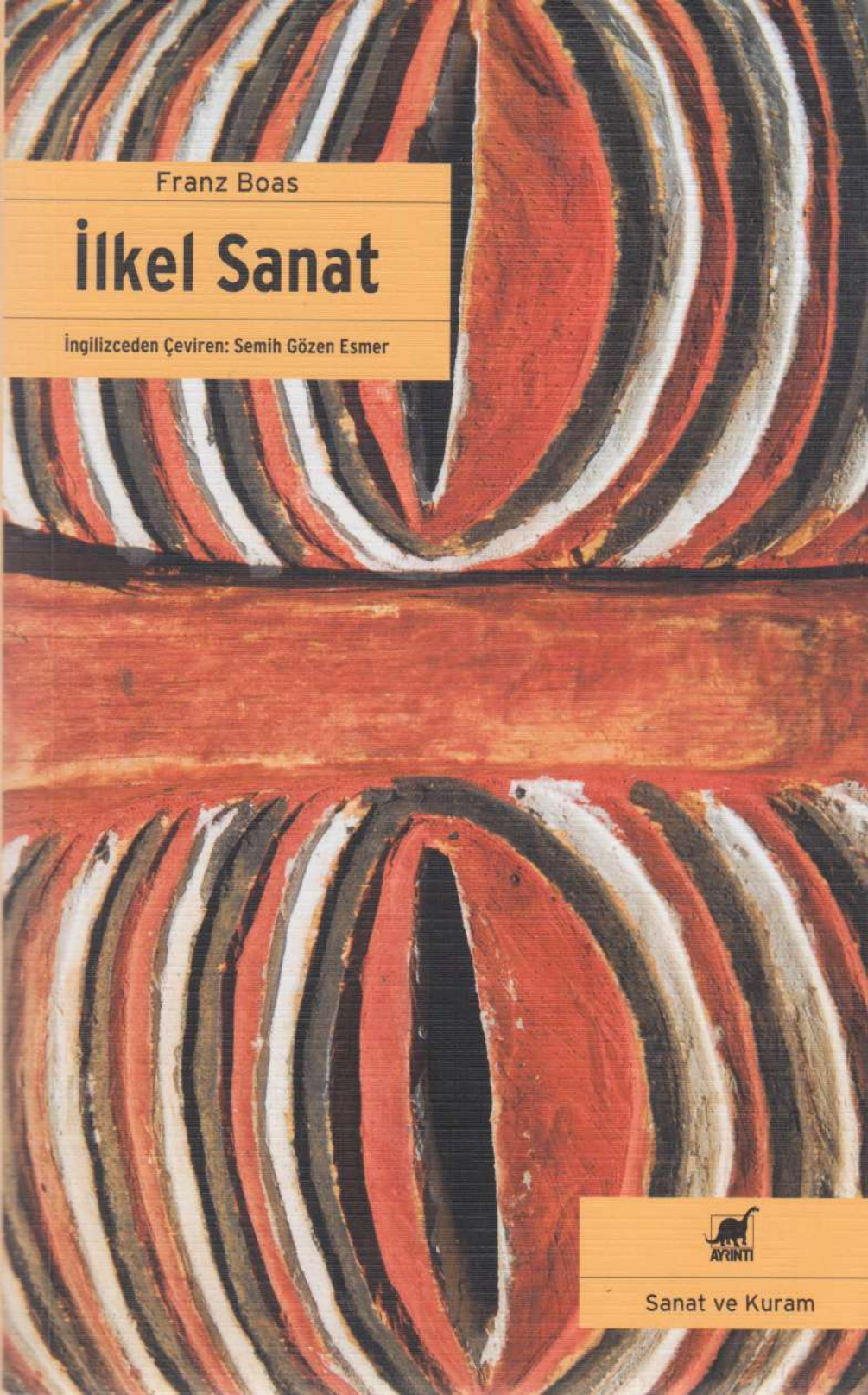

Franz Boas
İlkel Sanat
İngilizceden Çeviren: Semih Gözen Esmer
AYRINTI
Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



FRANZ BOAS: 1858 yılında Almanya'nın Minden kentinde doğan Franz Boas farklı üniversitelerde fizik, matematik ve coğrafya eğitimi aldı. Zamanla etnoloji alanına yönelerek 1883 yılında Baffin Adası eskimoları üzerine çalışmak amacıyla ilk saha çalışmasını gerçekleştirdi. Bu yolculuğunun sonunda Kuzey Amerika'daki Kızılderilileri incelemeye başladı ve yaşamının sonuna kadar da çalışmalarının merkezinde Amerikan yerlileri bulundu. Boas, söz konusu zaman diliminde başat olan evrimsel bakış açısına bir tepki olarak tümevarımcı ve gözleme dayalı bir yaklaşım geliştirmesiyle modern antropolojinin kurucusu sayılmaktadır. Almanya'daki siyasi iklim sebebiyle ABD'ye yerleşen Boas, verdiği bir konferans sırasında geçirdiği kalp krizi sonucunda hayatını kaybedene kadar ırkçılıkla mücadele etmiştir.

FRANZ BOAS

İlkel Sanat

Franz Boas

Ayrıntı: *1523*
Sanat ve Kuram Dizisi: 69

İlkel Sanat
Franz Boas

Kitabın Özgün Adı
Primitive Art

Dizi Editörü
Güven Gürkan Öztan

İngilizceden Çeviren
Semih Gözen Esmer

Yayıma Hazırlayan
Güven Gürkan Öztan

Son Okuma
Hazal Uzuner

Bu çevirinin Türkçe Yayım Hakları Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 46277

Birinci Basım: *2021*

ISBN 978-605-314-532-5
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı No: 1 Kat: 5 Sirkeci – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

İlkel Sanat

Franz Boas

İçindekiler

Önsöz 11
İlkel İnsanın Zihni 11
İlkel Kültür, Tarihsel Gelişim 15
Çalışma Konusu Olarak Sanatın 18
Gelişiminin Altında Yatan Değişken 18
Koşulların İncelenmesi 18
Teşekkür 19

Giriş 21
Sanat Nedir? 22
Sanatta Teknik Yeterlilik 23
Sanatsal Biçimlerin Anlamsal İçerikleri 25
Tarihsel Yorumlamalar 26

Görsel ve Plastik Sanatlar 30
Sanatın Biçimsel Unsurları 30
Ustalık 31
Biçimlerin Yetkinliği ve Ustalık 34
Deneyim Eksikliği ve Sanatsal Biçimler 37
Sanatsal Bakış Açısının Eksikliği 41
Belirgin, Düz Hatlar ve Düzenli Eğriler 47
Simetri 48
Ters Simetri 56
Kenar Tasarımları 77
Çıkıntılı Yüzeylerin Süslenmesi 83
Sonuç 87

Simgesel Sanat 88
Betimleme ve Simgesel Sanat 88
İlkel Sanatta Sembolik ve Gerçekçi Betimleme 94
Tekniğin Anlatım Biçimi Üzerindeki Etkisi 107

Üslup Olarak Simgesel Sanat 114
Simgesel Anlatımın Yaygınlığı 115
Simgelere Getirilen Açıklamalardaki Değişkenlik 130
Simgelerdeki Tutarsızlıklar 135
Tasarımların İsimlendirilmesi 138
Biçimlerde Sadeleşmenin İncelenmesi 143
Benzer Tasarımlar Hakkındaki Yorumlamaların
Coğrafi Dağılımı 147
Anlamları Anlamlandırmak 151
Geometrik Biçimlerin Anlatım Unsurlarına Göre Şekillenmesi 156
Anlamlardaki Tutarsızlığın Karşıtı Olarak
Eylemlerdeki Düzenlilik 160
Özensiz Bir İşçilikten Dolayı Biçimlerin Değişmesi 161
Eserlerde Kullanılan Teknik Motifler 170
Süsleme Alanının Tasarım Üzerindeki Etkisi 174
Simgesel Anlatımın Tasarım Üzerindeki Etkisi 176

Üslup 178
Üslup Sorunu 179
Alışkanlıklar ve Biçim 180
Biçimlerin Derlenmesi 182

Yeni Hammaddeler, Eski Biçimler 185
Biçimin Teknik Tarafından Belirlenmesi 188
Üslupların Özgünlüğü 189
Kültürel Habitatı Çerçevesinde Sanatçı 190
Üslubun Yenilikleri Belirlemesi 192
Üslubu Oluşturan Biçimsel Öğeler 196
Sanatsal Biçimlerin ve Yerel Kazanımların Yayılımı 197
Aynı Kabile veya Topluluk İçinde Kullanılan
Üslupların Farklılığı 217

Kuzey Amerika'nın Kuzeybatı Kıyılarındaki Sanatsal Biçimler 221
Hayvan Figürlerinin Simgesel Betimlemeleri 225
Kuzgun 226
İskorpit 229
Şahin ve Kartal 231
Yusufçuk 236
Katil Balina 237
Ayı 240
Deniz Canavarı 242
Kurbağa 243
Köpek Balığı 243
Bahsettiğimiz Simgelerin Özeti 245
Küçük Simgeler Tam Anlamıyla Belirleyici Değildir 253
Aynı Hayvana Ait Betimlemelerdeki Biçimsel Çeşitlilik;
Kurt Örneği 257
Yorumlamaların Çeşitliliği 260
Simgelerin Parçalar Halinde Kullanılması 263
Hayvan Biçimlerinin Süsleme Alanına Uyarlanması 267
Hayvan Betimlemelerinde Kullanılan Biçimsel Unsurlar 270
Chilkat Battaniyelerindeki Süsleme Tasarımları 312
Kutu Yüzeylerindeki Süsleme Tasarımları 319
Yemek Tepsilerindeki Süsleme Tasarımları 326
Kare Kutuların Yüzeylerindeki Süsleme Tasarımları 331
Geometrik Biçimler 335
Georgia Boğazı'nın Kıyılarındaki Eski Sanatsal Üsluplar 343
Gerçekçi Betimlemeler 347
Sepetlerdeki Geometrik Süslemeler 350
Komşu Kabilelerde Sanat 355

Edebiyat, Müzik ve Dans 361
Edebiyat, Müzik ve Dansın 362
Genel Tezahürleri 362
Şarkı, Müzik ve Dans Arasındaki İlişki 366
İlkel Anlatı 366
Ritim 372
Vurgu 379
Simetri 382
Metafor 382
Şiirsel Betimleme 387
Edebi Türlerde Yerel Kültürün Yansımaları 389
Anlatının Simgesel Anlamı 399
Aynı Kabilede Kullanılan 399
Farklı Edebi Üsluplar 399
Edebi Biçimlerin Yayılımı 400
Müzik 402
Dans 408

Sonuç 411

Şekil Listesi 420

Görsel Listesi 438

Dizin 441

Önsöz

Elinizdeki kitap ilkel sanatın temel özelliklerinin analizini sunmaya yönelik bir girişimdir. Bu analiz, ilkel insanların yaşantılarının nasıl tezahür ettiğine yönelik çalışmalara yol göstereceğine inandığım iki esasa dayanmaktadır: İlki çağdaşımız olan tüm insan ırkları ve kültürel örgütlenmelerin geçirdiği bilişsel süreçlerin aynılığı; diğeriyse her kültürel olgunun, tarihi oluşların bir sonucu olduğu fikri.

İlkel İnsanın Zihni

İnsanlığın zihinsel edimleri, yüksek primatlarda rastladığımız bir zihin yapısından evrimleştiği süreç esnasında muhakkak günümüzdekinden farklıydı. Fazlasıyla geride bıraktığımız bu dönemden sonra hâlâ varolan hiçbir insan ırkındaysa daha alt

düzeyde bir zihinsel örgütlenmeyle karşılaşmamaktayız. Kişisel tecrübelerime ve bu tecrübelerimi oluşturan etnografik veriler hakkında fikir belirtecek kadar yetkin olduğum düşüncesine dayanarak söyleyecek olursam, insanlığın geçirdiği zihinsel süreçler her yerde aynıdır; ırkı ya da kültürü, geleneklerinin ya da inançlarının bariz abesliği fark etmeksizin.

Bazı teorisyenler ilkel insanın zihinsel edimlerinin uygar bir insanınkinden çok farklı olduğunu varsaysalar da ilkel bir yaşantının içinde olup da bu fikrin doğrulanmasını sağlayabilecek bir kişi dahi görmedim. Eski öğretilere körü körüne inananlar olacağı gibi bunları reddeden ya da ciddiye almayan kişiler de olacaktır; zihni berrak ya da ne düşüneceğini şaşırmış, karakteri güçlü olan veya olmayan kişiler de.

Her insanın davranış biçimi, kişinin hangi kültürden olduğu fark etmeksizin, o zamana kadar kullanılagelen nesneler tarafından belirlenmiştir. Miras alınan bu nesnelerse tüm dünyada, yine o zamana kadar uygulanagelen yöntemlerle işlenmiştir.

Nesilden nesle aktarılan bu tecrübeler bize olayların gidişatının, kesin ve nesnel bir sebepten kaynaklandığını düşünmeyi öğretti. Başat hale gelen bu yıkıcı nedenselliğe göre, dış dünya zihnin herhangi bir durumundan etkilenemezdi. Bundan dolayı hipnoza yönelik zaten şüpheli olan merakımız ve ilgimiz gitgide kayboldu; kültürel habitatımız da insan davranışlarının kısmen dışında kalan maddesel olguların, bireysel düzeyde bir bilişsel süreçten etkilenmeyeceği görüşünü zihnimize kazıdı ve bunu temel bir gerçekmiş gibi kabul ettik. Yine de nesnel bir faydanın sağlanmasına yonelik her coşkulu girişim bunun gerçekleşme olanağını barındırdığı gibi, ilkel insanın kontrol altına alamayacağı bir doğaya müdahale etme girişimlerinde gözettiği ilkelerle ters düşülmemesini sağlayan bir yardımı da bulundurmaktadır. Buna rağmen insan sağlığını ilgilendiren gülünç iddiaların doğru addedilmesinde ya da dini mezheplerin anlaşılmaz ve dogmatik öğretilerine rağmen daimi yükselişlerinde gördüğümüz saf zihniyeti, akılcı olduğu söylenen bir dünya görüşü çerçevesinde iddiamızın zayıf olduğunu söyleyen bilimsel ve felsefi eğilimlerde de görüyoruz.

İlkel kabilelerle beraber yaşayan, onların sevinçlerini ve üzüntülerini, yoksulluklarını ve varsıllıklarını paylaşan, onları

mikroskop altında incelenecek bir hücre gibi yalnızca çalışma konusu olarak değil, hisseden ve düşünen insanlar olarak gören birisi kabul edecektir ki, ilkel akıl ya da sihirsel veya mantık öncesi düşünce diye bir şey yoktur. İlkel toplumdaki her bir adam, kadın ve çocuk, bizim kendi toplumumuzdaki herhangi bir adam, kadın ve çocukla aynı türdendir; aynı şekilde düşünür, davranır ve hareket eder.

Araştırmacılarsa bilimin mantığının –etki ve tepkinin kusursuz ilişkilerinin keşfine yönelik bu ulaşılamaz ideal, herhangi bir his veya kabul görmemiş bir fikir tarafından kirletilmemiştir– hayatın mantığı olmadığını unutmaya fazlasıyla yatkınlık gösteriyorlar. Oysa tabular oluşturan bu hisler hep bizimle var olmuştur. Misal, çocukken inancım gerektirdiği için din dersleri aldığım dönemde, "Tanrı" kelimesini söylemekte zorlandığımı ve bunu aşamadığımı hatırlıyorum. Öyle ki bir soruyu cevabı "Tanrı" olduğu için yanıtlayamamıştım. Yaşça daha büyük olsaydım deneyimlediğim bu zorluğun nedenini araştırır ve kendimce tatmin edici bir cevap bulabilirdim. Herkes bireysel tecrübelerini göz önünde bulundurarak yapamayacağı eylemler, takip edemeyeceği düşünceler, söyleyemeceği kelimeler olduğunu bilir. Çünkü eylemlere duygusal olarak karşı çıkılabilir, düşünceler bir dirençle karşılaşabilir ve varlığımızın en derin kısımlarını dahi kapsadıkları için kelimelerle ifade edilemeyebilirler. Bunlardan toplumsal sakınca olarak bahsetmemiz yanlış olmaz. Yalnızca dogmatik bir tek tipleştirme, bu sakıncaları gerçek bir tabuya dönüştürmek için yeterlidir.

Sihire gelirsek, genç birisi kendi fotoğrafına tükürülüp parçalandığını görürse mutlaka sinirlenecektir. Öğrenciyken benim başıma böyle bir şey gelseydi kavgayla sonuçlanacağından da eminim. Neticede psikanalize bir atıfta bulunduğum düşünülmesin; hasmımın benim tasvirime (*in effigie*) yaptığı şeylerin karşılığı olarak insan doğası gereği (*in natura*) ona elimden geleni yapar, galibiyetimi de gördüğüm zararın telafisi sayardım. Bunlar olurken hissedeceğim şeylerse, herhangi genç bir erkeğin hissedeceklerinden farklı olmazdı. Böyle bir benzeşmenin kesinliğinden bahsedebilmemizi sağlayan da yine "sihirsel" tutumlar olurdu.

Bu konuyla ilgili olarak Dr. Tozzer'ın üniversite öğrencilerinin batıl inançlarını derlediği ve böyle inanışlara sahip öğrencilerin aydınlatıcı açıklamalarına yer verdiği çalışmasından[1], bizim zihinsel olarak üstün olduğumuzu, ilkel insanlarınsa açık düşünme melekelerinin olmadığını düşünen herkes faydalanabilir.

Farklı varsayımlar, ilkel ve medenileşmiş zihinler arasında köklü farklılıklar olduğu öngörülerine karşı bizi temkinli olmaya davet etmektedir. Bizse bu farklılıkları, daha geniş bir çerçevede, topluma bağımlı olmaktan kurtulmuş insanların zihinlerinde görmek istiyoruz. Bahsettiğimiz bağımlılıksa ancak bireysel bir yaratıcılığa imkân sağlayan tarafsız ve eleştirel bir yaklaşım yoluyla ortaya konulabilir.

Fakat gıpta edilen bilimsel eğitimimiz, duygusal yaklaşımların uzman kişiler tarafından yeterli bir çabayla altı doldurulmuş bir şekilde sunulması durumunda kazanacağı aldatıcılığa karşı bir himayeyi asla sağlamadı. Bu hususta, zaten apaçık bir şekilde anlamsız olan saçma fikirlerin kabul edilmesinin önüne geçerken yaptığı kadarını dahi yapmadı. Nihayetinde, çıkacak olan bir savaşta karşılaşacağımız organize olmuş idari ve özel propagandalar sayesinde bu gerçeği anlayacağız. Yine de hararetle yayılmaya çalışılan fikirler ve doğruluğu tartışılan olgular, insanların düşünüş biçimlerini yavaş yavaş etkileri altına aldılar. Yalnızca eğitim görmemiş insanların düşüncelerini de değil; entelektüeller dahi yalnızca o dönemin ve coğrafyanın ahlaki ilkelerine ayak uyduran kibirli sahte sofular tarafından eğitimsiz birisi kadar kolay kandırıldılar. Bu sofularsa verilen söz ve taahhütler birbirine ters düştüğünde bunları örtbas ederek, otorite tarafından kendilerinden istendiğinde suçlu insanları aziz gibi gösterdiler.

Diğer taraftan ilkel insanlarla karşılaştırıldığımızdaysa bizim avantajımız nesnel dünyaya yönelik nesiller boyu verilen emek sayesinde kazanılan bilgiye sahip olmamız. Oldukça kötü bir şekilde kullandığımız bu bilgi çoğu insan tarafından, hissedecekleri güçlü bir dürtüden dolayı görmezden gelinecek; bu olguların yerine gözettikleri düşünceler, ilkel olduğunu farz ettikleri düşünüş biçimlerine oldukça benziyor olacaktır.

---

1. A. M. Tozzer, *Social Origins and Social Continuities*, New York, 1925, s. 247.

Bu bakımdan üstüne oldukça gidilen içgözlemsel (*introspective*) psikoloji tarafsız bir gözlemciye ilkel insanların düşüncelerinin hareketlerine göre belirlenmesinin nedenlerinin bizim zihnimizde de aynı şekilde varolduğunu kanıtlayabilir. Her olayda farklı bir şekilde karşımıza çıkan bu ikilik, insanın faydalanacağı geleneksel deneyimler tarafından belirlenmektedir.

İlkel Kültür, Tarihsel Gelişim

Akılda tutulması gereken ikinci önemli noktaysa her kültürün yalnızca sosyal ve coğrafi habitat tarafından belirlenen bir tarihsel gelişimin sonucu olduğudur. Bu gelişim aynı zamanda habitat içindeki insanların kendi yaratıcılıkları yoluyla ya da dışarıdan edindikleri kültürel nesneleri şekillendirmeleri anlamına da gelir. Tarihsel bir analiz yapabilmek amacıyla belirli sorunlara tekil bir yaklaşım sergilenir ve bu sorunların çözümleri şu an sahip oldukları niteliklerini kazanma süreçlerinde aranır. Bundan dolayı konu hakkındaki araştırma ve yorumlamalara, kültürel niteliklerin gelişiminin her yerde tek bir güzergâhı takip ettikleri yönündeki temel savın kesinlikle doğru olduğunu düşünerek başlanmamalıdır. Eğer kültürün bahsettiğimiz gibi çizgisel bir gelişim gösterdiği öne sürülüyorsa, bu iddia yalın bir kültürün tarih içinde yaşadığı değişimler ve bu değişimlerin diğer kültürlerin geçirdiği süreçlerle benzerlikleri hakkında detaylı bir çalışmayla ispat edilmelidir.

Şunu da söyleyebiliriz ki, son yıllarda yapılan önemli çalışmalar kültürlerin arasında geniş kapsamlı benzerlikler olmadığını kanıtlamıştır. Bu sayede de kültürlerin izledikleri çok yönlü süreçleri giderek daha kapsayıcı hale gelen bir ölçekte hak ettikleri konumlara yerleştirebilmekteyiz.

Diğer taraftan çevreye, fizyolojik, psikolojik ve sosyal faktörlere dayanan değişken koşulların varlığından da bahsedilebilir. Bu koşullar dünyanın farklı bölgelerinde kültürlerin geçireceği benzer süreçleri önceleyeceklerinden dolayı tarihsel oluşları incelerken daha geniş ve devinimsel bakış açılarından yararlanmakta fayda vardır.

Ancak elimizde tarihsel bir veri yoksa ve tarih öncesi araştırmaları kültürel değişimin katmanları hakkında bize bilgi sağlamıyorsa izleyebileceğimiz tek yol coğrafi bir çalışma olarak

kültürlerin dağılımlarının incelenmesidir. Bu yöntem geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğinde özellikle Friedrich Ratzel tarafından kullanılmıştır. Bir yaklaşım olaraksa muhtemelen en çok Amerika'da benimsenmiş ve burada geliştirilmiştir. Kuzey Amerika'daki halk hikâyelerini aynı usulle görselleştirdiğim 1891 yılından sonraysa[2] dağılım incelemeleri kültürel biçimlere yönelik analitik çalışmalarda sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Bu yöntem oldukça verimli olsa da kimi araştırmacıların uygulamalarını uç noktalara götürmesine karşın temkinli davranmak faydalı olacaktır.

1911 yılında yazdığım bir yazıda kültürel oluşlar ve kalıntıları arasındaki evrensel benzerliklere işaret etmiştim. Bu olguyu o yazıdan önce ve sonra da sıklıkla dile getirdim. Bizi bu varsayımlara götüren ana unsurlarsa, bunları kabullenmeye pek hazır olmamamıza rağmen, 1875 yılında Georg Gerland tarafından bütün yönleriyle incelenmişti[3]. Tarih öncesine yönelik arkeolojik çalışmalar da bu evrensel buluntuların paleolitik döneme kadar uzandığını kanıtladı. Bu dönemde taşın alet olarak kullanıldığı, ateşin kontrol altına alındığı ve süs eşyalarının yapılmaya başlandığı keşfedildi; tarım ve çömlekçilikse, daha dar bir alanda ve daha geç bir dönemin kalıntıları olarak bulundu. Daha kısıtlı bir coğrafyada karşımıza çıkan madenlerse artık farklı bir dönemin buluntularıydı.

Son çalışmalardan dolayı temel bir referans haline gelen bu yöntem ancak dikkatli bir şekilde ve ara sıra kullanılmalıdır. Bu nedenle Amerika'nın tarih öncesi kronolojisini yeniden düzenleyen Herbert Spinden'in, Pasifik kıyılarındaki kültürel biçimlenişleri inceleyen Alfred Kroeber'in ve kısa bir süre önce yayımladığı araştırmalarıyla Clark Wissler'ın bahsi geçen çalışmaları, tarihin katmanlandırılmasında yalnız bu yöntemi dayanak noktası olarak aldıklarından dolayı bana savunulabilecek çalışmalar olarak görünmüyor. Her kültürel olgunun, bulunduğu coğrafyada yalnız o alana özgü bir biçimde ortaya çıkması kanıta gerek duymayan bir olgudur. Bölgesel gelişimlerin kronolojisini yaptığımızda daha kısıtlı bir alanda karşımıza çıkan

2. *Journal of American Folk-Lore*, Cilt 4, s. 13-20; ayrıca bkz. *Science*, Cilt 12, 1888, s. 194-196.
3. Georg Gerland, *Anthropologische Beitrage*, Halle (Salle), 1875, s. 401.

buluntuların daha genç olduğu varsayımındansa kesin bir doğru olarak söz edilemeyeceği gibi, belirli bir alanın merkezinde sıklıkla gördüğümüz ancak buradan uzaklaştıkça gitgide daha nadir aralıklarla karşımıza çıkan bir nesne bulmak hiç de zor olmayacaktır. Ancak tarihin çok eski katmanlarındaki bu niteliğe sahip kalıntılar sürekli olarak gün yüzüne çıkacak demek de doğru olmaz. Bu bulguların kökenleri gelişiminin en belirgin olduğu merkezi bölgelerde aranıyor olsa da, bir olgunun merkezden seyrekleşerek yayıldığı varsayımı çoğunlukla doğrudur. Hayvanların kendi faunalarından uzakta hayatta kalarak gelişimlerini sürdürmeleri durumunda gözlemlediğimiz gibi, kültürel olgular da taşınmış ve kendini ifade edebileceği en iyi biçimi anavatanından oldukça uzak bir yerde kazanmış olabilir. Benin'deki bronz dökümler, Yeni Zelanda'daki ahşap oymalar, Antik İskandinavya'daki bronz işlemeler, Paskalya Adası'ndaki dev taş heykeller ve İrlanda kültürünün erken evrelerinin Avrupa üzerindeki etkileri buna örnek olarak gösterilebilir.

Bu bakımdan çok eski verilerin geçerli olduğunu ve kültürel olgular arasında, endişe ettiğim gibi, kurgusal bağıntılar bulduğunu öne süren Pater W. Schmidt'in ve Fritz Graebner'in çalışma yöntemleri tartışmaya açıktır.

Ek olarak, Elliott Smith'in elindeki tüm etnolojik bulguyu, antropoloji diliyle konuşursam, tek ve geç bir kaynağa indirgemeyi denediği ve artık var olmayan kültürlerin daimiliğini öne sürdüğü çalışmasının yetersizliğinden ayrıca bahsetmeye gerek duymuyorum.

Gelgelelim kültürel olguların oldukça dirençli oldukları sıklıkla gözlemlenmiştir. İyice yaşlanmış olan antikite bu niteliği sayesinde günümüze ulaşabilmişse de yapılan gözlemler ilkel kültürün neredeyse durağan olduğu, yüzyıllar boyunca hiç değişmeden kaldığı gibi bir izlenim edinilmesine yol açmıştır. Ne var ki bu izlenim gerçekliğe uymamaktadır. Hakkında detaylı bir bilgiye sahip olduğumuz her alanda nesnelerin ve geleneklerin sürekli başkalaştıklarını, kimi zaman bir süreliğine sabit kaldıklarını fakat sonrasında yine ani değişimler geçirdiklerini görürüz. Bu değişimler esnasında kültürel birimler olarak bir arada bulunan farklı unsurlar parçalanırlar. Kimi unsurlar varlıklarını sürdürebilirken kimileri de yok olur. Nesnel özel-

likler söz konusu olduğundaysa kültür, çiçek dürbününden bakıyormuş izlenimi veren çeşitli olgulardan meydana geliyormuş gibi görünür. Ancak zamanın değişmekte olan ruhu, kültürü de içine alır ve bu olguları yeniden biçimlendirip kültürün mozaiğimsi görüntüsünü organik bir bütün haline getirir. Kültürel birimleri oluşturan unsurlar birbirlerine ne kadar uyumlu olurlarsa, kültürün kendisi de bize o denli kıymetli görünür. Diğer yandan da söyleyebiliriz ki, doğal bir şekilde bir arada olmayan unsurların beraberce varlıklarını sürdürmeleri oldukça nadir rastlanan bir durumdur. Biriminden ayrılmış tekil bir unsursa oldukça uzun bir ömre sahip olabilir.

Çalışma Konusu Olarak Sanatın Gelişiminin Altında Yatan Değişken Koşulların İncelenmesi

Konumuz daha çok sanatsal biçimlerin gelişimleri altında yatan koşulları incelemek olduğu için elinizdeki kitapta bireysel ifade tarzlarının gelişimi sorunsalına yüzeysel olarak değineceğim. Bu özgül ve tarihi problemi çözmek için elimizdekinden daha fazla bilgi gerekmektedir. Arkeoloji ve karşılaştırmalı coğrafi çalışmalar sayesinde sanatsal biçimlerin gelişimini, dünyanın çok az sayıda bölgesinde de olsa, takip edebiliyoruz. Bir taraftan da Asya, Avrupa ve Amerika'da yapılan tarih öncesi arkeoloji çalışmaları kültürel olguların çoğunlukla sürekli bir başkalaşım halinde olduğunu gösteriyor. Bununla beraber sanatsal biçimler de değişiyor ve insanların sanatçı olarak yaşantıları şaşırtıcı bir şekilde aniden son buluyor. Belli sanat biçimlerinin gelişimini yöneten genel geçer kanunlar olup olmadığı ise, Adama Van Scheltema'nın Kuzey Avrupa sanatı için yapmaya çalıştığı gibi[4], araştırılmayı bekliyor. Yine de teknik becerilerin ve kullanılan aletlerin gösterdikleri gelişim mutlaka farklılık yaratacaktır. Bu farklılıklarsa insanlığın genel kültürel tarihi tarafından belirlenir. Ne var ki biz aynı eğilimlerin sanatın dünya üzerindeki her yerde geçiriyor olduğu evrimi esnasında, yerel olarak gerçekleşen tarihsel oluşlar tarafından değiştirilerek, yeniden belireceğini söyleyebilecek bir konumda değiliz.

4. Frederik Adama von Scheltema, *Die Altnordische Kunst*, Berlin, 1924.

Teşekkür

Bu kitabı hazırlarken görsel malzemeleri toplamama yardımcı olan kişilere teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Amerikan Doğal Tarih Müzesi'ne, özellikle de Dr. Pliny E. Goddard'a, örneklerin çizimlerini yapmama ve müzenin yayınlarındaki görsel malzemeleri kullanmama izin verdikleri ve bu örnekleri seçmeme yardımcı oldukları için minnettarım. Ayrıca Chicago'daki Field Doğa Tarihi Müzesi, Washington'daki Birleşik Devletler Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, Philadelphia'daki Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi, Milwaukee'deki Halk Müzesi ve Stuttgart'taki Linden Müzesi'ne de paylaştıkları çizimler ve örnekler için teşekkür borçluyum. Kitaptaki çizimlerse W. Baake, M. Franziska Boas ve Lillian Sternberg tarafından yapıldı.

Giriş

Bildiğimiz hiçbir insan topluluğu zamanının ve iş gücünün tamamını, yaşantıları ne kadar zor olursa olsun, yalnızca yemek ve barınak ihtiyaçlarını karşılamak için harcamamaktadır. Daha elverişli koşullarda yaşayıp gıda maddelerini korudukları zamanın dışında farklı ilgi alanlarına vakit ayırabilen insan toplulukları yalnızca sınai üretimle meşgul olmadıkları veya günlerini aylaklık yaparak geçirmedikleri gibi, en yoksul kabileler de estetik bir haz duymalarını sağlayacak ürünler ortaya koymakta; bulundukları çevrenin zenginliği ya da gösterdikleri teknik ilerleme sayesinde daha az endişesi olan topluluklarsa enerjilerinin çoğunu güzel buldukları eserleri yaratmaya ayırmaktadırlar.

Türümüzün her üyesi herhangi bir nesneye karşı az ya da çok estetik bir haz duymuştur. Güzellik ülküleri ne kadar fark-

lı olursa olsun, bu haz her yerde benzer şekillerde tezahür eder. Siberyalıların kaba şarkılarının, Afrikalı siyahilerin danslarının, Kaliforniya Kızılderililerinin pandomimlerinin, Yeni Zelandalıların taş işlemelerinin, Melanezyalıların* oyma işçiliklerinin ve Alaskalıların heykellerinin o halklar için cezbediciliği; bizim bir şarkı duyduğumuzda, sanatsal bir koreografi gördüğümüzde veya bir süslemeye, resme ya da heykele gıptayla baktığımızda hissettiğimiz şeyden farklı değildir. Bildiğimiz bütün kabilelerde müzik, resim ve heykel yapılıyor olması yalnızca bu eserlerin sağlayabileceği bir tatminin arandığı ve insanların da bunlardan keyif alabiliyor olduklarını göstermektedir.

Sanat Nedir?

Bütün insan faaliyetleri, bu faaliyetlere estetik bir değer katan biçimleri gözetmektedir. Çıkartılan her ses ya da söylenen her kelime bir şeyi güzel yapan unsurları barındıracak diye bir şart yoktur; dolayısıyla bu unsurlara sahip olmasının nedeninin yalnızca bir rastlantı olduğu da düşünülebilir. Bu şekilde karşımıza çıkan ani ve denetimsiz oluşların kaynağıysa heyecandır. Gündelik sorumluluklar için harcanan çaba ve bu sorumlulukların beraberinde getirdiği eylemler kısmi olarak bir hırsın yansımalarıdır ve bu sorumluluklar tarafından belirlenmektedirler; dolayısıyla her zaman estetik bir haz kaygısıyla hareket edildiği söylenemez. Bu aynı şekilde sınai faaliyetlerin sonucu olan ürünler için de geçerlidir; sürülen bir boya, yontulan bir odun, kemik ya da taş her zaman hayranlık uyandırıcı olmayabilir.

Buna rağmen her nesnenin estetik bir değer barındırdığını söyleyebileceğimiz gibi bir bedenin ya da nesnenin ritmik hareketleri, gözümüze çekici gelen bir biçim, bir konuşmanın tonlamaları arasındaki kulağımıza hoş gelen geçişler dahi üzerimizde sanatsal bir etki bırakabilir. Estetik hazzı duyumsamamızı sağlayan; bu hazzı barındıran bir nesneyi yaratan şeyse dokunma, görme ve işitme duyularımızdır.

* Melanzeya, Avustralya'nın kuzeyinde ve Endonezya'nın doğusunda yer alan ada öbeğidir. Bu adalarda yaşayan halklar Papua dillerine ait bir dille konuşur. (y.h.n.)

Diğer yandan tatma ve koklama duyularımıza hitap eden etkenlerden de söz edebiliriz. Burnumuza gelen farklı kokuların bileşimi, özenle hazırlanmış bir yemek sayesinde hissedeceğimiz hazdan dolayı bunlara da sanat gözüyle bakılabilir.

Sanatta Teknik Yeterlilik

Peki duyumsamaya estetik bir değer katan şey nedir? Yalnız benimsenen yaklaşım belirli bir yetkinliğe eriştiğinde ve ortaya konulan özgün biçimlerin üretim sürecine hâkim olunduğunda sanatsal bir üretimin gerçekleştiğinden bahsedebileceğimiz gibi, üretilmesi için bu denli bir yetkinliğe ihtiyaç duyulmayan objeler de biçimsel olgunlukları çerçevesinde değerlendirilebilir. Kesmek, oymak, döküm yapmak ve dokumak gibi sınai uğraşılara benzer şekilde şarkı söylemek, dans etmek ve yemek yapmak için de belirlenmiş, yetkin yöntemler söz konusudur. Ne var ki sanatsal bir yaklaşımın benimsendiği noktayı tam olarak ayırt edemeyeceğimizden dolayı biçimin yaratılmasında böyle bir kaygının güdülüp güdülmediği güçlükle belirlenebilir. Her nerede belirli bir eylem, tonlama ya da biçim bir kıstas haline geldiyse, yetkinliğine bağlı olarak gösterdiği bu gelişimi de güzelliğinin ölçülmesiyle koşuttur.

Bu gibi kıstaslar bütün insanlık tarafından benimsenmiş olsa da alışılmışın dışında bir biçimin estetik bir çekiciliği olması durumunda kolaylıkla benimseneceğini de göz önünde bulundurmalıyız. Yine de bir biçimin değişmezliği, en çok bizim güzellik hakkındaki tasarılarımızla ilintilidir.

Bir biçim mükemmelliğe oldukça geliştirilmiş ve üzerinde hâkimiyet sahibi olunan bir teknik sayesinde ulaştırılıyor olsa da, izlenen yöntem ve güzellik algısı arasında derin bir ilişki olmalıdır.

Bu bakımdan sanatçı olduğunu varsaydığımız bir kişinin kafasındaki güzellik ülküsüne ulaşıp ulaşmamasının, bu ülkü var olduğu sürece önemli olmadığı söylenebilir; bu kişinin, yönteminin yetersizliğinden dolayı gayesine erişememe ihtimali her zaman vardır. Alois Riegl bu düşünceyi, estetik bir üretimde bulunma gayretinin sanatsal çalışmanın özü olduğu ifadesiyle belirtmiştir. Bu fikrin doğru olduğu düşünülebileceği gibi şüphesiz pek çok insan da estetik bir dürtüyü dışa vurmak

için çabalarken bunun farkına bile varmamıştır. Gayret göstermelerindeki erekse ulaşılması gereken bir biçimin olduğunun varsayılmasıdır ancak elleri henüz yatkın olmadığı için bu biçimi layıkıyla yansıtamamaktadırlar. Diğer taraftan da biçime yönelik sezgisel bir yaklaşımları olmalıdır ki ilkel insanların sanatsal üretimleri hakkındaki bildiklerimize göre bu sezgi, edinilmiş olan teknik tecrübelerden ayrı düşünülemez. Tabii bir nesne gündelik yaşantıya, işlenip, bir ihtimalle de değiştirilerek dahil edilmedikçe doğanın ideal biçimleri kendi içinde barındırmadığı görülebilir. Üzerinde sonradan karar kılınmış olan sabit örnekler bu ideal biçimlerin uyarlanmasıyla elde edilmektedir; biçimler de insan zihninde ancak bu tabii nesnelerin işlenmesi yoluyla yer edinebilir. Üretimde bulunan her insanın örnek aldığı belirli örneklerin bulunması, biçime yaklaşımın teknik eylemlerle beraber geliştiğini göstermektedir; yalnızca doğanın ya da tabii nesnelerin incelenmesiyle ülküsel bir örnek algısının oluştuğuna dairse hiçbir kanıt yoktur. Ayrıca belirli biçimlerin yalnızca hayal gücü sayesinde bulunduğuna; bu biçimler insan zihninde teknik deneyimler sayesinde oluşmasına rağmen edinilen deneyimlerin yol gösterici olmadığına yönelik bir kanıt da yoktur. Simetri ve ritim gibi oldukça önemli estetik unsurlarınsa tekniğe tamamen bağlı olmadığı düşünülebilir. Ancak bu unsurlar bütün sanat eserlerinde bulunduğu gibi, kullanım alanları da yalnızca belirli bir bölgeyle sınırlı değildir. Üretimi yapılan ve yaygın olarak kullanılan nesnelerin biçimsel sürekliliği olmadan belirli bir üsluptan söz edilemeyeceği gibi bu süreklilik, oldukça gelişmiş bir tekniğe ya da gördüğümüz az sayıda örnekte olduğu gibi aynı tabii ürünlerin sürekli olarak kullanılmalarına bağlıdır. İstikrarlı sonuçlar elde edildikten sonra yetkin olmayan bir teknikle ulaşılmaya çalışılan ve henüz hayali olan biçimler; sonucun estetik bir ürün olması ereği sanatçı olduğunu varsaydığımız kişinin hünerlerini aşacağından dolayı ortaya konulamaz. Aynı değerlendirme dans ederken veya şarkı söylerken yapılan bedensel hareketlerin estetik değerleri için de yapılabilir.

İnsanlar tarafından üretilen her şey ideal biçimlerin, işinin ehli kimseler tarafından ortaya konulan kıstaslara dayanıyor olduğunu göstermektedir. Ancak bu biçimlerin, daha eski ör-

neklere dilendiği gibi müdahale edilmesinin sonucunda ortaya çıktığı da düşünülebilir. Biçimsel dayanaklar olmaksızın güzellik anlayışımıza uyan bir şey yaratma çabasının varlığından bahsetmekse oldukça güçtür.

Sanatsal Biçimlerin Anlamsal İçerikleri

Pek çok sanat yapıtı bizi farklı şekillerde etkiler. Hislerimiz yalnızca biçimler değil, bu biçimler ve insanların fikir dünyaları arasında varolan birliğin etkisi altındadır. Diğer bir deyişle biçimler, eski deneyimleri anımsattıkları ya da başlı başına bir imge olma niteliğine sahip olduklarından dolayı da bir anlam barındırabilirler. Böylece alınan hazza başka bir boyut katılmış olur; biçim ve anlam bir araya gelerek zihni gündelik duyumsamaların ötesinde bir seviyeye taşır. Güzel bir heykelin, resmin, bestenin, tiyatronun veya pandomimin bizim için etkileyiciliği, ilkel sanat için de en az bu sanat türleri kadar geçerlidir.

Bazen estetik haz doğal biçimler sayesinde hissedilir. Bir kuş cıvıltısını güzel bulabiliriz; bir manzarayı ya da bir hayvanın yaptıklarını izlemekten haz alabiliriz; bir tat ya da koku keyif verici olabilir; doğanın görkemi duygusal olarak etkileyici gelebilir ve bir hayvanın davranışlarını dramatik bulabiliriz. Bu saydıklarımız estetik bir değere sahip olmalarına karşın sanat değillerdir. Diğer yandan bir melodi, resim, işleme, dans, pandomim estetik ürünlerdir çünkü kendi eylemlerimiz sonucunda ortaya çıkmışlardır.

Kısacası bir şeyin biçime sahip olması ve kendi eylemlerimiz sonucunda oluşması, o şeye sanat eseri diyebilmemiz için gerekli unsurlardır. Aldığımız haz ya da zihnimizin duyumsamasındaki değişim belirli bir izlenim yoluyla gerçekleşmelidir ve bu izlenim de insan davranışı ya da insani eylemlerin ürünü olarak tezahür etmelidir.

Yaratılan sanatsal etkinin iki uçlu kaynağını akılda tutmakta fayda vardır. Bu kaynağın bir ucu yalnızca biçime dayanmaktayken diğer ucu biçimle ilişkili olan düşünceler üzerinde temellenir ki böyle olmasaydı sanat teorisi yalnızca tek bir açıdan ele alınabilirdi. İnsanlığın sanatsal üretimleriyse ilkel kabilelerden uygar uluslara kadar tüm dünyada biçimsel ve anlamsal olmak üzere bu iki ucu da kapsamaktadır. Bundan

dolayı yaratma dürtüsünün nasıl tezahür ettiğine yönelik her tartışmayı duygusal durumların belirli biçimlerle ifade edilmesinin sanatın başlangıcı olduğu ya da sanatın da konuşmak gibi bir ifade yolu olduğu fikirlerine dayandırmak kabul edilebilir değildir. Çağdaş dönemlerde bu kanı kısmen, ilkel sanat eserlerinde de sıklıkla gözlemlenmiş bir gerçekliğe dayandırılmaktadır. En basit geometrik biçimler dahi eserlerin duyusal değerlerini pekiştiren bir anlam barındırırlar ve dans, müzik ve şiir neredeyse her zaman bir anlatıma sahiptirler. Ne var ki sanatsal ifade yöntemlerine atfedilen önemin evrensel olduğu ileri sürülemeyeceği gibi bu yöntemlerin, biçimin kendisinden eski olmaları gerektiğinden de söz edilemez.

Tarihsel Yorumlamalar

Estetik teorisi hakkındaki felsefi tartışmalardan bahsetme niyetinde değilim. Ancak kendimi, sanatı etnolojik bir olgu çerçevesinde ele alan kimi yazarların yakın tarihli çalışmalarıyla ve ilkel sanatın yalnızca belirli fikirleri aktarıp aktarmadığı sorusunun yanıtını aramakla sınırlandıracağım.

Bu bakımdan Fechner'in sanat yapıtının doğrudan etkisini ve bu yapıtın estetik varlığına özgün biçimini veren unsurları ayrı ayrı ele alan görüşleriyle[1] hemfikir olduğum söylenebilir.

Diğer yandan Wundt da bu konuyla ilgili tartışmaları biçimle sınırlandırır ve biçimi, birtakım duygu ve düşünceleri yansıtan sanatsal bir ürün olarak ele alır[2]. Wundt der ki:

Sanat, psikolojik bir inceleme yapılabilmesi için, dil ve söylenceler arasında aracı olduğu bir konumdadır... Böylelikle yaratıcı saydığımız sanatsal üretim bize bedenin anlatım gücüne sahip eylemlerine mahsus olan bir gelişim olarak görünmektedir. Bu anlamlı davranışlar ve kullanılan dil kısa bir an için var olsalar da kimi zaman bir sanat eseri içinde daha fazla öneme sahip olabilirler veya anlık varlıkları kalıcı bir biçime bürünebilir... Tüm bu ilişkiler sanatsal üretimin görece erken bir evresinde biçimlense de, düşüncenin anlık ifade edilme ihtiyacının sanatı olduğu gibi dili de etkisi altına aldığı ilk safhalarında tezahür etmez.

---

1. G. T. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, 1876.
2. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie*, Die Kunst, Leipzig, 1919, Cilt 3, Baskı 3, s. 5.

Max Verworn da Wundt'un söylemlerini sürdürür:[3]

Sanat bilincin içinde bulunduğu aşamaların sanatçının kendisi tarafından yaratılan anlamlar yoluyla ifade edilebilmesi yeteneğidir ve bu anlamlar yine duyu organlarımız yoluyla algılayabileceğimiz şekilde neşredilir. Bu genel yaklaşım içinde resim, heykel ve süsleme gibi dil, müzik ve dans da sanat türleridir. Daha dar bir anlam çerçevesindeyse görsel ve plastik sanatlar, bilinçsel süreçlerin kalıcı nesneler üzerinde somut hale getirilebiliyor olmasının sonucudur.

Richard Thurnwald'sa Wundt'un bakış açısına katılmaktadır:[4]

Sanat, izah gücü yetersiz olabilse de, insanlığa ait olan anlatımların ifade edilmesidir. Bu ifade biçimleri mimiklerde, dilde ve yazında kullanılan yöntemlerden farklıdır. Sanatçının maksadı yalnızca zihnindekileri aksettirmek olsa dahi bunu bilinçaltından gelen, fikirlerini paylaşma ve diğer insanları etkileme dürtüsüyle yapar.

Bu tek yönlü bakış açısı Yrjö Hirn'in fikirlerinde[5] de görülebilir:

Yaratma dürtüsünün estetik bir eser üretme eğilimi olarak ele alınabilmesi için bu dürtü birtakım tabii amaçlarla ilişkilendirilmelidir. Sanatsal niteliklerin de kaynağı olan bu amaçlar, inanıyoruz ki, duyguların ifade edilmesini sağlayan eylemlere içkindir.

Görüldüğü üzere yukarıda alıntıladığımız yazarlar sanat tanımlamalarını duyusal durumların veya düşüncelerin anlatımı olarak sınırlandırmaktadırlar. Ancak bu tanımlarında yalnız biçimsel olan ve aslen belirli bir anlatıma sahip olmayan unsurların verebileceği hazzı sanata dahil etmezler.

Ernst Grosse de benzer görüşleri biraz daha farklı bir yolla ifade ederek[6], sanatsal biçimlerin işe yararlılığını ön planda tutmaktadır. Gelgelelim biçimlerin esas olarak faydalarının gözetildiğini düşünse de aynı zamanda insanların estetik duyumsama ihtiyaçlarına cevap verdiklerini varsayar. Nitekim ilkel süs eşyalarının kökeninin ve asıl yapılış amaçlarının süs-

3. Max Verworn, *Die Anfange der Kunst*, Jena, 1920, s. 8.
4. Richard Thurnwald, *Handbuch der vergleichenden Psychologie*, Gustav Kafka, Munich, 1922, Cilt 1, s. 211.
5. Yrjö Hirn, *The Origins of Art*, Londra, 1900, s. 29.
6. Ernst Grosse, *Die Anfange der Kunst*, Munich, 1894, s. 292.

leme kaygısı olmadığını, bu unsurların önemli bir işaret ya da simge, dolayısıyla bir anlatım aracı olduğunu söyler. Eğer Grosse'yi doğru anladıysam gözetilen işe yararlılık, dolaylı olarak anlamın biçime içkin olduğuna işaret etmektedir.

Emil Stephan da Melanezya sanatı hakkındaki detaylı çalışmasında teknik tasarıların sanatsal biçimlerin kaynağı hakkında yeterli bir açıklama sunmadığı sonucuna ulaşır.[7] Bütün süslemelerin temsili olduğunu farz eden Stephan, sanatın kaynağını da ortaya konulan biçimlerin görsel olarak duyumsanan şeylerden çok farklı olmasının nedenlerinde arar. Sanatın, zihnin biçimleri bu denli farklı kılan kasıtsız süreçlerinden ve bu biçimlere durağanlık kazandırma arzusundan kaynaklandığını öne sürmektedir. Bu nedenle de sanatsal biçimlerin ve bu biçimlerin ilkel sanatçı tarafından şekillendirilme yöntemlerinin eşdeğer olduğunu varsayar.

Alfred C. Haddon[8] ve W. H. Holmes[9] ise tüm süsleme sanatlarının temelini gerçekçilikte aramaktadırlar. Süsleme sanatında kullanılan teknik uygulamaları incelerken, bu uygulamaları aynı zamanda gerçekçi biçimleri taklit etme çabasının, diğer bir deyişle, teknik inceliğin bir sonucu olarak ele alırlar. Henry Balfour da bu görüşe tümüyle katılmakla beraber[10] süsleme tasarımlarının, teorik aşamaların somut karşılıklarından nasıl geliştiğine de dikkati çekmektedir.

Diğer yandan Gottfried Semper de biçime atfedilen önemin kullanım alanına göre belirlendiğinin altını çizmektedir.[11] Ayrıca bu vurgusunu genişleterek dokuma tasarımlarındaki gelişimi ve bu tasarımların diğer sanatlarda, özellikle de mimaride nasıl karşımıza çıktığını gösterir.

Alois Riegl'se en eski sanat biçimlerinin temsili olma niteliklerine parmak basarken, argümanlarını özellikle paleolitik dönemin gerçekçi resim ve oymalarına dayandırır[12]. Hayvanların gündelik yaşam içinde üç boyutlu olarak duyumsadığımız

7. Emil Stephan, *Südseekunst*, Berlin, 1907.
8. Alfred C. Haddon, *Evolution in Art*, Londra, 1895.
9. W. H. Holmes, *Origin and Development of Form in Ceramic Art, Annual Report Bureau of Ethnology*, 1886, Cilt 4, s. 443.
10. Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Art*, Londra, 1893.
11. Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten*, 1860.
12. Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1923, 2. Baskı, s. 2.

biçimlerinin kabataslak da olsa iki boyutlu bir yüzeye aktarılmalarının, bu eserler yoluyla atılan en büyük adımlar olduğunu düşünmektedir. Riegl'e göre geometrik süslemeler üç boyutlu objelerin, bahsettiğimiz tasvir sürecinde biçimsel unsurlar gözetilerek tasvir edilmeleri yoluyla gelişim göstermiştir.

Riegl'in bu iki varsayımını bir kenara bırakırsak bakış açısı daha önce bahsettiğimiz yazarlarınkinden ayrılarak biçimsel unsurları, içeriğin karşısında bir konuma yerleştirir.

Bu biçimsel unsurlarsa van Scheltema tarafından halen büyük bir şevkle savunulmaktadır. Van Scheltema çalışmalarında sanatın kati olarak geçirdiği gelişim süreçlerini göstermeyi dener ve bunu, Kuzey Avrupa sanatındaki biçimsel unsurların ilk olarak neolitik dönemdeki, sonra bronz ve son olarak da demir çağındaki gelişimini takip ederek yapmaya çalışır.[13]

Son olarak Alfred Vierkandt'ın da biçimsel unsurların, sanatın bütün tezahürlerinde karşılaştığımız estetik etkileri içindeki önemine vurgu yaptığı görülür.[14]

13. Frederik Adama von Scheltema, *Die Altnordische Kunst*, Berlin, 1923; ilkel sanat üzerine 1914 yılına kadar yapılmış olan karşılaştırmalı çalışmalar için bkz. Martin Heydrich, Afrikanische Ornamentik, Internationales Archiv für Ethnographe, Supplement to Vol 12, Leyden, 1914; ayrıca şu eserin bibliyografyasına bakınız: Eckert von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlin, 1923; Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Munich, 1923. Bu konuya yönelik oldukça güzel bir inceleme için de; Elizabeth Wilson, *Das Ornament* (Dissertation, Universityy of Leipzig).

14. Alfred Vierkandt, *Prinzipienfragen der Ethnologischen*, Kunstforschung, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 1925, Cilt 19, s. 338, ayrıca bkz. *Jahrbuch für historiche Volkskunde*, Cilt 2; Vom. Vesen der Volkskunst, Berlin, 1926; Rafael Karsten, *Civilization of South American Indians*, New York, 1926.

Sanatın Biçimsel Unsurları

Nesnelerle ilgili, ilkel yapıtların sanatsal değerleri hakkındaki incelemelerimizi temel alan çalışmalar göstermektedir ki pek çok durumda ilgilendiğimiz obje hayli gelişmiş teknik yöntemlerin kullanıldığı sınai bir üretimin sonucudur. Eskimoların mors dişi oymaları, Çukçilerin* kürkten yapılma kıyafetleri; Amerika'nın Kuzeybatı kıyılarında, Yeni Zelanda'da, Markiz Adaları'nda veya Orta Afrika'da gördüğümüz ahşap oymalar; Afrika'nın genelinde karşımıza çıkan metal işçiliği; Amur Nehri civarında bulduğumuz nakış işleri; Kuzey Amerika'daki Pueblo Kızılderililerinin** yaptığı çömlekler; İskandinavya Yarımadası'nda gördüğümüz antik bronz dökümler bu sınai üretime örnek olarak gösterilebilir.

* Sibirya'nın kuzeydoğusunda yaşayan bir halk. (y.h.n.)

** ABD'nin güneybatı bölgesinde Arizona, New Mexico ve Teksas civarında yaşayan kızılderilerin ve kültürlerinin ortak adı. (y.h.n.)

Ustalık

Teknik yetkinlik ve sanatsal gelişim arasındaki yakın ilişki, tek yönlü bir sınai üretimde bulunan kabilelerin sanatları incelenerek rahatlıkla ispat edilebilir. Afrika siyahileri ya da Malay Yarımadası halkları, sepet işi, oyma, dokuma, metal döküm ve çömlekçiliği de kapsayan pek çok farklı sınai üretimde bulunurken, daha kısıtlı sayıda ürün imal eden toplulukların sürekli ihtiyaç duydukları nesneleri de aynı yöntemlerle ürettiklerini görürüz.

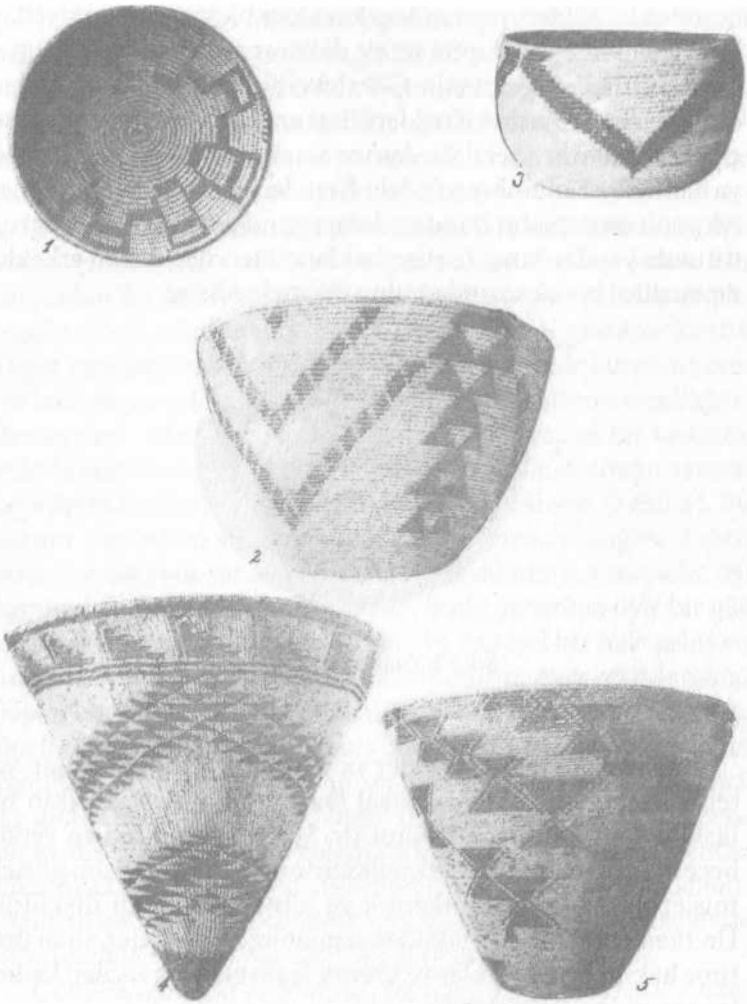
Bu topluluklara, başlıca üretim alanları sepet dokumacılığı olan Kaliforniya Kızılderilileri örnek olarak gösterilebilir. Bu kültür grubuna ait neredeyse bütün ev eşyaları, saklama kapları, yemek kazanları, yemek hazırlamak için dibek taşları, bebek beşikleri, yük taşımak için kullanılan sandıklar örme sepetten yapılmıştır. Bu sınai ürünlerle karşılaştırınca Kaliforniya Kızılderilileri için alet yapımı ve silah üretimi önemsiz görünmektedir. Bunun yanında inşaat teknikleri, kano imalatı, ahşap oymaları ve resim sanatlarıysa çok az gelişim göstermiştir. Bunların dışında alışılmadık bir maharet sergiledikleri tek uğraşlarıysa tüy işçiliğidir. Zamanlarının büyük bir kısmını sepet dokumaya ayırdıklarından dolayı sepet üreticileri olağandışı bir ustalık sergilemektedir. Kaliforniya'nın yerlileri tarafından üretilen ve hayli meşhur olan bu sepetlere koleksiyonerler tarafından da yüksek değerler biçilir. Aynı zamanda bu sepetler pek çok geometrik süslemeyle ayrıntılı bir şekilde bezenir ya da bu süslemelerden ayrı olarak tasarımına deniz kabukları ya da tüyler eklenir (Görsel 1). Sepet yapımı daha çok kadınların meşgalesidir. Bundan dolayı da Kaliforniya Kızılderilileri arasında yalnızca kadınlar yaratıcı sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Geliştirdikleri tekniklerde yetkin olmaları sayesinde üretkendirler de. Erkekler tarafından ortaya çıkarılan sanat eserleriyse, kadınlarınkine kıyasla ehemmiyetsizdir.

Kaliforniya Kızılderililerine komşu olan kabilelerdeyse tam tersi bir durum görülmektedir. Puget Boğazı'nın kuzeye bakan bölgelerinde yaşayan Kızılderililerin gündelik eşyaları ve alet edevatları ahşaptan yapılmıştır ve erkekler zamanlarının büyük bir kısmını ahşap işi yaparak geçirdiklerinden dolayı yetenekli marangozlardır. Yeteneklerini sürekli tatbik edebilecekleri

bir alana sahip oldukları için de ahşap işinde ustalık kazanmışlardır. Çalışmalarındaki kusursuzluk, bizim en iyi zanaatkarlarımızın işleriyle rekabet edebilecek düzeydedir. Kaliforniya Kızılderilileri'nin her eşyalarını sepet gibi örerek yapıyor olmalarına benzer şekilde kaplarını, kovalarını, kazanlarını, beşiklerini ve tabaklarını tamamen ahşaptan imal etmişlerdir. Sepet işçiliğiyse yaşantılarında nispeten önemsiz bir role sahiptir. En üstün becerilerini sergileyebildikleri sınai ürünlerinin üzerinde, aynı zamanda en gelişkin süsleme tasarımları yer almaktadır. Bu üretim faaliyetleri ahşaba verilen biçimlerin yetkinliğiyle beraber ince bir işçilikle detaylandırılmış bezemeler sayesinde ifade kazanmaktadır. Puget Boğazı Kızılderilileri için diğer süsleme sanatlarının sanatsal anlatım gücü, marangozlukla veya ahşap işçiliğiyle ortaya çıkardıkları biçimlerle kıyaslandığında daha zayıftır (Şekil 1). Tüm üretim erkekler tarafından yapıldığından dolayı bu kültür grubunda erkekler yaratıcı sanatçılar olarak karşımıza çıkarken, kadınlardaysa bu yaratıcılığın ve sanatsal duyumsamanın eksikliği görülür. Ayrıca teknik ustalık ve sanatsal üretkenlik bu insanların faaliyetlerinde de birliktedir.



