

**T. C.
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SÜRYANİ BASMACILIĞI VE SÜRYANİ BASMACILIĞINDA
KULLANILAN MOTİF VE İKONOĞRAFİK SİMGELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Orhan KORKUNÇ

**Enstitü Anasanat Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Enstitü Sanat Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı**

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. S. Çiğdem KOÇAK

HAZİRAN – 2017

T.C.
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

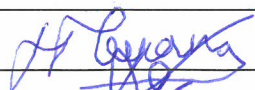

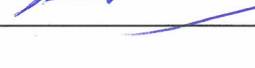
SÜRYANİ BASMACILIĞI VE SÜRYANİ
BASMACILIĞINDA KULLANILAN MOTİFLER VE
İKONOGRAFİK SİMGELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Orhan KORKUNÇ

Enstitü Anasanat Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Enstitü Sanat Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı

“Bu tez 21/06/2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Hülya Tezcan	Basarılı	
Yrd. Doç. S. Çiğdem Koçak	Basarılı	
Yrd. Doç Zehra Doğan Sözüer	Basarılı	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Orhan KORKUNÇ

21.06.2017



ÖNSÖZ

Şüphesiz ki insanlığın tekstille tanışması insanların ilk çağlarda hayvan postlarını soğuktan korunmak için kullanmalarıyla başlar. Daha sonra farklılaşan tekstil ürünleri insan ihtiyaçlarıyla doğru orantılı olarak gelişen medeniyetlerde yerini almıştır. İbn-i Haldun'un dediği gibi bir insanın kaderini o insanın yaşadığı coğrafya belirler. Farklı iklim koşullarının ve coğrafi şartların doğurduğu farklı ihtiyaçlar insanların kültürel uğraşlarının farklılaşmasını da sağlamıştır. Elbette sadece iklim, coğrafya ve tabiat şartları tekstil üzerinde etkili olmamıştır. Bunlar kadar dini inanışlar ile kültürel değerler de tekstili belirlemiştir.

Tekstil ürünlerini süslemede kullanılan "basmacılık" sanatının Anadolu'nun farklı yörelerinde gerek coğrafi şartlara göre, gerek örf-adetlere göre gerekse dini inançlara göre farklılıklar göstermesi Anadolu'nun kültürel zenginliğinin bir göstergesidir. Farklı nedenlerle maalesef göç eden Süryaniler, ülkemizin kültürel zenginliğinin önemli bir parçası olan "Süryani Basmacılığını" yok olmakla karşı karşıya bırakmıştır. Bir basma sanatçısı olan Nasra Şimmeshindi'nin de 2016 yılında hayatını kaybetmesiyle yok olma tehlikesi daha da büyüyen Süryani Basmacılığını belgelemek bir sanatsever için önem arz etmektedir.

Çalışmamda bana yol gösteren, eksiklerimi tamamlayan ve yardımcı olan danışmanım Yrd.Doç. Çiğdem Koçak'a teşekkür ederim. Desteğini ve yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Hülya Tezcan'a teşekkür ederim. Kaynak araştırmalarımnda bana yol gösteren arkadaşım Sanat Tarihçisi Muaviye Şahin'e teşekkür ederim. Önemli tespitler yapmamızda yardımcı olan Mardin Kırklar Kilisesi Baş Papazı Gabriyel Akyüz'e teşekkür ederim. Katkılarından dolayı Deniz Kastan'a, Adem Altun'a ve bütün hocalarımna teşekkür ederim. Ayrıca bu çalışmamda başlangıçtan itibaren maddi manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme ve özellikle sabırla beni bekleyen babama teşekkür ederim.

Orhan KORKUNÇ

21.06.2017

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	iv
ÖZET.....	xii
SUMMARY.....	xii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: BASMACILIĞIN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	6
1.1. Basmacılık Sanatının Anadolu’da Gelişimi.....	17
1.2. Anadolu’da Bölgesel Özelliklere Göre Gelişen Basmacılık.....	19
1.2.1. Tokat Yöresinde Basmacılık.....	20
1.2.2. Kastamonu Yöresinde Basmacılık.....	24
1.2.3. Bartın Yöresinde Basmacılık.....	29
BÖLÜM 2: SÜRYANİLER VE SÜRYANİLERDE BASMACILIK.....	32
2.1. Süryaniler Kimdir?.....	32
2.2. Süryanilerde Basmacığın İzleri.....	33
2.2.1. Diyarbakır’da Basmacılık.....	33
2.2.2. Elazığ’da Basmacılık.....	39
2.2.3. Şanlıurfa’da Basmacılık.....	43
2.2.4. Mardin’de Basmacılık.....	44
BÖLÜM 3: BASMACILIKTA MALZEMELER VE TEKNİK ÖZELLİKLER...50	
3.1. Ahşap Kalıplar.....	50
3.1.1. Kalıp Yapımında Hazırlık Aşaması.....	52
3.1.2. Desenin Kalıba Aktarılması.....	52
3.1.3. Kalıbı Oyma ve Oymada Kullanılan Malzemeler.....	53
3.2. Metal Kalıplar.....	58

3.3. Basmacılıkta Kullanılan Boyalar ve Boyaların Hazırlanmaları.....	58
3.3.1. Doğal Boyalar.....	59
3.3.2. Kimyasal Boyalar.....	63
3.3.3. Madeni Boyalar.....	64
3.4. Boyaların Hazırlanması.....	65
3.4.1. Patın Hazırlanması.....	65
3.4.2. Titanın Hazırlanması.....	78
3.4.3. Beyaz Boyanın Hazırlanması.....	68
3.4.4. Renkli Boyaların Hazırlanması.....	69
3.5. Basmacılıkta kullanılan Kumaşlar.....	70
3.6. Baskı İçin Gerekli Malzemeler.....	70
3.6.1. Boya Teknesi.....	70
3.6.2. Baskı Tezgahı.....	71
3.7. Desenlendirme Teknikleri.....	73
3.7.1. Kalıp Tekniği.....	73
3.7.2. Kalem İşi Tekniği.....	74
3.7.3. Kalem işi- Kalıp tekniği.....	75
3.8. Renklendirme Teknikleri.....	77
3.8.1. Karakalem Baskı Tekniği.....	77
3.8.2. Aşındırma Tekniği.....	79
3.8.3. Daldırma Tekniği.....	80
3.8.4. Mavi Ağartma Tekniği.....	80
3.8.5. Elvan Baskı Tekniği.....	81

BÖLÜM 4: SÜRYANİ BASMACILĞINDA KULLANILAN MOTİFLER VE

İKONOĞRAFİK SİMGELER.....83

4.1. Başlıca Hıristiyan Mezheplerinde İkonların Önemi.....	84
4.2. İkonalar, İkonlara Konu Olan Kutsallar ve İkonların Özellikleri.....	87
4.3. Süryani Basmacılığında kullanılan İkonların Örnekler Üzerinden Açıklanması....	95
4.3.1. Süryani Basmacılığında İsa İkonları.....	99
4.3.2. Süryani Basmacılığında Melek İkonları.....	100
4.3.3. Süryani Basmacılığında Aziz ve Azize İkonları.....	100

4.3.4. Mardin ve Çevresinde Bulunan Bazı Süryani Ortodoks Kiliselerinde Bulunan Basmacılık Örneklere.....	102
4.3.5. Son Basma Sanatçısı Nasra Şimmeshindi.....	138
4.3.6. Süryani Basmacılığıyla İlgili Bazı Görseller.....	143
SONUÇ	162
KAYNAKÇA.....	165
ÖZGEÇMİŞ.....	168



RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Duvarda kalıp baskı, (Mor Barsavmo Kilisesi Midyat).....2
- Resim 2:** Mardin Protestan Kilisesinde baskılı oturaklar.....2
- Resim 3:** kalıp baskılı kürsü Mardin Protestan Kilisesi.....3
- Resim 4:** Kalp baskılı deri ayakkabı3
- Resim 5:** Hitit sanatına ait mühür biçimindeki kalıplar James Mellaat (Çatal Höyük Stadt aut der Steinzeit).....5
- Resim 6:** Muşili'nin (MÖ. 1282-1275) Mühür Baskısı, Boğazköy.....6
- Resim 7:** Antik çocuk giysisi M.S. IV. yüzyıl Achmim.....8
- Resim 8:** Achmim'den çeşitli kalıp ve antikkumaşörnekleri M.S. VII. VIII. Yüzyıllar...9
- Resim 9:** Fatimi ve Abbasilere ait el baskılı keten kumaş M.S. X. Yüzyıllar.....11
- Resim 10:**Japon veya Çin ipeği üzerine çiçeklerden demetler basılmış ve elle renklendirilmiş bir rahip elbisesi İtalya XVIII Yüzyıllar12
- Resim 11:** Avrupa'da Mavi Baskı Tekniğinde kullanılan metal kalıp. Türk deseni.....13
- Resim 12:** Renk sınırı olmayan Tokat yazmaları.....17
- Resim 13:** Tokat ahşap kalıp baskılı perde ve kırlatlar.....18
- Resim 14:** Tokat ahşap kalıp baskılı giysi.....19

Resim 15: Tokat ahşap kalıp baskılı masa örtüsü.....	19
Resim 16: Tokat ahşap kalıp baskılı; hayat ağacı, geyik ve kuş desenli bir numunelik bez.....	20
Resim 17: Kastamonu Basmacılık sanatı ürünleri.....	22
Resim 19: Kastamonu ahşap baskı kalıpları.....	23
Resim 20: Kuş figürlü Kastamonu ahşap baskı kalıbı.....	23
Resim 21: Kuş figürlü Kastamonu ahşap baskı kalıbı.....	24
Resim 22: Kastamonu ahşap baskı kalıplarıyla süslenmiş masa örtüsü ya da sofra bezi.....	25
Resim 23: Kastamonu ahşap baskı kalıplarıyla süslenmiş masa örtüsü ya da sofra bezi.....	25
Resim 25: Bartın yazması	26
Resim 26: Bartın yazması.....	27
Resim 27: Ali Yel 'in yapmış olduğu masa örtüsü.....	33
Resim 28: Ali Yel 'in yapmış olduğu hayvan desenli baskı çalışması.....	34
Resim 29: Ali Yel 'in yapmış olduğu desenlerden ayrıntı.....	34
Resim 30: Elazığ yöresine ait ahşap kalıp göbek örneği (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).....	36

Resim 31: 1936-1940 yıllarına ait Elazığ yöresine ait ahşap kalıplar. Dal, başak ve çiçek örnekleri (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).....	36
Resim 32: Elazığ yöresine ait, at ve kartal figürlerinden oluşan eski ahşap kalıplar (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).....	37
Resim 33: Elazığ yöresine ait deve, deveci, keklük, dal ve yapraklardan oluşan bir yatak örtüsü (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).....	37
Resim 34: Elazığ yöresine aittir. Oluşturulan kompozisyonlarda köşelere basılan kalıp 1940 (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).....	38
Resim 35: Urfa yöresine ait ahşap kalıp.....	39
Resim 36: Mardin Müzesinin envanter defterine kayıtlı Mardin yöresine ait eski ahşap kalıplar.....	42
Resim 37: Mardin/Midyat Mor Abraham Manastırında yaklaşık 150 yıllık olduğu söylenen eski ahşap kalıplar.....	43
Resim 38: Mardin yöresine ait ahşap kalıp baskılı masa örtüsü.....	43
Resim 39: Mardin yöresine ait ahşap kalıp baskılı sehpa örtüsü.....	44
Resim 40: Mardin yöresine ait ahşap kalıbın oyulma aşamasından bir ayrıntı.....	47
Resim 41: Oyma bıçakları (nakış bul).....	49
Resim 42: Farklı boyutlardaki oyma bıçakları (nakış bul), iskarpela ve törpü.....	49
Resim 43: Kalıp oyma işlemi.....	50

Resim 44: Ustaların becerilerine göre daha farklı aletlerin de oyma işinde kullanıldığı gözükebilir.....	50
Resim 45: Bitkisel motifli kontur kalıbı.....	50
Resim 46: Oluşturulan bordürlerin içinin doldurulması.....	52
Resim 47: Gaz yağı.....	58
Resim 48: Binder.....	59
Resim 49: Emülgatör.....	59
Resim 50: Patın karışımı.....	60
Resim 51: Titan.....	60
Resim 52: Titan ve patın karışımından oluşan beyaz boya.....	61
Resim 53: Renkli Boyanın hazırlanışı.....	62
Resim 54: Boya tekneleri.....	63
Resim 55: daha küçük çalışmaların yapılabildiği kolay taşınabilir baskı tezgahı.....	64
Resim 56: Baskı tezgahı.....	65
Resim 57: Kalıp tekniğinin kullanıldığı masa örtüsü.....	66
Resim 58: Kalem işi tekniğinde kullanılan fırçalar.....	67

Resim 59: Kalem işi-kalıp tekniğinde içi boş kalıpla basılan desen konturu.....	68
Resim 60: Kalem işi-kalıp tekniği ile yapılmış kilise perdesi.....	68
Resim 61: Farklı zeminler üzerine yapılan karakalem baskı tekniği.....	70
Resim 62: Aşındırma tekniğiyle yapılmış yazma.....	71
Resim 63: Sağdaki kontur kalıbıdır diğerleri dolgu kalıbı.....	71
Resim 64: basılıp kurumaya bırakılan desen kontörü.....	73
Resim 65: basılan desen kontörünün doldurulması.....	74
Resim 66: Meryem ve Çocuk İsa (Mardin Kırklar Kilisesi).....	91
Resim 67: İsa'nın çarmıha gerilişi (Mardin Kırklar Kilisesi).....	94
Resim 68: İsa'nın çarmıha gerilişi (Mardin Kırklar Kilisesi).....	95
Resim 69: İsa'nın son akşam yemeği (Mardin Kırklar Kilisesi).....	97
Resim 70: Meryem ve Çocuk İsa ikonları ile birlikte mor Mükahel ve kardesi sirasi (Mardin Kırklar Kilisesi).....	100
Resim 71: İsa'nın çarmıha gerilişi, vaftizi, göğe yükselişi, çocuk İsa ve çoban İsa ikonlarının bir arada olduğu örnek (MardinMor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesi).....	105
Resim 72: İsa'nın dirilişi (Mardin Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesi).....	108
Resim 73: İsa'nın dirilişi, çarmıha gerilişi ve Mort Şumni ikonu (Mardin Mor Şumni	

Kilisesi).....	111
Resim 74: İsa'nın dirilişi, çarmıha gerilişi ve Mort Şumni ikonu (Mardin Mort Şumni Kilisesi).....	113
Resim 75: İsa'nın Son Akşam yemeği (Mardin Mort Şumni Kilisesi).....	115
Resim 76: ‘‘İyi Çoban İsa’’ ve ‘‘Aziz cercis’’ (Mardin Deyrul Zaferan Manastırı...)	123
Resim 77: Nasra Şimmeshindi'nin perde üzerine işlemiş olduğu Mor Behnam ve kırk şehidin hikayesi (Mardin Sabancı Müzesi).....	119
Resim 78: Nasra Şimmeshindi'nin atölye olarak da kullanıldığı evi.....	122
Resim 79: Nasra Şimmeshindi'nin atölye olarak da kullanıldığı evi.....	123
Resim 80: Nasra Şimmeshindi'nin ikonografik figür çalışması.....	124
Resim 81: Ayinlerde kullanılan bir masa örtüsü (Mardin Kırklar Kilisesi)	125
Resim 82: Ayinlerde kullanılan bir masa örtüsü	126
Resim 83: Yaklaşık 3x2,5 m ölçülerinde son akşam yemeği sahnesi.....	127
Resim 84: Üzerinde ‘‘Vaftiz Sahnesinin’’ olduğu duvar örtüsü.....	128
Resim 85: Üstte İsa'nın göğge çıkışı, altta ise İsa'nın çarmıha gerilişi.....	129
Resim 86: ‘‘Son akşam yemeği’’ sahnesi.....	130
Resim 87: Dört İncil yazarlarından Matta'nın üzerine İşlendiği 60x60 c m ölçülerinde bir örtü.....	131
Resim 88: 1979 yılında Cemil Şimmeshindi tarafından yapılan ‘‘Son Akşam Yemeği’’	

sahnesi.....	132
Resim 90: 1978 yılında Cemil Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. Üstte “Çarmıha gerilen İsa” sahnesi altta ise Mort Şumni’nin hikayesini anlatan sahne....	133
Resim 91: Kim tarafından yaptırıldığı belirtilmeyen “Son Akşam Yemeği” sahnesi.....	134
Resim 92: Birçok Aziz ikonunun üzerinde olduğu perde.....	135
Resim 93: Nasra Şimmeshindi’nin yapmış olduğu perde.....	137
Resim 94: Üstte “Göğe Çıkan İsa” sahnesi ortada “Çarmıha Gerilen İsa” en altta ise “Çocuk İsa ve Meryem” sahneleri.....	138
Resim 95: “Çarmıha gerilen İsa” sahnesidir.....	140
Resim 96: 2003 yılında Songül Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. “çarmıha gerilen İsa” sahnesidir.....	141
Resim 97: Aziz İlyo’nun hikayesini anlatan sahne.....	142
Resim 98: Yaklaşık 150 yıllık olduğu söylenen baskı kalıpları.....	143

Tezin Başlığı: Süryani Basmacılığı ve Süryani Basmacılığında Kullanılan Motif ve İkonografik Simgeler	
Tezin yazarı: Orhan KORKUNÇ	Danışman: Yrd.Doç. S. Çiğdem KOÇAK
Kabul Tarihi: 21 Haziran 2017	Sayfa Sayısı: xii (ön kısım) + 168 (tez)
Anasanatdalı: Tekstil ve Moda Tasarımı	Sanatdalı: Tekstil ve Moda Tasarımı
<p>Günümüzde çoğunlukla yazmacılık olarak bilinen “basmacılık” aslında yazmacılığı da kapsayan daha geniş bir süsleme sanatı dalıdır. Basmacılık sanatının ismini, süslenmek istenen nesnelere üzerine hazırlanan kalıbı basarak iz bırakma mantığından aldığı muhtemeldir. Ve dolayısıyla kalıp basılarak süslenebilen bütün nesnelere basmacılık sanatının kapsamına dahildir. Yapılan araştırmalar Basmacılık sanatının ne zaman ve nerde ortaya çıktığıyla ilgili kesin bir bulguyu işaret etmese de bu gün basmacılık sanatıyla ilgili en eski bulgular Anadolu’daki Hitit kalıntılarında (M.Ö 7000) mevcuttur. Hitit medeniyeti dışında bir çok kaynağa göre Basmacılığın; başta Asur medeniyeti olmak üzere dünyanın bir çok medeniyetinde izleri bulunmuştur. Gerek ticari ilişkilerle gerek savaşlar ve işgallerle gerekse başka yöntemlerle dünyada bir çok coğrafyaya yayılan bu sanatın her coğrafyada ve medeniyette farklı bir uygulama yöntemi ve farklı bir kullanım amacı vardır. Söz konusu farklılıklar Anadolu’daki yörelerde bazen coğrafi şartlara göre bazen inançlara göre bazen de temin edilen malzemeye göre kendini göstermiştir. Süryani basmacılığının Anadolu’nun diğer yörelerinde uygulanan basmacılıkla olan farkı inanç temelli bir farklılıktır. Hıristiyanlığın Ortodoks mezhebini benimseyen Süryanilerin inançlarının anlatımında kullandıkları ikonları basmacılık sanatıyla şekillendirmesi belki de Anadolu’da icra edilen bu farklılıklardan en ilginç olanıdır.</p> <p>Ortodoks Hristiyan ibadetinin ayrılmaz bir parçası olan ikonların bu sanat dalıyla olan ilişkisinin en güçlü kanıtları olan kilise perdeleri, başta Mardin olmak üzere hemen hemen Anadolu’daki her Ortodoks Kilisesinde kullanılmaktadır. Süryani göçlerinin Anadolu’da yoğunlaşmasıyla beraber yok olmayla karşı karşıya kalan bu sanatın ve sanatta kullanılan ikonografik simgelerin anlamını tespit etmek araştırmamızın ana amacını oluşturmaktadır.</p>	
Anahtar Kelimeler: Basmacılık, yazmacılık, Süryani, ikonografi, Ortodoks	

Title of the Thesis: Assyrian Printing and Motifs, Iconographic Symbols In Assyrian Printing	
Author: Orhan KORKUNÇ	Supervisor: Assist. Prof. S. Çiğdem KOÇAK
Date: 21 June 2017	Nu. of pages: xi (pre text) + 168 (main body)
Department: Textil and Fashion Design	Subfield: Textil and Fashion Design
<p>Today, " Printing ", mostly known as kerchief, is actually a wider decorative art, including kerchief. It can be said that, the name of the Printing art is probably the result of the print of the pattern on the objects to be decorated. And therefore all the objects that can be decorated by stamping are included in the scope of the art of Printing. The investigations can not give a definitive proof of when and where the art of Printing emerged, but today, the earliest finds about the art of Printing are available in the Hittite remains of Anatolia (7000 BC). According to many sources, the traces of Printing were found not only in the Hittite civilization but also in many civilizations of the world, especially in the Assyrian civilization. This art, spreading to many geographies around the world with commerce, wars, occupations and otherways, has different style of practice and different intended use in every geography and civilization. The differences have been manifested in Anatolia regions, sometimes according to geographical conditions, sometimes according to beliefs, and sometimes according to the material provided. The difference between Assyrian Printing and other Printing in Anatolia is a belief based difference. It is perhaps the most interesting of these differences that is practiced in Anatolia that the icons used by the Assyrians in the expression of beliefs of the Christian Orthodox sect, are shaped by the art of Printing.</p> <p>Church curtains, which are the most powerful evidence of the connection of the icons that are an integral part of the Orthodox Christian worship, are used in almost every Orthodox Church in Anatolia, particularly in Mardin. The main purpose of our research is to determine the meaning of this art and the iconographic symbols used in art, which faces the disappearance of the Assyrians because they emigrate from Anatolia.</p>	
Keywords: Assyrian, Printing, Iconographic, Orthodox	

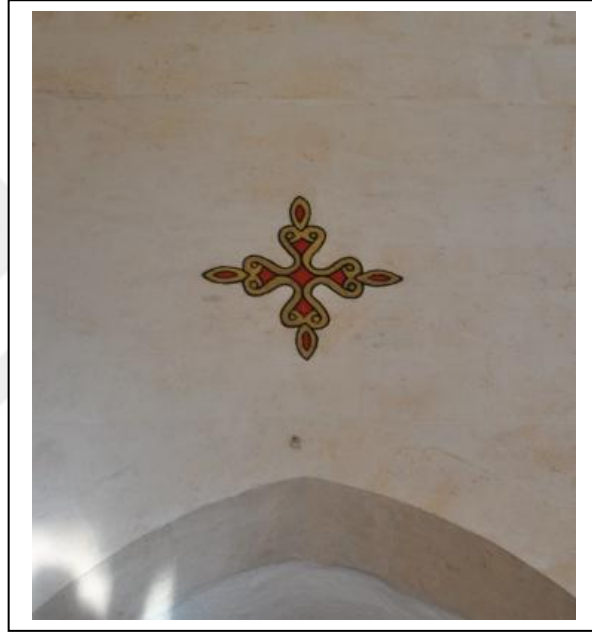
GİRİŞ

Anadolu’da birçok yörede icra edilen basmacılık sanatına her yörenin vermiş olduğu farklı bir isim vardır. Elazığ yöresinde ‘‘Çit Basma’’, Diyarbakır yöresinde ‘‘Taş Baskı’’ ya da ‘‘Tahta Baskı’’, Kastamonu yöresinde ‘‘Taş Baskı’’, Tokat ve Bartın yörelerinde ise ‘‘Yazmacılık’’ olarak adlandırılmaktadır. Basmacılık, çoğunlukla yazmacılık olarak anlaşılrsa da yapmış olduğumuz araştırmalar basmacılığın, yazmacılığı kısmen kapsayan daha geniş bir sanat dalı olduğunu göstermektedir. Basmacılığı daha sonra ayrıntılı bir şekilde anlatacağız ancak konuya açıklık getirmek için basit bir mantıkla basmacılığı tanımlayacak olursak; yatay ve düzgün bir şekilde kesilen bir ağaç parçası üzerine desen çizilir. Desenin dışında kalan yerler oyularak desen çıkıntılı hale getirilir ve bu şekilde kalıp yapılmış olur. Bu yapılan kalıp boyaya batırılarak süslemek istenen nesnenin(ağşap, kumaş, deri, farklı özelliklerdeki duvar sıvaları gibi) üzerine basılır. Yazmacılık ise kalıplar ve kalem işi çizimlerle sadece pamuk ya da pamuk oranı yüksek kumaşların süslenmesidir.

Mardin ve çevresinde yapmış olduğumuz araştırmalarda bu görüşümüzü destekler nitelikteki bulgulara rastladık. Ağşap kalıplar sadece kumaşların süslemesinde değil kumaşla birlikte Süryani Kiliselerinin duvar süslemelerinde(Resim 1), kiliselerin içindeki ağşap oturakların (Resim2) ve kiliselerdeki din adamlarının vaaz verdiği kürsülerin(Resim 3) süslemesinde kullanıldığını görmekteyiz. Bunlarla birlikte konakların duvar süslemelerinde de kullanıldığını araştırma yaptığımız bölgedeki insanlarla yapmış olduğumuz görüşmelerden öğreniyoruz. Basmacılık Sanatıyla uğraşan bir aileden gelen ve Basma sanatçısı Nasra Çilli Şimeshindi’nin torunu Metin Ezilmezle yaptığımız görüşmede Ezilmez; Mardin’de Birinci Dünya Savaşında Alman karargahı olarak kullanılan ve 200 yıllık geçmişı olan İskender Atamyran Konağının iç bezemesinin kısmen Basmacılık Sanatıyla yapıldığını ve mevcut süslemenin bu gün Almanların elindeki fotoğraflardan anlaşıldığını aktarmıştır. Yapmış olduğumuz bir başka kaynak araştırmasında ağşap kalıpların deri süslemesinde kullanıldığını da göstermektedir.

Süryanilerde ‘‘Hetmo’’ olarak adlandırılan basmacılık bazı yazılı kaynaklarda ‘‘Basmakalıp Sistemi’’ olarak adlandırılmaktadır. Ancak Osmanlı imparatorluğu döneminde bu sanat dalıyla uğraşan Süryaniler ‘‘basmacı olarak bilinirdi. Günümüzde

de birçok Süryani aile hala “basmacı” ismini taşımaktadır (www.suryaniler.com, 22.12.2016). “ Basmakalıp Sistemi” bu sanatın teknik olarak uygulama biçimidir. Bahsettiğimiz bu sanatın “Basmacılık” olarak adlandırılması bu sanatın tarihsel gerçekliğine daha uygun olacaktır. Reyhan Kaya kendi çalışmasında Osmanlılar döneminden kalma bazı minyatür örneklerinden şu şekilde bahseder: “III. Murat zamanında (1574-1595) İbrahim Paşa Sarayında Şehzade IV. Mehmet’in sünnet düğünündeki geçitte “basmacı esnafı” adını taşıyan minyatürde görülmektedir. Aynı el basması, Sürnamede basmacıların ellerindeki kalıplarla düz kumaşlar üzerine renkli şekillerde baskılar yaptıkları anlatılmaktadır.”



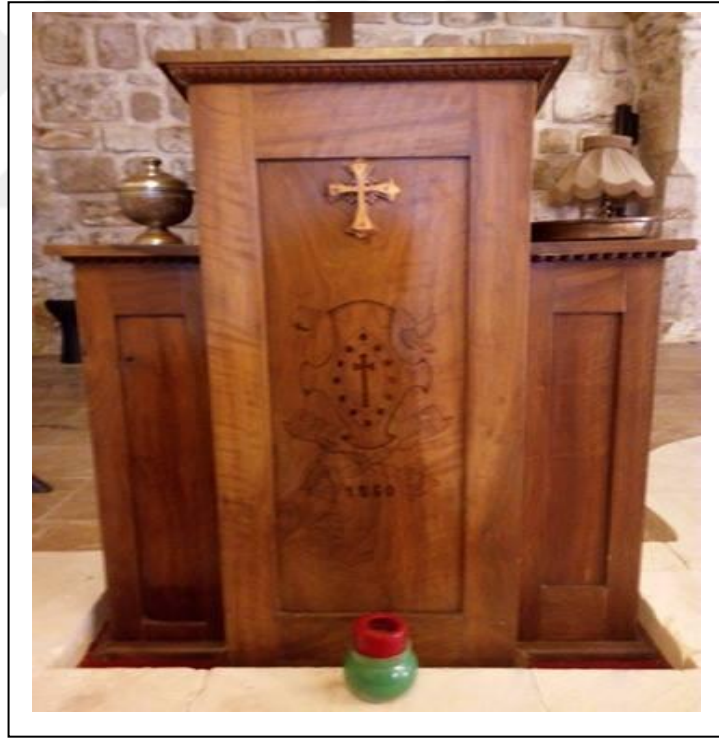
Resim 1: Duvarda kalıp baskı, (Mor Barsavmo Kilisesi Midyat).

Kaynak: Korkunç, O. 2016 Ekim Mardin



Resim 2: Mardin Protestan Kilisesindeki baskılı oturaklar.

Kaynak: Korkunç, O. 2016 Ekim Mardin



Resim 3: kalıp baskılı kürsü Mardin Protestan Kilisesi

Kaynak: Korkunç, O. 2016 Ekim Mardin



Resim 4: Kalp baskılı deri ayakkabı .

Kaynak: Tezcan, H. Diyarbakır El Sanatları cilt 1. 2012

Çalışmanın Kapsamı: Süryani Basmacılık Sanatının, Süryani Ortodoks Kiliselerinde kullanılan perde ve benzeri kumaşlar üzerindeki uygulanışı ve söz konusu kumaşlar üzerinde yapılan ikonografik simgelerin anlamı çalışmamızın ana kapsamını oluşturur. Anlatılmak istenen ana konunun temellendirilmesi için basmacılık sanatının tarihsel gelişiminden bahsedilmiş ve geçmişten günümüze Anadolu'daki yöresel farklılıklarına değinilmiştir.

Çalışmanın Amacı: Süryani Kumaş Basmacılığının, teknik olarak Türk Yazmacılık Sanatından hiçbir farkı yoktur. Ancak Süryanilerin yapmış oldukları desen ve kompozisyonlar, Türk Yazmacılığında kullanılan desen ve kompozisyonlardan farklıdır. Bu tezde; çoğunlukla bu farklılıkların anlatımı hedeflenmektedir.

Ülkemizin ve kültürümüzün farklı bir zenginliği olan Süryani Basmacılığının, inanç temelli bir değişimle şekillendiğini bununla beraber coğrafi şartların ve örf-adetlerin de bu farklılaşmada etkili olduğu çalışmamızda tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın Önemi: Bir ülkenin asıl zenginliği, kültürel zenginliğidir. Anadolu kültür mozağisinin önemli bir parçası olan Süryani Basmacılığı malesef çeşitli nedenlerle Anadolu'dan göç eden Süryanilerle beraber ülkemizi yavaş yavaş terketmektedir. Bu olumsuz gelişmeye teknolojiye gelişmelerin el sanatlarına yapmış olduğu olumsuz etkilerde eklenince kültürel çeşitliliğimizin tükenişi dahada hızlanmaktadır. Bir basma

sanatçısı olan Nasra Şimmeshindi'nin de 2016 yılında hayatını kaybetmesiyle yok olma tehlikesi daha da büyüyen Süryani Basmacılığını belgelemek bir sanatsever için önem arz etmektedir.

Çalışmanın Yöntemi: Araştırmamızın daha sağlam verilerle temellendirilmesi için Süryaniler'in yoğunlukta yaşadığı ve Süryani Basmacılığının adeta merkezi olarak nitelendirebileceğimiz Mardin'i, saha çalışmalarımızı yapmak için seçtik. Saha çalışmamızda bu sanata ilgili duyan vatandaşlarla görüşülüp bu sanat hakkındaki bilgileri kayda alınmıştır. Mardin'deki müze ve manastırlarda bu sanatın yapımında kullanılan eski basma kalıpları fotoğraflanmıştır. Mardin merkez ve Midyat ilçesinde toplam altı kilise iki manastır ziyaret edilmiş bu manastır ve kiliselerde en eskisi 1907'ye tarihlenmek üzere farklı tarihlerde yapılmış yirmi beş tane perde ve farklı amaçlarla kullanılan beş tane diğer örtü incelenmiş süslenmelerinde kullanılan ikonografik simgelerin anlamı tespit edilmeye çalışılmıştır.

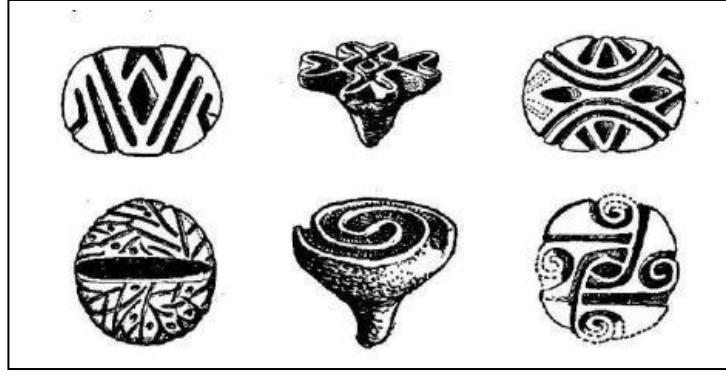
1. BÖLÜM: BASMACILIĞIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Elimizdeki kaynaklar Basmacılık Sanatının ne zaman ve nerde başladığını tam olarak bildirmese de Basmacılık Sanatını oluşturan fikirlerin geldiği kaynaklar konusunda önemli buluntular mevcuttur. Basmacılık sanatının ana malzemesi olan ahşap kalplar üzerinde Basmacılık Sanatının tarihini derinleştirecek olursak konunun derinliği yontma taş ve bronz dönemine kadar iner. Baskı biçiminin başlangıcı olarak, bu dönemlerde seramik ve kap kaçağın üstüne basit damga ve tahta parçalarıyla yapılmış desen uygulamalarını görebiliriz.(Kaya, 1988: 11)

Oluşturulmuş bir kalıpla düz bir zeminde iz bırakma mantığı çerçevesinde bu sanatı ele alırsak bu sanatı oluşturan fikirlerin temelinde aidiyeti simgeleyen mühürlerin olduğunu görürüz. Bu yüzden bu sanatın tarihsel derinliğine inerken bulunan en eski mühürleri ele almak gerekir. Reyhan Kaya'nın "Türk Yazmacılık Sanatı" kitabında yazmacılığın tarihinden bahsederken Hititlere ait mühürleri ele alması bu görüşümüzü destekler niteliktedir.

Anadolu tarihinde Anadolu topraklarına yerleşen kavimler arasında en önemli devletlerden olan Hitit devleti bu topraklar üzerinde Hitit Sanatı'nı oluşturmuştur. 1964 yılında yapılan arkeolojik kazılarda bulunan "mühür" şeklindeki kalıplar Hititler' in M.Ö. 7000 yıllarında kalıpla baskı yapmasını bildiklerini göstermektedir. Tarih boyunca kültürlerin, medeniyetlerin arasında köprü görevi yapmış Anadolu'da yaşamış ilk uygarlık olan Hititler' e ait olan, pişmiş kilden yapılmış, çok sayıda mühür ve damga bulunmuştur. Bazı kaynaklarda helezoni ve dört yapraklı çiçek biçiminde olan bu kalıplarla, ilk basma örneklerinin yapıldığı savunulmaktadır (Kaya, 1988: 11).

Baskı tarihinde önemli bir yer bulunan, aidiyet simgesi olan mühürler ise M.Ö. 5000 yılının sonlarında da karşımıza çıkıyor. Eşyaları üzerini süslemek için kullanılan mühürlerin ilk kullanımının kişisel olduğu düşünülüyor. Mezopotamya Suriye ve İran'da damga mühür şeklinde olan mühürler IV. yüzyılın sonunda silindir mühür şeklinde görülür (Bengisu, 2013: 14).



Resim 5: Hitit sanatına ait mühür biçimindeki kalıplar James Mellaat (Çatal Höyük Stadt aut der Steinzeit).

Kaynak: Kaya, R. Türk yazmacılık Sanatı 1988: s.11.



Resim 6: Murşili'nin (MÖ. 1282-1275) Mühür Baskısı, Boğazköy

Kaynak: Bengisu, H. İletişim Tasarım- Tasarım İletişim Konulu Uluslar arası Sempozyum Bildirimi, 2013: 14

Hitit mühürlerinden yaklaşık 2000 yıl sonra Mezopotamya, Suriye ve İran da karşımıza çıkan mühürlerin daha karmaşık desenli olduklarını ve üzerlerinde hayvan figürlerinin olduğunu görmekteyiz. Hatice Bengisu'nun da çalışmasında belirttiği gibi bu mühürler silindir şekilde yapılmıştır. Yaş kil tabletler üzerinde döndürülerek kazıma tekniğiyle üzerlerinde yapılmış figürlerin tablete geçmesi sağlanırdı. (Resim 6)

Üç boyutlu eserler üzerinde de kullanılan mühür baskılara sözleşme, antlaşma ve kapı kanatlarında rastlanır (Bengisu.2013: 14).

Baskı tekniğinin genel özelliklerini yansıtan seramik kaplar üzerine yapılmış düzenlemelerin süslemelerinde çeşitli kültürlerden etkilenildiği görülür. Sibiry'a'da, Orta Asya'da, Kafkaslarda, Mezopotamya'da, Eski Mısır'da bu türün sayısız örnekleri bulunmuştur. Bu taktiğe uygun bir yöntemle el becerisine dayalı olarak, kilim desenlerini andıran çeşitli desenlerin duvar resmi olarak, Çatal Höyük yapılarının duvarlarına yapılması ilginçtir. Belirli aralıklar devam eden çizgiler, hatlar, bunların aralarında bulunan sembolik figür ve geometrik motiflerin uygulaması, baskı tekniğine yakın bir ifade göstermektedir(Karaoğlu, 1999: 17).

İncelediğimiz kaynaklar ve kazılarda karşılaşılan bulgulara göre baskı tekniği, belli bir kronolojik sıralamaya göre gelişme göstermektedir. M.Ö VI. yüzyıldan önce kumaş üzerine basılmasıyla ilgili herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Bu tarihe kadar duvar süslemelerinde, kapı kenarlarında, çanak çömleklerde ve kil tabletlerde kullanılmıştır. Reyhan Kaya, M.Ö VI. yüzyılda Rusya'da bulunan ve kumaş baskı tekniğinin öncüleri olarak kabul edilen kumaşlar için şunları söylemektedir:

“Ele geçen bulgulardan anlaşıldığına göre resimlendirilmiş kumaşlar baskı tekniğinin doğrudan doğruya öncüleri olarak kabul edilebilir. M.Ö VI. yüzyıla ait olup Rusya'nın Kuban bölgesindeki bir savaşçı mezarında bulunan resimli tabut örtüsü bu düşüncüyü doğrulamaktadır.” (Kaya, 1988: 10).

Yunan tarihçisi Herodot tarihsel çağlara atıfta bulunduğu yazılarında M.Ö 484-425 yıllarında Hazar Denizi yakınlarında yaşayan ulusların doğal bitkilerden elde ettikleri boyalarla kumaş üzerine hayvan figürleri çizerek bunlardan yapılmış giysileri kullandıkları yazılmaktadır (Kaya, 1988: 10).

Buraya kadar yazdıklarımız kalıp baskının, kumaş üzerine basılması sürecinden önce nelerin süslemesinde kullanıldığını ya da kalıp baskının kumaşa basılmasına öncülük eden bulgular ve görüşlerdir. Kalıp baskının kumaş üzerinde kullanıldığını gösteren en eski ve somut bulgulardan bahsedecek olursak:

İki bin yıl önce yaşamış coğrafyacı Strabon da Yunanistan'da Hint baskı kumaşlar satıldığını yazmaktadır. Konuyla ilgili olarak Ozan Homer ve Vergil (M.Ö. 70-19) ve Romalı tarihçi Sicilus (M.Ö. I. yılın sonu) buna benzer şekilde kumaşın baskı yöntemiyle süslendiğini anlatmaktadır. Şimdilik bilinen en eski baskı örneği 1984

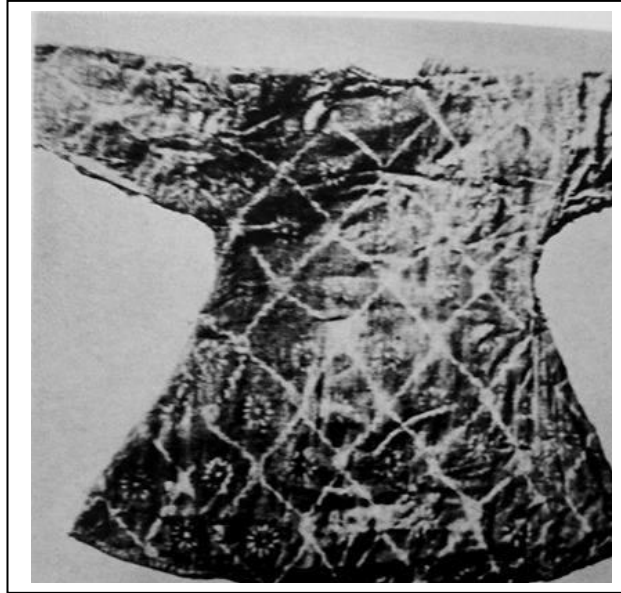
yılında Mısır Achmin- Panapolis'te yapılan kazılarda bulunan bir çocuk entarisidir. Tahta kalıplarla bez üzerine basılan bu örnek M.S VI. yüzyılda tarihlenmektedir. Söz konusu olan bu çocuk entarisinin, yüzeyi baklava dilimleri şeklindeki bir desenle doldurulmuş, her dilimin merkezine birer yıldız basılarak düzenlenmiştir.(Resim 7) (Karaoğlu, 1999: 18)

Kompozisyon bakımından önce yıldızlar kumaşın yüzeyinde dağıtılmış sonra baklava ağını oluşturan çizgiler, dalgalı çizgi kalıplarıyla birleştirilmiştir. Ve sonunda birleşme noktalama yuvarlak damga şeklindeki kalıp baskılarla bütün desen oluşturulmuştur.(Kaya, 1988: 10)

Kumaş üzerine baskı tekniğinin uygulandığı daha eski bir örnek sonraki yıllarda bulunur mu bilinmez ancak M.S. VI. yüzyılda bulunan bu çocuk entarisi kumaş üzerine baskı tekniğinin uygulandığının kesin kanıtıdır. Achmin'de yapılan kazılarda bulunan başka kumaş örnekleri ile birlikte bulgular arasında karşılaşılan ahşap kalıplarda mevcuttur. M.S. VII. ve VIII. yüzyıllara ait olduğu düşünülen bu bulgularda kalıp baskı tekniğiyle birden fazla rengin aynı kumaşa kullanıldığı anlaşılmıştır. Bulunan numune kumaş örnekleri arasında Davut'un yıldızı olarak bilinen yıldız motifi belirgin bir şekilde gözükür. Bulgular arasındaki silindir kalıp daha önce bahsettiğimiz, Mezopotamya, İran ve Suriye bölgelerindeki silindir mühürlerle benzerlik göstermektedir. Bu silindir iki yüzlü olup altında her iki yüze ait pozitif baskı biçimleri yer almaktadır. Ve yine bulgular arasında dikkatimizi çeken bir diğer ahşap kalıp ise Antik Mısır'da güneş tanrısı Ra'yı temsil eden tavus kuşu figürünün ahşap kalıba işlenmesidir. Reyhan Kaya'nın VII. ve ya VIII. yüzyıla ait olduğunu söylediği bu kalıbın üzerinde antik dönemlere ait sembolik bir figürün olması Mısır'ın antik dönemlerden devraldığı kültüre sahip çıktığını göstermektedir (Resim 8).

