



PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ ARKEOLOJİ ENSTİTÜSÜ SÜRELİ YAYINI
JOURNAL OF PAMUKKALE UNIVERSITY INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY



SAYI / ISSUE 4

ARALIK / DECEMBER 2021

e-ISSN: 2717-8471

LYCUS

DERGİSİ
JOURNAL

e-ISSN: 2717-8471



PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ ARKEOLOJİ ENSTİTÜSÜ SÜRELİ YAYINI
JOURNAL OF PAMUKKALE UNIVERSITY INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY

LYCUS DERGİSİ **JOURNAL**

- Sayı/Issue 4
- Aralık/December 2021

<https://dergipark.org.tr/lycus>

LYCUS DERGİSİ BİLİM KURULU

Prof. Dr. Fikri KULAKOĞLU
(Ankara Üniversitesi, Türkiye)

Ord. Prof. Dr. Francesco D'ANDRIA
(Accademia dei Lincei, Italy)

Prof. Dr. Francesco GUIZZI
(Sapienza Università di Roma, Italy)

Prof. Dr. Grazia SEMERARO
(Università del Salento, Italy)

Prof. Dr. Havva İŞKAN İŞİK
(Akdeniz Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Levent ZOROĞLU
(Batman Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Musa KADIOĞLU
(Ankara Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Ramazan ÖZGAN
(Selçuk Üniversitesi (Emekli), Türkiye)

Prof. Dr. R. R. R. SMITH
(University of Oxford, England)

Prof. Dr. Thekla SCHULZ BRIZE
(Technische Universität Berlin, Germany)

LYCUS DERGİSİ YAYIN KURULU

Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Bilal SÖĞÜT
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Elif ÖZER
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Fahriye BAYRAM
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Bahadır DUMAN
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Ali OZAN
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Esengül AKINCI ÖZTÜRK
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Murat TAŞKIRAN
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Öğr. Ü. Coşkun DAŞBACAK
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Öğr. Ü. Umay OĞUZHANOĞLU AKAY
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Öğr. Ü. İnci TÜRKOĞLU
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Öğr. Ü. Evin CANER
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Öğr. Ü. Eylem GÜZEL
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Bilge YILMAZ KOLANCI
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Çağrı Murat TARHAN
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Barış YENER
(Pamukkale Üniversitesi, Türkiye)



LYCUS DERGİSİ ○ LYCUS JOURNAL

PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ ARKEOLOJİ ENSTİTÜSÜ SÜRELİ YAYINI
JOURNAL OF PAMUKKALE UNIVERSITY INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY

• Sayı/Issue 4

• Aralık/December 2021

Yayın Sahibi / Owner

Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü adına Müdür
Director on Behalf of Pamukkale University Institute of Archaeology

Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK

Yazı İŞleri Müdürü / Editor-in-Chief

Prof. Dr. Bilal S Ő T

Editörler / Editors

Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK

Prof. Dr. Bahadır DUMAN

Dr.  gr.  . İnci TÜRKOĞLU

Dr. Bilge YILMAZ KOLANCI

Düzelti ve Redaksiyon / Proofreading and Copyediting

Dr.  gr.  . İnci TÜRKOĞLU

Dr. Bilge YILMAZ KOLANCI

Mizanpaj / Layout

Dr. Bilge YILMAZ KOLANCI

YazıŐma Adresi

Arkeoloji Enstitüsü, Pamukkale Üniversitesi, Kınıklı YerleŐkesi 20070 Denizli/TÜRKİYE

Tel. + 90 (258) 296 38 95 Fax. + 90 (258) 296 35 35 E.mail: lycus@pau.edu.tr

• <https://dergipark.org.tr/lycus>

• <https://www.pau.edu.tr/arkeolojienstitusu>

Lycus Dergisi uluslararası hakemli ve bilimsel, açık eriŐimli bir e-dergi olup yılda iki kez (Haziran ve Aralık) yayımlanmaktadır. Dergide yayımlanan çalışmaların tüm sorumluluğu yazarlara aittir. Pamukkale  niversitesi'nin yazılı izni olmadan derginin tamamı veya herhangi bir bölümü kopya edilemez.

Lycus Journal is an international blind peer-reviewed academic open-access e-journal published twice a year, in June and December. All liability of published articles rests on the authors. The journal may not be copied partially or entirely without written consent of Pamukkale University.

• Lycus Dergisi **ASOS İndeks** ve **Index Copernicus** tarafından taranmaktadır.

Lycus Journal is indexed by **ASOS İndeks** and **Index Copernicus**

Aralık | December 2021 © All rights reserved

LYCUS DERGİSİ 2021 YILI HAKEM LİSTESİ*

Prof. Dr. Ahmet Tolga TEK	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Aslı SARAÇOĞLU	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşegül AYKURT	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Bedia Yelda UÇKAN	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Elif ÖZER	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar AYBEK	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Prof. Dr. Suat ATEŞLİER	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Aydın ERÖN	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Dr. Esengül AKINCI-ÖZTÜRK	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin KÖKER	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Meryem ACARA-ESER	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Murat AYDAŞ	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Dr. Namık KILIÇ	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Öncü BAŞOĞLAN-AVŞAR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Şükrü ÖZÜDOĞRU	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Evin CANER	Pamukkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Şehrigül YEŞİL	Işık Üniversitesi
Dr. Öğr. Ü. Umay OĞUZHANOĞLU-AKAY	Pamukkale Üniversitesi

* Bu liste Lycus Dergisi'nin 2021 yılındaki sayılarında "yayımlanabilir" veya "yayımlanamaz" nitelikte bulunan makalelere değerli katkılarıyla görüş bildiren hakemleri içermektedir. Nitelikli yazıların dergimizde yer almasını ve okurla buluşmasını sağlayan bütün hakemlerimize şükranlarımızı sunarız.

İÇİNDEKİLER

CONTENTS

•Sayı/Issue 4

•Aralık/December 2021

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Aytekin Büyüközer – Zeliha Gider Büyüközer – Zafer Korkmaz – Deniz Sevmen

- Stratonikeia Territoriumundan Bir Yerleşim: Koranza
Geç Tunç Çağı'ndan Roma İmparatorluk Dönemi'ne Arkeolojik ve Epigrafik Veriler
Işığında Yerleşimin Tarihsel Süreci 1
*A Settlement from the Stratonikeia Territorium: Koranza
Historical Background of Settlement in the Light of Archaeological and Epigraphic Data
from the Late Bronze Age to the Roman Imperial Period*

Grazia Semeraro – A. Maria Valentina Aquilino

- Notes on Late Roman Unguentaria from Hierapolis in Phrygia (Turkey):
a Contribution to the Study of the Contents 57
Phrygia Hierapolis'nden Geç Roma Unguentariumları Üzerine Notlar: İçerik İncelemesine Bir Katkı

Murat Cura

- Grammichele Şehir Müzesi'ndeki Pithosların Koruma ve Onarım Çalışmaları 75
Conservation and Restoration Studies of Pithoi in the Grammichele Museo Civico

Fahriye Bayram

- Haç Kültü ve Tao Klarjeti Bölgesinde Haç Betimlemeleri 89
The Cult of the Cross and Cross Depictions in Tao Klarjeti

KAZI ve ARAŞTIRMALAR/EXCAVATIONS AND SURVEYS

Oğuz Koçyiğit

- Aşağı Aisepos Vadisi'nde (Gönen) Bizans Dönemi Kültür Varlıkları 163
Byzantine Cultural Heritage in Lower Aisepos (Gönen) Valley

DERLEME/REVIEW ARTICLE

Francesco D'Andria

- Magna Graecia Arkeolojisi (Güney İtalya) 193
Archeologia della Magna Grecia (Italia meridionale) 215

LYCUS DERGİSİ'NİN AMACI, KAPSAMI VE YAYIN POLİTİKASI

Amaç

Lycus Dergisi, her yıl Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanan, bilimsel ve hakemli bir e-dergidir. Lycus Dergisi; başta Anadolu Arkeolojisi, Antik Dönem Tarihi Coğrafyası, Prehistorya, Protohistorya, Önasya ve Klasik Arkeoloji, Müzecilik, Eskiçağ Tarihi, Epigrafi, Nümizmatik, Antropoloji, Arkeometri, Koruma-Onarım, Mimarlık Tarihi gibi alanların konularını kapsayan, disiplinler arası çalışmaları yayımlamayı amaçlamaktadır.

Kapsam

Lycus Dergisi, Anadolu Arkeolojisi, Tarihi Coğrafyası olmak üzere Prehistorik Dönem'den başlayarak, günümüze kadar olan kültür mirası, buluntular, arkeolojik kazı ve yüzey araştırmalarının sonuçları, restorasyon, konservasyon, müzecilik, antropoloji, epigrafi, etno-arkeoloji gibi bilimsel çalışmaları kapsar. Bunların dışında ilk defa yapılan tespitler, uygulamalar ve analiz çalışmalarının yer aldığı yazıları içerir.

Yayın Politikası

- Lycus Dergisi, Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanır. Hakem değerlendirme sürecinden olumlu görüş alan makaleler, yıllık yayın için belirlenen hedefi aşması durumunda bir sonraki sayıda yayımlanması amacıyla havuzda bekletilir. Makalelerdeki öncelik, yazar tarafından çalışmanın gönderildiği tarih ve makale niteliği göz önüne alınarak belirlenir.
- Lycus Dergisi'ne gönderilen çalışmaların daha önce herhangi bir yayın organında yayımlanmamış olması ve sisteme eklendiğinde bir başka yayın organının değerlendirme aşamasında bulunmaması gerekir. Yayımlanmak üzere gönderilen çalışma, yazarın tezinden (lisans/yüksek lisans/doktora) üretilmişse veya bilimsel bir kongre/toplantıda sunulmuşsa bunun başlığa konulacak dipnot ile açıklanması gereklidir. Bu çalışma, yayın kurulu tarafından uygun görüldüğü takdirde tarih ve yer bildirmek şartı ile kabul edilebilir.
- Başvurunun yapılmasından, yazının yayımlanma aşamasına kadar geçen süreçteki bütün işlemler elektronik ortamda (<https://dergipark.org.tr/lycus>) gerçekleşir. Herhangi bir yazının elektronik sisteme eklenmesi, çalışmanın yayımlanması için başvuru olarak kabul edilir ve değerlendirme süreci başlar. Yazarlar yayımlanmak üzere gönderdikleri çalışmaların yayın haklarını, Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü bünyesindeki Lycus Dergisi'ne devretmiş olurlar. Lycus Dergisi'nde yayımlanan çalışmaların telif hakkı dergiye ait olup referans gösterilmeden aktarılamaz, çoğaltılamaz ve dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayımlanamaz. Yayımlanan çalışmalar için yazarlara telif ücreti ödenmez.
- Lycus Dergisi'nde yayımlanmış yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir bilimsel, etik ve hukuki sorumluluk, yazar/yazarlara aittir. Bu hususta Dergi, herhangi bir hükümlülük kabul etmez.
- Dergiye gönderilen yazıların dergi kurallarına göre düzenlenmiş olması gereklidir. Yayın alt komisyonu, yazım kurallarına uymayan yazıları yayımlamama veya düzeltmek üzere yazar/yazarlara iade etme yetkisine sahiptir. Lycus Dergisi'nde yayımlanacak makalelerin yazarlarının TELİF HAKKI DEVRİ FORMU'nu eksiksiz doldurarak, ıslak imza ile adresimize göndermeleri gerekmektedir. Çalışma Dergi'ye gönderildikten sonra, hiçbir aşamada, Telif Hakkı Devri Formu'nda belirtilen yazar adları ve sıralaması dışında yazar adı eklenemez, silinemez ve sıralamada değişiklik yapılamaz.

YAZIM KURALLARI

1. Makaleler World ortamında, Times New Roman harf karakteri kullanılarak yazılmış olmalıdır. Yunanca alıntılar dışında tüm metin tek yazı karakteri ile oluşturulmalıdır.
2. Metin 11 punto; özet, dipnot, katalog 9 punto; kaynakça 10 punto olmalı, tek satır aralıkla yazılmalıdır.
3. A4 boyutundaki yazılarda, sayfanın solundan ve üstünden 3 cm, sağından ve altından 2 cm boşluk bırakılmalıdır.
4. Ana başlık metnin yazıldığı dilde, 11 punto, düz ve kelimelerin ilk harfi büyük harfler ile ortalanarak, koyu yazılmalıdır. Yabancı dildeki başlık, ana başlığın bir alt satırında, 12 punto, italik ve kelimelerin ilk harfi büyük harfler ile ortalanarak, koyu yazılmalıdır.
5. Başlık altında, ortalanarak yazar/yazarların isimleri, 10 punto ve koyu yazılmalıdır. Yazar isimleri yıldızlı dipnot (*) ile dipnotta gösterilmeli, dipnotta ise yazarın akademik unvanı, çalıştığı kurumun adı, adresi ve e-posta adresi ile ORCID numaraları belirtilmelidir.
6. Yazar isimlerinin altında, 200 kelimeyi aşmayacak şekilde, ancak en az 150 kelimelik özet yazılmalıdır. Özetle çalışmanın amacı, içerik ve sonuçları hakkında kısa ve açıklayıcı bilgiler bulunmalıdır. Özeteğin altında en az 4, en fazla 6 kelimedenden oluşan anahtar kelimeler verilmelidir. Yabancı dildeki çalışmalarda metnin kaleme alındığı dilde ve Türkçe özet, Türkçe yazılmış çalışmalarda ise metin dilinde ve İngilizce özet yer almalıdır.
7. Dipnotlar sayfanın altında verilmeli ve makalenin başından sonuna kadar sayısal süreklilik izlemelidir.
8. Metin içerisindeki alt başlıklarda kelimelerin ilk harfi büyük, diğer harfleri küçük olmak üzere 11 punto olmalı ve koyu yazılmalıdır.
9. Çalışmanın tamamı, özet, kaynakça ve figürler ile birlikte 20 sayfayı geçmemeli, sağ alt köşeye sayfa numarası eklenmelidir. Bu sınırlamayı aşan çalışmalarda, editörlerin takdir hakkı göz önüne alınacaktır.
10. Makalede kullanılacak fotoğraf, resim, çizim ve harita gibi görsel verilerde "Fig." kısaltması kullanılmalı, numaralandırmada süreklilik gözetilmelidir. Metnin içinde kullanılan "Fig." ibaresi parantez içerisinde yer almalıdır. İki'den fazla figür belirtiliyorsa, iki rakam arasına boşluksuz tire (Fig. 2-4) konulmalıdır. Figür çözünürlükleri 300 dpi'den aşağı olmamalı ve JPEG formatında gönderilmelidir. Figürlerin listesi metnin sonunda, kaynakça bölümünün öncesinde yer almalıdır.
11. Kaynakça, makalenin sonunda bulunmalıdır. Kaynakçanın devamında, varsa figürler yer alır.
12. Makaleler, editörlerin önerileri doğrultusunda seçilen çift taraflı-kör hakemlik (gerektiğinde 3. hakeme gönderilebilir) ilkesine uygun olarak değerlendirilmektedir. Yazarın kimliğinden bağımsız olarak değerlendirilen yazılar için hakemlerin gerekli gördüğü düzeltme ve görüşler yazara iletilir. Yazım kurallarına uygun olmayan makaleler ise işleme konulmadan, yazarına iade edilecektir. Yazar, hakemlerden gelecek değişiklik, düzeltme ve ilaveleri yapmayı taahhüt etmiş sayılır.
13. Yayımlanan yazıların bilimsel sorumluluğu yazar/yazarlara aittir. Bu çalışmalar doğrudan ya da dolaylı olarak Lycus Dergisi'nin görüşü niteliği taşımaz.
14. Dipnot kaynakları aşağıdaki kurallara göre hazırlanmalıdır;
Tek Yazarlı Kaynak Gösterme: İnan 1987, 121.
İki Yazarlı Kaynak Gösterme: Şimşek – Duman 2007, 75.
İki'den fazla yazarı kaynak gösterme: Hobbs v.d. 1998, 358.
Birden fazla kaynaktan yapılan alıntıyı gösterme: Kadioğlu 2006, 152; Ismaelli 2009, 25.
Birden fazla soy ismi taşıyan yazarı kaynak gösterme: Dönmez-Öztürk 2006, 95.
*Dipnotlarda sayfa numaraları verilirken, tam aralık verilmeli (İnan 1987, 121-125), "vd., vdd." gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

15. Kaynakça aşağıdaki kurallara göre hazırlanmalıdır;

• Kitap kaynak gösterme:

Bailey 1980

D. M. Bailey, *Roman Lamps Made in Italy, A Catalogue of the Lamps in the British Museum II*, London, 1980.

Demirhan-Erdemir 2015

A. Demirhan Erdemir, *Prehistorik ve İlk Çağlarda Tıp*, İstanbul, 2015.

Humann v.d. 1898

C. Humann – C. Cichorius – W. Judeich – F. Winter, *Altertümer von Hierapolis*, Berlin, 1898.

• Çeviri Yapılmış Kitabı Kaynak Gösterme:

Deighton 2005

H. J. Deighton, *Eski Atina Yaşantısında Bir Gün*, Çev. H. Kökten-Ersoy, İstanbul, 2005.

Magie 2001

D. Magie, *Anadolu'da Romalılar I, Attalos'un Vasiyeti*, Çev. N. Başgelen – Ö. Çapar, İstanbul, 2001.

• Editörlü Kitapta Bölümü Kaynak Gösterme:

Atila – Gürler 2010

C. Atila – B. Gürler, “Bergama Müzesi'nde Bulunan Roma Dönemi Cam Eserleri”, *Metropolis İonia II Yolların Kesildiği Yer Recep Meriç İçin Yazılar/The Land of the Crossroads Essays in Honour of Recep Meriç*, Ed. S. Aybek – A. K. Öz, İstanbul, 2010, 47-53.

• Makale Kaynak Gösterme:

Başaran 1990

S. Başaran, “1988 Yılı Enez Kazısı Çalışmaları”, *11. Kazı Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara, 1990, 107-123.

Kaya 2009

M. A. Kaya, “Anadolu'da Roma Egemenliği (İÖ 205-25)”, *Doğu Batı Dergisi 49*, Ankara, 2009, 195-234.

Murat 2003

L. Murat, “Ammihanta Ritüelinde Hastalıklar ve Tedavi Yöntemleri”, *Archivum Anatolicum 4/2*, 2003, 89-109.

Şimşek – Duman 2007

C. Şimşek – B. Duman, “Laodikeia'da Bulunan Ampullalar”, *Olba XV*, İstanbul, 2007, 73-101.

• Yayınlanmamış Tez Çalışmasını Kaynak Gösterme:

Söğüt 1998

B. Söğüt, *Kilikya Bölgesi'ndeki Roma İmparatorluk Çağı Tapınakları*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, 1998.

Erön 2007

A. Erön, *Anadolu'da Roma Dönemi Tapınaklarında Görülen Bezemeli Frizler*, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın, 2007.

• Antik Dönem Metinlerini Kaynak Gösterme:

Antik döneme ait edebi bir metinden yapılan alıntılar, dipnot yerine metin içerisinde ve parantez içerisinde “Plinius (*nat.* V.105)”, “Strabon (XII.8.16)” verilmelidir. Metin ya da dipnot içerisinde kullanılan antik dildeki terimler ya da kısa cümleler italik olarak verilmelidir. Antik kaynaklar *Der Neue Pauly*'de verilen standartlara uygun olmalıdır.

16. Dipnot ve kaynakçada bir yazarın aynı yılda yayımlanmış birden fazla eseri kullanılacaksa, yıldan sonra alfabenin başlangıç harfinden başlayarak küçük harf ekleyerek (Şimşek 2002a, 3; Şimşek 2002b, 231) numaralandırılmalıdır.

17. Başvurular <https://dergipark.org.tr/lycus> adresi üzerinden yapılmalıdır; bununla birlikte gerektiğinde lycus@pau.edu.tr e-posta adresinden de yapılabilir.

AIM, SCOPE AND PUBLICATION POLICY OF LYCUS JOURNAL

Aim

The Lycus Journal, published twice a year, in June and December, is a double blind peer-review scientific open-access e-journal. The Lycus Journal aims to publish interdisciplinary studies covering the areas such as Anatolian archaeology above all, ancient historical geography, prehistory, protohistory, Near Eastern and classical archaeology, museology, ancient history, epigraphy, numismatics, anthropology, archaeometry, conservation-restoration, architectural history.

Scope

The Lycus Journal covers scientific studies in Anatolian archaeology and historical geography from the prehistory through the present encompassing cultural properties, finds, results of archaeological excavations and surveys, restoration, conservation, museology, anthropology, epigraphy, and ethno-archaeology. In addition, articles covering first-time attestations, implementations and analyses are included.

Publication Policy

- Lycus Journal is an open-access journal published twice a year – in June and December. Manuscripts admitted through the peer review process may be kept in the pool for the next issue in case there is an excess number of articles for the concerned year. Priority is given according to the articles' submission dates and their quality.
- Manuscripts submitted to Lycus Journal must not be already published elsewhere and must not be in the process of evaluation by another publication. In case the manuscript submitted was derived from undergraduate, master's or doctoral dissertation of the author or it was already presented at a scientific congress/meeting this must be explicitly stated with a footnote inserted to the title. Such works may be accepted on the condition that place and date be stated if the publishing committee approves.
- The entire process from the submission to the publishing stage is carried out electronically (<https://dergipark.org.tr/lycus/>). Any manuscript uploaded to the electronic system is considered an application for publishing and the evaluation process starts. Thus, authors transfer the copyright of their work to the Lycus Journal published by the Institute of Archaeology of Pamukkale University. Copyright of studies published in the Lycus Journal belongs to Lycus Journal and they cannot be transferred or copied elsewhere without giving reference, or cannot be published elsewhere without getting prior written consent of the Journal administration. Authors are not charged any fees for publication and are not paid any royalty for their published studies.
- Any scientific, ethical or judicial liabilities possible to arise from articles published in the Lycus Journal belong to the author(s). The Journal does not accept any such liability.
- The manuscripts submitted to the Journal must be prepared in accordance with the Journal's guidelines. The publishing sub-committee is authorized not to publish or return for correction to the author(s) the manuscripts not conforming to the guidelines. All the authors of manuscripts admitted for publication must fill in the COPYRIGHT TRANSFER FORM and send us the wet-ink signature copy. After the manuscript is submitted to the Lycus Journal, the author names must be used as designated in the Copyright Transfer Form; they cannot be altered, changed in order or a new name inserted or one deleted.
- Lycus Journal checks the manuscripts against plagiarism using professional software. Any manuscripts with high rate will be duly rejected.

AUTHOR GUIDELINES

1. The manuscripts need to be submitted in MS Word using Times New Roman font. Apart from citations in Greek, the entire text needs to comprise a single font.
2. The main text must be 11 pt; abstract, footnotes and catalogues 9 pt; bibliography 10 pt in size and single line spacing.
3. The document needs to be arranged as A4 in size with margins of 3 cm from top and left and 2 cm from right and bottom.
4. The main title needs to be 11 pt, bold, centred, with initials of each word capitalized, in the language of the manuscript. The title in foreign language needs to be in the net line after the main title, 11 pt, bold, centred, with initials of each word capitalized, and all in italics.
5. The name(s) of the author(s) need to be 10 pt, bold and centred. The names need to be elaborated in a footnote marked with an (*). The footnote needs to state the academic title of the person, his/her affiliation's name and address, e-mail address and ORCID number.
6. After the author-name(s) must come the abstract, not less than 150 and not more than 200 words. The abstract needs to state the aim, scope and results of the study briefly. Under the abstract, the keywords– minimum four and maximum six – must be listed. Non-Turkish articles need to have abstract in the language of the article and Turkish; articles in Turkish need to provide abstracts in Turkish and English.
7. Footnotes need to be given at the bottom of each page and continue uninterruptedly from the beginning through the end.
8. Titles of sub-chapters need to be 11 pt in size, bold, and initials of each word capitalized.
9. The entire manuscript must not exceed 20 pages including abstracts, bibliography and plates/figures. Page numbers must be inserted in the centre at the bottom. Manuscripts exceeding these limits are subject to the decision of the editors.
10. Artwork such as photographs, illustrations, images and maps to be used in the manuscript need to be indicated as “Fig.” with continuous numbering. When they are referred to in the text they must be given within parentheses. When more than two consecutive figures are referred, they need to be joined with a dash without spaces (i.e. Figs. 2-4). The images must be submitted minimum 300 dpi and in JPEG format. Figure list must be also given at the end of the text before the bibliography.
11. The bibliography must be given at the end of the manuscript. It is followed by the figures/plates, if applicable.
12. Manuscripts are evaluated on the basis of double blind peer reviews proposed by the editors; in case necessary, a third blind peer review may be asked. Independent of the author's actual identity, revisions and opinions of the referees are forwarded to the author(s). Manuscripts not abiding by the guidelines will be returned without any processing. The author(s) is/are considered to have committed to do the revisions, changes and additions proposed by the referees.
13. Scientific liability of published articles rests on the author(s). These studies do not necessarily represent the opinion of the Lycus Journal directly or indirectly.
14. Footnote references must be prepared as follows:
Single author reference: İnan 1987, 121.
Two-author reference: Şimşek – Duman 2007, 75.
Multiple-author reference: Hobbs *et al.* 1998, 358.
Multiple source referencing: Kadioğlu 2006, 152; Ismaelli 2009, 25.
Author with multiple surnames: Dönmez-Öztürk 2006, 95.
N.B. References in the footnotes must have clearly designated page numbers; abbreviations such as “ff.” must not be used.
15. Bibliography must be prepared as follows:
 - Books:
Bailey 1980
D. M. Bailey, *Roman Lamps Made in Italy, A Catalogue of the Lamps in the British Museum II*, London, 1980.
Demirhan-Erdemir 2015
A. Demirhan Erdemir, *Prehistorik ve İlk Çağlarda Tıp*, İstanbul, 2015.
Humann v.d. 1898

C. Humann – C. Cichorius – W. Judeich – F. Winter, *Altertümer von Hierapolis*, Berlin, 1898.

• Translated works:

Deighton 2005

H. J. Deighton, *Eski Atina Yaşantısında Bir Gün*, Transl. by H. Kökten-Ersoy, Istanbul, 2005.

Magie 2001

D. Magie, *Anadolu'da Romalılar I, Attalos'un Vasiyeti*, Transl. by N. Başgelen – Ö. Çapar, Istanbul, 2001.

• Referencing chapters in edited works:

Atila – Gürler 2010

C. Atila – B. Gürler, “Bergama Müzesi'nde Bulunan Roma Dönemi Cam Eserleri”, *Metropolis İonia II Yolların Kesiştiği Yer Recep Meriç İçin Yazılar / The Land of the Crossroads Essays in Honour of Recep Meriç*, Eds. S. Aybek – A. K. Öz, Istanbul, 2010, 47-53.

• Articles in periodicals or periodic series:

Başaran 1990

S. Başaran, “1988 Yılı Enez Kazısı Çalışmaları”, *11. Kazı Sonuçları Toplantısı*, vol. 2, Ankara, 1990, 107-123.

Kaya 2009

M. A. Kaya, “Anadolu'da Roma Egemenliği (İÖ 205-25)”, *Doğu Batı Dergisi* 49, Ankara, 2009, 195-234.

Murat 2003

L. Murat, “Ammihanta Ritüelinde Hastalıklar ve Tedavi Yöntemleri”, *Archivum Anatolicum* 4/2, 2003, 89-109.

Şimşek – Duman 2007

C. Şimşek – B. Duman, “Laodikeia'da Bulunan Ampullalar”, *Olba* XV, 2007, 73-101.

• Referencing unpublished dissertations:

Söğüt 1998

B. Söğüt, *Kilikya Bölgesi'ndeki Roma İmparatorluk Çağı Tapınakları*, Selçuk University, Institute of Social Sciences, unpublished PhD dissertation, Konya, 1998.

Erön 2007

A. Erön, *Anadolu'da Roma Dönemi Tapınaklarında Görülen Bezemeli Frizler*, Adnan Menderes University, Institute of Social Sciences, unpublished master's dissertation, Aydın, 2007.

• Referencing ancient sources:

Citations from ancient sources must be given within parentheses within the text – not in the footnote: (Pliny, *nat. his.* V.105), (Strabo, XII.8.16). Terms or short sentences in ancient languages cited within the text or footnotes must be given in italics. Ancient sources must be abbreviated according to the standards of *Der Neue Pauly*.

16. In case multiple sources of an author published in the same year are to be cited in the footnote or bibliography, they must be disambiguated by adding a small case letter in alphabetical order after the year (e.g. Şimşek 2002a, 3; Şimşek 2002b, 231).
17. Manuscripts must be submitted via <https://dergipark.org.tr/lycus>; yet, in case of difficulties, manuscript may be submitted to the lycus@pau.edu.tr e-mail address.

Haç Kültü ve Tao Klarjeti Bölgesinde Haç Betimlemeleri

The Cult of the Cross and Cross Depictions in Tao Klarjeti

Fahriye Bayram*

Özet

Gürcü kültüründe; erken çağlardan süre gelen köklü bir haç kültürü, çevre kültürlerin etkileri, Azize Nino'nun telkinleri, hediye olarak gönderilen gerçek haçın parçaları vb. bağlamında, başta mimari olmak üzere sanatın her alanında, haç tasvirlerine yer verilmiştir. Aynı gelenek Tao Klarjeti bölgesinde de sürdürülmüştür. Bu nedenle çalışmamızda öncelikle Tao Klarjeti bölgesinin özet tarihine yer verilmiş, sonra da eş kollu haçlar, Latin haçı, yaşam haçları, haçın göğe yükseltilmesi vb. şekilde çok sayıda çeşitlendirmeleri yaratılan haç ve yaşam haçı sembollerine temel oluşturan uzun geçmişe bir göz atılmıştır. Bu çerçevede Tao Klarjeti bölgesindeki haç motifleri değerlendirilmeye çalışılmıştır.

4. yüzyılın başlarından itibaren Hristiyan dünyası içerisinde yerini alan Gürcü halkı, geçmişten getirdiği gelenekleri çevre kültürlerin etkisi ve yeni dinin öğretileriyle harmanlayarak temel inançlarını haç motifi örgesinde görünür kılmış, bu nedenle haçı günlük yaşamın ve sanatın her alanında kullanmıştır. Tao Klarjeti bölgesinde haçın pek çok formu, başta örgülü tipler olmak üzere yeni stiller yaratılarak uygulanmıştır. Yaşam haçı kompozisyonları ve haçın göğe yükseltilmesi sahneleri en çok benimsenen türler olmuş, Batı'da uygulanması neredeyse yok denecek kadar az iken Gürcistan ve Tao Klarjeti'de bölgeye özgü yaratımlarla geç dönemlere kadar kullanılmaya devam edilmiştir. Kompozisyonlarda her türlü haç formuna yer verilmiş, ancak Latin haçı ile eğer eş kollu haç yapılacaksa Bolnuri/Bolnisi tipleri tercih edilmiştir. Şaşırtıcı bir şekilde, Hristiyanlığın yayılmasına ön ayak olan Azize Nino'nun asma dallarından yaparak kollarını saç telleriyle bağladığı yatay kolu hafifçe aşağıya eğik olan ve Gürcü Ortodoks Kilisesi'nin kutsal sembolü olarak kabul edilen asma dalından yapılmış Latin haçı tipi Tao Klarjeti kiliselerinin mimari süslemesinde kullanılmamıştır. Doğu cephelerin haçlarla vurgulanması gelenek halini almış, Tao Klarjeti bölgesinde küçük boyutlu tutulan bu haçlar, Gürcistan yapılarında daha büyük boyutlara ulaştırılarak belirli bir şemaya kavuşturulmuştur. Cephelerdeki küçük boyutlu haçlar genellikle mazgal pencerelerin kemerlerine oturtulmuş, kemerlerin yükseltisi Golgota Tepesi gibi değerlendirilerek haçlar Calvary haçına dönüştürülmüştür. Boyalı örnekler hariç motifler kabartma tekniğiyle işlenmiş, az da olsa oyma tekniği kullanılmıştır. Haç motifleriyle bezenen mimari unsurların arasında antefiksler de yerini almıştır.

Anahtar Kelimeler: Tao Klarjeti, Gürcü Sanatı, Haç Kültü, Haç Motifleri, Antefiks.

Abstract

Within the context of the deep-rooted cult of the cross from early times in Georgian culture, influences of environmental cultures, St. Nino's inspire, pieces of the True Cross received as gifts etc., cross depictions have been included in all areas of art, especially in architecture. The same tradition has been continued in the Tao Klarjeti area. For this reason, firstly, a summary of the Tao Klarjeti region's history has been included in our study and then numerous variations of crosses such as the cross with arms of equal length, Latin cross, cross of life, the raising of the cross, etc. and the long past that served as the basis for the cross and the cross of life symbols have been explored.

The Georgian people, who took their place in the Christian world since the beginning of the 4th century, made their basic beliefs visible in the pattern of the cross motif by blending the traditions brought from the past with the influence of the surrounding cultures and the doctrine of the new religion, so they used the cross in every area of daily life and art. In the Tao Klarjeti region, many forms of the cross have been applied by creating new styles, especially the interlaced types. The compositions of the cross of life and the scenes of the raising of the cross were the most adopted types, while its practices in the West were almost non-existent, and they had been used in Georgia and Tao Klarjeti with regional creations until late periods. All kinds of cross forms have been used in the compositions, but Latin cross and the Bolnuri/Bolnisi type of crosses with arms of equal length are preferred. Surprisingly, the Latin cross made of grapevine branches, whose horizontal arm is slightly tilted downwards, which Nino had made

* Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Denizli.

© 0000-0001-8944-7252 | fbayram@pau.edu.tr

from vine branches and tied its arms with hair strands, accepted as the sacred symbol of the Georgian Orthodox Church, was not used in the architectural decoration of churches in Tao Klarjeti. Emphasizing the eastern facades with crosses has become a tradition, these crosses, which are kept in small sizes in the Tao Klarjeti region, have been brought to a larger size on the structures in Georgia and have a certain scheme. Small-sized crosses on the facades were generally placed on the arches of the loophole windows, the curvatures of the arches were considered as Golgotha Hill transforming the cross to the Calvary crosses. Except for the painted examples, the motifs are made in relief technique, albeit a little carving technique is also encountered. Antefixes have also taken their place among the architectural elements decorated with cross motifs.

Keywords: Tao Klarjeti, Georgian Art, the Cult of Cross, Cross Motifs, Antefix.

Giriş

Tarihte Tao Klarceti olarak bilinen bölge günümüzde Artvin, Erzurum ve Ardahan illerini kapsamaktadır. Bölge Urartuların yıkılmasına neden olan Kimmerlerin ve İskitlerin ardından uzun süre Pers hâkimiyetinde kalmış, MÖ 4. yüzyıldan itibaren de Kafkasya'da bağımsız eyaletlerden oluşan Sakartvelo Krallığı'nı kuran Kartveliler Çoruh Nehri ve kollarının vadilerine doğru yayılmaya başlamıştır. MÖ 4. yüzyılın başlarında bugünkü Gürcistan topraklarına, büyük kıyımlar da yapan, Büyük İskender'in komutanı Azon hâkim olmuştur¹. Dağlık haldeki Gürcü boyları, Parnavaz'ın liderliğinde birleşerek Azon'a karşı ayaklanmışlar ve o zamanki adıyla Kacta-Kalak, bugünkü Ardahan yakınlarında yapılan savaşta kazandıkları zaferin ardından ilk Kartli (Kartvel) Krallığı'nı kurmuşlardır. Kral Parnavaz, ele geçirdiği toprakları sekiz bölgeye ayırmış, kendine yardım eden komutanları buralara yönetici (eristav) olarak göndermiştir. O zaman Cavaheti (Ahılkalak), Kola (Göle) ve Artahani (Ardahan), Tsunda'ya gönderilen 5.; Klarceti ise 7. eristavin yönetimine verilmiştir². Bu dönemde Klarceti (Bereket), Şavşeti (Şavşat), Tao (Oltu), Speri (İspir), Artahani (Ardahan), Kola (Göle) ve Çildirili (Çıldır) gibi yerleşim birimleri önem kazanmış ve en önemli merkezler Tao ile Klarceti olduğu için tüm vadiye Tao Klarceti denmiştir³.

“Vahtang Gorgaslan'ın Hayatı” adlı elyazmasından, 5. yüzyılda Bizanslılarla savaşmak üzere Klarceti'ye gelen kralın, Bizanslıları yenerek topraklarını geri aldığını ve dönerken de sütkardeşi Artavaz'ı Artanudji (Ardanuç) eristavi tayin ederek kiliseler ve manastırlar yaptırmasını istediği öğrenilmektedir. Bunun üzerine Opiza, Daba, Mere manastırları ile Şindobani ve Ahiza kiliseleri inşa ettirilmiş, Artanudji (Ardanuç) ve Ahiza kaleleri de onartılmıştır. Mtsheta'ya dönen Kral Vahtang Gorgaslan (446-453) 11 piskoposluk merkezi oluşturmuş, bunların arasında Klarceti'deki Ahiza Kilisesi ve Artahani (Ardahan) de yer almıştır⁴.

7. yüzyılın ortalarında hızla yayılan Arap akınları sonrasında Tao Klarceti bölgesi önem kazanmış, Bagratuni ailesinden I. Aşot (787-826) Artanudji'yi (Ardanuç) başkent yaparak 9. yüzyılın başlarından 15. yüzyılın ortalarına kadar ayakta kalmayı başaracak olan Bagratuni Krallığı'nı kurmuştur.

Gürcülerin Hristiyanlık ve haçla bağlantıları 4. yüzyıl başlarında, Bizans İmparatoru I. Konstantinus'un (305-337) Hristiyanlığı serbest bırakmasının akabinde başlamış, 317 ya da 324 yılında, Kapadokyalı Azize Nino'nun telkinleriyle Kral Mirian (~265-342) zamanında Hristiyanlığı kabul etmişlerdir⁵. Kral vaftiz

¹ Mroveli 1996a, 25-28; Brosset 2003, 17-19.

² Lang 1966, 83-84; Salia 1972, 138-139; Salia – Beridze 1975, 22; Çiloğlu 1993, 38; Antelava v.d. 1996, 44; Mroveli 1996a, 33-35; Berdzenişvili – Canaşia 1997, 76; Lang 1977, 83-86; Brosset 2003, 20-26; Silogava – Shengelia 2007, 29.

