



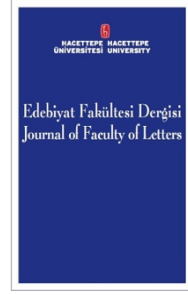
Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi

Hacettepe University Journal of Faculty of Letters

Aralık/December 2024 – 41(2), 514-543
doi:10.32600/huefd.1352660

Araştırma Makalesi – Research Article

Geliş Tarihi / Received: 30.08.2023 Kabul Tarihi / Accepted: 24.05.2024



Sivashlı Kırk Martirler ve Mor Behnam ile Sarah Hikâyesi'nin Süryani Sanatındaki Yansımaları¹

Reflections of the Story of the Forty Martyrs of Sebaste, with Mor Behnam and Sarah in Syriac Painting

Mehmet Ali DOĞAN*

Öz

Çalışma Süryani Ortodoks Hıristiyanlığında önemli bir yer edinmiş Sivashlı kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah hikâyelerini ele almaktadır. Sivashlı kırk martirler Bizans ve Süryani Ortodoks sanatında sıklıkla betimlenmiştir. Bizans sanatında, kırk martirler duvar resim sanatı, ikona ve el yazmaları gibi sanat eserlerinde tasvir edilmiştir. Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında izlerine rastlanan kırk martirler hikâyesi farklı bir ikonografik anlayışla yansıtılmıştır. Bununla birlikte, Mardinli Süryani Ortodoks bir aile olan Şimmeshindi ailesinin bu hikâyeleri ele alan günümüz eserleri de araştırma kapsamında incelenmiştir. Şimmeshindi ailesi bu iki hikâyeyi kendilerine özgü çağdaş ve yerel bir üslupla yansıtmıştır. Şimmeshindi ailesi yaptıkları eserlerle hikâyelerin günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Araştırmada bu iki martirlik hikâyesinin Bizans ve Süryani Ortodoks sanatındaki ikonografik yansımaları üzerinden kültürel açıdan ve sanat aracılığıyla gösterdiği devamlılık ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Süryani Ortodoks sanatı, ikonografi, Mor Behnam ve Sarah, Sivashlı Kırk Martirler, Şimmeshindi Ailesi.

Abstract

This study focuses on the forty martyrs of Sivas and the stories of Mor Behnam and Sarah, which have an important place in Syriac Orthodox Christianity. The forty martyrs of Sivas are frequently depicted in Byzantine and Syriac Orthodox art. In Byzantine art, the forty martyrs are depicted in works of art, such as wall paintings, icons and manuscripts. In the Syriac Orthodox illustrated manuscripts, the story of the forty martyrs is reflected in a different iconographic approach. In addition, the contemporary works of the Syriac Orthodox family of Mardin, the Şimmeshindi family, which deal with these stories were also analysed within the scope of the research. The Şimmeshindi family has reflected these two stories in their unique, both contemporary and local styles. The Shimmeshndi family has ensured that the stories have survived to the present day with their works. In this research, we attempted to reveal the continuity of these two martyrdom stories culturally and through art through their iconographic reflections on Byzantine and Syriac Orthodox art.

¹ Bu makale Aralık 2024 tarihinde bitmesi planlanan, Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Doç. Dr. Sercan Yandım Aydın danışmanlığında yürütülen “Süryani Resimli (Minyatürlü) El Yazmaları (13.yy) Üzerine Bir Değerlendirme” başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

* Araştırma Görevlisi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. e-posta: mehmetalidogan01@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9566-4595

◇ Alan Editörü / Field Editor: Murat KOCAASLAN



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Keywords: Syriac Orthodox art, iconography, Mor Behnam and Sarah, Forty Martyrs of Sivas, Shimmeshindi Family.

Giriş

Araştırma Sivaslı kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah'ın Bizans ve Süryani Ortodoks² sanatındaki yansımalarını ele almaktadır. Bu iki hikâyenin anlatıları ele alınmış ve ikonografik detaylarda bu anlatıların izlerine dikkat çekilmiştir. Kırk martirler hikâyesinin oldukça yaygın bir etkisi olmuştur. Bu hikâye Bizans ve Süryani Ortodoks Hıristiyanlığının ortak bir geleneğine dönüşmüş ve resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Mor Behnam ve Sarah hikâyesi Süryani Ortodoks geleneğinde biçimlenir. Çalışma kapsamında Bizans ve Süryani Ortodoks resimli el yazmalarından örnekler ile günümüzde Mardinli Şimmeshindi³ ailesinin kişisel bir üslupta ürettikleri yerel eserler ele alınmaktadır. Bizans sanatına ait el yazması eserler sahnenin bir siklus düzeninde anlatıldığı ender örnekler olması açısından seçilmiştir. Bu el yazması örnekler, Süryani Ortodoks el yazmalarında görülen sahnelerden oldukça farklı olması dikkat çekici olmuştur. Bu durum iki geleneğin farklılıklarını ortaya koymak için önem taşımaktadır. Kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah hikâyelerinin Şimmeshindi ailesinin eserleriyle birlikte güncelliğini koruduğu görülmektedir.

² Beşinci ve altıncı yüzyıllar Süryani geleneğinin ve bu gelenekten doğup günümüze kadar varlığını sürdüren kiliselerin şekillendiği dönemdir (Menze, 2019, s. 116). 431 yılında yapılan Efes Konsili'nin ardından yaşanan ilk bölünme, daha sonra Doğu Kilisesi'nin (bu kilise Nestoriler olarak adlandırılmıştır) kurulmasına yol açmıştır. Efes Konsili'nden yirmi yıl sonra 451 yılında toplanan Kadıköy Konsili'ne karşı çıkanlar (başlangıçta "Yakubiler" veya "Batı Süryaniler" olarak bilinen) Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kurulmasını sağlamıştır. Kadıköy Konsili'nin yarattığı kargaşa sonrasında Suriye ve Mezopotamya'da altıncı yüzyıl piskoposları Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kurulmasına öncülük etmiştir (Menze, 2019, s. 106). Beşinci yüzyılın son çeyreğinde, Kadıköy Konsili karşıtı en önemli isimlerinden biri olan ve Yeni Ahit'i Süryanice yeniden düzenlenmesiyle de bilinen Mabbug metropoliti Süryani Philoxenus (485-519) kilise siyasetinde Kadıköy karşıtı görüşünü savunmuş ve Kadıköy karşıtı atamaları destekleyen bir piskoposluk ağı oluşturmuştur (Menze, 2019, s. 12). Kadıköy karşıtlarına karşı yapılan baskılar esnasında Antakyalı Severus (512-518) Tellalı Yuhanna'ya, Kadıköy karşıtı hareketi güçlendirmek için diyakozlar, rahipler ve piskoposlar atama yetkisi vermiştir (Winkler, 2019, s. 123). Süryani Ortodoks Kilisesi hiyerarşisinin oluşumunda, Tella/Constantia'nın sürgündeki piskoposu Yuhanna (ö.538) önemli bir rol oynamıştır (Keser Kayaalp, 2021, s. 10). Kadıköy konsilini kabul etmeyen Tellalı Yuhanna 520 ile 530 yıllarında rahipleri ve diyakozları atamıştır. Tellalı Yuhanna rahip ve diyakoz atamalarını yaparken Kadıköy Konsili taraftarı olmayan kişilerden seçmiştir. Ayrıca Tellalı Yuhanna, Kadıköy taraftarı olmayan kişilerin ökaristi ayinlerini Kadıköy yanlısı olmayan din adamlarından almalarını da sağlamıştır. Tellalı Yuhanna'nın bu çalışması Süryani Ortodoks Kilisesi'nin temellerini atmıştır (Menze, 2019, s. 113; Keser Kayaalp, 2021, s. 10). Daha sonra Yakup Baradaeus (543-578) diyakoz ve rahipten oluşan merkezi yeni piskoposlar atamak için kullanmaya başlamıştır. Bu atamalar gelişmekte olan Süryani Ortodoks Kilisesi'nin ilk episkoposluk hiyerarşisi olarak kabul edilebilir (Menze, 2019, s. 113). Tellalı'dan sonra Yakup Baradaeus (ö. 578) Süryani Ortodoks kilisesinin hayatta kalmasında önemli bir rol oynamıştır (Keser Kayaalp, 2021, s. 10). Yakup Baradaeus bağımsız bir piskoposluk hiyerarşisi düzenlemeye başlamıştır (Saint-Laurent, 2015, ss. 96-109). Yakup Baradaeus Suriye, Ermenistan ve Anadolu'dan İsaurya ve Mısır'a yaptığı yolculuklarda piskoposlar ve rahipler atamıştır. Böylece Batı Süryani, Kadıköy (Süryani Ortodoks) karşıtı kilise örgütlenmesinin temelini atmıştır (Winkler, 2019, s. 123). Baradaeus'un yaptığı bu çalışmalar Süryani Ortodoks Kilisesi'nin daha geniş coğrafyalara yayılmasını sağlamıştır (Menze, 2019, ss. 114-115). Baradaeus'tan sonra kilise bazıları tarafından 'Yakubi' olarak adlandırılmış ancak bu terim, onu kilisenin kurucusu olarak gösterdiği için düşmanca kabul edilir (Keser Kayaalp, 2021, s. 10).

³ Süryani kökenli olan Şimmeshindi ailesi, Mardin'de iki yüz yıldır baskı-boyama, boyamacılık ve resim sanatını bir aile geleneği olarak sürdürmüşlerdir. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında Mihayel Ahicen, Şimmeshindi ailesinden Nisro Şimmeshindi ile evlenmiştir. Daha sonra, doğan çocukları İskender, İshak ve İbrahim dayıları Şimmeshindi'nin yanında uzun yıllar çırak olarak çalışmışlardır. Böylece, aslında dayılarının olan Şimmeshindi lakabı ile çağırılmışlardır. Günümüzde bu lakap ile tanınmaktadırlar. Ancak onlar Ahicen ailesindedir. Asıl Şimmeshindi ailesi ise bugün Halip lakabı ile anılmaktadır. İskender, İshak ve İbrahim Şimmeshindi tarafından bitkisel boya ile yapılan, birbirinden farklı dinî konulu resimler içeren perdeler ve ikonaları Kuzey Mezopotamya'da çoğu kilisede görmek mümkündür (Akyüz, 2005, s. 370, 383). Bu sanatı günümüzde Nisan 2016'da ölen Nasra Şimmeshindi devam ettirmiştir.

El sanatı eserlerin incelendiği çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm kırk martirlerin anlatısını, Bizans ve Süryani Ortodoks eserlerinde sahnenin ikonografik analizini içermektedir. İkinci bölümde Şimmeshındi ailesinin günümüz eserleri değerlendirilmektedir. Şimmeshındi ailesi kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah hikâyesini aynı eser üzerinde bir arada resmetmiştir. Bu sebeple bu bölüm daha açıklayıcı olması açısından iki başlıkta ele alınmaktadır. İlk olarak Şimmeshındi ailesi eserlerinde kırk martirler hikâyesinin ikonografik analizleri değerlendirilmiş daha sonra Mor Behnam ile Sarah hikâyesinin anlatısı verilerek eserler üzerindeki ikonografik detaylara dikkat çekilmiştir.

Sivash Kırk Martirler

Geç Antik Çağ'da (dördüncü yüzyıldan itibaren), Doğu Anadolu'da Sivashlı kırk martir hikâyesi olasılıkla en yaygın aziz hikâyelerindendir. Kırk martir⁴ hikâyesi, pagan gelenekleri reddettikleri için donmuş bir gölde ölen bir grup askerin hikâyesidir (Hasluck, 1912, s. 224; Demus, 1960, s. 98; Van Dam, 2003, s.132; Leemans, Mayer, Allen ve Dehandschutter, 2003, s. 67). Bu hikâyenin köken ve gelişimi Kapadokya Bölgesi / Kayseri (Caesarea) yakınlarında folklorik bir geleneğe dayanır. Söz konusu bölgede tespit edilen bir kriptta kırk martirlerle ilişkilendirilmiştir. Hıristiyanlar için "kırk martir mezarı"nın keşfedildiği her yer kültün yeni bir merkezi olmuştur. Böylece bu kült birbirinden bağımsız birçok yere dağılmıştır (Hasluck, 1912, s. 226). Kırk martirlere ait rölikler Kudüs, İstanbul ve Roma gibi farklı yerlere götürülmüştür. Kırk martir kültürünün Batı'da tanınmasını sağlayan kişi, Brescia Piskoposu Aziz Gaudentius'tur. Aziz Gaudentius'un konuyla ilgili vaazından, beşinci yüzyılın başında Kudüs'e yaptığı hac ziyareti sırasında Kayseri'den geçerken kendisine Aziz Basileos'un yeğenleri tarafından bu röliklerin bir kısmının verildiği ve Gaudentius'un da bu röliklerin onuruna İtalya Brescia'da bir kilise yaptırdığı öğrenilmektedir (Demus, 1960, s. 98; Van Dam, 2003, ss. 149-150; Walsh, 2013, s. 206).

