

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ



ART SANAT

ISSN: 2148-3582

3/2015



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ



ART SANAT

3/2015

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. A. Azmi Bilgin

Editör ve Kurucu/Editor in Chief and Founder

Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

Yazı İşleri Müdürü/Managing Editor

Arş. Gör. Dr. Hande Günözü

E-Dergi Yöneticisi/E-Journal Director

Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

Yayın Koordinatörü/Publication Coordinator

Arş. Gör. Dr. Hande Günözü

Grafik ve Mizanpaj/Graphic and Layout

Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

Redaksiyon/Redaction

Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit

Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence

Şef Gülcan Balcı Başkaya

Yayın Hukuk Danışmanı/Publication Legal Advisor

Avukat Nihan Dedeoğlu

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. A. Azmi Bilgin, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek,
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Uğur Tanyeli,
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, Arş. Gör. Dr. Hande Günözü, Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit

Hakem ve Danışma Kurulu/ Referee and Advisory Board

Prof. Dr. A. Azmi Bilgin, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek,
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Doç. Dr. Gönül Uzelli, Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, Doç. Dr. İnci Yakut
Doç. Dr. Mehmet Üstünipek, Doç. Dr. Mustafa Aydın, Doç. Dr. Sedef Çokay-Kepçe,
Yrd. Doç. Dr. Şevket Dönmez, Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Yrd. Doç. Dr. Alev Erkmen Özhekim,
Yrd. Doç. Dr. Belgin Demirsar Arlı, Yrd. Doç. Dr. Emine Naza Dönmez,
Yrd. Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak, Yrd. Doç. Dr. Gülberk Bilecik, Yrd. Doç. Dr. Hatice Günseli Demirkol,
Yrd. Doç. Dr. Işıl Özsait Kocabaş, Yrd. Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı,
Arş. Gör. Dr. Hande Günözü, Uzman Dr. M. Nilüfer Kızık Kiraz, Dr. Kazim Abdullaev,
Uzman Gülseren Dikilitaş, Uzman Seda Tulgar, Okt. Lola Kadirova Kızıl, Okt. 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://dergipark.ulakbim.gov.tr/iuarts>

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

Griffin Başı, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

Griffin Head, Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia.

İndeksler/Indexes

Dergi, Arastirmax, ASOS Index, EBSCO, International Medieval Bibliography (IMB) tarafından indekslenmektedir.
The Journal is indexed by the Arastirmax, the ASOS Index, the EBSCO and the International Medieval Bibliography (IMB).

Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan

Ulusal ve Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.

**Art-Sanat is a National and International
Academic Refereed E-Journal that Published Twice a Year.**

ÖNSÖZ/FOREWORD

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü yayını olan Art-Sanat Dergisi, ulusal ve uluslararası hakemli akademik bir dergi olup TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi Sistemlerinde yayınlanan bir e-dergidir. Dergiye genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Restorasyon-Konservasyon alanlarıyla ilgili makalelere ve çeşitli yazılara yer verilmektedir.

Bu sayıda mitoloji, din, tıp, resim, minyatür, sinema, bale, modern sanat ve restorasyon-konservasyon gibi konularda arkeoloji, sanat tarihi, mimarlık tarihi ve uygulamalı sanat alanlarıyla ilgili özgün makaleler ve yazılar yer almaktadır.

Bu makale ve yazılarıyla dergiyi onurlandıran akademisyenler ile değerlendirmeleriyle dergiye katkıları olan yayın, hakem ve danışma kurullarındaki değerli akademisyenlere teşekkür ederim. Ayrıca derginin bu sayısının hazırlanmasında emeği geçen Arş.Gör.Dr. Hande Günözü'ne ve Arş.Gör. Nazlı Miraç Ümit'e teşekkür ederim.

Editör Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

- 1-14** *Ayna İSABABAYEVA*
Musa'lar Mitolojisinin Ahlak Öncülleri (Ethical Prerequisites of the Muses Mythology).
- 15-43** *Mahbube AKAR*
Cerrahi Tekniklerin Resimsel Anlatımı (Pictorial Description of Surgical Techniques).
- 45-95** *İbrahim ÇEŞMELİ*
Tarihi Kaynaklara Göre Türk Göçebelerinde Dinler, Kültler, Ritüeller ile İkonografi 'M.S. 8. Yüzyıla Kadar' (According to Historical Sources: Religions, Cults, Rituals and Iconography of Turkish Nomads 'Until the 8th Century').
- 97-108** *Hande GÜNÖZÜ*
Sinop Balatlar Kilisesi 'Sinope Koimesis Kilisesi' Duvar Resimlerinin Korunmasına İlişkin Öneriler (Conservation Proposals For Sinop Balatlar Church 'Sinope Koimesis Church' Wall Paintings).
- 109-121** *Seda TULGAR*
Alman Çeşmesi ve Sultanahmet Örne Dikilitaşı'na Ait Metal Yapı Öğelerinin Konservasyon Uygulamaları (Conservation Treatments of Sultanahmet Ashlar Obelisk and German Fountain's Architectural Metalworks).
- 123-146** *Filiz Adıgüzel TOPRAK*
Minyatürde 'Çizgi': Rızâ-yi Abbâsî'nin Tek Sayfa Minyatürleri ('Line' in Miniature Painting: The Single Page Miniature Paintings of Rızâ-yi Abbâsî).
- 147-160** *İnci YAKUT*
16.yy. Osmanlı Dönemini Konu Alan Dönem Filmleri Anlatısının Oluşturulması Sürecinde Görsel Kanıt Sağlayan Osmanlı Minyatür Sanatının Sembolik Anlatım Dilinin Özellikleri (The Qualifications of Symbolic Narration Language and Ottoman Miniature Art as Visual Evidence in Narrative Production Process of Sixteenth Century Ottoman Period Films).
- 161-171** *Görkem KUTLUER*
Çağdaş Sanatta Biçimsel ve Kavramsal Bir Eleman Olarak Müze ve Arkeoloji (Museum and Archeology as a Formal and Conceptual Element in Contemporary Art).
- 173-180** *Elif Varol ERGEN*
Yeni ve Bağımsız Bir Sanat Deneyimi Olarak Pop Sürrealizm (Pop Surrealism; as a New and Independent Art Experience).
- 181-195** *Seda AYVAZOĞLU*
The First Level of Vaganova Ballet Syllabus (Vaganova Bale Müfredatının İlk Yılı).
- 197-206** *Müyesser Nilüfer Kızık KİRAZ*
Arşiv ve Kütüphanelerde Böceklerden Korunma Yöntemleri (Protection Methods From Insects in Archives and Libraries).

ÇEVİRİ/TRANSLATION

- 207-214** *Mehmet Emin YILMAZ*
Remzi, "Belgrad'da Damat Ali Paşa Türbesi", Tarih-İ Osmânî Encümeni Mecmuası, C.VII, S. 39, İstanbul, 1 Ağustos 1332, s.189-192 (Osmanlıcadan Çeviri).

TANITIM/INTRODUCTION

- 215-223** *Tufan ERBARIŞTIRAN*
Bahattin Bilgin'in Resimlerinde Soyutlamalar. (Asbractions in Pictures of Bahattin Bilgin)

HABER/NEWS

- 225-234** *Tahsin AYDOĞMUŞ*
Devinimin Görsel Dili Sergisi ve Kitabı (Visual Language Exhibition of Motion and Its Book).
- 235**
Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları (Publication Principles and Writing Rules).

MUSA'LAR MİTOLOJİSİNİN AHLAK ÖNCÜLLERİ

AYNA İSABABAYEVA

Yrd.Doç.Dr., Erciyes Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü,
isababayeva@erciyes.edu.tr

ÖZET

Antik Yunan mitolojik karakterlerin Antikite döneminin dışındaki tarihsel hayatı, sıkça bu karakterlerin fragmanlı aydınlatması problemiyle karakterize edilebilir. Çoğu zaman her bir mitolojik karakteri sadece bir tek niteliğiyle tanımlanmaktadır. Diğer taraftan, bu karakter, ona atfedildiği bu özel niteliği kültürel olarak sunmaktadır. Bunun yanında, diğer niteliklerinden oluşan zengin bir paleti tamamen yok sayılmaktadır. Örneğin, günümüzdeki hayat ve kültürde antik Yunan mitolojisinin en popüler karakterleri Musa'lardır. Ancak, çağdaş bir insanın Musa'lar hakkındaki bilgileri genel olarak onun ilham verdiği efsaneden ibarettir ki bu faktör antik Yunan düşüncesi için ikincil, bir tür yardımcı unsur olarak kabul edilmekte idi. Bu mitolojinin temeli ise hayatta ve özellikle sanatta etik ve ahlak ideasıdır. O, bu mitolojiyle ilgili her şeyi etkileyen ve her şeyi aydınlatan görünmeyen bir güç olarak hissedilmektedir.

Musa'lar mitolojisinin tüm bileşenleri – Musa'ların doğuşu ve varlığı, onların fonksiyonları ve diğer mitolojik karakterleri ile etkileşimi bu çalışmada Musa'lar mitolojisi Ethos'u açısından değerlendirilecektir. Musa, şair, sanat eseri, dinleyici gibi kavramların arasında ilişkileri felsefe ve etik açısından incelenecektir. Bu ilişkilerin arasında olan problemleri antik Yunan kültürü çok erken, daha "arkaik" döneminde tespit etmiş ve bu problemin çözümünün ilk deneyimi Musa'lar mitolojisinde gerçekleşmiştir.

Anahtar Kelimeleri: Musa, mitoloji, sanat, müzik, yaratıcılığın etiği, felsefe, ahlak.

ETHICAL PREREQUISITES OF THE MUSES MYTHOLOGY

ABSTRACT

The existence of the Ancient Greek Mythological characters beyond the Antiquity is often related to the problem of fragmentary interpretations of these figures when each of them embodies and characterizes just only one certain feature and represents this feature in the culture. At the same time the richest palette of other elements which is represented with that mythological tradition is almost absolutely ignored. So, Muses are some of the most popular and the most frequently mentioned characters of the ancient Greek mythology. However, almost all that we know about the ancient Muse can be summarized, mainly, with the conception of inspiration, which was for an ancient Greek just a connotation, a secondary element. Whereas the base of these mythologies is an idea of morality, particularly in art. This idea presents an invisible power, which influences and illuminates absolutely all of the phenomena, related to this mythology.

These phenomena – the origin and essence of Muses, their relations with other mythological characters, their mythological functions are considered in this work in the context of the Muses' mythology's Ethos. The special attention is focused on the problem of the interdependence of such concepts as Muse, a creator, a piece of art, an audience. The problem of the relations between them was elicited with the ancient Greek culture at the very early, an "archaic" period of the Greek history and the first attempt to solve this problem was made in the frames of the Muses' mythology.

Key Words: *Muse, mythology, art, music, ethics in art, philosophy.*

Ayrılmaz birbirinden Musa ile Aşk,
kanımız heyecanla ateşler¹...
(Nekrasov, 1854).

Müzik ve Musa sözcükleri aynı kökene sahiptir. Onların antik Yunancada birbirine çok yakın doğası ve fonksiyonları vardı. Ayrıca, bu iki sözcüğün anlam olarak birbirine geçmesi o kadar belirgindi ki, çoğu zaman onlar birbirini tamamlayıcı olarak kullanılmakta idi. Örneğin, bir antik Yunanca sözlüğünde Musa'nın (an.Yun. μουσα) ikinci anlamı müziktir. Μουσειος ise hem Musa'lara ait hem müzikal demektir (Dvorezkiy 1958: 1111). Antikitede bu iki sözcüğün yakınlığı çok farklı şekillerde kendisini göstermiştir. En bariz olan morfolojik benzerliğin yanı sıra, bu iki kavramın hemen görülmeyen çok derin sosyal ve felsefi tutumları da mevcut idi. Bu ilişkilerin en ilginç özelliklerinden biri ahlaki temeldir, çünkü antik Yunan düşüncesi bu her iki kavramın, yani müzik kültürü ve Musa'ların mitolojisini, aynı temelin üzerinde inşa etmeye çalışmıştır. Antik Yunan düşüncesinin yarattığı bu derin fikir müzik felsefesinde daha sonra reddedilmiştir² ama buna rağmen müzik ethos'u ideasının gelişmesi için geniş bir tarihsel perspektifi yaratabilmiş ve Musa'ların mitolojisinin de ana fikrini oluşturmuştur. Bu ana fikir, ahlaki mükemmeliyeti ideasıdır. Bu mitolojinin tüm detayları bir mozaığın parçaları gibi antik Yunanlıların görmek istediği sanatın tablosunu oluşturmaktadır. Antik Yunan düşünürlerine göre sanatın esasında ahlakın olması gerekir. Bundan dolayı da mitolojide ve özellikle Musa'ların mitolojisinde etik ve ahlak soruları önemli bir yere sahiptir. Aslında, bir antik Yunanlının zihninde tüm dünya iyi ve kötü' ye ayrılmaktadır. Bu etik kavramların en net ve parlak şekilde yansıdığı alan mitoloji ve özellikle Musa'lar mitolojisidir. İyilik ve kötülük konseptleri, Musa'ların mitolojisinde çok belirgin bir anlam almıştır. Ancak bu konseptlerin edebi çözümü antik mantalitesine göre yapılmıştır. İyilik ve kötülük, ahlak ve ahlaksızlık gibi kavramlar burada son derece metaforik olarak belirlenmiştir. Musa'ların mitolojisi, bu tür yaklaşımın en parlak örneklerindedir. Bu mitolojide her şey bir metafordur ve genel olarak da tüm bu mitoloji saf alegorik temelde kurulmuştur. Özellikle de bu, Antik Yunan kültürünün Musa'ların doğuşunu nasıl gördüğü, buna nasıl bir anlam yüklediği ve mitolojinin bunu nasıl yorumladığı için geçerlidir.

MUSA'LARIN KÖKENLERİ

Antik Yunan mitolojisinde Musa'ların en itibarlı tanrıçalar olduğuna inanılıyordu. Onların sihirli gücünü gösteren oldukça çok sayıda mitos vardır. Musa'ların etkisi, daha doğrusu onların sanatının etkisinin hem tanrılar hem insanlar üzerinde çok güçlü olduğu sanılıyordu. Onların sanatının etkisini Pindar şu şekilde anlatmaktadır:

Altın Lir – Apollon'un ve siyah bukleli Musa'ların ortak servetisin. Sana; oyun ve törenin başlangıcı itaat eder; yetenekli elinle koroyu yöneten prelütlerin seslerini dökerken, şarkıcılar da senin talimatlarını dinler. Sen tahrip edici ebedi ateşinin yıldırımını da söndürürsün. Zeus'un hükümdarlık sırasında, hızlı kanatlarını sarkıtarak muhteşem kartal uyukluyor ve sen lir, onun gözlerini kapatarak, vahşi kafasını karanlık bir buluta sarıp tatlı bir uykuya daldırmaktasın. Seslerinle büyülenmiş o, uykuda sırtını yavaşça esneterek kaldırıyor. Hatta iç karartıcı Ares bile korkunç silahını uzağa fırlatmış, kalbini şarkıyla tatlandırıyor – böylece, o lir, Leta'nın oğlu³ ve Musa'ların tarafından bağışladığı seslerin tanrıların kalplerini yumuşatır. Ancak, Zeus'un dünyada sevmediği her şey – yerde ve sonsuz denizde – pierida'lerin⁴ sesini duyup korkudan titrermiş... (79-80 [1 1-28]⁵).

¹ Tercümesi: Nevin Engin

² Antik Yunan felsefesi çerçevesinde geliştirilen sanat ethos'u teorisi geç antikitede bu periyodun bazı ünlü filozofların (örneğin, Gadaralı Philodemus ve Sextus Empiricus) tarafından tamamen çöktürülmüştür.

³ Apollon

⁴ Musa'ların başka isimlerinden biridir.

⁵ Kare parantez içinde antik metinlerin geleneksel numaralandırılması verilmektedir.

Bir antik Yunanlı için bariz olarak görünen bu güce olan inanç, kuvvetli mitolojik bilgilerin varlığından kaynaklanıyor olmalı idi. Bu bilgilerin en önemlisi jenealojik (soysal) delillerdir. Böylece, Antik kaynakların çoğu şunu söylemektedir: Musa'ların babası en üst tanrı Zeus, annesi ise hafıza tanrıçası Mnemosyne'dir⁶:

*Ben, döşeği Zeus ile paylaşan Mnemosyne'yi çağırır,
Güzelseli Musa'ları doğuran hakimime sesleniyorum,
Hafızası, zihni mahveden unutmaya tabi değil.
İnsanın tüm aklını ruhuyla birleştirip sıkı tutmakta
Böylece de, sağduyunun büyük gücünü çoğaltmaktadır⁷ (a.g.e. 257 [LXXVII 4-5]).
Gür sesli Zeus ve Mnemosyne'nin kızları,
O Pieridalar, şerefle parlayan muhterem Musa'lar!
Bir faninin, onu tek ziyaretinizden sonra sizden başka bir arzusu kalmaz!
Ruhumuzun eğiticisisiniz, doğruya ruhumuzu yöneltir,
İyilik gücüne sahip olan aklımızı hakim olup, yönetirsiniz... (a.g.e. 256 [LXXVII 4-5]).*

Yukarıdaki antik kaynaklara göre, Musa'lar neslini Zeus'tan almışlardır⁸, yani mitoloji tarafından onlara doğuşundan en olağanüstü erdemler ve sınırsız etkiler atfedilmiştir. Ancak, mitolojinin, Musa'ların annesi olarak hafıza tanrıçası Mnemosyne'yi belirttiğini de unutmamak gerekir. Bu durum şunu çok net göstermektedir: antik Yunan düşüncesi, henüz erken felsefi dönemindeyken, hafızanın ya da daha geniş olarak değerlendirirsek zihin aktivitesinin, Musa'ları temsil eden sanatların ve bilimlerin varlığı ve gelişmesi için bir zemin oluşturduğunun farkında olmuştur. Daha ilkel toplumda, birincil ve ikincil kavrayışlardan oluşan bu kombinasyonun deneyimi ve mitolojik olarak yaşatması o dönem için olağanüstü derin düşünme seviyesini göstermektedir. Böylece, antik Yunan mitolojisi, sanatın (burada metaforik olarak Musa'lar) var olması için iki temel kavramın gerektiğini koşul olarak tanımlamaktadır. Bir taraftan yetenek, yani ilahi bir kabiliyet (burada metaforik olarak Zeus) ve diğer taraftan herhangi bir mantıksal aktivitenin temeli olan zihniyet ve hafızadır (burada metaforik olarak Mnemosyne). Bu iki tanrı (Zeus ve Mnemosyne) antik mitolojisine göre Musa'lara ve Musa'ların temsil ettiği sanatlara himayesini vermektedir.

Musa'lar hakkında daha geç olan bir efsaneye de değinmek gerekmektedir. Buna göre: "Helicon'da, Musa'ların ormanına giderken, Aganippe adlı bir pınar varmış. Aganippe, Termessus'un kızı imiş, Termessus ise Helicon'da olan bir ırmaktır. O ormana yolda direk gidersen taş üzerine kabartma şeklinde oyulmuş Eupheme'nin (hayırlı şöhret demektir) resmine rastlarsın; derler ki, bu Eupheme Musa'ların sütanası imiş" (Pausanias 2002: 215 [IX,XXIX, 3]). Şüphesiz ki bu efsanede biz yine bir alegori ile karşılaşmaktayız. Eupheme, yani Hayırlı şöhret, Musa'ları besliyor ve metaforik olarak bu, Musa'ların her zaman şöhretli yolda (güncel dilimizde etik ve ahlaklı demektir) gideceğini işaret etmektedir.

Yukarıda bahsedilen, "masalsı" mitolojinin yanı sıra, coğrafi nitelikleri, yani gerçek olan coğrafi yerlerin isimlerini içeren, çok ilgi çekici başka efsaneler de vardır. Bu olay, Musa'ların tüm mitolojisini sanki daha hakiki yapmakta imiş görünmektedir. Farklı

⁶ Antikitede bu konuda bazı uyumsuzluklar vardı: "Çoğu mitograf (ve üstelik en güvenilir olanlar) Musa'ları, Zeus ve Mnemosyne'nin kızları olduğunu sanıyorlar, ancak bazı şairler (onların arasında Alkman) onların Uranus ve Gaia'nın kızları olduğunu inanmaktadırlar" (Siculus 2000: 22 [IV, 7,1]). Pausanias ise, antik şair Mimnermus'u hatırlayarak, şunu yazmakta: "büyük Musa'lar Uranus'un (göğün) kızları idi, diğerler ise, küçük olanlar, Zeus'un kızı idi" [IX,XXIX, 2]. Ayrıca, Musa'ların, Kronos'un kızları olduğunu söyleyen kaynaklar da vardır.

⁷ Bu çalışmada antik şiirler, düz metin kaynaklarından ayırmak için italik verilmiştir.

⁸ Musa'ların menşesi şiir janrında çok estetik bir biçimde yansımıştır. Örneğin, Sappho'da Musa "altıntahtlı"dır (Athenaios 2004: 304 [XIII 599 d]).

bölgelerde yaşayan insanların, Musa'ların mitolojisini kendi kültürüne ait etme çabaları ancak bununla açıklanabilir: antikitede Musa'ların adı ahlak olarak lekesiz ve bu anlamda çok olumlu idi.

Musa'ların antikitede farklı isimleri vardı–hepsi de değişik coğrafi bölgelerinin adlarından türetilmiştir. Örneğin, Musa'lara sıkça “pieride” (περίδες sözcükten gelmektedir) yani Pierialı; helikonide ('ελικωνίδες) yani Helikonlu denmektedir (Ausonius 1993: 331). Bazen de Boeotialı olarak bilinmekte idi Musa'lar, çünkü Helicon dağı Boeotia bölgesindedir. Ausonius'ta böyle bir metne rastlıyoruz:

*Boeotialı Musa'lar, bu yalvarışı duyun
ve şarkıcıyı Latin Camenalara geri yollayın (a.g.e. 192).*

Tüm bu isimlerin; bölge, dağ gibi coğrafi isimlerden gelmesi ayrıca tabii olayların primitif tanrılaştırmasına da ikaz edebilir. Yani, büyük bir ihtimalle, bu geleneğin başında tanrıçaların ormanlar ve dağlarda yaşadığına inanılıyordu ve daha sonra bu primitif tabii mitolojinin temelinde Musa'lar mitosları gelişmiştir (bunu özellikle A.F.Losev vurgulamaktadır). Bu görüşün doğru olduğunun kanıtı ise diğer mitolojik tanrıça karakterlerinin varlığıdır.

MUSA'LARIN TARİHSEL “ANALOJİLERİ”

Antik Yunanistan'ın farklı bölgelerinde ve farklı zamanlarda Musa'lara benzeyen tanrıça kültleri vardı. Özellikleri ve mitolojik fonksiyonları da Musa'larınkine benzerdi. O tanrıçaların adları Charite, Camena ve Sieren'ler idi. Charite ve Camena'ların hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. Bu mitolojilerin kronolojik tarihi da belli değildir. Ancak şurası şüphesiz ki, hem Musa'lar geleneği hem Charite⁹ geleneği bir zamanlar paralel olarak varlığını sürdürmüştür. Bunu bir antik atasözü hatırlatmaktadır: “sofra başında Charite'den az, Musa'lardan fazla¹⁰ insan olmamalıdır” (a.g.e. 283).

Charite'lar hakkındaki antik belgelerin eksikliği, özellikle Musa'lar hakkında elimize ulaşan çok zengin materyal ile kıyaslırsak, bu mitolojinin daha erken dönemlere ait olduğuna dolaylı bir delil olarak sayılabilir. Aynı şeyi Kamena'lar hakkında da söyleyebiliriz. Antik kültür karakterleri olan Kamena'ların hakkında birkaç kısa metin günümüze ulaşmıştır:

*Torunum, Musa'ların görev dışında kendi eğlenceleri vardır,
Kamena'ların da öyle (a.g.e. 11) ve
Kamena'mız, Musa'nı ayakta selamlar (a.g.e. 183).*

Bu metinlerden şu sonuçlar çıkarılabilir: Musa'lar ve Kamena'ların fonksiyonları benzerdi. Bu ilk metinden çok net olarak anlaşılıyor. Bu metin ve ona benzer metinler bir araştırmacıyı, bu iki grupların (Musa ve Kamena'lar) özdeş olması gibi çok yanlış sonuçlara getirebilir. Ancak ikinci olan kaynağa bakarsak onların hem değişik karakterlerin olduğunu hem de hiyerarşik pozisyonlarının farklı olduğunu anlarız. Çünkü Kamena, Musa'yı ayakta selamlar.

Tarihte Musa'larla aynı olduğu sayılan bir grup mitolojik karakter daha vardı: Seiren'ler. Seiren'ler hakkında çok sayıda edebi kaynak olduğu için, bu karakterlerin daha derin bir analizi yapılabilmektedir.

⁹ Ant.Yun. Χάριτες (lat. Gratiae) – Charite'ler, güzellik ve sevinç tanrıçaları (Dvoretzkiy 1958: 1766).

¹⁰ Yani üçten dokuza kadardır.

SEİREN'LER

Seiren'ler¹¹ hakkında sahip olduğumuz bilgiler için büyük ölçüde Homeros'a borçluyuz. Homeros, bu mitolojik yaratıkların, çok güzel ve detaylı bir tarifini vermektedir. Edebi eserinde Kirke, Odysseus'a şu şekilde ikazda bulunuyor:

*Demek her şey böyle oldu bitti,
Şimdi kulak ver sen benim diyeceklerime,
Hep hatırlatsın bir tanrı sana bu dediklerimi:
Seiren'lere varacaksın sen en önce,
Onlar büyüler yakınlarına gelen bütün insanları,
Kim yaklaşırsa bilmeden ve dinlerse onları, yandı,
Bir daha evinde onu ne karısı karşılasa, ne çocukları.
Seiren'ler onu çayırdı çınlayan ezgileriyle büyüler,
Çayırdın çevresinde kemikler vardır, öbek öbek,
Bunlar kemikleridir etleri çürüyen insanların,
Büzük büzük durur kemiklerin üstünde deriler.
Durma orada yürü, arkadaşlarının da tıka kulaklarını,
Tatlı balmumuyla tıka ki, onların sesini dinlemesinler,
İstersen dinle sen, ama bağlasınlar ayakta seni,
Hızlı geminin içinde iplerle bağlasınlar
Kollarından bacaklarından orta direğe,
Ondan sonra dinle Seiren'leri doya doya.
Ama dostlarına yalvarır da, dersen ki ne olur iplerimi çözün,
Bağlasınlar onlar senin bağlarını bir kat daha sıkı
(Homeros, Odysseia 2000: 203 [XII 37-54]).*

Bu efsanenin tarifini Pseudo-Apollodorus'ta da buluyoruz, ama orada özellikle müzik estetiği açısından çok önemli ilaveleri mevcuttur:

Odysseus döndükten sonra, Kirke onu müteakip deniz seyahatine uğurlamıştır. Odysseus'un yolculuğu Seiren'lerin yaşadığı adaların yakınında geçiyordu. Seiren'ler, Achelous ve Musa'lardan biri olan Melpomene'nin kızları idi. Onların adları Peisinoe, Aglaope ve Thelxiepeia idi. Seiren'lerin biri kithara çalarmış, diğeri şarkı söylermiş, üçüncüsü ise flüt çalarmış: bu şekilde Seiren'ler, onların yakınından geçen denizcileri baştan çıkarırlarmış. Belden aşağısı kuş vücudu şeklindedir. Odysseus, onların yakınından geçerken şarkılarını dinlemek istemiş. Kirke'nin tavsiyelerine uyarak seyahat arkadaşlarının kulaklarını mumlamış, kendisini ise geminin direğine bağlattırılmıştır. Seiren'lerin, onlarla kalmasının yalvarışlarına dayanamayarak, Odysseus yol arkadaşlarından onu direktten çözmelerini istemiştir, ancak arkadaşları onu daha da sıkı bağlamışlardır. Bu arada, daha önce Seiren'lere, onların yanından bir gemi onlara uğramadan geçerse, ölecekleri kehanet edilmiştir. Bundan dolayı da onlar ölmüşler (Pseudo-Apollodorus 1972: 96 [Epitome VII 18-19]).

Görüldüğü gibi, Homeros'tan farklı olarak Pseudo-Apollodorus'ta, müziğin rolü ayrı tutulmuş ve müzik burada daha da çok belli edici bir faktör olarak sunulmuştur. Özellikle Seiren'lerin çaldığı enstrümanlar gibi müzikal detaylar dikkat çekicidir. Seiren'lerden birisinin çaldığı kithara ya da bazı kaynaklarda lir, her zaman Musa'lar mitolojisiyle özdeşleşen iki enstrümandır. İlginç ama bu ve buna benzeyen sebeplerden dolayı kültür ve hatta bilim, Musa'lar ve Seiren'leri özdeşleştirme gibi istikrarlı bir meyil göstermektedir. Bunun temeli ise, hem Musa'ların hem Seiren'lerin müzik sanatı ile ilgili olmalarıdır. Bu olay bazı araştırmacılar için (örneğin, Gerzman) Musa'lar ve Seiren'lerin arasında tarihsel bir "analoji" olduğu idealarını ileri sürmek için yeterli bir temel oluşturmaktadır. Böyle bir sonuç, ancak Musa'ların ve Seiren'lerin dış görünüşüyle ilgili olan materyal mevzularının kıyaslaması yapıldığında doğru görünebilir. Ancak, antik dönem mantalitesi için çok daha önemli faktörlerin, örneğin, Musa'lar ve Seiren'lerin sanatının etik niteliklerinin ya da daha açık olarak, müzik sanatının Ethos'unun derin analizi, şunu göstermektedir: bu özellikler

¹¹ Ant.Yun. σειρήνες – 1. Seiren'ler 2. Hain baştan çıkarıcı 3. Letafet, Zarafet, Büyü (Dvoretzkiy 1958: 1466).

sadece bir birine benzememekle kalmaz, birbirine tamamen zıttır. Böylece, Musa'lar sanatının karakteri yaratıcı, inanç güçlendirici ve iyimserken, Seiren'lerinki (bunu çok sayıda antik kaynakları vurguluyor) tam tersi olarak karakterize edilmektedir. Büyüleyici ve iradesizleştirme özellikleriyle bu müzik, insanı Seiren'lerin köleliğine ve sonuç olarak ölümüne götürüyordu. Bu efsaneyi bir metafor olarak değerlendirirsek, bundan çıkarılabilecek en önemli sonuç şudur: müzik, yetenekli ama ahlaksız sanatçının elinde ise insan için son derece tehlikeli ve hatta ölümcül olabilir. Antik müzik felsefesi için en önemli ideası olan Ethos'un ışığında bakılırsa, bu iki mitos ancak birbirine tamamen zıt olarak algılanabilir.

Ancak mitoloji, mitosta bir problemi tespit ettiği zaman, aynı mitosta bu problemi çözecek olan araçları ve yöntemleri de göstermektedir. Bunun en parlak örneği Seiren'ler mitosudur. Burada, antik dönem düşüncesi hem müziğin ahlaksızlık aracı olabileceğini hem de bir insan ya da toplumun bundan kaçınması için uygun araçları da göstermektedir. Bu mitosta şu fikrin altı özellikle çizilmektedir: bir insan ona cazip ama onun için tehlikeli olan müziğe karşı koyamaz ve insan ancak fiziksel olarak bu müziği algılamadığı zaman (Odysseus ve onun seyahat arkadaşları gibi) ondan kurtulmuş oluyor. Böylece, Seiren'ler mitosuna, belki de tarihte ilk kez olarak, insanı, onu ahlaki olarak yok edebilecek müziğinden kurtarmanın gerektiğini ifade etmektedir. İnsanı ve toplumu, belirli bir müzikten zorla korunması için bu tür teklifler, insanlık tarihi boyunca tekrar tekrar ortaya çıkmıştır¹². Ancak bu örneklerin ilkinin Seiren'ler mitosunda görmekteyiz.

Seiren'lerin yaptığı müziğin türü ne idi? Mitoloji, bu müziğin şarkı¹³ olduğunu çok net olarak ifade etmektedir. Bazı kaynaklarda, bu şarkıların eşliğinin de var olduğundan bahsedilmektedir, ancak eşlikli ya da eşiksiz bu müzik her zaman vokal esastır¹⁴. Şunu belirtmek gerekir ki, Musa'lar da vokal-enstrümantal müziğinden daha çok enstrümantal müzik ile karakterize ediliyordu. Bunu hem edebi hem de görsel kaynaklar doğruluyor. Musa'lar, farklı müzik enstrümanlarının yaratıcı ve koruyucuları olarak biliniyordu. Bu enstrümanlar, Musa'ların sembolleri ve olmazsa olmazı idi: "Calliope kithara'yı, Thalia aulos'u, Terpsichore ise lir'i benimsemez, ancak her biri kendi özelliğini diğerlerininle birleştirip, horona katkıda bulunuyor" (Themistius, *Orationes* XXI 225, akt. Gertzman 1995: 26).

Antik Yunan düşüncesi için Seiren'lerin müziği saf bir estetik idi, yani hiçbir etik ve ahlaki içeriği olmayan ve sadece estetik niteliği taşıyan bir sanattı. Bu özelliği daha antikitenin erken döneminde algılanmıştır:

Dünyada, hevesinde olmak ve ulaşması için çaba sarf etmeye değer üç şey vardır: birincisi – güzel ve iyi ün sağlayan olan; ikincisi – hayat için yararlı olan; ve üçüncüsü – zevk verendir. Bu zevk ise – ahlaksız ve yanıltıcı değil, ama sağlam, doğru ve kötülükten arındırandır. Çünkü zevk iki türlü olabilir: birini, oburluğumuzu ve şehvetimizi tatmin edici olanı o (Pisagor A.İ.) Seiren'lerin mahvedici şarkılarına benzetirdi; öbürünü ise, bütün güzelliklere hitap eden, doğru ve hayat için gerekli olan, hem onu yaşarken zevk veren, hem bittikten sonra da pişman ettirmeyen Musa'ların armonisine benzediğini söylerdi (Porphyry 1986: 422 [39]).

Ayrıca, Seiren'lerin mitolojisinde şu çok önemlidir: sanatlar, ahlak kılığını; ahlak kılığı ise sanatları belirtmektedir. *Mythographi Vaticani*'den bir örnek:

¹² Böyle fikirler daha çok dinlerde oluşur, ama kategori temelini mitolojiden alır.

¹³ İmparator Tiberius da, cevapsız kalacak aynı soruyu soruyor: «Seiren'ler hangi şarkıları söylerdi?» (Tranquilli, 1964: 102 [Tiberius 70, 3]).

Seiren'ler, sayı olarak üç, nehir tanrısı Achelous ve Musa Calliope'nin kızları, mitosa göre, yarı kız yarı kuştur. Onlardan birisi – şarkı söyler, diğeri flüt çalar, üçüncü de lir çalardı. İlk başta onlar Pelōris'in¹⁵, sonra ise Kaprea'nın¹⁶ yanında bulunurlardı. Şarkılarıyla baştan çıkarılan denizcilerin gemisini batırırlardı. Ancak, doğruyu söylemek gerekirse, onlar ahlaksız kadınlar idi, çünkü seyahat edenleri sefaletе düşürürlerdi, işte bundan dolayı onları gemi kazalarının suçluları olarak gösterirlerdi (Mythographi Vaticani 2000: 85 [I, 42]).

Bu metin, felsefenin ve dinin, mitolojide açıkça belirlenmemiş ve metaforik olarak ifade edilmiş fikirlerin ne kadar doğru deşifre edildiğinin bir örneğidir. Felsefe ve din, tüm bu mitolojik mesajları gerçekten çok iyi algılamaktadır¹⁷. Çoğu zaman bu mesajların karmaşık alegorik konuları arkasında, her zaman net görülmeyebilen ahlaki ve etik prensipleri saklıdır. Bu, Seiren'lerin mitolojisi için de geçerlidir. Burada da sanatta ahlaksızlık tehlikesi hakkında esas fikri diğeri bilgilerden ayırıp algılamak çok zordur. Ancak bu fikir açığa çıkarıldığı zaman, mitos adlı bu karmaşık tarihsel mozağin içerisinde tüm parçalar kendi yerlerini bulur ve tamamen diyalektik bir şekilde birbirini açıklar ve destekler. Bu şekilde, Seiren'ler mitosunu sadece kendi içerisinde tam ve anlaşılır olmakla kalmıyor, ama antik kültüründe Musa'lar mitolojisi ile karşı karşıya konarak, tüm antik Yunan mitolojisinin organik bir parçası olarak algılanmaktadır.

Bu mitolojik tiyatro oyununda her rol ve tüm detayları, kültür tarafından şaşırtıcı ve dikkatli bir ilgi ile işlenmiştir. Her böyle bir detay mitolojinin sadece esas ideasını desteklemekle kalmamakta, kendisi de, sanat açısından çok değerli bir idea oluşturmaktadır. Musa'lar mitolojisinin esasını ve onun antikitede fonksiyonlarını aydınlatması için bu önemli detayları daha ayrıntılı inceleyelim.

MUSA'LARIN MİTOLOJİK ESASI VE FONKSİYONLARI

*"Biri, sadece nazımda ustalığın iyi bir şair olmaya yettiğini sanıp
Musa'lardan gelen sapıtmayı içinde duymaksızın
şiiir kapısına yanaşmaya cesaret ederse,
ancak yarım yamalak şair olabilir;
çünkü ilhamlı bir insanın vücuduna getirdiği şiiir,
daima, heyecansız bir insanınkini gölgede bırakır"*
(Platon, 1991: 48-49 [Phaedr. 245 a]).

Bugün, Musa'ya romantik sayılabilecek olan bakış, antikite için bayağı uzak bir algıdır. Bir antik Yunanlı için Musa, ilk önce her insan için en doğru ve adaletli bir düzeni¹⁸ cisimlendiren yüksek bir varlıktır. Özellikle bu, sanat ile ilgili süreçlerle alakalıdır. Platon şunu söyler:

Nitekim, Musa'lar eser yaratırken erkeklerin sözlerine kadımlara yakışan renk ve ezgiler katacak, özgür kişilerin ezgi ve figürlerini oluştururken, kölelere ve özgür olmayan topluluklara özgü ritimler sokacak, gene özgür kişilere uygun ritim ve figürler tasarlarlarken bu ritimlere ters düşen ezgi ve sözler uygulayacak kadar yanlışa düşmezler; dahası, hayvanların, insanların, çalgıların seslerini ve bin bir çeşit gürültüyü tek bir şeyin taklidi olarak aynı esere hiçbir zaman sokmazlar. Buna karşılık bizim ozanlar bütün bunları iç içe işleyerek ve saçma sapan üst üste yığarak, Orpheus'un "neşe saati çalanlar" dediği insanları gülmekten kırıp geçiriyorlar. Çünkü bunların hepsinin karmakarışık edildiğini görürler (Yasalar 1998: 109-110 [Legg. II 669 cd]).

Platon burada çok belirgin olarak Musa'ların sanatı ve insanların sanatını birbirine karşı karşıya koyar. Platon için bu iki dünya birbirine maksimum değerinde antagonisttir. Platon için Musa'ların sanat dünyası bir ideal düzeninin örneği iken, insanların sanat

¹⁵ Sicilya'nın burnu.

¹⁶ Capri adası.

¹⁷ ki antikite için mitosun esasını – hayati önemi taşıyan metaforik mesajdır ve bundan dolayı da hem din hem felsefe için önemli bir düşünme objesidir.

¹⁸ Antik Yunanlı biri buna logos derdi.

dünyası Musa'ların dünyasını yansıtan bir ayna gibidir, ancak yansıyan her şey burada birbirine karışır ve düzgün olmayan, biçimsiz ve çirkin şekilleri alır. Ancak şunu belirtmek gerekiyor: Platon burada asla estetikten söz etmiyor, tüm dikkati sanatın ahlak öğesine odaklanmıştır.

Platon; Musa'ların, sanatta kural ve kanun ile ilgili özel fonksiyonlarının var olduğunu belirtiyor. O, eskilerde her şeyin kanuni olarak belirlenmiş olduğunu ve herkesin o kanunlara gönüllü olarak uyması gerektiğini söyler. Özellikle bu filozof, müzik sanatında bütün türlerin birbirine karışmasından şikâyetçidir. Bunun sebebini ise, müzisyenlerin "doğadan yetenekli olup ama Musa'larda doğru kuralı ve adaleti bilmediğinden" (*Yasalar* 1998: 152 [*Legg.* III 700d]) meydana geldiğini söylemektedir. Bu kanunların, antik inancına göre Musa'lar tarafından belirlendiği ve doğru sanatın ancak bu kanunlara göre yapılabilir olduğuna inanılmaktadır. Antikitede, sanatta kanunların bulunması ve onlara titizlikle uyulması şu sebepten çok önemlidir: Musa'lar, insanın hayatını ancak "doğru" bir sanat aracılığıyla "doğru" bir biçimde etkileyebilir. Plutarchos şöyle der: "Musa'lar hayatın eksikliklerini düzeltir; oyun, şarkı ve ritm, logos ve armoniyi birleştiren horon'la ona iyi bir düzen katarlar" (176 [IX 14, 7]). Çünkü genel olarak "sanatlar Musa'lardan geliyordur" (Plato, *Soçineniya* 1990: 226 [Alcib. I 108 e]) der Platon.

Antik Yunan felsefesinin, Musa'ların estetiğiyle ilgili konularından sürekli kaçınması dikkat çekicidir. Antik felsefe ve özellikle Platon dönemi için bu problemlerin çok önemli olmadığı anlaşılmaktadır. Bu felsefe için estetik; etik'ten kaynaklanır ve bu yüzden ikincildir. Sanatın estetik bileşeni eğlence elemanıdır. Felsefe eğlencenin ihtiyacını kabul eder ama çok sıkça onun birincil olmadığını da altını çizer. Çünkü insanın iyiliği ve ahlaki durumu ona bağlı değildir. Felsefeye göre bu nitelikler, sanatın etik bileşeni ile belirlenir. Böyle bir sanatın örneği ise Musa'ların dünyasında bulunmaktadır.

Musa'lar, insanların ahlaki şifacıları olarak da biliniyordu. Platon der ki: "Tanrılar bize acıyarak koro arkadaşı ve kılavuzu olarak Apollon'u ve Musa'ları vermişler" (*Yasalar* 1998: 102 [*Legg.* II 665a]). Platon ayrıca, müzik etki araçlarından hangisinin daha faydalı olduğunu da belirtir: "Ritim de onlar (Musa'ların A.İ.) tarafından bize, o sıkça uğradığımız ruhumuzun düzensiz ve hoşnutsuz haline karşı bir araç olarak verilmiştir" (*Soçineniya* 1994: 450 [*Timaieus* 47d]).

Musa'ların sanatı, zihinsel durumu ideal olamayan bir insan için evrensel bir çare olarak gösterilmektedir. Umutsuzlukta olan bir insan, Musa'ların müziğine yönelir:

*Beklenmeyen keder aniden birinin ruhunu ele geçirir ve
içini üzüntü ile kurutursa, Musa'ların bir hademesinin şarkısını
dinlemek yeterli olacaktır...
anında kederini unuttur; kaygılarından umursamaz olur;
Tanrıçaların armağanından tamamen değişir* (Hesiod 2001: 23-24 [98-103]).

Felsefe için, sanatın tüm bileşimlerinden en ön plana ethos çıkmaktadır. Musa'lar sanatının tüm yararını algılamakta Platon gerçek bir "eğitim filozofu" olarak çocukların, en erken yaşta itibaren, Musa'ların "doğru" sanatıyla tanıştırılmasının gerekli olduğunu söyler. Platon, başlangıçtaki eğitimin Apollon ve Musa'ların aracılığı ile gerçekleştiğini ifade eder (*Yasalar* 1998: 85-86 [*Legg.* II 653 a-e]). Bundan dolayı da "Musa'ların horonu" gençliğin eğitiminde de şart olarak görmektedir.

Böylece, Musa'lar antikitede ahlaki düzen ve sanatsal mükemmeliyet idealarını temsil etmektedir. Ancak bir antik Yunanlı için böyle bir vaziyete girmek çok da kolay değildir. Bir insanın, yani şairin ya da müzisyenin böyle bir seviyeye ulaşması için, önemli bir şartın - Musa'ların ona lütufkâr olması - gerçekleşmesi gerekiyordu. Bundan dolayı,

Musa'ların antikitede en önemli fonksiyonu, şaire ilham vermesidir¹⁹. Antik bir şaire²⁰ Musa'lar tarafından verildiği ilham²¹ mükemmel bir eser yaratılmasının garantisidir:

*Musa'ların sevdiği insan mübarektir,
Ağızından akan sesi de mübarek!* (Hesiod 2001: 23 [82-94]).

Bundan dolayı, antik dönem şairleri ve hatta filozofları Musa'lara ilham için sürekli hitap ederlerdi. Biçimsel olarak bu hitap, eserin en başında şiirsel bir çağırış olarak ifade edilirdi. Antik şair, sanatsal yaratılış için Musa'nın tasvibini isterdi. Büyük bir anlamda bu, ahlaki yönlendirme isteği de içerirdi. Daha önce bahsedildiği gibi, bu kriter antikitede, özellikle onun erken ve orta periyotlarında ve özellikle felsefe için herhangi bir eserin ayrılmaz bir bileşenidir. Bundan dolayı, şair Musa'yı ilk önce eserin ruhani, ahlaki ve entelektüel niteliklere sahip olması için çağırırdı. Bunun için hemen hemen her eser, şairin Musa'ya hitabı ile başlardı: "Eserin birinci sayfasında, ilk satırların önünde Musa'nın adı hakikat damgası, gerçek bilgelik ve sanatsal mükemmeliyetin garantisi idi" (Vasilyeva 2008: 190). Antik Yunan kültürünün kendisi de, Musa'lara atfettiği sıfatlarında bunu ifade etmiştir. Musa - "şarkıyı başlatan", "şarkıyı söyleyen", "şarkıyı yaratan"dır. Bu ve bunlara benzer tanımlar, Yunan ve Roma edebiyatında Musa'lara daima eşlik ederler" (Gertzman 1995: 16). Çoğu zaman antik Yunan şairlerinin hitap ettiği tanrıça belirli bir Musa değil de, Musa'ların genelleştirilmiş bir tipi idi. Bunu antikitenin birçok şairinde görmekteyiz. En parlak örnekleri Homeros'un eserlerindedir: "Musa'm, bana Hermes'in sevgili oğlu Pan'ı anlat" (*Ancient Hymns* 1988: 124 [IXX, 1]). "Musa, Hermes'i övelim" (a.g.e: 74 [III, 1]). İlyada ve Odisseia da şairin Musa'ya hitabı ile başlar: "Söyle, Tanrıça²², Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle" (*Ilyada* 2001: 73 [I,1]) ve "Anlat bana, tanrıça, binbir düzenli yaman adamı..." (*Odyseia* 2000: 33 [I,1]). Tüm bu örneklerde ortak bir yön vardır. O, kısacası, şairin, yaratıcılığı için bir yardım talebidir. Bunun için, Musa'ya yapılan hitap antik bir şair için çok önemli ve değişmez bir kuraldı. Eserin sadece başında değil, devamında da daima Musa'lar çağrılır. Platon, çok karmaşık ve önemli konularda Musa'lara; onların konunun aydınlatılması için hitap eder (*Devlet* 2006: 328-331 [Rep.VIII 546a- 547e]). Genel olarak, antik Yunan felsefesinin Musa'lar mitolojisine bakışı - gerçek ve koşulsuz bir kutsamadır. Platon'un akademisinde Musa'lar mabedinin var olduğu bilinmektedir. Ona benzeyen bir mabedin, Aristo'nun lisesinde de yer aldığı bilinmektedir. Mitolojinin geleneği o kadar güçlü ve temelli idi ki, felsefenin hızlı, çok kapsamlı ve derin gelişmesine rağmen, onun mitolojiye bakışı asırlar boyunca değişmemiştir. Bu olay Musa'lar mitolojisinin antik kültürde çok etkili ve güçlü olduğunu göstermektedir. Bu geleneğin ilginç formlarına da şahit olmaktayız. Örneğin, bazı metinlerde şairler, Musa'lar tarafından bilinçlerini tamamen alınmış durumunda olduğunu gururla söylemektedir. Bu durum antikitede bir şair için en iyi ve en çok istenen şeylerden biridir. Örneğin, Lucianus Samosatensis'te Hesiodos kendisini bu şekilde beraat ediyor: ona göre, o kendisi değil, ama Musa'lar onun ilhamını yönetirler ve bundan dolayı da onun kehanetleri için o değil Musa'lar sorumludurlar (Lucianus Samosatensis, *Talk to Hesiod* 4-6). Bu şekilde, antik kültürü bir şairin, tanrısal ilhamı, tanrısal iradesi ve tanrısal sanatın dünyevi olarak

¹⁹ Musa'ların bu anlamı günümüze kadar ulaşmış ve hala aktüel kalmıştır. Ancak, bu fonksiyonun tarihsel gelişimi, onun antik esasının, yani Musa'nın şairi ahlak açısından eğitmesi olanı tamamen yitirildiğine götürmüştür. Son birkaç yüzyıl, Musa'nın verdiği ilham ancak bir estetik durumu olarak algılanmaktadır.

²⁰ Şair kavramı antikitede birkaç kültürel rolü kapsamaktadır. Antik Yunanistan'da bir şair sadece şair değil, o aynı zamanda bir müzisyen (çünkü şiir şarkı gibi ve bir enstrüman eşlikli ile ifa edilirdi) ve hatta daha genel olarak bir sanatçıdır. Bu çalışmada şair kavramı antik anlamında kullanılmaktadır.

²¹ Antik anlamında *ilham* kavramı daha genel olan *tanrısal armağan*, *yetenek* kavramı ile eşittir.

²² Antik Yunan edebiyatında, "Tanrıça" hitabesi sıkça "Musa" anlamında kullanılmaktadır.

cisimlendirilmesi için bir nakledici olduğunu belirtmektedir. Böyle bir şey, gerçek şairi insanların arasında özel yapmaktadır ve bu olay Antik Yunanistan'da çok iyi algılanmıştır:

*...ozanlar saygı görürler ve değerli bilinirler
Bu yeryüzünde yaşayan tek mil insanlar arasında,
Çünkü Musa öğretmiştir onlara ezgi söylemeyi,
Musa çok sever ozanlar soyunu* (Homeros, Odysseia 2000: 148 [VIII 479—481]).

Bu metinden, antikitede bir şairin yerinin, tanrıların ve insanların arasında bir yerde olduğu inanıldığını anlarız. Ve her insan için bu çok cazip olan basamağa ancak Musa'lara açık olan ve onlardan ilham almayı bilen şair çıkabilir. Bu vaziyete ulaşan şair ise dünyaya barış, adalet ve ahlak getirir. Antikitede bu sürecin günümüzdekinden çok daha geniş anlamda algılandığı açıktır. Örneğin, Hesiodos'ta Musa'lardan etkilenen insanlar sadece sanatla ilgili olanlar değil toplumda idarecilik rolünde olan, kısacası devlette karar vermek yükümlülüğü olanlardır. Çok sayıda insanı etkileyebilen bu önemli kararlar, Musa'lardan gelmezse adaletli olamaz:

*Eğer Kronus'un kızları birini ayırt etmek isterse,
Eğer görürse ki o, Zeus'un beslediği çarların soyundandır —
Tatlı çiyi ile o mutlunun dilini islatırlar.
O vakit ağzından hoş sözler akar. Ve tüm halk
Böyle birine mahkemede ciddi gerçeği ile uyumlu olan
kararlarını nasıl verir diye bakar.
Zeki kararlı bir sözle
Büyük kavgayı bile anında bitirmeyi iyi bilir...
İnsanlar onu tanrıları gibi hürmetle karşılar.
Bir toplantıya katılırsa, orada da her kesin arasında müstesna durur,
Bu işte Musa'ların insanlara verildiği tanrısal armağandır..."* (Hesiod 2001: 23 [82-94]).
Ancak Musa'lar bu yeteneği hem verebilir hem geri alabilirler. *İlyada*'da böyle bir metin buluyoruz:
*...Musalar buluşmuşlardı eskiden Doiron'da,
Keseceklerdi Trakyalı Thamyris'in şarkısını.
Oikhalia'dan gelmişti Thamyris,
Oikhalia'lı Eurytos'un yanından,
Kendine güveniyor, övünüyordu,
Kalkanlı Zeus'un kızları, Musa'ları bile
Yenerim diyordu şarkı söylemede..
Onlar da kızdılar, kör ettiler onu,
Tanrısal şarkıyı aldılar elinden, çalgı çalmayı unutturdular ona²³*
(Homeros, İlyada 2001: 106-107 [II 594-600]).

Bu metin, genel olarak tanrıların insanlardan daha önce onlara verilmiş yeteneği geri almasını anlatan efsaneleri tekrarlamaktadır²⁴. Bütün bu mitosların süjesi aynı konudan ibarettir: yetenekli bir insan, kendisini ona bu yeteneği armağan eden tanrıdan daha yüksek görür. Sonuç olarak bu yetenek o insandan geri alınır. Bunun için, antikitede Musa'ların insana verdiği yetenek ya da ilhamın daimi olduğunu hiçbir zaman algılanmamıştır. Bir insan onu hak etmeli, doğru kullanılmalı ve ondan geri alınmaması için Musa'lara sürekli ricada bulunmalıdır. Yukarıda verilen tüm bu metinler dikkatimizi Musa ve şair arasındaki ilişkiye odaklar. Ancak yaratıcılık sürecini, sadece Musa ve şairin arasındaki iletişimde bittiği gibi bir sonuca varmak son derece yanlış olurdu. Bu sanatsal sürece bir karakter daha iştirak etmektedir. O da "dinleyici"dir. Onun için sanat eseri yaratılır ve o, bu sanat sisteminde en önemli bileşendir. Antikitede, şairin sadece ve sadece bir enstrüman-Musa'nın enstrümanı - tanrıça ve insanların arasında bir geçiş aracı

²³ *Mythographi Vaticani*'den aynı efsane: "Derler ki, Thamyris adlı biri bir kâhin idi. Bir de şunu derler: Musa'lar, onlar ve Apollon ile şarkı söylemede yarışmaya kalktığı için, onun gözlerini kör etmişler" (209 [II, 95]).

²⁴ Bu tür mitosların en parlak örneği Apollon'un ve Marsyas'ın yarışması mitosudur.

olduğunu çok iyi algıladı. Platon'da Musa'ların şaire nasıl ilham verdiğine dair çok ilgi çekici bir metin vardır. Platon, bu süreci sadece basit bir etki dışına çıkarmakta ve bütün bu sistemi bir mıknatıs gücü ile kıyaslamaktadır: "Böylece Musa bazılarını ilham dolu yapar, onlardan ise bu güç zincir gibi diğerlerine de geçer" (Plato, *Soçineniya* 1990: 376 [Jon, 533e]). Platon burada, sanatın tanrı tarafından yaratıldığını ve şair aracılığıyla insanlara aktarıldığını geleneksel antik düşüncesi ile ifade eder. Ayrıca, Platon metaforik olarak yaratıcılık sürecini onun dinamiğinde gösterir. Bunun dışında Platon'un ifade ettiği şu fikir de çok önemli: "zincirin" son halkası – dinleyicidir ve tüm bu eylem ona odaklıdır. Ancak, Platon'un şairi önemsizleştirdiğini de düşünmemek gerekir. Çünkü antikitede şairin, tanrısal ilhamı algılayabilen pek az kimseden biri olduğu bilinmektedir.

Bu konuyla ilgili hem Platon'da hem genel olarak antikitede ilginç bir fikir oluşturulmuştur. Daha önce de bahsedildiği gibi, Musa'lar mitolojisi şartlarla dolu bir gelenektir. Bu, ilham kavrayışı ile de çok büyük bir derecede ilgilidir. Platon, antikitenin anlayışını özetleyerek şu ilginç fikrini öne sürer: Musa'nın insana ilham vermesi ancak insanın aklını kaybetme durumunda gerçekleşebilir. Platon ayrıca çok açık bir şekilde şunu söyler: "insanda bu armağan (akıl A.İ.) açıkken, o (şair A.İ.) yaratıcılığa ve kehanete kapalıdır" (Jon: 377 [534b]). Daha önce bahsedildiği gibi bu soruna olan yaklaşım Antikite için çok gelenekseldir. Demokritos'ta şunu okumaktayız: "Delilik olmadan hiçbir büyük şair olamaz" (Makovelsky 1955: 175 [*De divin.* I. 38, 80; akt. Cicero *De oral.* II 46, 194]).

Burada da yine antikite, çok doğal bir şekilde kendi yarattığı felsefi kuralları yansıtmıştır. Biz bir kere daha o antik diyalektiğe – bir şey alınmadan başka bir şey verilmez fikrini oluşturan denge kavramının antik anlayışına değinmekteyiz. Burada düşüncenin tüm gerginliği ancak tercih problemine odaklanmaktadır. Bu tercih yapılmazsa, insan kendi ilk baştaki durumunda kalmaktadır. Antik Musa, şairin sanat uğruna aklını feda etmesini ister. Bu anlayışa göre, tanrısal sanat seviyesine yükselmek için dünyevi mantaliteden vazgeçilmelidir. Antikite, özellikle de Musa'lar mitolojisinde bu iki kavramı (sanat ve mantık) ve onların arasındaki ilişkiyi yeteri kadar gerginleştirip, birbirine karşı koymuştur. Kültür ve felsefenin bu iki kavramı birbirine yakınlaştıran ve onların sanatta dengeli bir şekilde birleştirilmesinin ihtiyacını algılamasına kadar uzun bir zaman geçecektir.

SONUÇLAR

Bu çalışma, antik Yunan tarihçisi Diodoros'un tek bir cümlesi ile sonuçlanabilir. Diodoros şöyle der: "Musa'lar masumdur, çünkü sanatla ilgili tüm iyilikler masumdur" (Siculus 2000: 22 [IV, 7,3]). Ancak bu anlayış, günümüzdeki dünya görüşüne antagonist olduğu için, bu fikrin analizi, hem onun daha iyi kavranması, hem de bu çalışmanın özetlenmesi ve sonuçlandırılması için yararlı olacaktır. Söylenecek olan ilk şey şudur: Günümüzdeki sanat, Diodoros'un bu antik maxima'ya²⁵ tamamen zıt olan kanuna göre gelişmektedir. Günümüzde şair ve onun sanatı, sanat ve dinleyici arasındaki ilişkiler hemen hemen hiçbir zaman ahlak açısından değerlendirilmez ve bu tür ahlaki ilişkilerin var olduğuna da dikkat edilmez. Antik Yunanistan'da ise bu anlayış başrolü oynar. Böyle bir anlayışın var olduğuna çok sayıdaki antik metin tanıklık etmektedir. Bunların en parlak örneklerinden biri ise – Musa'lar mitolojisidir. Görüldüğü gibi antik Musa'ların geleneği en yüksek ahlaki prensiplerle ilgilidir. Bu ahlaki idealler antik inançlara göre, insanların dünyasına aktarılmalıdır. Ancak, burada biz birçok kısıtlama ve koşullarla karşı karşıya gelmekteyiz. Bir yaratıcının, Musa'lardan saf bir bilgi alması ve sanatsal bir eylem aracılığıyla onu gerçekleştirmesi için, bazı ahlaki niteliklere sahip olması gerekmektedir. Bu,

²⁵ Maxima (lat. maxima régula (sententia)) – prensip, genel bir kural, kısa ve net söz.

Platon'un ifade ettiği gibi "zincirin" işlemesi için en önemli koşuldur. Böylece, bir yaratıcının ahlaki saflığının, onun sanatsal sürecinin ayrılmaz bir şartı ve hatta "gerçek" sanatın yaratılmasının da bir garantisi olduğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı, antik dönem mantalitesine göre, tek doğru olan sanat süreci şu şekilde gerçekteşebilir: Sanatın kaynağı Musa'dır. O, uygun ahlaki niteliklere sahip olan şaire ideal bir ilham vermektedir. şair ise öyle bir eser yaratır ki o eser, "zincirin" son halkası olan insanın ahlaki durumunu değiştirip yükseltecektir.

Diodoros'un yukarıda alıntılanan fikrinin, günümüzde zor algılanabilir oluşunun ardında yatan bir faktör de modern sanatın ahlaki değerinin olmamasıdır. Daha doğrusu, günümüzdeki bakış açısı, sanat eserinin ahlaki yönü dışında onun her türlü değerlendirmesini yapar. Sanat bilimi ve sanat eleştirisini bir eserin profesyonel, estetik ve teknik niteliklerinden, onun teorisi ve tarihçesinden söz ederler. Ancak, sanatı, onun ahlaki nitelikleri, onun ethos'u, yani bu sanatın insanların ahlaki üzerindeki etkisi açısından değerlendirenlerin sesleri var olsa da duyulmuyor. Bazı sosyal sebeplerden dolayı, bu bakış, dünyamızda hemen hemen imkânsız hale gelmiştir. Antikitede ise bir sanat eserinin değerlendirme sistemi, günümüzdekine tamamen zıttır. Sanat eserinin öncül ve onun temeli oluşturan niteliği - onun ahlaki bileşenidir. Tüm diğer faktörler ya hiç değerlendirilmez ya da daha az detaylı ve dikkatli değerlendirilirdi. Antik sanatının ahlak açısından kusursuz olduğunu söyleyebilir miyiz? Tabii ki hayır. Bu kadar kati bir cevap için, Diyonisus'un orgiyastik müziği ve bu müziğin daha sonraki gelişmelerini hatırlamak yeterli olacaktır. Bu tür sanatın, günümüzdeki sanat biliminin tanıdığı tüm kültürlerde var olduğu bir gerçektir. Burada önemli olan, yüksek kültürün (örneğin mitoloji'nin) ve felsefenin böyle bir sanata karşı pozisyonudur. Antik Yunan mitolojisi ve felsefesi, bu konuda çok net ve kati bir duruş sergilemişti. Bu duruş, bu sözlerle özetlenebilir: sanat, insanı daha iyi ve ahlaklı yapmalıdır. Bu pozisyonu en parlak olarak Musa'lar mitolojisinde görmekteyiz, ama sadece onda değil. Bu fikir antikitede o kadar evrenseldi ki, onun yansımalarını diğer mitolojik geleneklerde de (örneğin Apollon'un²⁶ geleneğinde) çok açık olarak görebiliyoruz. Bunun dışında, felsefe çerçevesinde de (Sokrates, Damon, Platon, Aristoteles) bu fikrin üzerinde yeterince durulmuştur. "Kötülük getiren sanat yaşamamalıdır" - bu, antik kültürü ve felsefesinin pozisyonudur. Bu şekilde, antik kültürü ve felsefesi sanat ethos'u fenomenini yaratmaktadır. Farklı antik metinlerde gördüğümüz gibi, bu fenomenin kökenleri mitolojiye, özellikle de Musa'lar mitolojisine uzanmaktadır. Sanat yardımıyla ahlaki şifalandırma ideası, hem ruhsal hem fiziksel açıdan ideal Musa'ların karakterlerinde şekillenmiştir. Bu mitolojide her şey bu ideanın cazip olması için yapılmıştır. Musa'lar mitolojisi güçlü estetik manyetizmaya sahiptir, ama onun değeri, çok güzel olsa da dış görünüşünde değil, sanatın etik gücü ideasında saklıdır. Bu fikir antik insanı heyecanlandırıp ilk önce onu açıklayan efsaneleri yaratır, sonra da onun üzerinde derinlik ve kapsam anlamında eşsiz olan felsefi teorileri (ethos, mimesis, katharsis) inşa ettirmektedir. Daha sonra da Ortaçağ'da kendi gelişimini (dini felsefesi kapsamında) bulan bu teorilerin temelini Musa'lar mitolojisi oluşturmuştur ve belirtmeliyiz ki bu mitoloji güncel felsefi ve sanatsal açıdan incelenmeye son derece elverişlidir.

*Doğa ve kadere direnmemiz neden?-
Bu sesler, ne tutku fırtınaları ne de mücadeleye çağrı-
Azaptan kurtuluşu iletir yeryüzüne²⁷(Fet 1982).*

²⁶ Antik Yunanistan'da Apollon'un lakabı Musagetos (ant.Yun.Mουσαγέτης) - Musaların reisi idi (Dvoretzkiy, 1958: 1111).

²⁷ Tercümesi: Nevin Engin

KAYNAKLAR

- Antichniye Gimny (Ancient Hymns)*. 1988. haz. ve düz. A. A., Taho-Godi, Moskva: Moskovsky Universitet.
- Athenaios. 2004. *Deipnosophistai*, Moskva: Nauka.
- Ausonius. 1993. *Opuscula*, çev. M. Gasparov, Moskva: Nauka.
- Dvorezkiy, I. 1958. *Antik Yunanca – Rusça Sözlük*, Moskva: Gosudarstvennoye izdatelstvo inostrannih i nazionalnih slovarey.
- Fet, A. 1982. *Soçineniya*, Moskva: Hudojestvennaya Literatura.
- Gertzman, Y. 1995. *Muzıka Drevney Grezii i Rima (Antik Yunanistan ve Roma müziği)*, S.Petersburg: Aleteya.
- Hesiod. 2001. *Theogony*, çev. V.Yarkho, Moskva: Labirint.
- Homer. 1967. *Iliad ve Odyssey*, Moscow: Hudojestvennaya Literatura.
- Homer. 1988. *Ancient Hymns*, çev. A. A. Taho-Godi, Moskva: MGU.
- Homer. 2001. *İlyada*, çev. A. Erhat ve A. Kadir, İstanbul: Can.
- Homer. 2000. *Odysseia*, çev. A. Erhat ve A. Kadir, İstanbul: Can.
- Makovelsky, A. 1955. "Fragmenty Demokrita i Svedetelstva ego Ucheniya", *Materialisty Drevney Grezii*, Moskva: Politicheskaya Literatura, 53-178.
- Mythographi Vaticani*. 2000. Moskva: Aleteya.
- Nekrasov, N. 1854. *Soçineniya*, Moskva: Sovremennik.
- Pausanias. 2002. *Description of Greece*, çev. S.Kondratyev, Moskva: AST.
- Pindar. 1830. *Odes*, London: Henry Colburn & Richard Bentley.
- Plato. 2006. *Devlet*, çev. I.Soner, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Plato. 1990. *Soçineniya*, I, çev.V. Solovyev, Moskva: Misl.
- Plato. 1994. *Soçineniya*, III, çev. S.Averinzev, Moskva: Misl.
- Plato. 1998. *Yasalar*, çev. C. Şentuna, ve S.Babür, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Plato. 1991. *Phaedr*, çev. H. Akverdi, İstanbul: MEB Yayınları.
- Plutarchos. 1990. *Quaestiones convivales*, çev. M. Gasparov, Leningrad: Nauka.
- Porphyry. 1986. "Pythagoras' life", *Lives of Eminent Philosophers*, Moskva: Misl, 416-426.
- Pseudo-Apollodorus. 1972. *Bibliotheca*, çev. V.Boruhovich, Leningrad: Nauka.
- Siculus, D. 2000. *Bibliotheca Historica*, çev. O.Tsybenko, Moskva: Labirint.
- Tranquilli, C. 1964. *De Vita XII Caesarum*, çev. M. Gasparov ve Y. Staerman, Moskva: Nauka.
- Vasilyeva, T. 2008. *Poetika Antichnoy Filosofii*, Moskva: Triksta.

CERRAHİ TEKNİKLERİN RESİMSEL ANLATIMI

MAHBUBE AKAR

M.A., Heykeltıraş, İstanbul Üniversitesi
Engelliler Uygulama ve Araştırma Merkezi
mahbubeakar@yahoo.com

ÖZET

İnsanlık tarihi boyunca yaşanmışlıklar sanatsal yapıtlarda gösterilmiştir. Konuşmadan önce görme yoluyla iletişim kuran eski insanlar çeşitli sembollerle, çizimlerle kendilerini ifade etmişlerdir. Toplumların sosyo- kültürel yapıları bıraktıkları resim, heykel, seramik, yazı ve hatta kendi kemiklerinden günümüze ulaşarak bilgi verir. Hayatta kalma mücadelesi bilinmeze karşı geliştirilen yöntemlerle sağlanmıştır. Özellikle hastalık karşısında yaşanan çaresizlik bedeni tanıma ve araştırma zorunluluğunu getirir. Neden hasta olunur? Cevapları aranmasıyla tıbbi bilgiler sürekli gelişir. 'Görme'nin öğrenme üzerinde kalıcı etkisi vardır. Sanatçı- hekim işbirliğiyle resimli anlatımlar hazırlanır. Basılan kitaplarda cerrahi teknikler öğretici nitelikte detaylı olarak anlatılır.

Bu çalışmada; eski çağlarda hastalığın tedavi edilmesinde hekimlik yapan din adamlarının yöntemleri, yazının icadıyla Mısır, Yunan, Mezopotamya, Çin, Hint uygarlıklarında tıbbi uygulamalar ve resimlerle kayıt edilmeleri, dinin etkisinde kadavra(bedenin kesilerek incelenmesi) çalışmalarının anatomi üzerine etkileri, tıpta Rönesans ile sanatsal tekniklerle yapılan anatomi kitapları, cerrahinin bilim olarak gelişiminde resimli anlatımlar ve bilgisayar teknolojisiyle yapılan resimlerin kullanımı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anatomi, resim, tıp ve cerrahi bilimi, teknoloji.

PICTORIAL DESCRIPTION OF SURGICAL TECHNIQUES

ABSTRACT

The events in history of humanity are reflected in art. Through visual communication, mankind expressed themselves through symbols and drawings before verbal expression. Society's socio-cultural structures reaches today and inform us through painting, sculpture, ceramic, writing and even with own bones. Survival accomplished with methods developed against the unknown. Desperation towards illness necessitates to know and search the body.

Why do we get sick? Medical science constantly develops with the search of an answer. Vision has permanent influence on learning. Visual expressions prepared through doctor-artist collaboration. Surgical techniques described in details in published books.

In this article, the antique ear healing methods of religious healers, with invention of writing the illustrative recording of Egypt, Greek, Mesopotamia and China's medical practises. The effect of working with corpses on anatomy under the influence of religion. Anatomy books prepared with art techniques of Renaissance era. Illustrative works in development of surgery as science and drawings created through computer technology were examined.

Key Words: *Anatomy, art, medicine and surgical sciences, technology*

GİRİŞ

Sanat yaşamın içinden doğar ve gelişir. Toplumların tarihsel gelişimi bırakılan eserlerden öğrenilir. Mağara duvarlarındaki resimlerden, kil tabletlerden, madeni aletlerden, el yazmalarından, papirüslerden, basılı eserlerden, tablolardan, gravür ve diğer çizim tekniklerinden toplumsal hayat hakkında önemli bilgiler kazanılır. Özellikle hastalıklar karşısındaki çaresizlik, kitlesel ölümler yapıtlarda dile getirilir. Antik dönemde kötü ruhların bedeni ele geçirmesiyle hastalıklara sebep olduğu düşüncesi yer alıyordu. Sebebinin bilinmediği olaylar karşısında çaresiz kalan toplumlar yaptıkları tanrı- tanrıça heykellerinden çare aramışlardır. Şaman ayinleri, büyü, dua, adaklar sunulurken kötü ruhun bedenden kovulmasına çalışılırdı. Deneme yanılma yoluyla ilaçlar yapılır, vücuda çeşitli girişimlerde bulunulurdu. Aklını kullanan insanoğlu geliştirdiği aletleri cerrahi girişimlerde kullanarak hastalığın tedavisine çalışmıştır. İlk tıp adamı olarak sayılabilecek olan büyücüler, hastanın kanını akıtır, kafatasına delik açar, danslarla, dualarla, kötü ruhun bedenden çıkmasına çalışırlardı (Fig.1). Arkeolojik keşiflerde bulunan insan kafataslarında ki deliklerden cerrahinin insanlık tarihi kadar eski olduğu görülür (Üster 2002: 8).

Yazının keşfinden sonra bilginin kayıt altına alınması ve faydalanılması için kitaplar yazılmıştır. Doktor-sanatçı ortak çalışmasıyla bedenin bölümleri resmedilir. Kullanılan sanatsal teknikler görselin daha iyi ve etkili anlatımı için çok önemlidir. Eğitimde yararlanılan bilgiler doğru tedavi için doğru olmak zorundadır. Tedavi için çeşitli teknik ve yöntemler denir. Mısır, Yunan, Hint, Çin, Mezopotamya uygarlıklarında tıp dünyasını etkileyen hekimler önemli eserler yazmışlardır. Dinsel baskıların ortaya çıkmasıyla bedenin kesilip incelenmesi kesintiye uğramıştır. Hayvanlar üzerinde yapılan diseksiyonlar, yüzyıllar boyunca yanlış anatomi bilgilerinin öğrenilmesine neden olur. Tedavinin başarılı olması için doğru anatomi bilgisinin önemi gittikçe artar. Gelişen teknolojiye tıp ve sanat alanlarında da yararlanır. Tıpta Rönesans'ın başlamasıyla anatomik yanlışlar öğrenilir. Görmeye dayalı bir eğitim olan tıbbi eğitim için kralın izniyle idam mahkumlarının canlı iken kesilip incelenmesi dahi yapılır. Cerrahi uygulamalar hastalıkların içerden kaynaklandığı düşüncesiyle yapılmıyordu. Berber- cerrah olan kişiler apse boşaltma, diş çekimi... vb gibi küçük girişimleri yaparlardı. Üniversitelerin kurulmasıyla hekim ile cerrah -berber arasında statü farkı ortaya çıkar. Ateşli silahla yaralanma sonucu oluşan savaş yaralarının tedavi edilmesi cerrahinin önemini artırır. 16.yy.'da usta berber- cerrah Ambroise Paré silahla yaraların tedavisi üzerinde çığır açar. Yazdığı eserlerin sonucunda hekim- cerrah statü farkını kaldırır. Sanayi devrinden sonra gelişen sistemli bilimler tıp alanında da görülür. Modernizm ile hızlanan araştırmalar mikropların keşfi, anestezi kullanımı, radyolojik görüntüleme teknikleri, sterilizasyon ve dezenfeksiyon yöntemleri ameliyatların başarılı sonuçlanmasını sağlamıştır. 1845-1945 yıllarında dünyada ve ülkemizde tıpta yeni gelişmeler, 1945 sonrasındaysa modern cerrahi başlar (Ceylan 2012: 125).

Dünya savaşlarının sonucundaysa tıpta ve görüntüleme teknolojilerinde üretilen yenilikler cerrahinin hızla gelişmesini sağladı. Bedenin anatomisi üzerine çalışmaların yanı sıra hasta anatomik dokular, organlar incelenerek tedavisi yapılmaya başlandı.

Görsel olarak kayıt edilme ve eğitimde yeni cerrahi girişimlerin gösterilmesi devam ederek, cerrahi atlasları basılır. Bilgisayar teknolojisinin kullanıldığı çağımızda tıbbi ressamlar çizimleri üç boyutlu olarak yaparlar. Aynı bir disiplin olarak açılan tıbbi illüstrasyon bölümleriyle hekim- sanatçı işbirliğiyle etkili resimler, animasyonlar ve hatta video anlatımlar ile cerrahi ameliyatlarının geleceğe aktarılması devam etmektedir.

ESKİ UYGARLIKLARDA HASTALIK VE CERRAHİ

Antik Çağda yaşayan toplumlar sebeplerini bilmedikleri olaylar karşısında çeşitli yöntemlerle korunma yolları bulmuşlardır. Hayatta kalma mücadelesinde tanrı ve tanrıçalardan yardım isteyerek adaklar adarlar. İyileşen organların küçük bir modeli tapınağa bırakılırdı. Çoğunlukla pişmiş topraktan yapılan el ve ayak modelleri tarımda çalışan insanların el ve ayaklarından yaralandıklarının belgesi olur (Üster 2002: 14). Mağara duvarlarına ise resimler çizerek, küçük tanrı heykelcikleriyle, dua ve büyülerle doğüstü olaylardan korunmaya çalışırlar. Özellikle hastalanma, yaralanma, vahşi hayvan saldırıları, salgın hastalıklar için deneme- yanılma ile tedavi yolları aranmıştır. İlk hekimler din adamları ve büyücüler olmuştur. Bedenin kötü bir ruh tarafından ele geçirilmesiyle hastalığa neden olduğuna inanılırdı. Ruh yakalayıcı adı verilen kişilerin hastanın ruhunu tutmak için bir seremoni yaparak tedavi yöntemi uygulardı.

Cerrahi girişimler için aletlere ihtiyaç vardır. İnsanın “el”i ilk kullandığı alettir. Hayvan kemiklerinden, çakmaktaşı ve obsidyenden, daha sonra madenlerden bakır, bronz ve demirden aletler yapılmıştır (Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, vd., 2010:11) (Fig. 2). Tarih öncesi toplumların hastalıklarının neler olduğunu kalan kemiklerden öğreniyoruz. Kemik tümörü, kemik tüberkülozu...vb gibi hastalıkların yanı sıra kafatası kemiklerine açılan delik (trepnasyon) ile kötü ruhun, etkenin dışarı çıkması sağlanırdı. Kafataslarına açılan delikten bir kemik parçası çıkarılır yerine maden bir levha konulur üzeri reçine ile sıvanırdı. Dini ritüel ile tıbbi müdahale birlikte uygulanırdı. İlkel toplumlarda sadece ilaç ve cerrahi tedavisi yapılmıyordu, doğa üstü varlıklardan korunmak için takı ve nazarlıklarda kullanılırdı. En eski cerrahi uygulama sünnettir. Edinilen bilgilerle on beş bin yıl öncesinde uygulandığı bilinmektedir. Temizlik, sağlık, acıya dayanma, cinsel yaşama hazırlık, üreme ve bereket tanrılarına adak sunma amacını taşır.(Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, vd., 2010:11).

Yazının bulunmasıyla bilgi ve tecrübeler ile efsane ve ritüeller kayıt alınmaya başlanır. Mezopotamya, Sümer, Akad, Babil, Mısır, Çin, Yunan, Roma ve İskenderiye uygarlıkları tıbbi bilgilerini ve uygulamalarını, el yazmalarına, papirüslere, kil tabletlere, gravürlere...vb kayıt ettiler.

Mezopotamya uygarlıklarında tıbbın gelişimi için çeşitli adımlar atılır ve yasalar çıkarılır.

Hammurabi kanunlarında tıp uygulamalarına ait özel maddelerin de bulunması o devirde hekimlik mesleğinin kurumlaştığını; cerrahi ameliyatların yapıldığını ve hekimlerin bir takım kurallarla yükümlü olduğunu gösteriyor. Ancak bu yasa hekimin (Asu) sadece cerrahi faaliyetleriyle ilgilidir. Mabetlerde din adamlarının hastaları için ettiği duaların etkisini, uyguladığı ilaç tedavilerinin sonucunu tespit etmek gücü; ama

açıkça görülen ve sonuçları çabuk ortaya çıkan cerrahi girişimler kolayca değerlendirilebilirdi. Bu kurallar eski Mezopotamya hekimliğinde sınıf ayırımı yapıldığını da gösteriyor. Başarılı bir cerrahi girişim karşılığında hekimin alacağı ücret ameliyatın türüne ve hastanın toplumdaki sınıfına bağlıydı.(Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, vd., 2010:35).

Eski Mısır Uygarlığında tıbbi bilgileri papirüsler üzerine yazılması önemli bir kaynak olmuştur. Hiyeroglif yazısı ile bıçak (bisturi) ve havan şekilleriyle temsil edilen *Sinu*'lar hastaları bitki, hayvan ve madenlerden elde ettikleri ilaçların yanı sıra cerrahiyle de tedavi ederdi. Eski Mısır tanrıçası Sekhmet'in tapınaklarında din adamları da küçük cerrahi ameliyatlar yapardı. Edwin Smith papirüsü(M.Ö. 1600) cerrahi hakkında önemli bilgiler içerir. Yararlanmalar baştan başlayarak aşağı bölgelere doğru anlatılır. Bir tapınakta bulunan dağlama demiri, bistürü, bıçak, çengel gibi tıbbi aletler cerrahiye verilen önemi gösterir (Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, -vd., 2010:31). Ebers Papirüsü 700 büyü formülünden başka, timsah ısırığından, ayak tırnağı ağrısına kadar birçok tedavi reçetelerini içerir. Özellikle dolaşım sistemi, kalp ve kan dolaşımı hakkındaki bilgiler doğrudur (Üster 2002: 8).

Hint uygarlığında hastalıkların tedavisi dini ritüellerle yapılmasına rağmen cerrahi sanat olarak görülürdü. Susruta kitabında cerrahi teknikler, göz ve plastik ameliyatlarından bahsedilir. Yüzden fazla cerrahi alet tarif edilir, bisturi, makas, çengel, forseps, şırınga, katater kullanılır. Tümör çıkarılması, karnın açılması, sezeryan ameliyatlarını yaparlardı. Günümüzde estetik burun ameliyatlarının öncülüğü olan rinoplasti operasyonunu gerçekleştirirler. (Fig.3-4) 'de görüldüğü gibi cerrahi adım adım çizilerek anlatılmıştır. Burnu kesilen zina suçlularına burun plastik ameliyatı uygulanırdı. Yeni bir burun yapmak ilginç bir yöntemle gerçekleşirdi. Alından ya da yanaktan deri alınır ve iki kamış parçası kullanırdı.(Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, -vd., 2005:31)

Çin tıbbında insanın vücudu evrenin küçük bir benzeridir. Bedenin uzuvları; beş temel uzuv(akciğer, kalp, karaciğer, dalak ve böbrek) ile beş yardımcı uzuv (mide, safra kesesi, ince bağırsak, kalın bağırsak ve mesane) olarak ayrılır. Bu uzuvlar birbirleriyle uyumlu ya da uyumsuzdur. Ying-Yang düşüncesiyle bazı uzuvlar yin bazıları yang'dır ve bir denge içindedir. Dengenin bozulması sonucundaysa hastalık oluşur.(Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, vd., 2005:16)

Eski Yunan toplumlarında yaşam gücü olan Timos yaşayan bedenin her yerinde bulunur. Timos'un yaralardan veya nefes veremeye kaçarak bedenin ölmesine sebep olduğuna inanılırdı. Tıbbi tedavi incinmeler ve yaralar üzerine yapılırdı. Savaşların sebep olduğu yaralanmalarda saplanan alet çıkarılarak kanamanın durdurulması, bandajlanması, temizlenmesi sağlanırdı. İlaçlar toz halinde serpilirdi. Tıbbın babası sayılan Hipokrat hastalıkların doğal sebeplerden oluştuğunu belirtir. *Primum non nocere* (Önce zarar verme) tedavi ilkesidir. Boşaltıcılar olarak kan alma, lavman yapma, idrar söktürücülerini kullanır. Cerrahi olarak irini boşaltarak apseyi temizlerdi. Trepanasyonda tedavi yöntemi olarak kullanır. Yazdığı *Corpus Hipocratum* (Hipokrat Külliyesi) yüzyıllarca tıbbi kaynak olmuştur. Eski Yunan uygarlığında savaşlarda yaralanan askerler birbirlerini tedavi

ederlerdi. Homeros İliada ve Odysseia'da 150 civarında anatomiyle ilgili kelime yazar. Ok, mızrak, ve kılıç gibi savaş aletleriyle yaralanma ve tedavi anlatılır. Akhilleus'un aşil tendonunun tedavisi vazo üzerinde resimlenmiştir (Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, -vd., 2005:32).

