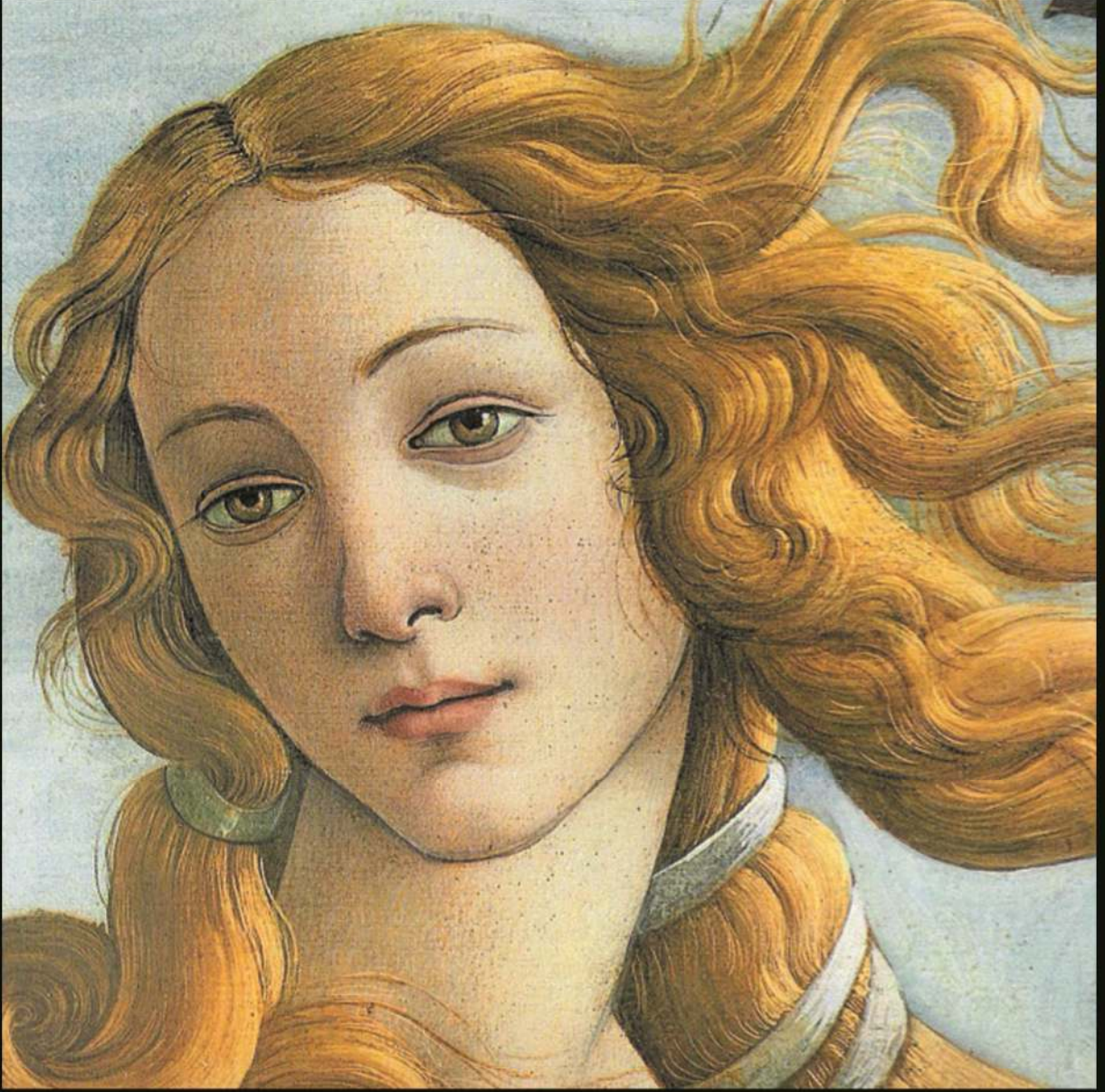




ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TÜRKOLÖGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI



ISSN: 2148-3582

6/2016

ART SANAT



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

ART SANAT

6/2016

ISSN: 2148-3582

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

Yayın Sahibi/Publication Owner

Istanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Adına Müdür
Prof. Dr. Fikret Turan

Dergi Kurucusu/Founder of Journal

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli

Editörler/Editors in Chief

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Res. Assist. Dr. Hande Günözü

Yazı İşleri Müdürleri/Managing Editors

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Res. Assist. Dr. Hande Günözü

Yayın Koordinatörü/Publication Coordinator

Res. Assist. Dr. Hande Günözü

Grafik, Mizanpaj, E-Dergi Yöneticisi /Graphic, Layout, E-Journal Director

Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli

Türkçe Redaksiyon/Turkish Redaction

M.A. Burcu Atalas Hergül

M.A. Çağlayan Hergül

İngilizce Redaksiyon/English Redaction

Res. Assist. M. A. Nazlı Miraç Ümit

Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence

Chief Gülcan Balcı Başkaya

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın,
Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Dr. Elif Özer, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Baha Tanman,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Prof. Dr. Fikret Turan, Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Gönül Uzelli,
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Res. Assist. Dr. Hande Günözü,
Res. Assist. M. A. Nazlı Miraç Ümit, M. A. Burcu Atalas Hergül, M. A. Çağlayan Hergül

Hakem ve Danışma Kurulu/ Referee and Advisory Board

Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın, Prof. Dr. Nuran Kara
Pilehvarian, Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Dr. Elif Özer, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Prof. Gülsün Umurtak,
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Assoc. Prof. Şevket Dönmez, Assoc. Prof. Sedef Çökay-Keççe,
Assoc. Prof. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, Assoc. Prof. Simge Özer Pınarbaşı, Assoc. Prof. İnci Yakut,
Assist. Prof. Seda Ayvazoğlu, Assist. Prof. Gülberk Bilecik, Assist. Prof. Ahmet Vefa Çobanoğlu,
Assist. Prof. Belgin Demirsar Arlı, Assist. Prof. Hatice Günseli Demirkol, Assist. Prof. Emine Naza Dönmez,
Assist. Prof. Elif Varol Ergen, Assist. Prof. Meltem Gündoğdu, Assist. Prof. Işıl Özsait Kocabaş, Assist. Prof. Görkem Kutluer,
Assist. Prof. Alev Erkmen Özhekim, Assist. Prof. Ayça Tiryaki, Assist. Prof. Filiz Adıgüzel Toprak, Assist. Prof. Seda Yavuz,
Assist. Prof. Serap Yüzgüller, Assist. Prof. Kadriye Figen Vardar, Assist. Prof. Mehmet Fevzi Uğuryol,
Res. Assist. Dr. Hande Günözü, Dr. Kazim Abdullaev, Dr. Csilla Balogh, Dr. M. Nilüfer Kızık Kiraz,
Res. Assist. M. A. Suna Canan Aydın Altay, Res. Assist. M. A. Nazlı Miraç Ümit, M. A. Gülseren Dikilitaş,
M. A. Çağlayan Hergül, M. A. Seda Tulgar, Lect. Lola Kadırova Kızıl, Lect. Ramazan Yılmaz

İletişim/Contact

Istanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Horhor Cd. Kavalalı Sk. No.5/4 Fatih, İstanbul/Türkiye,
artsanatjournal@gmail.com, <http://turkiyat.istanbul.edu.tr/?p=6551>
+90 212 440 00 00 / 26658, +90 212 440 20 72

Yayın Yeri/Publication Place

TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi sistemleri

TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark Open Journal Systems

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index>

Yasal Sorumluluk/Legal Responsibility

Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Authors are responsible for content of articles that were published in Journal.

Kapaktaki Fotoğraf /Photo on the Cover

Venus'ün Doğuşu resminden detay, Botticelli, 1482-1485, Uffizi Galerisi, Floransa.
Detail from the painting of the Birth of Venus, Botticelli, 1482-1485, Uffizi Gallery, Florence.

İndeksler/Indexes

Art-Sanat Dergisi, Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR),
Akademik Araştırmalar İndeksi (Acar index), Arastirmax, ASOS Index, EBSCOhost,
International Medieval Bibliography (IMB), Islamic World Science Citation Center (ISC), JournalTOCs, ResearchBib,
Türk Eğitim İndeksi (TEİ) ve Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM) tarafından indekslenmektedir.
The Art-Sanat Journal is indexed by the Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR),
the Akademik Araştırmalar Index (Acar index), the Arastirmax, the ASOS Index, the EBSCOhost,
the International Medieval Bibliography (IMB), the Islamic World Science Citation Center (ISC), the JournalTOCs,
the ResearchBib, the Türk Eğitim Index (TEİ) and the ULAKBİM.

Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.
Art-Sanat is a International Academic Refereed E-Journal that Published Twice a Year.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

- 1-10** **Mustafa KOÇAK, Serap ERKOÇ**
Bir Büyük İskender Daha! (One More Alexander The Great!)
- 11-83** **İbrahim ÇEŞMELİ, Hande GÜNÖZÜ, Abdisabur RAİMKULOV**
Sogdianada Yeni Arkeolojik Keşifler: Yalpak Tepe Sarayı ve Yerkurgan Merkez Tapınağındaki Arkeolojik Çalışmalar 'Kaşkaderya-Özbekistan 2003-2013' (The New Archaeological Discoveries in Sogdiana: The Archaeological Works in Yalpak Tepe Palace And Yerkurgan Central Temple 'Kashkadarya-Uzbekistan 2003-2013')
- 85-97** **Namık KILIÇ**
Conservation of a Group of Frames from Yk 16 Shipwreck (Yenikapı 16 Batığına Ait Bir Grup Eğrinin Konservasyonu)
- 99-108** **Ü. Melda ERMİŞ**
The Reuse of Byzantine Spolia in the Green Mosque of Bursa (Bursa, Yeşil Cami'de Bizans Devşirmelerinin Yeniden Kullanımı)
- 109-120** **Csilla BALOGH**
Karpát Havzası'nda Bir Avar Yay Ustasının Mezar Kalıntıları Eski Türklerde Bileşik (Kompozit) Yay Yapımına İlişkin Arkeolojik Bulgular (The Grave of An Avar Bowyer in the Carpathian Basin)
- 121-131** **Çağlayan HERGÜL**
1859 Tarihli Bir Konutun Belleğindeki (Memories of a House Which is Dated in 1859)
- 133-146** **Bülent YILDIZ**
Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-Made'lerindeki Anti-Topografi (Subversive Effect of Marcel Duchamp's Works and Anti-Topography in His Ready-Made)
- 147-167** **Lale YILMAZ**
Chagall'ın Sanatında Melek İmgesi (Image of the Angel in Chagall's Art)
- 169- 183** **Olcay BORATOV, Nur GÜRDAL**
1980 Sonrası Sergileme (Exhibition After 1980)
- 185-207** **Aygün Dinçer KIRCA**
Sözlü Edebiyattan Porselen Eserlere: Apollon ve Faresi (From Narrative Literature to Porcelain Artwork: Apollon and His Mouse)

TRANSKRİPSİYONLAR/TRANSCRIPTIONS

- 209-219** **İdris ÇAKIROĞLU**
Rauf Yekta Bey, "Lâdikli Mehmed Efendi", Anadolu Mecmuası, C. 1, S. 1, İstanbul, 1340 (1924), S. 9-14. (Osmanlıcadan Transkripsiyon/Transcription from Ottoman Turkish)
- 221-227** **Nazlı Miraç ÜMİT**
Kukla (The Marionette/ Osmanlıcadan Transkripsiyon- Transcription from Ottoman Turkish)

HABER/NEWS

- 229-241** **Aysun CANÇAT**
2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul Kültür ve Sanat Projelerinin Kurumsal Disiplinleri; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Kültür A.Ş. Örneği (Institutional Disciplines of Culture and Art Projects of Istanbul, 2010 European Capital of Culture; Istanbul Culture and Art Association, Sample of Culture Inc.)

TANITIMLAR/INTRODUCTIONS

- 243-247** **Dilek Cantekin ELYAĞUTU**
Importance of Art Education (Sanat Eğitiminin Önemi)
- 249-261** **Cansu ATILGAN**
Ulusal ve Uluslararası Düzenlemeler Işığında Türkiye'de Taşınmaz Kültür Varlıklarının Korunması Üzerine Bir Değerlendirme (An Assessment on the Protection of Immoveable Cultural Properties in Turkey in the Light of National and International Regulations)
- 263-269** **Tufan ERBARIŞTIRAN**
Bir Maskenin İçrek Yapısına Yönelik Felsefi Bir Değerlendirme
- 271-280** **Çağlayan HERGÜL**
Zihnimde Biriktirdiğim Görsellerin Deri Sanatına Yansımaları
- 281-282** **YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI/PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES**

BİR BÜYÜK İSKENDER DAHA!

MUSTAFA KOÇAK

Dr., Institut für Altertumswissenschaften
Arbeitsbereich für Klassische Archäologie
Johannes Gutenberg Universität, Mainz
kocakm@uni-mainz.de

SERAP ERKOÇ

Dr., Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü, Eskişehir
seraperkoc@anadolu.edu.tr

ÖZ

Aşağıdaki makalede Hellenistik Dönem'e ait bir Büyük İskender portresi, ilk defa yayınlanarak bilim dünyasının ilgisine sunulmaktadır. Attika tipi bir miğferle betimlenmiş portre ayrıca Plutarkhos'un Makedonyalı Kralının hayatını anlattığı eserindeki bir anekdotla da ilişkilendirilebilir. Bu haliyle, bu portre kendisine kesinlikle nadir İskender portreleri arasında bir yer edinecektir.

Anahtar Kelimeler: Büyük İskender, Plutarkhos, Antakya, portre, miğfer.

ONE MORE ALEXANDER THE GREAT!

ABSTRACT

In the following article a Hellenistic portrait of Alexander the Great is for the first time published and thus presented to the scientific world. The portrait, with an attic helmet, also may be associated with a passage from the Life of Alexander by Plutarch.

Keywords: Alexander the Great, Plutarch, Antioch, portrait, helmet.

Büyük İskender'in tarihteki yeri her halde, antik dünyayı- ve de arkasından günümüze kadar gelen kuşakları- çeşitli yönlerden en çok etkileyen kişilikler arasında hayli yukarılardadır. Zamanın devasa Pers İmparatorluğu'na son veren, ordulara kumandanlık etmiş bu Makedon Kral, söz konusu bu yerle doğru orantılı olarak, antik dönem ve sonrası yazılı kaynaklarında olduğu gibi, görsel sanatlarda da hatırı sayılır büyüklükte bir iz bırakmıştır. Bu izlerin içinde, onun günümüze kadar ulaşan sayısız portreleri önemli bir yer tutar. 1961'den beri Hatay Arkeoloji Müzesinin deposunda saklanan bir baş ise (env. 11146), sadece var olan eser sayısını artırmakla kalmayıp, aynı zamanda İskender ikonografisi araştırmalarına da önemli bir katkı sağlayacaktır. Her ne kadar üzerine hiç azımsanmayacak bilimsel bir literatür birikmiş olsa da İskender portrelerinin kapsamlı araştırmaları son yıllarda ivme kazanmaya başlamıştır (Hoff 2014).

KONTEKST-KORUNMUŞLUK DURUMU-TANIM-TARİHLEME

İlgili envanter defterlerinde eserin Açıkdere köyünden, 1961 yılında, satın alma yoluyla müzeye giriş yaptığı bilgisi okunur. Adı geçen köy, Antakya kent merkezinin yaklaşık 14 km doğusunda, Reyhanlı yolu üzerinde yer alır. Maalesef, başın bu köyde mi topraktan çıkarıldığını ya da çok farklı bir yerden getirildikten sonra mı burada 'satışa' sunulduğunu bilmiyoruz. Yakınlarında herhangi bir antik yerleşimin varlığından da haberdar değiliz. Böylece diyebiliriz ki başın antik dönem konteksti muhtemelen hep karanlıkta kalacaktır.

Orta boy kristalli beyaz mermerden yapılmış baş, boynun hemen hemen gövdeyle birleştiği yerden kırılmıştır (Fig. 1-4). Çene de kırılarak kopmuştur. Bunun haricinde az sayıda, özellikle saç perçemlerinde tahribatlara rastlanmakla beraber, genelde antik yüzey gayet iyi korunmuştur. Baş, üç ayrı parça halinde yapıp birleştirilmiştir. İlk ve en büyük parça boynu, kulaklar ve alnı çevreleyen saçlarla beraber yüzün tamamını, başın sol ve arka tarafını kapsamaktadır. İkinci parça az sayıda saç perçemi ve miğferin bir bölümünden meydana gelir ve hemen alnı üzerinde yer alan eğik kesimli bir alan üzerine oturur. Üçüncü ve en küçük son parça ise kama biçimli olup, arkada, ensenin hemen üzerinde eğik bir şekilde daha önce anılan iki parçanın arasında yer alır. Bunun dışında yine ayrıca işlenerek yapıştırılmış en az iki küçük parça eksiktir; bunlardan biri sol kulağın hemen arkasındaki kalın bir saç perçemini tamamlamaktaydı, ki orada düz bir alan geriye kalmıştır. Benzeri daha küçük bir alan, alnın ortası hizasında yukarıya doğru kalkık bir perçemde de gözlemlenir. Yüksekliği 16, genişliği 12 cm olan başın üzerinde, birer tane kulak arkalarında ve bir tane de sorguç üzerinde olmak üzere üç adet delik bulunmaktadır.

Miğfer giyimli baş, görece kalın sayılabilecek bir boyun üzerinde yükselir. Bugün eser gri mermerden modern bir kaidenin üzerine metal bir dübelle oturtulmuş durumdadır. Böylece başın gerçek pozisyonu biraz anlaşılabilir hale gelmiştir. Ancak eserin boyun kısmı dikkate alınıp düşey bir pozisyon alana kadar bir miktar sola (figürün soluna) doğru yatırılırsa, esasında başın ne kadar güçlü bir şekilde sola ve hafifçe geriye atılmış olduğu rahatça görülebilecektir. Dolgun yüzün dış konturu, yuvarlağa yakın bir oval çizer. Bu ovalin içinde yüz öğeleri (gözler, burun vs.) ortogonal bir biçimde ama merkezde toplu olarak yerleştirilmişlerdir. Ağız küçük, dudaklar hafif aralıdır. İki küçük, belli belirsiz naso-

labial kıvrım burun kanatlarını iki yandan çerçeveler. Burun sırtı hemen hiçbir yükselti ve alçaltı göstermeden dümdüz burun köküne kadar uzanır. Buradan yuvarlaklaştırılmış kaşlar şakaklara doğru yumuşak birer yay çizer. Badem formu gözler küçüktür ve alt göz kapakları belli belirsiz verilmiştir. Muhtemelen bunlar boya ile belirginleştirilmiş olmalıydılar. Üst göz kapakları ise ince birer ip gibi işlenerek plastik bir biçimde verilmişlerdir. Geniş ve yüksek alnın alt kısmı hafif çıkıntılıdır. Bir kulaktan diğerine yüz, birbirlerinden plastik bir şekilde ayrılmış perçemler tarafından çevrelenir. Perçemler kendi içlerinde de, daha sığ kanalcıklarla şekillendirilirler. Korunmuşluk düzeyi her ne kadar sağlıklı bir tanımla yapmayı zorlaştırırsa da perçemlerin yüzden yanlara ve yukarıya doğru yöneldikleri izlenebilir. Özellikle alın üzerinde, aksın solundaki bir perçem neredeyse doksan derecelik bir açıyla yukarı kalkmıştır. Onun hemen sağındaki bir perçem ise, anlaşılabilirliği kadarıyla önce yukarıya doğru uzanmış, sonra da yana doğru yönelip aşağıya dökülmüştür. Nihayetinde başın arkasında, miğferin altından çıkan ve altları kısmen oyularak plastik etkisi artırılmış saç kütleleri enseye kadar iner.

Daha önce de anıldığı gibi figür, kulakları açıkta bırakan bir miğfer giymektedir. Miğferin ana gövdesi tam bir küre formuna yakındır. Enseyi koruyan bölümü oldukça kısa tutulmuş ve dışa doğru hafif bir kırılmayla ana gövdeden ayrılığı vurgulanmıştır. Önde ana gövdeyi sınırlandıran alınlık, profillendirilmiş bir diadem gibi hemen saç perçem sırasının arkasına oturtulmuştur. Alınlığın uçları, yani menteşe yerleri, kulakların arkasında, biraz yukarıda içe doğru kıvrılarak volüt biçiminde sonlandırılmıştır. Alınlığın bir miktar arkasında, ana gövdeyi ortalayacak şekilde miğferin dar sorgucu başlar. Sorguç buradan, başın arkasına doğru yüksekliği sürekli azalarak uzanır ve yaklaşık olarak kulakların hizasında, enseye kadar varamadan tamamen kaybolur.

Yukarıda eserin tanımlanması sırasında bahsi geçen, ayrı ayrı çalışılan parçaların sonradan bir araya getirilmesi tekniği her ne kadar Hellenistik Dönem’de hayli yaygın bir uygulama olsa da bunun daha sonraki dönemlerde de örneklerine rastlanır (örn. Koçak 2016: fig. 1; ayrıca: Kyrieleis 1975: 179-180 ve Borbein 1988). Ancak Antakya başını tarihlendirmek için açıkçası böylesi yan kriterlere de hiç gerek yoktur. Zira başın patetik bir biçimde yana yatırılması, hafif aralanmış dudakları, dolgun yüzü, alt göz kapaklarının belirsizliği ve merkeze toplanmış yüz öğeleri eserin Hellenistik Dönem’de üretildiğinin bariz işaretleridirler. Hatta anılan son iki özelliği ile (göz kapakları ve yüz öğeleri) Antakya başı, örneğin Delos Müzesinde bulunan ve yaklaşık M.Ö. 100 dolaylarına tarihlendirilen bir Apollon heykelinin başıyla (Marcadé 1969: lev. 30) stil anlamında büyük benzerlik sunar. Bu durum, Antakya başının da Apollon heykeli ile hemen hemen aynı döneme yerleştirilmesine imkân tanır.

BETİMLENEN KİŞİNİN KİMLİĞİ VE İSKENDER'İN PORTRİ GELENEĞİ İÇERİSİNDEKİ YERİNE DAİR

Bizi figürün kimliğine yaklaştıran ilk ve en önemli basamak kuşkusuz alınının hemen üzerinde yer alan, yukarıya doğru dikilmiş saç perçemi, yani *anastolé*'dir. Her ne kadar *anastolé* ilk bakışta Büyük İskender'i işaret etse de bu özel saç motifi daha başka insan, mitoloji ve tanrı figürlerinde de sıklıkla tercih edilerek kullanılmıştır (Gans 2007: Hölscher 2009: 68-71). Bu nedenle de kimliklendirme yapılırken dikkatli olmak ve mutlaka başka belirtileri de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu anlamda İskender portreleri *anastolé* motifinin yanı sıra adeta bir kriterler demeti sunar: tanrılarda ya da mitolojik bir çok figürde rastlanılmayan kişisel ama aynı zamanda, özellikle orta/geç Hellenistik Dönem'den itibaren, idealize edilmiş bir yüz, başın güçlü patetik bir şekilde yana çevrilmesi, kederli bir alın, hafif kalkık kaşlar, derinde işlenmiş sulu gözler, şehvetle hafif aralanmış dudaklar, uzaklara bakış (Kiilerich 1998). Sıraladığımız bu özelliklerin hemen hepsini Antakya başında da kolaylıkla bulabiliriz. Böylece, şimdiye kadar bilinen İskender portrelerinin sayısını bir adet daha artırmış oluruz.

Girişte İskender'in, kendinden sonraki kuşakları en fazla etkileyen tarihi kişiliklerden biri olduğunu yazmıştık. Buna bir de şu eklenebilir: Antik Çağ'da (ve belki de sonraki dönemlerde de?), portrelerinde bu kadar çeşitliliğe sahip her halde ikinci bir kişi daha yoktur. Söylenenin ne anlama geldiğini ve nerelere kadar varabileceğini kavrayabilmek için, 2006/2007 tarihlerinde Berlin'deki Freie Universitaet'in Antik Plastik Alçı Kopya Koleksiyonu'nda gerçekleşen bir serginin kataloğunu şöyle bir ele almak yeterli olacaktır (Fless vd. 2006). Söz konusu katalogun 63. ve 70. sayfaları arasında tam 21 adet İskender portresi resmedilmiştir. Bunlardan yaklaşık altı adedinin her birinin en az birden fazla bire bir benzeri mevcuttur, yani her biri bir portre tipinin Roma Dönemi kopyasıdır; ki bunlar Azara, Erbach, Schwarzenberg, Dresden, Boston ve Aigiochos adlarıyla bilinirler (Grossman 2001: no. 138. 140. 141. 142. 150. 154; Stewart 1993: 421-437; Reinsberg: 2005). Diğerleri ise Hellenistik ve Roma Dönemleri'nden tekil eserlerdir. Buradaki sıralamanın örneğin Getty Müzesindeki geç klasik İskender başı gibi daha birçok eksiği olsa da (Grossman 2001), yine de ana omurgayı içerdiğini iddia etmek mümkündür.

Makedonyalı Kralı'nı tanımamıza yarayan, yukarıda dile getirdiğimiz kriter demetini biraz önce andığımız katalogdaki her bir 'İskender' başında ayrı ayrı, kimi eksik ve fazlasıyla, bulmak mümkündür. Ama aralarındaki yer yer ciddi farklar da hemen göze çarpar. Sadece *anastolé* motifinin biçimi ve pozisyonu dahi bir baştan diğerine farklılıklar gösterir. Bu durum çok farklı nedenlerin zaman içinde bir araya gelmesiyle açıklanabilir (Reinsberg 2005; Hölscher 2009). Ama anılan bu hayli katmanlı ve kompleks nedenlere bu yazının sınırları içinde enine boyuna değinmek mümkün değildir. Şu kadarı söylenebilir ki, Antakya başı, yukarıdaki listeye bir '22.' İskender portresi olarak eklenebilir. Zira bu baş da genel hatlarıyla diğerleriyle aynı kriterleri paylaşmakta ama ayrıntıda tamamen kendine özel kalmaktadır. Kısaca Antakya başı, bu tekilliğiyle de bir Hellenistik Dönem eseridir.

İKONOĞRAFİK DEĞERLENDİRMELER

Antakya başının miğferi morfolojik olarak Attika tipi kapsamında değerlendirilebilir (Dintsis 1986:105-112; Waurick 1988). Götz Waurick'e göre, Arkaik Dönem'den itibaren Antik dünyanın görsel sanatlarında sıkça karşılaşılan bu tipin gerçek hayatta ilk karşılığı Hellenistik Dönem'de ortaya çıkar (Waurick 1988; 169-177). Ancak hemen belirtmek gerekir ki, yazarın tipoloji oluştururken verdiği gerçek, yani kazılarda ele geçmiş miğfer örneklerinin hepsinde önde bir siperlik yer alırken, Antakya başında olduğu gibi, resmedilmiş birçok başka örnekte bu eleman yoktur. Böylece, eserimizin başlığını, Attika tipine yakın, ama görsel sanatların gereklerine uygun hale getirilmiş ya da başka bir deyişle resim geleneğinin içinden anlaşılacak fantastik bir miğfer olarak sınıflandırabiliriz. Diğer yandan, aşağıda da görülebileceği gibi, Antakya başının miğferinde gerçek hayatla kurulan köprüler de yok değildir.

Hemen alınlığın volütlü uçlarının üst kısmında, aşağıdaki uçları kapalı ve dikey pozisyonda birer adet delik olduğunu belirtmiştik. Bir adet delik de sorguç üzerinde yer almaktadır. Antik Dönem heykellerinde bu tür delikler genellikle başka bir malzemedeki üretilen herhangi bir objenin takılması/tutturulması için açılmışlardır. Sorguç üzerindeki deliğe, miğferin tüyünün takılı olduğunu iddia edebiliriz. Ama miğferinin yan taraflarına ne gibi objeler tutturulmuş olabilir? Orada, bu tür başlıklarda sıkça rastlanan yanak koruyucularının sabitlenmiş olması mümkün değildir, zira delikler volütlü uçların üzerindedirler. Bu noktadan aşağıya doğru sarkan bir nesne mutlaka volütleri kapatacaktır–ki böyle bir durum asla beklenemez. Bugüne kadar ele geçen gerçek miğferlerde özellikle kuş kanadı bazen de boynuz ve/veya kulak (geyik, boğa vs.) apliklerine rastlanır (Pflug 1988: fig. 14; Svenson 1992: 117-118, lev. 55). Benzer şekilde, örneğin sikkeler üzerinde de kanatlı miğferler giymiş başlar bulunabilir (Svenson 1992: 118, lev. 55). Böylece, Antakya başının iki yanında birer tane kanat pekala düşünülebilir. Ancak hem deliklerin dikey olmasından hem de betimlenenin kimliğinden yola çıkılarak başka bir öneri de getirilebilir; bilindiği gibi Plutarkhos, İskender'in hayatını konu alan eserinin Granikos kıyısındaki çarpışmayı anlattığı bölümünde Makedonyalı Kral'ın savaş meydanında kalkanı ve miğferiyle herkesin dikkatini çektiğini anlatır (Plutarkhos, İskender, 16.4). Roma İmparatorluk Çağı'nın bu Yunan yazarı aynı yerde İskender'in miğferini biraz daha ayrıntılı tasvir ederek sorgucun iki yanında birer adet tüy/telek (πτέρων) dikili olduğundan bahsetmektedir (ἵσθημι fiilinden: εἰστήκει).

Çoğunluğu resim ve kabartma sanatından bir miktar örnek, Plutarkhos'un sözünü ettiği bu 'telekli' miğferin nasıl görüldüğü hakkında fikir verirler; bunlara doğudan verilebilecek ilk örnek anlamlı bir şekilde ünlü İskender lahdinin üzerindedir (Fig. 5). Lahit kapağının üçgen alınlığında, iki Pers askerinin saldırısına uğrayan Yunan ya da Makedon askerinin sağ bacağının dibinde, iki yanına birer adet uzun beyaz teleğin tutturulduğu bir miğfer durur. Muhtemelen asker onu düşürmüş olmalıdır. Miğfer ayrıca tipolojik açıdan Antakya başının miğferine de oldukça yakındır. İkinci örneğin aktörü ise doğrudan İskender'in kendisidir: bilim dünyasında "Porus" sikkeleri olarak da tanınan ve Makedonyalı Kral'ın M.Ö. 323'teki ölümünden önce Babilon ya da Susiana'da basıldıkları düşünülen sikke serisinin bir yüzünde ayakta duran bir figür yer alır (Stewart 1993: 202-

205; Miller 1994) (Fig. 6). Zırh giymiş olarak verilen bu figür, sol eliyle bir mızrağa dayanır, ileriye uzattığı sağ elinde ise bir şimşek demeti tutar. Sahneye soldan uçarak giren Nike figürü, elinde tuttuğu zafer çelengini ayaktakinin başına koymak üzeredir. Elinde Zeus'un atribüsü şimşekle betimlenen, Nike'nin taçlandığı bu zafer kazanmış asker İskender'den başkası değildir. Makedonyalının başında *tiara* formlu, Trakya tipinden bir miğfer bulunur (Miller 1994: 110-111; Svenson 1995: 116-117). Ayrıca miğferin iki yanından, birer adet teleğin yukarı doğru yükseldiği görülür. Benzer bir telekli miğfere, 9. ya da 10. Ptolemaios'un bir mühür baskısında da rastlarız; burada Mısırlı kral cepheden verilmiştir, ama giydiği miğferin İskender'deki gibi tiara formlu olduğu iki teleğin arasında yer alan yükseltiden anlaşılır (Svenson 1995: lev. 6).

Dominique Svenson (Svenson 1995: 116), Petros Dintsis (Dintsis 1986: 138-139) ve daha önceki araştırmacılara dayanarak telekli bir miğferin, Pompei'de ele geçen ünlü İskender mozaiğinde, hücumla geçmiş kralın atının arka ayaklarının dibinde görüldüğünü yazar (Stewart 1993: 133, dipnot 36). Lakin söz konusu sahnenin ve de miğferin çizimlerinden de takip edilebildiği kadarıyla bu başlığın telekleri olduğunu iddia etmek mümkün değildir (Pfrommer 1998: 117, fig. 17, no. 9). Ayrıca Michael Pfrommer, İskender mozaiğinde betimlenen *realiaları* (gerçek şeyler) çalıştığı monografisinde bu konuda hiç bir şey söylemez (Pfrommer 1998: 24-25 ve 116-118). Ancak antik dönem Akdeniz'inin batısından, özellikle aşağı İtalya'dan telekli miğferlere örnekler yok değildir; örneğin bir Apulya kraterinin üzerinde Truvalı tutsakların yakılarak idam edilmeleri sahnesi yer alır. Sahnenin ortasında yakılmak üzere hazır bir odun yığını vardır. Ve bu yığının üzerinde iki zırhın arasında Apulya-Korint tipinde bir miğfer durur-miğferin iki yanından birer uzun telek yükselir (Bottini 1988: fig. 2). Bu tipin ele geçen gerçek örneklerinde de, telekleri tutturmaya yarayan metal düzeneklere rastlanmıştır (Bottini 1988: fig. 2; Miller 1994: fig. 1). Anlaşıldığı kadarıyla aşağı İtalya'da bu tarzda, teleklerle süslenmiş miğferlere sıklıkla rastlanır; örneğin bir mezar resminde iki mızrakla betimlenen bir süvari, telekler ve kanatlarla süslenmiş bir miğfer taşır (Fig. 7) (Weege 1909: 103, fig. 2 ve levha 8). Benzer örnekleri başka mezar ve vazo resimlerinde de bulmak mümkündür (Weege 1909: fig. 18. 20; Borriello 1986: 124, no. 7).

Tüm bu örneklerden sonra, Antakya başını, teleklerle, tüylerle ve belki de diğer boş alanlarda boyalı figürlerle bezenmiş olarak düşünmek hiç de aykırı değildir. Böylece, Antakya eseri sadece İskender portrelerine bir yenisini daha eklenmekle kalmayacak, bunun yanı sıra, kralın oldukça nadir miğferli betimlemelerinden biri olacaktır. Ama bunun biraz daha ötesine geçmek ve yukarıda aktardığımız Plutarkhos tarafından iletilen anekdot ve "Porus" sikkeleri ışığında, ilerideki araştırmalarda irdelemek üzere yeni sorular ve sorunların önünü açmak da mümkündür; yazılı ve sözlü anlatımda var olduğu anlaşılan İskender'in miğferli bu imajı, görsel sanatlara, anılan sikkeler haricinde neden hemen hiç yansımamıştır? Antakya başında neden *tiara* formlu ve anlaşılan Makedon komutanlarının da tercih edebildiği bir miğfer yerine Attika tipi 'fantastik' bir miğfer kullanılmıştır? İskender'in geç klasik dönemde üretildiği düşünülen, "Porus" sikkelerine benzer bir şekilde sağ elinde bir şimşek demeti tutan çıplak betimlendiği bir heykeli olduğu, özellikle Roma Dönemi tekrarlarından bilinir (Stewart 1993: fig. 70).

Acaba bu heykelin doğuda bir yerlerde askeri kıyafetler içinde bir versiyonu var mıydı? "Porus" sikkelerinde betimlenen ayakta duran figür, söz konusu böyle bir heykelin yansımaları olabilir mi? Ve eğer böylesi bir durum söz konusu olursa, Antakya başı, düşünülen böylesi bir heykelin ardılı, küçültülmüş bir varyasyonu olabilir mi? Ya da, bu baş, İskender'in Makedonya'nın Dion kentinde, Granikos kıyısında ölen silah arkadaşları için adadığı Süvariler Anıtı içinde yer aldığı düşünülen ve onu at üzerinde gösteren bir heykeliyle ilişkilendirilebilir mi (Stewart 1993: 123-130. 388-390, T103-107; Schmidt-Dounas 2000: 119-120)?

KAYNAKLAR

Borbein, Adolf H. 1988. "Zum "Asklepios Blacas"", *Kanon, Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet*, ed. M. Schmidt, Basel: Vereinigung der Freunde Antiker Kunst, Beiheft 15: 211-217.

Boriello M. R. 1986. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli. 1. I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori*, Roma: DeLuca.

Bottini, A. 1988. "Apulisch-korinthische Helme", *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin*, Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 107-136.

Dintsis, P. 1986. *Hellenistische Helme*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Fless F.-K. Moede-K. Stemmer. 2006. *Schau mir in die Augen. Das antike Porträt*, Berlin: Freie Universitaet Berlin.

Gans, U. W. 2007. "Der Alexander aus Magnesia-doch 'nur' die Statue eines jugendlichen Heros?", *Πόρνια Θηρών. Festschrift für Gerda Schwarz zum 65. Geburtstag*, ed. E. Christof, Wien: Phoibos Verlag, 115-121.

Grossman, J. B. 2001. "Images of Alexander the Great in the Getty Museum", *Studia varia from the J. Paul Getty Museum*, Vol. 2, eds. M. True-M. L. Hart, Los Angeles: Getty Publications virtual library, 51-78.

Hoff, von den R. 2014. "Neues im 'Alexanderland': Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen", *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 17: 209-245.

Hölscher, T. 2009. *Herrschaft und Lebensalter: Alexander der Große: politisches Image und anthropologisches Modell*, Basel: Schwabe.

Kiilerich, B. 1998. "The Public Image of Alexander the Great", *Alexander the Great. Reality and myth*, eds. J. Carlsen, B. Due, O. S. Due, B. Poulsen, Roma: L'Erma di Bretschneider, 82-92.

Koçak, M. 2016. "Antakya'da 'Dansa Davet'? : İki Heykel Başı Üzerine Düşünceler", *OLBA*, 24: 323-339.

Kyrielleis, H. 1975. *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin: Mann.

Marcadé, J. 1969. *Au Musée de Délos: étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Paris: de Boccard.

Pflug, H. 1988. "Chalkidische Helme", *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin*, Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 137-150.

Pfrommer, M. 1998. *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage*, Mainz: Philipp von Zabern.

Reinsberg, C. 2005. "Alexander-Porträts", *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie*, 26. November 2005-26. Februar 2006. ed. H. Beck, Tübingen: Wasmuth, 216-234.

Schmidt-Dounas, B. 2000. *Geschenke erhalten die Freundschaft: Politik und Selbstdarstellung im Spiegel der Monumente*, Berlin: Akademie-Verlag.

Stewart, A. 1993. *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley: University of California Press.

Svenson, D. 1995. *Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen*, Frankfurt am Main: Lang.

Waurick, G. 1988. "Helme der hellenistischen Zeit und ihre Vorläufer", *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin*, Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 151-180.

Weege, F. 1909. "Oskische Grabmalerei", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 24: 99-162.

Winter, F. 1912. *Der Alexandersarkophag aus Sidon*, Strassburg: Trübner.

FİGÜR ALT YAZILARI

1-4: İskender başı, Hatay Arkeoloji Müzesi (foto.: Yazarlar).

5: İskender Lahdi, kesit, İstanbul Arkeoloji Müzeleri (çiz.: Winter 1912: lev. 13).

6: "Porus" sikkesi, British Museum (foto.: British Museum).

7: Mezar resmi, Museo Campano, Capua (foto.: Weege 1909: lev. 8).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

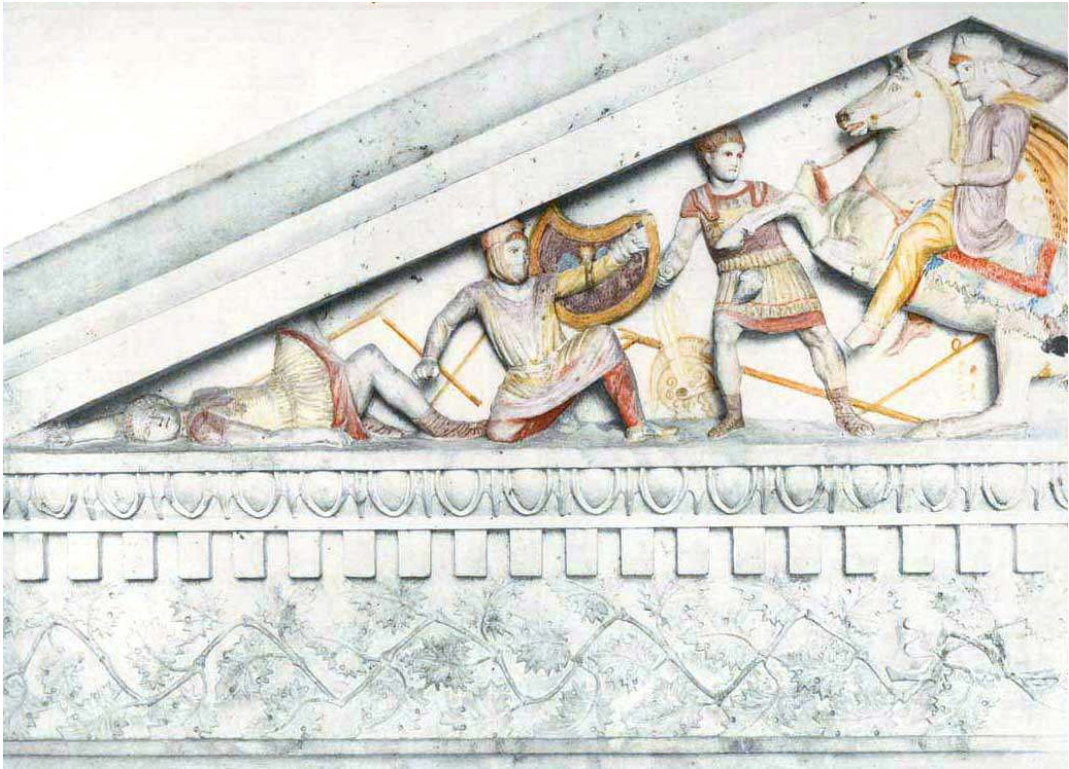


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

SOGDİANADA YENİ ARKEOLOJİK KEŞİFLER: YALPAK TEPE SARAYI VE YERKURGAN MERKEZ TAPINAĞINDAKİ ARKEOLOJİK ÇALIŞMALAR (KAŞKADERYA-ÖZBEKİSTAN/2003-2013)

İBRAHİM ÇEŞMELİ
Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
ibrahimces@gmail.com

HANDE GÜNÖZÜ
Arş. Gör.Dr., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
handegunozu@gmail.com

ABDİSABUR RAİMKULOV
Dr., Özbekistan Bilimler Akademisi
Arkeoloji Enstitüsü

ÖZ

2003-2013 yılları arasında Özbekistan Bilimler Akademisi Arkeoloji Enstitüsü ile İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Güney Sogdiana Bölgesi'nde (Kaşkaderya) ortak arkeolojik çalışmalar gerçekleştirdi. Bu çalışmalar neticesinde Guzar Vahası Yalpak Tepe Şehri harabesinde bir saray kalıntısı (5-6. Yüzyıl) ile Karşi Vahası Yerkurgan Şehir harabesinde bir tapınak kalıntısı (3-4. Yüzyıl) ortaya çıkarıldı. Bu kazı çalışmalarını yanında bölgede arkeolojik yüzey çalışmaları da yapıldı.

Anahtar Kelimeler: Orta Asya, Sogdiana. arkeoloji, saray, tapınak.

THE NEW ARCHAEOLOGICAL DISCOVERIES IN SOGDIANA: THE ARCHAEOLOGICAL WORKS IN YALPAK TEPE PALACE AND YERKURGAN CENTRAL TEMPLE (KASHKADARYA-UZBEKISTAN/2003-2013)

ABSTRACT

The Archaeology Institute of Academy Sciences of Uzbekistan and the Research Institute of Turkology of Istanbul University have carried out archaeological works in South Sogdiana Region (Kashkadarya) in 2003-2013. As a result of these works, a palace ruin (5-6th. centuries) in Yalpak Tepe City in Guzar Oasis and a temple ruin (3-4th. centuries) in Yerkurgan City in Karshi Oasis have been unearthed. At the same time archaeological surveys have been carried out in the oases of Karshi and Guzar.

Keywords: Central Asia, Sogdiana. archaeology, palace, temple.

GİRİŞ

Özbekistan Bilimler Akademisi Arkeoloji Enstitüsü ile İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı ortaklığında 2003 yılından 2013 yılına kadar Özbekistan'ın Kaşkaderya Bölgesi'nde arkeolojik yüzey ve kazı çalışmaları ile restorasyon-konservasyon çalışmaları gerçekleştirildi. İncelemeler, Kaşkaderya Bölgesi Karşi ve Guzar vahalarındaki yüzey araştırmaları ile Yalpak Tepe ve Yerkurgan yerleşimlerdeki kazı çalışmalarını içermektedir. Devam eden bu uluslararası ortak arkeolojik projenin başkanlıklarını İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'ndan Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli ile Özbekistan Bilim Akademisi Arkeoloji Enstitüsü'nden Dr. Abdisabur Raimkulov yürütmekte olup bu arkeolojik projenin restorasyon-konservasyon çalışmalarını ise İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'ndan Arş. Gör. Dr. Hande Günözü yürütmektedir.

Özbekistan'daki uluslararası arkeolojik proje, 2003 yılında Türk-Amerikan İlimi Araştırmalar Derneği (American Research Institute in Turkey 'ARIT'), 2007 yılında T.C. Başbakanlık Türk İş Birliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı (TİKA), 2008 (BAP/Proje No: 2098), 2011 (BAP/Proje No: 16161) ve 2013 (BAP/Proje No: 31623) yıllarında ise İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklendi.

Daha önceki yıllarda, Kaşkaderya Bölgesi Karşi ve Guzar vahalarında özellikle Özbekistan Bilimler Akademisi'ne bağlı S. K. Kabanov (1977; 1981) N. Nefedov (1979) ve R. H. Suleymanov (2000) ve gibi araştırmacılar önemli arkeolojik çalışmalar gerçekleştirdi.

TARİHSEL VE KÜLTÜREL ORTAM

Günümüzde *Kaşkaderya* olarak bilinen bölge, Kaşkaderya Nehri'nin suladığı verimli toprakları kaplamaktadır. Tarihte Zerefşan ve Kaşkaderya vadilerinin bulunduğu topraklara *Sogdiana* denilmekteydi. Kaşkaderya, güney Sogdiana'da yer almaktaydı. Sogdiana; güneyinde Baktriana (Kuzey Afganistan), batısında Margiana (Güney Türkmenistan), doğusunda Semireçe (Kuzey Kırgızistan/Güneydoğu Kazakistan) ve kuzeyinde Harezmi (Kuzey Özbekistan/Güney Kazakistan) gibi Orta Asya'nın önemli bölgelerinin merkezinde bulunmaktaydı. Doğudan Çin'den gelen İpek Yolu Sogdiana'da ayrılır, bir yol güneye Afganistan üzerinden Hindistan'a uzanırken, batıya uzanan iki yoldan biri Margiana (Merv)-İran üzerinden Akdenize, diğeri Harezmi üzerinden Karadenize uzanırdı. Orta Asya'nın önemli kavşak bölgelerinden biri olan Zerefşan Bölgesi/Kuzey Sogdiana'dan İpek Yolu güneye doğru ikiye ayrılırdı. Bir yol Semerkand'dan Şehrisabz'e (Kiş), diğeri yol Buhara'dan Nesef'e (Nahşeb/ Şulluk Tepe) uzanırdı. Bu yollar daha aşağıda Guzar Vahası'nda birleşir ve oradan Surhanderya yani Kuzey Baktriana'daki Tirmiz'e, Tirmiz'den Güney Baktriana'daki Belh'e (Baktra) oradan da yol Hindistan'a kadar uzanırdı (Fig.1).

Sogdiana, stratejik konumu ve verimli toprakları sebebiyle tarih boyunca değişik toplulukların egemenliği altına girdi. Bronz Çağ'ında ateş kültürünün etkisinde yerleşik İranlılar'ın bulunduğu Sogdiana'da, Demir Çağ'ında Persler (M.Ö. 6-4. yüzyıl) bölgeyi satraplığı haline getirdi. Büyük İskender'in Sogdiana'ya gelmesine (M.Ö. 330) ve Pers İmparatorluğu'nun yıkılmasına kadar bu bölgede İran kültürüyle birlikte Zerdüştlük etkili

oldu. Demir Çağı'nda yerleşiklerle beraber İskitler'in bir kolu olan güneşe tapan monoteist göçebe Massagetler de bulunuyordu. Sogdiana'da Büyük İskender (öl. 323) ve sonrasında sırasıyla Seleukoslar (M.Ö. 4-3. yüzyıl) ve Yunan-Baktra (M.Ö. 3-2. yüzyıl) devletleri zamanında İran kültürüyle Hellenistik kültür kaynaştı. Doğudan gelen ve muhtemelen Hunlar gibi güneşe ve aya tapan düalist Yüe-çiler'in kurduğu Kuşan İmparatorluğu zamanında (M.S. 1-3. yüzyıl), Hint kültürüyle birlikte, Zerdüştlüğün etkili olduğu Sogdiana'da Budizm ve Hinduizm de görülmeye başladı. Bu dönemde özellikle İran, Hellen ve Hint kültürleri kaynaştı. Doğudan gelen ve bölgede hakimiyet kuran Eftalitler (Akhunlar/5-6. yüzyıl) ve sonrasında Göktürkler (6-8. yüzyıl) zamanında göğe tapan (Tengrizm) göçebe Türkler, İran kültürü etkisindeki Zerdüşst Sogdların yaşadığı ve Budizm, Hinduizm ve Hıristiyanlığın görüldüğü Sogdiana'yı etkiledi. 5-8. Yüzyıllar arasında şehir devletlerinin yönettiği ve feodal sistemin görüldüğü Sogdiana'ya 8. yüzyılın başlarında Araplar'ın gelmesinden sonra, bölge İslamiyet'le birlikte yeni bir kültürel ortama girdi. Emeviler ve Abbasiler'in 8-9. yüzyıldaki hakimiyetinden sonra yerel İrani Samaniler, 9-10. yüzyılda İslami kültürü devam ettirmiş, sonrasında 11-12. yüzyıllarda Sogdiana'da hakimiyet kurmuş olan Türk kökenli Karahanlılar'la Türk ve İslam kültürü sentezi oluştu. Sogdiana'da 14-15. yüzyılda hakimiyet kuran Timurlulara kadar bu topraklarda 13-14. yüzyıllarda doğudan gelen göçebe Moğollar etkin oldu.

ARKEOLOJİK YÜZEY ARAŞTIRMALARI (2003-2007)

Kaşkaderya bölgesindeki yüzey araştırmaları 2003, 2005 ve 2007 yıllarında gerçekleştirildi. Yüzey araştırmaları 2003 yılında Kaşkaderya bölgesi Karşı Vaha'sında Antik Çağ ve Orta Çağ'dan kalmış Yerkurgan, Nesef, Bazda ve Kaspi gibi çeşitli yerleşimlerde yapıldı (Fig. 2-11). Arkeolojik verilerden ve tarihi kaynaklardan anlaşıldığı üzere, bu yerleşimlerden özellikle Yerkurgan (M.Ö. 9-M.S. 6. Yüzyıl), İslamiyet öncesinde vahanın önemli bir merkezi olmuş, İslamiyet sonrasında ise vahanın merkezi Nesef'e (Nahşeb/Şulluk Tepe 3-19. yüzyıl) kaymıştır. Fakat vahada, Moğollar öncesi İslami dönemde Nesef'in yanında, Bezde (1-13. yüzyıl) ve Kesbe (1-13. yüzyıl) yerleşimleri de son derece gelişmiş şehirlerdi. 10. Yüzyıl Arap coğrafyacılarından İbn Havkal ve Mukaddesi Orta Asya şehirleri hakkında önemli bilgiler vermektedir. İslami dönemde gelişmiş yerleşimler genellikle şehristan, kale ve rabad kısımlarından oluşmaktaydı. Bu düzen bölgede İslamiyet öncesinde var olan kale ve şehir kısımlarından oluşmuş iki bölümlü düzenden kaynaklanmış gözükmektedir.

Bezde'nin doğusunda muhtemelen seramikçiler bölgesinde tespit edilen İslami dönem çarkta şekillendirilmiş, iyi pişmiş kırmızı hamurlu, sırlı ve sırsız seramik parçaları son derece kalitelidir. Sırlı seramikler ağırlıkta olarak tek renk sırlı ve akıtma tekniklerinde üretilmiştir. Renkler ağırlıkta olarak turkuaz, yeşil, kahverengi ve sarı renklerden oluşmaktadır.

2005 ve 2007 yıllarında ise Kaşkaderya Bölgesi Guzar Vaha'sındaki Antik Çağ ve Orta Çağ yerleşimlerinde yüzey araştırmaları gerçekleştirildi (Fig.12-25). Guzar Vahası'nda İslamiyet öncesinde vahanın merkezi olan Yalpak Tepe (1-8. yüzyıl), İslamiyet sonrasında merkez olan Subah (8-13. yüzyıl), yine İslami dönemde gelişme göstermiş olan Hoca Buzruk

(3-12. Yüzyıl), Koş Tepe (6-11. Yüzyıl) ve Ulik Tepe (8-10. Yüzyıl) gibi yerleşim kalıntılarında incelemeler yürütüldü. İslamiyet sonrası muhtemelen vahanın merkezi olan Subah yerleşiminde, sırlı-sırsız seramikler, geometrik motifli kapak, stilize bitkisel motifli alçı kabartma gibi objeler tespit edildi. Sırlı seramikler, tek renk, akıtma ve sigrafitto olarak üç guruba ayrılmaktadır. Seramiklerde renk olarak turkuaz, yeşil, sarı ve kahverengi gibi renkler kullanılmıştır. 10. yüzyıl tarihçilerinden Narşahi'nin verdiği bilgiye göre bu yerleşim 8. Yüzyılın ikinci yarısında Abbasilere karşı önemli bir isyan hareketinde bulunan el-Mukanna'ya ilk destek veren yerleşimdir. Merv'li İrani el-Mukanna, Mazdekizm kökenli kurduğu inancı ve onun etrafında toplanan Beyaz Elbiseliler (Mubayyidalar) ve Türkler ile başlattığı isyan hareketi, dini ve siyasi bir hareketti. Koş Tepe'de sırlı ve sırsız seramik parçaları tespit edilmiş olup bunlar iyi pişmiş kırmızı hamurlu, tek renk sırlı ve akıtma tekniklerinde ve yeşil, sarı ve kahverengi gibi renkler kullanılmıştır. Hoca Buzurg'da ağırlıkta olarak kırmızı hamurlu sırsız seramikler tespit edilmiş olup bunların bazıları astarlıdır. Bunların yanında tüme yakın astarlı ve ağız yanlarında birer tutamağı olan gövdesi yuvarlak bir matara da bulundu. Ayrıca cam parçaları da tespit edildi. Ulik Tepe'de ise ağırlıkta olarak sırlı-sırsız ve bazıları astarlı seramikler ile baskı tekniği ile üzerine stilize bitki motifli yapılmış bir seramik parçası da bulundu.

YALPAK TEPE SARAYI KAZISI (2005-2011)

Yalpak Tepe Şehir Harabesi, Guzar Şehri'nin kuzeyinde Koş Tepe Köyü'nün 2 km. kuzeyinde yer almakta. Vahadaki diğer yerleşim kalıntılarıyla birlikte Yalpak Tepe yerleşiminde 1979 yılında Nefedov (1979) arkeolojik yüzey çalışması yaptı. Bu yüzey çalışmasının dışında bu yerleşimde ve vahadaki diğer yerleşimlerde sistemli arkeolojik kazı ve yüzey çalışması yapılmamıştır. Herhangi bir arkeolojik kazı çalışması yapılmamış olan bu yerleşimde 2005 yılında başlattığımız arkeolojik kazı çalışmaları 2007, 2008 ve 2011 yıllarında da devam etti (Fig. 26-76). Önümüzdeki yıllarda da çalışmalara devam edilmesi planlanmaktadır (Çeşmeli 2006; Raimkulov, Çeşmeli 2009; Çeşmeli 2010; Çeşmeli, Raimkulov, Günözü 2011; Raimkulov, Çeşmeli 2012; Çeşmeli, Raimkulov, Günözü 2012; Çeşmeli, Raimkulov 2013).

Şehir harabesi, Hisar Dağları'nın batısında eski İpek Yolu üzerinde açık düz arazide bir tepelik halinde yer almakta. Şehrin topografisinden anlaşıldığı üzere, şehir dörtgen planlı olup dört ana yöne göre konumlanmış ve İslamiyet öncesi feodal şehirleri gibi şehir ve kale olmak üzere iki bölümden meydana geldiği anlaşılmakta. Kale, şehrin kuzeybatı köşesinde ve 65 x 65 m. ölçüsündedir. Şehir surları 10 m., kale ise 14 m. yüksekliğe kadar ayakta kalmıştır. Sur duvarlarındaki izlerden şehrin güneyinde iki, batısında bir ve kuzeyinde bir olmak üzere toplam dört kapısı olduğu anlaşılmakta. Şehir surları ve kale kerpiçten inşa edilmiştir.

Kazı çalışmaları, şehrin merkezinde 4.50 m. yüksekliğindeki tepelik alanın Erken Orta Çağ dönemine ait (5-8. yüzyıl) üst tabakasında yürütüldü. Tepenin üst seviyesinde 400 m²'lik alandaki kazı çalışmaları sonucu muhtemelen bir saraya ait yapı kalıntısı ortaya çıkarıldı. Yapıda birbirinden farklı planda toplam 14 oda tespit edildi. Odalar, kiler (no 1), gündelik (no 2-5, 9-14) ve ibadethane (no 6-8) gibi fonksiyonlar göstermekteydi. Duvarlar,

kerpiç ve pahasadan (balçık) yapılmıştır. Kerpiçler, 27 x 46 x 7 cm, 30 x 42 x 7 cm. ve 44 x ? x 8 cm., pahsa bloklar ise 44 x ? x 13 cm. ölçüsündedir. İzlerden oda duvarlarının çamur sıva ile kaplandığı anlaşılmakta. Bazı oda (no 6, 8, 11, 13) duvarlarının önünde kerpiçten sekiler yer almakta. Bu tabakada, yapıdaki onarıma veya değişikliğe işaret eden farklı seviyelerde sıkıştırılmış topraktan iki tapan tespit edildi. Fragmanlardan duvarların resimler ile süslendiği anlaşılmaktadır. Resimler, alçı astar üzerine uygulanan motiflerden elde edilmiş. Bazı motifler beyaz fon üzerine kırmızı ve siyah renklerden elde edilmiş ve bitkisel süslemeler kullanılmış. Muhtemelen yapının kuzey bölümü daha çok dinsel amaçlı kullanılırken diğer bölümler sivil amaçlı kullanılıyordu. Muhtemelen buluntu vermeyen 4 nolu oda üzeri açık bir avlu veya üzeri örtülü sofa olarak kullanılıyordu. Bu kısım yapının merkezini oluşturmaktaydı ve diğer odalar bu 4 nolu odanın etrafında şekillenmişti.

Yapıda farklı tipte objeler tespit edildi. Bu objeler genelde güney Sogdiana buluntularıyla paralellik gösterse de kendine has özellikler de taşımaktadır. Özellikle Guzar Vahası buluntularıyla paralellik göstermesi yanında Karşı Vahası buluntularıyla da ilişkili gözükmemektedir. Yapıda pithoslar, çanaklar, çömlekler, kaseler, kadehler, bardaklar, kazanlar, testiler, tepsiler, kapaklar, ocak ayakları, ağırşaklar, kandiller, su kühü ve ritüel kaplar gibi gündelik ve dinsel fonksiyonu olan sırsız seramikler, pişmiş topraktan insan ve hayvan heykelcikleri ile oyuncaklar, bronz sikkeler, taş aletler, öğütme taşları, demirden ok ucu, hançer ve orak, işlenmiş ahşap parçalar, aşık kemiğinden oyun taşları, akik boncuklar, kemikten amulet ve duvar resmi parçaları gibi eserler tespit edildi.

Yapının daha çok dinsel fonksiyona sahip kuzey bölümündeki özellikle üç mekan (no 6-8) muhtemelen ibadethane fonksiyonu göstermekteydi. İslamiyet öncesinde Orta Asya'da saray, şato, kale ve konut gibi sivil komplekslerde ufak ibadethane mekanlarının kullanımı normaldi. Bulunmuş olan yarım oval formlu ateş altlarından (no 6, 7), içinde yoğun kül bulunan bir kanaldan (no 6, 8) ve buhurdan olarak kullanılan ritüel seramiklerden (stilize zoomorfik biçimli seramik, ağız kenarlarında testere dişi motif bulunan açık formlu kaplar), yerleşim halkı inancının bölgede İslamiyet öncesinde hakim inanç sistemi olan Zerdüştlük olduğunu göstermektedir.

Erken Orta Çağ'da bölgede Zerdüştlüğün yanında, Budizm, Hinduizm ve Hristiyanlık gibi inançlar da bulunuyordu. Yapıda tespit edilmiş olan her bir kenarı 2 cm. uzunluğunda üçgen formlu boyna takılan kemikten amulet muhtemelen Hinduizmle veya Şivaizmle bağlantılıdır. Amuletin ön yüzünün üç köşesinde birer adet yuvarlak motif yer almakta. Bu motifler muhtemelen gözü temsil etmekteydi ve kolyenin kötülöklere karşı koruyuculuğuna inanılıyordu. Şivaizm Erken Orta Çağ'da özellikle Sogdiana'da halk arasında popüler bir külttü. Sogdça kutsal metinlere ve sanat eserlerine göre Zerdüştlerin rüzgar tanrısı Veşparkar (Vayu) Hinduizm'in tanrılarında biri olan Şiva ile özdeşleşmişti. Şivanın üç gözü bulunuyor ve üçüncü göz ateşi simgeliyor olup canlıları korumak için yaratılmıştır.

Muhtemelen şarap kabı fonksiyonu gösteren bir seramik parçasının üzerinde elinde şarap kadehi tutan profilden bir insan figürü bulunmakta. Sigrafitto tekniği ile yapılmış son derece primitif bir görüntüsü olan figürün göğüsten yukarısı betimlenmiş olup başında konik biçimli bir başlık ve kulağında küpesi bulunmakta. Çeşitli sanat eserlerinden

anlaşıldığı üzere bu başlık tipi Erken Orta Çağ'da Sogdiana'da modaydı. Bu başlık tipinin geçmişi Demir Çağı'na kadar uzanmakta.

Yapıda tespit edilen ve ön tarafında uzun saçlı bir hükümdar profili ile anlamı netlik kazanmamış Sogdça bir yazı, arka yüzünde ise bir kahramanın (hükümdar ?) bir hayvanla (aslan veya yaratık ?) mücadelesinin olduğu *Nahşeb* ya da *Kiş* olarak bilinen bronz sikkelerden ve çeşitli buluntulardan üst tabakada ortaya çıkarılmış muhtemelen saray fonksiyonu gösteren yapının Erken Orta Çağ'da 5-6. yüzyılda inşa edildiği ve 8. yüzyıla kadar faaliyet gösterdiği anlaşılmakta. Kazıdan çıkan eserler envanter, çizim ve fotoğraflama işlemlerinden sonra Şehrisebz'deki Emir Timur Müzesi'ne teslim edildi.

YERKURGAN MERKEZ TAPINAĞI KAZISI (2013)

Kassan'a bağlı Yerkurgan yerleşim harabesi Karşi Şehri'nin 10 km. kuzeybatısında yer almakta. Buhara'dan Nahşeb'e (Şulluk Tepe/Nesef) uzanan İpek Yolu üzerindeki Yerkurgan şehir harabesi, İslamiyet öncesinde Orta Asya'nın en büyük ve en gelişmiş şehirlerinden biriydi. Yerleşimde, 1970'li yıllarda Özbekistan Bilimler Akademisi Arkeoloji Enstitüsü tarafından bir dizi kazı çalışması yapıldı (Suleymanov 2000). Bu yerleşimde Özbekistan Bilimler Akademisi Arkeoloji Enstitüsü Suleymanov'un başkanlığında 1970'li yıllarda sistemli arkeolojik kazılar yaptı. Bu çalışmalarda, saray, tapınak, dahma, mezar ve zanaatkarlara ait mekanlar gibi yapılar tespit edildi.

Karşi Vahası'nın merkezi olan yerleşim, Demir Çağı'nda M.Ö. I. binin ilk yarısında 9-8. yüzyılda kuruldu ve M.S. 6. yüzyıla kadar yaşamaya devam etti. Sonrasında merkez Şulluk Tepe'ye (Nahşeb) kaydı. Şehri iç ve dış olmak üzere iki sur kuşatmaktaydı. Şehir önceleri 34 hektarlık alanı çeviren iç surdan (M.Ö. 6. Yüzyıl) meydana gelmekteydi. Sonrasında şehir genişledi ve 150 hektarlık alanı çeviren dış surlar (M.Ö. 3-2. yüzyıl) eklendi. Muhtemelen Latin tarihçilerinden Quintus Qurtis Rufus'un Antik Çağ Orta Asya'sında belirttiği *Xenippa* olarak bilinen şehir muhtemelen Yerkurgan idi. Şehrin iç surunun kuzeyinde bir, güneyinde bir olmak üzere toplam iki kapısı bulunmaktaydı. Şehrin idari ve askeri alanı iç surun kuzeyi idi. Burada bir saray ve kale yer almaktaydı. Şehrin doğusu ve güneydoğusu zanaatçıların bölgeleriydi. Şehrin içinde ve doğusunda seramikçiler, şehrin dışında ve güneydoğusunda ise metalciler yer almaktaydı. Şehrin dışında ve kuzeybatısında Zerdüştlük inancına göre ölünün yırtıcı kuş ve hayvanlara bırakıldığı yer olan dahma (sessizlik kulesi/M.Ö. 2. Yüzyıl), şehrin güneyinde ve içinde bir mezar yapısı (M.S. 3-4. yüzyıl) bulunuyordu. Şehrin merkezine yakın bir konumda ise dinsel kompleks (M.Ö. 3-4. yüzyıl) yer almaktaydı.

Kalıntılardan anlaşıldığı üzere dinsel kompleks büyük ve küçük iki tapınaktan meydana geliyordu. Bu tapınaklardan küçük olan doğu tapınağı 1970'li yıllarda kazılarak ortaya çıkarıldı. Tapınak pronaos ve naos mekanlarından oluşmuştur. Pronaos mekanının içinde tek sıra halinde birbirine paralel uzanan dört sütundan meydana gelmiş bir sütun dizisi bulunmaktaydı. Günümüze bu sütunların dört adet taştan kaidesi ulaşmıştır. Pronaos mekanından bir kapıyla dikdörtgen planlı iki sütunlu naos mekanına girilmekteydi. Kutsal ateşin yandığı altar nişi kuzey duvarının ortasında bulunmaktaydı. Naos kapısı ise güney duvarının ortasında yer almaktaydı. Bu dinsel yapı ateş tapınağı fonksiyonu göstermekteydi. Bu tapınağın hemen batısında yer alan merkez büyük tapınakta ise sadece

sondajlar yapılmıştır. Bu sondajlar neticesinde merkez tapınağın kuzeydoğusunda kerpiçten ateş altarı tespit edilmiştir.

2013 yılına kadar herhangi bir sistemli arkeolojik kazı çalışması yapılmamış olan ve günümüzde tepelik görünümündeki mimari düzeni bilinmeyen merkezi tapınakta, 2013 yılında tarafımızca kazı çalışmalarına başlanıldı. Çalışmalar, yapının dış duvarlarında ve iç bölümünde gerçekleşti. Tepenin topografyasından yapının dıştan dörtgen planlı olduğu anlaşılmakta ve tepenin güney tarafındaki boşluk ise kapının güney duvarının ortasında olduğuna işaret etmektedir. Şehrin merkezine yakın konumda bulunan tepe, dört ana yöne göre konumlanmıştır (Fig. 77-104).

2013 yılında, yapının duvarlarının iç ve dış taraflarında yapılan arkeolojik sondaj çalışmaları ile doğu ve kuzey açmalarında yürütülen kazı çalışmaları neticesinde belirlenen duvarların konturları ile duvar kalınlıklarından yapının dıştan restitüsyon planı belli oldu. Ayrıca güney duvarında yapılan arkeolojik çalışmalarda, kapının konumu ve kapı aralığının genişliği tespit edildi. Kalıntılardan anlaşıldığı üzere, duvarların iç tarafına ek duvarlar örülmüş. Bu da yapının sonradan yenilendiğini ve bazı değişikliklere uğradığını göstermektedir. Ek duvarlardan önce ilk yapı dıştan 49.50 x 49.50 m. ve içten 31.50 x 31.50 m. ölçüsünde çok düzgün olmayan kare planlı bir şemaya sahipti. Yapının kapısı güney duvarının ortasında olup kapı aralığı 4 m. genişliğe sahipti. Duvar kalınlığı 9 m., duvarların önündeki ek duvarlar ise 2.50 m. kalınlığındadır. Dıştan kare planlı olan yapının henüz mimari iç düzeni tespit edilemedi. Bu çalışmalarda çeşitli tipte sırsız günlük ve ritüel seramikler, taştan alet ve boncuk tespit edildi. Çizimleri yapılan ve fotoğrafları çekilen eserler Karşı Tarih Müzesi'ne teslim edildi. Önümüzdeki yıllarda yapılacak çalışmalarla, yapının iç mimari düzeninin ortaya çıkarılması düşünülmektedir.

Merkez tapınağının hemen dışında tespit edilmiş ateş altarı, çeşitli buluntular, yapının dış planı ile doğusundaki ateş tapınağından, yapının İslamiyet öncesinde bölgede güçlü bir yeri olan Zerdüştlük inancıyla bağlantılı bir ateş tapınağı olduğunu göstermektedir. Muhtemelen Zerdüştlükle bağlantılı dinsel kompleks, biri ana tapınak olmak üzere iki tapınaktan oluşmaktaydı. Ana tapınak, büyük olan merkez tapınağı idi. Çift tapınaklı dinsel kompleksler, Orta Asya mimarisinde bir gelenek olup Sogdiana'daki Pencikent yerleşimindeki Zerdüştlükle ilgili ateş tapınağı kompleksi bu mimari geleneğe iyi bir örnektir.

Ateş tapınaklarında kutsal sayılan ateşin yandığı altar, genellikle yapının merkezinde ya da girişin karşısındaki duvarın ortasında yer almaktaydı. Altarın merkezde görüldüğü tapınaklar, genellikle merkezi planlı olup ritüel amaçlı çevre koridorluydu. Yerkurgan merkez tapınağında kuzey duvarının önünde yaptığımız arkeolojik kazı çalışmaları neticesinde, kapının karşısındaki kuzey duvarının ortasında herhangi bir altar izi tespit edilmedi. Yapının merkezinde ise henüz çalışma yapılmadı. Yerkurgan merkez tapınağı muhtemelen genel hatlarıyla merkezi planlı çevre koridorlu bir düzene sahip olup yapının merkezinde kutsal ateş yanmaktaydı. Bu durumda kompleksteki merkez tapınağı muhtemelen daha küçük olan iki bölümlü doğu tapınağından farklı plan özelliklerine sahipti. Merkezi planlı çevre koridorlu ateş tapınakları daha çok İran-Orta Asya mimari

geleneğinde olup pronaos-naos mekanlarından oluşmuş iki bölümlü tapınaklar ise daha çok Mezopotamya mimari geleneğindedir. Merkez tapınağının dışında ve hemen yanında bulunan ateş altarı muhtemelen tapınağın önünde açık havada yapılan ritüellerle ilgilidir

KONSERVASYON ÇALIŞMALARI

Yalpak Tepe Sarayı'nda tespit edilen seramiklerin bazılarında konservasyon çalışması yapıldı. Öncelikle bu eserlerin bozulma sebepleri tespit edildi. Seramiklerin bozulma sebepleri şöyle sınıflanabilir; 1- Kimyasal bozulmalar 2- Kimyasal bozulmaların neden olduğu fiziksel bozulmalar 3- Yapım tekniğinden kaynaklanan bozulmalar 4- Kullanım hatalarından oluşan bozulmalar.

Yapının farklı mekanlarından ve derinliklerinden alınan seramikler üzerinde yapılan analizler ve ölçümler sonucunda, kimyasal bozulmaların nedeni seramik örneklerinin normal tuzluluk değerlerinin üzerinde olmasından kaynaklanmakta. Böylece seramiklerin tuzdan arındırma işleminden geçirilmesi gerektiği anlaşılmakta. Seramiklerin üzerindeki kir tabakasından alınan örnekler üzerinde yapılan analizlerde kalker tabakası oluşumu olduğu görülmekte.

Bu sonuçlar neticesinde, konservasyonu yapılan seramikler önce iki gün boyunca tuzdan arındırma işlemine tabi tutuldu sonrasında kurutmaya alındı. Sonrasında seramiklerin yüzeylerinde bulunan toz, yumuşak samur fırça ile temizlendi ardından kalker tabakası bisturi ile mekanik olarak temizlendi. Tozuma olan eserler Paraloid B72 banyosu ve pürmüze püskürtme metoduyla sağlandı. Yapıştırma öncesi elde şekillendirilmiş seramikler, yapım tekniğinden kaynaklanan bozulmalara uğradı. Bu seramiklerin hamurunda pişmiş iri seramik kırığı parçaları agrega olarak kullanılmıştır. Bu seramiklerde, adezyon ve kohezyon kaybı olması nedeniyle Primal AC33 (saf su içinde) ile cidarları sağlandı. Elde şekillendirilmiş seramiklerin dışındaki seramiklerin cidarlarının sağlanmasında Paraloid B72 (toluen içinde) kullanıldı.

