



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARKEOLOJİ ANABİLİMDALI

ARKEOLOJİ BİLİM DALI

**DURA-EUROPOS'TA TEK TANRILI DİNLERE AİT DUVAR
RESİMLERİ: METİN VE DUVAR RESİMLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NIVINE AL RIHAWI

BURSA - 2020



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARKEOLOJİ ANABİLİMDALI

ARKEOLOJİ BİLİM DALI

**DURA-EUROPOS'TA TEK TANRILI DİNLERE AİT DUVAR
RESİMLERİ: METİN VE DUVAR RESİMLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NIVINE AL RIHAWI

0000-0001-9393-7596

Danışman

Prof. Dr. Derya ŞAHİN

BURSA – 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Dura - Europos'ta tek tanrılı dinlere ait duvar resimleri: Metin ve duvar resimlerinin karşılaştırılması” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

01.09.2020



Adı Soyadı: Nivine AL RIHAWI

Öğrenci No: 701747005

Anabilim Dalı: Arkeoloji

Programı: Arkeoloji

Statüsü: Yüksek Lisans



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tez Başlığı / Konusu: DURA-EUROPOS'TA TEK TANRILI DİNLERE AİT DUVAR RESİMLERİ: METİN VE DUVAR RESİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 104 sayfalık kısmına ilişkin, 01/9/2020 tarihinde şahsım tarafından Turnitin* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'tir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Nivine Al Rihawi
Öğrenci No: 701747005
Anabilim Dalı: Arkeoloji
Programı: Arkeoloji
Statüsü: Y.Lisans X Doktora Sanatta Yeterlik

Danışman

Prof. Dr. Derya Şahin

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Arkeoloji Anabilim Dalı, Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701747005 numaralı Nivine Al Rihawi'nin hazırladığı "Dura-Europos'ta Tek Tanrılı Dinlere Ait Duvar Resimleri: Metin ve Duvar Resimlerinin Karşılaştırması" konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 29.09.2020 günü 14:00-15:00 saatlerini arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının
..... (başarılı/başarısız) olduğuna
..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı)
Prof. Dr. Derya ŞAHİN
Bursa Uludağ Üniversitesi

29.09.2020

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Arkeoloji Anabilim Dalı, Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701747005 numaralı Nivine Al Rihawi'nin hazırladığı "Dura-Europos'ta Tek Tanrılı Dinlere Ait Duvar Resimleri: Metin ve Duvar Resimlerinin Karşılaştırması" konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 29.09.2020 günü 14:00-15:00 saatlerini arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının (başarılı/başarısız) olduğuna (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Serkan GÜNDÜZ
Bursa Uludağ Üniversitesi

29.09.2020

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Arkeoloji Anabilim Dalı, Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701747005 numaralı Nivine Al Rihawi'nin hazırladığı "Dura-Europos'ta Tek Tanrılı Dinlere Ait Duvar Resimleri: Metin ve Duvar Resimlerinin Karşılaştırması" konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 29.09.2020 günü 14:00-15:00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının
..... (başarılı/başarısız) olduğuna
..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet BİLİR
Düzce Üniversitesi

29.09.2020

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Nivine AL Rihawi
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Arkeoloji
Bilim Dalı : Arkeoloji
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı :XIII+170
Mezuniyet Tarihi :
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Derya Şahin

DURA - EUROPOS'TA TEK TANRILI DİNLERE AİT DUVAR RESİMLERİ: METİN VE DUVAR RESİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Günümüzde Suriye'nin doğusunda bulunan antik Dura-Europos kentinin keşfi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Dura araştırmacılarından biri olan Hopkins, ortaya çıkarılan hazine değerindeki resimleri “soluk topraktan fişkıran resim vahası” olarak ifade etmiştir. Nitekim Dura'nın en önemli özelliklerinden biri, özellikle sivil ve dini yapılarda keşfedilen çok renkli duvar resimleri konusundaki sanatsal zenginliğidir. Bunlar arasında en dikkat çekici ve araştırmamın da odak noktası olan, duvarları resimlerle süslenmiş sinagog ve bilinen en erken tarihli Hıristiyan kilise/vaftizhanesidir.

Bu tez, metin ve görüntü olmak üzere iki farklı sanat ortamı arasındaki etkileşimi açıklığa kavuşturmak için her iki yapıdaki duvar resimlerinin şemasını incelemektedir.

Bu çalışmada, sinagog panellerinde Tanah'ın (Yahudi kutsal kitap literatürü) yanı sıra Rabbinik literatürünün de kullanıldığı tespit edilmiş, böylece Yahudi ve Hıristiyan ikonografisinin gelişim sürecinin izlenmesinde resimlerin büyük önemi olduğu ortaya konularak, karşıtlık teorisinin de geçersizliğini doğrulanmıştır. Ayrıca, sinagog ve Hıristiyan şapelindeki resim stiline analizi yapılırken, Dura'daki ve Dura dışındaki resimler karşılaştırılmış, Dura-Europos'daki eserlerin yerel atölyeler tarafından yine yerel uygulamalardan uyarlandığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: sinagog, kilise, erken Hristiyanlık, Midraş, Tevrat, duvar resimleri, Roma Dönemi, Suriye, ikonografi, Rabbinik yahudilik, Vaftizhane.



ABSTRACT

Name and Surname : Nivine AL Rihawi
University : Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Archaeology
Branch : Archaeology
Degree Awarded : Master
Page Number : XIII+170
Date :
Supervisor : Prof. Dr. Derya Şahin

THE WALL PAINTINGS OF DURA - EUROPOS RELATED TO THE BIBLE: A COMPARATIVE STUDY OF TEXT AND IMAGE.

The discovery of the ancient city Dura-Europos, now in eastern Syria, was a turning point in Archaeology and art history. Hopkins, one of Dura's scholars, expressed its unearthed treasures as "An oasis of paintings springing up from the dull earth." Indeed, one of the most prominent features in Dura is its artistic riches, especially polychrome wall paintings coming from civil and religious buildings. The most noticeable among them, which is the focus of my research, is the painted synagogue and the earliest known Christian church/baptistery.

This thesis investigates the mural paintings scheme of both structures in order to clarify the interaction between two different media: Text and image.

The study confirmed the utilize of rabbinic literature besides the Tanakh (Holy book) in the synagogue panels. Also, it determined the great importance of the paintings in tracing the development of Jewish and Christian iconography and verified the invalidity of the hostility theory. Furthermore, the analysis of drawing style in the synagogue and Christian chapel and comparing them with other paintings in and out Dura demonstrates that the art of Dura-Europos is Durene adapted from local practices and done by local workshops.

Keywords: Synagogue, church, Early Christianity, Midrash, Torah, wall paintings, Roman Period, Syria, iconography, Rabbinic Judaism, baptistery.



ÖNSÖZ

Bu çalışmayı hayata geçirmek, özellikle belirtmem gereken birkaç kişinin yardımı ve teşviği olmadan mümkün olmazdı.

Danışmanım Prof. Dr. Derya Şahin'e birlikte çalıştığımız süre zarfındaki olumlu tavrı için çok müteşekkirim. Hoşgörüsü, ısrarı ve rehberliği beni çeşitli şekillerde etkiledi.

Krems Donau Üniversitesi Arkeoloji bölümünden eski danışmanın Dr. Alexander Vacek'e şükranlarımı sunmak isterim. Onun öğretilerini ve rehberliğinde çok şey öğrendim; yorumlarında her zaman destekleyici ve yaratıcı olmuştur.

Beni samimi bir gülümseme ile karşılayan Arkeoloji bölüm başkanı Prof. Dr. Mustafa Şahin ile birlikte Prof. Dr. İbrahim Hakan Mert, Dr. Öğretim Üyesi Reyhan Şahin ve Dr. Öğretim Üyesi Serkan Gündüz'e içten teşekkürlerimi sunuyorum, öğretmeye ve yardıma hevesli yaklaşımlarının üzerimde kalıcı bir etkisi oldu.

Bursa Uludağ Üniversitesi öğretim görevlilerinden Dr. İsmail Naci Zeyrek'e özel bir teşekkür borçluyum. Bu çalışmanın ortaya çıkma sürecinde özellikle Yahudi tarihi ve dini ile ilgili verdiği tavsiyeler son derece faydalıydı.

Çeviri süreci ve redaksiyon sırasında çok sabırlı olan meslektaşlarım ve sevgili arkadaşlarım Nimet Olcay Nalci, Özgür Ulaş ve Sevilay Dedeoğlu'na çok şey borçluyum.

Öğrencilik sürecimdeki çektiğim zorluklar konusunda bana sevgi ile rehberlik eden ve idari konular hakkında yararlı bilgiler sağlayan Arkeoloji Bölümü Araştırma Görevlilerinden Nur Deniz Ünsal, Hazal Çıtakoğlu ve Serap Ala Çelik'e de çok teşekkür ederim.

Uzun zamandır dostum olan Fransız Aix en Provence Üniversitesi Tarih Bölümü'nden Prof. Dr. Marc Griesheimer'e bu çalışmada çektiğim çeşitli zorluklara karşı beni cesaretlendirdiği için teşekkür ediyorum. Arkeoloji ve tarih alanlarındaki bilgisini yıllar boyunca benimle paylaştı.

Annem Nuhad, babam Selim ve kardeşim Emad'a, koşulsuz sevgi ve destekleri için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ	1
I. Araştırma Tarihi.....	1
II. Çalışmanın Amacı ve Önemi.....	4
III. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi.....	6
BİRİNCİ BÖLÜM	9
1. DURA-EUROPOS'UN İSİMLENDİRİLMESİ, KONUMU VE KISA TARİHİ.....	9
1.1. Şehrin Adı.....	9
1.2. Şehrin Konumu ve Planı.....	10
1.3. Dura-Europos'un Kısa Tarihi.....	12
İKİNCİ BÖLÜM.....	14
2. YAHUDİ TARİHİ VE DİNİ.....	14
2.1. Yahudi Tarihi	14
2.1.1. Yahudilerin Ataları (Avot):	14
2.1.2. Çıkış'tan Bölünmeye	15
2.1.3. Bölünmeden Sürgüne.....	16
2.2. Yahudi Dini	18
2.2.1. İbrani Dininin Kökeni.....	18
2.2.2. Rabbinik Yahudilik.....	18
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	21
3. DURA EUROPOS'TAKİ YAHUDİ TOPLUMU VE SİNAGOG	21
3.1. Dura Europos'taki Yahudi Toplumu.....	21
3.2. Yahudilerin Resme Karşı Tutumu.....	24
3.3. Sinagog'un konumu ve planı:.....	25
3.4. Meclis Odasının Düzenlenmesi ve İkonografik Programın Şam Müzesi'nde Tümelenmesi	27
3.4.1. İshak'ın Kurban Edilişi Aedikula Paneli	29
3.4.2. Firavun ve Bebek Musa (WC4).....	31
3.4.3. Musa ve Yanan Çalı (I).....	35
3.4.4. Mısır'dan Çıkış (WA3).....	37

3.4.5. Çölde Kamp ve Mucizevi Kuyu (WB1)	41
3.4.6. Eben-Ezer Savaşı (NB1)	43
3.4.7. Filistin Ülkesindeki Sandık (WB4).....	45
3.4.8. Samuel'in Davut'u Mesh Etmesi (WC3).....	47
3.4.9. İlyas ve Serafatlı Dul Kadın (SC2)	49
3.4.10. İlyas'ın Dul Kadının Çocuğunu Hayata Döndürmesi (WC1):.....	51
3.4.11. Baal Rahipleri'nin Karmel Dağı'ndaki Kurban Töreni (SC3).....	53
3.4.12. İlyas'nın Karmel Dağındaki Kurbanı (SC4).....	54
3.4.13. Mordekay ve Ester (WC2)	56
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	63
4. HİRİSTİYAN ŞAPELİ	63
4.1. Erken Hıristiyanlık Düşüncesinin Görsel Sanatlara Karşı Tutum.....	63
4.2. Hıristiyan Şapeli Konumu ve Düzeni.....	64
4.3. Dura Vaftizhanesindeki Duvar Resimleri	66
4.3.1 Baldakendeki Resimler	66
4.3.2. Davut ve Golyat	70
4.3.3. Kuyunun Yanındaki Kadın	72
4.3.4. Felçli adamın İyileşmesi	74
4.3.5. Su Üzerinde Yürüyüş.....	76
4.3.6. Kadınların Tören Alayı.....	79
4.4. Vaftiz ritüeli ile paneller arasındaki ilişki	84
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	88
5. DURA-EUROPOS ve PALMİRA'DAN DUVAR RESMİ ÖRNEKLERİ.....	88
5.1. Dura-Europos'taki Mithraeum	88
5.2. Palmira'daki Nekropol Duvar Resimleri.....	90
5.2.1. Hairan Hipojesi	90
5.2.2. Üç Kardeş'in Mezarı.....	90
ALTINCI BÖLÜM	92
6. SİNAGOG VE KİLİSEDEKİ PANELLERİN SANATSAL YORUMU	92
6.1. Sembolik Gösterimler.....	92
6.2. İzole (Mono-scenic) Anlatım Yöntemi	94
6.3. Sürekli (Ardışık) Anlatım Yöntemi.....	94
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	98
KISALTMALAR VE KAYNAKÇA	3
KATALOG	119

LEVHALAR LİSTESİ.....	126
LEVHALAR	131



GİRİŞ

I. Araştırma Tarihi

Dura-Europos antik kenti, MS 256 yılında Sasaniler tarafından yıkılmasından sonra, 1920¹ yılında İngiliz askerleri tarafından, ikinci yüzyıla tarihlenen, Palmira tanrılarına atfedilen tapınağın (Bel Tapınağı olarak da bilinir) bazı olağanüstü duvar resimleri tesadüfen keşfedilene kadar neredeyse gizli kalmıştır.²

Arkeolog James Henry Breasted görünürdeki tüm duvar resimlerini detaylı notlar, eskizler ve fotoğraflar aracılığıyla kayıt altına almıştır. İngilizlerin bölgeyi tahliye etmesinden önce, elindeki çok sayıda belgeyi incelemek ve kaydetmek için sadece bir günü vardı.³ Üzerinde çalıştığı sahneler arasında, Breasted'ın şehrin eski adını verirken esinlendiği Tyche'nin (Dura'nın iyi talihi) özenle tanımlanmış tasviri vardır. Breasted bulgularını "Oriental Forerunners of Byzantine Painting" adlı bir eserde yayınlamıştır.

Breasted'in raporu sonucunda, Fransız Akademisi Dura-Europos'taki kazı çalışmalarını, bölgenin siyasi durumuna bağlı olarak sadece iki kısa çalışma yürütecek olan ünlü Belçikalı arkeolog ve tarihçi Franz Cumont yönetiminde başlatmaya karar verdi.⁴

Cumont'un çalışması, Palmira Tanrıları tapınağında yapılan kazılarda ortaya çıkan duvar resimlerinin analizinin yanı sıra diğer paha biçilmez keşiflerin de yer aldığı iki ciltte⁵ yayınlanmıştır. Daha sonra, Dura-Europos'ta, 1928'den 1937'ye kadar arkeolog Rostovtzeff'in girişimi, Yale Üniversitesi ve French Academy of Inscriptions and Belles Letters katılımıyla çalışmalar on sezon daha gerçekleştirildi.⁶

Her sezon sonunda, çalışma ile ilgili dokuz ön rapor⁷ ve 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra sinagog ve kilise⁸ olmak üzere belli başlı yapılar ve materyaller hakkında ayrıntılı çalışmalar içeren bir dizi sonuç raporu yayınlanmıştır.

¹ Brody 2011: 17.

² Gates 1984: 168.

³ Breasted 1924: 59.

⁴ İlk sezon Kasım 1922'de iki hafta, ikinci sezon Ekim / Kasım 1923'te dört hafta sürmüştür.

⁵ Fouilles de Doura-Europos 1922-1923, 2 cilt. (Paris), 1926.

⁶ Gates 1984: 168.

⁷ Kilise, Hopkins tarafından Report V: 238 - 283'te tanımlanmıştır. Sinagogun mimarisi ve tarihi H. Pearson tarafından Report IV: 309-336'da açıklanmıştır. Sinagogdaki süslemeler Kraeling tarafından Report IV: 337-383'te ele alınmıştır.

Sahadaki tüm faaliyetler, arkeolog P. Leriche⁹ yönetiminde yeni bir Fransız-Suriye kazı ve koruma projesinin başlatıldığı 1986'ya kadar durmuştur. 1986 yılında başlayan arkeolojik kazıların temel hedefi, daha önceki kazılardan elde edilen belgelerin tamamını sağlamak için arkeolojik verileri yeniden ele almak ve anıtsal yapıları tahribattan korumaktır.¹⁰ Kazı raporları, Doura Études başlığı altında, yeni bir cilt olan ve bazen önceki çalışmalarından beri devam eden tartışmalarda değişen argümanlara da yer verilen Europos-Doura ile birlikte beş cilt olarak yayınlanmıştır.¹¹

Hopkins'in kitabı, "The Discovery of Dura-Europos"¹², kazıdaki günlük hayatın yanı sıra, duvar resimlerinin sanatsal analizini de içeren (esas olarak Hıristiyan şapelinde ve sinagogda bulunan karmaşık tasvirler) bütün araştırma sürecini kapsayan genel bir açıklama niteliğindedir.

Dura-Europos'un araştırmacılar tarafından yoğun ilgi gördüğü iyi bilinmektedir, bu durum kentteki dini açıdan değer taşıyan ifadelerin çeşitliliğine ve bu konudaki kapsamlı maddi kanıtlara atfedilmektedir. Bu ilgi makaleler, kitaplar, tezler gibi çok sayıda tarihi, arkeolojik ve dini yayının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu bağlamda, Dura Sinagogu ve Hıristiyan yapı ile ilgili kazı raporları ve yayınlarının yanı sıra temel araştırmaların da bir incelemesini vereceğiz.

Rostovtzeff'in söz konusu mimari yapı bakiyelerine yönelik yayınları ise, bu yapılarda günümüze ulaşabilen görsel imgeleri sanatsal ve dini açıdan birlikte ele alan çalışmaların başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Nitekim, Dura-Europos and its Art¹³ adlı kitabında Rostovtzeff, büyük bir bölümü sinagog ve kilisede bulunan duvar resimlerine ayırmıştır.

Perkins'in yayınladığı "The Art of Dura-Europos"¹⁴ adlı kitap ise şehrin mimari gelişimi ile ilgili bölümlerin yanı sıra, Dura'da bulunan dini ve sivil yapılardaki sıra dışı heykelleri ve duvar resimlerini konu alan bir bölümü de içermektedir.

⁸ Kraeling, The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII 1; The Christian building: The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII 2.

⁹ Benech. 2007: 1.

¹⁰ Edwell 2008: 97.

¹¹ Kazılarla ilgili yıllık raporlar Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes'te yayınlanmıştır. Dura-Europos'taki 1986-1994 yılları arasında yapılan Franco-Suriye çalışmalarının sonuçlarının bir özeti için bkz. Leriche – Mahmoud 1994: 395–42.

¹² Hopkins 1979.

¹³ Rostovtzeff 1938.

¹⁴ Perkins 1973.

Sinagog ile devam edersek, Wischnitzer, “The Messianic Theme in the Painting of the Dura Synagogue”¹⁵ sinagogun temasına uygun şekilde, geri dönüş ve kurtuluş fikirlerini yansıtan diğer döngüler ve resim grupları ile bağlantılı fresklere, her bölüm döngünün bir parçası olacak şekilde oluşturulduğu fikrine dayanarak yeni bir yorum getirmiştir.

XIX. yüzyılın sonlarında Yahudi araştırmaları alanında çalışan ve bu konudaki verileri toplayan ilk araştırmacılardan biri olan Goodenough, Talmud öğretilerine beklenmedik bir şekilde ışık tutan heybetli bir dizi figürle bezenmiş anıtı sunmuş ve yorumlamıştır. Goodenough, 13 ciltlik baş yapıtı “Jewish Symbols in the Greco-Roman Period”¹⁶ adlı Yahudi sembollerine ilgili eserinin son üç cildini Dura Sinagoguna ayırmıştır. O, Yahudi geleneğine sonradan eklenmiş olan kimi simgeyi, İskenderiye’nin Helenistik kültür ortamında oluşan ve dönemin Yahudi öğretilerini de etkileyen politeist senkretizminin açık bir örneği olarak görmüştür.

Du Mesnil Du Buisson “Les peintures de la synagogue de Doura-Europos” adlı ayrıntılı çalışmasında, sinagog resimlerinin daha iyi anlaşılması için Yahudi efsanelerinin önemini vurgulamaktadır. Ayrıca resimlerin içindeki belirli unsurlara (süslemeler, kıyafetler, hayvanlar, enstrümanlar vb.) dikkat çekmektedir.

Hıristiyan yapısının keşfedilmesinden sonra yapılan pek çok araştırma çalışması arasında son on yılın en iyilerinden biri de Peppard’ın “The World’s Oldest Church at Dura-Europos” kitabıdır.¹⁷ Bu eserinde, aynı yapı kalıntısında yer alan vaftizhanedeki duvar resimlerini, karşılaştırma metoduyla, analiz etmeye odaklanmış ve onlarla ilgili yeni bir yorum ortaya koymuştur.

II. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Modern Suriye’deki Dura-Europos arkeolojik alanı, antik kültürlerin etkileyici bir kavşak noktasıdır. Geç Antik Çağ’da başka hiçbir yerleşim dinsel ifadeler konusunda Dura-Europos kadar çeşitli maddi kanıt sunmamaktadır. Ortaya çıkarılan çok sayıda anıt arasında, hepsi dikkat çekici fresk dekorasyonuna sahip birkaç pagan tapınağı, bir Mithraeum, büyük bir sinagog ve kesin bir şekilde tarihlendirilmiş, bilinen en eski Hıristiyan yapısı bulunmaktadır.

¹⁵ Wischnitzer 1948.

¹⁶ Goodenough 13 cilt., 1953 - 1968.

¹⁷ Peppard 2016.

Sinagogun keşfi ve kutsal metinlerdeki tarihsel olayların kapsamlı resimleri, Yahudi figüratif sanatının varlığını erken tarihlerden itibaren doğrulamaktadır. Bu gelenekle birlikte anlatı ikonografisine yepyeni bir bakış açısı getirilmiştir. Ayrıca, Yahudi sanatındaki bu dönemin, Yahudi görsel kültürünün en güzel örneği olarak Sanat Tarihi kanonu içinde kabul edilmesinin temel nedeni olmuştur.

Sinagogdan sadece birkaç blok ötedeki, vaftizhanesi dekore edilmiş erken Hıristiyan dönem ev kilisesinin paralel keşfi, genel olarak Hıristiyan sanatının ikonografik kökenleri veya prototipleri konusundaki tartışmalara katkıda bulunmaktadır. Üstelik, Dura'daki Hıristiyan yapısının freskleri; Roma mezarlarındaki resimlerin stilini ve içeriğini, farklı bir düzenleme olan Hıristiyan üslubuna ait resimlerle karşılaştırılmasına fırsat veren, o döneme ait mezar dışı Hıristiyan sanatının keşfedilmiş çok az sayıdaki örnekleri arasındadır.

Dura'daki Sinagog'un etkileyici keşfine rağmen, bulgular eleştirisiz kalmadı. Eleştiriler, Yahudi yasasının İkinci Emir'ini hatırlatan araştırmacılardan geldi. Bu emir, Yahudilere Tanrı'ya veya yaratılanlara benzeyen resimlerin yapılmaması gerektiğini belirtmektedir. Araştırmacılar bu konuda, sinagogun ibadet salonundaki fresklerin doğası gereği Yahudi inancına uygun olamayacağını, çünkü bu tür eserlerin oluşturulmasının din tarafından yasaklandığını savunmaktadır. Bu yasaklama teorisi sadece sinagogla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda kilise yapısı için de geçerliydi.

Dura-Europos sanatı, yaşam, teoloji ve kültür konularının tasvirinde benzersiz olmasına karşın bu konudaki bilimsel yaklaşımlar kapsam olarak sınırlıdır ve şehri Batı sanatının evrimsel üstünlük bakış açısıyla tanımladığından itibarsızlaştırır. Dura ile ilgili yayınlanan ilk çalışma, resimleri James Breasted tarafından çizilen "Oriental Forerunners of Byzantine Painting" eseridir. Bu eser, Dura sanatını, daha sonra ileri Bizans resimlerine ve nihayet batı kültürünün doruk noktası olan Rönesans'a giden zincirdeki eksik halka olduğunu ortaya koyar.

Hopkins kendi bakış açısıyla, Dura'nın yerel halkını "çölde kendi ilkel yöntemleriyle ortaya çıkan, yabancıların teknik kültürünü merak eden bir toplum" olarak tanımlar, "tıpkı çağdaş Arapların, Avrupa kültürlerinin olağanüstü başarılarını izlemesi gibi..."

Ünlü bir yakın doğu tarihçisi olan Rostovtzeff, sürekli anlatım yöntemini ilk kullananların Romalılar olduğunu iddia etmiş ve sanat özelliğinin biraz kadınsı olduğunu açıklamıştır. Ayrıca, Dura'daki resim tarzını, yerel sanatsal stilin bir eseri olmasına ihtimal dahi vermeyip, Hint ve Budist tapınaklarıyla bir bağlantı kurmaya çalışmıştır.

Araştırmacıların genellikle, Dura fresk üslubunun kökeninin bölge dışından olduğu görüşünü ileri sürerek, konuların veya temaların kaynağının yerel olma olasılığını kabul etmekte isteksiz olmaları; bunların dönemleri itibariyle görece düşük kalitede ve taşra üslubuna sahip olmalarından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Örneğin Goldman, fresklerdeki kostümleri konu alan bir makalede şu yorumu yapar: Dura'daki Yahudiler'in yaşam alanı, ticari kervan kasabasının hinterlandı olan, Yahudi popülasyon ve öğrenim merkezlerinden çok uzaktaki, küçük bir yerleşim bölgesidir. Böyle bir topluluğun ileri gelenleri tarafından sinagoglarını süslemesi için işe alınan sanatçıların, karmaşık ve derin görsel sembolizme sahip duvar resimleri konusunda eğitim almış olabileceğini varsayabilir miyiz?¹⁸

Wright sinagog resimleri konusunda, benzer şekilde, “o çöl karakolunda ikonografik bir model olmaksızın, özgün bir sanatsal anlayış oluşmayacak kadar yeteneksiz ve taşralı” ifadeleri ile daha da kısa bir değerlendirme yapmıştır.¹⁹

Wharton, Dura'da bulunan dini yapılardaki fresklerin ortak yönünün çok olduğunu, muhtemelen aynı dönemde yapıldıklarını ve dışarıdan gelen zanaatkarlar yerine Dura'daki bir atölye tarafından üretildiğini doğrudan iddia eden ilk kişilerdendir. Ayrıca, Weitsmann'ın günümüzde kayıp olan, Dura Sinagogu'ndaki resimlerin kaynağı olduğunu varsaydığı resimli İbrani kutsal kitap kopyalarının, resimlerin temel kompozisyonları için, Hıristiyan atölyeler tarafından kopyalandığı hipotezini reddetmiştir.²⁰

Önceki argümanlar, Dura-Europos resimlerinin doğasını ve kompozisyon ile metin arasındaki ilişkiyi tanımlamak için yapılan genişletilmiş bir çalışmada bir başlangıç noktası olacak ve aşağıdaki soruları cevaplayarak elde edilecektir:

- İkonografik programın uygulayıcıları, çizimlere referans olarak sadece kutsal kitaba mı güveniyorlardı? Ve kutsal metinler ile resimler birbirlerine ne kadar özdeş?

¹⁸ Goldman 1992: 66.

¹⁹ Wright 1980: 8.

²⁰ Wharton 1995: 60-61; Wharton 1994: 4-5

- Dura Sinagogu resimleri için model görevi gören herhangi bir Yahudi edebiyatına ait tomar veya kitap var mıydı?
- Dura-Europos'ta Hıristiyanlar, Yahudiler ve politeistler arasında nasıl bir etkileşim vardı?
- Dura'daki duvar resimleri için sanatsal kaynaklar nelerdi, Dura sanatçılarının olası kılavuzları nelerdi?
- Hem kilisenin hem de sinagogun panelleri kutsal metinlerdeki öykülerin katı bir temsili mi, yoksa şehirdeki dini, politik ve askeri durumla ilgili farklı çıkarımlar da yapılabilir mi?
- Dura'daki sanatçılar, yerel atölyeler veya yabancı sanatçılar kimlerdi?

III. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Aşağıdaki bölümlerde, araştırmayla ilgili hem literatür hem de arkeolojik keşifler derlenecektir. Birinci bölüm, şehrin adının gözden geçirilmesiyle başlar, farklı evrelerden günümüze nasıl isimlendirildiği konusunun ardından, şehrin konumu gözden geçirilecek ve kuruluşundan MS 256'da yıkılmasına kadarki zaman aralığında şehir planlarının ve önemli yapıların gelişimi de dahil olmak üzere incelenecektir. Daha sonra şehrin Helenistik, Part ve Roma dönemlerindeki en önemli aşamalarını kapsayacak şekilde Dura tarihine bir giriş yapılacaktır. Bu bölümün amacı, siyasi ve ekonomik alandaki değişimler ve bunun dini ve sanatsal konular da dahil olmak üzere şehir yaşamının çeşitli yönlerini nasıl etkilediğini anlatmaktır.

Yahudi tarihi ve dinine odaklanan ikinci bölümde, araştırma ile ilgili olarak Yahudiliğin kökeninden III. yüzyıla kadar olan tarihini kapsayacak kısa bir giriş bulunur.

Bunu Yahudi dininin genel bir tanıtımı izleyecek, MS 70 yılında tapınağın yıkılmasından önceki ve sonraki önemli değişimler vurgulanacaktır. Çalışma, yalnızca Yahudiliğin dini kurallarını değil, aynı zamanda Yahudi halkının tarihi, kültürel ve sosyal mirasını içeren Tanah, Mişna, Midraş ve Talmud gibi Yahudi kutsal metinlerinin kapsamına tutacaktır. Bu kısa bilgilendirmelerin amacı, okuyucunun sinagog resim programını daha derinlemesine anlaması konusunda katkıda bulunabilecek temel mantığı ve arka planı sağlamaktır.

Üçüncü bölüm esas olarak Dura-Europos Sinagogu'na ve resimlerine odaklanacak; ilk olarak, tarihi ve arkeolojik veriler aracılığıyla Dura-Europos'taki Yahudi varlığına

ilişkin kısa bir bilgilendirme içerecektir. Ayrıca bu bölümde resimlerin keşfedildiği toplantı odasının yanı sıra sinagog planını ve düzenini açıklamak için ayrılan birkaç sayfanın ardından, konuyla ilgili çeşitli hipotezlere ve Yahudiliğin resim sanatına yönelik tutumuna genel bir bakış atacağız. Bu tezin ana konularından biri sinagoga duvar resimleri olduğundan, araştırmanın en önemli kısmı onları incelemeye adanmıştır. Hasarlı resimler dışarıda tutularak, yaklaşık yirmi sekiz panelden, korunma durumları; Yahudi toplumunun tarihiyle ilgili, üzerine tartışılan ayrıntılara sahip olması; sanatçıların kullandığı tüm stilleri ve çeşitli sanatsal teknikleri içermesi gibi spesifik ölçütler göz önünde bulundurularak, on üç panel seçilmiştir. Seçilen bu eserler, sanatçıların kullandığı tüm stillerin ve farklı sanatsal tekniklerin yanı sıra Yahudi tarihinden farklı kesitleri de içermektedir. Her panel, her tasvirin çıkarımı ve yorumlanması yapılarak oluşturulan tanımlamalar ve çözümlenmeleri içerecek şekilde iki bölümde incelenecektir. Bu çalışmada, sanatçının yazılı ve resimsel olarak iki farklı medya arasında ne ölçüde ilişki kurabildiği ve resimleri yaparken Tevrat gibi belirli bir kaynaktan mı yararlandı yoksa ek dini belgelerde var mıydı? Eğer varsa bunlar neydi? gibi bu konusundaki çeşitli sorunlar araştırılacaktır.

Dördüncü bölümün odaklanacağı konu, dünyanın bilinen en erken tarihli kilisesi olarak kabul edilen, şehirdeki Hıristiyan şapelidir. Kilise konusundaki çalışma da sinagoga uygulanan yöntemle benzer şekilde, yapının konumu ve planı ile ilgili bilgilerle başlayacak. Ardından, yalnızca yedi panelin kısmen korunduğu vaftizhanede bulunan resimler incelenecek. Daha fazla ilerlemeden önce, paneller ve düzenleri arasındaki ilişkiyi ve tören sırasında onları sadece bir kez göreceğiz olan yeni aday için resimlerin işlevini netleştirmek amacıyla vaftizin ve mesh etmenin tarihi hakkında bir fikir vermek gerekmektedir. Bu bölümde hem tarihi hem de arkeolojik yaklaşımları izleyerek, erken Hıristiyanlığın ikonografiye karşı tutumunu vurgulamak için özellikle yer verilen bir kısım mevcuttur.

Beşinci bölüm Dura-Europos'un içinden ve dışından duvar resimleri örneklerini içerir. Hem sinagogun hem de kilisenin resim tarzıyla yapılan karşılaştırmalar, sinagogun ve kilise sanatının doğasını ve sanatçıların kimliğini ortaya çıkaracaktır.

Resim sanatında, belirli bir duyguyu veya hikâyeyi iletme için bir anlatının kompozisyon olarak sunulma şekline dair çok sayıda olasılık vardır; Altıncı bölüm, sanatçıların hem sinagoga hem de kilisede oluşturduğu tasvirlerde kullandıkları farklı yaklaşımları ve tarzları gösterecektir. Bu sanatsal analiz, Dura'daki sanatçıların

yerelliğinin ve orijinalliğinin yanında anlatı ve mono-scenic sorunları çözmek için farklı yöntemler geliştirme kapasitelerinin kanıtı olacaktır.

Son bölüm, Dura-Europos'taki sinagog ve ev kilisesinin bir arada analizinden elde edilen sonuçları ve varılan kararları özetleyecektir.

Bu çalışma, eski ve yeni ahit, rabinik literatür, o dönemdeki Hıristiyan literatürüne ait eserlerin bazıları ve modern bilim adamlarının araştırmaları gibi antik kaynaklara mümkün olduğunca bağlı kalmış ve bunlar üzerine inşa edilmiştir. Bu kapsamda kazı raporları; BursaUludağ Üniversitesi kütüphanesi, Şam ve Beyrut'taki Fransız Yakın Doğu Enstitüsü'nde²¹ erişilebilen kitap ve makalelerin yanı sıra Yale Üniversitesi Sanat Galerisi gibi bazı kurumların veri tabanlarına yönelik web üzerinden araştırma çalışması yapılmıştır. Ayrıca Dura-Europos Sinagogu'nun bulunduğu Şam Ulusal Müzesi ve Dura-Europos arkeolojik alanında saha gözlemi yapılmıştır.

²¹ Institut français du Porche-Orient (Ifpo)

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DURA-EUROPOS'UN İSİMLENDİRİLMESİ, KONUMU VE KISA TARİHİ

1.1. Şehrin Adı

Dura-Europos (modern adı Salhieh), Suriye - Irak sınırı yakınlarında, Fırat nehrinin batı kıyısında yer almaktadır. Deir Ezzor şehrinin yaklaşık 100 kilometre güneyinde ve sınır şehri Abu Kemal'in yaklaşık 50 kilometre kuzeybatısında yer almaktadır (Harita 1).²²

Kentin adıyla ilgili en eski bilgiler, doğudaki Atargatis tapınağında rastlanan bir Babil çivi yazısı tablette bulunmaktadır. Bu tablet, başkent Dura'nın yaklaşık 30 kilometre kuzeyinde bulunmuştur ve modern Ashara'da Khana Kralı Hammurabi (MÖ 1900 civarı) dönemine tarihlenmektedir.²³ Tablette, kentin adının kale anlamına gelen *Damara* veya *Dawara* kelimesinden geldiği anlatılmaktadır; Stephens'e göre bu durum, Yunanlılar'ın, kenti Europos olarak adlandırmasına rağmen, neden adının Dura olarak kaldığını açıklayabilir.²⁴

Antik Dura-Europos'ta elde edilen tüm bilgiler, alanda keşfedilen arkeolojik verilerle sağlanan kanıtlara dayanmaktadır.²⁵ Kentle ilgili az sayıda referans bulunan antik metinlerde, Greko-Romen coğrafyacı Charaxli Isidore (MÖ1 - MS1 yüzyıl arası), Dura'yı şu şekilde tanımlamıştır:

“Nikanor'un kenti Dura, Makedonyalılar tarafından kurulmuştur ayrıca Yunanlılar tarafından Europos olarak adlandırılır”.²⁶

I.Seleukos Nikator'un yeğeni Nikanor, Mezopotamya valisi olan dayısı adına birçok kentin kuruculuğunu yapmıştır. Şehri kuran ister Nikanor ister Nikator olsun kentin tüm tarihi boyunca Seleukos Nikator, Dura-Europos'un resmi kurucusu olarak görülmekteydi.²⁷

²² Geyer 1988: 285-286.

²³ Dirven 1999: 3.

²⁴ Stephens 1937: 183-190.

²⁵ Rostovtzeff 1932: 177.

²⁶ Isid. Char. 1914: 5.

²⁷ Edwell 2008: 97.

Dura-Europos, önce Fransız kazı ekibi ve daha sonra Yale araştırma ekibi tarafından kullanılan, iki kelimeden oluşan modern bir isimdir.²⁸ Leriche'in iddiası, bu Helenistik ve Parth kentinin beş yüzyıl boyunca Europos olarak adlandırıldığı yönündedir. Ancak, "Dura" adının kullanımı, Roma'nın şehri ele geçirmesinin ardından yarım yüzyıl boyunca, "Europos" adının tekrar kullanıldığı son yıllara kadar devam etmiştir. Dolayısıyla, Suriye - Fransız araştırma ekibi, adlandırma konusunda daha uygun olduğunu düşündükleri için 'Europos'a 'Dura'yı da ekleyerek ismi değiştirmişlerdir.²⁹

'Dura-Europos' veya 'Europos-Dura' isimlerinin her ikisi de modern tanımlamalar olması nedeniyle bilimsel isimlendirme konusunun önemli olmadığı düşüncesinde Kaizer'e katılıyorum. İsmi her iki yarısı da eski zamanlarda, genellikle eşzamanlı olarak yan yana kullanılmaktaydı.³⁰

1.2. Şehrin Konumu ve Planı

Dura-Europos, antik dünyanın en zengin tarım alanlarından birinde, Fırat nehrinin verimli alüvyon ovasının hemen üzerinde yer almaktadır.³¹ Rostovtzeff, Dura'nın doğal faktörler bakımından güçlü bir konumda, kuzeybatı ve güneydoğuda iki derin vadiyle çevrili; Fırat'a doğru inen kayalık bir plato üzerinde bulunduğunu söylemiştir³² (Resim 1). Şehir, nehir kıyısındaki kale de dahil olmak üzere, üst yapısı kerpiçten inşa edilen taş örgülü surlar tarafından çevrelenmiştir ve üç anıtsal kapı bulunmaktadır.³³ Her ne kadar, savunma için, şehri sınırlayan, nehir kenarındaki yamaç; kuzeydeki ve güneydeki dereler gibi doğal topografik faktörlerden yararlanılsa da, şehrin batısında, geniş düzlüklere bakan tarafında, sadece insan yapımı surlara güvenilmekteydi.³⁴

Şehir, takriben 50 hektardır ve ızgara planlıdır (Plan 1), diğer Seleukos şehirlerinde olduğu gibi belirgin bir kale bulunur ve bu yapı Fırat Nehri'ne en yakın noktadadır. Yale kazıları neticesinde, Agora da dahil olmak üzere kent planının, MÖ 4. yüzyılın sonlarında veya MÖ 3. yüzyılın başlarında, koloninin kurulduğu dönemde oluşturulduğu

²⁸ Bkz. Araştırma tarihi.

²⁹ Leriche 2003: 174-178.

³⁰ Kaizer 2016: 8.

³¹ Wharton 1994: 4.

³² Rostovtzeff 1941: 484.

³³ Rostovtzeff 1932: 168.

³⁴ Butcher 2003: 259.

varsayılmaktadır.³⁵ Sivil yaşam alanlarının dikdörtgen adalara bölünmesi ve Agoranın, doğu batı istikametindeki ana caddenin merkezinde bulunması gibi özellikler bakımından, Küçük Asya, Suriye ve Mezopotamya'daki tipik Makedon şehirlerine örnek teşkil eder.³⁶

Seleukos koloni yerleşimi son zamanlarda ayrıntılı şekilde inceleme altına alınmıştır. Fransa-Suriye ekibi tarafından yürütülen araştırmalarda, ana yol ve sur duvarları boyunca yapılan stratigrafik sondaj çalışmaları sonucu, şehir planı kuruluşunun MÖ 4. yüzyıla değil de, MÖ 2. yüzyılın ortalarına tarihlendiği kanıtlanmıştır.³⁷ Leriche'e göre Dura-Europos başlarda küçük bir garnizon olarak kuruldu ve ayakta kalmış, Seleukos özelliklerini yansıtan birçok yapının bulunduğu bölgede, MÖ 2. yüzyılın ortalarına kadar oldukça küçük bir nüfusa sahipti. Duvarlar, yeni bir saray yapısı, agora, yollar ve belki de bazı tapınaklar inşa etmek için büyük bir taş ocağı faaliyete açılmıştır.³⁸ Partlar, MÖ 129'de Babil'i ele geçirdikten sonra Seleukoslar için ciddi bir tehdit haline gelmiştir; Bu nedenle şehir surlarının inşası hızlandırılmıştır. Buna rağmen Partlar, MÖ 115 – 110 yılları arasında, surların yapımı henüz tamamlanmadan şehri ele geçirmiştir.³⁹

Şehir Partlar'ın yönetimi altında refah kazanmış, bu dönem Yunanca (Adonis, Zeus Theos, Zeus Soter) ve Yunanca olmayan (Bel, Atargatis, Aphlad, Azzanathkona, Gadde) isimlerle adlandırılan tanrılara adanmış birkaç tapınağın inşasına tanıklık etmiştir.⁴⁰

Dura'nın Roma İmparatorluğu'nun sınır kenti konumuna gelmesi, kente yeni bir işlev sunmuş ve çehresini kesin olarak değiştirmiştir. Roma ordusunun varlığı, şehrin kuzey kesiminin büyük bir kısmında karargah, kışla ve ordu tarafından kullanılmak üzere inşa edilen askerlerin stresini azaltacak küçük bir amfityatro ve rahatlamaları için bir hamam gibi diğer binaların inşa edilmesi nedeniyle, şehrin düzenlemesinde bir değişim yaşandığına işaret etmekteydi. Ayrıca, yaygınlaşan yeni inançlar için, Mithraeum gibi yeni tapınaklar da inşa edilmiştir.⁴¹ Bütün bu sürecin, oradaki yerel halkın tahliyesini ve askeri bölgenin (Roma kampı) kerpiç duvarla ayrılmasını gerektirdiği varsayılabilir.⁴²

³⁵ Downey 2003: 4.

³⁶ Hopkins 1979: 253.

³⁷ Leriche – Mahmoud 1994: 395–398.

³⁸ Leriche 1997: 157-160.

³⁹ Leriche 2010: 29.

⁴⁰ Millar 2001: 446.

⁴¹ Butcher 2003: 260-261.

⁴² Welles 1951: 258–259.

1.3. Dura-Europos'un Kısa Tarihi

MÖ 323 yılında İskender'in ölümünün ardından Doğu Akdeniz'de üç büyük güç ortaya çıkmıştır: Yunanistan'da Makedonya İmparatorluğu, Mısır'da kurulan Ptolemaios İmparatorluğu ve Küçük Asya'nın batı kıyılarından Hindistan'a kadar uzanan Seleukos İmparatorluğu. Sınırları genişleyen Seleukos İmparatorluğu'nda yönetim sorunları ortaya çıkmasıyla MÖ 3. yüzyılda, büyük bölgelerdeki kontrolünü yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. Selekoslar, günümüzde Suriye ve Irak'ın bulunduğu bölgenin tümünde egemenlik iddia etmekteydi.⁴³ Seleukoslar tüm bu bölgede egemenlik iddia ederken, bugünkü Suriye ve Irak merkez bölgesini kapsıyordu.

Seleukoslar dönemi, Suriye'de Yunan kültürünün yayılması açısından çok önemli bir evreydi. Yunan polis tarzı kent düzenini temel alan bir kentleşme programının gelişimine tanıklık etmiştir. Bu programı esasen İskender başlatsa da Selekos ve oğlu I. Antiokhos, çok sayıda şehir kurarak devam ettirmiştir.⁴⁴

Dura, tarihi boyunca Fırat'ın doğusu ve batısında yaşanan önemli politik ve ekonomik olaylar etkili bir rol oynamaktaydı. Mezopotamya ve Suriye arasında bir bağlantı vazifesi gören Fırat Nehri, bu iki bölge arasındaki ticari ilişkilerde önemli bir rol oynamakla birlikte zaman zaman askeri güzergah olarak da kullanılmıştır. Dura Europos, Fırat Nehri'ni izleyebilecek, kontrol altında tutabilecek ve nehirdeki trafiğin güvenliğini sağlayabilecek konumdadır.⁴⁵

İlk Seleukos yerleşimi hakkında çok az şey bilinmektedir. Yale Üniversitesi tarafından yapılan kazılarda, Seleukos dönemine tarihlenen Artemis ve Zeus Megistos⁴⁶ Tapınaklarına ait kalıntılar ortaya çıkarılmıştır. Nerdeyse tüm Helenistik dönem boyunca Dura, çok büyük bir nüfusa sahip gibi görünmediğinden, nüfusun ihtiyacını iki Seleukos dönemi tapınağının karşıladığı düşünülmektedir. Part ve Roma dönemlerinde birçok kez yeniden inşa edilen bu tapınakların ve günümüzde Seleukos dönemindeki yapı özellikleriyle yeniden inşası oldukça zordur.⁴⁷ Mısır'daki Ptolemaioslar ve bölgedeki diğer

⁴³ Doran 2006: 99.

⁴⁴ Butcher 2003: 26.

⁴⁵ Dirven 1999: 2.

⁴⁶ Bu tapınaklar için erken tarihlendirme konusunda şüpheler mevcuttur. Bkz: Downey 1997: 107-116.

⁴⁷ Edwell 2008: 99-100.

güçlerle⁴⁸ aralarındaki sürekli savaşlar ile Seleukosların doğudaki gücü azalmıştır. Aynı zamanda Partlar yükselişe geçmiştir.⁴⁹

Dura Europos, MÖ 2. yüzyılın sonuna doğru Partlar tarafından işgal edilmiştir.⁵⁰ Şehir, ticaretin artması ve Part krallarının liberal sosyal politikaları nedeniyle büyük bir gelişim göstermiştir. Ancak, MÖ birinci yüzyılda, büyüyen Roma İmparatorluğu ile Part hükümdarları arasında bir dizi çatışma başlamıştır. Dura'da konuşlandırılan Part süvarileri, işgalci Romalıları savuşturmak için yapılan mücadelelerin bir parçasıydı.⁵¹

116 yılında şehir, kısa bir süre için Traianus'un (Dura'nın dışında törensel bir kemer inşa ettirmiştir) bölgede ilerlemesiyle Roma kontrolüne girdi, ancak Traianus'un ölümünden sonra halefi Hadrian'ın Dura'yı bırakmak zorunda kalmasıyla tekrar Partların eline geçmiştir.⁵² Romalılar MS ikinci yüzyılın ortalarında galip gelmiş ve Dura Europos kalıcı olarak Roma egemenliği altına girmiştir. Lucius Verus'a adanmış Artemis tapınağında bulunan taş sütun üzerine bir yazıt sayesinde şehirdeki Roma işgali 164-165 yılları civarına tarihlendirilmiştir.⁵³

MS 256 yılında büyük bir Sasani gücü, İran'ın iç kesiminde bulunan zengin Babil bölgesinden, Roma için de önemli olan Suriye'nin büyük şehirlerine kadar ki Fırat vadisi yolunda kendisine engel teşkil eden bu ileri Roma kalesini ortadan kaldırma niyetiyle Dura'ya saldırmıştır.⁵⁴ Bunun üzerine Persler, şehir sakinlerini hızla tahliye etmiştir. Dura, Sasaniler tarafından işgal edildikten kısa bir süre sonra terk edilmiştir.⁵⁵ Ammianus Marcellinus'a göre, Julian'ın ordusu MS 363 baharında o civardan geçtiği sıralarda Dura ıssız bir kasaba idi.⁵⁶

⁴⁸ Yahudiye'yi yaklaşık olarak MÖ 140-37 yılları arası yöneten Haşmonayim Hanedanı, güneydeki Nebatî krallığı ve MS 83 yılındaki Ermenistan İmparatoru Büyük Tigranes'in istilasını. Sartre 2009: 20-22.

⁴⁹ Overtoom 2019: 111-115.

⁵⁰ Partların Dura'ya ne zaman ilerlediği kesin olarak bilinmemektedir, MÖ 120 yılı kadar erkene veya MÖ 96 yılı kadar geçe tarihlendirilebilir. Hopkins 1979: 256.

⁵¹ Harrelson 2008: 3-4.

⁵² Jensen 2005: 158.

⁵³ Cumont 1926: lii-lüii.

⁵⁴ James 2011: 295.

⁵⁵ Leriche – Al Mahmoud 1994: 417-8.

⁵⁶ Amm. Marc. XXIII, 5, 7-8.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YAHUDİ TARİHİ VE DİNİ

Bu bölüm, özellikle resimlerin yorumlanmasının esas olarak kutsal metinlerdeki hikayelere ve sözlü geleneğe dayandığı düşünülürse, sinagog duvar resimlerinin anlamlarını ve somut örneklerinin özümsemesinde önemli bir adım olarak Yahudi tarihi ve dinine genel bir bakış içerir.

Dura-Europos Sinagogu'ndaki resim programı, Yahudi tarihinin, ideolojisinin ve litürjik anlayışının, düşüncesinin ve inancının bir yansıması olduğundan hem tarih hem de din ile ilgili metinler esas olarak, bazı arkeolojik ve tarihsel notlarla da desteklenerek, kutsal kabul edilen metinlerdeki açıklamalardan yola çıkarak oluşturulacaktır. Burada önemli olan, olayların tarihsel olarak ne kadar doğru olduğu veya arkeolojik gerçeklerle ne kadar bağdaştığı değil; bizi daha çok ilgilendiren, Yahudi düşüncesini anlamak ve panelleri doğru yorumlayabilmektir.

2.1. Yahudi Tarihi

2.1.1. Yahudilerin Ataları (Avot):

Yahudiliğin ilk dönemleri, nesiller boyunca Âdem ve Havva'nın soyundan gelen, Yahudi soyunun atası olan İbrahim ile başlamaktadır⁵⁷. Birçok tanrıya ibadet edilen politeist inanç anlayışını kırıp monoteist anlayışı vurgulamıştır⁵⁸. Tevrat'taki ilk bölümde, İbrahim'in yaşadıkları anlatılmaktadır: Rab İbrahim'e, "Ülkeni, akrabalarını, baba evini bırak, sana göstereceğim ülkeye git" dedi. Bunun üzerine İbrahim Kenan ülkesinden geçip Rabbin vaat ettiği topraklara ulaştı ve Rab İbrahim'e görünerek, "Bu toprakları senin soyuna vereceğim" dedi. İbrahim kendisine görünen Rabbe orada bir sunak yaptı.⁵⁹ Bu

⁵⁷ Fishbane 1990: 386.

⁵⁸ Yates 1988: 214.

⁵⁹ Yar.12: 1, 5, 7 ve 9.

olaylar MÖ 1900-1800 yılları civarına kadar dayandırılmaktadır. Yahudi geleneğine göre, İbrahim, İshak ve Yakup, ilk üç avot ve İsraililerin ataları olarak kabul edilmektedir⁶⁰.