Roma döneminde en ünlü hekim Arkagathos M.Ö. 2. yy.da yara cerrahisi konusunda uzmanlaşır ve kullandığı yöntemler şiddet içermesinden dolayı "Cellat" olarak anılmasına neden olmuştur. Bıçak ve dağlama yöntemlerini yara tedavisinde kullanır. Roma'nın en önemli tıp yazarı Aulus Cornelius Celsus (M.Ö. 25-50) tıp klasikleri arasında yer alan eseri *De Medicana (Tıp Üzerine)* ile temizliğin sağlık açısından önemli olduğuna ve yaraların antiseptik özelliği olan sirke gibi maddelerle yıkayıp temizlenmesini önerir. Vücudun başka bölgelerinden alınan deri parçası ile yüze yapılan plastik cerrahi ameliyatların tanımını yapar. Üç bölümden oluşan eserde cerrahi tedavi yöntemi olarak akıl ve kalp hastalıklarının tanısı ve atardamar kanamalarının durdurulması için damarın bağlanmasını açıklayan ilk kaynak olmuştur (Üster 2002 :17-18)

ANATOMİ ÇALIŞMALARI VE RESİMLİ TIP KİTAPLARI

Tıp eğitimi görsel bir eğitim olmasından dolayı tıbbi resimlerden önemli bilgiler sağlanır. Çünkü elde edilen yeni bilgilerin resimsel anlatımı kalıcı bir öğrenmeyi oluşturur. Görme konuşmadan önce gelişmiştir. Yalnızca bakılan şeyler görülür. Bakmak, bir seçme yeteneğidir. Bu yeteneğin sonucunda gördüğümüz nesne, her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmayabilir, ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiştir. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir (Eroğlu 1995:9). Anatomik şekiller; siyah- beyaz basılmış resimler elle boyama, tahta oyma, yakarak dağlama, baskı teknikleri olan gravür, metal, ağaç ve taş baskılar tıp kitaplarında kullanılmıştır. Biçimlendirme sürecinde sanatsal ve teknik etkinlik oldukça önem taşır. Resim bir yüzey üzerinde gerçekleşir. Yüzey ise çizgi ve renk olarak resme dönüşür. Görme yöntemi açık- koyu, renk, mekan, nesnelere, düzen ve birlik kavramlarıyla ortaya çıkar. Çizginin kalınlığı, inceliği, rutinliği gibi çizgi hareketlerinde ki değişikliklere karşı göz oldukça duyarlıdır. Çizgi ile resim yapmak nesnelere görünüşü için en çok kullanılan yöntemdir (Eroğlu 1995: 22).Tıbbi çizimler için seçilen yöntem çağın getirdiği olanaklarla iyi resmi elde etmeye yöneliktir. Sanatçı resmettiği figür resminin doğru ve etkileyici olması için de doğru anatomi bilmeye ihtiyacı olduğundan anatomi çalışmalarına katılmıştır. Hekimle birlikte işbirliği içinde organların yapısını çizerek tıbbi eğitim materyallerini oluştururlar.

Hekim için hastalıkların doğru tedavi edilmesinde bedenın iç yapısının bilinmesi oldukça önemlidir. Cerrahinin gelişmesi ve başarısı iyi anatomi bilgisiyle mümkün olur. Bu amaçla ölü insan ve hayvanların kesilerek içinin incelenmesi yoluna gidilmiştir. Ayrıca kralın emriyle idam mahkumlarının canlı iken kesilmesi-viveksiyon yöntemi de uygulanır. M.Ö. 4. yy.'da Büyük İskender tarafından kurulan kuramsal ve uygulamalı tıp eğitiminin yapıldığı İskenderiye'de ilk kadavra çalışmaları yapılır. İnsan vücudunun parçalanarak incelenmesinin yasağının kaldırıldığı bir dönemde Anatominin babası kabul edilen Herophilos sinir sisteminin merkezi olan beyindeki karıncıkları inceleyerek beyin

zarındaki sinüslerden birleşme yerlerini keşfetmiştir. M.Ö. 1. yüzyıldan günümüze ulaşan Roma duvar resimlerinde Herophilos'un tıbbi uygulamaları betimleme olarak yer almaktadır (Üster 2002: 16).

Ortaçağ Avrupa toplumunda kilisenin etkisi günlük hayatın içinde yer alır. Ayrıca insan vücudu kutsal ve dokunulmazdır. Bu yüzden tıbbi araştırmalar kadavra üzerinde yapılamazdı. Ancak Anatomi çalışmaları için beden kesilmesi 13. yy. başlarında Papa'nın karşı çıkmasına rağmen II. Frederik'in (1212-1250) izniyle tekrar başlar. İlk tıp okulunun açıldığı Bologna'da Mondino de Luzzi (1275-1321) ilk kitabı hazırlayarak Anatominin Mimarı unvanını adını alır. Kadavra çalışmalarının resimlenmesi ve kitaplar da yer alması için sanatta kullanılan tekniklerden yararlanır. Sanatçı- hekim işbirliği sonucunda etkili görsellerden oluşan tıp kitapları hazırlanmıştır. Anatomik şekiller 13.yy'dan itibaren bir tahta parçası üzerine çizilip mürekkeplenerek kağıda basılırdı. Gutenberg hareketli anatomi kitapları hazırlamıştır. 1490'da ilk anatomi salonu İtalya'nın Padova şehrinde açılır ve bir yıl sonra Johannes de Ketham 1491 yılında Venedik'te ilk resimli tıp kitabı olan *Fascilus Medicinae*'yi basar (Yiğitler 2003 :109).

İslam Ülkelerinde Tercüme Devri 7-9. yy.'da Aristo, Hipokrat, Galen ve Dioskorides'in eserleri Arapçaya çevrilir. El yazmaları olarak yazılan çeviri metinlerinin resimlenmesine çok önem verilmiştir. Telif eserlerin yaygınlaştığı 9-12 yy. döneminde matematik, kimya, tıp alanlarında önemli katkılar sağlanır. Batıda Avicenna olarak bilinen Türk asıllı hekim Ebu Ali İbni Sina'nın (980-1037) *El Kanun Fit-Tıbb* adlı eseri tamamen tıp ansiklopedisidir. Beş kitaptan oluşan kitabın üçüncüsü, anatomi ve hastalıkları inceler. Bedenin açılması İslam dininde yasak olmasından dolayı anatomik resimler yorumlanarak yapılmıştır (Fig. 5).

Rönesans devri sanatçıları hekimlerle birlikte kadavra çalışmalarına katılır. Bilim ile sanatın iç içe geçmesiyle "artistik anatomi" kavramı oluşur. (Yılmaz ve Mesut 2008: 78). Rönesans'ın önemli bilim adamı Andreas Vesalius (1514-1564) idam edilen mahkûmların üzerinde beden iç yapısını inceler. Bu diseksiyonlarda (bedenin kesilerek incelenmesi) doğru bilgiler öğrenerek Galen'in dönemini sonlandırır ve tıpta Rönesans'ı başlatır. Galen'in kalp, karaciğer, rahim üzerine yazdıklarının insan vücudunda olmadığı keşfederek gerçek anatomiye inceler. Vesalius 1539'da *Tabulae anatomicae*'yi yayımlayarak ilköğretim şemalarına yer verir. 1543 yılında *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*'i (İnsan vücudunun yapısı Üzerine Yedi Kitap) yayınlar. Kitabın anatomik illüstrasyonlarını Flaman ressam Jan Stephan Calcar (1499-1546) çizmiştir. Sanatçı bedeni sanat nesnesi olarak gösterirken anatomiye çok önemli katkılar sağlar. Ağaç baskı olarak yapılan sanat illüstrasyonları écorché (derinin kaslar görülecek şekilde soyulduğu anatomik model) olarak resmeder. İskelet olarak resmedilen bedenler ölümleriyle de yüzleştirir. (Fig.6) 'de gösterildiği gibi "iskelet sol kolunu klasik bir lahdin kapağına dayamış şekilde bir kafatasına bakar, lahdin ön yüzünde *vivitur ingenio, caetera mortis erunt* yazılıdır.(Deha dışında herşey ölümlüdür.)" (Akar 2005:7).

Leonardo Da Vinci (1452-1519) Marcantonio della Torreyle anatomi kitabını tasarlarlar fakat yayımlanamaz. Da Vinci'nin desen olarak yaptığı çizimlerde üç boyutlu

organ anlatımı öncelenir. Çizimlerdeki anatomik detaylar tıp bilimine büyük katkı sağlar.(Fig. 7-8). Michelangelo Buonarroti (1475-1564) heykellerinde anatomik unsurları etkileyici bir şekilde gösterir. Mateo Realdo Colombo (1515-1559) ile kadavra çalışmalarına katılır. *De Re Anatomica'yı* hazırlar. Benvenuto Cellini(1500-1571) ise Vidius Vidius ile *De anatome corporis humani* kitabının çizimlerini yapar. (Mesut ve Yılmaz 2008: 78-80).

William Harvey (1578-1657) Kalbin bir pompa olduğunu ve kanın dolaştığını belirterek Tıpta Rönesansın öncülerinden olur. (Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, -vd., 2010:57) *De Motu Cordis* eserinde kalp ve damarlarla kan dolaşımını resimli olarak yayınlar.(Fig. 9).

Barok dönemin en önemli merkezi 17.yy.'da Kuzey Avrupa ülkeleridir. Gelişen teknoloji ve ticaret sonucunda devinim düşüncesi yaşamın her alanında yer alır. Sanatta gelişen yeni boya teknikleriyle yapılan eserler öncü rol oynar. Hollandalı ressam Rembrandt Von Rijn (1605-1669) tablolarında ustalıkla açık- koyu karşıtlığını kullanır. İnsan vücuduna karşısya ilgisi ve merakı devam etmektedir. Rembrandt, Dr. Nicolas Tulp'un kadavra çalışmalarına katılır. Yılda bir defa yapılan teşrih Cerrahlar Loncasında ki idam mahkumun incelenmesini yağlı boya tablo olarak resmeder. Tarihsel olarak çok önemli olan *Dr. Tulp'un Anatomi Dersi* resmi, sosyolojik olarak bir belge niteliğindedir. İzleyiciler arasında hekimler, tüccarlar ve halk vardır. Sanatçı zamanın hakim düşüncesi olan devinimi ustalıkla resmeder. Anatomi dersi normal anatomi derslerinden farklıdır. Dr. Tulp parmakların hareketini gösteren flexor digitorum superficialisi gösterir(Fig.11).

Diğer Flaman sanatçı Jan Vandelaar(1690-1759), Bernard Siegfried Albinus ile çalışır. Albinus Anatomisi olarak bilinen *Tabulae sceleti et muscolorum corporis humani* de ki usta çizimleriyle Kuzeyin Vesalius'u olarak gelecek kuşaklara rehber olmuştur. (Masquelet 2002:). Flaman diğer önemli ressam Thomas Keyzer (1596-1667), *Dr. Sebastian Egbertsz de Vrij.'in Anatomi Dersi* tablosunda ise iskelet incelemesi görülür.

İngiliz hekim Thomas Willis (1621-1675) 17.yy.'da beyin üzerine yaptığı araştırmaları resimli eser olarak yazar. *Cerebri Anatomy* (Beyin Anatomisi) kitabının çizimlerini öğrencisi Cristopher Wren (1632-1723) yapar. Günümüzde önemini yitirmeyen eserde beynin alt bölümünde yer alan Willis Poligonu keşfi damar ameliyatlarının başarısını getirmiştir. Sinir ve işlevlerinin açıklayan çizimler sanatsal bir estetikle çizilmiştir.

Anatomi üzerine çalışmalar çağın getirdiği imkanlarla devam etmiştir. Kağıda basılarak çoğaltılan kitaplar basılır. 1858 yılında Dr. Henry Gray (1831-1897) anatomi çalışmalarını *Gray's Anatomy* adıyla basar. 363 resmin yer aldığı kitabın çizimlerini anatomist ve ressam olan Henry Vandyke Carter (1831-1897)ile hazırlar. Günümüze kadar birçok baskısı yapılan bu anatomi kitabı önemli bir ders kitabıdır.(Fig.16).

Osmanlılarda tıpla ilgili çalışmalar 14.yy.dan itibaren başlar. İshak b. Murat'ın (??) *Havasü'l Edviye (1389)* adlı eseri Osmanlılarda yazılmış ilk ilmî eserdir. 15,16 ve 17.yy'larda tıbbi eserler artarak çeşitlenip, zenginleşmiştir. 17.yy'ın ilk yarısından itibaren Osmanlılarda Avrupa etkisi Şirvan'lı Şemseddin-i İtaki'nin (1570-1640) yazmış olduğu *Risale-i Teşrih-i Ebdan ve Tercüman-ı Kibale-i Feylosofan (1632)* adlı eserinde görülür. Kitapta yer alan anatomik resimler ve bilgiler anatomik terminolojiyle yazılmıştır.

Vücutun dört temel unsuru maddemsi sıvılar olan (hıltları); sevda, balgam, kan ve sarı safradan bahsettiği eserinde kemikler, duyu organları, sinirler, kaslar, beyin, iç organlar ve fetüsün evreleri resimli olarak tanımlanır. Sinirlerin yapısını anlatırken şemayı da ekler. Sanatçı -hekim olarak çizimleri kendisi yapar. İtali'nin çizimleri üçe ayrılır; ilki eski anatomik çizimler gibi başı ters dönmüş, yuvarlak yüzlü ve çekik gözlü figürler, ikincisiye Vesalius'un Fabrica'sında ki resimlere benzer, üçüncüsü ise Avrupa kökenli olan modern resimler, kadın-erkek genital organları, kasları gösteren resimlerdir (Kahya 1996: Fig.12-13-14-15).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde ilk tıp kitabını Şanizade Ataullah Efendi (1771-1826) yazar. *Hamse-i Şanizade*'de çevirilerin yanı sıra kendi tecrübelerini ekleyerek beş bölümden oluşur. Anatomik resimler renkli olarak hazırlanır ve devlet erkanına sunulur. İbn-i Sina'nın Kanuna benzediğinden Kanun-i Şanizade ismini verir. İçinde 56 adet resim ile Türkçe ve Latince anatomi terimleri açık bir Türkçe ile yazılır. Bu resimlerin bazılarında Erzurumlu Agop imzası yer alır. Kitap, insan vücudunun genel bilgisiyle başlar, kas, kemik, sinirlerin ince yapıları anlatarak devam eder. Kemiklerin tamamı bir şemayla isimlendirir ve ayrıntılı olarak resmedilir.(Fig. 10)'da fetüsün anlatımı renkli resim olarak görülür

CERRAHİNİN GELİŞMESİ

Tarihsel süreçte tıp eğitimi usta-çırak ilişkisiyle yapılmıştır. Ayrıca tıbbi bilgilere sahip ailelerin nesilden nesile bilgileri aktarmasıyla devam eden bir meslek olmuştur. Hastalıkların içerden oluştuğu düşüncesi, anatomi bilgisinin yetersiz olması...vb. gibi etkenlerle dahili tedavi yöntemleri tercih edilmiştir. Tıp eğitimi alan kişiler uzun elbise giyer ve külah takarlar, cerrahi işlemleri ise köle, rahip ve ya berberlerden oluşan ve kısa elbise giyen berber cerrahlara bırakırlardı. Dinin etkisiyle insan bedeni dokunulmaz ve kutsaldır. Bundan dolayı, diş çekme, kan akıtma, amputasyon dışında cerrahi işlemler yapılmazdı.

Hekimler ve berber cerrahlar arasında ki statü anlaşmazlığı 16.yy'a kadar devam eder. Diğer yandan Hindistan'da cerrahi bir sanat olarak görülürdü. Göz ameliyatları, sezeryan, burun estetiği...vb. cerrahi girişimler yapıldı. Çinli doktor Hua Tuo en ünlü cerrahlardandı. Kendisi anesteziyi ilk kullanan kişi olarak kabul edilmiştir. Hua Tuo'nun (145-208) ağrıya karşı doğru tutumu bu hissin dışarıya yansımamasıdır. Şarap ve ban otundan çıkarılan alkaloid bir madde olan hiyosiyamini anestezi amacıyla kullanır. (Keklikoğlu 2002:42).

İslam ülkelerinde de bedenin kutsallığı vardır. Eski metinlerin çevirileri yapılarak tıp bilgisi araştırılırdı. İslam hekimleri göz ve sezeryan ameliyatlarını gerçekleştirip resimleyerek tanımlamışlardır. 11.yy.'da hekim Ali b. İsa'nın oftalmoloji üzerine yazdığı *Tezkiretü'l-kehhalin* (Göz hekimlerinin hazinesi) göz hekimlerinin kaynak kitabıdır. Cerrahi aletlerin tasarımlarını da yapan cerrah hekimler kitaplarında aletlere de yer verirler. Ebu'l Kasım Zehravi (930-1013) 30 ciltlik *Kitap-üt Tasvir* eserinin 30. Bölümü *Kitabü'l- Cerrahiye'de* cerrahiye ait önemli bilgilerle 215 resim içerir (Fig.18). Geleneksel tıp kitaplarında cerrahiye az yer verilirdi. Tasrif'de cerrahi aletlerin çizilerek işlevlerinin

anlatması cerrahi alana ilgi duyulmasını sağlamıştır (Topdemir 2012:92). 12.yy'da Latinceye çevrilen eseri Avrupa'da cerrahlığın gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Kanamanın durdurulması için basınç uygulaması, insizyon yöntemleri, drenaj ile kendi tasarladığı katater, sığır kemiğinden organik maddelerden takma diş yöntemlerini geliştirdi (Sarı, Altınbaş, Başağaoğlu, vd., 2010: 49). Zehravi'nin eseri Latince ve Türkçe 'ye çevrilerek 400 yıl kaynak kitap olmuştur.

14. yy Osmanlı döneminde Şerafettin Sabuncuoğlu (1385-1468) çok ünlü bir hekimdir. Amasya Darüşşifası'nda tıp eğitimini tamamlamıştır. Cerrahi alanına özellikle ilgi duyarak inceleme, araştırmalar yapar. Bu çalışmalarını anlattığı *Cerrahhiyyetü'l Haniyye* eserini renkli resimlerle hazırlar. Zehravi'nin yapıtından yaptığı Türkçe çeviriler ve renkli minyatürleri eklediği kitabında kendi tecrübe, yeniliklerini tanımlar. Kitapta yer alan renkli minyatür resimler Türk Tıp tarihinde ilktir. Eserde 136 cerrahi girişim, 163 cerrahi aletin resmi yer alır. Fatih döneminde Arapça- Farsça kullanılan yazım diline rağmen kitabı Türkçe yazması önemlidir. (Fig.19).

Cerrahhiyyetü'l Haniyye' giriş yazısı; "Ben zayıfların zayıfı ve en muhtaç kul olan el-Hac İlyas oğlu, Ali oğlu, Sabuncuoğlu lakaplı Şerefeddin. Allah belalardan korusun, Amasya Darüş-şifasında tabibim. Bu şehirde geçimim kıtlık rüzgarında ve zamanın kalp kıran ellerinde düşküdü. Kendisi Zuhul yıldızının basamağı olan ve katında ilimden daha değerli bir şey bulunmayan ve makamında tıp ilminin tüm ilimlerin yarısı olduğu söylenen sultana derdimi bildirmek ve zamanın sıkıntı rüzgarlarından kendimi korumak için tıp ilminden bir cerrahi kitap yazdım. Bu geçen ömür ve uzun süren istekler içerisinde, ilmiyle gördüğüm ve yaptığım tecrübe ettiğim birçok acayip ve garip işleri bu kısaltılmış kitap içerisinde topladım. Şimdiki zamanın cerrahlarının çoğunluğu bu kitapta bahsedilen şeylerin çoğunu ne görmüşlerdir ne de duymuşlardır. Bu tip cerrahlar sadece bu dönemin revaçtaki kitaplarını incelemekte ve bunların içerisinde yazan şaibeli tedavileri uygulamaktadırlar ve bazen tecrübeleri olmadığı halde kendileri de hatalı şeyler ekleyip doğru yolu bulamamaktadırlar. Bu kitabı Türkçe yazmamın nedeni şudur; bu devirde Rum kavimleri Türk dilini kullanmaktadırlar. Ayrıca bu dönemin cerrahlarının çoğu okuma yazma bilmemektedir ve okuma yazma bilseler bile hepsi Türkçe kitap okumaktadırlar. Böylece, bu kitabı Türkçe yazmakla bundan daha fazla kişi faydalanabilecektir ve bu sayede işin aslını öğrenip, birçok sorunlarını çözerek kendilerini hatadan ve beladan koruyabileceklerdir Bu kitabın 3 bab-ı vardır. 1. Bab uzuvların ve hastalıkların dağılması, 2.Bab cerahatlerin yarılması, dikilmesi ve tedavisi, 3.Bab ise kırık ve çıkıkların tedavisi hakkındadır. Bu kitaba *Cerrahiiyye-i İlhaniyye* adını verdim. Tedavileri anlatırken önemli olanlarında üstadı, hastayı kullanılan aleti ve tedavi yöntemini tasvir ettim." (Canda 2005: 99).

Avrupa'da 16.yy. Modern Cerrahinin babası olarak biline Ambrose Paré (1510-1590) tıp eğitimini usta berber-cerrah olarak tamamlar. Barutun keşfedilmesi savaşlarda ateşli silahla yaralanmalara neden oluyordu. Askerlerin yaraların tedavi yöntemi, kurşunun zehirli olduğu düşüncesiyle kaynar yağla yapılırdı. Askerlere yaşatılan bu travmatik tedaviyi sonlandırarak yeni yara tedavisi ortaya koyan Paré *La Méthod de traicter les playes faites par les arquebuses et aultres bastons à feu'de* (Arkebüz ve Öteki

Ateşli Silah Yaralarında Tedavi Yöntemleri) eserini yazar. Savaş cerrahı olarak görev yapması sayesinde kesilen el- ayakların yerine ortez ve protezleri tasarlamıştır. Kanamayı durdurmak için dağlama yöntemi yerine atardamar'ı bağlama yöntemini geliştirir. Ampute edilen bölgedeki cilt dağlandığına iyileşmediğinden damar bağlama yöntemi tedavide rahatlık ve başarı sağladı. *Treatise Surgery'i* yazdığı cerrahi eserinde Vesalus'un *Fabrica'sından* bölümler ekleyerek yeni bilgileri paylaşır. Hayat kurtarıcı bilgileri klasikleşerek cerrahinin temel kitabı oldu. Latince bilmediğinden eserleri Fransızca yazması bilgilerin diğer meslektaşları tarafından öğrenilmesini ve yayılmasını sağladı. Göz protezleri, cerrahi aletler, doğum forsepsleri tanımladı. Tüm eserlerini *Les Oeuvres'de* toplamıştır (Fig. 20-21-22). 16.yy'da cerrahlar hekimlerin altında teknisyen konumunda çalışıyordu. Yaptığı çalışmalar ve eserleriyle hekim ve cerrah unvanlarının eşit düzeye gelmesini sağlamıştır (Kiter 2010:393). 18.yy'da cerrahi büyük bir gelişme gösterir ve hatta bağımsızlığını ilan eder. Yapılan keşifler sonucunda mikroplarla mücadele edilmesi, en önemli sorun olan ağrıyı kesme yöntemleri, ameliyathane odalarının temizliği...vb ile yapılan ameliyatlardan başarılı sonuçlar elde edilmeye başlanır. Japon hekim Hanaoka Seishu(1760-1835) kanser hastalarında tümör ameliyatlarında genel anestezi kullanmanın öncüsü olur. Cerrahi kitabı *Surgical Casebook* 'da el yazması olarak renkli resimlerde operasyonu gösterir. (Fig.23-24-25).

Batı'da cerrahinin meslek olarak ve bilime dayalı tıbbın bir dalı olması John Hunter'in (1728-1793) cerrahlığı patoloji ve fizyolojiye dayandırmasıyla olur. 19. yy.'da tıpta uzmanlık dalları olarak, ortopedi, cerrahi, jinekoloji kurulur. Deneysel tıbbın kurucusu cerrah Claude Bernard (1813-1878), Charles Huette ile beraber 1848'de ilk cerrahi atlasını hazırlarlar (Sayek 2013:3). Atlas, operatif cerrahi ve cerrahi hakkında temelde farklı prosedürler dahil cerrahi teknikleri hakkında bilgiler vererek damar cerrahisi ve alt ekstremitte cerrahi amputasyonu detaylı gösterir (Fig.26- 27).

Ülkemizde cerrahi biliminin gelişimi için çeşitli çalışmalar yapılarak yurt dışına hekimler gönderilmiştir. Nöroşirurji(Beyin Cerrahisi) eğitimi için ilk kez Dr. Abdulkadir Cahit Tuner (1892-1983) yurt dışına gider. Bu süreç 1930'lu yıllarda da devam eder. Beyin cerrahisi alanında ilk eserler, *Dimağ ve Cümcüme Afetleri ve Tedavileri, Nöroşirurji bahisleri, Muhit Sinirleri Cerrahisi* 'dir. *Dimağ ve Cümcüme Afetleri* Dr. Mim Kemal Öke(1884-1955) tarafından yazılır, beyin cerrahisi hakkında teorik ve operatif bilgiler verir. Eski harflerle yazılan ilk Türkçe Beyin cerrahisi kitabıdır. 31 resim içerir. Bu resimlerin altısı Bahattin Muhammet tarafından çizilmiştir. (Naderi 2002, Fig.28-29). 1913 yılında basılan Dr. Orhan Abdi kurtaran (1877-1948) *Ameliyat-ı Cerrahi* kitabı beyin cerrahisi hastalıkları ve cerrahi uygulamalarını ve 235 şekil içerir. Kendi gözlem, deneyim ve cerrahi tekniklerini Almanca kitabın çevirisine ekler. Kitap cerrahlar için eğitici cerrahi teknikler açısından önemlidir. Eserde, kafatası ve yüz ameliyatları, göğüs ve gövde ameliyatlarıyla 9 resim vardır. Orhan Abdi kitabın da serebral lokalizasyon için Kroenlein şemasından yararlanmıştır. Bu eserini zamanın koşullarına göre en ileri teknikle ayrıntılı bir şekilde hazırlayarak cerrahi kaynağın az bulunduğu bir zamanda cerrahi alana önemli katkı sağlamıştır (Naderi, Hakan, Dinç, 2006, Fig. 30-31-32). Nörolojik bilimlerin incelenmesinde Op. Dr. Hami Dilek (1898-1985) ameliyat defterlerine hasta takiplerini, yıl

sonu istatistiklerini ve ameliyat ettiği patolojik dokuları resmeder. Kuru kalem ve renkli boya tekniğini kullanır. Ülkemizde radyoloji tekniklerinin olmadığı bir zamanda anlatımlı çizimler önemli bir belge olmuştur (Kırbaş 2003: 10, Fig.33).

Wilhem Conrad'ın (1845-1923) x ve gama ışınlarını keşfetmesi radyoloji biliminin gelişmesinde çok önemlidir. Artık bedenin iç yapısı ve hastalıklar x ışınlarıyla görünür duruma gelir. Cerrahinin yararlandığı önemli bir teşhis ve tedavi alanı olur. Hızlı bir şekilde gelişmeye devam eden radyolojik görüntüleme teknikleri, BT- MR ile dokuları kesitler olarak görülecek şekilde elde edilmesini sağlar.

ÇAĞDAŞ GÖRSEL ARAÇLARIN CERRAHİDE KULLANIMI

Görüntü, yüzyıllarca sanatçıların yüzey üzerine çeşitli tekniklerle yaptığı resimlerle elde edilmiştir. Sanatın teknolojiyle olan yakın etkileşimi sayesinde elde edilen görüntünün daha etkileyici olması sağlanır. Tıbbi alandaki çizimler modernizme kadar sanatçı- doktor işbirliğiyle devam eder. Görsel bir alana dayanan tıp eğitiminde resimli atlaslar hazırlanır. Fotoğrafın 18. yy.'da icat edilmesi istenilen görselin daha hızlı bir şekilde elde edilmesini sağlamıştır. 20. yy.'ın geliştirdiği çeşitli yeni teknikler, video, digital fotoğraf, bilgisayarlı çizimler cerrahi alanın kullandığı araçlar olarak devam eder. Tıbbi illüstratörler, resimsel teknikleri bilen, Photoshop, Corel, Draw gibi bilgisayar programlarını kullanan ve çıktılarını alan kişilerdir ve tıbbi resimleri hazırlarlar. Radyolojik görüntüleri de resim haline getirilmesi klasik kadavra çalışmalarından farklı yeni bir resim elde etme yöntemi olarak kullanılır. Bilgisayarla çizimde; Zamanın kullanımında hız kazanılması, istenen görüntünün katmanlar ilave edilmesi, internetle yayımlanması, maliyetin düşük olması yüksek çözünürlükte yapılması önemli avantajlar sağlar. Hekim- sanatçı işbirliği tekrar kurularak, çizim etkili ve istenilen şekilde resimlenir (Fig. 34-35).

Tıbbi illüstratörler yapacakları her türlü çizimde ortopedik cerrah ile yakın bir ilişki içinde olmalıdır. Karşılıklı etkileşim kelimelerin anlatamadığı şeyleri tek bir karede gözler önüne seren başarılı çizimler için anahtardır. Bu etkileşim süreci çift taraflıdır. Ortopedist illüstratöre neyi çizmesini gerektiğini söylediği gibi, illüstratörde ortopediste neyi, nasıl yazması gerektiğini söyleyebilir. Metinde gözden kaçan detaylar konu resmedildiğinde aşikar hal alabilir (Özdemir, Erler, Hidayetoğlu ve Bölükoğlu 2003: 252-253).

SONUÇ

Tarihteki en eski bilim dallarından olan tıp, insanoğlunun hayatta kalma mücadelesi, yaşam kalitesini yükseltme isteği, bedenin gizlerinin öğrenilme isteği ile gelişimini sürdürmeye devam etmektedir. İlk cerrahi ameliyatların yapılma yöntemleri bulunan fosillerden öğrenilmiştir. Sanat insanın kendini ifade ettiği en önemli yollardan birisidir. Hayatın içinde olan hastalanma ve tedavi edilme arayışlarıyla sanatçı-hekim ortak çalışmalarıyla belgelenmiştir. Anatomik resimler geçmişte baskı tekniklerinden günümüzdeyse bilgisayar programlarıyla yapılmaya devam etmektedir. Tıp eğitimi görsel bir sisteme dayanmasından görmeye dayalı ders araç- gereçlerine daima ihtiyaç olmuştur. Resimleme teknikleri, bilgisayarı ve resimsel anlatımı iyi bilen tıbbi illüstrasyonlar tarafından üç boyutlu olarak hazırlanır. Amerika'da üniversitelerde tıbbi ressam bölümü

bulunur. Ülkemizdeyse kendi özel ilgi alanı olarak tıbbi resimler yapan Merve Evren'in bilgisayarlı tıbbi illüstrasyonları kongrelerde, broşürlerde, kitaplarda kullanılır (Fig. 36).

Tıp öğrencilerinin cerrahi eğitiminde görsel araçların kullanımında çeşitli anketler yapılmıştır. Çünkü Genel Cerrahi eğitimi için ayrıntılı anatomi bilgisi gereklidir. Spesifik ameliyatların anatomi ve fizyolojisi için çizim ve resimler oldukça sık kullanılmaya devam etmektedir. Bu yöntemle öğrenci slaytlarda ki resimlere ve çizimlere eksiksiz hakim olmaktadır. Ankette, gösterilen slaytlarda seçilen renk, açık- koyu fonun olması öğrenmeyi etkilediği, ameliyatlara ilgili video gösterimini ameliyat sırasında izlemeyi tercih edildiği görülür (Tarhan, Barut, Çerçi, vd., 2004: 28).

KAYNAKLAR

- Akar, Mahbube. 2005. *1960 Sonrası Sanatta Tıbbi Müdahaleli Beden*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Bimarhane(Darüşşifa)/Sabuncuoğlu Tıp ve Cerrahi Tarihi Müzesi*, 11 Kasım 2014, [http://www.geziklubu.com/?pnum=108&pt=Bimarhane+\(Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifa\)+%2F+Sabuncuo%C4%9Flu+T%C4%B1p+ve+Cerrahi+Tarihi+M%C3%BCzesi](http://www.geziklubu.com/?pnum=108&pt=Bimarhane+(Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifa)+%2F+Sabuncuo%C4%9Flu+T%C4%B1p+ve+Cerrahi+Tarihi+M%C3%BCzesi)
- Canda, M. Şefarfettin. 2005. "III: Şeraffeddin Sabuncuoğlu", *Türkiye Ekopataloji Dergisi*, 11(3):93-158, 08 Kasım 2014, web.deu.edu.tr/tepd/pdf/11/s3/96-100.pdf
- Ceylan, İbrahim. 2012. "Türklerde Cerrahinin Gelişimi", *Türk Cerrahi Derneği Yayınları*, 1-178, 06 Kasım 2014, <http://www.turkcer.org.tr/files/publications/27/d85bfe05076c59ba333a33f3b7356e64.pdf>
- Doksat, Mehmet Kerem. 2002. "Hekimlerin Piri ve Hükümdarı İbn-i Sina" *P Dergi Tıp ve Sanat*, Güz, İstanbul, 56-65.
- Education of a knife*, 31 Ekim 2014, <http://education-of-a-knife.blogspot.com.tr/2009/12/doctors-delights-discoveries-from.html>
- Eroğlu, Özkan, 1995, *Resmi Yorumlar*, Bursa: Ezgi Kitapevi.
- Henry Gray*, 05 Kasım 2014, http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Gray
- Kahya, Esin. 1996. "Şemseddin İtaki'nin Resimli Anatomi Kitabı", *171-186*, 30 Ekim 2014, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/968/11920.pdf>
- Kazan, Hilal. 2003. "Türk Tıp Tarihi Fatih ve Tıp- Hamse-i Şanizade-Askeri Tıp Mecmuası", *Asklepios Tıp Kültürü Dergisi*, Nisan-Mayıs- Haziran, İstanbul, 64-69.
- Keklioğlu, M. 2002. "Eski Çin Tıbbında Yin ve Yang", *P Dergi Tıp ve Sanat*, Güz, İstanbul, 34-43.
- Kırbaş, Dursun. 2013. "Nöroloji Tarihinden", *Türk Nöroloji Dergisi*, 19(1): VIII-X, 07 Kasım, 2014, www.noroloji.org.tr/News.aspx?newsld=733
- Kiter, Esat, 2010, "Ambroise Paré", *The Journal of Turkish Spinal Surgery*, 21 (4): 391-394. 28 Ekim 2014, <http://esatkiter.com/PopulerBilim/Ambroise%20Pare.pdf>.
- Kiter, Esat, "Ortopedinin Tarihçesi", 19 Ocak 2015, <http://esatkiter.com/YaziDetay.aspx?yaziID=15>
- Merve Evren. (t.y.). 30 Ekim 2014, <http://www.merveevren.com/index.php/illustrasyon>.
- İşingör, Mümtaz, Erol, Eti, Mustafa, Asher. 1986. *Resim 1 Temel Sanat Eğitimi Resim teknikleri Grafik Resim*, Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Özol, Ahmet. 2012. *Sanat Eğitimi ve Tasarımında Temel Değerler*, İstanbul: Pastel yayıncılık.
- Mesut, Recep ve Ali, Yılmaz. 2008. "Günümüzde Tıbbi Resim", *İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri*, 73-84, 19 Ocak 2015, www.ctf.edu.tr/stek/bb65.htm
- Masquelet, A. C. 2002. "Rembrant'ın Baş Yapıtı Üzerine Bir İnceleme Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi", *P Dergi Tıp ve Sanat*, cilt (Güz), İstanbul, s. 94-99.

- Naderi, Sait, Tayfun, Hakan ve Gülten Dinç. 2006. "Orhan Abdi Kurtaran ve Ameliyat-ı Cerrahiye adlı eserindeki Nöroşirurji ile ilgili bölümler", *Türk Nöroşirurji dergisi*, 16 (3): 197-202, 01 Kasım 2014, norosirurji.dergisi.org/pdf.php3?id=143
- Özdemir, Mehmet Taner, Erler, Kaan, Hidayetoğlu, Tuna Ferit ve Bölükoğlu, Hülya. 2003. "Ortopedide Tıbbi İllustrasyon", *Artroplasti Artroskopik Cerrai / Journal of Arthroplasty & Arthroscopic Surgery*, 14 (4) 248-253, 01 Kasım 2014, [file:///C:/Users/pc/Downloads/vol14no4-10-libre%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/pc/Downloads/vol14no4-10-libre%20(1).pdf).
- Sarı, Nil, Ayten, Altıntaş, İbrahim, Başağaoğlu., Zuhul Özyaydın., Doğan, Hanzade., Yeşim Işıl, Ülman., Gülten Dinç ve İnci, Hot. 2007. *Tıp Tarihi ve Tıp Etiği Ders Kitabı*, 02 Kasım 2014, https://www.academia.edu/3034770/1920._yuzyillarda_Turkiyede_Tip_Tarihinin_Ana_Hatlari
- Sayek, İskender. 2013. "Cerrahinin Gelişmesi", *Temel Cerrahi*, 3.baskı, SAYEK, 01 Kasım 2014, www.dicle.edu.tr/Contents/82b6677e-ea02-4b4c-898e-281ea167407e.pdf
- Tarhan,Ömer Rıdvan, İbrahim, Barut, Celal Çerçi, Sibel Yeşildal, Erol Eroğlu ve Mahmut Bülbül. 2005. "Genel cerrahi dersinde görsel- işitsel araçların kullanılmasında öğrenci tercihleri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 12(2): 26-29 , 05 Kasım 2014, edergi.sdu.edu.tr/index.php/sdutfd/article/view/968/1070
- Üster, Celal. 2002. "Eski Çağlardan Rönesans'a Tıp", *P Dergi Tıp ve Sanat*, Güz: 6-21.
- Topdemir,Hüseyin Gazi. 2012. "İslam Dünyasında Tıp", *Bilim ve Teknik dergisi*, Ağustos: 90-93, 07 Kasım 2014, http://www.vizyon21yy.com/documan/Genel_Konular/Bilim_Teknoloji/Bil_ve_Tekn_Tarihi/Islam_Dunyasinda_Tip.pdf.
- Vogl, Wayne, Adam W.M. Mitchell ve Richard L. Drake. 2011. *A. Gray's Tıp Fakültesi Öğrencileri için Anatomi*, çev. Mehmet Yıldırım, 06 Kasım 2014, <http://www.pelikankitabevi.com.tr/?urun-616-gray-s-tip-fakultesi-ogrencileri-icin-anatomi>
- Yıldırım, Mehmet, *Hua Tuo*, 01 Kasım 2014, <http://acupuncturetoday.org/mpacms/at/article.php?id=31781>
- Yiğitler, Cengizhan. 2003. "Dream Anatomy", *Asklepios Tıp Kültürü Dergisi*, Nisan- Mayıs-Haziran: 108-117.



Fig.1 Kafatasına delik açılması, 10.000 yıl önce Aşıklı Höyük, Aksaray
([http://: www.aktuelarkeoloji.com.tr=870](http://www.aktuelarkeoloji.com.tr=870))



Fig.2 Antik Dönem Cerrahi Aletler, (P ART : 31)



Fig.3 Burun estetiği, S Saraf, R Parihar. Sushruta: M.Ö.600
İlk Plastik Cerrahi, Plastik Cerrahi İnternet Dergisi. 2006 Cilt 4 Sayı 2.

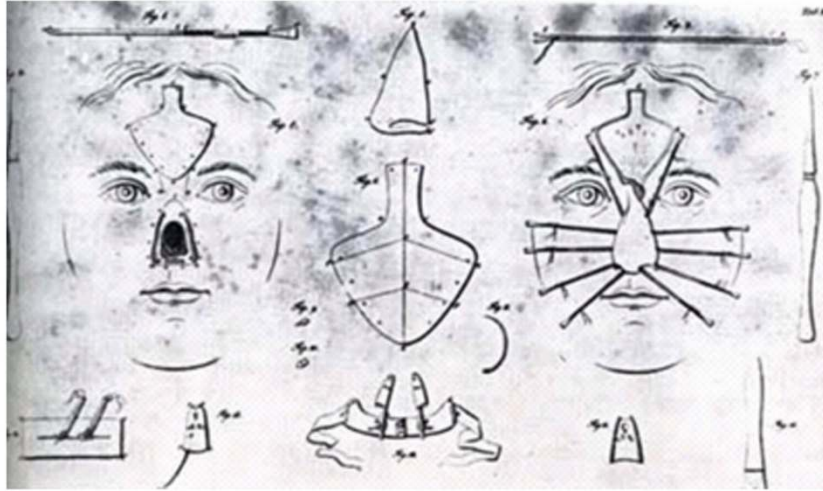


Fig.4 Rinoplasti,, S Saraf Sushruta: M.Ö. 600
Rinoplasti Plastik Cerrahi İnternet Dergisi. 2006 Cilt 3 Sayı 2.
(ispub.com/IJPS/4/2/8232#)

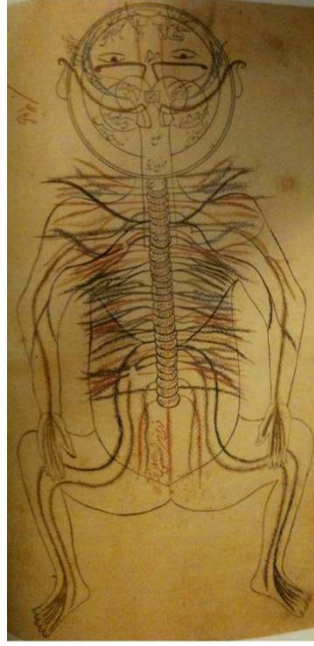


Fig.5 İbni Sina, El Kanun Fi't Tibb, Sinir Sistemi, Varak 123v. Isfahan 1632. (Doksat 2002:61)



Fig.6 Andreas Vesalius, De Humani Corporis Fabrica, Ağaç Baskı, 1543 (<http://www.gopixpic.com/634/images-from-andreas-vesalius-de-humani-corporis-fabrica-1543>)

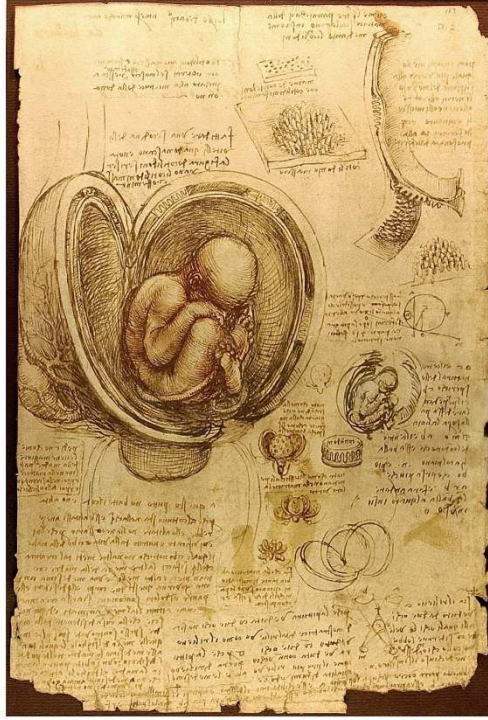


Fig.7 Leonardo da Vinci, Embriyo Resmi, Kırmızı tebeşirle çizim, 1510-1513
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Da_Vinci_Studies_of_Embryos_Luc_Viatour.jpg

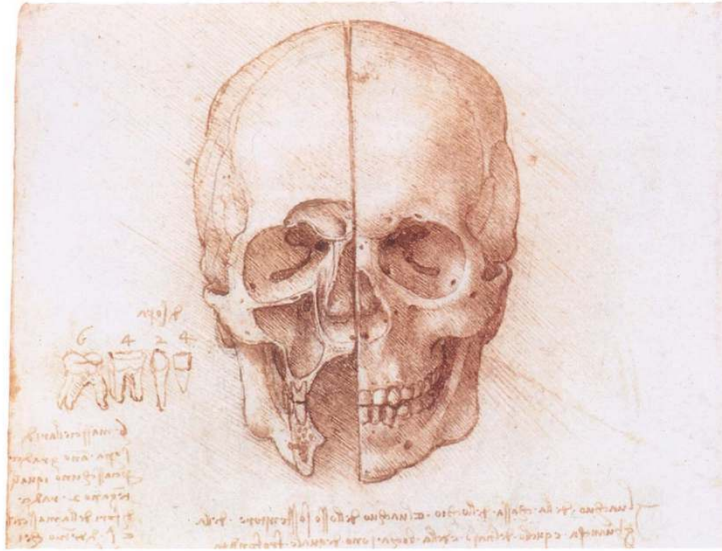


Fig.8 Leonardo da Vinci, Kafatası Çizimi, Kırmızı tebeşirle çizim, 1510-1513
<http://wall4all.me/walls/art-design/leonardo-da-vinci-813463-1788x1350.jpg>

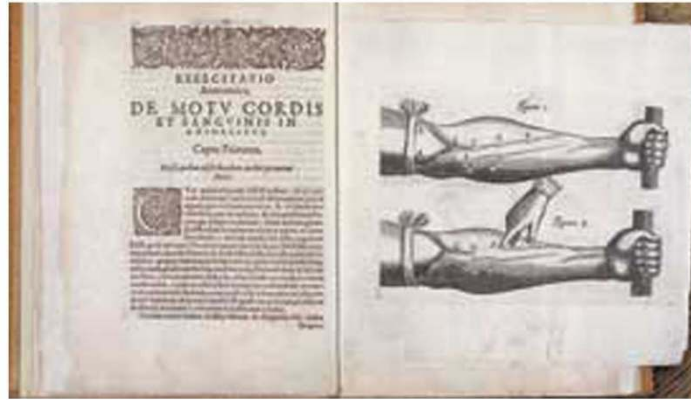


Fig.9 William Harvey, Exercitatio Anatomica de Motu Cordis, 1628
(<http://www.mcgill.ca/historicalcollections/library-archival/osler-medicine>)



Fig.10 Şanizade Mehmet Atallah Efendi, Hamse-i Şanizade, 1873
(<http://www.yesilbor.com/Sayfa.asp?islem=2&SayfaNo=384>)



Fig.11 Rembrandt Von Rijn, Dr. Nicolas Tulp'un Anatomi Dersi, Yağlıboya tablo, 1632 (Masquelet 2002:94-99)

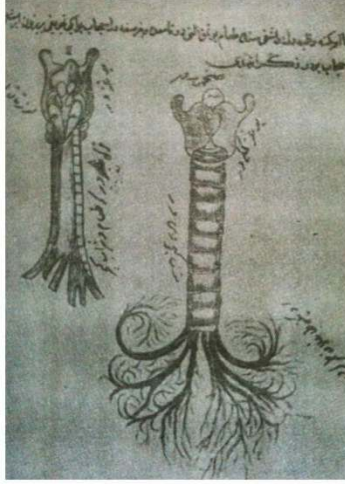


Fig.12 Şemseddin İtâki (Kahya 1996: 183) (İstanbul, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (müze kısmı), T. 2664. Resim 18).

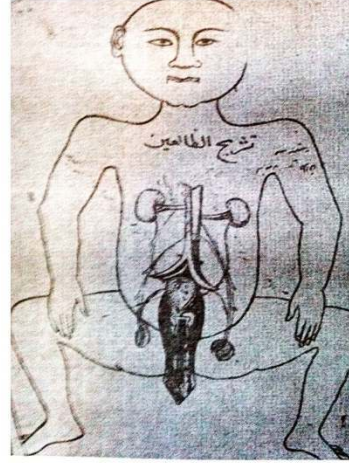


Fig:13 Şemseddin İtâki (Kahya 1996:185) (İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Hüsrev Paşa, 464. Resim 23).



Fig.13 Şemseddin İtâki, (Kahya 1996:182) (İstanbul, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (müze kısmı), T. 2664. Kesim 6).

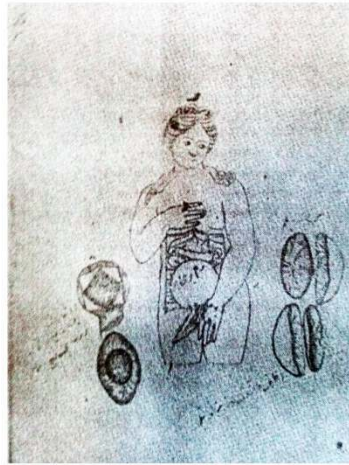


Fig.13 Şemseddin İtâki, (Kahya 1996:186) (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (müze kısmı), T. 2662. Resim 20).

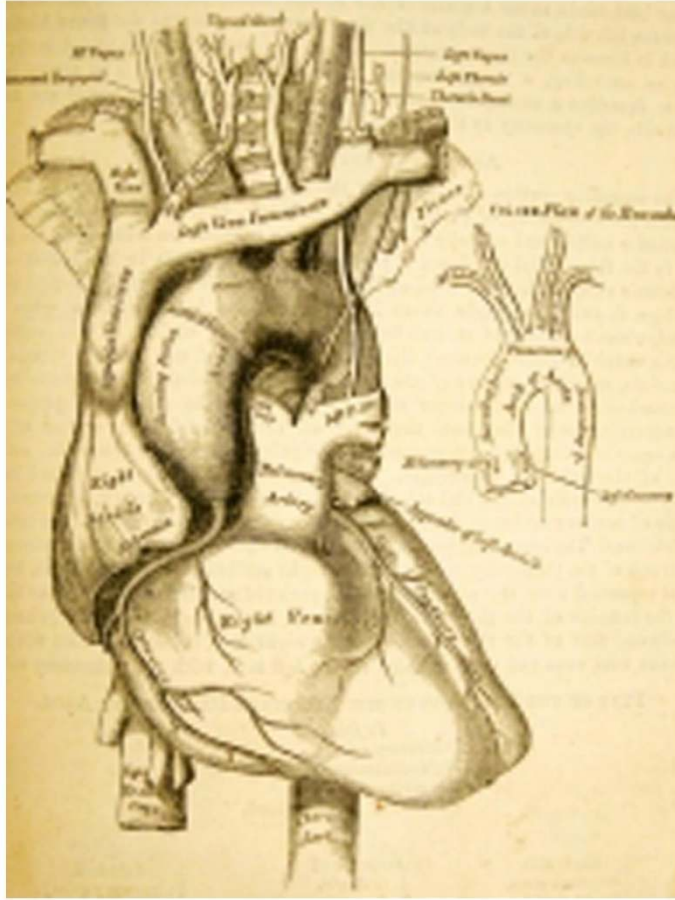


Fig.16 Henry Gray, Gray's Anatomy, kalbin anatomisi, gravür baskı, 1858
(<http://collectmedicalantiques.com/gallery/nineteenth-century>)



Fig.17 Hua Tuo, Antik Çin dönemi hekimi, M.Ö. 145-208
(<http://orichinese.com/chineseculture/hua-tuo-famous-doctor-in-ancient-china.html>)

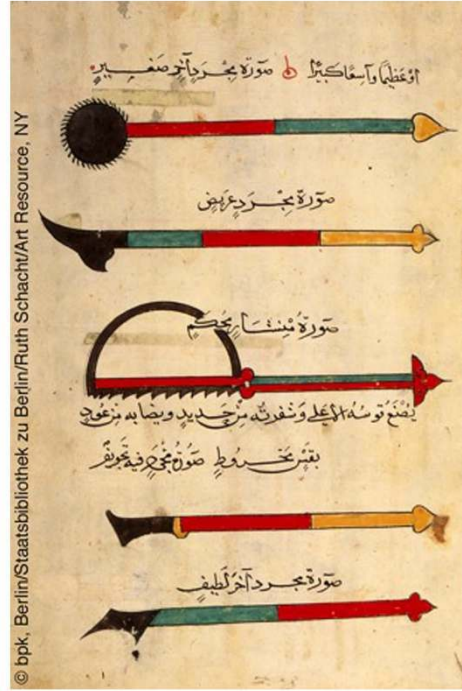


Fig.18 Ebu'l Kasim Zehravi, Arapça el yazması, cerrahi aletler, MS.10.YY.
(<http://www.jw.org/tr/yay%C4%B1nlar/dergiler/g201209/t%C4%B1bb%C4%B1n-orta%C3%A7a%C4%9Fdaki-ustalar%C4%B1/>)

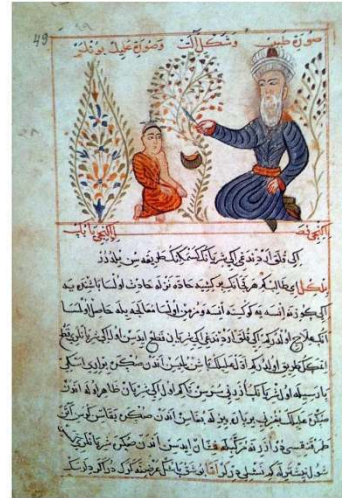


Fig.19 Şerafettin Sabuncuoğlu, Cerrahiyyetü'l Haniyye, MS. 14.YY.
([http://www.gezikelubu.com/?pnum=108&pt=Bimarhane+\(Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifa\)+%2F+Sabuncuo%C4%9Flu+T%C4%B1p+ve+Cerrahi+Tarihi+M%C3%BCzesi](http://www.gezikelubu.com/?pnum=108&pt=Bimarhane+(Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifa)+%2F+Sabuncuo%C4%9Flu+T%C4%B1p+ve+Cerrahi+Tarihi+M%C3%BCzesi)))

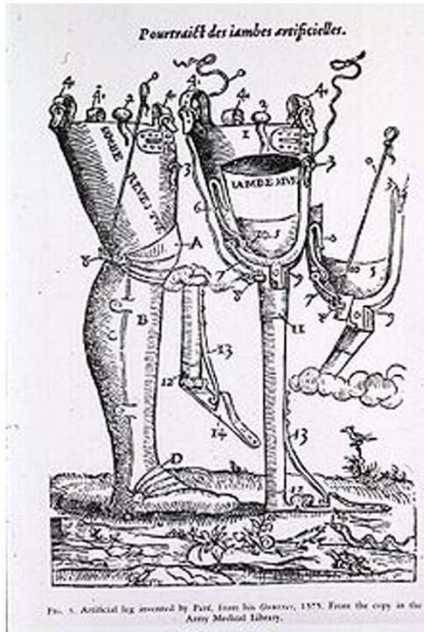


Fig.20 Ambroise Paré,
Bacak protezi dizaynı, MS.16.YY.

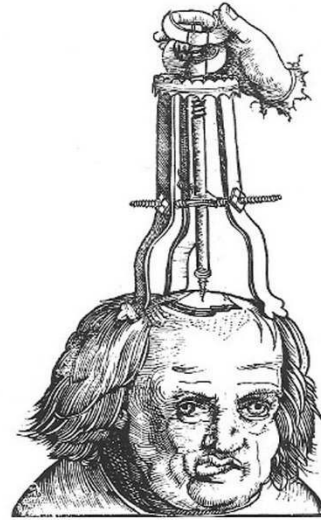


Fig.21 Ambroise Paré, Trepanasyon, MS.16.YY



Fig.22 Ambroise Paré, Les Ouvres, El cerrahisi, MS.16.YY
(<http://ambroise-pare-tpe.e-monsite.com/pages/page-1.html>)

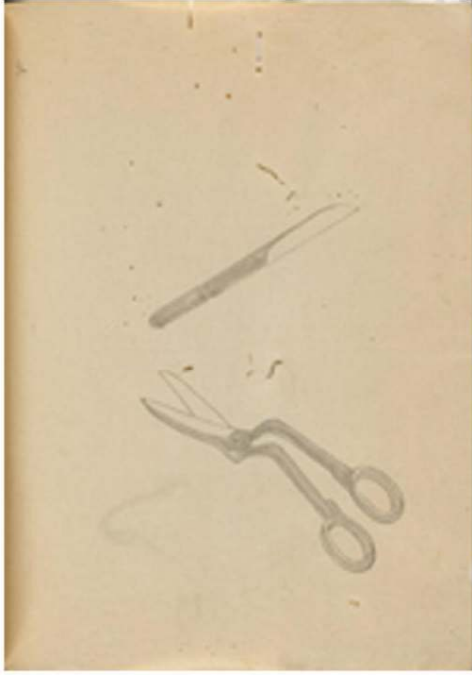


Fig.23,24,25 Hanaoka Seishu, El yazması resimler,Surgical Casebook, 1825
(<http://www.booktryst.com/2011/01/this-rare-medical-book-is-real-knockout.html>)

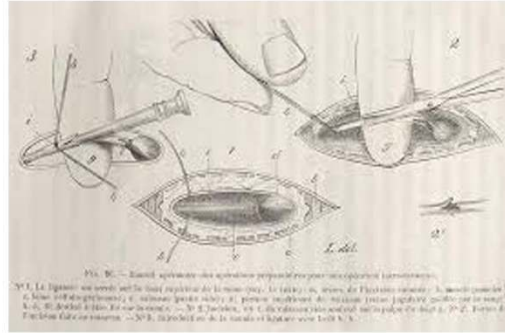


Fig. 26 Claude Bernard, Leçons de physiologie opératoire, MS.19.YY
(www.themitralvalve.org)

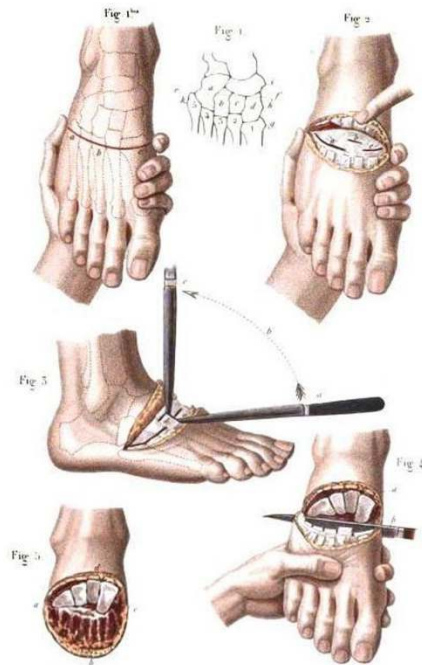


Fig.27 Claude Bernard, Cerrahi Atlası, Alt ekstremité ayak cerrahisi,MS.19.YY.
(<http://education-of-a-knife.blogspot.com.tr/2009/12/doctors-delights-discoveries-from.html>)

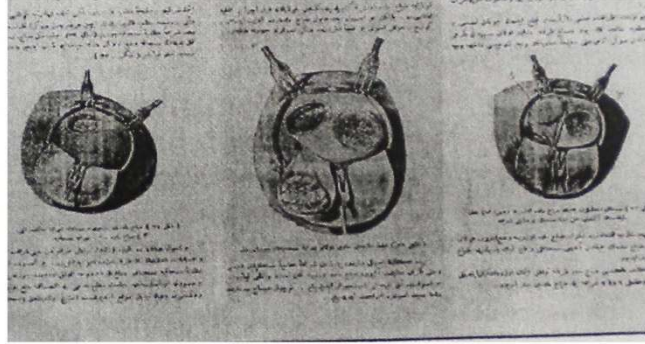


Fig.28 Dr.Mim Kemal Öke, Cümcüme Afetleri ve Tedavileri, Kranioplasti tekniği, (Naderi 2009:269)

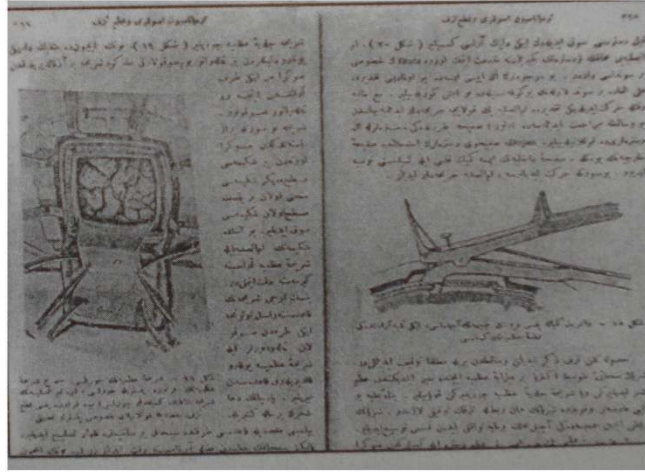


Fig.29 Dr.Mim Kemal Öke, Cümcüme Afetleri ve Tedavileri, Kraniotomi tekniği, (Naderi 2009:271)

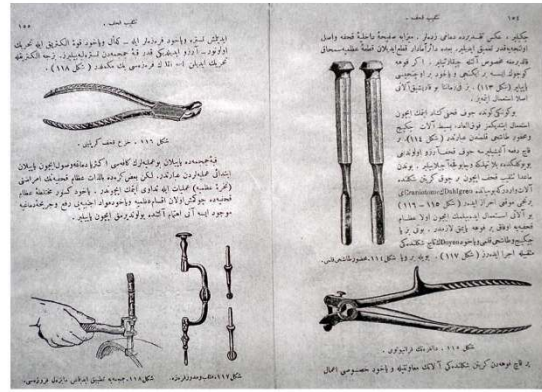


Fig.30 Orhan Abdi, Ameliyat-ı Cerrahiye, Kraniotomi aletleri (Naderi ve diğerleri 2006:200)



Fig.31 Orhan Abdi, Ameliyat-ı Cerrahiye, Osteopatik Kraniotomi, (Naderi ve diğerleri 2006:201)



Fig.32 Orhan Abdi, Ameliyat-ı Cerrahiye, Kraniotomi, (Naderi ve diğerleri 2006:200)

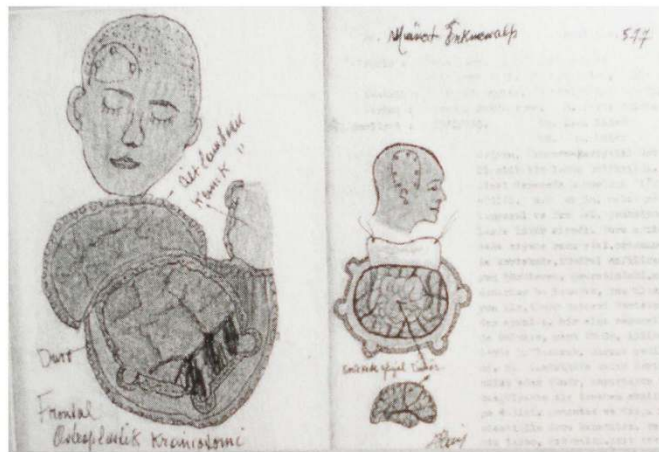


Fig.33 Dr. Hami Dilek, Ameliyat defterleri, MS. 20 yy. (Kırbaş, 2013:10).

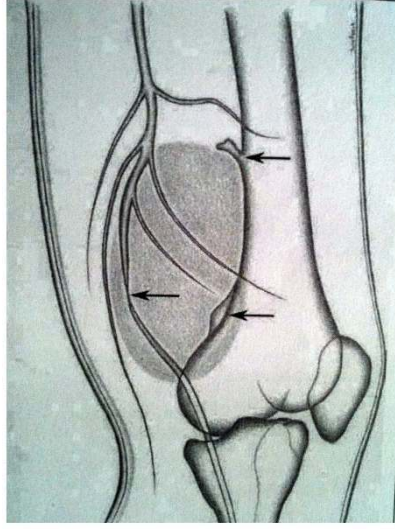


Fig.34 Distal femoral arter kaynaklı false anevrizması, Röntgen, MRG ve Doppler USG görüntüsünün tek çizimle gösterilmesi, (Özdemir ve diğerleri 2003:251)

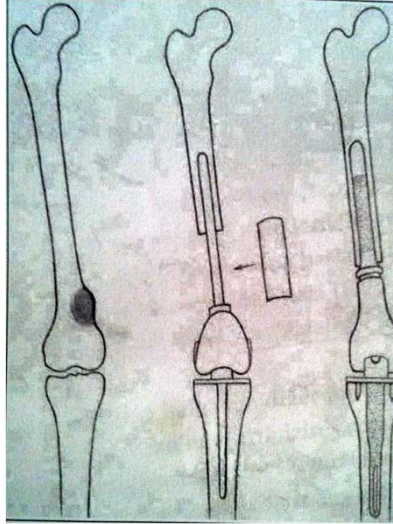


Fig.35 Distal femoral endoprostetik replasmanda custom made protez ve modüler protezi betimleyen çizim, (Özdemir ve diğerleri 2003:252)



Fig.36 Merve Evren, Bilgisayar İllustrasyonları,(biyosanat.blogspot.com)

TARİHİ KAYNAKLARA GÖRE TÜRK GÖÇEBELERİNDE DİNLER, KÜLTLER, RİTÜELLER İLE İKONOĞRAFI (M.S. 8. YÜZYILA KADAR)

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

ÖZET

Bu çalışmada, tarihi kaynaklara göre M.Ö. 8. yüzyıla kadar Türk göçbelerinin tesiri altında kaldığı doğa ve doğaüstü dinler, sistematik olarak sınıflandırılmıştır. Bu dinlerle ilişkili kültürler de bu sınıflandırmaya dahil edilmiştir. Bu dinlerle ve kültürlerle bağlantılı çeşitli ritüeller de detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca bazı sanat eserlerinin ikonografik çözümlenmeleri de yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk göçbeleri, din, kült, ritüel, ikonografi.

ACCORDING TO HISTORICAL SOURCES: RELIGIONS, CULTS, RITUALS AND ICONOGRAPHY OF TURKISH NOMADS (UNTIL THE 8TH CENTURY)

ABSTRACT

In this work, the nature and supernatural religions influenced Turkish nomads until the 8th century AD. are systematically classified according to historical sources. Associated with these religious, cults are also included in this classification. Various rituals associated with these religions and cults are discussed in detail. Furthermore, iconographic analysis of some artworks are made.

Key Words: Turkish nomads, religion, cult, ritual, iconography.

1. AMAÇ, KAPSAM VE YÖNTEM

Türklerin dinsel hayatı konusunda birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Fakat henüz tam anlamıyla sistematik olarak oturtulamamış olan Uygur Devleti (744-840) öncesi Türklerin dini inanışları, bu çalışmada belirli bir sisteme oturtularak daha doğru değerlendirilmesine ve daha anlaşılır olmasına çalışılmıştır. Bu çalışmada tarihi kaynaklara dayanılarak M.S. 8. yüzyılın ortalarına kadar ağırlıkta olarak doğa dinlerine bağlı bazı Türk göçebe toplulukların inanışları belirli bir sistemle sınıflandırılarak verilmiştir. Göçebeler, 8. yüzyılın ortalarından sonra her ne kadar doğa dinine bağlı kalsa da Maniheizm, Budizm ve İslamiyet gibi doğaüstü dinlerin etkisiyle daha farklı sosyo-kültürel bir ortama geçmiştir. Demir Çağı'ndan (M.Ö. 1. binin ilk yarısı) Erken Orta Çağ'a (5-8. Yüzyıl) göçebelerin inançları ve cenaze törenleri ile ilgili bilgileri bazı İran, Yunan, Roma, Latin, Bizans, Süryani ve Türk kaynaklarından almaktayız. Bu çalışmada, göçebelerin inançları, kültürleri ve ritüelleri daha çok tarihi kaynaklardan yararlanılarak sınıflandırılmıştır. Fakat bu sınıflandırma yapılırken arkeoloji, tarih ve dil alanlarında yapılmış olan araştırmalardan elde edilen verilerden de faydalanılmıştır. Ayrıca bu araştırmayla bağlantılı olarak elde edilen bilgilerle, anlamları tartışmalı bazı dinsel içerikli sanat eserlerinin yeniden ikonografik çözümlenmeleri yapılmıştır.

2. TARİHİ KAYNAKLAR

Asyalı göçebelerden İskitler ve onun kolları olan Sakalar ve Massagetler ile Hsiung-nular (Hunlar), Eftalitler (Ak Hunlar), T'u-küelerin (Türkler) inançları, kültürleri, ritüelleri ve cenaze törenleri ile ilgili tarihi kaynaklardan önemli bilgiler almaktayız.

Antik Çağ'da özellikle Yunan, Roma ve Çin kaynakları göçebeler hakkında değerli bilgiler sağlamaktadır. Yunanlı tarihçi Herodotus'un (Erodotos/ M.Ö. 484-430) M.Ö. 5. yüzyılda yazdığı *İstoriai (Histories, Tarih)* ile Romalı tarihçi Strabon'un (M.Ö. 64-M.S. 25) M.S. 1 yüzyılda yazdığı *Geografika (Coğrafya)* isimli eser, İskitler ve onları meydana getiren topluluklardan Sakalar ve Massagetler'in dinsel inançları, kültürleri, ritüelleri, ölüme bakışları ve cenaze törenleri hakkında bilgi vermektedir. Çinli tarihçilerden Ssi-ma Ts'ien (Sima Qian, M.Ö. 145/135-86) tarafından Çin tarihinin ve Han Sülalesi döneminde (M.Ö. 206-M.S. 220) İmparator Wu-ti (M.Ö. 140-87) zamanında M.Ö. 2. yüzyılda Çin'nin batısına elçi olarak gönderilmiş Chang K'ien (Zhan Qian/Sima Qian, M.Ö. 200-114) isimli elçinin izlenimlerinin, M.Ö. 109-91 tarihleri arasında kaleme alındığı *Şi-ki 'Şi-ji' (Büyük Tarihçinin Kayıtları)* isimli eser, Ban Bio, Ban Gu (M.S. 32-92), Ban Gao (32-102) ve Ban Zhao (45-116 civarı) tarafından hazırlanarak 111 yılında tamamlanan ve Han sülalesinin M.Ö. 206-M.S. 23 tarihleri arasındaki tarihinin verildiği *Han-şu (Han Kitabı)* isimli eser ile Fan Ye'nin (Weizong/M.S. 398-445) Han Sülalesinin M.Ö. 25-M.S. 220 tarihleri arasındaki dönemi anlattığı ve M.S. 5. yüzyılda hazırladığı *Hou Han-şu (Geç Han Kitabı)* isimli eserde doğu Asya'daki Hsiung-nuların inançları, ritüelleri ve cenaze törenleri hakkında bilgiler bulabilmekteyiz.

Antik Çağ'dan Hsiung-nuların bir uzantısı olan doğu Avrupalı Hunların cenaze törenleri ve dinsel hayatlarıyla ilgili Latin tarihçilerden Ammianus Marcellenus'un (325/330-395/400) 353-378 arasındaki olayları anlattığı ve 4. yüzyılda yazdığı *Rerum Gestarum Libri (Res Gestae)*, Jordanes'in (500-570 civarı) 551 yılında yazdığı *De Origine Actibusque Getarum (Gotların kökeni)*

ve *Yaptıkları, Getika*) ve Bizanslı tarihçi Priskos'un (M.S. 410/420-474 sonrası) 5. yüzyılda yazdığı *Istoria Byzantiaki (Bizans Tarihi)* isimli eserlerde bilgiler bulmaktayız.

Erken Orta Çağ'da (5-8. Yüzyıl) Eftalitler (yun. Ak Hun, Eftalit, san. Sveta Huna, çin. Ye-ta, I-ta) ve T'u-küelerde (Türkler) inançlar, kültler ve cenaze törenleri hakkında Bizans, Çin ve Türk kaynaklarından detaylı bilgiler almaktayız. Hunların bir kolu olan Eftalitlerin (Ak Hunlar) dinsel inançları ve cenaze törenleri hakkında Kuzey Wei sülalesi döneminden İmparatoriçe Tai-Hau'nun (Dowager) 518 yılında Budizm'le ilgili kitapları getirmeleri için batıya elçi olarak gönderdiği Çinli Budist rahipleri Sung Yun ve Hwui Sang'ın (Hui Zheng) birlikte yaptıkları yolculuklarındaki izlenimlerini anlatan *Lo-Yang (Honan Fu) Tapınakları Tarihi* isimli eserde, Yao Silian (Jianzhi, öl. 637) tarafından 635 yılında tamamlanan *Liang Şu* isimli eserde, Bizanslı tarihçi Prokopios'un (490/507-565) 545 yılında tamamladığı ve sonradan güncellediği *Uper Ton Polemon Logoi (Savaşların Nedenleri)* isimli eserde bilgiler elde edilmektedir.

T'u-küelerin (Türkler) inançları, ritüelleri ve cenaze törenleri ile ilgili olarak Ling-hu Tefen'nin (583-666) yazdığı ve 629'da tamamladığı ve Çin'de Çov dönemini (556-581) anlatan *Çov-su* isimli kronik, Wei Çeng'in (580-543) başladığı ve sonra 7. yüzyıl tarihçilerinden Pen-ki ve Lie-çuan'nın devam ettiği ve Çi tarafından 641-656 arasında tamamlanan Çin'nin Sui dönemini (581-617) anlatan *Sui-su*, Çin'nin 316-618 yılları arasındaki tarihini alan ve 659 yılında Li Yen-şov tarafından tamamlanmış *Pei-si*, Tang sülalesi (618-906) dönemini anlatan ve Zao Ying ile başlayan Liu Sü (887-946) tarafından tamamlan ve 941-945 yılları arasında yazılan *Kiu t'ang-su* ile Ou-yang Siu (1001-1072) ve Sung K'i (998-1061) tarafından hazırlanan ve 1045 yılında başlanan 1060 yılında tamamlanan *Sin t'ang-su*, Tu-küelerin inanışları ve ritüelleri hakkında önemli bilgiler sağlamaktadır. Bu Çin kronikleri dışında, Budist rahiplerin de Türkler hakkında kayıtları bulunmaktadır. Çin'den 629 yılında hareket eden ve 645 yılında dönen, Orta Asya'ya ve Hindistan'a yolculuk yapan Budist rahip Xuan Zang (Hiuen-Tsiang/ 603- 664) hayatını yazan Hui-li'nin eserinde, Xuan Zang'ın seyahatinde gördüklerini anlattığı *Da Tang Xi Yu Ji (Büyük Tang Hanedanlığı Batı Bölgesi Kayıtları)* isimli eserinde ve 8. yüzyıldan Koreli Budist rahip Hui Chao'nun (Hye Ch'o) *Wang Wu Tian Zhu Guo Chuan (Hindistan'nın Beş Krallığına Yapılan Seyahatin Kayıtları)* isimli eserinde, Türklerin yaşadıkları bölgelerdeki inançlar hakkında da kayıtlar bulunmaktadır.

Erken Orta Çağ'daki Türk yazılı kaynaklarından 8. yüzyılın ilk yarısında hazırlanmış Türk liderlerinden Tonyukuk (öl. 726), Kül Tegin (öl. 731) ve Bilge Kağan (öl.734) mezar yazıtlarında, Türklerin dinsel inanışları hakkında önemli bilgiler yer almaktadır.

Yine Türkler'in erken Orta Çağ'daki dinsel hayatı hakkında Bizanslı tarihçileri de bilgiler vermektedir. Menanderos Protektor (550 öncesi-582/602) tarafından 6. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış *Istoria (Tarih)*, Theofylaktos Simokates (Theophylaktos Simokates 585 civarı-640 civarı) tarafından 7. yüzyılın ilk yarısında yazılmış *Istoria (Tarih)*, Theophanes Omogoteles (Theophanes Confessor, 758/760-817/818), Bizans ve Yakın Doğu ile ilgili 284-813 tarihini anlattığı *Khronografia (Kronik)* isimli 9. yüzyıldan kalma eserde, Türklerin inanışları ve ritüelleri hakkında bilgiler bulabiliyoruz.

3. GÖÇEBELER VE İNANÇLAR

Demir Çağ ve Antik Çağ boyunca Doğu Asya'dan Doğu Avrupa'ya Avrasya steplerine yayılmış olan göçebe İskitler (M.Ö. 8. yüzyıl-M.S. 3. yüzyıl), Orta Asya, Kuzey Hindistan, İran, Anadolu ve Kuzey Afrika'ya kadar ilerlemişlerdir ve tarih sahnesinde önemli rol oynamışlardır (Grakov 2006: 33-69, 285-327). İskitlerden ilk defa 8. yüzyılda Yunanlı şair Hesiodos, (Hesiod 1914: 77, 179, 633, 635) bahsetmektedir. İskitlerden daha sonra da M.Ö. 7. yüzyıl sonlarında Assur metinlerinde bahsedilmektedir. İskitler Assur kralı Esarhaddon'un (M.Ö. 681-668) metninde *Aşguza* olarak geçmektedir (Harper 1888: 7, A. 2.27-31; Piotrovsky 1974: 18). Bu metinde İskitler, Manna bölgesinde (İran'da Urmia gölünün güneyi) askeri bir güç olarak gösterilmektedir. Bunlar (Herodotus 1890 I: 4.6, 7.64), Yunanlılar tarafından *İskitler*, İranlılar tarafından *Sakalar* olarak anılıyorlardı. Fakat kendilerine *Skoloi* diyorlardı. *Ahameniş Kraliyet Yazıtları* olarak bilinen ve İran'daki Nakşi Rüstem (1-livius.org: DNa: 25-26, 28-29), Persepolis ve Hamadan'daki I. Darius (M.Ö. 522-486) yazıtlarına göre (2-livius.org: DPh:5-6; 3-livius.org: DH: 5-6) Sakalar dörde ayrılmakta ve ilki *Saka haumavarga* (haoma içen Saka), ikincisi *Saka Tigraxauda* (sivri şapkalı Saka) (**Fig.1**), üçüncüsü *Saka tyaiy paradraya* (denizin ötesindeki Saka) ve dördüncüsü *Saka tyaiy para Sugdam* (Sogdiananın ötesindeki Saka) olarak geçmektedir. Önceleri Asya'da olan İskitler, Massagetler'e yenilmeleriyle Araxe nehrini (Volga nehri) geçip Karadeniz'in kuzeyindeki Kimmerlerin olduğu topraklara gitmişlerdir ve Kimmerleri topraklarından uzaklaştırmışlardır (Herodotus 1890 I:4.11). Strabon'a (1856 II:11.6.2, 11.8.2) göre Hazar Denizi'nin doğusunda sırasıyla *Daae*, *Massaget* ve *Saka* isimli göçebe toplulukları bulunuyordu ve bunların hepsine *İskitler* deniliyordu. Herodotus (1890 I: 1.201, 7.64), Massagetlerin ve Sakaların İskitlerden olduğunu kaydetmektedir. *İskitler* olarak bilinen Daaeler, Hazar Denizi'nin hemen doğusunda, Massagetler, Oxus (Amu Derya) ve Jaxartes (Sir Derya) nehirleri arasında ve Sakalar ise Jaxartes nehrinin hemen doğusunda yaşamaktaydılar. Bu topluluklar kültürel anlamda bazı farklılıklar göstermekteydi. Bizans kaynaklarına göre sonradan Massagetler, Hunlar olarak biliniyordu (Procopius 1916 II: 3. 11). Yine Bizans tarihçilerinden Menanderos Protektor, Türkler'in eskiden Sakalar diye çağrıldığını ve İskit dilini bildiklerini kaydetmiştir (Blockley 2006: 10.2-3; Doblhofer 1955: 135). Bazı araştırmacılar (Grakov 2006: 50), İskitlerin özellikle dil açısından İrani olduğunu kabul etmektedir.

M.Ö. 8. yüzyıldan M.S. 3. yüzyıla kadar uzunca bir süre varlıklarını sürdüren çeşitli topluluklardan oluşmuş İskitler, özellikle Altaylar, Orta Asya (**Fig.2**), Kuzey Kafkaslar, Kuzey Karadeniz, Gandhara ve Kuzey Hindistan bölgelerinde göçebe yaşamı sürdürmüşlerdir. Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan İskitler, doğal olarak değişik kültürlerden etkiler alması yanında farklı kültürleri de etkilemişlerdir. Antik Çağ kaynaklarından (Herodotus 1890 I: 4) aldığımız bilgilere göre İskitlerin tapınılan ilahlar, kurban törenleri, cenaze törenleri ve falcılık gibi çeşitli dinsel gelenekleri bulunuyordu.

Göçebe İskitler, Asya'dan Avrupa'ya farklı göçebe toplulukların yanısıra çeşitli yerleşik toplumlarla da beraber yaşamıştır. Bu topluluklarla askeri ve ticari bağların yanı sıra kültürel bağları da bulunmaktaydı. Yerleşik kültürlerden özellikle Yunanlılar, Romalılar, İranlılar ve Çinliler, göçebe topluluklarından Asyalı Kimmerler, Sarmatlar ile Avrupalı Germen topluluklarıyla (Gotlar gibi) etkileşim içinde olmuşlardı.

İskitlerde çeşitli dinsel gelenekler bulunmaktaydı. Bu geleneklerin kimisi yerel ve çevresel göçebe inançlarıyla bağlantılı olması yanı sıra kimisi de etkileşim içinde olduğu yerleşik toplumlarla bağlantılı gözükmektedir. İskitler arasında, göçebelerde doğanın kutsallaştırılmasıyla bağlantılı tek ilah inancının yanı sıra muhtemelen çevresel yerleşik toplumların etkisiyle meydana gelmiş çok ilahlı bir panteon da bulunmaktaydı. Hatta bu panteon içinde kült haline gelmiş belirli ilahlara da tapmaktaydılar. Bu panteon ve kültler ile bazı inançlar özellikle başta Yunan olmak üzere İran, Hint ve Çin inançlarıyla bağlantılı gözükmektedir. İskitlerdeki tek ilah inancı ve cenaze töreni geleneği ise daha çok Asya steplerine özgüydü ve Türk gelenekleriyle yakından bağlantılıydı.

Tarihi Çin kaynaklarından *Şi-ki* (Hirt 1917: 93-98 '123. bölüm'), *Han-şu* (Wylie 1874: 401, '94. kitap') ve *Hou Han-şu*'ya (Fan Ye 2003: 88.13) göre Han Sülalesi zamanında (M.Ö. 206-M.S. 220) M.Ö. 3.yüzyılda Çin'nin kuzeyinde yaşayan büyük ve güçlü bir topluluk olan göçebe Hsiung-nular (Hunlar) bulunmaktaydı. Hunlar hükümdar Maodun (Mete) zamanında, M.Ö. 3. yüzyıl başlarında teşkilatlanıp içlerinde birçok topluluğun olduğu büyük bir imparatorluk kurmuşlardır. Fakat bölgede Hunların geçmişi Bronz Çağı'na M.Ö. ikinci binlere kadar (M.Ö. 18. Yüzyıl) gitmektedir (Gumilev 2002: 27-41, 259-265). Daha sonra Hsiung-nuların bir kolu M.S. 2. yüzyılda doğu Avrupa'ya kadar yayılmıştır. Yine Hsiung-nularla bağlantılı Eftalitler de M.S. 5-6. yüzyılda Orta Asya'dan kuzey Hindistana kadar hakimiyet kurmuşlardır. Doğu Asya'dan Doğu Avrupa'ya kadar yayılmış olan kuzey Asyalı Hsiung-nular M.S. 6. yüzyıla kadar tarih sahnesinde var olmuştur. M.Ö. 2. yüzyılda (140-134) Hsiung-nuların baskısıyla göçebe Yüe-çiler Orta Asya'ya gitmişler önce Fergana (Ta-yuan) sonra Sogdiana (Kang-ku) üzerinden yönelerek Baktriana (Ta-hia) bölgesine yerleşmişlerdi. Burada o dönemde Yunanlıların elinde olan bölge, Yüe-çilerin eline geçmiştir. Hsiung-nu hükümdarı, Yüe-çi hükümdarına galip geldiğinde kafatasından içki kabı yapmıştır. Daha sonra göçebe Yüe-çiler M.S. 1.yüzyılda Kuşan İmparatorluğunu kurdu. Strabon (1856 II: 8.2), Jaxartes (Sir Derya) nehri ötesinden gelen ve Baktriana'yı Yunanlılardan alan Asii, Pasiani, Tokhari ve Sakarauli göçebelerinden bahsetmektedir.

Hsiung-nularda doğanın belirli unsurları kutsallaştırılmış olup asıl inançları Massagetlerin monoteist yani tek tanrılı inancına yakın ama daha farklı olarak duoteist yani iki tanrılı bir yaklaşım göstermekteydi. Ölü gömme adetlerinden İskitler gibi Hsiung-nuların da ölümden sonra yaşama inandıkları anlaşılmaktadır. Çin kaynaklarına göre *Hsiung-nu*, Sogd (Sims-Williams 2001: 267-280), Latin (Ammianus Marcellenus 1935 III: 31.2.1) ve Bizans (Procopius 1914 I: 1.3) kaynaklarına göre *Hun* olarak bilinen topluluk, M.Ö. 18. yüzyıldan M.S. 6. yüzyıl arasında Çin sınırlarından Altaylar, Orta Asya, Kafkaslar ve Karadenizin kuzeyine yayılmışlardır. Bu göçebe topluluğu, İskitler gibi yerleşik ve göçebe çeşitli topluluklarla etkileşim içinde olmuştur. Kuzey Asyalı göçebelerle etkileşim içinde olan Hsiung-nuların özellikle Çin'le yakından bağları vardı ve kültürel etkileşim içindeydi. Sonradan Avrupa'ya kadar yayılan Hunlar, bu bölgenin kültürel yapısı ile de bağlar kurmuştur. Roma ve Bizans imparatorluklarıyla, Alanlar, Gotlar ile Vandallar gibi Avrupalı göçebelerle askeri, ticari ve kültürel anlamda yakın ilişkileri olmuştur.