Parçaların yapıştırma işlemlerinde Paraloid B72 (toluen içinde) kullanıldı. Tümlene tekniği olarak detachable-handle kullanılmış olup tümlenecek tüm seramik malzemenin cidarlarında Paraloid B72 (toluen içinde) ile film tabakası oluşturuldu. El yapımı seramikler de ise aynı işlem Primal AC33 (saf su içinde) ile uygulandı. Tümlene malzemesi olarak gypsum kullanıldı. Tümlene, tümlenen yüzeye form verme ve perdahlama aşaması tamamlandıktan sonra tüm seramik ve tümlenen alçı yüzeyi Paraloid B72 (toluen içerisinde) ile sağlandı. İşlemi tamamlanan eserler asitsiz poşetler ile paketlenerek Özbekistan'da Şehrisebz Emir Timur Müzesi'ne teslim edildi.

SONUÇ

Orta Asya'nın önemli merkezi bölgelerinden biri olan Kaşkaderya Bölgesi/Güney Sogdiana, doğuda Çin'le batıda İran, Akdeniz ve Karadeniz'le ve güneyde Hindistan'la bağlantılı İpek Yolu'nun stratejik değeri yüksek geçiş bölgelerinden biriydi. Orta Asya'nın önemli geçiş noktalarından biri olması ve zengin nehirler ile sulanan verimli toprağı ile Kaşkaderya Bölgesi tarih boyunca bir çok topluluğun hakimiyetine geçti. Bölgede tarih boyunca farklı kültürleri içinde barındıran gelişmiş şehirler kuruldu. Arkeolojik

araştırmalar Kaşkaderya Bölgesi'nde, Orta Asya'nın diğer bölgelerine göre daha geride kalmıştır. Çalışmalarımız yerleşimlerin yoğunluk kazandığı Karşı ve Guzar olmak üzere iki önemli vahada gerçekteşti. Önceki çalışmalardan ve tarafımızca yapılmış olan çalışmalardan anlaşıldığı üzere Karşı Vahası'nda Yerkurgan, Nesef, Bazda ve Kaspi gibi yerleşimler ile Guzar Vahası'ndaki Yalpak Tepe, Subah, Koş Tepe, Hoca Buzurg ve Ulik Tepe gibi yerleşimler son derece organize ve her anlamda gelişmiş şehirlerdi. İslamiyet öncesinden özellikle Karşı Vahası'ndan Yerkurgan ve Guzar Vahası'ndan Yalpak Tepe yerleşimleri dikkate değerdir.

İlk kazı çalışmamız Yalpak Tepe yerleşiminde gerçekteştirildi. 2005 yılında başladığımız kazı çalışmaları, 2007, 2008 ve 2011 yıllarında devam etti. Bu çalışmalar yerleşimin merkezindeki tepelik alanda gerçekteştirildi. Üst tabakada yaptığımız çalışmalar neticesinde muhtemelen merkezi planlı bir saray kalıntısı tespit edildi. Merkezi planlı saray ve şatolar İslamiyet öncesi mimari geleneğinde görölen bir durumdur. Bu gelenek sonrasında İslami dönem mimarisinde de devam etmiştir. Merkezi mekanın etrafında günlük ve dinsel mekanlar yer almaktaydı. Yapının kuzey bölümü daha çok dinsel fonksiyon gösteriyordu. Buradaki ibadethanelerin ateş altarlarından, kutsal kül deposundan ve çeşitli riüel seramiklerden Zerdüştlükle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Sarayın diğer bölümlerinin ise gündelik fonksiyona sahip olup sivil amaçlı kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunlardan sarayın doğusundaki büyükçe bir mekan, bulunmuş olan *in situ* durumdaki tabanın altına konulmuş pithoslardan ve diğer objelerden kiler amaçlı kullanıldığı anlaşılmaktadır. Erken Orta Çağ döneminden üst tabakada bulunmuş olan yapının sikkelerden ve çeşitli buluntulardan 5-6. yüzyılda inşa edildiği anlaşılmaktadır. Aynı tabakada yapıya ait farklı seviyelerde tabanlar ile ek duvarlar bulunmuş bu da yapının Erken Orta Çağ'da bazı değişikliklere uğradığını göstermektedir. Sarayın inşasının üst tabakada gerçekteşmiş olmasına karşın bazı buluntular sarayın ilk kuruluşunun alt tabakalara Antik Çağ'a Kuşanlılar'a kadar uzanabileceğini göstermektedir. Erken Orta Çağ'daki saray muhtemelen Eftalitler (Akhunlar/5-6. Yüzyıl) veya Göktürkler (6-8. Yüzyıl) zamanında yapılmış gözükmektedir. Bu dönemlerde İpek Yolu'nun Türkler tarafından güvence altına alınmasıyla Türklere yakın olan Sogdlar, İpek Yolu üzerinde hakim olmuşlar ve ekonomik olarak zenginleşen Sogdlular, 5-8. Yüzyıllar arasında sanat ve mimari alanında da üretken olmuşlardır. Kalesi, sarayı, güçlü sur duvarları, zengin buluntuları ve konumu ile sistemli organize olmuş Yalpak Tepe yerleşimi, muhtemelen Antik Çağ'da ve Erken Orta Çağ'da Guzar Vahası'nın merkezi idi. Araplardan sonra ise merkez muhtemelen Subah yerleşimi olmuştur. Şehir, dörtgen planlı olması ve kale ile şehir kısımlarından oluşmuş iki bölümlü düzeni ile tipik feodal dönem (5-8. Yüzyıl) yerleşimlerini hatırlatmaktadır. Buluntulardan muhtemelen Yalpak Tepe yerleşimi Antik Çağ'da 1. Yüzyılda Kuşanlılar zamanında kurulduğu ve 8. Yüzyılın başlarına Arapların gelmesine kadar yaşadığı anlaşılmaktadır.

Kaşkaderya Bölgesi'ndeki ikinci kazı alanı ise Yerkurgan yerleşimidir. Yerkurgan sadece bölgenin değil Orta Asya'nın geneli içinde buluntuları ve gelişmişliği ile son derece önemli bir yerleşimdi. Yerkurgan Karşı Vahası'nın Demir Çağı'ndan Erken Orta Çağ'a kadar merkeziydi. Yerkurgan yerleşiminin merkezine yakın konumda bulunan tepelik alanda

2013 yılında çalışmalara başladık. Bu tarihe kadar bazı sondajların dışında tepelik alanda sistemli arkeolojik kazı çalışması yapılmadı. Önceki sondajlardan ve gerçekleştirdiğimiz kazı çalışmasından da anlaşıldığı üzere tepelik eski bir tapınağa işaret etmektedir. Bu merkez tapınak, muhtemelen daha önceki kazı çalışmalarında bulunmuş olan Doğu Tapınağı ile şehrin merkezinde dinsel bir kompleks oluşturuyordu. Merkez tapınağı daha büyük olup şehrin merkezinde yer almakta olup muhtemelen dinsel kompleksteki ana tapınağı oluşturmaktaydı. İki tapınağın plan tipleri farklı gözükmemektedir. Küçük olan doğu tapınağı dikdörtgen planlı iki bölümlü bir düzene sahiptir. Fakat yaptığımız incelemelerden merkez tapınağı kare planlıdır. Fakat henüz iç düzeni belli olmamıştır. Fakat yapının içinde yaptığımız kazı çalışmalarından yapının bölgedeki tapınaklarda yaygın olarak görülen merkezi planlı olma ihtimali üzerinde durabiliriz. Genellikle merkezi planlı tapınaklarda yapının ortasındaki naos (cella) mekanını koridorlar çevirmektedir. Bu tip Budist tapınaklarında merkezde Buda heykeli veya stupa yer alırken ateş tapınaklarında ise merkezde bir altar yer alır ve üzerinde de kutsal ateş yanardı. Merkez tapınağı muhtemelen diğer doğu tapınağı gibi Zerdüştlük inancı ile bağlantılı bir ateş tapınağı idi. Merkez tapınağı muhtemelen M.S. 3-4. yüzyılda Kuşanlılar veya Sasaniler zamanında kurulmuş olup M.S. 7. yüzyıla kadar Kidaritler, Eftalitler ve Göktürkler devirlerinde de kullanılmıştır. Kaşkaderya bölgesindeki arkeolojik çalışmalarına önümüzdeki yıllarda devam edilmesi planlanmaktadır.

KAYNAKLAR

- Çeşmeli, İ. 2006. "Özbekistan'da Kaşkaderya Bölgesi Guzar Vahası'nda 2005 Yılı Kazı Çalışması", *Arkeoloji ve Sanat*, 123: 45-66.
- Çeşmeli, İ. 2010. "Arkeolojik Kazı Çalışması Guzar Vahası Yalpak Tepe Şehri (Özbekistan)", *Toplumsal Tarih*, 196: 60-65.
- Çeşmeli, İ., Raimkulov, A., Günözü, H. 2011. "Güney Sogdiana Bölgesi Guzar Vahası Yalpak Tepe Şehri Harabesi Özbek-Türk Arkeolojik Kazı Çalışması (Özbekistan/Kaşkaderya), *Türkiyat Mecmuası*, 21 (Bahar/1): 233-265 .
- Çeşmeli, İ., Raimkulov, A., Günözü, H. 2012. "Özbekistan'da Guzar Vahası (Güney Sogdiana) Yalpak Tepe Şehir Harabesi 2011 Yılı Özbekistan-Türkiye Uluslararası Ortak Arkeolojik Kazı Çalışması", *Türkiyat Mecmuası*, 22 (Bahar/1): 313-316.
- Çeşmeli, İ., Raimkulov, A. 2013. "Özbekistan-Türkiye Uluslararası Arkeolojik Çalışmalar Projesi: Özbekistan'da Yerkurgan Merkez Tapınağı 2013 Yılı Arkeolojik Kazı Çalışması", *Türkiyat Mecmuası*, 23 (Güz/2): 241-248.
- Kabanov, S. K. 1977. *Naşeb na Rubeje Drevnosti i Srednevekovya (III-VII vv.)*, Taşkent: Fan.
- Kabanov, S. K. 1981. *Kultura Selskih Poseleniy Yujnogo Sogda III-VI vv.*, Taşkent: Fan.
- Nefedov, N. Y. 1979. Kaşkadarinskaya Oblast Guzarskiy Rayon Svodka Pamyatnikov Arheologii, (yayınlanmamış araştırma raporu, Özbekistan Bilimler Akademisi Arkeoloji Enstitüsü arşivi).

Raimkulov, A., Çeşmeli, İ., Egamberdiev, F. 2009. “Раскопки городища ялпактепа в Гузарском районе Кашкадарьинской области, 2006-2008 гг. (Raskopki Gorodişça Yalpaktera v Guzarskom Rayone Kaşkadarinskoy Oblasti 2006-2008 gg.)”, *Археологические Исследования в Узбекистане 2006-2007 года (Archaeological Researches in Uzbekistan season 2006-2007)*, Taşkent, 6:196-207.

Raimkulov, A., Çeşmeli, İ. 2012. “Қашқадарё вилояти ғузор тумани ялпоқтепа шаҳар харобаларида 2011 йилда олиб борилган археологик қазिशмалар (Kaşkadare Viloyati Guzor Tumani Yalpok Tera Şahar Harobalarida 2011 Yilda Olip Borilgan Arheologik Kazişmalar)” *Археологические Исследования в Узбекистане 2010-2011 годы (Archaeological Researches in Uzbekistan season 2010-2011)*, Samarkand, 8:229-235.

Suleymanov, R. H. 2000. *Drevniy Nahsab, Samarkand-Taskent: Fan.*

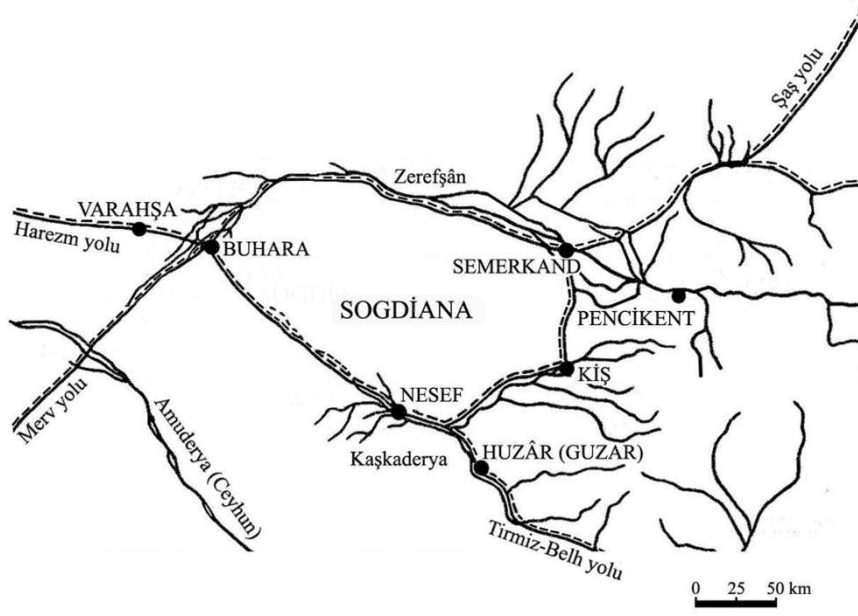


Fig. 1 Sogdiana Bölgesi Orta Çağ İpek Yolu haritası.



Fig. 2 Yerkurgan Şehri harabesi ve sur duvarları.



Fig. 3 Neseif (Nahşeb/Şulluk Tepe) Şehri harabesi ve kalesi.



Fig. 4 Bezde Şehri harabesi ve kalesi.

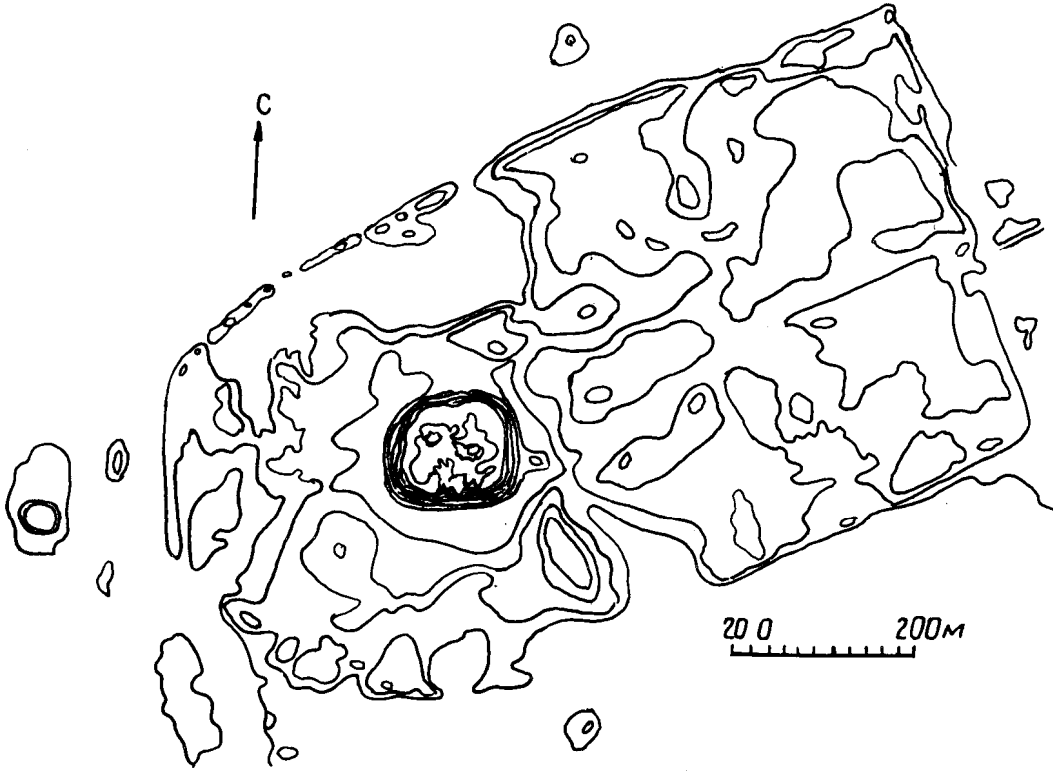


Fig.5 Bezde Şehri topografik planı.



Fig. 6 Bezde Şehri sırsız seramik fragmanları.

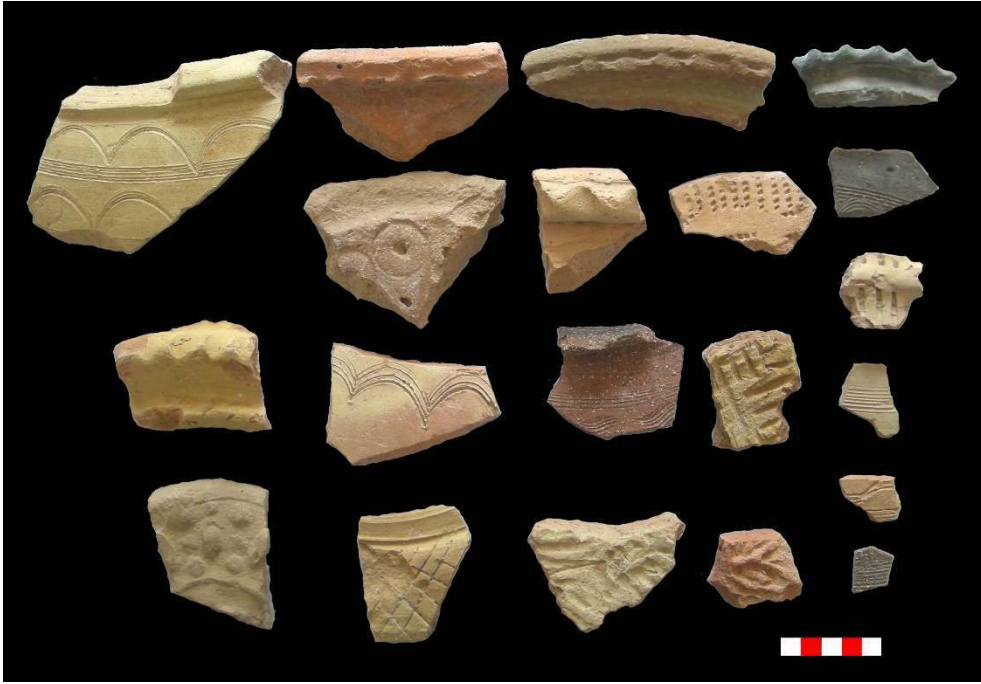


Fig. 7 Bezde Şehri sırlı ve sırsız seramik fragmanları.



Fig.8 Bezde Şehri kapak ve cam fragmanları.



Fig. 9 Kesbe Şehri harabesi ve kalesi.



Fig.10 Kesbe Şehri cami, minare, türbeden oluşmuş külliye.



Fig. 11 Kesbe Şehri su haznesi.



Fig. 11 Kesbe Şehri seramik fragmanları.



Fig. 13 Yalpak Tepe Şehri harabesi.



Fig. 14 Subah Şehri Harabesi.



Fig. 15 Subah Şehri seramik kapak ve alçı süsleme fragmanları.



Fig.16 Subah Şehri sırlı ve sırsız seramik fragmanları.



Fig.17 Subah Şehri sırlı ve sırsız seramik fragmanları.



Fig. 18 Subah Şehri sırsız seramik ve cam fragmanları.



Fig. 19 Hoca Buzruk Şehir harabesi.



Fig. 20 Hoca Buzruk Şehri seramik matara, süsleme ve kapak fragmanları.



Fig. 21 Hoca Buzruk Şehri seramik ve cam fragmanları.



Fig. 22 Ulik Tepe Şehir harabesi.



Fig. 23 Ulik Tepe Şehri sırlı ve sırsız seramik fragmanları.



Fig. 24 Koş Tepe Şehir harabesi.



Fig. 25 Koş Tepe Şehri sırlı ve sırsız seramik fragmanları.



Fig. 26 Yalpak Şehri harabesi dıştan güneydoğudan görünüm.



Fig. 27 Yalpak Tepe Şehri içten görünüm, merkezdeki kazı alanı ve kuzeybatıdaki kale.



Fig. 28 Yalpak Tepe Sarayı pithoslu kiler odası (no: 1).



Fig. 29 Yalpak Tepe Sarayı kiler odasının yanındaki gündelik oda (no:2).



Fig. 30 Yalpak Tepe Sarayı ortada kutsal küllerin saklandığı kanallı oda (no:8), sağda duvar önünde altar bulunan ibadethane (no: 7), arkada merkezi avlu yada sofa (no: 4), önde bir oda (no:9).



Fig. 31 Yalpak Tepe Sarayı ateş altarı (oda no: 7)



Fig. 32 Yalpak Tepe Sarayı duvar önünde seki ve ortada altar bulunan ibadethane (no: 6).



Fig. 33 Yalpak Tepe Sarayı duvar önünde ocak yada altar ile seki bulunan oda (no 13).



Fig. 34 Yalpak Tepe Sarayı duvar önünde ocak veya altar kalıntısı (no: 13).



Fig. 35 Yalpak Tepe Sarayı duvar önünde seki bulunan oda detayı (no:13).



Fig. 35 Yalpak Tepe Sarayı duvar önünde seki bulunan oda (no:7) ve diğer oda (no:11).



Fig. 37 Yalpak Tepe Sarayı ahşap destek çukurları (no:7).



Fig. 36 Yalpak Tepe Sarayı kiler odası öğütme taşı kapaklı seramik pithoslar (no:1).



Fig. 39 Yalpak Tepe Sarayı restorasyon-konservasyonlu testiler.



Fig. 40 Yalpak Tepe Sarayı restorasyon-konservasyonlu seramik kap, testi ve bardak.



Fig. 41 Yalpak Tepe Sarayı seramik kap ve testi.



Fig. 42 Yalpak Tepe Sarayı restorasyon-konservasyonlu seramik kazan.



Fig. 43 Yalpak Tepe Sarayı seramik kap.



Fig. 44 Yalpak Tepe Sarayı seramikler.



Fig. 45 Yalpak Tepe Sarayı seramik kaplar.



Fig. 46 Yalpak Tepe Sarayı seramikler.



Fig. 47 Yalpak Tepe Sarayı seramik tepsi fragmanları.

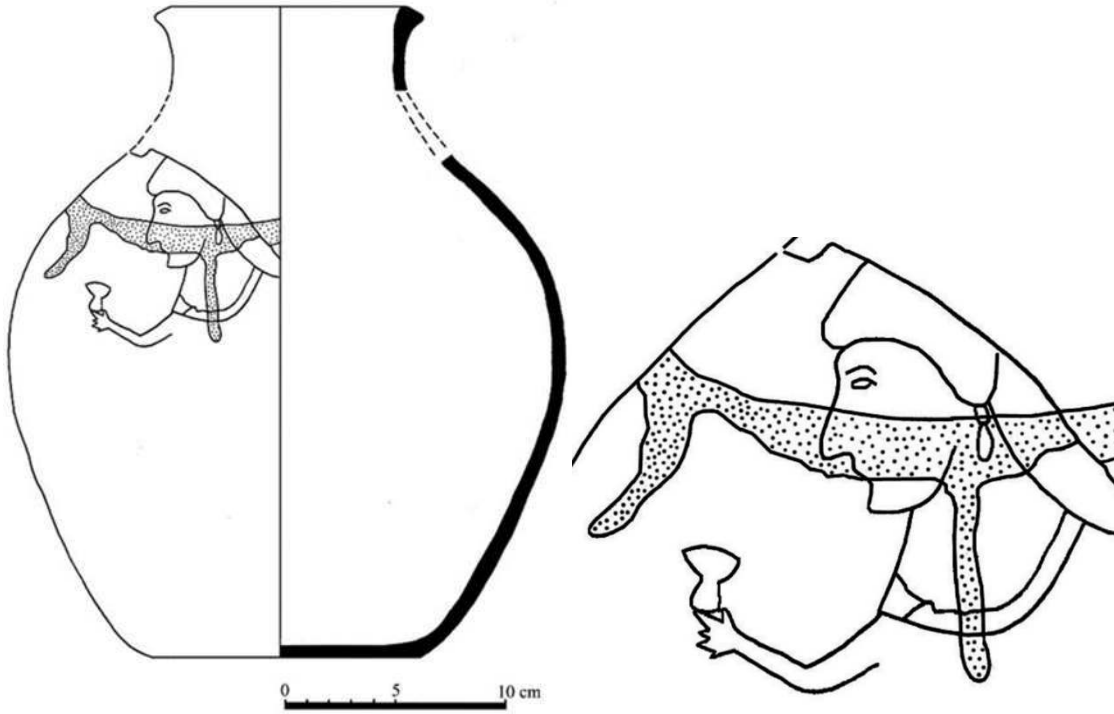


Fig. 48 Yalpak Tepe Sarayı insan figürlü şarap kabı fragmanı ve çizimi.



Fig. 49 Yalpak Tepe Sarayı seramik ilah heykelciği fragmanı.



Fig. 50 Yalpak Tepe Sarayı restorasyon-konservasyonlu ritüel seramikler (tüsü kapları).

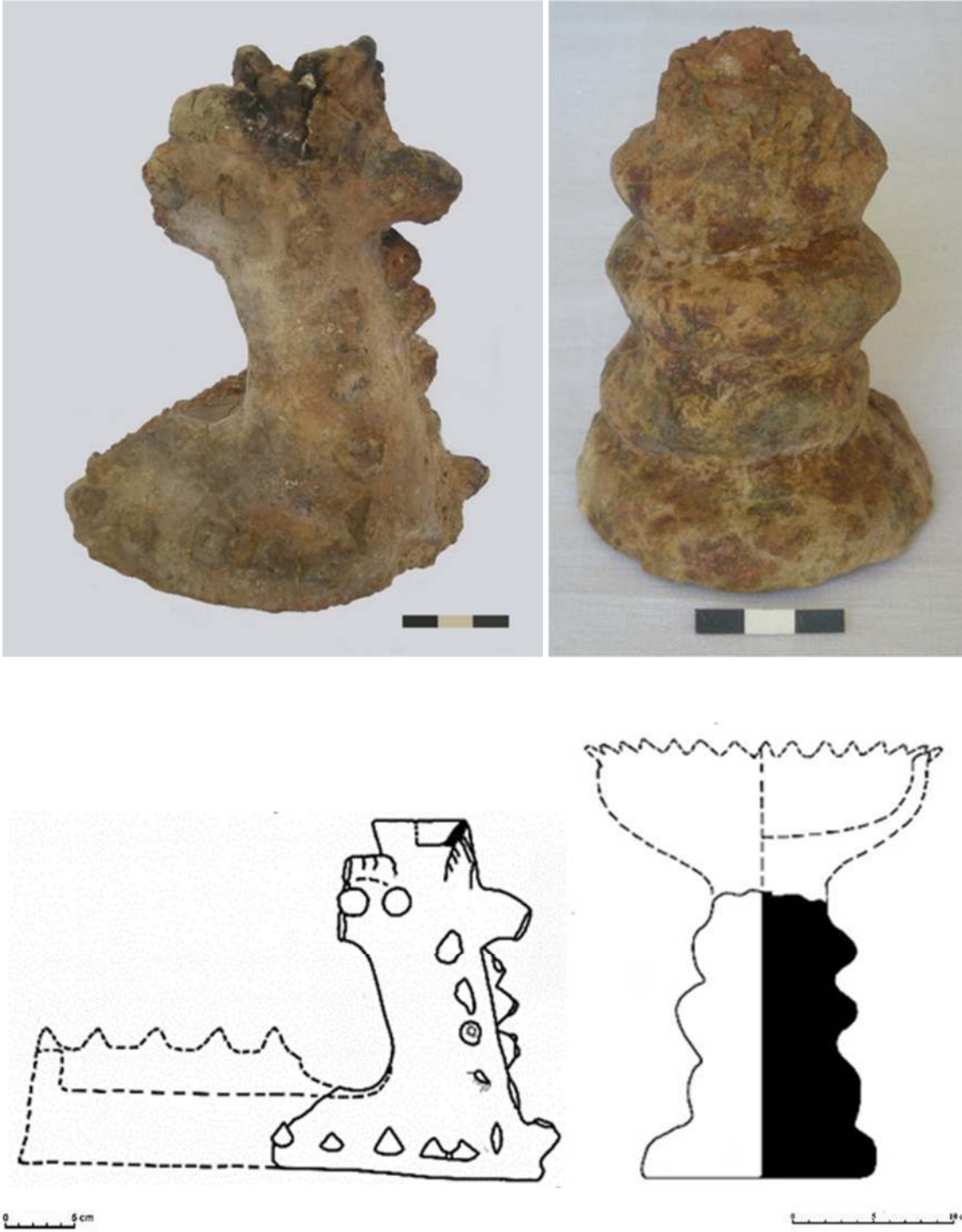


Fig. 51 Yalpak Tepe Sarayı ritüel seramiklerin görünüş ve kesitleri (tütsü kapları).



Fig. 52 Yalpak Tepe Sarayı seramik ocak ayağı.



Fig. 53 Yalpak Tepe Sarayı seramik kandil.



Fig. 54 Yalpak Tepe Sarayı seramik ağırşaklar.



Fig. 55 Yalpak Tepe Sarayı seramik künk fragmanı.



Fig. 56 Yalpak Tepe Sarayı seramik hayvan heykelcik fragmanları.



Fig. 57 Yalpak Tepe Sarayı seramik oyuncaklar.



Fig. 58 Yalpak Tepe Sarayı aşık kemiğinden oyun taşları.



Fig. 59 Yalpak Tepe Sarayı akik boncuklar ve kemik amulet.



Fig. 60 Yalpak Tepe Sarayı Nahşeb tipi bronz sikkeler.



Fig. 61 Yalpak Tepe Sarayı okside olmuş demir orak ve hançer.



Fig. 62 Yalpak Tepe Sarayı okside olmuş demir obje ve ok ucu.



Fig. 63 Yalpak Tepe Sarayı taş aletler.



Fig. 64 Yalpak Tepe Sarayı yanık işlenmiş ahşap fragmanlar.



Fig. 65 Yalpak Tepe Sarayı konservasyonlu duvar resmi fragmanı.

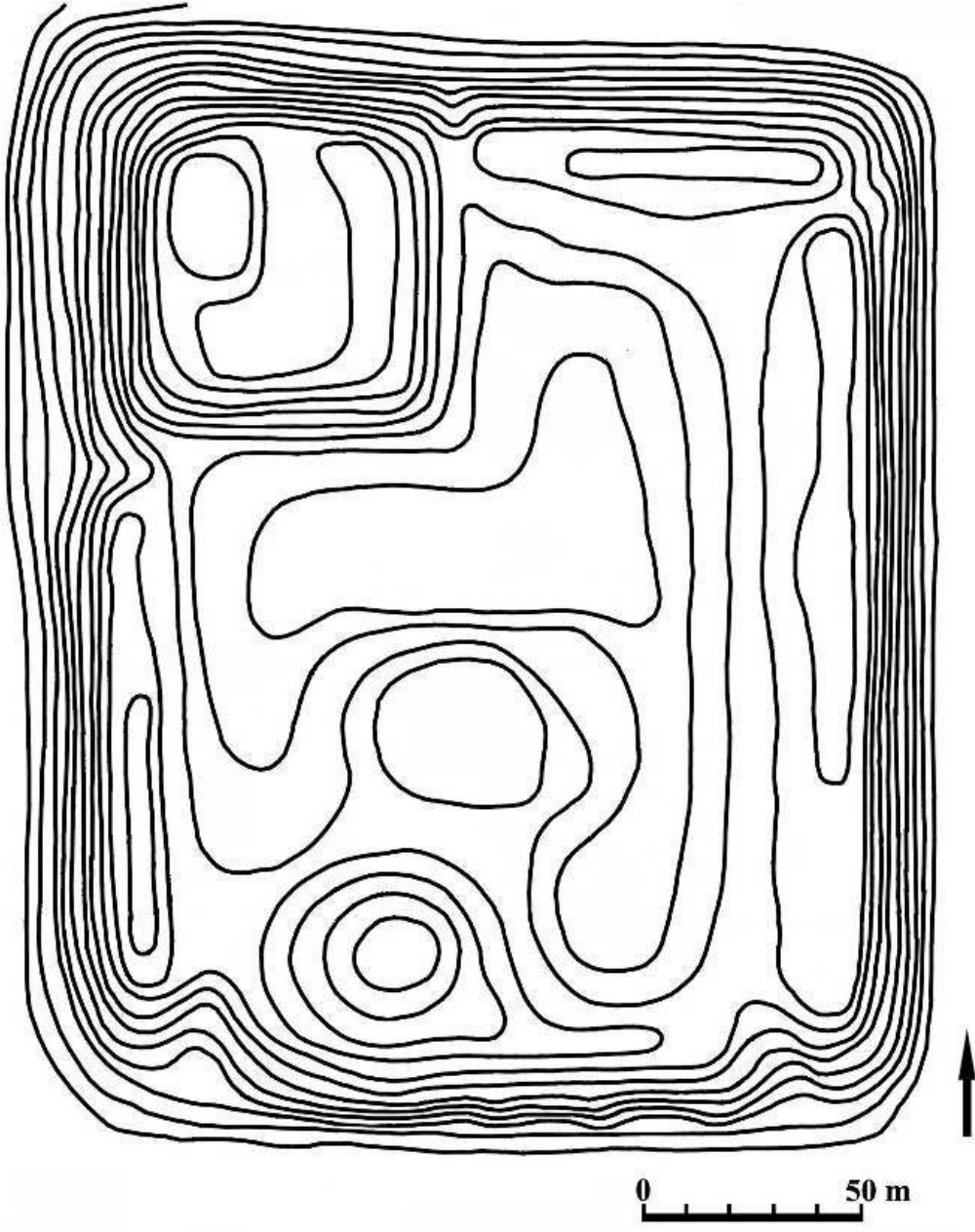


Fig. 66 Yalpak Tepe Şehri topografik planı.

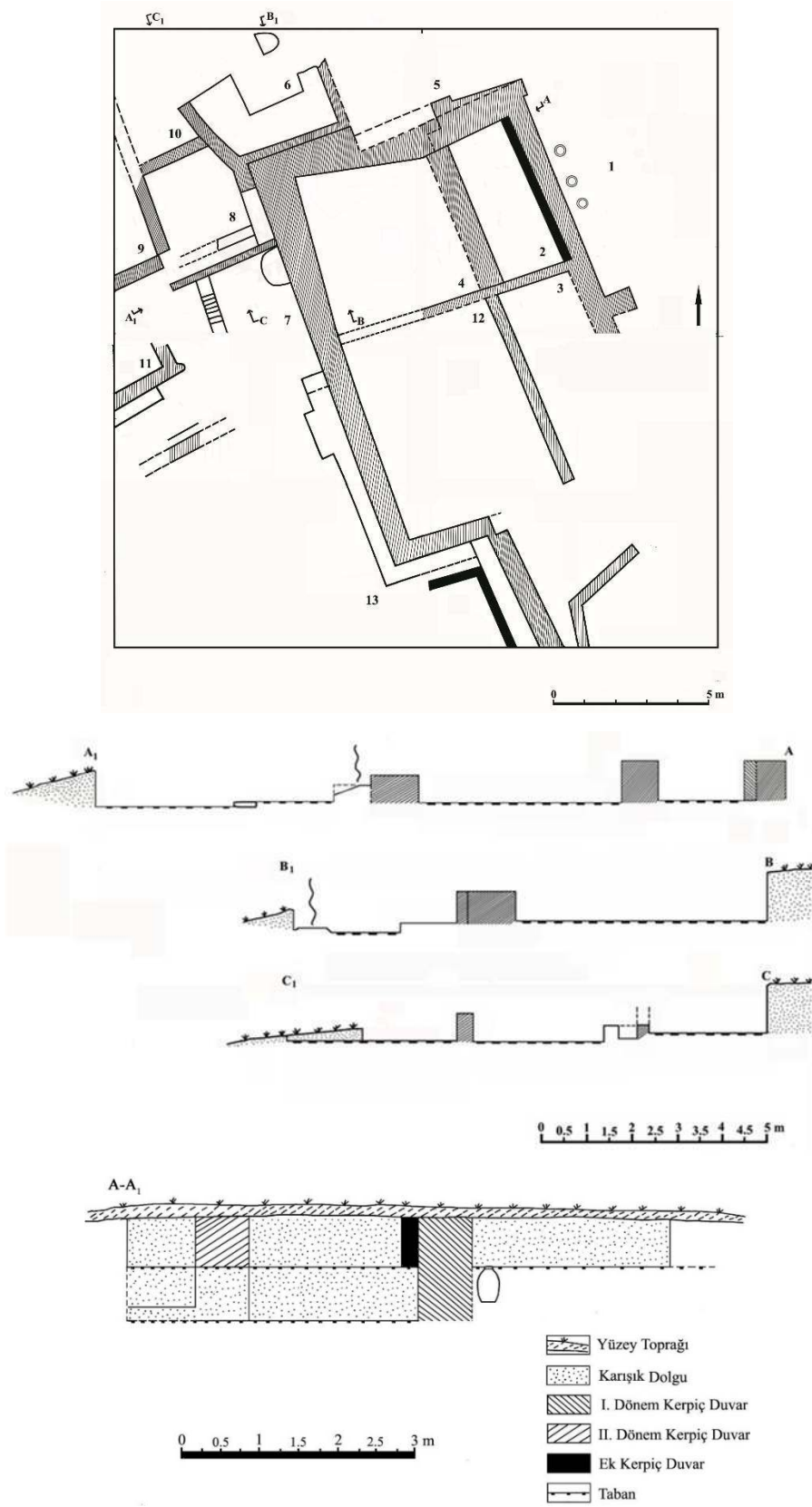


Fig. 67 Yalpak Tepe Sarayı planı ve kesitleri

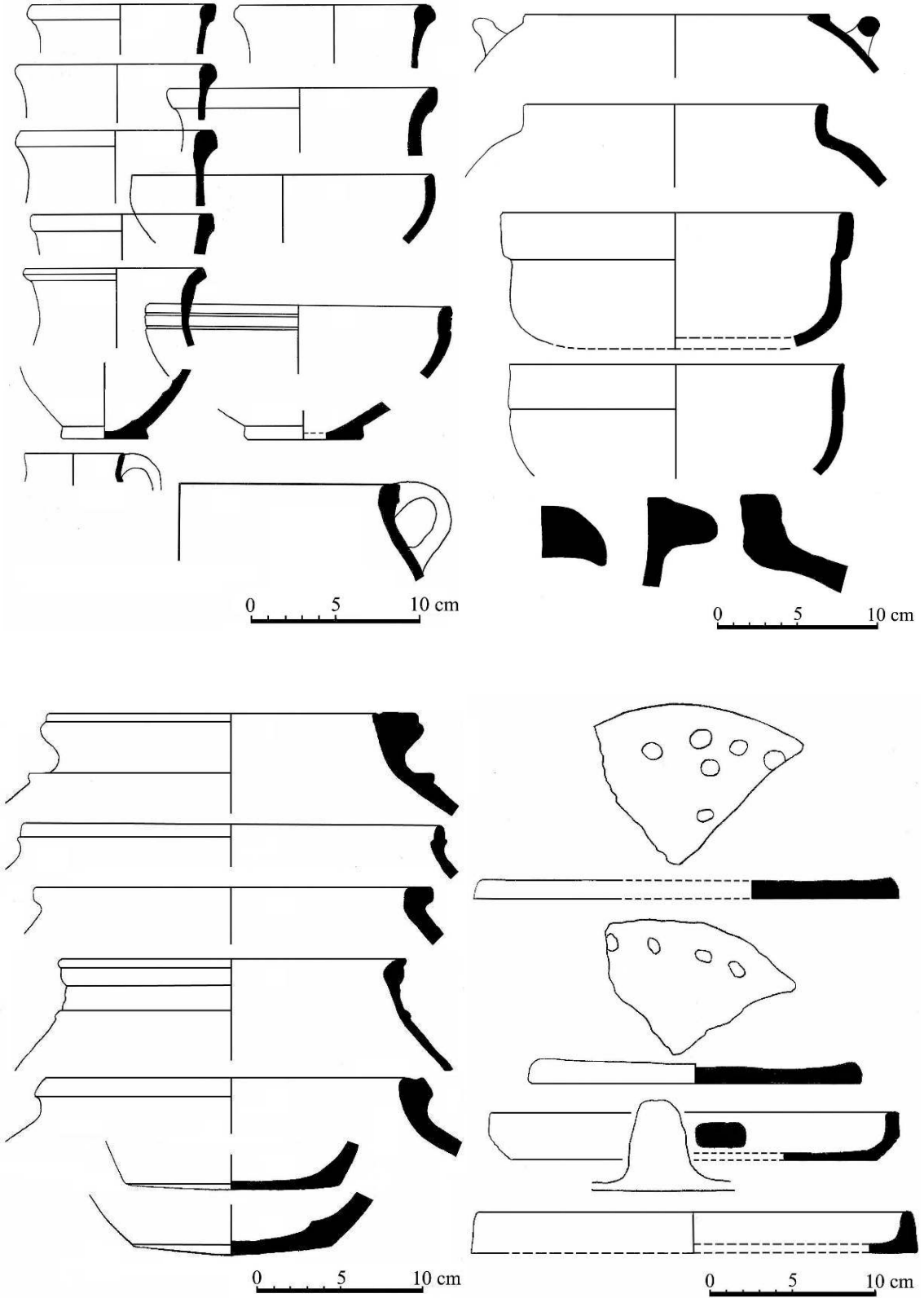


Fig. 68 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti.

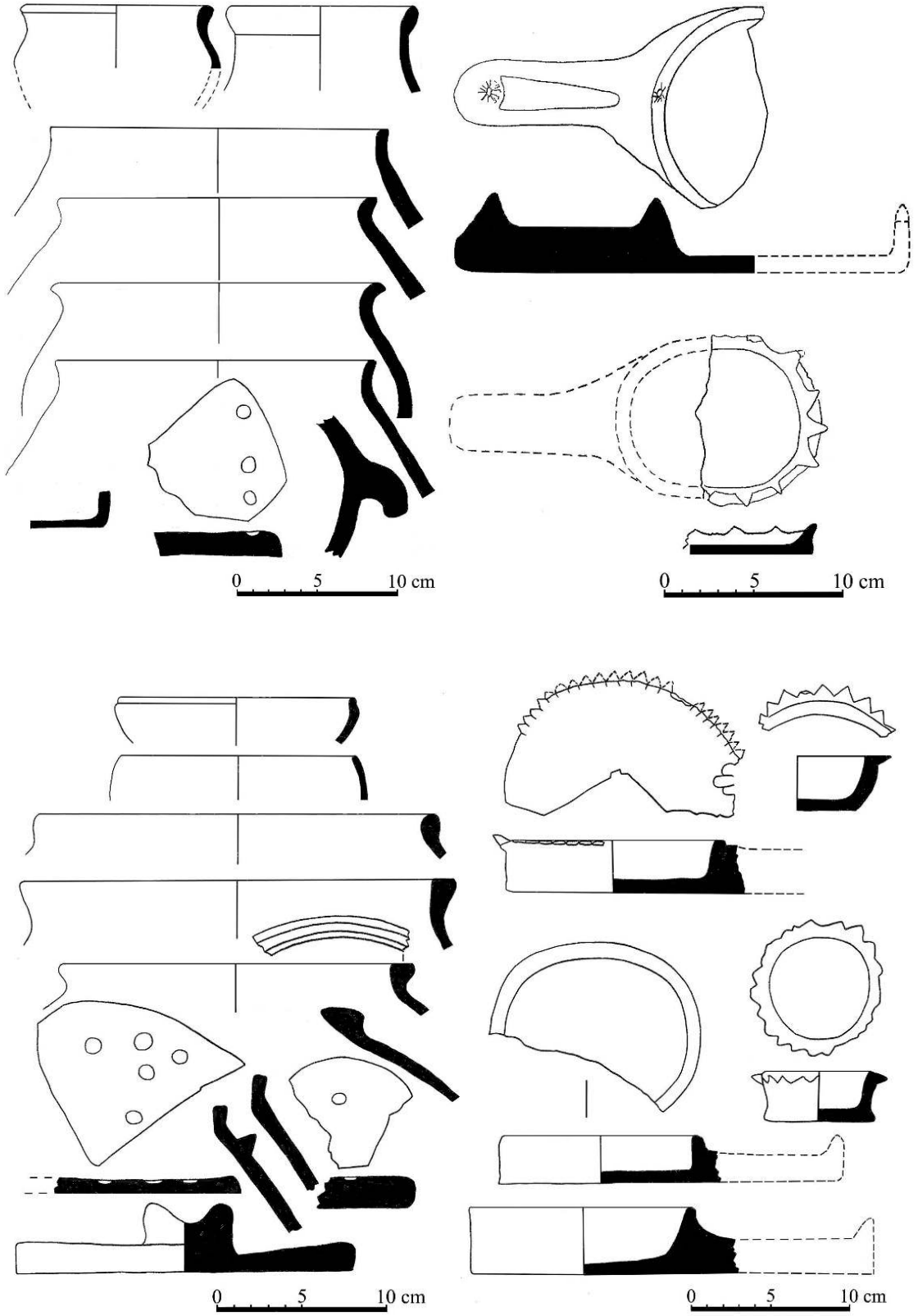


Fig. 69 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti.

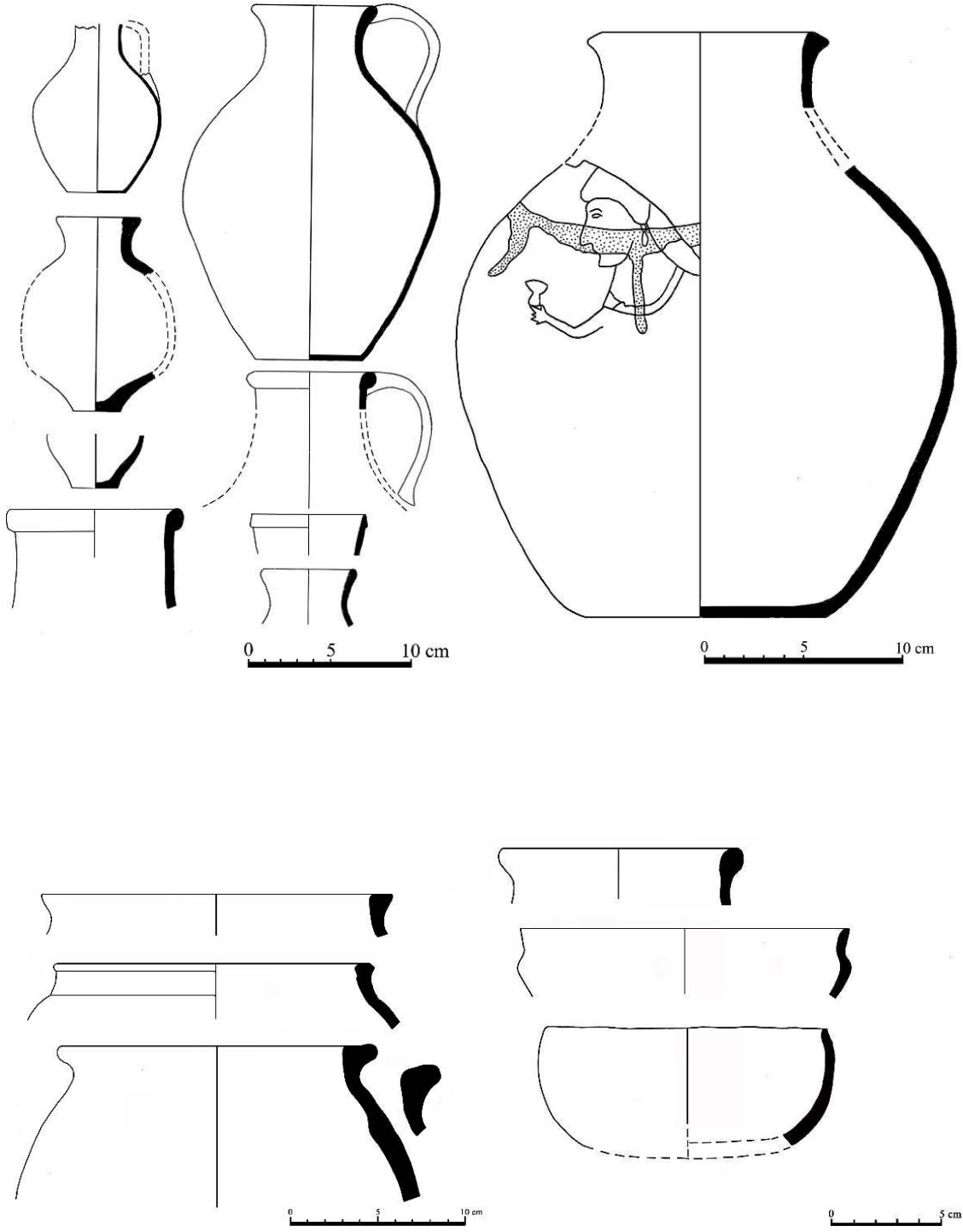


Fig. 70 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti.

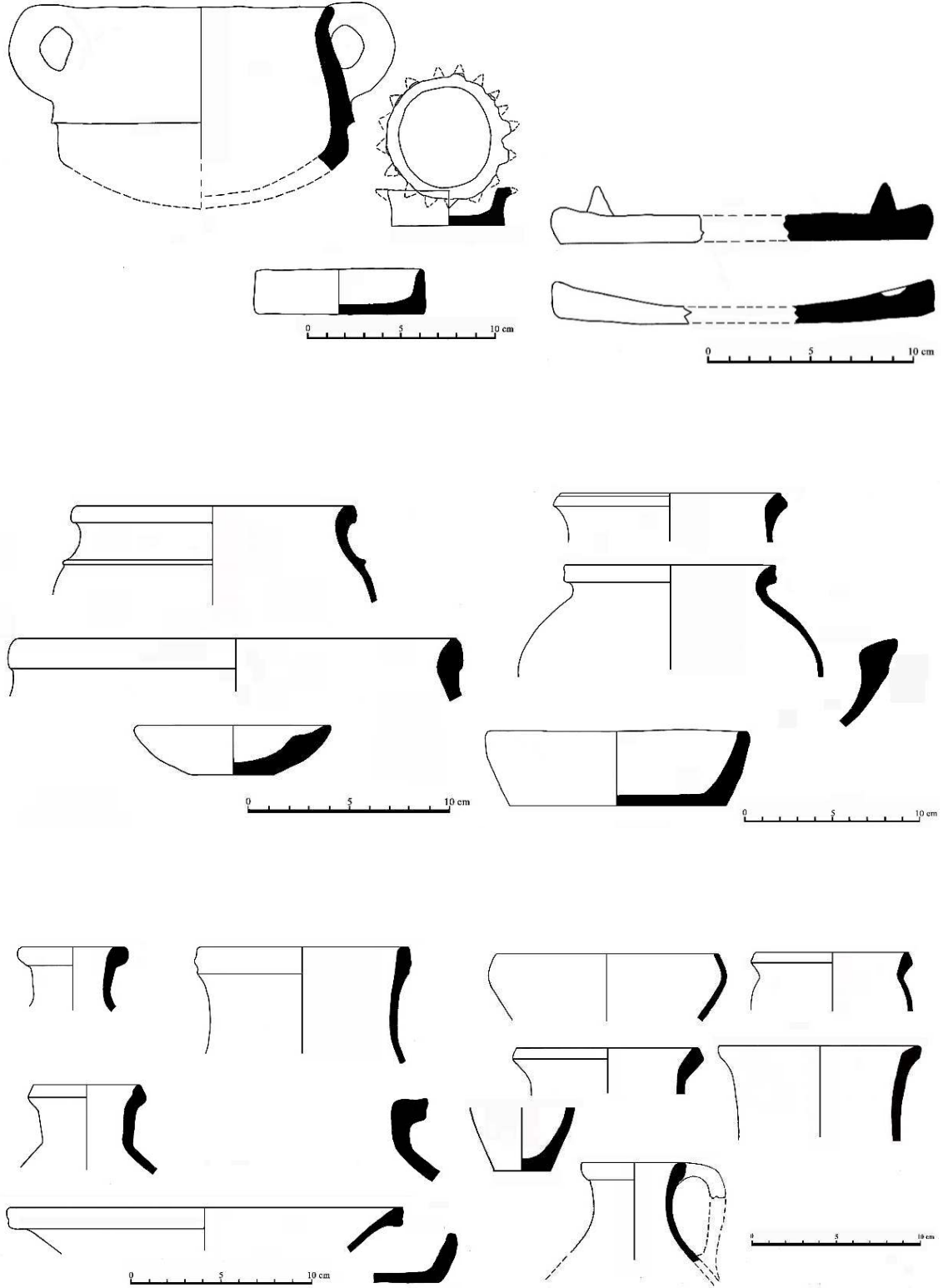


Fig. 71 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti.

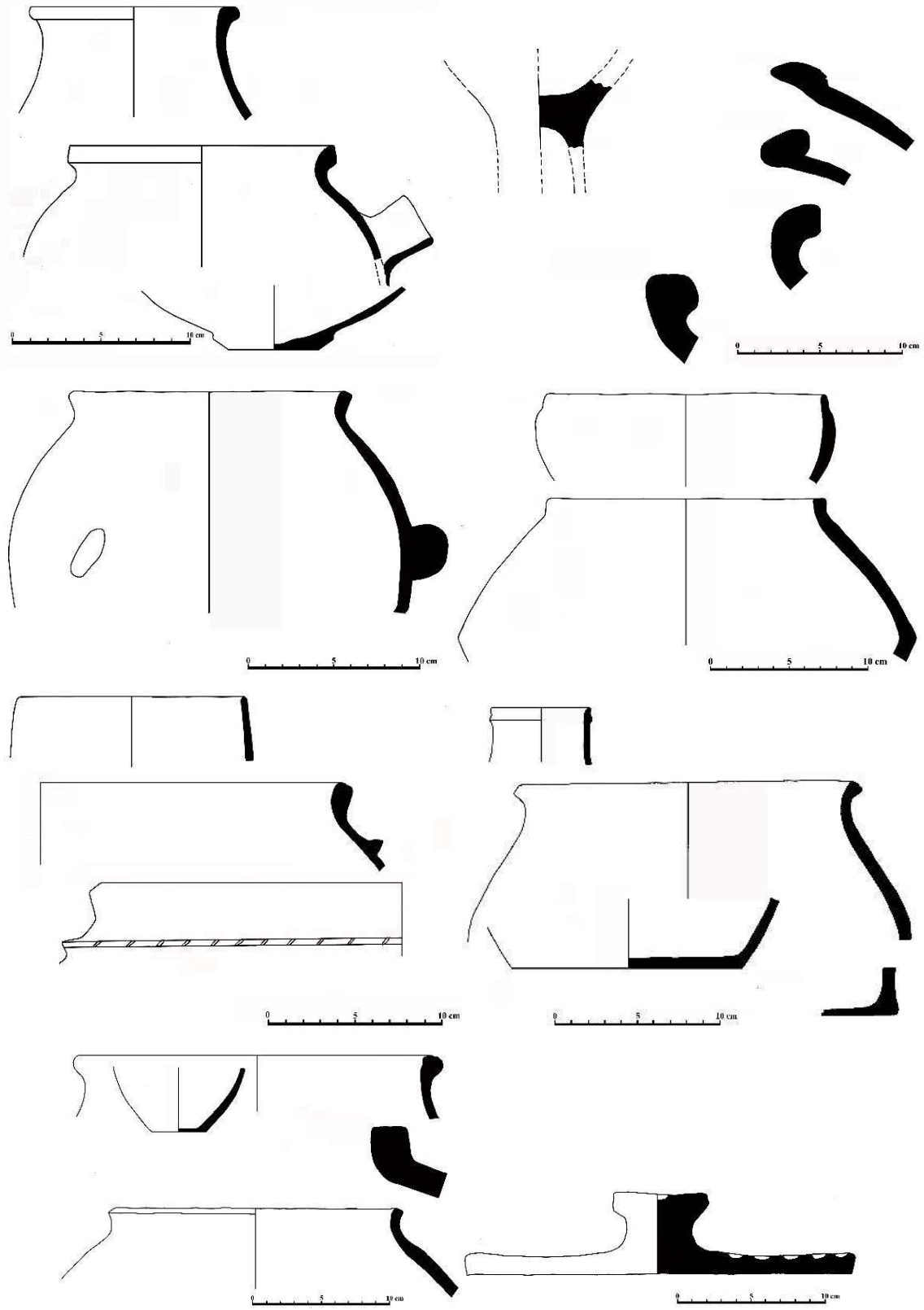


Fig. 72 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti

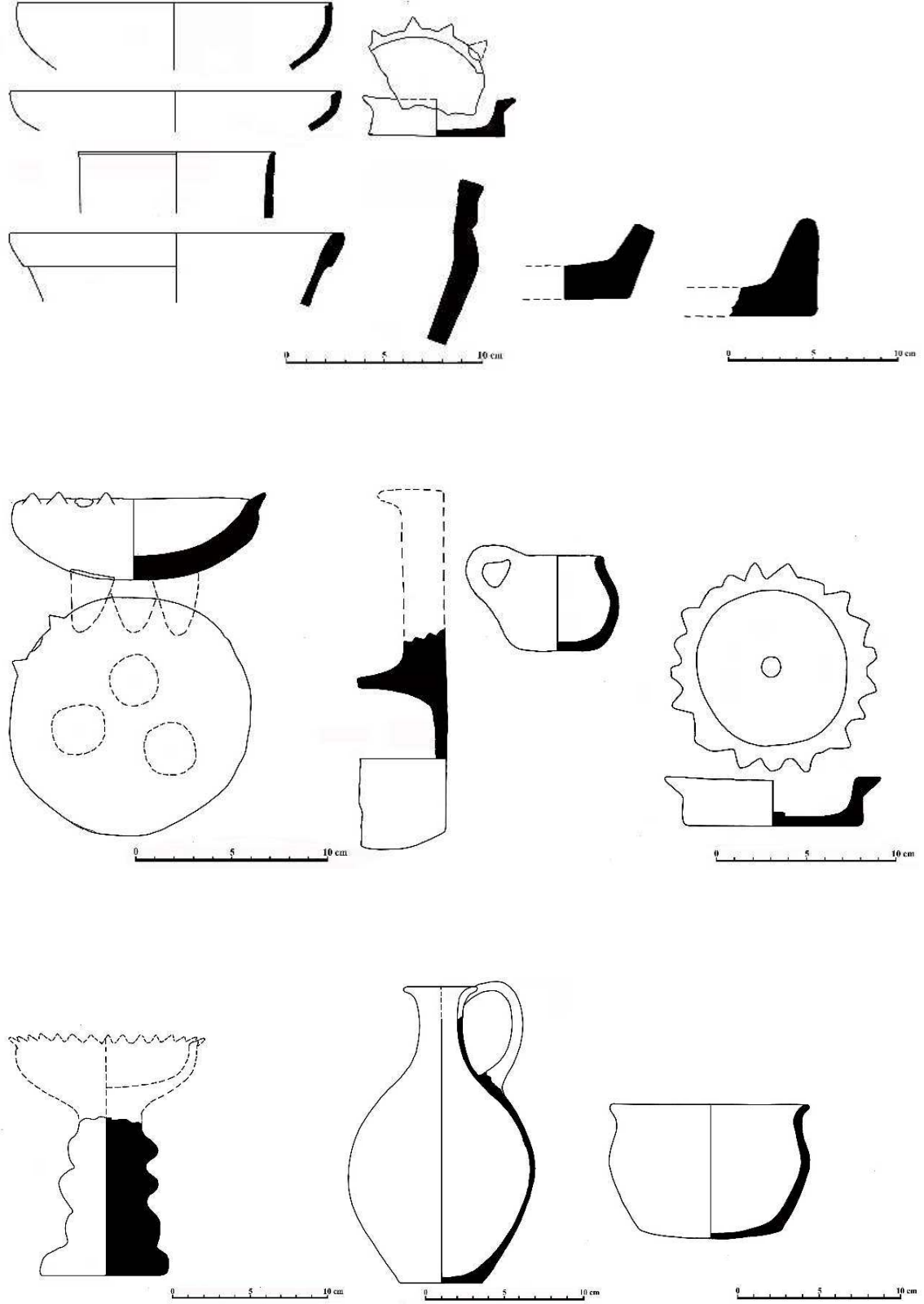


Fig.73 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti

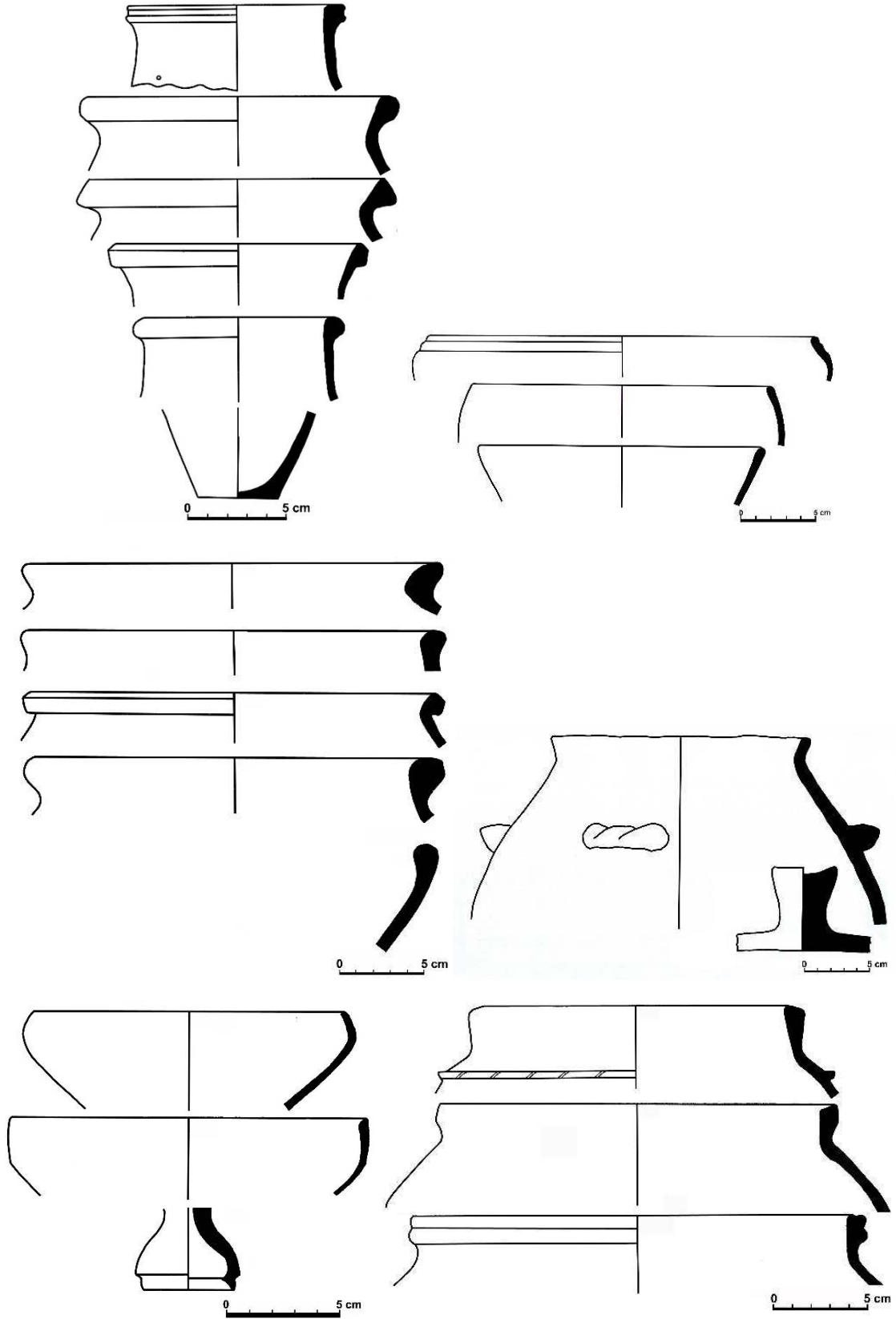


Fig. 74 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti

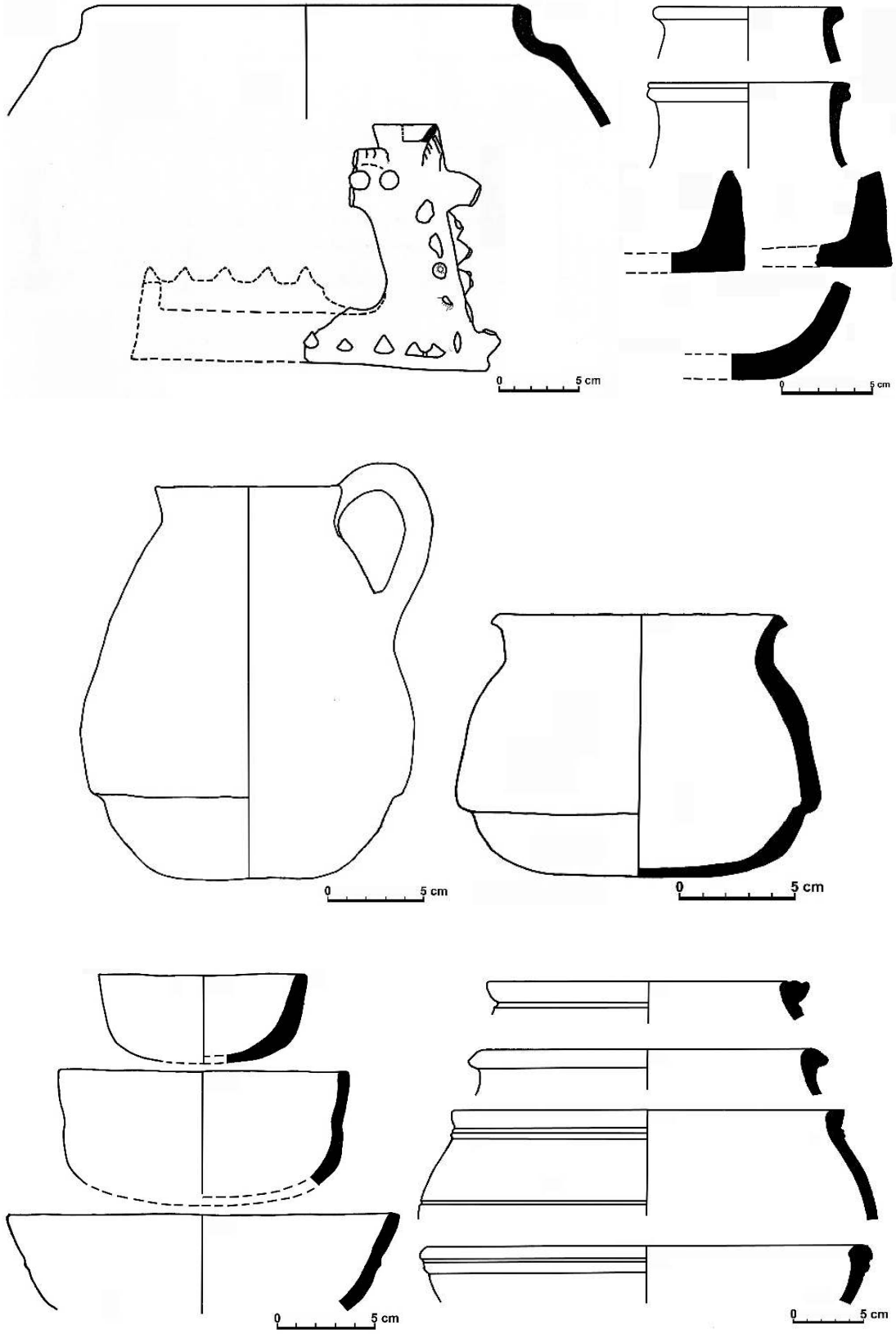


Fig. 75 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti.

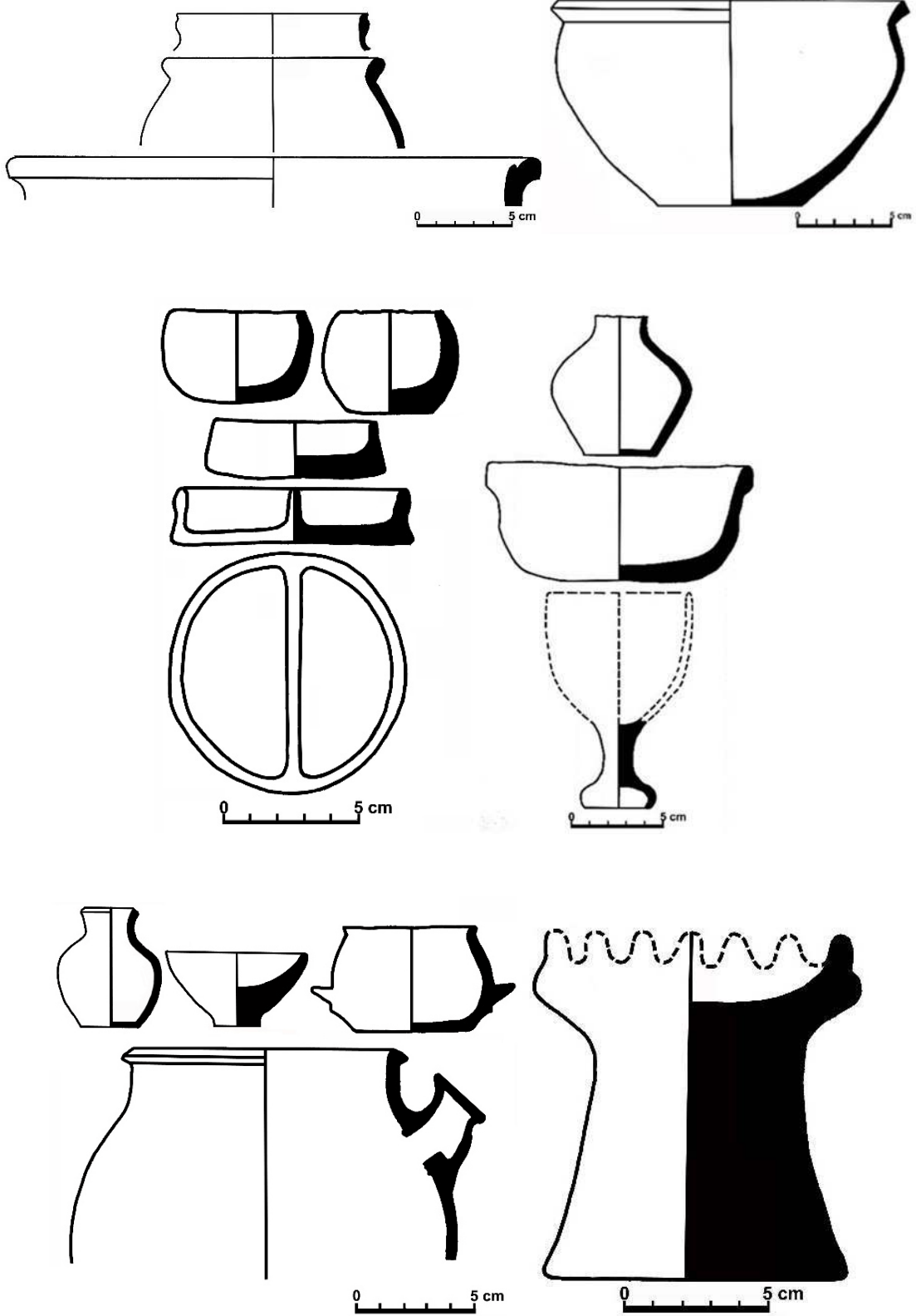


Fig. 76 Yalpak Tepe Sarayı seramiklerinin görünüşü ve kesiti.



Fig. 77 Yerkurgan Merkez Tapınağı güney görünümü.



Fig. 78 Yerkurgan Merkez Tapınağı güney girişinden görünüm.



Fig. 79 Yerikurgan Merkez Tapınağı kuzey görünümü.



Fig. 80 Yerikurgan Merkez Tapınağı batı görünümü.



Fig. 81 Yerikurgan Merkez Tapınağı doğu görünümü.



Fig. 82 Yerikurgan Merkez Tapınağı içten kuzey ve doğudan görünüm.



Fig. 83 Yerkurgan Merkez Tapınağı içten kuzey, doğu ve güneyden görünüm.



Fig. 84 Yerkurgan Merkez Tapınağı içten doğu ve güneyden (giriş bölümü) görünüm.



Fig. 85 Yerkurgan Merkez Tapınağı kerpiçten doğu duvarı kesitinin görünümü.



Fig. 86 Yerkurgan Merkez Tapınağı kerpiçten doğu duvarı kesitinin görünümü.



Fig. 87 Yerkurgan Merkez Tapınağı kerpiçten doğu duvarı.



Fig. 88 Yerkurgan Merkez Tapınağı içten kuzeybatı köşesi kerpiç duvarı.



Fig. 89 Yerkurgan Merkez Tapınağı kerpiç duvar örgüsünün üstten görünümü.



Fig. 90 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik ve taş obje fragmanları.



Fig. 91 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik dip fragmanları.



Fig. 92 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik kap fragmanları.



Fig. 93 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik kadeh ayağı fragmanları.



Fig. 94 Yerikurgan Merkez Tapınağı seramik ağız fragmanları.



Fig. 95 Yerikurgan Merkez Tapınağı seramik ağız fragmanları.



Fig. 96 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik ağız fragmanları.



Fig. 97 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik gövde fragmanları.



Fig. 98 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik gövde fragmanları.



Fig. 99 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik kulp fragmanları.



Fig. 100 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramik kulp fragmanları.



Fig. 101 Yerkurgan Merkez Tapınağı ritüel seramik fragmanı.



Fig. 102 Yerkurgan Merkez Tapınağı taş boncuk ve taş alet fragmanı.