³ Salia 1961, 42.

⁴ Toumanoff 1963, 486-492; Cuanşeri 1981, 560-561; Brosset 2003, 143, 160-161.

⁵ Manvelichvili 1951, 92-94; Mroveli 1996b, 120-122; Brosset 2003, 60, 66-67, 90-94; Silogava – Shengelia 2007, 42-44.

edilmelerini sağlayacak rahipler istemek üzere bir heyeti Bizans İmparatoru I. Konstantinus'a göndermiş, Konstantinus ve annesi Helena duydukları memnuniyetin göstergesi olarak bir mektup, Kurtarıcının haçından bir parça, bir ikon ve diğer hediyeleri Bishop İoane ve ona eşlik eden iki rahip, üç diakonla birlikte Gürcistan'a yollamışlardır⁶. Daha sonra Mirian, vaftiz için daha fazla rahip ve kilise inşa ettirmek için mimarlar istemek üzere İoane'yi tekrar Konstantinus'a göndermiştir. Konstantinus bu kez de haçtan bir parça, İsa'nın ayaklarının mihlanmış olduğu tahta ve ellerine çakılmış çivileri vermiş ve gerekli her yere kendi adına kilise inşa ettirmelerini söylemiştir. İoane şimdi Ardahan'ın Hanak İlçesi'ne bağlı Oğuzyolu Köyü'nde, o dönemde Eruşeti olarak bilinen bölgede kilise inşa etmeleri için birkaç mimarla birlikte çivileri bırakmıştır. Kendisi de Manglisi'de yaptırdığı kiliseye ayak tahtalarını koymuştur⁷. Ancak bunlar 7. yüzyılda Bizans İmparatoru Heraklius tarafından Konstantinapolis'e geri götürülmüştür⁸.

Haç Kültü ve Sembolizmi

İster ateş yakmak için kullanılan iki odun parçasının stilize bir görüntüsü⁹ ister fallik kültürün bir parçası isterse de kadın ve erkeği yüceltmek amacıyla uzun kolu güneşin-fallusun (erkek cinsel organı) ve kısa kolu ayın-yoninin (kadın cinsel organı) birleşimi¹⁰ olarak ortaya çıksın, insanlığın yarattığı en eski ve ortak sembollerden biri haçtır. Hemen hemen her kültürde daha çok güneş, ateş ve ışığın sembolü olarak düşünülen haça¹¹ hayat, uzun yaşam, sonsuzluk, kozmik ruh ve cennetsel korunmanın talep edildiği kısa bir dua gibi¹² pek çok anlam da yüklenmiştir. Özellikle başlangıçta ateşin pişirme özelliğinin keşfedilmesi ve soğuktan ve yabani hayvanlardan korunmak için kullanılması, ateşin sembolü olarak kabul edilen haça mistik güçler yüklenmesine yol açmış¹³, bununla birlikte genellikle yılanla sembolize edilen şeytan/kötü ruha karşı zafer kazanmanın bir silahı olarak da değerlendirilen haç işareti muska gibi koruması amacıyla her yere işlenmiştir¹⁴. Benzer gelenekler Hristiyanlığa da aktarılmış, İsa'nın ve haçın ışıkla özdeşleştirilmesi, Yuhanna İncilin'de geçen;

“İsa yine halka seslenip şöyle dedi: «Ben dünyanın ışığıyım. Benim ardımdan gelen, asla karanlıkta yürümez, yaşam ışığına sahip olur» (Yuhanna, 8: 12).

sözlerinde karşılık bulmuştur.

Olasılıkla I. Justinianus (527-565) döneminde yaşamış Romanos Melodist de “*Haça Hayranlık Üzerine*” adlı ilahisinde/kantakion¹⁵;

*Yüreğinin gözlerini açtı ve cennetteki sevinçleri gördü.
Cennetin ortasında diktiği haç olarak gördüğü alev alev yanan figüre baktı.
Ölümlü insanın her döneminde haç ve hayat ağacı eşittir.
Her iki ağaçta da parıldadığını gördüğü aynı hayattı;*

⁶ Wardrop 1903, 43; Brosset 2003, 90-94; Silogava – Shengelia 2007, 43-44.

⁷ Wardrop 1903, 43-44; Mroveli 1996b, 131; Brosset 2003, 94.

⁸ Mroveli 1996b, 235; Brosset 2003, 194.

⁹ Telitsyn v.d. 2005, 247; Smirnova 2006, 9; Tarunin 2009, 7, 31, 11'de delikli bir oduna düşey bir odun yerleştirilip döndürülerek ateş yakma eylemi, paganlar tarafından bir kişinin doğmasıyla sonuçlanan cinsel eylemle özdeşleştirilmiştir; Avşar 2010, 121.

¹⁰ Inman 2004, 14-17, 41; Albayrak 2004, 107-108; Kiriyaç 2007, 224; Campbell 2008, 68-69, 72-76; Tarunin 2009, 14.

¹¹ Telitsyn v.d. 2005, 247; Smirnova 2006, 9, 11; Tarunin 2009, 8.

¹² Khan 2010, 83;

¹³ Smirnova 2006, 8-10.

¹⁴ Petrosyan 2001, 66.

¹⁵ Carpenter 1970, 242-243.

Ve inledi çünkü Adem onu cennette kaybetmişti.

“Hayatın tamamını özgürce verdin, ey üç kez en parlak tahta”,

şeklinde ifade ederek haçı üç kez parlak tahta olarak yüceltmiştir.

Kudüslü Kiril de;

“Kim Çarmıha Gerilmiş’in gücüne inanmazsa, şeytanlara sorsun; kimse sözlere inanmazsa, gördüklerine inansın. Birçoğu dünya çapında çarmıha gerildi, ancak bunların hiçbiri korkmuş şeytanlar değil; ama bizim için çarmıha gerilen Mesih’in haç işaretini gördüklerinde bile titriyorlar”

anlatımıyla Hristiyanlıkta haçın koruyucu yönüne vurgu yapmıştır¹⁶.

Yine bir kilisenin kurulması ve kutsanması için yapılan ayin törenlerinde haçın koruyucu yönüne ilişkin bir gelenek söz konusudur. Bu kilise geleneğine göre, kilisenin inşa edileceği alan belirlenip temeli kazıldığında, köşesine üzerinde haç motifinin işlendiği bir taş yerleştirilmiş ya da apsisin altına gelecek şekilde bir haç gömülmüştür¹⁷.

Mısırdaki ölülerin vücutlarına bırakılan; tanrı, rahip, kral ve kraliçelerin ellerinde bulunan; tanrı ve tanrıçaların hayat veren enerjiyi aktarmak üzere burunlarına tuttukları ilmekli haç/*ankh*, ebedi yaşamın ve enkarnasyonun simgesi olarak görülmüştür¹⁸. Kuhn da haçın maddeye dalan ruhu, enkarnasyonu sembolize ettiğinde hem fikir olmuştur¹⁹. Tüm antik çağın bilgeleri insanın göğsüne derinden gömülmüş ilahi bir kıvılcımın ya da güneş olarak adlandırılan bir çekirdeğin varlığına inanmıştır²⁰. Doğudan-batıya pek çok kültürde Osiris, Horus, Bacchus, Adonis, Attis, Mitra gibi “messianic oğullar” güneşin kendisini, doğuşunu-batışını, yıllık döngülerini temsil etmiş²¹, böylece güneşin doğuşu (zafer) ve batışı (yenilgi) ile insanın ölümü ve dirilişi arasında bağ kurulmuştur²². Bu güneş kültü, yavaş yavaş Hristiyanlığa da nüfuz etmiş, messianik karakterlerin pek çok özellikleri İsa’ya da aktarılmıştır. Örneğin Horus sadece cennetten indirilen yaşam ekmeği değildir, İsa gibi bedenini yiyecek, kanını içecek olarak bağışlamış²³; İsa gibi iki hırsız arasında çarmıha gerilmiş, gömülmüş ve dirilmiştir²⁴. Osiris ilahi merkezdir, ihanete, ölüme ve şeytanın elinde yaralanmaya maruz kalmıştır, ancak ölümden zaferle çıkmış ve dirilmiştir²⁵. Kült öylesine güçlüdür ki, Hristiyanlığı serbest bırakan ve Milvian Köprüsü Savaşı öncesi kalkanlara haç motifi işlettiği rivayet edilen I. Konstantinus bile sikkelerinde *sol deus invictus* (fethedilmemiş güneş) sembollerini kullanmayı sürdürmüştür²⁶. Gürcü kültüründe Eneolitik ve Bronz çağa kadar uzanan haç motifleri de başlangıçta güneş ile özdeşleştirilmiş, Kolh kültüründe ise olasılıkla doğurganlığın sembolü olmuştur²⁷.

Sümerlerde ölüp yeniden dirildiğine inanılan ve Tanrıça İştâr’ın eşi Tammuz’un isminin ilk harfinden kaynaklanan *tau haçı* “*crux commissa*”, yine ebedi hayat,

¹⁶ Kudüslü Kiril 1886, 815; Leclercq 1914, 3139; Longenecker 2015, 170-176.

¹⁷ Hapgood 1896, 479; Teteriatnikov 1995, 699.

¹⁸ D’Alviella 1911, 326; Harpur 2005, 43; Muc 2008, 101; Gül 2018, 3-5.

¹⁹ Kuhn 1992, 213.

²⁰ Kuhn 1992, 7-8.

²¹ Kuhn 1992, 7-8, 32; Harpur 2005, 37, 39-41.

²² Kuhn 1992, 33-34; Harpur 2005, 81-82.

²³ Kuhn 1992, 211.

²⁴ Massey 1887, 17, iki hırsız, Horus çarmıh üzerinde bahar ekinoksunu geçerken yanında yer alan Sut-Anup ve Aan, ayın iki görünümüdür; Harpur 2005, 83-84; Murdock 2009, 361.

²⁵ Harpur 2005, 70.

²⁶ Harpur 2005, 41-42, 82.

²⁷ Digmelashvili 2010, 23.

yaşam ve *phallik* inanışların sembolü olarak kabul görmüş, dine katılanların inançlarının simgesi olarak alınlarına bu işaret konmuştur²⁸. Yaratılış bölümünde; “*Bunun üzerine RAB, “Kim seni öldürürse, ondan yedi kez öç alınacaktır” dedi. Kimse Kayin’i bulup öldürmesin diye onun üzerine bir nişan koydu.*”²⁹ ve Hezekiel kitabında “*Yeruşalim Kenti’nin içinden geç, orada yapılan iğrenç şeylerden ötürü dövünüp ağlayanların alınlarına işaret koy,... “Yaşlıyı, genci, genç kızı, kadını, çocukları öldürün. Yalnız alınlarında işaret olanlara dokunmayın dedi.*”³⁰ aktarımlarında sözü edilen işaretlerin *tau* haçı olabileceği ileri sürülmüş, Hezekiel kitabının eski Latin ve Yunan çevirilerinde işaretin *tau* harfi olduğunun açıkça belirtilmesinin bu görüşü destekler nitelikte olduğu ifade edilmiştir³¹. Aynı zamanda İbranice’de haç olarak yazılan “*tau*” harfinin, Tanrının adını söylemek için kullanılmadığı, alfabenin son harfi olması nedeniyle Tanrıyı sembolize ettiği düşünülmüştür³². Bu nedenle İsa’nın gerildiği çarmıhın *tau* biçiminde olabileceği tartışma konusu edilmiştir³³. Romalılarda Mitras, Yunanlılarda da Adonis’le sürdürülen bu gelenek³⁴; Hristiyanlıkta da devam ettirilerek İsa’nın gerildiği çarmıha dönüştürülmüştür. Esinlenme bölümünde; “*Yaşayan Tanrı’nın mührünü taşıyarak gündeğusundan yükselen başka bir melek daha gördüm. Bu melek, karaya ve denize zarar vermek için kendilerine yetki verilen dört meleğe yüksek sesle, «Biz Tanrımızın kullarını alınlarından mühürleyene dek karaya, denize ve ağaçlara zarar vermeyin!» diye bağırdı. Mühürlenmiş olanların sayısını işittim. İsrail oğullarının bütün oymaklarından yüz kırk dört bin kişi mühürlenmişti... “Sonra Kuzu’nun Siyon Dağı üzerinde durduğunu gördüm. O’nunla birlikte, alınlarında kendisinin ve Babasının adının yazılmış olduğu yüz kırk dört bin kişi vardı*”³⁵, Nikodemus İncili’nde; “*İsa cehenneme indiği zaman Adem’e yöneldi ve onunla birlikte tüm azizlerin omuzlarına haç işareti koydu. Sonra onları dışarı çıkarıp Başmelek Mikael’e teslim etti... Bunlar yolda Enok, Eliyah ve yanlarında omzunda haç işareti taşıyan meçhul bir yabancı ile karşılaştılar, yabancıya neden omzunda haç işareti olduğunu ve hırsıza benzediğini söylediler. Yabancı bunu doğruladı, İsa ile çarmıha gerilen hırsız olduğunu, haç işaretini çarmıha gerilirken İsa’nın vererek cennete gitmesini, eğer bir melek onu engellemeye çalışırsa bu işareti göstermesini söylediğini belirtti*”³⁶ anlatımları da inananların üzerine şekli belirlenemese de tanınmaları ve kötülüklerden korunmaları amacıyla haç işareti konduğunun göstergeleridir.

Haç, sonsuzluğa açık dört kollu şekliyle kare, daire ve dört sayısıyla bağlantılı olmuş; dört sayısı da öteden beri dört ana yön (doğu-batı-kuzey-güney; aşağı-yukarı-sağ-sol), dört rüzgâr, ayın dört evresi, dört mevsim ve dünyanın başlangıcında var olan dört nehir gibi evrenin sembolü³⁷; aynı zamanda dörtlü bilinç enerjisinin yaşamda duyu, duygu, düşünce ve ruh şeklindeki dört görüntüsü olarak kabul görmüştür³⁸. Haç makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki birliği ve bağı somutlaştırmış, kişinin zaman ve mekân içerisindeki yerini belirlemesine

²⁸ Gül 2018, 36.

²⁹ Yaratılış 4: 15.

³⁰ Hezekiel 9: 4, 6; D’Alviella 1894, 15-16, 190; Danielou 1961, 147; Longenecker 2015, 49-57, Kudüs yakınlarında bulunan bir grup osthotekin üzerindeki haç motifleri, Hezekiel’in 9: 4, 6’daki anlatımıyla bağlantılı görülerek, inananların osthoteklarının üzerine sanki alınlarına kazanmış gibi haç işareti koydurarak kurtuluş umudunu dile getirdikleri ifade edilmiştir.

³¹ Black 1970, 320-326.

³² Andreopoulos 2006.

³³ Sulzberger 1925, 345-393; Rahner 1953, 385-410; Danielou 1963, 146-152; Schmidt 1995, 75-84.

³⁴ Ward 1871, 19-21; Davis 2004, 264.

³⁵ Esinlenme 7: 2-4; 14: 1.

³⁶ Ward 1871, 29; James 1924, ix (xxv)-x (xxvi); Izydorczyk 1997, 5.

³⁷ Biedermann 1992, 81; Kabo 2002, 153-165; Gül 2018, 56-62.

³⁸ Kuhn 1992, 213.

yardım etmiş ve grubun tüm üyelerinin birleşmesi için uygun psikolojik bir atmosfer yaratmıştır³⁹.

Hint-Avrupa geleneğinde haç genellikle bir insan modeli ya da uzanmış kollarıyla Tanrının kişileştirilmesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca ana koordinatları ve yedi üyeli kozmolojik yönelimi ile dünya ağacı olarak da algılanmış⁴⁰, dünyanın ve devranın temel ilkesi ile sürekli dönüşümünü ve değişimini simgeleyen bir sembole dönüşmüştür⁴¹.

Doğu efsanelerinde haç, aynı zamanda insanların ruhlarının Tanrıya ulaştığı merdiven ya da köprüdür; “dünyanın merkezine” yerleştirilen haç gök, yer ve cehennem arasında bir geçittir. Çoğu zaman tıpkı kozmik ağaçların yedi göğü temsil etmesi gibi haçın gövdesinde de yedi çentik vardır⁴². Bu anlamıyla haçlar tüm çeşitlenmeleriyle üç parçalı dünyayı birbirine bağlayan evrensel destek niteliğindeki kozmik ağaç olarak değerlendirilmiştir⁴³.

Pagan inancında böylesine önemli bir yer işgal eden haç, Hristiyanlar tarafından 4. yüzyıla kadar pek saygı görmemiş, İsa'nın ölümünün üzerinde gerçekleştiği bir nesne ve bir pagan sembolü olarak küçümsenmiştir⁴⁴. Hatta Tertullian (160-225), bir yandan “*tüm seyahatlerinizde, hareketlerinizde, içeriye girip çıkarken, banyoda, masada mumlarınızı yakarken, uzanarak oturarak işgal ettiğiniz her neresi olursa alnınıza haç işareti yapın*⁴⁵” derken bir yandan da paganların tahta tanrılara taptıklarını ve haç inancının Hristiyanlığın yayılmasını önlemek amacıyla paganlar ve şeytan tarafından ortaya atıldığını ileri sürmüştür⁴⁶. Ancak, yeni inananlara, çarmıhta can veren Rab İsa Mesih'in kurtarıcı olarak sunulması problemi haç ile çözümlenebilmiş, başlangıçta İsa'nın yerine çarmıhta kuzu kurban edilmiştir⁴⁷. Bu nedenle “*Çarmıha Geriliş*” sahneleri ancak 5. yüzyıldan itibaren tasvir edilmeye başlanmıştır⁴⁸, 6.-7. yüzyıllarda da yaygınlaşmıştır.

İncil yazarları haçtan genellikle, güçlü sembolik anlamının dışında, bir işkence yöntemi ve İsa'nın üzerinde ölüme gittiği bir araç olarak bahsetmiştir⁴⁹. Yalnızca Petrus ve Yahya;

*24 Bizler günah karşısında ölelim ve doğruluk uğruna yaşayalım diye, günahlarımızı çarmıhta kendi bedeninde yükledi. O'nun yaralarıyla şifa buldunuz*⁵⁰.

*17 Tanrı, Oğlunu dünyayı yargılamak için dünyaya göndermedi, dünya O'nun aracılığıyla kurtulsun diye gönderdi*⁵¹.

sözleriyle günahın arınmanın bedeli olarak anmışlardır.

³⁹ Kiriyaç 2007, 224.

⁴⁰ Tarunin 2009, 14.

⁴¹ Avşar 2010, 137.

⁴² Eliade 2003, 292; Gül 2018, 37.

⁴³ Kiriyaç 2007, 230-231.

⁴⁴ Sulzberger 1925, 345, 387-388, 391; Albayrak 2004, 116; Smirnova 2006, 35; Petrosyan 2008; Tarunin 2009, 12-13; Longenecker 2015, 5-6.

⁴⁵ Currey 1890, 122; Sulzberger 1925, 361; Dölger 1958, 5-6; Smirnova 2006, 36; Longenecker 2015, 30.

⁴⁶ Podskalsky 1991, 549, kilise babaları utanç verici bir sembolün kutsanarak baş tacı yapıldığında hem fikirdir; Smirnova 2006, 36.

⁴⁷ Leclercq 1914, 3045; Petrosyan 2001, 60; Petrosyan 2011, 69.

⁴⁸ Podskalsky – Carr 1991, 555.

⁴⁹ Sulzberger 1925, 341.

⁵⁰ I. Petrus 2: 24.

⁵¹ Yuhanna 3: 17.

Hristiyanlıkta haç ibadetinin gerçek kurucularının Pavlus ve öğrencileri olduğu bilinmektedir. Pavlus, haçı Hristiyan öğretisinin merkezi haline, neredeyse Hristiyanlıkla eş anlama getirmiş⁵²; aşağıda bazıları aktarılan çok sayıda vaazi ve mektuplarında, İsa'nın enkarnasyonu (bedenlenme) ve çarmıha gerilmesini, yaşamından önemli sayarak haçı, inananlar için hikmet, adalet ve Adem'in işlediği ilk günahın arınmanın yolu, İsa'nın ölüme karşı zaferinin göstergesi olarak kabul ettiğini açıkça ifade etmiştir⁵³. Bu öğretiyi de İsa'nın eskatolojik (ölüm sonrası) fikirlerini eski mister dinleriyle harmanlayarak gerçekleştirmiştir⁵⁴.

23 Ama biz, çarmıha gerilmiş olan Mesih'i tanıtıyoruz. Yahudiler bunu bir yüzkarası, diğer uluslar da saçmalık sayarlar⁵⁵.

6 Artık günaha kölelik etmeyelim diye, günahlı varlığımızın ortadan kaldırılması için eski yaradılışımızın Mesih'le birlikte çarmıha gerildiğini biliriz⁵⁶.

14-16 Çünkü Mesih'in kendisi barışıklığımızdır. Kutsal Yasa'yı, buyrukları ve kurallarıyla birlikte etkisiz kılarak iki topluluğu birleştirdi, kendi bedeninde aradaki engel duvarını, yani düşmanlığı yıktı. Amacı, bu iki topluluktan kendisinde yeni bir insan yaratarak esenliği sağlamak, düşmanlığı çarmıhta öldürmek ve çarmıh aracılığıyla bir bedende iki topluluğu Tanrı'yla barıştırmaktı⁵⁷.

13 Siz suçlarınız ve benliğinizin sünnetsizliği yüzünden ölüyken, Tanrı sizi Mesih'le birlikte yaşama kavuşturdu. Bütün suçlarımızı O bağışladı.

14 Kurallarıyla bize karşı ve aleyhimize olan yazılı antlaşmayı sildi, onu çarmıha mihlayıp ortadan kaldırdı.

15 Yönetimlerin ve hükümlerinin elindeki silahları alıp onları çarmıhta yenerek açıkça gözler önüne serdi⁵⁸.

16-19 Baba'nın kendi yüceliğinin zenginliğine göre Ruhuyla sizi iç varlığınızda kudretle güçlendirmesini ve Mesih'in iman yoluyla yüreklerinizde yaşamasını dilerim. Öyle ki, Tanrı'nın tüm doluluğuyla dolmanız için, sevgide köklenmiş ve temellenmiş olarak bütün kutsallarla birlikte Mesih'in sevgisinin ne denli geniş ve uzun, yüksek ve derin olduğunu anlamaya ve bilgiyi çok aşan bu sevgiyi kavramaya gücünüz yetsin⁵⁹.

2 Gözümüzü, imanımızın öncüsü ve tamamlayıcısı İsa'ya dikelim. O, kendisini bekleyen sevinç uğruna utanca hiçe sayıp çarmıhta ölüme katlandı ve Tanrı'nın tahtının sağında oturdu⁶⁰.

Böylece haç, iyiliğin zaferinin sembolü olarak ön plana çıkarılmış, haç üzerindeki acılarıyla Rab İsa Mesih insanlığın günahlarını kaldırmış, cehenneme inerek şeytanı

⁵² Sulzberger 1925, 345-349; Longenecker 2015, 43; Gül 2018, 70-99.

⁵³ Filipililer 2: 5-10, Paulos'un düşüncelerini en iyi özetlediği mektuptur; Schimmel 1999, 174; Gül 2018, 67.

⁵⁴ Schimmel 1999, 173.

⁵⁵ I. Korintliler 1: 23.

⁵⁶ Romalılar 6: 6; I. Korintliler 1: 17-18, 23; I. Korintliler 2: 2; Galatyalılar 3: 13; Galatyalılar 5: 11; Galatyalılar 6: 12, 14; Efesliler, 2: 14-16; Filipililer 2: 8; Koloseliler 1: 20; Koloseliler 2: 14-15.

⁵⁷ Efesliler 2: 14-16.

⁵⁸ Koloseliler 2: 13-15.

⁵⁹ Efesliler 3: 16-19.

⁶⁰ İbraniler 12: 2.

fethetmiş, ölümü yenerek insanlığa sonsuz yaşamın yolunu açmıştır. Haç, Tanrı'nın günahkâr insanlığa duyduğu sonsuz sevgisine tanıklık etmiş⁶¹, İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ölümün gücü alt edilerek insanlığa ebedi yaşam umudu sunulmuştur⁶². İsa'nın bir suçlu gibi çarmıha gerilerek hakarete uğramasıyla ve İncilci Yahya hariç havarileri tarafından terk edilmesiyle insani; meydana gelen mucizevi olaylarla da tanrısal doğası, dolayısıyla enkarnasyonu (bedenlenmesi) vurgulanmıştır⁶³. Aynı zamanda İsa'nın insanlığın günahlarından kurtarılması için kendini adak olarak sunması, kurtuluşun müjdelenmesi, şehadet etme ve nedamet getirme mesajlarına aracılık eden güçlü, manevi bir sembol olarak değerlendirilmiştir. Sonuçta haç dünyanın ve insanlığın kurtuluşu dramasının merkezi haline gelmiş, kendisinde, Tanrı'nın, insanlığın kurtuluşu ile ilgili başlangıçtan bu yana gizlenmiş durumdaki kurtuluş planının ortaya çıkması gibi mühim bir sırrın sembolü olması bakımından Hristiyan kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur⁶⁴.

Pavlus'un bu görüşleri, Kudüslü Kiril'in (313-386) *Katechesis Homilye* adlı eserinin, 13. bölümünde sıkı bir şekilde savunulmuştur⁶⁵.

"Ancak Haç'ın görkemi, cehalet yüzünden kör olanları ışığa yöneltti, günah tarafından sımsıkı tutulan herkesi salıverdi ve tüm insanlığın günahını bağışlattı" (13/1).

"...Ve eğer yiyecek ağacı yüzünden cennetten atılırlarsa, imanlılar İsa'nın ağacı sayesinde cennete artık daha kolay girmeyecekler mi? Yeryüzünden oluşan ilk insan evrensel ölüm getirdiyse, onu yeryüzünden yaratan, kendisi yaşam olan sonsuz yaşamı getirmeyecek mi?" (13/2).

"...O halde Kurtarıcımızın Haçından utanmayalım, onun içindeki ihtişamdaki utanmayalım. Çünkü Haç kelimesi Yahudilere tökezleyen bir engeldir ve Yahudi olmayanlara aptallıktır, ama bizler için kurtuluş: ve bu, yok olanlara aptallıktır, ama kurtarılmakta olan bizim için Tanrı'nın gücüdür" (13/3).

"O zaman İsa tüm insanlar için gerçekten acı çekti; çünkü Haç yanılısama değildi, aksi takdirde kurtuluşumuz da bir yanılısamadır. Onun ölümü sadece bir gösteri değildi, çünkü o zaman kurtuluşumuz da imkansızdı; O zaman O'nun acısı gerçektir: çünkü O gerçekten çarmıha gerilmişti ve bundan utanmıyoruz; O çarmıha gerildi ve biz bunu inkar etmiyoruz, hayır, bundan bahsetmeyi çok isterim. Çünkü şimdi bunu inkar etmem gerekse de şimdi yanına toplandığımız Golgota aksini ispat ediyor; Haçın ağacı aksini ispat ediyor, Haç ağacı bana aksini gösteriyor ki, bu daha sonra buradan tüm dünyaya parça parça dağıtılıyordu. Haçı itiraf ediyorum, çünkü Dirilişi biliyorum; çünkü çarmıha gerildikten sonra O olduğu gibi kalsaydı, muhtemelen itiraf etmeyecektim, çünkü hem onu hem de Efendimi gizleyebilirdim; ama şimdi Diriliş Çarmıh'ı takip ettiğine göre, bunu ilan etmekten utanmıyorum" (13/14).

⁶¹ Salapatas 2016, 4.

⁶² Podskalsky 1991, 549.

⁶³ Coşkuner 2009, 96-97.

⁶⁴ Leclercq 1907, 2705, Hristiyanlıktaki en meşhur ağaç, İsa Mesih tarafından insanlığın kurtuluşunun bir sembolü olarak görülen gerçek haçın parçalarıdır; Gül 2018, 73.

⁶⁵ Kudüslü Kiril 1886, 771-822.

“Ve Cennet ile bağlantılı şeylere değindiğimiz için, hakikatin türlerine gerçekten hayret ediyorum. Cennette Düşüş vardı ve bir Bahçede bizim kurtuluşumuz; Ağaçtan günah geldi ve Ağaç günahı kaldırdı” (13-19).

“Mesih’in Haçı konusunda iman etmeyenlerle tartışacağınız zaman, önce elinizle Mesih’in Haçının işaretini yapın, imansızlar susturulacaktır. Haçı itiraf etmekten utanmayın; Melekler, “Kimi aradığını biliyoruz, Çarmıha gerilmiş İsa” diyerek onda zafer kazanıyor. Ey melek, kimi aradığını biliyorum, benim efendimi, demez misin? Ama ben, haça gerileni bildiğimi cesaretle söylüyorum. Çünkü Haç bir Taçtır, bir onursuzluk değil” (13/22).

“Dünyanın uçlarını kucaklayabilmek için ellerini çarmıhta uzattı; çünkü bu Golgotha, dünyanın tam merkezidir. Bu benim sözüm değildir, dünyanın ortasında kurtuluşu sağladın diyen bir peygamberin sözüdür. Cenneti ruhani elleriyle kurmuş olan, beşeri ellerini öne doğru uzattı; ve onlar çivilerle sabitlendi, ağaca çivilenen onun cesareti, insanlığın günahlarıdır, ve o can verdiğinde günahlar da onunla birlikte can verir ve biz de doğruluk içinde yeniden yükselebiliriz. Çünkü bir adam öldüğünden beri, bir adam da hayat buldu...” (13/28).

“Adem’e çok hızlı bir şekilde ceza verdim, seni çok çabuk affediyorum. Ona, “Yemek yediğin gün, muhakkak öleceksin” denildi. Ama bugün sen imana itaat ettin, bugün senin kurtuluşun günün. Adem ağaç tarafından düşürüldü; sen ağaç tarafından cennete götürüleceksin” (13/31).

Romanos Melodist de;

“Ateşli kılıç artık cennetin kapısını korumuyor. Çünkü tahta haç aniden ona saldırdı.

Ölüm acısı ve Hades’in kavgası ona çivilenmişti; Ama Sen, Kurtarıcı, Hades’tekilere ağlayarak göründün

“Gir, Yine Cennete “

Ey Mesih, Tanrımız, sen gerçekten birçoklarının kefareti için haça çivilediğin gibi kurtar bizi; sevgi dolu insanlık olarak değerli kanınla ölümden ruhlarımızı kaptın. Bizi yine seninle birlikte cennete getirdin.

Cennetteki ve dünyevi varlıklar, Adem’e yeniden cennete çağrıldığı için haklı olarak sevinirler.

Pilatus Golgotha’ya üç haç sabitledi, İkisi soyguncular için ve biri de hayat veren için.

Hades O’nu görünce aşağıdakilere dedi ki: “Ey rahiplerim ve güçlerim, yüreğime çivi kim sapladı? Tahta bir mızrak birdenbire beni deldi ve paramparça oldum. Acı çekiyorum, acı içindeyim; karın ağrım var; duygularım ruhumu titretiyor ve ben kusmaya zorlanıyorum.

Adem ve Adem’in soyundan inenler, bana bir ağaç tarafından verilenler. Ağaç onlara yol gösterecek yeniden cennete dönüşlerinde.”

anlatımıyla başlayan “Haçın Zaferi” başlıklı ilahisinde (kontakion), haçı kurtuluşun aracısı olarak ele almış, Helena’nın Golgota’da bulduğu üç haçı, hayat ağacı ve İsa’nın haçını, onların Kurtuluş sırrındaki paydaşlıkları ve onların cennetteki

varlıklarıyla ilişkilendirerek anlatmıştır. Romanos bunu, hırsızların haçını, İsa'nın haçından ayırarak yapmıştır⁶⁶.

Pavlus'un Efeslilere gönderdiği mektubunda geçen;

Mesih'in sevgisinin ne denli geniş ve uzun, yüksek ve derin olduğunu anlamaya ve bilgiyi çok aşan bu sevgiyi kavramaya gücünüz yetsin" (Efesliler 3: 16-19).

sözleriyle, pagan dünyada olduğu gibi, Hristiyanlıkta da haçın kozmik yönüne işaret edildiği; buradaki yüksekliğin gökyüzünü, derinliğin uçurumu, uzunluğun kararı, denizin genişliği sembolize ederek yaratılışın dört yönüne vurgu yapıldığı düşünülmüştür⁶⁷. Bununla birlikte Nuh'un oğlu Sam ve torunu Melkisedek mitinden kaynaklı olarak haçın dört kollu biçimi ile dünyanın dört yönü arasında bağlantı kurulmuştur. "Yaşam Haçı" kısmında farklı versiyonları aktarılacak olan kıssa, Adem'in bedeninin gömülmesiyle ilişkilidir. Nuh oğlu Sam'a kendisinin ölümünden sonra, hayatta kalmalarını sağlayan gemiye giderek kimse bilmeden Adem'in cesedini çıkarmasını, yanına tüm inananlar arasında Tanrının yüksek rahibi olarak seçilmiş olan Malak'ın oğlu Melkisedek'i almasını, nereye gideceklerini ve Adem'in kalıntılarını nereye defnedeceklerini gösterecek bir meleğin onlara rehberlik edeceğini söylemiştir. Bu yer dünyanın dört bucağının kavuştuğu dünyanın merkezi, Adem'in yaratıldığı yerdir. Nuh'un ölümünden sonra Sam, Melkisedek ve Adem'in bedeniyle yola çıkmış ve hızlı bir yolculuktan sonra, Dünya'nın merkezine geldiklerinde melek gömü yeri olarak Golgota Tepesi'ni göstermiştir. Bu arada dört bucak birbirinden ayrılmış ve haç gibi açılan yeryüzüne, Sam ve Melkisedek Adem'i defnetmiştir. Dört bucak yeniden birleşerek Adem'in üzerini örtmüş ve Dünya'nın dış kapısı kapanmıştır. Tüm insanlığın başı oraya defnedildiği için o yerin adına kafatası/golgota denmiştir⁶⁸. Bu nedenle Golgota Tepesi dünyanın etrafında döndüğü bir eksen, evrenin yaratılışının tekrarı olarak kabul edilmiştir.

Nyssalı Gregorius ise, dört yönün aslında insanın tüm evreni ve Tanrının her yerdeki varlığını tanımlamak için kendiliğinden gelişen bir ifade yolu olduğunu, böylece haçın, ilahiliğin doğal bir sembolü haline geldiğini belirtmiştir. Mesih'in başka bir şekilde değil de haç üzerinde ölmesinin ise haçta asılanın her şeye gücü yeten, yöneten ve birleştiren ilahi bir varlık olduğunun herkes tarafından anlaşılabilmesi için öğretileridir görüşünü ileri sürmüştür⁶⁹.

Ayrıntılarını Eusebius'un aktardığı geleneksel bir anlatıda Milvian Köprüsü Savaşı öncesinde I. Konstantinus'un rüyasında gördüğü haçı askerlerin kalkanlarına kazıtması ve kazandığı zaferin bu duruma bağlanması miti⁷⁰; Helena'nın gerçek haçın parçalarını bulması; aralarında Yuhannes Khrysostomos olmak üzere haçın önemine vurgu yapan kilise babalarının görüşleri; keşişlerin yanı sıra pek çok inananın haçı kötülöklere karşı koruyucu olarak kullanması⁷¹; Serapis Tapınağı

⁶⁶ Carpenter 1970, 227-238; Teteriatnikov 1995, 693.

⁶⁷ Danielou 1963, 26-31. Dört yönlü benzer bir anlatım, Zebur 139: 8-15'te Davud Peygamberin mezmurunda söz konusudur; ayrıca Filipililer 2: 10-11'de "İsa'nın adı anıldığında göktekiler, yerdekiler ve yeraltındakilerin hepsi..." dört yönlü anlatıma işaret etmektedir.

⁶⁸ Wallis-Budge 1927, 75-78; Biedermann 1992, 82; Eliade 1994, 27-30; Eliade 2003, 291, 362, 365, Golgota Tepesi Hristiyanlıkta dünyanın merkezi olarak kabul edilir, Adem oraya defnedilmiştir ve çarmıha gerilen İsa'nın akan kanı ile günahlarından arınmıştır. Burası Adem'in yaratıldığı merkezdir ve daha sonra İsa'nın çarmıhı da oraya dikilmiştir.

⁶⁹ Danielou 1963, 29.

⁷⁰ Eusebius XXXVIII-XXXI; Grabar 1961, 38-40, Constantinus'un buluşu her ne kadar pratik ve askeri karakterli olsa da kullanıma sokulan buluş, Hristiyanlık dinini değil, doğrudan İsa'nın kendisini sembolize etmesi bakımından dikkat çekicidir. Askerlerin miğferlerine, kalkanlarına işlenen haçın, koruyucu gücü ön plana çıkarılmıştır; Longenecker 2015, 5.

⁷¹ Podskalsky 1991, 55; Drijvers 2009, 1-2; Kocsis 2013, 114.

yıkılırken üzerinde haç şeklinde hiyeroglif kazınmış bazı taşların bulunması ve bunlardan birinin “Gelecek Yaşam”ı sembolize ettiğinin açıklanması, bir diğersinin de “haç görüldüğü zaman hayat gelecek” şeklinde çözümlenmesi ve bunun Serapis Tapınağı’nın yıkılacağına işaret ettiğinin düşünülmesi, kısa süre sonra da tapınağın yerle bir olması ve mucize karşısında Paganların vaftiz olarak Hristiyanlığa geçmeleri⁷² haç inancının gelişimini hızlandırmıştır.

Rufinus’tan (345-411) alıntılanan “Hiç kimsenin günahsız olmadığı, hatta yıldızların bile görünüşte temiz olmadıkları ve her yaratılanın yaratıcısı geldiği zaman titrediği gözlemlenebilir. Bu nedenle yalnızca dünyadaki şeylerin değil, cennetteki şeylerin de Kurtarıcımızın haçıyla temizlendiği söylenir”⁷³ sözleri de haça yüklenen önem ve anlama açıklık getirir niteliktedir.

Studioslu Aziz Theodoros ise;

*Haç armağanı ne kadar değerli, tefekkür etmek ne kadar muhteşem! Haçta, cennet ağacında olduğu gibi, iyi ve kötünün karışması yoktur: seyretmek tamamen güzel ve tadı güzeldir. Bu ağacın meyvesi ölüm değil hayattır, karanlık değil aydınlıktır. Bu ağaç bizi cennete atmıyor, ancak geri dönüşümüzün yolunu açıyor.*⁷⁴

öğretisiyle haçı, hayat ağacından üstün gördüğünü ifade etmiştir.

