

TROY MUSEUM JOURNAL

TROYA MÜZESİ DERGİSİ

THE LEGEND CONTINUES

MART
MARCH 20
25

SAYI NO 3





TROY MUSEUM JOURNAL

TROYA MÜZESİ DERGİSİ

Sayı / No: 3
March / Mart 2025

Troya Müzesi Yayınları

Çanakkale

TROY MUSEUM JOURNAL
TROYA MÜZESİ DERGİSİ

Sayı / No: 3 - March / Mart 2025

ISSN: 3023-7173

İmtiyaz Sahibi / Publisher

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Troya Müzesi adına Rıdvan GÖLCÜK

Kapak

Güney Can GÜLŞAN / Troya Müzesi

Kapak Fotoğrafi

Rıdvan GÖLCÜK (Yapay Zekâ) / Troya Müzesi

Grafik Tasarım

Fecri POLAT / Troya Müzesi

Sekreteryâ

Enes CAN / Troya Müzesi
Figen BAKAN / Troya Müzesi
Fecri POLAT / Troya Müzesi

Web Sorumlusu

Osman ÇAPALOV / Troya Müzesi

İletişim

Troya Müzesi Yayın Departmanı
Merkez İlçe, Tevfikiye Köyü, Truva 6 sokak No:12
Çanakkale
E-mail: canakkalemuzesi@ktb.gov.tr
Tel 1: 02862176740

Her hakkı saklıdır. Bu yayının hiçbir kısmı Troya Müzesi Dergisi editörlerinin önceden yazılı izni olmadan çoğaltılamaz, saklanamaz veya bir erişim sistemine dahil edilemez veya elektronik, mekanik, fotokopi, kayıt veya başka herhangi bir biçimde veya herhangi bir yöntemle aktarılamaz.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored or introduced into a retrieval system, or transmitted in any form, or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Troy Museum Journal editor

TROY MUSEUM JOURNAL
TROYA MÜZESİ DERGİSİ

Editör Kurulu /Editor Board

Rıdvan GÖLCÜK / Troya Müzesi
Fecri POLAT / Troya Müzesi
Yunus ÖZDEMİR / Troya Müzesi
Figen BAKAN / Troya Müzesi
Fatih YANIK / Troya Müzesi

Dergi Kurulu / Journal Board

Rüstem ASLAN / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Rıdvan GÖLCÜK / Troya Müzesi
Oğuz KOÇYİĞİT / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sinem DÜZGÖREN / Troya Müzesi

Yayın ve Danışma Kurulu / Editorial and Consultative Committee

Ali Osman UYSAL / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Ali SÖNMEZ / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Ayşe Çakır İLHAN / Ankara Üniversitesi
Ceren KARADENİZ / Ankara Üniversitesi
Ekin KOZAL / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Erhan ÖZTEPE / Ankara Üniversitesi
Evren Karayel GÖKKAYA / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Evrin Ölçer ÖZÜNEL / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi
Göksel SAZCI / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Hakan ÖNİZ / Akdeniz Üniversitesi
İsmail ÖZER / Ankara Üniversitesi
Oğuz TEKİN / Koç Üniversitesi
Reyhan KÖRPE / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Rüstem ASLAN / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Seyhan BOZTEPE / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Şengül AYDINGÜN / Kocaeli Üniversitesi
Turan TAKAOĞLU / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Yeşim ZÜMRÜT / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

TROY MUSEUM JOURNAL **TROYA MÜZESİ DERGİSİ**

Yılda iki kez yayınlanır / Published two times a year

KAPSAMI VE YAYIN İLKELERİ

Troya Müzesi Dergisi yılda iki sayı (Mart ve Eylül) olarak yayımlanan hakemli ve bilimsel bir dergidir. Derginin yazım dili Türkçe ve İngilizce'dir. Dergide bilimsel araştırma ölçütlerine uygun olarak Müzecilik, Arkeoloji, Tarih, Sanat Tarihi, Etnografya alanında yapılmış ve daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olan bilimsel makaleler, araştırma inceleme makalesi türünden çalışmalar, derleme yazıları ve benzeri yayımlanır; arşivlenir, paylaşılır, basılır ve dağıtılır. Troya Müzesi Dergisi, herhangi bir makale değerlendirme/işlem ve yayın ücreti talep etmez.

Aksi belirtilmediği sürece Troya Müzesi Dergisi'nde yayımlanan yazılarda belirtilen fikirler yalnızca yazarına aittir. Bu konuda dergi sahibi, editörler veya diğer yazarlar sorumlu tutulamaz.

COVERAGE AND PUBLICATION PRINCIPLES

Troy Museum Journal is an peer-reviewed scientific journal scheduled to be published two times a year, in March and September. Publication languages of the journal are Turkish and English. The journal comprises, archives, shares, prints, and distributes scientific articles, research and observation reports, and collections. Papers from Articles from the fields of Museology, Archaeology, History, Art History and Ethnography are admissible and expected to be coherent with scientific research criteria and not published before. The journal does not charge any sort of article processing or publication fee.

Statements of acts or opinions appearing in the Troy Museum Journal are solely those of authors and do not imply endorsement by the editors, other authors or publishers.

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Editörden.....VI-VII

Mübarek İpek

**ARCHAEOLOGICAL STUDIES OF GERTRUDE MARGARET LOWTHIAN BELL,
THOMAS EDWARD LAWRENCE AND DAVID GEORGE HOGARTH IN OTTOMAN
GEOGRAPHY AND THEIR PERSPECTIVE ON THE ARCHEOLOGY OF TROAD AND
TROY**

GERTRUDE MARGARET LOWTHIAN BELL, THOMAS EDWARD LAWRENCE VE DAVID
GEORGE HOGARTH'IN OSMANLI COĞRAFYASINDAKİ ARKEOLOJİK ÇALIŞMALARI VE
TROAS VE TROYA ARKEOLOJİSİNE
BAKIŞLARI.....1-15

İrem Oğuz

**ENDÜSTRİ 6.0 VE MÜZELER: TEKNOLOJİK DÖNÜŞÜM VE GELECEK
PERSPEKTİFLERİ**

INDUSTRY 6.0 AND MUSEUMS: TECHNOLOGICAL TRANSFORMATION AND FUTURE
PERSPECTIVES.....15-30

Orhan Alper Şirin

**AMİSOS NEKROPOLÜNDEN YER ALTI KAYA MEZARI ÖRNEKLERİ VE MEZAR
BULUNTULARININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

EVALUATION OF UNDERGROUND ROCK TOMB SAMPLES AND TOMB FINDINGS FROM
AMISOS NECROPOLI31-68

Dana Mohammed Othman

LEJYONER İRAKLI SANATÇILAR

LEGIONARIES IRAQI ARTISTS.....69-134

Funda Ertuğrul

**TRALLEİS'TE ELE GEÇEN İNCE DUVARLI SERAMİK (THIN WALLED WARES)
GRUBUNA AİT TAKLİT ÜRETİMLER**

IMITATION PRODUCTIONS OF THE THIN WALLED WARES GROUP FOUND IN
TRALLEIS.....135-166

Ayça Bayrak Uluğ

**GEÇMİŞİ DONDURMAK, GELECEĞİ İNŞA ETMEK: MÜZE ZAMANSALLIĞININ
HETEROKRONİK YÜZÜ**

FREEZING THE PAST, CONSTRUCTING THE FUTURE: THE HETEROCHRONIC FACE OF
MUSEUM TEMPORALITY.....167-176

Editörden

Troy Museum Journal'ın Üçüncü Sayısıyla Merhaba!

Sevgili Okurlar,

Troy Museum Journal olarak üçüncü sayımızla sizlerle buluşmanın heyecanını ve gururunu yaşıyoruz. Üstelik bu sayı, dergimizin birinci yaşına denk geliyor! Mart 2024'te ilk sayımızı çıkardığımız zaman bu yolculuğun bizi böylesine dinamik ve üretken bir noktaya taşıyacağını tahmin edemezdik. Bir yıl gibi kısa bir sürede üç sayıyı tamamlamış olmak, 17 makaleyle bilim dünyasına katkı sunmak ve yeni keşifleri okuyucularımızla paylaşmak, tutkumuzun ve kolektif emeğimizin bir yansıması. Dijital platformlarda okurla buluşan dergimiz, ilk sayıdan itibaren basılı olarak raflardaki yerini de aldı. Bu, yalnızca bir dergi değil; Türk müzeciliğinin vizyonunu, Troya'ya olan tutkumuzu ve Anadolu'nun kadim hikâyelerini dünyaya duyurma çabamızın somut bir yansıması.

Bu süreç, bir yılı aşkın süre önce kurduğumuz Troya Müzesi Yayın Departmanı'nın ne kadar isabetli bir adım olduğunu bir kez daha gözler önüne seriyor. Bu başarıda emeği geçen tüm Yayın Departmanı ekibine yürekten teşekkür ediyorum. Özellikle Fecri Polat'ın olağanüstü çabası ve özverisi dergimizin bu denli hızlı ve nitelikli ilerlemesini sağladı. Fecri'ye, Troya'ya adadığı enerjisi ve yaratıcı vizyonu için minnettarız.

Troya'dan Yükselen Sesler: Yeni Projeler, Yeni Hayaller

Yayıncılıkla sınırlı kalmadık elbette! Troya'nın ruhunu modern dünyaya taşıyacak projeler üretmeye devam ediyoruz. Senaryosunu kaleme aldığım "Histroy" adlı deneysel filmimizin galasını Nisan ayında gerçekleştireceğiz. "History" değil, "Histroy"! Bu absürt komedi, aynı zamanda Troya'nın tarih yazımını sorgulayan belgesel bir deneme. Katıldığı ilk festivalde, İtalya'dan ödülle dönen film için izleyicinin tepkilerini merakla bekliyoruz.

Sinema dünyasından bir diğer heyecan ise Christopher Nolan'ın 2026'da vizyona girecek "Odyssey" filmi. Nolan'ı Troya'ya davet etmekten, "Odysseus Çağdaş Sanat Sergisi" hazırlıklarımıza, hatta antik bir gemiyi Ege'de yeniden yüzdürme fikirlerimize kadar pek çok projeye bu küresel rüzgârı arkamıza alma niyetindeyiz. Amacımız, Troya'nın evrensel hikâyesini dünyanın gündemine taşımak.

Geçtiğimiz günlerde ise Anadolu'nun kadim destanı İlyada'ya ses olmak için "İlyada Nöbeti" adını verdiğimiz bir rekor denemesine imza attık. Tam 25 saat boyunca, 6 dilde durmaksızın İlyada okuduk. 21 Mart sabahı başlayan bu maraton, 22 Mart'ta coşkuyla tamamlandı. Bu Anadolu destanına ses olmak, onu yaşatmak, bizler için bir borçtu. Dünya rekoruyla taçlanan bu etkinlik, Troya'nın evrensel mirasını vurgulayan bir kilometre taşı oldu.

Özel Sayı: Prof. Dr. A. Çoşkun Özgünel III. Troas Sempozyumu

Geçen yıl kaybettiğimiz değerli hocamız Prof. Dr. A. Çoşkun Özgünel anısına hazırladığımız “Prof. Dr. A. Çoşkun Özgünel III. Troas Sempozyumu Özel Sayısı”nı Nisan ayında yayımlıyoruz. Bu sayı ile Hocamızı bir kez daha anma fırsatı yakalıyoruz. Onun ışığı bizlere yol göstermeye devam edecek.

Üçüncü Sayının İçeriği: Keşifler ve Dönüşümler

Bu sayıda, arkeolojiden müzeciliğe uzanan zengin bir içerik sizleri bekliyor:

- Mübarek İpek, Gertrude Bell, T. E. Lawrence ve D. G. Hogarth’ın Osmanlı coğrafyasındaki arkeolojik faaliyetlerini ve Troas’a dair bakışlarını inceliyor.
- İrem Oğuz, Endüstri 6.0’ın müzecilikteki dönüştürücü rolünü masaya yatırıyor.
- Orhan Alper Şirin, Amisos Nekropolü’nün gizemli kaya mezarlarını ve buluntularını değerlendiriyor.
- Dana Mohammed Othman, Irak’ın lejyoner sanatçıların öykülerini bizlerle tanıştırıyor.
- Funda Ertuğrul, Tralleis’teki ince duvarlı seramik taklitlerini arkeometrik yöntemlerle irdeliyor.
- Ayça Bayrak Uluğ ise müze zamansallığını “heterokronik” bir perspektifle ele alıyor.

Son Söz Yerine...

Troy Museum Journal, yalnızca bir yayın değil; bir hayalin, kolektif emeğin ve Anadolu’nun binlerce yıllık mirasına duyduğumuz saygının ürünü. Yeni projeler, yeni keşifler ve yeni rekorlarla yolumuza devam ederken, sizleri bir sonraki sayımızda tekrar aramızda görmek dileğiyle...

Nice yaşlara Troy Museum Journal!

Troya’dan sevgilerle,

Rıdvan GÖLCÜK

ARCHAEOLOGICAL STUDIES OF GERTRUDE MARGARET LOWTHIAN BELL, THOMAS EDWARD LAWRENCE AND DAVID GEORGE HOGARTH IN OTTOMAN GEOGRAPHY AND THEIR PERSPECTIVE ON THE ARCHEOLOGY OF TROAD AND TROY

GERTRUDE MARGARET LOWTHIAN BELL, THOMAS EDWARD LAWRENCE VE DAVID GEORGE HOGARTH'IN OSMANLI COĞRAFYASINDAKİ ARKEOLOJİK ÇALIŞMALARI VE TROAS VE TROYA ARKEOLOJİSİNE BAKIŞLARI

Mübarek İpek*

Abstract

British archaeologists, travellers and researchers had always interested in the ancient settlements and historical artefacts within the borders of the Ottoman Empire. G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth were among the important British archaeologists who were interested in the ancient artefacts and settlements in the Ottoman lands in the last quarter of the 19th and first quarter of the 20th centuries. These three British archaeologists conducted archaeological and historical research in Anatolia, Mesopotamia and the Arabian Peninsula with the permission of the Ottoman government. During their researches, these archaeologists had a special interest in the Troad region, its history, excavations and Homer. In this study, the importance of the archaeological researches of G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth in the Ottoman geography and their studies on the Troad region are given.

Keywords: *G. L. Bell, T. E. Lawrence, D. G. Hogarth, Archaeology, Troad Region, Troy*

Öz

Osmanlı Devleti sınırları içinde bulunan antik yerleşim ve tarihi eserlere İngiliz arkeolog, seyyah ve araştırmacıları her zaman ilgi duymuşlardır. G. L. Bell, T. E. Lawrence ve D. G. Hogarth'ta 19. yüzyılın son ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı topraklarında yer alan antik eser ve yerleşimlerine ilgi duyan önemli İngiliz arkeologların arasında yer almışlardır. Bu üç İngiliz arkeolog, Osmanlı hükümetinden aldıkları izinlerle Anadolu, Mezopotamya ve Arap Yarımadasında arkeolojik ve tarihi araştırmalarda bulunmuşlardır. Ayrıca bu arkeologlar araştırmaları esnasında Troas bölgesi, tarihi, kazıları ve Homeros'a özel bir ilgi duymuşlardır. Bu çalışmada G. L. Bell, T. E. Lawrence ve D. G. Hogarth'ın Osmanlı

* Dr., Artuklu Üniversitesi, Mardin/TÜRKİYE, mubarekipek@hotmail.com, ORCID:0000-0001-7184-1681 (Makale Gönderim Tarihi: 17.02.2025, Makale Kabul Tarihi: 04.03.2025).

coğrafyasındaki arkeolojik araştırmalarının önemi ve Troas bölgesiyle ilgili çalışmalarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: G. L. Bell, T. E. Lawrence, D. G. Hogarth, Arkeoloji, Troas Bölgesi, Troya

Introduction

G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth have an important place in the academic world with their archaeological studies. In particular, the archaeological studies of these three British archaeologists in the Ottoman geography and their findings in surveys are among the works that are still taken as references even today. G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth sometimes worked together during their scientific studies in the Middle East. Moreover, these archaeologists continued their archaeological work independently of each other in different places and at different times within the borders of the Ottoman Empire. G. L. Bell visited the Ottoman lands between 1899 and 1914 for her archaeological research and travels. D. G. Hogarth also travelled between England and the Middle East between 1887 and 1915 for his scientific work. T. E. Lawrence, on the other hand, worked in excavations and surveys within the Ottoman borders for a shorter period of time than the other two archaeologists (1908-1914). In addition, G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth took a special interest in Troy, the important ancient city of western Anatolia, during their surveys and excavations. G. L. Bell, curious about Troy, travelled the geography of Troad and wrote notes about this region in her diary. D. G. Hogarth, on the other hand, used his extensive knowledge of antiquity to provide

information about the Troad region, the excavations in Troy and the life of Heinrich Schliemann. T. E. Lawrence also worked on the translation of Homer's *Odyssey* into English. In short, this study provides information about the excavations of G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth in the Ottoman geography and their views on the Troad region.

1. G. L. Bell's Archaeological Studies and Troy Expedition (1899-1914)

G. L. Bell, a British archaeologist, traveller, orientalist and intelligence officer during World War I, was born in Durham, England on 14 July 1868 (Wallach, 2017: 33). She received her first education from her family and learnt French, Italian and German. She was interested in history and archaeology from her teenage years. This interest led her to study Modern History at Oxford University. While she was a student in the history department, she started to learn ancient languages by taking Greek and Latin courses. During her student years at Oxford, she met Janet, the sister of the famous orientalist and archaeologist D. G. Hogarth. She graduated from the university in 1887 with a first in history (Courtney, 1927: 656; Hogarth, 1926: 364).

After her graduation, G. L. Bell continued her friendship with Janet, a close friend she had met at university. G. L. Bell asked her close friend Janet to meet her brother Hogarth, and her close friend accepted this request. D. G. Hogarth and G. L. Bell met twice in 1896, during which Hogarth provided G. L. Bell with information encouraging archaeological research (NUOA. GB. D. 7-17 April 1896). After these meetings, G. L. Bell's interest in the Middle East, in other words the lands under Ottoman rule, which were full of historical artefacts, grew even more. G. L. Bell's interest and love for archaeology led her to travel to the Ottoman lands. The British archaeologist made her first trip to the Ottoman geography in 1899. G. L. Bell reached Çanakkale on 1 May via Greece by sea (Godmann, 1985: 32-40).

G. L. Bell described her trip to Çanakkale and Troy in her diary dated 1 May 1899 as follows:

After my father was well, we decided to go to Troy. We arrived at the Kumkale Castle at the mouth of the Bosphorus at about 7 o'clock and reached Dardanelles (Çanakkale) at 8 o'clock. Mr Calvert sent a Jew called Jacob to meet us on the ship. He took us to the Han and then we went to the consulate. Calvert's house at the consulate was big, nice and cool. Mr Calvert was a friendly, charming old man. We then made a quick decision and set off at 9.30 am. On the way we were pleased to see the minarets and veiled women again. We travelled on the coastal road for a while, then we went up a steep slope and the road was very bad. A soldier and an officer accompanied us during our journey. When we reached the top of the hill, we could see the Dardanelles, Imbros (Gökçeada) and Samothrace (Semadirek), the Trojan plain

with the long low ridge where Ilium was located and Tenedos (Bozcaada) beyond it. In the Trojan plain there were fertile corn and oak trees, yellow jasmine, irises, a bush with white flowers like orange and purple anemones. We had lunch in Eren Köy, a Greek village on the top of the hill, and rested in this village for an hour... Then we crossed the Simois (Dümrek), a muddy stream, and under a hill covered with low bushes. I came out onto a large open grassy plain with shepherd's tents feeding the herds. No corn, no trees. The mound is covered with the remains of excavations. We entered through the deep, sloping walls of the Troy of Priamos. The acropolis is covered with a tangled mass of ruins, the most prominent being the city II and the square Roman blocks. Steep mounds of earth rise above the ruins, indicating the depth of the excavations; they look like the topless towers of Ilium.

The walls and gates in the south-east and south-west are wide open. On the foundations of the two Megarons there are clay walls one or two ft. high. A marvellous stone ramp leads up from the south-west gate. As for the view, the plain is surrounded on all sides by the Aegean and the Dardanelles, and there is a low line of hills on which great tumuli stand against the sky. At one point the hill breaks and you can see the bay where the Greek ships lie. In the distance the Scamander (Menderes) meanders through the plain, and nearby a small, still stream marks its former course. Ida and Olympos are far away. Bozcaada forms a peak in the Aegean, Gökçeada rises in the hollow of the hill and behind it is the high point of Samothrace. We stayed in Troy until 5 o'clock and then went to Thymbrae, an hour away; white farmhouse lying on the green hillside, stork nests and storks on all the roofs... (NUO., GB., D., 1 May 1899).

After finishing her tour in the Troy plain, G. L. Bell returned to Mr. Calvert's house and left Çanakkale on the morning of 2

May (Gölcük and Polat, 2025: 26-27). It is understood that the British archeologist was fascinated by the plant diversity, natural scenery and some of the finds found in the ancient city of Troy. After leaving Çanakkale, G. L. Bell continued her travels in Anatolia and reached İstanbul. During her stay in the capital of the Ottoman Empire, she visited Hagia Sophia and the sarcophagus of Alexander. On 6 May, she left İstanbul for Bursa, the former capital of the Ottoman Empire, and visited the mosques and tombs in the city. After her Bursa tour, she travelled back to his country from İstanbul. During her first trip to the Ottoman lands, G. L. Bell admired the history and natural beauty of Anatolia (NUOA., GB., D., 2-30 April 1899; 1-22 May 1899. GB., L., 11 April 1899). It is understood that G. L. Bell's first trip to the Ottoman geography was mostly for travelling purposes. She returned to her country without conducting any scientific research during this trip.

G. L. Bell arrived in İzmir on 5 December 1899 for her second trip to the Middle East. She visited the neighbouring cities of İzmir and the ancient city of Ephesus and took notes. From İzmir, she travelled by sea to Beirut and G. L. Bell's first trip to the Arabian deserts began. She visited the ancient cities of Jerusalem, Petra, and Palmyra. She took notes on the inscriptions, castles and ancient cities she saw on her way. She saw that most of the maps of the Arabian Peninsula made by some European travelers were incomplete and inaccurate. She also started to learn Arabic during this trip. In addition, the British archeologist, recorded information about the socio-economic structure, cultures, botany, animal species,

geographical structures and the peoples she encountered. G. L. Bell completed her first trip to the Arabian Peninsula in July in 1900 and returned to her country (NUOA., GB. D. 29 November 1899-12 June 1900; GB., L., 5 December 1899- 3 June 1900). With this trip, G. L. Bell started to be among the archaeologists who collected information that would contribute to the science of archaeology.

G. L. Bell left from London for Egypt on 5 January 1905 for her third trip to the Middle East. During her stay in Egypt, she visited the historical monuments in this city. She set off for Syria from Egypt and before arriving in Syria, she visited the ancient settlements along the way. After reaching Syria, she set off again to come to Anatolia. She travelled to Anatolia via Antakya road. She visited castles, churches and mosques within the borders of Adana, Mersin and Osmaniye provinces and took notes. She travelled from Mersin to Karaman and then to Konya. She visited the ruins of the Thousand and One Church in the Karadağ district of Konya. G. L. Bell made drawings of the church ruins in Karadağ and took photographs of the ruins. While in Konya, G. L. Bell met with the famous archaeologist William Mitchell Ramsay and showed W. M. Ramsay the drawings she had made and the photographs she had taken at Binbir Kilise. W. M. Ramsay told G. L. Bell that the ruins of Binbir Church were very important and suggested that she excavate there. G. L. Bell welcomed this suggestion, but left the excavation for the following years and travelled to İstanbul by train and returned to her country from there (NUOA., GB. D. 9 February 1905-16 May 1905; GB., L., 9 February 1905- 16 May

1905). In 1907, G. L. Bell published her notes taken during her travels to the Middle East in 1900 and 1905 in her work "*Syria: The Desert and The Sown*". In this work, she talked about the Arab tribes encountered in the desert and the ancient settlements explored (Bell, 1908: 1-340).

The British archaeologist arrived in İzmir on 2 Nisan 1907 for her third trip to the Middle East. On this trip, G. L. Bell visited some of the ancient cities in the Aegean and Central Anatolia regions and took archaeological notes, drawings and photographs. Also during this trip, G. L. Bell started excavation work at the ruins of Binbir Kilise in Konya on 25 May. After continuing the excavation for a certain period of time, she stopped the excavations and returned to her country via Istanbul in August (NUOA., GB. D. 2 April 19 07-30 July 19 07; GB., L., 9 April 19 07- 30 July 19 07). G. L. Bell arrived in Egypt in January 1909 for her fourth trip to the Middle East. She travelled to Syria and Iraq via Egypt. During these trips, she saw inscriptions and reliefs from the Hittite civilisation in Tel Ahmar and took copies of these works. While in Iraq, she visited Ukaydir Castle and took photographs of the castle and took important notes about the castle. She entered Anatolia through Iraq. She travelled to Cizre, Mardin, Diyarbakır and Malatya and collected information about the mosques, churches, mounds and ancient cities in these cities. She then travelled to Kayseri and Konya. While in Konya, she again examined the ruins of the Thousand and One Church. She returned to İstanbul by train via Konya and from there returned to her country (NUOA., GB., L., 25 January-27 June 1909.; GB., D., 26 January- 14

July 1909). After this trip, G. L. Bell, together with W. M. Ramsay, wrote "*The Thousand and One Churches*" in 1909 (Ramsay and Bell, 1909: 3-560). In addition, G. L. Bell brought together her previous travels to the Middle East, the communities she encountered, the events she observed, the ancient settlements she examined and all her observations and published them in her book "*Amurath to Amurath*" in 1911 (Bell, 1911: 1-361).

G. L. Bell landed in Cairo on 10 January 1911 for her fifth trip to the Middle East. On this trip, the British archaeologist first visited some ancient settlements in Syria, Beirut and Iraq. While in Iraq, she revisited the Ukaydir Fortress and made drawings and notes. After visiting the ancient city of Babylon, she travelled to Anatolia via Iraq. She visited Mardin centre and its surrounding districts and took photographs and notes. After Mardin, she travelled to Diyarbakır and from there to Urfa. G. L. Bell then visited D. G. Hogarth's excavation in Carchemish. D. G. Hogarth was not at the excavation, and here G. L. Bell met T. E. Lawrence for the first time. After Carchemish, she travelled to Aleppo, Beirut and from there reached İstanbul by ship. After staying in İstanbul for a while, she returned to England by train (NUOA., GB., L., 18 January-1 June 1911; GB., D. 4 January-26 May 1911). On this trip, G. L. Bell worked mostly on Islamic artefacts. G. L. Bell described her travels to the Middle East in 1909 and 1911 in detail in her work "*The Palace and Mosque at Ukhaidir*" published in 1914 (Bell, 1914: 1-161).

G. L. Bell arrived in Egypt on 20 November 1913 for her last research trip to the

Middle East. From Egypt she travelled to Syria, from where she set out to conduct research in the Najd region. On her way from Syria to the Najd region, she copied the inscriptions of the Islamic period, examined the castles and drew maps of the region. She reached the city of Hayil on her way. She saw the historical sites in this city and took notes. While in Hayil, she was not allowed to go to the Najd region, which was under the rule of Ibn Saud. G. L. Bell did not receive the necessary permission and travelled from Hayil to Baghdad. From Baghdad, she travelled to Damascus and then to İstanbul by train and returned to her country from İstanbul in 1914. This was G. L. Bell's last trip to the Middle East for her scientific research. On this trip, G. L. Bell mapped the deserts of Arabia and took notes on historical artefacts from the Islamic period (Howell, 2006: 125-135). G. L. Bell wrote about her research in and around Mardin in 1913 in her work *"The Churches and Monasteries of the Tur Abdin"* and included her research in Diyarbakır as a chapter in the book *"Amida"* co-authored by Strzygowski and Max Van Berchem (Hocaoğlu, 2019: 41). G. L. Bell continued her archaeological studies during her post in Iraq after the war and continued her academic studies until her death on 11 July 1926 (Courtney, 1927: 659-622).

It is understood that G. L. Bell's researches in the Ottoman geography between 1899 and 1914 were mainly on artefacts from the Christian and Islamic periods. In addition, the British archaeologist took notes on the peoples living in the Ottoman society during her scientific researches and mentioned these peoples in her published works. She travelled to the Troad region and

presented information about the ancient city of Troy.

2. T. E. Lawrence's Archaeological Researches and Work on the Odyssey (1909-1932)

T. E. Lawrence was born on 18 August 1888 in Wales. He received religious education from his parents at an early age and from childhood he was interested in history and archaeology. By the age of 19 he had studied medieval artefacts in England, and later his interest in medieval castles and military architecture led him to take bicycle tours of French castles during the summer holidays of 1906, 1907 and 1908 (Wilson, 1990: 1-27). In 1907, T. E. Lawrence began studying history on a scholarship at Jesus College, Oxford University. As an undergraduate student, the British archaeologist worked at the Ashmolean Museum within the university. While working at the museum, T. E. Lawrence met D. G. Hogarth, the director of the Ashmolean Museum. D. G. Hogarth began to support the young archaeologist after seeing Lawrence's hard work and interest in historical artefacts (Garnett, 1938: 39; Mack, 1998: 58; Phillip and Colin, 1969: 17-19).

T. E. Lawrence chose the subject of Crusader castles in the Middle East for his bachelor's thesis and arrived in Lebanon in the summer of 1909 to survey Ottoman territory. He visited at least 36 castles in Syria, Lebanon and Israel. T. E. Lawrence successfully defended this work as his dissertation and it was published in 1936 (Wilson, 1990: 42-52). After graduating from

school, T. E. Lawrence joined the excavation of Carchemish with D. G. Hogarth and worked at the excavation of Carchemish until 1914. In this excavation, the British archaeologist conducted research on the artefacts of the Hittite civilisation (İpek, 2024a: 76-81). After the excavation of Carchemish, T. E. Lawrence, together with archaeologist C. Leonard Woolley and soldier Stewart Newcombe, came to the Arabian Peninsula in 1914 to examine the Nabataean civilisation and Byzantine ruins. The British researchers published their studies on the Nabataean and Byzantine ruins in 1915 in "*The Wilderness of Zin*" (Silberman, 1982: 119-123). T. E. Lawrence continued his archaeological studies during and after World War I.

In addition to his archaeological work, the British archaeologist had a special interest in epics. As a young researcher, T. E. Lawrence was interested in the epics of Finland, France and Homer's Iliad and Odyssey. He always carried a Latin text of the Odyssey with him and was a great admirer of Homer and his works (Mack, 1998: 48, 51; Wilson, 1990: 863). The financial help to realise T. E. Lawrence's dream of translating the Odyssey into English was given by Bruce Rogers, antypographer. In 1927, B. Rogers offered T. E. Lawrence, for a fee, to translate the Odyssey into English and to publish the translation in book form. T. E. Lawrence accepted this offer and started the translation work, but he had a lot of difficulty in translating the Odyssey. Sometimes he even wanted to quit the translation work, but he continued

his struggle and completed the translation work in 1932 and published the Odyssey in English (Wilson, 1990: 865-906). T. E. Lawrence's translation of the Odyssey took its place in English literature as one of the most successful translations that appealed to the public. It went through many editions and was sold in bookshops more than fifty years later (Wilson, 1990: 3).

Looking at T. E. Lawrence's archaeological researches in the Ottoman lands, it is understood that he worked on Crusader period castles, Byzantine ruins and Hittite Civilisation artefacts. It is also seen that the British archaeologist admired Homer and his epics and successfully translated the Odyssey into English.¹

3. David George Hogarth's Archaeological Activities and Studies on the Troad Region

D. G. Hogarth was born on 23 May 1862 in Barton, Lincolnshire, England. The British archaeologist began his education at Winchester High School in 1876 and graduated in 1880. In the same year, he began his undergraduate studies in Classical Languages (Literae Humaniores) at Magdalen College, Oxford University. Between 1882 and 1885 he won prizes from his university for his achievements. In 1885, he graduated from Magdalen College with his work "*Phillip and Alexander*" (İpek, 2023:318). In 1886, D. G. Hogarth won the Craven research (research assistant) scholarship at Oxford University. Thanks to this scholarship, he travelled to Greece in 1887 and

¹ New studies and symposium papers about Lawrence's life are produced by the T. E. Lawrence

Society, which was founded 1985 in Wareham, England. <https://www.telsociety.org.uk/>.

in January 1887 he was accepted as a researcher at the British School at Athens, directed by Francis Penrose (Gill, 2004: 537). While in Greece, he recognised the richness of the ancient world and set out to promote the historical richness of Greece. On the same date, he participated in a research trip to Anatolia with archaeologist W. M. Ramsey (Boyar, 2002: 99). His research with W. M. Ramsay provided D. G. Hogarth with a great gain in terms of archaeology. During his researches, he learned how to take photographs and notes about ancient artefacts and how to collect archaeological data in the light of which methods. In his first researches in Anatolia, he worked on Roman and Hittite artefacts (OU. MCA. Dairy of 1887). After the experience he gained, D. G. Hogarth participated in the excavation of Paphos Ancient Harbour City in Cyprus in 1888. It is the present-day city of Paphos in Cyprus, D. G. Hogarth, who was not satisfied with the excavation he participated in, left the excavation and travelled around the ancient cities in Cyprus on his own and took notes. A year later, he published his notes on Cyprus as a book under the title "*Devia Cypria*". This work was Hogarth's first academic book (İpek, 2023: 319).

In 1890, together with W. M. Ramsay, he visited the Near East again and carried out research. During this research he fell ill, but he continued his work. In 1893, his fellowship and research assistant position at Magdalen College ended (Gill, 2004: 538). Between 1893 and 1895, he conducted some research in Egypt on behalf of The Egypt Exploration Fund. In 1894, together with the archaeologist Henri Edouard Naville, he excavated the Temple of Queen

Hatshepsut at Deir el-Bahri. During his stay in Egypt, he became interested in Greek ruins, as his main interest was the Greek world, which was also his speciality. In 1895, he conducted research in the Greco-Roman cities of Alexandria and Fayyum. In 1896, he continued his research in Egypt with archaeologists Bernard P. Grenfell and Arthur S. Hunt. Hogarth, Bernard and Arthur published their research in Egypt in the book "*Fayyum Towns and Their Papyri*". After the first years of excavations in Egypt, he learnt the Greco-Roman history and artefacts of Egypt. Due to the experience and success he gained during his excavations in Egypt, he was able to attract the attention of the archaeological community in England. After the excavations in Egypt, he began to be assigned as the head of excavations (Lock, 1990: 179). He also learnt Arabic during his first excavation seasons in Egypt (Hall, 1927: 128). Between 1897 and 1900, he was the director of the British School of Archaeology in Athens. In 1899, he conducted research at the ancient city of Naukratis in Egypt and on the island of Milos. In 1899 he took part in the excavations of the famous archaeologist Arthur Evans at Knossos and Zakro in Crete. In 1901, he left the excavation of the ancient city of Zakro and participated in the excavation of the ancient city of Naukratis in Egypt until 1903 (summer). In 1904-1905 he directed the excavations of the Temple of Artemis at Ephesus on behalf of the British Museum. D. G. Hogarth excavated the first phase of the temple, dated to 600 BC, and found the main temple, which is considered one of the Seven Wonders of the World and built in the later period (560-550 BC). In 1905 he was elected a member of the British Academy. In the

winter of 1906 and 1907, D. G. Hogarth returned to Egypt and worked on excavation at the ancient city of Asyut. D. G. Hogarth was now a renowned archaeologist known for his prolific writings. In November 1907 he made the first of his lecture tours to the United States. In 1908 he was awarded the Lucy Wharton Drexel Medal by the University of Pennsylvania for his important archaeological work in Greece, Crete, Asia Minor and Egypt. In 1909, when Sir Arthur Evans retired from the Asmolon Museum, he was appointed director of the museum, a position he held until 1927 (İpek, 2023: 319-320). Between 1911 and 1914, T. E. Lawrence and C. L. Woolley, who were his assistants, carried out excavations in the ancient city of Carchemish as the excavation head. He wrote about the results of the excavations in the ancient city of Carchemish in his article "*Hittite Problems and the Excavation of Carchemish*" and C. L. Woolley, together with T. E. Lawrence, wrote a book entitled "*Carchemish: Report on the Excavations at Djerabis on Behalf of the British Museum*".²

It is understood that D. G. Hogarth's archaeological studies in the Ottoman geography focused on Roman, Hittite Empire, Ancient Egyptian and Greek Civilisation. It is seen that D. G. Hogarth is known as a successful archaeologist in the archaeological world thanks to his important archaeological studies. During World War I, he continued his archaeological research

alongside his political and military work (İpek, 2024b: 110-117). While D. G. Hogarth continued his archaeological researches before the war, he also showed interest in the Troy excavations and the Troad region, which are among the important excavations of archaeology.

The British archaeologist was fascinated by the historical and natural richness of the Troad region, took a great interest in the excavations in Troy and wrote a short article about the life of H. Schliemann. D. G. Hogarth emphasised that the Troad region and the ancient city of Troy were mentioned in the works of Homer, Herodotus and Strabo and that it was a very important ancient city. The British archaeologist talked about the war between the Achaeans and Trojans, Alexander the Great's love for Troy, the ancient cities, mountains, plains, rivers and crops grown in the Troad region. Then he presented the settlement layers in Troy starting from the Bronze Age until the Middle Ages when Troy was abandoned. In addition, D. G. Hogarth also described the subject of the legends of Troy from Antiquity to the Middle Ages (Hogarth and Jebb, 1911: 315-316).

After mentioning the characteristics of the Troad region, D. G. Hogarth also mentioned the excavations carried out in Troy the time of H. Schliemann and William Dörpfeld. The British archaeologist accepts that H. Schliemann found Troy, which is

² In some studies, it has been claimed that there is information that G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth worked for the intelligence unit during their archaeological research. However, after detailed studies carried out in recent years, it was determined that three British archaeologists had no

official relations with the intelligence unit before the war. For detailed information on this subject, see: (İpek, 20023: 320-325; Wilson, 1990: 994; Karaca, 2020: 184-185; Parlakoğlu, 2024: 226-249).

mentioned in Homer's Iliad Epic, but considers H. Schliemann excavations in Troy as a disaster. He said that the German researcher destroyed Troy and dated the structures and valuables he found incorrectly. He stated that artefacts belonging to different periods were mixed with each other in some parts of the ruins due to the wrong excavation management of H. Schliemann during the excavations. D. G. Hogarth admired the excavations carried out at Troy during the time of W. Dörpfeld and appreciated the German researcher. He stated that thanks to W. Dörpfeld's excavations, the layers of Troy began to be understood (Hogarth, 1911a: 317-318).

Although the British archaeologist did not like H. Schliemann's excavations, he shared the life of H. Schliemann with the academic world by writing a short biography of the German researcher. D. G. Hogarth described H. Schliemann's love for Troy, his problems with the Ottoman administration and his excavations in Troy, and described the life adventure of the German researcher from his birth until his death. The British archaeologist also expressed his admiration for these aspects of the German research, saying that H. Schliemann had an unusually strong memory, a determined energy, and spoke seven or eight languages, including ancient and modern Greek, in addition to his own language (Hogarth, 1911b: 341). It is understood that D. G. Hogarth, as a historian of antiquity, provided important information about the Troad region, the ancient city of Troy, the Troy excavations and the life of H. Schliemann.

Conclusion

G. L. Bell, T. E. Lawrence and D. G. Hogarth conducted significant archaeological excavations and surveys in the Ottoman geography in the last quarter of the 19th century and the first quarter of the 20th century. In her archaeological researches in the Ottoman lands between 1899 and 1914, G. L. Bell studied the remains of the Hittite civilisation in Mesopotamia, Anatolia and the Arabian Peninsula, as well as artifacts from the Christian and Islamic periods. G. L. Bell shared her scientific studies with the archaeological community through her published works. G. L. Bell's studies on the Tur Abidin region, Ukaydir Castle and the ruins of the Thousand and One Churches were among the important works of the British archaeologist. In 1899, G. L. Bell made a trip to the Troad region in Anatolia, where she had travelled before starting her archaeological research. The British archaeologist admired the natural beauty of the Troad region and some of the finds unearthed during excavations in the ancient city of Troy during her 1899 trip. G. L. Bell continued her archaeological studies until her death.

T. E. Lawrence participated in fewer surveys and excavations than G. L. Bell and D. G. Hogarth. In his research in the Ottoman Empire, the British archaeologist worked mainly on Crusader-era fortresses and the finds of the Hittite civilisation in the excavation of Carchemish. Before the war, he conducted research on Nabataean and Byzantine artefacts in the Arabian Peninsula. Although T. E. Lawrence did not work directly on the Troad region, he admired Homer's Odyssey. The British

archaeologist always carried the Latin text of the *Odyssey* on his person and successfully translated it with the sponsorship of B. Rogers. T. E. Lawrence's translation of the *Odyssey* attracted great attention in England and for many years the *Odyssey* translation book was among the best-selling works.

D. G. Hogarth's excavations in the Ottoman geography between 1887 and 1915 were among the most important archaeological excavations of his time. The British archaeologist worked at the ancient harbour city of Paphos in Cyprus, the Temple of Hatshepsut at Deir el-Bahri, the ancient cities of Naukratis, Alexandria and Fayyum in Egypt, the excavations at Ephesus in Anatolia, and the excavations at Knossos and Zakro on the island of Crete. Between 1911 and 1914, he served as head of excavation and consultant at the ancient city of Carchemish. Apart from his archaeological excavations, he conducted many surveys within the Ottoman borders. In his archaeological studies, he gave priority to the works and structures of the Hittite Empire, Ancient Egyptian and Greek civilisations. He declared his archaeological

studies to the scientific world with his published works. He was deemed worthy of many awards for his successful works in the field of archaeology.

D. G. Hogarth had a great interest in the Troad region among his scientific studies. He mentioned the geographical features of the Troad region, the ancient cities and the importance of the region in history. He described the archaeological layers of the ancient city of Troy and admired the city of Troy. He mentioned the legendary features of Troy from ancient times until the Middle Ages. He cited about the excavations of H. Schliemann and W. Dörpfeld in the ancient city of Troy. He criticised H. Schliemann's excavation system and admired W. Dörpfeld's excavation techniques and appreciated Dörpfeld. He wrote a biography of his contemporary H. Schliemann. In short, the archaeological work of the three British archaeologists in the Ottoman geography was valuable and that all three were interested in the Troad region.

Bibliography

Archive Records

Newcastle University Online Archive
(NUOA), <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/>.

**Gertrude Bell (GB), Daires (D), Letters (L),
Photographs (P).**

Daires (D)

7-17 April 1896.

1 May 1899.

2-30 April 1899; 1-22 May 1899.

29 November 1899-12 June 1900.

9 February 1905-16 May 1905.

2 April 1907-30 July 1907.

26 January to 14 July 1909.

4 January-26 May 1911.

Letters (L)

11 April 1899.

5 December 1899 - 3 June 1900.

5 December 1899; 10 December 1899.

9 February 1905 - 16 May 1905.

9 April 1907- 30 July 1907.

25 January-27 June 1909.

18 January-1 June 1911. 11

Photographs (P).

Photograph taken by Gertrude Bell in Iraq,
April 1909, P. 3-1-11-1-218.

Photograph of Gertrude Bell and T E
Lawrence, 1 March, 1921. P. 001.

**Oxford University (OU), Magdalen College
Archive (MCA), David George Hogarth
Papaer, P452**

Dairy of 1887.

Young Hogarth 1887.

Book and Article Studies

Boyar. E. (2002). "British Archaeological Travellers in Nineteenth Century Anatolia: Anatolia 'Without' Turks". *Eurasian Studies*. 1-1, s. 99-115.

Cartin. C. (2016). XIX. ve XX. Yüzyıl'da İngiliz Seyyahların Gözüyle Doğu. *Yabancı Seyahatnamelerde Türkiye*. Ed. M. Çağatay Özdemir ve Yunus Emre Tekinsoy. Türk Yurdu Yayınları, Ankara.

Courtney. E. J. (1927). "Gertrude Bell". *The North American Review*. Vol. 223, No. 833 (Dec., 1926 - Feb., 1927), s. 656-670.

Garnett. D. (1938). *The Letters of T. E. Lawrence*. Alden Press, Oxford.

Gertrude. L. B. (1907). *Syria, the Desert and the Sown*. William Heinemann Ltd., London.

Gertrude. L. B. (1911). *Amurath To Amurath*. Published by William Heinemann, London.

Gertrude. L. B. (1914). *Palace and mosque at ukhaidir: a study in early mohammadan architecture*. At The Clarendon Press.

Gill. D. (2004). "Hogarth, David George 1862-1927", *Oxford Dictionary of National Biography*, vol 27, Edited by: H. C. G. Matthew, Brian Harrison, In Association With The British Academy: From The Earliest Times To The Year 2000, Oxford Press.

Godmann. S. (1985). *Gertrude Bell*. Berg Publish Ltd., USA.

Gölcük. R., Polat. F. (2025). *Gertrude Bell: Sana Dün Bir Tepeden Baktım Aziz Tenedos*. Mendirek Dergisi, Yıl 12, Sayı: 63. s. 26-27.

- Hall. R. H. (1928). "David George Hogarth: Died Nov. 6, 1927". *The Journal of Egyptian Archaeology*. V. 14, No. 1/2. s.128.
- Hocaoğlu. C. M. (2019). *Gertrude Bell'in Ortadoğu Algısı ve Irak'ın Kuruluşundaki Rolü*, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora tezi, Isparta.
- Hogarth. D. G., Jebb. C. R. (1911). Troy and Troad, *The Encyclopaedia Britannica*, 7. Editon, Volume XXVII, New york.
- Hogarth. D. G. (1911a). The Site of Troy. *The Encyclopaedia Britannica*, 7. Editon, Volume XXVII, New york.
- Hogarth. D. G. (1911b). The Legend of Troy. *The Encyclopaedia Britannica*, 7. Editon, Volume XXVII, New york.
- Hogarth. D. G. (1911). Heinrich Schliemann (1822-1890). *The Encyclopaedia Britannica*, 11. Editon, Volume XXIV, Cambridge at University Press.
- Hogarth. D. G. (1926). "Obituary: Gertrude Lowthian Bell". *The Geographical Journal*. Vol. 68, No. 4, p. 364.
- Howell. G. (2006). *Daughter of The Desert, The Remarkable Life of Gertrude Bell*. Published by Macmillan, London.
- İpek. M. (2023). "Oryantalist David George Hogarth'ın Hayatı ve İngiliz İstihbarat Birimi ile İlişkisi". *Mukaddime*, Cilt 14. Sayı 2. s. 319-320.
- İpek. M. (2024a). "David George Hogarth'ın Şarkiyatçı Yönü ve Arap İsyanı'ndaki Rolü (1862-1927)", Doktora Tezi, Türkiye, Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mardin.
- İpek, M. (2024b). "İngiliz Müsteşrik ve İstihbarat Subayı David George Hogarth'ın Filistin Bölgesi ve Meselesine Bakışı". *Filistin Araştırmaları Dergisi*, No. 16. s. 92-122.
- Karaca, N. T., (2020). *Sınırları Çizen Kadın İngiliz Casus Gertrude Bell*, Kronik Kitap, 4. Baskı. İstanbul.
- Knightley. P., Simpson. C. (1969). *The Secret Lives of Lawrence of Arabia*. McGraw Hill Book Company. New York.
- Lock. P. (1990). "D. G. Hogarth (1862-1927): A Specialist in the Science of Archaeology". *The Annual of the British School at Athens*. Vol. 85. s.179.
- Mack, E. J. (1998). *A prince of Our Disorder, The Life of T. E. Lawrence*, Harvard Press, London.
- Parlakoğlu, N. M. (2024). The Origins of the Spy Myth: Portrayals of Gertrude Bell in Global and Turkish Historiography. *Mukaddime*. Volume: 15. Issue: 2.
- Ramsay M. W., Gertrude. L. B. (1919). *The Thousand and One Churches*. Published by Hodder and Stoughton, London.
- Silberman. A. N. (1982). *Digging for God and Country: Exploration, Archaeology, and the Secret Struggle for the Holy Land, 1799-1917*. Knopf, New York.
- Wallach, J. (2017). *Çöl Kraliçesi (Gertrude Bell'in Olağanüstü Yaşamı)*. (Çev. Püren Özgören), Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Wilson. J. (1990). *Lawrence of Arabia: The Authorized Biography of TE Lawrence*. Atheneum, New York.

Images



Image 1: Photograph taken by Gertrude Bell in Iraq, April 1909. (NUOA. GB. P. 3-1-11-1-218)



Image 2: Photograph of Gertrude Bell and T. E. Lawrence, 1 March, 1921. (NUOA.GB/PERS/F/001B)



Image 3: Young Hogarth 1887. (OU. MCA. PER/3.2.)

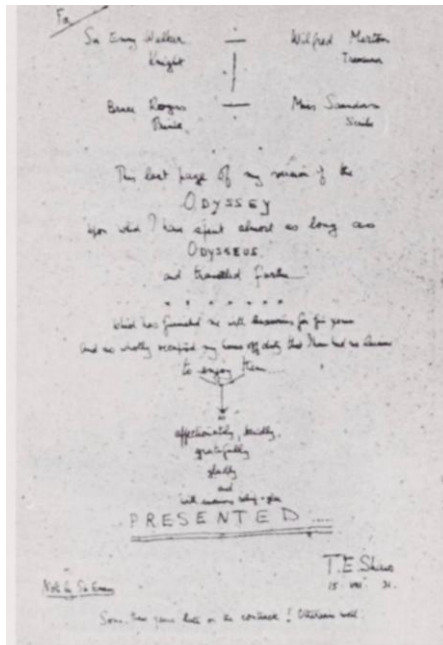


Image 4: Notes taken by T. E. Lawrence while translating the epic Odyssey (Mack, 1998: 479)

ENDÜSTRİ 6.0 VE MÜZELER: TEKNOLOJİK DÖNÜŞÜM VE GELECEK PERSPEKTİFLERİ

INDUSTRY 6.0 AND MUSEUMS: TECHNOLOGICAL TRANSFORMATION AND FUTURE PERSPECTIVES

İrem Oğuz*

Öz

Bu makale, Endüstri 6.0 kavramının müzecilik sektörü üzerindeki potansiyel etkilerini ve uygulamalarını teorik bir çerçeveden incelemektedir. Araştırma, teknolojik ilerlemenin özellikle insan-makine işbirliği, otonom sistemler ve veri analitiği gibi alanlarda müze deneyimlerine yenilikçi katkılar sağlama potansiyelini detaylandırmaktadır. Endüstri 4.0'ın getirdiği dijital dönüşüm ve Endüstri 5.0'in teşvik ettiği insan-robot işbirliği üzerine kurulu kişiselleştirme yaklaşımlarını temel alarak, Endüstri 6.0'ın sürdürülebilirlik, otonomi ve gelişmiş karar verme mekanizmaları aracılığıyla müzecilikte nasıl bir paradigma değişikliği yaratabileceği tartışılmaktadır. Metodolojik olarak, makale kapsamlı bir literatür taraması yoluyla kavramsal bir çerçeve sunmakta ve yeni teknolojilerin müzecilik alanındaki potansiyel uygulamalarını ele almaktadır. Araştırma, müzecilik alanındaki teknolojik entegrasyonun sektöre ve genel olarak topluma sunabileceği fırsatlar ile karşılaşılacak zorlukları derinlemesine analiz etmeyi amaçlamakta ve bu bağlamda müzecilik pratiğindeki teknolojik yeniliklerin sektör profesyonelleri, akademisyenler ve politika yapıcılar için önemli etkileri ve uygulamaları hakkında kritik bir perspektif ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Endüstri 6.0, Dijital Dönüşüm, Yapay Zekâ, Web, Müzecilik

Abstract

This paper examines the potential impacts and applications of the Industry 6.0 concept on the museum field from a theoretical perspective. The research elaborates on the potential of technological advancements, particularly in areas such as human-machine collaboration, autonomous systems, and data analytics, to provide innovative contributions to museum experiences. Building upon the digital transformation brought by Industry 4.0 and the personalization approaches fostered by human-robot collaboration in Industry 5.0, the paper discusses how Industry 6.0 could bring about a paradigm shift in museology through sustainability, autonomy, and advanced decision-making mechanisms. Methodologically, the

* PhD, Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzecilik Bölümü, İzmir/TÜRKİYE, j.iremoguz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4739-3043 (Makale Gönderim Tarihi: 18.02.2025, Makale Kabul Tarihi: 24.03.2025).

paper presents a conceptual framework through an extensive literature review and addresses the potential applications of new technologies in the field of museology. The research aims to provide an in-depth analysis of the opportunities and challenges that technological integration in the museum field can offer to both the industry and society as a whole. In this context, it offers a critical perspective on the significant impacts and applications of technological innovations in museum practice for industry professionals, academics, and policymakers.

Keywords: Industry 6.0, Digital Transformation, Artificial Intelligence, Web, Museology

Giriş

Endüstri 6.0 kavramı, şimdilik daha çok teorik bir düzlemde yer almakta ve Endüstri 4.0 ile 5.0'in ilerisinde, insan odaklı, sürdürülebilir bir dengeyi öne çıkaran bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu yaklaşım teknolojinin yalnızca iş verimliliğini ve kârı en üst düzeye çıkarmak için değil, aynı zamanda toplumsal refahı ve çevre dostu sürdürülebilirliği desteklemek amacıyla kullanılacağı bir geleceği vizyon edinir. Endüstri 6.0'ın temel taşları arasında yapay zekâ, nesnelere interneti, derinlemesine veri analitikleri ve diğer çığır açan teknolojiler bulunmaktadır (Das - Pan, 2022). Endüstri 4.0'ın getirdiği dijitalleşmeden sonra 2020 yılından itibaren içinde bulunduğumuz endüstri 5.0'la insan ve robot iş birliği başlamıştır. Bu iş birlikleri kişiselleştirme ile tüketici ihtiyaçlarına hızlı ve esnek bir biçimde uyum sağlayarak özelleştirilmiş ürünlerin üretimine olanak tanırken aynı zamanda sürdürülebilirlik ve çevresel duyarlılık ilkelerini merkeze alarak, çevresel ayak izinin azaltılması ve daha sürdürülebilir üretim alışkanlıklarının benimsenmesi yönünde stratejik hedefler belirler (Sadıç, 2022, s.1). İnsan zekâsı, yaratıcılığı ve yeteneklerinin makineler ile entegrasyonu, üretim süreçlerine olağanüstü bir katma değer sunma potansiyeline

sahiptir; bu da insan unsurunun teknolojik süreçlerdeki kritik rolünü ön plana çıkarır. Endüstri 5.0, insan ve makine arasındaki iş birliğine vurgu yaparak, müzelerde ziyaretçi deneyimlerinin kişiselleştirilmesine imkân tanımaktadır. Bu yaklaşım, ziyaretçilerin bireysel ilgi alanlarına ve tercihlerine uygun olarak özelleştirilmiş rehberli turlar, etkileşimli sergiler ve öğretici programlar sunarak, her bir ziyaretçi için özgün bir deneyim oluşturabilir. Örneğin, artırılmış gerçeklik (AR) teknolojileri ve sanal gerçeklik (VR) ortamları, ziyaretçilere sergilenen eserler hakkında katmanlı bilgiler sunarak, tarihsel sahneleri ve olayları interaktif bir biçimde yeniden canlandırma fırsatı sağlar. Bu tür teknolojik entegrasyonlar, müze ziyaretlerini sadece gözlemleyici bir etkinlik olmaktan çıkarıp katılımcı ve eğitici bir deneyime dönüştürebilir (Xu - Pan, 2024, s. 374).

İleriki zamanlarda hayatımızda yer edinmeye başlaması düşünülen endüstri 6.0 devrimi ise yapay zekâ, büyük veri analitiği ve nesnelere interneti gibi yüksek teknolojilerin üretim süreçlerine derinlemesine entegre edilmesini hedefleyerek, bu süreçlerin otomasyonunu ve zekâsını artırmayı amaçlar (Duggal vd, 2022, s. 526).

Bu entegrasyon, sanal ve artırılmış gerçeklik gibi teknolojiler aracılığıyla dijital ve fiziksel alanların daha yoğun bir şekilde birleşmesini sağlar. Endüstri 6.0'ın temel özelliklerinden biri de sistemlerin ve makinelerin insan müdahalesine daha az bağımlı hale gelerek otonom karar alma yeteneklerinin geliştirilmesidir (Chaudhari, 2023).

Endüstri 5.0 ile Endüstri 6.0 arasındaki temel ayrımlar, insanın rolü, teknolojik entegrasyon derinliği, sürdürülebilirlik odakları ve güvenlik ile ilgili bağlantılılık konularında belirginleşmektedir. Endüstri 5.0, insan-makine sinerjisine önem verirken, Endüstri 6.0 daha ileri bir değerler dizisi olarak, sistemlerin otonomisi ve karmaşık karar alma mekanizmalarının geliştirilmesine yönelik bir vizyon ortaya koymaktadır. Bu, Endüstri 6.0'ın teknolojik entegrasyon ve sistemlerin tam otomasyonu açısından daha yüksek bir hedef belirlediğini işaret etmektedir. Ek olarak, Endüstri 6.0, artan bağlantılılık içeren bir ekosistemde siber güvenliğin kritik önemini daha fazla ön plana çıkararak, güvenilir ve dirençli üretim ağlarının oluşturulmasını önceliklendirmektedir.

Bu çalışma Endüstri 6.0 paradigmasının müzecilik alanındaki uygulanabilirliğinin incelenmesiyle, müze deneyimlerine nasıl yenilikçi katkılarda bulunabileceğini derinlemesine ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma, Endüstri 6.0'ın müzecilik sektörüne entegrasyonunu ve etkilerini incelemek amacıyla nitel bir araştırma tasarımı

benimsemektedir. Araştırma modeli, literatürdeki mevcut teorilere ve kavramsal yaklaşımlara dayanarak yapılandırılmış olup, teorik çerçevelerin ve ilgili çalışmaların sistematik bir değerlendirmesi yoluyla yeni bir bakış açısı ve öngörüler sunmayı hedeflemektedir. Veri toplama sürecinde, akademik makaleler, kitaplar, raporlar ve teknolojik dönüşümü benimsemiş müzelerle ilgili vaka analizleri gibi kaynaklar kullanılmıştır. Literatür incelemesi sırasında, doğrudan ilgili çalışmalar seçilerek tematik analiz yöntemiyle incelenmiş ve ana temalar ile alt temalar belirlenmiştir. Bu analiz, Endüstri 6.0 teknolojilerinin müzecilik alanına entegrasyonu, etkileri ve geleceğe yönelik fırsatlar üzerine odaklanarak, sektördeki mevcut bilgiyi değerlendirmeyi ve yeni bir perspektif geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın temel soruları, Endüstri 6.0 teknolojilerinin müzecilik sektörüne nasıl entegre edilebileceği, blokzincir ve yapay zekâ gibi teknolojilerin müzelerin işleyişini nasıl dönüştürebileceği, Endüstri 6.0'ın müze çalışanları üzerindeki etkileri ile Endüstri 6.0'ın müzecilik alanında karşılaştığı başlıca zorluklar ve fırsatların neler olduğu üzerine odaklanmaktadır. Bu sorular, çalışmanın temelini oluşturarak, teknolojik dönüşümün müzecilik sektörüne etkilerini kapsamlı bir şekilde incelemeyi hedeflemektedir. Ayrıca Endüstri 6.0'ın müzecilik sektörüne entegrasyonunu inceleyerek teknolojik yeniliklerin müzelerde uygulanabilirliğini artırmak için politika önerileri geliştirmek ve sektördeki paydaşlara yol gösterici bir rehber sunmak amaçlanmaktadır. Çalışma, müzelerin dijital dönüşüm sürecinde karşılaştıkları sorunları çözmeye yönelik stratejiler önermekte ve geleceğin

müzecilik anlayışını şekillendirmeye katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

2. Endüstri 6.0'ın Müzecilik Sektörüne Entegrasyonu

Endüstri 6.0 otonomi ve gelişmiş karar verme mekanizmaları ile müzeciliğin sınırlarını daha da genişletebilir. Müzelerin operasyonel verimliliğini artırarak sergilerin ve koleksiyonların yönetimini daha otomatik ve etkin bir hale getirebilir. Yapay zekâ destekli sistemler, sergi düzenlemelerini ve eser koruma stratejilerini dinamik olarak optimize edebilir ve ziyaretçi akışını analiz ederek müze içi deneyimi sürekli iyileştirebilir. Ayrıca, Endüstri 6.0 tarafından sağlanan gelişmiş veri analitiği ve bağlantılılık, müzelerin ziyaretçi tercihlerini ve davranışlarını daha detaylı bir şekilde anlamasına, bu bilgileri gelecekteki sergileri ve etkinlikleri şekillendirmede stratejik olarak kullanmasına olanak tanır. Bu yeni dönem, müzelerin farklı coğrafyalardan eserleri bir araya getirerek ortak sanal sergiler düzenlemesine olanak tanır, bu da kültürel değiş tokuşu teşvik eder ve geniş bir kitleye ulaşılmasını sağlar. Ayrıca, dijital iletişim araçlarının gelişimi, müze profesyonellerinin uluslararası konferanslar, seminerler ve webinarlar yoluyla bilgi ve deneyimlerini paylaşmalarını kolaylaştırır, böylece sektördeki bilgi birikiminin genişlemesine katkıda bulunur. Çevrimiçi eğitim programları ve atölye çalışmaları, dünya çapında uzmanlar tarafından sunulması bilgi ve beceri paylaşımını teşvik ederken, kültürel mirasın dijitalleştirilmesi ve çevrimiçi erişime açılması, küresel iş birliğini destekler ve farklı kültürlerin daha iyi anlaşılmasına ve korunmasına olanak

tanır. Müzeler, akademik kurumlar, araştırma enstitüleri ve teknoloji şirketleriyle araştırma ve geliştirme ortaklıkları kurarak, kültürel mirasın korunması ve sunumu için yeni teknolojiler ve yöntemler geliştirebilir. Sergi içeriklerinin ve eğitim materyallerinin çok dilli hale getirilmesi, farklı dil konuşan kitlelere ulaşmayı ve kültürel engelleri aşmayı kolaylaştırırken, müzeler arası personel ve sergi değişim programları, farklı kültürel perspektiflerin paylaşılmasını ve anlaşılmasını teşvik eder. Bu bağlamda, Endüstri 6.0 ile müzeciliğin sınırları genişletilerek, kültürel mirasın korunması, sunumu ve paylaşımı belli başlıklar altında incelenebilir.

2.1 Uygulama Alanları

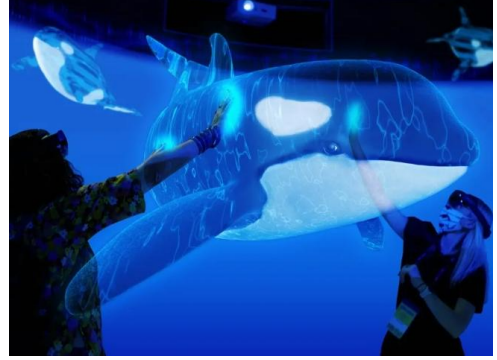
Kişiselleştirilmiş ziyaretçi deneyimleri, yapay zekâ ve veri analitiği teknolojilerinin kullanımıyla, ziyaretçilerin bireysel tercih ve ilgi alanlarına göre özelleştirilmiş rehberlik ve tur önerileri sağlar (Erbay, 2018, s. 329). Her ziyaretçiye özgü bir deneyim sunarak, müze ziyaretlerinin kişisel anlam ve bağlamlarını güçlendirir.

Etkileşimli sergi öğeleri, dokunmatik ekranlar, hareket sensörleri ve akıllı rehberler gibi teknolojileri kullanarak, ziyaretçilerin sergilerle olan etkileşimlerini artırır ve öğrenme deneyimini derinleştirir. Dijital küratörlük ve sergi tasarımı, yapay zekâ destekli sistemlerin sergilerin tasarımı ve düzenlenmesinde kullanılmasıyla, ziyaretçilere daha anlamlı ve bağlamsal deneyimler sunar.

3D tarama ve dijital arşivleme, eserlerin korunmasını ve dünya çapında erişilebilir hale getirilmesini sağlar. Oluşturulan bu

dijital ikizler ile eserlerin birebir kopyası elde edilir ve diğer yenilikçi teknolojilere entegre ederek etkileşimli bir deneyim sunulması sağlanır. Özellikle nadir ve kırılğan eserlerin dijital olarak arşivlenmesi eserlerin konservasyonu açısından büyük önem taşımaktadır. Akıllı çevresel kontrol sistemleri, müze içindeki ışık, nem ve sıcaklık gibi çevresel faktörlerin otomatik olarak kontrol edilmesiyle, eserlerin korunmasını optimize eder. Sürdürülebilirlik odaklı yenilikler, enerji verimliliği, sürdürülebilir kaynak kullanımı ve çevresel etkiyi azaltma odaklı teknolojilerle, müzelerin daha yeşil ve sürdürülebilir olmasına katkıda bulunur.

Hologram teknolojisi, müzelerin nadir ya da kırılğan eserlerin gerçek boyut ve görünümünde dijital ikizlerin sergilenmesine olanak tanır ve orijinal eserlere zarar vermeden, onların detaylı ve üç boyutlu görüntülerini sergileme fırsatı sunar. Hologram teknolojisinin teknik altyapısı bir objenin yansıyan veya iletilen ışık dalgasındaki tüm bilgileri kaydeden bir fotoğraf temeline dayanmaktadır (Resim 1) Bu yol aracılığıyla, nesnenin yansıyan veya iletilen ışığı kayıt filmi kullanılarak bütünüyle yeniden oluşturulabilir ve bu durum insanlarda stereoskopik bir illüzyon yaratılabilir. Müzelerde tarihi figürlerin ve olayların hologramları ziyaretçilere tarih öncesi dönemlerden sanat tarihine ve önemli tarihi olaylara kadar geniş bir yelpazede canlandırmalar sunarak, öğrenme deneyimini hem interaktif hem de eğlenceli hale getirmeyi amaçlar.