Çov-şu, *Sui-şu* ve *Tang-şu* gibi Çin kroniklerine göre (Chavannes 1903; Liu Mau-Tsai 2011) Hsiung-nularla ilişkili olan T'u-küeler (Türkler), M.S. 6. yüzyıldan M.S. 8.yüzyıl arasında Çin

sınırlarından Amu Derya'ya kadar yayılmışlardır. Türkler 581 yılında Batı T'u-küeler ve Doğu T'u-küeler olmak üzere ikiye ayrılmışlardır. Çeşitli kültürlerle etkileşim içinde olan T'u-küelerin göçebelerle yakın ilişkileri olması yanında Çin, İran, Sogd ve Bizans gibi önemli yerleşik kültürlerle de bağları vardı. Monoteist Massagetler gibi fakat daha farklı olarak T'u-küelerde tek bir ilaha inanılması yanında Hsiung-nular gibi doğanın belirli unsurlarını kutsal saymışlar ve kült haline getirmişlerdir. Bizanslı tarihçi Menanderos Protektor (Blockley 2006: 19.1) İskitlerle Türkleri aynı görmektedir. Yine *Tang-şu*'ya göre yerleşik hayata geçmeden önce Uygurlar (Hoei-Hoular) göçebe, savaşçı ve küçük bir topluluk olarak yaşıyorlardı. Bunlar muhtemelen Hsiung-nulardan (Hunlar) geliyordu ve Türklerdi (Chavannes 1903: 87).

Bizans kaynaklarında İskitlere, *Türkler* (Theophylactus Simocatta 1988: 10.1) ve *Hunlar* (Theophanes Confessor 1997: 5942) deniliyordu. Bizanslılar ve İranlılar tarafından Hunlar *Türkler* olarak da biliniyordu (Theophylactus Simocatta 1988: 3.6.9, 4.6.10, 8.5); Theophanes Confessor 1997: 6064). 5-6. yüzyıllarda, Orta Asya'dan Kuzey Hindistan'a kadar hakimiyet kurmuş ve Bizans kaynaklarında Eftalitler olarak geçen Ak Hunlar (vücutları beyaz olduğu için) aynı kaynaklarda Hunlardan sayılmaktadır (Procopius 1914 I: 1. 3, Theophanes Confessor 1997: 5967-5968).

3.1. İSKİTLER: ÇOK TANRICILIK (POLİTEİZM) İNANCI VE KÜLTLER

Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan İskitler içinde farklı inançlar ve ritüeller bulunmaktaydı. Bunlardan biri de çok ilahtan oluşmuş bir panteona inanmalarıydı. Bu panteonda ilahlar önem derecesine göre sıralanırdı. Bu ilahlar için kanlı kurban törenleri uygulanırdı. Bu konuda Herodotus (1890 I: 4. 59-63, 127) detaylı bilgiler vermektedir. Herodotus, İskitlerin taptığı tanrılar ve tanrıçaların İskit dilindeki isimlerini vermekte ve hangi ilahın hangi Yunan ilahı ile aynı olduğunu kaydetmektedir. İskitler muhtemelen Yunan ilahlarıyla özdeşleşmiş sinkretik özellikteki çeşitli tanrı ve tanrıçaya inanırdı. Muhtemelen İskitli ilahların özellikleri Yunanlı ilahlara benziyordu. Panteonunun en tepesinde Tabiti (Hestia) bulunuyordu. Sonra sırasıyla; Papaïos (Zeus), Api (yer: Zeus'un eşi, Hera ?), Oitosyros (Apollo), Argimpasa (Afrodit), Targitaos (Herakles), Ares, Thagimasidas (Poseidon) geliyordu. İskitli hükümdarlar için ataları olarak gördükleri Papaïos (Zeus) ve kraliçe olarak bahsettikleri Tabiti'nin (Hestia) son derece saygın yerleri vardı.

Yine Herodotus'dan aldığımız bilgilere göre bu ilahlar içinde sadece Ares için altar, tapınak ve heykel bulunuyordu. Fakat bütün ilahlar için kurban verirlerdi. Ares'e daha farklı bir şekilde tapınılırdı ve kurban töreni düzenlenirdi. Ares dışında diğer tanrılar için tek tip kurban töreni uygulanırdı.

İskitler ilahlar için hayvan kurban ederlerdi. Kurbanlık olarak özellikle başta at olmak üzere her türlü sürü hayvanı kurban ederlerdi. Domuz kurban etmezlerdi hatta topraklarında yetiştirmezlerdi. Kurbanın ön ayakları bağlanır sonra arkasında duran kişi hayvanın ipini çekerek hayvanı düşürür ve bu arada kurban verilen ilaha dua ederdi. Sonra hayvanın boynuna ince bir ip dolar ve ipin arasına sokulan sopayı çevirerek kurbanı boğardı. Kurbanı boğduktan sonra derisini yüzer ve pişirirlerdi. Bölgede odun az bulunduğundan kurbanın kemikleri ve etleri ayrılır. Etler bölgeye özgü kazana konur ve kazanda yanan kemikler üzerine konurdu. Tencere yoksa etler hayvanın midesine konur ve su katılır. Bu mide yanan kemikler üzerine

konularak pişirilirdi. Kurbanı kesen geleneksel olarak pişen etten ve iç organlardan bir parça alır ve önüne atardı.

İskitlerde panteon Yunanlılar gibi doğadan esinlenerek kişileştirilmiş tanrı ve tanrıçalardan oluşuyordu. Doğanın içinde bulunan ateş ve savaş gibi hayatta kalmayı gerektiren zaruri ihtiyaçlar, gök, yer ve deniz gibi doğanın temel unsurları ile aşk ve kahramanlık gibi güdülerin her biri kişileştirilerek ilahileştirilmiş ve tapınılmıştır. Tabi bu panteon oluşurken çevre kültürler ile etkileşim içinde olunmuştur. İskit ilahları özellikle Yunan ilahları ile benzerlik gösteriyordu. Çeşitli dış etkiler almasıyla birlikte İskitler kendilerine özgü bir panteon oluşturmuşlardı.

Panteondaki İskit ilahları içinde belki de en çok saygı duydukları ilahları ocak tanrıçası Tabiti (Hestia), gök tanrısı Papaïos (Zeus), bereket tanrıçası Api (yer) ve savaş tanrısı Ares'ti. Bunlardan ocak tanrıçası Hestia ile eşit olan ve onunla özdeşleşmiş Tabiti, ocağı yani ateşi simgeliyordu. Asya steplerinin zorlu koşullarında belki de ateş göçebeler için en önemli ihtiyaçlardan biriydi. Bu yüzden onlar için kutsaldı ve panteonun en başındaki Tabiti ile kimlik ve vücut bulmuştur. Hayatın kaynağı olan gök ve yer ile günlük hayatın vazgeçilmezi ateş, göçebeler için önemliydi. Savaşta başarı da uçsuz bucaksız güvenliği olmayan steplerde düşmanlara karşı hayatta kalmanın anlamıydı. Gök, yer, ateş ve savaş zorlu step koşullarında hayatta kalmanın simgeleriydi. Bu yüzden Tabiti, Papaïos, Api ve Ares belki de temsil ettikleriyle İskitler için en saygı duyulan ilahlardandı ve daha fazla onurlandırmaları gerekiyordu.

Ateş kültü Asya'da Bronz Çağı'ndan beri bilinmekteydi. Orta Asya'da yapılan kazılarda M.Ö. 2. binden ateş tapınakları (Çeşmeli 2014: 20-21) ortaya çıkarılmıştır. Bu da ateş kültürünün Asya'da çok gerilere gittiğini ve köklü olduğunu göstermektedir. Hindistan'da M.Ö. 1700 civarında ortaya çıkmış olan Hinduizm'in en eski kutsal kitabı Sanskritçe (Vedik Sanskritçesi) *Vedalar*'ın en eski bölümü olan ilahileri kapsayan *Rigveda*'da (Griffith 1886 I: 1.1-9; Boyce 1975: 3) geçen Agni bir ateş tanrısıydı ve diğer tanrılar arasında son derece önemli bir konumdaydı. Muhtemelen *Vedalar*'ın etkisiyle Bronz çağı sonu Demir Çağı başlangıcında M.Ö. 1000 civarında (Boyce 1975: 3) İran dilinde (Avesta dili) Zerdüştlüğün kutsal kitabı *Avesta*'nın en eski bölümlerinden olan ve ilahileri içeren *Gathalar/Yasna* yazılmıştır. İranlıların bu inancının merkezinde Zerdüştlüğün baş tanrısı Ahura Mazda'yla yakından ilişkili ateş vardı. *Yasna*'da (Mills 1898: 2.4,12, 3.21, 4.17, 23, 6.3,11,18) ateşi simgeleyen Atar, Ahura Mazda'nın oğluydu. İskitlerden önce yaygın olan ateşe tapma geleneği daha sonradan İskitlerde de Tabiti (Hestia) aracılığı ile devam ettiği anlaşılmaktadır. Fakat kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla panteonun en tepesinde olmasına karşın bu tanrıça bir kült haline gelmemiştir. Bu tanrıça için özel ritüeller yapılmamaktaydı. Sadece İskit panteonunun en tepesindeydi. Fakat sonra değineceğimiz üzere Ares bir kült haline gelmiş ve tapınma olarak diğer ilahlardan ayrılmıştır. Ares için özel bir ritüel gerçekleştirilmiştir. Ares'in savaş tanrısı olarak tapınması dışında farklı bir özelliği vardı. Aşağıda daha detaylı anlatacağımız üzere Türklerin türeyiş efsanesiyle Ares'in yakından bağı bulunmaktaydı. Türkler soylarının bir mağarada doğum yapmış dişi kurttan geldiğine inanıyorlardı. Benzer bir efsane Romalılar için de geçerliydi. Mars'ın (Ares) çocukları Romulus ve Remus bir mağarada bir dişi kurt tarafından beslenerek büyümüşler ve Roma şehrini M.Ö. 8. yüzyılda kurmuşlardır. Bu efsane muhtemelen Romalılara Etrüsklerden geçmiştir. Bu yüzden Ares'i (Mars) zırh, miğfer ve savaş aletleri yanında kurt da simgelemektedir. Aşağıda daha

detaylı olarak anlatacağımız üzere İskitler, ağaç dallarından yaptıkları tapınak-sunak ortasına Ares'i simgeleyen bir kılıç koyup buna tapar ve kurbanlar verirlerdi. Genel olarak bakarsak ticaret yolları üzerinde Çinden Doğu Avrupa'ya ve Hindistan'a kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış ve farklı kültürlerle etkileşim içinde olmuş İskitlerin inancı üzerinde Yunan, İran, Orta Asya, Hint ve Çin etkilerini rahatlıkla söyleyebiliriz. Daha sonra bahsedeceğimiz üzere, İskitlerin cenaze töreni ritüellerinin özellikle Avrasya stepleri, Altay ve Türk geleneği ile ne kadar güçlü bağlantılı olduğu görülecektir.

M.Ö. 3. yüzyıldan Altaylardaki 5 nolu Pazırık kurganında bulunmuş olan keçeden bir duvar halısında (Rudenko 1970: 275, 289, pl. 154; Baumer 2012: 191, 195), elinde muhtemelen efsanevi ölümsüzlük bitkisi haoma (hayat ağacı) tutan tahta oturan taçlı bir kadın ve ona gelen bir atlı figür bulunmaktadır (**fig. 3**). Bu kompozisyonda tahta oturan muhtemelen ölümsüzlüğü, yaşamı ve bereketi simgeleyen yer tanrıçası Api (Hera ?) ve atlı figür ise muhtemelen ölmüş soylu İskitliyi simgeliyor olup bitkiyi yani ölümsüzlüğü almaya gelmektedir. Bu sahne ve figürler, üslup ve ikonografik açıdan her ne kadar yerel özellikler taşısa da taht, dilimli taç ve hayat ağacı (haoma) kullanılması İran özelliklerini yansıtmaktadır. Bazı araştırmacılar (Rudenko 1970: 290; Baumer 2012: 191, 195) tahta oturanın tanrıça Tabiti olabileceğini ileri sürmektedir. Haoma bitkisi (hayat ağacı, san. soma, iran. haoma) Hintlilerin kutsal kitabı *Rigveda*'da (Griffith 1886 I: 2.1-6) ve İranlıların kutsal kitabı *Avesta*'da (Mills 1898: Yasna 9-11) geçmektedir ve kutsal sayılmaktadır. Bu kutsal metinlere göre bu bitki aynı zamanda kutsal içki ve ilahdır.

İskitlerin inanışlarına göre (Herodotus 1890 I: 4. 5-10), topraklarındaki ilk kişi Targitaos'du ve ailesi Zeus ve Borysthenes nehrinin (Don nehri) kıyısındaydı. Targitaos'un üç çocuğu olmuş ve bunlar sırasıyla Lipoxais, Arpoxais ve en küçükleri de Koloxais'di. Bunların zamanında gökten altından pulluk, boyunduruk, savaş baltası ve kupa düşmüş. Çocuklardan ilk ikisi altınlara yaklaştığında altınlar alev almış ve onları alamamışlar. Sonradan altınlar alev vermeye devam etmiş. Fakat en küçük çocuk altınlara yaklaştığında alev sönmüş ve onları evine götürebilmiş. Bu yüzden hükümdarlık en küçüğüne kalmış. Lipoxais'ten *Aukhatai*, Arpoxais'den *Katiaroi* ile *Trasprians* ve Koloxais'den *Muhteşem* yani *Paralatai* ismiyle ortaya çıkan toplulukların hepsine *Skolotoi* diyorlardı. Fakat Yunanlılar bunlara *İskitler* ismini vermişti. İnançlarına göre ilk hükümdar Targitaos'dan Darius'un kendilerine saldırmalarına kadar olan geçen süre bin yıldan öteye gitmezmiş. Gökten indiğini düşündükleri altınları hükümdarlar önemle saklardı ve onlar için kurbanlar verirlerdi. İnanışa göre bir kimse festival zamanında açık havada altını izlerken uyursa o yıl ölmüş. Bu yüzden o kişiye bir gün içinde at sırtında ne kadar toprak dolaştıysa o kadar toprak verilirmiş. İnanışa göre Kolaxais, büyük İskit topraklarını üçe ayırmış ve her birini bir oğluna vermiş. Kutsal altınlar en büyük toprakta saklanıyormuş. Kurganlardan elde edilen eserlerden efsanelerinde olduğu gibi İskitlerin altına ne kadar değer verdikleri anlaşılmaktadır.

İskitlerin inandığı bu efsaneyle bağlantılı olarak Yunanlıların İskitlerle ilgili anlattıklarına göre ise, sonradan onların topraklarına gelmiş olan ve soğuktan korunmak için aslan postuna sarılmış uyurken Herakles'in (Herkül) arabaya koşulu kısırakları kaybolmuş. *Hylaia* denen yerde, kısıraklarını elinde tutan ve bir mağarada yaşayan yukarısı kız, altı yılan bir yaratık (Argimposa/Afrodit ?), kısıraklarını kendisine verilmesini isteyen Herakles'e önce kendisiyle birlikte olmasını istemiştir. Onunla ilişkiye girmesinden sonra doğan üç çocuktan, Herakles'in

yayını kurmasını ve kayışını kuşanmasını yapabilen *İskitler* ismindeki en küçüğünden İskitler gelmişlerdir. Herakles, çocuklara kayışındaki altın kupasını da bırakmıştır. Diğer iki çocuğu Agathyrsos ve Gelonos başarısız olmuşlar ve o topraklardan kovulmuşlardır. Bu efsaneyle bağlantılı olarak İskitler geleneksel olarak kayışlarına kupa da asıyorlardı. Muhtemelen bu efsanelerdeki Targitaos ve Herakles aynı efsanevi kişiliği temsil etmektedir. Efsanede yer alan yılan kız ile Herakles, İskit kurganlarından elde edilen altın ve gümüş eserlerde (Jacobson 1995: 174, 272 fig. 58, 142; Baumer 2012: 173-174) karşımıza çıkmaktadır (**fig. 4-5**). Bu ilahın dışında başka ilahlar da İskit sanatına yansımıştır. İskit sanatında kanatlı kadın figürleri de (Jacobson 1995: 180, 183-185, 253, fig. 60, 69, 119) görülmektedir. Ege, Yunan ve Mezopotamya sanatlarında genellikle hayvanların tanrıçası (Potnia Theron, Artemis), hayvanlarla birlikte (genellikle aslan) kanatlı olarak gösterilmiştir. Doğanın içinde yaşayan ve hayvanların çok önemli olduğu İskitlerde, hayvanların tanrıçası kimi zaman hayvanlarla birlikte kanatlı olarak sanatlarına (ayna, alem, plaka...) yansımıştır.

Bu ilahların dışında İskitler bazı efsanevi yaratıklara ve hayvanlara inanırlar, kutsal sayarlardı. İskitler, efsanevi tek gözlü bir ırk olan Arimaspiyanlar ile kutsal altını koruduğuna inanılan griffinlere inanıyorlardı (Herodotus 1890 I: 3.116, 4.13). Efsaneye göre Kuzey Avrupa'da Arimaspiyanlar ve griffinler altın için mücadele ediyorlardı. Griffinler, Mezopotamya, Mısır, İran ve Yunan gibi birçok kültürde yaygın olarak inanılan efsanevi bir yaratıktır. Bunlar genellikle sanat eserlerinde aslan vücutlu, kartal ya da aslan başlı ve kartal kanatlı olarak gösterilmiştir. Yapılan arkeolojik çalışmalarda (Jettmar 1967: 99-100, 108-109; Jacobson 1995: 115-118, 152-154, 240-242, fig. 11, 14, 32, 109-110; Baumer 2012: 248) İskit kurganlarından elde edilen altından, ahşaptan ve keçeden eserlerde griffin figürleri ya tek başına ya da bir hayvana saldırırken (at, keçi, geyik...) sıkça görülmektedir (**fig. 6-8**). Muhtemelen amulet vazifesi gören griffin figürlerinin ölüyle birlikte mezara konması, ölünün ruhsal yolculuğunda ve diğer yaşantısında onu korumaları içindi. Muhtemelen Yunan etkili kanatlı at (pegasus) figürleri de (Jacobson 1995: 176, fig. 53) az da olsa İskit sanatında görülmüştür.

Arkeolojik çalışmalar sonucunda, İskitlerle ilgili sanat eserlerine daha çok *kurgan* denilen mezarlarında rastlıyoruz. Bu mezarların Altaylar, kuzey Kafkaslar ile Karadeniz'in kuzey bölgelerinde yoğunlaştığı görülmektedir. İskit mezarlarında bulunmuş sanat eserlerinde ağırlıkta olarak Avrasya steplerine özgü *hayvan üslubu* olarak bilinen zoomorfik figürler ağır basmakla birlikte insan figürleri ile geometrik ve bitkisel motifler de kullanılmıştır (Rudenko 1960: 245-323; Jettmar 1967: 21-50, 82-140; Bunker vd. 1970: 13-15, 19-27, 61-63; Piotrovsky 1974: 20-25; Zavatkutha 1976: 31-37; Barkova 1978: 26). İskit sanatında özellikle realist hayvan mücadeleleri ön plana çıkmaktadır. Bununla beraber gündelik yaşantıya ait sahnelerin de kullanıldığı görülmektedir. Bahsettiğimiz figürler ve motifler çeşitli madeni, ahşap, keçe ve deri gibi eserlere uygulanmıştır. Hayvan figürleri arasında stilize at, geyik, keçi, koyun, inek, balık, kuş, yılan, aslan, kaplan, panter ve kurt gibi gerçekçi hayvanlar yer alırken, bazen de efsanevi yaratıklar da yer almaktadır. Yine günlük hayatla ilgili insan figürlerinin yanında çeşitli ilahlarla ilgili figürler de bulunmaktaydı. Ayrıca mumyalanmış ölülerin vücutlarında özellikle kol, omuz, göğüs ve bacakda hayvan dövmeleri bulunurdu. Genellikle mezarlarda bulunmuş olan hayvan figürlerinin farklı anlamları bulunmaktaydı. Bu hayvanlardan kuş, griffin, balık (**fig.9**), aslan, kaplan (**fig. 10**) ve panter gibi bazı yırtıcı hayvanların amulet vazifesi gördüğü ve koruyuculuğu

olduğu anlaşılmaktadır. Geyik, keçi, at gibi bazı sürü hayvanlarının da daha çok adak hayvanı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Mezarlarda bulunmuş olan hayvan mücadele sahnelerinde genellikle ilk guruptaki gücü temsil eden hayvanların ikinci guruptaki hayvanlara saldırdığı görülmektedir. Bu bağlamda, İskitlerin kurban törenlerinde başta at olmak üzere sürü hayvanlarından kurban veriyorlardı ve bu yüzden muhtemelen ikinci guruptaki hayvan figürleri (geyik, keçi, at...) ilahlar için adak olarak yer alıyordu. Muhtemelen yırtıcı hayvan figürleri ruhun yolculuğunda ve diğer yaşantısında ölünün koruyuculuğunu, diğer sürü hayvanı figürleri ise ölünün diğer yaşantısında yardımcı olması için ilahlar ve atalar için verilen kurbanı temsil etmekteydi.

Altaylarda M.Ö. 3. yüzyıla ait 5 nolu Pazırık kurganında, keçeden bir duvar halısı (Rudenko 1970: 273-275, 307, pl. 149, 173; Baumer 2012: 191, 194) üzerinde fantastik bir kuş ile erkek başlı, geyik boynuzlu, kuş kanatlı ve aslan vücutlu bir yaratığın (sfenks) mücadelesi sahnelenmiştir (**fig. 11**). Çin kaynaklarında (Groot 1910 VI: 966 Hachisuka 1924: 585-589; Priest 1942: 97-101; Eberhard 1986: 288-291, 401-403; Birriell 1999: 8) Bronz Çağı'ndan beri bilinen Çin mitolojisinde efsanevi ölümsüz göksel bir kuş olan fenghuang (feniks), erkek (feng) ve kadını (huang) temsil eder yani Çin inancındaki yin-yang'ı. Yin; kış, toprak, kadın, imparatoriçe, karanlık, ay, pasiflik, vb. Yang; yaz, gökyüzü, erkek, İmparator, aydınlık, güneş ve aktifliği temsil eder ve karşıt olan yin ile yang bir döngü içinde birbirlerini tamamlar. M.Ö. 4. yüzyılda yazılmış Çin mitolojisini anlatan *Şan Hai Jing*'in (denizlerin ve dağların klasiği), birinci bölümü olan Nanşan Jing'de (5-ctext.org: Shan Hai Jing 1.31), beş renkli tavuğa (ya da kümes hayvanı) benzetilen fenghuang kuşunun vücudunun bölümlerinin anlamları yazılmıştır. Kaynağa göre başı ahlaki, kanatları adaleti, arkası geleneği (serenomi, ritüel), göğsü yardımseverliği (insanlık) ve karnı güveni (inanç) temsil ediyor. Aynı zamanda bu kuş yemek yiyor, içiyor, şarkı söyleyebiliyor ve dans edebiliyor. Görüldüğü zaman dünyaya barış ve güven geliyor. Bu kuş tavuk görünüşünün dışında, daha farklı şekillerde de tarif edilmektedir. Çin kaynaklarından M.Ö. 3. yüzyılda yazılmış bir sözlük çalışması olan *Erya*'nın kuşların anlatıldığı 17. bölümü Şi Niao'da (Kuşların açıklaması), zarif bir kuş olarak geçmekte ve tavuk (ya da kümes hayvanı) başlı, kırlangıç ağızlı, yılan boyunlu, kaplumbağ arkalı, balık kuyruklu ve 6 feet yüksekliğinde anlatılmaktadır. M.S. 2. yüzyıl başlarında Xu Şen tarafından yazılmış bir sözlük çalışması olan *Şuowen Jiezi*'de (Karakterlerin Açıklaması ve Analizi), 5. kitap 22.bölümde (Niao Bu/Kuş bölümü) (6-ctext.org: Shuo Wen Jie Zi 5.22.2358) bu efsanevi kuşun fiziksel yapısı tarif edilmiştir. Beş ana renkli göksel bir kuş olan fenghuang öne kuğu, yılan boyunlu, turna alınlı, arkası kaplan, kırlangıç ağızlı, tavuk (ya da kümes hayvanı) gagalı olarak tarif edilmiştir. Bir imparatorluk kuşu olan feniks (fenghuang), genellikle imparatoru temsil eden ejderha (çoğu zaman geyik boynuzludur) ile sıkça Çin sanat eserlerine yansımıştır (Groot 1897 III: 1206, 1308, 1320-1321, 1323, 1361, 1364). Feniks (fenghuang) ve ejderha mücadelesi (Sullivan 1984: 50-51, fig. 69) sahnelerini demir çağından beri Çin sanatında görmekteyiz. Pazırık halısındaki sahneye dönersek iki yaratık muhtemelen feng (yang, erkek, imparator) ve huang'ı (yin, kadın, imparatoriçe) temsil ediyor. Bunlardan soldaki erkek başlı olan figür, muhtemelen feng'ı ve sağdaki kuş görünümü olan ise huang'ı temsil etmektedir. Aynı zamanda sahnedeki geyik boynuzlu, kuş kanatlı figürde, bir kuş olan feng ile geyik boynuzlu ejderhanın bütünleşmesini görmekteyiz. Çin kaynaklarından (Visser 1913: 70) ve sanat eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla Antik Çağ'da ejderhaların geyik boynuzlu olduğuna inanılıyordu. Buradaki erkek başlı yaratık

figürü muhtemelen mezardaki ölmüş olan bir İskitli erkek lideri veya soyluyu temsil etmektedir. Bu sahnede yin-yang gibi bir döngü içinde birbirini tamamlayan, uyum içindeki karşıtlığın mücadelesi verilmiştir. Muhtemelen bunun altında, dünyadaki döngüyle birlikte ölümden sonra yine yaşamın geleceği yatmaktadır. Üstü insan vücudlu ve altı kanatlı aslan tipinde yaratık (sfenks) figürleri (Dorman vd. 2005: 56, 107, 119, 127, 138-139), Mısır, Anadolu, Suriye, Mezopotamya ve İran uygarlıklarında görülmüştür. Bazı araştırmacılar Pazırık'taki sahneyi, sfenksten dolayı daha çok yerel özellikle kaynaşmış Mezopotamya veya İran geleneğine bağlamaktadır (Rudenko 1970: 273-275, 307; Baumer 2012: 191, 195). Genel hatlarıyla Yakınoğu sfenksleriyle bağlantılı dursa da Pazırık'taki yaratık (sfenks), farklı üslupta yapılmış olup mücadele ettiği kuş figürü gibi yerel özellikler taşımaktadır. Yakınoğuda sfenks ve feniks mücadelesi sahnesi ile karşılaşmıyoruz. Pazırık'taki figürler ile kompozisyon, üslupsal açıdan daha çok yerel özellikler taşımaktadır. Sahne ve figürler üslupsal ve ikonografik olarak incelendiğinde muhtemelen Mezopotamya, İran, Çin, İskit inançlarının ve sanatlarının bütünleşmesini görmekteyiz. Karadenizin kuzeyinde bulunmuş olan İskitlere ait bazı altın, gümüş ve bronz takılarda (küpe, kolye, bilezik...) Yunan etkili insan başlı, kuş kanatlı ve aslan vücütlü sfenksler (Jacobson 1995: 95-97, 134, 167, fig. 2-3, 9-10, 29, 39) karşımıza çıkmaktadır.

İskitler sanatlarında genellikle kendi doğal hayatlarını ve inançlarını yansıtmışlardı. Kimi zaman farklı kültürlerin inançları da eserlerine yansımıştı. Yerel zanaatkarların ürettiği eserlerde İskitlerin kendi üsluplarının görülmesi yanında farklı kültürlerin üslupları da görülmüştür. Hatta bazı eserlerde muhtemelen yabancı ustalar çalışmış gözükmektedir. Ağırlıklı olarak Avrasya steplerine özgü sanatlarında başta Yunan olmak üzere İran, Mezopotamya ve Çin'nin de etkileri olmuştur. İskit kurganlarında bu bölgelerden gelen halı, tekstil, madeni ve diğer tipte eserler de bulunmuştur (Piotrovsky 1974: 19-24; Barkova 1978: 24-25; Zavitukina 1978: 12, 14 Rudenko 1968: 116-117; Rubinson 1990: 53-55).

6. yüzyılda yazılmış Behistundaki (İran) I. Darius yazıtında (1-www.livius.org:5.30-33), Sakaların inançsız olduğunu ve Zerdüşterin baş tanrısı Ahura Mazda'ya tapmadıklarını kaydetmektedir Herodotus'a (1890 I: 4.79) göre ise İskitler, Dionysos inancına da karşıydılar.

3.1.1 ARES KÜLTÜ

İskitlerde ilahlar içinde belki de en özel ilah savaş tanrısıydı Herodotus'un deyimiyle Ares'di. Onun için özel ritüeller yapıyorlardı. Yunanlılar gibi kullandıkları kısa kılıç yani akinakes, savaş tanrısına adanmıştı ve onu temsil ediyordu. Bunun için her yıl çok sayıda hayvan ve insan (savaş esirleri) kurban edilmekteydi. Hayatları savaşarak geçen İskitlerde, Ares'in ayrıcalıklı bir yeri vardı. Ares'i diğer ilahlardan ayırıyorlardı. Onun için farklı tapınma törenleri düzenliyorlardı. Hayatta kalmak için düşmanlarıyla savaşmalı ve kazanmalıydılar. Bu yüzden savaş tanrısını diğer tanrılardan daha çok onurlandırmaları gerekiyordu. Herodotus (1890 I: 4.62) İskitlerin Ares için yaptıkları kurban törenini detaylı bir şekilde anlatmıştır. İskitlerin yaşadığı bölgelerde, Ares için tapınak-sunakları bulunuyordu. Bu tapınak-sunak, ağaç dallarından oluşturulmuş bir yığından meydana geliyordu. Dörtgen planlı bu yığın üç stad (yaklaşık 185 m.) eninde ve genişliğinde olup boyu üç staddan daha azdı. Yığının üzeri düzdü ve üç yanı dikti. Fakat bir yanı yukarı çıkmak için kullanılıyordu. Bu yığın hava koşullarından dolayı zarar gördüğü için her yıl tekrar yenilenir ve bunun içinde yüz elli araba dal getirilirdi. Tapınağın

üzerinde Ares'i temsil eden eski demirden bir kılıç (yun. akinakes) bulunuyordu. Muhtemelen savaşlarda onların yanında olması için büyük kurban törenleri düzenliyorlardı. İskitler Ares için her yıl kurban töreni uyguluyor ve bu törende hayvan ve insan kurban ediliyordu. Bu kılıç için diğer ilahlara sunulandan çok daha fazla hayvan kurban verirlerdi. Koyun, keçi ve at kurban ederlerdi. Bu hayvan kurban töreninin dışında insanlar da kurban edilirdi. Canlı olarak yakaladıkları düşman esirlerinden yüz tanesinden bir erkeği kurban ederlerdi. İnsan kurban töreni hayvan kurban töreninden farklıydı. Kurbanların başına önce şarap serpilir, sonra boğazları bir kap üzerinde kesilirdi. İçi kanla dolu kap tapınak-sunağa götürülür ve Ares'i temsil eden kılıcın üzerine dökülürdü. Bu arada aşağıda kurban edilenlerin sağ kolları kesilerek havaya atılırdı. Kollar vücuttan ayrı düştüğü yerde kalırdı. Kurban töreni bittikten sonra buradan ayrılırlardı.

M.Ö. 5. yüzyılda Herodotus'un anlattığı İskitlerce kutsal sayılan ve tapınılan savaş tanrısı Ares'in (Mars) kılıcı, M.S. 5. yüzyılda Priskos'un anlatığına göre (Gordon 1966: 93, fr.10) doğu Avrupada Hun topraklarında bir çoban tarafından bulunup hükümdar Atilla'ya verilmiş. Atilla, İskitlerin kutsal saydıkları sonradan kaybetmiş olduğu bu kılıcın kendisinde olmasından dolayı kendisinin dünya imparatoru olacağına ve savaşlarda başarı sağlayacağına bir işaret olduğuna inanıyordu. Bu kutsal kılıç efsanesi aradan yaklaşık bin yıl geçmesine rağmen yaşamaya devam etmiş ve savaş tanrısı Ares'in kılıcı kutsal sayılmaya devam etmiştir. İskitler gibi Hunlar da bu kılıcı onurlandırarak savaşlarda başarı kazanacaklarını düşünüyorlardı.

Çin kaynaklarından *Han-şu* kaydına göre (Wylie 1874: 441) Hsiung-nularda da esir askerleri kurban etme geleneği bulunuyordu. Hatta M.Ö. 1. yüzyılda Hunların yanlarında bir yıldan fazladır yaşayan Çinli general Le Kwang-le, kurban geleneklerini öne süren Hunlu bir falcının (din adamı) etkisi ile tutuklanmış ve parçalanarak kurban olarak sunulmuştur. Fakat bu yüzden topraklarına ve insanlarına felaketler geldiğini düşünen Hun hükümdarı Şen-yu, general için bir tapınak yaptırmıştır.

3.2. TEK TANRICILIK (MONOTEİZM) VE İKİ TANRICILIK (DUOTEİZM) İNANÇLARI İLE KÜLTLER

3.2.1. MASSAGETLER: MONOTEİZM VE GÜNEŞ İNANCI

İskitlerin inançları arasında yer alan çok tanrıcılık daha çok Yunan, İran, Mezopotamya, Hint ve Çin etkilerini göstermektedir. Fakat İskitlerde bu inançların dışında doğadaki öğelerin kutsallaştırılması ile ilgili Kuzey ve Orta Asya göçebe geleneğinde, her şeyin yaratıcısı tek güç güneşin kutsallığı ile bağlantılı monoteizm yani tek tanrı ve daha sonra göreceğimiz üzere gücün ayla paylaşıldığı duoteizm yani iki tanrı inancı da bulunuyordu.

İskitleri oluşturan önemli topluluklardan biri de Orta Asyalı Massagetlerdi. Herodotus (1890 I: 1.216) ve Strabon'a (1856 II: 11.8.6) göre Massagetler tek bir tanrıya inanırdı. Sadece güneşe (yun. Helios, lat. Helius) saygı gösterirler, tapınırlar ve ona at kurban ederlerdi. Onlara göre atın kurban edilmesinin sebebi de ölümlülerin en hızlısı, tanrıların en hızlısına adanmıştır. Güneşin kutsallığı ve tanrı yerine konması sonraki bazı Türk topluluklarında da devam etmiştir.

Demir Çağı (M.Ö. 1.binin ilk yarısı) ve Antik Çağ'da (M.Ö. 4.-M.S. 4. Yüzyıl) Türk göçebe topluluklarında görülen güneşin kutsallığı ile ilgili inanç, erken Orta Çağ'daki (5-8. yüzyıl) Türk

göçebelerinde de devam etmiştir. Orta Asya'da 5-6. yüzyıllarda hakimiyet kurmuş olan ve bir kolu Hindistan'a uzanan göçebe Eftalitler (Ak Hunlar), 7. yüzyıl Çin kaynaklarından *Liang Şu*'ya göre (Enoki 1959: 46), çadırlarının kapısını güneşin doğduğu yön olan doğuya doğru yönlendirirlerdi. 6. yüzyılı anlatan *Çov-şu* kaydına göre (Liu Mau Tsai 2011: 20, 23), Doğu T'u-küeler (Doğu Türkleri) için güneş çok kutsaldı. Yeni bir hükümdar seçilince, topluluğun en yüksek rütbeli kişileri onu bir keçe örtünün içinde taşıyarak güneş yönünde dokuz kez döndürürlerdi. Her dönüşte bütün tebaa onun önünde eğilirdi. Döndürmeler ve eğilmeler bitince hükümdarlarını ata bindirerek dolaştırırlardı. T'u-küelerde hükümdar çadırının kapısı, güneşin doğduğu yer kutsal sayıldığı için doğuya bakıyordu. Bizans kaynaklarına göre İranlılar da yükselen güneşe saygı gösteriyordu (Procopius 1914: I.1.3).

Eski çağlarda güneş tanrısı, dünyanın birçok kültüründe görülmüş olup genelde çok ilahlı bir panteonun parçasıydı. Fakat Demir Çağı ve Antik Çağda bazı Türk göçebelerinde güneş tek tanrıydı. Türk göçebeleri arasında güneşin tek tanrı olma düşüncesi, erken Orta Çağ'da yerini sadece kutsallığa bırakmıştır. Çünkü bu dönemde artık tanrı olarak görülmüyordu. Bu dönemde gök, tek güç ve tek tanrı olarak görülmeye başlamış ve güneş, gök tanrının yani eski Türkçe Tengri'nin doğada yarattığı kutsal öğelerinden biri olmuştur.

3.2.2. HSIUNG-NULAR: DUOTEİZM VE GÜNEŞ-AY İNANCI İLE KÜLTLER

Göçebelerde, Antik Çağ'da çok tanrı inancı (politeizm) ile monoteist bir yaklaşımla güneşin tek tanrı olarak görülmesi yanında güneşe ve aya birlikte inanıldığı duoteist bir yaklaşım gösteren iki tanrı inancı da bulunuyordu. Antik Çağ Çin kaynaklarından *Şi-ki 'Şi-ji'* (120. kitap) ve *Han-şu* (94. kitap) kayıtlarına göre (Sima Qian 1993 II: 137, 143; Wylie 1874: 411), Çin'in kuzeyinde yaşayan ve göçebe bir topluluk olan Hsiung-nular (Hunlar), güneş ve ayı kutsal sayarlardı ve tapınırlardı. Hükümdarlar (hükümdar Şen-yu) kampın dışında sabah (şafak vakti güneş yükselirken) güneşe, akşam aya saygı gösterir ve tapınırdı. Bir girişimde bulunulmadan veya askeri bir karar alınmadan önce aya ve yıldızlara bakılırdı. Eğer ay dolunaya yakınsa savaşa girilirdi. Fakat ay az görünüyorsa savaşa girilmezdi veya geri çekilirdi. Ayrıca Hsiung-nular hükümdarların ay ve güneşin emriyle yer ve gök tarafından yaratıldığına inanırlardı. Yukarıda bahsettiğimiz gibi (s. 54) Çin inancına göre dünyayı, karşıtlığın uyum içindeki döngüsellliği yani yin-yang meydana getirmektedir. Yin; kadını, ayı ve karanlığı Yang; erkeği, güneşi ve aydınlığı temsil etmektedir. Muhtemelen Çinlilerle yakın ilişkili olan Hsiung-nularda ay tanrıçayı, güneş tanrısını temsil etmektedir. Ayrıca Hsiung-nularda sol taraf ile kuzey yön kutsaldı ve hükümdarlar bu yönle doğru otururlardı. Kayıtlardaki bu bilgileri arkeolojik veriler de desteklemektedir (Brosseder 2009: 265-266, fig. 13). Kurganların içinde mezar odasındaki tabutun dışında ve kuzeyinde güneş ve ayı temsil eden altından eserler bırakılıyordu (**fig. 12**). Ayrıca kurganlardaki en prestijli yön kuzeydi. Çünkü kurban edilmiş hayvanlar ve önemli eserlerin bazıları mezar odalarının kuzeyine bırakılıyordu. Ölünün başı da kuzeye yönelmişti. Kuzeyin kutsallığı muhtemelen Çin inançlarıyla bağlantılıdır. Çünkü Çin geleneklerine göre (Groot 1897 III: 984, 1083) tümülüs tarzı mezarlarda ölünün başı kuzeye yönelmeliydi ve mezar da yerleşimin kuzeyine yapılmalıydı. Kuzey yönünün kutsallığı Çinlilerde kutsal olan (Groot 1892 I: 55, 317) dört yönü temsil eden dört göksel hayvandan (Ejderha, Kaplan, Kuş, kaplumbağa) biri olan ve kuzey ile uzun ömrü ve ölümsüzlüğü temsil eden kamplumbağa ile ilgili gözükmektedir. Hsiung-

nular kadar olmasada güneş ve ay Çinlilerde de (Groot 1892 I: 305, 315-316) son derece kutsal sayılmakta idi.

Çin kaynaklarından *Şi-ki 'Şi-ji'* de (Hirth 1917: 93, 96; 123.3, 29), Antik Çağ'da Hsiung-nuların baskısıyla Çin sınırından Orta Asya'ya gelmiş olan göçebe Yüe-çilerin geleneklerinin Hsiung-nularla aynı olduğu kaydedilmiştir. Bu durumda kesin olmamakla beraber Yüe-çilerin de güneş ve aya taptıklarını ve ölü gömme adetlerinin benzer olduğunu düşünebiliriz.

3.2.2.1 HSIUNG-NULAR VE KÜLTLER (GÖK-YER, ATALAR)

Han-şu kaydına ve arkeolojik verilere göre Hsiung-nuların asıl dini, güneş-ay inancı idi. Bunun dışında saygı duyup kutsal saydıkları ve kurban verdikleri kültler de vardı. *Şi-ki 'Şi-ji'* ve *Han-şu* kayıtlarına göre (Sima Qian 1993 II: 137; Wylie 1874: 410) Hsiung-nular yılın beşinci ayında Ejderha şehrinde (Lung ching) gök, yer, atalar ve ruhsal güçler (tanrılar ve ruhlar) için kurban verirdi. Ayrıca yılın birinci ayında hükümdarın (Şen-yu) atalar tapınağında (ya da sarayında) liderlerden oluşan ufak bir toplanma düzenlenirdi (kurban verilir). Hsiung-nularda herşeyin yaratıcısı ve iradesinde olan güneş ve ay ilahlarıydı. Fakat gök-yer ve atalar kutsal sayılıyordu ve onlar için yılın belirli günlerinde ritüel düzenleniyordu. Hsiung-nuların inancına göre güneş ve ayın emriyle yer ve gök hükümdarları doğururdu. Aslında kayıtlarından anlaşıldığı kadarıyla Çinlilerde olduğu gibi gök ve yere birlikte saygı gösterirler ve onurlandırılırdı. Antik Çağ Çin kaynaklarına göre (Hsün Tzu 1969: 91), Hsiung-nuların yakın ilişkisi olduğu Çinlilerde de bu kültler (gök-yer, atalar) en önemli inançlarını oluşturuyordu. Hsiung-nuların atalar kültü ikiye ayrılıyordu. Birincisi topluluğun ilk ataları, ikincisi ise kişilerin kendi atalarıydı. İskitlerde de atalara saygı gösterilir ve kutsal sayılırdı (Herodotus 1890 I: 4.127).

Çin'nin kuzeyinde yaşayan Hsiung-nuların sanatında da İskitler ve Avrasya steplerinde görülmüş olan hayvan üslubu yaşamaya devam etmiştir. Moğolistan ve Güney Sibirya'da M.Ö. 3-1. yüzyıllar arasından kalmış olan Hsiung-nuların mezarlarından günümüze çeşitli eserler ulaşmıştır (Bunker 1970: 105-113; Bunker 2002: 29-32, fig. 70, 72, 102, 105-106). Bu eserler içinde ilgi çekiçi olan madeni eserler genellikle bronz, gümüş ve nefritten yapılmış olup bazı bronzlar altın yaldızla kaplanmıştır. Bu madeni eserler özellikle kemer tokaları ve plakalarıdır. Bunların üzerinde ağırlıkta olarak hayvan figürleri ile hayvan mücadeleleri gösterilmiştir. Hayvanların yanı sıra insan figürleri ile bitkisel ve geometrik motifler de kullanılmıştır. Avrasya steplerine özgü göçebe Hsiung-nuların günlük ve dinsel hayatlarının yansıdığı bu eserlerde ejderha ve kaplumbağa motiflerinin görülmesi gibi Çin inancının ve sanatının da etkisi olmuştur. Hatta muhtemelen bazı eserler de Çinli ustalar da çalışmıştır. Hun-Çin üslubunun görüldüğü hayvan figürlerini iki gruba ayırabiliriz. Birinci grupta doğal hayvanlar, ikinci grupta fantastik hayvanlar yer almaktadır. Doğal hayvanlar gurubunda at, geyik, koç, koyun, kaplumbağa, kuş, keçi, kurt, kaplan, vaşak, domuz ve fantastik hayvan gurubunda ise mitolojik yırtıcı kuş, ejderha ve gaga ağızlı at benzeri gibi yaratıklar (**fig.13**) bulunmaktadır. İskitlerde olduğu gibi bu mitolojik ve yırtıcı hayvanların muhtemelen koruyuculuk (amulet) özellikleri bulunmaktaydı. Arkeolojik verilerden İskitlerdeki griffin inancının Hsiung-nularda da devam ettiği anlaşılmaktadır. Noin Ula 6. kurganda (M.S. 1. yüzyıl) bulunmuş olan bir keçe halı üzerinde gayet realist bir anlatımla bir griffinin bir erkek geyiğe arkadan saldırışı gösterilmiştir. Yine Hsiung-nularda da griffin muhtemelen amulet vazifesi görüyordu.

3.2.3. T'U-KÜELER: MONOTEİZM VE GÖK İNANCI (TENGRİZM) İLE KÜLTLER

Türklerde önceleri saygı duyulan ve kutsal sayılan gök, sonrasında tek yaratıcı tanrı kimliği kazanmıştır. Erken Orta Çağ'da Türkler yer, su, orman gibi doğadaki çeşitli öğeleri kutsal saymakla beraber asıl her şeyin yaratıcısı olarak gördükleri en büyük güç göğe inanırlardı ve onu tanrısallaştırmışlardı. Çin kaynaklarından 6. ve 7. yüzyıldan *Çov-şu* ve *Sui-şu* kayıtlarında (Liu Mau Tsai 2011: 23, 64), Doğu T'u-küeler yılın beşinci ayında Ta-jen (Tamir) nehri kıyısında toplanıp gök tanrısına (t'ien-şen) kurban (at ve koyun) verirdi. Çeşitli Çin kroniklerinden anlaşıldığı üzere iyiliklerin de kötülüklerin de her şeyi yaratan ve idaresinde olan gökten geldiğine inanılırdı. Doğumlar, ölümler, doğal felaketler, hükümdarlıklar, başarılar veya başarısızlıklar gibi olaylar hep gökten gelirdi (Li Mau-tsai 2011: 36, 52, 59, 74, 75, 77, 118, 139, 144, 252,258, 287, 306,318, 332,337, 357, 590-591). Mesela *T'ang-şu* kaydında (Chavannes 1903: 37-38, 66), 7. yüzyılın ortasında Batı Türkler'inin kağanı Ho-lou, Çin'e karşı olan savaşta başarıslılığını göğün ona kızmasından kaynaklandığını düşünmekteydi.

8. yüzyıl, Tonyukuk, Kül Tegin ve Bilge Kağan mezar yazıtlarından meydana gelen Orhun yazıtlarından (Ross-Thomsen 1930a; Ergin 1988; Tekin 2010: Kül Tegin. güney. 1, doğu. 10-12, 23; Bilge Kağan. Doğu. 10-11, 14, 34, 43, 46-47, 49,58), Doğu Türklerinin her şeyi yaratan ve iradesinde olan tengriye 'tenri' (tengri=tanrı, gök, Mahmûd el-Kâşgarî 2007: 251) inandıkları anlaşılmaktadır. Türklerde yer, su ve orman da (Ötüken ormanı) kutsaldı (Ross-Thomsen 1930a: Kül Tegin. doğu. 10-11, 23; Bilge Kağan. Doğu. 10, 35). Ayrıca *Umay* isimli tanrıçaya inanılırdı. Kül Tegin yazıtında (Ross-Thomsen 1930a; Ergin 1988; Tekin 2010: doğu 31), Umay, anne ile eş tutulmuş olup bu tanrıça muhtemelen doğum, koruyuculuk ve bereketi temsil ediyordu.

Türklerde hükümdarların tanrısal niteliklere sahip olduğu düşünölmekteydi. Mesela, kağanlar için Kül Tegin yazıtında (Ross-Thomsen 1930a; Ergin 1988; Tekin 2010: güney. 1), *tengri 'tenri' gibi tengride 'tenri' olmuş* ve Bilge Kağan yazıtına (Ross-Thomsen 1930a: Ergin 1988; Tekin 2010: doğu. 1), *tengri 'tenri' gibi tengri 'tenri' yaratmış* yazılmaktadır. Buradan Türk kağanlarının tanrının (gök tanrı) oğlu olduğuna inanıldığı gibi bir sonuç çıkarabiliriz. *Çov-şu* (556-581 dönemi) ve *Sui-şu* (581-617 dönemi) kayıtlarına göre 6. yüzyıl T'u-küe hükümdarlarından Mo-ç'o Kağan *...göğün oğlu (t'ien-nan), kutsal, tanrısal* ünvanını, Şa-po-lüe (Şê-t'u), *...göğün doğurduğu, göğün bilge, kutsal oğlu (hien-şeng-t'ien-tse)* ünvanını kullanıyordu. Türkler gibi Çinlilerde de güçlü bir şekilde gök tanrı (t'ien-şen) inancı vardı ve Çin hükümdarları kağanlar gibi kendilerini *göğün oğlu (t'ien-tes)* gibi görüyorlardı. Ayrıca yine Çinliler, iyiliğin ve kötülüğün gök tanrısından geldiğine her şeyin onun idaresinde olduğuna inanırlardı (Li Mau-tsai 2011:43, 69, 71, 76, 78, 88, 91, 94, 110, 123, 135 147, 174, 198-199, 201, 273, 277, 279, 481-490, 498).

Doğu Türkleri değişik şekillerde göğü onurlandırmaya çalışıyorlardı. Bunlar bir tepenin üstünde göğe adaklar sunarlardı (Liu Mau Tsai 2011: 392). Bu adaklar arasında Çinlilerden ele geçirdikleri ve nesilden nesile aktardıkları bir yay ve beş ok da bulunuyordu. Bunları savaşlardaki başarılarını göstermek için sunarlardı. 7. yüzyıldan bir Bizanslı tarihçi olan Theophylaktos Simokates'in (1988: 7.8.14-15) eserine göre ise Türkler sadece göğü ve toprağı yaratan tanrıya taparlardı. Ona at, sığır ve koyun kurban verirdi.

7. yüzyıldan *Liang Şu* (Enoki 1959: 46) kaydına göre Eftalitler, gök tanrısına ve ateş tanrısına tapıyorlardı ve her sabah çadırın dışına çıkıp tanrılarına dua ediyorlar ve sonra kahvaltı yapıyorlardı. 6. yüzyılı anlatan Çinli Budist rahipleri Sung Yun ve Hwui Sang'ın kaydında (Si-yu-ki 1884: I, xcii, c; Enoki 1959: 45), Orta Asya'daki Eftalitlerin çoğunluğunun Buda'ya inanmadıklarını ama çoğunluğunun yanlış tanrılara inandıklarını kaydetmiştir. Ayrıca Eftalitlerin, Gandara'da başa getirdiği bir hükümdarın (Lae-lih), Buda kanununa inanmadığını fakat iblislere tapmayı sevdiğini kaydetmektedir. Erken Orta Çağ'ı anlatan *T'ang-şu* kaydında (Chavannes 1903: 158), Toharistan (Baktriana) bölgesindeki Eftalitlerin geleneklerinin Türküellerle aynı olduğu belirtilmekte ve Eftalitlerin Yüe-çilerden geldiği kaydedilmektedir.

T'ang-şu kaydında (Chavannes 1903: 121, 125), Türklerle ve Çinlilerle yakından ilişkili, Çinin kuzeybatısındaki Doğu Türkistan (Sinkiang) bölgesi, Tarım Havzasındaki İpek Yolu üzerindeki şehir devletlerinden Kaşgar (Soe-le/K'iu-cha) ve Hoten'de (Yu-t'ien) 7. yüzyılda insanların gök tanrısına tapmasını ve ona kurban verdikleri anlaşılmaktadır. Hotenliler aynı zamanda Budizme de inanırdı. *T'ang-şu* kaydında (Chavannes 1903: 135), Sogdiana bölgesindeki geleneklerden bahsederken buradaki halkın on ikinci ayı yılın başlangıcı olarak gördüklerini, Buda dinine inandıklarını ve gök tanrıya kurban verdiklerini kaydetmektedir. Ayrıca soğuğu çagırmak için davul çaldıklarını ve dans ettiklerini kaydetmektedir. Yine muhtemelen gök inancıyla bağlantılı olarak 7. yüzyıl ortalarında Sogdiana bölgesindeki Semerkand hükümdarı, her sabah secde eder sonra ortalıktan çekilirdi (Chavannes 1903: 145). İran bölgesinde de göğe, toprağa, güneşe, aya, suya ve ateşe kurban verirlerdi. Batı bölgelerindeki Türkler (Hoular) gök tanrısına kurban verirlerdi (Chavannes 1903: 170).

Daha geç dönemlerde de gök inancı yaşamaya devam etmiştir. Mesela, 922 yılında Türk göçebelerinden Oğuzların arasında bulunan Arap seyyah İbn Fadlan (2013: 10) onların başlarına kötülük geldiği zaman başlarını göğe kaldırıp *tek tanrı* dediklerini kaydetmektedir.

3.2.3.1. DAĞ KÜLTÜ

T'u-küelerde, kendilerinin yaradılışı ile ilgili önemli bir efsane vardı. Bu efsane Çin kaynaklarında farklı şekillerde anlatılmaktadır. Bu konuda bilgi veren ilk kaynak olan 6. yüzyılda yazılmış *Çov-şu* kaydında genel hatlarıyla şöyle geçmektedir (Liu Mau-Tsai 2011: 13-14) T'u-küeler, Hsiung-nulardan bağımsız bir kavim kurmuşlar. Sonra komşu bir ülkenin saldırısına uğramışlar ve on yaşındaki çocuklara kadar bütün halk öldürülmüş. Sadece küçük olduğu için bir erkek çocuğu kurtulmuş. Onun da bacaklarını kesip bataklığa atmışlar. Dişi bir kurt onu kurtarıp yetiştirmiş ve büyüdükten sonra kurtla ilişkiye girmiş ve kurt ondan hamile kalmış. Komşu devletin hükümdarı, çocuğu ve kurdu öldürmek istemiş. Kurt kaçarak bir dağda bir mağaraya sığınmış. Mağaranın içinde otlarla kaplı geniş bir ova uzanıyormuş ve dağlarla çevriliymiş. Burada on erkek çocuk doğurmuş ve bunlar büyüdükten sonra oradan çıkıp kadınlarla evlenmişler ve onlarda çok sayıda çocuk meydana getirmişler. Her nesil kendine soyadı koymuş ve bunlardan biri *A-şi-na* adını almış ve zamanla çoğalmışlar. Ju-Jular'ın (Avarlar) hizmetinde demirci ustası olarak çalışmışlar ve Kin-şanların (Altaylar) güney yamacında yaşamaya başlamışlar. Kin-şan dağı bir miğfere benzediği ve onlarda miğfere *T'u-küe* dedikleri için sonradan kendilerine de bu adı koymuşlar. Efsane özetle bu şekildedir.

T'u-küelerde yaradılış efsanesinde dağ önemli bir yer tutmaktaydı. Bu yüzden dağı çok kutsal sayarlardı. Çin kaynaklarından *Çov-su*'ya göre (Liu Mau-Tsai 2011: 23, 591), 6.yüzyılda doğu Türk kağanları, Tu-kin-şan (Ötüken) dağında yaşıyordu. Tu-ki-şan dağına dört beş yüz li mesafede Po-teng-ning-li dağları yer alıyordu ve *yeryüzünün tanrısı 'ti-şen'* anlamındaydı. Ayrıca doğu T'u-küeler topraklarındaki bütün dağlara da *Po-teng-ning-li* diyorlardı.

Bizanslı tarihçi Menander'den (Dobhofer 1955: 136-137) aldığımız bilgilere göre, 6. yüzyılda (569) Bizanslı elçi Zemarkhos, Sogdiana'ya gelmiş ve onu Türkler, Ektag'da (Altın Dağ) bir vadide yaşayan kağanın (İstemi Kağan) yanına götürmüşlerdir. 7. Yüzyıldan Bizanslı tarihçi Theophylaktos Simokates'e göre (1988:7.8.12-13), Türklerde Altın Dağın en büyük kağana bırakılması bir gelenekmiş. *Altın Dağ* denmesinin sebebi ise çok meyve yetişmesi ve sürüler ile yük hayvanları açısından zengin olmasındanmış.

3.2.3.2. YER-SU KÜLTÜ

Yer ve su Türklerde çok kutsaldı ve onları onurlandırıyorlardı. *Han-su*'ya göre (Wylie 1874: 410) Antik Çağ'da Hsiung-nular yılın beşinci ayında Ejderha şehrinde (Lung ching) gök, yer, atalar ve ruhsal güçler için kurban verirlerdi. *Çov-su* ve *Sui-su*'ya göre (Liu Mau Tsai 2011: 23, 64), 6-7 yüzyıllarda doğu T'u-küeler yılın beşinci ayında muhtemelen kutsal saydıkları Ta-jen (Tamir) nehri kıyısında toplanıp gök tanrısına kurban verirlerdi. 8. yüzyıldan kalmış olan Orhun yazıtlarında (Ross-Thomsen 1930a; Ross-Thomsen 1930b Ergin 1988; Tekin 2010: Kül Tegin. doğu. 10-11, Bilge Kağan. Doğu. 10, 35, Tonyukuk 2: batı. 4) tanrının (gök) yarattığı yer ve su kutsal sayılıyordu ve beraber anılıyorlardı. Kül Tegin yazıtında (Ross-Thomsen 1930a; Ergin 1988; Tekin 2010: doğu. 31) bir anneye benzetilen ve Tonyukuk 2 yazıtında (Ross-Thomsen 1930b; Ergin 1988: batı.4) kutsal yer ve suyla anılan tanrıça Umay, muhtemelen doğurganlık, koruyuculuk ve bereketi temsil ediyor olup yer-su kültürü ile iniltiydi. 7. yüzyıl Bizans tarihçisi Theophylaktos Simokates (1988: 7.8.14-15), Türklerin hava, su ve toprağa saygı gösterdiklerini kaydetmektedir.

3.2.3.3. ATALAR KÜLTÜ

Türklerde ölümden sonra hayata inanılırdı, ruh ölümsüzdü ve onları unutmamak onurlandırmak gerekiyordu. Ruhların kişilerle ve hayatla bağlantıları vardı ve bir çok olay onların iradesindeydi. Bu yüzden atalar inancı, göçebelere ayrı bir yer tutmaktaydı ve onlar için kurban ayinleri yapılmaktaydı. Atalarının anılması ve onurlandırılması için özel ritüeller gerçekleştiriyorlardı. Atalar ikiye ayrılıyordu. Bunlardan ilki topluluğun ilk ataları, ikincisi ise kişilerin atalarıydı.

İskitler, Hsiung-nular ve T'u-küeler, hem topluluğun ilk atalarına, hem de kişilerin kendi atalarına saygı gösterirlerdi. *Han-su* kaydına göre (Wylie 1874: 410) Antik Çağ'da Hsiung-nularda yılın birinci ayında hükümdarın (Şen-yu) atalar tapınağında liderlerden oluşan ufak bir toplanma düzenlenirdi. Yılın beşinci ayında da Ejderha şehrinde (Lung ching) büyük bir toplanma gerçekleşirdi. Burada atalar, gök, yer ve ruhsal güçler için kurban verilirdi.

Bu geleneği T'u-küeler de devam ettirmişlerdir. İki topluluğun da atalar ritüeli benzerlik göstermekteydi. *Çov-su* kaydına göre (Liu Mau-Tsai 2011: 23), 6. yüzyılda Türk kağanı asilleri her yıl kurban sunmaları için atalarının mağarasına götürürdü. Atalar kültürü muhtemelen

yaradılış efsanesine dayanmaktaydı. Efsaneye göre Tu-küeler, mağarada dişi kurttan ortaya çıkmıştır. Bu yüzden atalarını anmak için sembolik olarak mağara ziyaret ediyorlardı ve atalarını onurlandırmak için ritüeller gerçekleştiriyorlardı. *Sui-şu*'ya göre (Liu Mau-Tsai 2011: 64) 6-7. yüzyıllarda doğu Türkleri tanrılara ve ruhlara saygı gösterirlerdi. Daha sonra anlatacağımız üzere T'u-küeler geleneksel olarak ölenlerin küllerini koydukları mezarlarına, içi ölenle ilgili resimlerin olduğu bir mekan inşa ederlerdi. Bu kişinin anılması için yapılırdı. Altaylar ve Moğolistan'da erken Orta Çağ'daki Türklere ait çok sayıda çevresi taş levhalarla yapılmış dörtgen planlı anı mezarlar tespit edilmiştir. Türklere inanca göre atalarının hayata etkisi vardı ve onların iradesindeydi. Bu yüzden onların hatırlanması, onurlandırılması ve onlara kurbanlar verilmesi gerekiyordu. Ayrıca Hsiung-nular gibi Kül Tegin ve Bilge Kağan mezarlarında, kaynakların belirttiği ve arkeolojik verilerin desteklediği üzere atalar tapınağı da bulunuyordu.

Yaradılış efsanesiyle ve atalarla bağlantılı olarak kurt ve demir de Türkler için kutsaldı ve saygı duyuyorlardı. *Çov-şu* ve *Sui-şu* kayıtlarına göre 6 ve 7. yüzyıllarda (Liu Mau Tsai 2011: 21, 117, 120, 136) doğu T'u-küeler, dişi kurt soyundan geldiklerine inandıkları ve köklerini unutmak istemedikleri için sancak direğinin tepesinde altından kurt başı (Fu-li, Böri) bulunurdu. Hatta bayraklarında da kurt başı bulunuyordu. Muhafız alayının subaylarına da Fu-li (böri, kurt) deniliyordu. *T'ang-şu* kaydına göre (Liu Mau Tsai 2011: 255) Türk Kağanı (Bumin/T'u men) sarayını (çadır) Tu-kin-şan dağına yanına kurmuş ve çadırın girişine de altından kurt başı olan sancak dikilmiş. Ayrıca kağan yüzünü doğuya bakarak oturmayı tercih edermiş.

T'u-küelerin inanışlarına göre atalarının ilk mesleği demirci ustalığı olduğu için muhtemelen demire karşı son derece saygı duyarlardı ve hatta onlar için muhtemelen kutsaldı. Bizanslı tarihçi Menanderos'dan (Blockley 2006: 10.3; Doblhofer 1955:136) aldığımız bilgilere göre, 6. yüzyılda (569) Bizanslı elçi Zemarkhus, Sogdiana'ya gelmiş ve burada onu bazı Türkler karşılamış ve ona satılık demir sunmuşlardır. Elçiye göre onların bunu yapmalarındaki asıl sebebin o topraklarda demirin zor bulunmasından dolayı kendilerinde demir madeni olduğunu göstermeye çalışıyorlarmış. Muhtemelen Türkler kendi topraklarında az bulunan demiri göstermek istemiş olabilir. Fakat asıl bu davranışlarının altında muhtemelen atalarını anmak, onurlandırmak yatıyordu ve bir çeşit ritüel uyguluyorlardı.

Atalar inancının T'u-küeler ve Çinliler için çok önemli yeri vardı. Bir çok olay ataların iradesindeydi ve onurlandırılmaları gerekiyordu. Bu yüzden çeşitli ritüeller yapılmakta ve kurbanlar verilmekteydi. Mesela *Sui-şu* kaydına göre (Liu Mau-Tsai 2011: 93, 200), 7. yüzyıl başlarında (607) Doğu Türkleri kağanı (İ-li-çen-pao-K'i-min Kağan) kendisinin ve ülkesinin zor durumdan çıkmasında atalarına verdiği kurbanlara borçluydu. 630 yılında Hie-li Kağan, Çinliler tarafından yenilgiye uğratılmasından sonra Doğu Türklerinin güçsüz duruma gelmesinde Çinliler, göğün iradesine ve atalar tapınağının tanrısal gücüne bağlıyorlardı. *T'ang-şu* kaydına göre (Liu Mau-Tsai 2011: 182, 200) 7. yüzyılda Çin'de imparatorluk atalar tapınağı bulunuyordu. Savaşa giderken ve döndükten sonra atalar tapınağı ziyaret edilirdi ya da Çin'e gelen yabancılar atalar tapınağını ziyaret ederdi (Chavannes 1903: 38, 66). Mesela 650 yılında Çin imparatoru Kao-tsung, kaçan Kü-pi Kağan'ı (Ho-lou) yakaladıktan sonra başkente götürmüş ve kağan önce imparatorluk atalar tapınağının önüne, sonra da Çao-ling mezarının (Çav-ling, bu mezar, 649 yılında ölen Tang T'ai-tsung'un, Ts'ung-şan 'Ts'ung-ling' dağına benzer şekilde yapılan

mezarıdır) önüne getirilmiştir ve imparator onun suçlarını saydıktan sonra affetmiştir. 742 yılında, Çinlilerin de karıştığı Türklerin içinde çıkan isyan sonunda, Türk Kağanı Wu-su-mi-şi'nin kesilen başı, Çin'deki imparatorluk atalar tapınağına sunulmuştur. Yine 742 yılında, Türkler, bağlılıklarını göstermek için imparatoru ziyaretten önce imparatorluk atalar tapınağını ziyaret etmiştir. (Chavannes 1903: 38, 66; Liu Mau-Tsai 2011: 208, 254, 290, 338, 360-361).

Benzer kült ve ritüeller, Doğu Türkistan (Sinkiang) bölgesindeki şehir devletlerinde de görülmüştür. *T'ang-şu*'ya göre (Chavannes 1903: 111) 7. yüzyılda, Karaşar'da (Yen-ki), yılın ikinci ayında, üçüncü dolunay günü, kırlara çıkılarak kurban verilirdi. Yılın dördüncü ayının on beşinci dolunay günü ormanlarda gezilirdi. Yedinci ayın yedinci günü, *nesli çoğaltan ataya* kurban verilirdi. Onuncu ayın on beşinci günü, hükümdar şehirden ilk defa seyahate çıkar ve yılsonuna kadar seyahati devam ederdi.

Erken Orta Çağ'da önce Eftalitler sonra Göktürklerin (T'u-küeler) kontrolüne geçmiş olan Sogdiana'nın aynı zamanda Çin ile de özellikle ticari olmak üzere siyasi ilişkileri kuvvetliydi. Bu dönemde İran, Türk, Çin ve Hint kültürlerinin derinden hissedildiği Sogdların yaşadığı bu topraklarda, şehir devletleri görülüyordu. Sogdlarda da atalar inancı yaygındı ve son derece önemliydi ve onları onurlandırıyorlardı. Bunun için yılın belirli zamanlarında belirli ritüeller düzenlemekteydiler. 386-618 yılları arasının tarihini anlatan ve 659 yılında tamamlanmış bir Çin kaynağı olan *Pei-şi*'de (Vassiere 2006: 157), Semerkand'da bir atalar tapınağı olduğu ve farklı ülkelerden gelenlerin de katıldığı yılın altıncı ayında kurban verildiği kaydedilmiştir. Bu muhtemelen Sogdlardaki yılbaşıyla ilgilidir. Çünkü Tou Yeou'nun 801 yılında tamamladığı *T'ong tien* isimli eserde (Chavannes 1903: 133) yer alan 7. Yüzyıl başlarında (605-616) Çinli elçi Weitsie'ye ait hatıratında, Semerkandlıların yılın başlangıcını, 6. ayın birinci günün gündeğümü kabul ettikleri kaydedilmiştir. Bu törende hükümdar ve halk yeni elbiseler giyer saçlarını ve sakallarını keserdi. Şehrin doğusundaki ormanın girişinde yedi gün süreyle at biner ve ok atardı. Gök tanrıya taparlardı ve onu çok onurlandırıyorlardı. Efsaneye göre kutsal bir çocuk yedinci ayda ölmüş ve kaybolmuştur. Bu ayın gelişile tanrıya tapmakla görevli kişiler siyah pileli kıyafetler giyer, çıplak ayakla yürür, göğüslerine vurarak ağlarlardı. Kan ve gözyaşı birbirine karışırdı. 386-618 tarihini anlatan *Pei-şi* (659'da tamamlanmış) ve 581-617 tarihini anlatan *Sui-şi* (656'da tamamlanmış) kayıtlarında (Biçurin 1950 II: 272-273, 282; Marshak 1994: 13-14) Şaş'da (Taşkent), sarayın güneydoğu köşesinde, merkezinde bir taht bulunan bir yapı (muhtemelen atalar tapınağı) yer alıyordu. Yılın birinci ayının altıncı günü, hükümdarın ailesinin küllerinin bulunduğu altından kap tahta konurdu. Sonra etrafında dönülür ve çiçekler ile farklı meyveler serpilirdi. Hükümdar kurban eti sağlardı. Seremoni sonunda hükümdar ve eşi giderlerdi. Bu ritüel, yılın yedinci ayının on beşinci günü de yapılırdı. Bu tören, El Biruni'nin (Albîrûnî 1879: 199-204, 221-222) 11. yüzyılda verdiği bilgiye göre İranlıların yılın birinci ayında yani Faravardin ayında kutladıkları yılbaşı yani Nevruzla ilgili gözükmektedir. İranlılar bu ayın 6. gününe *Büyük Nevruz* derlerdi. Sogdlar da ise *Nevserd* denilen birinci ayın birinci günü Nevruz'du (Büyük Nevruz) yani yılbaşıydı. Yılın son ayı *Hışûm* idi. Bu ayın son gününde Sogdlar, geçmişte ölenler için yas tutarlar, ağlarlar ve yüzlerini keserlerdi. İranlıların Faravardin ayında yaptıkları gibi ölenler için yemekler ve içecekler hazırlarlardı. 10. yüzyıl tarihçilerinden Narşahi'nin hazırladığı *Buhara Tarihi* (943/944) isimli eserinde (Narshaki 1954: 22-24), üç bin yıl öncesine dayandığı söylenen bir efsaneye göre, Buhara'da Afrasiyab tarafından öldürülmüş

ve Buhara kalesine gömülmüş olan efsanevi kahraman Siyavuş için Buharalı Mecusiler (Zerdüşter), her yıl yılbaşında kalede güneş doğmadan önce getirdikleri horozları onun anısı için öldürürlerdi. Buhara halkı Siyavuşun öldürülmesi sebebiyle feryat eder, müzisyenler şarkılar hazırlar ve söylermiş. Bu ritüel de yine atalar inancıyla bağlantılı görünmektedir. Tam olarak çözülememiş bir Sogdca Mani metnindeki (Henning 1944: 143-144) bilgiler de muhtemelen atalar kültü ile bağlantılı bir yas töreni anlatılmaktadır. Bu metinde *ruh servisi* isimli bir ritüelden bahsedilmektedir. Bu ritüelde kan aktığı, atların öldürüldüğü, yüzlerin yırtıldığı, kulakların kesildiği kaydedilmektedir. Metinde sonrasında bir köprüde *Nana* isimli tanrıçayla birlikte bir kadının olduğu ve bunların bir kabı parçaladıkları, bağdıkları, elbiselerini (ya da yüzlerini) yırttıkları, ağladıkları ve kendilerini yere attıkları kaydedilmektedir. Burada açıkça Sogdlar tarafından inanılan Mezopotamya kökenli tanrıça Nana'nın da katıldığına inanılan geleneksel olarak yapılan ölümle ilgili bir yas töreni ritüeli anlatılmaktadır. Muhtemelen bu yas töreni ataların ruhu için yapılıyor ve kurbanlar veriliyordu. Bu bilgiler, Türklerle yakından ilişkili Sogdiana bölgesinde atalar kültürünün ne kadar kuvvetli olduğunu göstermektedir.

3.2.3.4 ATEŞ KÜLTÜ

Erken Orta Çağ kaynaklarına göre, Türklerde ateşin ayrı bir önemi vardı ve kutsaldı. İnanışlarına göre ateş kötülüklerden koruyor ve ruhsal temizlik sağlıyordu. Bizanslı tarihçi Theophylaktos Simokates'in (1988: 7.8.14-15) yazdığı esere göre, Türkler ateşi olağanüstü bir şekilde onurlandırır, hava, su ve toprağa saygı gösterirlerdi. Bizanslı tarihçi Menandros'un (Dobhofer 1955: 136; Blockly 2006: 10.3) eserine göre ise, 6. yüzyılda (569) Bizans hükümdarı I. Justinianos tarafından Zemarkhus elçi olarak Türklerin kağanı İstemi'ye gönderilmiş ve Sogdiana'ya gelmiştir. Sonra kendilerini 'şeytan çıkarıcı' olarak tanıtan kişiler muhtemelen din adamları (şamanlar), Zemarkhus ve ekibinin yanına gelmişler. Sonra bu kişiler, yanan tütsü dalları, İskit dilinde sert sözlü ilahiler, davul ve zillerle yaptıkları seslerle hezeyan halinde bir ritüel gerçekleştirerek şeytani ruhları kovduklarını, engellediklerini ve onları koruduklarını inanıyorlardı. Ayrıca Zemarkhus'u ateşten geçirterek onların temizlediklerini düşünüyorlardı. Bu ritüel ile din adamları da kendilerini temizlediklerini düşünüyorlardı. *Sui-şu*'ya göre (Li Mau-tsai 2011: 64), 6-7. yüzyıllarda Doğu Türkleri, kadın iblislere (wu) ve erkek iblislere (hi) inanıyorlardı.

Çin'den 629 yılında hareket eden ve batıya yolculuk yapan Budist rahip Hiuen-Tsiang'ın hayatını yazan Hui-li'nin (Shaman Hwui Li 1911: 43,45) eserinde, Budist misyoner, Türklerin hükümdarını ziyaret ettiğinde, Türklerin ateşe taptığını ve ahşabın içinde ateş olduğunu düşündüklerinden ahşaptan oturma yerleri olmadığını belirtmektedir. Aynı kayıta Sogdiana bölgesindeki Semerkand hükümdarı ve halkının Buda'ya inanmadıklarını fakat ateşe kurban (Zerdüştlük) verdiklerini kaydetmektedir. Fakat burada içinde rahip olmayan iki adet Budist manastırı bulunduğunu ve eğer rahipler buraya gelirse halkın ateşli sopalarla onları kovaladıklarını kaydetmektedir. 8. yüzyıldan Koreli Budist rahip Hye Ch'o (1984:54-55), Sogdiana bölgesinde bulunan Buhara, Semerkand, Kiş, Maimarg, Şaş (Shi-lo), Kaputana bölgelerinin ateşe taptığını (Zerdüştlük) ve Budizm'e inanmadıklarını kaydetmektedir. Sadece Semerkand'da içinde bir rahibin olduğu bir Budist manastırı bulunduğunu kaydetmektedir. Fakat bunun da nasıl tapınacağını bilmediği belirtmektedir. Türklerin Budizm'e inanmadıklarını kaydetmektedir. Daha önce bahsettiğimiz üzere Çin kaynaklarından 7. yüzyılda yazılmış *Liang*

Şu (Enoki 1959: 46) kaydına göre Eftalitler, gök tanrısına ve ateş tanrısına tapıyorlardı ve her sabah çadırın dışına çıkıp tanrılarına dua ediyorlar ve sonra kahvaltı yapıyorlardı.

Tang-şu kaydında (Chavannes 1903: 115) 7. yüzyılda Doğu Türkistan'daki şehir devletlerinden Kuça'da (K'ieou-tse), yılbaşında yedi gün süreyle koyun, at ve deve yarışı yapılır. Galip ve mağluplara bakılarak, yeni senenin iyi veya kötü olacağını anlamaya çalışırlardı. Burada devamlı yanan ateşte de (Zerdüştlük ?) bulunurdu. Aynı zamanda Budizm'e inanıldığı kaydedilmektedir.

Romalı tarihçi Ammianus Marcellenus (1986 III: 31.2.11), 4. yüzyılda geç Antik Çağ'da Hunların herhangi bir dinsel inançlarının olmadığını fakat altına (İskitler gibi) karşı büyük ilgilerinin olduğunu kaydetmektedir. *T'ang-şu*'da (Liu Mau-Tsai 2011: 241, 312) 8. yüzyıl başlarında (718) Doğu T'u-küelerden Bilge Kağan (P'i-kia/Mo-ki-lien Kağan), Budist ve Taoist tapınaklar yaptırmak isteyince, bunların sadece iyilik ve hoşgörü kazandıracağı ve böylece savaşma gücünü azaltacağı düşüncesiyle danışmanı Tonyukuk (Tun-yü-ku) tarafından kabul görmemiş ve tapınaklar yapılmamıştır.

3.2.4. MONOTEİZM VE HİRİSTİYANLIK (MONOFİZİT-DİOFİZİT)

Tarihi kaynaklar, özellikle de başta Süryani kaynakları olmak üzere Bizans ve Arap kaynakları ile arkeolojik buluntular, Moğollar öncesi (13. yüzyıl öncesi) Orta Asya Hıristiyanlığı hakkında değerli bilgiler vermektedir. Moğollar öncesinde Orta Asya'da, Hıristiyanlık ağırlıklı olarak Mezopotamya merkezli Doğu Süryani Hıristiyanlığı (Doğu Kilisesi, Nesturilik) olarak kendini göstermiştir. Bunun yanında, az sayıda Antioch'e (Antakya) merkezli Batı Süryani Hıristiyanlığına bağlı Melkitler ve Yakubiler ile Ermeni Hıristiyanlığı ve Bizans Ortodoks Hıristiyanlığı da Orta Asya'da yer almıştır. Orta Asya'da Hıristiyanlık, Mezopotamya-İran hattı üzerinden Orta Asya'nın Baktriana Bölgesi'ne 2. yüzyılın 2. yarısında Kuşanlılar zamanında yayılmıştır. Daha sonra muhtemelen Hıristiyanlık, Partlar zamanında 2. yüzyılın sonu veya 3. yüzyıl başında Margiana'ya (Merv ve çevresi), Kidaritler zamanında 5. yüzyılın ilk yarısında ya da belki 4. yüzyılın ikinci yarısında Semerkand'ın bulunduğu Sogdiana'ya, Eftalitler zamanında 6. yüzyılın ilk yarısında Şaş'a (Taşkent) ve Yedisu'ya (Semireçe), Türk Kağanlığı zamanında 7. yüzyılın ikinci yarısında Harezmi'ye girmiştir. Orta Asya'da özellikle Türkler zamanında (6-8. yüzyıl) Hıristiyanlık yaygınlaşmıştır (Çeşmeli 2012: 196-197)

Orta Asya'da (Gignoux 1996: 400-401; Litvinsky 1996b: 421-424), Antik Çağ'dan itibaren yayılmaya başlayan Hıristiyanlık, Moğollardan önce (13. yüzyıldan önce) ağırlıklı olarak Süryani Hıristiyanlığı olarak kendini göstermiştir. Fırat ve Dicle nehirlerinin arasındaki bölgeyi kapsayan Mezopotamya'da (Irak, Doğu Suriye, Güneydoğu Türkiye) 1. yüzyılda ortaya çıkan ve Süryanice konuşan Hıristiyanların meydana getirdiği Süryani Hıristiyanlığı iki ana geleneğe bağlıdır. Bunlardan Mezopotamya geleneğindeki Doğu Süryani Hıristiyanlığını (Doğu Kilisesi, Nesturilik), Antioch'ya (Antakya, Güney Türkiye) geleneğindeki ise Batı Süryani Hıristiyanlığını oluşturmaktadır. Moğollar öncesinde Orta Asya'da ağırlıklı olarak Doğu Süryani Hıristiyanlığı (Diofizit Nesturiler) görülürken az da olsa Batı Süryani Hıristiyanlığı'nın kolları olan Melkitler (Bizans Kilisesi'ne bağlı Ortodoks Süryani Hıristiyanları) ve muhtemelen Monofizit Yakubiler (Süryani Ortodoks Kilisesi) ile Ermeni Hıristiyanlığı ve Bizans Ortodoks Hıristiyanlığı da görülmüştür (Colless 1986: 51; Sims-Williams 1992: 530; Moffett 1992: 341).

Orta Asya'da Hıristiyanlık, 13. yüzyıldan sonra Moğollar zamanında (1206-1370) yayılarak yaşamaya devam etmiş ve Timur (1370-1405) tarafından desteklenmiştir (Barthold 1968: 485-487; Moffett 1992: 400-494).

Bizans İmparatorluğu (330-1453) içinde, İran ve Orta Asya'yı da ilgilendiren Hıristiyanlık dünyasında önemli bir parçalanma oldu. Konstantinopolis (İstanbul) Patriği Nestorius'un (386-451) Monofizitlere (Hz. İsa'nın insani ve ilahi niteliklerinin bir olduğunu düşünenler) karşı öne sürdüğü Diofizit fikir (Hz. İsa'nın insani ve ilahi niteliklerini ayrı tutan düşünce), Efes (431) ve Kalkedon (Kadıköy/451) konsillerinde kabul görmemiş ve Nestorius'un kurduğu Nesturilik doğuya yayılarak, özellikle Sasaniler Devri'nde İran'da kabul görmüş ve Doğu Kilisesi 484 ile 497 yıllarındaki kilise meclislerinde, Nesturilik düşüncesini benimsemiştir (Chabot 1902: 308, 310; Asmussen 1983: 944; Litvinskiy 1996b: 415-416). Böylece Nesturilikle birlikte İran ve Orta Asya Hıristiyanlığında, Diofizit düşünce ağır basmaya başlamıştır.

Nesturilik (Doğu Süryani Hıristiyanlığı, Doğu Kilisesi), Orta Asya Türkleri tarafından ilgi görmüş ve Hıristiyanlığın Orta Asya'da yayılmasında ve korunmasında önemli katkıları olmuştur. Orta Asya'da özellikle Baktriana, Sogdiana ve Semireçe gibi bölgelerde, 5. yüzyılın ortalarından 6. yüzyılın ortalarına kadar hakimiyet kuran Eftalitler (Ak Hunlar/ 420-567) (Litvinsky 1996a: 138, 141) arasında çok sayıda Hıristiyan bulunuyordu. Sasani hükümdarı I. Kavad (488-496/498-531), tahttan indirilip tutuklanmasından sonra 498 yılında, İran'dan kaçıp Türklere (Eftalitler) sığınmasında, ona Hıristiyanlar yardım etmiş ve Kavad'ın tekrar tahta çıkmasında Eftalitlerin desteği olmuştur. Bir Nesturi yazar şöyle kaydetmiştir: " O (Kavad) Hıristiyanlara karşı iyi düşünceler içindeydi. Çünkü Türklerin (Eftalitler) hükümdarına gitmesinde onlardan bazıları yardım etmiştir." (Graffin-Nau 1911: 128; Mingana 1925: 304; Moffet 1992: 208-209). Konuyla ilgili olarak, 555 yılında bir Yakubi (Monofizit Ortodoks Süryani Hıristiyan) yazar tarafından yazılmış kayda göre, Kavad'ın İran'dan Eftalit topraklarına kaçarken, yanında John ve Thomas isimli Hıristiyanlar yer alıyordu. Bunlar otuz yıldan fazla zaman Eftalitler arasında yaşamış ve orada evlenip çocuk sahibi olmuşlar ve sonra vatanlarına geri dönmüşlerdir. Onların yanına daha sonradan misyonerlik amaçlı gelmiş olan Arran'lı Piskopos Karadusat ve dört rahip de bulunmaktaydı. Bunlar da orada yedi yıl kalmışlardır. Bu yedi Hıristiyan her gün ekmek ve suyla beslenmişler, Eftalitlerin bir kısmını Hıristiyanlaştırmışlar ve kendi dillerinde yazı yazmayı öğretmişlerdi. Daha sonra aralarına katılan bir Ermeni piskopos Eftalitlere tarımcılığı öğretmişti (Mingana 1925: 304; Moffet 1992: 208). 549 yılında, Eftalitlerin isteği üzerine Nesturi Patriği I. Aba (Mar Aba), Eftalitler arasındaki Hıristiyanlar için piskopos göndermiştir: "Eftalitler prensi Hudai... patrike (I. Aba) bir mektup yazarak Eftalit ülkesine bir piskopos istemiştir" (Bedjan 1895: 266-269; Mingana 1925: 305; Borbone 2005: 7).

