byzantion*, *43*, 167-190.

Papadakis, A. (1991). Synkellos. In A. P. Kazhdan (Ed.). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. 3, pp. 1993-1994). Oxford: Oxford University Press.

Parpulov, G. R. (2014). *Toward a history of Byzantine psalters ca. 850–1350 AD*. Paradigma Publishing.

Pataridze, R. (1980). *Kartuli asomtavruli*. Nakaduli.

Patrich, J. (1995). *Sabas, leader of Palestinian monasticism: A comparative study in eastern monasticism, fourth to seventh centuries*. Dumbarton Oaks.

Patrich, J. (2003). Monastic landscape. In W. Bowden, L. Lavan, & C. Machado (Eds.), *Recent research in late antique countryside* (pp. 413–445). Brill.

Paulson, G. S. (2013). *Scribal habits in Codex Sinaiticus, Vaticanus, Ephraemi, Bezae, and Washingtonianus in the Gospel of Matthew* (Yayımlanmamış doktora tezi). Edinburgh University.

Paydaş, K. (2006). Ak-Koyunlu ve Kara-Koyunlu Türkmenlerinin Gürcistan'a yaptıkları seferler. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, *21*(2), 179-180.

Peacock, A. (2012). Between Georgia and the Islamic World: The Atabegs of Samc'xe and the Turks. *Varia Anatolica*, 25, 49-70.

Pehlivan, M. (1991). *Daya(e)ni/Diau(e)hi*. Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Peikrişvili, J. (1992). *Kartvelologiis sakitxebi*. Sarangi.

Peikrişvili, J. (2006). Kartuli damtzerlobis saxeebi da şekmnis dro. In T. Putkaradze (Ed.), *Kartuli enis istoria* (pp. 74-85). Gamomtsemloba Kutaisis Saxelmtzipo Universiteti.

Peikrişvili, J. (2017). *Kartvelolojiye giriş* (Çev. H. Çimke). Gece Kitaplığı.

Pentcheva, B. V. (2002). The supernatural protector of Constantinople: The Virgin and her icons in the tradition of the Avar siege. *Byzantine and Modern Greek Studies*, *26*, 2–41.

Peradse, G. (1927). *Die anfänge des mönchtums in Georgien* (Sonderabdruck aus *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 56 [N. F. IX], 1. Heft). Tempelverlag.

Peradze, G. (1995). *Utsxoel piligrimta tsnobebi Palestinis kartveli berebisa da kartuli monastrebis şesaxeb*. Tbilisi: Metsniereba.

Peradze, G. (2006). *Bermonazvnobis Dasatzqisi Sakartveloşi*. Tbilisis Saxelmtsipo Universitetis Gamomtsemloba.

Peradze, G. (2012). Kartuli bermonazvnobis istoria dasatzqisidan 1063 tselamde. *Mtzignobroba Kartuli*, *14*, 211-216.

Peradze, İ. (1903, Mart). Sakartvelos saeklesio istoria. *Mogzauri*, (3-4), 101-124.

Pınarcık, P. (2012). *Urartu ve Assur yazılı kaynaklarına göre Urartu Krallığı'nın tarihi coğrafyası* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.

Pingree, D. (1962). Historical horoscopes. *Journal of the American Oriental Society*, *82*(4), 487–502. https://doi.org/10.2307/597519

Pingree, D. (2001). From Alexandria to Baghdād to Byzantium: The transmission of astrology. *International Journal of the Classical Tradition*, *8*(1), 3–37. http://www.jstor.org/stable/30224155

Polatcan, İ. (2022). Geçmişten günümüze Türklerde sportif ve kültürel bağlamda atlı okçuluk. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, *11*(3), 1346-1363.

Popović, S. (1998). The trapeza in the cenobitic monasteries: Architectural and spiritual contexts. *Dumbarton Oaks Papers*, *52*, 280-283.

Popović, S. (2006). The Byzantine monastery: Its spatial iconography and the question of sacredness. In A. Lidov (Ed.), *Hierotopy: Studies in the making of sacred space* (pp. 150-185). Indrik.

Porada, E. (1987). On the origins of 'Aquarius'. In F. Rochberg-Halton (Ed.), *Language literature and history: Philological and historical studies presented to E. Reiner* (pp. 279-291). American Oriental Society.

Priest, N. E. (1979). P. Mich. Inv. 6653 and P. Köln I 21: A convergence. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, *33*, 35–37.

Pugliese, S. (2008). Byzantine bindings in the Marciana National Library. In N. Tsironis (Ed.), *The book in Byzantium: Byzantine and post-Byzantine bookbinding* (pp. 219–252). Institute for Historical Research, National Hellenic Research Foundation.

Pultar, M. (2007). *Yıldız adları sözlüğü*. Tetragon Yayınları.

Purtseladze, D. (1862). История Грузинской Церкви. *Кавказ*, № 94, 538.

Putkaradze, İ. (1984). Mtzignobartuxutsesi. *Kartuli Sabçota Entsiklopedia* (Vol. 7, p. 265).

Qauxçişvili, S. (1940). *Ritorikuli ganatlebis tsentri dzvel Kolxetşi*. Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomstemloba.

Qauxçişvili, S. (1942). *Kartlis tsxovreba: Ana dedopliseuli nusxa*. Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomstemloba.

Qauxçişvili, S. (1955). *Kartlis tsxovreba* (Vol. 1). Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomstemloba.

Qauxçişvili, S. (1959). *Kartlis tsxovreba* (Vol. 2). Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomstemloba.

Qauxçişvili, S. (1963). *Georgika* (Vol. 5). Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomstemloba.

Qauxçişvili, T. (2004). *Sakartvelos Berdznuli tzartzerebis korpusi*. Logosi.

Quasten, J. (1986). *Patrology* (Vol. 2). Christian Classics.

Qubaneişvili, S. (1946). *Dzveli Kartuli literaturis krestomatia* (Vol. 1). Metsniereba.

Raabe, R. (1895). *Petrus der Iberer: Ein Charakterbild zur Kirchen- und Sittengeschichte des fünften Jahrhunderts* (syrische Übersetzung einer um das Jahr 500 verfassten griechischen Biographie). Leipzig: J. C. Hinrichs.

Rahmani, L. Y. (1996). Representations of the seasons on a Christian lead coffin from Nirim. *'Atiqot, 28*, 147–159.

Rankin, D. I. (2006). *From Clement to Origen: The social and historical context of the Church Fathers*. Ashgate.

Rapp, S. (2007). Georgian Christianity. In K. Parry (Ed.), *The Blackwell companion to Eastern Christianity* (pp. 137-155). Blackwell Publishing.

Rapp, S. (2014). *The Sasanian world through Georgian eyes: Caucasia and the Iranian commonwealth in late antique Georgian literature*. Ashgate.

Rassart-Debergh, M. (1991). Kellia. In A. S. Atiya (Ed.), *The Coptic encyclopedi*a (Vol. 5, pp. 1396-1409). Macmillan Publishing Company.

Regemorter, B. (1969). La reliure Byzantine. *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, *36*, 122-124.

Regnault, L. (1991). Amun, Saint. In A. S. Atiya (Ed.), *The Coptic encyclopedia* (Vol. 1, p. 119). Macmillan Publishing Company.

Rezk Allah, N., Saeed Soliman, N., & Alfy Zekry, N. (2022). Depiction of the cross in Coptic manuscripts through the Collection of Psalmodia and Pasxa manuscripts during Ottoman period. 168-146 ,(1)*6* ,مجلة كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات. https://doi.org/10.21608/mfth.2022.284994

Richter-Siebels, I. (1990). *Die palästinensischen Weihrauchgefässe mit Reliefszenen aus dem Leben Christi*. Gebr. Mann Verlag.