Kumaşı fırça aracıyla boyama ve kalıpla basarak desenlendirme Mısırdaki Abbasi Fatimilerde de görülür. Bu devirdeki keten kumaşların üzerindeki yazıların ve ya süslemelerin çoğunun tekniği fırça ile boyama ve kalıpla baskıdır. Kahire Müzesinde bulunan altı tekstil parçasındaki dekorasyon, kuyu kahverengi mürekkep ve kumaş kalem ile çizilmiş, kısmen da yaldızlanmıştır. Abbasilere ait olan kumaşlardan biri dikdörtgen bir pano şeklindedir ve IX. yüzyılda kuramının bölüm başlıklarını göstermektedir. Bunların muhtemelen Mısır dokuma atölyelerinin bir işareti olduğu tahmin edilmektedir. Çeşitli pamuk kumaşlarla İkat(kumaş dokunmadan önce iplikler

üzerine bağlama suretiyle uygulanan bir boyama metodudur.) tekniği denilen bir boyama metodu kullanılıyor ve bunun üzerine altın yaldızı ve siyah konturlarla kufi yazı yazılarak bezeniyor. Kahire Müzesindeki parçalardan birinin üzerinde X. yüzyılda yaşamış olan Yemen prensi Rassid'in ismi yazılmaktadır. Birçokları IX. ve X. yüzyıllardaki Abbasi halifelerinin isimlerini taşır. El ile desenlendirilmiş bu kumaşlar arasında ilk Fatimi devrinin dikkate değer parçaları mevcuttur. Bunlar çok renkli duvar halılarındaki kuş, arabesk ve kufi (İslam süsleme sanatlarında yazıyla süsleme üslupları) yazılarını hatırlatır. Kumaş üzerine uygulanan bu mühür baskı desen teknikleri ilkel çağlarında kullanılmış daha sonra Avrupa'ya yayılmış ve özellikle Almanya'da gelişme göstermiştir. Arap dokumacılar kumaşlarının baskısında ahşap mühürler ve kalıplar kullanmışlardır. Çoğunlukla müzedeki parça üzerinde görüldüğü gibi tüm yüzeyi kaplayacak şekilde altınla arabesk olarak desenlendirilmiştir. X. yüzyılda ender bulunan çok ince kalitedeki keten kumaş üzerine birbirini kesen kareler içindeki boşluklarda altın yaldızı ve kahverengi aslan figürü basılarak kumaşın yüzeyi kaplanmıştır. (Resim 8) de görülen örnekte altı kalıp kullanılmış; dört tanesi aslan biri kare formlardan oluşan fon, diğeri de karelerin kenarında bulunan küçük dairelerden oluşan bordür içindir. Bu çok süslü baskı kumaşlar, duvar halısı olarak altın ipliklerle dokunmuş veya işlenmiş kumaşların yerine kullanılmıştır (Kaya, 1988: 14, 15).



Resim 7: Antik çocuk giysisi M.S. IV. yüzyıl Achmim.

Kaynak: Kaya, R. Türk Yazmacılık Sanatı 1988: 12.

İslam dini resmi ve heykeli hoş karşılamadığı için İslam süsleme sanatlarında daha çok bitkisel ve geometrik bir süsleme anlayışı ön plana çıkmıştır. Bitkisel ve geometrik süslemeler kadar olmasa da hayvan figürlerinin de İslam süsleme sanatlarında yer aldığı bilinen bir şeydir. Ancak kullanılan hayvan figürleri stilize edilerek (üsluplaştırılarak) hayvanın gerçek silüeti ile süslemede kullanılan figür arasına bir mesafe konulmuştur. Yukarıda belirttiğimiz gibi Reyhan Kaya (Resim 8) den ayrıntılı bir şekilde bahsetmiştir. Ancak Reyhan Kaya'nın dediklerine ek olarak, dünyanın her tarafında çoğunlukla güçlü olmayı simgeleyen aslanın bu örnekte kullanımını da muhtemelen yine aynı sebeptendir. Bu örnekteki aslan figürü de İslam süsleme sanatlarına uygun olarak stilize edilerek kullanılmıştır.



Resim 8: Achmim'den çeşitli kalıp ve antik kumaş örnekleri M.S. VII. VIII. Yüzyıllar

Kaynak: Kaya, R. Türk Yazmacılık Sanatı 1988: 13

“Basmacılık sanatıyla ilgili kalıntılar uzak doğuda, orta doğuya göre biraz daha yakın tarihlerde bulunmuştur. Tahta kalıpların mürekkeplenip kâğıda veya ipeğe bastırılması Çin’de M.S 105 yılında kağıdın bulunmasıyla başlar. Taoist keşişlerin kötü ruhları uzaklaştırmak için ahşap mühürler kullandıkları bilinir. VII ve VIII. yüzyıllarda bu tutum sanat amacı güden bir nitelik kazanmıştır. Daha sonra 845 fermanı ile Çin’de meydana gelen katliamlardan kurtulan keşişlerin birçoğu Japonya’ya gitmiştir. Japonya ise zaten ilgiyle izlediği bu sanatı büyük bir sevinçle karşılamıştır. Daha sonra bu teknik Japonya’nın merkezi Nara’da büyük bir gelişme göstererek Çin’i tekrar etkilemeyi başarmıştır. Bu dönemde görülen, ipek ve deri üzerine; kuş, kelebek, bitki ve çiçeklerden meydana gelen baskılar günümüze kalmıştır.(Resim 10)

XV. yüzyıldan önce de Avrupa ağaç kalıplar kullanılarak baskı yapmasını biliyordu. Bu kumaş basım işi idi. Kumaş üzerine ağaç kalıp süsleme yapma işinin en eski örneği M.S. VI. asırda Kopt (Mısırda III. yüzyıldan IV. yüzyıla dek gelişen sanat üslubu) sanatından gelen bir kalıptır. Ağaç kalıp kullanılarak yapılan Hint kumaşlarının Büyük İskender’den önce Ortadoğu’ya Finikeliler tarafından getirildiği ve Arap’lar, Venedikliler ve Cenovalılar tarafından Avrupa’ya taşındığı bilinmektedir. Kumaş basımında Avrupa’da ilk bulunan kalıbın 1350 yılında yapıldığı sanılmaktadır. 1370 tarihinde oyulmuş bir kalıpta konu siyah çizgi halinde ifade edilmiştir. Orta çağ kuyumcuları aynı zamanda kalıp oyma sanatçıları idiler; her türlü kalıbı oycak bilgi ve becerileri vardır” (Karaoğlu, 1999, 20).

Hülya Karaoğlu’nun doktora tezinde bahsettiği dönemlerde(1350 yani Ortaçağ) Avrupa’da ahşap kalıpların kullanıldığını destekleyen bilgilere Reyhan Kaya’nın Türk Yazmacılık Sanatları kitabında rastlıyoruz. İlgili bölümü Reyhan Kaya şu şekilde aktarmıştır: “Ortaçağın Zeugdruck (tahta kalıpla baskı) teknolojisinin örnek kaynağı olarak fresk resim ustası Cennino Cennini’nin –libro dellarte otrattato della pittura- (resim sanatı teknikleri) adlı kitabında ayrıntılı açıklamalarını buluyoruz. Kitap çeşitli sanat tekniklerinden bahsediyor. İçindeki İtalyan sanat atölyelerinin teknik özellikleri ilginçtir. 173. paragrafta kumaş üzerine resim yaparak desenlendirmede baskı tekniği etraflıca anlatılır. Cenini bu bölümde baskı tekniği için gerekli olan tahta oyma kalıptan bahseder”(Kaya, 1988:17).

Cennini'ye göre kıvamlştırılmış boya muhtemelen deriden yapılmış bir eldiven ile kalıplara sürülüyordu. Kalıbın yükseltilmiş kısımlarında boyar maddeler, akmaması için nişasta veya kitre patı ile karıştırılırdı. Cennini'nin kitapta gösterdiği gibi modellerin ana çizgisi kalıp ile basıldıktan sonra öbür renkler fırça ile kumaş üzerine sürülürdü. Daha sonra ilave renkler kalıpla basılıyor. (Kaya, 1988: 16). Avrupa'nın bu sanatla tanışması çevresine göre(Mısır, Mezopotamya, Anadolu...) çok geç olsa da Avrupa'da Ortaçağdan kalma bir sanat kitabının bu sanattan bu kadar ayrıntılı bahsetmesi ilginçtir.



Resim 9: Fatımi ve Abbasilere ait el baskılı keten kumaş M.S. X. Yüzyıllar

Kaynak: Kaya, R. Türk Yazmacılık Sanatı 1988: 15

Reyhan Kaya'nın Avrupa'da ahşap kalıbın ilk nerde ve ne zaman başladığıyla ilgili bir diğer görüşü de yine aynı kitapta şu şekilde geçiyor: "Avrupa'da tahta kalıpla baskı tekniğindeki ilk gelişmeler XI-XII. yüzyıllar arasında aşağı Ren bölgesinde başlar. Ticaret yolu olan Ren nehrinin güney ve kuzey yörelerine bu tür baskı kumaşlar çok tanınmıştır. Bu bölgede çeşitli manastırlarda Hıristiyanlaşma hareketi kültürün yükselmesine hizmet etmiştir. Bu manastırların iç süslemelerinde tahta kalıplarla basılmış kumaşların kullanıldığı görülmektedir." Hıristiyan inancının bu sanatı koruduğunun ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğimiz Süryani kilise örtülerinde göreceğiz.



Resim 10:Japon ve ya Çin ipeği üzerine çiçeklerden demetler basılmış ve elle renklendirilmiş bir rahip elbisesi İtalya XVIII. Yüzyıllar

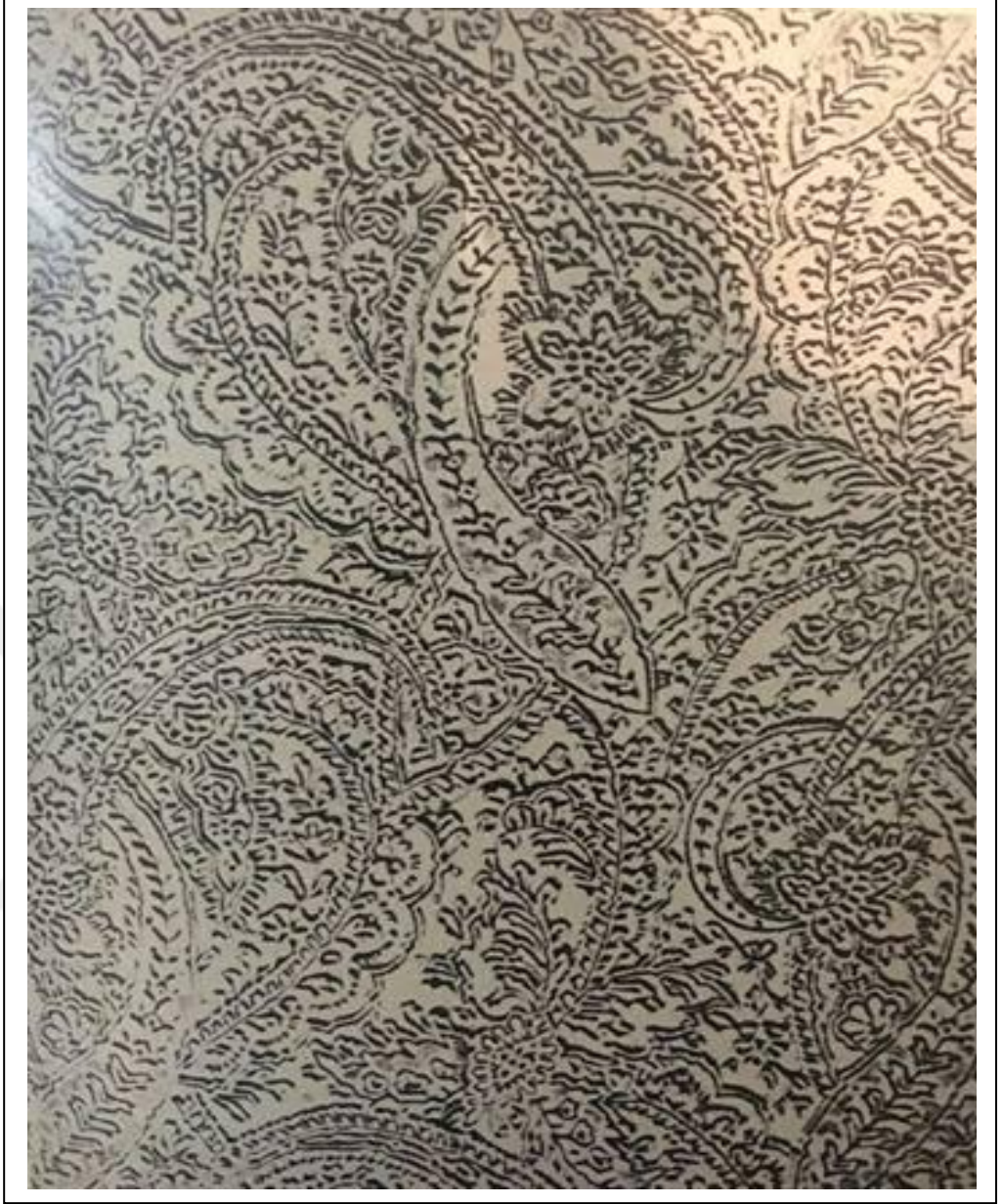
Kaynak: Kaya, R. Türk Yazmacılık Sanatı 1988: 26

Yapılan araştırmalar kalıp baskı tekniğini farklı bölgelerde farklı tekniklerle ve farklı malzemelerle uygulandığını göstermektedir. Hindistan ve Java'da uygulanan bir teknikten bahsedecek olursak: Mavi veya kırmızı keten kumaşlar üzerinde beyaz kalmış çizim ve süsleridir. Beyaz ketene renksiz fakat emici bir solüsyonla desen çiziliyor ve kumaş kısa bir süre için boya dolu kazana batırılıyor. Çizilmiş boş satıh boyayı emiyor, renksiz maddenin örttüğü kısımlar ise boyayı almıyor. Aynı teknik Mısır'da balmumu uygulanarak kullanılmıştır. Orta Asya ve Hindistan'da buna benzer bir teknik farklı bir malzemeyle kullanılmıştır. Pamuklu kumaşların üzerine desenler, tahta kalıpların killi

kırmızı bir toprağa bastırılarak basılması ile yapılır. Bu kumaş bir boya kazanına daldırıldığı vakit desenli kısımlar boya almazlar. Sonradan yıkanmak suretiyle üzerindeki killi toprak giderilir. Eğer çok renkli bir yüzey isteniyorsa bu işlem diğer boyamalarla aynen tekrarlanır (koç, 2010: 16).

Romanesk çağının sonlarında Gotik ve Rönesans dönemlerinde Almanya'da pozitif basılmış kumaşlarla büyük çapta üretim yapıyordu. Ancak rezerve baskı XVII. yüzyılda tekrar ortaya çıktı. Bu pozitif baskılar İtalya'da, Fransa ve Hollanda'da dokunmuş simli kumaşların (brokarların) yerini tutuyordu. Onların baskı modelleri dokuma desenlerinin iyi birer örneği olmakla beraber, aynı zamanda zengin desenli Bizans, İtalyan ve Arap ipekli brokarlarının birer tekrarı ve ucuz kopyasıdır. Yoksul din adamları ve derebeyleri bunlarla kıyafetlerini süslüyorlardı. Fakir kiliseler de ise mihrap ve duvarlar bu tip kumaşlar ile kaplanıyordu. Bu eski pozitif baskılar, pigment baskısı diye adlandırılan guruba dahildirler yani az veya çok dağıtılmış erimeyen renklerin (pigmentlerin) kumaş üzerine fikse edilmesi (sabitleşmesi) ile elde edilirler (koç, 2010:16).

Pigment elyafın üzerine yapışan, fakat elyafın içine geçmeyen boyalardır. Sabitleştirilme boyar maddenin çeşitli malzemeler ile yapıştırılmasıyla olur. Fon rengi boyalı kumaş şöyle işlenir: Yapışkan bir sıvı olarak desen basılır, altın, gümüş, cam tozu veya ipeğe benzer tozlar kuruma esnasında kalıpla basılmış olan kumaş üzerine serpiştirilmek suretiyle yapıştırılırdı. Direkt baskıda keten yağlar, en eski birleştirici madde olarak kabul edilir. Bunlar zamanla sertleşir ve renkleri dokuya bağlarlardı (Koç, 2010: 12).



Resim 11: Avrupa’da Mavi Baskı Tekniğinde kullanılan metal kalıp. Türk deseni.

Kaynak: Kaya, R. Türk Yazmacılık Sanatı 1988: 17

1.1. Basmacılık Sanatının Anadolu'da Gelişimi

Her köşesinde farklı uygarlıklara ait farklı birer tarihi dokunun bulunduğu Anadolu; 12 bin yıllık Göbeklitepe'deki kalıntılarıyla ve 9 bin yıllık Çatalhöyük'teki kalıntılarıyla nasıl bir tarihi derinliğe sahip olduğunu göstermektedir. Anadolu'da yaşayan uygarlıkları sıralayacak olursak: Tarihte ilk yazılı antlaşmayı yapan Hititler, tapetes adı verilen kilim ve halılarıyla ünlü olan Frigyalılar, ilk parayı kullanan Lidyalılar, tarihte, matematikte, tıpta önemli aşamalar kaydeden İyonyalılar, madenciliğiyle ünlenen Urartular ve günümüz Türkiye'sine kadar daha niceleri... Bütün bunlarla beraber bütün tarih boyunca hem önemli ticaret merkezlerinin olduğu hem de önemli ticaret yollarının geçtiği bir coğrafyadır Anadolu. Elbette bu kadar çok uygarlığın yaşadığı bu coğrafyada kültür zenginliği kadar küldür karmaşası da olur. Şüphesiz bu coğrafyada doğan ya da başka coğrafyalarda doğup bu coğrafyada gelişme gösteren her sanat dalında bu coğrafyada yaşayan birden fazla uygarlığın etkisi vardır. Hatta ticari ilişkiler, savaşlar, işgaller gibi unsurlar göz önünde bulundurulursa başka coğrafyalarda yaşayan uygarlıklarında bu coğrafyada doğan bir sanat dalına etkileri olabilir. Bu sebeplerden dolayı Basmacılık Sanatından bahsederken bütün bu olasılıkları göz önüne alarak değerlendirilmelerde bulunulmalıdır.

Reyhan Kaya'nın da belirttiği gibi yapılan kazılarla anlaşılıyor ki basmakalıp tekniğinin Anadolu'da ilk uygulayıcıları Hititlerdir.(Resim 5) deki örnekler de bu görüşün somut delilleridir. Hititlerden sonra Türklerin Anadolu'ya gelmesine kadarki süreçte, basmakalıp sisteminin Anadolu'da nasıl bir gelişme gösterdiğiyle ilgili henüz bir belge ya da delil olabilecek bir bulguya rastlanmamıştır. Ancak Türkler Anadolu'ya gelmeden kalıp basma tekniği Anadolu'da Ermeni ve Süryani ustalar tarafından kullanıldığı kuvvetle muhtemeldir.

Türk yazmacılık sanatının bugün elimizde kalan örnekleri, Osmanlı İmparatorluğu döneminin XVI., XVII., XVIII. ve XIX. Yüzyılların ait örneklerdir. Halen yurdumuzun çeşitli bölgelerinde yazma sanatı devam etmektedir. Bu çerçevede yapılan yazmalar desen, kompozisyon ve renk yönünden bölgesel olarak farklılıklar gösterirler. Evliya Çelebi, XVII. Yüzyılın ortalarında yazmış olduğu kitabında, İstanbul yazmacıları hakkında eski deyimle "Esnafı nakkaşını yağlıkcıyan" tabirini kullanarak, yazıya şöyle devam ediyor; Bunlar yumayun bezler üzerine siyah kalemkâr ederler, 20 dükkân, 20 nefer olarak çalışırlardı." (Koç, 2010: 24).

XVI. yüzyıldan kalma, Topkapı Sarayı'nda bulunan iki tılsımlı gömlek ve Türk-İslam Eserleri Müzesi'ndeki Sultan II. Beyazıt'ın tılsımlı gömleği, yazmaların günümüze ulaşan başka örnekleridir. Çeşitli müzelerde sergilenen örneklerin ortak özellikleri bu eserlerin saray atölyelerindeki yazmacıların ve işlemecilerin ortak ürünleri olduğunu gösterir. Ayrıca bu örnekler yazmacılığın sancaktan giyim eşyası kadar birçok alanda uygulandığının da göstergesidir. (ÖZGÜR,T. www.agaclar.net, 29.12.2016.)

“Diğer yazılı bir kaynak da yazmacılık sanatı eskiden yalnızca Tokatta hastı, başka yerde yazma yapmak yasaktı. Tokat Valide Sultana Has olduğundan ve yazmacılığın gelirleri de Tokat Hassına ait olduğundan bu gelir kaynağının aklanmaması için başka yerde yazma yapılmasına müsaade edilmezdi.

İstanbul yazmaları en güzel örneklerini XVII. XVIII. ve XIX. Yüzyıl içinde vermiştir. Bu dönemde gerek desenlerin zerafeti, gerek renklerin haslığı ve güzelliği ile ün salmış olan İstanbul yazmaları, bol miktarda Balkan ülkelerinde ihraç edilirdi. Bu gün İstanbul'da Üsküdar, Samatya, Yedikule ve Kâğıthane semtlerinde atölyelerine rastlanan yazmacılık sanatı artık eski geçerliliğini ve güzelliğini hayli yitirmiş olarak devam etmektedir.

III. Murat zamanında (1574-1595) İbrahim Paşa Sarayında Şehzade IV. Mehmet'in sünnet düğünündeki geçitte basmacı esnafı adını taşıyan minyatürde görülmektedir. Aynı el basması, Sürnamede basmacıların ellerindeki kalıplarla düz kumaşlar üzerine renkli şekillerde baskılar yaptıkları anlatılmaktadır. Sarayın kullandığı kumaşlarda boya ile yapılan baskıların üzerine ayrıca altın ve gümüşlü motifler basılmıştır. Halen, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan, III. Murata ait mavi canfes kaftanın ipek astarı üzerine ay motifleri, yüzüne de büyük altın benekler basılmıştır.” (Koç, 2010: 24).

“İnciciyan ‘18. Yüzyılda İstanbul’ isimli eserinde, Damat İbrahim Paşanın imarında önce Bebekte basmacılar kârhanesi olduğunu, şimdi ise tülbentten rengarenk ve nakışlı yemeni imal eden basmacıların büyük kısmının Yenikapı'da surun arkasında, bir kısmının da Üsküdar'da olduğunu belirtmiştir. Ayrıca İnciciyan kitabında; Kuzguncukta Serkis kalfanın kendi ismi ile tanındığını, daha sonra ise imalathanesinin Üsküdar'a nakledildiğini yazmaktadır.

S. Sarraf-Hovannesyanyan, İstanbul Tapoğrafyası adlı eserinde 1782 yangınında Yenikapı dışındaki Basmacılar Kârhanesinin yandığını söylemekte ve İnciciyanı doğrulamaktadır.

Eremya Çelebi K m rciyan İstanbul Tarihi- XVII. Yüzyılda İstanbul isimli eserinde  ırpıcı adı ile tülbent yıkayıcılarından bahsetmektedir. Eserde Rumelihisarda kadınların denizde çamaşır yıkadıklarını belirtir. Yazmalar, tuzlu suda boyalarının sabitlenmesi için bekletilip yıkandığından kitapta sözü edilen çarpıcı olarak bahsettiği kişilerin yazma yıkayıcıları olma olasılığı sanılmaktadır. Deniz kıyısına yakın yerlerde yazmacılık, yapılan işlemler sonrası deniz suyunda yıkanmakta ve akması gereken boya sonrası fikse görevi görerek daha sonra boya vermesi  nlenmiş olmaktadır. P.Lecomte, eserinde yazdığı gibi; tekrar tekrar deniz suyunda yıkanan baskı yapılmış kumaş, daha sonra satışa sunulmaktadır. Yine aynı eserde tek sefer yıkanan ya da yıkanmayan baskılı kumaşların taklit olarak adlandırıldığı aktarılmaktadır.

P. Lecomte ‘‘Türkiye’de Sanatlar ve Zeneatlar’’ adlı eserinde 19.yüzyıl sonlarında kalemkar sanatçıların Kandilli, Kuzguncuk ve Arnavutköy’de ikamet etmekte oldukları ve bu kişilerin el işi yaptıklarını yazmaktadır. Renklerin mısır çarşısından alındığını, fırça kullanarak, kumaş olarak da önce Bursa’dan gelen Mermerşahi (T lbentten kalın, patiskadan ince bir cins kumaş) ya da Muslin (iyi derecede emici özellikleri olan yıkandık a yumuşayan bir tür tülbent bez)  zerine daha sonra da Manchester’den gelen t lbentlerin üzerine küçük kaplardaki boyaların kullanılarak desenler işlendiğini belirtir. Bu işlemelerin Samatya, Kumkapı ve Yenikapı’da taklitlerinin yapıldığını ve ancak desenleri  vreleyen siyah çizgi aralığı ile ayırt edilebildiğini ayrıca gerçek olanların kuruduktan sonra  c ayrı zamanda denize batırıldığını, taklitlerinin ise bir kere batırıldığını belirtmektedir.’’ . (Koç, 2010: 26)

1.2. Anadolu’da Bölgesel  zelliklere Göre Gelişen Basmacılık

Anadolu; farklı coğrafi şartlara sahip bölgeleri olmakla birlikte, farklı gelenek-göreneklerin, farklı inançların yaşandığı bir coğrafiyadır. Anadolu’nun her köşesindeki bu farklılıklar, Anadolu’daki her sanata yansıdığı gibi basmacılık sanatına da yansımıştır. Basmacılık sanatının geçmişte yapıldığı ve günümüzde hala basmacılık sanatının yapıldığı belli başlı şehirlerden bahsedecek olursak:

1.2.1. Tokat Yöresinde Basmacılık

Tokat yazmalarında kompozisyonu oluşturan motiflerde doğaya yakın bir anlatım şekli vardır. Meyvesi bol olan yörede kiraz ve elmalar, çiçekler yazma kompozisyonlarının ilham kaynağı olmuştur. Yazmalarda genellikle koyu renkler kullanılmıştır. Koyu kırmızı, bordo, patlıcan moru, koyu kahve, siyah renkler kompozisyona hakimdir. Bölgesel renk özelliklerini, bazı renklerin kullanılış sebeplerini daha çok çevre halkının yaşantılarında aramak doğru olur. Tokat yazmaları çoğunlukla koyu zemin üzerinde çok renkli bir anlayışta olup, geleneğe bağlı sağlam bir renk çeşitliliği sergiler (Karaoğlu, 1999: 30).

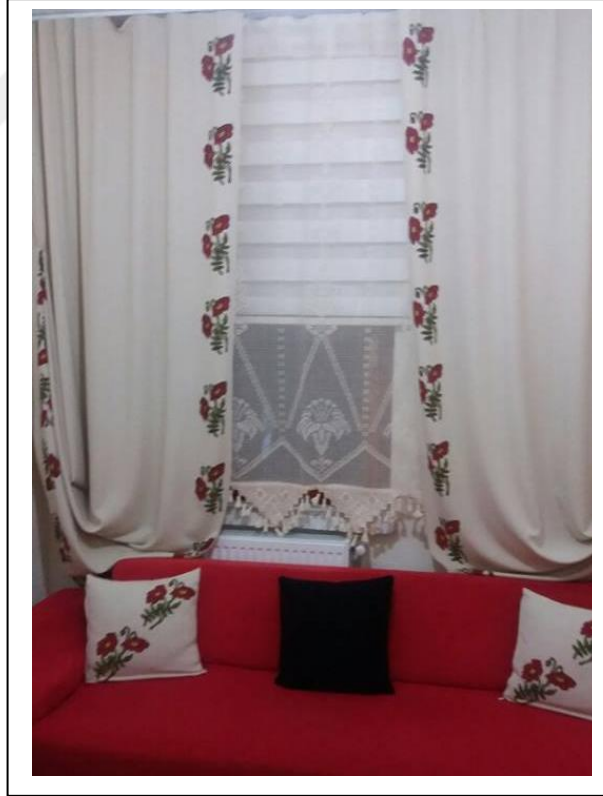
Tokat yazmacılığında ‘‘basmakalıp tekniği’’ ve ‘‘firça aracı ile boyama tekniği’’ beraber başörtülerinin süslenmesinde kullanılmıştır. Bu yüzden Anadolu’nun birçok şehrinde olduğu gibi Tokat’ta da bu sanatın adı başörtülerle özdeşmiştir. Bu sebepten ötürü başörtülerin ‘‘yazma’’ olarak adlandırıldığını düşünmekteyiz. Geçmişte Tokat’ta bu sanat başörtüsüyle özdeşleştirilse de günümüzde birçok tekstil ürününün süslenmesinde kullanılır.(Resim 13, 14, 15) Kompozisyonlar, süslemenin yapıldığı tekstil ürünlerine göre değişmektedir. Ancak basmakalıp tekniğinin uygulandığı tüm tekstil ürünlerde, genellikle geometrik şekillerin ya da bitkisel motiflerin oluşturduğu bordürler ana süslemeyi çevrelemektedir.



Resim 12: Renk sınırı olmayan Tokat yazmaları.

Kaynak: yazma.rehbersitesi.com, 31.12.2016.

Türklerin İslamiyet'e geçişiyle birlikte Türk süsleme sanatlarında yeni gelişmeler olduğu tartışmasızdır. Geometrik şekillerin ve yazının süsleme sanatlarında ağırlıklı olarak kullanılması Türklerin İslamiyet'i kabul ettiklerinden sonraki dönemlerde görülür. Bunu sebebi ise daha önce belirttiğimiz gibi İslamiyet'in süslemede figürün kullanılmasını hoş karşılamamasına bağlanır. Ancak buna rağmen İslamiyet sonrasındaki süsleme anlayışında İslamiyet öncesi etkileri görmek mümkündür. İslamiyet öncesindeki Asya Hun Devleti döneminde ortaya çıktığı düşünülen bir süsleme üslubu olan "hayvan üslubu" Selçuklu ve Osmanlı Devletleri döneminde olduğu gibi günümüz Türkiye'sindeki süsleme sanatlarında da etkilerini sürdürdüğünü görüyoruz. Tokattaki basmacılık sanatında ve Anadolu'nun birçok yöresindeki süsleme sanatlarında bunun örneklerini görmek mümkündür. Bu gün Tokat ahşap kalıplarına oyularak yapılan ve birçok tekstil ürününün süslemesinde kullanılan "hayat ağacı, geyik ve birbirinden farklı kuş figürlerinin" İslamiyet öncesi ortaya çıkan "hayvan üslubunun" etkileri olduğunu düşünmek yanlış olmaz. (Resim 16, 17)



Resim 13: Tokat ahşap kalıp baskılı perde ve kırlatlar.

Kaynak: Kalıp boya baskı ustası Hüseyin Şaşmaz'ın çalışması. 2016, Tokat.



Resim 14: Tokat ahşap kalıp baskılı giysi.

Kaynak: Kalıp boya baskı ustası Hüseyin Şaşmaz'ın çalışması. 2016, Tokat.



Resim 15: Tokat ahşap kalıp baskılı masa örtüsü.

Kaynak: Kalıp boya baskı ustası Hüseyin Şaşmaz'ın çalışması. 2016, Tokat.



Resim 16: Tokat ahşap kalıp baskılı; hayat ağacı, geyik ve kuş desenli masa örtüsü.

Kaynak: Kalıp boya baskı ustası Hüseyin Şaşmaz'ın çalışması. 2016, Tokat.



Resim 16: Tokat ahşap kalıp baskılı; hayat ağacı, geyik ve kuş desenli bir numunelik bez

Kaynak: www.panoramio.com , 01.01.

1.2.2. Kastamonu Yöresinde Basmacılık

‘‘Kastamonu’nun önemli ve farklı bir el sanatı olan; Kastamonu Taş Baskısına Sofra Örtüsü Baskısı, Yazmacılık ya da El Baskısı da deniliyor. Söylenenlere göre Kastamonu’da, geçmişte sadece sofrta örtülerine bu baskılar yapılmıymış ve sadece sini bezi (sofrta örtüsü) süslemelerinde kullanılmıymış. Kastamonu halkı yemek yediğı örtüye, sofrasına büyük özen gösteriymemiş. Sadece bunun için bile bir sanat oluşturmuşlar ve böylesine meşakkatli bir uğraşı sofrta örtülerine taşımışlar. Kastamonu kumaş baskısı ve dokuması 17. yüzyıla dayanmaktadır. O dönemde ulaşımın kolay olmaması sebebiyle bu sanat Kastamonu dışına açılma şansı bulamamıştır. VIII. yüzyılın son çeyreğinden itibaren uzun yıllar Kastamonu (Merkez), Daday ve Devrekâni İlçelerinde yapılmaya devam eden Kastamonu Sofra Bezi baskısı 19. yüzyıla girerken yavaşlamıştır. Birçok işin erbabı farklı alanlarda geçimini kazanmaya yönelirken, Kastamonu’da bulunan Ermeni ve Rum asıllı yurttaşlarımız yaklaşık 50 yıl bu baskı sanatını devam ettirmişlerdir. İstiklal Savaşı’ı süresi ve sonrasında uzun yıllar çok az sayıda ustanın ürettiğı Sofra Bezi unutulmaya yüz tutmak üzereyken 1900’lü yılların sonlarında tekrar kendisini göstermeye başlamış, Kastamonu’da açılan kurslarla yeni ustalar kazanılmıştır. Geçmişte sadece sofrta bezi süslemelerinde kullanılan bu sanat günümüzde ise Masa örtüleri, şömen tablalar, sehpa örtüleri, salon takımları, tepsi örtüleri, mutfak önlükleri, masa örtüleri, plaj çantaları, bluzlar, bebek elbiseleri, bandanalar, fularlar, şalvarlar, yastıklar, nevresim takımlarında, Şapka gibi tekstil ürünlerinin süslemesinde kullanılır.’’ (Resim17) (www.turizmkastamonu.com 01.01.2017)

Karadeniz’in coğrafi koşulları ve yeşil doğasının yansımaları olarak değerlendirdiğimiz bitkisel motifler Tokat ve daha sonra bahsedeceğimiz Bartın ilinde olduğu gibi Kastamonu’da da Basmacılık sanatında kullanılan başlıca süsleme öğesidir. Bitkisel motiflerle birlikte, Tokat’a göre hatırı sayılır nitelikte hayvan figürleri de basmacılık sanatında yerini almıştır. Motiflerde stilize edilerek kullanılan başlıca hayvan figürleri; at, horoz, çeşitli kuşlar ve geyiktir. Kullanılan bu hayvan figürleri yine daha önce bahsettiğimiz Orta Asya’daki hayvan üslubuyla ilişkilendirilebilir.(Resim 18, 19, 20,21)

Kastamonu basmacılığı, Tokat basmacılığı gibi çok renkli değildir. Genellikle beyaz ya da krem rengi tonlarında açık zeminler üzerinde siyah, kuyu yeşil gibi kapalı renkler kullanılarak kompozisyonlar oluşturulur. Kastamonu basmacılığının Tokat basmacılığından bir diğer önemli farkı; Tokat basmacılığında daha çok “içi boş ahşap kalıplar” kullanılır ve bu kalıplar kumaşa basıldıktan sonra boş motiflerin içi farklı renklerle fırça aracı kullanılarak doldurulur. Kastamonu basmacılığında ise daha önce belirttiğimiz gibi açık renklerdeki zeminler üzerine kuyu renkli boyalar “içi dolu kalıplar” kullanılarak süsleme oluşturulur. Böylece renk konusunda sadeliği seçen Kastamonu ustaları süsledikleri tekstil ürünleri üzerinde, renklerdeki zıtlığı kullanarak farklı bir görsel hava oluşturmaktadır.



Resim 17: Kastamonu Basmacılık sanatı ürünleri

Kaynak: Fatma Bölükbaş, “Kastamonu Tasbaskisi”, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017.



Resim 18: Kastamonu ahşap baskı kalıpları

Kaynak: Fatma Bölükbaş, “Kastamonu Tasbaskisi”, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017.



Resim 19: Kastamonu ahşap baskı kalıpları

Kaynak: Fatma Bölükbaş, “Kastamonu Tasbaskisi”, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017.



Resim 20: Kuş figürlü Kastamonu ahşap baskı kalıbı.

Kaynak: Fatma Bölükbaş, ‘‘Kastamonu Tasbaskisi’’, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017.



Resim 21: Kuş figürlü Kastamonu ahşap baskı kalıbı.

Kaynak: Fatma Bölükbaş, ‘‘Kastamonu Tasbaskisi’’, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017

Süslemelerde oluşturulan kompozisyonlar süslemenin yapıldığı tekstil ürününe göre değişmekle beraber genellikle merkezden kenarlara doğru dairesel bir düzen içerisinde ilerler ve kompozisyon bitkisel ya da geometrik motiflerden oluşan bordürlerle tamamlanır (Resim 20, 21, 22).



Resim 22: Kastamonu ahşap baskı kalıplarıyla süslenmiş masa örtüsü ya da sofrası bezi.

Kaynak: Fatma Bölükbaş, “Kastamonu Tasbaskisi”, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017



Resim 23: Kastamonu ahşap baskı kalıplarıyla süslenmiş masa örtüsü ya da sofrası bezi.

Kaynak: : Fatma Bölükbaş, “Kastamonu Tasbaskisi”, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017



Resim 24: Kastamonu ahşap baskı kalıplarıyla süslenmiş masa örtüsü ya da sofr a bezi.

Kaynak: Fatma Bölükbaş, ‘‘Kastamonu Tasbaskisi’’, www.turizmkastamonu.com, 01.30.2017

1.2.3. Bartın Yöresinde Basmacılık

Bartın’da Yazmacılık, 1890 yılında Trabzon’dan gelen Dursun DEDE tarafından başlatılmıştır. O yıllarda köy nüfusunun yoğunluğu nedeniyle Yazmacılığın uzun yıllar ilgi görmesi, bölgeye çeşitli ustaların gelmesine neden olmuş ve günümüze kadar taşınmıştır. Bu sanatı Trabzon’da yaşayan bir Ermeni’den öğrenen Dursun DEDE bu işi on yıl kadar devam ettirmiş ve yaşlılığı nedeniyle bırakmıştır. Daha sonra İstanbul’dan gelen Kirkor usta ve David usta ile Sayın Ersöz Bartın’da yazmacılıkla uğraşan ve gelişmesini sağlayan ustalardır (KOÇ, 2010: 124).

Basmacılık, Bartın’da daha çok yazmaların süslemesinde kullanılarak ön plana çıkarılmıştır. Ancak yazmalarla beraber bazı giysilerin süslemesinde de kullanılmıştır. Bartın basmacılığı en az Tokat basmacılığı kadar renkli olmakla beraber benzer kompozisyon özellikleri de taşımaktadır. Tokat basmacılığında olduğu gibi yine bitkisel motifler ağırlıkta olmak kaydıyla geometrik motiflerde kullanılmaktadır. Bartın yazmalarında kullanılan bitkisel motiflerin olabildiğince zengin olduğunu söylemek mümkündür. Bartın yazmalar adeta bulunduğu coğrafyanın aynaları konumundadır. Daha çok ‘‘içi boş kalıplarla’’ motiflerin ana konturları oluşturulur daha sonrada fırça aracıyla da oluşturulan boş motiflerin içi farklı renklerle boyanır. (Resim 25,26)



Resim 25: Bartın yazması.

Kaynak: servetyazma.com, 02.01.2017



Resim 26: Bartın yazması.

Kaynak: : www.turizmkastamonu.com, 01.01.2017

“Güneydoğu Anadolu Bölgesi Gaziantep dolaylarında da yazmacılık sanatının örneklerine rastlanmaktadır. Ayrıca diğer halk el sanatlarının yazmacılık sanatını gerek motif açısından, gerekse kompozisyon açısından etkilediği görülmektedir. El dokumacılığında görülen şal desenlerinin değişik varyasyonlarla yazmacılık sanatında da motif olarak tekrarladığı, ayrıca kompozisyonların merkezinde kullanılan motiflerle kenar bordürlerindeki motifler arasında da diğer el sanatıyla bir benzerlik gösterdiği

görülür. Bu bölgedeki bazı örneklerden yazmacılık sanatının teknik olarak daha farklı özellikler taşıdığını görmek mümkündür. Bu farklı örneklerde baskı yapılan ipek kumaş üzerine, daha sonra batık tekniğinde fon rengi verilerek daha değişik bir görünüm elde edilmektedir. Yazmalar bu tarzda halen günümüzde de basılmaya devam etmektedir. Güney Anadolu Bölgesi Hatay dolaylarında yapılan yazma örneklerinde baskının keten tipinde el dokuması kumaşlara uygulandığı görülür. Kırmızı, beyaz, siyah en çok kullanılan renklerdir.” (Karaoğlu, 1999: 33)



2. BÖLÜM: SÜRYANİLER VE SÜRYANİLERDE BASMACILIK

Her etnik kökenin kendisine has kültürel farklılıkları vardır. Bu kültürel farklılıkların en güzel parçacıklarını ise el sanatları oluşturmaktadır. Süryani Basmacılığı, Süryani kimliğiyle özdeş bir el sanatı olduğu için bu sanatı anlatırken Süryanilerden ve bu sanatın, Süryanilerin yaşadığı yerlerde nasıl izler bıraktığından bahsetmek gerekir.

2.1. Süryaniler Kimdir?

Hiç şüphesiz kimlik, sosyal, siyasal ve tarihsel gelişimi olan bir olgudur. İnsanlık tarihinde her toplum kendi kimliğini tanımlarken, öncelikle üzerinde yaşadığı coğrafyayı ve onun siyasi kültürel zeminini, ikinci olarak da ilişki içinde oldukları coğrafyanın siyasi-kültürel farklılıklara sahip topluluklarıyla nasıl bir etkileşim içinde olduklarını göz önüne alarak, kendini tanımlar. Son iki yüzyılda toplumların kimliklerini ifade etmede dayandıkları öğelerin başında din ve etnisite gelmektedir. Yaptığımız araştırmalarda anlaşıldığı üzere ‘‘Süryani’’ isminin ne zaman kimler tarafından kullanıldığıyla ilgili birkaç görüş vardır. Ancak bu görüşleri belirtmeden önce Süryani isminin günümüzde nasıl algılandığını belirtmede yarar var (İbiş, 2010: 3).