O zamanlar İbraniler göçebe çobanlardı, kendilerine özgü tek tanrısına rağmen komşu klanlarla kolayca kaynaşmışlardır. Göç ederlerken çoğu zaman bir arada olmazlardı.⁶¹ Çıkış döneminde, İbrahim'den yaklaşık 600 yıl sonra, bazıları Kenan'da, bazıları ise yüzlerce mil ötede, Mısır'daydılar. Göçmenler, diğer göçebelerin arasına karışmıştır, bu yüzden "büyük güçler" tarafından neredeyse hiç fark edilmemişlerdir: Oldukça geniş tarımsal arazileri ile bilinen ve gelişmiş medeniyetler olan Mezopotamya ve Mısır medeniyetleri, bu toplumun olgunlaşmasında etkili olmuştur⁶².

2.1.2. Çıkış'tan Bölünmeye

Yaklaşık, MÖ 1250 - 931 yılları arası, İsrail için dini örgütlenmeler ve krallıklarının kuruluşu açısından çok önemliydi⁶³. Mısır'a diğer işgalcilerle birlikte gelen İbraniler, onlarla aynı kaderi paylaşmışlardır: Mısırlılar tarafından köleleştirilmiş ve varlıkları tehdit edilmiştir. Musa onları Çıkış'ın ardından günümüzde Batı Şeria olarak bilinen tarihi Kenan coğrafyasına götürmek üzere esaretten kurtarmıştır. Musa'nın ölümünden sonra Yeşu ben Nun döneminde İsrailoğulları Eriha şehri üzerinden girdikleri Kenan'da yerli halklarla aralarında çatışmalar oluşmuşsa da bölgede bulunan dağınık köylerde barışçıl bir şekilde yaşamışlardır.⁶⁴

On iki İsrail kabilesi⁶⁵, "hakim" olarak adlandırılan kabile büyüklerinin yönetimindeki topraklarının üzerinde kontrol sağlamışlardır. Kabileler birbirinden ayrılmış ve kimi zaman kendi aralarında da çatışmalar yaşanmıştır.⁶⁶ Hatta kimi zaman aralarındaki birlik o kadar bozulmuştur ki, bazı kabile büyükleri, diğer ülkeler gibi örgütlenme konusunda ısrarcı oldukları için kendilerini yönetecek ve direnişi daha iyi organize edecek sistematik bir şekilde düzenleme gücü olan bir kral tayin etmek istemişlerdir.⁶⁷

⁶⁰ Yates 1988: 213.

⁶¹ Widengren 1988: 226-227.

⁶² Fishbane 1990: 375.

⁶³ Firestone 2005: 40.

⁶⁴ Yates 1988: 214.

⁶⁵ Say. 1: 4-16.

⁶⁶ Firestone 2005: 30.

⁶⁷ Snell 2011: 106

İsrailliler ilk üç kral altında birleşmiştir: Saul (MÖ 1040-1013), Davut (MÖ 1013-972), sonrada Solomon (MÖ 972-931).⁶⁸ Kral Solomon'un ölümünden sonra, kabileler iki krallığa ayrılmıştır.⁶⁹ Bunun üzerine, başkenti Samiriye olan ve on kabileyi kapsayan kuzey krallığı, İsrail Krallığı olarak adlandırılmıştır. Diğer yandan Iudaea adlı kabilenin yönettiği bölge, güneyde, Kudüs yakınlarındadır ve Iudaea Krallığı olarak adlandırılmıştır.⁷⁰ MÖ 721 yılı civarında Asur imparatorluğu kuzey krallığını ortadan kaldırmış, geriye sadece güney krallığı kalmıştır.⁷¹

2.1.3. Bölünmeden Sürgüne

Tanah'taki ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla, İsrail'in düşüşüne dini sapkınlık ve tanrıya itaatsizlik; diğer taraftan, refahına, davranışlarının ve etik değerlerinin bütünlüğü eşlik ediyordu.⁷² Bu nedenle, Asurluların MÖ 721'de kuzeydeki krallığı tahrip etmesinin nedeni, ilahi bir ceza olarak kabul edilirken, güneydeki krallığın varlığının devam etmesi ilahi kanunlara ve iradeye itaat edilmesinin bir sonucu olarak görülmüştür.⁷³ Yüzyıldan kısa bir süre sonra, Orta Doğu'nun baskın gücü olan Babil, o dönemde MÖ 587 Kudüs'ü ve Süleyman Tapınağı'nı yerle bir etmiştir. Krallar, başkentler ortadan kaldırılmıştır. Yahudiler için Kudüs'ün düşüşünü, Babil'e sürgün izlemiştir (MÖ 586-538). Başka bir deyişle, çok sayıda seçilmiş Yahudi düşman topraklarına sürgün edilmiştir.⁷⁴

MÖ 538 yılında Pers ilerleyişi, Yahudileri Babil boyunduruğundan kurtarmış ve Yahudiler'in bir kısmı isteğe bağlı olarak Filistin'e dönebilmiştir.⁷⁵ Babil'deki Yahudilerin bir kısmı ise kendileri için iyi bir yaşam kurmuş ve hiç görmediği bir anavatana geri dönmekle ilgilenmemiştir.⁷⁶ MÖ 520'de küçük bir topluluk Kudüs'e geri dönmüş ve şehrin duvarını yeniden inşa etmeye başlamıştır, daha sonra daha fazla Yahudi gelmiştir; böylece

⁶⁸ Firestone 2005: 10.

⁶⁹ 1Kr. 11: 26-43.

⁷⁰ Yates 1988: 214.

⁷¹ Fishbane 1990: 375.

⁷² 2Kr. 17: 1-24

⁷³ MÖ 883'ten sonra Asur İmparatorluğu vergi alımını batıya doğru genişletmiştir ve İsrail'in kuzey krallığı dahil diğer küçük krallıkların koalisyonları uzun müddet durduramadı. MÖ 722'de, vergi yüküne karşı ayaklanmaya yanıt olarak, Asur İmparatorluğu İsrail'in kuzey krallığına saldırdı ve ortadan kaldırarak binlerce liderini kuzey Suriye'ye sınır dışı etti. Snell 2011: 109.

⁷⁴ 2Kr. 24: 10-17

⁷⁵ Kent 1906: 95

⁷⁶ Snell 2011: 111.

peygamber Ezra ve Nehemya'ya bağlı, yalnızca sürgünden dönen Yahudileri içeren küçük bir topluluk kurmuşlardır.⁷⁷

Pers kontrolü Büyük İskender'in gelmesi ile sona ermiştir. Ölümünden sonra ise, Yahudiye ile Mısır, Seleukous Krallığı'nın doğusundaki Ptolemaios kontrolüne girmiştir. Bir süre için Iudaea iki rakip olan Aetolialı Skopas idaresindeki Ptolemaios ve III. Antiokhos yönetimindeki Seleukos için bir çatışma alanıydı ve MÖ 200'de Panion'da Ptolemaios'un kesin yenilgisiyle son bulmuştur.⁷⁸

Seleukoslar Yahudi dini kurumlarına saygı duymuştur, fakat genel olarak, Hellenistik medeniyetinin çıkarları doğrultusunda, geri kalmış olarak görülen bu topluma karşı Hellenizasyon politikası yürütmüştür. Bu bazı Yahudilerce hoş karşılandı fakat muhafazakârlar için kabul edilemez bir durumdu.⁷⁹ Iudaea ise kendi içindeki nüfuzlu aileler arasındaki entrikalar ve gruplaşmalar ile Suriye'deki Seleukoslar ve Mısır'daki Ptolemaioslar arasındaki rekabet nedeniyle zarar görmüştür.⁸⁰

Yüce bir rahip olarak bilinen Jason, Seleukosları Kudüs'ten çıkardı, ancak MÖ 169'da IV. Antiochos Epifhanes, şehri yeniden ele geçirdi, tapınağı yağmaladı ve kurban altarı üzerine Zeus için sunak yerleştirerek onu kutsadı.⁸¹ Bu olay, MÖ 168 yılında, Modein'li rahip Mattathias tarafından başlatılan Makkabi isyanına yol açmıştır ve adını onun beş oğlundan biri olan Maccabaeus lakaplı Iudas'dan almaktadır. Bu isyan Yahudiler için, MÖ 161'de dini, MÖ 142'de siyasi özgürlükle sonuçlandı.⁸²

Roma döneminde Iudaea Roma koruması altına giren bağımsız bir krallıktı. Kanun savunucuları olarak bilinen Ferisi'ler, daha sonra Sadukiler olarak bilinen zengin aristokrat aileler tarafından tanınan bir grup haline gelmeye başlamıştı. Rahiplik halifiyeti için iç tartışmalar yaşanmış ve nihayetinde MÖ 63'de Pompei'ye itirazda bulunulmasına neden oldu.⁸³ Roma egemenliği döneminde MS 66-73 yılları arasında huzursuzluktan çıkan ayaklanmalar nedeniyle, MS 70 yılında Kudüs'teki tapınağın yıkılması, kurban ve ibadet ritüellerinin yasaklanması ile sonuçlandı.⁸⁴

⁷⁷ Fishbane 1990: 395.

⁷⁸ Doran 2006: 100.

⁷⁹ Whittaker 1984: 3-4.

⁸⁰ Yates 1988: 226.

⁸¹ Doran 2006: 100.

⁸² Whittaker 1984: 4.

⁸³ a.e.19.

⁸⁴ Yates 1988: 226.

2.2. Yahudi Dini

2.2.1. İbrani⁸⁵ Dininin Kökeni

Bir din olarak Yahudilik⁸⁶, Yakın Doğu'da eski İbraniler arasında gelişmiş bilinen en eski tek tanrılı inançtır. Bu din esasen Tanah'a⁸⁷ dayanmaktadır. Tanah, yaklaşık bin yıl boyunca gelişen ve tüm Yahudi Kutsal kitabını oluşturan geniş bir kitap literatürüdür.⁸⁸ Yahudi geleneğine göre, yalnızca Tora, Tanah'ın bir parçası olarak, Sina Dağı'ndaki Musa'ya doğrudan ilahî vahiyetini, dolayısıyla Rab'ın doğrudan sözünü ele alır. Buna karşın, diğer bölümlerde Tanrı, Tanah peygamberlerine dolaylı olarak ilham vermiştir.⁸⁹

2.2.2. Rabbinik Yahudilik

70 yılı Kudüs'teki tapınağın yıkılmasını ve sürgünü içeren kötü olaylar sonrasında Yahudi toplumu için tarihte önemli bir dönüm noktası olmuştur.⁹⁰ Yahudilik, tapınağa bağlı olan rahipliğe ve kutsal kurumlarına çok büyük merkeziyetçilik kazandırdı. Tapınak, tanrıya somut bir erişim alanı oluşturdu ve tapınağın ritüellerini kontrol eden rahiplik, diğer birçok yaşam alanına ilişkin kurallar belirledi.⁹¹

Tapınağın yıkımı dini bir boşluk yarattı. Rahipler önceliklerini yitirince, bilgiler manevi-dini liderliğe heveslendiler. Tapınağın boşluğunu çeşitli yollarla doldurmaya çabaladılar, bu yüzden tapınakla doğrudan ilişkili olan bazı ilkeler değişmiştir: kurban ritüelinin yerini dua, adakların yerini sadaka almıştır.⁹²

Haham Johanan ben Zakkai, küçük bir kasaba olan Jabneh'de önemli bir çalışma merkezi buldu. Bu merkez, Kudüs'teki büyük hukuk mahkemesinin yerine adli işlevde kullanılmaya başlandı. Ayrıca bu kasabada, yeni Sanhedrin (yüksek divan) kurulmuş, yüce

⁸⁵ İbrahim, Mezopotamya'yı terk edip Kenan'a girdikten sonra "İbrani" olarak tanımlanmıştır. Aslında bu kelime yurtsuz insanlar için kullanılırdı. İbrani toplumu, İsraililer ve daha sonra Yahudiler olarak tanımlandı, İbrani adı bu toplumun kullandığı dile verilen isim olarak kaldı. Yates 1988: 214.

⁸⁶ "Yahudilik" veya "Yahudi" terimlerinin kullanımının tarihsel süreciyle ilgili bir fikir birliğinin olmamasına karşın Babil sürgünü MÖ 587/6 ya da sonraki dönemler ile ilişkilendirmek konusunda büyük bir eğilim vardır. Fakat genelde bunlara sürgün öncesi dönem dahil değildir. Brettler 1999: 429.

⁸⁷ Tanah, üç önemli bölümünün ilk harflerinden oluşan bir İbranice kısaltmasıdır: Tevrat, Peygamberler (Nevi'im) ve Yazılar (Ketuvim). Aynı zamanda İbranice kutsal kitap, Kutsal Metinler ve Hıristiyan toplumunda Eski Ahit olarak bilinir. Yates 1988: 227.

⁸⁸ Werblowsky – Wigoder 1997: 121-122.

⁸⁹ Firestone 2005: 88-90.

⁹⁰ Collar 2013: 178-179.

⁹¹ Fishbane 1990: 399.

⁹² Rosenfeld 1997: 438-39.

konsey ve sürgün sonrası dönemde Yahudi mahkemeleri düzenlenmiştir.⁹³ Roma iktidarı tarafından yahudi toplumunu nitelikli bir şekilde temsil ettiği bilinen bir patrik tarafından yönetiliyordu. Jabneh'deki Sanhedrin'in otoritesi tüm diaspora tarafından kabul edilmiş ve iki yüzyıl boyunca bu kurumun sözlü geleneğe ait öğretileri yazı yoluyla sistemleştirilmeye başlanmıştır.⁹⁴

Tapınağın, 70 yılında ikinci kez yıkılmasından sonra, Yahudilik artık süregelen kurban sistemine dayalı bir rahiplik anlayışının denetimi altında değildir. Dini anlayış artık belirli bir bölgeyle sınırlandırılmamıştır, ancak inanç sistemi araştırılan dinin özünü ortak ve bireysel ibadetler oluşturmaktaydı.⁹⁵ Hahamlar, verasetle göreve gelen rahiplerin ve hanedanlığın yerine geçmiş, ibadetin ve manevi yaşamın merkezi olan kutsal tapınağın yerini ise sinagog almıştır. Kutsal kitaba dayalı Yahudilikten, Haham Yahudiliğine geçiş bu temel değişimlere neden olmuştur.⁹⁶

Sözlü ve yazılı Tevrat'ın yorumlama ve detaylandırma gibi gelişim aşamaları sonucu, Midraş olarak adlandırılan külliyat ortaya çıktı. Midraş, önce sadece sözlü olarak korunmuş daha sonra metinleştirilmiştir, dolayısıyla bu rabbinik midraş geleneğinin yazılı derlemesi ikinci yüzyılda başlamıştır.⁹⁷

Midraş'ta iki farklı tip metin bulunmaktadır: Halaha (yasal konular) ve haggadah (hikaye ve efsaneleri içeren kısım).⁹⁸

Kutsal Kitaba ve Midraş'a ek olarak, toplumda nesiller boyunca aktarılmış bir grup sözlü bilgelik gelişmiştir. Ancak, ikinci yüzyılın sonlarında yazılı hale getirilene kadar "Mişna" olarak adlandırılmıştır. Mişna, Yahudilerin Tanak'la birlikte özenle öğrettiği temel bir metin haline gelmiştir.⁹⁹

Mişna (İbranice'de, öğrenmek ve incelemek anlamına gelir.), kişinin kutsal kitabı günlük yaşamında nasıl uygulanacağına dair fikirleri içeren altı kitaptan oluşan bir koleksiyondur. Mişna'nın, Yahudilerin İbranice yerine tüm yakın Doğunun ortak dili olan Aramaice'yı kullanmaya başlamalarıyla aynı zamanlarda oluşturulduğunu unutmamak

⁹³ Lewis 1964: 124.

⁹⁴ Schwartz 1978: 188-189.

⁹⁵ Rosenfeld 1997: 440-443.

⁹⁶ Firestone 2005: 88-90.

⁹⁷ Rosenfeld 1997: 445.

⁹⁸ Sperber 1997: 463.

⁹⁹ Neusner 1977: 28.

gerekir.¹⁰⁰ Çoğu Yahudi, ibadet ederken İbranice'yi kullanmaya devam etmiştir, fakat eğitimde ve günlük hayatta Aramice kullanılmıştır.

Mişna'nın bir kopyası, beşinci yüzyılın başında Filistin'de, daha kapsamlı başka bir versiyon ise yaklaşık yüzyıl sonra Babil'de oluşturulmuştur.¹⁰¹

Mişna'nın yanına, Aramice'de "tamamlamak" anlamına gelen, açıklamalar ve yeni yorumları içeren Gemara da eklenmiştir. İbranice Mişna ve Aramice Gemara birlikte Talmud'u oluşturmuştur.¹⁰²

Talmud'un iki kopyası bulunur: İsrail'de bulunan, Kudüs Talmudu olarak isimlendirilir ve 4. yüzyılın ortalarında son halini almıştır. Diğer bir kopya ise Babil'de bulunan Babil Talmudu'dur, 5. yüzyılda eklenen açıklamalar ile son halini almıştır.¹⁰³

Yahudilikte kesişen üç ana otoriter yapı vardır: Tanrı, Tevrat ve Tevrat'ın yetkin kişiler tarafından yorumlanması. Teoride, bu yapıların her biri bağımsızdır, ancak gerçekte dinamik olarak birleşip birbirleriyle ilişkilendirilir.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Aramice, Filistin ve diğer doğu bölgelerinde yaygın bir şekilde konuşulan bir dildir. Fakat Yunan yerleşimciler, Aramice öğrenmek ile ilgilenmemiş, tüm yabancılar kendileriyle karşılaştırtıklarında medeniyetsiz barbarlar olarak görmüşlerdir. İskender'in fethinden sonra, Yunanlı yerleşimciler Yunanca *koine* konuşmuştur. Whittaker 2008: 14.

¹⁰¹ Yates 1988: 227.

¹⁰² Himelstein 1997: 267.

¹⁰³ Friedman – Moscovitz 1997: 668.

¹⁰⁴ Fishbane 1990: 387.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DURA EUROPOS'TAKİ YAHUDİ TOPLUMU VE SİNAGOG

3.1. Dura Europos'taki Yahudi Toplumu

Filistin, Asur ve Hellenistik dönemde Babil için son derece önemli bir Yahudilik merkezi konumundadır. Bu durum Part döneminde dinlere karşı hoşgörülü bir tutum sergilenen Arşak¹⁰⁵ yönetimi boyunca devam etmiştir.¹⁰⁶

Yahudilerin, Dura-Europos'taki MS 3. yüzyılın başlarından önce varlığına ilişkin kanıtlar çok sınırlıdır, özellikle Dura'daki Yahudi varlığına dair hiçbir literatür bilgisi yoktur. Bu konuda elde ettiğimiz bilgiler temel olarak iki kaynaktan, bölgede bulunmuş Yahudi sikkelerinden ve sinagogdan gelmektedir.

Makkabi prensleri tarafından ve daha sonra Büyük Herod hükümdarlığı döneminde basılan sikkelerde görülmektedir.¹⁰⁷ Kraeling'e göre, sikkeler, MÖ 135-104 yılları arası Filistin'i yöneten Makkabi kralı John Hyrcanus tarafından bastırıldığını göstermektedir. Aynı zamanda bu kralın Filistin'den Babil'e, Partlara karşı VII. Antiochus'a yardım için askeri bir sefer başlattığı bilinmektedir. Dura-Europos sefer güzergâhı üzerinde olduğundan, burada ele geçen sikkeler bunu ispatlamaktadır. Dura'da, Yahudiler tarafından bastırılan sikkeler, daha sonraki dönemlerde, MS 66-73 yılları arasında Romalılara karşı Yahudi isyanına kadar basımı devam etmiştir.¹⁰⁸

Sikkelerden başka Yahudilerin varlığına dair ikinci bir bulgu ise, şehirdeki sinagog yapısının ilk evresinden geliyor. Kraeling, eski sinagogun, Hellenistik dönemden itibaren Makedonların yerleştiği şehrin daha gelişmiş olan doğu kısmıyla karşılaştırıldığında daha az rağbet gören şehrin batı caddelerinden birinde bulunan mütevazı bir yapı olduğunu ve sokağın hemen karşısındaki şehir duvarının çölden gelen serin rüzgârlara engel teşkil ettiğini belirtmiştir.¹⁰⁹

Aksine Wharton, Yahudi cemaatinin şehrin (Palmira) ana kapısına yakın, iyi bir orta sınıf yerleşim bölgesinde toplandığı düşüncesindedir¹¹⁰. Jensen, Wharton ile hemfikir

¹⁰⁵ Mezopotamya ve İran'ı, yaklaşık MÖ 250-226 tarihleri arası yöneten Part hanedanlığı.

¹⁰⁶ Rostovtzeff 1938: 100.

¹⁰⁷ Herodian hanedanlığının kurucusu, MÖ 40 – 4.

¹⁰⁸ Kraeling 1956: 3

¹⁰⁹ a.e.: 121

¹¹⁰ Wharton 1994: 9.

olmakla birlikte, Adonis Tapınağı'nın sadece bir blok ötede olduğunu; şehir girişinden pazar yerine giden ana yolun hemen karşısında Hıristiyan yapısı ve büyük bir hamam kompleksi bulunduğunu da eklemiştir. Sinagog kazı alanından sadece iki blok ötede, muhtemelen merkezi bir konuk evi olarak kentin ziyaretçilerine hizmet veren bir kervansaray bulunmuştur.¹¹¹

Yahudi yerleşimin öncelikli olarak şehir merkezinde olduğundan ve muhtemelen gereksinimleri karşılayacak kadar geniş alanların olmaması, ayrıca masrafların yüksek olması, Yahudileri orta sınıfın yaygın bir şekilde ikamet ettiği batı kısmında tüm topluluğu barındırabilecek kadar geniş bir yer bulmaya yönelttiği göz önünde bulundurulduğunda bu iki hipotez arasında büyük çelişkiler olmadığı düşünülebilir.

Sinagogun ikinci evresinde yapısal olarak büyük bir genişleme yaşanmıştır. Yaklaşık altmış beş kişi alabilen meclis bölümüne, genişletilmesinin ardından yüz yirmi altıdan fazla kişi sığabilmekteydi. Böylece, meclis odası muhtemelen Dura'daki en geniş oda haline gelmiştir.¹¹² Bu yenileme aşamasında ilave edilen duvar resimleri, Yahudi topluluğunun 244 – 250 yılları arasındaki yükselişini, zenginliğini ve refah düzeyini yansıtmaktadır.¹¹³ Dahası, Yahudi cemaatinin çevredeki paganist kesim tarafından genel olarak kabul gördüğü de öne sürülmektedir.¹¹⁴

Kelley, bu genişlemeyi Dura'nın bulunduğu konumla ilişkilendirmiştir. Bu hipoteze göre, Antiochia ile Babil'i temsil eden iki büyük Diaspora topluluğunun, iki yönde de seyahat rotasının orta noktasında bulunması nedeniyle ziyaret ve konaklama ihtiyaçlarının giderilmesi için daha fazla odaya gereksinim duyulmuştur.¹¹⁵

Bulgular, ilk yüzyıllarda farklı oryantal kültürlere yönelik diğer ibadet yapılarında olduğu gibi, diaspora sinagoglarının özel konutlar olduğunu göstermektedir. Bir kamu binasından dönüştürülen Sardis Sinagogu dışında, tüm diaspora sinagogları (Priene, Stobi, Delos, Ostia ve Dura-Europos) şahsi bir konuttan dönüştürülmüştür.¹¹⁶

Aslında sinagog, Hıristiyan yapıları, Bel Tapınağı, Adonis ve Zeus Theos tapınakları gibi, Dura'daki dini kült binalarının çoğu Hellenistik ya da Part dönemlerinde

¹¹¹ Jensen 2005: 160.

¹¹² Weisman 2012: 2.

¹¹³ Gates 1984: 174.

¹¹⁴ Jensen 2005: 160.

¹¹⁵ Kelley 1994: 57.

¹¹⁶ Runesson 1999: 314.

inşa edilen, daha sonra Part ya da Roma egemenliğinde ibadethanelere dönüştürülen evler ya da küçük dükkânlar olduğu görülmektedir.¹¹⁷

Dura Sinagogu, duvar resimleri de dahil şaşırtıcı bir dizi farklı dili içerdiğini belirtmek gerekmektedir. Yapıyla ilgili, sinagogun resimleri ve tavan karoları üzerinde yazılı yirmi iki Aramice; on dokuz Yunanca; on beş Orta Farsça veya Pehlevi yazıt ve ayrıca yapının yakınlarında bulunmuş İbranice bir ayin metni olmak üzere 56 adet yazıt mevcuttur.¹¹⁸ Bu, mütevazı boyuttaki anıtsal tek bir yapıda şimdiye kadar keşfedilmiş en fazla dil çeşitlidir ve Dura Sinagogu başlı başına bu konuda dikkate değerdir.¹¹⁹

Bu çeşitlilik, en kısa ve öz bir şekilde, günümüze kadar korunmuş iki tavan döşemesine yazılmış, hemen hemen aynı iki Aramice başlık listesinde ifade edilmiştir. Bunlardan biri şu şekildedir:

“Bu ev beş yüz elli altı senesinde, Philip’in ikinci yılında inşa edildi
...Başrahip Yed[a’]ya’nın rahip oğlu Samuel’in liderliğindeki Caesar,
bu işin patronları arasında şunlar yer aldı: Haznedar Abram,
[S]afra’[nin oğlu] Samuel ve sonradan Yahudi olan [Arshakh]...”¹²⁰

Bu durumun, yapıda bulunan hatıra yazıtlarının sadece Aramice ve Yunanca yazıtlardan oluştuğunu gösterdiğinin ve buradan da topluluğun aslında Pehlevi dilinin konuşulmadığı sonucuna varıldığının altını çizmemiz gerekmektedir.

Yapıda Orta Farsça yazıtlar, muhtemelen duvarda bulunan bazı resimlerin Pers temsilcilerinin onayından geçmiş olduğunun bir göstergesidir. Bu açıklama, kentin ele geçirilmesi ve yıkılmasından önce Yahudi toplumu ile Persler arasında bir temas olduğunu göstermektedir.¹²¹

Kutsal Kitap sahnelerinin hiçbirinin İbranice açıklama içermeyip; tek İbranice yazının, sinagogun dışında bulunmuş olan papirüse yazılmış Birkat Hamazon (yemekten sonraki lütuf) ile yakından ilgili dua metninin bir parçası olması önemli bir ayrıntıdır. Metin muhtemelen sinagog topluluğuna aitti - belki bir rehber olarak ya da bir eğitim aracı

¹¹⁷ Jensen 2005: 159.

¹¹⁸ Kilpatrick 1964: 218.

¹¹⁹ Fine 2011: 303

¹²⁰ a.e.: 305.

¹²¹ Kilpatrick 1964, 218.

olarak kullanılıyordu - ya da bireysel ibadet içindi. Bu dua parçası, sinagog topluluğunun rabbinik dünyaya katılımının somut bir delili gibi görünmektedir.¹²²

Dura'nın karmaşık tarihi, kentte konuşulan ve sinagog yazıtlarında kullanılan dile yansımıştır. Aramice, o dönemlerde bölgenin ortak diliydi (*lingua franka*), aynı zamanda yüzyıllar boyunca Filistin ve Babil Yahudileri için dini anlamda İbranice'ye yardımcı bir dil durumundaydı.¹²³

Yahudilerin büyük bölümünün, Roma ordusuna malzeme temin eden tüccarlar olduğu genel bir varsayımdır. Ayrıca, bazı Dura Yahudileri kentin askeri savunmasında aktif olarak rol almıştır.¹²⁴ 256 yılında, yaklaşan Sasani saldırısı Dura sakinlerini alarma geçirmiştir. Sasani kuşatmasına karşı koymak amacıyla Roma garnizonu, kentin batı duvarını askerlerin ve halkın ortak çabasıyla güçlendirmiştir.¹²⁵ Duvarlara paralel uzanan caddeye moloz yığarak ve bitişik yapıların çatılarını söküp kumla doldurarak duvarı desteklemişlerdir. Romalılar, kuşatma sona erdikten sonra binaları tekrar kazarak kurtarabileceklerini umuyordu. Her ne kadar bu yöntemle duvarların yıkılmasını engelleyemeseler de 1920'lerde keşfedilene kadar, farkında olmadan binaların iç yapısının büyük ölçüde korunmasını sağlamışlardır.¹²⁶(Plan 3)

3.2. Yahudilerin Resme Karşı Tutumu

Çıkış'ta yazılan ikinci emirdeki, "Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sulara yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın"¹²⁷ şeklindeki kesin açıklama, Kudüs'teki tapınağın ve sinagogların dekorasyonunda canlılara ait boyanmış ve oyulmuş imgelerin kullanılmamasına neden olmuştur. Buna karşın Dura Sinagogu, Kutsal Kitap'tan esinlenen temsili resimsel tasvirleri içerdiğinden eşsiz bir örnektir ve bir istisnadır, bu nedenle bu konuyla ilgili birçok soru ve hipotez ortaya atılmıştır.

Rostovtzeff, resimsel betimlemelerdeki yasaklama, daha sonra ilk yüzyılda birkaç hahamın, sinagogların canlı tasvirlerini içeren resimlerle süslenmesiyle ilgili yasağı

¹²² Rajak 2013: 100.

¹²³ Wischnitzer 1948: 15.

¹²⁴ Weisman 2012: 4.

¹²⁵ Kelley 1994: 61.

¹²⁶ Jensen 2005: 158.

¹²⁷ Çık. 20: 4-5; Yas. 5: 6.

yumuşatan liberal bir yorum getirmeye çalışana kadar, Hellenistik ve erken Roma İmparatorluğu dönemlerinde de devam ettiğini açıklamıştır.¹²⁸

Sinagoglarda canlı tasvirlerini yasaklayan Yahudi geleneği, üçüncü yüzyılın başlarında artık o kadar etkili değildi. Belki de, Dura'da diğer dinlere ait resimlerle süslenmiş tapınakların yaygın şekilde bulunduğundan sinagog da bundan etkilendi.

Buradan anlaşıldığı üzere Pearson'un altını çizmiş olduğu, sinagogun ilk evresindeki süslemelerinin çiçek veya geometrik desenlerden oluştuğu teorisi güçlendirmektedir.¹²⁹

Kraeling, başka bir etken olarak, buradaki Yahudi topluluğunun Greko-Romen kültürüyle doğrudan temas halinde olması nedeniyle bu tür tasvirlerle hoşgörülü bir bakış açısı benimsemiş olabilecekleri fikrini ortaya atmıştır.¹³⁰

Milgrom'un, yasağın tasvirlerin yapımına değil, doğrudan bu tasvirlerle ibadet edilmesi konusuna getirildiği görüşünü paylaşıyorum. İkinci emir, "Ben tanrılar tanrısıyım... ..bana denk başka tanrı olmayacak."¹³¹ şeklindeki ifadelerle, ilk emri daha açık hale getirmektedir. Bu nedenle canlılara ait tasvirlerin yasaklanması, İsrail tarihindeki putperest inancın, Mısır ve Mezopotamya kültüründeki tanrılara ait zengin görsel sanat anlayışının hala toplumsal hafızada yeri olması sebebiyle, yeni biçimlenen bu toplumda tekrar açığa çıkacağı korkusunun bir sonucudur. MÖ 3. yüzyıldan itibaren Yahudilik, çok tanrılı anlayıştan ve tasvirlerden tamamen uzaklaştı.¹³²

3.3. Sinagog'un konumu ve planı:

Sinagog, kentin batısının orta kesiminde, birlikte L7 bloğunu oluşturan bitişik yapılardan biri olarak, (Plan 1) şehri batıda çevreleyen ve koruyan büyük duvarın gölgesinde yer alır.¹³³

Sinagogun iki yapı evresi vardır. Erken sinagog dönemine ait binanın kesin tarihini gösteren doğrudan kanıtlar elde edilememiştir. Araştırmacılar arasındaki genel görüş,

¹²⁸ Rostovtzeff 1938: 102.

¹²⁹ Pearson 1939: 19.

¹³⁰ Kraeling 1956: 345.

¹³¹ Çık. 20: 2-3; Yas. 5: 6-7.

¹³² Milgrom 1984: 161.

¹³³ Kraeling 1956: 3.

sinagogun, MS 165 yılında Romalıların gelişinin ardından konut yapısından dönüştürüldüğü yönündedir.¹³⁴ Sinagoga, sadece sur duvarları ve yapı arasındaki sokaktan avluya giriş yapılmaktaydı. Kuzey ve doğusunda sütunlar bulunan avlunun, güney ve batısında dört adet yan oda bulunur¹³⁵ (Plan 4). Pearson, bu odaların eğitim odaları ve özel ziyafetlere yönelik hizmet verdiğini belirtmiştir.¹³⁶ Ostia Sinagogu'ndaki keşiflerden hareketle, bu sinagogdaki odalardan birinin mutfak olarak kullanıldığını düşünebiliriz. Sinagogun batısında kutsal alan veya meclis bulunmaktadır. Bu odada, duvarlar boyunca banklar ve farklı ölçülere sahip iki adet kapı bulunmaktadır.¹³⁷

Sinagogun ikinci evresi, yapıda bulunan yazıt nedeniyle 245 yılına tarihlendirilmiştir.¹³⁸ Yapının bu evredeki dış hatları, yerleşim alanını da (H olarak adlandırılır) içermekle birlikte meclis ve avlu kısımlarının genişletilmesi nedeniyle değişmiştir (Plan 3-4). Bitişik yapılardan oluşan yerleşim alanlarının, şehre uğrayan Yahudiler için konuk evi olarak kullanıldığı öne sürülmektedir.¹³⁹

Bu evredeki başka bir değişiklik ise önceki girişin kapatılması ve sokak A (Plan 3) üzerinden yeni bir giriş oluşturulması şeklinde olmuştur. Böylelikle, giriş artık sinagog ile doğrudan bağlantılı değildir. Meclis olarak kullanılan kısım ve avlu genişletilmiştir. Oda, duvarlar boyunca çift sıra banklarla çevrilidir hem ana kapının karşısında hem de Tevrat nişinin sağında, kıdemli yaşlıların oturması için özel bir yer bulunmaktadır.¹⁴⁰

Gates, batı duvarındaki nişin, Kudüs'ün yönünü göstermesi ve binanın iç tarafında bulunması gibi yapısal düzenlemeler sayesinde, dua edenlerin hangi yöne dönmesi gerektiği sorununu çözdüğünü belirtmiştir.¹⁴¹

¹³⁴ Pearson 1936: 113; Pearson 1939: 5; Kraeling 1956: 327; Rostovtzeff, erken sinagogu, üçüncü yüzyılın başlarına tarihledi. Rostovtzeff 1938: 104.

¹³⁵ Rostovtzeff 1938: 104.

¹³⁶ Pearson 1939: 8.

¹³⁷ Kraeling 1956: 10

¹³⁸ Moormann 2011: 194

¹³⁹ Kraeling 1956: 10.

¹⁴⁰ a.e.: 14.

¹⁴¹ Gates 1984: 173.

3.4. Meclis Odasının Düzenlenmesi ve İkonografik Programın Şam Müzesi'nde Tümlenmesi¹⁴²

Sinagogun resimsel programının genel anlamına ilişkin yapılan 90 yıla yakın çalışma ve tartışma sonrasında karşılıklı olarak üzerinde anlaşmaya varılan genel bir anlatı programına karar verilmemiştir. İkonografiyi anlamlandırma konusunda önerilen çeşitli yorumlar ortaya çıkmıştır (Resim 2 –3).

Rostovtzeff genel düzenlemenin bir plana bağlı olduğunu tereddüt etmeden reddetmiştir. Ona göre, sahneler kronolojik veya karakterle bağlantılı olarak herhangi bir sırayla birbirini takip etmesi için bir yöntem uygulanmamıştır. Bölümlerin seçimi kesinlikle rastgeledir. Bu nedenle, resimlerin konusunun belirlenmesi ve ressamın görevlendirilmesi, zengin ve nüfuzlu kişilerce yürütülmüştür.¹⁴³

Du Mesnil Du Buisson, duvar resimlerini üç farklı kategoride sınıflandırmıştır: Tarihsel, litürjik ve didaktik.¹⁴⁴ Diğer araştırmacılar, resimlerin planını bağlantılı ideolojik düzen olarak yorumladılar; örneğin Wischnitzer, mesih temasının tüm dekoratif unsurları kapladığını öne sürmüştür.¹⁴⁵ Başka bir açıdan Goodenough, görüntülerin çeşitli pagan unsurlar içerdiğini, Rabbanik otoritenin reddedildiğini, gizli bir sembolizme başvurulduğunu ve Yahudi gizem dinine bağladığını savunmuştur.¹⁴⁶ Öte yandan Kraeling, resimlerin geleneksel Rabbanik Yahudiliğin inanç değerlerini ifade ettiğini, İlk İbrani atası İbrahim ile başlayıp mesih dönemine kadarki zaman aralığını yansıttığını açıklamıştır.¹⁴⁷ Elsner ise, fresklerde çevredeki pagan dinler ile ilgili “kültürel direniş” olarak adlandırdığı agresif bir yorumun izlerini görmektedir.¹⁴⁸

Yapının ikinci aşamasında resimlerin organizasyonu ile ilgili olarak, 7 m yüksekliğindeki duvarlar yatay olarak üç görsel anlatı kısmına bölünmüştür. Kısımlar yukardan aşağıya A, B ve C şeklinde isimlendirilmiştir; bunların altında resimli bir dado, daha altta ise tümleşik oturma sırası vardır.¹⁴⁹ Resimler dört duvar boyunca uzanmakta ve

¹⁴² Resimlerin duvarlarda bırakılarak, sinagogun restore edilmesinin ve korunmasının imkansız olduğunu belirtmiştir. Böylece, Suriye'nin eski eserler yönetmeliğine uygun olarak, sinagogun resimleri, Şam'a taşındı. 1936 yılında, Sinagogun ibadet odası ve avlusu, orijinal resimleri ve boyanmış tuğladan yapılmış tavanı, Pearson tarafından Şam Müzesi'nde ustalıkla restore edilmiştir. Rostovtzeff 1938: 102.

¹⁴³ Rostovtzeff 1938:115-116.

¹⁴⁴ Du Mesnil Du Buisson 1934: 16-17.

¹⁴⁵ Wischnitzer 1948: 100.

¹⁴⁶ Goodenough 1953: 93-94.

¹⁴⁷ Kraeling 1956: 358-362.

¹⁴⁸ Elsner 2001: 299-300.

¹⁴⁹ Kelley 1994: 59.

dekoratif şeritler ile sınırlanarak düzensiz genişlikte panellere ayrılmaktadır. Paneller, bulunduğu kısma ve duvara göre adlandırılır. Örneğin, WC1 adlı panel batı duvarında (Plan 5) C kısmındadır.¹⁵⁰ Köşelerdeki, C kısmını üzerindeki kısımdan ayıran şeritten yukarı doğru yükselen pilaster resimleri, çatı kirişleri için yapısal destek olacak şekilde kurgulanmıştır. Tevrat nişinin üzerinde bulunan dikey dikdörtgen şeklindeki dört adet kanat paneli, reredosu çerçevelemektedir.¹⁵¹

Korunan yirmi sekiz panel orijinal serinin sadece yarısını temsil eder. Tevrat nişinin bulunduğu batı duvarı sağlam kalmıştır, ancak yanındaki iki duvarın da bir kısmı sur duvarı ile birlikte tahrip olmuş ve doğu duvarı güçlüklerle korunmuştur.¹⁵² Peki, başlangıç noktası nedir? Ve bu panelleri anlamlandırmak için kapsamlı bir yöntem var mı?

Ne yazık ki, sinagog resimlerini tanımlayan tüm araştırmacılar kendi yöntemlerini oluşturmuştur. Örneğin Wischnitzer, alttaki kısımdan başlayıp en üst kısma doğru, sinagogun sol, daha sonra sağ bölümünden başlayıp nişe kadar giderek incelemeyi tercih etmiştir.¹⁵³ Kraeling'in, B kısmının kuzey duvarından başlayıp, batıda sona erdiği; C kısmının ise güney duvarından başlayıp ortadaki reredos'a kadar devam ettiği gibi varsayımları vardır.¹⁵⁴ Goodenough sahneleri incelerken duvarları bazen yukarıdan aşağıya doğru, bazen tam aksi şekilde incelenmesi gerektiğini belirtmiştir.¹⁵⁵

Hiçbir literatürde Dura-Europos'taki Yahudiliğe ya da Yahudi varlığına dair açıklama bulunmadığından, ikonografik programı anlamak zordur. Dahası, resimlerin günümüze kalan %60'ından sadece dekorasyonların ana özellikleri hakkında fikir sahibi olunabilir. Sinagoga çağdaş hiç bir örneğin de bulunmadığından karşılaştırma yapma olanağı, dolayısıyla kayıp panellerin tahmin edilmesi olanaksızdır. Bu nedenle kronolojik analiz yöntemi izlenmiştir. Panelleri, resimler ile Yahudi tarihi ve olaylar arasında bağlantı kurmayı kolaylaştırmak için, Tanah'a göre en erken dönemleri yansıtanlardan en geç dönemleri yansıtanlara doğru sıralanmaya gidilmiştir.

İlerlemeden önce sinagog ve kilisede kullanılan resim tekniği hakkında fikir vermek faydalı olacaktır. Sinagog resimleri; yanmış alçıtaşı veya kalsiyum sülfattan yapılmış bir alçı taban üzerine uygulanmıştır. Boya alçıya *al secco* yöntemi ile

¹⁵⁰ Hachlili 1998: 174.

¹⁵¹ Kelley 1994: 59.

¹⁵² Gates 1984: 174-175.

¹⁵³ Wischnitzer 1948: 21.

¹⁵⁴ Kraeling 1956: 66-70.

¹⁵⁵ Goodenough 1988: 188-189.

uygulanmıştır, ancak bağlayıcının ne olduğu tam olarak bilinmemektedir (zank veya yumurta akı olabilir). Sinagog sanatçılarının kullanabileceği renk paleti, belirgin biçimde sınırlıydı. Kullanılan renkler: siyah (kandil veya isten), tuğla kırmızısı (kırmızı aşı boyası), açık kırmızı (demir oksit), pembe, parlak sarı, kahverengi (sulu demir oksitli kahverengi toprak boyası), mavi (mavi bakır frit) ve yeşil killi topraktan oluşmaktadır.¹⁵⁶

3.4.1. İshak'ın Kurban Edilişi Aedikula Paneli

Tevrat tapınağı tasviri, ana resim programı oluşturulmadan önceki Sinagog'un ilk aşama dekorasyonuna ait ilk resimlerden biridir. Dekorasyonun ikinci aşamasında yapıta eklenen resimlerin görsel merkezini oluşturması için korunmuştur. Panel, 1.47 m genişliğinde ve 1.06 m yüksekliğinde tek bir dikdörtgen şeklindeki pembe kenarlıktan oluşmaktadır ve arka plan mavi renkle boyanmıştır¹⁵⁷. (Kat. No.1 - Resim 6)

Resmin tam ortasında, muhtemelen içinde Ahit sandığı bulunan, Süleyman Tapınağı'nın cepheden sembolik bir temsili vardır. Tapınak tasviri, sağda dini öneme sahip semboller ve solda İshak'ın kurban edilmesi olayının tasviri ile çevrilidir.¹⁵⁸

Tapınağın önünde iki çift Korint sütunu vardır ve yarım daire şeklindeki dekoratif bir arşitravı destekler. Geniş iki kanatlı kapı, ağır pilasterlerle çerçevelenmiştir. Kapının kemeri, arka aedikuladaki nişte de olduğu gibi, yukarı doğru yayılan istiridye kabuğuna benzer şekilde yivler ile bezenmiştir.¹⁵⁹

Berger, Dura'daki tasvirin 1. Kr. 7-8'de tarif edildiği gibi gerçek Süleyman Tapınağı'nı değil; daha çok ön cephesinde kaideler ve temeller üzerinde yükselen dört adet sütunun bulunduğu tipik bir Roma yapısını temsil ettiğini belirtmiştir. Bununla birlikte, tasvirin Bar Kohba isyanı (MS 132-135) sırasında bastırılan sikkeler üzerinde temsil edilen Hirodes'in Roma Tapınağı'na benzediğini öne sürmüştür (Resim 35).¹⁶⁰

Alanın en sol tarafında, tanıdık üç Yahudi sembolü tasvir edilmiştir.¹⁶¹ Bunlardan en belirgin olanı büyük sarı ya da altın Menora veya şamdandır. Menora, her biri üst üste iki toptan oluşan ve hilal şeklindeki bantlarla birleştirilen üç adet ayak üzerindedir. Ağır modellenmiş tabanın dar olan bel kısmında sekiz köşeli bir rozet veya yıldız tasvir

¹⁵⁶ Kraeling 1956: 364-366.

¹⁵⁷ Elsner 2001: 283.

¹⁵⁸ Hopkins 1979: 144.

¹⁵⁹ Wischnitzer 1948: 87.

¹⁶⁰ Berger 2011: 125.

¹⁶¹ Exodus 25: 31-36.

edilmiştir. Şamdanın yedi kolu da Tevrat'taki açıklamayı destekler şekilde kürelerden oluşmaktadır. Her kolun üstünde bir lamba vardır.¹⁶²

Yedi kollu şamdanın yanında sembolik öneme sahip iki nesne daha tasvir edilmiştir: görünüşü sarı bir topu andıran etrog ve palmye yaprağı görünümündeki sarı renkte tasvir edilen lulav.¹⁶³

İshak'ın (Akedah)¹⁶⁴ bağlanması sahnesinde; kafasında siyah bir saç kütleli bulunan, beyaz bir khimation ve iki pembe *klavi* ile bezenmiş uzun kollu beyaz bir khiton giymiş olan İbrahim, altara dönük şekilde sırtından gösterilmiştir. Yüksek bilekli kahverengi botlar, kırmızımsı bacaklarını örtmektedir. Sağ elinde, sivri uçlu bir bıçağı dikey şekilde tutmaktadır. Solunda bulunan, üst üste yerleştirilmiş bloklardan oluşan yüksek beyaz bir sunağın üzerindeki odunlara yakılmak üzere yatırılan oğlu İshak'ın küçük bedeni adak olarak sunmuştur. Beyaz bir khiton giymektedir, başı siyah bir kütle olarak gösterilmiştir. Resmin alt kısmında, küçük bir ağaç ve başı neredeyse ağacın yapraklarına değen gri bir koç bulunmaktadır.¹⁶⁵

Alanın sağ üst köşesinde, büyük olasılıkla bir çadır olan koni şeklinde açık yeşil bir yapı bulunmaktadır, yapının içinde beyaz bir khiton giymiş ve orantılı olarak küçük bir insan figürü arkadan gösterilmiştir. Kulübedeki figür, İbrahim'in hizmetçisi veya İbrahim'in kendisi olarak yorumlanmıştır.¹⁶⁶ Hopkins ise bu figürü bağları çözülen İshak olarak yorumlamıştır. Hikayeyi tek resimde adım adım gösterilmesi, Dura sanatçılarının kullandığı bir anlatım tekniği olduğundan bunun mümkün olduğunu düşünüyorum.¹⁶⁷

İshak'ın kurban edilmesi doğrudan İbranilerin temel mitlerinden birine atıfta bulunur. Bu bir insan kurbanı sahnesidir, ama hikayenin devamında ayin durdurulur ve hayvan kurbanı olarak değiştirilir.¹⁶⁸ Kurban uygulamasındaki bu temel değişim, resmin

¹⁶² Kraeling 1956: 59.

¹⁶³ Menora'yı çevreleyen bir adet lulav ve etrog tasvirine ait tarihlenen ilk örnek Dura Europos sinagogundaki Tevrat nişinin kavisi entablaturünde görülür. Hachlili 2001: 217.

¹⁶⁴ Yar. 22:1-13.

¹⁶⁵ Kraeling 1956: 59.

¹⁶⁶ Wischnitzer 1948: 88.

¹⁶⁷ Hopkins 1979: 144

¹⁶⁸ Elsner 2001: 283.

sağ üst köşesinde bir insan eli ile temsil edilen, Tanrı tarafından yapılmış ilahi bir müdahale ile gerçekleşmiştir.¹⁶⁹

İshak'ın kurban edilme sahnesinin daha sonra Yahudi ve Hıristiyan sanatında bu kadar çok görülmesine rağmen, bu tasvir bilinen en erken tarihli örneğidir. Bu konu daha sonra Celile'deki 5. yüzyıla ait Sepphoris (Resim 7) ve 6. yüzyıla ait Beit Alfa (Resim 8) sinagoglarının mozaik kaplama panellerindeki tasvirlerde işlenmiştir. Dura ve Beth Alpha arasındaki benzerlikler; Tanrının eli, sunağın mimari formu ve üzerindeki üçgen biçiminde istiflenen odunlar şeklinde iken; farklılıklar ise İbrahim ve İshak'ın tasvirleri ve sahne düzenlemesi şeklinde sıralanabilir.¹⁷⁰

3.4.2. Firavun ve Bebek Musa (WC4)

Panel, batı duvarında bulunur ve Tevrat nişinin sağında yer alan en alttaki C kısmının kuzey yarısının en büyük bölümünü teşkil eder (Resim 4). Panelin alt kısmı hasar görmüş olsa da, ana konuda ciddi bir kayıp yoktur.¹⁷¹ Sanatçı panelin üst kısmına, figürlerin çoğunun gösterilmesi için kırmızımsı kahverengi bir alan oluşturmuştur. Altta ise, baştan başa beyaz bir şerit görünümünde akan nehrin oluşturduğu dar alanın ayırdığı alanlarda karşılıklı sıralanmış siyah sazlıklar bulunmaktadır (Kat. No.2 - Resim 9). Panel, sağdan sola hareket eden dört sahneyi içermektedir.¹⁷²

Sağ tarafta kale kapısı ve onun bitişiğindeki sur duvarı tasviri vardır. Surlar taş bloklarla inşa edilmiştir, iç kısmı karanlık gösterilen geçidin gri kapıları dışarı doğru açılmaktadır, tonozlu geçidin kemeri gri fon üzerine diagonal çizgilerle kapatılmıştır.¹⁷³ Kral tahtta oturmaktadır ve her iki yanda ona eşlik eden görevliler vardır. Perslere özgü bol pembe bir pantolon üzerine uzun kollu mavi bir manto giymektedir, sarı bir kemer takmıştır, üzerine bezemeli bir çizgili tunik, ayağında beyaz çizmeler vardır ve ayakları sarı renkte bir ayak taburesinin üzerinde durmaktadır. Yüzü yoğun kahverengi kıvrıkcık saç kütleli ile çevrilidir ve sarı bir taç takmaktadır. Sol eli ile uzun bir kılıcın kabzasını tutarken, sağ elini ziyaretçilere doğru uzatmıştır. Kralın tahtı yeşil kumaşla döşenmiştir,

¹⁶⁹ Yakın Doğu'daki eski pagan inançlarından gelen "Tanrının eli", burada tanrısallığı sembolize etmek için kullanılmıştır. Genellikle izole şekilde, açık bir avuç biçiminde olmak üzere çeşitli formlarda görülür.

Hachlili 2013: 397.

¹⁷⁰ Hachlili 2013: 395.

¹⁷¹ Xeravits 2017: 267.

¹⁷² Kraeling 1956: 169-170.