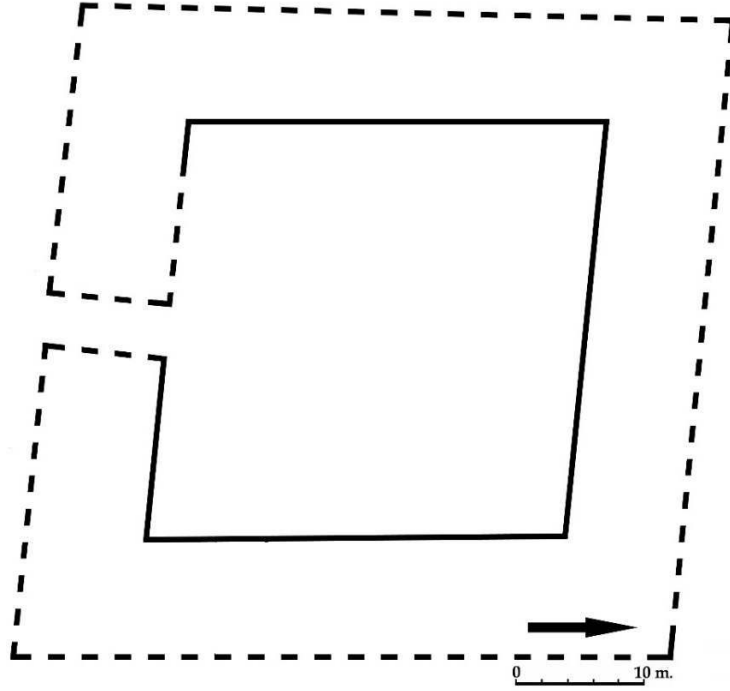


Fig. 103 Yerkurgan Merkez Tapınağı restitüsyon planı.

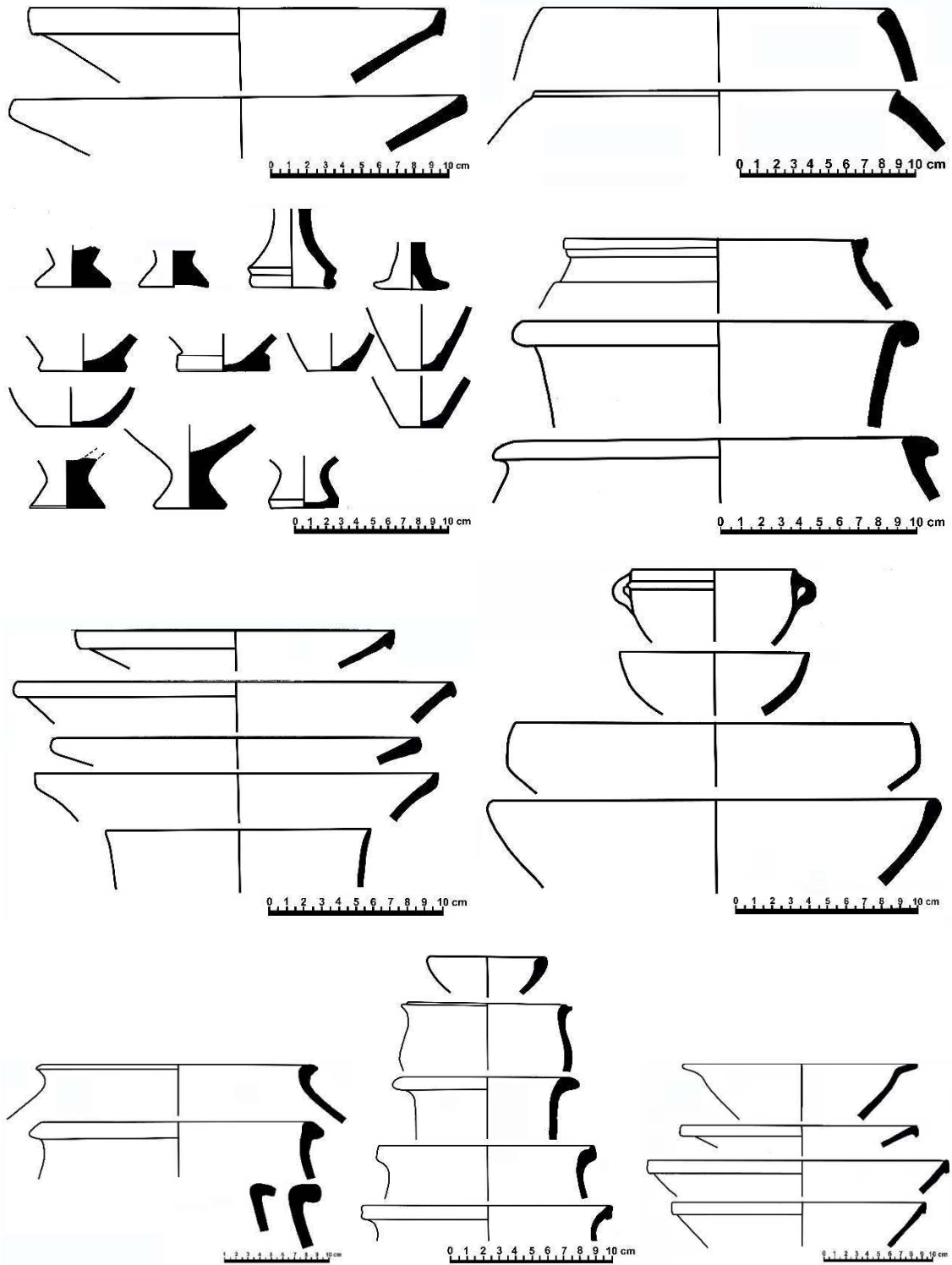


Fig. 104 Yerkurgan Merkez Tapınağı seramiklerinin görünüşü ve çizimi.

CONSERVATION OF A GROUP OF FRAMES FROM YK 16 SHIPWRECK

NAMIK KILIÇ
Res. Asst., Istanbul University
Department of Conservation and Restoration
namikkilic@yahoo.com

ABSTRACT

Thirty-seven medieval shipwrecks, dated at between the 5th and 11th centuries, were uncovered by the salvage excavations under the supervision of the Istanbul Archaeology Museums Directorate. The conservation work on 31 of these shipwrecks has been implemented by the Istanbul University's Department of Conservation of Marine Archaeological Objects (Kocabaş 2015:5). The conservation of frames from the Yenikapı 16 (YK 16) shipwreck, the conservation of which is ongoing, was carried out with Kauramin® treatment. This study describes the conservation procedures made by using Kauramin® in the treatment of a collection of low density, highly waterlogged and decomposed frames from the YK 16.

Keywords: Yenikapı shipwrecks, conservation, restoration, Yenikapı 16, Kauramin.

YENİKAPI 16 BATIĞINA AİT BİR GRUP EĞRİNİN KONSERVASYONU

ÖZ

5. ve 11. yüzyıllar arasına tarihlenen dünyanın en büyük ortaçağ batık gemi koleksiyonu İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü Başkanlığında ortaya çıkarılmıştır. Söz konusu gemilerin 31'inin konservasyon çalışmaları İstanbul Üniversitesi Sualtı Kültür Kalıntılarını Koruma Anabilim Dalı tarafından gerçekleştirilmektedir (Kocabaş 2015:5). Konservasyon çalışmaları devam eden Yenikapı 16 (YK 16) batığına ait bir grup eğrinin koruma çalışmaları ise Kauramin® yöntemi ile tamamlanmıştır. Bu çalışmada yüksek oranda su çekmiş düşük yoğunluğa sahip ileri derecede bozulmaya uğramış YK 16'ya ait bir grup eğrinin Kauramin® yöntemi ile tamamlanan konservasyon çalışmaları anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yenikapı batıkları, konservasyon, restorasyon, Yenikapı 16, Kauramin.

INTRODUCTION

General conservation methods for waterlogged wood are polyethylene glycol (PEG), freeze-drying and Kauramin® (Giacchi, et al. 2011). Kauramin® is a form of melamine formaldehyde-based resin (Hoffmann, Wittköpper, 1999: 163). Impregnation is carried out with a water-soluble low molecular mass (400 to 700 g/mol) melamin formaldehyde polymer, Kauramin®. In Yenikapı Shipwrecks project, Kauramin® was used in 25% concentration for the conservation of frames of YK 16 after the desalination process had been completed. Kauramin® solutions were prepared with triethylene glycol, triethanolamine (TEA), urea and sometimes with glycerol diacetate to enhance the solution and to obtain different properties for the waterlogged wood that would be conserved (Kılıç 2011: 186).

Galleys were rarely uncovered in excavations and one of these galleys, namely YK 16, was uncovered at Yenikapı (Fig. 1) (Özsait-Kocabaş 2008: 176). The experiments were conducted on samples from YK 16. The studies carried out in Yenikapı, indicated that Kauramin® treatment yielded better results in waterlogged frames from the YK 16 shipwreck, the low- basic density and water content of which was high.



Fig. 1 Yenikapı 16 shipwreck.

Impregnation takes place at around 20-25°C and the pH should be kept at 8 to 9 by adding TEA. The solution will eventually become acidic, despite adding TEA and when the pH drops to 6-7, the chemicals poly-condensate and form a three-dimensional, insoluble and hard polymer in the wood. Impurities in the bath, oxygen, carbon dioxide, acidity and temperature have impacts on the impregnation and curing process.

The impregnation time can take from a few weeks to one year depending on the size (thickness) and state of preservation of the wood. Conservation methods for waterlogged wood of Yenikapı Shipwrecks are polyethylene glycol (PEG), freeze-drying and Kauramin® (Kılıç, 2015: 204). The conservation of YK 16 was carried out with PEG method. The conservation of the highly decomposed frames from the YK 16 shipwreck was carried out with Kauramin® treatment.

In this study, the conservation outcomes using Kauramin® treatment on the Eastern plane woods and elm tree wood, which were highly saturated in water and had a low density, obtained from the YK 16 shipwreck are evaluated. The study also attempts to identify a method that can be applied to other types of waterlogged wood having similar rate of decomposition. The frames used within the scope of the study were obtained from Eastern plane trees and can disintegrate even when lightly pressed by hand. It was found that as the water content decreases and the basic density of the wood increases, the wood becomes more resilient to manually exerted force. Conversely, the manual handling of frame, which has a low density and is highly saturated in water, is generally impossible. In fact, the frames from the YK 16 shipwreck, which were, as previously mentioned, made from Eastern plane wood, could not be lifted by hand, and instead had to be hoisted using special epoxy supports (Fig. 2). It was noted that marks on the frames were caused by manual handling.

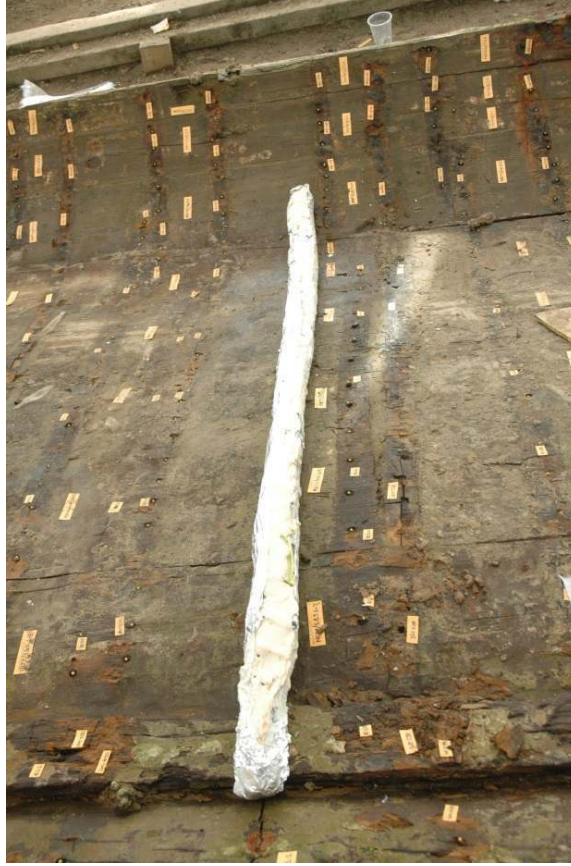


Fig. 2 Frame from YK 16 being handled with epoxy support.

MATERIAL AND METHODS

The degree of degradation of waterlogged wood is usually correlated with its basic density and maximum water content (Babiński et. al. 2014: 373). Wood samples, approximate 1–1,5 g, were taken from the YK 16 shipwreck in order to determine maximum water content and basic density in the wood of the ship. According to these analyses, maximum water content of woods was between 963% to 1467% and basic density was 0,07 to 0,10 g/cm³ (Table 1). Waterlogged wood is often classed according to maximum water content: Class I: over 400 percent, Class II: 185- 400 percent and Class III: less than 185 percent (McConachie, et al. 2008:30). Based on this, classification of the woods from YK 16 Shipwreck was considered as Class I, and conservation procedure was carried out based on the following parameter.

Frame number	Identification (Species) ¹	Basic density (g/cm ³)	Maximum water content (% w/w)
E01	Eastern plane	0,09	1063
E2	Eastern plane	0,10	983
E03	Elm tree	0,08	1125
YBO 3	Eastern plane	0,08	1202
YBO 05	Eastern plane	0,07	1378
E5	Eastern plane	0,07	1324
E16	Eastern plane	0,10	963
E17	Eastern plane	0,08	1233
E18	Eastern plane	0,07	1392
E20	Eastern plane	0,07	1467
E33	Eastern plane	0,09	1100

Table 1 Maximum water content and basic densities of waterlogged wood.

¹ Identification of wood made by Prof. Dr. Ünal Akkemik from İstanbul University Faculty of Forestry, Department of Forest Botany (Akkemik and Kocabaş,2012:34).

Woods of YK 16 were drawn on a 1/1 scale on acetate prior to the application of the preserving coat in order to be able to observe cracking and shrinkage. Verification of dimensional change, shrinkage and cracking following the treatment was conducted using these drawings.

Firstly, the boxes used for treatment were covered with polyethylene film. After that, Kauramin® solutions were prepared. An amount of 10% (w/w) triethylene glycol was added to the Kauramin® to try to obtain a more flexible structure for the wood. TEA, in the amount of 0.5% (w/w), was added to the solution as an alkaline buffer to prolong the life of the Kauramin® solution (Hoffmann, Wittköpper 1999: 164). Formaldehyde in the Kauramin® solution is very risky for human health. In order to decrease the effects of free formaldehyde, urea at a ratio of 5% (w/w) was added to Kauramin® solutions. Urea also increases the ability of the solution to be absorbed into the wood by decreasing the viscosity of the solution and produces a more durable resin by forming a urea-formaldehyde resin (Wittköpper 1998). 25 % concentration Kauramin® solutions were prepared. Impregnation of the woods of YK 16 was started in the boxes (Fig. 3). Melamine formaldehyde prepolymer, which condenses to a three dimensional, insoluble and hard polymer in the wood, dissolved in water, (Hoffmann, Wittköpper 1999: 163).



Fig. 3 Wood placed in the prepared solution.

RESULTS AND DISCUSSION

It was important to monitor the solution systematically during the impregnation. The *raki* point and pH measured periodically in order to follow-up and termination of the impregnation process. The *raki* point occurred when a matte white color emerged after the Kauramin® solution was dropped into distilled water. The *raki* point was related to a decrease of the acidity level of the solution. When the Kauramin® solution reached the *raki* point, the impregnation was terminated and the wood was taken out of the solution. The pH of the Kauramin® solutions measured periodically. The pH of the solution measured 6,8 to 7,4 when the *raki* point started. At the beginning, the pH of the solution measured 8,5 to 8,9. 1% glycerol diacetate was used in order to determine the effect on the solution acidity in some solutions. In the solutions, which glycerol diacetate was used, the *raki* point was realized quicker. In some applications, the process of reaching the *raki* point was accelerated by increasing the acidity of the solution when impregnation was fully completed. The wood had to be taken out of the bath once the *raki* point had reached in the Kauramin® solution or a white colored layer is formed on the wood. It is not possible to clean this white colored layer off the wood surface without causing any damage. In order to prevent this situation, it was crucial that periodical pH measurements and *raki* point tests were conducted.

Kauramin® solution impregnated woods were wrapped in cellulose paper immediately after they were removed from Kauramin® solution (Fig. 4). The aim of wrapping process is the absorption of the Kauramin® solution that might ooze out of the wood during the heated drying process, thus preventing resin deposits on the wood surface. The cellulose paper was soaked with water after wrapping. The aim of soaking the cellulose paper is to prevent it drying out during the heating, as it is difficult to remove from the wood surface when dry. After the woods were wrapped in wet cellulose paper, they were wrapped in polyethylene film and placed in an oven set to 50 °C. A sample of the Kauramin® solution was also put in the oven in order to observe the behavior of Kauramin® solution at 50° C. The drying process was terminated when the solution was completely hardened. The drying period of woods was from nine to eleven days. The woods were stored wrapped in a polyethylene film in order to prevent the direct contact with air. Cracks have been observed on woods that allowed the interaction with the air.



Fig. 4 Preparation of wood for oven drying.

The effects of the additives were examined in detail. Previous experiments showed that the *raki* point occurred earlier in solutions without the addition of TEA. The addition of TEA is recommended for woods with thickness over 4 cm. In this method, the curing of the solution was prevented and it was possible for all the parts of the wood to absorb the solution.

Urea increases the ability of the solution to be absorbed into the wood by decreasing the viscosity of the solution. Urea also produces a more durable resin by forming a urea-formaldehyde resin. In the experiments, it was observed that there were few or no transversal fractures on the woods treated with triethylene glycol. The woods with triethylene glycol were more flexible.

Before conservation, stains of iron from iron nails used during the assembly of ship components and corrosion were observed during the examinations. PEG used in the conservation process of shipwreck is an electrolyte carrying an effective ion that reacts with the iron used on wood assembly elements. After the PEG impregnation procedure, the oxidation of the sulphur was shown to be catalyzed by iron species following the reaction (Giorgi, et.al. 2005: 10743-10748). In Kauramin® treatment, neither the wood where iron nails had been used, nor the sections impacted by these was cleaned; however, using Kauramin® treatment, the conservation of the wood can be accomplished without cleaning away the iron and its compounds (Fig. 5).



Fig. 5 Frame No. E 03 before (above) and after (below) conservation.

CONCLUSION

It was observed that cracking and shrinkage were minimal on frames of YK 16 shipwreck (Fig. 6). In some frames of YK 16, very rare transversal cracks or slight dilation of pre-existing cracks were observed. Additionally, the color of the wood in iron nails parts was determined to be darker (Fig. 7-8-9). Results of the treatment indicated it is possible to obtain dimensional stability using the Kauramin® treatment on highly decomposed woods (high maximum water content and low basic density) (Fig. 10-11-12-13-14-15). Conservation of similar samples may take years, and can be very costly; furthermore, depending on the method of conservation used, artifacts may be damaged due to inappropriate air-conditioning within the museum environment (Kılıç, 2015a: 212, Kılıç 2015b). Kauramin® treatment is one of the most suitable conservation methods for artifacts to be exhibited in these conditions. Moreover, the equipment used in the handling and the conservation of waterlogged wood artifacts is rather expensive. Kauramin® treatment is a preferred procedure, due to its low cost and speed of application. Even so, it should be kept in mind that the treatment is irreversible. Therefore, instead of wasting the artifact, it should be possible and at the discretion of the conservator, to preserve its integrity using Kauramin® treatment.



Fig. 6 Frame No. YBO 05 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 7 Frame No. E 01 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 8 Frame No. YBO 3 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 9 Frame No. E 18 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 10 Frame No. E 33 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 11 Frame No. E 16 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 12 Frame No. E 20 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 13 Frame No. E 17 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 14 Frame No. E 5 before (above) and after (below) conservation.



Fig. 15 Frame No. E 2 before (above) and after (below) conservation.

ACKNOWLEDGEMENT

I would like to thank Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Res. Asst. A. Gökçe Kılıç and Yenikapı Shipwrecks Project Team for their help and support. The IU Yenikapı Shipwrecks Project has been realized with financial support of İstanbul University Scientific Research Projects Unit (Project no: 2294, 3907, 7381, 12765, SDK-2016-3777, SDK-2016-3776)

REFERENCES

- Akkemik, Ü., U. Kocabaş. 2013. "Woods of the old galleys of Yenikapı", *The Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 13 (2): 31-41.
- Babiński, L., D. I. Mucha, B. Waliszewska. 2014. "Evaluation of the state of preservation of waterlogged archaeological wood based on its physical properties: basic density vs. wood substance density", *Journal of Archaeological Science*, 46:372-383.
- Giachi, G., C. Capretti, N. Macchioni, B. Pizzo, I. D. Donato. 2010. "A Methodological Approach in the Evaluation of the Efficacy of Treatments for the Dimensional Stabilisation of Waterlogged Archaeological Wood", *Journal of Cultural Heritage*, 11 (1): 91-101.
- Giorgi R., D. Chelazzi, P. Baglioni. 2005. "Nanoparticles of Calcium Hydroxide for Wood Conservation The Deacidification of the Vasa Warship", *Langmuir*, 21:10743-10748.
- Hoffmann P., M. Wittköpper. 1999. "The Kauramin Method for Stabilizing Waterlogged Wood", *Proceedings of the 7.th ICOM-CC Working Group on Wet Organic Archaeological Materials Conference*, ed. C. Bonnot-Dicconne, X. Hiron, P. Hoffmann, 163-166.
- Kılıç A. G. 2015. "From underwater to museum: Presenting underwater cultural heritage", *City Ports From the Aegean to the Black Sea, Medieval-Modern Networks*, İstanbul: Ege Yayınları, 209-213.
- Kılıç A. G. 2015. "Batık Gemi Müzelerinde Konservasyon Sonrası Koruma ve Bakım", *Ulusal Müzecilik Sempozyumu*, İstanbul, Türkiye, 20-22 Mayıs.
- Kılıç, N. 2011. "Kauramin Tests For Yenikapı 12 Shipwreck Hull", *Shipwrecks Chemistry and Preservation of Waterlogged Wooden Shipwrecks*, Royal Institute of Technology, 186.
- Kılıç, N. 2015. "Preservation of Yenikapı Shipwrecks", *City Ports From the Aegean to the Black Sea, Medieval-Modern Networks*, ed., F. Karagianni, U. Kocabaş, Ege Yayınları, 203-208, İstanbul.
- Kocabas U. 2015. "The Yenikapı Byzantine-Era Shipwrecks, Istanbul, Turkey: a preliminary report and inventory of the 27 wrecks studied by Istanbul University", *IJNA*, 44 (1):5-38.
- Mcconnachie, G., R. Eaton, M. Jones. 2008. "A Re-Evaluation of the Use of Maximum Moisture Content Data for Assessing the Condition of Waterlogged Archaeological Wood", *e-Preservation Science*, 5: 29-35.
- Özsait, K., U. Kocabaş. 2008. "Technological and the Constructional Features of Yenikapı Shipwrecks: A Preliminary Evaluation", *The 'Old Ships' Of The 'New Gate'*, ed. Ufuk Kocabaş, İstanbul, 97-186.
- Wittköpper, M., 1998. "Current development in the preservation of archaeological wet wood with melamine/amino resins at the Römisch - Germanisches Zentralmuseum", *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 28: 637-64.

THE REUSE OF BYZANTINE SPOLIA IN THE GREEN MOSQUE OF BURSA

Ü. MELDA ERMİŞ
Asst. Prof., İstanbul University
Department of Art History
umermis@istanbul.edu.tr

ABSTRACT

Publications on the Green Mosque, built by Sultan Mehmed I the Çelebi, mention the use of spolia from the Byzantine period but do not give information on the definition or location of these pieces. Therefore, this paper points out the spolia from the Byzantine period used in the Green Mosque, a well-studied topic in the Ottoman architecture and is well known thanks to its inscriptions, and evaluates the pieces.

The Green Mosque of Bursa was built at a time when the Ottoman State had recently evaded invasion by Timur and the following fights for the throne and struggled to prove itself. It is believed the Green Mosque of Bursa was used both as a mosque and an administrative building, and spolia pieces on the way to the mahfil (loge) are significant. No similar type of spolia was used in other parts of the structure. Financial reasons and aesthetic concerns are important factors in the reuse of construction materials from various periods for similar or alternative functions. Aesthetic concerns were not disregarded in the stone works from the Byzantine period used in the Green Mosque of Bursa. However, it was not solely due to aesthetic concerns that these pieces were used. Considering the relationship of the area where the spolia was used with the mahfil and its public attributes, it may be suggested that it was an intentional preference of the Ottoman State and Sultan Mehmed I to use materials from a powerful predecessor empire, the Byzantine so that they could prove themselves.

Stone works from the Byzantine period reused in the Green Mosque are Corinthian and composite capitals, columns and Attic column bases. These stone works, dated to the 5th and 6th centuries, are among widespread examples of the Early Byzantine Period.

Keywords: Bursa, the Green Mosque, Byzantine, architectural sculpture, spolia.

BURSA, YEŞİL CAMİ'DE BİZANS DEVŞİRMELERİNİN YENİDEN KULLANIMI

ÖZ

Sultan Çelebi Mehmed tarafından yaptırılan, Yeşil Cami ile ilgili yayınlarda Bizans dönemine ait devşirmelerin kullanıldığından bahsedilmekle birlikte bu parçaların tanımı veya konumlandırılmasıyla ilgili herhangi bir bilgi verilmemektedir. Bu nedenle; Osmanlı mimarisi içinde çok çalışılmış, kitabeleri sayesinde oldukça iyi bilinen bir yapı olan Bursa Yeşil Cami'de kullanılan Bizans dönemine ait devşirme parçalara dikkat çekerek, parçaların değerlendirmesi bu çalışmada ele alınmıştır.

Bursa Yeşil Cami, Osmanlı Devleti'nin Timur istilasından ve sonrasındaki taht kavgalarından yeni kurtulduğu, kendini yeni yeni ispat etmeye çalıştığı bir dönemde inşa edilmiştir. Cami işlevinin yanı sıra bir idari yapı olarak da kullanıldığı düşünülen Bursa Yeşil Cami'de mahfile çıkışta kullanılan devşirme parçalar dikkat çekicidir. Bu alan haricinde yapının başka hiçbir yerinde bu tarz devşirme parça kullanılmamıştır. Farklı dönemlere ait yapı malzemelerinin aynı veya farklı işlevlerle yeniden kullanılmasında ekonomik nedenler ve estetik kaygılar ön plandadır. Bursa Yeşil Cami'de kullanılan Bizans dönemine ait taş eserlerde estetik kaygılar göz ardı edilmemiştir. Ancak bu parçaların kullanım nedeni salt estetik kaygılar değildir. Devşirme parçaların kullanıldığı alanın, mahfile ilişkisi ve kamusal özelliği göz önünde bulundurulduğunda Osmanlı'nın ve dönemin sultanı I. Mehmed'in kendini kanıtlama arzusuyla kendinden önceki güçlü bir imparatorluğun (Bizans İmparatorluğu'nun) malzemesini kullanması bilinçli bir tercih olmalıdır.

Yeşil Cami'de yeniden kullanılan Bizans dönemi mimari plastik eserleri; korint ve kompozit sütun başlıkları, sütunlar ve attika tipinde sütun kaideleridir. 5. - 6. yüzyıllara tarihlenen bu taş eserler, Erken Bizans döneminin yaygın örnekleri arasında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bursa, Yeşil Cami, Bizans, mimari plastik, spolia.

This paper examines the location and purpose of use of architectural sculptures reused in the Green Mosque of Bursa, especially through their locations, and defines stone works from the Byzantine period.

Except for four columns, column bases and column capitals used inside the Green Mosque, spolia was used in the marble coverings on the building's facade. Publications on the Green Mosque of Bursa mention the use of stone works from the Byzantine period (Gabriel 1958: 86; Yücel 1965: 31-35; Ayverdi 1972: 56; Yalman 1984: 40; Tanman 1996: 132). However, there is no information on the definition of Byzantine period stone works inside the building. In his publication on column capitals from Late Antiquity, Kautzsch briefly mentions the column capitals in the Green Mosque (Kautzsch 1936: 126-127, 130). Another publication that addresses the spolia used in the Green Mosque is a postgraduate thesis (Yosunkaya 2007: 29).

Stone works from the Byzantine period were used in a longitudinal rectangular space after the entrance (Fig. 1-2). The mosque has a tabhane-type plan. The space with the spolia opens to tabhane chambers on the northeastern and northwestern corners of the building. Also, there are openings to the mahfil upstairs from inside windows of the space. There are two spolia column bases, columns and column capitals each in front of these windows. Almost all publications investigating the architecture of the structure emphasize that this space is constricted and does not quite require these spolia columns. It is interesting that statically unnecessary pieces were used.

The Battle of Ankara in 1402 and the following Interregnum (1402-1413), which was spent with fights for the throne, and the siege of Bursa by the Karamanids later (1413-1414) put the Ottoman State through a difficult period. The Ottoman State recovered when Mehmed the Çelebi assumed singlehanded administration. Sultan Mehmed I the Çelebi ordered the Green Mosque to architect Hacı İvaz Pasha. The construction began in 1413 and was completed in 1419. The Green Mosque was built on a tabhane-zawiya type plan, and it was a multifunctional public structure as a prayer house, an administrative building, a court, and a place of Ahi activities (Eyice 1962-1963: 3-80; Çetintaş 1958; Tanman 1996: 128).

Ayverdi states that rich tile decorations in the structure indicate the revival and power of the state during the reign of Mehmed the Çelebi (Ayverdi 1972: 48; Ayverdi-Yüksel 1976: 31). Inscription of the building also emphasizes that the building was a structure of prestige (Gündüz 2011: 162-163). The use of the building both as a mosque and an administrative office- especially in tabhane and mahfil sections- gives new meaning to the rich decorations. Columns and column capitals, which are not statically required but only carry a part of the mahfil floor, were positioned in the space meticulously. These stone works mark the entrance to sections allocated to administrative affairs and they were used as decorative elements (Çetintaş 1949: 9) and it must have been an intentional preference to use materials from a predecessor empire, the Byzantine, for the Ottoman State to prove itself. The use of Byzantine stone works in the building also supports the

powerful political image of Mehmet the Çelebi, who deemed himself “the Sultan of the East and the West” (Gündüz 2011: 154-155).

Definition and Assessment of Architectural Sculpture Pieces

Composite Capital (Fig. 1, 3)

H. 55 cm, D. 40 cm, 70 cm in abacus width

Calathos of the composite capital is decorated with fine-toothed acanthus leaves, carved with the openwork technique as eight pieces in two rows. There is a volute in each corner of the capital with palmette rows between volutes. Base ring of the calathos is decorated with fine, small, curved leaf.

Composite Capital (Fig. 1, 4)

H. 55 cm, D. 40 cm, 70 cm in abacus width

Calathos of the column capital is decorated with fine-toothed acanthus leaves, carved with the openwork technique as eight pieces in one upper and one lower row. All faces of the capital are decorated with floral rosettes of stylized abacus fleuron. There is a volute in each corner of the capital with palmette rows between volutes. Base ring of the calathos is decorated with fine, small, curved leaf.

Corinthian Capital (Fig. 2, 5)

H. 50 cm, D. 40 cm, 65 cm in abacus width

Calathos of the column capital is decorated two rows of acanthus leaves. There are five acanthus leaves on the lower row. The leaves are in the “acanthus mask” order. The upper rows feature four large-toothed acanthus leaves, positioned with the corners of the capital as center. Helices extend in a band from corner to corner **and emphasize the** abacus fleuron.

Corinthian Capital (Fig. 2, 6)

H. 60 cm, D. 45 cm, 70 cm in abacus width

Calathos of the capital is decorated with large-toothed acanthus leaves in the “acanthus mask” order, connecting to eight petals in the upper row and six petals in the lower row. There are helices forming simple spiral curves on the corners. Helices on two corners meet each other between an abacus fleuron extending towards the calathos and the acanthus leaf in the center of the top row.

Column Bases (Fig.7)

Plinthus of all four column bases are not fully visible due to the modern wooden floor laid on the original floor. The two bases in the east of the entrance were preserved better and are identifiable. Both bases have a torus (convex moulding) and a trapezoid-cut moulding. This type of bases is a variation of Attic type column bases.

There are composite capitals of two spolia marble columns to the east of the entrance (Kautzsch 1936:126, 130, cat. no. 400 and 407). The capitals are identical in technique and patterns. Composite capitals in the Green Mosque of Bursa are a version of the composite column style that was commonly used after the mid-5th century (Zollt 1994: 209-221; Kramer 1998: 56-57; Betsch 1977: 204-206).

Capitals from the Ioannes Theologos Pelekete Monastery in Zeytinbağı, Trilye, (Mango – Ševčenko 1973: 248, fig.49; Ötüken 1996: 193, taf.35,4; Pralong 2003: 261, pl.VII,145), capitals brought from Hamamlıkızık to the Bursa Museum (Mendel 1908: 113-114, fig.68-69, cat.no.120-121), capitals in the Istanbul Archaeological Museums with the inventory numbers 105 and 2376 (Kautzsch 1936:126, taf.25, cat.no.395; Mendel 1966: 537-538, cat.no.741; Fırath 1955: 27), the capital in the yard of the Hagia Sophia Museum with the inventory number 185 (Zollt 1994: 214-215, abb.22, taf.45) and a capital from Mustafa Kemal Paşa (Ötüken 1996: 193, taf.35,5) are similar samples of the composite column capitals at the Green Mosque of Bursa. These capitals feature long, slim leaves and detailed drill work engravings of leaf borders, and have analogs belonging to - which are also the stylistic characteristics of - the mid-5th century or the second half of the 5th century.

One marble and one granite column to the west of the entrance have Corinthian capitals (Kautzsch 1936: 89, cat. no.262-263), both of which have “acanthus mask” designs. In the Acanthus mask decorations, the lobes of adjacent leaves adjoin to form the impression of a mask through illusory luminous effect.

A Corinthian capital falls into Group IV of Pralong's Corinthian capital typology based on helice design (Pralong 2000: 85-87, fig. 7b) and “lyre type” Corinthian capitals according to Betsch's categorization (Betsch 1977: 217-219). Capitals with the inventory numbers of 2314 and 3181 in the Istanbul Archaeological Museums (Pralong 1993: 141, fig. 9, 13) and the capital in the yard of the Hagia Sophia Museum with the inventory number of 228 (Zollt 1994: 193-194, cat.no.556) are parallels of this column capital.

The other Corinthian capital falls into Group 7 of Kautzsch's categorization (Kautzsch 1936: 61-62). Betsch calls this type of capitals “roofed-over” (Betsch 1977: 219-221). The capital with the inventory number of 201 in the Hagia Sophia Museum (Zollt 1994: 163, cat.no. 449, taf.40; Barsanti – Guiglia 2010: 85-86), and the capitals with the inventory numbers of 2629 and 2630 in the Istanbul Archaeological Museums (Mendel 1908: 455-456, cat.no.1222 and 1223; Zollt 1994: 165-166, cat.no.456, 459) are analogs.

Both Corinthian capitals are observed among the pieces produced in and exported from Proconnesus workshops. Corinthian capitals found in excavations of stone work carrying cargo ships that sunk offshore Marzamemi, which appear to have been imported from Proconnesus (Kapitän 1969: 126-127; Kapitän 1980: 81-84), and capitals in the Ravenna S. Apollinare Nuovo Church, which were dated to the end of the 5th century to the early 6th century (Deichmann 1974: 131-135), are similar. Corinthian capitals reused at the Green Mosque can be dated to the end of the 5th century and to the first half of the

6th century through examples from the capital city and Anatolia as well as analogs produced in and exported from the Proconnesus workshops.

Spolia column bases are in the Attica type. This type of bases was common in the Early Byzantine period and can be dated to the 6th century. Parallels are bases in Gölyazı, Bursa (Ötüken 1996: 152-153, 162-163, cat.no. BM10a, BM10b, BM10m).

Corinthian and composite column capitals, columns and Attic bases reused in the entrance of the Green Mosque are among commonly used architectural sculpture examples of the early Byzantine period of the 5th and 6th centuries. It may also be considered that the stone works meticulously used on the way to the mahfil and nowhere else in the Green Mosque, which was a prestigious building of its time, had an ideological meaning.

REFERENCES

- Ayverdi, Ekrem Hakkı. 1972. *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II.Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, II, Istanbul.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı and İ. Aydın Yüksel. 1976. *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi*, Istanbul.
- Barsanti, Claudia and Alessandra Guiglia. 2010. "Late Roman and Early Byzantine Capitals", *The Sculptures of the Ayasofya Müzesi in İstanbul a Short Guide*, Istanbul, 79-99.
- Betsch, William Earl. 1977. *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*, University of Pennsylvania, Department of the Art History, PhD Thesis.
- Çetintaş, Sedat. 1949. *Türk Mimari Anıtları Osmanlı Devri, Bursada İlk Eserler*, Istanbul.
- Çetintaş, Sedat. 1958. *Yeşil Cami ve Benzerleri Cami Değildir*, Istanbul.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm. 1974. *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Kommentar II.1, Wiesbaden.
- Eyice, Semavi. 1962-1963. "İlk Osmanlı Devrinin Dini – İçtimai Bir Müessesesi: Zâviyeler ve Zâviyeli – Camiler", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, 23 (1-2): 3-80.
- Fıratlı, Nezih. 1955. *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Seçme Bizans Eserleri Rehberi*, Istanbul.
- Gabriel, Albert. 1958. *Une Capitale Turque Brousse Bursa*, I, Paris.
- Gündüz, Sema. 2011. "Mimariye Yansıyan İmgeler: Önemli Bir Siyasi Kimlik ve Sanatsal Kişilik Olarak I. Mehmed (1413-1421) ve Eserleri", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 14 (Spring): 149-172.
- Kapitän, Gerhard. 1969. "The Church Wreck Off Marzamemi", *Archaeology*, 22 (2): 122-133.

- Kapitän, Gerhard. 1980. "Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del VI secolo di Marzamemi (Siracusa)", *XXVII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, 71-136.
- Kautzsch, Rudolf. 1936. *Kapitellstudien, Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin.
- Kramer, Joachim. 1998. "Bemerkungen zu den Methoden der Klassifizierung und Datierung frühchristlicher oströmischer Kapitelle", *Spätantike und byzantinische Bauskulptur*, Stuttgart, 43-58.
- Mango, Cyril and Ihor Ševčenko, 1973. "Some Churches and Monasteries on the Southern Shore of the Sea of Marmara", *Dumbarton Oaks Papers*, 27: 235-277.
- Mendel, Gustave. 1908. *Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines du Musée de Brousse*, Athens.
- Mendel, Gustave. 1966. *Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines*, II, Rome.
- Ötügen, Yıldız. 1996. *Forschungen im nordwestlichen Kleinasien: antike und byzantinische Denkmäler in der Provinz Bursa*, İstanbuler Mitteilungen Beiheft 41, Tübingen.
- Pralong, Annie. 1993. "Remarques sur les Chapiteaux Corinthiens Tardifs en Marbre de Proconnèse", *L'Acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 133-146.
- Pralong, Annie. 2000. "La Typologie des Chapiteaux Corinthiens Tardifs en Marbre de Proconnèse et la Production d'Alexandrie", *Revue Archéologique*, 2000(1): 81-101.
- Pralong, Annie. 2003. "Matériel Archéologique Errant", *La Bithynie au Moyen Âge*, Réalités Byzantines, Paris, 9: 225-286.
- Tanman, Baha. 1996. "Bursa'da Osmanlı Mimarisi", *Bursa*, İstanbul, 124-142.
- Yalman, Bedri. 1984. *Bursa*, İstanbul.
- Yosunkaya, Büke. 2007. *Bursa ve İznik'deki Erken Dönem Osmanlı Yapılarında Devşirme Malzeme Kullanımı*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yücel, Erdem. 1965. "Bursa Yeşil Külliyesi", *Arkitekt, Mimarlık Şehircilik, Belediyecilik ve Turizm Dergisi*, 35 (318): 31-35.
- Zollt, Thomas. 1994. *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn.



Fig. 1. Columns to the east of the entrance. **Fig. 2.** Columns to the west of the entrance.



Fig. 3. Composite capital.



Fig. 4. Composite capital.



Fig. 5. Corinthian capital.



Fig. 6. Corinthian capital.



Fig.7. Attic-type column bases

KARPAT HAVZASI'NDA BİR AVAR YAY USTASININ MEZAR KALINTILARI ESKİ TÜRKLERDE BİLEŞİK (KOMPOZİT) YAY YAPIMINA İLİŞKİN ARKEOLOJİK BULGULAR

CSILLA BALOGH
Dr., Szeged Üniversitesi
Jeoloji ve Paleontoloji Bölümü, Macaristan
csillabal@gmail.com

ÖZ

Bu makale, Macaristan'da 2010 yılında kazılmış ve 6. yüzyılın sonu veya 7. yüzyılın başına tarihlenen bir Avarlı ok ustasının mezarı hakkındadır. Bu mezar, içinde aletler ve yarı tamamlanmış boynuzdan yaylar bulunan ünik özellikte bir mezardır. Mezarda yatan erkek, yay yapan bir ustadır ve göçebe ritüellerine göre atı ve silahlarıyla gömülmüştür. Aletleri sağ baldırının yanına konmuştur (iki keser, iki çekiç, bir eğe, bir testere, bir bıçak, bir el matkabı, iki ufak çatallı alet). Mezarda yanında aletler bulunan 40-49 yaşındaki erkek, sadece kemik ve boynuzdan obje üretmiyordu aynı zamanda metal işiyle de uğraşmaktaydı.

Anahtar Kelimeler: Macaristan, Avar, arkeoloji.

THE GRAVE OF AN AVAR BOWYER IN THE CARPATHIAN BASIN

ABSTRACT

This article presents a burial of an Avar bowyer excavated in 2010 in Hungary (Fig. 1) and dated to the end of the 6th century or to the very beginning of the 7th century (Fig. 2-3). Its unique feature is that it consisted of a number of tools (Fig. 4) and semi-finished bow plates of horny material (Fig. 5). The man lying in the grave must have been a craftsman also making bows. He was buried according to nomadic rite, i.e. together with his horse and weapons. His tools (2 adzes, 2 hammers, a file, a saw, a splitting knife, a hand drill and a small two-pronged tool) were placed to his right calf. The semi-finished bow plates of horny material were placed in a melting pot. In connection with the interpretation of the finds from the grave, we try to reconstruct in accordance with specific archaeological finds how the dreaded weapon all over Eurasia, the composite bow of nomads, should have been made. On the other hand the tools found beside of the deceased reveal that the 40-49 year old man buried in the grave not only produced objects of bone and horn, but also dealt with metalworking.

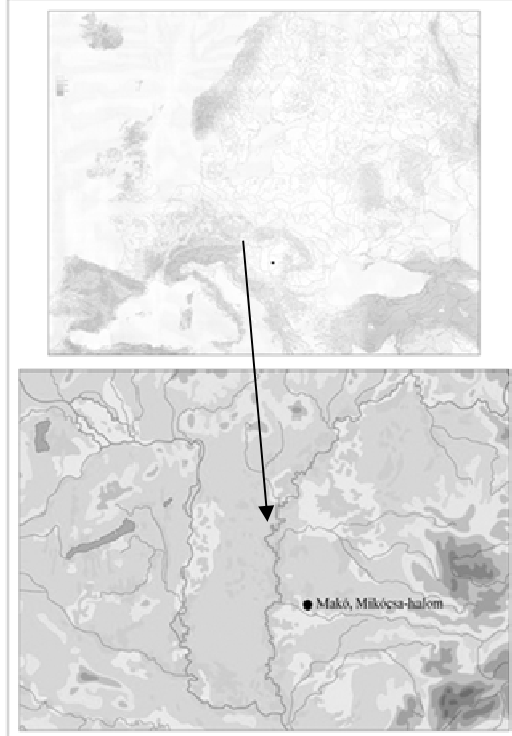
Keywords: Hungary, Avar, archaeology.

GİRİŞ

Türklere ilişkin arkeolojik buluntuların en tipik öğeleri atlı definler ve mezarlara konulmuş yay, ok, sadak (okluk) gibi atlı bozkır savaşçıların vazgeçilmez silahları ve donanımlarıdır.¹ Şimdiye kadar kazılmış Eski Türk Çağı mezarlarının neredeyse her birinde karşımıza çıkan bileşik ya da kompozit diye bilinen yayların hayvan kemiklerinden veya boynuzdan hazırlanmış parçalarının, yay başlarının ve kabzalarının mukavemet gücünü artırmak için kullanıldığı bilinmektedir.

Avrasya çapında son derece önemli bir yeri olan bu silahların hazırlanışına ilişkin arkeolojik veriler maalesef bulunmamaktadır. Şimdiye kadar Avrasya bozkırlarında yapılan kazıların hiçbirinde yay yapımında kullanılan aletlere ve malzemelere de rastlanmamıştır. Bu Erken Orta Çağ (4-8. yüzyıl) dönemine ait yayların hazırlanışına ilişkin bilgilerimiz ancak konunun uzmanları tarafından yapılan rekonstrüksiyonlara dayanmaktadır.

Bu çalışmada, 2010 yılında Doğu Macaristan'da 6. yüzyıl sonlarına, 7. yüzyıl başlarına ait bir Avar mezarında yaptığımız kazıda gün ışığına çıkan buluntuları tanıtacağız. Mezarda yay yapımında kullanılan pek çok alet yanında yarı işlenmiş kemiklerin de bulunması, mezara defnedilen kişinin çok büyük bir olasılıkla bir yay ustası olduğuna işaret ediyor. Mezardan çıkan aletlere ve bu aletler üzerinde yaptığımız incelemelere dayanarak Erken Ortaçağ döneminde bir Türk, daha doğrusu bir Avar yayının nasıl yapıldığını anlamaya çalışacağız.



Resim: 1 Kazı alanı

¹ Bu çalışma OTKA-K 109510 numaralı proje desteğiyle hazırlanmıştır.

MEZARLIĞIN KONUMU VE İNCELENEN MEZAR

Kazı alanı, Karpat Havzası'nın ortasında, Macaristan'ın Makó şehrinin yanında, Tisza Nehri'nin orta bölümünde, Tisa'nın Maros Nehri'yle birleştiği yerde bir lös tepesinde ve bu alan bugün, çevresi Maros Nehri'nin yan kollarıyla çevrili, zaman zaman sular altında kalan sazlık bir bölgedir (Resim: 1). Mezarlık olarak kullanılan tepe, bu alanda bir yükselti olarak karşımıza çıkıyor. İnceleyeceğimiz mezarlık, bir fabrika inşaatı nedeniyle yaptığımız kurtarma kazısı sonucunda ortaya çıkmıştır.

2010 yılında, bu alanda 251 mezarda arkeolojik kazı yaptık.² Mezarlar, gömme adetleri - batı-doğu ve kuzeybatı-güneydoğu oryantasyonu, niş-mezarlar (Alm. *Nischengrab*), kabin mezarlar (Alm. *Stollengrab*) ve pek çok kurban hayvanı - ve arkeolojik buluntuları, 6-7. yüzyıl Doğu Avrupa bozkırlarının mezarları ve gömme adetleriyle yakınlık gösteriyorlar. Mezarlardan çıkan sikkeler ve buluntulardan bu mezarlığın 568-630 tarihleri arasında kullanıldığı anlaşılıyor. Mezarlık, Körös-Tisa-Maros Nehirleri arasında yaşamış diğer toplulukların kabin mezarlarıyla da benzer özellikler gösteriyor. Karpat Havzası'nda, Tisa Nehri'nin batısında, Körös-Tisa-Maros Nehirleri'nin çevrelediği bölgede yerleşen bu topluluk, Avarlara Doğu Avrupa bozkırlarında bir yerde, Avarların batıya göçü sırasında katılmış olmalı.

Sözü edilen bu topluluğun etnik kökeni hakkında şimdiye kadar çeşitli görüşler ileri sürülse de, bunlar şimdilik varsayımdan öteye geçemiyor. Tisa Nehri'nin batısındaki bu topluluğun doğu kökenlerine de işaret eden Dezső Csallány onların, tarihi kaynaklardan da bildiğimiz Kutrigurlar olması gerektiğini düşünüyordu (Csallány, 1934:211-212). János Harmatta, benzer nitelikteki Volga Bulgar mezarlarına dayanarak etnik kökenlerini Kutrigur-Bulgar olarak düşünmüştü (Harmatta, 1954:205). Aynı şekilde Péter Somogyi de, Karadeniz'in kuzey kıyı şeridinde 6-7. yüzyılda oluşan Sivaşovka kültür çevresi gömme adetleriyle olan ortak yönleri nedeniyle bu topluluğun Kutrigur kökenli olduğunu ileri sürmüştü (Somogyi, 1987:145-147). Raşo Raşev de aynı görüşteydi (Raşev, 2007:104-117). Béla Kürti, Seyhun Nehri boyunca oluşan Ceti Asar kültürüyle olan benzerlikleri nedeniyle bu topluluğun Orta Asya kökenli olması gerektiğini düşünüyor (Kürti, 1996:131). Gábor Lőrinczy, etnik köken konusunda çok daha temkinlidir ve bu topluluğun Doğu Avrupa bozkır kökenli olduğundan söz eder (Lőrinczy, 1998:355). Bu görüşe biz de tamamen katılıyoruz.

Mezarlıktaki 61. mezarda 40-49 yaşlarında bir erkek iskeleti bulunuyor (Resim: 2). Ölü, mezarın kuzey duvarına oyulmuş boşluğa (niş-mezara) gömülmüş. Metal kakma süsleri olan bir kemeri ve yine aynı şekilde metal kakma süsleri olan bir ayakkabısı var. Kılıcını, yayını ve içi temrenlerle doldurulmuş okluğunu yanına koymuşlar. Sağ bacağı yanında aralarında törpü, bıçaklar, keserler, çekiçler, çivi çekme aleti, işaretleme ve çizme amaçlı çeşitli aletler vs. dışında demir levhadan hazırlanmış bir döküm kabı da

² Bu mezarlığın daha ayrıntılı bir tanıtımı için bkz. Csilla Balogh, Orta Tisa Bölgesi'nde Avar Çağı'na ait bir mezarlık (Makó, Mikócsa-Halom, Macaristan). *XVII. Ortaçağ-Türk Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*. 02-05.10.2013. İstanbul (Baskıda).

bulunuyordu (Resim: 3, 4). Döküm kabı (Resim: 4, 5), işlenmiş hayvan kemikleri ve boynuz parçalarıyla, yay kemikleri doluydu (Resim: 5).

Bu araç gereçlerin tek bir mesleğe ait olmadığını belirtmek gerekir. Nitekim ağaç ve kemik işleme araç gereçleri yanında metal işleme, demirci ve kuyumcu araç ve gereçleri de bulunuyor (Resim: 4, 3-5, 8).

Sekiz biçimli preslenmiş kantar takımları, ayakkabısı üzerindeki simetrik kakma metal süslemeler, maske tasvirli kayış ucu süsleri ve preslenmiş, kemer tokası biçimindeki metal kakmalar gibi tipik nesnelere dayanarak 6. yüzyılın en sonuna, 7. yüzyılın en başına tarihlendirilmesi gerektiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

ARKEOLOJİK VERİLERE VE ANALOJİLERE DAYANARAK YAY YAPIMININ REKONSTRÜKSİYONU

Avar yayı, bileşik yay diye bilinen yaylardandır ve yapımında üç farklı malzeme kullanılmıştır:³ İç yapı (okçuya bakan yüzeyi), ahşap bir iskeletten oluşmaktadır. Dış yüzeyi (hedefe bakan yüzeyi), esnekliği artırarak yayın gerilmeye dayanıklı olmasını sağlamak amacıyla tabakalar halinde yapıştırılmış hayvansal kökenli sinirlerle (tendonlarla) güçlendirilmiştir. Yay kollarının uç kısımları ve kabzası, dayanıklı bir malzeme olan boynuzla kaplanmıştır. Bu sayede yay, gerilmesi sırasında normalden on kat daha fazla çekme kuvvetine maruz kalabilmektedir. Kabza kısmındaki boynuz kaplama ise, okun yaydan fırlaması sırasında ortaya çıkan ve sürtünmeden kaynaklanan yıpratıcı etkiye karşı kabzayı korumaktadır. Söz konusu sinirler (tendonlar) ve boynuz kaplama, ahşap iskelete hayvan dokularından elde edilen bir çeşit tutkal ile yapıştırılmışlardır. Bu sayede yayın şekil değiştirme ve esneklik kabiliyeti artırılmıştır.

Ahşap iskelet günümüze kadar ulaşmadığından yay yapımında ne tür bir ağaç kullanıldığını ancak tahmin etmek mümkündür. İskeletin yapımı için gerekli olan ağaç sert, fakat esnekliği de en iyi sağlayabilen, aynı zamanda hafif ve yapışmanın iyi olabilmesi için nem emici özelliği yüksek olan bir ağaç olmalıydı. Akçağaç, dişbudak ve huş ağaçları tüm bu özelliklere sahip ağaçlardandır.

Söz konusu Avar mezarındaki aletlerden biri, yay yapımı için gerekli olan ahşap malzemenin temini ve işlenmesi için kullanıldığını düşündüğümüz bir çeşit keserdir (Resim: 4, 1-2). Daha önceki literatürde bu aletin bir çeşit çapa, kürek, keski, balta ve hatta at nalının bakımında kullanılan bir alet olduğu ileri sürülmüştü. Fakat etnografik analogiler yardımıyla bu aletin ahşap oymacılığında ve işçiliğinde kullanılan bir alet olduğu anlaşıldı (Erdélyi, 1965; Erdélyi, 1967). Karpat Havzası'nda ilk olarak Keltler döneminde ortaya çıkan bu alete Roma dönemi buluntuları arasında da rastlıyoruz, fakat elimizde somut kanıtlar olmadığından bunların Kavimler Göçü Dönemi'ndeki (4-8. yüzyıl) benzerleriyle doğrudan bir ilişkisi olduğunu söylemek zordur. Bu aleti Altaylar bölgesinde, Tuva'da, Yukarı Ob bölgesinde, Batı Sibiry'a'da, genel olarak Orta Asya'da I. Türk Kağanlığı

³ Bileşik (kompozit) bir yay olan Avar yayı, Osmanlı bileşik yayı ile birçok noktada ortak özellikler göstermektedir. Osmanlı bileşik yayının özellikleri ve yapım aşamaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Acar/Özveri, 2008.

döneminde de (6-7. yüzyıl) görebiliyoruz (Kovács, 1983:38).⁴ Doğu Avrupa'da ilk olarak Hazarlar döneminden (7. yüzyılın en sonundan) itibaren görülürler (Kovács, 1983:39). Buna dayanarak sözü edilen bu keser türünün, Avarların maddi kültüründe Asya kökenli olduğunu anlaşıyor.

Yay kollarının uç kısımları ve kabzadaki kaplamalar Avar dönemi yaylarının çoğunda normal boynuzdan, geyik boynuzlarından, nadiren de büyük baş hayvanların kaburgalarından yapılıyordu. Bu iş için en uygun boynuz, Avrupa'nın büyük bir kısmında, Kafkasya'da, Anadolu'da ve Asya'nın batı ve orta kısmında görülen alageyik (*Dama dama*) boynuzuydu.⁵ Alageyiğin boynuzu kış sonuna doğru kendiliğinden düşer ve beş ay geçmeden yerine yeni boynuz çıkar. Dolayısıyla boynuz malzemesi temin etmek oldukça kolaydı.

Eğri boynuz parçalarının doğrultulması işi kaynar suda pişirme yoluyla veya buharda bırakmak suretiyle yapılıyordu. Elde edilen boynuz levhaların işlenmesi ve şekillendirilmesi için kesici alete, yontma aletine, testere ve törpüye gerek vardı. Söz konusu Avar mezarından çıkan aletler arasında bu saydıklarımızın hepsi mevcuttur.

Testere (Resim: 4, 10), Erken Ortaçağ Avrupası'nda son derece nadir bir buluntudur. Karpat Havzası'nda, sözünü ettiğimiz bu buluntu dışında, Jutas'taki 166 nolu kuyumcu mezarında (Rhé/Fettich, 1931:32) ve Örménykút'da (Bende, 2003:190, Resim 2. 4) bulunmuş iki örneğimiz daha vardır. Batı Avrupa'da sadece İsveç'teki Drocksjör'de testereye rastlanmıştır (Wolters, 1998:375).

Mezarda bulunan saplı testerenin metal kısmı kavislidir ve kesici dişler kavisin iç kısmındadır. Sap kısmı ise boynuzdan yapılmıştır. Boynuzların istenilen ölçülerde kesimi için kullanılan bu testere, boynuzları ortalarından ikiye bölmek için de kullanıyor olmalıydı.

Bu suretle yarım daire şeklinde kesilen boynuzların tümsek tarafları keskin bir cisim yardımıyla yontularak düz ve pürüzsüz bir hale getiriliyordu. Buluntularımız arasında, sadece geniş kesici kısmı günümüze ulaşan yontma aleti (Resim: 4, 7) bu amaca hizmet ediyor olmalıydı.

Düz ve pürüzsüz hale getirilerek ölçüye göre kesilen levhaların (ve ahşap iskeletin) yapışma yüzeylerine, yapışmanın daha iyi olabilmesi için çeşitli yönlerde geliş güzel taşın çekilmiştir.⁶ Alageyik boynuzunun yapısı zaten yapışmayı en iyi sağlayacak fiziki özelliklere sahiptir, fakat yine de bu malzeme üzerine kısmen de olsa oluk açma, yani taşın çekme ihtiyacı duyulmuştur. Mezardan çıkan birkaç boynuz parçası üzerinde bu işlemin izleri açıkça görülmektedir. Bu taşın çekme işlemi muhtemelen, buluntular arasındaki sapı kemikten olan, ucuna doğru incelen ve paralel dişleri olan ucu yuvarlatılmış törpü (Resim: 4, 6) ile yapılmış olmalı.

⁴ Orta Asya'daki veriler için bkz. Kovács, 1983:67-71. dipnotlar.

⁵ Osmanlı yaycılarını ise bileşik yay yapısında manda boynuzunu tercih ediyorlardı, bkz. Acar/Özveri, 2008:125.

⁶ *Taşın çekme*, Osmanlı yay yapıcılığından bildiğimiz üzere, *taşın* diye adlandırılan ve minik bir tırmığı andıran ve testere gibi dişleri olan demir bir alet ile yay yapımında kullanılan farklı malzemelerin yapışma yüzeylerine oluklar açılması işlemidir Acar/Özveri, 2008:126.

Şimdiye kadar sadece Erken Ortaçağ'daki (Kavimler Göçü Dönemi, 4-8. yüzyıl) kuyumcu mezarlarında görüldüğünden antik dönemlerdeki kuyumcuların törpü kullanıp kullanmadığını bugün için henüz kanıtlayamıyoruz (Wolters 1998:375). Avar Kağanlığı bölgesinde toplam yedi mezarda törpü bulunmuştur. Bunlardan beşi kuyumcu mezarıdır. Bu çalışmada söz konusu Avar mezarından çıkan törpü en çok Mokrin (Sırbistan) Avar mezarlığı 31. mezarından çıkan törpüye benzemektedir (Ranisavlyev, 2007:T. IX. 1). Her ikisinde de törpü dişleri sık ve paralel biçimde oluşturulmuştur. Bu tür törpüler, törpüleme işleminde ortaya çıkan talaş oluşumu nispeten büyük olacağı için hassas kuyumculuk işlerinde değil, ağaç ve kemik gibi malzemelerin törpülenmesi için kullanılıyor olmalıydılar.

Boynuz levhalar ahşap iskelete hayvan dokularından elde edilen bir çeşit tutkal ile yapıştırılıyordu. Avar yayında bu organik tutkalın tam olarak nelerden yapıldığını gösteren verilerimiz yoktur, fakat etnografik analogiler bu tutkalın hayvan kıkırdağının, kemiklerinin ve derisinin pişirilmesiyle elde edilmiş olabileceğine işaret ediyor.⁷

Ahşap iskelet ve boynuz kaplamalar, elde edilen organik tutkal ile birbirlerine yapıştırıldıktan sonra ayrılmaları için kalın bir iple sınıksı sarılarak bağlanırdı.

Bundan sonra ise sinir dōşeme işleminde geliyordu. Dōşenecek sinirler (tendonlar) herhangi bir büyükbaş hayvanın (alageyiğın, atın, sığırın) bacak sinirlerinden elde ediliyordu. Sinirler, iyice kurutulduktan sonra uçları ve birleşme noktaları tamamen bezaylaşmaya ve iyice yumuşaymaya kadar dövülerek liflerine ayrılıyordu. Lifleri birbirinden ayırma işlemi ise, incelediğimiz Avar mezarında bulunduğumuz (daha önce örneğine hiç rastlanmayan) iki dişli küçük bir tırmığı andıran alet ile yapılıyordu. Aletin sapı ince, uzun, dikdörtgen biçimlidir ve sapın sonuna doğru biraz incelik ve sivrilir. Üzerinde ağaç kalıntıları bulduğumuzdan, sapındaki tutacak kısmının ağaçtan yapıldığı anlaşılıyor (Resim: 4, 9).

İncelediğimiz Avar mezarında bulunan aletler bir yay yapımı için gerekli olan aletlerdir ve bu aletler yay yapımının bütün safhalarında kullanılabilirler. Fakat bir zamanlarki sahibi bu aletleri muhtemelen sadece yay yapımında değil, kemikten başka nesnelere (ör.: kemikten kemer tokaları, kemikten süs eşyaları, gem pimi vs.) yapımında da kullanıyordu. Buluntular arasındaki döküm kabı, kuyumcu çekici ve uzun saplı el matkabı, mezara defnedilen erkeğin sadece yay yapımından, kemik işlemeciliğinden değil, kuyumculuktan da anladığını gösteriyor. Ölümünden sonra sahip olduğu bütün aletleri ise mezarda yanına gömdüler. Bunu iki şekilde açıklamak mümkün; çevresinde, çok teknik bilgi isteyen yay yapımından anlayan bir kimsenin olmamasıydı veya aletlerin de beraberinde gömülme sebebi öteki dünyada da mesleğini sürdürebilmesi içindi.

⁷ Osmanlı bileşik yayında ise sinir (tendon) tutkalı ve balık tutkalı kullanılıyordu, bkz. Acar/Özveri, 2008:129.

SONUÇ

Burada tanıtmaya çalıştığımız mezar, Avar dönemi arkeoloji araştırmalarının Türk halklarının arkeolojik ve etnografya araştırmalarında nasıl kullanılabilceğinin, Türk kültür ve teknoloji tarihine nasıl ışık tutabileceğinin çok iyi bir örneğidir.

Eski Türklerin maddi kültürü hakkındaki bilgilerimiz ancak Eski Türklerin mezarlık yapılarına ilişkin geniş çaplı arkeolojik kazıların yapılması ve bunların sistematik biçimde incelenmesiyle artabilir. Fakat Eski Türklere ilişkin geniş çaplı arkeolojik araştırmalar son derece azdır. Bu noktada, kimi problemlerin incelenmesinde Avarlara ilişkin arkeolojik araştırma sonuçlarının kullanılabilceğini düşünmekteyiz. Nitekim Türk dilli Avarlar, 568'den 9. yüzyıla kadar Avrupa tarihinde çok belirleyici bir rol oynamıştır. Bunun sonucu olarak Karpat Havzası'nda Avar döneminden kalan yaklaşık 3.500 mezarlık bulunmaktadır. Şimdiye kadar ise yaklaşık 60.000 Avar mezarı kazılmış ve buluntuları incelenmiştir. Bu buluntular arasında Orta Asya'dan getirdikleri defin adetlerinin izleri yanında, inanç dünyalarına ve maddi kültürlerine ait bulgular da önemli bir yer tutmaktadır.

KAYNAKLAR

- Acar, Şinasi, Murat Özveri. 2008. "Yaycı Yusuf Beşe Terekesinin Düşündürdükleri", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, IX/1-2 (2007-2008): 119-136.
- Bende, Lívia. 2003. "Temetkezési szokások a Székkutas-kápolnadűlői avar kori temetőben. – Bestattungssitten im awarenzeitlichen Gräberfeld von Székkutas-Kápolnadűlő", *B. Nagy K.: A Székkutas-kápolnadűlői avar temető*, ed. Lívia Bende, Gábor Lőrinczy, A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Monographia Archaeologica, Szeged, 1: 305–330.
- Csallány, Dezső. 1934. "A Szentes-lapistói népvándorlaskori sírlelet. – Der Grabfund von Szentes-Lapistó aus der Völkerwanderungszeit", *Dolgozatok*, 9-10 (1933-34): 206-214.
- Harmatta, János. 1954. "Beszámoló Fettich Nándor „Régészeti tanulmányok a késői hun fémművesség történetéhez” c. könyvének megvitatásáról" *Archaeológiai Értesítő*, 81: 204–206.
- Erdélyi, István. 1965. "Látogatás egy mongol kovácsmesternél", *Ethnographia*, 76: 464.
- Erdélyi, István. 1967. "Néprajzi jegyzetek Észak-Mongóliából", *Ethnographia*, 78: 124-125.
- Kovács, László. 1983. "A Hajdúböszörmény-Erdős tanyai honfoglaló sírlelet. Adatok az avar- és a honfoglalás kori szaluk elterjedéséhez. – Der landnahmezeitliche ungarische Grabfund von Hajdúböszörmény-Erdős tanya. Angaben zur Verbreitung der Hohlbeile in der awaren- und landnahmezeit", *A Hajdúsági Múzeum Évkönyve*, 5: 19-52.
- Kürti, Béla. 1966. "Régészeti párhuzamok a kárpát-medencei avar kori fülkesírok (Stollengräber) keleti eredetéhez. – O probleme vostočnogo proishoždeniâ katakombnyh pogrebenij (Stollengräber) evropejskih avarov", *Tisicum*, 125-135.

Lőrinczy, Gábor. 1998. "Kelet-európai steppei népesség a 6-7. századi Kárpát-medencében. Régészeti adatok a Tiszántúl kora avar kori betelepüléséhez.—Osteuropäische Steppenvölkerung im 6. und 7. Jahrhundert im Karpatenbecken. Archäologische Beiträge zur frühawarenzeitlichen Einsiedlung des Gebietes jenseits der Theiß", *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica*, 4: 343-372.

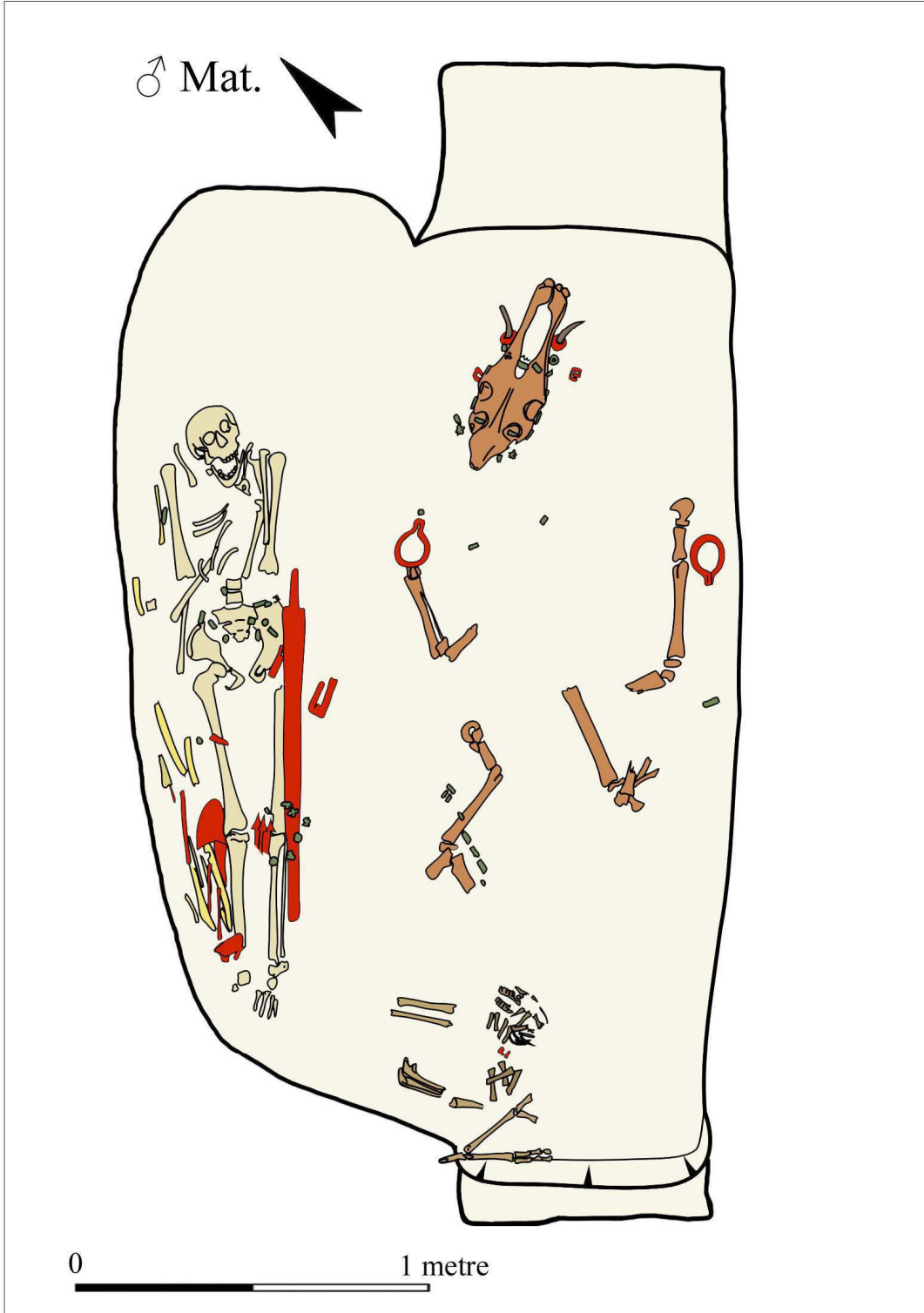
Ranisavljev, Aleksandr. 2007. "Ranosredn'evakovna nekropola kod Mokrina.—Early medieval necropolis near Mokrin", *Srpsko Arheološko Društvo*, 4, Beograd.

Rașev,Rașo. 2007. *Prabългарite prez V-VII vek. – Die Protobulgaren im 5.-7. Jahrhundert*, Veliko Trnovo.

Rhé, Gyula, Nándor Fettich, 1931, "Jutas und Öskü. Zwei Gräberfelder aus der Völkerwanderungszeit in Ungarn", *Skythika*, IV, Prague.

Somogyi, Péter. 1987. "Typologie, Chronologie und Herkunft der Maskenbeschläge. Zu den archäologischen Hinterlassenschaften osteuropäischer Riterhirten aus der pontischen Steppe im 6. Jahrhundert", *Archaeologica Austriaca* 71: 121-154.

Wolters, Jochem. 1998. "Goldschmied, Goldschmiedekunst", *Reallexikon*, 12: 362-386.



Resim: 2, 61. mezar dokümantasyonu



Resim: 3, 61. mezara ait fotoğraflar



Resim: 4, 61. mezarda bulunan aletler. 1-2. Keser; 3-4. Çekiç; 5. Döküm kabı; 6. Törpü; 7. Yontma aleti; 8. Matkap; 9. Sinir (tendon) tarağı; 10. Testere



Resim: 5, Yarı işlenmiş yay kemikleri

1859 TARİHLİ BİR KONUTUN BELLEĞİNDEKİLER

ÇAĞLAYAN HERGÜL
M. A., Sanat Tarihçisi
caglayanhergul@gmail.com

ÖZ*

İzmir'in, Dikili ilçesine bağlı Çandarlı beldesinde yer alan 1859 tarihli bir konutun ilk inşasından günümüze kadar geçirdiği dönemler makalemizde konu edilmektedir. 1859 tarihinde inşa edilen yapı, 1923 yılında gerçekleşen Lozan mübadelesiyle yeni bir aileye kapılarını açmıştır. Yapı, 2013 yılında restorasyon görmüştür. Makalemizde, ilk olarak konutun nasıl bir mimari etkiyle inşa edildiği, ikinci evrede evin iç mekanlarına yapılan müdahalelerin sebebi, son olarak yapılan restorasyonla kullanım amacına yönelik ne gibi uygulamalar geçirdiği anlatılmıştır. Kendi içinde değerlendirilen üç ayrı dönemde, yapının mimari formu ve değişimlerinin ne gibi tarihi olaylara bağlı olarak meydana geldiği de konutun fiziki belleğinden yansıtılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İzmir, Dikili, Çandarlı, mübadele, Sakız tipi konut, kule ev.

MEMORIES OF A HOUSE WHICH IS DATED IN 1859

ABSTRACT

The situation of a house in Çandarlı, a town of Dikili county in İzmir city, in different periods between its first construction in 1856 and today are evaluated in this article. The house opened its doors to a new family after the population exchange of Lausanne in 1923. In 2013, the house was restored. Firstly, the article discusses under what kind of architectural influence the house was built. In the second part, the reasons for the interventions to indoor house are investigated; and finally the practices that were applied during the restoration according to intended use are evaluated. The architectural form of the house and the historical events that played roles in its change in three different periods, which are evaluated separately, are explored through the physical memory of the house.

Keywords: İzmir, Dikili, Çandarlı, population exchange, Chios type house, Tower House.

* Makalede yer alan çizimlerin temin edilmesinde yardımcı olan Sayın Mimar Barış Doğan'a (YD Mimarlık Kurucusu) ve projede emeği geçen ekibe teşekkür ediyorum.