Süryani isminin tarihsel sürecine baktığımız zaman birçok araştırmacının ortaya koyduğu birçok görüş vardır. Ancak biz çalışmamıza faydalı olabilecek çoğunluğun kabul ettiği görüşler üzerinde duracağız. Araştırmacıların çoğuna göre, Süryani kelimesi Asurcadan türemiş ve daha sonra Yunancanın etkisiyle bazı değişikliklere uğramıştır. Bu şekildeki bir adlandırma ilk önce M.S. I. yüzyılın ortalarına doğru Şam diyarı sakinleri tarafından ve aynı şekilde Şam’a giden elçiler vasıtasıyla Mezopotamya, Asur ve Babil’de oturanlar arasında da kullanılmaya başlandı. Bu elçiler adı geçen memleketlere Hıristiyanlığı sokmuş ve kabul ettirmişlerdir. Bundan sonra onlar yeni dinlerine sınıksız sarılmalarından dolayı, eski putperestlikleriyle birlikte eski isimlerini de kullanmayı terk etmişlerdir. Bununla birlikte onlar kendilerini Hıristiyanlaştıran söz konusu elçilere nispetle ve yine kendilerini, aynı ırktan geldikleri putperest Aramilerden ayırmak için, Süryaniler olarak isimlendirmişlerdir. Bu yüzden Arami kelimesi Sabii ve Putperest terimlerinin, Süryani kelimesi de Nasranî ve Mesihî kelimelerinin eş anlamlısı olarak kullanılmıştır(Küçük, 2008: 5).

Hıristiyanlık öncesi Süryanilerin, putperest olduğu ve kökenlerinin Aramilerden geldiği söylenmektedir. Aramiler, Süryani ismini Hıristiyanlığı kabul ettikten sonra kendilerini putperest ırkdaşlarından ayırmak için kullanmışlardır. Tarihi kayıtlar Aramilerin M.Ö. XIV. yüzyılda Suriye'nin doğusunda görünmeye başladıklarını yazar. Aramileri, Sami kavimlerin bir kolu sayıp, Mezopotamya'ya Arap Yarımadası'ndan geldiklerini tahmin edenler varsa da, bunların Mezopotamya'nın kuzeyindeki dağlık bölgelerin halkı olduğunu ileri sürenler de çoğunluktadır (Günaltay, 1987, 133).

2.2. Süryanilerde Basmacılığın İzleri

Milattan önceki dönemlerde birçok devlet ve beylik (Akad, Asur, Babil devletleri ve Aram beylikleri) kuran proto-Süryaniler, tüm dünya kültür ve uygarlığın gelişimine unutulamayacak katkılar sağladılar. Toplumsal kanunların oluşturulması (Hammurabi Kanunları, Orta Asur Kanunları), ticaretin geliştirilmesi ve geniş alanlara yayılması (Kayseri yakınlarındaki Kaneş gibi), yazının yaygınlaştırılması(çivi yazısının Anadolu'ya getirilmesi), bilim ve sanatta etkin olmuşlardır (İbiş, 2010: 15).

Asurlular pişmiş kilden, seramik ya da kireç taşı gibi benzer malzemeden yapmış oldukları silindir ya da düztabanlı "ahşap kalıpların atası sayılabilecek" mühürleri bazı kil tabletlerinde ya da kapı kenarlarındaki süslemelerde kullandıklarını biliyoruz. Süryanilerin de Asur kökenli oldukları düşünüldüğü zaman yaklaşık olarak Süryanilerin basmacılık sanatını 3000 yıldır bildikleri sonucu çıkar.

2.2.1. Diyarbakır'da Basmacılık

"Diyarbakır ve civar şehirlerde dokuma, altın ve gümüş işlemeciliği vs. gibi neredeyse bütün meslek gruplarının Süryani, Ermeni, Keldani gibi Müslüman olmayan halklar tarafından icra edilmiş olması dikkat çekicidir. Diyarbakır ipek dokumacılığı babadan oğla, kuşaktan kuşağa geçen bir meslek olmuştur. Meslek aynı zamanda sözü edilen gruplar için Müslümanlara karşı koruma alanı oluşturmuş, toplumsal saygınlık aracı olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle müslüman olmayan bu guruplar, mesleği uzun süre kendi aralarında geliştirmeye özen göstermişler, diğer taraftan Müslümanları bu meslek için yetersiz ve kabiliyetsiz görerek, onları meslekten uzak tutmaya çalışmışlardır. Aslında Müslüman toplumun bakış açısının da bu ve benzer meslek gruplarını müslüman olmayan gruplarla özdeşleştirdiği görülüyor. Süryaniler,

Süryanilerden başka yanlarına çıracak almamaktadırlar. Bu sebepten bazı mesleklerin ince ileri ve meslek sırları sadece Süryaniler tarafından bilinmekte, onların bölgeden yoğun göçlerinden sonra o meslek dalı tarihe karışmaktadır’’ (İbiş, 2010: 15).

Hatice İbiş’in tezinde belirttiklerine bakacak olursak Süryaniler; ipek dokumacılığı, puşicilik, basmacılık gibi el sanatlarını bazı istisnalar dışında ellerinde bir ekonomik güç olarak uzun süre korumuşlardır.

Basmacılık sanatının Güneydoğu Anadolu Bölgesinde yani Süryanilerin çok eski çağlardan beri yaşadıkları Yukarı Mezopotamya bölgesindeki gelişimini incelediğimiz zaman kaynaklarda kessin olarak Süryanilere ait olduğu belirtilmese de biz Süryanilerin bu bölgede bu sanatın yaratıcısı olduklarını düşünüyoruz. Çünkü Süryanilerin bu sanatı ataları olan Asurlulardan öğrendiklerini ve Hıristiyanlaştıktan sonra da azınlık olarak Müslüman topluluklar içerisinde bu sanatı ekonomik bir güç olarak ellerinde tuttuklarını biliyoruz. Bahsettiğimiz mantık çerçevesinde Güneydoğu Anadolu’daki basmacılık sanatlarını ve buna benzer birçok el sanatının gelişimini incelediğimiz zaman her ne kadar Süryani etiketiyle tarihi belge ve kaynaklarda yerini alamıyorsa da bahsedilen el sanatlarının Süryanilerin kültürünün bir parçası olduğunu düşünmek yanlış olmaz.

Günümüzde Süryani basmacılığında izler bulduğumuz belli başlı şehirler Elazığ, Şanlıurfa, Mardin ve Diyarbakır’dır. Bunların dışında Süryani Ortodoks Kiliselerinin bulunduğu birçok şehirdeki kiliselerde bulunan perdelerin basmacılık sanatı ile bezendiğini söylemek mümkündür. Söz konusu olan şehirlerde Süryanilerin basmacılıkta olduğu gibi birçok dokuma çeşidinde (Puşicilik, ipek dokumacılığı, halıcılık...) bir zamanlar söz sahibi olduğunu düşünmek haksızlık olmaz.

Diyarbakır’ın bulunduğu konum itibarıyla önemli bir kavşakta bulunması bütün tarih boyunca olduğu gibi Osmanlı Devleti döneminde de önemli bir ticaret merkezi olmuştur. Süryanilerin bir zamanlar yoğun olarak yaşadığı Diyarbakır, dokumacılığıyla Osmanlı Devletinin ekonomisine önemli katkılarda bulunmuştur.

‘‘Diyarbakır çok eski devirlerden itibaren iskân gören, değişik kültürlerin kaynaştığı bir yerdir. Emevî, Abbasi, Büyük Selçuklu, Artuklularla devam eden Timur ve Akkoyunlu egemenliğinden sonra şehir, 15 Eylül 1515’de Osmanlıların yönetimine geçmiştir. Doğu-Batı ve Kuzey-Güney ticaret yolu üzerinde bulunmasıyla çok önemli bir konumdaydı. Anadolu’ya Van’ın güneyindeki yollarından giren bütün kervanlar, yüklerini Van ya da Halep’te açmadan, Diyarbakır’a gelmek zorundaydı. Çünkü şehir

Güneydoğu Anadolu'nun gümrük kapısıydı. Şehrin bu işlevinden ötürü Osmanlılardan önce Akkoyunlu Uzun Hasan zamanında transit geçen ya da mal getiren kervanlarla ilgili gümrük vergi düzenlemeleri yapılmıştı. Bu kanunlar onun ölümünden sonra da (Ö. 1478) 1518 yılında vergi yükü biraz daha hafifletilerek, Osmanlılar tarafından Hasan Padişah kanunları adıyla, uygulanıyordu. Şehirde dokumacılık ve dericiliğin yanı sıra maden ve ahşap sanatları da gelişmişti. İpek üretimi ve ipekli dokumacılığı ile merkezi besleyen Diyarbakır'ın ipeklileri bugün bilinmese de kaynaklar bu üretimin büyüklüğü hakkında fikir verir. Başlıca ipekli dokumaların arasında; alaca, beyazlı, kutnu, atlas ve gaz cinsi kumaşlar sayılır. Hatta bunlardan alacanın Sinop'tan ihraç edilen Diyarbakır ürünleri içinde önemli bir yer olduğu anlaşılır.

Diyarbakır Osmanlılardan önce de önemli bir pamuk ve ipek üretim merkezi olmuştur. XVII. yüzyıldaki kayıtlar özellikle pamuklu üretimi hakkında önemli bilgiler verir, burada Hint pamuklularının kırmızı renginin kullanılarak çok iyi kalitede baskı desenli pamuklular ürettiğinden bahseder. Diyarbakır, Hint pamuklularının kırmızı rengini taklit eden baskılı desenleriyle ünlenmiştir.

Bu gün Marsilya gümrük arşivinde bulunan bir belgede (Marsilya Gümrük Arşivi: C 3364) üzerindeki on iki kumaş örnek bize Anadolu'dan ihraç edilen baskılı pamukluları göstermesi bakımından ilginçtir. Belgede bir karton üzerine yerleştirilmiş on iki kumaştan başka içte küçük kumaş etiket örneği bulunur. Örneklerden beşi, Hintlilerin Jafracani, Fransızların Chafarcani dediği Diyarbakır kumaşlarıdır. Örneklerden birinin tersinde oval bir damga olup; “tamgasiye durubu Amid sene 1186” yazılıdır. Buna göre desen, 1772/73 yıllarında kuyu kırmızı zemin üzerine kısa saplı ikiye ayrılmış, taneleri beyaz noktalarla belirlenmiş nar motifleridir. Halep-Marsilya ticareti üzerine bir araştırma yapan Fukasawa, kitabının bir yerinde bu kumaşların başka desenlerin olduğundan ve narlı desenlerinin beyaz zemin üzerine olan örneklerinden de bahseder. Nitekim Topkapı Sarayı kumaş koleksiyonundaki örneği beyaz zemin üzerine kırmızı baskılıdır.” (Tezcan, 2012: 304, 305, 306)

Prof. Dr. Hülya Tezcan'ın bize aktardıklarında anlaşıldığı gibi Diyarbakır baskılı kumaşları Osmanlı Devleti döneminde yurtiçinde olduğu gibi yurtdışında da ilgi görmüştür. Yine Tezcan aynı çalışmasında, Topkapı Saray Müzesi Tekstil Bölümü sorumlusu olarak çalıştığı dönemlerde Diyarbakır baskılı pamuklularından şu şekilde bahseder: “ Önceleri pek önemsemediğim baskılı bohçaları hatırladım. Bunlardan

bazılar Hint, bazıları Diyarbakır pamuklularından yapılmıştı. Desenler, krem rengi zemin üzerine Diyarbakır kırmızısıyla basılmıştı. İkiye ayrılmış nar desenli olan batıdan gelen desene göre üretilmiş, batı zevkini yansıtan bir örnekti. Diğer bir bohça, yıldız çiçeği desenli, biri etrafı tırtıllı benek desenli, sonuncusu küçük oval madalyon desenli olup; desenler Diyarbakır kırmızısı ile renklendirilmişti. Saray koleksiyonundaki bohçalardan ikisi İstanbul pamuklu baskısıydı. Bunlar farklı ve özenle çizilmiş desenleri ve renkleriyle Diyarbakır pamuklularından ayrılıyordu. Koleksiyondaki son grup, adından ve ürününden çok söz edilen Hint pamuklularından yapılmış bohçalardır. Bunlar kapalı formlar, detaylı desenler, özenli desen kalıplarıyla çok usta bir elden olduğu hemen belli olur.’’

Diyarbakır baskılı pamuklularının, boğasıları, yastık, minder, perde gibi döşemelik, kaftan astarı, muşamba, yoğurt kasesi gibi günlük yaşamda kullanılacak malzemelerinin iç talebi karşılama konusunda önemli bir payı olmuştur. Ayrıca ordunun ihtiyacı için boğasının biraz daha kalın cinsi kiripasın Diyarbakır kırmızısından on bin top talep edilmesi devletin pamuklu tüketiminin de önemli bir kısmını karşıladığını gösterir (Tezcan, 2012: 312).

Prof. Dr. Hülya Tezcan’ın bize aktardıklarından, Osmanlılar döneminde Diyarbakır’ın kendisine has bir kumaş basma sanatının olduğunu anlıyoruz. Tezcan’ın ısrarla üzerinde durduğu Diyarbakır kırmızısı ile basılmış pamuklu kumaşların o dönemde büyük bir talep aldığı aktarılmıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi Süryaniler, Diyarbakır ve çevresinde kumaş süsleme el sanatlarında oldukça yetenekliydi ve bu el becerilerini kolay kolay Müslümanlarla paylaşmamışlardır. Bu yüzden o dönemde Diyarbakır’daki kumaş talebinin karşılanmasında büyük ihtimalle Süryaniler de büyük bir rol üstlenmiştir.

Günümüzde Diyarbakır’da bu işle uğraşan Süryanilere yaptığımız araştırmalarda rastlamadık. Ancak Süryani ustalardan bu işi öğrenip Süryani kültüründen bir parça olan bu sanatı yakın tarihimize kadar devam ettiren bir ustanın varlığından yaptığımız kaynak taramalarında rastladık. ‘‘Diyarbakır Geleneksel El Sanatları’’ kitabının birinci cildinde Dicle Meşe Karahan ve Berna Tilki, yakın tarihimizde Diyarbakır’daki basmacılık hakkındaki gelişmelerden şu şekilde bahseder: ‘‘ Taş baskıcılığı bölgede ilk kez Süryaniler tarafından Midyat’ta yapılmış ve oradan bölgeye yayılmıştır. Diyarbakır’da da aile işletmeciliği şeklinde gelişmiştir.’’ Aynı kitapta edindiğimiz

bilgilere göre Diyarbakır'da bu sanatla uğraşan son usta Ali Yel adında 2007'de hayatını kaybeden bir ustadır. Ali Yel'in biyografisinin anlatıldığı bölümde, Ali Yel'in askerlik hizmetini yerine getirdiği dönemde Ali Yel'in komutanı tarafından bu mesleği öğrenmesi için 1943 yılında görevlendirildiği ve bu mesleği öğrenmesi için altı aylığına Midyat'taki Süryani ustalarının yanında çalıştırıldığı bildirilir. Doğrudan doğruya Süryani ustalardan eğitim almış bu ustanın bize aktardıkları Süryani basmacılığı konusunda önem arz etmektedir.

Söz konusu kitapta Ali Yel'in çalışmalarının fotoğrafları da bulunmaktadır. Sınırlı sayıda olan bu fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla kompozisyon özelliklerinden bahsedecek olursak, aslında Anadolu'nun diğer yörelerindeki kompozisyonlardan çok farklı değildir. Ancak kullanılan bitkisel motifleri içerisinde iri güller ve yapraklar dikkat çekmektedir. Bahsettiğimiz bu farklarla birlikte Tokat, Kastamonu yörelerinde karşılaştığımız ve Orta Asya hayvan üslubunun etkileri olarak değerlendirdiğimiz geyik ve kuş figürleri, hayat ağacı motifleri Ali Yelin çalışmaları içerisinde yerini almıştır. Teknik olarak içi boş ve içi dolu kalıpların kullanıldığı farklı çalışmalar bazen kalem işi tekniği kullanılarak tamamlanmıştır.



Resim 27: Ali Yel 'in yapmış olduğu masa örtüsü.

Kaynak: Karahan, D. ve Berna T. Diyarbakır Geleneksel El Sanatları. 2012, s 20.



Resim 28: Ali Yel 'in yapmış olduğu hayvan desenli baskı çalışması.

Kaynak : Karahan, D. ve Berna T. Diyarbakır Geleneksel El Sanatları . 2012, s200



Resim 29: Ali Yel 'in yapmış olduğu desenlerden ayrıntı.

Kaynak : Karahan, D. ve Berna T. Diyarbakır Geleneksel El Sanatları.12012 , s204

2.2.2. Elazığ'da Basmacılık

Daha önce belirttiğimiz gibi bir zamanlar Süryanilerin yaşadığı şehirlerimizden bir tanesi de Elazığ'dır. Elazığ'da Süryani basmacılığı hakkında farklı kaynaklardan sınırlı da olsa bazı bilgilere rastladık. Bahsettiğimiz kaynaklarda söz konusu sanatla ilgili şunlar aktarılmaktadır: ‘ Çitçilik eski Harput kökenli bir sanattır. Harput'ta bu sanat Süryanilerle başlamıştır. Yazmacılığın tarihi araştırıldığında, Müslüman olmayan tebanın çalışmalarına rastlanmaktadır. Özellikle Süryaniler ve Ermenilerin bu sanata katkıları büyüktür. Harput'ta Süryaniler bu sanatın doğup gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Elazığ ili eski Harput ilinin bir devamıdır. 1879 tarihinde ilin merkezi Elazığ'ın bugünkü yerine alınmıştır. Bu tarihten sonra başlayan göçlerle Elazığ'a yerleşen Süryaniler bu sanatı Elazığ kent merkezinde sürdürmüştür. Elazığ'a yerleştikten sonra her biri bir sanat kolunun temsilcisi durumunda olan Süryani ailelerinin bir bölümü çitçilik sanatını bir ev sanatı şeklinde sürdürmüştür. Bu sanatın 200 yıllık geçmişinden söz edilmektedir.’ (Gürgünay, 1981: 214, 215).

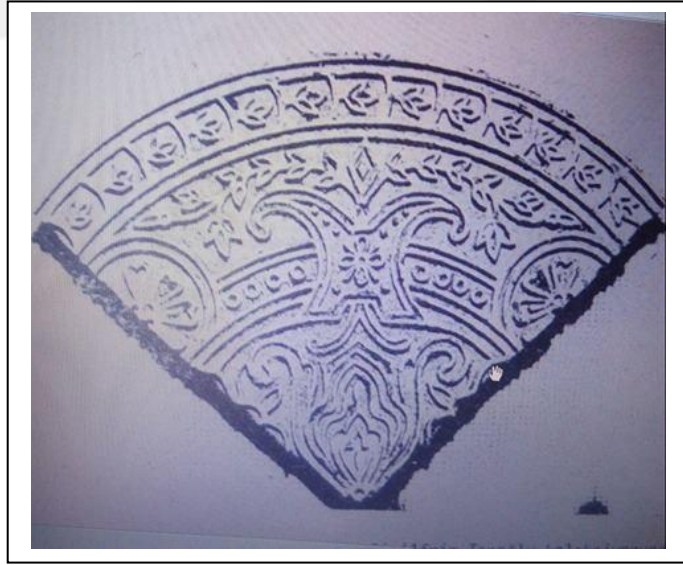
Elazığ ve yöresinde yazmacılık el sanatında ağaç kalıp, kalıp kalem yazma baskı tekniği kullanılmıştır. Sofra bezi, yatak örtüsü, çarşaf, seccade, bohça, yüklük, peçete gibi yerlerde kullanılan yazmalar basıldığı gibi; giyime de yansımıştır. Yatağın üzerine serilen ve meşraf denilen bir yazma baskısı yine bu ilimize özgü bir tekniktir.(Koç, 2010: 126).

‘Elazığ'da Süryaniler siyah boya yapımında anilin boya, zaçyağı, kitre gibi kimyasal maddelerin yanı sıra, iç gübre, paslı su gibi maddeler de kullandıklarını ve siyah boya kazanlarına boyanın kalitesini arttırmak amacıyla hurda demir parçaları, at nalı gibi şeyler attıklarını belirtmişlerdir.

Yöreye has yazmaların en bilineni ise, keklik alacasıdır. Keklik alacası, keklik avında kullanılan bir tür yazmadır. Bez üzerine basılan desenler, kekliğin kanat altındaki ve göğsündeki doğal görünümünden yararlanılarak yapılır. Desen ve kompozisyon, iç içe geçmiş daireler, serpmeye nokta ve yıldızlar ve uzun kıvrımlarla karışık bir düzen içindedir. Yörede avcılar bu yazmaları kullanarak ve bir başka kekliğin sesini taklit ederek yaklaşan keklikleri avlarlar. Bu ava çit avı denildiği bilinmektedir. Elazığ'da yazma kelimesi yerine yöresel adlandırma ile çit kelimesi kullanılmaktadır.’(Öz, 2006: 60).

Kompozisyon özellikleri süslemenin yapıldığı tekstil ürününe göre değişiyor. Daha önce ele aldığımız yörelerle kıyaslandığında daha çok Kastamonu taşbasmacılığına benzer özellikler göstermektedir. Çoğunlukla kullanılan renkler siyah, beyaz ve kırmızıdır. Siyah kontur rengi olarak, beyaz zemin rengi olarak kırmızı da kalem işi tekniği kullanılarak kullanılan boş kalıp motiflerin içini doldurmak için kullanılmıştır. Kompozisyonların büyük bir kısmını bitkisel motifler kaplamaktadır bir birinden farklı çiçek motifleri bazen gruplar halinde bazen de dağınık bir şekilde zemin üzerine yerleştirilir. Kullanılan diğer belli başlı bitkisel motifler ise çeşitli yapraklar ve dallardır. Diğer bölgelere oranla geometrik desenler neredeyse hiç kullanılmamaktadır. Ancak diğer yörelere göre Elazığ basmacılığında hayvan figürleri daha sık ve çeşitlidir. Kullanılan belli başlı hayvan figürleri; kuş, at, keklik, horoz, deve, geyik gibi hayvan figürleridir. Ayrıca ermeni ve Süryani ustaların yaptığı çalışmalarda bütün bunlara ek olarak insan figürleri de kullanılmıştır.

Harput'ta doğup büyüyen, bu sanatı kuşaktan kuşağa aktararak sürdüren sanatçı bir ailenin üyesi Afrim Tanoğlu ve Niksarlı ailesinin bir üyesi Selahattin Niksarlı, bu sanatın son ustalarıdır (Koç, 2010: 126).



Resim 30: Elazığ yöresine ait ahşap kalıp göbek örneği (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).

Kaynak: Nermin Gürgünay "1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirisi", 1981,s223



Resim 31: 1936-1940 yıllarına ait Elazığ yöresine ait ahşap kalıplar. Dal, başak ve çiçek örnekleri (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan)

Kaynak: Nermin Gürgünay “1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirisi”, 1981,s223.



Resim 32: Elazığ yöresine ait, at ve kartal figürlerinden oluşan eski ahşap kalıplar (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).

Kaynakça: Nermin Gürgünay “1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirisi”,1981,s224.



Resim 33: Elazığ yöresine ait deve, deveci, keklik, dal ve yapraklardan oluşan bir yatak örtüsü (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).

Kaynak: Nermin Gürgünay ‘‘1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirisi’’, 1981,s226.



(Resim 33)'den ayrıntı



Resim 34: Elazığ yöresine aittir. Oluşturulan kompozisyonlarda köşelere basılan kalıp 1940 (Afrim Tanoğlu koleksiyonundan).

Kaynak: Nermin Gürgünay “1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirisi”, 1981, s227.

2.2.3. Şanlıurfa’da Basmacılık

Süryani basmacılığının izlerine rastladığımız bir diğer ilimiz ise Urfa’dır. (Resim 32)de Urfa yöresinden tahta bir basma kalıbı örneği görülmektedir. 1924 yılında Urfa’yı en son olarak terk edenler tarafından yanlarında götürülmüş olan bu örneğin, anlatılanlara göre daha eski olduğu ve 18.yüzyılın sonlarında yapıldığı belirtilmektedir. Bu simetrik ve arka arkaya çiçek dizaynı 3000 yıl öncesine dayanan tipik bir Mezopotamya bezeme desenidir. O zamanlar Mezopotamya’da hüküm süren krallar elbiselerini ve duvar işlemlerini bu çiçek dizaynı ile süslerlerdi. Örneğin Asurlular bu çiçek dizaynını o kadar çok kullanırlardı ki bu yüzden bu çiçeğe Asuri çiçeği (Daha sonraları Süryani çiçeği) adı verilirdi. Resimde görülen orijinal tahta basma bloğu, boyut olarak daha geniş olmasına rağmen kullanım ve zaman aşımı nedeniyle çatlamıştır ve bazı parçaları kopmuştur. Benzer olarak basma bloğunun karşı kısmında da aynı çiçek örneği vardır. Bu sanat dalıyla uğraşan insanlar, şekil vermek üzere kullandıkları basma bloklarının bazı kısımlarına oluklar açmışlardır. Basma bloğunu

tutan insanın daha iyi kavrama yapabilmesi, dizaynın yönünü doğru yapabilmeleri ve kolay yorulmayacak olması şarttı (www.suryaniler.com, 10.01.2017).



Resim 35: Urfa yöresine ait ahşap kalıp

Kaynak: www.suryaniler.com, 10.01.2017

2.2.4. Mardin’de Basmacılık

Yok olmayla karşı karşıya olan bu sanatı ayakta tutmaya çalışan en önemli çalışmaları Mardin’de görüyoruz. 2016 yılında kaybettiğimiz son Süryani basmacılık sanatçısı Nasra Şimmeshindi Çilli’den sonra bu sanatı yaşatma adına bazı kurumların bu sorumluluğu üstlenmesi umut vericidir. Ancak bu sanatın eski görkemin olmadığı açıktır.

Diyarbakır basmacılığı hakkındaki çalışmalarıyla tanıdığımız Dicle Meşe Karahan ve Berna Tilki’ye göre basmacılık sanatı Mardin’in Midyat ilçesinden bölgeye yayılmıştır. Zaten Süryanilerin Turabidin olarak adlandırdığı Midyat ve çevresi, bölgede yaşayan bütün Süryanilerin merkezi konumundadır. Yani basmacılığın buradan çevreye yayılması muhtemeldir. Mardin’de basmacılık sanatının tam olarak ne zaman başladığıyla ilgili tarihi bir belge ya da kayda rastlamadık ancak bu sanatın daha önce belirttiğimiz gibi Asurlulardan beri varlığını bölgede koruduğu söylenir. Mardin ve Midyat’ta yaptığımız araştırmalarda; Mardin Müzesinin envanter defterlerinde ve Midyat’taki Mor Abraham Manastırında 100-150 yıllık olduğu söylenen ahşap kalıplara rastladık (Resim 36). Yine kök boya baskı tekniğiyle Mardin ve Midyat’daki kiliselerde 1907-1940 yıllarına ait perdelerle rastladık.

Daha önce bahsettiğimiz Elazığ ve Diyarbakır'da olduğu gibi günümüzde Mardin'de basmacılık sanatı "ev atölyesi" şeklinde kadınların ev ekonomisine katkıda bulunmak için edindikleri bir meslektir. Midyat Halk Eğitim Merkezi, Midyat'taki kadınlara basmacılık eğitimini vermek için iki eğitmen eşliğinde bir atölye kurmuş atölye ortamında kadınlara profesyonel basmacılık eğitimi vermektedir. Ayrıca Mardin Müzesinin bu sanata karşı kaybolan ilgiyi tekrar canlandırmak için eğitim salonu adını verdikleri bir bölümde ziyaretçilerine küçük parçalar halindeki Amerikan bezlerine bulunan kalıplarla basma yaptıkları görülmektedir.

Günümüzde Mardin'de icra edilen basmacılık sanatı, teknik olarak daha önce bahsettiğimiz yörelerden farklı değildir. Uygulamada diğer bölgelerde olduğu gibi içi boş kalıplar, içi dolu kalıplar ve kalem tekniği kullanılır. Ancak oluşturulan kompozisyonlar ve basmacılığın uygulandığı tekstil ürünleri konusunda farklılıklar vardır. Mardin'de basmacılık sanatı; perdeler, nevresim takımları, şallar, fularla, entariler, yelekler, yazmalar, duvar süslemesinde kullanılan kumaşlar, masa ve sehpa örtüleri, sedir örtüleri, plaj çantaları, yastık kılıfları, kırlent kılıfları gibi tekstil ürünlerinin süslemesinde kullanılır. Bunlarla beraber aslında bekli de Mardin'de bu sanatın günümüze kadar gelmesine sebep olan bir diğer kullanım alanı ise Süryani Ortodoks kiliselerde kullanılan perde ve örtülerdir. Daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız bu perdeler Kilislerdeki kutsal bölümleri cemaat bölümünden ayırmak için kullanılır. İncil'de geçen olayları, aziz ve azizelerin başından geçen olayların resmedildiği bu perdeler, kutsal olarak kabul edilmiş ve yüzyıllardır bir gelenek haline getirilmiştir.

Kiliseleredeki perde ve örtüleri ayrı bir şekilde değerlendirirsek, diğer tekstil ürünlerinin süslemesini oluşturan kompozisyonlar ürün çeşidine göre değişmekle beraber diğer bölgelerdeki kompozisyonlara göre daha sade ve desenler arasındaki mesafe daha fazladır. Diğer bölgelerde olduğu gibi kompozisyonu tamamlayan bitkisel ya da geometrik bordürler Mardin basmacılığında gözükmez. Belli bir düzende yüzey üzerine dağılan motifler çoğunlukla hayvansal motifler olmakla beraber bitkisel motifler de kullanılır. Bitkisel motif olarak, oluşturulan kompozisyonlarda gül, asma yaprakları, dut yaprakları, çiçek buketleri gibi motifleri görmek mümkündür. Hayvansal figürler diğer bölgelere göre Mardin basmacılığında daha çok kullanılmaktadır. Bunların belli başlı olanlarını sayacak olursak kartal, güvercin, keklik, at, geyik, balık, kelebek, tavus

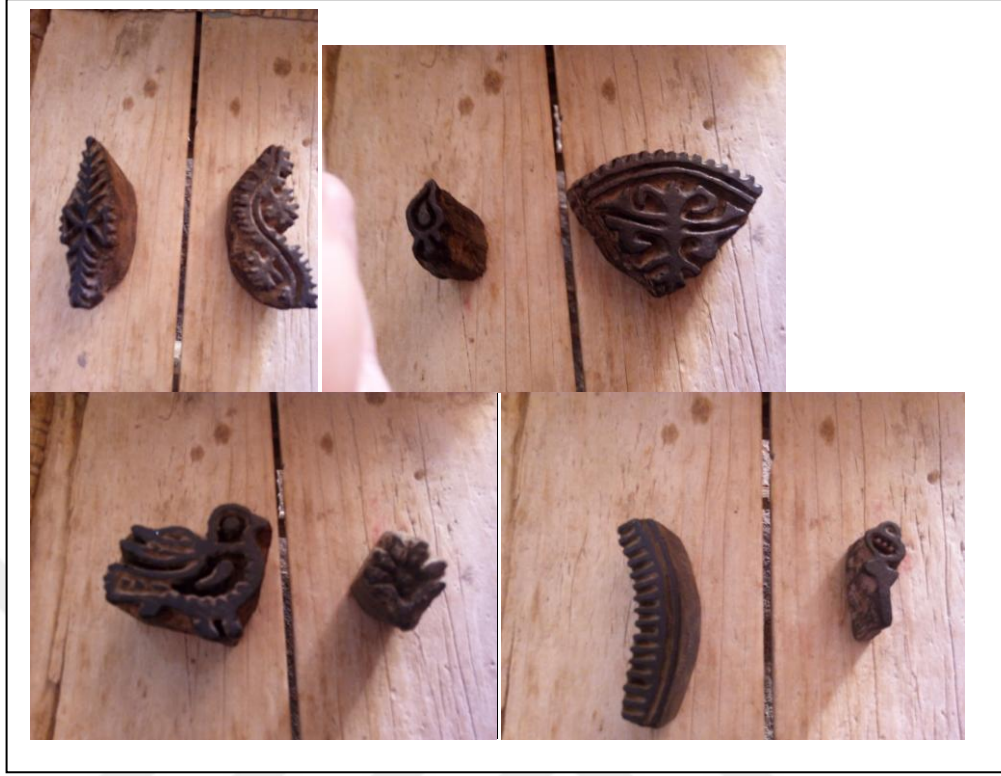
kuşu gibi hayvansal motiflerdir. Bunların yanında diğer bölgelerde kullanılan hayvansal ya da bitkisel motiflerin burada da kullanıldığı görülebilir. Ayrıca daha sonra simgesel anlamlarına değineceğimiz birçok mitolojik figürlerin buradaki basmacılık sanatında yerini aldığı görülür.

Mardin'deki basmacılık sanatıyla tekstil ürünlerini süsleyen kompozisyonların, İslam süsleme repertuarı dışına çıktığı görülür. Diğer bölgelerde genellikle İslam süsleme repertuarına uygun olarak kendine has bir üslup oluşturarak, ne çok karmaşık ne de çok sade bitkisel ya da geometrik motiflerin ağırlıkta olduğu süsleme kompozisyonları vardır. Mardin'deki basmacılık sanatında ise neredeyse hiç geometrik motifler kullanılmamış, bitkisel motiflerle oluşturulan süsleme kompozisyonları ise İslam süsleme sanatları repertuarına göre çok daha sadedir. Bu farklılıklarla birlikte belki de İslam süsleme sanatlarıyla en önemli farklılığı ise İslam inancının, süsleme sanatlarında hoş karşılamadığı, hayvan ve mitolojik figürlerin burada çok fazla kullanılmasıdır. Bu durumun sebebi muhtemelen bölge halkının İslamiyet öncesi inançlarına ya da Süryani inançlarının etkilerine bağlıdır.



Resim 36: Mardin Müzesinin envanter defterine kayıtlı Mardin yöresine ait eski ahşap kalıplar.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.



Resim 37: Mardin/Midyat Mor Abraham Manastırında yaklaşık 150 yıllık olduğu söylenen eski ahşap kalıplar.

Kaynak: Korkunç,O. Ekim 2016. Mardin.



Resim 38: Mardin yöresine ait ahşap kalıp baskılı masa örtüsü.

Kaynak:<https://web.facebook.com/noyanlarsanatevi/photos/a.1640669182822550.1073741829.1640428216179980/1660994430790025/?type=3&theater>, 15.01.2017



Resim 39: Mardin yöresine ait ahşap kalıp baskılı sehpa örtüsü.

Kaynak: <https://web.facebook.com/noyanlarsanatevi/photos/a.1640669182822550.1073741829.1640428216179980/1660994430790025/?type=3&theater>, 15.01.2017

3. BÖLÜM: BASMACILIKTA MALZEMELER VE TEKNİK ÖZELLİKLER

Aslında giriş bölümünde basmacılığın tanımından bahsederken ‘‘basmacılık’’ derken sadece basmacılığın kumaş basmacılığı olarak algılanmamasından bahsettik. Ancak biz çalışmamızda basmacılık sanatının kumaş üzerine uygulanan çeşidi üzerinde duracağımız için sadece ilgili olduğumuz konuyu baz alarak gerekli malzeme ve tekniklerden bahsedeceğiz.

Basmacılık, daha önce bahsettiğimiz gibi her ne kadar yöreden yöreye farklı isimlendirmelerle bilinse de uygulama tekniği açısından bütün yörelerde çoğunlukla benzer teknikler uygulanır ve aynı malzemeler kullanılır. Yöreler arasındaki farklılık sadece desen ve kompozisyon özelliklerine göre değişir. Bu yüzden bu bölümde aktaracaklarımız sadece Süryani basmacılığının özellikleri değildir. Basmacılığın genel özellikleridir.

Basmacılık sanatının ne kadar eski ve köklü bir sanat olduğunu önceki bölümlerde aktarmaya çalıştık. Bu sanatı icra eden ustalar, yüzyıllarca deneme yanılma yoluyla kullanılan aletlerin yapımı için en uygun malzemeyi bulmuş ve günümüze kadar getirmişlerdir. Şüphesiz ki yontmak için en uygun ağaç bulunana kadar onlarca ağaç denenmiştir ya da kullanılan boyada istenen rengin yakalanması için birçok bitki karıştırılmış ve farklı işlemlere tabi tutulmuştur. Hatta bu sanatın uygulandığı en iyi kumaşın tespit edilmesinin de deneme yanılma yoluyla tespit edilmesi muhtemeldir.

3.1. Ahşap Kalıplar

Ahşap kalıpların yapımında kullanılan ağaçların çeşitlerinin seçilmesinde kalıp oyma ustalarının dikkat ettikleri en önemli özellik ağacın kolay oyulabilir olmasıdır. Ağacın kolay oyulabilir özelliğinin yanında istenen diğer özellikler ise hafif olması, dayanıklı olması, damarlı olmaması, emici özelliğinin olması gibi özelliklerdir. Bahsedilen bu özelliklerin tamamını bir ağaçta bulmak zordur ancak bahsedilen özelliklerin çoğunun bulunduğu ağaç ıhlamur ağacıdır ve bu yüzden en çok kalıp yapımında kullanılan ağaç ıhlamur ağacıdır. ‘‘Basmacılık sanatında kullanılan kalıplar, sulak yerlerde yetişmiş ıhlamur ağacı kullanılarak yapılır. Ihlamur ağacı yumuşak, kolay oyulabilir, dayanıklı, iyi boya tutan bir ağaç cinsi olduğu için, kalıp hazırlamaya çok

uygundur. Oyarken istenmeyen biçimde yarılmalar yapmaz. Ihlamurun budaklı, yarı ve yaş olmaması gerekir. Fırınlanmış olanları tercih edilir. Ağaç kuru ise yumuşak ve oyulmaya uygundur. Kalıplık kütükler hızarla kesilirken, kesilen parçalardan liflerin yönünün dikkate alınması çok önemlidir. Lifler dik gelecek şekilde kalıplık ağaçların kesilmesi gerekir. Oyma sırasında kolaylık sağladığı için, bu durum göz önünde bulundurulmalıdır.”(Koç, 2010,32)

Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirimlerinde, Nermin Gürgünay’ın ‘‘Elazığ’da Çit Basmacılığı’’ çalışması Süryani basmacılığı hakkında bizlere önemli bilgiler vermektedir, çünkü Nermin Gürgünay bahsedilen bildirimlerdeki çalışmasında Elazığ yöresinde basmacılık sanatını yaygınlaştıranların Süryaniler olduğunu söylemektedir. Süryanilerin bu sanatı hakkındaki yazılı kaynakların olmayışı Nermin Gürgünay’ın 1981’de yapmış olduğu bu çalışmanın değerini katlamaktadır. Nermin Gürgünay söz konusu çalışmasında Süryani ustaların kullandıkları ahşap kalıplardan şu şekilde bahseder: ‘‘ çit basmada önemli olan tahta kalıpların hazırlanmasıdır. Başlı başına bir sanat olan kalıp oymacılığında armut ağacı kullanılır. Kalıp yapımında yumuşak bir ağaç olması sebebiyle genellikle ıhlamur ağacı kullanılır. Ancak Elazığ yöresinde armut ağacı kullanılır. Armut ağacı sert bir ağaç olduğundan çabuk aşınma olmaz. Oyulmasının güçlüğüne karşın armut ağacından yapılan kalıplar daha uzun ömürlüdür.’’

Süryanilerin basmacılık sanatını icra ettikleri yerler düşünüldüğünde yani çoğunlukla güneydoğu Anadolu ve çevresi olarak değerlendirdiğimiz zaman buralarda ıhlamur ağacına rastlanmaz. Bu durum Gürgünay’ın çalışmasında Süryanilerin kalıp yapımında armut ağacının kullanıldığını söylemesini destekler niteliktedir. Gürgünay’ın Süryanilerin kalıp yapımında armut ağacını kullanıldığı görüşünü destekleyen bir diğer kanıt ise Mardin ve çevresinde yaklaşık yüz elli yıldır kullanıldığı söylenen kalıplardır. Diğer ağaçlarla yapılan kalıplara göre armut ağacı ile yapılan kalıpların daha sert ve sağlam olması bu kalıpların bu kadar uzun süre kullanılmasına sebep olabilir.

Bahsettiğimiz ıhlamur ve armut ağacı kadar olmasa da kalıp yapımında kullanıldığı bilinen diğer ağaçlar ise kızıl meşe, yıl halkaları dar olmayan ve çıra olmayan çam ağaçlarının da kalıp yapımında kullanıldığı görülür. (Noyan A. Ekim 2016 Mardim)

3.1.1. Kalıp Yapımında Hazırlık Aşaması

Kalıp yapımının işlem sıralamasının ilk adımı tercih edilen ağaçtır. İkinci adım ise tercih edilen ağacın oyulmaya hazır hale getirilmesidir. Kalıp yapımında kullanılan ağacın kuru ve nemden arındırılması gerekir. Bu yüzden tercih edilen ağacın tomrukları ya doğal yollarla ya da fırınlanarak nemden arındırılmalıdır. Hazırlanacak kalıbın boyutlarına uygun olarak kesilecek olan ağaç kesilirken kesimin ağaçtaki lifleri dik kesecek şekilde olması gerekir. Ağacın bu şekilde kesilmesi yapılacak olan kalıbın daha sonra kolay deforme olmaması, çatlamaması ve kolay muhafaza edilmesini sağlar. Üçüncü adım olarak gerçekleştirilen işlem hem kalıbın ömrünü uzatmak hem de kalıbı oymada kolaylık sağlamak için oyulacak yüzey ateşte ısıtılır ve bal mumuna daldırılır. Bu işlem aynı zamanda yapılacak olan kalıbı nemden ve ağaç kurtlarından da korur. Bazı ağaç çeşitlerinde ise gerçekleştirilmeden oyulacak yüzey zımpara taşıyla zımparalanarak temizlenir ve direk oyma işlemine geçilir. (Noyan A. Röportaj, Ekim 2016 Mardim)

3.1.2. Desenin Kalıba Aktarılması

Yukarıda bahsettiğimiz işlemler gerçekleştirildikten sonra kalıp yapımı için hazırlanan ağaç parçasının üzerine önceden hazırlanmış desenin aktarılma işlemi vardır. Aktarma yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli husus motifin hazırlanacak olan kalıba ters aktarılmasıdır. Çünkü kalıp üzerindeki motifler kumaşa geçirilirken kalıptaki yönlerinin tersi şeklinde gözükmektedir. İstenmeyen bir durumun ortaya çıkmaması için deseni kalıba aktarırken istenen yönün tersi şeklinde kalıba aktarılmasına dikkat edilmelidir (M.E.B. El Sanatları Teknolojisi 2011:22).