Eftalitlerden sonra, 6. yüzyılın ortasından 8. yüzyılın başlarına kadar Amu Derya'nın doğusunda Orta Asya'da hakimiyet kuran Türk Kağanlığı zamanında (Göktürkler/ 553-745) (Sinor-Klyashtorny 1996: 321-342), Türkler arasında Hıristiyanlık yaşamaya ve yayılmaya devam etmiştir (**fig. 14**). Bizanslı tarihçilerden Theophylaktos Simokates'in 7. yüzyıldaki eseri ile Theophanes Confessor'un 9. yüzyıldaki eserine göre, 581 yılında Sasaniler tarafından tutuklanarak Bizans hükümdarı Maurice'e (582-602) gönderilen Türklerin alınlarında, siyah haçtan dövme yer alıyordu. Bizans hükümdarı, bu işaretin ne anlama geldiğini sorduğunda Türkler, yıllar önce vebanın baş göstermesi üzerine aralarındaki Hıristiyanların tavsiyesiyle

yaptıkları bu işaretle, topraklarındaki hastalıktan kurtulduklarını belirtmişlerdir (Theophanes Confessor 1997: 6081, 389; Theophylact Simocatta 1988: 5. 10.13-15). 644 yılı civarında, Merv'de başpiskoposluk yapan Elias'ın bir çok Türk'ü Hıristiyanlığa çevirdiği şöyle kaydedilmiştir: “*Merv başpiskoposu Elias çok sayıda Türk'ü çevirmiştir (Hıristiyanlığa).*” (Mingana 1925: 305; Guidi 1955, 1: 34-35; Borbone 2005: 7).

4. DİN ADAMLARI (ŞAMANLAR): KAHİNLER VE RUHÇULAR

Göçebelerde din adamlarına çok önem verilirdi. Bunlar sadece dinsel hayatı düzenleyen sıradan bir din adamı değil aynı zamanda üstün güçleri olduğuna inanılan kişilerdi. Göçebelerde dinsel konularda karar veren, danışılan, ruhlarla temas ettiğine, geçmişten ve gelecekte haber verdiği, kötülüklerden koruduğuna ve arındırdığına inandıkları özel güçlere sahip olduklarını düşündükleri kişiler yani bir çeşit din adamı olan şamanları vardı.

İskitlerde falcılık çok önemli bir yer tutmaktaydı. Bu konuda Herodotus (1890 I: 4.67-69) detaylı bilgiler vermektedir. İskitlerde çok falcı bulunuyordu ve fala değişik şekillerde bakıyorlardı. Bir kısmı söğüt dallarına bakarak kehanette bulunuyordu. Bu şekilde kehanette bulunmak kendilerine atalarından kalmıştı. *Enare*'ler denilen eşcinseller ise kehanette bulunmayı onlara Afrodit'in verdiği inanırlardı. Onlar ıhlamur ağacının kabuğuna bakarak kehanette bulunurlardı.

İskitli bir hükümdar hastalandığında en iyi üç falcı, hükümdar üzerine yalan yere yemin ederek hükümdarın hastalanmasına sebep olan kişiyi bulmak için fal bakarlardı. Çünkü onlarda hükümdarın üzerine yemin etmek bir gelenektir. Tespit edilen kişi hükümdarın huzuruna çıkarılırdı. Eğer suçlamayı kabul etmezse, başka falcılar çağırılırdı. Sonradan gelen falcılar da kişiyi suçlu bulursa kafası kesilerek öldürülürdü. Malları da falcılar arasında paylaşıldı. Fakat sonradan gelen falcılar kişiyi suçlu bulmazlarsa, bu sefer ilk üç falcı ölüme mahkum edilirdi. Bir arabaya çalı çırpı ve odun doldurulur, elleri ayakları bağlı ve ağızları kapalı olarak falcılar bu arabaya bindirilirdi. Araba ateşe verilir ve arabaya bağlı öküzler ürkütülerek koşmaları sağlanırdı. Genellikle falcılarla birlikte öküzlerde yanarak ölürlerdi. Bazen de öküzler yaralanarak kurtulurdu. Falcılar başka nedenlerle de bu şekilde yakılıyorlardı ve adları yalancıya çıkıyordu. Hükümdar birisini öldürdüğünde erkek çocuklarını da beraber öldürürdü. Kız çocuklarına dokunmazdı.

Antik Çağ'da Hsieng-nularda da falcılar vardı ve önemli etkileri bulunuyordu. Gerektiğinde hükümdarın sözcülüğünü yapıyorlardı. Dinsel işlerde bu falcılara danışılırdı. *Han-şu* kaydına göre (Wylie 1874: 441) M.Ö. 1. yüzyılda Hun hükümdarı Şen-yu'nun yardımcısı hastalandığında hizmetlilerinden Wei Leuh, uzun zamandır Hunların arasında yaşayan ve saygı duyulan Le Kwang-le'yi kışkırdığından onu öldürmek istemiştir. Bu yüzden falcıya, hükümdarın isteği ile generalin geleneklerine göre kurban edilmesi gerektiğini söylemesini istemiş ve o da bunu yaparak generalin tutuklanarak kurban edilmesini sağlamıştır. İskitler gibi Hsieng-nularda esir askerleri kurban etmek bir gelenektir.

Kayıtlardan erken Orta Çağ da falcılığın yaygın olduğunu göstermektedir. Tarihi kaynaklardan T'u-küelerde ruhlarla temasa geçtiğine, falcılık yapabildiğine, kötülüklerden koruduğuna ve temizlediğine inandıkları din adamlarının (şamanlar) olduğu anlaşılmaktadır. Bu konu da Bizans kaynakları önemli bilgiler vermektedir. 7. Yüzyıl tarihçilerinden Theophylaktos

Simokates (1988: 7.8.15), Türkler (T'u-küeler) arasında gelecekte haber verdiğine inandıkları din adamlarının olduğunu kaydetmektedir. 6. yüzyıl tarihçilerinden Menanderos Protoktor (Rouckley 2006: 10.3), Türkler arasında ateşle, sert söz ve hareketle, davul ve zille çeşitli ritüeller yaparak insanları kötü ruhlardan koruduklarına ve temizlediklerine inanılan *şeytan çıkarıcı* denilen bazı kişilerin olduğunu belirtmektedir. Bunlar muhtemelen şamanlardı. *Sui-şu*'ya göre (Li Mau-tsai 2011: 64), 6-7. Yüzyıllarda doğu Türkleri kadın iblislere (wu) ve erkek iblislere (hi) inanırlardı. Ayrıca tanılara ve ruhlara saygı gösterirlerdi. Doğu Avrupalı Hunlarda falcılara danışma geleneği bulunuyordu. Örneğin 5. yüzyılda Atilla (Jordanes 1915), savaşlardan önce falcılara danıştı.

5. ÖLÜME BAKIŞ: CENAZE RİTÜELLERİ VE MEZARLAR

Demir Çağ, Antik Çağ ve Erken Orta Çağ boyunca değişik Asyalı göçebe topluluklarında bazı farklılıklarla birlikte birbirleriyle benzerlik gösteren cenaze ritüelleri uygulanmıştır. Bu konuda Yunan, Roma, Çin, Latin, Bizans ve Türk kayıtları önemli bilgiler vermektedir. Avrasya steplerinde aynı veya farklı zamanlarda yaşamış değişik Türk göçebelerindeki ortak inanç, ölümden sonraki hayatın devam ettiği ve ruhun ölmediği düşüncesi idi.

Yunanlı tarihçi Herodotus (1890 I: 1.216, 4.71-75, 127) M.Ö. 5. yüzyıldaki eserinde, İskitler ve onların bir kolu olan Massagetlerin ölüme bakışları ve cenaze törenleri hakkında detaylı bilgiler vermektedir. İskitler, hükümdarları öldüğü zaman onu mumyalarlardı. Ölünün vücudu tamamıyla mumlanırdı. Ölünün karnı yarılr ve içi temizlenirdi. Sonra kesilmiş bitkiler, baharatlar, maydanoz tohumu, anason ile doldurulur ve karnı dikilirdi. Ölü bir arabaya konur ve idaresindeki başka bir topluluğa götürülürdü. Sonra bunu teslim alanlar, İskitlerde geleneksel olan yas törenini gerçekleştirirlerdi. Kulaklarının bir kısmını keserlerdi, başlarını tıraş ederlerdi, kollarını keserlerdi, alınlarını ve burunlarını yırtarlardı ve oklarla sol ellerini delerlerdi. Sonra taşıyıcılar, hükümdarın olduğu arabayı idaresinde olan başka topluluklara götürürdü. Bütün toplulukların ziyaretinden sonra ölü, idaresindeki toplulukların en uzağındaki geleneksel olarak hükümdarların gömüldüğü bölge olan Gerrian'a gömülürdü. Burada ölü için önceden dörtgen büyükçe bir çukur açılırdı. Ölü mezarın içinde, yapraklardan bir yatağa yatırılırdı. Ölünün her bir yanına mızraklar dikilir ve üzeri odunlarla kapatılır ve mekanın tamamı da hasırla kapatılırdı. Mezarın boş kalan yerine boğazlanmış bir cariyesini, bir kupa taşıyıcısını, bir aşçısını, bir at bakıcısını, bir hizmetçisini, bir habercisini, atlarını, altın kupalarını ve diğer başka şeyleri konulurdu. Sonra üzerini toprakla büyük bir tepe yaparlardı. En büyük tepeli yapmak için uğraşırlardı.

Bir yıl sonunda, onun en iyi hizmetlilerinden ve atlarından ellışer tanesi boğulur. İçleri çıkarılıp temizlenir ve saman doldurulup tekrar dikilir. Ağaçtan kazığa geçirilen gem ile dizgin vurulmuş atların üzerine, yine kazığa geçirilmiş insanlar konarak oluşturulan atlılar, mezarın çevresine yerleştirirlerdi.

İskitlerde halktan insanlar öldüğü zaman, cesed en yakın akrabaları tarafından bir arabaya konur ve arkadaşlarına ziyarete götürülürdü. Arkadaşları tarafından ağırlandırlar ve gelenlere yemekler verilirdi. Misafirlere verilen yemek kadar ölünün önüne de yemek konurdu. Kırk gün boyunca ölüler gezdirilirdi ve sonra gömülürdü. Ölüyü gömdükten sonra temizlenirlerdi. Erkeklerin ve kadınların temizlenme şekilleri farklıydı. Erkekler, başlarına yağ sürüp yıkarlardı.

Gövdelerini temizlemek içinse, üç sırtığı yukarıda birleşecek şekilde birbirlerine dayarlar ve üzerine de yünlü keçe örterlerdi. Mekanın ortasına bir çukur açarlar, içine kızgın taşlar koyarlardı. Taşların üzerine topraklarında yetişen kenevir tohumlarını dökerlerdi. Böylece çok buhar olurdu. Bu buhar banyosunda, İskitler mutluluktan bağırırlardı (bir kurt gibi ulurlardı). İskitler vücutlarına su değdirmezdi. Bu buhar banyosu onların yıkanmasıydı. Kadınlar ise selvi, sedir ve günlüğü üzeri pürüzlü bir taşta kalın bir nesneyle dövüp su katarlardı ve meydana gelen karışımı yüzlerine ve vücutlarına sürerlerdi. Çok güzel kokarlardı ve ertesi günü bu karışımı kaldırdıktan sonra tenleri parlamış ve temizlenmiş olurdu. İskitler için atalarının mezarları son derece önemli ve kutsaldı. Düşmanları tarafından mezarlarına dokunulduğu takdirde savaş çıkartmaya hazırdılar.

Avrasya steplerinde yaşayan İskitlerde geleneksel olarak uygulanan cenaze töreni ritüeli, onların bir kolu olan Orta Asya'lı Massagetlerde daha farklı bir şekilde uygulanıyordu. Massagetlerde, yaşlıları akrabaları sürü hayvanlarıyla beraber öldürür sonra etleri pişirir ve yerlerdi. Bu şekilde ölmek büyük bir mutluluktur. Hastalıktan ölenler yenmez gömülürdü. Öldürülmeden yaşamın son bulması onlar için üzücü bir durumdu. Konuyu Strabon (1856 II: 11.8.6) biraz daha farklı anlatmakta ve onlara göre en iyi ölümün yaşlıyken koyunla birlikte kesilip etlerinin birlikte yenmesiydi. Hastalıktan ölenler ise dışarı atılır ve vahşi hayvanlar tarafından yenilirdi. Çeşitli yerleşik ve göçebe kültürlerde de benzer adetler vardı (Strabo 1856 II: 10.5.5, 11.11.3, 11.11.8). Strabon'a göre Hazarlılarda (Hazar Denizi halkı) biri yetmiş yaşına ulaştığında ailesi tarafından bir yere kapatılıp aç bırakılır ve öldürülürdü. Bu gelenek İskitlerde de bulunuyordu. Orta Asya'da Sogdiana ve Baktrianadaki yerleşik kültürlerde, biri hastalıktan veya yaşlılıktan zayıf düşerse, canlı olarak dışarı atılır ve köpekler tarafından yenirdi.

İskitlerin cenaze ritüelleri ve mezarları hakkındaki tarihi bilgileri, 19. yüzyıldan beri devam eden arkeolojik çalışmalar da desteklemektedir. İncelenmiş olan daha çok soylulara ait klasik İskit mezarları, yapısal olarak bazı farklılıklar göstermesi yanında genel hatlarıyla taştan veya ahşaptan mezar odası veya odaları ile üzerindeki toprak veya taşlardan tepelik veya yükseltili kısımlarından oluşan *kurgan* olarak bilinen mezarlardı. Genellikle altta toprağa açılmış mezar odası, kütüklerden yapılmış iç içe iki dikdörtgen planlı mezar odasından oluşmakta olup içinde de ayrı olarak ölünün yattığı tek parçadan ahşap bir tabut da bulunmaktaydı (bölümlerin sayısı değişebiliyordu). Üzeri de yine kütüklerle örtülüyordu. Taban da ahşapla kaplıydı. Bu üç bölümden meydana gelmiş mezar odaları daha sonra Hsiung-nuların daha çok soylulara ait bazı kurganlarındaki mezar odalarında da görülecektir. Bazen de toprağa açılmış mezar odalarının içinin etrafı ve üzeri dikdörtgen planlı büyük taş levhalarla oluşturuluyordu. Ya da mezar çukurunun içinin etrafı dairesel olarak dizilmiş taşlardan meydana geliyordu. Daha sonra daha detaylı anlatacağımız üzere cenaze ritüeli ile bağlantılı olarak mezarlara ölenin eşyaları, atları, eşleri ve hizmetlileri de konuluyordu. Karadenizin kuzeyinde M.Ö. 6-4. yüzyıldan kalmış toprak örtülü kurganların yükseklikleri yaklaşık 21 m.'ye çapları ise yaklaşık 350 m.'ye ulaşabiliyordu (**Fig.15**). Büyük kurganlar, büyük taş levhalarla çevrilirdi ve böylece tepeler desteklenirdi. Ayrıca etrafları da hendekle çevriliydi. Mezarların üzerlerine muhtemelen ölen kişiyi temsil eden anı amaçlı taştan heykel konurdu (**fig.16**). Bu mezar taşı koyma geleneği sonradan T'u küellerde de görülmüştür. Bölgede M.Ö. 7-5. yüzyıllar arasında dikdörtgen ve oval planlı çukurların olduğu basit mezarlar yaygındı. Karadenizin kuzeyinde, M.Ö. 6. yüzyılda ortaya çıkmış ve M.Ö. 3.yüzyıla

kadar yapımına devam edilmiş üzeri tepelik, alttaki ana mezar bölümü katakomp tipli çok odalı mezarlar da bulunuyordu (**Fig. 17**). Bu mezar tipinin karakteristik özelliği katakomp bölümüyle bağlantılı koridorlu bir girişin yani dromosun olmasıydı. Bu tip mezarlar doğu-batı eksenindeydi. Ölülerin başları ise batıya bakıyordu. Sıradan insanlar genellikle kamış, çimen, ağaç kabuğu gibi malzemelerden yapılmış hasır üzerine yatırılırdı. Bazende keçe, yün, deri veya ahşap üzerine yatırılırdı. Fakat ileri gelenler genellikle ağaç konstrüksiyonlu odalar ile tabuta konulurdu (Melyukova 1995: 35-46, fig.31; Gumiliev 2006:125-158). İskitlerde mezarların üzeri sadece topraktan tepelik yapılmazdı. Altaylar da taş örtülü mezarlar yaygındı. Altaylarda M.Ö.8-6. yüzyıllar arasında İskitlere ait erken dönem mezarlar daha basitti. Fazla derin olmayan mezar çukurunun içinin etrafı dairesel olarak taşlarla çevrilirdi ve mezarların üst örtüsünün çapı 10 m.'ye varabiliyordu. Mezar çukurunun zemini taşlarla örtülmüş örnekler de bulunuyordu. Ölünün başı güneybatıya bakıyordu ve büzülerek konmuş bedeni sola doğru döndürülüyordu. Yine atları ve gündelik eşyaları da mezara konulurdu. İskitlerin klasik dönemi olan pazırık döneminde (M.Ö. 5-3. yüzyıllar), mezar tipi değişme göstermiştir. Üzerinde taşlardan yığın olan kurganların çapları 60 m. yükselteleri ise 3 m. kadar ulaşabiliyordu. Altta mezar odaları temel olarak iki tipteydi. Birincisi ahşap konstrüksiyonlu mezar odaları ki bazen iç içe kütüklerden yapılmış iki dikdörtgen planlı mezar odası bulunuyordu. Bu ahşaptan mezar odalarının içinde tabut bulunuyordu. İkinci tipte ise taş levhalardan yapılmış dikdörtgen planlı mezar odaları bulunuyordu. Bu dönemde ölülerin başı doğuya bakıyordu ve büzülmüş olarak sola ya da sağa yatırılıyorlardı. Ölüler giydirilerek konuluyordu. Kıyafetleri kürk, deri ve keçeden kaftanlı, sivri başlıklıydı ve pantolonluydu. Tabutlar sedir ağacından yapılıyordu. Üzerinde de hayvan figürleri (koruyucu kaplan gibi) olabiliyordu. Dizginli ve eğerli kurban edilmiş atlar mezar odasının kuzeyine yerleştiriliyordu. Bu mezar ritüeli sonrasında Hsiung-nularda da görülmüştür. Altaylardaki İskit mezarlarının büyüklükleri sınıf farkına göre değişiyordu. Bahsettiğimiz kurganlar daha çok soylulara aittir. Karadenizin kuzeyinde olduğu gibi bazen grup gömüleri de bulunuyordu. Yapılan incelemelerde M.Ö. 9-2. yüzyıllarda Altaylarda, taş örtülerinin formuyla ilgili üç ana tip İskit dönemi mezarı bulunduğu anlaşılmaktadır. Birincisi, üzeri taş yığınlarıyla yapılmış mezar tipi, ikincisi üzeri taş sırasıyla daire (çember) yapılmış mezar tipi ve üçüncüsü içi taşlarla dolu yükseltisiz dairesel planlı (dairesel platform) mezar tipidir (Rudenko 1960: 22-108; Rudenko 1970: 1-20; Barkova 1978: 21-78; Bokovenko 1995: 285-295; Bourgeois vd. 2007: 9, 48, 52, fig. 13-14, 30, 73,76) (**fig. 18-19**). Bazen bu mezarlarla bağlantılı olarak doğuya doğru (yığın tiplerde) ve batıya doğru (çember ve platform tiplerde) ayakta büyük taş (balbal) sıraları konulurdu. Bu uygulama daha sonra T'u-külerde de görülecektir. Bu taşlar muhtemelen öteki yaşantıda ölene hizmet edecek öldürülen düşman askerlerini temsil etmekteydi. İskit kurganları, yapısal kuruluş olarak özellikle Çin mezar yapılarıyla benzerlik göstermekteydi. Çin kaynaklarından (Hsün Tzu 1969: 105) ve arkeolojik verilerden (Chang 1971: 318-320) erken dönem Çinlilerin kurganları, toprağa açılmış mezar çukuru, ahşap mezar odası ve tabuttan meydana gelmiş olup tepelik bir alandan oluşuyordu. Çinlilerde de ölüyle birlikte insan kurban ediliyordu. Ayrıca çeşitli eşyalar, atlar ve arabalar konuluyordu.

Aral gölünün kuzeyi, doğusu ve güneyinde yaşayan İskitlerin bir kolu olan Orta Asya'lı Sakalarda ise M.Ö.7-3. Yüzyıllar arasında bazı farklılıklarla birlikte genel olarak yukarı da bahsettiğimiz mezar kuruluşunun uygulandığını görüyoruz (Yablonsky 1995: 201-235). Mezarlar genellikle bir mezar çukuru ve üzerindeki tepelikten oluşuyordu. Tepeliklerin çapları

100 m.'ye ve yükseklikleri 10 m.'ye kadar ulaşabiliyordu. Büyük tepeler büyük taş sıralarıyla desteklenmiş ve hendeklerle çevrilmiştir. Tepelikler kimi zaman topraktan veya alternatif olarak toprak ve çakıl taşları katlarıyla hazırlanmakta ve en alttaki toprak yüzeyi de büyük taşlardan oluşmaktaydı. Mezar odasıyla bağlantılı dromoslu örnekler de bulunuyordu. Genellikle oval, yuvarlak ve dörtgen plandaki mezar odaları taş levhalardan veya ahşap konstrüksiyondan meydana geliyordu. Bazen ölü hasır üzerine yatırılır ve genellikle başı batıya (Aral gölünün doğu ve güneyinde) veya kuzeye (Aral gölünün kuzeyi) yönelmiştir.

Mezarların büyüklükleri, mezar odalarının yapısı ve içindeki buluntular, sınıf farkına ve bölgeye göre değişirdi. İskitlere ait kurganların merkezindeki mezar odasının etrafında, diğer yaşantısında ihtiyacı olacağı için geleneksel olarak cenaze töreni sırasında konulanlar bulunmaktaydı. Mezarın içine ölüyle birlikte diğer yaşantısında kullanacağı ve ona hizmet edeceği kıyafetler, altın, gümüş ve bronzdan taçlar, gerdanlıklar, küpeler, bilezikler, çeşitli takılar, aynalar, kaplar, boynuz şeklinde ritonlar (içki kapları), taraklar, elbise süslemeleri, bronz buhurdan (içinde yanmış kenevir tohumları bulunuyordu), altın ve demir silahlar (kılıç, balta, mızrak, ok, yay, kalkan), bronz ve altın askeri kıyafetler (miğfer, zırh), seramikler, renkli keçe ve deriden eğerler, koşum takımları, yünden yer halısı, keçeden duvar halısı, keçeden kuğu, çadır direkleri, müzik aletleri, araba, üzerinde hayvan veya hayvan mücadeleleri, insan, ilah, yaratık gibi figürler ile geometrik ve bitkisel motiflerin yer aldığı madeni, ahşap ve keçeden eserler, geyik ve griffin at maskaları, çeşitli süslemeler, yemekler, kurban edilmiş atlar, koyunlar, inekler, eşler ve hizmetliler konurdu. Pazırık mezarlarında bulunmuş olan bronz buhurdanların (fig. 19) içindeki taş ve yanmış kenevir tohumları (Jettmar 1967: 106, fig. 83-84; Rudenko 1970: 284-285), cenaze törenlerinde ritüel amaçlı tütsü yapıldığına işaret etmektedir. Bu kazanların üzerinde çadır direkleri de bulunmuştur. Herodotus (1890 I: 4.75), İskitlerin cenaze törenlerinden sonra kurdukları özel çadırda kızgın taşların üzerine koydukları kenevir tohumlarıyla buhar banyosu yaptıklarını kaydetmiştir. Bu uygulama ritüel amaçlı temizlenme ayini yaptıklarını göstermektedir. Muhtemelen cenaze sırasında ve sonrasında uygulanan tütsü ayini ölen ve törene katılanlar için kötülüklerden korunma ve ruhsal arınma sağlıyordu. Aynı zamanda kenevir buharı ile transa geçiyorlardı. 5 nolu Pazırık kurganında (M.Ö. 241 civarı) bulunmuş bir yün kumaş üzerindeki sahnede (Rudenko 1970: 296-297; Rubinson 1990: 54-55, fig. 10-11), izlerden yola çıkılarak yapılan tahmine göre muhtemelen bir buhurdan (ya da altar) etrafında dört kadın ayin yapmaktadır. İran-Mezopotamya özellikleri gösteren bu kumaş ve sahne, muhtemelen İran'dan ithal edilmiştir.

İskit kurganları ve cenaze ritüelleriyle ilgili buluntular genel olarak Avrasya steplerine özgü gelenektedir. Genellikle İskitlerin dinsel ve günlük yaşantılarıyla bağlantılı figür ve motiflerin yer aldığı sanat eserlerinde yerel özelliklerle birlikte Yunan, İran, Mezopotamya, Çin ve Hint gibi yerleşik kültürlerin inançlarıyla ilgili figürler de yer almıştır. Üslup ve konular açısından batı yani kuzey Karadenizdeki İskitler üzerinde daha çok Yunan ve İran etkileri görülürken doğudaki yani Altaylardaki İskitler üzerinde ise daha çok İran ve Çin'in etkilerini görüyoruz. Bulunmuş olan eserlerin bazılarını İskitler kendileri üretmiş bazılarını ise ticaret yoluyla başka toplumlardan almışlardır. Üsluplarına baktığımızda İskit sanat eserlerinde yerli ve yabancı ustaların çalışmış olduğu anlaşılmaktadır. İskit eserlerinde saf bir üsluptan

bahsedemeyiz. İskit eserlerinde, Avrasya steplerinin göçebe sanatı ile Yunan, İran ve Çin gibi yerleşik kültür sanatlarının birlikte görüldüğü eklektik bir yaklaşım söz konusudur.

Ölü gömme adetlerinden anlaşıldığı üzere İskitlerde olduğu gibi Hsiung-nularda (Hunlar) ve T'u-küelerde de (Türkler) ölümden sonra yaşantıya inanıldığı anlaşılmaktadır. Antik Çağ'daki Hsiung-nuların ölü gömme adetleri üzerine az da olsa Çin kaynakları önemli bilgiler vermektedir. *Şi-ki'ye'Şi-ji'* (110. kitap) göre (Sima Qian II 1993: 137) ölüyü altın, gümüş, elbise ve kürkle beraber iç ve dış olmak üzere çift tabuta koyarlardı. Mezarın üzerinde tepe ve ağaç olmazdı. Ayrıca yas kıfayetleri yoktu. Liderin ölüsünü hizmetli ve cariyesinden oluşan yüzlerce, binlerce kişi takip ederdi. Daha sonra yazılmış *Han-şu* (94. kitap) kroniği de benzer ifadeler kullanmaktadır (Wylie 1874: 411). Kayıda göre, Antik Çağ'da Hsiung-nular ölüyü tabutlara yerleştirirler ve içine altın, gümüş, elbise koyup gömerlerdi. Bunlarda mezar tepesi, mezarda ağaç ve cenazede yas töreni yoktu. Liderlerinin cenazesini, hizmetliler ve cariyelerinden oluşan onlarca, yüzlerce kişi takip ederdi. Chavannes (1895 1: LCXV), Eberhard (1996:76), Gumiliev (2002: 115) ve Roux (1999: 280; 2011: 285) gibi bazı araştırmacılar bahsettiğimiz kaynaklara dayanarak bu topluluğun kurban edildiklerini düşünmektedir. Fakat cenaze törenindeki kişilerin kurban edildiklerine dair kesin bir bilgi yoktur. Arkeolojik verilerde de ölüyle birlikte başka insanların da kurban edilip gömüldüğüne dair bir veri yoktur. Mezarlarda muhtemelen yasla ilgili olarak saç örgüleri bulunmuştur (Baumer 2014: 32). Fakat İskit mezarlarının bazılarında, ölüyle birlikte eşleri, cariyeleri ve hizmetlilerine ait iskeletler tespit edilmiştir. İskit mezarlarında da saç örgüleri bulunmuştur. *Şi-ki'ye'Şi-ji'* (110. kitap) göre (Sima Qian II 1993: 130, 144) Hsiung-nularda baba öldüğü zaman oğlu üvey annesiyle ya da erkek kardeşlerden biri öldüğünde hayatta olan kardeş dul kalan kadınla evlenebilirdi.

Latin tarihçi Jordanes göre (1915: 123-125), Hun hükümdarı Atilla'nın 453 yılındaki ölümünden sonra büyük bir cenaze töreni gerçekleştirildi. Yas töreni düzenleyerek Hun geleneklerine göre saçlarını yolmuşlar, yüzlerine derin yaralar yapmışlardı. Sonra ölüyü ipekten çadıra koymuşlardı. Topluluğun en iyi atlıları akrobatik hareketler yaparak çadırın etrafında dönmüşlerdi. Bundan sonra çadırda, hükümdarın yaptıklarını anlatan mersiye okunmuştu. Yas töreninde okunan mersiye *strava* diyorlardı. Ölüyü geceleyin toprağa gömmüşlerdi. Mezarda üç tabut yer alıyordu ve her birinde sırasıyla altın, gümüş ve demir bulunuyordu. Bunlar onlara göre, Atilla'nın hükümdarların en güçlüsü olduğunu ifade ediyordu. Demir hükmettiği ulusları, altın ve gümüş ise imparatorluklardan gördüğü saygıyı gösteriyordu. Ayrıca kazandığı savaşlardaki silahları, değerli takılar, taşlar ve çeşitli süslemeler de mezara konmuştur. Değerli eşyaların korunması için hükümdarı gömenler sonra öldürülmüştür.

Çin kayıtlarından, 386-618 yılları arası tarihi anlatan ve 659 yılında tamamlanmış *Pei-şi'ye* göre, Eftalitlerden zengin birisi öldüğü zaman taş yığınının ev formunda (muhtemelen çadır tipinde) tepelik mezar yaparlardı. Fakir biri öldüğü zaman ise toprağa çukur kazıp gömerlerdi. 7. yüzyılda yazılmış *Liang Şu'ya* göre ise, ölü ahşap tabuta konulup gömülürdü. Ailesinden birisi ölen çocuk kulaklarından birini keserdi (Enoki 1959: 49-50). Bizanslı tarihçi Procopius'a göre (1914 I: 1.3), zengin biri öldüğü zaman arkadaşları da canlı olarak birlikte gömülürdü.

Tarihi kaynakların dışında, arkeolojik çalışmalar da Hsiung-nuların (Hun) ölü gömme adetleri ve mezarları hakkında önemli bilgiler vermektedir ve arkeolojik veriler kaynakları

desteklemektedir. Ağırılıkta olarak soylulara ait Hsiung-nu dönemi (M.Ö. 3-M.S. 2.yüzyıl) kurganların mezar odalarının etrafı kütüklerle çevrelenmiş ve ortada da tabut yer almaktadır. Ölenle beraber gündelik eşyaları da gömülürdü. Hsiung-nuların mezar odaları İskit mezar odalarına benziyordu. Fakat Hunlar da tepe olmazdı. Hsiung-nu kurganları üst örtü açısından dikdörtgen ve dairesel planlı olmalarıyla ikiye ayrılıyordu (Purcell and Kimberly 2006: 23-27; Miller vd. 2008: 27-35; Miller vd. 2009: 301-314; Brosseder 2009: 249-267, fig. 8, 11-13; Brosseder 2011: 234-240; Baumer 2014: 30-33). Dikdörtgen planlı olanlar genellikle mezar odasına doğru terraslar halindeydi ve dromoslu (koridorlu giriş) (**fig.20-21**). Bu giriş koridorunun yani dromosun, aşağıdaki mezar odasıyla bağlantısı yoktu. Dikdörtgen planlı mezarların uzunluğu (dromosla beraber) yaklaşık 85 m.'ye, dairesel olanların çapları da 30 m.'ye kadar olabiliyordu. Dikdörtgen mezarlar toprak yüzeyinden yaklaşık 1.5 m.'ye kadar yükselerek topraktan platform oluştururdu. Mezarlık alanı taşla örtülürdü. Dromoslu girişler güney yönündeydi. Çukur aşağı doğru ters piramit şeklinde basamaklı giderdi. Bazı örneklerde de huni şeklindeydi. Her basamağın yüzeyi genellikle taşlarla örtülürdü. Bu katlar birden fazlası olabiliyordu. Mesela beş katlı olanları da bulunuyordu. Bu mezarlarda kurban edilmiş hayvan iskeletleri bulunmuştur. Bu hayvanlar arasında başta at olmak üzere öküz, inek, koyun ve keçi iskeletleri bulunmaktadır. Bu iskeletler genellikle mezar odasının dışında ve kuzeyinde yer almaktaydı. Bu durum Altaylardaki İskit kurganlarını hatırlatmaktadır. Tabutun dışında bronz ve demirden atlı araba parçaları ile at koşum takım parçaları ve metal kaplar (doğu), bronz kazan, seramik saklama kapları (kuzeyde), lake kaplar (kuzeyde) ve altından güneş ve ay (kuzey) bulunmuştur. Ayrıca altından takılar, süslemeler, altın, gümüş, nefrit ve kemikten kemer parçaları, bronz aynalar, tekstil, keçe halı gibi eserler bulunmuştur. Genellikle ahşaptan mezar odaları iç ve dış ve ortalarında tabut olmak üzere üç bölümden oluşmaktaydı. Daha küçük mezarların odaları, ahşaptan tek mezar odası ve içinde bir tabut olmak üzere iki bölümden oluşmaktaydı. Bazen tabut olmadan ahşaptan iki mezar odası da bulunmaktaydı. Genellikle girişi güneyde olan kurganların mezar odaları kuzeye yönelmişti. Daha önce belirttiğimiz gibi Çin kaynaklarına göre Hsiung-nularda kuzey ve sol kutsaldı. Hsiung-nularda çukur içinde taş levhalardan mezar odaları da yapılmıyordu. Mezardaki buluntular arasında bronz aynalar, lake seramikler ve bazı madeni ve metal eserler muhtemelen Çin'den gelmiştir. Aynaların ataların yaşadığı yeri temsil ettiği düşünülmektedir.

İskitlerdeki kurgan kuruluşu genel hatlarıyla Hsiung-nularda devam etmiştir. Mesela ahşaptan mezar odalarının konstrüksiyonu benzerlik göstermekteydi. Fakat İskitlerdeki mezarların üzerindeki yüksek tepeler, Hsiung-nularda yoktu. Ayrıca İskitlerde kurganlarda görülen dromos geleneği Hsiung-nularda devam etmiştir. Fakat İskitlerde dromos mezar odasına kadar giderken, Hunlarda mezar odasına ulaşmıyordu. Düşüncemize göre mezar soyguncularına karşı uygulanan bir metottu. Çünkü bir çok mezarın Antik Çağ'da soyulduğu bilinmektedir. Bu yüzden İskitlerde ve Hunlarda kurganlar genellikle yaşam alanlarından çok uzağa inşa edilirdi. Hatta M.S. 5. yüzyılda ölen Atilla'yı değerli eşyalarla beraber gömenler öldürülmüştür. İskitlerde görülen mezarların üzerine yüksek tepeler yapma geleneği Çin kaynaklarının belirttiği gibi Hsiung-nularda görülmemiştir. Hsiung-nular genellikle az yükselteli taşlardan örtü yapıyorlardı. Hunlarda mezar çukurlarında görülen kademeli teras sistemi İskitlerde yoktu. Bu teras sisteminin amacı muhtemelen mezarın içini sağlamlaştırmak ve

yıkılmayı engellemekti. Ayrıca İskitlerde mezarlarda görülen heykel koyma geleneği Hsiung-nularda yoktu.

8. yüzyıldan *Kül Tegin* yazıtında (Ross-Thomsen 1930a; Ergin 1988; Tekin 2010: güneydoğu; Liu Mau-Tsai 2011: 591) ölen için göğün hayattaki gibi olacağı kaydedilmiştir. Çin kaynaklarından *Çov-su* ve *Sui-su*'da (Liu Mau-Tsai 1911: 22-23, 64) 6 ve 7. yüzyıllarda Doğu Türkülerde, biri ölünce cesedi çadıra koyarlardı. Ölenin ailesi ve akrabasından her biri birer koyun, öküz ve at kesip kurban olarak çadırın önüne koyardı. Sonra atlarına binerek çadırın çevresinde ağlaşıp bağışarak yedi kez dönerlerdi ve çadırın önüne geldiklerinde ise bıçakla yüzlerini yaralarlardı. Kanla gözyaşı birbirine karışırdı. Sonra da bir gün belirleyip cesedi, atı (cesedi atın üzerine koyarak yakarlardı) ve eşyaları ile birlikte yakıyorlardı. Toplanan küller uygun zamanda yani kişi ilkbahar ya da yazın öldüyse çimenlerin ve yaprakların sarardığı mevsimde, kişi sonbahar ya da kışın öldüyse bitkilerin tohumlanması ve açma mevsiminde bir çukura gömülüyordu. Mezara bir direk dikerler ve duvarlarında ölenin resmi ile savaşlarının canlandırıldığı sahnelerin (petroglif ?) yer aldığı bir oda yaparlardı. Mezara kişinin öldürdüğü insan kadar taş konulurdu. Defin günü akrabaları kurbanlarla gelirler ve mezarın etrafında dönüp yüzlerini bıçakla çizip yaralarlardı. Kurban kestikleri hayvanların kafalarını direğe asarlardı. O gün kadınlar ve erkekler en güzel kıyafetlerini ve takılarını takarlardı. O sırada bir erkek biri kızı beğenirse eve dönerek ailesinden birini kızın ailesine gönderirdi ve kızın ailesi de genellikle kabul ederdi. Babanın ya da babanın erkek kardeşlerinden biri öldüğü zaman, ölen kişinin oğulları erkek kardeşleri ya da yeğenleri, üvey anneleri, teyzeleri ya da baldızlarıyla evlenebiliyordu. Eğer bir baba ya da büyük kardeş ölmüşse o zaman oğlu ya da küçük erkek kardeş, üvey anneyi ya da görümceyi kendisine eş olarak alabilirdi. Ancak yaşlı kuşaktan erkekler, kendilerinden daha genç kadınlarla evlenemiyorlardı.

Çin kroniklerinden *T'ang-su*'da (Liu Mau-Tsai 2011: 271, 596), T'anglar devrinin başlarında 628 yılında imparator T'ai-tsung, daha önce T'u-küelerde ölü yakma adeti olduğunu fakat bu adeti bırakıp ölüleri gömdükleri ve mezar tepesi yaptıklarını. Bunun atalarının talimatlarına karşı geldikleri, tanrılara ve ruhlara hakaret ettikleri anlamına geldiğini belirtmektedir.

T'ang-su'da (Liu Mau-Tsai 2011: 250-252, 317), 731 yılında ölen Kül Tegin ile ilgili cenaze töreni anlatılmaktadır. Çin imparatoru elçileri aracılığı ile Kül Tegin (K'üe Te-le, K'üe Te-k'in) için baş sağlığı dilemiş. İmparator onun için yazılı bir mezar taşı diktirmiş. Ayrıca onun için bir heykel ve dört duvarı ölenle ilgili savaş sahnelerinin olduğu bir tapınak yaptırmıştır. Bunun için altı ünlü ressamını göndermiştir. Çin imparatoru (Liu Mau-Tsai 2011: 318, 497-498) 734 yılında ölen Bilge Kağan (P'i-kia, Mo-ki-lien) için de yazılı mezar taşı, tapınak ve duvar resmi yaptırmıştır. Bunlar için özel kişiler göndermiştir. Ayrıca imparator adına başsağlığı dilemesi ve cenaze törenini yönetmesi için bir general, imparator tarafından gönderilmiştir.

Bu cenaze törenleri ile ilgili olarak Orhun yazıtları da *T'ang-su* kaydını destekler nitelikte bilgiler vermektedir. *Kül Tegin* yazıtında (Ross-Thomsen 1930a; Ergin 1988; Tekin 2010: güney. 11-13, kuzey. 11-13, kuzeydoğu) benzer ifadeler kullanılmıştır. Yazıtta, Kül Tegin'nin mezarı için Çin imparatoru, duvar resimleriyle süslü mezar yapısı ve yazılı mezar taşı yapılması için ressam ve ustalar gönderdiği kaydedilmiştir. Ayrıca çeşitli bölgelerden yaşlılar, ağlayıcılar ve temsilciler

geldiği ve Çin imparatorunun çok sayıda altın ve gümüşten oluşan bir hazine gönderdiği belirtilmiştir. Benzer bilgiler Bilge Kağan yazıtında da (Ross-Thomsen 1930; Ergin 1988; Tekin 2010: kuzey. 14-15) yer almaktadır.

T'ang-şu kaydına göre (Liu Mau-Tsai 2011: 470) 7. yüzyılın ilk yarısında (628'den sonra) T'u-küelerin idaresinde olan göçebe Ki-tan'lar da ise daha değişik cenaze törenleri vardı. Bunlar da mezar tepeleri yoktu. Ölüler bir arabayla büyük bir dağa götürülüyor ve bir ağacın üzerine konuluyordu. Çocukları veya torunları öldüğünde ebeveynleri sabah akşam ağlıyorlardı. Fakat ebeveynler öldüğünde çocuklar ağlamıyordu.

Arkeolojik incelemeler, tarihi kaynakların erken Orta Çağ'daki Türklerin ölü gömme adetlerini genel hatlarıyla destekler niteliktedir. Detaylı bir şekilde incelenen Kül Tegin ve Bilge Kağan anı mezar kompleksleri (Jisl 1963; Smahelova 2014; Bahar 2009) bize T'u-küelerin cenaze törenleri hakkında detaylı bilgi vermektedir (**fig. 22**). Her iki kompleks de benzer kuruluşa sahiptir. Kompleksler geniş bir temenos duvarı içinde yer almaktadır. Kompleksler doğu-batı istikametinde uzanmaktadır. Komplekslerin batısında ortası oyuk dörtgen planlı bir sunak taşı ile Bilge Kağan kompleksinde görüldüğü üzere sunağın kuzeyinde, taş levhalarla duvarları meydana getirilmiş dörtgen planlı ufak bir anı mezar yer almaktadır. Bilge Kağan kompleksinde sunakla mezar arasında kayıtların da belirttiği üzere muhtemelen Çin'den tören için getirilmiş altın, gümüş, bronz, demir ve kurşun eserlerden bir hazine bulunmuştur. Çin kaynaklarının belirttiği ve arkeolojik verilerin de desteklediği üzere komplekslerin ortasında kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla içinde liderlerin ve eşlerinin heykellerinin bulunduğu birer dörtgen planlı tapınak yer alıyordu. Bu tapınaklar Çinlilerde de görüldüğü gibi muhtemelen atalar kültüyle bağlantılı olarak bir atalar tapınağı idi. Bu kalıntılar muhtemelen kayıtlarda Çin imparatorunun iki lider için yaptırdığı ve içini ölenlerin hayatıyla ilgili olarak resimlettirdiği tapınaklardır. Kalıntılardan tapınakların iç mekanının, lider ve eşlerinin heykellerinin bulunduğu merkezi naos etrafında çevre koridorundan meydana geldiği anlaşılmaktadır. Bu iç plan, ritüel amaçlı planlanmıştır. Bu merkezi planlı çevre koridorlu plan şeması Asya'da özellikle Budist ve Zerdüş tapınaklarında geleneksel bir plan tipiydi (Çeşmeli 2014). Bu plan şeması muhtemelen Budist tapınakları geleneğinde yapılmıştır. Tapınakların doğusunda ise girişe doğru liderlerin hizmetlilerini temsil eden taş heykeler karşılıklı iki sıra halinde sıralanmıştır. Bunların sonunda yani girişin başında, taştan mezar yazıtı uzun ömrü temsil eden bir kaplumbağa kaidesinde olup (**fig. 23**) üzerinde de Türkçe ve Çince yazılar bulunmaktadır. Taşın üst kısmında koruyuculuğu temsil eden ejderha ile adak hayvanı dağ keçisi figürü yer almaktadır. Komplekslerin doğusundaki giriş kapılarının iki yanında ise yine adak hayvanı olan koç heykelleri bulunmaktaydı. Kapıdan itibaren doğuya doğru, liderlerin sonraki yaşantısında hizmet etmesi için öldürdüğü düşmanları temsil eden taşlar (balbal) sıralanmıştır. Türklere ait bu mezar kompleksleri genel hatlarıyla Çin mezar kompleks (Smahelova 2014: 86-94, fig. 19-24) geleneğindedir.

Moğolistan'da Orhun bölgesindeki Kül Tegin kompleksinde bulunmuş olan ve muhtemelen Kül Tegin'ne ait taştan baş heykelindeki başlığın üzerindeki kuş figürü ile Bilge Kağan kompleksinde bulunmuş olan altından tacın üzerindeki kuş figürü, yukarı da detaylı olarak anlattığımız (s. 54) muhtemelen koruyuculuğu, iyi şansı ve ölümsüzlüğü temsil eden mitolojik göksel fenghaung (feniks) kuşuyla bağlantılı gözükmektedir (**fig. 24**). Bazı araştırmacılar (Jisl

1963: 395, 399) heykelin başındaki kuş motifinin kartal olabileceğini ileri sürmektedir. Fakat kuşun başında Bilge Kağan tacında olduğu gibi ibik ya da sorguç bulunmaktadır. Ayrıca heykeldeki ve taçtaki kuş motifleri bir yırtıcı kuş gibi değil aksine zarif ve narin bir kuş olarak gösterilmiştir. Türk liderlerine ait eserlerde görülen bu kuş figürü muhtemelen efsanevi imparatorluk kuşu olan göksel ölümsüz fenghuang kuşudur (feniks). Bu melez görünümlü mitolojik kuş, bazı Çin kaynaklarına göre tavuğa (ya da kümes hayvanı) benzemekte olup olup bazı kaynaklara göre de önu kuğu, boynu yılan ve başı tavuğa (ya da kümes hayvanı) benzemektedir. Çin'de özellikle saray çevresinde saygın bir yeri olan ve muhtemelen koruyucu özelliği olan bu efsanevi kuş, sanat eserlerine sıkça yansımıştır. Bu kuş, Çin mezarlarında da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Çin eserlerinde fenghuang gayet zarif bir şekilde ibikli ya da sorguçlu olarak gösterilmiştir. Çin taşlarında da (Walker 2010: fig. 6) fenghuang figürü kullanılmıştır. Muhtemelen Çinli ustaların elinden çıkmış Türk liderlerine ait heykelde ve taça, kanatlarını iki yana açmış olan kuş figürleri ölümsüz göksel fenghuang kuşudur. Liderlerin taşlarında yer alan bu mitolojik kuşun muhtemelen koruyucu özelliği bulunuyordu. Orhun bölgesinde bulunmuş olan doğu Türklerine ait bazı mezarların duvarlarında ibikli ya da sorguçlu, kanatları iki yana açılmış zarif çift kuş figürleri görülmektedir (Tika 2001: 179-180, 288-289, 293-295; Stark 2008: 122, fig. 34; Baumer 2014: 184). Orta Çağ Çin sanat eserlerinde de (Walker 2010: fig. 4-7), fenghuang bazen çift olarak gösterilmiştir. Çin mezarlarında Demir Çağı'ndan itibaren görmeye başladığımız fenghuang kuşu tip olarak Türklerde uygulanan kuşlarla yakından benzerlik göstermektedir. Türklerin mezar duvarlarındaki geleneksel çift kuşla muhtemelen fenghuang temsil edilmektedir. Erken Orta Çağ'da Türkler ölenlerin ruhlarının göğe uçup gittiğine inanırlardı (Ergin 1988; Tekin 2010: Kül Tegin. güneydoğu). Çin inancına göre de (Groot 1901 IV: 315-316; Groot 1908 V :634-635) ölen kişinin ruhunu kümes hayvanı tipinde sülünün renklerinde kuş ile horoz veya kuzgun (ya da karga) gibi kuşlar temsil etmektedir. Bazı Doğu Türk mezar duvarlarında ve bazı Batı Türklerine ait taş heykellerde kartal, doğan veya şahin gibi yırtıcı kuş tipinde genellikle profilden tek kuş da görülmektedir (Radlov 1892: fig. 15.2; Şer 1966: 113-114, 116, tab.23; Stark 2008: 122, 131 fig. 34.b, 42.a-f; 7-<http://bitig.org>). Türklerdeki bu kuş figürleri ise muhtemelen ölen kişilerin ruhlarını ve göğe yükselmelerini temsil etmektedir.

Orhun yazıtlarından ve Çin kaynaklarından anlaşıldığı kadarıyla bu komplekste yer alan tapınak, heykeller ve mezar yazıtları Çin'den özel olarak gelmiş usta ve ressam tarafından yapılmış ve Bilge Kağan kompleksinde bulunan hazineler de cenaze için özel olarak Çin'den gelmiştir.

Altay ve Orhun bölgelerinde T'u-küeler devrinden kalma çok sayıda ufak anı mezar tespit edilmiştir (**Fig. 25**) (Radlov 1892; Tika 2001; Bourgeois vd. 2007: 47-50; Jacobsem-Tebfer 2008: 34; Stark 2008). Bunlar genellikle dörtgen planlı olup taş levhalarla çevrilmişlerdir. İçlerinde ufak taşlar bulunmaktadır. Bunlar kuzey-güney istikametinde sıralanıyordu. Çin kayıtlarından, Türklerin ölenlerin anılmaları için mezara, duvarlarında ölen kişiye ait resimlerin olduğu bir mekan yaptığı bilinir. Ayrıca yine Altaylardaki İskit kurganlarında gördüğümüz gibi bu anı mezarların doğusunda büyük taşlar (balbal) uzanıyordu. Taşların doğuya doğru sırlanması muhtemelen Türklerdeki doğudan doğan güneşin kutsallığı ile ilgilidir. Çin kaynakları Türklerin, ölen kişinin mezarına öldürdüğü kişi kadar taş koyduğunu yazmaktadır. Bu mezarların

doğusuna antropomorfik görünümlü taş heykel konulurdu. Bu taş heykeller İskitler de olduğu gibi ölen kişiyi temsil etmekteydi. Gayet primitif işlenmiş bu heykellerde yüzler, omuzlar, kollar, bacaklar, kıyafetler, kemerler ve bunlara takılı silahlar (kılıç), ellerindeki kadeh ve kaseye kadar taşla işlenmiştir. Bu mezarlar daha çok liderlere ve ileri gelenlere aittir.

Araştırmacılar (Jisl 1963: 399-402; Bahar 2002: 325-326; Baumer 2014: 184-185) genellikle içindeki buluntuların yetersizliğinden dolayı kenarları taş levhalarla çevrilmiş olan dörtgen planlı T'u-külere ait mezarların sadece anı niteliği olduğunu ve gerçek mezar olmadığını ifade etmektedir. Gerçek mezarların başka yerde olduğunu düşünmektedirler. Yine genellikle Kül Tegin ve Bilge Kağan mezar komplekslerinin de anı niteliğinde olduğu düşünülmektedir. Yapılan incelemede mezarların içinde ufak bir çukur ve bunun içinde kömür, kül, taş, toprak bulunmuştur. Mezarların içinde taban seviyesinde ağaç parçaları, at başı iskeleti (çene kemiği), bir koçun omurga kemiği bulunmuştur. Yan taş levhaların üzerinde insan ve hayvan figürleri ile bitkisel ve geometrik motifler bulunmaktadır (Tika 2001: 178-179, 288-289, 293-295,303; Stark 2008: fig. 33-36; Liu Mau-Tsai 2011: 603). Fakat araştırmacılar insan külü ya da kemik kalıntısı bulunmadığını belirtmiştir. Bu yüzden bunların kurbanların sunulduğu anı mezar olduğu ve ölülerin de yakın bir yerde gömüldüğü düşünülmektedir. Çin kaynaklarında ölü, atı ve eşyaları ile birlikte yakılır ve külleri yaklaşık altı ay sonra bir çukura gömülür, mezara bir ağaç direk dikilir ve üzerinde ölenin hayatı ile ilgili resimlerin olduğu bir mekan yaparlardı. Mezara ölünün öldürdüğü kişi kadarda taş konurdu. Kurban ettikleri hayvanların başlarını da direğe asarlardı. Arkeolojik buluntularla kaynaklardaki bilgiler paraleldir. Düşüncemize göre bu mezarlar sadece anı değil insanların ataları için ziyaret ettiği kurban verdiği gerçek mezarlardır. Arkeolojik verilerde insan küllünün tespit edilememesinin ölü küllerinin eşya ve hayvan külleri ile karışması ve zamanla muhtemelen kaplara konmayan karışık kömürleşmiş küllerin toprakla karışması olabilir. Dolayısıyla Kül Tegin ve Bilge Kağan kompleksleri de gerçek mezar niteliğindedir. Çin kaynakları T'ang dönemi başında 628 yılında Türklerin ölü yakma adetini bıraktıklarını, ölülerini gömdükleri ve mezar tepesi yaptıklarını kaydetmektedir. Bu kayıtlarda Çin hükümdarının bu duruma çok kızdığını, Türklerin eski geleneklerini bırakarak tanrılara ve ruhlara saygısızlık yaptıklarını düşündüğünü kaydetmektedir (Liu Mau-Tsai 2011: 271, 596). Bu bilgilerden Türklerin kısa bir süre ölü yakma adetini bırakmış sonrasında tekrar eski geleneklerini devam ettirmiş olabileceğini düşünebiliriz.

T'u-küelerde cenaze törenlerinde uygulanan yas töreni, İskitler ve Doğu Avrupalı Hunlardaki (kaynaklara göre Doğu Asyalı Hsiung-nularda yas töreni yoktu) uygulamaları hatırlatmaktadır. Fakat T'u-küelerde ölü gömme adeti daha farklıydı. İskitlerde ve Hunlarda ölü toprağa gömülürken T'u-küelerde yakılırdı ve külleri toprağa gömülürdü. Ayrıca muhtemelen Hsiung-nular gibi onların da mezar tepesi yapma geleneği yoktu. Mezar tepesi yapma geleneği İskitler ve Eftalitlerde uygulandığı gibi Asya steplerindeki çeşitli göçebeler, Kuzey Avrupalı göçebeler ile Çinlilerde de uygulanmıştır. Ölen kişilerle beraber hayatta kullandıkları nesnelere, atlar ve hatta İskitler ve Eftalitlerde olduğu gibi bazen ona bağlı olan kişiler de gömülüyordu. Bu da hayatın öldükten sonra da aynı şekilde devam ettiğini düşündüklerini gösteriyordu. Defin öncesi ölüyü ayrı bir çadırda bekletme ve bu esnada atlarla etrafında dönme geleneği Avrupalı Hunlarda ve T'u-küelerde benzerlik göstermekteydi. Ayrıca Hsiung-nular ve T'u-küelerde atalar inancıyla bağlantılı olarak ölenler için anı olarak atalar tapınağı (mezar tapınağı) ve mezar

mekanı inşa etme geleneği bulunuyordu. Böylece sonraki yıllarda insanların buraları ziyaret ederek ölenleri anması sağlanıyordu ve ölenler için kurban veriliyordu. Çünkü ölenlerin ruhlarının yaşadığı ve öteki dünyada yani gökte yaşamlarının devam ettiği düşünülüyordu. Ayrıca İskitler gibi T'u-küelerde mezarlara öldürdüğü kişi kadar *Balbal* denilen taşlar konurdu. Bunlar da yine ölümden sonraki hayatla ilgili olarak ona hizmet etmesi için hizmetlileri temsil ediyordu.

Daha geç dönemlerde Türklerdeki ölü gömme adetleri yaşamaya devam etmiştir. Mesela, 10. yüzyılda (922) Türklerin arasına giden Arap seyyah İbn Fadlan (2013: 15) Oğuzlar hakkında detaylı bilgiler vermiştir. İbn Fadlan'a göre Oğuzlarda ölü gömme adeti genel hatlarıyla şöyleydi; Toprağa büyükçe bir çukur kazarlardı. Ölüye kıyafet giydirip, kemerini takar, yayını kuşandırır ve eline içinde şarap olan ahşaptan bir kadeh verirlerdi. Herşeyini getirip oda gibi mezarına koyarlardı. Sonra ölüyü de bu çukura oturarak koyarlardı. Sonra da üzerine topraktan tümsek yaparlardı. Sonra hayvanlarının yanına gidip miktarınca öldürürlerdi. Bazen öldürdükleri hayvan sayısı iki yüzü bulabiliyordu. Başları, ayakları, derisi, kuruğu dışındaki etlerini yerler. Kalanları mezarın etrafına dikdikleri sııklara asarlar ve bunların ölünün cennete giderken bineceği hayvanlar olarak görürlerdi. Öldürdüğü kişi kadar ağaçtan heykel yapıp mezarının başına dikerlerdi. Bunların onun hizmetçileri olduğunu ve cennette ona hizmet edeceklerini düşünürlerdi.

6. SONUÇ: GÖÇEBELERDE DİNLER VE SINIFLANDIRMA

TÜRKLERDE DİNLER (M.S. 8.Yüzyıla Kadar)	
1. DOĞA DİNLERİ	2. DOĞAÜSTÜ DİNLER
1.1. MONOTEİZM	2.1 POLİTEİZM
1.1.1 Güneş İnancı	2.1.1 Ares Kültü
1.1.2 Gök İnancı	2.2. MONOTEİZM
1.1.2.1. Dağ Kültü	2.2.1 Hıristiyanlık
1.1.2.2 Yer-Su Kültü	2.2.1.1. Monofizit
1.1.2.3 Atalar Kültü	2.2.1.2. Diofizit
1.1.2.4. Ateş Kültü	
1.2. DUOTEİZM	
1.2.1 Güneş-Ay İnancı	
1.2.1.1. Gök-Yer Kültü	
1.2.1.2. Atalar Kültü	

Dinsel yaşantıyı belirleyen esaslar bir çok kültürde olduğu gibi bulunulan coğrafyaya göre dünyayı algılayış biçimiyle yakından iniltidir. Dinsel inanışlar ve uygulamaların özellikle doğal ve kültürel ortamlarla derinden bağları bulunuyordu. Şehir duvarları arasında sıkışmayan ve bir yere bağımlı kalmayan farklı coğrafyalara dağılmış özgür ruhlu ve gücünü bundan alan göçebe Türkler, buldukları doğal ve kültürel ortamlarla besleniyorlardı. Bu yüzden tarihin derinliklerine baktığımızda nereye giderlerse gitsinler Türklerin dinsel hayatında genetikleşmiş geleneksel uygulamaların yanında, buldukları yeni ortamlardan edindikleri yeni algılayışları ve bilgileri de hayatlarına sokmuşlar eskiyle bütünleştirmişlerdir. Keçe çadırlarda yaşayan, kısırak sütü içen (kımız) ve yük arabalarıyla yolculuk yapan Türkler, Doğu Asya'dan Doğu Avrupa'ya, Kuzey Asya steplerinden Kuzey Hindistan'a kadar yayılmış ve doğanın içindeki maceralı ve zorlu hayatlarında dünyayı algılayış biçimi dinlerine yansımıştır. Çeşitli dönemlerde farklı coğrafyalara yayılmış olan Türkler içinde süreklilik gösteren dinsel inanışlar ve

uygulamalar yanında buldukları yeni doğal ve kültürel ortamlardan da kazanımlar olmuştur. Böylece göçebeler içinde farklı inanışlar, kültürler ve ritüeller ortaya çıkmış ve bunlar sanatlarına yansımıştır. M.S. 8. yüzyıla kadar Türkler iki ana din sistemine bağlıydı. Birincisi, asıl kaynağı doğal ortam olan doğa diniydi ki bu Türklerin karakteristik inanç biçimiydi. İkincisi ise, doğanın da etkisiyle insan düşüncesi veya doğaüstü güç tarafından ortaya çıkmış doğaüstü din biçimiydi.

Göçebelerin karakteristik inancı olan doğa dini gurubunda özellikle monoteist (tek tanrıcılık) ve duoteist (iki tanrıcılık) bir yaklaşım söz konusuydu. M.S. 8. yüzyıldan önce Türklerdeki doğa dini gurubundaki monoteist inanç ikiye ayrılıyordu. Bunlar sırasıyla; güneş ve gök inançlarıydı. Duoteist inanç içinde ise güneş-ay çiftine inanılıyordu. Türklerdeki doğaüstü din içinde politeist (çok tanrıcılık) ve monoteist (tek tanrıcılık) inançlar söz konusuydu. Göçebelerde doğaüstü din grubu içinde önceleri politeist bir yaklaşımla çok ilahlı bir panteon görülürken sonrasında monoteist bir yaklaşımla Hıristiyanlıkla birlikte tek tanrı inancı görülmüştür. 9. yüzyıldan sonra Türklerin doğaüstü din gurubunda Maniheizm, Budizm ve İslamiyet gibi farklı inançlar da görülmüştür. Fakat bunlar konumuz dışıdır. Göçebelerde kaynağını doğadan alan monoteist inançlar yaygındı. Bunun en eski örneklerinden birini İskitlerin Orta Asya'lı kolu olan Massagetlerde tek tanrı güneş inancıyla görüyoruz. Bu tek tanrı inancı değişerek de olsa Eftalitlerde ve T'u-küelerde gök inancıyla (Tengrizm) devamlılığını görüyoruz. Erken Orta Çağ'da Türklerde güneş kutsal olsa da artık herşeyi yaratan ve iradesinde olan göğün bir parçası haline gelmiştir. Türklerde güneş nerdeyse bir kült haline gelmişti. Gök inancı içinde çeşitli kültürler bulunuyordu. Bunlar içinde dört kült son derece önemliydi. Bunlar; dağ, yer-su, atalar ve ateş kültürleriydi. Göçebelerde yine kaynağını doğadan almış duoteist inançlar da görülüyordu. Politeist ve monoteist İskitlerle, monoteist T'u-küeler arasında bir topluluk olan Hsiung-nularda güneş-ay tapınımıyla ilgili olarak duoteizm (iki tanrıcılık) görülmüştür. Bunlarda gök-yer ve atalar kültürü bulunuyordu.

Birçok kültürde görüldüğü gibi politeizm yani çok tanrıcılık daha çok insan tasavvuru ile ortaya çıkmış bir inanç biçimidir. Tabii yine doğadan esinlenmiş olup doğada kutsal sayılan unsurlar kişileştirilerek tanrısallaştırılmış ve bir panteon oluşturulmuştur. Çok tanrılı panteon göçebe İskitlerde de görülmüştür. Bu panteon içinde bazı tanrılar ön plana çıkmıştır. Bunlardan savaş tanrısı Ares bir kült haline gelmiştir. Aslında İskitlerde monoteist tek tanrılı inanç da bulunuyordu. İskitler geniş bir coğrafyaya yayıldıkları için buldukları toprakların etkisi altında kalmışlardır. İskitlerde çok tanrıcılık görülürken onların bir kolu olan doğulu Massagetlerde tek tanrı inancı görülüyordu.

KAYNAKLAR

Albîrûnî. 1879. *The Chronology of Ancient Nations (Vestiges of the Past)*, trans. E. Sachau, London: W.H. Allen & Co.

Ammianus Marcellenus. 1986. *History*, III, trans. J. C. Rolfe, Cambridge: Harvard University Press.

Asmussen, J. P. 1983. "Christians in Iran", *The Cambridge History of Iran*, 3/2, ed. E. Yarshater, Cambridge: Cambridge University Press, 924-948.

Bahar, H., S. Çeçen, İ. Durmuş, G. Karauğuz, R. Kuzuoğlu ve G. Gökçek. 2002. "2001 Bilge Kağan Külliyesi Kazıları" *Türkler*, 2: 320-333.

- Bahar, H. 2009. "The Excavation and the Conservation of Bilge Khan Monumental Grave Complex in Mongolia", *22nd CIPA Symposium, October 11-15, 2009, Kyoto, Japan*.
- Barkova, L. L. 1978. "The Frozen Tombs of the Altai", *Frozen Tombs, the Culture and Art of the Ancient Tribes of Siberia*, London: British Museum Publications Ltd., 21-78.
- Barthold, W. 1968. *Turkestan Down to the Mongol Invasion*, ed. C. E. Bosworth, trans. T. Minorsky, London: Luzac.
- Baumer, C. 2012. *The History of Central Asia, the Age of the Steppe Warriors*, I, London-New York: I.B.Tauris
- Baumer, C. 2014. *The History of Central Asia, the Age of the Silk Roads*, II, London-New York: I.B.Tauris
- Bedjan, P. (ed). 1895. *Histoire de Mar-Jabalaha, de Trois Autres Patriarches, d'un Prêtre et de Deux Laïques, Nestoriens*, Paris: Otto Harrassowitz.
- Biçurin, N.Ya. 1950/1953. *Sobranie Svedeniy o Narodah Obitavşih v Sredney Azii v Drevnie Vremena*, I-III, Moskva-Leningrad: Akademii Nauk SSSR
- Bokovenko N. A. 1995. "Scythian Culture in the Altai Mountains", *Nomads of the Eurasian Steppes in the Early Iron Age*, eds. J. Davis-Kimball, V.A. Bashilov, L. T. Yablonsky, Berkeley, CA: Zinat Press, 285-295.
- Borbone, P. G. 2005. "Some Aspects of Turco-Mongol Christianity in the Light of Literary and Epigraphic Syriac Sources", *Journal of Assyrian Academic Studies*, 19 (02): 6-20.
- Bourgeois, J, W. Gheyle, R. Goossens, A. de Wulf. 2007. *The Frozen Tombs of the Altai Mountains Phase I 2005-2006*, Universiteit Gent.
- Boyce, M. 1975. *A History of Zoroastrianism, The Early Period*, 1, Leiden: E. J. Brill.
- Brosseder, U., J. Bayarsaikhan, Bryan K. Miller and Ts.Odbaatar.2011. "Seven Radiocarbon Dates for Xiongnu Burials in Western and Central Mongolia", *Nuudelçdiin ov Sudlal*, 11(20): 234-240.
- Brosseder, U. 2009. "Xiongnu Terrace Tombs and their Interpretation as Elite Burials", *Current Archaeological Research in Mongolia*, Bonn, 247-280.
- Bunker, E. C., C. B. Chatwin and A.R. Farkas. 1970. *'Animal Style' Art from East to West*, New York: Asia House Gallery.
- Birrell, A. 1999. *The Classic of Mountains and Seas*, Penguin Books.
- Bunker, E.C. 2002. "Artifacts: Regional Styles and Methods of Production", *Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 15-37
- Cambon, P. 2008. "The Silk Roads and the Road of the Steppes: Eurasia and the Scythian World", *Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains*, Paris:Unesco, 41-46
- Chabot, J. B. 1902. *Synodicon Orientale ou Recueil de Synodes Nestoriens*, Paris: Imprimerie Nationale.
- Chang, K.-C., 1971, *The Archaeology of Ancient China*, New Haven-London: Yale University Press.
- Chavannes, E. 1895-1905. *Les Mémoires Historiques de Se-ma Ts'ien Traduits et Annotés*, 1-5, Paris: Ernest Leroux
- Chavannes, E. 1903. *Document sur les Tou Kiue (Turcs) occidentaux*, St. Petersburg: Académie Impériale:
- Colless, B. E. 1986. "The Nestorian Province of Samarqand", *Abr-Nahrain*, 24:51-57.
- Çeşmeli İ. 2012. "Moğollar Öncesi Orta Asya'da Süryani Hıristiyanlığı", *Arkeoloji ve Sanat*,140: 195-206.
- Çeşmeli, İ. 2014. "Bronz Çağından Erken Orta Çağa Orta Asya Tapınakları", *Art-Sanat*, 1: 19-33.

- Doblhofer, E. 1955. *Byzantinische Diplomaten und Östliche Barbaren, Aus den Excerpta de Legationibus des Konstantinos Porphyrogennetos Ausgewählte Abschnitte des Priskos und Menander Protektor*, Graz-Wien-Köln: Verlag Styria.
- Dorman, P.F., P. O. Harper and H. Pittman. 2005. *The Metropolitan Museum of Art, Egypt and the Ancient Near East*, ed. J. P. O'Neill, New York.
- Eberhard, W. 1986. *Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London-New York: Routledge.
- Eberhard, W.1996. *Çin'in Şimal Komşuları*, çev. N. Uluğtuğ, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Enoki, K. 1956. "On the Nationality of the Ephthalites" *Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko*, 18:1-58.
- Ergin, M. 1988. *Orhun Abideleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Fan Ye. 2003. "The Western Regions according to the *Hou Han Shu*", trans. J.E. Hill, <http://depts.washington.edu/silkroad/texts/texts.html> (23.01.2015).
- Francfort, H. P. 2008. "Ancient Altai Culture and Its Relationship to Historical Asian Civilizations", *Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains*, Paris:Unesco, 35-40.
- Gignoux, Ph. 1996. "Zoroastrianism", *History of Civilization of Central Asia III, The Cross-Roads of Civilizations AD 250 to 750*, ed. B. A. Litvinsky, Paris: Unesco, 394-403.
- Gordon, C. D. 1966. *The Age of Atilla, Fifth Century Byzantium and the Barbarians*, The Universty of Michigan Press: Ann Arbor Paperbacks.
- Graffin, R. and F. Nau. 1911. *Patrologia Orientalis*, 7, Paris: Firmin-Didot.
- Grakov, B.N. 2006. *İskitler*, çev. D. A. Batur, İstanbul: Selenge.
- Griffith, R.T.H. 1889. *The Hymns of the Rigveda*, I, Benares: E.J. Lazarus and Co.
- Groot J.J. Me. 1892-1910. *The Religious System of China*, I-VI, Leiden: E.J. Brill.
- Guidi, I. (ed.). 1955. *Chronica Minora I, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Scriptorum Syri*, 1-2, Louvain: Secretariat du Corpus SCO.
- Gumilev, L.N. 2002. *Hunlar*, çev. D. A. Batur, İstanbul: Selenge.
- Hachisuka, M. U. 1924. "The Identification of the Chinese Phoenix", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 4:585-589.
- Harper, R. F. 1888. *Cylinder A of the Esarhaddon Inscriptions*, New Haven: Tuttle, Morehouse & Taylor
- Henning, W. B. 1944. "The Murder of the Magi", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 2:133-144.
- Herodotus. 1890. *The History of Herodotus*, I-II, trans. G.C. Macaulay, London: Macmillan and Co.
- Hesiod. 1920. *The Homeric Hymns and Homericica*, London: William Heinemann.
- Hirt, F. 1917. "The Story of Chang K'ien, China's Pioneer in Western Asia: Text and Translation of Chapter 123 of Ssi-Ma Ts'ien's Shī-Ki", *Journal of the American Oriental Society*, 37: 89-152.
- Hsün Tzu. 1969. *Basic Writings*, trans. B. Watson, New York-London: Columbia University Press.
- Hye Ch'o.1984.*The Hye Ch'o Diary Memoir of the Pilgrimage to the Five Regions of India*, trans. Y. Han-Sung, J. Yün-Hua, I. Shotaro and L.W. Preston, California-Seoul: Asian Humanities Press-Po Chin Chai Ltd.
- İbn Fadlan. 2013. *İbn Fadlan Seyahatnamesi*, çev. R. Şeşen, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Jacobson, E. 1995. *The Art of the Scythians: The Interpenetration of Cultures at the Edge of the Hellenic World*, Leiden-New York -Köln: E.J.Brill.

- Jacobson-Tepfer, E. 2008. "Culture and Landscape in the High Altai", *Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains*, Paris:Unesco, 31-34.
- Jettmar, K. 1967. *Art of the Steppes*, trans. A.E.Keep, New York: Crown Publishers.
- Jisl, L. 1963. "Kül-Tegin Amtında 1958'de Yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları", *Belleten*, XXXII (107): 387-410.
- Jordanes. 1915. *The Gothic History of Jordanese*, Princeton: Princeton University Press.
- Litvinsky, B. A. 1996a, "The Hephthalite Empire", *History of Civilization of Central Asia III, The Cross-Roads of Civilizations AD 250 to 750*, ed. B. A. Litvinsky, Paris: Unesco, 138-165.
- Litvinsky, B. A. 1996b, "Christianity, Indian and Local Religions", *History of Civilization of Central Asia III, The Cross-Roads of Civilizations AD 250 to 750*, ed. B. A. Litvinsky, Paris: Unesco, 414-424.
- Mahmûd el-Kâşgarî. 2007. *Dîvânü Lugâti't-Türk*, çev. S.T. Yurtsever ve S. Erdi, İstanbul: Kabcacı Yayinevi
- Marshak, B. 1994. "Le Programme Iconographique des Peintures de la 'Salle des Ambassadeurs' a Afrasiab (Samarkand)", *Arts Asiatiques*, 49: 5-20.
- Mau-Tsai, Liu. 2011. *Doğu Türkleri*, çev. E. Kayaoğlu ve D. Banoğlu, İstanbul: Selenge.
- Melyukova, A.I., 1995. "Scythians of Southeastern Europe", *Nomads of the Eurasian Steppes in the Early Iron Age*, eds. J. Davis-Kimball, V.A. Bashilov and L. T. Yablonsky, Berkeley, CA: Zinat Press, 27-61
- Menander.2006. *The History of Menander the Guardsman*, trans. R.C. Blockly, Cambridge: Francis Cairns Ltd.
- Miller B. K., J. Bayarsaikhan, T. Egiimaa and C. Lee. 2008. "Xiongnu Elite Tomb Complexes in the Mongolian Altai", *The Silk Road*, 5(2):27-35.
- Miller, B. K., Z. Baiarsaikhan, T. Egiimaa, P. B. Konovalov and J. Logan.2009. "Elite Xiongnu Burials at the Periphery: Tomb Complexes at Takhiltyn Khotgor, Mongolian Altai", *Current Archaeological Research in Mongolia*, ed. J. Bemann, Bonn: Rheinische Friedrich Wilhelms Universität.
- Mills L. H. (trans). 1898. *Avesta: Yasna, Sacred Liturgy and Gathas /Hmnys of Zarathushtra, Sacred Books of the East*, American Edition.
- Mingana, A. 1925. "The Early Spread of Christianity in Central Asia and the Far East: A New Document", *Bulletin of the John Rylands Library*, 9 (2):297-371.
- Moffet, S. H. 1992. *A Christianity in Asia: Beginnings to 1500*, I, San Francisco: HarperSanFrancisco.
- Molodin, V.I. 2008, "The Frozen Scythian Burial Complexes of the Altai Mountains: Conservation and Survey Issues", *Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains*, Paris:Unesco, 25-30.
- Narshakhi. 1954. *The History of Bukhara*, trans. R. N. Frye, Cambridge.
- Parzinger, H. 2008. "The Scythians: Nomadic Horsemen of the Eurasian Steppe", *Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains*, Paris:Unesco, 19-24.
- Piotrovsky, B. 1974. "From the Lands of the Scythians" *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 32 (5): 12-25.
- Priest, A. 1942. "Phoenix in Fact and Fancy", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 1(2): 97-101
- Procopius. 1914/1916. *History of the Wars*, I-II, trans. H.B. Dewing, London: William Heinemann Ltd.
- Purcell D. E. and K. C. Spurr. 2006. "Archaeological Investigations of Xiongnu Sites in the Tamir River Valley", *The Silk Road*, 4(1): 20-32.

- Radloff, W. 1892. *Atlas der Altertümer der Mongolei*, Sankt Petersburg.
- Ross, E. D. and V. Thomsen. 1930a. "The Orkhon Inscriptions: Being a Translation of Professor Vilhelm Thomsen's Final Danish", *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, 5 (4): 861-876.
- Ross E. D. and V. Thomsen. 1930b. "The Tonyukuk Inscription: Being a Translation of Professor Vilhelm Thomsen's Final Danish", *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, 6(1): 37-43.
- Roux, J.P. 1999. *Altay Türklerinde Ölüm*, çev. A. Kazancıgil, İstanbul: Kabalcı.
- Roux, J.P. 2011. *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, İstanbul: Kabalcı.
- Rubinson S. K. 1990. "The Textiles from Pazyryk", *Expedition*, vol. 32(1):49-61.
- Rudenko, S. İ. 1960. *Kultura Naseleniya Tsentralnogo Altay v Skifskoe Vremya*, Moskva-Leningrad: Akademii Nauk SSSR.
- Rudenko, S. İ. 1968. *Drevneysie v Mire Hudojestvennie Kovrb i Tkani iz Oledenelih Kurganov Gornogo Altaya*, Moskva: İskusstvo.
- Rudenko, S. İ. 1970. *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen*, trans. W.I. Thompson, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Shaman Hwui Li. 1911. *The Life of Hiuen-Tsiang*, trans. S. Beal, London.
- Šmahelová, L. 2014. *Kül-Tegin monument. Turkic Khaganate and research of the First Czechoslovak- Mongolian expedition in Khöshöö Tsaidam 1958*, Disertační práce, Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta Ústav pro archeologii.
- Sima Qian.1993. *Records of the Grand Historian: Han Dynasty I-II*, trans. B.Watson, Hong Kong-New York: Columbia University Press Book.
- Sims-Williams, N. 1992. "Christianity III. In Central Asia and Chinese Turkestan", *Encyclopedia Iranica*, V, ed. E. Yarshate, 530-534.
- Sims-Williams, N. 2001. "The Sogdian Ancient Letter II," *Philologica et Linguistica. Historia, Pluralitas, Universitas. Festschrift für Helmut Humbach zum 80. Geburtstag am 4. Dezember 2001*, Ed. M. G. Schmidt & W. Bisang, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 267-280.
- Sinor D., Klyashtorny, S. G. 1996, "The Türk Empire", *History of Civilization of Central Asia III, The Cross-Roads of Civilizations AD 250 to 750*, ed. B. A. Litvinsky, Paris: Unesco, 321-342.
- Si-yu-ki. 1884. *Buddhist Records of the Western World*, I-II, trans. S. Beal, London: Trübner & Co.
- Stark, S. 2008. *Die Alturkenzeit in Mittel- und Zentralasien. Archäologische und Historische Studien* Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert.
- Stark, S. 2009. "Some Remarks on the Headgear of the Royal Turks", *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, 4: 119-133.
- Strabo. 1856. *The Geography of Strabo*, I-III, trans. H.C. Hamilton-W. Falconer, London: Henry G. Bohn.
- Sullivan, M. 1984. *The Arts of China*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Şer, Ya. A. 1966. *Kamennie İzvayaniya Semireçya*, Moskva-Leningrad.
- Tekin, T. 2010. *Orhon Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Theophanes Confessor, 1997, *The Chronicle of Theophanes Confessor*, trans. C. Mango and R. Scott, Oxford: Clarendon Press.
- Theophylact Simocatta. 1988. *The History of Theophylact Simocatta*, trans. M. and M. Whitby, Oxford: Clarendon Press.

Tika. 2001. *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi Albümü, Album of the Turkish Monuments in Mongolia, Köktürk Kağanlığının Kuruluşunun 1450. Yıldönümü Anısına*, haz. O. F. Sertkaya, C. Alyılmaz, T. Battulga, Çev. İ.Kuşcu, M. Homriş, A. Şen, R. Nurdun, Ankara: Tika.

Vaissiere, E. de la .2006. "Les Turcs rois du monde a Samarcande", *Royal Nauruz in Samarkand*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali.

Visser, M. W. De. 1913. *The Dragon in China and Japan*, Amsterdam: Johannes Müller.

Walker, A. 2010. "Patterns of Flight: Middle Byzantine Appropriation of the Chinese Feng-Huang Bird", *Ars Orientalis*, 38: 189-216.

Wylie, A. 1874. "History of the Heung-Noo in their Relations with China", *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 37:401-452.

Yablonsky L. T. 1995. "The Material Culture of the Saka and Historical Reconstruction", *Nomads of the Eurasian Steppes in the Early Iron Age*, eds. J. Davis-Kimball, V.A. Bashilov and L. T. Yablonsky, Berkeley, CA: Zinat Press, 27-61.

Zavitukhina, M.P. 1976. "Pazyryk", *Courier, The Scythians Nomad goldsmiths of the Open steppes*, Unesco, December.

Zavitukhina, M.P. 1978. "Introduction", *Frozen Tombs, the Culture and Art of the Ancient Tribes of Siberia*, London: British Museum Publications Ltd., 11-12.

1-<http://www.livius.org/aa-ac/achaemenians/DNa.html> (23.01.2015)

2- <http://www.livius.org/aa-ac/achaemenians/DPh.html> (23.01.2015)

3- <http://www.livius.org/aa-ac/achaemenians/DH.html> (23.01.2015)

4- <http://www.livius.org/be-bm/behistun/behistun-t46.html#5.27-36> (23.01.2015)

5- <http://ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=83512> (01.02.2015)

6- <http://ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=28639> (01.02.2015)

7- <http://bitig.org/?mod=1&tid=1&oid=19&lang=e> (01.02.2015)

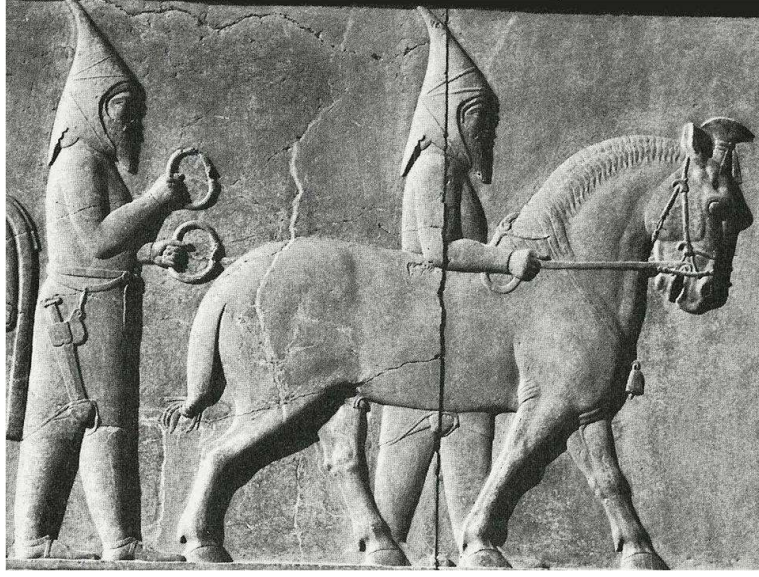


Fig.1 Sivri şapkalı, kısa kılıçlı (akinakes) Sakalar (Saka Tigraxauda, İskitler), Sakalı temsilciler Pers kralına at ve pazı bent sunmaktadır. Persepolis sarayında çeşitli toplumların temsilcilerinin sunularıyla (haraç) birlikte yer aldığı geçit töreni sahnesiden detay, taş rölyef, İran, M.Ö. 5. yüzyıl.



Fig.2 Amulet, İskitli (Saka) kadın hükümdar ve koruyucu ejderhalar, altın ve çeşitli taşlardan kolye, Tillya Tepe 2 nolu kurgan, Kuzey Afganistan, M.S.1. yüzyıl, Afganistan Ulusal Müzesi, Kabil.



Fig.3 Elinde ölümsüzlüğü temsil eden haoma bitkisi (hayat ağacı) tutan tahta oturan yer tanrıçası Api ve ölümsüzlüğü almaya gelen İskitli soylu ölüyü temsil eden atlı, keçeden duvar halısı detayı, İskit dönemi, Pazyrik Kurganı 5, Altaylar, Sibiry, Rusya, M.Ö.241 civarı (radyokarbon yöntemi), Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.



Fig. 4 Herodotus'da (1890 I: 4. 5-10) geçen yarı yılan, yarı kız tanrıça figürleri (Argimposa/Afrodit ?), altın elbise süsü (sol), altın at koşumu parçası (ortada), Kul Oba Kurganı (sol), Tsimbalk kurganı (Belezerka, orta), Kırım, Ukranya, İskit dönemi, M. Ö. 4. yüzyıl, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya. Sağda hayvanların tanrıçası, gümüş ayna detayı, Kelermes Kurganı, Rusya, M.Ö. 7-6. yüzyıl, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.



Fig. 5 Solda, Herodotus'daki (1890 I: 4. 5-10) İskit efsanesine göre Herakles (Targitaos) oğlu İskite yayını bırakırken, altın yıldızlı gümüş kap, Castye Voronez kurgan 3, Rusya, sağda geleneksel kan ve şarapla dostluk yemin töreni (Herodotus 1890 I: 4.70), altın süsleme, Kul Oba Kurganı, Kırım, Ukrayna, İskit dönemi, M.Ö. 4. yüzyıl, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.