GİRİŞ

Makalemizde konu edindiğimiz, 1859 tarihli konut, 2500 yıllık bir geçmişe sahip tarihi bir yarımada da yer alan, İzmir'in Dikili ilçesine bağlı Çandarlı beldesindedir. Çandarlı'nın antik dönemde adı Pitane olup, bu döneme ait 12 Aiol şehriden biriydi (Sevin 2001:74). Bu isim, Roma döneminde de bu yaşadı. Pitane, Fimbria ve Mithirdates arasındaki mücadelede önemli bir üstü (Umar 1999:487). Bizans devrinde de muhtemelen bu isimle anılan şehir, Türk döneminde ise "Çandarlı" ismiyle anıldı. İsmi her ne kadar Fatih Sultan Mehmet'in sadrazamlarından "Çandarlı Kara Halil Paşa"nın burada yaptırdığı kaleden aldığı (Uzunçarşılı 1994:559) bilinse de bunun kesin bir yanı bulunmamaktadır. Bununla birlikte Pirî Reis'in *Kitab-ı Bahriyesi*'nde Çandarlı adı net bir şekilde ifade edilmiştir (Ökte 1988:321). Şehrin tarihi bölümü güney yönde denize uzanan tombolodadır. Günümüzde, modern konutların yer aldığı kuzey kısımdaki yerleşimler yenidir. Tarihi tombolonun güney kesiminde antik yapıların bulunduğu bilinmektedir.¹ Ancak yanlış yerleşim planı nedeniyle, tarihi kentin bir kısmı villaların altında kalmıştır. Bu haliyle, kaleye yakın kesimde antik şehrin anfi tiyatrosu ve bunun batısındaki stadyum toprak altındadır. Antik şehrin ilk buluntusu 1958 yılında tesadüfi bir şekilde tespit edilen arkaik bir heykeldir. 1959 yılında Ekrem Akurgal tarafından yapılan kazılar sonucu elde edilen arkeolojik malzemeler Bergama müzesinde sergilenmektedir (Bean 1997:97). Çandarlı'nın günümüze ulaşan kent dokusu tamamen Türk dönemine aittir. Yapı, Türkiye'deki sağlam durumda bulunan nadir hisarlardandır. Helenistik bir yapının üzerine inşa edildiği düşünülen kalenin nüvesinin Orta Çağ Avrupa kalelerine ait olduğu tahmin edilirken (Müller-Wiener 1962:109), yapının bayındır bir hale gelmesi Osmanlı devrinde gerçekleşmiştir. Yine bu devirde, H. 9 Muharrem 1205 (M. 17.9.1790) tarihli bir belgede, sultan tarafından kale dizdarı "Kıranta Oğlu Seyid Mehmet Ağa"ya kalenin onarımı emri verilmiştir.² Kulelerin ve duvarların payandaları, top mazgalları ve kale kapısının hemen yanındaki top tabyasının bu dönemde yapılmış olması mümkündür. Kalenin çevresinde şekillenen kent, zaman içinde batı yönünde bir gelişme kaydetmiştir. İncirli Çeşme Sokak Camisi (H. 1228/ M.1813-1814) ve tarihi hamam (XV-XVII. yüzyıl) bunu destekler niteliktedir. Merkez Camisi (H.1121/M.1710-1711) tam anlamıyla bir merkezi işaret ederken; Yalı Camisi (XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. yüzyılın başları) bunun doğusundaki çarşıya yakın inşa edilmiştir. H. 1220 (M. 1805) tarihli meydan çeşmesi yine etkileyici bir eserdir. Şehrin bir diğer önemli yapı grubunu "kule evler" oluşturmaktaydı. Bu tip konutlardan günümüze sadece bir tanesi ulaşabilmiştir. Ancak XIX. yüzyıla ait birkaç konut da mevcuttur. Bu konutlardan biri de Vali Şentürk Caddesi üzerindeki 1859 tarihli evdir. Makalemize konu edindiğimiz bu konut, üç önemli tarihi olayı yansıtmaktadır. Hem görsel hem de mevcut bilgiler doğrultusundaki tespitlerimiz, yapının geçirdiği evreleri de anlatmaktadır.

¹ George Bean, *a.g.e.*, s. 96.

² *Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, MAD.d., Gömlek No.: 10052

1859 TARİHİNDEKİ DURUM VE YARI SAVUNMA TIPLI BİR KONUT

2006 yılında, “Dikili ve Köylerindeki Türk Anıtları” başlıklı tez çalışmamın da kapsamında (Hergül 2006) yer alan yapının, giriş açıklığının alınlığındaki metal çerçeve içinde yazan 1859 ibaresi, evin inşa tarihini göstermektedir (Foto.: 1, 2).



Foto. 1: Genel görünüm.

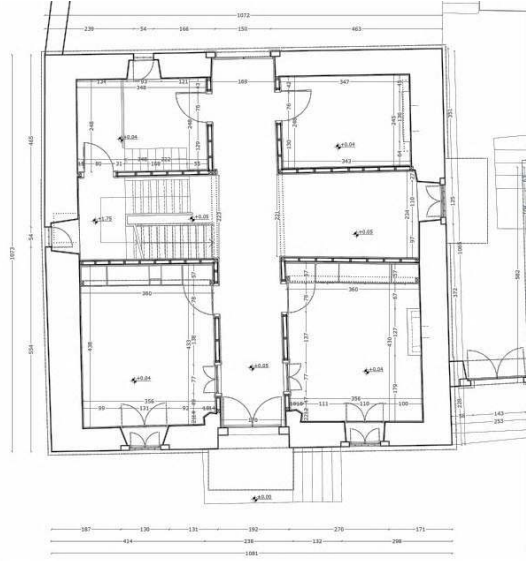


Foto. 2: Ana cepheden görünüm.

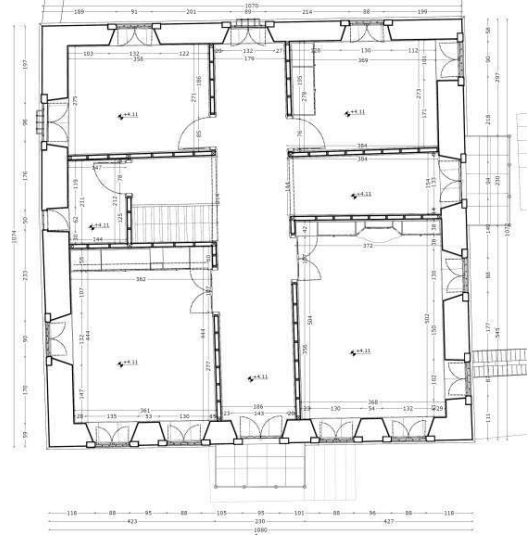
İnşada kullanılan tuğla ve taş malzeme ile yapının mimari özellikleri, konutun bu yılda yapıldığını kanıtlar. Yerel halktan edindiğimiz bilgilere dayanarak evin bu ilk evresinin Rum bir tüccara ait olduğunu öğrendik.³ İlk sahibin, cephe özellikleri ve plan şekli göz önüne alındığında, literatürde “Sakız tipi konut” (Bkz. Çıkış 2009; Sönmez 1998) adı verilen konut mimarisini tercih ettiği açıktır. Dolayısıyla ev sahibi, kendi geleneksel mimari tarzına uygun bir konut istemiş ve bunun inşasını maharetli ustalara bırakmıştır. Ustaların maharetli oluşu, duvar örgüsünün ve özellikle köşe taşlarının dikkat çekici simetrisinde, pencere sövelerinin düzgünlüğünde ve iç mekândaki alçı süslemelerde açıkça görülmektedir.

İnşanın ilk aşamasında eğimli araziye uygun bir kod farkı, ön tarafa yapılan merdivenle ulaşılan bir sahanlığın yüzey seviyesi baz alınarak düzenlenmiştir. Bu seviye üzerine, ortada birbirini dikey şekilde kesen birer koridor, bunun dört köşesine yerleştirilen birer adet oda ile ilk kat çıkılmıştır (Çizim: 1). Aynı plan üst katta da tekrar etmektedir (Çizim: 2). Bu katta giriş açıklığının hemen üstüne gelecek şekilde bir balkon görülmektedir. Balkon tüm metal aksamıyla orijinalliğini günümüzde de korumaktadır. Her iki katı birbirine ortadaki merdiven bağlamaktadır.

³ Evin ikinci sahiplerinden Gönül Yaşar’dan bu bilgiler alınmıştır.



Çizim 1: Zemin kat planının restitüsyonu
(YD Mimarlık)



Çizim 2: 1. kat planının restitüsyonu
(YD Mimarlık)

İki katlı evin giriş cephesi denize bakıyor. Yuvarlak kemerli, yüksek ve geniş olan giriş açıklığını, üzeri tamamen metal levhalarla kaplanıp, çivilerle puntolanmış kale kapılarını andırır çift kanatlı bir kapı örtüyor (Foto.: 3). Bu katın iki yanındaki pencereler yine yuvarlak kemerli giriş açıklığıyla bütünleşiyor. Pencerelerin demir levha kepenkleri dikkat çekici. İlk katın bu yöne bakan cephesi büyük kesme taşlarıyla daha güçlendirilmiş bir görünüme sahip. Her iki kat ortada enine uzanan bir kornişle iki ayrı cephe şemasının sınırını belirlemekte. Alt kat cephesindeki her tehdide karşı yine tehditkâr bir duruş sergileyen monumental duruş⁴, üst cephede yerini köşelerde sütunları uygulamalar, düzgün bir forma sahip söveli pencereler ve bundan geri kalmayan balkon kapısıyla bir bütünlük sunuyor. Diğer cepheler daha sade tutulurken buradaki açıklıkların yapıyla özdeş olmadığı ve sonradan açıldığı giriş açıklığı gayet nettir. Buna karşın, ana girişin simetriğindeki yuvarlak kemerli açıklık, çift kanatlı kapılarıyla özgün vaziyetini koruyor (Foto.: 4).

Yapının süslemeleri üst katın güneydoğu odasında alçı tavan ile bunun ortasına yerleştirilmiş stilize bitkisel bezemeli bir göbekten meydana gelmekte (Foto.: 5). Bunun yanında üst katın kuzeybatı köşesindeki odanın nişli ahşap yüklüğü ve niş kemeri içine alınmış bitkisel alçı kabartma, yapıdaki süslemelerin önemli bir örneği (Foto.: 6).

⁴ Bu uygulama, konutun çağdaş yapıların aksine bir durumdur. Çandarlı XIX. yüzyılda, Rum eşkıyalarının şiddetli baskınlarına sahne olmuştur. Osmanlı arşivlerinde yer alan bir kız kaçırma vakası bu olayların en çarpıcı örneğidir (*Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, HAT, Dosya No: 732, Gömlek No.: 34762/A, (21/L/1238)) . Ayrıca savunma tipli "kule ev" mimarisi de bu beldede görülen bir konut tipidir (Bkz. Hergül 2006:217-220) Yapıya döndüğümüzde, ana cephenin ilk katının mevcut durumu da muhtemelen savunma amacı taşıyordu. Bu konuya makalemizin ilerleyen kısımlarında tekrar değineceğiz.



Foto. 3: Ana giriş restorasyon öncesi.



Foto. 4: Batı cephesi.



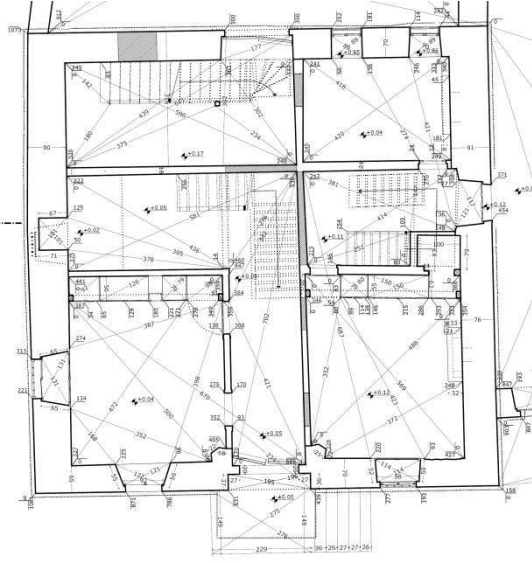
Foto. 5: 1. kat güneydoğu odası tavan süslemesi.



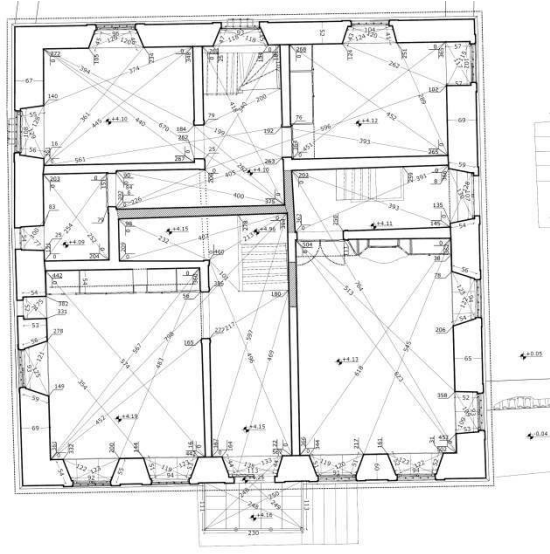
Foto.6: 1.kat kuzeydoğu odası yüklük.

1923 LOZAN MÜBADELESİ DÖNEMİNDEKİ MÜDAHALELER

Bu dönemde, konutun ilk sahibinin Midilli Adası'na gittiği biliniyor. Konut ise Yunanistan'ın Kavala ilçesine bağlı Draniç köyünden Osman Akgün, Adil Soykan ve Mahmut Soykan'a veriliyor. Bu üç aileye göre evin kaderi de çiziliyor. Üç aile zamanla yapıyı iki katlı olmak üzere üç ayrı eve çeviriyor (Çizim: 3, 4). Ana ve bahçe açıklıklarına ek olarak kuzey cepheye bir açıklık daha açılıyor. Evler birbirinden, konutun orijinalinde olduğu gibi bağdadi duvarlar kullanılarak ayrılıyor (Foto.: 7, 8) Nihayetinde Adil Soykan arka taraftaki iki katı; Mahmut Soykan ise ön taraftaki iki katı alıyor. Osman Akgün ise kuzey taraftaki iki odayı alıyor. Böylelikle konut, yeni sahiplerince geleneksel duvarlarla birbirinden ayrılmış üç haneli apartman halini alıyor. Yapının bahçesindeki müstemilat da bu dönemde yapılıyor.



Çizim 3: Zemin katın restorasyon öncesi planı. (YD Mimarlık)



Çizim 4: 1. katın restorasyon öncesi planı. (YD Mimarlık)



Foto. 7: 1923 yılında yapılan üst katta kuzey-güney yönde uzanan koridoru ikiye bölen bağdadî duvarın doğu yönü.

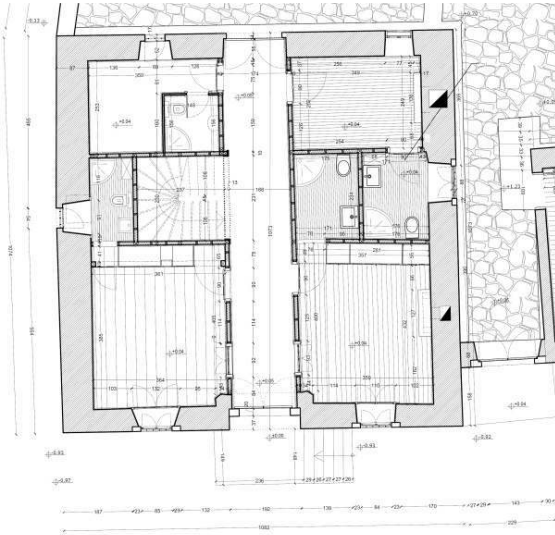


Foto. 8: 1923 yılında yapılan üst katta kuzey-güney yönde uzanan koridoru ikiye bölen bağdadî duvarın batı yönü.

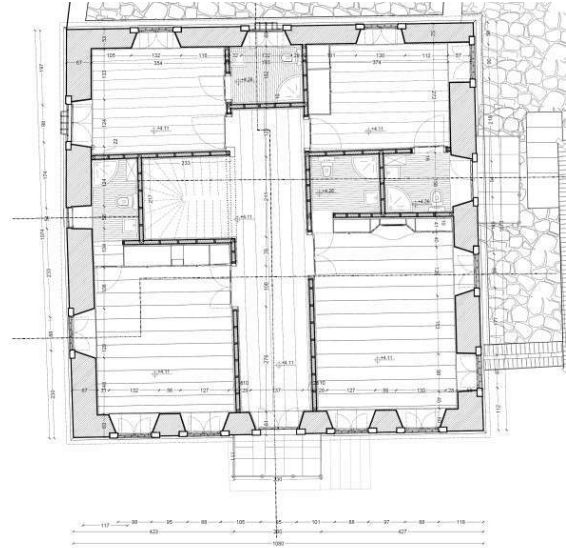
Bu dönemde iç plan tamamen değişiyor. Nizami şema, eklemelerle yerini organik bir gelişime bırakıyor. Dış cepheler, doğu ve batı duvarları hariç özgün tutuluyor.

2013 YILINDAKİ RESTORASYON

2010-2014 yıllarında bir dizi atakla o zamanki Çandarlı Belediyesi, beldede restorasyon faaliyetlerine girdi. Bu amaçla Çandarlı Kalesi, tarihi bir hamam, eski bir zeytinyağı fabrikası, tarihi meydan çeşmesiyle makalemizde ele aldığımız konutun restorasyon çalışmalarını gerçekleştirdi. Konutun rölöve-restitüsyon-restorasyon projeleri hazırlandı.⁵ Projede, nihai olarak restorasyonun ilk yapıldığı döneme özgü bir vaziyete dönüştürülmesi yönünde bir çalışma izlendi (Çizim.: 5-7, foto.: 9) Buna göre 1923 yılında yapılan bazı eklentilerin kaldırılıp yapının özgün haline dönüştürülmesi ve konutun daha sonra butik otel olarak faaliyet göstermesine karar verildi. Proje ekibi tarafından hazırlanan restorasyon projesi, İzmir II Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından da onaylandı ve uygulama safhasına geçildi. Restorasyon 2014 yılında tamamlandı. Konut, her iki katta ortada haç planlı bir koridor ve bunun dört köşesine yerleştirilmiş odalarla düşünülen özgün hali göz



Çizim 5: Restorasyon projesi, zemin kat planı.
(YD Mimarlık)



Çizim 5: Restorasyon projesi, 1. kat planı.
(YD Mimarlık)

⁵ Yapılan restorasyon çalışmalarına ben de bizzat katıldım.



Çizim 6: Restorasyon, kuzey-güney yönlü koridordan alınmış, güney kesimi kesit (YD Mimarlık)



Foto. 9: Restorasyon sonrası, batı cepheden gösterengörünü (Dikili Belediyesi)

1859 TARİHLİ BİR KONUTUN BELLEĞİNDEKİLER

Yukarıda verdiğimiz bilgiler, konutun üç hayati safhasına ait. Peki konutun belleğini nasıl derleyeceğiz? “Konutun Belleği” nedir? Bir yapının belleği olur mu? Bir yapı canlı mıdır? Nefes alır mı? Hastalanır mı? Çöker mi? Tedavi edilir mi? Tabii ki bunların her birinin cevabı bulunmakta. Sanat tarihçileri, mimarlık tarihi uzmanları, restoratör mimarlar bu soruların cevaplarını gayet iyi bilmekte. Ancak bu sorular alışılmışın dışında. Bir yapının belleği inşasından yaşadığı ana kadar devam eder. Hatta ortadan kalksa da izleri yaşar. Arkeologların ve sanat tarihçilerinin de yaptığı iş tam anlamıyla budur: İzleri konuşturmak... Yapının dışından içine doğru ilerledikçe inşa edilen her safha ve yaşanan her dönemle ilgili sanat tarihçisi yapıyla diyalog halinde olmalıdır. Bu aşamada konutun (daha geniş anlamda da her eserin) belleği açılmaya başlar. Sanat tarihçisi, inşa sırasında kesilen taşların ve ahşabın sesini duyar, duymalıdır da... Yapı tabii ki canlıdır. Yerçekiminin mukavemetine ve zamana karşı tıpkı insan fizyolojisi gibi yıpranır, yaşlanır. Fark, malzemesinin uzun ömürlü olmasından ileri gelmektedir. Yapı da insan da nefes alır, eğer bu teneffüs gerçekleştirilmezse içten içe çürüme başlar. Duvarlardaki çatlaklardan, özellikle de çatılardan akan sular ince ince duvarların içine sızarak dıştan çok güzel görünen bir yapıyı yavaş yavaş öldürür. Anadolu’daki bu deyim de belki bir duvar ustanın ağzından çıkmıştır: “Duvarı nem, insanı gam öldürür.” Bu nem ve gam zamanla öyle ileri safhalara gider ki artık o konuta/insana ne yapsanız fayda etmez. Çöker. Aslında yapıyı çöktükten sonra ayağa kaldırmak bir insanı diriltmeye çalışmakla aynı şey. Bu çökme bir nevi ilgisizliğe karşı da bir tepkidir. Bütün anılarıyla, belleklerde biriktirilen izlerle yok oluş...

SONUÇ

BU DÜŞÜNCELERLE BAKTIĞIMIZDA 1859 TARİHLİ KONUT BİZE NELER ANLATIYOR?

Giriş açıklığının üstündeki tarih, yapının bu yılda inşa edildiğini söylüyor. Yapının taş, tuğla ve ahşaptan bir muhtevaya sahip olduğundan bahsediyor. Her ne kadar ilk inşa sahibi hakkında ketum davransa da ikinci sahiplerine açtığı sırdan öğreniyoruz, ilk sahibinin bir Rum olup burada zeytinyağı fabrikası ve bir dükkân işlettiğini. Yine bir soru geliyor aklımıza: Neden alt kat cephesi, bu denli sade ve monumental? Bu aslında yine yapının bize sunduğu bir ipucudur. Yukarı da kısaca bahsettiğimiz Rum eşkıyaların baskınları, yapının bu şekilde inşa edilmesiyle doğrudan ilişkili görünüyor. Evin kuzey ve güney cephelerinin alt katlarında, inşa edildiği dönemde pencere olmadığı anlaşılıyor. Buna karşın güney cephenin içte, merdiven boşluğuna denk gelen yüksek kesiminde menfez şeklinde bir açıklık görülüyor. Üst kat pencerelerinin bazılarındaki parmaklılarda bir başın sığabileceği çıkıntılar bulunuyor. Tüm bu uygulamalar evin bu kesimlerinin savunmayla ilgili inşa edilmiş olabileceğini açıkça anlatıyor. Oysaki alışıla gelmiş Sakız tipi şehir konutlarında bu unsurlar bulunmuyor. Çandarlı'ya en yakın, Bademli köyü, Dikili ve Bergama gibi yerleşimlerdeki konutlar bunu kanıtlar cephe düzenlerine sahip. Bu açıdan bakıldığında Sakız tipi bir konutun yarı savunma tipli bir halde inşa ettirildiği nadir bir örnek de karşımıza çıkıyor. Böyle bir inşaya, evin ilk sahibini yönelten meselenin, XIX. yüzyılda Çandarlı'nın hatta çevresindeki yerleşimlerin sürekli Rum eşkıyalar tarafından basılması gerekçe gösterilebilir.

Bütün bu yapısal özelliklerin yanında, konutun dönemin tarihi olaylarını birebir anlatışına da tanık olurken Rum ev sahibinin 64 yıl burada yaşadığını görüyoruz ve bu yapıyla geleneksel mimarisini yaşattığını anlıyoruz. Bununla birlikte 1923 yılında, ilk sahibi tarafından terk edilirken; ev bir Lozan Mübadelesi tanığı olarak ikinci sahiplerine kucak açıyor. Öyle ki yapı, buraya yerleşen ve geleneksel bir yöntemle oluşturulan bağdadi duvarlarla üç haneye ayrıldığını anlatıyor. Son olarak yapılan retorasyonla yapı daha uzun yıllar yaşayacağını kanıtıyor.

Bütün açıklamalarına karşın yapının konuşmadığı, söylemediği bir sır yok mu? Her tarihi yapıda olduğu gibi tabii ki de var. Bunlar, giriş açıklığının üstündeki tarihin altında yazan N A ... P harfleri ve kuzey duvarının orta seviyesindeki tuğlaların yatay ve dikey yerleştirdiği soyut geometrik işaret (Foto.: 10, 11).



Foto. 10: Ana girişin üzerindeki tarih ve harfler



Foto. 11: Kuzey duvarındaki soyut geometrik işaret

KAYNAKLAR

- Bean, George. 1997. *Eskiçağda Ege Bölgesi*. İstanbul: Arion.
- Çıkış, Şeniz. 2009. "Modern Konut' Olarak XIX. Yüzyıl İzmir Konutu: Biçimsel Ve Kavramsal Ortaklıklar." *METU JFA*, 26 (2):211-213.
- Hergül, Çağlayan. 2006. *Dikili ve Köylerindeki Türk Anıtları*. İzmir: Ege Üniversite Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Müller-Wiener, Wolfgang. 1962. "Die Stadtbefestigung Von İzmir, Sığacık Und Çandarlı." *İstanbul Mitteilungen*, 12:59-114.
- Ökte, Zekâi. 1988. *Kitab-ı Bahriye*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sevin, Veli. 2001. *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası*. Ankara: Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sönmez, Neslihan. 1998. "Bergama Evlerinin Geleneksel ve Batı Etkili Özellikleri." *Bergama Belleten*, 8.
- Umar, Bilg. 1999. *İlkçağda Türkiye Halkı*. İstanbul: İnkılap.
- Uzunçarşılı, İsmail H. 1994. *Osmanlı Tarihi*, C. 1., Ankara: Atatürk, Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

MARCEL DUCHAMP ESERLERİNİN YIKICI DÜZLEMİ VE READY-MADE'LERİNDEKİ ANTI-TOPOGRAFI

BÜLENT YILDIZ
Master Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü
bertolbulent@gmail.com

ÖZ

Marcel Duchamp, yaptığı eserlerle sanat tarihinin zirvesindeydi ve "kavramsal sanat" düşüncesiyle zihinlerde yıkıcı bir etkide bulundu. Onun hazır nesnelere yaptığı çalışmalar burjuva sanat anlayışına bir karşı çıkış olduğu gibi, aynı zamanda şehirlerin topografik ve iktidarsal düzenlenişine de ironik/parodik bir yaklaşımın izlerini taşımaktadır. Bu yazı bu düşünce ışığında ikinci durumun Duchamp eserlerinde nasıl cereyan ettiğini araştırarak Duchamp'ın ready-made'lerini anti-topografik bir gözle okuyup tartışacaktır.

Anahtar Kelimeler: Marcel Duchamp, Anti-Topografi, Kavramsal Sanat, Avangard.

SUBVERSIVE EFFECT OF MARCEL DUCHAMP'S WORKS AND ANTI-TOPOGRAPHY IN HIS READY-MADE

ABSTRACT

Are the works of Marchel Duchamp, who is at the peak of art history with his creations and who has made a wrecking impact on minds with the "conceptual art" idea, just a resistance carried out with ready-made objects, to the bourgeois understanding of art or are they ironic / parodic approaches to the cities' arrangements by means of topography and power? This article looks into how the latter takes place in the works of Duchamp and reviews and discusses the ready-made works of Duchamp with an anti-topographical view.

Keywords: Marcel Duchamp, Anti-Topography, Conceptual Art, Avant-garde.

1874 yılında Paris'te bir sanat atölyesinde, dönemin natüralist resim geleneğini protesto etmek için sergilenmiş resimleri inceleyen serginin hazırlayıcısı, Claude Monet'nin, "*Le Havre Limanından Bir Görünüm*" (Fig. 1) ya da orijinal ismiyle "*Port Du Havre: İmpression Soleil Levant*"-Havre Limanı: Doğan Güneşin İzlenimi tablosunun ismine takılmıştı. Yaptığı resimlerde "görünüm" kelimesini sıklıkla kullanması sergiyi hazırlayanı rahatsız etmiş ve serginin hazırlayıcısı bu kelimeyi kuru bulduğu gibi, sıklıkla tekrarlanıyor olmasından da memnuniyetsizliğini dile getirmişti. Bunun üzerine Monet, "görünüm" yerine "izlenim" de denilebilir deyince, ismindeki "görünüm" kelimesi yerine "*impression*" yazıldı ve tablo öyle sergilendi.

Her şeyin renk ışıltıları ve lekelerine dönüşüp, ton ayrıcalıkları içinde silik bir izlenim olarak var olduğu bu resim, başta natüralist olmak üzere, o ana kadar olan tüm resim geleneğinin dışında olduğu için haliyle büyük eleştirilere hedef olmaktan kurtulamadı. Bu sergiyi gezen eleştirmenlerden biri, "impression" kelimesine parmak basıp, Monet'yi alaycı bir üslupla eleştirerek ondan "empresyonist", bu akımdan da "empresyonizm" diye söz edince, C. Monet, istemeden bir akıma da öncülük etmiş oluyordu.

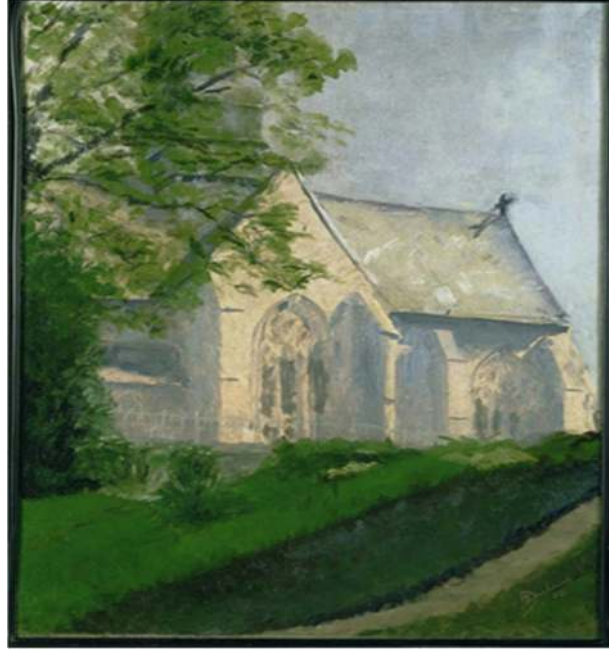


Figür 1 C. Monet , *Le Havre Limanından Bir Görünüm* (1872).

Monet, nesnelerin gerçek görüntülerini, onların belleklerde bıraktığı anlamları ve uyandırdığı duyguları değil, onların kendisinde bıraktığı *salt* izlenimi vermek istiyordu resimlerinde. Şöyle diyecekti: Her şey renk ışıltıları içinde görünüyor bana. Bu parıltıyı ve bu büyülü ışığı vermek istiyorum. Bu inanılmaz gerçeği göremeyenlerin, resimlerimi yadırgayacaklarını biliyorum. (N ve M İpşiroğlu, 2010)

20.yy'ın en büyük avangard sanatçılarından biri olarak anılan, bir anlamıyla Dadaizmin ve Kavramsal sanatın öncüsü olan Marcel Duchamp'la ilgili bir yazıya, C. Monet gibi izlenimciliğin öncüsüyle başlamak garip gelebilir. Ama değil. Duchamp'ın 1902'de, henüz 15 yaşındayken yaptığı ilk resim olan "*Blainville'de Manzara*" (Fig. 2) ailesinin, ama özellikle de annesinin C. Monet hayranlığının etkisiyle yapılsa da, izlenimciliğin algısal ve

kavramsal düzlemi onu hiç terk etmeyecek ve ileride; fovizm, kübizm, sembolizm gibi bir dizi sanatsal disiplin içinden geçip, dada ve sürrealizmin avangard sularında gezinmeye başladığında, avangard tepkiyle kaynaşmış bu “izlenimci” bakış onu, hem geleneksel sanatın yarattığı iktidar anlayışının ve hem de iktidarın simgesi haline gelen Paris şehir topografyasının parodisini hazır nesnelere *yeniden yapmaya* kadar götürecektir.



Figür 2 M. Duchamp, *Blainville'de Manzara* (1902).

Aslında Marcel Duchamp'ın izlenimcilikle başlayan resim (ya da sanat) anlayışının bilinç düzleminde sıçramalarla gelişip, 20.yy sanatının zirvesinde önemli bir yer işgal etmiş olması pek de tesadüf değil.

1887'de, Fransa'nın kuzeybatısındaki Normandiya'da küçük bir kasaba olan Blainville'de, yedi çocuklu bir ailenin dördüncü çocuğu olarak sanatın içine doğdu Marcel Duchamp. Babası Blainville'in belediye başkanıydı. Ailesi varlıklıydı ama onu şanslı yapan şey varlıklı bir ortamda doğmuş olması değildi. Aile tamamen sanatın içindeydi ve zamanlarının büyük bölümünü kitap okuyarak, resim yaparak ve müzik dinleyerek geçiriyordu. Satranç ailenin en büyük tutkularından biriydi. Bir Monet hayranı olan annesi kasabanın manzara resimlerini yapıyordu ve bu durum yalnızca Duchamp'ı değil, onun diğer kardeşlerinin de sanatla ilgilenmesinin yolunu açmıştı. En büyük abisi ve Duchamp'ın da en büyük destekçilerinden olan Gaston Duchamp avukattı ama sonradan ressam oldu ve Jacques Villon ismini kullandı. Diğer bir abisi Raymond Duchamp doktoru heykeltıraş oldu. İki abisi 1904 yılında sanat çalışmalarında yol almak için Paris'e gittiğinde Marcel Duchamp'ın da önü açıldı. Liseden mezun olan Duchamp, Paris'te Julian Akademisinde resim okumaya onların yanına gitti. O zamanlar modern sanatın ve resmin merkezi konumundaki Paris, Duchamp'ın modern sanatla buluşması için ideal bir yerdi. Bir yandan akademiye devam ederken öte yandan akademi dışı alandaki sanatsal gelişmeler de ilgisini çekiyordu.

Post-empresyonizmin temsilcisi ve empresyonizmle kübizm arasında bir köprü olan Paul Cezanne'ın resimleriyle birlikte sembolizm ve kübizm Duchamp'ı oldukça etkiledi.

Paul Cezanne'ın etkisiyle yaptığı "*Sanatçının Babasının Portresi*" gibi resimleri de vardı fakat 1912'de yaptığı "*Nude Descending a Staircase*" (*Merdivenden İnen Çıplak*) (Fig. 3) tablosunu kübist etkiyle yapılmış ilk avangard resim olarak anmak gerekir. Bir sene önce "*Portrait of Chess Players*" (*Satranç Oyuncularının Portresi*) (Fig. 4) isimli kübist bir resim yapmış olsa da, Duchamp'ın, "hayal gücünün uçuşları" olarak tanımladığı "*Merdivenden İnen Çıplak*" tablosunun ayırt edici özelliği, devinim halindeki bir insan figürünün ilk kez kübist bir çizgiyle yapılmış olmasıdır.



Figür 3 M. Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak* (1912).



Figür 4 M. Duchamp, *Satranç Oyuncularının Portresi* (1911).

Bu andan sonra kendi yolunu çizmeye başlayan Duchamp'ı Dadaizm ve Fütürizme doğru götürecek olan şey aynı yıl ünlü Dadaist Francis Picabia ile tanışması olur. Picabia onun hayatının dönemeçlerinden biridir. Onunla tanıştıktan bir sene sonra, 1912'de, Picabia ve Apollinaire ile birlikte, Raymond Roussel isimli bir yazarın "Afrika İzlenimleri" adlı eserini tiyatroya adapte ederler. Bu çalışma ve Roussel'in özgün konuları, yazma biçimi ve eserlerindeki sözcük oyunları onda derin etkiler bırakır. Yaşadığı bu derin etkilenme üzerine, "*Bir ressam olarak, bir yazardan etkilenmiş olmak, başka bir ressamdan etkilenmiş olmaktan daha iyi hissettirdi.*" (<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>) diyecek ve bu deneyim Duchamp'ta Avangard düşüncelerin canlanmasını hızlandırarak, onun konvansiyonel sanattan hızla uzaklaşmasına yol açacaktır.

DUCHAMP'TA İZLENİMCİLİĞİN AVANGARD TEZAHÜRÜ: *READY-MADE*'LER

New York'a göç ettiği 1915 yılı Duchamp için ikinci bir dönüm noktasıdır. 20.yy avangard sanatının zirvesine esasen bu tarihten sonra yaptığı hazır nesnelere oluşturulmuş çalışmalarıyla oturan Duchamp, artık yalnızca Dadacı saiklerle hareket etmektedir ve kafasında tek bir soru vardır: Sanat neydi?

Bu soruyla birlikte Duchamp, "*retinal art*" dediği, mevcut burjuva sanatın yarattığı geleneğin bir sonucu olarak "*göz zevkine hitap eden takıntılı ve modası geçmiş resimselliğin*" reddedilmesi gerektiğini, bu resim geleneğinin "*gözü ürkütmekten*" (<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>) başka bir şeye yaramadığını dile getirir. Burjuva toplumunda değişmez bir değer olarak kök salan bu sanat anlayışının yarattığı iktidar, onun alımlayıcısını da iktidarsal bakış biçimini beslemesi açısından kendine benzemektedir. Başta Dadacı hareket olmak üzere, bütün avangard hareketlerin temel saiki olan, burjuva toplumunda sanatın hayattan kopmuş olması anlayışının bir yönü, mevcut sanatın ondan yararlanmayı uman siyasetçiler tarafından bir kült haline getirilmesidir. Ali Artun'un, "*Sanat neredeyse bir kült halini aldı; tam da tanrıların ve kralların ortalıktan kayboldukları zamanda zuhur eden yeni bir din...*" (Artun, 2003: 12) diye tariflediği gibi bir din haline gelen sanat, bütün avangardın hedef tahtasına oturdu.

Duchamp tam bu noktada Dadacı bir refleksle hareket ederek, burjuva toplumunda değişmez bir değer olarak yerleşmiş olan burjuva sanat algısını ve onun iktidar biçimlerinin her tür tezahürünü parodik bir karşı koyuşla yıkmaya yöneldi. Yeni sanatını hem ikonik ve yıkılmaz bir değer olarak görülen gelenekselleşmiş resim/sanat algısını söz oyunları ile parodileştirip değersizleştirmeye ve hem de artık yalnızca gündelik nesnelere oluşturup, hazır nesnelere sanatta ve hayatta yeni bir yarılma üzerine kurgulamaya başladı. Duchamp için bu yarılma hareketinin anlamsal ifadesi, düşünceyi harekete geçirecek bir sanat yapmaktı. Artık sanat veya sanatçı, alımlayıcının gözüne hitap eden bir "ürün" ve zevk nesnesi yaratmaktan önce zihnine hitap edecek kavram ve anlam yaratmalı; yerleşik zihinlere ve düşüncelere saldırmalıydı. Öyle de yaptı.

Duchamp, Amerika'ya geldiği 1915 tarihinden, hayatının geri kalanını satranç oynayarak geçirmek için sanatı bıraktığı 1923 yılına kadar, ready-made'lerin dışında başka bir şeyle ilgilenmedi ve bütün çalışmalarını hazır nesnelere kullanarak yaptı. Bu kullanma biçimi genelde gündelik objeleri deforme etme, onu gündelik işlevinden çıkarıp başkalaştırma ve kavramsal düzlemde onu başka bir forma sokma üzerinedir. Bu tarihler arasında yaptığı tek istisna 1919'da, Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'nın bir reproduksiyonuna bıyık ve sakal çizerek, bu ikonik tabloyu değersizleştirdiği "*L.H.O.O.Q*" (Fig.5) isimli alaycı çalışmasıydı.

Bu ünlü tabloya yaptığı dadaist müdahale hazır nesnelere yapılmamıştı. Ama Duchamp, gelenekselleşmiş resim geleneğinin ikonik bir simgesi olan bu tabloyu bir tür "hazır nesne" olarak kullanıp anlamını başkalaştırdı. Tablonun ismi, bütün kutsallıkları yıkmak ve onları değersiz göstermek istercesine Fransız harflerinden özenle seçilmişti ve "*kızın yakıcı kalçaları var*" anlamını içeriyordu. Bir büyük gelenek Duchamp'la birlikte yerle bir edilmeye başlanmıştı.



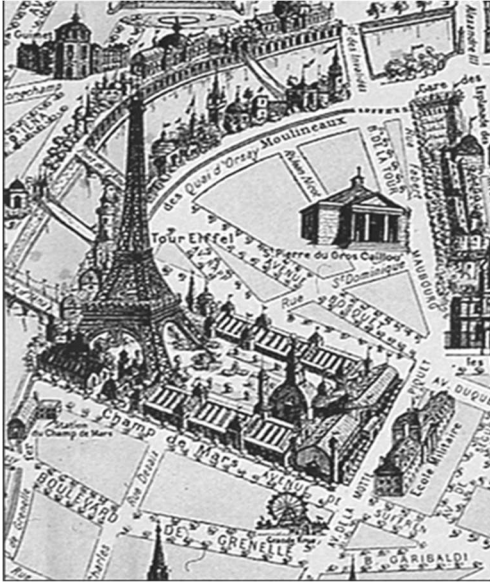
Figür 5 M. Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919).

Dadacılığın, “düşünce için sanat” hareketinin ve daha sonra, 1960’larda dillendirilmeye başlanacak olan “kavramsal sanat” anlayışının öncüsü olan Duchamp’ın Mona Lisa’da olduğu gibi, ikonik/gelenekselleşmiş sanata müdahaleleri ve ready-made’leri, geleneksel sanatın yarattığı göze hitap eden yerleşik estetik algısını zihinlere saldırarak yıktı. Ancak Duchamp’ın yıktığı şey yalnızca geleneksel sanatın yarattığı “iktidar” değildi. Ya da bunu yalnızca böyle algılamak Duchamp’ın ready-made’lerindeki derin algıyı kavramak açısından yeterli değildir. Yerleşik (burjuva) zihni yıkmayı felsefi düstur haline getirmiş bütün avangardların ve haliyle Duchamp’ın yıkmak istediği şey hayatın her yerinde var olan iktidarın kendini yeniden üreten formlarıydı ve siyasal iktidarın kendini gösterme biçimi olarak inşa edilmiş Paris’in şehircilik, topografik varoluşu da bundan muaf değildir.

“Manzara resmi geleneği bağlamında Duchamp’ın sanatı” üzerine farklı bir okuma yapan sanat tarihi profesörü ve Duchamp uzmanı James Housefield’e göre Duchamp’ın ready-made’leri, Paris şehir görüntüsünün parodik ve eleştirel bir heykel formunda yeniden dönüştürülmesidir. Çünkü Paris şehri anıtlarla, sütunlarla, demir kulelerle, bazilikalarla vs. bezenmiş ve bu noktadan bakıldığında kent, hem siyasal bir iktidar simgesi ve hem de kent manzarası bağlamında estetik bir iktidar simgesi haline gelmiştir.

“Modern Paris, bir anıtlar şehri olarak düzenlenmiştir. Modern Paris görüntüsü, 2. İmparatorluk zamanında (1852-1870) III. Napoléon’un ve Georges Haussmann’ın yönetimi altında gelişmiştir. 1842’de Louis-Napoléon Bonaparte, kendisini imparator III. Napolyon ilan etmeden önce, ‘ikinci Augustus olmak istiyorum... çünkü Augustus... Roma’yı mermerden bir şehir yaptı’ diye yazmıştır. III. Napolyon Paris’te, bir tarım merkezi olan Roma’yı imparatorluk merkezine dönüştüren Augustusçu tavrı benimsedi. Sonuç olarak, yeni üç hatlı bulvar ve geniş caddelere yer açmak için tüm periferiyi yıktı. Haussmann’ın planları, anıtların sanki bir mücevherin üzerindeki değerli taşlarmış gibi Paris’in dokusuna yerleştirilmesi için seçildi.” (Housefield, <http://www.eskop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>)

1900’lerin başında Paris topografyasından iki detay, Duchamp’ın, Amerika’ya gitmeden önce yaptığı iki çalışmasına bu minvalde bir nesne olur. Bu nesnelere biri ve en önemlisi, 1889 yılında yapıldığında yapısındaki dökme demirin yarattığı çirkinlik nedeniyle, *“mükemmel bir hırdavat parçası ve demir bir Babil Kulesi”* (Housefield, agm.) diyerek pek çok kişinin eleştiri oklarına hedef olacak olan Eyfel Kulesi’dir. Paris’in (ve Fransa’nın) bu en önemli simgesi olan devasa demir anıt, 1900 yılında yapılan “Yeni Anıtsal Paris” haritasında bir fuar ve dönme dolap konseptiyle birlikte sunulur. (Fig. 6 ve 7) Bu neden yapılmaktadır, sorusunu soran Housefield isabetli bir tespitte bulunur: *“Yeni Anıtsal Paris gibi haritalar, sundukları anıtları, hepsinin en tanınmış görünüşlerini sunacak şekilde kasten yeniden düzenlemişlerdir”* (Housefield, agm.)

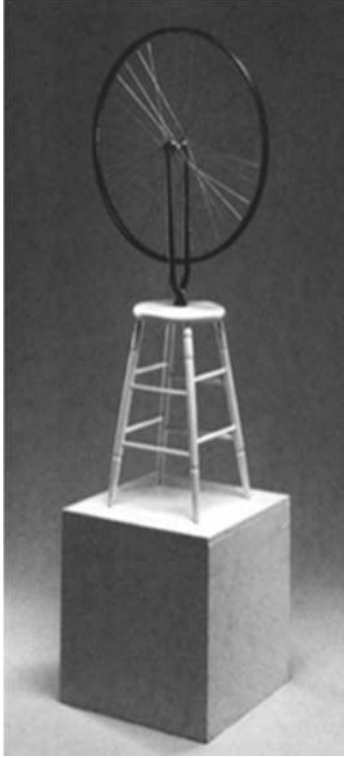


Figür 6 Yeni anıtsal Paris haritası (1900).



Figür 7 Kartpostal (1900).

Bu yeniden düzenleniş iktidarsal bir modelin geniş yığınlar içinde sempatikleştirilerek iktidarı yeniden üretmenin de vesilesi olmaktadır. İktidarın kendini bu biçimde yeniden üretmesi, Duchamp'ın ilk yaptığı iki önemli ready-made çalışma olan 1913 tarihli *"Bicycle Wheel"* (Bisiklet Tekerleri) ve 1914 tarihli *"Bottle Rack"* (Şişe Askılığı)'nın parodik konusu olmaktan kurtulamaz. (Fig. 8 ve 9)



Figür 8 M.Duchamp, *Bisiklet Tekerleri* (1913). **Figür 9** M.Duchamp, *Şişe Askılığı* (1914).

Bir kaidenin üzerine oturtulmuş olan tabure ve ona monte edilmiş olan bisiklet tekeri, Eyfel Kulesi'nin ve dönme dolabın birleştirilmiş sunumunu imlemektedir. Bu yönüyle bakıldığında küp kaide bir anlamıyla Paris (ya da Fransa), tabure Eyfel Kulesi ve bisiklet tekerleği de dönme dolabın parodisidir. Ondan bir sene sonra yaptığı *"Şişe Askılığı"*'nın dökme demirden metal hali ve formu, yine, modern babil kulesi olarak anılan Eyfel Kulesi'nin çirkinliğini imlemektedir. Bu iki çalışma, Duchamp'ın ilk ready-made'leri olmalarının dışında, Paris'in bu anıtsal ikonik iktidarına avangard izlenimcilikle bakarak yaptığı ilk parodik darbedir.

Amerika'ya gittikten sonra yaptığı bütün ready-made'lerin ortak kesişenlerinden biri, (elbette geleneksel sanatın iktidarını ironik bir şekilde yıkmaya temel düsturuyla birlikte) yine Paris şehir topografyasının ve aynı anlama gelmek üzere, aslında iktidarın yansıma biçimlerinin aurasını kırmak olacaktır. 1917 yılında, Amerika'dayken yaptığı *"Fountain"* (Fig. 10) ya da en bilinen adıyla *"Pisuvan"* ya da *"Çeşme"*, kuşkusuz Duchamp'ın bu minvalde yaptığı eserlerin başında geliyor.

2004 yılında 500 kişiden oluşan sanat uzmanlarınca tüm zamanların en etkileyici eseri seçilen *Pisuvan*, Duchamp'ın hem söz oyunlarındaki ironisini göstermesi ve hem de sanat eserinin burjuva değersizliğine bir saldırı olması açısından büyük bir etki yapmıştı. Sonradan "kavramsal sanat" anlayışının yolunu da açacak olan bu ready-made çalışmada Duchamp, bir pisuvanı baş aşağı çevirip, altına da R. Mutt imzasını atar ve New York'ta bir galeriye gönderir. Elbette sıradışı bulunduğu için sergilenmez. R. Mutt ismi tesadüfen seçilmiş bir isim değildir; Duchamp'ın söz oyunları ile zihinlere seslenmesinin anlamını pekiştirir. Almanca okunduğunda *fakirlik* anlamına gelen *Armut* kelimesini sesleyen R. Mutt takma adındaki R.'nin Richard olduğu söylenir. Richard'ın, *rich* kökünün zengin anlamına geldiğini düşündüğümüzde buradaki ironi ve saldırının politik ve estetik eksenini de berraklaştırır.



Figür 10 M. Duchamp, *Pisuvan* (1917).

James Housefield'e göre *Pisuvan*'ın değeri yalnızca estetik olarak verili bir sanatı yıkmakla eş anlamlı değildir. Ona göre *Pisuvan*, Paris'in ikonik ve bütünüyle iktidar simgesi olan bir başka yapısına parodik bir saldırıdır. Bu yapı, bir dinsel simge olarak Paris'in en yüksek yerlerinden birine yapılmış bir bazilika'dır.

1871 yılında yapımına başlanan ve 48 yıl süren Sacré-Coeur Bazilikasının (Fig.11) inşa edildiği alan olan Montmartre, Paris'in en yüksek rakımı olan bir yerleşim yeridir. Hem bu bazilika ve hem de bu tepe Picasso, Dali, Monet, Van Gogh, Modigliani gibi pek çok ressamın ilham nedeni olmuştur. Duchamp da Paris'e ilk geldiğinde Montmartre tepesinde, bazilikanın diğer adı olan "Beyaz Fil" in gölgesinde yaşamıştır.



Figür 11 Sacré-Coeur Bazilikası.

Bazilikanın pek çok kişi tarafından rahatsız edici bir anıt olarak görülmesinin en önemli nedeni, bazilikanın inşa edildiği alanın, 1871 yılındaki Paris Komünü ayaklanması sırasında, Fransa-Prusya savaşını protesto etmek için sokaklara dökülen Paris halkının katledildiği yer olmasıdır. İşte Paris'in bu en büyük rakımlı tepesine devasa ölçülerde, beyaz dış cephesi ve yapıdaki stillerin anlamsızlığıyla iktidarın simgesi bu bazilika yapıldı ve eleştiri nesnesi olmaktan kurtulamadı. Housefield'e göre, "*Duchamp'ın endüstriyel-porselen pisuarı, yumuşak beyaz yüzeyiyle bazilikanın küçük ölçekli bir versiyonudur. Çeşme, Sacré-Coeur'ün ayırt edici biçim ve rengini cinaslı olarak yansıtır.*" (Housefield, agm.)

Gerçekten de iki eseri yan yana koyduğumuzda *Pisuar'ın* yuvarlak formları, adeta Bazilika'nın formunu anımsatmaktadır. Üstelik *Pisuar'ın* ilk orijinali kaybolmadan önce, Duchamp'ın bunu New York'taki atölyesinde tavan hizasında monte ettiğini, *Pisuar'ın* bu konumlandırılışının da bazilikanın kuzeyde, tepenin üzerindeki yerleşim biçimine mekansal bir referansta bulunduğu düşünülürse parodileştirmenin izleri daha net görülecektir.

Duchamp'ın 1921 yılında yaptığı ve "*The Brawl at Austerlitz*" (*Austerlitz'de Arbede*) ismini verdiği ready-made'in hikâyesi ilginçtir ve Housefield'in anlatımlarından yola çıkarak, bu ready-made'in tam anlamıyla iktidar karşıtı anti topografik bir varoluşu imlediğini belirtmek gerekir.

1. Napolyon 1805 yılında Avusturya ile bir savaşa girer. Çek Cumhuriyeti'nin Moravya eyaletindeki Austerlitz kasabasında gerçekleşen bu savaşı Napolyon kazanır ve savaşta kazandığı 1250 topu eriterek Paris'in en ünlü meydanı olan Vendome Meydanına bir sütun olarak diker. Şekli ve politik çağrışımı nedeniyle bütünüyle ikonik bir iktidar simgesi olarak anılan bu sütun, 1871 Paris Komünü sırasında Paris halkının öfkesinin hedefi

olmaktan kurtulamaz ve halk tarafından yıkılır. Komünün bastırılmasından sonra iktidar tarafından yeniden yapılan bu sütunun olduğu meydandaki bir tren istasyonunun ismi, trenler oradan kalkıp Austerlitz'e gittiği için, Austerlitz ismini almıştır. Duchamp'ın, "Austerlitz'de Arbede" ismini verdiği ve küçük bir yükselti üzerinde duran çerçeveli pencere görüntülü ready-made, hem tren istasyonuna, hem Napolyon'un savaşına atıf yaptığı gibi, sütunun iktidarını da paralyze ederek, görkemine dadacı bir müdahalede bulunup sütunu başkalaştırmıştır. (Fig. 12 ve 13)

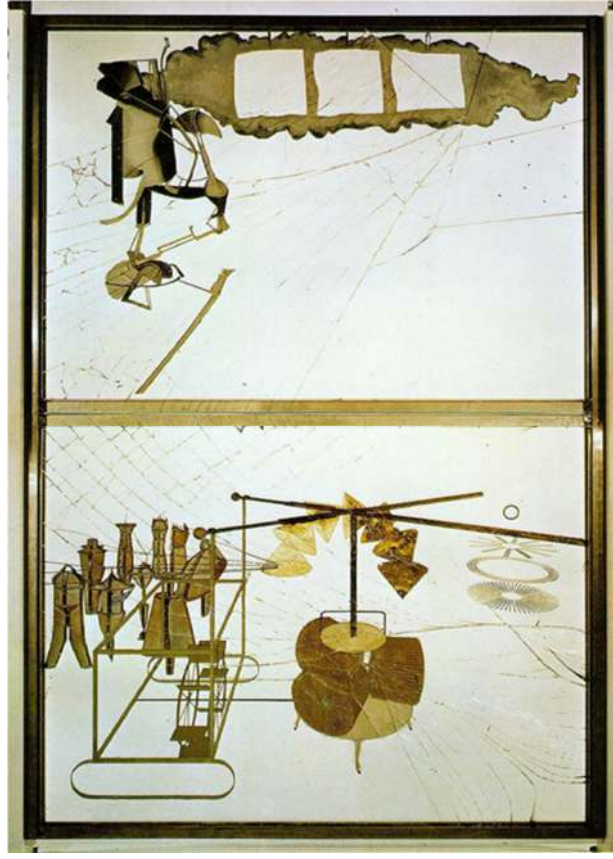


Figür 12 Vendome Sütunu.



Figür 13 M. Duchamp, *Austerlitz'de Arbede* (1921).

Duchamp'ın, yapımına 1915 yılında başlayıp 1923 yılında tamamlayacağı ve *Pisuvar*'dan sonra ikinci en bilinen ama en çok beğenilen eseri olan "*The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*" ya da diğer adıyla "*The Large Glass*" (*Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* ya da *Büyük Cam*) (Fig. 14) çalışması, onun üzerine en çok eğildiği en tuhaf çalışmalarından biridir.



Figür 14

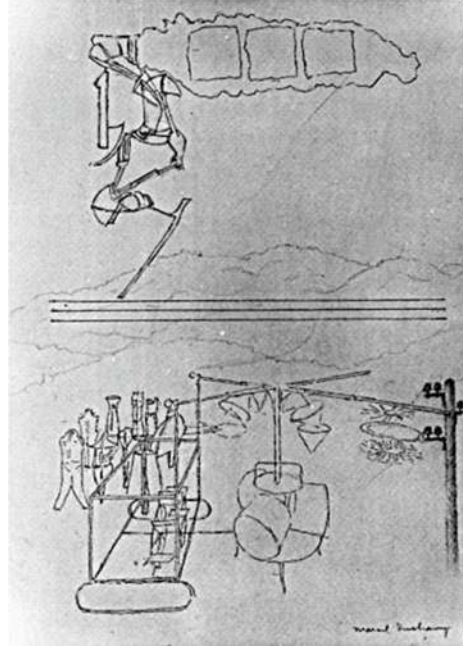
Büyük cam paneller arasına sıkıştırılmış makine parçaları ve farklı objelerden oluşan bu çalışma, Duchamp'ın yukarıda gösterilen diğer ready-made çalışmalarına da kapı aralayan ve esasen onun "retinal art" dediği, salt "göze hitap eden" sanatın ne olduğunu ilk kez sormaya başladığı bir çalışma olması açısından da önemlidir. Yedi yıl boyunca üzerinde çalıştığı ve "hiç bitmeyeceğini" zannettiği bu eseri, onun sanat konusunda oluşturulmuş ilk "estetik manifestosu" (<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>) niteliğindedir aynı zamanda. Çalışmayı ilginç kılan şey, Duchamp'ın kadın, erkek, aşk ve cinsellik konusunu, çeşitli objeleri mevcut insan algısının dışında, uzamsız bir düzlemde bir araya getirerek, objelerin "hayal gücünün yansımalarını" (<http://www.understandingduchamp.com/text.html>) gerçekleştirmeye çalışmasıdır.

Bu oldukça dadaist ve ilk bakışta ne olduğu belli olmayan çalışmanın, hem gelinler ve bekarların arzularıyla ve hem de manzara estetiğiyle eşzamanlı bağlantısı olduğunu düşünen Housefield'e göre "Duchamp'ın bu en bilinen çalışmasının manzara temsili ile bağlantılara sahip olması, Duchamp'ın düzenli aralıklarda yayınladığı eskiz ve defterlerinde açığa çıkmaktadır." Housefield'a göre Duchamp bu çalışmada, "1959 yılına tarihlenen çizimi, Cols Alités'in inişli, yokuşlu tepelerin arasındaki gelinin ve bekarlarının mekânîk formlarına yer ver[miş]" ve "burada arazi, onu modern bir manzara haline getiren elektrikli çizgilerle güçlendirilmiştir." (Housefield, agm.)

Housefield'in sözünü ettiği "Cols Alités"resmini ve "Büyük Cam" eskizlerini yan yana koyduğumuzda ortaya ilginç bir benzerlik çıkar. (Fig. 15 ve 16)



Figür 15 Cols Alités.



Figür 16 M. Duchamp Cols Alités eskizi (1959).

Sanki izlenimci bir manzara temsilini, mekanik bir formda ve avangard bir yıkıcılıkla yeniden ele almıştır Duchamp. Empresyonist resim geleneğinin insandan yalıtılmış, salt manzara temsiline yönelik oluşunun, doğanın insandan bağımsız temsil ediliyor oluşunun ya da Duchamp'ın çalışmasına verdiği isimle yorumlanacak olursa; bekarları tarafından (insan, ressam, klasik resim sanatı), çırılçıplak soyulmuş doğanın (tabiat ana, kadın), dadaist eleştirisi gibidir "Büyük Cam."

Salt "gözümüzle" baktığımızda kolayca algılayamayacağımız avangard bir izlenim refleksine sahip olan Duchamp'ın diğer çalışmaları gibi, bu çalışmasının da akıl ve zihinlere büyük darbeler indirdiği çok açık. 1923 yılına geldiğinde "Büyük Cam"ı artık bitiremeyeceğini ve bunun tamamlanmamış bir yapıt olduğunu düşünen Duchamp, 1926 yılındaki ilk sergisinden sonra cam kırılınca, "işte çalışma şimdi tamamlandı" diyecektir.

1934 yılında "Green Box" diye bir kitap yazan Duchamp, bu kitabında "Büyük Cam"la ilgili fikirler ve analizlerine yer verdi. Bu kitaba ve "Büyük Cam" çalışmasına ilgi gösteren bir başkası daha vardı; Andre Breton. Breton, bu çalışma hakkında kapsamlı bir yazı yazarak Duchamp'a olan ilgiyi daha da arttırmakla birlikte, Duchamp'ın gerçeküstücülerle arasındaki bağlantıyı da kurmuş oldu. Bu andan sonra Duchamp gerçeküstücülerin neredeyse bütün etkinliğinde rol aldı, gerçeküstücü sergilerin düzenlenmesinde Breton'a yardım etti.

O dönemde adından çok sık söz ettiren ve çalışmalarına ilgi oldukça yoğun olan Duchamp, resimlerini para karşılığı ya hiç satmadı ya da çok cüzi bir miktar karşılığında verdi. Geçimini yalnızca Fransızca dersler vererek kazanan Duchamp, yaşamının sonuna kadar da bu duruşundan ödün vermedi.

Sanat çalışmasını, daha çok satranç oynayabilmek için sonlandıran Duchamp, ömrünün kalan yıllarını satranç oynayarak geçirdi. Hatta 1923 yılında Büksek'deki bir satranç turnuvasında üçüncü oldu. Bundan iki sene sonra, 1925'de Fransa'daki bir satranç turnuvasında "Fransa satranç federasyonu ustası" payesi kazandı. 1954 yılında evlendi ve ABD vatandaşlığına geçti. Evlendikten sonraki hayatı hep inziva halinde oldu. Ama bu pek de bir şey değiştirmiyordu. Zira Duchamp 20.yy sanatına damgasını çıkmamacasına vurmuş, zirvedeki yerini çoktan sağlamlaştırmıştı.

KAYNAKLAR

Artun, Ali. 2003. *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*, (Peter Bürger'in Avangard Kuramı kitabına yazdığı sunuş yazısı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Burger, Peter. 2003. *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Housefield, James, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

İpşiroğlu, N., M. İpşiroğlu. 2010. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalbaz Kitap

<http://www.understandingduchamp.com/text.html>

<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>

CHAGALL'IN SANATINDA MELEK İMGESİ

LALE YILMAZ
Dr. Sanat Tarihçisi
laleyl@gmail.com

ÖZ

Makalede Marc Chagall'ın sanat yapıtlarında kanatlı figürler ve melek imgesine yaklaşımı ile resimsel betime katkısı konu alınmıştır. İlk bakışta Chagall, geleneksel Rus yaşamını ve Ortodoks ikonografisini modern anlamda yorumlamış bir sanatçıdır. Resimlerinde Hıristiyan ve Musevi dini sembollerini kullanmış ve geleneksel betimleri yeniden yorumlamıştır. Sanatının erken dönemlerinden 1985'teki ölümüne kadar resim, gravür, vitray, heykel, kabartma gibi birçok tekniği denemiş ve kullanmıştır.

Chagall resminde kanatlı figürler ve melek imgesi dini ve günlük yaşam arasındaki sahnelerde önemli bir yere sahiptir. Sanatçının Kutsal Kitap resimlerinden kilise ve sinagoglarda gerçekleştirdiği vitraylara kadar birçok eserinde melek figürü izlenebilmektedir. Kökenini efsanevi kanatlı varlıklardan mitolojik figürlere kadar geniş bir alanda bulabildiğimiz bu figürlerin tek tanrılı dinlerde varlığını sürdürmesi ortak kültürel bir bilince ait olduklarına işaret eder. Bu ortak kültürel imge Chagall'ın sanatında yeni ve modern bir anlatımla ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Chagall, resim, vitray, betimleme, melek.

IMAGE OF THE ANGEL IN CHAGALL'S ART

ABSTRACT

In this article the approach to the image of the angel and contribution to the pictorial representation on the artworks of Marc Chagall are addressed. In the art of Chagall traditional Russian life and the Orthodox iconography were interpreted in modern sense by the artist. Tradition of Christian and Jewish religious symbols and representations which were used in the paintings are re-interpreted. From the early period of his art until his death in 1985 he tried different techniques such as painting, etching, stained glass, sculptures and reliefs.

The image of angel had an important place on Chagall's paintings between the scenes about the religion and daily life. Like the stained glass works in various structures and the paintings of the bible, the figure of the angel can be seen in many works of the artist. The use angel as a figure in monotheistic religions has a mythological origin which indicates a collective cultural consciousness. This collective understanding emerged as a new style and expression in the art of Chagall.

Keywords: Chagall, painting, stained glass, depiction, angel.

GİRİŞ

Günümüze ulaşan anlamına en yakın biçimde melekler, aracı olarak tanımlanabilen, emir taşıyan ve bildiren varlıklar olarak tanımlanabilir. Türkçe’de kullanılan Melek sözcüğü Arapçada *haberci* anlamına gelen *melaik* sözcüğünden gelmektedir. İbranicede ise *göndermek* anlamındaki *lo’ah* mastarından türetilmiş *malach* sözcüğü kullanılmaktadır. Yunancadaki *angelos*, Latince *angelus*’a dönüşmüştür (Pehlivan 2014: 15; Aydın 2010: 153). Meleklerin betimsel kökenlerini efsanevi / mitolojik kuş figürlerinde bulabilmek olanaklıdır. Özellikle Mezopotamya’da meleklerin ilk örnekleri olarak tanımlanabilecek, onlarla kavramsal açıdan bağlantı kurulabilecek figürlere ait anlatılara ve betimlere rastlanmaktadır. Bu varlık doğa olaylarını yönetebildiği gibi insanlara yardımda da bulunmaktadır. Arap kültüründe Anka kuşu, Pers kültüründe Simurg ve dilimizde Zümrüdüanka olarak adlandırılan efsanevi ve bilgin kuş, kanatlı mitolojik figürler arasında yer almaktadır (Erdem 1990: 77-79). Akad, Hitit, Pers ve Hint mitolojilerinde de yardımcı ve koruyucu tanrılar / melekler, aracı varlıklar ve iyi niyet, adalet, bütünlük, gibi nitelikler taşıyan güçlü ruhlar önem taşımaktadır (Koch 2010: 64-65). Özellikle doğu kaynaklı mitolojilerde birbirleriyle benzerlik kurulabilecek kanatlı varlıkların melek figürünün kökenini oluşturduğu ileri sürülmektedir. Erdem’in yorumuna göre Sumerlerin *anzu* (*imduğud* veya *imbaru*) kuş figürü, Kitab-ı Mukaddes’te *anakim* (Tanrı oğulları) ve semavi dinlerle günümüze ulaşan baş melek Mikail’e bağlanabilmektedir (Erdem 1990: 77-80). Eski Ahit (Tevrat), Yeni Ahit (İncil) ve Kuran’da melekler çok sayıda bölümde geçmektedir. İncil ve Apokrif kitaplardan hareketle meleklerin *asomati* (bedensiz) varlıklar olarak tanımlanmalarına karşın Erken Hıristiyanlık döneminden başlayarak Roma Priscilla katakombunda baş melek Gabriel örneğinde olduğu gibi tunik giyen sıradan bir genç erkek görünümündedir. Hıristiyanlıkta kanatlı melek figürünün ortaya çıkışına ilişkin Paganist dönemin zafer tanrıçası kanatlı Nike (Victoria) ile bağlantı kurulması genel kabul gören bir yaklaşımdır (Koch 2010: 46). Yine Paganist inanışa ait *mousa*’lar esin perileri olarak tanımlanmaktadır. Zeus ve Mnemosyne’nden doğan dokuz genç kız biçiminde tanımlanan, şiirden dansa ve gökbilimine kadar çeşitli alanlarda esin veren varlıklardır (Erhat 1993: 208). Mousaların kanat biçiminde atribüsü bulunmamaktadır. Kanatlı olarak betimlenen ve diğer bir mitolojik figür ise Eros’tur. Ancak Hıristiyanlıkta kanatlı meleklerin erkek görünümünde olması ve kaynağını önemli ölçüde Tevrat’ta geçen betimlerden alması Paganizm bağlantısından ayırmaktadır (Pehlivan 2014: 71-72). Dini metinlerde geçen baş meleklerin (Gabriel, Mikael, Rafael, Uriel, figür 1) yanı sıra çok kanatlı melek türleri olan Kerubim ve Seraphim betimleri de Bizans sanatında yer almıştır. İslam sanatında ise özellikle İran ve Osmanlı minyatürlerinde melek betimlerine rastlanmaktadır (Figür 2). Konya Sur Kapısı üzerinde Selçuklu dönemine ait, C. Texier tarafından belirlenmiş iki melek kabartması Türk sanatına ait önemli birer örnektir.



Fig. 1 Başmelek Mikael, ikona, 14. yüzyıl, Atina Müzesi, (Akkaya, 2014).



Fig. 2 Gece ile Gündüzü Düzenleyen Melek Ahval-i Kıyamet, Hafid Efendi, No.139, 1596, (M. And).

Batı sanatında ise Orta Çağ boyunca Eski ve Yeni Ahit konuları taşıyan yapıtlarda yer alan melek betimleri Rönesans ve Barok dönemlerde hem mitolojiye hem de Hristiyanlığa ait konular içeren yaygın olarak bilinen yapıtlarda varlığını sürdürür. Modern sanatta ise melek figürünün dini bağlamına göndermeyle birlikte modern anlamda betimlenmesi söz konusudur. Örneğin Franz von Stuck (1863-1928) melek figürünün sembol değerini içinde bulunduğu Sembolist dönem eğilimiyle betimlemiş bir sanatçıdır (Koch 2010: 43-4, Figür 3).



Fig. 3 Franz Von Stuck, Melek,
(http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/19th/stuck/stuck_angel.jpg)

CHAGALL'IN SANATI VE İLK KARŞILAŞMA

Marc Chagall'in uzun yaşamı boyunca (1887-1985) resim sanatına başladığı ve sürdürdüğü dönem nedeniyle Kübizm, Fovizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Suprematizm gibi sanat akımlarından etkilendiği öne sürülmüş ve bu akımlara dahil edilmiştir. Chagall'i Gerçeküstücülüğe bağlayan özelliği düşsel bir anlatımı benimsemesidir. Renklerdeki parlaklık ve canlılık ise Fovizm etkisiyle açıklanabilir. Özellikle erken dönem resimlerindeki formlarda kullandığı geometrik anlayış, sanatçıyı Kübizm'e yaklaştırmıştır. Chagall'in biçimsel bakımdan çeşitli akımların etkilerini sanatında birarada gerçekleştirmesi onun özgün sanatsal kimliğini ortaya çıkarmıştır.

Chagall resim, gravür, seramik, mozaik, heykel, kabartma, vitray gibi farklı teknikleri deneyerek yapıtlarını üretmiştir. Sanatçının konularını seçme ve resimleme sürecinde de benzer bir çeşitlilik söz konusudur. Naif bir biçimde işlediği Rus halkının köy yaşamından, Kutsal Kitap öykülerine kadar türlü konuları seçerek kendi biçimiyle uygulamıştır. Rus folklorik yaşamından sahnelerin betimlendiği resimler naif gelenek bakımından tanımlanmaktadır. Chagall'in yaşam felsefesi, mistik, dini ve doğal bir anlayış olarak da yorumlanmıştır (Altuner 2014: 69).

Chagall çağdaşlarına göre halk sanatının sınırlarının farkındaydı ve Orta Çağ Rus ikonografisinin dini içeriğindeki uygunluğu anlamıştı. Chagall'in erken dönem yapıtlarından başlayarak Ortodoks ikonografisine bağlanabilen konuları ele almıştır. 1912 tarihli *İsa'ya Adanmış* ve 1913 tarihli *Gebe Kadın (Doğurganlık)* tabloları, İsa'dan Meryem ve Çocuk İsa'ya kadar Hıristiyan temalarını içermektedir (Tsakiridou 2013: 93).

Sanatçının Kutsal Kitap resimleri söz konusu olduğunda Batı sanatında yüzyıllardır gelenekselleşen melek figürleriyle, tanrıya işaret eden betimlerle, peygamber öyküleriyle karşılaşılır. Chagall, bu konuları modern anlamda resmeden bir sanatçı olarak üst gerçekliğe yaklaşmış, günümüzde gerçeküstü sayılan ancak sanatta yüzyıllardır betimlenen figürler arasında melekleri hem dini hem de günlük yaşam konulu yapıtlarında işlemeyi sürdürmüştür.

Chagall'in sanatı üzerine sembolik değerler, birden fazla içeriği barındıran bir anlatım gücüne sahip olduğu genel bir görüştür. Ancak sanatçı kendi sanatını şöyle açıklamıştır:

"Chagall'e kendi resimlerini açıklamasını isterseniz bugün bile şöyle cevaplayacaktır: Onları anlamıyorum, hepsi bu. Onlar sadece takıntılı olduğum görüntülerin resimsel düzenlemeleri... Kuramsal olarak kendimi açıklama isteğim ve çalışmalarımınla bağlantılı olan bütün diğer ayrıntılar anlamsızdır. Benim resimlerim varlık nedenimdir, hayatımdır. Hepsi bu..." (Schneider 1946: 116).

Chagall'in betimleme dünyasında kanatlı figürlerin ve meleklerin ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. Sanatçı kanatlı figürleri kimi zaman kutsal öykülerde tanrının mesaj getiren melekleri, kimi zaman mitolojik esin perilerinin bir yorumu olarak betimlemiştir.

"Rüyalar da üstüme çöktükçe çöküyordu: Dört köşe, boş bir oda; bir köşede bir tek yatak, üstünde de ben. Ortam karanlık. Aniden tavan yarıyor ve kanatlı bir yaratık ışık ve gümbürtü içinde iniyor, odayı kaynaşma ve bulutlarla dolduruyor. Yerde sürünen kanatlardan çıkan hışırtı sesi. Düşünüyorum: Bir melek! Gözlerimi açamam, ortalık fazla aydınlık, fazla parlak. Yaratık her yeri iyice araştırdıktan sonra yükseliyor ve bütün ışığı ve mavi havayı da yanında götürerek, tavadaki yarıktan geçip gidiyor. Yeniden karanlık. Uyanıyorum. Görünen Hayalet adlı tablom bu dünyaya gönderme yapıyor" (Chagall 2016: 90).

Söz konusu yapıt *Hayalet (Esin Perisi ile Otoportre)* özgün adıyla *Apparition (Self-Portrait with Muse)*, Chagall'in sanatının ilk yıllarında, 1918'de gerçekleştirdiği bir yapıttır (Figür 4). Sanatçı anılarında bu olayı açıklarken ve resmini adlandırırken melek ve mousa kavramlarını eşanlamlı olarak kullanmıştır.



Fig. 4 Apparition (Self-Portrait with Muse), 1918, (Selezneva, 2007).