Resim 1: Smithsonian Ulusal Doğa Tarihi Müzesi'nde Hologram Teknolojisinin Kullanımı (Smithsonian Magazine, 2025)

Sanal ve artırılmış gerçeklik turları, müze ziyaretçilerine coğrafi sınırları aşan, engelsiz ve daha erişilebilir bir deneyim sunar. Bu teknolojilerin kullanıcıların müzeleri sanal ortamda gezmelerine ve sergileri artırılmış gerçeklik aracılığıyla keşfetmelerine imkân tanınması, müze deneyimini evrensel bir erişim noktasına dönüştürür. Örneğin İstanbul Deneyim Müzesinde sanal gerçeklik odasında 10 kişi, aynı anda aynı sanal ortamda buluşarak bir araya gelebilir. Toplamda 9,5 dakika süren bu deneyim Nicola Tesla sergisine bağlı olarak Tesla'nın hayatından öğelerle ziyaretçileri bir yolcuğa çıkarmaktadır.

Sosyal medya ve sanal topluluk entegrasyonu, ziyaretçilerin deneyimlerini çevrimiçi platformlar ve sosyal medya üzerinden paylaşmalarını teşvik eder, bu da müzelerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlar. Erişilebilirlik ve kapsayıcılık çözümleri, engelli ziyaretçilere yönelik teknolojik çözümler ve uyarlamalarla, müzelerin herkes için erişilebilir olmasını sağlar. Çeşitli sosyal medya platformlarında düzenlenen "Müzedeki Selfie Günü" kapsa-

mında ziyaretçilerin müzelere ilgisini arttırmak için etkinlik düzenlenmiştir. Ziyaretçiler müzelerde öz çekim (selfie) yaparak #müzedeselfiegünü ve #museumselfie-day etiketleriyle fotoğraflarını paylaşmıştır.

Metaverse entegrasyonu ise, ziyaretçilere zaman ve mekân bağımsızlığı sağlayarak, müzelerin dijital ikizlerine dünyanın her yerinden ulaşılmasını mümkün kılar (Resim 2).



Resim 2: Roblox metaverse'ünde Metropolitan Müzesi (The Met, 2023)

Metaverse kavramını “evren ötesi” olarak içinde yaşadığımız evrenden farklı dijital bir dünyayı tanımlamaktadır. Birbirinden ayrı konumdaki insanların aynı anda bir araya gelerek etkileşimde bulunabileceği üç boyutlu sanal ortamlar bütünü olarak tanımlanabilir ve gerçek dünyaya paralel bir sanal dünya olarak değerlendiriliriz. Sanal olan bu dünyaya entegrasyon, müzelerin metaverse platformlarında uluslararası etkinlikler ve sergiler düzenlemesine olanak tanıyarak kültürel etkileşim ve paylaşımı yeni boyutlara taşır.

2018 yılında açılan ve günümüzde gelecek perspektifi ile oluşturulmuş öncü müzelerden olan Tokyo Teamlab Borderless Mori Dijital Sanat Müzesi’ni dijital müzecilik

anlamında ilk örneklerden sayabiliriz (TeamLab Borderless, 2024). Burada kullanılan projeksiyon sistemleri ve hareket sensör algılayıcılarıyla ziyaretçi ile etkileşim ön plandadır. Temel amaç, ziyaretçileri sanat eserlerinin içine daldırarak onlarla bütünleşmesini sağlamaktır. Böylelikle her sergi ziyaretçi etkileşimine bağlı olarak değişmektedir. 2024 yılında aynı vizyona sahip olarak açılan İstanbul Dijital Deneyim Müzesi de Türkiye’den bir örnektir (İBB Kültür AŞ, 2024). İstanbul Dijital Deneyim Müzesi, Resim 3 ’de görüldüğü gibi yüksek çözünürlüklü etkileşimli ekranlar ile projeksiyon teknolojileri kullanılarak tarihi ve kültürel temaları işleyip sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojilerinden de yararlanarak kullanıcı merkezli tasarımı sayesinde ziyaretçilerin müze deneyimleri kişiselleştirmektedir. Bu bağlamda her iki müze de endüstri 6.0 vizyonunun öğeleri olan dijitalleşme, sanal ve artırılmış gerçeklik, nesnelere interneti, büyük veri, yapay zekâ gibi teknolojileri kullanarak ziyaretçilere yenilikçi deneyimler sunmaktadır.



Resim 3: İstanbul Dijital Deneyim Müzesi (İDDM Galeri, 2024)

3. Müzecilikte Endüstri 6.0'a Doğru Web'in Evrimsel Süreci

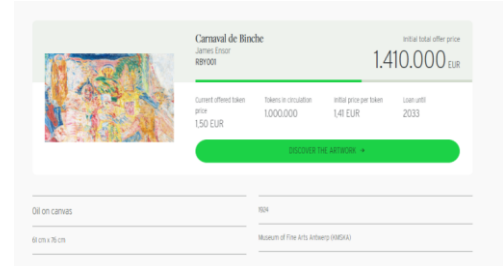
Web'in evrim süreçlerinde web 1.0'da tek taraflı bir bilgi girişi varken, web 2.0'da etkileşim artarak bilgi paylaşımı daha etkin hale gelmiştir. Örneğin; internette bir haber yazısı yazıldığında okuyucular sadece okuma eyleminde bulunabilirken, web 2.0'da yorum yapma imkanına sahip olarak etkileşim içine girmiştir. Sosyal medya web 2.0 için en iyi örneklerdendir. Web 3.0'da ise bu etkileşim canlı olarak yapılarak eş zamanlı hale gelmiştir. Buna da metaverse gibi platformları örnek verebiliriz. Ayrıca web 1.0 ve web 2.0'da merkezi bir bağlantı görülürken, web 3.0'da bu dağılık ve merkeziyetsizdir. Bu merkeziyetsizlik yukarıdan aşağı inen bir hiyerarşinin ötesine geçerek kolektif yaklaşımlara önem kazandırır. Web 3.0 aynı zamanda artırılmış ve sanal gerçeklik alanlarına entegreli olarak işler. Bu durum, müzelerin dijitalleşme sürecinde sanal müzeler oluşturarak mekân ve zamandan bağımsız olmasını sağlamış, ayrıca çeşitli metaverse platformlarında da var olmalarıyla sanat ve kültürel miras alanlarında sergilenen dijital eser veya eserlerin dijital ikizlerine etkileşimli erişme imkânı getirmiştir. Böylelikle müzeler kendi koleksiyonlarını uluslararası sergileme imkânı bulmuş ve katılımcı müzecilik anlayışını desteklemiştir. Ziyaretçilere hem eser sahipliği konusunda destek vererek hem de kültürel miras ve sanat alanlarını yatırım unsuru haline getirerek eser ile ziyaretçiler arasında bağ kurulması sağlanmıştır. Müzelerin metaverse platformlarında dijital ikizlerini oluşturarak kendilerini sayısal bir düzlem içinde var etmeleri, onların hem fiziksel hem de fiziğin

ötesinde var olmasını sağlayarak her yerde kendine alan yaratmasına sebep olur ve böylelikle sürdürülebilir kılınarak geleceğe kök salması sağlanır. 2020 ile 2030 yılları arasında geçiş sürecinde olduğumuz web 4.0 ise yapay zekâ destekli algoritmalarla entegreli bir şekilde çalışır. Akıllı web olarak adlandırılan web 4.0 veri odaklı, hiper kişiselleştirilmiş ve bağlamsal içeriklere sahiptir. İnsan makine etkileşimi daha yoğun olmakla birlikte nesnelerin interneti ile fiziksel dünya birleşir. Müzelerde bulunan sensörler ile nem, sıcaklık ve aydınlatma gibi sistemleri otonom bir şekilde kontrol edilmesi sağlanır. Ziyaretçiler sanal sergilere ek olarak mobil uygulamalarla kişiselleştirilmiş sergi rotaları ve bilgilendirmeler ile müze deneyimi elde eder. Web 5.0 için endüstri 6.0 ile paralel olarak yapay zekânın insan duygularını anlayarak analiz edeceği, insanlarla duygusal etkileşim kurarak içeriği buna göre oluşturabileceği bir gelişim kaydedeceğinden söz etmek mümkündür. Nöroteknoloji ile insan duyuları ve web deneyimi birleştirilebilir ve bağlamsal bilinç oluşturarak kişilerin bulunduğu mekâna veya ruh haline göre uygun öneriler getirebilir. Bu kapsamda müzelerde de ziyaretçilerin duygu durumlarına göre bir anlatım yolu seçerek sergiyle daha derin bağ kurması sağlanabilir. Duygu değişimleri ve sergiye olan ilgi düzeyini analiz ederek anlık olarak anlatımı değiştirerek ziyaretçinin sergi boyunca ilgisini akıcı kılması gerçekleştirilebilir. Böylelikle müze deneyimi daha derin ve anlamlı hale gelecektir.

4. Blokzincir Teknolojisinin Müzecilik Alanına Etkileri

Blokzincir teknolojisi ile kripto ve Non-Fungible Token kısaltması olan NFT'ler yaratarak topluluk halinde hareket etmeyi sağlar (Treleaven - Greenwood - Pithadia - Xu, 2022). Tüm kaynaklar açık ve erişilebilirdir ve kullanıcılar platforma dâhil olarak platforma şekil verebilmektedir. Bu zincirler çoğunluğa göre hareket eder ve dolayısıyla kullanıcıların bütünlüğüne göre ilerler. Kısaca; blokzinciri birbirine kriptografik bir zincirle bağlanmış veritabanı olarak tanımlayabiliriz. Bu yapı ile oluşturulmuş akıllı sözleşmeler ile eserlerin blokzincir temelli dijital dönüşürülmüş NFT'ler olarak saklanması, eserleri biricik hale getirip onları benzersiz kılmaktadır. Böylelikle, ona sahip olan koleksiyonerin eserin sahte olup olmadığı konusunda şüphe duyması ortadan kalkmakta ve eserlerin değerleri korunabilmektedir. Blokzincir teknolojisinin açık kaynak oluşunun yarattığı şeffaf ortam ayrıca eser sahiplerinin ve koleksiyonerlerin tüm satış kademelerini takip edebilmesine olanak tanımakta, eseri oluşturanın değiştirilemez olma özelliği sayesinde de eser sahteciliğinin önüne geçilmesine katkı sağlamaktadır. Sağlanan bu katkı, müzecilik alanındaki en büyük problemlerden biri olan eser sahteciliğinin çözümünün kolaylaşmasına yardımcı olmakta ve gelecekte yaygın kullanımıyla daha da çözüm odaklı olacaktır. Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi James Ensor'un Carnaval de Binche adlı eseriyle başlayarak blokzincir teknolojisinden faydalanan ilk Avrupa müzesi olarak yenilikçi yaklaşımlar benimsemişlerdir. Rubey plat-

formu aracılığı ile Carnaval de Binche eserinin dijital hissesini satın almaya teşvik ederek sanat yatırımcılığını daha demokratik bir hale getirmeyi amaçlamaktadır. Yatırımcılar Rubey platformunun web sitesi üzerinden eserleri inceleyerek hisse değerleri ve eser hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olabilmektedir (Resim 4).



Resim 4: Rubey platformu Carnaval de Binche eseri (Rubey, 2021)

5. Yapay Zekânın Müzelerde Kullanımı

Yapay zekâ, insan zekâsını taklit eden bir programdır. Çeşitli makine öğrenimi metotları ve algoritmalar ile geliştirilen bu yazılım sayesinde insanların yaptığı birçok işi artık makineler yapabilmektedir. Yapay zekânın müzecilikte kullanımı ziyaretçi deneyimini yönetmek, sergi yönetimini optimize etmek ve müzede öğrenme metodlarının geliştirilmesi gibi alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Ziyaretçilerin daha önceki müze ziyaretleri ve ilgi alanlarından yola çıkarak kişiselleştirilmiş tur ve rotalar planlayabilir. Sergi sırasında sanal rehber gibi görev olarak ziyaretçilerin sorularına cevap verebilir, onları bilgilendirip yönlendirebilir. Yapay zekânın müzelerde bu gibi çeşitli alanlarda kullanımının ziyaretçilere değişik bir deneyim olanağı sunarak her bir ziyaretçi için müze ziyaretini daha verimli

hale getirmesi, ziyaretçiye maksimum bilgi erişiminin gerçekleştirilmesini sağlamış olur.

Yapay zekâyı müzenin kendisi ve çalışanları açısından ele aldığımızda da farklı alanlarda çok çeşitli faydalarından söz etmek mümkündür. Yapay zekâ, müze çalışanına ziyaretçilerin verilerinden yola çıkarak müze koleksiyonlarından hangilerinin ve nasıl sergilenmesi konusunda destek sağlayabilir. İlgî çekici sergiler oluşturmada katkı verebilir. Ziyaretçilerin davranış analizini de yaparak beklenti tespit edip sergi düzenlemenin yanı sıra pazarlama alanında da müzelere yardımcı olabilir. Yapay zekâ destekli eğitici oyunlar hazırlanarak interaktif oyunlar ile birlikte okullar ile entegreli öğrenim alanları yaratabilir ve eğitim alanına katkı sunar (Aslan - İlhan, 2021 s.155). Böylelikle erken yaşta müzelere karşı ilgi uyandırılarak toplum ile bağ oluşturulmasına kolaylık sağlar.

Sergi düzenleme ve tasarlama konularının dışında yapay zekâ aynı zamanda eserlerin konservasyon ve restorasyon alanlarında da destek verebilir. Örneğin; hasar görmüş eserlerin analizlerini yaparak nasıl bir restorasyon yapılması konusunda bilgiler verebilir. Çeşitli simülasyonlar ile de desteklenerek restorasyon sonrası ortaya çıkacak eserin tamamlanmış versiyonu gösterilerek daha kolay ve hızlı restorasyon yapılmasına yardımcı olur (Gaber -Youssef - Fathalla, 2023, s. 185).

Ayrıca; yapay zekânın müze ortamını sürekli gözlemleyerek sıcaklık, nem ve ışık gibi faktörleri değerlendirmesiyle ideal ko-

numa getirmesi, sergilenen eserlerin korunması ve eserler üzerindeki hasarın azaltılmasına fayda sağlar.

Müze güvenliği alanında, ziyaretçilerin hâl ve davranışlarını gözlemleyerek şüpheli hareketleri önceden haber verip güvenlik önlemlerinin alınmasına imkân tanır. Bunlara ek olarak müze binası içindeki enerji kullanımını değerlendirerek enerji tasarrufuna yardımcı olması, tamamen akıllı binaların da yaratılmasıyla hem çevreye katkı sağlamaya hem de müze personelinin çalışmasının kolaylaştırılmasına yardımcı olacaktır.

Yapay zekânın çeşitli alanlarda katkıda bulunması ve müze deneyimini dönüştürmesi müzeciliği ileri boyutlara taşıyarak hem ziyaretçilere hem de müze çalışanlarına destek sağlamaktadır.

6. Endüstri 6.0'ın Müze Çalışanlarına Öngörülen Etkileri

Endüstri 6.0 kapsamında müze çalışanlarına öngörülen etkilerin başında iş tanımlarının değişimi gelmektedir. Teknolojinin ve yapay zekânın müze sektörüne entegrasyonu, müze çalışanlarının iş tanımlarında önemli dönüşümlere yol açabilir. Bu bağlamda, küratörlerin görevleri artık yalnızca sanat eserleri ve tarihi objelerin seçilmesiyle sınırlı kalmayıp aynı zamanda dijital sergilerin ve sanal gerçeklik turlarının tasarımını da kapsayabilir. Rehberlerin rolü, ziyaretçilere doğrudan bilgi aktarımının ötesine geçerek, interaktif ekranlar ve sesli rehber sistemleri gibi teknolojik araçlar aracılığıyla bilgi sunumu yapmayı da içerebilir. Müşteri hizmetleri personelinin

sorumluluk alanı, yüz yüze etkileşimin yanı sıra, çevrimiçi sorgulamaların ve sosyal medya etkileşimlerinin yönetilmesini de kapsayabilir. Bu evrimsel süreç, çalışanların sadece teknik beceriler edinmesini değil, aynı zamanda geleneksel rollerinin ötesine geçerek yeni yetenekler geliştirmesini de gerektirecek ve müze çalışanlarının yeni becerilerine ihtiyaç duyulacaktır. Çalışanlardan, teknolojik araçların ve yazılımların etkin kullanımı, veri analitiği ve yapay zekâ sistemlerinin yönetimi gibi alanlarda yeni becerilere sahip olması beklenebilir. Bu durum, mevcut personelin ilgili eğitimlerle yetiştirilmesi veya bu yetkinliklere sahip yeni personelin istihdam edilmesinin zorunlu hale gelmesine yol açabilir.

Müze çalışanlarını etkileyecek bir başka unsur ise çalışma ortamının değişimidir. Teknoloji entegrasyonunun meydana getirdiği dönüşüm, çalışma ortamını daha esnek ve dinamik bir yapıya kavuşturur. Bu yeni yapı sayesinde çalışanlar mekânsal ve zamansal sınırlılıkları aşarak projeler üzerinde uzaktan iş birliği gerçekleştirebilir ve çeşitli departmanlarla daha etkili iletişim kurabilir. Bununla birlikte müzelerde yapay zekâ destekli robotların istihdama dahil edilmesi çalışan insan istihdamını azaltacağını düşündürebilir (Resim 5). Bütün bu değişimler göz önüne alındığında iş akışlarının verimliliğinin artacağı ve çalışanların hem birbirleriyle hem de ziyaretçilerle olan etkileşimlerinin güçleneceğinden söz edilmesi yanlış olmayacaktır.



Resim 5: Geleceğin Arkeoloji Müzeleri: Hologram Teknolojisi ve Robot Rehberler ile Etkileşimli Ziyaretçi Deneyimi (OpenAI, 2025)

Bu evrimsel süreç, müze çalışanlarına mesleki anlamda yenilikçi bir bakış açısı sunar ve kariyer gelişimleri için yeni fırsatlar

sağlar. Çalışanların bu değişime adaptasyonu ve yeni teknolojileri etkin bir şekilde

kullanabilme kapasiteleri, müzelerin eğitim ve destek mekanizmaları ile desteklenmelidir. Bilinçli hale gelmiş müze çalışanı ile ona destek veren teknolojik unsurlar birleştiğinde iş verimliliği artması öngörülmektedir. Bu sürecin yönetimi hem personel memnuniyetini hem de ziyaretçi deneyiminin kalitesini iyileştirecek potansiyele sahiptir

7. Endüstri 6.0'ın Müzecilik Alanına Sunduğu Fırsatlar ve Zorluklar

Endüstri 6.0'ın müzecilik alanına sunduğu fırsatların başında ziyaretçi deneyiminin dönüşümünden söz edebiliriz. Nöroteknoloji kullanılarak sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojileriyle entegre edilen sergiler çok duyuşsal bir deneyim haline getirilebilir (Yadav vd, 2024, s. 16). Otonom sistemler ile müzenin iklim ve çevre kontrolleri yapılarak müze ve ziyaretçi yönetiminde karar desteği sağlanması hızlı ve matematiksel alınan kararlarla süreci daha çabuk ve daha verimli yönetecektir. Dijital platformlar ve NFT gibi teknolojiler aracılığıyla dünyanın her yerinden ve her zaman erişilebilir olması erişilebilirlik adına önemli bir faktördür. Aynı zamanda müzeler koleksiyonlarını NFT olarak sunarak yeni gelir kaynakları oluşturabilirler. Blokzincir teknolojisi kullanılarak oluşturulan NFT'ler eserlerin biricikliğini güvence altına alır. Tüm bunlar müzelerin sürdürülebilirliği açısından önemli adımlardır. Ancak endüstri 6.0 için gerekli olan nöroteknolojik yapay zekâ altyapısı ve otonom sistemler ekstra maliyet gerektireceğinden küçük ölçekli müzelerin bu teknolojilere erişimi kısıtlı olabilir. Bu durum müzelerin

dijital dönüşümü kapsamında karşılaşılabilecek zorlukların ilki olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca siber güvenlik riskleri ve veri gizliliğinin korunması için bir dizi önlemler alınması gerekmektedir. Dolayısıyla teknolojilerin hızlı gelişmesiyle müzelerde kullanılan teknolojik altyapının da sürekli güncelleme gerekliliği olacaktır. Bir diğer husus ise müzelerin teknolojik sistemlere aşırı bağıllığı sonucunda oluşabilecek en ufak arızanın müzenin işleyişini ciddi şekilde etkileyebilir. Bu da ek maliyet ve etkin personel ihtiyacını doğuracaktır.

8. Teknolojik Yeniliklerin Müzecilikte Uygulanmasına Yönelik Politika ve Yönetmelik Oluşturulurken Dikkate Alınması Gerekenler

Endüstri 6.0 kapsamında oluşturulacak olan bu politikalar müzecilik alanında teknolojinin uygulanmasına yönelik etik kullanımı teşvik ederken maksimum verim alınmasını amaçlamaktadır. Bu bağlamda dikkate alınabilecek politikalar başında veri gizliliği ve güvenliği gelmektedir. Avrupa Birliği'nin Genel Veri Koruma Tüzüğü bu anlamda atılan ilk adımdır (Avrupa Parlamentosu, 2016). Böylelikle hem müzenin hem de ziyaretçilerin veri güvenliği sağlanmış olur. Yapay zekâ veya teknoloji tabanlı gelişmeler sayesinde toplanan bu veriler aynı zamanda şeffaf bir şekilde ziyaretçilerle paylaşılmalı, teknolojik yeniliklere erişilebilirlik standardı getirilerek verilere tüm bireylerin erişimi sağlanmalı ve müze ile ziyaretçi arasındaki güven artırılmalıdır.

Sürdürülebilir ve çevresel yönetmelikler oluşturularak müzelerin enerji verimli teknolojiler kullanmasına yönelik teşvik edici politikalar getirilmelidir. Örneğin; müzelerde enerji tasarrufu açısından doğal ışıktan yararlanmayı artırmak ve sergi alanlarındaki yapay aydınlatma sistemlerinin çoğunun enerji tasarruflu ampullerden oluşması şart koşulabilir. Güneş enerjisi, rüzgâr türbinleri gibi yenilenebilir enerji kaynakları kullanan müzelere çeşitli hibe programları oluşturularak destek sağlanmalıdır. Ayrıca müzeler yıllık karbon ayak izi raporları hazırlayarak bunu azaltmaya yönelik stratejik planlarını sunmalıdır. Hedeflerini yerine getiren müzelere çeşitli avantajlar sağlanarak teşvik edilmelidir. Bunlara ek olarak müzelerde geri dönüşümlü materyallerin kullanılmasını arttırmak amaçlanmalıdır. Böylelikle müzelerin topluma kültürel ve sanatsal anlamda değer katarken aynı zamanda çevreyi korumaya katkı sağlaması hedeflenmelidir.

Müzelerin rollerinden biri olan eğitim kanalıyla ilgili olarak kullanılacak olan teknolojilerin politikaları oluşturulurken öncelikli olarak müze personelinin bu eğitim materyallerine olan bilgisi artırılmalı, sonrasında araştırma ve geliştirme çalışmalarının yapılabilmesi için çeşitli fon ve kaynak oluşturmak üzere izlenecek yollar belirlenmelidir. Müzelerin dijital dönüşüm sürecindeki finansal zorlukları için hem devlet, belediye gibi kamusal kurumlar hem de bireysel veya kurumsal finansörlerle kaynak oluşturulabilir ve bu kaynak oluşumu için çeşitli üniversiteler, teknoloji firmaları ve ilgili bakanlıklardan destek alınarak teşvikler verilebilir.

Yönetmelik oluşturulması gereken bir başka konu ise müzelerde oluşturulacak sergilerdeki teknoloji kullanımı sırasında kültürel hassasiyettir. Sergi tasarımları bu konu hakkında hassasiyet gösterilerek tasarlanmalıdır. Toplumların kültürel değerlerine saygı gösterilmeli ve her toplum için etik politikalar belirlenmelidir. Bu etik politikalar belirlenirken global çapta müzeler birliğinin oluşturduğu etik kurallar baz alınmalı ve buna ilave olarak lokal bazda her müze kendi etik kurallarını oluşturmalıdır.

Sonuç ve Değerlendirme

Endüstri 6.0 paradigmasının müzecilik sektörüne entegrasyonu, bu alanın teknolojik, operasyonel ve kültürel boyutlarında derinlemesine dönüşümleri beraberinde getirir. Bu evrimsel süreç, ziyaretçi deneyimlerinin kişiselleştirilmesi, müze operasyonlarının verimliliğinin artırılması ve kültürel mirasın korunması, sunumu ve paylaşımı yöntemlerinde yenilikçi uygulamaların geliştirilmesini teşvik eder.

Teknolojik entegrasyonun derinleşmesi, sanal ve artırılmış gerçeklik turları gibi yenilikçi uygulama aracılığıyla müze deneyimini daha etkileşimli, eğitici ve erişilebilir hale getirir. Bu teknolojiler, ziyaretçilere coğrafi sınırları aşan bir deneyim sunarak, müzelerin fiziksel mekânlarının ötesinde bir etki yaratmasını sağlar. Hologram teknolojisi, nadir veya kırılabilir eserlerin dijital replikalarının oluşturulmasına olanak tanıyarak bu eserlerin detaylı ve üç boyutlu incelemesine imkân verirken, orijinal eserlere zarar verme riskini ortadan kaldırır.

Yapay zekâ destekli sistemlerin sergi düzenlemeleri ve eser koruma stratejilerinin optimizasyonunda kullanılmasını mümkün kılar. Bu, müzelerin operasyonel verimliliğini artırarak, sergilerin ve koleksiyonların yönetimini otonom ve etkin bir hale getirir. Ayrıca, gelişmiş veri analitiği ve bağlantılılık, müzelerin ziyaretçi tercihlerini ve davranışlarını daha detaylı analiz etmesine, bu bilgileri gelecekteki sergileri ve etkinlikleri şekillendirmede kullanmasına imkân tanır. Endüstri 6.0 ile yapay zekâ, insan duygularını analiz ederek duygusal etkileşim kurabilecek ve içeriği kişiselleştirebilecektir. Nöroteknoloji sayesinde ziyaretçilerin ruh hali ve bulunduğu mekâna uygun öneriler sunulabilir. Müzelerde bu teknoloji, ziyaretçilerin duygu durumlarına göre anlatımı uyarlayarak sergiyle daha derin bir bağ kurmalarını sağlayacak ve deneyimi daha anlamlı hale getirecektir.

Blokzincir teknolojisi ve NFT'ler, müzecilik alanında eserlerin dijitalleştirilmesi, benzersiz hale getirilmesi ve sahteciliğin önlenmesi gibi önemli avantajlar sunmaktadır. Bu teknoloji, eserlerin kaynağının şeffaf ve değiştirilemez bir şekilde takip edilmesine olanak tanırken, koleksiyoncuların eserlerin orijinalliği konusunda şüphe duymasını ortadan kaldırmaktadır. Ayrıca, blokzincirin açık kaynak yapısı, eser sahiplerinin ve yatırımcıların tüm satış süreçlerini takip etmesini kolaylaştırmaktadır. Bu teknolojinin yaygınlaşması, müzecilikteki sahtecilik sorunlarını azaltarak gelecekte daha güvenilir ve şeffaf bir sanat ekosistemi oluşturulmasına katkı sağlayacaktır.

Bu teknolojik ilerlemeler müze çalışanlarının rolünde ve iş tanımlarında önemli dönüşümlere yol açacaktır. Küratörler, sanat

eserlerinin seçimi yanında dijital sergilerin ve sanal gerçeklik turlarının tasarımını da üstlenebilir. Rehberler, interaktif ekranlar ve sesli rehber sistemleri gibi teknolojik araçlar aracılığıyla bilgi sunabilir. Müşteri hizmetleri personeli, çevrimiçi sorgulamaların ve sosyal medya etkileşimlerinin yönetimini de kapsayabilir. Dolayısıyla dijitalleşecek olan görevler ile teknoloji kullanımını büyük önem kazanacaktır. Bundan sonraki süreçte müze çalışanlarının bu teknolojik entegrasyonu sağlamak amacıyla çalışmalar yapılmalıdır.

Endüstri 6.0 kapsamında müzecilik alanında teknolojinin etik ve verimli kullanımını sağlamak için çeşitli politikalar geliştirilmelidir. Veri gizliliği ve güvenliği öncelikli olmalı, Avrupa Birliği'nin Genel Veri Koruma Tüzüğü (GDPR) gibi standartlar benimsenerek hem müze hem de ziyaretçi verileri korunmalıdır. Sürdürülebilirlik için enerji verimli teknolojiler ve yenilenebilir enerji kaynakları teşvik edilmeli, karbon ayak izini azaltmaya yönelik stratejiler uygulanmalıdır. Müzelerin dijital dönüşümü için kamu, özel sektör ve üniversitelerle iş birlikleri kurularak finansal destek sağlanmalıdır. Eğitim ve kültürel hassasiyet konularında personel eğitimi artırılmalı, sergi tasarımlarında kültürel değerlere saygı gösterilmeli ve hem global hem de lokal etik kurallar belirlenmelidir. Bu politikalar, müzelerin teknolojik dönüşümünü desteklerken toplumsal, kültürel ve çevresel değerleri korumayı hedeflemelidir. Bu çalışma, teorik bir temel sunmakla birlikte, Endüstri 6.0 teknolojilerinin müzelerde uygulanmasına yönelik deneysel çalışmalar yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Boyar, Aslan, A. A., & İlhan, A. (2021). The visionary pros of artificial intelligence in museum education. *Bilgi Yönetimi*, 4(2), 149-162. <https://doi.org/10.33721/by.908020>
- Avrupa Parlamentosu. (2016). Regulation (eu) 2016/679 of the european parliament and of the council. Kişisel verilerin korunması. <https://www.kisiselverilerinkorunmasi.org/wp-content/uploads/2017/09/GDPR-T%C3%BCrk%C3%A7e-%C3%87eviri-AB-Ba-kan%C4%B1%C4%9F%C4%B1.pdf>
- Chaudhari, J. (2023). Industry 6.0: The rise of intelligent manufacturing and the future of industry. *Illumination*. <https://medium.com/illumination/industry-6-0-the-rise-of-intelligent-manufacturing-and-the-future-of-industry-edb5f77f1706>
- Das, S., & Pan, T. (2022). A strategic outline of Industry 6.0: Exploring the future. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4104696>
- Duggal, A. S., Malik, P. K., Gehlot, A., Singh, R., Gaba, G. S., Masud, M., & Al-Amri, J. F. (2022). A sequential roadmap to industry 6.0: Exploring future manufacturing trends. *IET Communications*, 16(3), 521–531. <https://doi.org/10.1049/cmu2.12284>
- Erbay, M. (2018). The importance of using new technology in museums. In *Caring and sharing: The cultural heritage environment as an agent for change* (pp. 325–335). *Springer Proceedings in Business and Economics*. https://doi.org/10.1007/978-3-319-89468-3_28
- Gaber, J. A., Youssef, S. M., & Fathalla, K. M. (2023). The role of artificial intelligence and machine learning in preserving cultural heritage and art works via virtual restoration. *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 10, 185–190. <https://doi.org/10.5194/isprs-annals-X-1-W1-2023-185-2023>
- İBB Kültür AŞ. (2024). DDM. Dijital Deneyim Müzesi. <https://dijitaldeneyimmuzesi.com/>
- Magazine. (2025). Smithsonian’s New Holographic Experience Dives Into Marine Conservation. www.smithsonianmag.com. <https://www.smithsonianmag.com/blogs/national-museum-of-natural-history/2021/09/29/smithsonians-new-holographic-experience-dives-into-marine-conservation/>
- OpenAI. (2025). Photorealistic futuristic archaeology museum with hologram technology and robot guide [Dijital Görsel]. DALL•E.
- Rubey. (2021). Investing in art was never more rewarding. | Rubey. <https://www.rubey.be/en/>
- Sadıç, Ş. (2022). Endüstri 5.0 ve sürdürülebilirlik. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/profile/Senay-Sadic/publication/361506170_Endustri_50_ve_Surdurulebilirlik/links/62b5951d1010dc02cc590951/Endustri-50-ve-Suerdueruelebilirlik.pdf
- TeamLab. (2024). TeamLab Borderless. <https://www.teamlab.art/e/tokyo/>
- The Met. (2023, August 3). Visit The Met, Enter the Metaverse: Introducing Replica-The Metropolitan Museum of Art. <https://www.themetmuseum.com/en-us/exhibitions/replica>

- seum.org. <https://www.metmuseum.org/perspectives/met-metaverse-replica>
- Treleaven, P., Greenwood, A., Pithadia, H., & Xu, J. (2022). “Web 3.0 tokenization and decentralized finance (DeFi)”. <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4037471>
- Xu, J., & Pan, Y. (2024). The future museum: Integrating augmented reality (AR) and virtual-text with AI-enhanced information systems. *Journal of Wireless Mobile Networks, Ubiquitous Computing, and Dependable Applications (JoWUA)*, 15(3), 373–394. ISSN: 2093-5374 / E-ISSN: 2093-5382.

- Yadav, S., Rab, S., & Wan, M. (2024). *Metrology and sustainability in Industry 6.0: Navigating a new paradigm*. In A. Bhatnagar, S. Yadav, V. Achanta, U. Harmes-Liedtke, & S. Rab (Eds.), *Handbook of quality system, accreditation and conformity assessment*. Springer, Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-99-4637-2_64-1.

AMİSOS NEKROPOLÜNDEN YERALTI KAYA MEZARI ÖRNEKLERİ VE MEZAR BULUNTULARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF UNDERGROUND ROCK TOMB SAMPLES AND TOMB FINDINGS FROM AMISOS NECROPOLI

Orhan Alper Şirin *

Öz

Miletoslular tarafından kolonize edilen Amisos'un ilk temelleri, MÖ 6. yüzyılın ortalarında atılmaya başlanmıştır. Antik kent, ilkin günümüzde Çakalca-Karadoğan Höyüğü olarak adlandırılan yerde nekropol alanıyla birlikte oluşmaya başlamış, MÖ 437'de ise Atinalı kolonistler buranın kuş uçuşu 9 km doğusunda kentin ikinci yerleşim alanını Toraman Tepe'de meydana getirmiş ve zamanla kentin merkezi buraya doğru kaymıştır. Bu ikinci merkez alanında ticari ve siyasi olarak güçlenen kent, bugün bilinen nekropol alanıyla birlikte Bizans Dönemi'ne kadar varlığını sürdürmüştür. Akropolü çevreleyen Cedit, Liman, Kadifekale ve Selahiye mahallelerini, akropolün kuzeybatı ve batı yönünde yer alan Karasamsun, Baruthane ve Kalkanca mahallelerini içine alan nekropolde, en yoğun karşılaşılan mezar tipi olarak, yeraltı kaya mezarları karşımıza çıkmaktadır. Antik kaynaklar dışında kente dair elle tutulur veriler sunan en önemli kaynak, nekropol alanındaki mezarlar ve mezar buluntuları olmuştur. Bu çalışmada da kentin nekropolünde açığa çıkan Geç Hellenistik Dönem ve Roma İmparatorluk Dönemi'nde kullanılan dört farklı yeraltı kaya mezarına yer verilmiştir. Mezar yapılarına değinilerek ve mezarda ele geçen buluntuların kataloğu yapılarak mezarlar, kentteki benzer örnekler ile analogi odaklı değerlendirilip tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Mezar buluntuları skalasını zenginleştiren pişmiş toprak, gümüş, demir ve bronzdan yapılmış çeşitli buluntular, kent için önemli arkeolojik veriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Amisos, Yeraltı Kaya Mezarı, Mezar Buluntuları, Hellenistik Dönem, Roma İmparatorluk Dönemi*

*(MA), Samsun Müze Müdürlüğü, Samsun/TÜRKİYE, alpersirin84@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3773-939X (Makale Gönderim Tarihi: 03.01.2025, Makale Kabul Tarihi: 15.03.2025).

Abstract

The first foundations of Amisos, which was colonized by the Milesians, began in the mid-6th century BC. The ancient city first began to form with a necropolis area in the place known today as Çakalca-Karadoğan Mound, and the Athenian colonists who came here in 437 BC established the city's second settlement area on Toraman Hill, 9 km east of here as the crow flies, and over time the city's center shifted to this area. The city, which grew stronger commercially and politically in this second center, continued its existence with the necropolis area known today until the Byzantine Period. Underground rock tombs are the most common grave type in the necropolis, which includes Cedit, Liman, Kadifekale, and Selahiye neighborhoods surrounding the acropolis, and Karasamsun, Baruthane, and Kalkanca neighborhoods located in the northwest and west of the acropolis. Apart from ancient sources, the most important source providing tangible data about the city was the tombs and grave findings in the necropolis area. In this study, four different underground rock tombs used during the Late Hellenistic Period and the Roman Imperial Period, unearthed in the city's necropolis, are included. By referring to the grave structures and cataloging the findings found in the graves, the graves were evaluated and dated based on analogy with similar examples in the city. Various findings made of terracotta, silver, iron and bronze, which enrich the scale of grave findings, provide important archaeological data for the city. By touching on the tomb structures, the findings unearthed in the tomb were catalogued, and an attempt was made to date them by evaluating them based on analogy with similar examples in the city. Various findings made of terracotta, silver, iron and bronze, which enrich the scale of grave findings, provide important archaeological data for the city.

Keywords: *Amisos, Underground Rock Tomb, Tomb Findings, Hellenistic Period, Roman Imperial Period*

Giriş

Miletoslu kolonistlerce kurulan Amisos kentinin temelleri ilk olarak, MÖ 6. yüzyılın ortalarında Çakalca-Karadoğan Höyüğü olarak anılan bölgede atılmaya başlanmıştır (Şirin ve Kolağasıoğlu, 2016: 37-38). Antik kaynaklar ve arkeolojik kanıtlar, kent MÖ 564 yılında kurulmuş olduğunu gösterir (Atasoy, 1997: 36; Korenjak, 2003: 112; Keskin, 2005: 20, 23; Tsetschladze, 2010: 80; Şirin, 2024a: 84). Ancak bu kuruluş aşamasına kolonistlerle birlikte yerli halkın varlığını da eklemek gerekir (Şirin, 2024a: 80-84). Bu dönemde

yerli halk, Akalan olarak adlandırılan kale ve yerleşiminde (Çakalca-Karadoğan Höyüğü'nün kuş uçuşu 12 km güneyi) iskân ediyor olmalıdır (Şirin, 2024a: 80). Akalan Kalesi'nde Arkaik Dönem'e ait İonia menşeli buluntuların varlığı (Akerström, 1966: 122-133; Akerström, 1978: 319-327), yerli halkın Miletoslu kolonistlerce olan ilişkilerini desteklemektedir. Ayrıca, kalede Demir Çağı'na ait yerel kapların yoğun olarak gözlemlenmesi, burada doğrudan bir kolonizasyon olmadığını gösterirken (Yılmaz, 2025: 294), yerli halkın yerleşim yerine de ışık tutmaktadır.

MÖ 546'da Perslerin eline geçen Küçük Asya'nın kuzeyinin Kappadokia satraplarına katılmasıyla bölgedeki egemen yapı değişmiş ve bu durum, kent sınırlarının genişlemesine ve demografik yapısının değişmesine neden olmuştur. Kent kurulup gelişmeye başladığında ilk temellerinin atıldığı, Çakalca-Karadoğan Höyüğü'nün kuş uçuşu 9 km doğusunda bulunan Toraman Tepe ve çevresine MÖ 437 yılında Atinalı kolonistler yerleşmeye başlamıştır. Bu dönemde Atinalılar tarafından kent adı "Peiraieos" olarak değiştirilmiş ve yeni bir yerleşim alanı oluşmuş, zamanla her iki lokalizasyondaki yerleşim alanı kentin teritoryumuna dâhil olmuştur (Şirin, 2024a: 84).

Büyük İskender'in on yıl süren egemenliği boyunca MÖ 323'e dek bağımsız bir kent olan Amisos, İskender'in ölümüyle tekrar Pontos egemenliğine girmiştir. Pontos Kralı I. Mithradates'in yerine geçen oğlu Ariobarzanes (MÖ 266/265-250) tarafından krallığa dâhil edilen Amisos, bir süre sonra ticari ve siyasi açıdan önemli bir konuma ulaşmıştır (Keskin, 2005: 26; Arslan, 2007: 58). Kent, en zengin dönemini ise VI. Mithradates'in (MÖ 120-63) krallığın başına geçmesiyle yaşamıştır. Ancak, MÖ 1. yüzyıl içerisinde VI. Mithradates ile Roma İmparatorluğu arasında uzun yıllar süren üç kapsamlı savaş, krallığın sonunu hızlandırmıştır. Bu savaşlar sonunda Amisos, MÖ 47 yılında Caesar tarafından bağımsızlığa kavuşturulmuş, MÖ 36 yılında Antonius tarafından tiran Straton adında zalim bir komutanın vali olarak atanmasıyla bir bakıma cezalandırılmış, ancak MÖ 31 yılındaki Actium Savaşı'ndan sonra Octavianus tarafından tekrar bağım-

sızlığı ilan edilerek daha iyi teşkilatlandırılmıştır (Strabon, XII, 3, 14; Atasoy, 1997: 79).

MS 1. yüzyıldan itibaren Amisos'a yerleşmeye başlayan Yahudilerle beraber kent nüfusu gittikçe artmış, Octavianus tarafından kente verilen özgürlük, MS 2. yüzyıl boyunca devam etmiştir (Atasoy, 1997: 73, dp. 68). Roma İmparatorluğu eyalet sistemleri içinde de önce Bithynia Eyaleti'ne sonra da Galatia Eyaleti'ne bağlanmıştır (Lafli, 2012: 2). MS 325 yılında bir piskoposluk merkezi olarak önemini sürdüren kent (Lafli, 2012: 3), Bizans Dönemi'nde de stratejik konumunu devam ettirmiştir. Kentin nekropolüne ilişkin ilk izler, Miletoslu kolonistlerce yerleşimin kurulduğu alana işaret etmektedir. Yerleşimin 400 m kuzeybatısında açığa çıkan Klasik Dönem'e ait mezar stelleri, en erken gömme alanının varlığına işaret ederken, Miletos merkezli heykeltıraşlık okullarının Pontos'ta dâhil kuzeyde varlığını sürdürdüğünü göstermesi açısından önemlidir (Temür, 2015: 817-826). Ancak arkeolojik verilerin eksikliği ve alandaki yoğun modern yapılaşmanın varlığı, nekropol alanına ait sınırların belirlenmesine imkân vermemiştir.

Kentin bugün bilinen nekropol alanı, Toraman Tepe ve çevresinde karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde Samsun'un İlkadım ilçesine ait Liman, Cedit, Selahiye, Kadifekale, Kalkanca, Baruthane ve Karasamsun mahallelerini içine alan nekropol, geniş bir alana yayılmış durumdadır. Mezar tiplerinin yayılımını, İlkadım, Atakum, Canik ve Tekkeköy ilçelerinin kuzey kesiminde de görmek mümkündür. Buradaki mezarlar, Hellenistik Dönem'den Bizans Dönemi'ne

dek oldukça çeşitli tiplerde ve uzun bir zaman diliminde kullanım görmüştür. Mezarlar tiplerine baktığımızda ise urne kül kapları, basit toprak mezarlar, kiremit mezarlar, pt (pişmiş toprak) lahit mezarlar, sandık mezarlar, khamosorion mezarlar, tümülüsler, yeraltı kaya mezarları, mezar stelleri ve lokulus mezarlar olmak üzere oldukça çeşitli mezar tipleri karşımıza çıkmaktadır (Şirin, 2024a: 71-79).

1. Yeraltı Kaya Mezarları

Kentte açığa çıkan mezarlar ve mezar buluntuları, Amisos'a ilişkin önemli arkeolojik veriler sunan birer kanıttır. Bu çalışmada da kentin nekropol alanında bulunan Samsun'un İlkadım ilçesi, Kalkanca Mahallesi, Marmaris Sokağında özel mülkiyete ait bir parselde açığa çıkan dört farklı yeraltı kaya mezarı ve buluntularına yer verilmiştir (Harita 1). Birbirlerine oldukça yakın mesafelerde bulunan mezarların kurtarma kazısı, 2023 ve 2024 yıllarında Samsun Müze Müdürlüğü'nce gerçekleştirilmiştir. Kentin yeraltı kaya mezarı tipine yeni eklenen bu mezarlar ve buluntuları, daha çok Amisos menşeli örneklerle analogi odaklı değerlendirilerek tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Kent için arkeolojik birer veri olan bu mezar yapılarını, buluntularıyla birlikte değerlendirmek asıl amacımızı oluşturmaktadır. Böylelikle bu çalışmayla, Amisos'un mezar tiplerine yeni veriler eklendiğini ve buluntu skalasının daha da genişlediğini göstererek bölge arkeolojisine katkı sağlanması amaçlanmıştır.

1.1 Yeraltı Kaya Mezarı I

Yüzeyden itibaren 2.20 m derinlikte açığa çıkan mezarın konumu, arazinin doğu yamacına doğru uzanmaktadır. Mezarın bir kısmı konglomera kayaç yapısına oyulmuşken güneybatıya bakan cephesi, belirli bir kot seviyesinden sonra kumlu kayaç yapısına dönüşmektedir. Bu şekilde kumtaşına oyularak yapılmış mezar örneklerine, sayısı az olsa da kent nekropolünde rastlamak mümkündür (Şirin ve Yiğitpaşa, 2023a: 324-325).

Mezarın giriş kısmı ve bütünlüğü büyük oranda tahribata maruz kaldığı için mezarın sadece ana mekânına bakan batı cephesi görülmektedir (Resim 1). Bu cephe, ölçülebildiği kadarıyla 5.50 m genişliğinde ve 2.50 m yüksekliğindedir. Mezar, olasılıkla yapımına başlanmış ancak kumlu kayaç yapısına denk gelindiğinde tamamlanmadan yarıda bırakılmış izlenimi vermektedir. Mezar oyulurken kumlu kayaç yapısına denk gelindiğinde mezarın çökme ihtimali ortaya çıkmış olmalıdır. Kentteki yeraltı kaya mezarlarının giriş yönünün arazinin konumuyla ilişkili olduğunu ön plana çıkardığımızda ve yakınındaki diğer mezar girişlerinin de doğu yönünde olması, Mezar I'in girişinin de bu yönde olabileceğini düşündürmektedir.

Mezardaki dolgu toprak yığıntısında, mezar buluntusuna veya defineye ait herhangi bir kalıntıya rastlanılmamıştır.

1.2 Yeraltı Kaya Mezarı II

Mezar I'in 4 m kuzeyinde yer alan Mezar II, kentin diğer mezar örneklerinde olduğu gibi konglomera kayaç yapısına oyularak

yapılmıştır. Yüzeyden 2.20 m derinlikte olan mezarın girişi doğu yönlüdür. Mezarın zemini, yaklaşık 0.50 m yüksekliğe dek toprak dolgusuyla doldurulmuştur (Resim 2). Mezar, kare planlı ana mekân, kuzey ve güney olarak adlandırılan iki defin klinisine ve batı yönünde bulunan bir defin nişine sahiptir (Resim 3, Plan 1, 2).

2 x 3.33 m ölçülerinde olan ana mekânın iç yüksekliği, 1.70-1.80 m arasında olup tavan kısmı hafif kemerli yapıdadır. Kuzey defin klinesi, 0.70 x 2.36 m ölçülerinde ve 1.30 m yüksekliğinde (Resim 4); güney defin klinesi, 0.65 x 2.36 m ölçülerinde ve 1.35 m yüksekliğinde olup (Resim 5) batı defin nişi, 0.75-0.90 x 1.46 m ölçülerinde ve 1.90 m uzunluğundadır (Resim 6). Defin klineleri, ana mekânın zemininden 0.50 m, defin nişi ise 0.85 m yüksekliktedir.

Defin yerlerinde herhangi bir buluntuya rastlanılmamıştır. Ana mekânın zemininde güney defin klinisinin 0.50 m yakınında define ait kemik kalıntılarını içeren izler açığa çıkmıştır. Mezar içindeki yoğun nemin etkisi, define ait kemiklerin deforme olmasına neden olsa da izlerden baş batıda, ayakların doğu yönde olduğu tespit edilebilmiştir. Defin, dorsal pozisyonda ana mekâna yatırılmış ve inhumasyon gömme uygulanmıştır.

Mezarın ana mekânında bulunan toprak dolgusunda, güney defin klinisinin yanında ve 0.30 m mesafesinde birer adet, batı duvarının 0.25 m mesafesinde ana mekânın zeminine 0.15 m seviyede birer adet pt unguentarium, kuzey defin klinisinin 0.15 m mesafesinde ise birer adet pt figürin parçası ele geçmiştir.

1.3 Yeraltı Kaya Mezarı III

Mezar II'nin yaklaşık 6 m batısında bulunan üçüncü mezar yapısı da konglomera kayaç yapısına oyularak yapılmıştır. Mezar yüzeyden 1.90 m derinlikte açığa çıkmış olup girişi doğu yönlüdür. Mezarın giriş kısmı ve tavanı, mezarın içine çökmüş durumdadır.

Mezar, ana mekân, kuzey, batı ve güney yönde konumlanan üç defin klinisiyle kareye yakın planlıdır (Resim 7, Plan 3). Ana mekân, 2.60 x 2.65 m ölçülerinde ve yaklaşık 1.70 m yüksekliğindedir. Kuzey defin klinesi, 0.70 x 2.60 m ölçülerinde ve 0.55 m yüksekliğinde olup (Resim 8), batı defin klinesi, 0.75 x 2.50 m ölçülerinde ve 0.65 m yüksekliğindedir (Resim 9). Güney defin klinesi ise 0.50 x 2.60 m ölçülerinde ve tespit edilebildiği kadarıyla yüksekliği 0.60 m'dir (Resim 10). Defin klineleri genel olarak ana mekânın zemininden 0.35 m yüksekliktedir.

Ana mekândaki toprak içinde tek kulplu pt testiye ait parçalar ile birer adet pt unguentarium açığa çıkmıştır. Kuzey ve batı defin klinelerinde de birer adet sikke ele geçmiştir. Tespit edilen buluntular dışında mezar içinde herhangi bir kemik kalıntısına rastlanılmamıştır.

1.4 Yeraltı Kaya Mezarı IV

Mezar III'ün yaklaşık 21 m kuzeydoğusunda yer alan Mezar IV, tavanının çökmesi ile açığa çıkmıştır (Resim 11). Konglomera kayaç yapısına oyularak yapılan mezarın içi, sonradan tavanına kadar toprak dolgusuyla doldurulmuştur.

Mezar ana mekân, kuzey, güney ve batı defin klinelerinden oluşmaktadır. Batı defin klinesi, 1.10 m yükseklikte ve yaklaşık 2 m uzunluğunda (Resim 12); kuzey ve güney defin klineleri de 2 m'ye yakın uzunluktadır (Resim 13, 14). Mezarın, doğu yönünde bulunan giriş kısmı da tahrip edilmiştir. Ayrıca kuzey defin klinesinin duvar kısmında bir niş bulunmaktadır. Mezarın ilk planına sonradan eklenen nişin içi, toprak dolgusuyla doldurulmuş olup bu dolgu toprak içinde de bir adet sikke ele geçmiştir. Kuzey klinedeki gibi ancak oyuk şeklinde işlenmiş bir defin nişi de batı klinenin kuzey duvarında karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu nişin derinliği yaklaşık 0.40 m olup devamı yarım bırakılmış izlenimini vermektedir.

Mezardaki toprak dolgusu içinde farklı kod seviyelerinde çeşitli seramik parçaları ele geçmiştir. Buluntular haricinde mezar içinde herhangi bir kemik kalıntısına rastlanılmamıştır.

2. Mezar Buluntuları ve Tarihlendirme

Çalışmamızda dört farklı mezar yapısına yer verilmiş ve bu mezarlardan Mezar I hariç, diğer mezarlarda çeşitli buluntular açığa çıkmıştır. Bu buluntulardan unguentariumlar, tek kulplu testiler, çatı kiremitleri ve sikkeler kent mezarlarında genel olarak ele geçen örnekleri oluştururken figürin, ayna, çivi gibi buluntuların yoğunluğu azdır. Mezar II'de üç adet unguentarium (kn¹ 1, 2, 3) ve bir adet figürin parçası (kn 6), Mezar III'de bir adet unguentarium (kn 4), ikişer adet testi parçası (kn 7, 8) ve

sikke (kn 15, 16), Mezar IV'te bir adet unguentarium parçası (kn 5), iki adet çatı kiremidi parçası (kn 18, 19), bir aynaya ait parçalar (kn 20), bir adet demir çivi (kn 21), altı adet testi parçası (kn 9, 10, 11, 12, 13, 14) ile bir sikke (kn 17) ele geçmiştir (Tablo 1). Buluntular genel olarak Amisos'tan olmak üzere, Anadolu'dan çeşitli örneklere de yer verilerek analogi odaklı değerlendirilmesiyle tarihlendirilmeye çalışılmıştır.

2.1 Unguentariumlar

Mezarlarda ele geçen unguentariumlar, iğ formu (fusiform) ve bulbous formu (piriform) olmak üzere iki tiptedir. İğ formu unguentariumları kendi içinde geniş omuzlu ve tam iğ formu olarak alt gruplara ayırmak mümkündür. MÖ 4. yüzyılda başlayıp MÖ 1. yüzyıla dek iğ formu olarak karşımıza çıkan unguentariumlar (Özdilek, 2016: 224; Şirin, 2021a: 105-106), erken örneklerde şişkin gövdeli, geniş omuzlu ve kısa ayaklı bir formdayken dönemin sonlarına doğru belirgin olarak iğ formunu almaya başlamıştır (Anderson-Stojanovic, 1987: 106; Foça, 2019: 88-89). İğ formu bu örnekler sadece Hellenistik Dönem'de değil, MS 1. yüzyıla ait çeşitli kazı alanlarında da karşımıza çıkmaktadır (Kaya, 2019: 23). Bu formdan yola çıkarak Geç Antik Dönem'de üretilmiş bazı unguentarium örnekleri de bu adla anılmıştır (Günay, 1989: 3; Laflı, 2003b: 244; Dündar, 2006: 42, 50; Aydın, 2019: 104).

Roma İmparatorluk Dönemi'nin başlarında popüler olan ve MÖ 1. yüzyılın orta-

¹ Katalog numarası.

larından sonra üretilen iğ formulu unguentariumlarda ayakların yerini alan konik kaideler, MS 4. yüzyıla kadar görülmektedir (Anderson-Stojanovic, 1987: 110-111; Öz-dilek, 2016: 227). Bu dönem aralığına özgü olmayan konik kaideli, tam iğ formulu unguentariumlar, MS 1.-3. yüzyıl aralığında ilgi görerek tercih edilmiştir. Bulbous formulu olan düz dipli örnekler ise MS 1. yüzyılın ilk yarısından itibaren karşılaşılan formlardandır (Aydın, 2000: 42-43). Çeşitli formlarda ve bu formların varyantları olarak üretilen unguentariumlar, MÖ 4. yüzyılın ortalarından MS 7. yüzyıla dek geniş bir yüzyıl aralığında farklı coğrafyalara dek yayılmıştır (Thompson, 1934: 472-474). Günlük yaşamda kullanım gören bu kaplar, mezarlarda bir ritüel objesi olarak da kullanılmıştır.

Kn 1 ve 2'deki geniş omuzlu iğ formulu unguentariumlar, Amisos'un çeşitli mezar tiplerinde yoğun olarak ele geçen buluntulardandır. MÖ 2. yüzyıla (Şirin, 2017: 117, res. 37), VI. Mithradates Dönemi'ne (MÖ 120-63 yıllarına) (Şirin, 2022a: 18- 20, 22-25, kn. 1-3, 5-8), MÖ geç 2. yüzyıl – erken 1. yüzyıla tarihlenen Amisos örneklerindeki gövdenin ayaklara dek incilmesi ve omuzların belirgin olarak işlenişi (Şirin, Kolağasıoğlu ve Yiğitpaşa, 2018: 99, res. 10a; Şirin, 2021b: 300, 314, res. 26-27), kn 1 ve kn 2'deki buluntularla oldukça benzerdir. Ayrıca, Akşehir Nasreddin Hoca Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzesi'nden MÖ 2.-1. yüzyılın ilk yarısına (Tekocak ve Yıldız, 2015: 428, fig. 2), Parion nekropolünden MÖ 2. yüzyılın sonları- 1. yüzyılın başlarına (Aydın-Tavukçu, 2006: 227, kn. 107, lev. 44), Tralleis nekropolünden MÖ 2. yüzyılın başları ile ilk yarısına (Sara-

çoğlu, 2011: 18-20, kn. 15, fig. 2, u15), Hierapolis'in kuzey nekropolünden MÖ 2. yüzyılın son çeyreği- 1. yüzyılın başına (Okunak, 2005: 76-77, kn. 9-10, res. 33-34) ve Patara nekropolünden MÖ 2. yüzyılın 2. yarısı- 1. yüzyılın başına tarihlendirilen unguentarium örnekleri de (Dündar, 2006: res. 5, u. 115, lev. XIX, 95) kn 1 ve kn 2'deki unguentariumlarla form ve işleniş olarak oldukça benzerdir.

Kn 3'teki iğ formulu unguentariumun gövde yapısı, kn 1 ve 2'ye göre daha şişkin olup kırmızı astarlı ve üzerinde kazıma yöntemiyle yatay ve dikey hatlı süslemeler bulunmaktadır. Bu durum, bu formdaki unguentariumları mezarlarda yoğun olarak ele geçen süslemesiz kn 1, 2, 4 ve 5'teki örneklerden ayıran bir durumdur. Kazıma yönteminin uygulandığı astarlı ve göze hitap edecek şekilde işlenmiş olan kn 3'teki örneğin benzerlerini, MÖ geç 2. yüzyıl- erken 1. yüzyıla tarihlenen Amisos buluntularında görmek mümkündür (Şirin, Kolağasıoğlu ve Yiğitpaşa, 2018: 99, res. 10d; Kaya, 2022: 95-98, kn. 71,73-78). Ayrıca, kazıma yöntemiyle üzerine yivle süsleme yapılan örnekler, Kurul Kalesi'nden MÖ 2. yüzyılın sonu- 1. yüzyılın ilk yarısına (Şenyurt ve Yorulmaz, 2020: 625, lev. 2: 1, 3, 5, 5:21-22, 25) ve Stratonikeia-Akdağ nekropolünden MÖ 2. yüzyıla tarihlenen unguentariumlarda da görülmektedir (Civlek, 2006: 55, 57, çiz. 4-6). Aynı teknikle yapılan oldukça benzer formda süslemelerle işlenmiş Amisos nekropolünden MÖ 2. yüzyılın sonu- 1. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir unguentariumda (Kaya, 2022: 94, kn. 70), kn 3'teki örneğe oldukça benzerdir. Süslemeli olarak ifade ettiğimiz örneklere, kent mezarlarında ele geçen altın

yaldızla kaplanmış, hasır ile örülmüş buluntuları da eklemek mümkündür (Şirin ve Yiğitpaşa, 2023a: 340-346, res. 25, 30). Olasılıkla çeşitli tekniklerle süslenen unguentariumları, ölü bireyin günlük yaşantısında kullandığı kişisel eşyalar olarak nitelendirmek mümkün görünmektedir. Mezarlarda ele geçen sade yapılı, astarlı-astarsız, yazılı veya boyalı unguentarium örnekleri² ise günlük yaşantıda kullanılmış ya da mezarlara konulmak için üretilmiş olmalıdır.

Kn 4'te bulunan bulbous formlu unguentariumun Amisos menşeli benzerleri, MÖ 1. yüzyılın son çeyreği - MS 1. yüzyılın ortalarına (Mentesidou, Şirin ve Kolağasıoğlu, 2022: 224, fig. 15), MS 1. yüzyıla tarihlenen örneklerde karşımıza çıkmaktadır (Şirin, 2021a: 111-113, 117, kn. 5-9, res. 25-29; Şirin, 2021b: 301, 315, kn. 14, res. 14). MS 1. yüzyıla tarihlenen Patara (Dündar, 2006: 101, lev. XXIII, kn. u135-136) ve Kilikia (Lafli, 2003a: 91-92, 210, taf. 141d, 145d-e) buluntuları ile Parion (Aydın-Tavukçu, 2006: 235-237, lev. 48-49, kn. 131-136; Kasapoğlu, 2008: 105-113, kn. 12-28) ve Doğu Kilikia nekropolünden (Şenyurt vd., 2005: res. 71) MS 1. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bulbous formlu unguentariumlarda form ve işleniş olarak kn 4'teki örneklerle oldukça benzerdir. Ayrıca, Tarsus'da Köylü Garajı Mevkii'nden bir mezar buluntusu olan MS 1.-2. yüzyıllara tarihlenen örneklerle (Yurtseven, 2006: 108-109, 121, res. 45-48), Juliopolis nekropolünden MS 3.-4. yüzyıllara ait unguentariumlar

(Arslan vd., 2012: 179, 188, res. 15), Amisos buluntusuna form olarak benzer özellikler taşımaktadır.

Kn 5'te yer alan unguentarium ise tam iğ formu gövde formuna sahiptir. Şişkinliği belirgin olarak azalmış, gövde tam çift konik formdur. Kaideye dek inen ayak kısmının dışa doğru genişlemesi ve boynun ayağa göre daha ince olması, bu formu kaidesi konik şekilli unguentarium tipine yerleştirmemize imkân sunmaktadır. Bu şekliyle kent mezarlarında ele geçen aynı formdaki örneklerin benzerleri, MÖ 1. yüzyıl - MS 2. yüzyıl aralığına (Kaya, 2022: 102-104, kn. 86-90), MS 3. yüzyıl (Şirin, 2021a: 111, 126, kn. 2, res. 22) ile MS 4. yüzyıla tarihlenen buluntularda karşımıza çıkmaktadır (Şirin, 2019: 264, kn. 3). Aynı formda, konik tabanlı benzer unguentarium örneklerini, Kilikia (Lafli, 2003a: 98, 211, taf. 166d-f, 167a-f) ve Pisidia'dan (Lafli, 2003b: 244, 246, fig. 11a-e) MS 3. yüzyıla tarihlenen buluntularda da görmek mümkündür. Tam iğ formu unguentariumlar, MS 1.-3. yüzyıllara özgü olmayan bir formda olsa da bu dönemde ilgi görek tercih edilmiştir.

Unguentariumları benzerleriyle analogi odaklı ve mezarlarda çıkan diğer buluntularla bir değerlendirdiğimizde, kn 1, 2 ve 3'teki örnekleri MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başına, kn 4'te yer alan unguentariumu MS 2. yüzyıla, kn 5'teki unguentariumu ise MS 3. yüzyıla tarihlendirmemiz mümkündür.

² Örnekler için bkz; Şirin ve Yiğitpaşa, 2023a: 341, res. 30-31; Şirin, 2024a: 116, res. 61.

2.2 Figürin

Mezar II’de ele geçen figürin parçası, işleniş ve stil olarak Hellenistik Dönem’in en iyi örneklerini içeren Tanagra tipi kadın figürinlerine dâhildir. Bu stildeki figürinler, ilk kez Boiotia’daki Tanagra mezarlarından çok sayıda ele geçtiği için bu bölgenin adıyla “Tanagra” olarak anılmıştır (Gürbüz, 2019: 316). Tanrı ya da tanrıça betimlerini içermeyen Tanagra tipi figürin ya da heykelciklerin, günlük hayatı yansıtan birer obje olarak yapıldığı kabul edilir. Bu tip figürinler, evlilik gibi olgunlaşma ritüellerinin bir parçası olarak kutsal alanlara ve mezarlara bırakılan adak amaçlı objeler olarak da değerlendirilmektedir (Bmcr). Amisos örneği de ölü bireyin ruhunun korunması için, adak malzemesi olarak ya da ölü bireyin sevdiği bir obje olarak mezara konulmuş olabilir.

Tanagra tipi figürinlerin en yoğun kullanıldığı dönem, MÖ 1. yüzyıldır (Güçlü, 2006: 25). Çalışmamızdaki örneğin saç tipi, ilk kez Klasik Dönem’in sonlarında görülen ve Hellenistik Dönem’de popüler olan, genellikle de Tanagra üretimi figürinlerde karşılaşılan kavun dilimi şeklindedir (Kaya, 2022: 57). Bu formdaki saç, iki farklı şekilde işlenmekte olup bunlardan ilki Hellenistik Dönem’in özelliği olarak kavun dilimi şeklinde arkaya doğru toplanan saçın ensede topuz yapmasıdır (Kaya, 2022: 59). Diğer grupta ise saç, kalın ve örülmüş bukleler halinde arkaya taramakta olup şekilsel olarak benzer; ancak dönemseldir farklılaşarak Roma İmparatorluk Dönemi özelliklerini sergilemektedir (Kaplan, 2009: 154-155).

Kn 6’da yer alan pt figürindeki sağ elin duruşu ve yüzün karakteristik olarak benzer şekilde işlendiği örnekleri, Geç Hellenistik Dönem’e tarihlenen Amisos buluntusu kadın figürinlerinde de görmek mümkündür (Summerer, 1999: 224, tfl. 43-44, s-II. 15, 18). Benzer şekilde betimlenmiş Hellenistik Dönem’e tarihlenen bir kadın figürininde de aynı işleniş özelliklerine rastlanılmaktadır (Odabaş ve Ergün, 2019: 61,66, res. 5). Kolun örtü içinden duruşu ve kavun dilimli saç stiline işlenişine oldukça benzer özellikler, Hellenistik Dönem’de (Love, 1972: 420, plt. 75, fig. 15), dönemin erken evrelerinde (Merker, 2000: 227-228, 231, plt. 43, 44, no. h.214-217, 245) ve özellikle de MÖ 2. yüzyıla tarihlenen kadın figürinlerinde karşımıza çıkar (Güçlü, 2006: 59, lev. 16, res. 28a-c; Öztürk, 2007: 58, k. 30). Tanagra’dan Hellenistik Dönem’e tarihlenen kadın figürini (Breitsenstein, 1941: 59, pl. 67:548) ile MÖ 2. yüzyıla ait bir kadın figürinindeki elbise kıvrımları ve duruş şekli de (Kaplan, 2009: 92, 271-272, lev. 30, kn. 102) kn 6’daki figürinle benzer özellikler yansıtmaktadır. Tanagra tipi kadın figürini, analogi odaklı ve mezardaki diğer buluntularla (kn 1, 2 ve 3) kontekst olarak değerlendirdiğimizde, MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başlarına tarihlendirmemiz uygun olacaktır.

2.3 Tek Kulplu Testiler

Mezarlarda ele geçen tek kulplu testi parçaları, boğumlu boyunlu (kn 8, 11, 12, 14) ve düz boyunlu (kn 7, 9, 10) olarak iki tipe ayrılmaktadır. Kaide olarak baktığımızda ise testileri halka (kn 7, 10, 12, 13), konkav (kn 9) ve düz kaideli (kn 11) olarak çeşitli alt gruplara ayırmak mümkündür.