Basılacak ürüne göre değişen desenler kalıba aktarılırken farklı yollar denenir. Yaptığımız araştırmada karşılaştığımız bu yollardan bir tanesi Midyat Halk Eğitim Merkezindeki atölyede desen direk zımparalanmış ağaç kütüğünün üzerine çizilip sonra oyma işine geçilmesidir (Resim 37).



Resim 40: Mardin yöresine ait ahşap kalıbın oyulma aşamasından bir ayrıntı.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.

Bu aktarma yolu kumaşa basılınca değişecek olan yön konusunda kompozisyonu bozmayan desen çeşitleri için kullanılır.

Motiflerin kalıba aktarılması konusu kalıp ustalarının yaratıcı fikirleriyle çoğalır. Ancak en çok kullanılan aktarma yöntemi karbon kâğıdıyla yapılan aktarma yöntemidir. Motif kalıba çizilmeden önce ağacın yüzeyi iyice zımparalanır. Zımpara ile düzeltilen yüzeye daha sonra karbon kâğıdı yardımı ile motif aktarılır. Şurası unutulmamalıdır ki, kalıpla beze baskı yapıldığında kalıptaki motif ters olarak çıkacaktır. Motifin solu sağa, sağı sola geçecektir. Bunun için elimizdeki motifi kalıba aktarmadan önce, kâğıdın arkasını çevirip motif kâğıdın arka tarafından ışıklı masada veya camda tekrar çizmek gerekir. Motifi arkadan çizdiğimiz haliyle karbon kâğıdı aracılığıyla kalıba aktarırsak ancak motif ters olarak basılmaktan kurtulmuş olur. (M.E.B. El Sanatları Teknolojisi 20

3.1.3. Kalıbı Oyma ve Oymada Kullanılan Malzemeler

Yukarıda bahsettiğimiz bütün işlemlerden geçtikten sonra oyulmak üzere atölyeye getirilen ahşap parçasının oyulması için öncelikle ‘‘nakış bul’’ denen oyma bıçaklarının bulundurulması şarttır(Resim 38). Söz konusu bıçaklar farklı incelikte ve kalınlıkta olup özel olarak yaptırılır. Oyma bıçaklarının yanı sıra oyma işinde kullanılan malzemenin listesi şu şekildedir:

1. Oyma bıçakları

2. İskarpelalar (Ağaç oyma işlemlerinde ahşaba şekil vermek için kullanılan tornavidaya benzeyen bir çeşit el aleti)
3. Testere
4. Matkap
5. Mengene
6. Törpü
7. Ağaç tokmak
8. Rende
9. İşkence (Oyulacak olan ağaç parçasını sıkıştırarak sabit durmasını sağlayan bir çeşit el aleti)
10. Keser
11. Zımpara kâğıdı

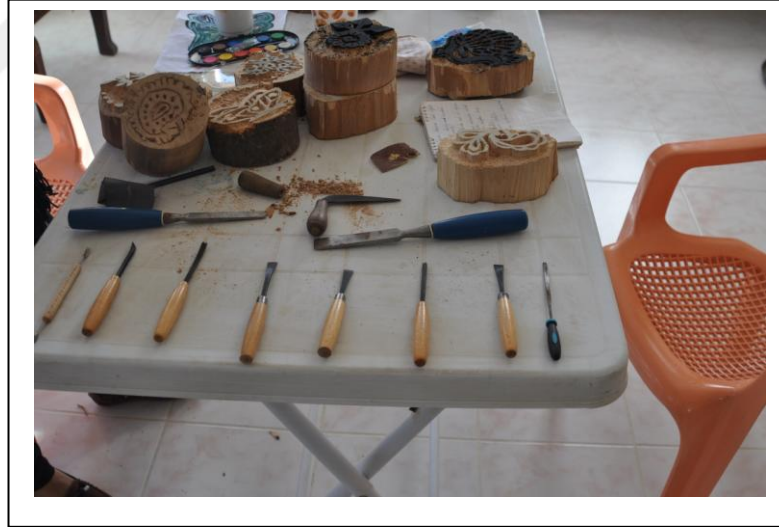
Desen ağaca geçirildikten sonra, desen araları oyma bıçakları ile oyulur. 0.1 mm veya 0.9 mm ‘ ye kadar çeşitli matkap ucu kullanılabilir Oyma bıçağı ile oyma yaparken bıçağın sapı el ile kavrandıktan sonra işaret parmağı bıçağın demirinin kenarına desteklemelidir. Bıçak, ağaca batırıldıktan sonra ileri doğru eğdirilerek kesme işlemi yapılır. Bıçak, ileri geri hareketlerle yalnızca kesmede kullanılmalıdır. Oyma işleminde desenlerin öncelikle orta kısımlarının oyulması gerekir. Eğer oymaya desenin dışından başlanırsa, iç kısımları oyarken desenin duvarlarının dayanma gücü kalmayacaktır. Bu sebeple desen oymaya önce içten başlanır. Parçaları koparıırken iskarpelanın tutuşu da çok önemlidir. İskarpelayı kullanırken dikkat edilmesi gereken şey, desenlerin duvarlarına değmemektir. Kalıbın oyulmasında istenen derinlik desenin sık ve serbest olmasına bağlı olarak değişir. Oyuklardaki derinlik 0,50 ve 1,50 cm arasında değişir. Derinliğin çok fazla olması ya da yeteri kadar olmaması, deseni oluşturan çıkıntıların ileride ya deforme olmasına ya da boşluklar arasındaki açıklığının boya ile dolmasına sebep olmaktadır. Bu durum kalıbın özelliğini yitirmesine sebep olmaktadır. Bıçaklar yalnızca kesme işinde kullanılırken, kesilen parçaları koparma işi iskarpelalarla yapılır. Kullanılan iskarpelaların uçlarının kalın ve ince oluşları bize oymada kolaylık sağlayacaktır. Oyulacak yer dar ise ince uçlu iskarpela tercih edilir. (Karataş, Korkunç ile röportaj 2016 Mardin.

Kalıba tutamak (el tutma yeri) yapılması, desen oyulması bitirildikten sonra kalıbın arka kısmına kalıbı kolay tutabilmek amacı ile bir yer yapılmasıdır. Tutamağın, muntazam oyulması gereklidir. Avuç içine iyi oturmalı, el ile baskı yaparken el içini acıtmamalıdır. Kalıbın arkasının düzeltilmesi iskarpela ve törpü yardımı ile olur. (M.E.B. El Sanatları Teknolojisi 2011:26)



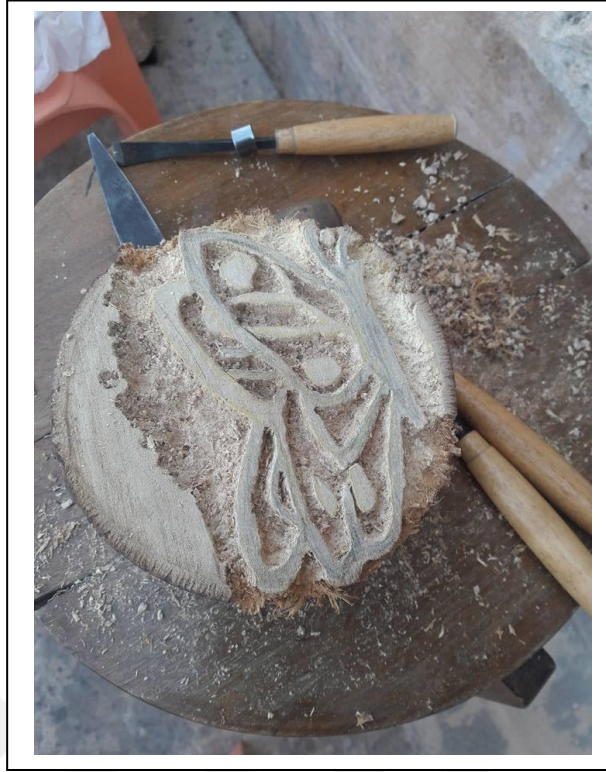
Resim 41: Oyma bıçakları (nakış bul).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.



Resim 42: Farklı boyutlardaki oyma bıçakları (nakış bul), iskarpela ve törpü.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.



Resim 43: Kalıp oyma işlemi.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin



Resim 44: Ustaların becerilerine göre daha farklı aletlerin de oyma işinde kullanıldığı gözükabilir.

Kaynak:<https://web.facebook.com/noyanlarsanatevi/photos/a.1640669182822550.1073741829.1640428216179980/1660994430790025/?type=3&theater> 27.01.2017.

Yapılan kalıbın dayanıklı olması ve uzun süre kullanılabilmesi için mumlama işlemi yapılır. Mumlamada parafin veya beyaz mum kullanılır. Parafin veya beyaz mum bir kâse içerisine konularak ocak üzerinde eritilir. Kaynamakta olan mum içerisine kalıp batırılarak tüm desen uçlarının muma dokundurulması sağlanır. Kalıp mumdan çıkarılır, silkelenerek mum kalıntıları dökülür.(M.E.B. El Sanatları Teknolojisi 2011:27)

Basmacılıkta kullanılmak üzere farklı bölgelerde farklı isimlerle anılan iki tür kalıp oyulur. Bunlardan birincisi ‘kontur kalıpları’dır. Baskılı kumaş süslemesinde gerek yazmalarda gerekse perde, nevresim ve birçok tekstil ürününün ana süslemesinin bir bordürle çevrenmesi Anadolu’nun her yöresinde karşılaşılabileceğimiz bir süsleme özelliğidir. Bahsettiğimiz bordürlerin yapımı için bazen bitkisel bazen de geometrik desenlerle yapılan kalıplar kullanılmıştır. Çoğunlukla tek renkli kullanım alanları için kullanılırlar. (Resim 41)



Resim 45: Bitkisel motifli kontur kalıbı.

Kaynak: Fatma Bölükbaş, ‘Kastamonu Tasbaskisi’, www.turizmkastamonu.com,
01.30.2017

Bir diğer kalıp çeşidi ise Dolgu kalıplardır. Elvant baskı tekniğinde kullanılan bu kalıplar genellikle konturlerin iç alanlarının, kontur dışına taşmadan, renkli baskısını almamıza yarayan kalıplardır. Kalıplarda bölgelere göre farklı isimler alabiliyor. Elazığ yöresinde yapılan basmacık ile ilgili yaptığımız araştırmalarda, kontör kalıpların Erkek Kalıp dolgu kalıpların ise Dişi Kalıp olarak adlandırıldığını öğreniyoruz (Koç, 2010:36).



Resim 46: Oluşturulan bordürlerin içinin doldurulması.

Kaynak: Cmil Kızılkaya, “Ahşap Baskı Yazma”, aregem.kulturturizm.gov.tr
01.30.2017.

3.2. Metal Kalıplar

Metal kalıplar: Bu tür kalıplar metal şeritlerin, istenilen biçimlere göre kıvrılarak, dikey şekilde kalıplık tahta üzerine çakılmasıyla oluşur. Bu kalıplar daha çok ince kontur baskısı yapılacağı zaman kullanılır. Bir özelliği pirinç ya da bakır şeritlerin kullanılmasıdır. Araştırmalara göre 18. Yy. sonlarına kadar kullanıldığı saptanmıştır (Koç, 2010: 36).

3.3. Basmacılıkta Kullanılan Boyalar ve Boyaların Hazırlanmaları

Günümüze Süryanilerin basmakalıplar kullanarak doğal boylarla süslediği birçok perde ve farklı amaçlarla kullanılan örtüleri Süryani kiliselerinde bulmak mümkündür. Kullanılan bu boyların hangi bitkiden ya da hangi doğal maddeden üretildiğini tespit etmek çok zordur. Ancak bu boyların kullanıldığı bölgelerin bitki örtüsünü düşünerek bir tahminde bulunabiliriz desek de Anadolu’da bölgeler arasında gerçekleşen ticari faktörleri de göz önünde bulundurduğumuz zaman bu işin zorluğunun bir kez daha farkında oluyoruz. Yine de konuyu sadece Süryanilerle sınırlı tutmayacaksa basmacılıkta kullanılan doğal boylarla ilgili yazılı kaynaklarda edindiğimiz bilgileri tamamen olmasa da kısmen aktarmak mümkündür.

3.3.1. Doğal Boyalar

Doğal boyalar, kimyasal boyalara göre usulüne uygun olarak kullanıldığı zaman çok daha kaliteli ve insan sağlığını olumsuz etkilememesine karşın hazırlanmasının zor ve maliyetli olması sebebiyle günümüzde daha çok daha ucuz elde edilen kimyasal boyalar kullanılmaktadır. Farklı bitkilerden farklı renkler edinildiği gibi farklı bitkilerden aynı rengin elde edildiği de gözükür. Kimyasal boyalara göre kullanımı daha eskiye dayanır. Her boya ustasının kendi usulünce elde ettiği bu boyalar, sanayinin gelişimine bağlı olarak kimyasal boyaların kullanımının yaygınlaşması ile beraber bitme noktasına gelmiştir. Zamanla doğal boya ustalarının hayatını kaybetmesiyle beraber bu boyaların elde edileme yöntemleri de kaybolmaya yüz tutmuştur. Reyhan kaya ve Serpil koç kendi çalışmalarında hangi bitkilerden hangi rengi elde ettikleriyle ilgili bizlere birçok örnek vermişlerdir.

“Doğal boyalar; bitkilerin muhtelif kısımlarında, kabuklarında, odunlarında, köklerinde bulunurlar ve kimya bakımından da oldukça önemlidirler.

Doğal boyalarda görünen renkler şunlardır: Çividi, sarı, açık sarı, limon sarısı, al, yeşil, çemen yeşili, mor, asumani (havai mavi), süt mavi, narenci (turuncu, portakal rengi), menekşe, samani, kırmızı, açık kırmızı, koyu kırmızı, kahverengi, koyu kahverengi, siyah ve başkaları.

Yurdumuzdaki bitkisel boyalar güneş altında renklerinin değişip değişmemeleri bakımından 3 guruba ayrılır.

- 1 – Güneş altında renkleri değişmeyen bitkisel boyalar,
- 2 – Güneş altında renkleri koyulaşan bitkisel boyalar,
- 3 – Güneş altında renkleri solan bitkisel boyalar.

Aşağıda, yurdumuzun boya bitkileri ile yurdumuzda kullanılan yabancı ülkelerin boya bitkileri ve bitkisel boyaları özetlenmiştir.

Armut ağacı: Yurdumuzda çok yayılmış ve tanınmış bir ağaçtır. Köylüler bütün yapraklarından yararlanarak, iplikleri kahverengine boyarlar.

Ayva ağacı: Memleketimizde pek çok bulunur. Köylüler ayva yaprağı, ceviz yaprağı, soğan kabuğu ve is ile kahve, koyu kahve, külrengi, sarıya çalan kahverengi elde ederler. Ayva kabuğu ile çekirdeğini kanatarak lacivert renk elde olunur.

Bakam ağacı: Bu ağaç yerli değil yabancı memleket bitkilerindendir. Merkezi Amerika ve Antil'de bulunur. Ülkemizde pek az olarak Adana ve Tokatta rastlanır. Bu ağacın odun kısmı boyacılıkta kullanılır. Özellikle yazmacılıkta kullanılan bir boyadır.

Bakam (kırmızı): bu bitki de Amerika'da bulunur. Kırmızı ve siyaha çalan kırmızı renk elde etmekte kullanılır. Kırmızı renk için bakam sapı ve akmazı beraber kaynatılır. Siyaha bakan kırmızı ise, bakam be karamazı beraber kaynatılarak elde edilir.

Boyacı Aspiri: Memleketimizde Doğu Akdeniz'de yetişir. Çiçeklerinde kırmızı boya vardır.

Boyacı Papatyası: Bulunduğu yerler; Ankara Çubuk vadisi, Keçiören, Bursa Uludağ, Çekirge, Gökdere dir. Bu papatyadan çeşitli sarı renkler elde edilir.

Cehri: Bu sarı boyaya Türkiye'de Karadeniz bölgesinde, Ankara, Sivas, Yozgat, Niğde, Kahramanmaraş, Kayseri ve dolaylarında rastlanır. Cehriden muhtelif mordanlarla çeşitli sarı, esmer renkler elde edilir. Yazmacılıkta çok kullanılan bir boyadır.

Mordan: Renk tonu vermekte kullanılan katkı maddesidir.

Ceviz Ağacı: Ülkemizde her yerde rastlanır. Cevizin kabuğundan, yaprağından, özünden koyu ve açık kahve renkli gayet sabit boya elde edilir. Boyayıcı madde taze cevizin yaprakları ve kabuklarındadır. Ceviz yaprağı, ceviz kabukları ve özü şapla kaynatılarak açık kahve renk elde edilir.

Çivit Fidanı: Sıcak memleket bitkilerindendir. Bundan doğal indigo boyası elde edilir. Mavi renktedir ve yazmacılar tarafından kullanılır.

Çivit Otu: Ülkemizde Ankara'da Çubuk deresinde, İstanbul'da ise Çengelköy'de rastlanır. Özellikle yazmacıların kullandığı bir boyadır.

Debbağ Sumağı: Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yetişir. Bu bitki mordan olarak kullanılır. Dericilikte de yeri vardır.

Doğu Çınarı: Bizde çeşitli bölgelerde pek çok rastlanır. Köylüler kabuğundan kırmızı boya elde ederler.

Ebegümeçi: Her yerde rastlanan bir bitkidir. Yaprakları kaynatılmak suretiyle yeşil bir boya elde edilir.

Haşhaş Çiçeği: (Afyon Çiçeği) bizde, çeşitli bölgelerde tarlalarda ve bahçelerde süs bitkisi olarak yetiştirilir. Köylüler çiçeğinden eflatun renk bir boya elde ederler.

Havaciva Otu: Türkiye’de Akdeniz bölgesinde yetişir. Köklerinde kırmızı boya (Alkain) çıkarılır.

Ispanak: Bizde çok yetiştirilen bir bitkidir. Ebegümeçi yaprağı gibi, bundan da kaynatılarak dayanıklı olmayan yeşil bir boya elde edilir.

Ihlamur Ağacı: Türkiye’de çeşitli cins ihlamur vardır. Köylüler kabuklarından açık kahve ve koyu kahverengi boyalar elde ederler. Çam kabukları ile şapla beraber kaynatıldığında ışığa ve yıkamaya karşı çok has bir boya elde edilir. Balıkçı ağları bununla boyanır.

Kadın Tuzluğu: Türkiye’de Ankara civarı ve Kayseride görülür. Köklerinden sarı boya elde edilir.

Kestane Ağacı: Türkiye’de İstanbul-Belgrat ormanı ve civarında, Bursa Uludağ, Sinop Ayancık, Trabzon Meryemana deresi, Zonguldak Devrek bölgelerinde görülür. Kabukları kaynatılarak iplik boyamasında kullanılır, fakat elde edilen bu kestane rengi güneşe karşı dayanıklı değildir.

Kızıl Ağacı: Türkiyede Belgrat ormanı, Göksu, Beykoz, Kocaeli Bataklık ormanı, Bolu, Sinop, Ayancık, Zonguldak, Adana Kozan ormanları ile Uludağ, Gemlik ormanlarında bulunur. Bu ağacın kabuklarından köylüler kırmızı boya elde ederler.

Kök Boya: (Boyacı kökü) Ankara İncesu deresi vadisi, Çayır, Evedik, Kayaş, İstanbul Büyükada, Bayburt, Niğde, Batı Anadolu ve Orta Anadolu bölgesi, Bursa İnegöl civarında yetişir. Elde edilen renk çok hastır.

Meyan Kökü: (Meyan otu) bu bitki Türkiye'nin alçak bölgelerinde pek çoktur. Bundan da şapla birlikte esmerimsi sarı boya elde edilir.

Nar Ağacı: Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde bahçelerde bulunur. Bu ağacın kabuklarından istifade edilerek eski Türk boyacılığında çok kullanılmıştır. Köylüler nar kabuğu ile isi kaynatarak koyu sarı bir boya elde ederler.

Nevruz Otu: Türkiye'de pek çok çeşitleri vardır. Nevruz otunun çiçeklerini şap veya paslı çivilerle kaynatarak kırmızı boya elde edilir. Palamut Ağacı: Türkiye'de çok miktarda bulunur. Tanesi bol olduğundan, bu madde çıkarılarak boyamalarda katkı maddesi olarak kullanılır.

Sarı Kök: Esas memleketi Jamaika ve Antil Adalarıdır. Türkiye'de Trabzon Maçka yolunda çalılar arasında ve Adana Osmaniye Gavurdağın'da 1000 metrede rastlanır. Bu bitkinin odununda sarı rengi veren Fustine maddesidir. Sarı kökle her türlü kumaş boyanabilir.

Sarı Taş Yoncasi: Türkiye'de Ankara Çubuk deresi, Keçiören, Etlik, Kayaş, Hasanoğlu, Sinop, ayancık, Trabzon Meryemana vadisi bölgeleri ile Erzincan ve İstanbul dolaylarında bulunur. Sarı boya elde edilir.

Sığır Kuyruğu: Türkiye'de step bölgelerinde yetişir. Ülkemizde Kayseri, Kahramanmaraş, Sivas, Ankara, Gaziantep, İzmir, Tokat, İzmit, İstanbul, Bursa ve Trabzon'da rastlanır. Şap ve paslı çivilerle kaynatılığında sarı boya elde edilir.

Soğan: Yurdumuzda çok miktarda bulunur. Soğan kabuğu ile kumaşlar açık kahverengi boyanır.

Şeftali Ağacı: Türkiye'nin her bölgesinde görülür. Köylüler şeftali yapraklarını suda kaynatarak sarıya bakan yeşil bir boya elde ederler. Bu boya ile ipek, yün ve pamuk

elyaf boyanır. Mordan olarak bakır sülfat (göztaşı) kullanılır. Elde edilen bu renk yıkanmaktan ve güneşten asla solmaz.

Safran: önceleri Safranbolu’da çok yetiştirildi. Safranda bulunan sarı boya maddesi (safranın), sülfirik asit ile açık mavi ve nitrik asit ile yeşil bir renk verir.

Yabani Gül: Türkiye’de çeşitli bölgelerde bulunur. Paslı çiviler ve şap ile kaynatıldığında kırmızı renk elde edilir ve ışığa karşı oldukça dayanıklıdır.

Yarpuz: Ankara, İzmit, İstanbul, dolayları ile Kastamonu, Zonguldak, Giresun, Rize, Denizli, Antalya, Bursa, Adapazarı, Malatya, Adana ve Ayancık bölgelerinde çok rastlanır. Köylüler şap ve yaprakları ile kökünü paslı demir parçalarıyla kaynatarak güzel parlak bir siyah elde ederler. Suyu ve güneşe karşı çok dayanıklıdır.

Hayvansal Boya (Kırmızı): Kırmızı böceğinden elde edilir. Bu boyanın bileşiği (Acide Carminiqdir) alkolde, suda ve eterde erir. Rengi il kırmızıdır. Köylüler kırmızı boyasından parlak kırmızı ve koyu kırmızı olmak üzere iki tonda kırmızı renk boya elde edilir. Hayvansal boya olan kırmızı, yazmacılıkta daha çok Cochinilla adı ile bilinmektedir. Bu kelime İspanyolcada yazıldığı gibi kullanılmıştır’’(Koç, 2010: 71, 82).

3.3.2. Kimyasal Boyalar

Günümüzden 5000 – 6000 yıl önce başlayan doğal boyamacılık 1856 yılında William Henry Perkin tarafından ilk sentetik boyarmaddenin bulunuşuna kadar değişmeden sürmüştür. XIX. yüzyılın ikinci yarısında bir yandan yeni boyarmaddeler bulunurken öte yandan bitkilerdeki boyarmaddelerin sentezi gerçekleşmiştir. Boyarmaddelerin büyük miktarlarda ve ucuz olarak sentezi XIX. yüzyılın sonunda doğal boyamacılığı büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. 1856 yılında Perkin’in ilk sentetik boyarmadde olan Movein’i sentezlemesiyle sentetik boyarmaddelerin üretimi başladı ve büyük hızla arttı. Böylece doğal boyarmaddelerin kullanılması büyük ölçüde azalmaya başladı. Kökboyanın temel boyarmaddesi olan alizarin 1868 yılında Grabe ve Liberman tarafından sentezlendi. Günümüzde sentetik boyarmaddeler ağırlıklı olarak

kullanılmakla beraber halı, kilim ve yazma gibi el sanatlarında doğal boyarmaddeler hala uygulama alanı bulmaktadır. (<http://www.tekstildershanesi.com.tr/bilgi-deposu/tekstilde-boya-ve-boyarmaddeler-1.html>(04.02.2017))

Yukarıda aktardığımız bilgilerden anlaşıldığı gibi kimyasal boyaların doğal boyaların yerinin tutma süreci XIX. yüzyılda başlamıştır. Kimyasal boyaların yaygınlaşmasıyla Süryani basma ustalarının da kimyasal boyaları kullanmaları olasıdır.

3.3.3. Madeni Boyalar

İnorganik boyalarda denir. Bunlar doğal ve suni olarak elde edilmiş maden bileşikleridir. İnsanlar eskiden beri bazı madenlerden de boya çıkarma yolunu bulmuşlar üstelik bu çeşit boyaların bitki ve hayvanlardan elde edilen boyalardan daha iyi solmayan renkler verdiğini görmüşlerdir. Bu amaçla çeşitli kayalar da kullanılmıştır. Bunlardan dövülüp un haline getirilerek boya işlerinde faydalanılmıştır. İçinde sülfür gibi maddeler bulunan suları da boya olarak kullanılmıştır. Bugün kullanılan başlıca madeni boyalar kurşun, çinko, titan, baryum, antimon, kadmiyum, krom ve kobalt bileşikleridir. (<http://www.nkfu.com/boya-nedir-boyanin-tarihcesi-ve-boya-hakkinda-bilgi/>(07.02.2017))

Günümüzde genel olarak bu boyalar hazır alınsa da bazı ustaların kullandıkları boyaları, edindikleri farklı kimyasal ya da bitkisel maddeleri belli ölçülerde karıştırıp kendi boyalarını kendi atölyelerde ürettikleri bilinir. Yakın tarihimize kadar bu durumun daha yaygın olduğunu yaptığımız araştırmalardan tespit ettik.

Diyarbakır El Sanatları kitabında, Meşe Karahan'ın basmacılıkla ilgili yaptığı çalışmasında Diyarbakırlı basmacı ustası Ali Yel'in kullandığı boyaları kendisinin ürettiğinden bahsetmiştir.

Ayrıca bir başka kaynakta Elazığlı Süryani ustaların siyah boyayı nasıl elde ettiklerinden şu şekilde bahsedilmektedir. "Elazığ'da Süryanilerin siyah boya yapımında eskiden olduğu gibi bu gün de kullandıkları anilin boya, zaç yağı, kitre gibi kimyasal maddelerin yanı sıra, iç gübre, paslı su gibi maddelerde kullandıklarına ve siyah boya kazanlarına boyanın kalitesini artırmak amacıyla hurda demir parçaları at nalı gibi şeyler attıklarını belirtmişlerdir.

Bu gün Elazığ'da bu sanatın son temsilcileri siyah boyayı kimyasal maddelerden elde etmektedirler. Siyah boya için anilin, potasyum klorat, göz taşı (bakır sülfat), kitre

(ve ya çiriş) kullanılmaktadır. Bir litre su içinde, 60 gr asilite, 20 gr potasyum kirsat, 20 gr göz taşı ılık hale gelecek şekilde ısıtılır ve ateş üzerinde iken devamlı karıştırılır. Elde edilen karışım içerisine, boyanın kıvamlı olması için kitre ilave edilir. İstenilen koyuluğa göre su karıştırılır. Kitre, boyanın kıvamını koyu hale getirmek ve yapışkanlığını sağlamak için kullanılır. Karıştırılarak soğumaya bırakılan boya 24 saat bekletilir. Şişelerde ya da toprak kaplarda (çömleklerde) korunur.”(Görgünay, 1981: 241)

3.4. Boyaların Hazırlanması

Günümüzde basmacılıkta kullanılan boyalar genellikle hazır kimyasal boyalardır. Anacak gerekli malzemeleri temin ederek kendi boyalarını hazırlayan ustalar da vardır. Bir atölye ortamında boyalar şu şekilde hazırlanmaktadır:

3.4.1. Patın hazırlanması

“Pat, beyaz ve renkli tüm boyaların ana boyasıdır. Patsız hiçbir boya hazırlanmaz. Tahta baskıcılıkta en önemli aşama pat hazırlamadır. İyi hazırlanan bir patın pütürsüz, beyaz görüntülü ve boza kıvamında olması gereklidir.

Patın hazırlanmasında kullanılan malzemeler

- *10 kg gazyağı
- *1,5 lt su
- *2 kg Binder
- *2 yemek kaşığı emülgatör
- *1–5 kaşık Fiksator
- *15 lt bidon, süzgeç
- *1 kg ölçü bardak, boya karıştırıcı çırpıcı
- *Bidon

Gazyağı: Karozan olarak da bilinir. Petrolden elde edilen yakıcı açık sarı renkte ya da renksiz, kendine özgü hoş bir kokusu olmayan yağlı sıvıdır. Yakıt olarak kullanılan gazyağı, tahta baskı boyalarının hazırlanmasında da ana malzemelerde biridir.



Resim 47: Gaz yağı.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

Binder: Pigmet boya maddenin Life yapışmasını sağlar. Şeffaflaşan bir maddedir. Sulandırılmış süt kıvamındadır. Tekstilde kullanımına göre çeşitleri vardır. Boyanın kalıcılığının yüksek olmasını sağlar.



Resim 48: Binder.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

Emülgatör: Birbirine karışmayan sıvıların birbirine karışmasını ve binderin kumaş üzerinde tuttuğu boyayı sağlamlaştırmaya yarar. Pişirilmiş kola kıvamındadır.



Resim 49: Emülgatör.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

Fiksator: Kumaş üzerindeki boyanın çabuk kurumasını ve boyanın liflerle birleşimini sağlar.

Yukarıda tanımlanan maddeler ve gerekli gereçler temin edildikten sonra patı karıştırma işlemine geçilir. Karıştırma işlemi şu şekilde gerçekleştirilir:

Su, binder, emilgatör ve fiksator bir bidon içine konularak boya karıştırıcı mikser ile 5 dakika karıştırılır. Karışıma gazyağı azar azar ilave edilerek karıştırmaya devam edilir. Gazyağı tamamen ilave edildikten sonra 10 dakika daha karıştırılır. Pat içerisinde pütür veya yabancı madde kalırsa süzgeçten geçirilir. Hazırlanan pat ağzı iyice kapatılarak saklanır. Ve her yeniden kullanmadan önce karıştırılır.



Resim 50: Patın karışımı.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

3.4.2. Titanın Hazırlanması

Titan kumaşta astarlama yani örtücü özellik veren un görünümlü, beyaz toz halinde beyaz boyanın ham maddesidir.



Resim 51: Titan.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

*3kase titan

*3kase Binder

*1 kâse su

Titan, binder ve su bir kabın içine konularak boya karıştırma mikseri ile 10 dakika karıştırılarak titanın açılması(erimesi) sağlanır. Karıştırma işlemi 3 gün boyunca belli aralıklarla tekrarlanır titanın iyice erimesi sağlanır. Koyu ayran görünümünde ve pütürsüz olmalıdır. Kullanmadan önce süzülür. Ağzı kapatılarak saklanır ve ikinci kullanımda tekrar çırpılır.

3.4.3. Beyaz Boyanın Hazırlanması

Beyaz boya titan ile patın karışımından oluşur.1 ölçü titan ile 1 ölçü pat karıştırılarak beyaz boya yapılır. Hazırlanan boya kumaş üzerine fırça ile sürülür. Boyanın kapatma özelliğine göre titan ilave edilir.



Resim 52: Titan ve patın karışımından oluşan beyaz boya.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

3.4.4. Renkli Boyaların Hazırlanması

Renkli boyaların ana renklerdeki ham maddesi hazır olarak alınmaktadır. Halk arasında ham boya olarak bilinmektedir. Piyasa da akremin boya olarak satılmaktadır.

Alarkli boya, pat ile akremin boyanın karışımından hazırlanır. Bir litre pat içerisine 1 yemek kaşığı akremin boya konularak karıştırılmak sureti ile hazırlanır. Pat içerisine hazırlanan renklerin birbirleri ile eritilmiş renkli boyaların birbirleri ile karıştırılması ile bulunur. Renkli boyalar karakalem baskının içini doldurmada, renkli dolgu baskı yapımında ve elvant baskı yapımında kullanılır.



Resim 53: Renkli Boyanın hazırlanışı.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

Siyah renk (kontur) yapmak için 1 litre pat içerisine 2 yemek kaşığı siyah ham boya madde konulur. İyice karıştırılır.

Siyah boya karakalem baskı yapımında ve dolgu baskı yapımında kullanılır. Ayrıca renklerin içine katılarak koyu ton elde etmek ve yeşil rengin yapımında mavi yerine kullanılır.” (MEB El Sanatları Teknolojisi Tokat Tahta Baskı Boya Hazırlama 2011)

3.5. Basmacılıkta Kullanılan Kumaşlar

Günümüz itibari ile birçok özelliği olan çok farklı boyaların üretilmesi basmacılık sanatında kullanılabilecek farklı özelliklere sahip kumaş sayısını da arttırmaktadır. Ancak bu sanatın görkemini hergün biraz daha yitirmesine bağlı olarak bu işle uğraşanlar daha kolay elde edebildikleri malzemelerle çalışmayı tercih etmektedirler.

Tercih edilen kumaşın üzerinde boyanın akmaması ve yıkamalarda boyanın kusmaması için söz konusu kumaşın, boyanın özelliklerine uyumlu liflerden oluşmuş olması gerekir. Basmacılıkta kullanılan boyalara en uyumlu kumaşlar pamuklu kumaşlardır. Pamuk, uygulama sırasında boyayı çabuk emmekte ve boya akmasını önlemektedir. Hammaddesi sentetik olan kumaşlar yazmacılıkta tercih edilmemektedir.

Yöresel tezgâh dokuması bezler, yöre halkının kaput bezi olarak isimlendirdiği Amerikan bezi, tülbent ve mermerşahi yazmacılıkta kullanılan kumaş cinsleridir. Bunun yanı sıra şile bezi, patiska gibi esası pamuk olan kumaşlar da kullanılmaktadır (Tezel, 2009: 30)

3.6. Baskı İçin Gereken Malzemeler

Baskı için kullanılan malzemeleri ayrı başlıklar altında inceleyecek olursak;

3.6.1. Boya teknesi

Daha önce bahsettiğimiz şekilde hazırlanan ya da başka bir şekilde temin edilen boyalar baskı atölyesinde boya teknesi içerisinde kullanılır. Boyanın kalıplar üzerine iyi bir şekilde transfer olabilmesi ve rahat kullanılabilmesi için bu teknelerin istenen standartlara uygun olması gerekir. Midyat Halk Eğitim Merkezinde Basmacılık dersi veren Aysel hocaya göre çoğunlukla kare formunda olan bu teknelerin boyutları ustaların kullandıkları kalıplara göre değişmekle beraber genellikle 40x40 ve 70x70 boyutları arasında değişmektedir. Ve yine çoğunlukla ahşap olan bu tekneler en az 10

cm derinliğinde olmalıdır. Teknenin tabanında 2-3 cm kalınlığında bir sünger (eskiden saman kullanılmış), süngerin üstünde teknenin tabanını tam kapatacak şekilde bir kat muşamba, muşambanın üstünde ise muşambayı tam kapatacak şekilde bir bez, son olarak bezin üzerinde ise en az 2 cm kalınlığında bir keçenin bulunması gerekir. Bu özelliklere sahip bir teknede boyanın kullanılması hem kalıpların daha uzun süre kullanılmasını hem de boyanın kalıba sağlıklı bir şekilde transfer olmasını sağlar.

Resim 51’de görüldüğü gibi boya, boya teknesindeki keçe üzerine döküldükten sonra kestirme fırçasıyla iyice keçeye yedirilerek keçe boyaya doymuş hale getirilir. Boya çok katıysa boyayı yeterli kıvama getirmek için boyaya su püskürtme kabıyla su püskürtülerek boya istenen kıvama getirilir. Tabi su püskürtme işlemi her boyar madde için uygun değildir (Noyan, Korkunç ile röportaj 2016 Mardin).



Resim 54: Boya tekneleri.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.

3.6.2. Baskı Tezgâhı

Düz bir masa görünümünde olan baskı tezgahının, üzerine ağaç kalıplarla rahat baskı yapılabilmesi için, birkaç kat keçe serilir. Boyanın keçeye geçmemesi ve kumaşa bulaşmaması için üstüne bir kat muşamba ya da naylon, onunda üstüne genellikle yün kumaş ya da daha ince kalitede bir keçe serilir. Muşamba üstündeki ince kalitedeki keçenin ya da yün kumaşın konulma amacı üstten kalıpla yapılan baskılarda kalıp

üzerindeki fazla boyayı baskının yapıldığı kumaş üzerinde dağılmamasını sağlamaktır. Bu yüzden muşambanın üstünde emici özelliği yüksek olan keçe, yün kumaş ya da kalın bir pamuklu kumaş kullanımı zorunludur. Bunları yapmanın sebebi; ağaç kalıbı boyaya batırdıktan sonra, motifi basarken alt zeminin yumuşak olması ve kumaşın deseni tam olarak boyaları içine alması ve kalıbın zarar görmemesidir (Karataş, Korkunç ile röportaj 2016 Mardin).

Kullanılan tezgahların boyutları basılacak kumaşın boyutlarına göre değişebilir. Masa örtüsü, nevresim, perde ve benzeri ölçülerdeki tekstil ürünlerinin basımında daha büyük tezgahlar kullanılırken daha küçük boyutlardaki çalışmalar için daha küçük kolay taşınabilen tezgahlar da vardır (Resim 56).

“Yazmacılıkta baskı işlemi şu şekilde tamamlanır: Baskı yapılan tezgâhlar, tahtadan olup üzerlerine birkaç kat keçe kaplanır. Keçenin üzerine muşamba ve en üstüne de genellikle yün kumaş kaplanır. Boya teknesinin içine boya boşaltılır. Üzerine bez gerilir ve kalıp bu bez üzerinde boyaya batırılarak tezgah üzerine gerilmiş kumaşa basılır. Bu yöntem zemini boyamada kullanılır. Konturlu desenler için ise, kasnak adı verilen etrafı çerçevesi ve alt kısmına muşamba ya da naylon geçirilmiş boya teknesinin içine bir keçe ve üzerine ince kalitede bir bez konulur. Ayrıca iki tahta arasına sıkıştırılmış bir keçe vasıtasıyla siyah boya emdirilir ve kalıp boyaya doymuş olan keçeye batırılarak siyahı renk, kumaş üzerine basılır.”(Kaya 1974: 63).



Resim 55: daha küçük çalışmaların yapılabildiği kolay taşınabilir baskı tezgahı.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.

3.7. Desenlendirme Teknikleri

Yazmacılık sanatında kumaşı desenlemek için 3 farklı teknik kullanılmaktadır.

Bunlar;

- Kalıp tekniği.
- Kalem işi tekniği.
- Kalem işi- Kalıp tekniği.



Resim 56: Baskı tezgahı.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.

3.7.1. Kalıp Tekniği

Sadece kalıpların kullanıldığı bir tekniktir. Önceleri geniş yüzeylerin bezemesinde zamandan tasarruf sağladığı için kullanılmıştır. Daha sonra pratik ve kolay kullanılabilir olması sebebiyle küçük büyük her türlü yüzey çalışmalarında kullanılmıştır. Çoğunlukla tek rengin kullanıldığı çalışmalarda kullanılır ancak birden fazla renkle bu tekniği uygulamakta mümkündür (Noyan, Korkunç ile röportaj 2016 Mardin).



Resim 57: Kalıp tekniğinin kullanıldığı masa örtüsü.

Kaynak: Tokat Baskı ustası Hüseyin Şaşmaz'ın çalışması. 2012. Tokat.

3.7.2. Kalem İşi Tekniği

Diğer tekniklere göre çok daha zor bir tekniktir. Ucu farklı kalınlıklarda olan fırçaların ustalıklarla kullanılmasını gerektiren bir tekniktir. Bir benzetmeyle bu teknik daha iyi anlatılacak olursa, bu tekniği kullanan ustaların bir ressam kadar yetenekli olması gerekir. Uygulanmasının zorluğu nedeniyle genellikle daha dar yüzeylerin bezemesinde kullanılan bir tekniktir ancak daha geniş yüzey çalışmalarında da kullanılmıştır. Bu tekniğin fazla zaman alması ve desen oluşturmada yapılan hataların telafisinin nerdeyse olmaması sebebiyle deseni oluşturan konturların kumaşa aktarılması için iki farklı yöntem vardır.

- 1. Yöntem: Desenin konturlar öncelikle bir kağıt üzerine çizilir. Daha sonra kumaş ‘gergef’ dedikleri bir düzenek üzerinde gerdirilir gerdirilen kumaşın altına desenin konturlarının üzerinde çizildiği kağıt konur. Ve desen konturları kağıdın üzerinde olduğu gibi kumaşın üzerinde tekrar çizilir. Konturlar kumaşa geçirildikten sonra fırçalarla istenen renkler kullanılarak konturların içi doldurulur.
- ‘‘Silkme usulü’’ adı verilen bir diğer yöntem ise şu şekilde yapılır: Desenin konturları yine desenin yapılacağı kumaşın boyutlarında olan bir kağıt

üzerine çizilir. Kağıt üzerine çizilen konturlar iğne ile sık aralıklarla delinir. Tülbent bir torba içerisine konulmuş kömür tozu ya da toz boya bu deliklerin üzerine hafif hafif dökülerek desen konturlarının kumaşa geçirilmesi sağlanır. Desen konturları kumaşa geçtikten sonra yine kontur içleri fırça aracı kullanılarak doldurulur. Kullanılan bu yöntem diğerine göre daha kaba kumaşlara uygulanabilir. (Kaya, 1988:60)



Resim 58: Kalem işi tekniğinde kullanılan fırçalar.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi 2011. Ankara.