Kanatlı figürden kaynaklanan mavi ışığın iç mekana getirdiği renk tonlarının ağırlıkta olduğu ortam sanatçının şövale başında betimlenmesiyle birlikte esin perisi imgesini açığa çıkarır. Işığın odaya yayılma anı, kum saati formuyla biçimlendirilmiştir. Resimdeki geometrik formlar Kübizm etkisine bağlanmaktadır. Bu ilk karşılaşma sanatçının yıllarca yapıtlarında betimleyeceği kanatlı figürlerin ve meleklerin başlangıcı olması bakımından değer taşımaktadır. Yine aynı yıla ait *Düğün* (The Wedding) adlı yapıtında sanatçı, kendisini ve eşi Bella'yı betimlemiştir (Figür 5). Her iki figürün üzerinde onları adeta kanatları altına alan bir figür – burada mitolojik bir Eros olarak da yorumlanabilir, yer almaktadır. Kompozisyonda sadece kanatlı figürün renkli olması yine ışık kaynağı yorumunu düşündürmektedir. Bu örnekler sanatçının belirgin olarak kanatlı figürlerden hareketle melek imgesini kullandığı ilk yapıtlarıdır.



Fig. 5 Düğün, tuval üzerine yağlıboya, 100x119 cm, 1918, Tretiakov Ulusal Galeri, Moskova, (Selezneva, 2007).

Resim Paletiyle Melek yapıtı sanatçının otoportresidir ve yine esin perisi izleğini sürdürmektedir (Figür 6). Bu yapıtta üst bölümde evleriyle küçük bir yerleşim yeri, alt bölümde ise insan ve hayvan figürleri gri tonlarda betimlenmiştir. Yapıtın merkezine yerleştirilmiş büyük melek figürü sahip olduğu renkli kanatları, elindeki palet ve fırçalarla birlikte sanatçıyı yansıtmaktadır.



Fig. 6 Resim Paletiyle Melek, tuval üzerine yağlıboya, 1927-1936, Centre Georges Pompidou, Paris, (Selezneva, 2007).

Sanatçının *Konser* (Figür 7) ve *Müziğin Zaferi* (Figür 8) adlı yapıtları kanatlı figürlerin uçuculuğu ile müzik bağlantısının kurularak esin perilerine, müzik musası *Euterpe*'ye gönderme yaptığı yapıtlardır. Ancak sanatçının bu konudaki en önemli yapıtı Paris Opera binasının kubbesi için gerçekleştirdiği resimlerdir (Figür 9). Burada müzik ve esin perilerinin birlikteliğini vurgulayan, mimari ile ilgi kuran bir yapıt gerçekleştirilmiştir. *Şarkılar Şarkısı III* (Figür 10) ise Eski Ahit'te Ezgiler Ezgisi bölümüne bir göndermedir.



Fig. 7 Konser, 1957, özel koleksiyon, (<http://www.marcchagallart.net/chagall-167.php>).

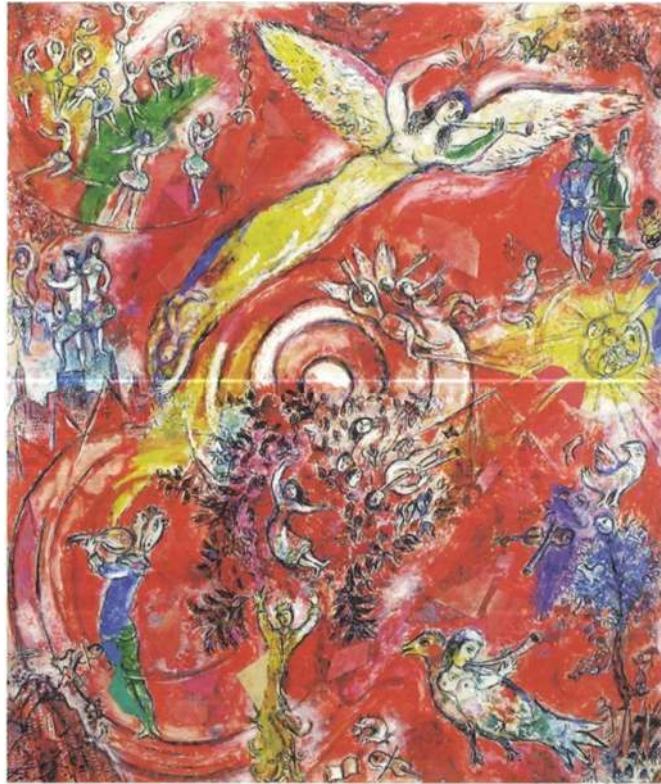


Fig. 8 Müziğin Zaferi, kağıt üzerine karışık teknik, 1966, özel koleksiyon, (Selezneva, 2007).



Fig. 9 Paris Opera Binası kubbesi, tuval üzerine yağlıboya, 1964, (Teshuva, 1998).



Fig. 10 Şarkılar Şarkısı III, 1960, (<http://www.marcchagallart.net/chagall-33.php>)

KUTSAL KİTAP RESİMLERİ

Chagall, melek figürlerini dini konulu yapıtlarında Kutsal Kitap illüstrasyonlarında ve vitray çalışmalarında gerçekleştirmiştir. 1930'lu yılların başında sanatçı dini metinlerden esinlendiği bazı konuları betimlemeye başlamıştır. Kutsal Kitap illüstrasyonları, Ambroise Vollard tarafından sanatçıya sipariş olarak verilmiştir. Bu yapıtlar Kutsal Kitap konularını resmettiği 1939-1952 yılları arasına yayılmış iki döneme rastlamaktadır. Sanatçı 66 yapıtı tamamladığı sırada II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve Vollard'ın ölümü nedeniyle çalışmalarına ara verdiği betimlemeleri 1952-1956 yılları arasında Fransa'da tamamlamıştır (Eran-Levian 2009: 158; Meyer 1964: 386).

Chagall'in sözleriyle, "*Kutsal Kitap bir yankı gibidir ve benim aktarmaya çalıştığım giz de budur.*" (Teshuva 1998: 223). Chagall Modern çağ ressamı olarak kutsal kitapları konu alan betimlere yaklaşımı ve dini inanışlara bakışı bütünlüycidir. Bu bakımdan da geleneksel yaklaşımdan ayrılır.

Sanatçı Batı sanatında geleneksel olarak betimlenen sahnelere mesafeli kalarak ve bir anlamda Eski Ahit'i objektif biçimde değerlendirirken diğer taraftan kişisel seçimleriyle kutsal metinleri yorumlamıştır. Sanatçının resimlediği Kutsal Kitap sahneleri arasında Eski Ahit'ten alınan peygamberler ve kutsal öykülerde yer alan kişilerden oluşur. Nuh, İbrahim, Süleyman, İshak, Yakup ve Yusuf, Şimşon, Davud, Musa betimleri ve Mısır'dan Çıkış gibi olaylar betimlenmiştir (Schapiro 1978: 124, vd.). Sanatçının konulardaki özgür seçimi onu diğer sanatçılardan ayırmaktadır. İzdüşümleri Eski Ahit'te ve Yeni Ahit'te bulunabilen geleneksel Batı resminin modern anlamda yorumu Chagall'in sanatında özgün biçimde görselleşmiştir. Sanatçı Kutsal Kitap betimleme sürecinde Ortadoğu'ya seyahat ederek oradaki yaşamı incelemiş ve resimlerindeki figürlere yerel özellikleri aktarmıştır (Schapiro 1978: 127-128). Bu nedenle kutsal kişileri betimlediği figürlerinde de halkın yerel giyim ve fizyonomik özelliklerini yansıtmıştır.

Melek figürleri ise sanatçının seçtiği konulara koşut olarak Kutsal Kitap'tan alınan öykülere göre biçimlenmiştir. Eski Ahit Yaratılış bölümüne ait konulara ilişkin iki gravür, *Gökkuşağı* (Figür 11) ve *Tanrı'nın İnsanı Yaratması (Adem'in Yaratılışı)* (Figür 12), tanrı figürünün kanatlı, yaşlı ve sakallı olarak betimlenmesiyle melek figürleri grubundan ayrılmaktadır.



Fig. 11 Gökkuşığı: Tanrı ve Yeryüzü Arasındaki Antlaşmanın İşareti, gravür, Kutsal Kitap serisi.



Fig. 12 Tanrı'nın İnsanı Yaratması (Adem'in Yaratılışı), gravür, Kutsal Kitap resimleri.

Nuh'un Gemi Yapması Emrini Alması (Figür 13), *İbrahim'in Oğlunu Kurban Edışı* (Figür 14) sahnelerinde yer alan ve *İbrahim'in Misafirperverliği / Üç Melek* (Figür 15) sahnesinde betimlenen melekler birbirlerine benzerdir. Kutsal Kitap resimlerinde Chagall, meleklerin ışığa yakınlık / ışıktan varlık özelliğini kullanarak belli belirsiz yüz hatları ve belirgin kanatlara sahip olarak betimlemiştir. Sanatçı aynı konuları tuval üzerinde betimlerken melek figürlerinin yüz hatlarını belirginleştirmiştir; yapıtta çizgisellik hakimdir. *İbrahim'in Misafirperverliği / Üç Melek* tuval üzerine yağlıboya yapıtında ise kutsal metinde yer alan özelliklerine göre melekler üç genç olarak betimlenmişlerdir, kanatları ise belirgin olarak betimlemeye katılmıştır (Figür 16). Kompozisyonun sağ üst bölümünde *İbrahim'in Oğlunu Kurban Edışı* sahnesi anımsatılmaktadır.



Fig. 13 Nuh'un Gemi Yapma Emrini Alması, 1931, Kağıt üzerine guaş, Musée National Message Biblique, Nice, (Selezneva, 2007).



Fig. 14 İbrahim'in Oğlunu Kurban Edişi, 1931, Kağıt üzerine guaş, Musée National Message Biblique, Nice, (Selezneva, 2007).



Fig. 15 İbrahim ve Üç Melek, gravür, Kutsal Kitap serisi.



Fig. 16 İbrahim ve Üç Melek, 1940-1950, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, (Selezneva, 2007).

Kutsal Kitap serisinden *Yakup'un Rüyası*, Chagall'in düşsel anlatımına uygun ve destekleyici bir konu olarak Eski Ahit konulu betimler arasında yerini almıştır (Figür 17). Burada melek figürleri dini metne göre merdivene yerleştirilmiştir. Merdiven yukarı doğru daralan bir ışık huzmesinden yeryüzüne ulaşmaktadır. Yakup'un rüyadaki kendi bedeni ise uyuyan bedeninin üzerinde baş aşağı olarak belirmiştir. Yakup'un Rüyası'nın diğer bir yorumunda sanatçı parlak renkler ve çok sayıda melek figürü ile düşsel ortamı canlandırmıştır. Yapıtın sol bölümü Yakup öyküsüne ayrılmışken sağına ise dört kanatlı şamdan taşıyan melek ve Çarmıhta İsa betimleri yerleştirilmiştir (Figür 18). Birbirinden ayrı dinlere ait sembollerin betimlenmesi Chagall'in ortak belleğe yaptığı bir göndermedir.



Fig.17 Yakup'un Rüyası, gravür, Kutsal Kitap serisi.



Fig. 18 Yakup'un Rüyası, 1954,
(<http://www.marcchagallart.net/chagall-226.php>)

Kutsal Kitap'tan alınan bir öyküye dayanan diğer bir düş sahnesinde *Meleğin İlyas'a Dokunuşu* (Figür 19) adlı yapıtında, sanatçı dünyevi ortamın koyuluğu ile meleğin kanatlarında beliren sarı ışığın ve beyazın arılığı ile karşıtlık yaratmaktadır.



Fig. 19 Meleğin İlyas'a Dokunuşu, gravür, Kutsal Kitap serisi.

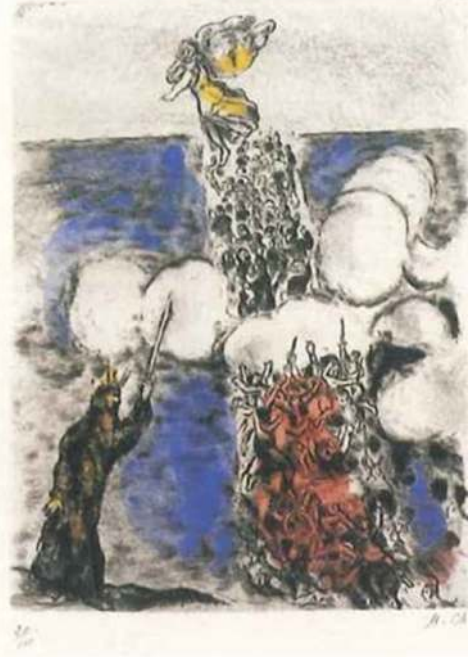


Fig. 20 Mısır'dan Çıkış, gravür, Kutsal Kitap serisi.

Çagall Eski Ahit'ten *Mısır'dan Çıkış* konusunu da Kutsal Kitap resimleri arasında betimlemiştir (Figür 20). Bu yapıtta melek figürü en üstte, Musa figürü ise solda yer almaktadır. Kızıldeniz'i Geçiş sahnesinin betiminde, Musa elini uzattığı anda sular çekilir ve İsrailoğulları açılan yoldan yürüyerek geçerler. Kızıldeniz'in yeniden eski haline dönüşmesiyle Mısır ordusu suya gömülür (Cömert 2010: 162; Kutsal Kitap 2014: Mısır'dan Çıkış: 14). Bu iki olayın betimlendiği yapıtta Eski Ahit metnine göre yol gösteren tanrı yerine melek betimi kullanmıştır. Sanatçı, burada Zafer Tanrıçası Nike'ye çok yakın bir melek betimlemesi gerçekleştirerek anlamı güçlendirmiştir.

Kerubimler "*Her birinin dört yüzü, dört kanadı vardır.*" (Kutsal Kitap 2014: Hezekiel 10:21) sözleriyle göksel kubbenin bekçileri olarak tanımlanmaktadır (Pehlivan 2014: 77). *Ezekiel'in Görüşü* yapıtında aslan, kartal, boğa ve melek yüzleri taşıyan kanatlı figürler ışığın içinden çıkarak Ezekele görünmektedirler (Figür 21).



Fig. 21. Ezekiel'in Görüsü, gravür, Kutsal Kitap serisi.



Fig. 22 Şamdanlı ve Kutsal Yağlı Melek Tasvirleri, vitray, 1957-1957, Assy, Notre-Damede Toute Grace Kilisesi, Fransa, (Yılmaz, 2011).

Kutsal Kitap serisinde Chagall resimsel bütünlük sağlamış kompozisyonlar oluşturmuştur. Sanatçı biçimini öykü / sahne seçiminden figürlere ve renklere kadar yansıtarak kendine ait benzersiz Kutsal Kitap dünyasını kurgulamıştır.

VİTRAY VE MOZAIK

Chagall'in melek betimlerine vitray çalışmalarını gerçekleştirdiği dini yapılarda da rastlanmaktadır. Camın saydamlığı ve boyaya verdiği şeffaflık melek betimlerini anlamlandırmıştır. Sanatçı ilk vitray çalışmalarını 1957 yılında Fransa Assy'de Notre-Dame de Toute Grâce Kilisesi için gerçekleştirmiştir (Baal-Teshuva 1998: 243). Bu kilisedeki melek betimlerinin bulunduğu vitray, *Şamdanlı ve Kutsal Yağlı (Salböl) Melek Tasvirleri* adını taşımaktadır ve melek figürleri ışığın ve camın şeffaflığının etkisiyle iç mekânda yerçekiminden bağımsızlaşmış izlenimi vermektedir (Yılmaz 2011: 62-63, figür 22).

Sanatçının Fransa, Metz (Lorraine)'de Saint-Etienne Katedrali için gerçekleştirdiği vitray çalışmaları 1958-1968 yıllarına aittir. Koro ve Enine Sahınlarda yer alan on dokuz adet penceredeki sahneler arasında *Adem ila Havva'nın Cennetten Kovulması* (Figür 23), *İbrahim'in oğlu İshak'ın Kurban Edilmesi*, *Yakup'un Melekle Mücadelesi*, *Yakup'un Rüyası*, sahnelerinde melek betimleri bulunmaktadır. Bu örneklerde de vitray tekniği melek figürlerinin *ruhani* görünümüne katkı sağlamaktadır (Yılmaz 2011: 66, 71, 72).



Fig. 23 Adem ve Havva'nın Cennetten Kovulması, melek detayı, vitray, 1963-1964, Saint Etienne Kilisesi, Metz, Fransa, (Yılmaz, 2011).



Fig.24 Reims Katedrali, Fransa, vitray, 1974, <http://www.marcchagallart.net/chagall-360.php>

Chagall, Fransa'da Reims Katedrali (Figür 24), İngiltere Tudeley'de All Saints Kilisesi (Figür 25), Chichester Kilisesi (Figür 26), New York'ta Pocantico Hills Union Kilisesi (Figür 27), Hadassah Tıp Merkezi Abbell Sinagogu, ayrıca Birleşmiş Milletler binası için 1964 tarihli Peace Window, (Figür 28) gerçekleştirdiği vitray çalışmalarında, yapıtlarına gün ışığının değişkenliğini kazandırarak gerçeküstücü deneyimin geleneksel sanat tekniğiyle birleşmesini sağlamıştır.



Fig. 25 Tudeley All Saints Church, İngiltere, vitray, 1967-1985 <http://www.marcchagallart.net/chagall-274.php>



Fig. 26 Chichester Katedrali, İngiltere, vitray, 1978, <http://www.marcchagallart.net/chagall-275.php>

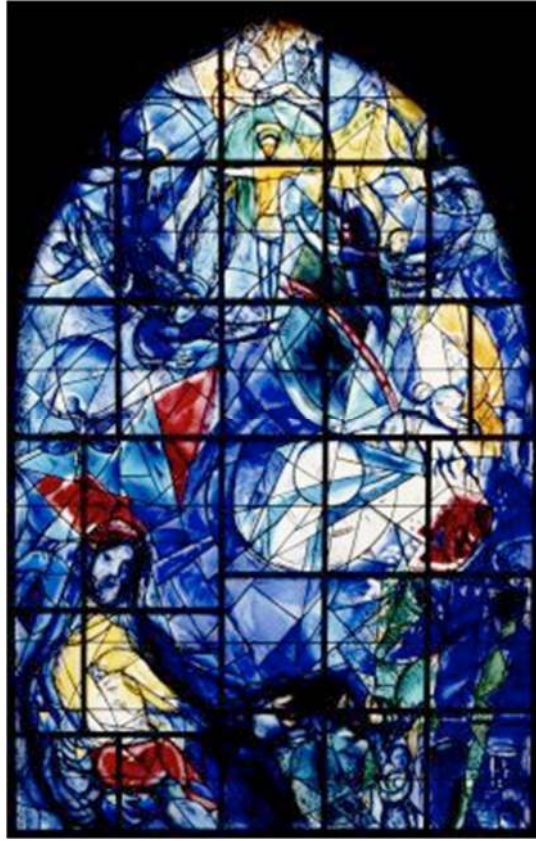


Fig.27 Union Church, Pocantico Hills, New York, ABD, vitray, 1960, <http://www.marcchagallart.net/chagall-279.php>



Fig. 28 Peace Window (Barış Penceresi), Birleşmiş Milletler Binası, New York, ABD, vitray,1964, <http://www.marcchagallart.net/chagall-277.php>

İKAROS VE DÜŞMÜŞ MELEK

Sanatçı melek figürleri arasında düşmüş melek konusunu da betimlemiştir. Chagall'in bu konuya ilişkin yapıtları melekleri günlük yaşam sahneleriyle birlikte, *meleklerin olayların tanığı olması* düşüncesiyle gerçekleştirdiği söylenebilir. Düşmüş Melek imgesi mitolojide İkaros'un Düşüşü ile bağlantı kurulan bir sahnedir. Chagall'in İkaros'un Düşüşü konusunu betimlediği 1975 yılına ait bir yapıtı bulunmaktadır (Figür 30). Resimde İkaros'un düştüğü yer Chagall'in betimlemelerinde çoğunlukla resmettiği bir köydür. Halk şaşkınlık ifadesiyle gökyüzünden gelen bu mitolojik figüre bakmaktadır. Bu yapıt, Chagall'in sanatında *gerçek* gündelik yaşam ve *gerçekliği bir dönem kabul edilmiş* mitolojik öyküler arasında hiçbir yaşantı farkının, düş ile gerçekliği ayıran sınırın olmadığını vurgulanmasıdır.



Fig. 29 İkaros'un Düşüşü, 1975, Musee National Arte Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, <http://www.marcchagallart.net/chagall-200.php>



Fig. 30 Meleğin Düşüşü, panel üzerine yağlıboya, 1934, özel koleksiyon, (Selezneva, 2007).

Meleğin Düşüşü başlıklı bir diğer yapıtta (Figür 30) ise, yaşadıkları yerden göç eden bir halk betimlenmiştir. Sahnenin solunda orta yaşlı erkek figürünün taşıdığı eşya üzerindeki altı kollu yıldız (Süleyman'ın mührü) onların Musevi topluluğu olduğunu belirtir. Yaşlılar, çocuklu kadınlar geride sisli bir görüntü olarak betimlenen yerleşim yerini terk ederken, sahenin sağında saat, sandalye gibi Chagall resminde sıklıkla kullanılan gündelik eşya ile keçi ve insan figürleri yer almaktadır. Kırmızı renkli melek figürü yüzündeki güçlü korku ve hayret ifadesiyle (ki melek de olasılıkla cennetten kovulmuştur) sahenin büyük bölümünü kaplayarak adeta bu topluluğun yaşadığı duyguyu yansıtmaktadır. Halk başlarını çevirip meleğe bakmaktadır ancak bu şaşırtıcı olaya hayretle tepki veremeyecek durumdadır. Sanatçının yaşadığı dönemin savaş, sürgün gibi olaylarının izlerinin bulunduğu bu yapıt, geleneksel *sembollerin* (burada, düşmüş melek) günlük yaşantıyla ve siyasal olaylarla yorumlanabilmesinin bir göstergesidir.

SONUÇ

Chagall'ın sanatını masalsı düşselliğin naifliğine indirgemek onun derin duyumsama ve biliş yeteneğinin farkına varmamak olacaktır. Sanatçının yapıtlarında kolektif bilincin izdüşümlerinin izlenebildiği, geçmişin ve bugünün kutsallık değeri taşıyan kültürler arası birleştirici figürlerin bir alaşımını oluşturduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Chagall'ın resimlerinde I. ve II. Dünya Savaşı'nın, soykırımın, Rus Devrimi gibi siyasal ve toplumsal olayların yansımaları açığa çıkar. Ancak bu etkiler sanatçı tarafından planlı olarak değil bilinç akışı yöntemiyle resimsel betimlerle aktarılmıştır ve bu yorumlama sırasında gerçeküstü öğelerden / sembollerden yararlanılmıştır. Chagall, kendi sözleriyle "*bilinçsizce bilinçli bir sanatçı*"dır (Harshaw 2004: 4). Belki de bu nedenle sanatçı melek figürlerine neden bu kadar düşkün olduğunu açıklamaya gerek duymamıştır. Yüzyıllardır insanlığın ortak kültürüne kutsal kitaplar aracılığıyla aktarılan melek figürleri Chagall sanatının önemli bir parçası durumundadır. Melekler ve mitolojik kanatlı figürler en çok bilinendir aynı zamanda algılanamayan, tanınamayandır. Gerçek ve gerçeküstünün sınırını kolayca yok edebilen Chagall'ın sayısız yapıtında bulabildiğimiz söz konusu betimler de bu bakımdan değerlendirilmelidir. Sanatçının düşsel biçimde tanımlanan yapıtlarından Kutsal Kitap sahnelerine kadar sayısız yapıtında betimlediği kanatlı figürler ve melekler, sanatçının yalnızca sembol seçiciliğinden ayrı tutularak, geleneksel Batı resminde yaygın olarak kullanılan bir betim grubunun Modern sanatta ayrıcalıklı bir yorumu olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKLAR

- Altuner, H. 2014. "Marc Chagall'ın 'Ben ve Köy' Adlı Eserinin Akademik Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi", *Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 54 (2): 49-72.
- Akkaya, T. 2014. *Ortodoks İkonaları*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- And, M. 1998. *Minyatürlerle Osmanlı – İslam Mitologyası*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Aydın, S. Y. 2010. "Ortaçağda Melekler ve Bizans Resim Sanatında Melek Biçimsel Yahya Peygamber İmgesi", *İslam ve Hıristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler*, ed. S. Y. Aydın, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 149-169,
- Chagall, M. 2016. *Hayatım*, .çev. İ. Berkan, İstanbul: Jaguar Kitap.
- Cömert, B. 2010. *Mitoloji ve İkonografi*, 3. Basım, Ankara: De Ki.
- Eran-Levian, S. 2009. "Kutsal Kitap İllüstrasyonları", *Chagall: Yaşam ve Aşk / Baskı, Desen ve Resimler*, haz. Z. Ögel, İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yayınları.
- Erdem, S. 1990. "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8: 72-80.
- Erhat, A. 1993. *Mitoloji Sözlüğü*, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harshaw, B. 2004. *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*, Stanford: Stanford University Press.

Koch, G. 2010. "Angels Through the Ages I: Angels in Christian Art from today back to the third century", *İslam ve Hıristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler*, ed. S. Y. Aydın, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 43-61.

Koch, H. 2010. "Angels Through the Ages II: Angels in Art and sources of the Near East", *İslam ve Hıristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler*, ed. S. Y. Aydın, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 63-74.

Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil). 2014. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.

Meyer, F. 1964. *Marc Chagall*, New York: Harry N. Abrams Inc.

Pehlivan, G. 2014. *Tanrı'nın Kanatları: Bizans Kapadokyasında Hıristiyan İkonografisi*, İstanbul: İmge Kitabevi.

Schapiro, M. 1978. *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, London: Chatto&Windus.

Schneider, D. E. 1946. "A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall", *College Art Journal*, 6(2): 115-124, <http://www.jstor.org/stable/773293> (10.06.2016).

Selezneva, E. L. 2007. *Chagall Entre Ciel et Terre*, Fransa: Fondation Pierre Gianadda.

Teshuva, J. B. 1998. *Marc Chagall 1887-1985*, New York: Taschen.

Tsakiridou, C. A. 2013. *Icons in time, persons in eternity: Orthodox theology and the aesthetics of the Christian Image*, Routledge: New York.

Yılmaz, S. 2011. *Marc Chagall'ın Dinsel Konulu Vitrayları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi.

www.marcchagallart.net

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/19th/stuck/stuck_angel.jpg

1980 SONRASI SERGİLEME

OLCAY BORATAV
Yrd. Doç., Gazi Üniversitesi
Sanat Tasarım Fakültesi
Seramik Tasarım Bölümü
olcayboratav@gazi.edu.tr

NUR GÜRDAL
Master Öğrencisi
Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı
Seramik Eğitimi Bilim Dalı
nrgurdal@gmail.com

ÖZ

18. yüzyıl, Avrupa'da Kraliyet koleksiyonlarının müzelere dönüşmeye başladığı, 19. yüzyıl ise tüm Avrupa'daki İmparatorluk merkezlerinde müzelerin kurulduğu dönemdir. Daha sonra müzelerin kamuya açılması, aydınlanma ile karmaşadan düzene geçmiştir. Sanat eserleri kronolojik olarak tarz, akım, dönem vb. biçiminde tasnif edilmiştir. Ulusal kimliği tanımlayacak olan miras, müzelerde sergilenmektedir. Sanat varlık nedenini ve gücünü toplumsal yapıdan alır. Müzeler, kırsal kesimden metropollere kaymıştır. Empresyonizm ile sergileme kavramında yaşanan büyük değişim, izleyiciyi kutsal havadan ve kurallardan arındırmış, o güne kadar hiç tanık olmadığı tacize maruz bırakmıştır. Sanat alanına giren hazır nesne, fotoğraf ve sanatçıların kapalı alanları terk etmeleri, izleyicinin tam olarak içinde var olduğu sergilemelere neden olmuştur.

1980'li yıllarla birlikte olgunlaşan küreselleşme, müzeleri de etkilemiştir. Büyük şirketlerin sanata yatırım yapmaları, sergilere sponsorluk etmeleri, şirket koleksiyonları oluşturmaları zamanla müze kültüründe 'işletme' kavramını ortaya çıkarmıştır. 1980 sonrasındaki dönemde hızla gelişen teknoloji, birçok sanatçının dikkatini çekmiş ve etkisi altına almış, ifade ve üretim biçimlerini de değiştirmiştir. Bu uzun değişim sürecinde müze, seçkin azınlığa hitap eden havasından uzaklaşmış, her yönden gelişen teknolojiye ayak uydurmaya başlamış, sanal müzelerin gündeme gelmesiyle dünya çapında erişim ve iletişim sağlanmıştır. Çağdaş sanat müzelerinin ve galerilerin çoğalması da sanatın her kesime ulaşmasında etkili olmuştur. Sanat, artık belli bir kesime hitap eden, belli bir bilgi birikimiyle algılanabilecek halinden oldukça uzaktadır. Her an her yerde ve her kesime ulaşabilir durumdadır. Ve bu haliyle bir mekan, belli bir izleyici kesimi ve sergileme yöntemlerine pek ihtiyacı yok gibidir.

Bu çalışmada, 1980 sonrası büyük bir dönüşüm yaşayan müze ve sergileme kavramlarını değişime götüren süreç ve sonrası ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: müze, sergileme, galeri.

EXHIBITION AFTER 1980

ABSTRACT

In the 18th century, the royal art collections began turning into the first museums, while in the 19th century the museums were established in the capitals of the empires in all over the Europe. After the private museums were opened to the public access thanks to the influence of the Renaissance, standardization in classification of the artworks was introduced for the first time. The artworks were labeled according to their chronological, stylistic, periodical and etc. order. The heritage that defines the national identity is displayed in the museums. The art owes its *raison d'être* and its power to the social construction. The museums have been moved into the metropolises from the countryside. A huge change happened in the concept of exhibition as a result of Impressionism. It saved the audience from the rules and the sanctified atmosphere and let them to be exposed to an abuse that they had never experienced before. The ready-made objects and photography as artwork and the abandonment of the interiors let the viewers participate in the exhibition process.

In 1980s, the expanding notion of globalization has also affected the museums. Since the big companies started to invest on art, to be sponsor for the exhibitions and to gather their own collections, a concept of “enterprising” has emerged. After 1980, the rapid developments in technology caught the attention of many artists and it became an inspiration for them that eventually changed their means of expression and creation.

After these continuous changes in art, the museum stopped catering for an elite minority and started keeping up with the developing technologies. A global access and communication became possible thanks to the virtual museums. As a result of the newly established contemporary art museums and galleries, art has become available for all of the society. Art is neither esoteric to a specific class nor hard to comprehend without any knowledge anymore. It is everywhere and available for everybody. Thus it seems that art does not need any specific space, audience or exhibition method.

In this paper, it is explained how the concept of museum and exhibition had radically changed after 1980 and the process of this development is surveyed.

Keywords: museum, exhibition, gallery.

GİRİŞ

İlk sergileme alanı olan müze fikri “müz” kavramından ortaya çıkmıştır. Her sanat dalına adanan Müzler, yaratıcı için esin kaynaklarını temsil etmektedir. (Figür 1)

Antik dönemde resim ve heykelin müzleri yoktur. Sanat, zihinden çok, el becerisi gerektiren bir uğraş olarak değerlendirildiğinden itibar görmez. Şiirle, müzikle, felsefeyle kıyaslanmaz. Sanatın müzlerin mekanını fethetmesi, icat edildiği 18. yüzyılı bekleyecektir (Artun, 2012a: 12).

Müze tarihine bakıldığında ilk büyük yapı ve en az yedi yüzyıl varlığını sürdüren İskenderiye Müzesidir. Bünyesinde barındırdığı el yazması kitaplar, Akdeniz’in bütün merkezleri taranarak ve dönemin hükümdarlarıyla yazışılarak sahip oldukları eserler kopyalanmak amacıyla ödünç alınarak toplanmıştır. M.Ö. 47’ de yangın sonucu İskenderiye Müzesi de tarihe karışır.

Bu dönemde koleksiyon kurmak, nadire kabineleriyle birlikte anlam kazanmıştır. Nadire koleksiyonlarında bir sınırlama yoktur. Nadir olan her parça canlı, cansız, doğal ya da yapay bu koleksiyonlarda yer bulur, teşhir edilir. Bu dönemde sanatçı ve yapıttan bahsetmek mümkün değildir. Sergilenen nesnelere doğadan toplanmaktadır ve sergileyenler de kendi zevkleri doğrultusunda koleksiyon oluşturan, dönemin zengin insanlarıdır. İzleyici bu dönemde, sadece “izleyen” olmak ve koleksiyonlarda bulunan nesnelere azlığı ya da çokluğu ile değerlendirme yapmak konumundadır. Ama bu dönemden günümüze kadar amaç; teşhir edilen her ne olursa olsun izleyiciye ulaşmasıdır.

15. yüzyılda ise hiçbir müzenin aynı etkiyi yaratamayacağı söylenen Palazzo Medici kurulur. Medici ailesi, döneminin en önemli sanatçı ve eserlerini bünyesinde barındıran bir dünya yaratmıştır.

Palazzo Medici, modern Avrupa müzelerinin kökeni kabul edilir. Bu unvanı hak etmesinin nedeni, müzeleri modernleştiren kimi deneyimlerin burada başlamasıdır. Sanatsal sekülerleşme ve özerkleşme, teşhir kültürü ve tarih inşası, ayrıca estetik bir kanonun kurulması bu deneyimler arasında sayılabilir (Artun, 2012a: 56).

18. yüzyılda Avrupa’ da kraliyet koleksiyonlarının müzelere dönüşmeye başladığı, kamuya açıldığı bir dönem başlar. Avrupa müzelerinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan Louvre Müzesi modern müzelerin en iyi örneğini teşkil etmektedir. Louvre’dan beklenti öylesine büyüktür ki halkı eğiten, yabancılar üzerinde çarpıcı bir etki bırakacak ulusal bir anıt olarak varlığını sürdürmelidir. Ve bunu da fazlasıyla başararak kurulduğu günden itibaren bu özelliğini koruyacaktır.

Bir diğer önemli örnek Londra’da bulunan National Gallery’dir.

Londra’daki National Gallery’nin (Britanya Ulusal Müzesi) kuruluşu, burjuvazinin sanatı bir siyasal muhalefet alanı olarak örgütleyebilme mücadelesinin ürünüdür. 18. yüzyılda Britanya büyük toprak sahiplerinin oluşturduğu bir oligarşi tarafından yönetilmektedir ve sanat, koleksiyonlar, bu sınıfın ayrıcalıklarının ve üstünlüğünün simgesidir. Sanat, aristokrasiyi milletten- ulustan- ayırır (Artun, 2012a: 115)

Himaye altında ve sipariş üzerine çalışan sanatçılara bakıldığında, bugün sanat tarihinin en önemli sanatçıları ve eserlerini görmekteyiz. Ancak, müzelere atfedilen görevlerin başında, sanat ve sanatçıdan çok, ulusların namını yürütmesi, alt ve üst sınıfı keskin çizgilerle birbirinden ayırması gelmektedir.

19. yüzyıldaki kültürel çatışma ve uluslar arasındaki rekabet sanat alanına da etki etmektedir. Avrupa'nın ezici üstünlüğüne meydan okuyan ise "yeni dünya" Amerika olacaktır. Evrensel olma arzusu, ulusal üstünlük sağlama düşüncesiyle büyük bir atak gerçekleştirilir. Amerikalı koleksiyonerler Avrupa'ya akın ederler. 1870 yılında New York Metropolitan ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 1879 da Chicago Sanat Enstitüsü açılır. Tüm bu çabalar sanat ile gelecek üstünlüğe sahip olmaktır.

Avrupa'dan Amerika'ya taşınan sanat tarihinin 20. yüzyılda en gözde merkezi ise New York Modern Sanat Müzesi (MOMA) olacaktır. Eğer 20. yüzyıl hem modernizmin hem de Amerika'nın yüzyılı olarak anılıyorsa, bu bileşimin atölyesi MOMA'dır (Artun, 2012a: 125).

Müzelere yaratılan kutsal ve büyümlü atmosfer, mimari olarak da tartışılmaz bir etkiye sahiptir. Yaratılan bu ortamın belli kuralları da beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Tematik veya kronolojik olarak belli bir düzen içinde sergilenen eserler kutsal havanın yaratıcısıdır. Dini konular, ulusların zaferleri ama en önemlisi, en büyük sanatçıların eserleri, olabilecek en etkileyici şekilde sunulmaktadır. Müzelerin ve dolayısıyla bünyesinde barındırdığı toplumsal mirasın kamuya açılmasıyla eğitici yönü daha fazla ön plana çıkar. Pasif durumdaki izleyiciden bilinçli olması, belli bir mesafeden, eserlere dokunmadan, sırasıyla ve saygıyla gezmesi beklenmektedir. Çünkü müzeler izleyiciye neyi, nasıl düşüneceğini söyleyen, sanat tarihini oluşturan ve gösteren mekânlardır.

Müze disipliner bir kurum olarak ele alındığında, izleyicilerin müzenin programlarına göre disipline sokulmasında etkin olan yöntemlerin çeşitliliği görülebilmektedir. Müzeler, mimarisi, gezi güzergahları ve sergileme teknikleri ile zaman ve mekanın disiplin altına alınarak, izleyici üzerinde de bir denetimin olanaklı kılındığı mekanlar olarak görülebilir. Müzenin temsil ettiği bilgi- iktidar, gezinin sonunda izleyiciye, dönemler, ekoller, stiller, kronolojiler, konu ve temalar, biyografiler olarak sunulmaktadır. Müze kurumunun ortaya koyduğu modern görme biçimleri bakma- bilme- denetleme etkinliklerini şekillendirmektedir (Yücel, 2012: 12). İzlenen bu disipliner tutum müzelerin "arşiv" ya da "depo" olarak anılmasını sağlayan etkenlerden olacaktır.

Bir başka önemli nokta ise müzeler kadar etkin rol oynamaya başlayan galerilerin ortaya çıkması ve hem sanat hem de sanatçı için bir kaçış ve özgürlük alanı sağlamasıdır.

Galerilerin ortaya çıkması sayesinde sanat; sarayın kilisenin, devletin, akademinin himayesinde kurtulmuş; loncaların katı disiplinine bağlı bir zanaat olmaktan çıkarak felsefe, şiir ve müzikten bile ileri bir itibar edinmiş; siparişe dayalı çalışma düzeninden kurtulup özgürleşmiştir. Modernist estetiğin, klazizme, onun kalesi olan akademizme, giderek sanatın bütün tarihine ve geleneklerine karşı bayrak açtığı mekanlar, galerilerdir (Artun, 2012b: 151).

Sanatın izleyiciye ulaşmasında, sanatçı ve izleyici arasında bir bağ kurulmasına ve sanatın burjuva sınıfından kamuya inmesinde galeriler etkin rol oynamışlardır.

DOMİNO ETKİSİ

Büyük değişim olarak adlandırabileceğimiz dönemin ilk adımı Empresyonistlerle atılır. 1874' te açılan ilk Empresyonist sergi büyük bir tepkiye neden olmuştur. İzleyici alışık olduğu hiçbir kuralı bu sergide göremez. Resimler çerçeveden taşacakmış havası yaratmakla kalmaz fırça vuruşları, renkler, kompozisyon kuralları da alt üst edilmiştir. Bu durumun oluşmasındaki en büyük etken, himaye altında çalışan sanatçıların atölyelerinden doğaya çıkmaları ve resimlerinde iç dünyalarını yansıtmaya başlamış olmalarıdır. Sanatçı artık ondan bekleneni değil kendi istediğini yapmaya başlamıştır.

Bu durumun tepki uyandırması normaldir. İzleyici alışık olmadığı bu durum karşısında başta resimlere nereden, hangi mesafeden bakacağını tam olarak kestiremez. Müzelerdeki sergileme kurallarından eser yoktur. Ne yapması, nasıl yorumlaması gerektiği tamamen izleyiciye bırakılmıştır. Daha öncede bahsetmiş olduğumuz pasif durumdan, aktif hale gelmek durumunda bırakılan izleyici söz konusudur.

İzleyicinin aktif hale geçişiyle ilgili Hal Foster'ın 19 Mart 2015 tarihinde London Review of Book'ta yayınlanan "After the White Cube" (Çev. Ayşe Boren) makalesinde yaptığı iki alıntı ve sonrasında kendi düşüncesine yer vermek yerinde olacaktır.

Foster' a göre; Sanat müzeleri hakkındaki modern söylem de merkezi bir yer tutan ideoloji "hümanist bir bilim dalı" olarak sanat tarihinin de temelinde yatar: Erwin Panofsky' nin 75 sene önce belirttiği gibi, sanat tarihi "aksi takdirde ölü kalacak şeylere can vermeyi kendine misyon edinmiştir. Buna günümüzde en iyi karşılığı sanat tarihçisi Amy Knight Powell verir: "Ne bir kurum ne de bir kişi, herhangi bir nesneye zaten sahip olmadığı bir yaşamı iade edemez. Sanat eserinin başka mekan ve zamanlarla karışma eğilimi- geri dönmesi, tekrarlanması, ilk ortaya çıktığı andan sonra da varlığını devam ettirmesi- hiçbir zaman yaşamadığının en açık göstergesidir (Foster, 2015).

Burada önemli olan nokta, döneminin en iyi ressamları ve eserleri müzelerde en gösterişli haliyle izleyiciye sunulurken atlanan, belki de üzerinde durulmayan şey sanatçıların büyük olasılıkla çoğunun hayatta olmaması ve izleyicinin eserlere bir dönemin tanığı olduğu için ve kompozisyon kuralları, renkler, konular birbirinin benzeri olsa dahi aynısının başka yerde olmaması nedeniyle saygıyla yaklaştığıdır. Burada ölü olan belki de sadece sanatçıdır ama eseri döneminin tanığı olarak var olmaya devam etmektedir. Kırılma noktası diyebileceğimiz durum da sanatçıların hayattayken eserlerini sunabilmeleri ve izleyicinin tepkisini anında alabiliyor olmalarıdır.

Seyirciler etkinleştirilmelerini gerektirecek kadar edilgin, sanat eserleri de diriltilmelerini gerektirecek kadar ölü değildir. Ve akıllıca tasarlanıp programlandıkları takdirde müzeler hem eğlenceye hem de tefekküre imkan tanıyabilir; hatta bu sırada bir nebze kavrayışa da kapı aralayabilirler. Bir başka deyişle, sanat eserlerinin başka üretim ve alımlama anlarıyla "hemhal" olmuşluklarını açığa çıkarabilecekleri mekânlar olabilir müzeler. Müzenin temel işlevlerinden biri, kendimizinkilerle kıyaslayabilmemiz ve belki

de bu süreçte bir nebze olsun değişebilmemiz için bizi başka dönem ve kültürlere- farklı algılama, düşünme, tasvir etme ve oluş biçimlerine- taşıyan bir mekân- zaman makinesi olarak çalışmasıdır (Foster, 2015).

Foster'in belirttiği gibi bir mekân, zaman makinesi olarak çalışmaktadır. İzleyicide saygı uyandıran, sorgu mekanizmasını ortadan kaldıran belki de bu durumdur. Ancak hem sanatçı hem de eseri günlük hayata karışıp izleyiciyle buluştuğunda durum değişecektir. Empresyonizm bunun ilk adımıdır ve geleceğin habercisi niteliğindedir.

Empresyonizme kadar birçok şeyin değişime çok açık olmadığını görmekteyiz. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde ise, kompozisyon, fırça vuruşları, konular ve sanatçının artık dış dünyaya açılmaya başlamasına, izleyicinin değişimi fark etmesine ve modernizmle sorgulanmaya başlayan mekân kavramına tanık olmaktadır. Bu noktadan sonraki asıl hareket ise, Picasso'nun biçimleri alt üst etmesiyle başlamaktadır.

20. yüzyılın akımlarla dolu serüveninin kırılma noktası, Picasso'yla kapılarını aralamış oldu. Sanat eserindeki güzelin ne olduğu sorgusu yeniden tartışılır olmuş, gerçeklikten uzak yeni bir gerçeklik bu yeni yüzyıla birlikte varlığını ilan etmişti (Türkdoğan, 2014, s. 21).

Sanat alanında başlayan hareket ivme kazanarak devam etmiştir. Müze ve galerilerin sorgulanması da sanatçı ve dolayısıyla sanatının değişimi karşısında kaçınılmazdır. 20. yüzyılda Picasso'yla başlayan hareket Dadaizmle adeta zirveye ulaşmıştır.

Müze/ galeri mekânlarının biçim ve içerikleri de 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli sanat hareketleri tarafından sorgulanmaya başlanmış, özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında sanatçılar, sanatın elit estetik anlayışını yok etmek istemişlerdir. Bu sanatçıların içinde yer aldığı oluşum, sanatın temel kavramları ve kurumlarına açık bir başkaldırıyı içeren Dada hareketidir (Yücel, 2012: 8).

Dadaizm ile sanat alanına "hazır nesne"nin girişi hem büyük tepkilere ve tartışmalara yol açmış hem de sergileme alanında farklı yorumlamaların gündeme gelmesini sağlamıştır. Neyin sanat olup olmadığı tartışmaları, alışılmışın dışında sergilemeler değişim sürecini önü alnamaz şekilde hızlandırmıştır. Sanatçı müzeden sonra galerilerle izleyiciye bir adım daha yaklaşmış ve dış dünyaya, gelişip değişen zamana ayak uydurmakta zorluk çekmemiştir. Bu noktada ilk olarak müzelere olan tepki ortaya konmuş, daha sonrasında ise önce galeri mekânı alt üst edilmiş sonra galerinin reddi gerçekleşmiştir.

Galerinin tamamıyla kapatılması, galerinin reddedilmesi gibi birçok eylem aynı zamanda maddi yapıtın sanat düşüncesini artık her durumda temsil edemeyecek olduğunun vurgusuna dönüşmesidir. Galeri bilinen anlamda tamamlanmış yapıtın ortaya konduğu en kritik mekan olarak yapıtın varoluşuna hizmet eden bir hale getirilmiştir, bu nedenle galerinin reddi yapıtın da reddini içermektedir (Türkdoğan, 2014: 152)

Galeri mekânının alt üst edilşinin en iyi örnekleri arasında, 1923 yılında Kurt Schwitters' in "Merzbau"su gösterilebilir (Figür 2). "Merzbau" sanat ve mekânın adeta iç içe geçtiği ve birlikte var olduğu bir iştir. Bir başka örnekte Marcel Duchamp'ın 1938' de Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi'nde sergilenen "1200 Kömür Çuvalı" adlı işidir (Figür 3). Duchamp bu işiyle galeri mekânını ters yüz etmiştir.

Sanatçı galeri mekânının şartlarını zorlamakla kalmaz izleyicinin de işlerinin tam içinde onlarla var olmasını bekler.

Bir başka red ise müze kurumunadır. Sanatçılar, her yerden topladıkları birçok nesneyi bir araya getirerek kendi minyatür müzelerini oluştururlar (Figür, 4-5). Görülmektedir ki sanatçı müze/ galeri mekânlarına olan başkaldırısını sanat yoluyla ve tepkisini esirgmeden göstermektedir.

Sanatın artık herhangi bir gerçeği, değeri, doğayı veya tanrıyı temsil etmez bir noktaya gelmesi 20. yüzyılla belirginleşmiştir. Sanatın sadece kendini temsil etmesi ve hayattan koparak kendine özgü bir iktidara dönüşmesi bazı sanatçıları oldukça rahatsız etmeye başlamıştır. Bu çerçevede, müzeler de sanatın tarihinin yeniden düzenlendiği mekânlar olarak sanatçıların hedefi olmuştur (Yücel, 2012: 15).

Sanat artık yalnız üst kültüre ait değildir ve var olan izleyici kitesinden daha fazlasına ulaşmak gerekmektedir. Hazır nesnenin sanat alanına girişi bu nokta da bir başlangıçtır, enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi yönlerle dağılarak devam edecektir.

Bu dönemde sanatın biricikliğinin kayboluşuna şahit olunmaktadır. 1960 sonrası dönem sanatçıların geleneksel olandan uzaklaşması ve yeni bir arayış içine girmesi yönünde gelişir. Ve böylelikle sanatın biricikliği yerini "şimdi ve burada" kavramına bırakır.

1980 öncesi dönem bir dönüm noktasıdır. Sanat ve sanatçıya yüklenen ağır sorumluluk ortadan kalkmış, bir üstünlük göstergesi olarak algılanan sanat, izleyicisini de içine alarak değişim göstermiş ve beraber yol almaya başlamıştır. Müze/ galeri mekânlarına karşı gerçekleştirilen başkaldırı sanat yoluyla ifade edilmiş ve her şeyin artık bir sanat nesnesi olabileceği, sergilenmesi için bir mekân gereksinimi olmadığı ortaya konmuştur. Her an her yer sanatı sergilemek için uygundur. Böylelikle sınırlar ve kurallar ortadan kalkar. 1980'lere gelindiğinde "üstün", "muazzam", "kutsal" olarak adlandırılan eser/ yapıt kavramının yerle bir edilmesini ve "iş", "fikir" "eylem" kavramlarının sanat alanına girişini görmekteyiz.

1980 SONRASI

1980 sonrasında “şimdi ve burada” olma kavramının baskın bir rol aldığını görmekte, teknolojik gelişmenin hızla artması ve herkese her yerde ulaşan bir sanat ve sergileme alanının gelişmesine şahit olmaktadır.

1960’lı yıllarda fotoğraf ve video’nun sanatı izleyiciye aktarabilmek için bir araç olarak kullanılabilmesi sanatçı için bir mekâna bağlı kalma durumunu ortadan kaldırdı. 1960’lı yıllarda arazi sanatı da galeri kavramına karşı en yaratıcı ve en başarılı çıkıştır. Ancak bu durum tamamen mekândan bağımsız olmayı vaat etmiyordu çünkü izleyiciye ulaşmak için yapılan işin ya da performansın video ya da fotoğraf yoluyla sergilenmesi gerekiyordu (Figür 6). Bu da 1960’larla başlayan galerinin reddini de tam olarak gerçekleştirebilmenin mümkün olmadığını kanıtlar.

Hızla gelişen ve değişen zaman her alanda olduğu gibi müzeler, galeriler ve genel olarak sanat alanında da büyük değişimlerin önünü açacaktır. Sanatın biricikliğini ortadan kalkması, eser kavramının “iş”e dönüşmesi gelişen teknolojiyle hız kazanmıştır.

Sanat eserinin “şey” den çıkıp “her şey” olması, tarih boyunca kendine özgü çizdiği sınırları ortadan kaldırmış, neyin sanat eseri olup olmadığının tartışmasından her şeyin kabul edilebilir olduğu bir sürece girmiştir sanat. Şüphesiz hem izleyici için hem de sanatçı için bu bir bakıma iyi de olmuştur. Yabancılaşmayı ortadan kaldırmış, izleyiciyi sanat eserine davet eden nedenler çoğalmış, sanatçıyı da daha özgür bir noktaya taşımıştır tüm bu olanlar (Türkdoğan, 2014: 26).

Diğer yandan da süreç içerisinde, büyük paraların söz konusu olduğu bir sanat piyasası oluştuğu görülmektedir. Tarihi M.Ö 5. yüzyıla dayanan müzayedelerin 18. ve 19. yüzyılda sanatçıların himaye altından kurtulmaya başlamaları ile birlikte sanat piyasası içindeki yerlerini sağlamlaştırdıkları görülmektedir.

1960’larda, ama özellikle neo- liberalizme yol açacak 1970’ lerdeki kriz sırasında, sanat, şahlanan enflasyona karşı bir güvence gibi teşvik edilmiş ve giderek koleksiyonerlerden çok spekülörlerin ilgisini çekmeye başlamıştı. 1980’lerde Japon spekülörlerin inanılmaz nakit kaynaklarla müzayede piyasasına girerek empresyonistlere yatırım yapmaları ilk büyük müzayede rekorlarını kırmış, 1980 ile 1990 arasındaki on yılda empresyonist tabloların müzayede fiyatları % 940 artış göstermişti (Artun, 2012b: 147).

Tüm bu farklı dinamikler arasında değişip gelişen sanat - sanatçı- eser ve her geçen gün çoğalan izleyici kitlesi için sergileme alanları da farklılık göstermektedir.

Türkdoğan (2014) çalışmasında şu soruyu sormaktadır; İzleyici kitlesi, televizyon seyretmek, sinemaya gitmek, maç seyretmek ve alışverişe gitmek varken bir müzeye ya da başka bir sanat mekânına gitmeye nasıl ikna edilecektir?

Bu noktada sergileme mekânlarına düşen görev, sanatı daha ilgi çekici, merak edilen ve mutlaka görülmesi gereken olarak sunabilmektir.

Müzeler bu süreçte genel yapılarını koruyarak çağa ayak uydurmayı başarmışlardır. Müzelerin 1980'li yıllarla hızlanan değişim sürecinde işletme kültürünün etkisine girdiği, müzenin içine aldığı sanatın da özerkliğini yitirerek popülerleştiği ileri sürülse de, diğer yandan hem sanat hem müzecilik alanında eleştirel bir birikim oluşmaktadır. Müzecilik alanında “yeni müzeoloji” olarak adlandırılabilir bu birikim, yapısından kaynaklanan güçlükleri tanıyan, analiz eden, inceleyen, teşhir eden ve dönüştürmeye çalışan canlı bir müzecilik anlayışıdır. Eleştirel yaklaşımın günümüzde müzelerin ayrılmaz bir parçası haline gelmesini Schubert (2004: 57) en iyi biçimde özetlemiştir. Yazar, müzelerin geçmişteki otoritelerinden ve yanılmaz görüntülerinden birazını kaybettiğini fakat aynı zamanda daha saydam, daha güvenilir ve daha demokratik bir kurum haline geldiklerini belirtmektedir. Yeni müzecilik anlayışı, farklı ziyaretçi kitleleri, eğitim çeşitliliği ve yeni sergi modelleri geliştirerek “müze”yi kültür endüstrisi söyleminin merkezine yerleşmiştir (Yücel, 2012: 24).

Görüldüğü gibi müzeler gelenekselden ödün vermeden yenilenmeye devam etmekte ve sanat tarihinin görülebileceği en seçkin yerler olma özelliklerini varlıklarının ilk gününden itibaren tüm eleştirilere rağmen korumayı başarmışlardır. Hali hazırda bir müzeye kabul edilmek sanatçılar için önemini ve tanınmışlığını arttıracak bir durum olma özelliğini korumaktadır.

Bu konudaki bir diğer önemli gelişmede 9-11 Eylül arasında ilk defa İstanbul'da Kültür ve Turizm Bakanlığı desteği ile düzenlenen Communicating the Museum (Müze İletişimi) Konferansı gösterilebilir.

Projenin yaratıcısı Corinne Estrada yeni müzeciliğin nasıl olması gerektiğini şu şekilde anlatmaktadır; Artık müze iletişimde asıl önemli olan şey koleksiyonları nasıl ve hangi yöntemlerle gösterdikleri. Müzeler artık daha yenilikçi ve farklı yollara başvurmalılar çünkü günün sonunda koleksiyonunuzu nasıl sergilediğiniz, ne kadar çok yeni ziyaretçi ve müşteri çektiğinize de bağlı oluyor. Daha çağdaş sergileme teknikleri bulmak gerekiyor. Eski bir koleksiyonu daha farklı bir şekilde nasıl göstermek gerekir? Dekoratif sanat eserlerini nasıl sergilemek gerekir? Bunların hepsi birer soru. Sanatı ve müzeleri genç ziyaretçilere uygun hale getirmek için yeni çalışmalar yapılıyor. Çünkü artık sanatın birçok alanı genç ziyaretçilere hitap etmiyor. Sergileme yöntemlerini ve koleksiyonu daha ‘seksi’ ve ‘çekici’ hale nasıl getiririz? Bunun cevabını bulmamız gerekiyor. Örneğin; koleksiyonları farklı etkinliklerle desteklemek gerek ve bu şekilde daha lokal ziyaretçiyi müzelere çekmek gerekiyor (Özden, 2015: 9).

Müzelerde sağlanmak istenen bu değişimin sebebi, geçmişle bugünün sanatsal bağını güçlendirmektir. Bunu sağlayabilecek ve izleyicinin ilgisini çekebilecek en etkili yöntemin ise sergileme yöntemlerinde yapılacak değişikliklerin olduğu görülmektedir.

Sanatın özerkliğini kaybetmesi, aslında, sanatın özerkliğini örgütlediği aynı ortamların geçirdiği yapısal değişim aracılığıyla gerçekleşti. Bu ortamlar arasında sanat piyasası ile müzayede antik dönemden beri sürüp geliyordu; müze, galeri, sergi ile sanat tarihi ve eleştiri daha modern sayılıyordu. Bu kurumların zamanımızda geçirdiği değişim, en genelde, modernlik dönemine özgü “disiplin toplumları”nın (Foucault) modernlik

sonrasına özgür, çağdaş “denetim toplumlari”na (Deleuze) evrilmesi süreciyle açıklanabilir. Foucault’ya göre “disiplin toplumlari”, bireyleri kuşatan, aile, okul, kışla, hastane, hapishane gibi kapalı mekânlarda örgütlenir. Müze ve galeri de bu mekânlardandır. Deleuze, “disiplin toplumlari”na özgü bu “kapatıp-kuşatma” mekânlarının zamanımızda buhran içinde olduğunu öne sürer. “Yeni güçler, ... disiplin toplumlarının yerini almakta olan denetim toplumlardır.” Denetim toplumlari, öncekinin aksine açıktır; akışkandır, esnektir, korporatiftir (küresel şirketlerin ve ağların örgütlenmesini andırır), metastas karakterindedir (sürekli yer ve form değiştirir). Bireyler bölünür hale gelirken, kitleler örneklemlere, verilere, piyasalara ya da ‘banka’ lara dönüşmüşlerdir. .. sanat bile artık kapatıp-kuşatma mekanlarını bırakarak bankanın açık uçlu devrelerine dahil olmaktadır. Sanatın müze, müzayede, galeri, akademi, korporasyonlara, finans piyasalarına açılmakta; onlarla aynı “açık uçlu” karmaşık ağlara, mekânlara eklenmektedir (Artun, 2012b: 146- 147).

20. yüzyılla beraber çağdaş sanat müzeleri, galeriler, bienaller, büyük şirketlerin sponsorluğunda gerçekleşen dünya çapında sergiler hızla artış göstermiştir. Sanat popülerliği çoğalarak gazete, dergi ve medya aracılığıyla daha çok insana ulaşan bir sektör haline almıştır. Müzayedeler, koleksiyonerler, sponsorlar ve sergileme mekânları her geçen gün değer kazanmakta ve sanat üzerinde söz sahibi olmaktadır. 18. yüzyılla himaye altından çıkmaya başlayan sanatçı 21. yüzyılda başka bir himaye altında varlığını sürdürmektedir. Tek ve en büyük fark istenileni değil istediğini yapması ve herhangi bir mekâna ihtiyaç duymadan eserlerini/ işlerini sergileyebilmesidir. Sanat kutsal havasından arınmış ve hayata karışmıştır.

Hızla gelişen teknoloji tüketimi de hızlandırmış ve ürün olarak var olan sanatta şekil değiştirmiştir. “Fikir” ve “eylem” kavramı da bu noktada öne çıkmaktadır.

Sanat simsarları besbelli ki fikir olarak sanatı ya da eylem olarak sanatı satmanın yolunu buldu. 1960’ların sonlarında maddiyatını kaybetmiş gibi gözükken sanatın, Lucy Lippard’ın deyişle “artakalanları” [epilogue] üzerinden; yani, fikrin ya da eylemin mevcudiyetini fiziksel olarak kanıtlayan tasarı, talimat, “nota”, kalıntı, hatıra veya doküman gibi kalıntısız malzemeler üzerinden yeniden kurulması günümüz sanat piyasası tarafından karşılanıyor. 1960 sonlarından bu yana bizzat piyasa ekonomisinin doğası dönüşümden geçti. Hizmet, enformasyon ve “deneyim” gibi gayri maddi, gözle görülmeyen hususlar günümüzde artık ekonomik verimliliği, büyümeyi ve karı hesaplamaya yarayan sayıya dökülebilir ölçü birimleri. Fikirler ve eylemler, elle tutulamadıkları için piyasa sistemini felce uğratmış ya da atlatmış olmuyorlar; bilakis tam da bu nitelikleri sayesinde sistemi ayakta tutuyorlar. Bu muazzam değişikliklere rağmen (ki bunlar ister istemez, 1960’ların ve 1970’lerin bazı politik emellerinin hikmetini şüpheli hale getirdi) gayri maddileşme = anti- meta varsayımı günümüzde hala sanat söylemini şekillendirmeye devam ediyor (Kwon, 2015).

1980 sonrası dönemde her alanda olduğu gibi sanat alanında da köklü değişimler olmuştur. Sanat- sanatçı- eser kavramları farklı bir boyuta taşınmış ve bir sanat piyasası oluşmuştur. Birçok eleştiriye açık olan bu durum gelişim ve değişimin de önünü açmıştır.

Sergileme mekânları her neresi olursa olsun, sergilenen fikir ya da eylem izleyiciyle birebir iletişim kurar hale gelmiştir.

SONUÇ

Sergilemenin başlangıcı nadire kabinelerinden günümüze sanat- sanatçı- yapıt ve izleyici kavramları birbirlerine bağlı olarak sürekli gelişme göstermişlerdir. Saray ve kiliselerin himayesi altında çalışan sanatçılar sipariş üzerine çalışmaktaydılar. İzleyiciler dini konuları merak eden ve öğrenmek isteyen halktan oluşuyordu. Dünya çapında üne sahip olacak müzelerin kuruluşu ve önemli sanatçıların eserlerini bünyelerinde barındırmaları sanatı halktan uzaklaştırmış ve üst sınıfa hitap eder hale getirmiştir. Müzelere atfedilen görev sanat ve sanatçıya verilen değerden de öte ulusların namını yürütmesidir. 19. yüzyılla birlikte hem dünya hem de sanat alanı değişim gösterir. Sanatçılar himaye altından kurtularak dış dünyaya açılmaya başlamış izleyiciyle aralarındaki mesafe ortadan kalkmaya başlar. Müzeler kadar galerilerde sergileme mekânı olarak söz sahibi olmaya başlamıştır.

Empresyonizm ile kuralların yıkılmaya başlamasını, 20. yüzyılda Picasso'nun figürleri alt üst etmesi ve sonrasında Dadaizm takip eder. Dadaizm ile sergileme mekânının alt üst edilmesine şahit olunur. Daha önce görülmemiş bu hareket hazır nesnenin sanat alanına girmesine ve "sanat nedir?" sorusunun sıkça sorulmasına ve tartışmalara neden olmuştur. Bu süreç mekânın reddini beraberinde getirmiştir. Sanatçılar müzelere olan tepkilerini kendi minyatür müzeleriyle galeriye olan tepkilerini de mekânı alt üst ederek ve galeri mekânının her köşesini sergileme alanı olarak kullanmalarıyla göstermişlerdir. Sanatın biricikliği yerini "şimdi ve burada" kavramına, "muazzam", "kutsal", "üstün" sanat kavramı ise "iş", "fikir", "eylem" kavramlarına dönüşmeye başlamıştır. Bu durum sanatı üst kültüre aitlikten, herkes için sanata dönüştürmüştür.

1980 sonrasında ise video ve fotoğraf teknolojilerinin gelişmesiyle sanatçılar farklı ifade yolları keşfetmişler ve daha aktif olarak kullanmaya başlamışlardır.

Bu dönemde sanat piyasasının hızla büyüdüğü görülmektedir. Müzeler, galeriler çağın gerektirdiklerine ayak uydurmuş, müzayedeler, fuarlar, bienaller, büyük şirketler ve bankalar sponsorluğunda dev sergiler her geçen gün artış göstermektedir.

Sanatçı, piyasa himayesi altında dahi olsa istediğini istediği şekilde ifade edememektedir. Fikir ve eylem önem kazanmış izleyici her an her yerde sanat ile iç içe olmaya alışmıştır. Bu durum mesafelerin ortadan kalktığı ve sergileme için bir mekâna ihtiyaç olmadığını göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Artun, A. 2012a. *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri: Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim.
- Artun, A. 2012b. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim.
- Foster, H. 2015. *Beyaz Küpün Ardından*, çev. Ayşe Boren, Erişim: Haziran 10, 2015 (<http://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443>).
- Kwon, M. 2015. *Hediye Ekonomisi Bağlamında Sanat*, çev. Ayşe Boren, Erişim: Eylül 8, 2015 (<http://www.e-skop.com/skopdergi/hediye-ekonomisi-baglaminda-sanat/2604>)
- Türkdoğan, T. 2014. *Sanat Kültür Politika: Modernizm Sonrası Tartışmalar*, Ankara: Nobel. Sy. 21, 26, 152
- Özden, H. 2015. "Türkiye Müzelerinin Ezber Bozan Uygulamalara İhtiyacı Var", *İstanbul Art News*, 23:9
- Yücel, D. 2012. *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

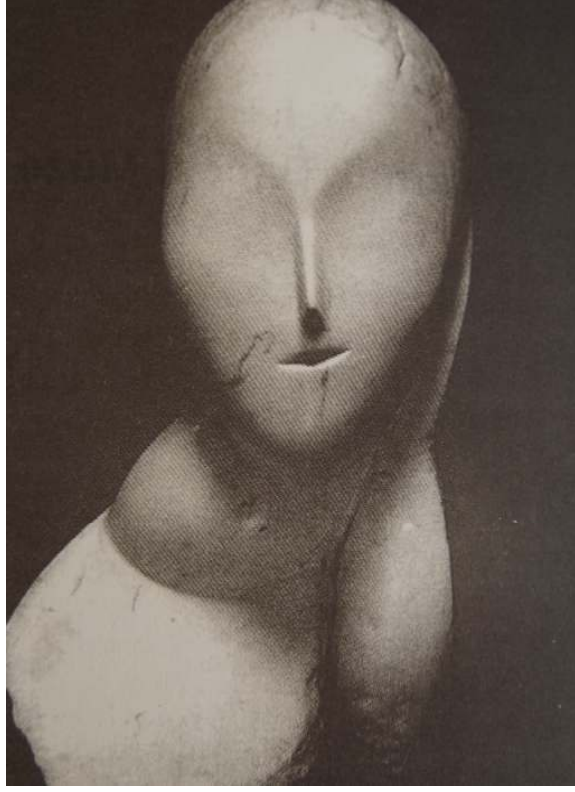


Fig. 1 Constantin Brancusi, Müz, 1912, Guggenheim Müzesi.



Fig. 2 Kurt Schwitters, Merzbau, yapımına 1923'te başlandı, 1943'te yok edildi, Hanover, Almanya.



Fig. 3 Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, "Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi"nden görüntü,1938, New York.



Fig. 4 Marcel Duchamp, Boite- en- Valise, 1941, New York.



Fig. 5 Joseph Cornell, Romantik Müze, 1941, New York.



Fig. 6 Robert Smithson, Çatlaklı ve Tozlu Çakıllı Ayna, 1968.

SÖZLÜ EDEBİYATTAN PORSELEN ESERLERE: APOLLON VE FARESİ

AYGÜN DİNÇER KIRCA
Yrd. Doç.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü
aygun.kirca@msgsu.edu.tr

ÖZ

Egeli bir ozan olan Homeros'un yarattığı iki destandan biri olan İlyada, Truva kentinin destanını anlatmaktadır. Bu destan Homeros tarafından biçimlendirildiği haliyle görsel sanatlarda da birçok şekilde yer almıştır. Günümüzde plastik sanatlar alanında eserler üreten seramik sanatının usta isimlerinden İrfan Aydın porselenden yaptığı eserlerinde bu destanı yeniden yaşatmaktadır. 1980 yılında Çanakkale'nin Gülpınar ilçesinde başlayan Apollon Smintheus Kutsal Alanı (Smintheion) kazı çalışmalarında neredeyse başlangıcından günümüze kadar her sene görev alan sanatçı, esinlendiği kişi ve olayları sanat çalışmalarının merkezi haline getirmiştir. Bu çalışma ile arkeolojik sanat eserlerinin ve günümüzde arkeolojik kazılarda görülen disiplinler arası yaklaşımların çağdaş seramik sanatçıları üzerindeki etkisinin İrfan Aydın'ın eserleri üzerinden incelenmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Apollon Smintheus, Truva, arkeoloji, sanat eseri, porselen.

FROM NARRATIVE LITERATURE TO PORCELAIN ARTWORK: APOLLON AND HIS MOUSE

ABSTRACT

Iliad, one of the two famous epics of the Aegean poet Homeros, narrates the historic story of Troy. Just like Homeros hand-carved his epics, being a type of verbal literature anonymously created by the people in result of remarkable or heroic incidences, it took its deserved place in plastic arts in different means. One of the renown names of contemporary ceramic art, Irfan Aydın has been revitalising this epic in his artworks of porcelain. Being involved from the beginning of the archeological excavations for the Apollon Smintheus Holy Temple (Smitheion), the artist located the ancient characters and historic places he inspired into the centre of his artwork. The present study aims at investigating the influence of archaeological artefacts and multidisciplinary aspects inherited from archaeological excavations on contemporary ceramics artists by means of Irfan Aydın and his art.

Keywords: Apollon Smintheus, Troia, archaeology, art work, porcelain.

GİRİŞ

Tarihî yapıların korunması ve yenilenmesi hakkında uluslararası bir çerçeve belirleyen ve Mayıs 1964'te kabul edilen bir anlaşma olan Venedik Tüzüğü'nün 2. Maddesine göre; *"Kültür varlığının korunması ve onarımı için, mimari mirasın incelenmesine ve korunmasına yardımcı olabilecek bütün bilim ve tekniklerden yararlanılmalıdır"* (<http://www.icomos.org/venicecharter2004/turkish.pdf>). Ülkemizde de bu anlaşmaya imza konulmasından itibaren arkeolojik çalışmalar disiplinler arası olarak sürdürülmüştür. Arkeologlar, sanat tarihçileri ve tarihçiler ile çalışmanın teknik yönünü değerlendiren mimarlar, inşaat mühendisleri ve gerektiğinde su mühendislerinden oluşan kazı ekibinin kadrosu giderek genişlemiştir.

Arkeoloji ve sanat iç içe geçmiş iki disiplindir. Çünkü birçok tarihi buluntu ile birlikte o dönemin olaylarını içeren sanat eserleri de günümüze kadar ulaşmıştır. Bu eserler kimi zaman bir mozaik, kimi zaman bir heykel ya da bir friz olarak karşımıza çıkar. Bu noktadan hareketle birçok kazıda sanatçıların da yer aldığını, bu eserlerin yenilenmesinde ya da kopyalarının oluşturulmasında önemli bir görev üstlendiklerini görmekteyiz. 1980 yılından beri kazı başkanlığı Prof. Dr. Çoşkun Özgünel tarafından yürütülen Gülpınar Apollon Tapınağı kazısı, böyle bir ekibin görev aldığı en iyi örneklerden biri olarak gösterilebilir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümünde görev yapan Yrd. Doç. İrfan Aydın, 80'li yılların başından beri Gülpınar'daki kazılarda görev almıştır. Bu kazı çalışmalarında, bulunan her bir parçanın dikkatlice bir kopyası alınarak arşivlenmektedir. 35 yıldır sürdürdüğü bu görev ile birlikte Apollon Sminthion'un frizlerinde yer alan betimlemeler, efsaneler sanatçının hayal dünyasında yeniden şekillenmiş ve porselenden hikâyelere dönüşmüştür.

Bu çalışmada, önce Apollon Smintheion antik alanın tanıtımı kısaca yapılacak, ardından efsanelerin bu antik alandaki frizlerde tasvirleri ve sanatçının anlatılan efsaneleri daha önce değinilmediği şekliyle porselen sanat eserleri olarak nasıl yorumladığı açıklanacaktır. Bu bilgiler ışığında arkeolojik sanat eserlerinin çağdaş sanata nasıl ışık tuttuğunun sunulması amaçlanmaktadır.

KUTSAL ALAN APOLLON SMINTHION

Sanatçının çalışmalarına geçmeden önce bölgeye ait bilgilerin verilmesi yerinde olacaktır. *"Gülpınar beldesinde yer alan tanrı Apollon'a ait Sminthion kutsal alanının duyurulması ve tanımı, bölgede yapılan araştırmalarla olur. 1785-86 yıllarında Baptiste Lechevalier tarafından ilk kez gerçekleştirilen modern arkeolojik araştırmalar, kutsal alanın varlığını ortaya koyar. J.B. Lechevalier 1785 yılında Babakale-Lekton'dan (Bababurnu) Alexandria Troas'a giderken tapınağı gören ve kalıntılarında söz eden ilk kişi olmuştur."* (Özgünel, 2013: 30).

Tapınağa ismini veren Smintheus "fare" anlamına gelmektedir ve tanrı Apollon'un kutsal hayvanıdır. Bu ilişki tapınağın logosunda da kullanılmaktadır (Fig. 1). Fare, insanların ekili tarım alanlarına ve tahıl depolarına girerek zarar verir. Bunun yanı sıra, taşıdıkları veba mikrobi ile insanlara salgın hastalık bulaştırdığı için aynı zamanda

korkulan bir hayvan haline gelmiştir. Tanrı Apollon, fareleri vasıtası ile zalimleri ve hak edenleri cezalandırır. Özellikle tarımla uğraşan Troas Bölgesi ve diğer bölgelerde Smintheus kültü oldukça önem kazanmıştır. Antik Yunanda Apollon, fare ve insan ilişkilerini anlatan birçok mitoloji bulunmaktadır (Tombul, 2007: 9).