Böylece Hristiyan dünyada önemli bir yer edinen haç kültü, bu dini kabul eden ilk ülkeler arasındaki Gürcistan’da da benimsenmiş, kendi geleneksel mitleriyle harmanlanarak, dinsel ritüellerde ve sanatın her alanında yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Ancak Tsoskaya Mağarası’nın Musteryan tabakasında üzerinde haç motifinin kazılı olduğu bir taş parçasının açığa çıkarılması⁷⁵, Gürcistan’ın Hristiyanlık öncesinde de haç kültüne yabancı olmadığını göstermiştir. Yukarıda anlatıldığı üzere Hristiyanlığın kabul edilmesiyle birlikte I. Konstantinus gerçek haçın bazı parçalarını memnuniyetinin göstergesi olarak Gürcistan’a hediye etmiş, fakat haç kültürünün yayılmasına bu hediyelerden önce, Azize Nino ön ayak olmuştur. Geleneksel anlatıma göre Azize Nino, Kolastralı Sosano ile Roma İmparatoru Maksimianus dönemi generallerinden Kapadokyalı Zabilon’un kızıdır. Nino, Kudüs’te anne ve babasının evlenmesine katkı sağlayan, olasılıkla Golgota (Kamame) Kilisesi’nde rahibe Sara Niafor adlı bir kadın tarafından büyütülmüş ve Hristiyanlık akidelerini ondan öğrenmiştir. Ephesos’tan (Efes) gelen bir kadın hacıdan, Helena’nın Hristiyanlığa meyilli olduğunu öğrenen Nino⁷⁶, Niafor ve patriğin iznini alarak kadınla birlikte Roma’ya gitmiş, kadının evinde, bakireler manastırında yaşayan Azize Hripsime, onun dadısı Gayane ve diğer rahibelerle tanışarak hepsini vaftiz etmiştir. Bu arada kendine eş arayan İmparator Maksimianus ya da Diocletianus’a Hripsime’nin güzelliğinden söz edilmiş, imparator evlenme isteğini her tarafa yayınca, dindar kadınlar kaçarak Dvin yakınlarında yaşamaya başlamışlardır. Rahibelerin Armenia’da (Ermenistan) bulunduğunu öğrenen imparator, Armenia (Ermenistan) Kralı Trdat’a bunların katledilmesini, Hripsime’yi beğenirse yanında alkoymasını salık veren bir mektup göndermiştir. Bunun üzerine araştırma yaptıran Trdat, rahibelerin yerini tespit etmiş, Hripsime’yi görünce çok beğenerek o da onunla evlenmek istemiştir. Dileği geri çevrilen Trdat rahibeleri kılıçtan geçirmiş, birkaç rahibeyle birlikte Nino kaçmayı başarmıştır. Saklandığı çalılıklar arasında boynunda ışıklı bir atkı, elinde

⁷² Sokrates, 1890: 126-127 (xvii); Sozomen, 1890: 386 (XV); Rufinus, 1906: 454 (Apology, 38).

⁷³ Rufinus, 1906: 454 (Apology, 38).

⁷⁴ Salapatas 2016, 4.

⁷⁵ Stolar 1985, 125, Fig. 91; Kabo 2002, 153-165; Kiriyaç 2007: 165; Digmelashvili 2010, 23.

⁷⁶ Brosset 2003, 68-70.

dumanı tüten bir buhurdan ve yanındaki birçok semavi varlıkla gökyüzünden yere inen kişinin kuzeye gitmesi gerektiği telkiniyle⁷⁷, diğer bir anlatıma göre de rüyasında Meryem Ana'nın, oğlunun dinini kuzeyde yaymasını istemesi ve Nino'nun yatağının yakınında büyüyen asma dallarından kendi saç telleriyle (Nino'nun saç telleriyle) bağlayarak yaptığı haçı, koruması amacıyla Nino'ya vermesi üzerine⁷⁸ Nino, Mtsheta yakınlarına gelmiş ve orada uykuya dalmıştır. Saç telleriyle bağlanmış ve yatay kollu yay gibi hafifçe aşağıya eğimli olan bu haç, Nino haçı adıyla Gürcü Ortodoks kilisesinin kutsal sembolü olarak kabul edilmiştir. Uykusunda orta boylu, hafif uzun saçlı bir kişi elindeki kutsal kitabı Nino'ya vererek Mtsheta'nın putperest kralına götürmesini istemiştir. Nino uyandığında elinde kutsal kitap vardır. Nino, asma dalından yaptığı ve saç telleriyle bağladığı haçla Mtsheta'da kralın sarayının bulunduğu bahçeye gelmiş, burada bahçıvanlık yapan karı-kocanın yanında uzun süre kalmıştır. Şehrin dışında, çadır şeklini almış bir fundalık gören Nino, burayı ikamet edinmiş ve kendi eliyle asma dallarından yaptığı bir haç dikerek gece gündüz ibadet etmiştir. Azize, büyük mucizeler yaratan ve tedavisi imkânsız hastalıkları sadece dokunarak iyileştiren asma dallarından yaptığı haçla vaaz etmeye başlamıştır. Haçın dokunuşlarıyla iyileşen hastalar arasında Kraliçe Nana da vardır. Kraliçe hastalanınca, şifa dağıttığını duyduğu Nino'yu çağırılmış, ancak Nino, onun kendi yanına gelmesi gerektiğini söylemiştir. Bunun üzerine fundalıkta yaşayan Nino'ya giden kraliçe, dualarla başına, ayaklarına ve omuzlarına dokundurulan haç sayesinde sağlığına kavuşmuştur. Kral Mirian da bir av sırasında yolunu kaybedip azizenin haçının yol göstericiliğine inandığı sırada yolunu bulunca Hristiyanlığı kabul etmiştir⁷⁹. Kral ve ailesi vaftiz edildikten sonra, yüksek bir kayanın üzerinde yetişen ve yaralanmış hayvanların tohumlarından ya da yapraklarından yediğinde iyileştiği bir ağaç tespit edilmiş, durum Bishop İoane'ye iletince, ağaçtan büyük bir haç yapılması gerektiğini belirtmiştir. Kralın oğlu Rev ve halk bu işe seve seve katılmış, yapılan haç kilisenin kapısının önüne dikilmiştir. Bütün halk yıldızlarla yapılmış bir taç gibi ateşten bir haçın her gün gökten inerek şafak vaktine kadar kilisenin üzerinde durduğuna, gurup vaktinde ise iki yıldız ayrılarak birinin batıya diğerinin doğuya doğru uzaklaştığına, haçın da Nino'nun gözyaşlarından oluşmuş bir pınara doğru giderek Aragvi Nehri'nin akış yönünde göğe yükseldiğine şahit olmuştur. Bu durum Nino'ya anlatıldığında, Nino yıldızların takip edilerek durdukları yere birer haç dikilmesi gerektiğini söylemiş, böylece biri Thkboth Dağı diğeri Ucarma olmak üzere iki yere haç yerleştirilmiştir. Mtshetalılar da kendi haçlarını yüksek bir tepeye götürmüşler, Nino'nun duaları eşliğinde, bishopun Nino'nun gösterdiği taşın üzerine çizdiği haçtan sonra haçı buraya dikmişlerdir. Kraliyet ailesi dahil, insanlar mucizelerine şahit oldukları bu hayat bağışlayan haçın yanından ayrılamamışlardır. Paskalya Bayramı'ndan birkaç gün sonra bir mucize gerçekleşmiş, haç şeklinde bir ışık sütunu ortaya çıkararak haçın üstünde durmuştur, haçın etrafında on iki yıldızlı bir çelenk oluşmuş, haçın bulunduğu tepeden nefis kokular yayılmıştır. Diğer bir mucizede ise çok parlak bir alev haçın üstünde durmuş, melekler bir külhandan sıçrayan ateş parçaları gibi çıkıp inmeye başlamış, haçın bulunduğu tepe de deprem oluyor gibi şiddetle sarsılmıştır. Yaşama umudu kalmamış Rev'in oğlunun haçın önünde şifa bulması sonucunda da Rev haçı içine alacak bir kilise inşa ettirmiştir⁸⁰.

⁷⁷ Brosset 2003, 69-79, 83-95.

⁷⁸ Lang 1956, 20-21.

⁷⁹ Wardrop 1903, 7-35; Lang 1956, 21-30; Brosset 2003, 69-79, 83-95.

⁸⁰ Wardrop 1903, 45-50; Lang 1956, 34-39; Brosset 2003, 96-99.

Hayat Ağacının Yaşam Haçına Evrilmesi

Kıvrık dallar, yapraklar, çeşitli meyveler vb. ile kompoze edilen haç “yapraklı haç” olarak adlandırılmıştır⁸¹. Hristiyanlık dünyasında daha çok ruhun cennet özlemi, ruhun cennete yolculuğu, ruhun gözünde cennetin mistik tanımlaması şeklinde algılanan yaşam haçı⁸² düşüncesi Sümerlerden, Asurlulardan, Perslere; Perslerden de Bizans’a, batıya ve tüm Hristiyan dünyasına aktarılmış⁸³, cennetin iki mistik ağacı kökenini ebedi gençlik ve ölümsüzlük sunan Mezopotamya’nın ilahi hayat ağacından almıştır⁸⁴. Vedalarda sadece tanrılar ve salih ruhlara sonsuz gençlik ve ölümsüzlük sağlayan içeceği sunan kutsal kaynak olarak soma ya da hoama ağacı, yaşam ağacı olarak saygı görmüştür⁸⁵.

Ağaçlar her zaman tanrıların ilk evi, ağaçlıklar ise ibadet yeri olarak büyük saygı görmüştür⁸⁶. Olasılıkla uzun ömürlü olduklarından ve altlarında birkaç nesil yaşadığından sadece evrenin değil hayatın, gençliğin, ölümsüzlüğün ve bilgeliğin sembolü olarak kabul edilmiş⁸⁷, bitkiler, insanlar ve diğer varlıklar gibi ağaçların da içlerine giren ve çıkan ruhlarının bulunduğu inandırıldığından, ağaçların insanlar üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur⁸⁸. Bu durum insanlığın ilk dönemlerinden itibaren çok köklü ve en önemli ibadet yönteminin; ağaca tapınım kültürünün doğmasına yol açmıştır. En eski örneklerine Mısır, Asur ve doğunun ücra köşelerindeki resim ve heykellerde rastlanan, meyvesini yiyenlerin kutsal güçle beslendiklerine, gençlik ve ölümsüzlüğe kavuştuklarına inanılan hayat ağacı ise ölüleri diriltiren, hastaları iyileştiren ya da gençleştiren vb. tüm mucizevi bitkilerin ilk örneği olmuştur⁸⁹. Kutsal suların da onların köklerinden kaynaklandığı düşünüldüğünden hemen her kültürde yer bulmuştur. Hayat ağacının dünyada görkemli bir bahçe içinde; cennette bir ırmağın kenarında; göğün üçüncü katında⁹⁰; Gilgamiş Destanı’nda, Humbaba tarafından korunan ve Irnina Nehri’ndeki tanrıların ve Tanrıça İştar’ın tahtının bulunduğu Sedir Dağı’nda⁹¹; Eridu’da kiskanu? adıyla yaşamın başladığı cennette⁹²; Zend Avesta’da “Beyaz Hom/Haoma” adıyla Alborg/Elbruz Dağı’ndaki nehirde ya da Tanrı Hürmüz tarafından dikilen ilk ağaç sıfatıyla cennette, yaşam çeşmesinin yanında⁹³, Kuran’da Tuğba adıyla yedi katlı cennetin merkezinde dikili olduğuna inanılmıştır⁹⁴. İlk zamanlarda incir, çam ve sedir ağacı olarak kurgulanan ağaçlara⁹⁵ zamanla bereket sembolü olarak görülen, özellikle Mezopotamya kültürlerinde göksel ve yersel Tanrıça Asterah ile

⁸¹ Talbot-Rice 1950, 72, Doğu Hristiyan sanatında ister küçük nesnelere ister resim ve kabartma sanatında sürekli tekrarlanan bir motif en iyi şekilde “yapraklı haçlar” olarak tanımlanabilir. Çünkü her iki tarafta kollara doğru uzanan ve aşağıda içe doğru dönen bitki ve yaprakların merkezinde, alt kolundan bunlara bağlanan bir haç motifinden oluşmuştur; Doğan 2009, 139, Bizans sanatında “yaşam haçı” adıyla tanımlanan sembolik motif, haçın alt kolundan iki yana kıvrılarak çıkan palmetler içerir.

⁸² Baert 2012, 25; Doğan 2009, 141, “Yaşam haçı” ikonografik anlamda yaşamın sonsuzluğu ve ölümden sonra yaşam ile ilişkilendirilir.

⁸³ Layard 1849, 356; D’Alviella 1894, 128; Philpot 1897, 131; Talbot-Rice 1950, 77-81; Flemming 1969, 88; Giovino 2007, 11.

⁸⁴ Philpot 1897, 131.

⁸⁵ Folkard 1884, 3; Philpot 1897, 131; Kızıl 2013, 44, tanrılara sunulan suyun özelliklerine vurgu yapılmıştır.

⁸⁶ Dafni 2016, 1.

⁸⁷ Eliade 2003; Smirnova 2006, 18; Dafni 2016, 2.

⁸⁸ Philpot 1897, 2-3, 6.

⁸⁹ Anonim 1890, 4; Eliade 2003, 290.

⁹⁰ Charles – Morfill 1896, 7-8 (Chap. 8: 1-5); Philpot 1897, 116; Wünsche 1905, 1-2.

⁹¹ Wünsche 1905, 2; George 1999, 39, V5-V10; Sandars 1960, 70, Tanrıça İştar’ın adını verir.

⁹² Wünsche 1905, 1-2; Giovino 2007, 11-25, kışkanunun palmiye ya da sedir olduğu tartışılır.

⁹³ Folkard 1884, 5, 9; Wünsche 1905, 3.

⁹⁴ Folkard 1884, 10-11, 13; Philpot 1897, 132-133; Topaloğlu 1988, 459; Erbaş 2012, 317; Uzun 2012, 318.

⁹⁵ Anonim 1890, 4.

temsil edilen doğal verimliliğin simgesi palmye ağacı⁹⁶, hurma, üzüm salkımları, çok sayıda çekirdeğinin olması hasebiyle bolluk-bereketle özdeşleştirilen nar da eklenmiştir. Bazen de meyvenin yerini, her sabah güneşle birlikte açmasından dolayı ölüm ve yeniden dirilişle ilişkilendirilen lotus almıştır⁹⁷. Hindularda muz, Hristiyanlıkta ise çoğunlukla elma/incir olarak kabul görmüştür⁹⁸.

Tanrıların tahtı, insanlığın ilk atalarının evi ya da salih ruhların ikametgâhı olarak tasavvur edilen cennet, öteden beri kutsal ağaçlar ve efsanevi dağlarla ilişkilendirilmiş; ağacın ruhlar ve sonrasında tanrılar ile bağlantısı, tanrılar için de cennette ağaçtan bir ev fikrine evrilmiştir. Aşağıda armağanlar sunulan kutsal tanrı, perili ağaç, yukarıda dalları gökyüzü, meyvesi güneş ve yıldızlar olan muhteşem ağaçta ya da cenneti destekleyen dağda karşılığını bulmuştur⁹⁹.

MÖ 4000 yıllarından itibaren Mezopotamya kültürlerinin silindirik mühürlerinde ve yazılı kaynaklarında rastlanan hayat ağacından, iki dilli bir Asur ilahisinde tanrının evi olarak söz edilmiştir¹⁰⁰. Çoğunlukla köklerinden kutsal suların kaynaklandığı bildirilen ağaç Babil'de İstar, Asur'da Ea ilişkilendirilmiş, bunun yanı sıra Osiris, Tammuz, Adonis, Attis, Dionysos gibi ağaçla ilgili tanrılar ve aslında bitkilerin her yıl ölmesi ve yeşermesi ile ilgili ritüellerle de bağlantılı görülmüştür¹⁰¹. Sümerlerde kökleri Bilgelik Tanrısı Ea'nın oturduğu ve dünyayı akarsularla beslediği dipsiz sulu yere kadar uzanan, yapraklarını Zikum'un (ilk anne) desteklediği, başlangıçta var olan cennet ve yeryüzünü gölgeleyen derinlikler ve gökyüzü arasında yer alan kutsal ağacın, ölümlülerin giremeyeceği kadar kutsal tapınak olan gövdesi, Ea'nın eşi Davkina ile oğlu Tammuz'un evidir¹⁰². Pers kültüründe de tanrının ikametgâhı, iyi ve kötü ruhların ibadet yeri, kahramanların ve erdemlilerin ruhlarının varlıklarını devam ettirdikleri yer olarak kutsal kabul edilmiş¹⁰³; Mısır'da dünyanın ekseninde, dallarında Güneş Tanrısı Bennu'nun oturduğu anıtsal bir ağacın varlığına inanılmıştır¹⁰⁴. Benzer inanış Gılgamış'ın Tanrıça Siduri'nin yanında bulunduğu kutsal ağaç ile Sümer; altında "yıllar tanrıçası"nın oturduğu yedi budaklı ağaç ile de Altay efsanelerinde yer almıştır¹⁰⁵. Enok'un vizyonunda zirvesi taht gibi düz yüce dağın Tanrının, Sonsuz Kral'ın dünyaya iyilik etmeye ineceği zaman oturacağı yer, yanındaki güzel kokulu ağacın ise mahşer gününde adiller ve seçilmişlere sunulacak uzun ve sağlıklı yaşam bahşedecek hayat ağacı olduğu açıklanmıştır¹⁰⁶. Hristiyanlıkta da Adem ve Havva'yı yasak meyveyi yediklerinden dolayı yargılamaya gelen Tanrı, kerubların dört tekerlekli aracında oturur halde cennete inmiş, tahtı hayat ağacının tepesine yerleştirilmiştir¹⁰⁷.

Bu inanışların yanı sıra hayat ağacına kozmolojik anlam da yüklenmiş, evrenin merkezi olarak başı Tanrının bulunduğu gökyüzüne, gövdesi dünyaya, kökleri de yeraltına uzanarak evrenin üç katını birbirine bağladığı düşünülmüştür¹⁰⁸. Bu

⁹⁶ Folkard 1884, 10; D'Alviella 1894, 151.

⁹⁷ D'Alviella 1894, 154.

⁹⁸ Malan 1882, 42, Adem'in Tanrı tarafından kendilerine verilen inciri, "*başımıza ne getireceğini bilmediğimden yemeye korkuyorum*" sözleri de incire işaret etmektedir; Folkard 1884, 14-15; Wallis Budge 1886, 21, incir olarak belirtilmiştir; Ginzberg 1909, 75, çıplaklıklarını örtmeye çalışan Adem bitki yaprakları toplamaya başlamış, ancak incirden başka hiçbir ağaç buna izin vermemiştir. Çünkü incir yedikleri meyvenin kendisidir.

⁹⁹ Philpot 1897, 128.

¹⁰⁰ Philpot 1897, 4-5.

¹⁰¹ Philpot 1897, 11-12; Wünsche 1905, 1-2.

¹⁰² Philpot 1897, 111-112.

¹⁰³ Philpot 1897, 13.

¹⁰⁴ Philpot 1897, 117-118.

¹⁰⁵ Eliade 2003, 283.

¹⁰⁶ Charles 1893, 97-99 (Chap. xxiv-xxv); Wünsche 1905, 5; Knibb 1978, 113-114; Keskin 2011, 24. bölüm.

¹⁰⁷ Conybeare 1895, 226; Ginzberg 1909, 97; Horne 1917, 33-34.

¹⁰⁸ Eliade 2003, 296-297; Lücke 2004, 32; Smirnova 2006, 18; Kiriyaç 2007, 230-231.

anlamıyla Zoroastrianizm’de, dünyanın tüm sularının kaynağı olan, ruhlara ölümsüzlük ve kötülöklere karşı koruyucu güç veren “Beyaz Hom/Haoma” olarak adlandırılmıştır¹⁰⁹. Ayrıca yeniden doğuşun ve ebedi hayatın kaynağı olan Tanrı’nın da kozmik dünyada bir ağaç gibi tecelli ettiğine inanılmıştır¹¹⁰.

Mezopotamya kültürlerinin tasvir sanatında bu ağaçlar grifon, sfenks, tek boynuzlu atlar gibi mitolojik yaratıklar ve kartal başlı kanatlı cinlerin arasında yer almıştır. Ananas ya da kozalak gibi meyvesi olan ağacın tepesine yaratıcı güneş ve bereketli yeri sembolize eden kanatlı bir disk şeklindeki tanrı çifti oturtulmuş ya da sadece yedi yaprakla sonlandırılmıştır¹¹¹. Hezekiel’in vizyonunda yeniden inşa edilecek tapınağın duvarları çepeçevre iki kerub arasındaki hurma ağacı motifleriyle bezenmiştir¹¹².

Doğu kültürlerinin bu köklü hayat ağacı kültürü, Hristiyan dünyada da karşılığını bulmuş, İsa’nın gerileceği çarmıha ve ilk günahattan arınmaya uzanan “yaşam haçı” kültürüne evrilmiştir.

Erken Hristiyanlık dönemi yazınsal kaynaklarından anlaşıldığına göre¹¹³, din adamlarının çoğu dört koluyla haçı, gerçek hayat ağacı olarak kavramaya çalışmış; kıvrık dallı, meyveli haçlar cenneti, dünyayı ve aradaki boşluğu birbirine bağlayan tek unsur durumundaki hayat ağacıyla özdeşleştirilmiştir¹¹⁴. Kıvrık dallar, bitkiler, çeşitli meyveler vb. kompoze edilen haçlar da bu yazınsal düşüncelerin görsel sanata aktarılmasına aracılık etmiştir. Haç ve hayat ağacı Mesih’in zaferinin sembolü olarak tanımlanmış, buna bağlı olarak yapraklar, dallar, tomurcuklar, palmiye ağaçları, narlar ve üzüm gibi öğeler cennet bahçesinin Hristiyan unsurları olarak kabul edilmiştir¹¹⁵. Mezopotamya kültürlerinde İstar-Astarte de olduğu gibi¹¹⁶ ölümsüzlüğün sembolü olarak görülen kıvrık dallı büyük yapraklar arasında yükselen “bitki tanrısı”, bilinmeyen bir usta tarafından Hristiyanlığa adapte edilmiş, oradaki bitki tanrısı yerini burada sonsuz yaşamla ilişkilendirilen geniş yapraklı kıvrık dallar içindeki haça bırakmıştır¹¹⁷. Özellikle başlangıçta yeni inananlara, çarmıhta gerilen ama güçlü kalan bir Tanrı inancını sunmak zor olduğundan, Mesih’in kendisi yerine öteden beri insanların ölümsüzlükle bağ kurduğu asma-üzüm kompozisyonlu hayat ağacı fikri yaratılmış; tıpkı sıkılınca ölümsüz hale geldiği düşünülen üzüm suyu gibi, İsa da çarmıhta insanların günahları için kanını dökmüştür. Böylece nasıl ki kuşlar ve diğer hayvanlar bağlarda özgür ve keyifle dolaşıyorsa, İsa da inananlara cennet bahçesinde dolaşmanın yolunu açmıştır. Bu durumda İsa inancı bağ, İsa ise üzüm olarak görülmüştür. Bu nedenle erken dönem kompozisyonlarında yaşam haçı örnekleri daha çok asma dalları¹¹⁸, yapraklar ve haç kollarının ucunda küçük küreciklerle tasvir edilmiştir¹¹⁹. Zamanla bu anlayış, Kafkas dünyasında, özellikle Ermenistan’da 12.-14. yüzyıllarda, çiçek açan bitkilerle dolu klasik haçkarlarda yansımaları bulmuş, bunlar sadece haç olarak değil, bütün ortamın bereketi ve “Evrenin Ağacı” olarak anlaşılmıştır¹²⁰. Gerçek haçın bulunmasından sonra hayat ağacı sembolizmi daha da güçlenmiş, Konstantinus’un Kudüs’te Golgota Tepesi’ne diktirttiği haç, hacıların akınına

¹⁰⁹ Lücke 2004, 32.

¹¹⁰ Eliade 2003, 279.

¹¹¹ D’Alviella 1894, 142, pek çok kültürde, doğanın dışı yönü İstar, Astarte, Anat ve Tanin gibi isimlerle ağaç şeklinde sembolize edilmiştir; Philpot 1897, 6-7; Wünsche 1905, 2.

¹¹² Hezekiel 41: 17-26.

¹¹³ Flemming 1969, 89, Philo, Ignatius ve Kıbrıs kökenli bir şiir gibi; Lücke 2014, 34.

¹¹⁴ Flemming 1969, 90; Lücke 2014, 32.

¹¹⁵ Petrosyan 2001, 60-62; Lücke 2014, 32.

¹¹⁶ D’Alviella 1894, 201.

¹¹⁷ Flemming 1969, 90; Lücke 2014, 34.

¹¹⁸ Petrosyan 2011, 69-70.

¹¹⁹ Sheppard 1969, 66.

¹²⁰ Petrosyan 2008; Lücke 2014, 32.

uğramıştır. Bu durumuyla haç, dünyanın merkezindeki yaşam ağacı ve cennetin ortasındaki yaşam ağacı denklemine yol açmıştır¹²¹. Yeryüzü cennetinin bahçesi Aden'de yetişen ağaç ölüm, göksel cennette yetişen ağaç ise yaşamla eş tutulmuştur¹²². Bu bağlamda İsa yaşam, şeytan ise ölüm ağacı olarak nitelendirilmiştir¹²³.

Yaratılış kitabında, Aden'in ortasında biri yaşam, diğeri iyiyle kötüyü bilme ağacı olmak üzere iki ağacın bulunduğu, bilgelik ağacından meyvesinden tadan Adem ve Havva'nın yaşam ağacına dokunmalarının engellenmesi amacıyla cennetten kovuldukları bildirilmiştir;

8 RAB Tanrı doğuda, Aden'de bir bahçe dikti. Yarattığı Adem'i oraya koydu.

9 Bahçede iyi meyve veren türlü türlü güzel ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacı ile iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı¹²⁴.

....

22 Sonra şöyle dedi: "Adem iyiyle kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu. Şimdi yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli."

23 Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem'i Aden bahçesinden çıkardı.

24 Onu kovdu; yaşam ağacının yolunu denetlemek için Aden bahçesinin doğusuna Keruvar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi¹²⁵.

Esinlenme kitabında, Tanrının ve Kuzu'nun tahtı, yaşam suyu ve yaşam ağacı birlikte anılmıştır.

1 Melek bana, Tanrı'nın ve Kuzu'nun tahtından çıkan, billur gibi berrak olan yaşam suyu ırmağını gösterdi.

2 Kentin ana yolunun ortasında akan ırmağın iki tarafında, on iki çeşit meyve üreten ve her ay meyvesini veren yaşam ağacı bulunuyordu. Ağacın yaprakları ise ulusların şifası içindir.

3 Artık hiçbir lanet kalmayacak. Tanrı'nın ve Kuzu'nun tahtı kentin içinde olacak ve O'nun kulları kendisine tapınacak¹²⁶.

Enok'un kitabının farklı çevirilerinde hayat ağacı farklı özellikleriyle yer almış, birinde ağacın eşsiz kokusundan ve mahşer gününde seçilmişlere vaat edildiğinden, diğerinde ise muhteşem görüntüsünden bahsedilmiştir;

1. Oradan başka bir yere gittim ve gece gündüz sürekli yanan, ateşten yapılmış bir dağ dizisi gördüm. Ona doğru gittim ve hepsi birbirinden farklı olan yedi muhteşem dağ gördüm.

2. Taşlar parlak ve güzeldi. Görünüşleri muhteşem, yüzeyleri çok güzeldi. Birbiri üzerine kurulmuş üç tanesi doğuya, birbiri üzerine kurulmuş üç tanesi de güneye doğruydular. Derin ve

¹²¹ Lücke 2014, 32.

¹²² Sheppard 1969, 66.

¹²³ Danielou 1961, 40.

¹²⁴ Yaratılış 2: 7-9.

¹²⁵ Yaratılış 3: 22-24.

¹²⁶ Esinlenme 22: 1-3; Eliade 2003, 201.

dolambaçlı vadilerin hiçbiri birbiriyle birleşmiyordu. Yedinci dağ ortalarındaydı. Yüksekliği diğerlerinden daha fazlaydı ve bir taht gibi görünüyordu. Tahtın etrafı kokulu ağaçlarla çevriliydi.

3. Bu ağaçlardan biri kokusunu hiç bilmediğim bir ağaçtı. Oradaki hiçbir ağaca da benzemiyordu. Yaprağı, çiçeği ve kabuğu hiç kurumuyordu. Meyvesi güzeldi.

4. Hurmaya benziyordu. Dedim ki: “Ne kadar güzel bir ağaç. Bakması keyif verici, yaprakları hoş ve meyvesinin görünüşü güzel”. Yanımda olan, yüce ve şanlı melek Mikail bana yanıt verdi. Mikail onların yöneticisiydi.

5. Dedi ki: “Enok, bu ağacın kokusunu neden merak ediyorsun?”

6. Neden gerçeği öğrenmek istiyorsun?”

7. Ve ben Enok ona cevap verdim: “Her şeyi bilmek istiyorum ama özellikle bu ağacı.”

8. Cevap verdi: “Zirvesi Tanrı’nın tahtı gibi olan bu yüksek dağ, yüce ve ihtişamlı Tanrı’nın, Sonsuz Kral’ın, dünyayı iyilikle ziyaret etmeye ineceği zaman oturacağı yerdir.

9. Ve büyük yargı gününe kadar hiçbir insan bu güzel kokulu ağaca dokunamaz. Her şeyin karşılığı verildiğinde ve her şey ebediyen belirlendiğinde, bu ağaç adillere ve seçilmişlere verilecek. Meyvesi seçilmişlere hayat besini olacak. Kuzeye doğru kutsal bir yerde Yüce Kral’ın evine doğru ekilecek. O zaman adiller ve seçilmişler neşeye dolacak, mutlu olacak ve o yüce mekâna girecekler.

10. O ağacın kokusu onların kemiklerine işleyecek. Dünyada babalarınızın gibi uzun bir hayat yaşayacaklar. O günlerde hiçbir sıkıntı, hastalık, dert veya işkence onlara yaklaşmayacak.”

11. O anda Yüce Tanrı’yu, Sonsuz Kral’ı kutsadım, çünkü bu ağacı aziz insanlar için O hazırlamıştı ve onlara verecekti¹²⁷.

3 Ve ortasında, Tanrı’nın buraya (üçüncü cennet bahçesi) geldiğinde dinlendiği hayat ağacı vardı. Bu ağacı mükemmelliği ve güzel kokusu ile tanımlamak mümkün değildir.

4 ve yaratılmış her şeyden daha güzeldir. Her yanı altın gibi, kıpkırmızı ve ateş gibi şeffaf görünümlüdür ve her şeyin üzerini kaplar.

5 ve bahçede onun kökünden, bal, süt, yağ ve şarap halinde dört ırmak akar. Ve dört yöne yumuşak hatlar çizerek ilerler¹²⁸.

Süleyman Peygamber’in Özdeyişler kitabında bilgelik ve iyi işler hayat ağacının meyvesine benzetilmiştir.

*18 Bilgelik yaşam ağacıdır ona sarılanlara,
Ne mutlu ona sınıksız tutunanlara¹²⁹!*

¹²⁷ Charles 1893, 97-99 (Chap. xxiv-xxv); Wünsche 1905, 5; Knibb 1978, 113-114; Keskin 2011, 24. bölüm.

¹²⁸ Charles – Morfill 1896, 7-8 (Chap. 8: 1-5); Ginzberg 1909, 131-132.

30 Doğru kişinin işleri yaşam ağacının meyvesine benzer,
Bilge kişi insanları kazanır¹³⁰.

Erken Hristiyanlık döneminde, Azize Agnes'in iki ağaç arasında orons duruşunda betimlendiği altın yaldızlı cam bir tabakta (4. yüzyıl) olduğu gibi, kilisenin zaferi ve cenneti dolduran ağaçlar, olasılıkla iyiliği ve kötülü bilme ağaçları yoğun bir şekilde tasvir edilmiştir¹³¹.

Kilise, kutsal kitaplarda geçen bu öğretiler bağlamında, ilk günlerinden itibaren günah ve kurtuluş arasında paralellik kurmaya çalışmış, İsa yeni Adem, Meryem ise yeni Havva kabul edilerek günahın işlendiği ağaç, günahlardan kurtulmayı sağlayan haça dönüşmüştür¹³². Bazı teologlar ve din tarihçileri gerçek haçın Aden'den, Adem ile Havva'nın meyvesini yemelerinin yasaklandığı ağaçtan getirildiğine¹³³, ancak İsa'nın kanı ile kaplandığı için çürümez hale geldiğine ve kurtuluş ile cennetin sembolü olduğuna dair düşünceler ileri sürmüştür¹³⁴ haçı, hayat ağacıyla bağlantılı görmüşlerdir¹³⁵. Bu durum Hristiyanlıkta aslında ilk günahı işleyen Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasıyla başlayan, Şit/Seth, Nuh, Sam, İbrahim, Musa, Davud, Süleyman ve Saba Melikesi Belkıs gibi pek çok figürün karıştığı, İsa'nın gerildiği çarmıha kadar uzanan ve ilk gūnahtan arınmayla sonuçlanan uzun bir sürece konu olmuştur. Üzerinde çok sayıda araştırma yapılan konu temelini, *Eski ve Yeni Ahit, Nicodomus İncili ile Adem ve Havva'nın Yaşamı, Musa'nın Apokalipsi, Musa'nın Vahyi gibi çeşitli yazınların Etiopik, Ermeni, Yunan ve Batı dillerindeki çevirileri ve yorumları vb. anlatımlardan almıştır*¹³⁶.

Bilindiği üzere hikâyenin başlangıcında Tanrı, Dünya'nın doğu tarafında, okyanusun ötesinde, Eden Dağı'nda bin bir çeşit meyveli ağaçla donattığı bir cennet bahçesi yapmış, bilgelik ağacına dokunmamaları şartı ile Adem ve Havva'yı oraya yerleştirmiştir. Adem'e secde etmediği için cezalandırılan şeytan, onların cennette mutlu bir şekilde yaşadıklarını görünce yılan kılığına girerek Havva'yı kandırmış, Havva da Adem'i ikna ederek yasaklanmış meyveyi yemişlerdir. Bunun üzerine Tanrı, hem aralarındaki antlaşmayı bozarak kendisine itaat etmemeleri hem de hayat ağacının meyvesinden uzak tutmak amacıyla çifti cennetten kovmuştur. İsa'nın çarmıhının yapılacağı ağacın cennetten çıkarılması da bu olayla gündeme gelmiştir ve çeşitli versiyonları söz konusudur.

Adem cennetten çıkarken bilgelik ağacından bir dal kesmiş ya da bazı tohumlar almıştır. Ağacın dalından/tohumlardan büyüyen ağaçtan Musa'nın asası yapılmış, İsa'nın çarmıhının yapımına kadar ağaç/asa nesilden nesile aktarılmıştır¹³⁷.

¹²⁹ Özdeyişler 3: 18.

¹³⁰ Özdeyişler 11: 30.

¹³¹ Tabak Vatikan Müzesi'nde korunmaktadır; Leclercq 1907, 2700.

¹³² Mussafia 1869, 165.

¹³³ Eliade 2003, 125; Fallon 2009, ii; Baert 2012, 3-4.

¹³⁴ Sheppard 1969, 66.

¹³⁵ Fallon 2009, 11.

¹³⁶ Fallon 2009, 11.

¹³⁷ Wallis-Budge 1886, 19, 24; Ginzberg 1909, 83, yaratılan Harun'un asasıdır; Levi 1914, 148-151, Sefer Zorababel kitabında, Tanrı asayı, üç büyük savaşta kurtarıcı ve zafer getirici olarak Ammiel'in oğlu Menahim'in annesi Hefsi-Bah'a vermiştir. Asa Naftali'nin kenti Raccat'a saklanmıştır. Bu Adem'e, Musa'ya, Yeşu'ya ve Davud'a verilen asadır. Harun'un toplanma çadırında çiçeklenmiş ve Eleazar'ın oğlu Eliyah tarafından Raccat'ta saklanmıştır. Orada Yusuf'un oğlu Efraim'in soyundan inen Hoşiel'in oğlu Nehemya da gizlenmiştir; Kay 1993, 292; Musa cennete gider ve hayat ağacından kestiği daldan kendisine asa yapar; Reeves 2005, 187-192, Asa, yaratılışın ilk haftasında, Şabat gününün arifesinde, alacakaranlıkta yaratılmıştır. Adem cennetten kovulunca asayı yanına almış ve onu toprağı sürmek için kullanmıştır. Asa sonunda Nuh'a gelmiş, o oğlu Şit'e ve onun soyundan inenlere miras bırakmıştır. Asa sonra İbrahim Peygamber'in eline geçmiş, İbrahim tüm varlığını oğlu İshak'a devrettiği için asa da onun payına düşmüştür. Yakup Paddan Aram'a kaçarken asayı yanında götürmüş ve dönüşte de yanına almıştır. Mısır'a gittiğinde ise oğlu Yusuf'a hediye etmiştir. Yusuf'un

Cennetten kovulurken Adem, Tanrının rahmetine kavuşmak/hayat ağacının meyvesinden tatmak ve merhamet yağını elde etmek için yalvarmış ancak Tanrı, dileğinin zamanın sonunda gerçekleşeceğini söylemiştir. Fakat yine de merhamete gelerek onlara cennetin kokusunu içeren safran, Hint sümbülü, Hint kamışı ve tarçın ile yiyeceklerini üretebilecekleri bazı tohumlar vermiştir¹³⁸. Sonra onlara cennetin aşağısında, batı tarafta bulunan Hazinele Mağarası'na yerleşmelerini emretmiş¹³⁹ ve emirlerine uymadıkları için vücutlarına yedi ağrıyı musallat edeceğini söylemiştir. Yeni yaşamlarına adapte olamayan çift affedilerek cennetteki mutlu yaşamlarına dönmek amacıyla Tanrıya sürekli yalvarmış, yakarışları kabul edilmeyince cennetten kendilerini teselli edecek bir şeylerin verilmesini talep etmişlerdir. Bunun üzerine Tanrının emriyle Mikhael mağaraya ışık saçacak altın çubuklar; Gabriel cennetten güzel kokan tütsü; Rafael de mür getirerek Adem'e teslim etmişlerdir (daha sonra üç müneccimler de İsa'ya aynı hediyeleri sunmuştur). Tanrı altının onun krallığını, tütsünün/sığılanın kutsallığını, mürün de acılarını ve ölümünü temsil ettiğini belirtmiştir¹⁴⁰. Adem altını güneye, tütsüyü doğuya, mürü de batıya yerleştirerek mağarayı kutsamış ve orayı kendileri için dua evi haline getirmiştir¹⁴¹.