Amisos mezarlarında ele geçen bu formdaki testileri, Hellenistik Dönem'in lagynos formunun Roma Dönemi'ne uzanan varyantı olarak nitelendirmek mümkündür. Tek kulplu bu testiler Grekçe'de Lagynos, "Λάγνος veya λάγνος" olarak Latince'de Lagoena (Özdemir, 2009: 35), (Lagena ya da Lagenos) (Tekçam, 2007: 126-127) olarak anılmıştır. Birer sıvı kabı olan tek kulplu testiler, şişkin gövdeli, dar boyunlu formuyla masa seramikleri içerisindeki oldukça yoğun olarak üretilen kaplardandır (Akkurnaz, 2016: 78-79). Belirli standartlarda üretilen bu kaplar sade, kullanışlı ve ucuz maliyetiyle günlük yaşamda tercih edilirken mezarlara konulan kaplar içerisinde de sıkça tercih edilmiştir.

Yeraltı kaya mezarlarında ele geçen tek kulplu pt testiler, Amisos kentinin nekropolünde açığa çıkan çeşitli mezarlardaki örneklerle form, astarlama tekniği ve kulpun işlenişi olarak oldukça benzerdir. Kentin tek kulplu testileri, Roma İmparatorluk Dönemi'nde fazla bir değişikliğe uğramadan üretilerek mezarlarda yoğun olarak kullanım görmüştür. Bu formdaki testilerden halka boyunlu olanlar MS 50-220 yıllarına, boğumlu boyunlu örnekler MS 220-400 yıllarına, boyna yakın ağızlı örnekler MS 3. yüzyıla, renkli kaplamalı olan (astarlı) örnekler ise MS 4. yüzyıla yerleştirilirken (Lyons, 2013: 9), Amisos testilerinde belirgin bir yüzyıl ayrımı yapmak mümkün değildir. Aynı mezar içinde, iki tip boyun yapısına sahip, astarlı ya da astarsız ve farklı kaide formundaki testileri bir arada görmek mümkündür. Bu durum, tek kulplu testilerin Roma İmparatorluk Dönemi'nde değişik varyasyonlarda üretilerek kullanılmış olduğunu göstermektedir.

Tek kulplu testilere ait parçalar, form olarak MS 2. yüzyılın ilk yarısına (Şirin ve Kolağasıoğlu, 2017: 25, res. 22a, fot. lev. 15), MS 2. yüzyıla (Şirin, 2021b: 302, 315-136, kn. 17, 33a-b), MS 2.-3. yüzyıl aralığına (Şirin, 2021a: 113-114, 127, kn. 10-14, res. 30-34; Şirin, 2022b: 457, 466, kn. 8-9, res. 21-22; Şirin, 2024b: 213-214, kn. 8-9) ve MS 4. yüzyıla tarihlenen (Şirin, 2019: 270-275, kn. 13, 15-19), Amisos buluntularıyla oldukça benzer işleniş özelliklerine sahiptir. Ayrıca, Amisos'un batısında bugünkü Samsun'un Vezirköprü ilçesi sınırlarında yer alan Neoklaudiopolis nekropolünde bir taş sandık mezarda ele geçen MS 2.-3. yüzyıllara ait bir örnek de çalışmamızda yer alan testilerle benzer form yapısına sahiptir (Yiğitpaşa ve Şirin, 2020: 181-182, 202, 213-214, kn. 15, res. 51). Kaide, kulp, ağız ve gövde formları dikkate alındığında, MS 1. yüzyılın ortalarına (Roderick vd., 2016: 345, 347, fig. 8, çiz. 12-13), MS 2. yüzyıla (Robinson, 1959: 17, pl. 2, f67) ve bu yüzyılın başlarına tarihlenen örnekler (Weiss, 2000: 248, 265, abb. 10, 193:3-5) ile Parion'dan MS 1. yüzyılın ortaları ve üçüncü çeyreğine tarihlenen örnekler (Aydın-Tavukçu, 2006: 364-367, lev. 39-41, kn. 87, 90, 93, 119-122), Amisos testileriyle benzer işleniş ve form özelliklerini yansıtmaktadır. MS 2. yüzyıl ile MS 3. yüzyıl aralığına tarihlenen pişmiş toprak tek kulplu testilerde de benzer formları görmek mümkündür (Kolb, 2006: taf. 3, 7, 9, 14-15, grab. 20b-c, 52c, 56a, 79b, 91a, 93-94, 98, 100, 104). Testi parçalarını benzer buluntularla analogi odaklı değerlendirdiğimizde, MS 2.-3. yüzyıl aralığını ön plana çıkartmak mümkündür. Ancak, diğer mezar buluntularıyla kontekt olarak değerlendirdiğimizde bu tarih aralığını, kn 7 ve 8 için MS 2. yüzyıla,

kn 9, 10, 11, 12, 13 ve 14'teki buluntular için de MS 3. yüzyıla kadar daraltmak uygun olacaktır.

2.4 Sikkeler

Roma'da ön plana çıkarılarak belirgin bir kişiliğe kavuşturulan kayıkçı Kharon inancı doğrultusunda mezarlara konulmuş üç adet sikke ele geçmiştir. Kn 15'te yer alan sikke, oldukça deformasyona uğradığı için okunamayacak durumdadır, ancak kontekst olarak değerlendirildiğinde olasılıkla Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait olmalıdır. Kn 16'daki gümüş sikkenin ön yüzünde Hadrianus başı sağa dönük betimlenmiş olup arka yüzü okunamamaktadır. Birimi denarius olan Hadrianus Dönemi (MS 117-138) sikkesidir. Bir diğer sikke ise Kn 17'de yer alan nadir bir örnektir (Acsearch). Sikkenin ön yüzünde Dionysos başı sağa dönük, arka yüzünde solda dikey iki satır, ilk satırda "AMICOY", ikinci satırda "CA.." yazısı, ortada kista mistika, sağda thyrsus ve yılan figürünün işlendiği Roma Eyaleti, Pontos, Amisos darplı Severus Alexander Dönemi (MS 222 - 235) sikkesidir.

2.5 Çatı Kiremitleri

Anadolu'da çatı kiremitlerinin kullanılmaya başlanması, MÖ 7. yüzyıldan daha erkene uzanmaktadır (Özyiğit, 1990: 152). Üretim merkezlerine göre çatı kiremitleri, Korinth, Laconia ve Sicilia olmak üzere üç ana tipe ayrılırken Amisos örnekleri Korinth tipine dahildir. Bu tip kiremitler, Anadolu'da da yoğun olarak kullanım gören formlardan biridir (Özyiğit, 1990: 152). Anadolu'da olduğu gibi Amisos'ta da çatı kiremitleri, salt olarak çatı unsuru olarak

değil, duvar örgü sistemleri içinde, mezar yapılarında ya da kaplama levhaları olarak oldukça çeşitli şekilde farklı amaçlarla kullanılmıştır (Şirin, 2018: 520-521, 534, res. 21; Şirin ve Kolağasıoğlu, 2018: 183, 185, 187, res. 5, 13a, d; Şirin, 2019: 256-257, res. 19-20; Şirin, 2022b: 453; Şirin, 2024a: 73, 113-114, res. 46-48). Kentin Hellenistik Dönemi'nde karşımıza çıkan çatı kiremitlerinin mezar yapılarındaki kullanımı, Roma İmparatorluk Dönemi'nde daha da yoğunlaşmıştır (Şirin ve Yiğitpaşa, 2023b: 28). Kn 18 ve 19'da bulunan kiremit parçalarının pervaz açıklığıyla oldukça benzer olan Amisos örneklerini, MÖ 2. yüzyılın yarısı ile MS 4. yüzyıla tarihlenen örneklerde görmek mümkünken (Şirin ve Kolağasıoğlu, 2018: 170, res. 13a, d; Şirin, 2019: 240-241, 247, 255, res. 15; Şirin ve Yiğitpaşa, 2023a: 331, 339, 342, res. 27, 36), bu yoğunluk MS 2.-3. yüzyıllarda artmaktadır (Şirin ve Kolağasıoğlu, 2017: 7, 24-27, res. 21-23; Şirin, 2022b: 454-456, 464-465, kn. 2-3, 6, res. 15-16, 19; Şirin, 2024b: 211-213, kn. 1-7). Benzer örnekler ışığında ve mezardaki diğer buluntularla bir değerlendirildiğinde kn 18 ve 19'da yer alan çatı kiremidi parçalarını, MS 3. yüzyıla yerleştirmek mümkündür.

2.6 Ayna

Kişisel eşyalar olarak disk formu aynalar, MÖ 4. yüzyıldan itibaren, Bizans Dönemi'ne dek yoğun olarak kullanılmıştır (Çelikbaş, 2020: 42-43). Kn 20'deki disk formu aynanın form ve işleniş olarak benzerlerini, Roma Dönemi'ne ait örneklerde görmek mümkündür (Richter, 1915: 288-289, no. 830-831, 834). Ayrıca, Tokat Müzesi'nde bulunan MS 2.-3. yüzyıla tarihlenen ayna (Çelikbaş, 2020: 43, kşb. 10) ile

MS 2.-4. yüzyıla ait bronz ayna (Deamoneta), Amisos buluntusuyla neredeyse aynı form ve işlenişe sahiptir. Amisos mezarlarında ise benzer formda işlenmiş kırık parçalı olarak ele geçen bir bronz ayna örneği de MS 2. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Şirin, 2021b: 302, 316, kn. 20, res. 36). Kn 20'deki aynayı, benzer örnekler ışığında ve kontekst olarak değerlendirdiğimizde, MS 3. yüzyıla yerleştirmek uygun olacaktır.

2.7 Çivi

Kn 21'deki demir çivi köşeli kesitli olup oldukça deformasyona uğramıştır. Çivinin mezardaki işlevi ahşap bir obje ile ilişkili olabilir. Ancak boyutun büyüklüğü kentnin bazı yeraltı kaya mezarında görülen çivi izlerini akla getirmektedir. Amisos'un bazı yeraltı kaya mezarı yapılarında izleri bulunan bu çivilerin, defin nişlerinin yapımında bir nevi ölçüm aracı olarak kullanılmış (Şirin ve Yiğitpaşa, 2023a: 327, 344, res. 42b) ya da mezarın yapımı sırasında mekânı aydınlatmak amacıyla kandillerin tutturulması için kullanılmış olabileceğine değinilmiştir (Ünan, 2010: 70). Kent mezarlarında ele geçen MS 2. yüzyıl (Şirin, 2018: 517-518, 521, 528, 531, 534-535, res. 9, 14, 20, 22; Şirin, 2021b: 302, 319, kn. 19, res. 35) ile MS 4. yüzyıla tarihlenen (Şirin, 2019: 277, kn. 26) benzer demir çivi örnekleri de bulunmaktadır. Benzerleri ve mezar buluntularıyla bir değerlendirildiğinde kn 21'deki çivi, MS 3. yüzyıla yerleştirmek olasıdır.

Değerlendirmeler ve Sonuç

Amisos nekropolü ve nekropolün yayılım alanında sıklıkla karşılaşılan yeraltı kaya mezarları, kentin karakteristik mezar tiplerinden birini oluşturur (Şirin, 2024a: 75). Bu mezarlar, kendi içlerinde de çeşitli alt tiplere ayrılmaktadır³. Bu çalışmada incelenen Mezar II ve IV, ana mekân, defin nişli ve defin klineli; Mezar III ise ana mekân ve defin klineli bir plana sahiptir. Mezar I'in ise yoğun tahribat nedeniyle planı belirlenememiştir. Mezar II ve III'te gözlemlenen tahribatın, mezarların inşası sırasında mı yoksa daha sonraki dönemlerde mi gerçekleştiği sorusu, mezar buluntularının kontekst olup olmadığına ilişkin tespitleri zorlaştırmaktadır. Bu durum, Amisos nekropolündeki bazı mezarların, çeşitli nedenlerle toprak dolguyla doldurulmuş olarak açığa çıkarılmasıyla da paralellik göstermektedir. Bu toprak dolgusunun nedenleri arasında, mezarların tahrip edilerek tekrar kullanımının engellenmesi veya ikinci/üçüncü kullanım sırasında oluşan tahribat nedeniyle kullanımının sonlandırılması sayılabilir. Ayrıca, mezar açıklıklarının tehlike arz etmesi veya depo işleviyle kullanımının sona ermesi de mezarların doldurulmasının nedenleri arasında belirtmek mümkündür.

Mezarların dolgu toprakla doldurulması sırasında, yüzeydeki buluntu parçalarının mezar içine karışması olasıdır. Hellenistik Dönem'de inşa edilen mezarların, sonraki dönemlerde tekrar kullanılması sırasında ilk döneme ait buluntuların kısmen bütün,

³ Amisos'un yeraltı kaya mezarı tipleri için bkz, Şirin, 2024a: 75, 116-118, res. 62-71.

çoğunlukla da kırık halde bulunması bu durumu desteklemektedir. Kent mezarlarında buluntuların bilinçli olarak kırılarak definle birlikte gömülmesi de karşılaşılan bir olgudur (Şirin, 2021b: 295). Bu çalışmadaki mezar buluntuları ise mezarın tahrip edilmesi sonrasında taban seviyesine yakın toprak dolgusunda ele geçmiştir. Bu durum, ilk gömüye ait buluntu ve defin kalıntılarının bir kısmının sonraki gömü sırasında mezardan çıkarılıp, kalan kısmının üzerinin toprakla doldurularak yeni define için temiz bir zemin hazırlanmasıyla açıklanabilir (Şirin, 2021b: 288). Bazı durumlarda ise defin ve buluntular zemine yerleştirilerek üzeri toprakla örtülmektedir. Özellikle Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait bazı mezar örneklerinde, zeminin toprakla düzlenerek definlerin zemine yerleştirildiği veya definler ile buluntuların üzerine toprak dolgusu serildiği görülmektedir (Şirin, 2019: 246; Mentessidou, Şirin ve Kolağasıoğlu, 2022: 223). Bu nedenle, buluntu parçalarının zemine yakın toprak dolgusunda ele geçmesi, sonraki tahribatlarla mezar içine doldurulan toprağın bir bağlantısının olmadığı göstermektedir.

Mezarların kullanım dönemlerini belirlemek için, kentin bu tipteki mezar yapıları incelenmelidir (Şirin ve Yiğitpaşa, 2023b: 36-40). Mezar II'deki MÖ 2. yüzyılın sonu ile MÖ 1. yüzyılın başına tarihlenen buluntular, mezarın yapıldığı dönemi desteklerken, Mezar III ve IV'te ise durum daha karmaşıktır. Mezar III'te bulunan MS 2. yüzyıla ait buluntular, bu mezarın ilk kez Hellenistik Dönem'de inşa edildiğini, Roma İmparatorluk Dönemi'nde tekrar kullanıldığını ve önceki döneme ait buluntu ve defin kalıntılarının tamamen çıkarıldığını dü-

şündürmektedir. Alternatif olarak, Hellenistik Dönem'de inşa edilen mezar, bu dönemde kullanılmamış ve ilk kez MS 2. yüzyılda kullanılmış olabilir. Mezar IV'teki kuzey ve batı klinelerinde gözlemlenen nişler, bu mezarın sonradan defin işlemi için kullanıldığını ve ilk planının bozulduğunu göstermektedir. MS 3. yüzyıla tarihlenen mezar buluntuları bu dönemde mezarın kullanıldığını gösterse de verilerin yeterli olmayışı mezarın ilk yapıldığı ya da kullanıldığı döneme ilişkin net bir ifadede bulunmayı zorlaştırmaktadır.

Amisos mezarlarında pt unguentariumlar, tek kulplu testiler ve çatı kiremitleri yoğun olarak bulunurken, sikke, ayna, çivi ve figürinler daha az sıklıkta görülmektedir. Özellikle, Severus Alexander Dönemi'ne (MS 222-235) ait Amisos sikkesi ve Tanagra tipi kadın figürinini kent için nadir buluntular arasında değerlendirmek mümkündür. Buluntular, günlük kullanım eşyaları (tek kulplu testiler, çatı kiremitleri, çiviler), kişisel kullanım eşyaları (unguentariumlar) ve hediye amaçlı eşyalar (figürin, ayna) olarak gruplandırılabilir. Mezar IV'te bulunan figürin ve ayna parçaları, mezarda bir kadın bireyin defnedilmiş olduğuna işaret eder. Kentin mezar tiplerine yeni verilerin eklenmesini sağlayan mezarlar ve buluntuları, kullanıldığı dönemlere de ışık tutmaktadır.

Katalog

Katalog No. 1 (Resim 15-Çizim 1): Adı: Unguentarium. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar II'nin ana mekânı. **Hamur Rengi**⁴: NCS S 2570-Y40R. **Ölçüler**⁵: Ölç. Yük: 10 cm, Göv. Ç: 6.5 cm, C: 0.4 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, iğ formlu (fusiform), ayağa dek daralan gövdelidir. Boyundan yukarısı ve ayakta aşağısı kırık olup noksandır. **Tarih:** MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı.

Katalog No. 2 (Resim 16-Çizim 2): Adı: Unguentarium. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar II'nin ana mekânı. **Hamur Rengi:** NCS S 2570-Y50R. **Ölçüler:** Ölç. Yük: 8 cm, Göv. Ç: 6 cm, C: 0.4 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, iğ formlu (fusiform), omuzdan ayağa dek daralan gövdelidir. Gövdeden yukarısı ve ayakta aşağısı kırık olup noksandır. **Tarih:** MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı.

Katalog No. 3 (Resim 17-Çizim 3): Adı: Unguentarium. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar II'nin ana mekânı. **Hamur/Astar Rengi:** NCS S 2040-Y30R/NCS S 2070-Y70R. **Ölçüler:** Yük: 8 cm, Göv. Ç: 7 cm, K. Ç: 4 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, iğ formlu (fusiform), kırmızı astarlı, dışa çekik ağız kenarlı, uzun silindirik boyunlu, keskin omuzlu, ayağa dek daralan gövdeli, kısa ayaklı, tutamak dipli ve iki kademeli dışa taşkın kaidelidir. Kazıma yöntemiyle boyunda iki, gövdede üç ve gövdenin alt kısmında iki yivli halka şeklinde süslemeler vardır. Gövde ve gövde altındaki yivlerin arasında, dikey üçer yiv ve iç içe yay şeklinde iki yivli süslemeler bulunmaktadır. Kaide ve ağızda ufak kırıklar mevcuttur. **Tarih:** MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı.

Katalog No. 4 (Resim 18-Çizim 4): Adı: Unguentarium. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar III'ün ana mekânı. **Hamur Rengi:** NCS S 4040-Y20R. **Ölçüler:** Yük: 15 cm, Göv. Ç: 7.5 cm, A. Ç: 3.9 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, torba/armut formlu (priform), dışa çekik ağız kenarlı, uzun silindirik boyunlu, dibe doğru genişleyen gövdeli, düz diplidir. Gövdede çatlaklar mevcuttur. **Tarih:** MS 2. yüzyıl.

Katalog No. 5 (Resim 19-Çizim 5): Adı: Unguentarium. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur Rengi:** NCS S 4040-Y40R. **Ölçüler:** Ölç. Yük: 8 cm, Göv. Ç: 4.2 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, çift konik iğ formlu (fusiform), ayak kaideye doğru genişlemektedir. Boyundan yukarısı ve ayakta aşağısı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 6 (Resim 20-Çizim 6): Adı: Tanagra tipi kadın figürini. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Kalıpta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar II'nin ana mekânı. **Hamur Rengi:** NCS S 2050-Y60R. **Ölçüler:** Ölç. Yük: 5 cm, Gen: 4 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, baş kısmı hafif öne eğik, yüz hatları belirgin, saçı arkaya doğru sekiz dilimli ve üstte topuzlu, sağ kol dirsekten kırılarak boyna doğru uzanmakta, eliyle himationun yakasını tutmaktadır. Göğüs altı kırık olup noksandır. **Tarih:** MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı.

Katalog No. 7 (Resim 21-Çizim 7): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pişmiş toprak. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar III'ün ana mekânı. **Hamur Rengi:** NCS S 1005-Y50R. **Ölçüler:** Kaide çapı 6 cm. **Ta-**

⁴ Seramik parçalarının renkleri için Natural Colour System (NCS) kataloğu kullanılmıştır.

⁵ Ölç: Ölçülebilir, Yük: Yükseklik, Göv: Gövde, Ç: Çap, C: Cidar, K: Kaide, A: Ağız, Gen: Genişlik, Kal: Kalınlık, U: Uzunluk

nım: Açık deve tüyü renkli hamurlu, düz bilezik kaidelidir. Gövde, kulp ve ağız kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 2. yüzyıl.

Katalog No. 8 (Resim 22-Çizim 8): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar III'ün ana mekânı. **Hamur Rengi:** NCS S 3020-Y70R. **Ölçüler:** A. Ç: 4.7 cm, Kulp Kal: 1.6 cm. **Tanım:** Açık kiremit renkli hamurlu, dışa taşkın ağızlı, boğumlu boyunlu, boyundan düz çıkıp omza birleşen tek yivli kulpludur. Omuzdan aşağısı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 2. yüzyıl.

Katalog No. 9 (Resim 23-Çizim 9): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur Rengi:** NCS S 3020-Y50R. **Ölçüler:** A. Ç: 6.5 cm, Kulp G: 1.7 cm, Kal: 0.4 cm, K. Ç: 5.6 cm. **Tanım:** Açık kiremit renkli hamurlu, dışa taşkın ağızlı, halka boyunlu, boyundan yukarı uzanıp omza birleşen tek yivli kulplu, konkav kaidelidir. Gövde geneli kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 10 (Resim 24-Çizim 10): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pişmiş toprak. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur Rengi:** NCS S 3020-Y50R. **Ölçüler:** A. Ç: 2.2 cm, Kulp G: 1.5 cm, Göv. Ç: 12 cm, Yük: 16.5 cm, Kal: 0.3 cm, K. Ç: 5.8 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, konik ağızlı, kademeli olarak daralan halka boyunlu, boyundan ağıza birleşerek omza uzanan tek yivli kulplu, omuzdan itibaren genişleyen gövde kaideye dek daralmakta olup kaide halka formludur. Gövdenin bir kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 11 (Resim 25-Çizim 11): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur Rengi:** NCS S 3020-Y50R. **Ölçüler:** A. Ç: 6 cm, Kulp Gen: 2.5 cm, Göv. Ç: 14 cm, Yük: 19 cm, Kal: 0.4 cm, K. Ç: 6.3 cm.

Tanım: Açık kiremit renkli hamurlu, dışa taşkın ağızlı, boğumlu boyunlu, boyundan aşağı dek uzanıp iki yivli kulplu, boyundan itibaren genişleyen omuz gövde ortasından kaideye dek daralmaktadır. Kaidesi düz formludur. Gövdenin bir kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 12 (Resim 26-Çizim 12): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım, daldırma tekniğiyle astarlama. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur/Astar Rengi:** NCS S 2030-Y20R/NCS S 3040-Y50R. **Ölçüler:** A. Ç: 6 cm, Kulp Gen: 2 cm, Kal: 0.4 cm, K. Ç: 6.5 cm. **Tanım:** Açık kiremit renkli hamurlu, kahverengi astarlı, dışa taşkın ağızlı, boğumlu boyunlu, boyundan çıkıp omuzda birleşen iki yivli kulplu, boyundan itibaren genişleyen omuzlu, halka kaidelidir. Gövdenin büyük bir kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 13 (Resim 27-Çizim 13): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur Rengi:** NCS S 2030-Y20R. **Ölçüler:** Kal: 0.3 cm, K. Ç: 6.5 cm. **Tanım:** Açık kiremit renkli hamurlu, halka kaidelidir. Kaide üzeri kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 14 (Resim 28-Çizim 14): Adı: Tek kulplu testi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Çarkta yapım, daldırma tekniğiyle astarlama. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur/Astar Rengi:** NCS S 3040-Y20R/NCS S 3060-Y70R. **Ölçüler:** A. Ç: 6 cm, Ölç. Yük: 6.5 cm. **Tanım:** Kiremit renkli hamurlu, kırmızı astarlı, dışa taşkın ağızlı, boğumlu boyundur. Kulp, gövde ve kaide kısımları kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 15 (Resim 29): Adı: Sikke. **Malzemesi:** Bronz⁶. **Yapım Tekniği:** Darp. **Buluntu Konumu:** Mezar III'ün kuzey defin klinesi. **Ölçüler:** Ç: 1.6 cm, Restorasyon sonrası ağırlığı: 2.87 gr. **Tanım:** Her iki yüz yoğun deformasyona uğradığı için okunamamaktadır. **Tarih:** Olasılıkla Roma İmparatorluk Dönemi. **Katalog No. 16 (Resim 30): Adı:** Sikke. **Malzemesi:** Gümüş⁷. **Yapım Tekniği:** Darp. **Buluntu Konumu:** Mezar III'ün güney defin klinesi. **Ölçüler:** Ç: 2 cm, Restorasyon sonrası ağırlığı: 2.51 gr. **Tanım:** Ön yüzde Hadrianus başı sağa dönük, arka yüz yoğun olarak deformasyona uğradığı için sadece ayakta duran bir figür seçilebilmektedir. **Tarih:** Hadrianus Dönemi (MS 117-138).

Katalog No. 17 (Resim 31): Adı: Sikke. **Malzemesi:** Bronz⁸. **Yapım Tekniği:** Darp. **Buluntu Konumu:** Mezar IV, kuzey defin klinesi duvarındaki niş. **Ölçüler:** Ç: 2.1 cm, Restorasyon sonrası ağırlığı: 2.75 gr. **Tanım:** Roma Eyaleti, Pontos, Amisos, Severus Alexander. Ön yüzde Dionysos başı sağa dönük, arka yüzde solda, üstte "AMICOY", altta "CA.." olarak dikey iki satır yazı, ortada kista mistika, sağında thyrus ve yılan. **Tarih:** Severus Alexander Dönemi (MS 222 - 235).

Katalog No. 18 (Resim 32-Çizim 15): Adı: Çatı kiremidi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Kalıpta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur Rengi:** NCS S 3030-Y60R. **Ölçüler:** Ölç. U: 14.1 cm, Ölç. Gen: 17.6 cm, Pervaz Gen: 2.2 cm, Bağlantı Açıklığı: 8 cm, Kal: 2.5 cm. **Tanım:** Açık deve tüyü renkli hamurlu yan pervaz çıkıntıları köşeli formludur. Daralan

pervaz uzatma bağlantısı olarak devam etmektedir. Çatı kiremidi parçasının büyük bir kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 19 (Resim 33-Çizim 16): Adı: Çatı kiremidi. **Malzemesi:** Pt. **Yapım Tekniği:** Kalıpta yapım. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Hamur Rengi:** NCS S 3030-Y60R. **Ölçüler:** Ölç. U: 13.5 cm, Ölç. Gen: 13.2 cm, Bağlantı Açıklığı: 13.5 cm, Kal: 2.4 cm. **Tanım:** Açık deve tüyü renkli hamurlu olup kiremidin uzatma bağlantısı parçasıdır. Çatı kiremidi parçasının büyük bir kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 20 (Resim 34-Çizim 17): Adı: Ayna. **Malzemesi:** Bronz üzeri gümüş kaplama. **Yapım Tekniği:** Kalıba döküm, tornalama ve cilalama. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Ölçüler:** Ç: 8 cm, Kal: 0,2 cm. **Tanım:** İnce cidarlı, düz yapılı ve disk formludur. Ön yüz oldukça deformasyona uğramış olup arka yüz, merkezde ve çevresinde olmak üzere dairesel motiflerle bezelidir. Ortada torna çıkıntısı vardır. Gövde geneli ve sap kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

Katalog No. 21 (Resim 35): Adı: Çivi. **Malzemesi:** Demir. **Yapım Tekniği:** Kalıba döküm. **Buluntu Konumu:** Mezar IV. **Ölçüler:** Ölç. U: 10 cm, Baş Gen: 3 cm, Kal: 1.3 cm. **Tanım:** Köşeli kesitli gövde uca doğru incelirken baş kısmı büyük dairesel formludur. Geneli deformasyona uğramış, uç kısmı kırık olup noksandır. **Tarih:** MS 3. yüzyıl.

⁶ XRF Element Analizi: Cu % 75.15 ±0.083, Pb % 10.87 ±0.036, Sn 9.15 ±0.027, Ti %3.32 ±0.063, Pd 1.10 ±0.009, Fe % 0.32 ±0.008, Zn %0.03 ±0.003, Bi % 0.03 ±0.005, P 0.02 ±0.000.

⁷ XRF Element Analizi: Ag %96.78 ±0.068, Mg %1.26 ±0.010, Fe %0.66 ±0.021, Al % 0.29 ±0.028, Cu % 0.25 ±0.007, Hg %0.004, Pb % 0.04 ±0.004, As % 0.01 ±0.002.

⁸ XRF Element Analizi: Cu %33.93 ±0.056, Pb %30.14 ±0.045, Sn %19.87 ±0.038, Ag %7.77 ±0.020, Si % 4.88 ±0.017, Pd % 1.33 ±0.010, Sb %1.11 ±0.014, Fe %0.27 ±0.011, Hf %0.22 ±0.012, V %0.20 ±0.032, Y %0.09 ±0.002, Bi %0.07 ±0.005, Zn %0.03 ±0.003, Hg %0.02 ±0.006.

Kaynakça

- Akerström, A. (1966). *Die Architektonischen Terrakotten Kleinasiens*, CWK Gleerup, Lund.
- Akerström, A. (1978). Ionia and Anatolia-Ionia and the West. The Figured Architectural Terracotta Frieze: Its Penetration and Transformation in the East and in the West in the Archaic Period, E. Akurgal (ed.). *The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, Vol, 1, 319-327, (23-30 Eylül 1973, Ankara-İzmir), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Akkurnaz, F. B. (2016). *Eski Yunan ve Roma Kaplıkları ve İşlevleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ABD, Aydın.
- Anderson-Stojnovic, V. R. (1987). The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria, *AJA*, 91, 105-122.
- Arslan, M. (2007). *Mithradates VI Eupator: Roma'nın Büyük Düşmanı*, Odin Yayıncılık, Eskiçağ Tarihi Dizisi: 1, İstanbul.
- Arslan, M., Metin, M., Cinemre, M. O., Çelik, T. ve Türkmen, M. (2012). Juliopolis Nekropolü 2010 Yılı Kazı Çalışmaları, *20. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, 169-188, (25-29 Nisan 2011/Bodrum), Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No, 152, Ankara.
- Atasoy, S. (1997). *Amisos: Karadeniz Kıyısında Antik Bir Kent*, Samoto Otomobil/Koç Holding, Samsun.
- Aydın, Z. (2000). *Çanakkale Müzesi'nde Bulunan Troas Bölgesi Unguentariumları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ABD, Erzurum.
- Aydın-Tavukçu, Z. (2006). *Parion Nekropolü 2005 Yılı Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimsel Enstitüsü Arkeoloji ABD, Erzurum.
- Aydın, S. (2019). Olba Kazılarında Bulunan Geç Antik Dönem Unguentariumlar, *Seramik Araştırma Dergisi*, 1, 97-135.
- Breitenstein, N. (1941). *Danish National Museum Catalogue of Terracottas, Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman*, Danish National Museum, Copenhagen.
- Civelek, A. (2006). Stratonikeia-Akdağ Nekropolis'inden Bir Mezar, *Anatolia*, 30, 47- 64.
- Çelikbaş, E. (2020). *Tokat Müzesi Bronz Eserleri*, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara.
- Dündar, E. (2006). *Hellenistik Çağ ve Roma Dönemleri Patara Unguentariumları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Foça, S. (2019). *Teos Batı Nekropolisi: Mezar Tipolojisi ve Buluntular*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ABD, İzmir.
- Güçlü, H. (2006). *Tekirdağ Çevresi Pişmiş Toprak Figürinleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Günay, G. (1989). *İzmir Müzesi'nde Bulunan Unguentariumlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi ABD, İzmir.
- Gürbüzer, E. D. (2019). Pişmiş Toprak Figürinler ve Anıtsal Heykeller: Bağımsız Mı Takipçi Mi, *Cedrus*, VII, 299-331.
- Kaplan, D. (2009). *Çanakkale Arkeoloji Müzesi Frank Calvert Koleksiyonu Terrakotta Figürinleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji (Klasik Arkeoloji) ABD, Ankara.
- Kasapoğlu, H. (2008). *Parion Nekropolü 2006 Yılı Seramik Buluntuları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi

- Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ABD, Erzurum.
- Kaya, D. (2019). *Küçükçekmece Göl Havzası (Bathonea) Kazıları Unguentariumları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ABD, Edirne.
- Kaya, Ş. (2022). *MÖ. I. Binyılda Kıta Yunanistan ve Anadolu'da Figürin Üretimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ABD, Aydın.
- Keskin, A. (2005). *Amisos Şehrinin Tarihi: Amisos ve Çevresi*, GRIN Verlag Publisher, Munich.
- Kolb, M. (2006). *Das Römische Gräberfeld Von Rheingönheim*, (Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der), Universität Mannheim, Mannheim.
- Korenjak, M. (2003). *Die Welt-Rundreise Eines Anonymen Griechischen Autors (Pseudo-Skymnos)*, Hildesheim: Published by G. Olms.
- Lafli, E. (2003a). *Studien zu Hellenistischen, Kaiserzeitlichen und spatantikfrühbyzantinischen Tonunguentarien aus Kilikien und Pisidien (Süd Türkei): Der Forschungsstand und Eine Auswahl Von Fundobjekten aus den Örtlichen Museen*, (Unpublished Phd Thesis), Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln.
- Lafli, E. (2003b). *Unguentari Romani D'argilla Dalla Pisidia (Turchia Occidentale), Quaterni Friulani di Archeologia, XIII, 235-252.*
- Lafli, E. (2012). *Amisos ile İlgili Bilimsel Yayınların Bir Derlemesi*, Aydın, M., Şişman, B., Özyurt, S. ve Atsız, H. (Eds.), *Samsun'a Bir Parantez Açılıyor Samsun Sempozyumu*, C/1, 1-20, (13-16 Ekim 2011, Samsun), Samsun Valiliği Yayınları.
- Love, I. C. (1972). *A Preliminary Report of the Excavations at Knidos*, *American Journal of Archaeology*, Vol. 77/4, 413-424.
- Lyons, A. (2013). *Roman Pottery Identification*, Woolverton, J. (Eds.), *Jigsaw Cambridgehire Best Practice Users' Guide*, 1-14.
- Mentesidou, E. T., Şirin, O. A. ve Kolağasıoğlu, M. (2022). *Roman Amisos: A Study On Graves And Grave Findings*, Braund, D., Chaniotis, A. and Petropoulos, E. (Eds.), *The Black Sea Region In The Context Of The Roman Empire, International Symposium Dedicated In Memory Of Victor I. Sarianidi*, 217-229, (5-8 May 2016, Athens), Athens: Committee For Pontic Studies.
- Merker, G. S. (2000). *The Sanctuary of Demeter and Kore: Terracotta Figurines of The Classical, Hellenistic, and Roman Periods*, Corinth, XVIII/4, American School of Classical Studies at Athens, New Jersey.
- Odabaş, B. K. ve Ergün, M. (2019). *Mersin, Mezitli, Kuyuluk Kurtarma Kazısı, 27. Müze Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, 55-66, (09-11 Nisan 2018/Antalya), Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları 186, Ankara.
- Okunak, M. (2005). *Hierapolis Kuzey Nekropolü (159 Nolu Tümülüs) Anıt Mezar ve Buluntular*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Özdemir, B. Ş. (2009). *Patara Roma Dönemi Günlük Kullanım Seramikleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Özdilek, B. (2016). *2009-2012 Andriake Kazılarında Ele Geçen Unguentarium, Şişe, Lykion ve Morter Örnekleri*, *Olba*, 24/24, 217-265.
- Öztürk, F. (2007). *Efes Müzesi'nden Bir Grup Terrakotta Figürin*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ABD, Aydın.

- Özyiğit, Ö. (1990). Alaturka Kiremidin Oluşumu, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, 5, 149-179.
- Richter, G. M. A. (1915). *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Robinson, H. S. (1959). *Pottery of the Roman Period: Chronology*, The Athenia Agora V, The American School of Classical Studies at Athens.
- Roderick, C. A., Hartoch, G. E., Rekk, S., Vilverder, F. and Yans, J. (2016). From clay to Container Roman Pottery Production at the Beukenbergweg, Tongeren (Belgium), *Rei Cretaria Romana Favtorvm Acta*, 44, 341-349.
- Saraçoğlu, A. (2011). Hellenistic and Roman Unguentaria from the Necropolis of Tralleis, *Anadolu/Anatolia*, 37, 1-42.
- Strabon, (=Geographica): *Antik Anadolu Coğrafyası*, Pekman, A. (çev.), Vol. XII, XIII, XIV, (2015), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Summerer, L. (1999). *Hellenistische Terrakotten Aus Amisos: Ein Beitrag Zur Kunstgeschichte Des Pontosgebietes*, Geographica Historica, 13, Stuttgart: Steiner.
- Şenyurt, S. Y., Akçay, A. ve Kamış, Y. (2005). *Yüceören Doğu Kilikya'da Bir Helenistik Roma Nekropolü*, Bakü-Tiflis-Ceyhan Ham Petrol Boru Hattı Projesi Arkeolojik Kurtarma Kazıları Yayınları, 1, Ankara.
- Şenyurt, S. Y. ve Yorulmaz, L. (2020). Kurul Kalesi Pişmiş Toprak Unguentariumları, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19/3, 2020, 606-628.
- Şirin, O. A. (2017). Amisos'ta Lahit Mezar Geleneği, *Amisos*, 2/3, 86-126.
- Şirin, O. A. (2018). Amisos'ta Roma İmparatorluk Dönemi (M.S. 2. Yüzyıl)'ne ait Kalıntılarda Gerçekleştirilen Kurtarma Kazısı ve Kazı Buluntuları, *Amisos*, 3/5, 515-537.
- Şirin, O. A. (2019). Amisos Nekropolü'nden Geç Roma İmparatorluk Dönemi'ne Ait Bir Yeraltı Kaya Mezarı ve Defin Buluntuları, *Amisos*, 4/7, 238-278.
- Şirin, O. A. (2021a). Amisos Nekropolü'nden Roma İmparatorluk Dönemi'ne Ait Bir Yeraltı Kaya Mezarı ve Mezar Buluntuları Üzerine Bazı Değerlendirmeler, *Amisos*, 6/10, 100-129.
- Şirin, O. A. (2021b). Amisos Nekropolü'nden Geç Helenistik ve Erken Roma İmparatorluk Dönemi'nde Kullanılmış Bir Yeraltı Kaya Mezarı, Mezar Buluntuları ve Trepanasyonlu Bir Kafatası Parçası Üzerine Bazı Değerlendirmeler, *Amisos*, 6/11, 285-320.
- Şirin, O. A. (2022a). *Amisos Teritoryumunda VI. Mithradates Dönemine Ait Bir Yeraltı Kaya Mezarı ve Mezar Buluntuları*, Yiğitpaşa, D. (Eds.), Güven Ofset Yayınevi, Samsun.
- Şirin, O. A. (2022b). Amisos Nekropolünden Çatı Kiremitli Mezar Örnekleri, *Amisos*, 7/13, 447-468.
- Şirin, O. A. (2024a). *Amisos Antik Kenti ve Nekropol Alanı*, Ceylan Ofset Yayınevi, Samsun.
- Şirin, O. A. (2024b). Amisos Nekropolünden Kiremit Çatma Mezarlar ve Mezar Buluntuları ile Kentin Çatı Kiremiti Tipolojisi Üzerine Bir Çıkarım, *Amisos*, 9/17, 200-219.
- Şirin, O. A. ve Kolağasıoğlu, M. (2016). *Çalkalca-Karadoğan Höyüğü: Arkaik Dönemde Amisos ve Kybele Kültü*, SAMTAB Yayınları, Samsun.
- Şirin, O. A. ve Kolağasıoğlu, M. (2017). Amisos Nekropolü Basit Toprak ve Kiremit Mezar Geleneği, *Amisos*, 2/2, 1-29.
- Şirin, O. A. ve Kolağasıoğlu, M. (2018). Amisos'ta Urne Mezar Geleneği, *Amisos*, 3/4, 167-200.
- Şirin, O. A., Kolağasıoğlu, M. ve Yiğitpaşa, D. (2018). Tekkeköy İlçesi Kaya Mezarları, Erler, M.Y., Temür, A. ve Yiğitpaşa, D. (Eds.), *Tekkeköy Tarihi, Dünden Bugüne: Antik Dönem*, C/1, 78-115, Samsun.

- Şirin, O. A. ve Yiğitpaşa, D. (2023a). Amisos Nekropolünden Bir Yeraltı Kaya Mezarı ve Mezar Buluntuları ile Mühürlü Amphoraları Üzerine Bazı Gözlemler, Aykut, A., Tekin, H., Aydınğün, Ş., Zimmerman, T., Aydınğün, H. ve Gedik, S. (Eds.), *Halime HÜRYILMAZ'a Armağan Kitabı*, 323-346, Bilgin Kültür Sanat Yayınevi, Ankara.
- Şirin, O. A. ve Yiğitpaşa, D. (2023b). Amisos Kentinde Tespit Edilen Mezar Tiplerinin Tespiti ve Mezarlara İlişkin Bazı Değerlendirmeler, *KAÜSBED*, 31, 15-48.
- Tekçam, T. (2007). *Arkeoloji Sözlüğü*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Tekocak, M. ve Yıldız, V. (2015). Akşehir Nasreddin Hoca Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Pişmiş Toprak Vazo, Okan, E. ve Atila, C. (Eds.), *Prof. Dr. Ömer Özyiğit'e Armağan*, 413-432.
- Temür, A. (2015). Thoughts on a Grave Stele From the Classical Period in Samsun Museum, *Belleten*, 79/286, 817-826.
- Thompson, H. A. (1934). Two Centuries of Hellenistic Pottery, *Hesperia*, 3, 311-480.
- Tsetskladze, G. R. (2010). Hellen Kolonizasyonu: Karadeniz, *Aktüel Arkeoloji*, 18, 76-83.
- Ünan, S. (2010). *Samsun ve Çevresi Mezar Tipleri ve Ölü Gömme Adetleri (MÖ III. Bin-MS IV. Yüzyıl)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya.
- Weiss, S. (2000). Das Fundmaterial aus einem dendrodatierten Brunnen der Colonia Ulpia Traiana, Müller, M. (Eds.), *Römische Keramik Herstellung und Handel*, 241-294, (15-17 Haziran 2000/Xanten), Xantener Berichte, Band 13.
- Yiğitpaşa, D. ve Şirin, O. A. (2020). Vezirköprü'de 2012-2017 Yılları Arasında Gerçekleştirilen Kurtarma Kazıları Üzerine Gözlemler, *Amisos*, 5/8, 178-218.
- Yılmaz, M. D. (2025). İlk Veriler Işığında Akalan Kalesi Nekropolis Alanları, Akarsu, R., Has, A. C. Ve Yazar, K. (Eds.), Atatürk Üniversitesi Arkeoloji Bölümü 50. Yıl Anı Kitabı, 293-306, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- Yurtseven, F. (2006). Tarsus Köylü Garajı Mezarı Buluntuları, *Anadolu (Anatolia)*, 31, 91-121.

İnternet Kaynakları

- Acsearch.info, <https://www.acsearch.info/search.html?id=11151428> (E. T. 20/06/2024).
- Bmcr, <https://bmcr.brynmawr.edu/2011/2011.06.04/> (E.T. 14/05/2024).
- Deamoneta, <https://www.deamoneta.com/auctions/view/895/1018> (E.T. 15/02/2025).

Görseller



Harita 1: Yeraltı kaya mezarlarının konumu, (harita Google Earth'tan alıntıdır, 05/05/2024)



Resim 1: Mezar 1'in gözlemlenebilen batı cephesi



Resim 2: Mezar II'in içindeki toprak dolgusu



Resim 3: Mezar II'den genel görünüm



Resim 4: Mezar II'in kuzey defin klinesi



Resim 5: Mezar II'deki güney defin klinesi



Resim 6: Mezar II'deki batı defin nişi



Resim 7: Mezar III'ten genel görünüm



Resim 8: Mezar III'teki kuzey defin klinesi



Resim 9: Mezar III'teki batı defin klinesi



Resim 10: Mezar III'teki güney defin klinesi



Resim 11: Mezar IV'ün ortaya çıkışı



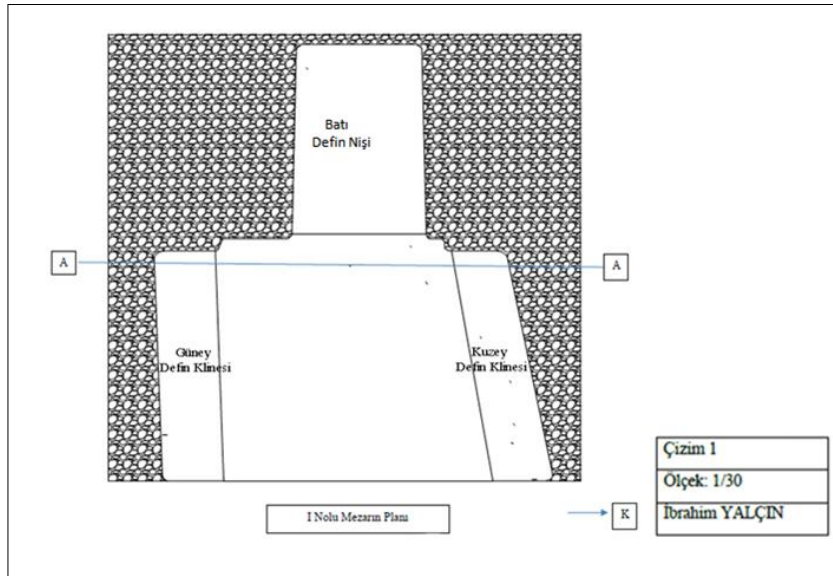
Resim 12: Mezar IV'ün batı defin klisesi ve kuzey duvarındaki niş



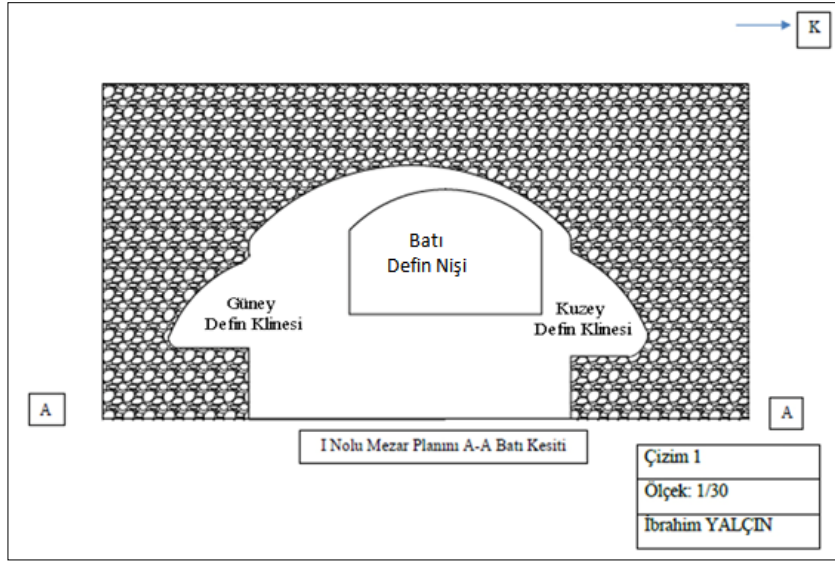
Resim 13: Mezar IV'ün kuzey defin klisesi ve kline duvarındaki defin nişi



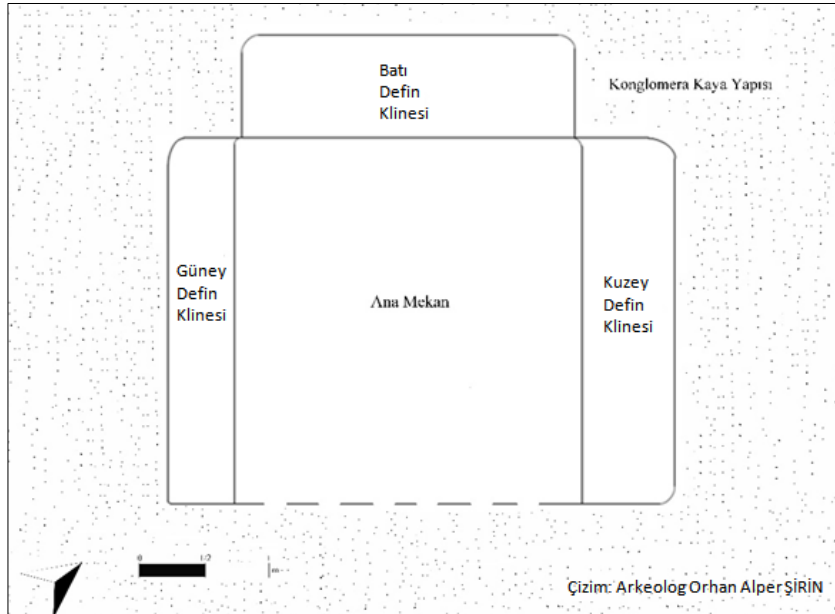
Resim 14: Mezar IV'ün güney defin klinesi



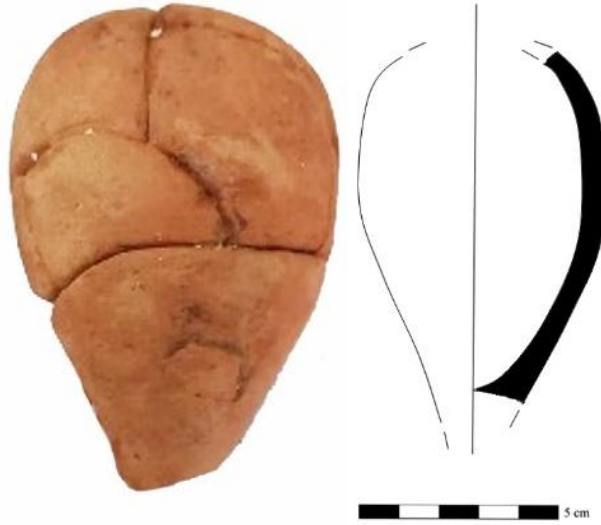
Plan 1: Mezar II'in planı, üstten kesit



Plan 2: Mezar II'nin planı, dikey kesit



Plan 3: Mezar III'in planı, üstten kesit



Resim 15/Çizim 1: Kn 1'deki pt unguentarium parçası ve çizimi



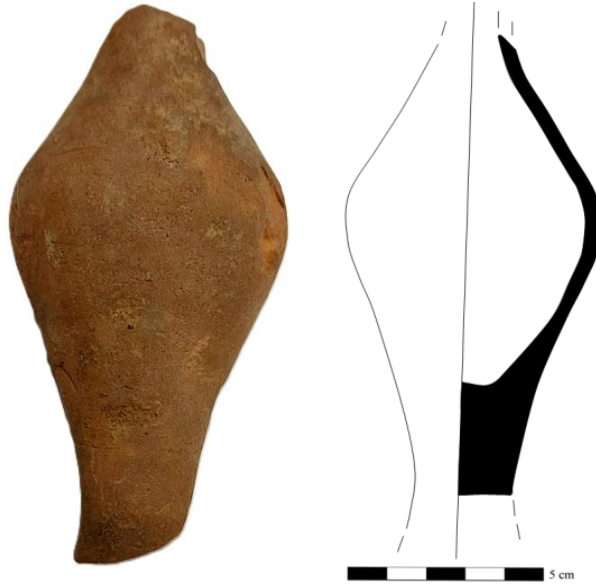
Resim 16/Çizim 2: Kn 2'deki pt unguentarium parçası ve çizimi



Resim 17/Çizim 3: Kn 3'deki pt unguentarium ve çizimi



Resim 18/Çizim 4: Kn 4'teki pt unguentarium ve çizimi



Resim 19/Çizim 5: Kn 5'teki pt nguentarium parçası ve çizimi



Resim 20/Çizim 6: Kn 6'deki pt figürin parçası ve çizimi



Resim 21/Çizim 7: Kn 7'deki tek kulplu pt testi parçası ve çizimi



Resim 22/Çizim 8: Kn 8'deki tek kulplu pt testi parçası ve çizimi



Resim 23/Çizim 9: Kn 9'daki tek kulplu pt testi parçası ve çizimi



Resim 24/Çizim 10: Kn 10'daki tek kulplu pt testi ve çizimi



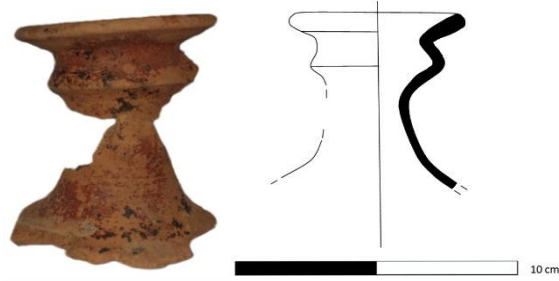
Resim 25/Çizim 11: Kn 11'deki tek kulplu pt testi ve çizimi



Resim 26/Çizim 12: Kn 12'deki tek kulplu pt testi ve çizimi



Resim 27/Çizim 13: Kn 13'teki tek kulplu pt testi parçası ve çizimi



Resim 28/Çizim 14: Kn 14'teki tek kulplu pt testi parçası ve çizimi



Resim 29: Kn 15'deki sikkenin her iki yüzü



Resim 30: Kn 16'daki gümüş Hadrian sikkesi (her iki yüz)



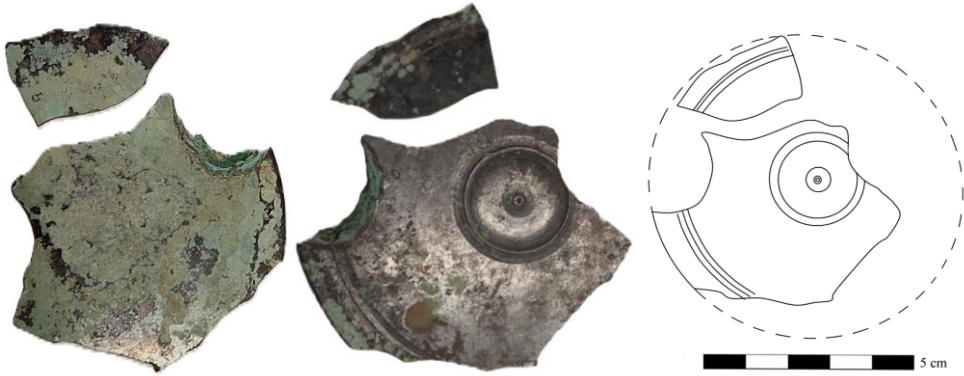
Resim 31: Kn 17'deki Severus Alexander, Amisos şehir sikkesi (her iki yüz)



Resim 32/Çizim 15: Kn 18'deki çatı kiremidi parçası ve çizimi



Resim 33/Çizim 16: Kn 19'daki çatı kiremidi parçası ve çizimi











Resim 34/Çizim 17: Kn 20'deki bronz ayna parçası ve çizimi



Resim 35: Kn 21'deki demir çivi

Buluntu Yeri	Buluntu Adı	Buluntu Maddesi	Buluntu Katalog No	Buluntu Fotoğrafi	Buluntu Tarihi
Yeraltı Kaya Mezarı I	-	-	-	-	-
Yeraltı Kaya Mezarı II	Unguentarium Parçası	Pt	Kn 1		MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı
	Unguentarium Parçası	Pt	Kn 2		MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı
	Unguentarium	Pt	Kn 3		MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı
	Tanagra Tipi Kadın Figürini	Pt	Kn 6		MÖ 2. yüzyılın sonu – MÖ 1. yüzyılın başı
Yeraltı Kaya Mezarı III	Unguentarium	Pt	Kn 4		MS 2. yüzyıl
	Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 7		MS 2. yüzyıl
	Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 8		MS 2. yüzyıl
	Sikke	Bronz	Kn 15		Olasılıkla Roma İmparatorluk Dönemi
	Sikke	Gümüş	Kn 16		MS 117-138
Yeraltı Kaya Mezarı IV	Unguentarium Parçası	Pt	Kn 5		MS 3. yüzyıl
	Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 9		MS 3. yüzyıl
	Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 10		MS 3. yüzyıl
	Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 11		MS 3. yüzyıl

Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 12		MS 3. yüzyıl
Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 13		MS 3. yüzyıl
Tek Kulplu Testi Parçası	Pt	Kn 14		MS 3. yüzyıl
Sikke	Bronz	Kn 17		MS 222-235
Çatı Kiremidi Parçası	Pt	Kn 18		MS 3. yüzyıl
Çatı Kiremidi Parçası	Pt	Kn 19		MS 3. yüzyıl
Ayna Parçası	Bronz	Kn 20		MS 3. yüzyıl
Çivi	Demir	Kn 21		MS 3. yüzyıl

Tablo 1: Mezar buluntularının döküm bilgisi

LEJYONER IRAKLI SANATÇILAR LEGIONARIES IRAQI ARTISTS¹

Dana Mohammed Othman*

Öz

Bir sanat tarihi araştırması olarak bu çalışmada, 1945'ten itibaren Irak'taki batılı anlamda sanatın siyasal ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurularak, savaş öncesi ve sonrası çeşitli nedenlerle Irak dışına göç eden sanatçıların pozisyon ve duruşları değerlendirilmek amaçlanmaktadır. Araştırma ayrıca, Irak'ta sanatçı olmanın dinamikleri ve bu süreçte gelişen konu ve temaları incelemektedir.

Irak gibi büyük bir sanatsal mirasa sahip ve siyasal ile sosyal değişimlerin etkisi altında bulunan bir ülkede sanatçı olmanın zorluklarını anlamak, oldukça zor dönemlerden geçip yurt dışına göç eden sanatçıların duruşlarını incelemek son derece önemlidir.

Irak çağdaş sanatında birçok sanatçı bulunması nedeniyle, detaylı bir inceleme ve gözlem sonrası, araştırmanın zaman ve coğrafi sınırlarına uygun olarak 1945'ten günümüze kadar yurtdışında yaşayan önde gelen Iraklı sanatçılar üzerine yoğunlaşılacaktır. Ayrıca, farklı üsluplara sahip sanatçılar ve nesillerin sınıflandırılması da dikkate alınacaktır.

Araştırma, "Lejyoner Iraklı Sanatçılar" konusunu incelemek için iki ana başlık altında toplanmıştır: Birincisi "Lejyoner Iraklı Sanatçılara Genel Bir Bakış," ikincisi ise "Lejyoner Sanatçı Örnekleri" başlığını altındadır. İlk bölümde yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçılar tanıtılacak, ikinci bölümde ise bu sanatçıların hayatları ve eserleri detaylı bir şekilde analiz edilecektir. Çalışma, tanımlayıcı ve analitik bir yöntemle gerçekleştirilmekte olup, Iraklı sanatçıların yaşamları, eserleri ve temaları değerlendirilecektir. Sonuç olarak, bu araştırma, farklı nedenlerle yurt dışına göç eden Iraklı sanatçıların sanatsal duruşlarını derinlemesine incelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Lejyoner Iraklı Sanatçılar, Irak Çağdaş sanatı, Irak Sanatı, Irak Sanat Tarihi, Irak Sanatı Üzerindeki Politik ve Sosyal Etki*

¹ Bu çalışma, yazarın "Irak'ta Sanatçı Olmak: Savaş Öncesi ve Sonrasında Resim Sanatı" başlıklı Doktora Tezi'nden üretilmiştir.

* Dr., Salahaddin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü, Erbil/IRAK, dana.othman@su.edu.krd, ORCID: 0009-0007-1286-1405 (Makale Gönderim Tarihi: 31.01.2025, Makale Kabul Tarihi: 25.03.2025).

Abstract

This art history research aims to evaluate the positions and stances of Iraqi artists who migrated for various reasons before and after the war, considering the political and social conditions of Western art in Iraq since 1945. The research also examines the dynamics of being an artist in Iraq, along with the subjects and themes that developed during this process.

Understanding the challenges of being an artist in Iraq, a country with a rich artistic heritage and significant political and social changes, is crucial. This study also explores the stances of artists who migrated abroad after enduring difficult periods.

Given the number of artists in Iraqi contemporary art, the focus will be on prominent Iraqi artists who have lived abroad from 1945 to the present, in line with the time and geographical scope of the research. Additionally, the classification of artists across different styles and generations will be considered.

The research is divided into two sections: the first, "A General View of Legionary Iraqi Artists," introduces artists living abroad; the second, "Examples of Legionary Artists," analyzes their lives and works in detail. This study uses a descriptive and analytical approach to evaluate the lives, works, and themes of Iraqi artists. Ultimately, the research aims to examine the artistic stances of Iraqi artists who migrated abroad.

Keywords: *Legionnaire Iraqi Artists, Iraqi Contemporary Art, Iraqi Art, History of Iraqi Art, Political and Social Influence on Iraqi Art*

Giriş

Batılı anlamda Irak resim sanatının başlangıcı yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde başlamaktadır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı ile Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra Irak, doğrudan Avrupa kültür ve sanatının etkisi altına girmiştir. İngilizlerin Irak'ı işgali ve Osmanlı ordusunda görev yapan asker ressamların Irak'a dönüşü ile teknik ve üslup açısından Avrupa sanat okullarına dayanan ve çalışmaların tamamen Batılı bir gelenekte formüle edildiği yön, sanat ortamında hâkim olmuştur. Ayrıca sanat eğitimi almak için

Batı'ya giden sanatçıların dönüşüyle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Irak sanatı modern bir sanata doğru evrilmiştir. Sonrasında, Iraklı bir kimliğe sahip çağdaş bir sanatı oluşturma çabasına girişilmiştir.

Ayrıca Batı Bloku ve Sovyetler Birliği arasındaki Soğuk Savaş sırasında dünya çapında gerçekleşen değişimlerle birlikte Irak'ta birbiri ardına birkaç darbe yapılmış, bunun sonucunda Irak'ın siyasi rejimi diktatörlüğe dönüşmüştür. Bu diktatör rejim yurt içinde şiddetli davranışlarla birlikte çevredeki ülkelerle kanlı savaflara girer. Bu rejimin yaptığı savaflar ve şiddetli

davranışlar nedeniyle sanatçılar başta olmak üzere entelektüel kitleden birçok insan Irak'tan ayrılmıştır.

Bir sanat tarihi araştırması olarak bu çalışmada 1945'ten itibaren Irak'ta batılı anlamda sanatın siyasal ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurularak savaş öncesi ve sonrası çeşitli nedenlerle ülke dışına çıkmış olan sanatçıların pozisyon ve duruşlarını da değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırma ayrıca Irak'ta sanatçı olmanın dinamikleri ile bu süreç içinde gelişen konu ve temalar araştırmanın konusunu oluşturmuştur.

Tüm savaşlara, siyasal ve dini gerilimlere rağmen Irak, sanatta geride kalan bir ülke olmamış, Eski Mezopotamya uygarlıklarından Irak'a büyük bir sanatsal miras kalmıştır. Bu büyük medeniyetlerin sanatsal öğeleri ve etkileri Irak'ın güncel sanatında tamamen hissedilmektedir. Bunlara paralel olarak on üçüncü yüzyılda Abbasiler döneminde, İslam hilafetinin başkenti ve dönemin bilim merkezi olan Bağdat'ta İslam sanatının özel bir okulu olarak Bağdat Medresesi kurulmuştur. Bu medresede sanatçıların minyatürlerine oldukça önem verilmiş ve burada eserleri yer alan Yahya İbn Mahmud al-Wasiti, dönemin en ünlü ressamı olarak Irak çağdaş sanatçılarının üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Böyle büyük bir sanatsal hazineye sahip olan siyasal ve sosyal değişimlerin etkisi altındaki bir ülkede Irak'ta sanatçı olmanın zorlukları, oldukça zor dönemlerden geçmiş, yurt dışına göç eden sanatçıların duruşlarının nasıl olduğunu bilmek oldukça önemlidir.

Literatür tarandığında bu konuyla ilgili akademik bir araştırmanın yapılmadığına

tanık olunmuştur. Böylece savaş etkisi altındaki Irak sanatı ve sanatçılarının değişimleri ile ilgili akademik kaynak eksikliği bu çalışmayı daha önem kılıyor. Bu çalışma Irak çağdaş sanatı ve sanatçılarını akademik bir şekilde tanıtarak, Irak'taki kütüphaneleri zenginleştirmek istemekte ve Türkçe kaynaklar içinde Irak çağdaş sanatı üzerine yazılan ilk kaynak olma özelliğini hedeflemektedir. Ayrıca bu çalışmada, kullanılan kaynakların çoğunu Arapça, Kürtçe ve İngilizce'den Türkçe'ye çevrilmiştir.

Irak çağdaş sanatında çok sayıda sanatçı bulunduğundan, 1945'ten günümüze kadar yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçıların önde gelenlerinin incelenmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçılar; farklı kuşaklar, etnik kökenler, ideolojik yaklaşımlar ve sanatsal üsluplar gibi kriterlere göre sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma doğrultusunda, Irak sanatının temelini temsil eden, içerik açısından çeşitlilik gösteren ve Irak sanat ortamında etkili olan beş sanatçı kasıtlı olarak seçilmiştir.

Araştırmacı, çalışmanın amacına ulaşmak ve Iraklı sanatçıların yaşam dinamiklerini ve sanatçıların çalışmalarının içeriğini ortaya çıkarmak için ve örnekleri analiz etmek için araştırmanın niteliği ve amaçları ile uyumluluğu nedeniyle Tanımlayıcı Analitik (Descriptive Analytics) yöntemle çalışmakta ve bu çalışmayı bu ilkelere göre (sanatçının yaşamı, tema ve içerik) düzenlemektedir.

Öte yandan, araştırmanın bilgi ve örneklerini toplamak için, doğrudan Irak'taki kütüphane, akademik merkezler ve

üniversitelere başvurulmuş, bu şekilde Irak sanatı hakkında Irak'taki kitap, akademik araştırma, gazete, dergi vb. kaynaklara ulaşılmıştır. Ayrıca bazı sanat merkezlerinin arşivleri, sanat galerileri ve sanatçılar ziyaret edilerek sergi katalogları ve özgeçmişleri de elde edilmiştir. Bunlarla birlikte, Irak sanatı ve sanatçılarla ilgili televizyon programları, röportajlar ve belgesel filmlerden de faydalanılmıştır.