Mysia dilinde fareye "sminthos" denmesi, Troas'a göç edenlerin bu sözcüğü ve Smintheus kültürünü ilk kez burada tanımları, kültürün Troas'a özgü olduğunu akla getirir" (<http://www.smintheion.com>). Apollon Smintheion kutsal alanı, Truva şehrindeki Athena tapınağından sonra Troas'ın en önemli ikinci kutsal alanıdır. Onu diğer tapınlardan ayıran bir özelliği de Anadolu'daki bilinen Apollon kültleri içinde fare simgesiyle karşımıza çıkan tek örnek olmasıdır.



Fig. 1 (a) Apollon Smintheus Logosu, Resmi web sitesi, (<http://www.smintheion.com>)

(b) Apollon Smintheus kutsal alanındaki Tapınağın tasviri (Özgünel,2013;37).

Antik Yunan'da Apollon'un fare ile birlikte anılmasını araştırdığımızda, karşımıza fare lakabı ile Apollon'a tapınan Smintheion Kutsal Alanı ile ilgili belgeler çıkar. Bu belgelerden en ünlüsü Strabon, Menander Rhetor, Eustathius gibi yazarlardan tanıdığımız Paroslu bir heykeltıraş olan Skopas'ın, Apollon Smintheus için yaptığı kült heykeli ve bu heykelin "ayağının" altında bulunan fare betimidir. Ayrıca Kutsal Alanın kuruluğu ile bize ulaşan söylencede fare, onun ürünlere verdiği zarar ve veba üzerine kurgulanmıştır. Bu karmaşık öykünün sahibi Antik yazar Polemon'dur. Polemon, Tanrı Apollon'un Khyrse'de yaşayan rahibi Krinis'e bilemediğimiz bir nedenle kızdığını ve cezalandırmak için ürünlere kırıp geçiren fareleri yolladığını anlatır. Fakat daha sonra tanrı Apollon, Krinis ile barışmak için ona Sığırtaç Ordes kılığında görünür. Kendisini çok güzel ağırlayan Krinis'e bu felaketi sonlandıracağı sözünü veren Apollon, okları ile fareleri öldürerek salgına son verir. Tanrı gittikten sonra, Krinis şükranının bir göstergesi olarak, Apollon'a bir tapınak inşa ettirir (Fig. 2). Aynı öyküyü bir başka antik dönem yazarı Eustathius ise farklı bir biçimde dile getirir. Eustathius'a göre Khryses Apollon rahibi olan Krinis'in arkadaşıdır, Krinis'in ürününün istila edilmesini tanrı durdurunca Khryses Apollon Smintheus'a bir tapınak inşa eder. Bu hikâye, Fig. 3'te görünen Aleksandria Troas kenti sikkelerinde de (Trebonianus Gallus Dönemi 251-253) yer almaktadır (Öğün,2009: 117).



Fig. 2 Apollon Smintheion kutsal alanı, resmi internet sitesi, <http://www.smintheion.com/alan> (15.06.2016).



Fig. 3 Aleksandria Troas kentinin Trebonianus Gallus Dönemi sikkesi
http://www.wildwinds.com/coins/ric/trebonianus_gallus/_troas_AE22_Bellinger_A402.jpg

Apollon Smintheus Kutsal Alanı (Smintheion) ile ilişkilendirilebilecek ilk yazılı belge ise hiç şüphesiz batı uygarlık tarihinin ilk edebi eserlerinden biri olarak kabul edilen Homeros'un İlyada Destanı'dır (Takaoğlu-Özdemir, 2013. 15). Apollon Smintheus Tapınağı'nın fare simgesinin yanı sıra en dikkat çekici tarafı, konusunu Homeros'un İlyada Destanı'nda anlatılan Truva Savaşı'ndan alan kabartmalarıdır. Bilindiği üzere İlyada Destanı'nda geçen olaylar çeşitli çağlarda duvar resimlerinde, seramik vazolar ve mermer lahitler üzerinde betimlenmiştir (Fig. 4, 5). Roma İmparatorluğu zamanında bronz sikke ve gümüş tetradrakhmillerde de benzer betimlemeler görülmektedir (Fig. 6). Antik çağların en büyük ozanı Homeros'un İlyada Destanı'nda bize anlattığı "insanlar ve tanrılar" dünyasının, Troas bölgesinde Sminthion kutsal alanı dışında herhangi bir yerde plastik sanat aracılığıyla bu kadar görkemli bir biçimde betimlendiğinin söylenmesi pek mümkün değildir (Özgünel;2013: 49).



a



b

Fig. 4 (a) Pompei duvar resimlerindeki Truva savaşı sahnelerinden, Vittorio Spinazzola, Pompei. Roma 1953 (Latacz, 2002:41). **(b)** Roma dönemi lahit MS.180-200, Hektor gömülme için Truva'ya getiriliyor.



Fig. 5 Bir kürekli geminin (solda) bir yelkenli gemiyle (sağda) savaşmasını gösteren bir vazo resmi (Mansel, 1995;126).



Fig. 6 (a) Bronz sikke. Roma İmparatorluğu zamanında (MS 3.yy) İlion'da basılmıştır. Arka yüzünde Hektor gemilere saldırırken resmedilmiştir. **(b)** Gümüş tetradrahmi. MÖ 188-133. Sikke, İlion'un Berbama Krallığı'nın egemenliği altında olduğu dönemde basılmıştır. Ön yüz: Athena Başı, Arka yüz: Athena Ilias, ayaklarının dibinde baykuş görülmektedir (ed. Işın, 2002: 220).

Apollon Smintheus Tapınağı'nın kabartmalı frizlerinde Truva'nın destan döngüsünden sahneler yer almaktadır. Bunların arasında bir tanesi Patroklos'u ölüm yatağında yas tutar gösterirken bir diğeri Odysseus'u tahtası Truva atının yapımında kullanılacak olan ağacı taşırken betimlenmektedir (Rose, 2002: 108). Truva Kralı Priamos'un oğlu Hektor'un, Akhilleus'un can dostu Patraklos'u öldürmesi, Akhilleus ile Hektor'un mücadele sahnesi, Hektor'un öldürülmesi ve Akhilleus tarafından arabasına bağlanarak Truva surları çevresinde sürüklenmesi, Priamos, karısı Hekabe, kızı Cassandra ve gelini Andromakhe ile tanrı Apollon'un surlarda olayı seyretmesi gibi sahnelerle devam eder. İlyada'nın 24. bölümünde anlatılan Hektor'un karısı Andromakhe'nin kocası için yas tutma sahnesi ile destan son bulmaktadır. Sözü edilen bu olayların hemen hepsi Smintheion kabartmalarında eşsiz olarak karşımıza çıkar (Bkz. Fig. 7-9).

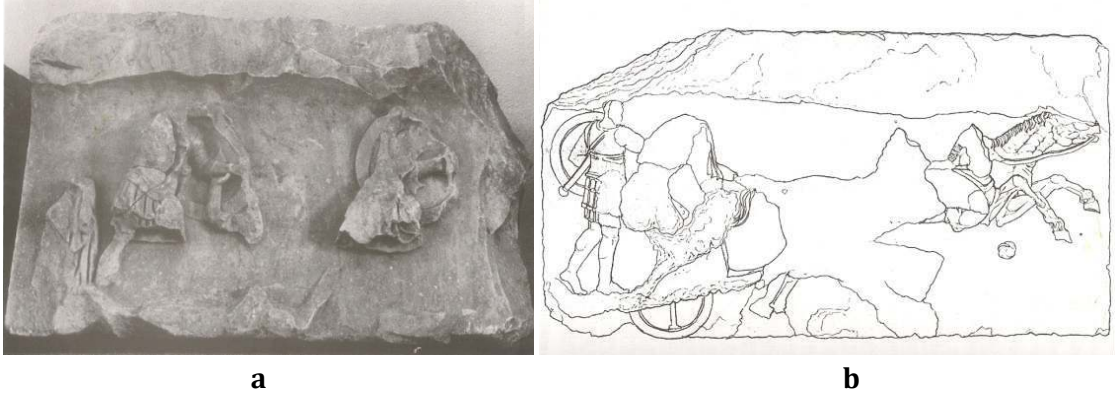


Fig. 7 (a) Mimariye bağı plastik elemanlar, Akhilleus-Hektor mücadelesi, (Levha-101 Friz 6) (Özgünel, 2001: 365) **(b)** Akhilleus-Automedon Hektor'un cesedinin sürüklenmesi (Friz 7, Şekil:21, Lev. 104,105) (Özgünel, 2001: 165).

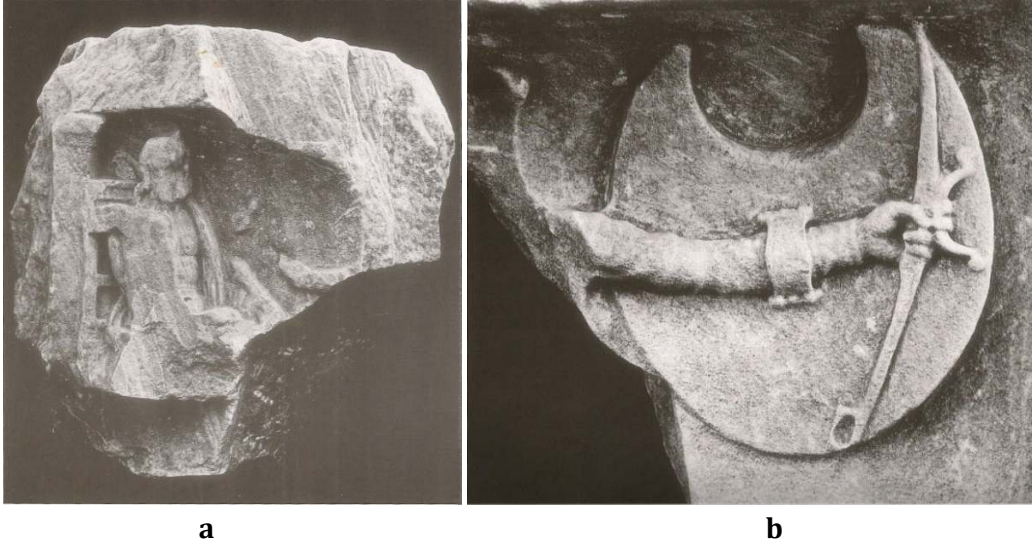


Fig. 8 (a) Mimariye bağı plastik elemanlar, Zeus'un karar vermesi, (Levha-101 Friz 5) (Özgünel, 2001: 364) **(b)** Friz 14 İliupersis, Penthesileia Akhilleus.



Fig. 9 (a) Mimariye bağı plastik elemanlar, Menalaos, Aias, Patroklos, (Levha-95 Friz 2) (Özgünel, 2001: 359) **(b)** Truva'nın yağmalanması, Athena'nın kutsal alanı, (Levha-120 a Friz 15) (Özgünel, 2001: 384).

İRFAN AYDIN'IN ESERLERİNDE EFSANELER

Önceki bölümde aktarılanlar ışığında, bu bölümde İrfan Aydın'ın Apollon Smintheus Tapınağı'nın kabartmalı frizlerinde bulunan mitolojik sahneleri kendi eserlerinde çağdaş bakış açısıyla nasıl yorumladığı incelenerek sunulacaktır. Sanatçı İrfan Aydın'ın 35 yıldır Apollon Smintheus Kutsal Alanı (Smintheion) tapınağına ait birimlerin reproduksiyonlarının oluşturulmasında görev aldığı düşünüldüğünde, sanatçının çalışmalarına dayanak olarak tapınaktaki hikâyeleri seçmesi bir tesadüf değildir (Fig. 10). Sanatçı, ilgili eserlerinin oluşum sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

Uzun yıllar kendi alanımda çalışmalarına katıldığım Apollon Smintheus tapınağı bu hikâyeyi günümüze kadar taşımış en önemli klasik dönem yapıdır ve benim çalışmalarımın da kaynağıdır. Soyut bir hikâyenin somut sonuçlarını bu yapıda görüyor, dokunuyor ve yaşıyorum. Sanki Homeros'la Apollon'la, Akhilleus'la, Hektor'la, Zeus'la el sıkışıyorum. Tapınağın mimarı Hermagones bana altın oranı öğretiyor, Skopas'ın heykeline dokunuyor, olayları kafamda biçimlere dönüştürüyorum. Bazen Homeros'a katılıp, bazen katılmayıp sanatçı ayrıcalığımlı kullanarak kendi hikâyemi yazıyorum. Anadoluluğum ağır bastığında Apollon'un tarafını tutuyor, Hektor'u Akhilleus karşısında koruyorum. Gerçeklerle efsanelerin birbiri içine geçtiği zamanlarda Homeros'un rolünü üstleniyor ve kendi hikâyemi yazmaya başlıyorum.(Aydın, 2015: 2)



Fig. 10 (a) 1984 yılı onarım ön hazırlıkları, depo başlık kalıp çalışmaları, Gül Özturanlı, İrfan Aydın, Tuğrul Selçuk. (Özgünel, 2001; 282) **(b)** İrfan Aydın, Apollon Sminthion kazı alanı, çalışma esnasında, 2012 (Sanatçının arşivinden).

Homeros İlyada Destanı'nda Truva efsanelerini nasıl ki kendisi yaratmamış ama biçimlendirmiştir, İrfan Aydın da bu efsaneleri bize porselen formlarda öyle sunmuştur. Aşağıda sanatçının eserleri, Homeros'un İlyada'sında yer alan dizelere ve efsanenin anlatımına yer verilerek aktarılacaktır.



Fig. 11 İrfan Aydın, Apollon Sminthion, 2012 (Sanatçının arşivinden).

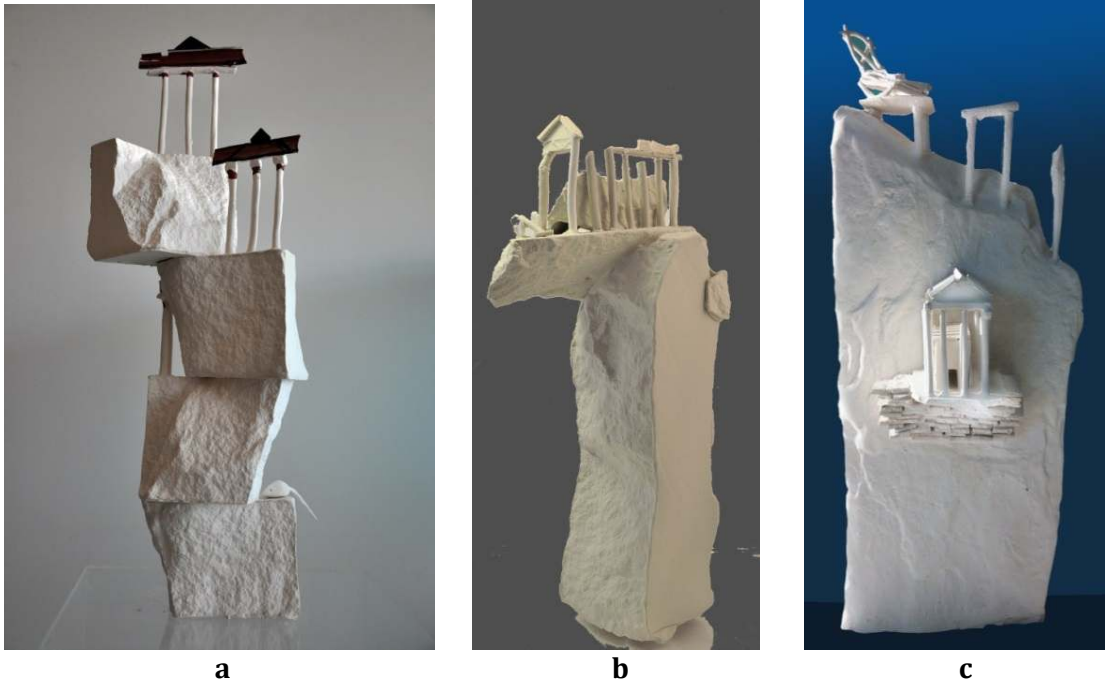


Fig. 12 İrfan Aydın, **(a)** Kutsal Alan, **(b)** Fareli Apollon, **(c)** Fareli Apollon (Sanatçının arşivinden).

Bilindiği üzere Truva kenti, Çanakkale Boğazı'nın Anadolu yakasında bugünkü adıyla Hisarlık Tepesine kurulu varlıklı bir kentti. İlyada Destanı bu büyük kentin Yunanistan'dan gelen Akhalar'ın saldırısına uğramasıyla meydana gelen Truva Savaşı'nın dokuzuncu yılının 51 günlük kısa bir kesitini anlatmaktadır (Erhat-Kadir, 1992: 27). Homeros'un Truva efsanesinin en can alıcı bölümü ve İrfan Aydın'ın porselen hikâyeleri burada başlar.

Apollon Sminthion kutsal alanının tasvirlerinde sanatçı, tapınağın bir kısmı gün yüzüne çıkmış sütunlarını ve alınlıklarını kullanmaktadır(Fig. 11-12). Çoğunlukla üst üste dizdiği birimler üzerinde tapınağı betimlemesinin en önemli nedeni, feodal düzen üzerine kurulu olduğunu göstermektir. Genel olarak tapınak betimlemelerinde fare simgesi de yer almaktadır. Eserlerde Truva Savaşı'ndaki olayların, tapındaki figüratif anlatımlı frizlerin aksine, porselen malzeme ile simgesel olarak anlatıldığı görülmektedir.

Homeros, Truva Savaşı'nın nedeni olarak Truva Prensi Paris'in güzel Helen'i kaçırmasını gösterse de, bu kaçırma olayının Akhalar tarafından beklenen bir savaş fırsatı olduğu düşünülmektedir.

Karısının kaçırılmasından hemen sonra Menelaos, ağabeyi Mykenai Kralı Agamemnon'dan yardım istemiş, Akha kralları içinde en güçlüsü olan Agememnon da kısa bir sürede Yunanistan'daki tüm diğer kralları bu sefere davet etmiştir. Her kral, kendi gemileri ve adamlarıyla yola çıkmıştır ve bu ordular, krallar kralı Agamemnon'un yönetiminde birleşip örgütlenmişlerdir. Agememnon'un diğer Akha krallarını hemen topladığı gibi Truva kralı Priamos da kendi müttefiklerini çağırmıştır (Wood, 1985: 145).

İrfan Aydın, "Akhaların Yolcuğu" adlı eserinde Akhaların, Aulis limanında Menelaos'un emriyle toplanıp, bir elçi seçerek Truva'ya gönderilmesi tasvir etmiştir. Eser gösterişten uzak klasik bir Akha elçi gemisidir(Fig.13a). Paris'in babası Truva kralı Priamos, elçinin Helen'i istemesi üzerine onu kovar. Böylece Yunanlılar ordularını da toplayarak daha büyük ve gösterişli gemileriyle Truva yakınlarında kamp kurarlar (Fig.13b).



Fig. 13 İrfan Aydın, **(a)** Akhalar'ın Yolculuğu, 2012 (Sanatçının arşivinden)
(b) Agamemnonun gemileri(Sanatçının arşivinden).

İlk çarpışmalar kamp ile kent arasındaki Truva Ovası'nda olmuştur. Savaşa seve seve katılan Miken kralı Agamemnon'un tek derdi Truva'yı almaktır. Akhalar arasında kurnaz Odysseus da vardır. Lolkos kralı Pelans ile deniz tanrısı Thetis in oğulları Akhilleus, Aias isimli arkadaşıyla savaşa katılmıştır(Homeros, İlyada: özet).

Homeros'un büyük İlyada Destanı aslında Truva şehrinde çok, Yunan mitosuna en çok konu olmuş karakterlerden olan Akhilleus'un destanıdır, bu kahramanın bir eylemiyle başlar ve bir eylemiyle biter. Ancak, İlyada'da anlatılan olaylar Akhilleus efsanesinin çok küçük bir bölümünü oluşturmaktadır (Erhat, 1993: 24)

Akhalar bazı köyleri yağmalamışlar, Briseis diye bir kız ile Apollon rahibi Khryse'in kızı Krhryseis'i esir almışlardır. Rahibin kızı Agamemnon'un onur payı olmuştur. Rahip, Apollon'dan kızının intikamı için Akhalar'a veba göndermesini diler (Fig.14a). Bunun üzerine Apollon Akha düşmanı oluverir. Apollon'un veba oklarıyla birçok Akhalı can verir. Agamemnon ısrarlar üzerine kızını rahibe geri verir ve Akha ordusu felaketten kurtulur. Hikâyenin bu sahnesi İrfan Aydın'ın Fareli Apollon adlı eserinde yay ve kalkan ile tasvir edilmiştir. Fare ise Apollon'un okları ile yaydığı veba mikrobunun sembolüdür (Fig. 14b-c).



(a)

(b)

(c)

Fig. 14 İrfan Aydın, **(a)** Rahip Khryse'nin dileği, **(b)(c)** Kutsal Şehrin Bekçisi-1-2, (Fotoğraf: Aygün Dinçer Kırca)

Ancak efsanenin devamında, Agamemnon onur payını geri vermeyi hazmedemeyip Akhilleus'un payına düşen Briseis'i alır. Akhilleus küser ve savaştan çekilir (Aşkın, 1989: 44).

*Akha oğulları onur payı diye seçmişlerdi bana o kızı,
güzel surlu kentini yıkmış, kargımla kazanmıştım kendime,
Kral Agamemnon Atreusoğlu,
elimden geri aldı onu, onursuz bir sığıntı yerine kodu beni*
(Homeros, İlyada: 60, 367)

"Küskün Akhilleus" tasvirinde sanatçı, Akhillius'a ait terk edilmiş gibi duran mızrak ve kalkanını kullanmıştır. Apollon'un faresi de kompozisyonda yerini almıştır. Akhilleus bir sürelğine savaşmaya ara vermiştir (Fig.15a). "Patraklos'un ölümü" adlı eserde ise kalkan, Fareli Apollon ile birlikte betimlenmiştir (Fig.15b). İlyada'da savaş aletleri; kılıç, kalkan ve mızraklar inceden inceye tasvir edilmiştir. Apollon Sminthion tapınağının frizlerinde de bu tasvirler net olarak görülmektedir. Savaş aletleri İrfan Aydın tarafından da ustaca betimlenmiştir. Porselen oldukça kırılğan bir malzemedir. Sanatçı, porselen malzemenin getirmiş olduğu zorlukları kendi ürettiği yöntemler ile çözmeyi başarmıştır.



Fig. 15 İrfan Aydın, **(a)** Küskün Akhilleus, 2012 (Fotoğraf: Aygün Dinçer Kırca)
(b) Patroklos'un ölümü, 2012 (Sanatçının arşivinden).

Akhilleus'un savaştan çekilmesi Truvalılar için fırsattır ve saldırıya geçerler. Agamemnon yaptığı hatayı anlamıştır ama çok geçtir. Hektor ve Aineas, Akha saflarını kırıp geçirmektedirler. Agamemnon ne hediye verse de Akhilleus orduya geri dönmez (Aşkın, 1989: 47).

Akhilleus'un en yakın arkadaşı olan Patroklos Akhilleus'u savaşa döndüremeyince onun silâhları ve zırhları ile Hektor'un karşısına çıkar. Yapılan çarpışmada Hektor Patroklos'u öldürünce, Akhilleus arkadaşının intikamını almak için tekrar savaşa döner. Annesi Thetis Akhilleus'u durdurmak için hiçbir çaba göstermez. Ona Hephaistos'un yaptığı yeni silahlar ve zırhı verir (Aşkın, 1989: 47). Böylece Truva surları önünde Akhilleus ve Hektor karşı karşıya gelirler (Fig.16).

Hektor: *Zeus bana zaferi verir de alırsam canını, dile gelmez saygısızlıklar göstermem sana, ünlü silahlarını soyar, ölünü geri veririm Akhalar'a.*

Sen de Akhilleus, yap benim gibi. (Homeros, İlyada: 255, 490)

Akhilleus: *Hektor, düşmanım, anlaşmadan söz açma bana,*

böyle şey olamaz insanla aslan arasında,

nasil uyuşamazsa kurtla kuzunun gönlü, durmadan kin beslerler birbirlerine,

Bizim de dostluk yapmamız akla sığmaz,

birimiz düşüp kanıyla doyurmadan Ares'i. (Homeros, İlyada: 260-265, 490)

Akhilleus ve Hektor arasında yapılan çarpışma savaşların belki de en dramatik anıdır. Ancak İrfan Aydın, tapınak frizlerinde ayrıntılı olarak yer verilen savaş sahnelerindeki figürler yerine eşyalar üzerinden bir anlatım yoluna gitmeyi tercih etmiştir. Homeros İlyada'da geçen eşyaları da olaylar kadar ayrıntılı anlatmaktadır. Bunlardan biri at arabalarıdır. Aşağıda anlatıldığı üzere Akhilleus'un Hektor'u bağlayıp yerde sürüklediği araba tasviri ve Priamos'un İda'ya Zeus'a yalvarmaya gittiği araba İrfan Aydın'ın "İda'ya yolculuk" adlı eserinde olduğu gibi kafalarda şekillenir.

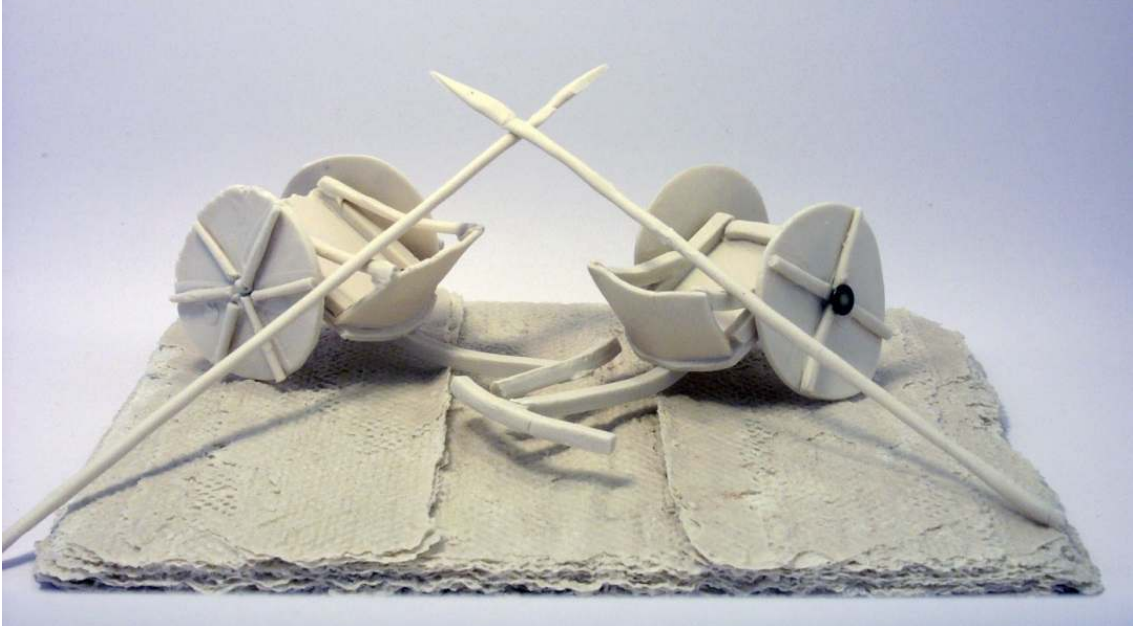


Fig. 16 İrfan Aydın, Bir Homer Efsanesi, 2012 (Sanatçının arşivinden)

Akhilleus Hektor'u Truva surları önünde vurup cesedini de savaş arabasının arkasında surlar önünde geçdirerek arkadaşının öcünü almış olur (Tosun, 1990: 7).

Ayağıtez Akhilleus böyle dedi, tanrısız Hektor için düşündü kötü şeyler. İki ayağını topukla bilek arasından deldi, kayışlar geçirdi deliklerden, bağladı arabaya, başı bıraktı yerde sürüklensin diye, sonra atladi arabaya ünlü silahlarıyla. Kamçıladi atları, atlar öne atılıp coştı. Yerde sürüklenen gövdenin çevresinde bir toz bulutu yükseldi birdenbire. Toz toprak içinde kaldı bütün başı, kopkoyu saçları darmadağın oldu, çok güzeldi bu baş eskiden, şimdi Zeus verdi onu düşmanlarına, kirletsinler diye yurdunun toprakları üstünde. Bulanırken bu baş toza toprağa, anası da saçlarını yolup duruyordu, fırlatıp atmıştı parlak başörtüsünü, dövünüyor, oğluna baka baka haykırıyordu. Acıklı acıklı inliyordu babacığı da, ağlaşıyordu çevrelerinde bütün halk, kent dolmuştu baştan başa hıçkırıklarla. (Homeros, İlyada: 481-482)

Başta anne babası Hekabe ve Priamos olmak üzere Truvalılar Hektor'un ölümü ve ona bir cenaze töreni yapamayacakları için kederler içindedirler. Priamos her şeyi göze alarak oğlunun ölüsünü istemek için Akhilleus'un yanına gider.

*İda'dan hükmeden güçlü tanrı Zeus baba,
Ne olur, Akhilleus acısın, dostça karşılāsın beni,
Gönder kuşunu, hızlı habercini,
En güçlü, en sevdiğin kuşunu.* (Homeros, İlyada: 310, 534)

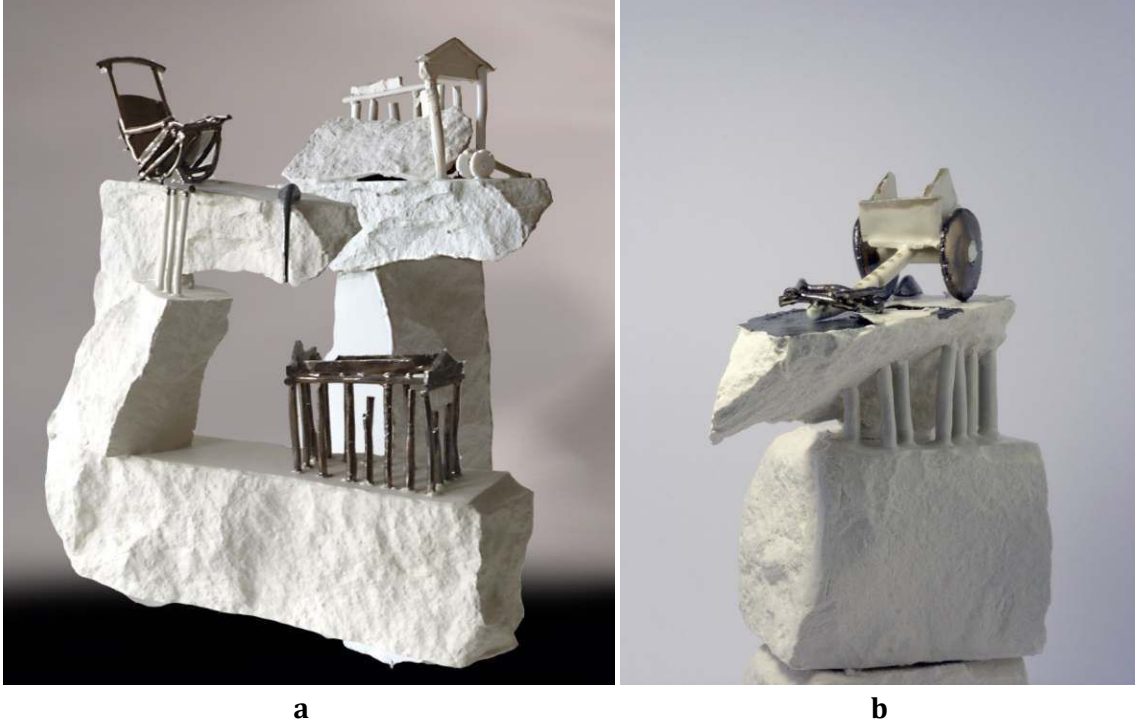


Fig.17 İrfan Aydın, **(a)** Zeus'un sallanan koltuğu, **(b)** İda'ya yolculuk (Sanatçı arşivinden)

İrfan Aydın bu satırların anlatımını, Priamos'un Zeus'un yanına gittiği arabasını ve Zeus'un Dağın tepesinden olayları seyredişini sallanan koltuğunu tasvir etmiştir (Fig. 17a,b). Taht da Homeros'un anlatımlarında sıklıkla yer alan eşyalar arasındadır. Homeros evlerin içinde ev sahibi ve hanımının oturdukları tahtlardan söz eder (Homeros, İlyada: 51)



Fig. 18 İrfan Aydın, Priamos'un Ağıtı
(Fotoğraf: Aygün Dinçer Kırca)

*Fidan gibi nice oğullarımdan ettin beni, acısı çok büyük onların ayrı ayrı,
ama topunun acısını geçer Hektor'un acısı,
dayanamam ona, götüreceğim beni Hades'e.
kollarımın arasında öleydi, ne olurdu,
onu kara güne doğuran anasıyla ağlardık doya doya, tutardık yasını.*

(Homeros, İlyada: 495, 22. Bölüm: 425)

Yaşlı adamın yalvarmalarına dayanamayan Akhilleus Hektor'un cesedini geri verir (Tosun, 1990:7). Genel olarak çalışmalarında insan figürüne yer vermeyen Aydın, "Priamos'un Ağıtı" eserinde yalvarır pozisyonda elini açmış Priamos'u figür olarak kullanmıştır. Figürde bire bir benzetme yerine antik yunan heykellerinin duruşu örnek alınmıştır (Fig.18).



Fig. 19 İrfan Aydın, Kutsal Şehrin Bekçisi-2 (Sanatçının arşivinden)

Hektor'un ölmesi ve Priamos'un yaşlı bir kral olması Truva'yı güçsüz bırakmıştır. Artık Kutsal şehrin bekçisi yoktur. Bu, Akha orduları için bulunmaz bir fırsattır. "Kutsal şehrin bekçisi" adlı eser, Hektor'u simgelemektedir (Fig. 19). Figüratif bir anlatım yerine miğfer ve mızraklar sembolik bir anlatım ile sunulmuştur.

Akhilleus'un savaşa katılmasıyla Trualılar surların içine çekilmişler ve sadece uzaktan ok atmaktadırlar. İyi bir okçu olan Paris de surlardan ok atmaktadır. "Truva düşmeden" adlı eser Truva'nın yüksek, güvenli duvarlarını simgelemektedir(Fig.20).



Fig. 20 İrfan Aydın, "Truva düşmeden", 2012 (Sanatçının arşivinden)

Akhilleus'un vücudunda tek ölümcül yeri topuğudur. Annesi deniz perisi Thetis, onu "yaralanmaz" yapmak için topuğundan tutup Styx Irmağı'nın sularına batırmıştır. Ancak topuğun elle tutulan kısmı kutsal suyla ıslanmadığı için zayıf kalmış ve Paris onu bu en zayıf noktadan vurmuştur (Aşkın, 1989; 49).



Fig. 21 İrfan Aydın, Odysseus'un dönüşü (Sanatçının arşivinden).

Odysseus bu kentin kurnazlıktan başka yolla ele geçirilemeyeceğini anlamıştır. Ünlü bir zanaatkâra meşhur Truva Atı'nı yaptırır. İçine gizlice askerleri yerleştirir ve Truva kentinin önüne bırakır. Truvalılar Akhalar'ın geri çekildiğini zannederler. Tahta atı içeriye alırlar ve şenlik yaparlar. Sonra da uykuya çekilirler. "Odysseus'un dönüşü" Aydın'ın eserinde bir Akha gemisi ile temsil edilmiştir (Fig.21).

Aralarından bir Truvalı vatan haini "sözde" çekilmiş Akha gemilerine işaret verir ve atın içinde saklanan askerleri uyarır(Fig.25) "Hileli At, Truva" yüksek Truva duvarlarının aşılıp surların içine girebilmesini betimlemektedir(Fig.22).



Fig. 22 İrfan Aydın, "Hileli At; TRUVA", 2012 (Sanatçının arşivinden)

Tüm bunlar olurken tanrılar seyretmektedirler. Aydın, “Tanrılar seyrediyor” adlı eserinde Homeros’un tasvir ettiği şekilde bir taht simgesi kullanmıştır (Fig.23).



Fig. 23 İrfan Aydın, Tanrılar Seyrediyor (Sanatçının arşivinden)

Denizci bir aileden gelen İrfan Aydın’ın eserlerinde gemiler ayrı bir yer tutar. Yelkenleri, kürekleri özenle oluşturulmuştur. Dikkatli bakıldığında gemilerde gizlenen fareleri ve döneme ait sikkeleri görmek mümkündür. Gemi formları “Trireme” olarak adlandırılan ilk gerçek savaş gemisi olarak kabul edilen gemi formlarından esinlenerek yapılmıştır (Fig.24a). Mahmuzlu olarak tanımlanan bu gemilerin burun kısımlarında bronzla kaplanmış boynuz gibi bir çıkıntı bulunmaktaydı. Bu boynuzu mümkün olan en şiddetli şekilde düşman gemisinin yan tarafına vurdurarak kullanılamaz hale getirmek amaçlanır, bu hareket amaca ulaşılan dek tekrarlanırdı (<http://www.ancientathens.org/wars/trireme-ships-fleet-athens>). Aydın’ın eserlerinde de bu mahmuzlara ve benzer bezemelere rastlanmaktadır (Fig.24b).



a



b

Fig. 24 (a) Trireme Savaş gemisi, Antik Yunan, **(b)** İrfan Aydın, Poseidon serisinden, 2012 (Sanatçının arşivinden)

Askerler çıkıp Truva kapılarını içeriden açarlar, Akha ordusu da bu kapılardan saldırır. Paris ve Priamos öldürülür ve Helen Menelaos'a geri verilir. Yüksek duvarlarına güvenilen Truva kalesi düşer. İrfan Aydın'ın "Truva'nın düşüşü" adlı eserinde üzerinde mızraklarla ayakta durmaya çalışan ancak yenilgiye uğramış bir şehir tasvir edilmiştir(Fig.25).



Fig. 25 İrfan Aydın, “Truva’nın Düşüşü”, 2012 (Sanatçının arşivinden)

SONUÇ

İrfan Aydın'ı diğer arkeolojik kaynaklı çağdaş eserler üreten sanatçılardan ayıran özelliği, disiplinler arası bir çalışmanın sonucu eserlerini ortaya koyması ve malzemeyi kullanmadaki virtüözlüğüdür. Apollon Smintheus tapınağını kendine kaynak olarak seçmemiştir. Adeta tapınakta anlatılan efsanelerin içinde kendine bir yer bulmuştur. Kullandığı malzeme ile de meydan okuyan bir tavrı vardır. Porselen yüksek derecede sinterleşen hassas bir malzemedir. Porselen ile bu kadar ince, uzun parçalar üretmek ve pişirmek neredeyse imkânsızdır. Çağdaş sanatın birçok alanında Truva Savaşı'na gönderme yapılan eserler üretilmektedir. Ancak, İrfan Aydın bize onları Fareli Apollon'un dilinden aktarmıştır. Sanatçı bir bakıma Apollon Smintheus'un 80'den fazla olduğu tahmin edilen ancak, şu ana kadar 19'una ulaşılabilen frizlerdeki sahneleri kendi simgesel tasvirleriyle üçüncü boyuta taşımış ve çoğunda kullandığı fare figürü ile tapınakla olan bağlarını da koparmamıştır. Tarihe tanıklık etmiş bir tapınak, frizleri ve faresi günümüzde bir sanatçıya rehberlik etmiş, geleceğe referans vermiştir. Truva Savaşı'nın bu kadar yaygın olarak bilinirliğini sağlayan hiç kuşkusuz bu savaşı destanlarında anlatan Homeros'tur. Yok olmaya yüz tutmuş antik şehirler de belki bu sayede gün yüzüne çıkmıştır. İrfan Aydın'ın tarihten, Homeros'un anlattıklarından ve antik buluntulardan esinlendiği çalışmalarında kullandığı malzeme, bu esinlenmenin kadimliğiyle uyumludur ve değişmemektedir. Sanatçı malzemesine duyduğu saygıyı şu şekilde dile getirmiştir:

“Kil kendi içinde bir zamana sahiptir. Malzeme olarak milyonlarca yıllık bir serüveni vardır, zamana direnmemiştir, sadece şeklini değiştirmiştir, on binlerce yıllık insan belleğinin de taşıyıcı ögesi olmuştur. Varlığını ve taşıdığı hikâyeyi size ulaştırmıştır. Sizin hikâyenizi de taşımaya başlamıştır, milyonlarca yıldır yaptığı gibi...” (Aydın, 2013: 57)

KAYNAKLAR

- Apollon Smintheus Logosu, resmi web sitesi, (<http://www.smintheion.com/alan>) Erişim: 15.06.2016.
- Aşkın, Mustafa.1989. *Troya*, İstanbul: Keskin Color Matbaası.
- Aydın, İrfan. 2015. *Apollon ve Faresi*, kişisel sergi kataloğu, Dar't Sanat Galerisi.
- Çizmeli Ö., Zeynep. 2009. "Fare, Veba Ve Apollon. Bir Kutsal Alanın Kuruluş Söylence İkonografisi", *Ancient History, Numismatics and Epigraphy in the Mediterranean World. Studies in memory of Clemens E. Bosch and Sabahat Atlan and in honour of Nezahat Baydur*, İstanbul, 113-122, <https://www.academia.edu/RegisterToDownload>, Erişim: 12.07.2016
- Erhat, Azra. 1993. *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Homeros. 1992. *İlyada*, çev. A. Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları
- Işın, Ekrem (ed.). 2002. *Troya, Efsane ile gerçek arası bir kente yolculuk*, 3.Ekim2002-5 Ocak 2003, İstanbul Nedim Tör Müzesi kitaplaştırılmış sergi kataloğu, T.C. Kültür Bakanlığı, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Körpe, Reyhan. 2015. "Aynı Coğrafyada İki Savaş: Troia ve Çanakkale Savaşlarının Karşılaştırılması", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 13 (18):131-160.
- Latacz, Joachim. 2002. "Homeros, İlyada ve Troia'nın Hikâyesi: Avrupa'nın Kök Arayışı", *Troya, Efsane ile gerçek arası bir kente yolculuk*, ed. Ekrem Işın, Nedim Tör Müzesi kitaplaştırılmış sergi kataloğu, T.C. Kültür Bakanlığı, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Mansel, Arif Müfid.1995. *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özgünel, Çoşkun. 2001. *Smintheion Troas'ta kutsal bir alan*, Ankara:T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Özgünel, Çoşkun (ed.) 2013. *Smintheion, Apollon Smintheus'un İzinde*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Rose, B. 2002. "Yunan, Roma ve Bizans Dönemlerinde İlion" *Troya, Efsane ile gerçek arası bir kente yolculuk*, 3.Ekim2002-5 Ocak 2003, ed. Ekrem Işın, Nedim Tör Müzesi kitaplaştırılmış sergi kataloğu, T.C. Kültür Bakanlığı, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Takaoğlu, T., A. Özdemir. 2013. "Smintheion öncesi: Prehistorik Yerleşim", *Smintheion, Apollon Smintheus'un İzinde*, ed. Çoşkun Özgünel, İstanbul: Ege Yayınları
- Tombul, Musa. 2007. *Chyrysa (Gülpınar) Yerleşim Alanının, Kalkolitik Dönemden (6000-3000) Günümüze Değın Paleocoğrafik Evrimi*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Arkeometri Anabilim Dalı, Adana.
- Tosun, Ahmet. 1990. *Troia: Efsanelerle örölmüş Antik Şehir*, İstanbul.
- Venedik Tüzüğü, (<http://www.icomos.org/venicecharter2004/turkish.pdf>) Erişim: 12.07.2016
- Wood, Michael. 1985. *In Search of the Trojan War*, New York.

**RAUF YEKTA BEY, “LÂDİKLİ MEHMED EFENDİ”, ANADOLU
MECMUASI, C. 1, S. 1, İSTANBUL, 1340 (1924), S. 9-14.
(OSMANLICADAN TRANSKRİPSİYON/TRANSCRIPTION FROM
OTTOMAN TURKISH)**

İDRİS ÇAKIROĞLU
Öğr. Gör., Kırıkkale Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
cakirogluidris@gmail.com

ANADOLU MUSİKİŞİNASLARI HAKKINDA TARİHİ TETEBBULAR: 1

LÂDİKLİ MEHMED EFENDİ

Avrupalılar öteden beri Türkleri fen ve ilim sahasında ve bilhassa güzel sanatlarda çok geri kalmış bir millet olarak tanırlar. Bu itikat garb müelliflerinin zihnine o derece yerleşmiştir ki son senelerde yazılan eserlerde bile medarı iftiharımız [övünme sebebimiz] olan Türk âlimlerinin hâlâ başka milletlere nispet edildiğini hayretle görüyoruz.

Mesela, büyük hekimimiz (Farabi) Türkoğlu Türk olduğu halde ismi garb musikisi nazariyecileri arasında zikrediliyor.¹ Halis bir Türk olan allame-i bi-nazir (İbn-i Sina) ya da “en meşhur garb tabibi” nazariyle bakıyorlar.² Yine bu kabilden olarak kadimen bir Türk memleketi olan Azerbaycan’ın (Meraga) şehrinde doğan (Hoca Abdülkadir Meragi) bütün Avrupalılarca Acem esatizesinden maduddur; kezalik (er-Risâletü’ş-Şerefiyye fi’n-Nisebi’t-Te’lfiyye) ile (Kitabu’l-Edvâr) ın müellifi Fahir oğlu (Safialdin Abdülmumin) dahi (Urmiye) li bir Türk iken Avrupa musiki müverrihleri indinde bir (garb nazariyecisi) dir!

Bu misaller gösteriyor ki kendi memleketlerine ait meselelerde pek derin tetkikatta bulunan garb uleması şarka taalluk eden ilmi ve tarihi mevzularda tetebbularını ekseri sathi bir dereceden ileri götürememektedirler. Şu halde milli mefahirimizi meydana koymak ve şimdiye kadar zan olunduğu gibi Türklerin medeniyete, ilim ve fenne, güzel sanatlara bigane kalmış bir millet olmadığını yar u ağyar nazarında vesikalarıyla ispat etmek yine bize Türklerin ahdesine tertip ediyor.

İşte bu düşünceden mülhem olarak Türklüğünün inkişaf ve teala yurdu olan sevgili Anadolu’da yetişen musikîşinaslarımıza dair ahiren yaptığım tetkikat neticelerinin muhterem (Anadolu) mecmuasıyla neşrini münasip gördüm. Ümit ederim ki bu satırlar Anadolu’daki ilim hayatının tarihini yazacak zevatın işine yarayacaktır.

Bu tetkikata yeni başladığım vakit bende nasıl bir kanaat mevcut idi? Evvel emirde bunu söyleyeyim; Anadolu tarihinde bilhassa musikiye dair beni alakadar edecek fenni ve

¹ Riemann-Dictionnaire de musique.

² Féris-Biographie universelle des musiciens.

ilmi hadiselerle tesadüf edebileceğimi doğrusu hiç de memul etmiyordum. Çocukluğumdan beri İstanbul'da aldığım fikirler icabınca öyle zannediyordum ki Anadolu eski zamanlardan beri cehalet ve atalet uykusuna dalmış bir memleket; oradan İstanbul'a gelmek saadetine nail olanlar ancak burada ilim ve irfan tahsil ederler, Anadolu'da kalanlar ise her türlü fikri terakkilerden bi-nasip bir halde yaşarlar ve ölürlür.

Tetkikatımın daha ilk safhalarında hakikat halik zannettiğim gibi olmadığını anladım; çünkü 857 tarihinde İstanbul fetih edilmezden ve binaenaleyh payitahtta o asrın ilim hayatını yaşatan medreselerin temelleri atılmazdan evvel, Anadolu'da bazı şehirlerin ilim merkezi olduğunu ve o şehirlerde vakıa medreselerde okunan derslerin –son zamanlardaki gibi- yalnız ulum-u aliyeye münhasır olduğunu gösteren müteaddid delillere tesadüf ettim. Zaten (fetih) asrından sonra İstanbul medreselerinde dahi birçok seneler mütenevvi ilimlerin tedrisine devam edilmiş idi. Filhakika (Süleymaniye) deki (Darü'ttıb) o zamanın mektep tıbbiyesi vazifesini ifa etmekte, orada tıptan maada başka ilimler de okutulmakta idi; İstanbul'da muahharen açılan (Darül Mesnevi) medresesi dahi ilahiyat ve felsefe mektebi makamında idi.

İstanbul medreselerinde riyaziyat nücum ile beraber –riyaziyat aksamından madud olmasından dolayı- musiki nazariyatı da tedris edilirdi; (Bayezid) cami-i şerifindeki (Veliyuddin Efendi) kütüphanesinde muhafaza bir (Şerefiyye) nüshasının sayfeleri kenarında "Devlet-i Aliye ehl-i nücum ve hesabını reisi Mustafa Zeki Efendi" isminde bir alim-i riyazi ile (Selim Efendi) namında bir müdekkik tarafından yazılmış Arapça bir takım haşiyeler bulunmaktadır ki kitabın şu hali (şerefiyye) nin bir zamanlar medreselerde okunduğunu gösteren delildendir.

Anadolu'daki medreselerden yetişmiş âlimlerin içinde ismi makalemizin ser levhasında muharrir (Mehmet Efendi) Türk musikisi tarihinde pek mühim mevki olan bir zattır. Maatteessüf şimdiye kadar bu zatın hüviyeti ve telifi hakkında küçük bir makale olsun yazılmadığı gibi kıymetli eserleri de kütüphane köşelerinde çürümekte ve bu eserlerin münderecatından kimse haberdar bulunmamaktadır. Binaenaleyh biz bu makalemizde muşarunileyh tercüme-i hali hakkında toplayabildiğimiz malumatı yazacak, ondan sonra da telifinin kıymet ve ehemmiyetinden bir nebze bahsedeceğiz.

Eserlerinin mukaddimesinde (Fakir kul Muhammed bin Adbülhamid el-Ladiki) ibaresiyle mevlidini tasrih etmesine nazaran Mehmet Efendi (Amasya) mülhakatından kadim ismi Ladiki (Laodicée) olan (Lâdik) kasabasında doğmuştur. Amasya müverrihi Hüsamettin Efendi'nin kavlince Mehmet Efendi, (İsrafil zâdeler) lakabıyla meşhur bir ailedendir. Büyük pederinin ismi (Nasuh), dedesinin ismi de (İsrafil) dir. Ladik'deki medreselerin birinde ulumun mukaddematını okuyan (Mehmet Efendi) müktesebatını ikmal ve tevsi için bir aralık (Amasya) ya gelmiş ve orada mevcut ulumdan muhtelif ulumu ve bilhassa ulum-u riyaziye ile bu ulum cümlesinden olan musiki nazariyatını tahsil ederek memleketine avdet etmiştir.

Osmanlı şehzadelerinden (Bayezid), pederi (Fatih Sultan Mehmet) in heyetinde yirmi altı sene valilikle (Amasya) da ikame etmiş idi. (Ladik) kasabası Amasya valilerinin seyfiyesi makamında olduğundan (Bayezid) her sene Ladik'e gelir, yaz mevsimini orada

geçirirdi. Mehmet Efendi bu münasebetle şehzadeye intisap etmiş ve uzun müddet muallimliğinde bulunarak maiyetinden ayrılmamıştır.

Fatih'in vefatı üzerine (Bayezid-i Sani) İstanbul'a müteveccihen yola çıkarken hocasını da beraber götürmek istemiş ise de Mehmet Efendi ihtiyarlığına binaen (Amasya) da kalmayı tercih etmiş ve ömrünün son senelerine çoktan beri vücuda getirmek istediği telifat-ı musikisini yazmakla geçirmiştir.

Gariptir ki Avrupalılar, Mehmet Efendi'nin eserlerini Arap lisanı ile telif etmesine ve mevlidini (Ladik) in mağribi olan (el-Ladiki) suretinde yazmasına bakarak bu kıymetli Türk müellifini de Arap musikisi nazariyecileri arasına katmışlardır! Fransızların (Beyrut) da açtığı tıp fakültesinde (hikmet tabiiyye) muallimi bulunan Cizvit ruhbanlarından (Kolanjet) bu hataya düşenlerden biridir; bu zatın Paris'te çıkan (jurnal aziyatın) mecmuasına 1904 senesinde derc edilen (Arap Musikisi Üzerine Tetebbu) unvanlı makalesinde Mehmet Efendi'yi Suriye'deki (Lazkiye) kasabası ahalisinden ve Arap ırkından zannettiğini ve eserlerine Arap musikisi nazariyatından bahis telifat nazarıyla baktığını okuduğum vakit rahip dostuma uzun bir mektup yazmış ve yanıldığını ihtara museraat etmiş idim.

(Bayezid-i Sani) nin cülusundan sonra (Amasya) da yalnız kalan Mehmet Efendi, (Zeynü'l-elhan fi 'ilmi't-te'lif ve'l-evzân) namıyla musikimizin kavaidini izah eder muhtasar, müfid bir risale kaleme alarak mukaddimesinde (Bayezid) in ismini kemal-i hürmetle zikrettiğini, bu risaleyi kadirşinas şakirt irfanına takdim ve irsal etmiştir. (Bayezid) bu eseri takdir ile beraber pek muhtasar olduğundan bahisle hocasından bunun daha mufassalını vücuda getirmesini iltimas etmiştir. (Zeynü'l-Elhan) ın İstanbul'da bulunan yegâne nüshası (Nuruosmaniye) kütüphanesinin 3655 numaralı cildidir.

Mehmet Efendi telakki ettiği arada üzerine musikimizin nazariyatına müteallik bilcümle mesaili vakıfane bir tarzda tetkik ve tahkik eden mufassal bir eser telifine başlamıştır. Muşarunileyh bu eseri yazmaya mübaşeretini 889 tarihlerine müsadif idi. O esnalarda (Bayezid-i Sani) cülusundan beri kendisini ziyade işgal eden (Sultan Cem) gailinden kurtulmuş ve fütuhata niyet etmiş idi. Bu niyetle Boğdan'a asker sevk ederek evvel mezkur Hatay'ı ve müteakiben külli Ak Kirman kalelerini fethetmiş idi. Yeni telifinin ilk sahifelerini yazarken fütuhat haberlerinin Amasya'ya aksini duyan Mehmet Efendi bu hayırlı haberlerden çok memnun olmuş ve bilmünasebe ve kitabına (Fethiyye) namını vermiştir; nitekim eserinin mukaddimesinde dahi: (İlk zamanlar açılmaz olan kapılar sultanımızın fethiyle açıldığından bende bu kitabı Fethiyye diye isimlendirdim) ibaresiyle bu tesmiyenin sebebini izah etmiştir.

(Fethiyye) nin İstanbul kütüphanelerinde maateessüf nüshası mevcut değildir. Rahip (Kolanjet) in yukarıda ismi geçen makalesindeki bir haşiyeye nazaran Bağdat'ta bir camiin kütüphanesinde bir nüshası mahfuz etmiş. Üç dört sene mukaddem nasılsa bir nüshasını ele geçirmeye muvaffak olduğum bu nadir ve kıymettar eseri iki sene oluyor ki tamamıyla tercüme ve icap eden yerlerine faydalı bir hayli notlar ve haşiyeler ilave etmiş idim. Tab ve temsili ancak maarif vekaletinin himmetine mütevakkıf bulunan bu eser-i

güzin Türklük namına cidden iftiharı mucip bahisleri şamildir; atideki izahat bu müddeanın ispatına kifayet eder zannındayım:

Malumdur ki şark ve garb musikileri arasındaki farkın başlıca sebebi, muhtelif sesleri “aynı zamanda” icra yollarını gösteren ilm-i ahenk (Harmonie) musikimizde tatbik edilmemiş bulunması, garb de ise bu ilme musikiden ayrılması gayrı kabil bir ceza nazarıyla bakılmasıdır.

Maa-haza şurasını ehemmiyetle kaydedelim ki ilm-i ahenk istinad ettiği kavaid esasının bir kısmı min-el kadim Türk üstatları nezdinde meçhul değil idi; (Farabi) den itibaren gelen musiki müelliflerimizin heman kaffesi misal (rast-gerdaniye) (rast-neva) (rast-çargah) gibi aralarında 2/1 ve 3/2 ve 4/3 nispetleri bulunan bütün namelerin gerek “aynı zamanda” gerek “birbirini müteakib” işitildikleri halde sem’a “mülayim” geleceğini biliyorlar ve eserlerinde bu ciheti bilhassa tasrih ediyorlardı. Şu kadar ki (rast-segah) ve (rast-nihavend) gibi aralarında 5/4 ve 6/5 nispetleri bulunan seslere gelince, bunların “birbirini müteakip” İşitilirse “mülayim” söylemekle iktifa ediyorlar ve “aynı zamanda” işitilmeleri sem’a mülayim geleceğinden bahsediyorlar idi.

Halbuki (Mehmet Efendi) musikimizde müstamil “mülayim” buudları (Fethiyye) sinde tespit ettiği sırada Avrupalıların mülayim buudlardan (Consonance) olduğunu ancak beşinci asır miladına doğru keşif edebildikleri 5/4 ve 6/5 nispetli buudların -ki birine Tierce Majeure diğerine Tierce mineure denilmektedir- “mülayim” buudlardan olduğunu şüphesiz kendi eser tetebbuğu olarak bulmuş ve:

[Daha önce geçen aralıklar ki bunu bilmen gerekir iki türdür. Bunlardan ilki birleşmiş olsa da tek ses gibi duyulur^[1]³ veya ard arda]. İbaresini ile ilk defa olarak bu hakikati meydana koymaya muvaffak olmuştur.

Türk musiki âlimlerinin “ebad-ı mülayim” hakkındaki tetebbuatı, musiki mütebahhirlerinden Almanyalı (Riemann) un nazar-ı dikkatini celb etmiş ve Fransızcaya tercüme edilen (Musiki Kamus-i) nin 514’ncü sahifesinde musikimizin dakik nazariyesini izah ederken balada mezkur seslerin şarklılarca garblılardan daha evvel mülayim buudlardan madud olduğundan bahisle demiştir ki:

(Bu cihet tarih-i musikice pek ziyade haiz ehemmiyettedir; zira on dördüncü asırda garb nazariyecilerinin malumatı, Yunan kadim nazariyatından harice çıkamadığı bir zamanda şark esatizesinin çoktan beri (tierse majör) 5/4 ve (tierse minör) 6/5 buudlarına “mülayim buudlar” nazarıyla bakmakta oldukları tezahür ediyor.)

Bu ibareden anlaşılıyor ki (Riemann), Mehmet Efendi’nin eserini görmediği için mütalaasını umumi bir surette yürütüyor ve aralarında 5/4 ve 6/5 nispetleri bulunan seslerin mülayim buudlardan olduğunun şarklılarca bilinmesini taktir ile iktifa ediyor; eğer (Riemann), (Fethiyye) müellifinin mevzu bahis olan seslerin “bilmaiyye” yani aynı zamanda dahi mülayim işitileceğini 889 tarihinde söylediğine vakıf bulunsa idi bittabi daha başka türlü idare-i lisan eder idi.

³ Bu ibaredeki “bilmaiyye” tabiri Simultanément (aynı anda) kelimesi makamında kullanılmıştır.

Bu zat-ı muhteremin (Fethiyye) si münderecatını bu suretle tahlile devam edecek olsak söz uzar; bu makalemiz bu metruk ve unutulmuş üstat musikiyi karilerimize kafi derecede tanıtmış olsa gerektir. Amasya müverrihi Hüseyin Efendi, Mehmet Efendi'nin 915 tarihinde vefat ettiğini ve Amasya'da medfun olduğunu söylüyor; merhum muşarunileyh medfunu ve terceme-i hali hakkında Amasyaca daha ziyade malumatı olanlar var ise muharrir-i acize bildirirler ise derdest tahrir bulunan musikimiz tarihinin tekmiline hizmet etmiş bulunurlar.

Rauf Yekta



آناڧول موسيق شتاسلرى خقندە تارىخىي تەمەلر : ۱

(لارڧىك) لى ئىمىر افىرى

اوردو پاللىر اوتەدن بىرى توركلرى فن و علم ساحەسندە وبالخاصە كوزل صناعتلردە چوق كرى قالىش بىر مەلت اولەرق طائىرلر . بو اعتقاد غىرب مۇلغلىرىنىك ذەتتە اودرجه بىرلىشىدركە صوك سەلردە بازىلان اولردە بىلە مەدار افتخارمىز اولان تورك ئالمرىنىك حالا باشقە مەللرە نەسب ايدلدىكىنى خېرئە كورىيورز .

مئلا ، بوبوك حكىمىز (فارابى) تورك اوغلى تورك اولدىنىي حالدە اسىمى غىرب موسيقىنىي نظرىە جىلرى آره سندە ذكر ايدىيور [۱] ، خالص بىر ئوڧۇك اولان علامە بى نظىر (ابن سىنا) يەدە «اك مشهور غىرب طىببى» نظرىە باقىيور [۲] ، يە بوقىلدىن اولەرق قدىمأ بىر تورك مەلكىتى اولان (آذربايجان) ك (مراغە) شەرىندە دوغان (خواجە عبدالقادر مراغى) بوتون اوردو پاللىرجه عجم اسانذەسندن مەدوددر ؛ كذلك (الرساله الشرفىة فى علم النسب التالىفيە) ابلە (كتاب الادوار) ك مۇلنى فاخر اوغلى (صلى الدين عبدالؤمن) دىخى (ازمىه) لى بىر تورك اىكن اوردو موسيق مورخلىرى غندە بىر (غىرب نظرىە جىسى) در ا

بومثاللر كوسترىيور كە كندى مەلكەتلرىنە عاند مەشلەلردە بك درىن تەدقىقاتدە بولنان غىرب علماسى شرقە تەلق ايدىن علمى و تارىخىي موضوعلردە تېغىلرىنى ا كثرأ سطحى بىر درجەدن ايلرى كوتورمە مەككەدولر ، شو حالدە مىلى مفاخر مىزى مەيدانە قومىقى ، وشمىدى يە قندىر ظن اولدىنىي كىي توركلرك مەدىتە ، علم و فقه ، كوزل صناعتلرە بىكانه قالىش بىر مەلت اولدىنىي بارواغىار نظرىندە وئىقەلرلە ائبات ائىك يە بىر توركلرك عەدەسە تەرتب ايدىيور .

[1] Riemann-Dictionnaire de musique.

[2] Fétis-Biographie universelle des musiciens.

ایشه بودرشونجه دن ملهم اوله رق تورکلک انکشاف و تعالی بوردی اولان سوکیلی
آنادولی ده ییشن موسیقی شناسلرمزه دائر اخیراً یابدیم تدقیقات نتیجه لرینک محترم
(آنادولی) مجموعه سیله نشرینی مناسب کوردیم. امید ایدرم که بوسطر لر آنادولیده کی علم
حیاتنک تاریخن یازاجق ذواتک ایشه یارایه جقدر.

بوتدقیقاته یکی باشلادیم وقت بنده ناصل برقاعت موجود ایدی؟ اول امرده بونی
سویله ییم؛ آنادولی تاریخنده بالخاصه موسیقی به دائر بی علاقه دار ایده جک فنی و علمی
حادثه لره تصادف ایده بیله جکمی طوغریسی هیچده مأمول ایتیموردیم. چوجقنمندن بری
استانبولده آلدیم فکر لر ایجابجه اوله ظن ایدیوردیم که آنادولی اسکی زمانلردن بری
جهالت و عطالت او قوسنه دالمش برملکتدر؛ اورادن استانبولده کلک سعادتنه نائل اولانلر
آنجق بوراده علم و عرفان تحصیل ایدر لر، آنادولیده فالانلرایسه هر درلو فکری رقیلردن
بی نصیب بر حالده یشار لر و اولور لر.

تدقیقاتک دها ابک صفحه لرنده حقیقت حالک ظن ایتدیکم کی اولمدیغی آکلادم؛
چونکه ۸۵۷ تاریخنده استانبول فتح ایدلردن و بنا علیه یایتخنده او عصرک علم حیاتی
یشانان مدرسه لری آنلزدن اول، آنادولیده بعض شهر لری علم مرکزی اولمدیغی
واوشهر لرده واقع مدرسه لرده اوقونان درس لری - صوک زمانلرده کی کی - یالکز علوم
آلیه منحصر اولمدیغی کویسترن متعدد دلیلره تصادف ایتیم. ذاتاً (فاتح) عصرندن
صوکره استانبول مدرسه لرنده دخی بر جوق سهرلر متنوع علم لریک تدریسه دوام ایدلمش
ایدی. فی الحقیقه (سلیمانیه) ده کی (دارالطب) مدرسه سی اوزمانک مکتب طبیه سی
وظیفه سی ایفا ایتکده، اوراده طبندن ماعدا باشقه علم لرده اوقوتلقده ایدی؛ استانبولده
مؤخرآ آجیلان (دارالمتوی) مدرسه سی دخی آلمیات و فلسفه مکتبی مقامده ایدی.

استانبول مدرسه لرنده ریاضیات و نجوم ایله برابر - ریاضیات اقسامندن معدود اولمسندن
دولایی - موسیقی نظریاتی ده تدریسی ایدیلیر ایدی؛ (بایزید) جامع شریفنده کی (ولی الدین
افندی) کتبخانه سنده محفوظ بر (شرقیه) نسخه سنک صحیفه لری کنارنده؛ دولت علیه
اهل نجوم و حسابنک رئیس مصطفی ذکی افندی «اسنده بر عالم ریاضی ایله (سلیم افندی)
نامنده بر مدقق طرفندن یازلمش عربجه بر طاقم حاشیه لر بولنمقده در که کتابک شو حالی
(شرقیه) نک بر زمانلر مدرسه لرده اوقوتدیغی کویسترن دلائلندر.

آنادولیده کی مدرسه لرندن ییشن عالم لریک ایچنده اسمی مقاله منزک سرلوجه سنده محرر
(محمد افندی) تورک مؤتیقینی تاریخنده یک مهم موقعی اولان بر ذاتدر. مع التأسف

شمدی به قدر بوذاتک هویتی و تالیفاتی حقته کوچوک بر مقاله اولسون یازلمدینی کبی قیمتدار اثرلری ده کتبخانه کوشه لرنده چورومکده و بو اثرلرک مندرجانندن کیسه خبردار بولنمه مقده در . بناء علیه بزبومقاله مزده اولامشارالیهک ترجمه حالی حقته طوبلایه ییلدیکمز معلوماتی یازه جق ، آندن سوکرده تالیفاتک قیمت و اهمیتدن برنده بحث ایده جکر . اثرلرینک مقدمه سنده (فیقول العبد الفقیر محمد بن عبدالحمید اللادقی) عباره سیله مولدینی تصریح ایتمه نظراً محمد افندی (آماسیه) ملحقانندن قدیم اسمی لاؤدیکه (Laodicée) اولان (لادیک) قصبه سنده دوغمشدر . آماسیه مورخی حسام الدین افندینک قولنجه محمد افندی ، (اسرافیل زاده لر) لقبیه مشهور برعائله دندر . بیوک پدرینک اسمی (نصح) ، دده سنک اسمی ده (اسرافیل) در . (لادیک) ده کی مدرسه لرک برنده علومک مقدماتی اوقویان (محمد افندی) مکتسباتی اکمال و توسیع ایچون بر آراق (آماسیه) به گلش و اوراده موجود علمادن مختلف علومی و بالخاصه علوم ریاضیه ایله بو علوم جمله سنندن اولان موسیقی نظریاتی تحصیل ایدرک مملکته عودت ایتمشدر .

عمانلی شهزاده لرندن (بایزید) ، پدری (فاتح سلطان محمد) ک حیائنده یکریمی آتی سنه والیکله (آماسیه) ده اؤمت ایتمش ایدی . (لادیک) قصبه سی آماسیه والیرینک صیفه سی مقامنده اولدیغندن (بایزید) هر سنه لادیکه کچیر ، یاز موسمنی اوراده کچیر ایدی . (محمد افندی) بومناسبتله شهزاده به انساب ایتمش و اوزون مدت معلمکنده بولنرق معیتندن آیرلمشدر .

(فاتح) ک وفاتی اوزرینه (بایزید ثانی) استانبوله متوجهاً بوله چیقارکن خواجه سنی ده برابر کوتورمک ایتمش ایسه ده محمد افندی اختیارلنه بناء (آماسیه) ده قالنی ترجیح ایتمش و عمرینک صوک سه لرینی چوقدن بری وجوده . تیرمک ایسته دیکی تالیفات موسیقیه سی یازمقاله کچیرمشدر .

غریبدرکه اوروپالیر ، محمد افندینک اثرلرینی عرب لسانیه تالیف ایتمه و مولدینی (لادیک) ک معربی اولان (اللادقی) صورتنده یازمه سنه باقرق بوقیمتلی تورک مؤلفنی ده عرب موسیقی نظریه جیلری آره سنه قاتمشلردر ! فرانسزلرک (بیروت) ده آچدینی طب فاکولته سنده (حکمت طبیعه) معلمی بولنان ژزویت راهب لرندن (قوللانژوت) بو خطایه دوشنلردن بریدر ؛ بوذاتک پارسده چیقان (ژورنال آسیاتیک) مجموعه سنه ۱۹۰۴ سنه سنده درج ایدیلن (عرب موسیقی اوزرینه تبیع) عنوانلی مقاله سنده محمد افندی بی سوریه ده کی (لازقیه) قصبه سی اهالی سنندن و عرب عرفندن ظن ایستدیکنی و اثرلرینه

عرب موسیقی نظریاتندن باحث تألیفات نظریه باقدینی او قودینم وقت رابع دوستمه اوزون بر مکتوب یازمش و یا کلدینی اختصاره مسارعت ایتمش ایدم .
 (بایزید ثانی) نك جلوسدن صوکره (آماسیه) ده یالکز قالان محمد افندی ، ابتدا (زین الالحان فی علم التألیف والاوزان) نامیله موسیقیمزك قواعدینی ایضاح ایدر مختصر ، مفید بر رساله قلمه آلهرق مقدمه‌سنده (بایزید) ك اسمنی کمال حرمتله ذکر ایندیکی بو رساله‌نی قدر شناس شا کرد عرفانه تقدیم وارسال ایتمشدر . (بایزید) بو اثری تقدیر ایله برابر پك مختصر اولدیغندن بختله خواجه‌سندن بونك داها مفصلتی وجوده کتیرمه‌سینی التماس ایتمشدر . (زین الالحان) ك استانبولده بولنان یکانه نسخه‌سی (نور عثمانیه) کتبخانه‌سنگ ۳۶۵۵ نومرولو جلدیدر .

محمد افندی تلقی ایندیکی اراده اوزرینه موسیقیمزك نظریاتنه متعلق بالجه مسائلی واقفانه بر طرزده تدقیق و تحقیق ایدن مفصل بر اثر تألیفه باشلامشدر . مشارالیهك بو اثرینی یازمغه مباشرتی ۸۸۹ تاریخلرینه مصادف ایدی . او انالرده (بایزید ثانی) جلوسدن بری کندیسینی زیاده اشغال ایدن (سلطان جم) غائله‌سندن قورتلش و فتوحانه نیت ایتمش ایدی . بو نیتله بغداده عسکر سوق ایدرهك اولامذکور خطه‌نی و متعاقباً کلی ، آق کرمان قلعه‌لرینی فتح ایتمش ایدی . یکی تألیفك ایلك صحیفه‌لرینی یازارکن فتوحات خبرلرینك آماسیه‌یه عکسنی دویان محمد افندی ، بو خیرلی خبرلردن چوق ممنون اولش و بالمناسه کتابه (فتحیه) نامنی ویرمشدر ؛ نه‌کیم اثرینك مقدمه‌سنده دخی :
 (ولما کان فتح مغلقات ابوابها واقماً فی ازمه اوایل فتوح سلطاننا سمیتها بفتحیه)
 عباره‌سیله بو تسمیه‌نك سببنی ایضاح ایتمشدر .

(فتحیه) نك استانبول کتبخانه‌لرنده مع التأسف نسخه‌سی موجود دکلدرد . راهب (قوللانترهت) ك یوقاریده اسمی کچن مقاله‌سنده کی بر حاشیه‌یه نظراً (بغداد) ده بر جامعک کتبخانه‌سنده بر نسخه‌سی محفوظ ایتمش . اوچ درت سه مقدمه فصلسه بر نسخه‌سنی اله کچیرمهک موفق اولدیغیم بو نادر و قیمتدار اثری ایکی سه اولیورکه تمامیله ترجمه و ایجاب ایدن برلرینه فائده‌لی بر خیلی نوظلر و حاشیهر علاوه ایتمش ایدم . طبع و تمثیلی آنجق معارف و کالنتک همته متوقف بولنان بو اثر کزین ، تورکلک نامنه جداً افتخاری موجب بختلری بشاملدر ؛ آئیده کی ایضاحات بو مدعا نك اثباته کفایت ایدر ظننده‌یم :

معلومدرکه شرق و غرب موسیقیلری آره‌سنده کی فرقک باشلیجه سببی ، مختلف نسلی « عینی زمانده » اجرا بوللرینی کوسترن علم آهنکک (Harmonie) موسیقیمزده

تطبيق ایدله مش بولمئسی ، غربده ایسه بو علمه موسیقیدن آیرلمسی غیر قابل بر جزء نظریه باقلماسیدر .

مع هذا شوراسنی اهمیتله قید ایدلم که علم آهنگك استاد ایتدیکی قواعد ایسانیه مک بر قسمی من القدییم تورک استادلری نزدیکه مجهول دکل ایدی ؛ (فارابی) دن اعتباراً کلن موسیقی مؤلفلرمزك همان کافهسی مثلاً (راست - کردانیه) (راست - نوا) (راست - چارگاه) کبی آره لرند $\frac{2}{1}$ و $\frac{3}{4}$ و $\frac{4}{4}$ نسبتلری بولان بوتون نغمه لرك کرک « عینی زمانده » ، کرک « بربری متعاقب » ایشیدلکلری حالده سمعه « ملایم » کله جکنی بیلورلر وارلرنده بو جهت باخاصه تصریح ایدیورلردی . شو قدرکه (راست - سگاه) و (راست - نهاوند) کبی آره لرند $\frac{5}{4}$ و $\frac{7}{4}$ نسبتلری بولان سلسره کلنجه ، بولنرک « بربری متعاقب » ایشیدیلرسه « ملایم » اولدقلری سوبله مکله اکتفا ایدیورلر و « عینی زمانده » ایشیدلرلی سمعه ملایم کله جکندن بحث ایتمه بورلر ایدی . .