¹⁷³ Hachlili 1998:163.

sırt desteği yüksek, ayakları sarı renkte ve üzerinde yeşil bir minder vardır.¹⁷⁴ Görevliler uzun kollu tunik, pantolon ve beyaz çizme giymektedir; sağdaki, elinde bir diptikon üzerine bir şeyler yazarken diğeri, sağ kolu ile muhtemelen bir kabul hareketi yapmakta ve sol eli ile kılıcının kabzasını tutmaktadır.¹⁷⁵

Kralın huzuruna iki kadın yaklaşmakta, sağ kollarını krala doğru uzatmaktadır; dirseğe kadar uzun kollu khiton giymiş, bellerine uzun bir kumaş sarmış ve kalçalarının hemen altından ayak bileklerine kadar uzanan dikey kıvrımlara sahip üçüncü bir kıyafet daha giymişlerdir. Hopkins, sanatçının Helenistik modeli yanlış anladığı ve yorumladığı için çizimin belirsizleştiğini ve giysi kombinasyonlarındaki görselleştirmenin zor olduğunu kaydetmiştir.¹⁷⁶ Bir önceki kompozisyonun seviyesinde tasvir edilmiş kahverengi giysili bir kadın figürü eğilmekte ve sağ kolunu ileri uzatmaktadır, koyu kahverengi saçları sağ omzunun üzerine düşmektedir. Bu sahnede kadının ne yaptığı tam olarak anlaşılmayacak kadar yıpranmıştır.¹⁷⁷

Sol tarafta zemin seviyesinden hafifçe yukarıda, altın bir testi, piramidal kapaklı fildişinden dikdörtgen bir kutu ve iki adet yivli altın kase gibi süs eşyalarını taşıyan üç kadın frontal şekilde gösterilmiştir. Kıvrımları hafifçe aşağı sarkan yüksek kuşaklı, kenarları işlemeli khiton ve bol bir etek giymişlerdir, başlarında ise örtü bulunmaktadır. Sanatçı, pembe kıyafetin her iki kısmına da siyah; ortadaki figürün sarı kıyafetinde ise pembe kenarlıklar uygulamıştır.¹⁷⁸ Grubun önünde, çıplak bir kadın nehirde durmakta ve sol kolunda çıplak bir bebek taşımaktadır. Kadının taktığı iki adet inci kolye gibi son derece pahalı mücevherler onun seçkin bir zümreden olduğunu göstermektedir. İki kolu da iki çift üst kol bileziği ile bezenmiştir, ayrıca bileğinde de bilezik mevcuttur. Mücevherinin yanı sıra, suyun dışında kalan vücudu frontal gösterilmiştir ve tamamen çıplaktır.¹⁷⁹ Hemen yanında, su üzerinde yüzen sarı renkte dikdörtgen bir sandık vardır ve kutunun üst kısmındaki üçgen şekil muhtemelen kapağıdır.¹⁸⁰ En yakın figür, nehirdeki kadının sağ

¹⁷⁴ Wischnitzer 1948: 46.

¹⁷⁵ Kraeling 1956: 172.

¹⁷⁶ Hopkins 1979: 163-164.

¹⁷⁷ Wischnitzer 1948: 46.

¹⁷⁸ a.e.: 47.

¹⁷⁹ Xeravits 2017: 268.

¹⁸⁰ Hachlili 1998:170.

elinden çocuğu alır ve arkasındaki kadına verirken omuz hizasından geçirir. Bu iki kadın sahnenin sağında kralla konuşan kişilerle özdeşir.¹⁸¹

Bu resim Mısır'dan Çıkış¹⁸² kitabından alınmıştır, Mısır'da yönetime gelen ve İsraililerin Mısır'daki nüfusunu azaltan yeni kralın yeni doğan her erkek çocuğun öldürülmesini emretmesi konulu hikaye işlenmiştir. Kral, İbrani olan ebe Şifra ve Pua'ya, İbranilerin tüm erkek çocuklarını doğarken öldürülmeleri yönünde talimatlar vermiştir. Hikaye, Jochebed'in Musa'yı üç ay boyunca gizlice büyütmesi, çocuk için bir sandık yapıp içine yerleştirmesi ve Nil kıyısındaki sazlıkların arasına bırakması şeklinde devam etmektedir. Kız kardeşi, başına gelecekleri görmek için uzaktan onu izler. Firavun'un kızı ve hizmetçileri, nehirde yıkanmaya gittikleri sırada çocuğu bulurlar, bunun üzerine prenses çocuğu evlat edinir ve yetiştirir, annesini ise dadı olarak almıştır.¹⁸³

Mısır'dan Çıkış kitabında, Firavun ebeler ile iki kez görüşmüştür. İlkinde, yeni doğan erkeklerin öldürülmesi için onlara talimatlar vermiştir.¹⁸⁴ İkincisinde ise, onları emirlerini yerine getirmediği için suçlamıştır: “Niçin yaptınız bunu?” diye sordu, “Neden erkek çocukları sağ bıraktınız?”. Ebeler, “İbrani kadınlar Mısırlı kadınlara benzemiyor” diye yanıtladılar, “Çok güçlüler. Daha ebe gelmeden doğuruyorlar.”¹⁸⁵ Bu durumda, ebelerin sağ tarafta duruşlarından, sadece emir almayı Firavun ile görüştükleri söylenebilir. Yani sanatçının burada tasvir etmiş olduğu sahne ikinci görüşmeyi temsil etmektedir.¹⁸⁶

İlk sahne ile iç içe olan ikinci sahne, nehir kıyısına diz çökmesi ve kollarının pozisyonu sebebiyle, Mısır'dan Çıkış 2:3'te olduğu gibi Musa'yı sandığa yerleştiren, Musa'nın annesi olması muhtemeldir. Bu doğru ise, sanatçı; Musa'nın, firavunun tüm çabalarına rağmen hayatta kalmasını anlatmıştır.¹⁸⁷

Bir sonraki sahnedeki hizmetçilerinin eşlik ettiği çıplak prenses, Firavun'un kızıdır ve bebek Musa'yı bulup boğulmaktan kurtarıken temsil edilmiştir. Sanatçı daha sonraki, prensesin bebek Musa'yı kahverengi kıyafet ile tasvir edilmiş kız kardeşine verdiği ve Mariam'ın, Musa ile emzirmesi için onu sarı renkte bir kıyafet ile gösterilmiş olan

¹⁸¹ Kraeling 1956: 177.

¹⁸² Pearson 1939: 41.

¹⁸³ Çık.1: 8-22. 2: 1-10.

¹⁸⁴ Çık.1: 15-16.

¹⁸⁵ Çık.1: 18.

¹⁸⁶ Sonne 1947: 314.

¹⁸⁷ Kraeling 1956: 174.

annesine geri verdiği sahneyi kısaltmıştır.¹⁸⁸ Çocuğun ablası firavunun kızına, “Gidip bir İbrani süt nine çağırayım mı?” diye sordu, “Senin için bebeği emzirsin.” Firavunun kızı, “Olur” diye yanıtladı.¹⁸⁹

Hopkins, eski ahitteki, Firavun’un kızı sazlıklar arasında sandığı gördüğünde, getirmesi için hizmetçisini gönderdiği bilgisine dikkat çekmektedir.¹⁹⁰ Mısır’dan Çıkış kitabının (Targum Onkelos)¹⁹¹ Aramice versiyonunda Firavun’un kızı “akıntıdaki sandığı gördü, koluyla uzandı ve aldı. Açtığına çocuğu gördü ve bebek ağladı.”¹⁹² Targum Onkelos, İsrail topraklarında birinci ve ikinci yüzyıllarda yaşadığına inanılan tanınmış bir Onkelos’a atfedilmiş en ünlü Tevrat çevirisidir.¹⁹³ Pseudo-Jonathan ya da Targum Yerushalmi, olarak bilinen çağdaş başka bir targumda Mısır’dan Çıkış 2:5’te geçen olaylardan bahsedilmiştir:” Ve Tanrı’nın sözleri Mısır topraklarına yanan yaralar ve iltihap gönderdi; firavunun kızı Batyah rahatlamak için nehre indi... ve sazlıkların arasında sandığı gördü, kolunu uzattı ve aldı, yanma ve iltihap anında iyileşti.¹⁹⁴ Buna göre, büyük olasılıkla Dura-Europos’ta iki targumdan biri esas alınmıştır.

Bu paneldeki tartışmaların asıl noktası, Tevrat nişinin yakınındaki, sinagog duvarında tamamen çıplak gösterilen prenses temsilidir. Doğu Suriye’de yaşayan Helenistik bir Yahudi için bile müstehcen bir görüntü gibi görünüyordu, özellikle Yahudilikte kadının çıplak gösterilmesinin kabul edilemez olduğu düşünülmekteydi.¹⁹⁵ Bu ikonografik istisna hakkında ilk kez yorumlama yapmaya çalışan Goodenough, Firavun’un kızının duruşunun, eski tanrıçaların tasvirlerine, özellikle İran panteonundaki Anahita’ya benzediğine dikkat çekmiştir. Goodenough’un açıklamalarına göre, sanatçı bu sahnede bilinçli olarak Firavun’un kızı ile Anahita/Afrodit arasında bir paralellik kurmuştur. Daha da ileri gidip sahneye kültürel bir arka plan olarak Greko-Romen bağlantısı bulmaya çalışmıştır. Bu nedenle, sözde Anahita bağlantısının yanı sıra, hizmetkârları nimfelerin

¹⁸⁸ Xeravits 2017: 267.

¹⁸⁹ Çık. 2: 7-9.

¹⁹⁰ Bkz. Çık. 2:5.

¹⁹¹ Targum: Tecüme anlamına gelen Aramice bir kelimedir ve özellikle İbrani İncil’in Aramca tercümelere ve açıklama ve atıf için kullanılır. Damsma 2014: 127.

¹⁹² Hopkins 1979:162-163.

¹⁹³ Shulman 2011: 587.

¹⁹⁴ Gutmann 1983: 94.

¹⁹⁵ Moon 1992: 595.

ikonografik temsili olarak yorumlamıştır ve bu da mitolojik figürlerle birlikte Musa'nın olağanüstü karakterini vurgulamaya hizmet ettiğini savunmuştur.¹⁹⁶

Diğer taraftan, Bickerman ne Yahudi ne de Hıristiyan sanatında gerektirdiği durumlarda çıplaklığın gösterilmesinde sakınca görülmediğini savunmuştur. 359 yılında yapılmış Junius Bassus lahitindeki 'Düşmeden önce Havva' tasviri buna bir örnektir, tanrıça Venüs taklit edilmiştir ve İsa da Calixtus'un mezarlarındaki vaftiz sahnesinde çıplak gösterilmiştir.¹⁹⁷

Afrodit, Nil Nehri'ndeki Firavun'nun kızı tasvirinin ilham kaynağı olabilir. Hamamda Afrodit ve Eros resminin bir kısmı, katibin evinde, L7 bloğunda bulunmuştur (Resim 10) ve muhtemelen üçüncü yüzyıldan kalmadır.¹⁹⁸ Dahası, prensesin figürüne çok benzeyen birkaç alçıdan şekillendirilmiş, Afrodit makyaj yaparken, tasvirinde levhalar (Resim 11), Dura'daki sinagoga uzak olmayan evlerde açığa çıkarılmıştır.¹⁹⁹

Afrodit örneğinde olduğu gibi Yahudilerin pagan sembollerinden de etkilenildiğine inanmaktayım, ancak bu sembollerin anlamının da tasvirlere dahil edildiği anlamına gelmemektedir. Öte yandan, yorumları bir kenara bırakırsak, Firavun'un kızı sahnede tasvir edilen konu gereği, nehirde yıkandığı için çıplak gösterilmiştir.

3.4.3. Musa ve Yanan Çalı (I)

Bu resim, yapının son aşaması inşa edilmeden ve dekorasyonu yapılmadan önceki yapı aşamasına aittir (Resim 4), tevrat nişini çevreleyen dört dikey panelden biridir ve üst kısımda yer alır.²⁰⁰ Panelde (Kat. No.3 - Resim 12), tam boy bir figür vücut ağırlığını sağ ayağı üzerine vermiş şekilde cepheden gösterilmiştir ve sol elini solundaki yanmakta olan bir çalıya doğru uzatmış, ayağından çıkardığı çizmeleri düzgünce yanına koymuştur. Khiton ve khimation giymektedir, her ikisinde de beyaz ve kahverengi kıvrım çizgileri verilmiştir. Khiton mavi *klavi*, khimation ise bir çift şeritle bezenmiştir. Figür sakallıdır ve ten rengi koyu kahverengimsi kırmızı renktedir. İri gözler, küçük ağız ve kahverengi kıvrıkcık saçlar ile tasvir edilmiştir.²⁰¹ Figürün hemen yanında dalgalı kırmızı çizgiler kısa siyah konturlar ve yanlara saçılan uzun sarkık siyah yaprakların arasında düz bir gövde ile oluşturulmuş

¹⁹⁶ Goodenough 1964: 200-220.

¹⁹⁷ Bickerman 1965: 131.

¹⁹⁸ Baur 1936: 279-282

¹⁹⁹ Moon 1992: 596.

²⁰⁰ Rajak 2011: 149.

²⁰¹ Wischnitzer 1948: 25

bir çalı bulunmaktadır. Çalının üzerinde, panelin çerçevesinden çıkan bir sol el mavi gökyüzünden adama doğru uzanmaktadır.²⁰²

Sahne, Musa ve yanan çalı olarak tanımlanmaktadır ve figürün başının sağ tarafında Aramice “Levi’nin oğlu Musa” yazmaktadır.²⁰³ Kutsal metindeki anlatıya göre Musa, Firavun’un öfkesi nedeniyle Medyen’e kaçmıştır.²⁰⁴ Çobanlık yaptığı yerde “Musa kayınbabası Midyanlı Kâhin Yitro’nun sürüsünü güdüyordu. Sürüyü çölün batısına sürdü ve Tanrı Dağı’na, Horev’e vardı.”²⁰⁵ Orada, yandığı halde tükenmeyen bir çalı gördü ve yaklaştığında Rab ona seslendi; önce kutsal olduğu için ayakkabılarını çıkarmasını, ardından halkı İsrailileri, Mısır’daki zalimlerden kurtarmasını emretti.²⁰⁶

Panelin sanatçısı, sürü ve dağ gibi bazı önemli unsurları konuya dahil etmemiştir. Dahası, Ravenna’da bulunan San Vitale Bazilikası’ndaki, koyunlarını besleyen ve daha sonra yanan çalılarının yanında sandaletlerini çıkaran Horev dağındaki Musa’nın hikayesini iki sahne olarak gösteren mozaik gibi IV. ve VI.yüzyıla ait daha sonraki örneklerinin aksine, bölümdeki tüm olayları bir arada aktarmıştır.²⁰⁷ Bu sadeleştirme arkasındaki neden, sahne için ayrılan alanın yetersiz olması ve bu durumun sanatçıyı birden fazla olayı bir araya getirmek zorunda bırakması olabilir.

Musa’nın yanındaki çalının başlıca önemi, Dura’daki Yahudilerin, acı çeken ancak kötülük edenler tarafından yok edilmeyenlerin genel sembolü olarak görülen yanan çalı simgesinin Tanrının İbrani toplumunu koruma girişimi olarak yorumlayan İskenderiyeli Filon’un (1. yüzyıl) düşüncelerinden etkilenip etkilenmediğini merak etmemizi sağlamasıdır.²⁰⁸ Diğer taraftan, Rabsbah’daki Çıkış bölümü gibi bazı erken rabbinik Midraş kaynaklarında yanan çalıya özellikle değinilmiştir ve burada kısa boylu dikenli çalı, acı çeken İsrail olarak yorumlanmıştır.²⁰⁹ Buna göre, Dura’daki panele önceki konseptin yansıtılmış olması muhtemeldir.

²⁰² Kraeling 1956: 229.

²⁰³ Pearson 1939: 28

²⁰⁴ Medyen, Sina Yarımadası boyunca, Akaba Körfezi’nin kuzeydoğu kıyılarında uzanan bir bölgedir. Zelig 1969: 379.

²⁰⁵ Çık. 3:1.

²⁰⁶ Çık. 3: 3-8. Bkz. Zelig 1969: 379-380.

²⁰⁷ Mouriki 1992: 182.

²⁰⁸ Frade 2014: 226-227.

²⁰⁹ Langston 2006: 44.

3.4.4. Mısır'dan Çıkış (WA3)

Panel, batı duvarının üst kısmında bulunur ve kuzeybatı köşesindeki en büyük olarak önemli bir yere sahiptir (Resim 4).²¹⁰ İbrani Kitabı'ndaki ifadelere göre sahneler sağdan sola doğru hareket etmektedir (Kat. No.4 - Resim 13).²¹¹

İlk sahnede, mazgallı yüksek şehir duvarı cepheden gösterilmiştir. Perde uygun bir şekilde giriş kulesinden daha alçaktadır ve her ikisi de bazı blokların hizasını belirlemek için koyu gri gölgelerle mat gri renkte verilmiştir.²¹² Kapı kanatları şehrin gösterildiği paneldekiler ile aynı şekilde gösterilmiştir (WC4). Duvarın yüzeyine doğru gelen, daire şeklindeki yanan gülle tasvirleri vardır. Yapının önünde, girişin sağında, biri kırmızı diğeri siyah iki adet bağımsız Korint sütunu titizlikle yerleştirilmiştir.²¹³ Girişin kemeri üç adet figürle süslenmiştir. Yanlardaki iki figür küre üzerinde çelenk taşıyan Nike tasvirleridir. Ortadaki figür ise miğfer takan zarif bir poz vermiş bir erkek tasviridir. Sol elinde bir küreyi uzatırken, sağ elinde ise uzun bir asa tutmaktadır.²¹⁴

Sanatçı, şehir kapısının solunda birbirlerinin üzerinde olacak şekilde, neredeyse panelin üst kenarına ulaşan, dört sıra asker tasvir etmiştir. En alt sırada, uzun kollu tunikler ve sandaletler giyen erkek figürleri gösterilmiştir; bazıları bohça ve gümüş kap taşımakta, içlerinden birisi bir çocuğun elinden tutmaktadır.²¹⁵ Rengi beyaz, kırmızı ve yeşil arasında değişiklik gösteren kıyafetler giymişlerdir. Bacakların ve sağ ellerin pozisyonu hareketin ileriye doğru yöneldiği izlenimini verirken, yüzler ve vücutların üst kısımları frontal görünümündedir.²¹⁶ İkinci ve en üst sıralar yoğun bir şekilde sıralanmış askerlerden oluşur. arkadaki sıralar o kadar yakından gösterilmiştir ki, sadece kırmızı, gri ve yeşil renkteki miğferler görünür. Kırmızı, gri ve mavi renkli oval kalkanlar üst üste binerek tüm sıranın yüzünü ve gövdesini örtmektedir. Askerlerden oluşan iki sıra arasında, frontal şekilde gösterilen sivillerin oluşturduğu bir sıra bulunmaktadır. Sıradakilerin tümü, renkleri sırasıyla pembe ve beyaz olarak değişen khimation ve khiton giymektedir.²¹⁷

Kalabalığın sol tarafında, bir asa kaldırırken görkemli bir şekilde gösterilen bir figür bulunmaktadır. Bu figür kalın mavi şeritli kısa kollu sarımsı bir khiton giymektedir

²¹⁰ Gates 1984: 175.

²¹¹ Bulas 2000: 38.

²¹² Kraeling 1956: 76.

²¹³ Hachlili 1998: 163.

²¹⁴ Du Mesnil Du Buisson 1934: 111.

²¹⁵ Pearson 1939: 27.

²¹⁶ Wischnitzer 1948: 74.

²¹⁷ Kraeling 1956: 79.

ve sarımsı khimation omuzlarından dökülmektedir, ileri doğru büyük bir adım atmış, profilden gösterilen sağ bacak dizden oldukça bükülmüştür.²¹⁸

Panelin ikinci sahnesindeki suyun genişliği paneli aşağıdan yukarıya tamamen kaplamaktadır. Boğulan figürlerin başları, panelin üst kısmında daha fazla görülecek şekilde organize edilirken, aşağıda tüm vücutlar çoğunlukla gösterilmiştir. Bazı figürler çıplaktır, bazıları ise sarı veya pembe tunikler giymektedir. Su siyah renktedir ve dalgalar açık gri ve sarı hatlarla gösterilmiştir.²¹⁹ Solunda yine kahraman figürü daha küçük bir şekilde durmaktadır ve arkası dönük esasını denize doğru uzatmaktadır. Başının üstünde Tanrı'nın eli ince uzun parmaklarla gösterilmiştir.²²⁰

Son sahnede kahraman figürü üçüncü kez görülür. Bu defa ilki kadar büyük gösterilmiştir. Asayı tutup soldaki, renkli balıkların sıçradığı dar bir akarsuya daldırmaktadır. Arkasında yatay çizgilerden oluşan bir duvar yükselmektedir.²²¹ Baştaki sütunda askerlerden oluşan iki sıranın bir benzeri bu kez on iki kişi tarafından standartlarla desteklenmektedir. Tanrı'nın eli, açık sağ el şeklinde gökyüzünde görülmektedir.²²² Hopkins'e göre bu panel yorumlaması en kolay, ancak sanatsal olarak en ilgi çekici ve sinagogdaki diğer paneller arasında en karmaşık olanıdır.²²³ İlk kahraman figürünün bacakları arasında bulunan Aramice bir dipintoda: "Musa, Mısır'dan çıktı ve denizi yardı." Merkezdeki figürün başının solunda Aramice "Musa" yazılmıştır. Musa'nın başının üçüncü figürünün solundaki son Aramice yazıtında: "Denizi yardığında Musa" yazıyor. Üçüncü Musa figürünün başının solunda son Aramice yazıt olan "Moses denizi yarararken." yazmaktadır.²²⁴ Fine, panelin üst kısımdaki konumu nedeniyle, yazıtların tesadüfi olarak yazılmasının pek mümkün olmadığı; hikayedeki kahramanın Musa olduğunun anlaşıldığından emin olmak için adını üç defa tekrarlama ihtiyacı hissedildiğini öne sürmüştür.²²⁵

Bu panelin etrafında genel olarak üç ana fikir dönmektedir: İsraililerin Mısır'dan ayrılması ve Kızıldeniz'i geçmesi; Mısırlıların boğulması ve Marah'ın mucizesi.²²⁶

²¹⁸ Perkins 1973: 59.

²¹⁹ Du Mesnil Du Buisson 1934: 111.

²²⁰ Kraeling 1956: 79.

²²¹ Wischnitzer 1948: 75.

²²² Pearson 1939: 27.

²²³ Hopkins 1979: 149.

²²⁴ Torrey 1956: 269-270.

²²⁵ Fine 2011: 304.

²²⁶ Bulas 2000: 39.

İlk sahneden başlayarak, Mısır'dan Çıkış'ta Tanrı'nın Musa'yı, İsrailileri zulüm gördükleri Mısır'dan çıkarmakla görevlendirdiğini anlamıştık. Musa, Mısır'a veba getirene kadar Firavun gitmelerine izin vermez.²²⁷ İsraililer Mısır'dan ayrılıp Kızıldeniz'e doğru ilerler, Rab önlerinden giderek onlara bir bulut sütunu olarak önderlik eder.²²⁸ Buna göre, şehir kapısı, Musa'nın vebasının Mısır'ın üzerine yağdırdığı doluyu, ateşi ve karanlığı temsil etmektedir.²²⁹

İlk kompozisyonda, sanatçının sağ tarafta bulunan ve İsraililer için doğada gece gündüz yol gösterici olan ateşi (kırmızı) ve bulutu (siyah) temsil eden iki sütun gibi, kutsal metinde belirtilen ayrıntılara özen göstererek tasvir etme girişimidir.²³⁰ Ayrıca ön sıranın sonuna doğru, gri renkte yivli yuvarlak bir çanak taşıyan bir figürden, İsraililer ayrılırken Mısırlılardan yağma ile "gümüş ve altın kaplar" aldığı anlaşılmaktadır.²³¹ İkinci sahneye gelecek olursak, gitmelerine izin veren Firavun'un verdiği karardan pişman olması üzerine ayrılan İsraililerin peşinden Mısırlıları göndermesini konu alan metinsel anlatı işlenmiştir. Daha sonra Kızıldeniz'in kıyısında dururlar. Mısırlılar onlara yaklaştıklarında Musa elini uzatır, denizin sularını ayırır, böylece İsraililer denizin kuruyan tabanından yürüyerek karşı kıyıya geçerler. Onları takip etmeye çalışan Mısırlılar, Musa'nın sopasını uzatması ve suları tekrar birleştirmesiyle boğulurlar.²³²

Sanatçı sahneyi oluştururken, Mısır askerlerini temsil eden yüzen figürleri, atları ve savaş arabalarını ihmal etmesi Kraeling şaşırtmıştır.²³³ Moon, sudaki çıplak figürlerin Yahudi değil onların düşmanı olan Mısırlılar olduğuna inanmaktadır. Bu görüş Esther Rabbah'da (3:14) bahsedilen "Denizde boğulan Mısırlılar çıplak olarak cezalandırıldı." ifadesine dayandırılmaktadır. Dahası, buna benzer bir ifade Eliyahu Rabbah'da (1: 2) geçen bir pasaj da "Tanrı kötülerini çıplak cezalandırır." şeklinde tekrarlanır.²³⁴

Bulas, bu panelin Akedah paneliyle (İshak'ın kurban edilmesi) ilişkili, alegorik bir doğası olduğu görüşündedir. Ona göre Yahudilik'te kurban, İbraniliğin esaslarından olan bağışlanma ve arınma ile ilişkiliydi.²³⁵ Aynı düşünce Kızıldeniz'den geçiş sahnesinde de

²²⁷ Çık. 3-12.

²²⁸ a.e. 12-13.

²²⁹ Pearson 1939: 27.

²³⁰ Hopkins 1979: 150. Çık 13:21

²³¹ Çık. 12: 35-36. Bkz: Kraeling 1956: 79.

²³² Çık. 14

²³³ Kraeling 1956: 83.

²³⁴ Moon 1992: 597.

²³⁵ Bulas 2000: 43.

hakimdir. Kızıldeniz burada, İsrail için sadece düşman ile değil, İsraililerin geçmişte ayrıcalıklı olmadığı dönem ile de arasında bir sınırdır.²³⁶

Son sahnede Musa esasını suya batırarak hikayeyi devam ettirir. Yahudiler denizi yürüyerek geçti “Ama İsraililer, kuru deniz tabanından türüyerek, sağda ve solda su duvarları arasından gitti.”²³⁷ Üst sırada tasvir edilen İsraililer, İsrail’in on iki ileri gelenini temsil etmektedir. Kraeling kare şeklindeki pankartlar ile vexillum arasındaki benzerliğe dikkat çekilmektedir.²³⁸ Vexilla²³⁹, şüphesiz o dönemde Dura-Europos ordusu tarafından kullanılıyordu. Çağdaşı olan Bel Tapınağı’ndaki Terentus frekosunda Palmirali bir topluluğa ait kırmızı bir vexillum’u görülmektedir (Resim 14).²⁴⁰

Bu ileri gelenlerin sayısının Mısır’dan Çıkış bölümünde değil, Midraş Rabbah’da belirtilmiş olduğunu bilmekte fayda var. Hachlili, Midraş Rabbah’ında on iki kabilenin her birine ait bayrak renginin, değerli taşın ve amblemin gösterildiğini belirtmiştir.²⁴¹

Mısır’dan Çıkış’ın temsilini, Tanrı’nın elinden bahseden İbrani kutsal metinler takip etmektedir. Mısır’dan Çıkış hikayesinde “Elimi uzatacak Mısır’ı cezalandıracağım.” (Çık. 3:20) ve “Çünkü RAB güçlü eliyle sizi oradan çıkardı.” (Çık. 13: 3, 9, 14, 16) gibi ifadeler yer almaktadır. Midraş’ın (Rabbah Çık XXII, 2) Mısır’dan Çıkış hikayesi ile ilgili olarak Tanrı’nın elinden, biri İsrailileri denizden geçirmesi ve bir diğeri Mısırlıları cezalandırması olmak üzere iki defa bahsedildiği belirtilmelidir.²⁴²

Resmin karmaşık üslubu araştırmacılar arasında tartışmaya yol açmıştır. Perkins, Mısır’dan Çıkış panelinin hem Mısır’dan ayrılmayı hem de Kızıldeniz’in İsraililer tarafından geçmesini ve daha sonra onların peşine düşen Mısırlıların boğulmasını tasvir ettiğini savunmaktadır. Yine de, olay sırası oldukça tuhaf bir şekilde farklıdır.²⁴³ Gates, üç sahnedeki düzenlemenin gerçek olay dizisiyle eşleşmediğini, Duralı sanatçıların kendilerine tanınacağını düşündükleri özgürlükleri yansıttığını kabul etmektedir.²⁴⁴

²³⁶ a.e.: 43-44.

²³⁷ Çık. 14:29.

²³⁸ Kraeling 1956: 83.

²³⁹ Vexillum pl. vexilla: Roma lejyonları için büyük sembolik değeri olan bir direğe bağlı kare bir bez parçası, Cumhuriyet ve İmparatorluk dönemlerinde Roma ordusunun birkaç birimi resmi standart olarak vexillum'a sahipti. Rostovtzeff 1942: 93.

²⁴⁰ Weisman 2012:16.

²⁴¹ Hachlili 2013: 424.

²⁴² a.e.: 400.

²⁴³ Perkins 1973: 60.

²⁴⁴ Gates 1984: 175.

Ayrıca Kraeling bölüm dizisindeki ve ilk yazıttaki tutarsızlığını da belirtmektedir. Musa ilk görüldüğünde aslında denizi ayırmadığını, “ve denizi ayırdı” kelimesinin daha sonra eklenmiş olabileceğini düşündürmektedir.²⁴⁵

Buna karşılık, Bulas kompozisyonu olay dizilerinin gelişimine dayanarak yorumlamış, onları sonuç olarak tanımlamış ve ardındaki nedenleri açıklamıştır. İlk sahnede, Kızıldeniz kıyılarına ulaşan İsraililerin (sonuç), arka planda duvarları gösterilen, esaret altında oldukları Mısır’ı geride bırakmaları (neden) tasvir edilmiştir. İkinci sahnede, denizi geçme mucizesinin ardından (neden) şükran şarkıları (sonuç) söylemektedirler. Üçüncü sahnede halkın Yakup’un on iki kabilesi içinde örgütlenmesi (neden) daha sonra Marah’ın mucizesi²⁴⁶(sonuç) gösterilmektedir. İkinci ve üçüncü sahneler birbiri üzerine konumlandırılmıştır.²⁴⁷

İsraililer, kötü durumdaki kıyafetlerle basit bir halk olarak tasvir eden Hıristiyanların aksine, bir lider tarafından yönetilmekte ve silahlanmış ordu tarafından korunmaktadır.²⁴⁸ Sinagog ressamlarının İsrailileri tasvir etmek için Septuaginta veya Helenistik Yahudi yazılarına pek güvenmemiş, fakat muhtemelen garnizonla aralarındaki ilişkiden etkilenmişlerdir.²⁴⁹

3.4.5. Çölde Kamp ve Mucizevi Kuyu (WB1)

Panel, batı duvarının güney köşesinde, orta kısım B’de yer alır (Resim 5). Arka planda, kaideler üzerinde iki beyaz Korint sütunlarıyla desteklenen, üst kısımları yivli, pembe arşitravlı alınlıktan oluşan, içi karanlık gösterilmiş küçük bir ibadethane işlenmiştir (Kat. No.5 - Resim 15).²⁵⁰ Önünde, Tevrat nişindekinden (Kat. No.1 - Resim 6) farklı bir Menora’da dahil bir takım seramonik nesnelere bulunmaktadır. Bu Menorah, peşpeşe sıralanmış disklerden oluşan yarım yuvarlak şeklindeki kollar, üç ayak üzerinde yivli

²⁴⁵ Kraeling 1956: 82.

²⁴⁶ Çölde üç gün yol aldılarsa da su bulamadılar. Mara’ya vardılar. Ama Mara’nın suyunu içemediler, çünkü su acıydı. Bu yüzden oraya Mara adı verildi. Halk, “Ne içeceğiz?” diye Musa’ya yakınmaya başladı. Musa Rab’be yakardı. Rab ona bir ağaç parçası gösterdi. Musa onu suya atınca sular tatlı oldu. (Çık. 15:22-25)

Lockyer 1961: 65

²⁴⁷ Bulas 2000: 43.

²⁴⁸ Hıristiyan sanatına örnek: via Latina katakomb (4. yüzyıl) resimleri, S. Maria Maggiore Bazilikası’ndaki mozaik (5. yüzyıl). Daha fazla detay için Bulas 1984: 4.

²⁴⁹ Weisman 2012: 15.

²⁵⁰ Kraeling 1956: 118.

dairesel topraklarla süslü taban ve cam kase şeklinde lambalardan oluşmaktadır.²⁵¹ Menorah'ın iki yanında da, üç ayaklı kaideye sahip iki altın mumluk bulunmaktadır. Menorah'ın hemen önünde üç bacaklı altın bir üçgen masa işlenmiştir.²⁵²

Her iki yanda simetrik şekilde bulunan on iki adet, sinagogun Tevrat nişinde temsil edilenden farklı, genelde askeri amaçlarla kullanılan tipte çadır bulunmaktadır.²⁵³ Direklerle desteklenmiş, beşik çatılı ve farklı renkli kumaşlarla yapılan çadırlar gösterilmektedir.²⁵⁴ Perslere özgü beyaz çizme, pantolon, uzun kollu ve dize kadar inen; kemerli tunik giymiş küçük figürler çadırların girişinde durmakta, tipik kabul veya dua hareketi yapmaktadırlar.²⁵⁵

Merkezin solunda bulunan, kıvrımları belirgin şekilde kırmızıyla gösterilmiş Yunan khimationu giyen, oldukça büyük bir figür panele hakim durumdadır. Sağ bacağının üzerindeki oval alan, kıyafetin figürün büktüğü bacağının üzerinde gerildiğini göstermektedir.²⁵⁶ Asası ile on iki su kanalını, su dolu havuzdan çadırlara yönlendirmektedir.²⁵⁷

Çadırların ve içlerinde bulunan figürlerin kostümlerindeki farklı renkler, izleyicinin bakışlarını yukarıdaki mişkan doğru yönlendiren bir ritim oluşturmaktadır. Kuyudan çadırlara doğru düzensiz hatlarla dalgalar şeklinde gösterilen su, merkez ve çevresini arasında görsel bir bağ kurarak, sahnenin tümünü oldukça sıkı sıkıya bağlı bir kompozisyon haline getirmektedir.²⁵⁸

Mucizevi kuyuyu ve harikalar ülkesini temsil eden resim kısmen Çölde Sayım bölümündeki "Oradan Rab'bin Musa'ya, "Halkı bir araya topla, onlara su vereceğim" dediği kuyuya, Beer'e doğru yol aldılar. O zaman İsraililer şu ezgiyi söylediler: "Suların fişkırsın, ey kuyu! Ezgi okuyun ona. O kuyu ki, onu önderlerle, Halkın soyluları, Asayla, değnekle kazdılar" ifadelerine dayanmaktadır.²⁵⁹ Resimde Musa'nın kuyuya asasını

²⁵¹ Hachlili 1998: 159-160.

²⁵² Pearson 1938: 36.

²⁵³ Weisman 2012: 19.

²⁵⁴ Hachlili 1998: 165.

²⁵⁵ Kraeling 1956: 122.

²⁵⁶ Perkins 1973: 61.

²⁵⁷ Wischnitzer 1948: 55.

²⁵⁸ Perkins 1973: 61.

²⁵⁹ Say. 21: 16- 20.

daldırmasını, su akıntılarının İsrail kabile hanelerini sembolize eden çadırların girişinde bulunan ve liderleri temsil eden figürlere yönelmesini görmekteyiz.²⁶⁰

Sahne kutsal metnine sadık olsa da, mucizevi kuyu mitinde, Midraş ve Tosefta kaynaklarının etkisi büyüktür.²⁶¹ Gutmann, Tosefta Sukkah 3:11'de, çölde yahudilerin kullandığı kuyunun, yolculukları sırasında da onlarla seyahat eden bir kaya gibi olduğunu belirtmiştir.²⁶² Yahudiler ne zaman bir yerde kamp kurarsa, o da toplantı çadırı girişinin karşısında bulunmaktadır.²⁶³ Resimde, Tevrat ile ilişkilendirilmeyen diğer bir detay, kuyudan çıkan on iki adet su akıntısı temsilidir. Efsaneye göre, Mişkan'ın önüne kurulduktan ve İsrail prensleri şarkılarını söyledikten sonra, kuyudan akan sular kampı on iki bölüme ayırır.²⁶⁴ Bu ayrıntıların hiçbiri İncil'de olmadığından; ressamın Kuyu Efsanesi'ne önceden aşina olduğu varsayılabilir.²⁶⁵

3.4.6. Eben-Ezer²⁶⁶ Savaşı (NB1)

Levha, kuzey yönündeki duvarda bulunmaktadır ve sağ üst köşede küçük bir kısım hariç tam olarak korunmuştur (Resim 2). Bu levhadaki olay iki farklı sahne şeklinde anlatılmıştır. Levhanın sağındaki geniş kısımda, şiddetli bir savaş süreci betimlenmiştir (Kat. No.6 - Resim 16). Çatışmanın unsurları birbirini takip eden üç düzlemde düzenlenmiştir.²⁶⁷ Orta düzlemde, siyah ve beyaz atlara binmiş ve birbirlerine mızrakla saldırmakta olan iki asker, çarpışmak üzereyken betimlenmiştir. Her iki süvari de kolu dirseğe kadar, mavi kuşaklı tunikler, kırmızı pantolon ve kırmızımsı kahverengi çizmeler giymektedir.²⁶⁸

Üstte ve altta, diz hizasına kadar pullu zırh (lorica Squamata), kılıç ve altıgen kalkan²⁶⁹ ile donatılmış piyadeler savaşmaktadır. Her bölümde, karşı güçlerin piyadeleri birbirleriyle teke tek mücadele eder şekilde gösterilmiştir.²⁷⁰

²⁶⁰ Wischnitzer 1948: 55.

²⁶¹ Berger 2011: 131.

²⁶² Gutmann 1983: 98-99.

²⁶³ Kugel 2007: 239.

²⁶⁴ Gutmann 1983: 98-99.

²⁶⁵ Berger 2011: 131.

²⁶⁶ Yardım Taşı ya da İbrance'de Eben-Ezer, Kudüs ile Aşkelon arasında bulunduğu bilinen bir yerdir. Fahmi 2001: 115.

²⁶⁷ Hopkins 1979: 152-153.

²⁶⁸ Kraeling 1956: 96.

²⁶⁹ Kraeling, bu kalkanların Septimius Severus Kemeri'nde betimlenen Romalı askerler tarafından kullanıldığını belirtmiştir. 1956: 97.

Levhanın sol kısmı, ahit sandığını konu alan ikinci sahne için ayrılmıştır. Sandığın, üst kapağı yuvarlaktır, ortasında gırlant bulunan iki soluk kırmızımsı kahverengi bant ile etrafı çevrelenmiş, bir dizi irili ufaklı mücevherle süslenmiştir²⁷¹ ve iki basamaklı bir kaide üzerine oturtulmuştur. Ahit sandığı, uzun sırtklar yardımıyla, khiton giymiş dört kişi tarafından omuzlarda taşınmaktadır. Sandığı taşıyarak sol tarafa doğru ilerleyen ve savaş alanından uzaklaşmakta olan figürler ağır bir nesne taşıyormuş izlenimi vermektedir. Sandığın altında ön planda ve üstte, sandığın iki yanında, daha geri planda bulunan, cepheden gösterilmiş kılıç ve kalkanla donanmış üç çift zırhlı asker sandığı korumaktadır.²⁷²

Tüm araştırmacılar, bu levhayı, Filistinlilerin Eben-Ezer'deki savaşta İsrailileri yenmesi ve ahit sandığını ele geçirmeleriyle ilişkilendirmektedir.²⁷³ (1Sa. 4:1 vd.)

MÖ XI. yüzyılın ilk yarısında, Filistinliler ve İsraililer arasında şiddetli bir çatışma vardı. Günümüzde hala Şilo Tapınağında bulunan sandık, Eben-Ezer'de yaşanacak kaçınılmaz savaşta İsraili savaşçıları desteklemek amacıyla, Yahveh'in onların yanında olduğunu hissetmeleri için gönderilmişti. Ancak savaş İsrail oğulları için ezici bir yenilgiyle sonuçlandı ve sandık düşmanlar tarafından ele geçirilerek beş Filistin kentinden biri olan Aşdod'a taşındı.²⁷⁴

Wischnitzer, Samuel'in ilk kitabını²⁷⁵ temel alarak, sandığı taşıyan dört savaş esirinin, sandığın ele geçirilmesi olayının anlatıldığı kısımda adı geçen Levi Kabilesinden olduğuna inanma eğilimindedir.²⁷⁶

Schneid'in araştırmalarına bağlı olarak Kraeling, (SB1) levhasındaki Levi kıyafetleri burada giyilenlerden farklı olduğu için, Wischnitzer'le aynı fikirde değildir. Ayrıca kutsal kitabın Levilerden bahsedilen kısmından yola çıkarak yapılan, Levilerin başka bir olayla ilişkilendirildiği ve bu olayla ilgisi olmadığı çıkarımını mantıklı buluyorum.²⁷⁷

²⁷⁰ Pearson 1939: 31.

²⁷¹ Kraeling 1956: 99.

²⁷² Hopkins 1979: 153.

²⁷³ Du Mesnil Du Buisson 1939: 249; Wischnitzer 1948: 63-64; Kraeling 1956: 95-97; Hopkins 1979: 153.

²⁷⁴ Widengren 1988: 252.

²⁷⁵ I Sa. 6: 15.

²⁷⁶ Wischnitzer 1948, 64.

²⁷⁷ Kraeling 1956, 99.

Sinagog ressamaları, savaş sahnesini dönemin ekipmanları ve silah teknikleri hakkında ayrıntılı bilgi verecek şekilde yansıtmışlardır. III. yüzyıl Roma askeri düzenine uygun çizme, kemer ve uzun kollu demir pul zırhın yanı sıra, Dura'da yapılan kazılanlarda da paneldeki askerlerin elide tasvir edilen tipteki kılıçlarla karşılaşılmıştır. Uzun, iki yüzü keskin bir kesme kılıcı olan *spatha*, o dönemde doğu sınırındaki Roma askerleri için, saplama silahı olan daha kısa *gladiusun* yerine tercih edilen silahtır.²⁷⁸ Sinagog sanatçıları bu kılıcın nasıl kullanıldığını bilmekteydi. Sahnenin altındaki ve üstündeki askerler, düşmanlarına öldürücü bir darbe vurmak için bir kesme hareketi yapmaya hazır şekilde uzun kılıçlarını yukarıya kaldırmaktadır.²⁷⁹

3.4.7. Filistin Ülkesindeki Sandık (WB4)

Panel batı duvarının kuzey köşesinde bulunmaktadır (Resim 4). İki sahneyi tek bir panelde birleştirilmiştir ve tek renkli sarımsı-gri arka plana geçiş yapılmıştır (Kat. No.7 - Resim 17).²⁸⁰

Sağdaki ilk sahnede, krepidoma²⁸¹ üzerinde yükselen, altı adet beyaz renkte Korint sütunu ve üst kısmı arşitravdan oluşan bir tapınak ön cepheden gösterilmektedir. Cella duvarında, altın bir gül ile süslenmiş bir tympanumu²⁸² destekleyen bir çift koyu sarı pilaster ile çerçevelenmiş bir kapı bulunmaktadır. Kapıları açık gösterilen tapınağın içinde iki sunak ve bir masa bulunmaktaydı.²⁸³ Tapınağın önünde bir takım kült eşyaları bulunur ve yere dağılmış şekilde sarı renkte işlenmiştir (Kat. No.18 - Resim 48), bunlar: geniş ağızlı depolama kavanozu (no. 1), bir hydria (no. 2), iki sığ tekne veya kase (no. 3-4), üç küçük sürahi (no. 5-7), üç²⁸⁴ (no. 8-10), iki daha büyük thymiateria²⁸⁵ (no. 11-12), iki

²⁷⁸ James 2009: 102.

²⁷⁹ Weisman 2012: 8.

²⁸⁰ Kraeling 1956: 100.

²⁸¹ Yunan tapınak yapısının üzerinde bulunduğu ve genelde üç uzun basamaktan oluşan platform. Azeez 1993: 29.

²⁸² Alınlığın merkezini oluşturan girintili üçgen boşluk. a.e.:117.

²⁸³ Hachlili 1998: 157.

²⁸⁴ Candelabrum (Candelabra) birden fazla kolu olan bir mumluk. Azeez 1993: 18.

²⁸⁵ Ritüel sırasında tütsünün yakılması için kullanılan Thymiaterion (Pl. thymiateria), özel bir bir seramik kaptır. Heykellerde ve resimlerdeki tasvirlerinde sık sık karşılaşılan Thymiaterion, Dura'daki ritüellerde oldukça yaygın şekilde kullanılmış gibi görünüyor. Aphlad tapınağının arkasında bulunan yeşil sırlı thymiaterion örneği MÖ üçüncü yüzyıla kadar uzanmaktadır (Resim 19). Fowlkes – Seymour 2019: 101.

sunak (no. 15-16), buhur küreği²⁸⁶ (no.17), bir müzik aleti (no. 18), ve iki resim (no. 19-21).²⁸⁷

Panelin sol yarısını oluşturan sahnede; önden, sadece bir çift tekerleği gösterilen ve temel olarak şekillendirilen bir arabanın üzerine yerleştirilmiş altın bir sandık bulunmaktadır. Ön kısım, alçak bir korkuluk tarafından kapatılmıştır. Arkada yüksek bir çerçeve pembe bir gölgelik taşımaktadır. Altın sandık, biri mavi diğeri pembe iki yastık arasında durmaktadır ve sarı ve pembe bir örtü ile örtülmüştür.²⁸⁸ Araba, uzun kollu tunik ve bol pantolon giymiş iki kişinin yönetimindeki biri beyaz diğeri kahverengi, hörgüçlü iki öküz tarafından çekilmektedir. Bu figürlerden biri elini öküzün boynuna koymakta, diğeri ise elindeki ince kırbacı vurmaya hazır şekilde kaldırmaktadır.²⁸⁹ Sol üst köşedeki, pembe çizgili khiton ve keskin kıvrımlı khimation giymiş üç figür; büyük olasılıkla arabayı takip etmektedir.²⁹⁰

Önceki panelde Filistinlilerin İsrailileri nasıl yendiğini ve Ahit Sandığını nasıl ele geçirdiğini görmüştük. Samuel bölümünden²⁹¹ alınan bu sahnede Filistinliler sandığı tanrıları Dagon'un tapınağına yerleştirirler; sandık Dagon'un evine vardığında, Filistin tanrısının heykellerinin devrilmesine ve parçalanmasına neden olur.²⁹² Devamında, Uurlarla cezalandırılan Aşdodlular, sandığı başka bir yere taşımaya karar verirler. Ama sandık nereye giderse gitsin tahribata neden olur. Yedi ay sonra, sandığı iki öküz tarafından çekilen bir araba ile sahiplerine geri gönderilmesine ve Beit Shemesh sınırına kadar eşlik edilmesine karar verilir.²⁹³

Kraeling sol arkadaki üç figürün, kutsal metinlere²⁹⁴ dayanarak, Beit Shemesh sınırına kadar sandığa eşlik eden Filistinli prensleri temsil ettiğini öne sürmektedir.²⁹⁵ Buna karşın Wischnitzer, onların, özellikle giydikleri uzun kıyafetlerin sinagogda rahipler ve peygamberler²⁹⁶ için saklandığını göz önünde bulundurursak, Filistinlilerin sandığı geri

²⁸⁶ Saplı dikdörtgen şeklinde bir ateş tavaşı olarak tasvir edilmiştir, Hachlili 2013: 157.

²⁸⁷ Kraeling 1956: 101-102.

²⁸⁸ Goodenough 1992: 230

²⁸⁹ Kraeling 1956: 104.

²⁹⁰ Pearson 1938: 32.

²⁹¹ 1Sa. 5 – 6: 1-12.

²⁹² Elsner 2011: 282.

²⁹³ Rajak 2011: 141-142.

²⁹⁴ 1Sa. 6:15.

²⁹⁵ Kraeling 1956: 100.

²⁹⁶ Bkz. Paneldeki (SC3) Baal peygamberlerinin kıyafetleri.

göndermeden önce danıştığı rahipler ve kahinler (1Sa. 6:2 vd.) olduğuna inanma eğilimindedir.²⁹⁷

Sahne neden iki Dagon heykelinin gösterildiği sorusuna Du Mesnil, iki ayrı duruma bir gönderme olarak figürlerin çoğaltıldığı önerisinde bulunmuştur.²⁹⁸ İlk olarak, sandık kült heykelinin devrilmesine neden olur. “Rab’bin sandığı önünde yere yüz üstü devrildi.”²⁹⁹ İkincisi ise, “Dagon’un başıyla iki eli kırılmış, eşğin üzerinde duruyordu; yalnızca gövdesi kalmıştı.” şekline ifade edilir.³⁰⁰

Sonuç olarak, Eben-Ezer Muharebesinin tek yenilgi sahnesi olması, tek bir sahnede görüntüleneceği anlamına gelmemektedir. Daha ziyade, paneller birlikte ele alındığında, Yahudi halkının nihai zaferi ve Tanrılarının düşmanlarının tanrıları üzerindeki üstünlüğü vurgulanmıştır.³⁰¹

3.4.8. Samuel’in Davut’u Mesh Etmesi (WC3)

Kompozisyon, batı duvarının en altında bulunan C kısmında, Tevrat nişinin sağında ve yaşlılara ayrılan oturakların hemen üstünde yer alır (Resim 3-4).

Yeşil arka fon üzerinde bir araya gelmiş sekiz kişiden oluşan bir grup erkek tamamen cepheden gösterilmiştir (Kat. No.8 - Resim 20). Yedisi sağdaki alanın üçte ikisini işgal etmektedir, sekizinci ve en uzunları solda onlarla aynı düzlemde bulunur. Sağ kolunu gruptaki kendisine en yakın üyenin başına doğru uzatmaktadır, elinde kırmızımsı kahverengi bir yağlı boynuz bulunur. Sakallıdır ve ince bir bıyığı vardır, koyu kahverengi şeritlerle süslenmiş beyaz khiton ve khimation giymektedir, sağ bacağını hafifçe geriye atmış, bu sayede baldır ve kalça hatları ortaya çıkmıştır.³⁰²

Öndeki figür hariç, figürler aynı biçimde düzenlenmiştir, her biri yanındakinin sağ omzunu kapatmayacak şekilde durmaktadır, hepsi sağ elini kabul anlamına gelecek şekilde kaldırmaktadır, aralarından muhtemelen daha yaşlı olduğunu göstermek istenen biri dışında hepsinin yüzü oval ve sakalsız gösterilmiştir ve birbirlerine benzemektedirler.

²⁹⁷ Wischnitzer 1948: 65.

²⁹⁸ Du Mesnil Du Buisson 1939: 84.

²⁹⁹ 1Sa. 5: 3.

³⁰⁰ a.e. 5: 4.

³⁰¹ Weisman 2012: 12.

³⁰² Kraeling 1956: 165-166.