Cennetten kovuluşlarının 43. gününde Tanrıdan yiyecek isteyen çifte iki incir gönderilmiş, Adem ve Havva ise ille de hayat ağacının meyvesinde ve ağacın altından akan ölümsüzlük suyunda ısrar etmişlerdir. Ancak Tanrı bu meyvenin, 5500 yıl sonra kendilerine ve onların neslinden inen salih kişilere verileceğini¹⁴²; yine aradıkları yaşam suyunun *"bugün değil; dünyanın sonu geldiğinde, cehenneme indiğimde, pirinç kapıları kırdığımda ve demir krallığını parçalara ayırdığımda, senin ve doğruların ruhlarını kurtarıp bahçemde dinlenmenize izin verdiğimde verilecek. Ama o gün Golgota'da kanımı başına dökeceğim, o gün benim kanım sana yaşam suyu olacak, sadece sana değil, senden türeyen ve bana inanan salih ruhlara da olacak"* demiştir¹⁴³. Adem'den 5500 yıl sonra İsa Mesih gönderilmiş, o Ürdün Nehri'nde vaftiz edilerek cennetteki hayat ağacının yağı ile kutsanmıştır¹⁴⁴. Böylece hayat ağacı, yaşam suyu, Golgota Tepesi, çarmıh üzerinde kendini feda etme ve ilk günahın temizlenmesi arasında bağ oluşturulmuştur.

Bundan sonra merhamet yağının istenmesi ve yerine çarmıhın yapılacağı ağacın tohumlarının ya da bir dalının verilmesi hikâyesinin versiyonları gelmektedir¹⁴⁵.

ölümünden sonra hizmetinde bulunan Mısırlı bir yetkili asayı devralmıştır. Daha sonra Midyanlı rahip Rehuel/Yitro'nun mülküne geçmiştir. Rahip Mısır'dan ayrıldığı zaman asayı yanına almış ve bahçesinin ortasına dikmiştir. Üzerinde Tanrı'nın söylenmesi yasak isminin yazılı olduğu asayı yerinden çıkararak Musa, Yitro'nun kızı Zippora ile evlenme şansını da elde etmiştir. Diğer bir anlatıda da Eden'den Adem'e verilen asa ondan Enok'a, Enok'tan, Nuh'a, Nuh'tan Sam'a, Sam'dan İbrahim'e, ondan İshak'a Yakub'a ve Yusuf'a geçmiştir. Yusuf'un ölümüyle malları firavunun sarayına taşınmış, asayı fark eden Rahip Yitro alarak bahçesine dikmiştir; s. 193'te, Yitro, Musa'ya mağarada sakladığı asayı almasını, cennetteki bir ağaçtan yapılan bu asanın Adem, Şit/Seth, Enok/İdris, Nuh, Hüd, Salih, İbrahim, İsmail, İshak ve Yakup aracılığıyla kendisine ulaştığını ve düşmanları üzerine zafer kazanmak için elinden hiç bırakmamasını söylemiştir; Fallon 2009, 4, 11.

¹³⁸ Mussafia 1868, 180-181; Meyer 1878, 193, 231-237, 249; Gubernatis 1878, 10-13; Folkard 1884, 17-19; Napier 1894, xxxi-xxxii; Conybeare 1895, 220-223; Ginzberg 1909, 82; Charles 1913, Chapter 5-13; Horne 1917, 19-24, 29-30, 36; James 1924, 125, Chapter III (XIX); Sheppard 1969, 66; Eliade 2003, 291-292; Fallon 2009, 6-7; 9; 23-25, 30-31; 32-34; Baert 2012, 1-2, 8-9, 22.

¹³⁹ Malan 1882, 2.

¹⁴⁰ Malan 1882, 31-33.

¹⁴¹ Malan 1882, 35; Wallis-Budge 1927, 41.

¹⁴² Malan 1882, 41; Ginzberg 1909, 81.

¹⁴³ Malan 1882, 44-45.

¹⁴⁴ Baert 2012, 14.

¹⁴⁵ Mussafia 1869, 172; Baert 2012, 15, Ölümü yaklaşan Adem, oğlu Şit'i, kokusunu özlediği bilgelik ağacından bir parça istemek üzere cennete göndermiştir. Şit, ağaçtan verilen dalı Adem'e koklatmış ve Adem'in ölümünden sonra da dalı dikmiştir; Gubernatis 1878, 7-8. Eski bir Rus hikâyesine göre, Hayatının sonuna ulaşan Adem, Tanrının önünde güçlü ve ölümsüz olmakla övünmüştür. Bunun

932 yaşına kadar Hebron'da yaşayan Âdem ağırlı ölümcül bir hastalığa yakalanmış, oğlu Şit'i tek başına ya da Havva'yla birlikte cennetten kovulurken Tanrı tarafından kendisine vaat edilen merhamet yağını istemek üzere cenneti bekleyen meleğe göndermiştir. Yolda Havva'nın günahlarının bedeli olarak bir canavar/yılan Şit'e saldırmış, Şit'in yüzünde Tanrının yansımasını görünce deliğine dönmüştür. Bastıkları yerden ot bitmediği için, Adem ve Havva'nın ayak izlerini takip ederek kolaylıkla cennete ulaşan Şit, Adem'in dileğini kapıyı bekleyen meleğe iletmiştir. Tanrı ona/onlara Başmelek Mikhael'i göndermiş, Mikhael merhamet yağının zamanın sonu geldiğinde inançlı ruhlara dağıtılacağını, Adem'in de üç gün sonra öleceğini ve ruhu çıkarırken yaşayacağı olaylara onların tanıklık edeceğini belirtmiştir. Bununla birlikte melek, Şit'in üç kez cennete bakmasına izin vermiş; Şit ilk bakışında Pişon, Gihon, Dicle ve Fırat'ın doğduğu kaynağı ve onun üzerinde dikili olan hayat ağacını; ikincisinde ağacın gövdesine dolanmış yılanı; üçüncüsünde de başı gökyüzüne, kökleri yeraltına uzanan ağacın tepesinde yeni doğmuş ağlayan bir bebeği (İsa), köklerinde ise Habil'in ruhunu görmüştür. Melek gördüklerinin merhametin yağı olacak İsa'nın gelişini müjdelediğini söyleyerek Adem ve Havva'nın yedikleri meyvenin üç tohumunu vermiş ve bunları üç gün sonra ölecek olan Adem'in dilinin üstüne yerleştirmesini tembihlemiştir. Bu tohumların Baba'nın azametinin göstergesi olarak bir sedir, Oğul'un kokusundan hatırlanabileceği bir servi ve bol tohumlarıyla Kutsal Ruh'u temsil edecek çam ağacı olacaklarını eklemiştir. Adem'in ölümüyle Şit, söylendiği gibi tohumları babasının ağzına yerleştirmiş ve bunlar üç fide haline gelmiştir¹⁴⁶. Ya da cennetin koruyucu

üzerine Tanrı gururu yüzünden baş ağrısına yakalanacağını, ellerinin ve ayaklarının artık ona hizmet etmeyeceğini ve öleceğini söylemiştir. Adem bu sözlere inanmamış, ancak hastalıklar baş göstermeye başlayınca aceleyle oğlunu, dünyevi cennetteki altın elmayı almaya göndermiştir. Ancak Şit elma yerine, Adem'in meyvesini yediği için cennetten kovulduğu ağaçtan bir dal getirmiş; Adem bu dalı üç parçaya bölmüş ve üç daire yaparak başının etrafına yerleştirmiştir. Adem'in başının ağrısı geçmiş fakat hemen can vermiştir. Bunun üzerine yere dikilen ağaç biri servi, biri sedir ve biri üç kez kutsanmış ağaç olmak üzere üç metre büyümüştür.

¹⁴⁶ Konuya açıklık getirmek amacıyla, sunulan kaynaklardaki bilgiler, anlatımında bir araya getirilmiştir. Mussafia 1868, 168, 180-184, 177'de farklı kaynaklarda ağaçların türleri ve haçın hangisinden yapıldığı konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bazıları zeytin, bazıları da servi ağacından söz etmiştir. Üçlü birliği sembolize etmek üzere sedir, servi, zeytin ya da sedir, servi, çam; dört ağaç olduğunda ise palmye, sedir, servi, zeytin ağacıdır; Meyer 1878, 193-194, 196-197, 231-237, 249, Şit annesi ile birlikte gitmiştir ve yolda yılan tarafından ısırılmıştır; Gubernatis, 1878: 10-13, üçüncü bakışta ağacın tepesindeki bebek anlatımı; 15, iki Alman versiyonu söz konusudur. Birincisinde Havva ve oğlu Şit cennete birlikte giderler, yolda yılanla karşılaşılır, Başmelek Mikhael'den zeytin dalı alarak Adem'in mezarına dikerler; ikincisinde ise ilkinde bazı detayların eklendiği görülür. Havva'nın ölümünden sonra Şit cennete döner, bu kez yılan yerine, elinde Havva'nın ısırıldığı elmanın yarısının asılı bulunduğu bir dal tutan Kerub ile karşılaşır. Kerub dalı Şit'e verir ve hem dala hem de Adem'in mezarı üzerine dikilen zeytin ağacına iyi bakmasını tembihler. Çünkü bu iki ağaç bir gün insanların kurtuluşunun araçları olacaktır. Şit dalı ölüncüye kadar iyi bir şekilde korur ve Nuh'un eline ulaşınca kadar salih insanlara teslim eder. Nuh dalı kendisiyle birlikte gemiye alır. Tufan'ın son bulmasıyla Nuh, güvercini, Adem'in mezarı üzerindeki zeytin ağacından dal getirmek üzere güvercini gönderir. Nuh bu iki dala insanlığın kurtuluşu için çok iyi bakar; Folkard 1884, 17-19, episodun çeşitli versiyonları sunulur; Napier 1894, xxxi-xxxii; Conybeare 1895, 220-230; Şit ile birlikte Havva da gitmiş, yolda Havva'nın günahlarının bedeli olarak bir canavar Şit'e saldırmış, Şit'de Tanrının imajını gören canavar deliğine dönmüştür. Cennet kapısına geldiklerinde Tanrı onlara Başmelek Mikael'i göndermiş, Mikhael merhamet yağının zamanın sonu geldiğinde inançlı ruhlara dağıtılacağını, Adem'in de üç gün sonra öleceğini ve ruhu çıkarırken yaşayacağı olaylara onların tanıklık edeceğini belirtmiştir; 228-229'da onları yargılamaya gelen Tanrı ise cennetten kovulacaklarını, Adem'in cennetten çıkmadan önce yemeyi talep ettiği ölümsüzlük meyvesinin kötülüklerden uzak durmaları halinde, diriliş gününde verileceğini söylemiştir. Ayrıca yine Adem'in Tanrıya sunu yapmak üzere melekten talep ettiği cennetteki bazı kokulu bitkilerden safran, Hint sümbülü, Hint kamışı ve tarçın Tanrının izniyle verilmiştir; Charles 1913, Chapter 5-13; James 1924, 125, Chapter iii (xix), merhamet yağı, 5500 yıl sonra zamanın sonunda Adem ve diğer ölmüşler İsa tarafından diriltiği Ürdün Nehri'nde vaftiz edilince verilecektir; Sheppard 1969, 66, ağaçlardan birisi zeytin ağacıdır; Eliade 2003, 291-292; Fallon 2009: farklı versiyonları tartışmıştır. 6-7; 9; 23-25, tohumlardan büyüyecek ağaçların özellikleri; 30-31; 32-34; Baert 2012, 1-2, 8-9, bebek, kuru iken yeşillenen ağacın üzerinde ağlamaktadır.

meleği, yağın zamanı olmadığını söyleyerek zeytin, sedir ve servi ağacından birer dal vermiş, bunlar büyüdüğünde zeytinden yağ üretilip babasına sürerse iyileşeceğini belirtmiştir¹⁴⁷.

Adem'in bedeninin gömülmesi episodunu ekseninde de haç, Golgota Tepesi, orijinal günahın işlenmesine yol açan ağaç ile daha sonra bu günahın kurtuluşun sağlanacağı haç ağacı arasında doğrudan tipolojik bir bağlantı kurulmuştur¹⁴⁸.

Adem Şit'e, cesedini Tanrı tarafından cennet bahçesinden bahşedilen altın, mür ve tütsünün bulunduğu yaşadıkları Hazineler Mağarası'nda bırakmasını, tufan olduğu zaman bu kutsal hediyelerle birlikte bedeninin gemiye alınacağını, tufan bittikten sonra da dünyanın merkezine gömüleceğini bildirmiş, Tanrının oraya gelerek soyundan inen tüm inançlılarla birlikte kendini kurtaracağını söylemiştir. Bunun üzerine Şit Adem ölünce onu çeşitli baharatlarla mumyalayarak tütsünün yanına, mağaranın doğu tarafına bırakmıştır¹⁴⁹.

Adem ve Havva'nın ölümünden sonra, Adem'in tavsiyesi üzerine Şit, karışmalarını önlemek amacıyla çocuklarını Kabil'in çocuklarından ayırmış, kendisi babası Adem'e yakın olmak için Hazineler Mağarası'nın bulunduğu kuzeydeki tepeye, Kabil ise batıya, Habil'i öldürdüğü yerin aşağısına yerleşmiştir. Kabil soyundan Genun, Şit soyundan Jared zamanında, iki soyun çocukları birbirine karışmış, kötülük yayılmaya başlamıştır. Ölümü yaklaştığında Jared büyük oğlu Enok'u, onun oğlu Metuselah'i, onun oğlu Lamek'i ve onun oğlu Nuh'u yanına çağırarak çocuklarımız Kabil'in soyuna karışıp günah işlediği için Tanrı sizi bu kutsal dağda bırakmayacaktır, sizi bilmediğiniz bir ülkeye götürecektir demiş ve o zaman geldiğinde, Nuh'a altın, tütsü ve mürden oluşan üç kutsal emanetle birlikte Adem'in bedenini gemiye yüklemesini vasiyet etmiştir. Tufandan sonra da Nuh'un oğlu Sam tarafından, kurtuluşun onu/Adem'i bulacağı dünyanın merkezine gömüleceğini bildirmiştir¹⁵⁰. Metuselah da ölüm zamanı yaklaşınca vasiyeti Nuh'a hatırlatmıştır. Gün gelip de geminin inşası bittiği zaman, Tanrı üç kutsal hediyeyle birlikte Adem'in bedeninin gemiye taşınmasını emretmiş; Nuh yardım almaksızın Adem'in bedenini, Sam altını, Ham tütsüyü, Yafet de mürü gemiye götürerek Tanrının dilediği gibi geminin üçüncü katının doğu kısmına yerleştirmişlerdir¹⁵¹.

Nuh da ölümünün yaklaştığını anlayınca ilk oğlu Sam'a atalarının vasiyetini aktarmış, kendi soyundan dahi kimsenin bilmesine, görmesine izin vermeden, gemiden Adem'in bedenini çıkararak iyi bir şekilde hazırlanmış tabuta koymasını, yanına yolda yemeleri ve içmeleri için ekmek-şarap almasını tembihlemiştir. Ona, Tanrı tarafından tüm yaratılmışlar içinden Tanrı ve Adem'in önünde ibadet etmesi için yüksek rahip olarak seçilen Melkisedek ile dünyanın merkezine geldiklerinde Adem'in nereye gömüleceğini gösterecek bir meleğin eşlik edeceğini, Tanrının bu

¹⁴⁷ Gubernatis 1878, 8, dn. 2.

¹⁴⁸ Fallon 2009, 12, bu bağlantı ilk kez Honorius of Autun'un *De Imagine Mundi* adı eserinde ortaya konmuştur. Adem, melek tarafından Calvary/Golgota Tepesi'ne gömülmüş ve ağzına melek tarafından, haçın yapılacağı kutsal ağaca dönüşecek olan, bilgelik ağacının bir tohumu ekilmiştir.

¹⁴⁹ Malan 1882, 115-118; Meyer 1878, 194; Conybeare 1895, 232-233, Ginzberg 1909, 99-100, Tanrının emriyle, diriliş gününe kadar Başmelek Mikhael tarafından dünyevi cennetin üçüncü katına yerleştirilmiştir; Horne 1917, 25, 39-42; Adem'in bedeni dünyanın ortasında kurtuluşa ereceği güne kadar Havva ve Habil'in bedenleriyle birlikte Tanrının emriyle, Mikhael tarafından yersel cennetin ikinci katına yerleştirilmiştir; Stone 1966, 286, Tanrı Şit'e ikisinin cesedinin de Nuh zamanında gemiye alınacağı kadar toprağa gömülmesini emretmiştir; 291, bazı kaynaklarda Adem ve Havva'nın Hebron'da iki mezara gömüldüğü belirtilmiştir; Sheppard 1969, 66, Adem, Hebron Vadisi'ndeki Tabor Dağı'na gömülmüştür; Lücke 2014, 31, Nuh, Adem'in bedenini Sam'a vermiş, o da Adem'i, İsa'nın çarmıha gerileceği Golgota Tepesi'ne, Havva'yı ise Beytullahim'de İsa'nın doğduğu mağaraya defnetmiştir.

¹⁵⁰ Malan 1882, 118, 133-140; Ginzberg 1909, 152, Kabil, Habil'i öldürdüğü yer olan Damascus'a yerleşmiştir.

¹⁵¹ Malan 1882, 115, 150-153.

yeri tüm insanlığın kurtuluş yeri olarak seçtiğini söylemiştir¹⁵². Yolda giderlerken Melkisedek “*gideceğimiz yerde, benim vücudumun uzanacağı yerde, Tanrının sözü yere inecek, acı ve çarmıha gerilme olacak, başımın tacı onun kanıyla vaftiz edilecek, sonra benim kurtuluşum gerçekleşecek, krallığım restore edilecek, rahipliğim ve kehanet gücüm geri verilecek*” sözlerini işitmiştir. Melek hep onlarla birlikte olmuş ve o yere geldikleri zaman, onlardan önce giderek eşiğin üzerindeki tabutu tek başına indirmiştir. Tabut kayalara çarpınca kaya ikiye ayrılmış, Melkisedek ve Sam mezar yerinin burası olduğunu anlamıştır. Sonra melek “*bakın Adem babamızın cesedi geldi*” diye bağırarak cennete yükselmiştir¹⁵³.

Adem’in ağzına yerleştirilen tohumlardan büyüyen üç ağaç önce Musa tarafından dünyanın merkezi olarak kabul gören Tabor/Horeb Dağı’na, sonra da Tanrıdan gelen emirle Davud tarafından yine dünyanın merkezi olarak düşünülen Kudüs’e dikilmiştir. Yıllar sonra tek bir ağaca dönüşen ağaçtan İsa’nın çarmıhı yapılmıştır¹⁵⁴. Dünya’nın merkezinde çarmıha gerilen İsa’nın kanı, çarmıhın altında gömülü bulunan Adem’in kafatasına akararak onu vaftiz etmiş böylece Adem ilk günahından kurtulmuştur¹⁵⁵. Golgota da Mesih’in kurtuluşuyla yeni Adem’in çarmıhtaki son halini alan dünyanın yaratılışının başlangıç noktası olmuştur¹⁵⁶.

¹⁵² Malan 1882, 160-162, 164-171, 165’te ayrıca Başmelek Mikhael, Melkisedek’e görünerek Tanrının onun Adem’in bedenine eşlik etmesini emrettiği mesajını iletmiştir; Lücke 2014, 31.

¹⁵³ Malan 1882, 149, 169; Wallis-Budge 1927, 74-78.

¹⁵⁴ Mussafia 1868, 180-184, 177, farklı kaynaklarda ağaçların türleri ve haçın hangisinden yapıldığı konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bazıları zeytin, bazıları da servi ağacından söz etmiştir. Üçlü birliği sembolize etmek üzere sedir, servi, zeytin ya da sedir, servi, çam; dört ağaç olduğunda ise palmiye, sedir, servi, zeytin ağacıdır; Gubernatis 1878, 8-12 ve Folkard 1884, 17-19, zeytin, sedir, çam; Napier 1894, xxxi-xxxii; Eliade 2003, 291; Fallon 2009, 10, 22, 24, (tohumlardan büyüyecek ağaçların özellikleri; 30-31; 32-34); Baert 2012, 2.

¹⁵⁵ O’Gorman 1997, 116, Adem’in ağzına ekilen tohumdan yetişen ağaçtan İsa’nın çarmıhı yapılı ve düşüşten kefarete ilerleyen yolu oluşturur, 131, Adem İsa’nın cehenneme inmesiyle kurtulur ve gökyüzüne alınır; Eliade 2003, 291-292; Fallon 2009, 9; Lücke 2014, 31; Konuyla ilgili versiyonlar şu şekildedir: Musa, Kızıl Deniz’i geçtikten sonra Hebron Vadisi’nde uzanmış yataarken başının arkasında ve iki yanında; servi, sedir ve çam olmak üzere birer ağaç görmüş (Adem’in ağzında üç ağaç), ağaçlar nereye giderse Musa’yı takip etmiştir. Hellim’de ortaya çıkan ağaçlarda Servi/Baba-Sedir/Oğul-Çam/Kutsal Ruh şeklinde kutsal üçlünün varlığını sezinleyen Musa onları kırk yıl yanında taşımış ve yaptığı asa ile kayadan su çıkarması gibi mucizeler yaratmıştır. Sonra da öldüğü Moab topraklarına dikmiştir (Napier 1894, xiv-xv, xx-xxi, xxxii; Fallon 2009, 15, 30, 80-81; Baert 2012, 2); Bogomil doktrinine göre Musa ile bağlantılı bir versiyonda, İsa’nın gerileceği çarmıhta kullanılmak şartıyla Şeytan Musa’ya üç odun parçası vermiş, Musa bu odundan yaptığı asa ile hem Kızıldeniz’i ikiye ayırmış hem de Refidim’deki taştan su çıkarmıştır (Fallon 2009, 15-16); Ağaç, Davud’un zamanına kadar dikildiği yerde kalmış, bir melek tarafından Davud’a kutsal üçlünün sembolü olan ağacı Moab topraklarından alması emredilmiştir. Yolda mucizeler gerçekleştirerek Kudüs’e dönen Davud, ağacı bahçesindeki çeşmenin yanına bırakmış, fakat ağaç sabaha kadar o kadar kök salmıştır ki, Davud bahçenin sınırlarını genişletmek zorunda kalmıştır (Napier 1894, xv-xv, xx-xxii; Fallon 2009: 22, 81-83; Baert 2012, 2); Süleyman Peygamber ağaçları keserek tapınağın inşasında kullanmak istemiş, ancak ağaçlar sürekli ölçülerini değiştirerek tapınakta kullanılmalarını engellemiştir. Bunun üzerine Süleyman onlardan ya Kedron Nehri’nin üzerine bir köprü ya da tapınağı ziyaret edeceklerin oturacağı kürsü yapmaya kara vermiştir. Ancak Saba Melikesi ya Süleyman’la karşılaştığı köprüden geçmeyi istemeyerek ya da kürsüye oturmayı reddederek üç kez kutsanmış bu ağaçta İsa’nın çarmıha gerileceği kehanetini haykırmıştır. Böylece, ağacın çarmıhın yapımında kullanılacağı kehanetini ilk olarak melike ortaya atmıştır. Süleyman, ağacı doğuda yüksek bir yere kaldırarak etrafını, daha sonra Yahuda İskoryot’a ihanetinin bedeli olarak ödenecek 30 gümüş sikkeyle süslemiş veya İsa’nın gerileceği çarmıhın yapımında kullanılacağı güne kadar kalacağı *Piscina Probatica* isimli küçük göle atmıştır (Mussafia 1869, 169, 178-179, 182-184; Gubernatis 1878, 14-15; Folkard 1884, 20; Napier 1894, xvii-xviii, xxii; Fallon 2009, 83-84; Baert 2012, 2, 6-7); Diğer bir versiyonda ise kehanet Maksilla/Sbylla isimli bir fahişeye ilişkilendirilmiştir. Süleyman Peygamber ağaçtan bir kirişi mabedin içine yerleştirmiş, Maksilla/Sbylla adlı bir kadın yanlışlıkla bunun önüne oturunca ağaçtan yükselen alev kadının elbiselerini tutuşturmuştur. Kadın bunun üzerine “*kurtuluşumuzu sağlayacak İsa bu ağaçta asılacak*” diye bağırarak, ondan İsa’nın adını duyan Yahudiler kadını hapsederek öldürünceye kadar dövmüşlerdir. O gün geldiğinde Kayafa üç yüz adamı tapınağa göndererek haçın kutsal ağaçtan yapılmasını emretmiş, yapılan haç, İsa tarafından tapınaktan taşınmıştır. Çarmıha germe işleminden sonra haç öğleden akşama kadar çiçek açmıştır. Arametealı Yusuf İsa’nın bedeniyle birlikte haç da

Adem'den başlayarak uzunca bir yol kat eden kutsal ağaç, sonunda İsa'nın gerileceği çarmıhın yapımında kullanılmış ve ebedi kurtuluşun aracı haline gelmiştir. Hristiyanlık dünyasında önemli bir yer tutan “yaşam haçı” sembolü de böylece ortaya çıkmıştır. Gürcistan'da da benimsenen bu sembole ayrıca İsa'nın khitonunun Gürcistan'a getirilmesi kıssası da kaynaklık etmiştir. Anlatıma göre, İsa yargılanacağı zaman, Yahudiler dünyanın dört bir yanındaki Yahudi alimlere haber salarak Kudüs'e çağırılmışlardır. Davete Gürcistan'dan Elioiz icabet etmiş, Kurtarıcının çarmıha gerilmesi kararının sonucunda kura atma yöntemiyle paylaşılan giysilerinden khitonu Elioiz'un payına düşmüştür. Elioiz khitonu Gürcistan'a getirmiş ve Mtsheta kentinde bir yere gömmüştür. Giysinın üzerinden, İsa'nın bedenini bu dünyada bıraktığı kutsallığının işareti olan ağaç büyümüştür. O ağaç kesilerek Mtsheta'daki Svetitshoveli Kilisesi'ne sütun yapılmak istenmiştir. Birkaç kez yerine dönen sütun, Azize Nino'nun dualarıyla kilisedeki yerinde kalmış, bu nedenle “yaşayan sütun” adını almıştır. Bu sütun, insanların kurtuluşu için dünyada yeniden yeşeren cennetteki hayat ağacının görüntüsü olarak kutsanmıştır¹⁵⁷.

Bununla birlikte MÖ 5. yüzyıldan beri, merkezinde bir ocağın ve sütunun bulunduğu oval biçimli konutlar da hayat ağacı ile bağlantılı görülmüştür. Ocağın yakınında göğe yükselen merkezdeki sütun cennetteki hayat ağacı olarak algılanmıştır. Adem ölümsüzlüğe ulaşacağı cennetteki hayat ağacının meyvesinden tadamamıştır ve bu meyveyi beklemiştir, onun soyundan gelenler de bu meyveyi beklemektedir. Takdiri ilahi ile bir melek, bu ağacın bir dalını Lut'a vermiştir. İsa'nın gerildiği çarmıh, bu daldan büyüyen ağaçtan yapılmıştır. Çarmıhtaki yaralı İsa'nın bedeninden akan kan ve su “hayat veren su” ya da “yaşam suyu” ile özdeşleştirilmiştir. Calvary'deki hayat ağacı İncil'de hayat ağacına, meyvesini İsa olarak veren Calvary haçına dönüşmüştür¹⁵⁸.

Tüm bu uzun geçmiş ve mitolojik örgeler, sanatta uygulanan haç motifinin çeşitlemelerine temel oluşturmuştur.

almak istemiş fakat Yahudiler iki hırsızın haçıyla birlikte gizlice gömmüştür. Helena gerçek haçı bulmaya geldiğinde, bir ölüyü diriltmesiyle gerçek haç hırsızların haçından ayırt edilmiştir (Mussafia 1869, 172-175, 178'de farklı kaynaklardaki Süleyman Peygamber ile ağaç arasındaki ilişkiyi karşılaştırır; Napier 1894: farklı versiyonlarını tartışır; xvii-xix; xxii-xxiii, xxviii-xxx; 25-33; Leclercq 1914, 3133, Edesse/Urfa kilisesi, gerçek haçın bulunmasını Helena'yla değil, İmparator Tiberius'un yardımcısı Cladius'un eşi Protonica ile ilişkilendirmiş, Mesih'in haçının ayırt edilebilmesi için bir mucizenin gerçekleştiği belirtilmiştir; Eliade 2003, 291; Fallon 2009, 22-23, 24-26, 28-29, 83-85); Söylenceye göre bir melek rüyasında, Helena'ya haçın çivilerini Konstantinus'un atının dizginlerine takmasını söylemiş, bunu yapan Konstantinus pek çok zafer kazanmıştır (Napier 1894, xviii-xix; xxx; 33-35; Fallon 2009, 85); Pek yaygın olmayan ve daha çok Batı edebiyatında yer bulan bir anlatıma göre de günah işlendikten sonra Tanrı, ağacı sökerek cennetin dışına atmış, bin yıl sonra ağacı bulan İbrahim Peygamber kendi bahçesine dikmiştir. Tanrı ya da bir melek tarafından İbrahim'e, Mesih'in bu ağaçtan yapılacak olan çarmıhın üzerinde gerileceği bildirilmiştir (Mussafia 1869, 166); İbrahim Peygamberle bağlantılı başka bir hikâyede, İbrahim Peygamber Ürdün Nehri yakınlarında, işlediği suçtan dolayı pişmanlık duyan bir çobanla karşılaşmış, çobana üç tane fide dikerek büyüyünceye kadar onları dikkatlice sulamasını tavsiye etmiştir. 40 gün sonra üç fide tek bir gövde halinde birleşmiş; kolları sedir, servi ve çam ağacına dönüşmüştür (Mussafia 1869, 179; Gubernatis 1878, 14-15; Folkard 1884, 20); Son olarak da Meryem, oğlu İsa'yla birlikte ağaca yaklaşmış ve tökezleyerek acıyla oğluna üç kez kutsanmış bu ağaçta çarmıha gerileceğini söylemiştir. İsa da bunu doğrulamıştır. Yahudiler İsa'yı başka bir ağaca germek istemişler ancak, üç kez kutsanmış ağaca gelinceye kadar boşuna uğraşmışlardır (Gubernatis 1878, 8, dn. 2, başka kaynaklarda bulunmayan Rus masalındaki ayrıntı).

¹⁵⁶ Lücke 2014, 31. Golgota/Kafatası Tepesi ile Adem'in mezarı arasındaki bağlantı ilk olarak *Adem ve Havva'nın Hayatı* adlı Etiyopya daha sonra da Ermenistan yazınlarında ortaya atılmıştır.

¹⁵⁷ Okropiridze 2010, 164; Brosset 2013, 69-70, 90-95.

¹⁵⁸ Okropiridze 2010, 164.

HAÇ MOTİFLERİ

Tarihçe kısmında da belirtildiği üzere Tao Klarceti bölgesindeki mimari yapılaşmanın geçmişi, Hristiyanlığın kabul edildiği 4. yüzyıl başlarına kadar uzanmaktadır. 5. yüzyılın ortalarında da Vahtang Gorgaslan'ın (446-453) emriyle bazı manastırlar inşa ettirilmiştir¹⁵⁹. Ancak asıl gelişme Arap yayılmacılığının sonucunda bölgeye gelen Rahip Grigol Handzta'nın önderliğinde başlamış, "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılan 7.-10. yüzyıllarda çok sayıda manastır kurulmuştur. "Altın Çağ" olarak kabul edilen 10.-14. yüzyıllar arasında ise mimaride ve sanatın her dalında en parlak dönem yaşanmıştır. Çoğunluğu Klarceti tarafında yer alan "Geçiş Dönemi"nin erken yapıları, Arap saldırılarının gölgesinde, rahiplerin kendi olanaklarıyla zor şartlarda çevreden edinilen moloz ve kaba yonu taşlarla inşa edilmiştir. Moloz taşların pürüzlü yüzeyleri de bezemenin yapılmasına pek fazla olanak sağlamamıştır. Ancak Opiza Kilisesi'nin güney cephesine "Kilise Maketinin Kutsanması", Handzta Kilisesi'nin doğu cephesi alınlığına da bir haç motifi işlenmiştir. 10. yüzyılın ortalarında bir değişim yaşanmaya başlanmış, Tao kolu yöneticilerinin yürüttüğü akılcı siyasetler bölgenin huzur bulmasına ve ekonomik açıdan güçlenmesine yol açmıştır. Patriklik merkezlerinin Klarceti'ten Tao'ya kaydırılmasıyla bölge dinsel anlamda da önem kazanmıştır. Bu durum mimariyi etkilemiş, 10. yüzyıl ile 13. yüzyılın ikinci yarısı arasındaki süreçte ulaşılması daha kolay alanlara çok sayıda yapı inşa edilmiştir. Oşki, Hahuli, Parhali, Dört Kilise, İşhan ve Tbeti gibi bu döneme ait anıtsal yapılar düzgün kesme taşlarla inşa edilmiş, iç mekân programlarındaki yeniliklerle birlikte cepheler de belirli programlarla ele alınmıştır. Bezemelerde geleneksel özelliklerin devam ettirilmesinin yanı sıra figürlü, geometrik ve bitkisel motifler içeren süsleme unsurları cepheden fırlayan, heykel karakterli yüksek kabartmalar şeklinde işlenmiştir.

Aslında Gürcistan sınırlarında yer alan Erken Dönem (4.-5. yüzyıl) yapılarının cephelerinde de az sayıda süslemeye yer verilmiş, kabartmalar iç mekân duvarlarına yapılmıştır¹⁶⁰. Bu durum bir bakıma Süleyman'ın Odes/İlahilerinde ve *Apostolik Constitution*'da geçen kilisenin içinin, *bitkilerini Tanrının diktiği, cennet bahçesi* olarak görülmesi¹⁶¹; buna bağlı olarak Hristiyan sanatında bezemenin, yeryüzündeki maddi varlıkların değil, cennetteki ruhsal yaşamın, kutsal mekân olarak tasarlanmış kilisenin duvarlarına aktarılması düşüncesiyle uyumludur. Pers, Sasani gibi çevre kültürlerin etkisinde, pagan döneminde de zengin bir kabartma geçmişine sahip bulunan Gürcü sanatında da bu anlamıyla kabartmalar önemli yere sahip olmuş, yeni dinin özünün görselleştirilmesi için aracı olarak değerlendirilmiştir¹⁶². Süsleme unsurları olarak daha çok haçların, tavus kuşlarının, diğer sembolik hayvanların, bitkilerin ve geometrik motiflerin bulunduğu bu erken dönemde Bizans ve Sasanilerle olan yakın ilişkiler, Suriye ve Filistin'le kurulan dinsel ve manevi bağlantılar sanatı etkileyen önemli unsurlar olmuştur¹⁶³.

Gürcistan'da hem cephesinde hem de iç mekânında kabartmaların bulunduğu en erken örnek Bolnisi Sioni Kilisesi'dir (478-493). Bunu Akaurta (5.-6. yüzyıl) ve

¹⁵⁹ Toumanoff 1963, 486-492; Cuanşeri 1981, 560-561; Brosset 2003, 143, 160-161.

¹⁶⁰ Aladashvili 1977, 3.

¹⁶¹ Harris – Mingana 1920, 267, (XI: 18-23) *18 Mübarek Tanrım, onlar senin topraklarına dikilmiş ve senin cennetinde yer edinmiştir. 19 Ve ağaçların büyüdüğü büyüyor ve karanlıkları aydınlığa dönüştürüyor. 20 Bak bütün kulların adil ve iyi işler yapıyorlar ve günahattan iyiliğe döndüler. 21 ve senin topraklarına dikildiklerinde kendilerini ağaçların sertliğinden uzaklaştırdılar. 23 Senin cennetinde meyvelerle dolu yerler vardır; Chase 1848, 1, "Kilise Tanrı'nın bahçesi, ona inanların bağıdır. Orada O'nun şaşmaz kutsal dinine inananlar vardır".*

¹⁶² Dadiani vd. 2017, 7.

¹⁶³ Khundadze 2017, 12.

Akveneba (5.-6. yüzyıl) kiliseleri izlemiştir¹⁶⁴. Bolnisi Sioni Kilisesi'nin doğu cephesinde haç motiflerine, iç mekânda da daha çok başlıklarda figürlü süslemelere yer verilmiştir. Doğu cephede, apsis penceresinin lentosundaki haç motifi, yazıtla kuşatılmış madalyon içerisine işlenmiştir. Madalyon ince kaval silmelerle iki kuşağa bölünmüş, her ikisinin yüzeyi de küçük üçgen dizisiyle doldurulmuştur. İnce iki kaval silmeye meydana getirilen haç motifi eş kolludur; yüzeyleri üçgen biçiminde oyularak derinleştirilen kolların her birisi içe kavisli biçimde sonlandırılmıştır. Kilisenin iç mekânında da çeşitli yerlere işlenmiş bulunan, madalyon içerisinde dört yöndeki yarım dairenin teğet biçimde merkezde kesişerek oluşturduğu ve kolların içbükey biçimde kavislendirildiği bu haç tipinin Hristiyanlık öncesinde varlığının bilinmemesi ve ilk kez bu kilisede uygulanması, yapının mimarına özgü bir yaratım olduğu görüşüne yol açmış, bu nedenle de “Bolnuri/Bolnisi Haçı” diye isimlendirilmiştir¹⁶⁵ (Fig. 1). Kendi bölgelerinde ortaya konmasından kaynaklı olsa gerek Gürcistan ve Tao Klarjeti'de hem mimari hem de küçük el sanatlarında en çok kullanılan haç motifi Bolnuri/Bolnisi tipi olmuştur.