Şekil 1: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir kutunun ön yüz süslemesi



Görsel 1: Sepetlerde yer alan süslemeler;
1, 2: kelebek biçimli süsleme; 3: rakun gözü biçimli süsleme;
4: alt çıkıntısında dağ motifleri, gövde kısmında uçan kaz sürüsü bezemesi;
5: Güve kanadı biçiminde süsleme

Üçüncü bir örnek olarak da Güney Amerika'da yaşayan Pueblo Kızılderililerinden bahsedebiliriz. Pueblo bölgesindeki pek çok yerleşim yerinde başat olan sınai üretim biçimi çömlekçiliktir ve sanatsal anlatım en güçlü tezahürünü çömlekçilikte

bulmuştur. Kilden yapılan kap kacaklar biçimsel olarak yetkin bir düzenlemeye sahiptir ve ev dekorasyonunun vazgeçilmez bir öğesi haline gelmiştir. Çömlekçilik kadınların meşgalesi olduğu için de Pueblo Kızılderilileri arasında en üretken sanatçılar kadınlardır (Şekil 2). Ayrıca sınai faaliyetleri, Kaliforniya ya da İngiliz Kolumbiyası'ndaki Kızılderililerinki gibi tamamen tek yanlı da değildir. Bundan dolayı gündelik ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan sınai üretim hakkında tecrübesi olan erkekler de sanatsal bir aktarımda bulunabilmektedirler.



Şekil 2: Zuniler'e ait kavanoz

İnanıyorum ki bu örnekler sınai üretim için elzem olan yeteneklerin gelişimi ve sanatsal faaliyetler arasında yakın bir ilişki olduğunu ispat edebilmiştir. Süsleme sanatları en yetkin becerilere ulaşılan sınai etkinliklerde yer edinip gelişim göstermişlerdir. Sanatsal üretkenlik ve hüner yakından ilişkilidir. Üretken sanatçılar bir teknikte uzmanlaşan kimseler, sınai üretime hâkim olan erkekler ve üretim faaliyetlerine katılan kadınlar arasından çıkmaktadır.

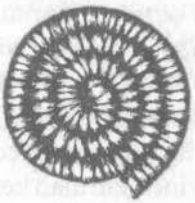
Biçimlerin Yetkinliği ve Ustalık

Tesadüf eseri elde edilen biçimsel unsurlar bir kenara bırakıldığı zaman, herhangi bir zanaatte ustalaşmış birisinin imal ettiği ürünlerde sanatsal bir değer bulunabileceği kabul edilebilir bir olgudur. Diğer yandan sepet dokumayı ya da testi yapmayı öğrenen bir çocuk tabii ki de nesnenin anahatlarını usta birisi gibi yansıtamayacaktır.

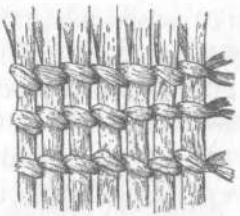
Teknik yetkinliğe atfedilen estetik değere yönelik bir beğeni yalnızca uygar insana özgü değildir. Bu beğeni ilkel insanlar tarafından ortaya konulan bütün biçimlerde açıkça görülebileceği gibi, bu biçimler medeniyetimizin kötücül tezahürlerinin ve makineler tarafından üretilen eşyalarımızın nitel etkilerine maruz kalmamıştır. Yerlilerin ev eşyalarında, ani bir çözüm bulunması gereken durumlar haricinde kötü bir işçilikle karşılaşmayız; çoğu ürünlerini sabırla ve dikkatle yapmışlardır. Yerlileri konu alan doğrudan bir inceleme ve onların kendi işlerine yönelik değerlendirmeleri, teknik yetkinliği takdir ettiklerini göstermektedir. Diğer yandan ustalık veya teknik süreçler üzerinde kurulan kesin bir hâkimiyet, çalışma esnasında yapılan hareketlerin kendiliğindenleşmesi anlamına da gelmektedir. Sepet yapan bir kadının, rulo kıvrımlarını bir araya getirip dikerek oluşturduğu sarmal sepetlerin ölçüleri bir bobinin çapı kadar kesindir (Şekil 3). Bu sarımı yapılırken sol el kendiliğinden sarmalı aşağıya doğru büker ve sağ el de sarımı bir arada tutan düğümleri sarmalın üst kısmındaki boşluklara doğru çeker. Bunu yaparken öyle bir güç uygular ki sepetin yüzeyi pürüzsüz ve dairesel bir hale gelirken sarmallar da mükemmel bir örüntü oluşturur. Aynı şekilde dikim yapan bir kadın da ipliği düzenli ve eşit aralıklarla geçirecektir. Böylece yaptığı dikiş ipe dizilmiş boncuklar gibi düzenli görünür. Aynı gözlem örülerek yapılan sepetler için de yapılabilir (Şekil 4); usta birisinin işçiliğinde enine çekilen lifler öylesine düzenlidir ki, dikey şeritlerin duruşlarında hiçbir bozulma olmaz; enine lifler de düzenli bir şekilde ilmeklenmiş olur. Bu işlemin kendiliğinden bir şekilde yapılmaması durumunda ürünün yüzeyinde düzensizliklerin ortaya çıktığı da görülecekir.

Çömlek işlerinin muntazam daireselliği de yine teknik üzerinde kurulan hâkimiyetin bir sonucudur. İlkel kabileler bu ürünleri çömlek yapım tekerinin yardımı olmaksızın imal ederler; çoğu durumda da çömlekçi kendi yapım aletini sepette kullanılan tekniğe benzeyen bir bükme işlemiyle üretir. Uzun kil çubukları zeminden başlayarak spiral oluşturacak şekilde yerleştirilir; bu şeritlerin sürekli olarak döndürülüp üst üste yerleştirilmesiyle çömlek yapılmış olur. Ustalık kazanılan bu teknik sayesinde çömleğin enine kesiti muntazam bir daireselliğe ve büküm yerleri de yumuşak geçişli eğimlere sahip olur.

Yetersiz bir hüner ürünün simetrisinin bozulmasına ve geçişlerin kaba olmasına neden olacaktır. Ustalık, biçim ve yüzeyin kusursuzluğu burada da çok yakın bir ilişki içindedir.



Şekil 3: Sarmal sepet



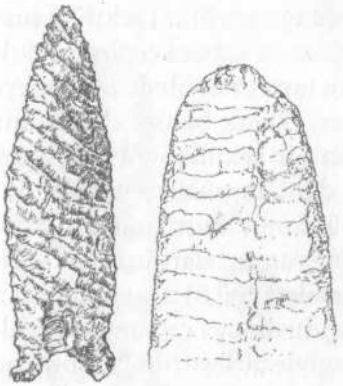
Şekil 4: Kafes sepet

Benzer bir bağlantı taştan yontularak üretilen aletlerde de görülür. Hassas bir taşa kabaca bir biçim verilir ve başka bir alet yordamıyla ya baskı uygulanarak kenarlarının dökülmesi sağlanır ya da tekrar yontulur. İlk durumda sağ elle kullanılan alet aracılığıyla uygulanan ani baskı, oyulan taşın kenarı boyunca hareket ederek küçük veya uzunlamasına parçaların dökülmesini sağlar. Yontma işini yapan kişi bu teknik üzerinde bir hâkimiyete sahipse aynı sıklıkla baskı uygulayacak; baskı uyguladığı noktalar arasındaki mesafe aynı olacak ve taşı yontmak için kullandığı aleti düzenli bir hat boyunca hareket ettirecektir. Taşın kenarındaki küçük parçalar kavlandığından dolayı kabuğunda oluşan uzunlamasına çatlaklar döküldükten sonra ortaya çıkan ürün de eşit boyutta ve düzenli bir şekilde yontulmuş taş aletler olur (Şekil 5).

Yontma aleti taşın daha önce bilenmiş olan ince kısmında kullanıldığında ortaya çıkan titreşim, taşın inceldiği yerden sonrasının kırılmasını sağlar. Böylece usta taş işçisi yontulan kısmın taş üstündeki yerini ve uzunluğunu belirlemiş olur.

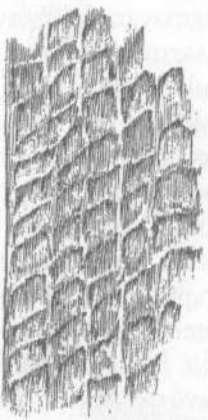
Ahşap işçiliği de benzer bir yöntemle yapılmaktadır. Geniş yüzeyler genellikle keser yordamıyla biçimlendirilir. Hünerli bir işçi bu keseri yine kendiliğinden kullanabilmektedir. Keserle ahşaba uygulanan güç; keserin ahşabın yüzeyinden ne kadar derine gittiği; dolayısıyla ahşaptan koparılan parçaların boyutları her zaman aynıdır. İşçinin keserle vurduğu noktalar arasındaki me-

safeler eşit olduğu gibi keserin izleyeceği hatlar da hep aynı doğrultuda olur. Bu kendiliğinden eylem sayesinde de yine muntazam bir biçim ve düzenli bir yüzey süslemesi elde edilir (Şekil 6).



a *b*

Şekil 5: Yontma taş aletler;
a: Kuzey Amerika; b: Mısır



Şekil 6: Ahşap bir teknenin
yüzeyinden kesit

Deneyim Eksikliği ve Sanatsal Biçimler

Bahsettiğimiz bu koşulları Sophus Müller oldukça başarılı bir çalışmayla incelemiştir[1]. Müller der ki:

Çoğu taş işçiliği bir ihtişam göstergesi olarak belirlenmesinin ardından ortaya bir şaheser çıkarma maksadıyla yapılmıştır. Bir keser bıçağı yalnızca iyi kesilmiş bir kenar elde etme amacıyla üretilir. Ön ve arka yüzünün ya da kenarlarının düzgün olması gerekmez. Keserin gövdesinin büyük kısmı da keseri kavramaya yarayan bir aksesuarla örtülür. Yontulmamış ve midye biçiminde olan bir taş da benzer bir işlevi yerine getirebilir. Nitekim işçi de mükemmel bir ürün yapmak istediğinden dolayı bütün dikkatini, tecrübesini ve yeteneğini buna adayacak ve böylece ürettiği nesne daha da değerlenecektir. Bundan dolayı üretilen bu nesne, terimlerin dar anlamlarıyla, sanatsal bir sınai üretimin sonucudur.

Tüm bu örnekler göstermektedir ki tekniğin kendiliğinden oluşu, biçimin düzgünlüğü ve yüzey süslemesi arasında yakın bir ilişki vardır.

1. Sophus Müller, *Nordische Altertumskunde*, Strassburg, 1897, Cilt 1, s. 190.

Yine de bu örneklerin yanında teknik yetkinliğe erişilmeden yapılan süsleme örnekleri de olduğu gibi, bazı kabilelerin bütün sanatsal üretimleri bu niteliktedir. Örnek olarak Ateş Toprakları'nda yaşayan yerlilerin yaptıkları resimlerin hüner barındırmayan yetersiz resimler olduğu görülür (Şekil 7); süsleme tasarımları yalnızca noktalardan ve kabaca çizilmiş şekillerden oluşmaktadır. Gelgelelim bu tasarımın bir düzenlemeye sahip olması, nesneden sanat eseri olarak bahsedebilmemiz için şarttır. Nitekim sanatı yetkin bir şekilde icra etmemizi sağlayacak hünere sahip olmasak dahi, insanlarda simetri duyarlılığının bulunduğu açıktır. Günümüz Buşmanları'nın* su kabı olarak kullandıkları devekuşu yumurtaları üzerine kazıyarak yaptıkları süslemeleri ele alırsak (Şekil 8) uygun olmayan bir yöntemle biçime anlatım kazandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. İki çemberin ince bir çizgiyle birleştirildiği motif, bu gibi gravürlerde pek çok defa karşımıza çıkar. Çember biçimi işçinin aklına yumurtanın içine su koyulması ve dökülmesi için kabuğunda delik açılması yoluyla gelmişse de bu çemberler arasında görsel bir ilinti kurulmaya çalışıldığı düşüncesi, Buşmanların üretimlerinden yola çıkarak ulaşamayacağımız bir varsayımdır. Peki bu tasarımı hayal güçlerinin bir sonucu olarak mı yoksa bir betimleme olarak mı ele almalıyız? Bu bakımdan Buşmanların komşusu olan Zambezi siyahilerinin eşyalarında da üçgen ve baklava dizilerinden oluşan ve Buşmanların da uyguluyor oldukları desenlerin bulunduğunu dikkate almak faydalı olacaktır (Şekil 9). Nitekim bu süsleme biçimi dış bir kaynaktan alınmış da olabilir[2]. Diğer yandan devekuşu yumurtası üzerindeki süslemelerin az olmasının nedeni yumurtayı işlemenin zorluğudur. En azından Buşmanlara ait bir bileziğin üzerindeki zikzak tasarımda (bkz. Şekil 8), devekuşu yumurtasındaki süslemelerden daha yetkin bir teknik görülebilmektedir.

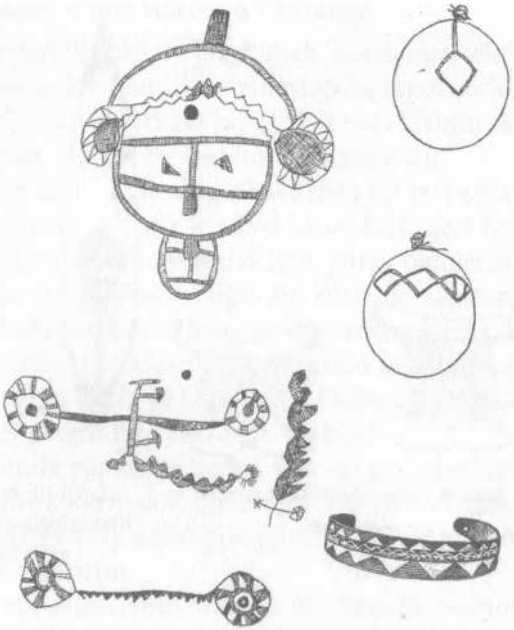
---

* Buşmanlar, Botsvana ve Kalahari Çölü'nün bir bölümünde yaşayan Güney Afrika halkı. (y.h.n.)

2. F. Von Luschan, Buschmann Einritzungen auf Starusseneiern, *Zeitschrift für Ethnologie*, Cilt 55, s. 31; Henrik P. M. Muller ve John F. Snelleman, L'Industrie des Caffres dans le sud-est de l'Afrique (Şekil 2 - 5); ayrıca bkz. P. C. Lepage, La decoration primitive; Afrique, Paris, Librairie des arts decoratifs, Plate 5, where similar designs are shown on pottery vessels.

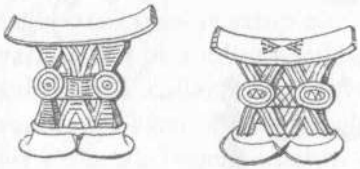


Şekil 7: Ateş Toprakları'ndan boyanmış bir tahta

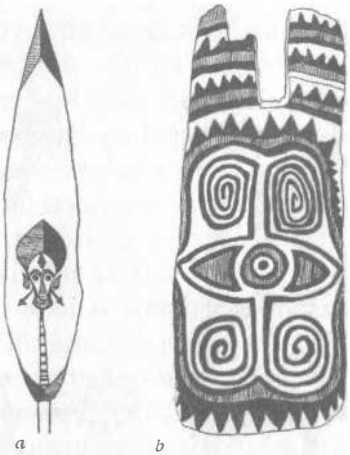


Şekil 8: Buşmanlar'ın deve kuşu yumurtaları ve boynuzdan yaptıkları bilezikler üzerindeki süsleme tasarımları

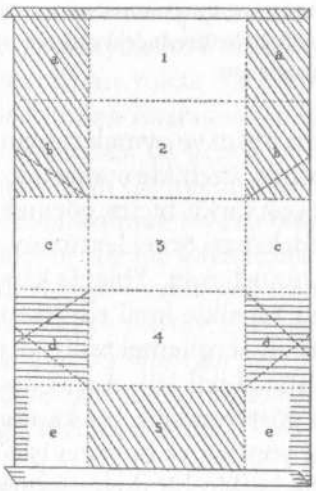
Ayrıca bu noktada Melanezyalıların resim ve oymalarından da bahsedebiliriz. Bu çalışmaları arasında, özellikle oymacılıkta, yetkin bir teknikle yapılmış pek çok farklı biçim görmek mümkündür. Özellikle Batı Yeni Gine'deki bazı örnekler tümüyle ustalaşılmış bir sanatsal üretimin sonuçlarıdır. Yine de karşılaştığımız pek çok ürün kusurlu bir teknikle imal edilirken biçimler şaşırtıcı derecede bir çeşitlilik sergilemektedir; dış hatlarıysa düzensizce şekillendirilmiştir (Şekil 10). Ancak sanatlarının genel olarak yozlaştığını gösteren açık bir kanıta sahip olmamakla beraber, kabiledeki yontma ve boyama işleriyle ilgilenen kişilerin biçime yönelik keskin bir duyumsama geliştirmeleri ile teknik bir yetkinliğe erişmeleri arasında karşılıklı bir ilişki bulunmadığını varsayabiliriz. Dış etmenlerin de biçime yönelik çok sayıda farklı yaklaşıma yol açması olasılık dahilindedir.



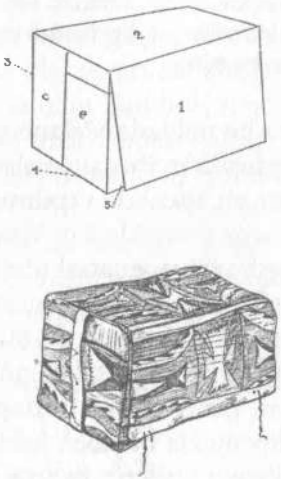
Şekil 9: Güney Afrika'dan oturak dayanağı



Şekil 10: Papua Yeni Gine'nin Kuzeydoğusu'ndaki Yeni İrlanda'ya ait; a: kürek; b: kalkan



Şekil 11: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan yapılan kutunun planı



Şekil 12: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan yapılan kutu

Sanatsal Bakış Açısının Eksikliği

Estetik varsayımları bir kenara bırakırsak, sanatçının teknik bir yetkinliğe ulaşması durumunda karşılaştığı biçimsel zorlukların üstesinden gelmesi ya da diğer bir deyişle usta kişinin elde edeceği kişisel tatmin, gerçek bir hazzın da kaynağıdır.

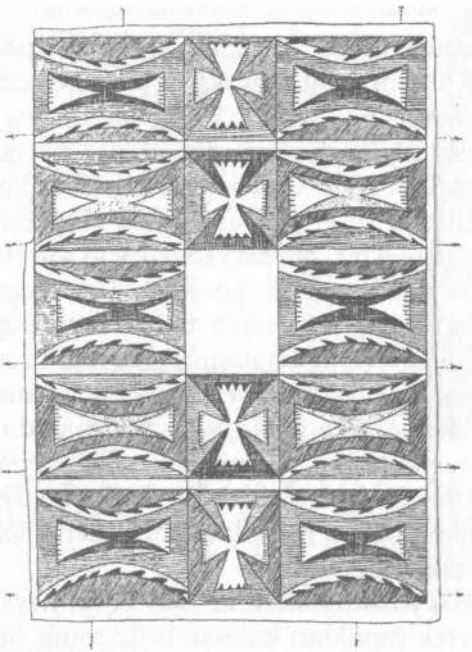
Estetik yargıların temel kaynakları hakkında bir tartışmaya girmeyi düşünmüyorum. Ne var ki, ilkel sanat biçimleri hakkında tümevarımsal bir çalışma yapmak için, yüzey ölçülerinin eşit olmasının ve biçimin düzgünlüğünün süsleme sanatının temel unsurları olduğunun bilincinde olmak gerekmektedir. Bu unsurlar, teknik üzerinde ustalaşmış olan işçinin sahip olduğu hünerlerinden duyduğu hazla ve karşılaştığı biçimsel zorluklar karşısında hissettiği yetkinlikle yakından ilişkilidir.

Sanatçının zihninde yapıtının neden olacağı görsel etkinin bulunmadığını, yalnız karmaşık bir biçim üretiyor olmanın verdiği haz tarafından teşvik edildiğini gösterebilecek en azından birkaç örnek verebilirim.

Sauk ve Fox Kızılderililerinin* büyük bir hayvan postunu katlayıp dikerek yaptıkları kutular, belirlenmiş bir programa göre dikkatli bir şekilde süslenmiştir (Şekil 11; Şekil 13). Kutunun eşit genişlikte beş tane kenarı vardır. Bu beş kenar kutunun ön (5), alt (4), arka (3), üst (2) yüzlerine ve ön kısmını kapatan kapağa (1) denk gelmektedir. Bu kenarların ucundaki parça dizileri (a - e) kenarları dik kesecek şekilde katlanırlar ve en uçtaki kutunun altına denk gelecek olan parçanın da (d) içe doğru kıvrılmasıyla kutunun yan yüzlerini oluştururlar. Kutunun üst kısmı açılıp kapatılabilecek şekilde bırakılırken alt kısmı sıkı bir şekilde dikilir. Bu işlemlerin sonucu Şekil 12'de gösterilmektedir (Şekil 12). Ayrıca Şekil 11'deki görselin yatay olarak taranmış kısımları tamamen görünmezdir; katlandıklarında kutunun iç kısmında kalır ve içeriden dikilirler. Çapraz olarak taranmış kısımlarsa kutu açık olduğunda görülebilmektedir. Beyaz bırakılmış bölümlerse kutu kapalı ve bağlı bir haldeyken görülebilen kısımlardır. "c" ve "e" olarak isimlendirilen bölümler kutunun kısa yüzeyinde üst üste binmektedirler.

---

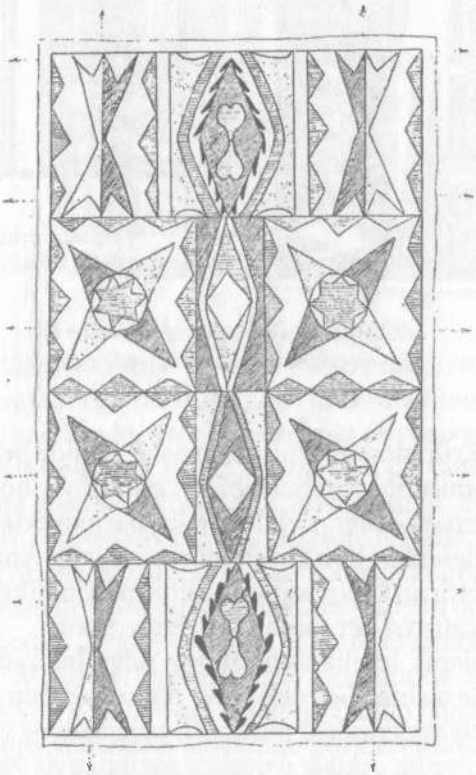
* Sauk (Sac) yerlileri, Doğu Woodland bölgesinin yerli halkıdır. Fox Kızılderilileri olarak bilinen Meskwakiler ise Sauk yerlileri ile yakından ilişkilidir ve aynı dil ailesini konuşur. (y.h.n.)



Şekil 13: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait,
hayvan postundan yapılan kutunun planı

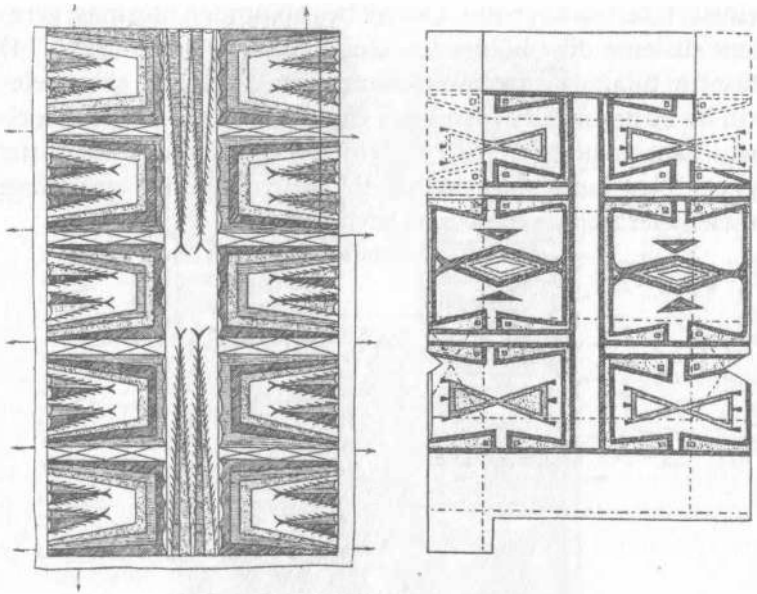
Bu kutular üzerindeki süslemeler kutu hazırlanmadan önce post henüz düz bir haldeyken dikkatli bir şekilde hazırlanmıştır; kutunun görünen beş yüzeyine bağlı olarak süslemeler de beş eşit kısma göre düzenlenmiştir. Ayrıca içeri katlanan kısımların karşılığı olan iki dış bölüm en ortadaki süslemesiz alandan başlar. Bu alan çok dar olduğu için kutunun yan yüzleri içeri katlanarak görünmemesi sağlanmaktadır. Ancak bu deri, kutu yapılmak için katlandığında süslemenin bütünlüğü kaybolur. Hem katlama işlemi planlanan bölümlerle tam olarak uyuşmadığı için, hem postun keskin çizgilerle bölümlendirilmeye çalışılması, hem de "d" ve "e" alanlarının tamamen örtülmesi süslemenin tasarımını bozar ve kutunun kısa olan yan yüzlerinde birleşen parçalardaki süslemeler düzensiz bir şekilde bitiştirilir. Kutu kapatıldığı zaman "e" parçası kapak kısmına (1) denk gelir. "c" parçası da kutunun kısa yüzünde "e" parçasının üstüne binerek üst (2) ve alt (4) kısımlarla bitişir. Neticede kutu tamamlandığında dikkatlice planlanmış süslemenin bütün bi-

çimsel tasarımı kaybolur. Üstelik beş bölümden oluşması gereken süsleme dört bölümden oluştuğundan dolayı (Şekil 14) tasarım tutarsızlaşmıştır; kutunun yan yüzlerindeki süslemelerin de birbirleriyle uyuşmadığı görülür. Sanatçı bütün becerisini ham post üzerindeki süslemeleri tasarlamaya adamıştır ancak post kutuya dönüştürüldüğünde dikkatlice tasarladığı süslemeler asıl yansımalarını kaybetmiştir.



Şekil 14: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait hayvan postundan kutudaki süslemeler

Bazı örneklerin (Şekil 15) asıl tasarımlarını yok sayarsak, bu örneklerdeki tasarımın bir kısmının, kenarların birbirine uyabilmesi için kesildiğini görürüz. Şekil 15'in sağ bölümündeki görselde de kesilen kısımların asıl biçimleri görülebilir.

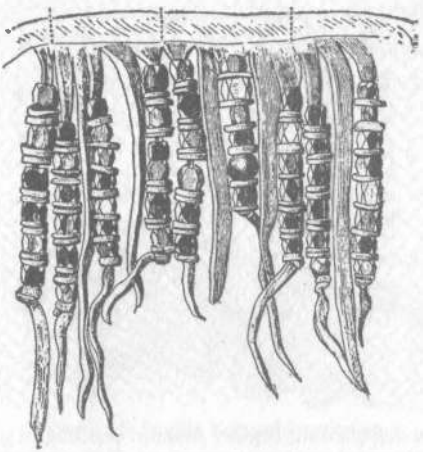


Şekil 15: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait hayvan postundan kutudaki süslemeler

Günümüzün desenli elbise kumaşları içinde benzer bir durum söz konusudur. Üretici elbiseyi bütünüyle hoşa giden bir biçimde tutmayı dener. Kullanılan kumaşın miktarı az değilse de terzi bu desenleri birbirine uydurabilecektir. Ancak desenler ve elbiseyi bitirmek için yapılması elzem olan dikimin zorluğu arasındaki çatışma her zaman fark edilecektir.

Örnek olarak İngiliz Kolumbiyası'ndan bir kadının yaptığı tozlukları ele alalım. Geleneksel bir tasarıma sahip olan bu tozlukların dikiş yerlerindeki püsküller, tabaklanmış uzun bir deri parçasının ince bir şekilde parçalara ayrılmasıyla yapılmaktadır. Bu püskül şeritleri tekrar eden bir tasarımla süslenmiştir (Şekil 16). Sırayla bir cam ve iki kemik boncuk dizilerek süslenen şeritin ardından düz bir şerit gelir; bunu da bir cam ve bir kemik boncuk gelecek şekilde süslenmiş olan bir şerit takip eder, sonra tekrar düz ve en son da ilk örnekteki gibi bir şerit bulunur. Şeritleri birer harfle ifade edersek şöyle bir düzenin tekrar ettiği görülür[3]:

3. Jemes Teit, *The Thompson Indians of British Columbia*, Publications of the Jesup North Pacific Expedition, New York 1900, Cilt. 1, s. 382; ayrıca bkz. Gladys

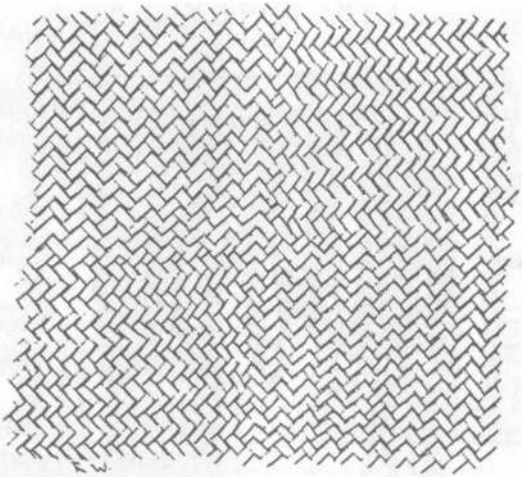


Şekil 16: Nlakapamuklar'a ait bir tozluğun püskülleri

Burada dikkat edilmesi gereken nokta püsküller bacağın dış tarafından sarkarken bu süslemelerin fark edilemeyeceğidir. Bunu yapan kadının kişisel olarak tatmin duymasını sağlayabilecek şey ya bu püskülü yapıyor olmak ya da yaptıktan sonra arkadaşlarına göstermek olabilir. Çünkü püskül, kullanımı esnasında, herhangi estetik bir etkiye sahip değildir.

Diğer bir örnek de uygulanan tasarımın neredeyse görünmez olduğu ürünlerdir. Vancouver Adası'nda yapılan hasır örgülerde, dokumacının, örgülerin yönünü kare oluştaracak şekilde değiştirdiği ve yüzeyi renklendirme girişiminde bulunmadığı görülür (Şekil 17). Hasır yeni yapıldığı zaman oluşturulan kare desenler ışığın yansıması sayesinde görülebilirken, hasır çok kısa bir süre kullanıldıktan sonra neredeyse tamamen görünmez hale gelirler.

A. Reichard, The Complexity of Rhythm In Decorative Art, *American Anthropologist* N. S., Cilt. 24 1922, s. 198.



Şekil 17: Yönü değiştirilmiş örgüler desenin çeşitliliğini göstermektedir

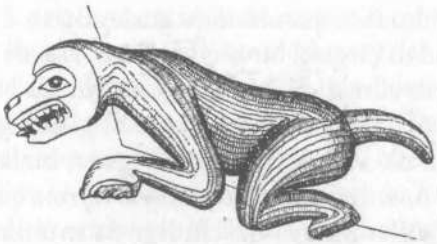
Benzer bir şekilde Ucayali Bölgesi'ne ait kol halkalarındaki sıkı bir şekilde dokunmuş desenler de neredeyse görünmezdir.[4]

Özetlememiz gerekirse; işçiliğin yetkinliğinin sonucu olarak düzgün bir biçim ve ölçülerinde noksanlık olmayan bir yüzey elde edilir. Bu nitelikler bozulmaya uğramamış ilkel üretimin temel özellikleridir. Öyle ki imal edilen gündelik eşyalar dahi bir sanat çalışması olarak ele alınmalıdır; alet edevatlar, taştan yapılan bıçaklar, kaplar, giysiler, kalıcı olması için yapılmış evler, kanolar öyle bir yöntemle yapılmıştır ki biçimleri sanatsal bir değer ihtiva etmektedir.

Yüzeyin işlenmesinde gördüğümüz usta bir işçilik yüzey ölçülerinin tutarlı olmasını sağladığı gibi aynı zamanda süsleme sanatının gelişmesini de önceler. Nesnenin biçimini yumuşatmak için yapılan yontma işlemi, keserin ahşap üzerinde kullanılması en verimli olacak olan bölümlerini de belirlemektedir. Büyük bir Bella Bella kanosunun gövdesinde keserle yapılmış yatay oymalar varken, kanonun başında ve kıçında oymaların dikey yapıldığı görülür. Aynı kanonun pruvasına oyulmuş olan kurt figürünün gövdesiyle ön ve arka ayaklarında da süsleme desenleri vardır (Şekil 18). Keserle yapılan oymaların süsleme amaç-

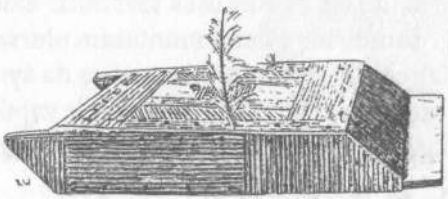
4. Max Schmidt, Besondere Geflechtsart der Indianer im Ucayaligebiete, *Archiv fur Anthropologie*, N, S., 1907, Cilt 6, s. 270.

lı kullanımı çıngıraklarda da karşımıza çıkmaktadır (Şekil 19). Bu örnekte yapılan oymaların yönlerinin değiştirilmesi için teknik bir gereklilik bulunmamaktadır. Çıngırağın üst kısmındaki alan hakkında yapabileceğimiz tek açıklama, daha özgün ve karmaşık bir şey üretirken yapılan basit bir eylemdeki çeşitliliğin verdiği keyif olabilir.



Şekil 18: İngiliz Kolumbiyası'ndan
bir Bella Bella kanosunun pruvasındaki oyma

Başka bir taş oyması örneğindeki zikzak şeklindeki yontularsa, yalnızca iki hattın çıkıntı yaparak birleştirilmesiyle oluşmaktadır (Şekil 20).



Şekil 19: İngiliz Kolumbiyası'ndan Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir çıngırak



Şekil 20: İskandinavya'da taştan yapılmış bir bıçağın alt bölümü

Belirgin, Düz Hatlar ve Düzenli Eğriler

Teknik deneyimin artması ve teknik üzerinde daha fazla kişinin ustalık kazanması sayesinde düzgün çizgisel hatlar ve çember ya da spiral gibi düzenli eğrilerle daha sık karşılaşırız. Ancak bu şekiller doğada o kadar ender karşımıza çıkarlar ki, zihnimizde yer edinme şansını çok zor kazanırlar.

Düz yüzeyleri kristallerde, bir kayanın yarılmış olan bölümünde veya sakin bir suyun yüzeyinde görürüz. Çizgisel hatlar

bitkilerin gövdelerinde, sürgün veren dallarında ya da kristallerin keskin köşelerinde karşımıza çıkarlar. Düzenli eğrilere sümüklü böceklerin kabuklarında, sarmaşıklarda, suyun yüzeyindeki baloncuklarda veya düzgün çakıl taşlarında rastlarız. Ancak bu motifler, birinin bu doğal biçimleri taklit etmesine neden olacak kadar belirgin değillerdir. Uyarlandıklarını belki de yalnızca deniz kabuklarının süsleme eşyası veya bir alet olarak kullanılmaları durumunda gözlemleriz.

Diğer yandan çizgisel bir biçim teknik işlerde kullanılmasına bağlı olarak sürekli bir gelişim gösterir. Bu biçim, gerilmiş bir sırım veya kordonun ayırt edici özelliği olduğu gibi mızrak fırlatan ya da ok atmak için yayını çeken bir avcı açısından bakıldığında önemi göz ardı edilemez. Ayrıca çizgisel bir nesnenin nasıl kullanılmaya başlandığı da mühimdir. Belki de bambu ya da kamış gibi bitkiler, insanın, çizgisel nesnelerin ne kadar değerli olduğunu fark etmesine yardımcı olmuşlardır.

Yine de teknik yetkinlik, biçimsel kesinliği ve eylemin değişmezliğini kapsadığından dolayı daha önemli bir unsur olarak görünmektedir. Bu yetkinliğin doğurduğu sonuç da muhakkak düzgün biçimler olacaktır. Kullanılan aletin yapacağı hareketlerdeki belirsizlik ortadan kaldırılınca yumuşak kıvrımlar elde edilir; çömlekçinin yaptığı döndürme eylemi muntazam olursa, çömlek de kusursuz bir daireselliğe sahip olur; sepet ya da ayrı olarak şeritler örülürken bu işlemin kontrollü bir şekilde yapılması, ürünün spiralleri arasındaki aralıkların eşit olmasını sağlar.

Simetri

İnsanlığın bugüne kadar ortaya koyduğu bütün sanat yapıtlarında farklı ayırt edici nitelikler gözlemlenmiştir. Bunlardan birisi de simetridir; süsleme sanatının en basit örneklerinde bile simetrik biçimler bulunabilir. Tierra del Fuego'da* bulunan kabilelerin mensupları yüzlerini ve vücutlarını çoğu simetrik olan süslemelerle bezemişlerdir.[5] Bedenlerinin iki yanında gö-

* Güney Amerika'nın güney ucunda Ateş Toprakları olarak da bilinen adalar topluluğu. (y.h.n.)

5. W. Koppers, *Unter Feuerland-Indianern*, s. 48, Görsel 7.

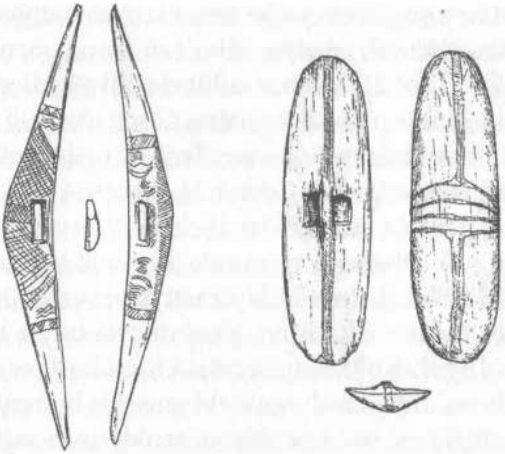
rülebilen dikey çizgiler veya bir kulaklarından diğer kulaklarına uzanan düzenli nokta dizileri buna örnek olarak gösterilebilir (Şekil 21). Ayrıca kulübelerini güzelleştirmek için simetrik bir şekilde süsledikleri tahta döşemeler kullanmışlardır (bkz. Şekil 7). Andaman Adası yerlileri* de bedenlerini simetrik desenlerle süslemişlerdir (Görsel 2). Avustralyalıların yaptığı pek çok tasarım da simetriktir (Şekil 22). Ayrıca paloeolitik döneme ait pek çok duvar resminde iki yönlü bir simetri görülür (Şekil 23). Bazı durumlarda simetrik unsurlar öylesine karmaşıktır ki ancak dikkatli bir planlamayla böyle bir süsleme yapılabilir. İngiliz Kolumbiyası'ndaki Kızılderililerin kolyeleri, üzerlerinde bulunan farklı renkteki on sekiz boncuğun düzensiz olarak dizilmesi ve boncukların renklerinin sağda ve solda aynı şekilde tekrar etmesiyle buna örnek olarak gösterilebilir.[6]



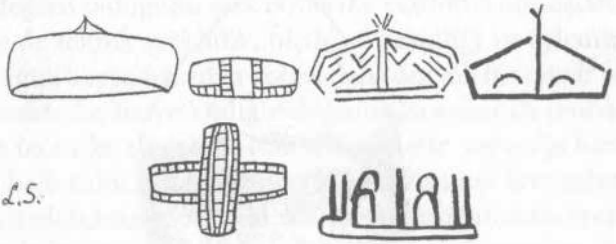
Şekil 21: Tierra del Fuego yerlilerinin yaptığı yüz süslemesi

* Bengal Körfezi'nde yer alan Andaman adasının otantik halkı. (y.h.n.)

6. Bkz. Gladys A. Reichard, The Complexity of Rhythm In Decorative Art, *American Anthropologist* N. S., Cilt. 24 1922, s. 191.

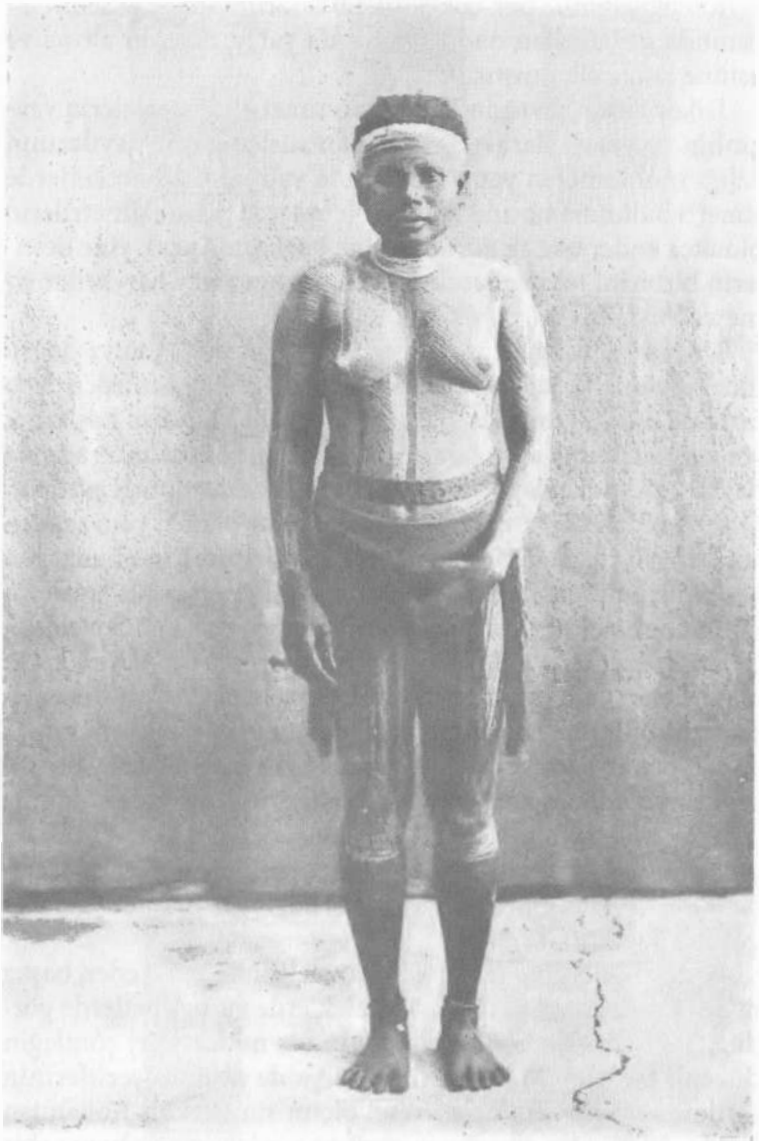


Şekil 22: Avustralya'dan kalkan örnekleri



Şekil 23: Paleolitik döneme ait duvar resimleri

Simetrik biçimlerin bu denli yaygın kullanılmasına neyin neden olduğunu anlamak güçtür. Kolların ve ellerin simetrik eylemleri fiziksel zorunluluktan ileri gelmektedir; vücudumuzun sağı ve solu simetrik bir şekilde hareket etmeye yatkındır. Tek bir kolun ya da iki kolun yaptığı hareketler sağdan sola veya soldan sağa devam edecek şekilde ritmik ya da simetrik olduğu gibi, süslemelerin el yordamıyla yapılıyor olmasından ziyade bedenin sağ ve sol kısımlarının yaptığı eylemlere yönelik duyum simetrinin algılanmasına neden olmaktadır. Bu koşul bana göre, insan ve hayvan bedenlerinin simetrik görünüşleriyle beraber, simetrinin gözetilmesini önceleyen asıl sebeptir.



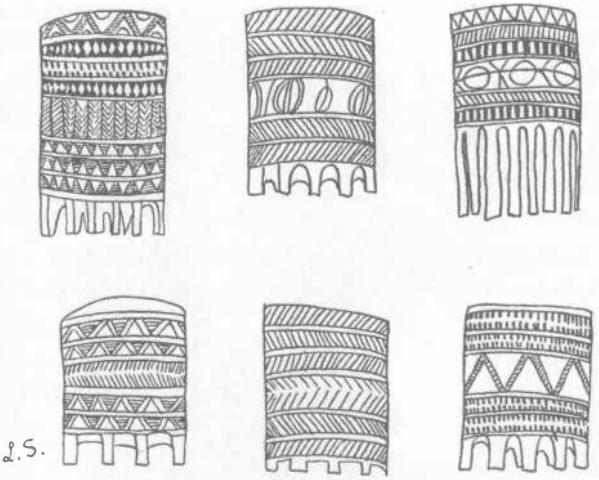
Görsel 2: Andamar Adası yerlisi

Karşılaştığımız pek çok süsleme tasarımı dikey eksenin iki yanında yer alırken nadir olarak da yatay eksenin altına ve üstüne konumlanmıştır.

Dikey eksen çevresinde yer alan simetrik süslemelerin yaygınlığı ve yatay olarak yerleştirilen süslemelerin sayılarının azlığı muhtemelen yatay düzlemde yaptığımız hareketlerde simetri bulunmamasına ve tabii biçimlerde dikine simetrilerin oldukça ender olarak görünmesine bağlıdır. Ancak yine de ellerin birbirini takip edecek şekilde yaptığı yatay hareketler simetri oluşturabilir.

Doğada gördüğümüz bir nesneyi yukarıdan aşağıya doğru incelediğimizde, sağdan sola baktığımızda göreceğimizden daha fazla değişik biçimle karşılaşırız. Hayvanların önce başlarını, sonra gövdelerini, son olarak da ayaklarını; gökyüzünün altında dağları, ardından dağdaki ağaçları, zeminde de toprağı görürüz. Diğer yandan tabiattaki bu varlıkları yatay olarak, yani sağdan sola doğru incelediğimizde göreceğimiz birbirine benzeyen çeşitli biçimler ya da bu biçimlerin aynılığı olur. Süslemelerin bütününe bakıldığında yatay eksenlerinde birbirlerinden oldukça farklı desenlere sahip olan pek çok tasarımla karşılaşırken tek bir süsleme kuşağını incelediğimizdeyse simetrik bir düzenlemeyi, birbirlerine benzeyen çeşitli desenleri ve bu desenlerin de ritmik olarak tekrarlandığını görmemizin nedeni, yatay bir eksenden edindiğimiz izlenimin tabiatta, yukarıda bahsettiğimiz tezahür ediş biçimidir (Şekil 24; Şekil 25; Şekil 26). Ancak bu süsleme yaklaşımının dışında kalan örnekler de vardır; Melanezyalıların evlerinin süslemelerinde böyle istisnai bir uygulama görülmektedir (Görsel 3).

Simetrik süsleme tasarımlarının gelişimine etki eden başka nedenler de söz konusudur. Çömleklerde veya sepetlerde gördüğümüz simetri üretim sürecinin bir neticesidir; çömleğin düzenli bir şekilde döndürülmesi ya da sepetin şeritlerinin sarılmasıyla elde edilen dairesel biçim simetriktir. Kullanılan araçlardaki tutma aparatının etrafına sarılan iple de benzer bir etki yaratılabilir. Örnek olarak yay matkabı gibi araçlar da simetrik bir biçime sahiptir. Ancak bu tip araçlar karşımıza çok sık çıkmadığı gibi simetrinin yaygın olarak kullanımına yönelik yeterli bir açıklama da sağlamamaktadırlar.



Şekil 24: Malay Yarımadası'na ait,
bambudan yapılan taraklar üzerindeki desenler



Şekil 25: Yeni Gine'ye ait, bambudan yapılan bir mızrağın üzerindeki desenler



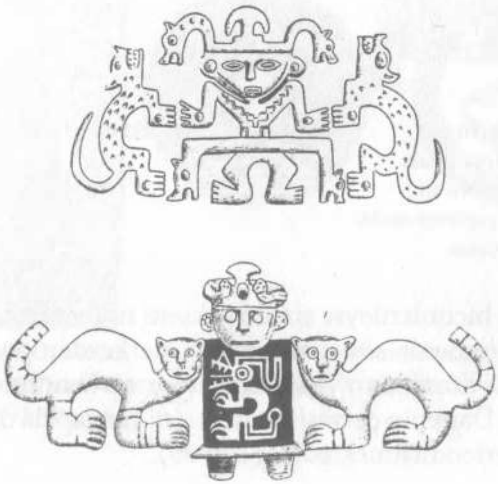
Şekil 26: Etrüskler'e ait bir vazo



Görsel 3: Yeni Gine'nin kuzeyinden süslenmiş bir ev

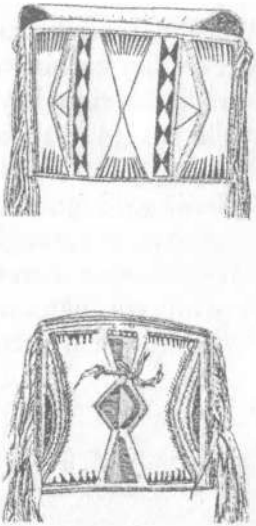
Bahsettiğimiz koşulların tek başına mızrak ya da okların ucu veya sepet ve kutuların simetrik bir biçime sahip olmaları için yeterince başat olup olmadığıysa belirsiz bırakılması gereken bir sorudur. Simetrinin bu nesnelerde yaygın olarak kullanıldığı ve nerede kullanıldığına da bağlı olmaksızın estetik bir değer ihtiva ediyor olduğu bilgisine razı olmamız

gerekmektedir. Simetrik süsleme tasarımlarına İngiliz Kolumbiyası'ndan kutular (bkz. Şekil 274), Güney Afrika'dan oturak dayanakları (bkz. Şekil 9), Melanezya'dan kalkan ve kürekler (bkz. Şekil 10) ve Sauk ve Fox Kızılderililerinin hayvan postundan yaptıkları kutular (bkz. Şekil 13, 14 15) gibi oldukça fazla ve çeşitli örnek gösterilebilir. Simetrik tasarımların özel bir türü de arma tipi düzenlemelerde gördüğümüz, merkezin iki yanında şaha kalkmış hayvanların bulunduğu tasarımlardır. Bu süslemelerin çok eskiye dayanıyor olması ayrıca ilgi çekicidir. Miken'in Aslanlı Kapısı'nda gördüğümüz örnekten ayrı olarak, gelişimi bağımsız bir şekilde tarih öncesi Peru'da başlamıştır (Şekil 27).

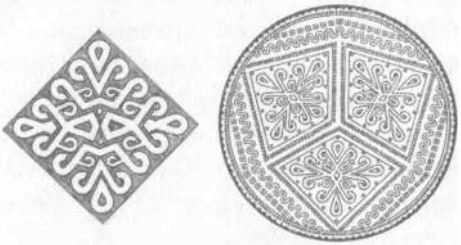


Şekil 27: Peru'ya özgün tasarımlar

Sıklıkla farklı farklı açılardan algılanan nesneler hem dikey hem de yatay eksenlerinde simetrik süslemeler bulundurmaktadır. Şekil 22'de gördüğümüz Avustralya'ya ait kalkanlar ve Kuzey Amerika Kızılderililerinin ham deriden yaptıkları kutular buna örnek olarak gösterilebilir (bkz. Şekil 89). Aynı kabileler tarafından birbirine yakın yöntemlerle üretilen ve ham posttan veya deriden yapılan kutular gibi benzer niteliklere sahip olan nesnelerde de bu iki yönlü simetri bulunabilir (Şekil 28).



Şekil 28: İngiliz Kolumbiyası'ndaki Shuswaplara ait, ham posttan yapılmış renkli bir çanta



Şekil 29: Dyaklar'a ait bir tasarım

Dairesel biçimlerdeyse simetri ekseni nesnenin çapına göre belirlenir. Nesnenin simetrik alanları merkezden çevreye yayılacak şekilde düzenlenir ve süsleme tasarımı kendini birkaç kez tekrar eder. Dairenin çevresi yatay eksen; yarıçap da dikey eksen olarak değerlendirilmektedir (Şekil 29).

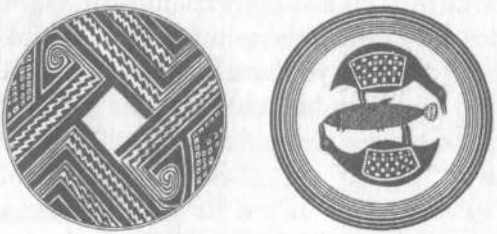
Ters Simetri

Sayılı örnekteyse normal simetri yerine simetrik desenin bir yarısının tersine döndüğünü, yani sağ bölümün üst kısmında olan bir desenin sol bölümün alt kısmında bulunduğunu görürüz. Ancak bu tasarımın kullanımına normal simetrik süslemeye göre daha az rastlanmakla beraber, ters simetrinin uygulandığı örnekler özellikle Yeni Gine'de karşımıza çıkmaktadır. Yeni Gine'deki bu örnek (Şekil 30) ikili bir spiralin kollarından gelişen bir süsleme tasarımıdır. Bu dalların kollarından ayrılan ve düzenli bir şekilde tekrar eden dairelerin içleri de iki ya da daha fazla süsleme birimiyle doldurulmaktadır. Bu tasarım

Güneybatı Amerika'daki Pueblo Kızılderililerinin çömleklerinden anlaşılabileceği gibi (Şekil 31) Orta Amerika'da da oldukça yaygındır.[7] Ayrıca süslemede kullanılan desenin takip ettiği hat üzerinde devam ettirilmesi, yani döndürülmesiyle elde edilen tasarımlar da vardır. Örnek olarak gamalı haçta "S" şeklindeki desen tasarımın merkezini kaplar ve ters simetriye bir örnek oluşturur. Aynı süsleme biçimi Antik İskandinavya'da da karşımıza çıkmaktadır (Şekil 32).



Şekil 30: Yeni Gine'deki Sepik Nehri civarından ahşap oyma



Şekil 31: Eski Pueblo Kızılderilileri'ne ait çömleklerden süsleme örnekleri

Gelişimine ender olarak tanık olduğumuz bu süsleme tasarımı Antik Peru sanatında da yer bulmuştur. Peru'ya ait pek çok kumaşın, kare ve dikdörtgenlerin çaprazlama bir şekilde düzenlenmesiyle elde edilen desenlerle süslendiği görülür. Bir desenin çaprazına denk düşen alanda aynı tasarım kullanılırken, ondan sonra gelen bölüm ve bu bölümün çaprazında kalan alanda da ilkinden farklı bir tasarım görülür. Ayrıca tasarımların yönleri de farklılık göstermektedir; bir desen sağa dönük olarak işlenmişse, yanındaki sola dönük olarak işlenmiştir. Aynı

7. Örnek için bkz. S. K. Lothrop, *Pottery of Costa Rica and Nicaragua*, New York, 1926, Görseller 39, 46; Şekil 195.

zamanda desenlerde kullanılan renklerin farklılığı da söz konusudur; desen aynı olsa dahi tonu ve renk değerleri diğerlerinden farklıdır. Bu süslemenin özgün niteliklerine ilerleyen sayfalarda değineceğiz.

Bu tasarım şemalarından birisi Şekil 33'te görselleştirilmiştir (Şekil 33).[8] Tasarımdaki sekiz adet dikdörtgen alanda iki desen bulunmaktadır (1 ve 2). Orta hattın sağında, solunda, üstünde ve altında bulunan desenler simetrik olarak düzenlenmiştir. Renk olarak "1" "1b" ile, "1a" da "1c" ile, "2" "2b" ile, "2a" da "2c" ile aynıdır. Tasarımın bütününe baktığımızda renklerin de karşılıklı olarak ters kullanıldığı görülür. "1" ve "2" ile "1b" ve "2b" sarımsı bir zemin rengine sahiptir ve ağaç biçimli desen de kırmızı bir alanla çevrelenmiştir. "1a" ve "2a" ile "1c" ve "2c" de açık kırmızı bir zemin rengine sahipken buradaki ağaç biçimli desen de yeşilimsi bir alanla çevrelenmiştir. Bütün tasarım dört kesitle ve bu kesitlerin yine benzer bir şekilde süslenmiş bir kesit dizisi tarafından takip edilmesiyle oluşturulmuştur. "1" ve "2" ile "1b" ve "2b"yle gösterilen alanların rengi maviyken "1a" ve "2a" ile "1c" ve "2c"yle gösterilen alanların rengi sarımsıdır. "1" ve "1b"yle gösterilen alanlarda ağaç biçimli desenin zemin rengi sarımsıyken, "1a" ve "1c"yle gösterilen alandaki ağaç biçimli desenin zemin rengi yeşilimsidir. Bütün olarak bakıldığında kumaşın sağ kısmı sol kısmının aynısıdır; yalnızca baş aşağı döndürülmüş halidir. Sol kısmı yukarıdan aşağıya ve sağ kısmı da aşağıdan yukarıya doğru renklerine göre, "k" kırmızı, "s" sarı, "m" mavi olmak üzere, sıraladığımızda şöyle bir düzenleme karşımıza çıkar:

k k s s / s s m m / k k s s / s s
m m / k k s s / s s m m / k k s s

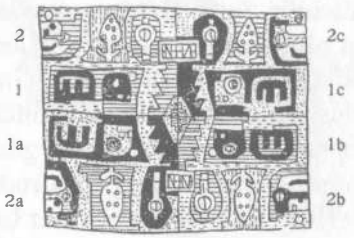
Şekil 34'te gösterilen ikinci bir örnekte de çaprazlama olacak şekilde düzenlenmiş olup "1", "*a*", "2", "*b*" ile belirtilen alanlar[9] aynı renk planına sahiptir (Şekil 34).

8. Walter Lehmann. *Kunstgeschichte des alten Peru*, Berlin, 1924, Görseller 3, 4.
9. Bu belirteçler aynı zamanda tırnak işareti ("") ile belirtilen alanları da ifade etmektedir.

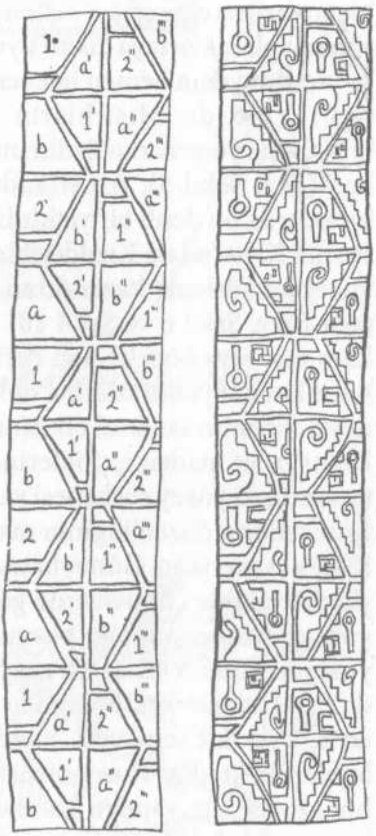
"1" ile belirtilen daha geniş alanlar sarıya boyanmış ve daha az siyah kullanılmıştır. "2" ile belirtilen daha geniş alanlarda pembe kullanılırken, gri daha az kullanılmıştır. "*b*" ile belirtilen alanların zemin rengi griyken çevresindeki hat mordur. "*a*" ile belirtilen alanların zemin rengi koyu griyken, çevresindeki hat açık mordur.