Sanatçı, monotonluğu ve katılığı kırmak adına kıyafetleri farklı renklerde tasvir etmiştir: iki pembe, iki sarı, iki pembe ve beyaz kombinasyonu.³⁰³

Bu sahnenin tanımı, Samuel'in başının solundaki, Aramice "Davut'u mesheden Samuel"³⁰⁴ yazan yazıtı dayanarak yapılmıştır. Eski Ahit'teki anlatıya göre Tanrı, Saul'un İsrail üzerindeki egemenliğini reddeder ve Samuel'e, Beytlehemli İşay'ın oğullarından birini kral olarak seçmesini söylemiştir. Samuel gelir, İşay ve oğullarını tanrıya adak bahanesi ile çağırır. Koyunlarla ilgilendiğinden Davut ilk önce gelemedi. Fakat getirildiğinde Yahveh, Samuel'e onun seçilmiş olduğunu bildirdi. Bu noktada, Samuel yağ boynuzunu aldı ve onu kardeşlerinin arasında mesh etti.³⁰⁵

Sanatçı, Davut'u kardeşlerinden ayırt edilmesi için biraz öne çıkarmış, cübbesinin altına gizlenmiş elleri, kardeşlerinin açıkta duran ellerine keskin bir tezat oluşturmuştur. Bununla birlikte, pembe ile belirginleştirilen kıvrımlara sahip mor khimationunun rengi ve düzenlemesi ile ayırt edilmektedir.³⁰⁶

Du Mesnil, bu sahnenin alt kısımda değil, Samuel'in hikayesinin tasvir edildiği orta kısımda yer aldığını savunmuştur. Bu değişikliğin sebebi, adı yazıttan anlaşılan Samuel'in, sinagog liderinin oturduğu yerin üzerinde bulunması gerektiğidir. Böylece Samuel'i sinagogun lideri olarak onurlandırma isteği yerine getirilmiş olur.³⁰⁷

Sahne gördüğü kadarıyla İşay'ın oğulları, 1. Samuel'de yer alan hikayedeki gibi sekiz değil, yedi kardeş olarak gösterilmesi kompozisyonda dikkate değer başka bir özelliktir. Kraeling'in belirttiğine göre, 1. Tarihler 2: 13-15'de ve Josephus'un aktardıklarında Davut'un sadece altı erkek kardeşi olduğu bilgisi geçmektedir.³⁰⁸ Josephus'a göre, mesh sırasında orada altı kardeş vardı.³⁰⁹ Sanatçının, Tarihler ya da Josephus'un yazdıklarına başvurması pek mümkün olmadığından, şüphesiz bazı Midraş geleneklerini takip etmiştir ve altı kardeş olarak tasvir etmiştir.

Gutman, İncil anlatımları arasındaki çelişkinin nedeninin yalnızca Hıristiyan geleneği ile açıklandığına dikkat çekti. Dokuzuncu yüzyılda yaşamış Hıristiyan yazar Pseudo-Jerome, Davut'un yedi kardeşinden birinin aslında gerçek kardeşi olmadığını, onu

³⁰³ a.e.: 167.

³⁰⁴ Du Mesnil Du Buisson 1934: 352.

³⁰⁵ 1Sa. 16:1-13.

³⁰⁶ Hopkins 1979: 161.

³⁰⁷ Du Mesnil Du Buisson 1939: 127.

³⁰⁸ Kraeling 1956: 168.

³⁰⁹ Ios. Ant. lud. IV, 8: 1.

(Şima'nın oğlu Yonadav) kardeşi olarak gördüğünü öne sürerek bu iki ifadeyi uzlaştırmaya çalışmıştır; böylece geleneksel sayı altıya düşürülmüştür.³¹⁰

3.4.9. İlyas ve Serafatlı³¹¹ Dul Kadın (SC2)

Panel, güney duvarının alt kısmındadır, sol ve üst kısmı tahrip olmuştur (Resim 21). Kompozisyonun sol tarafında dirsek hizasından yukarıya doğru kaybolan bir figür bulunmaktadır (Kat. No.9 - Resim 22). Geriye vücudun alt yarısı ve bir bacak kalmıştır. Ana hatlar siyah ile gösterilmiş kırmızı *klavili* beyaz bir khiton giymiştir. Ayaklarına kırmızımsı kahverengi sandaletler vardır.³¹² Figürün sağında şehir kapısının önünde erkek ve onun önünde eğilen bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın kısa kollu beyaz bir khiton ve üzerine kırmızımsı kahverengi bir kıyafet giymektedir. En sağda, şehir duvarının yanında, geniş ağızlı kahverengi bir amfora ve üzerinde yuvarlak karınlı beyaz bir şişe bulunmaktadır.³¹³

Sanatçı, şehir duvarlarını dış hatları kırmızı renkli, beyaz bloklarla tasvir etmiştir ve giriş, iç kısmı siyah yüksek dar bir şekilde gösterilmiştir. Bu girişin üst kısmı kemerlidir ve lento ile sınırlandırılmıştır, ayrıca her iki tarafa açılan çift kanatlı kahverengi kapılara sahiptir.³¹⁴ Bu mimari tema bize başka bir paneldeki (WC4) siyah iç mekan, kemerli kapı ve beyaz bloklu şehir duvarı gibi yine aynı uygulamaları kullanan sanatçıyı hatırlatmaktadır (Kat. No.2 - Resim 9).

Resim açıkça Peygamber İlyas'ın ve dul kadının Sarepta şehrinin kapısındaki karşılaşmasını temsil etmektedir.³¹⁵ Devam etmeden önce, peygamberin neden dul kadına geldiği hakkında bir fikir edinmek gerekmektedir. İlyas, MÖ 9. yüzyılda, Ahav döneminde İsrail'in kuzey krallığında yaşayan bir Yahudi peygamberdir; başlıca rolü çok tanrılı inanca karşı tek tanrıcılığı desteklenmesiydi.³¹⁶ Faaliyetlerine, o zamanlar bölgeyi etkileyen kuraklığın kendisi isteyene kadar sona ermeyeceğini söyleyerek başlamıştır. Ahav ve eşine hitap eden bu bildiri, peygamber için sefalet içinde bir hayatın başlangıcı anlamına

³¹⁰ Gutman 1983: 97.

³¹¹ Sarepta, Lübnan'daki Sidon şehrinin yaklaşık 8,5 mil güneyinde yer almaktadır. Modern adı Sarafand'dır. Rowley 1983: 19.

³¹² Wischnitzer 1948: 23.

³¹³ Du Mesnil Du Buisson 1939: 109-110.

³¹⁴ Kraeling 1956: 135-36.

³¹⁵ Du Mesnil Du Buisson 1939: 109; Wischnitzer, 1948: 23; Kraeling 1956.

³¹⁶ Macdonald 2016: 162.

geliyordu. Kaçıp Şeria nehri civarına saklandığı ve burada kuzgunlar sayesinde karnını doyurduğu anlatılır. Nehrin kuruması üzerine peygamber İsrail sınırlarının ötesine geçmek zorunda kalmış ve Fenike'nin Sarefat şehrini bulmuştur.³¹⁷

Panelin sanatçısı, İlyas ile dul kadının karşılaşmasını, kadının oğlu ile yiyecekleri son yemeği pişirmek için yakacak topladığı an olarak tasvir etmiştir.³¹⁸ Kutsal metinlere göre İlyas, kadından kavanoz içinde biraz su ve bir parça ekme getirmesini istemiştir. Fakat kuraklık nedeniyle dul kadının, bir avuç un ve ancak son bir öğüne yetecek kadar zeytinyağı dışında yiyecek bir şeyi yoktur. İlyas, ondan önce kendisi sonra da oğlu için küçük bir ekme yapmasını istedi. Ardından bir mucize olur: Tanrı “Toprağa yağmur düşünceye dek küpten un, çömlekten yağ eksilmeyecek.” sözlerini söylemiştir.³¹⁹

Wischnitzer, panelin merkezinde olmak yerine, sanatçı tarafından kadının oldukça arkasına yerleştirilen kapların mucize araçları olmakla pek ilgisi olmadığını savunmakta ve dikkatleri mucizeden önceki aşamanın neden vurgulanmak istendiği sorusuna çekmiştir.³²⁰ Kraeling'in bu konudaki görüşü, kapların eklenmesi daha sonradan akla geldiği yönündedir.³²¹

Yukarıda belirtilen iki fikre de katılmıyorum. Sanatçı; şehir kapısını çizerek İlyas'ın şehre gelişi, sonraki panelde oğlunu ölümden kurtardığı dul kadın ile karşılaşması, gibi olayları göstermesi açısından tüm konsepti mükemmel bir şekilde tasvir etmiştir. Ayrıca sahnede mucizenin net bir şekilde izlenimini veren kavanozlar da mevcuttur. Öte yandan Hopkins, İlyas'ın yakınlarında sadece ayakları ve giysilerinin bir kısmı görünen başka bir figürün varlığından bahsetmiştir³²², bu da sahnenin anlamına farklı bir boyut getirmektedir. Fakat panelin tahrip olması nedeniyle zorlukla anlaşılmaktadır (Kat. No.9 - Resim 22).

³¹⁷ Ios. Ant. lud. VIII. 13: 2.

³¹⁸ 1Kr. 17: 10-16.

³¹⁹ 1Kr. 17: 12. Bkz. Ios. ant. lud. VIII. 13: 2

³²⁰ Wischnitzer 1948: 23.

³²¹ Kraeling 1956: 136.

³²² Bu figür büyük olasılıkla İlyas'ın halefi ve öğrencisi olan Elyesa'dır. Hopkins 1979: 168.

3.4.10. İlyas'ın Dul Kadının Çocuğunu Hayata Döndürmesi (WC1):

Panel, batı duvarının ilk paneli olarak sol alt kısımda yer alır (Resim 5). Çatlakların ve deformasyonların görüldüğü kompozisyon ve arka plana ek olarak özellikle üst kısmı tahrip olmuştur (Kat. No.10 - Resim 23).³²³

Üç yetişkin insan figürü oldukça dengeli şekilde düzenlenmiştir, solda koyu kahverengi khimation ile vücudunun alt kısmını örtmüş, bel kısmı çıplak, yalın ayaklı, başı koyu renkli bir örtü ile örtülü uzun boylu bir kadın, koltukta oturmakta olan bir erkek figürüne çıplak bir çocuk bedenini uzatırken resmedilmiştir. Aynı kadın panelin sağ tarafında, beyaz-sarı kıyafetler giymiş, başında bir örtü ve kahverengi botlarla gösterilmiştir. Pembe kıyafetler giymiş çocuk kucağındadır ve sol kolunu annesi ile aynı hareketi yapacak şekilde uzatmaktadır.³²⁴ Ortada, pembe *klavili* beyaz khimation ve uzun kollu beyaz khiton giyen sakalsız bir erkek figürü bulunmaktadır. Yeşil bir koltuğun üzerinde, sol bacağına sağ uyluğunun altında katlanmış, diğer bacağına dizden biraz bükmüş şekilde oturmakta ve çıplak bir çocuğu yüz hizasında tutup, yukarıdan uzanan ve görece büyük tasvir edilmiş ele doğru uzatmaktadır. En üstte pembe şeritler ile bezenmiş, iki noktadan asılarak iki yay oluşturan (festoon) gri perdeler bulunmaktadır.³²⁵

Sahne düzenlemesindeki erkek figürünün konumu ve festoon dekorasyonu, M8 bloğundaki konut yapısındaki ziyafet sahnesi konulu duvar resimleriyle benzerlik göstermektedir (Resim 24).³²⁶ Resim, W6 odasının batı ve güney duvarlarında korunan birkaç panelden oluşmakta ve panellerden birinde koltuklarda oturanların ve hizmetçilerin bulunduğu üç figür gösterilmektedir. Güneyde daha fazla ziyafet düzenleyen kadınları, av sahnesini ve ayrıca Eros figürünü içeren çeşitli resimler bulunmaktadır.³²⁷

İlyas'ın Sarefatlı dul kadının oğlunu yaşama döndürdüğü sahne olarak tanımlanan sahnede İlyas'ın ismi Aramice koltuğun üzerinde yazmaktadır.³²⁸ 1. Krallar kısmındaki ifadelerle göre İlyas, ölü çocuğu dul kadının elinden alır ve Tanrıya yakarır: “Ya Rab Tanrım, neden yanında kaldığım dul kadının oğlunu öldürerek ona bu kötülüğü yaptın?” 21 İlyas üç kez çocuğun üzerine kapanıp Rab’be şöyle dua etti: “Ya Rab Tanrım, bu çocuğa

³²³ Gözler sadece kazınmamış, aynı zamanda dul kadın ile ölü oğlu ve İlyas ve çocuğun yaşayan figürünün gözlerinde oyuklar vardır. Kelley 1994: 61.

³²⁴ Pearson 1939: 43-44.

³²⁵ Kraeling 1956: 145.

³²⁶ Downey 2003: 32.

³²⁷ Hopkins 1936: 154-161; Braid 2014: 74-75.

³²⁸ Fine 2011: 311.

yeniden can ver.”22 Rab İlyas’ın yalvarışını duydu. Çocuk dirilip yeniden yaşama döndü. 23 İlyas çocuğu yukarı odadan indirip annesine verirken, “İşte oğlun yaşıyor!” dedi.³²⁹

Buna göre, olayların gelişimi soldan sağa doğru, ölü çocuğun bedeni annesi tarafından peygamber İlyas’a uzatılması; çocuğun İlyas’ın kollarında hayata dönüşü ve sonunda parlak kıyafetlerle annesinin huzurlu kolları içinde yaşaması başarılı bir şekilde verilmiştir. Onların da üzerinde, İlyas aracılığıyla diriltme mucizesini gerçekleştiren Yahvey’in eli tasviri bulunur.³³⁰

İncilde Sarefatlı dul kadın ile karşılaşma ve ölü çocuğu diriltme anlatısı ardışık olaylar olarak birbiriyle yakından bağlantılıdır. Burada tartışmaya neden olan konu diriltme sahnesinin batı duvarında bulunması ve bu yüzden bağlamının dışında kalmasıdır.³³¹ Wischnitzer çocuğun bir mesih olduğunu³³², Goodenough da benzer şekilde çocuğun “İlahi Çocuk”³³³ olduğunu ileri sürmektedir. Eğer çocuk bir mesih veya kurtarıcı ise, sanatçının onun yeniden doğuşunu önemli bir yerde tasvir etmesine neden olacak kadar toplumsal öneme sahip olması gerekmektedir.

Diğer taraftan Kraeling, bu sahnenin batı duvarındaki kadınların girişi konulu sahne ile doğrudan bir etki yaratılmak istendiğini belirtmiştir. Musa’nın annesi, dul kadın ve Esther; Yahudi kadınlarının takip edebileceği örnek karakterler olarak resmedilmiştir.³³⁴

Dul kadın ile Musa’nın annesi ve Musa ile (WC4) panelindeki dul kadının oğlu arasındaki dikkat çekici benzerlik (Kat. No.2 - Resim 9), Wischnitzer’in Tevrat nişinin her iki yanında bulunan C kısmındaki resimlerin belirli bir dengede ve simetrik olduğuna inanmasına neden olmuştur. Ayrıca, Musa’nın kurtarma sahnesi ile çocuğun İlyas tarafından yeniden canlanma sahnesi arasındaki ilişkiyi de belirtmiştir.³³⁵

Diriliş tasvirinin duygu uyandırma gücünü, eşsiz yazılı kanıtlar olan Pers yazıtları şekillendirmiştir. İlyas’ın ayağında bulunun bir yazıtta: Katip Hormazd geldi ve bu [resme] baktı: “ölmüş (olan) çocuk yaşıyor.” yazmaktadır. İlyas’ın sağ bacağının üzerindeki yazıtta: “Tanrıya şükür, şükürler olsun ki verilen yaşam ebedidir.”³³⁶ Rajak, bu grafitoya

³²⁹ 1Kr. 7: 21-23.

³³⁰ Rajak 2011: 150.

³³¹ Hopkins 1979: 167.

³³² Wischnitzer 1948: 33-34.

³³³ Goodenough 1965: 167.

³³⁴ Kraeling 1936: 376.

³³⁵ Wischnitzer 1948: 49.

³³⁶ Geiger 1956: 309-311.

yazı yazarlar arasında, kentin düşüşünden kısa bir süre önce gelen Doğulu bazı ziyaretçiler olduğunu tespit etmiştir, ancak bu ziyaretçilerin Yahudi olup olmadıkları hala belirsizdir.³³⁷ Aslında Pers yazıtlarının içeriği, eskatolojik düşünce hem kitapsal/rabbinik kaynakların hem de Zerdüştlük'ün ortak değeri olduğundan, bu yazıtları yazan Perslilerin Yahudi olup olmadığı konusunda belirleyici değildir.³³⁸

3.4.11. Baal Rahipleri'nin Karmel Dağı'ndaki³³⁹ Kurban Töreni (SC3)

Güney duvarının alt kısmında, İlyas ve dul kadın panelinin hemen sağında bulunmakadır (Resim 21). Kraeling'e göre bu panel odada bulunan en kalabalık panellerden biri olmakla birlikte en durağan ve en şematik paneldir (Kat. No.11 - Resim 25).³⁴⁰

Sahnenin merkezinde sarı renkli geniş bir sunak bulunmakta ve üzerinde çelenkle süslenmiş beyaz bir öküz adak olarak uzanmaktadır. Sunak, ayakta gösterilen, uzun pembemsi ve beyaz kıyafetler giymiş dört kişi tarafından çevrelenmiştir. Bir arada duran üç erkek figüründen birinin vücudunun yarısı diğer ikisi tarafından kapatılmaktadır. Yüzleri oval, siyah konturlu, kahverengi kıvrıkcık saçlarla tasvir edilmişlerdir. Ağzları düz çizgi olarak gösterilmiş, bazıları sakallı ve bıyıklıdır.³⁴¹

Sunağın içine oyulmuş alanda, daha küçük boyutlarda, yüz detayları pek anlaşılmayan bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu figür uzun pembe tunik ve pembe pantolon giymektedir ve sol elinde yuvarlak bir nesne tutmaktadır. Sağ tarafında büyük bir yılan başını kaldırır ve bu küçük figüre saldırmaya hazır şekilde yaklaşırken tasvir edilmiştir. Figürün yakınındaki Aramice yazıdan adının Hiel olduğu anlaşılmaktadır.³⁴² Hiel'in gözleri ve ona yaklaşan yılanın başı kazınmıştır.³⁴³

Araştırmacılar, bu panelin İlyas'ın efsanesine ait birbirini takip eden iki kurban sahnesinden biri olduğu konusunda hemfikirdir.³⁴⁴ Kutsal metindeki hikayeye göre, Baal'ın dört yüz elli peygamberine meydan okuyan İlyas, gerçek tanrıyı göstermek için

³³⁷ Rajak 2011: 151.

³³⁸ Fine 2011: 313.

³³⁹ Kuzey İsrail kıyılarında bulunan bir dağ.

³⁴⁰ Kraeling 1956: 137-38.

³⁴¹ Wischnitzer 1948: 24.

³⁴² Goranson 1996: 33.

³⁴³ Kelley 1994: 61.

³⁴⁴ Kraeling 1956: 137-141; Wischnitzer 1948: 24-5; Pearson 1939: 37.

suyla dolu bir sunak üzerine Rab'bin ilahi ateşini göndermesi için bir öküz kurban eder.³⁴⁵ “Kendilerine verilen boğayı alıp hazırlayan Baal’ın peygamberleri sabahtan öğlene kadar, “Ey Baal, bize karşılık ver!” diye yalvardılar. Ama ne bir ses vardı, ne de bir karşılık. Yaptıkları sunağın çevresinde zıplayıp oynadılar. Öğleyin İlyas onlarla alay etmeye başladı: “Bağırın, yüksek sesle bağırın! O tanrıymış. Belki dalgındır, ya da heladadır, belki de yolculuk yapıyor! Yahut uyuyordur da uyandırmak gerekir!” Böylece yüksek sesle bağırıldılar. Adetleri uyarınca, kılıç ve mızraklarla kanlarını akıtıncaya dek bedenlerini yaraladılar. Öğlenden akşam sunusu saatine kadar kıvrandılar. Ama hâlâ ne bir ses, ne ilgi, ne de bir karşılık vardı.”³⁴⁶

Hiel ile ilişkilendirilen kısmın kutsal metinde yer alan bölümü, olayların Midraş’daki ifadelerle detaylandırması nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir.³⁴⁷ Gutmann, Yalkut Şimoni’nin bir pasajında Hiel’in hilelerinden bahsedildiğini belirtmektedir: “[Baal peygamberleri] [sunağı] oyup onu sakladı ve ona dediler ki: ‘Sesi duyduğunda [yani kararlaştırılan sinyali], elideki ateşle hemen [sunağı] alttan tutuştur’; o sırada Tanrı bir yılan çağırdı ve [Hiel’i] onu sokarak öldürür.”³⁴⁸

Buradaki Hiel’in aynı zamanda 1. Krallar 16:34’te bahsedilen Ahab’ın hükümdarlığındaki, Eriha şehrini yeniden inşa edip temelleri ve duvarları için her iki oğlunu da feda eden kişiyle aynı olabileceği düşünülmektedir.³⁴⁹

3.4.12. İlyas’ın Karmel Dağındaki Kurbanı (SC4)

Bu panel, aynı duvardaki alevler olan panele eşlik etmektedir (Resim 21). Sahnenin merkezinde, önceki paneldeki sunağa benzer şekilde ve renkte sarı bir sunak, üzerinde beyaz bir öküz bulunmaktadır (Kat. No.12 - Resim 26).³⁵⁰ Khiton ve khimation giymiş üç adam soldaki sunağı çevrelemiştir, sağ elleri yakarır bir şekilde kaldırmışlardır. Panelin sağ yarısında oranlar farklıdır.³⁵¹ Sunağa en yakın adam, kompozisyonda başrolü oynamakla birlikte büyük olasılıkla peygamber İlyas’ı temsil etmektedir. Sağ tarafta, her biri sarı

³⁴⁵ 1Kr. 18: 19-24.

³⁴⁶ 1Kr. 18: 26-29.

³⁴⁷ Kraeling 1956: 140.

³⁴⁸ Gutmann 1983: 96.

³⁴⁹ Du Mesnil Du Buisson 1939: 111.

³⁵⁰ Du Mesnil Du Buisson, aynı konunun iki farklı sahneye ayrılmasının çarpıcı olduğunu belirtmiş ve bu iki panelin yapımında iki farklı ressamın çalıştığına işaret etmiştir. Du Mesnil Du Buisson 1939: 112.

³⁵¹ Kraeling 1956: 141-143.

kaplar taşıyan, kısa kollu tunik giymiş iki sıradan oluşan küçük insan figürleri bulunur. Uzun boylu bir adam sunağa yakın duruyor, kırmızımsı kahverengi *klavili* beyaz khiton ve khimation giymiş, sol elinde bir asa tutmaktadır.³⁵²

Bu sahne 1. Krallar bölümünden alınmıştır. Hikayenin önceki aşaması, İlyas'ın bir sunak inşa etmesi ve çevresine hendek açması sağ tarafta gösterilmektedir. Sonra, “dört büyük kovayı suyla doldurun ve adağın üzerine dökün” şeklinde bir istekte bulunur ve hendekler dolana kadar bu işlemin üç kez tekrarlanmasını talep eder.³⁵³

Buradaki elinde asa tutan figür yorumlayanların kafasını karıştırmaktadır. Du Mesnil, burada İlyas'ın hizmetçilere su getirmelerini emrettiğini öne sürmektedir.³⁵⁴ Dolayısıyla sorulması gereken soru, İlyas'ın neden aynı panelde iki kez tasvir edildiğidir. Kraeling görüşü bu kişinin İlyas'ın öğrencisi Elyesa olabileceği yönündedir.³⁵⁵ Bence sanatçı hikayeyi iki aşamaya bölmüştür: birinci kısımda sunağın sağ tarafındaki figürlerin daha küçük gösterirken, ikinci bölümün olduğu sol tarafta olayın daha yakında yaşandığı için figürler daha büyük gösterilmiştir.

Hazırlıkların bitiminin ardından İlyas ileri adım atar ve Rab'be dua etmeye başlar. “O anda gökten Rab'bin ateşi düştü. Düşen ateş yakmalık sunuyu, odunları, taşları ve toprağı yakıp hendekteki suyu kuruttu.”³⁵⁶ Hopkins, hem kutsal metinlerde hem de resimlerde, Tanrı'nın pagan rahipler üzerindeki zaferi ve onun doğa üstü güçleri olmak üzere aynı iki fikrin ifade edildiğine dikkat çekmektedir.³⁵⁷

Karmel Dağı'ndaki İlyas peygamber ve Baal peygamberleri arasındaki mücadele, İbrani kutsal kitabında en akılda kalıcı anlatıları arasındadır ve Yahudilerin ‘yabancı’ tanrılarından kurtulma mücadelesinin bir parçasıdır. İlyas bölümü ve İbrani kutsal kitabı, birçok tanrı arasından Baal inancının öne çıktığı bir ortamda ortaya çıkmıştır.³⁵⁸ Aynı durumun dini çeşitliliği ile ünlü Dura - Europos'ta da geçerli olabilir.

Son olarak, birçok tapınağın adak töreni uygulama alanı olduğu Dura'da hayvan kurbanı kavramının yaygın olduğunu belirtmek kaçınılmazdır. Azzanathkona tapınağında bulunan aedacula şeklinde bir kült kabartmasında, arka planda bir figür boğayı götürürken,

³⁵² Wischnitzer 1948: 25-26.

³⁵³ 1Kr. 18: 32-35.

³⁵⁴ Du Mesnil Du Buisson 1939: 112.

³⁵⁵ Kraeling 1956: 143.

³⁵⁶ 1Kr. 18: 36-38.

³⁵⁷ Hopkins 1979: 168.

³⁵⁸ Ferg 2020: 96.

bir tanrının kült heykelini taçlandıran bir figürü gösterilmektedir (Resim 27).³⁵⁹ Ayrıca MS 31 yılına ait Zeus Kyros Baalshamin³⁶⁰ stelinde (Resim 28) sakallı bir tanrı figürü taçlandırılırken gösterilmiştir. Sol elinde bir asa tutmaktadır, sağında bir tahıl buketi ve çeşitli meyveler bulunmaktadır. Yanında, kabartmanın adandığı Seleukos durmakta ve tanrıya kolunda duran koçu sunmaktadır.³⁶¹

Bu bağlamda Elsner önemli bir konuya değinerek, kurban törenini kendilerinin hakkı olduğu iddiasında olan Yahudilerin, artık hayvan kurban töreni yapmamasına rağmen tasvirlerde adak sahneleri gösterirken, kurban töreni yapan paganistler bunu tasvirlerinde göstermemelerini Dura'daki Yahudiler ve paganist topluluk arasındaki fark olarak açıklamaktadır. Onun görüşüne göre, sinagogun görsel anlatımındaki bu farklılık, paganist çevreleri tam aksi şekilde göstermektedir.³⁶²

3.4.13. Mordekay ve Ester (WC2)

Panel, Tevrat nişinin hemen solunda, batı duvarının alt kısmında bulunmaktadır (Resim 5). Resmin birçok kez hasar gören sağ taraftaki bazı figürlerin yüzleri sadece izlerin anlaşılmasıdır. Ayrıca, en az iki figürün gözleri de kazanmıştır.³⁶³

Kompozisyon yeşil bir arka plan üzerinde tasvir edilmiştir ve Kraeling'e göre soldan sağa doğru okunabilen iki sahneden oluşmaktadır (Kat. No.13 - Resim 29).³⁶⁴

İlk sahnede, izleyicilere göre sol tarafta, Pers kıyafeti giymiş bir adam beyaz bir ata binmiş ve izleyiciye doğru bakmaktadır. Sol eli ile atın dizginlerini tutarken, sağ elini göğsüne kadar kaldırmıştır. Üst gövdesi neredeyse cepheden gösterilmiştir, yoğun ve kabarık saçları Pers saç stilini temsil etmektedir ve kırmızımsı kahverengi bir Frig başlığı takmaktadır. Arkası dalgalanan uzun kollu, sarı bantlarla bezenmiş kırmızımsı kahverengi bir manto, altında sarı çizgili koyu mavi pantolon ve uzun botlar giymektedir.³⁶⁵ Benzer

³⁵⁹ Edwell 2008: 105.

³⁶⁰ Fırat bölgesine özgü olmayan Tanrı Baalshamin, muhtemelen Suriye'nin batısındaki Palmira üzerinden Dura-Europos'a gelmiştir. Dirven 1999: 115-117.

³⁶¹ a.e.: 205-206.

³⁶² Elsner 2012: 154.

³⁶³ Du Mesnil Du Buisson 1934: 552.

³⁶⁴ Kraeling 1956: 152.

³⁶⁵ a.e.: 153.

betimlemeler, Dura'daki Asheru ve Sa'ad'ın Suriye'deki kabartmasında da görülebilir (Resim 30).³⁶⁶

At, binicisi ile beraber; geniş kemerli kısa kırmızı bir tunik giymiş, bacakları ve ayakları çıplak bir adam tarafından yönlendirilmektedir.³⁶⁷

Ortada, çift şerit ile bezenmiş Yunan tarzı khiton, khimation ve sandalet giyen dört kişilik bir grup resmedilmiştir. Her birinin küçük başlarının üzerinde kısa saçları vardır ve her biri ellerini geleni karşılamışçasına kaldırmışlardır.³⁶⁸

İkinci sahnede altı kişi tasvir edilmiştir. Merkezde, gösterişli bir tahtın üzerine oturmuş kral, solunda başka bir tahtta oturan kraliçe ve sağ eliyle krala doğru bir belge uzatan bir saray görevlisi fügürü bulunmaktadır. Diğer üç figür ise; kralın arkasındaki biri kitap tutan iki erkek ve kraliçenin arkasında bir kadın görevlidir.³⁶⁹

Kralın sarkık bir sakalı ve uzun sivri bir bıyığı vardır. Yoğun kahverengi kıvrıkcık saç yüzünü çevrelemektedir. Sol eli ile uzun siyah bir kılıcın kabzasını tutarken, sağ elini saray görevlisine doğru uzatmıştır.³⁷⁰ Bağlılığı sembolize eden, uzun gösterişli bir Pers mantosu giymektedir. Uzun kollu kırmızı mantoyu, dikey şeritlerle bezenmiş mavi renkte ve bol bir Pers pantolonu üzerine giymiştir, kemer ve çizgili desenli tunik ceket ve beyaz çizmeler ile tasvir edilmiştir. Başına Frig başlığı ile diadem takmıştır.³⁷¹ Kralın tahtı kumaşla kaplanmıştır ve yüksek bir arkalığa sahiptir. Herbirinde karşılıklı bir çift aslan ve kartal bulunan beş adet basamaktan oluşan sarı bir podyumun üzerindedir.³⁷²

Kraliçe, mavi kolsuz bir korse ve uzun pembe bir etek giymektedir. Dizleri üzerine, çiçek şeklinde beyaz noktalarla bezeli, bol dökümlü kırmızımsı kahverengi örtü örtmektedir.³⁷³ Başına, alt kenarı bir çelenkle çevrelenmiş altın bir taç takmaktadır. Hachlili'ye göre, bu tür kıyafetler (WC4) panelinde (Kat. No.2 - Resim 9) Firavun'u bekleyen kadınlar tarafından da giyilmektedir, bu da kraliçenin kıyafetinin Yunan peplosundan esinlenmiş olabileceğini düşündürmektedir.³⁷⁴

³⁶⁶ Downey 1977: 57.

³⁶⁷ Pearson 1939: 43.

³⁶⁸ Wischnitzer 1948: 31.

³⁶⁹ Kraeling 1956: 157.

³⁷⁰ Du Mesnil Du Buisson 1939: 118-119.

³⁷¹ Hachlili 1998: 136.

³⁷² Tawil 1983: 58.

³⁷³ Xeravits 2017: 272.

³⁷⁴ Hachlili 1998: 140.

Bu panel Ester kitabından alınan hikaye olarak tanımlanabilir. Hikayenin kahramanları Mordekay, Ester ve Ahaşveroş'tur³⁷⁵, tüm bu isimler her bir figürün altına Aramice olarak yazılmıştır.³⁷⁶

Ester kitabına göre Ahaşveroş Susa'nın ve 127 eyaletin kralıdır ve Yahudi Ester'i bir çok geç kızın arasından kraliçe olarak seçmiştir. Kral tarafından bilinmediğinden Ester, krala karşı düzenlenen bir komployu farkedene ve önleyen Mordekay ile ilişkilidir.³⁷⁷

Kral tarafından çok sevilen Hâmân, karşısında eğilmeyi reddeden Mordekay'dan nefret etmektedir ve Hâmân bu nefreti tüm İsraililere karşı duymaya başlar. Böylece, kraldan tüm Yahudileri belirli bir günde öldürmek için yetki alır. Haberi alan Mordekay, kral ve yüksek memuru Hâmân için ziyafet planlayan Ester'e gider. Bu sıralarda, uyuyamayan kral kayıtların getirilmesini ve kendisine okunması ister, böylece hayatını kurtardığı için Mordekay'ı ödüllendirmediğini farkederek. Hâmân'a, "Kralın onurlandırmak istediği biri için ne yapılmalı?" diye sorar. Hâmân kendisini kastettiğini düşünerek krala: "Kral onurlandırmak istediği kişi için kendi giydiği bir kral giysisini ve üzerine bindiği sorguçu atı getirir, giysiyi ve atı en üst yöneticilerinden birine verir; o da kralın onurlandırmak istediği kişiyi giydirip atın üstünde kent meydanında gezdirir. Önden giderek, 'Kralın onurlandırmak istediği kişiye böyle davranılır' diye bağırır." cevabını verir. Bunun üzerine kral ödül olarak Mordekay'ı kraliyet kıyafetleri ile giydirir ve kraliyet atına bindirir, sokaklarda öncülük etmesi için Hâmân'ı görevlendirir.³⁷⁸ Kral, Ester'in şöleninde kraliçesine isteğini yerine getirme sözü verir. Ester sadece kendisinin ve halkının hayatının bağışlamasını ister. Ayrıca Hâmân'ı tacizle suçlar. Böylece kral Yahudileri bağışlar ve Hâmân Mordekay için hazırladığı darağacının kurbanı olur.³⁷⁹

Du Mesnil'e göre sağda, tarih kayıtlarını getiren haberci ve kralın Mordekay tarafından hayatının kurtarıldığını öğrendiği sahne bulunmaktadır, bu nedenle Mordekay'ın onurlandırıldığı sahne solda olmalıdır.³⁸⁰

³⁷⁵ Ahaşveroş, MÖ 486-465 yılları arasında yönetimde olan Pers kralı Kserkses (Darius'un oğlu) ile özdeşleştirilmiştir. Kserkses'in Yunanistan seferleri için en temel kaynak Herodotos'tur. Bunun dışında Kserkses ile ilgili pek bir bilgi yoktur. Bu yüzden, Ester Kitabında 3-9 bölümleri arasındaki 12 yıllık süreci anlatan kısım dışında şimdilik herhangi bir metinsel kaynak yoktur. Ester Kitabı saltanatının yalnızca bir dönemiyle ilgilidir. Shea 1976: 242-249.

³⁷⁶ Fine 2011: 303.

³⁷⁷ Est. 1-2.

³⁷⁸ Est. 3-6.

³⁷⁹ Est. 7-8.

³⁸⁰ Du Mesnil Du Buisson 1934: 553.

Bu öneri; uykusuz kral, karısı ve muhafızların eşliğinde salonda üniformalı halde değil de, yatak odasında olması gerektiğinden; ayrıca, haberci bir kitap değil bir tomar tutar şekilde tasvir edildiğinden dikkate alınmamıştır. Fakat sahnenin sol tarafında, Ester'in kitabında olduğu gibi, kraliyet kıyafetlerini giyen Mordekay'ın Hâmân liderliğindeki zafer geçidinin tasvir edildiği konusunda herhangi bir şüphe yoktur.

Panelin ikinci sahnesi ile ilgili çok çeşitli görüşler vardır. Kraeling, sahnenin Esther'in 9. kitabında anlatılan bölümü tasvir ettiğini öne sürmüştür.³⁸¹ Yahudiler Susa'da 500 kişiyi öldürdüğünde;

“11 Sus Kalesi'nde öldürülenlerin sayısı aynı gün krala bildirildi. 12 O da Kraliçe Ester'e, “Yahudiler Sus Kalesi'nde Haman'ın on oğlu dahil beş yüz kişiyi öldürüp yok etmişler” dedi, “Kim bilir, öbür illerimde neler yapmışlardır? İstedğin nedir, sana vereyim; başka dileğin var mı, yerine getirilecektir.” 13 Ester, “Eğer kral uygun görüyorsa, Sus'taki Yahudiler bugünkü fermanını yarın da uygulasinlar” ve “Haman'ın on oğlunun cesetleri de darağacına asılsın.” dedi.³⁸²

Kraeling'in açıklamasına göre, Dura'daki sanatçı, burada hebercinin krala ölü sayısı ile ilgili bilgi mektubunu teslim ettiği anı tasvir etmiştir. Ayrıca hikayenin gelişimi nedeniyle Ester'in imparatorluk yönetiminde söz sahibi olduğunun gösterilmesi gerekiyordu.³⁸³

Sonne durumu şu şekilde yeniden ele alır: Ester ve Mordekay, Ester'in Kitabı'nda da olduğu gibi, kuryenin bildiriği krala teslim ettiği sahnede; Esther'in, Ahaşveroş'u “tomar'ın”(Megillah) içeriğini doğrulamaya yönlendirdiği ve buna uygun şekilde sözlü emirler verdiği anda tasvir edilmiştir. Sanatçı, “Esther'in tomarı”nı Ahaşveroş'a sunan kuryeyi resmetmiştir. Ester, sağ tarafta ilgili emirleri verilmesini istemiş olabilir ya da talebini belirtmek için kralın, tomarı okumasını bitirmesini bekliyor olabilir.³⁸⁴

Kral ve saray mensuplarının oluşturduğu grup, Ahaşveroş ve Mordekay'ın Firavun sahnesindeki panel (WC4) aynı kıyafeti giymesinden ötürü zaten tanıdık gelmektedir. Ayrıca, sahnedeki iki görevli, pozisyon ve giydikleri kıyafetler açısından firavun panelindeki figürlere benzemektedir. Dahası, Esther'in kıyafeti, prenses maiyetinin

³⁸¹ Kraeling 1956: 162.

³⁸² Est. 9:11-14.

³⁸³ Kraeling 1956: 163.

³⁸⁴ Sonne 1947:322.

görevlilerinin (WC4) ve Hezekiel panelindeki (NC1) (Resim 34) kanatlı figürlerin kıyafetleri ile aynıdır.

Ahaşveroş'un, aynı duvarın en üst kısımdaki (WA2), Kral Süleyman'ın tahtında oturduğu gibi oturması da dikkat çekicidir. Fakat Süleyman'ın tahtı farklı olarak aslanlar ve kartallarla dekore edilmiştir (Res. 31).³⁸⁵ İncildeki tanıma göre, her birinde karşılıklı bir çift aslan bulunan altı adet basamaktan oluşmaktadır.³⁸⁶

Ahaşveroş'un tahtını, Kiros tarafından Babil'den İran'a getirilen Süleyman'ın tahtına benzer şekilde tasvir etmek aynı zamanda Mitraş geleneğini devam ettirmek anlamına gelmektedir. Ahaşveroş bu tahta oturmadığından, kendi tasarımını olurturmuştur.³⁸⁷ Diğer taraftan Tawil, aslanların işlenmesinde Mezopotamya ve İran heykel sanatı ile paralellikler olduğu ve Ahaşveroş'un tahtının dönemin kraliyet mobilyalarının olağan biçimine uygun şekilde gösterildiği sonucuna varmıştır.³⁸⁸

Mordekay tasvirleri ile Dura Mithraeum fresklerinde paralellik göstermektir (Resim 32). Burada Mitra beyaz bir ata binmiştir; oklarla dolu bir sadak, rüzgarda dalgalanan bir pelerin, bir Frig başlığı ve Pers kıyafeti ile tasvir edilmiş, atı profilden gösterilmesine rağmen gövdesi cepheden verilmiştir.³⁸⁹

Dura'nın dışında, Hung-e Azhdar'da³⁹⁰ II. yüzyılın başına tarihlenen bir Pers kaya rölyefi (Resim 33) de Mordekay ve diğer erkek figürlerinin oluşturduğu gruba ilginç bir şekilde benzerlik gösterir: Profilden gösterilen bir atlı ve yanında cepheden gösterilen sağ kolunu kaldırmış elinde bir nesne tutan bir figür.³⁹¹ Hung-e Azhdar kabartmasındaki binici ve üç figürün mekansal düzenlemesi, Mordekay'ın ve dört figürün bulunduğu kompozisyondaki formül ile yakından ilişkilendirilir. Dahası, Tawil sahnenin anıtsal Part sanatının ikonografisine ait olduğunu ileri sürmüştür.³⁹²

Yukarıda belirtilen Aramice isimlerin yanı sıra, birçoğu figürlerin vücutları üzerinde bulunan siyah renkte altı adet Farsça yazıt özellikle ilgi çekicidir. Ziyaret

³⁸⁵ Hachlili 1998: 166.

³⁸⁶ 1Kr.10: 18-20. Tawil, Dura'daki resimde gösterilen Süleyman tahtının Midraş geleneğine uygun şekilde tasvir edildiğini kaydetti.

³⁸⁷ Grossfeld 1991: 29.

³⁸⁸ Tawil 1983: 60-62.

³⁸⁹ Perkins 1973: 50-51.

³⁹⁰ Günümüz İze şehrinin yaklaşık 17 km kuzeyinde, Bakhtiari Platosu'nda küçük bir vadinin girişinde yer alan bir köy. Vito, Kian 2010: 31.

³⁹¹ a.e.: 36-37.

³⁹² Tawil 1979: 95.

yazılarından biri, Mordekay'ın Haman eşliğindeki zafer geçidini izleyen seyircilerden birinin khimationu üzerinde görülmektedir.” Tahm'ın yazarı Yazdantahm-Farrabay, 15 yılında Fraward ayı, Rasin gününde bu eve [geldi] ve bu resmi kanıtladı [veya değerlendirdi].”³⁹³ Haman'ın sağ bacağındaki bir başka yazıtta ise, sinagog “Yahudilerin Tanrılarının Tanrısı'nın yapısı” olarak nitelendirilmiştir.³⁹⁴ Fine'a göre bu durum, isimleri Farsça olan ve Farsça konuşan pek çok ziyaretçinin (yazar) Esther panelini takdir ettiğinin bir göstergesidir, böylece saygılarını resme yazıldıkları yazılarla göstermişlerdir. Dolayısıyla, Pers kıyafeti ile yazıtlar bu panedeki Pers karakteristik özelliklerini geliştirmeye hizmet etmektedir.³⁹⁵

Wharton, paneller üzerine yazma eyleminin, yazan kişilerin kalıcı olarak otoritesini doğruladığını ve aynı zamanda imgeler üzerindeki imtiyazlarını gösterdiklerini belirtmiştir. Bu nedenle yazıların, sinagog fresklerine ek bir anlam kattığı varsayılır ve bu da resimlerin anlamlarının kanonik olduğu düşüncesiyle çelişmektedir.³⁹⁶ Dolayısıyla Harrelson, resimlerin İncil pasajları ile açıklamaya çalışmaktan ziyade, Mitraş anlayışına ve metinsel içeriğine çok daha yakın olduğunu düşünmektedir. Bu da Dura'daki Yahudi topluluğu için resimlerin işlevini anlamamanın anahtarıdır.³⁹⁷

Koller paneli, sürgünden sonraki Pers egemenliği altında yaşayan Dura Yahudilerinin durumundan kaynaklanan ve özellikle kişisel olarak anlamlı bir öykü olan Esther hikayesine getirdiği politik bir bakış açısıyla analiz etmiştir. Buna göre, Mordekay uygun bir Pers soylusuna uygun şekilde tasvir edilirken, diğer taaftan Haman bir Roma savaş arabası sürücüsü olarak tasvir edilmiştir. Pers kralı ise, sağ tarafta tam otorite olarak tasvir edilmiştir. Esther kralın sol omzunun üzerinede, Yahudilerin Pers hükümdarına karşı destekçi tutumlarını temsil eder şekilde gösterilmiştir.³⁹⁸ Koller'in bu görüşü, panelde Mordekay ve Ester'e verilen onurun tüm Yahudi toplumuna mal edilmesi gibi günümüzdeki durumları yansıtabileceğini savunan Harrelson'un görüşünü desteklemektedir.³⁹⁹ Bu sahnenin, sinagogun duvarında belirgin şekilde, Tevrat nişinin sol

³⁹³ Orta İran'daki tüm panel yazıtları Geiger tarafından yorumlandı. Geiger 1956: 300-308

³⁹⁴ a.e.: 304.

³⁹⁵ Fine 2011: 310-311.

³⁹⁶ Wharton 1995: 46.

³⁹⁷ Harrelson 2008: 22.

³⁹⁸ Koller 2013: 154.

³⁹⁹ Harrelson 2008: 24.

atındaki tüm kısmı kapsamayı, Dura'daki yerel Yahudi topluluğu için önemini ortaya koymaktadır.⁴⁰⁰



⁴⁰⁰ Yılda bir yapılan Purim kutlamasıyla ilişkilendirilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. HİRİSTİYAN ŞAPELİ

4.1. Erken Hıristiyanlık Düşüncesinin Görsel Sanatlara Karşı Tutum

Bu konudaki hakim düşünce, figüratif sanat din tarafından yasakladığından, ilk Hıristiyanların resme karşı olduğu yönündedir. Bu karşıtlık teorisi, bu alanda çalışma yapan neredeyse her araştırmacı tarafından kabul edilmiştir. Burada bu konuya ayrıntılı bir şekilde yer veremeyeceğim için, karşıtlık teorisi ile ilgili temel çalışmalardan kısaca bahsedeceğim.

Murray, Hıristiyanlığın kökleri Yahudiliğe dayandığı için ikonofobik bir anlayışı benimsediğini ve bu nedenle erken dönemdeki kiliselerin sanata karşı olduğunu savunmaktadır. Yani, dönemin Hıristiyan otoriteleri de, Yahudilerin yaptığı gibi ikinci emri yerine getirmişlerdir. Murray, bu bağlamda Ernest Renan'ı⁴⁰¹ karşıtlık teorisinin fikir babası olarak tanımlamıştır.⁴⁰²

Başka bir açıdan Finney, Albrecht Ritschl ve daha sonra Adolf von Harnack'un temsil ettiği liberal Protestan geleneği, kendisine bu teoriyi esas almış gibidir.

Liberal Protestanlık için Hıristiyanlık, temel ahlaki ve etik olguları tanımlar. İsa'nın dini etik öğretiler içerir ve bu öğretiler yeni oluşan Hıristiyan toplumun çekirdeğini oluşturur. Buna göre kilise tarihsel süreç boyunca, İncil'in sekülerleşmesine ve Helenleşmesine, yani saflığının ve orijinalliğinin kaybolmasına yol açan bir takım tavizler vermiştir. Liberal Protestanlığa göre, kiliseye sanatın sokulması Helenizasyonun, hatta Hıristiyanlığın paganlaşmasının başka bir sonucudur.⁴⁰³

Buna karşın Bigham, eski Yahudilik ve Hıristiyanlığın resim karşıtı tutumundan kaynaklandığı düşünülen, erken Hıristiyanlıktaki ikonofobi argümanına karşıdır.⁴⁰⁴

Aslında, Yeni Ahit'te karşıtlık teorisini destekleyecek hiçbir ifade yoktur. Dahası, erken Hıristiyan literatüründe, herhangi bir canlıyı tasvir etmenin yanlış olduğuna dair açık bir ifade de bulunmaz.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Bkz. R. Ernest (1891) Histoire des origines du christianisme: Marc Aurele et la fin du monde antique, Paris.

⁴⁰² Murray 1977: 303-304.

⁴⁰³ Finney 1994: 7-10.

⁴⁰⁴ Bigham 2004. 50-60.

Arkeolojik açıdan, Hıristiyan sanatının bilinen en eski kalıntıları Roma'daki mezar yapılarından (katakomp ve lahitlerden) türemiştir.⁴⁰⁶

Lowrie'ye göre, Roma katakomplarındaki freskler, daha canlı bir görünüm kazandırma çabası nedeniyle basit tutulmuştur. Priscilla mezarlığındaki konular, birinci yüzyılın sonuna kadar tamamen süslüdür; Domitila mezarlığının girişinde, Flavian hipojesi ile aynı döneme tarihlenen, tek İncil referanslı tasvirler Nuh ve Danyal'ın resimleridir.⁴⁰⁷

Lamberton "Themes from St. John's Gospel in Early Roman Catacomb Painting" eserinde, Roma'daki en eski katakompların ilk kısmında bir Yunan Şapeli'nin yer aldığına dikkat çekmiştir.⁴⁰⁸ Bu yapı, ilk yüzyılın sonlarından II.yüzyılın başlarına kadar uzanan bir döneme tarihlendirilir. Freskler ciddi şekilde hasar görmüştür ve aralarında; Efkariya masasındaki grup, İbrahim ve Musa, Lazarus'un yükselişi konularının işlendiği tasvirler de vardır.⁴⁰⁹

Roma İmparatorluğu sınırları içerisindeki erken dönem Hıristiyanlarının, yasadışı bir dinin mensubu olduklarından, pagan çevrelerin dikkatini çekmeyecek figürleri, simgeleri ve işaretleri seçmiş olmaları dikkate değerdir.⁴¹⁰

Başka bir deyişle, Hıristiyanlar eserlerinde putperest komşularının sembolizminden etkilendiği için eserler Hıristiyan eseri olarak tanımlanmıyordu. Hıristiyan sanatı ancak II. yüzyıldan sonra özgün bir biçime kavuşmuştur.⁴¹¹

Karşıtlık teorisinin hiçbir dini karşılığı olmadığını göz önünde bulundurursak erken dönem Hıristiyan sanatının belirgin bir kronolojisi olmadığı görülmektedir. Görsel tasvirlerle yönelik dini yasakların olduğuna inanmak için hiçbir neden yoktur.

4.2. Hıristiyan Şapeli Konumu ve Düzeni

Hiç şüphesiz, erken dönemde Hıristiyanlar evlerde toplanırlardı, ancak Yahudiler gibi Hıristiyanların da açık yerlerde, pazarlarda ve kiralık salonlarda buldukları da unutulmamalıdır. Snyder'a göre, ne özel konutların kiliseye dönüştürülüp kullanıldığına

⁴⁰⁵ Bevan 1940: 89-90.

⁴⁰⁶ Jensen 2012: 13.

⁴⁰⁷ Lowrie 1947: 59.

⁴⁰⁸ Lamberton 1905: 35-36.

⁴⁰⁹ a.e.: 77.

⁴¹⁰ Bigham 2004: 179.

⁴¹¹ Jensen 2012: 11.

dair herhangi bir yazılı veya arkeolojik kanıt, ne de Konstantin öncesi dönemde inşa edilmiş mevcut bir kilise veya bazilika yapısı vardır.⁴¹² Hıristiyan meclisini barındıracak şekilde yeniden düzenlenmiş evler mevcuttu. Katolik nüfus arttıkça, “*domus ecclesiae*”⁴¹³ adı verilen bu yapıların da sayısı artmış olmalıdır. Günümüze kadar korunmuş, ev kilise tipindeki tek yapı Dura Europos’ta bulunmaktadır.⁴¹⁴

Bu hıristiyan yapısı, şehir planında M8 Bloğu adı verilen adanın kuzeybatı köşesinde bulunur (Plan 1). Kentin batı surlarının gölgesinde, doğrudan Kule 17’nin arkasında, ana kapının sadece bir blok ve sinagogun yaklaşık 100 m güneyinde bir konumdadır.⁴¹⁵

Kilise 1931 yılında kazılmıştır ve surların hemen arkasında bulunması nedeniyle yapının batı ucu neredeyse tamamen korunmuş durumdadır. 1930’larda, Kazının bitmesinin ardından, tüm süslemeler Yale Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi’ne taşınmış, şapelin küçük bir modeli oluşturulup sergilenmiştir.⁴¹⁶ (Resim 37)

Hıristiyan yapılarının tarihi, özel konutların kullanımı ve ihtiyaca yönelik tahsis edilen yapılar olmak üzere iki bölümde incelenmektedir. Bu iki aşamada yapıların boyutlarında ve temel düzeninde değişiklik görülmez. Yapılar, geniş avluyu çevreleyen bir dizi odadan oluşan tipik ev planı şeklindedir.⁴¹⁷ Yapı Hıristiyan kullanımı için dönüştürüldüğünde, iki büyük değişiklik söz konusuydu. İlk olarak, yapının güneyindeki odalar, kalabalık toplantıların yapılmasına ortam hazırlamak amacıyla birleştirilirdi. Diğer bir değişiklik ise kuzeybatıdaki odaya vaftiz teknesi ve duvar resimleri ekleyerek bu kısmın vaftizhaneye dönüştürülmesi şeklindedir.⁴¹⁸

Güney taraftaki büyük meclis salonunun doğu ucunda yükseltilmiş bir platform bulunmaktaydı, burası muhtemelen eğitim, dua ve Efkaristiya (ya da Tanrı’nın akşam yemeği) için ana buluşma alanıydı. Bu oda yaklaşık yetmiş beş kişiyi alabilecek şekilde düzenlenmiştir.⁴¹⁹ (Plan 6)

⁴¹² Snyder 2003: 128.