Kırk martir kültürü Bizans İmparatorluğu'ndan günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Geniş coğrafyaya yayılan bu kült sanatta da örnekler veren önemli bir tema haline dönüşmüştür. Ayrıca bu hikâye ile ilgili Latince, Yunanca, Süryanice ve Ermenice olmak üzere birçok dilde homilyelerden ve şiirlerden oluşan büyük hagiografik bir gelenek oluşmuştur. İlahi yazarı Romanos Melodes ve Süryani Suruçlu Yakup gibi yazarların metinlerinde ve olasılıkla amulet olarak kullanılan ve kırk martirlerin isimlerini içeren yedinci yüzyıla ait Mısır papirüsünde kırk martir kültürünün izlerine rastlanmaktadır. Bunların yanı sıra Kıptice, Süryanice ve Yunanca yazılmış tarihi kaynaklardan da hikâye hakkında bilgiler edinilmektedir (Karlın-Hayter 1991; Leemans ve diğerleri 2003, s. 92).

Kırk martir hikâyesinin ilk dayanağı Sivash yakınlarında bir köy olan Sareim'dir. Söz konusu martirlik hikâyesi imparatorluğun farklı yerlerinden gelen, farklı yaştaki kırk kişinin ölmeden önce son anlarını anlatır. Ayrıca bu kırk kişinin birlikte ölmenin ve yaşam sonrasında korumak istedikleri yeni bir "birliktelik duygusu" kırk martir öyküsünün ana fikrini oluşturmaktadır⁵. Bu amacı gerçekleştirerek bir arada ölen kırk

⁴ Kırk martir ile ilgili metinlerde isimler ve sayılar değişiklik göstermekle birlikte şöyledir: Hesychius, Meliton, Heraclius, Smaragdus, Domnus, Eunoicus, Valens, Vivianus, Claudius, Priscus, Theodulus, Euthychius, Ioannes, Xantheas, Helianus, Sisinius, Cyron, Angius, Aetius, Flavius, Acacius, Ecditius, Lysimachus, Alexander, Elias, Candidus, Theophilus, Dometian, Gaius, Gorgonius, Leontius, Athanasius, Cyril, Sacerdon, Nicholas, Valaerius, Philoctimon, Severian, Chudion ve Aglaius olarak geçer (Kaster, 1994, s. 550). Ressamın el kitabında isimler benzer olsa da isimlerde ve sayılarında farklılıklar görülmektedir (Hetherington, 1974, ss. 58-59). Ayrıca Gabriyel Akyüz, Süryani bir el yazmasından çevirdiği kırk martir öyküsünde otuz dokuz isim vermektedir (Akyüz, 2019, s. 108).

⁵ Aziz Basileos'un vaazına ek olarak Nissalı Aziz Gregorios, Aziz Efram ve Aziz Gaudentius tarafından verilen vaazda "birlikte acı çekmiş, teslim olmayı reddeden inançlı kişiler cennet ile ödüllendirilecektir" gibi ifadeler geçmektedir. Çekilen acının yanı sıra, birlikte bir direniş, fedakârlık, bağlılık, sadakat ve kurtuluş yoluyla da rahatlık vardır. Basileos, kırk martir öyküsünde aynı kaderi paylaşan kırk kişinin arasındaki birlik olma duygusunu vurgular. Basileos öyküyü anlatırken hiçbir martirin kimliğini belirleyecek bir isim vermez ve onların her birini sıradan bir Hıristiyan olarak anlatır. Çünkü kırk martirler, ortak bir yemin etmiş ve dürüstlük tacını paylaşan ortak bir acıyı çekmiş kişilerdir. Hatta onları terk edip sıcak hamama giden arkadaşlarının yerine orada bulunan bir gardiyan saf değiştirerek geçmiştir (Demus, 1960, s. 98; Van Dam, 2003, s. 140; Walsh, 2013, s. 206).

martirler “Hagioi Tessarrakonta” olarak kalmışlardır (Demus, 1960, s. 98; Van Dam, 2003, s. 140; Leemans ve diğerleri, 2003, ss. 67-68; Walsh, 2013, s. 206).

Kırk martir hikâyesi ile ilgili öyküler birbirine benzer olsalar da tarihi kaynaklar ve onların ölümleri etrafında gelişen olaylar kesin bir bilgiye dayanmaz. Bu martirlik hikâyesi ile ilgili mevcut yazılı öyküler arasındaki net olmayan bağlantının belirlenmesi imkânsız görülmektedir. Söz konusu öyküler muhtemelen sözlü geleneğe dayalı bir şekilde yayılmıştır. Kırk martirler hikâyesinin anlatıları aynı temele sahip anlatılardan oluşmaktadır. Bu anlatılar paganizmi reddedip Hıristiyanlığı kabul etmiş kırk askerin soğuk bir gölde donarak öldürülmelerini anlatmaktadır. Ayrıca öykü, eğer paganizme geri dönmeyi kabul eden olursa gölün yakınındaki sıcak hamama alınacaklarından ve paganizmi tekrar kabul edenlerin hayatlarının kurtulacağından söz ederek devam eder⁶ (Van Dam, 2003, s.132; Leemans ve diğerleri 2003, s. 67; Kaster, 1994, ss. 550-554).

Kırk Martir hikâyesinin olasılıkla en eski anlatılarından biri anonim *passio*'dur⁷. Bu metin temel bir anlatı etrafında biçimlenmişse de erken dönemlerde geleneksel metinlerin değişikliğe uğradığı görülmektedir. *Passio*, tam anlamı ile tarihsel güvenilirliği olmasa da kırk martir ile ilgili sürükleyici bir hikâye, liturji için bir dizi okuma ve Sivaslı kırk martir kültürünün oluşması için gerekçeler sunmaktadır (Karlin-Hayter,1991; Van Dam, 2003, s. 133, 136-137). Öykünün en uzun versiyonu Mısır'da olduğu bilinen Kıpti MS. NO 1000 el yazması Londra British Museum'da yer almaktadır. Ancak bu eser çok zarar görmüş bir papirüs parçasıdır. Bu eserlerle ilgili yapılan katalog çalışmasında el yazmasının bazı parçaları restore edilmiştir (Buckle, 1921: ss. 359-360). Wilhelm Weyh, Kırk martir hikâyesi hakkında Yunanca ve Süryanice metinlerde bazı bölümlerin içeriği ile ilgili karşılaştırmalı bir tablo vermektedir. Weyh, Süryanice metnin sorunsuzca okunduğunu, Yunanca metnin olay örgüsünde ise sapmaların olduğunu kanıtlamıştır (Buckle, 1921, ss. 359-360; Wehy, 1912).

Aziz Basileos'un Homilyesine⁸ göre kırk martirler, donarak öldürülen askerlerin cesetleri yakıldıktan sonra külleri suya atılmıştır. Nissalı Aziz Gregorios ve özellikle Süryani Efrem⁹ bu konuyu geliştirmiştir. Efrem, kırk martirler hikâyesi ile ilgili Licinius (308-324) Hükümdarlığı döneminde Sivas yakınlarında olduğunu belirterek zaman ve yer bilgisi vermektedir (Kazhdan ve Ševčenko, 1991, s. 799). Aziz Basileos, kırk martirler öyküsünü, belirli kişi ve yerlere atıfta bulunarak anlatmamış hikâyeyi evrensel bir hale dönüştürmüştür. Basileos söylevinde imparator, vali ve martir olan kırk kişiyi herhangi bir isim vermeden anlatır. Martir olan kırk kişinin şehrin merkezindeki bir gölde olduğunu belirtmesine rağmen sözünü ettiği şehri Sivas olarak adlandırmaz. John Rylands kütüphanesinde bulunan Kıpti el yazmalarında hikâyenin

⁶ Walsh, hamama giden kişinin Quintilius olduğunu söyleyerek isim vermektedir ve ona engel olan kişinin Yaşlı Pescinnius olduğunu belirtir. Kırk martir öyküsünde, Quintilius, çektiği acıya yenik düşüp mücadeleden vazgeçer ve gölün yakınındaki hamama gider. Yaşlı Pescinnius, Quintilius'u hamama gitmemesi için ikna etmeye çalışır ve ona İsa'nın çektiği acıdan söz edip, soğukun alevler kadar kötü olmadığını ifade eder. Pescinnius, Quintilius'a İsa'nın “Ölüme sadık ol, sana yaşamın tacını vereceğim” sözünü hatırlatır. Ancak Pescinnius, Quintilius'tan önce ölür. Böylece Quintilius gölden çıkıp hamama gider ve hamamda ölür. Sempronius adlı gardian gökten otuz dokuz tacın indiğini görür ve kırk martirlerden Quintilius'un mücadeleden vazgeçtiğini fark edince göle girer ve kırk sayısı tamamlar (Walsh, 2013, s. 204).

⁷ Olayın gerçekleştiği dönemde kırk martirlerden biri tarafından yazıya geçirilmiş tanıklık ve vasiyet belgesi olduğu düşünülen anonim bir eser olan *Passio*, Symeon Metaphrates ve martirleri öven diğer birkaç yazar, Sivaslı Beş Martir (Five Martyrs of Sebaste) ve Amoriumlu Kırk İki Martir (Forty-two Martyrs of Amorium) öykülerini etkilemiştir. Testament of the Martyrs: *Passio*'nun ayrı ayrı korunmuş parçalarıdır. Bu eserde martirler dikkatlice listelenmiştir (Kazhdan ve Ševčenko, 1991, s. 800).

⁸ Dördüncü yüzyılın sonlarında martir kültü ile ilgili ve martir olanların çektiği acıları anlatan birçok anlatının var olduğu bilinmektedir. Kırk martir kültü ile ilgili Aziz Basileos'un bir, Nissalı Gregorios'un üç vaazı vardır (Van Dam, 2003, s. 132).

⁹ Mor Efrem, 285-375 yılları arasında yaşamış, Nusaybinli Süryani bir azizdir. Mor Efrem birçok manzum vaaz, ilahi, Kitab-ı Mukaddes tefsiri, açıklayıcı dini konuşmalar kaleme almıştır. Bu eserler Yunanca, Ermenice, Kıptice, Habeşçe ve Latinceye çevrilmişlerdir. Efrem'in bu çalışmaları Mezopotamya'yı ve tüm Hıristiyanlık dünyasını etkilemiştir. Efrem, Süryani şiirini geliştirip, yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş ilahi ve söyleşileri ile Süryani Kilisesi'nin yıllık dua programlarının düzenlenmesinde etkili olmuştur (Karim, 2004, ss. 14-24).

Mısır versiyonu birkaç ekleme dışında Basileos'un anlattığı hikâye ile oldukça benzerdir (Buckle, 1921, s. 355; Van Dam, 2003, s. 139).

Nissalı Gregorios, kırk martir öyküsünü genel özellikleriyle ele almaktadır. Kapadokyalı kilise babası Hıristiyanlığı kabul etmiş kırk askerin paganizmi kabul etmedikleri için uğradıkları baskıyı, donmuş bir göl içerisinde çektiği acıyı ve ayrıca söz konusu kırk kişiyi terk edip sıcak hamama giden bir kişiyi ve bu kişinin yerine geçen yani saf değiştiren gardiyanı da anlatmaktadır. Gregorios, hikâyeye kırk martirlerin yakılan cesetlerinden ve bu cesetlerden kalan küllerin atıldıkları nehirin içerisinde mucizevi bir şekilde bir araya toplandıklarını da aktarmaktadır. Ayrıca doğaüstü bir vahiy tarafından ve olağanüstü ışıkların rölöklere doğru yöneldiği ve Piskopos Peter tarafından nehrin içerisine atılan bu rölöklere kurtarıldıkları hikâyeye eklenir (Buckle, 1921, s. 352; Leemans ve diğerleri, 2003, s. 10; Van Dam, 2003, s.131, 136, 141). Kırk askerin martir edilme hikâyesi anlatılırken bazı özel isim ve yerlerle ilgili detaylarda değişiklikler görülmektedir. Ayrıca bu kırk kişinin karşıtı olan *hegemon* (Taşra Valisi) Agricolaus ve *dux* (Ordu Komutanı) Lysias hikâyede adı geçen iki karakterdir. Kapadokyalı askerler olarak bilinen kırk martirler ve bu martirler arasında en önemlisi Cyrion olan üç liderden söz edilmektedir (Van Dam, 2003, s.134).

İkonografi

Kırk martirler hikâyesi, krisitolojik açıdan farklı görüşlere sahip olan Bizans ve Süryani Ortodoks toplumları için önemli bir tema olmuştur (Barut, 2017, s. 73). 9 Mart gününde anılan kırk martirler, Bizans sanatında fildişi eserlerde, ikonalarda, duvar resim sanatı ve el yazmaları gibi farklı tür ve tekniklerde resmedilmiştir. Sivaslı kırk martirler Süryani Ortodoks sanatında örneğine az rastlanılsa da on üçüncü yüzyıla tarihlenen resimli el yazmalarında görülmektedir. Ayrıca, öykünün resim sanatındaki etkisinin Şimmeshindi ailesi eserleri ile günümüze kadar sürdüğü gözlemlenmiştir.