Şekil 32: İsveç'ten 7. yüzyıla ait bronz süsleme



Şekil 33: Peru'ya ait bir kumaştaki süsleme

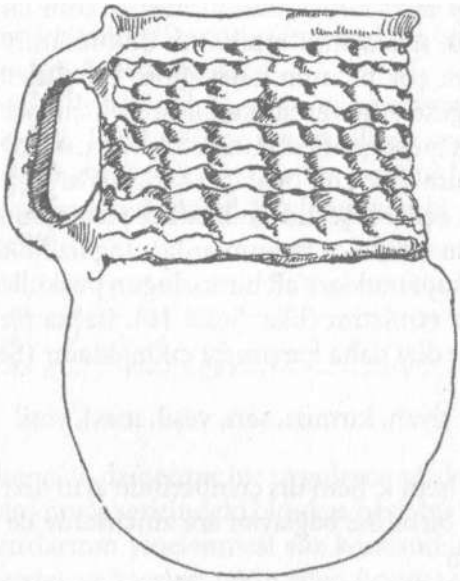


Şekil 34: Peru'ya ait bir kumaştaki süsleme

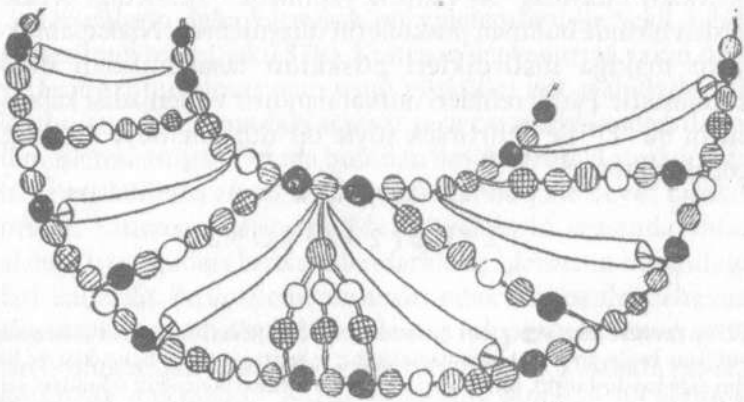
Ritim

Süsleme sanatının temel unsurlarından bir diğeri de ritmik yinelemedir. Teknik bir faaliyeti gerçekleştirmek için yapılan ve birbirini tekrar eden hareketler, bu hareketlerin sürdürüldüğü

doğrultuda ritmik bir yinelenmeye yol açar. Böylece zamana koşut olarak duyumsadığımız ritim mekânsal bir olguya dönüştürülmüş olur. Taş yontulurken; ahşap, keserle şekillendirilirken; maden dövülürken; sarmal sepet yapmak için şeritler düzenli bir şekilde döndürülüp baskı uygulanırken ve dokuma yapılırken ritmik olarak tekrarlanan hareketler ve biçimin düzgünlüğü birbiriyle ilintilidir. Bu yinelenen hareketler sonucunda aynı biçim dizileri elde edilir. Teknik yöntem üzerindeki hâkimiyetin sonucu olarak ortaya çıkan uyumlu yüzey biçimlerinin örneklerine, dünyanın hemen her yerindeki sınai ürünlerde rastlanabilir. Yine de Mısırlıların çakmak taşından yaptıkları bıçaklarda yontmanın üstün bir düzgünlükle yapıldığı görülürken (bkz. Şekil 5), Amerika'daki Kızılderililerin yonttukları bıçaklarda bu denli bir yetkinlikle çok sık karşılaşılmaz. Kuzey Pasifik Kıyısı'ndaki Kızılderililerin ahşap oymalarıysa nesnenin yüzeyine süsleme kazandıran, ustalıkla yapılmış yontu izleri taşır (bkz. Şekil 6 ve Şekil 18). Boyanması planlanan yüzeyler kum taşı veya köpekbalığı derisiyle cilalanırken, boyanmayan kısımlardaki yontu izlerine dokunulmamaktadır. Bunun nedeninin, ürünün sanatsal etkisini korumak olduğu varsayılabilir. Doğu'ya ait maden işçiliklerinde çekiç darbeleri o denli muntazamdır ki yüzey süslemesi yalnızca çekicin izlerinden oluşur. Hareketlerin düzenliliğinin neticesi olan böyle bir sanatsal etki, Kuzey Amerikan Güneybatısı'nda tarih öncesi dönemlerde yapılan oluklu çömleklerde görülebilir. Sarmallara parmaklar yordamıyla uygulanan basıncın oluşturduğu girinti dizileri yüzeyde düzenli bir desen meydana getirmiştir (Şekil 35). Yine de hareketlerin kendiliğinden oluşlarının sağladığı düzenlilik en açık şekilde sepetçilik, hasır örme ve dokuma işlerinde gözlemlenmektedir. Yüzeyin biçimindeki yetkinliğin, üretimde bulunmak için yapılan hareketlerin muntazam oluşunun bir sonucu olduğundan daha önce bahsetmiştik; hareketlerin ritmik bir şekilde tekrarlanması da yüzeydeki desenlerin de uyumlu bir şekilde yinelenmesi anlamına gelir. Bu olgu en güzel şekliyle Kaliforniya Kızılderililerinin yaptığı sepetlerin yetkin örneklerinde ifadesini bulmuştur.



Şekil 35: Eski Pueblo Kızılderilileri'ne ait sarmal çömlek



Şekil 36: Nlakapamuklar'a ait ikili kolye

Usta bir işçi normalde tekdüze olan hareketlerini çeşitlendirdiği ve daha karmaşık eylemleri yerine getirebiliyor olmaktan keyif aldığı esnada, daha karmaşık biçimsel yinelemeler de ortaya koymaktadır. Bu daha çok dokuma ve ipliğin örüldüğü

veya sarıldığı dokumayla alakalı diğer üretim faaliyetlerinde görülür. İplik sıralarının atlanarak dokumanın çiftlenmesi yinelenen pek çok biçimin kaynağıdır. Bu çiftleme işlemiyse ancak tekniğine yön veren; karşılaştığı biçimsel zorlukların üstesinden gelmekten memnuniyet duyan usta bir işçi tarafından yapılabilir. Pek çok örnekte biçimlerin yinelenmesinin karmaşıklığı, açık bir şekilde, dikkatlice planlanmış bir işçiliğin sonucudur. Bu yinelenen tasarımlardan, İngiliz Kolumbiyası'nda yaşayan Nlakapamuklara ait bir tozluğun püsküllerinden bahsederken söz etmiştim (bkz. Şekil 16). Başka bir örnekte de yinelenen bir dizi daha karşımıza çıkmaktadır (Şekil 36):

siyah, kırmızı, sarı, yeşil, mavi, yeşil

Kolyenin hem iç hem dış çemberinde aynı dizi görülürken, bu zincirleri birbirine bağlayan ara zincirlerde de şöyle bir yineleme vardır:[10]

siyah, kırmızı, sarı, yeşil, kırmızı, mavi

Dr. Reichard da aynı bölgede benzer niteliklere sahip bazı örnekleri incelediği bir çalışma yapmıştır.[11] İncelediği örneklerden birinde bulunan püsküllerin düzenlemesi, Nlakapamukların tozluğa iliştirdikleri püskülün tasarımından daha karmaşıktır. Farklı renkleri numaralandırır ve denizdişi kabuklarını da "D" ile belirtirsek şöyle bir düzenlemeye gidildiği görülmektedir:[12]

1 2 3 D 2 1 2 3 2 1 2 D 3 2 1

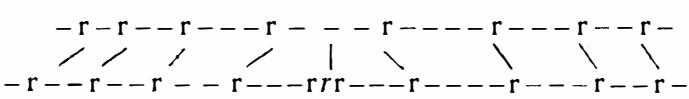
10. Bu örnekte (bkz. *American Anthrologist*, N.S., 1988, Cilt 24, s. 188) iki şeriti birbirine bağlayan ipler bulunmamaktadır; iç şeritte yer alan boncuklar üç birim sağa kaydırılmıştır, örnek olarak ortadaki kırmızı boncuğun solundaki sarı boncuğa merkez bağlantısı iliştirilmiştir; diğer boncuklar da buna göre dizilmiştir. Buradaki dizilimde yerleri düzeltilerek sahip oldukları yinelemenin görülmesi sağlanmıştır.

11. Bkz. Gladys A. Reichard, The Complexity of Rhythm In Decorative Art, *American Anthropologist* N. S., Cilt. 24 1922, s. 198.

12. Büyük ihtimalle yapılan bir hatadan dolayı sağdaki boncuklar "2 D 3 2 1" yerine "D 2 3 2 1" şeklinde dizilmiştir. "D" ve "2"nin yer değiştirmesi boncukların simetrik olmasını sağlamıştır. Aynı simetri soldaki boncukların "1 2 3 D 2" yerine "1 2 3 2 D" olarak dizilmesiyle de sağlanabilir.

Dr. Reichard İngiliz Kolumbiyası'ndaki karmaşık yinelemelere örnek verilebilecek diğer ürünlerden, daha önce andığımız makalesinde de bahsetmektedir.[13]

Kimi örneklerde böyle yinelemeler çok belirgin olmamasına rağmen yine de farkedilebilirler. Örnek olarak verebileceğimiz ikili bir gerdanlıkta çeşitli renklerden boncukların, kırmızı boncukların arasına yerleştirildiği ve şöyle bir düzenleme ortaya çıktığı görülür:



Doğu Siberya'da da benzer bir uygulama söz konusudur.[14]

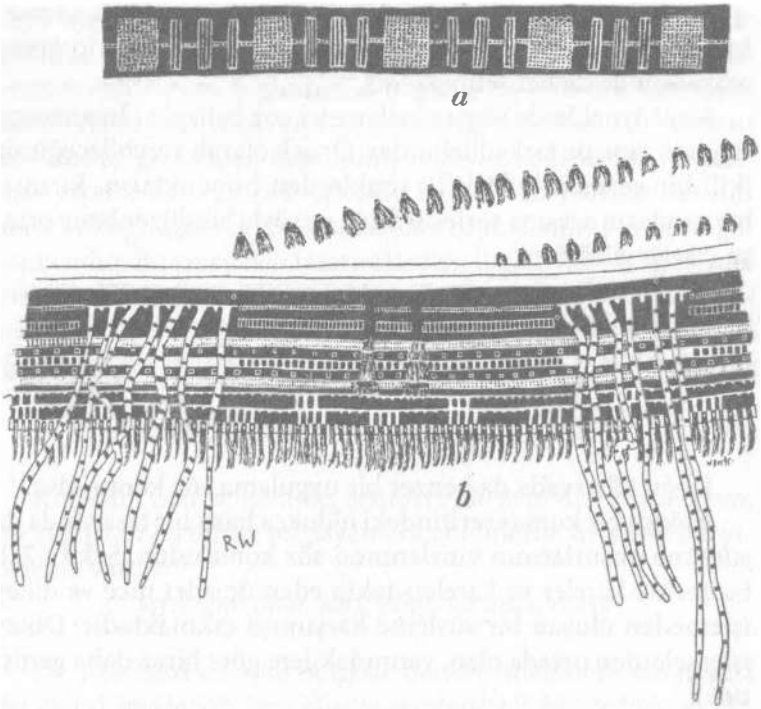
Nakışlı bir kumaş şeritindeki oldukça basit bir tasarımda da süsleme unsurlarının yinelenmesi söz konusudur (Şekil 37a); bu şeritte kareler ve kareleri takip eden üç adet ince ve dikey işlemeden oluşan bir süsleme karşımıza çıkmaktadır. Dikey işlemelerden ortada olan, yanındakilere göre biraz daha geniştir.

Desenlerin daha karmaşık bir yinelenmesiyse Şekil 37b'de gösterilmektedir (Şekil 37b). Kumaşın üst kenarına yakın dikiş yerlerine tutturulmuş olan uzun püsküller eşit aralıklarla kullanılmıştır. Üst kısımdaki nakışlı şerit bu püsküllerden dolayı tam işlenmemiştir. Ortada bulunan beyaz şeritteki siyak kısımlarsa püsküllerin altına denk gelen alanda yine beyaz bırakılmıştır. Kumaşın üst tarafında, püsküllerin arasında kalan alanda uzunlukları birbirinden farklı üç işlemenin bulunduğu farkedilebilir. Bu üç işlemenin aralarındaki iki boş alanın hemen altında, iki grup halinde kümelenmiş fok postu bulunur; postlar, boşluklardan biraz daha geniş tutulmuştur. Postlarla yapılan bu küçük düzenleme, postların altında bulunan iki şeritteki beyaz çizgi gruplarından daha belirgindir.

---

13. Bkz. Gladys A. Reichard, The Complexity of Rhythm In Decorative Art, *American Anthropologist* N. S., Cilt. 24 1922, s. 198.

14. Bkz. W. Jochelson, The Koryak, *Publications of the Jesup North Pacific Expedition*, Cilt 6, s. 638; ayrıca Dr. Reichard'ın bahsettiğimiz çalışmasına da bakılabilir.



Şekil 37: Koryaklar'a ait nakışlı kumaş

Koryaklara* ait bazı kumaşlarda renkli iplerle işlenen bölümler oldukça karmaşık bir şekilde dokunmuşsa da biçimlerin ve renklerin yinelendiği ayırt edilebilmektedir (Şekil 38). Görülebileceği üzere tasarımlar, karmaşık yinelemelerin simetri gözetilerek bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu kumaşlardan birisi (Şekil 38a) elmas biçimli süslemelere sahiptir ve bu süslemelerin zemin rengi beyazdır. İlk desenin (1) her iki ucunda ikişer sıra halinde mavi ya da mor elmaslar yer alırken, ortadaki iki sıra da kırmızıdır. İkinci desenin (2) uç kısımlarındaki elmaslar kırmızıyken, ortadaki iki sıra mavidir. Üçüncü desense (3) kırmızı zeminin üzerine dokunan siyah elmaslardan oluşur. Bu süslemelerin arasında kalan çarpı şeklindeki desenlerin rengiyse belirli bir düzenlemeye sahip değildir. Dörtle belirtilen desenlerin (4) renkleri ağırlıklı olarak kırmızı ve be-

* Rusya'nın Kamçatka Yarımadası'nda yaşayan halklardan biri. (y.h.n.)

yazken beşle belirtilen desenler (5) ağırlıklı olarak mavi ve sarıdır. Bu kumaştaki işlemenin simetrik bir düzenlemeye sahip olabilmesi için ortada sarı bir çokgen olması gerekmektedir. Şekilde gösterildiği gibi kumaşın sol ucundaki altıncı desen (6), kırmızı bir zemin üzerine işlenen üç mavi çizgiden oluşmaktadır. Kumaşın iki ucunun desen ve kesimleri birbirine uyduğu için bu kumaşın bir süs eşyasından alındığı düşünülebilir; tasarımın bütününden edinilen temel izlenimse, çarpı şeklinde desenlerin yinelenmesi ve sahip oldukları simetrinin elmas biçimindeki süslemelere bağlı olduğudur. Bundan dolayı aşağıdaki düzenlemede çarpıları üst satıra, çokgenleri de alt satıra yerleştirdim:

Çarpılar:	4	5	5	5	4	5	4	4		5	4	6
Çokgenler:	2	1	1	2	1	1	2		1	3	1
				Ön						Arka		

Şekil 38b'nin işlemesiyse dört farklı tasarım barındırmaktadır. İlk desen (1) iki yanında yaprak olan bir çiçek; ikinci desen (2) üzerinde kıvrımlı yapraklar olan bir dal; üçüncü desen (3) ucunda çiçekler bitmiş bir daldan oluşur. Bunların dışında kumaşın arka yüzünde yalnızca bir kez gördüğümüz dördüncü bir desen (4) daha vardır. Nakışlar kumaşa simetrik olarak işlenmemiş olsalar da kumaşın ön yüzünde açıkça görülebilen bir düzenlemeye sahiptirler:

2 3 2 1 3 1 2 3 2

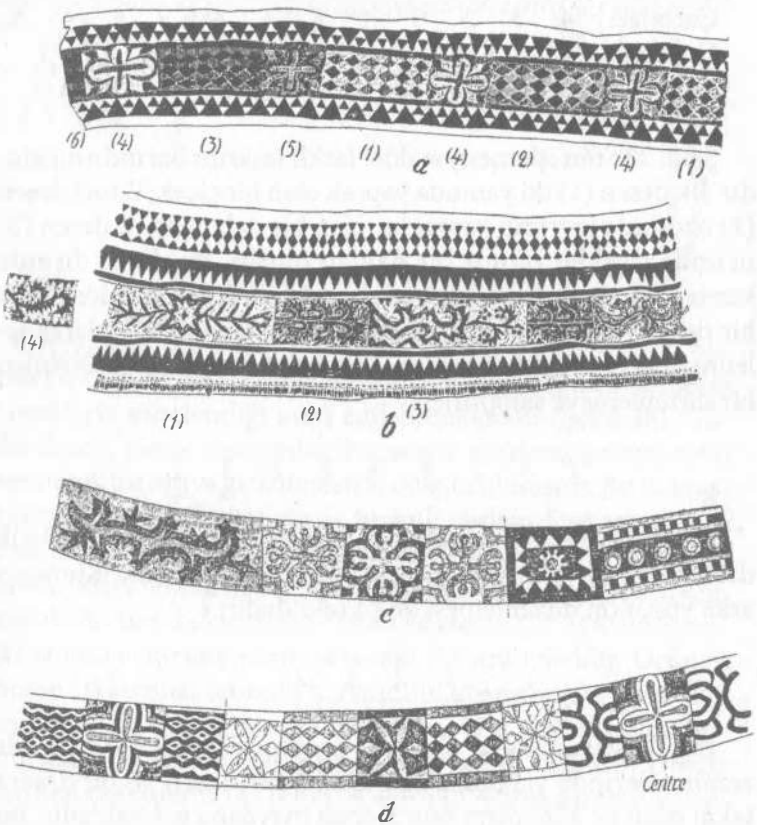
Kumaşın arka yüzünde de üç desen bulunmaktadır. Küçük desen (4) belirttiğimiz gibi yalnızca burada görülür. Kumaşın arka yüzünün düzenlemesi de şu şekildedir:

2 2 4 2

Bir elbiseden alınan diğer bir örnek de (Şekil 38c) düz bir zemin üzerinde yapraklardan oluşan bir desen ve bu deseni takip eden üç adet çarpı motifinden meydana gelmektedir. Bu desen dizisi birbirini takip edecek şekilde beş kere tekrarlanır.

Süsleme kumaşın sol kolun altına denk gelen kısmında, kumaşın sağında yer alan desenler tarafından bölünerek sonlandırılmıştır.

Yine elbiseden alınan bir diğer kumaşın (Şekil 38d) hem önünde hem arkasında aynı simetrik düzenlemeler karşımıza çıkmaktadır. Süsleme dizisinin orta kısmını bir çarpı motifi kaplar ve şekilde görülebileceği gibi bu motifi diğer süslemeler takip eder. Sağ kolun alt kısmında ilave bir desen daha görülür. Bu desen de merkezinde yer alan bir çarpıyla ortasında noktalar bulunan paralelkenarlı alanlardan oluşur. Sol kolu oluşturan bölümse diğer kısımlarla aynı biçimde ancak farklı bir renk kullanılarak yapılmıştır.



Şekil 38: Koryaklar'a ait nakışlı kumaş

Bu dizilerin ilgi çekici olan özelliği, renklerinin ve biçimlerinin birbirleriyle örtüşmesidir. Bu biçimsel nitelik Antik Peru sanatında daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birkaç yıl önce kendini yineleyen uygulamalar hakkında yaptığım gözlemlerse Charles Mead'in dikkatini bu konuya yöneltmesini sağlamıştı.

Mead takip eden süreçte yaptığı bir çalışmasında bahsettiğim örneklere benzeyen, altı birimin yinelenerek düzenlenmesiyle oluşturulan ve kimi zaman biçimleri aynı olsa da renkleri farklı olan süsleme örneklerini tasvir etmişti.[15] Bu örneklerin bazıları da hem biçimin hem de rengin tekrarlandığını gördüğümüz yinelemelere sahipti.

Dördüncü görseldeki (Görsel 4) ilk dokuma, hepsi aynı yönde çapraz olarak yerleştirilmiş şeritlerden oluşmaktadır. Renklerinin dizilimi şu şekildedir:

1. Açık kırmızı (1) üzerine kahverengi (7) noktalar
2. Mavi (2) üzerine pembe (1*) noktalar
3. Mat sarı (3) üzerine kahverengi (7) noktalar
4. Beyaz (4) üzerine pembe (1*) ve kahverengi (7) noktalar
5. Koyu yeşil (5) üzerine kırmızı (1) noktalar
6. Kırmızı (1) üzerine yeşil (2) noktalar

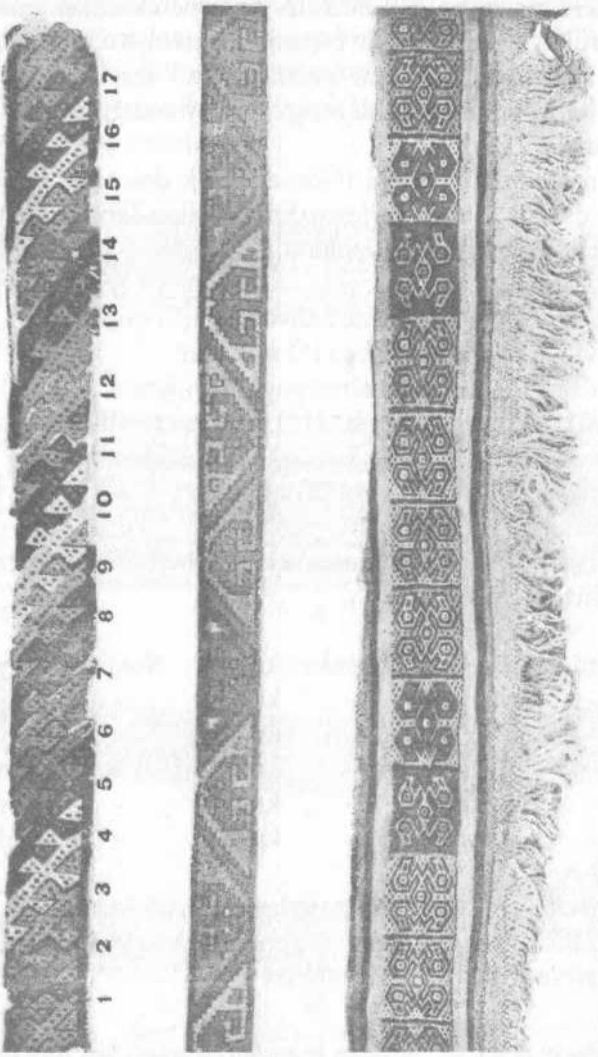
Görseldeki ikinci dokumada üçgen biçimli desenler şu şekilde düzenlenmiştir:

1.	Zemin:	beyaz	Desenler:	kırmızı	Noktalar:	koyu mavi
2.	–	koyu mavi	–	kırmızı	–	koyu sarı
3.	–	sarı	–	kırmızı	–	koyu mavi
4.	–	kahverengi	–	kırmızı	–	sarı
5.	–	açık mavi	–	kırmızı	–	koyu sarı
6.	–	koyu sarı	–	kırmızı	–	açık mavi

Görseldeki üçüncü dokumadaysa dörtlü kuş başı süslemesi vardır. Bu süslemenin zemin renkleri, kuş ve kuşun başının renkleriyse şöyle düzenlenmiştir:

15. Charles W. Mead, *Six Unit design In Ancient Peruvian Cloth*, New York, 1905, Boas Özel Cildi, s. 193.

	Zemin:	Desenler:	Noktalar:
1.	pembe	sarı	pembe
2.	– sarı	– kırmızı	– sarı
3.	– koyu sarı	– açık sarı	– sarı
4.	– koyu kırmızı	– sarı	– pembe
5.	– sarı	– koyu kırmızı	– sarı
6.	– koyu sarı	– açık sarı	– açık sarı



Görsel 4: Peru'ya ait, vikunya yününden yapılan dokumalar

Ica'ya ait nakışlı uzun harmaninin gösterildiği şekil, başında süslü bir başlık takılı olan ve yay tutan bir adamı temsil etmektedir (Şekil 39). Böyle tasvirlerde gördüğümüz figürler genellikle aynı olurken, yalnızca nesneleri hangi elleriyle tutuyor oldukları farklılık göstermektedir. Ancak kullanılan renkler de çeşitlilik barındırdığından dolayı birbirinden ayrı altı betimleme ortaya çıkar. Yalnızca harmaninin, bacakların, süslemenin ve yüzün renklerini göz önünde bulundurursak şöyle bir şemayla karşılaşılır:

Harmani	Bacaklar
1. sarı	koyu mavi
2. mor	kırmızı
3. kırmızı	koyu mavi
4. mavi	koyu sarı
5. siyah	koyu mavi
6. koyu mavi	siyah

Süsleme	Yüz
1. koyu sarı	siyah
2. sarı	beyaz
3. kahverengi	koyu sarı
4. mavi	kırmızı
5. kahverengi	koyu sarı
6. koyu sarı	açık sarı



Şekil 39: Peru'nun Ica Bölgesi'ne ait dokuma örneği

Beşinci ve altıncı betimlemelerle ikinci ve üçüncü betimlemelerde kullanılan renkler birbirleriyle uyum göstermektedir.

Bu örneklerin bütününe bakıldığında şöyle bir düzenlemeye sahip oldukları görülür:

1 2 3 4 1 2 3[a] 4 1 6 5[a] 4 1
3 4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4
2 3 4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3
4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4 1
3 4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4
1 2 3 4 1 6[b] 5 4 1 2 3 4 1 2
4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4 1
2 3 4 1 6 5[c] 4 1 2[b] 3[c] 4 1 2 3
1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4 1

Asıl düzenlemede rahatlıkla fark edilebilecek üç hata vardır. Bunu düzeltmek maksadıyla ilk satırda "a" ile belirtilen iki rakamın; altıncı ve sekizinci satırda "b" ile belirtilen iki rakamın ve sekizinci satırda da "c" ile belirtilen iki rakamın yerleri değiştirilmiştir. Bu rakamların yerleri değiştirildikten sonra yukarıdan aşağıya sol çapraz bir şekilde takip edilen satırların birbirlerini düzenli bir şekilde takip ettiği görülebilir. Belirttiğimiz gibi altıncı ve ikinci betimlemelerle beraber beşinci ve üçüncü betimlemeler birbirleriyle ilintilidir. Dokunan elbiselerde bu çaprazlama satırlar oldukça sık gözlemlendiğinden dolayı süslemelerin belirli bir şekilde tasarlandığı düşünülebilir. Toplamda altı farklı betimleme olsa da, zihnimizde yukarıdaki satırları devam ettirirsek dizilimin on iki satır sonra yinelendiğini görürüz. Ayrıca dokumalar bize altı birimden oluşan bir düzenlemeden ziyade, dört birimli ancak "1 2 3 4" ve "1 6 5 4" olmak üzere iki farklı şekilde betimlenen, "1 2 3 4"ün iki defa ve "1 6 5 4"ün de bir defa tekrarlandığı bir tasarım sunarlar.

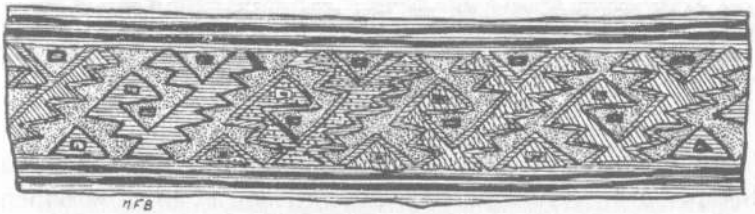
Benzer bir gözlem Reiss ve Stübel'in "*Necropolis of Ancon*" kitabında görselleştirdikleri kumaşlar için de yapılabilir. Renklerin uyumlu bir şekilde yinelenmesini anlatabilmek için bu çalışmalarından birkaç örnek seçtim. Şekil 40'ta gösterilen kumaşın (Şekil 40) zemin rengi kırmızıyken, hayvan desenlerinin renklerinin sıralaması aşağıdaki gibidir:[16]

mor, sarı, *yeşil*, sarı, *beyaz*, sarı, *yeşil*, sarı

16. Reiss ve Stübel, *Necropolis of Ancon*, s. 67, Şekil 1.



Şekil 40: Peru'ya ait kumaş



Şekil 41: Peru'ya ait kumaş

Diğer bir deyişle sekiz birimden oluşan bu dizi, bir adet mor ve bir adet de beyaz desenden ve bu desenleri kesintiye uğratan, simetrik bir şekilde yinelenmiş sarı ve yeşil desenlerden meydana gelmektedir. Sarı desenlerin etrafındaysa kalın ve siyah bir kontur vardır.

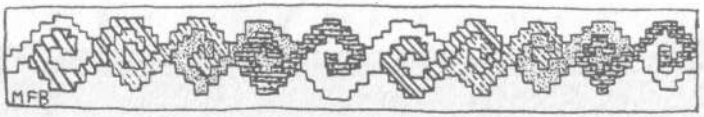
41. görseldeki kumaştaysa (Şekil 41) çapraz desenler vardır ve bu desenler kırmızı konturle çevrelenmiştir.[17] Kumaşın yalnız bir yerinde bu kontur siyahtır ve önceki kumaş görselinde olduğu gibi bu siyah kontur de kırmızı ve sarıyı birbirinden ayırmaktadır. Yine de tasarım bütünüyle aynıdır. Kumaştaki süslemelerin renkleriyse aşağıdaki gibi düzenlenmiştir:

sarı kırmızı sarı kahverengi sarı
siyah kontur siyah zikzak kırmızı kontur kırmızı zikzak kırmızı kontur
mavi ve yeşil sarı mor
kırmızı zikzak kırmızı kontur kırmızı zikzak

Diğer bir deyişle süslemedeki temel tasarım "sarı, kırmızı, sarı, kahverengi, sarı, mavi ve yeşil, sarı ve mor" olmak üzere sekiz diziden oluşmaktadır.

17. A.g.e., s. 67, Şekil 6.

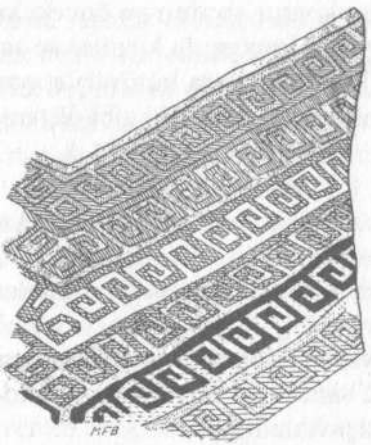
42. görseldeki kumaş bordüründe de (Şekil 42) iç içe geçmiş "S" desenlerinin ve bu desenlerde de beyaz, koyu mavi, açık mavi, sarı ve kahverengi renk dizilerinin kullanıldığı, yinelenen beş unsurdan oluşan bir tasarım görülmektedir.



Şekil 42: Peru'ya ait kumaş

43. görseldeki kumaşsa (Şekil 43) bir pançodan alınmakla beraber, üzerinde altı dizi halinde yukarıdan aşağıya doğru inen ve köşeleri kenarlı "G" desenlerinden oluşan bir süsleme bulundurmaktadır. Bu desenlerin renk düzenlemesiyse aşağıdaki gibidir:

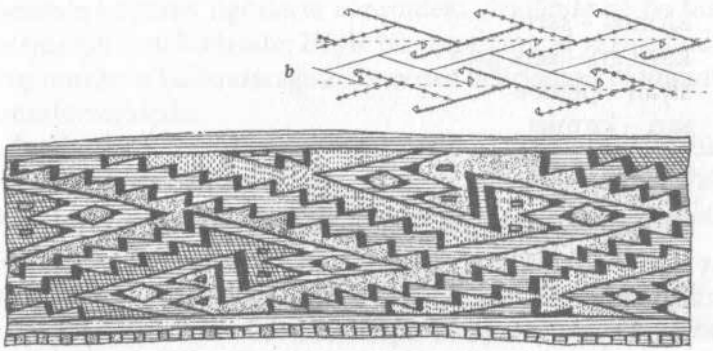
yeşil, kırmızı,
sarı, mavi,
beyaz, mor,
sarı, kahverengi,
açık kırmızı, siyah



Şekil 43: Peru'ya ait kumaş

Altıncı desen sırası da ilk sıranın renklerinin tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur.

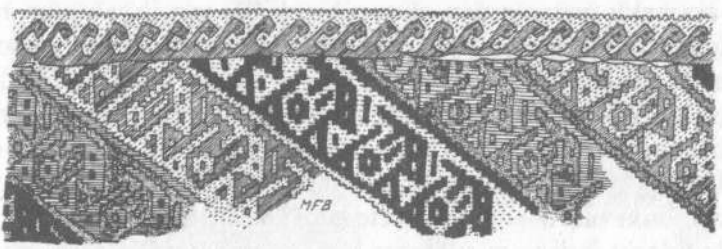
44. görseldeki kumaşın (Şekil 44) dokumasıysa biraz daha karmaşık olmasına karşın buradaki görselde işlemenin tamamına yer verilmemiştir; yine de desenin tasarım şeması Şekil 44b'de gösterilmektedir. "S" biçimli ana desenin renk düzenlemesiyse kırmızı zemin üzerine mor, sarı ve yeşil olarak yapılmıştır.



Şekil 44: Peru'ya ait kumaş



Şekil 45: Peru'ya ait kumaş



Şekil 46: Peru'ya ait kumaş

45. görselde gördüğümüz (Şekil 45) süsleme şeridiyse altı birimden oluşmaktadır. Bu birimlerin renk dizisi de sarı, yeşil, sarı, yeşil, açık sarı, beyaz, sarı, yeşil ve sarı şeklindedir. Bu

renklerin arka planında yer alan desenlerse tümüyle kırmızı renkte yapılmıştır.

46. görseldeki kumaş bordürü de (Şekil 46), soldan sağa bakıldığında şöyle bir renk düzenlemesine sahiptir:

pembe – siyah
kırmızı – sarı
koyu gri – açık gri
siyah – pembe
sarı – kırmızı
koyu gri – açık gri

Bu örnekte kullanılan renklerin belirlenmiş bir usulle tersine döndürüldüğünü görmekteyiz. İlk üçlü dizide açık tonu kullanılan renkler, ikinci üçlü dizide koyu olarak kullanılmıştır. Böyle bir yaklaşım hatrı sayılır derecede az örnekte karşımıza çıkmaktadır. Daha önce gördüğümüz Peru'ya ait dokuma örneklerinde de şöyle bir diziyle karşılaşmıştık:

beyaz, kırmızı, sarı ve koyu gri, pembe, sarı

Bu dizide beyazla koyu bir renk olan gri; kırmızıyla da açık bir renk olan pembe arasında bir karşıtlık oluşturulmuştur.

Renklerin yinelenmesine yönelik bu anlayış, Meksika el yazmalarında rahatlıkla gözlemlenebilir. Örnek olarak el yazması Nuttall metninin 82. sayfasının (Şekil 47) sol alt köşesinde basamaklı üçgenlerden oluşan bir desen yer almaktadır. Bu desenin renk dizilimi sarı, kırmızı, siyah, sarı, mor ve kırmızımsı kahverengi şeklindedir. Aynı sayfadaki insanımsı figürlerin üzerlerindeki kıyafetlerin tüylü püsküllleri de aynı renk dizisine sahiptir. Nuttall metninde aynı renk dizisinin kullanıldığı pek çok tüylü elbise bulunmaktadır; aynı metnin 81. sayfasındaki tasvirler bu elbiselere örnek olarak gösterilebilir. Renklerin kullanım sırasıysa kimi zaman soldan sağa, kimi zaman da sağdan sola devam etmektedir; buna örnek olarak da yine aynı metnin 81. sayfasının sol altındaki figürlerin tüylü kıyafetleri verilebilir. Bazen de farklı bir renk paleti kullanılmaktadır; 75. sayfadaki figürün tüylü başlığında kullanılan renklerin düzeni şu şekildedir:

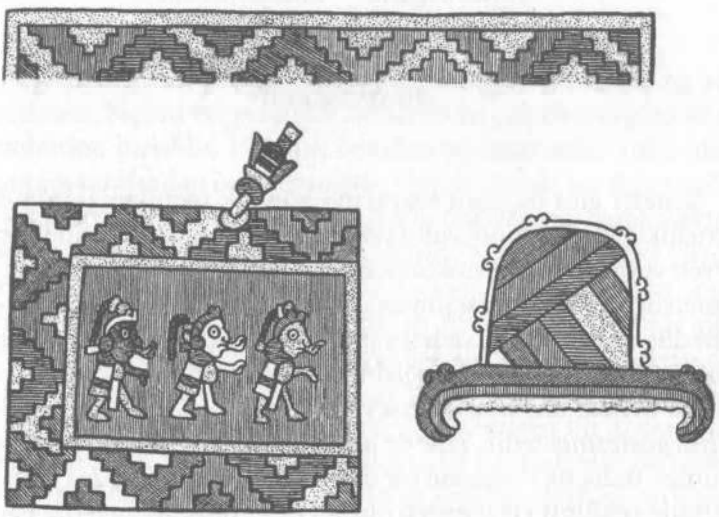
beyaz, kırmızı, sarı, mavi, mor, kahverengi
beyaz, mor, sarı, mavi, kırmızı, kahverengi (iki defa)

Alt satırda yazılı olan düzenleme 67. sayfanın sol alt köşesinin zemininde bulunan figürlerde yinelenmiştir. Yine aynı sayfadaki bir figürün tüylü kıyafetinde ve 62. sayfanın sağ alt köşesinde bulunan figürlerin üzerindeki çizgilerde de bu düzenlemenin tersi kullanılır. Böyle bir uygulama, el yazmasında hangi renklerin kullanılacağının önceden belirlenmiş olduğunu düşündürmektedir.

Zambezi bölgesinde yapılan takıların boncuklarındaki düzenlemelerde de oldukça dikkat çekici bir yineleme görülür. Pek çok örnekte aşağıdaki renk dizisi düzenli bir şekilde tekrar etmektedir:

Siyah, beyaz, kırmızı, sarı, yeşil, sarı, kırmızı, mavi; başka bir şekilde yazacak olursak da: Yeşil, sarı, kırmızı, beyaz, siyah, beyaz, kırmızı, sarı.

Bu dizi yine bir kemerde, bir kadının önlüğünde, bir kolyede ve iki hasırda karşımıza çıkmaktadır.[18] Birkaç yerdeyse yeşil yerine mavi, kırmızı yerine de kahverengi kullanılmıştır.



Şekil 47: Meksika'ya ait bir el yazmasından bölüm

18. Muller et Snelleman, *L'Industrie des Caffres dans le sud-est de l'Afrique*, Görsel 19, Şekil 3, 5, 7; Görsel 14, Şekil 1, 2.

Yapılan bu yinelemeler ve simetri, renkleri numaralandırdığımız zaman daha rahat anlaşılmaktadır; dolayısıyla aşağıda beyaz "1", kırmızı "2", sarı "3", kahverengi "3'", mavi "4", yeşil "4'" ve siyah da "5" olarak belirtilmiştir.

Bahsettiğimiz kemerin Reiss ve Stübel tarafından verilen tasvirine göre, aşağıdaki düzenlemenin yinelendiğini görülür:

1 2 3 | 4 | 3' 2 1 | 5 | 1 2 3 | 4' | 3 2 1 | 5 |
1 2 3 | 4'

Aynı düzenleme bir baltanın renkli zikzaklarla süslenmiş sapında da karşımıza çıkmaktadır.[19]

Karşılaştığımız bir kesenin[20] de alt kısımlarında elmas biçimli desen dizisi olduğunu, bu diziyi kesenin orta bölümünde zikzak bir şeritin takip ettiğini, kesenin üst kısmında da yine elmas biçimli desen dizisi olduğunu görmekteyiz. Aşağıdan yukarıya doğru bakıldığındaysa kesenin üzerinde aşağıdaki gibi bir süsleme tasarımı fark edilmektedir:

2 1 5 1 2 3 4 3 2 | 4 3 5 1 5 3 5 1 |
elmas biçimli zikzak deseni

2 3 4 3 2
elmas biçimli

Simetri gibi biçimin tekrarına yönelik uygulamalarda da genellikle yatay bir doğrultu takip edilmektedir. Birbirine benzeyen veya birbirinin tıpkısı olan tabii biçimlerin çokluğu, yanal simetriler kadar sık karşımıza çıkmaktadır. Bitkilerin birbirlerini düşey olarak takip eden yaprakları; ağaçların dalları; taşların oluşturduğu yığınlar; birbirlerinin ardında yükselen sıra dağlar benzer unsurların düşey bir şekilde bir araya gelebildiklerini göstermektedir. Yine de biçimlerin yatay bir şekilde yinelenmesi daha sık rastlanan bir olgudur. Bu olgu, yalnızca diziler halinde çekilmiş çizgilerden oluşan basit düzenlemelerde veya

19. A.g.e., Görsel 11, Şekil 1.
20. A.g.e., Görsel 14, Şekil 3.

birbirlerini takip eden çeşitli figürlerin uyumlu bir şekilde yinelenmesinde de gözlemlenebilir (Görsel 5; Şekil 48).

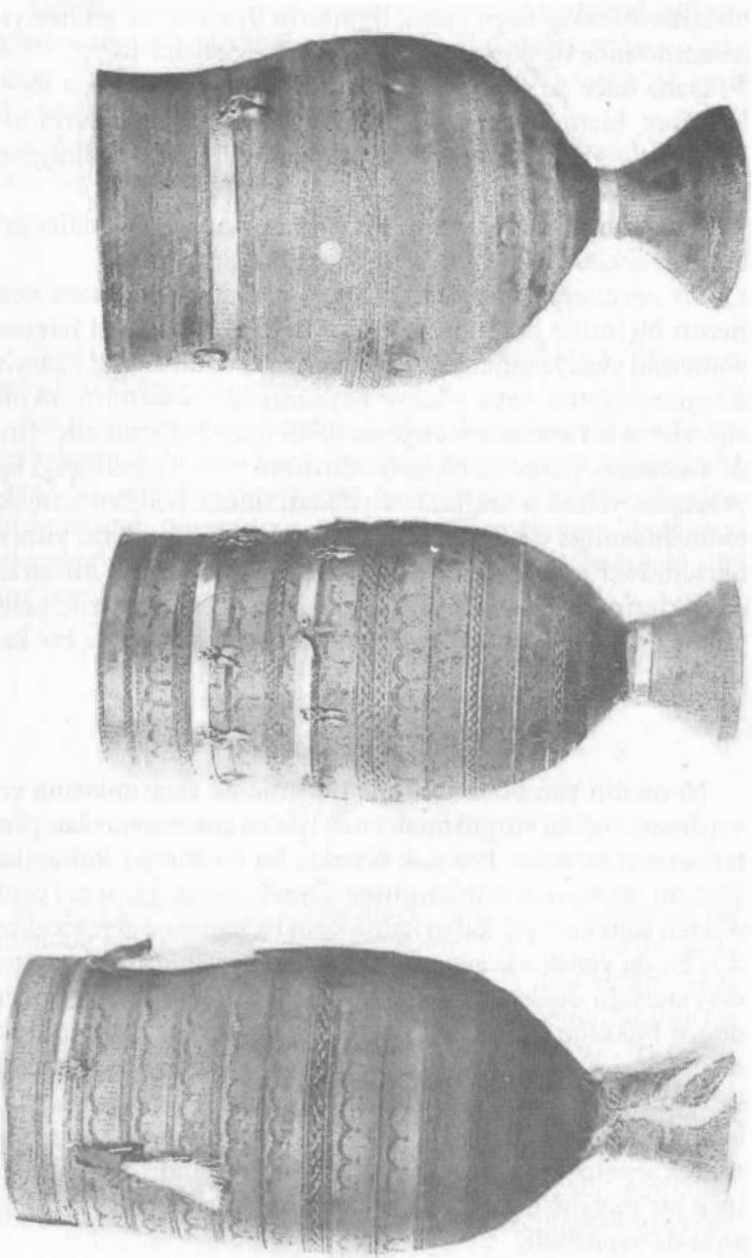
Daha önce de söylediklerimiz doğrultusunda burada incelediğimiz biçimlerden çıkaracağımız sonuç bu biçimlerin belirli duyusal durumun ifadesi olmadığı; dolayısıyla simgesel açıdan bir önem taşımadıklarıdır.

Ulaştığımız bu varsayım, süsleme tasarımlarının daha detaylı bir şekilde incelenmesiyle de güçlendirilebilir.

Bir nesnenin sahip olduğu sanatsal değerin yalnızca nesnenin biçimine bağlı olmadığını; üretim esnasında izlenen yöntemin yüzeye sanatsal bir yetkinlik kazandırdığını; yüzeyin düzgünlüğünün veya yüzeye kazandırılan tasarımın teknik süreçlerin bir sonucu olduğunu daha önce belirtmiştik. Yine de nesnenin yüzeyini biçimlendirmeye yönelik herhangi bir yaklaşım, yalnızca üretim faaliyeti tarafından belirlenmemektedir. İnsanlığa ait bütün sanat eserlerinde, nesnenin yüzeyi haricindeki bölümlerinde gördüğümüz unsurlara ait farklı niteliklerin belirli bir biçimi elde etmeye yönelik denemeler yoluyla ortaya çıkmış olduğu gözlemleyebileceğimiz bir koşuldur.

Kenar Tasarımları

Nesnenin yan bölümlerinde de süsleme tasarımlarına yer verilmesi, biçimi vurgulamak amacıyla en çok başvurulan yöntemlerden birisidir. Pek çok örnekte bu tasarımlar kullanılan yöntem tarafından belirlenmiştir. Örnek olarak, bir sepet örüldükten sonra gevşek kalan kamışların bağlanması gerekmektedir; bu da genellikle sepetin biçiminin ve yanlarındaki yüzey desenlerinin değişmesi demektir. Gevşek kalan kamışlar içeri doğru bükülüp birbirine sarıldıktan sonra dikilebileceği gibi örülerek püskül şeklinde de bırakılabilir. Kafes sepetlerin alt kısmının ayrılmasını önlemek için de bu kısım bir şeritle güçlendirilmelidir. Dolayısıyla, bu şerit ve kamışlar bir araya getirilerek sepetin gövdesine dış halka işlevi kazandırılır. Bu işlem ince bir metalden yapılan çemberin sepetin etrafına sarılmasıyla da yapılabilir.



Görsel 5: Yakutlar'a ait kımız kadehi



Şekil 48: Topraktan yapılan taslar; a: Finlandiya; b: Ica, Peru

Kuzey Amerika'nın batısında ve Sibirya'da huş kabuğundan yapılan sepetler, yanal tasarımların tekniğin gereklilikleri ve alışılmış hareketlerin düzenliliği doğrultusunda nasıl şekillendiğini çok iyi gösteren örneklerdir. Dış halka dikilerek güçlendirilmiştir; kabuktan yapılan çember de dış halkaya paralel olarak sarılmıştır. Dış halkadaki dikişlerse sepeti sağlamlaştırmak için dış çemberin yerine halkanın kendisine atılmıştır; dolayısıyla farklı uzunluklara sahiplerdir. Bunu yapmanın en verimli yolu dış halkadan başlayıp hemen çemberin altından geçen kısa bir dikiş atılması; sonrasında atılan dikişlerin uzunluklarının da giderek arttırılmasıdır. Neticede aşağıya doğru inen bu dikişler tekrar kısalabilecek ve yinelenen bu döngüyle de sepetin yan yüzlerine üçgenlerden oluşan bir desen yapılabilecektir. Farklı bir desen de kısa dikişlerin uzunlarla değiştirilmesi yoluyla elde edilebilir; bu yöntemse Sibirya'nın güneybatısında yaşayan yerli Nanai halkı tarafından kullanılmaktadır (Şekil 49).[21]

Gelgelelim ahşap işlemede, çömlekçilikte ve maden işçiliklerinde bu teknik motiflerle karşılaşılmamaktadır. Dolayısıyla kenar süslemeleri yaygın olarak kullanılsalar da, ortaya çıkışları yalnızca teknik gerekliliklere dayanılarak açıklanamaz. Yine de bu süslemelerin, kullanılan yöntemden ayrı olarak yalnızca süsleme kaygısıyla yapıldıklarını öne sürmek oldukça keyfi bir yaklaşım olacaktır; çünkü bahsettiğimiz yöntemlerde nesnenin kenarlarına yönelik, nesnenin bütününden ayrı bir çaba harcanması gerekmektedir. Ayrıca verdiğimiz örnekler, ender diyebileceğimiz

21. Franz Boas'ın, James Teit'in "The Shuswaps" çalışmasındaki daha detaylı anlatımları için bkz. *Publications of the Jesup North Pacific Expedition*, Cilt 2, s. 478-487.

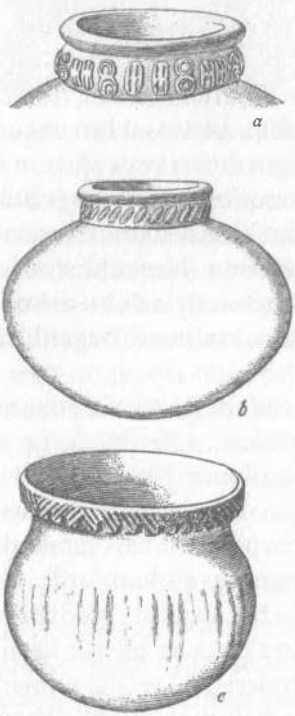
aralıklarla karşılaştığımız eserlerin küçük bir kısmı olmanın yanında fazlaca özgün olan niteliklere sahiplerdir; buna karşın kenar süslemelerinin neredeyse evrensel oldukları söylenebilir.



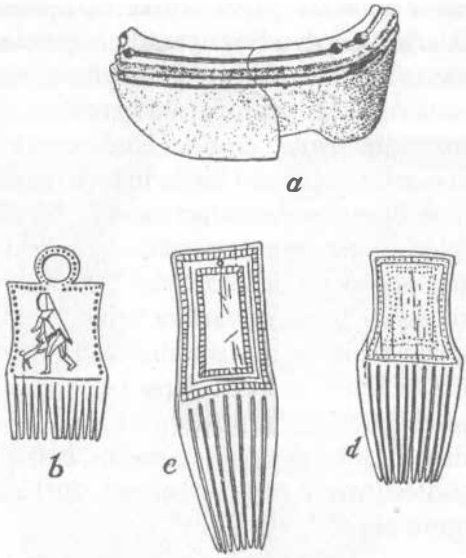
Şekil 49: Huş kabuğundan yapılan kaplar;
a ve b: Amur Nehri Bölgesi; c: Shuswap Bölgesi; d ve e: Alaska

Sarmal bir çömleğin gövdesi normalde perdahlanırken kimi örneklerde çömlek üzerinde parmak izlerinin bırakıldığını gözlemlemek, konu hakkındaki incelemeler açısından yol göstericidir. Herhangi bir teknik ya da zorlayıcı sebep yokken yapılan bu işlem, biçime anlatım kazandırmaya yönelik bir deneme olarak anlaşılabilir. Benzer bir yaklaşım oldukça fazla örnekte karşımı-

za çıkmaktadır. Boncuklarla yapılan diziler; kalıplanan ağızlıklar; çömlek gövdelerine boydan boya çentilmiş çizgiler (Şekil 50); bronz çemberlerin ince kenarlarında gördüğümüz hafif eğrilikler; Alaska Eskimolarının kullandıklarına benzeyen düz tabak ve kaşıkların kenarlarına oyulan çizgiler; Hudson Körfezi Eskimolarının sabuntaşından yaptıkları kapların kenarlarına çenttikleri çizgiler ve mors dişinden yaptıkları taraklar (Şekil 51); bütün Eskimo kabilelerinin eserlerinde görebileceğimiz, dışa taşan çizgilerle oluşturulan süslemeler (bkz. Şekil 78); Okyanusya'da karşımıza çıkan, dışarı taşan kenarlara sahip tabaklar ve Eski Avrupa'da yapılan kaplar bu hususta anabileceğimiz örneklerdir. F. Adama van Scheltema'nın haklı olarak belirttiği gibi dünyanın her yerinde görebileceğimiz bu yaklaşımı biçime yönelen ayrı bir duyumsamadan, diğer bir deyişle de insanları ürettikleri nesnenin biçimini özgünleştirmeye yönelten estetik dürtüden farklı bir nedene indirgeyemeyiz.



Şekil 50: Çömlekler; a, b: Chiriqui, Kosta Rika; c: Ontario



Şekil 51; a: Sabuntaşından yapılan bir kabın parçası;
b, c ve d: mors dişi taraklar

Bazı durumlarda biçimin kendisi, nesnenin yapılmaya başlandığı veya bitirildiği; biçimsel bir unsur, kenar çizgisi, dış kenarlarının kalınlaştırılması veya ağzının sivriltilmesi yoluyla sınırlandırılarak çevresinden ayırıldığı durumlarda yeterince vurgulanmamaktadır. Yine de bunun sonucunda nesneye özgül nitelikler verilmiş olunur. Nesneyi sınırlandıran unsurların süsleme alanı haline gelmesiyle de bu unsurlar iki amaca birden hizmet etmeye başlamakta; kendi özgünlüklerini elde etmektedirler.

Yüzeyin kendisi süslendiği zaman yukarıda bahsettiğim çentikler ve süsleme şeritleri, süslenen alanın sınırlandılması veya süslemenin sonlandırılması gibi bir görevi de yerine getirmiş olurlar; bu tip çalışmalar oldukça sık karşımıza çıkmaktadır. Halılarımızın kenarlarında; mimari yapılarda yapının köşelerine veya çatı hattına işlenen taş süslemelerde; kitap ciltlerinde; kısaca çağdaş süslemenin her alanında gördüğümüz bu uygulamalar, ilkel sanatta karşımıza daha az çıkıyor değillerdir. Alaska Kızılderililerinin battaniyeleri (260 ve 280 numaralı şekillerin arasında kalan örneklere bakınız); Antik İskandinavya'nın bronz

çalışmaları; Avrupa'nın ve Orta Amerika'nın tarih öncesi dönemlerine ait çömlek işleri; Yeni Zelanda evlerinin alınlıkları; Yeni Gine'de gördüğümüz kemerler; Papua Bölgesi'nde yapılan sepetler (bkz. Şekil 81) ve Kongo Havzası'nda ahşaptan yapılan kadehler (Şekil 52) bu çalışmalara pekâlâ örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 52: Congo'nun Bambala Bölgesi'nden ahşap oyma

Yine de pek çok durumda süsleme, nesnenin biçimine oldukça yakın bir tasarıma bağlı kalınarak düzenlendiğinden dolayı süslemeyi sınırlandırmaya yönelik bir uygulama fark edilememektedir; süslenen alan, nesneye iliştirilmiş bir resim gibi görünmektedir. Bazı durumlarda da süslenmemiş olan kenar bölgesi, nesnenin ortasında süslemelerin bulunduğu alanı sınırlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sarmal sepetlerde bu kenar süslemelerinin eksikliği fark edilebilirken, yapılan süslemeler de dik bir şekilde dış halkaya doğru ilerlemekte ve burada kesilmektedir.

Çıkıntılı Yüzeylerin Süslenmesi

Süsleme sanatında kullanılan başka bir ayırt edici yöntemden de bahsetmemiz gerekmektedir. Bir eserde vurgu yapılan ya da sınırları belirlenen tek unsur biçimin bütünü olmadığı gibi, biçimin tabii olarak ayrıldığı bölümler süsleme tasarımının

birimlerini belirlemekte ve tasarımın birbirinden ayrı bölümler üzerine uygulanmasına neden olmaktadır. Böyle bir yaklaşımın, çömleklerin ağız kısmının gövdeden ayrıldığı kısımlarında veya gövdenin keskin açılarla şekillenip alt ve üst bölümler haline geldiği koşullarda rahatlıkla ayırt edilebildiği örneklerle tarih öncesi Avrupa'sında olduğu kadar Amerika sanatında da karşılaşılmaktadır (Şekil 53).

Amerikalı Kızılderililerin yaptıkları keselerde (Şekil 54), kesenin gövdesi ve kapağı farklı bölümler olarak ele alınmıştır. Apaçilerin yaptıkları mokasen ayakkabılarda da ayakkabının tabanı ve üst kısmı farklı bölümler olarak işlenmiştir (Şekil 55). Aynı şekilde elbiselerin yaka, kol ve cep bölümleri de ayrı birimler olarak düşünülmüştür. Bu hususta Wissler de giyim eşyalarının yapılarının, sahip oldukları tasarım üzerinde nasıl bir etkisi olduğuna dikkati çekmektedir.[22]



Şekil 53: Megalitik döneme ait Molkenberg üslubuyla yapılmış toprak kap



Şekil 54: Arapaho Kızılderilileri'ne ait bir kese



Şekil 55: Apaçi Kızılderilileri'ne ait işlemeli mokasen

Alaskalı Kızılderililerin dokudukları battaniyelerde üç bölüm halinde uygulanan süsleme de battaniyenin kullanım şekline

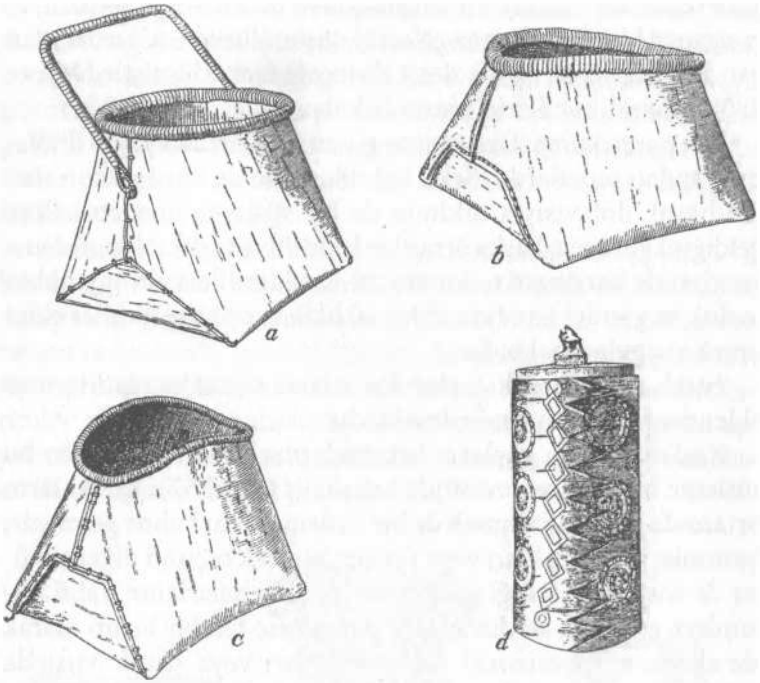
22. Clark Wissler, Structural Basis to the Decoration of Costumes among the Plains Indians, *Anthropology Papers of American Museum of Natural History*, Cilt 17. s. 93.

göre belirlenmektedir. Daha geniş olan orta kısmın, battaniyeyi sarınan kişinin arkasına geleceği düşünülürken, daha dar olan yan kısımların ön tarafa denk düşeceği farz edilmiştir (260 ve 280 numaralı şekillerin arasında kalan örneklere bakınız).

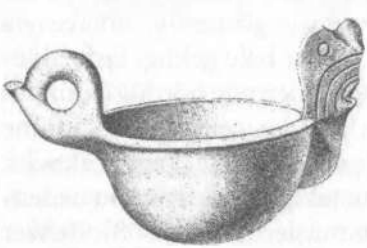
Tek parça kumaştan yapılan giyim eşyalarında ya da dikilerek yapılan sepetlerde (Şekil 56) dikişlerin de kimi zaman süslendiğini, dolayısıyla dikimin de bir süsleme unsuru haline geldiğini görürüz; başka örneklerde de dikişe eşlik eden süsleme şeritleriyle karşılaşırız. Amerikan Kızılderilileri'nin giydikleri tozluk ve gömleklerdeyse, dikiş sıklıkla üzerine püsküller eklenerek vurgulanmaktadır.

Farklı nesnelerdeki taşkın kısımlarsa süsleme unsurlarının eklenmesiyle detaylandırılmaktadır.