⁴¹³ Hıristiyan tarihinde, İsa’nın ilk takipçileri tarafından özel konutların kullanılması ile kiliselerin inşa edilmesi arasındaki geçiş 4. yüzyılda yaşanmıştır. Deleeuw 2011: 195.

⁴¹⁴ Snyder 2003: 128.

⁴¹⁵ Kraeling 1967: 3.

⁴¹⁶ Baur 1934: 256.

⁴¹⁷ Hopkins 1979: 94.

⁴¹⁸ Gates 1984: 177-178.

⁴¹⁹ Peppard 2016: 17.

Odanın oryantasyonunun doğu yönüne (güneşin doğduğu yöne) doğru yapılmış olması dikkat edilmesi gereken bir husustur. McClendon'a göre, Suriye'de III. yüzyılın ilk yarısında yazılan Havari Öğretileri'nde yer alan "Doğuya doğru, cennetlerin cennetinde oturan Tanrı'ya şükret." ifadesi ile açıkça, doğuya doğru dua edilmesi gerektiği belirtilmiştir (Mez. 68:33).⁴²⁰

Bazı alanların işlevleri bilinmemektedir. Kraeling, toplantı odası ile vaftizhane arasındaki Oda 5'in ilk törenlerde şeytan çıkarma ayinlerinin önemli bir yer tutmasından hareketle *exorcisterium* ve vaftiz hazırlığı için kullanılabileceğine dikkat çekmiştir.⁴²¹

Kuzeybatı köşesinde, yaklaşık 3 m genişliğinde ve 7 m uzunluğundaki vaftizhane, Dura-Europos'taki Hıristiyan sanatı ve ritüeli konusunda temel kanıtları oluşturmaktadır.⁴²² Bu odada, konuttan kiliseye dönüştürme sürecinde önemli yenileme çalışmaları yapılmıştır. Sütunlarla desteklenen beşik kemerli kanopinin altına geniş bir havuz yerleştirilmiş; güney duvarındaki dikdörtgen formunda bir niş, gölgelik olarak kullanmak amacıyla tekrar düzenlenmiştir. Dört duvarın tamamında Hıristiyanlık için önemli hikayeler resmedilmiştir.⁴²³

4.3. Dura Vaftizhanesindeki Duvar Resimleri

Sanatçı duvar yüzeyini iki bölüme ayırmıştır. Böylece batı duvarı neredeyse bütünüyle korunmuş, doğu duvarında ise alt panelde bulunan figürlerden geriye sadece ayakların olduğu kısım kalmıştır. Kuzey duvarda, kuzeybatı köşesindeki panellerin bir kısmı korunmuştur. Güney duvarında sadece iki resim korunmuşsa da kötü durumdadır.⁴²⁴

4.3.1 Baldakendeki Resimler

Baldaken, rengarenk boyanıp mermer görünümü kazandırılmış sütunlar ve desteklerle dekore edilmiş vaftiz havuzunun üzerinde bulunmaktadır. Yıldızlarla dolu koyu mavi gökyüzü tasvirli tonoz, çerçevelerin içine işlenen meyve tasvirleri ile süslenmiş kemerle dekore edilmiştir.⁴²⁵ Meyve tasvirlerinin herbiri şeritlerle ayrılarak oluşturulan alan içersine işlenmiştir. Meyve tasvirlerinin biri hariç hepsi tanımlanabilir. Sol kısımda,

⁴²⁰ McClendon 2011: 158.

⁴²¹ Kraeling 1967: 151-152.

⁴²² Deleeuw 2011: 195.

⁴²³ Peppard 2016: 18.

⁴²⁴ Rostovtzeff 1938: 131-133.

⁴²⁵ Perkins 1973: 52.

bir salkım mor üzüm, üç adet nar ve üç adet sarı başaktan oluşan başak demeti vardır.⁴²⁶ Resimler, Hopkins'in belirttiği gibi dünyayı (meyveler) ve cenneti (mavi renk üzerine beyaz yıldızlar) temsil ediyor olabilir.⁴²⁷ (Resim 37)

Vaftiz havuzunun üzerindeki kemerli yapının iç duvarında iyi çoban ve daha küçük resmedilen Âdem ve Havva gibi önemli kült tasvirler bulunur.⁴²⁸

4.3.1.1. İyi Çoban

Kompozisyon basittir, kemerli duvarın ortasında, omzunda koyun taşıyan bir kişinin cepheden görünüşü tasvir edilmiştir (Kat. No.14 - Resim 39). Omuzlarında taşıdığı iri koçun, sağ eliyle bir arka ayağını ve sol eliyle de bir ön ayağını tutmaktadır. Çoban, bir araya toplanmış bir koyun sürüsünün arkasında durmaktadır. Sürü, uzun kıvrık boynuzlara ve doğuya özgü yağlı kuyruğa sahip on yedi koyundan oluşur.⁴²⁹

Çoban, koyu kenarlı sarımsı kahverengi bir tunik giyer. Sağ omzunun üzerine, sol tarafında asılı duran çantanın kayışı geçmektedir. Başı koyu saçla kaplıdır. Gözler, koyu renkli noktalar olarak verilmiştir, burun ve ağız pek ayırt edilemez.⁴³⁰

Sanatçı, erken hıristiyan sanatına özgü tüm temaları, İyi Çoban ve koyunlarının alegorik tasvirinde kullanma yoluna gitmiştir. Yu. 10. 11-16 "Ben İyi Çoban'ım. İyi Çoban koyunları için canını verir."⁴³¹ pasajında İncil kaynaklı aynı ölçüdeki benzerlikler görülebilir.

Peppard, Kriophorous'a en yakın İncil analogisinin, Matta ve Luka'nın bildirildiği gibi Mesih'in sözlerinden ilham alınmış olabileceğini düşünmektedir.⁴³² Luka'nın versiyonun da bu konudaki açıklamalar daha anlaşılırdır:⁴³³ "İçinizden hanginizin yüz koyunu olur da, bunlardan bir tekini yitirince doksan dokuzunu bozkırda bırakıp buluncaya

⁴²⁶ Kraeling 1967: 45.

⁴²⁷ Hopkins 1979: 110.

⁴²⁸ Perkins 1973: 52.

⁴²⁹ Baur 1934: 259-262.

⁴³⁰ Kraeling 1967: 151-152.

⁴³¹ a.e.: 50.

⁴³² Mat. 18:12-14; Luk. 15:3-7.

⁴³³ Peppard 2016: 102.

dek yitirilenin ardından gitmez ki? Koyunu bulunca da onu omzuna alıp sevinç içinde evine döner.”⁴³⁴

Koyun veya koç taşıyan çoban, Greko-Romen sanatında popüler bir figürdür. Genellikle genç ve sakalsızdır, kemerli kısa bir tunik ve bot giyer şekilde tasvir edilmiştir.⁴³⁵ Sürüsüyle birlikte ya da koyun sağarken tasvir edilen çoban resimleri de bu konuyla ilişkilendirilmektedir. Jensen’e göre, “koyun taşıyan” figürünün öncülü Hermes tasvirleri arasında yer almaktadır. Hermes, ölümler dünyasında rehberlik etmesinin yanında ölümden sonra kutsanmış bir yaşam umuduyla ilişkilendirilmiştir ve bu yüzden özellikle cenaze ritüeli için uygun bir karakterdir.⁴³⁶ Ayrıca, çobanlar her zaman sürüleri ve meralar için ilahi koruma arayışı içindedir, çünkü tek gelir kaynakları salgın hastalıklar, kuraklık ve sel gibi doğal afetler veya vahşi hayvanlar gibi etmenlerden kolayca etkilenir. Koç taşıyan Tanrı Hermes (koyunları kurtaran), sürülerin ve meraların korunmasıyla ilişkilendirilen tanrılar arasındadır.⁴³⁷

Bir Hıristiyan sembolü olan “İyi Çoban”ın, pagan inancındaki Kriophoros (Koç taşıyan)’tan türetildiğini anlayabiliriz, ancak erken dönem Hıristiyanları, Kriophoros figürüne yeni bir anlam kazandırmıştır. Adak verilen bir tanrı ya da sıradan bir çoban yerine, takipçilerine değer veren koruyucu bir Mesih figürü olarak betimlemişlerdir. Jensen’in, Dura’nın vaftiz adayları koyunları, kilise sürüyü, İsa ise hepsini kurtuluş yolunda önderlik eden çoban olarak temsil ettiği düşüncesinde haklı olabilir.⁴³⁸

4.3.1.2. Âdem ve Havva

Âdem ve Havva figürleri sol alt köşede, Çoban ve sürü figürlerinin altında, aedikulanın arkasına resmedilmiştir. Âdem ve Havva sahnesi sadece 35 cm genişliğinde ve 28 cm yüksekliğindedir. Sahne yanlarda iki ağaçla sınırlandırılmıştır (Kat. No.15 - Resim 39).⁴³⁹

Ortada küçük bir ağaç yer alır. Bu ağaçın altında iki insan figürü vardır. Her ikisi de, genital bölgelerini örttükleri yaprak dışında çıplaktırlar. Kolları ile ortadaki ağaçtan

⁴³⁴ Luk. 15:4-5.

⁴³⁵ Snyder 2003: 43-45.

⁴³⁶ Jensen 2000: 37.

⁴³⁷ Stroszeck 2002: 231-233.

⁴³⁸ Jensen 2000: 37

⁴³⁹ Baur 1934: 257.

sarkan iki yuvarlak meyveye uzanır durumdadırlar. Henry Pearson'un çiziminde, ağacın sağındaki figürün göğsünün kavisli dış hat çizimi nedeniyle, bu kişinin bir kadın olduğu anlaşılır. Zemini oluşturan alanın üzerinde, ön planda, sola doğru hareket eden ve başını yerden yukarıda tutan bir yılan tasviri vardır.⁴⁴⁰

Sahnedeki Yaradılış 3:1-7'de açıklanan iki ardışık olayı resmediliyor: meyvelerin yasak ağaçtan toplanması ve Âdem ile Havva'nın çıplaklıklarının farkına vardıklarındaki aydınlanma ve utançlarını gizlemeye çalışmaları.⁴⁴¹

Kraeling'e göre, kompozisyon, günahı ve bilhassa vaftizin yorumlanması konusunda çok önemli bir faktör olan Âdem'in günahını ve Mesih'in sağladığı kurtuluşu anlatmaktadır.⁴⁴²

Dirven'nin görüşleri, Suriye'nin erken dönem Hıristiyanlık anlayışında, Âdem ve Havva anlatımının "ilk günah" hikayesi olarak pek görülmediği yönündedir. Bu hususta, Âdem ve Havva'nın günahı ve ölümü, vücut bulma ve ebedi cennet kadar çağrıştırmadığı sonucuna varmıştır.⁴⁴³

Hıristiyanların kurtuluş düşüncesindeki, iki farklı varlığın tekrar birleşmesi şeklinde anlatılan ve cennete dönüş ritüelini oluşturan evliliğin, Suriye kaynaklarında anlatılanlardan alakasız değildir. Erken Hıristiyanlık döneminde yeni yaratılışın kurtuluş anlayışı sıklıkla evlilikle ilişkilendirilmiştir. Bir çok Suriye kaynağı kurtuluşu yeniden birleşme, günahı ise yabancılaşma ile bağdaştırmıştır.⁴⁴⁴ Thomas İncili'ne göre İsa, "İkiyi tek yaptığınızda insanın evlatları olacaksınız."⁴⁴⁵ sözünü söylemiştir ve "krallığa girmek için erkeği ve dişi aynı ve tek kılmak" gerektiğini eklemiştir.⁴⁴⁶ Âdem ve Havva'nın Suriye teolojisinde doğumu, yenilenmeyi, birleşmeyi ve kutsanmayı temsil ettiği düşünülebilir.⁴⁴⁷

⁴⁴⁰ Kraeling 1967: 55-56.

⁴⁴¹ Dirven 2008: 47.

⁴⁴² Kraeling 1967: 202.

⁴⁴³ Dirven 2008: 54-55.

⁴⁴⁴ Peppard 2016: 207-208.

⁴⁴⁵ Thomas 106.

⁴⁴⁶ Thomas 22.

⁴⁴⁷ Peppard 2016: 210.

4.3.2. Davut ve Golyat

Davut ve Golyat'ı konu alan panel, güney duvarında, iki kapı arasındaki kemerli bir nişin altında bulunur. Resmin sağ kısmı tahrip olmuştur. Soldaki bölüm hava şartları nedeniyle zarar görmüştür. Dahası, sahnenin merkezinden geçen sıva, geniş bir yarık oluşturmuştur.⁴⁴⁸ (Kat. No.16 - Resim 41)

Kompozisyonun merkezinde, Davut'un saçlarının küçük bir kısmı, çenesinin ve yüzünün dış çizgisi korunmuştur. Kırmızımsı kahverengi renkte kısa bir khiton giymektedir. Sağ koluyla, dirseğini keskin bir şekilde bükerek, başının üzerinde tuttuğu kılıç yatay konumdadır. Davut'un kolunun yukarısında, kalın harflerle “ΔΑΟΥΥΔ” şeklinde adı yazmaktadır. Çıplak bacakları ve dizinin bir kısmının bordürleri kırmızımsı kahverengi ile çizilmiştir, sağ dizini hafifce kırarak bacağına öne atmıştır.⁴⁴⁹

Alanın sol tarafında, Davut'un önünde yenilmiş Golyat yere yığılmış şekilde tasvir edilmiştir. Özellikle figürün üst kısmındaki koyu renkli çizgi kalıntıları, çenenin ana hatlarıyla ilgili korunan tek şeydir. Golyat'ın vücut ölçüleri büyük gösterilmiş, sağ kolu göğsüne doğru kıvrık ve bacaklarının birisinin çizimi gözükmemektedir. Çenesinin yukarısına denk gelen, ΓΟΛΙΑΘ kelimesinin yanlış yazımı olan ΓΟΛΙΘΟ kazınmıştır.⁴⁵⁰ Davut ve Golyat sahnesinin üzerinde, özenle yerleştirilen bir yazıt bulunmaktadır. Bu yazıt şapelin orijinal yapısına aittir. Yazıtta, İsa Mesih'in ismi geçer ve Proklus'a, “Mesih İsa sizindir: Proklus'u hatırlayın” şeklinde atıf yapılmıştır. Ayrıca nişin yanında küçük graffito kazınmasında da Mesih'in adı, “Mesih İsa; mütevazi Siseos'u hatırla.” şeklinde geçmektedir.⁴⁵¹

Proklus, Dura'da 165'den itibaren Roma ordusunda görev yapan, askerler arasında kendisini kanıtlamış bir Yunanlıdır ve adı kazılarda ortaya çıkan askeri kayıtlarda geçmektedir.⁴⁵²

Resimler isim içerdiğinden, kişiler veya tasvirin yorumu konusunda şüpheye pek yer yoktur. Sahnede, Davut'un, Golyat'ı sapanla etkisiz hale getirmesi ve ardından kılıcını alıp kafasını kesmesini konu alan ünlü anlatının (1Sa. 17) tasvir edildiği açıktır.⁴⁵³

⁴⁴⁸ Hopkins 1979: 115.

⁴⁴⁹ Kraeling 1967: 70.

⁴⁵⁰ Baur 1934: 275-276.

⁴⁵¹ Hopkins 1979: 115.

⁴⁵² Dirven 2008: 49.

⁴⁵³ Peppard 2016: 62.

Davut ve Golyat hikayesinin erken Hıristiyan sanatında nadiren yer verilmektedir. Davut'un düşen devi öldürmesiyle ilgili bilinen en erken tarihli resim Dura'dadır ve VI. yüzyıla kadar sahne bir daha herhangi bir şekilde görülmez.⁴⁵⁴ Bu kompozisyona en benzer örnek, Mısır'daki Bawit Manastırı şapellerinden birinde bulunan Davut döngüsünü konu alan dizilerin kafa kesme sahnesini içeren fresktir.⁴⁵⁵ (Resim 42)

Asıl mesele, oldukça militarist olan bir kompozisyonun vaftizhanede neden sergilendiğidir. Çoğu hipotez teolojik bakış açısıyla türetilmiştir. Milburn, Golyat'a karşı Davut'un tüm zorluklara rağmen kazandığı zafere atıfta bulunulduğuna, Hıristiyanlığa adım atacak yeni adayların mücadeleyi her zaman en güçlü olanın kazanmadığını hatırlamak için konulduğuna inanmaktadır.⁴⁵⁶

Peppard, bu sahneyi Dura-Europos'un militarist imajından kaynaklanan militarist bir görsel olarak yorumlamış ve Korol Dieter'in çalışmasını ikna edici olduğunu düşünmüştür. Korol'un Davut ve Golyat'taki sanatsal form ve detaylar konusunda savunduğu yeni yaklaşımları açıklamıştır. Resimde Davut, bazı görsel özellikleri (tunik, kol bandı ve sapan) nedeniyle Romalılarla ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte Korol, esas olarak Golyat figüründe bulunan, Dura-Europos'ta ortaya çıkarılmış Pers krallarına ait sikkelerde de görülen, kolye veya boyun zırhı üzerinde yoğunlaşmıştır.⁴⁵⁷

Buradan Golyat'ın, Pers kralı olarak yada en azından yüksek rütbeli bir Pers askeri olarak gösterildiği sonucuna varmıştır. Davut figürü, merkezi konumdadır ve muzafferdir. Üstelik, Pers üstünlüğünün Dura'da yaşayan Hıristiyanlar üzerinde yarattığı baskıyı göz önünde bulundurursak, muhtemelen bir çeşit umut kaynağı olarak görülmekteydi.⁴⁵⁸

Bence, militarist görüşler, vaftizhane ile doğru şekilde ilişkilendirilemez. Özellikle I. Konstantin öncesi dönemde, kilise üyelerinin orduya katılması ve sonradan vaftiz edilen askerlerin savaşması kesin bir şekilde yasaklanmıştır. Ayrıca, erken dönemdeki hiçbir Hıristiyan yazar, Hıristiyanların asker olabileceğini iddia etmemiştir. III. yüzyılda kilise, bu tür yasaklar uygulamıştır ve Celsus, Tertullianus, Hippolitos, Origenes, Cyprianus ve Lactantius; Hıristiyanlığın askerlik hizmetine karşı olan tutmuna tanıklık etmiştir.⁴⁵⁹

⁴⁵⁴ Baur 1934: 276.

⁴⁵⁵ Clédat 1904: 13–29.

⁴⁵⁶ Milburn 1988: 13.

⁴⁵⁷ Peppard 2016: 70-73.

⁴⁵⁸ a.e.: 74.

⁴⁵⁹ Cadoux 1919: 179.

Roma’da yaklaşık 215’te ortaya çıkan ve içinde “Asker olmak isteyen katekumen veya iman edenler, Tanrı’yı küçümsedikleri için reddedildi” ifadeleri geçen ‘The Apostolic Tradition of Hippolytus of Rome’ eseri de bunun başka bir örneğidir.⁴⁶⁰

Dolayısıyla, Davut ve Golyat paneli askeri propoganda anlamında değerlendirilemez. Bu hikaye Tanrı’ya olan inançla ilgilidir. Ne asker ne de herhangi bir silaha sahip olan Davut adlı genç çoban, Golyat’ı duyduğunda kardeşlerine yiyecek getirmek için Saul kampına gitmiştir.⁴⁶¹ Gerçek Tanrı adına Davut, Dev Golyat’ın üzerine yürüdü ve onu küçük bir taşla öldürmüştür. Burada, başarı Davut’a değil Tanrı’ya aittir ve mücadele savaşıarak değil, Tanrının mucizesi sayesinde kazanılmıştır. Yani, Rab’be olan iman, vaftiz ile inananları korur; günaha ve Şeytan’a karşı olan mücadelede zafer kazanmasına yardımcı olur.

4.3.3. Kuyunun Yanındaki Kadın

Bu panel güney duvarının batı ucunda bulunmaktadır ve kuyunun yanında bir kadın temsil edilmektedir (Kat. No.17 - Resim 43). Üzerine uzun kollu, ayak bileklerine kadar inen bir khiton giymiştir. Kıyafetin göğüs kısmında büyük ölçekli beş köşeli bir yıldız işlenmiştir. Tasvirdeki tüm konturlar kahverengi boya ile oluşturulmuştur. Kadının bakışları tamamen seyirciye yönelmesine rağmen, vücudu yarı profilden gösterilmiştir. Saçlar oldukça koyu renkle verilmiş, her iki tarafta da boyun hizasında topuzlar bulunur. Yuvarlak hatlara sahip yüz büyük oranda belirsizdir.⁴⁶² Kadın kalın bir ipi çekmek üzere öne doğru eğilmektedir. Ayakları, kalın çizgilerle belirtilmiş yüzeye basmaktadır. Sol ayağı ile öne doğru eğilme işlemi destekler şekilde parmak uçlarında durmaktadır. Yumuşak deriden ayakkabılar giymektedir. Resimde bulunan kuyu tasviri daha önceki kazı raporunda pithos olarak tanımlanmaktadır.⁴⁶³

Samiriyeli kadın olarak tanımlanan kuyudaki kadına ait korunmuş ikonografik örnekler, Dura’daki kilise ve Napoli Fonte’deki San Giovanni Kilisesi (Resim 44) olmak üzere iki vaftizhanede karşımıza çıkar.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Hippol. 16:11.

⁴⁶¹ 1Sa. 13-18.

⁴⁶² Hopkins 1979: 110.

⁴⁶³ Kraeling 1967: 67-68

⁴⁶⁴ Jensen 2012: 325.

Dura vaftizhanesindeki kadının tartışmalı kimliğiyle ilgili iki ana hipotez ortaya atıldı. İlk olarak, vaftizle ilişkilendirildiği için, kuyudaki Samiriyeli Kadın'ı tasvir ettiği kabul edilmiştir.⁴⁶⁵

Kuyudaki Samiriyeli Kadının hikayesinde, İsa bir yabancından su ister ve karşılığında ona “yaşam suyunu” vaat eder.⁴⁶⁶ Kadın, ne demek istediğini sorduğunda, İsa şöyle cevap verir: “Vereceğim suyu içenler asla susamaz. İçlerinde sonsuz yaşamın fışkırdığı bir su kaynağı olacaktır”.⁴⁶⁷

Bu metin, Irenaeus ve Tertullian gibi birçok Hıristiyan yazar tarafından vaftiz figürleri listesine dahil edildiğinden bariz bir öneme sahiptir. Bu nedenle sahne mantıksal olarak Samiriyeli Kadınla ilişkilendirilmiştir.⁴⁶⁸

Peppard, Samiriyeli Kadın hikayesinde, kuyunun yanında oturan ya da yakınında bulunan İsa ile diyalog halinde olmasına karşın kadının yalnız tasvir edildiğini ve dolayısıyla bu panelde Samiriyeli Kadına atıfta bulunulmadığını savunmuştur.⁴⁶⁹

Diğer yandan, Mesih'e ait figürlerin bulunmadığı türden resimler katakomplarda pek nadir değildir. Dura Kilisesindeki Samiriyeli Kadın, Domitilla ve Roma'daki Callixtus mezarlarındaki örnekler gibi, konu olarak İsa'nın hikayesi işlenmesine rağmen, yalnız tasvir edilmiştir.

Ayrıca, Peppard kadının sırtına değen ve yukarı doğru bir birinden uzaklaşan iki çizgiye dikkat çekmiştir. Bu çizgiler, arkeolojik araştırmalar sırasındaki raporlarda yer alan çizimlerden birine dahil edilmiştir (Resim 43-b).⁴⁷⁰ Bu çizgilerin kadınla olan bağlantısı, Yakup İncili'ndeki Meryem'e verilen müjde hikayesindeki “Sürahiyi aldı ve suyla doldurmak için dışarı çıktı. Aniden, bir ses ona, “Sevin, kutsanmış kişi. Rab seninle. Sen kadınlar arasında kutsandın.”⁴⁷¹ ifadesi ile açıklanmaktadır. Peppard'ın bu tutumu, Sicilya Siraküza'daki 4. yüzyıldan kalma Adelphia lahitleri gibi bazı örneklerle dayanıyordu (Resim 46). Başka bir örnek ise Meryem'in bir kuyunun yanında yalnız olarak, geriye ya

⁴⁶⁵ Baur 1934: 277-279; Kraeling 1967: 68; Hopkins 1979: 110; Perkins 1973: 54.

⁴⁶⁶ Yu. 4:4-42.

⁴⁶⁷ Yu. 4:14

⁴⁶⁸ Iren. Haer. 3.17.1; Tert. Bapt. 9.4.

⁴⁶⁹ Peppard 2016: 158.

⁴⁷⁰ a.e.: 179.

⁴⁷¹ Yakup Protoevangelium 11.1

da yaklaşmakta olan Cebrail'e bakarken gösterildiği, XI. yüzyıla ait Bizans elyazmalarıdır.⁴⁷²(Resim 47).

Başka bir açıdan, çiftlerin bir kuyunun yanında tanışması, Eski Ahit'te geleneksel bir sahne türüdür. Rebeka ve İshak, Rahel ve Yakup⁴⁷³ , Sephora ve Musa⁴⁷⁴ gibi çiftler buna örnektir. Her karşılaşma Origen'in onuncu vaazında bahsettiği gibi kur yapma ve evliliği içermektedir: “Sizce kuyularla ilgili yazılanlar bunlarla mı sınırlı? Yakup da bir kuyuya gider ve Rahel’ı orada bulur. Orada Rahel’in “gözlerindeki iyiliği ve görünüşündeki güzelliği” fark eder. Aynı şekilde Musa da Sephora’yı bir kuyunun yanında bulur. Bu kelimelerin ruhani olduğunu anlamak için henüz harekete geçmediniz mi? Yoksa patriklerin kuyulara gitmesini ve evliliklerini su sayesinde yapmalarını her zaman şans eseri olduğunu mu düşünüyorsunuz?”⁴⁷⁵

Benim görüşüme göre, bir kuyu yanındaki kadın, Meryem'e sunulan saflığın ve doğumun müjdesinin yanı sıra, İncil'de geçen kadınların yaptığı gibi saf ve temiz evliliği, Samiriyeli Kadına vaat edilen kurtuluşu temsil ediyor olabilir.

4.3.4. Felçli Adamın İyileşmesi

Paneller, kuzey duvarının üst kısmına, yan yana yerleştirilmiştir, “su üzerinde yürüyüş mucizesi” ve “felçli adam” konularını içeren iki sahne bulunmaktadır. İkinci sahne basittir, üç figür bulunur ve piramidal şekilde düzenlenmiştir; ayakta duran İsa figürü, yatakta uzanırken ve yatağın arkasından yürüyerek geçip giderken tasvir edilen figürler bulunur (Kat. No.18 - Resim 48). İsa neredeyse cepheden gösterilmiştir; saçları açık kahverengi, gözlerdeki iris ve göz bebeği siyah bir nokta ile belirtilmiştir, sağ elini uyuyan figürünün başına doğru uzatır. Uzun kollu bir khiton üzerine beyaz bir khimation ve sandalet giymektedir.⁴⁷⁶ İsa figürünün altında, hasta bir adam yatakta uzanmaktadır, yatağın üzerinde kırmızı saçaklı bir örtü bulunmaktadır. Dış hatları kahverengi ile belirtilmiş, dizlere kadar inen uzun kollu sarı bir khiton giymektedir. Vücudunun sağ

⁴⁷² Peppard 2016: 165-177.

⁴⁷³ Yar. 29: 17.

⁴⁷⁴ Çık. 2.15.

⁴⁷⁵ Orig. 1982: 166.

⁴⁷⁶ Perkins 1973: 54.

tarafındaki sağ kolçaklardan ve başının bir kısmından görülebildiğimiz kadarıyla, başı kahverengi saçlarla çevrelenmiştir.⁴⁷⁷

Tedavi edilen adam, aynı düzlemde ve aynı görünüşle tekrar temsil edilmiştir. Fakat bu defa, sol eli ile yatağı baş aşağı tutarak taşırken, sağ eli ile adımlarını desteklemek amacıyla öne doğru uzatır. Örtünün eksik olması nedeniyle yatağın çapraz örgüleri görülebilmektedir.⁴⁷⁸

Hikaye, felçli bir adamın yıllarca çektiği acı ve su ile iyileştirilme arzusunu konu alır. İncil'deki hasta adam, “Su karıştırıldığında beni havuza sokacak kimsem yok”⁴⁷⁹ şeklinde yakınmaktadır ve bazı el yazmalarında, bir meleğin suyu düzenli olarak “karıştırarak” iyileştirici güçler kazandırdığı belirtilmiştir. Felçli adam nihayetinde su tarafından değil, yatağını kaldırmasını ve yürümesini söyleyen İsa tarafından iyileştirilmiştir. Böylece “iyileşme” konusu, sanatsal programın geri kalanıyla birlikte sağdan sola izlenir.⁴⁸⁰

Felçli adamın iyileşmesi, Sinoptik İncillerde (Mar. 2, 1-12; Mat. 9, 2-8; Luk. 5, 18-26), İsa'nın affedici özelliği bağlamı içinde bahsedilmiştir. Özellikle de bedensel iyileşme, affediciliğinin bir yan ürünü olduğu vurgulanmış, ancak iyileşme konusunda suyun yeri ve işlevinden hiç bahsedilmemiştir. Buna karşın, Yuhanna'nın İncili, İsa'nın felçli adamı iyileştirmek için Bethesda havuzuna yerleştirmesinin anlatıldığı tek versiyondur (Yu. 5: 4).⁴⁸¹

Bu sahne, erken Hıristiyan sanatında en sık temsil edilen sahneler arasındadır. Bu temanın ikonografik örnekleri bazı katakompların duvar resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Felçli adamın yatağını sırtına alıp taşınması, sağlığına kavuşmuş olduğunun göstergesidir. Tedavi eden ise sahnede görünmez veya sahnenin merkezinde değilde yanlarda resmedilir.⁴⁸²

Lowrie, Mesih'in sahnede ön planda bulunmamasının ardındaki nedenleri mantıklı bir şekilde açıklamıştır. Katakomplarda sergilenen eserlerde hikayelere ayrıntılı şekilde yer verilmez, çünkü herkes bu hikayelere zaten aşinadır, bu yüzden sadece tanıdık şablonların

⁴⁷⁷ Baur 1934: 262-263.

⁴⁷⁸ Kraeling 1967: 59.

⁴⁷⁹ Yu. 5:7.

⁴⁸⁰ Peppard 2016: 94.

⁴⁸¹ Jensen 2012: 68.

⁴⁸² Milburn 1988: 12.

kullanılması asıl hikayeyi çağrıştırması için yeterlidir. Yunan sanatındaki hikaye anlatım anlayışının görüldüğü Helenistik dönem resimsel süslemelerindeki sanat özelliği burada görülmez. Lowrie, İsa'nın mucizeleri tasvir edilirken, kolayca anlaşılabilirse, kendisinin bile tasvirde gösterilmediğini açıklamıştır. Dolayısıyla, sırtında yatak taşıyan bir adam tasviri, bu olağandışı eylemin ilişkilendirildiği felçli adam hikayesinin tamamını çağrıştırmak için yeterlidir.⁴⁸³

Panele geri dönecek olursak, Kurtarıcının felçliye merhametli bir jestle elini uzattığı tasvir, İsanın bilinen en eski temsilidir.⁴⁸⁴ Ardındaki sebep ise Peppard'ın açıkladığı gibi, İsa'nın antik çağda şifacı olmak gibi yaygın bir üne sahip olmasıdır. Ancak Suriye'de, yaygın şekilde “Şifacı” ve “Hekim” sıfatlarına sanatsal kompozisyonlarda daha çok odaklanılmıştır.⁴⁸⁵

En erken mucize tasvirlerinden biri olduğu için izleyicilere kapsamlı ve açık bir şekilde göstermek gerektiği; Ancak zamanla, tasvirin yaygınlaşması ve Hıristiyan topluluğunun ortak hafızasının bir parçası olmaya başlaması üzerine, İsa figürünü göstermeye pek gerek kalmadığı söylenebilir.

4.3.5. Su Üzerinde Yürüyüş

Bu panel kuzey duvarında, felçli adam sahnesinin hemen sağında bulunmaktadır. Sahne dikey olarak düzenlenmiştir ve tasvirler tüm alanı doldurmaktadır (Kat. No.19 - Resim 49). Üstte, su üzerinde büyük bir gemi tasviri bulunmaktadır. Gemide tam olarak görülen dört figür bulunur, ayrıca güvertede oturur şekilde gösterilen diğer iki figürün küçük bir kısmı korunmuştur. Su, bir dizi düzensiz çizgi ile gösterilmiştir. Teknenin alt kısmında yanyana iki figür vardır.⁴⁸⁶

Teknenin kış kısımandaki yüksek pupa iki halat ile ana direğe bağlanmıştır. Figürlerden biri dümeni tutmaktadır ama dümeni tutmamaktadır. Dört figür de, “felçli adam” gibi uzun kollu khitonlar (soldan sağa pembe, sarı, pembe, yeşil renkte) giymektedir. Hepsinin aynı dairesel yapıda gözleri vardır ve gözbebekleri büyük işlenmiştir. Siyah yuvarlaklarla belirtilen kahverengi bukleli saçlara sahiptirler.⁴⁸⁷

⁴⁸³ Lowrie 1947: 67.

⁴⁸⁴ Milburn 1988: 12.

⁴⁸⁵ Peppard 2016: 42.

⁴⁸⁶ Perkins 1973: 54.

⁴⁸⁷ Baur 1934: 266.

Kompozisyonun alt kısmı, suyun açıklarında bir araya gelen ve daha büyük ölçeklerle verilmiş iki figür ile oluşturulmuştur. Solda biraz alçakta kalan figür sağa doğru yönelmiştir, ancak yüzü seyirciye dönüktür. Sakal, yoğun kıvrıkcık saç ve uzun kollu khiton ve khimation ile resmedilmiştir. Sağ kolu sağa doğru uzanmaktadır. Diğer figür ise uzun kollu khiton giymektedir. Panelin, baş ve sol omzu içeren kısmı, kerpiç duvarın inşa sürecinde tahrip olmuştur. Sola doğru yürürken sağ elini solundaki figüre doğru uzatmaktadır.⁴⁸⁸

Bu panel, şüphesiz, Mesih'in su üzerinde yürümesi mucizesini temsil etmektedir.⁴⁸⁹ Bu hikaye İsa'nın havarilerine Celile Gölü'nünden karşıya geçmelerini söylemesi ve ibadet etmek için kalmaya karar vermesiyle ilgilidir. Havarilerin karşıya geçmek için bindiği tekne, aniden çıkan bir fırtına tarafından batma tehlikesi altındadır. "O sırada tekne kıyıda bir hayli uzakta dalgalarla boğuşuyordu. Çünkü rüzgar karşı yönden esiyordu. Sabaha karşı İsa, gölün üstünde yürüyerek onlara yaklaştı. Öğrenciler, O'nun gölün üstünde yürüdüğünü görünce dehşete kapıldılar. "Bu bir hayalet!" diyerek korkuyla bağırıştılar. Ama İsa hemen onlara seslenerek, "Cesur olun, benim, korkmayın!" dedi. (Mat. 14:24-27).⁴⁹⁰

Matta İncili dışında tüm İncil versiyonlarında bu hikaye ile sadece İsa'nın su üzerinde yürümesi ve onun doğaüstü güçlerine dikkat çekilmiştir.⁴⁹¹ Matta versiyonu hikayenin ikinci sahnesi olan Petrus'un geçtiği kısmı da içermektedir. Havarisi Petrus, su üzerinde yürüyen kişinin İsa olup olmadığını test etmek için, İsa'ya kendisi ile birlikte su üzerinde yürümek istediğini ve bunu mümkün kılmasını söyledi. Bunun üzerine İsa bu isteği kabul etti, ama Petrus'un inancı azaldı. "İsa hemen elini uzatıp onu tuttu. Ona, "Ey kıt imanlı, neden kuşku duydun?" dedi." Suyun yüzeyinde duran İsa elini, kısmen suya batmış olan Petrus'a uzattı.⁴⁹² Buradaki asıl problem, ayakta duran figürlerden hangisinin Mesih'i, hangisinin Petrus'u temsil ettiğidir. Dolayısıyla, İsa ve Petrus'un tasvirleri ile ilgili iki ana hipotez ortaya atılmıştır.

Baur bu tasviri, Matta İncili'ndeki ifadelere dayanarak, su yüzeyinde ayakta duran İsa'nın Petrus'u kurtarmak için yardım elini uzatması şeklinde yorumlamıştır. Bu yorum

⁴⁸⁸ Kraeling 1967: 63.

⁴⁸⁹ Baur 1934: 266; Kraeling 1967: 61; Hopkins 1979: 112; Perkins 1973: 54; Peppard 2016: 88.

⁴⁹⁰ Sill, 1975: 184.

⁴⁹¹ Mar. 6:45-52; Yu. 6:15-21; Mat. 14:22-36.

⁴⁹² Mat.14:28-31.

araştırmacılar arasında en yaygın şekilde kabul edilen hipotezdir, çünkü bu sahnenin vaftizdeki affedicilik ve iman anlayışını doğru bir şekilde yansıttığı düşünülmektedir.⁴⁹³

Kraeling'e göre, İsa figürünün kıyafetleri detaylı olarak incelendiğimizde, "Felçli adam" sahnesindeki gibi bu sahnede de khiton ve khimation giydiğini varsayarsak, biraz daha alçakta resmedilen figürün İsa'yı temsil etmektedir, Petrus ise tekneden ona doğru yürümektedir.⁴⁹⁴ Bu durumda sorulması gereken soru şudur: Sanatçının isteği, inanç eksikliği ve kurtuluş için İsa'ya ulaşmaya çabalarken batan Petrus'u göstermek değilse, bu kompozisyondan amacı ne olabilir?

Kraeling, sanatçının İsa'nın güçlerini havarilerine iletebildiğini ve böylece İsa'nın mucizelerini birlikte başarılı bir şekilde gerçekleştirebileceklerini göstermek istediğini öne sürmüştür.⁴⁹⁵ Kraeling'in ifadelerini ayrıntılı olarak inceleyen Peppard, ikinci veya üçüncü yüzyıla tarihlenen en eski Suriye yazılı eserlerinden olan "Süleyman'ın Özdeyişleri"nden bir referans göstermiştir. Su üzerinde yürüme hikayesini içeren, ancak olayın geçtiği yerin bir nehir olarak değiştirildiği Özdeyiş 39'da: "Azgın nehirler, Rab'bin gücü... onları imanla aşanlar zorlanmayacak, ve lekesiz yürüyenler korkmayacak."⁴⁹⁶ şeklinde bir ifade bulunur. Peppard, bölümün Matta versiyonunun Suriye yorumundan, Petrus'un suya adım atmasının kesin olarak inancı ile bağlantılı olduğu sonucunu çıkarmıştır.⁴⁹⁷

Petrus'un su üzerinde yürüdükten sonra batması olayının önemine dikkat çeken başka bir görüş de mevcuttur. Nicolls tarafından ortaya atılan fikir bu görüşü desteklemektedir. Su üzerinde yürüme eylemi kişinin tanrısallıkla ilişkili olduğunu göstermektedir. İsa, Petrus'u güven mucizesini paylaşarak içten bir yoldaşığa davet etmiştir.⁴⁹⁸

Petrus'un hikayesinde üç ana olay vardır: Tekneden ayrıldığı ve su üzerinde yürümeye başladığı an, batmaya başlaması üzerine İsa'nın ona yardım etmeye geldiği an, İsa'nın yardım etmesi ve birlikte ilerledikleri an. Önceki tüm hipotezler ilk iki olay etrafında dönüyordu: Batmadan önceki an Petrus'un güçlü imanının bir göstergesi olarak ele alınıyordu, boğulmaya başladığı ve İsanın onu kurtarmak için elini uzattığı an ise Petrus'un zayıf inancının bir göstergesi olarak açıklanmıştır.

⁴⁹³ Baur 1933: 377.

⁴⁹⁴ Kraeling 1967: 63.

⁴⁹⁵ Kraeling 1967: 64.

⁴⁹⁶ Sol. Odes : 39

⁴⁹⁷ Peppard 2016: 90-92.

⁴⁹⁸ Nicolls 2007: 197.

Üzerine düşünmeye değer bir başka olay ise, İsa'nın Petrus'u, sudan çıkarıp kurtarmasının ardından onun hayatta olduğunu diğer havarilere göstermek için kaldırmasıdır. burada İsa'nın, yardım için her zaman orada olacağını yeni adaylara gösterilmek amaçlanmıştır. İnanç ne kadar zayıf veya güçlü olursa olsun, Tanrı tüm oğullarını koruyacak ve onlara güç verecektir.

4.3.6. Kadınların Tören Alayı

Tüm sahne, beş metreden biraz daha geniş ve sağdan sola doğru devam eder şekilde sıralanmış iki resimsel unsurdan oluşmaktadır. Kompozisyon, doğu duvarının alt kısımlarını kaplar ve kuzey duvarında devam eder.⁴⁹⁹ (Kat. No.20 - Resim 50)

Resmin doğu duvarında korunmuş kısımlarındaki detaylar ve renkler oldukça canlı ve nettir. Sanatçı, arka planı oluştururken, pembe ile aydınlatılmış kırmızımsı kahverengi kullanmıştır. Tüm duvar boyunca koyu kahverengi kenar çizgileri oluşturulmuş ve frontal şekilde resmedilen beş kişilik bir grup, simetrik olarak dağılım gösterir. Sadece ayakları ve giysilerinin alt uçları korunmuştur. Ayaklar ise açık renkli çizmelerle gösterilmiş. (Resim 40)

Söz konusu beş figürün giysileri aynıdır ve eteklerinin biçimine bakılırsa, ana hatları kahverengi ile belirtilmiş, uzun khiton giydikleri anlaşılmaktadır. Tüm giysiler açık renklidir ve muhtemelen sıvalı yüzeyin kendi rengi olan beyaz ile renklendirilmiştir.⁵⁰⁰ Kuzeydeki uzun duvarda, kuzeydoğu köşesinin yakınında, çift kanatlı bir kapı tasvir edilmiştir.⁵⁰¹

Kuzey duvarındaki ana resim, kapı tasvirinden hemen sonra, felçli adam ve su üzerinde yürüme konulu resimlerin altında bulunmaktadır. Sahnede koyu mat bir kırmızıyla oluşturulan arka plan üzerine işlenmiş, sağdan sola doğru ilerleyen, ellerinde meşaleler ve geniş kaseler taşıyan görkemli şekilde tasvir edilmiş bir grup kadın bulunmaktadır. Duvar büyük ölçüde hasar gördüğünden ilk figürün bir kısmı ve üçüncü figürün neredeyse tamamı eksiktir. (Resim 51-52)

Sol tarafta, beşik çatılı büyük bir obje bulunmaktadır ve kapağın her iki kenarında, büyük ölçekte gösterilmiş birer çok ışınlı yıldız işlenmiştir. Bu lahit kompozisyonun genelinde en önemli unsurdur. Objeye beyaz, dış konturları ise siyah olarak işlenmiştir.

⁴⁹⁹ Kraeling 1967: 76-77.

⁵⁰⁰ Hopkins 1979: 114.

⁵⁰¹ McClendon 2011: 160.

Gövde de bezeme yoktur, ancak kapağın ön yüzü dalları düzensiz bir şekilde yanlara yayılmış açık kahverengi bir asma işlemesi ile bezenmiştir. Yıldızlar özellikle öne çıkarılmıştır. Her birinde, iç içe üç eş merkezli daire ile oluşturulan merkezi bir disk bulunmaktadır.⁵⁰²

Kuzey duvarındaki üç (sol) kadın fügürünün her biri yüzleri seyirciye dönük şekilde, art arda sıralanmış şekilde tasvir edilmiştir; ayaklar profilden gösterilmesine rağmen, kadınlar sola doğru ilerlemektedir. Korunan kısımlardan, kadınların sağ ellerinde meşale; sol ellerinde bel seviyesinde tütsü veya merhem kaseleri tuttuğu anlaşılmaktadır. Ayrıca her biri, belden kuşaklı uzun kollu beyaz khiton giymektedir ve başlarını uzun beyaz bir duvak ile örtmektedir.⁵⁰³

Çoğu araştırmacı, bu sahnenin İsa'nın bedenini yağlamak için mezarına giden ve lahtın boş olduğunu fark eden, Myrrhbearer'ları temsil ettiğini düşünmektedir.⁵⁰⁴ İncil'deki açıklamalara göre İsa'nın vücudu ölümünden sonra keten bir bez ile sarılmış ve kesilmiş kayadan bir lahtın içine yerleştirilmiştir. Celile'den İsa ile birlikte gelen kadınlar, mezarı ve İsa'nın vücudunun nasıl yerleştirildiğini görmüşler, daha sonra baharat ve parfüm hazırlamak için evlerine gitmişlerdir. Fakat Şabat günü olduğundan o gün dinlenirler. Ertesi gün, sabah erkenden, hazırladıkları baharatlarla mezara giden kadınlar, lahit kapağının yuvarlanmış olduğunu ve İsa'nın bedeninin kaybolduğunu fark ederler. Merak içindeki kadınların yanında aniden, parıldayan giysili iki adam belirir ve onlara İsa'nın yükseldiğini açıklar.⁵⁰⁵

Baur görüşlerini, İsa'nın bedenini yağlayacak olan üç kadından (sadece Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi olan Meryem ve Salome) bahseden Markos'un (16:1-8) ifadelerine dayandırmaktadır⁵⁰⁶ ve lahitteki yıldızlar ile kadınların taşıdığı meşalelerin, bu ziyaretin "haftanın ilk gününün çok erken bir zamanında" gerçekleştiğini belirtmek için sanatçı tarafından yaratıcı bir şekilde eklediğini açıklamıştır (Mar. 16: 2).⁵⁰⁷ Fakat, lahitin

⁵⁰² Kraeling 1967: 72.

⁵⁰³ Baur 1934: 270 -271

⁵⁰⁴ Baur 1934: 270; Graber 1956, 9; Kraeling 1967, 72; Hopkins 1979, 114.

⁵⁰⁵ Mat. 28: 1-8; Mar.16:1-8 ; Luk. 24: 1-12; Yu. 20: 1-13.

⁵⁰⁶ Yuhanna, yağlama konusuna değinmeden sadece Mecdelli Meryem'in mezara gelişinden bahseder(Yu 20: 1-18). Aynı zamanda Matta, mezara sadece Mecdelli Meryem ve diğer Meryem'in geldiğini açıklamıştır. Luka ise; Mecdelli Meryem, Yohanna ve Yakup'un annesi olan Meryem ile birlikte diğer kadınlardan bahsetmiştir (Luk. 24: 1-11).

⁵⁰⁷ Baur 1934: 270-75.

yanındaki muhafızların ve İsa'nın dirilişini ilan eden meleğin kompozisyonda bulunmaması akıllara bazı sorular getirmektedir.

Kraeling, Baur'un sahneyi açıklarken göz önünde bulundurduğu Markos İncili'ndeki kısmın yeterli olmadığını savunmuştur. Ayrıca Baur'un, yıldızlar ve kadınların taşıdığı meşalelerden, olayın "gün doğumundan önce" yaşandığı anlaşıldığı açıklaması, İncil yazarlarının güneşin zaten doğmuş olduğunu dair açıklamalarla çelişmektedir (Mar. 16: 2). Sanatçı, Markos'un ifadelerinin göz önünde bulundurulması durumunda, görsel olarak "beyaz cübbe giymiş genç bir adam" olarak tanımlanan meleğin neden ihmal edildiğini anlamak kolay değildir (Mar. 16: 5). Ayrıca Baur, doğu ve kuzey duvarlarındaki sahnelerin bir birinden ayrı kompozisyonlar olduğunu düşünmüştür.⁵⁰⁸

İlk kazı raporunda, kuzey duvarında bulunan tahrip olmuş bölgenin iki kadın daha temsil etmek için yeterli alanın olduğunu savunan Hopkins, daha sonra Luka'nın açıklamalarına uymadığı için bu fikirden vazgeçmiştir (24: 1-11). Kuzey duvarındaki üç Meryem'in arkasında bir mezar görüldüğünü, onları takip eden kuzey duvarın köşesindeki diğer beş kadının, güneş doğmadan önce, İsa'nın mezarına geldiklerini savunmaktadır. Üzerinde yıldızlar olan beyaz lahit, belki de mezarın boş olduğunu belirten ilahi figürleri sembolize ediyor olabilir.⁵⁰⁹

Kraeling'e göre, doğu duvarındaki beş kadın, kuzey duvarında başka bir anlatıda tekrar temsil edilmiştir, ancak kafa karıştırıcı konu parlayan iki yıldızın yorumlanmasıdır.⁵¹⁰

Villette, boş lahtın iki yanındaki yıldızların İncil'deki melekleri temsil ettiğini öne sürmektedir. Astrolojinin Mezopotamya Hıristiyanları üzerindeki çok daha güçlü etkisi göz önüne alındığında, sanatçının melekleri yıldız olarak temsil etmesinin arkasındaki muhtemel sebeptir. Villette, teorisini kanıtlamak için, Yahudi dini literatüründeki melekler ve astral güçler arasındaki ilişkiyi açıklamış, hatta haber getiren melekten ve üç bilge adamı yönlendiren yıldızdan bahseden Efrayim ilahileri gibi, konu ile ilgili erken dönem Süryanice patristik yazıların ilgili bölümlerini seçmiştir.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Kraeling 1967: 80-81.

⁵⁰⁹ Hopkins 1979: 114.

⁵¹⁰ Kraeling 1967: 84-85.

⁵¹¹ Villette 1953: 400-413.

Kraeling, Vilette'in yorumuna katılmakla birlikte, doğu ve kuzey duvarlarındaki kompozisyonların, vaftizhanede İsa'nın dirilişi sahnesin oluşturulması için gerekli olan Paskalya sabahı kadınların hikayesini konu alan, bir dizi bölüm olduğunu ekledi. İlk bölümde, kadınlar özel olarak görevlendirilmiş meleklerin açtığı mezara şahit olmuştur. Dolayısıyla, mezarın girişine yaklaştıklarını gösterilmektedir. İkinci bölümde kadınlar, taşın "üzerindeki" melek oradan ayrıldıktan sonra, dirilişin tanıkları haline gelirler.⁵¹²

Sanatçı, diriliş sahnesini çizerken dört İncil'den herhangi birine pek başvurmamıştır fakat Suriyeli Tatian'ın yazdığı dört İncil'in harmonisi olarak bilinen, ortaya çıkarılan Yunanca orijinal parçasının Dura'da okunduğu bilinen Diatessaron'u kullanmıştır. Eğer durum buysa, Tatian'ın bahsettiği gibi bu beş kadın; Mezdelli Meryem, Yakup ve Yusuf'un annesi olan Meryem, Zebedi oğullarının annesi olan Meryem, Salome ve Yohanan idi.⁵¹³

Bu yorumun benimsenmesinin arkasındaki asıl sebep, Pauline'in ölüm ve dirilişin baskın olduğu vaftiz açıklamasına dayanabilir. Pavlus'un Roma'daki cemaate sorduğu, "Günah karşısında ölmüş olan bizler artık nasıl günah içinde yaşarız? İsa Mesih'e vaftiz edildiğimize, hepimizin O'nun ölümüne vaftiz edildiğimizi bilmez misiniz? Baba'nın yüceliği sayesinde Mesih nasıl ölümden dirildiyse, biz de yeni bir yaşam sürmek üzere vaftiz yoluyla O'nunla birlikte ölüme gömüldük."⁵¹⁴ gibi bir dizi sorudan da anlaşılmaktadır. Aslında, kabul ritüeli sırasında "Mesih ile ölmek" imgesi Hıristiyanlık tarihi boyunca yaygındı, ancak Hıristiyanlığın ilk birkaç yüzyılından dördüncü yüzyılın sonlarına kadar "ölüm mistisizmi" vurgulanmamakta veya hiç bilinmemekteydi. Dahası, ikinci veya üçüncü yüzyılın ilk teologları veya savunucularından hiçbiri ölümü vaftizle ilişkilendirmemiştir.⁵¹⁵

Başka bir hipotez ise Pijoan ortaya attığı, kompozisyonun "akıllı" ve "akılsız" kızların tasvir edildiği düşüncesidir. Kuzey duvarında görülen üç kadının yanında iki kadın için daha yer olduğunu, ayrıca doğu duvarındaki beş kadın figürü kalıntılarının "akılsız bakireler" olabileceğini öne sürmüştür.⁵¹⁶

⁵¹² Kraeling 1967: 86-88.