Bunlarla Birlikte, yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçılar için 'lejyoner' kelimesi kullanılmaktadır. Seçilen sanatçılar, Irak'ın coğrafyasını aşarak yabancı ülkelerde yaşayan ve çalışan, Irak'ın sanatsal ve kültürel mirasını uluslararası platformlara taşıyan bireylerdir. Tıpkı lejyonerler gibi, farklı bir coğrafyada var olma mücadelesi verirken, aynı zamanda kültürel bir köprü görevi de görürler. Sanatlarını disiplinli bir biçimde ve küresel bir perspektifle icra ederek, Irak'ın sanatsal kimliğini dünyaya sunarlar. Bu sebeple, 'lejyoner' metaforu, bu sanatçıların yurt dışındaki varlıklarını ve kültürel misyonlarını en iyi biçimde ifade etmektedir.

Öteki taraftan, bu çalışmanın birinci konuda "Lejyoner Iraklı Sanatçılara Genel Bir Bakış" adı altında, yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçılara odaklanılmaktadır.

İkinci konuda, 'Lejyoner Sanatçı Örnekleri' başlığı altında yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçılar ve eserleri analiz edilecektir. Sonuç olarak, savaş öncesi ve sonrası çeşitli nedenlerle Irak'tan yurt dışına göç eden sanatçıların duruşları ve pozisyonları değerlendirilecektir.

1. Lejyoner Iraklı Sanatçılara Genel Bir Bakış

Irak toplumunun büyük bir kısmı günümüzde yurt dışında yaşamakta olup, yurt dışına göç eden Iraklılar, farklı dönemlerde ve farklı sebeplerden dolayı Irak'tan ayrılmak durumunda kalmışlardır. Bu göçmenler arasında sanatçı, müzisyen, yönetmen, şarkıcı, şair, yazar ve eleştirmenlerden oluşan güçlü ve etkili entelektüel bir kitle bulunmaktadır.

Çağdaş dünyada birçok insan için göç, yeni fırsatlar aramak anlamına gelir ve göç etme özgürlüğü engellenemeyecek temel bir hakktır. Ancak milyonlarca insan, özellikle siyasi göçmenler için vatanlarını terk etmek bir fırsat veya özgür bir seçim değildir. Önceki bölümlerde Iraklıların yurtdışına göç etmeleri gibi farklı durumların detayları anlatılmıştır, bu nedenle bu çalışmada daha çok sanatçı örneklerine odaklanılacak, ancak yurt dışında yaşayan Iraklı göçmenlerin faaliyetlerine ve sanatçıların sanat dünyasındaki çabalarını odaklanmadan önce, kısaca bölgeden yurt dışına göç etme sebeplerini hatırlatmak gerekecektir.

Çağdaş dünyada Irak olan tarihte ise Mezopotamya olarak bilinen bu bölgeden başka bir bölgeye göç etme sebepleri arasında bazı önemli tarihi vakalar bulunmaktadır. Bölgenin eski tarihinden yurt dışına çıkan göçmenlerin örneklerine bakılırsa en etkili olanı Zeryab adlı bir Kürt sanatçıdır. Zeryab müzisyen, besteci, şarkıcı, şair, botanikçi ve coğrafyacıdır ve Abbasi döneminde bölgeden Endülü's'e göç etmiştir. Zeryab, Abbasi halifesi Harun El Raşid'in müzisyeni İshak Musul'un en iyi

öğrencisidir, hocası tarafından halifeye şarkı söylemek için götürülür ve halife Harun El Reşid tarafından çok beğenilir. Zeryab en iyi yeteneklerini kendi hocasından gizlediği için hocasının öfkesini kazanır, hocası açıkça Zeryab'ın yeteneğini kıskandığını ve onun yakında efendisinin yerini alacağından korktuğunu söyler. İshak, "Bunu oğlum yapsa affetmem." der, bu nedenle Zeryab hocasının nefretinden sakınmak için Abbasiler'in başkentini terk eder (Lebling, 2003: 35-43).

Önce Kuzey Afrika'ya ardından Kordoba'ya gider, orada birçok alanda çok etkili biri olur ve flamenkonun kurucularından sayılır, o güne kadar dört telli udun, bir çalgı ruhsuz olamaz deyip beşinci telini bütün tellerin ortasına bağlayan kişidir. Avrupa'da ilk müzik okulunu Kordoba'da kurar, çocukları akademik müzik eğitimi veren bu okulun üç yüz yıl yaşamasını sağlar. Zeryab'ın sekiz oğlu ve iki kızı vardır, oğullardan beşi ve kızları müzisyen olur. Tarihte ilk kez bir grup kızı okuluna getirip onlara müzik enstrümanlarını çalmayı öğreten kişidir, bu, o dönem için büyük bir kültürel devrimdir (Xelil, 2021: Çevrimiçi). Ayrıca Zeryab, yemek kültürü konusunda da söz sahibi bir insandır, yemeğin üç öğün olarak yenmesi, masa örtüsü üzerinde takdim edilmesi, sırayla çorba, ana yemek ve son olarak tatlının sunulması geleneklerini o başlatmıştır (Bulut, 2020: Çevrimiçi).

Çağdaş dönemde, çok sayıda Iraklı'nın yurt dışına göç etmesi bir olgu olarak ortaya çıkar, bu olgu da siyasal, sosyal ve ekonomik sebeplere dönmektedir. Iraklılar, krallık döneminde daha çok Irak'ı modernleştirmek veya Batılılaşmak amacıyla farklı

alanlarda eğitim almak için İngilizler ve Irak hükümeti tarafından yurt dışına gönderilmektedir. Bununla birlikte bazen İngilizlere ve monarşiye karşı isyan etmeleri de yurt dışına sürgün edilmelerine sebep olmuştur. 1940'lı yılların sonlarında İsrail'in kuruluşundan sonra (1948-1951) Iraklı Yahudilerin zorunlu toplu göçü başlar, ardından 1958, 1963 ve 1968 yıllarındaki darbe-lerden sonra farklı görüşlere sahip olan ve farklı etnik gruptan olan birçok Iraklı yurtdışına göç etmek durumunda kalır (Ni'ma, 2002: 130).

Baas Partisi darbe yoluyla Irak'ta iktidara geldikten sonra, 1963 darbesinin ardından rejimin uyguladığı siyasi ve fikri baskı, zorunlu sürgün, ulusal, dini, mezhebi ve bölgesel ayrımcılık politikaları sonucunda göç eğilimini artmaya başlamıştır. Savaşın başladığı yıllarda, bu anlamsız savaşlarda yaktırılmayı reddeden gençler, göç etmeye başlar, böylece göç akışı arttı ve bu gidişat, 1982'de Baas rejiminin genel olarak seyahati engellemesine neden olur (Ni'ma, 2002: 131).

Büyük savaşların başlamasıyla yeniden Irak'tan yurt dışına doğru büyük göçler başlamıştır. Bu göçmenler arasında birçok sanatçı yer almıştır. Bunların bazıları sanat eğitimi almak amacıyla yurt dışına göç etmiş, Irak'ın siyasi durumunun değişmesi nedeniyle Irak'a dönmeyip hayatlarını yurt dışında sürdürmüş olanlardır. Kimisi de dini, mezhebi, siyasal, sosyal ve ekonomik gibi nedenlerden dolayı Irak'tan göç etmişlerdir. Böylece bu lejyoner sanatçılar Irak sanatının ve kültürünün bir temsilcisi olarak Irak'ın başına gelenlerini ve acılarını sanat yoluyla sunar. Ayrıldıkları ülkenin çektiği zorlukları ve içindeki buldukları

ülkenin kültürü ile arasındaki farklılıkları sanatlarına yansıtmaya çalışmışlardır. Bunların yanı sıra çoğu sanatçılar yaşadığı ülkenin sanatının etkisi altına girmişlerdir. Yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçıların bazıları, yaptıkları sanatsal faaliyetlere ve yarattıkları üslup ve teknikler ile çağdaş dünya sanatında ve Irak sanat ortamında büyük bir etki ve üne sahip olmuşlardır.

Irak'ın farklı dönemlerinde yurt dışına giden sanatçılar, Irak'ın durumu ile ilgili bir duruş göstererek siyasal ve sosyal konular ile ilgili eleştirel eserler üretmişlerdir. Bazı dönemlerde de dünyada gündem olan konuları ele almışlardır, bu lejyoner sanatçılardan biri olan sanatçı Mahmud Sabri, 1960'lı yıllardaki Irak'ın siyasi ortamı ile komünistlerin idamlarını eleştirir, bu konularla ilgili birçok eser üretmiştir. Ayrıca yıllar sonra sanata bakışı tamamen değişir, bilim ve sanatı birleştirerek "Kuantum Gerçekçiliği" adı altında çalışmaya başlar.

Öte yandan yurt dışında yaşayan ve sanat ortamında etkili bir Iraklı sanatçı olarak bilinen Ziya Al-Azzawi 1970'lerin sonunda Irak diktatörlük rejimine doğru gittiğinde, Irak'tan ayrılmış ve Londra'da yaşamaya ve çalışmaya başlamıştır. Al-Azzawi Iraklı bir ressam ve heykeltıraş olarak modern Arap sanatının öncülerinden biri sayılır. Resimlerine Arap alfabesini dahil etmesiyle tanınır ve çalışmaları, Irak sanat ortamında eserlerinde yazı ve kaligrafı kullanan bir nesil genç sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

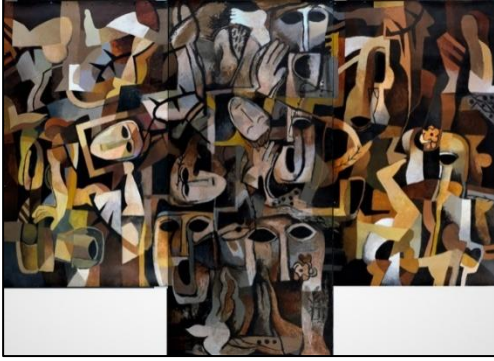
Azzawi, ülkelerinin ve anavatanlarının kanlı diktatörlüklere ve savaşlara düştüğünü gören bir neslin parçasıdır. Çalışmalarının çoğu, savaş ve işgal nedeniyle

Irak'ın yıkımına dair birçok eserden oluşur, eserlerin birçoğu bir halkın acısını belgeleme girişimidir. Al-Azzawi, sadece kendi durumunu değil, Filistin ve IKB de dahil olmak üzere susturulanları da seslendirir. Bir röportajda Al-Azzawi, "Ben tanık olduğumu hissediyorum. Sesi olmayan birine ses verebiliyorsam, bunu yapmalıyım" der ve bazı çalışmalarıyla mültecilerin iç mücadelesini belgelemeye, sürgün ve yerinden edilme temalarını keşfetmeye çalışmıştır (Smith, 2016: Çevrimiçi).

Sanat tarihçisi Nada Shabout'a göre, Ziya Al-Azzawi'nin eserleri; kaligrafik kombinasyonlar olarak adlandırılan ve soyut, serbest biçimli ve klasik stilleri birleştirdiği anlamına gelen bir stil kullanarak Hat Sanatı Okulu'na (Hurufiyya hareketi olarak da bilinir) ait olarak sınıflandırılmaktadır (Shabout, 2007: 88). Arap sanatını ve kültürünü hem yazılarıyla hem de eserleriyle destekler (Resim 1-2). On dört kitap yazmış olup, çok sayıda makalesi vardır ve sanat dergilerinin editörlüğünü yapmıştır. Ayrıca sanatçı birkaç yıl Uluslararası Arap Kültürü Dergisi'nin sanat yönetmenliğini yapmıştır.



Resim 1: Zia Al Azzawi'nin kendi sergisinde çekilen bir kişisel fotoğraf, 2003 (Azzawiart, 2003: çevrimiçi)



Resim 2: Zia Al Azzawi, Karanlığın ülkesi, akrilik, 1994-1995, 330x456 cm. (Azzawiart, 2003: çevrimiçi)

Ayrıca farklı sebeplerden dolayı Irak'tan ayrılan ve yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçıların birbirinden çok farklı üsluplarla ve farklı konular üzerinde çalıştıklarını görülmektedir. Her bir sanatçı farklı bir açıdan Irak'ı anlatmış, bazıları dünyada var olan güncel konuları ele almıştır. Bu sanatçıları arasında dünya çapında ve Arap veya Irak sanatında etkili sanatçıları bulunmaktadır; bunlara örnek olarak Faisal Laibi, Afifa Aleibi, Ardaş Kakafian, Azad Nana-kali, Karani Cemil, Lala Abda, Rebwar Saeed, Ali Talib, Rafie Al-Nasiri, Ali Al-Necar, Fayak Hüseyin, Saad Eli, Salah Cihad, Kasım Al-Saadi, Cabir Alwan, Kazım

Al-Dahil, Beşir Mehdi, Resmi Al-Hafaci, Jaafer Kakei, Madhat Kakei, Mezher Ahmed, Star Kawiş, Hasan Abud, Ibrahim Reşid, Saddam Cumaili, Ahmed Al-Bahrani, Cebir Alwan, Osman Ahmed, Ala Beşir, Sirwan Baran, Mahmud Fehmi Abboud ve Ahmed Al-Sudani gibi sanatçıları bulunmaktadır.

Çağdaş Irak sanatının önemli bir figürü olan Faisal Laibi, eserlerinin birçoğunda, kahvehane sahneleri de dahil olmak üzere, eski dönemlerdeki Irak'ın günlük yaşamını karmaşık bir şekilde tasvir etmiştir. Neredeyse Irak'ın tüm etnik gruplarının yöresel kıyafetleri onun eserlerinde görülebilir. Yaklaşık otuz yıldır Irak dışında yaşayan Faisal Laibi, İslam öncesi Mezopotamya uygarlıklarının, özellikle Sümer, Babil ve Asur'un zengin kültürel mirasından sık sık ilham alır. Eserlerinde bu uygarlıklardan gelen etkiler, modern tekniklerle harmanlanmıştır. Kahvehane resimleri genellikle siyasi referanslar içeren Irak toplumundaki çeşitli figürleri tasvir ederken, diğer resimleri ve çizimleri, vatanseverliğini aşan keskin bir tarihsel kimlik duygusunu ifade eder (Resim 3).



Resim 3: Resim 294: Faisal Laibi, Ayaklanma, 2016, tuval üzerine akrilik, 127,5 x 402 cm. (Dafbeirut, 2003: Çevrimiçi)

Öte yandan Sanatçı Karani Cemil'in faaliyetleri de Kürt genç sanatçıların üzerinde büyük bir etki bırakan çalışmalardır. Karani, kendi çalışmalarına dair şu şekilde konuşur:

“Yurt dışına çıkmadan önce çalışma tarzım, renkli bir Ekspresyonizm akımıyla Kürt figürlerinin ve ortamının tasvirleridir, her resim bir tema üzerine çalışıyordum. Ancak İspanya'da geçirdiğim yıllar boyunca hem teknik hem de entelektüel olarak İspanyol sanatından büyük ölçüde etkilendim. Özellikle Goya, Picasso, Tapes ve Miquel Barceló vb. gibi sanatçılardan çok kez yararlandım. Soyut ve düzensiz, sembolist formları kullanmaya başladım. Beni en çok etkileyen İspanyol sanatçıların sahip olduğu mutlak özgürlüktü. Tarzları ve ekolleri yoktu, önemli olan sanatçının cesurca çalışmasıydı” (Awêne, 2021: Çevrimiçi).

Böylece Karani Cemil'in çalışmaları değişmiştir, eskisi gibi herhangi bir eser veya bir tema ile ilgili değildir, bundan sonrası bir konu üzerine yapılacak resim serisi olacaktır. Sanatçının ele aldığı konular da daha çok kimlik, nostalji, toprak, insan üzerinedir. Son çalışmalarına örnek olarak bir seride "Zaman ve Mekân Arkeolojisi" adı altında çalışmıştır. “Hayali İnsan ve Medeniyet Yanılsaması” adı altında çalıştığı seri çalışmaya dair şunları söyler:

“Genel olarak insanın kaderi ile özel olarak içinde yaşadığımız bu bölge hakkında bir fikirdi. Yeryüzünde insandan daha çaresiz, sefil ve değersiz yoktur. İnsan hakikati çok eski bir illüzyondur, gelir gider, medeniyet inşa etmedeki bir illüzyon gibi çaresizlik içinde kendisiyle uzun bir tarih yaratır.” (Awêne, 2021: Çevrimiçi) (Resim 4).

Genel bir bakış ile Karani'nin eserlerine bakıldığında, klasik üsluptan başlayarak

Ekspresyonizm ve Sembolizme geçmiş, sonrasında Soyut Ekspresyonizm ve Ekspresyonist Gerçekçilik gibi çok farklı üslupları denemiştir (Resim 5).



Resim 4: Sanatçı Karani Cemil kendi stüdyosunda, 2023, (Kerane Jameel, 2023: Çevrimiçi)



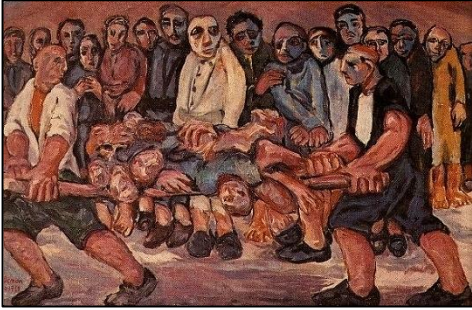
Resim 5: K. Jamil, Hayali İnsan ve Medeniyet Yanılsaması seriden bir eser, karışık malzeme, 2017. (Kerane Jameel, 2023: Çevrimiçi)

Yurt dışına göç eden sanatçılar arasında Irak hükümeti tarafından yapılan zulme ve katliamlara karşı bir duruş olarak muhalif eserler üretilmiştir, bunların arasında Lala Abda ve Osman Ahmed'in bazı çalışmaları örnek verilebilir. Lala Abda'nın çalışmaları daha çok doğa manzaraları, Kürtlerin kültürü ile ilgili olmasına rağmen birçok

eserde Kürtlere karşı yapılan katliam ve idamlara odaklanmıştır (Resim 6). Osman Ahmed Ekspresyonist bir tarzda çalışan başka bir sanatçıdır, çalışmalarının büyük bir kısmı Baas rejimi tarafından Kürtlere karşı yapılan Anfal ve Halepçe soykırımları ile ilgilidir (Resim 7).



Resim 6: Lala Abda, Bilinmiyor, tuval üzerine yağlı boya (Geremol, 2020: Çevrimiçi)



Resim 7: Osman Ahmed, Halepçe'de Kimyasal Saldırı, tuval üzerine yağlı boya, 100x60 cm, (Osman Ahmed, 2023: Çevrimiçi)

Ahmed Alsoudani, yurt dışına göç eden başka bir sanatçıdır ve savaşın ve şiddetin etkilerini estetik bir yaklaşımla ele almıştır. Birinci Körfez Savaşı sırasında Suriye'ye göç etmeden önce Amerika'ya sığınma talebinde bulunan Alsoudani, resimleri ve çizimleri aracılığıyla savaş konusunu işler. Eserleri, parçalanmış ve çarpıtılmış

figürler, soyutlanmış manzaralar ve canlı renklerle doludur. Dışavurumculuk, sürrealizm ve çağdaş sanatın etkilerini birleştiren sanatçı; savaş, sürgün, travma ve insanoğlunun psikolojik durumu gibi konuları keşfeder. Alsoudani'nin eserlerinde, kendi çocukluk deneyimleri ile güncel küresel çatışmaların sebep olduğu kaygılardan ilham alır. Genel olarak, Ahmed Alsoudani'nin çalışmaları etkileyici ve politik olup insanları düşündürmeyi hedefleyen bir sanat anlayışını yansıtır (Resim 8-9).



Resim 8: Sanatçı Ahmed Alsoudani kendi stüdyosunda. 2023, (marlboroughnewyork, 2023, çevrimiçi)



Resim 9: A. Alsoudani: Bağdat II, 2008, tuval üzerine akrilik, 250x380 cm., (marlboroughnewyork, 2023, çevrimiçi)

Yurt dışında yaşayan başka bir Iraklı sanatçı olarak Mahmud Fehmi'nin çalışmaları, aşırı gerçekçi ve büyüleyici bir estetiğe sahip olmasıyla dikkat çeker. Eserleri, ruh halleriyle doldurulmuş, büyüleyici çizimler ve renklerle süslenmiş, olağanüstü bir müzikaliteye sahiptir. Çalışmalarını Rus gerçekçiliği ve Irak'ın Bağdat gerçekçiliğiyle harmanlar. Tuval üzerinde dramatik, karikatüristik bir anlayışla Irak'ın gerçek yaşamını resmetmeyi hedefler. Bu eserlerde açıkça betimlenen Dicle ve Fırat nehirlerinin sakin görüntülerinde, kadınlar önemli bir rol oynar (Resim 10-11).



Resim 10: M. Fehmi, Bağdadi Hatun serisinden bir eser, tuval üzerine akrilik. (Algardenia., 2023, Çevrimiçi)



Resim 11: M. Fehmi, Bağdadi hatunlarını gösteren bir eser, tuval üzerine akrilik. (algardenia., 2023, Çevrimiçi)

Öte yandan yurt dışında yaşayan birçok Iraklı sanatçı çağdaş sanat üzerine enstalasyon, video sanatı, performans sanatı çerçevesinde çalışır. Bu türde Hiwa K., Hanaa Malallah, Walid Siti, Azad Nanakali, Mahmud Obaidi, Hassan Massoudy, Wafaa Bilal, Jananne Al-Ani, Adel Abidin, Mohammed Al-Shammerey gibi isimler en etkili sanatçılardır.

Hiwa K, 1975 yılında IKB'nin Süleymaniye şehrinde doğan bir sanatçıdır. Tüm çalışmalarında kişisel anılarından yararlanarak süregelen küresel krizlerin hikayelerini anlatır; savaş, göç ve neoliberalizm ile sömürgeciliğin etkileri, bellek, kimlik ve insan deneyimi gibi temaları keşfeden düşündürücü eserleriyle tanınmaktadır. Kendi yaşamında savaş ve çatışmanın etkisini doğrudan deneyimleyen Hiwa K., bir sanatçı olarak çeşitli kültürel ve coğrafi bağlamlarda gezinen kişisel yolculuğunu sıklıkla eserlerine yansıtır (Art21, 2023: Çevrimiçi). Iraklı bir Kürt ve Almanya göçmeni olan Hiwa K, performans, video, heykel, enstalasyon ve hikâye anlatıcılığı gibi geniş yelpazesini kullanarak anlatılarını iletmektedir. Eserleri genellikle bulunan nesnelere ve malzemelere içerir ve onları etkileyici ve anlamlı parçalara dönüştürür.

Sanatçı Hiwa K'nın "Yukarıdan Görünüm" adlı video çalışması, Irak'tan kaçan ve Avrupa'ya ulaşan mültecilerin kabul sürecinde yaşadıkları sıkıntılara odaklanmaktadır. Son 40 yılda birçok insan Irak'tan mülteci olarak yurt dışına gitmek zorunda kalmıştır. 1991'de IKB ile Irak'ın geri kalanı ayrılmıştır ve BM, IKB'yi güvenli bir bölge olarak kabul etmektedir. Bir mülteci olarak kabul edilmek için güvensiz

bölgeden gelmek veya bunu kanıtlamak gerekmektedir. Mülteci statüsü için yapılan mülakatta yetkililer, gerçekten güvensiz bölgeden gelip gelmediğinizi kontrol etmektedir. Geldiğiniz şehirle ilgili detayları sorar ve cevaplarınızı harita ile karşılaştırarak doğrular. Güvensiz bölgeden geldiğinizi kanıtlayamazsanız ülkenize geri gönderilirsiniz. Hikâyede, "M" olarak adlandırılan biri "Schengen" ülkelerinden birine ("X" olarak adlandırılm) sığınma başvurusunda bulunmaya çalışmaktadır. BM'ye göre, M'nin geldiği şehir güvenli bölgede yer almaktadır, ancak M bunun farkında değildir. M, X ülkesinden olumlu bir yanıt beklemektedir, ancak olumsuz yanıtlar alır ve sonunda X'ten sınır dışı edilecektir. O dönemde Irak hala bir diktatör tarafından yönetilmektedir ve M için ülkesine geri dönmek korkunç bir durumdur. M, kaçak yollarla X'in sınırını geçerek başka bir ülkeye ("XX" olarak adlandırılm) giriş yapar ve tekrar mülteci statüsü başvurusunda bulunur. Bu noktadan itibaren, M yeni bir kimlik kazanır. Mülteci mülakatına gitmeden önce, M güvensiz bir bölgeden gelen insanlarla birlikte zaman geçirir. Bu bölgeyi ziyaret etmese de onun hakkında bilgi edinmeye başlar ve bölgenin haritasını çizer. Bu süre zarfında, M, J adındaki bölgenin her köşesini ve detaylarını öğrenir ve bölgeden gelen insanların yardımıyla haritasını çizer. M'ye J hakkında her şeyi bildiğini kanıtlamak için sorular sorulur. M mülteci mülakatında yetkililerin dikkatini çeker, oldukça şaşırırlar, hatta etkilenirler ve cevapları, bir harita ile karşılaştırıldığında bilgi sahibi olduğunu gösterir. Yetkili, M'nin mülteci statüsünü sadece yirmi dakikada kabul eder. Bu süre içinde, J ve diğer güvensiz bölgelerden gelen binlerce insan bölgeyi değil de sadece

kendi şehirlerini bilmeleri nedeniyle on yıl veya on beş yıl gibi uzun bir süre beklemek zorunda kalır (Hiwa K, 2017: Çevrimiçi) (Resim 12).

Sanatçının başka bir örneği "Çan" adlı bir çalışmadır. Çan, IKB'deki Süleymaniye şehrinin güneyindeki bir yerleşim yerinden bir Kürt girişimci olan Najad'ın tarihinden ve faaliyetlerinden ilham alır. Çocukluğunda metal eritme tutkusu, kara mayınları, bombaları, mermileri, askeri uçakların, tankların parçalarını ve ayrıca üç İran-Irak Savaşı'ndan ve her iki Körfez Savaşı'ndan kalan diğer kalıntıları kullanan bir demir ustası olmasını sağlar. Bu girişimin nihai ürünü, Çin gibi uzak yerlerde daha fazla üretim için malzeme olarak sattığı metal tuğlalardır (Hiwa K & Szylak, 2015: Çevrimiçi).

Najad bizi çalışma alanı ve faaliyeti, savaşın faydalarını hayata dönüştürür. Çan, birbirinden uzak iki yeri birbirine bağlar: Bunlar IKB'deki çorak araziler ile İtalya'daki bir kilise çanı üreticisidir. Bu süreç, Irak'ta hammaddeyi yapımını, kara ve deniz yoluyla İtalya'ya taşınmasını ve Milano yakınlarındaki 700 yıllık bir dökümhanede çan dökümünü içerir. Silah endüstrisi ve kültürel mirasın yok edilmesi üzerine yorum yapan Hiwa K, çanın üzerine IŞİD tarafından yok edilen Asur ve Mezopotamya eserlerinin resimlerini ekler. Tarihsel olarak, bronz erişim sınırlı olduğu için toplar, savaş zamanlarında eritilmiş kilise çanlarından yapılmıştır. Çan, tersine dönüşüm yaparak, silah ve silah yapımında kullanılan metali bir kilise çanı şeklinde Avrupa'ya geri getirmekle ilgilidir (Hiwa K & Szylak, 2015: Çevrimiçi) (Resim 13).

2016 yılında Documenta tarafından verilen Arnold Bode Ödülü'nü kazanan Hiwa K'nın sanatı, sadece yerinden edilmenin kişisel ve kolektif deneyimlerinin karmaşıklığını aydınlatmakla kalmaz, aynı zamanda geleneksel anlatıları sorgular ve kültürel kimlik, sosyal sorunlar ve jeopolitik olayların etkisi hakkında diyalogu teşvik eder. Benzersiz sanatsal vizyonu ve etkileyici hikâye anlatıcılığı ile Hiwa K, kültürel farkları kapatırken izleyicileri kendi deneyimlerini ve çevrelerini düşünmeye teşvik ederek çağdaş sanata önemli bir katkıda bulunmaya devam etmektedir (ArtReview, 2026: Çevrimiçi).



Resim 12: Yukarıdan Görünüm, 2017, video, Prof. Dr. Uşun Tükel tarafından Stockholm'daki Modern Müze'de çekilmiştir



Resim 13: Hiwa K, Video ve Heykel Enstalasyonu, 2017, video. (ArtReview, 2026: Çevrimiçi)

Bunlarla birlikte Birinci Körfez Savaşı'ndan sonra Irak'ı terk eden ve şimdi Kanada'da yaşayan sanatçı Mahmud Obaidi, Iraklı bir sanatçı olarak, savaşın etkileri ve toplumsal meselelerle ilgili önemli çalışmalar yürütmüştür. Sanatçı, kişisel deneyimleri, toplumsal olaylar ve siyasi atmosferin yansımaları üzerine çalışmaktadır. Obaidi'nin eserleri, çağdaş sanatın farklı formlarını kullanarak mesajlarını iletmektedir. Resimlerinde, yerinden edilmiş insanların deneyimleri, politik çatışmaların sonuçları ve kültürel kimlik gibi temaları ele almaktadır. Sıklıkla Sembolizm ve metafor kullanarak, izleyicileri düşünmeye ve duygusal bir tepki vermeye teşvik eder.

Sanatçının çalışmaları arasında enstalasyonlar, heykeller ve performans sanatı da bulunmaktadır. Obaidi, bu farklı medyaları kullanarak hikayeler anlatır ve kavramsal fikirlerini ifade eder. Eserleri, yıkıcı etkileriyle bilinen savaş ve çatışmanın insanları nasıl etkilediğine dikkat çekerken, aynı zamanda umudu ve dayanışmayı da vurgular.

Obaidi'nin sanatı, Irak'ın tarihi, toplumsal dokusu ve karmaşık politik atmosferiyle derin bir bağlantıya sahiptir. İnsanlık durumunu, çatışma sonrası yeniden yapılanmayı ve umudu ele alırken, Irak halkının dayanıklılığını ve direnişini de yansıtmaktadır. Mahmud Obaidi, sanatı aracılığıyla güçlü bir ses olarak savaşın ve acının insanlığa olan etkilerini aktarır (Resim 14-15).



Resim 14: M. Obaidi, Sanatçının sergilediği bazı enstalasyon çalışmaları, 2017. (waqasfarid, 2023: Çevrimiçi)



Resim 15: M. Obaidi, Ford 71, enstalasyon, 2015. (waqasfarid, 2023: Çevrimiçi)

Genel olarak Irak diasporası sanatçıları, kültürel miraslarını çağdaş etkilerle harmanlayarak küresel sanat sahnesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Çatışma ve siyasi istikrarsızlık nedeniyle dünyanın çeşitli yerlerine dağılan bu sanatçılar, benzersiz deneyimlerini ve bakış açılarını kullanarak düşündürücü ve görsel olarak etkileyici eserler yaratmaktadır. Resim, heykel, fotoğraf ve karma medya gibi çeşitli alanlarda faaliyet gösteren sanatçılar, kimlik, zorunlu göç, bellek ve direnç gibi temaları keşfetmektedir. Sanatları, kültürleri arasında köprüler kurmak, stereotipleri sorgulamak ve Irak diasporası deneyiminin

karmaşıklıklarına ışık tutarak sonuç olarak uluslararası düzeyde Irak kültürünün daha derin bir anlayış ve takdirini sağlamak için güçlü bir araç olarak hizmet etmektedir.

Öte yandan, sanatçı Michael Rakowitz, farklı sanat alanlarında çalışan ve New York Şehri'nde doğan Irak kökenli Yahudi bir aileden gelen başka bir sanatçıdır. Eserleri genellikle kimlik, kültür, siyaset ve tarihle ilgili temaları ele almaktadır, özellikle Orta Doğu ve bu bölgenin karmaşık jeopolitik sorunlarına odaklanır.

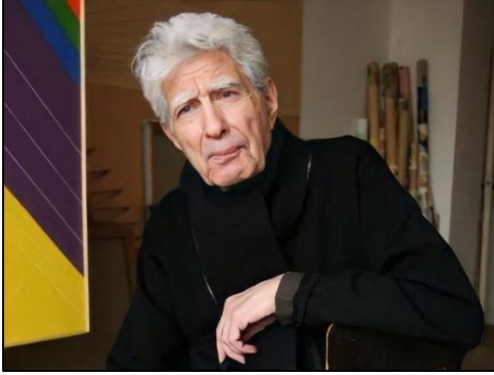
Sanatçının en tanınmış projelerinden biri, "The Invisible Enemy Should Not Exist-Görünmez Düşman Var Olmamalıdır" adlı devam eden bir seridir. Bu seri, özellikle Bağdat'taki Irak Savaşı sırasında yağmalanan veya yok edilen eserleri ve sanat eserlerini yeniden oluşturur. Rakowitz, bu eserleri oluştururken günlük malzemeler, özellikle Orta Doğu yiyecek ambalajları gibi sıradan nesnelere kullanır ve bu eserler aracılığıyla kültürel mirasın kaybına dikkat çekmektedir (Rea, 2018: Çevrimiçi) (Resim 16).



Resim 16: Michael Rakowitz, Trafalgar Meydanı'ndaki "Görünmez Düşman Var Olmamalıdır" sergisinin önünde. Caroline Teo'nun fotoğrafı. (Rea, 2018: Çevrimiçi)

2. Lejyoner Sanatçı Örnekleri

2.1 Mahmud Sabri (1927-2012)



Resim 17: Mahmud Sabri. (Dalloul Art Foundation, 2023, Çevrimiçi)

Mahmud Sabri, 1927'de Bağdat'ta doğan ve orta sınıf bir aileden gelen bir sanatçıdır. Küçük yaşlardan itibaren zekâsı, çalışkanlığı, sosyal ve politik duyarlılığı ile tanınır. Çocukluk arkadaşı ve yazar Hamdi El-Tukmacı'nın anlattığına göre, on sekiz yaşında bile okuma yazma bilmeyen nüfusu azaltmak için bir kulüp kurulmasına katkıda bulunur, burada çok sayıda kişiye okuma ve yazma öğretmiştir (El-Tukmacı, 2013: 12). 1940'ların sonlarında Loughborough Üniversitesi'nde Sosyal Bilimler okur. İngiltere'deyken resme olan ilgisi gelişir ve orada akşam resim kurslarına katılır, Bağdat'a döndükten sonra Al-Rafidayn Bank'a memur olarak atanır (Dalloul Art Foundation, 2023: Çevrimiçi), yıllar sonra çalışanlar tarafından bankanın müdürü olarak seçilir. Ancak buradan istifâ ederek krallığı deviren ve 14 Temmuz 1958 darbesini gerçekleştiren hükümetin Fuarcılık Kurumu'nun genel müdürü olarak çalışmaya başlar (Hassan, 2016: 79).

Ayrıca Sabri, kuzeni ile evlenir ve evi, Iraklı solcu entelektüeller, sanatçılar ve şairlerin toplandığı açık bir forum haline gelir. 1950'lerde Irak'ta sosyal ve politik konuların resmedilmesine öncülük eder, Iraklı mimar Rafet Çadırcı, Sabri'ye dair şunu söyler: “Sabri, başlangıçta bir hobi olarak sanat yapıyordu, ancak zamanla bu sanata âşık oldu ve resim, hayatındaki diğer faaliyetlerin yerini aldı. O dönemde Sabri'nin çalışmaları ve tutumları, sanatçı arkadaşlarını etkilemeye başladı ve onları belli bir gerçekçiliğin toplumsal yaşamını yansıtan, daha çok işçi ve köylü devrimine özel bir karaktere sahip yeni bir sanat kanalına yönlendirmeye başlamıştır” (El-Tukmacı, 2013, 161). Ayrıca çeşitli sanat gruplarına üyeliği aracılığıyla Irak'ın sanat ortamında aktif bir rol oynar, özellikle Fayak Hasan liderliğinde 1950'de kurulan Öncüler Grubu'nun kurucu üyelerinden biri olarak, grubun sergilerine katılmıştır (Hassan, 2016: 79).

Sol görüşlü ve teorisyen olan Mahmud Sabri, Marksist felsefe bilgisini sanatın toplumla ilişkisi üzerine bütünlük bir teori inşa etmede kullanan bir Marksist'tir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle 1940'ların sonlarında Irak'ta hâkim olan sosyal çevre ve siyasi iklimde solcu eğilimlerinin erken dönemde belirginleşmesinden sorumlu kişilerden biri olur. Ayrıca İngiltere'deki çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da hâkim olan koşulları gözlemlemesini sağlar, çünkü bu savaş sosyal sınıflar arasındaki uçurumu derinleştiren, sefaletin, yoksulluğun ve işsizliğin yayılmasına, işçi ve sol siyasi hareketlerin büyümesine katkıda bulunur.

Öte yandan, Mahmud Sabri, 1960'ların sonlarında Moskova'ya gitmiş ve Moskova'daki Surikov Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde sanat eğitimi almış ve Sovyet sanatçısı Aleksandr Deyneka'nın öğrencisi olmuştur. Sanatçının kendi itirafına göre, öğretmeni Deyneka'yı tanımadan önce ona, İngiltere'de bulunduğu ve Sovyet sanatıyla ilgili albümlerde çalışmalarını gördüğü için hayrandır, bu nedenle, enstitüye katıldığında, Deyneka'nın öğrenci grubuna dahil olmayı umar. Mahmud Sabri, yaratıcılığının zanaat yönünü güçlendirmek amacıyla kendisini enstitünün stüdyolarında yoğun bir şekilde çalışmaya adar. O zamanlar kırk yaşına yakındır, daha önce sanat alanında akademik bir eğitim almamış, sosyal bilimler okumuş ve Bağdat'ta Öncüler Grubu'nun amatör bir üyesi olarak çalışmıştır. Seçkin resim üslubuyla kısa sürede enstitü hocalarının dikkatini çeker. Muhafazakâr profesörler, bunun öğrencilerin geri kalanı üzerindeki etkilerinden çekinmektedirler. Deyneka bile Mahmud'un Picasso, Braque, Léger ve Meksikalı sanatçıların Sovyet döneminde yasaklanan eserlerini onlara göstererek öğrencilerini yozlaştırdığından şikâyet eder (Habbah, 2023: Çevrimiçi).

Surikov Enstitüsü'nde üç yıllık eğitimden sonra, Irak'ta 1963'te Baas Partisi'nin liderliği altında gerçekleşen darbeye trajik olaylar meydana gelir. Mahmud Sabri, yeni rejimin suçlarını ifşa etmek amacıyla, aralarında eski Irak Cumhurbaşkanı Celal Talbani ve büyük şair Muhammed Mehdi El-Cevahiri'nin de bulunduğu yurt dışındaki Iraklı entelektüellerin kurduğu "Irak Halkını Savunma Komitesi" adlı harekete katılır. Bu hareketin, Prag'da bir konferans düzenleyerek El-Cevahiri başkanlığında ve

Mahmud Sabri'nin sekreterliğinde kurulmasına karar verilir. Böylece Sabri, 1963'te Moskova'dan ayrılır, Prag'a yerleşmek ve birkaç yıl siyasi aktivistlik yapmak zorunda kalır. Bu siyasi faaliyetler günlük hayatında çok zaman almasına rağmen resim yapmayı bırakmamıştır. 1960'lı ve 1970'li yılların başında her biri beşer metre uzunluğunda on duvar resmi yapar. Ayrıca Prag'da da sanatsal faaliyetlerini sürdürerek, birden fazla sergi açar ve resimleri Modern Sanat Müzesi'nde yer almıştır. Aynı zamanda orada, sanatın bilimle bağlantısını dünyadaki sanatın gelişiminde yeni bir aşama olarak önerdiği yeni sanat teorisini "Kuantum Realizmi" adı altında duyurur, ardından İngiltere'ye taşınır (Habbah, 2023: Çevrimiçi).

Irak'ın siyasi statüsüne karşı bir isyancı olan Sabri, Baas Partisi'nin faşist doğasına karşı siyasi duruşunu ileri sürdüğü bir manifesto yazar. Bu manifesto ile Baas Partisi'ne karşı sürekli yaptığı eleştiriler sonucunda tüm hayatını sürgünde geçirmek zorunda kalır (Jeha, 2023, Çevrimiçi).

Sonuçta resim sanatının öncülerinden biri olarak erken bir zamanda elde ettiği statünün; entelektüel yeteneklerini, sosyal ve sanatsal inançlarını savunurken öne çıkardığı tartışma yeteneğinden kaynaklandığı söylenebilir.

Öncü Iraklı sanatçı Mahmud Sabri 13 Nisan 2012'de 84 yaşında İngiltere'deki Maidenhead kentinde vefat etmiştir (Habbah, 2023: Çevrimiçi).

Irak sanatında en etkili sanatçılardan biri olan Mahmut Sabri'nin çalışmaları konu ve içerik açıdan iki kısma ayrılır; ilk

kısımda 1950’li ve 1960’lı yılların Irak toplumunun yaşadığı siyasi ve sosyal olayları ele almış, diğer kısımda; 1960’lı yılların sonunda sanat ve bilimi birbirine bağlayarak "Kuantum Gerçekçiliği" adı altında çalışmaya başlamış ve yaşamını sonuna kadar bu konulara dair çalışmaya devam etmiştir. 1950’li yıllarda Irak resim sanatında iki ana yön egemen olur; bunlardan biri, Cewad Selim liderliğinde "Bağdat Modern Sanat Grubu"dur ve sanatı özetleyen net bir duruşu vardır, o da sanatın siyasetten uzak olması gerektiği yönündedir. Rıfat Çadircı’nın anlattığı gibi,

“Sanat, toplumsal mesajdan uzaklaşmak şartıyla Iraklı bir karaktere sahip olmakta bir sakınca görmüyor, aksi takdirde politik oluyor ve sanatsal işlevini kaybederek politik bir pratiğe dönüşüyor.” Bağdat Modern Grubu’nun üyeleri, modern bir sanat yönü yaratmak için popüler mirasın estetiğine dayanır, bu grubun bazı temsilcileri popüler mirası sanatsal olarak soyutlama seviyesine yükseltir, sanatçı ve araştırmacı Yahya Al-Şeyh'e göre, “Bu da tarihini ve aşinalığını kaybetmesine neden olan, onu hayattan ve gerçeklikten uzak tutan şeydir” (El-Tukmacı, 2013: 155).

İkinci yön ise, Irak ortamını ve toplumsal gerçekliği hayatın en zengin iki teması olarak resmetmeye çalışan, insan ve toplumsal hareketin ön planda olduğu "Öncüler Grubu" tarafından temsil edilir. Mahmud Sabri, bu grubun en etkili üyelerinden biridir ve grubun temsilcileri tarafından üretilen, yoksulların ve dezavantajlıların yaşamını ele alan konular, grubun ana görüşünü oluşturur. Bağdat Modern Sanat Grubu'nun ya da manzara, portreler ya da natürlü ressamlarının bir kısmının yaptığı gibi Sabri ve Öncüler Grubu'nun çalışmaları da

pek popüler olmayan modellerle doludur (El-Tukmacı, 2013: 155).

Irak'taki modern sanatın tartışmasında diasporadaki bir sanatçı olarak kabul edilmesine rağmen, Sabri Orta Doğu'daki çağdaş sanat alanında birçok girişimde etkili olur. Sabri çalışmalarında, Irak halkının acısını, zorluklarını ve Irak'taki duruma yönelik politik durumu tasvir eder, bu onu, sosyal statü hakkındaki çalışmalarını acı, anlaşmazlık ve kızgınlıkla tedavi etmeye teşvik eder.

Sabri'nin ilk eserleri, halkın sefaleti ve devrimleri ile ilgilidir. Özellikle, 1950 ve 1962 yılları arasında Mahmud Sabri, sanat felsefesini sunduğu yön olan "ifadeci gerçekçilik" ile sanatsal yönünü yansıtan en önemli çalışmalarını gösterir. Sabri o dönemdeki çalışmaları hakkında şunları söyler:

“Sanatımda her zaman toplumumdaki çelişkileri göstermeyi amaçladım, bireylerin kalplerinde demlenen ve bizzat hissettiğim devrimi ifade etmeyi amaçladım. Çatışma her şeyde, halk kitlelerinin yüzlerinde, hüzünlü şarkılarda, çiftliklerde, ovalarda ve çöllerde, havada ve suda, toplumumuzun doğasında var olan bir özellik olmuştur. Bireyin, kırın neşesini ve şarkısını ilkbaharda bile hissetmesi imkansızdır, çünkü köylülerin sefaleti sonsuzdur ve ben devrimci bir sanatçı olarak yeni bir şey bulmadım. Ben sadece mücadele eden bu toplumun ruhunu yansıtan bir aynaydım.” (El-Tukmacı, 2013: 156)

Gerçekten sanatçının ilk çalışmaları, Irak'ın 1950’li yıllarda bilinen kanlı çatışma yıllarını yansıtır; Şehidin Gömülmesi, Şehit, Cenaze, Bir Çocuğun Ölümü (Resim 18- 19) bu çalışmalarındandır.



Resim 18: M. Sabri, Bir Çocuğun Ölümü, 1963, yağlı boya, 137x196 cm. (Mutualart, 2023: Çevrimiçi)

Anne ve Çocuk, Köylü Ailesi ve Kız resimlerinde olduğu gibi çoğu eseri Irak'ın trajedilerini ve işçi sınıfının çabalarını anlatır ve bu eserlerin çoğunu 1950'li yıllarda yapar. Sabri'nin resimleri, yüz ifadeleri ve beden dillerinden anlaşıldığı üzere kaderleriyle kararlı bir şekilde yüzleşir. Öte

yandan, "şehit" konusu Mahmud Sabri'nin çalışmalarında çok özel bir ilgi görür, bu konuyla ilgili çok eser üretir, bu çalışmaların örneği olarak; "Bir Şehidin Cenazesi" adlı resminde siyasi tutuklu Numan Muhammed Salih'in 1951'de Bağdat'taki cenazesinden ilham almıştır (Resim 20).



Resim 19: Sabri, Cenaze, 1961, tuval üzerine yağlı boya, 100x140 cm. (Mutualart, 2023: Çevrimiçi)



Resim 20: Sabri, Şehit, Bağdat, 1950'ler, Ulusal Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, tuval üzerine yağlı boya, 80x190 cm. (Maku Magazin, 2021: 14)

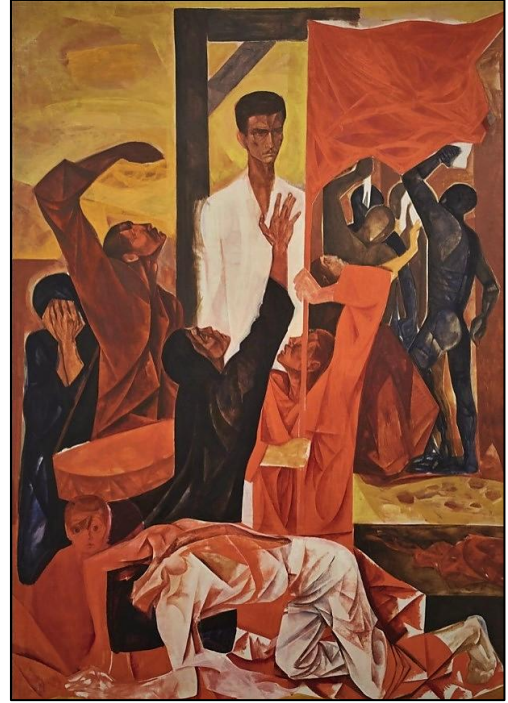
Eserlerinde Irak'ın toplumsal ve siyasi gerçekliğinin yanı sıra, birden fazla eserini adadığı Cezayir Devrimi (Cezayir Destanı) (Resim 21) örneğinde olduğu gibi, Arap dünyasındaki olay ve gelişmelere olan ilgisini de yansıtır. Bu eser, Irak sanatının birçok kuşağını etkiler. Mahmud Sabri daha sonraki dönemlerde Lübnan'daki Filistin kamplarındaki olayların ve General Pinocet'inin 1973'te Şili'de düzenlediği darbenin ardından Şili halkının arkasında durur ve çalışmalarında onlara dair birçok eser ürettiği görülür (Al-Azzawi, 2021: 115).



Resim 21: Sabri, Cezayir Destanı, Bağdat, 1956, Ulusal Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, tuval üzerine yağlı boya, 150x200 cm. (Maku Magazin, 2021: 8)

Bunlarla birlikte Sabri, içlerinde Irak Komünist Partisi'nin kurucusu ve lideri olan şehit arkadaşları Fahd Yusuf Salman, Salam Adil, Muhammad Salih Ablli ve Cemal Al-Haydari'nin de olduğu 1949'da idam edilen ve 1963 darbesinde öldürülenler anısına 12 eserden oluşan bir seri hazırlar (Al-Sawa'iri, 2023, Çevrimiçi). Bu tür eserlerin en belirgin örneği "Kahraman" adlı eseridir (Resim 22), bu resimde Salam Adil adıyla da bilinen Irak Komünist Partisi sekreteri Hussain Ahmad Al-Radi'nin idamından önceki anı resmeder. İnfazla

karşı karşıya olan bu kahraman, bir ideolojinin ölümünü temsil eder. 1963'te Baas liderliğindeki darbenin ardından Irak'ta başlayan komünist tasfiyesi, Sabri'nin çalışmalarında büyük bir etki yaratır ve diğer parti yoldaşlarının infazlarını resmetmesine neden olur. "Kahraman", felsefe ve sanata ilgi duyan bir ressam ve şair olan arkadaşı Salam Adil'e hem bir övgü hem de bir saygı duruşu niteliğindedir (Barjeel Art Foundation, 2023, Çevrimiçi).



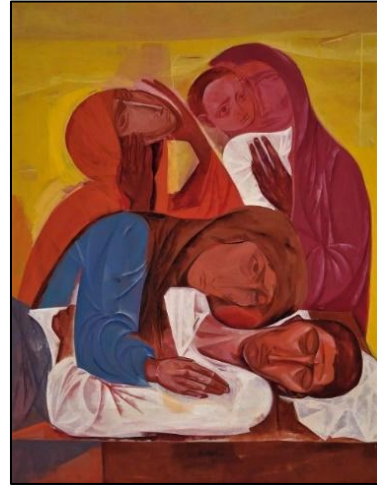
Resim 22: Sabri, Kahraman, 1963, tuval üzerine yağlı boya, 197.5 x 139.5 cm. (Mutualart, 2023: Çevrimiçi)

Bu eserde Sabri, darağacında duran Al-Radi'yi seyirciye göstermeyi seçer. Güçlü ve kararlı tavrıyla, varlığı tuvale hakimdir. Al-Radi'nin ayaklarının dibinde oturan son derece duygusal görünen bir kadın, elini

çaresizlik içinde kaldırmış, ağlayan ve ıssız kalan Irak'ı sembolize eder, ülkesinin ölümü için yas tutarcasına siyah giyinmiştir. Al-Radi'nin yanında üç figür daha görülür; ilki, komünizmin ölmediği, aksine yaşayacağı hissini vermek istercesine kırmızı Komünizm bayrağını dalgalandıran bir figür, ikincisi, insanlarla yanda davul çalan adam, bir cenaze alayı sırasında duyulan seslerin göstergesidir. Son olarak, yanında yas içinde, ağlayan kadın figürü, cenaze töreninde yapılan geleneksel ritüelleri yansıtır. Sol altta, küçük bir çocuk seyirciye doğru bakar, onun varlığı iki yönlüdür; biri darbenin ve bunun sonucunda Baasçıların iktidara gelmesinin gelecek nesiller üzerindeki etkisini belirtmek, diğeri ise genç neslin değişimi getirmede yeni sorumluluğu üstlenme potansiyelini vurgulamaktır. Başka bir görüşe göre de çocuğun varlığı çocuk İsa veya bir melek gibi devrimin gelişini işaret eden bir simge olarak kullanıyor gibi görünmektedir (Al-Kutoubi, 2013: Çevrimiçi). Her ne kadar trajik olsa da Kahraman adlı eser, aslında Iraklı kitlelerin karakter gücünün bir hatırlatıcısıdır, karakterlerin her birinin yüzü, figürlerin sert çizgisel çalışmasıyla vurgulanan bir kararlılık ve meydan okuma duygusunu gösterir.

Sabri'nin bu dönemdeki çalışmalarının belirgin özelliği, hayatın bir olumlaması olan ölüm karşısında durumun yoğunluğunu ve direncini vurgulamaktadır. Derin ve zengin bir kırmızı renk paletiyle birleşen Sabri, "üzüntü" adı altında duygusal bir örnek oluşturur (Resim 23). Acıyla dolu karakterler, kutsal figürlere benzeyen üç kadın (muhtemelen Meryem, Mecdelli Meryem ve Clopas'lı Meryem olmak üzere üç Meryem'in sembolizmi) ve bir çocuk, genç bir

adamın kaybının yasını tutar. Resim, Hristiyan ikonografisinde birçok yönden ele alınan Çarmıhtan İndiriliş temasını anımsatır. Merhumun annesi gibi görünen, eğilip ona sarılırken, sanki ruhundan son umut kırıntısı da uçup gidiyormuş gibi ona doğru bakar. Soldaki kadın üzüntüyle yüzünü tutarken başını geriye atar. Şehidin eşi olduğunu düşündüren üçüncü kadın ise kucağında bir çocuk tutar. Sahneyi anlamak için henüz çok küçük olan çocuğun gözlerinde hem kafa karışıklığı hem de hüznü hissedilir Michael (Jeha, 2017: Çevrimiçi). Bunlarla birlikte sanatçı, çalışmalarında kadın figürlere çok önem vermektedir. İlk dönemin çalışmalarında, dramatik sahnelerde her zaman ağlayan ve yas tutan figürler kadındır. Ayrıca bazı eserlerinde köy yaşamında su taşıyan kadınları (Resim 24) ya da erkekler ile birlikte çalışan ve çaba gösteren kadınları resmetmektedir. Bunların yanı sıra Sabri'nin eserlerinde hamamdaki çıplak kadınlar da görülmektedir (Resim 25).



Resim 23: Sabri, Sabri, Üzüntü, 1960–1969, yağlı boya, 128x98 cm. (Maku Magazin, 2021: 114)



Resim 24: Sabri, Su Taşıyıcıları, 1960, sulu boya, guaj ve pastel, 64x56 cm. (Maku Magazin, 2021: 130)



Resim 25: Sabri, Genel Hamamda Kadın, 1960-1965, yağlı boya, 139x95 cm. (Maku Magazin, 2021: 36)

Öte yandan Sabri'nin yaşadığı 1960'lı yılların ikinci yarısı ve 1970'li yılların başında, 1968'de Sovyetler'in "Prag Baharı" sonrası Çekoslovakya'yı işgali, sosyalist kamplar, Çin- Sovyet bölünmesi ve Avrupa komünist partilerinin bağımsızlık eğiliminin ortaya çıkması, Sabri'nin ilgisini sanatın bilişsel yönüne doğru yöneltir. Bu konuda arkadaşı Hamdi El-Tukmacı'ya şunları yazar: "Sanat benim için artık anlatımsal ve teknik bir mesele değildir (olguların ve olayların anlatımı ile temsili olarak resim çizmeyi kastediyorum), ancak sanat, esas olarak içeriği ve konusuyla temsil edilir hale geldi, felsefe, din ve bilimin içeriği ve konusu birleştirildi. Yani insani, toplumsal ve doğal varoluşu bir bütün olarak, en çağdaş ya da modern bilgiye göre ele almaktır. Bu üç alanın birleştirilmesi keyifli bir dış toplanması ile yapılamaz, bunun yerine, her şeyin nihai kaynağı olan doğanın kendisinden türetilen temel bir ilkeye göre, içeriden bir birleştirme olmalıdır. Bu şekilde doğal hukukun gücüne sahiptir." (El-Tukmacı, 2013: 155).

Böylece Mahmud Sabri, yeni bir sanat ifadesine doğru gitmiş, 1972'de Prag Sanat Tarihi Enstitüsü'nde verdiği bir konferansta Kuantum Realizmi'ni (Quantum Realism "QR") insanın bilimsel sanatı olarak tanımlamış ve 1971'de yaptığı bir açıklamada bu sanatsal doktrini "Kuantum Realizmi'ni, sanatta yeni bir yön için bir program" olarak tanımlamıştır." (Sabri, 1991: 6).

Mahmud Sabri'nin 1971 yılında Prag'da yayınlanan "Kuantum Realizmi" adlı manifestosunda özetlenen teorisini ve deneyimini de odaklanmamız gerekir. Sanatın fiziksel dünyadan mikroskobik dünyaya ve

görünür kütleler dünyasından moleküler dünyaya taşınmasını istemiştir. Marksist felsefi düşünceye ve Einstein'ın bilimsel kavramına dayanarak, insanın maddi yaratıcı etkinliğini bilim ve bilginin faaliyetine benzer şekilde göz önünde bulundurarak teorik olarak yorumlamaya çalışmıştır. Mahmud Sabri, Kuantum Realizmi'ne uygulayarak bilim ve sanat arasındaki engeli ortadan kaldıramaya çalışmıştır: "Bilimsel yöntemin sanat alanında uygulanması, bilimsel sanatın ya da sanat biliminin yaratılmasına yol açacak ve yeni bir insanlık için başlangıç noktası olacaktır." (Sabri, 1991: 6).

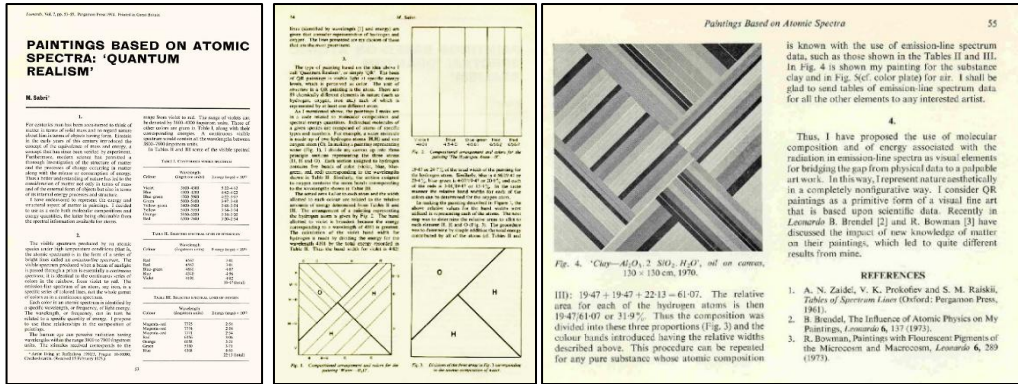
Sanatçı Mahmud Sabri, diyalektik materyalizm sanatının insanın dünyaya, doğaya, topluma, kendisine ve yaşam tarzına bakışında sabitlenmiş geleneksel zihinsel kavramı aşan bilimsel, evrimsel ve devrimci bir kavram haline gelme olanaklarına inanmaktadır. Bu da Hegel'in diyalektik kavramının merkezinde Marx'ın düşüncesi gibidir, madde mutlak bir gerçek olarak evrimin ana nedeni olarak tanımlanmaktadır. Marx:

"Benim diyalektik yöntemim, Hegel'in yönteminden yalnızca farklı olmakla kalmaz, onunla tamamen zıttır. Hegel'in düşünce süreci ideadır. Ona göre, idea gerçek dünyanın yaratıcısı ve içinde belirleyici güce sahip olandır ve gerçek dünya, ideanın sanal biçiminden başka bir şey değildir. Aksine ben ideali, insan zihnine yansıyan ve düşünce biçimlerine çevrilen maddi bir dünyadan başka bir şey olmadığını inanmaktayım." (Monro, 2014: 6).

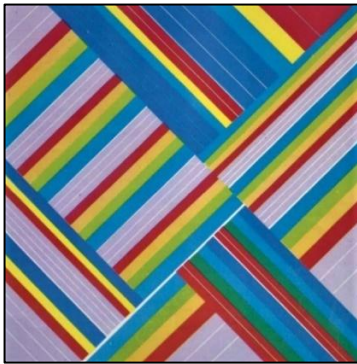
Buradan sanatçı Mahmud Sabri'nin yenilenme ve gelişme eğilimi, kuantum gerçekçilik ifadesinin özetine göre, sanatçının estetik arayışlarını ve doğrudan tarih dünyasından, mirastan, soyut hayali fikirlerden, batıl inançlarla birleştirilmiş öznel ve fizik, kimya ve matematik dünyasına günlük yaşam deneyimlerinden aldığı ilhamları bileşikler dünyasına aktarmalı ve sanatçı, bileşiği artırarak veya azaltarak yeniden oluşturmaya çalışmalıdır. Bilimsel deneylerin olduğu yerde, garip ve yeni bir madde dünyası keşfedilir. Bu, çıplak gözle gördüğümüzden daha kesin, gerçekçi ve heyecan verici bir dünyadır, çünkü çeşitli atomlar arasındaki birleşme ve etkileşimler dünyasıdır.

Bunlarla birlikte Kuantum Realizmi'ne dair Sabri şöyle der:

"Modern bilim ve teknolojinin ortaya koyduğu yeni nesnel gerçeklik düzeyini, yani atomik gerçekliği tasvir eden yeni bir sanat biçimidir. Metafizik görüş ve düşünceyi başka bir bilimsel görüş ve düşünceyle değiştiren bir sanattır ya da sanatçının metafizik ve büyüden arınmış bir fanteziyi talep eden doğayı hazır bir varlık olarak anlayan geleneksel gerçekçiliğin ötesine geçen bir toplumun sanatıdır. Kuantum gerçekçiliği ise doğaya süreçlerin bir varlığı olarak bakar." (Sabri, 1971: Çevrimiçi) (Resim 23-24-25).



Resim 23: Sabri, "Kuantum Realizm"ini açıklayan yazılar, U.K, Leonardo Dergisi, 1974. (Quantumrealism, 2023: Çevrimiçi)



Resim 24: Sabri, Kil- Al2O3-SiO2-H2O, (Maku Magazin, 2021: 62)



Resim 25: Sabri, Kil- Al2O3-SiO2-H2O, (Maku Magazin, 2021: 120)

Mahmud Sabri, yeni sanatsal doktrinini 1971'in sonlarında Prag'da bir sanat sergisiyle sunar ve buna, sanat ve entelektüellik yolunda keskin bir dönüm noktası oluşturan yeni sanatsal teorisi Kuantum Realizmini açıklayan bir manifesto ile eşlik eder. Sergisini bir araştırma ya da deney olarak tanımlayan Sabri, sergiyi ziyaret edenlere "alışılmış anlamda bir sanat sergisi olarak bakmamaları" çağrısında bulunur. Daha ziyade, zamanımızın iki temel kavramını, Friedrich Engels'in dünyanın hazır nesnelere oluşan bir varlık değil, süreçlerden oluşan bir varlık olduğunu söyleyerek ifade ettiği kavramı, karıştıran bir araştırma veya deneydir. Einstein'in denkleminde netleştirdiği kavram, enerji = kütle X ışık hızının karesidir ($E=mc^2$). Bu, enerji ve kütle, maddenin varlığının iki şekli olduğu ve bu nedenle karşılıklı dönüşüme tabi oldukları anlamına gelir (Sabri, 1971: Çevrimiçi).

Mahmud Sabri, yıllar sonra siyasi nedenlerden dolayı tekrar Bağdat'ı ziyaret eder, 1973 yılının ilk aylarında Bağdat'taki, Arap Plastik Sanatçıları Genel Birliği'nin

ilk konferansına ev sahipliği yapar ve Mahmud Sabri, "Önemli Konularda Sanatın Rolü Üzerine Bir Not" başlıklı bir konuşma yapar. Irak'taki Baas rejimi, 1970'li yılların başından beri Komünist Parti, Kürt partileri ve diğer muhalif siyasi oluşumlarla uzlaşmalar sağlar. O dönemde "Ulusal İlerici Cephe" bu uzlaşma için bir şemsiye olarak kurulur. Ancak Sabri, yeni teorilerinin özellikle Irak Komünist Partisi'nin liderleri, kadroları ve aydınları tarafından soğuk karşılanmasından çok etkilenir, hiç kimse gerçekliği, insanları ve onların acılarını tasvir eden çalışmalarından bu büyük sanatsal çevrimi, bilimsel denklemlerden ve enerji birimlerinin yapılarından türetilen renk çizgilerine ve soyut şekillere dayanan eserlere olan geçişi anlamamıştır (El-Tukmacı, 2013: 46-49).

Mahmud Sabri, Arapça ve İngilizce olarak yazdığı birçok araştırma kitabında ölümüne kadar Kuantum Realizmi'ni savunur. Aynı zamanda, yeni nesil Iraklı komünistlerin yazarları, entelektüelleri ve sanatçıları, Mahmud Sabri'nin yeni sanat doktrinini ve tekniğini anlamak ve onun felsefesini tercüme eden eserlerinin bir okumasına ulaşmak için Mahmud Sabri ile bir dizi röportaj yapar (El-Tukmacı, 2013: 46-49).

Genel olarak Farklı dönemlerde birbirinden çok farklı konuları ele almıştır.

2.2 Afifa Aleiby (1953)



Resim 26: Afifa Aleiby (1953), (Aleiby, 2023: Çevrimiçi)

Sanatçı Afifa Aleiby, 1953'te Basra şehrinde doğar, tüm çocukları sanatla ilgilenen bir ailenin en küçüğüdür. Sanatçı çocukken resim yapmaya başlamış, ailesi ve ağabeyleri, özellikle Faisal, resim eğitimi alması için onu teşvik etmişlerdir. İlkokulu ve ortaokulu doğduğu yer olan Basra şehrinde okumuş, ardından sanat eğitimi için Bağdat'taki Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne girmiş ve orada Rasool Alwan, Şakir Hasan Al-Said, Miran Al Saadi, Sadiq Rabih, Rafeeh Al-Nasiri, Muhammad Mihr Al-Din, Muhammed Arif ve Mahud Ahmed gibi sanatçılar tarafından eğitim almıştır (Al-Mifraji, 2021: 9). Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra, Irak gazetelerinde çalışmış (Al-Arabi Al-Jadid, 2023: Çevrimiçi), buna dair bir röportajda şöyle demiştir:

"Irak'ın en önemli ve ilerici sol gazeteleri olan Halkın Yolu Gazetesi (Tariqa Al-Shaab) ve Yeni Kültür Dergisi'nde (Al-Thaqafat Al-Jadida) ressam olarak çalıştım ve bir sanatçı

olarak gazetecilik işine giren ilk genç kızdım (Art Breath, 2020: Çevrimiçi). Ardından hayalim ve hırsım duvar resminde uzmanlaşmak oldu, ağabeyim Abdülilah, Roma'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumak için Irak'tan ayrılırken ve diğer ağabeyim Faisal, Académie des Beaux Arts'ta okumak için Paris'e giderken, ben Moskova'da okumaya karar verdim.” (Art Breath, 2020: Çevrimiçi).