Robinson, J. (2008). *Masterpieces of medieval art*. Victoria and Albert Museum.

Robinson, J. M. (1979). Codicological analysis of Nag Hammadi Codices V and VI and Papyrus Berolinensis 8502. In D. M. Parrott (Ed.), *Nag Hammadi Codices V,2–5 and VI with Papyrus Berolinensis 8502,1 and 4* (pp. 9-45). Brill.

Rodoslu Apollonios. (2018). *Argonautika* (A. Çikona, Çev.). Alfa Yayınları.

Roilidis, J. (1997–1998). Eastern monasticism: From desert to the ultimate north. An architectural appraisal. *Acta Byzantina Fennica: Byzantium and the North*, *9*, 153-191.

Rubanovich, J. (2016). In the mood of love: Love romances in medieval Persian poetry and their sources. In C. Cupane & B. Krönung (Eds.), *Fictional storytelling in the medieval Eastern Mediterranean and beyond* (pp. 67–94). Brill.

Rubenson, S. (1995). *The letters of St. Antony: Monasticism and the making of a saint*. Augsburg Fortress.

Rubenson, S. (2015). Asceticism: Christian perspectives. In W. M. Johnston (Ed.), *Encyclopedia of monasticism* (pp. 92–94). Routledge.

Ruether, R., & McLaughlin, E. (1979). Women's leadership in the Jewish and Christian traditions (continuity and change). In R. Ruether & E. McLaughlin (Eds.), *Women of spirit: Female leadership in the Jewish and Christian traditions* (pp. 71-99). Simon & Schuster.

Rufinus. (1997). *The church history: Books 10 and 11* (P. M. Amidon, Trans.). Oxford University Press.

Sabinin, G. (1877). *История Грузинской Церкви до конца VI в.* Типография Императорской Академии Наук.

Safi, P. (2008). I. Dünya Savaşı ve Millî Mücadele döneminde Artvin. In P. Safi (Ed.), *19 ve 20. yüzyıl belgelerinde Artvin: Göğe komşu topraklar* (ss. 76-83). Artvin Valiliği Yayınları.

Sağinidze, R., Peikrişvili, J. & Çimke, H. (2015). *Gürcü dili* (İ. Üstünyer, Ed.). STS Yayınları.

Salvini, M. (2006). *Urartu tarihi ve kültürü*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Sarcveladze, Z. (2001). *Dzveli Kartuli enis sitqvis kona*. Metsniereba.

Sarcveladze, Z. (2003). *Adişis Otxtavi 897 tzlisa*. Sakartvelos Matsne.

Sarı Güven, M. (2019). Ermeni alfabesinin dil, din ve kimlik üçgeninde tarihi gelişimi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, *8*(4), 2713-2727. https://doi.org/10.15869/itobiad.597364

Sarıkaya, O. (2023). *Tao-Klarceti el yazmalarında metal cilt kapakları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi.

Schaff, P., & Wace, H. (Eds.). (1995). *Athanasius: Select works and letters* (Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Vol. 4). Hendrickson Publishers.

Schenk, W. (1973). Die gnostisierende Deutung des Todes Jesu und ihre kritische Interpretation durch den Evangelisten Markus. In K.-W. Tröger (Ed.), *Gnosis und Neues Testament: Studien aus Religionswissenschaft und Theologie* (pp. 231–243). Evangelische Verlagsanstalt.

Scher, A. (1909). Traités d'Ishaie le Docteur et de Hnana d'Adiabéne sur les martyrs, le Vendredi d'or et les rogations. *Patrologia Orientalis*, *7*, 53-87.

Schironi, F. (2018). *The best of the grammarians: Aristarchus of Samothrace on the Iliad*. University of Michigan Press.

Schwartz, E. (1912). Johannes Rufus: Ein monophysitischer Schriftsteller. *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, *6*(16), 1–28. Heidelberg.

Scrivener, F. H. A. (1861). *A plain introduction to the criticism of the New Testament: For the use of biblical students* (Vol. 1). George Bell & Sons.

Selassie, S. H. (1981). *Bookmaking in Ethiopia*. Karstens Drukkers.

Sevak, G. (1962). *Месроп Маштоц: Создание армянских письмен и словесности*. Айпетрат.

Ševčenko, N. P. (1990). Virgin Hodegetria. In A. Kazhdan (Ed.), *The Oxford dictionary of Byzantium* (Vol. 3, pp. 2172–2173). Oxford University Press.

Sezer, S. (2022). Claudiopolis Ganymedes mozaiği. *Journal of Mosaic Research*, *15*, 285-298. https://doi.org/10.26658/jmr.1143760.

Shailor, B. A. (1988). *The medieval book: Illustrated from the beinecke rare book and manuscript library*. Yale University Press.

Shaw, T. (1990). Homily: On virginity. In V. L. Wimbush (Ed.), *Ascetic behavior in Greco-Roman antiquity: A sourcebook* (pp. 29-45). Fortress Press.

Sigua, S. (2016). *Kartuli kulturis istoria* (Vol. 1). Sakartvelos Teknikuri Universiteti.

Silogava, V. & Şengelia, K. (2006). *Tao-Klarceti*. Kafkas Üniversitesi Yayınları.

Silogava, V. (1986). *Svanetis tzerilobiti dzeglebi* (Vol. 1). Metsniereba.

Silogava, V. (2008). Qvaviloba Asomtavruli. *Entsiklopedia 'Kartuli Ena'* (pp. 269-271). Metsniereba.

Silogava, V. (2012). *Cavaxetis epigrapikuli korpusi, lapidaruli tzartzerebi, toponimia, sağvtismetqvelo-literaturuli tsentrebi*. Metsniereba.

Simonia, I. (2001). Little known aspects of the history of Georgian astronomy. *Journal of Astronomical History and Heritage, 4*(1), 59–73.

Simonia, I. (2004). Old Georgian astronomical manuscripts. *Journal of Astronomical Data, 10,* 121–133.

Simonia, I., Kharadze, E., & Ninidze, M. (2015). *Astronomical manuscripts in Georgia*. Georgian National Academy of Sciences.

Siradze, R. (1987). *Kartuli Agiograpia*. Nakadulis Gamomtsemloba.

Siradze, R. (1992). *Kristianuli kultura da kartuli mtzirloba* (Vol. 1). Sakartvelos Gamomtsemloba.

Skhirtladze, Z. & Kldiashvili, D. (2022). Georgian manuscripts produced in eleventh-century Constantinople. *Dumbarton Oaks Papers*, *76*, 311-398.

Skylitzes, J. (2010). *A synopsis of Byzantine history, 811–1057* (J. Wortley, Trans.). Cambridge University Press.

Smith, W. A. (2014). *A study of the Gospels in Codex Alexandrinus: Codicology, palaeography, and scribal hands*. Brill.

Soofizadeh, A. (2018). Güney Kafkasya'da Osmanlı-Safevi rekabeti (1555–1618). *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, *43*, 165–179.

Strabo. (1961). *The geography of Strabo* (H. L. Jones, Trans., Vol. 5). Harvard University Press.

Streeter, B. H. (2008). *The four Gospels: A study of origins, treating of the manuscript tradition, sources, authorship, & dates*. Wipf and Stock Publishers. (Orijinal eser 1924 yılında yayımlandı)

Subaşı, Ö. (2013). Arap akınlarına kadar Artvin ve çevresi. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *49*, 2013, 323-342.