Fig. 1. Bolnisi Sioni Kilisesi,
Bolnuri/Bolnisi tipi haç motifi¹⁶⁶



Fig. 2. Handzta Manastırı Kilisesi, doğu cephe

Tao Klarjeti bölgesinde mimaride haçın kullanıldığı ilk örnek, günümüze ulaşan yapılar çerçevesinde, Handzta Manastırı'nın kilisesidir. Kilisenin doğu cephesi alınlığında bulunan haç motifi, kırmızı renkli ince taşlarla yapılmış Latin haçı formundadır ve eksendeki pencereyi taçlandıran omega biçimi kemerin üzerine oturtulmuştur (Fig. 2). Pek çok yapıda görülen bu uygulama, pencere kemerlerinin Golgota Tepesi gibi değerlendirilerek motifin “Calvary Haçına” dönüştürüldüğünü akla getirmektedir. Burada olduğu gibi haçın kırmızı taşlarla oluşturulması ya da sonraki örneklerde görüleceği üzere çoğunun kırmızı renge boyanması;

“O'nun çarmıhta akıtılan kanı aracılığıyla esenliği sağlamış olarak yerde ve gökte olan her şeyi O'nun aracılığıyla kendisiyle barıştırmaya razı oldu” (Koloseliler 1: 20).

ve Kudüslü Kiril'in;

“Kurtarıcı bunlar için katlandı, cennetteki ve yeryüzündeki şeyler için haçının kanı ile barış sağladı”¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Beridze 1980, 31-32; Djoadze 1992, 104; Begiashvili 2011, 100. Hristiyanlığın kabulüyle birlikte ilk kiliseler inşa edilmekle birlikte, bunların büyük bir çoğunluğu sonraki dönemlerde değişime uğramış, ilk dönem bezemeleri de günümüze ulaşmamıştır.

¹⁶⁵ Begiashvili 2011, 100. Bu tip, Malta haçının bazı tipleriyle benzerlik göstermektedir. Bu nedenle çalışmamızda, sadece haç kollarının içe üçgen biçiminde derinleştirildiği örnekler için Malta haçı, diğerleri için ise Bolnuri/Bolnisi tanımlaması kullanılmıştır.

¹⁶⁶ Url 1.

¹⁶⁷ Kudüslü Kiril 1886, 811-814.

sözlerinde aktarıldığı üzere, insanlığın kurtuluşunun İsa'nın haça akan kanıyla sağlandığına bir gönderme olmalıdır.

Klarceti tarafındaki Gunatlis Vani, Opiza, Parehi, Dolishana gibi Handzta ile çağdaş yapılarda, doğu cephede haç motifine yer verilmemiştir. Fakat 10. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Tao kısmındaki yapılardan Hahuli, Dört Kilise ve Tbeti'de cephe alınlığına; İşhani Kilisesi'nde merkezdeki kemer gözünün alınlığına; Hahuli Yorderağın Mahallesi Şapeli ile Ardahan Kayabeyi/Yerli Çaisi Kilisesi'nde de merkezdeki pencerelerin üzerine konumlandırılmış birer haç motifiyle doğu cephelerin vurgulandığı izlenmektedir. Haçlar Hahuli ve Dört Kilise'de Bolnuri; İşhani ve Yorderağın Şapeli'nde Yunan; Tbeti ve Yerli Çaisi'de ise Latin haçı biçiminde yapılmıştır. "Geçiş Dönemi" yapılarında görülmeye başlanan bu düzenlemenin ilk örneği olasılıkla Gürcistan Gurjaani Kvelatsminda Kilisesi'nde (8.-9. yüzyıl) bulunmaktadır. Aynı dönem yapılarından Zedazeni (7.-9. yüzyıl) ve Armazi (8.-9. Yüzyıl) gibi kiliselerinin doğu cephesinde de küçük boyutlu haç motiflerine yer verilmiştir.

Ancak Kvelatsminda Kilisesi'nde biri alınlıkta büyük boyutlu, daha küçük boyutlu diğer ikisi alt kat pastophorion hücrelerinin pencereleri üzerindeki omega biçimi kemerin üzerine oturtularak işlenmiş üçlü haç düzenlemesi, dönemi içerisinde bir yenilik olarak ön plana çıkmıştır¹⁶⁸ (Fig. 3). Monarşinin ve onun din kurumlarının güçlenmeye başlamasıyla birlikte Alaverdi (11. yüzyıl), Nikortsminda (1010-1014) ve Samtavisi (1030) gibi pek çok kilisenin doğu cephesi, anıtsal haç motifleriyle dikkat çekmeye başlamış¹⁶⁹, özellikle Samtavisi Kilisesi'ndeki uygulama, İkorta (12. yüzyıl) ve Kvatahevi (12.-13. yüzyıl) gibi sonraki dönem yapılarına ilham kaynağı olmuştur.



Fig. 3. Gurjaani Kvelatsminda Kilisesi, doğu cephe¹⁷⁰



Fig. 4: Samtavisi Kilisesi, doğu cephe¹⁷¹

Yukarıda "Haç Kültü" bölümünde aktarıldığı üzere, İsa'ya ışıkla da özdeşleştirilen messianik karakterlerin özelliklerinin yüklenmesi Tevrat ve İncil'de karşılığını bulmuş; İsa hem kendi ağzından hem de alıntılanan bölümlerde açık bir şekilde ışık olarak tanımlanmıştır.

"RAB benim ışığım, kurtuluşumdur" (Zebur 27: 1)

"Kalk, parla; Çünkü Işığın geliyor, RAB'bin yüceliği üzerine doğuyor" (İşya 60: 1).

¹⁶⁸ Begiaşvili 2011, 108-109.

¹⁶⁹ Djobadze 1992, 33.

¹⁷⁰ Url 2.

¹⁷¹ Url 3.

“Gündüz ışığın güneş olmayacak artık, Ay da aydınlatmayacak seni;

Çünkü RAB sonsuz ışığın, Tanrın görkemin olacak” (İşeya 60: 19).

“Artık güneşin batmayacak, ayın çekilmeyecek, Çünkü RAB sonsuz ışığın olacak, Sona erecek yas günlerin” (İşeya 60: 20).

Yaşam O’ndaydı ve yaşam insanların ışığıydı.

Işık karanlıkta parlar ve karanlık onu alt edememiştir.

Tanrı’nın gönderdiği Yahya adlı bir adam ortaya çıktı.

O, tanıklık için, ışığa tanıklık etsin ve herkes onun aracılığıyla iman etsin diye geldi.

Kendisi o ışık değildi, ama ışığa tanıklık etmeye geldi.

Dünyaya gelen, her insanı aydınlatan gerçek ışık vardı.

O, dünyadaydı, dünya O’nun aracılığıyla var oldu, ama dünya O’nu tanımadı. (Yuhanna 1: 4-10).

“İsa yine halka seslenip şöyle dedi: «Ben dünyanın ışığıyım. Benim ardımdan gelen, asla karanlıkta yürümez, yaşam ışığına sahip olur” (Yuhanna 8: 12)

“Dünyada olduğum sürece dünyanın ışığı ben’im” (Yuhanna 9: 5).

“Artık gece olmayacak. Ne çıra ışığına, ne de güneş ışığına gereksinimleri olacak. Rab Tanrı onlara ışık olacak ve sonsuzlara dek egemenlik sürecekler” (Esinlenme 22: 5).

Romanos Melodist’in haçı üç kez kutsanmış ışık olarak yorumlaması¹⁷²; Dumbarton Oaks koleksiyonunda korunan altın bir haçın (6. yüzyıl) kollarının iki yanında yer alan Zoe Phos/yaşam-ışık yazısı; Bern Abegg Stiftung koleksiyonunda korunan (6.-7. yüzyıl) bir patenin üzerine kabartma olarak işlenmiş, cennetin dört ırmağının aktığı Golgota Tepesi üzerinde yükselen haçın kollarının iki yanında bulunan Zoe Phos/yaşam-ışık yazısı¹⁷³; Afrodisias (Aphrodisias) antik kentinin doğu girişinde, kesme taş üzerine kazınmış “ışık, yaşam”, “İsa, muzaffer ol” yazısı ile aynı kentte bir heykel kaidesinde bulunan haç motifinin yanındaki “Işık, yaşam, Meryem İsa’yı doğurdu” sözleri¹⁷⁴, İsa’yı sembolize eden haçın ışık olarak tanımlandığına işaret etmektedir.

Hristiyanlıkta kiliselerin apsis yarım dairesi cennet olarak kabul görmüştür. Apsis yarım dairesindeki haç motifleri cennetle ilişkilendirilmiştir. Bu durum büyük olasılıkla İsa’nın ilahi öncülü Adem’in günahı aracılığıyla ve insanların kurtuluşu olarak haç ve cennet bağlantısına ilişkin tartışmaların bir yansıması olarak şekil bulmuştur¹⁷⁵. Böylece içeride cennet olarak kabul edilen apsise yönelen inananlar, dışarıda apsisi aydınlatan pencerelerin üzerine işlenen ve İsa’nın yerini alan haç motifleriyle, pencereden gelen Işık-İsa’ya da yönelmişlerdir. Aynı zamanda İsa’nın ikinci gelişinin alameti olarak örneklerde de görüldüğü üzere Gürcü mimarisinde doğu cephenin haçla vurgulanması gelenek halini almıştır¹⁷⁶.

Alınlığa yerleştirilen haçlar sadece doğu cephe ile sınırlı kalmamış, pek çok yapıda, diğer cephelere de işlenmiştir. Tao Klarceti bölgesinde Oşki Kilisesi ile İshani

¹⁷² Bkz. Dipnot 15.

¹⁷³ Dodd 1973, 26, Kat. No. 7; Mundell-Mango 1986, 234-235, Kat. No. 64; Teteriatnikov 1995, 695.

¹⁷⁴ Roueché 1989, 185, 188; Teteriatnikov 1995, 696.

¹⁷⁵ Teteriatnikov 1995, 694.

¹⁷⁶ Djobadze 1992, 33.

Meryem Şapeli'nin batı, İşhane Kilisesi'nin güney cephesinde görülen bu uygulama Gürcistan'daki yapılarda daha fazla yer bulmuş; Erelaant Sakdari (5.-6. yüzyıl), Khirsa St. Stephan (6.-9. yüzyıl), Tsromi (626-634), Kvatahevi (12.-13. yüzyıl) ve Pitareti'de (13. yüzyıl) güney; Manglisi (4./6.-7./11. yüzyıl) ve Svetitshoveli'de kuzey; Tsuğruğaşenis'de (13. yüzyıl) de batı cepheye işlenen örneklerde görüldüğü üzere, erken dönemden geç dönem yapılarına kadar yaygın olarak kullanılmıştır. Geçiş döneminde ortaya konan haç motifleri temelde eş kollu/Yunan-Bolnuri ve Latin haçı tipinde olmakla birlikte uygulanış biçimlerindeki farklılıklarla pek çok alt grup yaratılmıştır.

EŞ KOLLU HAÇLAR: YUNAN HAÇI VE BOLNURI/BOLNİSİ TİPİ

a. Herhangi Bir Çerçeve ile Kuşatılmadan Doğrudan Duvar Yüzeyine Uygulanan Haçlar

Bana, Hahuli, Köprülüköy/Okrobağeti Rabat, Satlel Rabat ve Çengelli kiliselerinde bulunmaktadır. Hahuli Kilisesi'nde, apsisin güney duvarındaki nişin yüzeyine, Köprülüköy/Okrobağeti Rabat Kilisesi'nde mimari bir blokun iki yüzeyine işlenmiş durumdaki haç motiflerinin kolları uçlara doğru hafifçe genişletilmiş, Hahuli Kilisesi'ndeki haç dikdörtgen biçimli bir kaidenin üzerine yerleştirilmiştir (Fig. 5-6); Bana'da kuzey yöndeki kemerlerden birinin karnında, Satlel Rabat'ta doğu cephe, üst seviyedeki mazgal pencerenin kemeri üzerinde bulunan haçlar Malta haçı tipindedir ve Bana'da haç kollarının uçlarına matkapla birer küçük tomurcuk oyulmuştur (Fig. 7-8). Bana ile Köprülüköy/Okrobağeti Rabat Kilisesi'ndeki haçlardan birisi, neredeyse tek tercih durumundaki kabartma tekniğine karşın, oyma tekniğiyle işlenmiş nadir örneklerdir. Bana'daki haçın hem biçim hem de teknik olarak bir uygulamasına Gürcistan'da Kumurdo (964) Katedrali'nde rastlanmaktadır (Fig. 9). Çengelli Kilise'de insanların kolayca ulaşabileceği özellikle de kaidelerin yüzeylerine kazınan haçlar ise pek çok dini yapıda karşılaşıldığı üzere, ziyaretçilerin/hacıların eseridir (Fig. 10).



Fig. 5. Hahuli Kilisesi, apsis nişi



Fig. 6. Köprülüköy/Okrobağeti Rabat Kilisesi, mimari blok



Fig. 7. Bana Katedrali, kuzeyde kemerlerden birinin karn kısmı



Fig. 8. Satlel Rabat Kilisesi, doğu cephe, üst seviyedeki mazgal pencere



Fig. 9. Kumurdo Kilisesi, bahçedeki mimari blok¹⁷⁷



Fig. 10. Çengelli Kilise, güneydoğudaki paye

¹⁷⁷ Url 4.

b. Daire Çerçeve ile Kuşatılan Haçlar

Dolishana, Yeni Rabat, Hahuli, Dört Kilise ve Parhali kiliseleri ile Hahuli Yorderağın Mahallesi Şapeli'nde görülen haçlar, daire çerçeve içerisine düz ya da örgülü biçimde yapılmıştır. Yeni Rabat Kilisesi'nde güneydeki girişin doğu üst köşesinde, Hahuli Yorderağın Mahallesi Şapeli'nde doğu cephedeki pencere üzerinde yer alan haçlar, kolları uçlara doğru hafifçe genişleyen basit forma sahiptir (Fig. 11-12). Hahuli Kilisesi, batı haç kolunun güneyindeki giriş mekânının doğu cephesinde yer alan motif, pencere kemerinin üzerine yerleştirilmiştir. Bezemede, çerçevenin farklı biçimlendirilişi, Gürcistan'da araştırdığımız, Tao Klarceti bölgesinde de günümüze ulaşan yapılarda başka bir uygulamasına rastlanmaması bakımından dikkat çekicidir. Kalın bir kaval silme ile oluşturulan çerçevenin silmesi, alt köşelerde dışa doğru kıvrılarak solda alttan, sağda üstten geçerek birer düğüm oluşturmuş, merkezlerine kabartma birer küçük düğme motifi oturtulan düğümler arasında silme düz şekilde devam ettirilmiştir. Haç motifi, ince bir standart üzerine yerleştirilmiş, çerçevenin iki düğümü arasına denk getirilen standart, silmenin arkasında bırakılarak pencere kemerinin üzerine oturtulmuştur. Merkezde oyma olarak işlenmiş küçük bir dairede birleşen haç kolları uçlara doğru genişletilmiş ve kolların her bir ucuna, yüzeylerine düğme motifi işlenmiş birer lop yapılmıştır. Kolların yüzeyleri de kendi biçimlerine uygun şekilde oyularak derinleştirilmiştir (Fig. 13). Parhali Kilisesi'nin doğu cephesinde, prothesis mekânının alt katına açılan pencerenin üst kısmındaki haç motifi, daire çerçeveden sonra iç içe kare ve eşkenar dörtgen biçimli çerçeveler ile kuşatılmıştır. Tüm motifler ince kaval silme ile oluşturulmuş, haç kollarının her bir ucundan çıkan silmeler, "S" kıvrımları halinde içteki çerçevelerin altından ve üstünden geçirilerek yanındaki koldan çıkan silmeyle birleştirilmiştir ve kıvrımlar boşlukları doldurmuştur (Fig. 14). Haç motiflerinin etrafının geometrik motiflerle doldurulması sık görülen bir uygulamadır, ancak Gürcistan'da araştırılan yapılar arasında benzerine rastlanmamıştır.

Dolishana Kilisesi'nde batı haç kolunun güneyindeki nartheks mekânının doğu duvarında, Parhali Kilisesi'nin güney duvarında, girişin hemen doğusundaki kemer gözünün alt seviyesinde ve Hahuli Kilisesi'nin iç mekânında, kuzeydoğudaki payenin doğu yüzünde yer alan haç motifleri tek sıra yuvarlak hatlı örgü halinde işlenmiştir ve örgüyü oluşturan hatlar uçlarda iki yana ayrılarak oluşturdukları geometrik motiflerle haçların etrafını kuşatmıştır. Dolishana Kilisesi'nde, İsa'nın yer aldığı üçgen alınlığın alt kısmında eş boyutlarda yan yana iki kesme taşın yüzeyine işlenen motiflerden kuzeydeki günümüze ulaşamamıştır. Güneydekinde haçı kuşatan çerçeve elips biçimli halkaların birbirine geçirilmesiyle meydana getirilmiştir. Haç kollarının düğümleri çerçeveye kadar uzatılmamış, düğümleri meydana getiren hatlar geniş bir açıyla ayrılarak zikzak motifi şeklinde çerçevelerin halkasından geçirilmiş ve kolların arasında düğüm yaparak haçın etrafını dolanmıştır. Böylece haç kollarının arasında toplam dört düğüm meydana getirilmiştir (Fig. 15). Parhali ve Hahuli kiliselerinde ise örgüyü oluşturan hatlar uçlarda ikiye ayrılarak bu kez çerçeveye birer düğümle bağlanan "V" şeklinde geniş açılı zikzaklar oluşturulmuş, bunun üzerine, bu kez düğümleri içe dönük zikzak motifleri geçirilmiştir (Fig. 16-17). Hahuli Kilisesi'nde motifin üst yarısı işlenmeden bırakılmıştır. Dairelerin etrafını kuşatan zikzak motiflerinin Tanrının kutsal ışığını/güneş ışınlarını sembolize ettiği bilinmektedir¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Reuterswärd 1985a, 56.



Fig. 11. Yeni Rabat Kilisesi, güneydeki girişin doğu köşesi



Fig. 12. Hahuli Manastırı
Yorderağın Mahallesi Şapeli, doğu cephe



Fig. 13. Hahuli Kilisesi,
güneydeki mekanın doğu cephesi



Fig. 14. Parhali Kilisesi, doğu cephe, prothesis
mekanının alt katına açılan mazgal pencere



Fig. 15. Dolishana Kilisesi,
güneydeki nartheks doğu duvarı



Fig. 16. Parhali Kilisesi, güney cephe



Fig. 17. Hahuli Kilisesi,
kuzeydoğudaki paye

c. Dikdörtgen Çerçeve ile Kuşatılan Haçlar

Dolishana, Tbeti, İşhane ve Dört Kilise’de dikdörtgen çerçeve içine alınan haçlar, düz ya da örgürlü biçimde işlenmiştir. Dolishana Kilisesi’nde kuzey haç kolundaki pencerenin üçgen alınlığında (Fig. 18), Dört Kilise’de de kuzey cephede, doğudan üçüncü kemer gözündeki üst seviye penceresinin iki yanında yer alan haçlar düz biçimde yapılmıştır (Fig. 19). Üç haç motifinde de merkezdeki küçük dairede birleşen kollar, uçlara doğru genişletilerek hafifçe içe kavisli yapılmış ve yüzeyleri boydan boya ince bir kaval silme ile kaburgalandırılmıştır. Haçın yüzeyinin kaburgalandırılması Dört Kilise’nin doğu cephesi alınlığında, Hahuli Kilisesi’nin kuzey haç kolu penceresi ile İşhane Kilisesi’nin doğu cephesinde en kuzeydeki penceresinin üzerinde, Gürcistan’da ise Khtsisi Kilisesi’nin (10. yüzyıl) doğu cephesinde, Bedia Kilisesi’nin (10.-11. yüzyıl) batı girişi alınlığında ya da Ruisi Kilisesi’nin (11. yüzyıl) batı cephesinde yer alan ve burgulu kaval silmeyle yapılan örneklerde olduğu gibi yaygın görölen bir uygulamadır.



Fig. 18. Dolishana Kilisesi, kuzey haç kolu penceresi



Fig. 19. Dört Kilise, kuzey cephe, doğudan üçüncü kemer gözünün üst seviye penceresi



Fig. 20. Tbeti Kilisesi, kuzey haç kolunun doğu cephesi



Fig. 21. İşhane Kilisesi, doğu cephe, merkezdeki kemerin alınlığı



Fig. 22. Satlel Rabat Kilisesi, doğu cephe, güneydeki mazgal pencerenin alınlığı

Tbeti Kilisesi'nde kuzey haç kolunun doğu cephesinde güneyde, İşhani Kilisesi'nde de doğu cephede eksendeki kemer gözünün alınlığında bulunan haç motifleri örgülü biçimdedir. Oldukça tahrip olmuş durumdaki Tbeti Kilisesi'ndeki haç motifinin çerçevesini üzerine işlendiği, yapının geneline hâkim durumdaki grimsi kesme taşlardan farklı şekildeki sarımsı küfeki taşı oluşturmuştur. Motif iki yanda ince düz silme ile sınırlandırılmış, silmeler kolların uçlarında kıvrılarak birer lop meydana getirmiştir. Kolların yüzeyi tek sıra yuvarlak hatlı örgü motifi ile doldurularak hem lopların hem de örgülerin merkezi matkapla derin bir şekilde delinmiştir (Fig. 20). İşhani Kilisesi'ndeki haç motifi ise çift düğümlü örgülüdür. Haç kolları, merkezdeki eşkenar dörtgenin dört yönünden uzanan ikişer ince düz silmenin birbirine geçilerek aralarında hasır örgü, iki yanda da merkezleri delik yuvarlak hatlı düğüm motifiyle oluşturulmuştur. En üstteki düğümler diğerlerine göre biraz daha dışa taşkın yapılarak uçlara loplu görünüm kazandırılmıştır. Merkezdeki eşkenar dörtgenin yüzeyine de dört düğümlü bir antrolak motifi yerleştirilmiştir (Fig. 21).

Artvin'in Şavşat ilçesinde bulunan Satlel Rabat Kilisesi'nde ise üç haçın yan yana işlendiği, Tao Klarceti bölgesi için farklı bir uygulama söz konusudur. Doğu cephenin güneyinde, üst seviyedeki mazgal pencerenin alınlığında yer alan motiflerden merkezdeki, pencerenin üzerine oturtulmuştur ve daire içinde Yunan haç formundadır. Daha alt seviyeye konumlandırılan iki yandaki haçlar ise dikdörtgen çerçevenin içerisinde Latin haçı biçimlidir (Fig. 22). Tao Klarceti'de günümüze ulaşan yapılarda benzer bir örneği bulunmamakla birlikte Gürcistan'da Gurjaani Kvelatsminda (8.-9. yüzyıl), Kvatahevi (8.-9. yüzyıl), Bzipi (9. yüzyıl), Yeni Ateni Sioni (10. yüzyıl) ve Anakopia St. Theodore (11. yüzyıl) kiliselerinde olduğu gibi farklı formda da olsa üç haçın yan yana işlendiği ön örnekler mevcuttur.

*“Bundan dolayı ona ünlüler arasında bir pay vereceğim,
Ganimeti güçlülerle paylaşacak.
Çünkü canını feda etti, başkaldıranlarla bir sayıldı.
Pek çoklarının günahını o üzerine aldı,*

Başkaldıranlar için de yalvardı.” (İşeya 53:12).

“İsa’yla birlikte çarmıha gerilmiş olan haydutlar da O’na aynı şekilde hakaret ettiler” (Matta 27: 44).

“İsrail’in Kralı Mesih şimdi çarmıhtan insin de görelim ve iman edelim.» İsa’yla birlikte çarmıha gerilmiş olanlar da O’na hakaret ettiler” (Markos 15: 32).

“Çarmıhta asılı duran suçlulardan biri O’na, «Sen Mesih değil misin? Haydi, kendini de bizi de kurtar!» diye küfür etti” (Luka 23: 39).

“O’nu orada çarmıha gerdiler. O’nunla birlikte iki kişiyi daha, İsa ortada, onlar da iki yanında olmak üzere çarmıha gerdiler” (Yuhanna 19: 18).

Sonra Cranium denilen taş döşeli yere sağ salım geldiler; ve orada Yahudiler haç kurdu. Sonra İsa’yı çıkardılar ve askerler O’nun giysilerini alıp kendi aralarında paylaştırdılar. Ve O’na yırtık pırtık bir kırmızı cüppe giydirdiler ve O’nu dirilttiler ve günün altıncı saatinde onu çarmıhta kaldırdılar. Bundan sonra biri sağında, diğeri solunda olmak üzere iki haydut da getirdiler¹⁷⁹.

“Kendisiyle birlikte çarmıha gerilen haydutlarla ilgili olarak yazılmıştır ve O, haddi aşanlarla birlikte sayılmıştır. İkisi de önceden haddi aşanlardı, ama biri artık öyle değildi. Biri sonuna kadar kurtuluşa karşı inatçıydı ve elleri bağlı olduğu halde dilinde hakaret vardı... ancak diğeri, hakaret eden kişiyi reddetti...”¹⁸⁰.

“Pilatus Golgota’ya üç haç yerleştirdi. İkisi hırsızlar, birisi Hayat Veren için”¹⁸¹.

Kutsal kitaplar, Kudüslü Kiril ve Romanos Melodist’ten aktarılan bu pasajlardan İsa’nın kendisi ortada, diğerleri iki yanında olmak üzere iki hırsızla birlikte çarmıha gerildiği bilinmektedir. Bundan kaynaklı olarak da üç haçın birlikte yer alması, Golgota Tepesi’nde iki hırsızla birlikte çarmıha gerilen İsa’nın, en yaygın sembollerinden birisi olmuş¹⁸², Erken Hristiyanlık sanatında ve İkonaklazma Dönemi (723-846) öncesinde, Bizans coğrafyasının farklı bölgelerinde yoğun olarak kullanılmıştır. Kapadokya Zelve Üzümlü Kilise’nin (6.-7. yüzyıl) doğudaki üç apsisinde, Hagia Sophia Kilisesi’nin (6. yüzyıl) doğu cephesinde, apsis pencerelerinin arasında üç haç tasvirine yer verilmiştir. Monza ve Bobbia ampullalarının pek çoğunda ise İsa iki hırsızla birlikte çarmıha gerilmiş halde gösterilmiştir¹⁸³. Üç haç aynı zamanda Kutsal Üçlü/Trinty ile de bağlantılı görülmüştür¹⁸⁴.

Hristiyan dünyasında kabul gören bu sembolik anlatım, Tao Klarceti bölgesinde, Satlel Rabat Kilisesi’nde yansımaları bulmuştur.

¹⁷⁹ Schaff 1885, 751.

¹⁸⁰ Kudüslü Kiril 1886, 807-810.

¹⁸¹ Carpenter 1970, 230; Teteriatnikov 1995, 692.

¹⁸² Teteriatnikov 1995, 690.

¹⁸³ Örnekler için bkz. Grabar 1958.

¹⁸⁴ Teteriatnikov 1995, 695.

d. Bolnuri/Bolnisi Tipi Haçlar

Bu tip haç motifleri Handzta, Ekeki, Dört Kilise, Hahuli, Parhali, Satlel Rabat, Ardahan'ın Hanak ilçesindeki Börk ve Çıldır Kotanlı/Sikerep Köyü kiliselerinde bulunmaktadır ve çoğu daire çerçeve içine alınmıştır. Handzta Manastırı'nda Çeşmeli Şapel'in çeşme olarak düzenlenen doğu cephesinde, çeşmenin alınlığında; Parhali Kilisesi'nin batı cephesinde, kuzeydeki ilk kemer gözündeki pencerenin üzerinde ve içte apsis penceresinin kuzey kanadında üst seviyede yer alan haç motifleri Calvary/Golgota haçı biçimindedir ve çerçevesiz yapılmıştır. Kolları birer lolla sonlandırılan haçlardan Handzta'daki ve Parhali'de apsis penceresindeki haçlar üç basamaklı kaidelere sahip standartlar üzerine oturtulmuştur. Handzta'daki motif büyük oranda tahrip edilmiştir (Fig. 23). Parhali'dekinin ise son onarımlarda yüzeyindeki sıvanın temizlenmesi sonucunda tamamıyla kırmızıya boyandığı, haç kollarının daire biçimli bir merkezde birleştiği, merkezle birlikte haç kollarına, yüzeyleri matkapla oyulmuş birer düğme motifinin kazındığı tespit edilmiştir (Fig. 24). Parhali Kilisesi'nde batı cephenin kuzeyindeki pencere, yüzeyi on sekiz dilimle hareketlendirilmiş yarım daire kemerle kuşatılmış, kemerin kuzey köşeliğine haç motifi, güney köşeliğine de mimarın tasviri işlenmiştir. Haç motifi alt kısmına yakın basık bir kürenin bulunduğu standart üzerine yerleştirilmiş, haç kolları loplara birbirine degecek kadar geniş yapılmıştır. Lopların merkezi ile haç kollarının birleştiği kısma ve kaidedeki kürenin yüzeyine işlenen küçük dairelerin merkezi matkapla delinmiştir (Fig. 25).

Diğer kiliselerdeki haç motiflerinin hepsi daire çerçeve içine işlenmiştir ve Parhali'deki hariç kaideleri yoktur. Motifler Dört Kilise ve Hahuli Kilisesi'nde doğu cephenin alınlığına yerleştirilmiştir (Fig. 26-27). Dört Kilise'deki haç kırmızı zemin üzerine oyularak yapılmıştır ve yukarıda da belirtildiği üzere, kollar boydan boya ince kaval silme ile kaburgalandırılmıştır. Ekeki Kilisesi'nin güney cephesinde merkezdeki ve batıdaki pencerelerin alınlığında, kubbe kasnağındaki sütuncelerin birinin başlığında (Fig. 28-29), Parhali'de doğu cephede prothesis mekânın üst katına açılan mazgal pencerenin üzerinde (Fig. 30), Dört Kilise'de batı cephenin kuzeyinde üst seviyede (Fig. 31), Hahuli'de kuzey haç kolunda (Fig. 32), Börk'te batı cephede (Fig. 33), Satlel Rabat'ta da doğu cephede eksenin güneyinde yer alan pencereler (Fig. 34) ile Kotanlı/Sikerep Kilisesi'nde güney cephenin batı ucundaki (Fig. 35) haç motifleri küçük farklılıklarla benzer biçimde işlenmiştir. Hahuli'de kolları boydan boya keskin sırtlı bir silme ile kaburgalandırılmış, Satlel Rabat'ta da içten ince bir kaval silme ile profillendirilmiş haç motiflerinin uçları birer lolla sonlandırılmıştır. Parhali ile Ekeki Kilisesi'nin güney cephesinde bulunan haçlar, çeşitli biçimlerde kazıma ve kabartma silmelerle profillendirilmiş pencere kemerinin üzerine yerleştirilmiş, Parhali'deki haç motifi nadir görüldüğü üzere kazıma olarak yapılmıştır. Kotanlı/Sikerep Kilisesi'nde ise haçı kuşatan çerçeve burgulu kaval silmeyle oluşturulmuş, haç motifi büyük oranda tahrip edilmiştir.

Gürcistan'da olduğu gibi Tao Klarceti bölgesinde de en fazla tercih edilen haç tipi Bolnuri/Bolnisi tipi olmuştur ve çoğunlukla daire çerçeve içerisine işlenmiştir.



Fig. 23. Handzta Manastırı, Çeşmeli Şapel'in çeşme olarak düzenlenen doğu cephesi



Fig. 24. Parhali Kilisesi, apsis penceresi¹⁸⁵



Fig. 25: Parhali Kilisesi, batı cephe, girişin kuzeyindeki pencere



Fig. 26. Dörtkilise, doğu cephe alınlığı



Fig. 27. Hahuli Kilisesi, doğu cephe alınlığı

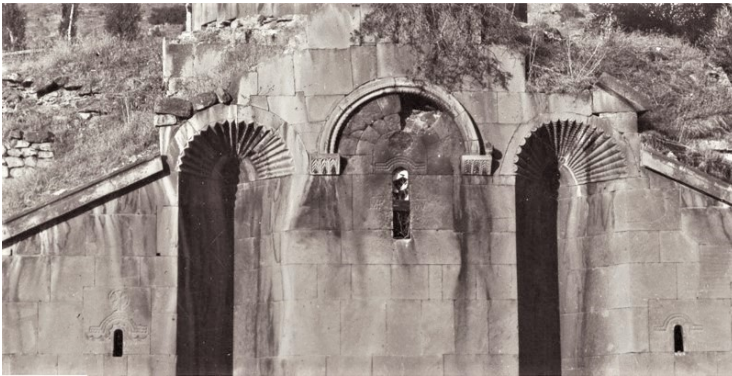


Fig. 28. Ekeki Kilisesi, güney cephe pencereleri¹⁸⁶



Fig. 29. Ekeki Kilisesi, kubbe kasağı¹⁸⁷

¹⁸⁵ Url 5.

¹⁸⁶ Url 6.

¹⁸⁷ Url 6.



Fig. 30. Parhali Kilisesi, doğu cephe, prothesis mekânının üst katına açılan mazgal pencere



Fig. 31. Dört Kilise, batı cephenin kuzeyi, üst seviye



Fig. 32. Hahuli Kilisesi, kuzey haç kolunun cephesi



Fig. 33. Börk Kilisesi, batı cephe



Fig. 34. Satlel Rabat Kilisesi, doğu cephe, eksenin güneyi



Fig. 35. Kotanlı/Sikerep Kilisesi, güney cephenin batı ucu

LATİN HAÇLARI

Handzta, Dolishana, Parhali, Oşki, Kayabeyi/Yerli Çaisi ve Ardahan-Hanak Dilikdere/Hoşiret kiliselerinde Latin haçı tipinde haç motiflerine yer verilmiştir. Bunlardan sadece Oşki Kilisesi'nde, doğu haç kolunun doğu cephesinde, güney uçta bulunan haç motifleri iç içe iki kırmızı daire çerçeve içerisine işlenmiştir.

Handzta'da doğu (Fig. 2), Dolishana'da güney cephe eksenindeki pencerenin omega biçimi kemeri üzerine oturtulan haçlar, pembemsi taşların duvar örgüsünün içerisine yerleştirilmesiyle meydana getirilmiştir (Fig. 36). Pek yaygın olmayan bu uygulamanın örnekleri arasında Gürcistan Dmanisi Sion Kilisesi'nin (9. yüzyıl) batı, Kumurdo Kilisesi'nin (964) doğu cephesindeki haçlar bulunmaktadır (Fig. 37). Dolishana Kilisesi'ndeki bu haçla birlikte, Parhali Kilisesi'nde doğu cephe eksenindeki pencerenin alt kısmında yer alan haçlar örgülü tiptedir. Üst kolu tamamıyla, yan kolları da büyük oranda tahrip edilmiş durumdaki Dolishana Kilisesi'ndeki haçın alt kolu üzerindeki bezemesi sağlam durumdadır ve İşhani Kilisesi'nin doğu cephesindeki haçta olduğu gibi çift düğümlü olduğu izlenebilmektedir. Parhali Kilisesi'nde eksene simetrik olarak yerleştirilmiş iki haç motifi bulunmaktadır. Kolları oldukça geniş tutulan haç motifleri, dıştan ince bir düz silme ile sınırlandırılmıştır ve kuzeydeki haç, yan kollarının genişliğinde dikdörtgen biçimli bir kaidenin üzerine yerleştirilmiştir. Haçların yüzeyini dolduran motifler farklı biçimde kompoze edilmiştir. Kuzeydekinin yüzeyi, "V" açısıyla uzanan düz silme iki ince hattın, iki yanda düğümler, aralarında eşkenar dörtgenler

meydana getirdiği çift düğümlü örgülü bezemeye sahiptir. Kaidenin ve haç kollarının birleştiği merkezde, dört yönden uzanan hatların birleştiği uçlar merkeze yönlendirilerek sekiz kollu ışın motifi oluşturulmuştur. Güneydekinin yüzeyi ise merkezleri yarım boy kaydırılarak ve aralarındaki düğümleri merkeze alınarak geçirilmiş yuvarlak hatlı antrolak motifleriyle doldurulmuştur. Haç kollarının merkezindeki antrolak dört koldan gelen antrolaklarla bağlandığı için dört düğümlüdür ve yüzeyinde, dört yöndeki dairelerin kesişmesiyle dört yapraklı çiçek/tetragram motifi meydana getirilmiştir (Fig. 38). Kuzey taraftaki haçin kaidesinde ve kollarının kesiştiği merkezde yer alan sekiz kollu ışınlar İsa'nın kozmik görünüşü ve güneşin sembolü olmalıdır. Güney taraftaki haçın yüzeyinde bulunan antrolak geçmeleri ise gizli haçlar yarattığından Tanrının ve İsa'nın en güçlü soyut gösterimlerinden birisi olarak kabul edilmiştir ve aslında bu tür dairesel geçmelerin Pagan kültürlerinde büyü yapmak amacıyla kullanılmış güneş sembolleri olduğu bilinmektedir. Tetragramlar ise X harfi meydana getirdiğinden doğrudan İsa ile ilişkilendirilmiştir¹⁸⁸.



Fig. 36. Dolishana Kilisesi, güney haç kolunun güney cephesi



Fig. 37. Kumurdo Katedrali, doğu cephe¹⁸⁹



Fig. 38. Parhali Kilisesi, doğu cephe

¹⁸⁸ Reuterswärd 1982, 116-121; Reuterswärd 1985, 50-52.

¹⁸⁹ Url 7.

Parhali Kilisesi'ndeki haçların form ve bezeme olarak en yakın benzerleri Kumurdo Katedrali'nde (964) bulunmaktadır. Doğu cephede, pastophorion hücrelerinin alt kat pencerelerinin bezemeli yarım daire kemerleri üzerine oturtulmuş durumdaki haçların yüzeyi, Parhali'de kuzey taraftaki haçta olduğu gibi çift düğümlü geçme motifleriyle bezenmiş, yalnız burada kuzeydeki haçın merkezine ışın demeti yerine kabartma daire motifi işlenmiştir. Ayrıca, burada haçların kollarının her bir ucu birer lolla sonlandırılmış, güneydeki üstte daire geçmelerle bezenmiş omega biçimi, diğeri ise çift düğümlü örgü motifleriyle süslenmiş yarım daire kemer ile kuşatılmıştır. Güneydeki haçın üst kolunun iki yanına da triquatra/beyzi üç yaprağın geçmesi motifi yerleştirilmiştir (Fig. 39). İsa ve Tanrıyı sembolize eden haçın merkezindeki sekiz kollu ışın demeti ile güneydeki haçın kemerini bezeyen daire geçmeler; Kutsal Üçlü/Trinity'yi simgeleyen triquatra¹⁹⁰ motifleriyle, doğu cephenin önemi bir kez daha vurgulanmıştır.