Fig. 6 Bir ata saldıran yarı aslan, yarı kartal altın koruyucusu griffinler, altından göğüslük detayı, Tolstaya Mogila Kurganı, Dinyeper, Ukrayna, İskit dönemi, M.Ö. 4. yüzyıl, Tarihi Hazine Ukrayna Müzesi, Kiev.



Fig. 7 Muhtemelen amulet özelliği olan yarı aslan, yarı kartal griffin figürleri, altından elbise süsü, kuzey Karadeniz bölgesi, Maikop, İskit dönemi, M.Ö. 5. yüzyıl, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.



Fig. 8 Ahşap ve deriden ağızda geyik başı olan griffin başı (at koşum parçası) ile keçe ve deriden eğer örtüsü üzerinde dağ keçisine saldıran griffin, Pazırık kurganları (sol no 2, sağ no 1), İskit dönemi, M.Ö. 300 civarı (radyokarbon yöntemi ile), Altaylar, Sibirya, Rusya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.



Fig. 9 İskit dönemi altından balık figürü, üzerinde deniz kızı ve balıklar ile denizi, aslan ve geyik mücadelesi ile yeri ve uçan kuş ile gökyüzü temsil edilmektedir, muhtemelen bir amulet, M.Ö. 500 civarı, Vetersfelde, Polonya, Berlin Devlet Müzesi.



Fig. 10 Bir amulet olan kaplan dövmesinin görünüşü ve çizimi, İskitli mumyası, M.Ö. 300 civarı, Pazırık kurganı, Sibirya, Rusya, Ermitaj Müzesi, St.Petersburg, Rusya.



Fig. 11 Yin-yang'ı temsil eden efsanevi ölümsüz imparatorluk kuşu fenghuang'ı (feng-huang) meydana getiren soldaki yaratık (sfenks) görünümlü feng (erkek) ile sağdaki kuş görünümlü huang (kadın) mücadelesi, karşıtlığın uyum içinde döngüsellığı, ölümden sonra yaşamın devamı, İskitli soyluyu temsil eden aslan ve kuştan oluşmuş feng geyik boynuzlu ejderha ile bütünleşmiş onun yerini almıştır (genellikle Çin sanat eserlerinde kuş görünümlü fenghuang ile geyik boynuzlu ejderha figürleri birlikte sahneleniyordu), keçeden duvar halısı detayı, İskit dönemi, Pazırık Kurganı 5, Altaylar, Sibirya, Rusya, M.Ö.241 civarı (radyokarbon yöntemi ile), Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

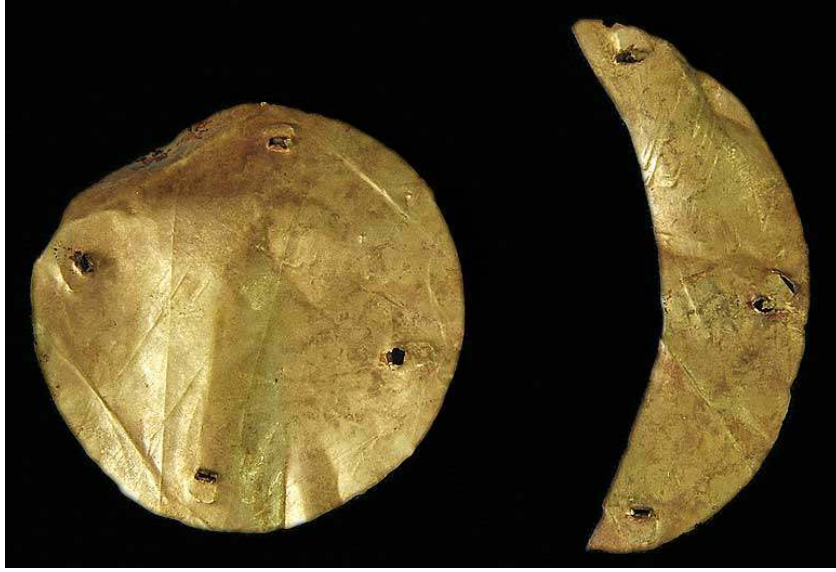


Fig. 12 Hsiung-nuların duoteist (iki tanrıçılık) inancını temsil eden altından güneş (tanrı ?) ve ay (tanrıça?) motifli eserler, M.Ö.34-M.S.50 (radyokarbon yöntemi), THL-64 kurganı Takhiltin-khotgor, Moğolistan, Ulaanbaatar Moğol Tarihi Ulusal Müzesi.



Fig. 13 Muhtemelen amulet olan mitolojik yırtıcı kuş (üst sol, Michael Dunn, New York), gaga ağızlı yaratık (üst sağ, Eskenazi Ltd., London) ve ejderha (alt sol, Eskenazi Ltd., London, J. J. Lally & Co., New York; Calon da Collection ve sağ, özel koleksiyon) figürlerinin yer aldığı hayvan mücadeleleri sahneleri, kemer plakaları (üst) ve tokaları (alt), bronz (üst), yıldızlı bronz (alt sol), nefrit (alt sağ), Hsiung-nu dönemi, M.Ö. 3-2. yüzyıl, güney (üst sol) ve doğu (alt sağ) Sibirya, kuzey Çin (üst sağ, alt sol).



Fig. 14 Nesturi mezar taşı, 6-8. yüzyıl, Özbekistan Tarihi Devlet Müzesi, Taşkent.



Fig. 15 Bir soyluya ait İskit dönemi tepelik kurgan örneği, kazıdan önce Salbyk Kurgan, Hakasya, güney Rusya, M.Ö.5-4. yüzyıl, yük.:11 m., mezar odası 5x5x1.8 m., kurgan, her biri 50 tona ve yüksekliği 6 m.'ye varan taşlarla desteklenmiştir, her bir yandaki taş sırası 70 m.'dir Foto. M.W. Fjodorowa, 1910.



Fig. 16 Mutemelen ölen kişiyi temsil eden taştan savaşçı heykelinin görünüşü ve çizimi, (bazı İskit kurganlarının üzerine taştan heykel konurdu), İskit dönemi, M.Ö. 5. yüzyıl, Ukrayna Arkeoloji Müzesi.



Fig. 17 Dromoslu katakomp kurgan örneği, Kerch kurganı (Kraliyet Kurganı), yük. 20 m. çap: 80 m., kireç taşından bindirme tekniğinde yalancı kubbeli kare planlı ahşaptan mezar odası (4.39 x 4.35), yük.8. 84 m., kireç taşından dromos gen. 2.80 m. uz. 37 .m, İskit dönemi, M.Ö. 4. yüzyıl, Ukrayna.



Fig. 18 Kuzeyden güneye uzanan taş yığınlı kurgan örnekleri ve doğu yönünde uzanan taş sırası (balbal), İskit dönemi, Dzhazator vadisi, Altaylar, Rusya.

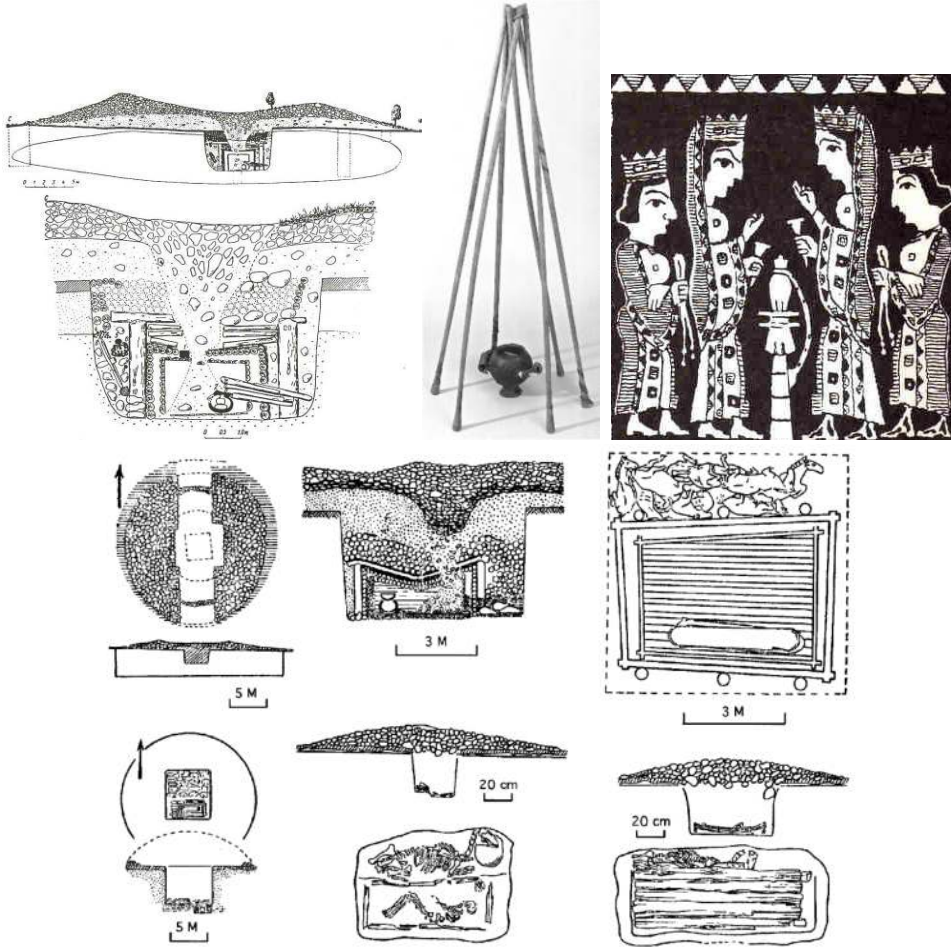


Fig. 19 Kazı öncesi ve sonrası pazırık kurganlarının dıştan ve içten görünüşleri, planları, kesitleri ayrıca mezar odalarında bulunmuş cenaze törenlerindeki temizlenme ritüeli için içinde kenevir tohumları olan buhurdan (Ermitaj Müzesi) ve üzerindeki direkler ile yün kumaş üzerindeki ritüel sahnesinde (rekonstrüksiyon) bir buhurdan etrafında kadınlar ayin yaparken (Ermitaj Müzesi), İskit dönemi, M.Ö. 5-3. yüzyıl, Altaylar, Sibirya, Rusya.

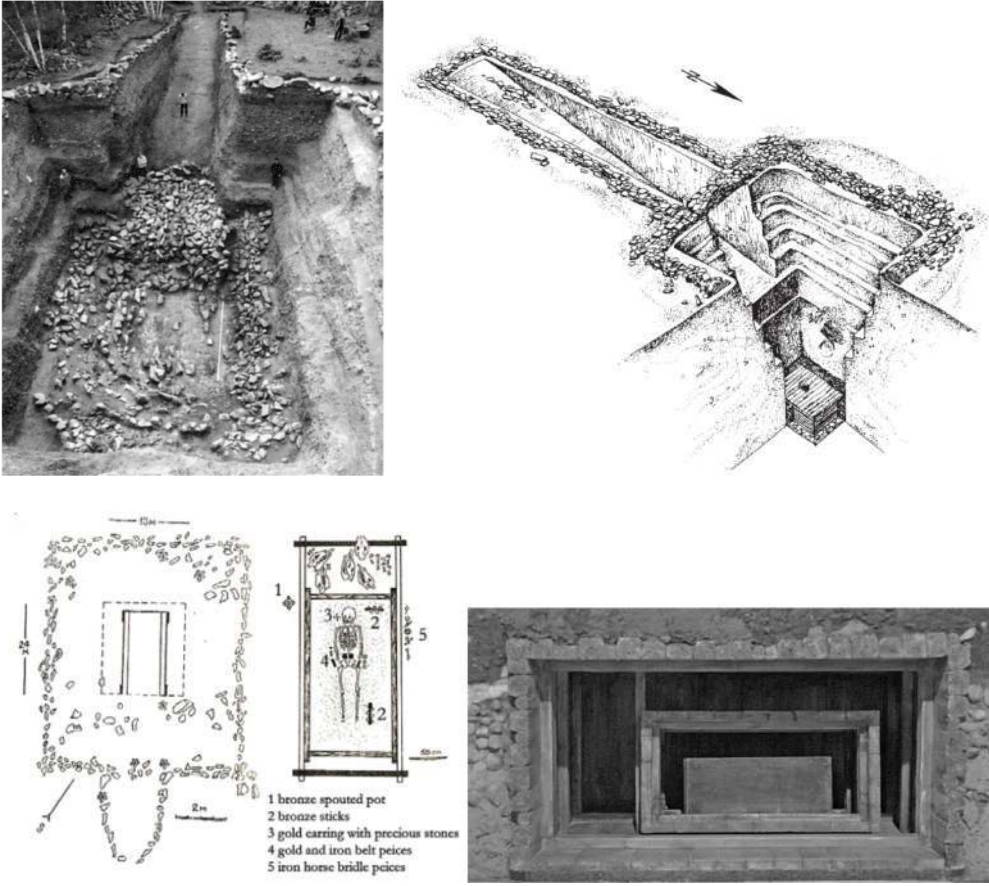


Fig. 20 Soylu Hsiung-nulara ait, üstte Teraslı dromoslu Noin Ula 20. kurganının kazı sonrası görünüşü, aksonometrik restitüsyon görünüşü, M.Ö.1. yüzyıl, Alt solda THL-82 kurganı dış ve iç planları, M.Ö. 1-M.S. 1.yüzyıl, Tahiltin-hotgor, ve Moğol Tarihi Ulusal Müzesi'nde bulunan bir Noin Ula Kurganının ahşap konstrüksiyonlu üç bölümlü mezar odasının modeli, Hsiung-nu Dönemi, Moğolistan.



Fig. 21 Dromoslu kare planlı THL 64 kurganı, Tahiltin-hotgor, M.Ö.34-M.S.50 (radyokarbon yöntemi ile) ve dairesel planlı Tamir 1 kurgan 109, Tamiryın Ulaan Khoshuu, Hsiung-nu dönemi, M.Ö.3-M.S.2. yüzyıl, Moğolistan.

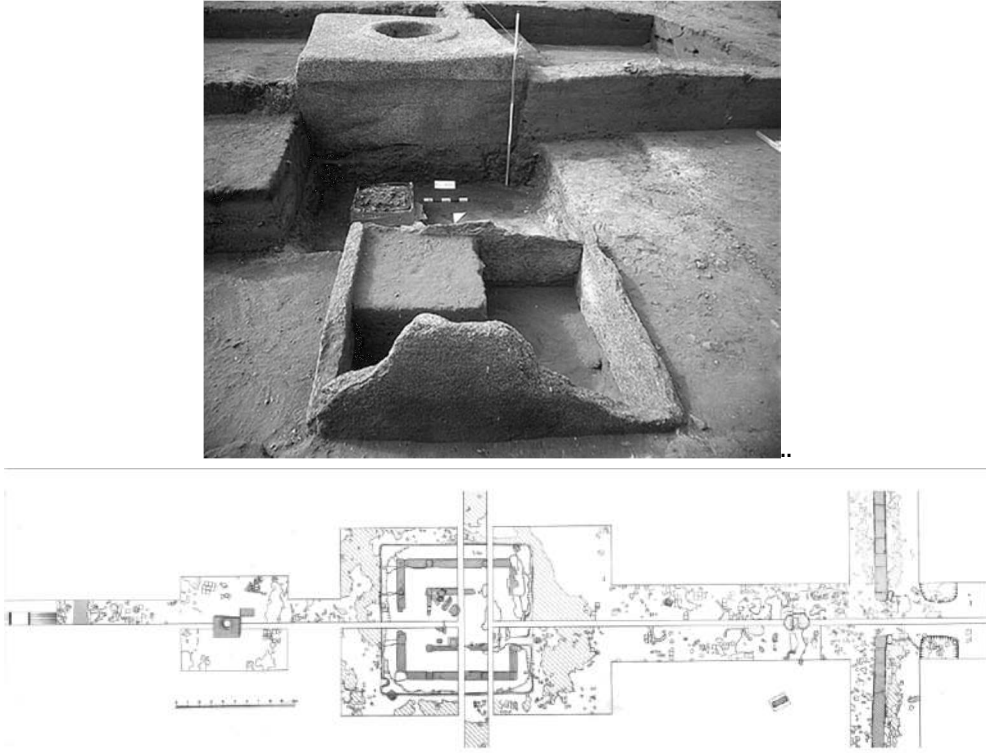


Fig. 22 Üstte Bilge Kağan mezar kompleksi (735) anı mezar kalıntısı (muhtemelen gerçek mezar), altar ve hazine ile altta Kül Tegin mezar kompleksi (732) planı, 8. Yüzyıl, Orhun, Moğolistan.

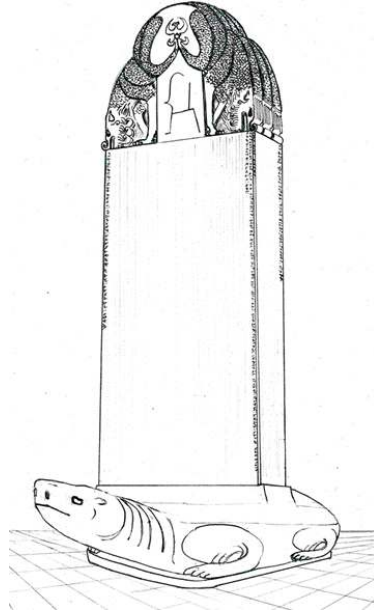


Fig. 23 Kül Tegin kompleksi mezar yazıtı (732) ve yazıtın üzerine oturduğu uzun ömrü simgeleyen kaplumbağa kaidesi, üstte koruyucu ejderler ve adak dağ keçisi, çizim, M.S. 8. Yüzyıl, Orhun, Moğolistan, Ulaanbaatar Moğol Tarihi Ulusal Müzesi.



Fig. 24 Kül Tegi'nin (öl. 731) taş heykelinde bulunan başlıktaki (sol) ve Bilge Kağan (öl. 734) hazinesi altından tacın (orta) üzerindeki kuş figürleri muhtemelen koruyucu özelliği olan mitolojik göksel ve ölümsüz fenghuang kuşudur (feniks), M.S. 8. yüzyıl, Orhun, Moğolistan, Ulaanbaatar Moğol Tarihi Ulusal Müzesi. Doğu Türkleri kağanı olan Altun Tamgan Tarhan ait mezar duvarındaki kuş figürü (sağ) muhtemelen ölen kişinin ruhunu ve göğe yükselmesini temsil etmektedir, M.S.8.yüzyıl, Orhun, Moğolistan.



Fig. 25 Solda taş levhalarla çevrili dörtgen planlı anı mezar (muhtemelen gerçek mezar), mezar taşı (mezarın doğusundaki taş heykel) ve öldürülen düşmanı temsil eden balballar (doğuya doğru sıralanan taşlar), ile sağda ölen kişiyi temsil eden doğuya bakan antropomorfik görünümlü mezar taşı (taş heykel), T'u-küeler (Türkler) dönemi, 6-8. yüzyıl, Altaylar, Moğolistan.

SİNOP BALATLAR KİLİSESİ (SİNOPE KOİMESİS KİLİSESİ) DUVAR RESİMLERİNİN KORUNMASINA İLİŞKİN ÖNERİLER

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

ÖZET

Bu çalışmada Sinop Balatlar Kilisesi (Sinope Koimesis Kilisesi) duvar resmi sıvalarından alınan örnekler üzerinde yapılan analizlerle, duvar resimlerinde görülen bozulmaların varlığı açığa çıkartılarak, acil korumanın gerekliliği ortaya koyulmuş ve duvar resimlerinin korunmasına ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinop Balatlar Kilisesi, duvar, bozulma analizleri, biyolojik bozulma, duvar resmi koruma önerileri.

CONSERVATION PROPOSALS FOR SINOP BALATLAR CHURCH (SİNOPE KOİMESİS CHURCH) WALL PAINTINGS

ABSTRACT

In this study, I have strived on reveal the deteriorration proses of the wall painting plasters on interior walls of Sinop Balatlar Church (Sinope Koimesis Church) and the emergency treatment needs of these paintings consequently proposals for their conservation.

Key Words Sinope Koimesis Church, wall paintings, deteriorration analysis, biyologic deteriorration, wall painting conservation proposals.

Sinop il merkezindeki Ada Mahallesi, 24 pafta, 251 ada, 2 parselde yer alan Sinop Balatlar Kilisesi Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 14.01.1977 gün ve A-293 sayılı kararıyla tescil edilmiştir. Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 11.07.1991 gün ve 1076 sayılı kararı ile kilise alanı (2 parsel) I. Derece, yolun çevresi ile III. Derece arkeolojik sit alanı ilan edilmiştir. Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu 16.05.1997 gün ve 2803 sayılı kararı ile taşınmazın bulunduğu alan, Kültür Bakanlığı'nca kamulaştırılması yönünde tavsiye kararı ile makamın 18.10.1999 gün ve 4865 sayılı olurları doğrultusunda kamulaştırılmıştır. T.C. Başbakanlık Kanunlar ve Kararlar Genel Müdürlüğüne 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununun 35 inci maddesine göre 07.06.2010 tarihli ve 2010/581 sayılı kararname ile arkeolojik kazı yapılmasına dair karar Bakanlar Kurulunca onaylanmıştır. 2010 yılından günümüze Prof. Dr. Gülgün Köroğlu başkanlığında arkeolojik kazı çalışması devam etmektedir. Bilimsel yayımlar ve halk arasında *Balatlar Kilisesi* olarak bilinen yapının bu isimle anılmasındaki en önemli etken, kompleks içinde yer alan haç planlı yapının köşe odalarından birinin kitabesinden öğrenildiği üzere, 17.yüzyıl'dan 20.yüzyıl'ın ilk çeyreğine kadar kilise olarak kullanımından dolayıdır (Fig. 1).

Yapıda 2010 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Restorasyon Konservasyon Merkez Laboratuvarı Emekli Duvar Resmi Konservatörü M.A. Gülseren DİKİLİTAŞ ile tarafımdan yerinde görsel ve teknik inceleme yapılmış ve İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Bölümü Laboratuvarı'nda Bozulma Analizleri tarafımdan gerçekleştirilmiş ve M.A. Gülseren DİKİLİTAŞ ile yapılan istişareler ile duvar resimlerinin korunmasına ilişkin teknik rapor hazırlanarak ilgili kurula sunulmuştur. Biyolojik Bozulma Analizleri ise İ.Ü. Fen Fakültesi Su Ürünleri Bölümü Mikrobiyoloji Laboratuvarında Mikrobiyolog Dr. Seva GÜRÜN tarafından gerçekleştirilmiştir. Kompleks içerisinde yer alan kilisenin duvarları ve tavanı ayrıca dışarıda yer alan iki adet niş duvar resimleri ile bezenmiştir. Yapılan ilk görsel incelemelerde beş farklı siva tipi ve iki farklı dönem duvar resmi tespit edilmiştir. Yapıdan alınan siva örnekleri ve özellikleri şu şekildedir.

SİNOP BALATLAR KİLİSESİ SIVA-HARÇ-BOZULMA ÖRNEKLERİNİN GENEL TANIMLAMASI

SB 1/A: Kilisenin güneybatı iç mekan duvarı 1.80 m yükseklikteki ince sıvanın altındaki katmanın görüldüğü büyük lokal boşluktan alınan, muhtemelen ince sıvanın ayrılmasına neden olan ince-kaba siva arası kristalize olmuş tuz örneği bir miktar kaba harçla beraber. Kaba siva olarak tabir edilen siva derz arası düzeltme sıvasıdır geç dönemde sadece ince siva üzerine hazırlık sıvası (düzeltme 1 mm'lik bir kat SB4 örneği) atılarak üzerine uygulama yapılmış olduğu gözlemlenmektedir.

SB 1/B: Kilisenin güneybatı duvarı 2.0 m yükseklikteki alandan alınan muhtemelen yapıdaki en geç Ermeni Dönemi? ince siva katmanı örneği (tüm yapı incelendiğinde en üst katman). Siva örneği beyaz renkli olup katkı olarak kırıntı, tuf ya da pozzolanik katkı ve muhtemelen keten kırıntı gözlemlenmektedir. Sıvada bağlayıcı olarak kirece ek olarak alçı kullanılmış olabileceği araştırılmalıdır.

SB 2: Kilisenin güney batı dış duvarında yer alan niş içerisindeki Michael figüründen Vandalizm sonucu dökülen sıva parçalarının toplanması ile elde edilen sıva örneği. Bu bölümde sıva tek katmandır ve SB 1/B örneği ile çağdaş ve yakın özellikte olmalıdır. Alt katmanda tuğla arası derz düzeltme kaba sıvası mevcut olup acil koruma çalışmaları için örnek alındığından kaba sıva örneğine dokunulmamıştır

SB 3: Kilisenin güney batı duvarı 1.50m yükseklikten alınan Ermeni dönemi sıvalarının üzerinde kilisede lokal alanlarda yer alan muhtemelen onarım sıvası olarak kullanılmış en geç dönem sıva örneğidir. Bu sıvaların üzerinde boya katmanı bulunmamaktadır. Muhtemelen bağlayıcısı kireçtir. Agregata olarak kum ve katkı olarak kırıktık kullanıldığı gözlemlenmektedir.

SB 4: Kilisenin güney batı dış duvarı Michael figürünün yer aldığı nişin batı tarafındaki duvardan alınan derz arası yüzey düzeltme sıvası. Yapıda bulunan tüm derz arası düzeltme sıvaları benzer özellikte ve çağdaş görünmektedir.

SB 5: Kilisenin güney batı dış duvarında yer alan Michael figürüne karşı simetrik niş içinde yer alan 80 cm yükseklikten alınan derz arası harç ve tuğla örneği.

BİYOLOJİK BOZULMA ÖRNEKLERİ

SB 101: Kilisenin güney batı duvarı kapının yaklaşık 3-4 m yüksekliğinden başlayarak devam eden koyu-mavi lacivert renkli akıntının 1.80m yüksekliğinden alınan bozulma örneğidir. Bozulmanın biyolojik kaynaklı mı yoksa tuğla içerisinde bulunan malahit-azurit benzeri bir mineralin su ve asidik ortam neticesinde çözünerek mi bu bozulmaya yol açtığı incelenmelidir. Yapının tavan kısmında bulunan ve bakteri oluşumuna benzeyen koyu kahve-siyah dairesel renk kümeleri ihtimalle bakteri ya da mantardır fakat bu oluşum biyolojik bir oluşumdan çok asidik ortamda mineral çözünmesi de olabilir. Tavanda bulunan biyolojik bozulma kümelerinden örnek alınmalıdır.

Yukarıda tanımları yapılmış olan örneklerin içeriğinde bulunan suda çözünebilir tuzların (klor, sülfat, karbonat ve nitrat) varlıklarını belirleyebilmek yağ, protein gibi katkı maddelerinin varlığını anlayabilmek amacıyla basit spot testlerle ilgili analizler yapılmış ve sonuçları aşağıda verilmiştir (Tablo I).

Tablo 1 SİNOP BALATLAR KİLİSESİ (SİNOPE KOİMESİS KİLİSESİ) SUDA ÇÖZÜNEBİLİR TUZLAR, PROTEİN VE YAĞ ANALİZ SONUÇLARI

ÖRNEK NO	Cl ⁻	SO ₄ ⁻²	CO ₃ ⁻²	(NO ₃)	µS	Yağ	Protein
SB 1/A	++++	+	-	+++	833	-	+
SB 1/B	+	±	-	+	315	-	+
SB 2	++++	+++	-	+++	1125	-	-
SB 3	++++	++	-	++++	477	-	-
SB 4	+	+++	++++	+	536	-	+
SB 5	++++	+++	-	++++	1469	-	-

-: Yok; ±: Var-Yok; +: Az var; ++: Var; +++: Fazla var; ++++: Çok Fazla var;

Yapıda bulunan duvar resimleri hızlı bir bozunma sürecindedir. Yapının çatı örtüsü az bir hasarla günümüze ulaşmıştır. Çatı örtüsünden ve duvar örgüsünden sızan yağmur suları, duvar resimlerinin bozunma sürecini tetiklemiştir(Fig. 2). Ayrıca yapıda kapiler yükselme olduğu ve zeminde yükselen nemin bozulma proseslerini tetiklediği ve duvar resimlerin lokal alanlarda, yaklaşık 1-1.5 metre yükseklik seviyesine kadar makro kayıplara neden olduğu gözlemlenmektedir.

Duvar resmi sıvalarından alınan biyolojik bozulma örnekleri; İ.Ü. Fen Fakültesi Su Ürünleri Bölümü Mikrobiyoloji Laboratuvarı'nda, Biyolog Dr. Seva GÜRÜN tarafından incelenmiştir. SB 101 numaralı örnek üzerinde bulunan microfilm tabakası üzerinde yapılan inceleme ve testler sonucunda, koyu-mavi lacivert renkli micro film tabakasının; **gr+ ve gr- bacillus (çomak tipli) , gr+ baskın** bakteri kümelerinden oluştuğu açığa çıkartılmıştır (Fig.2-3-4). RH%65'ten yüksek olması ve muhtemelen geç dönem resimlerinde kullanılan protein bazlı (Tablo 1) malzemenin bakteriler için uygun beslenme ortamı oluşturması bozulmanın hızlı bir şekilde ilerlemesine ve duvar resimlerinin lokal alanlarda yoğun bir microfilm tabakası ile kaplanmasına neden olmuştur. Toprak kökenli ve karbon kaynağına ihtiyaç duyan gr+ ve gr- bacillus (çomak tipli) bakteriler için ayrıca kireç bağlayıcı malzemeler uygun yaşam alanı oluşturmaktadır.

Yapının denize yakın olması, klor tuzunun rüzgâr ile taşınması ve resimlerin bünyesinde yer alması olasılığını ortaya koymakla birlikte klor tuzu yapı malzemelerinden kaynaklanmış ta olabilir, ayrıca sülfat, karbonat gibi duvar resmini hızlı bir bozulma sürecine sokacak tuzların varlığı yapılan analizlerde ortaya çıkarılmıştır. Görsel incelemelerde kaba sıva ile duvar arasında ayrılmaların olduğu görülmektedir bunların sebebi çözünebilir tuzların sıva arasında kristalize olarak ıslanma-kuruma döngüsünde basınç oluşturmasıdır (Fig 5-6). Ayrıca yapı hareketlerinin de bu süreci tetiklediği bilinmektedir. Bunların dışında yapının içerisinde görülen kanatlı canlıların (yarasa, güvercin v.s.) dışkıları ile duvar resmi bünyesine nitrat tuzu taşınma olasılığının hayli kuvvetli olduğunu göstermektedir. Yapıda yer alan duvar resmi ve sıvalı alanların neredeyse tamamında grafitiler yer almaktadır (Fig 7). Vandalizm bozulma sürecinde birinci sırada yer almakta ve acil önlem alınmasını gerektirmektedir (Fig 8-9). Bunların yanı sıra, yapının giriş (doğu) kapısında yer alan ve doğu dış duvarında karşılıklı iki adet niş içerisinde ve kuzey kapının üzerinde yer alan, duvar resimleri doğrudan güneş ışığına maruz kalmaktadır. Güneş ışığının duvar resimleri üzerinde özellikle boya üzerinde beyazlatıcı etkisi olduğu ve tozuma yol açtığı bilinmektedir. Yapıda özellikle kemer içerisinde yer alan resimlerdeki boyanın tozuma, beyazlaşma etkisi ve hava hareketleri ile bozulduğu gözlemlenmektedir (Fig-10).

Sinop Balatlar Kilisesi içerisinde yer alan duvar resimlerinin yapısal bir müdahaleye başlamadan önce, bu müdahale sırasında doğabilecek zararlara karşı acil olarak korunmaya alınması gereklidir. Yapısal sağlamlaştırma sırasında ortaya çıkabilecek çarpma, titreşim vs. karşı resimlerde duvardan ayrılacak parçalar bulunduğundan bu kısımların acil olarak sağlamlaştırılması, mimari restorasyon müdahaleleri sırasında resimlerin zarar görmesini engelleyecektir. Ayrıca resimlerde boyası tozuyan kısımlar acil

olarak sağlamlaştırılmalıdır çünkü mimari sağlamlaştırma başlayana dek geçen sürede tozuma devam edecek ve kısa sürede resimlerin bir kısmı daha basit bir önlemle koruma altına alınabilecekken kaybedilecektir.

SİNOP BALATLAR KİLİSESİ'NDE BULUNAN DUVAR RESİMLERİNİN ACİL KORUNMASINA İLİŞKİN ÖNERİLER

I- Arşiv araştırması

Yapı ile ilgili yazılı ve görsel kaynakların araştırılması.

II- Belgeleme

Yapıdaki resimlerin mevcut durumlarının belgelenmesi;

1-Temel çizim (*süslemelerdeki resimsel anlatımın uygun bir ölçekte çizgisel olarak kâğıt üstüne aktarılması*).

2-Tematik haritalandırma (*süslemelerdeki bozulma, kayıp, önceki dönem onarımları gibi durumların temel çizim esas alınarak, çeşitli sembollerle kâğıt üzerinde gösterilmesi*).

3-Karşıdan (*paralel*) fotoğraflama (*süslemelerin tam karşıdan ve eşit uzaklıktan fotoğraflanması*).

4-Yansıtımlı kızılötesi (reflected infrared) ve morötesi ışınım etkili florasan (UVA-induced visible fluorescence photography) fotoğraflama ile (*süslemelerin geçirdiği onarımların ve müdahalelerin tespiti*).

5-Video ile konservasyon öncesi durum tespiti.

6. Belgeleme çalışmalarına konservasyon aşamasında ve sonrasında da devam edilmelidir.

III-Teşhis

Herhangi bir uygulamaya geçmeden önce duvar resimlerinin yapım tekniği, bozulmaya neden olan etkenler, bozulma türleri ve dereceleri açısından incelenmesi, konservasyon aşamasında uygulanacak doğru yöntem ve malzemelerin belirlenebilmesi için gereklidir. Bunların teşhisinde kullanılacak yöntemler aşağıda belirtilmiştir:

1-Dönemin sanatçısı tarafından kullanılan resim tekniğinin belirlenmesi için teknolojik incelemeler (*görsel inceleme, morötesi ışınım, kızılötesi ışınım ile görüntüleme ve eğimli ışık yandan aydınlatma gibi metotlar kullanarak*).

2- Analizler

—Yüzey dokusu ve uygulama biçiminin tespiti (*yandan aydınlatma ile iskele sınırı, günlük çalışma sıvaları geçişlerinin ve doğrudan kazıma ya da pergel kullanımına ait izlerin tespiti*).

—Taşıyıcıdan yüzeye doğru duvar resmi ve mozaiklerin katmansal olarak incelenmesi. Taşıyıcının yapısı, yapı malzemeleri, orijinal inşa teknikleri, duvar işçiliği, korunmuşluk durumu, yapısal ilaveler, statik sorunlar, değişiklikler ve değişimlerin nedenlerinin incelenmesi.

—Sıva tabakalarının sayısı ve karakterizasyonu ve mekanik dayanıklılığının incelenmesi (*jeolojik inceleme, X Ray Diffraction (XRD), ESEM-EDX, asitle muamele, kalsimetri, bağlanma dayanıklılığı, basınç dayanımı testi, yarmada çekme dayanımı testi metotları kullanarak*).

—Boya karakterizasyonu (*boya tabakasına zarar vermeden, yerinde taşınabilir XRF ile araştırma*).

—Boya ve sıva tabakasındaki organik bağlayıcının araştırılması gaz kromatografisi, FTIR ile.

—Duvar resimlerinin, bozulmasına neden olan kimyasal, fiziksel ve biyolojik etkenlerin saptanması. Nem kaynakları, tuz hareketleri, biyolojik bozulmanın tespiti (*higrometre, protimetre, kondaktometre, SEM-EDX, iyon kromatografisi, basit spot testler ile*).

—Duvar resimlerinin sağlamlaştırmasında kullanılacak malzemelerin seçimi (*enjekte edilebilirlik, akışkanlık, ıslak ağırlık, su tutma ve bırakma kapasitesi, genleşme ve ayrışma, prizlenme süresi, çekme, bağlanma dayanıklılığı, basınç dayanımı, yarmada çekme dayanımı, su emme kapasitesi, ıslak kap metodu ile su buharı geçirgenliği ve iletim oranı testleri ile*).

—Süslemeli alanlardaki taşıyıcı ve sıva tabakalarındaki derin boşluklarda ve gerekli görüldüğünde sıva kenarlarında kullanılmak üzere orijinaline uygun nitelikte bir onarım harcı geliştirilmesi (*ıslak ağırlık, su tutma ve bırakma kapasitesi, genleşme ve ayrışma, prizlenme süresi, çekme, bağlanma dayanıklılığı, basınç dayanımı, yarmada çekme dayanımı, su emme kapasitesi, ıslak kap metodu ile su buharı geçirgenliği ve iletim oranı testleri ile*).

IV-Temizlik

Temizlik yöntemi ve kullanılacak malzemeler teşhis aşamasında yapılacak olan analizlerin sonucuna göre yerinde yapılacak testlerle belirlenmelidir.

V-Sağlamlaştırma

Sağlamlaştırma yöntemi ve kullanılacak malzemeler teşhis aşamasında yapılacak olan analizlerin sonucuna göre belirlenerek seçilen sağlamlaştırıcılar uygulama öncesi değerlendirilmelidir. Fakat acil koruma gerektiren alanlarda laboratuvar çalışmalarının özellikle sağlamlaştırma aşamasında kullanılacak enjeksiyon harçlarının belirlenmesi için gerekli analizlerden özellikle mekanik dayanıklılık testlerinin üç yıl bekletilmiş örneklerle yapılması zorunluluğu bulunmakta ve bu süre zarfında resimlerin şu anki ani ve hızlı bozulma sürecinde acil önlem gerekliliği ile tezat oluşturmaktadır. Üzerinde bilimsel araştırmaları yapılmış ve doğruluğu kanıtlanmış malzemelerin kullanımı tüm dünyada acil müdahale gerektiren duvar resimlerinde uygulanan bir yöntemdir. Yapıda bulunan duvar resimlerinin acil korunma gerekliliği dolayısıyla yapım tekniği ve yapının bozunmuşluk durumuna uygun ayrıca en uzun süreli korumayı sağlayabilecek doğruluğu bilimsel yayımlarla kanıtlanmış sağlamlaştırma malzemeleri kullanılabilir.

KAYNAKLAR

- Agrawal, R.C., v.d. 2003. "Icomos Principles for Preservation and Conservation-Restoration of Wall Paintings (2003)", *Icomos 14th General Assembly in Victoria Falls, Zimbabwe*, 1-5
- Dikilitaş, G. 2005. *Duvar Resimlerinin Bozulmasına Neden Olan Etkenler ve Koruma Uygulamaları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Mora, P., L. Mora and P. Philippot. 1984. *Conservation of Wall Paintings*, Glasgow.
- Matero, F. G. 1995. A Programme for the Conservation of Architectural Plasters in Earthen Ruins in the American Southwest. *Conservation and Management of Archaeological Sites* 1(1): 24.
- Güleç, A. 1992. *Bazı Tarihi Anıt Harç ve Sıvalarının İncelenmesi*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Kimya Anabilim Dalı.
- Teutonico, J. M., G. Ashall, E. Garrod and T. Yates. 2000. "Comparative Study of Hydraulic Lime-Based Mortars", *International RILEM Workshop on Historic Mortars, Characteristics And Tests*, Paisley, Scotland, 12th-14th May 1999, P. Bartos, C. Groot, and J. J. Hughes, Cachan, France: RILEM Publications, 339-349.
- Teutonico, J. M. 1988. *A Laboratory Manual for Architectural Conservators*, Rome: ICCROM.
- Teutonico, Jeanne Marie 1996. "The Smeaton Project: Factors Affecting the Properties of Lime-Based Mortars", *A Future for the Past: A Joint Conference of English Heritage and the Cathedral Architects Association: 25-26 March 1994*, ed. J. M. Teutonico, London: James & James, 13-23.



Fig. 1 Sinop Balatlar Kilisesi genel görünüm. Hande Günözü.



Fig. 2 Su sızıntısının oluşturduğu yüzey erozyonu ve koyu-mavi lacivert renkli akıntı (mikrofilm) tabakası. Hande Günözü.

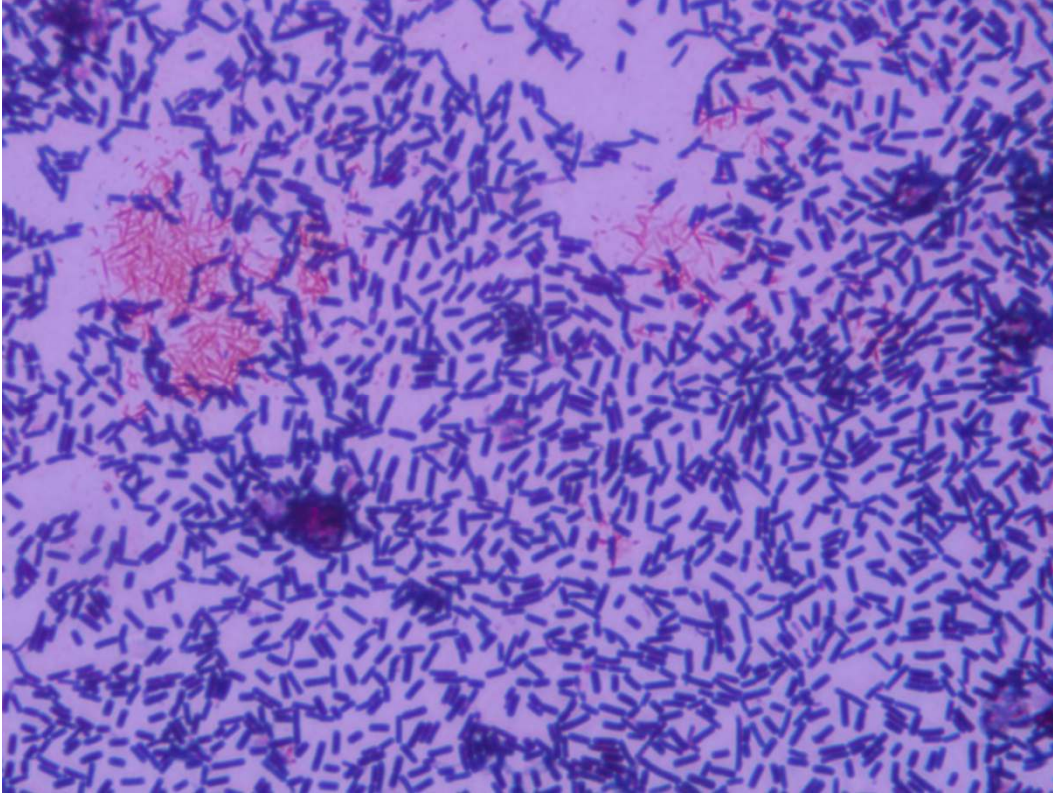


Fig.3 gr+ ve gr- Bacillus (çomak tipli) bakteri kümeleri. gr+ Bakterilerin baskın olduğu görülmekte. Seva Gürün.

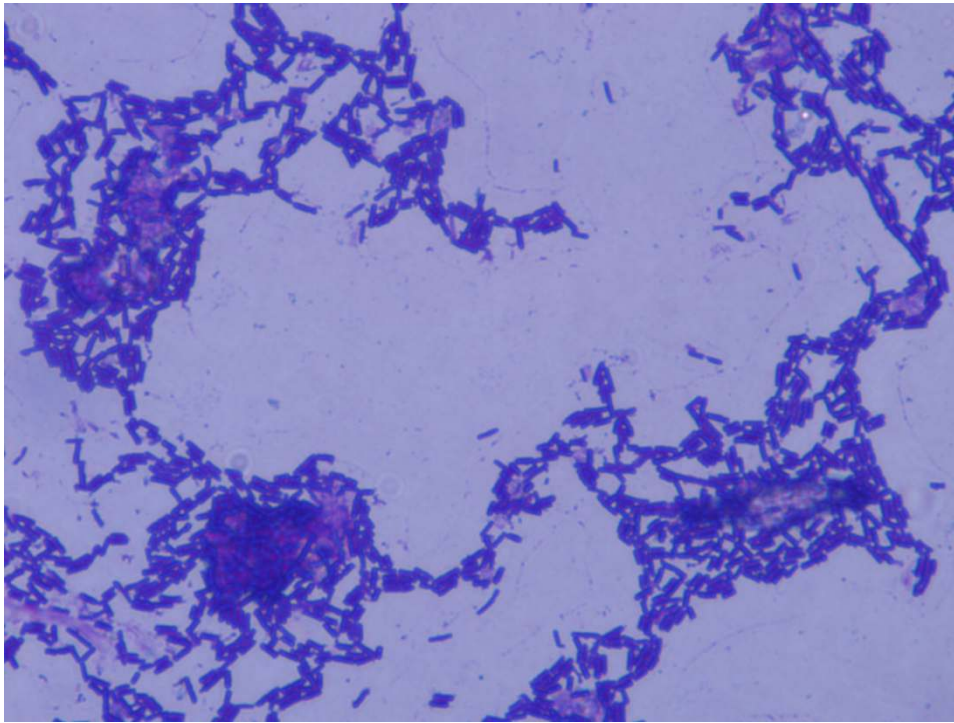


Fig.4 gr+ Bacillus (çomak tipli) bakteri kümeleri. Seva Gürün



Fig.5 Kaba sıva ile duvar örgüsü arasında yer alan ve enjeksiyon harcı ile acil olarak müdahale edilmesi gereken boşlukların kesitten görünümü. Hande Günözü.



Fig. 6 Kaba sıva ile duvar arasında yer alan boşlukların lokal alanlarda sebep olduğu sıva kayıpları. Hande Günözü.



Fig.7 Yapının genelinde yer alan grafitilerden bir örnek. Hande Günözü.



Fig. 8 Yapıda yakılan ateş sonucu oluşan is tabakası. Hande Günözü.



Fig. 9 Yapının doğu dış duvarında yer alan niş içerisinde yer alan duvar resmine, insan eliyle verilen zarar. Hande Günözü.



Fig. 10 Güneş işığı, hava akımının neden olduğu bozulmalar. Hande Günözü.

ALMAN ÇEŞMESİ VE SULTANAHMET ÖRME DİKİLİTAŞI'NA AİT METAL YAPI ÖĞELERİNİN KONSERVASYON UYGULAMALARI

SEDA TULGAR
M.A., Uzm., Konservatör
sedatulgar@gmail.com

ÖZET*

Bu makale yapısal ve mimari süs öğeleri olan metalleri kapsamaktadır. Mimari metal öğeleri korumada, bazı özel alanlarda tanımlar, ve metal musluklar, sütun bilezikleri gibi taşınmaz eserleri içermektedir. Böyle yapı malzemelerin konservasyon uygulamalarına örnek olarak Sultanahmet Örme Dikilitaş'ı ve Alman Çeşmesi gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sultanahmet Örme Dikilitaş, Alman Çeşmesi, mimari metaller, konservasyon uygulamaları.

CONSERVATION TREATMENTS OF SULTANAHMET ASHLAR OBELISK AND GERMAN FOUNTAIN'S ARCHITECTURAL METALWORKS

ABSTRACT

This article covers both structural and ornamental architectural metalwork, and includes introductions to some special fields of architectural metal conservation, and nonmovable objects such as metal taps, rings have been specially been subsumed. Sultanahmet Ashlar Obelisk and German Fountain are given as conservation examples of these types of architectural metalworks.

Key Words: Sultanahmet Ashlar Obelisk, German Fountain, architectural metalworks, conservation treatments.

*Bu çalışma 2013 yılında düzenlenen İSTYAM Sempozyunu öncesi I. Tarihi Yarımada Deneysel Araştırmalar Çalıştayında bildiri olarak "Sultanahmet Meydanı Örme Dikilitaş ve Alman Çeşmesi Metallerinin Konservasyonu" başlığı altında tarafımdan sunulmuştur. Bu makale ise daha önceki bildirinin genişletilmiş ve güncelleştirilmiş halidir.

GİRİŞ

İlk çağlardan günümüze kadar olan dönem içinde hiç kuşkusuz mekan ve mekanı oluşturan eşya, mobilya ve yapı elamanları tasarımında en sık kullanılan malzemelerden biri metal olmuştur.

Metal malzemelerin yer kabuğunda bulunan ve tarih boyunca insanoğlu tarafından mekan tasarımında sıkça kullanılmış olan doğal taşlara kıyasla üstünlüğü ise ergitilebilmeleri, döküm yapılabilmesi ve genellikle de sünek olmalarıdır. Alaşım yapılabilmesiyle de mukavemeti oldukça arttırılabilir. Bir başka önemli özelliği ise eskiyen metal bir nesnenin eritebilmesi ve yeniden dökümünün yapılabilmesidir. Bu geri dönüşüm özelliği metal malzemenin günümüzde sürdürülebilir mimari anlayışında büyük bir önem kazanmasına neden olmuştur. Endüstri devrimi insanın tüm yaşamını değiştirdiği gibi üretim evreleri içinde de bir dönüm noktası olmuştur.

Mekan tasarımını büyük ölçüde etkileyen demir çağının gerçekte Ortaçağ'da başladığı söylenebilir. Roma döneminde büyük ölçüde bronzla bağımlı kalınmasına karşın, Ortaçağ'da bronzun önemi azalmış demir döneminin en önemli tasarım malzemesi olmuştur. Kilise duvarlarını daha sağlam ve dayanıklı yapabilmek için taş örgülerinin içine demir zincirler ve demir bağlantılar yerleştirmişlerdir. Ortaçağ yapılarında demir çiviler de önemli gereçler olmuştur. Bu çağın önemli bir bölümüne imza atan Bizans uygarlığında da iş kollarının en önemli bölümünü metal atölyeleri oluşturmaktaydı.

Metaller çeşitleri içerisinde gümüş ve altın mücevher, saray için gerekli tören kapları yapımında kullanılırken tunç ise özellikle hareketli mekanik aksamli mobilya, kapı ve avize yapımında kullanılmıştır. Balkon ve pencereler için demir parmaklıklar, tonoz, kapı ve kasalarını güçlendirmek için de demir çubuklar kullanılmıştır.

Mimari metal elemanlar estetik ve sağlamlığı harmanlayarak yapıların görüntüsüne zenginlik katıp, kalıcılığı sağlamaktadır. Geniş bir kullanım alanı olan metaller basit bir çividen, kapı tokmaklarına, musluklara, taşıyıcı kirişlere, kenetlere, sütun bileziği, çatı kaplamalarına kadar çok geniş bir yelpazede karşımıza çıkmaktadırlar. Birçok yapıda, yapısal ve dekoratif amaçlı kullanılan metaller en çok bakır, kalay, çinko, kurşun, alüminyum, demir-çelik ve krom olarak rastlamaktayız. Ancak metaller yapılarda dayanıklılık ve sağlamlık ile bütünleştiğinden çoğu kişi tarafından korozyona uğrayıp işlevselliğini yitirebileceği tahmin edilmez.

Geleneksel yapı öğeleri, bunların konservasyonu ve restorasyonu alanındaki inceleme ve uygulamaların en üst düzeye ulaştığı bir dönemdeyiz. Konunun gerek eğitimi gerekse uygulaması ile ilgili kurum ve kuruluşlarda, çeşitli mesleklerden uzmanların katkılarıyla bir bilgilendirme, belgeleme süreci yaşanmaktadır.

ÖRME DİKİLİTAŞ'IN KISA TARİHÇESİ

Örme Dikilitaş, Sultanahmet Meydanı'nda yer alan ve günümüze kadar gelen üç eski anıttan biridir. Geç Roma çağındaki Bizantion-Konstantinopolis'in araba yarışlarının yapıldığı Hipodrom'un tam ortasında, yarış alanını ikiye ayıran ve "spina" olarak adlandırılan setin üzerinde bulunan sanat eserlerinden biri olarak yükselen Sultanahmet

Örme Dikilitaşı, Bizans dönemi içinde değişik ölçülerde yontulmuş kesme taşlardan örülerek yapılmıştır. 32 m. yüksekliktedir.

19. yüzyılda çekilen fotoğraflarda anıtın genelinde, özellikle de orta kısmında aşırı derecede taşların düşmesi sonucunda bir boşalma olduğu açıkça görülmektedir. Aynı yüzyılın sonlarında (1895-1896) anıttaki boşluklar doldurularak anıtın yıkılması önlenildiği iddia edilmiştir. Ancak 1912 yılına ait Şehbal Dergisi'nde yayınlanan fotoğrafta anıtın 1854 yılındaki görülen halinden farklı olmadığı ancak çevresine bir korkuluk yapıldığı anlaşılmaktadır (Fig 1.).

Kaidesinde kazılmış epigram anıtın cephelerinin bronz levhalar ile kaplandığını anlatmaktadır. Bronz levhaları taşıyan demir çubukların tutturulmuş olduğu delikler, günümüzde bile dikilitaşın kaidesinde ve gövdesinde görülmektedir. Bronz levhaları önce Araplar tarafından daha sonra da IV. Haçlı Seferleri (1204 - 1261) sırasında Latinler tarafından yapılan yağmalarda sökülüştür.

Temelindeki üç mermer basamakla ulaşılan kaidesi mermerdir. Gövde muntazam yontulmuş taşlardan örülmüştür. Ortalardaki bölümde, alt ve üst kısımlara nispetle daha muntazam olan taşların, yapılan onarımda kullanılan malzemeler olduğu düşünülmektedir (Fig 2.). Orijinal taşların olduğu bölümlerdeki delikler evvelce anıtı kaplayan tunç levhaların tutturulması için kullanılmış kurşun yatakların yerleştirildiği ve içine kenetlerin çakıldığı, günümüzde dübel deliği olarak adlandırabileceğimiz yuvalardır.

Bronz levhaları taşıyan demir çubukların tutturulmuş olduğu delikler, dikilitaşın kaidesinde ve gövdesinde görülmektedir.

ALMAN ÇEŞMESİ'NİN KISA TARİHÇESİ

Sultanahmet Meydanı'nda, Sultan I. Ahmed Türbesi'nin karşısında yer alan tarihi çeşmedir (Fig 4.). Alman İmparatoru II. Wilhelm'in sultana ve İstanbul'a hediyesidir (Fig. 5). Almanya'da yapıp 1901'de İstanbul'daki yerine monte edilmiştir. Neo-Bizanten üslubunda bir çeşme olup; içerden altın mozaikle süslüdür. Alman Çeşmesi, Türkiye'ye üç kez gelen imparatorun 1898'de İstanbul'a ikinci kez gelişinin anısına ithaf edilmiştir.

Çeşmenin planlarını Kaiser'in özel danışmanı Mimar Spitta çizmiş, yapımını Mimar Schoele üstlenmiştir. Alman hükümeti önce hipodrom alanını düzenlemiş, meydanın ağaçlandırılması yapıldıktan sonra Almanya'da hazırlanan çeşme buradaki temeller üzerine oturtulmuştur. Mermerleri ile değerli taşları Almanya'da işlenmiş ve parçalar halinde gemi ile İstanbul'a getirilmiştir.

Yapımına 1899'da başlanan çeşmenin 1 Eylül 1900'de, Sultan II. Abdülhamid'in 25. cülüs törenine yetiştirilmesi planlanmıştı. Ancak çeşmenin inşası bu tarihe yetişmeyince II. Wilhelm'in doğum günü olan 27 Ocak 1901'de görkemli bir tören ile çeşmenin açılışı gerçekleşmiştir.

Alman çeşmesi, ne heykelli Avrupa çeşmelerine ne de Osmanlı meydan çeşmelerine benzer. Yüksek bir taban üzerine oturtulmuş, sekizgen planlı bir yapıdır. Su haznesinin üzerinde sekiz sütunun taşıdığı bir kubbe yer alır. Sütunları birbirine bağlayan kemerlerin

üzerindeki pandiflerde birer madalyon bulunur (Fig 6-7). Dördünün içinde yeşil zemine II. Abdülhamid tuğrası, diğer dördünün içinde Prusya mavisine II. Wilhelm'in simgesi olan "W harfi" altında II sayısı konulmuştur.

Koyu yeşil renkte kolonların taşıdığı görkemli bir kubbe ile örtülü çeşmenin tunç kitabesinde Almanca olarak "Alman Kaiser'i Wilhelm II 1898 yılı sonbaharında Osmanlıların hükümdarı haşmetli Abdülhamid II nezdinde ziyaretinin şükran hatırası olarak bu çeşmeyi yaptırdı" yazmaktadır(Fig 8.).

SULTANAHMET ÖRME DİKİLİTAŞI VE ALMAN ÇEŞMESİ METAL ÖĞELERİNİN KONSERVASYONLARI

Yapılardaki metal öğelerin konservasyonları amacıyla yapılan müdahalelerin gelişimini, malzemelerin niteliklerini, başarı oranlarını ve denenmişlik sürelerini bilmek gerekmektedir. Bozulma nedenlerini, sürecini tespit etmeden ya da doğru teşhis konmadan yapılacak temizlik, sağlamlaştırma ve koruma gibi müdahaleler soruna cevap veremeyebilir ve/veya yanlış olabilir.

Eserleri oluşturan malzemelerin yapıları, çevresel şartları, bozulma sırasında geçirdiği evreler farklılık gösterebileceğinden, her eser için koruma aşamaları ayrıca planlanmalıdır. Genel olarak eserler için belirlenen koruma aşamaları;

- 1-Belgeleme
- 2-Teşhis
- 3- Uygulama
 - a) Temizleme
 - b) Yapıştırma, dolgu ve tütleme
 - c) Sağlamlaştırma ve Koruma
- 4-Bakım basamaklarından oluşmaktadır

Geçmişin bilim, kültür ve sanat birikiminin simgeleri olan tarihi yapıların ülkemizde diğer ülkelere nazaran oldukça fazladır. Tarihi kültür varlıklarımız olan yapılar, zamanın olumsuz etkileriyle birçok tehlikelere maruz kalmaktadırlar. Bu korunması gerekli kültür varlıklarımızın yok olmalarının önlenmesi koruma bilinçli toplumla ve bilimsel koruma eğitimi almış uzmanlar ile gerçekleşecektir.

Sultanahmet Örme Dikilitaş'ın günümüzde restorasyon çalışmaları tamamlanmıştır. Dikilitaş ile ilgili detaylı teknik bilgi ve uygulama detayları İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İmar ve Şehircilik Daire Başkanlığı, Tarihi Çevre Koruma Müdürlüğü'nde bulunmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü uzman restoratörleri kontrolünde gerçekleştirilen uygulamalarla ilgili genel bilgiler aşağıda yazılıdır.

Sultanahmet Örme Dikilitaş'ının detaylı fotoğraf ve çizimleri ile birlikte belgeleme aşaması tamamlandıktan sonra teşhis aşamasında Dikilitaş üzerindeki görsel inceleme

sonuçları değerlendirilmiştir. Restorasyon öncesi Örme Dikilitaş üzerinde metal malzeme olarak sadece taşların birbirine bağlanmasını sağlayan demir kenetler görülmekteydi (Fig 3.). Elde edilen görsel veriler ve incelemeler neticesinde, demir kenetlerin paslanması, donma erime döngüleri ve tuzların tekrar kristalleşmesinden kaynaklanan mekanik baskılar neticesinde taş yüzeylerde erozyonlar hatta çatlama, kırılma ve kayıplar gibi ağır hasarlar bulunmaktaydı.

Sultanahmet Örme Dikilitaş'ında kullanıldığı görülen demir kenetlerin tamamı üzerinde yoğun pas oluşumu bulunmaktaydı. Metal özü sağlam durumda kalan kenetlerin yüzeylerindeki pas oluşumu kontrollü bir şekilde mekanik olarak temizlenmiştir. Temizlik uygulamaları tamamlanan demir kenetler aseton ile yıkandıktan sonra %3'lük Tannik Asit sürülerek koruma altına alınmıştır.

Alman Çeşmesi'nin üzerinde bulunan başlıca metal öğeler olarak, bakırdan kubbe, bronz kubbe eteği ve silmesi, bronz sütun başlıkları, bronz sütun bilezikleri ve sütunda taban-sütun arasındaki bronz bileziğin birbirlerine bağlanması için kullanılan kurşun dolgu, pirinç musluk, muslukların monte edildiği yerlerde ki bronz dekoratif süslemeler ve yapı elemanı olarak demir kenetler tespit edilmiştir.

Alman Çeşmesi'ne ait metal öğelerle ilgili görsel inceleme çalışmalarının ardından teşhis aşamasında görülen metal öğelerin içerdiği elementlerin tespiti için tahribatsız bir yöntem olan XRF analizi yapılmış ve sonrasında bozulmuşluk durumları ve eksik, kırık, çatlak vs kısımları tespit edilmiştir (Tablo. 1-2). Tüm bu tespitler, uygulanacak konservasyon uygulamalarının metodolojisini belirlemede önemli basamaklardır (Fig. 9-13).

Teşhis aşamasında, Alman Çeşmesi için yapılan XRF Analizi sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda, malzeme yüzeyine zarar vermeden, sadece hasar yaratan ya da estetik olarak metale zarar veren etkenlerin, kirlerin, kuş pisliklerinin ve korozyonların yapıdan mekanik yollarla uzaklaştırılmasına karar verilmiştir (Fig. 14-15). Ayrıca metal yüzeyler üzerinde önceden herhangi bir koruyucu özellikli malzeme kullanılmadığı anlaşılmamıştır. Uygulanacak olan mekanik temizlik yönteminin seçimi, metalin türüne, çevresinde bulunan malzemelerin durumuna, uzaklaştırılacak olan kirliliğin ve korozyonun türüne ve miktarına bağlıdır. İlke olarak özellikle de çok geniş alanlarda, tam olarak zararsız ve kesin sonuç almak için tercih edilecek temizleme yönteminin uygun olup olmadığı her zaman görünmeyen ve küçük bir alanda kontrol edilmelidir. Genel olarak Alman Çeşmesi'ne ait metal öğeler korozyonun sebebiyet verdiği fiziksel bozulmalara uğramamıştır.

Alman Çeşmesi'nin günümüzde restorasyon ve konservasyon çalışmaları tamamlanmıştır. Ancak anıt eser ile ilgili detaylı teknik bilgiler ve uygulama detayları Fatih Belediyesi, Fen İşleri Müdürlüğü'nde bulunmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü uzman restoratörleri kontrolünde gerçekleştirilen uygulamalarla ilgili genel bilgiler aşağıda yazılıdır.

Yapıya ait metaller üzerinde mekanik temizlik yöntemlerini seçerken malzemenin cinsine göre yöntem belirlemenin dışında, seçilen uygulamaların aynı zamanda diğer yapı malzemelerine zarar vermemesi ve bunları tekrar kirletmemesi şeklinde olmasına dikkat edilmiştir. Örneğin bakır kubbeler genellikle atomize su ile fırçalanarak temizleme sonrasında atmosfer şartlarına göre koruyucu malzeme ile kaplandığı bilinmektedir. Alman çeşmesi bakır kubbesinin temizliğinde atomize su yönteminin seçilmesi uygun görülmemiştir. Çünkü korozyon, kir ve kuş pisliklerinin altında oluşan patina tabakası çok zayıftır, geçmişte koruyucu nitelikli patinasyon yapılmış olabileceği düşünülmektedir ve ayrıca yıkama esnasında akan kirlerin, pisliklerin ve korozyonun, gözenekli taş cephe yüzeyine zarar verebilme, kirletme riski vardır. Bu yüzden her yapı kendi yapı malzemeleri ve durumu göz önünde bulundurularak restore edilmeli, mimari elemanlara uygulanacak temizlik ve konservasyon yöntemleri yine yapının diğer malzemeleri de dikkate alınarak seçilmelidir. Alman Çeşmesi'nde yoğun pas oluşumu görülen demir kenetler öncelikle kontrollü bir şekilde mekanik yollarla temizlenmiştir. Demir her zaman çekirdeğine dönmeye çalışan bir metal türüdür. Bu sebeple mekanik temizlik uygulaması tamamlanır tamamlanmaz korucuyu olarak %3'lük Tannik Asit sürülmüş olup diğer bakır ve bakır alaşımlı metal öğeler üzerine Incralac ile koruma uygulaması yapıp konservasyon uygulamaları tamamlanmıştır.

Sonuç olarak her iki yapıya ait yapılacak metal öğelere koruma ve onarım uygulama yöntemleri birlikte bulunduğu diğer yapı malzemelerine göre belirlenmiştir. Açık alanda bulunan tarihi yapıların koruma ve onarım uygulamaları tamamlandıktan sonra periyodik olarak öncelikle görsel olarak, gerekirse detaylı takibinin ve bakımının yapılması gerekmektedir. Bunun için böyle tarihi yapıların koruma ve onarımından sorumlu kurum/kuruluşlar ve konusunda uzman kişiler ve aslında öncelikle toplumumuzun herbir bireyi bu takibi kendine vazife edinmelidir.

KAYNAKLAR

Godfraind S., R. Pender. and B. Martin. 2012. *Practical Building Conservation English Heritage Technical Handbook Metals*, Vol. 4, London: Ashgate Publishing Company.

Scott, D.A. 2002. *Copper and Bronze in Art, Corrosion, Colorants, Conservation*, Los Angels: Getty Publications

Tanyeli, G. ve U. Tanyeli 2004. "Ayasofya'da Strüktürel Demir Kullanımı. Structural Use of Iron in St. Sophia, Istanbul" *Sanat Tarihi Defterleri 8, Metin Ahunbay'a Armağan, Bizans Mimarisi Üzerine Yazılar*, İstanbul: Ege Yayınları.

Tulgar, S. 2007. *Sultanahmet Örne Dikilitaş'ta Ayrışmaların Teşhisi ve Önerilen Koruma Yöntemleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Uluengin B. 2006. *Mimari Metaller Özellikleri, Bozulma Nedenleri, Koruma ve Restorasyon Teknikleri*, İstanbul: Birsen Yayınevi.

<http://www.istanbul.net.tr> (Eylül 2013).

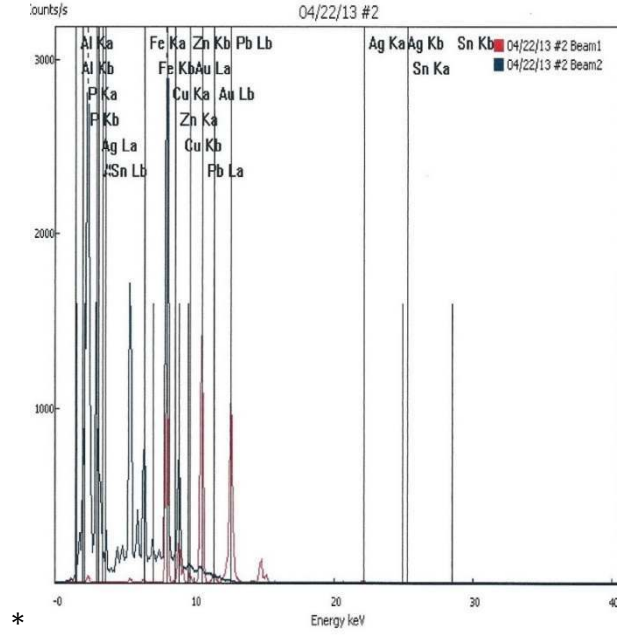
<http://www.turkcebilgi.com> (Eylül 2013).

<http://www.dunyabulteni.net> (Eylül 2013).

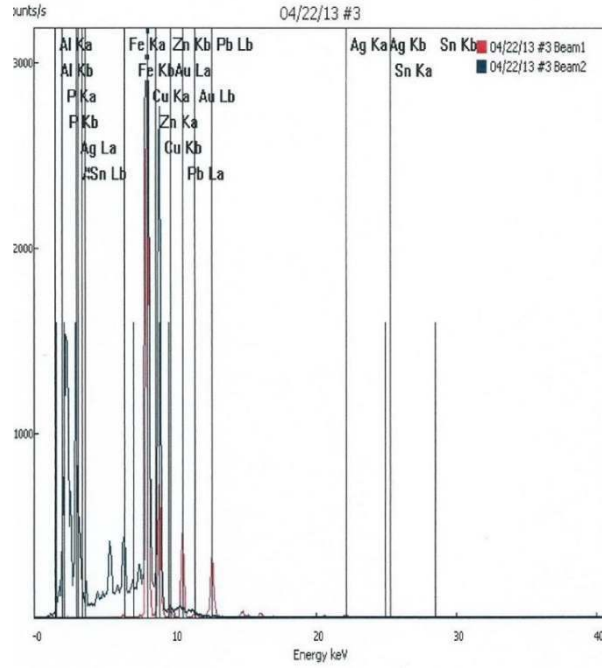
<http://www.filozof.net> (Eylül 2013).

<http://mimariaydinlatmatasarimi.blogspot.com> (Eylül 2013).

<http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr> (Eylül 2013).



Tablo 1 Alman Çeşmesi'nde bulunan metal yüzeylerin bir yerinden alınan XRF Analizi sonucu.



Tablo 2 Alman Çeşmesi'nde bulunan metal yüzeylerin bir yerinden alınan XRF Analizi sonucu.

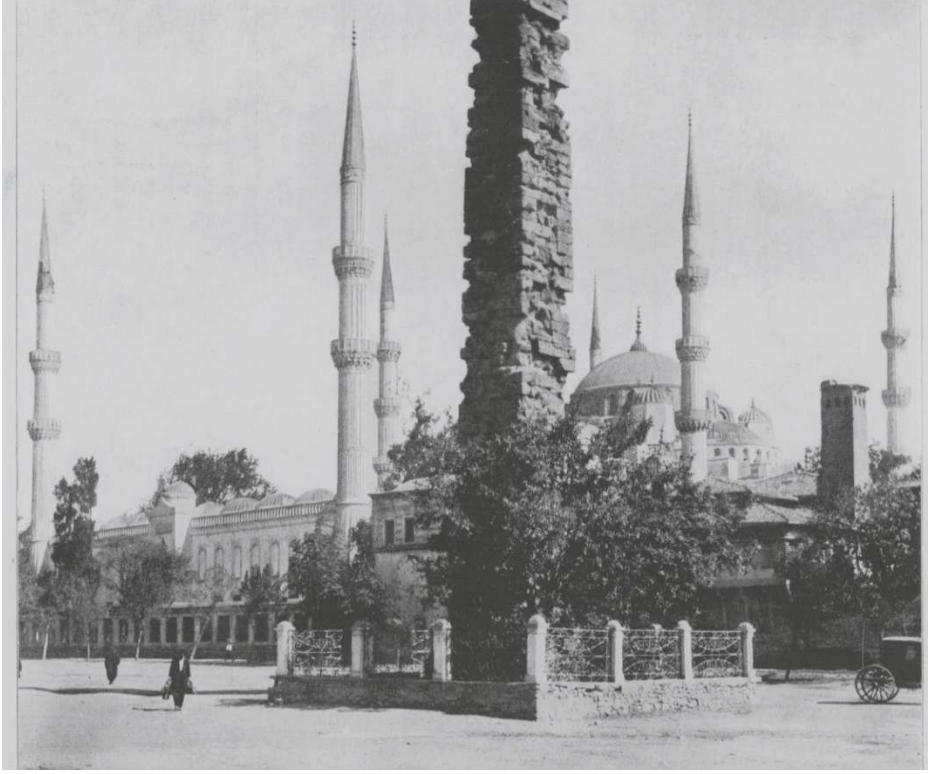
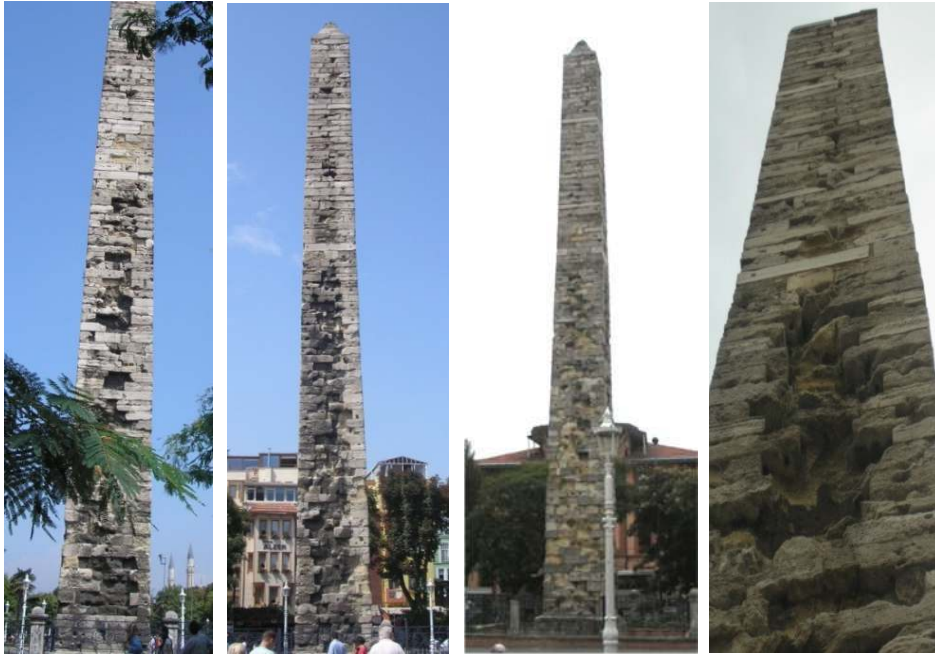


Fig. 1 Dikilitaşın GB ve KB cephelerini gösteren 1912 yılında çekilmiş fotoğrafı (Şehbal Dergisi, Rumi 1328).



GB

GD

KD

KB

Fig. 2 Örme Dikilitaş'ın cephe fotoğrafları (S.Tulgar, 2005).



Fig. 3 Dikilitaşın üretiminde statik olarak sağlamlığını sağlamak için kullanılan demir kenetlerin KD cephesinden görünümü (S. Tulgar).



Fig. 4 Sultanahmet Meydanı'nda, Sultan I. Ahmed Türbesi'nin karşısında yer alan tarihi Alman Çesmesi (www.filazof.net).



Fig. 5 Alman Çesmesi (www.unutulanistanbul.com).



Fig. 6 Sütunları birbirine bağlayan kemerlerin üzerindeki pandiflerde bulunan madalyonlar (S.Tulgar).



Fig. 7 Su haznesinin üzerinde sekiz sütunun taşıdığı kubbe (www.unutulanistanbul.com).



Fig. 8 Çeşmenin tunç kitabesi (tr.m.wikipedia.org).



Fig. 9 Alman eşmesi'nin metal kubbesinin alt kısmında konservasyon uygulamaları denemeleri. (S.Tulgar).



Fig. 10 Alman eşmesi'ndeki metal kubbenin konservasyon uygulamaları öncesi hali (S.Tulgar).



Fig. 11 Alman eşmesi'ndeki metal sütun bileziklerinin konservasyon uygulamaları öncesi (S.Tulgar).



Fig. 12 Alman Çeşmesi'ndeki metal öğelerin konservasyon uygulamaları öncesi (duslerdeenizi.blogspot.com).

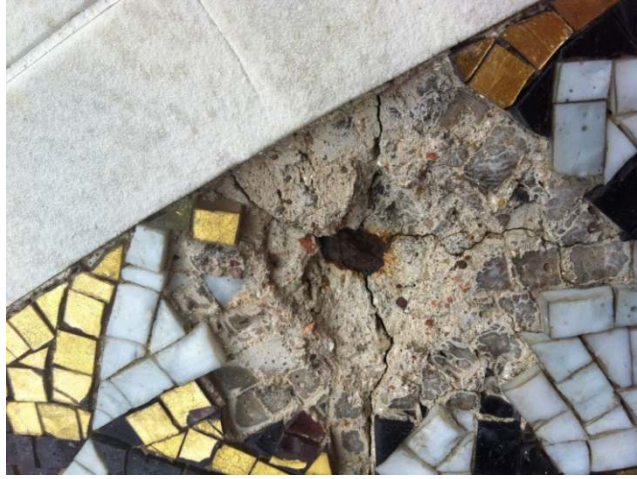


Fig. 13 Alman Çeşmesi'ndeki metal kenetlerin konservasyon uygulamaları öncesi (S.Tulgar).



Fig. 14 Alman Çeşmesi'nde bulunan metal yüzeylerin XRF Analizi çalışmaları, sol foto. (S.Tulgar).

Fig. 15 Alman Çeşmesi'nde bulunan metal yüzeylerin XRF Analizi çalışmaları, sağ foto. (S.Tulgar).

MİNYATÜRDE 'ÇİZGİ': RIZÂ-yi ABBÂSÎ'NİN TEK SAYFA MİNYATÜRLERİ

FİLİZ ADIGÜZEL TOPRAK
Yrd. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Tezhip Anasanat Dalı
filiz.adiguzel@deu.edu.tr

ÖZET

Tasarımın temel unsurlarından olan çizgi, doğayı taklit etmek, nesnelere formunu ifade etmek, hayal edilen şeyleri taslak halinde canlandırmak ve her türlü yüzeyi süslemek için kullanılmıştır. İçinde yer aldıkları metni görselleştiren ve konuyu açıklamaya katkıda bulunan minyatürlerde ise, çizgi, forma ilişkin ayrıntıları yok eden, formun özünü anlatmaya çalışan bir tavırla kullanılmıştır. Ancak, Safevîler döneminde, 16. yüzyılın ikinci yarısı ile 17. yüzyıl boyunca özellikle İsfahan'da popüler hale gelen tek sayfa minyatürlerde çizginin farklı işlevler kazandığı görülür. Bu üslûpta çizgiler, mürekkep kullanılarak nüanslı bir biçimde fırçayla çekilmiştir; ayrıca, çizgiler, tek rengin çeşitli ton değerleri ile ifade edildiğinden forma boyut kazandırılmıştır. Safevîler döneminde, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretimi yaygınlaşan tek sayfa minyatürlerde görülen bu çizgisel üslûbun en önemli temsilcilerinden biri Rızâ-yi Abbâsî'dir. Bu makalede, minyatürde çizginin kullanılışı ve çizginin canlı/cansız biçimleri oluşturmadaki rolünün, Rızâ-yi Abbâsî minyatürlerinden seçilmiş örneklerle tartışılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: minyatür, çizgi, tek sayfa minyatürler, Rızâ-yi Abbâsî.

'LINE' IN MINIATURE PAINTING: THE SINGLE PAGE MINIATURE PAINTINGS OF RIZÂ-yi ABBÂSÎ

ABSTRACT

Line, as being one of the major factors in design principles, is used to imitate nature, to express the forms of objects, to illustrate the imaginary things with sketches and to decorate any kind of surface. In miniature paintings, which visualize the text they are involved and make contribution to the explanation of the text, line is used with an attitude of ignoring the details of the form and intending to express the essence of the form. However, line has gained different functions in the single page miniature paintings which started to be produced in the period of Safavids throughout the second half of 16th and 17th centuries, especially in Isfahan. In this style, lines are drawn with brushes in tones using ink; besides, as they are used in various tones of a single colour, forms have gained dimension. One of the most important representative of this calligraphic style, which is used in single page miniature paintings extensively produced in the period of Safavids from the second half of the 16th century, is Rizâ-yi Abbâsî. In this paper, it is intended to discuss the use of line in miniature painting and its role in producing organic/inorganic forms with the selected miniature paintings of Rizâ-yi Abbâsî.

Key Words: *miniature painting, line, single page miniature paintings, Rizâ-yi Abbâsî.*

GİRİŞ

İslâm dünyasında, bir metni açıklamaya yarayan ve görsel anlamda destekleyen resimler olarak tanımlanan minyatürler, genellikle yönetici kesim (saray ve çevresi) için üretilmiş, belli üslûplara sahip kitap resimleridir. Ancak, tarih boyunca, saraya bağlı sanatçıların çeşitli atölyelerde çalışmaları sonucu farklı üslûplar birbirlerinden etkilenmiş, böylece hem teknik hem de konu bakımından tek bir tasvir anlayışından bağımsız, özgün karakterde minyatürler de üretilmiştir.

Bir metni tasvir eden minyatürlerden farklı olarak, metinden bağımsız bir tasvir biçimi olan mürekkep ve/veya suluboya ile fırça kullanılarak yapılmış tek sayfa minyatürler, ilk olarak 1300'lerden itibaren İlhanlı, Celayirî ve Timurlular dönemindeki sanatçıları etkisi altına almış ve İslâm tasvir geleneği için de farklı bir üslûbun habercisi olmuştur. Bu eserler, 14. yüzyıl boyunca Herat'taki sanatçıların çalışmalarında sıklıkla görülmüş ve genellikle albümlerde toplanmışlardır (Roxburgh 2013: 135).¹ Bunlar, yüzeyin neredeyse tamamının kapatıcı şekilde boyanmış olduğu yazmaların içindeki minyatürlerle karşılaştırıldığında, tek renkli taslak çizimlerine benzemektedir. Ancak, dikkat çekici bir özgünlüğe sahip olan bu eserlerin, bitmiş birer sanat eseri olarak değerlendirilmeleri gerektiği açıktır.

Safevîler döneminde, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, saraya bağlı çalışan sanatçılar tarafından üretilen tek sayfa minyatürlerin, sırasıyla başkent Tebriz, Kazvin ve İsfahan'da yaygınlaştığı bilinmektedir. Bu üslûp, Şah I. Abbas (1587-1629) döneminin tezkire yazarları² tarafından 'kalem-i siyahî' adıyla anılmıştır. Bu eserlerin ortak üslûp özellikleri, kıvrımlı ve nüanslı çizgilerin belirli bir kalınlıktan inceliğe doğru gitmesi; kısa ve kesik kesik çizgilerle birlikte farklı mürekkep renklerinde (siyah, kahverengi, mavi veya kırmızı) noktalama ve tarama tekniğinin kullanılması, çizgiyle kapatılmış formun iç kısmında açık ton değerlerinde suluboya tekniğinin uygulanmasıdır (Soudavar 2000: 53-72). Şah I. Abbas döneminde, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saray ve çevresinde hakim olan bu üslûbun en önemli temsilcilerinden biri Rızâ-yi Abbâsî'dir.

Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda, Rızâ-yi Abbâsî'ye ait, imzalanmış veya O'na atfedilen pek çok tek sayfa minyatür bulunmaktadır. Ulaşılabilen örneklerinde, Rızâ-yi Abbâsî'nin fırça ve çizgiyi kullanımında kendini gösteren üslûbu, belirgin bir görsel dile sahiptir. Bu bakımdan Rızâ-yi Abbâsî'nin tek sayfa

¹ Bu dönemde, bu tür tek renkli fırça çalışmalarının yanı sıra, bir kompozisyonun hazırlanması sürecinde tasarıma yardımcı olan eskizlerin saklandığı albümler de vardır. Bu eskizler, ayrıca, desenin farklı malzeme üzerine geçirilmesi için, şablon olarak kullanılmıştır. Bu tür eskiz çizimleri ile ilgili bkz.: David J. Roxburgh (2002). "Persian Drawing, ca. 1400–1450: Materials and Creative Procedures." Muqarnas (19): 44–77.

² 'Tezkire', "Fars ve Türk edebiyatlarında şairlerin biyografilerine dair eserlerin ortak adıdır. Terim olarak eski dönemlerde yazılan biyografik-antolojik eseri ifade eder... İslâm telif geleneğinde zamanla farklı özellikler kazanarak gelişen tezkireler, esas nitelikleri bakımından günümüzdeki biyografik/antolojik sözlüklere benzer özelliklere sahiptir." (Uzun 2008: 72). Rızâ-yi Abbâsî ile birlikte, Şah I. Abbas'ın saray kütüphanesinde nakkaş olarak çalışmış ve Şah'ın kitabdarlığını da yapmış olan Sâdikî-i Efşâr (d.1532), Şah I. Abbas döneminin önemli tezkire yazarlarından (Çınarcı 2012: 814-816). Özellikle minyatür sanatındaki ustalığı ile kaynaklarda adı geçen Sâdikî, 1597'de yazdığı 'Kanunü's-süver' adlı eserinde çeşitli başlıklar altında nakkaşlığın temel unsurları, fırçanın nasıl yapıldığı, nasıl tutulduğu ve rengin nasıl elde edildiği ile ilgili bilgiler aktarmaktadır. Bu eser, döneminin kitap sanatları hakkında yazınsal anlamda bilgi veren ilk kaynaklar arasında yer almasıdır (Porter 2000: 110-111).

minyatürleri, bir minyatür kompozisyonunda biçimi oluştururken çizginin nasıl bir rol oynadığına ve hangi etkilere sahip olduğuna ilişkin önemli bilgiler sunmaktadır. Bu makalede, minyatürde çizginin tanımının, kullanımının ve çizginin canlı/cansız biçimleri oluşturmadaki rolünün, Rızâ-yi Abbâsî minyatürlerinden seçilmiş örneklerle tartışılması amaçlanmıştır.