Olayın ikonografisi neredeyse İncil kaynaklı bir bayram sahnesi kadar yaygın resmedilmiştir (Kazhdan ve Şevçenko, 1991, s. 800). Kırk martir ikonografisi, bir arada suyun içerisinde yarı çıplak resmedilmiş farklı yaşlarda kırk kişiden oluşmaktadır¹⁰. Bazıları bayılmış, diğerleri dua eder ya da kaygılı bir ifadeyle yere çökmüşlerdir. Onların üst kısmında resmedilen İsa olaya tanıklık etmektedir. Bazen onlara doğru inen, gökyüzünde asılı kırk taç görülmektedir (Demus, 1960, s. 102; Kaster, 1994, ss. 550-554).

Romanos Melode tarafından yazılan iki ilahi, kırk martir ve vaftiz arasındaki ilişkiyi göstermektedir¹¹. Nissalı Gregorios ve Basileos'un homilyelerinde konular arasındaki sembolik gelişim yansıtılmaktadır. Kırk martirlerin, donmuş bir gölde çıplak bir vaziyette ölmeleri, gökyüzünden inen taç ve ışık, kırk sayısının sembolü, su ve ateş ile vaftiz olan kırk kişinin çektiği acıyı açıklamaktadır (Gavrilovic, 2001, s. 192; Kaster, 1994, s. 551). Söz konusu bu ikonografinin en erken örneği Roma St. Maria Antiqua'daki yedinci ya da sekizinci yüzyıla tarihlenen kırk martir şapelinin apsisinde betimlenen sahnedir. Bu sahnede martirlerin çektiği acı detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Sahnede, Kapadokyalı kilise babalarının vaazlarında geçen "acı ve tanrıya yakarış" hali vurgulanmıştır (Demus, 1960, s. 102; Kaster, 1994, ss. 550-554).

Bu hikâye, onuncu yüzyılda fildişi eserlerde canlandırılırken, sahne içerisine bir hamam yapısı yerleştirilir. Sahneye hamam, gölden hamama kaçan martir ve bu kaçan martirin yerine geçen gardiyanın eklenmesiyle temel kompozisyon genişlemiştir. Ayrıca donmuş göldeki azizleri taşlamak, başlarını kesmeye teşebbüs etmek, yakmak, rölöklere dağıtmak ve bir araya getirmek gibi hikâyenin diğer bölümleri de resmedilir (Kazhdan ve Şevçenko, 1991, s. 800; Kaster, 1994, s. 552).

¹⁰ İsa çarmıha gerildiğinde giysilerini çıkarmıştı ve martirler de İsa gibi giysilerini çıkarmışlardır. Martirler çıplaklıklarıyla masumiyet, saflık ve tamamlanan hayat duygusunu içerir. Eski Ahit'in Eyüp 1: 21 "*Dedi ki -Ben dünyaya çıplak geldim, çıplak gideceğim*" (Kutsal Kitap, 2016, s. 536) ifadesi bu durumla ilişkilendirilmektedir (Walsh, 2013, s. 206).

¹¹ Orta ve Geç Bizans döneminde narteks resim programında kırk martirlerin betimlenmesi, İsa'nın vaftiz yoluyla kutsal ruhtan aldığı kutsiyeti genel bir ideoloji yansıttığı düşünülebilir. Su, vaftiz için arınmanın sembolik anlatımına aracılık ederken; kırk martirler hikâyesinde suyun sebep olduğu bedensel ölümle gelen ölümsüzlük ve iman gücü vurgulanmaktadır (Gavrilovic, 2001, s. 192).

Kırk martir hikâyesini hangi dönemde tam anlamıyla bir siklus olarak resmedildiği bilinmemektedir. Bu tipin en erken örneği sayfa kenarları minyatürlerle bezenmiş bir grup mezmurdur. Söz konusu mezmurlar grubunun, bu siklusu içeren ana örneği British Museum'da yer alan on birinci yüzyıla tarihlenen Theodore mezmurudur¹² (Resim 1) (Demus, 1960, ss. 99-100; Cutler, 1980, s. 19, 28; Anderson, 1987; Anderson, 1998). Sahne bu el yazmasında iki sayfayı kaplar. İlk sayfada (Folyo 81^r) sahne kırk askerin yargılanması ile başlar, sonrasında askerlerin soyunup göle girmeleri ve cesetlerinin ateşe atılmasıyla devam eder (Resim 2 ve 3). İkinci sayfada (Folyo 81^v) cesetlerin taşınması, nehre atılması ve son olarak atılan cesetlerin-yani röliklerin- nehirden toplanmasıyla sahne biter (Resim 4). Bu sahne Nissalı Gregorios'un anlatısı ile uyum göstermektedir. Kırk martir hikâyesini resmeden diğer bir el yazması Barberini mezmurdur¹³. Barberini mezmurunda da kırk martir döngüsü Theodore el yazmasında olduğu gibi iki sayfayı kaplar ve benzer ikonografik detayların izlerine rastlanır. Barberini el yazmasında da sahne yine askerlerin yargı sürecinden başlar ve suya atılan röliklerinin toplanmasıyla biter (Resim 5) (Demus, 1960, s. 100; Havice, 1984, ss. 115-116).



Resim 1: Theodore Mezmur, Kırk Martir Genel Görüntü, fol.81r ve 81v 23x22 cm., http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f081r adresinden 24.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

¹² Envanter numarası Add. MS. 19352 olan ve İngiliz Milli Kütüphanesinde yer alan 1066 tarihli eser 217 folyodan oluşmaktadır. İstanbul Studios Manastırı'nda, Kaesarealı Theodore tarafından üretilmiş olan el yazması 208 folyo üzerinde 440 minyatür ve otuz beş inisial içermektedir. El yazmasındaki minyatürler tempera tekniği ile yapılmıştır. Theodore mezmurunda yer alan kırk martir konulu minyatür Nysalı Gregory'nin vaazlarında anlatılan kırk martir hikâyesine en yakın betimleme olduğu düşünülmektedir. İkonografik açıdan birçok detayı bünyesinde barındıran bu sahneye, on birinci yüzyılın öncesinde kalan herhangi bir el yazmasında rastlanmaz. Sivaslı kırk martir sahnesinin röliklerinin kurtarılmasını gösteren ayrıntı Theodore mezmurundan önce herhangi bir mezmurda da görülmediği gibi, Ohrid Ayasofya kilisesinden daha öncesine tarihlenen bir duvar resminde de rastlanmaz (Demus, 1960, ss. 99-100; Cutler, 1980, s. 19, 28; Anderson, 1987; Anderson, 1988).

¹³ On birinci yüzyıla tarihlendirilen ve envanter numarası Vat. Barb. Gr. 372 olan Barberini mezmuru yüz kırk dokuz inisial, iki tezhip ve 288 folyodan oluşur. Bu mezmurun sayfa kenarlarında 351 minyatür yer alır (Demus, 1960, s.100; Havice, 1984, ss. 115-116). Barberini Mezmuru, Theodore tarafından 1066 yılında Konstantinopolis Studios Manastırı'nda yapılmış olan "Theodore Mezmuru"yla üslup açısından oldukça benzer özellikler göstermektedir. Bu benzerlikten yola çıkan araştırmacılar el yazmasını yazan ve resimleyen kişinin Kaesarealı Theodoros olduğunu düşünmektedirler (Spatharakis, 1976, ss. 31-32; Anderson, 1983).



Resim 2: Detay: Kırk Martirlerin Yargılanması, Cesetlerin Yakılması ve Suya Atılması



Resim 3: Detay: Kırk Martirlerin Soyunması ve Göle Girmeleri



Resim 4: Detay: Cesetlerin Suya Atılması ve (Röliklerin) Toplanması



Resim 5: Barberini Mezmur, Kırk Martirler, 11. yüzyıl, Vat. Barb. Gr. 372, 273 folyo/ fol 107r ve 107v
20.3x17 cm, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372/0182 ve https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372/0183 adresinden 24.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

Kırk martirler, on birinci yüzyılın sonları ve on ikinci yüzyılın başlarına tarihlenen Moskova Menologion elyazmasında yer alan ve ilk örneği onuncu yüzyılın sonlarına tarihlenen sahne, ikiye bölünerek betimlenmiştir. Bu kompozisyonda göl bütün martirleri içerisine alacak şekilde kavisli bir biçimde tasvir edilmiştir. Sözü edilen bu şema Kudüs'te bulunan Aziz Saba Menologionu'nda da uygulanmıştır. Söz konusu kompozisyon on birinci yüzyıldan on dördüncü yüzyılın ilk yarısına kadar duvar resimlerinde yaygın olarak kullanılmıştır (Demus, 1960, s. 103). Ancak bu tarihlerde, dikdörtgen bir kompozisyona sahip farklı türde bir ikonografi ortaya çıkar. Günümüze gelen en erken tarihli taşınabilir örnekler, onuncu yüzyıla tarihlenen Berlin Bode Müzesi'nde (Resim 6) ve Rusya Hermitage Müzesi'nde bulunan on birinci yüzyıla ait iki fildişi eserdir. 1325 sonrası duvar resimlerinde görülen bu türün iyi korunmuş bir örneği Sırbistan, Decani'de (Yaklaşık 1340) görülmektedir. Sırbistan, Decani'de bulunan kırk martirler kompozisyonunun ikon yani dikdörtgen bir forma dönüştüğünü göstermektedir (Demus, 1960, s. 104; Kaster, 1994, ss. 551-552).

Bu dikdörtgen formun gelişmesiyle, sahnenin alt kısmına figürlerin yerleştirilmesi sahnenin üst kısmının boş kalmasına sebep olmuştur. Bu kompozisyon Bizans döneminde çok nadir görülen, İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesinden esinlenen bir ikonografinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Genellikle benzer ikonografik özellikler taşısa da ortaya çıkan yeni şema ana formdan yavaş yavaş ayrılmıştır. Göğe yükselişten esinlenen bu kompozisyon martirler ve hamam arasına tahtta Pantokrator İsa ve ona doğru eğilen meleklerin sahneye dâhil edilmesini sağlamıştır (Demus, 1960, s. 104).



Resim 6: Kırk Martirler, Berlin Bode Museum,
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Relieftafel_40_M%C3%A4rtyrer_von_Sebaste_Bodemuseum.jpg
 adresinden 14.01.2024 tarihinde erişilmiştir.

Süryani Resminde Hikâyenin Verilişi

El Yazması Örnekleri: Vat.sir.559 ve Add MS 7170 El Yazması

Göl içerisinde acı çeken kırk kişiye odaklanan kırk martirler sahnesi on üçüncü yüzyıla tarihlenen Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında farklı bir ikonografi ile karşımıza çıkar. Süryani el yazmalarında

tespit edilen iki örnek martirlerin yaşadığı olayın acı detaylarına odaklanmaz. Söz konusu bu iki el yazmasındaki kırk martir sahnesi yukarıda anlatılan ikonografik detayların hiçbirine rastlanmaz. Bu ikonografik düzenleme erken dönemlerde okunan ilahi tekrarlarının tam olarak resimsel karşılığıdır. Bunun mevcut en erken örneği onuncu yüzyıl el yazmasında görülmektedir. Giriş/Başlangıç ayeti olarak tanımlanan *litani* veya ilahilerin her biri ikiye bölünmüş, yirmi azizin duasını/yakarışını içerdiği görülmektedir (Demus, 1960, s. 101; Kaster, 1994, s. 553). Kırk martir sahnesini içeren iki el yazması tespit edilmiştir. Bu el yazmalarından biri İtalya Vatikan kütüphanesinde muhafaza edilen ve envanter numarası Vat.sir.559 olan eserdir. Diğeri el yazması ise İngiliz Milli kütüphanesinde muhafaza edilen envanter numarası Add. MS. 7170 olan el yazmasıdır (Jerphanion, 1940, ss. 11, 37-38, 91).

Vat.sir.559 ve Add. MS. 7170 el yazmaları, Sivaslı kırk martir hikâyesinin tasvir edilmiş olması araştırmamız açısından oldukça önemlidir. Bu el yazmaları Süryani Ortodoks resimli el yazmaları arasında İslam sanatına yakın benzerlikleri olan önemli iki örnektir. Bu iki el yazması Suriye, Mezopotamya ve Tur Abdin'de bulunan üretim merkezleriyle on birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar gelişen Süryani resimli el yazmalarının başlıca örneklerindedir (Leroy, 1964, ss. 280-313; Hunt, 2000, ss.160-162; Snelder, 2010, ss. 151-213). Söz konusu bu el yazması örnekleri Süryani resimli el yazmaları arasında en çok resmi bünyesinde barındıran önemli iki örnekten olup birçok araştırmaya da konu olmuştur. Bu araştırmalar, Hugo Buchthal (1939) Guillaume de Jerphanion (1940) Jules Leroy (1964), Lucy-Anne Hunt (2000) tarafından yapılmıştır ve ayrıca Hollanda Leiden Üniversitesi'nde Rima Smine tarafından sözü edilen iki el yazmasıyla ilgili doktora tezi çalışmasının devam ettiği bilinmektedir¹⁴.