Fig. 39. Kumurdo Kilisesi, doğu cephe¹⁹¹



Fig. 40. Oşki Kilisesi, kasnak

¹⁹⁰ Reuterswärd 1985a, 48-52, 55-56, 57, 59-60.

¹⁹¹ Url 8.

9.-10. yüzyıl Tao Klarceti kiliselerinde haç kollarının bezenmesi ile yaratılan bu yeni artistik stil¹⁹², Gürcistan'daki yapılarda da benimsenmiş, bazıları Parhali ve Kumurdo'daki haçlar gibi geniş kollu olmak üzere, aralarında Khtsisi Vaftizci Yahya (10. yüzyıl), Tabatskuri Kırmızı /Tsiteli Sakdari (10. yüzyıl), Zemo Krikhis (10.-11. yüzyıl), Patara Oni St. Nikolaz (11. yüzyıl), İkvi (11. yy.), Svetitshoveli (11. yy.), İkorta Başmelekler (12. yüzyıl), Pitareti (13. yüzyıl) ve Ananuri (17. yüzyıl) kiliselerinin bulunduğu çok sayıda yapıda yaygın bir şekilde uygulanarak geç dönemlere kadar kullanılmış, sadece mimaride değil, Oşki Manastırı'nda kopyalanan Mestia İncili'nin (1030) ilk sayfasında olduğu gibi sanatın başka alanlarında da yer bulmuştur¹⁹³.

Parhali Kilisesi'nin güney cephesinde üst seviyedeki kemer dizisinin doğudan ikincisinde; Oşki Kilisesi'nin kubbe kasnağında (Fig. 40); doğu haç kolunun doğu cephesinde güneydeki üçgen nişin kuzey kanadında alt seviyede (Fig. 41) ve aynı cephede güney uçtaki kemer gözünde alt seviyedeki pencerenin iki yanında (Fig. 42); güney haç kolunun güney cephesinde doğudaki üçgen nişin doğu kanadında pencerenin yanında (Fig. 43) yer alan haçlar, kırmızı boya ile işlenmiştir. Parhali Kilisesi'ndeki çok bozulmuş olmakla birlikte haç kollarının uçlarının birer lopla sonlandırıldığı anlaşılabilmektedir. Oşki Kilisesi'ndeki haçlar ise Calvary tipindedir. Kubbe kasnağındaki haçlar, sadece pencerelerin bulunduğu cephelere, pencere kemerlerinin üzerine yerleştirilmiştir. Alt kısmı düz kubbe biçimindeki kaidelerin basamakları, ince beyaz boya ile belirtilmiştir. Konturları yine ince beyaz hatla sınırlandırılmış ve kırmızıya boyanmış haçlarda iki tip izlenmektedir. İlk tipte haç kolları iki yandaki sivri ortadaki yarım daire biçimli üç yapraklı palmet biçiminde sonlandırılmış, yarım daire biçimli yaprakların uçları ile kolların birleştiği merkeze küçük birer beyaz daire işlenmiştir. Diğer tipte ise kolların uçları, buralara ince küçük birer sapla bağlanan, kırmızı konturlu beyaz birer lopla bitirilmiştir. Cephelerdeki haçların sadece konturları kırmızı boyayla belirlenmiş yüzeyleri boyanmadan bırakılmıştır. Buradaki haçlar, üçer basamaklı kaideler üzerine oturtulmuştur ve doğu haç kolunun güneyindeki üçgen nişin kuzey kanadına yan yana dört tane işlenmiştir. Bunlardan batıdan ikisinde haç kollarının uçları birer; doğudan ikisiyle birlikte cephelerdeki diğerleri de palmet biçiminde üçer lopla sınırlandırılmıştır. Bu haçların bu şekilde sadece boyayla mı yapıldığı, yoksa kabartma olarak işleneceklerdi de yarım mı bırakıldıkları tam olarak anlaşılamamıştır. Ancak cephelerin çeşitli yerlerinde, özellikle porchun güneybatı sütunu üzerinde yarım kalan bezemeler, bunların da yarım bırakılmış olabileceklerini düşündürmektedir.



Fig. 41. Oşki Kilisesi, doğu haç kolunun doğu cephesi, güneydeki üçgen nişin kuzey kanadı



Fig. 42. Oşki Kilisesi, doğu haç kolunun doğu cephesi, güney uçtaki kemer gözü, alt seviyedeki pencere

¹⁹² Begiaşvili 2011, 112.

¹⁹³ Djobadze 1992, 200-201. Bu tür haçların 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yavaş yavaş ortadan kalktığını ileri sürmüştür.



Fig. 43. Oşki Kilisesi, güney haç kolunun güney cephesi, doğudaki üçgen nişin doğu kanadındaki pencere



Fig. 44. Oşki Kilisesi, güneybatıdaki paye



Fig. 45. Kayabeyi/Yerli Çaisi Kilisesi, doğu cephede



Fig. 46. Dilekdere/Hoşiret Kilisesi

Oşki Kilisesi'nde ayrıca, iç mekânda güneybatıda yer alan payenin doğu yüzüne bir niş açılmış soldaki nişe kilisenin banilerinden David Kuropalat, sağdakine de kardeşi Bagrat'ın kabartması işlenmiştir. Birbirine benzer şekilde bıyıklı olarak tasvir edilen baniler sol ellerinin avuç içini seyirciye dönük biçimde takdis pozisyonunda açmış, sağ elleriyle sağ omuzlarına çapraz biçimde uzattıkları haçlı asayı tutmuşlardır (Fig. 44). Bu onların inançlarına ve İsa'ya adanmışlıklarına işaret etmektedir¹⁹⁴. Bununla birlikte birinin yanında Meryem, diğerinin yanında Vaftizci Yahya ve nişin yüzeyinde de İsa'nın yer almasıyla bir anlamda "Deesis/Yakarış" sahnesi oluşturulmuş, böylece kralların, tanrının evinde yeryüzü krallıkları ve sonsuz yaşama adanmışlıkları sembolize edilmiştir¹⁹⁵.

Kayabeyi/Yerli Çaisi Kilisesi'nde doğu cephedeki pencerenin kemerine oturtulan haç, Oşki Kilisesi'nde kubbe kasağında yer alan ve kolları üç yapraklı palmet şeklinde sonlandırılan haçın, kabartma olarak işlenmiş halidir (Fig. 45). Dilekdere/Hoşiret Kilisesi'nde, yapının yanında duran ve pencere kemerine işlendiği anlaşılan mimari parça üzerindeki haç motifi de kabartma olarak yapılmıştır. Kolları uçlara doğru genişleyen haçın merkezine küçük bir daire motifi kabartılmıştır. Ayrıca alt kolun iki yanında yaklaşık eş boyutlu birer büyük, sol

¹⁹⁴ Djobadze 1992, 98.

¹⁹⁵ Djobadze 1992, 100.

yandaki dairenin sağında da ayrıca küçük bir kabartma daire motifine yer verilmiştir (Fig. 46). Haçın iki yanındaki daire motifleri, çarpmıha geriliş sahnelerinde sıklıkla görüldüğü üzere, o gün yaşanan olağan üstü olaylara, gündüz vakti olmasına karşın havanın kararmasına işaret eden ay ve güneş sembolleridir. Bununla birlikte ay, ayrılanların/ölenlerin kozmik ışık krallığına son girişlerini bekledikleri mesken olarak da düşünülmüştür. Ancak Pagan kültürlerinden kök alan ve Hristiyanlığa aktarılan pek çok daire motifinin sadece güneş ya da ay gibi kozmik işaretler değil aynı zamanda Tanrının kozmik görüntüleri ve O'nun kozmik evreni yaratıcılığının sembolü olduğu ileri sürülmüştür¹⁹⁶. Zaten yukarıda da bahsedildiği gibi, messianic oğulların güneşle bir tutulması gibi Origen ve St. Ambrosia olmak üzere pek çok din bilimcisi, İsa'ya "güneşi yaratan" ve "doğruluk güneşi" gibi özellikler atfetmiştir¹⁹⁷.

YAŞAM HAÇLARI/YAPRAKLI HAÇLAR/HAÇKARLAR

Talbot Rice'in "*belki de en iyi tanım*" diye "yapraklı haç" olarak adlandırdığı bitkisel motiflerle kompoze edilmiş "yaşam haçı"nın Bizans çevresindeki erken uygulaması İstanbul'da 6. yüzyıla tarihlendirilen ve bir zamanlar Sergios Bakhos Kilisesi'nde (Küçük Ayasofya Camii) korunan haçtır.

Kompozisyonda uçları birer lopa sahip Latin haçının alt kolundan iki yana simetrik biçimde kıvrık dallar uzatılmış, kâse biçimini alan dalların uçları üç yapraklı palmetle sonlandırılmıştır¹⁹⁹. Gürcü sanatında da önemli bir yere sahip olan "yaşam haçı" motifinin ilk örneği yine 5. yüzyıla tarihlendirilen Bolnisi Sion Kilisesi'nde uygulanmış, bunu haçın bitkisel bir kaide üzerinde oturtulması bakımından ilk örnek olan Mtsheta Cvari Manastırı Küçük Kilise'deki (6. yüzyıl) motif izlemiştir. Gürcü kiliselerinde bir yenilik olarak ortaya çıkan ve sonraki dönem motiflerini etkileyen buradaki kompozisyonda²⁰⁰ uçları birer lopla biten Latin haçı, iki kademeli çiçek motiflerinin arasından yükselen bir standartın üzerine oturtulmuştur.

İki yana simetrik açılan üç yapraklı palmetlerden alttakiler bozulmuştur ancak, dış yaprağının dışa doğru kıvrıldığı anlaşılabilir. Kâse gibi şekil alan üsttekilerin ise sivri uçlu taç yaprakları iyice kıvrılarak haçın alt kolunun loplarını kuşatmış, uçları loplu olan diğer iki yapraktan dıştakiler yan kolların loplarına kadar uzatılmıştır (Fig. 47). Aralarında Akvaneba (5.-6. yüzyıl), Akaurta (5.-7. yüzyıl), Khirsa St. Stephan Manastırı Kilisesi (6.-9. yüzyıl), Tsromi (626-634), Zedazeni (7.-9. yüzyıl), Kumurdo (964), Khtsisi Vaftizci Yahya Kilisesi'nin (10. yüzyıl) ve Kutaisi Katedrali'nin (1003) bulunduğu pek çok yapıda, bazılarında birden fazla



Fig. 47. Mtsheta Cvari Manastırı, Küçük Kilise¹⁹⁸

¹⁹⁶ Reuterswärd 1982, 103-104; Reuterswärd 1985a, 47.

¹⁹⁷ Reuterswärd 1982, 106-107.

¹⁹⁸ Url 9.

¹⁹⁹ Mendel 1912, 524, No. 726; Talbot-Rice 1950, 72, 77-80, bu motifin bir kaynağı, Mezopotamya kültürleri, özellikle Sasani imparatorlarının başlıklarında görülen kanat motifleri olmalıdır; Doğan 2009: 139.

²⁰⁰ Begiaşvili 2011, 104.

uygulamalarının görüldüğü “yaşam haçı” motifi, geç dönemlere kadar kesintisiz biçimde işlenmeye devam edilmiştir.

Tao Klarçeti bölgesindeki yapılarda yüzey taşlarının çoğu sökülmüş durumdadır. Buna rağmen günümüze sağlam durumda ulaşanlar ile belgelendirilmiş yapılar göz önünde bulundurulduğunda 10. yüzyıldan itibaren basit tiplerden karmaşık kompozisyonlara kadar “yaşam haçı/haçkar” motiflerine sıklıkla yer verildiği gözlemlenmektedir. Yapıların bazılarında birden fazla bulunan motiflerde çoğunlukla Latin haçı formu kullanılmış; haçlar düz ya da örgülü biçimde şekillendirilmiştir.

Motifler, Oşki Kilisesi’nin batı cephesi alınlığında, iç mekânda güneybatıdaki payenin kaidesinde, batı haç kolunun güneyindeki ek mekânın güneyinde doğudaki ilk paye ile içteki sekizgen payenin batı yüzünde; Hahuli Kilisesi’nde doğu cephede apsis penceresinin üzerinde, batı haç kolunun güneyindeki mekânın apsidiolünde ve güneydeki şapelin giriş alınlığında; İşhani Kilisesi’nin güney cephesinin, doğu cephede kuzeydeki ilk pencerenin ve Meryem Şapeli’nin batı cephesi alınlıklarında; Parhali Kilisesi’nde batı cephede girişin güneyindeki, doğu cephede diakonikon mekânına açılan üst seviyedeki, kuzey cephede de doğudan ilk pencerenin alınlıklarında; Tbeti Kilisesi’nde doğu cephenin alınlığında; kuzey haç kolunun doğu cephesinde kuzeydeki pencerenin üzerinde, güney haç kolunun güney cephesinde, iki pencerenin arasında üst seviyede ve aynı cephede doğu uçtaki ile batıdan ikinci payenin kaidelerinde ve doğudan ilk iki kaidelerin başlıklarında; Köprülüköy/Okrobağeti’de duvar yüzeyinde yer almaktadır.

Oşki Kilisesi’nin batı cephesi alınlığındaki “yaşam haçı” motifi basit ancak farklı anlayışla düzenlenmiş kompozisyonlardan biridir. Yarım daire kemeriyle gök kubbe imajı yaratılmış panonun yüzeyine işlenen Latin haçı, alt kısmından dört kol halinde akan hayat suyu ile “yaşam haçı”na dönüştürülmüştür (Fig. 48). Verona (4. yüzyıl) ve Rinaldo (5. yüzyıl) lahitlerinin bir yüzlerinde, Ravenna St. Vitale (6. yüzyıl) ve Roma St. Clement Kilisesi’nin (12. yüzyıl) apsis yarım kubbesinde görüldüğü üzere Bizans dünyasında daha fazla işlenen konunun Tao Klarçeti bölgesinden günümüze ulaşan yapılarda benzer bir örneğine rastlanmamıştır. Geriye kalan bezemelerin çoğunluğunu, Flemming’in 2. Grup içerisinde ele aldığı “*kâse biçimli yapraklar üzerindeki haçlar*” ile 4. Grupta değerlendirdiği “*bağımsız yapraklar arasındaki ve şamdan biçimli yapraklı*” gruplar içerisinde değerlendirmek mümkündür²⁰¹.

Oşki Kilisesi’nde batı haç kolunun güneyindeki ek mekânın güney cephesinde, doğudan ilk payenin batı yüzünde bulunan yaşam haçı motifi, batı cephe alınlığındaki motifte olduğu gibi, gök kubbe sembolü olan yarım daire kemerli bir panonun yüzeyine işlenmiştir. Bu kez iki kademeli bitkisel kaide üzerinde yükselen haç motifi eş kolludur ve alt kolu hariç diğerleri, kubbe kasnağında boyama olarak yapılmış haçlardaki gibi, ortadaki yarım daire, iki yandakiler sivri uçlu üç yapraklı palmet biçiminde sonlandırılmıştır ve ortadaki yaprakların yüzeyi oyularak derinlik kazandırılmıştır. Kaideyi oluşturan üç yapraklı yarım palmetler eş düzenlemeye sahiptir ve alttakiler daha büyük boyutludur. Adeta kuş kafasına benzeyen palmetlerin gaga gibi yapılmış içteki yaprakları, haçtaki kutsallığı yer gibi haça dokundurulmuş, diğer ikisi de kulak gibi yana yana işlenmiştir. Haç motifi, ters “V” şeklinde açıyla birleşen ve yukarıya doğru uzayan alttaki palmetlerin ortak dalı üzerine yerleştirilmiş, yine bu daldan süren üstteki palmetler ise kolun uçlarına birleştirilmiştir (Fig. 49).

²⁰¹ Flemming 1969, 96-102; Lücke 2014, 34.

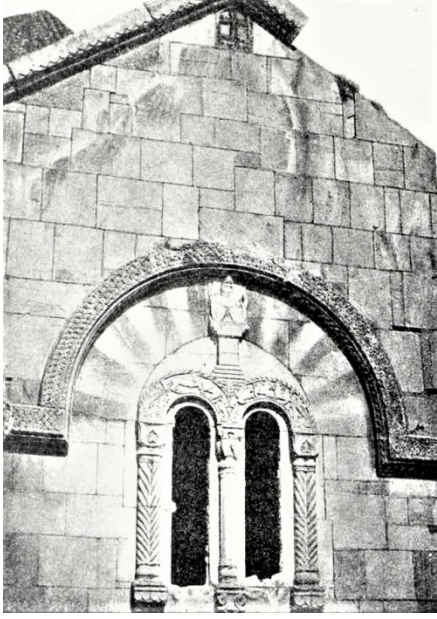


Fig. 48. Oşki Kilisesi, doğu cephenin alınlığı



Fig. 49. Oşki Kilisesi, batı haç kolunun güneyindeki ek mekân, güney cephesinde doğudaki ilk paye



Fig. 50. Oşki Kilisesi, güneydeki ek mekânın içinde yer alan sekizgen paye



Fig. 51. Oşki Kilisesi, iç mekân, güneybatıdaki payenin kaidesi

Aynı mekânın iç kısmında yer alan sekizgen payenin batı yüzündeki Latin haçı motifi, payenin tüm yüzeyini kaplayan bitkisel motiflerin arasına, üst bölümüne yerleştirilmiştir. Bitkisel yüzey, karşılıklı yerleştirilmiş üçer yapraklı yarım palmetlerin meydana getirdiği motiflerin düz ve baş aşağı yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Düz motifte, palmetlerin yaprakları alttan yukarıya doğru uzatılmış ve yaprakların uçları birbirine değdirilmiştir. Alttaki iki yaprak damla biçimlidir ve hafif “S” kıvrımıyla içe doğru bükülmüştür, sivri uçlu dıştaki yapraklar ise düz bir şekilde diğer yaprakları kuşatarak yürek benzeri motif meydana getirmiştir. Baş aşağı yerleştirilmiş olan motifte, alt iki yaprak bu kez dışa dönüktür ve üçüncü yaprak, alttaki motifin yarısına uzanacak kadar diğer motifin üzerine geçirilmiştir. Yaprakların yüzeyleri kendi formlarına uygun biçimde oyularak profillendirilmiştir. Kolları hafifçe içe kavisli haç motifi, düz durumdaki motifin dış

yapraklarının birleşim yerine oturtulmuş ve kolların yüzeyi oyularak derinleştirilmiştir. Payenin bundan sonraki üst kısmı kırılarak tahrip edilmiştir. Ancak eski fotoğraflarında haçın üst koluna bitişik biçimde bir insan başı kabartması, sağ tarafta dua eder pozisyonda diz çökmüş bir figür ve üstte de “Deesis/Yakarış” sahnesi görülmektedir. Değerli taşlarla bezeli bir taç taktığı anlaşılan başın tam da haçın üzerinde bulunması, Golgota Tepesi’ne haç diktirmesi²⁰² ya da Gürcistan’a hediye olarak kutsal haçın parçalarını göndermesi nedeniyle Büyük Konstantinus’la ilişkilendirilmesine yol açmıştır (Fig. 50).

Kilisenin iç mekânında, güneybatıdaki payenin kaidesinde yer alan motif de sekizgen payedekiyle aynı mantığa sahiptir. Bu kez Latin haçı, kaideyi çevreleyen kozalak dizisinden birinin yüzeyine işlenmiştir. Baş aşağı duran iri kozalaklar, iki yanında içe bükülerek volütler oluşturan filizlerin çıktığı kısa saplara sahiptir ve birbirlerine yay şeklinde dallarla bağlanmıştır. Sekizgen payede palmetlerin oluşturduğu bitkisel motiflerin arasına oturtulan haç motifi burada kozalağın sert pulları içine yerleştirilmiş, kolların yüzeyi, uçlarda yuvarlatılmış geniş yivlerle derinleştirilmiştir. Burada ayrıca farklı olarak haç motifi, simetrik şekilde iki yana açılan palmetlerin oluşturduğu kalıs biçimli kaidenin üzerinde yükselmiş, palmetler bir düğümle globus gibi değerlendirilmiş kozalağın uç kısmına bağlanmıştır. Palmetlerde içteki küçük yaprak dışa dönerek volüt oluşturmuş, diğer iki yaprak alttan bu yaprağı kuşatarak yukarıya doğru uzatılmıştır. Uçları aynı şekilde dışa kıvrılan yapraklardan dıştaki kısa tutulmuş, uzun olan orta yaprak da bunun üzerini kuşatmıştır. Buradaki kompozisyonun yakın bir benzeri Köprülüköy/ Okrobagati Rabat Kilisesi’nde, girişin hemen sağında belgelendirilmiştir²⁰³. İki yanında yazıt bulunan dikdörtgen biçimli pano yüzeyine işlenen kompozisyonda, Latin haçı motifinin kolları hafif içe kavisli yapılmış, kolların yüzeyi kendi formunda genişçe yivlendirilerek küçük kabara gibi işlenmiş merkezdeki güneş motifinde birleştirilmiştir. Haç motifi, yine globusun iki yanından simetrik biçimde ayrılarak kalıs biçimini alan kaidenin üzerine oturtulmuştur. Yapraklar içten dışa doğru uzayan beş dilimlidir ve globusun iki yanında yarım daire bir kavis yaptıktan sonra yukarıya uzatılarak dışa doğru kıvrılmıştır. Dıştaki sivri uçlu birer yaprak hariç, diğerlerinin ucu içe kıvrılarak lop meydana getirmiştir (Fig. 51).

Hahuli Kilisesi’nde, batı haç kolunun güneyindeki mekânın apsidiolünde yer alan motif, yapraklı kaideye sahip örneklerin en basit uygulamasını, kilisenin apsis penceresi üzerinde yer alan ise ünük bir kompozisyonu içermektedir. Apsidiolde, Yunan haçı tipindeki haç motifi iki yanından yaprak çıkan globus üzerine oturtulmuştur. Alta düz hatla birleştirilen yapraklar haçın alt koluna geniş açı yaparak yukarıya yükseltilmiş, yaprakların sivri uçları aşağıya doğru sarkıtılmıştır. Böylece yapraklara adeta sarkık ağızlı, düz dipli kâse görünümü kazandırılmıştır (Fig. 52).

Kilisenin apsis penceresindeki bezeme, pencereyi kuşatan yarım daire kemerlerin en içteki kademesine işlenmiştir. Kemerin ayaklarına simetrik biçimde yuvarlak gövdeli, uzun boyunlu, gaga ağızlı ve ağız kenarına birleşen tek kulplu, boynun ağızla birleştiği kısımda yuvarlak göze sahip stilize kuş başlı birer sürahi yerleştirilmiştir. Sürahilerin içinden çıkan uzun saplı üç yapraklı birer yarım palmet, yaprakları aşağıya dönük halde, kemerin şekline uygun kavisle uzatılarak kilit taşında buluşturulmuştur. Sürahilerin gövdesine de daire içerisinde birer Bolnuri/Bolnisi haçı kabartılmıştır. Bu tür sürahi motifleri Orta Çağ’da Gürcistan, İran ve diğer doğu ülkelerinde görülmekle birlikte, Tao Klarceti bölgesi için

²⁰² Djobadze 1992, 205, pl. 145, diğer figürün ise yanındaki yazıttan kilisenin mimarı Grigol olduğu belirtilir.

²⁰³ Marr 1911, 8, Fig. 1. Günümüze ulaşmayan bezeme Marr tarafından belgelendirilmiştir.

üniktir²⁰⁴. Burada doğrudan sürahi ile sembolize edilen “hayat suyu”, diğer örneklerde kâse şeklinde biçimlendirilerek haçın üzerine yerleştirildiği yapraklarla ifade edilmiş, böylece yukarıda pek çok örnekle açıklanan altından yaşam suyunun aktığına inanılan hayat ağacı motifi görselleştirilmiştir. Tabi sürahi aynı zamanda İsa'nın kanını sembolize eden şarabı sakladığından ve burada üzerine haç motifi işlendiğinden, kurtuluşa ancak İsa ile ulaşılacağı, İsa'nın insanların günahlarının kefareti için çarmıha gerildiği inananlara bir kez daha hatırlatılmıştır (Fig. 53).

Parhali Kilisesi'nde batı cephenin güneyindeki pencere üzerinde yer alan kompozisyon dikdörtgen panonun yüzeyine işlenmiş, panonun alt orta bölümü pencere kemerinin kavsine uydurulmuştur. Yuvarlak hatlı tek sıra örgü motifiyle oluşturulan ve alt kol hariç diğerleri üçer düğümle sınırlandırılan *potent* biçimli haç motifi, panonun alt çerçevesini sınırlandıran örgü motifiyle birleştirilerek kemerli kısmın merkezinden, sanki Golgota Tepesi'nin üzerinde gibi yükseltilmiştir. Haçın iki yanındaki boşluk simetrik olmayan yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Çoğunluğu üç yapraklı yarım palmetlerin dıştaki sivri, diğerleri damla biçimli yaprakları aşağıdan yukarıya doğru uzatılarak dış yaprakları içe ya da dışa bükülmüştür. Palmetlerden sağ taraftakiler, alt köşeden haçın üst kolu ucuna kadar “S” kıvrımlarıyla uzanan dalın kıvrımlarının iki yanına birleştirilmiş, alttakiler yukarıya, üsttekiler aşağıya dönük biçimde yapılmıştır. Sol tarafta ise kıvrık dala yer verilmemiştir, çerçevenin kenarından çıkan yapraklardan altta büyük olanı dört yapraklıdır ve dış yaprağı diğer yaprakları kuşatarak pencerenin kemerine doğru kavislendirilmiştir. Bu yaprağın uç kısmından da haç kollarının arasını dolduran üç yapraklı palmet çıkarılmıştır. Üst tarafta baş aşağı duran iki palmetten büyük olanı, attaki palmetin kavsine uydurularak dış yaprağını çevrelemiş, köşeden çıkan diğer palmetin yaprakları ise düz şekilde yapılmıştır (Fig. 54).

Kilisenin doğu cephesinde, diakonikon mekânına açılan güneydeki üst seviye penceresinin üzerinde, üzüm salkımları ile kompoze edilmiş haç motifine yer verilmiştir. Pencereyi taçlandıran omega biçimi kemerin yüzeyi birer düğümle bağlanan tek sıra yuvarlak hatlı antrolak motifiyle bezenmiş, antrolakların içine de daha çok çiçek motifleri oturtulmuştur. Kemerin hemen üst kısmına, uçları altlı üstlü ikişer düğümlü sonlanmış küçük bir yay motifi, bunun da üzerine haç motifi yerleştirilmiştir. Haç motifi alt kısımda derince bir yarım daire, diğer kısımlarda haç kollarının arasına doğru hafifçe dalgalanan ince kaval silmeyle oluşturulmuş çerçeve içine alınmıştır. Kolları hafifçe içe kavislendirilmiş Malta tipindeki haç motifi yine ince kaval silmeyle meydana getirilmiştir ve merkezdeki küçük dairede birleşen kolların her ucu birer lolla sonlandırılmıştır. Kolların arasını, çerçeveden küçük bir sapla uzanarak uçları merkeze yönelmiş dolgun taneli birer üzüm salkımı doldurmuştur. Kompozisyon Tao Klarceti bölgesinde tespit edilen tek örnektir. Ancak asma kültürünün güçlü olduğu Gürcü kültüründe hem Tao Klarceti hem de Gürcistan'daki diğer yapılarda haçla birlikte ya da başka kompozisyonlar içerisinde en yoğun kullanılan bitki İsa'yla yakından bağlantılı görülen üzüm ve asma yapraklarıdır (Fig. 55).

²⁰⁴ Djobadze 1992, 148.



Fig. 52. Hahuli Kilisesi, batı haç kolunun güneyindeki mekânın apsidiolü



Fig. 53. Hahuli Kilisesi, doğu cephe, apsis penceresi



Fig. 54. Parhali Kilisesi, batı cephe, güneydeki pencere



Fig. 55. Parhali Kilisesi, doğu cephe, diakonikon mekanına açılan güneydeki üst seviye penceresi

Gürcistan'da yüzlerce asma çeşidi yetiştirilmiş ve hayat ağacı olarak kabul gören asma kültü önemli bir yer işgal etmiştir. Adem'in kanında, gelecek nesilleri diriltmek için kendini çarmıhta feda eden İsa gibi, asmanın da komününde tüketilecek salkımlar ürettiğine inanılmış, böylece kan hayat ağacının ve yaşayan sütunun sembolü olmuştur. Asma bahçelerinin Meryem Ana tarafından korunduğu düşünülmüş ve ilahilerde Meryem, cennette asma bahçelerini diken olarak anılmıştır²⁰⁵. Tasvirlerde cennetin merkezinde, salkımlarıyla hayat ağacını simgeleyen asmaya ve etrafında dönen cennet kuşlarına yer verilmiştir²⁰⁶. İsa insanları kutsal şarapla ya da verimli hayatla sarhoş etmeye gelmiştir. Şarabın fermente olması da enkarnasyonla/bedenlenme özdeşleştirilmiştir²⁰⁷. İncil'de İsa kendini asma, babasını/Tanrıyı bağcı olarak tanımlamış, sözlerine kulak asmayanların meyvesiz kalacağını, sözlerini kabul edenlerin yüceltileceğini ifade etmiştir²⁰⁸.

²⁰⁵ Okropiridze 2010, 165.

²⁰⁶ Okropiridze 2010, 166.

²⁰⁷ Harpur 2005, 99-100.

²⁰⁸ Yuhanna 15: 1-8.



Fig. 56. Parhali Kilisesi, kuzey cephe, girişin doğusundaki ilk pencere



Fig. 57. İşhani Kilisesi, güney cephe alınlığı



Fig. 58. İşhani Manastırı, Meryem Kilisesi, batı cephe alınlığı

Kıbrıs kökenli bir şiirde de İsa'nın ölümden dirildiği üçüncü günde bir yaşam haçından yeryüzünü ve gökyüzünü titreten dalın filizlendiği, kırk gün içinde gelişen dalın başının gökyüzüne uzandığı ve o kutsal başını gökyüzünde sakladığı, sonra gökyüzünden yeryüzüne, insanların meyvelerini yemeleri ve ölümün ölebileceğini öğretmek için muhteşem on iki dal uzattığı ve bu ağacın dallarının cennetin yolunu gösterdiği anlatılmıştır²⁰⁹.

Parhali Kilisesi'nin kuzey cephesinde bulunan kompozisyon, girişin doğusundaki ilk pencerenin üzerindedir. Yüzeyine işlendiği blok taşın aynı zamanda çerçevesini de teşkil ettiği kompozisyon haç ve iki yanındaki simetrik tavus kuşu figürlerinden ibarettir (Fig. 56).

Seylan ve Hint mitolojisinde güçlü parlak tüyleri nedeniyle güneş sembolü olarak görülen tavus kuşu figürü, Babil, Pers ve Anadolu aracılığıyla Batı'ya yayılmış, Hera'nın kutsal hayvanı olarak kabul edilen tavus kuşu, pek çok anlam yüklenerek buradan Hristiyanlığa geçmiştir²¹⁰. Kilise babalarının dikkat çektiği gibi, Tanrının yarattığı dünyanın güzel bir süsü olarak değerlendirilmesinin yanı sıra gerçek ve varsayılan çeşitli özellikleriyle Pagan inancından itibaren ölümsüzlük ve sonsuz yaşamla ilişkilendirilen kuş, her kış tüylerinin dökülerek baharda yenilenmesi; Aziz Agustin'in yaptığı bir deneyle kanıtlandığına göre ölümden sonra etinin çürümemesi nedeniyle İsa'nın yeniden doğuşunun da sembolü olmuştur²¹¹. Özellikle asma dalları arasındaki bir kantharosun iki yanında yer alan tavus kuşu çifti vaftiz, komünyon ve İsa'nın kutsal kaniyle diriliş temalarının önemli unsurları arasında yer almıştır²¹². Parhali Kilisesi'ndeki kompozisyon pencereyi kuşatan kemerin üzerine oturtulmuş; kemer, alt sınırında "V" biçimli keskin hatlarla birbirine bağlanarak geçen parabolik kemer biçimli küçük motiflerle meydana getirilerek aralarda oluşan baklava motifleri ile kemerlerin karınlarına ortası matkapla delinmiş kabartma düğme motifleri işlenmiştir. Böylece sanki geçme motifi tavus kuşunun çok gözlü kuyruğuna benzetilmiştir. Sağa doğru meyilli haç motifi eş kolludur, kolları içe doğru hafifçe kavislendirilmiştir ve alttaki yay, üstteki üçgen biçimli iki kaidenin üzerine yerleştirilmiştir. Kanadındaki gözden dolayı olasılıkla soldaki erkek, sağdaki dişi gibi görünen tavus kuşlarının başları taşın üst sınırına denk geldiğinden tepelikleri yatay olarak arkaya doğru uzatılmış, vücutlarındaki ve kuyruklarındaki tüyler ince ince işlenmiştir. Soldaki kuş gagasında yan yaprakları hilal gibi gagaya doğru kıvrılmış üç yapraklı palmet, diğeri ise küçük bir halka tutmaktadır. Üç yapraklı palmetlerin "Kutsal Üçlü"yü, halkanın da barışı temsil ettiği bilinmektedir. Dünyevi cenneti, göksel cennetten ayıran önemli unsurlardan

²⁰⁹ Flemming 1969, 89.

²¹⁰ Andelkovic vd. 2011, 232.

²¹¹ Maguire 1987, 39, 64; Andelkovic vd. 2011, 239-240.

²¹² Andelkovic vd. 2011, 243.

birisi hayvanların varlığıdır ve bunlar cennette beklenen barışın, hatta günahsız ruhların sembolü olarak görülmüştür²¹³. Dolayısıyla burada, “Kutsal Üçlü”nün yolu izlenerek dünyevi cennetteki barışın gerçekleşebileceği fikri ifade edilmiş olmalıdır. Bununla birlikte herhangi bir meyve ya da yaprağı gagalayan kuşlar, cennette Tanrının nimetlerini alan salih ruhlar olarak da görülmüştür²¹⁴. Parhali'deki gibi haçın iki yanındaki tavus kuşu çifti Gürcistan'daki erken dönem yapılarından Bolnisi Sioni Kilisesi'nin vaftizhanesinden (5. yüzyıl) başlayarak Patara Oni St. Nikolaz (11. yüzyıl), Büyük Gardatenis (11. yüzyıl), Khitsisi (11. yüzyıl), Magalaant (12.-13. yüzyıl) kiliselerinin aralarında bulunduğu pek çok yapıda kesintisiz uygulanmıştır. Yoğun olarak uygulanan bu kompozisyonlar, yukarıda sayılan tüm sembolik anlamlarının yanı sıra yaralanmış hayvanların tohumlarından ya da yapraklarından yediklerinde iyileştikleri Azize Nino'nun ağacıyla da bağlantılı olmalıdır.

İşhani Kilisesi'nin güney cephesindeki yaşam haçı motifi, cephenin alınlığına yerleştirilmiştir ve haçın kendisi doğu cephedeki haç gibi örgülü yapılmıştır. Karşılıklı kolları eş boyutlu ve düşey kolu daha uzun tutulan haç motifi, alttaki geniş ve düz, üstteki içbükey, kaval ve düz silme profilli üç basamaklı kaide üzerine oturtulmuş Calvary tipindedir. Alttaki kaide, ince kaval silmeyle kuşatılarak yüzeyi yuvarlak hatlı beş düğümle bezenmiştir. Bunun iki yanına, alt köşelerinden düz bir hatla çıkan üç yapraklı birer yarım palmet motifi işlenmiştir. Sapları birer volütle birleşen uçları sivri yapraklar, birbirine bitişik halde keskin “S” kıvrımıyla dışa bükülerek üstteki kaidenin üst sınırına kadar uzatılmıştır. Haç motifi merkezde büyük, aralarında küçük eşkenar dörtgenler meydana getiren çift düğümlü örgüyle yapılmış, son sıralardaki düğümler biraz dışa taşırılarak kolların her bir ucunun lopuna dönüştürülmüştür. Merkezdeki eşkenar dörtgenin içine, kaval silmeyle çevrili küçük bir düğme motifi oturtulmuştur (Fig. 57).

Kilisenin hemen güneybatısındaki Meryem Şapeli'nin (1006) batı cephesi alınlığında bulunan yaşam haçı kompozisyonu aslında bu grup içerisinde Tao Klarceti bölgesinin en erken örneğidir²¹⁵. Burada haç motifi kısa tutulmuş sütunce biçimindeki kaide üzerine oturtulmuş, kaidenin yüzeyi yuvarlak hatlı örgü motifiyle süslenmiştir. Örgü motifinin en alt halkasının şeridi iki yanda uzatılarak uçlarına üç yapraklı birer yarım palmet motifi işlenmiştir. Alttaki geniş bir yay çizen yapraklar, içten dışa doğru uzatılarak uçları loplara sonlandırılmış ve içe bükülerek haçın alt kolunun uçlarına birleştirilerek kalıs biçimini almıştır. Aynı biçimde yaprakların bu kez daha küçük boyutlu ve dışa bükük olanı, haçın alt kol loplara üzerine oturtularak yan kolların alt loplara kadar uzatılmıştır (Fig. 58).

Tbeti Kilisesi'nin cephelerinde yer alan ancak günümüze ulaşamayan yaşam haçı motifleri, küçük farklılıklarla benzer şekilde biçimlendirilmiştir²¹⁶. Her üçü de İşhani Kilisesi'ndeki gibi çift örgülü yapılan haçlardan doğu cephedeki dıştan ince bir kaval silme ile kuşatılmış, silmeler haç kollarının uçlarında birer lop oluşturmuştur. Haçın alt kolunun merkezinden iki yana, uçlarında palmet motifi bulunan kıvrık dallar çıkarılmış, kolların loplara çevreyerek yukarıya uzayan kıvrık dallar, sonra bir kuğu boynu gibi geriye bükülerek loplara kuşatan kısmın orta yerinde kendisine birleştirilmiştir. Haç kollarının merkezinde, Parhali Kilisesi'nin doğu cephesinde, kuzeydeki haç motifinde görüldüğü üzere örgüyü oluşturan hatların kesişmesiyle sekiz kollu ışın motifi meydana getirilmiştir (Fig. 59).