1974'te duvar resminde eğitim almak ve uzmanlaşmak amacıyla Moskova'daki Surikov Sanat Enstitüsü'nde kabul olmuş, bu nedenle Irak'tan ayrılıp Sovyetler Birliği'ne gitmiştir (Assi, 2011: Çevrimiçi). Orada Claudia Alexander Von Totefull'dan eğitim almış (Art Breath, 2020: Çevrimiçi), Irak'taki siyasi durum nedeniyle, eğitimini tamamladıktan sonra memleketine dönmemiş ve yurt dışında hayatını sürdürmeye karar vermiştir. Ayrıca Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde öğretmen olarak çalışmak için Yemen'e yerleşmiş ve Aden şehrinde öğretmenlik ile birlikte çocuk kitapları ve dergilere resim yapmıştır (Al-Mifraji, 2021: 9). Ancak bir süre sonra tekrar Moskova'ya ve İtalya'ya, ardından Hollanda'ya taşınmış ve o zamandan beri orada yaşamaktadır. Aleiby terörizm, ırkçılık, savaş ve diktatörlüğe karşı mücadelede Irak ve uluslararası demokratik hareketi destekleyen çok sayıda kültürel faaliyete katkıda bulunmuştur (Al-Mifraji, 2021: 9). Uzun süre boyunca memleketine dönmeyen sanatçı Aleiby, Irak'tan ayrıldıktan beri yaşadığı her ülkeyle hem kültürel hem de kişisel anlamda güçlü ilişkiler kurmuş, farklı insanlar ve kültürlerle olan ilişki, sanatçının dünyasında coğrafi ve kültürel sınırları aşan bir durum yaratmış ve bu kültürel ilişkinin faydası da eserlerinde açıkça görülmüştür.

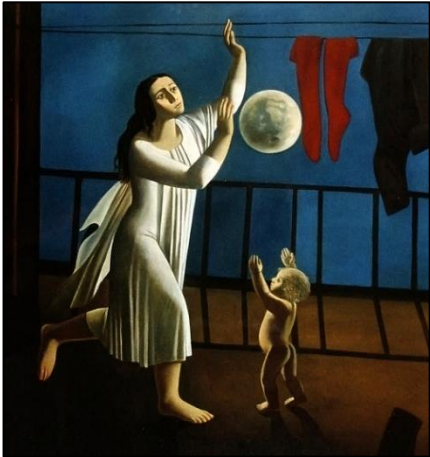
Afifa Aleiby, aktif bir sanatçı olarak bienalilere katılmış ve farklı ülkelerde kişisel sergiler açmıştır. Bunlarla birlikte, Afifa Aleiby'nin eserleri, önde gelen kamu ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Böylece sanatçı kariyeri boyunca Irak medeniyetinin sanatsal ve kültürel yüzünün temsilcisi olarak Bağdat ve Moskova'dan Yemen, İtalya, Suriye, Lübnan, İngiltere ve Amerika'ya kadar çok sayıda sanatsal faaliyetlere katılmıştır (Hjellegjerde, 2023: Çevrimiçi).

Afifa Aleiby, çok farklı ülkelerde yaşamış olduğu için, konu açısından birbirinden oldukça farklı temalarla ilgilenmiştir. Ancak hayatının çoğu istasyonlarında doğmuş olduğu ülkeyi unutmamış ve tüm sanatsal dönemlerinde Irak'ın durumu ile ilgili çalıştığı konular bulunmaktadır.

Sanatçının çalışmalarında tekrarlanan birçok konu bulunmaktadır, ancak farklı temalarla veya farklı objelerle tekrarlanmıştır. Çalışmalarının farklı dönemlerine baktığında 1980'lerde “anne, barış, şehit, engelli, maskeler, yalnızlık ve meleğin düşüşü” gibi konuları ele almaktadır (Resim 27). Bunların çoğu Irak'ın durumun bir yansıması olarak görülebilir. Ayrıca aynı yıllarda yaşadığı yerlerin bir etkisi olarak “Roma Geceleri ve Aden'de bir Gece” adlı eserler üretmiştir (Resim 28).



Resim 27: A. Aleiby, Handikap, 1986, tuval üzerine yağlı boya, 95x95 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 28: A. Aleiby, Aden'de bir Gece, 1989, tuval üzerine yağlı boya, 120x120 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Sanatçının sonraki dönemde ürettiği çalışmalar, Irak'ın durumun kötüleşmesiyle daha üzücü konulara odaklanmıştır. Bu dönemin konuları; Yangın, Yıkma, Körfez Savaşı, Halepçe, Fırtına, Meleğin Düşüşü ve Yalnızlık gibi konulardan oluşmaktadır (Resim 29), bunlarla birlikte "Bardaki Kız,

Ay, Çıplak, Rutin, Bahar ve Özüm Ağacı" adı altında bazı konuları da ele almıştır (Resim 30).



Resim 29: Aleiby, Halepçe, 1991, yağlı boya, 100x70 cm (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 30: Aleiby, Bahar, 1998, tuval üzerine yağlı boya, 80x150 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Öte yandan, sonraki yıllarda sanatçı başka bir döneme geçer; eserlerinde dramatik konuları kullanmasına rağmen, bazılarında mutlu figürleri de betimlediği görülmektedir. Bunlarla birlikte önceki dönemlerde az sayıda portre ürettiği görülmektedir, ancak bu dönemde Hollanda'ya yerleştikten sonra

sanatçının ürettiği portreler, tamamen artmıştır, bu değişiklik Hollanda sanatının etkisinden olabilir. Sanatçının bu dönemde ürettiği portrelerin birçoğu kadın portrelerinden oluşmaktadır (Resim 31). Dönemin konu ve içeriklerine bakınca, diğer dönemlerde olduğu gibi en çok kadın ile ilgili temalar ele alınmış, anneleri veya çalışan kadınları betimlemiştir. Bunların yanı sıra "Uzanan Kadın, Yatan Kadın, Yalnız Kadın, Çıplak Kadın ve Hamamdaki Kadın gibi eserler de görülmektedir. Ayrıca farklı bir seride bir metafor olarak melekler odaklanmış onları da "Yaratıcı Melek, Koryucu Melek, Altın Melek" isimleri ile sunmuştur (Resim 32). Cennetten Kaçış, Musa'nın kurtuluşu, Babil Kulesinin Yakılması, Halepçe, Yaz günleri, Hafıza, Maskeler, Antikacı, Sevgililer Günü, Sevgi gibi bir dizi eserde de natürmort türünü ele almıştır.



Resim 31: Aleiby, Sabun Köpüğü, 2005, yağlı boya, 70x60 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 32: Aleiby, Yaratıcı Melek, 2005, yağlı boya, 130x120 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Son dönem olarak, 2010 yıllarından sonraki dönemde ele aldığı konu ve temaları tekrar Irak'ın durumunu ifade eden "Bağdat Tecavüzü, Anfal, Vatan Mesajları, Yetim, Acı ve Dönüş" adlı eserlerde görülebilmektedir (Resim 33). Havva, Orfeus, İncir Ağacında, Mutluluğun Çağrısı, Kırık Kanatlar, Mandolinli kız, Ay Işığı, Sahilde Buluşma, Gün Batımı, Denizden Dönüş, Satıcı, Dansçı, Atlıkarınca ve Çocukluk Rüyası diğer eserleridir (Resim 34). Diğer yandan sanatçı bir önceki dönemde olduğu gibi portre üretmeye devam eder. Resmettiği portrelerin çoğu doğa içinde veya başka bir nesneyle birlikte.

Afifa Aleiby çalışmalarında, bir ülkeden diğerine taşınırken birçok durumu belgelemiştir. Sanatçı, yaklaşık yarım asırdır anavatanı dışında yaşadığı için kişisel deneyiminden ilham alarak birçok eser üretir ve sanatçının her eseri kendi temasıyla ayırt

edilir. Çalışmalarında kadın temasını en çok kullanan sanatçı, konunun doğasının eserin durumuna ve kompozisyonun bütününe yansımalarına güvenmiştir. Eserlerinin bazıları dramatik, bazıları neşeli duygulara sahiptir.



Resim 33: Aleiby, Vatan Mesajları, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 100x125 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 34: Aleiby, Yaratıcı Melek, 2005, tuval üzerine yağlı boya, 130x120 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Sanatçı bir konuşmasında;

“Irak'ta siyaset, ülke içinde veya dışında tüm yaşamımıza korkunç ve etkili bir şekilde sızıyordu, perde arkasında neler olduğunu biliyorduk. Irak diasporası olarak, tıpkı bir zamanlar annelerimize bağlı olduğumuz gibi, biz vatanimize göbek bağıyla bağlıydık. Bu aynı zamanda ülkemiz için korkudan mahrum kalmadığımız veya herhangi bir acıdan korunmadığımız anlamına geliyordu. Anavatanımızın sınırları dışındaki günlük hayatımızda yaptığımız veya başardığımız her şeye yansımaları oldu. Irak dışında yaşarken, Iraklıların çektiği acılara bir tepki olarak ve diktatör bir rejimin elinden Irak'a ve halkına karşı yapılan her şeye karşı bir duruş olarak, doğrudan siyasi semboller taşıyan bir dizi sanat eseri ürettim. Iraklılara yapılanlar ve insanların hayatlarını paramparça eden, tüm dostluk ve sevgi bağlarını yıkan terör makinesinin doğasına aykırıydı. Bu insanların durumunu değiştirdi, Irak'ı bir terör ve zulüm ülkesine çevirdi.” (Art Breath, 2020: Çevrimiçi).

Ayrıca Irak'taki son yaşananlardan dolayı, ülkesinin durumundan umutsuz kalan bir sanatçı, “Bıraktığım vatanın artık o olmadığını keşfettim,” demiştir (Al-Sayid, 2021: Çevrimiçi).

Öte yandan eserlerinde ağır olarak kullandığı kadın figürlere dair sanatçı, “Taş devrinden beri figüratif sanat tarihindeki en önemli figür kimdi? Kadın,” der (Jalal, 2023: Çevrimiçi) ve şunu ekler:

“Feminist bileşeni, düşüncelerimi ve duygularımı iletmek için bir araç olarak kullanmam, sanatım aracılığıyla ifade etmek istediğim dünyayı yaratmamda etkili oldu. Ben şahsen kadını her şeyin kaynağı, hayatın direği, olumlu ve güzel bir şey olarak görüyorum. Zamanın başlangıcından günümüze kadar tüm değişim hareketlerinin arkasında kadınlar olmuştur. Kadın figürü, sanatım için temel bir unsur çünkü

söylemek istediklerimi onun aracılığıyla aktarmama yardımcı olacak tüm yeteneklere sahip. Çok fazla anlam ve birden fazla yön içeriyor. Resimlerimin çoğunun arkasında belirli bir anlam ya da fikir var, ancak bir fikir mutlaka politik, sosyal ya da eğitimsel boyutta olduğu anlamına gelmez. Araştırdığım başka sanatsal boyut kavramları da var. Bazen renk, değerini veya kompozisyonunu bir resimde ifade etmek isteyen bir kavramdır veya ışıkla, hatta güzellikle ve onun çeşitli anlamlarıyla ilgili olabilir” (Art Breath, 2020: Çevrimiçi).

Öte yandan sanatçının eserlerindeki anlatı yüksek kaliteye sahiptir, eserlerinde yer alan figürler, çok daha büyük bir hikâyenin karakterleri olarak tasvir edilmiş ve onlara ayrıntılı bakışlar verilmiştir. Dalgın dalgın bir pencereden dışarı bakarken, çimenlerin üzerinde uyurken veya bir deniz kenarında flüt çalarken, neşeli veya hüznü görünürlükler, ancak yine de buldukları alana ve çevreye tamamen kök salmışlardır. Özellikle annelik, eserlerinde güçlü bir tema olarak görülmektedir. Örneğin; bir anne ve çocuğunu farklı dönemlerde (hamilelik, bebeklik ve ölüm) tasvir etmiştir. "Bahar-da" adlı eser (Resim 35), Michelangelo'nun heykeli Pieta'yı anımsatarak oğlunu tutan bir anneyi gösterirken, aynı zamanda Leonardo da Vinci'nin Kayalıklar Meryem'i adlı eserine atıfta bulunur. Ayrıca “Bağdat tecavüzü” adlı başka bir eserde, bir kadın yetişkin kızını kucağında tutarken, Amerikan tankları arkalarındaki arazide hareket eder (Resim 36). Her iki eser de görsel olarak farklı olmakla birlikte, bir annenin kaybı ve kederinin konusu üzerinden bağlantılıdır.



Resim 35: Aleiby, Bahar'da, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 125x100 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 36: Aleiby, Bağdat Tecavüzü, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 80x120 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Bunlarla birlikte sanatçı, anne ve çocuk ikiliğini kullanarak bir annenin çocuğuna duyduğu şefkat ve koşulsuz sevgi durumunu izleyicilere aktardığı birçok eser üretmiş, bu ikiliği farklı yerlerde betimlemiş ve her birinde ayrı bir üçüncü öğeyi barındırmıştır. Resmettiği anne figürü, bazen çocuğunu doğururken görülür, bu yüzden eser, bu doğuma yardım eden ebe figürüne

önem vermiştir (Resim 37). Başka bir örnekte, anne çocuğuyla ormanın uzak bir köşesinde dolunay ışığı altında oynar, buradaki ayırt edici unsur çocuğun tahta bir ata biniyor olmasıdır, bu imge sahneye daha fazla hayali bir hava katmıştır (Resim 38).



Resim 37: Aleiby, Doğum, 1982, tuval üzerine yağlı boya, 150x50 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 38: Aleiby, Bahar'da, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 125x100 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Başka bir eserde anne, çocuğunu emzirirken görülür (Resim 39), bu da bize Merzem'in çocuğu İsa'yı emzirdiği Batılı birçok eseri hatırlatır, Geç Gotik döneme ait resimlerde bu sahnenin versiyonlarını görmek mümkündür. Aleiby'nın çizdiği kadın, lüks giysiler içinde, kucağında çocuğunu taşıırken resmedilmiş, her iki figür gölge içinde olup arkalarında bereketli bir ağaç yer almıştır.

Son olarak, sanatçının "Barış" adlı eserinde (Resim 40), anne ve çocuğu; annenin kucağında çocuğunu koruduğu bir pozisyonda yerde yatar, anne kendisini ve çocuğu, bir cübbeyle sarar. Resmin arka planında gökten düşen bir grup paraşütçü resimdeki beklenmedik tehlikeyi temsil eder.



Resim 39: Aleiby, Anne ve Çocuk, 2001, tuval üzerine yağlı boya, 90x80 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 40: Aleiby, Barış, 1983, tuval üzerine yağlı boya, 100x70 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Sonuçta sanatçı Afifa Aleiby, anne olarak “kadının” mesajını birçok eserinde iletmeyi başarmıştır. Bazıları çocuğunu dünyaya getirir, onu emzirir, sevgisi ile onu besler ve sonunda kendi bedeniyle onu tehlikelerden ve kötülüklerden korur.

Başka bir taraftan sanatçının ürettiği eserlerde, Irak ile ilgili "Körfez Savaşı" adlı eserde (Resim 41), Aleiby'nin 1990 ile 1991 yılları arasında gerçekleşen ve Irak'ın Kuveyt işgaliyle başlayan Körfez Savaşı'ndan kaynaklanan acıyı yansıtır. Bu savaşlar yüz binlerce kişinin ölümü, bölgenin altyapısının hasar görmesi ve kültürel kayıpla sonuçlanmıştır. Özellikle, bu eser çatışma devam ederken yapılmış ve aynı zamanda Aleiby'nin doğduğu ülke olan Irak'tan fiziksel olarak uzak olmasına rağmen meydana gelen çatışmalarla bir ilişki kurduğunun ve ülkesinin acılarıyla yaşadığının bir simgesidir. Bunlarla birlikte, Kürtlere karşı yapılan soykırımlar ile ilgili, Arap bir sanatçı olarak, "Halepçe ve Anfal" adı altında bazı eserler üretmiştir (Resim 42).



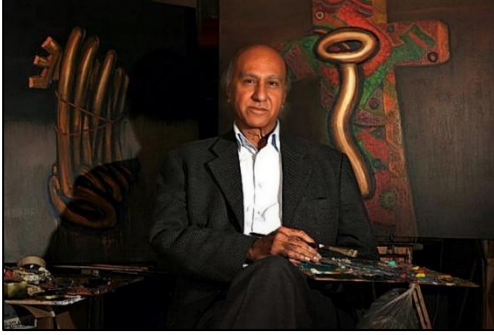
Resim 41: Aleiby, Körfez Savaşı, 1991, tuval üzerine yağlı boya, 100x70 cm (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 42: Aleiby, Anfal, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 150x100 cm. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Genel olarak Aleiby'nin çalışmaları, feminist, Iraklı, Arap gibi çerçevelerden kısıtlanmamıştır. Çünkü ona göre, "Sanatın belirli bir yere, belirli bir topluluğa, belirli bir kültüre ait olması gerekmez. Sanat evrenseldir, hümanisttir, tüm insanlığa hitap eder"(Jalal, 2023: Çevrimiçi).

2.3 Ala Beşir (1939)



Resim 43: Ala Beşir (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Sanatçı Ala Beşir, 1939'da Diyala iline bağlı, Khanaqin'de doğmuş, ardından ailesi ile Bağdat'ın Al-Fazl semtine taşınmış ve Bağdat okullarında okumuştur. Sanatçı 1957'de Bağdat Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne öğrenci olarak kabul edilmiştir, tıp okurken 1959-1961 Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde ikinci öğretim sanat okumuştur (Bashir, 1986: 152). 1963'te Bağdat Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden mezun olmuş ve bir doktor olarak çalışmaya başlamıştır. Ayrıca 1970 yılında Birleşik Krallık'taki Edinburgh Kraliyet Cerrahlar Koleji'nden (Royal Colleges of Surgeons of Edinburg) rekonstrüktif cerrahide uzmanlık sertifikası almıştır (Bashir, 2020: Çevrimiçi).

Kariyer hayatında Saddam Üniversitesi'nde (Bugünkü ismi Nahrain Üniversitesi) profesör ve Rekonstrüktif Cerrahi bölüm başkanı olarak çalışmış, Bağdat'taki Saddam Rekonstrüktif Cerrahi Merkezi'nde genel danışmanlık ve yine Bağdat'ta Rekonstrüktif Cerrahi Bilim Konseyi'nde başkanlık yapmıştır. Ayrıca bir süre Al-Wasiti Rekonstrüktif Cerrahi Hastanesi'nin müdürü olmuştur (Bashir, 1999: 5).

Sanatçı, Irak İzlenimciler Grubu'nun bir üyesi olarak 1968 yılına kadar grubun tüm sergilerine ve etkinliklerine katılmıştır. Ala Beşir, çok aktif bir sanatçı olarak yurt dışında ve Irak'taki birçok şehirde kişisel sergi açmıştır. Aynı zamanda çok sayıda grup sergilere, sanat festivallerine, bienallere ve yurt dışında düzenlenen sergilere katılmıştır. (İbrahimi Collection, 2022, Çevrimiçi). Öte yandan katıldığı birkaç festivalde ödül kazanmış veya devlet tarafından ödül verilmiştir. Ayrıca, Ala Beşir'in eserlerden bazıları günümüzde Irak, Ürdün, Katar, Birleşik Krallık ve Amerika'daki sanat müzelerinde kalıcı olarak yer almıştır (Black, 2015, Çevrimiçi).

Ala Beşir sanatının yanı sıra doktorlukta da çok başarılı biri olmuş, Irak ve İran savaşı, Körfez Savaşı sırasında yanık ve şekil bozukluğu yaşayan binlerce yaralıyı başarıyla tedavi etmiştir.

1982 yılında Saddam Hüseyin Irak cumhurbaşkanı olarak kendi sağlığı için bir sağlık ekibi seçmek istemiş, Ala Beşir de dahil olmak üzere Irak ve İran Savaşı sırasında yaralıları tedavi eden doktorlara ödül vermek için 25 doktor seçilmiş ve bu doktorlar Saddam Hüseyin ile görüşmüştür. Saddam ilk kez bir doktor olarak onu gördüğünde, sanatını merakla takip ettiği kişinin Ala Beşir olduğunu henüz öğrenmemiştir. Sanatçı yazdığı hatıra kitabında bu olayla ilgili şöyle der: "Saddam hepimizi selamladı, el sıkıştı ve onun yanında bir grup fotoğrafımız çekildi. Yanıma geldiğinde, bir süre durdu. Bana sordu: "Sanatçı Ala Beşir sen misin? İnanılmaz bir şey," dedi Saddam, ona ben olduğumu söyledim. "Bundan sonra gitme, konuşalım"

dedi. Doktorların geri kalanı gittikten sonra Saddam resimlerimi övmeye başladı ve çalışmalarımı çok takdir etti. "Avrupa'daki doktorların aynı zamanda ünlü yazarlar, müzisyenler ve idealistler olduğunu her zaman okudum. Görünüşe göre şimdi Irak tarihinde ilk kez büyük bir cerrah ve aynı zamanda büyük bir sanatçıya sahibiz. Ülkemizde sizin gibi biri olduğu için mutlu ve gururluyum." Üç gün sonra Cumhurbaşkanı'nın sarayında biri beni aradı ve başkanın sağlık ekibinin bir üyesi olduğumu söyledi (Bashir, 2005: Çevrimiçi)." Böylece Beşir, çok kısa bir zamanda ilk önce Saddam Hüseyin'in sağlık ekibine girmiş ve sonra, Saddam'ın kişisel doktoru ve etrafında en güvendiği kişilerden biri olarak Saddam Hüseyin'in iktidarının sonuna kadar görevine devam eden biri olmuştur (Black, 2015: Çevrimiçi).

Ala Beşir, 2006'da Charlie Rose ile yaptığı bir röportajda, Saddam'ın sağlık ekibine girmiş olduğu zamanla ilgili "O an özgürlüğünün sonu geldiğini" söylemektedir (İbrahimi Collection, 2022, Çevrimiçi). Ancak kendi çalışmalarıyla ilgili Saddam'ın düşüncelerinin onu şok ettiğini de ekler. Başka bir röportajda daha derin bir şekilde şöyle açıklamalar yapmıştır:

"Benim eserlerimin Saddam Hüseyin ile hiçbir alakası yok. Ben insanlığı ve kaderi resmettim. Belki Saddam kötü bir adam, bir diktatör, bir despot, ne sıfat koyarsan koy. Eserlerimde insanların baskı altında olduğu açıkça fark edilir ama bu baskı siyasi ya da iktisadi bir baskı değildir, bu baskı insanlığın kader karşısındaki yenilgisinden gelen bir baskıdır, çünkü insanların en büyük trajedisi ölümdür bu da insanlığın kaderidir ve insanlar bunun yanıtını bulamamanın kahriyle yaşıyor. Bu benim eserlerimin gerçeği. Figürlerimde de bu baskı var. Hatta bir

defasında o dönemin kültür bakanı, Saddam Hüseyin'in kulağına, içinde insan bedenine sıkışmış bir karga olan bir eserimi göstererek kaygılarını fısıldamıştı. "Ala Beşir resimlerinde baskı altındaki insanları anlatıyor" demişti. Saddam da ona cevap olarak, "Ala'yı rahat bırakın, o istediği her şeyi yapabilir. O, Irak'ın tarihini yazıyor ve resmediyor. Bunu da dürüstçe yapıyor" diye yanıtladı. Ben bile bu yanıtı çok şaşırmıştım (Black, 2015: Çevrimiçi). Saddam'la karşılaştığım her fırsatta bana olan saygısını ve takdirini gösteriyordu. Beni etrafındaki tüm çakallardan koruyordu" (Bashir, 2005: 62).

Öte yandan 1990'lı yıllarda, sanatçı gerçeküstü bir şekilde kil ile heykel yapmaya başlamış ve insan vücudunun detayları güçlü bir anatomik anlatımla gösterilmiş, insanın savaştan ve acılardan oluşan acı ve ıstırabını ifade etmiştir. Bağdat'ta iki anıt yapmıştır. "Birleşme" adlı anıt 1999-2001 arasında "Al-Liqaa" meydanında yapılmıştır. Anıt, temelde bir kadın ve bir erkeğin kucaklaşmasını temsil eden ve üst kısımda bağlanan iki dikdörtgen bloktan oluşmuştur. Bu anıt 2010'da Irak hükümeti tarafından tahrip edilmiş, Irak'ta 2010 yılında Baas dönemini temsil eden ya da o dönemde yapılan bazı heykelleri ve anıtları yıkmak için bir kanun çıkarılmış, bu nedenle bu heykeller ve anıtlar da yıkılmıştır (İbrahimi Collection, 2022: Çevrimiçi). Ancak Beşir'in yaptığı anıt, Saddam ya da Baas rejimiyle hiçbir ilgisi yoktur;

"Hala bunun sebebi bilmiyorum, hükümet reddediyor, hatta o zamanın başbakanı, etrafındakilere bunu kimlerin yaptığı hakkında hiçbir bilgisi olmadığını söylemişti. Kültür bakanı, bakan yardımcısı anıtın tahrip edilmesinden bir süre sonra beni aradı ve bana bu konu hakkında hiçbir şey bilmediğini söyledi. Komik bir durum. Şimdi Irak devleti IŞİD tarafından tahrip

edilen tarihi kalıntılar için matem tutuyor. Peki IŞİD ile Irak Hükümeti'nin farkı ne? Belki bu heykel Saddam'ı ve şeytani betimliyor dediler ama yanlış. Saddam ile hiçbir alakası yoktu, hatta anıtta onun figürü bile yoktu," der (Black, 2015: Çevrimiçi) (Resim 44).

Diğeri ise, 1991'de Birinci Körfez Savaşı sırasında yüzlerce kadın ve çocuğun bir

hava saldırısıyla öldürüldüğü Amiriyah Sığınma Evi'nin trajedisini betimleyen "Çığlık" adlı bir anıttır. Bu anıt 2002 yılında, olayın meydana geldiği yerin yakınına yapılmıştır (İbrahimi Collection, 2022: Çevrimiçi). (Resim 45).



Resim 44: A. Beşir, Birleşme, 1999-2001. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)



Resim 45: A. Beşir, Çığlık anıtı, 2002. (kristinhjellegjerde, 2023: Çevrimiçi)

Beşir, Irak'ın İran'la sekiz yıllık savaşı sırasında yaralanan binlerce askeri tedavi eden ve yeni estetik cerrahi teknikleri geliştirmeyi ve kopan elleri yeniden takmak için öncü operasyonlar gerçekleştirmeyi içeren çalışmaları nedeniyle Irak'ta geniş çapta saygı gören biri olmuştur. Bu nedenle savaş sırasında ve savaştan sonra sanatçının yaşam dinamikleri yoluyla Iraklıların yaşamını anlatmak için biraz Ala Beşir'in Saddam rejimi hakkındaki görüşlerini ve deneyimlerini anlatan bir kitap olan "The Insider"a odaklanmak gerekir.

Ala Beşir, Saddam hakkında yazdığı hatıra kitabında, çevresinde gerçekleşen olaylar

ile devlet adamlarının başına gelenlerle ilgili bazı olaylara odaklanmıştır. Bunlardan birisinde, Enformasyon ve Kültür Bakanı, Saddam'ın katıldığı bir toplantıda, istihbarat güçleri tarafından muhalefetteki masum insanların, sanıkların babalarının ve kardeşlerinin tutuklanması ve işkence edilmesini eleştirir. ¹ Bu bakan, bu eleştiriden kısa bir süre sonra nasıl bakanlıktan indirildiğini ve birkaç ay tutuklu kaldığını anlatmaktadır. Başka bir örnekte, "Eleştiri ölümün bedelidir" diyerek detaylı olarak Sağlık Bakanının başına gelenleri ve korkunç bir şekilde öldürülmesine dair bilgiler vermiştir, çünkü Sağlık Bakanının kemikleri kırıldıktan ve gözleri çıkarıldıktan sonra kurşunlanarak öldürülmüştür. Böylece sanatçı bazı olayları anlatarak yaşadığı şeyleri ve Iraklıların durumuyla ilgili dönemin bir dizi olayını anlatmaktadır. Bu olaylar yoluyla sanatçının duruşu, yaşamın dinamikleri ve etkilendiği şeyler gözlemlenebilir.

Ala Beşir hatıralarında şöyle der:

"Savaş sırasında güvenlik ve istihbarat güçleri Saddam'a ve rejimine karşı çıkanları veya öyle olduğunu düşündükleri kişileri takip ediyordu. Bu eylemler gün geçtikçe şiddetleniyordu. Her biri yirmi yaşın üzerinde olan üç akrabam bir gece alındılar ve yasaklı bir partiyle dayanışma içinde olmakla suçlandılar. Karanlıkta kalan binlerce Iraklılarla yargılanmadan ve kimse bunu söz etmeden infaz edildiler ve toplu mezarlara gömüldüler. Her sınıftan insanı takibe aldılar ve ayırım yapmadan öldürdüler ve Sağlık Bakanı Dr. Riaz İbrahim'in başına gelen ve

öldürmesi de buydu. Bana göre Irak'ın gelmiş geçmiş en iyi ve en zeki sağlık bakanıydı ve Baas Partisi'nin ilk üyelerinden biriydi. Bana göre Irak'ın gelmiş geçmiş en iyi ve en zeki sağlık bakanıydı ve Baas Partisi'nin ilk üyelerinden biriydi. (Bashir, 2005: 63-66.)

1982 yılının yazında bir gün Sağlık Bakanı beni çağırdı. Ofisine girdiğimde, korumaları beni çok önemli bir adama götüreceğini söyledi. Ama bana adamın kim olduğunu veya görüşmenin sebebinin ne olduğunu söylemedi. Ancak Sağlık Bakanı bana, "Onunla tanıştığınızda fikrinizi söylemekten çekinmeyin, çünkü hiçbir şeye bağlı değilsiniz" dedi. Beni Al-Jadriya mahallesindeki küçük, bir eve göturdüler. Biri beni bekliyordu. Benimle görüşmek isteyen kişi Irak İstihbarat'ta Suriye ile ilgili daire başkanı olduğunu öğrendim. Hemen konuya girdi. "Şu anda Bağdat'ta ikamet eden bir Suriyeli var ve orada bir suikast düzenlemesi için onu Şam'a göndermek istiyoruz. Ama Suriye makamları onu iyi tanıyorlar. Bu yüzden yüz özelliklerini tamamen değiştirmenizi istiyoruz." Cerrahi becerilerime olan büyük güveni için ona teşekkür ettim ama özür dileyerek reddettim. Ona "Bu isteğinizi gerçekleştiremem, çünkü bu benim kişisel ilkelerime ve mesleki etik anlayışıma aykırıdır" dedim. O, "Tamam, bu buluşmayı unuttun ve hiç kimseye bu konuda tek kelime söylemeyin" dedi. Ertesi sabah bakan Riaz İbrahim'e gittim ve ona ne istediklerini anlattım ve ona sordum benden ne isteyeceklerini biliyor muydun? "Evet," diye yanıtladı bakan, "Asla böyle bir şey yapmayacağını onlara açıkça söyledim. Bu yüzden dün önlem olarak istediğinizi yapmakta özgürsünüz dedim." Riaz İbrahim'in ofisinde tüm bu konuları açıkça konuşabildik. Diğer bakanlara gelince, devleti ve

¹ O dönemin Enformasyon ve Kültür Bakanı, Baas Partisi'nin kurucularından ve bölge liderlerinden biridir. Toplantıda bakan, istihbarat güçlerinin davranışlarını eleştirdiği zamanda Saddam ona bakıyordu

ve hiçbir şey söylemiyordu ve toplantı bittikten sonra Saddam bakanı kenara çekmiş, ona şöyle demiş: "Dinle, yoldaş. Şimdi ve gelecekte Irak'ta iktidarı korumak istiyorsak, duygularla değil akılla yönetilmeliyiz." Kaynakça: (Bashir, 2005: 63)

güvenliğini etkileyen konuşmalardan kaçınmak adetleriydi (Bashir, 2005: 63-64).

Bize cepheden gelen genç kurbanlarla yaptığım konuşmaların çoğunu yazardım. Ama zamanla ateşle oynadığımı fark ettim ve gereksiz bir maceraya girmemek için bütün notları savaş bitmeden yaktım. Sayısız gizli polis muhbirleri bilseydiler kesin ölüm anlamına gelirdi.² Askerler ve subaylar benimle yalnız kaldıklarında, savaşların dehşeti hastaneden çok uzakta olduğu için dürüstçe ve güvenle konuştular ve konuşmalarımızın, ordunun sırlarına dair gizli olarak kalacağından emindiler. Ezici çoğunluğu savaşa karşıydı, bu yüzden neden onlar gibi Müslümanlarla savaştıklarını anlayamıyorlardı.³ 1984 yılının şubat ayında, Bağdat'ın merkezindeki Al-Riwaq Gallery'de bir sergi düzenledim. Gazete ve televizyon programlarında buna çok önem verdiler. Bir gün, Al-Wasiti Hastanesi'nde muayene sırasında adı Kerim olan hastalardan birisi, imzamlı sergi kataloğunun bir kopyasını alıp alamayacağımı

sordu. Şaşırdım, çünkü cepheden dönen yaralı bir adamın modern sanatı veya sanatı düşünmesi bile tuhaftı. Ama gazetede sergimle ilgili bir makaleyi okumuş ve eserlerimden birinin resmini görmüştü; küçük bir pencereye sahip boş bir oda, bir parça kumaşa sarılı bir adamın kafasına düşen loş bir güneş ışığı gösterilmişti. Kumaş, tavandan asılıydı. Odanın sonunda bir yan odaya, oradan başka bir odaya açılan bir kapı vardı, son kapıda güzel bir doğal manzara gösterilmiş ve gökyüzü tamamen açıktı. Kerim, savaş kahramanlarından biriydi, İran'ın topraklarındaki operasyonlarının takdiri ile en az beş cesaret madalyası ile ödüllendirilmişti. Sağ bacağından vurulmuştu. Operasyon beklediğimizden daha başarılı oldu. Kerim üç hafta hastanede yattıktan sonra tekrar yürüyebildi ve hastaneden çıktı. Bu yüzden onu altı hafta sonra Al-Wasiti Hastanesi'nin ana girişinin önünde beklerken bulduğumda çok şaşırdım. Ona sordum: "Bacağındaki acı geri mi döndü?" Kerim, "Hayır, ama bunu okumanı istiyorum" dedi. Bana bir doktor ve sanatçı olarak beni öven bir

² Al Jazeera ile yaptığı bir röportajda, Saddam'a için şu sözleri söylüyor: "Kesinlikle çok zeki bir adamdı, çok, çok akıllıydı. Tabii ki, acımasız bir diktatördü." Röportajın devamına, 'Saddam ve çevresi, acımasızlık ve şiddet konusunda korkunç bir üne sahipti, acaba hiçbir zaman Saddam ve çevresi tarafından tehdit edildiğinizi hissettiniz mi?' sorusuna şöyle cevap veriyor: "Sadece bir kez Saddam'ın oğlu Uday tarafından 1995'te vurulan Saddam'ın üvey kardeşi Watban Al-Tikriti'yi tedavi etmesi için bir grup cerrahı davet ettiğim zamanda. Çünkü davet ettiğim kişilerden biri, Fransız bir cerrah, Yahudi'ydi. Bunu düşünmedim çünkü o benim arkadaşımdı ve harika bir cerrahti. Ertesi gün Saddam'ın korumalarından biri beni görmeye geldi. Bana "Davet ettiğiniz doktorlardan biri Yahudi" dedi. "Ne olmuş yani?" dedim. Ama sorun olabileceğini düşündüm ve doğrudan Saddam'a söylemenin daha iyi olacağına karar verdim. Bu yüzden onu görmeye gittim ve ona söyledim. Saddam dedi ki, "Bunun neden yanlış olduğunu düşünüyorsunuz? Yahudilere karşı değil. Biz sadece Filistin'i işgal edenlere karşıyız." Kaynakça: (Hooper, 2015: Çevrimiçi).

³ Bununla ilgili bir olayı şöyle anlatıyor: "1983'te çok iyi tanıdığım bir fotoğrafçıyı ameliyat ettim. Sağ eline bir kurşun isabet etmiş ve iyileştikten sonra tekrar cepheye gönderilmiştir. 1985 yazında, Naft Khana'dan çok uzak olmayan İran topraklarındaki en kanlı savaşlardan birine katılmıştır. Gece yarısı çatışmalar çıktı ve fotoğrafçıların taburları ağır kayıplar vermiş, ancak bu fotoğrafçı siperlerden birinde başka bir askerle saklanmayı başarmış, bulunmaması umuduyla orada sessizlik içinde yatmışlar. Kısa süre sonra, iki asker daha sipere atlamış, ardından üç asker daha. O kadar karanlıktı ki kimse diğerini göremiyordu. Ve hiçbiri düşman askerlerinin onları duyacağı ve nerede olduklarını öğreneceği korkusuyula fısıldamaya cesaret edememiştir. Sabah olduğunda, siperde onlarla birlikte saklananlardan ikisinin İran askeri, diğer üçünün de Iraklı olduğu ortaya çıkmıştır. İranlılar, "Hepimiz Müslümanız ve birbirimizi öldürmemiz caiz değil" demişler. İranlılar ve sonra Iraklılar da aynı şekilde kaçmışlar." Kaynakça: (Bashir, 2005: 97-98).

şiiir verdi. Altında bir şey itiraf etmek istediği ve benimle özel olarak konuşmak istediği yazıyordu. Kabul ettim ve onu ofisime davet ettim. Kerim, "Resminizi gördüğümünden beri teselliye tatmadım. Suçluluk ve pişmanlık hissettim. Şimdi size anlatacaklarımın sonuçları beni ilgilendirmiyor." İtiraf edeceği şeyi sadece benim ve Tanrı'nın göreceğini söyledim. Kerim, "kendimi bacağımdan vurdum" dedi. Sonunda daha fazla dayanamadı. Mücadeleye devam etmekten korkmuyordu ve cesurdu. Bunun en iyi kanıtı aldığı cesaret madalyalarıydı. Ama iradesinin ona tamamen ihanet ettiğini hissetti ve artık savaşmaya devam etme düşüncesine daha fazla dayanamadı. Birimi birkaç yüz metre ötedeki İran mevzilerine yeni bir saldırıya hazırlanırken siperde yattı ve kendi kendine güreşti. Emirler verildikten sonra arkadaşları saldırıya başladı ve aniden artık dayanamayacağını hissetmişti ve silahla kendi bacağına ateş etti. Bilincini kaybedip, bir askeri hastaneye götürülmüş ve orada tekrar bilincine kavuşmuştur. Orada, bir savaş kahramanı olarak Al-Wasiti Hastanesine getirilmiştir. Sonra bana, "Sana söylediklerimi yetkililere anlatabilirsin" dedi. Kendi itirafıyla, içindeki tüm korku köprülerini yıkmış gibi görünüyordu. Ona bu deneyimin sadece normal bir insan tepkisi olduğunu söyledim ve belki de farklı davranması gerektiğini kendi kendine fark etmesinin iyi olduğunu ekledim. "Ama konuştuğumuz bu konu ikimiz ve Tanrı arasında kalacak. Başka kimse bilmeyecek. Hiçbir şeyden korkma." Ona söz verdiğim buydu" (Bashir, 2005: 98-100).

Sanatçı bu şekilde savaşta dönen yaralı askerlerin hikâyeleri, memnuniyetsizlikleri ya da rejime karşı itirazlarını anlatmasıyla hatıralarına devam eder. Bu olayları ve insanların üzerindeki büyük korku ve baskıyı tamamen çalışmalarına yansımıştır. Sanatçı çalışmalarının Saddam ile ilgili olmadığını söylemesine rağmen Irak toplumunu korku ve baskı içinde yaşattırان kişi Saddam'dır.

Sanatçı Ala Beşir, 2003'te Saddam'ı deviren ABD liderliğindeki savaştan iki ay sonra Irak'ı terk etmiş, Norveç'e geçmeden önce bir süre Katar'da kalmıştır. Şimdi Birleşik Krallık'ta yaşamaktadır (Al Jazira: 2022: Çevrimiçi).

Ala Beşir, geçmişte Saddam'ın doktoru olması nedeniyle, izleyici çoğu zaman onun eserlerinde Saddam'ı ve Saddam'ın yönetiminin izlerini görmeye çalışacaktır. Sanatçının eserlerinin çoğu esasında, Irak halkının çektiği ve yıllar boyunca yaşadığı derin insani acıları ve felaketleri gösterir. Bu ifadeleri betimlerken her zaman tekrarlanan karga, maskeler ve korku dolu yüz ifadeleri kullanır (Resim 46), bunlar da Irak halkının ve sanatçının yaşadıklarının sembolü ve sinyalleridir. Bu çalışmaların dışında Ala Beşir'in eserlerinde Saddam'ı öven ya da gösteren eserler nadir olsa da bu tür eserler propaganda sanatının çerçevesindeki örneklerde görülebilir (Resim 47).



Resim 46: A. Beşir, Adamın Kaderi, 1980, tuval üzerinde yağlı boya. (reddit, 2023: Çevrimiçi)



Resim 47: A. Beşir, Saddam rüyasında yılanı öldürüyor, yağlı boya. (kenanaonline, 2023: Çevrimiçi)

Sanatçı başlangıçta portre ve doğa resimlerini ele almış (Resim 48), sonra çalışmalarını tamamen değiştirmiştir:

“Birdenbire zamanımı boşa harcadığımı fark ettim. Resmetmekteki amacım bu değildi. Yaptığım şey sadece kopyalamaktı, bana göre bu sanat değil. Çok mükemmel bir portre ressamı bile yapsan bu sadece bir yetenek ama sanat değil, bir yaratıcılığı yok. Bir sanatçı olarak vardığım sonuç, insanların kendi hayatlarında görmeyi başaramadığı şeyleri, onlara göstermek olduğudur. İnsanlara göremediklerini göstermek konusunda rehber olmak, gözlerinin önündeki perdeyi kaldırmak. Benim tüm eserlerim, insanlık ve kader konulu. Bu Saddam zamanında bile bu şekildeydi” (Black, 2015: Çevrimiçi).

Sanatçının eserlerinde farklı şekillerde ve farklı konular içinde 'acıyı' gösterir ve bu acı, Irak'ı temsil etmektedir. Buna dair sanatçı şöyle der:

“Benim eserlerimde Irak 'acı'dır. İnsanların acısı, aslında sadece insanlığın da acısı değil. Bu ağaçların acısı, nehirlerin acısı, hayvanların, kuşların, böceklerin acısıdır çünkü Iraklılar kendi memleketlerinin yok olmasında pay aldılar. Benim eserlerime dikkatle bakarsanız, pek dost canlısı olmadığını fark edersiniz. Benim eserlerim doğa resmi değil, çekici rengi kullanmaktan hep çekindim. Resimdeki felsefem şudur, resimlerinde çekici rengi kullananlar yanlış yol gösterirler, çünkü çirkin bir gerçeği daha güzel gösterebilmek amacıyla daha çok renk katarsınız. Sanat, kültürün bir parçasıdır. Renkli portreler, doğal manzara resimleri gördüğünüzde, ne kadar güzel ve renkli diyorsunuz fakat bir iki gün sonra bu eser sizin mobilyalarınızın bir parçası haline geliyor. Çünkü gördüğünüzden fazlasını düşünmenizi sağlamaz. Ben eserlerimde, insanın gördüğünden daha fazla düşünmesini istiyorum” (Black, 2015: Çevrimiçi).

Böylece sanatçı kullandığı objelere, sembolik bir anlam katmak istediğini vurgular ve bu yolla izleyiciyi daha fazla düşünmeye yönlendirir. Bu düşüncelerin ve eserlerin içerikleriyle ilgili açıklamalarda şöyle der:

“Benim eserlerimde bir sandalye gördüğünüzde bu sadece bir sandalye değildir, bu sandalyede oturan insanlara dair bir şey anlatmaya çalışan bir sandalyedir, belki bu sandalyeye oturup acı çeken insanlar ya da bu sandalyede bir diktatöre dönüşen birisi ya da sevdiğimiz birisi kaybettiklerimizi anlatmaya çalışır. Bir sandalye gördüğümüzde, o sadece bir sandalye değil göremediğiniz bir şeyin metaforudur. Gerçekliğin bir parçasıdır” (Black, 2015: Çevrimiçi).

Eğer bu düşünceleri, Ala Beşir'in 2015'te, Londra'daki Hay Hill Gallery'de "Sandalyelerin Anıları" adı altında farklı konuları temsil eden birçok sandalyeyi sergilediği

eserlerde görmek mümkündür (Resim 49). Bu sergide Ala Beşir, izleyicinin zekâsını bazı sorularla tamamen kıskırtır. Sergi broşüründe şu şekilde sorulmaktadır: “Bir çocuğu belirli bir sandalyeye oturtmak için sa-vaştıran şey nedir? Neden çoğu insan evde aynı sandalyeye oturmayı tercih ediyor? Napolyon, Isaac Newton, VIII. Henry’nin sandalyelerini başka bir sandalyeden farklı kılan şey nedir?” Son soru olarak, bir sandalyenin kimlik, ev, otorite ve güvenlik için bir metafor olup olmadığını soruyor (Hay Hill Gallery, 2015: Çevrimiçi). Burada eserlerde sanatçı sandalyeyi kimlik, ev, otorite, güvenlik ya da korku için bir metafor olarak kullanmak istediğini açıkça ortaya koymaktadır. Buna dair Ala Beşir,

“1990'dan beri evin anlamını düşünüyorum. Bunun için bazı metaforlar oluşturmaya çalıştım ve başlangıçta bir yatak seçtim. Sonra anahtarı seçtim çünkü evin içine girip kapıyı kilitle-diğinde kendini güvende hissetmene sebep oluyor (Resim 50-51). Bu küçük metal parçası ha-yatınızı değiştirebilir. Anahtarımızı kaybederseniz, eviniz olmaz. Ardından sandalyeyi düşün-düm. İnsanlar belirli bir sandalyeye oturmayı severler. Kendimi birçok kez sandalyeye tutu-nurken buldum. Bazen güvendiğin tek şey oturu-duğun sandalyedir. Bu nedenle sandalye, insan ve yer arasındaki ilişki için iyi bir metafordur. Biz gittikten sonra, sandalye hatıralarımızın bir parçası olarak kalacaktır. Napolyon'un sandal-yesini gördüğümüzde Napolyon'u da görürsü-nüz”, der (Hooper, 2015, Çevrimiçi).



Resim 48: A. Beşir, Bekleme Koltuğu, tuval üzerine yağlı boya, 130x120 cm. (Meer, 2023: Çevrimiçi)



Resim 49: A. Beşir, Bezemeli Sandalye, 2010, tuval üzerine yağlı boya, 120x120 cm. (Meer, 2023: Çevrimiçi)



Resim 50: Beşir, Bilinmiyor, 2005, yağlı boya.
(alchetron, 2023: Çevrimiçi)



Resim 51: Beşir, Evsiz Anahtarlar, yağlı boya.
(alchetron, 2023: Çevrimiçi)

Ayrıca sanatçı bazı eserlerde başka bir konu olarak İsa'ya odaklanmıştır (Resim 52), İsa'nın hikayesinden her zaman etkilendiğini söyleyen Ala Beşir, enteresan bir soruyu öne sürmüştür. İnsanlar İsa'nın çektiği acıyı sembolize etmek için resim çizer ve ilahiler yazar ya da söyler, ancak sanatçı Ala Beşir'in çarpmıha gerilme konusunda farklı bir görüşü vardır: "İsa'yı çarpmıha tasvir eden ve çektiği acıyı anlatan binlerce resim gördüm, ama İsa'nın kendisinin çarpmıha gerildiği sırada dünyayı nasıl gördüğünü hep merak etmişimdir?" ve devamı olarak "İnsanlara nasıl baktı? Yaşam, ölüm, adalet ve umut değerlerine ilişkin görüşleri nelerdi? O anda ne düşündüğü

fikri beni büyülüyor." (Al Jazira, 2004: Çevrimiçi).

Bunlarla birlikte Ala Beşir'in eserlerine hâkim olan başka bir tema, her insanın mecazi bir maskenin arkasına saklandığına dair inancının bir yansımasıdır. Sanatçı, Adem'in oğlu Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesinden sonra geliştirilen bir maskenin arkasına saklanma fikrine inanır. Onu kovalayan kardeşinin ruhundan üzüntü, pişmanlık ve korkuyla dolu olan Kabil, bir maskenin arkasına saklanmaya çalışmıştır. Ala Beşir; "Bazıları, Tanrı'nın Kabil'e kendisini kovalayan ruhtan korunmak için bir maske arkasına saklanmasını tavsiye ettiğini söylüyor, ama Tanrı'nın katilleri korumadığını biliyoruz, öyleyse neden Kabil'e bunu tavsiye etti ve ona bir çözüm verdi? Bunun arkasında büyük bir ilahi hikmet olmalı ve insanların bunu düşünmesini istiyorum." (Al Jazira, 2004: Çevrimiçi). Ala Beşir, Habil'in öldürülmesinden sonra diğer insanlardan bir maskenin arkasına saklanma fikrinin insanların içinde gelişmiş olduğuna inanır ve maske çalışmalarını bunun üzerine ele alır (Resim 53).



Resim 52: A. Beşir, Mesih'in görüşlerini gösteren bir sahne, 2004, yağlı boya.
(iraqiartsnews.blogspot, 2016: Çevrimiçi)



Resim 53: A. Beşir, Maske serisinden bir eser, 2004, yağlı boya, Katar, Arap Çağdaş Sanat Müzesi Koleksiyonu. (iraqiartsnews.blogspot, 2016: Çevrimiçi)

Sanatçının tarzı sürrealistlerle kolayca karşılaştırılabilir, ancak onun kâbus görüntüleri rüyadan ibaret değildir, her gün tanık olduğu gerçek acının tasvirleridir. Irak'ta gerçekleşen birçok darbe ve savaşa tanık olması nedeniyle oldukça trajik olaylara tanık olmuştur. Bunların etkisi altında bir dizi eserde ölüm teması da ele almıştır. Bu konuyla ilgili şöyle der:

“Hayattaki en trajik olay ölümdür. Babam polisti ve ben bahçede oynamak için karakola giderdim. Dört yaşındayken bir gün beyaz bir kefenle kaplı bir cinayet kurbanının cesedini gördüm. Ölümle ilk tanışmam buydu. Daha sonra Irak ve İran Savaşı sırasında bir cerrah olarak kendimi ölümle çevrili buldum. Yaşamı ölümden ayıran çizgiye çok yaklaştırdım ve bu oyunda kendimi isteksiz bir araç olarak gördüm. Bazen 30 ya da 50 yaralı asker alırdık ve kimi tedavi edeceğimi seçmem gerekirdi. Kim hayatta kalacaktı kim ölecekti? Tahminime, değerlendirmeme, seçimime bağlıydı. Benim için bir kabustu. Hayata bakışımı yeniden şekillendirdi” (Hooper, 2015: Çevrimiçi).

Ayrıca başka bir röportajda şöyle der: “1939'da Irak'ta doğduğumda İngiliz ordusuyla

büyüdüm ve Irak'tan ayrıldığımda Amerikan işgali altındaydık. Yani Irak'taki hayatım iki işgal arasında geçmiştir. 1958'de ilk darbe gerçekleştiğinde tıp fakültesindeydim. Kuzenimle kraliyet sarayına gittim. Saray yanıyordu ve hala yerde kralın ve kraliyet ailesinin kanını görebiliyorduk. Sarayı yağmalayan binlerce insan vardı. Veliahdın cesedi sokaklarda sürüklendi ve paramparça edildi. Gözlerimle bunu gördüm. Bu olaylar devam ederken komünistler geldiler, Baasçıları öldürdüler. Baasçılar iktidara geldiler, Komünistleri öldürdüler. Sonra Amerikalılar geldiler, birçok masum insan öldürüldü. Her dakika ölümler karşı karşıyaydık. Her yeri bombalıyorlardı. Tabii ki insanlar da yağmalamaya ve çalmaya başladı. Tam bir hukuk ve düzen çöküşü vardı. Bunu her rejim değişikliğinde gördüm. Her zaman yağma ve öldürme vardı. Bu toplumumuzun en büyük trajedisidir; geçmişten ders almadığımızı ve bu olayların tekrarlanacağı anlamına gelir, çünkü yüz senedir Iraklı siyasetçiler, iktidara gelince farklı yollarla önceki rejimin aynı hatalarını tekrar eder” (Hooper, 2015: Çevrimiçi).

Öte yandan Ala Beşir hatıralarında ölümle ilgili eserlerine dair şöyle der:

“Sekiz yıllık savaşın ortasında, Irak'taki Mendelî şehrinde İran'ın düzenlediği bir bombalı saldırıda düğün gecesinde genç bir gelin hayatını kaybetmiştir. Ölen gelin ve damadın bacakları ve kolları kaybolmuştur. Saddam, tasvirin tamamen figüratif olması şartıyla Iraklı sanatçıların bu trajediyi ifade etmeleri için bir yarışma düzenler. Gelecekteki nesiller her yaşta İran'ın acımasızlığını zorlanmadan anlayabilmeleri amacıyla genç bayanı kolsuz ve bacaksız gelinlik elbiseleriyle resmetmek zorunda kalır. Her gece Irak televizyonunda yarışmaya katılan eserlerin bir kısmını Saddam'a sunar, ancak Saddam heykeltıraş Suhail Al-Hindawi'nin sunduğu eserin dışında bu eserlerin hiçbirinden memnun değildir. Yarışma ile aynı zamanda Al-Riwaq Gallery'de yeni bir sanat sergisi düzenliyordum. Tablolardan birine

"Şehitlik" adını verdim. Resim çöl ve gökyüzünü gösterirdi. Kumdan çıkmış iki kesilmiş ayak vardı, ayaklar içinde bazı yapraklar ve bitki vardı. Ayrıca gökyüzünde parmakları birbirinden uzak ve kesilmiş iki el vardı. Resme bakıldığında sanki çölde kolları göğe uzanan bir insan var ama bedeni yoktur. Saddam'ın sekreteri Erşed Yasin sergiyi ziyaret eder ve görünüşe göre orada gördüklerini beğenir, bu yüzden iki gün sonra beni arar, Saddam'ın beni ve tabloyu görmek istediğini söyler. Eseri götürdüğümde, Saddam cepheden dönen bazı generallerle konuşuyordur. Ancak geldiği zaman uzun süre "Şehitlik" adlı eserin önünde durur (Resim 54-55). Saddam, "güçlü ve etkileyici bir sanat eseri" der ve sonra "Bedeni bıraktın ve genç gelinin kaybettiklerini ele aldın" der. Tabloyu yarışmadan önce çizerken bunun aklımda olmadığını söylemek istedim, ama fırsat olmadı. Saddam, "oldukça açık ve herhangi bir açıklamaya gerek yok" der. Yine de savaş ve şehitler hakkında bir şeyler söylememe izin verilmesini istedim ve ona, görebildiğimiz şeyin mutlaka doğru olmadığını ve insanların söylediklerinin her zaman doğru olmadığını söyledim. En önemli şey, görmediğimiz veya duymadığımızı anlamaktır. Generallerden ve yardımcılarından savaş hakkında aldığı bilgilerin askeri hastanede her gün gördüğüm gerçeklikle hiçbir ilgisi olmadığını Saddam'a açıklama girişimimi sürdürmeye cesaret edemedim. Ancak sonra dedim ki: "Şehit, inandığı bir şey için dayanıklı ve başkaları için fedakârlık yapandır. Bu yüzden yerden göğe çağırılırlar." Saddam sessiz kalır. Beni dinlemiyordur. Gitmek istediğimde bana şöyle der: "Artık savaşın ortasında ölü ve yaralılarımızı sayacak zamanımız yok, düşmanları yenmek ve savaştan galip çıkmak adına tek bir hedefe odaklanmalıyız. Bu hedefe ve zafere ulaştığımızda, verdiğimiz kayıpları en iyi şekilde hesaplayabileceğiz ve yaralılara en iyi şekilde bakabileceğiz." Sonra eseri alır ve tekrar generallere döner" (Bashir, 2005: 72-73).



Resim 54: A. Beşir, Şehitlik, tuval üzerinde yağlı boya. (Ala Beşir, 2023, Çevrimiçi)



Resim 55: A. Beşir, "Şehitlik" adlı eseri eski Irak cumhurbaşkanı Saddam Hüseyin'e sunduğu an. (Ala Beşir, 2023, Çevrimiçi)

Başka bir seride insanların acısını ele almış, bunu da 'İşkence' (Torment) adıyla sunmuştur (Resim 56). Bu eserde, üstünde ve içinde birkaç karga bulunan boş, başsız bir gövdeyi gösterir. Bu esere dair şöyle bir yorum yapmaktadır:

"Bu resimde insanoğlunun çektiği acıyı ifade etmeyi başardım. Sadece bir cilt var, vücudun içinde hiçbir şey yok. Yaşıyor ve hareket edebiliyor, ancak hissettiği dış ve iç problemler

nedeniyle boş. Bir insan doğduktan sonra, nasıl yaşayacağı, yaşamdaki amaçlarını ve aynı zamanda onları çevreleyen şiddetleri nasıl çözeceği konusunda sonuna kadar mücadele eder” (Aldroubi, 2021: Çevrimiçi).

Bunlarla birlikte Ala Beşir'in başka bir dizi eserde 'gözü' ele almıştır; “Resimlerdeki gözler hafızanın (memory) bir metaforudur, tıpkı hafıza gibi, bir şeyleri tekrar tekrar gördüğünüzde hatırlarsınız” (Agonia, 2019: Çevrimiçi) der (Resim 57).



Resim 56: A. Beşir, İşkence, tuval üzerine yağlı boya. 119x99 cm. (Ala Beşir, 2023, Çevrimiçi)



Resim 57: A. Beşir, Hafıza adı altında yapılan eserlerden biri, tuval üzerine yağlı boya. (Ala Beşir, 2023, Çevrimiçi)

Genel olarak sanatçı çoğu zaman fanilik, acı ve kader temaları üzerinde durmuş, özellikle savaş deneyimlerinden ve tanık olduğu dehşetlerden etkilenmiştir. Ayrıca sanatçının, eserleri birkaç temel grupta sınıflandırılabilir ve her gruba da şöyle bir başlık verilir: Güvenlik ve korku, ambar-gonun yankısı, insan ve karga.

Ala Beşir, ilk sanatsal deneyimlerini Empresyonist resimlerle başlamış, daha sonra çalışmaları yavaş yavaş Sürrealist bir üsluba doğru gitmiştir. Bunların yanı sıra bir dizi Sembolist çalışmalara da sahiptir.

Sanatçının eserlerinde yaratılmış figürler bazen bir parça kumaşa benzeyen kemiksiz ve içi boş yırtılmış insan cildinden oluşmuş bazen de başsız bedenler ya sandalyeyle ya da başka bir objeyle birleşmiş bedenlerden oluşmuştur (Resim 58-59)



Resim 58: Beşir, Yerinden Edilmiş İnsanın Anısından, 1984, yağlı boya, 120x100 cm. (İbrahimi Collection, 2022: Çevrimiçi)



Resim 59: Beşir, Teyakkuz Diyaloğu-2, yağlı boya, 1993, 120x100 cm. (İbrahimi Collection, 2022: Çevrimiçi)

İnsanın aydınlığı, yaşamdaki bilincidir, bu da bilinmeyen bir dünyada anlama gücünü oldukça artırır.

Genel olarak sanatçı Ala Beşir eserlerinde klasik tekniklerle resmederek Irak'ın ve Iraklıların kaderini yaralı, yorgun ve acı çeken bedenlerle göstermektedir.

2.4 Sirwan Baran (1968)



Resim 60: Sirwan Baran, 2023, (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)

Sirwan Baran, 1968'de Irak'ın başkenti Bağdat'ta doğmuştur. İlk, orta ve lise eğitimi Bağdat'ta tamamlanmış ve ardından Babil Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne girmiştir. Sanatçı 1990'lı yılların başlangıcında mezun olduktan sonra aktif bir sanatçı olarak Irak'ta ve yurt dışında birçok kişisel sergi açmış, karma sergilere, sanat etkinliklerine, festivallere ve bienallere katılmıştır (Yusif, 2018: 9). 2003'te Irak'tan ayrılmış, Ürdün'ün Amman kentine gitmiş, Amman'da yaklaşık on yıl geçirmiş ve orada sanat faaliyetlerini sürdürmüştür. 2013 yılında Ürdün'den ayrılmış, Lübnan'ın başkenti Beyrut'a yerleşmiş ve günümüzde burada yaşamaktadır (İbrahimi Collection, 2023: Çevrimiçi).

Sirwan, daha önce Iraklı bir asker olarak hayatında gördüğü bir dizi savaşı kınamak için her bir eserinde Irak savaşlarının onlarca yılını özetlemek istemiştir. Sirwan'ın sanatı, Irak'taki siyasi ve sosyal durumu eleştirmektedir. Sanatçı Irak'tan uzak olmasına rağmen, ancak Irak sanat ortamıyla ilişkisini kesmemiş ve Irak'ta gerçekleşen sanatsal etkinliklerin birçoğuna katılmıştır.

Sanatçının 1991'de Bağdat'ta Al-Riwaq Gallery'de açtığı ilk kişisel sergiden sonra, birçok kişisel ve karma sergilere katıldığı görülmektedir, Bunlarla birlikte sanatçı, katıldığı bienallerde ve festivallerde birçok ödül kazanmıştır (İbrahimi Collection, 2023: Çevrimiçi). Sirwan Baran günümüzde yurt dışında yaşayan en etkili lejyoner Iraklı çağdaş sanatçılardan biridir.

Sirwan Baran, çalışmalarında çok farklı konular üzerinde çalışmıştır. Klasik portreler ve günlük yaşamın sahnelerinden başlayarak Iraklıların acılarını gösterip, siyasi

ve dini kitleyi eleştirmeye kadar gitmiştir. İlk dönemdeki çalışmalarında portre, pazardaki satıcılar, işçiler, geleneksel oyunlar oynayan adamlar, nehir kenarında elbise yıkayan veya tarımda çalışan kadınlar, düğün ve halay gibi günlük yaşamın sahneleri tasvir edilmiştir (Resim 61-62). Ayrıca farklı durumlar ve hareketlerde atları tasvir etmekten hoşlanmıştır.



Resim 61: S. Baran, Nehir kenarında elbise yıkan iki kadın, yağlı boya. (Malikrheem, 2023: Çevrimiçi)



Resim 62: Baran, İki Satıcıyı gösteren bir sahne, tuval üzerine yağlı boya. (Malikrheem, 2023: Çevrimiçi)

Bu dönemden sonra sanatçı daha çok, varoluşsal bir görüşle çalışmaya başlamış, insan, hayvan ve diğer nesnelerin yapısını bozup tekrar yaratmıştır. Bu dönem çalışmalarında, Kulağa Fısıltı, Sevişmek, Seçim, Haberler, Zar Oyuncusu, Rastgele Sayılar, Doğu Salonu, Uçurumun Kenarı, Fransız Tavşanı, Karavan Gidiyor, Baba ve Hasta gibi başlıklar altında farklı konuları ele almıştır (Resim 63-64).



Resim 63: Baran, Uçurumun Kenarı, tuval üzerine akrilik, 2013. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)



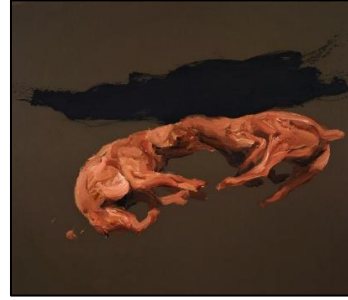
Resim 64: Baran, Blinmiyor, tuval üzerine akrilik, 2014. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)

Öte yandan Sirwan, yavaş yavaş siyasi konulara odaklanmaya başlar ve eserlerinde Irak halkının yaşadığı büyük acıyı tüm duyularıyla gösterir. Sanatçı, Saddam Hüseyin'in döneminde zulüm, şiddet ve korku içinde yaşayan insanları resmetmektedir. Ayrıca 2003'ten sonra olanları da çalışmalarına yansıtır, ona göre bu korku ve zulüm hala devam etmektedir.

Her dönemde çalışmalarında köpek figürü sıklıkla görülmektedir. Bir dönem çalışmaları sadece köpek figürlerinden oluşmaktadır, ona göre köpek, günümüz dünyasında yaygın olan şiddetin bir temsilidir ve katilin ve zalimin simgesidir (Aabdullah, 2021, Çevrimiçi).

Sirwan, köpeği zulüm ve saldırganlığı ifade etmek için bir sembol olarak kullanır. Devletlerin yürüttüğü savaşlar, daha büyük ekonomik ve siyasi çıkarlar içindir ve köpek bu saldırıların bir metaforudur. Totaliter ve emperyalist güçlerin askeri gücünün ve ordusunun bir sembolüdür. Bu görüşü vurgulamak için bazen köpek "yeşil ve kahverengi" gibi kamuflaj renkleriyle çizilmiştir. Sirwan'a göre askeri güç her zaman baskıcı olmuş ve bu askeri gücün görevi, otoritenin, kapitalizmin ve sistemin eğilimlerine uymayan güçleri kontrol etmek ve sindirmektir. Sirwan bu güçleri köpek olarak tanımlar ve öyle resmeder: "Irak'ın işgali acımasızdı. Irak petrolünü ve servetini ele geçirmek, ekonomiye hakim olmak ve kontrol etmek için bir köpek saldırısıydı." (Nova Grup, 2021, Çevrimiçi). Bu yüzden Sirwan'ın resimlerinde köpekler birbirlerine saldırır ve birbirlerini yakalar (Resim 65-66).

Bunlarla birlikte yıllar boyunca Ebu Gureyb Cezaevi'nde Irak'taki farklı rejimlerin cellatları tarafından siyasilere karşı işkence yapılmış, ayrıca ABD'nin Irak'a geliştirdiği sonra, ABD ordusu tarafından aynı zindanda işkence uygulanmış ve bu olay ABD medyasında büyük bir yankı oluşturmuştur. ABD medyalarında paylaşılan resimlerde işkence sırasında tutukluları korkutması için köpek kullanılmıştır. Tüm bunların etkisi altında sanatçı, zalimin ve saldırganlığın bir metaforu olarak (Resim 67-68) köpek figürü kullanmıştır.