Subaşı, Ö. (2022). *Gürcistan Krallığı (XI-XIV. yüzyıllar)*. Selenge Yayınları.

Sundberg, A. C. (1964). *The Old Testament of the early church*. Kraus Reprint.

Surguladze, M. (1978). *Dzveli Kartuli paleograpiuli terminebi*. Metsniereba.

Surguladze, M., Çxikvadze, N., Şatirişvili, L., Karanadze, M. Zhgenti, N. & Edişeraşvili, E. (2018). *Tao-Klarcetis mtzignobruli memkvidreoba*. Korneli Kekelidzis Saxelobis Sakartvelos Xelnatzerta Erovnuli Tsentri.

Süslü, Ö. (2021). *Tasvirlere göre Anadolu Selçuklu kıyafetleri* (3. baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Svanidze, M. (2002). *Osmaluri istoria: 1600-1923* (Vol. 2). Gamomtsemloba Kronograpi.

Szirmai, J. A. (1999). *The archaeology of medieval bookbinding*. Ashgate.

Şadruddin Ebûl-Hasan Ali bin Nâsır bin Ali El-Hüseynî. (1999). *Ahbârü'd-Devleti's-Selçukiyye* (Necati Lügal, Çev.). TTK Yayınları.

Şahin, İ., & Emecen, F. (1991). Amasya Antlaşması. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 6, ss. 4–5).

Şanidze, A. (1927). Xanmeti mravaltavi. *Tpilisis Universitetis Moambe*, *7*, 98-160.

Şanidze, A. (1935). *Dzveli Kartuli enis krestomatia*. Metsniereba.

Şanidze, A. (1945). *Kartuli otxtavis ori dzveli redaktsia sami Şatberduli xelnatzeris mixedvit*. Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademia.

Şanidze, A. (1959). *Sinuri mravaltavi 864 tzlisa da misi mnişvneloba Kartuli enis istoriisatvis*. Metsniereba.

Şanidze, A. (1971). *Kartvelta monasteri Bulgaretşi da misi tipikoni.* Metsniereba.

Şanidze, A. (1975). *Etlta da şuidta mnatobtatuis*. Metsniereba.

Şanidze, A. (1986). *Txzulebani tormet tomad: Kartvelta monasteri Bulgaretşi da misi tipikoni, tipikonis kartuli redaktsi* (Ş. Dzidziguri, Ed.; Vol. 9). Metsniereba.

Şanidze, A. (1994). *Udabnos mravaltavi*. İvane Cavaxişvilis Saxelobis Tbilisis Saxelmtzipo Universiteti.

Şanidze, M. (1960). *Psalmunis dzveli Kartuli redaktsiebi X-XIII saukuneta xelnatzerebis mixedvit*. Metsniereba.

Şaraşidze, K. (1954). Narkvevebi Sakartvelos istoriidan (XV-XVII ss.). *Narkvevebi Sakartvelosa da Kavkasiis İstoriidan*, *30*, 210-215.

Şen, M. (2004). Tarihi metinlerde saç ve sakal kültürü. In E. Gürsoy-Naskali (Ed.), *Saç kitabı* (ss. 12–45). Simurg Yayınları.

Şenel, İ. (2020). *Gürcü alfabesinin tarihi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Düzce Üniversitesi.

Şengelia, K. (2008). *Tao-Klarcetis dzeglebi*. Metsniereba.

Şengelia, M. (1985). Samkurnalo Tzigni– Karabadini. *Kartuli sabçota entsiklopedia*, 9, 18.

Şenol, E. (2021). Asomtavruli. In F. Çelebi (Ed.), *Gürcü ansiklopedik sözlüğü* (ss. 30-31). Emsal Matbaa Tanıtım Hiz. San. ve Tic. Ltd. Şti.

Şmerlingi, R. (1940). *Kartul xelnatzerta mortulobis nimuşebi*. Metsniereba.

Şoşiaşvili, N. (1975). Abazasdzeni. *Kartuli Sabçota Entsiklopedia* (Vol. 1, p. 11).

Taft, R. F., & Ševčenko, N. P. (1991). Synaxarion. In A. Kazhdan (Ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. 3, p. 1991).

Talbot Rice, D. (1968). *Byzantine art* (4. genişletilmiş baskı). Thames and Hudson.

Talbot, A. M., & Kazhdan, A. (1991). Lavra. In A. P. Kazhdan (Ed.), *The Oxford dictionary of Byzantium* (Vol. 2, p. 1190). Oxford: Oxford University Press.

Talbot, M. (1991). Koinobion. In A. P. Kazhdan (Ed.), *The Oxford dictionary of Byzantium* (Vol. 2, p. 1136). Oxford University Press.

Tamaraşvili, M. (1995). *Kartuli eklesia dasabamidan dğemde, kartuli eklesiis istoria: Masalebi da gamokvlevebi* (Vol. 3). Gamomtsemloba Kandeli.

Tansuğ, K. (1949). Kimmerler'in Anadolu'ya girişleri ve M.Ö. 7. yüzyılda Asur Devleti'nin Anadolu ile münasebetleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 7*(4), 536-537.

Taqaişvili, E. (1890). *Sami istoriuli xronika: Kartulis moktsevisa, Sumbatisa Bagrationebis şesaxeb da musxuri Davitnisa*. Mesxievis da Poletaevis Stamba.

Taqaişvili, E. (1891). *Axali varianti Tzminda Ninos tsxovreba*, Stamba İ.A. Mansvetovis.

Taqaişvili, E. (1906). *Kartlis tsxovreba: Mariam dedoplis varianti*. Kartvelta Şoris Tzera-Kitxvis Gamavrtselebeli Sazogadoebis Gamotsema.

Taqaişvili, E. (1909a). *Материалы по археологии Кавказа, собранные экспедициями Московского археологического общества*. Типография Г. Лисснера и Д. Собко.

Taqaişvili, E. (1919). Şenişvnebi zarzmis eklesiisa da mis sidzveleta şesaxeb. *Tpilisis Universitetis Moambe*, *1*, 105-124.

Taqaişvili, E. (1919/2010). *Cruçis monasteri da misi sidzveleebi* (T. Koçlamazaşvili, Ed.). Sakartvelos Sapatriarkos Saeklesio Xelovnebis Kvlevis Tsentri.

Taqaişvili, E. (1937). *Arkeologiuri ekspeditsia Leçxum-Svanetşi 1910 tzelis*. Paris.

Taqaişvili, E. (1906-1912). Описание рускописей библиотеки Общества распространения грамотности среди Грузинского населения. *СМОМПК*, 1-4, 632-651.

Taqaişvili, E. (1909b). Описание рускописей библиотеки Общества распространения грамотности среди Грузинского населения. *СМОМПК*, 40, 36-55.

Taqaişvili, E. (1910). Описание рускописей библиотеки Общества распространения грамотности среди Грузинского населения. *СМОМПК*, 41, 48-96.

Taqaişvili, E. (1912). Описание рускописей библиотеки Общества распространения грамотности среди Грузинского населения. *СМОМПК*, 42, 1-59.

Tarchnischwili, M. (1940). Die Legende der Heiligen Nino und die Geschichte des georgischen Nationalbewusstseins. *Byzantinische Zeitschrift*, *40*, 48-72.

Tarxnişvili, M. (1994). *Tzerilebi*. Metsniereba.