Vat.sir.559 El Yazması

Vat.sir.559 el yazmasında kırk martirler folyo 93^v-94^f olmak üzere iki sayfayı kaplamaktadır. Sahne dışarıdan sarı bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Bütün martirler sekizgen bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Martirlerin içerisinde bulunduğu siyah konturlarla sınırlandırılmış çerçeveler sarıdır. Bu çerçevelerin arasında kalan üçgen kısımların merkez noktası sarı olmakla birlikte, kenarları yeşilin koyudan açığa değişen tonlarıyla boyanmıştır. Sahnede martirler arasındaki sekizgen form çerçeveler içerisinde gri-mavi ve kırmızı-kahve tonlarında geometrik bezemeler görülmektedir.

El yazmasındaki iki folyoya yayılan sahne “sıra” ve “sütun” biçiminde incelenmiştir. Sahne yukarıdan aşağıya yatay olarak beş sıra ve dikey dört sütun halinde bir yöntemle tanıtılmaktadır. Bu yöntem martirlerin resmedildiği arka plan renk uyumuna göre belirlenmiştir. Martirlerin giydikleri kıyafetler ve birbirleriyle iletişim halinde olmaları bir süreklilik göstermez. Genellikle aynı sütunda alt alta betimlenen martirler, en azından folyo 94^f'de birbiriyle uyum içerisindedir (Resim 7). Sahnedeki hareketliliği sağlayan unsurlardan biri martirlerin iletişim halinde olmalarıdır. Martirler yan yana resmedildikleri arkadaşlarıyla konuşuyor gibi bir izlenim yaratmaktadır. Sahne tasviri yapılırken folyolar ayrı ayrı incelenmiştir ve ilk olarak martirlerin kıyafet uyumu ele alınmıştır. Daha sonra martirlerin sahne içerisinde yeri ve konumuna dikkat çekilmiştir.

Folyo 93^v: Bu folyoda aynı sütunda yer alan martirler giydikleri kıyafetlerle folyo 94^f'ye kıyasla daha az uyum içerisindedir (Resim 8). Birinci sütunun ilk sırada yer alan martiri beyaz gür saçlı ve sakallı sarı bir pelerinin altına gri bir kıyafet giymiştir. Aşağıda ikinci sıradaki martir koyu kahverengi kıyafetinin üzerine belini ve omuzlarını saran pelerine benzer bir üst giysiyle betimlenmiştir. Üçüncü sıradaki martir altın yıldız kıyafetinin üzerine omuzlarını örten koyu yeşil bir pelerine resmedilmiştir. Dördüncü sırada yer alan martir açık mor olan kıyafetinin üstündeki belini saran ve omuzlarını örten üst giysisi kahverengidir. Beşinci martir koyu kahverengi ve yeşil renkli kıyafetler içerisinde tasvir edilmiştir. Bütün martirler hemen hemen aynı kıyafetleri giymiş ancak renkleri farklıdır. İkinci sütundaki martirlerin giysileri sırasıyla, kahverengi üzerine altın yıldız, gri üzerine bordo, bordo üzerine mor, son iki martir mor üzerine gri ve altın yıldız üzerine gri şeklindedir. Üçüncü sütunda, üçüncü ve dördüncü sırada yer alan martirlerin pelerineri koyu yeşildir (Resim 9). Martirlerin kıyafet modelleri aynı olsa da renk düzeni birbiriyle uyum göstermez.

¹⁴ Araştırmacıyla 14. 10. 2023 tarihinde mail aracılığıyla iletişim kurulmuştur. Araştırmacı doktora tezinin devam ettiğini belirtmiştir.

Yeşil, mor, kırmızı ve açık mavi pelerin giymiş martirler birbirinden farklı sıra ve sütunda yerleştirilmiştir. Bu durum sahnenin kıyafet konusunda belirli bir renk düzenine göre yapılmadığını göstermektedir.



Resim 7: Vat.sir. 559, 13. yüzyıl, fol 93^v Kırk Martirler, Genel Görüntü, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.559 adresinden 14.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

Folyo 93^v'de martirlerin arka plan renk düzeni folyo 94^r ile aynıdır (Resim 7 ve 11). Birinci, üçüncü ve beşinci sırada yan yana yer alan martirlerin arka plan renkleri kırmızı ile başlar mavi ile biter (Resim 8). Birinci sıradaki dörtlü martir grubunda; birinci, üçüncü ve dördüncü martir sola doğru dönmüşlerdir. İlk ve üçüncü martirler sol elleriyle haç tutarken sağ ellerini yukarı doğru kaldırmışlardır. Dördüncü martir ise haçı yukarı kaldırdığı sağ eliyle tutarken sol elini göğsüne yakın bir yerde konumlandırmıştır. İkinci martir cepheden resmedilmiş ve haçı sağ eli ile sıkıca tutarken sol eliyle desteklemiştir. Üçüncü sıradaki martir grubunda ilk martir sola ikinci martir ise sağa bakmaktadır ve ikisinin de haçı sağ elindedir ve sol ellerini yukarı doğru kaldırmışlardır. Üçüncü ve dördüncü sıradaki martirler birbirleriyle iletişim halindedir. Üçüncü martirin haçı sağ elindedir ve yukarı kaldırdığı sol elinde rulo vardır. Dördüncü sıradaki martir haçı sol eliyle tutarken sağ elini yukarı kaldırmış bir biçimde resmedilmiştir. Son sırada yer alan bu martirin siyah ince bir asanın sonuna yerleştirilen haçı diğer martirlerin tuttuğu haçtan oldukça farklıdır. Beşinci sırada martir grubunda ise birinci ve ikinci martir birbirleriyle iletişim halindedir. Üçüncü ve dördüncü martirler sola doğru, ilk sırada yer alan iki martire bakmaktadır.



Birinci Sıra Martir Grubu



Üçüncü Sıra Martir Grubu



Beşinci Sıra Martir Grubu

Resim 8: Folyo 93v Birinci, Üçüncü ve Beşinci Sırayı Oluşturan Martir Grubu

İkinci ve dördüncü sıra olarak tanıtılan yan yana sıralanan martir grubu yine mavi ve kırmızı arka planda resmedilmiş olsa da bu defa arka plan mavi ile başlayıp kırmızı ile biter (Resim 9). İkinci sıradaki martir grubu; ilk martir sağa doğru yönelmiş sağ elinde haç, sol elinde rulo vardır. İkinci martir cepheden ve orans biçiminde durmaktadır ve sağ eliyle haç tutarken sol eliyle bir rulo tutmaktadır. Bu martirin duruş biçimi folyo 94^r'de beşinci sıradaki martir grubunun dördüncü martiri ile benzerdir. Üçüncü martir sola doğru yönelmiş sağ elini yukarı kaldırmış sol eliyle haç tutmaktadır. Dördüncü martir sağ eliyle haç tutarken sol eli göğüs hizasında gelecek şekilde kaldırmıştır. Dördüncü sıradaki martir grubu; ilk sıradaki martir sağa doğru yönelmiş sağ eliyle haç tutarken sol elini yukarı kaldırmış, diğer martirler gibi yanındakini işaret etmektedir. İkinci ve üçüncü martir birbiri ile iletişim halindedir. Dördüncü martirin vücudu sola doğru yönelmiş ancak başını sağa çevirmiştir.



İkinci Sıra Martir Grubu

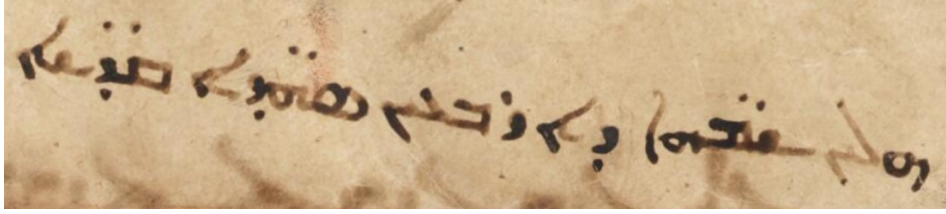


Dördüncü Sıra Martir Grubu

Resim 9: Folyo 93v İkinci ve Dördüncü Sıra Martir Grubunu Gösteren Detay

Folyo 93v: sahne sınırları dışında, sayfanın üst kısmındaki yazıt:

Vat.sir.559 el yazmasında folyo 93^v transliterasyonu “HLYN ŠMH D °RB°YN SHD° QDŠ°” olan cümlenin Türkçe çevirisi: “Bunlar Kutsal Kırk Şehitler Olarak Adlandırılır” (Resim 10).



Resim 10: Vat.sir.559 El Yazması, Yazıt, Folyo 93^v

Folyo 94r: Yukarıdan aşağıya- ilk sütunda- ikinci, üçüncü ve beşinci martirlerin kıyafetleri bordo ve koyu yeşildir. İlk sıradaki martir gri kıyafeti üzerine bordo pelerin giymiştir. Dördüncü sıradaki martir altın yaldız bir kıyafet üzerine yeşil bir pelerinle tasvir edilmiştir. İkinci sütundaki ilk üç sıradaki martirlerin pelerinleri gridir ancak pelerinlerinin altına giydikleri kıyafet sırasıyla açık mor, kahverengi ve bordodur. İlk sütundaki dördüncü martir altın yaldız kıyafetin üzerine koyu yeşil pelerinle betimlenmiştir. İkinci sütunda dördüncü sıradaki martir açık kahverengi kıyafetinin üstüne koyu kahverengi bir pelerin giymiştir. Yine ikinci sütun, beşinci sıradaki martir kahverengi kıyafetinin üzerine giydiği mor bir pelerinle görülmektedir. Üçüncü sütunda birinci, ikinci, dördüncü ve beşinci martir giydikleri yeşil pelerinleri ile birbiriyle uyum sağlamıştır. Ancak üçüncü sıradakinin pelerini kırmızıdır. Bu üçüncü sütundaki martirler pelerinin altına sırasıyla kahverengi, koyu yeşil, mor ve kırmızı kıyafet giymiştir. Dördüncü sütunda birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci sıradaki martirler gri, ikinci sırada yer alan altın yaldız pelerinle betimlenmiştir. Bu martirler pelerinin altına sırasıyla açık mor, gri, mor ve kırmızı kıyafetle resmedilmiştir. Bütün martirler halelidir ve haç tutmaktadır. Martirler, renkleri birbirinden farklı olsa da bütün bedenlerini saran kıyafelerin üzerine boyundan bağlanmış bir pelerin takmışlardır (Resim 11).



Resim 11: Vat. sir. 559, 13. yüzyıl, fol 94' Kırk Martirler, Genel Görüntü
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.559 adresinden 14.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

Folyo 94': birinci, üçüncü ve beşinci sıra martir grubu; bu gruptaki martirler folyo 93' de olduğu gibi kırmızı, mavi, kırmızı ve yine mavi şeklinde bir arka planda betimlenmişlerdir (Resim 12). Birinci sıradaki martir grubunda birinci, ikinci ve dördüncü martir sağ elleriyle haç tutarken sol ellerini yukarı doğru kaldırmış ve sağa doğru yönelmişlerdir. Bu üç martir siyah gür saçlı ve sakallıdır. Beyaz saçlı sakallı daha yaşlı bir görünüme sahip üçüncü martir haçı iki eliyle tutmaktadır ve cepheden resmedilmiştir. Üçüncü sıra martir grubu; ikişerli gruplar halinde birbirleriyle iletişim halindedir. Birinci ve ikinci martir, üçüncü ve dördüncü martir birbirlerine dönük bir biçimde bir konuyu tartışır gibi görünmektedir. Kahverengi saçlı ve sakallı olan ilk martir sağ eliyle haç tutarken sol eliyle sağındakine bir şeyler ifade etmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Beyaz saçlı ve sakallı olan ikinci martir sol eliyle haç tutarken sağ elini yukarı kaldırmış ve solundaki martire dönmüş vaziyettedir. Üçüncü martir siyah gür saçlı ve sakallıdır, sağ eliyle haç tutarken sol elini yukarı kaldırmıştır. Dördüncü martir siyah saçlı sakalsız genç bir erkektir ve sola doğru yönelmiştir. Martirlerin iletişim içinde olma hali beşinci sıra martir grubunda kısmen değişmektedir. Çünkü beşinci sıra martir grubunun ikinci martiri dördüncü sıradaki ilk martir ile çapraz bir biçimde iletişim halindedir. Beşinci

sıra martir gruplarından dördüncü martir diğer martirlerden farklı bir duruş biçimine sahiptir. Sağ eliyle haç tutan bu martir başını sola doğru çevirmiştir ve gövdesi cepheden orans biçimde durmaktadır.