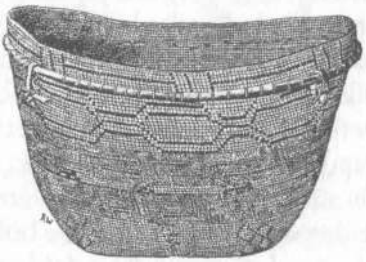
Kilden yapılan kapların tutacaklarına yönelik yaklaşım bu süsleme olanağı çerçevesinde belirlenir (Şekil 57); kalkanların ortasında bulunan tümsek de bir süsleme alanı haline gelmiştir; bastonların tutacakları veya verilen tümsek biçimli diğer şekiller de süsleme özelliği gösterecek şekilde hazırlanır. Tabii bölümlere ayrılmayan duvar gibi yüzeylerse tek bir birim olarak ele alınır; evlerimizdeki duvar kâğıtları veya Antik Mısır'da evlerin duvarlarının boyanması buna örnek olarak gösterilebilir. Yine de süslenecek alanı birimlere ayırma eğilimi oldukça güçlüdür; tabii bir bölünme bulunmasa da bu alanların sıklıkla daha küçük birimler halinde süslendiği görülür. Kenar süslemelerinin vurguda bulunma ya da biçimi sınırlandırma amacıyla kullanılsa bile ciddi bir gelişim gösterdiği, dolayısıyla nesnenin biçiminden daha göze çarpar hale geldiği fark edilebilir. İngiliz Kolumbiyası'nın iç kesimlerinde gördüğümüz sepetlerin yan süslemeleri sepetin o kadar geniş bir bölümüne yapılmıştır ki, üst yarısını, belki de daha fazlasını kaplamaktadır. Bu süslemeler sepetin dış hatlarını takip etmektedir; bu nedenle de pek çok küçük birime bölünmüşlerdir (Şekil 58). Benzer bir uygulama Yeni Zelandalıların battaniyelerinde (bkz. Görsel 8) ve Antik İskandinavya'nın bronz işlerinde de karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 56: Huş kabuğundan yapılan sepetler;
a, b ve c: Doğulu Kızılderililer'ine ait sepetler; d: Koryaklar'a ait eserler



Şekil 57: Arkansas'a ait çömlek



Şekil 58: İngiliz Kolumbiyası'nın Chilcotin Bölgesi'nden sepet

Sonuç

Böylelikle birtakım biçimsel unsurla ilgili olarak, bazılarının teknik faaliyetlerle az ya da çok ilintili olması yoluyla; bazılarının insan vücudunun fiziksel zorunlulukları tarafından belirlenerek; bazılarının da duyumsamaya yönelik sahip olunan genel bir deneyim doğrultusunda süsleme sanatına yön verdikleri görülmektedir. Bu nedenle temel düzeyde bir ilginin yanında estetik ve biçimsel duyumsama da şart olduğu gibi, sanatın en basit biçimleri bile erekli eylemlerimizin bir yansıması olmaktan ziyade teknik üzerinde bir hâkimiyet sağlandığı zaman geliştirilebilen biçimlere verdiğimiz tepkileri temel almaktadır. Saydığımız unsurlar oldukça gelişmiş sanat biçimlerinde de önemli bir vazife üstlenirler. Bu unsurların kısmen de olsa bir ereğe sahip olmadıkları doğruysa, onlara bakışımızın doğada estetik bir değere sahip olan tabii oluşları nasıl gördüğümüzden çok da farklı olmadığı kabul edilmelidir. Biçimsel bir ilgi, biçimin kendisinden edindiğimiz izlenimle doğrudan ilintilidir; biçimin yalnızca belirli bir anlam barındırıp barındırmadığı veya estetik bir hissi yansıtıp yansıtmadığı değerlendirildiğindeyse doğrudan bir anlatıma sahip olmadığı görülür.

Bu durumun yalnızca süsleme sanatları için geçerli olduğu; dans, müzik, şiir gibi simgesel sanatlara mutlaka bir anlam yüklendiği düşünülebilir. Andığımız sanatsal türler için bu oldukça doğru bir varsayımdır çünkü simgesel sanat teriminin kendisi de belli bir fikir veya düşünce barındıran sanatları belirtmek için kullanılmaktadır. Şiirde kullanılan malzeme kelimeler olduğu ve bu kelimeler de anlamları bir kişiden öbürüne taşıdıklarından dolayı bu söylediğimiz şiir için de geçerli olmalıdır. Şiirde ayırdına varacağımız biçimsel unsurun nitelikleri, süsleme sanatında kullanılan biçimlerin niteliklerine oldukça benzerdir; ikisi de özgün bir üslubun niteliklerini belirlemektedir. Eğer simgesel sanat süsleme amacıyla kullanılırsa, süsleme sanatının temel ilkeleri de eserin bütününe dahil olacak ve biçimin anlatım niteliğini etkileyecektir. Dans, müzik ve şiirde ritim ve anlatım unsurları, bir ifadeye sahip olmayan biçimsel kuralları takip etse de nesnel bir açıdan bakıldığında estetik bir değere sahiptir. Bu konuya da ilerleyen sayfalarda değineceğiz

Simgesel Sanat

Daha önce üzerinde durduğumuz biçimsel unsurlar temelde belirli bir anlam taşımaktan yoksunlarsa da, söz konusu simgesel bir sanat olduğunda durum oldukça farklıdır. Bu terimin kendisi, eserin bizi yalnızca biçimiyle değil, bir yandan da, hatta kimi zaman öncelikli olarak, içeriğiyle de etkileyeceği anlamını taşımaktadır. Biçim ve içeriğin birlikteliği simgesel sanata, salt biçime dayalı estetik bir etkiden ayrı olarak duygusal bir değer de katmaktadır.

Betimleme ve Simgesel Sanat

Simgesel sanat hakkındaki tartışmalara her zaman ilkel insanların basit denemeleri veya çocukların, ilgilerini çeken bir şeyi çizmeleri hakkındaki değerlendirmelerle başlanılmıştır.

Bana göre böyle bir yaklaşım sanatla ilgili asıl problemleri arka plana itmektedir. Yalnızca bir şeyi ifade etme girişiminin, belki de bir fikri görsel olarak paylaşmanın sanat olduğu öne sürülemeyeceği gibi, düşüncelerin aktarılması için söylenen bir kelime ya da yapılan imalı bir hareket veya mızrak, kalkan veya kutu gibi kullanışlılığın gözetildiği nesnelerin de sanat olduğu söylenemez. Söz söyleme kabiliyetine veya el becerisine sahip olan birisinin aklında sanatsal bir tasarımın bulunması muhtemeldir. Ancak bu tasarım yetkin bir işçilikle hayata geçirildiğinde ya da yalnızca belirli bir biçimin elde edilmeye çalışılmasıyla sanat eserine dönüşebilir. Yinelenen hareketlerden oluşan eylemler ve belirli bir ses perdesi çerçevesinde birbirine eklenen kelimeler sanat eseri olabilirler. Bir şey kusursuz bir biçime sahipse, bu şey gündelik olarak kullanılan bir alet olsa dahi güzel olduğu söylenebilir. Ne kadar başarılı betimlendiklerine bağlı olarak çizgisel bir tasarım ya da heykel de estetik ve sanatsal bir değere sahiptir. Deneyimsiz birisi sanat eseri yaratmaya çalıştığı zaman, onu bunu yapmaya bir dürtünün ittiği fark edilecek ancak sonuç olarak ortaya çıkan ürün bize yalnızca zorlu bir işin üstesinden gelmek için harcanan beyhude çabayı gösterecektir. Birisi yeni bir sorunla karşılaştığında, mesela daha önce kullanmamış olduğu bir malzemeyle ev yapması gerektiğinde, bir çıkar yol bulmaya çalışır. Ancak neticede edinimi sanat değil, pratikteki sonuca göre belirlenen bir çalışma olacaktır. Bulduğu çözüme sezgileri yoluyla ulaşmış olsa da, sezgilerine düşünce yoluyla erişmiş değildir. Bir çözüme ulaştığındaysa izlediği yol mantıksal bir açıklamanın konusu haline gelecektir.

Sözgelimi birisinin ortaya bir nesne çıkarması gerektiğinde çözüm bulması gereken bir problemle karşılaştığını söyledik. Ancak bahsettiğimiz örnekte bu kişinin edinimi sanatsal değil, kullanıma yönelikti. Fakat biz yalnızca bu çözümün biçimsel bir güzelliğe sahip olduğu ya da bu güzelliğe erişilmeye çalışıldığı sanat eserleriyle ilgileniyoruz. Sanatsal bir çalışmaysa ancak karşılan bu problemlerin üstesinden kolayca gelinebildiğinde vücut bulmaktadır.

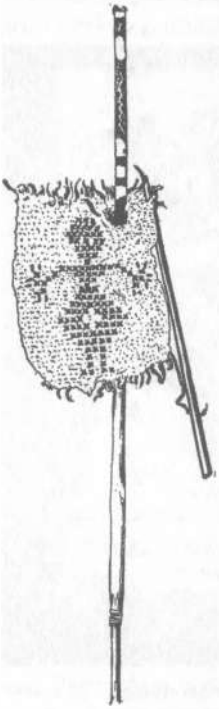
İlkel bir insandan doğadaki bir nesneyi çizmesi istenir ve ona kalem verilirse aşina olmadığı bir aleti, daha önce denemediği bir yöntemle kullanması gerekecektir. Dolayısıyla alıştığı

yöntemleri bir kenara bırakmak ve ilk defa karşılaştığı bir soruna çözüm bulmak zorunda kalacaktır. Olağandışı bir durumdan söz etmiyorsak ortaya çıkacak olan ürün de sanat eseri olmayacaktır. Çocuklar gibi, sanatçı olduğunu varsaydığımız kişi de teknik olarak hazır olmadığı bir durumla karşıya karşıya gelmiştir; bir çocuğun zihnini rahat bırakmayan pek çok güçlük ona da sıkıntı vermektedir. Dolayısıyla bir çocuğun yapacağı çizimle ilkel bir insanın yapacağı çizim arasında fark edilir benzerlikler bulunur; ikisi de çizim denemelerini benzer şartlar altında yapmıştır. Bununla ilgili en güzel örneği bana Birket-Smith anlatmıştı. Kendisi bir İglulik Eskimosu'ndan, kalem kâğıt kullanarak mors avı tasviri çizmesini istemiş ve Eskimo da birkaç başarısız denemenin ardından aşina olduğu bir yöntemi tercih edip bütün sahneleri mors dişine işlemişti.

Yalnızca tasvir etmiş olmak için yapılan bir çalışmayla, sanatsal unsurlar gözetilerek yapılan bir çalışma arasındaki karşıtlık pek çok durumda açıkça görülmektedir. Ben de bununla ilgili birkaç örnek seçtim. Meksika'nın Kuzeybatısındaki dağlarda yaşayan Kızılderililer oldukça güzel işlenmiş ya da örülmüş kıyafetler giymektedir; işlemelerinin tasarımlarıysa çoğunlukla İspanya'ya özgü motiflere dayanmaktadır. Bu işlemeler armamsı düzenlemelere veya yalın hayvan desenlerine eşlik eden geometrik biçimlerden oluşmaktadır (Şekil 59a). Mükemmel bir işçilikle örülen ya da işlenen bu kumaşların yanında, işlenmiş küçük bez parçaları da rastlanır (Şekil 59b). Kullandıkları oklara iliştirdikleri bu bezler aynı zamanda ilahlarına ettikleri bir dua olma niteliğine sahiptir. Bezin üstünde bulunan, dış hatlarını kabataslak işledikleri çocuk figürü çocuklarının sağlığı için bir dilekken geyik deseni de bereketli bir av geçirme temennilerini simgelemektedir. Bu okları da, iliştirilen bezlerin ayrışıp dağılması için tapınaklarının sazdan yaptıkları çatılarına saplarlar. Ancak bunu bir sanat eseri ortaya koyma güdüsüyle yapmadıkları gibi, ortaya çıkan ürün yalnızca geçici bir amaca hizmet eden betimlemelerdir; bu betimlemeler yapılırken nesnenin biçimine ve işçiliğin eksiksiz oluşuna da dikkat edilmemiştir.



Şekil 59a: Meksika'daki Huichol Kızılderilileri'ne ait işleme

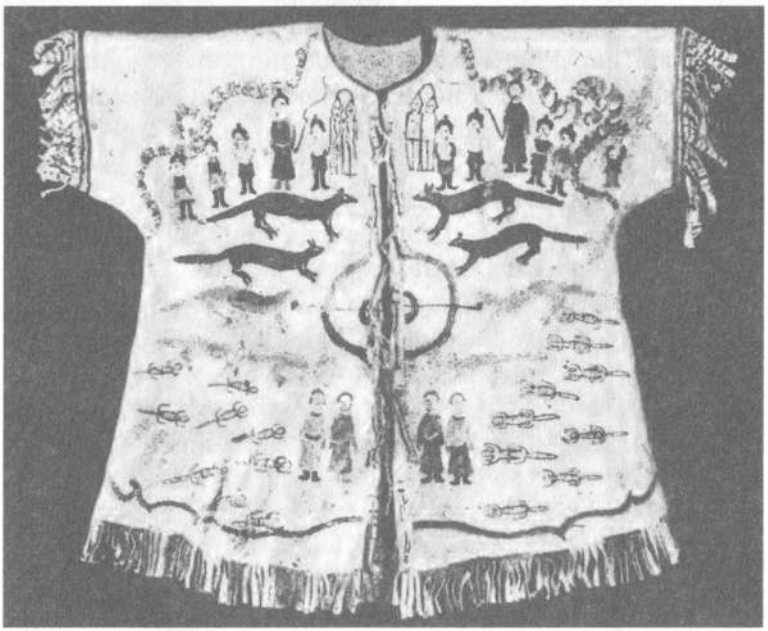


59b: Nakış, Huichol yerlileri, Meksika



Şekil 60: Amur Nehri bölgesine ait, balık derisinden yapılmış, süslemeli kıyafet

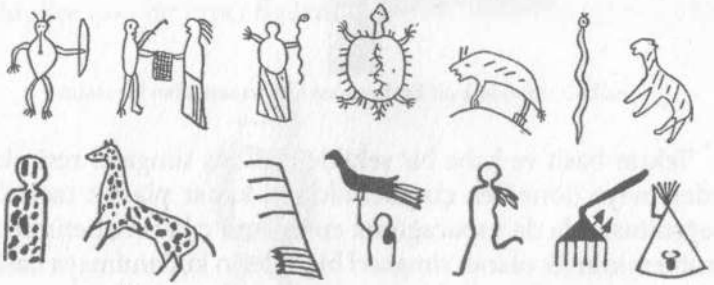
Benzer bir gözlem Amur kabilelerinin kıyafetleri için de yapılabilir. Genelde şölen gibi durumlarda giydikleri deri kıyafetler güzel bir şekilde aplike edilerek veya boyanarak süslenmiştir. Süslemeler kısmen geometrik, kısmen de sembolik görsellerden oluşur; sıklıkla da kuş ve balık figürleri kullanılır (Şekil 60). Buna karşın şamanların elbiselerindeki süslemeler kabataslak yapılmıştır (Görsel 6). Bu tasvirlerde mitolojik temalar yansıtıldığı gibi, değerli olmalarının nedeni yalnızca kullanılan unsurların taşıdığı anlamdır. Süslemelerse yalnızca elbisenin ortasında kullanılmamıştır. Bu sebeplerden ötürü, elbisenin kabaca yapıldığı da düşünüldüğünde salt güzel dokunduğu için giyiliyor olma ihtimali oldukça düşüktür.



Görsel 6: Amur Nehri bölgesinden şaman elbisesi

Üçüncü örnekse Büyük Ovalar bölgesinde yaşayan Kuzey Amerika Kızılderililerine aittir. Sembolik sanat terimini dar anlamıyla kullanırsak bu insanların eserlerinin neredeyse tamamının kaba bir resim yazısı gibi olduğu görülür; ileri bir resim tekniği geliştirmemişlerdir. Bundan dolayı atların, insanların,

buffaloların ve çadırların biçimleri yalnızca insanların yaşantılarını anımsatıcı bir niteliğe sahiptir. Çizdikleri figürler (Şekil 61) süsleme olmaktan uzaktır; tasvir ettikleri nesnelerle bir yakınlık göstermezlerken yalnızca tasvir etmiş olma amacını taşımaktadırlar. Sanat teriminin kesin bir anlama sahip olduğunu düşünürsek bu resim yazıları sanat değildir. Figürleri ve nasıl kullanıldıklarını göz önünde bulundurursak rahatlıkla söyleyebiliriz ki, sanatsal bir alakadan da tamamen yoksundurlar. Hatta yaptığımız bu gözlem antik Meksika'nın resim yazılarına da (Şekil 62) uyarlanabilir; yaptıkları heykellerle karşılaştırıldığında bu resim yazıları oldukça az öneme sahiptir. Fikirlerini aktarmaya verdikleri önem sanatsal bir yaklaşımı geri plana itmiştir. Ancak kitabın ilerleyen bölümlerinde sanatsal bir tarzla sanatsal olmayan biçimler arasında da bariz bir ilişki olduğundan bahsedeceğiz.



Şekil 61: Üst satır: Ojibwa Kızılderilileri'nin resim yazıları;
alt satır: Dakota Siyuları'nın resim yazıları

Yeri gelmişken, yaklaşımlardaki bu farklılığın birbirlerine karşıt olan sanatsal üsluplar ortaya çıkaracağını söyleyebiliriz. Dolayısıyla simgesel bir anlatıma sahip olan eserlerin de oldukça yetkin bir teknikle yapıldığı görülebilir. Nitekim Kuzeybatı Amerikalı halklar da oldukça ayırt edici bir sanatsal tarza sahiptir. Yaptıkları bazı oyma örneklerinin ona bakan kişiyi aldatma maksadıyla oldukça gerçekçi bir şekilde işlendiği görülür. Bir oymalarında, ayin esnasında birisinin başının kesildiği ve sonrasında başın saçlardan tutularak sergilendiği gösterilmektedir. Bu baş ahşaba, olabildiğince gerçeğe yakın bir şekilde oyulmuştur. Bu örnek, Kuzeybatı kıyılarında görülen biçimsel üsluptan tamamen farklıdır (bkz. Şekil 156).



Şekil 62: Aztekler'e ait Borbonicus El Yazması'ndan bir resim

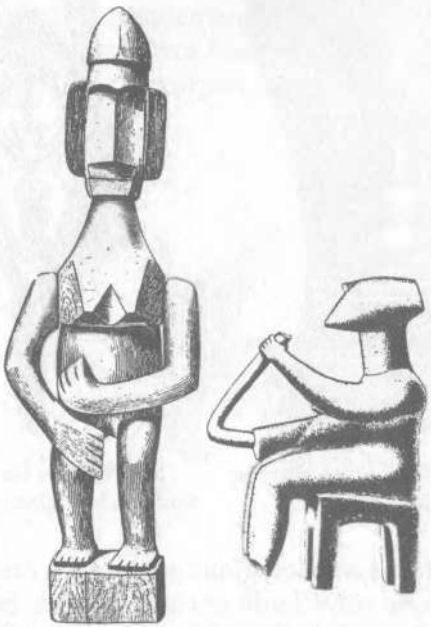
Tekrar basit ve kaba bir şekilde çizilmiş simgesel resimleri irdelemeye dönersek çizgisel olduğu kadar plastik tasvirler doğrultusunda da yapacağımız en önemli çıkarım, betimleme probleminin ilk olarak simgesel biçimlerin kullanılmaya başlanılmasıyla çözüldüğü olacaktır. Bu biçimlerin kullanımı esnasında, yapılan betimlemenin isabetli olmasına yönelik bir çaba söz konusu değildir. Ne ilkel insan ne de bir çocuk, ortaya çıkardıkları desenin ya da figürün gerçeğe yakın bir tasvir olduğunu düşünmezler. Uzunlamasına bir silindirdeki dairesel bir çıkıntı kafa veya beden olarak görülebilir; nesnenin kesitlerine yerleştirilen ikişer tane uzun ince şerit kollar ve bacaklar yerine geçebilir. Dikdörtgen bir nesneye çizilen daireler baş veya gövde olabilir; dikine düz çizgiler kol ve bacakları temsil edebilir; bu çizgileri kesen kısa hatlar da elleri ve ayakları oluşturabilir.

İlkel Sanatta Sembolik ve Gerçekçi Betimleme

Sembolik bir anlatım ve gerçekçilik arasındaki farklılıklar iki şekilde açığa çıkmaktadır. Sanatçı nesneyi dış hatlarını vurgulayabileceği bir şekilde tasvir etmeyi dener ve elindeki mal-

zemeye verebileceği bütün biçimleri, nesnenin tamamını göz önünde bulundurarak tasarlar. Hatta işleyebileceği bütün detayları bir kenara bırakıp eserini daha az sayıda ve hayali tasarımla kaplayabilir. Yine de bunu yaparken nesnenin anahatlarındaki gerçekçilikten bir şey kaybetmez ve süsleme tasarımını yine malzemesinin tamamına dağıtmış olur. Bunun yanı sıra işlediği detayların gerçekçi bir şekilde yansıtılması için de çaba harcayabilir. Böylece eseri, elindeki malzemenin daha küçük birimlerindeki gerçekçi işlemelerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış olur.

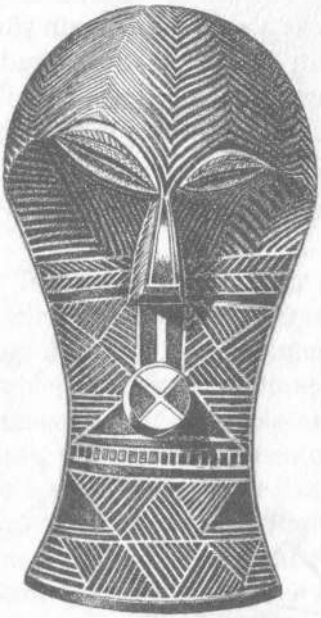
Bahsettiğimiz bu ilk yöntemin mükemmel örneklerinden birisi Şekil 63a'da görülebilen ve Filipinler'de bulunan ahşap oymadır (Şekil 63a). Figürün başı ve gövdesi, sanatçının yüzeyi sınırlandırmak ve ayrıntılardan kaçınmak için harcadığı çabayı göstermektedir. Aynı yöntem Siklad Adaları'nda yapılan oldukça eski bir arpçı figüründe de kullanılmıştır (Şekil 63b).



a *b*

Şekil 63a: Filipinler'e ait oyulmuş figür;
Şekil 63b: Siklad Takımadaları'ndan Santorini Adası'na ait, mermerden arpçı figürü

Şekil 64'te görülebilen Afrika maskının alın, göz, yanak ve burun yüzeylerine verilen şekil biçimin de belirleyicisi olmuştur ve bu alanlar olabildiğince özgür bir şekilde süslenmiştir (Şekil 64). Maskın kulakları yoktur; gözler ince birer yarık halindedir ve geometrik tasarımlarla süslenmiştir; ağız, ortasındaki çarpıyı çevrelen bir çemberden oluşmaktadır. Şekil 65'te de Yeni Gine'ye ait boyanmış bir ahşap görülmektedir (Şekil 65). Yüzün kolaylıkla fark edilebilen hatları saç çizgisi, gözler ve ağız tarafından vurgulanmıştır. Ahşabın bunun dışındaki kısımlarındaysa yalnızca süsleme amacı güdülmüştür.



Şekil 64: Kongo'nun Arua Gölgesi'ne ait ahşap mask



Şekil 65: Yeni Gine'deki Papua Körfezi'nde bulunan boyanmış ahşap

Bunun karşıtı sayabileceğimiz yöntem ise, örnek olarak Mısır'daki resim ve rölyeflerde görülür. Gözler, burun, eller ve ayaklar belirli bir gerçekçilik gözetilerek tasvir edilmiştir. Ancak eserlerin bütününe bakıldığında doğal biçimlerin perspektife aykırı bir şekilde bozulduğu görülür (Şekil 66). Şekil 67'deki daha iyi bir örnekse, Kuzey İngiliz Kolumbiyası'ndaki Haida

Kızılderilileri'nin* en iyi sanatçılarından birine ait olan, bir kadının kartal tarafından götürüldüğünü anlatan çizimdir (Şekil 67). Görülebileceği gibi kadının yüzü dörtte üç bakış açısıyla çizilmiştir. Sol yanağında yüz boyaması olduğu fark edilir, sol kulak yalnızca profilden görülebilmektedir, burnun altına yerleştirilen ağız tam bir yanal perspektifle cephe perspektifinin karışımıdır ve yüzün sağ tarafına kaydırılmıştır. Altdudaktaki dudak küpesiyse yine cepheden görülmektedir. Bu perspektifin seçilmesindeki maksat, dudak küpesinin oval biçiminin tam olarak verilebilmesidir. Ayrıca burnun da profilden çizilmesine karşın burun delikleriyse cepheden çizilmiştir.

Nesne görsel olarak betimlenirken iki farklı yaklaşım benimsenebilir: Nesnenin tüm ayırt edici niteliklerinin gösterilmesi bir zorunluluk olarak görülebilir veya nesne, aktarılmak istenen anındaki haliyle çizilebilir. İlk durumda dikkatimiz nesnenin daimi özelliklerine çekilir. Eseri tanımamızı sağlayan bu göz alıcı noktalar dışındaki biricik olmayan veya daha az özgün olan kısımlarınsa eserin bütününden kopuk olduğu varsayılır. İkinci durumdaysa ilgimiz yalnızca bize aktarılan anın görsel tasvirine ve tasvirin gözümüze çarpan niteliklerine yönelir.



Şekil 66: Mısır'a ait resim



Şekil 67: Haida Kızılderilileri'ne ait, bir kadını taşıyan kartalın çizimi

* İngiliz Kolumbiya'sında, kolonyal dönemde ismi Queen Charlotte Adası olan Haida Gwaii Adası'nda yaşayan yerli halk. (y.h.n.)

Gerçekçiliğin mahiyetinin, tek bir geçici anın görsel olarak yeniden üretilmesi ve bizim göz alıcı bulduğumuz böyle anlara atfedilen önem olduğunu varsayarsak, bahsettiğimiz ikinci yöntem daha gerçekçidir.

Ancak heykelcilik ve modelcilikte bu sorunlar karşımıza aynı şekilde çıkmamaktadır. Sanatın bu türlerinde dikkatimiz yalnızca bir noktaya yöneltilse de tasvir edilmek için bir an seçilirken, çizgisel betimlemelerde dikkat edilen unsurlar gözetilebilir. Ancak biçimler bir araya getirilirken çizgisel tasarımlarda sürekli mevcut olan zorlukların aynılarıyla karşılaşılmamaktadır. Zaman içinde görünümü değişen üç boyutlu bir nesneyi, iki boyutlu bir yüzeyde kalıcı bir kompozisyonla tasvir etmek gibi bir sorunla karşılaşıldığında bu iki yöntemden birisi tercih edilir. Dolayısıyla bir hayvanın profilden yapılan, yalnızca bir gözünün göründüğü ve diğer yarısının tamamen kaybolduğu çizimlerin gerçekçi bir betimleme olma açısından yeterince tatmin edici olmadığı kolaylıkla anlaşılabilir. Hayvanın iki gözü; vücudunun da iki yanı vardır. Ancak bir tarafa döndüğü zaman diğer yanı görülebilir. Bundan dolayı vücudunun iki tarafı da tatmin edici bir resmin parçası olmalıdır. Cepheden bakıldığındaysa hayvan daha kısa görülürken kuyruğu ve vücudunun arka kısımları görünmez. Gelgelelim kuyruğunun ve vücudunun bu kısımlarının da gerçekçi bir betimlemede bulunması gerekir. Dünya haritalarının yapımı da bizi, buna benzer bir problemle karşı karşıya bırakmaktadır. Merkatör Projeksiyonu'yla yapılan bir haritada ya da sahip olduğumuz iki boyutlu dünya haritalarında, yerkürenin biçimi, bütün kısımların görünebilir olması için bozunuma uğratılır. Yerküre üzerinde kurulan karşılıklı ilişkileri olabildiğince doğru bir şekilde gösterebilmenin amaçlandığı düşünülünce sonucun tatmin edici olduğu söylenebilir. Böylece tek bir bakışla fark edilemeyecek görünüşler birleştirilmiş olur. Bu durum dikey düzleme yapılan mimari çizimler ve süslemelerin kopyalanma işlemi için de geçerlidir. Mimaride birbirine yakın iki perspektiften yapılan çizimler birleştirilir; bir silindir, vazo veya küre şeklindeki bir kabın üzerindeki süslemeler de, tasarım unsurları arasındaki bağlantının tek bir bakışla anlaşılabilmesi için düz bir zemin üzerine aktarılır. Bilimsel bir çalışma için çizim yaparken de benzer bir bakış açısı kullanılır. Ayrıca nesnenin tasarımında-

ki önemli bağlantıları aydınlatmak için nesnenin arka kısmını veya içini görebiliyormuş gibi çizim yapılır. Dolayısıyla bilimsel amaçla oluşturulan şemalarda kullanılan görseller mekanik hareketlerin çizimleri olur. Hareket eden parçaların farklı konumları gösterilir ve bu sayede cihazın nasıl çalıştığı anlatılır.

İlkel sanatın izah edilebilmesi her iki yöntem de denenmiştir: Nesneyi meydana getiren önemli unsurlar gösterildiği gibi betimleme yapılırken perspektif de kullanılmıştır. Bir nesnenin önemli parçaları aynı zamanda o nesnenin sembolleri olduğundan dolayı bu yöntem, sembolik yöntem olarak da anılabilir. Tekrarlarsak, sembolik yöntemde tarif edilen niteliklerin, nesnenin kalıcı ve önemli özellikleri olduğu düşünülür. Nesneyi tasarlayan kişiyse kendini, verilmiş bir anda gördüğü şeyi yeniden üretmekle sınırlamaz.

Avrupa sanatında bu yaklaşımların daimi varlığını göstermek kolaydır. Farklı anların aynı resim içinde bir arada görülmesi erken dönem sanatında oldukça yaygın karşılaşılan bir olgudur. Örnek olarak Michelangelo'nun bir resminde bilgi ağacının sol yanında Cennet'ten Âdem ve Havva görüntüsü sunulurken, sağ yanındaysa Âdem ve Havva bir melek tarafından cennetten sürülmektedir. Aslına bakılırsa bütün büyük kompozisyonlar farklı bakış açıları barındırmaktadır. Bakışlarımızı bir sahneye yönelttiğimizde sahnenin yalnızca kısıtlı bir alanını görürüz. Daha arkada kalan alanlar bulanıklaştığı gibi merkezin yanlarında kalan bölümler de belirsizleşir. Yine de erken döneme ait büyük kompozisyonların pek çoğunda bütün bölümler, bakışlarımız resmin üzerinde gezinir ve farklı bölümleri birer birer incelerken fark edebileceğimiz bir şekilde aynı berraklıkla çizilmiştir. Rembrandt Claudius Civilis'in Komplosu, Batavialılar Romalılara Karşı tablosunda izleyicisinin dikkatini güçlü bir kontrast yaratarak kılıçlara çekmiştir. Ancak oluşturulan bu merkezin uzağında kalan figürler dış hatlarından seçilebilseler de koyu renklerle çizilmiştir. Hodler de bir düello sahnesini çizdiği resminde, dikkati güçlü kontur kullanımıyla vurguladığı kılıçlara çekmiştir. Ancak ressamın belirlemiş olduğu merkezden uzaklaşıldıkça her şey belirsizleşir.

Nesnenin sahip olduğu niteliklerin modern sanatta dahi daimi olarak ayırt edici bir role sahip oldukları varsayılırdı. Yakın

bir zamana kadar insanın ten renginin bile esasen değişmez olduğu düşünüldü ya da en azından bu görünümün ayrı betimlemelerde ortaya çıkan belirgin farklılıkları yakın bir zamana kadar resmedilmedi. Açık tenli birisi yeşil bir çalılık ve kırmızı tuğladan duvar arasında duruyorsa yüzünün bir yarısının yeşile, diğer yarısı kırmızıya çalar şekilde; alnına güneş vuruyorsa da zaman zaman sarıya yakın bir tonda tasvir edilmesi beklenirken şu anda bile veya en azından kısa bir süre öncesine kadar daha, nesnenin bu niteliklerini gerçeğe yakın bir şekilde betimlemeye alışmadık. Bunun yerine dikkatimizi, yalın bir biçimin görünümünün sıradan bir gün ışığı altında nasıl olduğuna verdik. Çünkü kalıcı bir tasvir sunabilmek amacıyla ışığın anlık ve tesadüfi yansımalarının göz ardı edilmesine alışmıştık.

İlkel ve simgesel betimlemelerde de nesnelerin böylesine değişmez nitelikleri aynı şekilde, belki bazı örneklerde daha belirgin olarak karşımıza çıkar. Bir çocuğun yaptığı çizimlerin de bu gibi vurgulara sahip olduğu kolaylıkla görülebilir. Wundt'un öne sürdüğü gibi böylesine çizimler anılara ait imgeler olmadıkları gibi, bu imgeler anımsanabilen ya da hatırlatıcı rolü üstlenebilen olgulardır. Bu nedenle bir çocuğun zihninde beliren sahneler, önemli oldukları kadar uygulanabilirlerdir de. Bireyin iki gözü vardır ve en belirgin şekilde cephe açısından bakıldığında görülürler; elleri ve parmakları avuçlar dışa doğru açıldığı zaman ayırt edilir; ayağın biçimiyse yalnız profilden bakıldığında anlaşılır. Vücudun olduğu kadar kıyafetlerin de çizilmesi gereklidir. Dolayısıyla örtülü alanların tarif edilebilmesi için röntgenimsi denilebilecek çizimlerinden de faydalanılır. Böyle tasvirler derlenen imgelerin, betimlenen nesnenin dış hatları tarafından az veya çok tatmin edici bir şekilde bir arada tutulmasından meydana gelmekteyse de, nesnenin özgül nitelikleri yanlış yorumlanabilir. Bahsettiğimiz bu koşullar, ilkel betimlemeler için de oldukça geçerlidir. Karl von den Steinen Kuzey Amerikalı bir Kızılderili'den beyaz bir insanı çizmesini istediğinde Kızılderili ayırt edici bir nitelik olarak alnına bir bıyık yerleştirmiştir. Böyle betimlemesinin nedeni, alnın, ekleyeceği sembol için uygun bir alan olduğunu düşünmesidir. Mısır'a özgü olan, profil ve cephe açılarıyla örtülü kısımların görülmesini sağlayan saydam öğelerin bir arada

kullanıldığı resimlere de aynı çerçevede bakmak gerekir (Şekil 68). Bu resimler perspektife bağlı bir çizim yapma maharetinin bulunmadığına yönelik bir kanıt olmamakla beraber, tamamen simgesel bir anlatımda, insanı merkeze almayı amaçlayan bir yaklaşımı göstermektedirler.



Şekil 68: Mısır'a ait resim; yukarıda: çanak ve maşrapa; aşağıda: battaniyeyle örtülü uyuyan bir insan

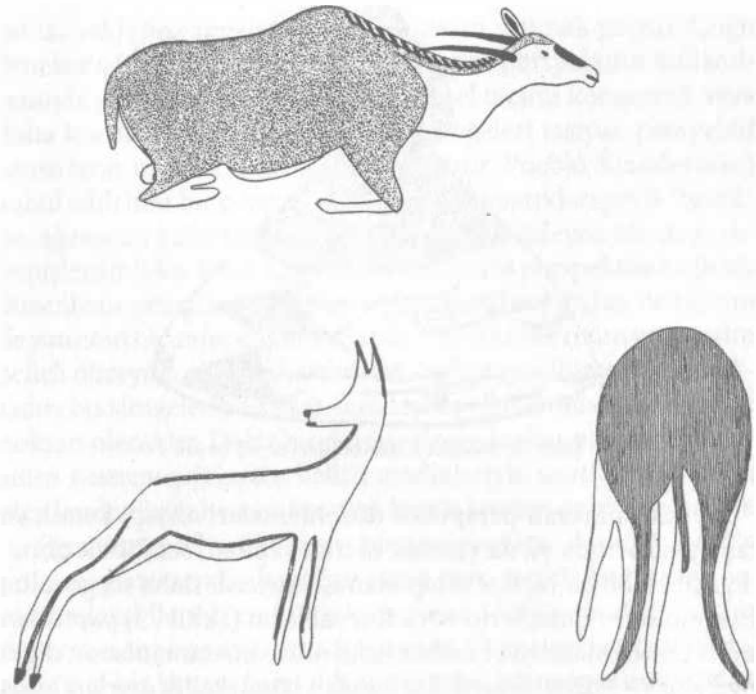
İstisnai olarak simgeye büyük bir anlam yüklendiğindeyse biçime yönelik ilgi arka plana itilir ve çizim daha da küçük bir alana yapılır. Neticede biçim, izleyici açısından bakıldığında bütün gerçekçi görünümünü kaybeder. Bu olguya verilebilecek en belirgin örnek Amerika'nın Kuzeybatı kıyılarında gördüğümüz sanat biçimleridir. Bu coğrafyada hayvanların tasvirlerinin birbirlerinden bağımsız simgelere indirgendiği bir üslup karşımıza çıkar. Örnek olarak kunduz figürleri büyük bir kafa, iki kesici diş ve pullu bir kuyrukla, anlaşılır bir şekilde tasvir edilmiştir (bkz. Şekil 155 – Şekil 160). Dolayısıyla ilgilendiğimiz bu eserler kaba bir betimlemeden ziyade gelişmiş bir sanatın örnekleridir. Uygulanan biçim, bu yöntemin gelişimi esnasında simgesel anlatıma birincil derecede önem verildiğini göstermektedir.

Perspektif kullanılarak yapılan ikinci betimleme biçimi, edinilen anlık görsel izlenimin, nesnenin ayırt edici niteliklerine bakılmaksızın ele alınmasıyla uygulanır. Bu yöntem sembolik anlatımda kullanıldığı kadar sık görülmese de ilkel sanatta ve tabii ki bir çocuğun yaptığı çizimlerde de karşımıza çıkar. Bir

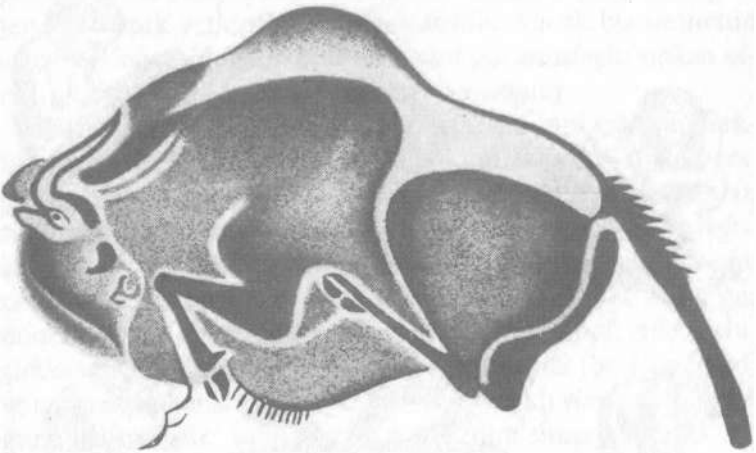
bakıma en kaba simgesel biçimler dahi perspektif unsurunu barındırmaktadır. Perspektif eserin tamamına uygulanmasa da, nesnenin daha dikkatli bir şekilde bir araya getirilen kısımlarında kullanılması sayesinde biçim genel olarak korunmuş olur. Bu olgu aynı şekilde Mısır resimlerinde ve Avustralya ve Kuzey Amerika'da gördüğümüz resim yazılarında da karşımıza çıkmaktadır (bkz. Şekil 61 ve Şekil 62). Başka örneklerdeyse perspektif kullanımının oldukça yetkin olduğu görülmektedir. Eskimoların yaptığı silüet betimlemeleri bu noktada örnek olarak gösterilebilir (Şekil 69). Diş, boynuz veya kemiğe oldukça küçük bir boyutta işledikleri figürleri tarama çizgileriyle veya siyah boya tozuyla doldurmuşlardır. Figürlerin biçimleri ve duruşları oldukça yetkin bir şekilde betimlenmiştir. Yine de figür gruplarında genel bir perspektif düzenlemesi görülmez. Her bir figür başarılı bir şekilde işlenmekle beraber, yalın bir görsel izlenimden doğan tasvirlerdir. Figür gruplarının perspektif düzenlemesiyle beraber ele alındığıysa Güney Afrika'nın kaya resimlerinde görülür (Şekil 70). Bu resimler çok yetkin olmasalar da bazı figürlerin daha derin oyulması ve daha yakında veya daha uzakta olduğu anlatılmak istenen figürlerin farklı büyüklüklerde çizilmesiyle perspektif sağlanmıştır. Buna karşın Fransa ve İspanya'nın güneyindeki mağaralarda bulunan ve geç paleolitik döneme ait olan duvar resimlerindeki figürler tek başlarına ele alındığında, oldukça gelişmiş ve gerçekçi bir perspektife sahip oldukları görülmektedir (Şekil 71). Perspektif düzenlemesi bakımından yetersiz olan örnekler de ender rastlanır değillerdir. Kongo'da yapılan hasır örmeler ya da Vancouver Adası'nda kamıştan yapılan başlıklarda (Şekil 72) perspektife yönelik yetersiz girişimlerde bulunulmuştur. Vancouver Adası'ndaki bu örneğin alt şeridinde profilden görülen bir balina avı sahnesi çizilmiştir: Erkek figürler kanoyla açılmışlardır ve zıpkınladıkları bir balinanın peşinden sürüklenmektedirler.



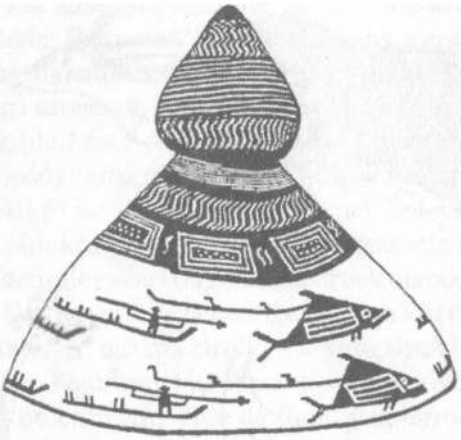
Şekil 69: Alaska Eskimoları'nın mors dişine yaptıkları gravürler



Şekil 70: Buşmanlar'ın yaptığı kaya resimleri

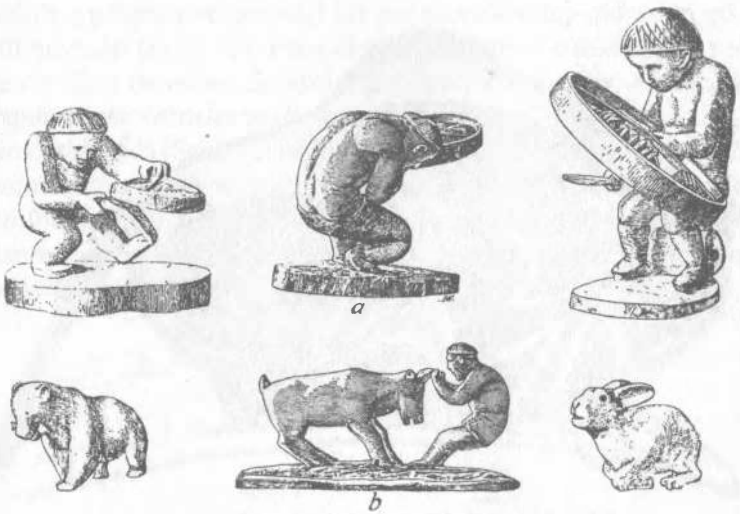


Şekil 71: Paleolitik dönemde duvara yapılan bizon resmi



Şekil 72: Nootka Kızılderilileri'ne ait başlık

Yetkin olmayan perspektif düzenlemeleri ahşap, kemik ve taş oymalarında ya da çömlek olarak yapılan, sembolik olmadığı gibi tabii bir biçime sahip olan işlemelerde daha sık görülür. Eskimoların, Çukçilerin veya Koryakların (Şekil 73) yaptıkları mors dişi oymalarıyla beraber tarih öncesine zamanlanan diğer oymalar ve Kuzey Amerika'da yapılan çömlekçilik eserleri buna örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 73: Koryaklar'a ait mors dişinden oymalar

Daha önce belirttiğimiz gibi çizgisel bir anlatımda benimsenen bu iki yaklaşım arasında kesin bir ayrım yapmak güçtür. Çoğu örnekte simgesel anlatım, kısmen de olsa perspektifin kullanılmasıyla yansıtılır. Bu da nesnenin genel biçimi korunarak veya daha küçük birimlere belirli anlatım öğeleri taşıyan perspektif unsurların uygulanması yoluyla sağlanır. Pueblo Kızılderilileri kabul edilebilir bir perspektif doğrulukla yaptıkları geyik figürüne, ağzından kalbine uzanan ve yaşamı simgeleyen bir çizgi eklemişlerdir (bkz. Şekil 142). Diğer taraftaysa perspektife bağlı bir düzenleme gözetilerek yapılan simgesel tasarımda her iki eğilimi de yansıtan biçimler gözlemlenebilir. Tabii ki her çizim veya resim belirli düzeyde, olağan denebilecek bir simgesellik barındırmaktadır; bu simgeler ne kadar fazlalaşırsa kullanımları da o kadar noksan olacaktır. Diğer bir deyişle simge kullanımı arttıkça, anlatım nesnenin yalnızca belirli nitelikleriyle sınırlanacaktır. Bu olgu karikatürün hemen her türü içinde kısmen de olsa geçerlidir.

Eğer simgesel sanat kesin bir gerçekçiliğe ulaşacak şekilde gelişim gösterseydi, derinliğe sahip olan renkli fotoğraflar sanatın ulaşabileceği en yüksek mertebe olurdu ancak böyle bir durumun söz konusu olmadığı aşikâr. Nesnenin kendi duyusal çekiciliği bir kenara bırakıldığında, tabii bir nesnenin, camdan yapılan çiçekler veya oymaların boyanmasında görüldüğü gibi doğrudan kopya edilmesi, tabii bir sesin taklit edilmesi veya pandomim oldukça cazip bulunabilir ve bunlar yapılırken gösterilen teknik yetkinliğe imrenebilirdik. Ancak bir nesnenin sanatsal değeri, doğada bulunan tabii görünüşlerin tıpkısı olmayan biçimlerin kullanımına dayanmaktadır.

Bu iki çizgisel anlatım yönteminin gelişmesini sağlayan farklı yaklaşımlar arasında bir gerilim bulunmaktadır. Çünkü perspektife dayalı bir çizimin gelişimi, daha üstünkörü yapılan simgesel anlatımdan başlamış gibi sunulmaktadır. Aslına bakılırsa bu iki yaklaşımın farklı psikolojik nedenleri vardır ve bu nedenler sanat tarihinin erken dönemlerinde olduğu kadar geç dönemlerinde de sonuçlar doğurmuştur. Vierkandt, anlatım biçimlerinin fikir verici (andeutend), betimleyici (beschreibend) ve tanımlayıcı (anschaulich) olmak üzere farklı yöntemleri olduğunu belirtmiştir.[1] Bunların ilk ikisi benim simgesel olarak ad-

1. Das Zeichnen der Naturvölker, *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 1912, Cilt 6, s. 347.

landırdığım tanıma karşılık gelmektedir ve Vierkandt'ın belirlemelerinden tek farkları, simgelerin kullanımında bütünlüğün ne kadar gözetildiğidir. Tanımlayıcı olarak anılan yöntem diğerlerinden evrilerek gelişmemiştir; apayrı bir zihinsel yaklaşıma dayanmaktadır. Bu zihinsel yaklaşımın erken dönemdeki varlığıysa, az sayıda ilkel kabilenin, perspektife dayalı gerçekçi resimlerinden çıkarılmaktadır.

Simgesel bir anlatımdan gerçekçi bir betimlemeye yönelik sürekli bir evrimin yaşandığı teorisi, kültürel oluşların, değişmeden ve bölünmeden geçirdikleri evrim neticesinde devamlı bir gelişim gösterdiklerini kanıtlamaya yönelik sayısız girişimden birisidir. Bu bakış açısı bütün etnoloji teorilerini derinden etkilemiştir. Ancak düşüncelerin ve eylemlerin devamlı değişmekte olduğu ve tarihsel süreklilik anlamına gelen evrim fikri koşulsuz olarak kabul edilmek zorundadır. Aksi takdirde kültürün kendinden önceki kültürleri takip ederek ilerleme gösterdiği hakkındaki varsayım da, ekonomik biçimlerin avcı toplayıcılıktan hayvancılığa ve neticede tarıma varacak bir şekilde geliştiği fikri gibi evrensel olarak geçerli addedilecektir. Geçtiğimiz yıllara kadar saydığımız bu üç evrenin, bütün insanların gelişiminde ortak olarak bulunan süreçler olduğu varsayılırdı; ta ki tarım yapılmaya başlanması ve hayvanların evcilleştirilmesi arasında bir bağlantı olmadığı fark edilene kadar. Ancak tarımın, kadınların toplayıcılıkla uğraşmaları neticesinde; hayvancılığın da erkeklerin avlarını takip etmeye olan düşkünlükleri sonucunda ortaya çıktığı anlaşıldı. Erkeklerin tarıma aşina olma fırsatları olmadığı gibi, kadınların da hayvanlarla uğraşma gibi bir imkânları yoktu. Dolayısıyla tarımın ve hayvancılığın gelişiminin nedenlerini aynı kaynakta bulmak mümkün olmadığı görüldü.

Sosyal oluşumların dünyanın her yerinde aynı süreçten geçmek zorunda olduklarını ve belirli bir evrenin mutlaka kendinden önceki belirli bir aşamayı takip etmesi gerektiğini farz etmek oldukça keyfi bir tutumdur. Bizi anne soyunun takip edildiği toplulukların, babayanlı veya iki tarafın soyağacının birden takip edildiği oluşumları öncelediğini kabul etmek zorunda bırakan hiçbir kanıt yoktur. Aksine avcılıkla geçinen tek bir aile topluluğun veya daha verimli topraklarda yaşayan daha kala-

balık grupların farklı örgütlenmelere alan tanımaları daha olası görünmektedir. Sürerliliği olan bir evrim ancak sosyal ve psikolojik koşulların da belirli bir zaman dilimi boyunca değişmemesi durumunda beklenebilir.

Tekniğin Anlatım Biçimi Üzerindeki Etkisi

Farklı şeylerden bahsettiğimiz bu kısa aranın ardından tekrar konumuza dönelim. Anlatım biçimleri, üretimleri esnasında kullanılan yöntem üzerinde az sayıda bireyin dahi olsa tam bir hâkimiyet kurması sonucunda sanat eseri haline gelebilirler; diğer bir deyişle de, bir ürüne, sınai anlamda yaygın olarak kullanılan tekniklerden biriyle yapılmışsa sanat eseri denilebilir. Oymacılığın sıklıkla kullanıldığı bir yerde yapılan oymalarda sanatsal bir biçim görmeyi bekleyebiliriz; resmin, çömlekçiliğin veya madenciliğin yaygın olduğu yerlerde sanatsal biçimler, en yüksek teknik yetkinliğin edinilmiş olduğu, sınai üretimin bu alanlarında karşımıza çıkar. Eskimolar zıpkın ve daha pek çok eşyalarını yapmak için kullandıkları mors dişi, boynuz ya da kemik gibi nesneleri oymacılıkta da kullanırlar. En iyi eserleri bıçakla, oldukça ufak boyutta yaptıkları gravürlerdir ve zaten her gün kullanıyor oldukları tekniklerle çalışırlar. Yeni Zelandalılar ahşap oymacılarıdır; çok güzel taş işçilikleri ve boyamalar yaparlar; en iyi eserlerini de yine bu yöntemlerle ortaya koymuşlardır. Benin'in maden işçilikleri (Şekil 74) ve hayvan dişine yaptıkları oymalar; Kamerun'un maskeleri (Şekil 75); Amerika'nın Kuzeybatı kıyılarında yapılmış olan ahşap oymalar (bkz: Şekil 154); Peru'da Yoruba halkının yaptığı (Şekil 76), Orta Amerika ve Arkansas'ta da görülen çömlekler (Şekil 77); Pima Kızılderilileri'nin yaptığı sepetler ve dokumalar (bkz. Şekil 39) ve Perululuların yaptığı kumaş dokumaları verilebilecek diğer örneklerdir.



Şekil 74: Benin'e ait bronz döküm



Şekil 75: Kamerun'da, Cross Nehri bölgesinde bulunan maske



Şekil 76: Yorubalar'ın eski Ife kentine ait, kızıl balçıktan yapılan baş

Sanatsal bir değere sahip olması amaçlanan eserler en gelişkin tekniklerle yapıldığına göre, yöntemin gerektirdiği biçimsel yaklaşımın, eserin biçiminin tamamı üzerinde bir etkiye sahip olması şaşırtıcı değildir. Kullanılması zor malzemelerle yapılan dokumalarda görülen köşeli şeritler ve basamak gibi ilerleyen çaprazlama desenler, tekniğin kendini eserin biçimine dayatması sonucunda o yöreye özgü tasarımların bir parçası olur. Biçim ve anlatım unsurları arasında gelişen bu yakın ilişki, eserin barındırdığı anlama verilen önemden ayrı olarak biçimsel bir değer kazanmasını sağlar. Biçim ya da tasarım unsurlarının anlatım üzerindeki etkisi arttıkça, bu unsurların duyusal bir değer kazanmaları da daha olası hale gelir. Sanatı oluşturan bu iki unsur arasında kurulan birlik bir yanda simgesel tasarımların yaygınlaşmasına yol açarken, duyulara verilen önemin biçimsel unsurlara da atfedilmesine neden olur. Simgesel bir anlatımdan biçimin baskın olduğu eserlere ya da tam tersi olacak şekilde biçimsel bir anlatımdan simgesel anlatıma doğru tek yanlı bir gelişimden, hatta simgesel bir unsurun kademeli olarak olağan bir yaklaşıma dönüşmesinden söz etmek oldukça keyfidir. Çünkü sanatsal bir ifade yalnızca yetkin bir teknikle elde edilen biçimler çerçevesinde ilerleme gösterebilir. Bu konuyu ilerleyen sayfalarda daha derinlemesine ele alacağız.

Tipik bir davranış şekli olarak alışılmış eylemlerin denetleyiciliğini hayatın her alanında gözlemlemek mümkündür. Biz ne kadar nesnel bir şekilde, yani maddesel nedensellik çerçevesinde düşünüyorsak, ilkel insanın düşünüşündeki önemli bir unsur da kurduğu öznel nedenselliklerdir. Nasıl kan bağımız olan insanlarla kurduğumuz kişisel ilişkiler aile düzenimize göre belirleniyorsa, diğer toplumların kurduğu karşılıklı ilişkiler de sahip oldukları sosyal düzen tarafından belirlenir. Bu düzenler farklı yorumlanabilseler de, örgütlenme biçimleri uzun bir zaman dilimi boyunca sürdürülmeye elverişlidir.

Biçimlerin bu istikrarı sanat eserlerinde de görülebilir. Belirli bir biçime ulaşıldığı zaman, bu biçim kendinden sonraki yeni sanatsal denemeler üzerinde belirleyici bir rol oynar. Bu etki uzun bir zaman dilimi boyunca devam ettiğinde sonraki bütün eserler aynı hamurdan yoğrulmuş gibi birbirlerine benzemeye ve birbirinden oldukça farklı konular bile yakın biçim-

lerle ifade edilmeye başlanır. Sonrasındaysa eski biçim yanlış algılanmış ve yeni biçimlerin türemesine neden olmuş gibi düşünülür. Nitekim Von den Steinen'e göre de Markiz Adaları'nda yapılan oymalarda sırt sırta betimlenmiş olan iki figürün yer alması yeni bir ifade biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur; Von den Steinen'in deyişiyle, bu oymalar yanlış değerlendirilmiş ve farklı biçimleri ortaya çıkaracak şekilde gelişim göstermişlerdir. Bazı durumlarda böyle yanlış yorumlamaların görülebileceğinden şüphem olmasa da şu an bizi ilgilendiren şey bunlar değil. Alışılan biçimlerin yarattığı güçlü etki dünyanın pek çok yerinden, pek çok çarpıcı örnekte görülebilir. Amerika'nın Kuzeybatı kıyılarında sıklıkla görülen yaklaşım o kadar sabittir ki, düz zemin üzerine yapılan hayvan figürleri tıpatıp aynıdır (bkz. Şekil 155 – Şekil 160); Yeni Zelanda'da yapılan dairesel eserlerde oldukça sık tekrarlanan spiraller bir diğer örnektir; Germenlerin erken ortaçağa tarihlenen, birbirine geçmiş hayvan figürleri; Kuzey Amerika Kızılderililerinin kullandıkları köşeli desenler (bkz. Şekil 150); hepsi benzer bir duruma işaret etmektedir: Süsleme tasarımlarının kullanıldığı ancak tekniğin eğrisel desenlere imkân tanımadığı eserlerde eğriler, köşeli desenler olarak işlenilmek zorundadır. Benimsenen yaklaşım anlatıma olduğu kadar biçime de egemendir.

Gelgelelim bu yaklaşım sadece daha önce de tartıştığımız biçimsel eğilimler ve bu eğilimlerin öncelediği unsurlarla nesnenin süslenecek birimleri arasındaki ilişki tarafından belirlenmez; göz önünde bulundurulması gerek pek çok farklı neden vardır.

Burada dikkatimizi çeken başka bir olguya da değinmemiz gerekmekte. Ekonomik ve üretim faaliyetleri açısından en ilkel diyebileceğimiz Güney Afrika'daki Buşmanların, Kuzey Amerika Arktikası'ndaki Eskimoların, Avustralya yerlilerinin ve uzak bir zamanda, paleolitik dönemde yaşamış olan avcıların eserlerinde biçime dayalı unsurlara bariz bir şekilde rastlanmamaktadır. Yine de, Vierkandt'ın da belirttiği gibi bu düşüncenin tümüyle doğru olduğu söylenemez. Çünkü aynı düzeyde üretim becerisine sahip diğer kabileler, özellikle de Sri Lanka ve Andaman Adası yerlilerinin eserleri benzer üslupsal özellikler sergilememektedir. Ayrıca Güney Afrika'daki taştan heykelleri

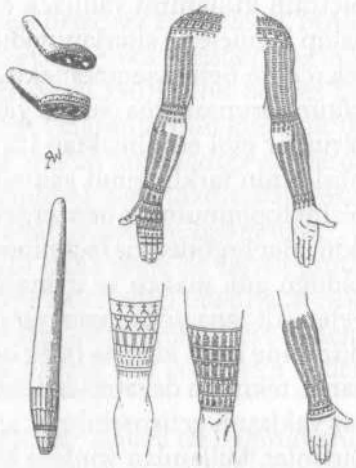
Buşmanların yapmış olduğu da kesin değildir. Kayda geçilen en iyi heykellerin daha eski zamanlarda yapıldığı ve Buşmanların bu heykellerin kökeni hakkında oldukça az şey biliyor olmaları daha olası görünmektedir. Güney Afrika boyamalarında, kaya resimlerinde ve bahsettiğimiz kabilelerin sanat eserlerinde oldukça gelişmiş gerçekçi bir sanatı, perspektifin hem sabit hem de hareketli figürleri çizerken doğru kullanıldığını görürüz. Verworn bu gözleme dayanarak fizyoplastik sanat ve ideoplastik sanat olarak adlandırdığı iki olgu arasındaki ayrılığa işaret eder. Ona göre fizyoplastik sanat anlık izlenimlerin doğru bir şekilde aktarılmasıyken, ideoplastik sanat ise tabii biçimlerin düşünce yoluyla yeniden biçimlendirilmesi ve dolayısıyla alışılmış bir yöntemle yansıtılması anlamına gelmektedir.

Diğer yandan bu olguların farklı kültür seviyelerinde bulunuyor olmaları fikrini makul bulmamaktayım. Fizyoplastik biçimin kullanımı yalnızca en basit ekonomik yapılanmaya sahip kabilelerle sınırlanmadığı gibi, bu yaklaşım bütün kabilelerce de benimsenmemektedir. Dolayısıyla, etnisiteyle ilgili bütün sorunsallarda olduğu gibi, kabileleri birbirinin aynısı olan birimler gibi ele almaktan kaçınılmalıdır. Bireylerin dış görünüşlerinin farklılığının yanında zihinsel yapılarının çeşitliliği, bizim toplumumuza benzer şekilde ilkel toplumlarda da önemlidir. Her örgütlenme biçiminin içinde sanatçılar ve zanaatkârlar olduğu gibi inançlı ve inançsız kimseler de vardır; hünerleri, yetenekli zanaatçıları aşan yaratıcı sanatçılar olduğu gibi toplum düzenine körü körüne bağlı olan tüccarlar da vardır. Simgesel sanat, tekniğin dayatmacı denetimi altına girdiği bir yerde tabii bir yaklaşım geliştirebilmek için oldukça az bir şansa sahiptir; biçimler, kullanılan yöntem herhangi bir kısıtlamaya tabii değilse gelişebilir. Bu durum simgesel sanatın tek yönlü bir teknik tarafından kısıtlanmaması ve yöntemlerin kullanımında ciddi bir serbestiyet sağlanması olmak üzere iki şekilde gözlemlenebilir. Farklı sanatsal biçimler üzerine yapılan pek çok çalışma bir teknik üzerine deneyim sahibi olunmasının, genel anlamıyla üsluplardan görece bağımsız tabii biçimlerin gelişimine ve kimi zaman da bu biçimlerin yaygınlaşmasına olanak sağladığını göstermiştir. Ahşap, kemik, diş ve taş oyma ya da kil üzerine kalıp çıkartmak gibi temel sanat biçimlerinin sağladığı bu

özgürlük çizgisel sanatlarda bu kadar kolay bulunmamaktadır. Bu nedenle pek çok kültürde tabii biçimler, gelenekleşmiş olan yöntemlerin sıkı bir denetimi altında tutulmalarına rağmen, ara sıra da olsa nesnenin etrafındaki figürler yoluyla açığa çıkar. Bu olgunun örnekleri Kuzey Pasifik kıyılarında yapılan eserlerde; Afrika'da yapılan bronz döküm, ahşap oyma ve kilden figürlerde (bkz. Şekil 74, Şekil 75 ve Şekil 76); Arkansas yerlilerinin yaptıkları çömleklerde (Şekil 77: Arkansas'a ait, kilden baş); Meksika'da yapılan taş oymalarda ve Peru'da yapılan çömleklerde bulunabilir. Diğer yandan bizim çağdaş gerçekçiliğimiz ise bütün sanat üretimini yöneten, tek bir kalıplaşmış akımdan ayrılarak meydana gelmiştir. Böylesine bir serbestlik, aynı kapsayıcılıkla ilkel sanatta karşımıza çıkmaz çünkü kullandıkları yöntemler daha kısıtlıdır.