Taş, F. (1995). *Erzincan Mütarekesi ve Brest-Litovsk*. Özyurt Matbaacılık.

Taşpınar, İ. (2020). Batı manastır geleneğinin babası Aziz Benedikt ve asketik öğretileri. *AKADEMİAR: Akademik İslam Araştırmaları Dergisi*, *8*, 11-48.

Tatić-Djurić, M. (1995). L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle. In C. Moss & K. Kiefer (Eds.), *Byzantine East, Latin West: Art historical studies in honor of Kurt Weitzmann* (pp. 557–564). Princeton University Press.

Tchekhanovets, Y. (2018). *The Caucasian archaeology of the Holy Land: Armenian, Georgian and Albanian communities between the fourth and eleventh centuries CE*. Brill.

Tchubinaschwili, G. (1925). Die Shio-Mghvime Laura. *Tpilisis Universitetis Moambe*, *5*, 246-253.

Tell, S. K. (1974). *12.-13. yüzyıl Selçuklu çığırı İslami minyatürlü yazmaların üslup gelişmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi.

Telli, E. & Top, M. (2021b). "Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki Süryani Kiliseleri'ne Ait Kiborium Formlu Kduşkudşin Örnekleri", *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7, 223-252.

Telli, E., & Top, M. (2021a). Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi Kduşkudşinindeki madeni levha örnekleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, *30*, 259–289. https://doi.org/10.26650/sty.2021.843150

Tellioğlu, İ. (2004). *Osmanlı hakimiyetine kadar Doğu Karadeniz'de Türkler*. Serander Yayınları.

Tellioğlu, İ. (2009). *XI-XIII. yüzyıllarda Türk-Gürcü ilişkileri*. Serander Yayınları.

Temiztürk, H. (2016). Kapadokyalı bir kilise babası: Aziz Basil ve Hıristiyanlığın şekillenmesine etkisi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *3*(1), 35-61.

Temkin, O. (1962). Byzantine medicine: Tradition and empiricism. *Dumbarton Oaks Papers, 16*, 95–115. https://doi.org/10.2307/1291159

Teteriatnikov, N. (1988). Upper-Story chapels near the sanctuary in churches of the Christian east. *Dumbarton Oaks Papers*, *42*, 65-72. https://www.jstor.org/stable/1291589

Theodossiou, E., Manimanis, V., & Dimitrijevic, M. S. (2012). Astrology in the early Byzantine Empire and anti-astrology stance of the Church Fathers. *European Journal of Science and Theology*, *8*(2), 7–24.

Thierry, J. M. (1992). Note sur les monuments de la Vallée du Karçkal. *Revue des études géorgiennes et caucasiennes,* (8-9), 233-237.

Thierry, N. M. (1968). Notes d'un deuxiéeme voyage en Géorgie Turque. *Bedi Kartlisa*, *14*, 51-66.

Thomas, J. (Ed.). (2000). *Byzantine monastic foundation documents* (Vol. 1, pp. 22-29). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Tiefenbach, H. (2012). *Anadolu'nun azizleri*. İz Yayıncılık.

Tiryaki, A. (2007). Erken Hıristiyanlık döneminde manastır sisteminin doğuşu. *Sanat Tarihi Dergisi*, *16*(2), 50–51.

Tokmak, A. N. (1996). Gürgânî, Fahreddin Esʿad. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Vol. 14, s. 321).

Tomaszewski, J., & Gervers, M. (2015). Technological aspects of the monastic manuscript collection at May Wayni, Ethiopia. In M. Kominko (Ed.), *From dust to digital: Ten years of the Endangered Archives Programme* (pp. 89–134). Open Book Publishers. https://doi.org/10.11647/OBP.0052

Toumanoff, C. (1943). Medieval Georgian historical literature (VIIth–XVth centuries). *Traditio*, 1, 139-182.

Toumanoff, C. (1949-1951). The fifteenth-century Bagratids and the institution of collégial sovereignty in Georgia. *Traditio*, *7*, 169-221.

Toumanoff, C. (1961). The Bagaratides of Iberia from the eighth to the eleventh century. *Le Muséon*, 74, 319–342.

Toumanoff, C. (1963). *Studies in Christian Caucasian history*. Georgetown University Press.

Treadgold, W. T. (1997). *A history of the Byzantine state and society*. Stanford University Press.

Tsagareli, A. (1889). *Сведения о памятниках грузинской письменности : выпуск 2*. Типография Имперторской Академий Наук.

Tsagareli, M. (1848). *Грузинская церковь. Свидетельница православная Русской Церкви*. Типография Императорской Академии Наук.

Tsintzadze, K. (1994), *Kvaşvetis tzmidis Giorgis eklesia Tpilisşi*. Metsniereba.

Tsurtaveli, İ. (2020). *Şuşanik: Dünyanın ilk romanı* (P.-B. Çilaşvili, Çev.). Othello Kitap

Tuncel, M. (1991). Artvin. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 3, s. 421).

Turan, H. (2021). İslam sanatında Kantûrus (Kentaur) tasviri. *Sanat Tarihi Dergisi*, *30*(1), 149–173. https://doi.org/10.29135/std.768136

Tükel, U., & Arsal, S. Y. (2014). *Sözden imgeye Batı sanatında ikonografi*. Hayalperest Yayınları.

Tvaradze, R. (1985). *Txutmetsaukunovani mtlianoba.* Metsniereba.

Tvaradze, R. (2001). *Kartuli literaturis istoria*. Metsniereba.

Tvlaçrelidze, Z. (2011). *Garecis mravalmtis arkeologiuri dzeglebi: Tz. İoane natlismtsemlis monasteri*. Artanuji.

Tzereteli, G. (1960). *Udzvelesi tzartzerebi Palestinidan*. Metsniereba.

Ugrexelidze, T. (2011). *Kostumi şua saukuneebis Sakartveloşi*. Akaki Tzeretlis Saxelmtzipo Universitetis Gamomtsemloba.

Uğur, C. (2013). *Star-crossed empires: Cross-cultural examination of astrology in Byzantine and Ottoman empires* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Koç Üniversitesi.

Ural, S. (2004). Mütareke döneminde Osmanlı Devleti'nin Elviye-i Selâse politikası. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, *11*(23), 303-310.

Uvarova, P. S. (1904). *Кавказ: Путевые заметки*. Типография Общества распространения полезных книг.

Uygun, S. (2012). *Tao-Klardjeti Bölgesi'ndeki Yeni Rabat manastır kilisesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi.

Ünal, C. (2006). III. Romanos Argyros adına basılan gümüş sikke birimi Miliaresion örneğinde Meryem Odegetria (Ὁδηγήτρια) tasviri. *Sanat Tarihi Dergisi*, *15*(2), 73-87.

Ünal, C. (2016). Kuva-yi Milliye Müzesi'nde yer alan Artuklu Beyliği'ne ait figür tasvirli sikkeler. *Seleucia*, *6*, 150-179.

Ünlü, F. (2014). *Roma İmparatorluğu döneminde Kapadokya bölgesi (M.S. III ve IV. yüzyıllar)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Ünsal, V. (2008). Urartu Krallığı'nın kuzeybatı seferleri. *Uluslararası Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, *5*(5), 15-19.

Van Esbroeck, M. (1975). *Les plus anciens homéliaires Géorgiens: Étude descriptive et historique* (Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain, 10). Peeters Publishers.

Van Esbroeck, M. (1978). Deux homélies de Sévérien Gabala (IV^{e}-V^{e} siécle) conservées en Géorgien. *Bedi Kartlisa*, *36*, 71-92.