MİNYATÜRDE ÇİZGİ ve KALEM-İ SİYAHÎ ÜSLÛBU

Çizgi, form, doku, renk, ışık-gölge, boşluk, ritim, oran ve denge gibi tasarımın evrensel anlamda kabul edilen temel unsurları, görsel ifadeyi kuran yapı taşlarıdır. Bu unsurların tamamı, sanatçının yaratıcılığı, sezgisel ve anlık yaklaşımı dışında, uygulama boyunca sanatçı tarafından göz önünde bulundurulur. Uygulama sonrasında ise, bitmiş eser karşısında izleyicinin değerlendirmesi de bu unsurlar üzerinden gerçekleşir.

Tasarımın en temel unsurlarından olan *çizgi*, doğayı taklit etmek, canlı/cansız nesnelere biçim vermek, hayal edilen şeyleri taslak halinde canlandırmak ve her türlü yüzeyi süslemek için kullanılmıştır. Asıl niteliği yalınlık olan, geometride sonsuz noktalar serisi olarak algılanan çizginin sanatsal tanımı, hareket eden noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Öztuna 2007: 62). Erzen'e (2003: 371) göre, "çizgi, teknik bir tanımla, iki nokta arasındaki en kısa iz olarak anlatılsa da, sanatta çizgiyi hareketin sürekli izi olarak tanımlamak gerekir.". Hareket halindeki çizgi, dinamik ve izleyicinin göz hareketiyle takip etmesi gereken bir eylem yaratır. Böylece çizgi, tek başına veya diğer tasarım unsurlarıyla birlikte, renkli veya tek renkli kompozisyonlarda kullanıldığında, izleyicinin gözünü vurgulanmak istenen odağa yönelten bir güce sahiptir. Çizgiler aracılığıyla göz, imgenin formunu ve sınırlarını (dış hatlarını) algılar; böylece, tasvir edilmiş olan şeyin biçimi, niteliği, kompozisyon içindeki yeri ve diğer unsurlarla olan ilişkisi zihinde canlanır.

Çizgiyle başlayan tasarlama sürecinde, formun/formların ortaya çıkmasıyla kompozisyon oluşur. İslâmiyet ile birlikte gelişen yazmaların içinde yer alan minyatürlerdeki kompozisyon anlayışı ise, tarihî bağlamda üslûplara ve konuya göre farklılıklar gösterse de, tasarımın evrensel ilkelerini kapsamış ve kullanmıştır. 'Ân'ın resmedilmediği bu geleneksel tasvir anlayışında zaman ve mekan imlerine gönderme yapılmaz. Buna göre, geleneksel anlayışın ürettiği formun gerçekle bir ilişkisi olması beklenmez. Ayvazoğlu (1989: 57), "...Batı'da 'gerçeklik' kelimesinin sınırları sadece duyularla algılanan dünyayı ifade edecek şekilde çizilir..." derken, İslâmiyet öncesi ve sonrasında eşyanın 'öz'üne (bilgisine, anlamına) yönelmiş olan Doğu coğrafyasındaki tasvir anlayışını bu karşıtlık üzerinden tarif etmektedir. Bu anlayışta, 'göz'ün tek merkezli bir bakış açısından algıladığı gerçekliğin ötesinde, geleneksel tasvirin kodları ve sanatçının düş gücü ile ortaya çıkan formlar kompozisyonu oluşturur. Mülâyim (2008: 143), geleneksel sanatlar alanında kalıplaşmış ve tekrar edilen üslûplaştırılmış formların sanatçının yaratıcı gücüyle değiştirilebildiği ölçüde tasarımın ortaya çıktığını belirtir.

Bir tasarımda kullanılan tek başına düz bir çizgi en soyut elemanlardan biridir (Pipes 2003: 20). Buna karşılık tek bir çizgi, boyutu ve hareketi (yönü) ile her türlü şekli ve duyguyu izleyiciye geçirebilir; tek bir çizgi ile form biçimlenebilir. Bu noktada, kökenleri İslâmiyet öncesinde Uygurlar'a kadar giden duvar resimleri ve dokumalarda, İslâmiyet

sonrasında ise minyatürlerde kendini gösteren tasvir geleneğinde çizginin önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Batı resim geleneğinin temelini oluşturan mimetik (öykünmeci), doğayı ve görünen gerçekliği taklit eden sanat anlayışının aksine, bilginin aktarıldığı ve bilinenin görünür kılındığı bir tasvir anlayışında çizginin önemli yer tutması kaçınılmazdır.

Minyatürde çizgi, forma ilişkin ayrıntıları yok eden ve formun öz'ünü anlatmaya çalışan bir tavırla kullanılır. Buna göre, minyatürde çizgi, iki türlü kavranabilir; ilki, tasvir anlayışının gerektirdiği iki boyutluluk, çok merkezli bakış açısı, hiyerarşik istifleme ve hareketin kullanılması ile dengenin kurulması gibi çizginin kompozisyonu oluşturma özelliği; ikincisi ise, çizginin, kompozisyonu oluşturan formların dış hatlarını belirtmesi, formları sınırlandırması ve/veya salt çizginin formu biçimlendirmesi özelliğidir. İkinci özellik, bir bakıma Batı resminde bir nesnenin dış hatlarını tanımlamaya yarayan ve 'kontur çizimi' adı verilen tekniğe karşılık gelse de, minyatürde ve tezhip sanatında kullanılan salt çizginin, formu biçimlendirme özelliği de bulunmaktadır. Örneğin, Derman'ın (2009: 532) tarifine göre, "Hat ve tezyinî sanatlarda kağıt zemininin veya farklı renklerde boyanan kısımların belirginleşmesini ve sınırlandırılmasını sağlamak için bunların yanına veya arasına ince çizgiler çizmek" anlamındaki 'tahrir çekmek' tabiri, kitap sanatlarında çizginin işlevlerinden birine gönderme yapar. Birol (2009: 489) da aynı şekilde, 'tahrir' kelimesini, kitap sanatlarında, motiflerin sınırlarını belirleyen ince çizgiler olarak tanımlarken, 'tahrir'in Batı dillerindeki karşılığının 'kontur' olduğunu belirtir. Farsça kökenli 'tahrir' kelimesinin kullanımı, Pakalın (1993: 376-77) tarafından da, "Tezhib ıstılahı olarak boya veya altınla işlenen tezyinî şekillerin çevrelerine daha koyu renkte veya ekseriya mürekkeple ince olarak geçirilen çizgi adıdır. Çini mamulâtın nakışlarında boyaların etrafına hudut olarak çizilen çevre çizgilere de bu ad verilir." şeklinde tarif edilmiştir.

Kitap sanatlarında, 'tahrir' kelimesiyle anılan, bir formu/motifi kapatarak zeminden ayırmak ve formu çerçevelemek gibi, genel anlamda formu tanımlamaya yönelik bir işleve sahip olan çizgi, fırçanın kullanımına göre başka işlevler de yüklenir. Bu işlevler, çizginin *nüanslı*³ kullanımı olarak bilinen, inceden kalına veya kalından ince değere doğru giden fırça hareketiyle formun etrafında oluşturulan çizginin özelliğiyle ilgilidir. Serbest fırça hareketiyle bir kerede çekilen bu nüanslı çizgi, bir formun dış hatlarını belirleyip sınırlandırırken, aynı zamanda forma boyut vererek formun hareketini ve yönünü gösterir.

Nüanslı çizgi, formu taklit etmeyi amaçlamaz; ancak, formun dış hatlarını sınırlandırıyor gibi görünse de, aslında, formu görünür hale getiren temel unsurdur. Bir kompozisyonda, çizginin formu tanımlamaya yarayan bir işlevi olmasından dolayı, çizgi, renkten de önce gelir. Çizgi, formu gösterirken boşluğu tanımlayan bir etki yarattığı için, renk kullanılmadan da form ifade edilebilir. Bu açıdan bakıldığında, kitap sanatlarında

³ Derman (1999: 108) 'Osmanlı Asırlarında Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı' adlı makalesinde, tezhip sanatında kullanılan ve eski kaynaklarda 'kılkaem' olarak geçen fırçadan bahsederken, motiflerin dış sınırına çekilen tahrirlere bu fırça yardımıyla nüans verildiğini belirtmektedir.

formu ifade etme özelliğiyle, salt çizginin ve farklı ton değerlerinin kullanıldığı kompozisyonlar dikkati çeker.

İslâm coğrafyasında, yaklaşık 14. yüzyıldan itibaren bu türden farklı bir üslûp, kitap sanatlarının minyatür dalında kendini göstermiştir. 16. yüzyıl Safevî tezkire yazarları tarafından 'kalem-i siyahî'⁴ adıyla anılan, salt çizgi ile kompozisyonun kurulduğu, boşluğun tanımlandığı ve formların biçim, hareket ve boyut kazandığı bu üslûptaki resimler, teknik ve işlevleri bakımından metne bağlı üretilmiş minyatürlerden farklı bir tür oluşturur. Kalem-i siyahî üslûbunun tarihçesiyle ilgili olarak Kundak (2006: 132), bu üslûptaki eserlerin, Batı Asya ve Anadolu'da İslâmiyet'in yayılmaya başladığı dönemlerde kullanıldığını gösteren bazı kaynaklara işaret eder. 14. yüzyılda İlhanlı döneminde görülen Çin etkisiyle, serbest fırça çalışmalarına olan eğilim artmış ve böylece kalem-i siyahî üslûbunun gelişimi hızlanmıştır (Kundak 2006: 133-134). İran coğrafyasında, 14. ve 16. yüzyıllar arasında hüküm süren Celayirî, Timurlu, Türkmen ve Safevî dönemlerine ait kalem-i siyahî üslûbundaki eserler, albümlerde toplanmıştır. Günümüzde Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz'de bulunan ve 'Diez Albümleri'⁵ olarak bilinen albümlerdeki eserler ile Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 'İstanbul Albümleri'nde⁶ yer alan eserler, kalem-i siyahî üslûbunda üretilmiş önemli örnekler içermektedir.⁷

Mahir'in (2009: 379), "14. yüzyıldan itibaren İslâm kitap sanatında siyah mürekkep ve sulandırılmış renklerle yapılan fırça resimleri geleneği" olarak tanımladığı Asya kökenli bu üslûp, bir metni tasvir etmeyen, kağıt üzerine yapılmış bireysel örneklerdir. Kullanılmış olan ana malzeme siyah mürekkep olduğundan bu üslûp 'kalem-i siyahî' olarak adlandırılmıştır.⁸ Çağman'a (2005: 148) göre, 'kalem-i siyahî' üslûbundaki eserlerin çoğunluğu fırça ile yapılmıştır; ancak, yalnızca siyah renk kullanılmamış, başka renklere de yer verilmiş ve yer yer formların dış sınırlarından içeriye doğru altınla sulandırarak gölgelendirme de yapılmıştır. Formların ana hatlarını belirtmek için siyah veya renkli mürekkeple çekilen fırçalar, nüanslı bir akış izlemektedir (Fig 1-2). Bu eserlerde arka plan boyanmaz. Fırça ile çekilen nüanslı çizgilerin kullanılmasıyla meydana getirilen, genellikle

⁴ 'Kalem-i siyahî' adlandırmasını karşılayan bir ifadenin, Şah I. Abbas döneminde yazılmış Tezkire-i Nasrabadi'de, Sâdıki'nin sanatından söz edilen kısımda kullanıldığı görülür: "...Daha sonra ayağa kalkıp bir sarığa koyduğu beş tümen ve *kara kalemlerle* çizdiği iki tane resmi bana uzatarak tüccarlar bu resimleri Hindistan'a götürüp satmak için her birine üç tümen verirler, sakın ucuza satmayasın dedi ve özür dileyerek oradan ayrıldı." (Nasrâbâdî 1361: 39-40'dan aktaran Çınarcı 2012: 815).

⁵ 1817'de Heinrich Friedrich von Diez'in bu albümleri K6nigliche Bibliothek'e bağışlamasından sonra, bu beş ayrı albüme 'Diez Albümleri' adı verilmiştir. Albümlerde Avrupa, İran, Türkiye ve Çin coğrafyalarından farklı üslûplarda resim, hat ve gravür örnekleri bulunmaktadır; bu eserler 13. Yüzyıldan 18. Yüzyıl sonuna dek tarihlendirilmiştir." (Roxburgh 1995: 112).

⁶ 'İstanbul Albümleri' ile ilgili geniş bilgi için bkz: Atasoy, Nurhan. 1970. "Four Istanbul Albums and Some Fragments from Fourteenth-Century Shah-Namehs". *Ars Orientalis* 8: 19-48.

⁷ 'İstanbul Albümleri' olarak anılan albümlerden TSM Hazine 2153 ve 2160'ın içinde yer alan kalem-i siyahî üslûbundaki eserlerin Akkoyunlu Türkmen sultanları için yapıldığını belirten Kundak (2006: 138), H.2153'teki renkli ve karakalem eserlerin ise 'Mehmed Siyah Kalem'in işleri' anlamında atıflar taşıdığını ve bu eserlerin de kalem-i siyahî üslûbunda yapıldığını bildirmektedir.

⁸ 'Kalem-i Siyahî' ile ilgili geniş bilgi için bkz.: Kundak, Ali Nihat. 2006. "İslâm Kitap Sanatında Kalem-i Siyahî Resim Geleneği". *Fen edebiyat MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5: 131-148.

tek renkle çalışılmış kalem-i siyahî örnekleri, serbest ve akıcı bir elin yüksek kalitedeki işçiliğini sergiler.

'Kalem-i siyahî', Osmanlı Sarayı Nakkaşhanesi'nde ise farklı bir gelişim göstermiştir. 16. yüzyılın ilk çeyreğinden 17. yüzyıl başlarına kadar etkinliğini sürdürmüş olan bu yeni üslûp, 'saz üslûbu' olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde, İranlı sanatçıların etkisiyle Osmanlı Sarayı'nda da üretilen kalem-i siyahî üslûbundaki tek sayfa minyatürlerde ise, konu farklı bir şekilde ele alınmış ve bu üslûbun uygulamasında tezyinata yönelik bir tutum izlenmiştir. Mahir'e (2009: 379) göre saz üslûbu, konu açısından 14. ve 16. yüzyıllar arasında İran coğrafyasında üretilmiş kalem-i siyahî üslûbundaki eserlerle benzerlik gösterse de, saz üslûbunda farklı motiflerin yeni bir üslûplaştırma ile ele alındığı görülmektedir (Fig. 3). Kağıt üzerine siyah mürekkeple yapılan saz üslûbündeki eserlerde en belirgin ayırıcı özellik, formun dış hatlarının bir kerede çekilmiş kalın fırça hareketi ile kapatılması ve ritmik fırça darbeleriyle soyut bir çizgisel kompozisyon oluşturulmasıdır.⁹

Kalem-i siyahî üslûbu, 16. yüzyıl sonuna doğru Safevîler döneminde, sarayda ve saray dışında giderek daha çok beğeni kazanmıştır. Şah I. Abbas döneminde başkentin Kazvin'den İsfahan'a taşınması, ticaret yolları üzerinde yer alan ve önemli bir merkez olan İsfahan'ı dış etkilere açık bir konuma gelmiştir (Aydoğmuşlu 2011: 270). Bu dönemde, özellikle Avrupa ile etkileşimin artmasıyla, Avrupalı tüccar ve diplomatlar, sarayın zevkine ve sanat hamiliğine yeni anlayışlar taşımıştır; bunun yanında, geleneksel minyatürlü yazma üretimi devam ederken, bir yandan tek sayfa minyatürler için de albümler oluşturulmuştur (Tittley 1984: 113). Bu döneme ait eserlerin sayıca fazla olması, bu üslûba duyulan ilginin göstergesidir. Kalem-i siyahî üslûbunun uygulayıcılarından olan Rızâ-yi Abbâsî (ö.1635[?]) ve çağdaşı Sadıkî Bey (1533-?), bu dönemin en ünlü sanatçıları olarak kabul edilmektedir (Fig. 4-5).

RIZÂ-yi ABBÂSÎ'NİN YAŞAMI

Rızâ-yi Abbâsî'nin yaşamına ilişkin bilinenler, Safevî Hanedanlığı'na mensup Sultan İbrahim Mirza'nın Meşhed'deki sarayında çalışan sanatçılardan Ali Aşgar'ın oğlu olduğu, 1610-1635 yılları arasında ise İsfahan'da çalıştığı ve ölümüne kadar Şah I. Abbas'ın atölyesinde görev yaptığıdır. Günümüze ulaşan eserlerine ve kaynaklara göre, Rızâ-yi Abbâsî'nin aynı dönemde ve aynı çevrelerde yaşayan Rızâ Âgâ / Âkâ Rızâ ve Âli Rızâ imzalarıyla tanınan minyatür sanatçısı/sanatçıları ile aynı kişi olup olmadığı konusu tartışmalıdır¹⁰ (Tanındı 2008: 60). Rızâ'nın gerçek adı Ali Rıza Tebrizî olmasına rağmen, şahın beğenisinden dolayı Ali Rızâ-yi Abbâsî adıyla meşhur olmuştur (Aydoğmuşoğlu 2011: 270).

Safevî saraylarının önde gelen sanatçılarından birinin oğlu olarak Rızâ, sanat üretiminin yapıldığı bir ortamda büyümüş ve usta ressamların eserlerini inceleme fırsatını bulmuştur (Robinson 1992: 465). Tanındı'ya (2008: 60) göre Rızâ, 1580'li yıllarda Herat'ta

⁹ Saz üslûbu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Mahir, Banu. 1987. "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan". Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık - 2. İstanbul: İstanbul Matbaası, s: 123-140.; Denny, Walter B. "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style". *Muqarnas* 1 (1983): 103-121.

¹⁰ Bu konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz.: Hubbard, Isabel. 1937. "Alî Rizâ-i 'Abbâsî, Calligrapher and Painter". *Ars Islamica* 4: 282-291.

bulunan ressam Muhammedî'nin zarif ve ince işçilikli tek figür çalışmalarını görmüş ve gerçekçi bir üslûpla betimlediği günlük yaşama ait manzara resimleriyle tanışmış olmalıdır. Bu dönemde, önde gelen sanatçıların himaye aramak için gittikleri şehirlerden biri olan Herat, Rızâ'nın üslûbunun oluşmasını sağlayan sanat ortamlarından ilki olarak kabul edilebilir.

Sanatçı bir ailenin üyesi olan Rızâ, yalnızca saray atölyesinin sanatçısı olarak çalışmadığından, halktan insanlarla da bir arada olmuş ve dolayısıyla ardında toplumun uç kesimleriyle ilgili de hatırı sayılır sayıda çizim bırakmıştır. Tarihi bilinen eserleri 1591 ile 1634 yılları arasında yapılmış olsa da, meslek yaşamının gerçek izlerini sürebilmek hiç kolay değildir (Makariou 2008: 186). Canby (1999: 107), Rızâ'nın saraydan değil de halktan insanları tasvir ettiği tek sayfa minyatürlerini, İsfahan'daki saray atölyesinden ayrılmış olduğu 1603-1610 yılları arasında yaptığını belirtmektedir.

RIZÂ-yi ABBÂSÎ'NİN MİNYATÜRLERİNDE ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ ve ÇİZGİNİN KULLANILIŞI¹¹

16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında üretilmiş albümlerde yer alan tek sayfa minyatürler, Tebriz, Kazvin ve İsfahan gibi Safevî başkentlerinde sanat üretiminin başlıca unsurlarından olmuştur. Tek sayfada tasvir edilmiş olan figürlerde görülen çizgi karakteri ve biçim, İslâm tasvir geleneğinin klasik konu ve ifadelerinden bağımsız bir üslûbu sergilemektedir.

Tek sayfa minyatürlerin bu dönemde yaygınlaşmasında, dönemin ekonomik şartları rol oynamıştır. Şah Tahmasp döneminden itibaren sarayın sanat üretimindeki teşvik edici rolünün azalması ile sanatçılara verilen destek de neredeyse kesilmiş; ancak, Şah I. Abbas döneminde, yeni başkent İsfahan'da, saray için sanat üretimi yeniden düzenlenmiştir. Şah I. Abbas'ın sosyal ve ekonomik alandaki reformları sonrasında saray, asker ve tüccar sınıfı arasında oluşan denge ile sanatçılar saray atölyesine atanmak veya belirli bir patrona bağlı çalışmak zorunda kalmamışlardır. Bunun yanında, Roxburgh'a (2013: 139) göre, bu üslûptaki eserlerin gözde olmasındaki etken unsur, değişen zevkler ve alıcıların farklı sınıflardan olması olabilir.

Canby'ye (1999: 106-107) göre, Rızâ'nın 1590'lardan itibaren ürettiği bu tek sayfa minyatürleri iki gruba ayrılabilir: saraylı figürler ve işçi, derviş veya halktan figürler (Fig. 6-7). 1603-1610 yılları arasında saraydan ayrılan Rızâ'nın üslûbunda, saraya döndükten sonra belirgin bir değişim gözlenir. Hattatların kamış kalemleri kullandığı gibi fırça kullanımındaki hızı, özenli işçiliği ve kalın çizgileri kullanışı, Rızâ'nın teknik ve uygulama üslûbunun karakteristik özellikleridir¹²; saraya geri döndüğünde ise bu özelliklere mor ve sarı gibi canlı renkler de dahil olmuştur.

¹¹ Bu makale kapsamında, ulaşılabilen eserler çerçevesinde, seçilmiş olan minyatür örnekleri, Rızâ'nın tasvir ettiği figür veya nesneye biçimini veren çizgiyi kullanımını ve uygulama tekniğini en iyi ifade eden örnekler olması dolayısıyla incelenmiştir. 'Uygulama teknikleri' ile kastedilen, Rızâ'nın kendine özgü üslûbunu oluşturan, mürekkep, su bazlı boya ve ezilmiş altın kullanarak meydana getirdiği minyatürlerdeki fırça hareketleri ve biçimi oluşturmada çizgiyi nasıl kullandığının tespit edilmesidir.

¹² Soudavar'a (2000: 53) göre, İbrahim Mirza (1540-77) döneminin Meşhed'deki atölyesindeki sanatçılardan Mirza 'Ali ve Şeyh Muhammad'in resim alanındaki ilk farklı üslûp denemeleri ile klasik üslûpta kırılmalar

Figürün ortada birleşen kalın kaşları; yuvarlak beyaz yanakları; gül goncası biçimli ağzı (Fig. 8-9); sadece altınla boyanmış ve fırça darbeleriyle oluşturulmuş arka plan bitkileri 17. yüzyıl Rızâ üslûbunun en öne çıkan özellikleridir. 17. yüzyılda tam olarak kendini bulmuş olan bu üslûp, Rızâ ve öğrencilerinin ortaya koyduğu idealize edilmiş bir tasvir dilidir. İnsan figürlerinin beden orantısının uzun ve ince, bellerinin çukur ve karın kısımlarının dışarı doğru yay biçiminde kıvrıldığı görülür (Tanındı 2008: 60). Bu eserlerde Rızâ, kişilerin bireysel özelliklerini giyimleri ve yüz ifadeleriyle gösterebilmiştir.

Rızâ'nın ve çağdaşlarının tek sayfa minyatürlerinde, tek renkli çizimleri hatırlatan, salt çizgiyle oluşturulmuş figür ve doğa elemanlarını kullanmaları, çizgisel üslûbun öne çıkmasına yol açmıştır (Fig. 10-11). Rızâ, erken dönem minyatürlerinde nadiren görülen altını, tek sayfa minyatürlerinde figürün arka planına yerleştirdiği doğa elemanlarında (bitki, bulut, kaya/taş vb.) kullanmıştır (Fig. 12-13). Arka plandaki elemanlar, genellikle suluboya tekniğinde uygulanmıştır. Bu elemanlar arasında özellikle yapraklı bitkiler, hızlı ve ritmik fırça hareketleriyle uygulandığından, kalın ve kapatıcı bir tahrirle zeminden ayrılmazlar; ancak bazı yaprakların etrafında, yaprakların uçları açıkta kalacak şekilde tahrir çekilmiştir.

Rızâ'nın tek sayfa minyatürlerinde malzeme de önemli bir yer tutmaktadır. Bowen'e (2004: 32-34) göre, 16. yüzyıl sonundan başlayarak 17. yüzyıl boyunca görülen tek sayfa minyatürlerde kullanılan ana malzeme mürekkeptir; ancak, genellikle uygulama aşamasında, ilk olarak figürün ana hatlarını gösteren, kırmızımsı renkte mürekkeple veya daha çok gri parçacıklara sahip karakalemle çizilmiş bir eskiz çizimi yapılmıştır. Bazı uygulamalarda kağıt, (muhtemelen fırçanın kağıt üzerinde rahat kayması için mührelenmiştir¹³) parlak ve kaygan bir zemine sahiptir. Yaygın kullanımı olan siyah mürekkep ise, çoğunlukla fırça ile uygulanan uzun çizgilerde kullanılmıştır. Siyah mürekkebin yaygın kullanımının yanısıra, sanatçıların gri-siyah, kahverengi-siyah ve mavi-siyah gibi farklı tonlarda çizgiler kullandıkları da görülmektedir. Mürekkep renginin bu şekilde sanatçı tarafından farklı kullanımı, çizgilerde dereceli geçişleri sağlamış ve boyutlandırma hissi vermiştir. Çoğu zaman suluboya ile miktarı çoğaltılan mürekkepler ve sulandırılarak kullanılan ezilmiş altın, kağıt zeminini gösteren şeffaf bir biçimde kullanılmıştır. Buna göre, bu tür eserler, uygulama tekniği bakımından 'suluboya' olarak nitelendirilebilir. Bu çizgisel üslûp (Roxburgh 2013: 135), teknik bakımından sanatçının fırçasını sürekli geliştiren bir üslûptur. Çünkü, kağıtlar âharlanmış¹⁴ da olsa, mürekkep

başlamıştır. Muhammedi ise bu iki sanatçının farklı üslûbunu 'kaligrafik' bir biçime dönüştürerek İran resmine adapte etmiştir; bu üslûbu daha sonra benimseyen ve popüler hale getiren ise Rızâ-yi Abbâsî'dir.

¹³ Kitap sanatlarında kullanılan bir terim olan 'mührelemek', uygulama yapılacak olan kağıda kolay yazı yazılması ve kağıdın üzerinde fırçanın daha rahat çekilmesi için yapılan bazı işlemlerden sonra, kağıdı parlatmak için yapılan işlemdir. Kağıdı parlatmak için kullanılan aletin adına 'mühre' denir. Müzehhiblerin altını parlatmak için kullandıkları akik taşına da mühre denilmiştir (Özen 1985: 50).

¹⁴ Kitap sanatlarında kullanılan bir terim olan 'âhar', "nişasta, yumurta akı, nişadır, kitle, zamk-ı arabî, beyaz şap, balık tutkalı, un, hatmi çiçeği, taze gül yaprağı, pirinç gibi maddelerden yapılan ve ham kağıtların terbiyesinde kullanılan sıvı"dır (Özen 1985: 1-2). Âhar, "ham kağıdın kolayca yazı yazılıp rahat tezhiplenmesi için üzerine sürülen cilâ tabakasına verilen isimdir... Yüzlerce senedir kullanılan ve bugün de değerini kaybetmeyen Farsça bir kelimedir." (Derman 2000: 258).

veya su bazlı pigment kullanılarak fırça ile çekilen bu çizgilerin silinmesi veya hatanın kapatılması mümkün değildir.

Yüzeyi renklendirilmiş olsun ya da olmasın, figür ve doğa elemanlarının dış hatlarını çevreleyen ve figüre veya diğer elemanlara formunu veren Rızâ'nın çizgileri, genellikle nüanslı (kalından inceye doğru giden çizgiler) çizgilerdir. Rızâ, bu çizgileri formların dış hatlarında ve özellikle giysi, kemer ve başlıklarda kumaş kıvrımlarını ifade etmek için kullanmıştır (Fig. 14-15). Kağıt üzerinde siyah veya renkli mürekkep, altın ve su bazlı boya ile uygulanan bu çizgiler, fırçayı kağıt üzerinden kaldırmadan, bir kerede, kararlı bir şekilde kol hareketiyle çekilmiştir. Bunun yanında, kumaş kıvrımlarını ve bazı bitkisel süslemeleri belirtmekte ise, kesik kesik ve ritmik çizgiler de kullanılmıştır. Her iki çizgi özelliği de, akıcı ve serbest bir elin hızlı ve usta fırça çekişini sergilemektedir.

Rızâ'nın üslûbunda, figür-arka plan ilişkisine göre kompozisyon, ana konu olan figür ile arka plandaki doğa elemanları arasında bir karşıtlık yaratmak üzerine kurulmuştur. Tamamen çizgi ve suluboya/altın lekelerle oluşturulan kompozisyonda, figürün diğer elemanlara oranla daha koyu ton değerinde çizgilerle biçimlendirilmesi de konuyu ön plana çıkarmak amacını güder. Bu nedenle, arka plan elemanları – tezhipteki gibi kurallı bir biçimde düzenlenmiş olmasa da – süsleme niteliğinde değerlendirilebilir. Bunların tamamı Rızâ'yı tanımlayan üslûp özellikleri haline gelmiştir.

SONUÇ

15. yüzyıldan itibaren görülen ve bireysel bir üretim biçimi olarak tanımlayabileceğimiz çizgisel/renkli tek sayfa minyatürler, İslam tasvir geleneği içinde, biçim ve uygulama teknikleri bakımından farklı bir yer edinmiştir.

Bu üslûbun temsilcilerinden Rızâ, siyah ve renkli mürekkeple suluboya tekniğinde uyguladığı minyatürlerde, fırçayı farklı ton değerlerinde (nüanslı) kullanarak tasvir ettiği herhangi bir biçimi salt çizgi ile ifade etmiştir. Formu belirgin hale getirmeye ve hareketi ifade etmeye yarayan bu fırça tekniğinin, renklendirme aşamasından önce kalemle yapılan, desenin dış hatlarını gösteren ve eskiz çizimine ihtiyaç duyulmadan uygulanan bir teknik olması muhtemeldir. Bu teknikte, figürün dış hatları çizilerek, kompozisyona yerleştirilecek elemanlar belirginleştirilmiş ve sonrasında formu ortaya çıkaran nüanslı çizgiler, serbest bir şekilde tek bir fırça hareketiyle uygulanmıştır. Rızâ'nın, büyük olasılıkla bu şekilde uygulamış olduğu teknikte, formun dış hattını tek ve nüanssız bir çizgiyle kapatmak yerine, daha serbest, forma hareket ve boyut veren uzun veya kesik kesik çizgiler kullanmıştır. Bu çizgiler, sanatçının akıcı ve yumuşak fırça çekişleriyle de bağlantılı olarak, forma bir dereceye kadar boyut ve derinlik kazandırmıştır. Serbest fırça hareketiyle bir kerede çekilen bu nüanslı çizgiler, formun dış hattını belirlerken, formun hareketini ve yönünü gösterir.

Rızâ'nın ustalıkla uyguladığı bu çizgisel üslûp, Batı resim geleneğindeki gibi, yanılısama yaratmak üzerine kurulu bir perspektif anlayışına sahip olmayan ve görüneni tasvir etmeyi amaçlamayan İslâm tasvir geleneğindeki anlayıştan ayrı düşmüştür. İslâm tasvir geleneğinde nesnenin taklit edilmesi amaçlanmaz, ancak, o nesneyi hatırlatan/temsil eden bir biçim oluşturulur. Bu biçim, geçmişte üretilmiş olan benzer

biçimlerin yeniden üretimidir ve o nesneye ilişkin herhangi bir öznel nitelik atfetmez. Bu noktada, Rızâ'nın üslûbunu farklı kılan ve geleneksel tasvir kalıplarını bir dereceye kadar kırma noktasına getiren nedenlerden en önemlisi çizgiyi kullanım biçimidir. Tasvir ettiği nesneyi keskin hatlarla zeminden ayırmaması; hangi rengi kullanırsa kullansın çizgideki nüanslı ton değerlerini fırça ile hissettirmesi ve nüanslı çizgiler sayesinde ön plan/arka plan ilişkisini boşluk üzerinde tanımlayabilmesi gibi özellikler ile salt çizginin biçimlendirmede kullanılabileceğini göstermiştir. Buna göre, Rızâ'nın üslûbunda görülen, çizginin formu hacimli bir biçimde ifade etmesi; kompozisyonda kullanılan arka plan ile mekanın tanımlanması; suluboya tekniği ile renk geçişlerinin sağladığı derinlik hissi vb. özellikler, figüre ve diğer elemanlara ilişkin genel ve temsilî nitelikleri değil, öznel nitelikleri verir. Rızâ'nın fırçasından çıkan bir kadın figürü, genel anlamda o dönemden kadınları tasvir eden bir figür değildir. Rızâ, duruşu, yüz ifadesi ve kıyafetleriyle tek bir kadını tasvir etmiştir. Rızâ'nın üslûbunda görülen yenilik, tekil ve özgün bir fırçanın bağımsız bir şekilde kendini ifade etmesidir.

16. yüzyıl sonunda yaygınlaşarak 17. yüzyıl boyunca üretimi devam eden ve geleneksel tasvir biçimlerine yenilik getiren tek sayfa minyatürler, teknik bakımdan da farklı bir tasvir anlayışını temsil etmiştir. Rızâ'nın eserlerinde öne çıkan bu çizgisel üslûp, İslâm tasvir geleneğinde, âni tasvir etmenin ve figürün bireyselliğini ifade etmenin yolunu açmıştır.

KAYNAKLAR

Aydoğmuşoğlu, Cihat. 2011. "Şah Abbas (1587-1629) Devrinde İran'da Sosyal ve Kültürel

- Hayat", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, XI/2: 261-276.
- Ayvazoğlu, Beşir. 1989. *İslâm Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çağ Yay.
- Birol, İnci A. 2009. "Türk Tezhip Sanatında Desen", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 489-503.
- Bowen, Craigen W.. 2004. "Close Looking: Notes on Media and Technique", *From Mind, Heart and Hand, Persian, Turkish and Indian Drawings from the Stuart Cary Welch Collection*, Londra: Yale University Press, 31-35.
- Canby, Sheila R. 1993. *Persian Painting*, Londra: The British Museum Press.
- _____. 1999. *The Golden Age of Persian Art 1501-1722*, Londra: The British Museum Press.
- Contadini, Anna. 2010. "The Manuscript as a Whole", *Arab Painting: Text and Image in Arabic Illustrated Manuscripts*, Hollanda: Brill Publications, 3-16.
- Çağman, Filiz. 2005. "Glimpses into the Fourteenth-Century Turkic World of Central Asia: The Paintings of Muhammad Siyah Qalam", *Turks, A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, Londra: Royal Academy of Arts, 148-190.
- Çınarcı, Mehmet Nuri. 2012. "Sâdikî-i Efşârın Tebriz Milli Kütüphanesindeki Külliyyatı ve Türkçe Manzumeleri", *Turkish Studies*, 7/3: 813-835.
- Denny, Walter B. 1983. "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style". *Muqarnas*, 1: 103-121.
- Derman, Fatma Çiçek. 1999. "Osmanlı Asırlarında Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı". *Osmanlı Ansiklopedisi*, 11: 108-112.
- _____.2000. "Türk Tezyînatındaki İstılâh ve Tâbir Kargaşasına Dâir". *M. Uğur Derman Armağanı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 253-260.
- _____.2009. "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 525-535.
- Gray, Basil. 1930. *Persian Painting*, Londra: Ernest Benn, Ltd.
- Hubbard, Isabel. 1973. "Alî Rizâ-i 'Abbâsî, Calligrapher and Painter", *Ars Islamica*, 4: 282-291.
- Kundak, Ali Nihat. 2006. "İslâm Kitap Sanatında Kalem-i Siyahî Resim Geleneği", *Fen Edebiyat MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5: 131-148.
- Mahir, Banu. 2009. "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslûbu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 379-396.
- _____.1987. "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan". *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık - 2*. İstanbul: İstanbul Matbaası, 123-140.
- Makariou, Sophie. 2008. "Katalog no.73: Eflatun Sarıklı Genç Adam", *Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslâm Sanatının Üç Başkenti, İstanbul, İsfahan, Delhi*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yay., 186.
- Metmuseum. 2000-2014a.

- <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/457056?rpp=30&pg=1&ft=riza&pos=14> (2000-2014) 11 Aralık 2014.
- Metmuseum. 2000-2014b.
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/451023?rpp=30&pg=1&ft=riza&pos=4> (2000-2014) 11 Aralık 2014.
- Metmuseum. 2000-2014c.
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/451320?rpp=30&pg=1&ft=riza&pos=2> (2000-2014) 11 Aralık 2014.
- Metmuseum. 2000-2014d.
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/453895?rpp=30&pg=1&ft=riza&pos=9> (2000-2014) 11 Aralık 2014.
- Mülayim, Selçuk. 2008. *Sanat Tarihi Metninin Oluşumu, Araştırmacıya Notlar*. İstanbul: Numune Matbaacılık.
- O'Kane, Bernard. 2003. "Siyah Qalam: The Jalayirid Connections". *Oriental Art*, 48/2: 2-18.
_____. "Siâh-qalam". (20 Nisan 2009) 30 Ocak 2014
<http://www.iranicaonline.org/articles/siah-qalam>
- Özen, Esiner Mine. 1985. *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul: İ. Ü. Fen Fakültesi S. İ.
- Öztuna, Yakup. 2007. *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, Tibyan Yay.
- Pakalın, Mehmet Zeki. 1993. "Tahrir" maddesi. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 376-377.
- Pipes, Alan. 2003. *Foundations of Art and Design*, Londra: Laurence King Publishing.
- Porter, Yves. 2000. "From the 'Theory of the Two Qalams' to the 'Seven Principles of Painting': Theory, Terminology and Practice in Persian Classical Painting". *Muqarnas*, 17: 109-118.
- Robinson, B. W. 1967. *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*, Londra: Her Majesty's Stationery Office.
_____. 1992. "Muhammadi and the Khurâsân Style", *Iran*, British Institute for Persian Studies, 10: 17-29.
- Rogers, Michael J. 2004. *Heaven on Earth, Art from Islamic Lands*, Londra: Prestel Publishing.
- Roxburgh, David J. 2002. "Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedures.", *Muqarnas*, 19: 44-77.
_____. 1995. "Heinrich Friedrich Von Diez and his Eponymous Albums: MSS. Diez A. Fols. 70-74", *Muqarnas*, 12: 112-136.
- Soudavar, Abolala. 2000. "The Age of Muhammadi", *Muqarnas*, 17: 53-72.
- Şemsettin Sami. 1992. "Tahrir", *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları, 383.
- Tanırdı, Zeren. 2008. "Rızâ-yi Abbâsî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 35: 59-61.
- Titley, Norah M. 1984. *Persian Miniature Painting and its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections*, Austin: University of Texas Press.
- Uzun, Mustafa. 2008. "Tezkire", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 41: 72.

Welch, Stuart Cary. 2004. *From Mind, Heart and Hand, Persian, Turkish and Indian Drawings from the Stuart Cary Welch Collection*. Londra: Yale University Press.

Wikimedia. 2014.

(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_Muhammad_Siyah_Qalam_-_Birds_and_Beasts_in_a_Flowery_Landscape_-_Google_Art_Project.jpg) (20 Eylül 2014) 11 Aralık 2014.



Fig. 1. 'Çiçekli bir manzarada ve yırtıcı hayvanlar', Kağıt üzerine mürekkep ile fırça çalışması. 15. yüzyıl sonlarında muhtemelen Tebriz'de yapılmış. Envanter no: 43-6/2, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas, ABD (wikimedia 2014).



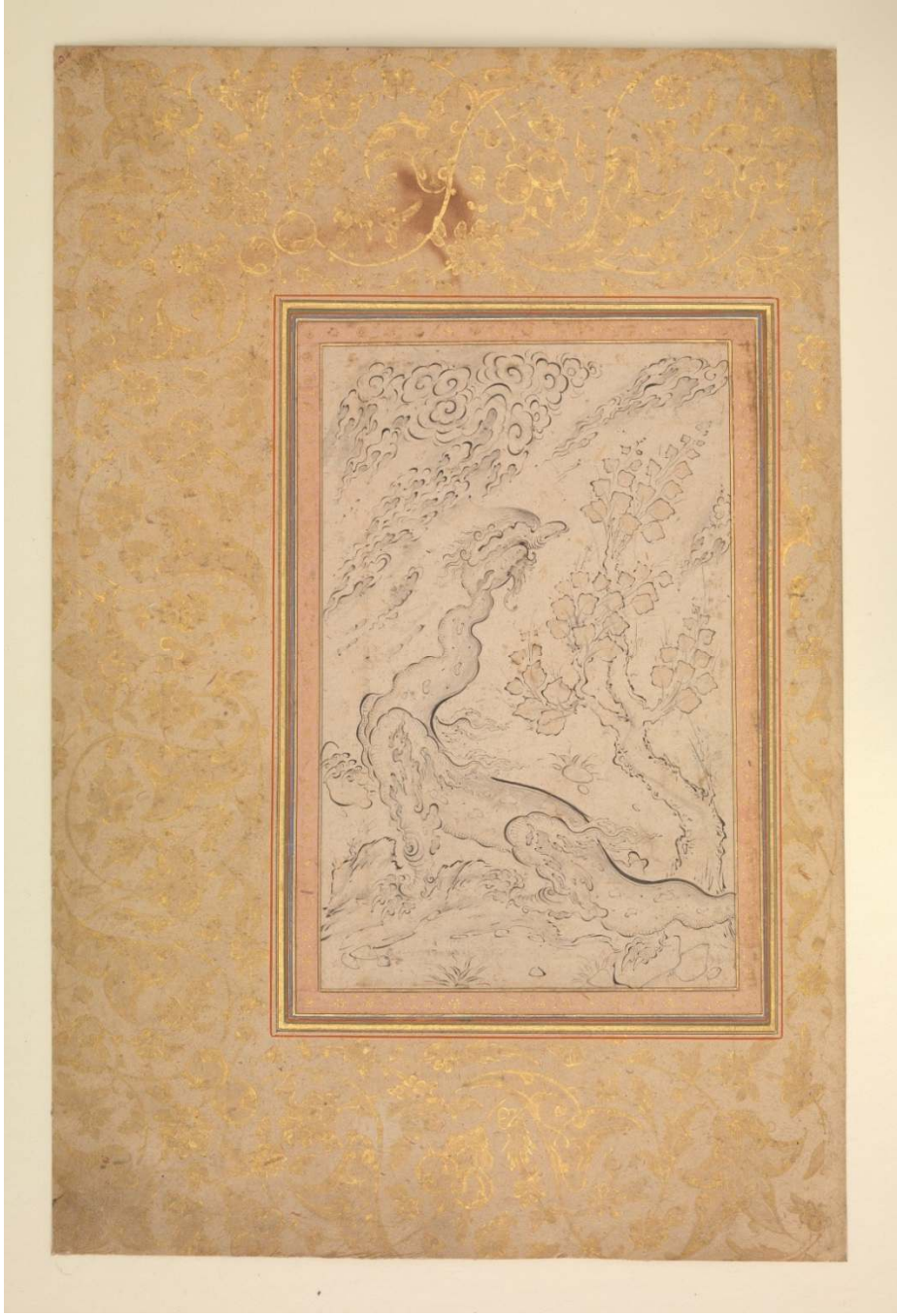
Fig. 2. Nüanslı fırça hareketleri (Figür 1'den detay).



Figür 3. Yaprak ve hatâyî resmi, Kağıt üzerine renkli mürekkep ve altın. Envanter no: TSMK. H. 2168, 15. Varak a yüzü. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul (Mahir 2009: 385).



Figür 4. 'Şahinler, dragonlar ve diğer yaratıklar', Kağıt üzerine siyah mürekkep ile fırça çalışması. Sadıkî'ye atfediliyor. 16. yüzyıl sonlarında muhtemelen İsfahan'da yapılmış. Envanter no: 269.1983. S. C. Welch bağışı, Harvard Art Museums, ABD (Welch 2004: 55).



Figür 5. Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya ile fırça çalışması. Sadıkî'ye atfediliyor. 16. yüzyıl sonlarında muhtemelen İsfahan'da yapılmış. Envanter no: 2010.309. Galeri 462 (Safevî ve Geç Dönem İran, 16.-20. Yüzyıllar)'de kalıcı sergilemede. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (Metmuseum 2000-2014a).



Figür 6. 'Derviş', Kağıt üzerine opak suluboya ve altın, Rızâ-yi Abbâsî, 1625, İsfahan. Envanter no: MSS 997, Khalili Koleksiyonu (Rogers 2004: 122).



Figür 7. 'Oturan Genç', Kağıt üzerine opak suluboya ve altın, Rızâ-yi Abbâsî, 1625, İsfahan. Envanter no: OA 1920.9-17.0298(3), British Museum, Londra, İngiltere (Canby 1993: 101).



Figür 8. 'İki sevgili' (detay), Kağıt üzerine mürekkep, kapatıcı suluboya ve altın, Rızâ-yi Abbâsî, 1630, İsfahan. Envanter no: 50.164. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (Metmuseum 2000-2014b).



Figür 9. 'Kürklü Adam', Kağıt üzerine mürekkep, kapatıcı suluboya ve altın, Rızâ-yi Abbâsî, 1600, İsfahan. Envanter no: 55.121.39. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (Metmuseum 2000-2014c).



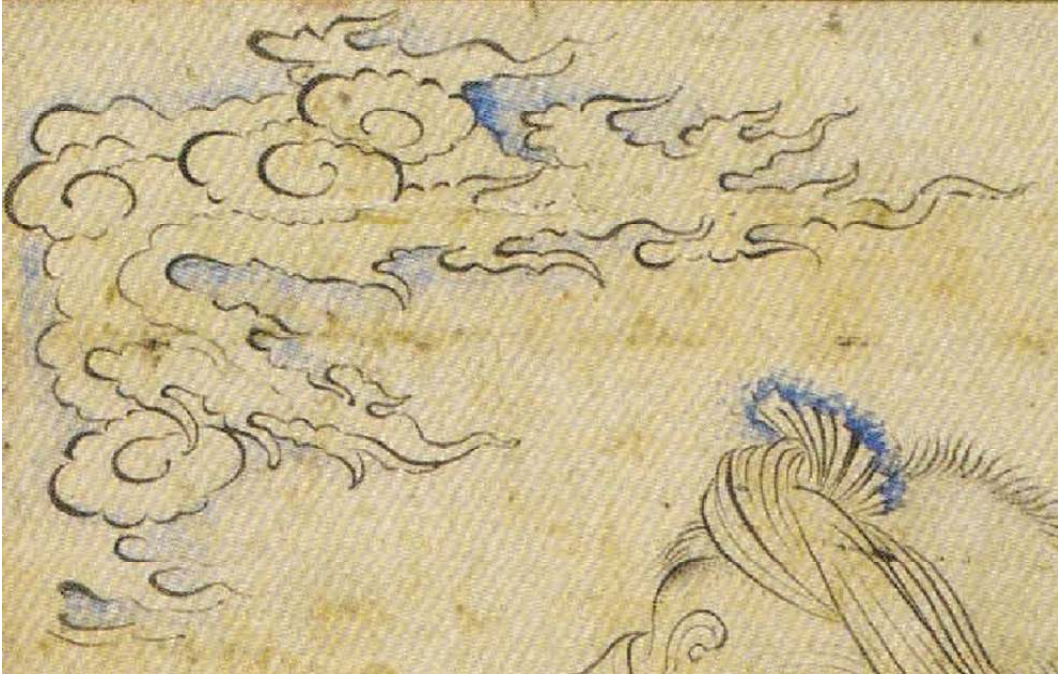
Figür 10. 'Derviş', Kağıt üzerine siyah mürekkep, Rızâ-yi Abbâsî'ye atfediliyor, 1595, Kazvin. Envanter no: 274.1983. S. C. Welch bağışı, Harvard Art Museums, ABD (Welch 2004: 61).



Figür 11. 'Tulum Çalan Adam', Kağıt üzerine siyah mürekkep ve suluboya, Rızâ-yi Abbâsî'ye atfediliyor, 1600, İsfahan. Envanter no: 76.1999.33(r). S. C. Welch bağışı, Harvard Art Museums, ABD (Welch 2004: 63).



Figür 12. 'İki sevgili' (detay), Kağıt üzerine mürekkep, kapatıcı suluboya ve altın, Rızâ-yi Abbâsî, 1630, İsfahan. Envanter no: 50.164. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (Metmuseum 2000-2014b).



Figür 13. 'Tulum Çalan Adam', Kağıt üzerine siyah mürekkep ve suluboya, Rızâ-yi Abbâsî'ye atfediliyor, 1600, İsfahan. Envanter no: 76.1999.33(r). S. C. Welch bağışı, Harvard Art Museums, ABD (Welch 2004:63).



Figür 14. 'Genç ve derviş' (detay), Kağıt üzerine mürekkep, kapaticı suluboya ve altın, Rızâ-yi Abbâsi, 17. yüzyılın ikinci yarısı, Envanter no: 11.84.13. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (Metmuseum 2000-2014d).



Figür 15. 'Genç ve derviş' (detay), Kağıt üzerine mürekkep, kapaticı suluboya ve altın, Rızâ-yi Abbâsi, 17. yüzyılın ikinci yarısı, Envanter no: 11.84.13. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (Metmuseum 2000-2014d).

16.YY OSMANLI DÖNEMİNİ KONU ALAN DÖNEM FİMLERİ ANLATISININ OLUŞTURULMASI SÜRECİNDE GÖRSEL KANIT SAĞLAYAN OSMANLI MİNYATÜR SANATININ SEMBOLİK ANLATIM DİLİNİN ÖZELLİKLERİ

İNCİ YAKUT
Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Sinema Anabilim Dalı
incyakut@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışma 16. yy Osmanlı dönemini konu alan dönem filmleri anlatısının oluşturulması sürecinde döneme özgü minyatür sanatının görsel kanıt sağlama işlevinden yararlanılabilmesi için minyatürlerin kendine özgü sembolik dilinin kurgulanış özelliklerinin ortaya konulması amacıyla yapılmıştır. 16. yy Osmanlı Sanatlarında bir çok üslubun geliştirildiği ileri düzey bir dönemi ifade ettiği için çalışmada bu yüzyılı ifade eden Osmanlı klasik dönemi ele alınmıştır. Çalışmada eleştirel lite-ratür değerlendirmesi ve görsel metin çözümlenmesi yapılmıştır. Osmanlı Dönemine ait minyatürlerde sembolik anlatım sözkonusu olup bu anlatımda toplumsal yaşantının bileşimini oluşturan öğeler olan mekan, zaman, kişi, nesne, olay ile bunların içinde olduğu sosyo- kültürel süreçlerin (kurum, grup, rol-statü, değer, v.s.) stilize ve şematize edilmiş, adeta şablon hale getirilerek soyut hale dönüştürülmüş göstergesel görünüşleri yer almaktadır. Stilize ve şematize edilmiş bu görünüşler, görsel göstergeler yoluyla sembolik bir anlatım dilini oluşturmakta, toplumsal yaşantıyı meydana getiren öğelerin ve bunların içinde oluştukları süreçlerin vurgulayıcı ana özelliklerini temsil etmekte ve aynı zamanda bu öge ve süreçlerle ilgili bütüne, genel bakışa ve kavrayışa yönelik bilgi vermektedir. Böylece konunun gerçek hayattaki nesnel karşılığının anlaşılması sağlanabilmektedir. Osmanlı minyatürlerinin sembolik anlatım dilinin bu özelliği diğerlerinden daha realist-natüralist bilgi veren görsel kanıt sağlayan bir belge durumuna getirmektedir. 16. yy Osmanlı Dönemini konu alan dönem filmleri anlatısı için senaryo yazımı öncesi hazırlık aşamasında Osmanlı minyatürlerinden görsel kanıt olarak yararlanma gereksinimi, minyatürlerin sembolik anlatım dilinden döneme özgü toplum yaşantısı hakkında bilgi edinme zorunluluğu nedeniyle ortaya çıkmakta, bu da özellikle dönem filmleri anlatısının oluşturulabilmesi için minyatür okuryazarlığı anlayışının geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 16. yy Osmanlı dönem filmi, anlatı, sembolik anlatım dili, görsel gösterge, minyatür.

THE QUALIFICATIONS OF SYMBOLIC NARRATION LANGUAGE AND OTTOMAN MINIATURE ART AS VISUAL EVIDENCE IN NARRATIVE PRODUCTION PROCESS OF SIXTEENTH CENTURY OTTOMAN PERIOD FILMS

ABSTRACT

This study aims to put forward qualifications of symbolic language structure of miniatures so that they could be benefited from as visual evidence features of ottoman miniature art in Narrative Production Process of Ottoman Period Films. This study has critical literature assessment and visual text analysis. There is symbolic narrative language made with visual signs in ottoman miniatures and this narrative has stylized, schematic formats as visual sign of time, space, event, figure, object and their socio-cultural processes representing social life. These stylized, schematic formats related to social reality on miniature give us general conception and the main features of social life. With the qualifications, Ottoman miniature has realist-naturalist features much more than the other West and East societies and is a document providing visual evidence. Benefitting from miniature in scenario writing phase for Ottoman period film narrative is necessary to learn social life from symbolic narration language. Therefore it is very important to develop miniature literacy to form the Ottoman film narrative.

Key Words: *Sixteenth century period film, narrative, symbolic narration language, visual sign, miniature.*

GİRİŞ

Bu çalışma 16. yy Osmanlı Dönemini konu alan dönem filmleri anlatısının oluşturulması sürecinde görsel kanıt sağlama işlevine sahip olan döneme özgü minyatür sanatının sembolik anlatım dilinin özelliklerini belirlemek için yapılmıştır. 16.yy Osmanlı sanatlarında bir çok üslubun geliştirildiği ileri düzey bir dönemi ifade ettiği için çalışmada bu yüzyılı ifade eden Osmanlı klasik dönemi ele alınmıştır. Çalışma ile minyatür sanatından görsel kanıt olarak yararlanılmasının gereği ortaya konarak bunun sağlanabilmesi için minyatürün görsel belge olmasında etkili olan kendine özgü sembolik dilinin kurgulanış özelliklerinin ortaya çıkarılmasının önemi ortaya konmuştur. Dönem Filmi anlatısının oluşturulmasında geçmiş çağlara yönelik olaylar, figürler, mekan, nesne, zaman ve bunların içinde olduğu sosyo-kültürel süreçler (kurum, grup, rol-statü, değer, v.s.) ile ilgili gerçek bilgiler ve dolayısıyla kanıtlar arama zorunluluğu, geçmişte meydana gelmiş gerçeğe dair bilgileri sağlayan yazılı ve görsel metinlere mümkün olduğunca ulaşılmasını gerektirmektedir. Geçmişten günümüze hem yazılı hem de görsel metinler çoğunlukla yetersiz ya da eksik bir şekilde de gelebilmektedir. Genelde görsel metinler arasında plastik sanatlar içinde yer alan resim sanatı alanında oluşturulmuş yapıtların anlatı yapısının, sinemanın anlatı yapısı ile pek-çok yerde buluşması ve uygunluk göstermesi nedeniyle sinema, resim sanatından oldukça yararlanmaktadır. Filmin konusu geçmiş çağları (antikçağ, ortaçağ, ortaçağ ve yeniçağ arası dönem-erken yeniçağ) ilgilendiren bir özelliğe sahipse, bu çağ ve dönemlere özgü gerçek bilgilere çoğunlukla bu çağları temsil eden bir resim türü olan minyatür sanatı yoluyla ulaşılması gerekli olmaktadır. 16.yy Osmanlı Dönem filminde gerçek bilgi minyatürün anlatı yapısı içinde ve anlatının dramatik ve biçimsel-teknik yönleri ile varolmaktadır. Ancak burada gerçek bilginin Osmanlı minyatür anlatısına hakim olan sembolik dilin kurgulanış biçimiyle ortaya konduğuna dikkat edilmesi gerekir. Bu çalışma, Osmanlı minyatüründen dönem filmleri anlatısının oluşturulması sürecinde görsel kanıt olarak yararlanılabilmesi için Osmanlı minyatürünün çağının diğer minyatürlerinden ayrılan sembolik anlatım dilinin nasıl okunması gerektiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Çalışmada, eleştirel literatür değerlendirmesi ve görsel metin çözümlemesi yapılmıştır. Çalışma bu niteliğiyle betimsel bir araştırma özelliğine sahiptir. Çalışmanın ilk bölümünde 16.yy dönem filmleri anlatısının ve anlatı için görsel kanıt olarak kullanılan minyatür sanatının sembolik anlatım dili hakkında bilgi verilecek, sonraki bölümde ise osmanlı dönem filmleri anlatısının oluşturulmasında görsel kanıt sunan belge olarak minyatür sanatının sem-bolik dili ele alınacaktır.

16.YY DÖNEM FİMLERİ ANLATISININ VE ANLATI İÇİN GÖRSEL KANIT OLARAK YARARLANILAN MİNYATÜR SANATININ SEMBOLİK ANLATIM DİLİ

Ortaçağ ve ortaçağ ile yeniçağ arası (erken yeniçağ) toplum yaşantısını yansıtan filmleri, gerçekliğin tam anlamıyla yansı-tılması kaygısını duyan tarihsel ve belgesel filmler, gerçeklikten ilham alınmasıyla yapılan ve çağın toplumuna ait çeşitli dönemleri arasındaki sınırın görece olarak belirsizleşmesine de olanak tanıyan dönem filmleri ve gerçeklikten alınan birtakım belirgin olmayan paylarla ve aynı zamanda diğer çağ

toplumlarından alınan bazı kesinlik taşımayan kesitlerle imgesel olarak kurulan gerçeküstülük yönü ağır basan fan-tastik filmler olarak sınıflandırabiliriz. 16.yy Osmanlı dönemi yeniçağda anılan bir dönem olmakla birlikte ortaçağa özgü simgesel resim dilini kendine özgü kurallarıyla devam ettiren, erken rönesansın etki alanına girmeyen bir dönemdir. Bu nedenle minyatür sanatını temsil eden dönemlere baktığımızda, 16.yy ve öncesi dönemler (13. yy a kadar inen) Osmanlı minyatür sanatının görüldüğü dönemler olup bu dönemlerin minyatür dili bazı farklılık taşımasına rağmen batı ortaçağının minyatür diline yakın görünmektedir. Batı resmine baktığımızda ise 15.yy ve 16.yy da minyatür resminin değil, rönesans etkisiyle oluşan yeniçağ resminin temsil edildiği bir dönem olmaktadır. Batı resim tarihinde minyatür için 14.yy ortaçağı ve öncesine bakmak gerekecektir. Tüm bunlardan anlaşılıyor ki Osmanlı dönemi minyatürleri ile Batı Avrupa minyatürlerinin öne çıkan ivme kazanan devirlerini karşılaştırmak istediğimizde 16.yy ve öncesi Osmanlı minyatürleri (ve temsil ettiği Osmanlı toplum yaşantısını) ile 14.yy ve öncesi batı minyatürlerini (ve temsil ettiği batı toplum yaşantısını) biraraya getirmiş oluyoruz. 16.yy ve öncesi Osmanlı minyatürünün, 14.yy ve öncesi batı ortaçağının minyatür diline yakın bir resim dili oluşturduğuna dikkate aldığımızda, minyatür dilini güçlü bir şekilde temsil edildikleri dönemde doğru okuyabilmek ve bunun için karşılaştırmalı olarak inceleme-ler yapabilmek amacıyla Osmanlı yeniçağı ile batı ortaçağının minyatür dilini yanyana getire-rek değerlendirmeler yapmak doğru bir yaklaşım olacaktır.Bu bağlamda resmin içinde üretildiği toplumun izlerini taşıdığı düşüncesinden hareketle, minyatürün içinde üretildiği toplumların yapılarını karşılaştırmak istediğimizde ya da sadece minyatürle üretildiği toplum ilişkisini irdelemek istediğimizde de yine 16. yy ve öncesi Osmanlı minyatür sanatı dönemini ve 14. yy ve öncesi batı ortaçağının minyatür sanatı dönemini biraraya getirmek zorunluluğu doğmaktadır. 15. ve 16. yy Osmanlı dönemi toplumu, sanatın yanında toplumsal yaşantının tüm işleyişinde ve kurumlarında batıdaki oluşumların etkisine açık olmayan bir dönem olarak yeniçağ öncesine ait Osmanlı döneminin toplum kurallarının bazı yönleriyle korunarak devam ettiği toplum tipini temsil eder. Bilinmelidir ki bir çağın kapanıp başka bir çağa geçilmesi ile tüm toplumlar bu geçiş aşamasını aynı sürede, hızda ve nitelikte gerçekleştiremezler. Çünkü her toplumun kendi iç dinamikleri, kural ve değerleri, işleyişi ve kültürü bir takım farklılıklar taşımaktadır. Bu nedenle 16 yy Osmanlı toplumu, bir yeniçağ toplumu olmakla birlikte bünyesinde 15. yy ve 16. yy öncesi ortaçağ toplumlarının karakteristik bazı özelliklerini, kendi kuralları, değerleri ve yaşantı tarzı içinde sentezleyen, yeniçağ Avrupasının kendine özgü bazı kültürel ve toplumsal oluşumlarının tesirine kapalı duran, kendine özgü bir toplum ve sanat dilinin oluşturulduğu ve toplumsal, kültürel ve siyasal birçok alanda ileri düzey uygulamaların gerçekleştirildiği önemli bir dönemi oluşturur.

Tarihte belirli bir dönemi yansıtan veya o dönemde geçen kişi, nesne, mekan, zaman, olaydan ve bunların içinde olduğu sosyo-kültürel süreçlerden (kurum, grup, rol-statü, değer, v.s.) esinlenilerek oluşturulan dönem filmleri içinde özellikle ortaçağ ve ortaçağ ile yeniçağ arası toplumlarını ele alan filmler (Medieval film) tasarımlarında sembollerle birlikte işleyen görsel göstergelerin yoğun olarak kullanımı söz konusu olduğundan önemli bir yere sahiptir. Ortaçağın toplumsal katmanlaşmada katı hiyerarşi ifade eden

simgesel hayat düze-ninden ilham alınarak yapılan filmlerde, dönemin sosyal, kültürel, ekonomik ve baskın inanç sisteminin yönlendirmesiyle nesne, mekan, zaman, olay, kişi ile bunların içinde olduğu sosyo-kültürel süreçlerin (kurum, grup, rol-statü, değer, v.s.) toplumdaki konumlandırılışla-rında ve bunlara yönelik alınan tavırlarda görülen aşırı kuralcı ve verili şablonlara dayanan sembolik düşünce biçiminin varlığını filme yansıtmak belirli zorlukları da beraberinde getir-mektedir. Ortaçağ toplum yaşantısında toplumsal yapıyı meydana getiren kurum, grup, kültü-rel değer, hiyerarşi, rol ve statü ilişkileri gibi kurucu parçalar içinde oluşan zaman, mekan, figür, olay, nesne gibi öğelerin şekil / biçim özelliklerinin önem kazanıp biçimin içeriğe yöne-lik anlamı belirlemedeki rolünün öne çıkması, toplumu adeta görsel göstergelerin varlığı ve bileşiminden oluşan sembolik bir yapıya büründürmektedir. Ortaçağ toplum yaşantısında şekil / biçime ve dolayısıyla şablonlara önem veren ve buna göre nesne, mekan, zaman, olay ve kişileri ve bunların içinde olduğu sosyo-kültürel süreçleri (kurum, grup, rol-statü, değer, v.s.) toplumda belirli bir yere konumlandırın ve tanımlayan görsel göstergelerden oluşan sembolik bir dilin varlığı, beraberinde bu sembollerin örtük anlamlarını da getirmekte ve bu durum sembollerin toplumun farklı katman ve gruplarınca farklı bir şekilde algılanmasına, çok anlamlılığa yol açan değişebilir özelliğine ve kimi zaman da yanlış ya da eksik değeriendirilmelerine neden olabilecek bir ortama da olanak sağlayabilmektedir. Toplumda sembolik dilin oluşturulmasında sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel faktörler kadar bireysel yetiler de işlediğinden örtük anlamın değerlendirilmesinde farklılıklar görülebilmektedir.

Genel olarak ortaçağ ressamı göstergelerle çalışmakta ve bu göstergeler de ona alegorik ya da simgesel imgeler yaratma yolunda yardımcı olmaktadır. (Tükel 1997: 119-122) Bu göstergeler ve simgeler ise oluşturulduğu toplum ve kültürde bir anlam ve değer kazan-maktadır. Ortaçağ toplum yaşantısında toplumsal hayatın tüm alanlarında ortaya çıkan katı hi-yerarşik yapılanma içinde varolan gösterge ve sembollere konu olan figür, nesne, mekan, za-man ve belirli olaylar ile bunların içinde olduğu sosyo-kültürel süreçlerin (kurum, grup, rol-statü, değer, v.s.) konumlandırılış biçimlerinin o dönemin sanat yapıtlarında da resmin diline uygun bir şekilde yansımasını bulduğunu görmekteyiz. Bir ortaçağ toplumunda öne çıkan önemli bir figür, nesne, mekan, zaman, belirli bir olay ile bunların içinde olduğu sosyo-kül-türel süreçlerin ortaçağ minyatür resmindeki resim düzlemi üzerinde de bu hiyerarşiyi yan-sıtabilmesi ve bunu gösterebilmek için de perspektif, gölge-ışık ve yerel renk gibi unsurların ortadan kaldırılması yoluyla figür, nesne, mekan, zaman, olay ile sosyo-kültürel süreçlerin buna uygun bir şekilde şematize edilerek ve boyutlandırılarak ön plana çıkarılıp betimleme-lerinin yapılması, resmin yapıldığı dönemle olan ilişkisini ortaya koyan özelliklerdir. Ortaçağ sanatçısı, yapıtını meydana getirdiği toplumun koşullarından etkilenen bir birey olarak, o top-luma ait gösterge ve sembollerini bilinçli ya da farkında olmayarak, o toplumun tüm kurumla-rına hakim yaygın anlayışa çoğunlukla ters düşmeden ve toplumsal yaşantının sunduğu sınırlar içinde kalarak birey olarak sahip olduğu değer, inanç, bilgi ve yeteneğe göre algılayıp an-lamlandırırarak kurgular ve yapıtına geçirir. Gösterge ve sembollere konu olan figür, nesne, mekan, zaman, belirli olaylar ile soso-kültürel süreçlerin şematize edilmiş stilize ve kalıpcı anlatımı, örtük anlamı besler ve bu şekilde oluşturulan yapıt, doğada karşılığını

bulan natü-ralist yapıt değil karşılığını zihinde oluşturulmuş simgeler dizisinde bulan kurmaca bir yapıt olur. Kaynaklarını toplumsal ve fiziki gerçeklikten almasına rağmen zihinde kavramlar yoluyla stilize edilip meydana getirilen bir sanattır ortaçağ resmi.

Ortaçağ yapıtlarında simgesel anlatının örtük anlamı önceleyen bir dili ortaya koyması, ilgili sembol ve göstergelerin anlamının çözümlenirken o sembol ve göstergelerin içinde yer alıp üretildiği toplumun sosyal, kültürel, siyasal pek çok unsurunun da dikkate alı-narak anlam değerlendirmelerinin buna göre yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu zorunlulu-ğun aynı zamanda görecelilik kavramını da beraberinde getirdiğinin, yani, aynı sembol ve göstergelere bir toplum içinde farklı yer ve zamanlarda ayrı anlam yüklenebildiğinin ya da yine aynı sembol ve göstergelerin aynı zaman diliminde farklı toplumlar arasında ayrı anlam kazanabildiğinin bilinmesi gerekmektedir. Aynı zamanda kimi zaman sembollerin aynı yer ve zaman diliminde tekil bir anlama sahip olmayıp çok anlamlı bir yapıya sahip olması da söz konusu olabilmektedir. Resim düzleminde sembollerin ve dolayısıyla örtük anlamın doğru olarak yorumlanıp değerlendirilebilmesi için anlam çözümlerinin çok yönlü olarak disiplinlerarası bir anlayışla yapılması gerekli olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Panofsky 'ın öne sürdüğü ikonolojik anlam çözümlenmesi tekniği yaygın olarak kullanılan önemli tekniklerden biri olarak görülmektedir. (Panofsky 2012: 27-38) Bu teknikte anlam çözümlenmesine önce-likle bir sanat yapıtında sembol konusu olan nesne, mekan, zaman, figür ve olaylar ile sosyo-kültürel süreçlerin biçimsel yönünün ve dolayısıyla bu biçimsel yönü ifade eden sanatsal mo-tifler ve motiflerin kompozisyonlarının saptanması ile başlanır. Sonra sırasıyla bu sanatsal motifler ve motiflerin pozisyonları ile bağlantılı kavramlara ulaşma yoluyla imge, öykü ve alegorilerin ortaya çıkarılması aşaması ve sonunda da yapıtın meydana getirildiği tarihsel sü-reçte bu imge, öykü ve alegorilerin anlamının sanatçının bilinçsizce yapıtına geçirdiği bir ulu-sun, dönemin, sınıfın, dinsel veya felsefi düşüncenin temel tutumunu ortaya koyan esas ilkele-rin saptanması yoluyla belirlenmesi aşaması meydana gelir ve böylece sembollerin içeriği hakkında anlamlandırma tamamlanır. Burada sembolün içsel anlam ve içeriğine ulaşmak için o sembolü değişen tarihsel koşullar içinde ele alıp sembolün konusu olan kişi, olay, nesne, mekan, zaman ile sosyo-kültürel süreçlerin tarihsel, değer, inanç, felsefi yönleriyle değer-lendirilmesi önem taşır.

Ortaçağ toplumlarında belli bir durum karşısında, belli bir yer ve zamanda belli kişilerce bir anlama sahip olabilen sembollerini dönem filmi diline çevirip sinematografik olarak anlatabilmek için öncelikle toplumsal yaşamda işlev gören sembollerin anlam ve işlevlerinin doğru bir şekilde yorumlanması ve değerlendirilmesi, daha sonra film dilinde bu sembollerin sinematografik yapıyla yeniden oluşturularak dramatik anlatıma kazandırılması önem taşımaktadır.

Dönem filmlerindeki dramatik anlatımda belirli bir ortaçağ toplumundan esinlenilerek alınmış figür, nesne, mekan, zaman, olaylar ile sosyo-kültürel süreçler sembolik anlama sahip olup görsel göstergelerden oluşan bir kompozisyonla olay örgüsü içinde betim-lenerek öyküleştirebilir. Buna göre dönem filmi anlatısında içeriği oluşturan mekan, karakter, zaman, olay örgüsü mesaj ve tarihi arka plandan meydana gelen dramatik yapıyı oluşturan temel elemanların, anlatının biçimsel-teknik yönünü oluşturan renk,

kompozisyon, ışık-gölge, çekim açıları, kamera hareketleri gibi teknik elemanlardan meydana gelen sinematografik yapıyla etkileşimi sonucu ifade edilmesi mümkün olur.

Ortaçağ dönem filmleri senaryosu hazırlanırken öykünün oluşumunda yer alacak ana unsurların, yani, dramatik yapıyı oluşturan temel elemanların ve bu elemanlara ait sembolik değerlerin doğru bir şekilde oluşturulabilmesi için öykünün geçtiği dönemin yaşan-tısına dair bilgileri edinmek gerekir. Dramatik yapıyı oluşturan figür, nesne, mekan, zaman , olay ile bunların içinde olduğu sosyo-kültürel ve tarihsel arka planın seçiminde ve sembolik değerlerinin saptanmasında o dönemin toplumuna ait bilgileri veren günümüze kadar ulaşmış yazılı ve görsel belgelerin, arşiv araştırmalarının yapılması zaman alıcı olan çok önemli çalış-malardır. Yazılı belgeler o döneme ait tarihsel olayları ve toplum yaşantısını kayıt altına alan resmi metinler, edebi metinler (şiir, des-tan v.s.), mektuplar, anı metinleri v.s. olup görsel bel-geler ise genellikle döneme hakim olan görsel sanatları (minyatür , gravür v.s.) ifade etmekte-dir. Ayrıca o dönemden günümüze kalan ve müzelerde sergilenen tüm üç boyutlu ürünler de (giysi, araç-gereç, mekan v.s.) belge niteliğini taşıyan unsurlardır. Yukarıda sıralanan tüm bu belgeler bir dönem filmi senaryo hazırlığındaki araştırma sürecinin birincil kaynaklarını oluş-turmakta ve bu belgeler üzerinde araştırmacıların yaptıkları yorumlar ve derleme yayınlar da araştırmanın ikincil kaynaklarını meydana getirmektedir.

Ortaçağ dönem filmi anlatısının yansıttığı döneme özgü toplum yaşantısının karakteristik sembolik özelliğini belirleyip ortaya koymada minyatür sanatı yoğun görsel göstergelerden oluşan sembolik anlatımı nedeniyle yararlanılabilecek en önemli görsel kanıt niteliğindeki belgeler arasında yer almaktadır. Ancak minyatürde sembolik dilin kullanımının getirdiği kısıtlar (örtük anlam, dışsal gerçek uyumsuzluğu v.s.), dönemin minyatürlerine bakı-larak toplumsal veya fiziki-coğrafi gerçeklik hakkında yorum yapılırken hemen kesin bir yar-gıya varılmaması gerektiğini ve mümkünse minyatürlerin yapıldığı dönemin toplumsal ve kültürel özelliklerinin ve fiziki-coğrafi yönlerinin bilinebilmesi için döneme ait ulaşılabilen diğer yazılı ve görsel kaynaklara da başvurularak elde edilen bilgiler ışığında minyatürlerin buna göre okunmasının daha sağlıklı değerlendirmelere olanak sağlayacağını ortaya koymak-tadır. Yine de ortaçağ ve diğer geriye dönük zaman dilimlerinde meydana gelen birçok olay, figür, mekan, nesne, zamanı ile sosyo-kültürel süreçleri açıklayan ve bunlar hakkında aydınla-tıcı bilgiler veren yazılı ve /veya görsel nitelikte kanıtların günümüze ulaşmadığı ya da ulaşsa da yeterli olmadığı duumlarda minyatürler, geçmişe dönük tek bilgi sağlayan belgeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

16. YY. OSMANLI DÖNEM FİMLERİ ANLATISININ OLUŞTURULMASINDA GÖRSEL KANIT SUNAN BELGE OLARAK MİNYATÜR SANATININ SEMBOLİK DİLİ

Ortaçağ sanat anlayışında konuları stilize ederek soyut bir şekilde ele alma tav-rı, özellikle semboller ve göstergelerle çalışmayı ve açık anlam yerine örtük anlamlar oluştur-mayı gerekli kılmıştır. Ortaçağa ait resim anlayışını ifade eden minyatür sanatında üretilen ya-pıtları ister batı isterse doğu kültürüne ait olsun genelde tabiata öykünmekten kaçınan natüra-list olmayan bir anlayışla oluşturulan, doğayı, bireyleri ve olayları stilize ederek

soyut bir biçimde betimlemeye çalışan bir bakış açısının ürünleri olarak ele alabiliriz. Batı minyatürlerin-de dinsel olgular daha çok simgesel yoldan verilip ayrıntılı bir simge ve alegori dili yaratılmıştır. (Tükel ve Arsal 2014: 15). Bu durum ortaçağa ait batı sanatı dışındaki doğu sanatların-da da gözlenmekte, simgelere dayalı şematize edilmiş anlatımlar yapıtın bütününe hakim ol-maktadır. Tüm bu anlayış benzerliklerine rağmen ortaçağdaki batı ve doğu toplumlarının toplumsal-kültürel, ekonomik ve inanç sistemlerinin özelliklerine ve bunlardaki değişimlere ko-şut olarak minyatür sanatında natüralizme yönelik bazı yaklaşım ve algılayış farklılıklarının yer aldığı, yapıtlarda işlenen konu ve temalarda farklılıklar meydana geldiği ve buna göre resmin sembolik anlatım düzleminde de farklılıkların oluştuğunu görebilmekteyiz. Ortaçağda-ki batı minyatür sahnelerinde çoğunlukla din (hristiyanlık), mitoloji ve önemli tarihsel olaylar (savaş v.s.) işlenirken diğer taraftan 16.yy a ait Osmanlı Dönemindeki minyatür sahnelerinde ise 13.yy' dan itibaren din (islam), mitoloji, önemli tarihsel sahnelerin (savaş, sefer konakla-maları v.s.) yanısıra toplumda ve özellikle saray içinde ve çevresinde yaşanan (padişahın tahta çıkışı, padişaha yapılan ziyaretler, padişah çocuklarının sünnet ve evlilik düğünleri, di- van toplantıları, av gezilehri, harem yaşantısı gibi) olayların da adeta belgesi niteliğinde be- timlemeleri yapılmıştır. 16.yy Osmanlı Dönemine ait resim sanatının kurgusal sembolik düzeni var-lığını görece olarak yenilenecek de olsa 19.yy a kadar devam ettirmiştir. Batı ortaçağ resim sa- natında ise erken ortaçağ döneminden 13.yy sonuna kadar hakim olan anlayış dini konuların stilize edilip dekoratif amaçlı süslemelerle betimlenmesi olmuştur. Bu tarihten sonra ise yavaş yavaş sembolik anlatımın dönüşüp değişmesiyle bu anlatımdan uzaklaşmaya başlanmış, 12. yy ve 13 yy. da başlayan toplumsal ve ekonomik gelişmelere koşut olarak 14 yy da dini konu- larla bağlantılı da olsa günlük yaşantıya dair konuların ve bu konuların kutsalla karışık dün-ye- vi görünümelerini yansıtan doğada görüldüğü gibi ele alınması düşüncesiyle yapılan resim-lerin ortaya çıkması söz konusu olmuştur. (Beksaç, 2012: 95-105, 116) Böylece batıda bu yüzyıllarda resimde simgesel düzenin kurulması yoluyla oluşturulan dekoratif amaçlı yapıtlar yerine gerçekliği doğadan olduğu gibi alma yoluyla oluşturulan görece olarak daha natüralist anlayışa sahip yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemdeki batı toplumlarında dinle ilgili bazı konuların zamanla sorgulanabilir olmaya başlamasıyla birlikte tanrının yarattıklarının do-ğada görüldüğü gibi resme yansıtılmasının dine olan bağlılığı olumsuz etkilemeyeceği dü- şüncesinin zamanla topluma hakim olması natüralist anlayışın hızla gelişmesine zemin hazır- lamıştır. Özellikle 14.yy geç ortaçağ toplum yaşantısındaki değişimler rönesansı hazırlayıcı etkenler olarak da görülmektedir. 15.yy dan itibaren başlayan rönesansa dair ilk oluşumlarla birlikte dini konuların dışına çıkılarak fiziki-coğrafi çevre ile toplumsal- kültürel çevreyle il-gili konu ve temaların perspektif, ışık-gölge ve rengin natüralist anlayış içinde kullanımıyla resme aktarılması sözkonusu olmuştur.

Özellikle 16.yy Osmanlı dönemine ait minyatürleri , diğer batı ve doğu top- lumlarına ait minyatürlerinden ayıran en önemli vurgulayıcı özellikleri, stilize edilmiş bir biçimde betimlenseler de toplumsal yaşama dair olaylar hakkında bilgi vermeleri ve olaylara dair adeta bir görsel belge ve kanıt oluşturmalarıdır. Diğer taraftan bu toplumsal olayların şematize edilmiş mekan, nesne, zaman, figür, olay ile sosyo-kültürel süreçlerin na-türalist

olmayan bir tavır içinde betimlendiğinin ve aynı zamanda din ve mitolojinin etkisi altında kalınarak imgesel olarak kurgulandığının unutulmaması gerekir.

Belge niteliğinde bir değere sahip olan 16.yy Osmanlı Minyatürleri anlatısında gerçekliğe dair bilgi ve beraberinde gelen estetik değer, kurgusal bakışın bu öğeleri örgütlemesi ile oluşmaktadır. 16.yy Osmanlı minyatüründe gündelik yaşamı belgeleyen bir tür natüralizmin ve realizmin ön plana çıktığını ve buna göre gündelik olguların adeta irdelendiğini, saray yaşan-tısı ve savaşların yanısıra toplumsal ve ekonomik yaşamın ayrıntılarını içeren tasvirlerin ortaya konduğunu görmekteyiz. Osmanlı minyatürleri sözkonusu özellikleriyle dini temaların egemen olduğu Ortaçağ batı minyatür sanatından ve sonraki çağlara özgü dış dünyanın nesnel görünümünü ele alan natüralizm-realizm yaklaşımı ile beslenen batı belgencilik anlayışla-rından farklılıklar göstermektedir. Osmanlı minyatürü aynı zamanda çağının diğer doğu ve islam minyatürlerinden yaşamın lirik duygusallığını dekoratif nitelikte ince bir süslemecilik anlayışı ile işlemek yerine sert ve yalın şematizmin öngörüldüğü bir realite kavrayışını ortaya koymakla da ayrılmaktadır. (Tansuğ, 1997: 36) Belge niteliğini taşıyan Osmanlı minyatürle-rinde yer alan nesne, mekan, figür, zaman ve olay ile sosyo-kültürel süreçleri simgeleyen öge-ler /yapılar konumları ve diğer yapılarla olan ilişkileri itibariyle dış dünyadaki durumu olduğu gibi temsil etmeyip, resim düzleminde buldukları yere genel imgeye olan katkıları nede-niyle yerleştirilmişlerdir.

Osmanlı minyatür sanatında resimde bulunan öge/yapıların dekoratif nitelikte ince bir süslemecilik yerine stilize edilmiş şematik bir simgeleştirme ile betimlemelerin yapılmasına örnek olarak sefere çıkan Kanını Sultan Süleymanın seferinden önce Edirne dışında bir avlanma etkinliği içinde bulunduğunu tasvir eden 16.yy a ait bir minyatür örnek olarak gösterilebilir. (fig.1) Burada Sultan Süleymanın görsel hiyerarşi içinde öne çıkan konumlan-dırılışı ve atın üzerindeki duruşu ile seferle ilgili kendine güvenini ifade eden görünümü, se-fere katılanların hazırlıklarını tamamladıklarını bildiren duruşları ve av hayvanlarının ve do-ğanın betimlenişi şematize edilerek simgeleştirilmiştir.

16.yy Osmanlı döneminde önemli eserler ortaya koyan Matrakçı Nasuh un Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han adlı eserinde betimlemeye çalıştığı öğelerin genel imgesini vermeye çalıştığı ve bunu yaparken de, kendi belirlediği ve aynı zamanda toplumsal anlamaya dayalı göstergelerle gerek doğal gerekse kültürel düzlemde bulunan öğeleri kurgu-sal bir mantıkla betimlediği görülmektedir. (Tükel, 2006: 569-570) Eserinde yer alan tüm minyatürlerde olduğu gibi 16.yy. İstanbul Galata semtini betimlediği minyatüründe de Mat-rakçı Nasuh semtin önemli simgesel yapılarının vurgulayıcı ana özelliklerini kendi imge dün-yasında kurgulayarak tasvir etmiş (Fig.2), diğer yapıların bu simgesel yapıları kapatmamasını sağlamak için yapılarda dışsal gerçeklik alanında olmayan düzenlemeler yapmış semtin kuş-bakışı genel planını vermiştir. Bu eser hem 16.yy Osmanlı Sanatı anlayışını temsil etmesi hem de kent planlamacılığı hakkında alanında ilk önemli çalışmayı oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Osmanlı minyatür sanatında diğer önemli bir tür olarak ele aldığımız surnameler ise genelde şehzadelerin sünnet düğünleri ve evlilik düğünleri sırasındaki şenlikleri betimleyen elyazmalarının içinde yer alan tasvirler olarak karşımıza çıkmakta ve dönemin sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi yapısını ve sanat anlayışını ifade eden simgesel örnekleri (saray teşkilatının yapısı, esnafların çalışma tarzları ve meslek grupları, eğlence biçimleri, oyunlar, gele-nekler, savaş, kıyafetler, kullanılan araç-gereçler, mekanlar, sanatsal etkinlikler, diğer devlet-lerle ilişkiler v.s.) ortaya koyarak adeta bir görsel kanıt oluşturmaktadır. Surname kompo-zisyonlarında bu simgesel örnekler dönemin hakim anlayışına uyumlu olarak nesne, mekan, figür, zaman, olay ile sosyo-kültürel süreçleri simgeleyen öğeler/yapıların yerleri diğer öğe /yapılarla olan ilişkileri itibariyle dış dünyadaki durumu nesnel olarak olduğu gibi temsil et-memekte, resim düzlemin-deki buldukları yere, genel imgeye olan katkıları nedeniyle ana görünüşleriyle yerleştiril-mektedir. III.Murat'ın 1582 yılında şehzadesi III.Mehmet için yap-tırdığı sünnet düğününü anlatan içinde metin ve tasvirlerin yer aldığı surmane olan Surname-i Humayun adlı elyazma-sı eserde 16.yy a ait osmanlı saray teşkilatı yapısı ile osmanlı döne-minin saray içi ve dışında-ki sosyal, kültürel ve ekonomik yaşantıları betimlenmiştir. Sözkö-nusu surnamede padişahın önünden geçen Mimar sinan'ın eserini taşıyan bir grubun tasvirinde (fig.3) yer alan tüm öğeler /yapılar boyutları, renkleri, desenleri, plandaki hakim görsel hiye-rarşi anlayışı içinde konumlandırılmaları v.s. itibariyle dış dünya gerçekliğinden ziyade genel imgeye olan katkılarıyla belge özelliğini korurlar.