حال بوکه (محمد افندی) موسیقیمزده مستعمل « ملایم » بعدلری (فتحیه) سنده تثبیت ایتدیکی صروده اورویالیرک ملایم بعدلردن (Consonances) اولدیغنی آنجق اون بشنجی عصر میلادی به طوغری کشف ایدمه بیلدکلری $\frac{5}{4}$ و $\frac{7}{4}$ نسبتلی بعدلرک - که برینه Tierce majeure دیکرینه Tierce mineure دنیلیمکده در - « ملایم » بعدلردن اولدیغنی شهه سز کندی اثر تبیی اوله رق بولش و :

[وینبئی ان یعلم ان کل بعد ملایم من تلك الابعاد السابقة علی نوعین ؛ احد هما مینفق نعمتاه سواه کانتا مسموعین بالمعیه [۱] اواللتالی] .

عباره سی ایله ایلاک دفعه اوله رق بو حقیقی میدانه قومئنه موفق اولمشدر .

[۱] بو عبارده کی « بالمعیه » تعبیری Simultanément کله سی معاننده قولالتمشدر .

پوت

کوچککن آکلاندیلر ، بیلیمورم صاحیبی ؟
سن تا اسکی زمانده حضرت ابراهیمی
نورودک آندردیغنی آتنده باقامشک .
صوکر ، بوغخانه سنده تک پوت بیراقامشک
رسولکک قونک ویردیکنک قونکله .
ارحاله اولو تا کوی بر پارچه نی دیکله :

شفتک آسختیلان قادار ده رخسه کرچک
بو آواره قلیده آله ولردن چیقار ، چک .
قدرتک سوبله نیان قادار بو بوکسه اگر
بکاده ابراهیمه ویردیکنک قونک ویر
قلیمده کی بوتی ده بن قیروب بارچالایم ،
دنیاده یالکز سکا حصر ایدلش قالایم .

سن که : « رب ایم » دیشک ، البت حاجز دکسک ،
قدرتک وارسه کوستر کافر آلم اکیلین .

نجم السین ضلیل

تورک موسیقی عالمترینک « ابعاد ملامیته » حقیقه کی تبعاتی ، موسیقی متبحر لرندن آلمانیاالی (ریمان) ک نظر دقتی جلب ایتمش و فرانسه زجه به ترجمه ای دیلان (موسیقی قاموسی) نک ۵۱۴ نجی صحیفه سنده موسیقیمزک دقیق نظریه سنی ایضاح ایدرکن بالاده مذکور سسلرک شرقیلرجه غربیلرندن داها اول ملامیم بعدلردن معدود اولدینندن بختله دیمشدرکه :

(بو جهت تاریخ موسیقیجه بک زیاده حائر اهمیتدر ؛ زیرا اون دردننجی عصرده غرب نظریه جیلرینک معلوماتی ، یونان قدیم نظریاتندن خارجه چیه مدینی بر زمانده شرق اساتذه سنک چوقدن بری (تیه رس ماژور) $\frac{4}{4}$ و (تیه رس مینور) $\frac{7}{4}$ بعدلرینه « ملامیم بعدلر » نظریه بائقده اولدقبری تظاهر ای دییور .)

بو عباره دن آکلانشیلورکه (ریمان) ، محمد افندینک اثرینی کورمه دیکی ایچون مطالعه سنی عمومی بر صورتده یوروتیور و آرلرنده $\frac{3}{4}$ و $\frac{2}{4}$ نسبتلری بولنان سسلرک ملامیم بعدلردن اولدیغنک شرقیلرجه بیلنمه سنی تقدیر ایله اکتفا ای دییور ؛ اکر (ریمان) ، (فتحیه) مؤلفنک موضوع بحث اولان سسلرک « بالمیه » یعنی عینی زمانده دخی ملامیم ایشیدیه چکنی ۱۸۸۹ تاریخنده سویلر دیکنه واقف بولنسه ای دی بالطبع داها باشقه درلو اداره لسان ایدر ای دی .

بو ذات محترمه نیک (فتحیه) سی مندرجاتی بو صورتله تحلیله دوام ایده چک اولسه ق سوز اوزار ؛ بو مقاله مز بو متروک و اونودلش استاد موسیقی بی قارنلر مزه کافی درجه ده طایتمش اولسه کر کدر .

آماسیه مورخی حسین افندی ، محمد افندینک ۹۱۵ تاریخنده وفات ایتدیکنی و آما- سیه ده مدفون اولدیغنی سویله یور ؛ مرحوم مشارالیه ک مدفن و ترجمه حالی حقیقه آما- سیه جه داها زیاده معلوماتی اولانلر وار ایسه لطفاً محرر عاجزه بیلدیر لر ایسه در دست تحریر بولنان موسیقیمز تاریخنک تکملنه خدمت ایتمش اولور لر .

رؤف بکنا

KUKLA (THE MARIONETTE/ OSMANLICADAN TRANSKRİPSİYON- TRANSCRIPTION FROM OTTOMAN TURKISH) ¹

NAZLI M. ÜMİT
M.A., Doktora Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
nazlimumit@gmail.com

Ma'lûmdur ki libas-ı² günâgûn³ iksasıyla⁴ tel veya ipe tahrik edilen⁵ bebekler kukla itlâk olunur⁶. Bu lafz lisân-ı Yunan'da⁷ göz bebeği ve müdevver⁸ nesne ma'nâsına olan *kiklos* kelimesinden müştaktır⁹. Çünkü zât-ı aynın¹⁰ muhaddeb olmaklığı haysiyetiyle¹¹ akus-ı¹² suveri¹³ nokta-ı ihtirâkı¹⁴ olan bebeğinde hurdebînî¹⁵ bir derece küçültmesi sebeb-i tesmiyedir¹⁶.

Bu oyunun ihtirâ'ı¹⁷ pek kadîm¹⁸ ve Çin'de hâlâ tiyatro gibi kuklaya mahsus lu'betgâhlar¹⁹ bulunmasına nazaran buralara oradan intişâr eylediği maznundur²⁰. Şeyh-ül müverrihin²¹ Herodot *Tarih*'inde kuklayı “*ba'z*²² *iplikler vasıtasıyla tahrik edilen heykelcikler*” diye zikir etmiştir.

¹ Ebüzziyâ Mehmed Tefvik tarafından 1880 ve 1912 yılları arası çıkarılan *Mecmû' a-i Ebüzziyâ* “bir şeyden değil bir çok şeyden” bahseden, kesintili yayın hayatı boyunca edebiyat, tarih, dil, kültür ve siyaset üzerine telif ve çeviri çalışmalara yer veren (Özgür Türesay, *Ebüzziyâ Tefvik ve Mecmua-i Ebüzziyâ* Müteferrika 2000 sayı:18) mecmuanın eski harfli Türkçesinden aktarılan 'Kukla' başlıklı bu yazı imzasızdır. Tam künye: 36. Sayı 1300 (1882?) *Cemaliyezahir, sayfalar: 1132-1135.*

Mecmû' a-i Ebüzziyâ was a periodical published between 1880 and 1912 by Ebüzziyâ Mehmed Tefvik. It offered a wide range of subject matter with articles and translated works on language, literature, politics, culture and history. 'Kukla' (the literal translation would be *puppet* but the author's initial definitions and quotations refer to the *marionette*) is an anonymous article published in issue 36, c. 1882.

² Libas: giyecek, elbise

³ Çeşit çeşit, renk renk

⁴ Giydirmek

⁵ Hareket ettirilen

⁶ Denilmek, anlamına gelmek

⁷ Yunan dilinde

⁸ Yuvarlak, daire biçiminde

⁹ Müştakk: bir kelimedden, kökten türeyen

¹⁰ Ayn: göz

¹¹ Tümsek, dışbükey olması bakımından

¹² Aks-akis: yansıyan, aks eden,

¹³ Suver: suretler, *aks-ı suver*: tersinir suretler, görüntüler

¹⁴ Odak noktası

¹⁵ Mikroskobik

¹⁶ İsimlendirme sebebi

¹⁷ İcat

¹⁸ Eski

¹⁹ Oyun, eğlence yeri

²⁰ Yayıldığı düşünülür

²¹ Tarihçilerin şeyhi

²² Bazı

Aristo dahi bir eserinde “Ksenofon’unun keşide ettiği²³ bir ziyâfette med’uvunu²⁴ eğlendirmek için ayakları ve kolları iplerle tahrik olan bir takım şekilleri oyuna daldı” demiştir.

Eflâtûn²⁵, kavânîne²⁶ dair olan te’lîfinde²⁷ bir Atinalı lisânında kelimât-ı âtiyeyi îrâd eylemiştir²⁸.

“İplikler ağaçtan ma’mul insan şekillerini nasıl tahrik ediyor ise şehvet-i nefsânîye²⁹ dahi insanın a’za³⁰ ve havvassını³¹ ol vechle ile³² tahrik eder”.

Latin şu’arâ’-ı kadîmesinden Horas³³ dahi bir nazmında müdahinlerinin³⁴ veya mahbubelerinin³⁵ temenniyât³⁶ ve hevesâtına³⁷ tabi’ olan ekâbir³⁸ hakkında şu sözü söylemiştir.

“Ey ağaçtan musanna³⁹ heykelcik! Senin a’zanı⁴⁰ tahrik eden el bir ecnebinindir.”

Sokrat tesadüf ettiği bir kuklacıya: “Böyle hasîs⁴¹ bir san’atla meşgul olduğun halde nasıl olur ki bu kadar mesrur⁴² görünebiliyorsun” dediğinde oyuncu cevaben: “Nasıl olacak! Tahrik ettiğim ufak ağaç parçalarını evza’-ı günâgûnda⁴³ bulundurmağa parelerini⁴⁴ çektiğim insanların cinnetine baktıkça da’imâ mesrur olurum” kavliyle mukabele etmiştir⁴⁵.

Bu oyunun Avrupa kıt’asında şüyu’u⁴⁶ mîlâttan dört yüz sene mukaddem⁴⁷ olduğuna bâlâdaki⁴⁸ akvâl-ı kudemadan⁴⁹ istidlâl⁵⁰ olunur. Ez-cümle⁵¹ Heredot mîlâttan dört yüz altı ve Sokrat dört yüz sene mukaddem vefat etmiş olmalarından ve her ikisinin dahi sûret ifadelerinden zamanlarında henüz şüyu’ bulmuş olduğu anlaşılıyor.

Heredot Mısır’a ve Asya ve Avrupa’dan bir haylî memaliğe⁵² seyâhat etmiş bir zât olmasından ihtimal ki kuklayı seyr ü sefer ettiği memalikten birinde görmüş olsun hattâ

²³ Düzenlediği

²⁴ Davetliler

²⁵ Platon

²⁶ Yasalar, devlet idare kaideleri (Platon, *Devlet*)

²⁷ Telif eser

²⁸ “aşağıdaki kelimeleri söylemiştir”

²⁹ Nefsin arzuları

³⁰ Uzuvarlar

³¹ Duyular

³² O yolla, o şekilde

³³ “Eski Latin şairlerinden Horas”

³⁴ Dalkavuk

³⁵ Sevilen kadın

³⁶ İstekler, dilekler

³⁷ Hevesler

³⁸ Devler büyükleri

³⁹ Ağaçtan yapılmış

⁴⁰ Beden uzuvları

⁴¹ Değersiz, kötü

⁴² Mutlu

⁴³ Çeşit çeşit farklı farklı durumlar, haller

⁴⁴ Para

⁴⁵ “sözü ile karşılık vermiştir”

⁴⁶ Yayılması

⁴⁷ Önce

⁴⁸ Bâlâ: yüksek, yüce

⁴⁹ Eski sözler, eski insanların söyledikleri

⁵⁰ Dile getirmek

⁵¹ Örneğin, bir önceki cümleden yola çıkarak

⁵² Memalik: memleketler

“Baz' iplikler vâsıtasıyla tahrik edilen heykelcikler” diye tarif etmesi dahi o güne kadar Yunanistan’da mechûl olmasına delildir.

Fransa’da kuklanın mûcidi Brioché nâmında bir dişçidir. [okunamadı] 1650 senelerine doğru bu san'atla işihâr⁵³ eylemişti. Kendisinden sonra mahdumu⁵⁴ Fransua Briyoşe⁵⁵ kuklacılıkta fevkalâde şöhret kazanmıştır. Hatta Fransa meşâhîr şu'ara'sından⁵⁶ Boileau kukla unvânıyla tertip ettiği bir manzume ile Fransua Brioché'nin nâm ve şöhretini ibkâ eylemiştir⁵⁷.

Onbeşinci Lui zamanında Versay Sarayının mela'ib⁵⁸-ı mu'tadîsinden⁵⁹ biri de kukla oyunu idi. Oyunlarını ekseriyyâ⁶⁰ edeba⁶¹ ve şu'ara' ⁶² tertib ederdi. Fakat sırf lâğ⁶³ ve latîfeye⁶⁴ da'ir şeyler idi.

O tarihte zarâfetiyle şöhret bulan Madame du Deffand [?] “Kukla oyununu seyrederken herkesten ziyade gülerim. Çünkü hayâlâte⁶⁵ tabi' olduğumdan aradan bir çaryek⁶⁶ mürûrda⁶⁷ söylenen sözlerin hakîkaten Polişinel⁶⁸ lisânından sâdır⁶⁹ olduğuna inanıyorum” dermiş.

Kukla oyunu İstanbul'a Sultan Ahmed-i Sâlis⁷⁰ zamanında sefâretle Paris'e giden Yirmisekiz Mehmed Efendi'nin etbâ'nından birisi⁷¹ getirmiştir. En evvel bu oyun Damad İbrahim Paşa'nın bezm-i⁷² sefâhetinde⁷³ mevki' -i temâşâya konmuştur.

Hatta o asrın vüzerâ-yı şu'arâ'sından İzzet Paşa'nın⁷⁴ saray-ı asafide⁷⁵ kukla temâşâsına daveti mutazammın⁷⁶ ricâl-i asre⁷⁷ tahrir⁷⁸ etmiş olduğu tezkere-i latîfe münşe'at-i Osmanîye'de muharrerdir⁷⁹.

⁵³ Meşhur olmak

⁵⁴ Oğlu

⁵⁵ François Brioché

⁵⁶ “meşhur şairlerinden”

⁵⁷ “devam ettirmiştir”

⁵⁸ Oyuncak, oyun

⁵⁹ mu'tadî: alışılmış

⁶⁰ Çoğu zaman

⁶¹ üdebâ'

⁶² üdebâ' ve şu'ara' : “yazarlar ve şairler”

⁶³ Şaka, oyun (güzel ama içi boş şeyler)

⁶⁴ Şakalar, güzel sözler

⁶⁵ Hayâller

⁶⁶ Çeyrek

⁶⁷ An, zaman, geçit

⁶⁸ Yazar buraya şu bir not düşmüştür: “Polişinel mesela hayâlin Karagözü gibi kuklanın şahs-ı mudhikidir [komik kişi]. Fransız ve İtalyan lisânlarında Karagöz veya mashara [maskara,soytarı] [okunamadı] Polişinel ta' bir olunur.

⁶⁹ Meydana gelmek

⁷⁰ Sultan Üçüncü Ahmed Han

⁷¹ Bağlı olan, emir altında olan

⁷² Sohbet, eğlence, yeme içme yeri

⁷³ Zevk ve eğlence düşkünlüğü

⁷⁴ İzzet Ali Paşa

⁷⁵ Asaf: vezir

⁷⁶ Kavrayan, içine alan

⁷⁷ O dönemin ileri gelenleri, devlet adamları

⁷⁸ Yazmak, kaydetmek

⁷⁹ Yazılmış

۱۱۳۲

بجموعه ابوالضیا

« لعمرک اما فیک فالقول صادق

وتکذب فی الباقین من شط اودنا

کذلک اقرار الفتی لازمہ

وفی غیرہ لغو کذا جاء شرعنا »

قطعه سی ایراد بیورلمش اولسه ایدی

« کوسترمک ایچون خطا صوابی

هر شیوه دن ایتدم اتخابی »

قولنه توفیق حرکت بیورلمش اولوردی .

تصدیعام کستاخلق اولدیغنه معترف اولقله برابر کوچوکارک

سوزینی اکر حقی ایسه قبول ایتک بیوکلک شانندن اولدیغنی بیلدیکم

ایچون عفو دولنلرندن قطع امید ایدیم . هر حالده امر و فرمان

حضرت من له الامر کدر .

نامق کمال

۱۲۹۲
سنه

ماغوسه دن

قوله

معلومدر که لباس کونا کون اکساسیله نل و یا اییلمراه تحریک

ایدیلان بیکره قوله اطلاق اولنور . بولفظ لسان یونانیده کوز بیکی

ومدورنسنه معناسنه اولان (قیلوس) کله سندن مشتقدر . چونکه ذات

عینک محذب اولقلغنی حیثیله عکوس صوری نقطه احترافی اولان

پکنده خرده پنی بر درجده کوچولتسی سبب نسیمه در .

بو او یونک اختراغی یک قدیم وچیننده حالاً تیارو کی قوله به

۱۱۳۳

موقله

مخصوص اہتکاکہار بو لہسنہ نظر آ بورالزہ اورادن ائمشار ایلدیکی
مظنوندر .

شیخ المورخین هرودت تاریخسده قوقله بی « بعض ایلکک
واسطه سبله تحریک ایدیلان هیکلجکک « دیه ذکر ائمشدر .

آرسطو دخی برآرنده « قسه نوفونک کشیده ایتدیکی برضیافتده
مدعوینی اکلندبرمک ایچون آیاقلری وقولاری ایلککله تحریک اولنور
برطافم انسان شکلری اوینادلدی . « دئمشدر .

افلاطون، قوانینه دائر اولان تألیفنده برآیندی لسانندن کلمات
آیه بی ایراد ائمشدر :

« ایلکک آغاچدن معمول انسان شکلرینی فصل تحریک ایدیور
ایسه شهوات نفسانیه دخی انسانک اعضا و حواسنی اول وجهله
تحریک ایدر . »

لایین شعرای قدیمه سنندن هر اس دخی برنظمنده مداهنلرینک
ویا محبوبلرینک تمنیات وهوسانه تابع اولان اکا برحتنده شو سوزی
سویله مشدر :

« ای آغاچدن مصنع هیکلجک ! سنک اعضاکی تحریک ایدن
ال بر اجنینه کدر . »

سقراط تصادف ایتدیکی بر قوقله جی به « بویله خسیس بر صنعتله
مشغول اولدیغک حالدله فصل اولیور که بو قدر مسرور کورینه یلیبور-
سک . « دیدیکنده او یونجی جواباً « فصل اوله جق ! تحریک ایتدیکم
اوافق آغاج پارچه زینی اوضاع کونا کونده بولندبر مقله پاره لری
چکدیکم انسانلرک جتنه باقهرق دائماً مسرور اولورم . « قویله
مقابله ائمشدر .

بو او یونک اوروپا قطعده سننده شیوعی میلاددن درت یوز سنه
مقدم اولدیغنه بالاده کی اقوال قدامدن استدلال اولنور . از جمله

هرودت میلادن درت یوز آلتی و سقراط ۴۰۰ سنه مقدم وفات ایلمش
 اوله لرندن و هر ایکسینک دخی صورت افاده لرندن زمانلرنده هنوز
 شیوع بولمش اولدیغی آکلشیلور .
 هرودت مصره و آسیا و آفریقان برخیلی ممالکده سیاحت ایتمش
 بزات اولسندن احتمال که قوقله نی سیر و سفر ایندیکی ممالکدن برنده
 کورمش اولسون حتی « بعض ایلمکار واسطه سیله تحریک ایدیلان
 هیکلچکار » دبه تعریف ایتمی دخی او کونه قدر یونانستانده مجهول
 اولسنه دایلدیر .

فرانسه ده قوقله نیک موجودی بریوشه Brioché نامنده بر دیشچی
 در . مومی ایله ۱۶۵۰ سنلرینه طوغری بوضعتله استهار ایشیدی .
 کندیسندن صکره مخدومی فرانسوا بریوشه قوقله جیلانده فوق العاده
 شهرت قزانشدر . حتی فرانسه مشاهیر شعراسندن (بوآلو) قوقله
 عنوانیه ترتیب ایندیکی بر منظومه ایله فرانسوا بریوشه نیک نام و شهرتی
 ایضا ایشدر .

اون بشنی لونی زماننده وهرسای سراینک ملاعب معتاده سندن
 بریده قوقله او یونی ایلی . او یونلرینی اکثریا ادبا و شعرا ترتیب
 ایدردی . فقط صرف لاغ و لطیفه ده دائر شیلر ایلی .

اوتاریخده ظرافتیله شهرت بولان مادام دودوفان « قوقله
 او یوننی سیر ایدرکن هر کسندن زیاده کوزم . چونکه خیالانه تابع
 اولدیغیدن آرهدن بر چاریک مرورنده سویلتان سوزلک حقیقه
 (پویشیل) (*) لساندن صادر اولدیغنه اینانیر برم . « دبر ایتمش .
 قوقله او یوننی استانبوله سلطان احمد ثالث زماننده سفارتله

(*) پویشیل مثلا خیالک قاره کوزی کی قوقله نیک شخص مضحکی در .
 و فرانسه و ایالیان لسانلرنده قره کوز و یا مخره مقسامنده (پویشیل) تعبر
 اولدور .

۱۱۳۵

کبریتک اللجی سنه اخر

پارسه کیدن یکر می سکز محمد افندینک آباعندن بریسی کتبره سدر .
 الك اول بو او بون داماد ابراهیم پاشانک بزم سفاهنده موقع تماشا به
 قونشدر .

حتی او عصرک وزیرای شعراسندن عزت پاشانک صرایی
 آصقی ده قوقله تماشا سنه دعوتی متضمن رجال عصره تحریر ایتمش
 اولدیغی تذکره لطیفه آمیر اکثر منشآت عثمائیه ده محرردر .

کبریتک اللجی سنه اختراعی

شمالی آلمان یادن کلان شندوفر ایله اشتوتغارد شهرینه سیاحت
 ایدن برکیمسه [آسبرغ] موقوفه تقریبته کنیش برنیه و آنک اوزرنده
 دخی قلعه شککنده بر بنا مشاهده ایدر . ایشته بو بنا وقتیه جانیلرله
 مجرملری و بولتیقه شهرلینی حبس ایچون قوللانیش اولان مشهور
 هوهن آسبرغ محبوسخانه سیدر .

انسان بو حبسخانه تک قلبه ایراث غم و الم ایدن هیئات هول
 انکیرینی کوردیکی زمان وقتیه اوراده جزای اعمالی چکن مجرمین
 ایله برابر برچوقده بیکنهاک بار ظلم و اعتساف آلتنده زارونزار اوله رق
 افنای وجود ایتمش اولدقارینی درخاطر ایتمکن کندینی آلامز .

لکن هیسندن اول خاطر تبادر ایدن ذات [دانیال شوبارت]
 شاعر مشهور ایدر که ۱۷۷۷ سنه سنده محبس مجبوته ادخال و ۱۷۸۷
 سنه می مایسنده اطلاق ایدلمشدر که او محل مظلمه تمام اون سنه قالمشدر .
 مشار ایله پروسیا صرایی حکمداریسی اعضا سنندن بعضلرینک
 تشبیهات حمایتکارانه سیله مجبوسدن قورتارلش ایدی .

2010 AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENTİ İSTANBUL KÜLTÜR VE SANAT PROJELERİNİN KURUMSAL DİSİPLİNLERİ; İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI, KÜLTÜR A.Ş. ÖRNEĞİ

AYSUN CANÇAT
Yrd. Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
aysun@karatekin.edu.tr

ÖZ

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ülkenin gelişimi için kültür ve sanatın önemi kavranmıştır. Sanatın yaygınlaşması, halkın bu konuda bilinçlenmesi adına pek çok kurum açılmış ve etkinlik gerçekleştirilmiştir. Zamanla özellikle İstanbul'da sergilerin, sergi mekânlarının ve uluslararası etkinliklerin sayısında artış olmuş, farklı kuruluşlar sanata yatırım yapmışlardır. 1980'ler İstanbul'un, kentsel dönüşüm bağlamında, bir dünya kenti haline getirme projesi adına ilk atılımın ve desteğin olduğu yıllardır. 1973'te festivaller, 1987'de bienaller gerçekleştirilmeye başlanmış, müzecilik, koleksiyonerlik gibi alanlarda 2000'li yıllarda büyük gelişmeler kaydedilmiştir. Kültürel ve sanatsal bu hareketlilik ile birlikte İstanbul, 2010 yılında "Avrupa Kültür Başkenti" seçilmiştir. İstanbul'un 2010 Avrupa Kültür Başkenti süreci hakkında olumlu/olumsuz yönde eleştiriler olsa da bu seçim, ülke adına kültür ve sanatının önemini bir kez daha ortaya koymuştur. Bu çalışmada, İstanbul'un bu önemli sürecinde aktif rol oynayan iki kurumun (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Kültür A.Ş.) önemi ve kültürel-sanatsal süreç içinde gerçekleştirdiği projeleri/etkinlikleri sosyolojik bağlamda örneklerle değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Kültür A.Ş.

INSTITUTIONAL DISCIPLINES OF CULTURE AND ART PROJECTS OF ISTANBUL, 2010 EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE; ISTANBUL CULTURE AND ART ASSOCIATION, SAMPLE OF CULTURE INC.

ABSTRACT

The importance of culture and arts for the development of the country was comprehended from the first years of the Republic. Many institutions were established and many activities took place in order to spread the arts and creating awareness in people on this matter. In time, especially in Istanbul, the number of exhibits, exhibition halls and international activities increased and different institutions made investments in arts. 1980s were the years in which first initiative and support for the project of making Istanbul a world city in terms of urban transformation. In 1973 festivals and in 1987 biennials started to take place and there has been great improvements made in the 2000s in fields such as the art of collection. Together with this cultural and artistic mobility, Istanbul was chosen as the “European Capital of Culture” in the year 2010. Though there have been positive/negative criticisms towards Istanbul’s 2010 European Capital of Culture process, this election put forth the importance of culture and arts for the country once more. In this study, the projects/activities held by the two institutions (Istanbul Foundation for Culture and Arts, Kültür A.Ş.) that played active roles in this important process for Istanbul are analyzed in a sociological context with examples.

Keywords: 2010 European Capital of Culture, Istanbul, Istanbul Culture And Art Association, Culture Inc.

GİRİŞ

Dünyada ülkeler, kültürel değerlerinin önemini kavramış ve bu değerleri ayrıcalıklı bir konuma koymuştur. Uluslar, medeniyetlerini, bu değerlerini sosyal hayata taşımak istemektedirler. Kendi kültürel değerlerini başka kültürlerle nerede buluşturacağı konusunda ortaklıkları ve yargıları önemsemektedirler. Bu anlamda, Avrupa Kültür Başkenti (AKB) projesi, ülkeler arası kültürel işbirliğinin yanında, kendi ülkesindeki insanların kültürel değerlerinin bilincine varmasını sağlayan önemli bir proje olmuştur.

AKB'liği süreci; kültürel değerlerin bilincine varmak, kültür ve sanata katılımı arttırmak, eksiklikleri görmek ve alt yapıyı tekrar hazırlanmak için bir fırsattır. Çarpık yapılanma, çevre kirliliği, doğal çevrenin yok edilişi ve çağın getirdiği sorunlar gibi olumsuzluklar ve kentsel fonksiyonların yerine getirilmediği ülkeler için AKB'nin seçimi önemli olmaktadır. Ancak, o kentte öncesindeki hazırlığın ve bir takım kültürel hareketliliğin olması da seçimi etkilemektedir. Kültür başkenti olmadan önce ve bir yıl boyunca sürecek etkinliklerle çok sayıda kültür yatırımı, kültür işletmeciliği teknikleri kullanılarak kentlere çekilmekte ve sonra da ortaya çıkan eserlerin sürdürülmesi yönünde sivil toplumun da yakın destek ve denetimi ile yoğun çaba harcanmaktadır (Ada 2006: 51).

“Avrupa Kültür Başkenti” tanımı ilk kez, “Avrupa Kültür Kenti” olarak Yunanistan Kültür Bakanı Melina Mercouri tarafından önerilmiş ve 1985 yılında Atina'ya verilerek süre başlatılmıştır. Daha sonra her yıl başka bir kentin AKB olmasıyla 2000'e kadar sürmüştür. Bu girişimin arkasında yatan fikir, Avrupa vatandaşlarını birbirlerine yakınlaştırmaya yardımcı olmaktır. Kültür başkenti olmak, o kente sadece statü vermek ya da kültürel aktivite yapmak anlamından kurtulup, kentin kalıcı unsurlarla gelişmesine katkıda bulunmak anlamına dönüşmüştür. AKB, kültürlerarası iletişim amaçlı bir AB programı iken zaman içinde şartlar bu projenin yönünü değiştirmiş ve AB'nin görünürlüğünü sağlayan, dev boyutlu kıtalararası büyük projelerden biri olmuştur (Görgün 2007:30).

Floransa'dan Glasgow'a, Avignon'dan Porto'ya, Bruges'ten Liverpool'a kadar Avrupa'nın önemli kentlerinin pek çoğu AKB seçilmiştir. 2010 yılı için seçilen İstanbul, Essen ve Pécs, 40. AKB'leri olmuşlardır.

2010 AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENTİ İSTANBUL

İstanbul'un AKB adayı olmak üzere çalışmalara başlaması, ilk kez 2000 yılında, “Habitat” dolayısıyla bir araya gelmiş sivil toplum kuruluşu üyesi küçük bir “Girişim Grubu” tarafından ve 1999 depremleri sonrasında dayanışma ortamında gündeme gelmiştir. Giderek genişleyen bir çevre oluşturan bu ilk grup, çeşitli AKB'leriyle temas kurarak uygulamayı yakından görmüştür. Bir sonraki aşamada ise, yerel yönetimin adaylık fikrine desteği sağlanmış, daha sonra da başvurunun yapılabilmesi için Dışişleri Bakanlığı sürece dahil edilmiştir. Yani 2010 AKB İstanbul hazırlık süreci, sivilden resmiye, yerelden merkeziye doğru bir çalışmayla yürütülmüştür (Ada 2006: 51).

Eşsiz bir coğrafya üzerinde, eşsiz bir tarihe tanıklık etmiş olan İstanbul, günümüze kadar, geçirdiği evrimlerle büyük bir mega şehir olarak karşımıza çıkmakta ve bize kaynaklık etmektedir. İstanbul'un AKB olmasının gerekçeleri şu başlıklar altında

toplanabilir: Uygarlıkların Kaynaştığı Yer, Güzel Sanatların Avrupa Etkisi, Kentin Konumu, Siyasi Boyut, Kentsel Yaşam, Modernleşme, Yetenek ve Yaratıcılık, Azimle Çalışmak, Ticaret, Tinsellik. Tüm bu değerleriyle İstanbul, Pécs ve Essen şehirleriyle birlikte 2010 yılında AKB seçilmiştir.

2010 KÜLTÜR VE SANAT PROJELERİ KURUMSAL DİSİPLİNLERİ

2010 kültür ve sanat projelerinde; 2010 AKB Ajansı, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), Kültür A.Ş., Kültürel İrtibat Noktası (KİB) gibi disiplinlerarası çalışmayı destekleyen kurumlaşmaya gidilmiştir. Bu çalışmada, bu dört kurumdan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), Kültür A.Ş. ile kuruların o süreçteki etkinlikleri sosyolojik bağlamda örneklerle ele alınmıştır.

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI (İKSV)

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla, 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 işadama ve sanatsever tarafından kurulmuştur (<http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=1|1,01.04.2010>).

İKSV, üç imparatorluğun başkenti ve iki büyük dinin odak noktası olmuş 3000 yıllık İstanbul'un bir dünya başkenti konumuna gelmesi için çalışmıştır. Vakıf, bir yandan sanat alanında olup bitenleri, Türk sanatseverlerine sunarken öte yandan Türk sanatçılarının da yurt dışında tanınmasına, uluslararası etkinliklere katılmasına öncülük etmektedir (Mirze 2006: 36).

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)'nin kuruluşu ise şöyledir: İstanbul'da uluslararası bir sanat festivali düzenlenmesi konusunda ilk adım, 1968'de atılmıştır. Tanınmış sanayicilerden Nejat Eczacıbaşı, "*Diğer Avrupa kentlerindeki benzeyen bir sanat festivalinin İstanbul'da da düzenlenmesi*" amacıyla Müzik Festivalleri Federasyonu'na başvurduğunu açıklamıştır. Bu ilk sanat festivalinin düzenlemesi planlanan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), 1973'te kurulabilmiştir (Yardımcı, 2005:11-12).

Etkinlikler Bağlamında Sosyolojik Etkiler:

Görsel Sanatlar alanında; etkileşimli, katılma ve diyaloga açık, çoğul bir dil ile üreten sergiler oluşturmaları öngörülmüştür. Bu sayede ilçelerde yaşayan halk, bizzat üretime katılabilecek, işbirliği ve karşılıklılığa dayanan projelerle, bir yandan bağımsız sanat altyapıları ve sanatçıların üretimleri desteklenecek, diğer yandan da geniş halk kitlelerinin çağdaş sanatla tanışması ve iletişime girmesi sağlanmıştır. Buna "Taşınabilir Sanat Projesi" örnek verilebilir.



Fig. 1 Taşınabilir Sanat sergilerinden bir görüntü.

“Taşınabilir Sanat Projesi”; sanatsal bilinçlendirme, gençleri ve çocukları yaratıcılığa yönlendirme, yerel yönetimlerin sanat ve kültür altyapısına ve içeriğine uzmanlık katkısı sağlama, küratörlerin ve sanat sektöründe çalışanların istihdamı, genç sanatçıların üretim olanaklarının artırılması gibi işlevler taşımaktadır (Madra 2010: 72).

Beral Madra şöyle der; *“Taşınabilir Sanat Projesi” için 100’e yakın sanatçı, onlarca küratör, sergi yapımıcısından yararlanılmıştır. Sanatçılar üretmekte, yönetmelik üretilmiş olan projeyi kitlelere ulaştırmaktadır. Sayıları 60’a ulaşacak olan bir genç sanatçı topluluğunun, Avrupa’nın önemli sanatçıları ile karşılaşması ve onlarla birlikte üretim yapması söz konusudur. Dolayısıyla burada bir eğitim boyutu da vardır. Görsel sanatlar, yaşamla ilgilidir, şehir kültürü ile ilgilidir. Dolayısıyla, üniversitelerdeki eğitimin, kültür sanayi ile çok yakından ilişkili olması gerekmektedir. Tabi bunun içinde tanıtım boyutu da vardır. Çünkü bu önemli sanatçılar, İstanbul için üretim yapacaklar ve bu da dünya da duyulacaktır. Bu proje, geniş kitlelere ulaşma amacı taşınmaktadır”*

(Beral: 2010).

2010 AKB İstanbul sürecinde Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetmenliği, Avrupa ile sanatsal işbirliklerinin kurulmasından, Türkiye’de çağdaş ve klasik sanatlarda faaliyet gösteren yaratıcı, icracı, eğitmen araştırmacıları bir çatı altında toplamayı amaçlayan projelere; geniş tiyatro salonları ve tiyatro binalarına yönelik alan çalışmalarından, yetenekli çocukları keşfederek onların potansiyellerini geliştirmelerini sağlayacak, eğitim hayatlarına önderlik etmelerini sağlayacak projelere kadar geniş bir yelpazeye sahiptir.

2010 AKB kapsamında, “Geleneksel Türk Tiyatrosu Araştırma Merkezi” kurulmuştur. Buradaki amaç; çağdaş tiyatro ile geleneksel renklerin buluşması ve birbirini tamamlaması yönünde atılacak bir adım olup, geleneksel gösteri türlerinin kültürümüzün bir parçası olarak değerlendirilmesi ve bu alanda çalışmaların uzman araştırmacıların, bilim insanlarının destekleriyle yürütülmesi ileriye dönük olarak tiyatromuza yeni bakış açıları kazandıracak olmasıdır (İstanbul 2010-2 / 2009 programı kataloğu, 43).

İKSV, Sahne ve Gösteri Sanatları alanlarında özellikle festivallerle karşımıza çıkmaktadır. Günümüz festivalleri, geçici bir eğlence ve şenlik duygusu yaratmaktan çok, gerçekleştikleri kentlerdeki potansiyel izleyicilerinin kültürel birikimini artırmak sorumluluğunu üstlenmektedir. Artık festivaller kenti olarak dünya çapında önemli bir yer edinmiş olan İstanbul'un, her geçen gün çeşitlenen ve güçlenen festivallere ev sahipliği yapması sadece, kent hayatını renklendiren bir unsur olmayacak, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir sorumluluğun hayata geçirilmesi anlamına gelecektir (Taner 2009: 40).



Fig. 2 “Amber’09” Sanat ve Teknoloji Festivalinden bir afiş(sol) ve bir görüntü(sağ).

Üstteki örnekte yer alan “Amber-Sanat ve Teknoloji Platformu” projesi, bedensel işlemsel sanatlar festivalinin kurumsallaştırılması amacını taşımaktadır. Böylece, Doğu’ya ve Batı’ya uzanan İstanbul merkezli uluslararası bir sanat ve teknoloji ağının oluşturulması yolunda önemli bir adım atılmış olacaktır.

İKSV, sinema çalışmalarına ise birkaç açıdan yaklaşmak mümkündür. Bunlar; yapım, dağıtım, tanıtım, sinema salonları gibi ticari alanların yanında, daha çok kültür merkezlerinde ve festivaller bağlamında ortaya çıkan, ticari olmayan girişimlerdir. Türkiye’de mevcut sinema salonlarının, 1000’in üstünde olduğu ve bunların dörtte birinin İstanbul’da olduğu düşünülürse, kültür başkentinin önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır (Kabil 2009:123).

İlk kez, 1982 yazında, “film haftası” olarak gerçekleştirilen film festivalleri, 1983 yılında, "Uluslararası İstanbul Sinema Günleri" adı altında, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında devam etmiştir. 1983’den bu yana her yıl gerçekleştirilmiştir. Nisan 2010’da, 29. Uluslararası İstanbul Film Festivali gerçekleştirilmiştir.

İKSV Uluslararası İstanbul Film Festivalleri ile Türkiye’de sinemanın gelişimini teşvik etmeye, Türk sinemasının uluslararası alanda tanıtımına katkıda bulunmaya ve kaliteli yapımların ülkemizde ticari gösterime girmesine aracılık etmeyi amaç edinmiştir (<http://www.iksv.org/film/film.asp?cid=3&ms=1>|1, 04.04.2010).



Fig. 3 “Entre-polis”, Antrepo No.3

İKSV kentsel uygulama projeleri bağlamında, Bienaller’de değişik mekânları kullanarak etkinliklerini gerçekleştirmektedir. Örneğin, Antrepo No.3’ü, 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin mekânı olarak kullanmak, kentsel/jeopolitik konumuyla ve bu konumun anlamıyla da ilgilenmek demektir. Antrepo, yoğunlaştırılmış bir “Entre-polis”tir. Gerçek bir şehir gibi işlemesi ve İstanbul’un labirentimsi yapısını yansıtmaya için Antrepo mekânı, bir kentsel labirent olarak tasarlanmıştır. Kentsel çokluk gibi, buradaki sanatçılar da farklı diller kullanan son derece farklı kişiliklerdir. Burada sanatçılar zamanlarını; kentsel dönüşüm, küresel iletişim, göç, sınır ötesi yolculuklar, jeopolitik çatışmalar, kültürel hafıza, etnik ve dini farklılıklar, kentsel başkaldırı, toplumsal dayanışma gösterileri ve eylemleri ve hatta aşk gibi konulara ayırmışlardır (http://www.iksv.org/bienal10/detail.asp?cid=6&ac=entre_polis, 11.04.2010).

Kentsel Uygulama alanındaki çalışmalar ile arkeoloji ile kentsel tasarım ve mimarlığı ilişkiye sokan, alana yalnızca arkeoloji açısından değil, bölgenin gelişmesi, halkın katılımı ve sürdürülebilirlik açısından da bütünlüğü bir yaklaşım ortaya koyulmaya çalışılmaktadır.

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KÜLTÜR A.Ş.

Kültür A.Ş., 2 Ekim 1989 tarihinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi bünyesinde kültür, sanat ve turizm hizmetleri sunmak üzere kurulmuş ticari amaçlı bir anonim şirkettir. Kültür A.Ş., kültür-sanat alanında Türkiye’de ve dünyada gerçekleşen yenilik ve gelişmeleri yakından izleyerek hizmetler sunmaktadır. Bir tarih ve kültür başkenti olan İstanbul’un AKB ilan edilmesi için önemli katkıları olmuştur (<http://www.kultursanat.org/kurumsal/?anasayfa>, 31.03.2010).

Kültür A.Ş., ulusal ve uluslararası alanda Türkiye’nin adını duyuran, Türk kültürü ve sanatını tanıtan ve Türk turizmine katkı sağlayan organizasyonlar gerçekleştirmektedir. İlçelerde mülkiyeti İstanbul Büyükşehir Belediyesine ait olan bazı kültür merkezlerinin işletmeciliğini, Kültür A.Ş. yapmaktadır. Kültür A.Ş.’nin bu işletmeciliği, 2010’dan önce planlanmıştır; fakat 2010 sürecine denk gelmesi de bir şans olmuştur. 2010 AKB projeleri de bu ilçelerdeki kültür merkezlerinde gerçekleştirilmektedir.

Kültür A.Ş, tarihsel mekânların tarihsel değerine katkıda bulunan birçok sanatsal faaliyet düzenlemektedir. Sanatları, sanatçıları, yapıtları, yazarları, şairleri anlatmak ve tanıtmak amacıyla çeşitli etkinlikler, anma toplantıları ve özel geceler gerçekleştirmektedir.

Kültür A.Ş., son yıllarda etkinliklerini sanatın bütün alanlarına yaymış, kültürel çalışmaları nitelik ve nicelik bakımından önemli bir hacme ulaştırmış ve farklı illerde de yerel yönetimlere destek olmuştur. İstanbul kültür mirasının, uluslararası platformlara taşınmasında büyük paya sahiptir. Yurtiçi ve yurtdışındaki birçok organizasyona, İstanbul ve Türkiye’yi temsilen katılmıştır (Kültür A.Ş. 20.yılı tanıtım CD’si, 31.03.2010).

Etkinlikler Bağlamında Sosyolojik Etkiler:

Kültür A.Ş.’nin sanatın çeşitli alanlarında sürekli bir etkinlik akışı vardır. Ayrıca şirketin, Avrupa ile ilişkileri geliştirme amacı da vardır. Keman konserleri, anma konserleri, müzik dünyasının temsilcilerinin bir araya getirilmesi, dünyaca ünlü müzisyenlerin, orkestraların getirtilip konserler verdirilmesi, mehter takımı konserleri, Geleneksel Türk Müziği’nden Dünya Müziğine, Türk Halk Müziği’nden Klasik Batı Müziği’ne değin dünyanın ve Türkiye’nin nitelikli müzisyenleri ile etkinlikler gerçekleştirilmektedir.

Kültür A.Ş., bu süreçte, sinema alanında pek çok etkinlik gerçekleştirmiştir. Türk sinemasının değişik açılardan analizi, sinemacıların buluşturulması ve konuşmaları, sinema üstatlarının sinemaseverlerle buluşturulması ve yaşadıkları dönemdeki sinemacılığı paylaşımları, Türk dünyası sinema günleri, yazlık sinema günleri, gibi pek çok faaliyet gerçekleştirilmektedir.



Fig. 4 “Türkiye’de yayınlanan ilk sinema yayınları” sergisinden örnekler.

Sinema alanında bazı önemli ilklere de imza atılmıştır. Örneğin, *Kültür A.Ş.*, “Türkiye’de İlk Sinema Yayınları Sergisi”, Türkiye’de Osmanlı döneminde başlayan ve Cumhuriyet döneminde nitelik, içerik ve estetik açıdan büyük bir gelişme gösteren ilk sinema yayınlarından tespit edilebilen ve günümüze kadar ulaşabilen dokuz dergiye ve bu dergilerin nüshaları arasından yapılan özel bir seçkiye yer vermiştir.

Bu süreçte, Türkiye’de sinema materyalleri olarak ulaşılabildiklerinin sergileneceği bir “Sinema Müzesi” projesi teşebbüsüne girilmiştir. Hemen her ülkenin, sinemanın o ülkede ortaya çıkışından, afiş, kostüm, film, aksesuar, fener, alet-edevat gibi malzemelerin yer aldığı, böyle bir müze düşüncesi *Kültür A.Ş.*’nin hedefleri arasında olmuştur. Bu tür projeler hem sinema alanında hangi süreçlerden geçildiğinin hem de dönemin yıldız olmuş sanatçıları unutmamak ve gelecek kuşaklara aktarmak adına önem taşımaktadır.



Fig. 5 İstanbul’da Mevleviler’in Semâ Gösterileri

Kültür A.Ş., Geleneksel El Sanatları alanında düzenlediği sergiler ile hattatlar ve öğrencileri buluşturmaktadır. Semazen gösterileri, ebru yarışmaları, ebru ustalarının gösterileri, tezhip ve minyatür sergileri, bu alanda sanatçılarla izleyiciyi buluşturmakta ve bu sanatların devamlılığı için katkı sağlamaktadır. Ayrıca, kültürel ve sanatsal anlamda birçok kurum ve merkezlerde kurslar düzenlemektedir. Bu etkinliklere dil kursları, diksiyon kursları, resim ve fotoğraf kursları, rehberlik ve kariyer fuarları, eğitimcileri anma törenleri düzenlemektedir.

Geleneksel Sanatlar alanında; Akademik faaliyetler yanında belediye, vakıf, dernek ve sanatçı atölyelerinde usta çırak usulüyle sonuç alınabilen kursların eğitim sürecinde her yıl çok sayıda yeni sanatçı, geleneği geleceğe taşıma maslahatına katılmaktadır. Zengin bir kültürel mirası geleceğe taşıma ve canlı tutma misyonunu güden Kültür A.Ş., gelecek nesillerin tarihin içinde kaybolup giden kültürel değerleri ve unutulmaya yüz tutmuş sanatları tanımaları için çalışmaktadır.

Kültür A.Ş., edebiyat ve tarih seminer ve söyleşileri, dünya edebiyat sempozyumları, edebiyat ve felsefe konuşmaları, ünlü Türk edebiyatçıları ve şairleri anma törenleri, İstanbul'un meşhur edebiyatçılarının kitaplaştırılması, Klasik Türk Edebiyatı için uluslararası sempozyumlar, Modern Türk ve Dünya Şiirine kaynaklık etmiş batıdan ve doğudan dünya şairlerinin konuk edilişi, tarihi mekânlarda şiir programları, İstanbul Şiir Festivalleri, Uluslararası İstanbul Şiir Festivali, şair ve şiir severlerin bir araya gelişi, ünlü şairleri anma programları gerçekleştirilmektedir. Kültür A.Ş. aynı zamanda bazı tarihsel mekânlarda da kültürel ve sanatsal etkinlikler gerçekleştirmektedir. Örneğin, Yerebatan Sarnıcı'nda şiir ve müzik dinletileri gerçekleştirmiştir.



Fig.6 Panorama 1453 Tarih Müzesinden bir görüntü.

Kültür A.Ş., “Panaroma 1453 Tarih Müzesi”, minyatür kültür parkı olan “Miniaturk”un, “Miniaturk’te Kristal İstanbul” adlı dünyanın ilk ve tek kristal müzesinin, İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesinin açılmasını sağlamıştır. Ayrıca, Kültür A.Ş., bazı tarihsel mekânların bakımını gerçekleştirmiştir. Örneğin, Yerebatan Sarnıcı’nda böyle bir bakım çalışması gerçekleştirilmiştir. Görüldüğü gibi Kültür A.Ş., İstanbul’un AKB oluşu ile İstanbul’un kültür ve sanat hayatında oldukça fazla sorumluluk üstlenmiştir. Uluslararası organizasyonlardaki bilgi, beceri ve tecrübesini 2010 Ajansı ile paylaşan, yıl boyu gerçekleştirdiği organizasyonlarla İstanbul’u ve İstanbul’luyu 2010’a hazırlamada aktif rol üstlenen Kültür A.Ş., çalışmalarını üst seviyeye çıkarmıştır (<http://www.kultursanat.org/haber/haberid-1070.html>, 08. 04. 2010).



Fig.7 Trafik Eğitim Parkı’ndan bir görüntü.

Kültür A.Ş., kültürel ve sanatsal alanda bu bilinçlerle çalışan bir kurumdur. Çeşitli yaş gruplarıyla tiyatro çalışmaları gibi eğitimler, dil kursları, kültür gezileri, şiir festivalleri, nevrüz kutlamaları, ramazan şenlikleri, çeşitli festivaller ve etkinlikler gerçekleştirmektedir. Örneğin, İstanbul’un en büyük sorunlarında biri de trafik konusunda daha hassas bir nesil yetiştirmeye amacıyla, Mayıs 2010’da “Trafik Eğitim Parkı” açılmıştır. Bu proje, İstanbul’un içinde bulunduğu bu sorunu, gelecek yıllarda en aza indirmeye çalışmak amacıyla, günümüzde yapılan yatırımı göstermektedir.

SONUÇ

2010 AKB kültür ve sanat projeleri, adeta kentin birer parçası haline gelmiş festivaller, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında, görsel sanatlar alanında buluşturan bienaller ve çok çeşitli kültürel-sanatsal projeler, uygulandığı andan itibaren bahsedilen yakınlaştırmayı gerçekleştirmektedir. Bu sayede halk bilinçlenmiş, kültürün ülke için öneminin farkına varılmıştır.

2007 yılında açılan 2010 AKB Ajans'ı ile, kurumsal olarak da yeni bir yönetim modeli hayata geçirilmiştir. Hem kurumsal hem de etkinlik ve projeler anlamında bir canlanma söz konusudur.

Diğer yaşanan ilkler konusunda Korhan Gümüş ise: "Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk defa bir başbakan, sivil toplumla yan yana durmuş ve bunun bir sivil girişim olduğunu, devletin tüm kademleriyle bunu destekleyeceğini beyan etmiştir. 2010 süreci ile kültür ve sanat konusunda özel bir yasa oluşturulmuş ve bu yasa kültür-sanat alanında oluşturulan ilk yasalardan biri olmuştur. Dolayısıyla bunun bir kurumsal hüviyeti de olmuş oldu. Bu süreç aynı zamanda kurumsal anlamda da bir oluşumdur." şeklinde konuya yaklaşmıştır.

Projelere disiplinler arası bakıldığında; eğlendirici, eğitici, yaratıcı, çağdaş, erişilebilir kılan, halkın bizzat üretime katıldığı, kültür-sanat alanında eksikliklerimizi fark etmeye ve gidermeye yönelik, tarihsel ve kültürel mirası koruyucu ve iyileştirici, bir kent bilinci oluşturmada kolaylaştırıcı, Avrupa ile yakınlaştırıcı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Yapılan ve yapılmakta olan projelerin halkla bütünleşmesine bakıldığında ise örneğin, gönüllerin veya kültür merkezlerindeki etkinliklere katılımın oranı ve erişimi sevindiricidir. Ayrıca projeler için, Avrupa ülkelerinden sanatçı ve öğrencilerin gelmesi, aynı şekilde Türkiye'den de sanatçı ve öğrencilerin yurtdışına gönderilerek sürece katılmaları ile kültürlerarası işbirliği de sağlanmaktadır. Bazı projelerin eğitici yönü oldukça güçlüdür. Diğer taraftan, kültür ve sanatı geniş kesimlere ulaştırmanın yönetilmesi ve geliştirilmesinde iki önemli şey; katılımcılık ve çoğulculuktur; dolayısıyla ilk başta yapılması gereken tanıtımdır. Bu süreçte bu tür eksikliklerin olduğu söylenebilir.

Her ülke, farklı kültürel değerlere, coğrafyaya, ekonomiye, siyasete vb. sahiptir. Dolayısıyla, AKB seçilen her şehir, bu süreci farklı şekillerde geçirmiş/geçirecektir. Bazı AKB seçilen şehirler, bu süreçte çok başarılı olmuşlardır. Bu durum, ülke adına adeta bir dönüşümdür. Ülkelerin kültürel kimliklerini tanıtımda önemli katkısı olan AKB projesi, Türkiye için de bir fırsat olmuştur. 2010 AKB yılında, bu süreci ne kadar hissettiğimiz, yaşadığımız, şehre ve ülkeye ne kazandırdığı tartışılması gereken bir sorudur. Bu noktada unutulmaması gereken; İstanbul'un sadece bir yılına Kültür Başkenti değil, zaten bir kültür başkenti olduğu ve bundan sonrası için de bu bilinçlilikle hareket edilmesi gerektiğidir.

KAYNAKLAR

- Ada, Serhan.2006. *İstanbul Kültür İstanbul Turizm*, İstanbul: Sanat Matbaacılık .
- Görgün, Melih. 2007. "İstanbul'u Nasıl Görmemiz Gerektiğine Dair Öneriler", *Rh+artmagazine Dergisi*.
- Kabil, İhsan. 2009. "İstanbul ve Sinema", *İstanbul Kültür İstanbul Turizm 2008 Değerlendirmesi*, İstanbul: Ebru Matbaacılık.
- Mirze, Esra Nilgün. 2006. "Festival Şehri İstanbul", *İstanbul Kültür İstanbul Turizm 2005 Değerlendirmesi*, İstanbul: Sanat Matbaacılık.
- Madra, Beral. 2010. "Taşınabilir Sanat Projesi", *İstanbul 2010 Dergisi/Miras*.
- Madra Beral. 2010. (AKB Ajansı Görsel Sanatlar Direktörü), Kişisel Görüşme, 10.02.2010.
- Taner, Görgün. "Festivaller ve İstanbul", *İstanbul Kültür İstanbul Turizm 2008 Değerlendirmesi*, (İstanbul: Ebru Mat.,2009) 40.
- Yardımcı, Sibel. 2005. *Kentsel Değişim ve Festivalizm: küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İstanbul 2010-2 / 2009 programı kataloğu, www.istanbul2010.org, 2010 AKB Ajansı Yayını.
- Kültür A.Ş. 20.yılı tanıtım CD'si, (31.03.2010.tarihinde Kültür A.Ş. Kurumu'ndan temin edilmiştir).
- <http://www.kultursanat.org/haber/haberid-1070.html>, 08.04.2010.
- <http://www.unak.org.tr/BilgiDunyasi/gorusler/2009/cilt10/sayi2/303-308.pdf>, 15.12.2009.
- <http://www.iksv.org/film/film.asp?cid=3&ms=1|1>, 04.04.2010.
- http://www.iksv.org/bienal10/detail.asp?cid=6&ac=entre_polis, 11.04.2010.
- <http://www.kultursanat.org/kurumsal/?anasayfa>, 31.03.2010.
- <http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=1|1>, 01.04.2010.

IMPORTANCE OF ART EDUCATION

DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU
Assist.Prof., Sakarya University
Sate Conservatory
Turkish Folk Dances Department
dcantekin@sakarya.edu.tr

ABSTRACT

This work consists of four sections and was prepared to emphasize the importance of art education for humanity. The first part contains the problematic of the study. Second part I presented the importance of the art education to give the students ethic and aesthetic perspective. In the third part art education was presented. And last part is the conclusion of the work.

Keywords: art, education, art.

INTRODUCTION

Art, is a notion as old as human history. Art existed in every place where humans lived. Every society owned their unique art through-out universal history of art. If there is a community of people where there is life that required material life, intuition, subconscious mind, art has shown itself as an effect of instinct and continues to show (Artun, 2009:13).

Experienced social pains, collapses and losses, burdened art and education social responsibilities. Art which was formerly used as an indication of power, eccrine, flamboyance, will become a common language of humanity which has been torn apart by wars. In their studies, From Antiquity to Modernism, Arda, Şahin and Büyükkol thoroughly discussed the ideas which have been dominant on art from antiquity to modern times in their study called "Science, Art and Philosophy" (Arda, Şahin, Büyükkol, 2013:136-144).

In order for a phenomenon to be called art, a productive free will needs to meet another free will that understands it. Free and productive minds can only exist with education. There have been very important and revolutionary advances in art education after the First World War. The process of humans' efforts to change and improve their lives with a conscious motive is called art education. The concept of art consists of subjects related to humans, societies and the universe. In this context education of art holds functions such as, ethics, aesthetics, using a universal language, becoming a bridge between individual to individual, individual to society relationships and most importantly, art education has the function to solve the problems of masses.

IMPORTANCE AND NECESSITY OF ART

Art, is a form of expression which is based on concept of aesthetics. It is a tool to understand and interpret objects and events. Art is a communication tool that uses a variety of ways. Art is the most comprehensive and singular area of people's cultural life and personal experience. In this context, there is not any other lesson, experience or field that can provide as much value as art. Ever since the ancient times, philosophers have made different definitions of art and each of these definitions have assigned responsibilities according to their perceptions of the world. Over time many of the definitions focused more on what art is good for rather than what it is. Eventually, all of these definitions have referred to its importance and necessity in human life. In antiquity, Aristotle interpreted art as " Art does not reflect reality but what it should be" (Artun, 2009: 20).

Major artistic activities all endeavor to tell us something. Universal things tell other things about humans and art. Art is also an information style and the information it provides is equally valuable as science and philosophy provides. This is the situation when we compare it to other information styles however in order for humans to understand their environment and surroundings this style of information holds entirely a different place (Buyurgan, 2007. 16).

As it can be seen in these expressions art is not only a tool of appreciation but it's also a tool of knowledge. It's a tool that enlightens society and helps them remember what really exists. Art is important because it becomes a bridge between different cultures and it enables individuals to express their inner worlds clearly and concisely without needing violence. "Art gives people aesthetic pleasure; it entertains them while keeping them busy. In this context, art rescues people's souls from darkness of life and prepare them for an ideal life which is superior to real life. The role of art education in getting society to comprehend and creating awareness is great. Having subjects (knowledge, aesthetics, ethics) related to art to become a part of human life thus fixing the perception and judgment issues is again possible with art education" (Mercin, Karakuş, 2007: 16).

ART EDUCATION

The specific purposes for the upbringing and development of the individuals we call education. It's an undeniable fact that there is a great correlation with welfare of societies and education. Starting from the individual's family life, it can adapt to social and cultural life and perceiving the universe and the world we live in with the correct values is only possible with a good education. As clearly seen in today's world, nations with high levels of education, they live in peace and prosperity. "Art education is a process of individuals' efforts to change, improve and empower their lives methodically (Uçan, 2002:2-3, Aktaran Mercin, Karakuş, 2007:17)". As Uçan said Art education process motivates an individual to become a more positive and harmonious person since throughout the process ethical values lessons have been taught. This enables more peaceful individuals to grow so that these peaceful individuals can form societies that live in peace.

Demirtaş stated how important education is for peace with these words; "In order to create a better world, today's children and teenagers should be educated peace oriented and

reviewing current curriculums and education philosophies and implementing new more peace oriented education materials should not be delayed further. It's crucial that people understand whatever their race, age, sex, religion or social status may be every single individual has equal responsibility in creating a true peaceful world and it does not matter which education method it is, formal or non-formal, every single methods should pay significant amount of attention to peace education" (Demirtaş, 1991:43).

In this context, when we consider art education we can say that it's a process of developing an individual's ability to see good and beauty with ethics and aesthetics. What's important here is what is actually being understood from "Art Education". In this process does not only consist of technical skills or technical knowledge. Art education is a process that hosts great meaning of life. What's targeted here is nurturing individuals who can see, perceive, assess correctly and is able to pay more attention to ethical values rather than personal gains. In art education lower art branches like history of art, art philosophy and sociology of art etc. should also be taught. There are duties and functions of art education such as individual, social, economic, psychological, and communicative. In his study called "Art Education" Kazım Artun listed functions of art education as follows; "Improving creativity, gaining an inquisitive, interrogative and skeptical identity. Improving cultural and intellectual vision, spiritual, sensorial, cognitive, intuitive power and self-confidence and consequently making self identification possible. Gaining ability to see things through, predicting the probabilities, establishing healthy interactions and effective communication. Creating and environment where the individual can learn self-sufficiency, self-expression and self-discharge and contributing social and emotional development. Gaining healthy thoughts and personality development and the perspective towards the development of modern works of art and being able to see other works of art unprejudiced. As we can clearly see, there are various dimensions of art education and each and every single dimension contains broad sense and responsibility" (Artun, 2009:122).

One of the most basic function of art education is to teach us the history of mankind and help us understand how and what we believe in. In order for an individual to see and assess the developments in the society and the world may only be possible with the correct implementation of this education. Filtering historical events with the ethical values ensures an ethical reaction towards them. Looking superficially at the existing causes facts to be overlooked??duşuk ve anlamsız cümle. Looking things superficially causes hidden facts to be overlooked. However, an individual who knows how to review a piece of artwork can see the historical and cultural reality lying under it and can assess the existing correctly
(Mercin, Karakuş, 2007: 17).

Every single individual who has the value system can evaluate events versatily and objectively. Provision of community reconciliation and peace between nations is possible with empathy and with a proper art education a sense of empathy is developed. (According to Special Commission on the Development of Arts Education in Turkey's report.

Modern art education, in its basis, aims to increase individual's sensitivity towards their social environment with artistic activities as well as helping them to build a sophisticated interactions and satisfy their aesthetic, creativity and interpretation needs, while developing new tastes and in the end enable them to express themselves in the artistic areas and make their lives much more meaningful.

(Buyurgan, 2007: 23).

If we look at the historical development of art education, it's possible to say that art education is being developed in accordance with economic, social, political, and social requirements and purposes. Wars which affected the entire world in 19th and 20th centuries have caused the people who experienced destruction and despair to surface new art movements and new perspectives to art education.

During and after the the First World War and, values that surfaced in the both victorious and defeated countries are the result of the depression" (Artun, 2009: 73). Art education is the first to come out of these radical values. In this period, the Bauhaus school of art design has given a different perspective to art education. In this era of change, the school was qualified to meet both artist's and communities' needs.

The aim of establishing the school was to raise awareness on social issues and encourage the artists to take responsibilities for the community they live in. The school was also expecting the artists to reflect the problems of the societies and solving the problems by using art as a tool. Unfortunately, since Bauhaus was the leader of progressive side, their efforts kept getting intervened by the government. As a result Nazis who were strictly against the modern art movements have forced the school to abolish. (Bulat, Aydın, 2014: 107).

CONCLUSION

The individual, getting art education with the concepts of art, art knowledge, art philosophy, art history, aesthetic and ethic, is able to make the life more meaningful and pleasurable by the doors opened by having these concepts. The life perception of the person who has the artistic point of view to universe and experiences is different than others. The art draws moral lines with its complementary concepts of aesthetic and ethic. Understanding the art is possible by absorbing the philosophy within. The individual having a broad vision by means of art education uses the unitary and peaceful identity of art and his life philosophy in social communication. The person whose emotions are filled with pleasure of aesthetic values is impossible to drift apart from ethical values and this person could not think misdeed. The insensibility lies at the bottom of the societal collapse (Mercin, Karakuş, 2007: 18). The art education is a means to provide the required social sensitivity. The art enables raising individuals who do not only live for own benefits, but also produce for humanity and who have public consciousness. The way the brain is set free is seen through the creativity window that art education bestows. Free minds require free lives. As for peace, it is the biggest symbol of freedom, since the human only be free and improve in peace.

As far as we know humans are the most advanced and civilized species in the universe. Therefore, all the problems, regardless of being individual or social, have more than one solution that does not include war or any other sort of violence. Consequently, it's necessary that every individual should adopt peace and happiness as their philosophy of life and internalization should have considerably significant place in their value systems (Demirtaş, 1991: 43).

REFERENCES

- Artun, Kazım. 2009. *Art Education Theories and Methods*, Ankara: Anı Published.
- Arda, Zuhâl; Şahin, Hikmet; Büyükkol, Semih. 2013. *Journal of Research in Education and Teaching*, 2, 3(19): 136-144.
- Bulat, Serap; Bulat, Mustafa; Aydın, Barış. 2014. "Art Education and Teaching" *Ankara University Social Science Institute Journal*, 18 (1): 105-126.
- Mercin, Levent; Karakuş, Ali Osman. 2007. "Necessity of Art Education to Individual and Society", *D.Ü. University Ziya Gökalp Education Faculty Journal* 9: 14-20.
- Demirtaş, Abdullah. 1991. "Peace, War and Education", *Hacettepe University Education Faculty Journal*, 61: 41-44.

ULUSAL VE ULUSLARARASI DÜZENLEMELER IŞIĞINDA TÜRKİYE'DE TAŞINMAZ KÜLTÜR VARLIKLARININ KORUNMASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

CANSU ATILGAN
Arş. Gör. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
Uluslararası İlişkiler Bölümü Uluslararası
Hukuk Ana Bilim Dalı

ÖZ

Kültür varlıkları, sanatsal, tarihi, bilimsel, arkeolojik ya da kültürel açıdan önemli olmalarıyla diğer nesnelere ayrılan; toplumsal ve evrensel açıdan tarihsel sorumlulukla yaklaşılması ve korunması gerekli değerlerdir. Bu çalışmanın amacı, kültür kavramından yola çıkarak, kültür varlığı tanımını yapmak ve sonrasında kültür varlığı ve koruma ilişkisinde taşınmaz kültür varlıklarının korunmasını ele alarak, Türkiye'de geçmişten günümüze konuya ilişkin getirilen yasal düzenlemeleri incelemektir. Koruma anlayışı üzerinde durularak, yasal düzenlemelerin yeterliliği ve uygulamadaki eksikliklerin nedenleri sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: kültür, taşınmaz kültür varlıkları, koruma anlayışı, yasal düzenlemeler.

AN ASSESSMENT ON THE PROTECTION OF IMMOVEABLE CULTURAL PROPERTIES IN TURKEY IN THE LIGHT OF NATIONAL AND INTERNATIONAL REGULATIONS

ABSTRACT

Cultural properties are distinguished from other objects as they are more important in scientific, archeological, cultural and historical –with their existence within art history– terms and they must be approached with social, universal, historical responsibility and conserved. The object of this study is firstly defining the term cultural property considering the concept of culture and after that analyzing the legal regulations related to this issue in Turkey from past to present by taking up the protection of cultural properties in the relationship of cultural property and protection. The proficiency of legal regulations and causes of shortcomings on application are questioned emphasizing the conception of protection.

Keywords: culture, immovable cultural property, the understanding of protection, legal steps.

GİRİŞ

Kültür varlıklarını tanımlayabilmek, anlamlandırabilmek, sonrasında bu varlıkların önemini kavrayabilmek için kültür kavramının nasıl algılandığı ve tanımlandığı önemli bir adım olmaktadır. Kültür kavramını geniş bir bakış açısıyla, tüm insanlığı kapsar bir biçimde ele almak, kültür varlıklarını korumanın bir insanlık görevi olduğunu vurgulamak açısından önem taşımaktadır.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, kültür varlığı tanımının yanı sıra, korunması gerekli taşınır ve taşınmaz kültür varlıkları tanımları ve konuya ilişkin yasal düzenlemeleri içerisinde barındırmaktadır. Taşınmaz kültür varlıkları geçmişe ışık tutan, adeta tarihi belgeleyen, ortak değerleri yansıtan, oldukları yerde korunmaları gereken varlıklardır.

Koruma anlayışı, yalnızca yasal değil, arkeoloji, mimari, tarih gibi pek çok alanı içeren bir yelpazenin merkezinde yer almaktadır. Koruma anlayışının özümsemesi söz konusu yasal düzenlemeleri de şekillendirecektir. Bu bağlamda kültür varlıklarının öneminin doğru yansıtılması koruma anlayışının yerleşmesi açısından önemlidir.

Türkiye’de kültür varlıklarının korunması adına yapılan yasal düzenlemeler cumhuriyet öncesinden başlamış ve eski eserler hukukunun temeli olarak Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile son aşamaya ulaşmıştır.

Yasal düzenlemelerin yeterliliğini ve uygulanabilirliğini sorgulamanın ilk aşaması, kültür varlıklarını tanımlayabilmek, önemlerini kavrayabilmekten geçmektedir. Bu amaçla, çalışmada taşınmaz kültür varlıklarının önemi, kültür ve uygarlık kavramlarıyla ilişkilendirilerek vurgulanacak, koruma anlayışı ve yasal düzenlemelerle bağlantısı açıklanmaya çalışılacaktır.

KÜLTÜR KAVRAMI

Kültür kavramı, kelime anlamına bağlı olarak bireylere ve toplumlara ilişkin bir kavramdır. Fransızcadan dilimize girmiş olan kültür (culture) kelimesi, tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların ve topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü anlamlarına gelmektedir. Bir diğer anlamı da bireyin kazandığı bilgidir (<http://tdkterim.gov.tr>).

Kültür (ekin), yeryüzünde insanlığın başlangıcından bugüne kadar insanoğlu tarafından üretilmiş her şey olarak tanımlandığı gibi, bir birey veya topluluğun yaşam tarzını biçimlendiren örf, adet, gelenek ve görenek ile alışkanlıklar, algılar, davranışlar ve inançlar toplamı olarak da tanımlanmaktadır (Demir ve Acar, 2002, s. 261). Ayrıca kültür, hemen hemen aynı odakta toplanacak şekilde tarihin, sosyal alışkanlıkların, geleneklerin, inançların tabiat şartlarının bir toplumda uzun sürede meydana getirdiği ve ekonomik altyapıyla uyumlu olarak şekillendirdiği temel değer yargıları, bakış açıları ve dünya görüşü şeklinde tanımlanmaktadır (Cem, 1977, s. 530). Kültür tüm anlamlarıyla bir süreci yansıtmaktadır.

Görüldüğü gibi kültür kavramı pek çok farklı tanımlamayla ifade edilebilmektedir. Ancak kültür kavramının, insanlığın tüm farklılıklarına, çeşitliliğine ve karmaşıklığına rağmen, ortaklaşa, insan ruhunun bir eseri olarak görülebileceği de açıktır (Turhan, 1969, s. 36). Sonuç bakımından, kültür özel ya da genel yani bir birey veya belirli bir toplum açısından ya da evrensel olarak, nasıl tanımlanırsa tanımlansın insanlığa özgü değer yargılarını ifade etmektedir. İnsanlık, başlangıcından itibaren kültür üretmeye başlamıştır. Günümüzde, yeryüzünde çok çeşitli kültürler vardır. Hatta aynı milletlerin içerisinde de değişik kültürleri taşıyan topluluklar bulunmaktadır (Gündel, 1996, s. 19). Kültür varlıklarına ışık tutacak biçimde, kültür geniş bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir.

Antropologlar tarafından sıklıkla çalışılan kültür kavramı Edward Burnett Tylor (Primitive Culture, 1871) tarafından, toplumun bir parçası olarak insanın sahip olduğu bilgi, inanç, sanat, töre, hukuk, gelenek ve bunun gibi yetenek ve alışkanlıkları içeren, karmaşık bir kavram olarak tanımlanmaktadır (Jokilehto, 2005). Toplumla kastedilen, insanlık olarak algılanmalıdır. Birey, önce insanlığın sonra içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır.

KÜLTÜR MİRASI VE KÜLTÜR VARLIKLARI

Kültür varlıklarını tanımlamadan önce, çoğu kez aynı anlamda ve birbirlerinin yerine kullanılan kültür mirası kavramına değinmek yerinde olacaktır. Mecazi anlamda bir kuşağın kendisinden sonra gelen kuşağa bıraktığı şey olarak tanımlanan miras kelimesi kültür mirası kavramına da ışık tutmaktadır. Diğer kuşaklara bırakma, aktarma düşüncesi beraberinde koruma düşüncesini de getirmiştir.

Kültür mirası, gelecek nesiller için koruma, farklı kültürel kümeler arasında birleşme, uzlaşma sağlama amaçlarını içermektedir. Kültürü yansıtan nesnelere ve gelenekler kültür mirası kapsamındadır. Bu nesnelere ve gelenekler ile kastedilenler arasında, taşınır taşınmaz maddi varlıklar, belirli bir konuyu içine alan bilgi ve davranış örnekleri ve bilginin korunması yer almaktadır (Özel, 1998, s. 24, 25). Kültür mirası kavramı insanlığın maddi manevi değerlerini koruma ve iletme duygusuyla iç içedir.

Kültür mirası ve kültür varlığı ilişkisinde, kültür mirasının kültür varlığını da kapsayacak şekilde geniş bir kavram olduğu belirtilmelidir. Kültür mirası öncesinde de ifade edildiği gibi nesnelere haricinde de anlamlar taşımaktadır. Bu yönüyle kültür mirası kavramı bir anlayış, kültürel değerler üzerindeki bir şemsiyedir.

KÜLTÜR VARLIĞI TANIMI

Kültür varlıkları, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklardır (Sönmez, Karagözoğlu ve Karagözoğlu, 1985, s. 19). Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu md.3'te aynı tanımlama mevcuttur.¹

¹ Çalışmada yer alan uluslararası sözleşme, yasa ve kararların erişim bilgilerine kaynakça bölümünde yer verilmiştir.

Uluslararası hukuk tüm insanlığa ait kültürel ve manevi değeri olan mirası (tarihsel anıtlar, sanat yapıları, ibadet yerleri) koruma altına almaktadır (Bouchet-Saulnier, 2002, s.211). İnsanlığın ortak mirasını korumak, uluslararası hukuk düzenlemelerine de konu olmuştur. 1954 Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Varlıklarının Korunmasına Dair La Haye Sözleşmesi, 1970 Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhraç ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi için Alınacak Tedbirlerle İlgili UNESCO Sözleşmesi, 1985 Kültür Varlıklarıyla İlgili Suçlar Hakkındaki Avrupa Sözleşmesi vs. bunlardan bazılarıdır.