Varol, A. H. (2024). Bursa Arkeoloji Müzesindeki II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemi sikkeleri. *Art-Sanat, 22,* 507–549. https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1447056

Veganzones, A. R. (1990). La representación arquitectónica de la rotonda del Santo Sepulcro en la escultura paleocristiana de Occidente. In *Christian archaeology in the Holy Land: New discoveries. Essays in honour of Virgilio C. Corbo* (pp. 570–589). Franciscan Printing Pres.

Volskaya, A. (1971). Zedazenis reliepi. *Dzeglis Megobari*, (26), 11-26.

Vööbus, A. (1962). *Statutes of the School of Nisibis*. Estonian Theological Society in Exile.

Wallraff, M., & Andrist, P. (2021). *Die Kanontafeln des Euseb von Kaisareia (Manuscripta Biblica Paratextus Biblici, 1)*. De Gruyter.

Wardrop, M., & Wardrop, O. (1900). *Life of Saint Nino*. Eyre & Spottiswoode.

Watson, F. (2016). *The Fourfold Gospel: A theological reading of the New Testament portraits of Jesus.* Baker Academic.

Watterson, B. (1988). *Coptic Egypt*. Scottish Academic Press.

Wellesz, E. (1959). An early al-Ṣūfī manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A study in Islamic constellation images. *Ars Orientalis, 3,* 1–26.

Wilson-Kasner, P. (1981). *A lost tradition: Women writers of the early church*. University Press of America.

Wimbush, V.L. & Valantasis, R. (1998). *Asceticism*. Oxford University Press.

Winkler, A., & Zellmann-Rohrer, M. (2023). Zodiacs and monuments: An early pictorial "horoscope" from Egypt. *Journal for the History of Astronomy*, *54*(2), 125-152, https://doi.org/10.1177/00218286231159361.

Wright, D. H. (1973). The date and arrangement of the illustrations in the Rabbula Gospels. *Dumbarton Oaks Papers*, *27*, 197–208. https://doi.org/10.2307/1291340

Xalvaşi, R. (1998). *Tbel Abuserisdzis saxismetqveleba*. Batumi Saxelmtzipo Universitetis Gamomtsemloba.

Xalvaşi, R. (2008). Tsameti Asureli mamis hagiograpiuli tsikli VII-XVIII ss. In R. Siradze (Ed.), *Sametsniero konperantsia "Andria Pirveltzodebulis Gzit" masalebi (pp. 55-72)*. Sakartvelo.

Xaranauli, A. (2005). *Dzveli ağtkmis xanmeti pragmentebi da Kartuli bibliis tekstis istoriis sakitxeebi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Tbilisi Saxelmtzipo Universiteti.

Xetaguri, D. (1984). *Ateni Sionis moxatuloba*. Xelovneba.

Xisitaşvili, İ. (2010). XVII Saukunis Somexi avtoris İakob Karinelis tsnobebi Tao-Klarcetis şesaxeb. In B. Kudava (Ed.), *Saertaşoriso konperentsia Tao-Klarceti moxsenebata tezisebi*, 75.

Xoştaria, D. (1995). Klarcetis IX-XI saukuneta samonastro xurotmodzğvreba. *Svetitsxovlobisadmi midzğveli pirveli sametsniero konperantsia 11-13 Oktomberi*. Xelovneba.

Xoştaria, D. (1998). Şavşet-Klarcetis eklesiebi. *Literatura da Xelovneba*, *2*, 53-80.

Xoştaria, D. (2001). Şatberdis (Eni-Rabatis) eklesiis arkitekturis zogi tavisebureba. *Literatura da Xelovneba*, *1*, 115-144.

Xoştaria, D. (2009a). Udzvelesi monasterebi Sakartveloşi. *Arkitekturuli Memkvidreoba* (Vol. 1, ss. 29-36). Sakartvelos Gamomtsemloba.

Xoştaria, D. (2009b). *Klarcetis eklesiebi da monastrebi.* Artanuji.

Xutsişvili, T. (2006). *Şatberdis monasteri*. Metsniereba.

Xutsişvili, T. (2021). *Tao-Klarcetis dzeglebis 2019 tzlis sakvlevi ekspeditsiebis angarişebi*. Tbilisis Universiteti.

Yapıcı, H. (2012). 93 Harbi sonrasında yaşanan göçler ve neticeleri. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *7*(1), 181-189.

Yaşar, F. (2024a). *Orta Bizans dönemi Evangelion el yazması: Grec.74 (Paris Ulusal Kütüphanesi)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi.

Yaşar, F. (2024b). İsa'nın mucizelerinin görsel anlatımı: BnF Copte 13 üzerine bir inceleme. *Amisos, 9*(17), 220–245. https://doi.org/10.48122/amisos.1536529

Yaşar, F., & Mimiroğlu, İ. M. (2022). Ankara Etnografya Müzesi'ndeki iki gümüş kitap kapağı üzerine görüşler. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *21*(4), 1818-1845. https://doi.org/10.21547/jss.1105967

Yeni Çeviri. (2014). *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma* (Orijinal çalışma 2001'de yayımlandı). Kitabı Mukaddes Şirketi.

Yeni, H. (2008). Eski çağlardan 93 Harbi'ne Artvin. In P. Safi (Ed.), *19 ve 20. yüzyıl belgelerinde Artvin: Göğe komşu topraklar* (ss. 41–53). Artvin Valiliği Yayınları.

Yıldırım, S. (2003). Aslan-boğa mücadelesi kompozisyonu. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, *43*(2), 1-18.

Zakaraya, P. (1990). *Зодчество Тао-Кларджети*.Тбилисского Университет.

Zakaria, P. (1990). Odzisis tzminda Giorgis eklesia. *Sakartvelos İstoriisa da Kulturis Dzeglta Ağtzeriloba* (Vol. 5, p. 181). Metsniereba.

Zaozerski, N. A. & Xaxanov, A. S. (1902). *Номоканон Иоанна Постника*. Изд. Имп. об-ва исторіи и древностей россійскик при Московском унив.

Zdanevitch, I. (1966). *L'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo et les Églises aux confins de l'Atabégat*. Bedi Kartlisa.

Zeitler, B. (1999). Ostentatio genitalium: Displays of nudity in Byzantium. In L. James (Ed.), *Desire and denial in Byzantium: Papers from the Thirty-first Spring Symposium of Byzantine Studies* (pp. 186–188). Ashgate.

Zeki, T. (2001). *Bilim ve teknikte Ortaçağ Müslümanları*. TÜBİTAK Yayınları.

Zeybek, S. (2024). *Bizans sanatında balık: İkonografik ve üslupsal değerlendirme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.

Zhghenti, N. (2021). Tao-Klarjeti: Heritage of manuscripts. I. Giviashvili & F. Akder (Eds.), *The Georgian kingdom and Georgian art*. Koç University Press.

Zviadadze, S. (2022). *Dzveli Kartuli tipikoni: Liturgiuli traditsia da siaxlle* (Yayımlanmamış doktora tezi). SSİP Samtsxe-Cavaxetis Saxelmtzipo Universiteti.

Elektronik Kaynaklar:

Anatolian Scripts. (2019, 1 Kasım). Yazılıtaş Yazıtı. *Anatolian Scripts*. https://anatolianscripts.com/script/yazilitas-yaziti/ (Erişim tarihi: 20 Şubat 2022)

Anatolian Scripts. (2019, 20 Temmuz). Zivin Urartu Yazıtı. *Anatolian Scripts*. https://anatolianscripts.com/script/zivin-urartu-yaziti/ (Erişim tarihi: 20 Şubat 2022)

Ancient Greek alphabetical numbers. (n.d.). *Olon Chronos*. https://www.olon-chronos.gr/ancient-greek-alphabetical-numbers.html. (Erişim tarihi: 12 Aralık 2023).