Birinci Sıra Martir Grubu



Üçüncü Sıra Martir Grubu



Beşinci Sıra Martir Grubu

Resim 12: Folyo 94r Birinci, Üçüncü ve Beşinci Sırayı Oluşturan Martir Grubu

İkinci ve dördüncü sıra martir grubunda; martirler mavi, kırmızı, mavi ve kırmızı şeklinde bir arka plan düzeniyle betimlenmiştir (Resim 13). Martirlerin iletişim içinde olma hali dördüncü ve beşinci sıra grubunda değişmektedir. İkinci sıra martir grubundaki ilk martir kahverengi saçlı ve sakalıdır. Bu martir sağ eli ile haç tutarken sol elini göğsünde tutmaktadır. Gövdesi cepheden resmedilen bu martir sağa doğru bakmaktadır. Siyah gür saçlı ve sakallı olan ikinci martir sağa yukarı doğru bakarken resmedilmiştir. Sağ elinde haç olan martirin sol eli yukarıdadır. Kahverengi seyrek saçlı ancak gür sakallı olan üçüncü martir sol elinde haç vardır. Sola doğru dönmüş bir vaziyette resmedilen bu martir sol kolunu hafifçe yukarı kaldırmıştır. Beyaz saçlı sakallı aynı sırada olduğu diğer üç martirden oldukça yaşlı bir görünüme sahip olan dördüncü martir sağ eliyle haç tutmaktadır ve sol elini yukarı doğru kaldırmıştır. Gövdesi cepheden olan bu martir başını sola çevirmiş yanındaki martirle iletişim halindedir. Dördüncü sıradaki martir grubundaki ilk iki martir birbirlerine dönmüş vaziyettedir. Bu martirler haçı sağ elleriyle tutmaktadırlar. Üçüncü ve dördüncü martir birbirlerine arkalarını dönmüştür. Siyah saçlı olan bu iki martir sakalsız genç erkek görünümündedir. İkisinde de haç vardır. Ancak üçüncü sıradaki martirin tuttuğu haç diğer martirlerden farklı olarak bir asanın ucunda dört kolu eşit olan Yunan haçıdır.



İkinci Sıra Martir Grubu



Dördüncü Sıra Martir Grubu

Resim 13: Folyo 94r İkinci ve Dördüncü Sıra Martir Grubunu Gösteren Detay

Martirlerin genel olarak, el kol hareketlerinden ve duruş biçimlerinden bir şeyler anlatmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Ancak martirlerin birbirleriyle olan iletişim kurma biçimleri düzensizdir. Folyo 93^v ile folyo 94^r'nin birleştiği sayfa ortasına denk gelen sütunda yer alan ilk sırada betimlenen martirler dışında diğer martirler iletişim konusunda birbirlerinden bağımsız hareket etmektedir (Resim 14). Genel itibariyle martirler aynı sırada oturdukları martirlerle iletişim halindedir. İki sayfaya yayılmış sahnenin arka plan renk düzeninde uyum sağlanmıştır. Arka plan renk düzeni çapraz düzende de uyum göstermektedir. Kırmızı ve mavi arka planda resmedilen martirler çapraz düzende aynı sıraya denk gelmektedir. Kıyafet konusundaki uyum aynı sırada hizalanan martirlerde pek görülmez. Ancak aynı sütunda yer alan martirlerde ise nispeten bir uyum olduğu gözlemlenmektedir. El yazmasını resimleyen kişinin martirlerin kıyafet uyumuna folyo 94^r'de daha çok özen gösterdiği söylenebilir. Folyo 93^v martirlerin kıyafetleri folyo 94^r'ye kıyasla renk açısından daha düzenlidir.



Resim 14: Vat. sir. 559, 13. yüzyıl, 93v ile 94r'in Birleştiği Sayfa Ortasını Gösteren Detay

Add MS 7170 El Yazması

Add. MS. 7170 el yazmasında kırk martirler sahnesinin betimlendiği sayfa oldukça tahrip olmuştur ve konunun devamını resmeden sayfa günümüze ulaşmamıştır (Resim 15). Sahnenin ikonografik düzeni Vat.sir.559 el yazması ile aynıdır. Martirler Vat.sir.559 el yazmasında olduğu gibi sekizgen sarı çerçevelerle birbirinden ayrılmıştır. Add. MS. 7170 el yazmasında martirlerin arka planında açık yeşil ve turuncu kullanılmıştır. Ancak söz konusu bu el yazmasında kullanılan turuncu arka plan Vat.sir.559 el yazmasına kıyasla daha açık tonlardadır. Ayrıca Vat.sir.559 el yazmasında, Add. MS. 7170 el yazmasında kullanılan yeşil arka planın yerine mavi kullanılmıştır. Add. MS. 7170 el yazmasında martirlerin arasında kalan boşluklar karedir. Bu kare çerçeveler içerisinde mavi, yeşil ve bordo olan dört yapraklı yoncaya benzeyen bezemeler görülmektedir.



Resim 15: Add MS 7170, 1216-1220, Fol 2r
<https://www.bl.uk/collection-items/syriac-gospel-lectionary#>
 adresinden 22.11.2020 tarihinde erişilmiştir.

Süryani Ortodoks toplumuna ait on üçüncü yüzyıla tarihlenen iki el yazmasında tespit edilen kırk martirler sahnesi kullanılan renkler ve detaylardaki geometrik şekiller bakımından farklılık gösterse de ana ikonografik kurgu birbirinin aynısıdır. Bu iki örnekte, kırk martir anlatılarında geçen göl, hamam, gardiyan ve martirlerin çektiği acılar gibi detaylara yer verilmemiştir. Süryani el yazmalarındaki sahnelerde zaman ve mekân algısını belirlemek mümkün değildir. Bu iki örnekte askerlerin henüz göle atılmadıkları bir ‘an’ı ifade ediyor olabilir. Bu açıdan Süryani Ortodoks kültürüne ait bu iki el yazması ile Bizans el yazmaları arasındaki fark net olarak görülmektedir. Bizans el yazmalarında kırk martirler hikâyesinin anlatılarına daha çok uyumluluk gösterir. Hatta Bizans el yazmalarındaki sahne neredeyse bütün anlatı detaylarını bünyesinde barındırır. Bizans el yazmaları hikâyenin gerçekleştiği zamanı ve bu zamanda yaşanan olayları aktarması, Süryani el yazmaları ise yaşanan olayı farklı bir zaman ve mekân anlayışı ile aktarması iki kültür arasındaki önemli farklılığı ortaya koymaktadır.

Günümüz, Şimmeshındi Ailesi Eserlerinde Kırk Martirler ve Mor Behnam ile Sarah Örnekleri

Şimmeshındi ailesinin ürettiği günümüz eserlerinin incelendiği bu bölüm, Sivaslı kırk martirler ve Süryani Ortodoks geleneğinde önemli bir yer edinmiş Mor Behnam ile Sarah hikâyesi birlikte ele alınmaktadır. Çünkü Şimmeshındi ailesi, günümüz eserlerinde bu iki hikâyeyi perde ve ikona gibi farklı amaçlarla kullanılan malzemeler üzerine bir arada resmetmiştir. Bu sebeple hikâyeler sırasıyla ele alınacaktır ve ilk olarak kırk martirlerin tasviri yapılarak tanıtılacaktır. Daha sonra Mor Behnam ve Sarah’ın martir olma hikâyesi aktarılacak ve sahne tasvir edilerek incelenecektir. Şimmeshındi ailesi eserleriyle kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah hikâyelerini günümüze kadar devam ettirmiştir. Şimmeshındi ailesinin eserleri ikonografik detayların yanı sıra geçmişten günümüze sağladıkları devamlılık açısından da değerlendirilmektedir.

Şimmeshındi ailesi eserlerindeki bezemeleri, özellikle kenar süsleri ve sahnelerin etrafındaki çerçeveler için ahşap baskı kalıplar kullanarak yapmışlardır. 2014 yılında yapılan araştırmada Nasra

Şimmeshundi bizzat ziyaret edildiğinde eserlerindeki figürlerin fırça yardımıyla çizip boyadığı görülmüştür.¹⁵

Çalışmamızda ele alınan ilk eser Mardin Kırklar Kilisesi'nde giriş kapısının üst kısmında yer alan kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah'ın bir arada resmedildiği ahşap bir ikonadır. Resmedilen iki konu bir sütun ile birbirinden ayrılmıştır. İkonanın sağında Mor Behnam ile Sarah solunda da kırk martirler resmedilmiştir. Kırk Martir sahnesinde bir grup erkek sahnenin ön planında, bazıları baygın bazıları yakarır bir biçimde gölün içerisinde resmedilmiştir. Sahnenin üst kısmında sağda ellerinde mızrak olan iki asker, sahnenin sol köşesinde martir grubundan vazgeçip sıcak hamama giden kişi ve hamama giden kişinin yerine geçen gardiyan beyaz giysisiyle görülmektedir. Sahnenin üst kısmında, gökyüzünden inen kırk taş betimlenmiştir (Resim 16). Sahne genel olarak kırk martir öyküsü ile uyumlu bir şekilde tasvir edilmiştir.



Resim 16: Mor Behnam ve Sarah- Kırk Martirler, 200X340 cm, Genel Görüntü (Doğan arşivi, 2023)

Kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah hikâyesini konu edinen diğer eser bir perdedir. Sahnenin merkezinde Mor Behnam'ın at üzerinde diğer bütün figürlerden vurgulanmış olduğu görülmektedir. Bu ikonografik kurgu aşağıdaki kırk martiler sahnesinin ikinci planda kalmasına sebep olmuştur. Mor Behnam ve Sarah sahnensi ayrı bir alt başlık olarak aşağıda detaylı bir şekilde incelenecektir. Bu bölümde perdeye işlenen sahnelerden biri olan kırk martirler tanıtılacaktır.

Perde Kırklar Kilisesi'nde bulunmaktadır. Perde kenarları üç aşamalı çiçek motifleriyle ve geometrik desenlerle bezenmiştir. İlk sırada geometrik bezemelerden ve ikinci sırada çiçek motiflerinden oluşan kenar süslemeleri şerit biçimindedir. Üçüncü sıradaki kenar süslemesi çiçeklerden oluşan bir gırlanttır. Perde kenar süslerinin yanı sıra, iki yana bağlanarak çekilmiş bir perde tasvir edilmiştir. Perde kenarlarında melek tasvirleri ve dört incil yazarları görülmektedir. Perdenin alt kısmında yer alan melekler Eski Ahit'te geçen ve altı kanıtlı olarak anlatılan seraflardır (Yeşeya 6: 2). Perdenin üst kısmında, Eski Ahit'te dört kanatlı olarak tanımlanan iki keruv (kerub) (Hezekiel 10: 14) arasında çarmıhta İsa yer almaktadır. Şimmeshundi ailesi bu bezemeleri bütün perdelerinde kullanmaktadır. Bu eserde açıktan koyuya siyah renkler ve çok az kırmızı kullanılmıştır.

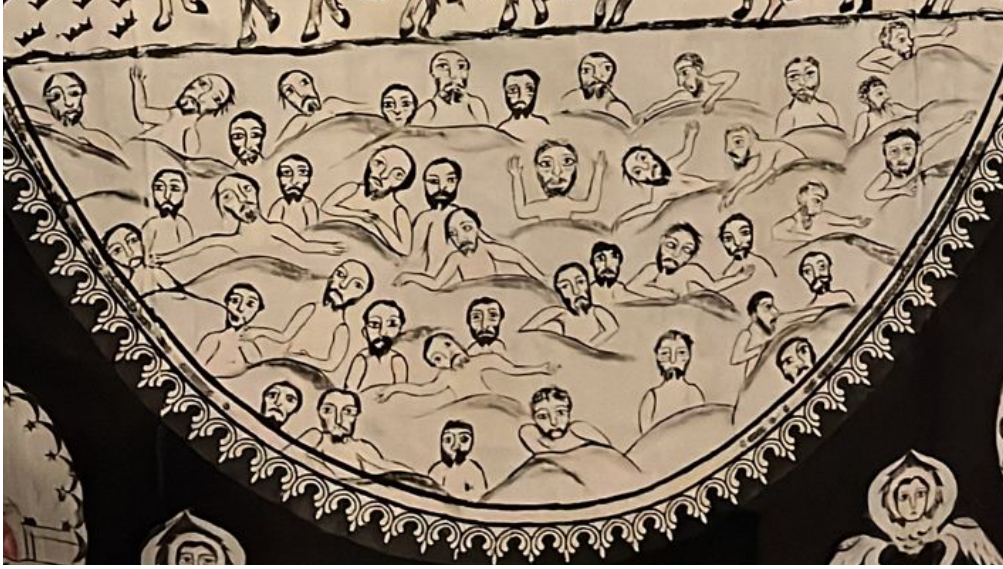
Kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah hikâyesi, perdenin merkezinde etrafı geometrik motifler ile çevrili oval bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir (Resim 17). Kırk martirler sahnenin alt kısmında, Mor

¹⁵ Konu ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Doğan, 2017.