⁵¹³ Kraeling 1967: 86.

⁵¹⁴ Rom. 6:2-4.

⁵¹⁵ Peppard 2016: 120-121.

⁵¹⁶ Pijoan 1937: 592.

Bu hikaye Matta İncili'nde, İsa'nın son konuşmasında, “zamanın sonunu” ve kurtuluşun geleceği o günü açıkladığı kısımda aşağıdaki gibi geçmektedir:

“O zaman Göklerin Egemenliği, kandillerini alıp güveyi damadı karşılamaya çıkan on kıza benzeyecek. 2 Bunların beşi akıllı, beşi akılsızdı. 3 Akılsızlar yanlarına kandillerini aldılar, ama yağ almadılar. 4 Akıllılar ise, kandilleriyle birlikte kaplar içinde yağ da aldılar. 5 Güvey gecikince hepsini uyku bastı, dalıp uyudular. 6 “Gece yarısı bir ses yankılandı: ‘İşte güvey geliyor, onu karşılamaya çıkın!’ 7 Bunun üzerine kızların hepsi kalkıp kandillerini tazelediler. 8 “Akılsızlar akıllılara, ‘Kandillerimiz sönüyor, bize yağ verin!’ dediler. 9 “Akıllılar, ‘Olmaz! Hem bize hem size yetmeyebilir. En iyisi satıcılara gidin, kendinize yağ alın’ dediler. 10 “Ne var ki, onlar yağ satın almaya giderlerken güvey geldi. Hazırlıklı olan kızlar, onunla birlikte düğün şölenine girdiler ve kapı kapandı. 11 “Daha sonra gelen öbür kızlar, ‘Efendimiz, efendimiz, aç kapıyı bize!’ dediler. 12 “Güvey ise, ‘Size doğrusunu söyleyeyim, sizi tanımıyorum’ dedi. 13 “Bu nedenle uyanık kalın. Çünkü o günü ve o saati bilemezsiniz.”⁵¹⁷

Tabi ki, Pijuan'ın sahnedeki üç Meryem'i değilde akıllı kızları temsil ettiği hipotezi mantıklıdır ve gösterilen büyük yıldızlar olayın gece geçtiğini göstererek bunu destekler niteliktedir. Dolayısıyla bu kompozisyonda gösterilen zaman, kızların hikayesi için uygundur.

Peppard; boş lahit, melek(ler), bekçiler, korkmuş kadınlar veya bedenin ölümden sonra tekrar dirildiğine dair diğer ikonografik göstergelerin ayırt edici özelliği olmadığını belirtmiştir. Buna göre ilk kazı raporunda, beyaz objeyi lahit olarak değil de, ön cepheden görünümü ve kadın tasvirleriyle karşılaştırıldığında daha büyük olması nedeniyle bir çadır olarak ya da Afrahat ve Efraim'in akıllı ve akılsız bakirelerin hikayesinde bahsettiği gelin odası olarak tanımlanmıştır. Dahası Peppard, kadınların beyaz giysiler ile gösterilmesine dikkat çekmektedir. Uzun ve bol duvak da onları bakire olarak tanımlanmalarına neden olur. Resimdeki meşaleler ve kaplar, hikyedeki kadınların ellerinde tuttıkları objeleri çağrıştırmaktadır.⁵¹⁸

Vaftiz ile bakirelerin hikayesi arasındaki bağlantının ne olduğu konusunda tahminde bulunursak, Hıristiyanlıkta vaftiz olmadan kurtuluş mümkün değildir. “Bir kimse sudan ve Ruh'tan doğmadıkça Tanrı'nın Egemenliği'ne giremez.”⁵¹⁹ Yani, bir kez vaftiz edilen bilge bakirelerin, ebedi kurtuluşa giden yolda önleri açıktır.

⁵¹⁷ Mat. 25:1–12.

⁵¹⁸ Peppard 2012: 175-176.

⁵¹⁹ Yu. 3:5

4.4. Vaftiz Ritüeli ile Paneller Arasındaki İlişki

Hıristiyan topluluğunun tam üyesi olabilmek için vaftiz olmak gerekmektedir. Vaftiz ritüeli genellikle su ile temizlenmeye ek olarak mesh⁵²⁰ uygulamasını da içeriyordu.⁵²¹

Dura-Europos şapelinde mesh işlemi büyük olasılıkla vaftizhanede yapılıyordu; güney duvarının ortasına oyulmuş niş (0,88 m genişliğinde, 0,60 m yüksekliğinde, 0,43 m derinliğinde), evden kiliseye dönüşüm sürecinde değişen mimari özelliklerden biriydi (Resim 53). Niş, mesh işlemi gibi uygulamalar için yağların hazırlanmasına uygun şekilde stilize edilmiştir. Dahası, aynı duvarın zemine yakın kısmında, muhtemelen mesh uygulaması için kullanılan çıkıntı veya küçük bir masa kalıntısı vardır.⁵²²

Suriye'deki vaftiz ayininde, önce ve sonra olmak üzere iki kez uygulamak gibi vaftizle bağlantılı olarak farklı mesh ritüelleri vardır. Winkler'in açıklamalarına göre ilk yüzyıllarda, vaftizden önce, sadece başa yağ dökülerek, daha sonraki dönemlerde ise tüm beden yağlanması şeklinde mesh edildiği biliniyordu. Ayrıca Winkler; Aziz Gregory'nin öğretileri, Tomas İncili, Yuhanna İncili, Afrahat ve Efraim'in yazıları gibi erken Hıristiyan literatüründe vaftizden sonra meshin gerçekleştirildiğine dair herhangi bir ifade bulunmadığını belirtmiştir.⁵²³

Jensen, aralarında şeytan çıkarma ve güç verme gibi amaçlarla yapılan veya kutsal ruha adanmanın bir göstergesi olarak yapılan farklı türde, başa veya alna kokulu yağlar sürülerek yapılan vaftizsel mesh uygulaması olduğunu belirtmiştir.⁵²⁴

Genel olarak bilindiği üzere vaftiz edilenler sadece cemaate katılabilmektedir; Dura-Europos'ta, katekümenler, avluda veya geniş bir odada devam eden ayinin ikinci kısmına katılamaz ancak dışarıdan dinleyebilirlerdi.⁵²⁵

⁵²⁰ Yağ, eski Yakın Doğu ve Greko-Romen dünyasının dini törenlerinde önemli bir rol oynamaktaydı. Tanrılara adak yapmak anlamına gelmekteydi. Ayrıca, kutsama aracı ya da sembolü olarak kişilerin veya objelerin üzerine dökülmekteydi. Gelinler evlilik öncesi, ölü bedenler de gömülmeden önce yağ ile mesh edilirdi. Bkz. Thompson 1998: 229-243. Tanah'ta, yağın mesh malzemesi olduğu kadar adak hediyesi de olduğunu belirtilmiştir (Lev. 2; Mik. 6: 7). Kutsal kabul edilen yağ; belirli yerlere(ör. Yakup'un Beytel sütunu, Yar. 28:18), nesnelere (toplantı çadırı ve Ahit sandığı, çık 30: 25-46) ve kişilere (Aaron, çık. 29: 7; Saul, 1Sa.9: 15-10: 1) uygulanmıştır. Antik İsrail mesh ritüelinin uygulama alanı sadece yüksek mertebe rahipler ve krallar ile sınırlıydı. Jensen 2012: 95.

⁵²¹ McClendon 2011: 159.

⁵²² Peppard 2016: 48-49.

⁵²³ Winkler 1995: 58.

⁵²⁴ Jensen 2012: 40.

Ayinle ilgili unsurları inceleyerek vaftizhane ikonografik programının amaçları hakkında daha fazla şey öğrenebilir miyiz?

Odanın kabul türeni için bir ritüel alanı olduğunu göz önünde bulundurursak, vaftizhanedeki resimler üyeler tarafından yalnızca bir kez tören sırasında görülebilirdi. İç mekanla birlikte vaftizhanenin dekorasyonu odanın işlevini ifade etmeye yönelik tasarlanmıştır. Örneğin resimdeki kapı, vaftizhaneyi avluya bağlayan gerçek kapının tam karşısına konumlandırılmıştır.⁵²⁶ Benzer şekilde, Dura'daki sahne için seçilen üslup, aslında vaftizhanedeki ayin ile kadınlar alayının, doğu duvarının alt kısmındaki sadece ayakları görünen kadınlar, avludan vaftizhaneye girenler ile aynı yönde hareket edecek şekilde temsil edilerek aralarında bir paralellik oluşturulduğundan bahsedilebilir.⁵²⁷ (Resim 40)

Buna göre, yeni adayın avludan girmesi ve vaftiz öncesinde güney duvarının önünde mesh edilmesi daha olasıdır. Sonra batı duvarındaki vaftiz teknesine varıncaya kadar, kadınlar alayını takip ederek odanın etrafında saatin tersi yönünde ilerlemektedir.⁵²⁸ Vaftiz teknesi; Mesih'in günahları yüzünden öldüğü Âdem ve Havva (Rom. 5: 15-17) ile birlikte Mesih'i "sürüsü uğruna canını veren" kurtarıcı olarak sembolize eden İyi Çoban'ın resmine dönüktür.⁵²⁹

Âdem ve Havva tasviri, yeni üyelere sadece cenetten atılmaları, günahlarını ve sürgünlerini hatırlatmak için değil, aynı zamanda vaftizle bu durumdan kurtulmaya da yöneliktir. Bu anlamda Âdem ve Havva, öbür dünya umudunun onaylanmasını ve bu yolda insan çabasını sembolize eder.⁵³⁰

Kabul töreninde, tekne yeterince büyük olmasa da üç kez daldırma veya serpmeye olmak üzere her iki işlemi de uygulanır ve suyla temizlenerek yeniden doğma sembolize edilirdi. Yeni üye daha sonra vaftizhaneden tekneye en yakın ikinci kapıdan çıkıp ara odaya girerek, kendini cemaate kabul ettirmek için toplantı salonuna geçmekteydi.⁵³¹

⁵²⁵ Katekümen olarak adlandırılan ve vaftiz edilmemiş kişilerin; okuma, vaaz ve toplu duadan sonra, alandan Efkariştiya ayininden önce ayrılmaları gerekmekteydi. McClendon 2011: 159.

⁵²⁶ a.e.: 159-160.

⁵²⁷ Downing 1998: 277.

⁵²⁸ Peppard 2016: 40.

⁵²⁹ McClendon 2011: 161.

⁵³⁰ Jensen 2012: 183.

⁵³¹ McClendon 2011: 161.

Erken dönem Hıristiyan yorumcuları, eski ve yeni ahitteki belli anlatıların kiliselerdeki vaftiz uygulamalarının gelişimine işaret ettiğine inanmaktaydı. Bu bağlamda su içeren hemen hemen her anlatı vaftiz ile ilişkilendirilebilmektedir.⁵³² Örneğin Tertullian, yaratılışı (Yar. 1), tufanı (Yar. 7), Musa'nın suyu tatlı su haline getirmesi ve çölde kayanın içinden su çıkarması (Çık. 15, 17), Kana'daki düğünü (Yu. 2) İsa'nın Samiriyeli Kadınla karşılaşması (Yu. 4:14), su üzerinde yürümesini (Mat. 14:25), öğrencilerinin ayaklarını yıkamasını (Yu. 13: 5) ve çarımha gerilirken yanından dökülen suyu (Yu. 19:34) vaftize bir gönderme olarak görmektedir.⁵³³ Jensen, Cyprian'nın Kutsal Yazılarda suya yapılan her atfın peygamberin vaftiz konusunda bir göndermesi olduğunu açıkça iddia ettiğini belirtmiştir.⁵³⁴

Arkeolojik açıdan asıl soru, Dura'daki şapel ile çağdaş, benzer ikonografik programa sahip herhangi bir vaftizhanenin olup olmadığıdır.

Ne yazık ki, o dönemden çok az vaftizhane ayakta kalmış ve daha da azında iç bezemenin büyük bir kısmı korunmuştur. St. Restituta Kilisesi'ne ait Napoli Vaftizhanesi dördüncü yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir (Resim 54). Bu küçük yapıyı süsleyen mozaiklerin bir kısmı eksik olsa da ritüel ortamı için uygun görülen resim türleri hakkında bilgi vermeye yetecek kadar kalıntı mevcuttur.⁵³⁵ Sekizgen tabanlı kubbenin sırtında, arka planda yıldızlı gökyüzüyle, Kana'daki düğünde şarap mucizesi, Mucizevi balık avı, evanjelistler ve İsa'nın mucizeleriyle çevrili "Chrismon" öne çıkmaktadır. Dura ve Napoli'de ortak olan sahneler, su üzerinde yürüyen İsa, kuyudaki Samiriyeli kadın ve İyi Çoban'dır.⁵³⁶

Makedonya Stobi'deki Piskoposluk Bazilikası'nda bulunan resimler IV. yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir. Resimler çok ağır hasar görmüş ve birçok alan tamamen dökülmüştür (Resim 55), ancak ellerinde İncillerini tutan evanjelistler gibi bazı figürlerin baş kısımlarının çoğu görülebilmektedir.⁵³⁷ Dura'daki vaftiz teknesinin üzerindeki baldakenin tonozunda dekorasyon koyu mavi bir zemin üzerinde yıldız şeklindedir. Bu şema, vaftizhanenin kendisinde bulunmasa da Stobi'de bulunan Erken Dönem

⁵³² Jensen 2012: 16.

⁵³³ Tert. Bapt. 4,9.

⁵³⁴ Jensen 2012: 16.

⁵³⁵ Downing 1998: 271.

⁵³⁶ Roviello – Piciolli 2015: 3.

⁵³⁷ Wiseman: 1973: 398-399.

Kilisesi'ndeki vaftizhanenin orijinal bezeme programı olarak oluşturulan tavan resmini hatırlatmaktadır.⁵³⁸

Son olarak, IV. yüzyılın sonlarından veya V. yüzyılın başlarına ait Ravenna Neon Vaftizhanesi'ndeki kubbenin tepesinde Mesih'in vaftizi ile ilgili resimler bulunmaktadır (Resim 56); aşağıdaki kısımda taç taşıyan on iki Havari ilerlemektedir; üçüncü kısımda ise, tahtları ve sunakları sırasıyla çerçeveleyen mimari paneller bulunmaktadır.⁵³⁹

Önceki örneklerden, Dura'daki vaftizhanenin diğer vaftizhanelerden yalnızca bazı resimlerin ortak olduğunu fark edilmektedir. Bu bağlamda, vaftizhane ikonografi programının geri kalanını konusunda öneride bulunmak gerekirse kuzey duvarında bulunan, Kör adam, Lazarus ve kanaması olan kadın gibi İsa'nın şifa mucizeleri konulu diğer resimler buna uygundur. Dahası, suyla bağlantılı olan, ekmek ve balıkların çoğalması, İsa'nın vaftiz edilmesi, Kana'daki düğün gibi olayların yukarıda Tertullian'ın bahsettiği gibi tasvir edilmiş olabilir.

⁵³⁸ Downing 1998: 273.

⁵³⁹ Wharton 1987: 369

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. DURA-EUROPOS ve PALMİRA'DAN DUVAR RESİM ÖRNEKLERİ

5.1. Dura-Europos'taki Mithraeum

Dura-Europos şehir duvarının kuzeybatı köşesinde yer alan tanrı Mitra kutsal alanı, sinagogla aynı dönemde inşa edilmiştir (Plan 1). Yapı, II.yüzyılın ortalarında yeniden düzenlenmiş bir evdi ve Mithraeum'da bulunan yazıtlara göre MS 240'taki son durumuna kadar birçok kez genişletilmiş ve yenilenmiştir (Plan 8).⁵⁴⁰

Alışılmış Mithraeumlardan farklı olarak, bu kutsal alan, Mitra'nın boğaya karşı yaptığı kahramanca savaşı sembolize eden bir yeraltı mağarası değildi; Dura'daki diğer tüm tapınaklar gibi yerin üstüne inşa edilmişti.⁵⁴¹ Yapı uzun dar bir oda ve batı ucunda bulunan kült nişinden oluşmaktadır. Tıpkı Tevrat aedikulasında olduğu gibi, bu niş de mermeri taklit edecek şekilde boyanmış iki sütunla çerçevelenmiştir. Alana mitraik kabul törenindeki yedi aşamayı simgeleyen ve yedi gezegene atıfta bulunarak yedi adımla ulaşılmaktaydı. Tonozlu niş, boğa avcısı Mitra Tauroktoni'nin art arda iki rölyefini içermektedir.⁵⁴² Nişin etrafını saran duvarlar, ibadet edenlere kültle ilgili hikayeleri daha iyi öğretecek resimlerle kaplıydı. Kabartmaların önünde kurban töreni için bir sunak ve nişin kuzey ve güney duvarları boyunca ortak ritüel yemeği sırasında kullanılan uzun banklar bulunmaktaydı.⁵⁴³ (Resim 58)

Mitra mitinde tanrı Mitra, zamanın dışında bir anda kayadan yetişkin olarak doğar ve kadim bir boğayı alt ederek leşini bir mağaraya sürükler. Ardından, Mitra ve güneş tanrısı Sol birlikte ziyafetin tadını çıkarır ve Mitra, Sol'u başının üstünde bir elini koyarak kutsar. Bu ve diğer hikayeler, Dura Mithraeum'un dekorasyonu dahilinde tasvir edilmiştir. Ayrıca Mitra efsaneleri, evrenin küreleri, yıldız ve gezegen sistemleri ve burçların simgeleri ile ilişkilidir. Dura Mithraeum'daki nişin arkasındaki duvarda zodyak işaretleri resmedilmiştir.⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Pearson 1939: 76-80.

⁵⁴¹ Dirven 1999: 260-261.

⁵⁴² Gates 1984: 176.

⁵⁴³ Deleeuw 2011: 193.

⁵⁴⁴ Pearson – Rostovtzeff 1939: 101-104.

Aditonun yan duvarlarında, bulunan kült kabartmalarının her iki yanında, at sırtında avlanan, üzerinde bir Part kıyafeti giymiş bir figüre ait iki resim vardır. Sol duvardaki resim en iyi korunmuş olanıdır (Resim 32). Burada Mitra, dörtnala koşan atı üzerinde, yayını niş yönüne, okları ile vurduğu dört geyik ve yaban domuzuna doğrultmuştur. Atın altında büyük bir yılan ve hemen ileride öne doğru hamle yapan dişi bir aslan tasviri vardır. İkisine de ok isabet etmediğinden, muhtemelen biniciye eşlik etmektedirler. Süvarinin yüzü cepheden, vücudu profilden gösterilmiştir. Kafasında Frig tarzı bir şapka takmış olan figür, üzerine uzun kollu bir tunik ve işlemeli bir bantla süslenmiş pantolon giymektedir.⁵⁴⁵ Av, kısa çalılar ve ağaçların olduğu bir arazide geçmektedir. Kült nişinin solundaki resim çok daha fazla hasar görmüş, fakat kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla, nişin diğer tarafındaki karşılık gelen resme oldukça benzemektedir.⁵⁴⁶ Dura-Europos'ta buna benzer çok sayıda av sahnesi mevcuttur. Bununla birlikte, sahnenin orijinal bir uyarlaması, sanatçı tarafından av sahnesi şablonunun Eben-Ezer Savaşı konulu resme aktarılması şeklinde olmuştur (NB1) (Kat. No.6 - Resim 16).⁵⁴⁷

Mithraeum'un en etkileyici duvar resimleri, kült alanındaki her iki kemer ayağında karşılıklı tasvir edilen iki Mecusi figürüdür (Resim 59). İkisi de Pers kostümü giymiş ve arkılığı yükseltilmiş tahtlarda görkemli bir şekilde oturmaktadırlar. Her iki figür de Frig başlığı takmış⁵⁴⁸, dikey bir şerit ve beli çevreleyen geniş bir kemer ile süslenmiş uzun bir tunik, omuzlarına bir manto, kabarık pantolon ve uzun çizmeler giymektedir. Elllerinde bir tomar ve uzun bir asa tutarken, belki de öğretmenlerinden veya bilgelerinden bahsetmektedirler.⁵⁴⁹ İri siyah gözlü iki figürün yüzleri belirgin bir şekilde İranlı olsa da tüm karakteristik özellikleriyle Palmiralıdır. Kıyafetleri, Palmiradaki cenaze kabartmasında kahramanlaştırılmış ölülerin birçoğuyla aynı fakat Ahameniş veya Part Mecüsilerden oldukça farklıdır.⁵⁵⁰ (Resim 60)

Mecüsi temsilinin önemli bir değere sahip olduğunu belirtmek önemlidir çünkü şimdiye kadar başka hiçbir Mithraeum'da buna benzer bir şey bulunamamıştır.⁵⁵¹ Dura Mithraeum'daki sanatçı, tarikatın ünlü rahiplerini veya liderlerini resmetmiştir, tıpkı

⁵⁴⁵ Dirven 2016: 20.

⁵⁴⁶ Cumont – Rostovtzeff 1939: 112-114.

⁵⁴⁷ Gates 1984: 177.

⁵⁴⁸ Frig başlığı ve asası, Mitra topluluklarının dini lideri olan *pater*'in en bilinen atribüt ve bu şekilde tanımlanmaları muhtemeldir. Dirven 2016: 20.

⁵⁴⁹ Cumont – Rostovtzeff 1939: 110.

⁵⁵⁰ Cumont 1975: 183.

⁵⁵¹ a.e.: 184.

kendisine komşu sinagogdaki ressamın, Tevrat nişini çevreleyen, kutsal metinlerdeki sahnelerin ortasında peygamberleri tasvir etmesi gibidir.

5.2. Palmira'daki Nekropol Duvar Resimleri

5.2.1. Hairan Hipojesi

Güney Batı Nekropolü'nde Hairan Mezarı'ndaki mezar resimlerinin en erkeni ve lento üzerindeki, yapımı ile ilgili yazıttan açık bir şekilde MS 106-107'ye tarihlenmektedir.⁵⁵² Resimler mezarda bir eksedraya yerleştirilmiştir; Birincil duvar resimlerinde Taimarzu'nun oğlu Hairan'ı tamamen khiton ve khimation giymiş şekilde gösterilmiştir. Karşı duvarda bir kadın figürü resmedilmiştir (Resim 61). Yanında yazıt yoktur, ancak Hairan'ın karısı olduğu varsayılabilir.⁵⁵³ Hairan'ın başının üstünde ismini belirten bir yazıt bulunmakta ve resmi MS 149-50 yılına tarihlenmektedir.⁵⁵⁴ Eksedra tavanında Frig başlıklı kanatlı perilerin iki yanında bulunduğu, Hairan'ın portresinin gösterildiği bir madalyon tasviri bulunmaktadır (Resim 62). Kanatlarını açmış büyük kahverengi bir kartal, eksedranın tavanından girişi korumaktadır.⁵⁵⁵

Hairan ve kadının önden gösterilmesi, duruşları, jestleri ve giyimleri; Dura Sinagogunda resmedilen figürlerle benzerlik göstermektedir. Örneğin, Hairan'ın kıyafetleri Mısır'dan Çıkış panelinde ilk Musa figürüne benzemektedir, burada her ikisinin de sağ bacakları dizlerin bükülmüş, beyaz khiton, klavi ve bantlarlar süslenmiş khimation giymektedir. (Kat. No.4 - Resim 13) Samuel'in Davut'u meshettiği panelde, Samuel ve Hairan arasında da kıyafet ve duruş benzerliği görülmektedir. Ayrıca, Hairan mezarındaki kadın figürü, daha uzun ve daha iyi organize edilmiştir. Baş örtüsü dışında, Musa'nın bebekliği sahnesindeki ebe ile aynı stil tasvir edilmiştir. (Kat. No.8 - Resim 20)

5.2.2. Üç Kardeş'in Mezarı

Palmira'nın en ünlü mezarlarından biri olan Üç Kardeş'in Mezarı, Güneybatı nekropolünde bulunan; Jabal Al Muntar'ın hemen altına kazılmış bir yeraltı anıttır. Mezardaki tüm resimler yapının doğu ucuna yapılmıştır. Mezardaki en erken yazıt MS

⁵⁵² Ingholt 1932: 1-2

⁵⁵³ Sørensen 2016: 107.

⁵⁵⁴ Yazıtın tarihine bakılırsa, Hairan'ın mezarını oğlu ya da torunu yaptırmıştır. Sørensen 2016: 107.

⁵⁵⁵ Balty 1989: 531-532.

142-143 yıllarına tarihlendirilir. Resimler büyük olasılıkla mezarın inşası ile çağdaş veya kısa bir zaman sonra yapılmıştır.⁵⁵⁶

Mezarda, mimari tasvirlerle ek olarak mitolojik sahnelerin de tasvir edildiği çeşitli motiflere yer verilmiştir (Resim 63).⁵⁵⁷ Hipoje, batı eksedranın arkasında üç eksedra daha içerir. Tonozun arkasındaki desenli tavanda Lycomedes'in sarayındaki Akhilleus'u temsil eden bir sahne işlenmiştir (Resim 64). Akhilleus, bir grup genç kızın arasında, oval kalkanını başının üzerine yükseltirken tasvir edilmiştir. Panelin her iki yanında Odysseus ve Diomedes Akhilleus'a doğru dönük şekilde temsil edilmiştir. Ayrıca mezarda resmedilen iki elinde çelenk tutan kanatlı zafer tanrıçası Victoria figürlerinin hemen üzerindeki dairesel çerçevede omuzdan yukarı betimlenmiş portrelere ek olarak tam boy gösterilen kadın figürleri resimde omuzdan yukarı betimlenmiştir. Portrelere ek olarak boydan gösterilen kadın figürleri kıyafetli ve başlarında çelenk ile dikkat çekmektedir.⁵⁵⁸

Palmira'daki Victoria'ya (Resim 66) figürü ile, Dura'daki şehir kapısının kuzey kulesindeki ahşap bir kapı üzerinde bulunan Victoria'ya benzer üslupta betimlenmiştir. (Resim 65). Figürler genel incelendiğinde, küre üzerindeki hareketli eden kısa kanatlı uçan figürün genel kompozisyonu, gözlerin kendine özgü işlenişi, kıyafetler, özellikle fırfırlar ve etekten çıkan bacaklar iki resimde de hemen hemen aynıdır. Buradaki fark, Dura'dakinin daha Partlı olması, başın tipik olarak ön cepheden gösterilmesi, Part tarzı saç stili ve takıları iken, Palmyra'nın zafer tanrıçası daha Helenistik olma eğilimindedir.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Kraeling 1961: 16

⁵⁵⁷ Sørensen 2016: 109.

⁵⁵⁸ Balty 1989: 532-533.

⁵⁵⁹ Rostovtzeff – Baur 1932: 190-191.

ALTINCI BÖLÜM

6. SİNAGOG VE KİLİSEDEKİ PANELLERİN SANATSAL YORUMU

Rostovtzeff, Dura Sinagogu'ndaki duvar resimlerini Budist sanatındaki örneklerle karşılaştırarak incelemiştir. Bunun sonucunda, sinagog ressamlarının karşılaştıkları resimsel anlatım problemini çözmek için iki farklı yol izlediklerine dikkat çekmiştir. Birincisi konuyu izole etme yöntemidir, diğeri ise süreklilik içinde anlatma yöntemidir.⁵⁶⁰

Diğeri yandan, Rajna panellerin anlatı yöntemlerini sembolik ve ardışık olmak üzere ikiye ayırmaktadır.⁵⁶¹

Her iki çalışmayı da dikkate alarak, sinagogdaki panelleri üç kategoriye ayırıp, her birini örneklerle açıklayacağız. Aynı yöntem, daha sonra kilise duvarlarındaki veya konut ve tapınaklardaki, aralarında ortak noktalar ve işaretler bulunan diğeri örneklere de uygulanacaktır.

6.1. Sembolik Gösterimler

Görsel sanatlar alanındaki semboller, görüntüyle doğrudan bağlantılı olmayan ancak izleyicinin bilgi birikimine dayalı olarak anlaşılan kavramları veya fikirleri temsil eder. Semboller güçlü bir anlama sahip olabilir ve izleyicide güçlü duygular uyandırabilir. Anlamın birçok faktöre bağlı olarak zaman zaman değiştiğini göz önünde bulundurmak önemlidir. Sinagogda temsil edilen semboller anlam kaygısı taşımaktadır ve sadece Yahudi toplumu için özel anlamları vardır.

Sembolik temsillerin en açık gösterimi Tevrat nişinin üzerinde ortaya çıkmıştır. Menorah, etrog ve lulav gibi ritüel objeleri (Resim 6) Sukot Bayramı'nı çağrıştırmaktadır.⁵⁶² Tapınağın yıkılmasından sonra hahamlar, Sukot Bayramı gibi hac ritüellerinin doğal kökenlerini yeniden yorumlamışlardır. Bayram ile ilişkili; ağaç kavunu (etrog), söğüt, mersin ve avucun içinde bulunan bir lulav olmak üzere dört farklı tür bitki

⁵⁶⁰ Rostovtzeff 1938: 122.

⁵⁶¹ Rajna 1995: 229-230.

⁵⁶² Sukot: (kelime anlamı "çadır veya çardak") Barakaların Festivali olarak da bilinir. Tışri ayının 15'i ve 21'i arasında kutlanır. Sukot'un kökeni bahar hasadının kutlandığı tarımsal bir festivale dayanmaktadır (Say. 16:16). Bayramın tarımla bağlantısı Mısır'dan Çıkış 23:16 ve 34:22'da açıklanmaktadır ve burada "Hasat Bayramı" (hasat edilen meyvelerle) şeklinde geçmektedir. Steinberg 2011: 570.

arasında bağlantı kurmuşlardır ve insan vücudunun bölümleriyle, insan türleriyle, üç patrikle, dört matriark⁵⁶³ ve hatta Tanrıyla ilişkilendirmişlerdir.⁵⁶⁴

Steinberg basitçe, dört farklı türü mutluluk ile Yahvey, İsrail Ülkesi ve Yahudi halkı arasındaki bütünleşik ilişkinin sembolü olarak açıklamıştır.⁵⁶⁵

Panele geri dönecek olursak Berger, Kral Süleyman'ın Kudüs'teki Tapınağa adanmak için bu günü seçtiğinden bahsetmiş⁵⁶⁶, buna göre bu festivali Yahudi toplumunun, tapınağın tekrar inşa edilmesi konusundaki umuduyla ilişkilendirmiştir. Yılda bir yapılan bu kutlamada Tapınak önünde yapılan etrog ve lulav içeren ritüeller Yahudi cemaatine, son günlerin gelişi ve Mesiyani Tapınağın tekrar inşa edilmesi için daimi bir umut olduğuna işaret etmektedir.⁵⁶⁷

Dikkate değer başka bir sembol ise Tanrı'nın elidir. Bu sembol İshak'ın kurban edilişi, Musa ve yanan çalı, İlyas'ın dul kadının oğlunu diriltmesi, Mısırdan Çıkış ve Hezekiel olmak üzere beş sahnede tekrarlanmıştır.

Genellikle sağ el, parmaklar ve avuç içi dışa doğru açık olarak ya da kapalı olarak gösterilir. Avuç içi dışa dönük sol el iki durumda tasvir edilmiştir ve Hezekiel panelindeki (Resim 34) kısmen kapalı şekilde, bir adamın saçını kavrayan tanrının eli tasviri bunun tek örneğidir. İshak'ın kurban edilmesinin anlatıldığı (Resim 6) ve Tanrı'nın eli bulunan resimde, diğer örneklerden farklı olarak, muhtemelen bulut olan çift sıralı çizgilerden oluşan kenarlar eklenmiştir.

Tanrı'yı el ile temsil etmek, Yasa'nın Tekrarı 7:19'daki "Tanrı'nın eli" ya da "uzanan el" gibi kutsal metinlerdeki metaforlarından geliştirilmiş bir fikir olabilir. Dura'daki temsillerin birçoğu metinlerindeki ifadeleri tam olarak yansıtmaktadır.⁵⁶⁸ Buna örnek olarak, Mısır'dan Çıkış hikayesinde "Elimi uzatacak ve aralarında şaşılabilir işler yaparak Mısır'ı cezalandıracağım."⁵⁶⁹ ifadesi gösterilebilir. Hezekiel'in, "Eli andıran bir

⁵⁶³ Sara, Rebeka, Rahil, Leyya.

⁵⁶⁴ Samuelson 2011: 141.

⁵⁶⁵ Steinberg 2011: 570.

⁵⁶⁶ 1Kr. 8:2.

⁵⁶⁷ Berger 2011: 127.

⁵⁶⁸ Hachlili 1998: 144-145.

⁵⁶⁹ Çık. 3:20

şey uzatıp beni saçlarımdan tuttu.”⁵⁷⁰ şeklindeki ifadesi resimdeki Tanrı müdahalesini açıkça gösteriyor.

6.2. İzole (Mono-scenic) Anlatım Yöntemi

Mono-scenic, karakterleri tekrar etmeden tek bir olayın tek bir sahnede temsil edildiği bir anlatım türüdür. Rostovtzeff, bu tip anlatımlarda, hikayedeki sadece en çarpıcı anın, paneller arasında herhangi bir bağlantı kurulmadan tek bir bölümde tasvir edildiğine dikkat çekmiştir. Böylece, sahne anlatı bağlamında kolayca tanımlanabilir.⁵⁷¹

Samuel’in Davut’u mesh ettiği ve Musa ile yanan çalının bulunduğu paneller izole anlatım yöntemi için mükemmel örneklerdir. İlk panelde, Samuel’in hikayesinin en önemli olayı olan, kral seçme niyetindeki Rab, İşay’ın daha büyük olan yedi oğlundan birini değil de genç Davut’u seçmesi tasvir edilmiştir.⁵⁷² Davut’un, başının üzerindeki yağ boynuzu ile meshedilmesi ve kardeşlerinin hemen yanında buna şahit olması buradaki en vurucu andır. Buradan, hikayenin büyük bir kısmını simgeleyen tek bir eylemin kompozisyon olarak nasıl temsil edildiğini ve önceki ya da sonraki anların nasıl çıkarıldığı anlaşılmaktadır (Kat. No.8 - Resim 20).

İkinci panelde sanatçının, çerçevelemiş bir sahnede, Musa hikayesinin ana unsurları olan yanan çalıya doğru bakma eylemi, ayakkabıların kutsal bir alanda çıkarılması emri ve Rab ile konuşması gibi olayların nasıl konsantre halde tek bir an içinde sabitlenerek anlatıldığını görmekteyiz (Kat. No.3 - Resim 12).

Vaftizhanedeki resimleri yapan sanatçısı da mono-scenic anlatımı kullanmıştır. Âdem ve Havva sahnesinde (Kat. No.15 - Resim 39), çift ağacın meyvesini koparıırken aynı zamanda özel bölgelerini yaprak demetleri tutarak örterken gösterilir ve ön planda yılan bulunmaktadır. Kompozisyon, tüm eylemlerin kısaca sonuca bağlanması bakımından ekonomiktir.⁵⁷³

6.3. Sürekli (Ardışık) Anlatım Yöntemi

Bu yöntem, sürekli bir anlatı fikrini aktarmak için hikayenin çeşitli aşamalarını tekli veya çoklu resimlerde birleştirilmesi şeklinde oluşturulmaktadır. Dura Sinagogu, Yahudi

⁵⁷⁰ Hez. 8:3

⁵⁷¹ Rostovtzeff 1938: 122.

⁵⁷² 1Sa. 16:

⁵⁷³ Kraeling 1956: 164.

toplumunun hizmetindeki sanatçıların bazılarının süreklilik ve ilerleme düşüncesini çeşitli şekillerde iletmeye çalıştıklarını göstermektedir.⁵⁷⁴

Kullanılan tekniklerden biri, çevresini değiştirirken kahramanın figürünü tekrarlayarak; izleyicinin resmi bir kitap okuyormuş gibi okumasını sağlamaktır.⁵⁷⁵ Bu tekniğin en iyi örneği, ana karakter olan Musa'nın her seferinde en büyük ve en göze çarpan figür olarak üç kez temsil edildiği Mısır'dan Çıkış panelidir (WA3). İlk olarak, Musa iyi organize olmuş ve silahlanmış İsraililere liderlik etmektedir. Ardından, Musa Kızıldeniz'i Mısırlıların üzerine kapatmaktadır. Son olarak, Musa'yı halkını kurtardıktan sonra, sularını tatlandırmak için asasını suyun üzerine uzattırken görmekteyiz.⁵⁷⁶ (Kat. No.4 - Resim 13) Kutsal metinlerdeki hikayenin her bölümünü kendi ortamında ve hepsinin aynı panelde yer vererek nasıl gösterildiği anlaşılmaktadır.

İlyas'ın Karmel Dağındaki Kurbanı panelinde, iki bağlantılı eylemi göstermeye ve her birinin hikayesel gelişimi aktarılmaya çalışılmıştır: İlyas Tanrı'ya dua ediyor, inen ateşler kurban edilen hayvanı yakıyor, hizmetkarlar su getiriyor ve döküyor (Kat. No.12 - Resim 26)⁵⁷⁷. Diğer panelde ise Baal rahiplerinin, bir yılanın saldırısına uğramak üzere olan Hiel'in ateşi yakma hilesini bekleyişleri gösterilmektedir (Kat. No.11 - Resim 25).⁵⁷⁸ Dolayısıyla, bu iki resim izole ve sürekli anlatım yöntemlerinin bir karışımıdır, iki panelde gösterilen olaylar aynı gün fakat farklı saatler şeklinde zamansal olarak ayrılır, eylemlerin gerçekleştiği mekan aynıdır.

İlyas'ın dul kadının çocuğunu kurtarma öyküsünde sanatçı, çocuğu, hayata dönmeden önce, dönüş sırasında ve sonrasında olmak üzere panelde üç kez gösterilen eylemler arasında bir bağlantı olarak kullanmıştır. Zamansal akış oldukça belirgindir ve ilgili zaman aralıkları kısa sürelidir. Aynı yöntem, hikayenin çeşitli anlarının temsil edildiği; düzeni iki kez değiştirilen ve zaman dilimi önceki panele göre daha geniş olan Bebek Musa panelinde (Kat. No.2 - Resim 9) de kullanılmıştır.⁵⁷⁹

Dura Kilisesinde bulunan felçli adam panelinde (Resim 48) çalışan sanatçı, sinagogdaki İlyas ve dul kadının oğlu (WC1) resmindekine benzer bir yöntem kullanmıştır

⁵⁷⁴ Rostovtzeff 1938: 122.

⁵⁷⁵ a.e.: 124.

⁵⁷⁶ Bkz. Mısır'dan Çıkış paneli

⁵⁷⁷ Bkz. İlyas'ın Karmel Dağı'ndaki Kurbanı paneli

⁵⁷⁸ Bkz. Baal Rahipleri'nin Karmel Dağı'ndaki Kurban Töreni.

⁵⁷⁹ Bkz. Firavun ve Bebek Musa paneli

(Kat. No.10 - Resim 23). Felçlinin iyileşmesi, iki ardışık aşamanın aynı anda temsil edildiği bir kompozisyondur. Önce, yatağında çaresiz yattarken gördüğümüz felçli adam, ikinci kere yatağını sırtında taşıırken gösterilmiştir. Mesih, yatmakta olan felçli adama, “Yatağını al ve yürü” emrini verirken yalnızca bir kez tasvir edilmiştir. Suda Yürüyüş sahnesinde Petrus, bir kez gemide oturur ve bir kez de İsa’ya ulaşmak için suda yürür şekilde iki kez gösterilmesine bağlı olarak sahnede benzer bir metod uygulanmış olabilir (Kat. No.19 - Resim 49). Ne yazık ki, paneldeki hasar yüzünden durumu tam olarak anlamak imkansızdır.⁵⁸⁰

Wickhoff ile bağlantılı olarak Rostovtzeff, sürekli anlatım yöntemini ilk kez Romalıların kullandığından bahsetmiştir. Bununla ilgili en erken örnekler, bazı lahitler ve Traianus sütunu gibi tarihsel kabartmalardır.

Rostovtzeff ayrıca Dura-Europos ile Hindistan Budistlerinin stupaları ve tapınaklarındaki sanat stilleri arasında ortak noktalar bulmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Rostovtzeff ve Dura’daki ressamların anlatı yöntemleri konusunda yeterli bilgiye sahip olmadığı fikrine katılmıyorum. Çünkü bu yöntemler o bölgede uzun zaman önce bilinmekteydi. Bu sanat türü, Dura sanatçılarına yabancı değildi; aksine MÖ III. bin yıldan itibaren onu geliştiren Mezopotamya sanatçılarının ve zanaatkârlarının mirasının ürünüdür.

Irak’ın Uruk şehrinde bulunan MÖ 3300-3000 yıllarına ait ünlü bir stelin alt kısmında yöneticinin bir aslanı okla avlayışı tasvir edilmiştir (Resim 67). Stelin üst kısmında fûgür, bir elinde öteki aslana saplamak üzere mızrak tutarken gösterilerek tekrarlanmıştır. Tek bir kompozisyonda iki farklı eylem gerçekleştiren figürün tekrar gösterilmesi, sürekli anlatımın özünü oluşturur, Mezopotamya sanatının sonraki dönemleri boyunca tamamen geliştirilmiş bir sanat formudur ve Mezopotamya’nın dünya sanat tarihine önemli katkılarından biridir.⁵⁸¹

Akad Dönemi (MÖ 2300-2150), Mezopotamya sanatının zirve yaptığı, sürekli anlatımın eşsiz bir örneği olan Sippar stelinin de aralarında bulunduğu eserlerin derin bir yaratıcılıkla oluşturulduğu bir dönem olmuştur (Resim 68) . Bu parçalara ayrılmış taş rölyef, Naram-Sin’in Doğu Zagros Dağları’nda yaşayan bir halk olan Lullubiler arasındaki savaşı temsil etmektedir. Savaş sahnesi ile mağlup düşmanın parçalanmış bedenlerini ezen muzaffer kralın tasviri bir arada verilmiştir. Birleşik şekilde düzenlenmiş sahnede, Akad ve

⁵⁸⁰ Kraeling 1956: 164.

⁵⁸¹ Hansen 2003: 23.

Lullubi askerlerinin fğürleri diagonal şekilde organize edilmiştir. Savaşın gerçekleştiği bölgedeki ağaç tasviri, anlatının netleştirilmesi için önemli bir ek bileşendir.⁵⁸²

Asur sanatında “Sürekli Üslup” ile ilgili en erken örnek, MÖ XIII. yüzyılın sonlarına ait I. Tukulti-Ninurta kabartmasıdır (Resim 70). Solda ayakta, sağda sunağın önünde diz çöken kral figürleri tasvir edilmiştir. Sahnede, kralın sunağa sol taraftan yaklaştıktan sonra sunağın önünde diz çökmesi şeklindeki ibadetin iki aşamada gösterilmesi genel bir varsayımdır.⁵⁸³

MÖ VII. yüzyılın ortalarında, bu stil yeniden canlanmış ve Til-Tuba savaşı temsil edilirken önemli ölçüde geliştirilmiştir (Resim 69). Assurbanipal döneminde tasvir edilen bu taş rölyef, geniş bir zaman dilimindeki “sürekli eylemleri” temsil ederek, izleyiciyi sanki oradaymış gibi hikayenin gelişimini “okumaya”, takip etmeye ve her olaya şahit olmaya motive etmesi benzersiz bir etki yaratmıştır.

⁵⁸² a.e.: 195-196.

⁵⁸³ Watanabe 2004: 105.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Dura-Europos, Helenistik Seleukos krallığının bir parçasıydı; daha sonra Part İmparatorluğu tarafından ele geçirilmiş ve tarihsel süreci, bir Roma kolonisi olarak son bulmuştur. Bu nedenle tarih boyunca çok sayıda kültürel etkiye maruz kalmıştır. Günümüze ulaşabilen şehir kalıntılarında sürdürülen arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan birçok dini anıt bunun açıkça göstergesidir. Birbiriyle savaş halinde olan iki imparatorluğun kesişme noktasında yer alan bir sınır şehri olması, Dura'nın şiddetli bir şekilde militarize olması ve hedef haline gelmesi anlamına gelmektedir. Bu durum Dura'daki sanatsal üsluba, özellikle askeri temalı resimlerin ortaya çıktığı, kutsal metinlerdeki öyküler aracılığıyla Yahudi cemaati üzerinde güçlü bir etkiye sahip olan sinagoga açıkça yansımıştır. Savaş ve istikrarsızlığa olan bu aşinalık, sinagogdaki panellerin ressamlarını etkilemiştir. Filistin'deki Sandık panelinde olduğu gibi, kutsal metinlerde bulunan birçok hikâyeyi şiddet ve yıkım temaları ile temsil etmeyi seçmişlerdir. Dahası, Yahudilerin kalkanlar ve silahlarla tasvir edildiği Mısır'dan Çıkış panelinde olduğu gibi, doğrudan savaşla ilgili olmayan sahnelerde bile militarizme vurgu yapılmıştır.

Bu bakımdan, özellikle Eben Ezer savaşı tasvirinde ve ayrıca Mısır'dan Çıkış panelindeki, topluluğun ileri gelenlerinin elinde tuttuğu vexilla'nın tasvir edilmesinde ressamın askeri konulara olan yakınlıklarını görmezden gelemeyiz. Bel tapınağının duvarlarını süsleyen atölyenin, sinagog ile de ilgilendiği düşünülemez.

Sinagog ikonografik programını daha yakından incelediğimizde, ağırlıklı olarak Musa ve İlyas ile ilgili konuların işlendiğini görmekteyiz. Musa'nın tasvir edilmesinin ardındaki neden anlaşılabilir olsa da İlyas için beş sahneden oluşan bir dizi oluşturulması şaşırtıcıdır.

Bu konuyla ilgili tek makul açıklama, Pesikta Rabbati Midraş'ında Musa ve İlyas'ın her bakımdan birbirine benzediğini açıkladığı kısımlardır: Her ikisi de peygamberdi; her ikisi de Tanrı'nın adamı olarak adlandırılır; her ikisi ile kadınlar ilgilenir (Musa ile Yitro'nun kızı, İlyas ile Sarefatlı dul kadın ilgilenmiştir); Musa İsrail'i Sina Dağı'nda, İlyas ise onları Karmel Dağı'nda toplar; hem Musa hem de İlyas putperestleri

ortadan kaldırır, İlyas Baal'ın peygamberlerini yakalayıp öldürür; her ikisi de bir sunak inşa eder; Musa ilk, İlyas son kurtarıcıdır.⁵⁸⁴

Buna göre, Musa ve İlyas arasındaki bu paralellikler büyük olasılıkla sanatçının zihninde mevcuttu ve İlyas ile ilgili bölümlerde yapılan seçim ve düzenlemeler sırasında ortaya çıktı.

Sinagog resimlerinin incelenmesi Midraş metinleri ile, özellikle Midraş Rabah'la ve Aramice Targum'la (sözde Targum Pseudo-Jonathan ile) paralellikler olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda belirgin örnekler görülmektedir: Samuel'ın Davut'u Meshetmesi panelinde (WC3), Davut'un yedi değil altı erkek kardeşi ile gösterilmesi; Musa'nın Bebekliği panelinde (WC4), hizmetçilerin yerine, Musa'yı firavunun kızı kurtarması; Musa'nın panelde (WB1), on iki kabile lideri için su çıkardığı çöldeki Miryam'ın kuyusunun gösterilmesi; İlyas ve Hiel'in hilesini uygulamaya çalışan, ancak bir yılın ardından başarısızlığa uğratılan Baal rahiplerinin hikayesi vb. Bu tür göndermelerden düzinelere mevcuttur ve liste uzayabilir. Bu durum, Dura-Europos'taki Yahudi topluluğunun, Rabbinik Yahudilik ile uyumlu olduğunu göstermektedir. Sinagogun dekorasyonu sadece kutsal metinlerde yazılı paragraflarının bir kopyası değil, aynı zamanda uzun bir Midraşsal inceleme ve yorumlama sürecinin de sonucudur.

Dura'daki sinagog ile ilgili kritik başka bir nokta, sadece Tevrat araştırmaları ve eğitim işlevlerini yerine getiren Filistin ve Diaspora'daki diğer sinagoglardan daha fazla fonksiyona sahip olmasıdır. Sosyo-politik ve dini unsurlar birbirinden bağımsız değildir. Sinagogun hem sosyo-politik hem de dini etkileşimin kültürel merkezi olması nedeniyle, duvar resimlerinin kutsal kabul edilen metinlerdeki pasajların basit çizimleri olmasının dışında önemli çıkarımlar da sağlayabilmektedir.

Daha önce biraz bahsedilen, resimler üzerindeki politik etkiler konusuna sosyal bakış açısı da eklenebilir. Dura Yahudileri toplumdaki diğer kült gruplarından ayrılmamışlardı. Genelde Yahudiler farklı bir ortamda yaşar ve faaliyet gösterirlerdi. İsa'ya, Mithras'a veya Bel'e saygı duyan; Zeus, Gad veya Artemis'e adanmış tapınaklarda ibadet eden insanlar arasında yaşamışlardır. Yahudilerin diğer dinlere karşı kültürel direnişi, Dura'daki yerel tanrılar ile aynı olan, Filistin yerel tanrısı Dagon'un tapınak avlusunda devrilmesi ve kırılması gibi olayların resmedildiği bazı panellere yansımıştır

⁵⁸⁴ Pesikta Rabbati: IV https://www.sefaria.org/Pesikta_Rabbati.4?lang=bi

(WB4). Yahveh'in tanrı Baal'ın ve öldürülen rahiplerin yenilgiye uğratıldığı İlyas paneli (SC3-4) aracılığıyla ikonografik programda Yahvey'in tüm tanrılar üzerindeki üstünlüğü gösterilmiştir. İbrani kutsal kitabında ve onun yorumlarındaki asıl kaygının zaten İsrail Tanrısı'nın gücü ve kudreti olduğunu söylemeye gerek yoktur. Bu tema Yahudi sanatı da dahil olmak üzere sayısız yolla genişletilmiştir. Dura'nın sinagogundaki görsel anlatımda, Tanrı'nın onlar için yaptığı ve yapabileceği çok sayıda şey insanlarda çabucak gurur ve umut yaratmıştır. Yahvey onlar için, gözle görülür biçimde defalarca koruyan ve kurtaran bir Tanrı'dır.