Apakidze, A. (2009). *Kartuli Damtzerloba*. https://iberiana.wordpress.com/alphabet/apakidze/. (Erişim tarihi: 9 Ağustos 2023).

ARK: md80vq282p99. (n.d.). *Archives de manuscrits numérisés – ARCA*. https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md80vq282p99. (Erişim tarihi: 15 Eylül 2023).

Armazi Bilingual [Görsel]. (n.d.). *Wikimedia Commons*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Armazi_Bilingual.jpg. (Erişim tarihi: 20 Ekim 2023).

Art of the Middle Ages. (t.y.). *Item #1150*. https://artofthemiddleages.com/s/main/item/1150 (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

ArtWay. (t.y.). *Lambach Abbey: Healing of a possessed man*. https://www.artway.eu/posts/lambach-abbey-healing-of-a-possessed-man (Erişim Tarihi: 5 Nisan 2025)

Asomtavruli letter ⴆ [Görsel]. (n.d.). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts#/media/File:Asomtavruli_letter_%E1%83%9B.png. (Erişim tarihi: 2 Mart 2023).

Atinati. (t.y.). *[Makale veya haber başlığı belirtilmemiş]* [Web sayfası]. https://atinati.com/news/66b677cfe3a285004ed5ef12 (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2025)

Atlanta Serbs. (n.d.). Martkopi Monastery. Retrieved January 14, 2022, from https://www.atlantaserbs.com/learnmore/monasteries_and_towns/Martkopi.htm

Bibliothèque nationale de France (BnF). (t.y.). *Manuscrit: ark:/12148/btv1b10527642* [Dijital el yazması kaydı]. Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10527642 (Erişim Tarihi: 6 Ocak 2025)

Bibliothèque nationale de France (BnF). (t.y.). *Manuscrit: ark:/12148/btv1b6000399v* [Dijital el yazması kaydı]. Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000399v/f1.item (Erişim Tarihi: 6 Ocak 2025)

Bibliothèque nationale de France (BnF). (t.y.). *Manuscrit: ark:/12148/btv1b53129310r* [Dijital el yazması kaydı]. Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53129310r (Erişim Tarihi: 6 Ocak 2025)

Biblissima. (n.d.). *Eulexis Web – Λεξικόν Bailly*. https://outils.biblissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=%CE%9C%CE%B5%CF%84%CE%B1%CF%86%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82&dict=Bailly (Erişim Tarihi: 12.08.2022).

British Library. (2018, Şubat 8). *African scribes: Manuscript culture of Ethiopia* [Blog yazısı]. https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2018/02/african-scribes-manuscript-culture-of-ethiopia.html (Erişim Tarihi: 8 Şubat 2025)

Byzantica.com. (t.y.). *Santa Maria Crucifixion, Byzantine Rome (741 AD)* [Web sayfası]. https://www.byzantica.com/santa-maria-crucifixion-byzantine-rome-741ad/ (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

Calabria.org.uk. (t.y.). *Codex Purpureus Rossanensis* [Web sayfası]. https://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/codex11.htm (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

Catholic Encyclopedia. (n.d.). Holy Sepulchre. *New Advent*. https://www.newadvent.org/cathen/07425a.htm (Erişim tarihi: 15 Aralık 2022)

Christian Iconography. (t.y.). *The miracle of the loaves and fishes*. https://www.christianiconography.info/miracles.html#loavesFishes (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

Concordance – Türkçe–İngilizce anlamı. (n.d.). *Tureng Sözlük*. https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/concordance. (Erişim tarihi: 1 Aralık 2024).

Dahl, J. (2008). *Antik Mısır haritası* [Harita]. Vikipedi. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/Antik_M%C4%B1s%C4%B1r_haritas%C4%B1.png (Erişim tarihi: 25 Mayıs 2022).

Dal Sasso, E. (2022). Describing Ethiopian bookbinding in TEI. *Journal of the Text Encoding Initiative, Rolling Issue*. https://doi.org/10.4000/jtei.3790

Doğu Karadeniz. (2006, October). *5 gün: Porta Manastırı*. Retrieved January 1, 2022, from https://dogukaradeniz.blogspot.com/2006/10/5gn-porta-manastiri.html

Egypt Tours Plus. (n.d.). *Monastery of Saint Anthony* [Blog yazısı]. Egypt Tours Plus. https://www.egypttoursplus.com/monastery-of-saint-anthony/ (Erişim tarihi: 10 Eylül 2022)

Eusebius of Caesarea. (n.d.). *Letter to Carpianus*. Tertullian.org. https://www.tertullian.org/fathers/eusebius_letter_to_carpianus.htm. (Erişim tarihi: 25 Aralık 2023).

Geo24. (2009). *Kellia* [Fotoğraf, taranmış resim] [Vikipedi]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kellia.jpg (Erişim tarihi: 10 Aralık 2022).

GEORGIA | Alaverdi Monastery. (2020, March 6). *YouTube*. Retrieved July 5, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=seKvqeopWZU

Georgia Travel. (n.d.). *Nekresi Monastery*. Retrieved April 8, 2022, from https://georgia.travel/nekresi-monastery

Georgia Voyage. (n.d.). Alaverdi Monastery. Retrieved March 1, 2022, from http://georgiavoyage.ge/en/alaverdi-monastery/

Georgian alphabet: Writing and typography. (n.d.). *Typotheque*. https://www.typotheque.com/articles/georgian-alphabet-writing-and-typography. (Erişim tarihi: 15 Aralık 2023).

Georgian Holidays. (n.d.). Zedazeni Monastery. Retrieved February 14, 2022, from https://www.georgianholidays.com/attraction/churches-and-monasteries-in-regions/zedazeni-monastery

Georgian scripts. (n.d.). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts. (Erişim tarihi: 10 Ekim 2023).

GetArchive.net. (t.y.). *Ermakov 16787: Serebryannyj krest* [Dijital görsel kaydı]. https://boudewijnhuijgens.getarchive.net/media/ermakov-16787-serebryannyj-krest-e3d00e (Erişim Tarihi: 1 Şubat 2025)

Gruzinski Lekcionar – Luka 24:1 bölümü. (n.d.). *TITUS – Universität Frankfurt am Main*. https://titus.unifrankfurt.de/texte/etcs/cauc/ageo/xanmeti/grlekt/grlek.htm?grlek017.htm#gr._2058/2_8r_3_Lk._24_1. (Erişim tarihi: 15 Mart 2023).

Hill Museum & Manuscript Library (HMML). (t.y.). *Reading Room record no. 131701* [Dijital el yazması kaydı]. vHMML Reading Room. https://www.vhmml.org/readingRoom/view/131701 (Erişim Tarihi: 4 Ocak 2025)

Hill Museum & Manuscript Library (HMML). (t.y.). *Reading Room record no. 511080* [Dijital el yazması kaydı]. vHMML Reading Room. https://www.vhmml.org/readingRoom/view/511080 (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

HistoryofInformation.com. (t.y.). *Miniature of Christ Before Pilate from the Syriac Gospel of the Rabbula Gospels (c. 586)*. https://historyofinformation.com/image.php?id=3211 (Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2025)

Iviron Collection – John Tornikios [Görsel]. (n.d.). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts#/media/File:Iviron_Collection_-_John_Tornikios_1.jpg. (Erişim tarihi: 7 Nisan 2023).