Şekil 77: Arkansas'a ait, kilden yapılmış olan baş



Şekil 78: Doğulu Eskimolar'a ait mors dişi, kemik oymaları ve dövmeler

Max Verworn'un ileri sürdüğü teorinin altında bir yanılgı daha yatıyor gibi görünmektedir. Kullanılan biçimlerin doğaya sadık oluşlarının, yalnızca ekonomik ve sınai faaliyetler açısından en alt düzeyde olan kabilelerde görülebileceği düşüncesi hatalı olmakla beraber, böyle bir yaşam tarzının günümüzde

fizyoplastik bir yaklaşım kadar ideoplastik sanatı barındırdığı da fark edilebilir. Bu özellikle Eskimolar için geçerlidir. Oldukça fazla sayıda gerçekçi oyma ve gravür yapmalarının yanında geleneksel geometrik tasarımları kullandıkları örnekler sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bunların arasında en dikkati çeken öğeler, çıkıntılı şeritler ve Y şeklindeki desenlerle yapılan dizidir (Şekil 78). Y şeklindeki desen dizisinin simgesel bir anlamı bulunur ve farklı insan topluluklarının kullandıkları bu geleneksel geometrik desenler de yine bir anlama sahiptir. Y desenlerinin çatallanan uçlarında bulunan daireler, bu tasarımın çiçeği simgelediği şeklinde yorumlanmıştır. Ayrıca erkeklerin de kadınların da giydikleri kıyafetler, vücudun örttükleri parçasını simgeleyen veya vurgulayan desenlerle süslenmiştir; omuzda yer alan küçük çıkıntılar veya göğüste kemik gibi. Özellikle Alaska Eskimolarının geleneksel sanatları, Verworn'un tabiriyle ideoplastik sanattır.

Önceki sayfalarda Buşmanlara ait geometrik süsleme tasarımlarını göstermiştik (bkz. Şekil 8); gelgelelim bunların simgesel bir anlama sahip olup olmadıklarını bilmiyoruz. Böyle bir çıkarım yapmak için süslemeleri oldukça yetersiz olduğu gibi elimizdeki örnekler de bir araştırmanın konusu olamayacak kadar küçük boyutlara sahipler.

Günümüzdeki ilkel kabilelerin araçlarıyla aynı düzeyde eşyalara sahip olan geç paleolitik dönem insanının da vücudunu süslediği ve kemikten yaptığı aletlerinde geometrik desenler kullandığı düşünülürse, kıyafet gibi kolayca yok olup geride bir iz bırakmayacak pek çok eşyasını da süslemiş olması hayli olasıdır. Ovalarda yaşayan günümüz Kızılderililerinin kalıntılarını düşünürsek ya da Avustralyalıların, binlerce yıldır Avrupa'nın nemli iklimine maruz kalan miraslarını göz önünde bulundurursak, bize, kültürlerinin karmaşıklığına veya simgesel, diğer bir deyişle ideoplastik sanatlarına yönelik inceleme yapmamızı sağlayacak hiçbir şey ulaşmamıştır.

Üslup Olarak Simgesel Sanat

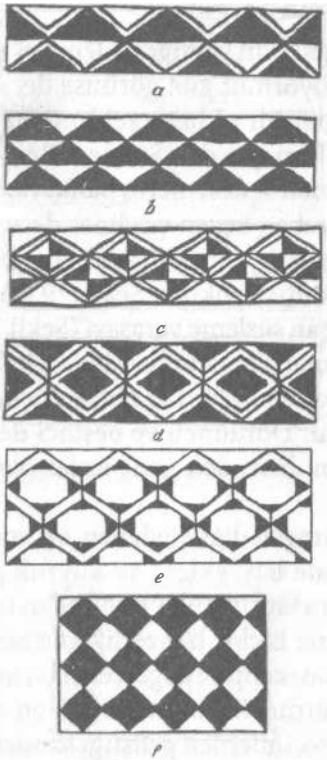
İlkel insanların sanatlarında iki farklı unsuru birbirinden ayırabileceğimizi gördük; beğeninin yalnızca görünüşe dayandığı, tamamen biçimsel olan yaklaşım ve biçimin pek çok anlamla doldurulabildiği diğer bir yaklaşım. İkinci durumda sanat eseri ve sanatsal eylem arasındaki ilişkinin sağladığı anlam, eserin estetik değerinin yükselmesine neden oluyordu. Eserin biçimi bir öneme sahip olduğuna göre simgesel bir anlatıma da sahip olmalıydı. Bu anlatımsa yalnızca somut nesnelerin simgesel tasvirlerinden değil, soyut fikirlerin ifade edilmesiyle ortaya çıkabiliyordu.

Önceki incelemelerimizde de simgesel sanatın kimi zaman, belki de sıklıkla teknikten oldukça etkilendiğini göstermiştik. Öyle ki biçimin uyarlandığı tabii örnek kolaylıkla ayırt edilemiyordu.

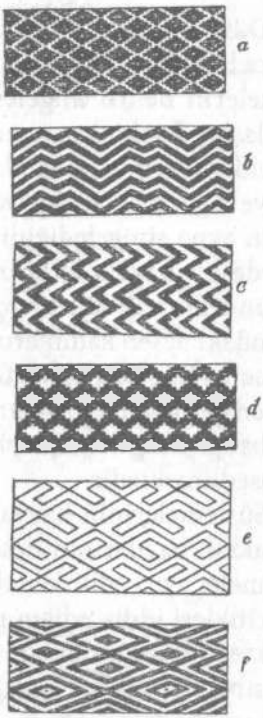
Simgesel Anlatımın Yaygınlığı

Dünya üzerindeki pek çok kabilenin yaptığı süslemeler yalnızca biçimsel unsurlardan oluşuyormuş gibi görünse de, süslemelerin belirli imgelerle bağlantılı olduğu şeklindeki bir yaklaşım da oldukça önemlidir. Karl von den Steinen, Brezilya Kızılderililerinin kullandığı geometrik desenlerin balık, yarasa, arı ve diğer pek çok hayvanla beraber, üçgen ve elmas desenlerinin ayıyı simgelediğini keşfetmiştir ancak desenlerin görünürde bu hayvanlarla bir bağlantısı yoktur. Şekil 79'un en üstündeki siyah üçgenlerden oluşan süsleme yarasayı (Şekil 79); altındaki desen kadınların peştemal olarak kullandıkları küçük kemerlerini (*uluri*); büyük ölçekli elmaslardan oluşan üçüncü desen de balığı temsil etmektedir. Dördüncü ve beşinci desen de balığı simgelemekteyken, son desenden genç arılar olarak bahsedilmektedir.

Süslemelerinin hayvanları simgelediği söylenen az sayıda tabaktan bazılarının desenlerinde baş, eklem ve kuyruk gibi işlemeler ayırt edilirken diğer örnekler, yerliler tarafından temsil ettikleri iddia edilen nesnelerle hiçbir benzerlik göstermemektedir. Yine de tamamıyla basmakalıp veya gerçekçi biçimler arasında genel bir benzerlik vardır. Bu benzerlik, Von den Steinen'in ilk biçimlerin, ikincil biçimlerden geliştiği sonucuna varmasına yol açmıştır. Sonrasında Paul Ehrenreich de bu konu hakkındaki gözlemlerini, Güney ve Kuzey Amerika'da yaptığı çalışmalarla güçlendirmiştir. Şekil 80'de yerliler tarafından isimlendirilmiş birkaç adet süsleme yer almaktadır (Şekil 80). En üstteki süslemede bulunan elmas desenleri eşek arısı kovanlarını simgelemektedir ve Şekil 79'daki "genç arılar" deseniyle karşılaştırılabilir. İkinci süslemedeki simetrik olarak düzenlenmiş ve farklı uzunluklardaki şeritlerin yinelenmesiyle oluşturulmuş zikzak deseni yarasaları temsil etmektedir. Bu desen, Yeni İrlanda'da yapılan ve fregat kuşunu simgeleyen desenin aynısıdır (bkz. Şekil 101). Üstten üçüncü süsleme çıngıraklı yılanın derisi üzerindeki desenleri gösterirken, diğer süslemeler de yine farklı yılanların deri desenlerinden alınmıştır.



Şekil 79: Brezilya'da yaşayan Aweti Kızılderilileri'ne ait süslemeler



Şekil 80: Brezilya'da yaşayan Kraja Yerlileri'ne ait süslemeler

Diğer yandan Walter Roth da Britanya Guyanası'ndaki Kızılderililerin yaptığı sepet tasarımlarının oldukça önemli olduğunu kaydetmiştir.[1] Bazı desenlerin gerçekçi bir tasarıma sahip olmalarına karşın, pek çok sepet zikzak şeritlerin ve dolambaçlı çizgilerin türevlerinden oluşan tasarımlarla süslenmiştir. Aynı tasarım, dünyanın pek çok yerinde bayağı bir şekilde sarılmış sepet işlerinde de görülmektedir. Çoğu desense hayvanlar üzerinden açıklanmıştır; bu desenlerin bazıları biçimleri, bazıları hayvanların derisindeki desenlerin kopyalanması, bazıları da hayvanın ayırt edici bir parçasının aktarılmasından meydana gelmektedir. Ay-

1. W. E. Roth "Introductory Study of Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Indians", 38. Annual Report, *Bureau of American Ethnology,* Washington, 1924, s. 354.

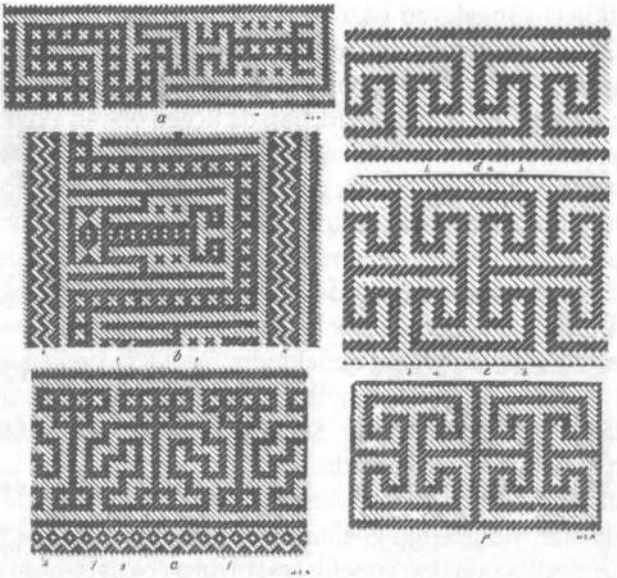
rıca bitkileri simgeleyen bazı tasarımlar olduğu gibi (Şekil 81; Şekil 82) kimi süslemelerde de kurbağayı kovalayan yılan deseni veya insan figürü rahatlıkla ayırt edilebilmektedir (bkz Şekil 81a). Yılanın gövdesi geniş bir kıvrım, başı da üçgen olarak aktarılmıştır. Başın sağ yanında da kurbağa görülmektedir. Anlaşılması en zor olan figür de Şekil 81c'de gösterilen köpek desenidir. Şekil 81d, e ve f ile Şekil 82'deki tasarımlarsa yorumlamaya açıktır. İlk şekil grubunda görülen dolambaçlı desenler muskatı; e'de, "T" şeklindeki desenlerin ortasında kalan dikey şerit ağacın gövdesini, "T" desenlerini birbirine bağlayan yatay şeritse gövdeden uzanan diğer dalları temsil etmektedir. Şekil 82a ise kırkayak; b bozkır çalılığı; c, d, e ve f cezayir menekşesi; g kelebekler; h, i ve j de yılanları simgelemektedir. Sol altta bulunan 82j'deki kare de yılanın başına işaret etmektedir.

Paul Ehrenheich Kuzey Amerika Kızılderililerinde hayli gelişmiş olan simgeciliği gözlemleyen ilk kişidir. İncelemeleri, Kuzey Amerika sanatına yönelik araştırmları başlatan Amerikan Doğal Tarih Müzesi'nin çalışmalarına da hız kazandırmıştır. Cheyenne Kızılderililerine yönelik gözlemleri oldukça önemli olduğu için burada kendisinden alıntı yapabiliriz:[2]

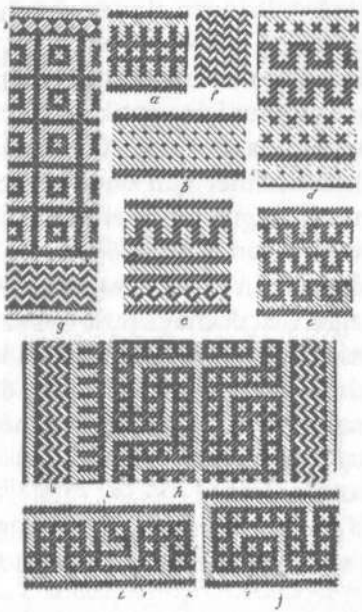
"Göksel olgularla ilgili eserler en yetkin biçimlerini tarımla uğraşan Pueblo kabilelerinin sanatlarında bulmuştur. Bu kabilelerin ibadetleriyse yağmur için yaptıkları sihir gösterilerinden ibarettir. Bunların yanında sonsuz görünen düzlüklerde yaşamlarını sürdüren Kızılderililer için önemli simgeler olan dağ, nehir, patika, kamp alanı gibi motifler kullanmışlardır."

Buna verebileceğimiz en belirgin örnek bir mokasenin üzerinde yer alan süslemelerdir (Şekil 83a). Süslemedeki koyu mavi üçgen dizileri dağları, açık mavi şerit nehri, kırmızı şeritse patikayı simgelemektedir. Yine bir mokasenden alınan ikinci süslemedeyse çadırlar görünmektedir (Şekil 83b). Üçgen şeklindeki çadırların ortasında bulunan kırmızı noktalar ateşi temsil etmektedir.

2. Ethnologisches Notizblatt, 1899, Cilt 1, 2, s 27.

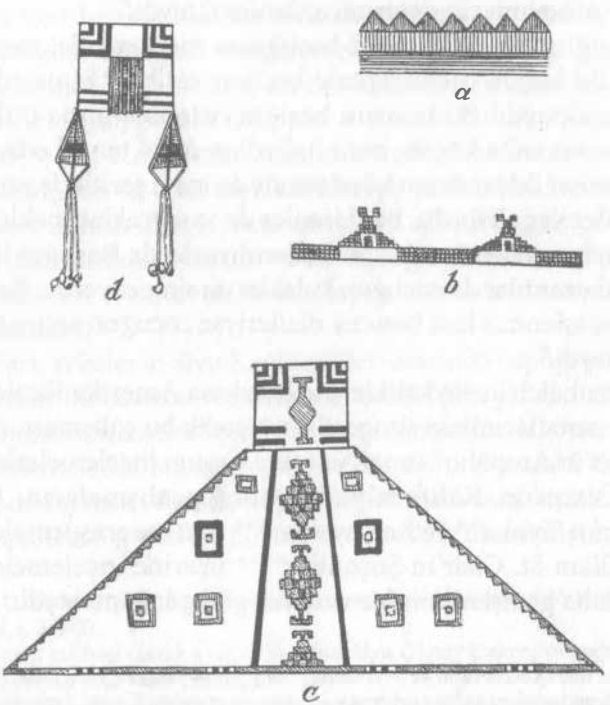


Şekil 81: Britanya Guyanası'na ait sepet desenleri;
a: kurbağayı kovalayan kurbağa; b: insan; c: köpek; d, e ve f: muskat



Şekil 82: Britanya Guyanası'na ait sepet desenleri; a: kırkayak; b: bozkır çalılıkları; c, d, e ve f: cezayir menekşesi; g: kelebekler; h, i ve j: yılanlar

"Beşikler oldukça zengin bir şekilde süslenmiştir. Hatta bir tasarım örneğini üzerinde soyut fikirleri ifade eden desenler olduğu için satın almıştım (Şekil 83c ve d). Genelde olduğu gibi bu örnekte de beşiğin baş kısmı beyazdı. Bu renk Kızılderililerin gökyüzünü ve hayatı simgelemesi için seçtikleri renkti. Dış hatlarının belirtilmesi için yeşil kullanılmıştı ve beşiğin bütünü aynı noktaya doğru ilerleyen yan yana, mavi renkte iki doğru tarafından bölünüyordu. Beşiğin geniş yan kısımlarında yıldızları temsil eden ve üçerli gruplar halindeki dikdörtgenlerden oluşan, oldukça düzenli bir simetri vardı. En alt sırada bulunan, merkezi yeşil olan dört adet kırmızı dikdörtgen büyük ve parlak yıldızları; üst sırada bulunan ve yalnızca kırmızı olan dikdörtgenler de bu yıldızların çocuklarını simgeliyordu."



Şekil 83: Cheyenne Kızılderilileri'ne ait desenler

Ehrenbeich'in yıldızların çocukları ifadesiyle küçük yıldızları mı yoksa yıldız kaymasını mı işaret ettiği kesin değildir.

"Mavi doğrularla çevrelenen orta kısım çocuğun yaşayacağı hayatı temsil ediyordu. Bu kısımdaki desenlerin T biçimindeki uç kısımlarının altında ve üstünde özgün yeşil desenler kullanılmıştı. Bu desenler elmas biçimindeydi ve sarı kırmızı renkli dama desenlerini çevreliyordu. Bu tasarım da çocuğun şanslı olduğunu ve yaşantısı boyunca elde edeceği başarıları; dolayısıyla yeşil renk çocuğun büyümesini ve gelişimini; kırmızıysa kan, yaşam ve şansı simgeliyordu. Bu süslemelerin hepsi de ilahlarıyla ilintiliydi. Beşiğin ayak kısmı iki yandaki küçük, beyaz ve mavi karelerle sınırlandırılıyordu ve bana bunların, çocuğun yaşını temsil ettikleri söylense de bununla tam olarak ne kastedildiğini öğrenemedim. Mavi ve beyaz renkler yaz ve kış mevsimlerinin değişimi anlamına geldiğine göre, genel itibariyle mevsimlerin değişimi anlatılmaktaydı."

"Beşiğin kare şeklindeki başlığının merkezinde, karşılıklı duran iki küçük dikdörtgenle kesişen yeşil bir elmas deseni bulunmaktaydı. Bu tasarım beşiğin orta kısmında bulunan süslemenin daha küçük, basit haliydi ve kalbi temsil ediyordu. Başlığın her iki tarafının köşelerinde de mavi şeritlerle yapılmış köşelikler yer alıyordu. Bu desenler de yaşaycakları beklenmedik olayları ifade etmek için kullanılıyorlardı. Başlığın iki yanındaki uzantılar da çocuğun kulaklarını simgeliyordu. Başlığın arkasına işlenmiş kısa boncuk dizileriyse çocuğun saçını temsil etmekteydi."

Ehrenbeich'in söylediklerine bakılırsa Amerika Kızılderililerinin sanatlarındaki simgeciliğe yönelik bu çalışması, Alfred Kroeber'in Arapaho* sanatı üzerine yaptığı incelemelerin, Roland Dixon'un Kaliforniya'da yaptığı çalışmaların, Clark Wissler'ın Siyular** ve Karaayaklar*** üzerine araştırmalarının ve William St. Clair'in Şoşoniler**** üzerine incelemelerinin biraz daha genişletilmiş bir uzantısı gibi görünmektedir.

---

* Tarihsel olarak Kolorado ve Wyominig bölgesinde yaşayan yerli halk. (y.h.n.)
** Ova Kızılderilileri kültür grubuna ait olan ve önceleri Kuzey Amerika'da Superior Lake çevresinde yaşayan yerli halk. (y.h.n.)
*** ABD'de genellikle Montana'nın kuzeybatısında yaşamış olan yerli halk. (y.h.n.)
**** Şoşoniler, tarihsel olarak Nevada, Utah ve Kaliforniya bölgesinde yaşayan ve Büyük Havza Yerlileri kültürüne ait olan yerli halk. (y.h.n.)

Kroeber'in elde ettiği sonuçlar,[3] Arapaholar ve Şayenlerin* sanatlarında simgeciliğin oldukça benzer olduğuna işaret eder. Her ikisinde de soyut tasarımların oldukça sık kullanıldığını göstermek için birkaç örnek vermek yeterli olacaktır.

"Mokasenin (Şekil 84) üzerindeki uzunlamasına şerit kadere giden yola karşılık gelir. Topukta bulunan (ancak şekilde gösterilemeyen) küçük şeritse bunun karşıtını, yani birinin yolculuğuna başladığı yeri simgeler. Uzun şeritteki çeşitli renkler, kişinin elde etmek istediği (ve doğal olarak farklı renklere sahip) çeşitli nesneleri temsil etmektedir. Küçük, koyu mavi dikdörtgenlerse *hiiteni*[4] olarak bahsettikleri desenlerdir. Mokasenin kenarlarında kullanılan beyaz renk karı, diğer desenlerse ağaçları ve dağları simgelemektedir. Yine ayağın üst kısmında bulunan yanlamasına çizgi de inişleri ve çıkışlara karşılık gelir (ve bu şeridin orta kısmı ayakla beraber yukarıya doğru kıvrılmaktadır). Bu şeritteki noktalar da kardan dolayı çıplak kalan bölgeleri simgelemektedir. Şekil 85'te gösterilen bıçak kılıfının (Şekil 85)[5] en üst kısmının ortasındaki desen insan figürünü, bunun üstünde ve altında bulunan üçgenlerse dağları işaret etmektedir. Bunun altındaki bölümün orta hattında bulunan üç adet yeşil kare hayatı ya da refahı temsil eder. Karelere dönük olan kırmızı renkli ve eğimli çizgiler, bu karelerin ifade ettikleri yaşantı ve bereket gibi arzulara yönelik temennilerdir ve hayatı simgeleyen desenlerden meydana gelmektedir."

Clark Wissler'ın Siyu Kızılderilileri arasında yaptığı gözlemler de benzer bir sonucu vermektedir. Şekil 86'da yer alan tozluğun üzerindeki süslemeler (Şekil 86) buna örnek olarak gösterilebilir.[6] Bu süslemelerde bir savaş tasvir edilmiştir. Ortadaki elmas biçimli desen insan figürü; büyük üçgenler savaşın yaşandığı köydeki çadırları gösteren bir unsur olarak kullanılmıştır. Çatallı

3. A. L. Kroeber, The Arapho, *Bulletin American Museum of Natural History*, Cilt 18, s. 39, 40.

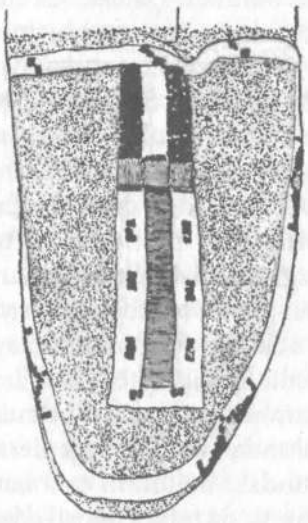
* Şayenler, tarihsel olarak Güney Kolorado'dan Güney Dakota'ya kadar uzanan bölge yaşayan yerli halk. (y.h.n.)

4. Hiiteni yaşamın anlamı, bereket, yiyecek, rahatlık, kutsama ve arzulanan diğer nesnelerin karşılığı olarak kullanılmaktadır (bkz. A.g.e., s. 40).

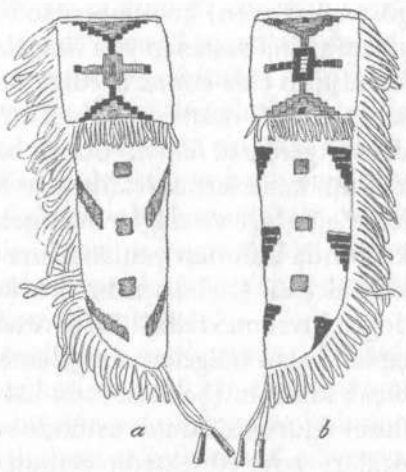
5. A.g.e., s. 88.

6. Clark Wissler, Decorative art of the Sioux Indians, *Bulletin American Museum of Natural History*, Cilt 18, s., 253.

desenler alınan yaralara ve kana karşılık gelmekteyken, çatalların gerisindeki düz çizgiler uçan okları göstermektedir. Ayrıca Siyular, figürleri bağlayan çizgilerle desenlerin kesiştikleri yerlerin de okları ve mızrakları simgelediğini söylemektedirler.



Şekil 84: Arapaholar'a ait mokasen



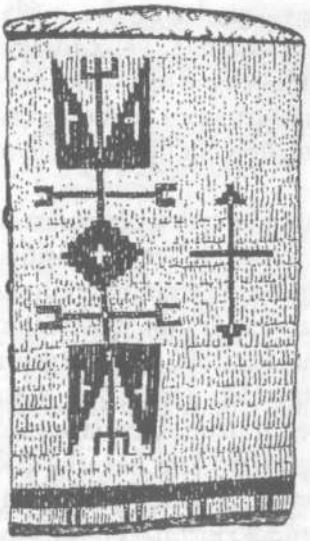
Şekil 85: Arapaholar'a ait bıçak kılıfı

Siyuların kültür grubunun yakın bir dalında bulunan Nakotalar tasarımların anlamlarına yönelik pek açıklayıcı bilgiler vermeseler de Robert Lowie birkaç örnek elde etmeyi başarmıştır.[7] Bu eserler diğer kabilelerce bilinen süsleme unsurlarının Nakotalar tarafından, bir süre öncesine kadar veya halen bilinmediğini göstermektedir. Başka bir davulda karşımıza çıkan süslemeler de bu duruma işaret eder (Şekil 87).

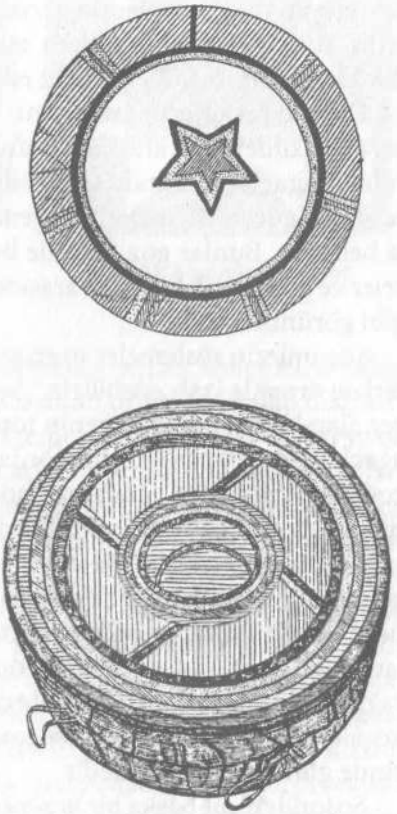
Şeklin en ortasında bulunan gri alanın kendisi davuldur; bu alanın etrafındaki merkezleri aynı olan halkalar gökkuşağını; sarı, kırmızı ve beyazımsı renkli kıvrımlı dört çizgi de güneş ışığını temsil etmektedir. Bu çizgiler arasında kalan yeşillik bulutlara işaret etmektedir. Gökkuşağını takip eden dört halka

7. Robert H. Lowie, Tne Assiniboine, *Anthropological Papers American Museum of Natural History*, Cilt 4, s. 26.

ve bunları çevreleyen çemberin neyi gösterdiğiyse kesin değildir. Diğer yandan davulun ön yüzünün ortasında yıldız vardır. Bu alanı çevreleyen mavi renk alacakaranlığı, siyah çember de geceyi temsil etmektedir. Kırmızı, sarı ve beyaz yatık çizgiler de yine güneşi simgelemektedir.



Şekil 86: Siyu Kızılderilileri'ne ait tozluk



Şekil 87: Nakotalar'a ait davul

Kimi Arapaho tasarımlarının coğrafi şekilleri veya bir köyü, içinde bulunduğu doğayla beraber yansıttığı düşünülmektedir. Şekil 88'de görülen örnek için (Şekil 88) Kroeber şunları söylemiştir:

"Kenarlardaki iki büyük üçgen ve ortadaki elmas deseni çadırları simgelemektedir. Elmas deseninin ortasındaki üzerinde siyah noktalar bulunan beyaz hat bir bufalonun izlediği yolu ve ayak izlerini göstermektedir. Üst ve alt kenarlardaki üçgenleri çevreleyen dört kırmızı üçgen dağları; bunun çevrelediği sarı üçgense çadırları temsil eder. İki desenin de tamamını çevreleyen mavi çizgiler dağların doruklarına karşılık gelmektedir. Bu kenarlarda bulunan sarı ve kırmızı renkteki küçük dikdörtgenler de göllere işaret eder."

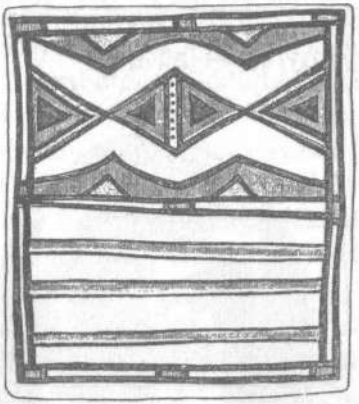
Coğrafi tasvirlerin kullanımı, Büyük Ovalar bölgesinde yaşayan Kızılderililer arasında oldukça yaygındır. Dağlar, mağaralar, ağaçlar, ırmaklar, göller, patikalar ve çadırlar, resimlerinde ve işlemelerinde genellikle çokgen biçimler yoluyla belirtilir. Bunlar göz önünde bulundurulunca soyut düşünceler ve geometrik biçimler arasında nadiren bir ilinti kuruluyor gibi görünmektedir.

Şoşonilerin süslemeler üzerine yaptıkları yorumlamaları da birkaç örnekle izah edebiliriz.[8] Şekil 89'daki kesenin ortasında yer alan kırmızı dikdörtgenin toprağı, yeşil zemin renginin de ağaçları temsil etmesinden anlaşılabileceği gibi süslemeleri coğrafya üzerinden açıklamaktadırlar (Şekil 89). Dikdörtgenin ortasında göl yer alır; gölü dikdörtgenden ayıran sarı hatsa gölün sığ yerlerini temsil eder. Kesenin uzun kenarlarındaki geniş açılı üçgenler ağaçlık dağları gösterir; kısa kenarlardaki üçgenler de dağlara işaret etmektedir. Sarı renkli köşeleri dağları aydınlatan güneşi; üçgenin ortasındaki kırmızı bölüm toprağı; en altındaki yeşil bölüm de dağın eteklerindeki çimenleri; köşelerdeki küçük üçgenlerse kumu temsil eder. Kumun üzerinde güneş yükselmektedir.

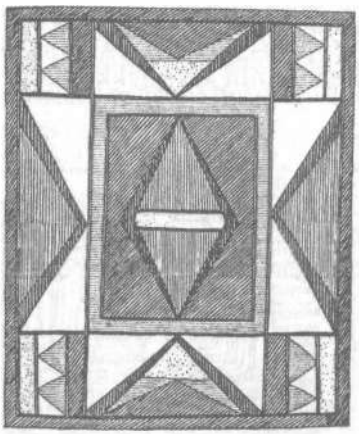
Şoşonilere ait başka bir kesenin de ortasında dikdörtgen bir alan ve bu alanın içinde de geniş açılı üçgenler; uzun kenarlarında da yine üçgenler yer almaktadır ve dağları temsil ederler. Ortasındaki kırmızı hat bir nehri; dik açılı üçgenler de Kızılderililere ait çadıları göstermektedir.

---

8. Bu örnekler H. H. St. Clair'in Wind River Koruma Bölgesi'nde yaptığı çalışmalardan alınmıştır. Lowie'yse Idaho'daki Lemhi yerlilerinden konu hakkında herhangi bir bilgi alamamıştır.



Şekil 88: Arapaholar'a ait, hayvan postundan çanta



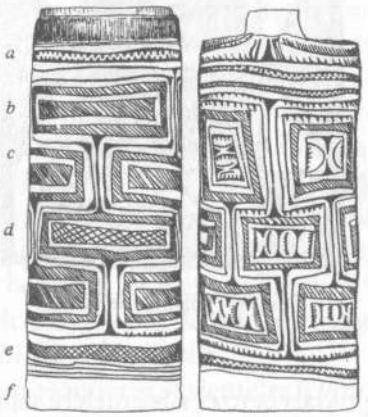
Şekil 89: Şoşoniler'e ait kese

Şoşonilerin ham deriden yaptıkları benzer süslemelere sahip kutular şöyle tarif edilebilir: Kutunun ortasında kalan dikdörtgeni mavi bir çizgi çevrelemektedir; bu çizgi de bir kaleyi ya da kenarlardaki kırmızı ve yeşil karelerle temsil edilen düşmanlarca kuşatılmış bir duvarı simgelemektedir. Kutunun merkezinden geçen kırmızı ve sarı hatlarsa insanların kaleden kaçtıkları geçittir.

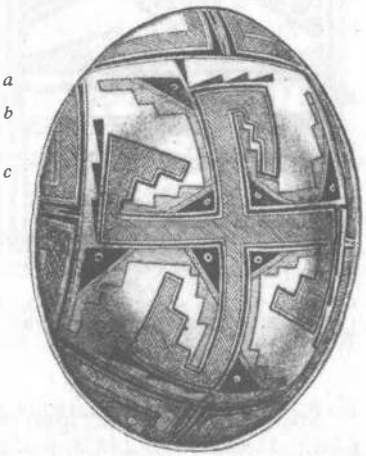
Coğrafyanın tutarlı bir şekilde tasvir edildiği süslemeler Emil Stephan tarafından da kayıt altına alınmıştır (Şekil 90). Üst kısımdaki zikzak şerit (a) yılan betimlemesidir; onun altındaki dikdörtgen alanlar (b) rüzgârdan dolayı dalgalanan denizi göstermektedir. Dikdörtgenlerin koyu renkli köşeleri de (c) suların derin yerlerindeki durgunluğa işaret eder. Ortada çarpı şeklinde taramaların olduğu alan (d) denize yağan yağmur veya denizdeki küçük dalgalanmaları temsil etmektedir. En alttaki alanlar (e ve f) ile en üsteki bölüm (a) deniz tasvirinden ayrıdır. (e) hindistan cevizi ağacının yapraklarındaki damarlar, (f) de bir çeşit çimen olarak yorumlanmıştır.

Kılıfın diğer yüzündeki (a) deseninin neye karşılık geldiği belirtilmemişken, (b) yılana işaret etmektedir. Kılıfın geri kalan kısımları, süslemedeki coğrafi biçimlere uyum gösterirken, (c) dalgaların çarptığı kayalıkları temsil etmektedir.

Ruth Bunzel'e de, Zunilerin yapmış olduğu bir kâse (Şekil 91) hakkında sağladığı özgün görüşler için teşekkür borçluyum. Rehberinin kâse hakkındaki anlatıları şu şekildedir:



Şekil 90: Melanezya'ya ait, bambudan yapılan kılıf



Şekil 91: Zuniler'e ait, üst kısmı kırılmış kase

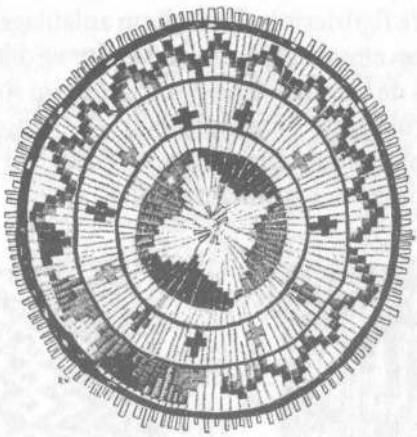
"Bütün süslemeyi 'yalnız bulut' olarak isimlendiriyoruz. Zunilere göre yağmur için dans yapılacağında bu dansa katılmayan kişi öldükten sonra Kutsal Göl'e gider. Tekrar yağmur duası yapıldığında bütün ölülerin ruhları yağmur yağdırmak için Zunilerin yanına dönerler ama bu kişinin ruhu Kutsal Göl'de yapayalnız kalır; tıpkı fırtına bulutları dağıldıktan sonra tek başına kalan küçük bir bulut gibi. Tek başına bekler, bekler, etrafına bakınır, birinin gelmesini bekler. Bundan dolayı süslemenin her yanına gözler iliştiririz."

Ayrıca Huichol Kızılderilileri de ayinde kullandıkları eşyalara tutarlı, simgesel tasarımlar işlemişlerdir.[9] Kutsal bir zırhta (Şekil 92) doğurganlığın geometrik simgeler yoluyla anlatıldığı görülür:

"Merkezdeki çarpı biçimli desen, ufuktaki dört buluta karşılık gelmektedir. Bu deseni tamamlayan en iç çemberdeki kır-

9. Carl Lumholtz, Symbolism of the Huichol Indians, *Memoirs American Museum of Natural History*, Cilt 3, s. 125, Şekil 133.

mızı ve mavi renkli alanlar, bulutların üzerinde süzülen ebabil kuşlarını temsil etmektedir. İkinci çemberdeki kırmızı, sarı ve mavi renkli çarpı şeklindeki desenler mısırları simgeler. Dıştaki çemberde bulunan zikzak şeritleri yağmur tanrısı Tate Naaliwahi'yi (*Mother East-water*) tasvir etmektedir. Yılanımsı desenin başı ve sonu arasında kalan dokuz tane üçgen de peyote kaktüsüne karşılık olarak kullanılmıştır. Bu kaktüsün mısırla bir bağlantısı olduğu düşünülürken, aynı tasarım yağmur ve sağlık için yapılan ve dua niteliği taşıyan süslemelerde de karşımıza çıkar."



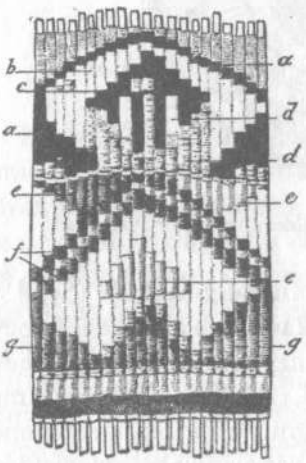
Şekil 92: Meksika'daki Huichol Kızılderilileri'ne ait ayin eşyası

Törenlerde kullanılan bir sırt korumalığındaysa[10] (Şekil 93), (a) yine yılanımsı bir desen olarak karşımıza çıkarken (b) beyaz bulutları, (c) kara bulutları, (d) alanında bulunan sarı ve beyaz şeritler yağmuru, (e) üç adet çiçeği, (f) kabak gövdesini simgelemektedir ve bu iki bitki tasviri yağmurun ardından büyümektedirler; (g) ise üzerindeki tepelerle yeryüzünü betimlemektedir.

Benzer tasvirler dokunmuş giysilerin üzerlerinde bulunduğu gibi keselerde de görülebilmektedir (Şekil 94).[11] Süslemedeki zikzak şeritleri şimşekleri, çarpı desenleri de Ülker Takımyıldızı'nı temsil etmektedir.

10. A.g.e., s. 146, Şekil 173.
11. A.g.e., s. 325, Şekil 257.

Polinezya'ya* gelirsek; von den Steinen bize Markiz Adalarında yapılan dövmelerin tam bir tarifini sağlamıştır[12] ve yerlilerin bu desenleri nasıl tasarladıkları düşünüldüğünde fazlasıyla önemli oldukları görülür (Şekil 95). Dikdörtgen bir zemine yapılan siyah üçgenler doğum yaparken ölen ve Fanaua olarak anılan bir kadının ruhunu simgelerken (Şekil 95a); Şekil 95b de kuzey rüzgârlarıyla gelen kümülüs bulutlarını anlatmaktadır. Şekil 95c rehberlerden birisi tarafından, üst satırında "horoz adımlarıyla yürüyen bir yoldaşın", alt satırında da "kahraman Pohu ve yaşadığı yerin" tasviri olarak anlatılmıştır. Başka bir yerleşkeden farklı bir rehberse aynı dövmenin üst satırındaki kollarını yukarıya kaldırmış gövde figürlerinin, kadınların anlatılagelen düşük yapma hikâyelerine; alt satırdaki yarım daireler ve dikdörtgenlerden oluşan desenin de kaburgalara karşılık geldiğini söylemiştir. Şekil 95d ve 95e birbirlerine benzemektedir; (d) yengeç, (e) de kaplumbağa olarak isimlendirilmektedir. Şekil 95f ise kahraman Kena'nın yıkanmasını betimlemektedir.



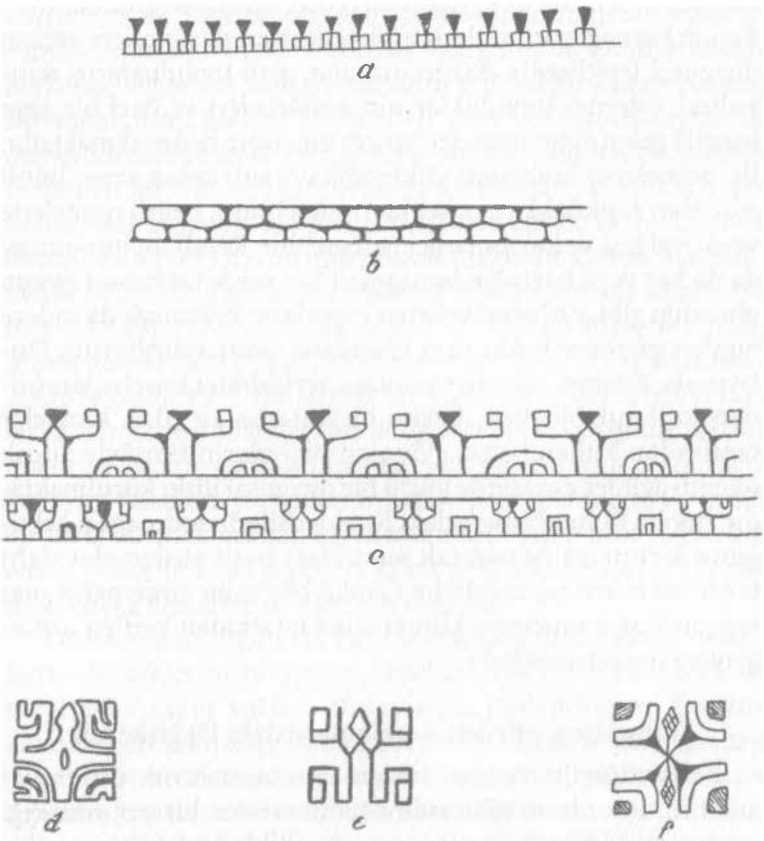
Şekil 93: Meksika'daki Huichol Kızılderilileri'ne ait tören eşyası



Şekil 94: Huichol Kızılderilileri'ne ait bir kesedeki süslemeler

* Hawai, Paskalya Adası ve Yeni Zelanda arasındaki bölgeye dağılmış ada öbeği. Samoa Adaları ve Tonga Adaları en çok bilinenleridir. (y.h.n.)

12. Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, Berlin 1925; ayrıca bkz. W. C. Handy, *Tattooing in the Marquesas*, Bernice P. Bishop Museum, Bulletin 7, Honolulu, 1922.



Şekil 95: Markiz Adaları'nda kullanılan dövme tasarımları

Kendi medeniyetimizde de biçim veya renk düzenlemelerinin, biçimsel unsurlardan tamamen ayrı bir öneme sahip oldukları durumlarla karşılaşırız. Bunun en belirgin örneğiyse ulusların bayraklarıdır; yalnızca görünümlerinden kaynaklanmamakla beraber oldukça güçlü duygulanımlara neden olmaktadırlar. Öyle ki ulusumuza hissettiğimiz bağlılığı açığa çıkardıkları gibi, değerleri yalnızca biçimsel bir değerlendirmeyle değil; bu biçimin hissettiklerimizle olan bağlantısı çerçevesinde ele alınabilir. Aynı olgu belirli semboller için de geçerlidir. Günümüz Almanya'sında gamalı haç Yahudi karşıtı hareketin, Davud yıldızı da Yahudilerin sembolü olduğundan dolayı önemli politik simgeler olup, yalnızca süsleme amacıyla

kullanıldıklarında bile yoğun duyguları harekete geçirebilirler. Bunun kaynağı görünüşleri değil, taşıdıkları düşüncelere verilen duygusal tepkilerdir. Askeri armalar, gizli toplulukların sembolleri, öğrenci topluluklarının amblemleri ve özel bir şeye karşılık gelen diğer nesneler benzer bir etkiye neden olmaktadır. Bu nesnelerin kullanımı yüklendikleri anlamdan veya ilintili oldukları toplulukların niteliklerinden ötürü, belirli nesnelerle veya özel kişi ve kurumlarla kısıtlanabilir. Kendi toplumumuzda da haç veya bayrağın her zaman her yerde taşınması uygun olmadığı gibi, rütbeleri belirten nişanların kullanımı da sadece bunları giymeye hakkı olan insanlarla sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla, totemik nesneler yalnızca ayrıcalıklı kimseler tarafından kullanılabilirken, başka bir toteme ait olan kimseler tarafından kullanılamaz. Varolan biçimlerin tümüyle ancak önemli ayinler esnasında güçlü bir duygusal ilişki kurulmaktadır. İngiliz Kolumbiyası'ndaki Kızılderililerin sedir ağacı kabuğunu kırmızıya boyayarak yaptıkları basit süslemeler dahi böyle bir önem taşımaktadır. Çünkü böylesine süslemeler, onu taşıyan kişiye mucizevi koruyucusu tarafından verilen armağanları simgelemektedir.

Simgelere Getirilen Açıklamalardaki Değişkenlik

Bahsettiğimiz bu olgu süslemenin tasarımı ve üstlendiği anlatım, insanların zihninde derinlemesine bir yer edindiği zaman; tereddüte yer bırakmayacak şekilde herkeste aynı etkiyi sağlaması durumunda geçerlidir. Yine de bu koşul her yerde geçerli olmamakla beraber, aksine, simgenin anlamından ciddi bir şekilde şüphe edildiği pek çok örnek vardır. Birisi simgeyi bir şekilde yorumlarken, başkası farklı bir şekilde yorumlayabilmektedir. Örnek vermek gerekirse, Kaliforniya Kızılderililerinin yaptıkları bir tasarım, farklı kişilerce, hatta aynı kişi tarafından ilk olarak kertenkele ayağı, ardından ağaçlarla kaplı bir tepe, sonra da baykuşun pençeleri olarak isimlendirilebilmektedir. Tek bir kişinin bu tasarıma yönelik güçlü bir çekim hissetmesi anlaşılabilir olmakla beraber, simgenin farklı farklı anlamlar çağrıştırması, onun bütün kabile için bağlayıcı bir değerinin bulunmadığının göstergesidir. Kişilerin ve kabilenin bir simgeye verdikleri anlamlar çeşitlendikçe, simge önemini

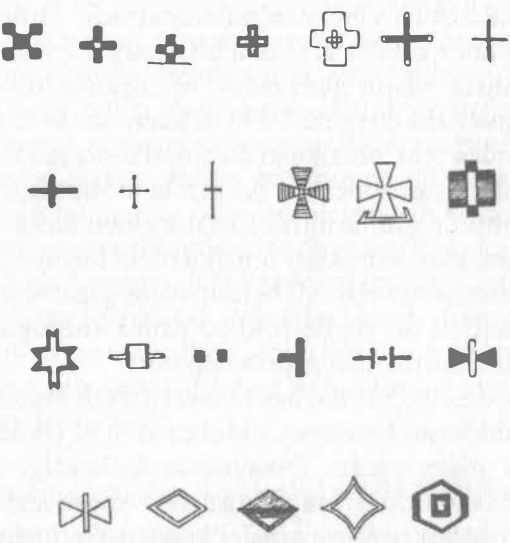
yitirmektedir. Yine bu olgunun bizim toplumumuzda dışavurumcu bir sanatın neden imkânsız olduğunu, en azından neden herkesin beğenisini toplayamacağını açıkladığına inanıyorum. Bir sanatçının, işlerini takip eden veya kendisine hayranlık duyan kimselere sanatını öğretme olanağı olsa da, bu şekilde ilerletilen bir simgeciliğin hepimiz tarafından rahatlıkla anlaşılabilmesi fazlasıyla imkânsızdır. Müzik içinde de bu olguyla ilintili olabilecek bazı biçimler bulunmaktadır. Örnek verirsek, majör ve minör gamlar arasında bir hissiyat ayrımı olduğunu fark edebiliriz. Majör gam neşeli ve coşkulu hissetmemize, minör gamsa daha duygulu, belki de karamsar ve üzgün hissetmemize neden olur. Müzikteki duygusal tonlamalar, her yerde, farklı isimlerle anılabilen bu iki gamla ilintili değildir. Bizim majör ve minör gamlarımıza karşılık gelen farklı dizilimleri kullanan insanlar, yaptıkları müziklerdeki biçimlerle de farklı bir ilişki kurmaktadırlar. Mi bemol majör gamı bize yoğun bir enerji hissettirse de, şüphesiz ki bu gamla kurduğumuz özgül ilişki başka kültürler için geçerli değildir.

Dışavurumculuğun da, basit sosyal örgütlenmelerde insanların edindiklerine benzeyen, oldukça sabit ve tekdüze bir kültürel arka planı vardır. Dolayısıyla ilgilendiği ve her bir katmanında farklı duygulanımlara neden olacak şekilde yeniden yarattığı birbirine benzeyen melez konularıyla, bizim karmaşık toplumumuzda var olması mümkün değildir.

Neticede biçim ve anlatım arasında sıkı bir ilişki olup olmadığını ve bu ilişkilerin yoğun bir duygusal etki yaratıp yaratmadığını bilmek önemlidir.

Cevaplanması gereken ilk sorunsal iki şekilde ele alınabilir: Aynı nesnenin farklı betimlemelerine bakılarak veya tam tersi, farklı betimlemelerin nasıl yorumlandığı incelenerek. Kroeber'in bir araya getirdiği Arapaho tasarımları, böyle bir çalışma için oldukça uygun bir alan oluşturmaktadır. Yıldız olarak yorumlanan biçimlerin çeşitliliği (Şekil 96), ova Kızılderililerinin sanatlarında gördüğümüz, üçgen ve dörtgen şekillerle beraber ince şeritlerin kullanımının yanında, çokgenlerden kaçınma eğilimine dayanmaktadır. Dolayısıyla yıldızların betimlenmesinde çarpılar, kare birimler, elmaslar ve sekize benzer bir desen oluşturacak şekilde bir köşeleri üst üste gelen iki üçgen kullanıldığını görmekteyiz.

Bunların yanında sonuncu yıldız betimi, istisnai bir şekilde altıgenden oluşmaktadır. Kimi durumlarda biçim ve yüklendiği anlam arasındaki ilişki, süslemenin bütününü kapsayan bir tasarlama süreci söz konusu olunca daha açık hale gelmektedir. Örnek vermek gerekirse bu tasarım, desen ve üzerinde bulunduğu zemin arasındaki renk karşıtlığı da olabilir.[13]



Şekil 96: Arapaholar'a ait, yıldızı simgeleyen desenler

İnsanın yerine kullanılan biçimlerin çeşitliliği de bir diğer örnek olarak gösterilebilir (Şekil 97). Bu desenlerden bazıları yıldızları temsil eden şekillere benzemektedir.

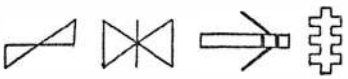
Bir başka örnek de kelebeğin tasvir edilme biçimleridir (Şekil 98). Bu motiflerde de yıldız için kullanılan desenler bulunmaktadır.

Tersten bakınca elmas biçimi insan, kaplumbağa, karın, dağ, göl, yıldız ve gözü temsil etmesi için kullanılmıştır. Ancak bu desenin kullanıldığı farklı yerler, neden farklı şekilde yorumlanması gerektiğini anlamamızı sağlayacak yeterli bir açıklama sunmamaktadır.

13. Bkz. A. L. Kroeber "The Arapaho", *Bulletin of the American Museum of National History*, Cilt 17.



Şekil 97: Arapaholar'ın kullandığı insan betimlemeleri



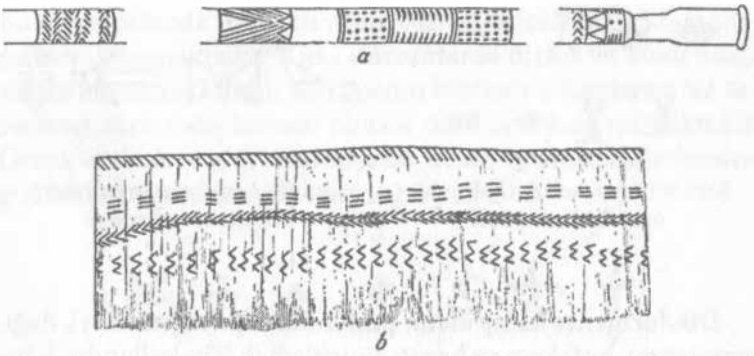
Şekil 98: Arapaholar'ın kullandığı kelebek betimlemeleri

Dikdörtgense kamp alanı, çalılardan yapılan kulübeyi, dağı, yeryüzünü, bufaloyu ve hayatı simgelemek için kullanılır. İçinde üçgen bulunan dikdörtgen veya beşgen desenlerin (bkz. Şekil 117) ağaçlı bir tepeyi, dağdaki bir mağarayı, çalılıktan yapılan bir kulübeyi veya çadırı simgelediği söylenmektedir. Ayrıca Şekil 98'de bulunan ikinci desen, kelebek veya seher yıldızı olarak kabul edilir.

Boncuk işlemelerinde ortadaki boncuğa sıklıkla, düz hatların uzamasını sağlayan dik açılar kullanılarak elmas şekli verildiği gözlemlenir. Bu üçgen şeklindeki ya da başka biçimlere sahip tasarımların ucuna da daha küçük unsurlar iliştirilir. Şekil 152'de bu tasarımlardan bazıları gösterilmiştir. İlk desen (j) bir keseden alınmıştır; ortadaki elmas biçimi insanı; şeritlerin sonundaki üçgen desenleri de bufalo toynaklarını simgelemektedir. Mokasenden alınan benzer bir tasarımda da (k) karın bölgesi ve oklar betimlenirken, kar zemin olarak kullanılmıştır. Üçüncü örneğin (q) merkezinde bulunan elmas deseni kaplumbağayı, şeritler tırnaklarını, bu şeritlerin sonundaki küçük desenler de yumurtalarını simgelemektedir.

Açıklamalardaki çeşitliliğin bir diğer örneği de Yeni İrlanda'da karşımıza çıkan tasarımlardaki desenler üzerine yapılan yorumlardır (Şekil 99).[14] Zikzak desenler palmiye yaprağı, kola takılan halka, solucan, kuş ayağı, kabuklu bir hayvanın bıraktığı izler veya balık iskeletine karşılık gelmektedir.

14. Emil Stephan, Neu-Mecklenburg, 114, Şekil 120; aynı şekil Stephan'ın "Südseekunst" isimli çalışmasında da karşımıza çıkar; bkz. s. 15, Şekil 19; Stephan bu sefer farklı bir yorumlamaya yer vermiştir ancak bu büyük ihtimalle nesneyle fazla ilgilenmesinden kaynaklanır.



Şekil 99: Yeni İrlanda'dan kol bandı örnekleri; a: oyulmuş bambu; b: dokunmuş hasır; soldaki bambunun üzerindeki zikzaklar palmiye yaprağını, kola takılan halkayı veya solucanı temsil etmektedir; hasırdaki aynı desense kabuklu bir hayvanın bıraktığı izlere karşılık olarak kullanılmıştır

Pek çok farklı biçimde yorumlanabilen benzer desenler ve aynı anlamı taşıyan farklı tasarımlar açıkça göstermektedir ki, bunları tarif etmek için kullandığımız terimler yalnızca basit isimler olarak düşünülmemelidir. Aksine benimsenen sanatsal bir yaklaşımla, aktarılmak istenen fikirlerin kabilenin yaşantısı tarafından belirleniyor olması arasında varolan kesin bir ilişkinin yansıması olarak; ayrıca yapılan yorumun, kişinin o anki izlenimine bağlı olduğu unutulmadan ele alınmalıdır.

Biçimler ve anlatımların çeşitliliği arasındaki ilişki, her kabilede farklı bir yolla belirlenir. Bu olgunun, simgesel çağrışımlardaki farklılıklara biçimlerdeki çeşitliliğin neden olduğunu varsayan bir yaklaşımın karşılığı olduğunu düşünebiliriz. Bir Kanadalı için Britanya bayrağı yerine akçaağaç yapraklı bayrağın kullanılması vatanperver hisleriyle ilintili olacağından dolayı akçaağaç yaprağı simgesel olarak oldukça önemlidir. Ancak kırmızı bir yaprak sonbaharı da simgeleyebilir.

Birinci Dünya Savaşı esnasında halkın Alman askerlerine karşı kin duymasını sağlamak amacıyla afişlerde kanlı el görseli kullanılmıştır. Alman askerlerinin yaptığı zulmün imgesi olan bu görsel yoluyla kurulan bağlantı, yazı yoluyla da halkın zihnine işlenmeye çalışılmıştır. Kilise veya tapınakların duvarlarında göreceğimiz kanlı else çekilen acıların veya verilen kurbanların simgesi olabilir.

Beyaz gül ölümü de, masumiyeti temsil edebilir. Hilal ise Türkiye'yi hatırlatabileceği gibi güzel bir yaz akşamını çağrıştırır ya da sadece ne kadar güzel göründüğünü düşündürür.

Simgelerdeki Tutarsızlıklar

Desenlerin üstlenmiş oldukları anlamların önemi gibi aynı biçim hakkında yapılan farklı açıklamalarda da tutarsızlıklar olduğuna sıklıkla rastlanmaktadır. Nesnenin tümünde belirgin, tutarlı bir simgesel anlatımın kullanıldığı örneklerse fazla sayıda değildir.

Emil Stephan'ın Melanezya resim ve oymalarından edindiği bilgilere bakılırsa,[15] bu eserlerin tasarımlarıyla ilgili yapılan açıklamalar hakkında, ne kadar çeşitli ve tutarsız olurlarsa olsunlar, herhangi bir şüphe duyulmamaktadır. Tasarım unsurları her zaman aynı anlamı taşıyacak şekilde kullanılmasalar dahi, herhangi bir zaman diliminde yapılan bütün sınıflandırmalar, yorumlamada bulunan kişinin zihninde açık ve net bir şekilde bulunuyor gibi görünmektedir.

Örneklerin büyük bir çoğunluğu hakkında yapılan yorumlamalar birbirlerinden oldukça uzaktır. Aynı biçimler, farklı kişiler tarafından ayrı zamanlarda o kadar çeşitli isimlerle anılmaktadır ki, yalnızca bu tasarım unsurlarının isimleriyle ilgilendiğimizi varsaymak oldukça güçtür.

Simgeler arasında bağlantı bulunamamasına verilebilecek en belirgin örneklerden biriyse Arapaholara ait bıçak kılıfıdır (Şekil 100).[16] Kroeber bu kılıf hakkında şunları söylemektedir:

"En üstte bir kare oluşturan yeşil çizgiler nehirleri temsil etmektedir. Bu desenin içinde bir kartal figürü yer alır. Figüre eşlik eden iki adet siyah renkli birimse hayvan sürülerinin izlerine karşılık gelmektedir. Kılıfın gövdesinde iki sıra halinde yer alan üçgenler ok uçlarını temsil eder. Ortadaki kareler kutuları tasvir etmek için kullanılırken, kareler arasındaki çizgilerse seher yıldızının kalıplaşmış betimlemesidir. Kılıfın sonuna iliştirilmiş olan ilavenin üzerindeki küçük kareler de yine hayvan sürülerinin izlerine karşılık gelmektedir."

---

15. Bkz. Emil Stephan, Südseekunst, s. 86
16. A. L. Kroeber "The Arapaho", *Bulletin of the American Museum of National History*, Cilt 18, s. 87.