Resim 65: Baran, Başlıksız, tuval üzerine akrilik boya, 2017, 120x138 cm (salehbarakatgallery, 2023: Çevrimiçi)



Resim 66: Baran, Başlıksız, tuval üzerine akrilik boya, 2017, 120x138 cm. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)



Resim 67: Baran, Köpek dişi "Canine", tuval üzerine akrilik, 2019, 200x100 cm. (Menaprisonforum, 2023: Çevrimiçi)



Resim 68: Baran, Kontrol Noktası, tuval üzerine akrilik, 2020, 180x200 cm. (consequenceforum, 2023: Çevrimiçi)

Bu dönemden itibaren sadece generallerin kana batırılmış madalyaları ile savaş makinesine karşı hoşnutsuzluğunu ortaya çıkarmak için yeni yapıcı tarzını oluşturmaya başlamıştır. Ayrıca sonraki dönemlerde dini liderlerin, mezhepsel ateşleri tutuştur-maktan faydalanmasına dair bazı eserler üretmiştir.

Sirwan Baran, 1980'lerde ve 1990'larda bir asker olarak görev yapmış ve bu deneyimden bir sanatçı olarak etkilenmiş ve bu deneyim sanatını fiilen etkilemiştir. Baran'ın eseri, bir erkek ile vatani arasındaki ilişkiyi arayan bir askerin bakış açısidir. Doğduğu andan itibaren savaşın etkilerini görmüş, eserlerinde soyut bir yansıma olan silahlı çatışma imajına sahip olan Kürt ve Iraklı kimliğini sürekli aramaktadır (Crossing Art project, 2021: 56).

Baran bu dönemde bazı eserlerinde, 1980'lerde Irak askerleri tarafından yazılan ve çekilen orijinal fotoğraflar, şiirler ve mektuplardan ilham almıştır. Bunlar erkeklerin sıklıkla baskıcı ideolojiyi uyguladığı bir ülke olan Irak siyasi kültüründe yıllardır erkeklik ve babalık belgesi haline gelmiştir. Baran, uzun savaş koşulları altındaki çatışmaların mezarlığına dönüşen bir ülkeyi anlatır, bu değişimler sanatçının içinde bir travma olarak şekillenmiş ve eserlerinde bunu betimlemiştir. 2019'da 58. Venedik Bienali'nde, "Vatan" adı altında Irak pavyonunda yer alan kişisel sergisinde bu eserlerin bazılarını sunmuştur. Baran, "Vatan" fikrine bir anavatan olarak işaret etse de Irak siyasi kültüründe ve bölgede erkek ve babaların kendilerini annelerinin ulusal sahipleri olarak gördükleri boyuta ilişkin bir ifadesidir (Crossing Art project, 2021: 56).

Bu dönemde Sirwan Baran, eserlerinde hem vicdanlara seslenmek hem de cellatların elinde süregelen insan ıstırabını ifade etmek için bir haykırış sunar. Bu acılar; ölümün acısı, dost kaybı, savaş ve savaşın bıraktığı kalıntılardır. Bu eserlerde diktatörlük, adaletsizlik, baskı ve kanlı çatışmalar altında yaralı, katledilmiş, teslim olmuş, işkence görmüş insanları göstermiştir (Resim 69- 70).

Yazar Hassan Abdullah, Sirwan Baran'ın bu çalışmalarına dair şöyle der: “Sanatçının eserleri, insanların başına gelen vahşet ve yıkımın değişmesine rağmen, tüm bu korkunç detaylardan güzellik çıkarmak için sizi renk dünyalarında boğmak istercesine estetik bir dile ve renk cümbüşüne sürüklüyor. Baran, eserlerinin doğasının agresif olduğunu, ancak insan vicdanını uyandırma mesajı taşıdığını kabul ediyor” (Aabdullah, 2021, Çevrimiçi).



Resim 69: Baran, Kırmızı Oda, tuval üzerine akrilik, 2019, 300x250 cm. (arabsource, 2023: Çevrimiçi)



Resim 70: Baran, Bilinmiyor, akrilik, 2022, 190x160 cm (arabsource, 2023: Çevrimiçi)

Üzerinde çalıştığı konulardan biri de portre bozulması veya deformasyonudur, resimlerinde ordu generallerinin ve rütbelilerin portrelerini bozar, portreler tanımlanamaz haldedir, bu muhtemelen tarihin bir eleştirisidir. Tarih boyunca anonim bir ordu varken generallerin ve ordu komutanlarının kimlikleri ve kişilikleri sürekli vurgulanmıştır. Sirwan ise tam tersine generalleri yok eder ve onları tanınmayacak şekilde çarpıtır, portrelerdeki bu bozulma uzun bir geçmişe sahip olsa da generallerdeki bozulma yenidir ve Sirwan Baran'ın bir özelliğidir.

Ayrıca Sirwan Baran'ın resimlerinde görülen bu portrelerin bazıları seçim afişleri olarak generaller ve siyasetçileri göstermiş, gösterilen portreler tamamen bozulmuş ve çirkinleşmiş bir şekilde betimlenmiştir. Bunlarla beraber başka bir dizi portrede saygın bir duruş olarak bazı öncü yazar, şair ve liderleri resmetmiştir, Irak'ın ünlü şairi El-Cewahiri, Arap feminist yazar Nawal El Saadawi, Nelson Mandela ve

Che Guevara gibi ünlü isimler bunlara örnektir (Resim 71-72).



Resim 71: Baran, Bazı Generallerin Portresi, tuval üzerine akrilik. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)



Resim 72: Baran, Bazı Öncülerin Portresi, tuval üzerine akrilik. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)

Başka bir dizi eserde sanatçı, savaş esirlerini göstermiş ve bu konu ile ilgili farklı şekillerde oldukça eser üretmiştir, bu esirlerin çoğu elleri ve gözleri bağlı olarak tasvir edilmiştir. Irak ve İran Savaşı ve Körfez Savaşları sırasında binlerce Iraklı esir olmuş, bu konu binlerce Iraklı askerinin ve asker ailelerinin hafızasında yer alan bir acıyı

temsil etmiş, sanatçı, acımasız savaşa ve adaletsiz bir kader karşısında insanların çaresizliğini ve teslimiyetini ifade etmek istemiştir (Resim 73-74).



Resim 73: Baran, Beyaz Bayrak, tuval üzerine akrilik, 2022, 200x130 cm. (alarab, 2023: Çevrimiçi)



Resim 74: Baran, Başlıksız, tuval üzerine akrilik, 2021, 232x140 cm. (alarab, 2023: Çevrimiçi)

Başka bir seride mahkumları ele almış, mahkumları farklı renk üniformalarla grup şeklinde betimlemiş ve bu renklerin her birini farklı bir cezanın sembolü olarak kullanmıştır, örneğin kırmızı tulumlular idamla cezalandırılanları temsil eder. Bazılarında esir veya mahkumlar elleri ve gözleri bağlı olarak aşağılayıcı bir kaderi beklerken tasvir edilmiştir (Resim 75-76).

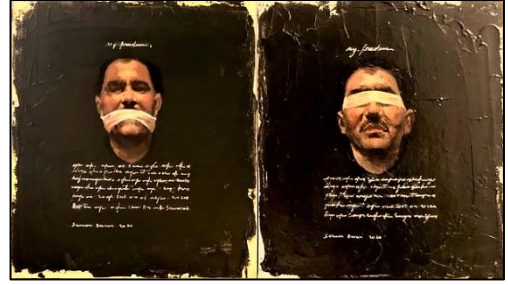
Eski rejim zamanında her daim bulunan “kontrol noktalarına” dair bazı eserler üretmiştir. Saddam döneminde Iraklıları korkutan şeylerden biri mahallelerde ve her sokakta bulunan kontrol noktalarıdır, günümüzde eskisi kadar korkutucu olmayan bu kontrol noktaları sanatçı üzerinde bir hatıra olarak çalıştığı bir konu haline gelmiştir (Resim 68). Bazı eserlerde özgürlükle ilgili çalışmış, bu eserlerde gözü veya ağzı bağlı bir biçimde insanları resmetmiştir (Resim 77).



Resim 75: Baran, Farklı renk üniformalarla mahkumları gösteren bazı eser. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)



Resim 76: Baran, Vicdan Mahkumları, tuval üzerine akrilik. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)



Resim 77: Baran, Görmüyorum, Konuşmuyorum. tuval üzerine akrilik, 2020, 25x36 cm. (independentarabia, 2023: Çevrimiçi)

Başka bir seride askerler ve din adamlarını “Bostan Korkuluğu” şeklinde tasvir etmiştir. Bu eserler, devlet tarafından insanları korkutmak için kullanılan askerlere ve din adamlarına karşı eleştirel bir duruştur (Resim 78).

Sirwan Baran, bazı çalışmalarında yaşadığı dönemde tanık olduğu olaylardan biri olarak Şengal'deki olaylara odaklanmış, özellikle IŞİD tarafından yakalanan ve cinsel köleliğe zorlanan Yezidi kadınların konusunu ele almıştır. Sanatçı bu eserlerinde, kadınları savaş tutsağı gibi elleri bağlı olarak resmetmiştir (Resim 79).



Resim 78: Baran, Bostan Korkulukları, tuval üzerine akrilik, 2022. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)

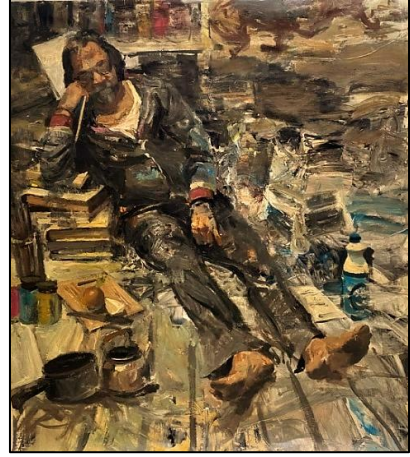


Resim 79: Baran, Şengal, tuval üzerine akrilik, 2021, 200x160 cm. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)

Öte yandan sanatçı başka bir seride koronavirüs dönemini ele almış, bu eserlerde maske takan insanları, sağlık ekiplerini veya maskeli bir şekilde otoportresini çizmiştir (Resim 80). Bu eserlerde diğer olaylar gibi hem koronavirüs dönemini belgelemiş hem de sağlık ekipleri için bir saygı duruşu göstermiştir, ayrıca bazı eserlerinde atölye içinde yorgun veya meşgul bir şekilde kendini resmetmiştir (Resim 81).



Resim 80: Baran, Koronavirüs (Covid 19) dönemini ifade eden eserler, akrilik. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi).



Resim 81: Baran, Atölyede kendini gösteren bir sahne, akrilik. (Sirwan Baran, 2023: Çevrimiçi)

Sirwan Baran'ın, tüm eserlerinin genel bir okuması, özgürlüğün bedelinin yüksek olduğu gerçeğine gösterir. Çoğu eserleri, "Kansız özgürlük olmaz" gibi bir başlık altında toplanabilir. Sirwan Baran savaş, başarısızlık, esirlik ve beyhudelik duygusu içinde yaşayan insanları resmeder. Sirwan Baran bir ressam olarak, olayların yaşandığı çağa tanıklık eden, etkileşim kuran ve belgeleyen bir dizi eserle görsel işini Ekspresyonist bir ressamın ifadesiyle gerçekleştirmiştir. Bölgesinin tanık olduğu trajik savaşları, çaresiz olayları, savaşlardan dönenleri, teslim olanları, savaşın kurbanları veya yan yana oturan yaralananların durumunu eserlerinde belgelemiştir.

Sonuçta tek bir cümleyle Sirwan'ın çalışmalarının geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanlara uygun siyasi ve insani mesajlar taşıyan eserler olduğunu söylemek mümkündür.

2.5 Hayv Kahraman (1981)



Resim 82: Hayv Kahraman, 2023. (Hayv Kahraman, 2023: Çevrimiçi)

Sanatçı Hayv Kahraman, 1981'de İran-İrak Savaşı sırasında Bağdat'ta Kürt bir ailenin üyesi olarak dünyaya gelir (Mandalit del Barco, 2019: Çevrimiçi). Hayv, İran Savaşı sırasında zamanının büyük bir bölümünü amcasının evinin bodrum katında geçirmiştir (Kahraman, 2015: 117). Irak'ta yaşarken Bağdat'ta müzik ve bale okuluna giren sanatçı, Körfezi Savaşı'nın (1990-1991) ardından ailesi İsveç'e gitmek amacıyla bir kaçakçı tutması üzerine henüz çocukken, annesi ve kız kardeşiyle birlikte sahte pasaportlarla Irak'tan ayrılır. Bir yıl sonra babasının da yanlarına gelmesiyle birlikte İsveç'e mülteci olarak yerleşmişlerdir (Phaidon, 2017: Çevrimiçi). Hayv on iki yaşında resim yapmaya başlar ve ilk gençlik yıllarını İsveç'te geçirir. Ardından Floransa'daki Accademia delle Arti del Disegno'da grafik tasarımı eğitimi almak için İtalya'ya taşınır. Floransa'da sanat ve tasarım okuduktan sonra, web tasarım diploması almak için İsveç'e döner. 2006'da kurduğu evlilik ve Arizona'ya taşınma meselesi, Irak'ta mezhepsel şiddetin doruk

noktasına ulaştığı zamana denk geldi. O zaman resim yapmak için illüstrasyon yapmayı bırakır (Lowry, 2016: Çevrimiçi). Hayv Kahraman, ailesiyle birlikte Irak'tan göç etmeden önce iki savaş yaşamış ve bu savaşlar onun eserlerinde derin bir etki bırakmıştır.

Hayv, oldukça aktif bir sanatçı olarak Türkiye de dahil olmak üzere dünya çapında birçok kişisel sergi açmıştır. Ayrıca, 2011 yılında Victoria ve Albert Müzesi'nde düzenlenen Jameel Ödülü için kısa listeye alınmıştır (Global Thinkers Forum, 2023: Çevrimiçi).

Hayv Kahraman'ın çalışmalarında sıklıkla kadın, kimlik, göç ve kültürel bellek gibi temaların işlediği görülmektedir. Sanatçı, göçmen bir ailenin çocuğu olarak, göç deneyimlerinin karmaşıklığını eserlerinde ele almaktadır. Ayrıca Orta Doğulu kadınların toplumda yaşadığı baskıları ve güç dengesizliklerini odaklanmaktadır.

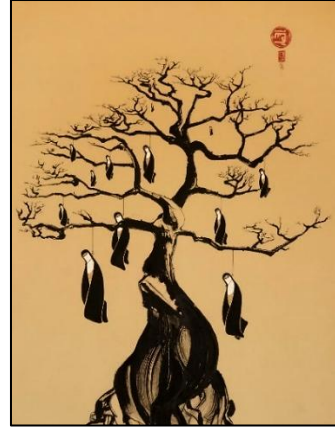
Hayv Kahraman, birçok feminist ideolojiden ilham alan Orta Doğu'nun önde gelen çağdaş sanatçılarından biridir. Kahraman, kadın kimliğine odaklanarak, kendi kültürleri tarafından aşırı yüklenilmiş kadınları anavatanı Irak bağlamında araştırır, kültürel karmaşıklıkla ve yerinden edilme gibi temalara sık sık odaklanır. Eserlerinde, Irak'ta büyüyen ve sonrasında Avrupa'ya ve ABD'ye göç eden bir birey olarak hem doğduğu hem de şimdi yaşadığı kültürleri keşfetmeye çalışır. Bu deneyimler, eserlerinde sıklıkla görünür.

Hayv Kahraman, çalışmalarında kadın bedenine odaklanarak cinsiyet, cinsellik ve güçle ilgili konuları keşfeder. Kadın

figürlerine, uzatılmış uzuvları ve abartılı özellikleriyle bir güzellik kazandırılır ve izleyiciye daha iyi ifade etme imkânı sunar. Sanatçının kadın bedeni konusuna yaklaşımı sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda kadın bedeninin toplumdaki yeri ve işleviyle ilgili sosyal ve politik sorunlara da odaklanır. Eserlerinde, kadınların günlük hayattaki deneyimleri, kültürel kimlikleri, sınırlamaları, bedenleri ve cinselliği ele alınarak güçlü ve etkileyici bir şekilde tasvir edilir. Böylece, sanatçı kadınların güçlü ve etkili bir şekilde temsil edilmesini amaçlar. Hayv Kahraman'ın resimlerindeki kadınların hepsi, siyah saçlı, badem gözleri ve kıpkırmızı dudaklarıyla doğulu bir güzelliğe sahiptir. Yine de zarif ayrıntılara sahip çalışmalar, baştan çıkarıcı oldukları kadar yıkıcıdır. Resmettiği kadınlar çoğu zaman boşlukta yüzer, sanatçı her bir seri eserde kadınlarla ilgili bazı temaları ele aldığı gibi, başka bir seride kadınların aile ve toplum tarafından ezilişini ele almıştır. Bu eserlerde asılmış olan kadınlar ile zincirlenmiş kadınları gösterir, bunları "Namus Cinayeti" olarak adlandırmıştır (Resim 83-84).



Resim 83: H. Kahraman, Zincirlenmiş, kağıt üzerine mürekkep, 2007, 44x30 cm. (Hayv Kahraman, 2023: Çevrimiçi)



Resim 84: H. Kahraman, Namus Cinayeti, kağıt üzerine Sumi, 2006, 30x23 cm. (Hayv Kahraman, 2023: Çevrimiçi)

Orta Doğu'da ve Irak'taki halk oyunları arasında en neşelilerinden birisi, Kürt halayıdır. Birçok Iraklı sanatçı, Kürt kültürüyle ilgili ele aldıkları konularda Kürt halayına yer verir. Hayv Kahraman da aynı şekilde eserlerinde doğu kültürü ve kimliğini vurgulamak için "Kürt Halayı"ı bir konu olarak ele almıştır (Resim 85). Ayrıca bununla birlikte "Mevlevi" adlı bir çalışmada bir tasavuf kültürü olarak semazen gösterisi de yer alır, yeni figürler de kadınlardan oluşmuştur (Resim 86).



Resim 85: H. Kahraman, Kürt Halayı, kağıt üzerine mürekkep, 2006, 44x30 cm (Hayv Kahraman, 2023: Çevrimiçi)



Resim 86: H. Kahraman, Mevlevi, kağıt üzerine mürekkep, 2007, 44x30 cm. (Hayv Kahraman, 2023: Çevrimiçi)

Sanatçı başka bir seride ses üzerinde çalışmaktadır, sanatçının anılarında, ses büyük bir etki bırakmış ve çalışmalarına da yansımıştır. Kahraman bu hatıraları şöyle açıklar:

“IKB’nde Süleymaniye şehrinde amcamın evinin bodrumunda anneme tutduğumu hatırlıyorum. Akrabalarımın, mumların etrafına kıvrılıp dışarıdaki yüksek seslerin durmasını beklediklerini hatırlıyorum. Korkuma rağmen, bir dayanışma duygusu galip geldi: Ailemle çevriydim ve karanlıkta hepimiz şarkı söyleyip oyunlar oynarken bir şekilde kendimi korunmuş hissettim. Gürültüler kesildiğinde, arkadaşlarımı etkilemek için en çok mermi kovanı veya en büyük mermi kovanını toplama umuduyla onlarla oynamak için dışarı çıktım. Sonra aniden yüksek sesli sirenler çaldı. Daha doğrusu "Thunderbolt 7000" olduğunu yıllar sonra öğrendim. O kadar gürültüydü ki kulaklarınızı kapatıp koşmanız gerekiyordu. Bu yüksek sesler beni derinden sarstı ama yine de çocukluğumun bir parçasıydı. Şimdi hem beni yerden yere vuran hem de savunmasız geçmişimi hatırlatan birer hatıra olarak hizmet ediyorlar. Değer verdiğim bir geçmişti, çünkü onu kaybettim” (Kahraman, 2015: 117-23).

Ses ile ilgili çalışmalar, İşitilebilir Duyulmaz (Audible Inaudible) adı altında yapılmıştır. Bu terim, etnomüzikolog Martin J Daughtry'nin belirlediği, savaşın şiddetli

seslerinin bir hayatta kalma mekanizması olarak denetçiler tarafından susturulduğu bir terimdir (Kahraman, 2016: Çevrimiçi).

Sanatçı bu çalışmalarla ilgili şöyle der:

“Hava saldırısı sireninin korkunç sesini içeren birden fazla anım var, bu yüzden sonik bir hafızayı nesneye nasıl çevireceğimi araştırmaya başladım. Bu beni Martin'in, çocuklarını savaşın şiddetli seslerinden korumak için onları sınıksız tutarak ve kollarını kulaklarına dayayarak koruyan bir anneye yaptığı bir röportajı anlattığı “Irak Savaş Zamanında Savaş, Ses, Müzik ve Hayatta Kalma'yı Dinlemek” adlı kitabına götürdü. Vücudu, eti daha sonra çocuklarını korumak için mükemmel, doğal bir mikro ortam görevi gördü. Bu savunma olarak "et" kavramını taklit etmek istedim, bu yüzden resimlerde piramit akustik sünger kullandım (sesi tutan bir malzeme). Ketenimi cerrahi bir şekilde kesmeye ve süngeri arkadan itmeye başladım. Yüzeye nüfuz ederken, bir direniş operasyonu yürütüyormuş gibi hissettim. Bu hesaplanmış kesikler ve yaralar tablonun nefes almasını sağlıyordu. Nefes alıp vermek, bu sonik yaralara tepki vermek, direnmek, savunmak ve kabullenmekti” terimdir (Kahraman, 2016: Çevrimiçi) (Resim 87-88).



Resim 87: Kahraman, LRAD.1 (Uzun menzilli akustik cihaz), keten üzerine yağlı boya ve akustik sünger, 2016, 162x162 cm. (Theglassmagazine, 2023: Çevrimiçi)



Resim 88: Kahraman, Kalkan, 2016, keten üzerine yağlı boya ve akustik sünger, 90x90 cm. (Theglassmagazine, 2023: Çevrimiçi)

Savaşın bedende bıraktığı izleri, patlamaların yol açtığı kesik uzuvları, şekli bozulan yüzleri, cesetleri medyadaki görüntülerde görmek mümkündür, ancak sesin açtığı görünmez yaralar daha az belirgin olup temsil etmesi daha zordur. Savaş zamanında ses, şiddetin uygulandığı en yaygın araçtır: genellikle tek bir mermi ateşlenir, bir kişi yere düşer, ancak yüzlerce kişi bu merminin sesi karşısında irkilir. Silahlı çatışmanın sonik kalıntılarıyla karşılaşan bedenler, kalbi hızlandıran kimyasallar olan kortizol ve adrenalinle dolu hale gelirler.

ABD liderliğindeki koalisyonun 2003'te Irak'ı bombalama kampanyasında, yüksek ses, patlayıcı güç gösterisi, bir rakibin hem fiziksel hem de psikolojik olarak kontrol altına alınmasını sağlayan bir silah olarak kullanılır ve o rakibi "iktidarsız ve savunmasız" bir hale getirebilir. Bu sesler sadece seslerden ibaret değildir, onları üreten şiddet eylemleriyle kaynaşmıştır ve bizzat şiddetin tezahürleri haline gelirler. Silah sesleri, patlamalar, hava saldırısı sirenleri, askeri araçlar ve şiddet eylemlerinin

sesleri, kişileri yorabilir, moralini bozabilir ve travmalar yaşatabilir. Garip bir şekilde, savaş zamanının istikrarsız ortamında, sessizlik bile uğursuz hale getirilebilir ve deneyimli görgü tanıklarının, şu andan itibaren meydana gelebilecek veya gelmeyecek bir patlamanın korkunç beklentisiyle gerilmelerine neden olabilir (Kahraman, 2016: Çevrimiçi).

Hayv Kahraman'ın sanatında yer alan bir diğer tema kurban, şiddet ve savaştır. Kahraman, çocukluğunda yaşadığı savaşın izlerini taşımakta ve bu konuyu sanatında sık sık ele almaktadır. Sanatçının birçok eserinde, savaşın yıkımı ve insanların acıları tasvir edilmektedir. Bu eserlerde, kadınlar ve hayvanlar gibi savunmasız gruplar genellikle merkezi bir rol oynamaktadır. Kahraman, bu eserlerinde, savaşın insanların hayatlarında nasıl bir yıkım yarattığını ve travmatik etkilerini nasıl bıraktığını ele almaktadır. Ayrıca sanatçı bazı çalışmalarında kadına karşı şiddet ile ilgili konuları ele almıştır, bu konuyla ilgili sanatçı şöyle der: "Haberlerde kadınlara yönelik şiddeti gördüğümde yoğun bir empati hissedirdim ve her zaman toplumsal cinsiyet konularının savunucusu oldum. Anneannem aslında IKB'deki ilk kadın örgütünün önde gelen isimlerinden biriydi, dolayısıyla eşit haklar kavramı önce anneme, sonra bana geçti. İş daha da ileri götüren şey, medyadan ve ailemden duyduğum cinsiyet ayrımcılığına tepkimi artıran taciz edici bir durumdaki kişisel deneyimimdi" (Zafiris, 2015: Çevrimiçi).

Bu çalışmalarında daha çok şiddet ve kurban kavramı karşımıza çıkar, sanatçı bu çalışmalarda "Kurban Bayramının" ritüellerini sunmuştur. Ancak bu resimlerde

sanatçı, daha çok resmin şiddet yanına odaklanmak istemiş ve Irak'ta gerçekleşen şiddetli çatışmaların ve mezhepsel savaşların kurbanları, kadın sünneti ve kafa kesme gibi temalardan esinlenerek bir dizi şiddet içeren resim üretmiştir (Resim 89-90). Bu eserler ile ilgili sanatçı: “Annem bir keresinde beni İsviçre’den aradı ve neden bu kadar şiddet içeren resimler yaptığımı sordu; Ona, o sırada taciz edici bir ilişki içinde olduğum gerçeğini saklayarak bu kadınlara karşı bir yakınlık hissettiğimi söyledim.” (Parkes, 2016: Çevrimiçi).



Resim 89: Kahraman, Kuzunun Yüzülmesi, keten üzerine yağlı boya, 2008, 173x107 cm. (saatchigallery, 2023: Çevrimiçi)



Resim 90: Kahraman, Kuzunun Yüzülmesi, keten üzerine yağlı boya, 2008, 173x107 cm. (saatchigallery, 2023: Çevrimiçi)

Öte yandan Kahraman'ın Kuklalar adlı serisinde, tekrar kadın baskısı konusunu araştırır, ancak kadın ve ev hayatına odaklanan bu çalışmasında, dikkatini gündelik hayatta kadının boyun eğdirilmeye zorlanmasına çevirir. Kölelik, kadınların hareketini kontrol eden iplerle tasvir edilir; kadınlar, kaderlerinden habersiz veya kabullenmiş gibi görünen sahnelerde sürüklenirler (Resim 91-92).



Resim 91: Kahraman, Ütüleme, keten üzerine yağlı boya, 2008, 173x107 cm. (artsdumonde.canalblog, 2023: Çevrimiçi)



Resim 92: Kahraman, Kontrolün Görünüşü, paneller üzerine yağlı boya, 2010, 246x169 cm. (artsdumonde.canalblog, 2023: Çevrimiçi)

Hayv Kahraman, başka bir seride diğer sanatçılardan çok farklı olarak kadınların kafasını karıştıran bir konu olan, güzellik ve bakım konusu ile ilgilenir. Sanatçının bu eserleri "Karıncaalanma" (Pins and

Needles) adı altında sergilenir. Bu eserler “Güzellik Efsanesi”nin önemini, kadınların bakım prosedürlerini, mitle yüklü bir güzelliği ele alır. Bu eserler, kadınların kendi bedenleriyle iç ve toplumsal mücadelelerine odaklanmaktadır (Resim 93-94).



Resim 93: Kahraman, Cinsel, keten üzerine yağlı boya, 2008, 173x107 cm. (yawmeyart.wordpress, 2023: Çevrimiçi)



Resim 94: Kahraman, Kıpırdama, keten üzerine yağlı boya, 2010, 173x107 cm. (yawmeyart.wordpress, 2023: Çevrimiçi)

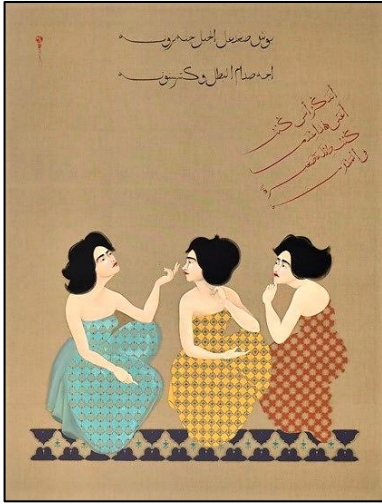
Yazdığı bir makalede şunları söylemiştir:

“Kadınların çekiciliğini korumak için verdikleri mücadele güçlü olabilir. Güzelliğin tanımları kültürler arasında farklılık gösterir, ancak kadınların toplumlarının standartlarına uymaları için kabul ettikleri baskılar birleştirici bir deneyimdir. Yüzeysel kaygılar üzerine kafa

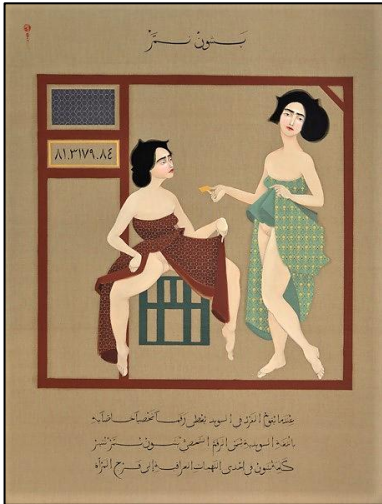
yormak, derin gerçekleri ortaya çıkarabilir. Kahraman'ın özgün ve geleneksel çok kültürlü masallarının büyüleyici estetiği, Orta Doğu'daki kadın mücadelelerini baskıcı örtmelelerin veya sınırlı varsayımların ötesinde ifade etmesini sağlıyor. Ezici ev içi sorumlulukların rutin angaryasından savaş suçlarının ve namus cinayetlerinin insanlık dışı özelliğine kadar kadınların kötü durumlarına dair metaforik temsilleri, didaktiklik ve klişelerden kaçınır” (Finel, 2010: Çevrimiçi).

Başka bir sergide "Ne kadar Iraklısınız?" adı altında bir projede çalışmıştır, bu projede, perspektifte bir değişiklik sunar, sekiz eseri görünüşte zararsız sahnelerle sunar: bir bahçede oturan veya sohbet eden kadınlar yer alır. Siyah ve kırmızı Arapça yazı, imgelerin alt ve üst kısmında bulunur. Kahraman, doğrudan Iraklıların günlük yaşamına odaklanan Al-Wasiti ve on ikinci yüzyıla ait bir metin olan Maqamat Al Hariri'ye atıfta bulunur. Resimler hatıra, hüznün, mesafe ve kopukluk gösterir, "Kırık Dişler" adlı eserde oturan üç kadın tasvir edilmekte, bu kadınların üstündeki siyah yazıtta şu sözler yer alır: “Bush bir kedi gibi dağa tırmandı, kahraman Saddam geldi ve onun dişlerini kırdı,” kırmızı yazıtta ise şöyle yazar: “Bunu okulda çocukken söylediğimi hatırlıyorum.” (Resim 95). Bu eserlerin başka birinde, birinin diğerine küçük bir kâğıt parçası uzattığı, birbirlerine eteklerini kaldıran iki kadının yer aldığı "Person Number" (Kişisel Numara) adlı eserde siyah yazıtta şu ifade yer alır: “İsveç'e vardığımızda size bir kişisel kimlik numarası olan 'person nummer' verilir. 'peshoon nummer' olarak telaffuz edilir. Irak Arapça lehçesinde peşon kadın cinsel organı anlamına gelmektedir.” (Resim 96). Sanatçının her ikisi de mahremiyet içeren kişiye özgü numara ve cinsel organ

üzerinden kurguladığı bağlantı eseri göç, kimlik, cinsiyet olgularını bir araya getiren ilginç bir örnek olarak ortaya koyuyor.



Resim 95: Kahraman, Kırık Dişler, 2014, keten üzerine yağlı boya, 244x186 cm. (Guernicamag, 2023: Çevrimiçi)



Resim 96: Kahraman, Kişisel Numara, 2015, keten üzerine yağlı boya, 244x186 cm. (Guernicamag, 2023: Çevrimiçi)

Kahraman'ın bu yeni resimleri korkunun, aidiyetin ve kültürün görünmez ve psikolojik sınırlarını otaya çıkarır. Hafıza ve zamanın sınırları zorla yerinden edilmenin, üzücü olsa da güçlü ve canlı bir içsel benlik yaratabileceğini gösterir. Hayv Kahraman bir röportajda bu eserlere dair şöyle der: “Geçmişimi arşivliyorum. Kızım Amerika'da doğdu, Irak tarafıyla ne tür bir bağı olacak? Çoğu, ona aktarmak istediğim kişisel anılardır. Bu çalışmalar kişisel anlatılar ama aynı zamanda unuttuğumu hissettiğim bir tarihi deşifre etmenin ve arşivlemenin bir yoludur” (Zafiris, 2015: Çevrimiçi).

Başka bir yandan 2003'te ABD, devrik Baasçı Irak rejiminin en çok yakalamak istedikleri 55 üyesinden oluşan, en çok aranan Iraklıların bir listesini hazırlar. Liste, ABD liderliğindeki koalisyon birliklerine dağıtılmak üzere bir dizi oyun kartına dönüştürülür. Hayv Kahraman, bu kağıtlardan ilham alır gibi, "Waraq" (Kâğıt) adı altında bir sergi açar ve bu sergide de göçmenlik ve kimlik konularına ele alır. Iraklı bir göçmen olarak, göçmenlerin yaşadığı zorlukları ve kimlik arayışlarını anlamaya çalışır. Resimlerdeki figürler farklı kimlikleri temsil eder ve figürler, kimliklerin oluşumu ve değişimi konularına dikkat çeker. Bu eserler, sanatta kimliğin karmaşıklıklarını, özellikle Irak'ta yaşanan travma ve kayıplarla ilişkili olarak ele alır. “Kâğıt” sergisi, on kart şeklinde büyük boyutta panel resimleri ve Project "Al Malwiya" adlı büyük ve asılmış bir enstalasyondan oluşur. Sanatçı, 2005'te Iraklı isyancılarla yaşanan bir çatışmada zarar gören Samarra'daki tarihi bir alan olan Abbasid Malwiya'dan ilham alır. Malwiya, Kahraman için kişisel anılar barındırır, çünkü doğduğu kültürden ayrılışı ve zorunlu göçüyle ilgilidir.

Kahraman'ın eserleri genellikle marjinalleştirme, yerinden edilme ve cinsiyete dayalı baskı gibi konulara değinir. Ancak Kâğıt sergisi için yaptığı göçmen resimlerinde, Kahraman, form ve içerik arasındaki kendine özgü kutuplaşmayı genişletir, dinamik bir gerilim sunar, güzel ve iğrenç arasındaki ikilikler ve çelişkiler üzerine bir yorum yapar. Bu eserlerde tasvir edilen arketip kadınlar zarif ve şık olsalar da hem çaresiz hem de güçlüdürler, savaşla yıkılan bir ülkenin anılarının ikilemini ve sürgünde yeni bir hayatın vaadini temsil ederler. Bu eserlerdeki erkekler ise güçlerine ve uzmanlıklarına artık değer verilmeyen, kültürel açıdan marjinalleşmiş bağlamlarda önemsiz işlerde çalıştırılırlar. İskambildeki figürlerin, aynı anda hem kendi hem öteki, geçmiş ve gelecek ayna görüntüsü, yer değiştirmenin çalkantısına hitap eder. Kahraman'ın bu çalışmaları, yerel, bölgesel ve küresel insan endişelerini iç içe geçiren bir imge ve anlam tartışması yaratır. Bunlardan biri, Kahraman'ın eserinin Irak'ın savaştan sonraki durumunu, tehdit altındaki mirasını ve dünyadaki insanların mücadelesini güçlü bir şekilde hatırlatır (Resim 97-98).

Bunlarla birlikte Hayv Kahraman, kültürel kimliğe dair başka bir dizi çalışmaya sahiptir ve bunları "Mahaffa" (Irak Arapçasında yelpaze anlamına gelir) adı altında yapmıştır. Sanatçı; "Biz savaş mültecisi olarak sahte pasaportlarımızla İsveç'e gittiğimizde kaçakçımız bir valiz getirmemizi ve diğer her şeyi geride bırakmamızı söyledi. Ancak biz yanımızda bir Mahaffa'yı da götürdük". Bu çalışmalarda, Kahraman kendi sürgün ve göç deneyimlerini, kültürel kimlik ve cinsiyet rolleri gibi daha geniş temalarda yer verir. Resimler geleneksel

Doğu el sanat tekniklerini çağdaş Batı resim tarzlarıyla birleştiren bir tarzda yapılmıştır (Resim 99-100). Bu seride Mahaffa bir metafordur, Kahraman, Mahaffa'yı yeni bir ortamda kültürel kimlik ve değerleri korumak zorunda olan göçmen deneyiminin bir sembolü olarak kullanmıştır. Genel olarak, "Mahaffa" serisi, sürgün, kültürel kimlik ve cinsiyet rollerinin güçlü bir keşfidir.



Resim 97: Kahraman, Kontrolün Görünüşü, paneller üzerine yağlı boya, 2010, (hayvkahraman, 2023: Çevrimiçi)



Resim 98: Kahraman, Kıpırdama, keten üzerine yağlı boya, 2010, 173x107 cm. (hayvkahraman, 2023: Çevrimiçi)



Resim 99: Kahraman, Mahaffa 2, keten üzerine yağlı boya, 2017, 89 x 64 cm. (jackshainman, 2023: Çevrimiçi)



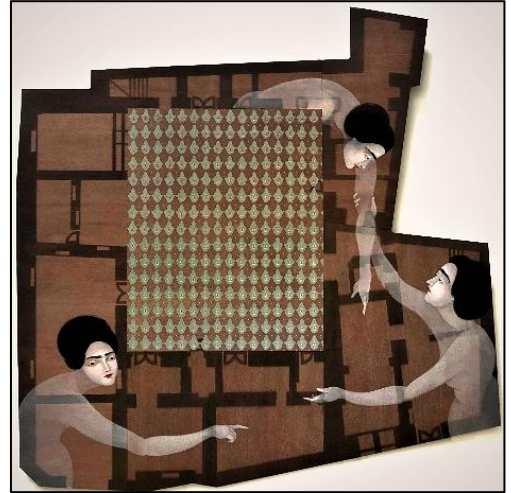
Resim 100: Kahraman, Anımsatıcı Eser 4, 2017, keten üzerine yağlı boya, (jackshainman, 2023: Çevrimiçi)

Hayv Kahraman'ın ele aldığı konulardan biri, doğu toplumunda cinsiyetin güç sınırlarıdır. Bir serideki "Ev ve Avlu" adlı eserinde ev ve avlu, güç farklılıklarının işaretlenmesini gösteren ve cinsiyet rollerinin bölündüğü bir yerdir. Erkekler avluda buluşur ve kadınlar evin içinde kalır. Kadınlar evde Mashrabiya'nın arkasından avluyu gözetlenmeden gözlemleyebilmektedir.

Orta Doğu'nun bazı muhafazakâr toplumlarında, özellikle Irak'ın birçok bölgesinde bu gelenek hala etkilidir ve kadınların yetkisi sadece ev ile sınırlıdır. Bu çalışmalarda kadınlar ruh gibi tasvir edilir ve ev plan çerçevesinde avlunun etrafında dağılmıştır (Resim 101-102).



Resim 101: Kahraman, Bab El Şeyh, Modüler panel üzerine yağlı boya, 2013. (jackshainman, 2023: Çevrimiçi)



Resim 102: Kahraman, Gaylani'de Ev, Modüler panel üzerine yağlı boya, 2014. (jackshainman, 2023: Çevrimiçi)

Sonuç olarak, Hayv Kahraman'ın sanatı, kültür, kimlik, kadın, cinsiyet, şiddet, özgürlük, eşitsizlik, aidiyet ve insan deneyimi üzerine düşünmeye ve tartışmaya teşvik eder.

Sonuç

Bu çalışma, 1945'ten başlayarak Irak'ta Batılı anlamda sanatın siyasal ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurularak, savaş öncesi ve sonrası yurt dışına göç eden sanatçıların pozisyon ve duruşlarını değerlendirebilir yorumlanmasına odaklanmıştır. Irak sanatının çerçevesinde yurt dışında yaşayan bir sanatçı topluluğu bulunmaktadır. Bu sanatçılar, Irak'ın kültürel elçileri olarak farklı ülkelerde Irak sanatını temsil etmektedirler. Irak'ın farklı dönemlerinde siyasal, ekonomik ve sosyal nedenlerle yurt dışına giden sanatçılar, yaşadığı döneme bağlı olarak Irak'ın durumuyla ilgili siyasal ve sosyal konularda eleştirel eserler üretmişlerdir.

1960'lı yıllarda Irak'ın siyasal ortamı, komünistlerin idamları ve ardından günümüze kadar yaşanan tüm katliam ve savaşlar, yurt dışındaki sanatçıların eserlerinde bu meselelere dair eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır.

Bu sanatçıların çoğu, dünyadaki güncel konuları ele almış ve Batı'daki bilimsel gelişmelerin etkisi altında, bilim ve sanatı birleştirerek yeni tarzlarla çalışmaya başlamışlardır. Ayrıca bu sanatçılar, Irak düzeyinde ve dünya çapında yaşanan olaylara ve siyasal değişimlere karşı sanatsal üretimleriyle duruş sergilemişler ve çalışmalarında sürgün, göç, yerinden edilme, savaş, bellek, kimlik gibi temaları ele

almışlardır. Yurt dışında yaşayan sanatçılar, bilim, felsefi ve modern düşüncenin okumalarını daha fazla referansla geliştirme ve inceleme fırsatına sahip olmuşlardır. Bu nedenle, bu teorilerin sanat eserlerine daha derin bir etkisi olmuştur. Mahmud Sabri, Afifa Al Eiby ve Hayv Kahraman gibi sanatçılar, tüm bu özelliklerin görünebileceği örneklerdendir.

Yurt dışında yaşayan sanatçıların çoğu, rejime muhalefet olarak siyasal eylemlere ve gösterilere katılmışlardır; ayrıca bazıları, Irak halkını savunma amacıyla siyasal aktivist rolü üstlenmişlerdir. Ancak, Irak'ta yaşayan sanatçılar gizlice siyasal eylemleri göstermişler ve onlardan çoğu Irak'tan kaçarak tüm hayatlarını sürgünde geçirmek zorunda kalmışlardır, bunu da Mahmud Sabri'nin eserlerinde görmemiz mümkündür. Bunlarla birlikte, yurt dışında yaşayan sanatçılar, terörizm, ırkçılık, savaş ve diktatörlüğe karşı mücadelede Irak ve uluslararası demokratik hareketi destekleyen çok sayıda kültürel faaliyete katkıda bulunmuşlardır. Irak'tan ayrıldıktan beri yaşadıkları her ülkede hem kültürel hem de kişisel anlamda güçlü ilişkiler kurmuşlardır. Farklı insanlar ve kültürlerle olan etkileşimleri, sanatçıların dünyasında coğrafi ve kültürel sınırları aşan bir durum yaratmış ve bu kültürel ilişkinin eserlerine açıkça yansıdığı görülmüştür. Yurt dışında yaşayan Iraklı sanatçıların çoğu, herhangi bir bölge, din ve etnik gruba ait olsa bile, kendi kökleriyle bağlarını koparmamış ve bu bağlar eserlerinde hala nostalji olarak yansımaya devam etmiştir. Ayrıca, kendilerine özgü inançlarıyla ilgili konularla da ilgilenmiş olup inançlarının izleri eserlerinde bulunmaktadır. Sirwan Baran başta olmak üzere Afifa Al Eiby ve Hayv Kahraman

gibi yurt dışında yaşayan tüm sanatçı örneklerinde bunlar gözlemlenmiştir.

Öte yandan üslup açısından yurt dışında yaşayan sanatçıların çoğu, Irak'taki sanatçılar gibi, özgünlüğü ve Iraklı kimliğini kazanmak amacıyla Irak'taki eski uygarlıkların kültürel mirası ve geleneğini, yaşadığı ülkenin sanatsal tarzları ile birleştirerek çağdaş bir şekilde sunmuştur, bu da Hayv Kahraman'ın çalışmalarında görülebilmektedir.

Yurt dışında yaşayan kadın sanatçılara gelince, bazıları çalışmalarını feminist, Iraklı, Arap gibi çerçevelerden kısıtlamamıştır, çünkü onlara göre: sanatın belirli bir yere, belirli bir topluluğa, belirli bir kültüre ait olması gerekmez. Sanat küreseldir, hümanisttir, tüm insanlığa hitap etmektedir. Ayrıca bazı kadın sanatçılar, çalışmalarında, sıklıkla kadın, cinsiyet, cinsellik, eşitsizlik, şiddet, özgürlük, göç, kimlik, aidiyet ve kültürel bellek gibi temaları çalışmaktadır. Bununla birlikte Orta Doğu kadınların toplumda yaşadığı baskıları, güç dengesizliklerini, kadın bedeninin toplumsal ve kültürel kodlarını, göçmenlik sürecindeki zorlukları, insan hakları ihlallerini, kültürel, sosyal ve politik sorunlarını, savaşın yıkımını ve cinsiyet rollerini yansıtmaktadır. Bu sanatçıların eserleri, doğu ve batı kültürlerini birleştiren ve geleneksel ve modern sanat arasındaki sınırları aşan bir estetik sunar. Tüm bu özellikler Afifa Al Eiby ve Hayv Kahraman'ın eserlerinde görülür.

Genel olarak yurt dışındaki sanatçılar Irak'taki sanatçılara göre daha çok serbestçe eleştirel duruşlar gösterebilmiş, hayatlarında gördükleri bir dizi savaşı kınamış ve Irak'taki sosyal durumu, siyasi ve dini kitleyi eleştirmiştir. Bu sanatçılar, Saddam Hüseyin'in döneminde zulüm, şiddet ve korku içinde yaşayan insanları resmetmektedir, bu rejimden sonraki dönemi de çok kötü bir durum olarak ele alırlar; çünkü bu korku ve zulüm ülkede hala devam etmektedir.

Son olarak iki önemli noktaya parmak basmak gerekir:

1. Kadim bir uygarlığa sahip bu toprakların insanının özellikle 19. yüzyıl sonundan günümüze değin gerek iç gerek dış dinamiklerce belirlenmiş çileli yaşamı, modern Irak sanatının en “ekspresif” konulu havuzu olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Siyasal ve sosyal açıdan bu kadar çalkantılı ve karmaşık bir yapının sanatta da aynı karmaşık, iç-içe geçmiş bir üsluplar silsilesi doğurmuş olmasından daha doğal ne olabilir?

Kaynakça

- Achterberg, J. (1985). *Imagery in healing*. Shambhala Publications.
- Adam, K. (2019). Khairy "Solo Exhibition", taken from artist's website, (Online), <https://khairyadam.com/about/> 14 February 2023.
- Al-Mifraji, A. (2021). Afifa Alieiby: Al-Mar'at Unsur Ghani Waqadir an Yamtalik kul Muasafat Al-Naq'a'i, Almada Paper, Al-Adad: 4854, 2021.
- Bernstein, D. A., & Borkovec, T. D. (1973). *Progressive relaxation training: A manual for the helping professions*. Research Press.
- Crossing Art project. (2021). Serwan Baran, Erbil, catalog of exhibitions.
- Dakhil Hassan, A. (2016). Al-Fikr Waltashkil fi Rusum Al-Fanaan Mahmud Sabri Min Al-Waqie'yat Al-Ta'biriyyat İla Waqi'ia Al-Kam, Basrah, Jami'at Al-Bassra, Kuliya Al-Funun Al-Jamila/ Qism Al-Funun Al-Tashkiliyat, Al-Adad: 14, Nabu Magazin Lildirasat Walbuhuthat.
- Al-Azzawi, D. (2021). Hatwalt Mahmud Sabri Wamaziq Waqie'yat Al-Kam, Mujala Makw, Majalat Muhtamat Bi Tarikh Al-Fani Al-İraqi Al-Hlidith, Adad: 2.
- El-Tukmacı, H. (2013). Mahmud Sabri Hayatah Wafanah Wafikrahu, Amman, Dar Al-Adib.
- Jacobson, E. (1938). *Progressive relaxation* (2nd ed.). University of Chicago Press.
- Kahraman, H. (2015). "Collective Performance: Gendering Memories of Iraq", *Journal of Middle East Women's Studies* 11, no: 1.
- Kahraman, H. (2015). "Collective Performance: Gendering Memories of Iraq", *Journal of Middle East Women's Studies* 11, no: 1.
- Lange, S. (1982). *A realistic look at guided fantasy* [Paper presentation]. American Psychological Association 90th Annual Convention, Washington, DC.
- Lebling, R. W. (2003). *Flight of the Blackbird*, Zahran, Saudi Aramco World.
- McGuigan, F. J., & Lehrer, P. M. (2007). Progressive relaxation: Origins, principles, and clinical applications. In P. M. Lehrer, R. L. Woolfolk, & W. E. Sime (Eds.), *Principles and practice of stress management* (3rd ed., pp. 57–87). Guilford Press.
- Ni'ma, H. (2002). Hijrat Al-İraqiin watathiratuha alaa albinyat alsakaaniati, Erbil, Majalat Al-Thaqafat Al-Jadidati, Al-Adad: 307-308, Mudiriyat Matbaeat Al-Thaqafati.
- Ni'ma, H. (2002). Hijrat Al-İraqiin watathiratuha alaa albinyat alsakaaniati. Erbil: Majalat Al-Thaqafat Al-Jadidati, Mudiriyat Matbaeat Al-Thaqafati, Adad: 307-308.
- Shabout, N. M. (2007). *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Florida, University of Florida Press.
- Taha, İ. Y. (2017). Al-Islub Al-Faniyu fi A'mal Al-Fanaan Khayri Adm, Maqalatan Mutaqadimatan fi Jami'at Duhok Kuliyyat Al-'ulum Al-İnsaniati.
- Tarawga. (2021). *Her carey hunermendêkî Şêwekarî Kurd Xeyrî Adem*, Amsterdam, Govarî Terawge, Jimare: 152.

Yalom, I. D. & Leszcz, M. (2005). *The theory and practice of group psychotherapy* (5th ed.). Basic Books.

Yu, S. F. (2004). *Effects of progressive muscle relaxation training on psychological and health-related quality of life outcomes in elderly patients with heart failure* (Publication No. 3182156) [Doctoral dissertation, The Chinese University of Hong Kong]. ProQuest Dissertations and Theses Global.

Yusif, F. (2018). Serwan Baran Sahir Al-Rasm Aladhi Yalhu Bimumtalakat Yadayhi, London, Al-Arab Newspaper.

Elektronik Kaynaklar

Aabdullah, H. (2021). Al-Tashkili Al-Iraqi Sirwan Baran: Bahath Dayim an Tajsid Al-Alam Walzulma, Beyrut, Taken from Al-Mayadin Media Network "Art and Cultur"s website, (online)
<https://www.almayadeen.net/investigation/التشكيلي-العراقي-سيروان-باران:-بحث-دائم-عن-تجسيد-الألم-والظل> 4 Nisan 2023.

Adab W. (2021). Afifa Aleybi fi "mhttat alghurbati": İstieadat khamsat euqudi, Cairo, Maqalat fi Al-Arabii Al-Jadid, (Online)
<https://www.alaraby.co.uk/culture/عفيفة-لعبيبي-في-محطات-الغربة-استعادة-خمسة-عقود> 24 March 2023

Al-Arabi Al-Jadid. (2021). Afifa Al-lieby fi "Mahttat Al-Ghurbat": İsti'adat Khamsat Equd, Al-Qahire, Adab Wa-Funun min al Jaridat Al-Arabi Al-Jadid, (Online)
<https://www.alaraby.co.uk/culture/عفيفة-لعبيبي-في-محطات-الغربة-استعادة-خمسة-عقود> 17 March 2023

Al-Kutoubi, M. (2013). Mahmoud Sabri (Iraqi, 1927-2012), Taken from Christie's Websites, (online)

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6061353> 12 Mart 2023

Al-Muhsin, F. (2022). Mahmud Sabri Wa Taswir Al-Maree, Beyrut, Jarida "Al-Modon" Al-Aliktroniye Mustaqila, (Online)
<https://www.almodon.com/culture/2022/9/فاطمة-المحسن-محمود-صبري-تصوير-اللامرئي-2/> 8 Mart 2023.

Al-Sawa'iri, İ. (2013). Al-Tukmeci Yuqa' fi Al-Urfalii Kitaban An Al-Fanaan Mahmoud Sabri, Amman, Al-Raay Al-Thaqafii, (Online),
<https://alrai.com/article/569746/الرأي-الثقافي-التكمعي-يوثق-في-الأورفالي-كتابا-عن-الفنان-محمود-صبري> 15 Mart 2023.

Al-Sayid, A. (2021). "Mahataat Al-Ghurbati" .. 18 Lawhat Tujasid Hayat Al-Tashkiliat Al-İraqiat Afifa Aieiby, Al-Qahira, (Online)
<https://asharq.com/ar/6GLLYsvOO6fdChIaMWgec3-محطات-الغربة-18-لوحة-تجسد-حياة-التشكيلية> 22 March 2023.

Art Breath. (2020). Afifa Aleiby, Interview With Artist Afifa Aleiby, Taken from Art Breath Websites, (Online)
<https://artbreath.org/interviews/afifa-aleiby> 18 March 2023.

art21.(no date). Hiwa K., Taken from art21 websites, (online)
<<https://art21.org/artist/hiwa-k/>>. 19 May 2023.

ArtReview. (2016). Hiwa K receives Documenta's 2016 Arnold Bode Prize, Taken from "ArtReview" website, (online)
<https://artreview.com/news-27-june-2016-hiwa-k-wins-arnoldbode-preis/> 22 May 2023.

Art Review. (2016). Hiwa K receives Documenta's 2016 Arnold Bode Prize. 2016. 22 May 2023.
<<https://artreview.com/news-27-june-2016-hiwa-k-wins-arnoldbode-preis/>>.

- [distinctly-female-perspective/](#) 22 March 2023.
- Jalal, M. (2023). Iraqi artist Afifa Aleiby's Dubai solo show reflects a distinctly female perspective, Taken from The National Art & Design websites, (Online) <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art-design/2023/03/14/iraqi-artist-afifa-aleibys-dubai-solo-show-reflects-a-distinctly-female-perspective/> 24 March 2023.
- Jeha, M. (2017). Mahmoud Sabri (Iraqi, 1927-2012), Taken from Christie's Websites, (online) <https://www.christies.com/en/lot/lot-6099011> 11 Mart 2023
- K, Hiwa. (2017). View From Above. (online). https://www.fluentum.org/en/collection/view_from_above/. 22 May 2023.
- Kahraman, H. (2016). Audible Inaudible, Taken from artists websites, (Online) <https://hayvkahraman.com/project/audible-inaudible/> 13 May 2023.
- Kahraman, H. (2017). Mnemonic Object, Taken from artist websites, (Online) <https://hayvkahraman.com/project/mnemonic-object/> 18 May 2023
- Lowry, V. (2016). Hayv Kahraman's Paintings Capture the Effects of Conflict, Taken from "AD" architectural digest websites, (online) <https://www.architecturaldigest.com/story/hayv-kahraman-artist> 07 May 2023.
- Mahmoud, S. (2021). Iraqi Artist Afifa Aleiby Fulfills a Life-Long Dream to Exhibit in Cairo, Taken From Al-Farnar Media Websites, (Online) <https://www.al-fanarmedia.org/2021/11/afifa-aleiby/> 24 March 2023.
- Rea, N. (2018). The Ghost of Iraq's Lost Heritage Comes to Trafalgar Square as Michael Rakowitz Unveils His Fourth Plinth Sculpture, (Online), <https://news.artnet.com/art-world/michael-rakowitz-fourth-plinth-1254095> 24 May 2023.
- Nova Grup. (2021). Hunermendî Şêwekar "Sîrwan Baran", Le Malperî "Tablo Visual Art" Wergîrawe, (online) <https://www.glarment.com/IQ/Kurd/108202487261144/Tablo-Visual-Art> 25 Nisan 2023
- Parkes, O. (2016). The Artist Painting Memories of Iraq, Taken from "Vice" websites, (Çevrimiçi) <https://www.vice.com/en/article/qkg7g7/hayv-kahraman-interview> 15 Mayıs 2023.
- Phaidon. (2017). Hayv Kahraman - Why I Paint, Interview taken from Phaidon websites, 2017, (Online) <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/march/22/hayv-kahraman-why-i-paint/> 04 May 2003.
- Sabri, M. (1971). A Manifesto of the New Art of Quantum Realism - 1971, Taken from Quantum Realism Websites, (online), <http://www.quantumrealism.co.uk/id1.html> 8 Mart 2023.
- Sabri, M. (no date). "Quantum Realism" An Art Of Process, Taken from Quantum Realism Websites (online), <http://www.quantumrealism.co.uk/index.html> 8 Mart 2023.
- Sherwin, Skye. (no date). Hayv Kahraman: 'I was brainwashed into thinking anything Euro-American-centric is the ideal', Taken from "The Guardian" websites, 2022, (Online), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/feb/21/hayv-kahraman-i-was-brainwashed-into-thinking-anything-euro-american-centric-is-the-ideal> 18 May 2023.

- Smith, S. (2016). Befriended by a king, arrested, then forced to fight... Artist Dia Azzawi on the destruction of his beloved Iraq, Taken from "The Telegraph" websites. (Online)
<https://www.telegraph.co.uk/art/artists/befriended-by-a-king-arrested-then-forced-to-fight-artist-dia-az/> 17 May 2023
- Szylak, A. & Hiwa K. (2016). Nazhad and The Bell Project, Taken from artists Websites, (online)
<http://www.hiwak.net/projects/nazhad/> 25 May 2023
- The Third Line. (2023). Hayv Kahraman: Gut Feelings: Part II, (Online)
<https://thethirdline.com/exhibitions/65-hayv-kahraman-gut-feelings-part-ii/> 11 May 2023.
- Vielmetter Los Angeles. (2016). Hayv Kahraman, Taken from "Vielmetter Los Angeles" websites, (online)
<https://vielmetter.com/artists/hayv-kahraman> 07 May 2023.
- Xelil, C. (2021). Wanekanî Zeryab, Witarêk le rojnamey awêne, (Online)
<https://www.awene.com/detail?article=63834> 16 May 2023 16 May 2023.
- Zafiris, A. (2015). Hayv Kahraman: Inside / Outside, Taken from "Guernica" website, (Çevrimiçi)
<https://www.guernicamag.com/inside-outside/> 15 Mayıs 2023.
- Zidan, İ. (2022). Galiri Misr Yunazim Maerid "Al-Raayat Al-Baydha" Lilfanaan Sirwan Baran Bilriyadh, Mısır, Taken from Al-Wattan's website, (online)
<https://www.elwatannews.com/aboutus/> 3 Nisan 2023.

TRALLEİS’TE ELE GEÇEN İNCE DUVARLI SERAMİK (THIN WALLED WARES) GRUBUNA AİT TAKLİT ÜRETİMLER IMITATION PRODUCTIONS OF THE THIN WALLED WARES GROUP FOUND IN TRALLEİS

Funda Ertuğrul*

Öz

Tralleis, Antik Çağ yazarlarından Plinius tarafından Doğu Sigillata B Seramiklerinin üretildiği önemli merkezlerden biri olarak tanıtılmaktadır. MS I. yüzyıldan itibaren ise Tralleis’te Doğu Sigillata B Seramiklerine koşut ve çağdaş biçimde İnce Duvarlı Seramik (Thin Walled Wares) Gruplarına yönelik yerel üretim yapıldığı da belirlenmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan malzemelerin İnce Duvarlı Seramik (Thin Walled Wares) Gruplarına ait üretimlerle tipolojik olarak benzer olmakla birlikte yerel nitelikli özellikler taşıdıkları gözlemlenmiştir. Aydın Müzesi koleksiyonlarında yer alan ve bu çalışma kapsamında incelenen on altı adet seramik 1996-2005 yılları arasında Aydın Müzesi ve Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü’nün ortaklaşa yürüttüğü kazılar sırasında ele geçmiştir. Gymnasium ve Arsenal yapılarında gerçekleştirilen kazılardan elde edilen ve ayrıntılı olarak incelenen on altı adet malzemenin İnce Duvarlı Seramik Grubuna (Thin Walled Wares) ait formlardan geliştirilerek üretilmiş taklitlerden oluştuğu değerlendirilmiş, form gelişimleri ve tipolojileriyle birlikte kronolojileri ve yayılım alanları hakkında önemli sonuçlara ulaşılmıştır. Çalışmada yer alan buluntular MS I. yüzyılın erken evrelerinden başlayarak MS III. yüzyılın sonuna değin geçen süreç içerisinde incelenmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: *Tralleis, Roma Dönemi, İnce Duvarlı Seramik, Kâse, Bardak.*

Abstract

Tralleis is introduced by Pliny, one of the ancient writers, as one of the important centers where Eastern Sigillata B Ceramics were produced. It has also been determined that, starting from the 1st century AD, local production of Thin Walled Wares was made in Tralleis, parallel to the Eastern Sigillata B Ceramics and contemporary with them. Sixteen ceramic items, which are the subject of this study and are preserved in the collections of the Aydın Museum today, were unearthed during the excavations carried out jointly by the Aydın Museum and Adnan Menderes University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Archeology, between 1996 and 2005. Sixteen materials, obtained from the excavations carried out in the Gymnasium and Arsenal building and consisting of imitations produced from forms

* Dr., Aydın Müzesi, Aydın/TÜRKÜYE, fundaertugrul@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-8528-9717. (Makale Gönderim Tarihi: 14.01.2025, Makale Kabul Tarihi: 14.02.2025).

belonging to the Thin Walled Wares Group, were examined in detail, and important conclusions were reached about their form development and typology, as well as their chronology and distribution areas. The finds included in the study date from the early stages of the 1st century AD to the 3rd century AD. They were examined throughout the period until the end of the century.

Keywords: *Tralleis, Roman Period, Thin-Walled Ceramics, Bowl, Glass.*

Giriş

Karia ve Phrygia Bölgesi'nde MÖ 27 yılında yaşanan büyük depremde başta Tralleis (Harita 1), (Aydın/Güzel Hisar) olmak üzere, Laodikeia (Denizli/Goncalı), Thyateira (Manisa/Akhisar), Kos ve Khios (Sakız) adaları zarar görmüştür (Strabon 12.8.18; Eusebius Hieron Chron 164, 168; Oracula Sibyllina 3.459-62 ve 5.286-96; Agathias 2.17.1-9; Bianor 9.423; Rayet & Thomas, 1877: 103; Ambraseys, 2009: 102-103; Öntürk, 2020: 41). Tralleis için oldukça önemli ve görkemli yapılardan biri olan ve aynı zamanda kentin kültürel anlamda gelişmişliğinin simgesi durumundaki Hamam-Gymnasium Kompleksi'yle birlikte kentin diğer kısımları yaşanan depremin ardından İmparator Augustus'un yardımlarıyla onarılmıştır (Strabon 12.8.18; Millar, 1966: 156-166).¹ Deprem sonrasında kentin nüfusunda da ciddi bir azalma görülmüştür. Bu nedenle Tralleis'in yeniden kalkındırılması amacıyla, Augustus tarafından kente İtalyan kökenli

birçok sanatçı gönderildiği bilinmektedir (Broughton, 1935: 22-24; Magie, 1950: 1332, 7; Burnett, 1998: 66). Bir anlamda deprem sonrasında Tralleis, kültür ve sanat açısından adeta bir aydınlanma dönemi yaşamış, bu durum, kaliteli seramik üretimine de yansımıştır. Yaşlı Plinius (Gaius Plinius Secundus), Tralleis'i seramik üretim merkezi olarak gösterirken burada üretilen seramiklerin aynı zamanda imparatorluğun hemen hemen her yerine kara ve deniz yoluyla dağıldığını söylemektedir (Plinius, Naturalis Historia XXXV:46; Hussey, 1890: 59-64). J. W. Hayes de aynı görüşleri paylaşarak Tralleis kentinin Yaşlı Plinius'un kaliteli Doğu Sigilata² (DSB) üretim merkezleri listesinde adının bulunduğu değinmektedir (Hayes, 2008: 31). Buna ek olarak Hayes, Augustus Dönemi'nde Caesarea olarak değiştirilen kent adının bazı seramik formlarına damgalandığını, ayrıca bölgenin önemli ticaret merkezlerinden biri olan Ephesos'ta, kaliteli Tralleis seramiklerinin erken evrelere ait

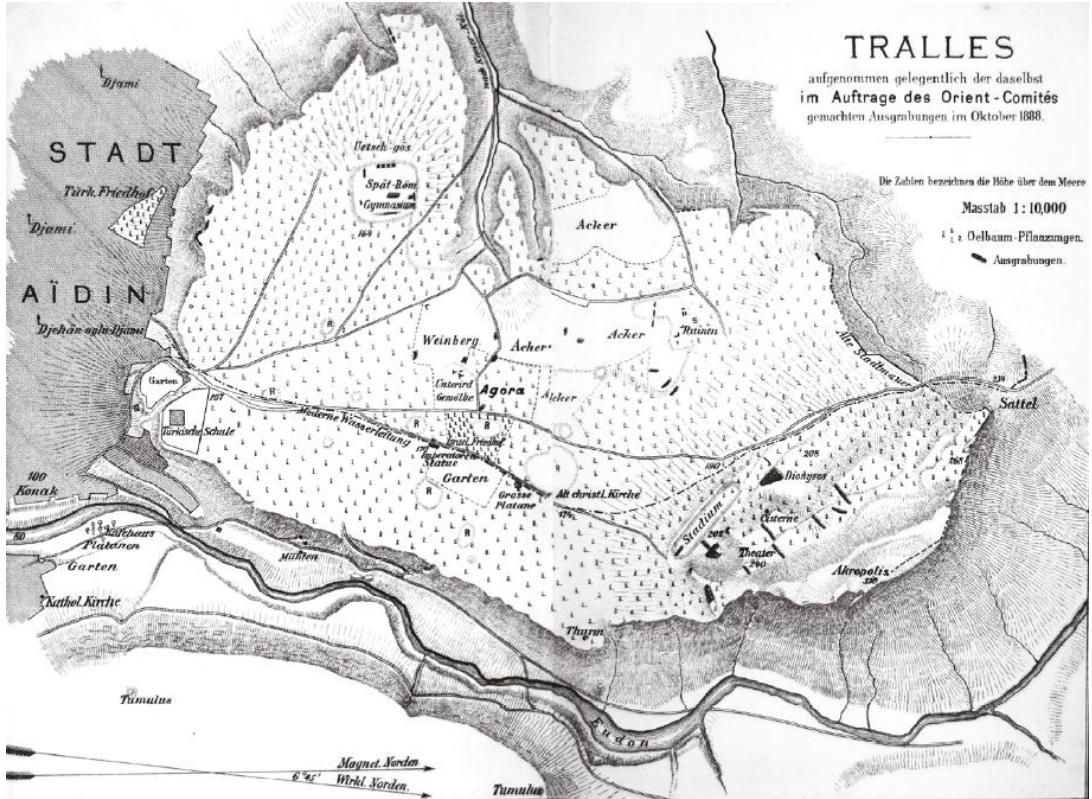
¹ Tralleis territoriumunda yer alan Karagözler Yaylası'nda bulunan bir heykel kaidesi üzerindeki yazıtta kentin ileri gelenlerinden Theophiletos'un oğlu Khairemon'un İmparator Augustus ile olan görüşmesi sonrasında onurlandırıldığından söz edilmektedir, "Tralleis Heykeltraşlar Birliği" Senatus ve Caesar'a kentin yeniden kurulması için elçi olarak giden Theophiletos'un oğlu Khairemon'un heykelini yapmış/teşekkür etmiştir". Agathias 2.17.8; Tül & Aydaş, 2011: 13; Broughton, 1935: 66. Bu yardımdan sonra Augustus Tralleisliler tarafından şehrin yeniden kurucusu (ktistes) ve kurtarıcısı olarak kabul edilmiş ve Tralleis'in adı Nero Dönemi'ne değin "Caesarea", "Καίσαρῆων" olarak değişmiştir. Paljakov, 1989: 51, Nr. 35; Broughton, 1935: 22; Burnett & Amandry, 1992: 438.