3.7.3. Kalem işi- Kalıp tekniği

Aslında bazı yörelerde “içi boş” ve “içi dolu” kalıp dedikleri bazı yörelerde ise aynı kalıplara “erkek kalıp” ve “dişi kalıp” dedikleri iki çeşit ahşap kalıp vardır. “İçi dolu kalıp” dedikleri kalıp çeşidi desenin tamamının kalıp üzerine oyulduğu kalıp çeşitleridir. Söz konusu kalıp basıldıktan sonra fırçayla içinin doldurulmasına gerek yoktur. Diğer bir kalıp çeşidi olan “içi boş kalıp” çeşidinde ise kalıp oyulurken basılmak istenen desenin sadece konturları oyulur. Bu tür kalıplar kumaşa basıldıktan sonra içleri fırça aracıyla doldurulur. Yani diğer adıyla “kalem işi-kalıp tekniği” uygulanmış olur. Ancak kalem işi tekniği ve kalıp tekniğinin bahsettiğimiz tarifin dışında birbirinden bağımsız bir şekilde aynı kompozisyonda kullanıldığı da görülmektedir. Bu tür kompozisyonlarda genelde kalem işi tekniği ile kompozisyonun merkezi doldurulur, kalıp işi tekniği ile de merkezi çevreleyen bordürler basılır (Resim 60). (Noyan, Korkunç ile röportaj 2016 Mardin)

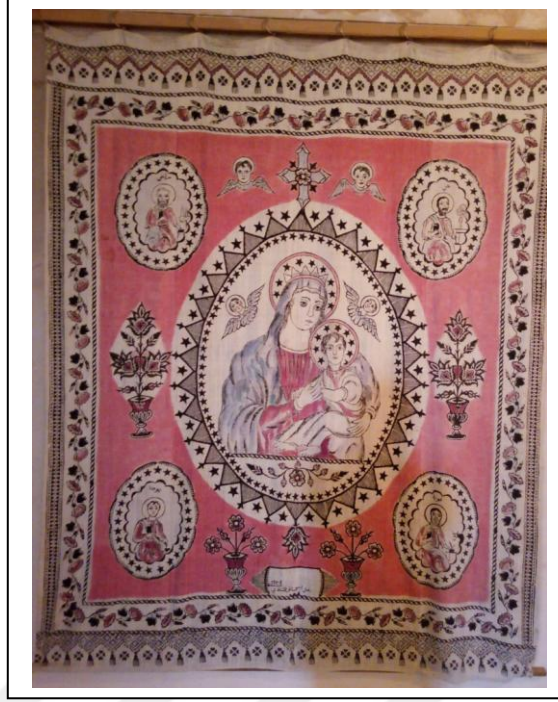
Basmacılıkta renklendirme beş farklı teknikle yapılır;

- * Karakalem Tekniği (beyaz kumaş üzerine siyah baskı).
- * Aşındırma Tekniği (siyah kumaş üzerine beyaz baskı).
- * Daldırma Tekniği.
- * Mavi Ağartma Tekniği.
- * Elvan Tekniği.



Resim 59: Kalem işi-kalıp tekniğinde içi boş kalıpla basılan desen konturlarının içinin renklendirilmesi.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardi



Resim 60: Kalem işi-kalıp tekniği ile yapılmış kilise perdesi.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.

3.8. Renklendirme Teknikleri

Basmacılık Sanatı icra edildiği yerde temin edilen malzemeye göre farklı renklendirme teknikleri ile icra edilir.

3.8.1. Karakalem Baskı Tekniği

Bu tekniğin sınırları konusunda gerek farklı yörelerdeki baskı ustalarının gerekse basmacılık sanatı ile ilgili yapılan araştırma çalışmalarında hemfikir olunmadığı görülmektedir. Serpil Koç kendi çalışmasında bu teknikle ilgili yapmış olduğu araştırmalarını ve görüşlerini şu şekilde belirtir:

‘ Tek kalıp kullanarak, siyah kumaş üzerine beyaz, beyaz kumaş üzerine siyah baskı yapılır. Kemal Türker, siyah kalem yazmalara Hürriyet dendiğini yazmaktadır. Sofra bezi, masa örtüsü, etek elbiselik kumaşlar için kullanıldığı gibi başörtüsü ve namaz örtülerinde de aynı işlem uygulanır. Naime Didem Öz, çalışmasında bu işlemi yapan ustalara Kabacı dendiğini yazmakta ve ilaveten Ankara, Kastamonu yörelerinde çok görüldüğünü belirtmektedir.

Yusuf Durul, karakalem yazma işlemini daha farklı anlatmaktadır. Fırça kullanıldığını, mavi zemin üzerine siyah basıldığını, konturun kalın çizgilerle belirlendiğini yazar ve kullanılan siyah boyaya İzmir siyahı denildiğini belirtir. Tek kalıpla yapılan siyah üzerine beyaz, beyaz üzerine siyah yapılan yazmalar kara kalem diye adlandırılır. Bu yazmalar zemin rengine göre ikiye ayrılır.

- Beyaz karakalem yazmalar
- Siyah karakalem yazmalar (Hürriyet çeşitleri)

Tokatta yazmacılık, siyah karakalem çeşitleri için Hürriyet adını kullanırlar. Hürriyet çeşitlerinde zemin siyah, basılan çiçekler beyazdır. (Bu beyazlık aşındırma yoluyla elde edilir). Karakalem sözüyle de Beyaz karakalemi söylemek isterler. Beyaz ve siyah karakalem baskılarda, günümüzde yapılan kalıpların yanında eski kalıplar da kullanılmaktadır.”

Serpil Koç’un bize aktardıklarına bakılacak olursa Serpil Koç, aşındırma tekniğini ve karakalem tekniğini aynı başlık altında bize aktarmaktadır. Serpil Koç’un tezinde siyah zemin üzerinde beyaz süsleme olarak bize bahsettiği karakalem baskı tekniğini Zeynep Tezel kendi çalışmasında bize aşındırma tekniği olarak aktarmaktadır. Bu iki tekniğe verilen isimlerin yapılan tekniklerle ilişkisi düşünüldüğü zaman iki tekniğin iki başlık altında belirtilmesi daha uygun olur. Çünkü “karakalem tekniği” isminden anlaşıldığı gibi beyaz zemin üzerinde siyah rengin kullanılması bu tekniğe verilen isimle ilişkilidir. Bir diğer tekniğin “aşındırma tekniği” olarak adlandırılmasının sebebi ise yine yapılan işlemlerle ilgilidir. Bu durumla ilgili gerekli açıklamayı da aşındırma tekniğinden bahsederken yapacağız.

Karakalem tekniği daha önce bahsettiğimiz gibi beyaz zemin üzerine siyah renk kullanılır. Baskı ustası beyaz zemin üzerine gelen siyah rengi bazen kalıplarla basar bazen de farklı uçlardaki fırçalarla desenlendirme tekniklerinden “kalem işi tekniğini” kullanarak yapar. Söz konusu teknik her ne kadar sadece beyaz zemin üzerinde uygulanmasıyla tanımlansa da aynı tekniğin farklı renklerdeki zeminler üzerinde de kullanıldığı görülür. Yapılışını diğer tekniklere göre çok daha kolay ve masrafsız olması sebebiyle genellikle geniş yüzeylerin(perde, masa örtüsü, nevresim...) süslenmesinde en çok tercih edilen tekniktir(Noyan, A. Ekim 2016 Mardin(Röportaj)).



Resim 61: Farklı zeminler üzerine yapılan karakalem baskı tekniği.

Kaynak: Korkunç,O. Ekim 2016. Mardin.

3.8.2. Aşındırma Tekniği

Aşındırma tekniği, desenlendirme tekniklerinden sadece kalıp işi tekniğinin kullanıldığı bir boyama tekniğidir. Her boyanın kullanılmadığı bu teknikte öncelikle kumaşın tamamı anilin boyayla boyanır. Boyanan kumaş tam kurumadan baskı tezgahının üzerine yapılmak istenen kompozisyona göre serilir ve gerdirilir. Daha önceden uygun bir kapta karıştırılmış kireç kaymağı ve eriyik zamkından oluşan bir karışıma oluşturulmak istenen kompozisyonda kullanılmak istenen kalıplar batırılarak kumaşın üzerine tatbik edilir. Söz konusu karışımla basılan kumaş yirmi dört saat

bekletildikten sonra bol suyla yıkanır. Karışımın temas ettiği yerler kumaş üzerinde beyaz bir desen kompozisyonu oluşturur(Tezel, 2009:32).



Resim 62: Aşındırma tekniğiyle yapılmış yazm.

Kaynak: Tezel, 2009, s32.

3.8.3. Daldırma Tekniği

Çoğu kaynakta rezerve baskı tekniği olarak bilinen bu teknikte boyanmamış beyaz kumaş üzerine yapılmak istenen kompozisyon gerek kalıp işi tekniği gerekse kalem işi tekniği kullanılarak tamamlanır. Kompozisyonu oluşturan her bir motifin üstü balmumu ya da tutkalla kapatılır. Kapatma işlemi tamamlandıktan sonra kumaş önceden hazırlanan boya kazanına daldırılarak boyanır. Böylelikle üzeri balmumu ya da tutkalla kapatılan motiflerin dışında kalan yerler boyanmış olur. Son olarak kumaş boya kazanından çıkarıldıktan sonra bol suyla durulanır. Zemin boyama işlemi sırasında kumaşın kazanlara tamamen batırılmasından dolayı, bu tekniğe ‘daldırma’ adı verilmiştir (Tezel, 2009:32).

4.8.4. Mavi Ağartma Tekniği

Mavi ağartma tekniği aslında aşındırma tekniğine benzer bir boya söküm tekniğidir. Kumaş öncelikle ‘‘koza mavisi’’ olarak bilinen toz halindeki indigo boyayla boyanır. Kuruduktan sonra siyah anilin boyayla gerek kalıp gerekse fırça kullanılarak yapılmak istenen desenin konturları yapılır. Sarı renkli astar boyası, desen konturlarının içine üzeri keçelenmiş lap kalıp ile basılır. Baskı yapılan kısımlar yeşile döner. Daha

sonra kitre katılmış ecza boyası ile yeşil alanlara baskı yapılır ve ortaya altın gibi parlayan sarı bir renk çıkar. Söz konusu sarı renk biraz bekledikten sonra yavaş yavaş kızarır. Kumaş tam kurumadan bol suyla durulanır. Kızaran yerler durulama esnasında kumaştan suyla beraber akar ve akan yerler beyaz olarak kalır. Bu beyaz yerler elvan baskı tekniğiyle boyanır (Tezel, 2009:33).

4.8.5. Elvan Baskı Tekniği

Desenlendirme tekniklerinden kalıp işi tekniği kullanılarak yapılan bir tekniktir. Süslenmek istenen kumaş baskı tezgahına serildikten sonra öncelikle içi boş kalıplarla oluşturulmak istenen desenin konturları siyah boyayla basılır. Basılan konturlar kuruduktan sonra, basılan konturların içini dolduracak şekilde önceden hazırlanmış dolgu kalıplarıyla birbirinden farklı renkler kontur içlerine basılır. Her bir renk için farklı bir dolgu kalıbı kullanılır. Aslında desen kontörü basma aşamasında kullanılan teknik karakalem tekniğidir. Daha sonra dolgu için kullanılan dolgu kalıpları işlemi farklılaştırarak ‘elvan baskı tekniğini’ oluşturur. Dolgu esnasında renklendirmenin kontur dışına taşmamasına dikkat edilmelidir (Koç, 2010: 74).



Resim 63: Sağdaki kontur kalıbıdır diğerleri dolgu kalıbı.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi. 2011.



Resim 64: basılıp kurumaya bırakılan desen kontörü.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi. 2011, s31.



Resim 65: basılan desen kontörünün doldurulması.

Kaynak: M.E.B El Sanatları Teknolojisi. 2011, s32.

4. BÖLÜM: SÜRYANİ BASMACILĞINDA KULLANILAN MOTİFLER VE İKONOĞRAFİK SİMGELER

Görsel olanın insan zihni üzerinde yarattığı güçlü algı düşünüldüğü zaman en özet ve en yalın anlatımların resim aracılığıyla yapılabildiğini anlamak çok zor olmasa gerek. İlk çağlardan günümüze kalan binlerce kaya resimleri de gösteriyor ki resmin bir anlatım aracı olarak kullanımı ilk çağlardan günümüze kadar devam etmektedir. Elbette bu anlatım yönteminin bir özet niteliğinde olduğunu söylemekte yarar var. Çünkü herhangi bir şeyi yazı dili ile anlattığımız gibi resimle anlatmak çok olası değildir. Ancak görsele dayalı simgesel anlamların yüklendiği resimler, anlatılmak istenenin insan zihninde en özet ve en yalın haliyle kolayca aktarır.

Şüphesiz ki Hıristiyanlık da bütün ilahi dinler gibi ilk olarak sözlü iletişimle yaygınlaşmaya başladı ve daha sonra kitaplaşarak yaygınlaşma hızını yazı diliyle katladı. Ancak görünen o ki yazı diliyle oluşturulan İncil’de anlatılan olayları daha güçlü bir şekilde anlatmak için resim kullanıldı. Ve böylece resim bir anlatım aracı olarak Hıristiyanlık inancını anlatmak için bir görev üstlendi. Söz konusu resimler, gerek Kilise ve Şapel duvarlarında ve tavanlarında gerek evlerin duvarlarındaki tablolarında ve gerekse Hıristiyan inancıyla ilişkili her türlü nesnenin üzerinde yerini alarak okuma yazma bilmeyen insanlara Hıristiyanlığı anlattı. Hıristiyanların bu resimlerde simgesel bir anlamı olan her bir şeye “ikon/ikona” adını verdikleri kabul edilmekle beraber bu konuda farklı tanımlamalar ve sınırlandırmalar da vardır.

Yunanca “eikon, eikein” kelimelerinden türeyen ikon/ikona, “resim, suret, tasvir, benzetmek, benzetmek, benzerlik ve benzeşim” gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. “Eikasia” kelimesinden de türemiş olabileceği ileri sürülen ve “imaj” anlamına da gelen “eikon”, İbranice “Tselem” ve Latince “İmago” kelimesi ile de eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. İkona dinî anlamda, “Dua için odak merkezi olarak kullanılan kutsal kişi, olay” veya “Ruhsal gerçekliği ve dinî hakikati açıklama amacını taşıyan imaj” olarak tanımlanmaktadır (Küçük, 2016: 231).

Başka bir kaynağa göre ise Ortodoks dünyasındaki taşınabilir çeşitli ebatlardaki ahşap panolar üzerine yapılan dini konulu tasvirler kast edilir. Bu kelime her türlü dini tasviri de kapsadığından Bizans sanatının dini konulu tüm diğer tasvirleri geniş anlamda ikona olarak adlandırılabilir (Kırbay, 2010: 21).

Tanrısallığın bir uzantısı olarak kabul edilen ikonlar, Tanrı'nın inayetini elde etmek için bir vasıta olarak kabul edilir. Aslında ikonlar iki amaçla yapılır. Bunlardan birincisi ibadet ikonlardır. İkona dinî anlamda, “Dua için odak merkezi olarak kullanılan kutsal kişi, olay” veya “Ruhsal gerçekliği ve dinî hakikati açıklama amacını taşıyan imaj” olarak tanımlanmaktadır. İbadet ikonaları, genel olarak “Evrenin Hâkimi (Pantokrator) İsa, Kutsal Mendil ve Taht Üzerinde İsa” şeklinde üç bölümde değerlendirilmektedir. İbadet ikonlar aslında tanrısal olanı somutlaştırıp manevi olarak tanrı huzurunda ibadet etmek için kullanılır. Bir diğer ikonlar ise Deskriptif (Tanımlayıcı) ve Didaktik (Öğretici) İkonlardır. Tanımlayıcı ve öğretici ikonlar Yahudi ve Hıristiyan Kutsal Kitabı'ndaki olayları konu edinen ikonlardır. Kilise tarihindeki olayları veya şahsiyetleri öğreterek ve göstererek eğitici bir özelliği olan bu ikonlar, İkonografi biliminde, “Oniki Yortu” (Dodekaorton) adı ile bilinmektedir. Yeni bir disiplin ve bir sanat dalı/alanı olarak İkonografi; “ikonaları inceleyen, onların biçimlerini, simgelerini, konularını belirleyen ve sınıflandıran disiplin dalı” veya “Sanat Tarihi'nin, sanat yapıtlarının biçimlerinin karşıtı olarak, konuları ve anlamları ile ilgilenen dalı” olarak tanımlanmaktadır. İkonaları inceleme ve yorumlama sanatına ise “ikonoloji” adı verilmektedir. İkonoloji, imaj (icon) ve bilim (logos) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmekte ve “imaj bilimi” olarak da değerlendirilmektedir. “İmajların konuşma sanatı” olarak da özetlenen ikonoloji, hem imajların alegorik veya sembolizm açısından incelenmesini hem de görsel imajların dilbilimi açısından yorumunu ifade etmektedir. (Küçük, 2016: 232)

4.1. Başlıca Hıristiyan Mezheplerinde İkonların Önemi

Her inançta olduğu gibi Hıristiyanlık inancında da Hıristiyanlığın geniş coğrafyalara yayılmasına bağlı olarak zamanla bazı çalkantılar olmuş ve fikir ayrılıkları yaşanmıştır. Bu fikir ayrılıklarını ortadan kaldırmak için belli dönemlerde konsüller toplanmasına rağmen bu fikir ayrılıklarının önüne geçilememiştir. Bu fikir ayrılıkları zamanla mezheplerin doğmasına sebep olmuş ve Hıristiyanlık bölünmüştür. İlk büyük bölünme 1054 yılında Katolik ve Ortodoks mezheplerinin ortaya çıkmasıyla başlamış ve bunun sonucunda Roma İmparatorluğu ikiye ayrılmış Ortodoks ve Katolik kiliseler birbirilerini aforoz etmiştir. Bu olanlardan sonra da artık Doğu Roma Ortodoks, Batı Roma ise Katolik olarak anılmıştır. Hıristiyanlıktaki bir diğer önemli mezhep ise

Protestanlıktır. 1529 yılında Martin Luther'in önderliğinde kiliseye başkaldıran bir gurup kilisenin Hıristiyanlığın gerçek yüzünü yansıtmadığını savunmuş ve kilisenin kararlarını protesto ederek Protestan mezhebinin ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır.

Hıristiyanlık içinde en yaygın ve en fazla üyeye sahip olan Katolik kilisesinin kuruluşu iddiasına göre bizzat İsa Mesih ve resulleri (özellikle Petrus ve Pavlus) tarafından olmuştur. Katolik kilisesi başlangıçtan bu yana sadık ve kesintisiz bir şekilde resullerin öğretisi ve uygulamalarını devam ettirdiklerini iddia ederler. 'Katolik' kelimesi "evrensel" demektir. Kilisenin yönetim merkezi Roma'da olup evrensel boyutlu olduğundan bu kilise "Roma Katolik Kilisesi" adıyla bilinir. Bu kilisenin başında öleceği güne dek seçilip, Mesih'in görünür temsilcisi olarak kabul edilmiş bulunan ve Vatikan Roma'da yaşayan Papa bulunur. Gözle görülmeyen Tanrı'nın Hz. İsa aracılığı ile bedenleştiğine inanan Katolikler, Tanrı'nın yani Hz. İsa'nın resmedilerek tasvirini yapmada bir sakınca görmemişler ve ikonalara saygı göstermişlerdir. Ancak Katolikler, ikonalara Ortodokslar kadar geniş yer vermemektedirler. Ortodokslar yalnızca resimlerle yetinmekteyken batı kiliseleri heykel veya statüler de yapıyor ve bunları da şerefendiriyordu (ayseustunol.blogspot.com 03.2017).

Roma Devletinden 1054 yılında ayrılan Doğu Roma Devletinin bir nevi koruma altına aldığı Ortodoks mezhebi bu gün Hıristiyanlık dininin üç ana mezheplerinden biri olmakla beraber mensup olunan kişi sayısı olarak da en büyük üçüncü mezhebidir. Yunanca "orthos" sözcüğünün karşılığı "doğru", "doksa" ise "inanç" demektir. Böylece "orthodoks"un karşılığı da "doğru inanç" anlamına gelmektedir. Süryanilerin de mensubu olduğu ortodoksluğun Katoliklerden bazı temel farkları vardır. Bunlar arasında ilk akla gelen Papa'nın yanılmazlığına Ortodokslukta yer verilmemesidir. Ortodoksların ruhani liderleri Patrik'tir. Ortodoks mezhebi kendisini en doğru görüşün temsilcisi olarak görmektedir. Ortodokslara göre kilise Hz. İsa'nın bedeni sayılmaktadır ve Tanrı kiliseye gelenler arasında dolaşır onlarla bütünleşir. Katoliklerle ortak olarak Tanrı'nın Hz. İsa aracılığıyla vücut bulduğuna inanılmaktadır. Ortodokslar için ibadet edebilmeye aracı olarak ikonalar gösterilmektedir ve ikonaların önemi çok büyüktür. (Kırbay, 2010: 7).

Ortodokslar ibadetlerinde ikonalara saygı göstermekle beraber onlara tapmazlar. İbadet yalnız Tanrıya yapılır. İkonalar ibadet vasıtası olarak kullanılmıştır. İkonası olmayan Ortodoks kilisesi yoktur, denilebilir. Ortodoks kiliselerinde I. yüzyıldan beri

tapınmada kullanılan ikonalar tamamen kutsal kitaba ve kutsal geleneklere dayanmaktadır. Ortodokslara göre Tanrı' ya ulaşmanın yolu ikonalara gösterilen saygıdan geçmektedir. Ortodokslarda ibadet için ikonalar vazgeçilmez olarak kabul edilmektedir. Kilise için ibadet nasıl vazgeçilmezse Ortodokslar için de ikonalar öyle vazgeçilmezdir. İsa Mesih'in, Meryem'in ve azizlerin ikonaları Ortodoks mezhebine mensup kişilerin yaptıkları duaların bir parçasıdır. Özellikle kilisenin başlangıç dönemlerinde okuma yazma bilmeyenlere Hıristiyanlığı anlatmak için çokça kullanılmıştır. İkonalar ruhsal dünyaya açılan pencereler ve kutsal müjdenin görsel bildiri olarak görülmüş İmanlıları sürekli duada kalmaları ve inançlarına sadık olmaları için gayretlendiren yardımcıları olarak değerlendirilmiştir (ortodokshristiyanlik.blogspot.com.tr , 04.03.2017).

Hristiyanlar (Protestanlar dışında) Tanrıyla doğrudan iletişime geçmek için ikonalara ihtiyaç duyarlar. Görünmez olan Tanrı, Hz. İsa' nın bedeniyle görünür hale gelmiştir. Bu noktada Katoliklerle paralellik gösteren Ortodokslar ikonaların kutsal bir kişiliğin varlığını ortaya çıkardığına ve onun güzelliğini simgelediğine inanmaktadırlar. İkonaların içinde Kutsal Ruhun olduğunu ve kutsal ışığa vasıta olduğunu ön planda tutarlar, insan hayatını etkilediğine inanırlar (Kırbay, 2010: 7).

Martin Luther'in dini reformlarını benimseyen Protestanlar, Hıristiyanlıktan farklı bir din olmadıklarını ancak Katolik ve Ortodokslardan farklı olduklarını söylemektedirler. Protestanların, Katolik ve Ortodoks mezheplerinde karşı çıktıkları başlıca etkenleri; kiliselerdeki hiyerarşik düzen, kiliselerin mülk edinme tutkusu, papaların günah çıkarma geleneklerini ticarete dönüştürmesi ve Katolik kilisesinin yanılmaz olduğunu savunması gibi sebeplerdir. Protestanlara göre bir günahı ancak tanrı affeder kilise menfaatleri doğrultusunda Hıristiyanlığı değiştirmektedir. Dini tasvir içeren resimlere Protestanlıkta yer yoktur. Protestan kilisesinde ikonalar herhangi bir anlam ifade etmez. Kilise teşkilatına pek önem vermezler ve kiliseyi Tanrı'nın emirlerini yerine getirmek için aracı olarak görürler. Yani Protestanlara göre Kilise, Hz. İsa' nın bedeni değildir. Tanrıyla iletişim kurmak için somut bir nesne olan ikonalar yerine Kutsal Kitabı uygun görmektedirler. Tanrı' nın mesajını anlamak ve esenliğini hissetmek için hiçbir aracıya gerek duymazlar. Protestanlar için tek otorite Kutsal Kitap'tır. Tanrıyla iletişimi sağlamak için gerekli olan tek kaynağı her Protestan okuyup anlamaya çalışmalıdır. Yani Kutsal Kitabı anlamak sadece papazların yetkisinde

değildir. Dolayısıyla Tanrıyla insanların yakınlaşması için ikonalara gerek görmezler. (Kırbay, 2010: 8)

4.2. İkonalar, İkonlara Konu Olan Kutsallar ve İkonların Özellikleri

İlk ikonaların ne zaman yapıldığıyla ilgili farklı görüşler vardır. Bazılarına göre ikonalara ibadetin Hz. İsa'nın ölümünden sonra İncil yazarlarından Luka'nın Hz. Meryem'in bir resmini yapması ile başladığı kabul edilir. Başka bir görüşe göre ise ikonaya ibadetin Hz. İsa'nın ölümünden sonra İncil yazarlarından Yuhanna'nın öğrencilerinin birinin evinde, Yuhanna'nın çiçeklerle süslü bir resmi önünde bir kandil yakmasıyla başladığı bilinmektedir (Kırbay, 2010: 22).

İkonaların ilk ne zaman ortaya çıktığıyla ilgili bir diğer görüşe göre ise Ortodoks inancında ikonaların ortaya çıkışı Mesih İsa'nın yaşadığı döneme dayandırılır. Anlatıya göre, İsa'nın yüzünü sildiği keten bir beze sureti çıkar. Bu bez Edessa(Urfa) kralı Abgaros'a gönderilir. Hasta olan kral bu bez ile sağlığına kavuşur. Bezi tahtaya gerdirerek şehrin kapısındaki bir nişe yerleştirir. Daha sonra bu niş kapatılır. VI. yüzyılda Edessa baş episkoposu Evalios tarafından mucizevî bir şekilde bulunur (www.hristiyanforum.com , 03.03.2017).

Başka bir görüşe göre ise ikonalar, Hıristiyan inancını ve ruhunu korumaya yardımcı bir vasıta olarak görülüp ilk defa Yunan-Roma dönemine ait mezar taşlarında kullanılmıştır.(Küçük, 2016: 233)

Kilisenin erken dönemlerinde, Hıristiyanlık inancının ilk başlarda Roma İmparatorluğunun baskısı altında olması sebebiyle Hıristiyanlar inançlarını gizli bir şekilde yaşamak zorundaydılar. kendilerine karşı uygulanan sert yaptırımlar neticesinde korunmak amacıyla uzun ve karmaşık dehlizlerden oluşan yeraltı şehirlerine veya mezarlıklara (katakomp) sığınmışlardır. Böylece yer altı şehirlerinde yaşamlarını sürdüren baskı altındaki Hıristiyanlar ibadetlerini de yapmış oldukları bu gizli mekanlarda gerçekleştirmekteydiler. İbadetlerini gerçekleştirdikleri bu gizli mekanlarda Hıristiyan Kutsal Kitabı'ndaki olayları ve İsa başta olmak üzere bazı önemli şahsiyetleri katakompların duvarlarına işlemişlerdir. Ayrıca başka bir kaynakta da bahsettiğimiz bu tasvirlerle beraber İsa'yı simgeleyen haç, balık, kuzu gibi ikonların kullanıldığı söylenir. (Küçük, 2016: 238)

Roma İmparatorluğunun Hıristiyanlık üzerindeki baskıların bir anda kaldırıldığı bir tarih düşünmek tabii ki bir yanılgıdır. Ancak baskıların 4. yüzyılın ilk çeyreğinden sonlarına doğru yaşanan birkaç dönüm noktasıyla yavaş yavaş kaldırıldığını söyleyebiliriz. M.S dördüncü yüzyılın başlarında, Roma İmparatorluğu tarihindeki en büyük krizlerden biriyle yüzleşti. İmparatorluğu, ikisi batıda ve ikisi doğuda olmak üzere dört parçaya ayrılmıştı. Dört tarafta birbiriyle savaş içindeydiler. Bunlardan Konstantin imparatorluğu birleştirmeye çalışacaktı. Bu savaşların sonunda Konstantin galip gelecek ve imparatorluğa yeni bir din miras bırakacaktı; M.S 312 yılının sonbaharında batıdaki iki imparatorun biri olan Konstantin Roma'daki düşmanı Maxentius ile karşılaşmak üzere Roma'ya doğru yürüdü. Konstantin ve ordusu Roma'ya doğru ilerlerken ilginç bir olaya şahit oldular. Bir teoriye göre Konstantin'in ordusunun o gün gördüğü şey gök taşıydı. Konstantin ile yolculuk edenler arasında büyüyen yeni bir dinin müritleri de vardı. Bu olayı Hıristiyan müritler tanrıdan bir işaret olduğunu söylediler. Konstantin ani bir kararla askerlerine kalkanlarının üzerine hıristiyanlığın sembolü olan Labarum'u (Grek alfabesindeki Chi (X) ve Rho (P) harflerinin iç içe geçmesiyle oluşturulan ve erken dönem Hıristiyanlığın sembollerinden) çizmeleri emrini verdi. Askerleri için çok sarsıcı bir karar olmuştu. Çünkü Roma henüz hıristiyanlığı kabul etmemişti. Bu sefer sonunda Konstantin zafer kazanmıştı ve Batı Roma'yı kontrolü altına almıştı. Daha sonra Doğu Roma'ya yönelmek isteyen Konstantin, Doğu Roma imparatoru Licinius ile 313 yılında Milano'da bir anlaşma yaptı bu anlaşma sonrasında Licinius'un Doğu Roma'ya duyurduğu ferman, herkese dilediği tanrıya tapınma özgürlüğü tanıyordu. Böylece Hıristiyanlar, kilise kurmayı da içeren yasal haklara kavuştular. Fermana göre, devletçe el konulan mülkler de Hıristiyanlara derhal iade edilecekti. I. Konstantin'e mal edilen ve Roma İmparatorluğu'nda dinsel barışı kurduğu ileri sürülen ferman; gerçekte, hukuksal bir belgeden çok, Milano'da, Licinius ile Konstantin arasında yapılan görüşmelerin - ibadet özgürlüğünün tam olarak sağlanması, Hıristiyanların uğradıkları zararların tazmini, vb- bir dökümü niteliğindedir. Söz konusu ferman tarihe Milano Fermanı olarak geçecekti (www.tarihtennotlar.com , 03.05.2017).

Milano Fermanına kadar ki süreçte hıristiyan müritler daha önce belirttiğimiz gibi inançlarını gizli tutmak zorunda kalmış ibadetlerini de gizli mekanlarda gerçekleştirmişlerdir. Bu duruma paralel olarak da ikonaların çok büyük bir gelişme gösterdiğini söylemek yaşananların

akışına ters düşecektir. Bu yüzden Milano Fermanına kadarki süreçte muhtemelen ikonalarla ilgili büyük bir gelişme söz konusu olamaz. Milano Fermanından sonra Milano Fermanıyla Hıristiyan inancına tanınan haklarla ikonaların Hıristiyan öğretilerinde kullanılması hız kazanmıştır.

Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde İsa'nın ve azizlerin resimlerinin yapılmasına ve bunların kutsal sayılmasına hep karşı çıkmıştı. Ama ikonlar gene de, özellikle Roma İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerinde yaygınlaştı. 6. yüzyılın sonlarına doğru ve 7. yüzyılda resmen desteklenen ikonlara, canlılık özelliği taşıdıkları inancıyla tapınılıyordu. Kilisenin ikonaları resimden başka bir şey olmadığını vurgulamasına karşın betimlenmiş figürlerle gerçek kişileri karıştıranlar vardı. Bu durum puta tapıcılığın yeniden canlanacağı konusunda korkular doğmasına yol açtı. Bu tür uygulamalara özellikle Anadolu'da karşı çıktı. 726'da Bizans imparatoru III. Leon ikonlara karşı açıkça tavır aldı; 730'da da ikon kullanılması resmen yasakladı. Böylece başlayan ve ikonlara tapanları hedef alan baskı ve zulüm, Leon'dan sonra tahta geçen V. Konstantinos Kopronymos (741-775) ciddi boyutlara ulaştı. 787'de İmparatoriçe İrini, VII. Ekumenik Konsil olan II. Nikaia (İznik) Konsili'ni topladı ve burada İkonoklazma lanetlenerek ikon kullanılması yeniden serbest bırakıldı. 814'te V. Leon'un tahta geçmesinden sonra ikonoklastlar yeniden güçlendi ve ikon kullanılması 815'te toplanan bir konsilde bir kez daha yasaklandı. İkinci İkonoklazm dönemi, 842'de İmparator Theophilos'un ölümüyle sona erdi. Theophilos'un karısı Theodora'nın çabalarıyla 843'te ikonlar yeniden kullanılmaya ve saygı görmeye başladı. Bu olay Ortodoks Kilisesi'nde, yortu olarak hala kutlanmaktadır. (www.tarihtennotlar.com , 03.05.2017).

İkonaların yapımı ile ilgili, gerek Bizans Resim sanatıyla gerekse ikonalarla ilgili bilgi veren Ortodoks mezhebiyle ilgili kaynaklara baktığımız zaman ikona sanatçılarının kendi hayal güçlerinin dışında belirtilen belli kalıplara uymak zorunda olduklarını görmekteyiz. Renkler bakımından da özgün anlamlara sahip ve anlamları kiliselerce belirlenen ikonalar, Sinaksarion (Synaxarion) adlı kitapta belirtilen şekilde yapılır. Ressamlar, ikonanın sahnelerini kitaplar ve resim rehberlerindeki tariflere uygun yapmak zorundaydı. Eski ikonalar resamlara örnek teşkil etmekteydi. (Kırbay, 2010: 25)

Azizlerin ikonalarda nasıl resmedilmeleriyle ilgili bilgiler yukarıda bahsettiğimiz Sinaksarion kitabından alınırdı. Bir başka kaynak İsa'nın ikonlarının yapılması için Bizans döneminden kalma raporlardan faydalanarak yapıldığından söz eder. Söz konusu kaynakta ilgili bölüm şu şekilde geçer:

‘ İsa’nın fizyolojisine ait geleneksel kabul, Apokrif Lentulus kitabındaki tarifler esas alınarak şekillenmiştir. Vali Platus’un üst düzey bir memuru olan ve imparator Tiberius döneminde yirmi yıl konsüllük yaptığı bilinen Lentulus, yönetime yazdığı resmi bir raporda İsa ile ilgili gözlemlerini aktarmaktadır. Burada şöyle demektedir: “...bu zaman zarfında görünen ve hala hayatta olan bir adam-ki gerçekten bir insan olarak bahsedilebilirse-Mesih diye adlandırılmakta ve İesus olarak bilinmektedir. Halk O’nun gerçek bir peygamber olduğunu söylüyor, öğrencileri O’na Tanrı’nın Oğlu diyorlar. O ölüleri diriltiyor, hastaları iyileştiriyor. O orta boylu, mutedil ve hürmete şayan görünüşlü, saygıdeğer karakterde. Kestane rengi düz saçları kulaklarına ve oradan da aşağı doğru zarif bir şekilde inerek omuzlarının üzerine ortadan ikiye ayrılmış geniş lüleler şeklinde düşüyor. Nasıralı tipinde muntazam ve açık alınlı, yüzü lekesiz, kırışksız ve sıhhatli bir renkte burnu ve ağzı kusursuz, saçlarının renginde çok sık bir sakala sahip, tabii ve olgun bir bakışı, olağanüstü derecede etkileyici, azarladığında korkunç, öğüt verirken nazik ve etkili, iri mavi-gri gözleri olup, sık sık ağlayan ama asla kahkahayla gülmeyen, ağır başlı ve içten bir neşeye sahiptir. Tasvirinde dimdik ve muntazam durur. Konuşurken nazik ve mütevazidir. Öyle ki Mezmur 45’teki(...sen ademoğullarından daha güzelsin)peygamberlik sözü O’na uygundur... ‘ (www.hristiyanforum.com , 12.03.2017).

Tasvir edilen kutsalın simgesi ve ibadette tanrı ile insan arasında bir köprü olduğu düşünülen ikonları özellikle Ortodoks kiliselerinde belirlenen hiyerarşik bir düzenle ‘ikonostasis’ denilen duvarda bulunur. İkonostasis; kilisede ruhban sınıfının kullandığı ve üç bölümden oluşan ‘bema’ bölümüyle cemaatin kullandığı ‘naos’ bölümünü birbirinden ayıran üç kemerli kapıdan oluşan bir bölme duvarıdır. beşerî dünya (yeryüzü krallığı) ile semavî dünya (göksel krallık) arasındaki sınırı ve ilahî huzura daveti ifade etmektedir. Oyma, kabartma şeklinde bitkisel ve geometrik motifler ile süslüdür. İkonostasis; üç kapıdan oluşmaktadır. Bu üç kapı içerisinde en önemli pay, Kral kapısı olarak da bilinen ana kapıya verilmiştir. İkonostasisin merkezini oluşturan “Orta/Ana (Kral) kapı”, insanların dualarını gökyüzüne ileten meleklerin sürekli kullandığı sembolik olarak gökyüzüne açılmayı ve Tanrı’nın geldiği yeri sembolize etmektedir. Tanrı Krallığı’na geçişin simgesi olan ve “Meryem’e Müjde, Son yemek ve dört İncil’in yazarlarının ikonaları” ile süslenen Kral kapısının sağında “Mesih İsa, kutsayan İsa”, kilisenin azizleri, Yahya ikonaları; solunda Tanrı Annesi (Teotokos) veya

çocuk İsa ile birlikte Tanrı annesi/Tanrı doğuran, Evrenin Hâkimi (Pantokrator) İsa ile secde ikonaları ve kapının üzerinde ise “Başrahip İsa İkonası” veya son akşam yemeği ikonası ile (daha üst taraflarda) Tanrı Krallığı’nın bedensiz varlıklarından kabul edilen Başmelekler Gabriel ve Mikail ikonaları yer almaktadır. Ana kapının girişinde ise insanın gökyüzünü görmesine engel olan insanî yönünü sembolize eden bir perde yer almaktadır. (Küçük, 2016: 236).

Kiliselerin dışında da Ortodoksların hayatının bir çok alanında görmek istedikleri ikonlar; manastırlarda, kalelerde, saraylarda, sivil yapılarda, aziz türbelerinde, dükkanlarda, okullarda, askeri alaylarda, evlerde hatta dindarların boynunda bile yer alır. Bazıları değerli aile yadigarları arasında sayılırlar ve kuşaktan kuşağa devredilirler. Bazı ikonaların da üzerine adaklar asılırdı (Kırbay, 2010:26).

Tanrısallığın bir uzantısı kabul edilen ikonlar, Tanrı’nın sevgisini elde etmek için bir araç olarak kabul edilmektedir. İkonlar, Tanrısalsal veya ilahî enerji depoları olarak hem “İbadet İkonaları” hem de “Deskriptif (Tanımlayıcı) ve Didaktik (Öğretici) İkonalar” şeklinde iki kısımda değerlendirilmektedir (Küçük, 2016: 232).

İbadet İkonaları;

- Meryem İkonları.
- İsa İkonları.
- Aziz ve Melek ikonaları.
- Kutsal aracılık (Deesis) ikonaları.
- Kutsal üçlük (Hagia Trias) ikonaları.

Ortodoks inancında ikonaların ortaya çıkışı Mesih İsa’nın yaşadığı döneme dayandırılır. Anlatıya göre, İsa’nın yüzünü sildiği keten bir beze sureti çıkar. Bu bez Edessa(Urfa) kralı Abgaros’a gönderilir. Hasta olan kral bu bez ile sağlığına kavuşur. Bezi tahtaya gerdirerek şehrin kapısındaki bir nişe yerleştirir. Daha sonra bu niş kapatılır. VI. yüzyılda Edessa baş episkoposu Evalios tarafından mucizevi bir şekilde bulunur. Ortodoks inancına göre bu kategorideki ikonalar, kökenleri itibarıyla mucizevi bir niteliğe sahiptirler ve içlerinde “Acheiropoietoi” olanlar, yani insan elinden

çıkılmamış olduğu kabul edilenler de vardır... Kutsal bir işlevleri olduğu kabul edilir. Liturjik kullanıma adanmalarının bir sonucu olarak “Kutsal Ruh” un ikonaların içinde olduğuna inanılır. (Tayfun, 200:11)

İkonlarda en çok tasvir edilen kişi doğal olarak İsa’dır. İsa tasvirleri O’nun İncil’de belirtilen özelliklerine ve sıfatlarına uygun olarak çeşitlilik göstermektedir.

- Pantokrator Hristo (Evrenin hakimi İsa)
- Hagion Mandilion (Kutsal Mendil)
- Hristos Entronos (Taht üzerinde İsa)

Ortodoks teolojisinde Meryem’in yeri çok özeldir. Meryem Ephesos(Efes) konsilinde Tanrı annesi (Theotokos) ilan edildi ve inananların en büyük şefaatchisi olarak kabuledildi. Bu yüzden İkonografide İsa’dan sonra en çok kullanılan figür Meryem tasvirleridir. Meryem’in ilk resimlerinden birinin, İncil yazarlarından Luka tarafından yapılmış olduğu söylenir. Daha sonraki dönemlerde II. yüzyılda Roma katakomplarının duvarlarında tasvirlerinin olduğu bilinir. Özellikle Ortaçağ’da Meryem tasvirlerinin arttığı söylenir. Meryem’in hayatına dair anlatımlar Kanonik İncillerden çok Apokrif(Kıtab-ı Mukaddes'e eklenmemiş metinler) İnciller temel alınarak anlatılmıştır. Apokrif İncillerden olan; “Yakup İncili” Meryem ile ilgili ikonografik anlatımlara yön veren temel kaynak olmuştur.(Sahilli, 2016: 370)

Meryem İkonaları üç şekilde tasnif edilmektedir

- Meryem ve çocuk İsa
- Theotokos Entronos (Taht üzerinde oturan Meryem)
- Thrinodusa (Ağlayan Meryem)

Ortodoks ve Katolik mezhebine bağlı Hristiyanlık anlayışında azizlere çok önemli bir yer verilir. Azizler, başta İsa Mesih’in havarileri olmak üzere yaşamlarını bütünüyle Tanrı’ya adanmış, çeşitli mucizeler yapmış değerli insanlardır. Bu özel kimseler, Tanrı tarafından çeşitli armağanlarla kutsanmışlardır. Öne çıkan özellikleri sayesinde, yardıma muhtaç olanlara, hastalara, kederli olanlara, günah içinde olanlara destek olurlar ve onların esenliğe ulaşmasını sağlarlar Tahsis ve takdis töreninden

sonra ibadet aracısı olan Aziz ikonaları kiliselerde yerlerini alır (www.hristiyanforum.com, 12.03.2017).

Azizlerle ilgili ilk ikonların Hıristiyanlığın ilk yıllarına denk gelmesi baskı altındaki Hıristiyanlı için mücadele edip şehit olan Aziz-şehit kültürünün gelişmesiyle ilgilidir. Bundan dolayı azizlerle ilgili ilk ikonların, mezar anıtlarında olduğu tahmin edilmektedir. Ayrıca ilk dönemlerde Azizlerin ikonları çok daha fazla rağbet görmüştür. Bunlarda azizlerin hayatı; şahadeti, mucizesi ve gerçekleştirdiği iyi eylemlerini anlatan olaylar, ikonalara konu olmuştur. İlk dönemlerdeki aziz resimleri, genel olarak ölümü yenmek, kurtuluş ve Göksel Kilise'ye yerleşme fikrini yansıtmıştır. Yani mezar anıtlarında yer alan aziz resimleri, ölümün acısını yansıtmamış, aksine ölümden kurtuluşu ve sonsuz hayat törenlerini yansıtmıştır. Bundan dolayı eski mezar anıtlarındaki aziz resimlerinde her zaman bir kurtuluş örneklerine rastlanmıştır. (Mamytov, 2010: 122)

Ortodoks mezhebinde ikonalarda en çok resmedilen başlıca azizler şunlardır:

- Aziz Nikolas
- Aziz Gregorius
- Aziz Basileos
- Aziz Konstantinos
- Aziz Athanasius
- Aziz Haralambos
- Aziz Kosmas
- Aziz Demetrius
- Aziz Stephanos
- Aziz Makarios
- Aziz Demianos
- Aziz Tomas
- Aziz Hrisostomos
- Aziz Spirido
- Aziz Minas
- Aziz Nikephoros
- Aziz Iokovos
- Azize Kyriaki

- Azize Heleni
- Azize Barbara
- Azize Paraskevi

En az azizler kadar ikonları olan gerek İsa'nın gerekse Meryem'in tasvir edildiği sahnelerde yerini alan melek ikonları da Ortodoks mezhebi için önemlidir. Söz konusu ikonlarda genelde baş melek Mikhael ve esin kaynağı Gabriel tasvir edilir. Baş melek Mikhael ikonlarda elinde tartısıyla ruhları tartarken, Gabriele ise Meryem'e müjde sahnesinde görülmektedir (www.hristiyanforum.com, 13.03.2017).