Hıristiyan yapısına gelecek olursak, III. yüzyılda Hıristiyan sanatının gelişimi, Hıristiyan teolojisindeki bazı gelişmelerle paralellik göstermektedir. Hem sanat hem de teoloji aynı ana kültürden doğar ve aynı dini gruba aittir. Dura'da Hıristiyan sanatının ortaya çıkışı, en erken aşamasında sosyal değişimin doğal sonucu olarak teolojik bir etkenden ziyade ekonomik koşullardan kaynaklanmış olabilir. Erken dönem kilise ayinlerinde vaftizin önemli rol oynadığının kanıtı; Dura'da sadece ev kilisesindeki vaftizhane dışında başka hiçbir odanın dekore edildiğine dair herhangi bir kanıt olmamasıdır. O halde, vaftizhane ikonografisi, kilisenin geri kalanının bezeme programından daha erken gelişmiş; tasarımları, işlevi ve çizim temasına göre ayrılmış olabilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, odadaki fresklerin yalnızca sekizi yani yarısından azı bozulmadan günümüze kadar gelmiştir, bu yüzden ikonografik programın kapsamının tümünü bilmek imkansızdır. Yine de, içeriğindeki algı konusunda genel çıkarımlar yapılabilir. Hemen hemen tüm bu sahneler Vaftizin tipolojisi, ayinleri ve teolojisi ile ilgilidir ve bağlamlarına uygundur. Bu nedenle, resim programı, topluluğa giriş töreni için katekümenlerin hazırlanmasına dikkat edilerek seçilmiş olduğu görünmektedir.

Dura'nın vaftiz sanatında, bu genel ziyaret için olmayan ancak katekümenler tarafından hayatlarında sadece bir kez özel bir ritüel sırasında görülebilecek mekânın, kabataslak veya dışavurumcu üslubun belirgin olduğu resimlerinde önemli olan gözle görülebilen değil, zihni hatırlamaya teşvik eden unsurlardır. Zengin ayrıntılara sahip ve ince bir şekilde boyanan sinagog freskleri ise toplantı salonundaki Tevrat araştırmaları, eğitimler, kutlamalar ve cemaat toplantıları için önemli bir rol oynamıştır.

Hem Yahudi sinagogu hem de Hıristiyan kilisesi yapısında, iyi çoban, çıplak prenses, tanrı tasvirleri gibi pagan unsurları içeren resimler mevcuttur. Ancak bunun kabul

görmesi, geleneksel inancın değişmesi anlamına gelmez. Bir sembolün değeri bağlamı ile ilgilidir ve bu iki tek tanrılı din, pagan sanat modellerini ve dini sembollerini, bu sembollerin değerlerini dahil etmeden, inançlarına ve düşüncelerine uyacak şekilde kendilerine uyarlayarak özgürce yeniden kullanmıştır.

Duralı sanatçıların sınırlı becerileri göz önünde bulundurulsa bile, bu duvar resimlerinin ayrıntılı doğasının olağanüstü olduğu şüphe götürmez. Sinagodaki resimleri, Dura-Europos'taki diğer tüm yapılarda bulunan resimlerden çok daha ayrıntılıdır. Bu belki de sinagodaki resimlerin bir kısmının dikkate değer şekilde korunmasının bir sonucudur, bununla birlikte şehrin merkezindeki karşılaştırılabilir diğer muhtemel örnekler kaybolmuştur. Ama aynı zamanda, Dura'da bulunan diğer temsillerdeki standart temalarda ve kullanılan anlatı sanatındaki bir sapma gibi görünen durumdan kaynaklanmaktadır ve bu da Duralı sanatçıları alışılmadık derecede becerikli olduklarının bir kanıtıdır. Sinagogun dekorasyonunda, uygulayıcının sembolik, mono-scenic veya sürekli anlatım tekniği olsun, kutsal metinlerdeki çeşitli anlatıları işleme kabiliyetini gösterir.

Dura Sinagogu sanatçılarının diğer sinagoglardan veya resimli el yazmalarından programlar kopyalamış olmaları gereksiz bir varsayımdır. Dura'daki diğer çalışmalardaki sanatçıların aldığı kararlar paralellik gösterir ve kutsal binaların duvarlarını dekore etme kavramı Dura dini mimarisinin temelini oluşturmaktadır. Sinagog sanatçılarının yerel uygulamalardan uyarlanmış orijinal bir programı benimsedikleri fikri, sanatçıların dış kaynaklı teknikleri benimseme fikrinden daha mantıklıdır çünkü aksini destekleyen bir kanıt mevcut değildir.

Sinagog, Mithraeum ve Hıristiyan şapeli, kült amacıyla yeniden modellenen özel evlerden oluşturulmuştur ve şehrin batı kısmında yer almaktadır. Yapıların üçü de birkaç evre görmüş ve duvar resimleri ile süslenmiştir.

Vaftizhanenin batı duvarındaki niş sütunlarının, Sinagog'daki Tevrat nişi için kullanılan tasarım ile aynı şekilde, mermer görünümü vererek boyanmış olası dikkat çekicidir; baldaken tonozu, Tevrat nişi ile aynı şekilde mavi bir alandır; Mithraeum'un tonozundaki mavi alan ise yıldızlarla kaplıdır. Bu üç yapı arasındaki stil, iç düzen ve kullanılan renkler konusundaki benzerlik, sanatçıların aynı yerel atölyeden gelmiş olabileceklerini veya en azından fikir olarak birbirlerinden etkilenmiş olabileceklerini göstermektedir.

Son olarak, Dura-Europos'taki resimleri, içlerindeki sanatsal kaynakların karışımı; bunların şehirdeki dekorasyon işlevleri ve konumlandırılmaları konusunda; grup olarak ve sanatçılar üzerinde bütünsel bir bakış açısıyla daha detaylı çalışmaların yeniden incelenmesi gerektiğini belirtmek isterim. Korunan arkeolojik kanıtlara ve analizlere yönelik tüm bu yaklaşımlar, Dura-Europos'taki kimlikler, insanlar ve gruplar arasındaki etkileşimler hakkında yeni ve önemli bulguların ortaya çıkmasına ışık tutacaktır.



KISALTMALAR VE KAYNAKÇA

Kısaltmalarda Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil) kuralları uygulanmıştır.

Yar.	Yaratılış
Çık.	Mısır'dan Çıkış
Lev.	Levililer
Say.	Çölde Sayım
Yas.	Yasa'nın tekrarı
Hâk.	Hâkimler
1Sa.	1.Samuel
2Sa.	2.Samuel
1Kr.	1.Krallar
2Kr.	2.Krallar
1Ta.	1.Tarihler
2Ta.	2.Tarihler
Neh.	Nehemya
Est.	Ester
Mez.	Mezmurlar
Hez.	Hezekiel
Mik	Mika
Mat.	Matta
Mar.	Markos
Luk.	Luka
Yu.	Yuhanna
Elç.	Elçilerin İşleri
Rom.	Pavlus'tan Romalılar'a Mektup

Bu çalışmada, Alman Arkeoloji Enstitüsü ve Amerikan Arkeoloji Enstitüsü tarafından önerilenler dışında aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır. Antik kaynakların kısaltmalarında Der Kleine Pauly'nin, Türkçe kısaltmalarda ise Türk Dil Kurumu'nun tavsiyelerine uyulmuştur.

a.e	Aynı eser/yer
Bkz.	Bakınız
cm	Santimetre
çev.	Çeviren
ed.	Editör/yayına hazırlayan
Kat.	Katalog
Lev.	Levha
m	Metre
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
No.	Numara
Res.	Resim
vb.	Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri,
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
yy.	Yüzyıl

Amm. Marc.	Ammianus Marcellinus - J. C. Rolfe (çev.), Ammianus Marcellinus http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0082%3Abook%3D23%3Achapter%3D5 (10.09.2020)
Azeez 1993	H. Azeez, A dictionary of Archaeological and artistic terms, Egyptian international publishing, Longman.
Baird 2014	J. Baird, The Inner Lives of Ancient Houses: An Archaeology of Dura-Europos, Oxford university press.
Balty 1989	J. Balty, "la peinture en Syrie", Archéologie et histoire de la Syrie. 2. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam, 525-536.

- Baur 1933 P. V. C. Baur, "The Christian Chapel at Dura, American Journal of Archaeology", Vol. 37, No. 3, Jul. - Sep., 377-380.
- Baur 1934 P. V. C. Baur, "The paintings in Christian chapel", Preliminary report of fifth season of work, October 1931 - March 1932 (New Haven), 252-283.
- Benech 2007 C. Benech, "The use of "space syntax" for the study of city planning and household from geophysical maps: the case of Dura-Europos (Syria)" *Maison de l'Orient et de la Méditerranée*, UMR 5133 Archéorient, 7, (Lyon), 1-11.
- Berger 2011 P. Berger, "The temples/tabernacles in the Dura-Europos synagogue paintings" *Dura-Europos: A crossroad of antiquity*, (ed.) L. Brody, and G. Hoffman, McMullen Museum of Art, Boston College, 123-140.
- Bickerman 1965 E. J. Bickerman, "Symbolism in the Dura Synagogue: A Review Article", *Harvard Theological Review*, 58, 127-151.
- Bigham 2004 S. Bigham, *Early Christian attitudes toward images*, Rollinsford, Orthodox Research Institute.
- Breasted 1924 H. Breasted, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting: First-Century Wall Paintings from the Fortress of Dura on the Middle Euphrates* (Chicago).
- Brettler 1999 M. Brettler, "Judaism in the Hebrew Bible? The Transition from Ancient Israelite Religion to Judaism", *The Catholic Biblical Quarterly*, Vol. 61, No. 3, 429 - 447.
- Brody 2011 L. R. Brody, "Yale university and Dura-Europos: From excavation to exhibition", *Dura-Europos: A crossroad of antiquity*, (ed.) L. Brody, and G. Hoffman, McMullen Museum of Art, Boston College, 17-33.
- Bulas 2000 R. Bulas, "The crossing of the Red Sea as Akedah in the synagogue at Dura-Europos mid 3rd C. A.D", *Pomoerivm* 4, 37- 46.
- Butcher 2003 K. Butcher, *Roman Syria and the Near East*, (Los Angeles) J. Paul Getty Museum.
- Cadoux 1919 C. J. Cadoux, *The early Christian attitude to war: A contribution to the history of Christian ethics*, Headly Pros. (London).

- Clédat 1904 J. Clédat, *Le Monastère et la nécropole de Baouît*, Le Caire, l'Institut Français d'Archéologie Orientale.
- Collar 2013 N. Collar, *Religious networks in the Roman empire: The spread of new ideas*, Cambridge University Press.
- Cumont – Rostovtzeff 1939 F. Cumont – M. Rostovtzeff , "The Mithraeum: The Late Mithraeum", *The Excavations of Dura-Europos Preliminary Report of the Seventh and Eighth Season of Work, 1933–34 and 1934–35*, M. Rostovtzeff, A. Bellinger, C. Hopkins (ed.), Yale University Press, (New Haven), 104–112.
- Cumont 1926 F. Cumont, *Fouilles De Doura-Europos 1922-1923* (Paris).
- Cumont 1975 Comunt. F, *The Dura Mithraeum*, E. D. Francis (çev.), *Mithraic Studies : Proceedings of the First International Congress of Mithraic Studies*, Vol. 1, Manchester University Press, 151-214.
- Damsma 2014 A. Damsma, "The targum to Esther, European Judaism", *A Journal for the New Europe*, Vol. 47, No. 1, Spring, 127-136.
- Deleeuw 2011 P. Deleeuw, "A peaceful pluralism: the durene Mithraeum, synagogue, and Christian building", *Dura-Europos: crossroads of antiquity*, ed. L. Brody, G. Hoffman, McMullen Museum of Art, Boston College, 189-200.
- Dirven 1999 L. Dirven, *The Palmyrenes of Dura-Europos: A study of religious interaction in Roman Syria* (Leiden), Brill.
- Dirven 2008 L. Dirven, "Paradise lost, paradise regained: The meaning of Adam and Eve in the baptistery of Dura-Europos", *Eastern Christian Art*, Jan. 01, 43-57.
- Dirven 2016 L. Dirven, "A new interpretation of the mount hunters in the mithraeum of Dura europos", *Icon, cult and context sacred spaces and objects in the classical world*, UCLA, 17-34
- Doran 2006 R. Doran, "The Revolt of the Maccabees", *The National Interest*, No. 85, Sept/Oct, 99-103.
- Downey 1977 S. B. Downey, *The Stone and Plaster Sculpture: Excavation at Dura-Europos, final report III Part I* (Los Angeles).

- Downey 2003 S. B. Downey, *Terracotta figurines and plaques from Dura-Europos*, A. Arbor, University of Michigan Press.
- Downing 1998 J. Downing, “ Wall Paintings from the Baptistery at Stobi, Macedonia, and Early Depictions of Christ”, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 52, 259-280.
- Du Mesnil du Buisson 1934 C. Du Mesnil du Buisson, “Les nouvelles découvertes de la synagogue de Doura-Europos”, *Revue Biblique* (1892-1940), Vol. 43, No. 4 (1er Oct. 1934), 546-563
- Du Mesnil du Buisson 1934 C. Du Mesnil du Buisson, “Les Peintures de la Synagogue de Doura-Europos”, *Revue Biblique*, 43, 105-119.
- Du Mesnil du Buisson 1939 C. Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos 245-256 après J. C. (Rome)*.
- Dura P. R. 2. 1931 *The Excavations at Dura-Europos Conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of Second Season on Work, October 1928-April 1929*, P. V. C. Baur, M. I. Rostovtzeff (eds.), (New Haven) Yale University Press.
- Dura P. R. 6. 1936 *The Excavations at Dura-Europos Conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report on the Sixth Season of Work, 1932–1933*, M. Rostovtzeff, A. R. Bellinger, C. Hopkins and C. B. Welles (eds.), (New Haven) Yale University Press.
- Dura P. R. 7-8 1936 *The Excavations at Dura-Europos Conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work, 1933–1934 and 1934–1935*, M. Rostovtzeff, F. E. Brown, C. B. Welles(eds.), (New Haven), Yale University Press.
- Edwell 2008 P. M. Edwell, *Between Rome and Persia: The middle Euphrates, Mesopotamia and Palmyra under Roman control*, (London), Routledge.
- Elsner 2001 J. Elsner, “Cultural Resistance and the Visual Image. The Case of Dura-Europos”, *Classical Philology*, 96, 269-304.

- Elsner 2012 J. Elsner, "Sacrifice in late Roman art", Greek and Roman Animal Sacrifice: Ancient Victims, Modern Observers, C. Faraone, F. Maiden (ed.), Cambridge University Press, 120-164.
- Fahmi 2001 M. Fahmi, The geography of the Bible: The Old Testament, Vol.1, in Arabic (Cairo).
- Faraone – Naiden 2012 C. Faraone – F. Naiden, Greek and Roman animal sacrifice: Ancient victims, modern observers, Cambridge university press.
- Ferg 2020 E. Ferg, Geography, Religion, Gods, and Saints in the Eastern Mediterranean, Taylor & Francis Ltd., Routledge.
- Fine 2011 S. Fine, "Jewish identity at the Limus: the earliest reception of the Dura Europos synagogue paintings", cultural identity in the ancient Mediterranean, E. Gruen, ed., 303- 3015.
- Finney 1994 P. C. Finney, The invisible God: The earliest Christian on art, Oxford university press.
- Firestone 2005 R. Firestone, Children of Abraham: An Introduction to Judaism, Arabic, A. Bin Ibrahim (çev.), Harriet institute.
- Fishbane 1993 M. Fishbane, "Judaism: revelation and traditions", Religious traditions of the world: a journey through Africa, Mesoamerica, North America, Judaism, Christianity, Islam, Hinduism, Buddhism, China, and Japan, B. Earhart (ed.), first edit, (New York) Harper Collins,
- Fowlkes - Seymour 2019 B. Fowlkes – M. Seymour, The world between empires: art and identity in the ancient Middle East, The Metropolitan Museum of Art (New Haven).
- Frade 2014 S. D. Frade, " Between rewritten Bible and Allegorical commentary: Philo's interpretation of burning bush", Rewritten Bible after fifty years: text, terms, or techniques?, J. Zsengeller (ed.), Brill (Boston), 221-231.
- Friedman – Moscovitz 1997 S. Friedman – L. Moscovitz, " Talmud", The Oxford dictionary of the Jewish Religion, R. J. Z. Werblowsky, G. Wigoder (ed.), Oxford university press, 668-672.

- Gates 1984 M. H. Gates, "Dura-Europos: A Fortress of Syro-Mesopotamian Art", *The Biblical Archaeologist*, Vol. 47, No. 3, 166-181.
- Geiger 1956 B. Geiger, "The middle Iranian texts", *The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII 1*, A. R. Bellinger, F. E. Brown, A. Perkins (ed.), (New Haven) Yale university press, 283-317.
- Geyer 1988 B. Geyer, "Le site de Doura-Europos et son environnement géographique", *Syria*, T. 65, Fasc. 3/4 (1988), IFPO, 285-295
- Goldman 1992 B. Goldman, "The Dura Synagogue Costumes and Parthian Art", *The Dura-Europos synagogue: A reevaluation*, Atlanta, 53-77.
- Goodenough 1953 E. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period: Symbolism in the Dura Synagogue*, Vols 9-11 Pantheon Books (New York).
- Goodenough 1965 E. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Vol. 12, Summary and Conclusions, Bollingen Series XXXVII, Pantheon Books (New York).
- Goodenough 1988 E. Goodenough, *Jewish symbols in the Greco-Roman period*, Princeton university press.
- Goranson 1996 S. Goranson, "The battle over the holy day at Dura-Europos", *Bible Review*, Aug., 23-44.
- Gottheil - Seligsohn 2019 R. Gottheil – M. Seligsohn "Jabneh - JewishEncyclopedia.com", (21.04.2019), <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/8375-jabneh>.
- Grossfeld 1991 B. Grossfeld, *The two Targums of Esther, the Aramaic Bible*, Vol. 18, Liturgical Press (Minnesota).
- Gutmann 1983 J. Gutmann, "The Illustrated Midrash in the Dura Synagogue Paintings: A New Dimension for the Study of Judaism", *American Academy for Jewish Research*, 91-104.
- Gutmann 1988 J. Gutmann "The Dura Europos Synagogue Paintings and Their Influence on Later Christian and Jewish Art", *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 17, 25-29.
- Hachlili 1998 R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archeology in the Diaspora* (Leiden).

- Hachlili 2001 R. Hachlili, *The Menorah, the Ancient Seven-armed Candelabrum: Origin, Form, and Significance*, (Leiden) Brill.
- Hachlili 2013 R. Hachlili, *Ancient Synagogues – Archaeology and Art: New discoveries and current research*, *Handbook of Oriental Studies, Vol. 1 Ancient Near East*, (Leiden) Brill.
- Harrelson 2008 S. Harrelson, *The Dura-Europos synagogue: Theology of art as text*, Gardner- Webb University.
- Harris 1920 J. R. Harris, *The Odes and Psalms of Solomon*, Vol. 2 (Manchester), University Press for the John Rylands Library.
- Himmelstein 1997 S. Himmelstein, “Gemara”, *The Oxford dictionary of the Jewish Religion*, R. J. Z. Werblowsky, G. Wigoder (ed.), Oxford university press, 267.
- Hippol. Hippolytus - B. C. Easton (çev.), *The apostolic tradition of Hippolytus of Rome*, 1934, Cambridge university Press.
- Hopkins 1936 C. Hopkins, “*The excavations in blocks M7 and M8*”, *The excavations at Dura Europos preliminary report of Sixth season of work October 1932- March 1933*, Rostovtzeff (ed.), (New Haven), Yale university and London, 140-167.
- Hopkins 1979 C. Hopkins, *The discovery of Dura-Europos*, (New Haven), Yale University Press.
- Howrani 1995 G. Howrani, *Dura-Europos Salhieh of Euphrates*, (Homs), Afak and Arabi.
- <https://penelope.uchicago.edu/josephus/index.html>
31.08.2020
- Ingholt 1932 H. Ingholt, “*Quelques fresques récemment découvertes à Palmyre*”, *Acta Arch.* 3, 1-20.
- Ios. Ant. Iud
Iren. Haer. Josephos, *Jewish antiquities*, vols. IV, IIIV, Irenaeus - J. Keble (çev.), *Five Books of S. Irenaeus: Bishop of Lyons, against Heresies*, 2018, Crossreach publication.
- Isid. Char. Isidore Of Charax – W. H. Schoff (çev.), *Parthian Stations*, 1941, Commercial Museum (Philadelphia).
- James 2009 S. James, *The arms and armour and other military equipment*. (Oxford), Oxbow Books.

- James 2011 S. James, "Dark secrets of the archive: evidence for chemical warfare and martial convergences in the siege-mines of Dura-Europos", *Dura-Europos: A crossroad of antiquity*, L. Brody, G. Hoffman (ed.), McMullen Museum of Art, Boston College, 295-318.
- Jensen 2000 R. M. Jensen, *Understanding early Christian art* (London), Routledge.
- Jensen 2005 R. M. Jensen, "The Dura Europos Synagogue, Early Christian Art and the Religious Life of Dura" *Jews, Christians, and Polytheists in the Ancient Synagogue*, S. Fine (ed.), Taylor & Francis, 174-89.
- Jensen 2012 R. M. Jensen, *Baptismal imagery in Early Christianity: ritual, visual, and theological dimensions*, Grand Rapids (Michigan), Baker Academic
- Kaizer 2016 T. Kaizer, "Introduction", *Religion, Society and Culture at Dura-Europos*, Kaizer (ed.), *Yale classical studies*, Vol. 38, Cambridge University Press, 1-16.
- Kelley 1994 C. P. Kelley, "Who Did the Iconoclasm in the Dura Synagogue?", *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, No. 295, Aug., 57-72
- Kent 1906 C. F. Kent, *A history of the Jewish people*, (New York), Charles Scribners sons.
- Kilpatrick 1964 G. D. Kilpatrick, "Dura-Europos: The Parchment and the Papyri", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 5, 3, Autumn, 215-225.
- Koller 2013 A. Koller, *Ester in ancient Jewish thought*, Cambridge university press.
- Kraeling 1956 C. H. Kraeling, *The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII 1*, A. R. Bellinger, F. E. Brown, A. Perkins (ed.), (New Haven) Yale university press.
- Kraeling 1961 C. H. Kraeling, "Color Photographs of the Paintings in the Tomb of the Three Brothers", *Les Annales Archéologiques de Syrie* 11-12, 13-18.
- Kraeling 1967 C. H. Kraeling, *The Christian building: The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII 2*, (New Haven) Dura-Europos Publications.
- Kugel 2007 J. L. Kugel, *How to Read The Bible: A guide to Scripture, then and now* (New York), Free Press.

- Kutsal Kitap Kutsal kitap: Eski ve Yeni Antlaşma, Kitabı Mukaddes Şirketi, 2016.
- Lamberton 1905 C. D. Lamberton, Themes from St. John's Gospel in Early Roman Catacomb Painting, Princeton university press.
- Langston 2006 S. M. Langston, Exodus Through the Centuries, John Wiley & Sons.
- Leith 2017 M. W. Leith, "Earliest depiction of the virgin Mary", Biblical Archaeology Review 43:2, Mar./Apr., 40-69.
- Leriche - Mahmoud 1994 P. Leriche – A. Mahmoud, "Doura-Europos: Bilan des recherches recentes, CRAI, 395-420.
- Leriche 1997 P. Leriche, "Pourquoi et comment Europos a ete fondee a Doura?", Esclavage, guerre, economic en Grece ancienne, Universitaires de Rennes, 191-210.
- Leriche 2003 P. Leriche, "Europos-Doura hellénistique", Topoi. Orient-Occident Année 2003 Suppl. 4, 171-191.
- Leriche 2010 P. Leriche, "Europos Doura Séleucide", Electrum, vol. 18, 23-40.
- Lewis 1964 J. P. Lewis, "What Do We Mean by Jabneh?", Journal of Bible and Religion, Vol. 32, No. 2, 125-132.
- Lockyer 1961 H. Lockyer, All the Miracles of the Bible, Zondervan (Michigan).
- Lowrie 1947 W. Lowrie, Art in the early Church, Pantheon Books Inc. (New York).
- Macdonald 2016 W. Macdonald, Bible commentry: Old Testament, Brethern publication.
- Magness 2010 J. Magness, "Third century Jews and Judaism at Beth Shearim and Dura-Europos", religious diversity in late antiquity, Gwynn et al.(ed.) (Leiden), Brill, 135-167.
- McClendon 2011 C. B. McClendon, "The articulation of sacred space in the synagogue and Christian building at Dura-Europos." Dura-Europos: Crossroads of antiquity, ed. L. Brody, G. Hoffman, McMullen Museum of Art, Boston College Museum, 155-167.
- Messina - Kian 2010 V. Messina, J. M. Kian, "The Iranian Italian joint expedition in Khuzistan Hung-e Azdhar: 1st campaign", 2008, Parthica (Rome), 12, 31-44.

- Milburn 1988 R. L. P. Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, University of California Press.
- Milgrom 1984 J. Milgrom, "The Dura Synagogue and Visual Midrash", Religious Studies Center, Brigham Young University, <https://rsc.byu.edu/archived/scriptures-modern-world/dura-synagogue-and-visual-midrash>. (10.09.2020)
- Millar 2011 F. Millar, *The Roman Near East 31 B.C.-A.D. 337*, 4 ed., (Cambridge), Harvard University Press.
- Moon 1992 W. G. Moon, "Nudity and Narrative: Observations on the Frescoes from the Dura Synagogue" *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 60, No. 4, Winter, 587-658.
- Moormann 2011 E. M. Moormann, *Divine interiors: Mural paintings in Greek and Roman sanctuaries*, Vol. 16, Amsterdam University press.
- Mouriki 1992 D. Mouriki, "A pair of early 13th-century Moses icons at Sinai with the scenes of the burning bush and the receiving of the law", *XAE 16 Bulletin (1991-1992) Athena*, 171-184.
- Murray 1977 S. C. Murray, "Art and the early church", *The journal of Theological studies XXVIII*, 2, 303-345.
- Neusner 1977 J. Neusner, "Form and Meaning in Mishnah", *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 45, No. 1 (Mar., 1977), 27-54
- Nicolls 2007 R. Nicolls *Walking on water*, Brill (Leiden).
- Orig. Origen - R. E. Heine (çev.), *Homilies on Genesis and Exodus*, (Washington 1981), Catholic University of America Press.
- Overtoom 2019 N. Overtoom, "The Power-Transition Crisis of the 160s–130s BCE and the Formation of the Parthian Empire, *Journal of Ancient History*, 7 (1), 111-155.
- Pearson 1939 H. Pearson, *A guide to the synagogue of Doura-Europos*, (Beyrouth), Imprimerie Catholique.
- Pearson -Rostovtzeff 1939 H. Pearson, "The Mithraeum: Architecture and history " , *The Excavations of Dura-Europos Preliminary Report of the Seventh and Eighth Season of Work, 1933–34 and 1934–35*, M. I. Rostovtzeff, A. R.

- Bellinger, C. Hopkins, C. B. (ed.), (New Haven), Yale University Press, 62–77.
- Peppard 2011 M. Peppard, “New testament imagery in the earliest Christian baptistery” *Dura-Europos: Crossroads of antiquity*, ed. L. Brody, G. Hoffman, McMullen Museum of Art, Boston College, 169-187.
- Peppard 2016 M. Peppard, *The World's Oldest Church*. Yale University Press.
- Perkins 1973 A. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford University, Clarendon Press.
- Picciolia - Roviello 2015 Picciolia, Roviello, “Golden folder from the Wall Mosaic of S. Giovanni in Fonte. Remarks and Scientific Analyses on the Constituent Materials”, *Aversa. capri: 11-12-13 gune*.
- Pijoan 1937 J. Pijoan, “The Parable of the Virgins from Dura-Europos”, *The Art Bulletin*, Vol. 19, No. 4, 592-595.
- Rajak 2011 T. Rajak, “The Dura-Europos synagogue images of a competitive community”, *Dura Europos: Crossroad of antiquity*, L. Brody, G. Hoffman (ed.), McMullen Museum of Art, Boston College, 141-154.
- Rajak 2013 T. Rajak, “ The synagogue paintings of Dura-Europos: Triumphalism and competition”, *The image and its prohibition in hewish antiquity*, (ed.)S. J. Pearce, *journal of jewish studies* (Oxford), 89-109.
- Rosenfeld 1997 B. Z. Rosenfeld, “Sage and temple in Rabbinic thought after the destruction of the second temple”, *Journal for the Study of Judaism*, C. 28, No.4, S. Brill, 437-64.
- Rostovtzeff – Baur 1932 M. Rostovtzeff, P. V. C. Baur, “Victory on a Painted Panel”, *Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report II, 1931; 181-193*.
- Rostovtzeff 1932 M. Rostovtzeff, *Caravan Cities* (New York).
- Rostovtzeff 1938 M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its art*, First edit (Oxford), Clarendon Press.
- Rostovtzeff 1939 M. Rostovtzeff, "The Mithraeum" , *The Excavations of Dura-Europos: Preliminary Report of the Seventh and Eighth Season of Work, 1933–34 and 1934–35*, M. I. Rostovtzeff, A. R. Bellinger, C. Hopkins, C. B. (ed.), (New Haven), Yale University Press, 62–134.

- Rowley 1983 H. H. Rowley, *The atlas of the Holy Book: New Testament*, Lutherworth press.
- Runesson 1999 A. Runesson, “The Oldest Original Synagogue Building in the Diaspora: A Response to L. Michael White”, *The Harvard Theological Review*, Vol. 92, No. 4, Cambridge University Press, 409-433.
- Samuelson 2011 H. T. Samuelson, “Ecology”, *The Cambridge dictionary of Judaism and Jewish culture*, J. R. Baskin (ed.), Cambridge University Press.
- Sartre 2009 M. Sarte, *La Syrie antique*, Aldunya (çev.) en Arabe, Ministère de la culture (Damas).
- Schenk 2010 K. L. Schenk, “Temple, Community, and Sacred Narrative in the Dura-Europos Synagogue”, *AJS Review*, Vol. 34, No. 2, Nov., 195-229.
- Schultz 2010 C. E. Schultz, *The Romans and ritual murder*, *Journal of the American Academy of Religion*.
- Schwartz 1978 M. B. Schwartz, “Appeals in the Jewish Courts of Palestine in the Third Century, C.E.”, *Hebrew Union College Annual*, Vol. 49, 187-203.
- Shea 1987 Shea, “Esther and history”, *Concordia Journal*, Jul., 234-248.
- Sill 2014 G. G. Sill, *A handbook of symbols in Christian art* (New York), Touchstone.
- Snell 2011 D. C. Snell, *Religions of the ancient near East*, *Religions of the Ancient Near East*. First, Cambridge University Press.
- Snyder 2018 G. F. Snyder, *Ante Pacem: Archaeological evidence of church life before Constantine*, Mercer University Press.
- Sol. Odes Solomon, *The Odes and Psalms of Solomon*, R. Harris, A. Mingana, 1910, Manchester University Press.
- Sonne 1947 I. Sonne, “The Paintings of the Dura Synagogue”, *Hebrew Union College Annual* 20, 255-363.
- Sørensen 2016 A. H. Sørensen, “Palmyrene Tomb Paintings in Context”, *The world of Palmyra, Palmyrene Studies* Vol. 1, (Denmark), 103-117.

- Sperber 1997 D. Sperber, "Midrash", The Oxford dictionary of the Jewish Religion, R. J. Z. Werblowsky, G. Wigoder (ed.), Oxford university press, 463 - 464.
- Stefen 1937 F. J. Stephens, "A Cuneiform Tablet from Dura-Europos." *Revue dAssyriologie* 34, 183-90.
- Stern 2010 K. B. Stern, "Mapping Devotion in Roman Dura Europos: A Reconsideration of the Synagogue Ceiling", *American Journal of Archaeology*, Vol. 114, No. 3, July, 473-504.
- Stroszech 2002 J. Stroszech, Divine protection for shepherd and sheep Apollon, Hermes, Pan and their Christian counterparts" st. Mamas, st. Themistocles and st. Modestos", *PECUS. Man and animal in antiquity. Proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12, 231-240.*
- Sukenik 1938 E. L. Sukenik, "The Ezekiel Panel in the Wall Decoration of the Synagogue of Dura-Europos", *Journal of the Palestine Oriental Society*, 18, 57-62.
- Tawil 1979 D. Tawil, "The Purim Panel in Dura in the Light of Parthian and Sasanian Art", *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 38, No. 2, Apr., 93-109.
- Tawil 1983 D. Tawil, "The Enthroned King Ahasuerus at Dura in Light of the Iconography of Kingship in Iran", *American Schools of Oriental Research*, No. 250, Spring, 57-78.
- Tert. Bapt. Tertullian – A. Souter (çev.), *Treatises: Concerning prayer, Concerning baptism*, 1919 (NewYork), The Macmillan co.
- Thomas Thomas – M. Meyer (çev.), *The Gospel of Thomas.*, Barnstone & Meyer, 2003
<http://www.gnosis.org/naghamm/gosthom-meyer.html>
(15.09.2020)
- Thompson 1998 S. Thompson, "The significance of anointing in ancient Egyptian funerary beliefs", *Ancient Egyptian and Mediterranean studies, in memory of William A. Ward*, Dept. of Egyptology, Brown University, 229-243
- Torrey 1956 C. Torrey, "The Aramaic texts", *The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII 1*, A. R. Bellinger, F. E. Brown, A. Perkins (ed.), (New Haven) Yale university press, 261-276.

- Villette 1953 J. Villette, "Que représente la grande fresque de la maison Chrétienne de Doura?", *Revue Biblique*, Vol. 60, No. 3, Jun., 398-413.
- Watanabe 2004 C. E. Watanabe, "The Continuous Style in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs, Iraq", Vol. 66, *Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale, Part One*, 103-114.
- Weisman 2012 S. Weisman, "Militarism in the wall paintings of the Dura-Europos synagogue: A new perspective on Jewish life on the Roman frontier", *Shofar*, Vol. 30, No. 3, Spring, 1-34.
- Welles 1951 C. B. Welles, "The Population of Roman Dura.", *Studies in Roman Economic and Social History in honor of Allan Chester Johnson*, Princeton University Press, 251-74.
- Westenholz 2000 J. G. Westenholz, *Images of inspiration: The Old Testament in early Christian art*. Jerusalem, Bible Lands Museum (Jerusalem).
- Wharton 1987 A. J. Wharton, "Ritual and Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistery in Ravenna", *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 3, Sep., 358-375.
- Wharton 1994 A. J. Wharton "Good and Bad Images from the Synagogue of Dura- Europos, contexts, subtexts, intertexts", *Art History* 17, 1-25.
- Wharton 1995 A. J. Wharton, *Refiguring the Post-Classical City. Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna* (Cambridge).
- Whittaker 1984 M. Whittaker, *Jews and Christians: Graeco-Roman views*, Cambridge University Press.
- Widengren - Bleeker 1969 G. Widengren – C. J. Bleeker, *Historia Religionum handbook for the history of religions*. 1, 1. *Historia Religionum*, 1. (Leiden), E.J. Brill.
- Widengren 1988 G. Widengren, "Israelite-Jewish religion", *Historia Religionum*, V.1 *Religions of the Past*, ed. C. J. Bleeker, G. Widengren, first, Leiden, Brill.
- Winkler 1995 G. Winkler, "The Original Meaning of the Pre-baptismal Anointing and Its Implications" *Living water, sealing spirit: readings on Christian initiation*, M. E. Johnson (ed.), Minn. Liturgical Press, 58-81.

- Wischnitzer 1941 R. Wischnitzer “The Conception of the Resurrection in the Ezekiel Panel of the Dura Synagogue”, *Journal of Biblical Literature* 60, 43-55.
- Wischnitzer 1948 R. Wischnitzer, *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*, University of Chicago Press.
- Wiseman 1973 Wiseman, “Mano-Zissi Excavations at Stobi”, 1972, *American Journal of Archaeology*, Vol. 77, No. 4, Oct, 391-403.
- Xeravites 2017 G. G. Xeravites, “Goddesses in the Synagogue?”, *Brill Journal for the Study of Judaism* 48, 266-276.
- Yates 1988 M. K. Yates, “Judaism”, *The religious world communities of faith*, M. K. Yates (ed.), second ed., (New York), Macmillan publishing company...
- Zeligs 1969 Zeligs, “Moses in Midian: The Burning Bush”, *American Imago*, Vol. 26, No. 4, Winter, The Johns Hopkins University Press, 379-400.

KATALOG

Kat. No.: 1 Res. 6

Eser Adı: İshak'ın Kurban Edilişİ

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 21-22.
- Wischnitzer 1948: 87-90.
- Kraeling 1956: 56-62.

Kat. No.: 2 Res. 9

Eser Adı: Firavun ve Bebek Musa

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. Yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 41.
- Wischnitzer 1948: 46-50.
- Kraeling 1956: 169-178.
- Hopkins 1979: 162-164.

Kat. No.: 3 Res. 12

Eser Adı: Musa ve Yanan Çalı

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. Yüzyıl

Kaynakça: - Wischnitzer 1948: 81.
- Kraeling 1956: 227-230.
- Hopkins 1979: 146-148.

Kat. No.: 4 Res. 13

Eser Adı: Mısır'dan Çıkış

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 26-27.
- Wischnitzer 1948: 74-78.
- Kraeling 1956: 74.
- Hopkins 1979: 149- 15

Kat. No.: 5 Res. 15

Eser Adı: Çölde Kamp ve Mucizevi Kuyu

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 35-36.
- Wischnitzer 1948: 55-58
- Kraeling 1956: 118-125.
- Hopkins 1979: 157-159

Kat. No.: 6 Res. 16

Eser Adı: Eben Ezer Şavaşı

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 31.
- Wischnitzer 1948: 63-64.
- Kraeling 1956: 95 -99.
- Hopkins 1979 :152 -153.

Kat. No. : 7 Res. 17

Eser Adı: Filistin'deki Sandık

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 31 -32.
- Wischnitzer 1948: 64 -78
- Kraeling 1956: 99-105.
- Hopkins 1979: 154-155.

Kat. No. : 8 Res. 20

Eser Adı: Samuel'in Davut'u Meshetmesi

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 41-42.
- Wischnitzer 1948: 50-52.
- Kraeling 1956: 164-168.
- Hopkins 1979: 161-162.

Kat. No.: 9 Res. 22

Eser Adı: İlyas ve Sarefatlı Dul Kadın

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 45-46.
- Wischnitzer 1948: 22-24.
- Kraeling 1956: 135-137.
- Hopkins 1979: 167-168.

Kat. No.: 10 **Res. 23**

Eser Adı: İlyas'ın Dul Kadının Çocuğunu Hayata Döndürmesi

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 43-44.
- Wischnitzer 1948: 28-29.
- Kraeling 1956: 143-146.
- Hopkins 1979: 166-167.

Kat. No.: 11 **Res. 25**

Eser Adı: Baal Rahipleri'nin Karmel Dağı'ndaki Kurban Töreni

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 45.
- Wischnitzer 1948: 24-25.
- Kraeling 1956: 137-141.
- Hopkins 1979: 168.

Kat. No.: 12 **Res. 26**

Eser Adı: İlyas'ın Karmel Dağındaki Kurbanı

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 44-45.
- Wischnitzer 1948: 25-27.
- Kraeling 1956: 141-143.
- Hopkins 1979: 168.

Kat. No.: 13 Res. 29

Eser Adı: Mordekay ve Ester

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Pearson 1939: 42-43.
- Wischnitzer 1948: 29-34.
- Kraeling 1956: 151-164.
- Hopkins 1979: 164-166.

Kat. No.: 14 Res. 39

Eser Adı: İyi Çoban

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Yale Müzesi Sanat Galerisi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Baur 1934: 254-262
- Rostovtzeff 1938: 131.
- Kraeling 1967: 50-55.
- Hopkins 1979: 110.
- Peppard 2016: 86-110.

Kat. No.: 15 Res. 39

Eser Adı: Adem ve Havva

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Yale Müzesi Sanat Galerisi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Baur 1934: 256-259
- Rostovtzeff 1938: 131.
- Kraeling 1967: 55-57.
- Hopkins 1979: 110 f.

Kat. No.: 16 Res. 41

Eser Adı: Davut ve Calut

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Yale Müzesi Sanat Galerisi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Baur 1934: 275-277.
- Rostovtzeff 1938: 132.
- Kraeling 1967: 69-71.
- Hopkins 1979: 115-117.

Kat. No.: 17 Res. 43

Eser Adı: Kuyunun Yanındaki Kadın

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Yale Müzesi Sanat Galerisi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Baur 1934: 277-281.
- Rostovtzeff 1938: 132.
- Kraeling 1967: 67-69.
- Hopkins 1979: 110-112
- Peppard 2016: 155-202

Kat. No.: 18 Res. 48

Eser Adı: Felçli Adamın İyileşmesi

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Yale Müzesi Sanat Galerisi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça: - Baur 1934: 262-266.
- Rostovtzeff 1938: 131.
- Kraeling 1967: 57-60.
- Hopkins 1979: 112-114.
- Peppard 2016: 86-110.

Kat. No.: 19 Res. 49

Eser Adı: Su Üzerinde Yürüyüş

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Şam Ulusal Müzesi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça:

- Baur 1934: 260-270
- Rostovtzeff 1938: 131.
- Kraeling 1967: 61-65.
- Hopkins 1979: 114-117.
- Peppard 2016: 86-110.

Kat. No.: 20 Res. 50

Eser Adı: Kadınların Tören Alayı

Bulunduğu Yer: Dura-Europos, Suriye

Korunduğu Yer: Yale Müzesi Sanat Galerisi

Tarih: III. yüzyıl

Kaynakça:

- Baur 1934: 270-275.
- Rostovtzeff 1938: 132.
- Kraeling 1967: 71-88.
- Hopkins 1979: 114-115.
- Peppard 2016: 111-154.

LEVHALAR LİSTESİ

Harita 1: Suriye antik kentler haritası. Brody, Hoffman 2011: 14.

Plan 1: Dura-Europos genel planı.

http://www.archeo.ens.fr/IMG/png/europos_doura_plan_web.png 31.08.2020

Plan 2: Dura-Europos Sinagogunun kumla doldurulma aşamaları. Kraeling 1956: Plan IV

Plan 3: Dura-Europos Sinagog planı, Blok L7. Kraeling 1956: Plan II

Plan 4: Dura-Europos Sinagog planı. Restorasyon öncesi ve sonrası. Kraeling 1956: Plan VIII.

Plan 5: Dura-Europos Sinagogu, duvar resimlerinin planı. Kelley 1994: 62

Plan 6: Hıristiyan yapısının rekonstrüksiyon planı. Snyder 2018: 132.

Plan 7: Hıristiyan yapısının izometrik planı.

http://media.artgallery.yale.edu/duraeuropos/data/christian-building/images/gallery-1/zoom/1938_5999_5275~45_2_-1.jpg 31.08.2020.

Plan 8: Dura-Europos Mithraeum'u, orta ve geç dönem bölümlerinin izometrik görünümü.

<http://media.artgallery.yale.edu/duraeuropos/data/mithraeum/images/gallery-1/zoom/dura-i405a-01.jpg> 31.08. 2020.

Resim 1: Dura-Europos'un havadan görünümü.

http://www.archeo.ens.fr/IMG/jpg/europos_doura_vue_aerienne_web.jpg 31.8.2020

Resim 2: Dura-Europos Sinagogu. Şam Ulusal Müzesi. Hawrani 1995: 29

Resim 3: Dura-Europos Sinagogu. Şam Ulusal Müzesi. Hawrani 1995: 28

Resim 4: Dura-Europos Sinagogu batı duvarı sağ kısım. Goranson 1996: 27.

Resim 5: Dura-Europos Sinagogu batı duvarı sol kısım. Goranson 1996: 26.

Resim 6: İshak'ın Kurban Edilişi, Tevrat nişi. Kraeling 1956: Levha LI.

Resim 7: İshak'ın Kurban Edilişi, Sepphoris'teki Celile Sinagogunun mozaik döşeme panelleri, MS V. yüzyıl. Hachlili 2013: 250.

- Resim 8: İshak'ın Kurban Edilişi. Beth Alpha Sinagogu, 6. yüzyıl. Hachlili 2013: 258.
- Resim 9: WC4 Paneli, Musa'nın bebekliği. Kraeling 1956: Levha LXVII-LXVIII.
- Resim 10: Aphrodite ve Eros fresk parçası, Dura-Europos'taki Romalı kâtibin evi. Neusner 1964: 96.
- Resim 11: Aphrodite süsleniyor, Dura-Europos'ta bir evde bulunan rölyef. Moon 1992: 627.
- Resim 12: Musa ve Yanan Çalı, Dura Sinagogu batı duvar. Kraeling 1956: Levha LXXVI.
- Resim 13: WA3 Paneli, Mısır'dan Çıkış. Kraeling 1956: Levha LII – LIII.
- Resim 14: Julius Terentius'un kurban töreni MS 239, Bel Tapınağı, Dura-Europos. Cumont 1926: Levha L
- Resim 15: WB1 Paneli, Çölde Kamp ve Mucizevi Kuyu. Kraeling 1956: Levha LIX.
- Resim 16: NB1 Paneli, Eben Ezer Savaşı. Kraeling 1956: Levha LIV-LV.
- Resim 17: WB4 Paneli, Filistin'deki Sandık. Kraeling 1956: Levha LVI.
- Resim 18: Filistin'deki Sandık, WB4 Paneli Dagon Tapınağındaki ritüel objeleri. Kraeling 1956: 101.
- Resim 19: Yeşil sırlı seramik Thymiaterion, MS 200-300, Aphlad Tapınağının arkası. Dura-Europos. <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/6853> 31. 08. 2020.
- Resim 20: WC3 Paneli, Samuel'in Davut'u Meshetmesi. Kraeling 1956: Levha LXVI.
- Resim 21: Dura-Europos Sinagogu kuzey duvar. Hawrani 1995: 10.
- Resim 22: SC2 Paneli, İlyas ve Seraptalı Dul Kadın. Kraeling 1956: Levha XXXI.
- Resim 23: WC1 Paneli, İlyas dul kadının oğlunu diriltiyor. Kraeling 1956: Levha LXIII.
- Resim 24: Ziyafet evindeki duvar resmi, yemek ve av sahnesi, blok M7'deki özel konut, Dura-Europos. P.R. 6. 1936: XLII.
- Resim 25: SC3 Paneli, Baal Rahipleri'nin Karmel Dağı'ndaki Kurban Töreni. Kraeling 1956: Levha LXI.

Resim 26: SC4 Paneli, İlyas'ın Karmel Dağındaki Kurbanı. Kraeling 1956: Levha LXII.

Resim 27: Tanrıça Azzanathkona rölyefi, Azzanathkona Tapınağı, Dura-Europos, Rostovtzeff 1934: Levha XIV.

Resim 28: Zeus Kyrios-Baalshamin kalker kabartma, Dura-Europos, Zeus Kyrios Tapınağı, MÖ 31 yılı civarı, kalker. Brody, Hoffman 2011: 14.

Resim 29: WC2 Paneli, Mordekay ve Ester. Kraeling 1956: Levha LXIV

Resim 30: Asheru ve Sa'ad, 3. yüzyıl, Dura-Europos, Şam Ulusal Müzesi. Hawrani 1995: 40

Resim 31: WC2 panelindeki Ahasuerus'un tahtı.

b: WA2 panelindeki Süleyman'ın tahtı. Hachlili 1998: 167.

Resim 32: Avcı Mithra, Dura Europos Mithraeum. P. R. 7-8 1939: Levha XV.

Resim 33: Hung-e Azhdar Part kaya kabartmasının 3D modeli. Önden görünüm. Kian, Messina 2010: 33.

Resim 34: NC1 Paneli, Hezekiel. Kraeling 1956: Levha LXIX-LXX

Resim 35: Bar Kochba ayaklanması ile aynı dönemde basılmış sikke, İsrail Müzesi, Kudüs. Berger 2011, 125.

Resim 36: Dura-Europos ev kilisesi. F. Tawil 10.08.2009.

Resim 37: Vaftizhanenin Yale Üniversitesi Sanat Müzesi'ndeki rekonstrüksiyonu (YUAG). Kraeling 1967: Levha XXXIV.

Resim 38: Vaftizhane apsisinin kazı fotoğrafı, Dura-Europos. Kraeling 1967: Levha XI.

Resim 39: 39-a İyi Çoban, Âdem ve Havva, Dura-Europos Kilisesi. Kraeling 1967: Levha XXX.

39-b İyi Çoban, Âdem ve Havva panelinin çizimi, Dura-Europos Kilisesi. Kraeling 1967: Levha XXXI.

Resim 40: Dura-Europos Kilisesinin Vaftizhanesindeki sahnelerin rekonstrüksiyonu. Kraeling 1967: Levha XLVI.

Resim 41: Davut ve Golyat panelinin çizimi. Dura-Europos Kilisesi. Krealing 1967: Levha XLI.

Resim 42: Davut'un Golyat'ı öldürmesi konulu panel, Bavit Manastırı, kilise III, Mısır. Clédat 1904: Levha XIX

Resim 43: 43 – a Kuyudaki kadın paneli, Dura-Europos Kilisesi. Krealing 1967: Levha XL.

43 – b: Kuyudaki kadın panelinin çizimi. Krealing 1967: Levha XL.

Resim 44: Fonte'deki San Giovanni vaftizhanesinin mozaik tavanı, Napoli Katedrali, 4. yüzyıl sonu. Leith 2017: 45.

Resim 45: Kuyunun yanındaki Samiriyeli kadın ve İsa. Via Latina katakombu. 4. yüzyılın ortaları. Roma. Leith 2017: 45.

Resim 46: St. John's katakombundaki Adelfia lahdi, Siraküza, İtalya. Leith 2017: 44.

Resim 47: Yıldızlı İncil, Bibliothèque Nationale de France, XI. yüzyıl. Peppard 2016: 177

Resim 48: 48– a Felçli adam paneli. Dura-Europos Kilisesi, Krealing 1967: Levha XXXIV.

48 – b Felçli adam panelinin çizimin. Krealing 1967: Levha XXXV.

Resim 49: 49 – a Su üzerinde yürüyüş, Dura-Europos Kilisesi, Krealing 1967: Levha XXXVI.

49 – b Su üzerinde yürüyüş panelinin çizimi. Krealing 1967: Levha XXXVII.

Resim 50: Kadınlar alayı, Dura-Europos Kilisesi, Pigoan 1937: 593.

Resim 51: Kadınlar alayı, Dura-Europos Kilisesi, YUAG. Peppard 2016: 134.

Resim 52: Kadınlar alayı panelinin çizimi, Dura-Europos vaftizhanesi. Krealing 1967: Levha XLV.

Resim 53: Güney duvar. Dura-Europos Kilisesi. Peppard 2016: 49.