Iviron Monastery. (n.d.). *EFA Chagor*. https://www.efachagor.gr/en/place/iviron-monastery/. (Erişim tarihi: 15 Ocak 2023).

Kavkazskiy kalendar. (1909). *Кавказский календарь на 1910 год, № 46*. Главное управление наместника Кавказского. https://vlibrary.info/mets/kavkazskiy-kalendar-1910.pdf. Erişim tarihi: 10 Nisan 2025.

Lush, E. (2025, June 5). Is David Gareja Cave Monastery open? Everything you need to know before you go. *Wander-Lush*. Retrieved March 5, 2024, from https://www.georgianholidays.com/attraction/churches-and-monasteries-in-regions/zedazeni-monastery

Martlmadidebloba.ge. (n.d.). https://martlmadidebloba.ge/dgesastsaulebi17.html (Erişim tarihi: 15 Aralık 2023)

Mçedlidze, G. (2007). Şvidta Kartvelta Katalikos-Patriarkta Xelrtvani. *Jurnali İverielni*, (3). https://www.orthodoxy.ge/istoria/khelrtvani/khelrtvani.htm. (Erişim tarihi: 10 Şubat 2025).

Medievalists.net. (2023, September). *How does a place become holy?* https://www.medievalists.net/2023/09/place-become-holy/ (Erişim Tarihi: 10 Şubat 2023)

Museo Diocesano e del Codex (Rossano). (t.y.). *Codex Purpureus Rossanensis* [Web sayfası]. https://www.artesacrarossano.it/eng/codex.php (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

Museum of the Bible. (t.y.). *Gospels of Matthew and John with canon tables* [Dijital koleksiyon kaydı]. https://collections.museumofthebible.org/artifacts/42501-gospels-of-matthew-and-john-with-canon-tables (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

National Parliamentary Library of Georgia (NPLG). (n.d.). http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=12607 (Erişim tarihi: 16 Kasım 2022)

National Parliamentary Library of Georgia (NPLG). (n.d.). სასულიერო პირნი [Sasuliero pirni – Ruhani kişiler]. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=16&t=1897 (Erişim tarihi: 16 Kasım 2022)

National Parliamentary Library of Georgia (NPLG). (t.y.). *[Dijital yayın – 1234/151786]* [Dijital koleksiyon kaydı]. Iverieli. https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/151786 (Erişim Tarihi: 1 Şubat 2025)

National Parliamentary Library of Georgia. (n.d.). *Monazoni*. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=1&t=4481 (Erişim tarihi: 15 Aralık 2022)

National Parliamentary Library of Georgia. (n.d.). *Vanisdeda*. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=46&t=78525 (Erişim tarihi: 15 Aralık 2022)

NPLG Educational Terminology – Term 22999. (n.d.). *National Parliamentary Library of Georgia (NPLG)*. http://www.nplg.gov.ge/saskolo/index.php?a=term&d=44&t=22999. (Erişim tarihi: 10 Mart 2025).

NPLG Georgian Dictionary – Term 3742. (n.d.). *National Parliamentary Library of Georgia (NPLG)*. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=27&t=3742. (Erişim tarihi: 15 Ocak 2025).

NPLG Georgian Dictionary – Term 4109. (n.d.). *National Parliamentary Library of Georgia (NPLG)*. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=39&t=4109. (Erişim tarihi: 21 Ocak 2025).

Oblobashi gazrdili kartvelis mier ashenebuli Savane Bulgaretshi – Grigols alaqapis kari Davit Agmashenebelma achuka. (n.d.). *Allnews.ge*. https://www.allnews.ge/saintereso/166416-oblobashi-gazrdili-kartvelis-mier-ashenebuli-savane-bulgaretshi-grigols-alaqapis-kari-davit-agmashenebelma-achuka/. (Erişim tarihi: 12 Mayıs 2022).

Order of Preachers, Scotland (Dominicans). (t.y.). *The Good Shepherd from the Catacombs of Priscilla* [Web sayfası]. https://scotland.op.org/the-good-shepherd-from-the-catacombs-of-priscilla/ (Erişim Tarihi: 1 Nisan 2025)

Orthodox Metropolitanate of Hong Kong and South East Asia. (n.d.). [İçerik başlığı bilinmiyor]. OMHKSEA. https://www.omhksea.org/archives/4473 (Erişim tarihi: 18 Ekim 2022)

Polonia Digital Library. (t.y.). [Dijital koleksiyon nesnesi] [Dijital arşiv kaydı]. https://polona.pl/item-view/8a388e1e-91d4-4eb2-823f-5de0cfb4f9d0?page=0 (Erişim Tarihi: 4 Ocak 2025)

Qartuli anbanebi [Görsel]. (n.d.). *NPLG Wikidict*. https://www.nplg.gov.ge/wikidict/images/d/d2/Qartuli_anbanebi.JPG. (Erişim tarihi: 10 Aralık 2023).

Saint Irenaeus. (2014). *Against heresies complete* (Book III, Chapter 11, Paragraph 8). https://archive.org/details/SaintIrenaeusAgainstHeresiesComplete
Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2025.

Syriac-Armenian lexicon : manuscript. (t.y.). Yale University Library Catalog Record No. 2052914 [Dijital katalog girdisi]. Yale University Library. https://collections.library.yale.edu/catalog/2052914 (Erişim Tarihi: 10 Mart 2025)

Şvidta Kartvelta Katalikos-Patriarkta Xelrtvani. (n.d.). *Orthodoxy.ge*. https://www.orthodoxy.ge/istoria/khelrtvani/khelrtvani.htm. (Erişim tarihi: 10 Şubat 2025).

The British Museum. (t.y.). *Ethiopian illuminated manuscript; Miracles of Mary* [Online koleksiyon nesnesi]. https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1990-24-1 (Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2025)

The British Museum. (t.y.). *Gold glass medallion; busts of a man and a woman*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1894-0520-10 (Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2025)

The George Ortiz Collection. (t.y.). *Book covers (Byzantine)* [Web sayfası]. https://www.georgeortiz.com/objects/byzantine/258-book-covers/ (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2025)

The Morgan Library & Museum. (t.y.). Coptic binding: Coptic bindings [Web sayfası]. The Morgan Library & Museum. https://www.themorgan.org/collection/coptic-bindings/176 (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2025)

The Morgan Library & Museum. (t.y.). *Coptic bindings* [Web sayfası]. The Morgan Library & Museum. https://www.themorgan.org/collection/coptic-bindings/51 (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2025)

The Morgan Library & Museum. (t.y.). *Coptic manuscript: Object no. 214178/11* [Dijital koleksiyon kaydı]. https://www.themorgan.org/collection/coptic/214178/11 (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

The Morgan Library & Museum. (t.y.). *Miscellany: Object no. 214178/34* [Dijital koleksiyon kaydı]. https://www.themorgan.org/collection/miscellany/214178/34 (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

The Morgan Library & Museum. (t.y.). *Miscellany: Object no. 77290/15* [Dijital koleksiyon kaydı]. https://www.themorgan.org/collection/miscellany/77290/15 (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

Tkeşelaşvili, M. (t.y.). Utsxoel avtorta tsnobebi Sakartvelos, rogorts tzignieri eris şesaxeb. *Kartuli Literatura*. http://geofl.ge/lego/textView.php?textMain=ქართული%20ლიტერატურა&text=literaturaText/უცხოელ%20ავტორთა%20ცნობები%20საქართველოს,%20როგორც%20წიგნიერი%20ერის%20შესახებ&parentID=47 (Erişim Tarihi: 07.07.2023).i

Tyavi. (n.d.). *GeoManuscript*. http://geomanuscript.ge/?page=tyavi. (Erişim tarihi: 4 Ocak 2024).