² Metnin geri kalanında Doğu Sigillata B tanımlaması DSB kısaltması ile kullanılacaktır.

örneklerin bulunduğunu anlatmaktadır (Hayes, 2008: 31).

Çalışma konusu malzemeler 1996-2005 yılları arasında Aydın Müzesi başkanlığında, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü Öğretim Üyesi Dr. Öğretim Üyesi Rafet Dinç'in bilimsel danışmanlığında gerçekleştirilen Tralleis kazıları sırasında Gymnasium (Resim 1) ve Arsenal (Resim

2) yapılarından ele geçen ve Aydın Müzesi Koleksiyonlarında korunan örneklerden oluşmaktadır. Ancak kazılarla ilgili stratigrafik sonuçların sağlıklı biçimde elde edilememesine bağlı olarak tarihlemeye analogi verilerinden yararlanılmıştır. Analogi verileriyle birlikte söz konusu on altı adet seramiğin ayrıntılı incelemesi sırasında M. T. M. Moevs'un Cosa İnce Duvarlı Seramikleriyle ilgili oluşturduğu terminoloji de esas alınmıştır (Moevs, 1973: 3-324).



Harita 1: Tralleis Kent Haritası (Alman Orient Komitesi, 1888)



Resim 1: Tralleis Hamam-Gymnasium Kompleksi



Resim 2: Tralleis Arsenal

1. İnce Duvarlı Seramik (Thin Walled Wares) Araştırma Tarihi

Erken Roma Dönemi'nin önemli seramik gruplarından birini oluşturan İnce Duvarlı Seramikler (Thin Walled Wares) MÖ II. yüzyılın sonunda ortaya çıkarak İmparatorluğun hemen hemen her bölgesine yayılarak MS VII. yüzyıla değin varlıklarını sürdürmüşlerdir. Hayes tarafından İnce Duvarlı Seramiklerin çıkış noktası İtalya olarak gösterilerek MS I. yüzyılda Kuzeybatı Anadolu, Yunanistan, Güney ve Orta Galya, Güney İspanya ve Tuna'ya kadar uzanan Alp Bölgeleri'nde de üretimin yapıldığı belirtilmiştir (Hayes, 1997: 67; Hayes, Roman P 95; Bölgesel üretimler için bkz. Abadie-Reynal, 2007: 137; Moevs, 1973: 35; Anderson-Stojanovic, 1992: 35-36; Gassner, 1997: 55-157). Moevs ise İnce Duvarlı Seramiklerin çıkış noktasını Batı Anadolu'daki merkezler olarak gösterirken MÖ II. yüzyılda bu merkezlerden İtalya'ya getirildiklerini öne sürmüştür (Moevs, 1973: 36-37). Augustus Dönemi'nde Anadolu'ya geldiği düşünülen İnce Duvarlı Seramiklerin, Roma İmparatorluk Dönemi'nin erken evrelerinde İtalya dışına ihraç edildiği de bilinmektedir (Hayes, 2003: 375). Cosa İnce Duvarlı Seramikleri konusunda ayrıntılı bir çalışma yapan Moevs, (Moevs, 1973: 35) bu grubun İtalyan metal kaplarının taklitleri olarak üretildiklerini belirtmiş, Hayes de (Hayes, 1997: 68-69, Fig. 27.2) bu öneriyi desteklemiştir.

MÖ I. yüzyılın sonları ile MS erken I. yüzyıl arasında ise Batı Akdeniz üretimlerinin devam ettiği bilinmektedir. Batı

Anadolu'da ise az sayıdaki yerel üretim gruplarında görülmektedir. Doğu Akdeniz kökenli üretimlerin Phokaia ya da Troas Bölgesi'ne ait olabilecekleri önerilmektedir (Hayes, 1997: 68-70). Söz konusu grup MS I. yüzyılın ikinci yarısından MS III. yüzyıla değin varlığını sürdürmüştür.

MS I. yüzyılın başlarında Batı Anadolu'daki bölgesel üretim merkezleri Ephesos (Ladstätter, 1998: 32-33) ve Knidos'tur. İtalya'da üretilen İnce Duvarlı Seramiklerin MÖ I. yüzyılın sonlarında Knidos'a gelmesinin ardından öncü formlar geliştirilmiş, Knidos atölyelerindeki yerel üreticilerin katkılarıyla oluşturulan yeni ve özgün gelenekle birlikte, MS I. yüzyıldaki İtalya popülerliğine karşın, Knidos İnce Duvarlı Seramikleri pazardaki yerini almıştır (Doksanaltı, 2006: 405, 406). Doğu Akdeniz'in farklı alanlarından elde edilen çok sayıdaki Knidos İnce Duvarlı Seramikleri söz konusu savı desteklemektedir (Kenrick, 1985: 313, B458, Fig.58; Hayes, 1991: 61, 62, Fig. 22.10-11, MII 161, Fig. 66.39-43; Rosser, 1985: 95, No: 48, Fig. H7; Sackett, 1992: No: CI.78, 81, NI. 20-21, C2.66, D4, 16 Lev. 147, 154, 157, 175; Hayes, 1973: 463, 65, No: 199, 224, Lev. 80, 90). E. Doksanaltı geliştirilen yeni gelenekle birlikte Knidos'a özgü Pi (II) kulplu kapların duvar kalınlıklarının inceltmesinin ardından söz konusu formun İnce Duvarlı Seramiklere benzetildiğini belirtmektedir (Doksanaltı, 2006: 406). Ancak Tralleis örneklerinde olduğu gibi Knidos üretimlerinde de İtalya kökenli seramiklerde görülen bezemelere rastlanmaz.

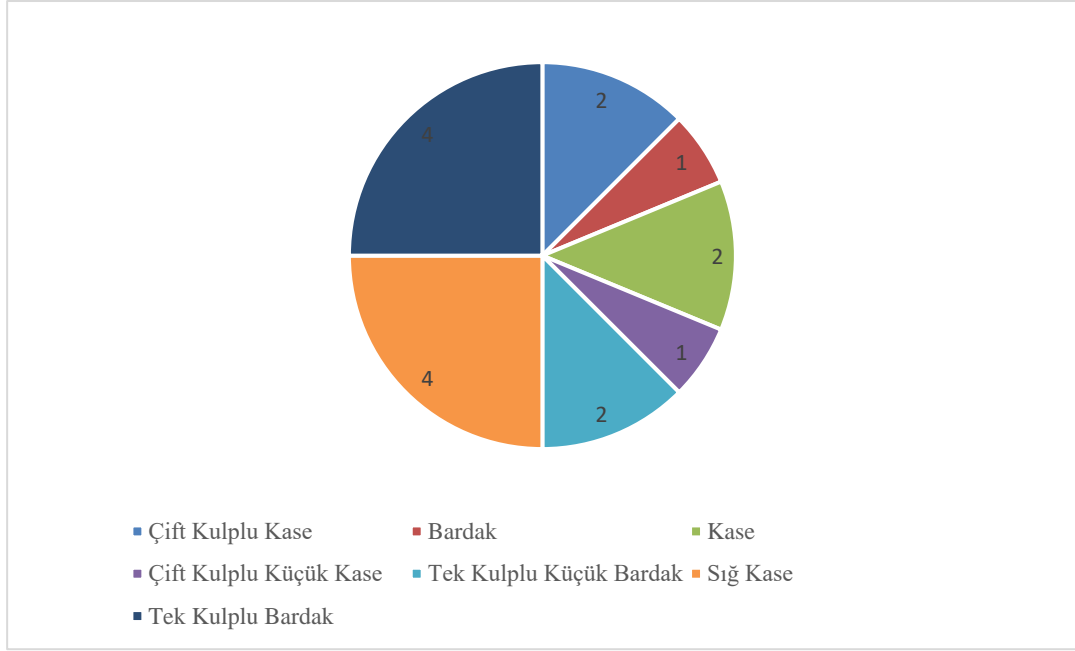
Anadolu'daki yerleşimlerde MÖ I. yüzyılın son çeyreği ile MS I. yüzyılın ilk

çeyreğinde yoğun olarak görülen İtalya kökenli İnce Duvarlı Seramikleri MS I. yüzyılın İlk çeyreğinden sonra ortadan kalkmıştır (Tekkök, 2003: 237-242). Buna karşın Anadolu'daki yerel atölyelerin üretimleri söz sahibi olmuştur (Özyiğit, 1992: 102-103; Sams, 1996: 435, Fig. 5; Hayes, 1985: 187). Çalışma kapsamında İnce Duvarlı Seramik Grubu içerisinde incelenen örneklerin İtalya kökenli formların taklitleri oluşu bu görüşü desteklemektedir (Ertuğrul, 2023: 114).

2. Tralleis'te Ele Geçen İnce Duvarlı Seramik (Thin Walled Wares) Grubuna Ait Taklit Üretimler

Çalışmada ele alınan on altı adet malzeme tam formlardan oluşmakta, az sayıda örneğin kulplarında ve ağız kenarlarında alçı tamamlama yer almaktadır. Söz konusu malzeme grubu ilk olarak formlarına göre yedi ana başlık içerisinde sınıflandırılarak tarihsel dizin içerisinde erkenden geçe doğru incelenmiştir. İncelenen malzeme genel olarak ele alındığında; altın mika ve (özellikle kaba üretim gruplarında) yer yer taşçık içerikli, kırmızimsı-kahverengi (2,5YR 6/4)-(7,5YR 7/4) ya da turuncumsu-açık kırmızı (10R 6/6), bazı örneklerin ise Tralleis'te yaygın biçimde görülen pembemsi (7,5YR 7/4) hamurlu ve turuncumsu-kırmızı (10R 6/8) astarlı oldukları, bazılarının ise hiç astarlanmadıkları belirlenmiştir. Malzeme grubunun ayrıntılı incelemesi sırasında Moevs'un Cosa İnce Duvarlı Seramikleriyle ilgili oluşturduğu terminoloji esas alınmıştır. Ancak kazılarla ilgili

stratigrafik verilerin sağlıklı olarak elde edilememesi tarihleme analoji verilerinin de temel alınmasını zorunlu kılmıştır. Bu nedenle analoji temelinde benzer örnekler ve tipolojik nitelikler üzerinden tarihleme önerileri sunulmuştur. İncelenen on altı adet malzemenin Cosa üretimleri başta olmak üzere başka merkezlerde ele geçen örneklerle yapılan karşılaştırmalarında İnce Duvarlı Seramik formlarıyla tipolojik olarak oldukça benzer oldukları, ancak olasılıkla yerel katkılı farklılıkları olduğu, bununla birlikte duvar kalınlıklarının inceltilmeye çalışıldığı ve söz konusu form grubunun taklit edildiği gözlemlenmiştir (Resim 3). Tralleis'te yapılan çalışmalarda henüz seramik atölyesine ait bir yapı bulunamamış olmasına karşın, kentün güney batı yamacında DSB üretimlerine ait çok sayıda seramiğin ele geçmiş olması bu bölgenin bir işlik alanı olabileceği düşüncesini akla getirmektedir. Ancak bu konuya ait net bir kanıt şimdilik bulunmamaktadır. Buna karşın Tralleis'ten elde edilen bir grup Roma seramiği üzerine yapılan kil analizleri kentte üretimin varlığına işaret etmektedir (Takaoğlu, 2006: 263-270; Ertuğrul, 2023: 250-282). Söz konusu kil analizleri her ne kadar araştırmaya konu olan seramikleri doğrudan kapsıyor olmasa da kentteki seramik üretimi konusunda fikir vermesi açısından referans olarak değerlendirilebilir. Bu bilgiler ve incelenen malzemenin hamur ve astar özellikleri dikkate alınarak söz konusu grubun Tralleis'te üretilmiş olabileceği güçlü bir olasılık olarak düşünülmektedir.



Resim 3: Seramik Formlarının Dağılımı

2.1. Çift Kulplu Kâse

Bu grup içerisinde iki örnek **Kat. No: 1-2**, (Resim 4) ele alınmıştır. Kaseler yaklaşık 7,3 cm yükseklikte ve 8,5-11 cm. ağız çapına sahiptir. Hamur rengi kırmızımsı-kahverengi (2,5YR 6/4) - (7,5YR 7/4), astar ise turuncumsu-kırmızı (2,5YR 5/6) - (2,5YR 5/8) şeklindedir. Birbirlerine yakın form özelliğindeki kaselerin, ince ve keskin kenarlı ağızları, gövde ortasına değin uzanan bir düzlemlerle birleştikten sonra sert profil oluşturup dip kısma doğru daralarak az yükseltilmiş konik kaide ile sonlanmaktadır. Gövdenin başlangıç bölümünden çıkarak, gövde üzerindeki sert profile oturan çift şerit kulp, birer yiv ile bezelidir. Moevs, gövde üzerindeki düzlem ve keskin profille karakterize olan benzer tipolojideki Cosa malzemelerini Form LXIII

Grubu içerisinde değerlendirerek (Moevs, 1973: 252, No: 459, 469, Pl.49, 50, 87, 88) Tiberius Dönemi'ne (MS. 14-37) tarihlenmektedir (Moevs, 1973: 252, Pl. 49, 50). Cosa malzemelerindeki form gelişimi gözlemlendiğinde, ortadaki keskin profille ikiye ayrılan gövdenin üst yarısının daha geniş ve yayvan, alt bölümün ise kaideye doğru daralan, dar ve kavisli bir özellik gösterdiği görülür. Lipari (Tassinari, 2019: 118, Fig. 34, Lp 20, Lp 22), Betica (Tassinari, 2019: 121-122, Fig. 44, 38B.3b, 38B, 8g) (İspanya) ve Atina Agorası'nda ele geçen Form LXIII üretimlerine ait kontekst buluntuları MÖ I. yüzyıl ile MS I. yüzyıllara tarihlenmektedir (Robinson 1959: 80, G79, G80). Hayes ise Atina Agorası'nda bulunan diğer örnekleri Trakya Bölgesi'ne özgü yaygın formlar arasında göstererek MS I. yüzyılın ortalarına tarihlenen

(Hayes, 2008: 99, 100, Fig.48, 1544 (P11654), A. Reynal, Hayes'e koşut, Argos örneklerini MS I. yüzyılın ilk yarısı ile ortalarına tarihlemektedir (Abadie-Reynal, 2007: 197, Pl. 47, 320.1). Öte yandan Merida (Meksika) kentinde çok miktarda Form LXIII'e ait üretimin ele geçmiş olması Merida'nın bir üretim merkezi olabileceğini düşündürmüştü ve tarih olarak Augustus Dönemi önerilmiştir (Mayet, 1975: 143, 144; Ricci, 1985: 231-356, 309, Tav. XCIX, 9). Lipari (Tassinari, 2019: 118, Fig. 34, Lp18, Lp19, Lp20, Lp22) (İtalya) örneklerinin erken üretimleri ise MÖ I. yüzyıla tarihlenirken üretimin MS III. yüzyıla değin devam ettiği belirtilmiştir. Gövde üzerindeki sert profilin daha belirgin olduğu Betica (Tassinari, 2019: 121, 122, Fig.44, 38B.3b, 38B.8g.) (İspanya) örnekleri MS I. yüzyılın başlarına tarihlenmektedir. Formun Anadolu üretimlerine bakıldığında Parion (Ergürer 2012: 91, 93, Kat. No: 182, 183, Lev. 85, 86), Knidos (Köglar, 2000: 69-74, 71, 72, Abb. 4, 5, 7) ve Laodikeia (Şimşek, 2011: 547, Kat. No: 434) örneklerinin MS I. yüzyıla tarihendiği görülür (Ergürer, 2012, 91, 93, Kat. No: 182, 183, Lev. 85, 86). İnce Duvarlı Seramik formlarının İtalya kökenli örnekleri içerisinde önemli bir grubu temsil eden ve Anadolu üretimleri içerisinde yer alan Knidos buluntuları arasındaki benzer örnekler, Doksanaltı tarafından çift dikey kulplu kaseler olarak adlandırılmış, Knidos'a özgü II Kulplu Kâse formunun varyasyonları oldukları belirtilmiştir (Doksanaltı, 2006: 372, K105). Knidos'ta II Kulplu Kâse üretimi yapan atölyeler tarafından Augustus Dönemi'nde alternatif bir form olarak gelişim gösteren söz konusu kaselerin düşük kalitede olmaları nedeniyle daha kolay ulaşılabilir bir seçenek

olarak değerlendirildikleri belirtilmektedir. Benzer kaseler Knidos'ta Augustus (MÖ 27 - MS 14) ve Flaviuslar Dönemi (MS 69-96) kontektlerinden elde edilmiştir (Doksanaltı, 2006: 372). **Kat. No: 1** ve **Kat. No: 2**'nin benzerlerine oranla oldukça özensiz bir işçilikle yapıldıkları görülür. Tralleis'te sıklıkla görülen kırmızımsı-kahverengi hamur yapısı ve turuncumsu-kırmızı astarları dikkate alınarak örneklerin MS I. yüzyılın başlarında, İtalya kökenli Form LXIII'ün taklitleri olarak Tralleis'te üretilmiş olabileceği düşünülmektedir (Ertuğrul, 2023: 116).

2.2. Bardak

Gruplanan malzemeler arasında yer alan bardak tek örnekle temsil edilmektedir. **Kat. No: 3**, (Resim 4). 9,5 cm. yüksekliğe sahip ve 13 cm. ağız çapındaki bardak, Tralleis'te oldukça yaygın olan pembemsi (5YR 7/4) hamurlu ve turuncumsu-kırmızı (10R 6/8) astar rengindedir. Sert, ince, içe dönük kenarlı ağız, dibe doğru daralan, ovoid formlu dolgun gövde ile birleşmektedir. Hafif yükseltilmiş konik kaidenin üst kısmında kazınmış "A" ve "Θ" harfleri yer alır. Bu grupta değerlendirilen örneğin benzeri bir bardak, Cosa'da Moevs tarafından Form XXVIII grubu içerisinde ele alınmıştır (Moevs, 1973: 87, No:134-139, Pl.13, 62). Moevs, Form XXVIII dahilindeki seramikleri başlangıçta cam örneklerle ilişkilendirmekle birlikte aslında metal kaplardan türediklerini söylemektedir (Moevs, 1973: 87). Formun kökeninin skyphos ve kantharoslarla bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Tipolojik olarak incelenen örnekle benzerlik göstermekle birlikte Form XXVIII çift dikey kulpludur. Kum ve mika içerikli sert yapılı,

turuncumsu-gri astarlı Cosa örnekleri Moevs tarafından MÖ II. yüzyılın ikinci çeyreği ile MS I. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmiştir (Moevs, 1973: 87, No: 134, 135, 137, Pl. 13, 62). Tip 2/210 olarak sınıflandırılan örnekler Ricci tarafından Cosa ve Etruria malzemelerinden yola çıkılarak MÖ I. yüzyıla tarihlenmiştir (Ricci, 1985: 296, Tav. XCV, 1). Atina Agorası'nda bulunan bardak, Hellenistik Dönem skyphoslarıyla benzerlik gösterdiği belirtilerek MS III. yüzyılın ortalarına tarihlenmiştir (Robinson, 1959: 58, Pl. 13, K52). Atina Agorası buluntusu başka üç örnek ise kantharos grubu içerisinde değerlendirilerek, MS I. yüzyılın ortalarına tarihlenmiştir. Hayes ise söz konusu formun İtalya'da üretilen erken örneklerinin MÖ I. yüzyıla tarihlendiğini söylemektedir (Hayes, 2008: 99, Fig. 47, 1532 (P27263), 1533 (P 19994). Berenike'de benzer

örnekler Kuzey İtalya üretimleri arasında gösterilmiş ve MS II. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmiştir (Kenrick, 1985: 314, 316, Fig. 59, B 466). Prototip olarak değerlendirilerek çalışma kapsamında incelenen örneklerin oldukça erken tarihli oldukları görülmektedir. Gövdesinde olasılıkla bir atölyeyi simgeleyen “Λ” ve “Θ” harfleri bulunan **Kat. No: 3**'ün tipolojik özellikleri ve Cosa malzemeleri temelindeki analogik veriler göz önüne alındığında MS I. yüzyılda üretilmiş olabileceği düşünülmektedir. Tralleis'te Roma Dönemi seramik formlarında sıklıkla rastlanan pembemsi hamur ve tipik turuncumsu-kırmızı astar renginin yanı sıra oldukça inceltilmiş duvar yapısı ve İnce Duvarlı Seramik Grubuna ait örneklerle olan tipolojik benzerlik, malzemenin Tralleis'teki yerel taklitlerden biri olma olasılığını güçlü kılmaktadır (Ertuğrul, 2023: 119).



K.1



K.2



K.3

Resim 4: K1, Env. No: 5448, K2, Env. No: 5843, K3, Env. No: 5742, K4, Env. No: 5071

2.3. Kâse

Bu grup içerisinde iki örnek incelenmiştir. **Kat. No: 4-5**, (Resim 5) grubun erken örneklerini temsil etmektedir. Kaseler, 7-8,4 cm. yükseklikte, 12,3-14 cm. ağız çapına sahiptir (Ertuğrul 2023:119). Turuncumsu-kırmızı (2,5YR 7/6) hamur yapısına sahip, kırmızımsı-kahverengi (2,5YR 4/4) astarlı ve pembemsi (7,5YR 7/4) hamur ile turuncumsu-kırmızı (2,5YR 5/6) astarlıdır. 1,5-2 mm. duvar kalınlığına sahip, kaliteli üretimlerden oluşan her iki örneğin de hafif içe dönük olan ağız kenarları, derin, iç bükey bir hat oluşturduktan sonra gövdeyle birleşir. Bu alandan itibaren yumuşak, dış

bükey hat oluşturan gövde, dibe doğru hafif daraldıktan sonra etrafı tek halka ile sınırlandırılmış alçak kaideyle sonlanır. Ağız bitiminden çıkıp dış bükey yapıdaki gövde başlangıcında son bulan ve tek yivden oluşan, çift, şerit kulplu formlar İtalya kökenli İnce Duvarlı Seramik Grubunun erken örnekleri olarak gösterilmektedir. Serinin erken üretimleri olan Toulouse, Ampurias ve Pollentia'da bulunan örnekler MÖ I. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmiştir (Vegas, 1973: 78-79, Fig. 26, 1, 2, 3, 5). Yaygın formlar arasında gösterilen ve Sicilya'da Segesta'da ele geçen benzer kaseler MÖ I. yüzyılın ilk çeyreği ile MS erken I. yüzyıla tarihlenmiştir (Montana-

Iliopoulos-Schwedt ve Denaro, 2003: 375-377, Fig. 2, c). Moevs, Form XXV Grubuna dahil ettiği örnekleri yüksek silme kenarlı, çift kulplu, sığ kaseler olarak tanımlamıştır (Moevs, 1973: 163). Moev, çift kulplu kaselerin en erken örneklerinin Tiberius Dönemi'nde görüldüğünü, gelişmelerini ise Cladius (MS. 41-54) ve Nero (MS. 54-68) Dönemi'nde sürdürdüklerini söyleyerek Form XXV'in Augustus Dönemi içerisinde MS I. yüzyılın ortalarına tarihlendiğini belirtmektedir (Moevs, 1973: 163). MS I. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen kaseler A. Ricci tarafından Tip 2 olarak gruplandırılmıştır (Ricci, 1985: 298, Tav. XCV, 9). Hayes, formun kökenini MS I. yüzyıl olarak belirtmektedir (Hayes, 1981: Pl.20, 11, Forma P 33). İtalya kökenli bu üretimler tipolojik olarak **Kat No: 4** ve **Kat No: 5** ile benzerlik gösterirler. Tip 2 olarak tanımlanan ve Atlante II serisinde yer alan kâse oldukça kaliteli, dolgun gövdeli, **Kat No: 4** ve **Kat No: 5**'e oranla küçük kaideli ve daha yuvarlak hatlıdır. Ağız kenarından çıkan kulplar, gövdenin alt yarısında son bulmaktadır. Kulplar üzerinde dekoratif amaçlı daire formlu çıkıntıların bulunduğu örneklere de rastlanmaktadır (Moevs, 1973: Pl. 99, Fig. 1, 3; Laforgia, 1979: Tav. II, 1, 210-222; Cavassa, 2004: 79-84; Tassinari, 2019: 112, 113, Fig. 23, 9). Form benzerliği olan ve Ephesos'ta Basilika'da ele geçen kâse, MS I. yüzyıla tarihlenmiştir (Mitsopoulos-Leon, 1991: 132, Taf. 183, K8). Po Ovası üretimlerinden olduğu düşünülen ve Atina Agorası'ndan elde edilen kâse ise, İnce Duvarlı Seramik Grubu'nun İtalya kökenli temel formlarından biri olarak gösterilmekte, Hayes ise başka benzer bir formu İtalya kökenli olarak tanıtmaktadır (Hayes 2008: 99, Fig.48, Pl.75, 1537 (P19176);

Hayes,1997: 69, Fig.27,3). Castelporziano buluntusu bir örnek, Hayes tarafından Kuzey İtalya üretimleri arasında gösterilmekle birlikte söz konusu malzemenin doğu örnekleri içerisinde de Anadolu'da özellikle Trakya'da üretildiğinden bahsetmektedir (Hayes, 2009: 7, 18, 19, Fig. 8, 92). İtalya'da Ventimiglia, Cosa ve Sardinia kıyı şeridinde ele geçen bu kaseler Hayes tarafından "Tyrrhenian Serisi" olarak isimlendirilirken, MS I. yüzyılın başlarında Batı Akdeniz'de oldukça popüler oldukları belirtilmiş ve buna bağlı olarak çeşitli merkezlerde yerel ve bölgesel olarak taklitlerinin yapıldığı söylenmiştir (Hayes, 2009: 6). Kuzey Pontus Bölgesi'nde bulunan (Zhuravlev, 2003: 222, Fig.8, 8) ve sınıflandırılmamış İtalya kökenli Gaul Sigillatoları arasında gösterilen bir kâse, Zhuravlev tarafından MS I. yüzyılın üçüncü ve dördüncü çeyreğine tarihlenmiştir (Zhuravlev, 2003: 223). Atina Agorası örneği için MS I. yüzyıl içerisinde, Erken Roma Dönemi önerilirken (Robinson 1959, 3, Pl.63, F26.), Anadolu'daki benzer örnekler Metropolis'te MÖ 25 yılına (Güngör, 2005: 54, Lev. 39, Nr. 230; Meriç-Öz ve Ekin-Meriç, 2002: Taf. 32, K360A), Ephesos örnekleri ise Augustus Dönemi'ne tarihlenmiştir (Mitsopoulos-Leon, 1991: Pl. 183, K8; Ladstätter, 1998: 32, 33). İtalya kökenli üretimler içerisinde oldukça kaliteli örnekleri temsil eden Pozzuoli (Laforgia, 1979: Tav. II, 1, 210-222) ve Cuma (Cavassa, 2004: 79-84; Tassinari, 2019: 112, 113, Fig. 23, 9) buluntuları MÖ I. yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlenmiştir. Stobi'de önerilen tarih MS II. yüzyıl (Anderson-Stojanović, 1992: 121, Pl.115, 971), Parion'da ele geçen ve ender örnekler arasında gösterilerek İnce Duvarlı Seramik Grubu içerisinde ele alınan çift kulplu

benzer bir kâse için öneri MS I. yüzyıldır (Ergürer, 92, Kat. No: 184, Lev. 85-86). Bir gruba dahil edilmeden Trakya Bölgesi yerel üretimleri arasında gösterilen Hadri-anopolis örnekleri ise MS II. yüzyıl ile MS IV. yüzyıllara tarihlenen ve sık rastlanan formlar olarak tanıtılmıştır (Akbuç, 2017: 186, 187, Res. 5, 6, 7, Lev. I, Çiz. 2, 3, 4). İzmir, Tahtalı Barajı Cevizcioğlu Nekropolü'nde ele geçen ve olasılıkla formun Anadolu taklitlerinden olduğu düşünülen yerel nitelikteki benzer çift kulplu kâse, MS II. ve III. yüzyıllar arasına tarihlenmiştir (Özkan-Erkanal, 1999: 48, 49, Res. 58, Fig. 58b).

Her iki örnek de tipolojik olarak ele alındığında Moevs Form XXV'e oldukça yakın üretimlerdir. Kaliteli, ince duvar yapıları ve genel form özellikleriyle değerlendirildiklerinde İtalya kökenli bir merkezden Tralleis'e ithal edilmiş olabilecekleri düşünülmekle birlikte, kentte sıklıkla rastlanan mika içerikli turuncumsu-kırmızı ile özellikle Tralleis Roma seramiklerinde oldukça hâkim durumda olan pembemsi hamur ve kahverengi-turuncu renk tonuna sahip astar yapıları, Tralleis üretimi olma olasılıklarını yükselten unsurlar olarak dikkat çekmektedir. İnce Duvarlı Seramik Grubu'nun Batı Anadolu'daki yerel örneklerinden oldukları düşünülen **Kat. No: 4** ve **Kat. No: 5**'in, MS I. yüzyılın başlarında İtalya kökenli merkezlerde üretilmiş Form XXV'in Tralleis varyasyonları olabileceklerini söyleyebiliriz.

2.4. Çift Kulplu Küçük Kâse

Grup dahilinde tek örnek ele alınmıştır. Oldukça ince duvarlı üretilmiş **Kat. No: 6**, (Resim 5), 6,1 cm. yüksekliğe sahip ve 4,7

cm. ağız çapındadır. Hamur rengi turuncumsu-açık kırmızı (10R 6/6), astar, turuncumsu-kırmızı (10R 5/8) şeklindedir. Sert ve ince kenarlı ağız, kalın ve kısa boyunla birleşir. Dibe doğru daralarak dış bükey profil yapan, geniş aralıklarla oluşturulmuş yiv bezemeli dolgun gövde, az yükseltilmiş düz kaide ile sonlanır. Tek yivli çift şerit kulp, ağız kenarından çıkarak gövde başlangıcındaki dış bükey profille birleşir. Ağız ile gövde küçük bir düzlemle birbirine bağlanır. **Kat. No: 6**'nın öncülü sayılabilecek olan benzer bir kâse Moevs tarafından Cosa örnekleri içerisinde Form XLIV grubuna dahil edilmiştir (Moevs, 1973: 131, Pl.22, 68, No: 215). Moevs, minyatür örnekler arasında gösterdiği Form XLIV'ü, iç bükey duvarlı, düz ağız yapısına sahip, sert profilli, çift kulplu kâse olarak tanımlar ve Le Tene geleneğinin geç dönem örnekleri arasında gösterir. Moevs, metalik siyah astarlı örnekleri Augustus Dönemi üretimlerine dahil etmiştir. Cosa malzemeleri Tiberius Dönemi'ne (MS 26-37) tarihlenmekte ve bu tarihlleme stratigrafik buluntularla da desteklenmektedir. Erken Roma üretimleri arasında gösterilen ve Atina Agorası'nda ele geçen, Form XLIV'ün prototipi bir kâse MÖ I. yüzyıl ile MS erken I. yüzyıl arasına tarihlenmiştir (Robinson, 1959: 27, Pl.4, G43).

Tarsus'ta ele geçen örnekler MÖ III. yüzyıl ile MÖ II. yüzyılın ikinci çeyreğine (Jones, 1950: Nos.102,106-108, 110, 218, Fig. 124, 182), Etrüsk Bölgesi örnekleri ise MÖ erken I. yüzyıla tarihlenmiştir (Bianchetti, 1895: 90, Pl. XXI, 3). Tip 2/232 ve Tip 2/227 olarak sınıflandırılmış Atlante örnekleri MS erken I. yüzyıl içerisinde ele alınmıştır (Ricci, 1985: 305, Tav. XCVIII, 2, 4). B. Gürler ise Tire/Uzgun buluntusu

kâseyi konteksti dikkate alarak MS II. yüzyıla tarihlenmiştir (Gürler, 2000: 120, 121, Fig. 1, 6). Erken örneklerin İtalya merkezinde ya da Kuzey yerleşimlerinde üretilmiş olmalarına karşın, bölgesel üretimlerin daha geç dönemde olduğu belirtilerek Grup VI içerisine değerlendirilen Stobi buluntuları MS II. yüzyılın ortaları ile sonlarına tarihlenmiştir (Anderson-Stojanović, 2001: 41, 42, Pl. 24, 205). Atina Agorası'nda (Robinson, 1959: 27, Pl. 4, G, 43) ve Bolsena'da ele geçen benzer formlar MÖ I. yüzyılın sonu ile MS I. yüzyılın başlarına tarihlenmiştir (Tassinari, 2019: 106, 107, Fig. 12, 314). Artan talep nedeniyle Erken Roma Dönemi içerisinde İspanya'daki yerel atölyelerde de çok sayıda üretim yapıldığı bilinmektedir. Betica'da İber yarımadasında ele geçen benzer bir kâse Cladius (MS 41-54) ve Nero (MS 54-68) Dönemi içerisinde değerlendirilmiştir (Tassinari, 2019: 120, 121, 122, Fig. 42, 20). **Kat. No: 6**'nın erken prototipleri olarak değerlendirilen ve Korinth'te bulunan benzer yapıdaki örnekler, MS erken I. yüzyıl kontekstlerinden elde edilmiştir (Slane 1990, 93, 94, Fig. 22, 193). Korinth örnekleri Hayes tarafından İmparatorluğun batısında daha yaygın görülen formlar olarak tanıtılmış, ancak formlardaki astar kalitesi nedeniyle yerel üretim olamayacakları belirtilerek üretim tarihi Cladius (MS 41-54) ve Nero (MS 54-68) Dönemi olarak önerilmiştir (Hayes, 1973: 462, 463, Pl. 90, 196, 197). Analoji dikkate alınarak genel tipolojik özellikleriyle değerlendirildiğinde **Kat. No: 6**'nın minyatür yapısı ve duvar kalınlığındaki incelik nedeniyle karşılaştırma yapılan örneklerle oldukça yakın niteliklere sahip olduğu gözlemlenir. Buna ek olarak Tralleis'e özgü mika içerikli turuncumsu-kırmızı tonlardaki hamur ve

astarıyla dikkat çeker. Ancak **Kat. No: 6**'nın iyi astarlanmamasından kaynaklanan yüzeydeki yoğun dökülme ve özensiz işçilik yerel özellikler olarak değerlendirilir. Tüm bu verilere dayanarak **Kat. No: 6**'nın İtalya kökenli prototiplerin ve Moevs Form XLIV'ün Tralleis'te üretilmiş taklitlerinden biri olarak MS II. yüzyıl ile MS erken III. yüzyıla tarihlenebileceği düşünülmektedir (Ertuğrul, 2023: 123).

2.5. Tek Kulplu Küçük Bardak

Gruplandırılan malzemeler arasında bu bölümde iki örnek incelenmiştir. **Kat. No: 7**, (Resim 5), tek kulplu olması dışında, hamur, astar, form özellikleri ve ince duvarlı yapısıyla **Kat. No: 6** ile benzerdir. **Kat. No: 7**, 4,5 cm. yüksekliğinde ve 6,5 cm. ağız çapına sahiptir. Taşçık ve mika içerikli hamur, turuncumsu-açık kırmızı (10R 6/6), astar rengi ise turuncumsu-kırmızıdır (10R 5/8). Sert profilli ince kenarlı ağız, ince bir yivle dış bükey profil yaparak kaideye doğru daralan şişkin gövdeyle sonlanır. Ağız ile gövdeyi birbirine bağlayan küçük düzlem **Kat. No: 6** ile ortak özelliklerdir. Tek yivli, dikey, şerit kulp, ağız kenarından çıkıp gövde ortasında sonlanır. Düz kaidenin etrafı tek halka ile çevrilidir. Formun tam karşılığı olmamakla birlikte tipolojik olarak benzerleri Cosa'da Form LXI Grubu içerisinde ele alınmış, Cladius (MS 41-54) ve Nero (MS 54-68) Dönemi'ne tarihlenmiştir (Moevs, 1973: 203, No: 388, 390, Pl. 42, 82, 83). Korinth'de ele geçen benzer bir kâse ise Cladius (MS 41-54) ve Nero (MS 54-68) Dönemi'ne tarihlenir (Hayes, 2008: 462, 463, Pl. 90, No: 196). LXI Grubuna dahil edilen Cosa örnekleri **Kat. No: 7**'den farklı olarak çift kulplu bardaklardan oluşmaktadır. Ancak

Kat.No:7 ile tipolojik açıdan benzerlik gösteren Cosa örnekleri olası öncül üretimlerdendir. Moevs tarafından Form LXI Grubuna dahil edilen, ince kenarlı ağıza sahip, dairesel profilli ve kulpları yivli, turuncu astarlı seramiklerin metal örneklerden geliştikleri belirtilmektedir. MS I. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Berenike örneği, İtalya kökenli öncül üretimler arasında gösterilmektedir (Kenrick, 1985: 314, Fig. 59, B465). Form XXXIII Grubunda ele alınan bardak Mayet tarafından Erken Roma Dönemi'nin yaygın örnekleri arasında gösterilmiştir (Mayet, 1975: 64). Tabae buluntuları ise MS I. yüzyılın sonu ile MS II. yüzyılın başlarına tarihlenmiştir (Koçyiğit,2018:145, Res.7, 26, 27, 28.Çiz. 26, 27, 28). Formun tam karşılığı olmakla birlikte Cosa üretimleri ve diğer benzerleri incelendiğinde tipolojik yakınlık gözlemlenir. Ancak Cosa örneklerindeki kaliteli işçiliğe ve özenli üretime karşın, incelenen tüm gruplarda olduğu gibi **Kat. No: 7**'de de kaba bir işçilik hakimdir. Söz konusu kaba işçiliğe karşın duvar yapısının inceltilmeye çalışıldığı görülmektedir. Mika ile birlikte hamur içeriğinde görülen taşçık ve Tralleis'te çokça gözlemlenen turuncumsu-kırmızı tonların yoğun olduğu hamur ve astar yapısı, üretimdeki yerel unsurlar olarak gözlemlenir. **Kat. No: 7** olasılıkla **Kat. No: 6**'ya koşut MS II. yüzyıl ile III. yüzyılın başlarında, taklit edilmeye çalışılan malzemelerden biri olarak değerlendirilmektedir Ertuğrul, 2023: 124).

Kat. No: 6 ve **Kat. No: 7** ile benzer incelelikte duvar yapısına sahip **Kat. No: 8**, (Resim 5), 5 cm. yüksekliğe sahip, 5,5 cm. ağız çapında, taşçık ve mika içerikli, turuncumsu-açık kırmızı (10R 6/6) hamur

yapısında ve aynı renk (10R 6/8) astarlıdır. Dışa dönük ince kenarlı ağız, kaideye doğru daralan, yiv bezemeli küresel gövde ile sonlanır. Tek yivli, dikey şerit kulp, gövde başlangıcından çıkarak gövde ortasında sonlanır. Hafif yükseltilmiş kaide düzdür. **Kat. No: 8**'in tipolojik benzeri ve öncülü Cosa'da Form XLVI Grubuna dahil edilmiştir (Moevs,1973:146, 147, No:23, Pl. 24,69). Moevs, Augustus Dönemi içerisinde incelediği Form XLVI'nın, Form V'ten geliştiğini belirterek, ağız kenarı dışa dönük, dairesel gövdeli, küçük kaideye sahip bardağın orijinalinin çift kulplu olabileceğini söylemektedir. Moevs'a göre dairesel formlu, ağız kenarı dışa dönük XLVI, çoğunlukla Geç Cumhuriyet ve Augustus Dönemi'nde yaygındır. Atlante örnekleri ise Ricci tarafından MS I. yüzyılın ortalarına tarihlenmiştir (Ricci, 1985: 66, Tav. LXXXIV, 13). Atina Agorası'nda söz konusu form, yaygın olmayan örnekler arasında gösterilirken paralellerinin olasılıkla Fransa veya Cumae'da üretilmiş olabileceği belirtilerek MS I. yüzyıla tarihlenmektedir (Hayes,2008:100, Fig. 49, 1564, (P19274). Argos'ta ele geçen benzer bir buluntu Cosa ve Yunanistan örnekleriyle karşılaştırılmakla birlikte formun kökeni konusunda bir netlik olmadığı belirtilmiş ve tarih olarak MÖ I. yüzyıl ile MS II. yüzyıl aralığı önerilmiştir (Abadie-Reynal, 2007: 138, Pl. 32, 221.1). Tralleis'te ele geçen benzer bir örnek ise çömlekcik olarak adlandırılarak tabaka buluntuları nedeniyle oldukça ileri çekilmiş, MS III. ve IV. yüzyıla tarihlenmiştir (Erön, 2013: 79, Kat. No: 71, Lev. 81). Tralleis'te bulunmuş ve stratigrafik veriler çerçevesinde değerlendirilmiş bir örnek olması nedeniyle tarihlendirilme açısından en yakın referans olarak değerlendirildiğimiz söz konusu çömlekcik,

Kat. No: 8 ile mika ve taşçık içerikli hamur yapısı ve gövde üzerindeki yivleriyle de benzerlik göstermektedir. Ancak Erön'ün sözünü ettiği malzeme, **Kat. No: 8**'e oranla daha kalın bir duvar yapısına sahip ve daha kaba bir üretim örneğidir. Bununla birlikte her iki Tralleis örneğinin de gövdesinde yer alan yivler tarihllemeyi geçte çeken unsurlar olarak değerlendirilir. Başta Cosa üretimleri olmak üzere incelenen örneğin öncülü olarak değerlendirilen benzerlerinin oldukça erken tarihli oldukları görülmektedir. Kaba üretim grubu içerisinde değerlendirilmekle birlikte **Kat. No: 8**'in duvar kalınlığında inceltilmeye

gidildiği de gözlemlenmektedir. Bu durum, kabın, İnce Duvarlı Seramik formları içerisinde yer alan öncüllerinin geç dönem taklidi olarak üretilmiş olma olasılığını güçlendirmektedir. Mika ve taşçık içerikli, tipik turuncumsu-kırmızı renkli hamur yapısıyla güçlü olasılıkla Tralleis üretimi olabileceği düşünülen **Kat. No: 8**'in MS III. yüzyılın başlarında, erken dönem İtalya kökenli örneklerin taklitlerinden biri olarak üretildiği önerilebilir (Ertuğrul, 2023:125).



K.5



K6



Resim 5: K5, Env. No: 5316, K6, Env. No: 5431, K7, Env. No: 5379, K8, Env. No: 5435

2.6. Sığ Kâse

Bu grup içerisinde **Kat. No: 9-12**, (Resim 6) olmak üzere dört örnek incelenmiştir. Söz konusu kaseler olasılıkla yerel üretim grubu dahilindedir. Kulpsuz olarak üretilmiş **Kat. No: 9**, grup içerisinde değerlendirilen diğer üç kâse ile tipolojik olarak benzer özelliktedir. Yüksekliği 4,8 cm, ağız çapı 10,5 cm. ölçülerinde, mika içerikli, açık kırmızimsı-kahverengi (2,5YR 7/4) hamur yapısına sahip, ağız bölümünden gövdeye değin akan, turuncumsu-kırmızı (10R 5/6) astarlıdır. Sert profilli ince kenarlı ağız, geniş bir düzlem oluşturarak

dışa taşkın keskin bir profille gövdeye oturmaktadır. Kaideye doğru daralan gövde, halka kaide ile birleşir. Ağız ile gövdeyi birleştiren sert profil kâseyi özgün kılmaktadır. İtalya kökenli üretimler arasında formun tam karşılığı olmamakla birlikte tipolojik benzeri ve olasılıkla prototipi olabilecek bir örneği Moevs, Form LXVII grubu içerisinde değerlendirirken, Tiberius (MS 1-37) ve Erken Cladius Dönemi'nde (MS 41-54) üretildiğini, Nero Dönemi'nde de (MS 54-68) varlığını sürdürdüğünü belirtmiştir (Moevs, 1973:189, No:396, Pl.43,83;254-255, No:481-486, Pl.51,52,90; 303,313). Moevs, İnce Duvarlı Seramikler içerisinde “turuncu boyalı

stil'' olarak değerlendirdiği Form LXVII'nin Le Tene Geleneği'nden geldiğini, aynı zamanda Arretine Seramikleri'nden de etkilendiğini söylemektedir. Ancak **Kat. No: 9** yalnızca form olarak LXVII ile benzerdir. LXVII'nin ağız kenarı ile gövde birleşimindeki düzlem, incelenen örneğe göre daha kısa, gövde geçişindeki profil ise oldukça yumuşaktır (Moevs, 1973: 313). Form LXVII'nin yumuşak profilli olmasının yanında genellikle gövdesinde sert profil bulunan örneklerin daha çok İtalya'da üretilen erken tarihli İnce Duvarlı Seramiklerde yaygın olduğu gözlemlenmektedir (Grifa- De Bonis- Guarino- Petrone- Germinario- Mercurio-Soricelli- Langella ve Morra, 2015: 67, Fig.2, k, 1; 65-90, 9, 115, Fig.27, 8). Atina Agorası'nda ele geçen bir örnek MS I. yüzyıl ile MS erken II. yüzyıl buluntuları arasında değerlendirilmektedir (Robinson, 1959: 41, Pl.7, G180). A. Ricci tarafından Tip 2/264 olarak sınıflandırılan örnek MS erken I. yüzyıl içerisinde, MS 60-70 arasına tarihlenmiştir (Ricci, 1985: Tav.C,9, 313). Laodikeia'da ele geçen kâse, Moevs form LXVII grubuna dahil edilerek MS I. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmektedir (Duman, 2010: 184, Lev.LXXV, K19).

Kat. No: 9'un yakın benzeri olarak Ephesos Basilikası'nda ele geçen ve gövdesindeki sert profille karakterize olan kâse, MS I. yüzyıl kontekstlerinden gelmektedir (Mitsopoulos-Leon, 1991: 134, 135, Taf.192, K29, K30). Berenike'de (Kenrick, 1985: 313, 314, Fig.58, 460) erken Roma Dönemi üretimleri arasında gösterilen form, Knossos'ta Cladius tabakalarından ele geçmiştir (Hayes,1971: 264, Fig.15, No:20, 21). Atina Agorası'da söz konusu form MS I. yüzyılın başlarına tarihlenmiş (Hayes 2008, 100, Fig 49, 1559 P

(9153), İtalya, Otranto üretimi diğer bir örnek ise, İnce Duvarlı Seramik Grubu ile benzerlik içeren Knidos Stili kâse olarak tanımlanmıştır (Hayes, 2008: 105, Fig 51, 1615 (P3728). Paphos'ta bulunan ve Knidos Stili üretimler olarak tanımlanan benzer kâse, Erken Roma örnekleri arasında değerlendirilmiştir (Hayes, 2003: 464, Fig.10, 90, 4125/11). Bu kaselerin Knidos Stili olarak isimlendirilmelerinin nedeni söz konusu formun Knidos'taki atölyelerde sık üretiliyor olmasından kaynaklanmaktadır (Doksanaltı, 2006: 409.410, K 132, Çiz. 341-345). MS I. yüzyılın başlarına tarihlenen ve Knidos'ta "keskin omurgalı düz kâse" olarak isimlendirilen formun belirgin özelliği, incelenen örneğe koşut, kâseyi ikiye ayıran keskin omurgadır. Knidos çömlekçi ustalarının kendine özgü formlarından biri olarak tanıtılan kaselerin Knidos dışındaki yerleşimlerde de kullanıldığı bilinmektedir (Doksanaltı, 2006: 410). Tralleis'ten elde edilen ve ağız ile gövde arasındaki geçişi sağlayan bölümdeki düzlem, gövde üzerindeki sert profil sebebiyle benzer olan çift kulplu bir kâse, tabaka buluntuları göz önüne alınarak MS III. yüzyıla tarihlenmiştir (Erön, 2013: 50, 51, Kat.No:31, Lev.No:41).

4,5 cm. ile 6 cm. yüksekliğe sahip, 10,7 cm. ile 12 cm. ağız çapı ölçülerindeki **Kat.No:10-12**, (Resim 6) az miktarda mika ve taşçık içerikli, açık kırmızımsı-kahverengi (2,5YR 7/4) ve pembemsi (7,5YR 7/4) hamurlu, turuncumsu-kırmızı (10R 5/8) astarlıdır. Sert profilli ağız kenarı bir düzlem oluşturduktan sonra dışa taşkın sert profil yaparak gövdeyle birleşmektedir. Dip kısma doğru daralan, yivli, basık gövde, halka kaide ile sonlanmaktadır. Üzerinde tek yiv yer alan halka kulplar,

ağız kenarından çıkarak gövde başlangıcındaki dış taşkın sert profile oturmaktadır. **Kat.No:9**'da olduğu gibi, gövde başlangıcındaki sert profil her üç kâseyi özgün kılan unsurlardır. **Kat.No:10** ve **12**, tipolojik olarak Moevs tarafından Form XXV (Moevs, 1973: 163, Pl.31, 74, No:287-288) olarak sınıflandırılan kaselerle oldukça benzerdir. Ancak Form XXV'in gövdesini ikiye ayıran boğumun alt ve üst bölümündeki dış bükey profiline karşılık Tralleis örneklerinde, ağız gövde geçişindeki düzlemde sonra, boğumun yerini dışa taşkın sert profilin aldığı görülür. Ağız kenarından çıkarak dış bükey hatlı gövde başlangıcında sonlanan çift şerit kulplar ortak özelliklerdir.

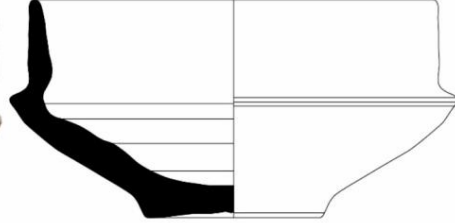
Kat.No:10 ve **12**'nin benzeri iki kâse Tralleis'te Sokak Altı Kanalizasyon Kanalı kazısında ele geçmiş, benzer örneklerinin bulunmadığı belirtilerek tabaka buluntuları göz önüne alınarak MS III. yüzyıla tarihlenmiştir (Erön, 2013: Kat.No:30, Lev.No:40, Kat.No:32, Lev.No:42). Atina Agorası'nda ele geçen benzer kâse MÖ I. yüzyıl ile MS I. yüzyıl arasına tarihlenmiştir (Robinson, 1959: 27, G43). İtalya üretimi formların Knidos versiyonu örneklerini temsil eden benzer bir kâse ise MS I. yüzyıla tarihlenmektedir (Kögler, 2000: 72-73, Abb. 6, 6). Kenrick, Berenike'de ele geçen benzer bir örneği, Pergamon Siyah Astarlı Seramikleriyle, Augustus Dönemi Çandarlı üretimi seramiklerin Knidos versiyonu olarak tanıtmış ve söz konusu kâseyi Moevs'un Form XXV olarak sınıflandırdığı örneklerin, batıdaki karşılığı olarak göstererek MÖ I. yüzyıla tarihlenmiştir (Kenrick, 1985: 40, 62, Fig. 10, 84). Moevs, Form XXV ile Berenike kasesi arasındaki tipolojik benzerliğe de değinen

Kenrick, her iki form arasındaki ilişkinin çok net olmadığını söylemektedir (Kenrick, 1985: 62).

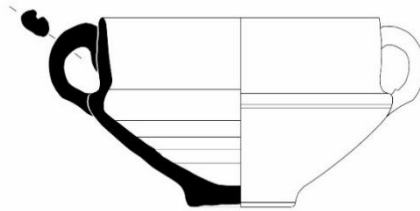
Erken Roma Dönemi'nde İnce Duvarlı Seramik üretim merkezlerinden biri olarak gösterilen Sicilya Bölgesi'nde, Syracuse'da ele geçen benzer kaseler MS I. yüzyıla tarihlenmektedir (Tassinari, 2019: 115, 116, Fig.29, 4, 6). İzmir, Tahtalı Barajı Cevizcioğlu Çiftliği Nekropolü'nde bulunan yerel üretim kaseler ise MS II. ve III. yüzyıllara tarihlenmiştir (Özkan ve Erkanal,1999: 48, 49, Res.58, Fig. 58a, c). Yapılan incelemede Tralleis dışındaki başka merkezlerde birebir benzerleri bulunmayan kaselerin en yakın benzerlerinin Ephesos ve Tralleis'te ele geçen örnekler oldukları belirlenmiştir. **Kat.No:9**, Ephesos buluntusu kâse ile oldukça benzerdir (Mitsopoulos-Leon, 1991: 134, 135, Taf.192, K29, K30). Ancak hamur ve astar özellikleriyle birlikte tipolojik benzerlik ve stratigrafik verilerin oluşu Tralleis örneğini tarihlendirme kriterleri açısından önemli kılmaktadır (Erön, 2013: 50, 51, Kat.No:31, Lev.No:41). Tipolojik benzerliğin yanı sıra mika ve taşçık içeren pembemsi hamur yapısı ve kırmızımsı astarlarıyla **Kat.No:10-12**'nin en yakın benzerleri yine Tralleis'te ele geçen örneklerdir (Erön, 2013: Kat.No:30, Lev.No:40, Kat.No:32, Lev.No:42). Söz konusu Tralleis buluntularının stratigrafik veri sunuyor olması önem taşımaktadır. İncelenen kaselerin Moevs Form XXV ile olan tipolojik benzerlikleri oldukça dikkat çekicidir. Tralleis örneklerinde Form XXV'ten farklı olarak ağız gövde geçişindeki düzlemde sonra, gövdeyi ikiye bölen boğumun üst ve alt bölümündeki dış bükey profilin yerini dışa taşkın sert profilin aldığı

görülmektedir. Bu durum Tralleis örneklerini özgün kılmakla birlikte inceltilmiş duvar yapıları da göz önüne alındığında, Cosa Form XXV üretimlerinin taklit edilmiş olabileceğini akla getirmektedir. Buna bağlı olarak, malzemelerin erken dönem öncülleriyle olan tipolojik bağlantıları ve analogik veriler dikkate alındığında; erken dönem İtalya kökenli İnce Duvarlı Seramik formları arasında yer alan Moevs Form XXV'in Tralleis'teki taklitleri olabileceği söylenebilir. Formların özgün özellikler

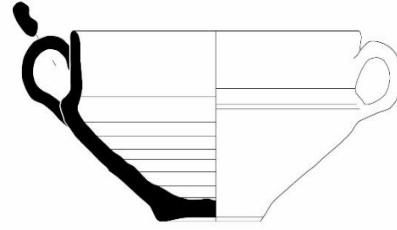
gösteriyor olmaları ve Tralleis dışındaki yerleşimlerde birebir benzerlerinin olmayışı yerel üretim düşüncesini güçlendirmektedir. Hamur ve astar özellikleriyle birlikte, analogi ve Erön (Erön, 2013: 50-51, Kat. No: 30, Lev. No: 40, Kat. No: 32, Lev. No: 42) tarafından sunulan stratigrafik kanıtlara dayanarak **Kat. No: 9-12**'nin tarih aralığı MS II. yüzyılın sonları ile MS III. yüzyılın başları olarak önerilebilir (Ertuğrul, 2013: 128).



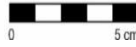
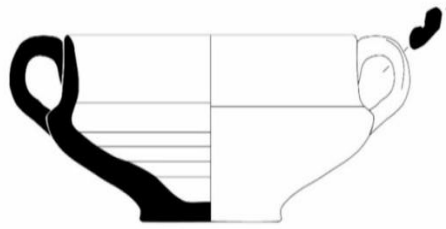
K.9



K.10



K.11



K.12

Resim 6: K9, Env. No: 5838, K10, Env. No: 5343, K11, Env. No: 5422, K12, Env. No: 5851

2.7. Tek Kulplu Bardak

Bu grupta **Kat. No: 13-16**, (Resim 7) olmak üzere dört örnek incelenmiştir. **Kat. No: 13**, 10 cm. yükseklikte ve 8 cm. gövde genişliğinde, taşçık ve mika içerikli, pembemsi (5YR 7/4) hamur yapısına sahip olup, astarlanmamıştır. Sert profilli ince kenarlı ağız, yiv bezemeli, kalın ve uzun, silindirik formlu boyunla birleşerek, orta bölümde, dışa taşkın ve elips bir profil oluşturarak gövdeye oturur. Elips profille oluşturulan gövde, dibe doğru daralıp konik kaide ile birleşir. Ağız kenarından çıkarak gövdedeki profile oturan tek, şerit kulp alçı ile tamamlanmıştır. Yüksekliği

7,5 cm., gövde genişliği 4,5 cm. olan ve benzer form özelliklerine sahip **Kat. No:**

14, taşçık ve mika içerikli, kırmızımsı-sarı (5YR 7/6) hamurludur. Ağız bitiminden kaideye doğru akmış turuncumsu-kırmızı (10R 5/6) astarlıdır. Sert profilli, ince kenarlı ağız, yiv bezemeli, uzun ve ince, silindirik boyunla birleşerek orta bölümde, dışa taşkın, elips formlu profil oluşturarak gövdeye oturur. Elips profille şekillendirilen gövde, az yükseltilmiş düz kaide ile sonlanır. **Kat. No: 13** ile aralarındaki fark, boyun kısmının daha ince ve uzun olmasıdır. Boyunun bitim bölümünden çıkarak gövdedeki profille birleşen küçük ve daha kısa olan tek, şerit kulp alçı ile tamamlanmıştır. İki örneğin de duvar kalınlıkları inceltilmeye çalışılmış olsa da kaba bir işçilik hakimdir. Formların karakteristiği olan

elips profilli gövde, aynı zamanda onların özgün olmalarını sağlamaktadır.

İnce Duvarlı Seramik Grubu'nun İtalya üretimleri arasında yer alan ve Flaviuslar Dönemi'ne (MS 69-96) tarihlenen bir fincan, incelenen örneklerle tipolojik olarak benzerlik göstermektedir (Ricci, 1985: 301, Tav. CXLI, 3). Çift elips gövdeli, ortadaki boğumla ikiye ayrılmış, düz kaideli ve tek kulplu fincanın gövde alt yarısı bardaklarla benzerdir. Ephesos'ta bulunan ve R. Meriç'in Ephesos üretimi olarak nitelendirerek İnce Duvarlı Seramikler arasında gösterdiği, gövde alt bölümü dolgun ve küresel, üst bölümü, silindirik ve uzun, kulpsuz bir bardak, MS I. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenmektedir (Meriç, 2000: 94, Abb. 5, 2). Öte yandan Erken Roma üretimleri arasında gösterilerek Ricci tarafından Tipo 2/255 (Ricci, 1985: 312, Tav. C, 4), Mayet tarafından XLVIII (Mayet, 1975: Tav. LIV, No: 452) şeklinde sınıflandırılan, ince ve dışa çekik, huni formu ağız geçişiyle bir boğum oluşturan ve sert profilli çift konik gövdeye oturan çift kulplu bardak, gövde alt yarısındaki form geçişiyle **Kat. No: 13** ve **Kat. No: 14** ile benzerdir. Huni biçimli olarak tasarlanmış, gövde üst yarısı yukarıya doğru genişleyen, alt yarı ise incelenen örneklerle benzer şekilde elips forma sahip başka iki malzeme Ricci tarafından Tip 1/186 ve Tip 1/189 olarak isimlendirilerek bölgesel üretimler arasında gösterilmiş ve MS I. yüzyıla tarihlenmiştir (Ricci, 1985: 278, Tav.XC1, Tav.XC5). Gri Stil grubu içerisine dahil edilen, Kuzey Galya üretimleri arasında yer alan ve aynı forma sahip kulpsuz üretimlerin tipolojik gelişimleri Roma Dönemi süresince konik boyun yapısına göre değişkenlik göstermektedir (Tyers, 1996: 154, Fig. 180, 5). Flaviuslar

Dönemi'nde boyun uzunluğunun gövde alt yarısını aştığı görülmektedir. Bu durum MS II. ve III. yüzyıllarda da devam etmiştir. Kuzey Galya'da üretilen ve MS III. yüzyıla tarihlenen bu örneklerin en belirgin özellikleri gövde üst yarısında bulunan ince yivlerdir. Betica'da (İspanya) üretilen kulpsuz bardaklar ise benzer form özelliği gösteren örneklerdendir (Tyers, 1996: 155).

Benzer özellikler gösteren ve MS I. yüzyıla tarihlenen Betica (İspanya) üretimi kulpsuz bardaklarda da gövde alt yarısındaki yuvarlak, çift konik ve elips formu geçişlerin yer aldığı görülmektedir (Tassinari, 2019: 122, Fig. 42, 8B, 8Ba, 8D). Hayes tarafından İnce Duvarlı Seramik formları arasında gösterilen ve içki kabı olarak tanımlanan söz konusu kulpsuz bardakların metal ve cam kapların taklitleri olarak ilk kez MS II. yüzyılda Kuzey İtalya'da ortaya çıktığı, MÖ 100 ile MS 100 arasında ise Roma sofrası takımlarının tipik örneklerinden biri olarak yaygınlaştığı belirtilmektedir (Hayes, 1997: 67, Pl.24). İtalya kökenli olan ve İnce Duvarlı Seramik Grubu içerisinde yer alan form, özellikle MS I. yüzyılda Kuzeybatı Anadolu, Güney ve Orta Galya, İspanya (Betica) ve Tuna'ya kadar uzanan Alp Bölgesi'yle birlikte birçok yerleşimde bölgesel olarak taklit edilmiştir (Hayes, 1997: 67). Gövdesinin üst bölümü kısa ve yukarıya doğru hafifçe genişleyen, alt bölümü ise sert profille oluşturulmuş elips formu, tek kulplu benzer formlar Knidos'ta MS III. yüzyıla ait kontekstlerden ele geçmiştir (Doksanaltı, 2006: 389, K123, 124, Çiz. 302-307).

Hamur, astar ve form özellikleri açısından **Kat. No: 15** ve **Kat. No: 16** benzerdir.

Yüksekliği ve gövde genişliği 6 cm olan **Kat. No: 15**, taçık ve mika içerikli, kırmızımsı-kahverengi (2,5YR 7/4) hamur yapısına sahip, turuncumsu-kırmızı (2,5YR 5/6) astarlıdır. Yüksekliği 5 cm., gövde genişliği 4,5 cm. olan **Kat. No: 16** ise turuncumsu-açık kırmızı (10R 6/6) hamur yapısında ve turuncumsu-kırmızı (10R 6/8) astarlıdır. Dışa çekik, kalın kenarlı ağız, yiv bezemeli, çan formlu gövde ile birleşip, ince ve sert bir profil oluşturarak dibe doğru daralıp, yükseltilmiş düz kaide ile sonlanmaktadır. Tek yivli şerit kulp, ağız kenarından çıkarak gövdedeki sert profile oturmaktadır. Keskin ve sert profil, iki örneği karakterize etmenin yanı sıra aynı zamanda formları özgün kılmaktadır. İnce Duvarlı Seramik Grubunun genel yapısına oranla **Kat. No: 15** ve **Kat. No: 16**, daha kalın kenarlı üretimlerdir. Yüzeyde görülen çatlama ve özensiz işçiliğin yanında sadece ikişer örnekle temsil edilmeleri çok tercih edilen formlar olmadıklarını akla getirmektedir.

Moevs, Tipolojik olarak **Kat. No: 15** ve **Kat. No: 16**'nın benzeri ve öncülü olabilecek bir örneği Form XLIV olarak sınıflandırılmıştır (Moevs, 1973: 131, No:216, Pl.22, 68). Moevs, Cosa buluntusu kap parçasını, iç bükey duvarlı, düz kenarlı, keskin karınlı, çift kulplu fincan olarak tanımlar. Cosa'da minyatür örnekler arasında gösterilen Form XLIV'ün, çift kulplu olan Form XLII'den türediği düşünülmektedir. Moevs, formun metal örneklerin etkisi altında Augustus Dönemi'nde ortaya çıktığını, Tiberius Dönemi'nde gelişimini sürdürdüğünü belirterek (Moevs, 1973:132), bu tarihlenen Atina Agorası buluntularıyla da desteklendiğini söylemektedir (Robinson, 1959: 27, G43, Pl.4). Formun

keskin olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte, MÖ IV. ve III. yüzyıllara tarihlenen kantharoslar Le Tene geleneğinin geç dönem örnekleriyle ilişkilendirilmektedir.