Deesis İkonaları (Kutsal Aracılık) : kutsal aracı olarak tanımlanan kişilerden birisi vaftizci Yahya diğeri ise Meryem olarak tanımlanmaktadır. Meryem Ortodoks mezhebine göre İznik konsülünde Tanrı doğuran olarak kabul edilmiştir. Yani tanrı Meryem'in bedeni üzerinden vücut bulduğu için Meryem kutsal aracı olarak kabul edilir. Vaftizci Yahya ise İsa'nın geleceğini önceden bilen ve İsa'yı vaftiz eden kişi olarak Tanrı'nın baş şefaathçilerindendir. Bu yüzden aracı olarak kabul edilir (www.hristiyanforum.com, 13.03.2017).

Hagia Trias İkonaları (Teslis): ibadet ikonları kategorisinde değerlendirilen bu ikonlar referanslarını aslında eski ahitten ve yeni ahitten almaktadır. Yeni İncil'de anlatılan Metamorphosis (başkalaşım) ve Pentekost (ellinci gün) olaylarının anlatıldığı ikonlardır. İncillerin aktardığına göre İsa 3 havarisi ile çıktığı bir dağda özel ve idealize bir formda Musa ve İlyas peygamberler ile karşılaşmıştır. İsa'nın görünümünün bu şekilde değişmesi Metamorphosis (başkalaşım) olarak bilinir ve Hristiyan ikonografisine işlenen önemli konulardan birisidir. İsa'nın ölüp tekrar dirilerek göğe yükselişinden sonra Kutsal Ruh'un Havarilerin üzerine çöktüğü Pentekost günü (ellinci gün) olarak bilinen olay da yine ibadet ikonları içerisinde yerini almıştır.

Didaktik ve Tanımlayıcı İkonalar:

Konularını eski ahitten, İncil'den, Meryem ve azizlerin anlatıldığı apokrif metinlerden alırlar. Bu gruptaki ikonlarda amaç okuma yazma bilmeyen cemaati dini konularda bilgilendirmektir. Didaktik ve tanımlayıcı İkonalarda amaç öğretti olduğu için ikonlar; açık, yalın, hatta şematik ve yüzeysel oluşlarıyla dikkat çeker. Bu gruptaki konuların

başında İncil’de yer alan olaylardan yaygın olarak tasvir edilen, Bizanslı teologlarca dogmatik içerikli olarak tespit edilen on iki tanesi gelmektedir.

- Tebşir (haber, müjde)
- Doğum
- Mabede takdim
- Vaftiz
- Suretin değişimi (metamorfosis)
- Lazarus’un dirilişi
- Kudüs’e giriş (vaiforos)
- Çarmıhta İsa (Stavrosis)
- Diriliş (anastasis)
- Göğe çıkış (analepsis)
- Paskalya (pentekoste)
- Meryem’in ölümü (koimesis)
-

4.2.1. Süryani Basmacılığında kullanılan İkonların Örnekler Üzerinden Açıklanması

Bir önceki bölümde ikonalar hakkındaki farklı görüşlerden ve tanımlardan bahsettik. Bilindiği gibi ikonlar Hıristiyan inancında, daha çok Ortodoks mezhebinde olmak üzere hem Ortodoks hem de Katolik mezhebinde önem kazanmıştır. İkonalar Ortodoks mezhebinde hem ibadette hem de Hıristiyanlığın öğretisinde önem kazanırken Katolik mezhebinde daha çok Hıristiyan öğretisinde önem kazanmıştır. Süryani basmacılığında kullanılan ikonları, yukarıda bahsettiğimiz ikona guruplarını (İbadet ve didaktik ikonları) göz önünde bulundurarak değerlendirdiğimiz zaman daha çok öğreti amacıyla yapıldıklarını fark ederiz. Süryani basmacılığındaki ikonalar, bahsettiğimiz ikona tanım ve açıklamalarına teknik anlamda çok uymamakla beraber konu anlamında değerlendirildiğinde Ortodoks klasik ikona konularına tamamıyla uyar. Ve bu yüzde söz konusu Süryani basmacılığında kullanılan dini konulu tasvirlerin ‘ikonografik’ olarak incelenmesini bir gereklik olarak değerlendirmek gerekir.

İkonalar, Süryani Ortodoks kiliselerinde gerek masa örtüsü olarak kullanılan bezlerin üstünde gerekse kilisenin farklı yerlerinde asıldığı görülen perdelerde görmek

mümkün. Bilinen ikona tabloların boyutuna göre çok daha büyük kumaşlar üzerinde çizildiğini gördüğümüz bu ikonaların, “ikonasist” duvarından “bema” bölümüne açılan üç kemerli girişlerde perde olarak kullanıldığı da görülür. Günümüzde Türkiye’deki Süryani Ortodoks kiliselerinde bahsettiğimiz şekliyle birçok perde ve masa örtüsü bulunur. Bu masa örtüsü ve perdelerin ne zamandan beri yapıla geldiğiyle ilgi bize tam olarak bilgi veren kaynağa rastlamadık ancak Ayça Kırbay’ın tezinde Elif Keser’in çalışmalarından faydalanarak Süryani basmacılığıyla ilgili bize vermiş olduğu bilgileri belirtmekte fayda var. Ayça Kırbay ilgili konuyu şu şekilde aktarmaktadır: “Tur Abdin’deki Süryani Ortodoks kiliseleri, ikona açısından çok zengin kiliselerdir. Özellikle kumaş ya da kağıtlara işlenmiş ikonaları duvarlarını süslemektedir. Süryani Ortodoksluğun ilk dönemlerinde simgesel sanatta hayvan ve insan figürlerine karşı bir antipati vardı. Geç dönem ikonalar daha detaylı ve gerçekçi olmaya başlamıştır. Kumaş üzerine ikona resmedilmesine burada basmacılık denir ve göçlerle beraber bu sanatın ustaları çok azalmıştır.” (Kırbay, 2010:30)

Bu gün Mardin ve çevresindeki Süryani Ortodoks kiliselerinde basmacılık sanatıyla yapılan ve hala kullanılan perdelerin çoğunun üzerinde perdeyi işleyen kişi hakkında, gerek Süryanice gerek Türkçe bilgi veren etiketler vardır. Söz konusu etiketler perdelerin farklı yerlerinde farklı formlar içerisinde işlendiği gibi bazen de herhangi bir formun içerisinde olmaksızın perde üzerinde uygun bir yere yazılmıştır ancak bu etiketlerin genellikle dairesel formlar içerisinde perdelerin sağ alt ve sol alt köşelerinde birbirilerini tamamlar nitelikte iki parça halinde perdeler üzerine yerleştirildiği görülür. Bazen de üçüncü bir dairesel formda sağ alttaki ve sol alttaki dairesel formlara eşit uzaklıkta ve onlara paralel olacak şekilde perdeyi işleyen ya da kiliseye takdim eden kişi hakkında bilgi verir. Bahsettiğimiz bu etiketler üzerindeki bilgilere baktığımız zaman işleyen kişinin çoğunlukla “şimmeshindi” unvanıyla yazıldığı etikette belirtildiği görülmektedir. “Şimmes(diyakoz)” Süryani Ortodoks Kilisesindeki din görevlileri hiyerarşisinde papaz yardımcılarında verilen bir unvandır. İkonların yapımıyla ilgili kaynaklarda, ikon yapmanın bir ibadet olduğu ve ikonları yapan ressam papazların ikona yapmadan önce kendilerini oruca, duaya ve tövbeye adadıkları bildirilmiş ve ikona yapan kişilerin özel oldukları belirtilmiştir. Mardin ve çevresindeki birçok Süryani Ortodoks kiliselerinde bahsettiğimiz perdeler üzerinde ki etiketlerde “şimmes” unvanıyla adı geçen kişilerin akraba olmaları “şimmes”

unvanının genellikle aynı aile içerisinde kuşaktan kuşağa aktarıldığını göstermektedir. Süryani toplumunda gelenekselleşen bu duruma verilebilecek en güzel örnek 2016 yılında hayatını kaybeden basmacılık ustası Nasra Şimmeshindi ve ailesidir. Mıksi İshak Şimmeshindi'nin kızı olan Nasra Şimmeshindi kendi çocuklarından Şefik, Cemil ve İbrahim'i de şimmes olarak yetiştirerek bu geleneği sürdürmüştür. "Şimmes" unvanının aynı aile içerisinde devam etmesi kilise perdelerindeki basmacılık sanatıyla yapılan ikonların da genellikle aynı aile tarafından yapılmasına sebep olmuştur. Bahsettiğimiz geleneği yani "şimmes" unvanını Nasra Şimmeshindi babasından devralarak 2016 yılına kadar getirdi ve bu gün Mardin ve çevresindeki Süryani Ortodoks kiliseleri başta olmak üzere dünyanın birçok yerindeki Ortodoks kiliselerinde ikonlarla süslediği perdelerin bulunduğu söylenmektedir.

Süryani basmacılığında söz konusu kumaşlar üzerindeki sahneler, bilinen ikona tablolarındaki sahnelerle konu anlamında aynı kaynaklardan beslenmektedir. Konularını başta İncil anlatılarında geçen İsa'nın başından geçenler olmak üzere Apokrif(Kitab-ı Mukaddes'e eklenmemiş metinler) kaynaklardan da faydalanarak Meryem tasvirleri, melek tasvirleri, aziz ve azizeler (Azizlere Süryanilerde "mor", azizelere ise "mort" denilmektedir) oluşturmaktadır.

Süryani basmacılığında kullanılan ikonlar, genel olarak bir olayın anlatımını üstlenen sahnelerden oluşmaktadır. Bu yönleriyle daha önce bahsettiğimiz "didaktik ikonlar" gurubuna daha yakındır. Dolayısıyla özellikleri itibariyle bir sahnede birçok figürü kullanılmıştır. Genellikle söz konusu kumaşlar üzerindeki ikonlarda mekan neredeyse belli değildir. Mekanın belli belirsiz anlaşıldığı sahnelerde ise mekan vurgusu kesinlikle ön planda değildir. Perspektifin olmadığı bu ikona sahnelerindeki ikonalar iki boyutluyu olarak aktarılmıştır. İkonaların iki boyutlu perspektiften uzak doğaya aykırı olarak aktarılması Ortodoks kaynaklarında inancın gereği olarak tasvirlerin bu şekilde yapılması savunuluyor. Söz konusu kaynaklar ilgili konuyu şu şekilde aktarıyor:

"İkona üzerindeki yazılar resim tamamlanıp boyası kuruduktan sonra yazılır. Resimler iki boyutlu ve doğaya aykırıdır. Perspektif ve derinlik yoktur. Bu uygulama Ortodoks teolojisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü teolojinin savunduğu olgu, insanların resmin kendisine değil onu sembolize eden kişi ya da kişilere odaklanmaları gerekliliği üzerindedir"(www.hristiyanforum.com, 17.03.2017).

Daha önce ikonaların asıldığı ‘‘ikonasist’’ duvarında hiyerarşik bir düzen olduğundan bahsetmiştik aynı hiyerarşik düzen söz konusu Süryani basmacılığındaki perdeler üzerindeki ikonlarda da görülmektedir. Kompozisyonlardaki düzen kutsallar arasındaki hiyerarşiye göre değişir. Bir çok figürün bulunduğu bir olayı anlatmaya yönelik perdeler üzerine resmedilen ikonlarda, sahnenin ya da kompozisyonun merkezinde olayın kahramanı bulunur. Bahsedilen kahraman çoğunlukla sırasıyla; İsa, Meryem, Yahya, ve diğer aziz ve azizelerdir. Kompozisyonun merkezi olay anlatımının en çok yoğunlaştığı yerdir. Merkezden kenarlara doğru anlatımı tamamlayan diğer figürler önem sırasına göre boyutlandırılarak çizilmektedir. Bazen bir perde üzerinde birbirinden bağımsız birden fazla anlatı görmek mümkündür. Bazen de bu anlatıların birbiriyle ilişkili olduğu görülür örneğin İsa'nın doğuşu, çarmıha gerilişi ve dirilişi sırayla aşağıdan yukarıya doğru üst üste olan dairesel formlar içerisinde bir perde üzerinde resmedilebiliyor. Tasviri yapılan bütün kutsalların tamamına yakını bir perde üzerinde gerek birbiriyle ilişkisi olsun ya da olmasın hepsi dairesel formlar içerisine yerleştirildikleri görülüyor. Perdenin kenarları yani kompozisyonu ya da anlatıyı çerçeveleyen içinde bazen hayvan figürlerinin(çoğunlukla kuş figürü) de olduğu bitkisel motifler vardır. Söz konusu bitkisel motifler kalıplarla basılıp daha sonra renklendirilmiştir.

‘‘İkonalarda vurgulanmak istenen kişi veya olay, ön planda ise büyük, arka planda kalan unsurlar ise küçük boyutlarda tasvir edilmektedir. Çünkü ikonalarda tasvirlerde görülen şahısların veya olayların resmedilmesi, kişilerin veya olayların önem derecesi ile eşdeğerdedir. Önemli bir kişi veya olay arka planda resmedilse de ön planda kalan kişilerden veya olaylardan daha büyük boyutta betimlenmektedir.’’ (Küçük, 2016:237)

Süryani basmacılığında kullanılan ikonlarda çizilen figürlerin yüz ifadelerinin çok okunaklı olduğunu söyleyemeyiz. Yani anlatılmak istenenin olayla ilişkili olarak duygunun yüz ifadesine yansımaları durumu yok denecek kadar azdır. Ancak hemen hemen kullanılan bütün figürlerin yüz ifadelerinde anlaşılabilir bir durağanlığın olduğunu söylemek mümkün. Tasvir edilen kişileri fiziksel özelliklerinden ayırt etmek çok mümkün değil. Ancak tasvir edilen kişilerin yanında genellikle kendilerini simgeleyen işaretler ya da simgeler vardır. Süryani basmacılığında kullanılan ikonlarda yüzlerin yuvarlak çizilmesi yani Türk İslam Sanatlarında ‘‘badem yüz’’ olarak tasvir edilen şekliyle tasvir edilmesi ilginçtir. İkonu perdeler yapıları kutsalın tasvirinde en çok

vurgulanan yeri gözleridir. Gözler genellikle bedene oranla doğal olmayan bir büyüklükte kocaman çizilmiştir. Aslında gözlerin bu şekilde çizilmesinin Ortodoks teolojisinde bir açıklaması vardır.

İkonada tasvir edilen şahsın gözlerinin büyük ve açık olarak çizilmesi onun sonsuzluğa baktığını işaret eder. Kutsal Ruh'un gücünü ve bilgeliğini ise yüksek çizilen dışbükey şeklindeki alın tasvirinden anlaşılmaktadır.(Kırbay, 2010: 26)

Ortodoks kaynaklarına göre, daha önce belirttiğimiz gibi ikonaların yapımı için kullanılan renkler kiliseler tarafından seçilmekte ve bazen de papazlar tarafından belirlenmekteydi. Yani ikona sanatçılarının, (ikonalara çok yansımaya da) önünde bir renk sınırlamasının olduğu anlaşılıyor. 1907 ile 2010 yılları arasında farklı tarihlerde yapılan ve şuan hala Mardin ve çevresindeki farklı kiliselerde kullanılan bir çok perdenin üzerindeki ikonların yapımında kullanılan renklere bakıldığı zaman, perdeleri yapan kişinin (ya da perde üzerindeki yazılardan geçtiği şekli ile "perdeyi işleyen kişinin") önündeki tek engel imkanlar gibi gözüküyor. Yani 1907'den günümüze doğru gelindikçe gelişen imkanlar doğrultusunda renklerin arttığını rengarenk ikonların perdelerine yansıdığını söylemek mümkün. Söz konusu tarihler arasındaki perdeler baktığımız zaman ilk perdelerin süslenmesinde kullanılan renklerin sayısı olarak daha az olduğu günümüze yaklaştıkça renklerin sayısı olarak arttığı ve daha parlak renklerin kullanıldığı görülür.

4.2.2. Süryani Basmacılığında İsa İkonları

Çoğunluğu Ortodoks mezhebine mensup olan Süryanilerin, İsa'ya yaklaşımı diğer Ortodoks mezhepleri mensuplarından farkı değildir. Durum böyle iken İsa'ya olan bağımlılıkları ve İsa'ya olan sevgilerinin Kiliselerdeki perdelerde kullanılan Basmacılık sanatına yansımaları kaçınılmaz olmuştur. İsa'nın Daha çok perdeler üzerine "didaktik ikona" gurubuna dahil edeceğimizi ikona tasvirleri Süryani Basmacılığında yerini almıştır. Didaktik ikonları özellikleri gereği birçok figürün bulunduğu sahnelerin olduğu ikonlardır. Sadece "İsa" ikonunun tasvir edildiği bir perde örneği yoktur. İsa, "İsa'nın" anlatıldığı her olayda tasvir edilen figürler içerisinde İsa'ya verilen önem gereği hem kompozisyonun merkezinde yer almıştır hem de daha büyük çizilerek kutsallar arasındaki hiyerarşiye uydurulmuştur. Süryani basmacılığında yer alan başlıca İsa tasvirleri şunlardır:

- Çocuk İsa (Meryem'in kucağında)

- Vaftiz edilen İsa
- Çoban İsa
- Son akşam yemeği
- Çarmıhta İsa
- Göğe çıkış

Not: Süryani basmacılığında ‘‘Meryem’’ ikonlarından sadece çocuk İsa ve Meryem’in olduğu ikon kullanıldığı için ayrı bir başlık altında ele alma gereği duymadık.

4.2.3. Süryani Basmacılığında Melek İkonları

İsa'nın tasvir edildi hemen hemen her sahnede mutlaka yanında bir meleğin olduğu görülür. Süryani basmacılığında genellikle diğer figürlerin tasvirlerine göre melek figürleri boyut olarak daha küçüktür. Kompozisyonda anlatımın geçtiği merkezin biraz dışında tasvir edilmişlerdir. En belirgin özellikleri kanatlı olarak tasvir edilmeleridir. Meleğin bir kişiyle beraber tasvir edilmesi Ortodoks mezhebine göre Tanrı'nın o kişiyi ne kadar çok sevdiğinin bir göstergesi olarak da anlaşılır. Perdelere işlenen İsa'nın, Aziz ve Azizelerin tasvir edildiği sahnelerde melek tasvirleri anlatılmak istenen olayın kahramanını koruma görevini üstlenir. Ve bu yüzden ya küçük kanatlı varlıklar şeklinde olay kahramanının hemen başının üstünde ya da dairesel formlar içerisinde perdenin köşelerine yakın bir yerde tasvir edilmişlerdir. Daha önceki bölümlerde ikonografide melek ikonlarından bahsederken ikona tablolarında yerini alan baş melek Mikhael'in elinde tartısıyla ruhları tartarken tasvir edildiğini, esin meleği olan Gabriel'in ise Evangelismos (müjde) sahnesinde Meryem ile birlikte tasvir edildiğinden bahsetmiştik. Ancak Süryani Basmacılığında esin meleği Gabriel'i vaftiz sahnesinde İsa ile beraber görmekteyiz. Vaftiz olan İsa'nın sağ tarafında İsa'yı vaftiz eden Vaftizci Yahya sol tarafında ise yine ikonolardaki hiyerarşik düzene uygun olarak İsa tasvirinden daha küçük boyutlarda Gabriel tasviri perdelerde yerini almıştır.

4.2.4. Süryani Basmacılığında Aziz ve Azize İkonları

Hıristiyan dünyasının en büyük Kiliselerinden biri olan Ortodoks Kilisesi'nde azizlikle ilgili inanç ve uygulamalar önemli yer tutmaktadır. Azizler, başta İsa Mesih'in havarileri olmak üzere yaşamlarını bütünüyle Tanrı'ya adanmış, çeşitli mucizeler yapmış değerli insanlardır. Ortodoks mezhebine göre Azizler olağan üstü özelliklere sahiptir.

Kendilerinden yardım isteyen insanlar için ettikleri duaları kabul olur ve bazı olayları önceden haber verebildiklerine inanılmaktadır. Ayrıca onlar şifa veren ve mucizeler gösteren kimseler olarak görülmektedir. Azizler, Tanrı'nın onlara verdiği yetkiyle insanlara yardım etmekte, insanların yaptıklarını görmekte ve duymaktadırlar. Azizlerden yardım dileme Ortodoks meshebinde kurtuluşu elde etmek için gerekli bir görev sayılmaktadır. Tüm bu anlatılanlara göre Tanrı'nın bir imparator olarak tasavvur edilmesi, insanların Tanrı'ya doğrudan ulaşmanın güç olarak algılanmasına sebep olmuş ve bundan dolayı da insanların Tanrı ile iletişime kutsal kişilere ihtiyacı olmuştur. (Mamytov, 2010: 44)

Abdimuhamet Mamytov, tezinde Kemal Polat'ın çalışmalarından faydalanarak Ortodoks mezhebine göre Azizlerin şu şekilde sınıflandırıldığını aktarmaktadır: " 1. İsa vasıtasıyla kurtuluşun mesajını ilk yaymaya başlayan havariler. 2. Mesih'i tahmin edip müjdeleyen peygamberler. 3. İsa'nın kurtarıcı olduğunu korkusuzca söyleyerek hayatlarını kaybeden şehitler. 4. Hıristiyan inancını söz ve fiilleri ile açıklayan ve savunan Kilise babaları ve din görevlileri. 5. Çöllerde yaşayıp İsa'da mümkün olduğunca çabuk mükemmelleşmeye kendini adayan keşişler. 6. Örnek hayat süren ruhban veya sıradan insanlar olan sadıklar. Ortodokslara göre bu azizlerin her biri kendine ait görev ve karakteristik özellikleri ile azizliğe uygun tavırlar sergilerler (Mamytov, 2010: 44).

II. İznik Konsilinde (787) Azizler saygı göstermenin Hristiyanlık dogmasının ayrılmaz bir parçası olduğu kabul edilir. Ancak ikonalarla ilgili tartışmalar Ortodoks dünyasında yaşanmış ve birçok mücadeleye sahne olmuştur. Uzun bir aradan sonra 843 senesinden itibaren ikonaların tekrar serbest bırakılmasıyla onlara yeniden saygı gösterilmeye başlanmıştır. Bu durum Ortodoks Kilisesi'nde başarı olarak anılmakta ve "yortu günü" olarak halen kutlanmaktadır (Mamytov, 2010: 46).

Daha önce belirttiğimiz gibi Süryaniler Azizleri "mor", Azizeleri ise "mort" olarak adlandırmaktadır. Süryani basmacılığına konu olan Aziz ve Azize ikonları yine "didaktik ikonlar" gurubuna dahil edebileceğimiz türden ikonlardır. Kiliselerde kullanılan perdeler üzerindeki aziz ve azize tasvirlerinde Azizlerin insanlar için yapmış oldukları kahramanca mücadeleler, inancı için yapmış olduğu fedakarlıkları anlatan sahnelerde yer almışlardır. Genellikle basit çizimler şeklinde perspektif derinliğinin olmadığı ve mekanın çoğunlukla anlaşılmadığı bu sahnelerin birisi bazen bir perdenin

tamamını kapatırken bazen de farklı mücadele hikayeleri anlatan bir kaç sahne dairesel formlar içerisinde bir perdenin üzerinde farklı yerlere yerleştirilmektedir. Hıristiyanlık inancında sıklıkla bahsettiğimiz “ikonastist” duvarındaki kutsallar arasındaki hiyerarşik düzeni Süryani basmacılık sanatıyla yapılan perdelerin üzerinde yapılan kutsalların ikonlarında da görüldüğü anlaşılmaktadır. Önem sırasına göre İsa, Meryem ve Yahya ikonlarından sonra gelen Aziz ve Azize ikonları melek ikonlarıyla da aynı önem sırasında perdeler üzerinde yerini almıştır. İsa ikonunun bulunduğu bir perde aziz ikonları; merkezde yer alan daha büyük ve daha vurgulu İsa ikonunun çevresinde küçük dairesel formlar içerisinde yer alırlar. Söz konusu perdelerde İsa ile birlikte aynı perde üzerinde ikonları bulunan azizler genelde perdenin dört köşesinde yuvarlak formlar içerisinde yerlerini almak üzere dört incil yazarı olan Matta, Markoz, Lukka ve Yuhanna dır. Bunların dışında çarımha gerilen İsa ikonunun yapıldığı sahnede ise İsa’yi üç defa inkor eden Petrus’un kafası ve kendisini simgeleyen horoz figürü ile birlikte yer almaktadır.

İkona tablolarında azizlerin nasıl çizilmeleri gerektiğiyle ilgili azizlerin kişilikleri ve fiziksel özellikleri hakkında bilgi veren Sinaksarion adlı kitaplardan faydalanılarak tasvirlerinin yapıldığından bahsetmiştik ancak Süryani basmacılığının; Kiliselerde kullanılan perdelerde Aziz ve Azizeleri söz konusu kaynaklardan faydalanarak aktarması görülmemektedir. Yani bir azizi fiziksel özelliklerinden tanımak perdeler üzerindeki tasvirlerden çok olası değildir. Azizler genelde perde üzerinde kendilerini simgeleyen bir olay ya da bir figürle beraber çizildikleri için tanınabiliyor ancak.

4.2.5. Mardin ve Çevresindeki Bazı Süryani Ortodoks Manastır ve Kiliselerinde Bulunan Basmacılık Örnekleri

Kırklar Kilisesindeki Örnekler

- Birinci örnek Mardin merkezde bulunan Kırklar kilisesinin naos bölümünün sol duvarına asılan “Meryem ve çocuk İsa’nın “ olduğu perdedir. Üzerindeki süryanice yazılan etiketten anlaşıldığına göre İshak Şimmeshindi tarafından 1939 yılında yapılmıştır. (Resim 66)

Teknik Özellikleri:

Kalıp ve kalem işi tekniği kullanılarak kenarlarındaki bordürleri yapılan perdelerin ortası ise sadece kalem işi tekniği kullanılarak yapılmıştır. Dikdörtgen olan perde kompozisyon perdeye dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Madalyonlar içerisine yerleştirilen figürleri çevreleyen bitkisel motifli bordürler kalıpla basılarak içleri fırçayla sonradan renklendirilmiştir. Bordürler ve figürlerin içinde olduğu madalyonlar arasında kalan kırmızı alanın bütünü figürler ve desenler yerleştirildikten sonra boyandığı muhtemeldir.

İkonografik Yorumu:

Kucağında çocuk İsa'yla kompozisyonun merkezinde bulunan Meryem Ortodoks ikona tablolarına İsa'dan sonra en çok konu olan kişidir. Meryem'in hayatıyla ilgili anlatımlar Kanonik İncillerden çok Apokrif İnciller temel alınarak anlatılmıştır. Apokrif İncillerden olan; "Yakup İncili" Meryem ile ilgili ikonografik anlatımlar konusunda kaynaklık eden temel kaynak olmuştur. (Sahilli, 2016: 371)

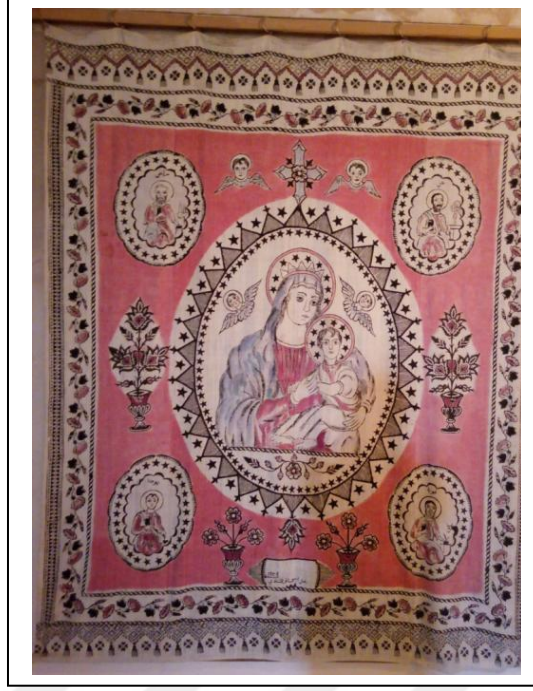
Aslında Meryem ve Çocuk İsa'nın birlikte resmedildiği ikonlar kendi aralarında farklı adlarla tanımlanır.

- Rodon To Amaranton (Solmayan gül Meryem)
- Kazan Meryem'i
- Hodigitria Meryem'i(Yol gösteren Meryem)
- Panagia Eleusa Meryem'i
- Panagia Galaktotrofura (Emziren Meryem)

(<http://www.hristiyanforum.com/forum/showthread.php?t=7615>

(18.03.2017))

Söz konusu perde (Resim 66) örneğindeki Meryem tasviri kiliselerde çok sık karşılaşılan Hodigitria Meryem(Yol gösteren Meryem) olarak adlandırılan ikonadır. Kucağında İsa ve başının sağ ve sol tarafındaki meleklerle büyük bir dairesel form içerisine yerleştirilen bu Meryem ikonu, ikona tablolarında bilinen duruşunun dışına çıkmamıştır. Meryem'in çizildiği madalyonun hemen üstünde iki tane melek figürü ve ortalarında bir haç vardır ve yine Meryem'in çizildiği madalyonun etrafına simetrik bir şekilde yerleştirilen dört madalyon içerisinde dört İncil yazarı bulunmaktadır.



Resim 66: Meryem ve Çocuk İsa (Mardin Kırklar Kilisesi).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.

- İkinci örnek Kırklar Kilisesinde bema bölümünün ruhban sınıfına ait sol bölümünün kemerli girişini örtmek için kullanılan perdedir. Sahne ‘‘İsa’nın çarmıha gerilişi’’ dir. Üzerinde Süryanice yazılan etikete göre 1907 yılında İshak ve İbrahim Şimmeshindi kardeşler tarafından yapılmıştır (Resim 67).

Teknik Özellikleri:

Kalıp ve kalem işi tekniği kullanılarak kenarlarındaki bordürleri yapılan perdelerin ortası ise sadece kalem işi tekniği kullanılarak yapılmıştır. Perde dikdörtgen formundadır ve kompozisyon perdeye dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Perdenin ortasında büyük bir madalyon içerisine yerleştirilen figürleri çevreleyen motifli bordürler içi boş bir kalıpla basılarak içleri bir önceki örnekte olduğu gibi fırçayla sonradan renklendirilmemiştir. Ortadaki büyük madalyonun etrafında daha küçük madalyonlar içerisinde yine dört İncil yazarı vardır. Bordürler ve figürlerin içinde olduğu madalyonlar arasında kalan koyu kahverengi alanın bütünü figürler ve desenler yerleştirildikten sonra boyandığı muhtemeldir. (Resim 67)

İkonografik Yorumu:

“Çarmıha gerilen İsa” ikonu “İsa’nın çilesi” olarak adlandırılan İsa’nın Kudüs’e gelişi ile mezara konuluşu arasındaki (İsa’nın ele verilmesi, vali önünde yargılanması, çarmihini taşıması, çarmıha gerilmesi gibi) olayları anlatan ikonlar gurubuna dahil edilmektedir. Bu guruba dahil edilen ikonlara İncil’deki anlatımlar kaynaklık etmektedir (Sahilli, 2016: 372). Sahnenin İncil’deki anlatımı şu şekildedir. “Dört İncil yazarlarından biri olan Yuhanna’nın İncili’ne göre İsa’ya çarmihini taşıyarak İsa’yı, Golgota’a(kafatası anlamına gelen yer) getirdiler. Orada, İsa’yı başka iki kişiyle birlikte çarmıha gerdiler. İsa, ortalarında yer alıyordu. Vali Pilatus bir de yazı yazdırmış ve İsa’nın çarmihine astırmıştı. Bu yazıda, “Nâsıralı İsa, Yahudiler’in Kralı” deniliyordu. İsa’yı çarmıha geren dört asker, onun giysilerini aralarında paylaştılar, mintanını da çıkardılar, ama dikişsiz olduğu için paylaşamadılar, aralarında kura çekip birine verdiler. Çarmihinin dibinde İsa’nın annesi Meryem, Klopas’ın kansı Meryem ve Mecdelli Meryem (Maria Magdalena) bulunuyordu (Üç Meryem). İsa annesiyle en sevdiği öğrencisi Yuhanna’yı görünce, annesine “Kadın, işte oğlun!” dedi. Yuhanna’ya ise, “İşte, annen!” dedi. Yahya, o andan itibaren Meryem’i yanına aldı. İsa, bu sözleri söyledikten sonra, her şeyin yerine geldiğini bilerek su istedi. Sirkeye batırılmış bir sünger, bir değneğin ucuna takarak, İsa’nın ağzına yaklaştırdılar. İsa, susuzluğunu sirkeyle giderdikten sonra, “Tamamlandı” dedi ve gözlerini yumdu. Askerlerden birisi, elindeki mızrağı, İsa’nın sağ böğrüne sapladı. Buradan kan ve su çıktı (Yuhanna, 19: 25-34). (Cömert, 2006: 214, 215, 216).

Söz konusu perde üzerinde yukarıda bahsettiğimiz şekilde incilden uyarlanan sahnede incilde anlatımı olmayan ancak simgesel anlamları olan başka figürlerde vardır. Çarmıha gerilen isanın sağ tarafında İsanın çarmıha gerilişinde kullanılan malzemeler (merdiven, çekiç, kerbeten), İsa’nın böğrünü delen mızrak, işkence ettikleri kılıç, içirdikleri sirkenin kabı, sirke içirmek için kullandıkları ucu süngerli çubuk bulunmaktadır. Ve yine çarmıha gerilen İsa’nın sol tarafına ise İsa’ya ihanet edip İsa’yı inkar eden Petrus’un kafası bir kaide üzerine yerleştirilmiş ve kafasının üzerinde de bir horoz figürü çizilmiştir.

Kırklar Kilisesi Papazı Gabriel Akyüz’ün söz konusu perde üzerindeki sahnede çizilen Petrusun kafası ve Petrusu simgeleyen horoz figürü hakkında bize anlattıkları şu şekildedir: daha önce son akşam yemeğinde İsa’ya kendisini ölüme kadar terk

etmeyeceğini söyleyen Petrus'a İsa, "bu gece horoz ötmeden sen beni üç kere inkar edeceksin dedi." İsa'nın bu söylediklerine istinaden horoz Petrus'un simgesi olarak İsa'nın çilesini anlatan ikonlarda kullanılmıştır.

Hıristiyan teolojisinde Adem ve Havva'nın cennetten kovulması bir yılanın Havva'yı kandırarak yasaklı elmayı yedirmesi ile açıklanır. İlk insan olan Hz. Adem ile Havva'nın Allah'ın yasakladığı meyveden yemesi kendilerini günaha sokmakla kalmamış, henüz varlığa gelmemiş tüm insanların da günahkar olmasına yol açmıştır. Bu nedenle Hıristiyanlığa göre her doğan bebek günahkar olarak doğar ve günahlardan arınması için İsa Mesih'in tecessümü sayılan Kilise'de vaftiz edilmesi gerekir. (<http://www.isamesih.users4.50megs.com/isamesih.html>) (20.03.2017)

Söz konusu perde üzerindeki ikonda, çarmıhın hemen dibinde kafasının yanında bir elma olan yılan ile Gabriel Akyüz'e göre yukarıda bahsettiğimiz olaya bir gönderme yapılmak istenmiştir. Ayrıca yine söz konusu sahnede çarmıha gerilmiş İsa'nın ayaklarının dibinde İsa'nın kanının üzerinde aktığı kafa tası da Gabriel Akyüz'e göre Adem'in kafa tası olup yine aynı olaya gönderme yapılmak istenmiştir. Ancak Bedrettin Cömert' göre ise söz konusu kafa tası Adem'e ait değildir. Cömert'e göre kafatası İsa'nın çarmıha gerildiği Golgota denen yerin simgesidir.

Çarmıha gerilen İsa ikonunun Süryani basmacılığına yansıma şekli bilinen "çarmıhta İsa" ikonalarından farkı konun İncil'in anlatımlarının dışına taşması ve eski ahite gönderme yapılmasıdır. Keza bahsettiğimiz Adem ve Havva'nın cennetten kovulması eski ahidin anlatımlarıdır.

Söz konusu perde üzerinde madalyonlar içerisindeki incil yazarlarının yanında onları simgeleyen figürler bulunmaktadır. Markos'un yanında aslan, Luka'nın yanında boğa, Yuhanna'nın yanında kartal, Matta'nın yanında ise bir insan figürü vardır (Gbriyel Akyüz'ün anlatımları. Ekim 2016. Mardin).

- Üçüncü örnek Kırklar Kilisesinde bema bölümünün kıral kapısı denen kemerli girişini örtmek için kullanılan perdedir. Sahne "İsa'nın çarmıha gerilişi" dir. Üzerinde Süryanice yazılan etikete göre 1909 yılında İshak Şimmeshindi tarafından yapılmıştır (Resim 67).

Teknik Özellikleri:

Kalıp ve kalem işi tekniği kullanılarak kenarlarındaki bortürleri yapılan perdedenin ortası ise sadece kalem işi tekniği kullanılarak yapılmıştır. Perde

dikdörtgen formundadır ve kompozisyon perdeye dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Perdenin ortasında büyük bir madalyon içerisine yerleştirilen figürleri çevreleyen motifli bordürler içi boş bir kalıpla basılarak içleri bir önceki örnekte olduğu gibi fırçayla sonradan renklendirilmemiştir. Ortadaki büyük madalyonun etrafında daha küçük madalyonlar içerisinde yine dört incil yazarı vardır. Bordürler ve figürlerin içinde olduğu madalyonlar arasında kalan siyah alanın bütünü, figürler ve desenler yerleştirildikten sonra boyandığı muhtemeldir (Resim 67).



Resim 67: İsa'nın çarmıha gerilişi (Mardin Kırklar Kilisesi).

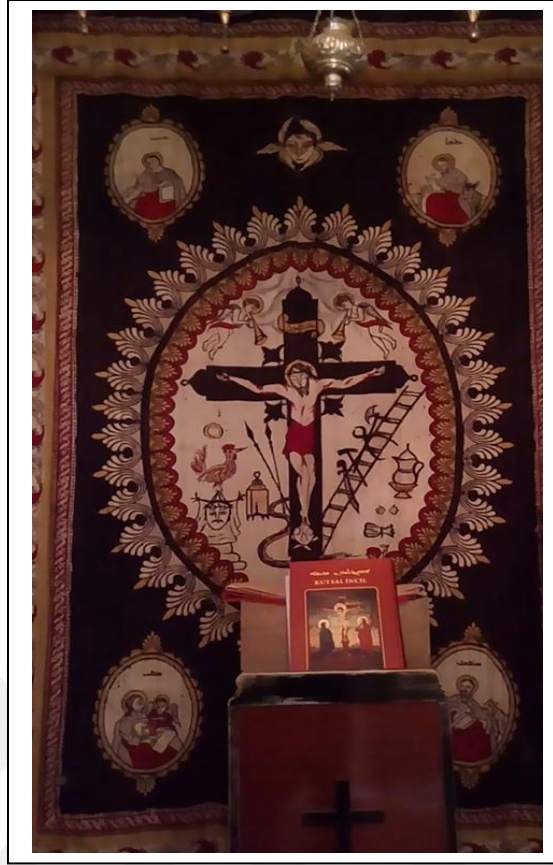
Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.



Resim 67'den ayrıntı.

İkonografik yorumu:

(Resim 67)' de anlatılan sahnenin daha canlı renklerle aktarımıdır. (Resim 67) ile aralarındaki fark canlı renkler dışında, çarmıha gerilen İsa ikonunun içerisinde bulunduğu ortadaki büyük madalyonun içerisinde İsa'nın hemen kafasının üstünde iki tane melek figürünün konmasıdır.



Resim 68: İsa'nın çarmıha gerilişi (Mardin Kırklar Kilisesi).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin.

- Dördüncü örnek Kırklar Kilisesinde bema bölümünün ruhban sınıfına ait sağ bölümünün kemerli girişini örtmek için kullanılan perdedir. Sahne ‘İsa'nın son akşam yemeği’ dir. Üzerinde Süryanice yazılan etikete göre 1975 yılında Cemil Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. (Resim 69)

Teknik özellikler:

Kalıp ve kalem işi tekniği kullanılarak kenarlarındaki bordürleri yapılan perdelerin ortası ise sadece kalem işi tekniği kullanılarak yapılmıştır. Perde dikdörtgen formundadır ve kompozisyon perdeye dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Perdenin ortasında büyük bir madalyon içerisine yerleştirilen figürleri çevreleyen motifli bordürler testere ağzı dedikleri bir kalıpla basılarak içleri bir önceki örnekte olduğu gibi fırçayla sonradan renklendirilmemiştir. Ortadaki büyük madalyonun etrafında daha küçük madalyonlar içerisinde yine dört İncil yazarı vardır. Ortadaki büyük madalyonla

bordürler arasındaki boşluk bir tür sarmal bitkisel motifle doldurulmuştur. Bordürler ve figürlerin içinde olduğu madalyonlar arasında kalan siyah alanın bütünü, figürler ve desenler yerleştirildikten sonra boyandığı muhtemeldir.

İkonografik yorumu;

“Son akşam yemeği” İsa’nın öldürülmeden önce Fısıh bayramını kutlamak için havarilerle beraber yediği son yemektir. Bir Yahudi bayramı olan “fısıh” bayramı Musa’nın Yahudileri Kızıl denizi yararak Mısır’da çıkarmasının kutlandığı bir bayramdır. 7 Nisanda başlayıp 14 Nisanda biten bu bayramın Yahudilerde kutlanması geleneği yedi gün boyunca sadece mayasız ekmek yenmesi ve son günün akşamında kesilen bir kuzun sabah olunca yenmesiyle şeklindedir. Yahudilikteki bu geleneği yerine getirmek için İsa’nın öğrencileri yemeği nerede yiyeceklerini sorar İsa’da Petrus ve Yuhanna’ya yemeği yiyeceği yeri söyleyerek önceden gönderip hazırlık yapmalarını söylemiştir. Akşam olunca İsa, havarileri ile birlikte yemeğe oturur ve sofrada oturanlardan birinin kendisini ele vereceğini söyler. üzülen öğrencilerden her biri, “Ben miyim yoksa Ya Rab?” diye sorarlar. İsa’nın onlara cevabı şu oldu: “Benimle birlikte ekmeğini sahana banan bana ihanet edecek, Tann’nın Oğlu, yazıldığı üzre gidiyor, ama Tanrı’nın Oğlu’na ihanet edenin başına gelecekleri düşünün bir! Hiç doğmasaydı daha iyi olurdu onun için”. O zaman Yahuda İskariot, “Ben miyim yoksa?” diye sorunca, İsa, “Ağzınla söyledin” dedi (Matta, 26: 14-25). (Cömert, 2006: 216).