²¹³ Reuterswärd 1985b, 110.

²¹⁴ Flemming 1969, 94; Reuterswärd 1985a, 57.

²¹⁵ Djobadze 1992, 227.

²¹⁶ Djobadze 1992, Figs. 319, 325-326, 329-330.



Fig. 59. Tbeti Kilisesi, doğu cephe alınlığı



Fig. 60. Tbeti Kilisesi, güney cephe, iki pencerenin arası

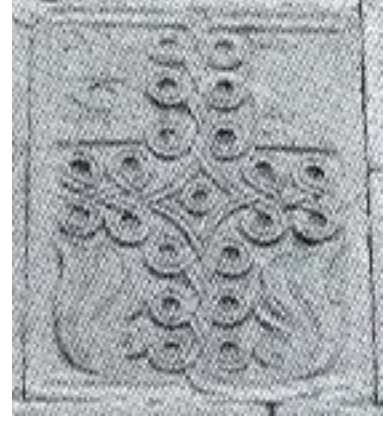


Fig. 61. Tbeti Kilisesi, kuzey haç kolu, doğu cephe, doğudaki pencere



Fig. 62. Tbeti Kilisesi, güney cephe, doğudan birinci kaide



Fig. 63. Tbeti Kilisesi, güney cephe, batıdan ikinci kaide



Fig. 64. İşhani Kilisesi, doğu cephe, kuzey uçtaki pencere

Güney cephedeki haç motifinin kollarının uçları, yine örgü motiflerinin dışa taşırılmasıyla yapılmış birer lopa sahiptir. Merkezinde küçük kabaranın bulunduğu haçın alt kolunun iki yanına beş yapraklı birer palmet yerleştirilmiş, çerçevenin alt sınırına oturtulan palmetlerin alt yaprakları içe kıvrılarak küçük lop şeklini almış, ince uzun damla biçimli diğer yaprakları ise yukarıya uzayarak haça doğru hafifçe bükülmüştür (Fig. 60).

Kuzey haç kolunun doğu cephesindeki haç motifinde ise iri yapılan düğümler aralarında eşkenar dörtgenler oluşturmadan geçirilmiş, haç kollarının uçlarında da lopa yer verilmemiştir. Alt kolun alt merkezinden iki yana, İşhani Kilisesi'nin güney cephesindeki haçta olduğu gibi keskin "S" kıvrımlı üç yapraklı yarım palmetler çıkarılmış, haç kollarının merkezindeki eşkenar dörtgenin içine ise örgü motifinin düğümleri gibi ortası büyük delikli bir düğüm motifi yerleştirilmiştir (Fig. 61).

Güney haç kolunun güney cephesinde kaide ve başlıklarda yer alan haç motifleri doğrudan palmetlerle meydana getirilerek yaşam haçına dönüştürülmüştür. Doğudan ilk kaide ile başlıklardaki haç motifleri aynıdır ve dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Başlıklarda dört yönde çerçevenin kenarortaylarına içe dönük birer; kaidede ise aşağı ve yukarı kenarortaylarda içe dönük tek, iki yanda ise ortadaki içe, diğerleri çerçevenin silmesi ile bütünleşmiş dışa dönük üç düğüm motifine yer verilmiştir. Haç kolları alttan uca doğru küçülen yedi yapraklı palmet motifleri şeklindedir ve tepe yaprakları köşelere gelecek biçimde çapraz yerleştirilmiştir. Ana damarın iki yanına dizilen yapraklardan taç yaprakları, iki ince kaval silmeyle lop halinde biçimlendirilmiş, ortası matkap delikli lopların hatları, yaprağın damarıyla birlikte uzatılarak palmetlerin saplarını oluşturmuştur. Birbirine geçirilen saplar,

merkezde ortası küçük delikli eşkenar dörtgen biçimli düğümle bağlanmıştır. İkinci ve üçüncü yapraklar yüzeyleri aynı şekilde oyulmuş ikiz damla, tepe yaprağı ise üçgen şeklinde yapılmıştır (Fig. 62).

Batıdan ikinci kaidenin yüzeyindeki haç motifi ise üç ince kaval silmeyle şekillendirilen ve ana eksenlerinde içe dönük birer düğümü bulanan daire çerçeve içerisine işlenmiştir. Palmet motifleri diğer kaide ve başlıklarla benzer şekilde yapılmış, burada yapraklar daha kısa tutularak ara yapraklar hafifçe dışa bükülmüştür. Ayrıca burada tepe yaprakları merkezde birleştirilerek güneş ışınları motifi oluşturulmuştur. Lop şeklindeki taç yapraklardan uzayan saplar ise çerçevenin altından ve üstünden geçirilerek bitişik palmetlerin sapları, üzerine işlendikleri blok taşların köşelerinde birleştirilmiş ve dört kollu yıldız motifi meydana getirilmiştir (Fig. 63).

Komplike şekilde düzenlenmiş iki yaşam haçı motifi ise İshani Kilisesi'nin doğu cephesinde kuzey uçtaki pencere ile Hahuli Kilisesi'nin güneyindeki şapelin giriş alınlığında görülmektedir. İshani Kilisesi'ndeki motif, alt orta bölümde pencere kemerine uydurulan ve üç kaval silme ile sınırlandırılan üst köşeleri pahlı yamuk biçimli panonun yüzeyine yerleştirilmiştir (Fig. 64). Panonun yüzeyi tamamıyla kıvrık dallar, palmetler ve boru çiçeği motifleriyle kaplanmış, haç motifi üst orta bölüme alınmıştır. Pencere kemerinin üzeri birer düğümle bağlanan ve merkezlerine küçük kabaraların işlendiği yuvarlak hatlı beş antrolak motifleriyle bezenmiş, merkezdeki antrolağın üzerine bir düğüm daha bağlanmıştır. Bunun üst kısmında, haç motifinin hemen altında bulunan eksendeki küçük düğme motifinden başlayarak solda saat yönünün tersine, sağda saat yönünde hareket eden boru çiçeği motifleri daire oluşturacak şekilde birbirine eklenmiştir. Üç ince kaval silmeyle yapılan çiçek motiflerinin sapları hafif "S" kıvrımıyla uzatılmış, çiçek kısımları ise ikiye ayrılarak dışa dönük birer volüt şeklinde biçimlendirilmiştir. İlk çiçeklerden ikişer tane çiçek çıkarılmış, bunlardan büyük olanları alta kıvrılarak daireyi tamamlamış, yukarıda küçük olanından ise bir çiçek daha çıkarılarak geriye, haça doğru döndürülmüştür. Bu son çiçeklerin ağızlarından çıkan filizlerin uçlarındaki yaprak gruplarından sivri uçlu olanlar haçın yan ve üst kollarının loplarnı kuşatmıştır. Damla biçimli diğer iki yaprak da çerçeveye doğru uzatılmıştır. Alttaki ilk çiçeklerin saplarından uzanan birer üç yapraklı palmet de haçın alt kollarının arasını doldurmuş, tüm bu palmetler sanki haçın etrafında üçüncü bir daire meydana getirmiştir. Çiçeklerin oluşturduğu daire çerçevelerin içi palmet motifleriyle doldurulmuş, solda alt ve üstteki çiçeğin içte kalan volütlerinin iki yanına üç yapraklı birer yarım palmet yerleştirilmiş, iki yandakilerin arasına ise sapı soldakine birleşik, üst iki yaprağı da sağdakinin iki yanında açılmış altı yapraklı palmet uzatılmıştır. Sağdakinde ise alttaki çiçeğin iki volütünden birer yarım palmet filizlenmiş, sağdaki palmetten dairenin tüm yüzeyini kaplayan yedi yapraklı palmet çıkarılmıştır. Çiçekten oluşan bu iki dairenin arasına üstte haç motifi oturtulmuştur. Alt kolu hafifçe uzun haç kollarının her bir ucu ortası matkap delikli birer lopla sonlandırılmış, yüzeyleri ikişer ince kaval silmeyle yivlendirilen haç kollarının birleştiği merkeze, loplarn gibi biçimlendirilmiş bir düğme motifi yerleştirilmiştir. Çerçevelerin alt köşelerinde kalan üçgenimsi boşluklar yedi yapraklı birer palmet motifleriyle kaplanmış, alt iki yaprağı sapa doğru iyice kıvrılan, sivri uçlu büyük üst yaprakları ise iki yana açılan palmetlerin iri beyzi tepe yaprakları köşelere denk getirilmiştir. Sağ üst köşedeki boşluğa ise yaprakları aşağıya dönük üç yapraklı yarım palmet işlenmiştir.

Hahuli Kilisesi'nin güney şapelindeki kompozisyon girişin alınlığına yerleştirilmiştir (Fig. 65). İki kaval silme arasındaki içbükey silmeyle sınırlandırılan alınlık, alt kısmın merkezinde küçük bir yarım daire kemer şeklinde yükseltilmiş ve kemerin merkezine dilimli küçük bir kabara oturtulmuştur. Kabara ve kemerle yine Golgota

Tepesi izlenimi verilen bu kısmın üzerinde, ince standart üzerindeki haç motifi yükseltilmiştir. Kalınca bir kaval silmeyle sınırlandırılan ve uçları birer lopa bitirilen haçın alt kolu hafifçe uzun tutulmuş, merkeze matkap delikli bir düğme, kolların uç kısımlarına da küçük birer kabara yerleştirilmiştir. Alt kısımda standartın iki yanında kök salan düz silmeyle yapılmış dallar haçın iki yanındaki yüzeyi tamamıyla kaplamıştır. Başlangıçta haça doğru yarım daire biçiminde kıvrılan dalın alt kısmında çerçeveye paralel uzanan, üst kısmında da iki yana ayrılan dala yer verilmiş, bu dalın ortasından ve sol dalından yine iki dal ayrılarak haçın üst kolunun loplarına birleştirilmiştir. Bütün dalların uçları, yuvarlak düğme motifine bağlı baklava motifi biçimli birer yaprakla sonlandırılmış, bunların yüzeyi iki yandan içe doğru boylamasına meyillendirilerek oyulmuştur. Yaprakların birer tanesi, sivri uçları merkeze dönük halde haç kollarının arasına denk getirilmiştir.



Fig. 65. Hahuli Manastırı,
güneydeki şapel, giriş alınlığı



Fig. 66. Tbeti İncili,
kapak sayfası²¹⁷

Mimari dışında, “yaşam haçının” uygulandığı diğer bir örnek, Tbeti Manastırı’nda kopyalanan ve bölgenin önemli sanatçısı Beka Opizari tarafından işlenen Tbeti II İncili’nin (1161-1165) kapak sayfasıdır (Fig. 66). Haç motifi, globus üzerindeki üç yapraklı palmet motifinden yükseltilmiş, globusun iki yanından simetrik uzanan kıvrık dallar ve yapraklar kapağın yüzeyini kaplamıştır. Burada kıvrık dallar içerisindeki haç motifi, şimdiye kadarki uygulamalardan farklı olarak yeni bir yorumla üzerindeki İsa, iki yanındaki Meryem ve Yahya ile ilişkilendirilmiş; Meryem ve Yahya Golgota’da yas tutanlar değil, ölüme karşı kazanılan zaferden önce dua edenler olarak tasvir edilmiştir²¹⁸. 9. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlayan kompozisyonun yakın bir benzeri, Roma St. Clement Kilisesi’nin (11.-12. yüzyıl) apsis mozaiğinde yer almıştır.

Tbeti II İncili’nin kapağında olduğu gibi haçla birlikte tasarlanan kıvrık dallar ve yapraklar, Gürcistan’daki Bolnisi Sioni (5. yüzyıl), Akvenaba (5.-6. yüzyıl), Akaurta (5.-7. yüzyıl) ve Khirsa St. Stephan (6.-9. yüzyıl) kiliselerinde açıkça görüldüğü üzere asma yapraklarıdır. Zaten kabı yapraklarla şekillendirilmiş haçlar, asma dalları arasındakiler ile aynı sembolik anlama sahip görülmüştür²¹⁹.

Haçın Göğe Yükseltilmesi

Hristiyanlık dünyasında 4.-7. yüzyıllarda yaygınlaşan sahne, olasılıkla ilk olarak Antakya Genç Simeon Stylites Manastırı Trinity Bazilikası’nda (541-551)

²¹⁷ Url 10.

²¹⁸ Flemming 1969, 95-96.

²¹⁹ Flemming 1969, 96.

uygulanmıştır²²⁰. Gürcü sanatında da bu dönemden itibaren görülmeye başlamış, ilk örneği de Mtsheta Cvari Kilisesi'nin kubbesine kabartma tekniğinde tek başına işlenen ve uçları birer lolla sonlandırılan büyük boyutlu haç olmuştur²²¹. Santsrevisi Kilisesi (7. yüzyıl) ile Tsromi Kilisesi'nin kubbesinde basamaklar üzerinde yükselen Calvary tipi haçlar, kabartma haçlar arasında yer almış, daha sonra bunlar yerlerini fresk tekniğinde yapılmış "Haçın Göğe Yükseltilmesi" sahnesine bırakmıştır²²². Orta Çağ Bizans ve Avrupa sanatında fazlaca benimsenmeyen sahne, Gürcü sanatında özellikle kubbelerde olmak üzere, giriş alınlıklarında ya da yapıların cephelerinde yüzlerce örnekle kesintisiz şekilde yer bulmuştur.

Kutsal kitaplarda ve bazı apokalipslerde geçen ifadelerden anlaşıldığına göre, İsa'nın ikinci gelişinin alameti haçtır.

*"O zaman İnsanoğlu'nun belirtisi gökte görünecek. Yeryüzündeki bütün halklar ağlayıp dövünecek, İnsanoğlu'nun gökteki bulutlar üzerinde büyük güç ve görkemle geldiğini görecekler"*²²³.

*"Meshedilmiş geldiğinde; O kendini çevreleyen güvercinlerin çelengiyle gökyüzünün bulutlarında yürüyerek ve önünde bir haç işareti çizerek bir güvercin gibi, etrafında dönen tüm meleklerle gelir, tüm dünya onun güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar nasıl parladığını görecek"*²²⁴.

*"...Tanrının oğlunun gelişine gelince, tanınmayacak ama, doğudan batıya bir şimşek ışığı gibi görünecek, öyle ki, görkemimin muhteşem gücüyle ve önümde giden haçım, cennet bulutunun üstünde geleyim"*²²⁵.

Benzer bir anlatım Petrus'un Apokalipsi'nde de söz konusudur.

9 *"...Lord'un defnedildiği gece, askerler ikiye ikiye nöbet tutuyorlardı. Gökyüzünde büyük bir gürültü vardı. Ve göklerin açıldığını, ışıklar içinde iki kişinin oradan indiğini ve mezara yaklaştığını gördüler. Ve mezarı kapatan büyük taş yuvarlandı ve kendiliğinden kenara çekildi. Mezar açıldı ve iki genç adam içeriye girdi.*

10 *Bunun üzerine askerler komutanlarını uyandırdılar. Onlar da anlatılanların doğru olduğunu anladılar. Ve yine iki kişinin bir kişiyi destekleyerek mezardan dışarıya çıktıklarını ve onları bir haçın izlediğini gördüler. İlk ikisi gökyüzüne ulaştılar ancak O'nun kendilerinden önce geçmesine izin verdiler. o arada gökyüzünden "bunlara uykuyu sen mi getirdin" sözlerini duydular, haçtan ise evet karşılığı geldi"*²²⁶.

Bu nedenle özellikle kubbedeki haçlar sadece İsa'nın ölümünün değil, dirilişinin, ikinci gelişinin ve St. Apollinare in Classe Kilisesi'nin apsisinde ve Galla Placidia Mausoleumu'nun kubbesindeki haçta olduğu gibi İsa'nın kendisinin oradaki

²²⁰ Djobadze 1992, 149.

²²¹ Begiaşvili 2011, 104.

²²² Begiaşvili 2011, 106.

²²³ Matta 24: 30.

²²⁴ Steindorff 1899, 87; Dölger 1967, 12.

²²⁵ Bauckham 1994, 23, 28.

²²⁶ Robinson – James, 1892, 24; Dölger 1967, 11.

varlığının (theophanic cross) sembolü olarak da kullanılmıştır²²⁷. Gürcistan'daki Katshi Kilisesi'nde (1010-1014) daire biçimli panonun yüzeyine işlenen "Haçın Göğe Yükseltilmesi" sahnesini, baninin kızının, yargı gününde İsa'dan şefaata dilediğine ilişkin bir yazıtın kuşatması, sahnenin İsa'nın oradaki varlığının bir ifadesi olduğunu teyit eder niteliktedir.

Teofanik haçlar, İkonaklast Dönemin sonuna kadar Bizans sanatında yaygın olarak kullanılmış, Kapadokya ve Kafkas ülkelerinde ise daha uzun ömürlü olmuştur²²⁸. İkonaklast Dönem sonrasında Bizans'ın figürlü kompozisyonları benimsemesine bağlı olarak ikinci gelişe hazırlık olmak üzere, kubbede "İsa'nın Göğe Yükselişi" sahnesine, sonra da bunun kısaltması "Pantokrator İsa"ya yer verilmiştir. Ancak "Pantokrator İsa", prototipi "Göğe Yükseliş"in hikâyeci çağrışımından uzaklaştırılarak orijinal anlamı olan "her yerde bulunma" ve teofaniye döndürülmüş, kubbenin altından kilisenin kutsal boşluğuna doğru ışık saçmıştır²²⁹. İkonaklast hareketten etkilenmeyen ya da az etkilenen bölgelerde gelişim tersi yönde olmuş, Mesih'in yapıdaki sonsuz mevcudiyetinin sembolü olarak teofanik haç kubbe ve tonozlarda uygulanmaya devam edilmiştir²³⁰.

Gürcü sanatında haçın melekler tarafından taşınmasının ilk örnekleri basit bir kompozisyonla Tiflis Ançishati Kilisesi'nin (5.-6. yüzyıl) batı cephesinde, üst seviyeye yerleştirilmiştir. Mtsheta Kilisesi'nin güney girişi alınlığında bulunan sahne ise sonraki dönem eserlerini etkileyecek kadar önemli bir yer işgal etmiştir. Girişlerin alınlıklarındaki bezemeler, Erken Hristiyanlık Döneminde sadece Gürcistan ve Ermenistan kiliselerinde yer almış, bu kültürlerin sanatlarında yeni yaratımlar olarak değerlendirilebilecek uygulama, Arap hâkimiyetiyle kesintiye uğramıştır²³¹. Alınlıkta bulunan ve erken dönem uygulaması olmasına karşın oldukça gelişmiş bir şekilde işlenmiş sahnede, çelenk içerisindeki, uçları birer loplu Bolnuri/Bolnisi tipi haç, iki yana açılan ve kâse biçimini alan beş yapraklı yarım palmetlerin yukarıya yükselen sapı üzerine oturtulmuştur. İki yanda uçar vaziyetteki birer melek iki elleriyle çelenği kavramış, sol kanatlarını arkaya uzatmış, öne uzattıkları sağ kanatlarını ise aralarında üst üste bindirmiştir (Fig. 67). Kverno Bolnisi (6. yüzyıl), Aiazma (6. yüzyıl), Pantiani (6.-7. yüzyıl) ve Sapara (7. yüzyıl) kiliselerinde de farklı kompozisyonlar halinde iki meleğin bulunduğu sahneler devam ettirilmiş, daha sonra Katshi (11. yüzyıl), Nikortsminda St. Nikolaos (11. yüzyıl) ve Vardzia Meryem'in Ölümü (12. yüzyıl) kiliselerinde görüldüğü üzere dört meleğin yer aldığı sahneler yaygınlaşmıştır (Fig. 68-70). Sahne Gürcü sanatında öylesine önemli bir yere sahip olmuştur ki, Nikortsminda Kilisesi'nde güney girişin yanı sıra kubbede de yer almış, ayrıca güney cephe alınlığına bu kez İsa'nın dört melek tarafından taşındığı versiyonu işlenmiştir.

Tao Klarceti bölgesinde "Haçın Göğe Yükseltilmesi" sahnesi/motifi Oşki, İşhani ve Hahuli kiliselerinde yer bulmuştur. Hahuli Kilisesi'nin güney girişi alınlığında kabartma olarak işlenen sahne hariç, diğerleri kubbeye yerleştirilmiştir. Hahuli ve İşhani'nin kubbesindeki sahne ile Oşki Kilisesi'nin güney porchunun/giriş mekânının kubbesindeki haç motifi fresk, yine Oşki Kilisesi'nin güney haç koluna bitişik galerinin örtüsündeki haçlar ise kabartma tekniğiyle yapılmıştır.

²²⁷ Baranov 2015, 25-26.

²²⁸ Baranov 2015, 34.

²²⁹ Baranov 2015, 36-37.

²³⁰ Baranov 2015, 37.

²³¹ Neubauer 2009, 205-206; Lücke 2014, 170.



Fig. 67. Mstmeta Cvari Kilisesi, güney girişin alınlığı²³²



Fig. 68. Katshi Kilisesi²³³



Fig. 69. Nikortsinda Katedrali, güney giriş (Dadiani v.d. 2017)



Fig. 70. Vardzia, Meryem'in Ölümü Kilisesi, örtü²³⁴



Fig. 71. Hahuli Kilisesi, güney girişin alınlığı



Fig. 72. Hahuli Kilisesi, kubbe

Hahuli Kilisesi'nin giriş alınlığında bulunan sahnedeki haç motifi dört melek tarafından taşınmaktadır (Fig. 71). Dünyayı sembolize eden küçük küreye birleşik ince standartın üzerindeki haç motifi eş kolludur, kolların uçları birer lopla sonlandırılmıştır ve merkeze ortası delik bir daire işlenmiştir. Meleklerden ikisi

²³² Url 11.

²³³ Url 12.

²³⁴ Url 13.

haçın alt kolu, diğer ikisi de üst kolunun iki yanına simetrik biçimde yerleştirilmiştir. Yüzleri seyirciye dönük, vücutları $\frac{3}{4}$ profilden gösterilen haleli meleklerin hepsi uzun yüzlü, sivri çeneli, uzun burunludur, burunla birleşen yay gibi kaşları ve sivri badem gözleri kazıma olarak işlenmiştir. Alttaki iki meleğin birbirine bitişik yay gibi bacakları dizin alt kısmından itibaren kesilmiştir. Sağ elleriyle küreyi, sol elleriyle de haçın yan kolunun alt loplarnı kavrayan meleklerin uçları yuvarlatılmış geniş telekli kanatları açık halde yana indirilmiş ve teleklerin ikisi kavisli biçimde öne getirilmiştir. Uçar haldeki üstteki meleklerin vücutları aralarında açı oluşturarak iki yana uzatılmıştır. Uzun giysilerinin altından bacakları kabartma olarak belli edilmiş, uçları aşağıya dönük küçük ayakları bileklerinden itibaren işlenmiştir. Sağ elleriyle yan haç kollarının üst, sol elleriyle de üst kolun loplarnı tutan meleklerin sağ kanatları uçuş pozisyonunda açıktır ve vücutlarının üzerine uzatılmıştır, başlangıç kısımları birbirine değdirilen sol kanatları ise yine açık halde haçın arkasında kalmıştır. Burada olduğu gibi haçın, dünyayı sembolize eden bir kürenin üzerine yerleştirilmesi, 12. yüzyıldan itibaren Gürcü sanatında yaygınlaşmıştır²³⁵.

Hahuli Kilisesi'nin kubbesinde bulunan sahne, pek çok örnekte görüldüğü üzere sadece haç motifiyle ifade edilmiştir (Fig. 72). Kubbenin göbeğinden eteğine kadar olan bölümü gökyüzünü tanımlar biçimde maviye boyanmış, etek kısmında "Eliyah Peygamber'in Göğe Yükselmesi" sahnesiyle birlikte büyük boyutlu ay, güneş ve çok sayıda yıldız motifine yer verilmiştir. Haç motifi, kıvılcak kahverengi çizgiyle sınırlandırılarak krem rengine boyanmış göbeğin üzerine işlenmiş, ancak kolları göbeğin sınırından dışa taşırılmıştır. Eş uzunlukta, uçlara doğru genişleyen ve içe kavisli yapılan haç kolları, merkezde iç içe yapılmış büyük boyutlu iki daireye birleştirilmiş, dairelerin ve haçın konturları kıvılcak kahverengi inci taneleriyle belirlenmiştir. İki dairenin arası çepeçevre; enlemesine uzanan çift dizili ikişer inci dizisiyle üç bölüme ayrılan haç kollarının bölümleri ise içteki ilkinde üçer adet olmak üzere uçlara doğru boyutları büyüyen sarı, kahverengi, yeşil renkli dikdörtgen biçimli Tanrının sonsuz ışığını sembolize eden değerli taşlarla kaplanmıştır²³⁶. Haç kollarından uçlara ve ortaya bir sıra inci dizisiyle bağlı iç içe daire motifli üçer püskül; merkezdeki dairenin çapraz eksenlerinden de birer çiçek motifi sarkıtılmıştır. Haç kollarının arası da yıldız motifleriyle doldurulmuştur.

İşhani Kilisesi'nin kubbesindeki "Haçın Göğe Yükselişi" sahnesi, Hahuli Kilisesi'ndekine benzer şekilde programlanmıştır (Fig. 73). Burada da kubbenin yüzeyi mavi renge boyanarak çok sayıda yıldızla donatılmış, kuzeyde krem renge büyük bir ay motifine yer verilmiştir. Kubbe eteğinde ana akslara yerleştirilmiş durumda bu kez Zekaraya'nın vizyonu tasvir edilmiş²³⁷, tunç dağının arasından çıkan kanatlı doru, kır, kara yağız ve benekli dörder atın çektiği savaş arabaları sürücülerıyla birlikte dörtnala giderken gösterilmiştir. Diğer bir farklılık, haçın içine işlendiği mandorlanın dört melek tarafından taşınmasıdır. Melekler mandorlanın etrafına eşit aralıklarla ve kuzey ve güneydeki ikişer melek de sırtları birbirine dönük biçimde konumlandırılmıştır. Haleli, esmer tenli melekler başları geriye dönük, vücutları arkaya doğru uzanmış ve dizden itibaren "S" kıvrımıyla bükülmüş halde uçarken betimlenmiştir. Kanatlarıyla birlikte sağ kollarını öne, sol kollarını arkaya uzatmış melekler, elleriyle mandorlanının kenarını kavramışlardır. Kanatlarının telekleri ince ince işlenmiştir ve sırt sırta olanların sol kanatlarının uçları kuzey ve güneyde eksende birleşmiş, sağ kanatları da diğer meleklerin kanatlarıyla doğu ve batı eksende kesişmiştir. Melekler bol kıvrımlı tuniklerinin üzerine yine bol kıvrımlı uzun *himation* giymiş, öne uzattıkları kollarının üzerinden

²³⁵ Begiaşvili 2011, 114.

²³⁶ Flemming 1969, 94.

²³⁷ Zekaraya 6: 1-8.

dolaşan *himation*larının ucu uçmanın etkisiyle kıvrımlar yaparak ileriye doğru uçuşmuştur. Parmak uçları aşağıya dönük şekilde yan yana duran ayaklarında ise sandalet vardır. Göbekteki mandarlar krem rengi geniş bir bantla sınırlandırılmış, bantın ortasından çepeçevre siyah renkli zikzak motifi dolaştırılmıştır. Mandorlanın yüzeyi dıştan merkeze doğru siyah, gri, daha sonra da açık, koyu, daha açık mavi tonlarında kuşak kuşak boyanmış, merkezde, haç kollarının çıktığı krem rengi daire motifine yer verilmiştir. Yine krem rengindeki haç motifinin kolları uçlara doğru genişletilerek hafif içbükey yapılmış ve uçlarına bir lop yerleştirilerek mandorlanın sınırına kadar uzatılmıştır. Hem loplar hem de haç kolları iç kısımda, kızıl kahverengi inci taneleriyle çevrelenmiş, haç kollarının yüzeyi boydan boya iki sıralı, farklı renkte değerli taşlarla bezenmiştir. Çapraz eksenlerden beyaz birer çizgi geçirilerek haç kollarıyla birlikte mandorlanın yüzeyi on iki eşit parçaya bölünmüştür.

Oşki Kilisesi'nin güney porchunda/giriş mekânında, kubbe yer alan haç motifi beyaz zemin üzerine kızıl kahverenginde yapılmış, merkezdeki küçük dairede birleşen haç kolları, uçlara doğru genişletilmiştir (Fig. 74). Güney haç koluna bitişik galeri bölümünde, dört mekânın da üzeri yıldız tonozla örtülmüş, tonozların yüzeyine yerleştirilen haç motifleri, bunlarla birlikte kesme taşlarla örülmüştür. Haçlardan ikisinin merkezinde küçük birer kabartma daire motifine yer verilmiş; iki haçın yüzeyi kıvrık dallar ve yapraklar, birininki birbirine bağlanarak uzayan konstantrik eşkenar dörtgenler, diğeri de svastika motiflerinin geçmesiyle oluşturulmuş geometrik bezemeye doldurulmuştur (Fig. 75-76). Katshi (11. yüzyıl), Ruisi (11. yüzyıl) ve Manglisi Kilisesi'nin 11. yüzyıl onarımlarına ait aynı tipteki yıldız tonozlar (Fig. 77-80), bunların 11. yüzyılda moda haline geldiğine işaret etmektedir.



Fig. 73. İshani Kilisesi, kubbe



Fig. 74. Oşki Kilisesi, porch mekânının kubbesi



Fig. 75. Oşki Kilisesi, batı haç kolunun güneyindeki mekân, yıldız tonoz



Fig. 76. Oşki Kilisesi, batı haç kolunun güneyindeki mekân, yıldız tonoz



Fig. 77. Katshi Kilisesi, yıldız tonoz²³⁸



Fig. 78. Kathsi Kilisesi, yıldız tonoz²³⁹

²³⁸ Url 14.

²³⁹ Url 15.



Fig. 79. Ruisi Kilisesi, yıldız tonoz²⁴⁰



Fig. 80. Manglisi Kilisesi, yıldız tonoz²⁴¹

Antefiksler

Mimaride haç motiflerinin yer aldığı diğer bir unsur hem dini hem de sivil yapılarda kullanılan antefikslerdir. Antik dönemlerden beri kiremitlerin uçlarını estetik biçimde kapatmak amacıyla çatı kenarlarında yaygın olarak kullanılan antefikslerin Gürcistan'da bilinen en eski örneği Svetitshoveli Katedrali'nin bahçesinde bulunmuştur; 4. yüzyıla tarihlendirilen antefiksin yüzeyine iki yan dalında birer narın görüldüğü şematik bir hayat ağacı motifi işlenmiştir ve ağacın dalları aynı zamanda bir haç motifi meydana getirmiştir. Yukarıda değinildiği üzere “Yaşayan Sütun” hikayesiyle Azize Nino'nun yaşamında önemli bir yer tutan Svetitshoveli Katedrali'nin antefiksinde böyle bir motife yer verilmesi, doğrudan azizenin kültüyle bağlantılı olmalıdır²⁴².

Antefikslerde başlangıçta daha çok haç ve şematik hayat ağacı motifleri betimlenmiş, 8. yüzyıldan itibaren haçların yanına eklenen Gürcüce kısa dua yazıtlarıyla birlikte başta geyik olmak üzere hayvan ve St. George gibi insan figürleri de repertuvara dahil edilmiştir²⁴³. Yapılan araştırmalar sırasında Tao Klarceti bölgesinde Ardanuç Ahiza Katedrali (5. yüzyılın 2. yarısı) ile Parhali Kilisesi'ne ait pişmiş topraktan yapılmış bazı antefiksler tespit edilmiştir²⁴⁴. Gürcistan Devlet Müzesi'nde korunan antefiksler beşik ve semerdam çatılı tiptedir. Biri Ahiza, diğer ikisi Parhali Kilisesi'ne ait olan üçgen çatılı tipteki antefiksler dışa taşkın geniş bir bantla sınırlandırılmış ve merkezlerine boydan boya kabartma olarak işlenmiş birer Latin haçı motifi yerleştirilmiştir. Parhali Kilisesi'ndeki antefikslerden birinde haç kollarının merkezine bir, çatının eğimli kısımlarına eşit aralıklarla üçer küçük daire motifi kabartılmış, alt kolun iki yanına da yazıt yazılmıştır (Fig. 81). Diğerisi ise tahrip olmuş durumdadır, daire biçimli kabartmalara burada yer verilmemiştir, ancak alt kolun iki yanına yazıt bulunduğu anlaşılmaktadır (Fig. 82). Ahiza Katedrali'nin antefiksinde ise yazıt hem üst hem de alt kolun iki yanındadır (Fig. 83).

²⁴⁰ Url 16.

²⁴¹ Url 17.

²⁴² Digmelashvili 2013, 226.

²⁴³ Digmelashvili 2013, 235.

²⁴⁴ Ahiza'daki antefiksler için bkz. Skhirtladze 2009; Parhali Kilisesi'ndeki antefiksler ise B. Kudava tarafından bulunmuştur.



Fig. 81. Parhali Kilisesi, antefiks
(B. Kudava)



Fig. 82. Parhali Kilisesi, antefiks
(B. Kudava)



Fig. 83. Ahiza Katedrali,
antefiks²⁴⁵



Fig. 84. Ahiza Katedrali,
antefiks²⁴⁶



Fig. 85. Urbnisi Kilisesi,
antefiks²⁴⁷



Fig. 86. Ahiza Katedrali, antefiks²⁴⁸



Fig. 87. Tsilkani Kilisesi, paye üzerindeki kabartma²⁴⁹

²⁴⁵ Url 17.

²⁴⁶ Url 18.

²⁴⁷ Url 19.

²⁴⁸ Url 20.

²⁴⁹ Url 21.

Ahiza Katedrali'nin diğeri iki antefiksine yapraklı/yaşam haçı ile geyikli haç motifleri işlenmiştir. Baskı tekniğiyle oluşturulan haçların ilkinde her biri beyzi çerçeve içine alınmış iki haç motifi bulunmaktadır. Soldaki biraz daha alt seviyede tutulan çerçeveler eğimli şekilde yapılarak birbirine birleştirilmiştir. Malta tipindeki haç motifleri orta bölümleri iç içe iki kabartma daire şeklindeki yüksek birer standart üzerine oturtulmuştur. Standartın daire biçimli bölümünden iki yana ikisi yarım daire biçiminde alta kıvrılan, diğeri yukarıya doğru gittikçe uzayan uçları yuvarlak hatlı yedi yapraklı palmet motifi filizlenmiş, palmetlerin en üst yaprakları haçın yan kollarının ucunda içe doğru volüt oluşturmuştur (Fig. 84). Çerçeveye uydurularak yerleştirilen ve adeta iki yana açık kuşkanadı izlenimi veren bu motifte Sasani sikkelerindeki krallarının tacını süsleyen kanatların etkisi açıkça izlenmektedir²⁵⁰. Aynı motifin tekli uygulamasına Urbni Katedrali'ne (6. yüzyıl) ait bir antefikte de rastlanmaktadır (Fig. 85).

Ahiza Katedrali'nde bulunan diğeri antefikte sağdaki haça doğru yaklaşan bir geyik betimlenmiştir. Kanat gibi palmet motifleri hariç bir önceki antefikteki haçlara benzeyen ve beyzi çerçeve içine işlenen haç motifi sola doğru hafifçe eğilmiştir ve yan kollarının uçlarına kabartma birer küçük daire motifi yerleştirilmiştir. Geyik figürü yürür pozisyondadır, sağ ön ayağını çerçeveye doğru kaldırmış ve değdirmiş haldedir. Uzun burnu, kulakları ve kuyruğu belirgin şekildedir, yüzünün ayrıntıları işlenmemiştir. Rüzgârdan savrulmuş gibi geriye doğru uzayan çatal boynuzları oldukça uzun tutulmuştur (Fig. 86). Benzer bir geyik figürü Tselkani Kilisesi'nde (5.-6. yüzyıl) mevcuttur. İç mekânda payenin yüzeyinde bulunan kabartma, köşelerinde düğümler bulunan silmelerle geometrik bölümlere ayrılmış dikdörtgen biçimli çerçevenin içine işlenmiştir. Önünde haç motifi bulunmayan buradaki geyik figürü Ahiza'dakine göre daha hareketsiz yapılmıştır (Fig. 87).

Paleolitik Çağa kadar uzanan geyik kültürü Doğu'dan-Batı'ya pek çok kültürde önemli bir yere sahip olmuş; yaşamın, doğurganlığın ve boynuzlarının düşerek tekrar büyümesinden dolayı yenilenmenin sembolü olarak düşünülmüştür. Geyik, Tanrı ile insan arasında aracı olarak kabul edilmiş, dallı boynuzları güneş ışınlarını simgelerken boynuzlarından dolayı "hayat ağacı" ile de bağlantılı görülmüştür²⁵¹. Ölü ruhlar dünyasının lideri, cennet ve dünyayı bağlayan aracı durumundaki geyikler, tanrıçalardan İnanna, İstar ve Kybele ile ilişkilendirilmiştir, Artemis'in de kutsal hayvanıdır²⁵². Avcılığın önemli olduğu Kuzeydoğu Asya kültürlerinde de geyik, keçi, koç gibi boynuzlu hayvanlar, Doğu'da yaygın olan "hayat ağacı" kültürüyle eş tutulmuş, yaşamı ve doğadaki yenilenmeyi sembolize etmiştir. Petrogliflerde boynuzları abartılı şekilde işlenmiş çok sayıda geyik tasvirlerine yer verilmiştir²⁵³. Arkeolojik kalıntılarla belgelendiği üzere geyik kültürü Eneolitik Çağdan beri Gürcü kültüründe de yer edinmiş, özellikle Kolh-Kuban kültüründe doruk noktasına ulaşmıştır. Bu bağlamda geyik, doğaüstü gücün taşıyıcısı, güneşin ve ayın kızına eşlik eden bir hayvan tanrısının zoomorfik görüntüsü olarak kabul edilmiş, gökyüzüne uzayan boynuzlarının Tanrıya ulaşan merdiven vazifesi gördüğüne inanılmıştır. Gürcü kültüründe kurban edilen ilk kutsal hayvanın da geyik olduğu bilinmektedir²⁵⁴.