Behnam ile Sarah ise üst kısımda yer almaktadır. Bu iki sahne bir sınır çizgisi ile birbirinden ayrılırlar da kırk martirler sahnesi bu sınır çizgisini aşmaktadır. Kırk martirler için inen taşlar, gardiyanlar, hamam ve hamama kaçan asker, Mor Behnam ile Sarah hikâyesiyle iç içe geçmiş ikonografik detaylardır. Gardiyan, hamam ve hamama kaçan asker detayı, Behnam ve Sarah sahnesinin sağ kenarı boyunca uzanır. Alt kısımdaki kırk martirler sahnesinde göl içerisinde oldukları anlaşılan martirlerden bazıları hareket etmeden dururken bazıları ise el-kol hareketiyle yüzüyor veya çırpınıyor izlenimi vermektedir (Resim 18). Gölde kırk olması beklenen figür sayısı kırk birdir. Ancak yirmi biri solda, on dokuzu sağda olmak üzere martirler için gökyüzünden inen taşlar kırk adettir (Resim 20). Sahne perdenin sağ kenarında betimlenen hamam ve hamamın kapısında soğuktan kaçan figürle devam etmektedir. Hamamın arkasında görülen iki gardiyan hamama doğru ilerlemektedir (Resim 19).



Resim 17: Kırk Martirler ve Mor Behnam ile Sarah, 283X250 cm, Genel Görüntü ve Detay (Doğan arşivi, 2023)



Resim 18: Kırk Martirler, Detay



Resim 19: Kırk Martirler, Sahnenin Solundan Gökyüzünden İnen Taçlar Detay



Resim 20: Kırk Martirler Sahnenin Sağ Üst kısmı Taç, Hamam, Hamama Kaçan Asker ve Gardiyanlar

Kırk martir hikâyesinin konu edindiği bir diğer eser Nasra Şimmeshındi'nin perdesidir (Resim 21). Perde kenarları yeşil kıvrık dal üzerinde mavi ve kırmızı lalelerle bezenmiştir. Perde kenarlarında İncil yazarları betimlenmiştir. Sahne etrafı bordo üzüm salkımları ile bezenmiş oval bir çerçeve içerisinde resmedilmiştir. Daha önceki örnekte (Resim 17) olduğu gibi kırk martir sahnesi Mor Behnam ile Sarah

hikâyesi ile birlikte iç içe geçmiş bir şekilde işlenmiştir. Bu eserde de iki sahne birbiriyle sınır çizgisi ile ayrılmaktadır ve kırk martirler alt kısımda yer almaktadır (Resim 22). Ancak kırk martirler hikâyesinin ikonografik unsurlarından hamam ve gökyüzünden inen taşlar Mor Behnam ile Sarah sahnesine dâhil edilmiştir. Bu ikonografik detaylar sahnenin sağ ve solunda yer alır (Resim 23 ve 24). Sahnenin alt kısmında gölün içerisindeki martirlerin yakarır vaziyete resmedildikleri görülmektedir. Nasra Şimmeshindi göl içerisine kırk kişi betimlemesi beklenirken otuz üç kişi betimlenmiştir. Ancak bu eser tamamlanmamış bir eserdir. Çünkü Nasra Şimmeshindi bütün figürleri mavi, kırmızı ve sarı renk kullanarak giydirdi. Ancak bu eser oldukça renksizdir ve sadece sahnenin sol köşesinde, göl içerisindeki bir martirin eli boyanmıştır. Sahnenin solunda Behnam'ın arkasındaki sarı yapının önündeki kırmızı kıyafetli figür kırk martirlerin bir uzantısı olarak hamama kaçan asker ve onun yanında bulunan kırmızı giysili sarı haleli iki figür gardiyan olabilir. Ancak hamama kaçan asker olup olmadığı net değildir¹⁶. Çünkü hamama kaçan askerin çıplak olması ya da peştemal ile betimlenmiş olması gerekir ama bu figür kırmızı bir kıyafet giymiştir (Resim 25).



Resim 21: Kırk Martirler ve Mor Behnam ve Sarah hikâyesi, 326X 297 cm (Doğan arşivi, 2015)

¹⁶ 2014 ve 2015 yıllarında yapılan alan araştırmalarında Nasra Şimmeshindi ile görüşülmüştür. Eserleri hakkında bilgi alınmıştır. Şimmeshindi eserleri yaparken herhangi bir kuralı olmadığı ya da bir metne bağlı kalmadığını söylemiştir. Babasından öğrendiği tekniği uygulayarak sahneleri betimlediğini ifade etmiştir. Şimmeshindi betimlediği sahne konularının çocukluğundan beri duyduğu hikâyeler ve/veya İncil anlatıları olduğunu belirtmiştir. Onun için betimlediği detaylar daha önce örneğini gördüğü sahneyi tekrarlamak olmuştur.



Resim 22: Kırk Martirler Sahnesi



Resim 23: Sahnenin Solundan Gökyüzünden İnen Taçlar Detay



Resim 24: Sahnenin Sağ Üst kısmı Taç, Hamam, Hamama Kaçan Asker ve Gardiyanlar



Resim 25: Sahneniinin Sol Üst Köşesinden Detay

Mor Behnam ve Kızkardeşi Sarah Hikâyesi

Süryani yazılı kaynaklara dayanan ve monastik karakterli bir yapıya sahip Mor Behnam ile Sarah hikâyesi, genel olarak Süryani Ortodoks Kilisesi'ne ve özellikle de Mor Matay ve Mor Behnam manastırlarına, dördüncü yüzyıldan kalma İslam öncesi bir kökene dayandırılır. Söz konusu hikâye, ortak ataların vurgulanması, Doğu Süryanilerin bulunduğu bölgede Süryani Ortodoks iddiasını güçlendirmek amacıyla da kullanılmış anakronik bir hikâyedir¹⁷ (Nicholson, 2018, s. 226; Snelders, 2010, s. 257, 266; Saint-Laurent, 2020, s. 5, 192-193, 208).

Behnam ile Sarah hikâyesi; Asur kralı Sanherib'in (Ö. MÖ. 681) çocukları Behnam ve kız kardeşi Sarah'ın din değiştirme hikâyesidir. Bu hikâye aslında Kuzey Irak halkının kitlesel olarak Süryani Ortodoks Hıristiyanlığına geçişini mitolojik olarak anlatır ve hikâyeyi Roma ve Pers İmparatorluğunda (224-651) Hıristiyanların şehit edildiği bir dönem olarak kabul edilen dördüncü yüzyıla kadar dayandırır¹⁸. Hikâye, Hıristiyanlık öncesi Asur döneminin tarihi figürlerini ve dönemin önemli merkezlerini, Ninova Piskoposluğu'nun ortaçağ Hıristiyan geleneğiyle ilişkilendirmektedir (Saint-Laurent, 2020, s. 193).

Söz konusu bu hikâyenin gerçekliği tartışmalıdır. Hikâyenin gelişiminin karmaşık kronolojisine dikkat çeken Fiey ana konunun temelinde kurgusal olduğu sonucuna varmaktadır. Gernot Wiessner ise Fiey ile ortak bir fikirde ilerlese de kilise ve manastırlarda antik inançların devamını sağlayan hagiografik tipte bir anlatı olduğunu söylemektedir. Çoğu Süryani hagiograf geleneğinde olduğu gibi Mor Behnam ile Sarah hikâyesinin de başlangıçta sözlü bir geleneğe dayandığı ve en azından onuncu yüzyıldan beri Mor Behnam ile Sarah hakkında sözlü bir geleneğin olduğu düşünülmektedir. Ancak hikâyenin on ikinci yüzyıldan önce yazılmadığına dair kanıtlar mevcuttur¹⁹. Mor Behnam ile Sarah hakkında en erken tarihli yazılı belge yaklaşık 1200'lerden kalmıştır. Konunun erken dönem liturji takviminde yer almaması bu hikâyenin on ikinci yüzyıldan sonra yazılmış olduğunu daha da güçlendirir. On üçüncü yüzyılın başlarından önce herhangi bir Süryani Ortodoks liturji takviminde Mor Behnam'a ait bir kanıt yoktur. Ancak bu tarihten sonra

¹⁷ Hikâyenin anakronik açıdan değerlendirmesi için bakınız: Novák ve Younansardaroud, 2002.

¹⁸ Dicle nehrinin doğusundaki dini vilayetlerde Süryani Ortodokslar ile Doğu Süryaniler arasında süregelen güç mücadelesine bağlı olarak "Mor Behnam hikâyesi" bölgedeki Süryani Ortodoks varlığını meşrulaştırmak ve güçlendirmek için ortaya çıkmıştır. Yeni bir Süryani Ortodoks geleneği ortaya çıkaran hagiograf, Musul bölgesindeki Süryani Ortodoks cemaatine dördüncü yüzyıla ait bir kimlik kazandırmıştır (Snelders, 2010, s. 266).

¹⁹ Bu hikâyeyi konu edinen en erken tarihli el yazması 1196 tarihli dir. Behnam ve Sarah hikâyesinin birçok el yazmasına konu olması öykünün çok yaygın olduğunun kanıtıdır (Saint-Laurent, 2020, s. 193).

Süryani Ortodoks Kilisesi'nde Mor Behnam ile Sarah hikâyesi yaygınlaşmıştır (Fiey, 2004, s. 54, 156-167; Snelders, 2010, ss. 364-365).

Behnam ve Sarah hikâyesinin anlatıldığı bazı metinlerde, hikâyenin başlangıç noktası keşiş Matay'ın Hıristiyanlara uygulanan baskıdan dolayı bölgeden kaçmasıyla şekillenir. Iulianos'un (361-363) Hıristiyanlara karşı yaptığı ağır yaptırımlar sonucunda Matay bölgedeki Hırisyianlarla günümüzde Diyarbakır olarak bilinen Amid sınırında bir kente kaçar (Saint-Laurent ve Smith, 2018, s. 8; Saint-Laurent, 2020, s. 193). Matay Pers otoritesi altında Ninova bölgesinde, yaşamın olmadığı bir dağın tepesine yerleşmiştir. Matay, kısa sürede hastalığa yakalananları iyileştiren ve şifa dağıtan bir Hıristiyan olarak ün salmıştır. Asur Kralı Sanherib dağda yaşayan şifacıyı duyduğunda, Matay hakkında daha fazla bilgi ister ve cüzzam hastası olan kızı Sarah'ı iyileştireceğini umut eder. Ancak Hıristiyanlar, Matay'ın güvenliğinden korktukları için Sanherib'e onu hiç duymadıklarını söylerler (Saint-Laurent ve Smith, 2018, s. 9).

Behnam ile Sarah'ın hikâyesini anlatanlar, Kralın oğlu Behnam'ın geleneksel yapılan bir ava katıldığını belirtir. Behnam avlanırken ona eşlik eden birkaç genç ve soylu asker bir dağ geçişinin peşinde koşarlar. Behnam ve arkadaşları dağ geçişini kovalarken karanlık çökmeye başlar böylece Behnam ve arkadaşları dağın dibindeki küçük bir dere yakınında dururlar. Bu dağ Matay ve kardeşlerinin yaşadığı, gelecekteki Alfaf Dağı'dır. Behnam'ın arkadaşları uyurken, Behnam'a bir melek görünür ve melek dağın zirvesinde yaşayan mucize yaratan birinin olduğunu söyler. Sabah olduğunda Behnam yaşanan olayı arkadaşlarına anlatır ve Matay'ı bulmak için dağa çıkarlar. Askerler Matay'ı bulurlar. Matay onlara İncil hakkında bilgi vermeye başlar ve tanrının insan kurtuluşu için nasıl bir umudu olduğunu anlatır. Behnam, Matay'ın anlattığı kurtuluş hikâyesine inanmıştır ancak yine de dikkatli davranır ve yapabileceği mucizeleri gerçekleştirmesini ister. Behnam Matay'a, kız kardeşini iyileştirebilirse, sözünü ettiği tanrıya, yani İsa'ya inanacağı sözünü verir. Behnam, babasının, kızının saraya getirdiği bir keşiş veya Hıristiyan bir adam tarafından iyileştirilmesini kabul etmeyeceğinden korkar (Rajan, 2017, ss. 62-63; Saint-Laurent ve Smith, 2018, ss. 9-10; Saint-Laurent, 2020, s. 193).