İncil’deki anlatımlara göre şekillenen gerek duvar resimlerinde(fresk), gerek ikona tablolarına da konu olan “son akşam yemeği” konusu kilise perdelerinde bilinen klasik ikona yapım kurallarıyla işlenmiştir. Söz konusu perde üzerinde İsa’nın sağında altı solunda altı havari vardır. Ortadaki resmedilen İsa kutsallar arasındaki hiyerarşiye uygun olarak daha büyük ve başının üstünde meleklerle çizilmiştir. Yemek masasında İsa’nın bedenini sembolize eden ekmek, kanını sembolize eden şarap vardır.

Aslında söz konusu sahnenin farklılıklarıyla beraber klasikleşen kalıpları vardır. Gerek ikona tablolarında, gerek duvar resimlerinde, gerekse komumuz olan perdeler üzerindeki “son akşam yemeği” sahnesinde havariler İsa’nın sağında ve solunda üçerli guruplara ayrılarak kendi aralarında İsa’nın söyledikleri konusunda konuşuyorlar. Bu sahnenin bazı yansımalarında ise İsa’nın en çok sevdiği Havarisi Yuhanna’nın İsa’nın göğsüne ya da koluna kafasını yasladığı bilinir.

Söz konusu sahnelerin diğerklasik özelliklerinden bir tanesi de İsa'ya ihanet eden Yahuda'nın diğerklerinde farklı olarak sahnede yerini almasıdır. Yahuda İskariot,



Resim 69: İsa'nın son akşam yemeği (Mardin Kırklar Kilisesi)

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin

genellikle öbür öğrencilerden ayrı oturur veya masadan kalkar durumdadır; kısaca, İsa'ya bağlı on bir havariden yalıtılmış bir şekilde tasvir edilir (Cömert, 2006: 218).

Yahuda İskariot, ikonografide, elini sofraya ilk uzatan, siyah halesi olan veya başında halesi olmayan kişi şeklinde betimlenerek İsa'ya ihanet ettiği açıkça vurgulanmaktadır. Hıristiyanlıkta İsa ile birlikte on üçüncü havari olan Yahuda İskariyot'un ihaneti mitolojik bağlamda 13 rakamının uğursuz kabul edilmesine sebep olmuştur (Küçük, 2016: 241).

Ancak Yahuda İskariot'u söz konusu sahnenin Perdeler üzerindeki yansımalarında ikona tablolarında ya da duvar resimlerinde olduğu gibi seçmek olası değildir.

Süryani basmacılığındaki ikonların perdeler üzerinde kendilerine has oluşturdukları bazı özellikler bilinen ikona tablolarında görülmemektedir. Söz konusu özelliklerden en belirgin olanları ikonada anlatılmak istenen ana konunun bir dairesel form içerisine alınma durumu ve çizilen ikonanın etrafında yine daha küçük dairesel formlarda bazen meleklerin de bulunduğu dört incil yazarının köşelerde yerini almasıdır.



Resim 69'dan ayrıntı

- Beşinci örnek Kırklar Kilisesinde bema bölümünün kral kapısı denen kemerli girişini örtmek için kullanılan ikinci perdedir. Ana sahne ‘‘Meryem ve kucağında çocuk İsa’’ dir. Ancak birinci örnekte bahsettiğimiz (resim 66) ‘‘Meryem ve Çocuk İsa’’ sahnesinden farklı olarak Mor Mükail ve kız kardeşi Sirasi'nin fügürlerinin de burdakullanılmasıdır. Üzerindeki yazılar birçok örnekte olduğu gibi yine arap alfabesiyle Süryanice yazılmıştır. Gabriyel Akyüz'ün bize aktardıklarına göre söz konusu yazılardan 1940 yılında yapıp kim tarafından yapıldığı belli değildir. Bu örnekteki perde aslında Mardin Mor Mükail kilisesi için yapılmıştır. Klise yeterli cemaatin olmaması sebebiyle çok kullanılmadığı için bu perde kullanılmak üzere Kırklar kilisesine getirilmiştir (Korkunç, Gabriyel Akyüz ile Röportaj arşivi. Ekim 2016 Mardin).

Teknik Özellikler;

Kalıp ve kalem işi tekniği kullanılarak kenarlarındaki bordürleri yapılan perdelerin ortası ise sadece kalem işi tekniği kullanılarak yapılmıştır. Dikdörtgen olan perde üzerinde kompozisyon perdeye dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Madalyonlar içerisine yerleştirilen figürleri çevreleyen geometrik şekillerden oluşan motifli bordürler kalıpla basılarak içleri fırçayla sonradan renklendirilmiştir. Hem bitkisel hem de geometrik baskıların yapılabildiği birçok kalıp kullanılmıştır. Bordürler ve figürlerin içinde olduğu madalyonlar arasında kalan siyah alanın bütünü figürler ve desenler yerleştirildikten sonra boyandığı muhtemeldir. Süryani basmacılığına konu olan bir birçok ikon örneğindeki figürlere göre çok daha usta bir elden çıktığı anlaşılan bu örnekte insan anatomisine daha yakın bir çizim görülmektedir. Çizilen figürlerin tenini yansıtmak için daha gerçekçi bir renk kullanılmıştır.

İkonografik yorumu;

Hıristiyanlığın Katolik mezhebinde de olduğu gibi Ortodoks mezhebinde de her kilise aziz ve ya azizlerin ismiyle isimlendirilir. Ortodoks olan Süryanilerde de bu durum farklı değildir. Süryani kiliselerinde aziz ve azizelere adanan, aziz ve azizlerin ismiyle isimlendirilen her kilisede aynı aziz ve azizlerle ilgili bir anlatıyı üstlenen ikonlar bulmak mümkün. Söz konusu bu örnek daha öncede bahsettiğimiz gibi Mor Mükail kilisesinden getirildiği için Mor Mükail'in hikayesini anlatmaktadır. “ Meryem ve çocuk İsa'nın bulunduğu büyük madalyonun hemen altında bulunan erkek figürü anlatılanlara göre Mor Mükail, balık formundaki kadın figürü ise Mor Mükail'in kardeşi Sirasiye aittir. Anlatılanlara göre Mükail ve Sirasi Konya yakınlarında yaşayan bir kralın çocuklarıdır. Hıristiyanlığı bir şekilde duyan Mor Mükail Hıristiyanlığı kabul edip babasını Hıristiyan olmaya davet etmiştir. Bu duruma çok sinirlenen kral oğlunu cezalandırmak için danışmanlarının da önerileriyle oğlunu huysuz bir atın arkasına bağlayarak sürükletir. Huysuz at Mor Mükail'i Konya'dan Mardine kadar sürükler. Mardin dağı eteklerine gelen atı, o bölgede inzivaya çekilip ibadet eden bir rahip görür ve Mükail'i kurtarır. Rahibe öğrenci olan Mükail bir süre sonra rahip öldükten sonra rahibin yerine geçer. Kardeşi Mükaille yapılanlara çok üzülen kardeşi Sirasi üzüntüsünü gizleyemediği için bası onu da cezalandırmak ister bu seferde yine danışmanlarının

önerisi ile Sirasi'yi boğulması için derin bir göle attırır. Yüzme bilmeyen Sirasi Tanrı'nın buyruğuyla göbekten aşağı balığa dönüşür ve yüzerek gölden çıkar. Gölden çıktıktan sonra eski haline dönüşen Sirasi Mardine gelip kardeşi Mor Mükaili bulur ve onunla birlikte Mardin'de yaşamına devam eder (Korkunç, Gabriyel Akyüz ile Röportaj arşivi. Ekim 2016 Mardin).

Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesindeki Örnekler

- Birinci örnek Mardin merkezde bulunan Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesinin naos bölümüne açılan "bema " bölümünün kral kapısını örten perdedir.Üzerinde "1983 Fehmi Allaf ruhuna yaptırılmıştır" yazısı bulunmaktadır. Yapımında kullanılan kalıplardan anlaşıldığı kadarıyla 1983 yılında Nasra Şimmeshindi'nin abisi Cemil Şimmeshindi tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir. Konuları incilden alan bu örnek üzerindeki sahneler, İsa'nın yaşamından beş kesiti sunmaktadır. Bunlar; çocuk İsa, vaftiz olan İsa, Çarmıha gerilen İsa, çoban İsa ve göğe çıkan İsa ikonlarıdır.

Teknik özellikler:

Kalıp ve kalem işi tekniği kullanılarak kenarlarındaki bordürü yapılan perdelerin ortası ise sadece kalem işi tekniği kullanılarak yapılmıştır. Yapımında sadece iki bordür kalıbı kullanılmıştır. Perdenin ortasında alt alta olan büyük madalyonlar içerisine yerleştirilen figürleri çevreleyen motifli bordürler testere ağzı dedikleri bir kalıpla basılarak içleri renklendirilmemiştir. Bir diğer kalıp ise bütün sahneleri çevreleyen dikdörtgen şeklindeki bordürün yapımında kullanılmıştır. Perde dikdörtgen formundadır ve kompozisyon perdeye dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Ortadaki büyük madalyonların etrafında daha küçük madalyonlar içerisinde yine dört İncil yazarı köşelerde yerini almıştır bunların dışında daha küçük madalyonlar içerisine de on iki havarilerin figürleri yerleştirilmiştir.



Resim 70: Meryem ve Çocuk İsa ikonları ile birlikte mor Mükahel ve kardeşi sirasi
(Mardin Kırklar Kilisesi)

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Mardin

İkonografik yorumu;

İsa'nın doğumuyla göğe çıkışı arasındaki yaşamından kesitler olan sahneler aşağıdan yukarıya doğru sıralanmış, Vaftiz ve Çoban İsa ikonları ise kare formlar içerisinde ortadaki dairesel formun hizasında sayılabilecek bir mevkide yerini alarak Ortodoks kiliselerindeki ikonast duvarındaki ikona tablolarının düzeninde perde üzerine yerleştirilmiştir. Aşağıdan yukarıya doğru yapılan sıralama İsa'nın göğe yükselmesiyle ilişkili olarak yapılan bir düzendir.

En altta kucağında çocuk İsa ile yer alan Meryem ikonu (Hodigitria Meryem'i(Yol gösteren Meryem)) Resim 66' da bahsettiğimiz ikonla aralarında bir fark yoktur. Ancak onun üstündeki daha büyük yuvarlak form içerisinde yer alan "çarmıha gerilmiş İsa" ikonun daha önce bahsettiğimiz "çarmıha gerilmiş İsa" ikonuyla farkı vardır. Söz konusu fark burada çarmıha gerilmiş İsa'nın yanında üç kadın figürünün olmasıdır.

Çarmıhtaki İsa ikonlarında, İsa'nın yalnız resmedildiği ikonların olduğu gibi başka figürlerle birlikte resmedildiği de ikonlarda sık sık karşılaşılan bir durumdur. Söz konusu figürler çarmıhın dibinde İsa'nın annesi Meryem, İsa'nın en çok sevdiği öğrencisi Yuhanna, Klopas'un karısı Meryem ile Mecdelli Meryem görülebilir. Mecdelli Meryem (Maria Magdalena) çoğunlukla İsa'nın ayaklarına kapanmış durumdadır. Bazı çarmıha gerilmiş İsa sahnelerinde ise İsa ile birlikte sadece Vaftizci Yahya ile Meryem bulunmaktadır. Bazılarında da bahsi geçen tüm figürler bir arada İsa ile birlikte yer alır. Hatta bunlara ek olarak da İsa'nın etrafında üç tane asker de yer alır. Bunlardan birisi elindeki mızrağı İsa'nın böğrüne saplayarak öldürücü darbeyi indiren askerdir. Diğer ikisi ise Çarmıhın iki yanında İsa susadıkça onu sirkeli suya batmış süngerle serinleten askerlerdir (Cömert, 2004: 226, 227).

Söz konusu örneğimizde ise çarmıhtaki İsa; annesi Meryem, Klopas'un karısı Meryem ile Mecdelli Meryem görülmektedir. Bir çok ikona da olduğu gibi bu örnekte de Meryem (Maria Magdalena) İsa'nın ayaklarına kapanmış durumdadır. Diğer iki kadın figüründen hangisinin hangisi olduğunu anlamak olası değildir. İkona tablolarında bu iki figürün yüzlerindeki ifadelerden anlaşıldığını söyleyen Bedrettin Cömert İsa'nın annesi olan Meryem'in diğer Meryem'e göre daha duygulu olarak ikonlarda yerini aldığını söylemektedir.

Çarmıha gerilen İsa sahnesinin sol tarafında bulunan İsa'nın vaftizi sahnesi İncil'den konusunu alan ikonlardan olup ikona tablolarına sıklıkla konu olan bir sahnedir. Sahnenin İncil'deki yeri şu şekilde anlatılmaktadır: “ İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria Irmağı'na, Yahya'nın yanına geldi. Ne var ki Yahya, “Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?” diyerek O'na engel olmak istedi. İsa ona şu karşılığı verdi: “Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir.” O zaman Yahya O'nun dediğine razı oldu. İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhunun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. Göklerden gelen bir ses, “Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum” dedi” (Matta,3:13-17). Sahnenin temel bileşenleri İsa, Yahya ve kutsal ruhu temsil eden İsa'nın kafasının üstündeki güvercindir. Bazı ikonlarda bunlara ek olarak yapılan figürler olabilmektedir. Bazen arka tarafta vaftiz olmak için bekleyen insanlar, izleyiciler bazen İsa'nın solunda İsa'nın vaftiz olduktan sonra giymesi için ellerinde kutsal kıyafetleri tutmak için bekleyen melek figürleri bazen de de peygamber Davut ve Süleyman da sahnede olabilmektedir (Sahilli, 2016: 371).

Örneğimizdeki diğer sahne koyunlarıyla birlikte ikonlarda yer alan “ İyi çoban İsa” sahnesidir. Sahnenin anlatımıyla ilgili doğrudan bir bilgi İncil'de yoktur ancak iyi çoban İsa olarak Yuhanna İncili'nin anlatılarında yer alan kısım şu şekilde aktarılmaktadır : “ İyi çoban: İsa, şöyle konuştu Ferisilere: Gerçekten, gerçekten size diyorum ki, ağıla kapıdan girmeyip başka yerden giren, hırsız ve katildir. Kapıdan giren ise, koyunların çobanıdır. Kapıcı ona kapıyı açar, koyunlar onun sesini dinler ve o, koyunlarım adlarıyla çağırıp, onları götürür. Kendi koyunlarım dışarı götürdükten sonra da, önlerinden yürür. Koyunları onu izlerler, çünkü onun sesini bilirler. Bir başkasını izlemezler, tam tersi, kaçarlar ondan, çünkü yabancıların sesini tanımazlar. İsa, bu örneği anlattı, ama onlar, İsa'nın ne demek istediğini anlayamadılar, bunun üzerine şöyle devam etti İsa: “Gerçekten size diyorum ki, koyunların kapısı benim. Benden önce kim gelmişse hırsızdır, katildir. Ve koyunlar, onları dinlememişlerdir. Kapı benim; kim benden geçerse, kurtulmuş olacak. Girecek, çıkacak ve otlak bulacak. Hırsız; yalnız çalmaya, öldürmeye ve yok etmeye gelir. Ben onlara hayat, bol hayat vermeye geldim. İyi Çoban'ım ben. İyi Çoban, kendi koyunları için canını verir. Oysa çoban olmayan ücretli adam, koyunlar kendinin değilse, kurdun geldiğini görünce, koyunları bırakıp

kaçar; darmadağın eder. Ben İyi Çoban'ım ve tanırım koyunlarımı. Nasıl ki Baba beni tanır ve ben Baba'yı tanırım, öylece koyunlarım da bilirler beni. Koyunlarım uğruna hayatımı veririm ben. Bu ağıldan olmayan başka koyunlarım da var; onları da getireceğim, onlar da benim sesimi dinleyecekler; böylece tek bir sürü, tek bir çoban olacak” (Yuhanna, 10: 1-16)’’. (Cömert, 2006: 210).

Hıristiyanlık teolojisinde İsa'nın masumiyetini simgeleyen kuzu olması da bu ikonla ilişkilendirilebilir. İsa'nın bir kuzu gibi uysal olduğu, bir kuzu gibi ölüme teslim olduğunu diremediğinin göstergesi olarak “kuzu” İsa'nın simgesi haline gelmiştir (Korkunç, Gabriyel Akyüz ile Röportaj arşivi. Ekim 2016 Mardin).

En üstteki büyük dairesel for içerisindeki sahne “İsa'nın dirilişi” sahnesidir. Kaynağını Hıristiyan Kutsal Kitabı'ndan alan ikona geleneğinin en önemli örneklerindedir. İsa öldükten sonraki gün rahipler, Vali Pilatus'a İsa'nın daha önce öldükten üç gün sonra dirileceğini bildirdiğini söylediler. Ve İsa'nın öğrencilerinin İsa'nın cesedini üçüncü gün çalıp dirildiğini yaymalarından çekindiklerini Vali Platus'a bildirdiler. Vali olabileceklere önlem almak için İsa'nın mezarını mühürleyip gömüldüğü yere nöbet tutmak için muhafız diker (Matta 16:21,26:32,27:62-66).

Dört incilin de bazı ayrıntı farklarıyla bahsettiği sahne Matta incilinde şu şekilde aktarılmaktadır: “ Cumartesinden sonra, haftanın ilk gününün şafağında, Mecdelli Meryem'le öteki Meryem mezara giderler. O sırada bir deprem olur; gökten bir melek iner ve mezar taşını kaldırarak üstüne oturur. Görünüşü şimşek gibi giysisi kar beyazıdır. Muhafızlar çok korkarlar. Kadınlar da korkarlar, fakat melek, korkmamalarını söyler kadınlara, çarpmışa gerilen İsa'yı aradıklarını bildiğini, fakat onun, kendisinin de öngördüğü gibi dirildiğini, öğrencilerinin onu Celile'de göreceklerini söyler. (Matta 26:32) .

Söz konusu örneğimizdeki sahnede Matta inciline uymayan kısmı, Matta'nın bahsi geçen olayda iki kadından bahsetmesidir(Mecdelli Meryem'le öteki Meryem). Bizim sözünü ettiğimiz örneğimizde üç kadın figürü görülmektedir. Bu yönüyle Markos'daki anlatıma daha uygundur. Markos'a göre Mecdelli Meryem'le Yakup'un annesi Meryem ve Salome, İsa'nın vücudunu tahnit etmek (mumyalamak) için kokular alırlar. Cumartesiden sonra ilk gün mezara geldiklerinde, güneş doğ muştur. Kendi kendilerine, mezar taşını kimin kaldıracağını sormaktadırlar. Ama bir de bakarlar ki, taş kaldırılıp bir yana yatırılmıştır. Kadınlar mezara girdiklerinde, sağ tarafta, beyaz giysili

bir genci oturur bulurlar. Kadınların korktuğunu gören genç, onlara korkmamalarını, çarmıha gerilmiş Nasıralı İsa'yı aradıklarını bildiğini, ama artık orada olmadığını, öğrencilerinin onu Celile'de göreceklerini söyler (Markos, 16: 1-7). Markos, muhafız askerlerden her ne kadar bahsetmese de bahsettiği üç kadın ve beyaz giysili melek anlatıma uygun olarak söz konusu örneğimizde yerini almıştır.

Luka'daki anlatım söz konusu örneğimizdeki tasvire diğer İncillere göre daha uzaktır. Luka'da sahne şu şekilde anlatılmaktadır: ‘’ kadınlar, haftanın ilk günü, hazırladıkları güzel kokuları sabah erken mezara götürürler. Mezarın ağzındaki taşın kaldırılmış olduğunu görürler. İçeri girdiklerinde İsa'nın cesedini orada olmadığını görürler. Tam o sırada, parıldayan giysileri ile iki erkek görülür. Kadınlar, korkudan boyunlarını eğerler. İki erkek ise, kadınlara, yaşayan kişiyi neden ölüler arasında aradıklarını, artık burada olmadığını, dirildiğini söylerler. O zaman kadınlar, İsa'nın sözlerini hatırlarlar ve gidip durumu bir havariye anlatırlar. Bu kadınlar arasında Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem, başka kadınlar ve Yuhanna vardır. Ancak havariler bu anlatılanlara inanmazlar. Petrus doğruca mezara koşar, eğilip içeri baktığında, yerde yalnızca sargılar görür’’(Luka, 24: 1-12).

Luka'nın bahsettiği kadınların sayısının ikiden fazla olması her ne kadar sayı belirtilmese de üç olarak belki örneğimizin içinde yer alma durumu vardır. Ancak luka'nın bahsettiği sahne de iki melek figürünün olması gerekir ki bu söz konusu örneğimizde bir melek olarak tasvir edilmiştir.

Sahnenin Yuhanna'da anlatımı çok daha farklıdır. Yuhanna'daki anlatım göre; ‘’ Mecdelli Meryem, haftanın ilk günü, sabah erkenden daha karanlıkken mezara gider ve mezar taşının kaldırılmış olduğunu görür. Hemen gelip, Simun Petrus'a ve İsa'nın en çok sevdiği öbür öğrencisine (Yuhanna'ya) Rab'bin mezarda olmadığını söyler. Petrus ve Yuhanna mezara koşarlar. Önce Yuhanna varır. İçeri baktığında, yerde yalnızca sargı bezlerini bulur, ancak içeri girmez. Simun Petrus mezara girer, o da yerde sargılar bulur, ancak İsa'nın yüzüne örtülen peşkirin katlanmış olarak bir köşeye konmuş olarak bulur. O sırada Yuhanna da içeri girer ve olanlara görür. Bu arada Mecdelli Meryem, dışarda, mezarın içine baktığında, beyaz giysili iki melek görür. Biri, İsa'nın cesedinin bulunduğu yerin baş tarafı na, öteki ise ayak ucuna oturmuştur’’ (Yuhanna, 20: 1-12). Yuhanna İncilindeki anlatıma göre söz konusu sahnede Simun Ptrus, Yuhanna, Mecdelli

Meryem ve iki meleğin olması gerekir ki örneğimizde böyle bir durum söz konusu değildir.

Buraya kadar gösterdiğimiz bütün ikonlarda anlaşıldığı gibi tanrı tarafından kutsanan kişilerin ikonlarda başlarını etrafında bir hale (kutsal ışık) ile tasvir edilmesi ikonaların en belirgin özelliklerinden bir tanesidir. Söz konusu sahnede kutsalların en kutsalı olarak İsa, başındaki hale ile ikonalar arasındaki hiyerarşik düzene uygun olarak diğer figürlere göre çok daha büyük tasvir edilmiştir. Tasvir edilen muhafız askerlerin şaşkın bakışları arasından yerden yükselen İsa, askerlerin sahnede hareketli bir konumda sahnede yer almalarına sebep olmuştur. Ancak bazı kaynaklarda askerlerin bu olanlar karşısında yere kapandığını söylemesi ilginçtir.

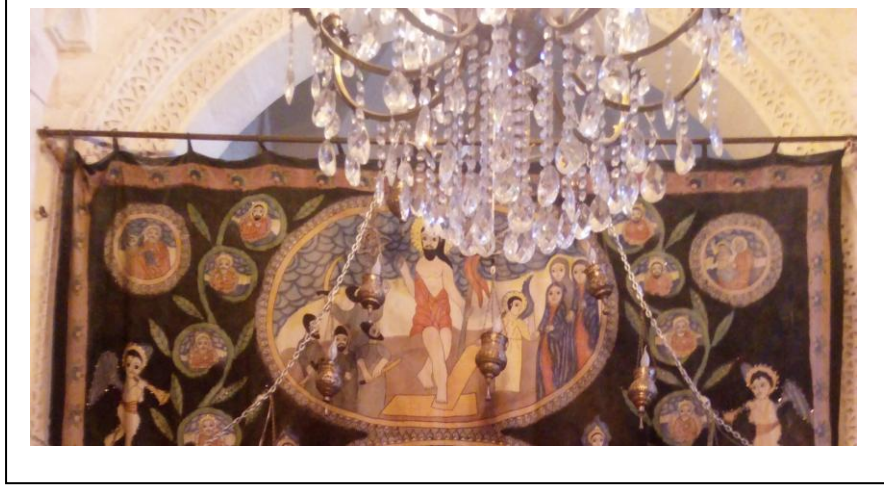
Söz konusu perde örneğimizde ortadaki üç büyük dairesel formu sarmalayan asma dalları içerisindeki daha küçük madalyonlara sağda altı, solda altı olmak üzere on iki havari yerleştirilmiştir. Yine dört İncil yazarı Süryani Basmacılığının diğer örneklerinde görüldüğü gibi köşelerde kendilerini simgeleyen figürlerle birlikte madalyonlar içerisinde yerini almaktadır. Perde üzerindeki boşluklar gerek birbirinden farklı melek figürleri ile gerekse bazı aziz ve azizelerin figürleri ile doldurularak kalabalık bir yüzey oluşturulmuştur.

- İkinci örnek Mardin merkezde bulunan Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesinin kilisesinin naos bölümüne açılan “bema ” bölümünün soldaki ruhban sınıfının kapısını örten perdedir. Üzerinde “İşleyen Nasra Şimmeshindi 1997 ” yazısı bulunmaktadır. Sahne “İsa’nın dirilişi” dir. Eserin dikkat çekici özelliği, kompozisyonu çevreleyen bordürlerin yapımında kullanılan kalıplar ve uygulanan tekniktir (Resim 71).

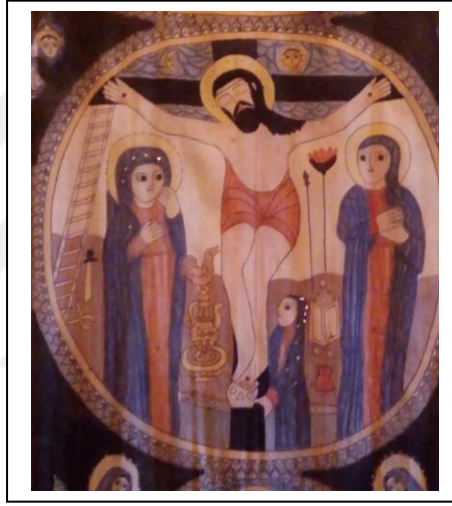


Resim 71: İsa'nın çarmıha gerilişi, vaftizi, göğe yükselişi, çocuk İsa ve çoban İsa ikonlarının bir arada olduğu örnek.

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016. Mardin Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesi.



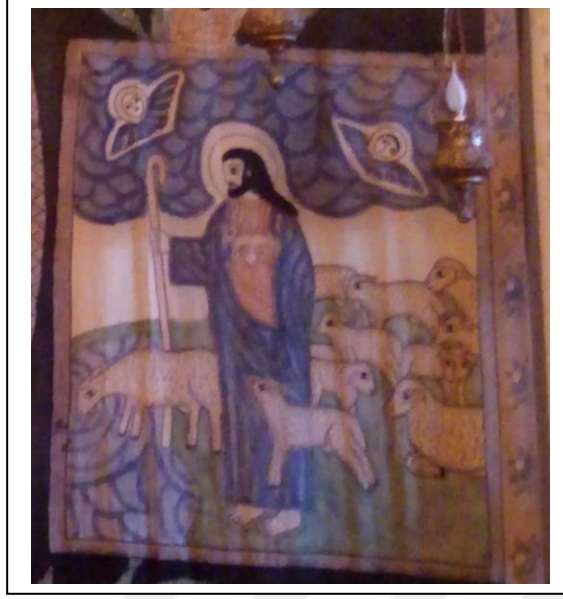
Resim 70'den ayrıntı "İsa'nın dirilişi"



Resim 71'den ayrıntı "çarmıhta İsa ve üç Meryem"



Resim 71'den ayrıntı "vaftiz olan İsa"



Resim 71'den ayrıntı ‘‘iyi oban İsa’’

Teknik zellikler;

Başlı başına sabır gerektiren basmacılık sanatının kocaman perdeler üzerine uygulanmasının zorluğu aşıkardır. Ancak küçücük kalıplarla çevresi yaklaşık yedi metre olan bir perdenin etrafında simetrik bir düzende kalıpları basıp içlerindeki boşlukları beş renkle renklendirmek ayrı bir sabır ister. Nasra Şimmeshindi'nin kalıp-kalem tekniğini kullanarak yaptığı bordürler iç içe olup üç sıradan oluşmaktadır. Bitkisel desenlerden oluşa en dıştaki bordür diğerlerine göre bahsettiğimiz sabrı isteyen türden bir bordürdür. Renklendirilmesinde beş renk kullanılmıştır. Küçücük içi boş kalıplarla basılan desenler daha sonra fırçayla renklendirilmiştir. Diğer bordürler daha basit geometrik desenli kalıplarla basılıp renklendirilmesine ve renklerin kendi alanlarının dışına taşıp taşmama durumuna çok özen gösterilmemiştir. Figürler yine dairesel formlar içerisinde yerini almaktadır ancak bu örnekte her dairesel formun etrafı farklı bir bordür kalıbı basılara desenlendirilmiştir. Figürler diğer perdelerdeki örneklere göre çok daha basit bir şekilde çizilmiştir.

İkonografik zellikleri;

Perdenin merkezindeki ana sahneyi oluşturan yuvarlak form içerisindeki ‘‘İsa'nın dirilişi’’ sahnesinin hikayesi bir önceki örnekteki ‘‘İsa'nın dirilişi’’ sahnesinin

hikayesiyle aynıdır ancak buradaki sahne İncil'deki anlatımı kısmen anlatmaktadır. Sahnedeki figürler; İsa'nın lahitinin ya da tabutunun kapağını açan melek, elindeki sancağıyla yerden yükselen İsa muhafız askerler görülmektedir. Muhtemelen sahne Meryem'le Yakup'un annesi Meryem ve Salome'nin daha mezara gelmeden önceki durumunu anlatmaktadır. Ortadaki dairesel forma yüzü dönük sağda ve solda olmak üzere aynı hizadaki iki hüznü kadın figürünün de İsa'nın annesi Meryem olması muhtemeldir.



Resim 72: İsa'nın dirilişi.

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016. Mardin Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesi.



Resim 72'ten ayrıntı.

- Mardin Mort Şmuni Kilisesindeki Örnekler;
 - birinci örnek Mardin Mort Şmuni Kilisesinde bema bölümünün kral kapısı denilen kemerli girişini örtmek için kullanılan perdedir. Söz konusu örnekte üç önemli sahne vardır. En üstteki sahne "İsa'nın dirilişi" ortadaki "İsa'nın çarmıha gerilişi" en alttaki ise "Mort Şumni'nin hikayesini anlatan sahne"dir. Üzerinde Türkçe yazılan etikete göre 1980 yılında Cemil Akcan tarafından yapıldığı belirtilmiştir (Resim 72).

Teknik özellikler:

1980 yılına ait olan bu örnekte kendisinden önceki ve sonraki dönemlere ait örneklerde de olduğu gibi aynı teknik kullanılarak yapılmıştır. Teknik olarak daha önce bahsettiğimiz gibi kalıp ve kalem işi tekniği kullanılmıştır. Ancak günümüze yaklaşan örneklerdeki renk zenginliği dikkat çekicidir. Renklerle beraber görselliği daha da zenginleştirmek için bazı melek ve insan figürlerinin bazen kıyafetlerinde bazen de konturlarında parlak pullar kullanılmıştır. Renkli ve daha gösterişli olduğu düşünülen örnekler, Kilisede daha çok önemsenen "bema" bölümünün kiral kapısına asıldıkları görülmektedir. Daha eski örneklerinde figürlerdeki çizimin becerisini yeni örneklerde görmek çok mümkün olmasa da yeni örneklerde kullanılan kalıp ve renk zenginliği bu örnekte de görüldüğü gibi dikkat çekicidir.

İkonografik yorumu:

Daha önce belirttiğimiz gibi Katolik ve Ortodoks mezheplerinde her kiliseye verilen isim bir aziz ya da azizeye aittir. Süryani Ortodoks kiliselerinde bu durum farklı değildir. Bu gün hala Mardin ve çevresinde hizmetlerine devam eden birçok Süryani Ortodoks Kilisesi de doğal olarak aziz ve azize isimleriyle isimlendirilmiş ya da onlara adanmıştır. Söz konusu bu kiliselerin hemen hemen hepsinde adandıkları aziz ya da azizenin hikayesini anlatan bir ikon bulmak mümkündür. Örneğimizde ki perdede daha önce belirttiğimiz gibi önemli olarak belirtilen üç sahne vardır. Yine alt alta dairesel formlar içerisinde olan bu sahnelerden ikisine (üstten birinci ve ikinci olan), daha önce bahsettiğimiz örneklerde bahsetmiştik. En alttaki sahne Azize Şmuni'nin hikayesini anlatır.

Söylenene göre Musul yakınlarında MÖ. II. yy'ın başlarında gerçekleşen olay şu şekildedir: "Kral, Kâhin Azer'e ona saygı duyduğunu ancak Yahudilerin dinine uyararak yanlış yaptığını putlara tapmasını, domuz eti yemesini söyler ve son olarak Tanrı varsa bile domuz eti yemesinin ve kralın istediklerini yapmasının sakıncası olmadığını zira baskı altında bunları yaptığını yanlış olsa dahi Tanrı'nın affedeceğini söyler. Kahin Azer söz alarak hem krala hem de halka seslenerek; günahın günah olduğunu; küçük büyük ayrılmadığını; düşüncelerin, tüm zevk ve isteklerin özdenetim gerektirdiğini; yaşamımız için en uygun olanı yememize izin veren Tanrı'nın zararlı olan etleri yasakladığını ve bunlar için uygun olmayan kirli yiyecekleri yemeye zorlanmasının zorbalık olduğunu, bunu yapmayacağını söyler. Bunun üzerine zalimce kırbaçlanan, tarifsiz acılar çeken Kahin Azer'e kralın itaat çağrılarına uymaz. Çeşitli işkencelere maruz kalan bilgeye orada bulunanlar acırlar. Önüne domuz eti olmayan pişmiş et koyacaklarını, bunu yemesini kralında buna kanarak onu af edeceğini söylerler. Böylece kirli et yiyip tasayı çiğnemeyecek, kralı da kandırıp kurtulacaktı. O ise inancı için soylu bir şekilde ölmeyi istediğini, yemese bile halk tarafından kirli et yediğinin düşünülmesinin bile kötü örnek olacağını düşünür. Sonunda özel işkence aletleriyle tarifsiz acılar çekerken bile insanlar için Tanrı'ya yalvararak ölür. Kral bu durumu yenilgi sayar, zira bilge kişi inancını büyük acılara ve ölüme değiştirmemiştir. Bu öfkeyle diğer esirlerden Mort Şumni ve çocuklarını getirtir. Buyruğa göre kirli eti yiyenler serbest kalacak yemeyenler acımasızca öldürüleceklerdir. Annelerinin etrafında toplanan yedi çocuktan etkilenen kral onlara "Demin öldürdüğüm ihtiyar gibi aptallık

yapmayın, sözümü dinleyin. Size geniş yetkiler vereceğim. Hiç olmadığımız kadar rahat yaşayacaksınız.” der. Daha sonra işkence aletlerini göstererek onları korkutmak ister. Çocuklar ise inançlarından vazgeçmeyeceklerini ve kralın Kâhin Âzer’den hiçbir şey öğrenmediğini söylerler. Kral onlara işkence yaptırmaya başlar. Böylece yedi kardeş annelerinin gözü önünde acımasızca acı çektirilir. Sırayla her biri öldürür. Ne kardeşlerden biri ne de kuşkusuz en fazla acıyı çeken anneleri inançlarından sapmazlar. Özellikle teker teker çocukları katledilen Mort Şumni ana yüreğine rağmen Tanrı’yı inkâr etmedi.” (www.suryanikadim.org, 26.03.2017)

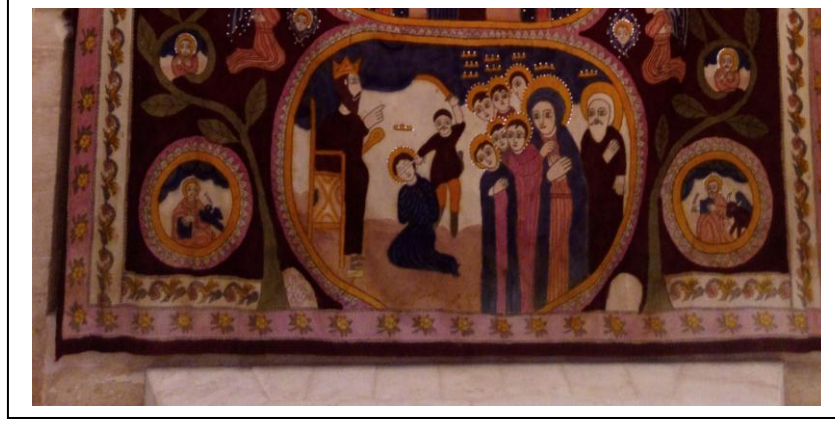
Anlatılan olay örneğimizde tahtında başında tacıyla oturab kiral, en önde başında halesi diğer figürlerden daha büyük çizilen Mort Şumni ve daha gerisinde yine başlarında haleleriyle duran altı çocuk figürü, geride duran kahin Azer, ortada ise azizenin gözü önünde katledilmekte olan bir çocuğu ve onu katleden cellat görülmektedir. İnançlarını inkar etmeyen azize, çocukları ve kahinin kafalarının üstünde birer tane tacın olması Tanrı’nın şefaatinin kazandıklarının bir göstergesidir.

- ikinci örnek Mardin Mort Şumni Kilisesinde bema bölümünün kral kapısı denen kemerli girişin sol tarafında ruhban sınıfına ait bölümün girişini örtmek için kullanılan perdedir. Söz konusu örnekte üç önemli Sahne vardır. En üstteki sahne “İsa’nın dirilişi” ortadaki “İsa’nın çarmıha gerilişi”en alttaki ise “Mort Şumni’nin hikayesini anlatan sahne”dir. Üzerinde Türkçe yazılan iki yuvarlak form halindeki etikette kim tarafından yapıldığı belirtilmemiştir. Ancak kiliseye perdeyi taktim edenler ile ilgili olan etikette şunlar yazmaktadır: “Feride Sezer ve Mahdumleri dış Tabipleri tarafından Mort Şumni Kilisesine takdim edilmiştir. 1940” yazılanlardan anlaşıldığına göre belirttiğimiz gibi perdeyi sadece takdim eden kişiler hakkında bilgi aktarılmaktadır. (Resim 73)’ten ayrıntı.



Resim 73: İsa'nın dirilişi, çarmıha gerilişi ve Mort Şumni ikonu.

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016. Mardin Mort Şumni Kilisesi.



Resim 73'den ayrıntı Mort Şunni ve çocukları.

Teknik Özellikler:

Yapımında iki rengin kullanıldığı kompozisyonun oluşturulması için kaç kalıbın kullanıldığını tespit etmek olanaklı değildir. Kompozisyonu çevreleyen dört sıra bordür son derece simetrik olup iki uzun kenar birbirinin kopyası iken iki kısa kenar hem birbirinden hem de uzun kenarlardan daha farklı kalıplarla yapılmıştır. Hem geometrik hem de bitkisel motifli kalıplarla basılan bordürlerin bitkisel motifli olanlarının içi sonradan pembe ya da pembenin bir tonu olabilecek bir renkle renklendirilmiştir. Kompozisyonun merkezinde kutsalların figürleri yine yuvarlak formlar içerisinde bulunur ancak alışmışın dışında bir dizimle formlar birbirileri ile daha işkili bir görünümde.



Resim 74'ten ayrıntılar.

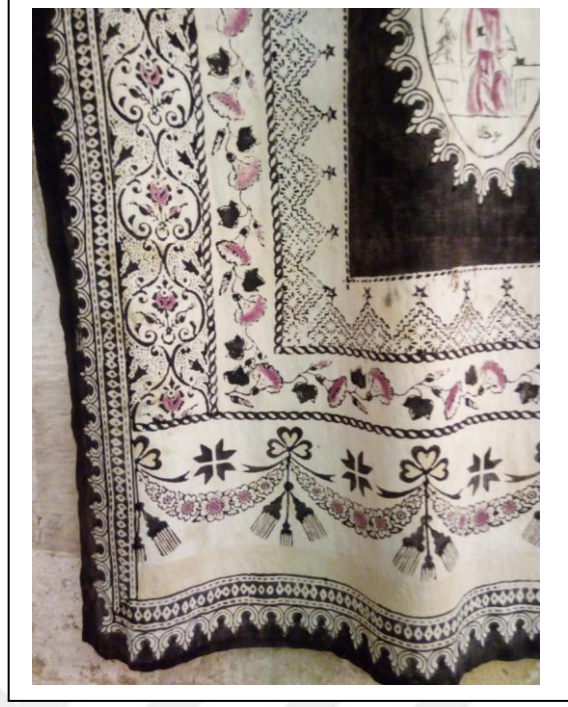
İkonografik yorum;

İkonografik olarak bir önceki örnekle aynı sahnelerin olduğu bir örnek olması sebebiyle eklenebilecek bir farklılık yoktur.



Resim 74: İsa'nın dirilişi, çarmıha gerilişi ve Mort Şumni ikonu.

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016. Mardin Mort Şumni Kilisesi.



Resim 73'ten ayrıntı, bordürler.

- Üçüncü örnek Mardin Mort Şumni Kilisesinde bema bölümünün kral kapısı denilen kemerli girişin sağ tarafında ruhban sınıfına ait bölümün girişini örtmek için kullanılan perdedir. Söz konusu örneğimizde ‘‘Son Akşam Yemeği’’ Sahnesi vardır. Perdenin alt tarafındaki etiketi üç parça halindedir. ikisi yuvarlak biri üçgen şeklinde olan etiket hem Süryanice hem de Türkçe bilgi vermektedir. (Resim 74'ten ayrıntı) (Resim 74)

Teknik Özellikler:

1945 yılında yapılan bu perde, kendi dönemindeki ya da kendi dönemine yakın olan dönemlerdeki birçok örnek gibi çok renkli değildir. Yapımında az rengin kullanıldığı bu örnekte figürlerin çizimi kendi döneminden sonraki dönemlere ait birçok örneğe göre daha orantılı gerçeğe yakındır. Diğer örneklerin yapımında kullanılan tekniğin aynısı kullanılarak yapılan bu perdede basmacı (işleyen kişi) madalyonun etrafını saran sarmaşık güllerinin yapımında rezerve baskı demesek de ona yakın bir tekniğin kullanıldığını söylemek mümkün ayrıca basmacı, güllerin yapraklarını renklendirirken yaprakların kenarlarını boş bırakarak gölgelendirme yapmak istemiştir. İki sıra halindeki bordürlerden dışta olan daha ince olup

geometrik desenli bir kalıpla basılmıştır. Diğeri ise birçok örneğin bordür yapımında karşılaştığımız bitkisel motifli bir kalıpla basılmış içi sonradan renklendirilmiştir (Resim 74).