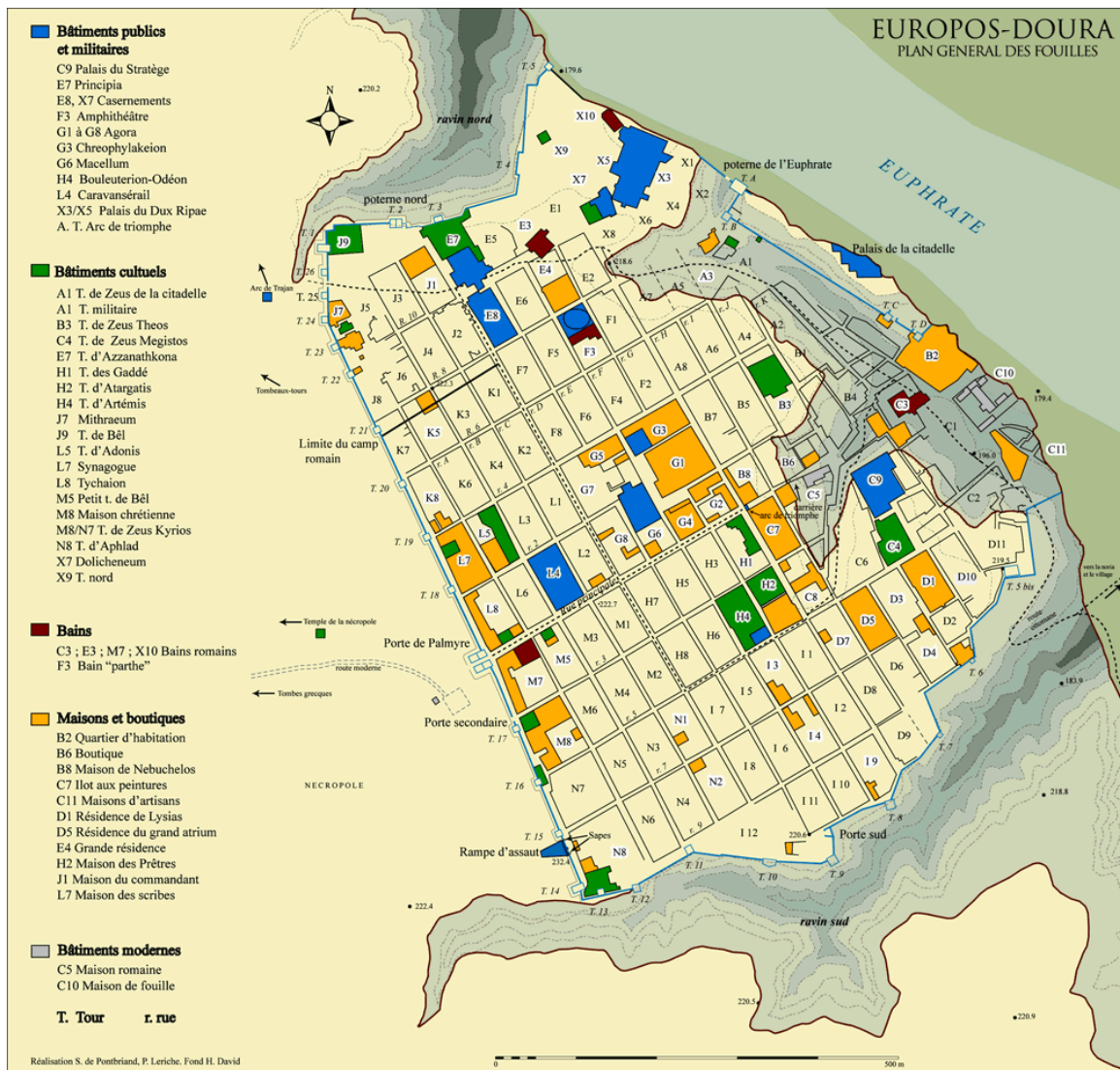
Resim 54: Fonte'deki San Giovanni vaftizhanesinin mozaik tavanı, Napoli Katedrali, IV. yüzyıl sonu. Whrton 1987: 360. 374.

- Resim 55: Stobi Kilisesi vaftizhanesi, Makedonya. Downing 1998: 266.
- Resim 56: Neon vaftizhanesi, kubbe resimleri, Ravenna. Whrton 1987: 360.
- Resim 57: Dura-Europos Mithraeumu, Kuzeydoğudan genel görünüm. P. R. 7–8 1939: I
- Resim 58: Dura-Europos Mithraeumunun ibadet alanı. P. R. 7–8 1939: II
- Resim 59: Dura-Europos Mithraeum niş kemerindeki karşılıklı Mecüsi tasvirleri. P. R. 7–8 1939: XVI
- Resim 60: Üç Kardeş Mezarı, Palmira, https://static.vici.org/cache/2560x1642-5/uploads/palmyra_tomb_three_brothers5_ab.jpg 06.09.2020
- Resim 61: Hairan Hipojesi, Hairan ve bilinmeyen aile, Palmira, MS 149-150. Sørensen 2016: 106.
- Resim 62: Hairan Hipojesi, genel görünüm, Palmira, MS 106-107. Sørensen 2016: 109.
- Resim 63: Üç Kardeş mezarı, genel görünüm, Palmira, MÖ II. yüzyıl. H. Saad 10.08. 2007.
- Resim 64: Üç Kardeş mezarı, Lycomedes'in sarayındaki Akhilleus, Palmira, II. yüzyıl. H. Saad 10.08. 2007.
- Resim 65: Dura-Europos'tan bir Victoria tasviri, şehir kapısı. P. R. 2 1931: Kapak resmi.
- Resim 66: Üç Kardeş mezarından bir Victoria tasviri, Palmira, II. yüzyıl. P. R. 2 1931: I
- Resim 67: Bazaltdan aslan avcısı kabartması, Uruk, MÖ 3300-300, Irak müzesi. Hansen 2003: 22.
- Resim 68: Irak – Sippar'da bulunmuş Naram Sin'in kireçtaşından steli, MÖ III. Binyıl, Louvre Müzesi. Hansen 2003: 196.
- Resim 69: Til Tuba Savaşı, MÖ 660-65, Niveveh, British Museum. Watanabe 2004: 108.
- Resim 70: I Tukulti-Ninurta ait kültik kaide, MÖ 1243-1207, Vorderasiatisches müzesi, Berlin. Watanabe 2004: 106.

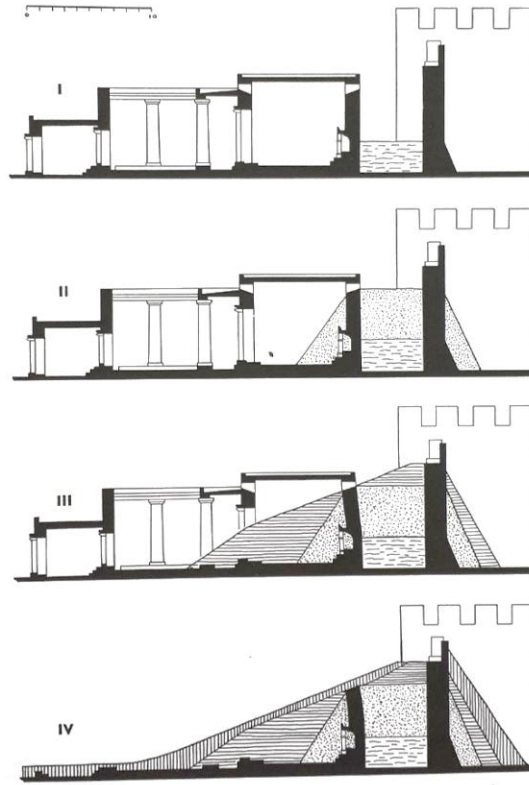
LEVHALAR



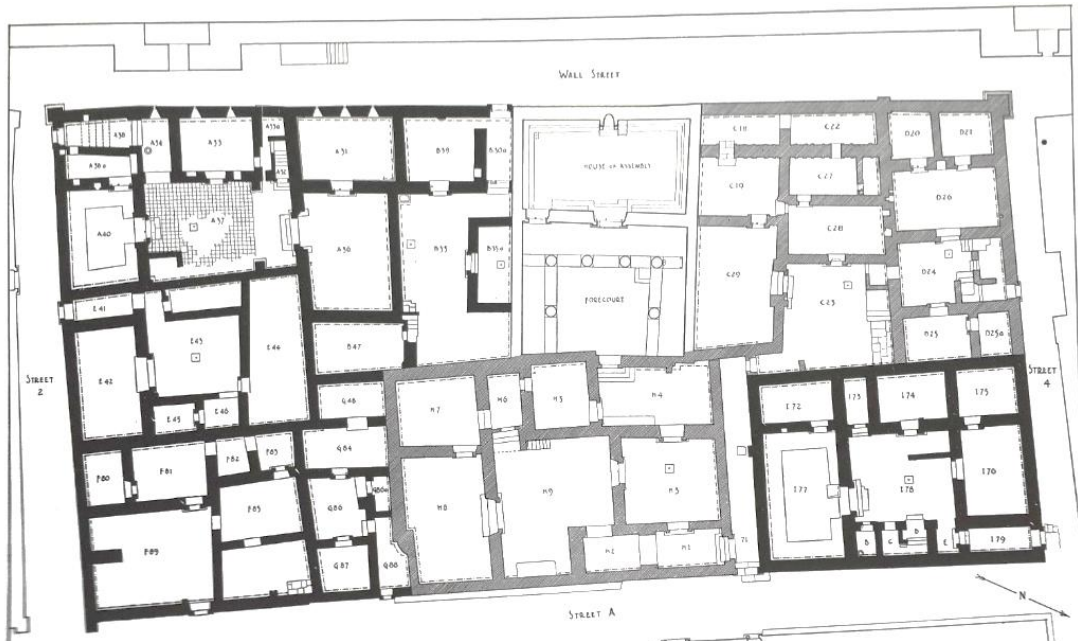
Harita 1: Suriye antik kentler haritası.



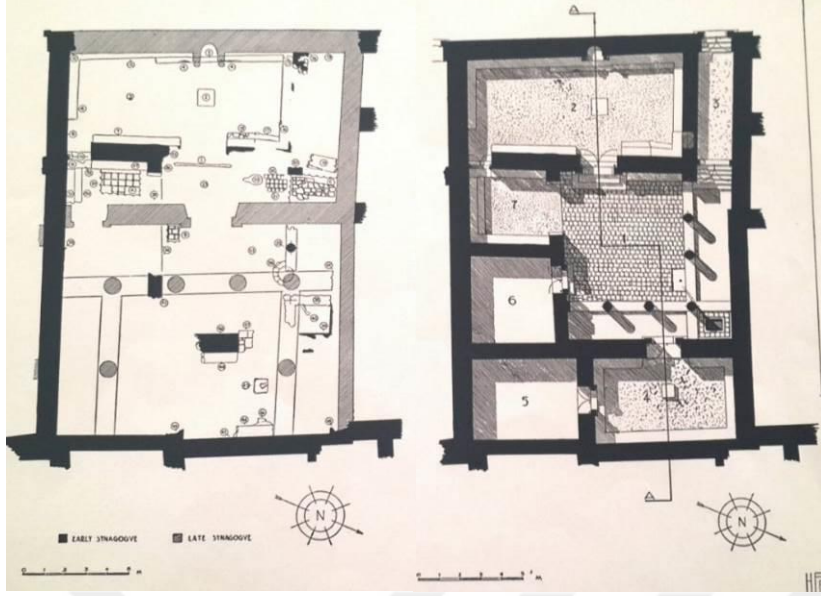
Plan 1: Dura-Europos genel planı.



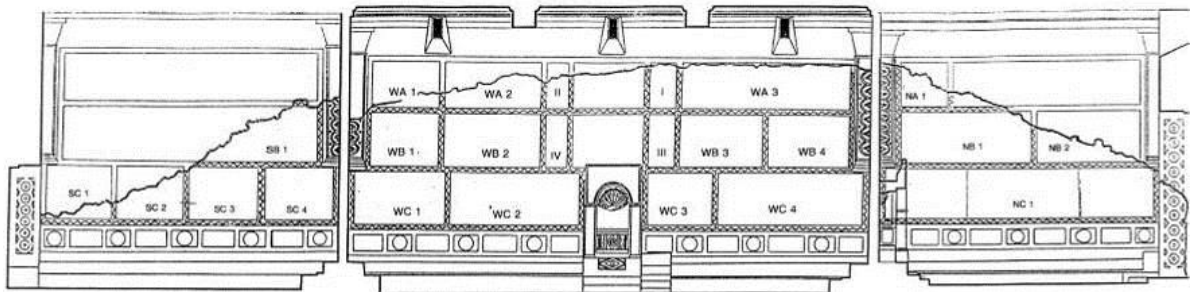
Plan 2: Dura Europos sinagogunun kumla doldurulma aşamaları.



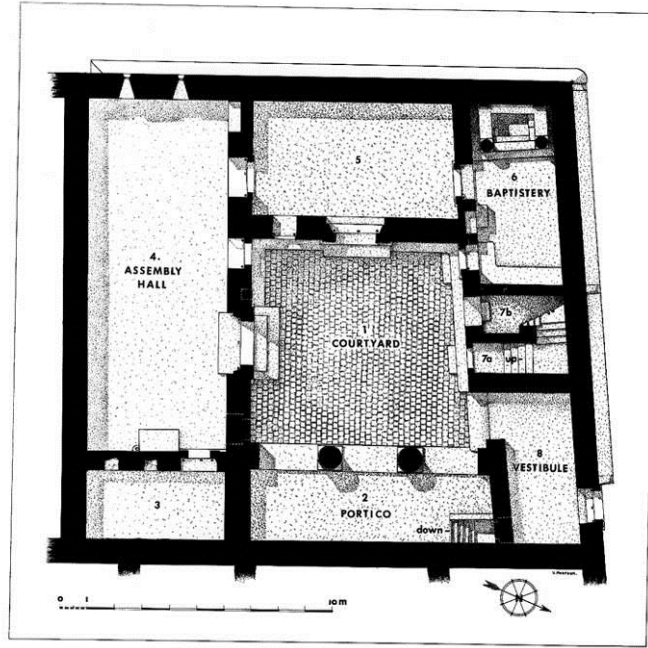
Plan 3: Dura-Europos sinagogu planı, Blok L7.



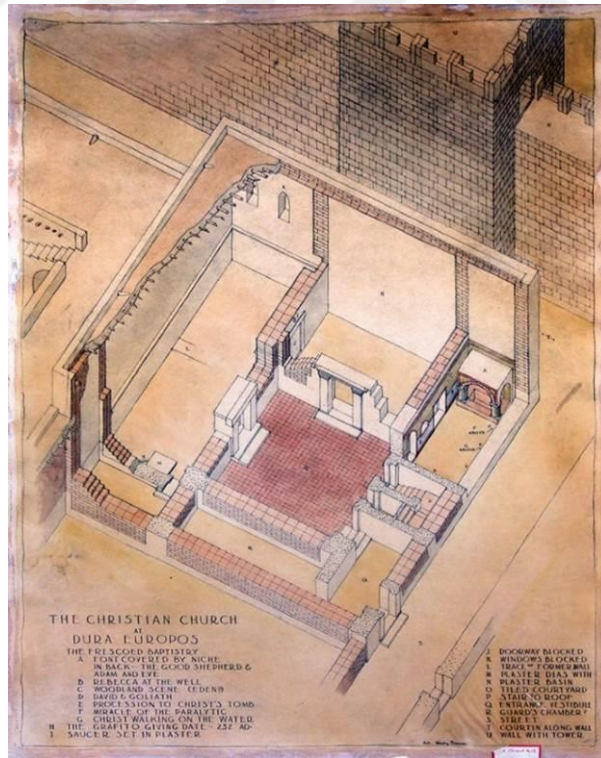
Plan 4: Dura-Europos sinagog planı. Restorasyon öncesi ve sonrası.



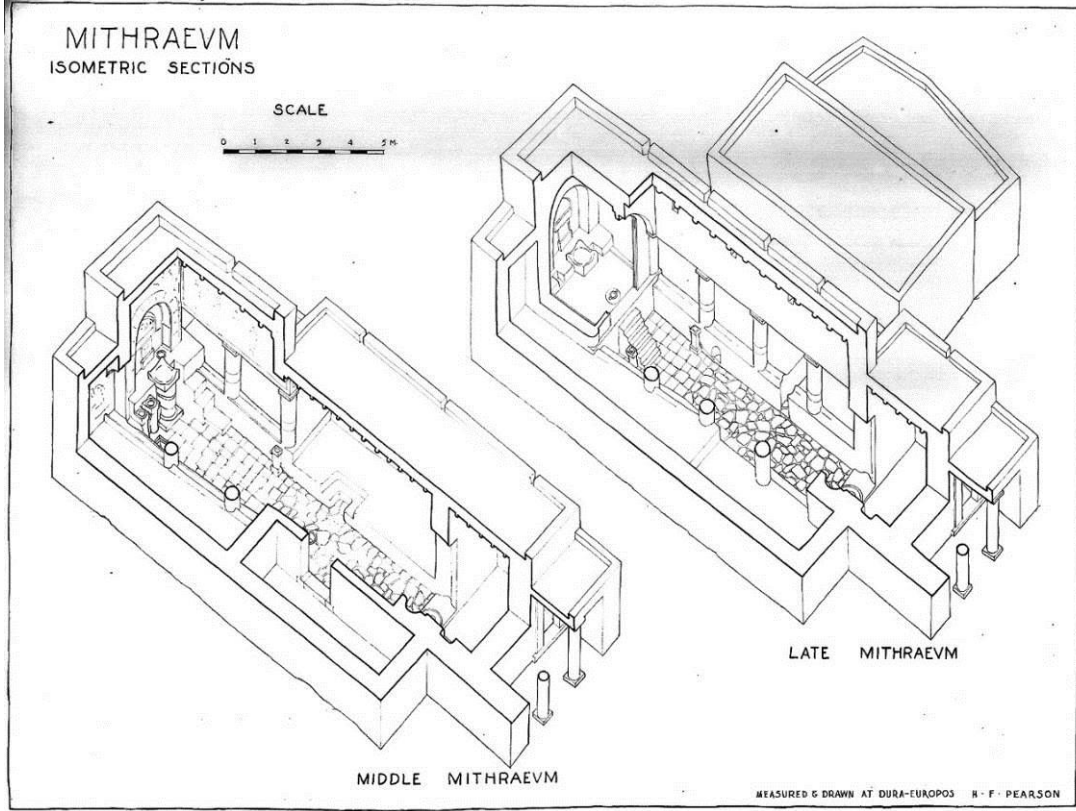
Plan 5: Dura-Europos sinagog, duvar sesimlerinin planı.



Plan 6: Hıristiyan yapısının rekonstrüksiyon planı.



Plan 7: Hıristiyan yapısının izometrik planı.



Plan 8: Dura-Europos Mithraeum' u orta ve geç dönem b3l3mlerinin izometrik g3r3n3m3



Resim 1: Dura-Europos'un havadan g3r3n3m3.



Resim 2: Dura-Europos sinagogu. Şam Ulusal Müzesi.



Resim 3: Dura-Europos sinagogu. Şam Ulusal Müzesi.



Resim 4: Dura Europos sinagogu batı duvarı sağ kısım.



Resim 5: Dura-Europos sinagogu batı duvarı sol kısım.



Resim 6: İshak'ın Kurban Edilişi, Tevrat nişi.



Resim 7: İshak'ın Kurban Edilişi, Sepphoris'teki Celile sinagogunun mozaik döşeme panelleri, MS 5. yüzyıl.



Resim 8: İshak'ın Kurban Edilişi. Beth Alpha sinagogu, VI. yüzyıl. Hachlili 258.



Resim 9: WC4 Paneli, Musa'nın bebekliği.



Resim 10: Aphrodite ve Eros fresk parçası, Dura-Europos'taki Romalı kâtibin evi, blok L7 A.



Resim 11: Aphrodite süsleniyor, Dura-Europos'ta bir evde bulunan rölyef.



Resim 12: Musa ve Yanan alı, Dura sinagogu batı duvarı.



Resim 13: WA3 Paneli, Mısır'dan ıkış.



Resim 14: Julius Terentius'un kurban töreni MÖ 239, Bel Tapınağı, Dura-Europos.



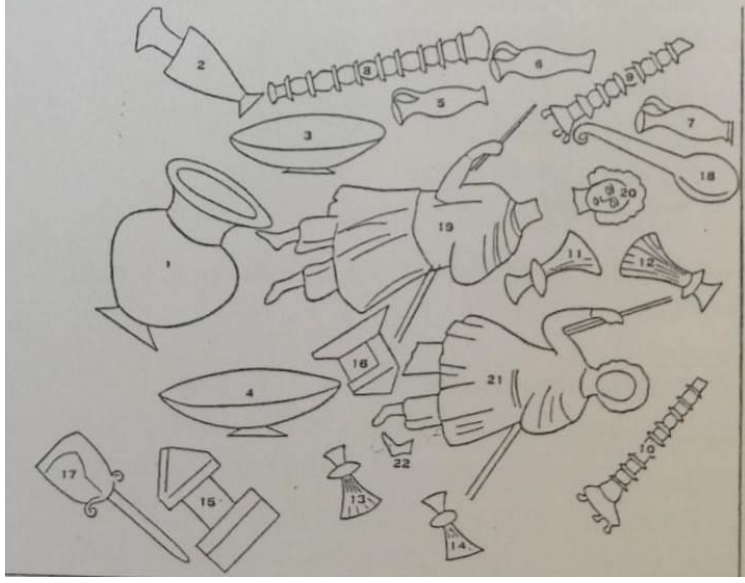
Resim 15: WB1 Paneli, Çölde Kamp ve Mucizevi Kuyu.



Resim 16: NB1 Paneli, Eben Ezer Savaşı.



Resim 17: WB4 Paneli, Filistin'deki Sandık.



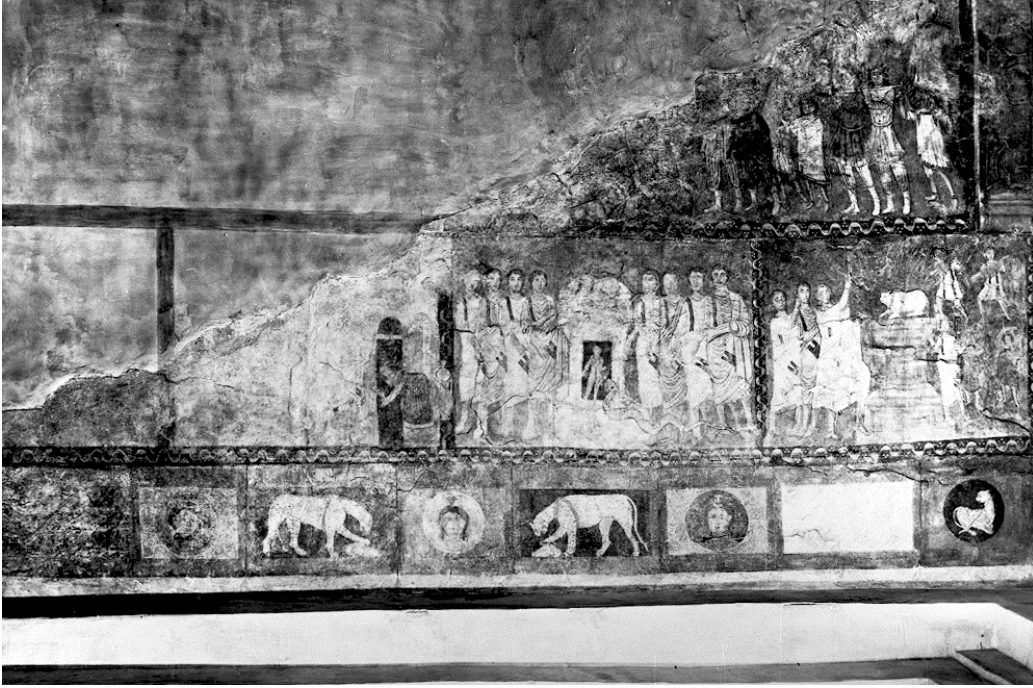
Resim 18: Filistin'deki Sandık, WB4 Paneli Dagon Tapınağındaki ritüel objeleri.



Resim 19: Yeşil sırlı seramik Thymiaterion, MS 200-300, Aphlad Tapınağının arkası. Dura-Europos



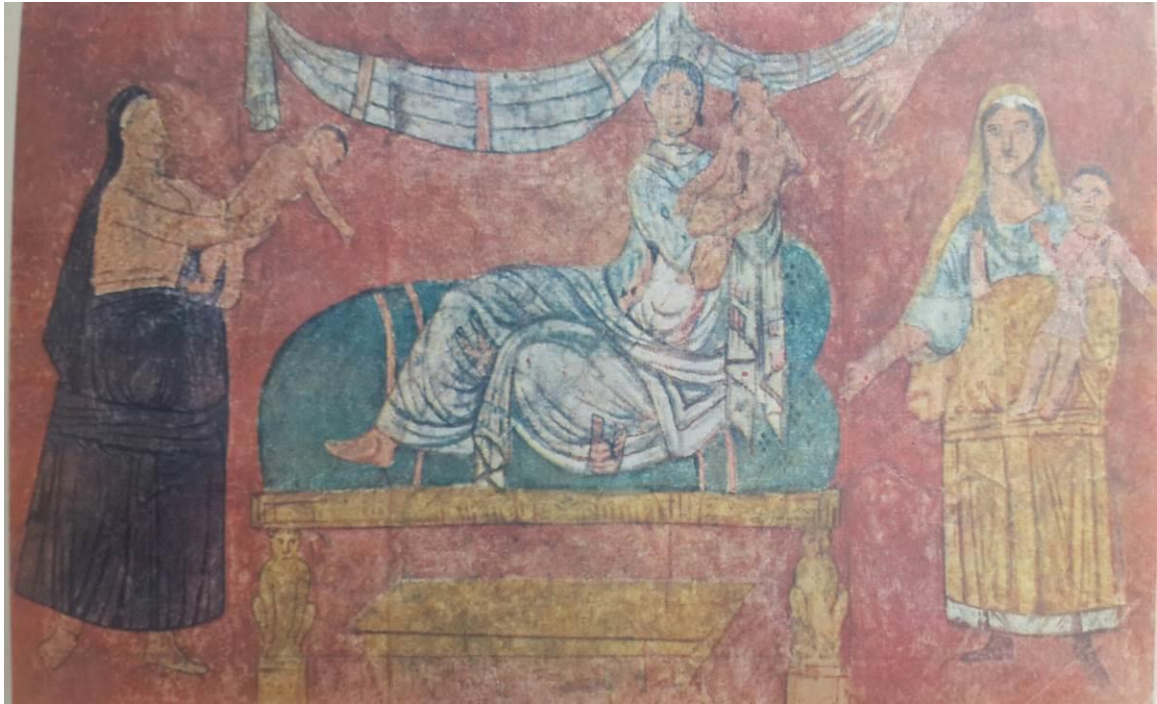
Resim 20: WC3 paneli, Samuel'in Davut'u Meshetmesi.



Resim 21: Dura-Europos sinagogu kuzey duvar.



Resim 22: SC2 Paneli, İlyas ve Seraptalı Dul Kadın.



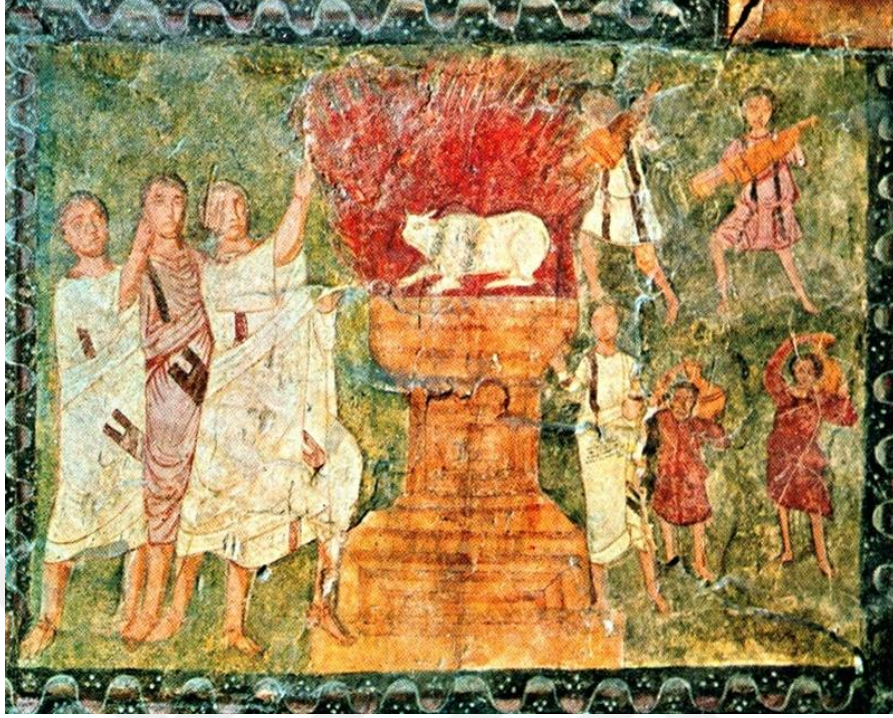
Resim 23: WC1 Paneli, İlyas dul kadının oğlunu diriltiyor.



Resim 24: Ziyafet evindeki duvar resmi, yemek ve av sahnesi, blok M7'deki özel konut, Dura-Europos.



Resim 25: SC3 Paneli, Baal Rahipleri'nin Karmel Dağı'ndaki Kurban Töreni.



Resim 26: SC4 Paneli, İlyas'ın Karmel Dağındaki Kurbanı.



Resim 27: Tanrıça Azzanathkona rölyefi, Azzanathkona Tapınağı, Dura-Europos.



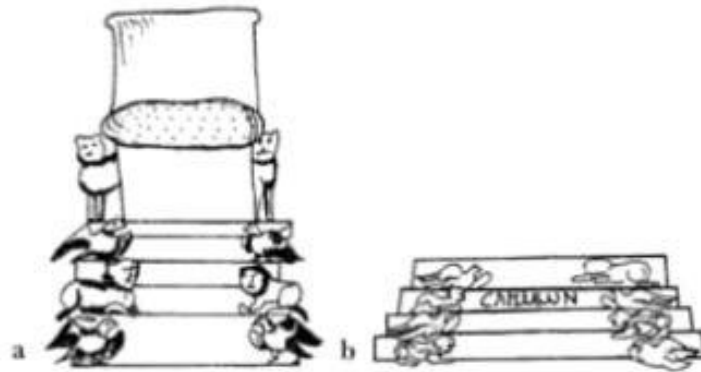
Resim 28: Zeus Kyrios-Baalshamin kalker kabartma, Dura-Europos, Zeus Kyrios Tapınağı, MÖ 31 yılı civarı.



Resim 29: WC2 Paneli, Mordekay ve Ester.



Resim 30: Asheru ve Sa'ad, III. yüzyıl, Dura-Europos, Şam Ulusal Müzesi.



Resim 31: a: WC2 panelindeki Ahasuerus'un tahtı.
b: WA2 panelindeki Süleyman'ın tahtı



Resim 32: Avcı Mithra, Dura Europos Mithraeum.



Resim 33: Hung-e Azhdar Part kaya kabartmasının 3D modeli.
Önden görünüm. Kian.



Resim 34: NC1 Paneli, Hezekiel.



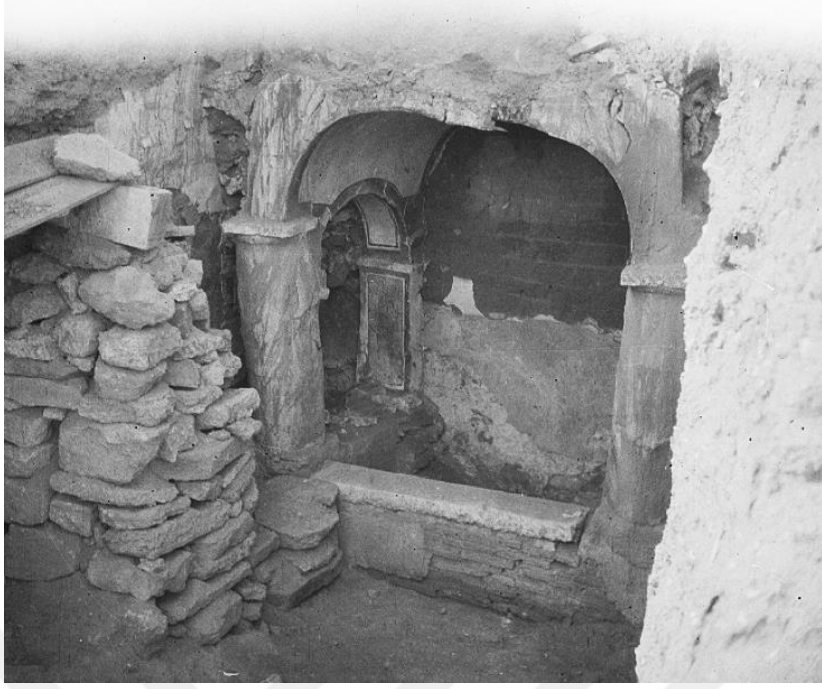
Resim 35: Bar Kochba ayaklanması ile aynı dönemde basılmış sikke, İsrail Müzesi, Kudüs.



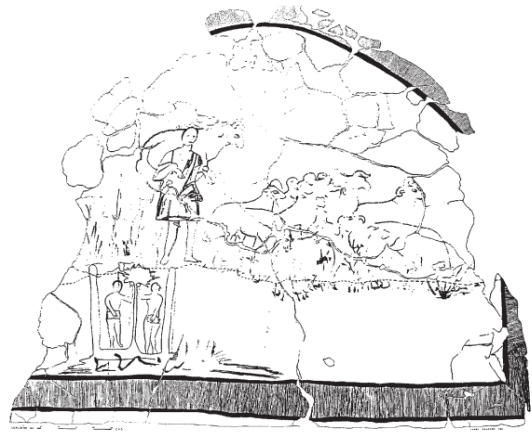
Resim 36: Dura-Eauropos ev Kilisesi.



Resim 37: Vaftizhanenin Yale Üniversitesi Sanat Müzesi'ndeki rekonstrüksiyonu (YUAG).

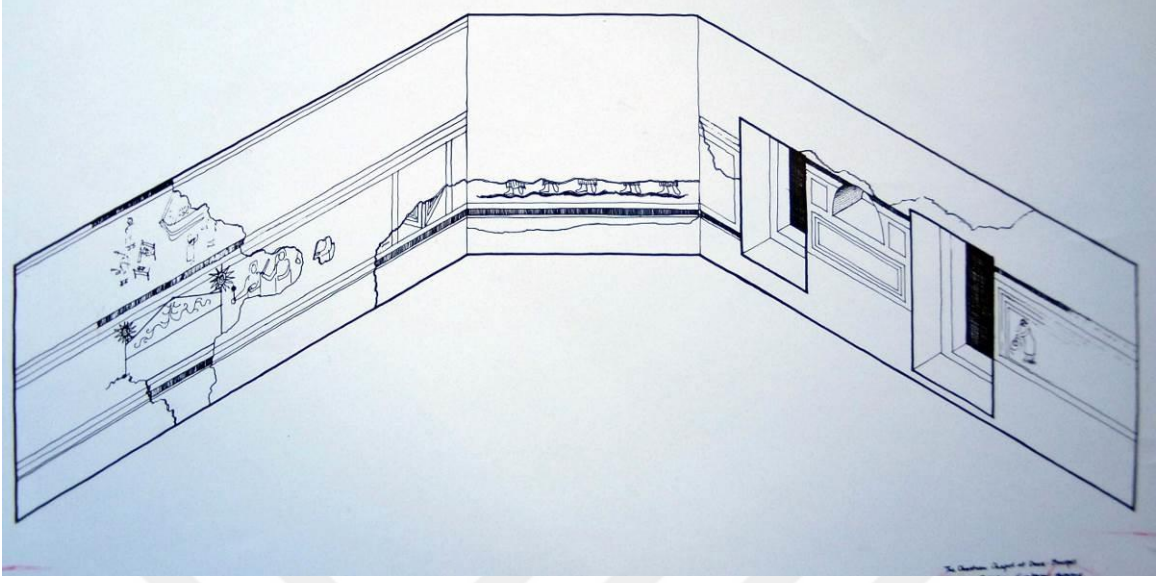


Resim 38: Vaftizhane apsisinin kazı fotoğrafı, Dura-Europos.

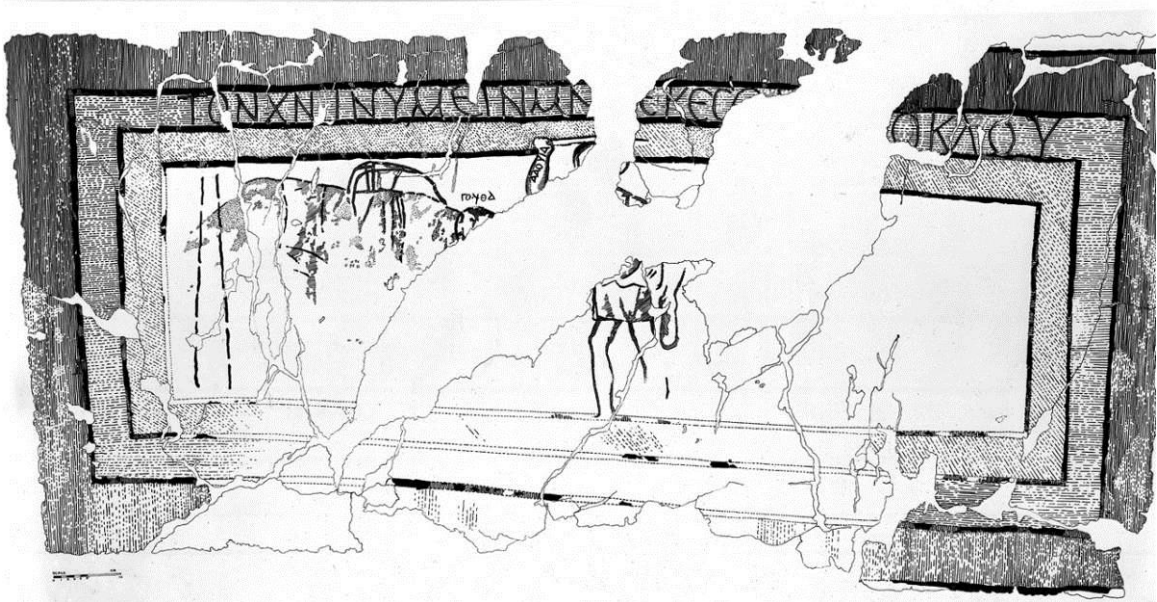


Resim 39-a: İyi Çoban, Âdem ve Havva, Dura-Europos Kilisesi.

39-b: İyi Çoban, Âdem ve Havva panelinin çizimi, Dura-Europos Kilisesi.



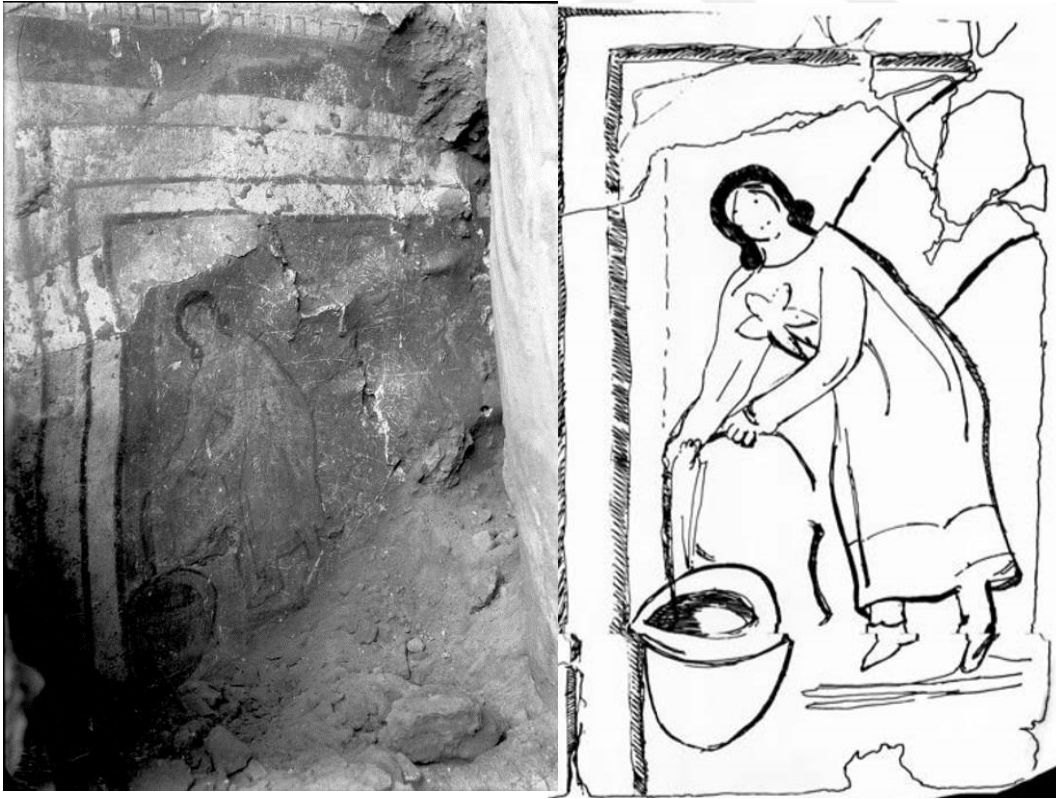
Resim 40: Dura-Europos Kilisesinin Vaftizhanesindeki sahnelerin rekonstrüksiyonu.



Resim 41: Davut ve Golyat panelinin çizimi. Dura-Europos Kilisesi.



Resim 42: Davut'un Golyat'ı öldürmesi konulu panel, Bavit Manastırı, kilise III, Mısır.



Resim 43: 43 – a Kuyudaki kadın paneli, Dura-Europos Kilisesi.

43 – b: Kuyudaki kadın panelinin çizimi.



Resim 44: Fonte'deki San Giovanni vaftizhanesinin mozaik tavanı, Napoli Katedrali, IV. yüzyıl sonu.



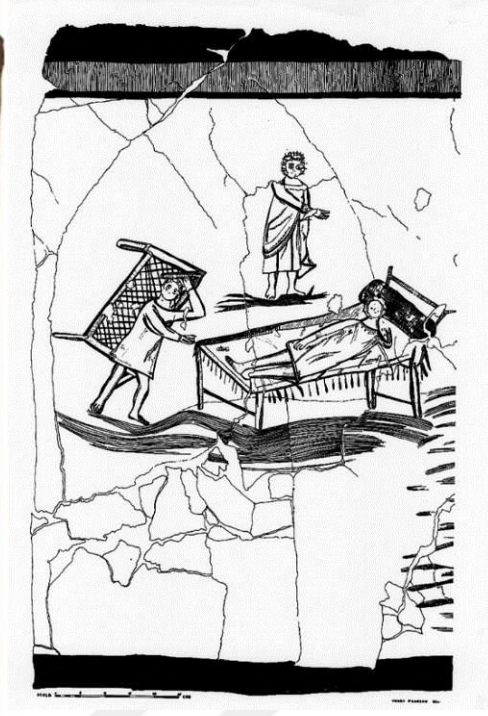
Resim 45: Kuyunun yanındaki Samiriyeli kadın ve İsa. Via Latina katakombu. IV. yüzyılın ortaları. Roma.



Resim 46: St. John's katakombundaki Adelfia lahdi, Siraküza, İtalya.

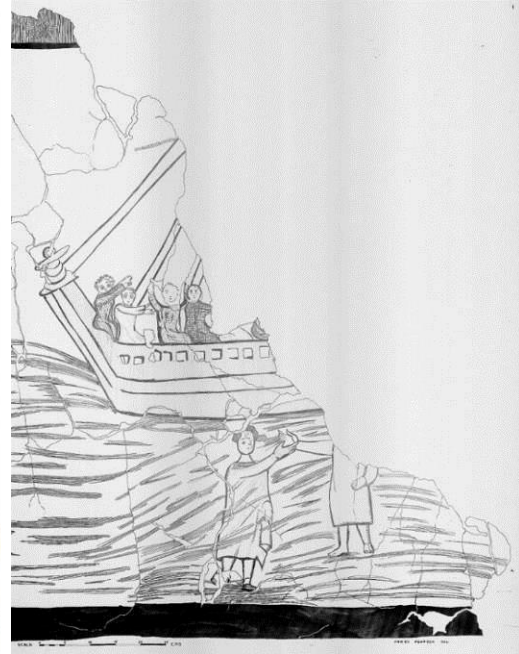


Resim 47: Yaldızlı İncil, Bibliothèque Nationale de Fransa, IX. yüzyıl.



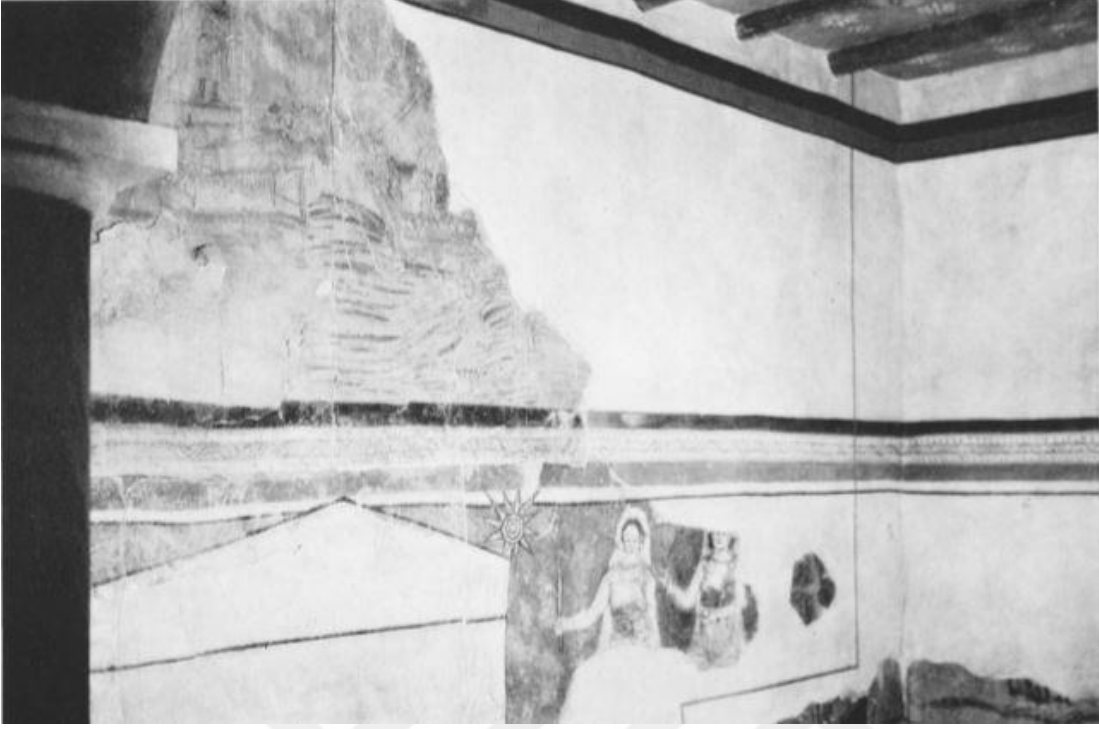
Resim 48: 48– a Felçli adam paneli. Dura-Europos Kilisesi.

48 – b: Felçli adam panelinin çizimin.



Resim 49: 49 – a Su üzerinde yürüyüş, Dura-Europos

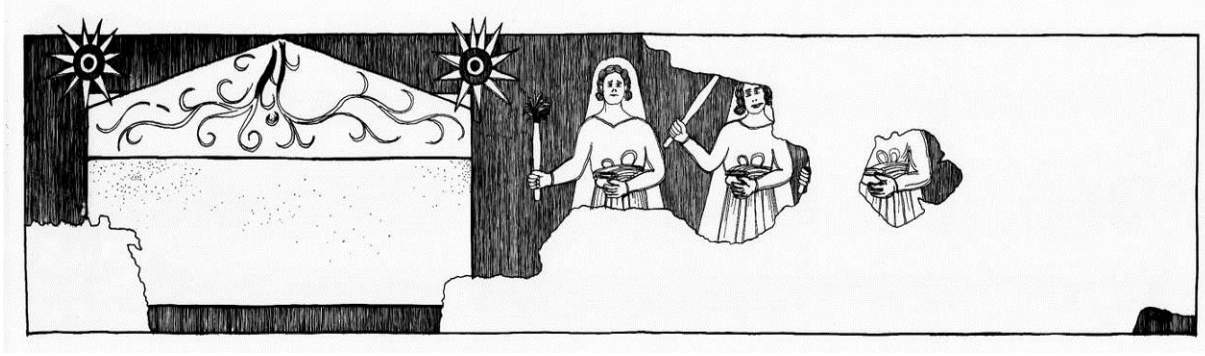
Kilisesi. **49 – b:** Su üzerinde yürüyüş panelinin çizimi.



Resim 50: Kadınlar alayı, Kuzey duvar, Dura-Europos Kilisesi.



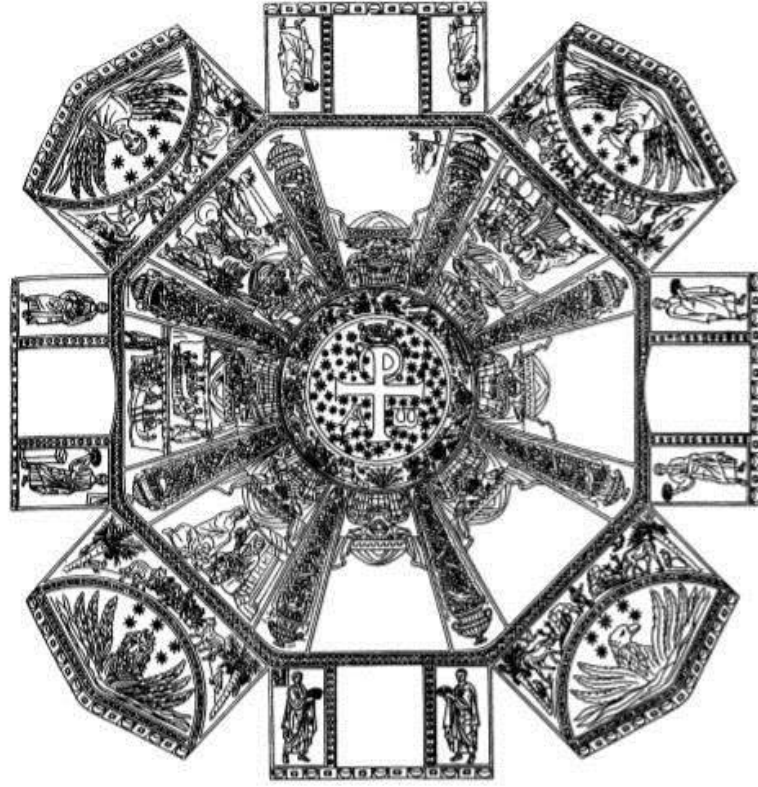
Resim 51: Kadınlar alayı, Kuzey duvar, Dura-Europos Kilisesi.



Resim 52: Kadınlar alayı panelinin çizimi, Dura-Europos vaftizhanesi.



Resim 53: Güney duvar. Dura-Europos Kilisesi.



Resim 54: Fonte'deki San Giovanni vaftizhanesinin mozaik tavanı, Napoli Katedrali,



4 Baptistery after cleaning and restoration, showing piscina and mosaic floors (photo: Stobi Excavation Project)

Resim 55: Stobi Kilisesi vaftizhanesi, Makedonya.



Resim 56: Neon vaftizhanesi, kubbe resimleri, Ravenna.



Resim 57: Dura-Europos Mithraeumu, Kuzeydoğudan genel görünüm.



Resim 58: Dura-Europos Mithraeumunun ibadet alanı.



Resim 59: Dura-Europos Mithraeum niş kemerindeki karşılıklı Mecüsi tasvirleri.



Resim 60: Üç Kardeş Mezarı, Palmira.



Resim 61: Hairan Hipojesi, Hairan ve bilinmeyen aile, Palmira, MS 149-150.



Resim 62: Hairan Hipojesi, genel görünüm, Palmira, MS 106-107.



Resim 63: Üç Kardeş mezarı, genel görünüm, Palmira, MÖ II. yüzyıl.



Resim 64: Üç Kardeş mezarı, Lycomedes'in sarayındaki Akhilleus, Palmira, II. yüzyıl.



Resim 65: Dura-Europos'tan bir Victoria tasviri, şehir kapısı



Resim 66: Üç Kardeş mezarından bir Victoria tasviri, Palmira, II. yüzyıl



Resim 67: Bazalttan aslan avcısı kabartması, Uruk, MÖ 3300-300, Irak



Resim 68: Irak – Sippar’da bulunmuş Naram Sin’in kireçtaşından steli, MÖ III. Binyıl, Louvre Müzesi.



Resim 69: Til Tuba Savaşı, MÖ 660-65, Niveveh, British Museum.



Resim 70: I Tukulti-Ninurta ait kültik kaide, M.Ö. 1243-1207, Vorderasiatisches müzesi, Berlin.