Şekil 100: Arapaholar'a ait dokunmuş bıçak kılıfı



Şekil 101: Yeni İrlanda'ya ait boyanmış bir ahşap

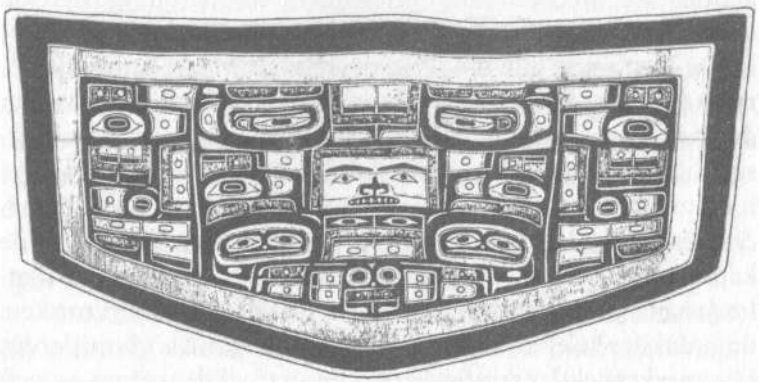


Şekil 102: Yeni İrlanda'ya ait süslenmiş kürek

Seçtiğim diğer örnekse Emil Stephan'ın tarif ettiği, Yeni İrlanda'ya ait süslenmiş bir ahşaptır (Şekil 101). Ahşabın en alt kısmındaki desen (a) fregat kuşunu; üstündeki kısım (b) balık iskeletini; (c) deniz kabuğundan yapılan bir paranın ipini ve kabuklarını; (d) insan kolunu; (e) de balığın başını simgelemektedir. Bir kürekte (Şekil 102) yer alan spiraller salyangoz kabuğuna; birbirine bağlı üçgenler fregat kuşunun kanatlarına karşılık gelmektedir. Başka örneklerde bulunan spirallerse eğreltiotu yapraklarını temsil edebilmektedir.

Amerika'nın batı kıyı şeridinde karşılaştığımız sanat eserlerinde geleneksel figürlere totemik anlamlar yüklendiği görülür.

Totemlerin önemine yönelik genel bir görüş birliği bulunmamasına rağmen birçok totemin anlamı kullanıldığı yere göre belirlendiği için, ne kadar önemleri, bulundukları coğrafyadaki kültür gruplarına bağlıdır. Bir battaniye tasarımı hakkındaki açıklamaları derleyen George Emmons ve John Swanton'un çalışmaları bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Şekil 103). Emmons'a göre tasarımın orta bölümü dalmakta olan bir balinayı; yan kısımları da oturan bir kuzgunu simgelemektedir. Balinanın burun delikleri ve ağzı, orta bölümün altında gösterilmiştir. Ortadaki yüz balinanın gövdesini; üst kenarda görülen ve tersine döndürülmüş olan gözler kuyruğunu betimlemektedir. Swanton'a göreyse tasarım bir kurdu ve yavrusunu göstermektedir. Başı orta bölümün altında; arka ayakları ve kalça eklemiyse üst kenar boyunca yer alan terine çevrilmiş gözler ve buna eşlik eden unsurlarla simgelenmektedir. Alt kısımdaki gözlerin üzerindeki siyah birimlerse kurdun ön ayaklarıdır. Ortada bulunan yüz, çoğunlukla olduğu gibi hayvanın gövdesini temsil etmektedir. Yüzün iki yanında yer alan, küçük göz motifine kuş tüyünün eşlik ettiği desenlerse yine ön ayakları tasvir etmektedir. Yan kısımlardaysa oturmakta olan kurt yavruları yer alır.



Şekil 103: Alaska'daki Tlingitler'e ait, koyun yününden battaniye

Aynı biçime farklı yorumlamalar getirilmesi veya tek bir sosyal birimde birbirlerine oldukça bağlı biçimlerin kullanılması halinde, bahsettiğimiz duruma neden olan şartlar açığa çıkmaktadır.

Yine de aktarılan fikirlerin tamamen tutarsız olup olmadıklarına karar vermemizi sağlayacak yeterli bilgiye sahip olduğumuz bir konumda değiliz. Tasarımlar arasında bizim bilmediğimiz ilişkilerin varlığı ve yüzeysel olarak baktığımızda görmediğimiz daha geniş bir birliğe sahip olmaları oldukça akla yatkın bir olasılıktır. Bu konu hakkında yapılan yorumlara zayıf da olsa belirli bir duygulanımın eşlik ettiği izlenimini edinsem de, bu hissi yaklaşım, nesnenin bütününün sahip olduğu estetik etki düşünüldüğünde göz ardı edilebilir.

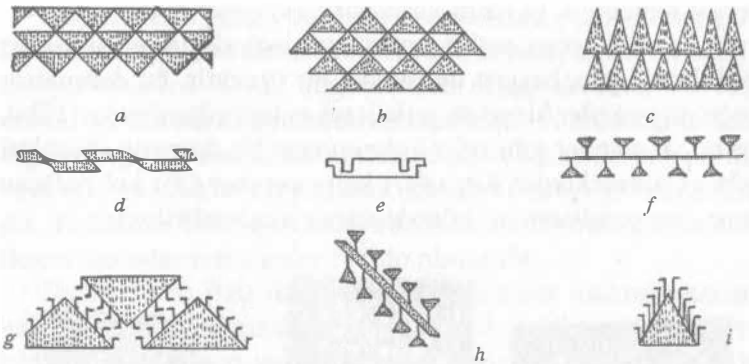
Tasarımların İsimlendirilmesi

Dikkate değer ölçüde fazla örnekte rastladığımız süsleme düzenlemelerinin kendilerine atfedilen belirli isimleri olduğu görülebilir. Bu isim, süslemeler hangi sıralamayla kullanırsa kullanılsın değişmemektedir. Kaliforniya'da yapılan pek çok sepet işi buna örnek olarak gösterilebilir. Bu konuyla ilgili olarak Samuel Barrett, Pomo Kızılderililerinin* kullandıkları süsleme tasarımlarının isimlerini kaydetmiştir.[17] Ben de örnek olarak bu tasarımlardan birkaçını seçtim (Şekil 104). Doğu ve kuzeydeki Pomolar Şekil 104 a ve b'yi kelebekler olarak isimlendirirken, merkeze yakın yerlerdeki Pomolar bu figürlere ok ucu; c'ye de sivri ok ucu demişlerdir. d şekline kuzeydeki Pomolar boyanmış düz bir şerit, geyiğin sırtı, dart atma oyunu; merkezdekiler karga ayağı veya karganın ayak izi; doğudakiler de zikzak veya doğuyu belirten işaretler demişlerdir. e deseniyse bıldırcın tüyü olarak anılmaktadır. Kuzeydeki Pomolar f ve h desenlerini sivri çıkıntılar ve ortası çizgili su yılanı; merkezdekiler ince ok ucuna benzeyen desenler, sade üçgenlere de kaplumbağa boyunları demişlerdir. g kuzeydeki Pomolar tarafından boşluklu güvercin başı deseni olarak isimlendirilmişken; doğudakiler kelebek ve bıldırcın tüyü olduğunu söylemişlerdir. i ise merkezdekiler tarafından bıldırcın tüyü iliştirilmiş ok ucu olarak tarif edilmiştir.

---

* Kaliforniya'nın yerli halkı. (y.h.n.)

17. S. A. Barrett, Pomo Indian Basketry, University of California Publications in American Archeology and Ethnology, Cilt 7, No. 3.



Şekil 104: Kaliforniya'daki Pomo Kızılderilileri'ne ait sepet tasarımları

Pomoların terimleri kullanımı, bizim dilimizden örnek vermek gerekirse, İon sütun başlıklarında görülen yumurta ve dil tanımına benzemektedir. Shetland Adalılarıysa yaptıkları örme konçlardaki desenleri "çiçekler" olarak adlandırırlar; diğer yandan çiçekler desenle eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Meksikalılar da çizimli iplik çalışmalarını isimlendirmişlerdir (Şekil 105).[18] Örnek olarak "küçük İsa", "arı kovanı" (a), "keklik gözü" (b), "domates tohumları ve kabuğu" (c), sarmaşık (d), "örümcek ağı" (e) gibi isimler kullanırlar. Böyle bir isimlendirme Paraguay'da yapılan dokumalarda da görülmektedir.[19]

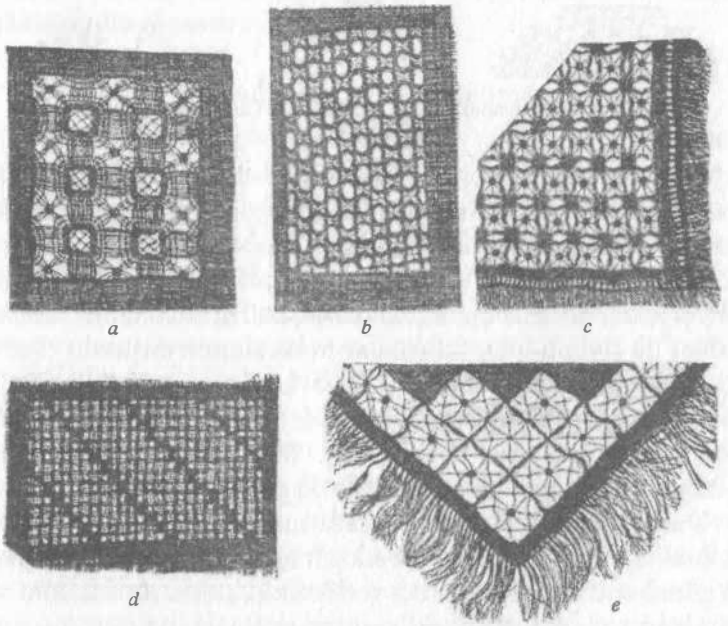
Daha ilkel insanlar arasında tasarımlara isim veriliyor olması, özellikle Afrika'da oldukça sık görülür. Bütün araştırmacılara göre bunun nedeni, Afrika yerlilerinin karmaşık desenlerin, isimlendirmiş oldukları tekil tasarım unsurlarının birleşmesinden oluştuğunu düşünmeleridir.

Czekanowski Ruanda'da karşılaştığı süslemelerle (Şekil 106) ilgili çalışmasında şunları söylemiştir:[20]

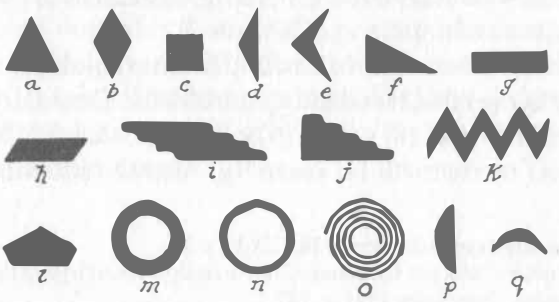
"Ruanda süslemelerinin basitliklilerine bakılırsa, desenlerin kolay bir şekilde tasarlandığı görülebilir. Desenleri isimlerine göre sıralarsak: (a) sadak; (b) kalkan; (c) darı; (d) bıçak; (e) ok ucu; (f) merhametli bir insan; (g) mızrak temreni; (h) kır-

18. *Journal American Folk-Lore*, 1920, Cilt 33, s. 73.
19. E. Roquette-Pinto, On the Nanduti of Paraguay. *Proceedings of the Congress of Americanists*, Gotenburg. 1925, s. 103.
20. Jan Czekanowski, *Wissenshaftliche Ergebnisse der Deutschen Zentral-Afrika Expedition*, 1907-1908, Cilt 6, Bölüm 1, s. 329.

langıç kanadı; (i, j); uzun kuyruklar; (k) oklar olarak adlandırılır. Son üç desen çeşitli unsurların birleşiminden oluşmuş olabileceği gibi, beşgen de istisnai bir örnektir. Bu desenlerin çoğu düz çizgiler bir araya getirilerek ortaya çıkarılmıştır. Hilal, spiral ve çember gibi eğimli desenlerse bir dairenin dilimleri gibi görünmektedir. Kenarları kalın çember (m) kol halkası; ince olan çemberse (n) bilezik olarak isimlendirilmiştir."



Şekil 105: Meksika'ya ait iplik çalışmaları



Şekil 106: Ruanda'da kullanılan desenler

Süslemelerin geneli beyaz zemin üzerine yatay olarak yerleştirilmiş üçgen ve elmas dizilerinden veya siyah zemin üzerine yerleştirilen beyaz üçgenlerden oluşmaktadır. Ok ucu deseni (e) uzun diziler halinde kullanılmıştır ve bir desenin ucu, diğerinin girintisine temas etmektedir. i ve j desenleri de çapraz veya dikey zikzaklar oluşturacak şekilde bir araya getirilmişlerdir. Bu süslemelerin ayırt edici nitelikleri, sahip oldukları bütün desen unsurlarının isimlere sahip olmasıdır.

Tessmann'ın Batı Afrika'da yaşayan Fang halkının sanatı hakkındaki anlatılarından,[21] Fangların da tekil tasarım unsurlarını isimlendikleri anlaşılır. Ancak Amerika ve Melanezya'da gördüğümüz gibi, bu unsurlarla yapılan çeşitli süslemeler hakkındaki açıklamaların da tutarsız olduğu sonucu çıkartılabilir. Örnek olarak, Şekil 107'deki ahşap oyma desenleri sırasıyla şöyle isimlendirilmiştir (Şekil 107): (a) eğe; (b) deniz kabuğu dizisi; (c, d) okların arka kısımlarına iliştirilen üçgen yaprak (tabanı geniş olan üçgen) ve demir paranın kenarı veya mızrak ucu (tabanı dar olan üçgen); (e) armadillo kuyruğu; (f) ahşapta bulunan kesik; (g) gökkuşağı; (h) balık iskeleti; (i) üçgen mızrak; (k) örümcek ağı.

Emil Torday da Bakuba halkının* isimlendirmelerinde belirli bir kesinlik bulunmadığını kaydeder:[22]

"Bakubalar bir tasarımı bütün olarak ele almadıkları gibi, çeşitli desen birimlerine ayırırlar. Bu birimlerden birini bütün süsleme için ayırt edici bir öğe olarak belirleyerek, süslemeyi de bu desene verdikleri isimle anmaktadırlar. Kullandıkları motifler daha küçük birimlerin, dokumanın belirsiz yerlerde sonlandırılması yoluyla oluşturulmaktadır[23] ve bu birimler başka motiflerde de karşımıza çıkmaktadırlar. Yerlilerin çözümcü yaklaşımları nedeniyle de, en azından edindiğim genel izlenime göre birbirlerinden oldukça farklı oldukları bariz olan iki farklı tasarımın aynı isimle anılması gibi ilginç bir olgu açığa çık-

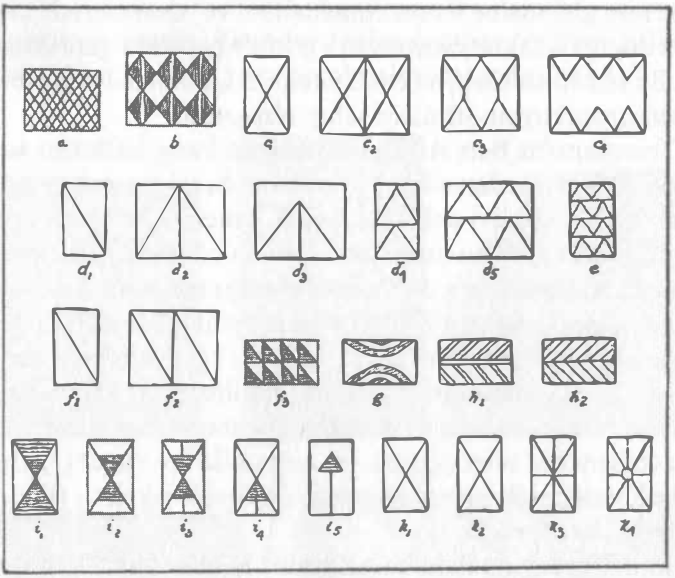
21. Günter Tessmann, *Die Pangwe*, Berlin, 1913, Cilt I, s. 243.

* Güneydoğu Kongo'da Kasai ve Sankuru nehirleri arasında yaşayan halk. (ç.n.)

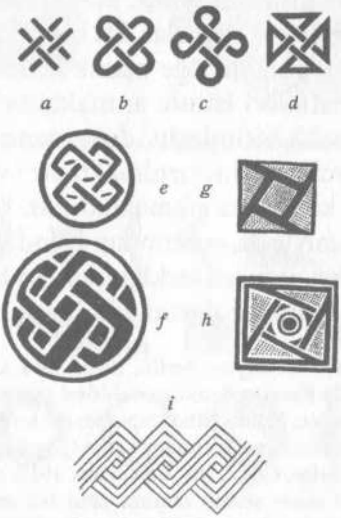
22. E. Torday - T. A. Joyce, Notes ethnograpiques sur les pueples communement appeles Bakuba; Les Bushongo, Documents ethnographiques concernant les populations du Congo, Belge, Cilt 2, No. 1, Brussels, 1910, s. 217, 219.

23. Örnek olarak iki dikey şeritin arasına yatay bir şeritin yerleştirilmesi ve bunun nesne boyunca tekrarlanması dikey bir doğrultuda basit bir dokuma ortaya çıkaracaktır.

maktadır. Ayrıca farklı cinsiyetlere sahip yerliler de aynı tasarıma farklı isimler verebilmektedir çünkü her iki grup da farklı birimlerin daha dikkat çekici olduğunu düşünmektedir."

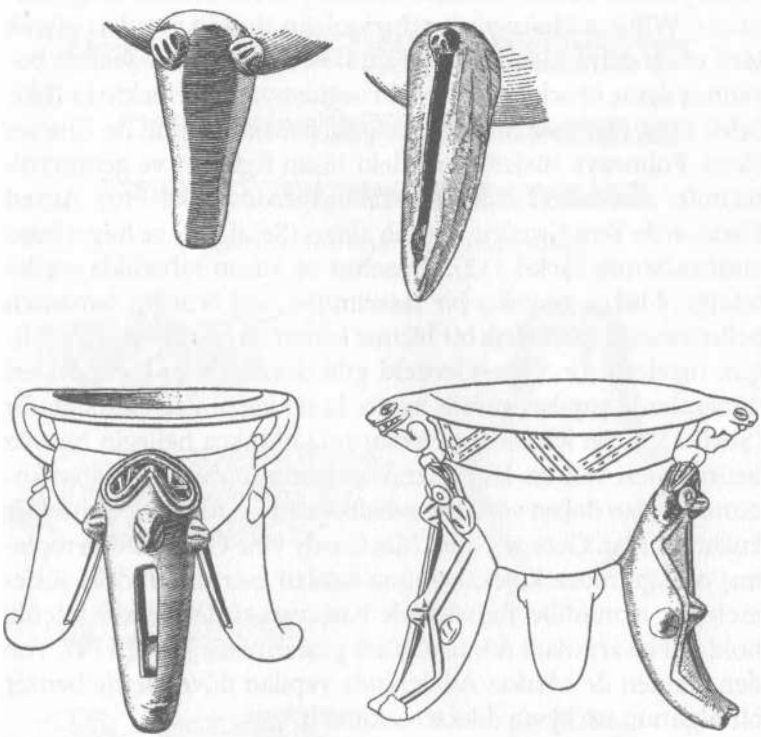


Şekil 107: Fang yerlilerine ait süslemeler



Şekil 108: Bakubalar'a ait tasarımlar

Şekil 108'de görülen birbirine oldukça benzer iki desen de (Şekil 108) (b ve d) birbirlerine örülmüş ipliklerden alınmıştır. b deseni imbolo (düğümlenmiş); c ksilofon; d de Matarma'nın ayağı olarak isimlendirilmiştir. Bangayolarsa e ve f'de görülen aynı oyma desenlerinin pitonun sırtı ve başı olduğunu; g ve h olarak belirtilen desenlerin diz; i'nin de düğüm olduğunu söylemişlerdir.

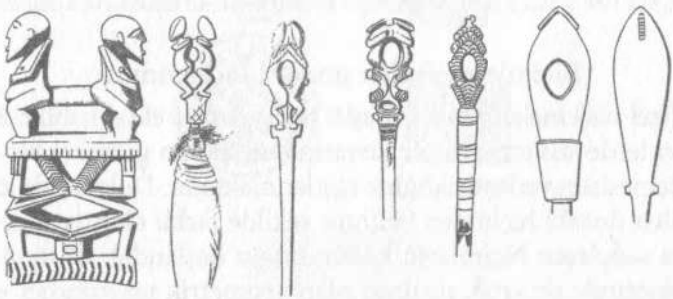


Şekil 109: Kosta Rika'daki Chiriqui Eyaleti'ne ait kil tabakların ayakları

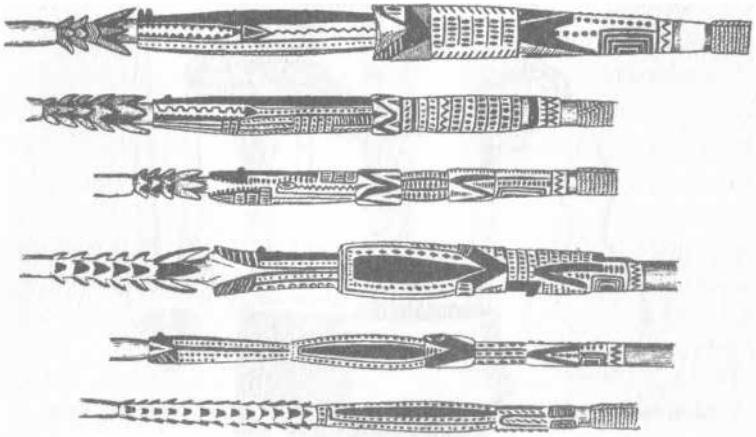
Biçimlerde Sadeleşmenin İncelenmesi

İlkel süslemelerin önemi başka bir açıdan da ele alınabilir. Bazı örneklerde süslemenin bir kenarına, nesnenin gerçekçi bir betimlemesinin yerleştirildiğine rastlanmaktadır. Dolayısıyla kendinden önceki biçimden belirgin şekilde farklı olan ve giderek daha sadeleşen biçimlerin kullanılmaya başlandığı düşünülür. Nihayetinde de artık alışılmış olan geometrik tasarımdan yola çıkılarak biçimin ilk halinin nasıl göründüğünü anlamak müm-

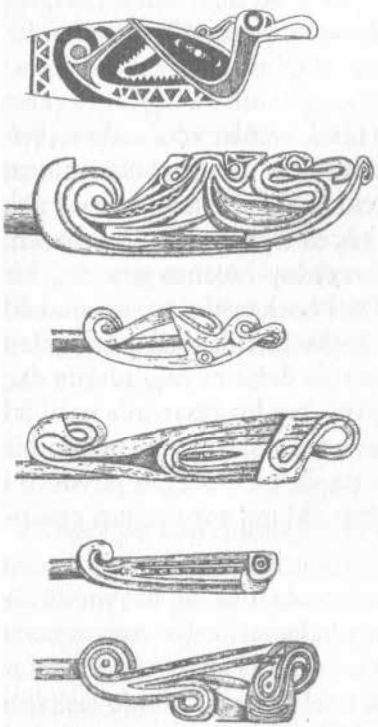
kün olmayacaktır. Bu olguyu fark eden ilk kişinin Frederic Ward Putnam olduğunu düşünüyorum. Kendisi çalışmalarını, üzerinde oyuk şeklinde bir kesik bulunan Chiriqui (Kosta Rika) yerlilerine ait çömleğin ayaklarından birinde gördüğü balık biçimli bir tasarımın, nasıl oldukça basit bir tasarıma dönüştüğünü anlatarak örneklendirmiştir (Şekil 109). Bu çalışmaları da dünyanın farklı yerinde benzer dönüşümleri arayan kimselerce takip edilmiştir. William Holmes'un, Chiriqui'nin timsah vazoları olarak tarif ettiği çömlekler, timsah biçimi ve düzensiz bir şekilde boyanmış ilginç örnekler arasındaki bağlantıyı göstermektedir (bkz. Şekil 129). Hjalmar Stope ve onunla aynı dönemde de Charles Read, Polinezya süslemelerindeki insan figürleri ve geometrik biçimler arasındaki ilişkileri incelemişlerdir (Şekil 110). Alfred Haddon da Yeni Gine'nin timsah okları (Şekil 111) ve fregat kuşu tasarımlarının (Şekil 112), timsahın ve kuşun rahatlıkla seçilebildiği oldukça gerçekçi bir tasarımdan, asıl örneğin tamamen belirsizleştiği geometrik bir biçime kademeli olarak nasıl evrildiğini incelemiştir. Örneklerdeki gibi dönüşümler tarih öncesi dönemlerde yapılan suratlı kaplarda da karşımıza çıkmaktadır (Şekil 113). Bu kaplardan bazılarında oldukça belirgin bir yüz betimlemesi varken, kimilerinde yalnızca, birbirlerine göre konumlarından dolayı yüzü simgelediklerini anladığımız tümsekler kullanılmıştır. George Grant MacCurdy yine Chiriqui'den toplamış olduğu müze koleksiyonuna katılan eser dizisindeki süslemelerde, armadillo figürleriyle başlayan süslemelerin küçük, noktasal tasarımlara dönüştüğünü göstermiştir (Şekil 114). Von den Steinen de Markiz Adaları'nda yapılan dövmelerde benzer bir olgunun varlığına dikkati çekmiştir.



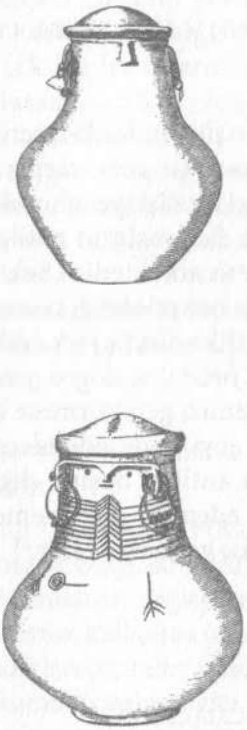
Şekil 110: Polinezya'ya ait süslemeler



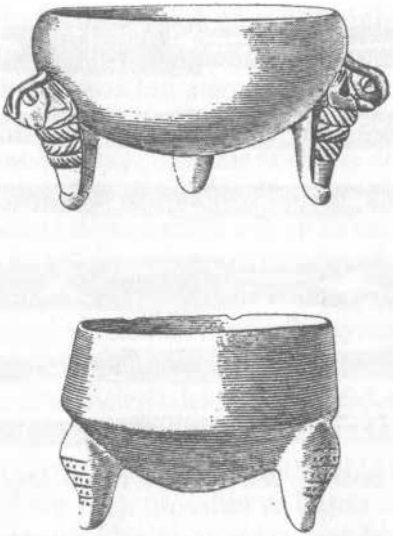
Şekil 111: Yeni Gine'ye ait timsah okları



Şekil 112: Fregat kuşu ve timsahı betimleyen tasarımlar



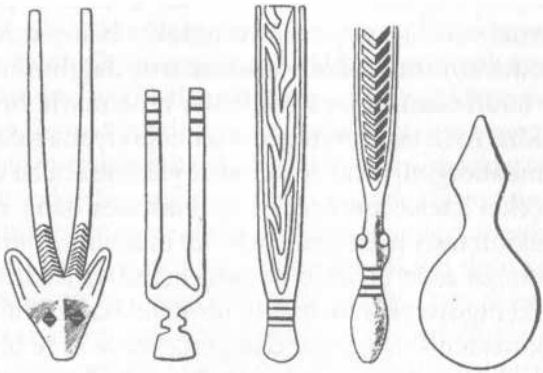
Şekil 113: Suratlı kaplar



Şekil 114: Kosta Rika'daki Chiriqui Eyaleti'ne ait armadillo tasarımları

Bazı durumlarda tasarımlara farklı isimler verilse de biçimleri arasında göze çarpan bir benzerlik olması, tasarımların tarihsel bir ilişkiye sahip olabileceklerini göstermektedir. Örnek olarak Bakubaların antilop ve böcek figürlerinde bu durum gözlemlenmektedir (Şekil 115); antilop başının gerçekçi bir şekilde betimlendiği tasarım (a) ve böcek tasviri (b) arasındaki benzerlik kolayca fark edilebilir. Bu benzerlik antilop başından böcek betimine doğru gerçekleşen bir değişim yaşandığını düşünmemizi gerektirmese de, biçimin tek bir tasarımla nasıl iki farklı şeyi ifade edebileceği; süsleme tasarımının neden bir yanda antilop başını, diğer yanda da bir böceğin gövdesini tasvir eden bir düzenlemeye sahip olduğu sorularının cevaplanması gerekmektedir.[24]

24. E. Torday - T. A. Joyce, Notes ethnograpiques sur les pueples communement appeles Bakuba; Les Bushongo, Documents ethnographiques concernant les populations du Congo Belge, Cilt 2, No. 1, Brussels, 1910, s. 212.



Şekil 115: Bakubalar'a ait, antilop başı ve böceği betimleyen tasarımlar

Ancak bu sefer de, biçimlerin genelde kabul ettiğimiz gibi gerçekçilikten sadeliğe doğru bir gelişim gösterip göstermedikleri veya geometrik tasarımların zaten var olduğu ve gerçekçi betimlemelerin kademeli bir şekilde bu tasarımlardan ortaya çıktığı; anlamın geometrik tasarıma içkin olduğu ve dolayısıyla da biçimlere önem atfedilmeye başlandığı şeklinde açıklayabileceğimiz tersi bir olgunun geçerli olup olmadığı gibi bir sorunla karşılaşıyoruz. Maalesef sahip olduğumuz az sayıda tarihsel kanıtı bile zor elde etmiş bulunmaktayız. Bu nedenle elimizdeki dolaylı verilere itimat etmeye mecburuz. Riegl'in, eğimli biçimlerin Akdeniz sanatında kullanılmaya başlanması hakkındaki detaylı çalışması gibi bir örneğe yetişemeyiz bile.

Benzer Tasarımlar Hakkındaki Yorumlamaların Coğrafi Dağılımı

Diğer yandan insanlığın gelişiminin yazılı tarihe not düşülmemiş kısımlarını; kültürlerin arkeolojik bulgular yoluyla izi sürülemeyen gelişimlerini ortaya çıkarmamızı sağlayacak tek yöntem olan coğrafi karşılaştırma yöntemini kullanma imkânına sahibiz. Dolayısıyla kültürlerin kullandıkları biçimler arasındaki ilişkileri oldukça isabetli bir şekilde kurabileceğimiz gibi, etnik bulgular arasındaki benzerliklerin incelenmesiyle kademeli olarak gerçekleşen yayılımlarını ve bulundukları yerde kazandıkları çeşitlilikleri de ortaya çıkarmamız mümkündür. Bakıldığında

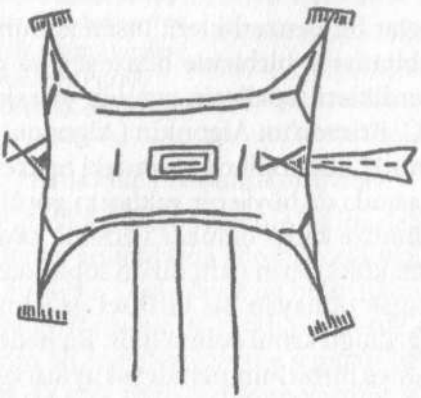
bu yöntem, biyologların bitkilerin ve hayvanların coğrafyadaki dağılımlarına yönelik çalışmalarına oldukça benzemektedir.

Bizim durumumuzdaysa tasarımların dağılımının, farklı kabileler tarafından onlara yüklenen anlamlarla beraber izi sürülmelidir. Aynı tasarımın geniş bir coğrafyada tutarlı ifadelerle yorumlandığını, belki de merkeze yaklaştıkça bu tasarımın daha gerçekçi ancak merkezden uzaklaştıkça daha sade; yine de aynı anlamı taşıyan betimlemelerini bulmamız durumunda, bu bulgumuzu sade biçimlerin gerçekçi tasvirlerden geliştiği hakkındaki olguya yönelik makul bir kanıt olarak kabul etmemiz gerekmektedir. Diğer yandan gerçekçi ve sade biçimlerin, incelenen alanın tümüne düzensiz bir şekilde yayıldığı veya birbirine benzeyen, hatta aynı olan tasarımlara yüklenen anlamların uyuşmadığı görülürse, gerçekçi tasvirlerden sade biçimlere yönelik bir ilerlemenin gerçekleşmesi, fazlasıyla düşük bir ihtimal olacaktır. Dolayısıyla da elimizde kabul edebileceğimiz iki olasılık kalacaktır: Ya biçim kademeli olarak yayılmış ve her insan bu biçimlere birbirinden bağımsız anlamlar vermiştir; diğer bir deyişle anlam tasarıma içkindir ya da baskın bir yaklaşım, gerçekçi betimlemelerde görülen çeşitliliğin benzer geometrik desenlere indirgenmesini sağlamıştır.

İkinci durumda gerçekçi betimlemelerin, artık ayırt edilemeyecekleri sade biçimlere doğru kademeli bir şekilde evrilmiş olduklarını; ilk durumdaysa gerçekçi betimlemelerin, sade biçimlerden gelişmiş oldukları varsayılmalıdır.

Gelgelelim bu iki olasılık da kolayca kanıtlanabilmektedir. Ova Kızılderililerinin yaptığı bufalo tasvirleri, dik açılardan meydana gelen bir figürden oluşur ve kuyruğu, bacakları ve başıyla beraber gerilmiş bir post gibidir (Şekil 116). Bu uzantılar olmadan çizilen bir dikdörtgenin de bufalo tasviri olduğunun söylenmesi durumunda, postun sadeleştirilerek çizildiği, deyim yerindeyse dikdörtgen olarak yorumlandığı düşünülebilir. Bu yaklaşım aslında bize pek yabancı görünmemektedir. Dağ, bulut silüetlerinde ve bir kayanın yüzeyinde, mutlaka bir şeye benzettiğimiz görüntülerle karşılaşmış olabileceğimiz gibi, mutlaka tabii biçimlerde yeni şeyler görmemizi sağlayan hayal gücümüzden keyif duymuşuzdur. İlkel insanların da böyle bir bakış açısına sahip olduğundan şüphe duymak içinse hiçbir nedenimiz bulunmamaktadır. Koch-

Grünberg'in Güney Amerika yerlileri arasında yaptığı gözlemler,[25] onların da böylesine bir bakış açısına sahip olduklarını kanıtlamaktadır. Koch-Grünberg bize, Kızılderililerin yük taşırken nehirlerin durulmasını beklemek için kamp kurduklarında kayadan rastgele şekiller seçtiklerini; onları doğal biçimine göre çentip yeni biçimler oluşturduklarını veya kendilerinden önceki grubun yine vakit geçirmek için yaptıkları ancak yolculuklarına devam edebileceklerini görünce yarıda bıraktıkları biçimleri devam ettirdiklerini aktarmıştır. Ayrıca kayalarda gördükleri ilginç şekillerin yalnızca yaşayan herhangi bir varlığın değil, taşa dönüşmüş bir insan veya canavarın görüntüsü olduğunu düşündüklerine yönelik çokça kanıt vardır. Örnek olarak Pueblo Kızılderilileri göç hikâyelerinde, uzun yolculuktan dolayı bitkin düşen bir insanın veya hayvanın dinlenmek için oturduğu esnada taşa dönüştüğüne yer verirler. Şahin, ayı, insan ve sepet taşıyan kadın figürleri de halen daha kullanılmaktadır. Vancouver Adası'nda yörenin kahramanı olarak görülen kişinin ayak izleri, üzerine bastığı kayaya işlenmiştir. İngiliz Kolumbiyası'nın iç kısımlarındaysa büyük, kayalık bir alan "Çakalın Sepeti" olarak bilinmektedir.[26]



Şekil 116: Arapaholar'a ait bufalo tasviri

Bu noktada Kuzey Amerika Kızılderililerinin yaygın olarak kullandıkları tasarımlardan bahsetmem gerektiğini düşünüyo-

25. Koch - Grünberg, *Südamerikanische Felszelchnungen*, Berlin, 1907.
26. James A. Teit, *The Thompson Indians of British Columbia*, Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Cilt 1, Görsel 19.

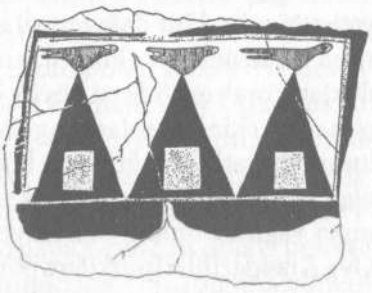
rum. Kızılderililerin süsleme sanatları genel olarak düz çizgiler, üçgenler ve dikdörtgenlerin farklı şekillerde bir araya gelerek oluşturduğu tasarımlar yoluyla ayırt edilebilmektedir. Örnek verilebilecek en belirgin biçim de etrafı çevrelenmiş bir dikdörtgenle beraber ikizkenar bir üçgenin, kimi zaman tabanında saçaklarla beraber kullanıldığı süslemelerdir (Şekil 117). Oldukça geniş bir alanda kullanılan bu tasarım en sık Büyük Ovalar bölgesinde karşımıza çıkmakla beraber, batı platolarının bazı bölümlerinde, yine batıdaki ormanlık alanlarda yaşayan kabilelerde ve Pueblo Kızılderililerinin bulunduğu bölgelerde de rastlanmaktadır (Şekil 118). Ayrıca New England'a ve Labrador'un iç kısımlarına özgü olan bazı desenlerin de bu tasarımı anımsattığı söylenebilir. Ovalar bölgesindeki süslemelerse birbirlerinden ayırt edilemeyecek kadar benzer olduklarından dolayı, bağımsız kaynaklardan gelişmiş olmaları mümkün değildir. Bu süslemeler bulundukları bölgedeki sanatın ayrılmaz bir parçası oldukları gibi ya tek bir alanda gelişmişlerdir ya da daha büyük bir ihtimalle, birkaç kabilenin sanatsal faaliyetlerinin kesişmesiyle meydana gelmişlerdir. Bundan otuz, kırk sene önce evrim teorisinden oldukça etkilenen bilişsel etnologlar bu benzerlikleri, insan zihninin, içinde bulundukları habitatların birbirine benzeyen ya da aynısı olan faktörlerine verdikleri tepkilerin aynılığı olarak yorumlamışlardır. Daniel G. Brinton'un Algonkin (Algonquian)* ve İrokua Kızılderililerinin** mitolojileri arasındaki benzerlikler üzerine yaptığı çalışmasında da böyle bir yaklaşım görülmektedir. Ancak bilim günümüze kadar oldukça ilerleme kaydetmiştir. Dolayısıyla en ilkel kültürlerin dahi bizim toplumumuzunkinden daha az karmaşık olmayan bir tarihsel gelişim gösterdikleri olgusunun doğruluğu kabul edilmelidir. Bu nedenle yakın bölgelerde görülen ve birbirinin neredeyse aynısı olan unsurların gelişimlerinin kökenini bağımsız kaynaklarda aramaya yönelik bir yaklaşım artık benimsenemeyeceği gibi, bu konuyu özümseyen pek çok öğrenci de böylesine bir teoriden vazgeçmişlerdir.

* Çoğu Kanada'da olmak üzere Kuzey Amerika'da yaşayan ve Algonkin dillerini konuşan yerli halklar. (y.h.n.)

** Güney Ontario, Quebec'in güneyi ve ABD'nin bir bölümünde yaşayan ve Irokua dillerini konuşan yerli halklar. (y.h.n.)



Şekil 117: Kuzey Amerika Kızılderilileri'nin kullandıkları süsleme tasarımları; ilk 9 desen, Arapaholar'a ait; sonraki 6 desen, Doğu Algonquian Kızılderilileri'ne ait; son sıradaki ilk desen Hopiler'e ait; diğer desenlerse Pueblo Bölgesi'ne ait arkeolojik buluntular



Şekil 118: Tarih öncesi Pueblo bölgesine ait üçgen desenler

Anlamları Anlamlandırmak

Süslemelere atfedilen önem üzerine bir inceleme yaptığımızda, onlara yüklenen anlamlarda görebileceğimiz, olabilecek en büyük ayrımı buluruz. Daha önce de belirttiğimiz gibi bir kabiledeki bireyler aynı süslemeyi farklı şekillerde anlamlandırsa da, her kabilenin süslemeler üzerine yapılan belirli yorumlar üzerinde az ya da çok fikir birliğine vardığı görülür. Çizim yapılırken tasarımlar kimi zaman fazla vurgulanmaktadır; mesela üçgenin kenarları, köşelerini aşacak şekilde uzatılmaktadır. Dolayısıyla bu desen direkleri, girişi ve yere sabitlemek için kullanılan çivilerle beraber bir çadır tasviri olarak görülmektedir. Kimi zamansa üçgenin tabanı daha uzun tutulur ve bundan dolayı da bir dağın betimlendiği düşünülür. Bu üçgen kar veya kumu simgeleyen beyaz bir zemin üzerinde kullanılabileceği

gibi tabanından aşağıya doğru sarkan mavi şeritler akarsuları temsil etmektedir. Bu üçgenin içine daha küçük üçgenler yerleştirildiğindeyse süsleme, zamanın başlangıcında bufaloların tutulduğu ve karlı bir düzlükte yer alan, eteklerinde ağaçların yetiştiği mitsel bir dağı temsil etmektedir. Pueblo Kızılderilileriyse bu süslemeyi oldukça farklı yorumlamaktadırlar. Bulundukları çorak arazide en büyük ihtiyaçları yağmurdur ve yağmur olmadan ekinleri solacağı gibi, halkları da aç kalacaktır. Toplumsal hayatları, yağmurun bol olması durumunda sağlanacak olan verimlilik fikri etrafında şekillendiğinden dolayı bu süslemeyi yağmur bulutu olarak yorumlarlar. Kullandıkları öğeler Ova Kızılderililerininkilere göre daha eğrisel olduğu için üçgenin yerine sıklıkla yarım daireler getirilir. Dolayısıyla üç adet yarım daireyi üst üste getirerek yaptıkları bulut betimlemeleri çok daha gerçekçidir; bu desenin tabanından aşağıya doğru inen şeritlerse yağan yağmuru temsil etmektedir. Tekrar batı platolarına baktığımızdaysa Şoşonilerin sıklıkla kullandığı geniş açılı üçgenler coğrafya üzerinden yorumlanmaktadır. Bu desen onlar için dağ geçidi ya da sarp kayalıklar tarafından korunan bir hisarı ifade etmektedir. Daha kuzeye gittiğimizdeyse dikdörtgenlerin kullanılmadığı; bunun yerine tabanında saçaklar olan üçgenin kullanıldığı görülür. Bu desen, üçgenin ayaklarını ve saçakların da pençelerini simgelediği bir ayı ayağı olarak yorumlanmaktadır. Doğudaki ormanlık alanlardaysa unsurların farklı şekilde geliştiği görülmektedir. Burada kullanılan üçgenler fazlasıyla dardır. Dolayısıyla dikdörtgenlerin üçgene indirgenmesine imkân sağlayan bir alan da bulunmamaktadır. Üçgenin kenarları tepe noktasını aşacak kadar, hatta Siyu Kızılderililerinin kullandıkları desenlerde olduğundan daha uzundur ve kenarlarına da neredeyse düz olan pek çok çizgi eklenmiştir. Neticede bu desen balık kuyruğuna oldukça benzer bir hale gelir ve böyle de yorumlanır. New England'da görülen unsurlarsa yine oldukça ilginçtir. Üçgen ve dikdörtgenin sürekli kullanılmasının yanında, Doğu Amerika sanatında karşımıza çıkan eğimli öğeler de süslemelere dahil edilmiştir. Dolayısıyla bu tasarım hakkında yapılan yorumlamalar da değişmiş ve bulunduğu kasabanın simgesi veya kabileyle kabile şefini temsil eder hale gelmiştir.

Ancak bu kabilelerin hiçbirinde, basit üçgenlerin kaynağı olabilecek daha gerçekçi biçimlerin kullanıldığına işaret eden bir bulguyla karşılaşılmamıştır. Batı kabilelerinin kullandıkları gerçekçi biçimler neredeyse yalnızca kaba bir şekilde yapılmış piktogramlardan oluşmaktadır; bunun yanında piktogramlardan süsleme amaçlı kullanılan geometrik desenlere geçiş görülmemektedir. Doğu kabilelerinin kullandıkları gerçekçi betimlemelerse özellikle örme ve dokuma işlerinde karşımıza çıkar. Bu betimlemeler de bahsettiğimiz üçgen desenlerle herhangi bir ilinti göstermemektedir. Elimizdeki veriler bu desenlerin, yöntemin zorlayıcılığından dolayı pek çok gerçekçi biçimin tıpkılaşması sonucunda oluştuğuna yönelik teoriyi desteklememektedir çünkü böyle geçiş unsurlarının sayısı oldukça azdır. Dolayısıyla biçimler birbirine benziyorken onlara atfedilen anlamların farklı olmasının, gerçekçi öğelerin geometrik şekiller haline gelmesinden ziyade kullanılagelen sade biçimlere daha fazla önem verilmesinden kaynaklandığı sonucunu çıkarıyoruz. Elimizdeki bu olgu da, farklı nesnelere verilen pek çok anlamda gördüğümüz belirsizlik tarafından destelenmektedir. Clark Wissler'a göre Karaayaklar Kızılderililerse, kullandıkları süslemelerin önemine yönelik bir duyuma sahip değillerdir.[27] Arapaholarsa farklı durumlarda farklı davranışlar sergilemektedir. Törensel eşyaları oldukça belirli anlamlara sahipken, kıyafet, çanta gibi diğer eşyaları hakkında yapılan yorumlar oldukça bireyseldir; dolayısıyla da aralarında kişiden kişiye değişen büyük farklılıklar vardır.

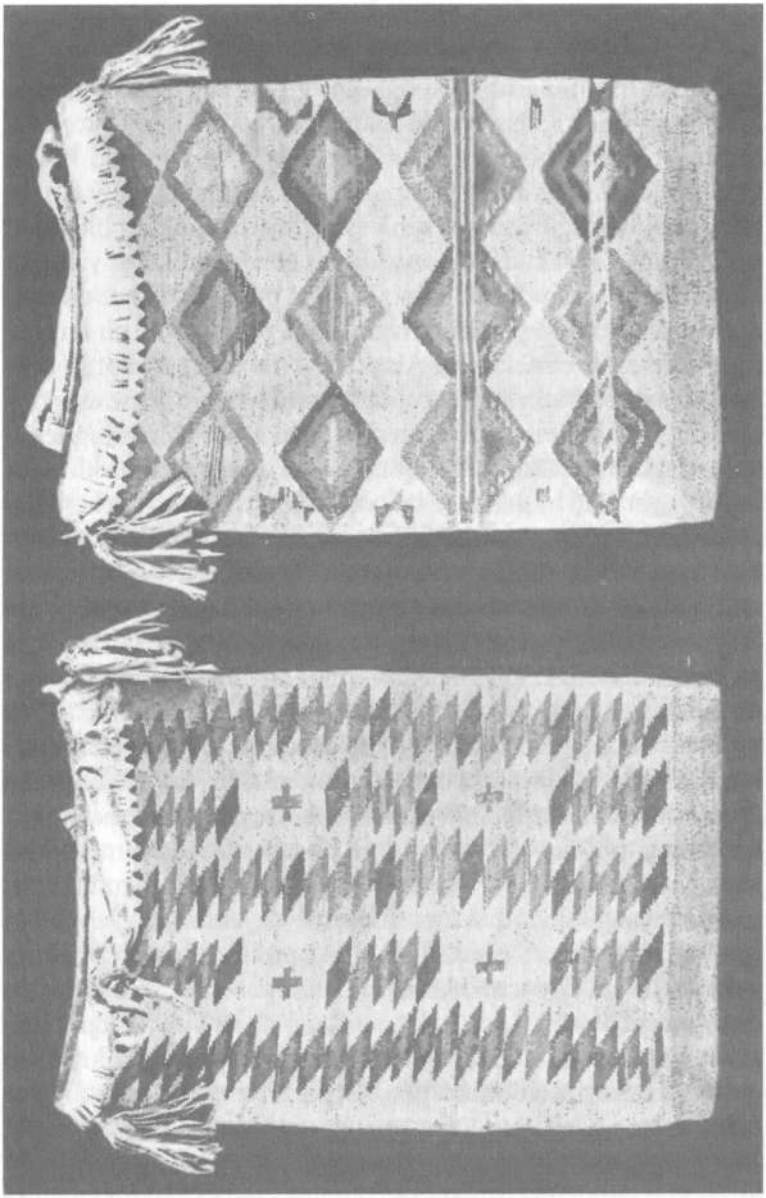
Kişinin sosyal konumunun ya da daha önemlisi gözettiği sosyal çıkarların, süslemeye atfedilen anlamlarda neden olduğu farklılıklar en açık şekilde Siyu Kızılderililerinde görülmektedir. Siyular geçmiş dönemlerdeki işlemelerini kirpi okuyla yapmışlardır; günümüzdeyse okların yerini boncuklar almıştır. Aynı süsleme tasarımlarının erkekler ve kadınlar tarafından oldukça yaygın bir şekilde kullanılmasına karşın bu tasarıma verdikleri anlamlar birbirlerinden oldukça farklıdır. Elmas şeklinde desene iki üçgenin eklenmesiyle elde edilen; beşik ya da kadınların

27. Clark Wissler, Decorative art of the Sioux Indians, *Bulletin American Museum of Natural History*, Cilt 18, s., 273.

giydiği tozluklarda karşılaştığımız süsleme kaplumbağa olarak yorumlanmıştır. Bunun nedeni de kaplumbağanın doğumu ve kadının olgunluğunu simgelediğinin düşünülmesidir. Ancak bu süsleme bir erkeğin tozluğunda kullanıldığında öldürülen bir düşmanı temsil etmektedir.[28]

Nesnenin nasıl anlamlandırıldığına ilişkin yaptığım gözlemlerden bir örnek daha vereceğim. İngiliz Kolumbiyası'na yaptığım gezilerden birinde yaşlı bir kadından el örmesi bir çanta satın almıştım. Çanta elmas desenleri ve küçük çarpı benzeri şekillerle süslenmişti. Sorduğum sorular neticesinde çantanın komşu kabileden satın alınmış olduğunu ve çantayı bana satan kişinin üzerindeki süslemeyle ilgili hiçbir şey bilmediğini öğrendim. Gerçi bu süslemenin bir anlamı olduğundan da şüpheliydim çünkü söz konusu komşu kabile bu süsleme hakkında herhangi bir açıklama sağlamamıştı. Satıcıysa elmas desenlerini, birbirlerine nehirle bağlı bir göl olarak düşündüğünü söyledi. Elmasların üzerinde farklı renkler gölün sahip olduğu renklerden kaynaklanıyordu; dışındaki yeşil kontur bitkileri, içindeki sarı kısım sığ suları ve mavi kısım da gölün derinliklerini temsil ediyordu. Süslemenin anlamı kadın için yeterince açık olmasa da kendi yorumunu güçlendirmek için çarpı şeklindeki dokumaların göle doğru uçan kuşlar olduğunu ekledi. Böylece kendi getirdiği açıklamayı oldukça gerçekçi bir betimlemeye dönüştürdüğü gibi, çevresindekiler için de daha kolay anlaşılabilir olmasını sağlamıştı (Görsel 7).

28. A.g.e., s. 276.

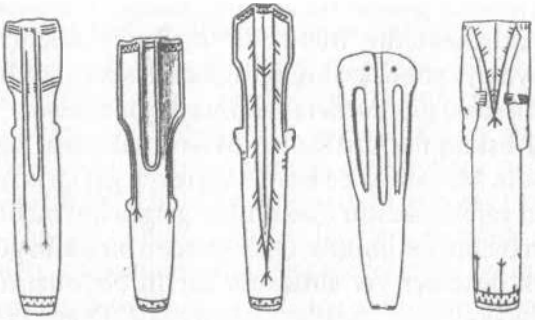


Görsel 7: İngiliz Kolumbiyası'na ait dokunmuş torba

Geometrik Biçimlerin Anlatım Unsurlarına Göre Şekillenmesi

Alaska Eskimolarının yaptığı iğne kılıfları, gerçekçi betimlemelerin geometrik desenler kullanılarak yetkin bir şekilde işlenmesine oldukça güzel bir örnektir. Doğu ve batıdaki bütün Eskimo kabilelelerinin oymacılıkla uğraştıkları ve eşyalarına küçük hayvan figürleri işlerken veya aletlerine hayvan biçimleri verirken hiçbir şekilde kullanışlılığını gözetmedikleri; yalnızca sanatsal bir yaratımdan aldıkları haz için bunu yaptıkları unutulmamalıdır. Bunu yapan kişinin zihninde mors dişine bir hayvan figürü de eşlik etmektedir. Alaska Eskimolarının yaptığı iğne kılıfları örneklerinin büyük çoğunluğundaysa birbirine uyan tek tipleşmiş bir biçim görülmektedir (Şekil 119). Kılıflar, iğnenin konulduğu orta kısımdaki tüpün neden olduğu kabarıklık; üst kenarda yer alan başlıklar ve bu başlıkların alt yanlarına karşılıklı olarak eklenmiş çıkıntılardan oluşmaktadır. Başlıkların arasından başlayan ve tüp kısmı boyunca devam eden ince girinti, kılıfın alt kenarında birbirine paralel çizgileri olacak şekilde çatallaşmaktadır. Kılıfın yanları, başlıkların bitiş yerleri ve ince girintinin üst sınırı çizgilerle bölümlendirilmiştir. Tüpün alt sınırına da karşılıklı olarak püsküller işlenmiştir. Söz konusu iğne kılıfıyla Hudson Körfezi'nde karşılaştığımız oldukça eski iğne kutuları arasında bir ilinti olması muhtemeldir; burada bulunan iğne kutuları da tüp biçimli olmakla beraber, üst kısmına başlıklar ve orta bölümünün iki yanına da kanatlar eklenmiştir. Bu kanatlarınsa Alaska'daki kılıfların iki yanında gördüğümüz çıkıntıların kaynağı olduğuna inandığımı söyleyebilirim. Gelgelelim Alaska'daki kılıfların yanlarındaki çıkıntılar oldukça küçüktür. Dolayısıyla ancak parmaklarımızı tüpün yüzeyinde yavaşça gezdirdiğimizde varlıklarını fark edebilmekteyiz. Yine de tarif ettiğimiz bu biçim, Alaska'da yapılan kılıfların büyük çoğunluğu için geçerlidir. Sahip oldukları geometrik biçimlerin çeşitliliğiyse oldukça sınırlıdır.[29]

29. Bkz. Franz Boas, Decorative Designs on Alaskan Needlecases, *Proceedings of the United States National Museum*, Washington D.C., 1908, Cilt 34, s. 321 - 344.



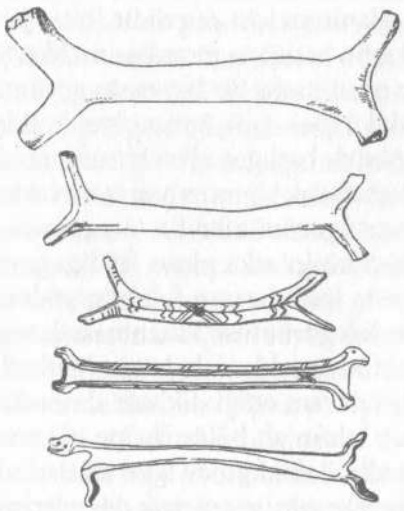
Şekil 119: Alaska Eskimoları'na ait iğne kılıfları

Kimi zamansa kılıfın bir kısmında veya tamamında simgesel unsurların kullanıldığı görülür. Bazı örneklerde gövdenin yanındaki çıkıntılara fok başı şekli verilmiştir. Yalnızca çıkıntının biraz daha belirginleştirilmesiyle gözlerin ve ağzın eklenmesi, böyle bir anlatımın sağlanması için yeterlidir (bkz. Şekil 119c). Diğer örneklerdeyse kılıfın başlığına mors başını (bkz. Şekil 119d) veya başlığın şekline uyan başka bir hayvanın görüntüsü kazandırılmıştır (bkz. Şekil 119e). Göz için noktalar eklenmesi ve orta kısmının kesilmesiyle başlığın işlevi korunmuş olmakla beraber uzun dişleriyle kabataslak bir mors başı tasviri elde edilmiş olunur. Aynı şekilde mors figürünün kılıfın tamamında yinelenmesiyle de kılıfın asıl biçiminin arka plana itildiği görülür. Kılıfın alt kenarına veya orta kısımlarının fok başı şeklinde işlenmesiyle kılıfın az çok bir fok görüntüsü kazanması da sağlanabilir.

Bahsettiğimiz bu örneklerdeki bütün kılıflarda püskül öğesinin kullanılmaya devam ettiği dikkate alınmalıdır. Ancak püsküller, genellikle kılıfın alt bölümlerine işlenen fok başlarının üstüne gelmektedir. Bakıldığında iğne kılıflarında gördüğümüz çeşitli hayvan figürlerinin, geometrik desenlerin gelişimine kaynaklık eden birincil öğeler olması pek mümkün görünmemektedir. Aksine geometrik desenlerin geniş bir alanda oldukça sık kullanılıyor olmasının yanında Eskimoların kullandığı geometrik desenlerle benzerlikleri; hayvanların biçimlerinden uyarlanmayan böylesine örneklerde geometrik desenlerin kullanılıyor olması; başlıkların ve çıkıntıların kökenlerine bakılmaksızın kullandık-

ları ilk biçimlerin geometrik desenler olduğu yönündeki varsayımı pekiştirmektedir. Büyük ihtimalle de sanatçı, hayvan figürleri oymaya yönelik edindiği alşkanlık sayesinde bahsettiğimiz örneklerdeki gibi eserleri yaratmaya yönelmiştir.

Alaska Eskimolarının kullandıkları makaralar da oldukça ilgi çekicidir. Makaralar en basit haliyle ren geyiği boynuzunun kesitinden yapılmaktadır (Şekil 120); gelgelelim bu boynuzlara da hayvan biçimi verilmiştir. Örneklerden birisinin gövdesinde geometrik desenler yer almasına karşın boynuzun diğer üç çatalına hayvan başı figürleri işlenmiştir. Diğer bir örnekte boynuzun bir tarafındaki iki çatala fok başı şekli kazandırılmıştır ve bu başlar, boynuzun diğer ucundaki yüzgeçlerle uzun bir şerit yoluyla bağlanmıştır. Başka bir örnekte boynuzun bir ucundaki iki çataldan üstte olana kabaca kurt başı, altındaki çatala da ön ayaklarının şekli verilmiştir. Boynuzun diğer ucundaki iki çatalaysa arka ayakların tasviri oyulmuştur.

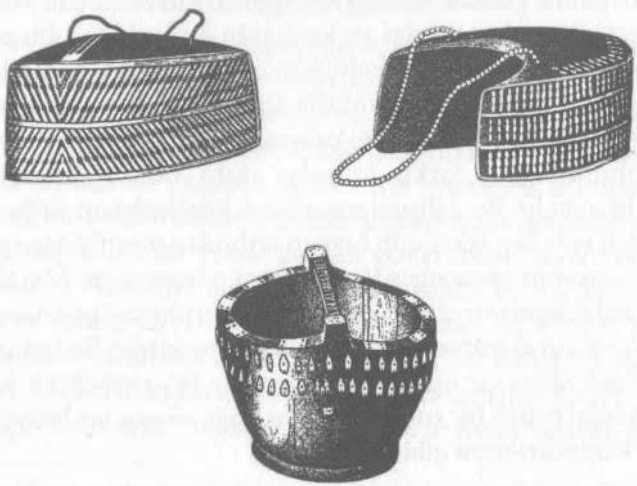


Şekil 120: Alaska Eskimoları'na ait makaralar

Benzer bir gözlem Alaska Eskimolarının ok gövdesini düzleştirmek için kullandıkları araçlar ve kar bıçakları için de yapılabilir.[30]

30. E. W. Nelson, The Eskimo about Bering Strait, *Annual Report Bureau of American Ethnology*, Cilt 18, Görseller 40, 48, 94.

Verdiğim örnekler, pek çok geometrik biçimin kökenini anlamaya veya yüklendikleri anlamı izah etmeye çalışırken yapılan hatalardan fazlasını göstermektedir; bu da, herhangi bir örnekte gördüğümüz geometrik biçimlerin kaynağının gerçekçi betimlemeler olduğunu varsaymamıza gerek olmadığıdır. İlkel sanat üzerine yaptığı çalışmalara pek çok şey borçlu olduğumuz Hjalmar Stolpe dahi gerçekçi tasvirlerin önemine yönelik oldukça abartılı fikirlere sahiptir; düşünceleri, geometrik desenlerin mutlaka gerçekçi bir betimlemeden türetilmesi gerektiği fikri etrafında şekillenmektedir. Emil Stephan da Stolpe'yle benzer görüşleri paylaşır. Bu noktada belki de Stolpe'nin görüşlerini bir örnek üzerinden açıklayabilirim. Doğu Grönland Eskimoları, küçük diş parçalarını yan yana koyarak yaptıkları göz şeklinde bir süsleme kullanmaktadırlar. Stolpe bu süslemenin, fokları betimleyen ve diziler halinde yapılan oymaların basitleştirilmesiyle elde edildiğini söylemektedir (Şekil 121). Ancak biliyoruz ki, Eskimolar düğme veya benzeri küçük nesneleri yapmak için mors dişi gibi malzemelerini küçük birimler halinde işlerken, üretecekleri nesneyi göz önünde bulundurarak bunu gerçekleştirmişlerdir. Bu sınai faaliyet sonucundaysa süsleme biçimlerine de aşina olmuşlardır. Dolayısıyla bir tasarımın gerçekçi bir kökeninin olduğunu varsaymak zaruri değildir.