Behnam, annesi ve kız kardeşine yaşanan durumu anlatır ve onlara kız kardeşini bütün hastalıklardan kurtaracak bir hekimin varlığından ve bir meleğin yol göstermesi ile bu hekimi bulduğundan söz eder. Annesi²⁰ bu durumdan tereddüt etse de sabaha karşı Behnam ve Sarah'ın Matay'a gitmeleri için yardımcı olur. Sarah ve Behnam, Matay ile görüşürler. Matay dua ederek akan su ile Sarah'ı vaftiz eder. Böylece Sarah, cüzzam hastalığından kurtulur. Mucizeye tanık olan Behnam ve onun arkadaşları Matay inanırlar ve Hıristiyan bir tanrının gücünü kabul ederler. Matay, Behnam ve arkadaşlarını da vaftiz eder²¹. Sanherib, kızı Sarah'ın iyileştiğini duyunca çok sevinir. Ancak bir Hıristiyan tarafından iyileştirilmiş olmasına ve vaftiz edilmesine öfkelenir. Sarah, kardeşi Behnam ve arkadaşlarının artık putlara tapmayacaklarını, İsa'ya inanacaklarını söyler. Babaları bu duruma daha da öfkelenir. Kraliçe, kızı Sarah'ı iyileştirdiği için Matay'a minnettardır. Sanherib, tüm kentin toplanacağı, tanrılar için bir festival düzenler. Kral, Behnam ve Sarah'ı tanrılara tapmayı yine reddederlerse herkesin önünde ikisine sert davranılacağını belirtir. Behnam ve Sarah tanrılarını reddederler ve at sırtında Matay'a sığınmak için giderler. Kral öfkelerini kontrol edemez ve askerlerine düşmanla savaşa gider gibi silahlanmalarının ve kaçanların yakalamasının emrini verir. Kral askerlere, Behnam, Sarah ve arkadaşlarını öldürmeden dönmelerini söyler. Kralın askerleri Behnam, Sarah ve arkadaşlarını bir tepenin yakınında bulurlar. Askerler ilk olarak Behnam ve Sarah'ın arkadaşlarını öldürürler. Behnam ve Sarah ölüme hazırlanırken, tanrıya uzun bir dua ederler. Behnam'ın duası bittikten sonra askerler onu ve kardeşini öldürür. Askerler şehre geri dönerek Behnam ve Sarah'ı öldürdüklerini krala söylerler. Kral Sanherib haberi aldıktan sonra, geri dönerek ikisinin bedenlerinin yakılmasını emreder²²

²⁰ Behnam, annesinin adı metinde hiç geçmez. Ancak Süryani Ortodoks geleneğine göre Behnam'ın annesinin adı Shrin'dir (Saint-Laurent ve Smith, 2018, s. 9).

²¹ Matay, Hıristiyanlığı kabul edip İsa'ya inanan Behnam, Sarah ve arkadaşlarının zulme uğrayacaklarını bilir ve onların bu zulüm karşısında inançlarından vazgeçmelerinden korkar. Behnam, Sarah ve arkadaşları verdikleri sözden dönmeyeceklerini, İsa uğruna ölüme katlanmak zorunda kalsalar bile vazgeçmeyeceklerini, İsa'yı inkâr etmeyeceklerini söylerler (Rassam, 2016, s. 32; Saint-Laurent ve Smith, 2018, s.11; Saint-Laurent, 2020, s. 194).

²² Anlatımın devamında, Martirlerin ölümünden ve röliklerinin mucizevi bir şekilde ortadan kaybolmasından birkaç gün sonra Sanherib'e bir iblis musallat olur ve korkunç bir acıya kapılır. Matay'ın bulunduğu dağa giden kraliçeye,

(Rassam, 2016, s. 32; Rajan, 2017, s. 63; Saint-Laurent ve Smith, 2018, ss. 10-12; Saint-Laurent, 2020, ss. 193-194).

İkonografi

Süryani Ortodoks geleneğinin önemli bir parçası olan Mor Behnam ve Sarah hikâyesi, günümüzde Mardinli Şimmeshindi ailesinin yaptığı pamuklu kumaş üzerine kök boya kullanılarak betimlenmiştir. Bu hikâyenin kırk martirler hikâyesi ile bir arada ve hatta iç içe geçmiş bir şekilde betimlendiği yukarıda da vurgulanmıştır.

Kırklar Kilsesi'nde, girişin hemen üstünde yer alan, Mor Behnam ile Sarah hikâyesini konu edinen ikonanın merkezine betimlenen Mor Behnam, diğer figürlerden daha iri ve at üzerinde resmedilmiştir (Resim 26). Mor Behnam'ın arkasında, yine at üzerinde kız kardeşi Sarah, sahnenin alt kısmında Behnam ile Sarah'ın babası tarafından gönderilen atlı askerler yer almaktadır. Sahnenin üst kısmında solda mağaranın içerisinde Mor Matay betimlenmiştir. Mor Behnam, Sarah ve arkadaşları, onları öldürmek için gönderilen askerlerden kaçır bir vaziyette tasvir edilmiştir. Bu sebeple sahnenin Mor Behnam ve Sarah'ın babalarından kaçtığı 'an'a odaklandığını söylemek mümkündür.

Behnam'a görünen melek görünür ve melek kraliçeye, kralın ancak "kutsal martirlerin öldürüldüğü yere" götürülürse iyileşebileceğini söyler. Oraya vardıklarında, kraliçe affedilmek için dua eder ve ölü oğlunun gelip babasına yardım etmesini ister. Sonra derin bir uykuya dalar. Behnam, annesine rüyada görünür. Annesinden hem bedeni hem de ruhu iyileştirebilen "Gerçeğin Öğretmeni Mor Matay'ı aramasını ister. Kraliçe, Matay'ı krala getirmeleri için askerlerini gönderir ve münzevi Matay geldiğinde kraliçeye konuşur ve Sanherib iblisten kurtulur. Kral iyileşince Matay'ın yanına giderek ve onu affetmesi için Matay'a yalvarır. Matay, kralı ve kraliçeyi vaftiz eder ve kral ona istediği herhangi bir talebinin yapılacağını söyler. Matay kraldan kendisi ve kardeşlerinin yaşadığı dağda uygun bir dua evi olan manastır kilisesi inşa etmesini ister (Rassam, 2016, s. 32; Rajan, 2017, ss. 63-64; Saint-Laurent ve Smith, 2018, s.13). Anlatı, Behnam ve Sarah'ın martyrium inşasından kraliçenin sorumlu olduğunu yazar. Kocasını Sanherib'ten izin alarak yapılan martyrium inşasında bulunmak ister ve kral izin verir. Sonra kraliçe oğlu Behnam'ı tekrar rüyasında görür. Bu süre zarfında Matay ölür ve yerine halefi Mor Zakkai martyrium inşasında kraliçeye yardımcı olur. Daha sonra Mor Abraham, Mor Zakkai'nin yerine geçmiştir. Kısa bir süre sonra şifa bulmak amacı ile birçok hasta inşa edilen bu martyriuma ziyaret etmeye başlar. Bir süre sonra bu ziyaretler yazın ve kışın olmak üzere oldukça kalabalık bir hal alır. Bu sırada İshak (Isaac) adında zengin bir hacı kervanı Kudüs'e giderken martyriumun yanında dururlar. İshak martyriumu, Behnam ve Sarah'ı daha önce hiç duymamıştır. Behnam ve Sarah hikâyesini detaylı bir şekilde öğrendikten sonra, kendi hizmetkârını iyileştirmesi için dua eder. O gece Behnam İshak'a bir rüyada görünür ve hizmetkârının iyileşeceğini söyler. Ancak burada bir tapınak inşa etmelerini belirtir. Ertesi gece Behnam sözüne sadık kalır ve silahlı bir asker imgesinde İshak'ın hizmetçisine görünür ve onu iyileştirir. İshak hizmetçisinin iyileştiğini görünce Behnam'ın ondan yapmasını emrettiği tapınağı inşa etmeye karar verir. Metin bitmeden Behnam bir kez daha ortaya çıkar ve Abraham'a görünür. Behnam, Abraham'a yapılan yapının nasıl olması gerektiği ile ilgili detaylar verir. Tapınak inşaatı bittiğinde rölükler buraya taşınmıştır ve hikâye Behnam ve Sarah'ın taçlandırılması / onurlandırılması 10 Aralık olarak belirterek sona erer (Rajan, 2017, s. 64; Saint-Laurent ve Smith, 2018, ss. 14-15). Irak'ın Kuzeyinde, Musul'un kuzey doğusunda yer alan Jabal Maglub dağından, İshak, Matay Zakkai ve Abraham'ın sözünü ettiği Aziz Behnam ve Sarah adına yapılan yapıların kalıntılarına rastlanmaktadır. Musul yakınlarında yer alan Behnam ve Sarah martyriumu 2015 yılında Işid terörü nedeniyle yıkılmıştır (Saint-Laurent ve Smith, 2018, s. 4).



Resim 26: Şimmeshindi Ailesi, Mor Behnam ve Sarah, Kırklar Kilisesi, Mardin (Resim 15'ten Detay) (Doğan arşivi, 2023)

Mor Behnam ve Sarah konulu diğer bir eser yine Kırklar Kilisesi'nde bulunan perdedir. Sahnenin merkezini diğer figürlerden daha iri betimlenmiş at üstündeki Mor Behnam oluşturmaktadır (Resim 27). İri gözlü ve iri burunlu olan Mor Behnam kısa siyah saçlı sakallı ve etrafı yıldızlarla çevrili halesi siyah renk ile sınırlandırılmıştır. Mor Behnam ve Sarah sahnesinde Behnam at üzerinde diğer figürlerden oldukça iri ve olayın başkahramanı olarak betimlenmiştir (Resim 28). At üzerinde betimlenen Sarah ise arka planda, oldukça küçük boyutlarda resmedilmiştir. Behnam, siyah giysili, rengi solmuş olsa da sarı olan halesi siyah konturlar ve pullarla sınırlandırılmıştır. Behnam'ın halesinin etrafı yıldızlarla çevrilidir. Behnam iri gözlü ince kaşlı ve kaşlarının bir devemi olarak çizilen burnu iridir. Siyah saçlı ve sakallı olan Behnam'ın elinde bir mızrak vardır. Behnamın haleli olması Şimmeshindi Ailesinin bir yorumu olarak, Hristiyanlık uğruna hayatını feda etmenin kutsiyetini ifade ettiği söylenebilir. Sahnenin alt kısmında kalabalık bir figür grubunu oluşturan kralın gönderdiği atlı askerler ellerinde mızrakla resmedilmiştir.



Resim 27: Şimmeshindi Ailesi, Mor Behnam ve Sarah (Resim 17'den Detay)



Resim 28: Sahenin Solunda Yer Alan Mor Matay ve Sağında Yer Alan Sarah

Nasra Şımmeshındı'nın yaptığı eserde Behnam yine sahenin merkezindedir (Resim 29). Behnam'ın pullarla ve siyah renkle sınırlandırılan halesi sarı, uçşan pelerini yeşil, mavi, kırmızı ve sarı renklere oluşmaktadır. Kırmızı kıyafetli olan Behnam, turuncu bir bot giymiştir. Behnam iri gözlü, ince uzun burunludur. Bıyıkları ince bir çizgi ile yapılan Behnam'ın sakalı çenesinde toplanmıştır. Sahnenin alt kısmında kralın atlı askerleri yer almaktadır. At üzerinde değil, atın yanında duran askerler mavi ve kırmızı kıyafetli, sarı haleli betimlenmişlerdir. Ancak bu sahnede Behnam'ın kardeşi Sarah resmedilmemiştir.



Resim 29: Nasra Şımmeshındı, Mor Behnam ve Sarah (Resim 20'den Detay)

Sonuç

Martirlik kültü Hıristiyanlığın yayılmaya başladığı ikinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış ve Hıristiyanlığın kurumsal bir kimlik kazanmaya başladığı dördüncü-beşinci yüzyıllarda oldukça yaygın ve saygı duyulan bir kült olmuştur. Söz konusu bu kült Hıristiyanlığın yayıldığı coğrafyalarda farklı hikâyelerle etkisini göstermiştir. Yapılan araştırmada Hıristiyan inancının temel kültlerinden olan martirliğin resim sanatında önde gelen konulardan biri olduğu görülmüştür. Hemen her tür ve teknikte tasviri yapılan martirlik

hikâyeleri ya da martir azizlerin hayatları farklı ikonografik detaylarla sanata yansıdığı belirlenmiştir. Söz konusu bu kült resim sanatının yanı sıra dördüncü ve beşinci yüzyıllarda mimari plan tiplerinde de etkili olduğu, özellikle martirlere adanmış kilise veya mezar yapılarının inşa edildiği bilinmektedir. Konu kapsamında ele alınan Mor Behnam ve Sarah hikâyesi, bir martirlik hikâyesi olmasının yanı sıra aynı zamanda bir manastır kuruluşunun hikâyesi olması da, bu kültün resim ve mimari gibi sanat alanlarında etkili olduğunu kanıtlar niteliktedir. Araştırma kapsamında ele alınan Sivaslı kırk martirler ve Mor Behnam ile Sarah hikâyeleri martirlik kültünün en etkin iki hikâyesidir. Bu iki hikâyenin birçok anlatılarının mevcut olduğu tespit edilmiştir.