²⁵⁰ Iamanidze 2019, 97.

²⁵¹ Mamasakhlisi 2013, 290; Goderdzishvili 2018, 129.

²⁵² Digmelashvili 2010, 57-58.

²⁵³ Martynov 1988, 13.

²⁵⁴ Digmelashvili 2010, 59-60; Mamasakhlisi 2013, 291.

Hristiyanlıkta, Zebur'da geçen ve "İsa'nın Dirilişi" günü anmalarında katakümenler/vaftiz olmamışlar tarafından okunan;

*1 Geyik akarsuları nasıl özlerse,
Canım da seni öyle özler, ey Tanrı!
2 Canım Tanrı'ya, yaşayan Tanrı'ya susadı;*²⁵⁵

ezgisiyle geyik kiliseye koşan inananların ve vaftiz olmaya hazırlananların sembolü haline gelmiştir²⁵⁶.

Ahiza Katedrali'nedki geyik, eucaristy/komünyon almak üzere haça doğru yönelmiştir²⁵⁷. Gürcü sanatında eucaristy/komünyon sahnesi içerisinde tasvir edilmiş en eski geyik tasvirleri Biçvinta Kilisesi'nin apsis mozağindedir. Mozağın yüzeyi narlı dallar ve kuş figürleriyle doldurulmuş, bunların merkezine üzerinde bir kozalak bulunan yüksek ayaklı bir kâse yerleştirilmiştir. Kâsenin iki yanına kutsal suyu içmek/komünyonu almak üzere ön ayaklarının üzerinde yükselen birer geyik figürü ile soldaki geyiği emmeye uzanan yavru geyik işlenmiştir²⁵⁸.

Bazı araştırmacılar, Gürcü sanatında geyik tasvirlerinin çoğunu, yazılı kaynaklarda korunan Gürcistan'ın Hristiyanlaştırılması ile ilgili efsanelerle bağlantılı görmüştür. Buna göre Trajan döneminin meşhur komutanlarından Eustathius Placida, ava çıktığı bir gün, onu bir dağın başına çeken bir geyiği takip etmiş, aniden geyiğin boynuzları arasında bir haç parlamış ve "*Placida neden beni takip ediyorsun, ben her şeyi yoktan var eden ve insanoğlunu kendi ellerimle yaratan İsa'yım...ve yine onu günahlarından arındırdım*" sözlerini işitmiştir. Bu ruhsal görümlle Placida'nın yaşamında dönüşüm başlamış, ailesiyle birlikte vaftiz olarak Hristiyanlığı seçmiştir, ancak takibatlar ve işkenceler sonucunda şehit edilmiştir²⁵⁹. Böylece boynuzları arasında haç bulunan geyik, doğrudan İsa'nın kendisi olarak algılanmıştır²⁶⁰.

Sonuç

4. yüzyılın başlarından itibaren Hristiyan dünyası içerisinde yerini alan Gürcü halkı, geçmişten getirdiği gelenekleri çevre kültürlerin etkisi ve yeni dinin öğretileriyle harmanlayarak temel inançlarını haç motifi örgesinde görünür kılmış, bu nedenle haçı günlük yaşamın ve sanatın her alanında kullanmıştır. Boyalı örnekler hariç motifleri kabartma tekniğiyle işlenmiş, az da olsa oyma tekniği kullanılmıştır. Alt seviyelerdeki kazıma haçlar ise daha çok ziyaretçilerin eseri olarak günümüze ulaşmıştır. Kompozisyonlarda her türlü haç formuna yer verilmiş, ancak Latin haçı ile eğer eş kollu haç yapılacaksa, kendi bölgelerinde ortaya konmasından kaynaklı olsa gerek hem Gürcistan hem de Tao Klarceti bölgesinde mimariden küçük el sanatlarına en çok tercih edilen haç motifi Bolnuri/Bolnisi tipi olmuştur. Şaşırtıcı bir şekilde, Hristiyanlığın yayılmasına ön ayak olan St. Nino'nun asma dallarından yaparak kollarını saç telleriyle bağladığı yatay kolu hafifçe aşağıya eğik olan ve Gürcü Ortodoks Kilisesi'nin kutsal sembolü olarak kabul edilen asma dalından yapılmış Latin haçı tipi, Tao Klarceti kiliselerinin süslemesinde kullanılmamıştır. Gürcistan'da ise araştırılan yapılar içinde sadece Eralaant Sakdari Kilisesi'nin (5.-6. yüzyıl) batı cephesinin alınlığında rastlanmıştır. Örgülü haç formları ise Tao Klarceti bölgesinin bir yaratımı olarak kabul görmüştür. Parhali Kilisenin doğu cephesinde yer alan haçlar, örgülü olmalarının yanı sıra sembolik anlamlarıyla da ön plana çıkmıştır. Kuzeydeki haçın kaidesinde ve kollarının kesiştiği merkezde yer alan sekiz kollu ışınlar İsa'nın kozmik görünüşü

²⁵⁵ Zebur 42: 1-2.

²⁵⁶ Digmelashvili 2010, 57; Digmelashvili 2013, 243; Mamasakhlisi 2013, 292.

²⁵⁷ Digmelashvili 2010, 69-70.

²⁵⁸ Digmelashvili 2010, 61-62.

²⁵⁹ Goderdzishvili 2018, 128.

²⁶⁰ Mamasakhlisi 2013, 292.

ve güneşin sembolü; güney taraftaki haçın yüzeyinde bulunan antrolak geçmeleri ise gizli haçlar yarattığından Tanrının ve İsa'nın en güçlü soyut gösterimlerinden birisi olarak kabul edilmiştir. Tetragramlar ise X harfi meydana getirdiğinden doğrudan İsa ile ilişkilendirilmiştir.

Başta Tao Klarceti'nin günümüze ulaşan Handzta Kilisesi'nde olmak üzere doğu cephelerin haçla vurgulandığı, Gürcistan'daki geç dönem yapılarında neredeyse tüm cepheyi kaplayacak boyutlara ulaşarak belli bir şemaya kavuşturulduğu dikkati çekmektedir. Bu haçların çoğunun kırmızı renkli oluşu İsa'nın çarmıhta akıttığı kanıyla; doğu cephelerde yer alması ise İsa'nın ışıkla bir tutulmasından kaynaklı, içeride cennet olarak kabul edilen apsise yönelen inananların, dışarıda apsisi aydınlatan pencerelerin üzerine işlenen ve İsa'nın yerini alan haç motifleriyle, pencereden gelen Işık-İsa'ya yönelmeleriyle bağlantılı görülmüştür. Doğu cepheler dahil haç motiflerinin genellikle mazgal pencerelerin kemerlerine oturtularak işlenmesi, kemerlerin yükseltilerinin Golgota Tepesi gibi değerlendirilerek haçların Calvary haçına dönüştürüldüğü şeklinde yorumlanmıştır.

Bölge mimarisinde kullanılan haç motiflerinin benzerlerine başka kültürlerde de rastlamak mümkündür. Ancak Artvin'in Şavşat ilçesinde bulunan Satlel Rabat Kilisesi ile Ardahan'ın Hanak ilçesi Dilekdere/Hoşiret Kilisesi'nde bulunan haçlar Tao Klarceti için tekil örneklerdir. Satlel Rabat Kilisesi'nde yan yana işlenen üç haç, özellikle Bizans sanatında fazlaca kullanılan ve İsa'nın iki hırsızla birlikte çarmıha gerilmesi ve kutsal üçlü/trinity inancının sembolü olarak kabul görülen motifin/sahnenin Tao Klarceti bölgesinden günümüze ulaşan tek uygulamasıdır. Dilekdere/Hoşiret Kilisesi'nde ise İsa'nın çarmıha gerildiği gün yaşanan olağan üstü olaylara, gündüz vakti olmasına karşın havanın kararmasına işaret eden ay ve güneşle; ayrılanların/ölenlerin kozmik ışık krallığına son girişlerini bekledikleri mesken şeklinde düşünülen ayla; Tanrının kozmik görüntüleri ve O'nun kozmik evreni yaratıcılığıyla açıklanabilecek haç kabartmasının iki yanındaki daire motifleri, bölgenin ünik örneği olarak dikkat çekmektedir.

Yaşam haçı kompozisyonları ve haçın göğe yükseltilmesi sahneleri ise bölgede en çok benimsenen türler olmuş, batıda uygulanması neredeyse yok denecek kadar az iken Gürcistan ve Tao Klarceti'de bölgeye özgü yaratımlarla geç dönemlere kadar kullanılmaya devam edilmiştir. Yapıların bazılarında birden fazla bulunan motiflerde çoğunlukla Latin haçı formu kullanılmış; haçlar düz ya da örgülü biçimde şekillendirilmiştir.

Bu kompozisyonun da Tao Klarceti için tekil uygulamaları söz konusudur. Oşki Kilisesi'nin batı cephesi alınışındaki "yaşam haçı" motifi yarım daire kemeriyle gök kubbe imajı yaratılmış panonun yüzeyine işlenmiş, haçın alt kısmından dört kol halinde akan hayat suyu ile "yaşam haçı"na dönüştürülmüştür. Bizans dünyasında daha fazla işlenen dört kollu hayat suyunun Tao Klarceti bölgesinden günümüze ulaşan yapılarda benzer bir örneğine rastlanmamıştır. Diğer bir ünik kompozisyon da Hahuli Kilisesi'nin apsis penceresinde bulunmaktadır. Bu kez doğrudan sürahi ile sembolize edilen "hayat suyu", sürahinin içinden uzanan dallarla birlikte altından yaşam suyunun aktığına inanılan hayat ağacı motifinin görsel ifadesi olmuştur. Sürahi aynı zamanda İsa'nın kanını sembolize eden şarabı sakladığından ve burada üzerine haç motifi işlendiğinden, kurtuluşa ancak İsa ile ulaşabileceğinin, İsa'nın insanların günahlarının kefareti için çarmıha gerildiğinin inananlara bir kez daha hatırlatılmasına aracılık etmiştir.

Sadece İsa'nın ölümünün değil, dirilişinin, ikinci gelişinin ve St. Apollinare in Classe Kilisesi'nin apsisinde ve Galla Placidia Mausoleumu'nun kubbesindeki haçta olduğu gibi İsa'nın kendisinin oradaki varlığının (theophanic cross) sembolü olarak değerlendirilen "haçın göğe yükseltilmesi", sahnesi Tao Klarceti bölgesinde Oşki,

Hahuli ve İşhane kiliselerinde bulunan 6rneklerle temsil edilmiş, bunlardan Hahuli Kilisesi'nin g6ney girişi alınılığında yer alan hariç diğerleri kubbe/haç tonozu işlenmiştir. Hahuli Kilisesi'nde "Eliyah Peygamberin G6ge Alınması", İşhane Kilisesi'nde ise "Zekarya'nın Vizyonu" ile birleştirilen sahnenin hem g6rsel etkisi arttırılmış hem de sembolik anlamı g6çlendirmiştir. B6ylece her iki kompozisyon da t6m G6rc6 sanatının tekil 6rnekleri olarak 6n plana çıkmıştır.

Haç bezemelerinin yer aldığı diğer bir alan antefiksler olmuştur. Bunlarda başlangıçta daha çok haç ve şematik hayat ağacı motifleri betimlenmiş, 8. y6zyıldan itibaren haçların yanına eklenen G6rc6ce kısa dua yazıtlarıyla birlikte başta geyik olmak 6zere hayvan ve St. George gibi insan fig6rleri de repertuvara dahil edilmiştir. Tao Klarceti b6lgesinden g6n6m6ze altı adet antefiks ulaşmıştır. Bunlardan yukarıda ayrıntılı bir şekilde ele alınan sembolik anlamı g6l6 geyik ve haçın yer aldığı antefiks nadir sahnesiyle 6n plana çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Aladashvili 1977

N. Aladashvili, *Monumental Georgian Sculpture Fifth to Eleventh Century Bas-Reliefs*, Moskow.

Albayrak 2004

K. Albayrak, "Dinsel Bir Sembol Olarak Haçın Tarihi", *Dini Araştırmalar Dergisi* 7/19, 105-129.

Andelkovic v.d. 2011

J. Anđelković – D. Rogić – E. Nikolić, "Peacock as a Sign in the Late Antique and Early Christian Art", *Archaeology and Science*, 6, Belgrade, 231-248.

Anonim 1890

Anonim, *Cultus Arborum or Phallic Tree Worship*, Princeton.

Andreopoulos 2006

A. Andreopoulos, *The Sign of the Cross: The Gesture, The Mystery, The History*, USA. (Google favorit).

Antelava v.d. 1996

N. Antelava – M. Gaprindaşvili – M. Vaçnadze – G. Melikişvili – R. Metreveli, *Gürcistan Tarihi*, Tiflis. ნ. ანთელავა-მ. გაფრინდაშვილი-მ. ვაჩნაძე-გ. მელიქიშვილი-რ. მეტრეველი, *საქართველოს ისტორია*, თბილისი.

Avşar 2010

L. Avşar, "Antik Yunan Seramiklerdeki Haç ve Çarkifelek Simgeleri ve Bunların Avrasya, Anadolu ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları", *Mukaddime* 3, 115-141.

Baert 2012

B. Baert, "Adam, Seth and Jerusalem. The Legend of the Wood of the Cross in Medieval Literature and Iconography", in *"Adam, le premier home"*, *Micrologus' Library* 45, Firenze: Sislem, 1-31.

Bakhtadze 2013

N. Bakhtadze, *Ceramics in the Medieval Georgia*, Tbilisi.

Baranov 2015

V. Baranov, "Instrument of Death and Tree of Life Visual Meanings of the Cross in Some Late Antique and Byzantine Monumental Programs", *Scrinium-Journal of Patrology and Critical Hagiography* 11, 22-48.

Bauckham 1994

R. Bauckham, "The Apocalypse of Peter", *Apocrypha* 5, 7-111.

Begiaşvili 2011

M. Begiaşvili, *Orta Çağ Gürcü Mimarisinde Haç Teması (4.-18. Yüzyıl)*, Gürcistan Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi, Tiflis. მ. ბეგიაშვილი, *ჯვრის თემა შუა საუკუნეების ქართულ ხეროთმოდგერებაში (IV-XVIII სს)*, საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი, თბილისი.

Berizde 1980

W. Berizde, "The Figurative Art", in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, Louvain-La-Neuve, 25-84.

- Berdzenişvili – Canaişa 1997
 N. Berdzenişvili – S. Canaişa, *Gürcistan Tarihi*, (Çev. H. Hayrioğlu), İstanbul.
- Biedermann 1992
 H. Biedermann, *Dictionary of Symbolism*, (Trans. J. Hulbert), New York-Oxford.
- Black 1970
 M. Black, “The Chi-Rho Sign-Christogram and/or Staurogram”, in *Apostolic History and the Gospel, Biblical and Historical Essays*, (Ed. W.W. Gasque-R. P. Martin), Great Britain, 319-327.
- Brosset 2003
 M. F. Brosset, *Gürcistan Tarihi, Eski Çağlardan 1212 Yılına Kadar*, (Çev. H. D. Andreasyan), Ankara.
- Campbell 2008
 R. A. Campbell, *Phallic Worship: An Outline of the Worship of the Generative Organs*, St. Louis.
- Carpenter 1970
 M. Carpenter, *Kontakia of Romanos, Byzantine Melodist, I: On the Person of Christ*, Columbia.
- Charles – Morfill 1896
 R. H. Charles – W. R. Morfill, *The Book of the Secrets of Enoch*, Oxford.
- Charles 1913
 R. H. Charles, *Apocalypse of Moses*, Oxford.
- Charles 1863
 R. H. Charles, *The Book of Enoch*, Oxford.
- Chase 1848
 I. Chase, *The Work Claiming to be the Constitutions of the Holy Apostles*, New York.
- Conybeare 1895
 F. C. Conybeare, “On the Apocalypse of Moses”, *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 2, England, 216-235.
- Coşkuner, 2009
 B. Coşkuner, *11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilme Sahneleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Cuanşeri 1981
 Cuanşeri, “Tshovreba Vahtang Gorgasalisa”, *Kartuli Proza*, Tsigni 1, Tbilisi, 527-582.
 ჯუანშერიანი, “ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა”, *ქართული პროზა*, ციგნი 1, თბილისი.
- Currey, 1890
 G. Currey, *Three Teraties of Tertullian (Tertulliani Libri Tres, De Spectaculis, De Idololatria et De Corona Militis)*, Cambridge.
- Çiloğlu 1993
 F. Çiloğlu, *Gürcülerin Tarihi*, İstanbul.
- Dadiani v.d. 2017
 T. Dadiani – T. Khundadze – E. Kvachatadze, *Medieval Georgian Sculpture*, Tbilisi.

Dafni 2016

A. Dafni, "On the Typology and the Worship Status of Sacred Trees with a Special Reference to the Middle East", *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*/2: 26, 1-14.

D'Alviella 1894

C. G. D'Alviella, *The Migrations of Symbols*, London.

D'Alviella 1911

G. D'Alviella, "Cross", *Encyclopedia of Religion and Ethics*, IV, (Ed. James Hastings), New York, 324-329.

Danielou 1961

J. Danielou, *Les Symboles Chrétiens Primitifs*, France.

Danielou 1963

J. Danielou, "La Symbolisme Cosmique de La Croix", *La Maison-Dieu*, 75, 23-36.

Davis 2004

W. S. Davis, *Sons of God: Krishna, Buddha and Christ Unveiled*, Illinois.

Digmelashvili 2010

K. Digmelashvili, *Gürcistan'da I.-VI. Yüzyıl Hristiyan Sembolleri*, Ivane Javakhishvili Tiflis Devlet Üniversitesi, Beşeri Bilimler ve Eski Dünya Tarihi Fakültesi, Doktora Tezi, Tiflis. (ქ. დიდმელაშვილი, *ქრისტიანული სიმბოლოები I-VI სს. საქართველოში*, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო ფნივერსიტეტი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი ძველი მსოფლიოს ისტორია ისტორიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბილისი).

Digmelashvili 2013

K. Digmelashvili, "Ortaçağ Gürcü Antefikslerinin Bezemeleri Üzerine Bir Tipoloji", *Tarih, Etnoloji, Din ve Propaganda Çalışmaları Bilim Merkezi Dergisi*/9, Tiflis, 225-241. (ქ. დიდმელაშვილი, "საქართველოს შუა საუკუნეების ანტიფიქსების გამოსახულებათა ტიპოლოგიზაციისათვის", *ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრის ჟურნალი*/9 თბილისი, 225-241).

Dodd 1973

E. C Dodd, *Byzantine Silver Treasures*, Bern.

Doğan 2009

S. Doğan, "Bizans Sanatında Yaşam Haçı Motifi ve Alanya Müzesi'ndeki Bir Sütun Başlığı", *Ebru Parman'a Armağan, Sanat Tarihi ve Arkeoloji Yazıları*, Ankara, 139-154.

Dölger 1958

F. J. Dölger, "Beiträge Zur Geschichte Des Kreuzzeichens-I", *Das Jahrbuch Für Antike Und Christentum*/1, 5-19.

Dölger 1967

F. J. Dölger, "Beiträge Zur Geschichte Des Kreuzzeichens-IX", *Das Jahrbuch Für Antike Und Christentum*/10, 7-29.

Drijvers 2009

J. W. Drijvers, "The Power of the Cross. Celestial Cross Appearances in The Fourth Century", in *The Power of Religion in Late Antiquity* (Eds. A. Cain-N. Lenski), Farnham.

- Eliade 1994
M. Eliade, *Ebedi Dönüş Mitosu*, (Çev. Ü. Altuğ), Ankara.
- Eliade 2003
M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, (Çev. L. Aslan), İstanbul.
- Erbaş 2012
A. Erbaş, "Tüba", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 41, İstanbul, 316-317.
- Eusebius 1904
Eusebius, "The Life of the Constantin the Great", in *Nicene and Post-Nicene Fathers of Christian Church*, (Trans. P. Schaff-H. Wace), Vol. I, New York, 481-561.
- Fallon 2009
N. Fallon, *The Cross as Tree: The Wood-of-the-Cross Legends in Middle English and Latin Texts in Medieval England*, PhD Dissertation Centre for Medieval Studies, University of Toronto.
- Flemming 1969
J. Flemming, "Kreuz und Pflanzenornament", *Byzantinoslavica*/30, Prag, 88-115.
- Folkard 1884
R. Folkard, *Plant, Lore, Legends and Lyrics*, London.
- George 1999
A. George, *The Epic of Gilgamesh*, London.
- Ginzberg 1909
L. Ginzberg, *The Legends of Jews*, USA.
- Giovino 2007
M. Giovino, *The Assyrian Sacred Tree: A History of Interpretations*, Switzerland.
- Goderdzishvili 2018
N. Goderdzishvili, "Iconographic Variations of St. Eustace Hunting Composition in the Medieval Georgian and French Sculpture", *Studia Orientalne*, 125-158.
- Grabar 1958
A. Grabar, *Ampoules de terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris.
- Grabar 1961
A. Grabar, *Christian Iconography, A study of Its Origins*, Princeton.
- Gubernatis 1878
A. De Gubernatis, *La Mythologie des Plantes ou Les Legendes du Regne Vegetal*, I, Paris.
- Gül 2018
A. Gül, *Haçın Hristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi*, Mardin.
- Hapgood 1896
I. F. Hapgood, *Service Book of the Holy Orthodox-Catholic Apostolic (Greco-Russian) Church*, Boston-New York.
- Harpur 2005
T. Harpur, *The Pagan Christ; Is Blind Faith Killing Christianity?* Australia.
- Harris – Mingana 1920
R. Harris – A. Mingana, *The Odes and Psalms of Solomon*, London.

Horne 1917

C. F. Horne, *The Books of Adam and Eve, and the Apocalypse of Moses*, London.H

Iamanidze 2019

N. Iamanidze, "Georgian Reception of Sasanian Art", *Sasanidische Spuren in der byzantinischen, kaukasischen und islamischen Kunst und Kultur, Sasanian Elements in Byzantine, Caucasian and Islamic Art and Culture* (Eds. N. Asutay-Effenberger-F. Daim), Mainz, 93-105.

Inman 2004

T. Inman, *Ancient Pagan and Modern Christian Symbolism*, London.

Izydorczyk 1997

Z. Izydorczyk, *The Medieval Gospel of Nicodemus Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Arizona.

James 1924

M. R. James, *The Gospel of Nicodemus, or Acts of Pilate*, Oxford.

Kabo 2002

V. Kabo, *Daire ve Haç: Etnologların İlkel Tinsellik Üzerine Düşünceleri*, Canberra.B. Кабо, *Круг и крест, Размышления этнолога о первобытной духовности*, Канберра.

<http://aboriginals.narod.ru/cc.htm> Erişim tarihi 12.02.2019

Kay 1993

A. A. Kay, *A Jewis Book of Comfort*, London.

Keskin 2011

G. Keskin, *Peygamber Enok'un Kitabı*, İstanbul.

Khan 2010

A. J. Khan, *Chaukhandi Tombs A Peculiar Funerary Memorial Architecture in Sindh and Baluchistan (Pakistan)*, Università Ca'foscari Venezia Dottorato Di Ricerca in Lingue Culture E Società.

Khun 1992

A. B. Kuhn, *Who is this King of Glory, A Critical Study of the Christos-Messiah Tradition*, ABD.

Khundadze 2017

T. Khundadze, "5.-7. Century Architectural Sculpture", *Medieval Georgian Sculpture*, Tbilisi.

Kızıl 2013

H. Kızıl, "Rig Veda ve Avesta Tanrı Panteonundaki Benzerlikler", *Marife*, (Bahar), 29-52.

Kiriyak 2007

M. A. Kiriyak (Dikova), *Early Art of the Northern Far East: The Stone Age*, (Trans. R. L. Bland), USA.

Kldiashvili 2007

A. Kldiashvili, "Medieval Georgian Relief Sculpture", *Georgian Culture: Past and Present*, (özet makale), ABD.

Knibb 1978

M. Knibb, *The Book of Enoch*, Oxford.

Kocsis 2013

L. Kocsis, "A New Piece with a Chi-Rho from the Roman Collection of the Hungarian National Museum", *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*/64, 113-129.

Kudüslü Kiril 1886

Kudüslü Kiril, "Catecheses" in *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, Tom. 33 (J. P. Migne) Parisiis.

Lang 1956

D. M. Lang, *Lives and Legends of the Georgian Saints*, Great Britain.

Lang 1966

D. M. Lang, *The Georgians*, Bristol.

Lang 1977

D. M. Lang, *Gürcüler*, (Çev. N. Domaniç), İstanbul.

Layard 1849

A. H. Layard, *Nineveh and Its Remains*, II, New York.

Leclercq 1907

H. Leclercq, "Arbres", in: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgi*, 1/2, Paris, 2691-2709.

Leclercq 1914

H. Leclercq, "Croix et Crucifix", in: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgi*, 3/2, Paris, 3045-3144.

Levi 1914

I. Levi, "L'apocalypse de Zorobabel, Et Le Roi de Perse Siroès", *Revue des Etudes Juive*/68, 129-160.

Longenecker 2015

B. W. Longenecker, *The Cross before Constantine: The Early Life of a Christian Symbol*, Minneapolis.

Lücke 2014

U. M. Lücke, *Kreuzstein and Reliquienschrein, Zur Iconographie Christlicher Steinmetz und Edelmetallarbeiten in nahen Osten und Fernen Europa*, Der Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie-Dr. Phil.-vorgelegte Dissertation von.

Maguire 1987

H. Maguire, *Earth and Ocean, the Terrestrial Word in Early Byzantine Art*, USA.

Malan 1882

S. C. Malan, *The Book of Adam and Eve, also called The Conflict of Adam and Eve with Satan*, (Etiophic kaynaktan) London.

Mamasakhlisi 2013

I. Mamasakhlisi, "The Deer-Cult in the Cultures of the Caucasian Peoples", *Caucasiologic Papers*/5, 285-293 (Gürcüce-Rusça-İngilizce özet) ი. მამასახლისი, ირმის კულტი კავკასიის ხალხთა კულტურაში", *კავკასიოლოგიური ძიებანი*/5, 285-293.

Manvelichvili 1951

A. Manvelichvili, *Histoire de Georgie*, Paris.

Marr 1911

N. I. Marr, *Şavşat ve Klarçeti Gezisinden Notlar*, St. Petersburg. Я. Н. Марр, *Дневник поездки в Шавшетию и Кларджетию*, Санкт-Петербург.

Martynov 1988

I. Martynov, "The Solar Cult and the Tree of Life", *Arctic Anthropology*, Vol. 25, No. 2, 12-29.

Massey 1887

G. Massey, *Lunolatry, Ancient and Modern*, London.

Mendel 1912

G. Mendel, *Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines; Musees Imperiaux Ottomanes*, Vol. II. Constantinople.

Meyer 1878

W. Meyer, "Vita Adae et Evae", *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften*, vol. 14 (Munich: Verlag der K. Akademie, in Commission bei G. Franz), 187-250.

Mroveli 1996a

L. Mroveli, "History of the Kings of K'art'li", (içinde) *Rewriting Caucasian History* (ed. R. W. Thomson), Oxford, 2-84.

Mroveli 1996b

L. Mroveli, "Conversion of K'art'li by Nino", (içinde) *Rewriting Caucasian History* (ed. R. W. Thomson), Oxford, 85-152.

Muc 2008

A. Muc, "Crux Ansata Remarks on the Meaning of the Symbol and Its Use on Coptic Funerary Stelae", *Studies in Ancient Art and Civilization*/12, Karakow, 97-103.

Mundell Mango 1986

M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium: The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore, Maryland.

Murdock 2009

D. M. Murdock, *Christ in Egypt: The Horus-Jesus Connection*, USA.

Mussafia 1869

A. Mussafia, "Sulla Leggenda del legno della Croce", *Sitzungsberichte der kaiserl. Wiener Akademie der Wissenschaften phil. hist.*, Cl. 63, 165-216.

Napier 1894

A. S. Napier, *History of the Holy Rood-Tree*, London.

Neubauer 2009

E. Neubauer, "Georgian Medieval Architecture and Sculpture and the Central European Romanesque Period", in: *Vakhtang Beridze (Hg.), Georgian Art in the Context of Europeans and Asian Cultures, 1st International Symposium of Georgian Culture*, Tbilisi, 205-210.

O'Gorman 1997

R. O'Gorman, "The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France", in *The Medieval Gospel of Nicodemus Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Arizona, 103-131.

Okropiridze 2010

A. Okropiridze, “La Vigne-L’arbre de Vie, La Vigne et le Vin dans la Culture Géorgienne”, *La Vigne-L’arbre de Vie*, Université D’état de Tbilissi Ivané Djavakhishvili, Tbilisi, 7-31/164-167 (Gürcüce-Fransızca Özet). ა. ოკროპირიძე, “ვაზი-სივობის ხე, ვაზი და ღვინო ქართულ კულტურაში”, ვაზი-სივობის ხე, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ივანე ჯავახიშვილი, თბილისი

Petrosyan 2001

H. Petrosyan, “Symbols of Armenian Identity: The Khachkar or Cross-Stone”, in *Armenian Folk Arts, Culture and Identity*, USA, 60-70.

Petrosyan 2011

H. Petrosyan, “Medieval Armenian Sculpture and the Khachkar (Stone Cross)”, *Armenia. Imprints of a Civilization, “Skira”*, (Eds. G. Uluhogian-B. L. Zekiyany-V. Karapetian), Milano, 69-75.

Philpot 1897

J. H. Philpot, *The Sacred Tree or the Tree in Religion and Myth*, New York.

Podskalsky 1991

G. Podskalsky, “Cross”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, (Eds. A. P. Kazhdan-A. M. Talbot), Vol. 1, Oxford, 549-550.

Podskalsky – Carr, 1991

G. Podskalsky – A. W. Carr, “Crucifixion”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, (Eds. A. P. Kazhdan-A. M. Talbot), Vol. 1, Oxford, 555.

Rahner 1953

H. Rahner, “Antenna Crucis: V. Das Mystische Tau”, *Zeitschrift für katholische Theologie*, Vol. 75, No. 4, 385-410.

Reeves 2005

J. C. Reeves, *Trajectories in Near Eastern Apocalyptic: A Postrabbinic Jewish Apocalypse Reader*, USA.

Reutersward 1982

P. Reutersward, “The Forgotten Symbols of God”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*/51: 3, 103-125.

Reutersward 1985a

P. Reutersward, “The Forgotten Symbols of God-II”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*/54: 2, 47-63.

Reutersward 1985b

P. Reutersward, “The Forgotten Symbols of God-III”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*/54: 3, 99-118.

Robinson – James 1892

J. A. Robinson – M. R. James, *The Gospel According to Peter and the Revelation of Peter*, London.

Roueché 1989

C. Roueché, *Aphrodisias in Late Antiquity*, London (google boks).

Rufinus 1906

Rufinus, “Writings of Rufinus”, “The Ecclesiastical History”, in *Nicene and Post-Nicene Fathers of Christian Church*, (Trans. P. Schaff-H. Wace), Vol. III, New York, 405-568.

Salapatas 2016

D. Salapatas, *Iconographic and Hymnological Portrayals of the Cross From an Orthodox Perspective*, (This talk was given on the 25th February 2016 at St Mary's Church Redbourn).

https://www.academia.edu/23010878/Iconographic_and_Hymnological_Portrayals_of_the_Cross_From_an_Orthodox_Perspective

Salia 1972

K. Salia, "Histoire de Géorgie", *Bedi Kartlisa*, Vol. XXIX-XXX, Paris 1972, 133-189.

Salia – Beridze 1975

N. Salia – K.-W. Beridze, "Revue de Kartvelogie a Review of Georgien and Caucasian Studies Georgia: An Introduction", *Bedi Kartlisa*, Vol. XXX, Extracts Special English Edition, Paris, 6-86.

Sandars 1960

N. K. Sandars, *The Epic of Gilgamesh*, London.

Schaff 1885

P. Schaff, *Ante-Nicene Fathers: The Twelve Patriarchs, Excerpts and Epistles, The Clementia, Apocrypha, Decretals, Memoirs of Edessa and Syriac Documents, Remains of the First Age*, 8, Edinburg.

Schimmel 1999

A. Schimmel, *Dinler Tarihine Giriş*, İstanbul.

Schmidt 1995

T. E. Schmidt, "The Letter Tau as the Cross: Ornament and Content in Hebrews 2, 14", *Biblica*, Vol. 76, No. 1, 75-84.

Sheppard 1969

C. D. Sheppard, "Byzantine Carved Marble Slabs". *The Art Bulletin* 51/1, 65-71.

Silogava – Shengelia 2007

V. Silogava – K. Shengelia, *History of Georgia*, Tbilisi.

Skhirtladze 2009

Z. Skhirtladze, "The apse decoration of the Akhiza cathedral: documents and materials in the museums of Georgia", *Anatolian Studies*, Vol. 59, 139-146

Smirnova 2006

I. Smirnova, *Haçın Gizli Tarihi, İnsanlığın Antik Mistik Sembolü Hakkında Her Şey*, Moskova.

И. Смирнова, *Тайная История Креста. Все о Древнем Мистическом Символе Человечества*, Москва.

Sokrates 1890

Sokrates, "The Ecclesiastical History", in *Nicene and Post-Nicene Fathers of Christian Church*, (Trans. P. Schaff-H. Wace), Vol. II, New York, 1-178.

Sozomen 1890

Sozomen, "The Ecclesiastical History", in *Nicene and Post-Nicene Fathers of Christian Church*, (Trans. P. Schaff-H. Wace), Vol. II, New York, 179-427.

Steindorff 1899

G. Steindorff, *Die Apokalypse des Elias*, Leipzig.

Stolar 1985

A. D. Stolar, *Güzel Sanatların Kökeni*, Moskova. А. Д. Столяр, *Происхождение изобразительного искусства*, Москва.

Stone 1966

M. Stone, "The Death of Adam: An Armenian Adam Book", *The Harvard Theological Review*, Vol. 59, No. 3 (July), 283-291.

Sulzberger 1925

M. Sulzberger, "Le Symbole de la Croix et les Monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens", *Byzantion*, Vol. 2, 337-453.

Talbot-Rice 1950

D. Talbot-Rice, "The Leaved Cross", *Byzantinoslavica*/XI, 72-81.

Tarunin 2009

A. V. Tarunin, *Kutsal Sembol, Swastikanın Tarihi*, Moskova. Тарунин А.В., *Сакральный символ. История свастики*.

Telitsyn v.d. 2005

V. L. Telitsyn-I. Orlov, V. Baghdasaryan, *Semboller, İşaretler, Amblemler Ansiklopedisi*, Moskova. В. Л. Телицын-И. Орлов- В. Багдасарян, *Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия*, Москва.

Teteriatnikov 1995

N. Teteriatnikov, "The Hidden Cross-and-Tree Program in the Brickwork of Hagia Sophia", *Byzantinologica*/LVI, 689-700.

Topaloğlu 1988

B. Topaloğlu, "Ağaç: İslam'da Ağaç", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul, 457-459

Toumanoff 1963

C. Toumanoff, *Studies in Christian Caucasus*, Georgetown.

Uzun 2012

M. Uzun, "Tüba: Kültür ve Edebiyat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 41, İstanbul, 317-319.

Wallis-Budge 1886

Vogüe 1868

M. De Vogüe, *Syrie Centrale Inscriptions Sémitiques*, Paris.

E. A. Wallis-Budge, *Book of The Bee*, (Syriac Text), Oxford.

Wallis-Budge 1927

E. A. Wallis-Budge, *The Book of the Cave of Treasures*, London.

Ward 1871

H. D. Ward, *History of the Cross, The Pagan Origin and Idolatrous Adaption and Worship of the Image*, London.

Wardrop 1903

M. Wardrop, "Life of St. Nino", *Studio, Biblica et Ecclesiastica*/5, Oxford, 1-88.

Wünsche 1905

A. Wünsche, *Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser Altorientalische Mythen*, Leipzig.

İnternet Kaynakları

Url 1:

https://ka.m.wikipedia.org/wiki/%E1%83%A4%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%9A%E1%83%98:Georgian_AsomtavruLi_inscription_at_Bolnisi_Zion_V_c.jpg

Url 2:

[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Gurjaani_-_Kvelatsminda_Church_\(9460991680\).jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Gurjaani_-_Kvelatsminda_Church_(9460991680).jpg)

Url 3:

http://eurasia.travel/georgia/places/around_tbilisi/samtavisi/

Url 4:

http://eurasia.travel/georgia/places/samtskhe-javakheti/kumurdo_church/

Url 5:

<https://sputnik-georgia.com/culture/20170921/237415239/restavatorebi.html>

Url 6:

<http://tao-klarjeti.com/portal/tr/archive>

Url 7:

<http://amigo.ge/saunjegallery/displayimage.php?pid=2942&fullsize=1>

Url 8:

<http://217.147.235.82/bitstream/1234/187136/5/Ilustraciebi.pdf>

Url 9:

http://saunje.ge/index.php?id=365&option=com_content&Itemid=3&lang=en

Url 10:

<http://edutime.ge/?p=1020>

Url 11:

http://saunje.ge/index.php?id=365&option=com_content&Itemid=3&lang=en

Url 12:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Katskhi%2C_ornament3.jpg

Url 13:

<http://thinkbigadventures.com/2016/04/10/georgia-akhaltsikhe-mestia/>

Url 14:

<https://georgiantravelguide.com/ka/katskhis-monasteri#photo-gallery-5>

Url 15:

<https://angi.ge/kacxis-tadzari/#jpcarousel-17264>

Url 16:

http://amigo.ge/saunjegallery/displayimage.php?album=361&pid=15320#top_display_media

Url 17:

http://saunje.ge/index.php?id=1449&option=com_content&Itemid=6&lang=en

Url 18:

<https://www.ancient.eu/image/7355/christian-georgian-antefix/>

Url 19:

http://amigo.ge/saunjegallery/albums/userpics/10001/IMG_4336-saunje.jpg

Url 20:

http://saunje.ge/index.php?id=1449&option=com_content&Itemid=6&lang=en

Url 21:

<http://amigo.ge/saunjegallery/displayimage.php?pid=8792&fullsize=1>