Şekil 121: Ammassalik Adası'na ait, göz şeklinde süslemeleri olan kap

Anlamlardaki Tutarsızlığın Karşıtı Olarak Eylemlerdeki Düzenlilik

Bahsettiğimiz anlamlandırma süreci yine oldukça önemli başka bir etnik olguyla karşılaştırıldığında oldukça ilgi çekici sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Gözlemlerimizden elde ettiğimiz asıl varsayım, tek bir biçimin farklı şekillerde yorumlanabileceği; biçimin aynı olduğu durumlarda, hem bireyler hem de kabile tarafından verilen anlamların çeşitli olabileceği fikriydi. Bu yatkınlık yalnızca sanatla sınırla kalmadığı gibi, mitolojide ve ayinlerde de biçimlerin değişmezlikleri ve anlamlardaki geniş çeşitlilik yoluyla karşımıza çıkmaktadır. Mitoloji için söylersek, sanatsal biçimlerin oldukça geniş bir alanda kullanılmalarına benzer şekilde mitlerde gördüğümüz motiflerin yine geniş bir bölgede karşılıkları olduğunu gözlemleyebiliriz. Örnek olarak pek çok kişinin bildiği ve çok büyük bir coğrafyada anlatılagelen sihirli kuş sürüsü hikâyesini Kuzey Amerika'daki yerleşimlerde gördüğümüz gibi, bu hikâye Eskimolar için sisin ortaya çıkışı; İngiliz Kolumbiyası'nda da insan etinin yendiği belirli ayinlerin kökeniyle alakalıdır. Diğer bir örnek de "yıldız koca" olarak anılan, yıldızlar tarafından gökyüzüne kaçırılan iki genç kadının öyküsünün anlatıldığı masaldır. Oldukça yaygın bir şekilde anlatılan masal pek çok olguyu açıklamak için kullanılmaktadır. Kadınlardan birisinin çocuğu, masalın anlatıldığı yörenin kahramanı haline gelecek ve dünyayı, işgalci canavarlardan koruyacaktır. Gelenekler, ayinler ve kabilenin ayrıcalıkları bu masal yoluyla anlatılsa da, masal kabilenin o döneme dair endişelerine göre şekillenmektedir. Oskar Dähnhardt'ın dünyanın her yerinden doğal efsaneleri derlediği çalışması[31] buna benzer örneklerle doludur; çok farklı konular dahi benzer masallarla anlatılmaktadır. Bu çalışma masalların gözlemlenen doğa olaylarından edinilen izlenimin hemen ardından türetildiğine yönelik düşüncenin savunulamaz olduğunu göstermiştir. Masalların zaten anlatılageliyor olması, insanları ilgilendiren öğelerinse masala sonradan eklenmesi daha olası görünmektedir. Bu tıpkı sanat türlerinin zaten var olması ve bir bireyin veya kabilenin içinde bulunduğu belirli bir ruhsal duruma bağlı olarak bir biçime anlatım kazandırılması gibidir.

31. Oskar Dahnhardt, *Natursagen*, Leipzig, 1912, Cilt 4.

Söylediğimiz gibi bu gözlem ayinler için de geçerlidir. Büyük Ovalar bölgesinde yaşayan bütün Kızılderililerin "güneş dansı" olarak isimlendirdikleri bir törenleri vardır. Tören esnasında yapılan şeyler genellikle belli olmasına rağmen bazı kabileler kendilerine özgün bazı unsurlar eklemişlerdir. Törene atfedilen anlamsa daha büyük farklılıklar barındırmaktadır. Bir kabilede bu tören, kabile zor bir dönemden geçerken yardıma gelen doğaüstü güce adanan bir sunu olma niteliği taşımaktadır; başka bir kabilede Kutsal Demet'in kimde duracağına karar verilmesi için düzenlendiği gibi çoğu kabile tarafından da mevsimlerin değişimi için yapılan bir törendir.[32]

Verdiğim örnekler geleneklerin psikolojik olarak nasıl açıklanabileceğini göstermektedir. Bu törenlerin tarih içindeki gelişimi birbirlerinden farklı olsa da, ayinlere belirli bir dönem içinde ve insanların içinde bulundukları sosyal duruma bağlı olarak atfedilen ikincil anlamlara getirilen psikolojik açıklamaların, tarihsel oluşlardan bağımsız olmaları daha muhtemeldir. Bir kabilenin, biçimleri belirli desenler doğrultusunda anlamlandırıyor oluşu, bu desenlerin şu anda temsil ediyor oldukları nesnelerin gerçekçi betimlemelerinden geliştiğini kanıtlamamaktadır.

Özensiz Bir İşçilikten Dolayı Biçimlerin Değişmesi

Kuzey Amerika'da karşılaştığımız üçgen desenini de kapsayan özel bir örnekte, her ne kadar geçiş öğelerinin bulunmadığı hakkında inandırıcı savlar öne sürmüş olsak da, neredeyse tamamen birbirinin devamı olan şekiller dizisi bulunmaktadır. Tamamıyla gerçekçi bir tasvirle başlayan ve tümüyle geometrik bir desenle son bulan bu diziden dolayı, biçimlerin gelişiminin gerçekçilikten sadeliğe doğru tek bir yönde gelişim gösterdikleri sonucundan kaçınmanın olanaksız olduğu düşünülmektedir. Ancak buna karşın, herhangi tarihsel bir kanıt olmadıkça bu dizinin tam tersi şekilde de okunabileceğini belirtmiştim. Bahsettiğimiz bütün örnekler ve ilkel insanlar arasında yapılan çalışmalar, gerçekçi ve sade biçimlerin aynı zaman dilimi içinde kullanıldıklarını gös-

32. Leslie Spier, *Anthropological Papers of The American Museum of Natural History*, 1921, Cilt XVI, s. 457.

termektedir. Dolayısıyla oldukça yetenekli sanatçıların neden bu yaklaşımlardan birini benimsedikleri; en az onun kadar hünerli olan diğer sanatçıların da eserlerini neden bir diğer yaklaşım yoluyla ele aldıkları veya başka bir sanatçının niçin iki yaklaşımı birden kullandığı incelenmelidir.

Genellikle özensiz yapılan işçiliğin biçimi bozduğu, bundan dolayı da eserin yanlış anlaşılmasına neden olduğu düşünülmektedir. Ancak bu fikrin, ilkel insanların sürdükleri yaşantı göz önünde bulundurulduğunda savunulabilir olduğunu düşünmüyorum. Çünkü kendi kullanacakları aletleri yine kendileri yapan yerli insanlar için böylesine özensiz bir işçilik söz konusu değildir. Güney Amerika Kızılderililerinin Von den Steinen tarafından kaydedilen boyamaları ve çömlekleri; Yeni Gine'nin timsah okları ve fregat kuşu oymaları; hepsi dikkatli bir işçiliğin ürünleridir. İnsanların komşu kabilelerle yaptıkları takaslarda sıklıkla kaliteli malzemelerini kendilerine sakladıklarını, kötü eşyalarınıysa karşı tarafa verdiklerini görüyoruz. Örnek olarak Vancouver Adası yerlileri değiş tokuş için yaptıkları keklerde daha lezzetsiz olan mürver meyvesini kullanırken, kendi tüketimleri için yaptıkları keklerde daha değerli olan yaban mersini ve ahududu gibi meyveleri kullanmaktadırlar ve kekin lezzetini bozacak herhangi bir malzeme eklememektedirler. Bu tutum, özellikle kısa sürede daha fazla sayıda ürün ortaya çıkarma arzusuyla beraber, zayıf bir işçiliğe neden olmaktadır. Dolayısıyla bu durumun nasıl sonuçlar doğuracağı; özensiz bir işçiliğin, biçimlerin yanlış anlaşılmasına ve sadeleşmesine neden olup olmayacağı sorusu önümüze gelecektir. Arthur Balfour bu süreci olabildiğince açık bir şekilde izah etmeye çalışmıştır. Öncelikle birisinin, bir deseni kopyalamasını, ardından da yapacağı ikinci kopya için ilk kopyayı kullanmasını sağlamıştır. Bu işlemin tekrar tekrar yapılmasıyla da oldukça şaşırtıcı değişimler ortaya çıkabileceğini göstermiştir. Bu değişimler yetkin bir teknikle yapılan eserlerin, yine hünersiz kişiler tarafından kopya edilmesiyle de ortaya çıkabilir. Bununla ilgili verilebilecek en belirgin örnek, Yunan sikkelerinin Keltler tarafından kopyalanması[33] neticesinde, sikkelerin asıl tasarımlarının tamamen bozulmasıdır. Fakat bu örnek de tam olarak vurgulamak istediğimiz noktaya değinmemektedir. Çün-

33. Bkz. Max Ebert, *Reaflexikon der Vorgeschichte*, Cilt 6, s. 301.

kü konumuz, tasarımların daha yetkin bir tekniğe sahip olan insanlar tarafından kopyalanmasından ziyade, bu kopyalamanın tek bir kabilenin içinde gerçekleşmesidir.

Meksika yerlilerinin yaptıkları bazı eserlerde sınai üretimin ve bunun neticesinde özensiz bir işçiliğin yarattığı etkiyi gözlemleme fırsatım oldu. Batı Meksika'da tabakların kabak ağacından yapıldığını ve turuncu bir cilayla kaplandığını gördüm. Renk seyreltme işlemiyle de cilalı kısımlara yeşil desenler işleniyordu. Yapılan bu işlem büyük ihtimalle İspanya kökenliydi. Ağaçtan imal edilen daha eski örneklerse oldukça yetkin bir işçilikle yapılmışlardı. Tabaklar çoğunlukla geyik, balık ve daha pek çok hayvanın figürleriyle süslenmişti. Ancak günümüze gelindikçe Oaxaca'da yapılmakta olan ve marketlerde satılan ürünlerdeyse oldukça kötü bir işçilik göze çarpıyordu (Şekil 122). Eski tabaklarda karşılaştığımız balık figürleri halen kullanılıyordu ancak yaprak desenleri bu figürden daha sık kullanılmaya başlanmıştı. Bu tasarım, Balfour'un anlatmış olduğu, desenin yanlış anlaşılması olgusuna belirgin bir örnek teşkil etmekteydi. Bu tabakların ortası yaprak deseninin yerleştirileceği birim haline gelmişti ve eski tabaklarda balığın başı yine bu alana işlenmekteydi. Balığın yüzgeçleri tabağın kenarındaki girintilere, iskeleti de yaprağın damarlarına denk düşüyordu. Günümüzde yapılan örneklerdeyse her iki süsleme de kullanıldığından dolayı büyük bir yanlış anlaşılma sonucunda tasarımın gerçekten değişip değişmediği hakkında şüphe duyulabilir. Yine de daha yeni olan bu yaklaşım, psikolojik bir koşulun sürece dahil olmasıyla birlikte tek tipleşmiş olan bir biçim tarafından denetim altında tutulduğu eski yöntemin yerine tercih edilmiş olabilir. Bu olgunun da yetkin örneklerini ileride göreceğiz.



Şekil 122: Oaxaca'ya ait, kabak ağacından yapılan tabaklardaki süslemeler

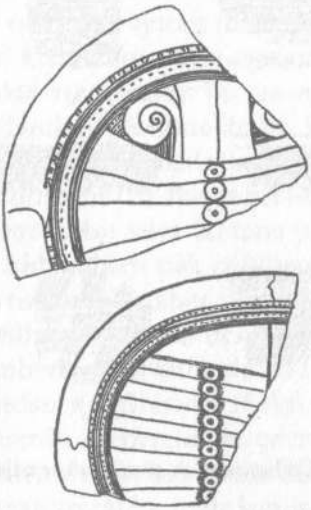
Verebileceğimiz bir diğer güzel örnekse geçmişte Meksika Vadisi'nde yaşayan halkın satma maksadıyla yaptıkları çömleklerdir. Burada oldukça fazla sayıda çömlek üretilmekle beraber Sahagun da çömleklerin neredeyse tamamının pazarlarda satıldığını aktarmıştır.[34] Yapılan taslar sınai üretimin etkilerini açıkça gösterdiği gibi oldukça kötü bir işçiliğe sahiptir. Aztek çömleklerinin biçimleriyse birbirlerine oldukça benzerdir. Sierra de la Estrella sıradağlarının eteğinde kurulmuş küçük bir köy olan Culhuacan'da bahsettiğimiz Aztek çömleklerinin kaba örnekleri yapılmıştır. Buradaki eskiden tarla olarak kullanılmış olan bataklığımsı topraklarda, çok sayıda çömlek parçası bulunmuştur. Bu çömleklerin yapıldığı kil koyu turuncu olup gövdeleri kalındır ve siyaha boyanmışlardır. Yerel bir uygulama olan bu biçimin Texcoco Gölü civarında bulunan örneklerden (Şekil 123) daha koyu renkli olmasının yanında, üzerindeki şeritlerin geniş bir yüzeye kabaca boyandığı görülür. Texcoco'daki örneklerin şeritleriyse oldukça ince bir işçilikle çizilmiştir. Ayrıca yalnız belirli desenler kullanılmasına karşın üretimin sıklığı, el yazılarına benzer şekilde kesin bir biçimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çömlekleri renklendiren her işçi fırçayı kendine uygun bir şekilde kullandığından dolayı, işçilerin ürünlerin tasarımında neden olduğu farklılıklar kolaylıkla ayırt edilebilmektedir.[35] Kötü işçiliğin, ürünün tasarımı üzerindeki etkilerini gösterebilmek için birkaç örnek seçtim. Fakat öncesinde, herhangi bir örnekte görülen şeritlerin aynı yönde çizildikleri hatırlanmalıdır; çünkü ürünü yapan işçinin elleri, alışkın olduğu belirli hareketleri takip etmektedir.

Elimizdeki en basit süsleme örneklerinden birisi özensiz bir işçiliğin sonuçları ve bireysel yaklaşımların gelişiminin anlaşılması bakımından yol göstericidir (Şekil 124). Bütün desenler iç içe geçmiş S şeklindeki motiflerden oluşmaktadır. Şekil 124b'de görülen desenlerinse S şeklindeki tasarımlardan basit kıvrımlara yönelik bir gelişim gösterdiği fark edilecektir. Şekil 124c'deki desenler daha özenli bir şekilde çizilmiştir. Şekil 124d'de görülen süsleme de bir çömleğin kenarından alınmıştır ve S şeklin-

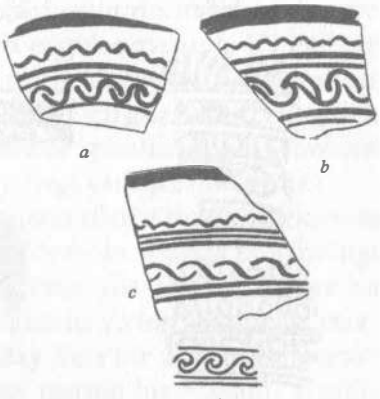
34. Bernardino de Sahagun, *Historia general de las cosas de Nueva espana*, ed. C. M. de Bustamente, Mexico, 1830, Cilt 3, s. 56.

35. Bkz. Franz Boas y Manuel Gamlo, *Album de collecciones arqueologicaa*, Mexico 1912.

deki kıvrımlar birbirlerine dikkatli bir şkilde iliştirildiği gibi, yeni bir desen meydana getirmişlerdir.



Şekil 123: Texcoco'ya ait çömlek parçaları

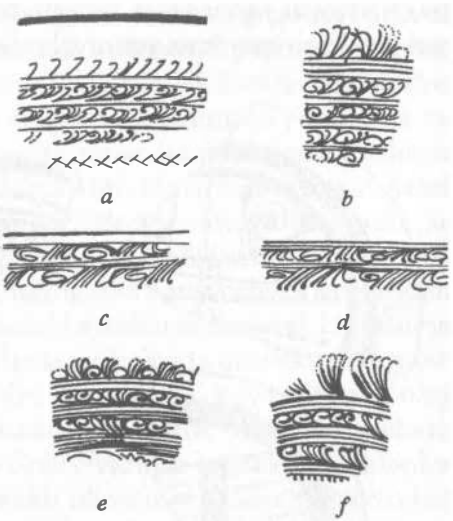


Şekil 124: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri

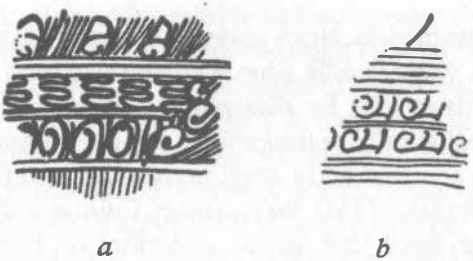
Seri üretimin sonuçlarını gösteren bir diğer basit süslemeyse bir kıvrımın ve buna eşlik eden iki dikey çizginin tekrarlanmasından meydana gelir. Bu süslemenin Texcoco'da yapılan çömleklerde gördüğümüz ve dikkatli bir şekilde işlenmiş, dikey bir çizginin bir çemberi takip ettiği tasarımdan türetilmiş olması mümkündür (Şekil 125a). Bu tasarımın Culhuacan'da rastladığımız örnekleri Şekil 125b ve c'de gösterilmiştir. Bazı örneklerde (b, c) bu kıvrım az çok özenilerek çizilmiş bir çember şeklindedir ve spirale benzemektedir. Bu tasarımın gelişiminde gördüğümüz ayırt edici ve oldukça önemli unsurlardan birisi de dikey çizgilere eğim verilmeye başlanmasıdır (Şekil 126). Deseni çömleğe çizen işçinin el yatkınlığına bağlı olarak çizgiler sağ üstten sol alta doğru (a ve b'nin iç kısımları; c ve d'nin dış kısımları) veya e ve f'de olduğu gibi soldan sağa çizilmişlerdir. Bu biçimlerin seri bir şekilde üretilmesi esnasında dikey çizgiler kanca şeklinde desenlere dönüşmüşlerdir. Bu desenlerin sahip olduğu şekil fazlasıyla özgün olduğundan dolayı, kimin hangi çömlekleri yaptığı rahatlıkla ayırt edilebilmektedir.



Şekil 125: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri



Şekil 126: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri



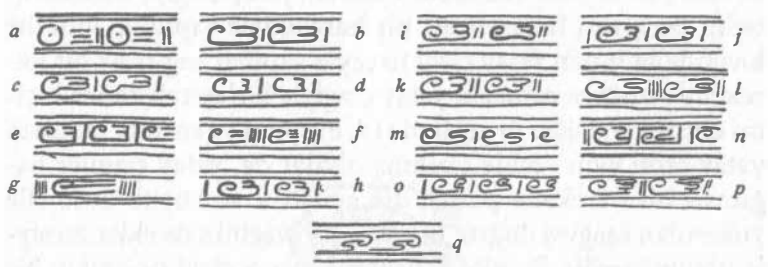


Şekil 127: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri

Süsleme tasarlanırken benimsenen bir yaklaşım daha bulunmaktadır (Şekil 127). Şekil 127a'da spiral, normalde çizildiği yönün tersine doğru uzatılmıştır ve iki spiralin arasına, bu spiralleri ayıran dikey bir çizgi yerleştirilerek ilk spiralin son kısmı, spiralleri ayıran ikinci çizginin bulunacağı yere kadar uzatılmıştır. Bu tasarımın uygulanmasında bir istikrar sağlandığı görülmektedir. Bazı örneklerdeyse spiral ani bir şekilde sonlandırılmak yerine dikey çizgilerin altlarına dek uzatılmıştır (b). Başka bir örnekte de spiralin altına, spiralden bağımsız bir veya iki tane yatay çizgi yerleştirilmiştir (c).

Elde edilen pek çok örnekte spirallerin uçlarına eklenen kıvrımlarla beraber işlendiği bir desenin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu desen büyük ihtimalle çemberlerin ve bu çemberlerin arasına da düz çizgilerin yerleştirildiği bir tasarımdan türetilmiştir (Şekil 128a). Seri bir üretim esnasında dairenin merkezinden çevresine uzayan bir bağlantı çizildiğinden dolayı bütün bir desen spirale dönüşmektedir. Kimi zaman spiral basit bir kanca haline gelmektedir (b) ve çemberin en alt noktası, yanındaki yatay çizgilerle birleşmektedir. Örneklerin büyük bir çoğunluğunda çember ve birleştiği çizgiler, çizilmiş olan keskin bir kıvrım ya da en altta bulunan yatay çizgiyle desenin ayrılması yoluyla ayırt edilebilir. Asıl tasarımdan başka bir desenin üretilmesi, tamamen sanatçının kullandığı fırçayla belirli bir eğim oluşturmasına bağlıdır. Pek çok durumda spiral (b, c) en altta bulunan yatay çizgiye kadar devam ederek yine merkezde bulunan yatay çizgiye ilerlemektedir. Bu çizim fırçanın tek bir hareketiyle yapıldığı gibi üst kısımda bulunan yatay çizgi fırçayla yapılan bağımsız bir hareketle çizilir ve ortadaki yatay çizgiyle birleşerek kanca biçimi oluşturur. Diğer örneklerde (d, e) spiral ve en altta bulunan yatay çizgi aynı yönde çizilmiş olsalar da, yatay çizgiler bağımsız bir hareketle çizilen dik açılardır ve büyük ihtimalle yukarıdan aşağıya doğru, merkezi bir çizginin de eklenmesiyle işlenmişlerdir. Bu gibi örneklerde yatay çizgi de keskin bir açıyla tam aksi yöne doğru döndürülür ve desene yakın bir yerde sonlandırılır. Şekil 128f'de iki yatay çizgi kıvrımlı desenden ayrılmıştır; g'de ise yatay çizgiler oldukça uzun tutulmuştur ve desen incelendiğinde ortadaki çizginin spiralle

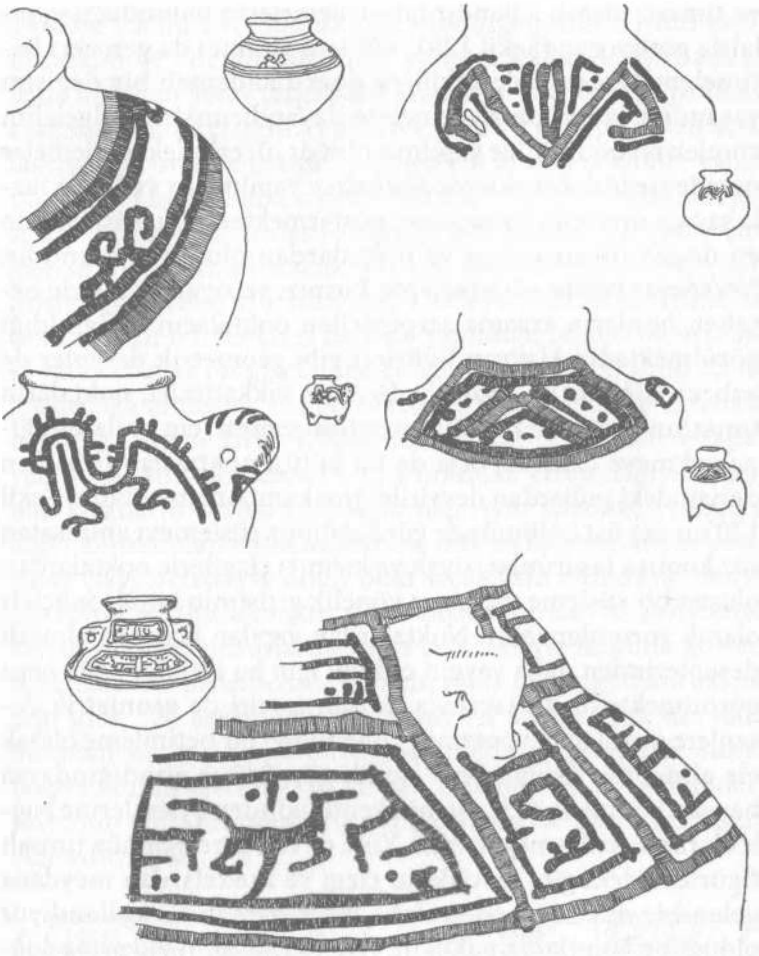
beraber tek bir fırça hareketiyle yapıldığı görülür. h'nin yapımında, b ve c'de gördüğümüz yöntem kullanılmıştır ancak üstte bulunan yatay çizgi daha küçüktür. i'de de aynı yöntem, aşağıdaki yatay çizginin yukarıya doğru kıvrılıp aniden sonlanması ve orta ve üst yatay çizgilerin at nalı şeklinde yapılması gibi farklılıklarla uygulanmıştır. j ve k örneklerindeyse spiral önceki süslemelerde olduğu gibi bırakılmış, yatay çizgilerse "3" biçimini alacak şekilde, birbirlerinden ayrı çizilmişlerdir. l ve m'nin süslemelerindeyse bütün kıvrımların devam eden tek bir çizgi halinde yapıldığı, bunun da ortadaki yatay çizgiye bir çizgi daha eklenmesiyle iki çizginin ilmek görüntüsü almasına neden olduğu görülür. n'de ise ortadaki üç yatay çizgi de farklı şekillerde ele alınmış; sol üstten başlayan "S" şeklindeki desen en altta bulunan yatay çizgiye bağlanan çizgilerin yerine kullanılmıştır. Aynı yöntem, çömleğin diğer kenarından başlamak üzere, o'da da uygulanmıştır ve üç yatay çizgi neredeyse dikey olan saçakların altında sonlanan bir spiral şeklini almıştır. p'nin süslemesi ise "S" şeklindeki kıvrımın diğer unsurlardan ayrı çizilmesiyle farklılık göstermektedir. Bu süslemenin ortasına yatay bir çizgi daha eklendiği gibi, "S" şeklindeki kıvrımın en alt bölümü de, altta bulunan yatay çizgiyle birleşmiştir. q'da gördüğümüz süslemeyse bunun tersine döndürülmüş halidir ve "S" şeklindeki kıvrımın spiralin merkezine iliştirilmesiyle farklı bir biçim elde edilmiştir.



Şekil 128: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri

Renklendirilmiş pek çok çömlekte gördüğümüz düzensiz desenlerin benzer bir yolla açıklanabileceğini düşünüyorum. Buna verebileceğimiz başka bir örneğiyse Chiriqui'de yapılan

ve timsah olarak adlandırılan süslemelerin bulunduğu eşyalarda görüyoruz (Şekil 129). William Holmes da gerçekçi betimelemelerden sade şekillere doğru kademeli bir değişim yaşandığı savını bu süslemelere dayandırmıştır. Gelgelelim çömlek iyi bir işçilikle yapılmış olsa da, üzerindeki süslemeler neredeyse tüm örneklerde özensizce yapılmıştır ve bu da fazla sayıda üretimin sonuçlarını göstermektedir. Bu süslemenin en özgün unsuru çizgi ve noktalardan oluşan tasarımıdır. Neredeyse bütün süslemelerde kırmızı ve siyah çizgilerle beraber, bunların arasına serpiştirilen noktaların kullanıldığı görülmektedir. Hayvan figürleri gibi geometrik desenler de kabaca işlenmiştir. Profesör Holmes dikkatimizi, noktaların timsahın derisindeki pulların betimlenmesi için kullanıldığına çekmeye çalışmış olsa da bu bütün noktaların timsahın derisindeki pullardan devşirildiğini kanıtlamamaktadır. Şekil 129'un sağ üst bölümünde gördüğümüz süslemeyi anımsatan söz konusu tasarımlar, siyah ve kırmızı çizgilerle noktalardan oluşan bir süsleme yapmaya yönelik girişimin kötü sonuçları olarak yorumlanabilir. Noktalardan yapılan üçgenler timsah desenlerinden daha yaygın olduğu için bu ihtimal daha olası görünmektedir. Dolayısıyla timsah tasviri de geometrik desenlere uygulanan yöntemin kullanıldığı bir betimleme olarak ele alınabilir. Özensiz bir işçilik göz önüne alındığındaysa hayvan betimlemeleri, işçinin kendiliğinden eylemlerine bağlı olarak vasatlaşmış olabilir. Yine de bu, gördüğümüz timsah figürlerindeki gibi tasvirlerin çizgi ve noktalardan meydana gelen bir düzenlemeden daha uzun zamandır kullanılıyor olduğunu kanıtlamamaktadır. Ayrıca timsahın yukarıya doğru uzanmış çenesinin daha çok timsahı tanımlamak için kullanılan bir motif olduğunu ve bu motifin de timsahın kendisine ait betimlemelerde daha yaygın olarak kullanıldığını akılda tutmak gerekir. Maymun betimlemelerinde olduğu kadar Kosta Rika'nın iç kesimlerinde ve Güney Amerika'nın bazı bölgelerinde yapılan tasvirlerde de benzeri motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Bu durum yine Kosta Rika ve Güney Amerika'da yapılan, hayvanların eklemli, ikincil organlarının tasvir edildiği ilginç örnekler için de geçerlidir.



Şekil 129: Chiriqui'ye ait, timsah süslemeli çömlekler

Eserlerde Kullanılan Teknik Motifler

Çömleklere küçük boğumlar ve şeritler eklenmesi de bu bakımdan oldukça yol gösterici olmakla beraber George Grant MacCurdy bu unsurların, armadillo figürlerinin sadeleşmesi neticesinde kullanılmaya başlandığını belirtmiştir.[36] Tüm bu

36. George Grant MacCurdy, A Study of Chiriquian Antiquities, *Memoirs Connecticut Academy of Arts and Sciences*, 1911, Cilt 3, s. 49.

çömlekler, çömleğin yüzeyi veya tutacak, ağız kısmı, üst kısmındaki kıvrım ya da yere temas eden kenarı gibi belirli bir bölümünde bahsettiğimiz küçük şeritlerin ve boğumların kullanılması yoluyla ayırt edilebilmektedir. Çömleğin uzantıları da yine birbirine paralel, kısa gedikler açılarak süslenir. Oval ve ortasında bir ya da birkaç adet çizgi olan boğumlar gözü tasvir etmektedir; yine oval bir çıkıntıya birbirine paralel birkaç çizginin eklenmesiyle ayağa işaret edilir; süslemenin bir bölümü olarak gördüğümüz veya vazoların üzerinde karşımıza çıkan, paralel ve kısa çizgileri kesmekte olan yine paralel ve kısa çizgi dizileri de çeşitli hayvanların tasviridir. Dr. Carl Hartman[37] ve Samuel Lothrop[38] yine Kosta Rika'nın bazı bölgelerinde benzer tasarım unsurlarının kullanıldığını bildirmişlerdir. Bu unsurlar Chiriqui'de gördüğümüz örneklerle biçimsel olarak fazlasıyla benzerdir ve bundan dolayı da gelişimlerinin tek bir kaynağa bağlı olduğundan şüphe duymak oldukça güçtür. Bu süsleme aynı zamanda Merkez ve Batı Amerika Kızılderililerini de kapsayan geniş bir alanda kullanılmaktadır. Eski dönemlere ait eşyaların ve özellikle de bu süre zarflarında yapılan heykelciklerin tasarımı, nesnenin gövdesinden taşan şeritlerin ve boğumların kullanılmasıyla yapılmıştır. Bu dönemlerde gözün tasviri de sıklıkla bir boğumun üzerine bir ya da birkaç tane çizik çekilmesiyle yapılmaktadır. Ekvador'daysa bu süsleme daha yakın dönemlere kadar kullanılmaya devam edilmiştir.[39] Bu tasarım en gelişkin biçimine Toltec kültürü döneminde boğumlar eklenerek yapılan çömleklerle ulaşmıştır. Kuzey Amerika'da bu süslemenin kullanımıysa çok yaygın olmasa da oluk şeklinde çizgilerin, Mississippi'nin orta kesimlerinde kullanıldığı görülür. Bu oluklar nesnenin vurgulanmak istenen asıl unsuru olmamakla beraber, yine de Merkez Amerika'nın daha eski dönemlerinde yapılan oldukça yetkin çömlek işçiliklerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Buna karşın gelişmiş biçimlerle karşılaşmadığımız ve üzerinde bir hayvan figürü bulunan uyarı simgesinin bulunduğu yere neden konulduğunu rahatlıkla anlayabildiğimiz Afrika'da

37. C. V. Hartman, *Archaeological Researchers in Costa Rica*, Stockholm, 1901.
38. Samuel Kirkland Lothrop, Pottery of Costa Rica and Nicaragua, New York, Museum of the American Indian, Heye Foundation, 1926.
39. Marshall H. Saville, *The Antiquities of Manabi*, Ecuador, New York, 1910.

nadiren kullanılması dikkate değerdir.[40] Bu olgu, Avupa'nın tarih öncesi dönemlerinde yapılan çömlekler için de geçerlidir. Boğumların kullanımıyla Almanya'nın Michelsberg bölgesinde, Çek Cumhuriyeti'nin Jaispitz kentinde ve diğer bazı geç dönem yerleşimlerinde karşılaşılmaktadır. Yalnızca "terra sigillata" üzerine kayma kil (barbotin) kullanılarak yapılan süslemeler Amerika'da yapılan aplike süslemelerini andırıyor olsa da, malzeme yarı akışkan bir halde kullanıldığından dolayı sanatçıya aynı özgürlük imkânını sağlamamaktadır. Avrupa'nın tarih öncesi dönemlerinden kalan çömleklerde gördüğümüz boğumlarsa daha çok delikli bir bronz örnek alınarak yapılmışlardır ve daha geç bir döneme aittirler. Kilden yapılıp çömleğe iliştirilen hayvan figürleriyse Gemeinlebarn'daki çömlek işçiliğini hatırlatmakla beraber, yine madeni bir eserin kopyalanmasının onucu gibi görünmektedir. Ayrıca Merkez Amerika'da yapılan seramik işçiliklerinde gördüğümüz gibi yetkin bir düzeye de ulaşmamıştır.

Chiriqui çömlek işçiliğinin ayırt edici unsurlarından biri olan oluklu ayaklar, bu bölgede kullanılan sanatsal biçimlerin, daha geniş bir alanda kullanılan unsurların özel bir yönde gelişim göstermeleri sonucu ortaya çıktığını, şerit ve boğum eklentilerinden daha kesin olarak göstermektedir. Çömleğin dayanağı olan ayakların Chiriqui'deki gibi şekillendirildiği, balık figürünün yaygın olarak kullanıldığı bölgeleri de kapsayacak kadar geniş bir coğrafyada gözlemlenebilmektedir.[41]

Dolayısıyla, armadillo dokusu elde etmek için kullanılan şeritlerin ve boğumların, çömleklerin bağımsız parçaların eklenmesiyle süslendiği yöntemle tarihsel olarak ilişkili olduğu bu nedenle de armadillo dokusunun, bahsettiğimiz süsleme unsurlarının bir hayvan figürü oluşturma maksadıyla kullanılması sonucunda özelleşen bir biçim olduğu sonucuna varıyoruz. Bu nedenle şerit ve boğum gibi süsleme unsurlarının birincil olarak armadilloyu simgelemedikleri, bu unsurların kullanılmasıyla yapılan herhangi bir hayvan figürünün de yalnızca armadillo olarak yorumlanamayacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

40. Bkz. Banana, Belçika Kongosu'na ait kırmızı topraktan yapılan çömleğin üzerindeki oyma, Annales du Musêe du Congo; *Notes analytiques sur les collections ethnographiques*. Cilt 2, Brussels, 1907, Les Industries Indigenes, Görsel 3, Şekil 34.
41. Bkz. Franz Boas y Manuel Gamlo, *Album de collecciones arqueologicaa*, Mexico 1912, Görseller 36, 42, 51.

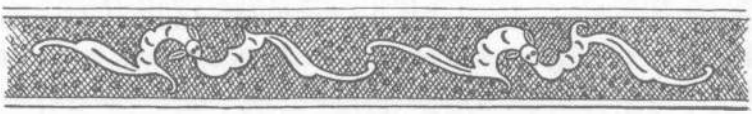
Bu varsayımı önemli kılan asıl nokta, teknik ve biçimsel motiflerin oldukça geniş bir coğrafyada, yerel uygulamalarda gördüğümüz küçük farklılıklarla beraber kullanılıyor olmasıdır. Bu motifler bir sanatçı tarafından şekillendirilmekle beraber, geometrik veya tabii bir biçimin eserde nasıl kullanılacağını da belirlemektedir. Oluk ve boğum gibi unsurların zihninde yer edinmesi ve elinin de alışkanlık kazanması durumunda sanatçı, yaptığı eserlerin çoğunda bu unsurları kullanacaktır.

Sadeleşmiş biçimlerin, gerçekçi betimlemelerin bozunuma uğraması sonucunda ortaya çıktığını kanıtlamaya çalışan araştırmacılar, kendiliğinden eylemlerin ve biçimsel düzenlemelerin, ortaya çıkan ürünün üzerindeki güçlü etkisini genellikle göz ardı etmektedirler. Süsleme unsurlarının dikdörtgen, daire veya başka biçimler gözetilerek belirlenen birimlerde kullanılmasına yönelik eğilimin sonucunda ortaya çıkan eserler, sanatçının, alışkanlıkları doğrultusunda elindeki malzemeyi daha geniş bir birimde veya ardışık şeritler halinde kullanması durumunda ortaya çıkacak ürünlerden farklı olacaktır. Aynı şekilde bir çömleği yapımı esnasında süslemeye veya sonradan kabartmalarla bezemeye yönelik alışkanlık da, çömleğin boyanması veya oyulması durumunda ortaya çıkacak olan tasarımlardan farklı sonuçlar doğuracaktır. Ayrıca çizgilerin veya nokta ve daire şeklindeki desenlerin kullanımına yönelik alışkanlık da üretilen eserin biçimini etkileyecektir. Dolayısıyla noktalar ve çizgiler yoluyla bir süsleme tasarlamayı alışkanlık haline getirmiş olan sanatçının yapacağı hayvan figüründe de bu biçimlerden faydalanacağı konusunda şüpheye yer yoktur. Kendiliğinden hale gelen eylemlerin kaynağını bulmak için, birbirine benzeyen eşyaların nasıl yapıldıklarına bakılmalıdır.

Sınai bir üretimin sonucu olan nesneler üzerine incelemelerimiz, kaba veya özensiz bir işçiliğin ilk başta, el yazılarıyla karşılaştırarak anlayabileceğimiz bireysel üslupların gelişimine yol açtığını göstermektedir. Vurgulanan üslup özellikleri, eseri yapan sanatçıyı ayırt edebilmemize olanak sağlar. Yalnızca dikkatli bir şekilde çalışan usta bir işçi o zamana kadar kullanılmış olan malzemeden, Balfour'un anlattıklarına benzer yeni biçimler üretebilir. Ancak ilkel toplumlarda bunun çok sık gerçekleşmediği de rahatlıkla gözlemlenebilir.

Süsleme Alanının Tasarım Üzerindeki Etkisi

Süsleme üzerinde başka bir koşulun daha büyük bir tesiri olduğunu düşünmekteyim. Gördüğümüz üzere süsleme tasarımlarının uygulanacakları yüzeye göre düzenlenmesi gerekir. Sanatçının elindeki süslemenin bir kısmını kullanmaktan ve süsleme alanı bittiğinde süslemeyi de sonlandırmaktan memnun olduğunu söyleyemeyeceğimiz gibi, zaten sanatçı da daha çok süsleme unsurlarını zihnindekine benzer şekilde eğip bükerek süsleme alanına sığdırmayı tercih etmektedir. Kanatlarını açmış bir kuş betimlendiğinde hemen hemen kare kadar bir alan kaplamaktadır. Süslenecek alanın dar ve uzun olması durumunda sanatçı kuşun gövdesini ve kuyruğuna kıvrım verecek, kanatlarını uzatacak ve böylece tasarımını elindeki kullanılabilir alana sığdırmış olacaktır. Henry Balfour buna örnek olarak Çin sanatında yarasa figürlerinin süsleme şeridine sığdırılmasını göstermektedir (Şekil 130).[42]



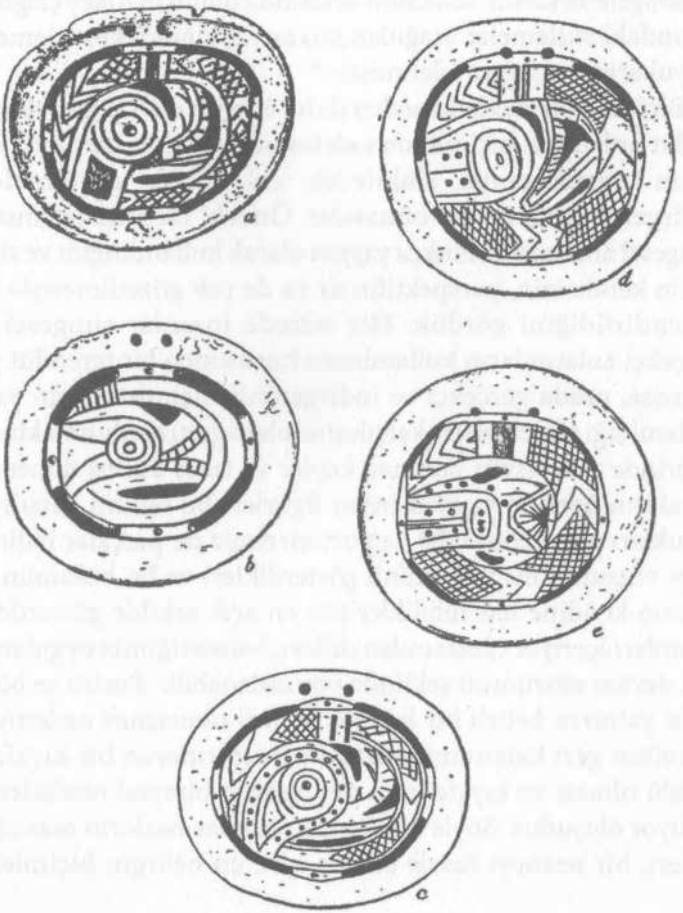
Şekil 130: Çin'e ait, yarasaların betimlendiği dokuma

Kuzeybatı kıyılarında yaşayan Kızılderililer hayvan tasvirleri yaparken özgürce çalışmaktadırlar ve figürü süsleme alanına sığdırmak için biçimini değiştirmekten çekinmezler. Kullandıkları yöntemleri ilerleyen sayfalarda daha detaylı bir şekilde ele alacağız (bkz. 5. Bölüm).

Tennessee'nin höyüklerinde gördüğümüz daire şeklindeki kabuklara işlenen çıngıraklı yılan figürleri böyle bir yöntemle yapılmıştır (Şekil 131). Şekil 131a'da çıngıraklı yılanın açılmış olan üst çenesi rahatlıkla ayırt edilebilir. Ağzının arkasında bulunan gözlerin küçük daireler kullanılarak çizildiği görülecektir. Yılanın gövdesiyse dairenin alt kenarı boyunca sağa doğru devam etmekte ve dairenin solundaki çıngırakla sonlanmaktadır. b ve a şekilleri arasındaki benzerlik kolayca fark edilebilirken, en belirgin farkları b'deki yılanın gövdesinin süslenmemiş olması ve çıngıra-

42. Henry Balfour, *The Evolution of Art*, 1893, s. 50.

ğın yukarıda, gözlerin hemen arkasında betimlenmiş olmasıdır. c'de aynı biçimin korunmasına karşın, önceki örneklerdeki süslemelere gözü çevreleyen küçük çemberler dizisi eklenmiştir. d'de ise yılanın konumu biraz değişmiş olmakla beraber, belirgin bir şekilde betimlenmiş gözün hemen sağında gördüğümüz açık bir ağız ve uzun dişler, önceki örneklere göre daha açık betimlenmiştir. Gövdenin konumu önceki örneklerdeki gibi kabuğun kenarlarını takip ederek çıngırakla sonlanmaktadır. e'deyse ağız küçültülmüş ve gözler yalnızca küçük birer daireyle yansıtılmışken, gövdenin ve kuyruğun konumu korunmuştur.



Şekil 131: Üzerinde çıngıraklı yılan tasviri bulunan kabuklar

Simgesel Anlatımın Tasarım Üzerindeki Etkisi

Kitabın başında incelediğimiz biçimsel unsurlar süsleme tasarımlarının üzerinde oldukça kapsamlı bir etkiye sahiptir. Süslenen alanda simetrik bir düzenlemenin bulunması gerekliliği, simgesel biçimin değişmesine neden olacak bir düzenleme yapma zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Örnek vermek gerekirse, yalnızca ters simetriyle sağlanabilen görsel etki Borneo'da yapılan kalkanlarda görülmektedir ve bu kalkanların üzerindeki süslemeler de bir bütün olarak şeytanın yüzünü simgelemektedir. Kalkanın ortasında bulunan dikey çizginin solundaki süslemeler aşağıdan yukarıya, sağındaki süslemeler de yukarıdan aşağıya işlenmiştir.[43]

Biçimsel bir düzenlemeden daha önemli olan şeyse, simgesel bir anlatımın biçimlerde sadeleşmeye ve dolayısıyla da anlatım unsurlarının olabilecek en küçük göstergelere indirgenmesine neden olmasıdır. Önceki tartışmalarımızda simgesel anlatımın oldukça yaygın olarak kullanıldığını ve simgenin kendisinin, perspektifin az ya da çok gözetilmesiyle şekillendirildiğini gördük. Her nerede insanlar simgesel ve gerçekçi anlatımların kullanılması hususunda bir tereddüt yaşamışsa, orada gerçekçi ve indirgenmiş biçimlerin yan yana kullanıldığı süslemelerle karşılaşma olanağımız bulunmaktadır. Üzerinde yüz tasviri bulunan kaplar ve tarih öncesi dönemde kayaların üzerine yapılan insan figürleri bu tanımı karşılıyor oldukları gibi bizim büst ve portrelerimiz de parçalar halinde olup vücudun bir bölümünü gösterdikleri ve bu bölümün de kişinin kendine has niteliklerinin en açık şekilde gösterildiği kısımları içeriyor olmasından dolayı, bahsettiğimiz uygulamanın devam ettirilmesi şeklinde yorumlanabilir. Portre ve büstlerin yalnızca belirli bir kısmın betimi olmasının nedeniyse, vücudun geri kalanının anlatım barındırmayan bir kıyafetle örtülü olması ve kıyafetlerin de, insanın bireysel niteliklerini gizliyor oluşudur. Böyle bir üslupla yapılan eserlerin esas nitelikleri, bir nesneyi tasvir etmek için, en belirgin biçimlerin

43. A. R. Hein, *Die bildende Künste bel den Dayaks of Borneo*, Şekil 48, 49, 51.

birkaçını kullanmaya yönelik eğilimdir. Bu örnekler üzerinden gerçekçi betimlemelerin sadeleşmiş biçimlere dönüşmesi hakkında fikir belirtmek, böyle bir şey gerçekleşmemiş olduğundan dolayı yanlış olacaktır. Çünkü bu iki üslup beraber kullanılmaktadır.

Üslup

Geldiğimiz bu noktada sanata yönelik bireysel yaklaşımlar konusunu ele almamız gerekmektedir. Simetri, ritim ve biçimin vurgulanması veya sınırlandırılması gibi genel biçimsel unsurlar bütün süsleme sanatının temelini oluşturdukları için, belirli bir üslubun anlaşılması adına yeterli bir açıklama sağlamamaktadırlar. Simgesel sanatsa temsiliyet, perspektif ve değişken bir anlatım gibi öğelerde gördüğümüz belirli niteliklerin bu öğelere özgü olduğu düşünüldüğünde, farklı unsurların gelişmesi için daha elverişli bir alandır. Simgelerin seçildiği ve eserin tasarlandığı süreç içinde geçerli olan koşullar, simgesel sanatın biçimlerinin bireyselleşmesine yol açar. Yine de bununla beraber pek çok biçimsel unsur sanatın her türünün ayrılmaz bir parçası olmakla beraber, kullanıldığı esere de en ayırt edici niteliklerini kazandır-

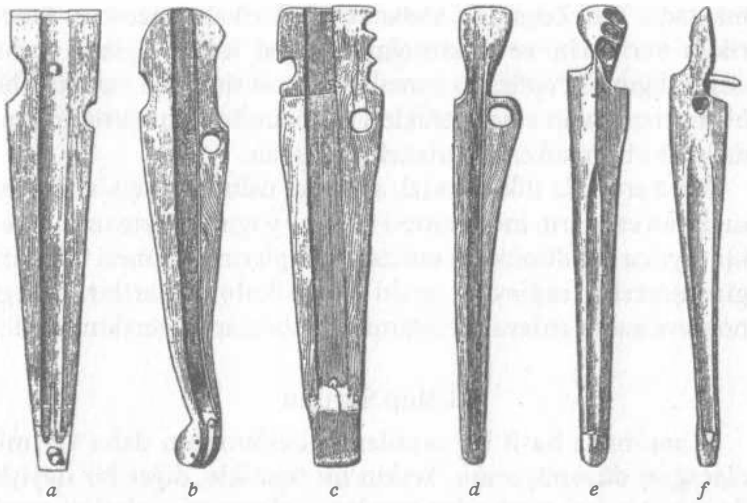
maktadır. Yeni Zelandalı, Melanezyalı, Afrikalı, Kuzeybatı Amerikalı yerlilerin ve Eskimoların hepsi insan figürü oyma alışkanlığına sahiptir. Bu oymaların hepsi simgesel olduğu gibi, biçimlerinin ayırt edici nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda her birinin kökeni belirlenebilmektedir.

Bu durumda dikkatimizi, sanatsal üslupları açıklamamızı sağlayan esasların incelenmesi üzerine yoğunlaştırmamız gerekir. Ayrıca kendimize bu sanatsal üslupların gelişmesi ve belirginleşmesini sağlayan tarihi ve psikolojik şartları hangi noktaya kadar anlayabileceğimizi de sormamız gerekmektedir.

Üslup Sorunu

Konumuza basit bir problemle başlamanın daha verimli olacağını düşünüyorum. Yetkin bir teknikle, diğer bir deyişle de usta bir işçi tarafından yapılan süslenmemiş aletleri sanat eseri olarak değerlendirebileceğimiz gördük. Cilalı taş baltalar, ağaçtan yontulmuş veya demirden yapılmış ok veya mızrak uçları, kaşıklar, kutular; kısaca gündelik olarak kullandığımız eşyalar bize yalnız kabaca yapılan örneklerdeki biçimleri sağlasalar da, yetkin bir teknikle yapılmışlardır. Aynı amaçlarla kullanılan benzer nesneler her yerde aynı biçimlerde karşımıza çıkmamaktadırlar. Etnoloji müzelerinde sergilenen örnekler her yörede ve her kültür döneminde belirli biçimler geliştirildiğini ve bu biçimlere de, Avrupalıların eşyaları tarafından yozlaştırılmadan öncesine, oldukça yakın bir zamana kadar sadık kalındığını göstermektedir.

Bu gözlemimiz, günümüz ilkel kabilelerinden toplanan eşyalarla olduğu gibi tarih öncesi dönemlerde kullanılan aletlerle de somutlaştırılmıştır. Eskimoların elleriyle fırlattıkları silahlarına ivme kazandırmak için kullandıkları çıtalar da buna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu alet bütün Eskimo kabilelerinde aynı amaçla kullanılsa da hayli özelleşmiş yerel biçimlere sahiptir ve görünüşlerindeki belirgin farklar sayesinde her birinin hangi bölgede kullanılıyor olduğu kesin bir şekilde belirlenebilmektedir (Şekil 132).



Şekil 132: Eskimolar'a ait fırlatma çıtaları; a: Grönland; b: Ungava Körfezi; c: Cumberland Boğazı; d: Nuvuk Arazisi; e: Alaska (tam konumu belirlenememiştir); f: Cape Nome Burnu

Alışkanlıklar ve Biçim

Çalışmamız gereği böylesine belirlenmiş tiplerin ortaya çıkışının nedenini anlamamız gerekmektedir. Fırlatma çıtası gibi bir aracın biçiminin kullanım maksadıyla ilişkili olduğu açıktır. Bir yerli Baffin Adası'nda karşılaştığı biçimsiz ahşapları eline aldığında kullanımı bakımından hantal bulur çünkü Bering Denizi'ne kıyısı olan yerlerde yapılan daha ince ve astarlanmış çıtaları kullanmaya alışmıştır. Bir elin herhangi bir eşyanın tutacağına uyum sağlayabilmesi için eşyanın biçimi, alışılmadık bir hareketin yapılmasını gerektirmemelidir. Bu eşyanın kullanımını zorlaştıracağından dolayı işe yararlılığını da azaltacaktır. Dolayısıyla biçimler, kendiliğinden hale gelen belirli hareketlerin belirlediği sınırlar dahilinde çeşitlendirilmektedir. Biçimde yapılmış olan bir değişiklik beğenilse dahi alışılmış faaliyetlerin dışında bir şekilde imal edilmesi gerekiyorsa benimsenmeyecektir. Kendiliğinden eylemler bir aletin biçimi üzerinde ne kadar belirleyici olursa, bu alet geleneksel biçiminden o kadar az farklılık gösterecektir.

Yapılan aletlerin biçimlerinde etkilerini gördüğümüz kendiliğinden eylemlerin bir kısmı, bahsettiğimiz fırlatma çıtalarının

verimli kullanılabilmesi için de gerektiği üzere kısmi olarak özelleşmişlerdir. Bu gibi örneklerin dışında kalan alışkanlıklar daha genel niteliklerle belirlense de, insanlığın büyük bir bölümünün, aletlerinin ve gündelik eşyalarının biçimi üzerinde etkisi bulunan kendiliğinden eylemlere sahip olduğu görülmektedir. Pasifik Okyanusu adalarında sürtünme yoluyla ateş yakılıyor olması; Edward Morse'un farklı bölgelerde çeşitli biçimlerini kaydettiği ok tetikleri; fırlatma topuzlarının Afrika'da yaygın olarak kullanılmasına karşın Amerika'nın pek çok yerindeyse görece önemsiz bir silah olması bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Kendiliğinden eylemlere verilebilecek ilginç bir örnek de Eskimo kabilelerinde karşımıza çıkmaktadır. Eskimoların şimdi gözlemleyebildiğimiz engin yaratıcılıklarına rağmen, geçmişteki Eskimo kabilelerinin büyük kemikleri kesmek için kemik testeresi kullanmamış olabileceği; bunun yerine kemiğin bölüneceği hat boyunca birbirlerine yakın delikler açıldığı ve yeterince delik açıldığında çekiç veya kama darbesiyle bölündüğü görülmektedir. Dolayısıyla yontma taştan testere yapabileceklerini akıllarına getirmedikleri düşünülebilir.

Bahsedebileceğimiz başka bir örnek de, Kuzey Pasifik kıyılarında, Alaska'nın güneyinde ve Vancouver Adası'nın merkezinde yaşayan Kızılderililerin taş yontmayla uğraşmamalarıdır. Bütün taş işçiliklerini, sert taşları testereyle keserek, döverek veya cilalayarak; yumuşak taşlarıysa bıçakla veya yine cilalayıp şekillendirerek yapmışlardır. Kuzeydeki Eskimoların eşyalarında da merkeze yakın platolarda ve güney kıyı şeridinde yaşayan komşu Kızılderili kabilelerinin yaptığı başarılı taş yontmalarından hiçbir iz görülmez.

Benzer bir gözlem bıçağın nasıl kullanıldığıyla ilgili olarak da yapılabilir. Günümüzde Kuzey Amerika'da ahşap oymacılığıyla uğraşan insanlar genel olarak spirale benzer bir yüzeyi olan eğri bıçaklar kullanmaktadırlar ve parmak rendesi gibi nesnenin yüzeyi boyunca gezdirilmesi yoluyla ahşaba şekil verilmektedir. Bu tipteki bıçaklar arkeolojik çalışmalarda nadiren elde edildiğinden dolayı[1] geçmişte böyle bir yöntemin

1. Harlan I. Smith, *Archaeology of the Thompson River Region*, Publ. Jesup North Pseifle Expedition, Cilt 1, Şekil 352d, s. 418; ayrıca bkz. James Teit'in daha önce andığımız çalışması, The Thompson Indians, Şekil 125 - 126, s. 184; ayrıca s. 144, Şekil 49.

yaygın olarak kullanılıp kullanılmadığı kesin değildir; günümüzdeyse, kullanıldığına yönelik bir şüpheye yer bırakmayacak şekilde bütün kıtada karşımıza çıkmaktadır.[2] Diğer yandan Afrika'daysa, oymacılık törpü ve iki ağızlı bıçakla yapılmaktadır.[3] Okun gövdesini şekillendirmek ve yine büyük ihtimalle benzer amaçlar için eğri, orak şeklindeki bıçakların kullanımından bahsedildiğine de yalnızca bir defa rastladım. Schweinfurt da benzer şekilde, ziyaret ettiği bölgeler içinde Mısırlılar da dahil olmak üzere karşılaştığı bütün insanların çift kenarlı bıçaklara alışık olduğunu, yalnızca Mangbattu halkının tek kenarı keskin bıçakları oymacılık için kullandığını ifade etmektedir.[4] Chiila dilini konuşan Afrika halkınınsa oymacılık için mızrak ucu kullanıyor oldukları söylenmektedir.[5]

İşaret ettiğimiz noktayı somutlaştırmak için verebileceğimiz bir diğer örnek de Kuzey Amerika'nın batı kıyılarında yaşayan Kızılderililerin kullandıkları çekiçlerdir. Washington'un kıyı kabilelerinde tek bir kaya parçasından yapılan enlemesine başlı çekiçler; Vancouver Adası kabilelerinde yine tek bir kaya parçasında yapılan, silindir gövdeli ve gövdenin altına yerleştirilmiş yassı bir başı olan çekiçler;[6] İngiliz Kolumbiyası'nın kuzeyindeyse büyük ahşap bir gövdeye geçirilen ağır bir taştan meydana gelen çekiçler kullanılmaktadır.

Biçimlerin Derlenmesi

Eylemlerin kendiliğinden oluşu ev döşemeleri ve kıyafetlerde de karşımıza çıkmaktadır. Çömelerek oturmaya alışmış olan kabilelerde tabure veya sandalye kullanma alışkanlığı yoktur; sırt üstü yatmayı alışkanlık haline getirmiş insanlar, saçlarında süsleme olan birisi gibi omuzlarının üzerine yatmadıklarından dolayı boyunlarını destekleyecek bir şeye de ihtiyaç duymazlar.

---

2. Otis T. Mason, *Report U. S. National Museum*, 1897, Yayın 1, s. 725.
3. M. Weiss, Die Völkerstamme im Norden Deutsch-Ostafrikas, s. 421; ayrıca bkz. G.Tessmann, Die Pangwe, s. 222; ve Jan Czekanowsky, Ruanda, s. 111 - 155.
4. G. Schweinfurth, *Im Herzen von Afrika*, 3. Baskı, s. 349.
5. E. W. Smith - A. M. Dale, *The Ila speaking Peoples of Northern Rhodesia*, Cilt 1, s. 199.
6. Frans Boas, *The Kwakiut I of Vancouver Island, Publications of the Jesup North Pacific - Expedition*, Cilt 5, s. 314.

Kadınların kıyafetleriyse çocuk taşımaya elverişli bir şekilde dikilmektedir. Baffin Adası'nda yaşayan kadınların kıyafetlerindeki kukuletalar, sırtlarında çocuklarını taşımalarına da imkân sağlamaktadır. Southampton Adası'nda yaşayan kadınların giydiği ve Hudson Boğazı'nda da geçmiş dönemlerde giyilmiş olan uzun çizmeler aynı zamanda, kalçada taşınan çocuğun korunmasını sağlama amacıyla giyilmektedir.

İnsanların edindikleri biçimsel alışkanlıkların, kullandıkları gündelik eşyalardan kaynaklanması daha düşük bir ihtimalken, bu biçimlerin eski alışkanlıklar tarafından belirleniyor olması daha olasıdır. Zaman geçtikçe ve her nesil, kullandıkları aletler çerçevesinde kendi alışkanlıklarını geliştirdikçe bu ilişki tersine dönmüş olabilir.

Kullanılan aletlerin birbirlerine benziyor oluşu, bu aletlerin günümüz alışkanlıklarına uyarlanan biçimlerinde de görülebilmektedir. Bu biçimler, çoğu tüccarın kullanıyor olduğu, halen aynı işleve sahip olan aletlerin veya piyano tuşlarının değişmezlikleriyle somutlaştırılabilir.

Başka bir duyu organının gelişimi çerçevesinde de olsa benzer bir tutuculuk, alfabemizin harflerinin daimiliğinde de görülebilir. Yazıda, yazmayı öğrenme sürecinde edindiğimiz hayli köklü alışkanlıklar ve önümüzdeki görsel imge ve biçimi arasındaki durağan ilişki, eski biçimlerin kalıcılaşmasını ve yeni bir biçim türetmenin zorlaşmasına neden olmaktadır.