Resim 75: İsa'nın Son Akşam yemeği

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016. Mardin Mort Şumni Kilisesi.

İkonografik yorumu:

Perdeler üzerinde resmedilen ikonlarda genellikle mekanın belirsiz olması basmacılık sanatının genel bir özelliği olarak algılanabilir ancak bu örnekte sahne arkasında üzerinde meleklerin olduğu üç giriş görülmektedir. Yani aslında mekanın okunabildiği bu örnekte ortadaki kemerli giriş kiliselerde bema bölümüne açılan kral kapısını andırmaktadır. Hristiyan inancında tanrıyla buluşmayı, manevi dünyaya geçişi simgeleyen bu kapı İsa figürünün tam arkasına denk getirilerek İsa'nın kutsallığı vurgulanmak istenmiştir. (Resim 74)



Resim 75'ten ayrıntı.

- Mardin Deyrul Zaferan Manastırı'ndaki Örnekler
- Birinci örnek manastırın kilise bölümünde kilisenin naos bölümünün sol duvarına asılı diğer örneklere göre çok daha küçük boyuttaki perdedir. Perde üzerinde iki sahne vardır. Üstteki sahne "iyi çoban İsa" sahnesi, alttaki sahne ise " Mor Cercis'in (bazı kaynaklarda Georgios olarak geçer) canavarı öldürmesi" sahnesidir. Üzerindeki türkçe yazılardan 1988 yılında Cemil Şimeshimdi tarafında yapıldığı yazmaktadır.

Teknik Özellikler:

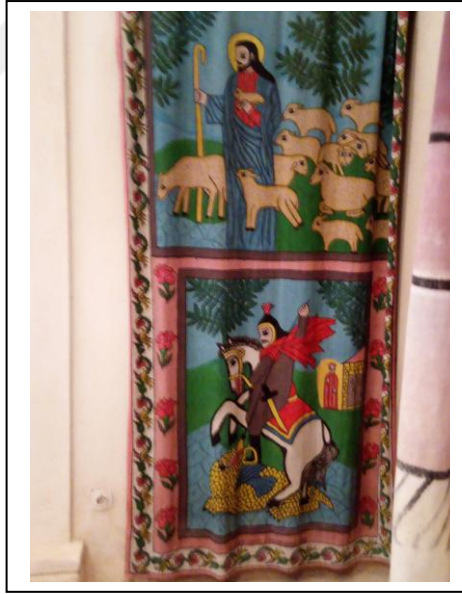
Yakın tarihimize ait bir eser olduğu için renk temin etme konusunda sıkıntı yaşanmadığı içi bir çok rengin kullanıldığı bir perdedir. Bordür kalıpları Şimes ailesin sıklıkla kullandığı bitkisel motifli kalıplardır.

İkonografik Özellikleri:

Söz konusu örnekte üstteki sahne daha önce belirttiğimiz gibi "iyi çoban İsa" sahnesidir. Daha önceki örneklerde sözünü ettiğimiz "iyi çoban İsa" sahnelerinde

farklı değildir. İncil’de tam olarak anlatılmayan sahnenin kaynak olarak Bizans döneminden günümüze kalan ikonları referans olarak yapıldığı düşünülmektedir. Alttaki sahne; Süryani basmacılarının belkide en çok resmettikleri ‘‘Mor Cercis’in canavarı öldürmesi’’ sahnesidir. Halk Edebiyatının sözlü bir anlatımı olarak günümüze gelen hikaye şu şekilde anlatılmaktadır: ‘‘ bir zamanlar gölde yaşayan bir canavar hergün kendisine verilmek üzere halktan bir genc kız istermiş. Ülkede son kalan genç kız kıralın kızına sıra gelmiş. Kıral canavarı öldürecek kişiye kızını vereceğini duyurunca bir çok kişi canavarı öldürmeye çalışmış ancak başaramamış. Bütün umutları tükenen kıral kızını canavara vermeye razı olmuş. Tam canavar kızı yiyecekken Mor Cercis canavarı öldürmüş ve kızı kurtarmış’’ (Sancak, 2008: 82).

Bizans döneminde kalan ikonlarada sıklıkla konu olan Aziz Cercis ikonunun Ortodokslar tarafından bu kadar çok resmedilmesinin sebebi imanı güçlü olan insanların iman gücüyle canavarları alt edebileceklerine inanmalarına bağlanmaktadır. (Kırbay, 2010: 50)



Resim 76: ‘‘İyi Çoban İsa’’ ve ‘‘Aziz Cercis’’

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016 Mardin Deyrul Zaferan Manastırı

- Aziz ve azizelerin Süryani basmacılığında perdeler üzerine çizildiği konular arasında en çok işlenen konulardan olan ‘‘Mor Behnam ve kız kardeşi Saro’’ ile ‘‘kırk şehidin hikayesini’’ anlatan ikonlar, çoğunlukla aynı perde üzerine

çizilmişlerdir. Hatta iki farklı hikayeyi anlatan sahnelerin birbirine karıştırıldıkları örnekler çoğunluktadır. Mardin Kırklar Kilisesinde bir ikona tablosunda da bu iki sahnenin bir tabloda yer aldığı örneği bulunmaktadır. Bu durumun sebebi büyük ihtimalle daha önceki adı ‘Mor Behnam’ olan ‘Kırklar Kilisesi’nin’ adının değiştirilerek bu günkü adının verilmesidir (Resim 76).

Mor behnam ve kız kardeşi Saro’nun hikayesi şu şekilde anlatılmaktadır : Vaktiyle Diyarbakır yakınlarında yaşayan Mor Matay ve arkadaşları Roma Devletinin Hristiyanlara uyguladığı baskılardan kaçarak Musul yakınlarında Alfot dağına yerleşirler. Çevredeki hastaları iyileştirmekle ün salan Mor Matay, Alfot dağının eteklerinde avlanan, Asur vilayetlerinin kralı Senharip’in oğlu Behnam ile karşılaşır. Behnam, bu karşılaşmada Mor Matay’dan etkilenecek hiç bir hekimin iyileştiremediği cüzam hastası kız kardeşi Saroyu iyileştirmesi için Mor Mataya getirir. Mor Matay Tanrıya yalvararak Saro’nun iyileşmesi için dua eder ve nihayetinde Saro iyileşir ve Hristiyan olmak ister Mor Matay da Behnam ve kız kardeşi Saroyu vaftiz ederek Hristiyan yapar. Kızının iyileştiğini gören kral kızına ve oğluna olanları anlatmaması için baskı yapsa da olanlar bir şekilde duyulur. Bu durum karşısında kendini aşağılanmış hisseden kral oğlunu ve kızını öldürür. Bu durumdan duyduğu üzüntü ile bir süre sonra kral aklını yitirir. Annesini rüyasına giren Behnam, annesine babasını Mor Matay’a götürmesini söyler. Behnam’ın annesi de bir sonraki gün kral olan eşi Senharip’i Mor Mataya götürür. Mor Matay kralı iyileştirdikten sonra kral Hristiyanlığı kabul eder ve Alfot dağında bir manastır inşa eder. Tanrı’nın mucizesini gösterdiği ve Hristiyanlığa inandıkları için öldürülen Mor Behnam ve kızkardeşi Saro adına M.S. 539’da Mardin’de bugün Kırklar Kilisesi olarak bilinen Mor Behnam Kilisesi inşa edildi (Akyüz, 1998: 44, 45).

Diğer bir olay yani ‘kırk şehidin hikayesi ise şu şekilde anlatılır: M.S 240 yılında Roma İmparatorluğu’nun başına geçen Dukius, Hristiyanlığı yasaklayarak bütün Valilerine genelge göndererek Hristiyanları öldürmesini istemiştir. Kapadokya yöresinde vali olan Ağrekelavos kralın emrini yerine getirirken yöre halkından kırk kişi yapılan katliamlara karşı çıkar. Söz konusu kırk kişiyi çeşitli işkencelerden geçiren vali, Kralın isteğiyle bu kişileri sürükleterek Sivas’a gönderir. Kral Dukius, Sivas’ta buz bir göletin karşısında bir hamam inşa ettirir. Söz konusu kırk direnişçiyi buz göletinin

içerisine attırarak inançlarından vazgeçerek hamama gitmesini söyler. Kralın söylediklerini kabul eden bir kişi göletten çıkarak hamama girer ancak hamama girer girmez ölür. Duruma şahit olan bir Roma askeri göletteki 39 kişinin kafasının üzerinde birer tane tacın indirildiğini ve yalnızca bir tacın boşta kaldığını görür. O anda iman eden o Roma askeri de göletteki 39 kişiye katılarak boşta kalan tacın sahibi olur ve hepsi birlikte gölde donarak ölürlür. Bu kişiler tarihe “Kırk Şehitler” olarak geçerler. Zamanla adlarına kiliseler inşa edilir. Bahsedilen bu olayın anısına yapılan ve kırk şehidin kemiklerinin saklandığı Mardin Kırk Şehitler Kilisesi, 1170 yılında Artuklular tarafından camiye çevrilip Şehidiye Camii adı verilince (şimdiki Müftülük Merkezi) dönemin kilise büyükleri yüzyıllar önce inançları uğruna şehit edilen kırk şehidin adını yaşatmak amacıyla MS.539’da yapılan Mor Behnam ve kız kardeşi Saro kilisinin ismine eklediler ve Kırk Şehitlerin kemiklerini buraya naklettiler. Böylece bu kilise Kırklar Kilisesi adıyla tanınmaya başlanmıştır (Akyüz, 1998: 45, 46).





Resim 77: Nasra Şimmeshindi'nin perde üzerine işlemiş olduğu Mor Behnam ve kırk şehidin hikayesi (Mardin Sabancı Müzesi).

Kaynak: Korkunç, Mardin Ekim 2016.

4.2.6. Son Basma Sanatçısı Nasra Şimeshindi

Nasra Şimeshindi Çilli, Farha (annesi) ve Mıksi İshak Şimmeshindi (babası) çiftinin altı çocuğundan (Cemil, İbrahim, Şefik, Edibe, Suat) bir tanesi olarak 1924 yılında dünyaya gelmiştir. Annesi ve babası Mardinli Süryanilerdendir. Annesi Farha'nın Halı dokuduğu ve bir dönem bir konakta Arapça öğretmenliği yaptığı söylenir. Babası İshak Şimmeshindi ressam aynı zamanda heykeltıraştır. Ancak geçimini kardeşi İskender Şimmeshindi ile birlikte yapmış oldukları basmacılık mesleğini icra ederek yapmışlardır. İshak Bey aynı zamanda kilisede şimes(diyakos/papaz yardımcısı) görevini üstlenmiş ve kendisi gibi çocukları Cemil, İbrahim, Şefik'i, şimmes (diyakos/papaz yardımcısı) olarak yetiştirmiş, kuşaktan kuşağa aktarılan diyakosluk mertebesi aileye Şimmeshindi lakâbını getirmişti. Mardin'de ve Türkiye'nin birçok yerinde Nasra teyze olarak nam salan Nasra Şimmeshindi, ailesiyle yaşadığı evden Kermo Çilli ile evliliği sonucu ayrıldı. Evliliğinden beş çocuğu oldu. Çocukları, farklı şehirlerde, ülkelerde yaşasa da o Mardin'i terk etmedi. (gaiadergi.com , 02.04.2017).

Basmacı ustası olan babasını izleyerek basmacılığı öğrendiğini söyleyen Nasra Şimeshindi'nin bu konuda söyledikleri şöyledir: ‘‘Kardeşlerim mesleği babamdan öğrendi, ben ise çocukken heves ederek kendi çabamla öğrendim, çalışmadığım zanaat kalmadı iğne oyası da yaptım, eşim Kermo Çilli ile evlendiğimde evin geçimine katkıda bulunmak amacıyla 25 yıl terzilik de yaptım... Mardin'deki bütün kiliselerde babamın, amcamın, kardeşlerimin ve benim işçiliğimiz var. Kiliselerdeki kutsal alanlar bizim işlediğimiz perdelerle örtülüyor. Babam ve amcam sanatkâr insanlardı. Babam Atatürk, İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak'ın resimlerini taş levha üzerine işleyip kardeşim ile Atatürk'e hediye etmesi için yolladı. Atatürk de bu hediyeden çok memnun olmuş babamı Ankara'ya davet etmişti; ancak o dönemler bizim için çok zor dönemlerdi bu yüzden babam korkmuş, gidememişti, bunun üzerine kendisine ‘‘şeref madalyası’’ gönderildi.’’ (<http://mamasyrria.blogspot.com.tr/2016/04/nasra-simmeshindi-basmaclg-anlatiyor.html>) (02.04.2017).

Hiç okula gitmeyen Nasra Şimeshindi'nin okuma yazmazı kendi eserlerinin altına "işleyen Nasra Şimeshindi" yazacak kadar ve konuşabildiği tek dil ise Arapça idi. Bölgede yaşadıkları sıkıntılardan kaynaklı kendi çocukları dahil bir çok kişinin göç ettiği Mardin'den hiç çıkmayan Nasra Şimeshindi; misafir olarak bir kaç aylığına gittiği Amerika'da memleket özlemine dayanamayıp kısa sürede döndüğü, bu gün Nasra teyze hakkında yazılan bir çok kaynakta geçiyor. Evini bir baskı atölyesine çeviren Nasra, bütün çalışmalarını evinde yapıyordu. 2016 yılında 92 yaşında hayatını kaybeden Nasra, kendisiyle yapılan birçok görüşmede babasından kaldığını söylediği en az 50 yıllık olan ahşap kalıp ve fırçaları kullandığını aktarmıştır. Kendisine babasından kaldığını söylediği bu kalıpların bir kısmını Mardin Müzesine bağışladığı bilinir. Ailede kalan diğer kalıplar ve fırçalar, baskı tezgahları, yapmış olduğu masa örtüleri, perdeler, yatak örtüleri, sedir örtüleri ve bunun gibi bir çok baskı ürünü eserleri, Nasra'nın torunu Metin Ezilmez'in söylediğine göre, hala Nasra'nın evinde ve Nasra'nın bıraktığı gibi yerli yerindedir. Evi bir restorasyondan geçirip Müzeye çevireceklerini söyleyen Metin Ezilmez, bu müzenin ne zaman açılacağıyla ilgili kesin bir tarih belirtmese de böyle bir çalışmanın yapılacak olması bu sanatın belki de son halkasını sahiplenme açısından önem arz etmektedir (Korkunç, Ezilmez ile röportaj Ekim 2016).

Nasra'nın kiliseler için yapmış olduğu perdeleri, babasının ve amcasını yapmış olduğu perdelerle karşılaştığımız zaman Nasra'nın, babasının pedelere işlemiş olduğu konuların dışına çıkmadığı görülür. Bu konuların başında "İsa'nı çarpmıha gerilşi" başta olmak üzere " Çocuk İsa ve Meryem, İsa'nın dirilişi, İsa'nın başkalaşımı, son akşam yemeği, İsa'nın vaftizi, kırk şehit, Mor Cercis, Mor İliya" hikayelerini anlatan konulardır. Babası ve amcası kadar figür çiziminde yetenekli olmasa da çizimleri, konuları anlatabilecek nitelikte olup daha basit çizimlerdir. Aynı konuların anlatıldığı, aynı kalıpların kullanıldığı Nasra'nın ve babasının yapmış oldukları perdeler büyük oranda benzer kompozisyon özellikleri göstermektedir. Nasra, çoğunlukla kökboyalı kullansa da sentetik boyaların kolay temin edildiği günümüzde Renk temin etme konusunda babasından daha şanslıdır. Temin edilen kalıplar konusunda ise babası kadar şanslı olmasa da babasından kalan kalıpları geleneğe bağlı kalarak ustaca kullanmış ve simetrik düzenlerle istenen kompozisyonları yapmayı başarmıştır. Eserlerinin çoğunda kompozisyon beyaz zeminlere oturtulmaktadır. Beyaz zemin kullanılan kumaşın rengidir aslında. Kiliselerde bu gün hala kullanılan perde ve

diğer örtülere bakıldığı zaman, yapım tekniğı olarak; öncelikle figürlerin çizildiğı ve kalıpların basıldığı daha sonra ise zeminin boyandığı anlaşılır. Yani aslında figürleri çizmek, kalıpları simetrik bir şekilde basmak kadar zemin boyanması da zor ve zahmetli bir iştir. Çünkü zemini boyamak; basılan her kalıbın, çizilen her figürün en ince kıvrımların arasına fırçayla girmek demektir ve yapılan perdelerin de büyüklüğü göz önünde bulundurulduğu zaman bu işin zorluğu bir kez daha anlaşılır. Nasra'nın çoğu eserlerinde zemini beyaz bırakmasının sebeplerinden bir tanesi de ilerlemiş yaşında bu zeminlerin boyanmasının zor gelmesi olabilir. Ancak elbette zemini farklı renklere boyadığı eserleri de mevcuttur.



Resim 78: Nasra Şimmeshindi'nin atölye olarak da kullanıldığı evi.

Kaynak: kulturservisi.com, 17.04.2017.



Resim 79: Nasra Şimmeshindi'nin atölye olarak da kullanıldığı evi.

,Kaynak: kulturservisi.com, 17.04.2017.



Resim 80: Nasra Şimmeshindi'nin ikonografik figür çalışması.

Kaynak: mamasryria.blogspot.com.tr , 17.04.2017.

Süryani Basmacılığıyla İlgili Bazı Görseller



Resim 81: Ayinlerde kullanılan bir masa örtüsü (Mardin Kırklar Kilisesi).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin Kırklar Kilisesi.



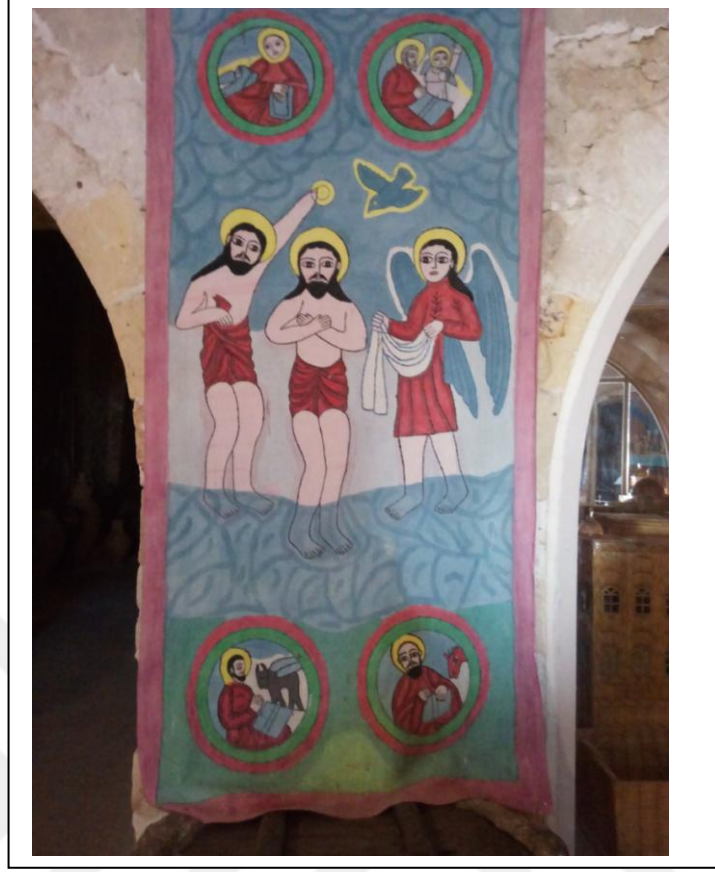
Resim 82: Ayinlerde kullanılan bir masa örtüsü (Mardin Mort Şumni Kilisesi).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin Mort Şumni Kilisesi.



Resim 83: Yaklaşık 3x2,5 m ölçülerinde son akşam yemeği sahnesi (Deyrulzaferan Manastırı).

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016 Mardin.



Resim 84: Üzerinde ‘‘Vaftiz Sahnesinin’’ olduğu duvar örtüsü.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Deyrulzaferan Manastırı, Mardin.



Resim 84’den ayrıntı.



Resim 85: Üstte İsa'nın göğe çıkışı, altta ise İsa'nın çarmıha gerilişi sağnelenmiştir. Üzerinde Cemil Şimmeshindi tarafından yaptırıldığı yazmaktadır.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Deyrulzaferan Manastırı, Mardin.



Resim 86: ‘‘Son akşam yemeği’’ sahnesi.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Deyrulzaferan Manastırı, Mardin.



Resim 87: Dört İncil yazarlarından Matta'nın üzerine işlendiği 60x60 c m ölçülerinde bir örtü (Deyrulzaferan Manastırı, Mardin).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



Resim 88: 1979 yılında Cemil Şimmeshindi tarafından yapılan ‘‘Son Akşam Yemeği’’ sahnesi (Mort Şumni Kilisesi. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



Resim 90: 1978 yılında Cemil Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. Üstte “Çarmıha gerilen İsa” sahnesi altta ise Mort Şumni’nin hikayesini anlatan sahne (Mort Şumni Kilisesi. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



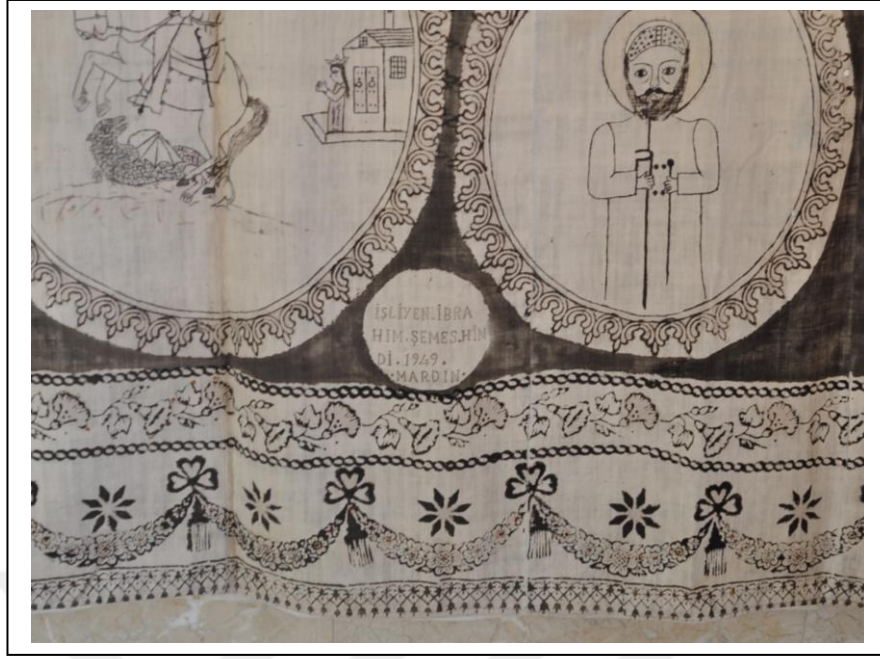
Resim 91: Kim tarafından yaptırıldığı belirtilmeyen ‘‘Son Akşam Yemeği’’ sahnesi
(Mort Şumni Kilisesi. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



Resim 92: Yukarıdan aşağıya, soldan sağa doğru sırasıyla: Markos, vaftiz sahnesi, Matta, kim olduğu bilinmeyen bir Aziz, Çocuk İsa ve Meryem, Yuhanna, Luka, Mor Cörcis ve yine kim olduğu bilinmeyen bir Aziz. 1949 yılında İbrahim Şimmeshindi tarafından yapılmıştır.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Barsavmo Kilisesi. Midyat/ MARDİN



Resim 92'ten ayrıntı



Resim 93: 2000 yılında Nasra Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. Üstte “göğe çıkan İsa” sahnesi ortada “çarmıha gerilen İsa” en altta ise “çocuk İsa ve Meryem” sahneleri yer alır.

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016. Barsavmo Kilisesi. Midyat/ MARDİN

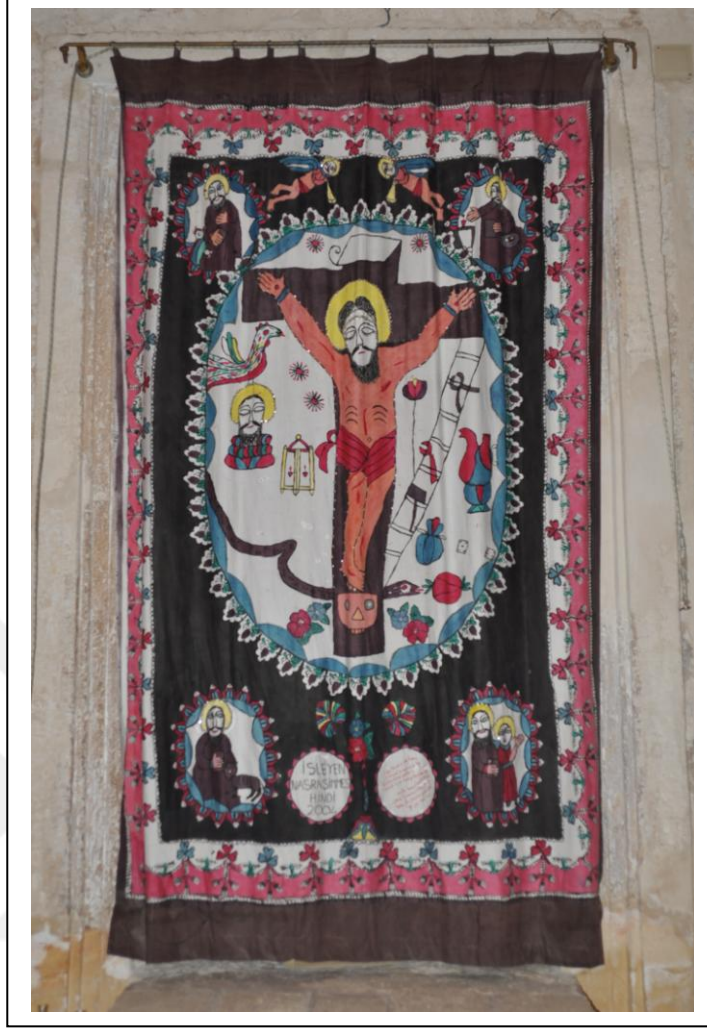


Resim 94: 1949 yılında İbrahim Ahıcan tarafından yapılmıştır. Üstte “Göğe Çıkan İsa” sahnesi, ortada “Çarmıha Gerilen İsa” en altta ise “Çocuk İsa ve Meryem” sahneleri yer alır. (Barsavmo Kilisesi. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



Resim 94'dan ayrıntı.



Resim 95: 2004 yılında Nasra Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. “çarmıha gerilen İsa” sahnesidir. (Mor Abraham Manastırı. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



Resim 96: 2003 yılında Songül Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. “çarmıha gerilen İsa” sahnesidir. (Mor Abraham Manastırı. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



Resim 97: 2003 yılında Songül Şimmeshindi tarafından yapılmıştır. Aziz İlyo'nun hikayesini anlatan sahnedir. (Mor Abraham Manastırı. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, O. Ekim 2016 Mardin.



Resim 98: Yaklaşık 150 yıllık olduğu söylenen baskı kalıpları. (Mor Abraham Manastırı. Midyat/ MARDİN).

Kaynak: Korkunç, Ekim 2016. Mor Abraham Manastırı. Midyat/ MARDİN.

SONUÇ

Mevcut kaynaklarda bugün ‘‘Basmacılık Sanatı’’ fikri ile ilgili en eski kalıntıların Anadolu’da Hititlerden kalmış olması Anadolu’nun kültürel mozaiğisi konusunda bir övünç kaynağıdır. Anadolu’da yaşamış ilk uygarlık olan Hititler’ e ait, pişmiş kilden yapılmış, çok sayıda mühür ve damga bulunmuştur. Söz konusu olan bu pişmiş kilden yapılmış mühür ve damgalarla ilk basma örneklerinin yapıldığı savunulmaktadır. Hititler kadar eski olmasa da Hititlerdeki örneklerini anımsatan benzeri buluntuların İran, Mısır, Mezopotamya uygarlıklarında da kullanıldığı bugünkü kalıntılarda anlaşılmaktadır.

Dokumaları ve dokumalardaki süslemeleriyle dünyaya nam salmış Osmanlı Devleti döneminde yazmacılık, dokumacılık sanatının önemli bir ayağını oluşturuyordu. Önemli kutlamaların ve resmi törenlerin resmedildiği, günümüze kalan Osmanlı minyatürlerinde basmacı esnafının da yer alması Osmanlı döneminde bu sanata verilen önemin göstergesidir. Bir saray sanatı olarak da yapılan yazmacılığın önemini; padişahlar, şehzadeler ve devlet erkanındaki önemli kişiler için yapılan tılsımlı gömleklerden bir kez daha anlıyoruz.

Sadece saray ve çevresiyle sınırlı kalmayan bu sanatın Anadolu halkları tarafından da çok sevildiği gerek önceki dönemlerden kalan kaynaklardan gerekse günümüzde makineleşmenin bu kadar ileride olmasına rağmen hala yapılıyor olmasından anlıyoruz. Anadolu’da farklı inançlardan olan insanların ve farklı coğrafyalarda yaşayan insanların, gerek inançlarının gerekse yaşadıkları coğrafya ve örf adetlerinin etkisiyle bu sanatta oluşturdukları üsluplar, bu sanatı Anadolu’da daha da zenginleştirmiştir. Anadolu’da başta Tokat ve İstanbul olmak üzere Bartın, Kastamonu, Gaziantep, Elazığ, Mardin, Şanlıurfa, Diyarbakır illerinde yazmacılığın geçmişten günümüze belirgin izleri vardır. Söz konusu illerimizde yapılan basmacılıkta her ilde farklı özelliklerinin olduğu kadar da ortak özelliklerinin olması Anadolu’daki kültürel kaynaşmanın bir göstergesidir.

Eski görkemi olmayan basmacılığın günümüzde eskiye oranla biraz daha basitleştirilerek neredeyse her türlü tekstil ürününün süslenmesinde kullanıldığı görülmektedir. Anadolu’nun her yöresinde yapılan Basmacılık Sanatında; çoğunlukla

aynı tekniklerin kullanıldığı görülmekle beraber yapıldığı yerin coğrafi şartlarına göre desen, motif ve renklerde farklılıklar gösterdiği de söylenebilir.

Tokat ve Bartın yörelerinde daha çok başörtülerine (yazma) uygulanan bu sanat; Tokat ve Bartın'ın yem yeşil coğrafyasına uygun olarak çok renkliliği ve daha çok bitkisel motifleri tercih edilmiştir.

Kastamonu'da daha çok masa örtüleri ve sofraya bezlerinin süslenmesinde kullanılan bu sanatın bölgesel farkını, beyaz zemin üzerine siyah renkli bitkisel ve geometrik motifler oluşturmaktadır. Tokat ve Bartın yörelerine göre Kastamonu'da hayvansal motiflerin daha fazla kullanıldığını söyleyebiliriz.

Diyarbakır, Mardin, Elazığ yörelerine Süryani ya da Ermeni Basma ustaları tarafından yaygınlaştırılan basmacılık sanatında yakın tarihlere kadarki örneklerde (özellikle Mardin yöresi) gayr-ı müslim halkın sanat etkileri olarak diğer yörelere göre hayvansal motiflerin biraz daha arttığını söylemek mümkün. Ancak bugün söz konusu yörelerde icra edilen bu sanat kaybolmayla karşı karşıya kalmasına rağmen küçük çaplı baskı atölyelerinde kullanılmak üzere başta Tokat'tan alınmak üzere dışarıdan alınan kalıpları kullandıkları bu yörelerdeki basmacılığın karakteristik özelliklerini kaybetmesine sebep olmaktadır.

Anadolu'daki Basmacılık Sanatının icra edilmesinde kullanılan malzeme ve kullanılan teknikler konusunda; geçmişte bazı coğrafi imkanlara bağlı olarak farklılıklar olmuştur. Örneğin kullanılan kökboyaaların yörelerin bitki örtüsüne göre değişmesi, kalıp yapımında kullanılan ağacın cinsi ya da boyanın üründe fikse edilmesi için İstanbul'daki yazmacıların deniz suyunu kullanması, denize kıyısı olmayan yörelerin ise amonyak kullanması gibi farklıdır sayılabilir.

İnançlara göre de şekillenen basmacılığın; Süryanilerde, "Süryani Basmacılığı" adı altında Hristiyan Ortodoks mezhebinin ayrılmaz bir parçası olan ikonları süslemede kullanması ilginçtir. Hristiyanlığın Katolik ve Ortodoks mezheplerinde farklı şekillerde önemsenen ikonlar; Ortodoks ve Katolik kiliselerinin belirlediği farklı kurullarla kiliselerde ve ibadet şekillerinde yerini almaktadır. Çoğunluğu Ortodoks mezhebine bağlı olan Süryanilerin, Hristiyanlıkta bu denli önemli olan ikonları Kiliselerde

kullanılan perdelerin ve masa örtülerinin süslemesinde kullanmaları bu sanatı önemli kılmaktadır.

Süryanilerde; kiliselerde kullanılan perde ve diğer örtüleri, genelde Kiliselerde papaz yardımcılığı yapan kişiler yapar ve bu kişiler “şimmes” unvanıyla bilinirler. Söz konusu perdeler Kiliselerde; ruhban sınıfına ait “bema” ve cemaatin toplandığı “cella” bölümlerini birbirinden ayırmak için kullanılır. Diğer örtüler olarak bahsi geçen örtüler ise kürsülerin ve farklı amaçlarla yapılan ayinlerde kullanılan masaların örtünmesinde kullanılır.

Karakteristik özelliklerini, bir inancın aracı olarak kullanıldıkları için koruyan bu perde ve örtüler üzerindeki ikona konularını İncil’den anlatımlar ve sözlü Hristiyan dini mirasın aziz ve azize hikayelerinden alır. Kalıp ve kalem işi tekniklerinin birlikte kullanılarak yapılan bu perdelerde ikonlar önem sırasına göre yerleştirilir. Önem sırası oluşturulan kompozisyonun merkezinden dışa doğru sıralanır. Merkezde genelde İsa ya da Meryem olur. Merkezden uzaklaştıkça yine kendi içlerinde önem sıralarına göre aziz ve azizeler daha dışta ise melek figürleri yapılır. En dışta bütün anlatımı çerçeveleyen bordürler ise bitkisel ya da geometrik süslemeli bordür kalıplarıyla yapılır.

Bir ülkenin asıl zenginliği, kültürel zenginliğidir. Anadolu kültür mozaiğisinin önemli bir parçası olan Süryani Basmacılığı malesef çeşitli nedenlerle Anadolu’dan göç eden Süryanilerle beraber ülkemizi yavaş yavaş terk etmektedir. Bu olumsuz gelişmeye teknolojiye gelişmelerin el sanatlarına yapmış olduğu olumsuz etkilerde eklenince kültürel çeşitliliğimizin tükenişi daha da hızlanmaktadır. Bir basma sanatçısı olan Nasra Şimmeshindi’nin de 2016 yılında hayatını kaybetmesiyle yok olma tehlikesi daha da büyüyen Süryani Basmacılığını belgelemek önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akkaya, T. (2000). *Ortodoks İkonaları*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay.
- Akyüz, G. (1998). *Mardin İli'nin civar Köylerinde ve İlçelerinde Bulunan Kiliselerin ve Manastırların Tarihi*. İstanbul: İşbankası Yayınları.
- Bengisu, H. (24-26 Ekim 2013). Baskı Sanatları ve İletişim. *İlşim Tasarım-Tasarım İletişim Uluslararası Sempozyum ve Sergi Bildiri Kitabı*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi, 13-15.
- Cömert, B. (2006). *Mitoloji ve İkonografi*, İstanbul: De Ki Yayınları
- Günaltay, Ş. (1987), *Yakın Şark III, Suriye ve Filistin*, Ankara: De Ki Yayınları.
- Gürgünay N. ve Kutlu, M.(18-21 Kasım 1981). Elazığda Çit Basma. *1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildiri Kitabı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. 214-230.
- İncil* (İncilin Çağdaş Türkçe Çevrisi)
- Kaya, R. (1972). *Türk Yazmacılık Sanatı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Karahan, D. ve B. Tilki. (2012). Taş Baskı Sanatı. *Diyarbakır Geleneksel El Sanatları* 1. Cilt içinde. Diyarbakır Tarım ve Köy İşleri Müdürlüğü. 197-210.
- M.E.B. (2011) . *El Sanatları Teknolojisi Tokat Tahta Baskı Kalıp Hazırlama*, Ankara.
- M.E.B. (2011). *El Sanatları Teknolojisi Tokat Tahta Baskı Boya Hazırlama*, Ankara.
- M.E.B. (2011). *El Sanatları Teknolojisi Tokat Tahta Baskı Yapımı*, Ankara.
- Özpuat, F.(21-24 Kasım 1984) Baskıda Ağaç Kalıplar. *4. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirimleri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. 217-230.
- Tezcan, H. (2012). Osmanlı Döneminde Diyarbakır Pamuklu Dokumacılığı Hakkında Bazı Tespitler. *Diyarbakır Geleneksel el Sanatları* 1.Cilt içinde. Diyarbakır: Tarım ve Köy İşleri Müdürlüğü. 303-313.

Sürelî Yayınlar

- Durak, N. (2015). Süryaniler'de Dini Anlatılar. *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.15.1, 251-275.
- Küçük, A. (2016). İkonografiden İnanca "İsa Mesih'in Dirilişi/Paskalya" Süreci, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Özel Sayı Aralık 2016 s.231-260.

Sahilli, S. (2016). 14. Yüzyıl Bizans Dönemine Ait Minyatürlü Bir El Yazmasının İkonografı Ve Üslup Açısından Değerlendirilmesi, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 13. 33, 364-383.

Tezel, H. (2009). Yazmacılık Sanatında Desenlendirme Teknikleri (Kalıp tekniği ile ağaç baskı uygulama örneği) *2009 Gazi Ü. Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*. 25,27-40

Tezler

Koç, S. (2010). Yazma Baskı Tekniklerinin Çağdaş Moda Tasarımına Yansımaları. *Yayınlanmış yüksek lisans tezi*. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım. İstanbul.

Karaoğlu, H. (1999). Tokat Yazmacılık Sanatının Grafikselle Çözümlenmesi. *Yayınlanmış doktora tezi*. Selçuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım. Konya.

Küçük, Zeynep G.(2008) Mardin ve Çevresinde Süryaniler. *Yayınlanmamış doktora tezi* Çukurova Ü. Sosyal Bilimler E. Felsefe ve din B. Anabilim Dalı. Adana.

Öz, Naime D. (2006). Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları. *Yayınlanmış yüksek lisans tezi*. MSGSÜ Sosyal B. E. Geleneksel Türk Sanatı Anasanat Dalı Halı, Kilim Eski kumaş Desenleri Programı. İstanbul.

Kırbay, A. (2010). Selçuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Koleksiyonunda Bulunan Dini Bir Tuvalin İkona İmajında Yorumlanması. *Yayınlanmış yüksek lisans tezi* . Selçuklu Üniversitesi, Edebiyat F. Arkeoloji Bölümü Anabilim Dalı Ortaçağ Bilim Dalı. Konya.

Mamytov, A.(2010). Rus Ortodoks Kilisesinde Azizlerle İlgili İnanışlar ve Uygulamalar. *Yayınlanmış doktora tezi* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri (DİNLER TARİHİ)Anabilim Dalı. Ankara

Sancak, N. (2008) Mardin Efsaneleri. *Yayımlanmış yüksek lisans tezi*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sakarya

İbiş, H. (2010). Süryanilerin Dünü Bugünü. *Yayımlanmış yüksek lisans tezi*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Bolu.

İnternet

Bölükbaşı, F. *Kastamonu'da Yazmacılık (2012)* , <http://www.turizmkastamonu.com/kastamonu-tas-baskisi-makale,20.html> (01.01.2017)

Boylar ve Boyar Maddeler, (t.y) <http://www.tekstildershanesi.com.tr/bilgi-deposu/tektilde-boya-ve-boyarmaddeler-1.html> (04.02.2017)

Boylar Hakkında Bilgi (t.y) <http://www.nkfu.com/boya-nedir-boyanin-tarihcesi-ve-boya-hakkinda-bilgi/> (07.02.2017)

Hristiyanlık Mezhepleri (2013) <http://ayseustunol.blogspot.com.tr/2013/09/katolik-ortodoks-protestan-ne-demektir.html> (03.03.2017))

- Hristiyanlık* (t.y) <http://www.hristiyanforum.com/forum/showthread.php?t=7615> (03.03.2017)
- İsa Mesih İkonları* (2012) <http://www.isamesih.users4.50megs.com/isamesih.html> (13.03.2017)
- İkonaklazma* (t.y) https://tr.wikipedia.org/wiki/Bizans_ikonoklazm%C4%B1 (03.06.2017)
- Medeniyetler Tarihi* (t.y) <http://www.tarihtennotlar.com/medeniyetler-tarihi/roma-tarihi/romanin-hristiyanlik-dinini-kabul-edisi/> (03.05.2017))
- Ortodokslar* (2015) http://ortodokshristiyanlik.blogspot.com.tr/2015/10/ikonalar_13.html (04.03.2017)
- ÖZGÜR, Tuba. (t.y) <http://www.agaclar.net/forum/123480-post15.htm> (29.12.2016)
- Süryani Kadim Kiliseleri* (2012) <http://www.suryanikadim.org/reyono/default.aspx?s=11&b=5> (26.03.2017)
- Süryanilerin Tarihi* (2010) <http://www.suryaniler.com/suryani-tarihi.asp?akid=7> (09.01.2017)
- Süryaniler Hakkında Bilgi* (2010) <http://www.suryaniler.com/kultur-sanat.asp?id=364> (22.12.2016).
- Süryanilerde Basmacılık* (2015) <http://www.suryaniler.com/kultur-sanat.asp?id=364> (10.01.2017)

Kişisel Görüşmeler

- Akyüz, G. – Papaz- (20 Kasım 2016). ‘‘İkonlar’’ konulu görüşme. Mardin.
- Ezilmez, M. (15 Kasım 2016). ‘‘Mardin’de Süryani Basmacılığı’’ konulu görüşme. Mardin.
- Karataş, C. –Basmacılık eğitmeni- (1 Aralık 2016) ‘‘ Baskı kalıpları’’ konulu görüşme Mardin.
- Noyan, A. (5 Aralık 2016). ‘‘ Yöresel Desenler’’ konulu görüşme. Mardin.

ÖZGEÇMİŞ

Orhan Korkunç

Kişisel Bilgiler:

Doğum Tarihi : 09.10.1986

Doğum Yeri : Iğdır

Medeni Durumu : Bekar

Eğitim:

Lise : 2001– 2005 Tuzluca 100. Yıl Lisesi

Lisans : 2007 – 2012 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sanat Tarihi

Yüksek Lisans : 2016 – 2017 Nişantaşı Üniversitesi
Tekstil ve Moda Tasarımı