UCLA Digital Library. (t.y.). *[Dijital koleksiyon nesnesi – ark:/21198/zz0026w39b]* [Dijital arşiv kaydı]. https://digital.library.ucla.edu/catalog/ark:/21198/zz0026w39b (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

Umnishvnelovanesi agmochena Tao-Klarjetshi – Turkebm. (n.d.). *Ambebi.ge*. https://www.ambebi.ge/article/238624-umnishvnelovanesi-agmochena-tao-klarjetshi-turkebm/. (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2023).

Vatikan Kütüphanesi. (t.y.). Vat. sir. 558 [Dijital elyazması]. *Vatikan Apostolik Kütüphanesi*. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.558 (Erişim Tarihi: 10 Şubat 2025)

Vatikan Kütüphanesi. (t.y.). Vat. sir. 617 [Dijital elyazması]. *Vatikan Apostolik Kütüphanesi*. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.617 (Erişim Tarihi: 10 Şubat 2025)

Vikipedi yazarları. (t.y.). *Rabula İncili*. Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Rabula_%C4%B0ncili (Erişim Tarihi: 2 Şubat 2025)

Vikipedi. (2024, Mayıs 24). *On üç Süryani Peder* [Harita]. https://tr.wikipedia.org/wiki/On_%C3%BC%C3%A7_S%C3%BCryani_Peder#/media/Dosya:13_assyrian_fathers'_locations_in_mid-6th._c._Iberia.svg

Visit Silk Road. (n.d.). *Ateni Sioni Church*. Retrieved January 15, 2024, from https://visitsilkroad.org/destination/ateni-sioni-church/

Walters Art Museum. (t.y.). W.538: Gospels [Dijital el yazması kaydı]. The Digital Walters. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W538/ Erişim Tarihi: 4 Ocak 2025)

Web Gallery of Art. (t.y.). *11th-century Gothic mural* [Web sayfası]. https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mural/11c2/ (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

Wikipedia (t.y.). *Asterisk*. https://en.wikipedia.org/wiki/Asterisk (Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2025)

Wikipedia (t.y.). *Disco de Teodosio*. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_Teodosio (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

Wikipedia (t.y.). *Dittico di Probo*. Wikipedia. https://it.wikipedia.org/wiki/Dittico_di_Probo (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

Wikipedia (t.y.). *Hitda Codex*. https://en.wikipedia.org/wiki/Hitda_Codex (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

Wikipedia contributors. (n.d.). *Anubis* [Resim dosyası]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Anubis#/media/File:BD_Hunefer_cropped_1.jpg (Erişim Tarihi: 01.05.2025)

Wikipedia. (t.y.). *Inscription — Jerusalem II Old Georgian* [Görsel]. https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_scripts#/media/File:Inscription_%E2%80%94_Jerusalem_II_Old_Georgian.jpg (Erişim Tarihi: 10.12.2022).

World History Encyclopedia. (t.y.). *[Byzantine book cover image]* [Görsel]. https://www.worldhistory.org/uploads/images/9623.jpg?v=1733403434-0 (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2025)

Xareba.net. (n.d.). [Görsel başlığı belirtilmemiş fotoğraf]. http://xareba.net/uploads/posts/2019-10/1571221123_1.jpg (Erişim tarihi: 22 Şubat 2023)

Yeni Çeviri. (2001/2012). *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma*. https://kutsalkitap.info.tr (Erişim tarihi: 3 Kasım 2022)

Zan dili – Şekil 1 [Görsel]. (n.d.). *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Zan_dili#/media/Dosya:Sekil-1.jpg. (Erişim tarihi: 15 Temmuz 2021).

სკრიპტორიუმი [Skriptoriumi]. (t.y.). *საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკა ლექსიკონი.* http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=37516 (Erişim tarihi: 20 Şubat 2022)

EKLER

EK-1. El Yazmalarının Listesi

Kat. No.	Env. No.	Adı	Bulunduğu Yer	Tarih
1	M-478	Adişi Dört İncili	SMHE	897
2	A-1109	Udabno Ayin Kitabı	KKGNCM	9.yy
3	A-509	Ksani İncili	KKGNCM	9-10.yy
4	H-1660	I.Jruci İncili	KKGNCM	936-940
5	A-1453	I.Parxali İncili	KKGNCM	973
6	S-1141	Şatberdi Koleksiyonu	KKGNCM	973-976
7	S-425	İlahi Koleksiyonu	KKGNCM	978-988
8	K-176	Aprakos İncili	NBKSHM	10.yy
9	A-135	Büyük Basil Mezmur Tercümesi	KKGNCM	1035
10	H-1350 (A-192)	Prophetologion	KKGNCM	1085
11	Q-36	Süryani İshak ve Romalı Kasiane'nin Homilyeleri	KKGNCM	11.yy
12	S-143	Nomocanon	KKGNCM	11.yy
13	A-73	Karışık Koleksiyon	KKGNCM	11.yy
14	S-4939	Karışık Koleksiyon	KKGNCM	12-13.yy
15	A-65	Karışık Koleksiyon	KKGNCM	1188-1211

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyad, ad	**:**	Canöz, Muhammed Enes
ORCID	**:**	0000-0001-9662-988X

Eğitim

Derece	**Eğitim Birimi**	**Mezuniyet**
Doktora	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/ Sanat Tarihi	Devam Ediyor
Yüksek Lisans	Ondokuz Mayıs Üniversitesi/ Sanat Tarihi	2019
Lisans	Ondokuz Mayıs Üniversitesi/ Sanat Tarihi	2016
Lise	Keskin Anadolu Teknik Lisesi	2012

İş deneyimi

Yıl	**Yer**	**Görev**
2023- Halen	Ardahan Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yayınlar

Canöz, M. E. (2025). Tao-Klarceti Bölgesinin Gürcü Yazın Geleneği İçerisindeki Yeri. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15(30), 47-62. https://doi.org/10.33207/trkede.1648653

İbrahimzade, K. & Canöz, M. E. (2024). Ardahan. In A. Melek Özyetgin & A. Ersay Yüksel (Eds.), *Türklerin Mimari Mirası, Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılına Armağan* (Cilt 1, ss. 312-355). Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları: İstanbul.

Aytekin, O. & Canöz, M. E. (2023). Şavşat Kalesi Kazısında Bulunan Pithoslar (2007-2018). In *I. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu Kitabı* (ss. 296-314), 9-15 Ekim 2023, Ardahan.

Korkut, T. & Canöz, M. E. (2023). Gürcü Dini Mimarisinde Koç Figürü ve Koç Biçimli Mezar Taşları Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 6(13), 1-26. https://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.71810

Canöz, M. E. (2022). Byzantine Influence on the Village Otkhta Monastic Church in Tao-Klarjeti. *TSU-TI – The International Scientific Journal of Humanities*, 1(1), 168-179. https://dx.doi.org/10.55804/TSU-ti-1/Canoz

Canöz, M. E. (2020). Kırıkkale'de Kırsal Mimari: Konur Köyü Evleri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7(3), 1931-1967. https://dx.doi.org/10.46868/atdd.18

ankara HBM