Yine aynı şekilde Surname-i Hümayun da mimar ve mühendislerin yürüyüşünü betimleyen tasvirde (fig.4) gerek saray teşkilatı üyelerinin gerekse sahnedeki yürüyüş yapanların ve onları seyredenlerin resim düzlemindeki boyut, renk, desen, konumlandırılışlarının stilize edilerek vurgulayıcı ana özelliklerinin genel imgeye ters düşmeyen bir şekilde verildiği görülmektedir.

Minyatürde gerektiğinde her sahne farklı düzlem alanlarına bölünerek birden fazla olay ya da konu işlenebilmekte olup, aynı zamanda aynı sayfada farklı uzamların aynı düz-lemde bir eşzamanlık içinde verilmesi de uzamın zaman içindeki sürekliliğini, değişmez-liğini ve zamanın uzam üstündeki egemenliğini ortaya koyan bir durumdur. (Kahraman, 2005: 54) Ayrıca minyatür resim düzleminde bir olaya katılan tüm birimleri/katmanları biraraya getirerek bütüncü bir anlayışla betimlemek sözkonusudur.(Fig.5) 18.yy da Sultan III.Ahmet in dört şehzadesinin sünnet düğününü anlatan surname isimli elyazması eserin tasvirlerini yapan Levni, şenlikte yapılan Haliçteki gece gösterilerini betimlediği minyatüründe, gösteriyi farklı yerden izleyen bireyleri biraraya getirerek ve dönemin görsel hiyerarşi özelliğine uygun ola-rak başta Sultan olmak üzere yukarıdan aşağıya doğru konumlandırmış ve öğe/yapıların renk, boyut v.s. özelliklerini genel imgeye uygun olarak kurgulayarak betimlemiştir.

Osmanlı dönemi sanat anlayışında doğada görülenlerin (hayvan, bitki v.s.) stilize edilmiş, hemen hemen doğadan uzaklaşmış motiflere çevrilmesi sözkonusu olmuş ve adeta nesnelere soyut biçimleri elde edilmiştir. (Turani 2012:326). Biçim değiştirmiş doğa öğeleri Osmanlı Dönemi süs motiflerini ifade etmektedir. Bu motifler ve motiflerden

oluşan kompo-zisyonlar yine döneme özgü bir sembolik anlatıma ve değere sahip olan düzenlemeleri mey-dana getirirler.

SONUÇ

Bu çalışma 16.yy. Osmanlı Dönemini konu alan dönem filmleri anlatısının oluşturulması sürecinde döneme özgü minyatür sanatının görsel kanıt sağlama işlevinden yararlanılabilmesi için minyatürlerin kendine özgü sembolik dilinin kurgulanış özelliklerinin ortaya konulması amacıyla yapılmıştır. Bu özellikler Osmanlı Minyatürlerinin görsel belge olmasında etkili olan öğeler olarak görülmektedir. Çalışmada eleştirel literatür değerlendir-mesi ve görsel metin çözümlemesi yapılmıştır.

Osmanlı dönemini yansıtan filmlerin anlatılarının oluşturulması sürecinde yapım öncesi hazırlık aşamasında (senaryo yazımı için ön hazırlıklar) tarihe dönük arşivsel araştırmalar yapılması oldukça önem taşımaktadır. Bu araştırmalarda amaç, döneme özgü top-lum yaşantısı hakkında, yani, bu yaşantının bileşimini oluşturan mekan, zaman, kişi, nesne, olay gibi öğeler ile bunların içinde olduğu sosyo-kültürel süreçler (kurum, grup, rol-statü, değer, v.s.) hakkında gerçek bilgilere mümkün olduğunca ulaşma kaygısıdır. Bu bilgilere ulaşmada görsel belge olarak rol oynayan araçlardan biri de minyatürlerdir. Osmanlı Dönemi-ne ait minyatürlerde sembolik anlatım sözkonusu olup bu anlatımda toplumsal yaşantının bileşimini oluşturan öğelerin ve bunların içinde olduğu sosyal ve kültürel süreçlerin stilize ve şematize edilmiş, adeta şablon hale getirilerek soyut hale dönüştürülmüş göstergesel görü-nümleri yer almaktadır. Stilize ve şematize edilmiş bu görünümler, görsel göstergeler yoluyla sembolik bir anlatım dilini oluşturmakta, toplumsal yaşantıyı meydana getiren öğelerin ve bunların içinde oluştukları süreçlerin vurgulayıcı ana özelliklerini temsil etmekte, bütünü genel bakışını ve kavrayışını sunmaktadır. Osmanlı minyatürlerinin sembolik anlatım dilinin toplum yaşantısına dair vurgulayıcı ana özellikleri ve genel kavrayışı ortaya koymaya çalış-ması, onu estetik ve kurgunun yoğun yanıl-samacı etkisinden görece olarak uzaklaştırmakta ve daha realist-natüralist bilgi veren görsel kanıt sağlayan bir belge durumuna getirmektedir.

Görsel kanıt özelliğine sahip olarak görülen Osmanlı dönemine ait minyatürlerin sembolik anlatım dilinin doğru olarak okunması / çözümlenmesi minyatür okuryazarlığı bilgi ve becerisini gerektiren bir durumdur. Minyatürde görsel göstergeler biçiminde görülen sem-bollerin toplum yaşantısında temsil ettiği konuların (mekan, zaman, kişi, nesne, olay gibi öğe-ler ile bunların içinde olduğu sosyo-kültürel süreçler) vurgulayıcı ana özelliklerini ve bu ko-nuların bütüne yönelik olan genel kavrayışlarını doğru olarak belirleyebilmek önem taşı-yan bir konudur. Minyatür-den toplum yaşantısında temsil edilen tüm bu konuların öne çıkan ayrıntılarının ve konunun bütününe yönelik genel eğilimlerin/anlayışların belirlenebilmesi, konunun gerçek hayattaki karşılığının anlaşılmasına ve dolayısıyla konunun vurgulayıcı, öne çıkan ve nesnel kavrayışlarına sahip olunmasına olanak tanıyacaktı. Minyatür üzerinde doğru bir değerlendirmeyi yapabilme, gerektiğinde kanıt sağlama özelliğine sahip olan diğer ulaşı-labilir yazılı (döneme özgü edebi ve resmi metinler v.s.) ve görsel (gravür v.s.) belgelere de başvurulabilmeyi gerekli kılabilmektedir. Ancak özellikle ortaçağ toplum yaşantısı ile il-gili çoğu konuda minyatür

tek bilgi sağlayan belge olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Bir sanat yapıtından belgesel kanıt olarak yararlanmak için öncelikle o yapıtı oluşturan anlayışın kendine özgü niteliklerinin ne olduğunun ve o yapıtın hangi anlayış içinde oluşturulduğunun doğru belirlenmesi gerekir. Osmanlı minyatürü de kendine özgü bir kurgulanış biçimine sahip sanat alanıdır. 16.yy. Osmanlı Dönemini konu alan dönem filmleri anlatısının oluşturulması sürecinde, yani senaryo yazımı öncesi hazırlık aşamasında Osmanlı minyatürlerinden görsel kanıt olarak yararlanma gereksinimi, minyatürlerin sembolik anlatım dilinden döneme özgü toplum yaşantısı hakkında bilgi edinme zorunluluğu nedeniyle ortaya çıkmakta, bu da özel-likle dönem filmleri anlatısının oluşturulabilmesi için bir sanat ya da resim okuryazarlığının alt dalı olarak minyatür okur-yazarlığı anlayışının geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Beksaç, Engin.2012. *Ortaçağ Avrupasında Resim Sanatı*, Edirne: Paradigma Kitabevi Yayınları.
- Kahraman, Hasan. 2005. *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Agorakitaplığı.
- Panofsky, Erwin. 2012. *İkonoloji Araştırmaları-Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Tansuğ, Sezer. 1997. *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Turani, Aydın. 2012. *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, Uşun. 1997. "Natüralist-olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim Üzerine", *Sanatın Ortaçağı-Türk, Bizans ve Batı Sanatı üzerine Yazılar*, haz. Engin Akyürek, 119-122.
- Tükel, Uşun. 2006. "Beyan-ı Menazil'in Resim Dili: Çözümleme ve Yorum" *Sosyoloji ve Coğrafya - Sosyoloji Yıllığı*, 15: 563-571
- Tükel, Uşkun ve Serap, Y. Arsal. 2014. *Sözden İmgeye-Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.



Fig.1 Avlanma etkinliğinde olan Kanuni Sultan Süleyman. Atıl, Esin.1986.*Süleymanname-The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington: National Gallery of Art.

Fig.2 İstanbul'un Galata Semti.Arıs, Hakkı ve Demirkol, Mehmet-Mönch Kültürel Yapımlar-.2001. Naşühü's-Silahi (Matrakçı)-*Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han ve Tarihi-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Estolnibelgrad ve Tarih-i Sultan Bayezid*, Ankara: Mydonose.



Fig.3 Surname-i Hümayun da Mimar Sinan'ın temsili olarak eserini taşıyan grup. Atasoy, Nurhan. 1997. *Surname-i Humayun*, İstanbul: Koçbank.

Fig.4 Surname-i Hümayun da Yürüyüş Yapan Mimar ve Mühendislerin Tasviri. Atasoy, Nurhan.1997. *Surname-i Humayun*, İstanbul: Koçbank.

Fig.5 Surname-i Vehbi'de Haliçte Gece Gösterisi Tasviri Atıl, Esin.1999. *Levni ve Surname*, İstanbul: Koçbank.

ÇAĞDAŞ SANATTA BİÇİMSEL VE KAVRAMSAL BİR ELEMAN OLARAK MÜZE VE ARKEOLOJİ

GÖRKEM KUTLUER
Dr., Güzel Sanatlar
kutluer.gorkem@gmail.com

ÖZET

Günümüz sanatçılarının önemli bir kısmı "arkeoloji", "müze", "arşiv", "bellek" gibi konular üzerinde durmaktadır. Bazı sanatçılar bu alanların uygulama biçimlerine gönderme yaparak tarih yazımının güvenilirliğini sorgulamakta, bazıları "kamusal alan ve mahremiyet" konularını ele almakta, bir kısmı da direkt olarak sanat ortamının işleyişini eleştirmektedir.

Onlara göre çağdaş sanat galerileriyle, etnografya veya arkeoloji müzeleri arasında nitel bir paralellik vardır: batı dünyasının, sömürgeleştirdiği yerlerin kültürel varlıklarını sınıflandırıp kendi algısına teşhir etmesindeki voyörist tavrı, çağdaş sanat küratörlerinin subjektif tutumlarına ve sanat izleyicisinin edilgenliğine benzetirler.

Bu sanatçıları arkeoloji, etnografi, antropoloji gibi bilim dallarının uzmanlarından ayıran, bu alanların içeriğini ve işlevini bir kenara bırakmaları, hatta istemli olarak içini boşaltmalarındır; sözkonusu sanatçılar arkeolojiyi bir biçim olarak ele alırlar. Bu biçim hayalî zaman dilimleri oluşturur, farklı zaman katmanlarını içiçe sokar. Üretilen yapıtlar bazen sanatçının kişisel müzesi, bazen de gerçekte hiç var olmamış bir yaşam formunun kazı alanı olarak karşımıza çıkar.

Anahtar Kelimeler: zaman katmanları, toplumsal bellek, teşhir.

MUSEUM AND ARCHEOLOGY AS A FORMAL AND CONCEPTUAL ELEMENT IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

A significant portion of today's artists focus on such issues as archeology, museum, archive and memory. Some of the artists refer to the methods of these disciplines, thereby questioning the reliability of historiography; some of them address the issue of "public space and privacy"; some of them criticize the functioning of the art environment from the context of these topics.

According to them, there is a qualitative parallel between the contemporary art galleries and ethnographic or archaeological museums: western world exhibits the cultural assets of its colonies and classifies them according to its own perceptions; this situation is similar with the subjective attitudes of contemporary art curators and passivity of the encounters of contemporary art.

These artists have no interest in the functional and contextual dimensions of archaeology, ethnography or anthropology disciplines; they even discharge these elements intentionally. They handle archeology as a form. This form creates imaginary time periods and unifies different time layers. Produced works are sometimes like a personal museum of the artist or an excavation of a life form which never existed.

Key Words: *time layers, social memory, exposure.*

Kolektif belleği oluşturan tarih, onu oluşturan yapıların kaydolunmasıyla başlar. Tarihin bellek oluşturacak arşivden yoksun olduğu dönemde; yazıdan önce ve hatta yazıyı çoğaltıp yayan matbaanın icadına kadar da, rafine bir toplumsal bellekten söz edilemez. Günümüzde ise toplumsal bellek, iletişim teknolojilerinin olanaklarıyla kurulan bir iskelet yapıdır. Fotoğraf makinesi matbaanın yapamadıklarını yapar ve bu yapı günümüzün "ekran" imgesine kadar form değiştirir. Kolektif belleğin malzemesi olarak nitelendirebileceğimiz imajların bolluğu, bir tür eleme gereksinimini de beraberinde getirir. Sanatın her alanı bu elemeyi yapar ve arşivin kendisi haline dönüşür. Örneğin sinema, kadraj ve montaj yoluyla bir tür "eleme" yaparak görsel bir bellek oluşturur. Vertov'un (2007:16) deyişiyle insan gözünün önünden akıp giden imajlar "görsel bir çöplüktür", sinema bu imajların içinden gerekli olanları "kurtarır", arşivler. Arşiv, imaj bolluğunun içinden damıttıklarımızdır.

Sanat, kolektif arşivin oluşturduğu belleğin başat elemanıdır. Arşiv, en sonunda kolektif bir bilinçaltına dönüşür. Jung (1968), "arşivin" oluşturduğu "kolektif bilinçaltı" kavramını şöyle tanımlar: "İnsanlık tarihindeki her şey; savaşlar, dinler, mitolojik öyküler, peri masalları, sanat ve edebiyattaki paralellikler kolektif bilinçaltını oluşturur." (Jung, 1968:42)

Bu makalede irdelenen sanatçılar ise kolektif bilinçaltının kendi doğal sürecinde oluşmasıyla değil, süreçten bağımsız olarak "oluşturulmasıyla" ilgilidirler. Tıpkı 16. ve 17. yüzyıllarda ortaya çıkan "Merak Dolabı" fenomeninde olduğu gibi, günümüzde de egemenlerin alt sınıflara dayattığı bir görsel dünyada yaşadığımızı düşünürler. Bilindiği gibi "Merak Dolabı" Avrupalı kralların, fethettikleri ülkelerin veya ilgi duydukları toplumların yerel ürünlerini toplayarak camekânlı dolaplarda, herhangi bir sınıflandırma disiplinine uymaksızın, keyfi bir düzenlemeyle kurdukları sunuşlardır. Merak Dolabı'nı halkı eğitmek veya şaşırtmak amacıyla kullanırlar, kamusal alanlarda sergilerler (Collins, 2007:149)

Arşiv konusunu çalışan günümüz sanatçıları bir bakıma çağdaş birer "merak dolabı" yaratırlar. Ancak Rönesans'ın Merak Dolapları, içlerinde yalnızca biçimsel öğeleri barındırırken, bu sanatçıların yapıtları aynı biçimselliği kullanarak kavramsal katmanlar oluşturur.

Bu sanatçılar çalışmalarında doğrudan müze biçimini uygularlar. Ya da müzeyi biçime dönüştürürler. Müzenin arşiv ve sergileme biçimlerini kullanan sanatçılardan biri Michael Blum'dır.

Dokuzuncu İstanbul Bienali'nde Michael Blum'a ayrılan bölüm Deniz Palas Apartmanı'ndaki bir dairedir. Daire, kurmaca bir karakter olan Safiye Behar'ın eşyalarıyla, sanatçı tarafından dekore edilmiştir. "A Tribute to Safiye Behar" (Safiye Behar'ın Anısına) adlı bu çalışmada (Fig 1) Safiye Behar, Atatürk de dahil olmak üzere Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasında çalışan birçok kişiyle yazışmaları olan aydın bir Türk kadını portresidir.

Evin eski eşyalarının yanısıra, sergilenen belgeler (yazışmalar ve kimlikler gibi), Safiye Behar'ın torunuyla yapılan röportaj kaydı, fotoğraflar, çizelgeler, metinler (Fig 2) "gerçekten

böyle bir karakter varmış gibi" ilgi uyandırır. Bu belgeler, tarihsel olaylarla örtüşür niteliktedir. Örneğin Behar'ın 1924'te İstanbul'da yapılan Kadın Hakları Kongresi'ne katıldığına dair belge duvarda asılı çerçevelerden birinin içinde yer almaktadır.

Serginin girişinde, duvarda asılı panoda şunlar yazmaktadır:

Safiye Behar 1890'da, Yahudi bir bar sahibinin kızı olarak Pera'da doğdu. Genç yaşlarında Marx'ı, Proudhon'u, Lenin'i ve Marksist yazarları okumaya başladı ve çok etkilendi. Kendisine Marksist, feminist bir kimlik geliştirdi. Atatürk'le çok uzun süren bir aşk ilişkisi vardı ve sürekli olarak politik tartışmaları oldu. Atatürk'ün kurduğu modern Türkiye'yi oluşturan reformlarda çok büyük etkisi oldu. Atatürk'ün ölümünden sonra Chicago'ya gitti. Orada sosyalist mücadele içinde yer aldı ve 1965 yılında bu ülkede öldü. (Blum, 2005)

Bir başka belge, Safiye Behar'ın İngilizce'ye çevirdiği öne sürülen bir kitaptır. Nazım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları" kitabının Safiye Behar çevirisi de sergilenen objeler arasındadır. Ancak kitabın içi boştur; sadece bir kitap kapağından ibarettir. Blum, Monument to the Birth of the 20th Century (Yirminci Yüzyılın Doğuşu İçin Anıt) 2004 – 05 ve Lippmann, Rosenthal & Co. (Lippman, Rosenthal ve Sirketi), 2006 adlı çalışmalarında da benzer bir tavır içindedir:

Her iki proje de tarihi gerçekleri, kurmaca hikayelerle birleştiren, 'Safiye Behar'ın Anısına' projesinin kavramsal çerçevesine benzerlik gösteren projelerdir. Avustralya Linz'de, Centrum für Gegenwartkunst'ta gerçekleştirilen "Yirminci Yüzyılın Doğuşuna Anıt" aslında bir anıt değil; sergi, kitap ve reklam kampanyasından oluşmuş bir projedir. Sanatçı bu çalışmada 'anıt' kelimesini, tarihin yapılandırılma biçimine dikkat çekmek ve anıtlar, abideler, anma günleri gibi kavramların günlük yaşamdaki bellekle olan ilişkisini vurgulamak amacıyla kullanmıştır. Projenin gerçekleştirildiği tarihten yüz yıl önce, Hitler ile Wittgenstein'in, Linz'de aynı okulda okuduklarını gösteren bir okul fotoğrafı bulunur. 'Okul bahçesinde işler farklı gitseydi, bugün tarih farklı olabilirdi' fikri üzerine; Jean-François Chevrier'den Jacques Chirac'a Noam Chomsky'den Thomas Hirschhorn'a politika, tarih, felsefe alanlarında düşünen kişilerin spekülasyonlarını içeren bir kitap oluşturulmuştur. "Lippman, Rosenthal ve Sirketi" projesi ise işin sergilendiği Hollanda'nın tarihiyle yakından ilişkilidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında, bir Yahudi bankasını şube olarak kullanan Naziler üzerine yapılan projede; eski banka mekanı, müze kurgusu ile kurulur. (Kılınçarslan 2007:66)

Michael Blum, yarattığı Safiye Behar karakteriyle, tarihin güvenilirliğini sorgular. Modern insanın müzelerdeki teşhir vitrinlerinin karşısında edilgen bir izleyici olma durumuna işaret eder, müzelerin geçmişe dair anlattıklarında eksik bir yan olduğunu hissettirir. Gerçekten de bu tip yerler yaşamla bağlantısı kesilmiş yerlerdir. Öte yandan "ölümü çağrıştıran imgelerle temasa geçmenin" verdiği "tekinsiz" olma durumu da bu alanlarda duyumsanır (Freud'un

“uncanny” kavramı bu tekinsizlik hissini açıklar). Tarihsel belge ve bulguların kamusal alanda sergilenmesinde, “toplumsal kimliğin önemli bir parçası olması istenen şeylerin düzenlemesi” gibi gözükken bir yan vardır.

İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri, arkeolojinin çalışma yöntemini sanatın dil alanına olduğu gibi katmaktadır. Spoerri, 23 Nisan 1983'te Fransa'da Versailles yakınlarındaki bir şatonun bahçesinde 100 kişilik bir piknik organize etmiştir (Fig 3). Yemeğin sonunda piknik masası, üzerinde kalanlarla birlikte toprağa gömülmüştür (Fig 4). "Dèjeuner Sous L'herbe" (Yeraltında Öğle Yemeği) adlı bu çalışmanın adı, Manet'nin "Dèjeuner Sur L'herbe" (Çayırdaki Öğle Yemeği) adlı tablosuna gönderme yapar (Fig 5). 27 yıl sonra; 31 Mayıs – 11 Haziran 2010 tarihleri arasında bu alanda, yine sanatçının organize ettiği bir arkeolojik kazı yapılmıştır (Fig 6). Profesyonel arkeologlar, herhangi bir kazı alanında yaptıkları gibi titizlikle çalışarak, bu performansın son aktörleri olarak konumlanmışlardır.

Şişeler ve çatal bıçaklar kazıyla beraber yavaşça gün ışığına çıktı. Milli Arkeoloji Günü nedeniyle halka açık olan kazıya çok sayıda arkeolog katıldı. Kazı sırasında, 27 yıl önceki yemeğe katılmış konuklar ve Spoerri de vardı. Plastik malzeme kullanmadıklarını söyleyen sanatçı, tabakların ve şişelerin bu kadar iyi durumda kalmalarını 'korkutucu' diye niteledi. Gündelik nesneleri toprağın altında sıkıştırarak bir tür kalıp alma işlemi yaptığını söyleyen sanatçı, yeraltından çıkan bu nesnelerin, gelecek nesiller için daha sonra tekrar gömüleceğini belirtti.

(Samuel, 2010:1)

Spoerri'nin bu yapıtı, farklı zaman katmanları arasındaki geçişleri arkeolojiye özgü teknikle biçimlendirir, bunu yaparken de yeni bir gerçeklik yaratır; geçmişin, geleceğin ve şimdinin katmanları, adı olmayan bir zaman katmanında bütünleşir.

Bakhtin'in (1996: 276) "an'a o anla ilgili tüm geçmiş ve gelecek an olasılıklarını yüklemek" olarak tanımladığı "kronotop" kavramında olduğu gibi; kolektif bilinçaltında antikiteye işaret eden “ kazı alanı” kodlamasıyla, sıradan bir piknik etkinliği yanyana gelir.

Anne-Patrick Poirier çiftinin 1970'li yılların başından itibaren tuğla, kömür, alçı gibi malzemelerle ürettikleri yapıtları ise arkeolojiyle ütopya arasında bir yerlerde durur. Antik kalıntıları çağrıştıran minyatür heykelleri (Fig 7) ve büyük ölçülerdeki enstalasyonları (Fig 8) mitolojinin varlık yapısına müdahale eder. Özellikle minyatür heykellerde kullandıkları dayanıksız ve kırılabilir malzemeler, tarihi kalıntıları gün ışığına çıkarmaya çalışan arkeoloğun hassasiyetine gönderme yapar; şimdiki zamanda üretilmiş bu yeni materyeller de, binlerce yıl toprak altında kalmış kültür varlıkları kadar hassas bir yapıdadır. Zaman katmanı konusu bu kez karşımıza "geleceğe dönük" bir olgu olarak çıkar. Çalışmaları bir anlamda "medeniyetin bitişine" veya "kıyamet sonrasına" işaret eder. Çelişkili bir ifade gibi gözükse de, bu noktada Anne ve Patrick Poirier'nin "geleceğin arkeolojisi" üzerinde çalıştıkları söylenebilir. Çünkü “Son Toprak Parçası” (Fig 9) demekle aslında medeniyetin sonuna işaret etmekte, gelecekte günümüze ulaşmış bir arkeolojik buluntuyu kastetmektedirler.

Arkeolojik buluntular sadece müzelerin vitrinlerinde sergilenmek üzere sınıflandırılmaz; arkeolojik etkinliğin, düşünce sistemine katılması, "zaman laboratuvarı" olarak adlandırabileceğimiz bir boyut katması beklenir (Özdoğan, 2006). Geçmişte ulusların oluşumunda bu süreçlere önemle eğilindiği bilinmektedir, çünkü arkeolojinin işlevleri arasında "kimlik oluşturma" da yer alır. Günümüzde sanatçıların bu konular üzerinde çalışması, kentleşme süreçlerinde kimliklerin yitip sıradan çevreler yaratılması karşısında aranan bir çıkış yolu olarak da okunabilir.

Calvino Görünmez Kentler'de labirent kavramını tartışır. Labirentin içine girmek ölümü, labirentten çıkış da yeniden doğuşu sembolize eder. Sanatsal enstrümanların kullanımıyla kurgulanan dünyalarda da, bu türden bir labirent hissiyatının oluşması kaçınılmazdır. Sanat yapıtıyla karşılaşan izleyici de tiyatro izleyicisi gibi her şeyin oyun olduğunu bile bile ona dahil olur, inanır ve gerçek hayata döner. Bu durum, sergileme prensibi olarak teatral sunumun benimsendiği çalışmalarda (Michael Blum ve Daniel Spoerri örneklerinde olduğu gibi) daha da belirgindir.

Her sanat yapıtı kamusal alanda, toplumsal kimliğin yapısına katılır. Bu katılımın doğallığıyla yukarıda bahsedilen yapaylık (sergilemedeki teatrallikle) birlikte sunulduğunda anlatı, gücünü ironiden alan bir temsile dönüşür.

KAYNAKLAR

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1996. "Forms of time and the Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.
- Calvino, Italo. 2011. *Görünmez Kentler*, çev: Işıl Saatçioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Collins, Judith. 2007. *Sculpture Today*, Londra: Phaidon Press.
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*, New York, Penguin.
- Jung, Carl Gustav. 1968. *Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, part 1, 2nd ed., New Jersey: Princeton University Press.
- Kılınçarslan, Özgül. 2007. *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Özdoğan, Mehmet. 2006. "Yerbilimleri ve Arkeoloji", *59. Türkiye Jeoloji Kurultayı Bildiri Özleri, 20-24 Mart 2006*, Ankara.
- Özen, Yasemin A. 2006. *Plastik Sanatlarda Arkeolojik Bulgular ve Etkileri (Archaeological Findings and Their Influences in Plastic Arts)*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Samuel, Henry. 2010. "French archaeologists dig up 1983 picnic table" *The Daily Telegraph*, 6 th June 2010.
(<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/7803154/French-archaeologists-dig-up-1983-picnic-table.html> adresinden 17 Mayıs 2014 tarihinde alınmıştır.)
- Vertov, Dziga. 2007. *Sine - Göz*, çev: Ahmet Ergenç, İstanbul, Agora Kitaplığı.



Fig 1 Michael Blum, "A Tribute to Safiye Behar" (Safiye Behar'ın Anısına), 2005, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali. (www.blumology.net adresinden 24 Eylül 2014 tarihinde alınmıştır)

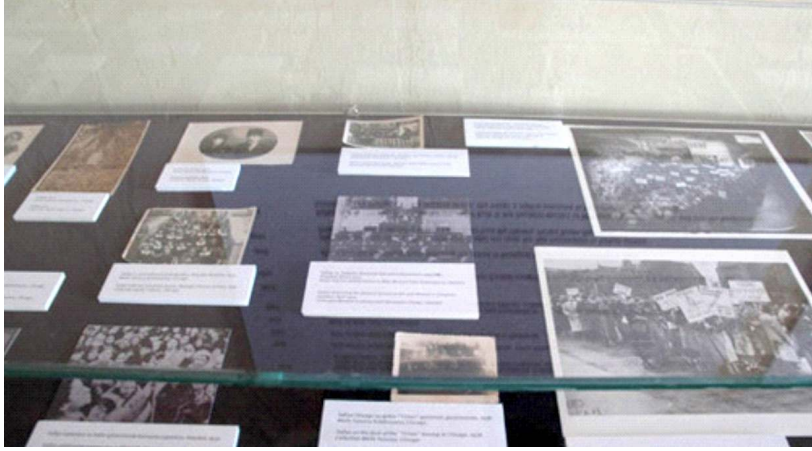


Fig 2 Michael Blum, "A Tribute to Safiye Behar", (Safiye Behar'ın Anısına), 2005, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali.(www.blumology.net adresinden 24 Eylül 2014 tarihinde alınmıştır)



**Fig 3 Daniel Spoerri, Dejeuner Sous L'herbe (Yeraltında Öğle Yemeği), 1983.
(www.danielspoerri.org adresinden 12 Kasım 2014 tarihinde alınmıştır)**



**Fig 4 Daniel Spoerri, Déjeuner Sous L'herbe (Yeraltında Öğle Yemeği), 1983.
(www.danielspoerri.org adresinden 12 Kasım 2014 tarihinde alınmıştır)**



Fig 5 Édouard Manet, "Le Déjeuner Sur L'herbe" (Çayırda Öğle Yemeği), 208 × 264 cm, 1863, Musée d'Orsay, Paris.
(www.musee-orsay.fr/en/collections/works adresinden 12 Kasım 2014 tarihinde alınmıştır)



Fig 6 Daniel Spoerri, Déjeuner Sous L'herbe (Yeraltında Öğle Yemeği), 2010
(www.danielspoerri.org adresinden 12 Kasım 2014 tarihinde alınmıştır)

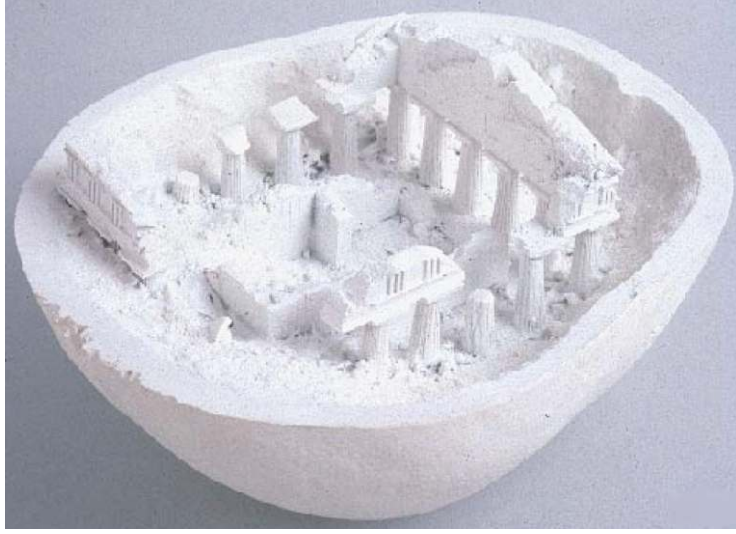


Fig 7 Anne & Patrick Poirier, "Deep Memories" (Derin Anılar), 1990, 6 x 19 x 12 cm. (www.anne-patrick-poirier.com adresinden 4 Kasım 2013 tarihinde alınmıştır).



Fig 8 Anne & Patrick Poirier, "Antik Sütun", 1992, Rennes. (www.anne-patrick-poirier.com adresinden 4 Kasım 2013 tarihinde alınmıştır)



Fig 9 Anne & Patrick Poirier, "Finis Terræ" (Son Toprak Parçası), 14 x 74 cm, 1995. (www.anne-patrick-poirier.com adresinden 4 Kasım 2013 tarihinde alınmıştır)

YENİ VE BAĞIMSIZ BİR SANAT DENEYİMİ OLARAK POP SÜRREALİZM

ELİF VAROL ERGEN
Öğr. Gör. Hacettepe Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü,
elifvarolergen@gmail.com

ÖZET

Sanat tarihi boyunca sürekli değişen formlar, sayısız deney ve içerikler sanatın çok yönlülüğünü ve özgür karakterini ortaya koysa da günümüz sanatının kurumsallaşarak bağımsızlığını yitirmesi ve eserlerin finansal değişkenlere ve sanat otoritelerinin beğenilerine bağlı olarak idealize edilmesi sanatı ve sanatçıyı bağımsız yapısından uzaklaştırmaya başlamıştır. Bu metalaşmanın modernizm sonrası sanatta bağımsızlık hareketlerinin ortaya çıkışını tetiklediği görülür. Günümüzde topluma mal edilerek gitgide özü bozulan ve sürekli ticari karşılığına vurgu yapılan sanat eylemlerine karşı, sanatçılar yeni alternatif deneylere yönelmiştir. Bu bağlamda yeni bir sanatsal deneyim olarak 'Pop Sürrealizm' akımının hem güncel sanatın bir parçası hem de karşıtı olarak nasıl şekillendiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Pop Sürrealizm, tasarım, sokak sanatı, illüstrasyon.

POP SURREALISM; AS A NEW AND INDEPENDENT ART EXPERIENCE

ABSTRACT

Throughout the art history, constantly changing forms, countless experiments and contents reveal the versatility and free character of art. Because of the institutionalization, art lost its independence depending on the financial variables and appreciation of art authorities, art works and artists have started to move away from their independent structure. This commodification appears to trigger the independence movement in art in post-modernism period. Today, artists tend to try new alternatives against artistic actions which has got corrupted content and almost mentioning with its commercial value. In this context 'Pop Surrealism' , will be explained as a part of contemporary art and as well as against contemporary art with its anti-highbrow posture.

Key Words: Art, Pop Surrealism, design, street art, illustration.

GİRİŞ

Sanatın bağımsızlığı ve sınırsızlığı düşünüldüğünde sanatın ve sanat eserinin ne olduğu ile ilgili cevapları bulmak güçleşmektedir. Günümüz sanatındaki değer kaybının modern sanatın entropik karakterinden ayrılamayacağına dikkat çeken sanat eleştirmeni Donald Kuspit'in Frank Stella'nın bakış açısından örneklediği bir 'postsanat' eleştirisi şöyledir; "Sanat sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir ve sanatçı olmak için bir 'kavram' sahibi olmasının yettiği inancı sanatı aşındırmıştır. Söz konusu inanç, sanatın da sanatçı kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir. İşte bu yüzden bir çok kişi kendini sanatçı sanıyor, çünkü herkesin özellikle de bildikleri bir insan, yer ya da şeyle ilgili olarak gözde bir 'kavram'ı var." (2004: 24)

Sanat tarihi boyunca sürekli değişen sanat formları, sayısız deney ve içerikler sanatın çok yönlülüğünü, özgür ve umursamaz karakterini ortaya koyar. "Sanat diye birşey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır" diyen Gombrich, günümüzde nerdeyse bir tapınma aracı haline gelen Sanat'ın var olmadığının bilincine varmamızı ister. Sanat eserinden, bir resim, enstelasyon ya da heykelden tat almanın neden ve sonuçlarını sorgularken, bir manzara resminin ya da bir portrenin günlük sıradan sebeplerle ilişkilendirilerek hoşla gidebileceğini söyler. Portreyi eski bir dostunuza benzettiğiniz için sevmenizde yanlış olan bir şey yoktur. Büyük çeşitlilik gösteren sanat eserlerini izler ve eleştirirken bu yargıyı destekler nitelikte, sanatçı Robert Moskowitz şunu dile getirir;

Bir sanat eserini neden sevdiğimi bulma sürecinden geçmeden onu sevebildiğim için çok mutluyum. Aslında nedenini düşünmemeye çalışırım. Birşeyi neden sevdiğimize ilişkin bazı gerekçeler bulabiliriz, ancak ben bunların gerçek nedenler olduğuna emin değilim. Bunlar yalnızca fikirler ve en iyi tanımıyla yüzeysel şeyler. Resim ve Heykel görsel tecrübelerdir, sözcükler başka şeylerdir, birşeye ilişkin nasıl hissettiğimi açıklamakla ilgilenmiyorum, bu bir içgüdü ve sözel değil.

Sanatın kavramsal iletisi ve izleyicisi arasındaki ilişki sorgulanırken gündelik dünya ile ilişki kurabilen eserlerin varlığı yanısıra, seyirciye daha mesafeli durmakta olan bazı çağdaş sanat pratikleri için yaşamın amacı dışında kalan bir durum olarak söz edilmektedir. Estetiğin itibarını kaybettiği şu günlerde Alan Kaprow'un 'postsanat' terimini kullanan Kuspit, pazarın taleplerini yerine getiren sanatçı tipi için ise 'postsanatçı' tanımlamasını yapar.

YENİ SANAT DENEYİMLERİNİN GÜNDELİK HAYATA DAHİL OLMASI

Günümüzde topluma mal edilerek gitgide özü bozulan ve ticari karşılığına yapılan vurgu ile meta haline gelen sanat, kitleleri eğlendirme amacıyla normalleştirilerek hızla tüketilmiş ve postmodern dönemin en gözde eğlence merkezi haline gelmiştir. Bu bağlamda kendine yeni sanat deneyimleri aramakta olan sanat üreticisi şehrin çeperlerine doğru yol alır. Örneğin graffiti sanatının yapıldığı getto ve banliyölere iner. Bu tip kendiliğinden yapılan sanatın muazzam derecede eğitimsiz ve vandal olduğundan bünyesi gereği sahici ve galeri sanatından daha samimi olduğu iddia edilir. Örnek olarak MOMA'nın (Museum of Modern Art) Long Island şehrindeki kurgusal alana taşınması 2002'de

gerçekliğe dönüş olarak anılmıştır. Bu eylem 'modern geçit töreni' adıyla sanatçı Francis Alÿs tarafından kalabalık bir grup gönüllü tarafından gerçekleştirilmiştir.

Çağdaş sanatı gündelikleştirmeye ve müze dışına taşımaya çalışan bu eylemde sanatçı, seyircilerini tantana ve gürültüyle şehrin sınırlarına götürmeye çabalarken, seyircisini kendiliğinden bulan, günümüzde kenar mahallelerden şehir merkezlerine ve modern sanat müzelerinin koleksiyonlarına taşınan sokak sanatı ise sarkazmı, protestoyu ve hayatın gerçekliğini merkezine koyarak gelişir. Çoktan kurumsallaşmış olan çağdaş sanat bu kalıptan uzaklaşmaya çalışırken, bağımsızlığını ilan eden sokak sanatı ve pop sanatçılar alternatif ve tamamen bağımsız bir sanat söylemiyle çekim merkezi haline gelir. Oldukça ünlü bir sokak sanatçısı 'Swoon', 'Tokyo pop'¹ hareketinin yaratıcısı Yoshitomo Nara (Resim 2) ve eserleri galerilerden önce sokaklarda ve metrolarda ünlenen Keith Haring MOMA'nın daimi koleksiyonunda yer alırlar.

Sokak sanatının kamusal alandan kurumsal alanlara taşınmasına MOMA örneği öncülük ederken 2000'den sonra pek çok grafiti ve stensil sanatçısının galeri alanlarında ve güncel sanat fuarlarında çalışmaları görülür. Örneğin Contemporary İstanbul 2011'de yer alan West Berlin Galerisi'nin en gözde sanatçısı 'Alias'tır. Fuardaki bütün alanını Alias ve bir diğer grafiti sanatçısı Giacomo Spazio'nun stencil ve grafiti tuvallerine ayıran West Berlin, sokak sanatının önemli merkezlerinden biri olan Berlin'in bu sıradışı sanat eylemine verdiği destek ile övünmekte ve itibarını sokaktan alan sanatçıları temsil etmektedir. (Resim 3-4)

Bunun gibi sayıları hızla artan, sanatçının bağımsızlığını önemseyen ve genç sanatçılara destek veren yeni nesil galeriler yeni sanat türlerine ev sahipliği yaparak alternatif bir sanat söyleminin oluşmasına da destek olmaktadır.

ALTERNATİF BİR SANAT AKIMI OLARAK POP SÜRREALİZM'İN YÜKSELİŞİ

Sokak sanatı ve yeni deneylerin sanat dünyasında nasıl yükselmeye başladığı sorusuna cevap aranırken, modern sonrası döneme göz atmak gerekir. Günümüz sanatçısının idealize edilen ve kurumsallaşarak özgürlüğünden uzaklaşmaya başlayan yapısı, sanat otoritelerinin dayatmaları, finansal bağımlılık, galeri, müze ve küratörlerin müdahaleleri sanatta bağımsızlık hareketlerinin ortaya çıkışını tetikler. Dada, fluxus, performans sanatları ve daha çok arts and crafts akımının içinde yer alan kendin yap (do it yourself) hareketlerinin, modern tüketim kültürüne ve büyük şirketlerin himayesine sığınan sanat eylemlerine alternatif olarak günümüz bağımsız sanat akımlarının temeli inşa ettiği söylenebilir.

1970'lerde özellikle müzik endüstrisi ile yayılan özgürlük hareketleri görselliğini bağımsız illüstrasyon ve çizgiroman sanatı ile yakalamış aynı zamanda yer altı sanatı olarak tanımlanan türler şehirli-sofitike imajlarla birleşmiş, şehrin içinde, tasarımlarda,

¹ Yoshitomo Nara isimli Japon sanatçının öncülerinden olduğu bir popüler kültür hareketidir. 2. Dünya Savaşı sonrası Japonya'nın yaşadığı ekonomik patlamanın sonucu olarak hayatın her alanında gelişen popüler akımlar ve tüketim kültürünü sanatsal açıdan ele alır. Karakter tasarımları, manga ve animeler, pop müzik kültürü, cosplay kültürü vb. bu hareket içinde yer alır.

reklam panolarında ve galerilerde yerini almaya başlamıştır. Karakter tasarımları, dövme kültürü, çizgiromanlar, sokak sanatı bu akımı şekillendiren alt kültürlerden bazılarıdır. Özellikle sokakların artık naif sanat denemeyecek biçimleriyle 'grafiti'lerle yaratıcılık yarışına dönüştüğü görülür. Banliyö mahallelerindeki sokak gruplarının aralarında görsel bir savaş olarak başlattıkları bu tür, çoğu Avrupa kentinde kendi ruhuna çok aykırı da olsa legal kamusal alanlara taşınmış, bu eylem bir yandan grafiti sanatçıları için açık bir galeri sağlamış bir yandan da şehrin merkezine yerleşen görselleri seyircisine yaklaştırılarak yeni bir sanat türü olarak kabul görmüştür. (Resim 5-6)

Rhode Island Tasarım Akademisi'nden mezun olan, grafiti sanatçısı ve illüstrator olarak yaşamını sürdüren Shepard Fairey, grafiti ve sokak kültürünün, kamusal alandan müzelere ve galerilere taşınan sanatçılarından birisidir. En bilinen işlerinden bazıları "Obey" (İtaat et) stencilleri ve Amerika'da 2008 seçim kampanyaları sırasında ürettiği altında umut yazan ünlü Barack Obama posteridir. Bu serigrafi poster çalışması Washington Ulusal Portreler Galerisi'nin daimi koleksiyonuna alınmıştır.

1980'lere yaklaşırken Los Angeles'ta şekillenen yeraltı çizgiroman sanatı, punk müzik, dövme ve Hot Rod² kültürü yeni bir alternatif akımı şekillendirmeye başlamıştır. Amerikalı çizgiroman sanatçısı Robert Williams, benzer postsanat eleştirmenleri gibi (haberli ya da habersiz bir şekilde aynı dönemlerde) '*highbrow*' (yüksek sanat) tanımlamasına karşıt olarak '*Lowbrow*' (sığ sanat) terimini ortaya atar. Williams çizgiromanlarından uyarlayarak yarattığı resimlerini ifade etmek için kullandığı '*Lowbrow*' sanatın popülerleşerek kendine has bir tarz haline geleceğini ve gerçek sanat olarak herşeye tepeden bakan bir akım olabileceğini iddia eder. Ek olarak Williams sonradan bu tanım kendisini ve diğer alt kültür etkileşimleriyle üreten sanatçıları fazlasıyla rahatsız ettiğinden 'Pop Sürrealizm' adını kullanır. (Resim 7)

Pop Sürrealizm tam olarak sokak sanatının ve illüstrasyonun tuval üzerindeki yansıması olmasada kullanılan teknik ve konular bu alt kültürlerden alıntılar içerir. Genel olarak anlatım tekniği resim ve illüstrasyondur fakat hızla yaygınlaşan bu bağımsız akım özellikle günümüzde heykel, vinil oyuncaklar, seramik ve mekan yerleştirmeleri olarak da görselleştirilir. Konularını daha çok popüler kültür elemanları, grotesk biçimler, animatik karakterler ve sarkastik yaklaşımlar oluşturur. 1990'larda akım Amerika'dan sonra Avrupa ve Uzak Doğu ülkelerinde de yer bulmuş ve başta illüstrasyon sanatçıları olmak üzere çok çeşitli disiplinlerde üreten pek çok kişiyi etkisi altına almıştır. 2000'li yıllarda illüstrasyon, karakter tasarımı ve pop-sürrealist yaklaşımların reklam filmlerinden, animasyona, basılı tasarım işlerinden üç boyutlu yapıtlara kadar her alanda yer aldığı görülebilir. 2000'den sonrası bu sanat hareketinin altın çağı olarak anılmaktadır.

Pop Sürrealizm'in günümüzdeki en güçlü örneklerinden Mark Ryden, Gary Baseman, Marion Peck, Jeff Soto, Camile Rose Garcia, Alex Pardee, Takashi Murakami gibi sanatçılar bu akımın sayısı yüzleri aşan üretkenleri arasında belirgin çizgi stilleri ile öne çıkan isimlerdir. Pop sürrealizm ve bu akımın ardından gelişen sanatsal sürecin en belirgin örneklerinden Ryden, eserlerinde genellikle karanlık temalar, rönesans dönemi benzeri

² Eski Amerikan arabalarının modifiye edilmiş ve boyanmış halleri.

manzaralar ve ünlü Hollywood karakterleri kullanır. (Resim 8) Bu karakterlerin oldukça çocuksu ve sempatik görünüşlerinin altında her zaman tekinsiz bir hal vardır ve görüntülerinin tam tersi konularla uğraşmaktadırlar. New York Times'a göre 'Ryden'in resimleri, modern kiç'in naif yüzeyinden doğa üstü durumları, nostaljiyi ve duygusallığı işaret eder'. (Glueck, 2001)

Murakami ise sanatının yüksek ve düşük sanat arasında bulanık bir noktada olduğunu söylerken, ürettiği 'superflat' kavramı ile kendi eserlerini yeni bir sınıfa yerleştirmiş, Japon geleneksel estetiği ile savaş sonrası Japonya'nın kültürel ve toplumsal değişiminin bir sentezini ifade etmiştir. Eserlerinde animatik ve yapıbozuma uğramış karakterler kullanan, animasyon, resim ve heykel gibi alanlarda üreten sanatçının oldukça yüksek bir market ve marka değeri bulunmaktadır. Sotheby's müzayedesinde anime karakteri heykeli "My Lonesome Cowboy" (1998) 13,5 milyon dolara alıcı bulmuştur. (Resim 9)

Sonuç olarak günümüzde çok sayıda sanatçının Postmodernist söylemin ardından gelen kural tanımazlık ve bağımsızlık kavramlarını benimseyerek Pop Sürrealizm ve benzeri sanat anlayışlarını ortaya çıkardığı hatta bazı sanatçıların kendi teorilerini yarattığı gözlemlenebilir. Bu ilginç dönemin eserleri 90'lı ve 2000'li yıllarda, az sayıda batılı galeride temsil edilirken zamanla istediği saygıyı kazanmış ve ünlü müzelerin ve galerilerin koleksiyonlarına dahil olmuşlardır. Bu eserlerin sanat marketlerindeki yükselen değeri, kuralsız ve düşük kültürlü olarak başlayan hikayenin önemsenmeyen karakterine olan olumsuz inancı değiştirmiştir. Alternatif sanat akımlarının geleneğinden beslenen Pop sürrealist eserler, estetik ve içerik açısından zamanla değişim göstermiş, naif ve işlenmemiş yapısından sıyrılarak, kendisini kurumsallaştıran ve seyircisi ile arasına mesafe koyan güncel sanat anlayışlarına karşı sanat dünyasında yerini belirginleştirmiştir.

KAYNAKLAR

- Anderson, K. 2004. *Pop Surrealism: The Rise of Underground Art*, Los Angeles:Last Gasp.
- Barret, T. 2012. *Sanatı Eleştirmek-Günceli Anlamak*, İstanbul:Hayalperest Yayınevi.
- Esaak, S. 1994. "The Lowbrow Movement - Art History 101 Basics"
<http://arthistory.about.com/od/arthistory101/a/lowbrow.htm>
- Gombrich, E. H. 1982. *Sanatın Öyküsü*, Çev.: Bedrettin Cömert, İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Kuspit, D. 2006. *Sanatın Sonu*, İstanbul:Metis Yayınları.
- Lyton, N. 2009. *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Richard, L. 1991. *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Glueck, G. 2001. "Art in Rewiev, Mark Ryden: Bunnies and Bees"
<http://www.nytimes.com/2001/12/07/arts/art-in-review-mark-ryden-bunnies-and-bees.html?scp=2&sq=mark%20ryden&st=cse>
- http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=25523 (tokyo Pop\ Nara)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Takashi_Murakami
- <http://www.markryden.com>



Fig 1. Francis Alÿs'in 'MOMA'nın taşınması' performans'ı.
http://publicartfund.org/view/exhibitions/5997_the_modern_procession



Fig. 2 Desen, Yoshimoto Nara. Art Basel 2012.
Foto. Elif Varol Ergen, kişisel arşiv.



Fig. 3. Giacomo Spazio, Bomb the World, 2011, Ahşap üzerine karışık teknik. Contemporary İstanbul 2011 kataloğu.



Fig. 4. Alias, You Need Me, 2011, Tuval üzerine karışık teknik. Contemporary İstanbul 2011 kataloğu.



Resim 5. Gent şehrindeki tek legal grafiti sokağı. Foto. Elif Varol Ergen, kişisel arşiv, Belçika 2007. (sol)
Resim 6. Old Street ve Bricklane bölgesi, yasal olmasa da grafiti ve stensiller için kuralların biraz daha gevşetildiği bölgelerdendir. Foto. Elif Varol Ergen, kişisel arşiv, Londra, 2011. (sağ)



Fig. 7: 'Thumpert the fascist cotton tail', Robert Williams. (<http://www.robtwilliamsstudio.com/>)
Fig. 8. Mark Ryden, 'Incarnation' panel üzerine yağlı boya, 2009. http://www.markryden.com/paintings/gay_90s/index.html



Fig. 9. Takashi Murakami, 'Tan Tan Bo Puking a.k.a. Gero Tan. 2002, panel üzerine akrilik, 2002. Fotoğraf: Elif Varol Ergen, Museum Moderne Kunst Frankfurt, 2008.

THE FIRST LEVEL OF VAGANOVA BALLET SYLLABUS

SEDA AYVAZOĞLU
Yrd. Doç. Dr, Çukurova Üniversitesi
Devlet Konservatuarı
Bale Anasanat Dalı
sayvazoglu@cu.edu.tr

ABSTRACT

This resource provides a traditional introduction of the first year of Vaganova Ballet Syllabus for the dance teachers and pupils. With its highly specialised technique and long history, Vaganova Ballet system can seem inaccessible. This Vaganova Ballet Syllabus aims to demonstrate that the underlying principles of the first year in ballet education which are based on basic movement. This resource focuses on key movement principles of ballet, rather than specific steps and emphasis is on correct placement, alignment and épaulement, seeking always to allow these to arise through a developing sense of movement. In the first year, the basic skills are introduced. The forms of the steps and slow tempos an excellent way of developing the use of the body, legs and feet. Concentration of the first year exercises of Vaganova Ballet Syllabus is characterised by a particular musicality, precision of movement and clarity of line. Within the steps it's emphasized to find the efficiency and deep physical experience of which the body is capable, through this highly developed training system.

Key Words: Ballet, Vaganova syllabus, ballet education.

VAGANOVA BALE MÜFREDATININ İLK YILI

ÖZET

Bu kaynak dans öğretmenleri ve öğrencileri için Vaganova Bale müfredatının geleneksel ilk yıl geleneksel tanıtımını sağlar. Vaganova Bale sistemi, son derece özel tekniği ve uzun bir geçmişi ile erişilmez görünebilir. Bu Vaganova Bale Müfredatı, bale eğitiminde birinci yılın temel hareketlerinin ardındaki ilkeleri göstermeyi amaçlamaktadır. Bu kaynak, özel adımlar yerine, doğru yerleştirme, uyum ve épaulement'ni vurgulayarak, daima hareketleri geliştirme duygusu ile ilerleme arayışına izin vererek balenin anahtar hareket ilkelerine odaklanır. İlk yıl, temel beceriler tanıtılmaktadır. Adımlar ve yavaş tempo formları, vücut, bacaklar ve ayakların kullanımını geliştirmek için mükemmel bir yoldur. Vaganova bale müfredatı birinci yıl egzersizlerinin yoğunluğu, belirli bir müzikalite, hareketin doğruluğu ve çizgilerin netliği ile karakterize edilir. Adımlar içerisinde, vücudun kapasitesini, etkili ve derin fiziksel olarak bulma deneyimi, son derece gelişmiş eğitim sistemi ile vurgulanır.

Anahtar Kelimeler: Bale, Vaganova müfredatı, bale eğitimi.

INTRODUCTION

The Vaganova Academy of Russian Ballet is a school of classical ballet in Saint Petersburg, Russia. In 1957, the school was renamed in honor of the renowned pedagogue Agrippina Vaganova, who cultivated the method of classical ballet training that has been taught there since the late 1920s. Graduates of the school include some of the most famous ballet dancers, choreographers and teachers in history and many of the world's leading ballet schools have adopted elements of the Vaganova method into their own training. As a teacher, Vaganova devised her own method of classical ballet training, fusing elements of French, Italian and other methods as well as influences from other Russian dancers and teachers. This method has become known worldwide as the Vaganova method and led to her being made director of the school, training some of the most famous dancers in history (Vaganova).

Internationally renowned Vaganova Syllabus, a notated and progressive training program that has produced some of the best dancers in the world, including Anna Pavlova, Mikhail Baryshnikov, the legendary choreographer George Balanchine, and professional dancers in almost every company in the world.

Many dance schools employ a training philosophy that assumes that if a dancer is introduced to a complicated step like a turn or a jump and tries it for many years, he or she will “eventually get it right”. In contrast, schools following the Vaganova Syllabus ensure that when a dancer is introduced to a step (which sometimes requires waiting to build strength and readiness), he or she will have developed the strong foundation and strength that paves the way for success. Training progressively, just as one would do in piano or learning another language - prevents accruing bad or dangerous habits along the way - and frustration with just not being able to get it.

The first year's aim of Vaganova Ballet Syllabus is to provide an assessment scheme for dance, which gives the basis for the measurement of the individual candidate's progress and development. The daily lessons and slow thorough training is an important part of this program of study. Young muscles, joints and bones need time to develop, grow and mold. Young minds need to learn about a very strict form of discipline that is only accomplished through physical hard work and a wonderful feeling of doing for oneself.

The teachers make up her/his exercises throughout the year according to what needs to be taught according to the methodology for that year. Children are more likely to be injured or have injuries when older if dance training is of poor quality.

VAGANOVA BALLET SYLLABUS

The first level of the training method is emphasized that all movement what the basic principles are and how the body is aligned and moves in the space. From the first year of study, the purpose of the movements is to produce, a dependable and strong turnout, so that later, during jumps, the feet will form themselves into a precise correct position. At the first, students are given exercises mostly facing the barre until total stability. Then the students are instructed to place one hand on the barre while executing

the basic exercises and then during centre practice the students face the mirror. Students study basic port de bras with all the barre and centre exercises in order to develop coordination, artistry and musicality. Simple combinations at the barre are brought in and repeated in the center. When the legs of the pupil are correctly placed, when they acquired a turn out of the foot and the muscles have toughened then may be approached the study of allegro. To make it jumps easier they are done in the beginning at the barre, facing it and holding it both hands. Students are introduced to exercises on pointe work with the given exercises for this elementary level.

All exercises at the barre are taught two hands facing the barre only until step is assimilated then one hand with slow tempos. The following exercises is taught in the basic form then within the simple combinations (two hands facing the barre only until step is assimilated then one hand. Slow tempos):

- Demi plié (In I., II., V., later IV. positions)
- Grand plié (In I., II., V. later IV. positions)
- Battement tendu en croix, pour le pied (then with plié form)
- Battement tendu jeté en croix (then with piqué)
- Rond de jambe par terre
- Fondu en croix à terre, off the floor
- Battement soutenu en croix à terre, off the floor
- Soutenu en tournant with half turn en dehors, en dedans
- Frappé à terre, double, off the floor
- Rond de jambe en l'air
- Petit battement
- Adagio; développé passé, relevé lent, en croix
- Grand battement en croix, piqué
- Relevé (I., II., V. positions)
- 1st and 3rd port de bras. The 3rd port de bras is done with the leg extended forward and/or back with the toe on the floor, often as a conclusion to the rond de jambe par terre exercise (also combined with other exercises).

BARRE

Demi Plié

The plié is defined as a bend of the knee and the dancers did a demi plié which is a small bend of the knee. the legs must be well turned out from the hips, the knees open and well over the toes, and the weight of the body evenly distributed on both feet, with the whole foot grasping the floor. Demi plié is done in five positions. At the beginning of the

barre, demi-pliés accomplish much for the dancer. Pliés begin to warm up the joints of the feet, ankles, knees and hips, assist in the development of flexibility of the muscles in the lower body and bring an awareness of the turn-out in the hip sockets. The alignment, balance and control of demi pliés are the strengthening foundations for the look and carriage of the ballet dancer.

People who are naturally endowed with a talent for dance have a very pliant Achilles' tendon, and the leg easily forms an acute angle with the foot. Others have an Achilles' tendon that bends with great difficulty. In such cases it is necessary to begin a struggle with nature, and here we must exercise great caution and consideration. Therefore, if the feet of a pupil who finds it hard to plié should begin to hurt, especially the ligaments, it is best to refrain for the time being from working on her plié, and return to this work later (Vaganova 1969).

The repeated, continuous motion of the plié in all the basic ballet positions is instrumental in learning the connected transitions between steps in the center. And the action of demi plié at the barre is the basic essential in the development of muscle memory for pliable, cushioned landings in jumps. Plié is inherent in all dance movements. It is to be found in every dance pas, and therefore particular attention should be paid to it during exercises. If a dancer lacks plié, her performance is dry, corse and devoid of plasticity. But if the lack of plié is noticed in a pupil, the shortcoming can be corrected to a certain extent (Vaganova 1969: 18).

In the study of the demi plié, it is distributed the weight of the body equally on both feet. Later on, when the pupil learns to use her arms, plié may be done also with port de bras. The bending movement should be gradual and free from jerks, and the knees should be at least half-bent before the heels are allowed to rise. The body should rise at the same speed at which it descended, pressing the heels into the floor. In the grand plié in the second position or the fourth position ouverte (feet in the first position but separated by the space of one foot) the heels do not rise off the ground. All demi-pliés are done without lifting the heels from the ground. In all pliés the legs must be well turned out from the hips, the knees open and well over the toes, and the weight of the body evenly distributed on both feet, with the whole foot grasping the floor (American Ballet Theater Dictionary, 2014, parag. 1).

A study by Couillandre, Portero and Lewton-Brain (1998) with dancers from the Ballets de Monte-Carlo has given us insights to improve the function of the demi-plié and reduce stress on the foot, ankle and spine when performing this movement. By applying a correction using principles of anatomy, biomechanics and movement intention we can influence jumps, turns, and probably any steps requiring explosive takeoffs from a demi-plié. It is a simple yet effective way of improving not only the foot in the demi-plié but also full dynamic alignment (the body's placement during movement). This is of special interest in creating the illusion of ballon, an essential element of ballet where the dancer appears to float in the air (Vaganova, 1969).

As the pupils begins to practice in the center, it is aparent that the plie initiates almost all movement. In the center the pli   is the study of the student’s relationship with the floor. While bending in demi pli  , the pupil uses active resistance against the floor which can propel him or her in any direction, achieve height in jumps and build torque to enable a turn. It is the tension between the pupil and the floor through the pli   that makes these movements possible. The repetitive of the execution of the demi pli   in training class is used to improve strenght, timing, alignment, trunk stability, and coordination of joint movement (Gantz, 1989-90).

Grand Pli  

The grand pli   movement is a deep bend of the knees while the feet are held in one of the five positions of the feet. Only after a half movement, demi pli   is fully mastered, the full movement, grand pli   is introduced. In grand pli  , the lowering of the upright torso is performed as the heel is raised from the floor and the metatarsophalangeal joints are dorsiflexed, and the entire body weight is borne by the metatarsal head region and toes. Compared with the demi pli  , the grand pli   is instrinsically more difficult to perform because of the requirement of balance and torso stability on the smaller base and the lower position of the torso at midcycle in grand pli  . Therefore, the grand pli   is believed to be important of the development of strenght, flexibility, and balance (Clouser 1994), but it’s an advanced exercise that may potentially be executed with technical faults (Grieg 1994).

Battement Tendu

The battement movement is defined as “a kicking movement of the working leg. Battement tendu is one of the most fundamental movements of ballet technique. A tendu is a movement where the foot is extended and never leaves the floor. The foot moves to the front, side, and back from the first or fifth position. The tendu is the first movement in dance where the pupils learn to stand with their weight on one leg. It is very important for the dance student to learn this movement correctly from the beginning of their training.

Vaganova believed this basic step was the foundation of all of classical ballet. “One of my teachers from St. Petersburg would say that you could do a dissertation just on tendu alone, and how it affects the entire training,” remarks Grigoriev. The foot leaves a perfect first position, massaging the floor with the ball of the foot and leading forward with the heel. (Dance Spirit 2010)

Battement Tendu Jet  

A beating, or opening and closing, of the leg that is stretched and thrown. This action is mainly to train the power and ability to kick the legs out, the ability to increase the flexibility of the legs and the legs rubbed through this training to quickly kick for a substantial the kicks and throws enjoyed the pace to lay the foundation.

Rond de jambe par terre

An exercise at the bar or in the centre in which one leg is made to describe a series of circular movements on the ground. Both legs must be kept perfectly straight and all movement must come from the hip, along with the arching and relaxing of the instep. The toe of the working foot does not rise off the ground and does not pass beyond the fourth position front (fourth position ouvert) or the fourth position back. This is an exercise to turn the legs out from the hips, to loosen the hips and to keep the toe well back and heel forward. There are two kinds of ronds de jambe à terre: those done en dedans (inward) and those done en dehors (outward). It is taught the third port de bras end of the exercises from the first position. Starting out with a square port de bras gives dancers a solid foundation in order to allow expansion of the chest and freedom in the arms as a mature performer.

Sur le cou de pied

On the "neck" of the foot. An unilateral standing posture with the pointed gesture foot held in front of, back of, or wrapped around the ankle of the stance leg. The working foot is placed on the part of the leg between the base of the calf and the beginning of the ankle.

Battement fondu

A term used to describe a lowering of the body made by bending the knee of the supporting leg. Saint-Léon wrote, "Fondu is on one leg what a plié is on two." In some instances the term fondu is also used to describe the ending of a step when the working leg is placed on the ground with a soft and gradual movement. It begins from sur le cou de pied position of the supporting leg which is in plie and extends until both legs are straight. The working leg can end up on the floor a terre or off the floor en l'air. It can be executed en croix.

Battement soutenu

Battement soutenu is performed smoothly and slowly from fifth position. The dancer slides the working foot out until only the toes are touching the floor. The working, extended foot never leaves the floor. It slides devant, a la seconde or derriere. The heel is lifted off the floor stretching the instep of working foot, while the supporting leg is lowered to demi-plié. Then the foot slides back to the original position while the supporting leg straightens.

Soutenu en tournant

Meaning "propped as a turn." A turn in which the student steps onto one foot, slides the other into fifth position (on demi pointe), and then turns so that the foot that was in front is moved to the back position.

Rond de jambe en l'air

Rond de jambe en l'air are done at the bar and in centre practice and may be single, or double, en dehors or en dedans. The toe of the working foot describes an oval, the

extreme ends of which are the second position en l'air and the supporting leg. The thigh must be kept motionless and the hips well turned out, the whole movement being made by the leg below the knee. The thigh should also be held horizontal so that the pointed toe of the working foot passes at (approximately) the height of the supporting knee. Ronds de jambe en l'air may also be done with the leg extended to the second position en l'air (demi-position) and closed to the calf of the supporting leg. The accent of the movement comes when the foot is in the second position en l'air. The movement is taught en dehors and en dedans.

Battement Frappé

An exercise in which the dancer forcefully extends the working leg from a cou-de-pied position to the front, side or back. This exercise strengthens the toes and insteps and develops the power of elevation. It is the basis of the allegro step, the jeté. For the preparatory position: The working leg extended to the side, pointe tendu, on the floor, bend the knee of the working leg striking the supporting leg sur le cou de pied front (Kostrovitskaya 2004).

Petit Battement

A battement action where the bending action is at the knee, while the upper leg and thigh remain still. For the preparatory position: the working slightly open to the side in second position. From the second position and the foot is replaced to the sur le cou de pied front. An exercise for speed and agility in the lower leg. In the starting position, the working leg is sur le cou-de-pied. It opens in the direction of second position but only half way, as the leg does not fully extend at the knee. The working leg then closes to sur le cou-de-pied opposite of where it started. The knee and thigh stay in the same place and do not move during the process. The bending action is at the knee, while the upper leg and thigh remain still. The working foot quickly alternates from the sur le cou-de-pied position in the front to the cou-de-pied position in the back.

Adagio

Adagio refers to a series of slow and refined movements. In adagio the pupil masters the basic poses, turns of the body (in the centre) and the head. Adagio begins with the easiest movements. With time its getting more varied.

This exercises develop a sustaining power, sense of line, balance and the beautiful poise which enables the dancer to perform with majesty and grace (Grant 2008).

Relevé lent

Literally means "raised slow". The working leg lifts slowly from pointe tendu (while stretched) to 45 or 90 degrees, or higher. The main purpose is to train the outward and control capability of power-leg, and also enhances the ability of the main leg and the back at the same time, lay the foundation for the other power leg in the air to control the action and movement.

Développé passé

A développé is a movement in which the working leg is drawn up to the knee of the supporting leg and slowly extended to an open position en l'air and held there with perfect control. The hips are kept level and square to the direction in which the dancer is facing. Starting from fifth position, the working leg is raised following the supporting leg up to the knee (in retiré). It is then slowly extended to an open position en l'air and held there. The body is kept square to the direction the dancer is facing, with the hips aligned. Développés are performed to the front, sides and to the back.

Grand Battement

An exercise in which the working leg is raised from the hip into the air and brought down again, the accent being on the downward movement, both knees straight. This must be done with apparent ease, the rest of the body remaining quiet. The function of grands battements is to loosen the hip joints and turn out the legs from the hips. Grands battements can be taken devant, derrière and à la seconde. Grand battements are known to be the precursor to many jump skills, preparing the gesture leg to develop speed and power to propel the body into the air. Lawson (1975) states "...the dancer must clearly understand that the working leg alone performs".

Relevé

The relevé movement is when the dancer lifts onto the ball of their foot (metatarsals) keeping the legs straight. The instruction for the dancers for this closing was to extend their leg for the tendu and then close to the relevé with straight leg, followed by the next tendu movement. The reasoning for looking at the relevé closing was the relevé, heightens the center of gravity, giving the dancer space to bring their leg back without bending the knee. In the traditional closing, dance instructors commonly instruct the students to lift at the hips/pelvis to create space for the leg to come back to the body straight; although, dancers often cannot create enough space to close regardless of the amount of lifting they do, and must strategically bend the knee to accomplish the close. The relevé closing was specifically employed in this study to address this problem and attempt another possible solution for the closing by having the dancer rise onto the balls of their feet.

CENTER

Centre practice is the name given to a group of exercises similar to those à la barre but performed in the centre of the room without the support of the bar. Simple combinations at the barre brought in and repeated in the centre. Basic poses are studied. These exercises are usually performed with alternate feet and are invaluable for obtaining good balance and control.

The concept of Epaulement; Croisé and Effacé must be explained at the beginning for the exercises of the center. Following exercises is taught gradually from the basic form in center practice of Vaganova method at the first level:

- Demi plié en face and from 5th position with épaulement
- Grand Grand Plié in 1st, 2nd, 3rd, 5th and then 4th position with épaulement
- Battment Tendu in 5th position with demi-plié with all sides
- Battement Tendu Jeté in 5th positions with all sides
- Rond de jambe par terre; en dehors and en dedans
- 1st port de bras en face and 2nd port de bras croisée
- Demonstrating the big poses croisés, effacés and ecartés
- Battement Fondu en face, off the floor
- Battement Frappé en face, double, off the floor
- Petit Battement sur le cou de pied (even accent)
- Rond de Jambe en l'air (regular form)
- Temps Lié par terre
- Relevé Lent at 90 degrees
- 3rd port de bras with épaulement
- The small and big poses
- 1st, 2nd and 3rd arabesques with the toe on the floor
- Pas de bourré change with épaulement en dehors and en dedans with arms.
- Relevé on demi-pointe in 1st, 2nd and 5th positions both with and without plié.

In addition to the barre exercises which are repeated in the center exercises, the following movements are taught for the centre works:

Temps lié par terre

Temps lié par terre, an exercise used in centre practice, is composed of a series of steps and arm movements based on the fourth, fifth and second positions. A very valuable exercise for the achievement of a soft demi-plié, it teaches control and balance in transmitting the weight of the body from one position to another with a smooth rhythmical movement. Simple connected movement, travelling forward. Fifth position croisé right foot front, arms bras bas. Demi-plié and glide the pointed toe of the right foot into fourth position croisé and raise the arms to the gateway. Demi-plié in the fourth position, then shift the weight onto the right foot, straightening both knees and raising the left foot pointe tendu croisé derrière and the arms en attitude, left arm high. Close the left foot to the fifth position back in demi-plié, body en face and lower the left arm in front of the waist. Slide the pointed toe of the right foot to the second position, leaving the left foot

in demi-plié; shift the weight onto the right foot in demi-plié, straighten the knees opening the left arm to the second position and turning the head to the left. With pointed toes, slide the left foot onto the fifth position croisé devant and demi plié, lowering the arms to bras bas. Repeat the whole movement of the other side.

Pas de basque

A travelling step from fifth position with demi plié. Starts in 5th position; assume right foot front. On the upbeat, demi-plié; the right foot glides forward in croisé and continues with a demi-rond de jambe en dehors to the side, while the left foot remains in plié. A small jump occurs onto the right foot indemi-plié. The left foot now glides through 1st position into croisé forward. On the final count, the weight is transferred to the left foot and a small jump is made to bring the feet together where the left one was placed. The movement finishes in 5th croisé.

Pas de bourréé

A basic linking step which permits a change from one fifth position to another. The pas de bourrée consists of three steps that bring the dancer's front foot back or back foot forward changing with sur le cou de pied steps.

Pas Balancé

A waltz step. For example, a balancé to the right, starts in fifth position. On count of 1-2-3, right foot goes out to the side and the weight is transferred to it. Immediately it is brought left foot behind right and and transfered the weight to the ball of the left foot while rising up on it. It is put the weight back on the right foot flat on the floor. A balancé to one side is almost always followed by a balancé to the other side.

JUMPS

All dance jumps mechanically consist of 4 phases:

1. Preparation
2. Take-off
3. Flight
4. Landing

The preparation serves as a run-up. Before the initial jump the dancer gains a certain horizontal velocity, which, in case of effective application, improves the performance of the jump, especially the take-off phase (Kalichová, Vol:5 2011).

To make them easier they are done in the beginning at the barre, facing it and holding on with both hands. When the legs of the pupil are correctly placed, when they have acquired a turn out when the ball of the foot has been developped and stengthened, when the foot has gained elasticity and the muscles have toughened – then may we approach the study of allegro (Vaganova, 1969, s. 12). Following exercises are taught in the first level of Vaganova Ballet Syllabus:

- Temps levé saute in 1st, 2nd and 5th positions
- Petit Changement de pieds
- Petit Echappé in 2nd position
- Pas Assemblé – side only
- Pas Sissone simple – en face
- Pas Glissade – Side
- Pas Jeté – side only
- Pas de polka
- Pas de basque - Stage form
- Trampoline jumps

Temps levé Sauté

The sauté jump is a vertical jump with an initial counter movement (a preparatory bend of the knees (demi-plié) to assist with the achievement of greater elevation. It is typical for this movement to be performed with the feet in 1st, 2nd or 5th positions and lands in the same position.

Petit Echappé Sauté

Escaping or slipping movement. An échappé is a level opening of both feet from fifth to the second position. With a demi plié, pushing off the floor with extended toes and straightened knees and immediately open the legs to the second position. Again spring into the air in the same manner and return to fifth position in demi plié.

Pas Assemblé

It's taught to the side without moving and with en dehors and en dedans forms. It means, assembled or joined together. A step in which the working foot slides well along the ground before being swept into the air. As the foot goes into the air the dancer pushes off the floor with the supporting leg, extending the toes.

The next jump to be done is assemblé, rather complicated in structure. This sequence has deep and important reasons. Assemblé forces the dancer to employ all muscles from the very start. It is not easy for the beginner to master it. Every movement of the movement has to be controlled in performing this pas. This eliminates every possibility of muscular looseness (Vaganova, 1969, s. 12).

Pas Jeté

A step in which the dancer springs from one leg and lands on the other. It's important to feel pushing the floor with both feet after the plié and not to travel to the sides with brushing foot. With brushing the working foot out, hop off the supporting leg, and it is landed on the working foot with the other foot sur le cou-de-pied behind.

Petit Changement de pied

Change of the feet. The term is usually abbreviated to changement. Changements are springing steps in the fifth position, the dancer changing feet in the air and alighting in the fifth position with the opposite foot in the front. It is done petit in at first level.

Pas Glissade

A traveling step executed by gliding the working foot from the fifth position in the required direction, the other foot closing to it. Glissade is a terre à terre step and is used to link other steps. After a demi-plié in the fifth position the working foot glides along the floor to a strong point a few inches from the floor. The other foot then pushes away from the floor so that both knees are straight and both feet strongly pointed for a moment; then the weight is shifted to the working foot with a fondu. The other foot, which is pointed a few inches from the floor, slides into the fifth position in demi-plié.

Pas Sissone simple

In sissonne simple, the most elementary form, the movement begins in 5th position. Jump straight up, with the legs together and the feet pointed. Landing on one foot in demi-plié, while the other foot sur le cou-de-pied either in front or back (corresponding to whether the foot sur le cou-de-pied began in front or back, it does not change).

POINT EXERCISES

And before learning pointe work, a dancer must be able to maintain turn out while performing center combinations, hold a proper ballet position with straight back and good turnout, pull up properly in the legs, and balance securely in relevé. En pointe exercises determines foot placement and body alignment. Pointe work is a gradual process that starts with exercises at the barre to develop the strength in ankles, feet, and legs required for pointe technique. The first exercises at the barre are usually relevés and échappés (Barringer and Schlessinger,2012). When the student is comfortable executing these steps on both feet, and tendons and muscles have become sufficiently strong, centre steps are introduced. These exercises emphasize various aspects of ballet technique, such as balance, coordination and turning out etc.

All exercises on point are taught two hands facing the barre only until step is assimilated then at the center with slow tempos.

- Relevés 1st, 2nd and 5th positions en face.
- Pas échappé 2nd position.
- Assemblé soutenu.
- Pas de bourrée with changing feet.
- Pas de bourrée suivi.
- Pas courus.

Relevés

In first, second and fifth positions.; It's taught, according to the degree of mastery, first facing the barre thereafter, with execution in the center.

Pas Echappé

With demi plié and with a little spring, open the feet to the second position on pointes. The feet should glide rapidly to the open position and both feet must move evenly. On reaching the open position both knees must be held out. With a little spring return to the fifth position facing en face.

Assemblé soutenu

Step starts from the fifth position. Both legs in demi plié then one foot slights to the side and straighten, the leg showing the dégagé form and then puts together in fifth position on pointe and finished again in demi plié fifth position. The step also can be made in reverse, the front leg circling to the back.

Pas de bourrée with changing feet

A transitional movement in which body weight quickly transferred from foot to foot in three small steps. Pas de bourrée has several variations. Pas de bourrée is divided two basic forms: with a change of feet, and without a change of feet.

Stand croisé, left foot pointed behind (right sole entirely on the flooré. Arms in preparatory position. Demi plié on right leg. Step on left foot on point, bringing it close behind the right foot; right foot pointed sur le cou de pied front and raised slightly on the left leg, step onto right foot on point, toward 2nd position without moving too much from the spot; left foot sur le cou de pied front as described above. Fall on left foot in demi plié croisé. Right foot sur le cou de pied back. Arms take a small pose croisé. Repeat on the other foot, with the movement into the other direction. Thus is executed pas de bourrée en dehors. To execute pas de bourrée en dedans take the first sur le cou de pied to the front and the 2nd to the back then the last sur le cou de pied to the front.

Pas de bourrée suivi

A gliding movement by a dancer on pointe consisting of many very small steps taken with the feet close together. It may be done in all directions or in a circle. If done in fifth position the steps are said to be en cinquième or a pas suivi.

Pas courus

A running progression on the point by a series of small, even steps with the feet close together. This step is always executed without a turn out (knees straight forward). It is done travelling forward or backward. A series of "running" (couru) steps on pointe or demi-pointe with the feet close together. If done in first position, legs are kept turned in and they are said to be en première or simply, pas couru.

CONCLUSION

The Vaganova program of study is set up to be taught beginning at the age of 10, 6 days a week, 5-6 hours a day, for 8-9 years of study. These are selected children. There have been many "experimentations" of the implementation over the years both inside and outside of Russia. In Russia, children study general physical fitness and stretching in order to prepare them for the very strict study of the Vaganova methodology for 2-3 years prior to studying ballet in a professional sense. There are pre-ballet classes given at Vaganova Academy which consist of strengthening and stretching exercises, along with dancing steps (skips, gliding steps, polkas, etc.) and general music and coordination exercises.

Simply stated, the program of study in the first year of training in Vaganova is so very slow and complex, it takes a great deal of maturity and physical strength to handle the demands when taught as it has been thought out and structured. This means a huge commitment by the child, the family and the teacher.

Artistry is the final goal that is created by an accomplished technician, or someone that has gone through the required 8 year course of study. Artistry may be explored at this point. It is not the goal to do "dancy-ness" at a young age, but to get the technique and then when the body has that, and the student has matured mentally and physically, is only then artistry worked on. We can't expect artistry from first-year students who are working really hard and concentrating on technique, and executing particularly slow steps. And probably the teacher asks for clean technique and not expression.

Finally, it's highly qualified instructors and coaches have backgrounds not only in the Vaganova method, but also in Vaganova pedagogy - so they not only know how to dance, they also know how to work with young people. Proper dance training can make it possible for a dance student to become a professional dancer and achieve their dream of dancing on stage.

Quality dance training, when continued for a number of years, gives the student confidence as well as the ability to dance correctly. Classically trained ballet dancers can go anywhere in the world and take class anywhere they choose, without ever having to worry.

REFERENCES

- Amerikan Ballet Theater Dictionary*,
<http://www.abt.org/education/dictionary/terms/plie.html> (Access: June 2014)
- C., T. 1966. "Diagnosing and Managing Common Dance Injuries", *Musculoskel med.*, 46-57.
- Clouser, J. 1994. "The Grand Plié: Some Physiological And Ethical Considerations", *Impulse*, 83-86.
- Craig, A. E. 2014. *Principles of Movement. Dance For The Stage*, P. 1.
- Dance Spirit. 2010. *Mastering The Vaganova Technique*.
http://www.dancespirit.com/2010/10/mastering_the_vaganova_technique/#sthash.dcsly4k.dpuf (Access: January 2015)
- Gantz, J. 1989-90. "Evaluation Of Faulty Dance Technique Patterns: A Working Model", *Kinesiolog med. Dance*, 12:1-11.
- Grant, G. 2008. *Technical Manual And Dictionary Of Classical Ballet*, New york: Bn Publishing.
- Grieg, V. 1994. *Inside The Ballet Technique (1-126)*, Pennington: Princeton.
- Grieg, V. 1994. *Introduction. Inside Ballet Technique: Seperating The Anatomical Fact From Fiction in The Ballet Class (XV)*, Princeton Book Company.
- Janice Barringer, S. S. 2012. *The Pointe Book*. Princeton Book Company.
- Kalichová, M. (vol:5 2011). *Biomechanical Analysis of The Basic Classical Jump*. World Academy Of Science, Engineering And Technology, 11-20.
- Kostrovitskaya, V. 2004. *Second Lesson. 100 Lessons In Classical Ballet: The Eight Year Program Of Leningrad's Choreographic School (29)*, 3rd edition, Limelight Editions.
- Krasnow, M. V. 2011. "Dance Pedagogy: Myth Versus Reality", *International Symposium on Performance Science*, 285.
- Laws, K. 1985. "The Biomechanics of Barre Use". *Kinesiology For Dance*, 6-7.
- Lewton-Brain, P. 2009. "Dynamic Alignment, Performance Enhancement". *The Iadms Bulletin For Teachers*, 8.
- Vaganova, A. 1969. *Basic Principles of Classical*. New york: Dover Publications, inc.
- Vaganova Ballet Academy. http://www.vaganova.ru/page_en.php?id=309&pid=272. (Access: January 2015)
- Ward, R. E. 2012. *Biomechanical Perspectives on Classical Ballet Technique and Implications for Teaching Practice. Doctor of Philosophy*, Sydney, Australia: School of Risk and Safety Sciences School of Risk and Safety Sciences University of New South Wales.

ARŞIV VE KÜTÜPHANELERDE BÖCEKLERDEN KORUNMA YÖNTEMLERİ

MÜYESSER NİLÜFER KIZIK KİRAZ
Uzm., Dr., İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını
Koruma ve Onarım Bölümü,
Genel Koruma ABD,
niluferkizik@yahoo.com

ÖZET

Böcekler arşiv ve kütüphaneler için en önemli tehlike kaynaklarındanır. Malzemeye verdikleri fiziksel hasar hızla yayılabilir ve bütün bir kütüphaneyi tehdit edebilir. Bu çalışmada böceklerin üreme şartları, tespit ve müdahale yöntemleri ele alınmıştır. Müdahale yöntemleri kimyasal ve kimyasal olmayan metotlar olarak ikiye ayrılmış, belgeye ve kullanıcıya verebilecekleri zararlar araştırılarak en uygun yöntemler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Böcek; Arşiv ve Kütüphaneler; Böceklerin Üreme Şartları, Tespit ve Müdahale Yöntemleri, Kimyasal ve Kimyasal Olmayan Metotlar.*

PROTECTION METHODS FROM INSECTS IN ARCHIVES AND LIBRARIES

ABSTRACT

For the archives and libraries, insects are the most important sources of danger. The physical damage given to material can spread quickly and can threaten entire the library. In this study, conditions for breeding of insects, detection and intervention methods are approached. Intervention methods are divided into chemical and non-chemical methods, damage caused to the document and the user are researched and suitable methods are mentioned.