Kültür varlığı kavramı açıklanırken belirtilmesi gereken bir husus da, bir nesnenin korunması gerekli kültür varlığı sayılması için onun eski olması zorunluluğu bulunmaması ve nesnenin korunmasında kamu yararı bulunmasıdır (Umar ve Çilingiroğlu, 1990, s. 41-42). Gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla korunan kültür varlıklarını tanımlarken bu duruma engel teşkil edebilecek zaman sınırlamaları yersiz olmaktadır ve bu koruma tüm kuşakların yararına olacaktır.

Kültür varlığı, bir diğer ifadeyle tarihi, sanatsal, arkeolojik, bilimsel ya da kültürel açıdan, gerek tüm insanlık gerekse sadece bir ulus ya da grup için büyük öneme sahip nesnelere olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama ekseninde, devlet kendi belirlediği ölçütlerle kültür varlıklarını tanımlayabileceği gibi kendi kültür mirası için önemli bulmadığı varlıkları kültür varlığı tanımı dışına itemeyecektir (Özel, 1998, s. 24). Kültür varlıklarına evrensel bir bakış açısıyla yaklaşılması gerekliliği vurgulanmaktadır.

TAŞINMAZ KÜLTÜR VARLIKLARI

Taşınmaz Kültür Varlıkları, kültür varlığı tanımına ek olarak 'olduğu yerde' korunması gereken, bir yerden bir yere nakli mümkün olmayan varlıklardır; kaya mezarlıkları, yazılı, resimli ve kabartmalı kayalar, resimli mağaralar, höyükler, ören yerleri, kale, hisar, burç, sur, tarihi kışla, kervansaraylar, han, hamam ve medreseler, kümbet, türbe ve kitabeler, köprüler, su kemerleri, su yolları, sarnıç ve kuyular tarihi yol kalıntıları, sunaklar, tersaneler, rıhtımlar, bedestenler, kapalı çarşılar, sinagoglar, bazilikalar, külliye, eski anıt ve duvar kalıntıları ve benzeri taşınmazlar, taşınmaz kültür varlıklarına örnek olarak gösterilmektedir (Demirtaş, 2009, s. 7, 21).

Tanımlamalarda da görüldüğü gibi, kültür varlıkları 'koruma' , 'korunma' kelimeleriyle adeta bir bütündür. Yine, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu md.3'te, tanımlar bölümünde koruma ve korunma ile taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarında muhafaza, bakım, onarım, yenileme ve işlev değiştirme işlemleri kastedilmiştir.

Korunması gerekli taşınmaz kültür varlıkları, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu md.6'da;

- a. Korunması gerekli tabiat varlıkları ile 19'uncu yüzyıl sonuna kadar yapılmış taşınmazlar,
- b. Belirlenen tarihten sonra yapılmış olup önem ve özellikleri bakımından Kültür ve Turizm Bakanlığınca korunmalarında gerek görülen taşınmazlar,
- c. Sit alanı içinde bulunan taşınmaz kültür varlıkları,
- d. Milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle zaman kavramı ve tescil söz konusu olmaksızın Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda büyük tarihi olaylara sahne olmuş binalar ve tespit edilecek alanlar ile Mustafa Kemal Atatürk tarafından kullanılmış evler, şeklinde belirtilmiştir.

'a' bendinde gösterilen taşınmazlar ile 'd' bendindeki binalar ve Atatürk tarafından kullanılmış evler hakkında herhangi bir tespit ve tescile gerek bulunmamaktadır. 'b' bendindeki taşınmazlar ile 'd' bendinde belirtilen alanlar ise Kültür Bakanlığınca tespit ve ilgili koruma kurulunca tescili yapıldıktan sonra taşınmaz kültür varlığı niteliği kazanmaktadır (Kanadoğlu, 2007, s. 94).

Ayrıca söz konusu maddede, "Koruma kurullarınca mimari, tarihi, estetik, arkeolojik ve diğer önem ve özellikleri bakımından korunması gerekli bulunmadığı karar altına alınan taşınmazlar, korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı sayılmazlar" denmektedir. Bu noktada, asıl değerlendirilmesi gereken taşınmaz kültür varlıklarının korunmasının önemidir. Korumanın önemi anlaşılmadan etkili bir koruma işlemi gerçekleştirilmesi beklenemez.

TÜRKİYE'DE KÜLTÜR VARLIKLARININ KORUNMASI: KORUMA ANLAYIŞI VE YANSIMALARI

Çalışmanın başında kültür kavramı tanımlanmışken, koruma söz konusu olduğunda, bu kez uygarlık kavramına da değinmek gerekmektedir. Uygarlık; değişik coğrafyalarda yaşayan insanların ürettikleri bilgi, teknoloji, yapı, kurum, inanç, sanat eseri vb. maddi-manevi ürünlerin belirli bir zaman kesitindeki genel adı olarak tanımlanmaktadır (Demir ve Acar, 2002, s. 414). Koruma bir uygarlık göstergesidir, uygarlığın üst üste gelen bir kültür tabakalaşması olduğu düşünüldüğünde, eski ve yeni kültürlerin çakışması ve senteziyle oluşan yeni kültür değerleri, eski kültürün doğru analizine bağlıdır ve eski yapıların orijinal haliyle korunması bu noktada yadsınamaz bir önem taşımaktadır. Gelecek kuşaklara bırakılacak en değerli hazinelerden biri geçmişi doğru yansıtmaktır (Tapan, 2007, s. 9, 11). Geçmişi doğru aktarmak, gelecekle kuvvetli bir bağ kurmanın bir yolu olmaktadır.

Türkiye'de koruma anlayışını benimseyenlerin, topluma tarih bilinci kazandırılması, ulusal benlik yaratmanın bir aracı, çevresel değerleri korumak, kültürel turizm şeklinde dört amaç üzerinde durdukları belirtilmektedir (Tekeli, 1984, s. 22). Koruma, tarih, mimarlık, arkeoloji, turizm gibi pek çok farklı alanın ele aldığı bir konu olmakla birlikte fiziksel devamlılığın sağlanması temel amaç, çekirdek olmaktadır.

Kültür varlıklarını koruma bilincinin bir yandan çevreci akımların güçlenmesi diğer yandan turizmin birçok ülkenin ulusal geliri içinde önemli bir paya sahip dallardan biri haline gelmesi gibi etkenlerle ulusal düzeyde de daha büyük bir ivme kazanmıştır. Türkiye'de de gelişmeler bu yönde olmuştur (Tezcan, 1996, s. 430). Bununla birlikte uluslararası gelişmeler, ulusal çaptaki gelişmeleri etkilemiştir.

Taşınmaz kültür varlıkları da insanlık tarihini, uygarlığı belgelediği düşünüldüğünde, ait olduğu toplumun ya da bulunduğu coğrafyanın değil, tüm insanlığın ortak kalıtı olarak değerlendirilmektedir (Gültekin, 2001, s. 213). Bu bağlamda koruma, doğa veya kültür varlıklarını gelecek nesillere aktarabilmek için gerekli her türlü ekonomik, fiziksel (teknik), sosyal, bilimsel çabayı gösterme işlemidir (Tapan, 2007, s. 44). Geçmişe tanıklık eden yapıların korunması bir tarihsel sorumluluk ögesidir.

Uluslararası alanda taşınmaz nitelikli kültür varlıklarının korunması, kültür varlıkları ile ilgili düzenlemelerle birlikte özellikle 1972 Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde yerini bulmuştur. İnsanlığın ortak mirası kavramının belirginleştiği bu sözleşmede, doğal veya insan eliyle ortaya çıkmış belirli nadide yapıtların, tek bir devlete ait olmanın ötesinde, ayrı bir önem taşıdıklarının kabulü söz konusudur.

Sözleşmeye 16 Mart 1983'te taraf olan Türkiye, bu sözleşmeye göre kendi toprağı üzerindeki kültürel varlıkları korumayı, insanlığın ortak mirası olarak gelecek kuşaklara aktarmayı kabul etmiştir. Yani, Türkiye Safranbolu evlerini, Eskişehir Odun Pazarı konaklarını veya İstanbul'un tarihi dokusunu korurken, aynı zamanda Efes Harabeleri'ni, Sümela Manastırı'nı veya Akdamar Kilisesi'ni de koruyacaktır (Oğuz, 2007, s. 6). Bu anlayış devletlerin insanlığa karşı sorumluluklarını yerine getirmeleri gerekliliği ile şekillenmektedir.

Türkiye'de koruma, yasal yaptırımlarla kamu yararına gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır (Gültekin, 2001, s. 213). Korumanın yeterli olup olmadığının incelenmesi için, koruma konusundaki yasal düzenlemeler ile söz konusu süreç ele alınmalıdır.

ULUSLARARASI GELİŞMELER IŞIĞINDA TÜRKİYE'DE KÜLTÜR VARLIKLARININ KORUNMASININ HUKUKİ BOYUTU

Cumhuriyet öncesinden başlayarak, Türkiye'de koruma incelenecek olursa, koruma anlayışının başlangıcı olarak, taşınabilir eserlerle sınırlandırılmış bir koruma da olsa Müze-i Hümayun'un kuruluşu gösterilebilmektedir. 1840'lardan itibaren yabancılara arkeolojik kazı izinleri verilmiş ve eski eser fikri gelişmeye başlamıştır (Alanyurt, 2009, s. 6). Benzer gelişmelerden sonra yasal düzenlemelere gidilmiştir.

İlk yasal düzenleme 1869'da yürürlüğe konan Asar-ı Atika Nizamnamesi'dir. 1874 yılında nizamname geliştirilerek ilk kez eski eser tanımı ve sınıflandırılması yapılmış ve günümüze kadar süren eski eserlerin devlet malı olduğu hükmü geliştirilmiştir. Bir taraftan da 19. yüzyılın ortalarında müzecilik çalışmaları başlamıştır. 1912 yılında yayınlanan Muhafaza-i Abidat Nizamnamesiyle, Osmanlı İmparatorluğu'nda koruma ile

ilgili yayımlanan yönetmelikler son bulmuştur (Tapan, 2007, s. 32). Böylelikle korumaya yönelik çalışmaların geçmişte de uygulanmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir.

1900'lerin başında taşınmaz eserleri yenilemeye yönelik çalışmalarda, Avrupa'da süregelen akımlardan etkilenilmiştir. Cumhuriyetle birlikte koruma konusunda yeni ve çağdaş ilkeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Hars Müdürlüğü'nün kurulmasının bu sürecin ilk adımı olduğu, 1930 ile 1935 yılları arasında Osmanlılardan kalan mevzuatın değiştirildiği aktarılmıştır (Alanyurt, 2009, s. 7).

Kültür varlıklarının korunması, 1961 Anayasası'nda 'Öğrenimin sağlanması' (VIII) bölümü, 50.maddede, "Devlet, tarih ve kültür değeri olan eser ve anıtların korunmasını sağlar" şeklinde yer bulmuştur. 1982 Anayasası'nda ise, XI. Tarih, Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunması başlığı altında, 63. Maddede, "Devlet, tarih, kültür ve tabiat varlıklarının ve değerlerinin korunmasını sağlar, bu amaçla destekleyici ve teşvik edici tedbirleri alır" şeklinde ayrı bir başlık altında düzenlenmiştir.

Türkiye; 20 Mayıs 1946 tarihli 4895 sayılı kanunla, UNESCO Sözleşmesi'ni tanıyan ilk yirmi devletten biri olmuştur. 2 Temmuz 1951 tarihinde yürürlüğe giren 5805 sayılı "Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun"la Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK) kurulmuştur. GEEAYK'nin kurulması özellikle taşınmaz kültür varlıklarının korunması açısından büyük bir adım olarak nitelendirilmektedir (Alanyurt, 2009, s. 7).

Eski eserlerin korunması 1973 yılına kadar, bahsedilen nizamnamelere ek olarak, 1958 tarihli, Esvar ve Kla-i Atikadan Belediyelere, Vilayete Terk Olunacak Yerler Hakkında Kanun ile yürütülmüştür. 1973'ten 1983 yılına kadar ise, 6.4.1973 gün ve 14527 sayılı Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren 1710 sayılı 'Eski Eserler Kanunu' tespit ve tescil çalışmaları doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Kanunun uygulanması konusunda olumlu gelişmeler yaşanması neticesinde 23 Temmuz 1983 gün ve 18113 sayılı Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren 2863 sayılı 'Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu' tanım ve ilkeler getirmiştir (Öztürk, 1989, s. 31).

Kültür ve Tabiat Kanunu'nun bazı maddelerinde 1987'de, 3386 sayılı kanunla değişiklik yapılmıştır. 2004 yılında çıkarılan 5226 sayılı "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun" ile uluslararası normlara uygun bir kanun oluşturulmaya çalışıldığı belirtilmektedir (Alanyurt, 2009, s. 9). Bu dizge içerisinde genel olarak eski eserler hukukuna değinmek yerinde olacaktır.

Tarihî ve kültürel değeri olan geçmiş dönemlerden günümüze ulaşmış hangi eserlerin eski eser sayılacağı oldukça önemli bir konudur. "Tarihî, kazı bilimsel veya sanat değeri olup eski devirlerden bize geçen, ya da ileride böyle değerleri taşıyacağı kesin ve mutlak olan ve sayıca sınırlı mallar", eski eser sayılmaktadır (Mumcu, 1971, s. 43, 50). Eski eserler hukuku, eski eserlerin ve eski eser yerlerinin, birer hak konusu ya da birer hukuksal eylem konusu olarak bağlı bulunacağı özel düzeni belirleyen hukuk kuralları ile görev gereği eski eserlerle ilgilenen kamu kuruluşlarının bu tür görevinin gerek kapsamını gerek yürütülmesi yöntemini belirleyen hukuk kurallarının tümüdür. Türk Eski Eser

Hukuku, pek çok yasa kuralından, Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun ve onun yerine geçen kurulların ilke kararlarından oluşan bir sistemdir. Ancak sistem içindeki en önemli parça, Türk Eski Eser Hukukunun temel yasası, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'dur (Umar ve Çilingiroğlu, 1990, s. 4,6). Kültür varlıklarını koruma konusunda da yasal temelimiz adı geçen kanun olmaktadır.

Dünyadaki eski eser hukuklarına egemen olmuş üç sistem gözükmektedir. Birincisi, eski eserlerin mülkiyetini prensip olarak kişilere bırakan sistemdir. İkinci sistem, eski eserlerin mülkiyetini kişilere bırakmakla beraber, mülkiyet hakkının kullanılmasına sınırlar koymaktadır. Başka bir ifadeyle sınırlı mülkiyet sistemi olarak bilinmektedir. Üçüncü ve son sistem ise, eski eser olma niteliğini kazanan, taşınır ya da taşınmaz bütün malların mülkiyetinin devlete geçmesidir (Mumcu, 1971, s. 42-43). Türkiye'de bu sistem uygulanmaktadır.

Görüldüğü gibi, Cumhuriyet'in ilanından günümüze, kültür varlıklarını korumak amacıyla pek çok yasa ve yönetmelik çıkarılıp, yürürlüğe konmuştur. Bu düzenlemelerle, kültür varlıklarının bakımı, durumlarının sürekli denetim altında tutulması ve tehlikelerden korunması amaçlanmıştır. Bu düzenlemelerde ayrıca tespit ve tescil işlemlerinin nasıl yapılacağı, hak ve sorumluluklar, korunması gerekli taşınmaz kültür varlıklarının onarımına katkı fonu, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu ve koruma kurullarının kuruluş, görev, yetki ve çalışma şekli, yasalara uyulmadığı durumlarda uygulanacak cezalar yer almaktadır (Tapan, 2007, s. 36). Koruma farklı boyutlarıyla ele alınmış ve düzenlenmiştir.

Türkiye'de korumaya ilişkin yasal dayanaklar ele alınırken koruma mevzuatını şu şekilde özetleyebiliriz;

- a. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (1983/No:2863)
- b. Çevre Kanunu (1983/No:2872)
- c. Avrupa Kültür Antlaşması(1957/No:6993), Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Mallarının Korunması (1965/No:563), Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunması (1982/No:2658) ve Avrupa Mimari Mirasının Korunması (1989/No:3534) konularında imzalanan uluslararası sözleşmelerin kabulüne ilişkin Kanun ve Bakanlar Kurulu Kararları, koruma ile doğrudan ilgili kanunlar arasında yer almaktadır (Bademli, 2006, s. 45).

Türkiye'nin Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyine (International Council on Monuments and Sites-ICOMOS) katılması ve 1974 yılında ICOMOS Türkiye Ulusal Komitesi kurulması, 08.02.1973 tarihinde uluslararası çalışmalara katılan ülkenin ortak mimari miraslarına ilgi çekmek; tarihi ve estetik değer taşıyan mimari ve tarihi anıtları saptamak ve bunları korumak için gerekli önlemleri almak; korunan eserlere uygun işlevler sağlamak ve bu çalışmalar için bütçeye gerekli ödenekleri koydurmak gibi görevleri bulunan "Avrupa Konseyi Milli Komitesi" kurulması önemli gelişmeler olarak sıralanmaktadır. (Alanyurt, 2009, s. 9). Bu gibi gelişmeler koruma anlayışının gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

Uluslararası ortamda korumaya ilişkin gelişmeler tarih boyunca sürmüş, Türkiye de bunlarda taraf olarak yer almıştır. Bunlar arasında en önemlileri Avrupa Mimari Mirasının Korunması Sözleşmesi (1985 Granada), Arkeolojik Mirasın Korunmasına İlişkin Avrupa Sözleşmesi (1992 Valetta) olarak belirtilebilir (Özdemir, 2005). Avrupa Birliği gelecekteki ortaklıklar için Avrupa devletlerinin kültürel gelişmelerinin stratejik bir zorunluluk olduğunu belirtmektedir (Topuzovska, 2006). Kültür varlıklarının korunması da bu gelişme açısından önem taşımaktadır.

Kültür varlıkları ile ilgili çalınma, yasal olmayan yollarla kaçırılma, yağma gibi nedenlerle devletlerarası uyuşmazlıklar çıkabilmektedir. Arkeolojik kültür varlıklarına karşı işlenen suçlardan taşınmaz olanlara karşı işlenenlerin taşınmazın buldukları ülkede işlenmiş sayılması nedeniyle yargılama yetkisi açısından ülkeler arasında herhangi bir uyuşmazlığın çıkmasının söz konusu olmadığı ifade edilmektedir (Tezcan, 1996, s. 442). Uyuşmazlıklar taşınır kültür varlıklarına ilişkin olmaktadır.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu md. 65'te, korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarının yıkılmasına, bozulmasına, tahribine, yok olmasına veya her ne suretle olursa olsun zarara uğramalarına kasten sebebiyet verenler için hapis ve para cezası öngörülmektedir.

TÜRKİYE'DE KORUMAYA İLİŞKİN YASAL DÜZENLEMELER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Türkiye'de yasal düzenlemelerin uygulamada yeterli olmadığı gözlemlenmektedir. Yasa ve yönetmelikler ile Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulunun düzenlediği koruma ilke kararlarının uygulaması her zaman gerçekleşmemektedir. Bu tür düzenlemelerin günün koşullarına, yeni koruma yaklaşımlarına uygun olarak gözden geçirilmesi gerekmektedir (Tapan, 2007, s. 56). Koruma politikalarının etkin bir biçimde uygulamaya geçirilememesi koruma açısından bir açmaz teşkil etmektedir.

Türkiye'deki yasal düzenlemelerin gelişmiş ülkelerdeki koruma mevzuatlarıyla eşdeğer olduğu belirtilmektedir (Gültekin, 2001, s. 214). Uygulamada görülen aksaklıklar açısından, mevzuatın geliştirilmesi bir gereklilik olmaktadır. Mevzuat çalışmaları akademik, bürokratik, teknik ve politik kadrolar ekseninde değerlendirilmelidir (Bademli, 2006, s. 48). Kuram ve düzenlemelerle uygulamanın uyumu sağlanmalıdır.

Türkiye, mevzuata yer verirken de bahsedildiği gibi, günümüze dek çeşitli uluslararası sözleşmelere imza atmış, evrensel alanda koruma ilke ve yöntemlerini onaylamıştır. Ayrıca önemli uluslararası bilgi şölenlerinde temsil edilmiş, koruma ile ilgili yeni gelişmeleri izleyebilme olanağı bulmuştur (Tapan, 2007, s. 34). Bu tür gelişmeler korumanın etkin biçimde uygulanabilmesi açısından önemli olmaktadır.

Uluslararası sözleşmelerin kabul edilmesiyle, korumanın yasal çerçevesi içine alınan kavram, tanım ve gereklilikler yürürlükteki mevzuat içinde çelişki ve belirsizlik yaratabilmektedir (Bademli, 2006, s. 48). Uluslararası sözleşmeler koruma mevzuatı içerisine eklenmek yerine aynı potada eritilmelidir.

Örneğin, Türkiye’de 1967 yılında GEEAYK tarafından Venedik Tüzüğü benimsenmiş olmasına rağmen, ilkelerini hemen ve tam olarak uygulamaya koymak mümkün olmadığı belirtilmektedir. Tarihi kentlerdeki kültür varlıkları tek tek tescil edilerek koruma altına alınırken, mevcut yasayla tarihi bir mahalleyi ya da sokağı korumanın mümkün olamamasının, yasal düzenlemedeki bu önemli eksiklik nedeniyle ülkemizde kırsal ve kentsel sit niteliğindeki tarihi çevrelerin korunmasını oldukça geciktirdiği değerlendirilmiştir (Alanyurt, 2009, s. 9). Yasal boşluklar ve belirsizlikler bu gibi durumlara yol açabilmektedir.

Bununla birlikte, kültür varlığı ve kültür varlıklarının korunması konusu hukuki açıdan ele alınırken, var olan hukuki kavramlarla soruna yaklaşma, sorunu çözme zorunluluğu doğmaktadır. Pek çok örnekte kültür varlıklarının özel durumu, var olan düzenlemelerin bu kavram için yetersizliğini de göstermektedir (Özel, 1998, s. 47). Yasal düzenlemeler bakımından da kavram tanımlamaları bu açıdan önem kazanmaktadır.

Kültür varlıklarını korumak, kuşkusuz yalnızca yasalarla sağlanamaz. Koruma tüm toplum tarafından benimsenmelidir. Daha önce belirtildiği gibi, korumanın önemini kavrayabilmek, korumanın ilk aşaması olmaktadır. Sivil toplum örgütleri, halk desteği korumanın uygulanmasında önemli unsurlardır.

Örneğin, İngiltere’de kültür varlıklarının korunmasına ilişkin olarak cemiyetler şeklinde sivil toplum örgütlerince başlatılan çalışmalar sonucunda 1882 tarihli Anıtları Koruma Yasası çıkmıştır. Kültürel varlıkların korunmasına yönelik resmi olmayan kuruluşlar çerçevesinde oluşan görüşler sonrasında yasal düzenlemeler gerçekleşmiştir. Bu şekilde toplumda önce “Kültürel Mirasın Korunması” bilincinin oluşması yasal düzenlemelerin uygulanmasını kolaylaştırmıştır (Şahin, 2004, s. 14). Yasaların uygulanmaya aktarılamaması da bu bilinç eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

Koruma alanında, farklı bilim dallarından uzmanların dengeli ve etkin işbirliği oldukça önemsenmektedir bununla birlikte koruma geliştirmekte olan bir bilim dalı olarak nitelendirilmektedir (Erder, s. 118). Kültür varlıklarının pek çok farklı alanı kapsayan zengin içeriği, koruma anlayışı ve uygulamalarına da yansıtılmalıdır.

SONUÇ

Kültür varlıkları tarihe ışık tutan, geçmişi, bugünü ve geleceği, toplumların, insanlığın ortaklıklarını yansıtan kültürel değerlerdir. Kültür kavramında olduğu gibi, kültür varlıkları da geniş bir bakış açısıyla değerlendirilmeli, tek bir toplum açısından değil tüm insanlık açısından değer taşıdıkları belirtilmelidir.

Buldukları yerde, kültür varlığı özelliği gösteren taşınmazlar, kalıcılığın, sürekliliğin örnekleri olabilmektedir. Tarihsel bir sorumlulukla bu değerlerin yaşatılmalarının sağlanması, tüm toplum açısından önem taşımakta, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurmaktadır.

Kültür varlıklarının korunması konusunda geçmişten günümüze dek yapılan yasal düzenlemeler, var olan uygulamalar göz önüne alındığında yeterli görülmemektedir.

Uluslararası düzenlemeler de dikkate alınarak ve düzenlemeler arasında uyum sağlanarak var olan mevzuat geliştirilmelidir.

Korumanın yalnızca yasal düzenlemelerle sağlanamayacağı, koruma anlayışının tüm toplum tarafından doğru algılanması ve benimsenmesi gerektiği ortadadır. Bu nedenle yasal düzenlemeleri uygulamaya elverişli ve etkin kılan korumaya yönelik toplumsal çalışmalar ile sosyal sorumluluk bilincinin yerleşmesidir.

Son olarak belirtilmelidir ki, kültür varlıkları yönünden oldukça zengin olan ülkemizde, koruma hükümet politikalarıyla sınırlı kalmamalı, devlet politikası haline getirilmelidir. Gelip geçici çözümler ya da uygulanamayan önerilerle kültür varlıklarının yaşatılmalarının sağlanması mümkün olamamaktadır.

KAYNAKLAR

- 01.12.2015 tarihinde <http://tdkterim.gov.tr>:
<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=f%FCruz&ayn=tam> adresinden alındı.
- Alanyurt, U. 2009. "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz", *Masrop*, 4.
- Bademli, R. R. 2006. *Doğal, Tarihi ve Kültürel Değerlerin Korunması*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Bouchet-Saulnier, F. 2002. *İnsancıl Hukuk Sözlüğü*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cem, İ. 1977. *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Demir, Ö., ve Acar, M. 2002. *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Demirtaş, E. 2009. *Taşınmaz Kültür Varlıkları*, İzmir: İzmir Ticaret Odası.
- Erder, C. 1978. "Kültürel Varlıkların Korunmasında Bilim ve Teknoloji", *Anadolu (Anatolia)*, 21: 113-119.
- Gültekin, N. T. 2001. "Türkiye'de Taşınmaz Kültür Varlıklarını Koruma Sürecinde Yaşanan Açmazlar", *TAÇ Vakfı'nın 25.Yılı Anı Kitabı, Türkiye'de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras*, İstanbul: Türkiye Anıt ve Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Gündel, A. 1996. *Eski Eserler ve Ceza Hukuku*, Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Jokilehto, J. 2005. *Definition of Cultural Heritage, References to Documents in History*, ICCROM Working Group 'Heritage and Society'.
- Kanadoğlu, S. 2007. *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Hukuku*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Mumcu, A. 1971. "Eski Eserler Hukuku ve Türkiye", Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi. 28 (1): 42-76.
- Oğuz, Ö. 2007. "UNESCO, Kültür ve Türkiye", *Milli Folklor*, 73: 5-11.
- Özdemir, M. Z. 2005. "Türkiye'de Kültürel Mirasın Korunmasına Kısa Bir Bakış", *Planlama*.

- Özel, S. 1998. *Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması*, İstanbul: Alkım Yayınları.
- Öztürk, H. 1989. "Korunması Gerekli Kültür ve Tabiat Varlıkları ", *Eski Eser Tanımı ve Kaçakçılığın Önlenmesi Semineri Notları*, Ankara: Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Başkanlığı.
- Sönmez, İ., Karagözoğlu, T., ve Karagözoğlu, F. 1985. *Taşınır Taşınmaz Eski Eserler Hukuku*, Ankara: Hukuk Merkezi Yayınları.
- Şahin, S. 2004. *Kültür Varlıklarının Korunması; İngiltere Araştırması*, Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Müfettişliği.
- Tapan, M. 2007. *Soru ve Cevaplarla Koruma*, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi.
- Tekeli, İ. 1984. "Koruma Üstüne Düşünceler", *Sanat Olayı* .
- Tezcan, D. 1996. "Arkeolojik Kültür Varlıklarının Korunması ve Milletlerarası Ceza Hukuku", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 51 (1): 425-451.
- Topuzovska, L. 2006. "Cultural Heritage: A Bridge Towards A Shared Future", *Macedonian Affairs*, 57-73.
- Turhan, M. 1969. *Kültür Değişmeleri*, İstanbul: Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.
- Umar, B., ve Çilingiroğlu, A. 1990. *Eski Eserler Hukuku*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Uluslararası Sözleşmeler

- 1954 Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Varlıklarının Korunmasına Dair Lahey Sözleşmesi,
http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- 1970 Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhrac ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi için Alınacak Tedbirlerle İlgili UNESCO Sözleşmesi,
http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- 1985 Kültür Varlıklarıyla İlgili Suçlar Hakkındaki Avrupa Sözleşmesi,
<http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/119-1.htm#ANX-2>
- 1972 Ulusal Düzeyde Kültür ve Tabiat Mirasının Korunması ile İlgili UNESCO Tavsiye Kararı,
<http://www.icomos.org/unesco/national72.html>
- 1990 ICOMOS Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü,
http://www.international.icomos.org/charters/arch_e.htm
- 1992 Valetta/Malta Arkeolojik Mirasın Korunmasına İlişkin Avrupa Sözleşmesi

<http://conventions.coe.int/treaty/en/treaties/html/143.htm>

Toplum İçin Kültürel Mirasın Değeri ereve Sözleşmesi,

<http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/199.htm>

Yasa ve Kararlar

2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu,

<http://mevzuat.basbakanlik.gov.tr/Metin.Aspx?MevzuatKod=1.5.2863&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=>

Korunması Gereklı Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tespit ve Tescili Hakkında Yönetmelik,

<http://teftis.kulturturizm.gov.tr/belge/1-41673/korunmasi-gerekli-tasinmaz-kultur-ve-tabiat-varliklarin-.html>

BİR MASKENİN İÇREK YAPISINA YÖNELİK FELSEFİ BİR DEĞERLENDİRME

TUFAN ERBARIŞTIRAN
Yazar
tufan_1921@hotmail.com

Tüm yaratıcı davranışlar, her şeyden önce yok edici davranışlardır.
Pablo Picasso

İnsanın var oluşundan kaynaklanan, zamanı geldiğinde ortaya çıkan, kendini gizleme içgüdüğü bir maskenin ardında saklanır. Kişinin tinsel ve bedensel yapısını toplumdaki gizlemesi, onu aynı zamanda kendisiyle de çatışan bir konuma getirir. Çevresel koşullar, eğitim durumu, kültür düzeyi, aile ve dinsel baskılar, toplumdaki bürokratik sistemin açmazlığı nedeniyle kendine ait bir dünya kurar, burada yüzüne taktığı bir maske ile farklı bir anlam bütünselliğini yakalamaya çalışır.

Maske, oyuncunun yansıtmaya çalıştığı insani değerleri yok sayan, onun bedensel devinimini ve söylemini başkalaştıran, izleyici ile arasına sanal bir gerçeklik koyan yapay bir yüz'dür aslında! Maskenin arkasındaki kişi, kendini gizler, görünen ve görünmeyen bir tür çatışma içinde, birbirlerini iter, çeker, yakalamaya ve anlamaya zorlanır. Peki, gerçekte saklanan kimdir? Onun bu tür bir anlayışla toplumdaki hatta kendisinden bile soyutlamaya çalışması ne anlama gelmektedir? Platon, nesnel dünya ile idealar dünyasını karşılaştırdığında, sonuçta bizi "doxa" (yanlış bilgi anlamında) tanımına kadar götürür. Tarih boyunca gerçeklik ile tanışıklığımız, bize gösterilen sanal bir atmosfer midir? Öte yandan, her şey bu denli etkili, kişiyi değişime yönlendiren, var oluş ile yok oluş arasındaki o ince çizgide belli belirsiz bulunan bir fantastik düş müdür? Nesnel bir yapının arkasındaki kişi, bedensel olarak var olsa da temelde şu gerçeklik söz konusudur: Maskenin sakladığı bir yüz vardır ve bu yüz herkesi kapsayabilir. Yani, varlık, yokluk, şişman, zayıf, güzel, çirkin, sarışın, siyah... Peki, gizlenen kişi gerçekte kendini ne kadar saklayabilir? Yüzüne taktığı nesne ile arasındaki temas sayesinde, sadece bedensel yapısını değil, ayrıca tinselliğini de en azından bir ölçüde örtmektedir. Sadece bu kadar mı? Hayır! Kişinin yüzünü gizlemesiyle belki de bastırıldığı, o güne kadar herkesten sakladığı, ayıplanma korkusuyla söyleyemediği duygusal yoğunluğunu da yaşamaktadır. Bir süreliğine, özgür bıraktığı tinselliği/bedeni, yıllarca yaşayamadığı davranışlarını körükleyebilir, bunlardan haz alır ve kendince bir duygusallık içinde hoşça zaman geçirir. Böylelikle yüzündeki "yapaylık" sayesinde, kendi tabusunu yıkan, ancak bu kez başka bir tabu yaratan bir anlayış söz konusudur. Nesneye canlılık anlamını katan, onu kendi yansıttığı değerler katmanında zenginleştiren bir biçimlendirmeden söz edebiliriz. "Animizim, dar anlamda, ruhla ilgili kavramlar kuramıdır. Geniş anlamdaysa, genellikle ruhsal varlıklar kuramıdır. Animatizm, yani dışarıdan cansız görünen doğanın

ruhlandırılması (canlandırılması), içine animalizmi ve manizmi de alan daha geniş bir bölümdür.” (Sigmund 2014: 95)

Maske, insanın bedensel yapısını kısmen örtse de içerik olarak kişinin yüzünü gizleyen, bilinen gerçeği yok sayan, A priori bağlamında bölük pörçük deneysel açılımlar sunan bir özelliğe sahiptir. Bu anlamda, tamamen dışıl ya da eril bir yansı(t)ma içinde ol(a)maz. Onun ardındaki varlığın cinsiyeti ve nasıl bir kişiliği olduğu da belirsizdir. Böyle olunca da bir yerde anonim (genel) bir edilgenlik etkisi yaratmaktadır. Burada hiçlik ile yokluk arasındaki gerilim, itiş-kakış, var oluş ile yok oluş arasındaki döngüsellik kendini göstermektedir. Şöyle bir yorum yapabiliriz: Tiyatro oyuncusu, sahnede rol alırken, yüzündeki maske ona sınırsız olanaklar verebilir. Yansıttığı karakteri, birçok yönden (ses, el kol eylemi, yürüyüş, bedensel davranışlar...) daha iyi yorumlamasına yardımcı olabilir kuşkusuz. Ancak önemli olan, karakteri maskeye dönüştürmektir. Oyuncu tüm bedensel davranışları, ses tonu ve mimikleri sayesinde canlandırdığı karaktere yoğunlaşır. İzleyici açısından, oyuncunun rol yetisi, beden ve ses bütünlüğü sayesinde, canlandırdığı karakter daha etkili olur. Yani yaptığı mimikler, oyuncunun yüzüne bir maske olarak yansır. *“Gerçek yüzümüz maskede değil, onunla kurulan ilişkide kendini ele verir; maskeyi gizleyebiliriz, ama onunla kurduğumuz ilişkiyi asla.” (Ergüven 2007: 48)*

Maske takan bir kişi, çevresine karşı kendini koruyan, saklayan, aslında tam anlamıyla toplumla arasına bir perde çeken konumdadır. Görenle gösteren arasında bir çatışma gibi duran, görenin dikizlediği, kendini gizlediği, hatta kendini başkalaştırdığı bir nesnel yapıdan söz ediyoruz. Bu anlamda kişi, çevresini dikizleyen konumdadır artık. Böylece sadece ağız açıktır ve oradan sesini duyurabilmektedir. Kişinin ses tonu, çoğu kez, taktığı maskenin görseelliğine uyum sağlayan, onunla birlikte kendi benliğini bütünleyen bir akustik yapıya dönüşür.

“Persona yani ‘maske’ kelimesi ‘yankılanmak, yüksek sesle bağırarak’ anlamlarına gelen personare filinden gelmektedir. Maske bütün yüzü kaplar ve sadece ağızın rastladığı kısmı açık bırakır; ses de bu açıklıktan geçer ve yükselerek dışarı çıkar. Böylece sesi yükselttiği için, personare’den yola çıkılarak bu isim verilmiştir; ayrıca persona kelimesindeki ‘o’ harfi de kelimenin şeklinden dolayı uzatılarak okunur.” (Demiriş 2014: 35)

Maske ile görünen ve görünmeyen arasındaki bu değişim/başkalaşım/yaklaşım hayli ilginçtir. Dikizleyen kişinin sadece gözleri ve ağız açıktadır. Ancak gözler ve ağız, maske ile tam uyum içinde değildir. Bu ikili, kendi başına, bedeninde yer bulduğu kişinin karakterine öncülük eden birer etmendir aslında.

“Gerçekten de maskenin kusursuz bir tehdit aracı olması, özünde paradoksal yapısından kaynaklanır; çünkü gizlediği şey (göz), açıkta bıraktığıdır; görünen görünmeyen, görünmeyen görendir – görme hakkına tek taraflı el koymanın despotizmi. Bundan ötürü maskeli insan bakmaz, dikizler. Dahası maskeyle gizlenen, gizlendiğini gösterme yoluyla amacına ulaşır.” (Ergüven 2007: 45).

Berrin Duma, resim sanatına ağırlık verirken, bir yandan da seramik malzemeli bir maske yapmıştır. Sanatçının yaptığı seramiği yorumlamaya yönelik, felsefi bir gözlemede bulunacağız.

İlk bakışta “Amorf” bir teknik yaklaşım gördüğümüzü söyleyebiliriz. Karşımızdaki nesnenin, bilinen tanımların dışında, teknik olarak belirli bir düzene uymadığını gözlemliyoruz. İnce uzun bir yüz, patlak gözler, dışarı sarkan bir dil ve hayli iri bir burun. Antik dönem öncesi, primitif bir anatominin biraz ironiye kaçan, izleyen üzerinde şaşkınlık, korku ve gülme duygusu yarattığını söyleyebiliriz. Görüntüdeki yüz ifadesi, bir tabuyu yıkmaya yönelik, başkaldıran, asilik duygusunu çağrıştıran bir özelliğe sahip gibidir. Sanatçının bunu bilinçli bir anlayışla yaptığını düşünüyoruz. “Otomatizm” anlayışını yansıtan, bilinç dışı bir istemle, önyargı ve estetik kuralların dışında teknik bir yapı vardır karşımızda. Maskenin “Proporsiyon” anlayışlı teknik boyutu, daha önce imlediğimiz gibi, “Primitif” bir içselliği çağrıştırmaya yöneliktir. Teknik açıdan, sanatçının kullandığı ölçü aslında ölçüsüzlüğün görüntüsüdür. Berrin Duma, yaptığı bu çalışmada, eğri büğrü, yamuk, orantısız, estetik değerden uzak bir ürün yaratmıştır. Sanatçı bu irade ile eserini, bilinçli bir çalışma sonucu tamamlamıştır.

Bu çalışmanın beklentisi, ilkelin içindeki “öze” yönelik, onu tanımlayan ve ortaya çıkarmaya çalışan bir anlayışın uç noktasıdır. İlkelin içerik anlamda yansıttığı, bedensel deformasyonun temsili bir örneğini görmekteyiz. Yüzdeki deformasyon ağırlıklı abartı, karikatürize edilmiş bir ifade biçimi, olasılıkla aynı orantısız bozukluğun bedensel yapıda da sürdüğünü düşünebiliriz. Ayrıca sanatçının brüt bir çalışma yaptığını ekleyebiliriz kuşkusuz. Bu sadece bir portre çalışmasıyla sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda, maskenin klasik, belirli kurallara uymayan, salt düş gücünü yansıtan, kişide özgüven ve ahlak anlayışını tetikleyen bir deneysellik yaratıyor diyebiliriz. Karşımızdaki görüntüde, ince uzun bir yüz, kaşların simetrik orantısı, biçimli dudaklar, yüzdeki kemik yapısı ile primitif bir anatominin tipik özelliklerini taşımaktadır. Burada dikkat edeceğimiz bir konu daha vardır. Ağızdan çıkan dil uzantısı, aşağıya doğru iniktir. Bu davranış biçimi, birçok insan için fiziksel anlamda çok güçtür aslında. Peki, sanatçı neden böyle yapmıştır? Dilin aşağıya sarkık görüntüsü, karşısındaki kişiye yönelik olabilir mi? Daha doğru bir tanımlama ile soralım: Bir isyan davranışı içinde olsaydı, başkaldırmaya yönelik fiziksel bir irade gösterseydi, dil bu denli aşağıya sarkar mıydı? Yüzdeki kemik yapısı, yanak altlarından içeriye doğru basık bir görüntü vermektedir. Sanki birisi onun boğazını sıkıyormuş gibidir. Ancak görüntüdeki en temel yorum şöyle olabilir: Primitif diye tanımladığımız ilkelin, henüz medeni bir konuma gelmemiş bir insanı bile güldürmeye yönelik, ironi içeren bir tinselliği söz konusudur. “Gülün Adı” adlı romanında Umberto Eco, ana temayı şöyle kurguluyordu: Gülmenin, güldürmenin, ironinin, karikatürize etmenin dinen sakıncalı büyük bir günah olduğunu savunan bir rahibin bulunduğu manastırda işlenen kanlı cinayetler... Yüzdeki bu denli güçlü bir atmosfer, insanı gerilim ağırlıklı bir tinselliğe itiliyor diyebiliriz. Böyle bir dil sarkması, ölmüş birine ait olabilir mi sorusunu sorduruyor. Gözlerdeki irilik, şaşkınlık ve korku düzeyini imliyor. Sanki idam edilmiş birinin son halidir gördüğümüz. Kemik yapısına bakarak, olasılıkla erkek olduğunu düşündüğümüz bu görüntüde, belki de gülmeyi ve güldürmeyi savunan birinin yaşadığı

son “an” dramatize edilmiştir. Görüntüdeki kişinin içinde yaşadığı kabilesindeki bir tabuyu yıkmaya yönelik davranışta bulunduğunu düşünebiliriz. Primitif yapıdaki bir klan ortamında, gelenek dışı davranan, ataerkil anlayışı çiğneyen, olasılıkla kadınsı diye kabul gören bu hareketi (gülme, güldürme, ironi...) sertçe eleştirilmiştir. Klandaki bir tabu olarak (tabu derken, sadece bir nesne değil, bir anane de olabilir...) kabul edilen, bazı söz ve davranışların dışına çıkılması affedilemez. O nedenle, bir idam sahnesini gördüğümüzü de düşünebiliriz. *“Tabuyu çiğneyen kimsenin kendisi de tabu olmaktadır; çünkü başkalarını da bunu yapmaya iştahlandırmak gibi tehlikeli bir kendine özgüllüğü vardır.”* (Sigmund 2014: 46)

Berrin Duma'nın el becerisi kadar, teknik bilgisi de maskeye yansımıştır. Buna sanatçının düş gücünü de katabiliriz. Maskenin yüz ifadesinde, “insan kılığında” (Lat. Sub specie humana) görünmesi bile onun var oluş sınırlarını zorlayan, tinsel anlamda a priori gibi deneysellik içeren yapısını da imliyor. Kişide “Dismorfofobi” türü bir yanılğı, istem dışı bir edilginlik içeriyor. Bu kişinin dev bir aynaya bakarak, kendine karşı bir pozisyon alması, kendiyile alay etmesi de söz konusu olabilir. Öte yandan, “Alert” anlayışını da sezdiren, bir hareket öncesi tanımı söz konusudur. Dilin çıkmasıyla birlikte kişinin öne atılacağı, karşısındakine yürüyeceği, bir adım sonra ise kapıdan çıkıp gideceği izlenimi uyandırmaktadır. Yüz ile ‘dil’in görseelliği, maskenin bağımsız gibi görünmesini de sağlıyor aslında. “Primitif” görüntüsü ile dışa uzanan, sarkık dil arasında organik olduğu kadar, iki ifadenin birbirinden bağımsız bir tanımsallığını da söyleyebiliriz. Öncelikle bunu saptamaya çalışalım.

Gözlerin patlak olduğunu, şaşkın ve ürkek dolu bakışlar içerdiğini söylemiştik. Bakışlardaki korku, panik, şaşkınlık ile dilin dışarı çıkması arasında tam bir tezat vardır. Bu tür bir zıtlık, maskeye ayrı bir atmosfer, düşünsel derinlik katıyor. Yani “Trükaj” bir yanılğı yaratılmış burada. Sanatçının mükemmel bir el becerisi sayesinde, optik bir aldatma ile izleyen üzerinde derinleşen bir duygu yoğunluğu yarattığını söylemeliyiz. Berrin Duma, neredeyse üç boyutlu diyebileceğimiz, izleyen üzerinde farklı algılar yaratan, tek bir yorum yerine çoklu bir düşünsel derinlik içeren bu eserinde, yaratıcılığını sonuna kadar kullanmıştır. Maskeye hangi açıdan bakarsanız bakın, onun yüzündeki ifade zenginliği, yansıttığı insanın tarihsel geçmişi... Bunların hepsi deforme edilmiş bir ifadenin içselliğinde toplanmıştır. Berrin Duma, “Trükaj” tekniği, optik bakış açısıyla, maske üzerinde deneysel amaçlı kullanmıştır. Burada şu sözü anımsayalım. “Ars est celace” (Gerçek sanat, sanatı gizli tutabilmektir) Pablo Picasso'nun şu sözleri, yazı konumuzla yakından ilgilidir ve önemlidir. *“Ben gördüğümün değil, düşündüğümün resmini yaparım. – Sanat, gerçeği görmemizi sağlayan bir yalandır.”*

Gözler ve dil arasında, organik bağlantı dışında hiçbir yakınlık yoktur. Yani *“Karşıtlıklar karşıtlıklara iyi gelir”* (La. Contraria contrariis curantur) Berrin Duma, böyle bir düşünsel eylemi, *“İyi niyetle”* (Bona fide) bir yaklaşım içinde, izleyeni korkutmaktan ziyade, biraz güldürmeye yönelik hatta içimizde yaşadığımız fırtınalı kaosun tanımına yönelik bir çalışma yapmış. Biz kendi tinselliğimizi çoğu kez çevresel koşullar, dinsel ve aile baskılarıyla yok ederiz. Bazen de bu duygu yoğunluğumuzu törpüler, başkalaştırır ve yeniden ortaya çıkmasını sağlarız. Maskenin yansıttığı kişiliğin bireysellik içerdiğini

söyleyebilir miyiz? Onun bir birey olduğunu, etten ve kemikten yapıldığını, bizim gibi yemek yiyen, su içen, üreyen, doğan ve ölen bir canlı olduğunu düşünebiliriz. Onun bu anonim özellikleri, bir canlı olarak, insanî değer yargıları ile ne kadar örtüşmektedir? Yüzdeki anonim ifadeye, yoğunlaşarak baktığımızda, onun tam anlamıyla bir bireysel tavır içinde olmadığını anlarız. Anlık bir tepki, ayırıcılık olmaksızın yaptığı bir hareket ile bu görüntüyü yaratmıştır. Onun bu davranışı, tam anlamıyla ilkel bir tetiklenme duygusundan başka bir şey olabilir mi? Yüzdeki gözler, iri burun, sarkık dil ile verilmeye çalışılan ifade, bireysel olmaktan öte bir savunumdur. Bunu bir bireyin sanal gerçekliği olarak görsek bile sonuçta yansıttığı insanî bakış, davranış ve edilginlik bize özgüdür. İnsanın “öz” var oluşu ile birlikte, deneysel ve tinsel oluşumların bütünleştiği, çoğu kez çevresel koşulların tetiklediği bir devrimin ilk hamlesidir. Maskenin görüntüsü ile konuşacak olursak, birey-bireysellik arasındaki çatışkı kendiliğinden görülecektir. Ben ile üst/ben arasındaki, tinsel etkileşim, öze kavuşma ve onu yönlendirme iradesi, sonuçta bedensel bir tetiklenmenin gizil koşuludur diyebiliriz. “Jung Psikolejisinin Ana Hatları Adlı” kitabında Frieda Fordham şunları yazar. *“Jung’a göre ‘öz’ yalnızca merkez değil, aynı zamanda bilinç ve bilinçdışını çevreleyen bir çemberdir. Egonun bilincin merkezi olması gibi, ‘öz’de bu bütünlüğün merkezidir.”* (Fordham 2011: 79)

Maskenin ürküntü dolu ve panik hali ile istem dışı tavrı, görüntüsü bize başka neyi anımsatmaktadır? Burada özgün bir yaklaşım yapabiliriz. Maskenin yansıttığı ifade biçimi ile ardına gizlenen bedensel yapının arasındaki işbirliğini nasıl açıklayabiliriz? Söz konusu görüntüyü incelerken, onun Primitif yapısından yola çıkarsak, akıl hastalığına tutulmuş biri olduğunu söyleyebilir miyiz? Özellikle gözlerdeki, ferî sönmüş, aşırı irileşmiş, gözbebeklerinin neredeyse kaybolduğu görüntü, bize böyle bir ipucu veriyor. Akli dengesi bozuk, şizofren/melankolik/bipolar bozukluk gibi tinsel rahatsızlıkları yaşayan biri olabilir mi? Bu konuda net bir şey söylememiz mümkün değildir. Akli dengesi yerinde olmayan, çevresin(d)e sık sık komiklik yapan, durduk yerde gülen, amaçsızca güldüren, tuhaf söz ve davranışlarda bulunan birinin görüntüsü de olabilir kuşkusuz. Sonuçta akli dengesi (tinsellik içeren anlamda) sorunlu olan, ne zaman neyi yapacağını bilmeyen, bilişsel süreçte kendini bir türlü tanıyamayan birinin dil çıkarması çok da anlamsız sayılmamalıdır. *“Akıl hastalığı olarak adlandırılan şey, yabancılaşmış delilikten başka bir şey olmayıp, kendisinin olanaklı kıldığı bu psikolojide yabancılaşmıştır.”* (Foucault 2013: 95)

Berrin Duma, insanın kendini tanıma, bilme, anlama, karar verme yetisine yönelik, ilkelden günümüze gelen bir sürecin tanımsallığını maskeye dönüştürmüştür. Hayli ilginç, özgün, üzerinde düşünülmesi gereken bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz. “Yapay yüz” diye adlandıracağımız bir maskenin, seramikten yapılması, küçük boyutta olması onu kendi konumundan uzaklaştırmıyor. Önemli olan maskenin yarattığı atmosfer ve izleyen üzerindeki etkisidir. Sanatçının bu özgün çalışmasını birçok açıdan ele aldık, inceledik ve değerlendirdik.

İnsanın bilişsel süreçteki gelişimi sayesinde, olaylara ve kendine daha bilinçli baktığını/gördüğünü/anladığını söyleyebiliriz. Bilincin, zihinsel algılamının, farkındalığın gelişmesi, insanın özgür olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Yorumladığımız maskenin de böyle bir sürecin tetiklendiği an’a gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Maskenin yansıttığı

zıtlıklar, ironi, başkaldırı, çoklu ifade, patlak gözler, iri burun, kemik yapısı ve sarkık dil... Tüm bunların temelinde insanın kendine özgü isyanı, beklentisi, arayışı, birey olduğunu göstermesi yatmaktadır. Sarkık dilin ifadesinde, insanlığın geçmişten günümüze uzanan özgürlük mücadelesini görebiliriz. Berrin Duma, bu çalışmasıyla, sıradan bir el becerisinin çok üstüne imza atmış. İnsanın antropolojik geçmişi kadar, onun tinselliğini aralayan, çok özel mesajlar veren bir eser yaratmış. Bedensel yapısı ile tinselliğin iç içe geçtiği, zihinsel algılamının etkisi sayesinde, kendini tanımaya çok erken dönemde başladığı imajını veren bir maske olduğunu söyleyebiliriz. Umarız Berrin Duma, bu tür sanatsal çalışmalarına daha çok ağırlık verir. İnsanın özgürlüğü, kendini tanımasıyla başlar... *İnsanın toplumsal tarihi, onun doğal dünyada bir bütün olma durumundan çıkıp, kendisinin çevredeki doğa ve insanlardan ayrı bir varlık olduğunun farkına varmış duruma ulaşmasıyla başladı.* (Fromm 2011: 35)



Mask, Berrin Duma, boy: 21 cm., en: 13 cm., derinlik: 6 cm.

Kullanılan malzeme: Şamotlu çamur. (Gözenekli yapısından dolayı pürüzlü bir yüzey oluşur. Bu nedenle heykel çalışmaları yapılır. Diğer çamurlara göre daha dayanıklıdır.) Elle şekillendirdikten sonra bir süre kuruması için bekletildi. Daha sonra 1000 derecede 1. pişirim Bisküvi pişirimi yapıldı. Daha sonra sırlanan seramik 2. Fırınlama olan sır fırınlamasında daha yüksek ısıda fırınlandı. Soğuduktan sonra kullanıma hazır hale geldi.

KAYNAKLAR

- Freud, Sigmund. 2014. *Totem ve Tabu*, çev. Hasan İlhan, Sayfa Yayınları.
- Ergüven, Mehmet. 2007. *Görmece*, Metis Yayınları.
- Demiriş, Bedia. 2014. *Maske Kitabı*, Habitus Yayıncılık.
- Fordham, Frieda. 2011. *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları.
- Foucault, Michel. 2013. *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, çev. Emre Bayoğlu, Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, Erich. 2011. *Özgürlükten Kaçış*, çev. Şemsa Yeğın, Payel Yayınevi.

ZİHNİMDE BİRİKTİRDİĞİM GÖRSELLERİN DERİ SANATINA YANSIMALARI

ÇAĞLAYAN HERGÜL
M.A. Sanat tarihçisi
doruder@gmail.com

Her insanda uygulamaya yönelik bir el becerisi olduğuna inanıyorum çünkü insanoğlunun var oluşunun yani hayata tutunuşunun temelini el becerisi oluşturmaktadır. Neolitik Çağ'da, taşı işlemeyi bilmek hayatta kalmakla eşti. Eğer taştan av ve silah gereçleri yapamıyorsa ölüyordu insan. Yine tarım toplumunda sabanı sürmek bile el becerisiyle olacak işti. Hatta göçebe bir toplumda binicilik, ata hakim olma, dengede durma... Bunların her biri el becerilerinin yüzyıllık aktarımları... Modern çağda, aslında bir bahane el becerisinden yoksun olma konusu. Herkesin bir el becerisi vardır. Yeter ki kişi kendini tanıyabilsin. Yüzyıllık atalarımın bana miras kalan el becerisi, kalıtımsal olarak bende bir yatak buldu; sanat tarihi bunun eğitmeni, deri ise bu işin yürüyeceği zemin oldu.

Zihnimdeki görsellerin deri sanatına yansımada, hobiyle başlayan deri işleme çalışmaları, on beş yıllık sanat tarihçiliği mesleğimin de bir inovasyonu aslında. Bu zamana kadar getirdiğim görsel hafıza, elime aldığım deriyle biçimleniyordu. Bu biçimleri görenler, beğenilerini ifade ederken beklenmedik bu uğraş için hayranlık taşıyan bakışlar biriktiriyordu ürünlerin üstünde. Nereden çıktı bu yetenek? Nasıl yaptın bu işleri? soruları sürüp giderken olgunlaşma dönemim ise her zanaat erbabı gibi uzun bir çalışma evresi ardından geldi. Deri, sanatla buluştu ve çantalar, aksesuarlar, kişiye özel tasarımlar birbirini takip etti.

İki uygulama alanı ürünlerimin temelini oluşturdu: birincisi çanta, aksesuar yapımı, ikincisi ise desen uygulamaları. Çanta tamamen bir tasarım işi. Önce, ürünün formu zihninizde adım adım tasarlanacak, fazlalıkları ayıklanacak ve en son kalıp çıkartma işlemine geçilecek. Bu kalıplar, özgün olması bakımından çok önemli. Çünkü ürünlerin çizgileri, yaratıcılığın temel izleri burada saklı oluyor. Diğer yandan çanta kalıbını çıkarmak tam bir üç boyutlu görebilme becerisi. Bir yandan, mimari yapıya bakmak veya bir yapının planlarını okumak gibi... Sırt ve kapağın ön gövdeye oranı, araya gelecek körüğün ne kadar uzun olabileceği, körüğün genişliğinin çantaya oranı... Bunlar ancak çantayı bir bütün olarak zihninizde canlandırdığınızda oluyor. Daha sonra kalıplar, deri tabaka üzerine aktarılıyor ve kesim işlemleri gerçekleştiriliyor. Dikkat ve sabır isteyen bu işlem ardından çantanın dikiş delikleri teker teker açılıyor. Her şey bittiğinde ip yardımıyla her bir parça birbirine dikiliyor. Bu arada istenilen boya deriye vuruluyor. Renk konusunda özgürsünüz. Tamamen vaketa deriyle yapılan ürünler, yıllar içinde iyi korunduğunda antik bir görünüm kazanıyor; deri, eskidikçe kıymetleniyor.



Foto. 1

Vaketa derinin ıslatıldığı zamanki kolay şekil alabilme özelliği farklı modellerde çanta yapımı olanağı sağlıyor. Silindir çantaların yan kapaklarında özellikle bu yöntem kullanılıyor. Yan kapaklar daire biçiminde kesildikten sonra kalıba alınıyor ve kurumaya bırakılıyor. Ardından gövdeye monte edilip dikiliyor. Bu yöntemle çantada yapacağınız model çeşidi de artıyor.



Foto. 2

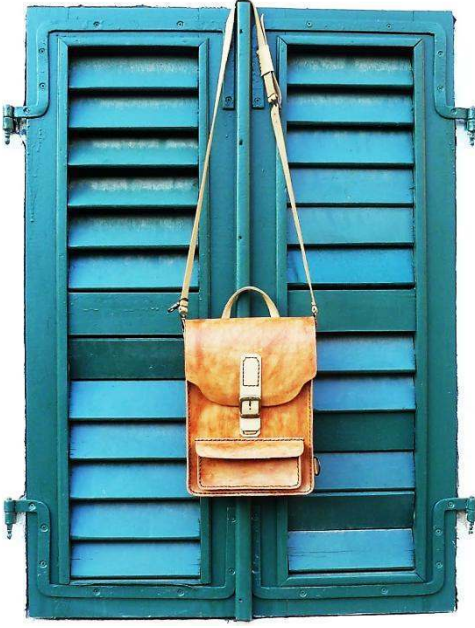


Foto. 3



Foto. 4

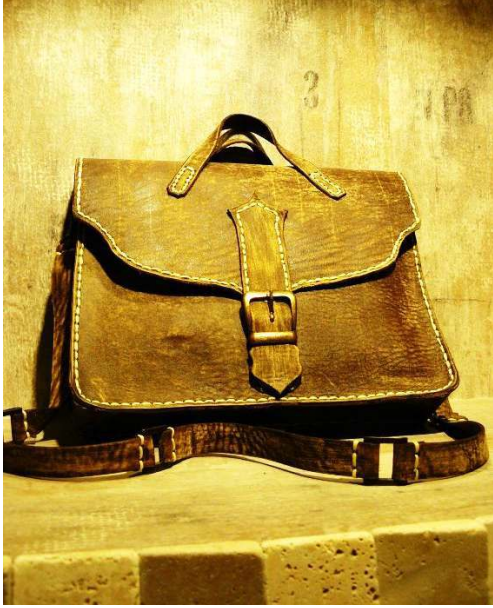


Foto. 5



Foto. 6

Desen; figüratif, bitkisel ve geometrik formların yüzyıllardır uygulanageldiği bir görsel zenginlik. Bu zenginlik, özellikle küçük el sanatlarında ve mimaride oldukça etkileyici düzeye erişiyor. Her bir desenin oluşturduğu kompozisyon zamana sığmayan bir gelenek ve yaşayan bir alan. Deri ürünlerdeki bu süslemeler de ürünlerin görselliğini zenginleştiren ayrı bir uğraş. Sade bir bileklik veya çanta formu vücutta duruş bakımından dikkat çekici olabilir. Buna desen işlendiğinde ürünün görsel algısı tıpkı bir mermer

levhadaki bitkisel süslemede, bir kitabenin zeminini oluşturan girift kompozisyonda olduğu gibi canlı bir hale bürünüyor. Böylelikle geleneksel desenler günümüzde de ayrı bir yorumla canlanmış oluyor.

Konya Selçuk Kalesi'nde bulunan mermer üzerine işlenmiş Selçuklu Ejderi'ni konu edinirken bu düşünceyle geliştirilmiş bir kompozisyonu uyguladım. Temelde döngüsel bir sembolik anlama sahip olan ejderin karşısına diğer bir ejder uygun düştü. Ortaya ise insanlık tarihinin en eski döngüsel sembollerinden biri olan bir çarkıfelek işlendi. Sonuç olarak ortada, kainatı merkez edinen bir çark ve bunun iki yanında da bu döngüsellığı güçlendiren evrenler tasvir edilmiş oldu. Bu evren tasviriyle binlerce yıldır devam eden merkezi güç ve bunu iki yanda koruyan tılsımlı canlıların tasvir edildiği genel geçer kompozisyonu da uygulamış olduk. Bu kompozisyonun sembolik anlamı ve görsellik yönü ürünlerde sıkça kullanıldı ve farklı malzemelerle applike edilerek çeşitli örnekleri oluşturuldu. Her bir figür stilize edilmiş durumda. Sanat tarihinde çoğu kez kullanılan "stilize" terimi aslında, sanatçı açısından bir soyutlama yoluna gidış oluyor.

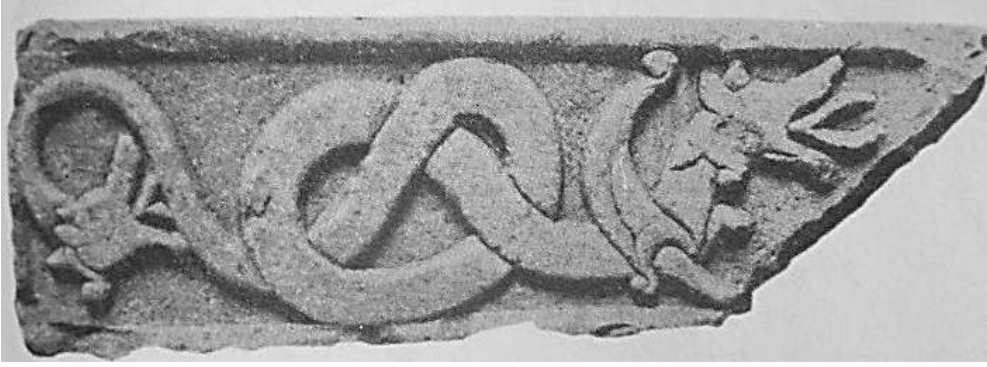


Foto. 7



Foto. 8



Foto. 9

Foto. 10

Stilize etme eylemi, objenin formunu gerçeklikten uzaklaştırarak aslında onu tılsımlı bir hale getirmeye yarıyor. Soyutlamanın sınırı ise hayal gücünün sınırıyla ilgili... Bir çantanın üzerine işlenen soyut çizgisel betimlemede bu düşünceler hakim oldu. Siparişi veren kişinin stilize çift başlı kartal hayranlığı, çantaya oldukça soyut yansıtıldı.



Foto. 11

Desen dünyasının ayrı bir yanını oluşturan “geometrik süsleme”yse bir saat kordonunda yerini buldu. Desene, İnce Minareli Medrese’nin taçkapısını süsleyen etkileyici düğümlü silmeler konu edildi.



Foto. 12



Foto. 13

Deri sanatındaki bir diğer uygulama alanım ise serbest çalışmalardır. Burada, siparişten uzak, sadece hayal dünyadaki şekillerin ve temaların yansıması yer almakta. Bu alanda kimi zaman fantastik, kimi zaman da tarihi imgelerden yararlanarak özgün çalışmalar ortaya çıktı.

Fantastik bir büstün yarasa kanadı şeklindeki başlığı bunların ilki¹. Kanat için telden bir iskelet yapıldı ve her bir parça birbirine birleşme yerlerine iple bağlandı ve üzeri kuzu derisiyle kaplandı. Siperlik özelliğindeki kanatlar, figürün başına yerleştirilirken metal halkalarla birbirine tutturuldu. Üzerine geleneksel yöntemlerle yaptığım zincir zırh giydirilerek fantastik bir izlenim uyandıran karaktere uygun kostüm tamamlanmış oldu.

¹ Bu çalışma, Cosy seramik atölyesi seramik sanatçısı Cem Gölpinarlı ile yapıldı.



Foto. 14

Bir diğerk fantastik deneme, bir çanta üzerine uygulandı. Çarkların birbirini kovaladığı, mekanik objeler kullanılarak oluşturulan ve Steampunk adı verilen bir moda akımı... Steampunk, 19. yüzyılın buharlı makinalarından esinlenerek yola çıkan Jules Verne, Huxley gibi yazarların yarattığı fantastik dünyanın günümüzdeki yorumlanması... Fantastik nitelikler taşıyan ürünlerin ortaya çıkarıldığı bu moda akımında bizim başlangıç ürünümüz ise bir çanta oldu.



Foto. 15

Bu modada çarklar, pistonlar birbirine mekanik bir şekilde bağlı görünür. Kostümü giyende sanki gerçekten de bu parçalar sayesinde hareket ediyormuş izlemi vardır. Bizim çalışmamızda bu daha çok süsleme amaçlı oldu.

Daha önceleri Selçuklu Ejderi'yle yaptığım yorumu, biraz daha ilerleterek daha soyut ve fantastik bir kompozisyona taşıdım. Burada soyut kıvrımlı unsurlar ortada yine bir çarkı felekle buluşturuldu. Kıvrımlı unsurları, daha ince kıvrımlı unsurlar sardı. Dual sembolik anlam bu ürüne de yansıtıldı.



Foto. 16

Özgün çalışmalarımındaki önemli bir kısmı da Orta Çağ savaş kostümlerinden çeşitli parçalar oluşturuyor. Bunların içinde özellikle kolluklar üzerine yaptığım çalışmalar yer alıyor. İlk ürün, çeşitli Orta Çağ minyatürlerinde de görülen pul şeklindeki zırhlar örnek alınarak yapıldı. Her bir pul yumuşak derilerden kesildi ve yılan derisi oluşturacak şekilde vaketa kollarıya kubbe droplarla applike edildi. Sonuçta oldukça etkileyici bir görünüme sahip kolluklar ortaya çıktı. Bu kollukların yanına ise yine bu döneme özgü bir kuzu postundan kalpak yapıldı. Kalpağın yapımı bir hayli zaman ve hüner istedi. Ancak işin sonunda ortaya çıkan ürün beğeni topladı.



Foto. 17



Foto. 18



Foto. 17

Bazı örnekler her ne kadar sipariş de olsa özgün çalışmalara fırsat veriyor. Özellikle bir matara kılıfının hazırlanması ve bunun tasarımında özgür olmam belki de ürünlerimin en özgününün meydana gelmesini sağladı. Burada ön, arka ve taban parçalar birbirlerine çapraz dikişlerle bağlandı. Ön yüzdeki üzüm salkımı deseni kabarma tekniğiyle yapıldı. En önemli kısım olan boyun bölümü, iki parça şeklinde tasarlanarak ve ıslak deriyle kalıp verilerek şekillendirildi. Bu üründe ıslatarak deriye kalıp verme tekniği hemen hemen her safhada kullanıldı. Hem desen hem de diğer bölümler ıslak deriye adeta bir seramik hamuruna şekil verilir gibi işlendi.

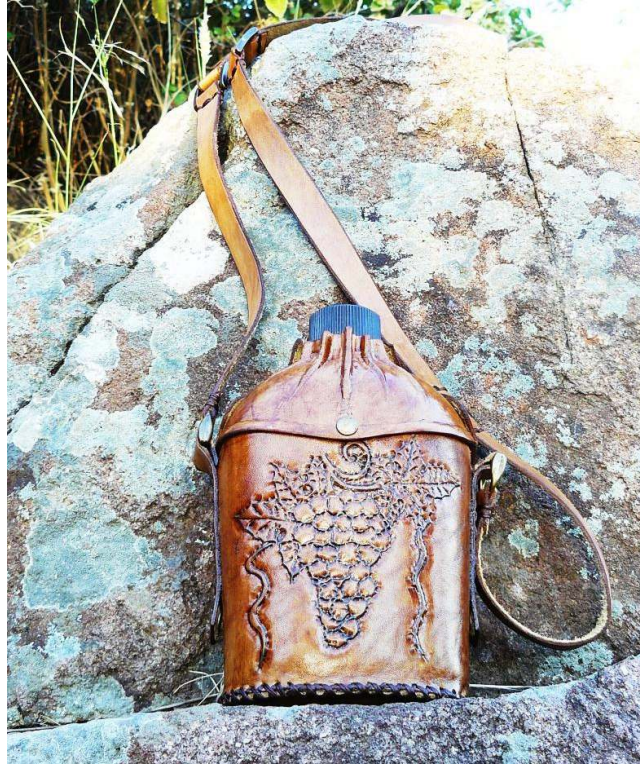


Foto. 18

Bu tanıtım yazımda kısaca ele aldığım deri ürünleriyle ilgili çalışmalarım, hobinin ötesinde bir noktada, mesleğime paralel bir prensipte devam ediyor. İşin en güzel yanıysa iki ayrı hayati uğraşın birbirinden ilham alarak yürümesi. Yukarıda az da olsa sanat tarihinin deriye etkilerini anlattık peki derinin sanat tarihine bir etkisi olmadı mı? Tabii ki de oldu. O da mesleğimden kopamayacağımı daima hatırlatan bir uğraş deryasının yanı başımda bana verdiği güven duygusudur.

PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES/ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

Art-Sanat Journal is a publication of the Department of Art History of the Research Institute of Turkology of the Istanbul University. Art-Sanat is an international academic refereed e-journal that published twice (January and July) a year (web: www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index). The Journal is published in TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark Open Journal System. The journal accept unpublished articles, papers, translations, news, introductions, reveiws, etc., in the field of archaeology, history of art, history of architecture, restoration-conservation, painting, sculpture, music, theatre, etc., in English or Turkish and in Microsoft Word format. The articles and papers must have English and Turkish titles, abstracts (150-300 word) and keywords (3-5 word). The articles and papers must be composed in American Sociological Association (ASA) style. Submission via e-mail: artsanatjournal@gmail.com or TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark Open Journal System: <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index>.

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nın yayını olarak TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi Sistemlerinde yayınlanan "Art – Sanat" isimli dergiye genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Restorasyon-Konservasyon, Resim, Heykel, Fotoğraf, Müzik, Tiyatro ve sanatın her alanıyla ilgili daha önce yayınlanmamış makaleler, bildirimler ve yazılar (çeviri, tanıtım, haber...) kabul edilmektedir (web: www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index). Düzenli olarak ocak ve temmuz aylarında yılda iki defa yayınlanan dergi, indeksler tarafından taranan uluslararası hakemli bir e-dergidir. Yayınlanması istenilen makaleler ve yazılar derginin e-mail adresine (artsanatjournal@gmail.com) veya Açık Dergi Sistemlerine (Open Journal Systems/www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/index) gönderilmelidir. Gönderilmiş olan makale önce editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra en az iki hakem olmak üzere ilgili hakemlere gönderilir ve makale hakkında en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda makale yayınlanır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir. Dergide yayınlanan makale ve yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Dergiye Türkçe ve İngilizce kabul edilecek makalelerdeki ve çeşitli yazılardaki (Microsoft Word'de yazılmış) atıflarda ASA (American Sociological Society) stili kullanılmalıdır. **Metinde atıf parantez içinde;** soyad yayın yılı: sayfa numaraları, görsel malzeme numarası. Tek kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140, 148-150, fig. 243), birden çok kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140; Hillenbrand 1976: 94, 98-99) şeklinde olmalıdır. **Kaynaklarda kitaplar;** Soyad, ad. yayın yılı. *kitap ismi* (italik), varsa editör (ed.), çeviren (çev.) veya hazırlayanın (haz.) ismi soyadı, yayın yeri: yayınlayan, (Coomaraswamy, Ananda K. 1965. *History of Indian and Indonesian Art*, New York: Dover Publications,) şeklinde yazılmalıdır. **Kaynaklarda makaleler;** Soyad, ad. yayın yılı. makale ismi (iki tırnak arasında), *yayın ismi* (italik), sayı: sayfa numaraları

(başlangıç ve bitiş) (Hillenbrand, Robert. 1976. "Saljuq Dome Chambers in North-West Iran", *Iran*, 14: 93-102) şeklinde yazılmalıdır. Kaynaklarda, çok yazarlı bir eserde, ilk yazardan (soyad, ad) sonra gelen yazarlar, ad soyad şeklinde yazılmalıdır. Eser iki yazarlı ise metinde soyadlar arasına, kaynaklarda ise iki yazarın arasına -ve- konulmalıdır. Eser üçten fazla yazarlı ise metinde ilk iki soyad arasına virgül, üçüncü yazardan sonra ise -vd.,- getirilmelidir (üçüncü soyaddan önce -ve- olmalı). Kaynaklarda ise aralarına virgül konularak bütün yazarlar yazılmalıdır (çoklu yazarlarda, son yazardan önce -ve- gelmelidir). Atıfta bulunulan yazarın aynı yılda birden çok yayını varsa, metin içinde ve kaynaklarda, yayın tarihlerinin yanına sırasıyla küçük harfler konulmalı (1993a, 1993b gibi) Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile özet (150-200 kelime) ve aynı dillerde 3-5 adet anahtar kelime olmalıdır. Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır. Yayında kullanılacak görsel malzemelerin başına -Figür/Fig.- getirilmeli ve numaralandırılmalıdır (Figür 3/Fig. 3 gibi). Gerektiği durumlarda görsel malzemenin altında açıklamaları olmalıdır.