Augustus Dönemi'ne tarihlenen Troia buluntusu bardaklarla **Kat.No: 15** ve **Kat.No:16**, tipolojik olarak yakınlık göstermektedir (Robinson, 1959: 27, G43, Pl.4). Pergamon üretimi benzer bir form, MS I. yüzyıla tarihlenmiştir (Meyer-Schlichtmann,1988:85, Taf. 10, 80, Ts2). İnce Duvarlı Seramik Grubu'nun ünik örneklerinden biri olarak tanıtılan ve Atina Agorası'nda ele geçen, Modiolus olarak adlandırılan bardağın üretim yeri, Hayes tarafından Anadolu olarak belirtilmiş ve tarih aralığı olarak MÖ 25-1 önerilmiştir (Hayes, 2008: 98, 99, Fig. 47, 1530 (P18872)). Örneklerin birebir benzerlerine rastlanılmakla birlikte Atina Agorası'nda bulunan, ağız bölümü daha düz, silindirik bir formla aşağı inerek incelen bardaklara koşut, Peloponnesos Yarımadası üretimleri arasında gösterilen, gövde ortasında sert profil oluşturarak kaideye doğru daralan tek kulplu bardak, MS 80-100 arasına tarihlenmiştir (Hayes, 2008: 98, 99, Fig.47, 1530 (P18872)). Orta Roma Grubu seramikleri arasında gösterilen Stobi'de ele geçen benzer bir form ise MS III. ve IV. yüzyıllar arasına tarihlenmiştir (Anderson-Stojanović, 2001: 125, Fig. 1037, No: 329, Pl. 123). Dışa çekik, kalın kenarlı ağız yapısına sahip Stobi buluntusu kâse, yukarıya doğru açılan çan biçimli gövde yapısı, kaideye doğru daralarak inen, orta alandaki sert profilli formuyla oldukça benzerdir. **Kat. No: 15** ve **Kat. No: 16** ile benzer form özelliklerine sahip başka bir örnek ise Betica'da (İspanya) ele geçmiştir (Tassinari,

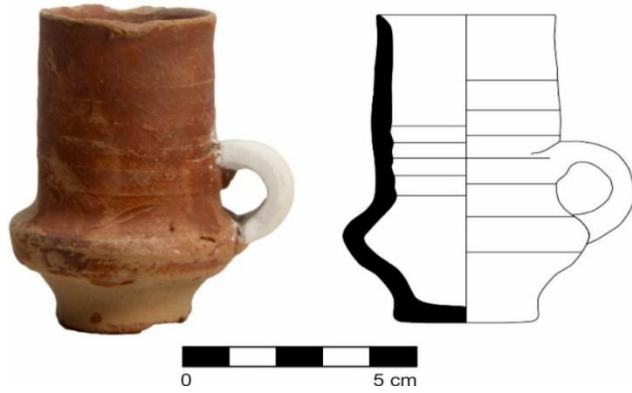
2019:120,121, Fig.42, 25. 3a). Sert, hafif dışa çekik kenarlı ağız, iç bükey profil yaparak aşağıya doğru daralan, kaideye yakın alanda sert profil oluşturan, diken bezemeli, düz dipli, çift kulplu bardak, bölgesel üretimler arasında gösterilerek MS Erken I. yüzyıla tarihlenmiştir. Ricci tarafından Tip 2/253-254 (Ricci 1985: 311, Tav. C, 2, 3), Mayet tarafından XI (Mayet,1975: 48, Tav.XX.No:147) grubuna dahil edilen ve Betica üretimi olarak gösterilen aynı form yapısına sahip bardaklar, gövdenin alt yarısındaki sert profil özellikleri nedeniyle incelenen örneklere benzerdir. Betica buluntularının yanı sıra İngiltere’de Midlands Bölgesi’ndeki Northamptonshire ve Bedfordshire’da üretildiği belirtilen seramikler ağız ve gövde profilleri açısından bardaklarla benzerlik gösterir (Tyers, 1996: 63, 64, Fig.36, 4, 8, 9). Güney ve doğu Midlands Bölgesi’nde baskın olduğu belirtilen ve MS I. yüzyılın sonlarına tarihlenen söz konusu kulpsuz seramikler kaba stil örnekleri arasında gösterilmiştir.

Kat. No: 13-16, mika ve taşçık içerikli, kırmızımsı-sarı ve turuncu ağırlıklı hamur

yapıları ve aynı renk tonlarına sahip astarlarıyla Tralleis’in tipik seramik özelliklerine işaret etmektedir. Tipolojik açıdan ele alındıklarında **Kat. No: 13** ve **Kat. No: 14**’ün silindirik ve uzun boyun yapısı ile basık elips gövdeleri; **Kat. No: 15** ve **Kat. No: 16**’nın ise sert profil geçişli çan gövde yapıları formları özgün kılmaktadır. Bu durum söz konusu formların Tralleis’li seramik ustalarının İnce Duvarlı Seramik Grubu’na ait formları taklit ederek, değişiklikler ve bazı eklemeler yaparak oluşturmuş olabilecekleri bir yerel üretimi akla getirmektedir (Ertuğrul, 2023: 143). Ancak incelenen diğer gruplarda da olduğu gibi söz konusu örneklerde ince bir işçilik yerine kaba bir üretim söz konusudur. Çalışmada ele alınan ve kaba üretim grubu içerisinde değerlendirilen dört örneğin, birebir olmamakla birlikte benzerleriyle olan tipolojik bağlantıları göz önüne alınarak karşılaştırma yapılan merkezlerdeki kontekst verileri ve analogi yoluyla MS II. yüzyılın ortalarıyla MS III. yüzyılın başlarında üretilmiş olabilecekleri düşünülmektedir (Ertuğrul, 2023: 148).



K.13



K.14



K.15



K.16

Resim 7: K13, Env. No: 5416, K14, Env. No: 5680, K15, Env. No: 5795, K16. Env. No: 5819

Sonuç

Çalışma kapsamında yedi ayrı gruba ayrılarak incelenen on altı adet malzeme 1996-2005 yılları arasında Tralleis'te gerçekleştirilen kazılar sırasında Gymnasium ve Arsenal yapılarından ele geçen buluntulardan oluşmaktadır. Malzeme grubunun ayrıntılı incelemesi, M.T.M. Moevs'un Cosa İnce Duvarlı Seramikleriyle ilgili oluşturduğu terminoloji esas alınarak gerçekleştirilmiştir. Ancak kazılarla ilgili stratigrafik verilerin sağlıklı olarak elde edilememesi nedeniyle tarihlemeye analoji verileri de dikkate alınmış, Cosa malzemeleriyle birlikte farklı merkezlerde ele geçen benzer örnekler ve tipolojik nitelikler üzerinden MS I. yüzyıl ile MS III. yüzyıl aralığı tarihleme önerisi olarak sunulmuştur. İncelenen on altı adet malzemenin Cosa üretimleri başta olmak üzere başka merkezlerde ele geçen örneklerle yapılan karşılaştırmalarında İnce Duvarlı Seramik formlarıyla tipolojik olarak oldukça benzer özellikler taşıdıkları görülmekle birlikte onlar kadar kaliteli üretimler olmadıkları ve formlarda bazı değişikliklere gidildiği, kapların çoğunluğunun kaba üretim grubuna dahil oldukları gözlemlenmiştir. Malzemenin hamur içeriği altın mika ve çoğunlukla taşçık şeklindedir. Hamur rengi genel olarak kırmızımsı-kahve, turuncumsu-kırmızı ve Tralleis'te çoklukla rastlanan pembemsi tonlardadır. Bazı örnekler astarlanmadan bırakılmış, genellikle turuncumsu-kırmızı renkli astar kullanılmıştır. Genel anlamda bakıldığında ikişer ve birer örneğin yer aldığı malzeme grubu içerisinde sığ kâse ve tek kulplu bardak grubunun dörder örnekle temsil edildiği görülmektedir.

Anadolu'daki yerleşimlerde MÖ I. yüzyılın son çeyreği ile MS I. yüzyılın ilk çeyreğinde sıklıkla rastlanan İtalya kökenli İnce Duvarlı Seramiklerin MS I. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ortadan kalkmasıyla birlikte Anadolu'daki yerel atölyelerin üretimleri öne çıkmıştır (Özyiğit, 1992: 102, 103; Sams, 1996: 435, Fig.5; Hayes, 1985: 187). Batı İonia (Rotroff, 1997: 235), Ephesos (Meriç, 2002: 75, Taf.31, K 347, K 348), Knidos (Doksanaltı, 2006: 24, 31) İnce Duvarlı Seramik üretimi yapan önemli merkezlerdir. Bunun yanı sıra Anadolu'da farklı merkezlerde bölgesel olarak üretilen İnce Duvarlı Seramik Grubu'na ait pek çok form ele geçmiştir. Tralleis'te ele geçen örnekler bakıldığında İnce Duvarlı Seramik formlarında değişikliklere gidildiği, eklemeler ve yenilikler yapılarak yerel seramik ustalarının katkılarıyla özgün formların oluşturulduğu görülmüş, bazı örneklerde ise formların orijinaline bağlı kaldığı gözlemlenmiştir (Erön, 2013: 50-53, Kat. No: 30-34; Ertuğrul, 2023: 286-287, Kat. No: 81-93). Oluşan açık pazar ortamında rekabete dayalı olarak, artan talep sonucu dönemin modasına uygun biçimde taklit formların üretilmesinin yanında başka merkezlerde benzerlerine rastlanmayan yeni ve yerel formların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Başka merkezlerde birebir benzerleri bulunmayan ve çalışma kapsamı içerisinde incelenen Tralleis buluntusu seramiklerin duvar kalınlıklarının zaman zaman inceltilmeye çalışıldığı gözlemlenmiştir. Ancak İnce Duvarlı Seramik Gruplarındaki inceliğin yakalanamadığı belirlenmiş, 2 cm.'ye yakın kalınlığa sahip örnekler karşın, söz konusu grubun yoğun şekilde taklit edildiği görülmüştür. Buna

bağlı olarak orijinal formlara oranla daha düşük kalitede üretilen bu seramikler ucuz ve kolay ulaşılabilir seçenek olarak tercih edilmiş olmalıdır.

Tralleis'te ele geçen tüm seramik gruplarında sıklıkla rastlanan İtalya'ya özgü seramik formlarının güçlü etkileri, deprem sonrasında Augustus'un yardımlarıyla yeniden kalkındırılan Tralleis'e getirilen İtalyan ustalarla ilişkilidir (Broughton, 1935: 22-24; Magie, 1950: 1332, 7; Burnett, 1998: 66; Ertuğrul, 2023: 285). Her ne kadar bugüne değin Tralleis'ten elde edilen seramiklerle ilgili yapılan kil analizleri çoğunlukla DSB II formlarına yönelik olsa da kentteki üretimin varlığına işaret eden önemli bulgular içermektedir (Takaoğlu, 2006: 263-270; Ertuğrul, 2023: 250-282). Tipik mika ve az taşçık içerikli kırmızımsı-kahve, turuncumsu-kırmızı ve pembemsi hamurla birlikte turuncumsu-kırmızı renkli astar, Tralleis'e özgü seramiklerde görülmektedir. Bununla birlikte yapılan çalışma sonucunda, Çift Kulplu Kase'nin (**Kat. No: 1-2**), Moevs Form LXIII ile, tek örnekle temsil edilen bardağın (**Kat. No: 3**) Moevs Form XXVIII ile, Kase'nin (**Kat. No: 4-5**) Moevs Form XXV ile, Çift Kulplu Kase'nin (**Kat. No: 6**) Moevs Form XLIV ile, Tek Kulplu Bardağın (**Kat. No: 7**) Moevs Form LXI ile, (**Kat. No: 8**)'in XLVI ile, Sığ Kase'nin (**Kat. No: 9**) Moevs Form LXVII ile, (**Kat. No: 10-12**) Moevs Form XXV ile olan tipolojik benzerlikleri belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra Tek Kulplu Bardağın (**Kat. No: 13-14**) tipolojik benzerleri İnce Duvarlı Seramik Grubu'nun İtalya'ya özgü örnekleri arasında gösterilmektedir. Diğer Tek Kulplu Bardağın (**Kat. No: 15-16**) ise Moevs Form XLIV ile olan tipolojik

benzerliği dikkat çekicidir. Bu durum, çalışma kapsamında ele alınan formların Moevs terminolojisindeki örneklerle oldukça benzer özelliklere sahip olmalarının yanı sıra, **Kat. No: 13-16**'nın başka merkezlerde birebir benzerleri bulunmayan, ancak İnce Duvarlı Seramik Gruplarıyla birlikte, İtalya kökenli formların da taklit edildiğini ve Tralleisli seramik ustalarının yerel üretimleri olabileceğini düşündürmüştür (Ertuğrul, 2023: 287). Elde edilen veriler, güçlü olasılıkla Batı Anadolu için önemli bir DSB üretim merkezi olduğu bilim dünyası tarafından da kabul edilen Tralleis'te (Plinius 35. 46, 160, 161; Hayes, 1972: 10; Mitsopoulos-Leon, 1991: 107; Ateş, 2001: 29; Scheffenegger, 2003: 119, Pl. LXXIV-LXXX; Scheffenegger, 1996: 256-270, Abb. 11; Hayes, 1985: 49-70; Comfort, 1938: 40) bu üretilere koşut ve çağdaş biçimde MS I. yüzyıl ile MS III. yüzyıllar arasında dönemin modasına uygun olarak, Knidos atölyelerinin paralelinde İnce Duvarlı Seramik formlarından esinlenilerek türeyen farklı bir yerel üretimin yapılmış olabileceğini akla getirmektedir. İnce Duvarlı Seramik Grubu içerisinde incelenen on altı adet buluntunun, öncülleri Moevs'un Cosa İnce Duvarlı Seramikleriyle ilgili oluşturduğu terminolojide yer alan formlarla birlikte İtalya kökenli üretimler arasında bulunan örneklerden türetilmiş yerel formlar olabilecekleri düşünülmektedir. Tralleis kazılarının ilerleyen evrelerinde ortaya çıkarılacak olan yeni buluntuların bu konuya katkı sağlayacağı görüşündeyiz.

Katalog

Kat. No: 1

Müze Envanter No: 5448

Form: Çift Kulplu Kase

Hamur Rengi: 2.5YR 6/4 Light Reddish Brown

Astar Rengi: 2.5YR 5/6 Red

Yük: 7, 3 cm.

Ağız Çapı: 11 cm.

Kaide Çapı: 4, 8 cm.

Tanım: Mika ve taşçık içerikli kırmızımsı-kahverengi hamur, ağız kenarından gövdenin alt kısmına doğru akmış turuncumsu-kırmızı astar. Sert profilli ağız. Dibe doğru düz bir hatla inen, ortada sert profil oluşturarak kaide ile birleşen gövde. Tek yivli, çift şerit kulplu. Konik kaide. Öncülü Moevs Form LXIII.

Tarih: MS Erken I. yy.

Kat. No: 2

Müze Envanter No: 5843

Form: Çift Kulplu Kase

Hamur Rengi: 7.5YR 7/4 Pink

Astar Rengi: 2.5YR 5/8 Red

Yük: 7 cm.

Ağız Çapı: 8, 5 cm.

Kaide Çapı: 5 cm.

Tanım: Mika ve taşçık içerikli pembemsi hamur, turuncumsu-kırmızı astar. Sert profilli ağız. Dibe doğru düz bir hatla inen, ortada sert profil oluşturarak kaideyle birleşen gövde. Çift, şerit kulplu. Konik kaide. Öncülü Moevs Form LXIII.

Tarih: MS Erken I. yy.

Kat. No: 3

Müze Envanter No: 5742

Form: Bardak

Hamur Rengi: 5YR 7/4 Pink

Astar Rengi: 10R 6/8 Light Red

Yük: 9, 5 cm.

Ağız Çapı: 13 cm.

Kaide Çapı: 5, 3 cm.

Tanım: Mika içerikli pembemsi hamur, çoğunlukla dökülmüş turuncumsu-kırmızı astar. Sert

profil, içe dönük kenarlı ağız. Dibe doğru daralan, dolgun, ovoid gövde. Gövde alt bölümde kazıma “λ Θ” harfleri. Öncülü Moevs Form XXVIII.

Tarih: MS I. yy.

Kat. No: 4

Müze Envanter No: 5071

Form: Kase

Hamur Rengi: 2.5YR 7/6 Light Red

Astar Rengi: 2.5YR 4/4 Reddish Brown

Yük: 8, 4 cm.

Ağız Çapı: 12, 3 cm.

Kaide Çapı: 4, 7 cm.

Tanım: Mika içerikli turuncumsu-kırmızı hamur, kırmızımsı-kahverengi astar. Sert profilli ağız. İç bükey, derin bir hat oluşturarak gövdeyle birleşen omuz. Tek yivli çift şerit kulplu. Dibe doğru daralan dolgun gövde. Etrafı tek kalın halka ile çevrili, geniş yayımlı düz kaide. Moevs Form XXV.

Tarih: MS Erken I. yy.

Kat. No: 5

Müze Envanter No: 5316

Form: Kase

Hamur Rengi: 7.5YR 7/4 Pink

Astar Rengi: 2.5YR 5/6 Red

Yük: 7 cm.

Ağız Çapı: 14 cm.

Kaide Çapı: 5, 5 cm.

Tanım: Mika içerikli pembemsi hamur, turuncumsu-kırmızı astar. Sert profilli ağız. İç bükey derin bir hat oluşturarak gövdeyle birleşen omuz. Tek yivli, çift şerit kulplu. Dibe doğru daralan dolgun gövde. Etrafı tek kalın halka ile çevrili, düz kaide. Moevs Form XXV.

Tarih: MS Erken I. yy.

Kat. No: 6

Müze Envanter No: 5431

Form: Çift Kulplu Kase

Hamur Rengi: 10R 6/6 Light Red

Astar Rengi: 10R 5/8 Red

Yük: 6, 1 cm.

Ağız Çapı: 4, 7 cm.

Kaide Çapı: 3 cm.

Tanım: Mika içerikli turuncumsu-açık kırmızı hamur, turuncumsu-kırmızı astarda aşınma ve dökülme. Sert profilli ağız. Kalın ve kısa boyun. Biri alçı ile tamamlanmış, tek yivli, çift, şerit kulp. Geniş aralıklı yivlerle bezeli dolgun gövde. Düz kaide. Öncülü Moevs Form XLIV.
Tarih: MS II. yy. ile III. yy.'ın başları.

Kat. No: 7**Müze Envanter No:** 5379**Form:** Bardak**Hamur Rengi:** 10R 6/6 Light Red**Astar Rengi:** 10R 5/8 Red**Yük:** 4, 5 cm.**Ağız Çapı:** 6, 5 cm.**Kaide Çapı:** 2, 8 cm.

Tanım: Mika ve taşcık içerikli, turuncumsu-açık kırmızı hamur, turuncumsu-kırmızı astar. Sert profilli ağız. Ağız kenarı ve gövdeyi birbirine bağlayan ince yiv. Dolgun gövde. Dikey, tek, şerit kulp üzerinde tek yiv. Etrafı tek halka ile çevrili düz kaide. Öncülü Moevs Form LXI.
Tarih: MS II. yy. ile III. yy.'ın başları.

Kat. No: 8**Müze Envanter No:** 5435**Form:** Tek Kulplu Bardak**Hamur Rengi:** 10R 6/6 Light Red**Astar Rengi:** 10R 6/8 Light Red**Yük:** 5 cm.**Ağız Çapı:** 5, 8 cm.**Kaide Çapı:** 2, 4 cm.

Tanım: Mika ve taşcık içerikli turuncumsu-açık kırmızı hamur, turuncumsu-açık kırmızı astar. Dışa dönük kenarlı ağız. Dibe doğru daralan, yivlerle bezeli dolgun gövde. Tek yivli, dikey, tek, şerit kulp. Düz kaide. Öncülü Moevs Form XLVI.
Tarih: MS Erken III. yy.

Kat. No: 9**Müze Envanter No:** 5838**Form:** Kase

Hamur Rengi: 2.5YR 7/4 Light Reddish Brown

Astar Rengi: 10R 5/6 Red**Yük:** 4, 8 cm.**Ağız Çapı:** 10, 5 cm.**Kaide Çapı:** 4, 3 cm.

Tanım: Mika içerikli açık kırmızımsı-kahverengi hamur, ağız kenarından gövdeye doğru akmış turuncumsu-kırmızı astar. Geniş bir düzlemle gövdeye bağlanan ince kenarlı ağız. Sert profil yaparak dibe doğru daralan, yayvan ve geniş gövde. Ağız kenarında ve gövde üzerinde yivler. Etrafı tek kalın halka ile çevrili düz kaide. Öncülü Moevs Form LXVII.

Tarih: MS II. yy.'ın sonları III. yy.'ın başları.**Kat. No:** 10**Müze Envanter No:** 5343**Form:** Kase**Hamur Rengi:** 2.5YR 7/4 Light Reddish Brown**Astar Rengi:** 10R 5/8 Red**Yük:** 6 cm.**Ağız Çapı:** 11 cm.**Kaide Çapı:** 4, 3 cm.

Tanım: Mika içerikli kırmızımsı-kahverengi hamur, turuncumsu-kırmızı astar. İnce profilli ağız. Geniş bir düzlemle gövdeye bağlanan dışa taşkın profilli omuz. Tek yivli çift şerit kulp. Dış bükey profilli basık gövde. Etrafı tek kalın halka ile çevrili, düz kaide. Öncülü Moevs Form XXV.

Tarih: MS II. yy.'ın sonları III. yy.'ın başları.**Kat. No:** 11**Müze Envanter No:** 542**Form:** Kase**Hamur Rengi:** 7.5YR 7/4 Pink**Astar Rengi:** 2.5YR 4/1 Dark Reddish Gray – 2.5YR 6/4 Light Reddish Brown**Yük:** 6 cm.**Ağız Çapı:** 12 cm.**Kaide Çapı:** 4, 4 cm.

Tanım: Mika içerikli pembemsi hamur, koyu kırmızımsı-gri ile açık kırmızımsı-kahverengi astar. İnce kenarlı ağız. Geniş bir düzlem oluşturarak gövdeye bağlanan dışa taşkın profilli omuz. Çift, şerit kulp üzerinde tek yiv. Dış

bükey profilli basık gövde. Etrafı tek kalın halka le çevrili düz kaide. Öncülü Moevs Form XXV.

Tarih: MS II. yy.'ın sonları III. yy.'ın başları.

Kat. No: 12

Müze Envanter No:

Form: Kase

Müze Envanter No: 5851

Buluntu Alanı: Gymnasium

Hamur Rengi: 2.5YR 7/4 Light Reddish Brown

Astar Rengi: 10R 5/8 Red

Yük: 4, 5 cm.

Ağız Çapı: 10, 7 cm.

Kaide Çapı: 4, 3 cm.

Tanım: Mika ve taşçık içerikli açık kırmızımsı-kahverengi hamur, turuncumsu-kırmızı astar. Sert profilli ağız. Geniş bir düzlem oluşturarak gövdeye bağlanan dışa taşkın profilli omuz. Çift şerit kulp üzerinde tek yiv. Dış bükey profilli basık gövde. Etrafı tek kalın halka ile çevrili düz kaide. Öncülü Moevs Form XXV.

Tarih: MS II. yy.'ın sonları III. yy.'ın başları.

Kat. No: 13

Müze Envanter No: 5416

Form: Tek Kulplu Bardak

Hamur Rengi: 5YR 7/4 Pink

Astar Rengi: -

Yük: 10 cm.

Ağız Çapı: 8 cm.

Kaide Çapı: 4, 3 cm.

Tanım: Mika ve taşçık içerikli pembemsi hamur. Sert profilli ağız. Uzun, silindirik boyun üzerinde yivler. Sert profilli, basık, elips gövde. Tek, şerit kulp. Konik kaide.

Tarih: MS II. yy.'ın ortaları, MS III. yy.'ın başları.

Kat. No: 14

Müze Envanter No: 5680

Form: Tek Kulplu Bardak

Hamur Rengi: 5YR 7/6 Reddish Yellow

Astar Rengi: 10R 5/6 Red

Yük: 7, 5 cm.

Ağız Çapı: 3, 5 cm.

Kaide Çapı: 2, 8 cm.

Tanım: Mika ve taşçık içerikli kırmızımsı-sarı hamur, ağız kenarından kaideye doğru akan turuncumsu-kırmızı boya. Sert profilli ağız. Uzun, silindirik boyun üzerinde yivler. Sert profilli basık, elips gövde. Dikey, tek, şerit kulp. Düz kaide.

Tarih: MS II. yy.'ın ortaları, MS III.yy.'ın başları.

Kat. No: 15

Müze Envanter No: 5795

Form: Tek Kulplu Bardak

Hamur Rengi: 2.5YR 7/4 Light Reddish Brown

Astar Rengi: 2.5YR 5/6 Red

Yük: 6 cm.

Ağız Çapı: 7, 8 cm.

Kaide Çapı: 3, 1 cm.

Tanım: Mika ve taşçık içerikli kırmızımsı-kahverengi hamur, turuncumsu-kırmızı astar. Dışa çekik kenarlı ağız. Orta bölümde sert profil oluşturan ve dibe doğru daralan çan biçimli gövdede yivler. Dikey, tek, şerit kulp üzerinde tek yiv. Düz kaide. Öncülü Moevs Form XLIV.

Tarih: MS II. yy.'ın ortaları, MS III.yy.'ın başları.

Kat. No: 16

Müze Envanter No: 5819

Form: Tek Kulplu Bardak

Hamur Rengi: 10R 6/6 Light Red

Astar Rengi: 10R 6/8 Light Red

Yük: 5 cm.

Ağız Çapı: 6, 7 cm.

Kaide Çapı: 2, 6 cm.

Tanım: Mika ve taşçık içerikli turuncumsu-açık kırmızı hamur, turuncumsu-kırmızı astar. Kalın kenarlı, dışa çekik ağız. Orta bölümde sert profil oluşturan ve dibe doğru daralan çan biçimli gövdede yivler. Dikey, tek, şerit kulp üzerinde tek yiv. Düz kaide. Öncülü Moevs Form XLIV.

Tarih: MS II. yy.'ın ortaları, MS III. yy.'ın başları.

Kaynakça

Antik Kaynaklar

Appianos, Mithridates.
Pliny the Elder, Naturalis Historia.
Strabon, Geographica.

Modern Kaynaklar

- Agathias, (1967). *Agathiae Myrinaei Historiarum Libri Quinque*. (Çev. J. D. Frendo), Akbuz, A. L. (2017). 2017Hadrianopolis Roma Dönemi Fırın Malzemesi, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 14, 181-205.
- Anderson-Stojanović, V. (1992). *Stobi, The Hellenistic and Roman Pottery*, Princeton.
- Ateş, G. (2001). Die Eastern Sigillata B aus einer frühkaiserzeitlichen Auffüllungsschicht in Aizanoi, *AA*, 319-323.
- Bianchetti, E. (1895). *I sepolcreti di Ornavasso*, Torino.
- Burnett, A., Amandry M., Ripolles, P. P. (1992). *Roman Provincial Coinage, From the Death of Caesar to the Death of Vitellius*. British Museum Press, London.
- Broughton, T. R. S. (1935). Some Non-Colonial Coloni of Augustus, *TransactAmPhilaAss*, 66, 18-44.
- Cavassa, L. (2004). La vaiselle de Cume (Italie): deux etudes de cas (I siecle avant J.-C./I siecle apres J.-C.), *SFECAG* (Actes du Congres de Vallauris, 20-23 mai 2004), Marseille, 79-84.
- Comfort, H. (1938). Supplementary Sigillata Signatures in the Near East, *Journal of the American Oriental Society*, Volume: 58/1, 30-60.
- Doksanaltı, E. (2003). Knidos-Kap Krio Hellenistik Sarnıç Buluntuları, *Varia Anatolica XV*, 27-33.
- Doksanaltı, E. (2006). *Knidos Kap Krio Kazı Alanı*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Doksanaltı, E. (2007). Knidos Kap Krio Çalışmalarında Bulunan Sarnıç Buluntuları-II Kulplu Kaseler, *IDOL Arkeologlar Derneği Dergisi*, Sayı: 34, 8-14.
- Duman, B. (2010). *Laodikeia Hellenistik ve Erken Roma Dönemi Seramiği*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Ergürer, H. E. (2012). *Parion Roma Dönemi Seramiği*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Erön, A. (2013). *Tralleis Hamam-Gymnasion Kompleksi Seramikleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Ertuğrul, F. (2023). *1996-2005 Yılları Arasında Tralleis'te Ele Geçen Roma Seramikleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gassner, V. (1997). Das Südtor der Tetragnos Agora: Keramik und Kleinfunde, *Forschungen in Ephesos*, XII 1/1, Wien.
- Grifa, C. vd. (2015). Thin Walled Pottery from Alife (Northern Campania, Italy), *Periodico di Mineralogia*, 84, 1, 65-90.
- Güngör, E. (2005). *Metropolis Kenti Ada 7 İçerisindeki Konut Seramiği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gürler, B. (2000). A Tomb Group of Roman Ceramics from the Village Uzgur in Tire, *Rei Cretariae Romanae Fautorum*, ACTA 36, 113-118.
- Hayes, J. W. (1971). Four Early Roman Groups from Knossos, *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 66, 249-275.
- Hayes, J. W. (1973). The Roman Deposits, Excavations at Tocra 1963-1965, *The Archaic Deposits II and Later Deposits*, 1-126.

- Hayes, J. W. (1985). Sigillate Orientali, Atlante delle forme ceramiche II, Ceramiche Fine Romana nel Bacino Mediterraneo (Tardo Ellenismo e Primo Impero) *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Supplement 2, Roma, 9-96.
- Hayes, J. W. (1997). *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, London.
- Hayes, J. W. (2003). Hellenistic and Roman Pottery Deposits from the 'Saranda Kolones' Castle Site at Paphos, *JSTOR*, Vol.98, 447-516.
- Hayes, J. W. (2008). Roman Pottery Fine-Ware Imports, *The Athenian Agora*, 32, New Jersey, 1-3.
- Hayes, J. W. (2009). Castelporziano Excavations at the Imperial Vicus 1957-7 and 1996-8 Trenches S and SA: pottery finds and lamps, *Arts and Humanities Research Council*, Royal Holloway University of London, 1-35.
- İşın, G. (2008). The Preliminary Report on the Hellenistic Pottery of Patara from the Tepecik Hill Excavations, *AMS* 55, 157-171.
- Jones, F. F. (1950). The Pottery, Excavations at Gözlükule, The Hellenistic and Roman Periods, Ed. H. Goldman, *Tarsus I*, Princeton, 172-176.
- Kenrick, M. P. (1985). *Excavations at Sidi Khrebish Benghazi (Berenice)*, Volume: 3, Part: 1, Supplements to *Libya Antiqua* 5, Tripoli.
- Koçyiğit, O. (2018). Tabae Roma Dönemi Kırmızı Astarlı Seramikleri, *ÇOMÜ*, 3 (1), 135-153.
- Kögler, P. (1996). Trinkschalen mit II-formigen Henkeln, *Hellenistische und kaiserzeitliche Keramik des östlichen Mittelmeergebietes*, Kolloquium Frankfurt 24-25 April 1995, 64-65.
- Kögler, P. (2000). Frühkaiserzeitliche Feinkeramik Aus Knidos: Die Füllung Einer Zisterne İn Der Sog., Blocked Stoa, *Rei Cretariae Romanae Fautorum*, ACTA 36, Abingdon, 69-74.
- Kögler, P. (2014). Table Ware From Knidos: The Local Production during the 2nd and 1st centuries BC, Ed. P. G. Bilde and M. L. Lawall, *Pottery, Peoples and Places*, Aarhus University Press, Denmark, 157-174.
- Ladstätter, S. (1998). Feinware oder dünnwandige Keramik, Ed. U. Outschar, Beiträge zur Keramik in Ephesos, Herausgegeben anlässlich des XXI. *Internationalen RCRF-Kongres in Ephesos und Pergamon*, Wien/Selçuk, 32-33.
- Laforgia, E. (1979). La ceramica del tempio di Augusto a Pozzuoli, *Studi E Ricerche Su Puteoli Romana*, Napoli, 210-222.
- Leon, V. M. (1991). Die Basilika am Staatsmarkt in Ephesos, Kleinfunde 1. Teil: Keramik hellenistischer und römischer Zeit, *Forschungen in Ephesos* 9, 2/2, Wien, 64-113.
- Mayet, F. (1975). *Les céramiques à parois fines dans la Peninsule Iberique*, Paris.
- Magie, D. (1950). *Roman Rule in Asia Minor*, Vol. 1-2. New Jersey: Princeton University Press.
- Meriç, R. (2000). Ein Ephesischer Schachtbrunnen: Chronologie Ausgewählte Funde Der Späthellenistisch-Römischen Zeit, *Rei Cretariae Romanae Fautorum*, ACTA, 36, Abingdon, 91-96.
- Meriç, R. (2002). Späthellenistische-römische Keramik und Kleifunde aus einem Schachtbrunnen am Staatsmarkt in Ephesos, *Forschungen in Ephesos* IX/3, Wien.
- Meriç, R., Öz, A. K. ve Ekin-Meriç, A. (2002). Metropolis 2001 Yılı Raporu, 24. *KST*.
- Millar, F. (1996). The Emperor, The Sena'te and the Provinces, *JRS*, 56, 1-2, 156- 166.
- Moevs, M. T. (1973). The Roman Thin Walled Pottery: From Cosa (1948-1954), *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 32, Roma, 3-324.
- Montana, G., Iliopoulos, I. v.d (2003). The Petrography and Chemistry of Thin-Walled Ware from a Hellenistic-Roman Site Segesta (Sicily), *Archeometry*, 45, 3, 375-389.

- Öntürk, M. (2020). *Roma Dönemi 'nde Batı Anadolu'da (Asia Eyaleti 'nde) Meydana Gelen Depremler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Özkan, T., Erkanal, H. (1999). *Tahtalı Barajı Kurtarma Kazısı Projesi*, İzmir.
- Özyiğit, Ö. (1992). 1990 Yılı Phokaia Kazı Çalışmaları, *XII. KST*, Cilt II, 99-122.
- Paljakov F. B. (1989). *Die Inschriften von Tralleis und Nysa, Inschriften Griechischer Städte aus Kleinasien 36*, I. Bonn: Rudolf Habelt Verlag.
- Reynal, C. A. (2007). *La Céramique Romaine D'Argos (fin du IIe siècle avant J.-C. – fin du IVe siècle après J.-C.)*, *Études Péloponnésienes*, XIII, Ecole Française d'Athènes.
- Ricci, A. (1985). Ceramica a Paretto Sottili, *Enciclopedia Dell'arte Antica Clasica e Orientale*, Atlante II, Roma, 231-356.
- Robinson, S. H. (1959). Pottery of the Roman Period Chronology, *Athenian Agora V*, Princeton.
- Rotroff, I. S. (1997). *Hellenistic Pottery. Athenian and Imported wheelmade table ware and related bowls*, Agora 29, Princeton.
- Sams, G.K. (1996). Gordion Archaeological Activities, 1994, *XVII. KST*, Cilt I, 433-452.
- Scheffenecker, S. (1996). Der Italiener in Ephesos, Alba Regia XXV, *ACTA* 34, 253-271.
- Schlichtmann, M. C. (1988). Die Pergamensische Sigillata aus der Stadtgrabung von Pergamon, *Pergamensische Forschungen* 6, Berlin.
- Sezgin, K. (2017). *Tlos Antik Kenti Stadyum Alanı Seramikleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Slane, K.W. (1990). *The Sanctuary of Demeter and Kore: The Roman Pottery and Lamps*, Corinth XVIII, Princeton.
- Şimşek, C. (2011). *Laodikeia Nekropolü (2004-2010 Yılları)*, Ege Yayınları, İstanbul.
- Takaoglu, T. (2006). "New Lights on the Origins of Eastern Sigillata B Ware", *Anadolu Arkeolojisine Katkılar (65. Yaşında Abdullah Yaylalı'ya Sunulan Yazılar)*, T. Takaoglu, (Ed.), İstanbul, 263-267.
- Tassinari, G. (2019). La Ceramica a Paretto Sottili, *La Ceramica E I Materiali Di Eta Romana, Classi, Produzioni, Commercio E Consumi Aggiornamenti*, Bordighera, 99-126.
- Tekkök, B. (2003). Troy from the Julio-Claudian to the Flavian Period: its connections with the Mediterranean World, *Rei Cretariae Romanae Fautorum*, Acta 38, 237-242.
- Tül, Ş. & Aydaş, M. (2011). Mesogis Üstündeki Larisa-Derira-Siderus. *Ege Defterleri*, Sayı: 2, 3-19.
- Tyers, P. (1996). *Roman Pottery in Britain*, London.
- Vegas, M. (1973). *Cerámica Común Romana Del Mediterráneo Occidental*, Barcelona.
- Zhuravlev, D. (2003). Italian and Other Western Sigillata in the Northern Pontic Area, *Rei Cretariae Romanae Fautorum*, 38, Abingdon, 219-224.

GEÇMİŞİ DONDURMAK, GELECEĞİ İNŞA ETMEK: MÜZE ZAMANSALLIĞININ HETEROKRONİK YÜZÜ FREEZING THE PAST, CONSTRUCTING THE FUTURE: THE HETEROCHRONIC FACE OF MUSEUM TEMPORALITY

Ayça Bayrak Uluğ*

Öz

Müzeler, tarih geçmişini koruyan ve sergileyen kurumlar olarak algılanmaktadır. Bu makale, Fransız düşünür Michel Foucault'nun heterotopya kavramı ve heterotopyaların belirleyici özelliklerinden biri olarak sunduğu heterokroni ilkesini bir başlangıç noktası kabul eder. Modern müzelerde hâkim olan müzeolojik zamanın geçmişe yönelimli yapısını işaret ettikten sonra müzelerin heterokronik heterotopyalar olarak zamanı tüm yönleriyle nasıl kapsayabileceğini sorarak müze zamansallığını tartışmaya açarak eleştirel müze teorisine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eleştirel Müze Teorisi, Müze Zamansallığı, Müzeolojik Zaman, Michel Foucault, Heterotopya, Heterokroni.

Abstract

Museums are generally perceived as institutions that preserve and exhibit historical pasts. Taking as its starting point the concept of heterotopia formulated by French philosopher Michel Foucault and the principle of heterochrony he identifies as one of the defining characteristics of heterotopias, this article initially highlights the past-oriented structure of museological temporality dominant in modern museums. Subsequently, it interrogates how museums, as heterochronic heterotopias, might encompass temporality in all its dimensions. By opening museum temporality to critical examination, this paper aims to contribute to critical museum theory.

Keywords: Critical Museum Theory, Museum Temporality, Museological Time, Michel Foucault, Heterotopia, Heterochrony

* PhD., İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzecilik Doktora Programı, aycabayrak@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5186-1420 (Makale Gönderim Tarihi: 14.02.2025, Makale Kabul Tarihi: 26.03.2025).

Giriş

Müzenin kökenleri, tarih öncesi mitlerden MÖ 4. yüzyılda kurulduğu bilinen İskenderiye Kütüphanesi'ne, Rönesans Dönemi'nde şekillenen nadire kabinelerinden, studiolo denilen çalışma odalarına kadar farklı bağlamlarda ele alınmaktadır. Modern müzeciliğin temellerinin atıldığı ilk oluşumun hangisi olduğu konusunda henüz bir fikir birliğine varılmamış olsa da günümüzde müzelerin yalnızca koleksiyon sergileyen mekânlar olmanın ötesine geçerek kültürel, sosyal, ekonomik ve bilimsel etkenlerle sürekli bir etkileşim içinde değişip dönüşen işlevlere sahip yapılar olduğu genel bir kabul görmektedir (Duncan, 1971; Hudson, 1998; Abt, 2006; Macleod, Hanks ve Hale, 2012).

Avrupa'da *galleria*, *studiolo*, *cabinets de curiosités* ve *wunderkammer*, *kunstkammer* gibi modern öncesi dönemde şekillene başlanan biriktirme pratikleri ve koleksiyon mekânları, modern müzelerin tarihsel öncülleri olarak değerlendirilir. Ancak modern müzeler pedagojik işlevleri ve kamusal erişilebilirlikleri açısından tarihsel öncüllerinden ayrılır. Daha açık ifade etmek gerekirse, toplumun yalnızca belli bir kesiminin (soylular, eğitilmişler, bilim "adamları" gibi) görebildiği, prestij ve güç göstergesi olan veya bilimsel niteliği olduğu düşünülen koleksiyonların sergilendiği sınırlı erişime sahip mekânlar olarak nitelendirilebilecek müze prototiplerinden farklı olarak; modern müze toplumun erişimine açık kamusal bir eğitim alanı olarak tahayyül edilmiştir. George E. Hein'a göre müzelerin giderek daha fazla eğitsel işlev üstlenmesi, Aydınlanma düşüncesinin

temel ilkelerinden biri olan eğitimde eşitlik fikrinin bir yansımasıdır (Hein, 1998: 3).

Müzelerin sadece koleksiyonları sergileyen mekânlar olmanın ötesinde toplumsal bilincin inşasında aktif rol oynayan kurumlar olarak yapılanmasını sağlayan modern müzecilik anlayışı (postmodern düşünceyle birlikte sanatçıların kurumsal eleştirilerinin etkisiyle) 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren felsefi bir sorgulamaya tabi tutulur. Bu sorgulamalarla birlikte müzelerin politik ve ideolojik yapılarla nasıl şekillendiğini ve hangi anlatıların ön plana çıkarıldığını hangilerini gizlediğini irdeleyen, müzeleri yalnızca kültürel mirası koruyan kurumlar olarak değil; toplumsal hafızayı belirleyen araçlar olarak değerlendirilen eleştirel müzecilik teorisi gelişmeye başlar (Reeve ve Woolard, 2006).

Eleştirel müzeciliğin kuramsal çerçevesini şekillendiren en önemli teorik isimlerden biri Michel Foucault'dur. Michel Foucault (1926–1984)'nın bilgi ve iktidar ilişkilerini sorgulayan analizleri, eleştirel müzecilik yaklaşımlarının en önemli teorik kaynaklarından biridir. Müzeye yönelik Foucaultyen bakış açıları, müzelerin yalnızca nesnelerin toplumu eğitmek amacıyla sergilendiği tarafsız alanlar olarak değil, iktidar ve bilgi rejimlerinin üretildiği, toplumsal bilincin inşasında aktif rol oynayan politik kurumlar olarak analiz edilmeye başlanmasında etkili olur. Tony Bennett, Eileen Hooper-Greenhill, Duncan Cameron ve Donald Preziosi gibi teorisyenler tarafından benimsenen bu düşünce hattı, eleştirel müzecilik teorileri çerçevesinde takip edilmeye ve derinleştirilmeye devam etmektedir.

Foucault'nun, heterotopya kavramsallaştırmasından hareketle müze mekanının zamanla ilişkisini eleştirel bir bakışla tartışmaya açmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda Foucault'nun heterotopyaların belirleyici özelliklerinden biri olarak sunduğu heterokroni ilkesi bir başlangıç noktası kabul edilerek heterotopya olarak değerlendirilen müzelerin zamanla olan ilişkisini inceleyip müzeolojik zamanın nasıl inşa edildiğini ve müzeolojik zamanın zamansallığına eleştirel bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılacaktır.

1. Michel Foucault'nun İzinde Eleştirel Müzecilik Teorisi

Michel Foucault, bilgi, iktidar ve kurumlar arasındaki ilişkileri sorgulayan kapsamlı analizleriyle modern düşünceyi derinden etkilemiştir. Felsefe ve psikoloji eğitimi alan Foucault, Collège de France'ta "Düşünce Sistemleri Tarihi" kürsüsünde görev yapmıştır. Disiplin, gözetim, iktidar mekanizmaları gibi kavramları çeşitli kurumsal bağlamlarda inceleyen Foucault'nun çalışmaları bilim tarihi, psikiyatri, ceza sistemleri ve öznelliğin inşası gibi geniş bir yelpazeye yayılmıştır (Murray, 2009:134).

Fransız düşünürün eleştirel analizlerinde, modern kurumların toplumu şekillendirme süreçleri ve bilgi üretim mekanizmaları merkezi bir yer tutar. Modern müzeler üzerine kapsamlı analizler yapmamış olsa da hapishaneler, hastaneler, okullar ve klinikler gibi kurumları inceleyerek, bu yapıların yalnızca işlevsel alanlar olmadığını, aynı zamanda belirli bilgi ve iktidar ilişkilerini pekiştiren kurumsal yapılar olduğuna yönelik teori ve yaklaşımları, müzecilik alanındaki eleştirel tartışmalar için genel bir

teorik çerçeve sunar (Batkin, 1997; Martine, 2006; Hetherington, 2015; Artun, 2006; Greenhill, 1992). Örneğin, Artun (2006:189), Foucault'nun çağdaş müzeoloji üzerindeki etkisini vurgulayarak, onu bu alandaki "en etkili kuramcılardan biri" olarak tanımlarken müze teorisyeni Hetherington (2006: 21-22) ise Foucault'yu Fransız sosyolog Pierre Bourdieu ile birlikte ele alarak, sosyolojik dönüşümle özdeşleşen "yeni müzecilik" anlayışının gelişimindeki önemli teorik seslerden biri olarak değerlendirmektedir. Nitekim, Foucault'nun bilgi-iktidar eksenli kurum analizlerinden etkilenen Tony Bennett, Eileen Hooper-Greenhill, Duncan Cameron, Douglas Crimp, Mieke Bal ve Donald Preziosi gibi müze teorisyenleri, müzelerin yalnızca nesnelere sergileyen mekânlar değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliği şekillendiren ve belirli güç ilişkilerini üreten ya da yeniden üretmek için perçinleyen kurumsal yapılar olduğunu vurgulamışlardır. Örneğin müze pedagojisiyle ilgili çalışmalar yapan teorisyen Eileen Hooper-Greenhill, 1992 yılında yayımlanan *Museums and Shaping of Knowledge* ("Müzeler ve Bilgiyi Şekillendirmek") isimli ufuk açıcı kitabında, müzecilik tarihini biriktirilen ve sergilenen nesnelere yapıdaki değişimle değil; müzecilik pratiğinde belirleyici olan mekânsal organizasyonlar, biriktirme ve sergileme biçimleri üzerinden Foucault terminolojisinden ödünç aldığı *episteme* kavramı aracılığıyla değerlendirir. Aynı kitabın giriş kısmında müzelerin uzun süre eleştirel analizlerin dışında kaldığını ancak 1990'lardan itibaren bu durumun değişmeye başladığını belirtir:

"Geçmişte, müzeler bir şekilde okul eğitiminin veya medyanın tabii tutulduğu

dikkatli çalışmadan kaçabilmişti. Gizli müfredat ve okul müfredatında bilgi olarak sayılan şeyleri oluşturan görünmeyen ve söylenmeyen ancak güçlü, temel varsayımlar açığa çıkarıldı. Ancak, 'müze' dediğimiz 'gerçekliği' oluşturan çeşitli unsurların analizi henüz yeni başlıyor." (Hooper-Greenhill, 1992: 2-3).

Bu cümlelerin yazılmasının üzerinden geçen otuz yılı aşkın süre, Hooper-Greenhill'in henüz 90'lı yılların başlarında yaptığı bu çıkarımlarının ne kadar isabetli olduğunu göstermektedir. Kamuya açık modern müze fikrinin ortaya çıkışından yüzyıllar sonra, eleştirel müze teorisi içinde Foucaultyen yaklaşımlar çeşitlenmesi ve müzelere yönelik analizlerin derinleşmesiyle; eleştirel müze teorisi içinde Foucaultyen bakış açıları yaygınlaşır. Çalışma boyunca, "müze denilen gerçekliği oluşturan unsurlardan" biri olan zaman kavramının müzeye özgü yapısı Foucault'nun müzelerden doğrudan bahsettiği "Başka Mekânlara Dair" başlıklı metninde açıkladığı *heterotopya* kavramı çerçevesinde irdelenecek, heterotopik mekanlar olarak müzelerin zamanla ilişkisini sorgulamak için başlangıç noktası olarak Foucault'nun heterotopyaların bir ilkesi olarak öne sürdüğü *heterokroni* kavramından hareket edilecektir.

2. Öteki yerler olarak Heterotopyalar

Michel Foucault, *Les Hétérotopies* ifadesini ilk kez, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* ("Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi" 1966) adlı eserinde Jorge Luis Borges'in hayali bir ansiklopedisini nitilemek için kullanır (Foucault, 1966:9). Aynı yıl ütopya ve edebiyat temalı bir radyo konuşması yapan Foucault, bu konuşmasında ütopyalarla birlikte heterotopya kavramına tekrar değinir. Ancak düşünürün bu kavramla ilgili en kapsamlı açıklamasını duymak için, 14 Mart 1967'de mimarlar için verdiği *Des espaces autres* ("Başka Mekânlara Dair") başlıklı konferansını beklemek gerekecektir (Foucault- Hurley, 1998:175).

Foucault'nun ölümünden kısa bir süre önce, 1984'te Berlin'de gerçekleşen *Idea, Process, Results* sergisi kapsamında yazılı olarak yayımlanan bu açıklama (Johnson, 2006:76); *Architecture, Mouvement, Continuité* dergisinde Fransızca olarak yayımlanmıştır. Daha sonra ise *Of Other Spaces* (1986) ve *Different Spaces* (1998) olmak üzere iki farklı başlıkla İngilizceye çevrilmiştir (Foucault- Hurley, 1998:175). Metin, İngilizce çevirisindeki benzer şekilde Türkçe'ye farklı başlıklarla çevrilir: "Öteki Mekânlara Dair" (Boysan ve Erkan, 1998) ve "Başka Mekânlara Dair" (Işık Ergüden, 2021). Her iki çeviri metinde de *Fransızca Les Hétérotopies* kelimesinin Türkçe karşılığı olarak *heterotopya* ifadesi tercih edilir.¹

¹ *Les Hétérotopies* kelimesinin ilk kez geçtiği kaynak olarak işaret edilen kez *Les mots et les choses: Une*

archéologie des sciences humaines isimli kitabın *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir*

Heterotopya, Yunanca *hetero* ("başka" veya "farklı") ve *topia* ("yer") kelimelerinden türetilmiştir (Sohn, 2008:41). Tıp literatüründe heterotopya, bir doku ya da organın normal konumundan farklı bir noktada bulunması durumunu tanımlar (Mugg ve Malhotra, 2011). Heterotopya kavramını biyolojik bağlamından çıkararak, toplumsal mekânların işleyişiyle ilişkilendiren Michel Foucault heterotopyaları "toplum içinde var olan ancak ondan farklı kurallarla işleyen mekânlar" olarak tanımlar. Foucault'ya göre, heterotopyaların en önemli özelliklerinden biri ütopiyaların aksine, fiziksel olarak var olmalarıdır. Ancak fiziksel mekanlar olarak heterotopyalar, "bilindik" fiziksel mekanlardan kendilerine özgü işleyen zaman-mekân rejimiyle ayrılarak başka/öteki mekanlar olarak varlık gösterir.

Heterotopyalarının analiz edilmesine "heterotopoloji" adını veren Foucault, bu başka/öteki mekanların tanımlanması ve incelenmesi için bazı temel ilkeler ortaya koyar. Bu ilkelere göre, her toplum kendine özgü heterotopyalar üretir ve bu mekânların işlevleri zaman içinde dönüşebilir. Heterotopyalar zamansal veya mekânsal bir kırılmayı temsil eder. Farklı mekânları bir araya getirme özelliğine sahiptirler ve zamansal aşınmadan koruyan veya belirli anlarda ortaya çıkan heterokronik yapılar olabilirler. Erişimleri kısıtlı olabilir ve belirli kurallar çerçevesinde kullanılırlar. Çevrelerindeki diğer mekânlarla ilişkileri sayesinde anlam kazanırlar (Foucault, 2011: 291-300).

Müzelerin heterotopolojik bir analiz çerçevesinde ele alınması, onların yalnızca nesnelere bir araya getiren mekânlar olmadığını, aynı zamanda farklılıkları da bünyesinde barındıran ve bu farklılıkları belirli bilgi rejimlerine göre organize eden kurumsal yapılar olduğunu tartışmaya açar (Lord, 2006:3). Başka bir ifadeyle, heterotopya kavramı müzeleri yalnızca tarihi nesnelere sergilendiği mekânlar olarak görmek yerine, onların felsefi ve eleştirel bir perspektiften değerlendirilmesini sağlar. Bu bağlamda müzeler, heterotopyalar içerisinde özel bir yere sahiptir, çünkü hem fiziksel/mekansal hem de zamansal boyutta toplumsal düzeni yeniden üretirler.

3. Heterokronik Heterotopya Olarak Müze

Foucault, zamansal işleyişleri nedeniyle farklılaşan heterotopyaları açıklamak için, "heterokroni" ilkesini kullanır. Heterotopyaların bir türü olan heterokronik mekânları zaman içerisindeki süreklilikleri çerçevesinde değerlendirir. Bu değerlendirmesinin sonucunda heterokronik heterotopyaları zamanı sonsuz bir şekilde biriktiren (müzeler, kütüphaneler) veya belirli dönemlerde ortaya çıkıp kaybolan (festivaller, tatil köyleri) mekânlar olarak iki kategoriye ayırır. Heterokronik heterotopyalar, zamanın akışını kesintiye uğratan, farklı zamanları bir araya getirerek onları yeniden düzenleyen mekânlar olarak değerlendirildiğinde; müzeler, heterokronik heterotopyaların en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkar.

Arkeolojisi isimli çevirisinde çevirmen Mehmet Ali Kılıçbay Fransızcadaki "Les hétérotopies" ifadesini

Türkçe'de "türdeş olmayan yerler" ifadesiyle karşılır.

Müzeler, geçmiş nesnelere ve anıları bir araya getirerek koruyan, muhafaza eden ve sürekli olarak biriktiren heterokronik mekânlar olarak düşünüldüğünde, müze zamanın yalnızca sergilendiği bir yer olmanın ötesinde aynı müzeye özgü bir zamanın üretildiği ve biçimlendirildiği bir temsil mekânı hâline gelir. Müzenin bir zaman temsili mekânı olmanın da ötesinde farklı zamanların bir arada temsil edildiği heterokronik bir mekân olarak tahayyül edilmesi modern müze fikriyle ortaya çıkar. Ali Artun'a (2012: 139-140) göre, modern müzelerde nesnelere tarihsel süreklilik ve bilimsel kategorilere göre tasnif edilir; zamansal, mekânsal ve kavramsal olarak sıralanır; kronolojiler oluşturulur, açıklamalar eklenir ve belirli ölçümler yapılır. Başka bir ifadeyle modern müzeye birlikte zaman müze sergilerine ilişkin bir unsur hâline gelmesi sonucunda, "müzelik nesnelere" yalnızca teşhir edilmez aynı zamanda müzeolojik akıl tarafından berlielen zamansal bir düzenlemeye tabi tutulur.

Zamansal düzenlemenin mekansal bir düzenlemeyle örtüştürüldüğü heterokronik mekanlar olarak müzelerin yaptığı, bir anlamda nesnelere müzeye özgü belirli bir zamansal düzen içerisinde düzenleyip sergileyerek bir tür tarihsel süreklilik içinde sunmaktır. Ancak bu biriktirme ve sergileme pratiği aracılığıyla gündelik yaşamın akışından koparılan nesnelere, müzelerde belirli bir zamansal sınıflandırma rejimine de tabi tutulur. Bu noktada dikkat edilmesi gereken bu sınıflandırmanın doğal ya da verili değil; aksine, toplumsal ve politik süreçler tarafından inşa edilen bir yapıdır. Modern müzeolojik aklın şekillendirdiği ve müzelerde nesnelere aracılığıyla temsil ederek görselleştirdiği bu

müzeye özgü ancak kısıtlayıcı zaman kavramı için müzeolojik zaman ifadesi kullanılacaktır.

Müzenin "koruma" işleviyle gündelik zamanın aşındırıcı etkisinden arındırılan nesnelere, ait oldukları tarihsel bağlamdan kopararak, müzeolojik zaman içerisinde yeniden konumlandırılır. Müzelerde sergiler aracılığıyla kurulan bu zamansal bağlam müzeye içkin değil; küratöryel stratejiler doğrultusunda oluşturulmuş bir yapıdır. Dolayısıyla müzeler, salt olarak geçmişe ait nesnelere oluşan koleksiyonları sergileyen mekânlar değil; farklı zaman dilimlerinden nesnelere aynı mekân ve zamanda bir araya getirerek, zamanın akışına ve mekandaki temsiline müdahale eden kurumlardır. Seçilen nesnelere belirli bir düzende bir araya getirilmesiyle zaman içerisinde belirli bir yere konumlandırılması nesnelere tarihsel bir değer kazandırırken, diğer yandan müzeye özgü müzeolojik bir zaman ortaya çıkarır. Modern müzelerin özünde yer alan bu müzeolojik zamana atfedilen tarihsel değer aracılığıyla ise müzelerle biriktirme, koruma, sergileme gibi geleneksel işlevlerinden farklı, ideolojik ve pedagojik işlevler de yüklenmiş olur. Müzecilik pratiklerinden alışageldiği şekliyle müze zamansallığı geleneksel olarak şimdinin politik, sosyal ve kültürel koşulları tarafından şekillendirilmiş söylemler aracılığıyla geçmişe yönelik inşa edilir. Preziosi'ye göre kendine özgü bir zamansallık rejimi kuran müzeler, modern ulus devletlerin tarihsel anlatıları desteklemek ve süreklilik inşa etmek için başvurduğu araçlardan bir tanesidir (Preziosi,2009:508). Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, müzelerin tarafsızlık iddiası gerçeği yansıtmaz; bugünden geçmişe yönelik

kurgulanan müzeolojik zaman modern müzeolojik aklın bir ürünüdür.

Bu noktada, Tony Bennett'in Foucault'nun düşüncelerinden etkilenecek ortaya koyduğu "sergileme kompleksi" kuramı müze zamansallığını eleştirel bir yaklaşımla ele almak için önemli bir referans noktasıdır. Bennett'e göre, müzeler bilgi, güç ve gerçeklik arasındaki karmaşık ilişkileri düzenleyen kültürel kurumlar olarak işlev görmektedir. Sergileme teknolojileri ve anlatıları, müzelerde hangi nesnelerin görünür olup hangilerinin görünmez kalacağını belirleyen kritik unsurlar arasındadır. Sergileme kompleksi bağlamında değerlendirildiğinde müzelerin yalnızca tarihsel anlatılar sunan mekânlar değil, aynı zamanda ne tür bir zaman anlatısının temsil edileceğini belirleyen epistemolojik alanlar olarak ele alınmasının gerekliliği belirginleşir. Çeşitli coğrafyalara, dönemlere ve kültürlere ait nesnelere, müzenin mekansal çatısı ve zamansal yapısı altında bir araya getirilip izleyiciye aynı mekân içerisinde eşzamanlı olarak farklı yer ve zamanları kapsayan bir izleyici deneyimi sunar. Geçmiş (tarih) ve şimdiki zamanı iç içe geçerek şekillendirdiği müzeolojik zaman, bir yandan müzelerin heterokronik yapısını perçinlerken; diğer bir yandan şimdiki zamanın gelecekle olan ilişkisini geçmişe ait nesnelere geleceğe aktarılmasına indirgeyerek geleceğe dair anlatıların nasıl bu heterokronik yapının dışında bıraktığını gösterir. Dolayısıyla müzeolojik zaman verili ya da tarafsız değil, modern müzeolojik düşünce ve müzecilik pratikleri ve küratöryel tercihlerle sosyal olarak inşa edilen sosyal bir gerçekliktir.

Carol Duncan, Foucault'nun hapisane ve okul gibi mekânları analiz ederken geliştirdiği kavramları, müzelere uyguladığı *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Uygarlaştırıcı Ritüeller: Kamu Sanat Müzelerinin İçinde, 1995) adlı çalışmasında müzelerin mimari düzenlemeleri ve sergi rotaları, ziyaretçilerin hareketlerini yönlendirerek onları belirli bir "aydınlanma" veya "kültürel terbiye" sürecine soktuğu fikrini öne sürerek; müzelerin tarafsız bir şekilde geçmişin anlatıldığı yerler değil, aynı zamanda belirli ideolojik çerçevelerin yeniden üretildiği disipline edici ve ritüelistik mekânlar olarak değerlendirmesini sağlar. Müzelerin bu disipline edici yapısı, Duncan'a göre diğer bir yandan onların eleştirel potansiyelini artırmaktadır. Daha açık ifade etmek gerekirse modern müzeler tam da Aydınlanma geleneğinden doğdukları için, modernizmin sorunlu kavramlarını eleştirmek, tartışmak ve hatta ihlal etmek için en uygun yerlerdir. Bu çerçevede müzeler, yalnızca geçmişi anlatan mekânlar olmaktan çıkar; farklı tarihsel anlatıların sorgulanabileceği ve yeniden inşa edilebileceği dinamik alanlar hâline gelir.

Sonuç: Müzeolojik Zamana Eleştirel Bir Bakış

Michel Foucault'nun *heterotopya* kavramı, mekânları yalnızca fiziksel varlıkları üzerinden değil, toplumsal işlevleri bağlamında analiz etmemize olanak tanırken, *heterokroni* kavramı, bu mekânların zamanla olan ilişkisini eleştirel bir perspektiften değerlendirmek için verimli bir başlangıç noktası oluşturur. Foucault'nun tanımladığı üzere müzeler ve kütüphaneler, geçmişi biriktiren, zamanı donduran ve yeniden düzenleyen mekânlar olarak

heterokronik heterotopyalar arasında yer alır. Ancak (geçmiş) zamanı biriktirme özelliği müzelere modern müzeolojik düşünceyle atfedilir. Modern müzeler, zamanla doğrudan ilişkili temsil mekanizmaları olarak şekillenirken; modern müzelerde ortaya çıkan “müzeolojik zaman” sergiler aracılığıyla görselleştirilip temsil edilmeye başlanır.

Bu makale ile eleştirel bir şekilde tartışılmaya açılmak istenen, zaman kavramının müzeye içkin, doğrudan var olan bir fenomen olmaması değil; sosyal olarak inşa edilen müzeolojik zamanın küratöryel tercihler doğrultusunda şekillenen bir kurgu, bir yapıntı olmasının ötesinde, müze zamansallığının çoğunlukla şimdiden geçmişe dönük tek yönlü olarak tahayyül edilip heterokronik bir heterotopya olarak değerlendirilen müzenin geleceğe dönük bir zaman yönelimini dışarıda bırakıyor olmasıdır. Bu türden sorgulamaların açıklamaları ve cevaplar sunmaktan ziyade birçok yeni soruyu ortaya çıkarması kaçınılmazdır. Bu sorulardan kritik birkaç tanesini sıralama gerekirse:

- Müzelerin modern dönemde tabii olduğu eski eser mezarlıkları olması eleştirisinin ötesine geçilerek yalnızca geçmişin değil, geleceğin tahayyüllerinin de sergilendiği ve dinamik bir şekilde tartışıldığı zaman laboratuvarları hâline nasıl getirilebilir?
- Müzeler, geçmiş ve şimdinin yanı sıra geleceği de kapsayarak, zamansal gerilimler ve çatışmalar üreten heterotopik mekânlar olarak nasıl kurgulanabilir?

- Müzeolojik zamanın geçmişe dönük tek yönlü yapısına zamanın iki yönlü yapısını kapsayacak şekilde nasıl ve hangi araçlarla üretilebilir?
- Müze, geçmişini inşa ettiği gibi, geleceği de inşa eden bir mekâna dönüşebilir mi?

Sonuç olarak, müzeolojik zaman, müzelerde zamanın yapılanması ve müzelerin zamansallığının eleştirel bir bakışla yeniden değerlendirilmesinin verimli düşünsel açılımlar sunma potansiyeli taşıdığı ve bu potansiyelin müzeciliğin geleceğini ve eleştirel müze teorisinin nasıl dönüşebileceğini tartışmaya açmak açısından kritik bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T. (1967) 'Valery Proust Museum' pp. 173-185 in *Prisms*, Cambridge Mass.: MIT Press.
- Abt, J. (2006). The Origins of the Public Museum. *Museum Studies Journal*, 12(3), 45-67.
- Artun, A. (2012). *Sanat Müzeleri Müze ve Modernlik*. İletişim Yayınları.
- Batkin, N. (1997). Conceptualizing the History of the Contemporary Museum: *On Foucault and Benjamin*. *Philosophical Topics* 25 (1).
- Belge, R., Siyavuş, A. E. (2024). "Kentsel Heterotopya: İstanbul'un Farklı ve Öteki Mekânları", *Coğrafya Dergisi*, 48, ss. 175-192.
- Bennett, T. (1988). "The exhibitionary complex", *New Formations*, Vol. 4, 73-102.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge.
- Crimp, D. (1993). *On the Museum's Ruins*. MIT Press.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Foucault, M. (1984). "Des espaces autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46-49.
- Foucault, M., Miskowiec, J. (1986). "Of Other Spaces". *Diacritics*, 16(1), 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>
- Foucault, M., Hurley, R. (1998). *Different Places in Aesthetics, Method, and Epistemology*. (Ed. James D. Faubion), ss.155-186.
- Foucault, M., Boysan, B. ve Erksan, D. (2012). "Öteki Mekânlara Dair". *Defter Dergisi* <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/05/sayi-4/>
- Foucault, M, Ergüden, I. (2021). "Başka Mekânlara Dair". *Özne ve İktidar /Seçme Yazılar 2*. Ayrıntı Yayınları.
- Greenhill, E. H. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge.
- Hetherington, K. (2011) "Foucault, the Museum and the Diagram", *The Sociological Review*, Vol 59(3): 557-475.
- Hetherington, K. (2015). "Foucault and the Museum". In *The International Handbooks of Museum Studies* (Ed. S. Macdonald and H. Rees Leahy). <https://doi.org/10.1002/9781118829059.wbihms102>
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge.
- Hudson, K. (1998). *Museums of Influence*. Cambridge University Press.
- Johnson, P. (2006). "Unravelling Foucault's 'different spaces'". *History of the Human Sciences*, 19(4), 75-90. <https://doi.org/10.1177/0952695106069662>
- Lord, B. (2006) "Foucault's Museum: Difference, Representation and Genealogy", *Museum and Society*, Vol. 4 (1): 1-14.

- Macleod, S., Hanks, L., Hale, J. (2012). *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. Routledge.
- Marstine, J. (2006). *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Blackwell Publishing.
- Mugg, J., Malhotra, A. (2011). "Heterotopia in Medical and Cultural Contexts". *Journal of Social Medicine*, 15(2), 67-83.
- Murray, D. (2009). "Foucault and the Institution of Museums". *Critical Inquiry*, 35 (4), 123-148.
- Preziosi, D. (2009). *The History of Art History*. Oxford University Press.
- Reeve, J., Woolard, L. (2006). *Museums and the Public Sphere*. Routledge.
- Sohn, H. (2008). "Space and Time in Heterotopia". *Urban Studies*, 46(3), 41-58.
- Vergo, P. (Ed.) (1989) *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- Witcomb, A. (2003) *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, New York: Routledge.