Key Words: *Insect;, Archives and Libraries; Conditions for Breeding of Insects; Detection and Intervention Methods, Chemical and Non-Chemical Methods.*

GİRİŞ

Tüm böcekler yaşam döngüleri boyunca yetişkin olana dek süren bir metamorfoz geçirirler. Yumurta, larva, pupa ve ardından ergin böcek evrelerini geçiren bu zararlılar, bazı türleri dışında genellikle en büyük hasarı larva döneminde verirler (Fig. 1-2).

Esere verdikleri zararın boyutları böceklerin cinslerine ve türlerine göre değişmektedir. Böcek türü ise genellikle eser üzerinde oluşturdukları zarardan anlaşılabilir. Kağıdı, kitabın deri cildini, mukavvayı, yapıştırıcı malzemeyi, parşömeni, ahşabı besin olarak kullanarak eseri hasara uğrattırlar (Fig. 3-5). Kütüphane ve müze malzemesine zarar veren yaklaşık 70 böcek cinsi bulunmaktadır. Karakteristik özelliklerine göre kağıtlar üzerinde oyuklar ve delikler oluşturarak zamanla büyük bir yıkıma sebep olabilirler (Kızık 2005: 29.)

Kağıt malzemeyi ve kitapları hedef alan böceklerin en çok karşılaşılanları şunlardır:

Kağıt Güveleri (Thysanurans)

Kitap Kurtları (Book Worms)

Kitap Biti (Book louse)

Deri Böceği (Skin beetles)

Hamam Böceği (Cockroaches)

Termitler (Beyaz ve kanatlı karıncalar)

ÖNLEMLER

Böcek hasarını oluşmadan engellemek için alınabilecek bazı önlemler bulunmaktadır. Koleksiyonun kendisi dışında personel yemek artıkları, ofislerde veya varsa mutfak kısmındaki gıdalar, çöpler de böcekler için cezbedicidir. Saksı bitkileri veya su içindeki bitkiler, ölü veya ölmekte olan bitkiler, çiçekli bitkilerin polenleri de böcek varlığını teşvik eder. Bina içinde bitki yetiştirilmemeli, yiyecekler ve çöpler sıkıca kapatılmış biçimde saklanmalıdır. Bina içi çöpler mutlaka günlük olarak uzaklaştırılmalıdır.

Açık bırakılan pencere ve kapılar, duvarlardaki çatlak ve yarıklar, borular, havalandırma kanalları ve bina çevresindeki bitkiler böceklerin bina içine taşınmasında rol oynarlar. Pencere ve kapılar mutlaka sıkıca kapatılmış olmalıdır. Bina dışındaki boruların ağzı böcek girişini engelleyecek biçimde yalıtılmış olmalı, duvarlardaki çatlak ve delikler saptanarak kapatılmalıdır. Kuşlar ve kemirgenler gibi daha büyük zararlılara karşı da önlem alınmalı muhtemel giriş yerleri kapatılmalıdır. Yeşillendirilmiş alan binanın duvarına en az 50cm uzaklıkta bulunmalıdır.

Birçok böcek için optimum üreme sıcaklığı 20-30°C dir. Sıcaklık -2°C nin altına indiğinde veya 45°C nin üzerine çıktığında ise genellikle yaşayamazlar. Yayılmaları için gerekli bağıl nem düzeyi ise %60-80 arasındadır. Hayatta kalmaları için nem en önemli etkenlerdendir hatta silverfish (gümüş böceği) gibi türler yüksek nem değerlerinde de yaşarlar. Sağlıklı bir depo alanında sıcaklık 20°C yi, bağıl nem ise %50'yi aşmamalıdır.

Depoların yakınından geçen su boruları, tuvalet, mutfak gibi alanlar ve hatta iklimlendirme cihazları tehlike arz eden su kaynaklarıdır. Çatı veya zeminden sızan su da mekanın nem düzeyini yükseltebilir. Bu alanlarda meydana gelebilecek sızıntılar, sürekli kontroller ile önlenmelidir. Depolarda bulunması mümkün olan karanlık, dar ve kontrolsüz alanlar (dolap arkaları, köşeler v.s), toz ve kir ile birleşince böcekler için uygun yaşam ortamı hazırlanmış olur. Depo alanları 6 ayda bir temizlenmeli, yılda en az bir kez (özellikle bahar aylarında) böcek varlığı kontrol edilmelidir. Pencere eşikleri, raf ve çekmecelerin arkaları, kutu içleri öncelikle bakılması gereken alanlardır. Bu sırada rastlanan böcek kalıntıları, canlı böcekler için çekici olduğundan hemen uzaklaştırılmalıdır. Bu uzaklaştırma işlemi mutlaka ayarlanabilir vakum altında ve diğer kütüphane malzemesinden ayrı bir alanda yapılmalıdır. Temizlik sonrası çıkan artıklar bina dışındaki ve günlük olarak boşaltılan çöpe atılmalıdır.

Kütüphaneye yeni gelmiş eserler böcek riskine karşı hemen incelenmelidir. Açık renkli temiz bir yüzey üzerinde tüm sayfaları, ciltli ise cildi ve özellikle sırt kısmını, çerçevesi ise çerçevenin arkası, içi ve diğer ek malzemeleri dikkatlice taramak gerekmektedir. Bu işlem süresince eserler arşiv kutuları içinde saklanarak sürekli kontrol edilmeli ve diğer eserlerle temasından kaçınılmalıdır.

TESPİT YÖNTEMLERİ

Haşerelerle baş etmenin en etkin yolu rutin olarak izleme yapmaktır. Böcek tuzakları kullanılarak yapılan rutin izlemeler, böceklerin giriş yerleri, sayıları, yaşam alanları ve yaşam koşulları hakkında bilgi sağlar. Elde edilen bu bilgiler sorunlu alanların saptanması ve gerekli müdahale yöntemlerinin belirlenmesi için kullanılır.

En sık kullanılan böcek tuzakları kolaylıkla edinilebilen yapışkan tuzaklardır. Çeşitli türleri vardır: düz tuzaklar, dikdörtgen kutu şeklinde tuzaklar (moteller) ve çadır şeklindeki tuzaklar. Birçok konservatör taşıma kolaylığı nedeniyle çadır tuzakları tercih etmektedir (Parker 1988: 119). Böcek tuzaklarının kurulması ve izlenmesinde şu prosedür uygulanmalıdır:

1. Mekanın planı üzerinde tüm kapılar, pencereler, su ve ısı kaynakları, mobilyalar belirlenmelidir.
2. Muhtemel böcek rotaları ve yerleştirilecek tuzaklar plan üzerinde işaretlenmelidir.
3. Tuzaklara numara verilmeli ve yerleştirildikleri tarih üzerlerine kaydedilmelidir.
4. Tuzaklar düzenli olarak toplanarak incelenmelidir.
5. Elde edilen kanıtlara göre tuzakların yerleri ve denetimleri hassaslaştırılmalıdır. Sonuçlar negatif ise tuzakların yeri değiştirilerek tekrar denemelidir.

Belli bir alanda böcek istilasından şüpheleniliyorsa tuzaklar her 3 metrede bir yerleştirilmelidir. Tuzakların yapıştırıcısı koleksiyon malzemeleri ile temas ettiğinde hasara neden olabilir bu nedenle tuzakları yerleştirirken çok dikkat edilmelidir. Tuzaklar

en az üç ay boyunca haftalık kontrol edilmeli ve her koşulda iki ayda bir yüzeyleri dolduğunda ya da yapışkanlıklarını kaybettiklerinde ise hemen değiştirilmelidir.

Dokümantasyon yapılmadan gerçekleştirilen izleme faydasız olacaktır. Böceklerin miktarı, böcek türleri ve büyüme aşamaları her tuzak için kaydedilmelidir. Tarih ve tuzakların değiştirildiği yerler not edilmelidir. Ayrıca canlı ya da ölü böcekler veya dışkıları gibi delillerinde ayrıntılı kayıtları tutulmalıdır. Böcek cinsinin tespit edilmesinde kullanılacak pek çok kaynak vardır. Tanımlama yapmak için ayrıca böcek bilimcilerden veya üniversitelerin ilgili bölümlerinden yardım alınabilir (Selçuk 2004: 15).

MÜDAHALE YÖNTEMLERİ

Böcek tespiti sırasında rastlanan bir veya iki böcek mutlak bir kriz durumunun habercisi sayılamaz. Ancak yukarıda belirtilen önleyici tekniklerden yanıt alınamayan tespit edilmiş ciddi bir böcek istilası varsa doğrudan müdahale gerekli olabilir. Kimyasal ve kimyasal olmayan tedaviler mevcuttur ancak mümkün olduğunca kimyasal kullanılmayan yöntemler tercih edilmelidir.

1. Kimyasal Yöntemler

Pestisitler (Böcek ilaçları) kullanım biçimleri ve fiziksel özelliklerine bağlı olarak kategorilere ayrılır.

- Aerosol spreylere (Böcekleri kontrol etmek için kullanılan yaygın ancak uygunsuz kimyasal yöntemlerden biridir).
- Cezp ediciler (Böcekleri içine çekerek öldürürler).
- Böcek yemleri ve peletler.
- Temas ve kalıntı spreylere (Böcek rotası olduğu düşünülen çatlak ve yarıklara püskürtülerek böceklerin temas anında ölmesini veya yürürken kalıntı yoluyla yuvalarına taşımalarını sağlarlar).
- Borik asit ve silis gibi tozlar.
- Sisleme konsantreleri (Bir pestisit ve yağ formülasyonunu havada aslı tutarlar).
- Fumigantlar (Malzemenin öldürücü bir gaza maruz bırakılması esasına dayanır).
- Kalıntı bırakan ve buharlaşan haşere şeritleri (Haşere şerit boyunca yürürken, buharlaşarak bir fumiganta dönüşen şerit üzerindeki pestisiti emer).
- Kovucular (Naftalin v.s). Bunlar böcekleri öldürmek değil kovmak için kullanılırlar.

Fumigantlar pestisitlerin en toksiklerindedir; diğer pestisitler genellikle bir sıvı içinde asılıdır ve püskürtülür. Fumigant gazlar havada kalır ve kolayca geniş bir alana yayılabilir. Bir gaz fumigant olan etilen oksit (ETO) (CH₂)₂O; 1980'lere kadar kütüphane ve arşivlerde yaygın biçimde kullanılmış, birçok kütüphane kendi ETO odasını oluşturmuştur. ETO yetişkin böcek, larva ve yumurtalara karşı etkilidir. Ancak kullanıcılarda ciddi sağlık sorunlarına yol açar. Ayrıca kağıt, parşömen ve derinin fiziksel ve kimyasal özelliklerini değiştirebildiğine dair kanıtlar vardır. Bu sebeple ETO kullanımında kabul edilebilir

sınırlar giderek düşürülmüş ve kütüphanelerde mevcut ETO odalarının çoğu bu kısıtlamaları yerine getirememiştir. Uygulama sonrası bir miktar ETO kalıntısı eser üzerinde kalmaktadır. Ancak uzun vadede eser ve personel üzerindeki etkisi hakkında çok az bilgiye sahibiz. ETO kullanımından kaçınılmalı mutlaka kullanılacaksa bu işlem kurum dışında yapılmalı, malzeme kütüphane veya arşive iade edilmeden önce en az birkaç hafta kontrollü havalandırılmalıdır.

ETO dışında metil bromür (CH_3Br), fosfin (PH_3), sülfürlü florit (SO_2F_2) gibi zehirli kimyasallar da kullanılmış ancak yüksek riskleri dolayısıyla zamanla terk edilmeye başlanmışlardır.

Genel olarak, fumigant ve diğer pestisitler, bulantı, baş ağrısı, solunum problemlerinden kansere kadar değişen, uzun ve kısa vadeli sağlık sorunlarına neden olabilirler. Birçok kimyasal tedavi uygulama sırasında hiçbir probleme neden olmaz, ancak vücuda absorbe edilmiş olduğundan yıllar sonra sağlık sorunlarıyla karşılaşılabilir. İnsan sağlığına verdikleri zararın yanı sıra eserler üzerinde de kalıntı bırakarak bozulmalarını hızlandırabilirler. Risklerin büyüklüğü hakkındaki farkındalık kimyasal olmayan böcek kontrol yöntemlerinin kullanılmasına olan ilgiyi arttırmıştır.

2. Kimyasal Olmayan Yöntemler

Böceklerin yok edilmesi için kullanılan kimyasal olmayan çeşitli süreçler araştırılmıştır. En umut verici olanlar kontrollü dondurma ve modifiye atmosfer kullanılan yöntemlerdir. Isı kullanımı, gama radyasyon ve mikrodalga ise başarılı oldukları henüz kesin olarak kanıtlanmamış yöntemlerdir.

Dondurma Yöntemi

Kontrollü dondurma son 15 yılda çeşitli kurumlarda uygulanmış ve etkinliği hakkında sunulan raporlar büyük ölçüde olumlu olmuştur. Dondurma sırasında hiçbir kimyasal madde kullanılmadığından kütüphane personeli için sağlık tehdidi oluşturmamaktadır. Çoğu kütüphane materyalinde kullanılabildiği ve koleksiyonlara zarar vermediği söylenebilir (Deneysel çalışmalar ve varolan literatüre göre). Ancak bu konuda araştırmalar henüz tamamlanmış değildir. Çok kırılğan nesnelere, farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı eserlerin böceklerden arındırılmasında tercih edilmemeli, herhangi bir yöntemi belirlemeden önce bir konservatöre danışılmalıdır.

Sıcaklık ve nem değerleri kontrol edilebilen ticari dondurucular dondurma işlemi sırasında kullanılabilir. Dikkat edilmesi gereken en önemli konu eserlerin içine konulacağı torbaların dondurma sırasında oluşan nem değişikliğinden eseri koruması ve eser üzerinde oluşabilecek yoğuşmayı engelleyecek nitelikte olmasıdır.

Donma çok yavaş olduğunda veya dondurmadan önce eserlerin serin bir ortamda tutulması durumunda, bazı böceklerin direnç göstermesi mümkündür. Kütüphane zararlılarının donmaya dayanımları hakkında yeterli araştırma bulunmamaktadır.

Dondurma işlemi başlayana kadar malzemenin oda sıcaklığında tutulması gerekir. Dondurucu içinde eserler çok sıkışık olmamalıdır aksi halde donma işlemi yavaşlar.

Malzemenin hızlı dondurulmuş olması çok önemlidir. Dondurucu içindeki sıcaklığın 4 saat içinde 0°C ye ve 8 saat içinde -20°C ye ulaşması gerekir. Uygulama -20°C de 48 saat boyunca devam etmelidir (Florian 1990: .6).

İşlem sona erdiğinde koleksiyonların yavaş çözülmesi sağlanmalıdır. Sıcaklık önce yaklaşık 8 saat boyunca 0°C ye ardından da oda sıcaklığına kadar getirilmelidir. Dondurma işlemine tabi tutulan eserler izlenerek böcek sorunun çözüldüğünden emin olunmalıdır. Uygulamanın tüm aşamaları kaydedilerek saklanmalıdır.

Dondurma yöntemi kimyasal tedavilerdeki gibi bir kalıntı bırakmaması bakımından önemlidir. Ancak koleksiyonlar uygulamalar sonrası bakımlı depolama alanlarında saklanmıyorlarsa yeni bir böcek istilası kesinlikle tekrar meydana gelecektir.

Modifiye Atmosfer Uygulaması

Modifiye atmosfer* böcek istilasını kontrol etmek için tarım ve gıda sektörlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu terim; azaltılmış oksijen, karbondioksit artırımı ve özellikle azot gibi inert (tepkimeye girmeyen) gazların kullanımı gibi farklı uygulamaları içermektedir. Son 10 yıl içinde kültürel kurumlar tarafından modifiye atmosfer kullanımı ile ilgili çeşitli deneyler gerçekleştirilmiş ve genellikle başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Modifiye atmosfer etkin bir yöntem olarak görülmektedir ancak, belirli böcek türleri için gereken uygulama süreleri ve yöntemlerini belirlemek için yeni çalışmalara ihtiyaç vardır. Uygulamalarda koleksiyonların zarar görmediği saptanmıştır ancak uzun vadeli etkileri üzerine yapılan araştırmalar henüz yeterli değildir. Yüksek düzeyde karbondioksite maruz kalınması durumunda personel için potansiyel tehlike söz konusudur ancak koleksiyonlar üzerinde hiçbir kalıntı bırakmaz.

Modifiye atmosfer uygulaması klasik bir fumigasyon odasında veya taşınabilir çadırda yapılabilir. Kimi durumlarda düşük geçirgenlikli plastik torbalar da kullanılabilir.

Eserler belgelendikten ve uygulama alanına yerleştirildikten sonra çadırdaki (uygulama alanı çadır ise) hava tahliye edilir ve karbon dioksit (genellikle yaklaşık %60 konsantrasyonda) veya azot (havada %1'den daha az oksijen kalacak oranda) içeri verilir. İstenen atmosferik konsantrasyona ulaşıldığında, belirli bir sıcaklık ve bağıl nem düzeyi korunarak yeterli zaman geçmesi sağlanır (Daniel vd.1993: 15-19).

İşlem tamamlandıktan sonra vakum kapatılır, içerideki karbon dioksit veya azot boşaltılarak çadır havalandırılır ve eserler uygulamanın etkisini incelemek üzere bir karantina alanına götürülür.

Şimdiye kadar yapılan uygulamalarda çeşitli uygulama süresi, sıcaklık, bağıl nem değerleri kullanılmıştır. Kabul edilebilir bir böcek öldürme oranı elde etmek için gerekli süreç böcek türüne göre değişebilmektedir bu sebeple henüz modifiye atmosfer

*Modifiye atmosfer: Değiştirilmiş atmosfer anlamına gelen bu sözcük daha çok gıda ambalajlamada kullanılan bir terimdir. Ambalaj içerisindeki karbondioksit, azot ve oksijen oranlarının ayarlanması suretiyle gıdaları saklama biçimidir.

uygulamaları için herhangi bir genel kural yoktur. Modifiye atmosfer uygulamasına başlamadan önce tavsiyeler için bir koruma uzmanına başvurulmalıdır.

Isı Kullanımı

Isı etkisi ile böceklerin yok edilmesi gıda işleme ve tıp alanında yaygın olarak kullanılmaktadır. En az bir saat içinde sıcaklık 60°C ye çıkarılarak böcekler öldürülür. Ancak böcekleri öldürmek için gereken düzeydeki ısı kağıtta yaşlanmayı hızlandırır ve büyük ölçüde oksidasyona sebep olur. Isı, malzemelerin kırılabilir ve hasarlı olabileceği kağıt koleksiyonlarında böcekleri ortadan kaldırmak için kesinlikle kullanılmamalıdır.

Gama Radyasyonu Yöntemi

Gama radyasyonu; kozmetik, gıda ve tarım ürünleri, tıbbi malzeme, hastane ve laboratuvar ekipmanlarını sterilize etmek için kullanılmaktadır. İşlem sırasında uygulayıcı için tehlike teşkil etmemektedir ancak tedavi edilen malzemede radyasyon kalıntısı kalmaz. Gama radyasyonu böceklere karşı etkili olabilir, ancak çeşitli türler için en az öldürücü doz henüz bilinmemektedir. İklim koşulları ve malzemenin yapısı gibi değişkenler tarafından etkilendiğinden gerekli doz konusunda çalışma yapılması gerekmektedir. Ancak en önemlisi; araştırmalar gama radyasyonunun kağıt malzemelerde oksidasyonu başlattığı ve selüloz moleküllerinin kırılmasına neden olduğunu göstermiştir. Ayrıca tekrarlanan maruz kalmaların bir kümülatif (biriken) etkisi de vardır (Wellheiser 1992: 118). Sonuç olarak, gama radyasyonunun kütüphane ve arşiv malzemesi üzerinde kullanımı tavsiye edilmez.

Mikrodalga Yöntemi

Böcekleri öldürmede mikrodalga kullanımı hakkındaki araştırmalar son birkaç yıldır konservatörlerin ilgisini çekmektedir. Mikrodalgalar böcekleri kontrol etmede; gıda, tarım ve tekstil sektörlerinde başarıyla kullanılmaktadır ancak bu strateji kütüphane koleksiyonları için tavsiye edilmez. Mikrodalgaların sınırlı bir penetrasyonu (nüfuz etme yeteneği) vardır ve kalın kitaplara nüfuz etmeyebilir. Etkinliği böcek türü ile radyasyon şiddeti ve frekans türüne bağlıdır. Mikrodalgalara karşı güvensizlik yaratan birincil etken; malzemelere verebileceği hasar tehlikesidir. Çeşitli deneylerden elde edilen kanıtlar; metal parçaları aşındırdığı, sayfa ve kapaklarda kavrulma belirtilerine yol açtığı, ciltteki yapıştırıcıları yumuşattığı yönündedir.

Dondurma ve modifiye atmosfer şu anda geleneksel pestisistlere alternatif olarak en çok umut vadeden yöntemlerdir. Ancak tedaviye başlamadan önce mutlaka bir profesyonele danışılmalıdır.

Böcek varlığı ve cinsi tespit edildikten sonra kullanılacak yöntemin seçiminde mutlaka bir konservatöre danışılmalı, etkinliği denenerek kanıtlanmış, kullanıcı ve eser için en güvenilir yöntem tercih edilmelidir.

KAYNAKLAR

- Daniel V., G. Hanlog and S. Maekawa. 1993. "Eradication of Insect Pests in Museums Using Nitrogen", *WAAC Newsletter*, 15(3): 15-19.
- Florian, M. 1990. "Freezing for Museum Insect Pest Eradication", *Collection Forum, Society for The Preservation of Natural History Collections, Spring 1990*, 6(1): 6.
- Johanna, G. Wellheiser. 1992. *Nonchemical Treatment Processes for Disinfestation of Insects and Fungi in Library Collections*, Munich: K. G. Saur.
- Kızık N. 2005. *Yazma Eserlerin Müze ve Kütüphanelerde Korunma Yöntemleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, SBE.
- Selçuk H. 2004. *Müzelerde Böcek ve Küf Kontrolü*, İstanbul.
- Thomas, A. Parker. 2008. "Integrated Pest Management", *Preservation of Library and Archival Materials*, Andover, Mass., Northeast Document Conservation Center.
- Thomas, A. Parker. 1988. *Study on Integrated Pest Management for Libraries and Archives*, Paris: UNESCO, General Information Program and UNISIST, Publication number PGI-88/W3/20.



Fig. 1. Ergin böcekler ve larvaları.



Fig. 2. Uçuş deliğindeki ergin böcek.



Fig. 3. Böcek hasarlı sayfalar.



Fig. 4. Böcek yenikleri.



Fig. 5. Kitap cildi ve sayfalarındaki böcek hasarı.

**REMZİ, “BELGRAD’DA DAMAT ALİ PAŞA TÜRBEŞİ”, TARİH-İ
OSMÂNÎ ENCÜMENİ MECMUASI, C.VII, S.39, İSTANBUL, 1 AĞUSTOS
1332, s.189-192 (OSMANLICADAN ÇEVİRİ)**

MEHMET EMİN YILMAZ
Y. Mimar, Uzm.Restorastör
Asır Proje Mimarlık Restorasyon
mimaremin@gmail.com

Belgrad Kalesi’ne gelen ecnebilere her şeyden mukaddem “Kara Mustafa Paşa” türbesi ve “Romalılar Pınarı” diye bir türbe ile 214 basamak derin kargir çifte tertibatlı bir su kuyusu gösteriliyordu. Halbuki ne türbe merhum Merzifonlu Kara Mustafa Paşa’nın türbesidir, ne de su kuyusu Romalılar’dan kalma 2000 senelik bir pınardır. Türbe zırde beyan edilecek ki Damat Ali Paşa Türbesi olup pınar ise Avusturyalılar tarafından kazılmış olduğu tarihân sabittir.

Belgrad’a geldiğim zaman bu iki şeyi bana da göstermiş idiler. Bittabi türbe kapısı üzerindeki tarih taşına baktım. Tarih iki satırdan ibaret. Birinci satırın sonunda yalnız: *El Hac Mustafa Paşa* ve ikinci satırının nihayetinde kezalik yalnız *Ali Paşa* kelimeleri kalmış, mütebakisi kazılmış idi. Düşündüm: Merzifonlu Kara Mustafa Paşa’nın (hacı)lığını hiçbir tarih kitabında görmedim; saniyan merhum müşarünileyh gibi, velev bi gayr-ı hak olsun, kahr-ı padişahiye giriftar olup idam edilenlere türbe inşa edilmesi seyrek vuku bulur şeylerdendir.

Taş güneşe mağruz ve getirdiğim nerdiban küçük olduğundan iyice okuyamayub mahûd taşı yeniçeri dayıları tarafından takriben 1218’de katledilen Belgrad valisi vezir Hacı Mustafa Paşa’nın türbesi olduğuna ve sonradan Belgrad valiliğine gelen Maraşlı Ali Paşa tarafından tecdid edildiğine zehboldum. Bu mütalaamı o vakit Belgrad’da çıkan (Belgrad Seke Novine) nam gazetede beyân ve muğayyir-i hakikât olan madam-ı mezkuru tashîhe çalışmış idim.

Bu türbe o kadar fena bir halde idi ki penceresinden içeri bakılamaz idi. Eski püskü, abur cubur şeylerle kubbe ve duvarları haç ve Hristiyanların zaimince kanatlı melek tasviri ile menkûş bulunuyordu. Merhum Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi’nin Belgrad’ı ziyareti münasebetiyle türbeyi tamir ettirmiş ise keza Balkan harbi zamanında Sırpîlar yeniden sandukasını kaldırıp eski hale erca’ etmiş idiler.

Harb-i mezkuru müteakip, türbe daha bir defa tamir ve tedhir edilmiş ise de harb hazr münasebetiyle türbe-i mezkûrenin kubbesine mermi isabet edip kubbe ve kapısı rahnedâr olmuş ve duvarlarında her taraftan bereler açılmıştır. Avusturyalılar burayı zabt ettikleri anda ilk işleri asar-ı atıkayı toplamak ve muhafaza etmek oldu. Türbe tamirine mimar ihtiyat-ı mülazım (Karl Pani) Efendi memur olmuştur. Mevmi ile Budapeşte’de Sanayii Nefise Müzehanesi müdürü sânisî ve muhafızdır. Türbenin şekli aslîsini tamâmen muhafaza etmek için duvarlarının murabbâ taşlarının her birine numara vaz’ ederek bu suretle ve kemal-i itinâ ile tâmir ve tecdidine gayret ediyor.

Şimdi türbenin tarihi kitabesi yere düşmüş olduğundan yakından ve kazılan yerleri parmak teması ile bu kadarını istihraç edebildim:

*himmət el-hac Mustafa Paşa
tamir oldu türbe-i şehid Ali Paşa*

Bundan zâhir oluyor ki türbe-i mezkûre Merzifonlu Kara Mustafa Paşa türbesi olmayıp ancak meşhûr Mora Fâtihi Damat Ali Paşa'nındır.

Bu zât, Sultan Ahmed-i salise zamanında mesned sadarete geçen vüzerâdan olup Damat Ali Paşa namıyla meşhurdur. An-ı asl İzniklidir. 1127'de asâkir kafiye Mora'ya gidip iade-i ağdaya geçen pek çok kal'a ve mevki'i fetih ve 1128'de Macaristan'da Varadin seferine gidip orada muvaffak olmakta iken kurşun isâbetiyle şehîd olup Belgrad Kalesi dahilinde Sultan Süleyman Han Camii haziresinde defn olunmuştur [I]. Müslümanların her şeyine hatta asar-ı atıklarına bile nazar-ı nefret ve adavet ile bakmak Sırpıların terbiye-i kadime-i millîleri icabatından olduğu malumdur. Bu sebepten kitabe-i mezkûre dahi bu saika ile kazıldığına evvelce zahb olmuş idim.

Nitekim kale içinde daha bir çok kitabe ve tuğralar yerleri hala zahir iken, her biri ya çıkarılmış ya kırılmış veyahut kireçler altına alınmıştır.

Şimdi ise bu fikrimi bittabi tebdil ettim. Fikrimce: Sırpılar hem Merzifonlu Mustafa Paşa gibi hakikaten büyük bir adamın meşhur bir nadire-i zamanın merkadine, hem de Türkler'e müellim bir vakıayı andıran bir nişaneye malik olmak isteyerek bil-iltizam kitabe-i mezkurenin aksâm-ı mâlûmasını kazdırmışlardır. Tarihin ikinci satırındaki *Ali Paşa* kelimeleri üzerine pek ayan görülen taşçı kalemi izleri bu fikrimi bir kat daha teyid ediyor. Elde bulunmuş bir aletle değil, mahsusen taşçı götürülmüş ve yazılar taşçı kalemi ile kazdırılmıştır. Türbe içinde iki merkad bulunduğu için ikinci satırdaki *Ali Paşa* kelimeleri de bırakılmıştır.

Türbenin ikinci merkadi ise 1263 senesinde rütbe-i vezarat Belgrad muhafızlığı uhdesine tevci buyurulan Tepedelenli Selim Paşa'nındır.[II] Tarih-i Vakıa-ı Hayretüna Belgrad ve Sırbistan'ın birinci bildinin 219. sahifesinde paşay-ı müşarün ileyh için: 41 gün kadar Belgrad'da berhayat olup hastalığı müşeddet ve nüzul isabetiyle vefat ederek kala-i bâlâda kain Fatih-i Mora Şehid Ali Paşa'nın türbesine defn edildiği musarrihtir.

Maksadım: Tarih-i millimizde, velev karınca kadarınca, hizmet etmektir. Çünkü zikr-i sebgât eden türbe hakkındaki yanlış telakki bazı Sırp âsârına dâhil olmuştur; herhalde Avrupa'ya da geçecek, kim bilir, bilsek mürur-u zaman ile âsârımıza dahi sirâyet eder ve bâzı yanlış mütalâatı mucib olur. Bu sebepten şu birkaç satırımı mecmuanızın bir köşesinde derci mütemenâdir.



Belgrad'da bu üç buçuk asırlık dâr'el cihâdımızda kesretli âsâr ve mebâmi'i İslâmiyyeden hemen hiçbir şey kalmamış denilse sezâdır. Kala-i Bâlâ'da bir saat kulesi ile türbe-i mezkûre, kale-i zîrde bir hamam ve bundan kırk dokuz sene evvel Belgrad'ın tahliyesi zamanında mevcut olan üç mâmûr cevâmi-i şerifeden bir Bayraklı Camii ve Kâdiri dergâhının boş yerinin bir köşesinde yalnız Şeyh Mustafa Türbesi vardır. Tarih taşı nasıl ise şimdye kadar salim kalmış olduğundan kaydını münasip buluyorum:

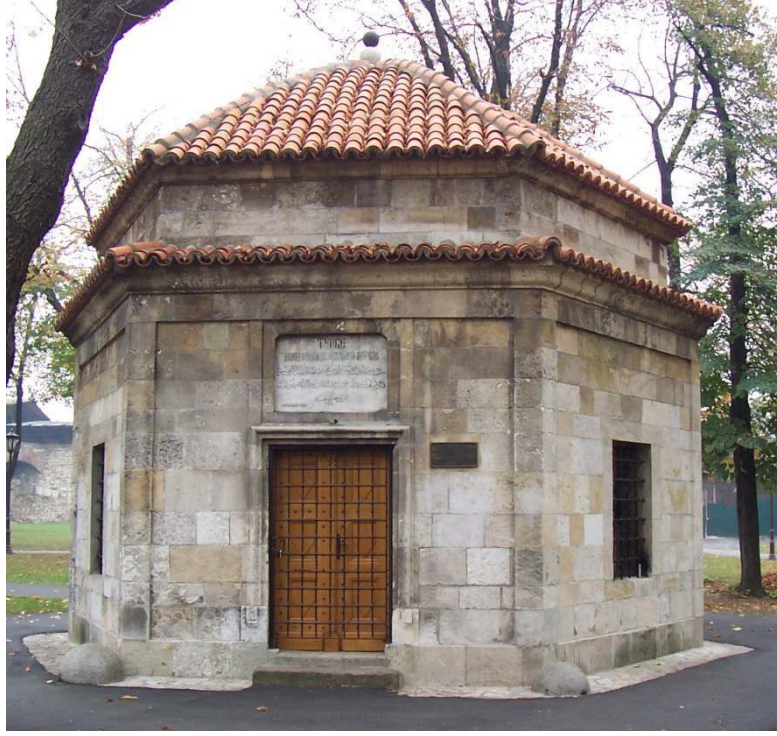
*kutb-u asr-ı gavs-ı vakîr zübde-i ehli vefâ
cism-i pâkinden edince ruh-u kudsi azm-ı hakk
kaymakam ve defter-i Hüsni Efendi dahi edip
çıktı bir tarih cevher-i yahş hüsn-i tâm edip
sene 1198*

*mürşid-i pir-i târikât sadî-i Şeyh Mustafa
eyledi kâşâne saray-ı cenneti darüssefa
türbe inşasıyla oldu mazhâr-ı feyz-i Hüdâ
merkad-i gülizar kutbul asr Şeyh Mustafa*

Avusturya - Macaristan idare-i hazıra-ı askeriyesi, topraklarda duvarlar içinde ve nerede yazılı bir mezar taşı bir tarih kitabesi bulursa müzehâneye celb ve cem' ediyor. Bir gün oraya da gidip şâyân-ı kayd bir şey bulursam takdim edeceğim.

[I] Âli el-fevr serdar-ı şehid için derun-u kala-i Belgrad'da vaki Sultan Süleyman Camii şerifi haziresinde kabir-i hefrandan sonra ariyeden çıkarub selvet-i cenazesini eda ve libas-ı hun-ı alûde ile defn ve tekbir eylediler.) Raşid Tarihi, Cild 24 sahife 264.

[II] Selim Sırrı Paşa, Tepedelenli Ali Paşa zade Veli Paşa'nın oğludur.



Belgrad Kaleiçi'nde Damat Ali Paşa Türbesi 1938 ve 2001 yıllarında onarılmıştır. (M.E.Yılmaz)



1938 onarımında türbeye konulan Sırpça ve Türkçe kitâbe (M.E.Yılmaz)
1716 sene-i miladiyesinde Petrovaradin Muharebesi'nde şehiden vefat eden Mora Fatihi
Damat Ali Paşa'nın ve türbesinde medfun Tepedelenli Selim ve Çesmeli Hasan Paşaların
fuhlarına el-fatihâ - 1938

تاریخ عثمانی انجمنی

۱ آغستوس ۱۳۳۲

پنجی سنه
نومبر ۲۹

مجموعه سی

۱۸۹ بلغرادده داماد علی پاشا ترهسی

سكان سنه هجره سنه امويه دن عبدالملك زمانده ركز ايدلش بر نصب [۱]
(یعنی میل طاشی) اليوم موزة عايونده بولمقده در . بومیل طاشی حقنده مسترقیندن
بعض ذوات مهم تبلیغانده بولنه رق مقالات نافعه قلمه آلملردر .

اهمدم نومبر

[۱] النصب ضرب و زننده یوللرده نشان ایچون دیکیلان میله دینور ؛
علم منصوب معناسنه و بونده فتحینله جائزدر . اوقیانوس ترجمه قاموس ، جلد
اول ، صحیفه ۲۷۰

بلغرادده داماد علی پاشا ترهسی

بلغرادقلعه سنه کلن اجنیلره ، هرشیدن مقدم ، « قره مصطفی پاشا » ترهسی
و « رومالیر پیکاری » دیه بر تره ایله ۲۱۴ باصاق درین کارکیر چفته
تردبانلی برصوقویوسی کوستریلیوردی . حالبوکه نه تره مرحوم مرزیفونلی
قره مصطفی پاشانک تره سیدر ، نه ده صوقویوسی وومالیردن قاله ۲۰۰۰ سنه لک
برپیکاردر . تره ، زبرده بیان ایدله چکی کبی ، داماد علی پاشا ترهسی اولوب
پیکاریسه اوستریالیر طرفندن قازلش اولدینی تاریخاً ثابتدر .

بلغرادده کلدیکم زمان بواکی شیئی بکاده کوسترمش ایدیلر . بالطبع تره
قویوسی اوزرنده کی تاریخ طاشنه باقدم . تاریخ ایکی سطر دن عبارت . برنجی سطرینک
صوکنده یالکز : الحاج مصطفی پاشا وایکنجی سطرینک نهایتنده کذلک یالکز
علی پاشا کله لری قالمش ، متباقیسی قازلش ایدی . دوشوندم : مرزیفونلی قره مصطفی
پاشانک (حاجی) لکنی هیچ بر تاریخ کتابنده کورمدم ؛ ثانیاً مرحوم مشارالیه
کبی ، ولو بفرحق اولسون ، قهر پادشاهی به گرفتار اولوب اعدام ایدیلره تره
انشایدلی سبرک وقوع بولور شیلردندر .

طاش کونسه معروض وکتیرتدیکم تردبان کوچوک اولدیفندن ایجه اوقویامیوب
معهود غاصی یکچیری دایلیری طرفندن تقریباً ۱۲۱۸ ده قتل ایدیلن بلغراد
والیسی وزیر شنججی حاجی مصطفی پاشانک ترهسی اولدیفنه وصورکه دن بلغراد
والیلکنه کلن مرعشلی علی پاشا طرفندن تجدید ایدیلدیکنه ذاهب اولدم .
بومطالعه می اوقت بلغرادده چیقان (بلغراد سکه نوینه) نام غزته ده بیان
و مغایر حقیقت اولان مدعای مذکوروی تصحیحه چالمش ایدم .
بو تره اوقدر فنا برحاله ایدی که پنجره سندن ایچری باقلماز ایدی . اسکی

پوسکی ، آبور جو پور شیلرہ دولو قبہ و دیوارلری خاج وخرستیانلرک زعمنجه قنادلی ملک تصاویری ایله منقوش بولونیوردی . مرحوم شهزاده یوسف عزالدین افندیکن بلغرادلی زیارتی مناسبتیلہ تربہیی تصیر ایتدیرمش ایسه کده بالقان حربی زماننده صربلورلر یکیدن صندوقه سنی قالدیروب اسکی حاله ارجاع ایتمش ایدیلر . حرب مذکورلی متعاقب ، تربہدها بردنجه تعمیر و تظہیر ایدلش ایسه ده ، حرب حاضر مناسبتیلہ تربہ مذکورہ نیک قبہ سنہ صربی اصابت ایدوب قبہ وقپوسی رخنہ دار اولش و دیوارلرنده هر طرفدن برہلر آچلمشدر . آوستریالیلر بورایی ضبط ایتدکری آندہ ایلک ایشلری آثار عتیقہیی طوبلامق و محافظہ ایتک اولدی . تربہ تعمیرینہ معمار احتیاط ملازم (کارل چانی) افندی مأمور اولکدر . موسی ایله بودا بستہ ده صنایع نفیسه موزہ خانہ سی مدیر تانیسی و محافظیدر . تربہ نیک شکل اصلینی تماماً محافظہ ایتک ایچون دیوارلرینک صریح طاشلرینک هر برینہ نومرو وضع ایدہرک بوصورتله و کمال اعتنا ایله تعمیر و تجدیدینہ غیرت ایدیور . شمدی تربہ نیک تاریخ کتابہ سی یرہ دوشمش اولدیفندن یاقیندن و قازیلان یرلرہ بارمق تماشای ایله بوقدرینی استخراج ایدہ بیلیم :

ہمت الحاج مصطنی پاشا
تصیر اولدی تربہ شہید علی پاشا

بوندن ظاہر اولویورکہ تربہ مذکورہ مرزیفونلی قرہ مصطنی پاشانک تربہ سی اولایوب ، آنجق مشہور مورہ فانی داماد علی پاشانکدر . بو ذات سلطان احمد ثالث زمانندہ منند صدارتہ کچن وزرادن اولوب داماد علی پاشا نامی ایله مشہوردر . عن اصل ازنیقلیدر . (۱۱۲۷) ده عاکر کافیہ ایله مورہ یہ کیدوب ایادی اعدایہ کچن پک جوق قلاع و موافقی فتح و (۱۱۲۸) ده مجارستانده وارادین سفرینہ کیدوب اورادہ موفق اولقده ایکن قورشون اصابتیلہ شہید اولوب ، بلفراد قلعه سی داخلندہ سلطان سلیمان خان جامع خطیرہ سنندہ دفن اولنمشدر [۱] . مسلمانلرک هر شیشہ ، حتی آثار عتیقہ لرینہ بیله نظر نفرت وعداوت ایله باقق صربلورلرک تربیہ قدیمہ ملیہ لری ایجاباتندن اولدینی معلومدر . بوسیدن کتابہ مذکورہ دخی بوسائتہ ایله تازلدیننہ اولجہ ذاہب اولش ایدم .

[۱] (علی الفور سردار شہید ایچون درون قلعه بلغرادده واقع سلطان سلیمان جامع شریفی خطیرہ سنندہ قبر حفرندن سکرہ عزبہ دن چیقاروب صلوة جنازہ سنی ادا ولیاس خون آلودی ایله دفن و تقبیر ایدیلر .) راشد تاریخی جلد ، ۲۴ ، صفحہ ۲۶۴

نه کیم قلعه ایچنده دها برچوق کتابه و طفرالز برلری حالا ظاهر ایکن، هربری یا چیقلرش یا قیرلش و یا خود کرچلر آلتنه آلتشدر .

شدی ایسه بو فکری می بالطبع تبدیل ایتدم . فکرجه : صربلور هم مرزیفونلی مصطنی پاشا کی حقیقه بوپوک برآدمک ، مشهور بر نادره زمانک مرقدینه ، همده ترکله مؤلم بروقه بی آندیران برنشانیه مالک اولق ایستیه رک بالالترام کتابة مذکورده نک اقسام معلومه سی فاذدیرمشدر . تاریخک ایکنجی سطرینده کی « علی پاشا » کله لری اوزرنده پک عیان کوریلن طاشجی قلمی اثرلری بو فکری می برقات دها تأیید ایدیور . الده بولنش بر آلتله دکل ، مخصوصاً طاشجی کوتورلش و بازیلر طاشجی قلمی ایله فاذدیرمشدر . تربه ایچنده ایکی مرقد بولوندیغندن ایکنجی سطرده کی (علی پاشا) کله لری ده بر اقلمشدر .

تربه نک ایکنجی مرقدی ایسه (۱۲۶۳) سه سنده بارتبه وزرات بلغراد محافظتلی عهده سنه توجیه بوپوریلان ، تبه دلنلی سلیم پاشانکدر [۱] . تاریخ وقعه حیرتغا بلغراد و صربستان) ک برنجی جلدینک (۲۱۹) تجی صحیفه سنده پاشای مشارالیه ایچون : قرق برکون قدر بلغرادده بر حیات اولوب خستلنی مشد و نزول اصابتیه وفات ایدیه رک قلعه بالاده کائن فاتح مورا شهید علی پاشانک تربه سنه دفن ایدلیدیکی مصرحدر .

مقدم : تاریخ ملیزه ، ولو قرنجیه قدرنجیه ، خدمت ایتکدر . چونکه ذکر می سبقت ایدن تربه ختنده کی یا کلش تلقی بعض صرب آثارینه داخل اولمشدر ؛ هر حالده اوروپایه ده کچه جک ، کیم بیلیر ، بلکه مرور زمان ایله آثاریمزه دخی سرایت ایدر و بعض یا کلش مطالعاتی موجب اولور . بوسیدن شو بر قاق سطریمک مجموعه کزک برکوشه سنده درجی متنادر .

*
*

بلغرادده ، بو اوج بحق عصرک دارالجهاد مرزده کثرتلی آثار و مبانی اسلامی دن مان هیچ برشی قلامش دینله سزادر . قلعه بالاده بر ساعت قلعه سی ایله تربه مذکورده ، قلعه زبرده بر حمام و بوندن قرق طقوز سنه اول بلغرادک تخلیه سی زماننده موجود اولان اوج معمور جوامع شریفه دن بر (با بر اقلی جامع) وقادری درکاهنک بوش یرینک برکوشه سنده بالکزشیخ مصطنی تربه سی واردور . تاریخ طاشی ناصل ایسه شدی به قدر سالم قلمش اولدیغندن قیدینی مناسب بولویورم :

[۱] سلیم سری پاشا ، تبه دلنلی علی پاشا زاده ولی پاشانک اوغلیدر .

تاریخ عثمانی انجمنی مجموعه‌سی

۱۹۲

قطب عصر غوث وقت زبده اهل وفا مرشد پیرطریقت سعدی شیخ مصطفی
 جسم پاکندن ابدنجه روح قدسی عزم حق ایلدی کلشنرای جنتی دارالصفی
 قائمقام ودفتری حسنی افندی دخی ایدوب تربه انشاسیله اولدی مظهر فیض خدا
 چیقدی بر تاریخ جوهر بخش حسنی نام ایدوب مرقدکلزار قطب العصر شیخ مصطفی

سنه ۱۱۹۸

اوستریا - مجارستان اداره حاضره عکریه‌سی، طوپراقلرده، دیوارلر ایچنده
 وزده یازیلی بر مزار طاشی، بر تاریخ کتابه‌سی بولورسه موزه خانه‌یه جلب
 وجمع ایدیور. بر کون اورایده کیدوب شایان قید برشی بولورسه م تقدیم
 ایده جکم.

رمزی



BAHATTİN BİLGİN'İN RESİMLERİNDE SOYUTLAMALAR (ASBRATIONS IN PICTURES OF BAHATTİN BİLGİN)

TUFAN ERBARIŞTIRAN

Yazar

Tufan_1921@hotmail.com

Bahattin Bilgin, resim serüvenine İzmir'de devam ediyor. Genellikle soyut ağırlıklı çalışan sanatçının, renk kullanımı ve çizgilerin biçimsel yapısı, her ikisinin dinamikliği, resmin bütünselliğine yönelik bir yaratıcılık olarak karşımıza çıkıyor.

Bilinçaltınızda oluşturduğunuz sorgulama, sorulara yanıt arama, renklerin arasında gezinerek bütüne ulaşma arzusu, resme bakan kişinin (izleyen) o tema içinde kendini bulma nedenselliği ile bütünleşmektedir. Renklerin atmosferi ile yaratılan tema/konu sayesinde, izleyici kendi benliğine yönelik bir algı olarak karşımıza çıkmaktadır.

RENKLERİN BÜYÜLÜ DÜNYASI

Sanatçının, genel anlamda kullandığı renkler mavi, sarı, kahverengi, yeşil, turuncu ağırlıklıdır. Yaşamı renkler ve devinim ile ifade ediyor, yansıtıyor. Renklerle deneysel bir anlayışın ve yetkinliğin öncülüğünde, insan-doğa, insan-çevre birlikteliğini simgeleyen düşünsel bir yorum algısı yaratıyor. Mavi ve yeşilin uyumlu bir teknikle iç içe geçmişliği, bazen hayli keskin bazen de yumuşak translarla bütünselliği, insanın duygusal yapısını gözler önüne seriyor. Renk harmonisi içinde özne-algı ve özne-özne yapısallığını dile getiren genel bir bakış açısı olduğunu söyleyebiliriz. Resimlerdeki renkler insana/özneye yönelik içsel bir arayış sunuyor. O renklerin tanımsallığında, dinamikliğinde ve/veya edilginliğinde kendinizin içsel sarkmalarla neler duyumsadığınızı ve kim olduğunuzu anlamaya yönelik yoğun bir algısallık vardır. Zihinsel bir okumayla, insan/özne ile renkler arasında duygusal, ayrıntısal, bazen de temalı bir iletişim söz konusudur. Mavinin tonlarında gökyüzünün büyüleyici atmosferini, ilahiliği, sonsuzluğu yaşarsınız. Aynı mavinin -tonlarının- başka bir yorumunda ise denizin, dalgaların, yakamozların bütünselliğinde yaşamın farklı bir yönünü bulursunuz. İşte orada, siz ve içinizdeki 'ben' arasında bir iletişim, çağrışım, yaklaşım belirginleşir, dolaylı bir yoldan kendini gösterir. Renkler bazen sizin kendi 'ses'iniz olur, bazen de doğrudan kendinize yönelik bir algı yaratırsınız. O renkler sizin için bir yol arkadaşıdır artık. Sözünü ettiğimiz o 'ses', sizin kendi içsellüğünüzün, benliğinizin dışavurumudur aslında. Kendinize yönelik doğrudan yapılan bu gönderme, duygu yoğunluklu iletişim, hep o 'ses'in tınısında, hecelerinde, harflerinde var olan kişiliğinizin göstergesidir. O 'ses' ile oluşan bu zihinsel okumalar sonucunda, kişi kendi öz benliğini tanıma şansını yakalar. Bahattin Bilgin'in soyutlamalarında, resme bakan (izleyen) kişi ile o resmin renk/ yapı/ doku/ biçem/ çizgi/ tema ağırlıklı oluşumu arasında bilinçaltınıza yönelik bir bağlantı ortaya çıkar, sonrasında o bağlantı sağlam bir kurguya dönüşür.

Soyutlamanın yansıttığı duygular, istençler, düşler, imgeler ile somutun yapısındaki genellemeler, dışavurumlar, deneyler arasında bir bağlantı görüyoruz. Sanatçının fırça

darbeleri olabildiğince yumuşak, sıcak ve sevecen bir teknik içeriyor. Her fırça darbesi bir diğerine anlam bütünlüğü yaratması açısından, onu kendi kıvrımlarında yeni bir yaşamın soluğu olarak yansıtmaktadır. Ancak, bazı resimlerinde ise fırça darbeleri konunun derinliğine, içselliğine, teknik yapısına göre daha sert, kalın boyutlu ve kendini hemen gösteren bir yorumla bezenmiş. Bu durum ressamın kişiliği, yaratıcılığı, yeteneği ve duygusallığı ile doğru orantılı bir göstergedir.

GEÇMİŞ VE GELECEK ARASINDAKİ SOYUT KÖPRÜ

Bahattin Bilgin'in, 'dönüşüm' ağırlıklı soyut/figüratif çalışılmış bir tablosunda, insanın yaşadığı değişimi görüyoruz. Bu tablosunda, izleyene yönelik bir tür 'sezdirme' algısalılığı ile onu resme ortak ediyor. Resme bakan /izleyen) kişi, hiç farkında olmaksızın bir yerden sonra, kendini figürün dönüşümü, hareketi, renklerin coşkusu ile 'bir' tutmaya ve yakınlaştırmaya başlıyor. İnsanın anlaksal süreçte biriktirdiği, 'dün' ile 'bugün' arasında olgunlaştırdığı, tüm öznel bütünselliği görüyoruz. Resimde bir itiş-kakış, kaos, çatışki, ilerigeri hareketi değil, bedensel ve ruhsal birlikteliğin uyumu söz konusudur. Resmin içindeki renkleri (onların tonları, çeşitliliği), çizgileri ve figürü (onun dönüşümü) ayırdığımızda, aralarındaki bütünsellik, birliktelik ve ileti tek tek bakıldığında bir anlam ifade etmez. Renkler görsel bir şölen olarak kabul edilebilir. Figür ise kendi dönüşümünü yaratan, felsefi anlamda bir 'bireyin' kendini bulma çabası ile sınırlıdır. Çizgilerin bir karikatürü andıran yapısı da kendi başına kaldığında farklı anlamlar yaratır. Ancak, tüm bunlar toplandığında, 'Gestalt Kuramı' kendini gösterir. Her bir parça bütünü oluşturan bir değerdir, ona katkı verir, 'bütün' oluştuğunda (mozaik tamamlandığında) ise 'form' belirir ve bu yeni görüntü küçük parçalardan çok daha derin bir anlam ifade etmektedir. Yani 'bütün' kendini yaratan parçalardan daha farklı bir anlam ile belirir, kendini gösterir. 'Bütün' (buna bir son diyebiliriz) ile 'parça'lar (ayrıntılar) arasındaki iletişim tamamlandığında, 'form' çok farklı bir gösterim ile karşımızdadır. Figür ile renkler arasındaki uyumdan söz etmiştik. Onların içselliği ile yaratılan ve izleyici üzerinde derin bir etki bırakan gösterim tüm gerçekliğiyle karşımızdadır. Resme her batığımızda farklı sorular ve yanıtlarla karşılaşıyorsunuz. Bu da resmin/sanatın bir bakışta tüketilmeyeceğinin göstergesidir.

Sanatçının resimlerinde soyut ağırlıklı çalışmalar göze çarpmaktadır. Her soyutlamada, insan-insan, insan-doğa birlikteliği söz konusudur. İnsanın/öznenin varlığı, yapısı, etkinliği, resimlerin ana konusudur aslında. Orada doğanın renklerle ifade edilmesiyle, aynı renklerin kıvrımlarında ve başka renklerle tamamlandığında, insanın doğanın bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. İnsanın ontolojik anlamda (edilgen) aktif-pasif (edilgin) çatışkısında, yaptırım gücü ile doğanın cömertliği arasında uyumlu bir kesişme olduğunu gözlemliyoruz. Doğanın çok çeşitli yapısı, insana yönelik (anaç-korumacı) zenginliği ile birleştiğini, bu anlamda karşımıza çıkan tablonun özünde (arka planında) zihinsel bir görüntü oluştuğunu söyleyebiliriz. İşte bu yeni beliren, yavaşça kendini gösteren oluşumda, insanın içindeki fırtınaları, içsel sarkmaları, heyecanları, coşkuları, düş kırıklıklarını tanımlayabiliriz. Tüm bunların ortasında insanın saf ve yalın hali vardır. Yani insanın en doğal, en açık yapısından söz ediyoruz. Orada dünyaya geldiğinizdeki en masum, en temiz, en günahsız olduğunuz dönemdir. İnsanın doğa ile

birlikteliğinde, karşımıza çıkan görüntünün temelinde bunlar saklıdır. *“Hüzünlü Dönenceler’de tanıdığı ilkel toplulukların en yoksulu, en zavallısı, başka gezginlere göreysel en kavgacı ve en acımasız olan Nambikwara’lar konusundaki gözlemlerini şöyle noktalar: ‘En yalın anlatımına indirgenmiş bir toplum aramıştım. Nambikwara’ların toplumu öylesine yalındı ki, burada yalnızca insanlar buldum.’ ”* (Claude Levi-Strauss, *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, 13)

SOYUTLAMALAR

Sanatçının soyut resimlerinde imgesel bir duygu yoğunluğu vardır. Denizdeki dalgaları, tekneleri, sandalları, yakamozları gördüğünüzde, ruhunuzda bir yoğunluk başlar. O ağır baskı, kendinizi tanıma isteği ve duygusal yoğunluk nedeniyle, benliğinizde bir ‘kırılma’ olur, bu kez ‘ben kimim, neden böyle şeyler düşünüyorum?’, dersiniz. İşte o kendinizle olan iletişim, benliğinize yönelik çağrışımlar ve karşınızdaki tablonun teması, renkleri/çizgileri ile bir bağlantı kurmaya çalışırsınız. Aslında kurduğunuz bağlantı, resmin ana konusu değildir artık. Siz kendi benliğinize yönelik bir arayış ve bu arayışın açtığı kapıdan geçmek, ruhunuzun ve bilincinizin diplerinde bastırduğunuz anılarınızı yeniden canlandırırınız (belki de yaşarsınız). Denizin maviliği ve dalgaların görüntüsünde yaşadığınız bir aşkı, hüznü, terk edilmişliği anımsarsınız. Deniz mavi olmaktan çıkmıştır artık. O mavinin her tonunda, yakamozların eşliğinde, içinizde barındırdığınız ve kimselere söylemediğiniz tüm duygularınız, anılarınız açığa çıkmaya başlar. Baktığınız resim bir aynadır, sizinle onun arasında kendi yüzünüze (aslında ruhunuza) doğrulttuğunuz bu ayna sayesinde kişiliğinizin gerçek yapısını tanırırsınız. Carl Gustav Jung’un, “Gölge Kuramı” bu anlamda canlanmaktadır diyebiliriz. İnsanın geçmişinde ayıpladığı, belleğinin en diplerine attığı ve orada unutmaya çalıştığı tüm bu duygular/anılar/kişiler/olaylar bir yerden sonra canlanır, kendini göstermeye ve etkili olmaya başlar. Baktığınız resim sayesinde, bir anda yıllar önce unuttuğunuz “o olay (?)” yeniden belirir, söylediğiniz bir yalanı anımsarsınız, yaptığınız bir kötülük ya da iyilik karşınıza geliverir. Psikolojik anlamda onun resimleri size geçmişinizle ilgili birçok duyguyu ve anıyı yeniden yaşatır. İnsanın en yalın, en dingin, en saf hali karşınızdadır. Özümüzün bu denli temiz, düzgün ve gelişime açık potansiyeli, çevresel etkiler ve insanın kişiliğindeki anlık kırılmalar nedeniyle, kendi kulvarından ayrılır, nihayetinde iyilik-kötülük arasında gidip gelmeye başlar.

Bahattin Bilgin’in resimleri ve sanat anlayışı yerelden evrensele uzanan, neredeyse tümevarım diye tanımlayabileceğimiz bir ana yapıyı andırıyor. Tıpkı bir “Babil Kulesi” gibi, içinde birçok ayrıntıyı, çeşitliliği barındıran bir görüntüye sahiptir. Onun resimleri dünyanın birçok bölgesinde, farklı diller ve inançlar/milletler arasında kendine yer bulabilir, orada yaşayanlarla iletişim sağlayabilir. Sözüne ettiğimiz coğrafyalarda yaşayan insanlara yönelik çok çarpıcı, izleyeni derinden etkileyen, deniz-insan-doğa üçlüsünü soyutlamayla renklendiren bu deneysel anlamdırma ve yüksek teknik sayesinde ortak bir ‘dil’ oluşturulabilir. Sözelimi, Batı Avrupa kültüründe sanat anlayışı yüzlerce yıl öncesine dayanmaktadır. En az Ortaçağ dönemine kadar uzanan, resim/heykel/seramik ürünleri ile sanatçıların kişilikleri, kültür düzeyleri, iletleri ve estetiksel becerileri halen bizlere ışık tutmaktadır. O nedenle, sanatın tarihinde, özünde, tamamen insana yönelik bir etkinlik

vardır. Bu türden resimlerde, ana temanın yerelden evrensele uzanması, insanı kurgunun içinde bir merkeze koyması önemlidir. İnsanı kendi duyguları/düşleri ve düşünceleri üzerine yoğunlaştırması, Bahattin Bilgin'in resimlerindeki tükenmeyen 'töz'ün göstergesidir. Resimlerdeki "ben/merkez" anlayış ve yorum, soyut/figüratif tekniğin ana temasını oluşturmaktadır. İnsan ağırlıklı resimlerinde, kurgunun ve temanın "ben/merkez" ağırlıklı bir çekim gücü yaratması, onun çevresinde renkler ve diğer nesnelerin, figürlerin yer alması, sonuçta resme bakan kişinin kendine yönelik bir "arayış" içinde olması kaçınılmazdır. Hemen burada gözden kaçmaması gereken bir başka konuya değinelim istiyoruz. Sanatçının resimlerindeki ben/merkez anlayış, 'kişisel' içeren, kişiyi yalnızlığa, içe kapanıklığa, paradoksa, bunalıma götüren bir anlayış/istenç yaratmaz. Resimlerdeki bireysellik, insan/özne kavramından, yerelden evrensele uzanan bir yapının göstergesidir demistik. Bireysellik insanın ontolojik anlamda genel bir tarihini, içselliğini, düşünsel yapısını, dönüşüme açık olmasını ve çevreyle (doğayla) olan bağlantısını gözler önüne seriyor. Resimdeki soyut/figüratif kişi, tam anlamıyla söylemek gerekirse, bireysellikten çoğula geçişi sağlayan, hadi buna ilk belirlemeye göre transparan bir değerlendirme ile 'çoğaltım' diyelim. İşte bu 'çoğaltım sayesinde birey-çoğulculuk, insan/özne-toplumsallık denklemi ile karşılaşırız. Onun resimleri psikoloji, felsefe, ontoloji ve yüksek sanat duygusu içermektedir.

Özellikle fotoğraf sanatında, belirli bir yerin ve nesnenin karşısında deklanşöre basılmasıyla elde edilen görüntü, tam anlamıyla bir 'çoğaltımdır'. Fotoğrafçı bu görüntüyü birden fazla elde ederek, çoğaltarak kopyalamıştır. Ancak, gerçek fotoğraf sanatçısı ise bu görüntüyü kendi kişisel bilgi, deneyim ve yeteneği sayesinde, içine yerleştireceği nesnelere, cisimlere, kişiler ve figürler ile başkalaştırır, değişime uğratar, sonuçta özgün bir tasarım yaratmış olur. Bahattin Bilgin'in resimlerinde ise kurgu daha farklı bir bakış açısıyla ele alınır. Resme konu olan nesnelere, cisimlere, figürlere, teknelere, dalgalara, martılara/kuşlara arasında optik bir bağlantı, mekanik bir düzlem yerine sanatçıya özgü bir 'yapı' görürsünüz. Çeşitli katılımlar ile sağlanan bu yapının içine çevresel birikimin, nesnellüğün, var oluşun, duyguların, düşlerin, fiziksel anlamda bazı günlük gerçeklerin uyumlu bir görüntüsü geçmiştir. Bahattin Bilgin, insanın var oluşu, düşleri, toplum içindeki yalnızlığı, kişiselikten genele uzanan yapısı üzerine soyutlamalar yapmaktadır.

Bu nedenle sanatçının resimlerinde soyutlamalar bazen çok ağır bir duygusal yoğunluk içerir, bu kapsamlı baskı altında bir çıkış yolu ararsınız. Sözü ettiğimiz bu arayış, çıkış yolu, tamamen kendinize yönelik bir etkinlik içerir. Bu başkalaşma, yeniden var olma, anılarınızla ve kendinizle yüzleşme isteği çoğu kez geri planda kalır, ürkersiniz, korkarsınız, usulca başka bir tablonun karşısına geçersiniz. Bahattin Bilgin'in tablolarına bakmak, ruhunuza ayna tutmak gibidir. Tıpkı resimlerdeki denize, dalgalara, dağlara, sahile, teknelere baktığınızda yeşeren duygularınızın size fısıldadıkları gibi: Küçükken yaşadığın o olay, geçen gün yaptığın o ayıp, işyerindeki başarıyı yakaladığındaki duygu selin, o sakladığın utancın... Tüm bunlar insanın ruhsal etkinliğinin, duygusal yapısının, düşünsel anlamda yetkinliğinin (hedef-sonuç ilişkisi) temelini oluşturur. Sözü ettiğimiz bu duygular, anılar, yaşanmışlıklar dünyanın her bölgesindeki insanlara doğrudan hitap etmektedir. Herkesin bu tür ana duygulara sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bahattin Bilgin,

resimlerinde tek bir bakış açısı, tek bir konu üzerine yoğunlaşmıyor. O insanı tümünden kapsayan bir anlayış ve yorumla resimlerini yapıyor. Onun resimlerine baktığınızda, kendinizin belirli bir coğrafyadan çıktığınızı, dünyanın tüm bölgelerini dolaştığınızı, yeniden kendi özünüze döndüğünüzü fark edersiniz. İşte bu ileri-geri salınım sayesinde, özden çıkış ve yeniden öze dönüş ile yapılan resimler, insana kendini 'her yerde' gibi hissettiriyor. O nedenle bireysellik yerine genellemeler, bu anlamda geçişler, birikimler ile sağlanan çıkarımlar söz konusudur.

İmgesel anlamda renklerin ve çizgilerin eşliğinde denizdeki sandallar, tekneler bize başka bir deneysellik vermektedir. Resimdeki balıkçıların yaşadığı kaos, dayanışma, ekmek parası kazanma arzusu, tekneyle 'bir' olmuş görüntüleri... Bunların hepsi soyutlamanın eşliğinde, özünde hatta teknik yapısında gizlidir. Resimlere baktıkça, oradaki flu ve figüratif nesnelere ardındaki 'gerçekliği' tanıdıkça, resmin yalınlaştığını, size daha da yakınlaştığını fark ediyorsunuz. Tablodaki sembolik anlatım, ressam ve resmin bütünselliği, resme bakan (izleyen) kişinin arasında bir bağlantı, iletişim söz konusudur. Alfred Adler'in yarattığı 'Aşağılık Kuramı'na göre, insanın kendini toplum içinde bir birey olarak yetersiz görmesi, toplumla arzu ettiği gibi iletişim kuramaması onu bazı psikolojik bozukluklara iteler. Resimlerde böylesine derin, ruhun kapsamlı bir tanımsallığı görmüyoruz. Ancak, bazı resimlerdeki 'dönüşümler', buna bağlı olarak yaşanan 'değişimler' sayesinde, insanın kendini var etme çabasını çağırıyor. Orada önemli olan, insanın toplumla iletişim kurmasıdır. Resimlerdeki tek başlılık, yalnızlık gibi güçlü renkler ve duygularla ifade edilen görüntüler, tem anlamıyla psikolojik bir bozukluk değil, tem tersine insanın kendini tanımaya yönelik ve bir değişim sürecine girdiğinin göstergesidir. Aslında insan öncelikle ruhunun en diplerine inmeli, orada yalınlığı yakalamalı, kendini eleştirmeli, tanımalı ve sonradan bu birikimleri özüne koyarak yükselmeli ve ortaya çıkmalıdır. Sözü ettiğimiz ruhsal anlamda iniş çıkışlar, yükselmeler, derinliklerde kaybolmalar sonucunda insan kendini -ruhunu- yeniden tanımalı ve olgunlaştırmalıdır. Bunun için sanatla uğraşmak çok önemlidir. Bahattin Bilgin'in resimlerinde de benzer bir tutarlılık, yetkinlik vardır. Balıkçılar, tekneler, dalgalar üçlüsü, bunlara yönelik doğa ana'nın yetkinliği, kişiye yönelik verdiği çeşitlilik sayesinde, insanın (ruhsal anlamda) temel yapısı biçimlenmektedir.

Bir resminde sahildeki tekneleri, balıkçıları görürüz. Orada resmin arka yapısında, sanki bir kaos ortamı vardır. İlk bakışta yakaladığımız bu görüntü nedeniyle, ressamın yoğun bir duygu seliyle bu resmi yaptığını düşünebiliriz. Ancak, bu karmaşayı ayrıntısal bir gözle irdelediğimizde, bu kez karşımıza bir dinginlik, yalınlık çıkar. Sözü ettiğimiz o 'ses' yeniden kulağımıza gelir ve fısıldamaya başlar: Oradaki balıkçı sensin! Onun emekçiliği, insancılığı, çalışkanlığı, duyguları, sevapları, günahları, iyilikleri, kötülükleri... Tüm bu genel duygular insanın temeline yönelik bir yapı içerir. Resimdeki balıkçı, teknesinde oltayla ve/veya ağla balık avlayan biri olmaktan çıkar, başkalaşır, değişir/dönüşür ve resme bakan kişinin özüne geçer, orada yepyeni bir karakter yaratır. Önemli olan resimdeki balıkçı değildir. Asıl önemli olun şudur: Balıkçının insanî yönleri, zaafı, mesleği, ailesi, denize olan ilgisi öne çıkar. Daha da önemlisi, o resimdeki balıkçı ile yer değiştirdiğinizde, siz balıkçı olmazsınız, teknede oltayla balık avlayan biri

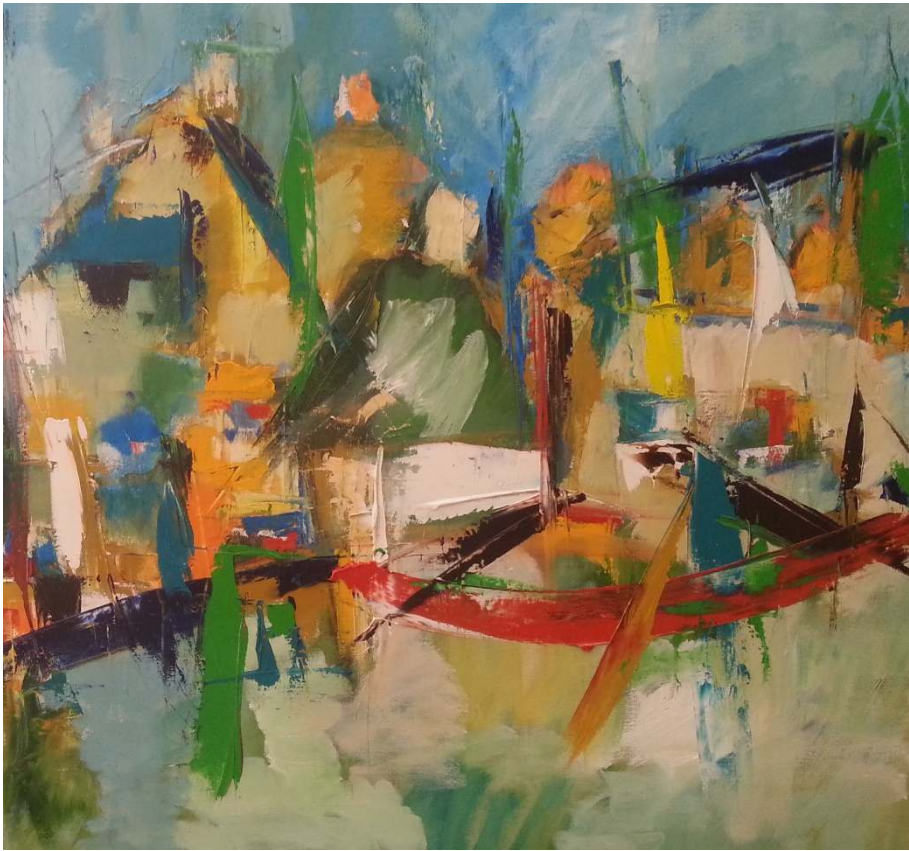
değilsinizdir. Siz bu yer değiştirme ile farklı bir mekân ve algılamanın boyutuna geçersiniz. Bu değişim sayesinde insanın en temel duyguları aynı kalır, sadece görüntüler ve fizikî özellikler değişir. Hepsi o kadar.

Bahattin Bilgin'in resimlerinde gökyüzünde uçuşan martılar/kuşlar vardır. Richard Bach, ünlü romanı "Martı Jonathan Livingston"da martıya şunları söyler: *"Önceden neysem şimdi de oyum. Ben de diğer martılar gibi bir martıyım ve onlardan biri gibi uçmalıyım.....Yaşamak için ne çok neden var! Balıkçı teknelerinin etrafında o rutin, sıkıcı dönüp dolaşmadan başka nedenler de var yaşamak için. Cehaletimizi kırabiliriz, becerilerimizi, yeteneklerimizi ve zekâmızı kullanarak kendimizi bulabilir, kendimiz olabiliriz! En önemlisi, özgür olabiliriz. Uçmayı öğrenebiliriz!"* Resimlerdeki martılar/kuşlar özgürlüğü, insanın yaşama arzusunu, var oluşu, geleceğe yönelmeyi simgelemektedir. Resim içindeki kurgu ve renklerle yaratılan 'dil' sayesinde, insana yönelik bu görüntü keskinlik içermeden, insan-martı özdeşleşmesiyle ortaya çıkan doğa=insan-hayvan bütünselliğidir. Martıların kanatları, gökyüzüne süzülmeleri, kıyılarda gezinmeleri, teknelerinden atılacak balıkları beklemeleri, sahildeki günlük yaşantının bir dönüşüm içerdiğinin kanıtıdır. Siz o resme baktığınızda, kendi gerçekliğinizi ve genel anlamda insan olmanızın koşullarını görmüş olursunuz.

DÖNÜŞÜM

Bahattin Bilgin, soyutlama ağırlıklı resimlerinde insanın ruhsal anlamda dönüşümünü, kendine olan başkalaşmasını, anatomik yapısı aynı kalsa bile yetkinlik (ve ruhsallık) olarak farklılaştığını imliyor. Resimlerdeki nesnelere, objelere, figürlere birer imgesel anlatımdan başka bir şey değildir. Her soyutlama bir diğerine 'geçiş' sağlar, tıpkı bir reenkarnasyon gibi bu evrimleşme süreci devam eder. Soyutlama resimlerinde bir tür meditasyon yaşarsınız. Tüm ruhunuzu bir dinginlik kaplar, sakinleşirsiniz, içindeki gerçek kişiliğiniz yavaşça belirir, ortaya çıkar, sonrasında onun gerçekliğinde resmi yeniden yorumlarsınız. Bir de bakmışsınız ki siz o karşınızdaki resmin içine geçmişsiniz. Orada bir balıkçı, bir martı/kuş, bir tekne, kıyıla çarpan bir dalga, bir avuç yakamoz olmuşsunuz. Siz ve resim karşılıklı bir dönüşüm yaşamıştır. 25. Kare diye bildiğimiz teknik bir yapının işlevselliğinde, zihniniz yakaladığı algısallığı, bilinç ve bellek arasında bir ayırım yapmadan, doğrudan size yönelir. O resim ile siz yer değiştirdiğinizde, ruhunuzdaki gerçekliğin, sizin en temel yetkinliğinizin ve özelliğinizin sivrildiğini, ortaya çıktığını, net olarak belirginleştiğini göreceksiniz. Bahattin Bilgin'in tabloları bir resim olmaktan çok daha ötede bir anlam içermektedir. Bu yetkinlik ile psikolojik anlamda kendinizi tanıma şansını yakalarsınız. Soyutlama resimlerini izlerken, bir anda kendinizi aynalar odasında gibi düşlersiniz. Her bir tablo sizin farklı bir yönünüzü sergilemektedir: Küçük, kısa, büyük, şişman, ince, zayıf olan fizikî görüntüleriniz bu kez başkalaşır ve yeni anlamlar yaratır. Yani bazen bir martı, bir balıkçı, bazen de bir renk olursunuz. Her tablosu kendi göreceliğinde, insanın benliğini tanımaya yönelik, ruhunun diplerini kazıyan, tıpkı bir arkeolog gibi toprağı eşelemesini andırır. Siz de onun resimlerine baktığınızda, o renklerin ve çizgilerin ardındaki düşler ve imgelerin dünyasına girdiğinizde, zihinsel çağrışımlarla yeni çıkarımlar elde edersiniz.







DEVİNİMİN GÖRSEL DİLİ SERGİSİ VE KİTABI (VISUAL LANGUAGE EXHIBITION OF MOTION AND ITS BOOK)

TAHSİN AYDOĞMUŞ
Fotoğrafçı
tahsinaydogmus@hotmail.com

Her şey devinim halindedir. Tüm Toplumsal olayların belirleyicisi devinimdir. İnsanlar fiziksel ve tinsel olarak değişime uğrarlar. Düşüncelerimiz değişime uğrar. Ruh hali de sürekli değişim ve dönüşüm halindedir. Bunun temelinde yatan ise devinimdir. Her şey devinim halinde ise bizim de buna ayak uydurmamız gerekir.

Bir fotoğrafçı olarak devinim ile ilgili çalışma yapma fikri yıllardır düşünce bazında beni meşgul ediyordu. Bundan sekiz yıl önce, hareketle ilgili bir görsel çalışma yapma fikri, uzun soluklu bir projeye dönüştü.

Tahsin Aydoğmuş

Tahsin Aydoğmuş'un çalışmalarını 8 senede tamamladığı 'Devinimin Görsel Dili' sergisine Galeri Işık ev sahipliği yaptı. Değişimin hikâyesinin anlatıldığı fotoğraf sergisi, 13-31 Ocak tarihleri boyunca ziyarete açık kaldı.

Bu sergi ile birlikte; fotoğrafçı, *Aya Sofya* ve *Bu Şehr-i İstanbul* kitaplarından sonra 105 eserden oluşan ve sergi ile aynı adlı taşıyan "Devinimin Görsel Dili" fotoğraf kitabını sanatseverlerin beğenisine sundu.

Değerli usta Ara Güler'in açılışını onurlandırdığı sergi kapsamında, Aydoğmuş'a 1999 yılında LEICA Fotoğraf Olimpiyatları birincilik ödülünü getiren "Mevlana" adlı fotoğrafı da yer alıyor.

Bugüne kadar 9 kişisel sergi açan Aydoğmuş, hareketle ilgili görsel bir çalışma fikrinden yola çıkarak hazırladığı proje için "Her şey devinim halindedir. İnsanlar fiziksel ve tinsel olarak sürekli değişime uğrarlar. Fotoğrafçı olarak devinim (hareket) ile ilgili bir çalışma yapma fikri yıllardır düşünce bazında beni meşgul ediyordu. Her şey devinim halinde ise bizim de buna ayak uydurmamız gerekir. Fotoğrafçı olarak hareketle ilgili bir görsel çalışma yapma fikri, 8 yıllık bir çalışma sonucu projeye dönüştü." diye konuştu.

Devinimin Görsel Dili, Tahsin Aydoğmuş'un 8 yıl boyunca üzerinde çalıştığı; *devinimi* görsel dille anlattığı uzun soluklu bir projedir.

Çekimlerinin; İstanbul, Malatya, Urfa, Antep, Manisa'da gerçekleştirildiği "Devinimin Görsel Dili", bilinen ve alışılmış Tahsin Aydoğmuş çizgisinin dışında farklı bir çalışmadır. Kültür ve zaman ekseninde insanları kendi çevrelerinde, kişisel anlarında yakalayarak anlatan Aydoğmuş bu yeni çalışmasında, insanın yaşam alanlarını oluşturan unsurlarla hareketli etkileşimini konu ederek; hayatı, duyguları ve durumları betimliyor.

Klasik çalışmalarında kişileri genellikle kendi çevrelerinde, kişisel alanlarında eylemlerini "an"da dondurarak anlatan fotoğrafçının bu çalışması; sokaklar, çocukların

oyun alanları, iş yerleri, müzeler gibi ortak yaşam alanlarındaki eylemlerini işleyerek yaşamı ve farkında olmasa da çevresiyle etkileşim içinde anlık kısa hikâyeler yaratan insanı anlatmaktadır. İnsan üretiminin sonuçları olan yapılar, alanları sınırlayan duvarlar, metropol duvarlarının sınırlarını kaldırıp ifade alanlarına çeviren grafitiler ve bu ifadelerin önlerinde günlük yaşamlarının akışına ait fark etmedikleri anlık hikâyelerini yaşayan insanlar fotoğraf karelerine yansıyor. Karelerdeki her unsur kendi devinim sürecini kendi ritminde yaşasa da üretilen sabit, üreten “zamana hapsedilemeyen” olarak kalıyor.

Yaşamın temel dinamiği olan devinim, Tahsin Aydoğmuş’un objektifine yansıyan karelerde, insan zihninin alışkın olmadığı çok farklı bir zaman ritminde izleyiciye anlatılıyor.

TAHSİN AYDOĞMUŞ, HAYATI ve ÇALIŞMALARI

1953 yılında Malatya’da dünyaya gelen Tahsin Aydoğmuş, çocukluk yıllarında ailesiyle İstanbul’a yerleşti. 1979 yılında çalışmaya başladığı Ayasofya Müzesi’ne 2003 senesinde emekli olana kadar idari pozisyonlarda emek verdi. Gözünün ve gönülünün Ayasofya’nın ışığıyla yıkandığı bu süre zarfında, 1985 yılında yolu fotoğrafla kesişti ve zamanla ‘fotoğrafla yazmak ve anlatmak’ yaşamının odağı haline geldi. İlk senelerinde Renkli Saydam çalışmaları yapan Tahsin Aydoğmuş daha sonra Arşival Baskı Tekniği ile Siyah-Beyaz fotoğraf çalışmalarına yöneldi. Leica Olimpiad of Photography gibi önemli ulusal ve uluslararası yarışmalarda ödüllendirilen Tahsin Aydoğmuş’un fotoğrafları; Yapı Kredi, İş Bankası gibi kültür yayınlarının yanı sıra yerli-yabancı birçok dergi ve yayın organlarında yayımlandı.

Bugüne kadar 9 kişisel sergi açan ve fotoğrafları İstanbul Modern Müzesi gibi koleksiyonlarda yer alan Tahsin Aydoğmuş, emekli olduktan sonra İstanbul Fotoğraf Merkezi gibi kurumlarda fotoğraf eğitmenliği yaptı. Bunun yanı sıra üniversite ve fotoğraf kuruluşlarında fotoğraf gösterisi ve söyleşilere iştirak etti. Günümüzde kendi atölyesinde fotoğraf çalışmalarını sürdürmekte ve uzun erimli fotoğraf projeleri üzerinde çalışmaktadır. Tahsin Aydoğmuş’un fotoğraflarının ana temasını; kültür, tarih, zaman ve çevrenin merkezinde olan ‘insan’ oluşturur. Çalışmalarında bu unsurlardan etkilenen ve etkileyen insanlığı ve değerlerini fotoğrafla betimleyerek anlatmayı, korumayı ve gelecek nesillere aktarmayı amaçlar.

Ödüllerinden Bazıları

- 1994 Ballantine Yarışmasında Başarı Ödülü, Londra
- 1996 Yılında Aynı Yarışmada Büyük Ödül, Londra
- 1997 Ballantine Yarışmasında Başarı Ödülü, Londra
- 1998 Fuji Film Türkiye Basın Fotoğrafçısı Ödülü, İstanbul
- 1998 Fuji Film Türkiye Röportaj Ödülü, İstanbul
- 1998 Devlet Fotoğraf Yarışması'nda Başarı Ödülü, Ankara
- 1999 LEICA Fotoğraf Olimpiyatı'nda Büyük Ödül, Frankfurt
- 2001 Uluslararası Fotoğraf Federasyonu tarafından AFIAP unvanı verildi.

Sergileri

- 'Fotoğraflarla AYASOFYA' Renkli 1991 İstanbul
'Fotoğraflarla AYASOFYA' Renkli 1992 Nurnberg
'Doğa Ve İnsan' 1995 İstanbul
'Türkiye'nin Turizm Yöreleri' 1997 Nurnberg
'İstanbul'dan Nepal'e' 1997 Lefkoşe
'Türkiye'den' 2001 Köln
'Denge' 2006 İstanbul
'Ayasofya' Siyah&Beyaz 2008 İstanbul
'Bu Şehr-i İstanbul' 2010-2011 İstanbul Ankara

Yayınlar

- Kültür Bakanlığı Yayınları, '*İkonalar*' 1992
Scala Yayınevi – Londra '*Ayasofya*' 2004
İstanbul Fotoğraf Merkezi Yayınları '*İstanbul'da An*' 2006
Shell Yayınları '*Hagia Sophia*' 2008
Shell Yayınları '*Bu Şehr-İ İstanbul*' 2010
Yapı Kredi Yayınları '*Dağların Gazeli Maraş*' 2010
Yapı Kredi Yayınları '*Aşklar, Savaşlar Kahramanlar Ve Çanakkale*' 2012

Ortak Projeler ve Yayınlar

- Novartis Yayınları, '*Yaşayan Çarşılar*' 2005
Novartis Yayınları, '*Öbür Yanım*' 2006
Novartis Yayınları, '*Sesler Ve Danslar*' 2007
Novartis Yayınları, '*Usta Eller*' 2008



Tahsin Aydoğmuş



Kırmızı Mevlana



Atlar



Estetik



Carmen II



Metro



Selen



Şemsiye



Turist



Ayna



Film Platosu



Onur



Kalaycı



El Değirmeni

YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI (PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES)

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 ve sanatın her alanıyla ilgili daha önce yayınlanmamış makaleler, bildiriler ve yazılar (çeviri, tanıtım, haber...) kabul edilmektedir. Düzenli olarak yılda iki defa yayınlanan dergi, ulusal ve uluslararası hakemli bir e-dergidir. Yayınlanması istenilen makaleler ve yazılar derginin e-mail adresine veya Açık Dergi Sistemlerine (Open Journal Systems) 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 bulunan 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). Gerekli durumlarda görsel malzemenin altında açıklamaları olmalıdır.