Sivaslı kırk martirler, Bizans İmparatorluğu sınırları içerisinde, Kapadokya bölgesinde gerçekleştiğine inanılan, Hıristiyan inancı uğruna hayatlarını feda eden kırk askerin donarak öldürülmesini anlatan martirlik kültünün önemli bir örneğidir. Kırk martirler hikâyesi, bir yandan çekilen acıyı bir yandan da kurtuluşu ifade eder. Bu hikâye kırk kişinin inançları uğruna çektikleri eziyeti ve bundan inançları sayesinde eriştikleri kurtuluşu vurgular. Buna benzer bir hikâye olan, yine inançları uğruna, bu sefer yakılarak öldürülen üç İbrani gencin martirlik hikayesini betimleyen “Fırında Üç İbrani Genç” sahnesi özellikle on üçüncü yüzyılda Kapadokya Bölgesi kilise resim programında dahil edildiği görülür²³. Araştırmacılar bu artışın sebebinin on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda dini (İslam) ve politik (Selçuklular) ortamın değişimiyle ilişkilendirir. Bu hikâyelerin kahramanları hayatlarını Hıristiyanlık uğruna feda etmesinin resim sanatında artış göstermesi Hıristiyanlığı etkin kılmaya çabasından kaynaklandığı söylenebilir.

Sivaslı kırk martirler hikâyesi Süryani Ortodoks Hıristiyanlığında da yer edinmiş önemli bir martirlik hikâyesidir. Çalışmada ele alınan, iki kardeşin Hıristiyan olmasını anlatan Mor Behnam ile Sarah hikâyesi Süryani Ortodoks geleneğinde kabul görmüş bir hikâyedir. Bu hikâye aslında Süryani Ortodoks inancını daha etkin kılmak amacıyla da kaleme alındığı belirlenmiştir. Söz konusu hikâyeler farklı ikonografik özelliklerle geçmişten günümüze resim sanatına etkin bir şekilde tasvir edilmiştir.

Yapılan araştırmada Sivaslı kırk martirler hikâyesinin Bizans resim sanatında duvar resmi, ikona, el yazması gibi farklı tür ve teknikteki sanat eserlerinde yüzyıllara göre değişen ikonografik şemalarla tasvir edildiği tespit edilmiştir. Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında tasvir edilen kırk martir sahnesinin Bizans resimli el yazmalarında görülen kırk martir sahnelerinden oldukça farklı bir ikonografik anlayışla resmedilmiştir. Bizans resim sanatında görülen örnekler konunun farklı zaman dilimlerine odaklanarak bir siklus biçiminde olayın neredeyse her ‘an’ını resmederken, Süryani Ortodoks resimli el yazmalarında Martir olan kırk asker portre biçiminde bir araya getirilerek farklı bir ikonografik anlayışla resme aktarıldıkları görülmüştür.

Araştırma kapsamında ele alınan Mardinli Şımmeshındi ailesinin, Sivaslı kırk martirleri çağdaş yerel ve şahsi bir üslupla resmetmiş olmaları dikkat çekmektedir. Şımmeshındi ailesi, Süryani kültürüne özgü olan Mor Behnam ile Sarah ve kırk martirler hikâyesini bir arada ve hatta iç içe geçmiş şekilde resmetmiştir. Şımmeshındi ailesinin eserleri üslup açısından değerlendirildiğinde ise figürlerin anatomik özelliklerinin stilize bir biçimde resmedildiği gözlemlenir.

Sonuç olarak, martirlik kültünün oldukça erken bir dönemde literatüre girdiği ve geniş coğrafyalara yayıldığı görülmektedir. Sivaslı kırk martirler Bizans ve Süryani Ortodoks sanatında önemli yer edinmiş daha yaygın bir hikâye iken, Mor Behnam ile Sarah hikâyesi Süryani Ortodoks geleneğine özgü olup nispeten daha bölgesel bir martirlik hikâyesi olduğu söylenebilir. Bizans ve Süryani Ortodoks Hıristiyanlığının ortak bir geleneğine dönüşmüş olan Sivaslı kırk martirler resim sanatındaki yolculuğuna Roma’daki St. Maria Antiqua’daki (700) betimlenen sahne ile başlamış ve daha sonra birbirinden farklı ikonografik detaylarla değişim göstermiştir. Resim sanatındaki kimi örneklerin hikâyenin farklı zaman dilimlerine odaklanarak ikonografıyı biçimlendirmişlerdir. Sekizinci yüzyılda resim sanatına dâhil olan bu hikâyeyi Şımmeshındi ailesi, Mor Behnam ile Sarah hikâyesiyle bir arada resmederek günümüze kadar devam ettirmişlerdir. Bu bağlamda Şımmeshındi ailesi eserleri martir kültünün ve söz konusu iki hikâyenin

²³ 1212 yılına tarihlenen Gülşehir Karşı Kilise resim programı bunun önemli bir örneğidir.

kültürel açıdan devamlılığını sağladıklarını ve ayrıca çok kültürlülük açısından oldukça önemli bir misyona sahip olduklarını söylemek mümkündür.

| | |
|--------------------------|--|
| Çıkar çatışması: | Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Mali destek: | Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir. |
| Etik kurul onayı: | Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir. |

Kaynakça

- Akyüz, G. (2005). *Tüm yönleriyle Süryaniler*. Anadolu Ofset.
- Akyüz, G. (2019). *Kırklar Kilisesi*, Artuklu Yayınları.
- Anderson, J. C. (1983). The date and purpose of the Barberini Psalter. *Bibliothèque des Cahiers Archeologiques*, 31, 35- 67.
- Anderson, J. C. (1987). The common (studite) origin of the Moscow Menologium and Jerusalem Gregory. *Byzantion*, 57(1), 5–11.
- Anderson, J. C. (1988). On the nature of the Theodore Psalter. *The Art Bulletin*, 70(4), 550–568. <https://doi.org/10.1080/00043079.1988.10788595>
- Anderson, J. C. (1998). Further prolegomena to a study of the Pantokrator Psalter: An unpublished miniature, some restored losses, and observations on the relationship with the Chludov Psalter and Paris Fragment. *Dumbarton Oaks Papers*, 52, 305–321.
- Barut, F. (2017). Kırk Martirler kültü ve doğu Hıristiyan sanatındaki yansımaları, H. S. Ünalın Özdemir vd. (Yay. haz.), *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 22-25 EKİM 2014* içinde (ss. 71-79). İtimat Ofset Matbaacılık.
- Barberini Mezmur, Kırk Martirler [Çevrim içi görsel]. Vatican Apostolic Library. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372/0182
- Barberini Mezmur, Kırk Martirler [Çevrim içi görsel]. Vatican Apostolic Library. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372/0183
- Buchthal, H. (1939). The painting of the Syrian Jacobites in its relation to Byzantine and Islamic Art. *Syria*, 20, 136-150.
- Buckle, D. P. (1921). The Forty Martyrs of Sebaste: A study of Hagiographic development. The Librarian (Yay. haz.), *Bulletin of the John Rylands Library Manchester. Vol 6* içinde (ss. 352-360). At the University Press.
- Cutler, A. (1980). Liturgical Strata in the marginal Psalters. *Dumbarton Oaks Papers*, 34(35), 17-30.
- Demus, O. (1960). Two palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks collection. *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 87-119.
- Doğan, M. A. (2017). *Mardin'de kumaş baskı-boyama sanatı: Şimmeshundi Ailesi örnekleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Fiey, J. M. (2004). *Saints Syriaques*. L. I. Conrad (Yay. haz.), *Studies in Late Antiquity and Early Islam, Vol. 6* içinde (ss. 156-157). The Darwin Press.
- Gavrilovic, Z.A. (2001). The Forty in Arte. S. Hackel (Yay. haz.). *The Byzantine Saint. University of Birmingham Fourteenth Spring Symposium of Byzantium Studies* içinde (ss.190-194). St. Vladimir's Seminary Press.
- Hasluck, F. W. (1912). The Forty. *The Annual of the British School at Athens*, 19, 221–228.
- Havice, C. (1984). The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78. A. 9.). *Jahrbuch Der Berliner Museen*, 26, 79–142.
- Hetherington, P. (çev.). (1974). *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fournà*. Oakwood Publications.
- Hunt, L. A. (2000). 'Manuscript Production by Christians in 13th-14th Century Greater Syria and Mesopotamia and Related Areas', (içinde), Hunt (2000). *Byzantium, Eastern Christendom And Islam*, Vol. II, 153-197. (yeniden basım Aram 9-10, 1997-1998, 1-48).
- Jerphanion, G. (1940). *Les Miniatures du Manuscrit Syriaque No. 559 de la Bibliotheque Vaticane: XXV Planches en Phototypie et III en Couleurs 55 Illustration Dans le Texte*. Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Karim, C.A. (2004). *Symbols of The Cross in The Writings of the Early Syriac Fathers*. Gorgias Press.
- Karlin-Hayter, P. (1991). Passio of the XL Martyrs of Sebasteia. The Greek Tradition: the Earliest Account (BHG 1201). *Analecta Bollandiana*, 109(3-4), 249.

- Kaster (1994). "Vierzig Martyrer von Sebaste." *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. 8, (ss. 550-554), Wien.
- Kazhdan, A. P. & Ševčenko, N. P. (1991). "Forty Martyrs Of Sebasteia", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I (s. 799-800), Oxford University Press.
- Keser Kayaalp, E. (2021). *Church Architecture of Late Antique Northern Mesopotamia*. Oxford University Press.
- Kırk Martir Genel Görüntü [Çevrim içi görsel]. British Library. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f081r
- Kutsal Kitap (Tevrat Zebur, İncil), (2016). Yeni Yaşam Yayınları.
- Leemans, J., Mayer, W., Allen, P., ve Dehandschutter, B. (2003). *Let us Die that we may Live: Greek Homilies on Christian Martyrs from Asia Minor, Palestine, and Syria (c. AD 350- AD 450)*. Routledge.
- Leroy, J. (1964). *Les Manuscrits Syriaques a Peintures Conservees dans les Bibliotheques d'Europe et d'Orient. Vol: I-II*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Menze, V. (2019). The Establishment of the Syriac Churches. D. King. (Yay. Haz.), *The Syriac World* içinde. Routledge.
- Nicholson, O. (2018). Behnam, Mar, and Monastery of Mar Behnam, *The Oxford Dictionary of Late Antiquity: Volume I* içinde (ss. 226-227). Oxford University Press.
- Novák, M. ve Younansardaroud, H. (2002). Mār Behnām, Sohn des Sanherib von Nimrūd: Tradition und Rezeption einer assyrischen Gestalt im iraqischen Christentum und die Frage nach den Fortleben der Assyrer. *Altorientalische Forschungen*, 29(1), 166-194.
- Rajan, M. K. (2017). *Martyrs, saints & prelates of the Syriac Orthodox Church*. Travancore Syriac Orthodox Publishers & SOCMNet.org.
- Rassam, S. (2016). *Christianity in Iraq: Its Origins and Development to the Present Day*. Gracewing.
- Relieftafel 40 Märtyrer von Sebaste Bodemuseum [Çevrim içi görsel]. Vikipedi. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Relieftafel_40_Märtyrer_von_Sebaste_Bodemuseum.jpg
- Saint-Laurent, J.-N. M. (2015) *Missionary Stories and the Formation of the Syriac Churches*. University of California Press.
- Saint-Laurent, J.-N. M., & Smith, K. (2018). *The history of Mar Behnam and Sarah: Martyrdom and önonasticism in medieval Iraq*. Persian Martyr Acts in Syriac: Text and Translation. Gorgias Press.
- Saint-Laurent, J.N.M. (2020). *Christian Legend in Medieval Iraq: Siblings, Sacrifice, and Sanctity in Behnam and Sarah*. (İçinde). Frank G., Holman S., & Jacobs A. (Eds.), *The Garb of Being: Embodiment and the Pursuit of Holiness in Late Ancient Christianity* (s. 191-218). Fordham University Press.
- Smine, R.E., *The Illuminations of Syriac Lectionaries: Vatican Syr. 559 and British Library Add. 7170*. [Devam Eden Doktora Tezi]. Leiden Üniversitesi.
- Snelders, B. (2010). *Identity and Christian-Muslim interaction: Medieval art of the Syrian Orthodox from the Mosul Area*. Leiden Institute for Religious Studies, Faculty of the Humanities, Leiden University.
- Spatharakis, I. (1976). *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, E. J. Brill.
- Syriac Gospel Lectionary [Çevrim içi görsel]. British Library. <https://www.bl.uk/collection-items/syriac-gospel-lectionary#>
- Van Dam, R. (2003). *Becoming Christian: The conversion of Roman Cappadocia*. University of Pennsylvania Press.
- Vat.sir. 559 [Çevrim içi görsel]. Vatican Apostolic Library. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.559
- Walsh, M. J. K. (2013). A Spectacle to the World, Both to Angels and to Men: Multiculturalism in Medieval Famagusta, Cyprus, as Seen through The Forty Martyrs of Sebaste Mural in the Church of Saints Peter and Paul. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 1(3), 193–218.
- Weyh, W. (1912). Die Syrische Legende der 40 Märtyrer von Sebaste. *Byzantinische Zeitschrift*, 21(1), 76-93.
- Winkler, D. W. (2019). The Syriac Church Denominations: An Overview, D. King, (Yay. haz.), *The Syriac World* içinde. Routledge.