Dilin durağanlığı da buna benzer bir olgu olarak anlaşılabilir. Dilin sese dayalı asli nitelikleri kendiliğinden eylemlere dayanırken, kelime dağarcığı ve gramer biçimleri, işitmeyle kısmi olarak ilintilidir. Bütün bu örneklerde; aletlerin, biçimlerin ve dilin kullanılmasında zihin, belirli alışkanlıklara derinlemesine bağlıdır. Duyularımız yoluyla edindiğimiz izlenimlerle belirli eylemler arasında varolan ilişkiyi göz önüne alırsak, değişime karşı koymanın, zihnimizin sergilediği en doğal tavır olduğu görülecektir. Çünkü her şeyi bir kenara bıraksak dahi, bir şeyi unutmak ve yeniden öğrenmek için çaba harcanması gerekmektedir. Ancak bunun her durum için geçerli bir koşul olmaktan ziyade, yalnızca ani değişimlere yönelik bireysel bir direniş olduğu da akılda tutulmalıdır.

Değişime karşı koymak, geleneksel biçimlere yönelik duygusal bir bağlılık hissi olarak da tezahür etmektedir. Gereçlerin kullanım alanı düşünüldüğünde, birisini kullandığı aletlerini yapmak için fazlaca bir emek vermeye iten şey bu aleti kullanırken aldığı hazdan ziyade, yalnızca kendisine ait olan geleneksel bir anlayışla şekillendirdiği aletini kullanarak bugüne kadar gerçekleştirdiği faaliyetlere duyduğu tutkudur. Bu zihinsel tutum, kullanılan eşyaların biçimlerine yönelik tutuculuğun ve bu eşyaları en yetkin şekilde üretme gayretinin en önemli kaynaklarından biridir. İnsan ve eşya arasında kurulan duygusal bağ, eşyayı hem yapan hem de kullanan kişi aynı olduğu zaman, beklenebileceği gibi en yoğun düzeydedir. Ancak bireyin veya eşyanın değişmesi durumunda böyle bir bağ kolaylıkla kopacaktır. Yerlilerin kendi eşyalarının biçimlerindeki güzelliğin, Avrupa'ya özgü bir üretimin sonucunda ortaya çıkan eşyalarla karşılaşıldığı anda hızlı bir şekilde bozulmasının nedeni budur.

Aletlerin biçimlerindeki çeşitliliğin az olması, yöresel olarak özelleşen biçimlerin belirli alışkanlıkları yansıtması veya duyusal tepkilerin, kültürel olarak belirlenmiş faydalı eylemlerle oldukça yakın bir ilişkisinin bulunmasının yanında, biçimlerin tutucu bir şekilde muhafaza edildiği kimi durumlarsa farklı şekillerde açıklanabilmektedir. Bu özellikle nesnenin, biçiminin kapsadığından çok farklı bir alanda kullanıldığı durumlar için geçerlidir. Bir sepet dairesel, dikdörtgen veya köşeli ya da köşesiz olsun olmasın, eşya taşımak için kullanılmadığı sürece biçimi kullanışlılığını etkilemeyecektir. Yine de uzun süreli bir kullanımdan dolayı nesneye fazlasıyla aşina olunan pek çok durumda, duygusal bir bağın biçimlerin daimiliği ve yeni, tanıdık gelmeyen biçimlerin gündelik olarak kullanılmasının reddedilmesi yoluyla ortaya çıktığı görülür. Değişime yönelik duygusal bir direniş belirli sosyal ve dini değerler nedeniyle kimi biçimlerin uygunsuz bulunması veya değişime yönelik duyulan batıl bir korku yoluyla ifade edilir. Bir biçime kalıcılığı, bu biçime sahip olan nesnelerin üretiminde çok sayıda bireyin yer almasıyla kazandırılır. Pek çok durumda da herkes kendi sağladığı malzemeyle üretimde bulunur. İlkel bir toplumun içindeki eşsiz zihinlerin sayısının bizim toplumumuzdan fazla

olmamakla beraber, daha az olduğunu da düşünmemekteyim. Bu çerçevede, gündelik olarak kullandığımız eşyaları üreten insanların büyük çoğunluğunun yaratıcı olmaktan ziyade taklitçi oldukları söylenebilir. Kullanılmakta ve sürekli görülmekte olan birbirinin tıpkısı eşyalar yığını, özgün zihinlerin geniş hayal güçlerini kısıtlamaktadır. Dolayısıyla bizim zamanımızın sınai üretiminin niteliğini belirleyen yeni şeyler üretmeye yönelik bilinçli girişimlerde bulunma arzusuna da ancak bizim, kentlerin etkisinde kalmamış olan köylülerimiz kadar sahiplerdir. Bunu söylerken ilkel biçimlerin tamamıyla değişmez olduklarını ima etmeye çalışmadığım gibi, doğruluktan daha uzak bir şey de düşünemiyorum. Yine de bizim eğilimlerimizi belirlemekte olan ve değişimi arzulayan bir bilince ilkel insanlar arasında da oldukça ender rastlanır. Diğer yandan, biçimler ve alışkanlıklarımızın kökten değişmesi söz konusu olunca bizim de tutucu olduğumuz söylenebilir.

Bir evin iç düzenlemesindeki bütün çeşitliliklerle beraber farklı ülkelerde kullanılan pencerelerin aynı şekilde tasarlanmış olması, kiliselerin mimarileri ve yeme alışkanlıklarımızın tümü, hatırı sayılır düzeyde bir tutuculuğun örnekleridir. Bu tutuculuk, yalnızca belirli kısımların da olsa, kadınların ve erkeklerin giydiği kıyafetlerin dikimlerinde de görülmektedir.

Yeni Hammaddeler, Eski Biçimler

Biçime yönelik tutuculuk, nesnenin yeni bir malzemeden yapıldığı pek çok durumda kendini hissettirmektedir. Eski malzemeden vazgeçilmesinin nedeni yeteri kadar kaynak bulunamamasının yanında bireysel olarak duyulan yaratım dürtüsünden kaynaklanan bir yenilik de olabilir. Bu durum geçmişle bağın koparılmasını gerektirse de, eski biçimlerin sıklıkla devam ettirildiği görülür. Böylesine dönüşümler, yeni nesnelerin daha değiştirilebilir olmasından da sorumludur. Çömlekçilik, kapsamı daha dar olmak üzere ahşap ve taş işçiliğinde, biçimlerin tümüyle kopyalanabilmesine olanak tanıyan malzemeler kullanılmaktadır. Özellikle çömlekçilik, oldukça çeşitli biçimlerin kolaylıkla üretilebilmesi için oldukça elverişlidir. Kili biçimlendirmek, sertleştirmek ve pişirmek için gerekli becerilerin edinilmesi durumunda, çeşitli biçimlerin taklit

edilmesi imkânı doğmaktadır. Böylelikle çömlekçilikte kabuktan yapılan tabak ve kaşıkların, kabak şeklindeki tasların ve sepet biçimlerinin kopyalandığı görülür ki bunu yapmaya halen devam etmekteyiz. Günümüz Çin'inde en kaliteli kumaşların bile sayısız taklidiyle karşılaşırız. Afrika'da kilden yapılan lambalar açıkça, eskiden kullanılan bronz lambaların biçimlerinin taklit edilmesiyle yapılmıştır ve lambanın karmaşık bir biçime sahip olan dayanakları tel örme eserlerden kopyalanmıştır. Bunun yanında pek çok çömlekte de sepetlerde gördüğümüz biçimler kullanılmaktadır. Örnek olarak, Pueblo Kızılderililerinin törenlerde kullandıkları tutacağı olan kil tabakları, çömlek işinden çok sepet örmesine benzemektedir.

Çömlekçilikte taklit edilen biçimlerin kullanımıyla oldukça sık karşılaşıldığından dolayı bu sav daha ileriye götürülerek, çömlekçilikte kullanılan bütün biçimlerin kökeninde, ilk olarak başka bir işçilikle yapılan biçimlerin bulunduğu söylenmiştir. Profesör Schuchardt bahsettiğimiz biçimlerin temeline oturttuğu neolitik dönemde yapılan ilk biçimlerin, hayvan postundan yapılan şişelerin takli edilmesiyle meydana getirildiğini ileri sürer.[7] Cushing ve Holmes da çömlekçiliğin ve çömlek tasarımlarının sepet işçiliği üzerinden geliştirildiği; kili sepetin etrafına sıvayarak biçim verildiği ve kilin de içindeki sepetle beraber pişirildiği görüşünü savunmuşlardır.[8] Böylelikle kilin içindeki sepet yanarken, kil de sepetin biçimini korumaktadır. Gerçekten de bu görüşün doğrulanmasını sağlayacak kil kaplı sepetler ve normalde sepetlerde kullanılan süslemelerin işlendiği killer bulunmuştur. Yine de bu bulgular bana pek ikna edici gelmemektedir. Bildiğimiz en eski çömlek oldukça kaba bir şekilde yapılmıştır ve başka herhangi bir teknik biçimi de çağrıştırmamaktadır. Eskimoların pişmemiş kilden yaptıkları lambalar, yalnızca sıkıştırılarak kile şekil verilmesi yoluyla yapılmıştır. Kilin pişirilebileceğinin, yemeğin balçıklı bir toprak üzerinde veya zemini balçık olan bir çukurda pişirilmesinden sonra keşfedilmiş olması; sepetlerin de su geçirmemesi için kille kaplan-

7. Cart Schuchardt, *Alteuropa*, Berlin, 1919, s. 44.

8. W. H, Holmes, Origin and Developmant of Form and Ornament in Ceramic Art; Frank Hamilton Cushing, A Study of Pueblo Pottery: *4. Annual Report Bureau of Ethnology*, Washington, 1886. Gelgelelim çömlekler şekillendirildikten sonra sepetin çıkarılarak kilin pişirilmiş olduğuna yönelik kanıtlar vardır.

masının ardından bilinçli olarak parçalanıp çıkarılmış olmaları, sepet yapımı fazlasıyla zahmetli bir iş olmasına rağmen daha olası görünmektedir. Yine de diğer araştırmacılara karşılık olarak kanıtlanmamış bir teori ileri sürmeyi amaçladığımı söyleyemem. Bizim bu konu hakkındaki incelememiz için yalnızca, çömlek işçiliğinde sıklıkla kopya edilen tabii ve teknik biçimleri tanıyabilmemiz yeterlidir.

Aynı durum, dediğimiz gibi o kadar kapsamlı olmamakla beraber ahşap oymacılığında ve taş işçiliğinde, özellikle bıçakla şekillendirilebilen yumuşak taşların işlenmesinde görülmektedir. Afrika'da, bufalo boynuzundan yapılan nesnelerin ahşap kopyalarına rastlanır. Kongo'da ahşaptan yapılan oldukça güzel kadehler bana, küçük taş desteklerle bir arada tutulan kilden taslar gibi görünmektedir. Ahşap oymacılığındaysa biçimler, bağımsız parçaların birleştirilmesiyle kopyalanmaktadır. Kimi bölgelerde taştan yapılan çanakların, aynı biçime sahip olan ahşap çanaklar yerine kullanıldığı görülür. Taş işçiliğinde taklit edilen pek çok biçim arasında en bilinenleri Avrupa'nın tarih öncesi dönemine ait taş baltalardır. Bu baltalar Avrupa'nın daha çok güneyinde kullanılan bronz baltaların biçimlerinin kopyalanmasıyla yapılmışlardır. Yine Güney Amerika'da geçmiş dönemlere ait taş oturaklarsa, ahşaptan yapılan oturakların taklit edilmesiyle yapılmıştır.

Buraya kadar daha çok nesnelerin genel biçimlerinden bahsederken, süsleme tasarımlarından söz etmedik. Salt biçimsel unsurlar üzerine yaptığımız incelememizde, yöntemin kimi zaman üretilen nesnenin üzerinde desenler oluşturduğunu görmüştük. Verdiğimiz örnek de kaba bir aletle yontulan ve dövülen bir taşın üzerinde ortaya çıkan desenler olmuştu. Bu yüzey desenlerinin, biçimin veya süslemenin gelişimi açısından önemi abartılamayacak kadar büyüktür. Büyük bir ahşap parçası keserlenirken, işçi bütün ahşap üzerinde çalışabilmek için konumunu değiştirmek zorundadır. Değişen konumuna bağlı olarak da ahşabın yüzeyi üzerinde farklı desenler oluşur. Daha önemli sayabileceğimiz bir diğer örnek de dokumacının, tekniği üzerinde denemeler yaparken kendiliğinden gelişen doğal desenlerdir. Dokumayı yapan erkek ya da kadın yalnızca aşağıya ve yukarıya doğru yaptığı dokuma hareketlerinden memnuniyetsizlik duyduğundan dola-

yı dokuma şeritlerini atlamaya başlar ve böylelikle daha karmaşık hareketlerle çalışmış olur. Kumaşın sağlam olabilmesi için atlanan satırların değişmesi gerektiğinden dolayı da kumaşın yüzeyinde çaprazlama desenler oluşur. Dokuma esnasında yapılan hareketler ne kadar karmaşıklaşırsa, desenler de o kadar karmaşık olacaktır. Buradan yola çıkılarak bütün önemli süsleme tasarımlarının kökenini dokumaya bağlamaya yönelik girişimlerde de bulunulmuştur. Ancak bunun abartılı bir iddia olduğunu düşünmekteyim çünkü başka koşullar da desenlerin keşfedilmesini sağlayabilmektedir. Bilinçli olarak icat yerine keşif kelimesini kullandım. Çünkü bilinçli bir şekilde yapılan icatlar, bütün desenleri dokumalardan türetmeyi deneyen araştırmacıların çalışmalarından ötürü, deneme yanılma yoluyla keşfedildiği gözlemlenen olanaklardan ve özellikle de kullanılan tekniğin sağladığı olasılıkların sürekli olarak uygulanıyor olmasından daha önemsiz bir hale gelmektedir.

Biçimin Teknik Tarafından Belirlenmesi

Az sayıda ve basit süsleme unsurunun kullanılmasının teknikten kaynaklandığını düşünüyorum. Daha önce de düz bir çizginin ve çember veya spiral gibi eğimli biçimlerin yapılabilmesi için doğru bir bakış açısının benimsenmesi gerektiğini gördük. Çünkü bu biçimler doğada, simgesel bir anlatımlarının bulunduğunu varsayabilmemiz için oldukça ender görülen biçimlerdi. Düz hatlarsa bir ahşabın kesilmesinin, katlanmasının, bölünmesinin ya da kamış gibi gerilebilen malzemelerin kullanılmasının yanında diğer pek çok yöntemin sonucunda; çemberler de sarmal sepetlerin veya spirallerin üst üste konulmasıyla sarılarak yapılan çömleklerden esinlenilerek kullanılmaya başlanmış olabilir. Bükülmesi zor malzemelerle yapılan örgüler dikdörtgen şeklinde veya damalı desenlerin, basamaklara benzeyen çaprazlama süslemelerin ve daha birçok karmaşık biçimin ortaya çıkmasına neden oluyordu. İplikle yapılan işlemelerde çeşitli açılardan birbirleriyle kesişen düz çizgilerin yanında birbirine paralel olan ya da dairesel, spiral biçimlerin oluştuğu görülüyordu. Geldiğimiz bu noktadaysa, sepetlerde gördüğümüz üçgen şeklindeki desenlerin, sarmal sepet levhalarında merkezden yayılan basit süslemelerin, gamalı haçın, basit kıvrımların ve tarih

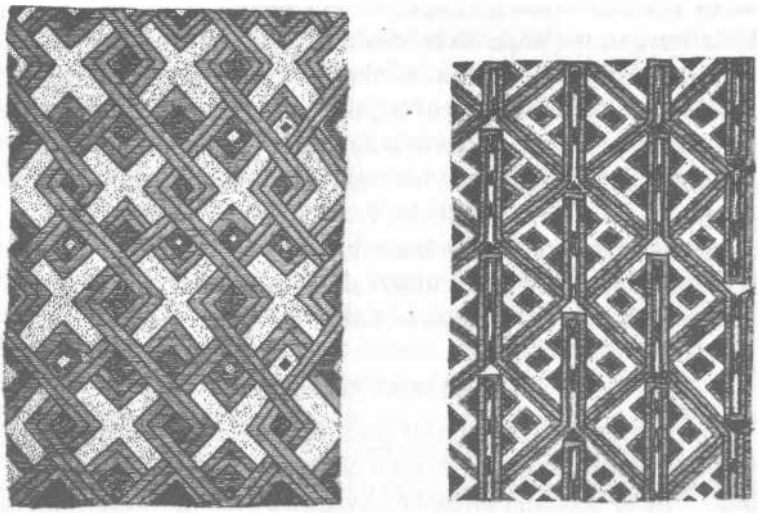
öncesi Bohemyası'nda gördüğümüz spirallerin yanında; Siberya'da, Melanezya ve geçmişte New Mexico'da, birbirine benzeyen süsleme unsurlarına sahip olan Afrika ve Amerika'da gördüğümüz; tarih öncesi Avrupası'nda ve bir yandan da Eskimolar tarafından kullanılan, merkezinde nokta bulunan çember deseni gibi diğer pek çok biçimin birbirlerinden bağımsız kaynaklara sahip olduğunu rahatlıkla öne sürebiliriz. Simetri, denge, yineleme ve vurgu gibi nesnenin öne çıkan kısımlarında karşılaştığımız kurallar kullanılan her yönteme uygulanmakla beraber, biçimlerin benzer şekilde gelişmesini de sağlamaktadır.

Üslupların Özgünlüğü

Bazı örneklerde bağımsız şekilde gelişen basit unsurların yöreden yöreye değişen özgün biçimlere sahip olduklarını gördük. Yine de biçimler birbirinin aynı olsa bile süslenecek alanın düzenlenişi, yerel sanatların özgün biçimler kazanmasına neden oluyordu.

Bu bakımdan Kongo siyahilerinin dokumaları, bir süslemenin bir teknikten başka bir tekniğe aktarılması açısından oldukça yetkin bir örnek teşkil etmektedir. Birbirleriyle kesişen desen dizilerinden oluşan tasarımları, birbirine iliştirilerek dokunmuş geniş kumaşların biçiminin kopyalanmasıyla elde edilmiştir. Bu desenler, Kongo'daki kabilelerin yaptığı pek çok süslemede karşımıza çıkmaktadır. Yaptıkları örtülerin kumaşlarındaki desenlerin de bu iç içe dokunmuş desenlerden kopyalandığı görülebileceği gibi (Şekil 133) aynı süslemeyi ahşap oymalarında, özellikle de kadehlerinde ve bufalo boynuzundan oydukları ürünlerinde kullanmışlardır.

Kaba bir dokumanın taklit edilmesiyle yapılmış gibi görünen iç içe dokunmuş şeritler Amerika'da; özellikle de Güney Amerika'da ve de Pueblo Kızılderilileri tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Tonga Krallığı'nda yapılan ahşap oymaların sanatsal örgü üsluplarından etkilendiği açıkça görülebileceği gibi, bu üsluplar Pasifik Okyanusu adalarında oldukça geliştirilmiştir.



Şekil 133: Kongo'ya ait örtü kumaşları

Kültürel Habitatı Çerçevesinde Sanatçı

Bütün bunların yanında üslubun ne kadar bireyselleştiği, hatta aynı yöntemlerin kullanıldığı yerlerde dahi bu bireyselleşmenin ne dereceye kadar gözlemlenebildiği belirsizdir. Fransız Guyanası Kızılderilileri ve Endonezyalılar, geniş ve sert malzemelerin dokunmasında aynı yöntemleri kullanmaktadırlar. Sepetlerinin nasıl üretildiğini belirleyen teknik şartlar da aynıdır. Gelgelelim kullandıkları üsluplarsa oldukça farklıdır.

Bu örnekten yola çıkarak tekniğin eserler üzerindeki etkisinin dışında, her bölgenin özgün bir üslup geliştirmesini sağlayan başka nedenlerin de bulunduğu sonucuna varıyoruz. Bu üslupların kökenlerine dair tatmin edici bir açıklama sunabileceğimizden emin olmamakla beraber ancak dillerin, sosyal örgütlenmelerin, mitolojilerin ve dinlerin niteliklerini belirleyen psikolojik ve tarihsel koşulları keşfedebildiğimiz kadar; yani oldukça kısıtlı bir açıklama getirebileceğimizi düşünüyorum. Bütün bu olguların gelişimi oldukça karmaşık olduğundan dolayı yalnızca zamanımızın dokusuna işlenmiş bazı yansımalarını; insanların zihinlerinde neler olup bittiği-

ni anlayabilmek için de bazı davranışlarımızı zaman içinde nasıl şekillendirdiklerini açığa çıkartmayı ummaktan fazlasını yapamayız.

Yapmamız gereken dikkatimizi ilk olarak sanatçının kendisine vermektir. Şimdiye kadar yalnız sanat eserlerinden bahsederken, sanatçının kendisineyse sadece özensiz bir işçiliğin görüldüğü örneklerde atıfta bulunduk ve eserlerinde de ayırt edebildiğimiz bu tutumunun, desenlerin nasıl belirlendiğini anlamamıza yardımcı olduğunu gördük. Dolayısıyla sanatçının tutumuna ve eylemlerine yönelik bildiklerimizi genişletecek daha kapsamlı araştırmaların, sanattaki üslupların geçmişlerinin daha iyi anlaşılmasına fayda sağlayacağını umabiliriz. Ancak bu konular üzerine yapılan çalışmalar, incelenen insanlar üzerine derin bir bilgiye sahip olunmasını gerektirmekle beraber sanatçıların en kişisel duygu ve düşüncelerinin anlaşılabilmesi için yeterli sayıda olmadıkları gibi, tatmin edicilikten de uzaktırlar. Böylesine bir bilgiye sahip olunsa da ele alınan konu fazlasıyla zorlayıcıdır çünkü sanatsal bir üretimde bulunulmadan önce zihinde gerçekleşen süreçler, bilincin gözlemlenebilir kısımlarında yaşanmamaktadır. Sanatın en yetkin örneği sanatçının zihnindedir. Ancak sanatçı da bunun ne zaman ortaya çıkacağını bilemez. Böyle bir zihinsel durumun ilkel kabilelerde bulunmadığını öne sürmek, eserleri bize her ne kadar özensiz ve hızlı bir üretimin sonuçlarıymış gibi görünse ve bundan dolayı da bireysel bir hissin ya da yaratıcı bir zekânın özgürce ifade edilemeyeceğini düşünsek de yanlış olacaktır. Vancouver Adası Kızılderilileri arasında dermansız bir hastalığa sahip olduğundan dolayı yatağa hapsolmuş bir yerliden bahsetmek istiyorum. Bu yerli iyi bir ressam olmasına rağmen eserleri biçimsel olarak kabiledeki diğer resimlerden farklı değildi. Uzun süren rahatsızlığı esnasında yatağında oturur, fırçasını dudaklarıyla tutarak sessiz ve etrafında olup bitenden bihaber şekilde çalışırdı. Fazla konuşmadığı gibi konuştuğu zaman da zihnindeki, artık gerçekleştiremeyeceği tasarımları anlatırdı. Zihni ve davranışları şüphesiz bir şekilde gerçek, ilham verici bir sanatçınınkiler gibiydi.

İnsanlığın bugüne kadar ürettiği bütün sanat eserlerinin ortak özellikleri, üslubun, üretken bir sanatçının yaratıcılığını kısıtlayabilecek bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Bahsettiğimiz yerli gibi bütün kültürlerde de olası dahilerin yaşıyor olduğunu

göz önünde bulundurursak, bahsettiğimiz kabiledeki sanatsal biçimlerin benzerliği ancak bu sınırlamalar üzerinden anlaşılabilir.

Üslubun Yenilikleri Belirlemesi

Yaratım sürecinin eski tasarımları kopyalamaya yönelik bir alışkanlıktan veya sanatçının hayal gücü dar olduğundan dolayı yeni bir tasarım yapmaktansa eski biçimleri taklit etmeyi daha kolay bulmasından dolayı sınırlanması beklenebilecekken durum böyle değildir. Aksine ilkel sanatçılar oldukça az taklit eser üretmekteyken sayılı dokuma, dikim, oymacılık ve mimari örneğinde daha önce kullanılmış tasarımların tekrarlandığını görmekteyiz. Eser sanatçının zihninde çalışmaya başlamadan önce de bulunmaktadır ve zihinsel bir imgenin doğrudan gerçekleştirilmesi olarak somutlaşır. Böyle bir düzenleme hayata geçirilirken sanatçıyı, üretmeyi amaçladığı eserde değişiklik yapmaya zorlayan teknik zorluklar ortaya çıkabilir. Bu olgunun örnekleri bitirilmiş herhangi bir eserde kolaylıkla görülebileceği gibi, hayli öğretici bir konumdadırlar da. Çünkü sanatçının zihninin çalışma esnasında geçirdiği süreçlere güçlü bir ışık tutarlar. Özellikle zengin bir süslemeye sahip olan sepetlerde nasıl zorluklarla karşılaşıldığı ve bu zorlukların, tasarım üzerinde nasıl bir etkiye sahip oldukları görülebilir.

Fazla sayıda yapılan üretimlerde dahi, daha önce anlattığımız çömleklerin seri üretiminde de görülebileceği gibi kopyalama yapılmadığı açıkça görülmektedir. Üzerlerindeki desenlerin yapımı zaten oldukça basittir ve sadece birkaç belirli motifin çeşitli şekillerde bir araya gelmesinden oluşmaktadırlar. Bu yapım yöntemi bizim yazı yazmamıza benzemektedir çünkü yine az sayıda hareketin birbirleri ardına farklı şekillerde eklenmesiyle yazı yazarız.

Her ne kadar sanatçı bir şeyi taklit etmeden çalışıyor olsa da hayal gücü, biçimleri kopyalayan birinin hayal gücünden daha geniş olamaz. Çünkü zaten bildiği motifleri, geleneksel yöntemlerle bir araya getirmekten başka bir şey yapmadığı gibi böylesine basit desenleri belirli bir tasarım olmadan gerçekleş-

tirebilmesi için çok fazla alıştırma yapmasına da gerek yoktur. Avrupa halk sanatında da benzer bir üretim yönteminin kullanıldığı görülür. Köylülerin yaptığı dokunmuş veya işlenmiş desenler ve ahşap oymaları eski tasarımların kopyalanmasından ziyade, bireysel bir yaratımın ürünleridir. Desen kitaplarıysa yalnızca halk sanatının gerilemeye uğradığı bir dönemde kullanılmıştır. Üslupları özgür bir çalışma alanı sağlamamasına rağmen birbiriyle aynı süslemeye sahip iki nesne bulmak bile oldukça güçtür.

Yine de kimi zaman karmaşık bir tasarımın kesin bir simetri gözetilerek ve yanlışsız bir yinelemeyle yapılması gerektiği takdirde kalıpların kullanıldığı görülür. Bu kalıplar desenin tasarımını yapan kişiyle bu tasarımı uygulayan kişi farklı olduğunda da kullanılmaktadır. Böyle durumlarda gerçekten bir kopyalama yapılıyor olsa da, ilkel kültürlerde bu iki kopyalama yöntemi de oldukça nadir görülmekle beraber burada ana hatlarından bahsettiğimiz durumu değiştirmemektedir.

Yeni tasarımlar yapan kişilerin fikirlerini duymaksa oldukça ilgi çekicidir. Daha önce gördüğümüz gibi üretilen yeni desenler eski tasarım unsurlarının farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkıyor olmasına rağmen, bu yeni tasarımların sahipleri yeni bir şey yaratmış olduklarına hayli ikna olmuşlarsa da yalnız Kuzey Amerika Kızılderilileri arasındaki sanatçıların böyle bir tutum sergilediklerinden haberdarım. Böylesine tasarımları "rüya desenleri" olarak adlandırıp bu yeni tasarımların kendilerine rüyada göründüğünü iddia etseler de, yeni biçimlerin kaynağına yönelik yaptıkları açıklamalar bütün kıtada birbirlerine benzemektedir: Büyük Ovalar bölgesinde, batı platolarında ve Pueblo Kızılderilileri arasında bu olgunun varlığı kaydedilmiştir. Küçük bir şüphe payıyla beraber, yaptıkları bu açıklama yalnızca icat etmek kavramının başka kelimelerle ifade edilişidir. Kişinin belirgin bir şekilde hayal edebildiği bu biçimlerin zihninde, yalnız olduğu ve dinlendiği, hayal gücünü özgür bıraktığı anlarda belirdiği anlamına gelmektedir. Belki de bu sanatçılar, bizim toplumumuzdaki yetişkin insanlardan daha güçlü bir görsel algıya (eidetic) sahiptirler. Ancak bir ihtimalle, yeni biçimleri bu şekilde meydana getiren bireylerin küçük bir kısmı teknik

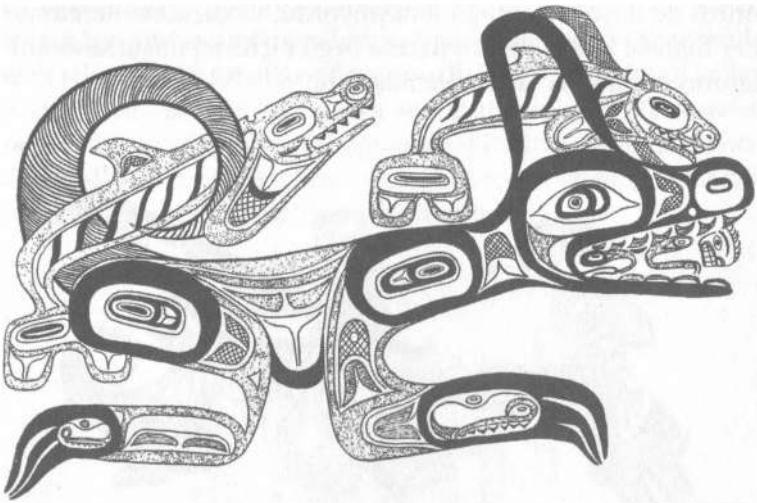
üzerinde tam bir denetime sahip olup, biçimlerin çeşitliliği üzerinde kapsamlı bir hâkimiyet kurabilir. James Teit'in de yardımlarıyla incelediğimiz bir örnekte, yeni sepet tasarımları yapan bir kadının sepet işçiliğinde halkı arasındaki en usta kişilerden biri olduğu gibi oldukça çeşitli sepet biçimlerine de hâkim olduğunu görmüştük.

Bireysel işler üreten sanatçıların yaptıkları tasarımlar karşılaştırıldığında, farklı kişiler tarafından yapılan tasarımların yalnızca birkaçının dikkate değer ölçüde farklı olduğu görülecektir. Bu sanatçılardan bir kısmı biçimin bütün olasılıklarının farkındayken, geri kalanıysa tekrar tekrar uyguladıkları az sayıdaki tasarımla tatmin olabilmektedir.

Güçlü ve geleneksel bir üslubun ne kadar denetleyici olabildiği gerçekten şaşırtıcı bir unsurdur. Kuzeybatı kıyısının halkları başları, gözleri, kaşları ve eklemleri belirli bir yöntemle tasvir ederler; örnek olarak Şekil 67'de başarılı bir Haida sanatçısının, kadının kartal tarafından kaçırılma hikâyesini tasvir etme girişimi görülmektedir.

Kartal betimi gerçekçi olsa da, sanatçı kartalın eklem yerine koyduğu, alışılmış bir göz tasvirinden kaçınamamakla beraber başını da geleneksel bir betimlemeyle aktarmıştır. Aslında gerçekçi bir betimleme olarak planlanan eserde geleneksel üslubun izleri görülür.

Benzer bir gözlem kurt gövdesine ve büyük kulaklara sahip olan, efsanevi deniz canavarı Wasgo'nun tasvirleri için de yapılabilir. Şekil 134'te Wasgo, kulaklarının arasında ve kuyruğunda iki tane balinayı taşır ve ağzında da bir insan tutar halde gösterilmektedir (Şekil 134). Kurda özgü yukarıya doğru uzanan bir burna ve arkaya yatmış kulaklara (burada saydam çizilmişlerdir) sahiptir. Geniş omuzları, kalça eklemleri, elleri ve ayaklarının göz şeklinde olması Kuzeybatı kıyılarında kullanılan bir biçimdir. Balinaların dairesel gözlerinin, hava deliklerinin ve kuyruklarının biçimleri de yerel bir üslubun kullandığı biçimlerdir. Bunlara rağmen sanatçı gerçekçi bir betimleme yapmak için çaba göstermiştir.



Şekil 134: Haida Kızılderilileri'nin yaptığı, kurt biçiminde betimlenen ve iki adet balina taşıyan deniz canavarının tasviri

Aynı Haida sanatçısı Charles Edensaw benim için yaptığı benzer bir çizimde de, bir adamın Wasgo'yu denizin altına yarılmış bir sedir ağacı yerleştirerek yakaladığı Haida öyküsünü görselleştirdi (Şekil 135). Ağaç, ortasındaki dal sayesinde açık duruyordu. Ağacın çatalına da yem olarak bir çocuk konulmuştu ve Wasgo çocuğu yemek için geldiğinde genç adam bu dalı tekmeliyor; ağaç kapanıyor ve canavarı hapsediyordu. Edensaw çizimde ağacı siyah, dar açılı, yarığının kenarlarında canavarı öldüren diş gibi yapılarla beraber resmetti. Siyah bir şeritle gösterilen dal da ağacın kapanmasını engelliyordu. Kurt biçimli ve sırtında yüzgeçler bulunan Wasgo çocuğun kafasını ısırırken, genç adam da ağacın üstünde oturuyordu. Hikâyeyse genç adamın Wasgo'nun postunu giymesi ve her akşam denizde, köyünün sahilinde başlattığı avlar düzenlemesiyle devam ediyordu. Kaynanasıysa şamanistik güçleri olduğunu ve deniz yaratığını kendisinin öldürdüğünü iddia etmesine rağmen, genç adam yaratığı kendisinin öldürdüğünün anlaşılmasını sağlayıp kaynanasının utanarak ayaklarına kapanmasını sağlıyordu. Edensaw kaynanayı görselin sol tarafında, kabuklardan yapılmış çıngıraklarla, şaman önlüğü, tacı ve boynunda da kemikten yapılmış bir takı giyerken tasvir etmişti ve kadının duruşundan

ötürü de düşüyor olduğu anlaşılıyordu. Görseldeki neredeyse her figürde Kuzeybatı kıyılarına özgü biçimsel unsurların kullanmış olduğu da fark edilebiliyordu.



Şekil 135: Deniz canavarını yakalayan genç adam, Haida çizimi

Şekil 136'daki örnekse bir kuzgunla ilgili öyküden bazı anlatıların tasviridir (Şekil 136). Sol üst köşede bulunan insan figürü büyük olasılıkla pisi balığı kancasının sahibidir. Altındaki görseldeyse kuzgunun uçtuğu ve kancanın sahibini taşıyor olduğu gösterilmiştir. Hikâyeye göre adam kuzgunu denize atmakta ve kancayı alıp balık tutmaya başlamaktadır. Bu olaysa görselin sağ kısmında betimlenmiştir. Sağ üst köşede yer alan fok figürününse ne anlama geldiği kesin değildir.

Üslubu Oluşturan Biçimsel Öğeler

Simgesel sanatta perspektifin, simgesel biçimlerin veya bu ikisinin birden belirli şekillerde kullanılmasının yerel sanat üzerinde kısmen belirleyici olduğunu görmüştük. Şimdiyse yalnızca biçimsel unsurların üslupları şekillendirdiği varsayımı üzerinde durmamız gerekmektedir. Ayrıca süslemelerin biçimleri ve düzenlenmeleri arasındaki farkı da belirtebiliriz. İlkel sanat üzerine yapılan genel bir araştırma bizi hemen, biçimsel unsurların oldukça çeşitli olmakla beraber kesin bir şekilde yerelleştiklerine

de ikna edebilir. Önemli biçimlere verilebilecek bir örnek olarak spirali baz alırken, yalnızca birkaç tipik süslemeden bahsedebilmek için spiralin sanatlarında ayırt edici bir unsur olarak kullanıldığı Yeni Zelanda, Melanezya ve Amur kabilelerinden eserler seçtim. Bu sınırlandırmaya rağmense spiralin kullanımı arasındaki farklar çok büyük olmakla beraber, spiral bu bölgelerin her birinde fazlasıyla özgün bir biçime sahiptir.



Şekil 136: Haida Kızılderilileri'nin yaptığı, kuzgunla ilgili hikayeden bir bölümlerin betimlemesi

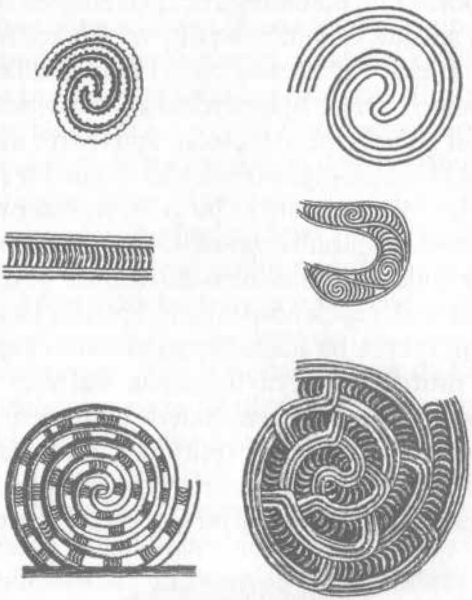
Sanatsal Biçimlerin ve Yerel Kazanımların Yayılımı

İlkel sanatta spiralin kullanımına bakıldığında bütün biçimlerinin birbirine benzediği görülecektir. Dolayısıyla spiralin gösterdiği biçimsel pek çok değişiklik de kolaylıkla fark edilebilir. Gottfried Semper'in de gösterdiği gibi bir şeritin dolanması veya sepet ya da çömleklerin sarmal olarak yapılması, spiralin süslemelerde de kullanımını ortaya çıkarmış olabileceği gibi, malzemenin örüldüğü sepet işçilikleri de benzer bir sonuca yol açabilir. Diğer durumlarda spiral teknik motifler olmaksızın, tabii biçimlerden de türetilebilmektedir. Bu olgu, örnek olarak

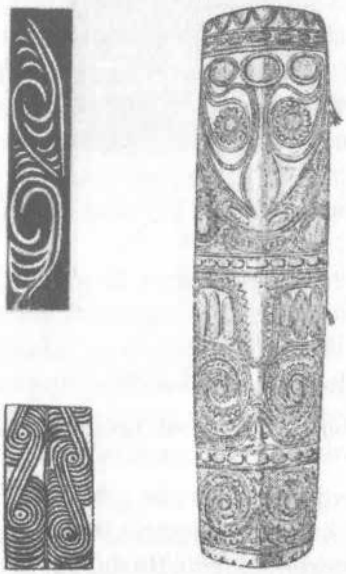
Kuzeybatı kıyılarında yapılan ve kunduz, ayı veya yusufçuğun burun deliklerinin spiralle tasvir edildiği eserlerle örneklendirilmiştir (bkz. Şekil 157, Şekil 175). Yine de spiralin yerel sanatlarda böyle bir kullanımın sonucunda öne çıkan bir motif olup olmadığı tartışmalıdır.

Yeni Zelanda'da yapılan oymalarda kullanılan spiraller (Şekil 137) iki uçludur; bir kolu içe kıvrılırken diğeri dışarıya doğru uzanmaktadır ve spiralin merkezinde kenetlenmektedirler. Spiraller süsleme tasarımının geneliyle uyum gösterecek şekilde yerleştirilse de, kollarının dış kısımları süslemenin kenar bölgeleriyle çakışmaktadır. Spiralin kullanımı üzerinde yaygın bir oymacılık süslemesi olan ve taranmış, uzun, çizgisel bir alanın birbirine eşit uzaklıkta iki ya da daha fazla çizgiyle bölünmesinden oluşan bir tasarımın etkisi vardır. Spiralin iki kolu, aralarında çizgiler bulunan küçük kutucuklar tarafından düzenli aralıklarla birleştirilmektedir. Diğer örneklerdeyse spirallerin kendileri bu ara çizgilerle süslenmiştir ve bu kısmı çevreleyen kolu daha az kıvrımlı yapılmıştır. Kimi zaman spirallerin kolları girintili de yapılabilmektedir. Birbirine eşit mesafedeki çizgilerden oluşan tekil spirallerse dövmelerde ve dövme yapılmış olan bir yüzün betimlendiği ahşap oymalarda görülür. Spiraller genelde birbirleriyle bağlantılıdır; "S" şeklindeki motifler oluşturdukları gibi kısıtlı bir alanda kullanıldıkları zaman da birbirine eşit mesafeye sahip ve spiralin, kısıtlanmaması durumunda devam edecek olan dış kolunun gösterildiği çizgilerle beraber işlenirler.

Yeni Gine'nin doğusunda rastladığımız spiraller bazı açılardan Yeni Zelanda'da kullanılanlara benzemektedir. İki bölgede de spiraller çiftler halinde uygulanırken spiralin dış kolu üzerinde girintiler, deniz tarağı şeklindeki desenler ve kıvrımlarda oluşan, eğimli çizgilerle doldurulmuş üçgenimsi alanlar yer almaktadır (Şekil 138). Ara çizgilerin ve taranmış alanların bulunmaması ve spirallerde siyah ya da beyazın nasıl kullanılıyor olduğu gibi temel tasarım unsurları, Yeni Gine spiral desenlerini Yeni Zelanda'da kullanılanlardan ayırdığı gibi spiralin kolları da süsleme alanına daha ince bir işçilikle yerleştirilmektedir. Yeni Gine süslemelerinde Yeni Zelanda biçimlerindeki özgürlük ve kullanılan öğelerin birbirlerine uyumu görülmezken, spiralle kesişen biçimlerin çeşitliliği de oldukça azdır.



Şekil 137: Yeni Zelanda'da kullanılan spiral tasarımları



Şekil 138: Yeni Gine'nin doğusunda kullanılan spiral tasarımları

Amur kabilelerinin bulunduğu üçüncü bölgede spiral oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır ve oldukça farklı biçimlere sahiptir (Şekil 139: Amur Nehri kıyılarında kullanılan spiral tasarımları). Diğer bölgelerdeki gibi süslemenin her yerinde aynı kol genişliğine sahip olan spirallerin aksine Amur Nehri civarında karşılaştığımız spiraller özgün bir şekilde, süslemenin yan kısımlarına yönelen bir gelişim göstermişlerdir. Bu bölgede kullanılan spiraller genellikle tekil ve geniştir ya da çiftli olsa bile kolları birbirlerine bağlı değildir ve dış kolları da yer yer daraltılarak çeşitlendirilmiştir. Spiralin uzantıları normalde süslenmeyecek bir alana taştığı zamansa yaprak şeklindeki geniş motiflerle veya bağımsız dairesel desenlerle doldurularak, zeminin aynı genişliklerle bölümlenmesi sağlanmıştır. Spirallerin kollarındaki çeşitlilik sıklıkla hayvan figürleri, özellikle de kuş ve balık tasvirleri meydana getirildiği gibi bu tasvirler zaman zaman makul bir gerçekçilikle yapılmaktadır.



Şekil 139: Amur Nehri kıyılarında kullanılan spiral tasarımları

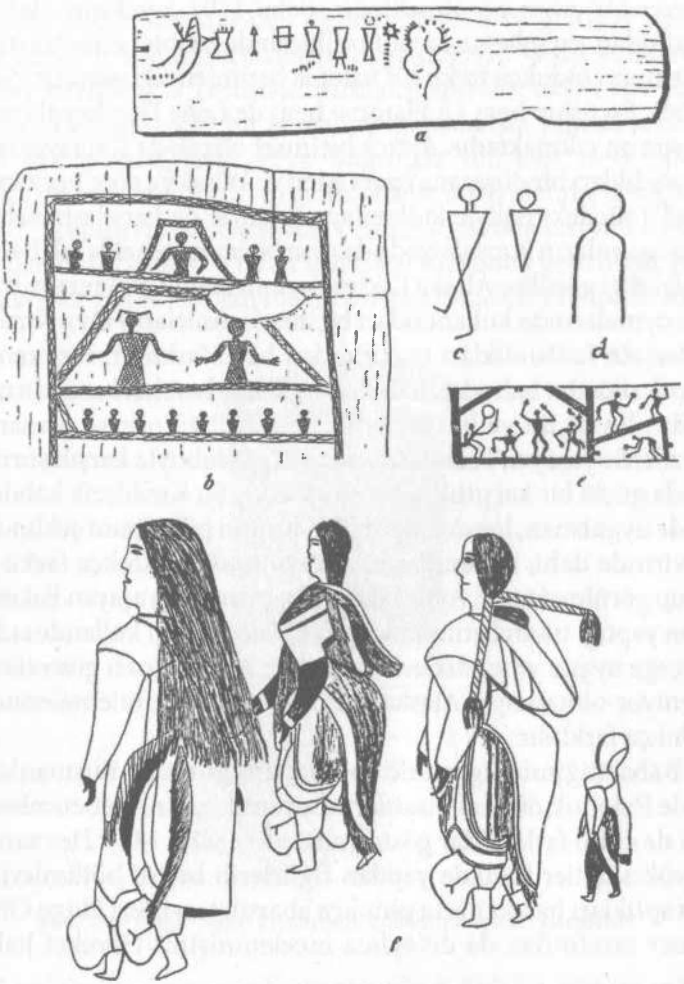
Sınai faaliyetlerde gördüğümüz gibi belirli bir hünere sahip olmadan yapılan kaba ve simgesel çizimlerde dahi biçimlerin değişmez olduğu görülmektedir. Bu durum batıdaki Büyük Göl-

ler bölgesinin çevresindeki ormanlık arazilerde yaşayan Algonkin kabilelerinin ve buraya komşu Siouan kabilelerinin kullandıkları belirli biçimlerde kolaylıkla ayırt edilebilir. Yaptıkları piktogramlarda insan figürü genellikle geniş omuzlu ve bele doğru incelerek inen bir gövdeye sahiptir. Kimi zaman figür belde bitirilirken, kimi zaman da belden aşağıya doğru uzamaktadır. Şekil 140a'da Potawatomilere; 140b'de de Wahpeton Siyuları'na ait benzer bir çizim görülmektedir (Şekil 140). Siyuların Mallory tarafından yayınlanan kayıtlı tarihlerinde (winter counts) insan figürünün oldukça farklı bir üslupla betimlendiği görülür (Şekil 140d). Bu üslup hem La Flamme hem de Lone Dog kayıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca biçimsel olarak da Karaayakların yaraladıkları bir düşmana işaret eden ve Wissler'a göre her zaman Şekil 140c'deki haliyle kullanılan simgeyle de karşılaştırılabilir. Piktogramların kopyalarında da aynı biçimin, genelde tek bacakla çizildiği görülür. Alaska Eskimolarının kemik, boynuz ve mors dişi oymalarında kullandıkları biçimsel unsurlarsa Ova Kızılderililerinin kullandıkları unsurlardan hayli farklıdır. Her zaman küçük silüetler halinde işledikleri figürlere hareket kazandırmışlardır; bu biçim ve hareketlerin gerçekçiliği, ova ve ormanlık arazilerde yaşayan Kızılderililerin sade üslubuyla karşılaştırıldığında güçlü bir karşıtlık sergilemektedir. Bu Kızılderili kabilelerinde uygulanan, hareket halindeki birinin piktogram şeklindeki tasvirinde dahi, Eskimoların yaklaşımından oldukça farklı bir üslup görülmektedir. Ayrıca doğu kesimlerinde yaşayan Eskimoların yaptığı insan betimlemeleri de silüet biçimi kullanılmadan, gerçeğe uygun ve giydikleri kıyafetlere ayrı bir özen gösterilerek işleniyor olmalarıyla Alaska Eskimolarının betimlemelerinden oldukça farklıdır.

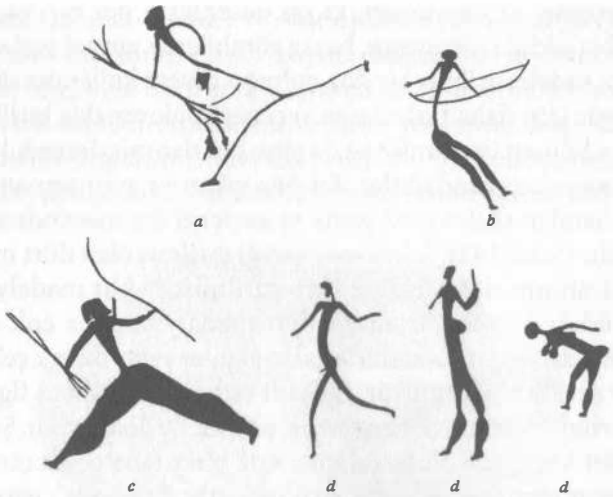
Bahsettiğimiz figürlerle karşılaştırdığımızda Buşmanların ve de Palolitik dönem insanlarının yaptıkları insan betimlemeleri de ciddi farklılıklar göstermektedir (Şekil 141). Her zaman büyük sületler halinde yapılan figürlerin belirli bölümlerinin ve yaptıkları hareketlerin oldukça abartılı tasvirleri Hugo Obermaier tarafından da detaylıca incelenmiştir.[9] Hareket halin-

9. H. Obermaier, P. Wernert, *Las Pinturas Rupestres del Barranco de Valletorta.* (Castellon) Comision de investigaciones paleontologicas y prehistoricas. Mem. No. 23. Museo Nacional de ciencias naturales, Madrid 1919.

deki bazı figürlerin bacakları ve gövdeleri oldukça ince bir şekilde çizilirken, bazı figürlerin de bacakları abartılı bir kalınlıkla betimlenmiştir. Buşmanların kaya resimleri de bazı açılardan Paleolitik dönemde yapılanlara benzemektedir: Eklemleri yine abartılı bir şekilde çizdikleri gibi, özellikle kadın bedenlerinin tasvirinde belirli unsurları daha fazla vurgulamışlardır.



Şekil 140: İnsan betimlemesi yapılan piktograflar; a: Patowatomi; b: Wahpeton Siyuları; c: Karaayaklar; d: Dakota Kızılderilileri; e: Alaska Eskimoları; f: Hudson Körfezi'nin batı kıyılarındaki Eskimolar'ın kara kalem çalışmaları



Şekil 141: Kaya resimleri; a, b, c: Cavallos Mağarası; d: Buşmanlar

Neredeyse her sanat türünde belirli biçimsel tasarımların kullanıldığı görülebilir. Bunu göstermek için verdiğim örneklere, yaptığımız sınıflandırmalara göre seçtiğim birkaç tanesini daha ekleyeceğim.

Ruth Bunzel'in benimle paylaştığı, Zunilere ait bir sürahinin detaylı anlatımı aşağıda yer almaktadır:

"Süsleme üslubunda büyük bir tutarlılık olduğu görülüyordu; sürahinin kendi biçimi içinde oldukça küçük farklılıklar vardı. Dış yüzeyi beyaz bir kille kaplanıp siyah ve kırmızı renkle yapılan boyamalar için zemin oluşturulmuştu. Süsleme tasarımını en belirgin kılan unsur süslenen alanın, kalın siyah çizgilerle çevrelenen ve düzgün hatlarla sınırlandırılan bir bölüme yerleştirilmesiydi. Sürahinin nasıl bölümlendirileceği ve hangi bölümde hangi süslemenin kullanılacağı, genel beğeniler tarafından belirlenmişti.

Her sürahi mutlaka gövde ve boyun olmak üzere iki bölüm halinde yapılır. Boyunda kullanılan süslemeler her sürahide aynıdır ve çiftler halinde, dört veya altı adet süsleme biriminin farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Diğer yandansa boyunu süslemek için seçilebilecek desenler iki kümeyle sınırlandırılmıştır ve hangi birimin hangileriyle kullanılacağı kesin bir şekilde belirlenmiştir. Bu sürahide elmas ve üçgen şe-

killi desenler kullanılırken, ki bu desenlerin her biri oldukça özenli bir şekilde işlenmiştir, başka sürahilerde sarmal süsler veya oldukça sadeleştirilmiş bir dua çubuğu deseni kullanılmaktadır.

Gövde için daha fazla desen seçeneği bulunmakla birlikte ya oldukça bilinen tasarımlar ya da yine belirlenmiş desen kümeleri kullanmak zorundadırlar. En öne çıkan ve aynı zamanda en çok kullanılan süslemeyse geyik ve ayçiçeği desenlerinden oluşmaktadır (Şekil 142). İçlerine ay çiçeği çizilmiş olan dört madalyon, sürahinin dört yüzüne yerleştirilmiştir. Altı madalyonun kullanıldığı da görülür ancak dört madalyon daha çok tercih edilir. Madalyonların arasında kalan alanlar yatay olarak çekilmiş dar bir şeritle bölünmüştür. Bu şerit sadeleştirilmiş kuş figürleri veya birbirlerine kenetlenen sarmal desenlerle doldurulur. Şeridin alt ve üst kısmında oluşan alanlara da birer tane geyik çizilir ve geyiklerin etrafı da oldukça zarif bir sarmal desenle çevrelenir. Bu desene Zuni terminolojisinde "geyiğin evi" denmektedir. Şeritlerle ayrılan her bölümde ikişer tane olmak üzere toplam sekiz adet geyik figürü kullanılmıştır. Geyikler her zaman aynı şekilde çizilmiştir: Profilden, başı sağa dönük bir şekilde ve organlarının da gösterildiğinden emin olunarak. Geyik figürleri ve bu figürleri çevreleyen sarmal desenlerde hiçbir farklılık görülmez. Küçük sürahilerin alt ya da küçük bölümlerindeyse, önceden kesin bir şekilde belirlenmiş olan birkaç kanca veya kıvrım deseninin geyiğin yerine kullanılmasına izin verilmiş olsa da süsleme tasarımının bunların dışında herhangi bir farklılık göstermesi sert bir şekilde eleştirilir. Boyundan bahsederken belirttiğimiz iki desenden elmas ve üçgen şekilli olan ilk küme, her zaman geyikle beraber kullanılır. Mutlaka beraber gördüğümüz bu süsleme düzenlemeleri, müzelerimizde sergilediğimiz eski örnekler gibi günümüzde de Zunilerin sürahilerinde tekrar ve tekrar karşımıza çıkarlar. Üslubun hiç değişmemiş olması yerel bir sanatçı tarafından da kolaylıkla fark edilebilir.

Günümüzde Zuniler yine aynı katılıkla belirlenmiş yalnızca tek bir süsleme tasarımını kullanmaya devam etmektedirler. Gerçekten yüzlerce sürahi örneğinde kullandıkları bu süsleme taraça biçimi verilmiş bir desendir ve yine desenin kendisinde veya sürahiye uygulanışında en ufak bir değişiklik yapılmadan, her defasında da üçlü gruplar halinde ve bir diğer boyun süsle-

mesi olan sarmal desenler ve sadeleştirilmiş dua çubuğu figürüyle beraber kullanılır. Başka boyun süslemeleri de bulunmakla birlikte bilgili bir Zuni çömlekçisi bu süslemelerin her birini tanıyıp tarif edebilir. Ancak her ne kadar yeni süslemeler türetmeye yönelik büyük bir hevesleri olsa da, bu belirlenmiş tipler dışında yapılan Zuni çömleklerinin sayısı son derece azdır."



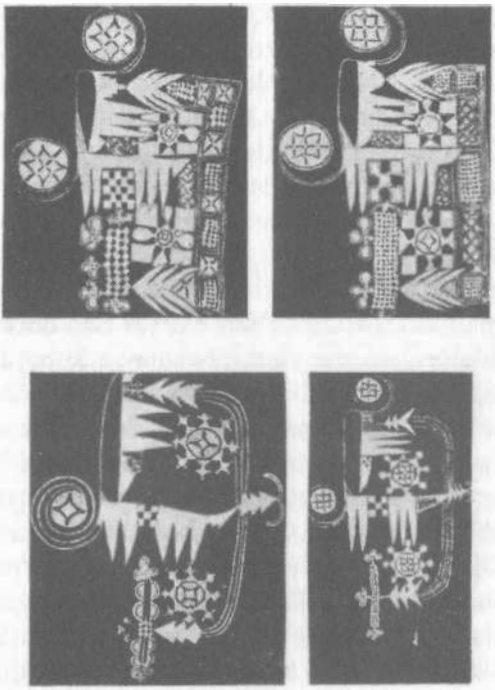
Şekil 142: Zuniler'e ait sürahi

Vereceğim bir diğer örnek de Hasulara ait gömleklerin dokumaları olacak (Şekil 143). Felix von Luschan de dikkatimizi dokumaların biçimlerindeki benzerliğe çekmişti.[10] Sol üst köşede görülen dokumanın solunda bulunan uzun, dar şerit; sol tarafında beyaz, ince bir çizgiyle ve sağ tarafında da uzun kenarlı üçgenlerle bezenmiş ve yakayı sınırlayan beyaz bir alanla çevrelenmiştir. Bunun solunda kalan daire gömlek giyildiği zaman göğsün sağına, yukarıda kalan daireyse sağ omuzluğa denk gelmektedir. Tasarımı alt ve üst olarak ikiye ayıran hat yakanın altında başlatılarak dokumayı aşağıda bulunan büyük cepten, gömleğin gövdeye denk gelen kısmına kadar sürdürülmüştür. Cebin üst kenarı her zaman damalı dokumaların bulunduğu kare bir alandan meydana gelen, sağında üç, solunda da iki adet üçgen işlemesi bulunan merkezi bir dokumayla süslenmiştir. Pek çok dokumanın sağ kenarında kıvrımlı bir şerit görülür. Cebin alt bölümündeki ve gömleğin gövde kısmındaki dokumalar genelde

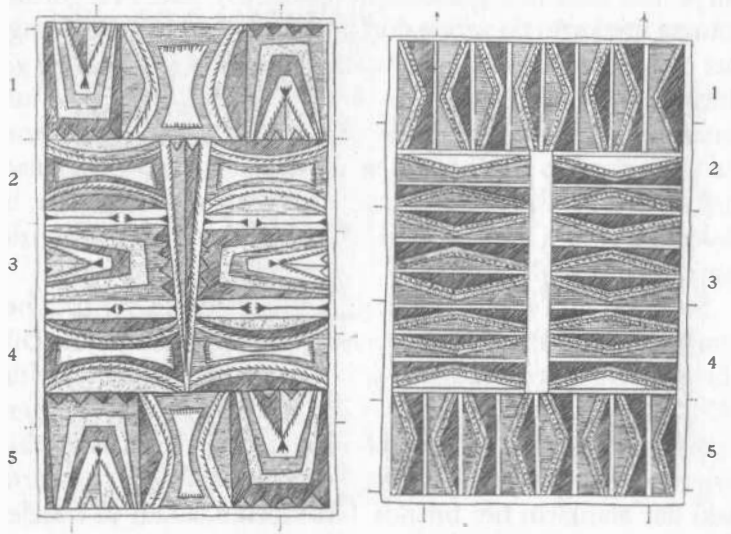
10. Felix von Luschan. *Beitrage zur Völkerkunde*, s. 50; benzer desenler için bkz. Leo Frobenius. *Das sterbende Afrika* s. 55 - 60.

simetriktir. Alt kenarda görülen kanca uçlu ok desenleri, üst kenarın ortalarında bulunan rozetlerde tekrar kullanılmıştır. Ancak altta yer alan ve kumaşın kenarındaki kıvrımlı şeritle birleşen ok deseninin yakanın sağında tekrarlanması ve cep bölümünü takip edecek şekilde sağa doğru kıvrılmasıyla bu iki desen arasında bir farklılık oluşur. Bu düzenlemeden dolayı dokumanın alt ve üst bölümleri arasındaki simetri yok olur ve neticede üst bölümde gördüğümüz düzenleme, dokuma unsurlarını etkilemeyecek bir şekilde bozulur. Sol altta görülen cepse, yaprak desenlerinin iç kenarlarını belirlediği dikdörtgen bir alandan oluşmaktadır.

Süslemenin kesin bir şekilde belirlenmiş olduğunu, daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz Sauk ve Fox Kızılderililerinin hayvan postundan yaptıkları kutularda görmüştük (bkz. 2. Bölüm). Bu dikdörtgen kutuların öne çıkan özelliği, uzunlamasına üç, enine doğru da beş alana bölünmüş olmasıydı. Bu beş alan postun nasıl katlanacağına göre ön, arka, alt, üst ve de ön yüzü kapatan bir kapak olarak belirlenmişti. Uzunlamasına yapılan bölümlemeyse postun merkezden genişliği farklılık gösterebildiği için buna göre yapılmamaktaydı. Kullanılan süsleme unsurlarıysa Kuzey Amerika'nın kuzey kesimlerinde yaşayan Kızılderililerin yaygın olarak kullandıkları, merkezden çekilen hatlarla bölümlenen dikdörtgenler ve dikdörtgenlerin iki yanına işlenen üçgenlerden oluşuyordu. Bu süsleme birimlerinin elmas deseni olmadığı, dikdörtgenin içinde yer alan ve köşeleri, merkezi bölümleyen çizginin üzerinde bulunan üçgenlerden oluştuğu fark edilebiliyordu. Bu süsleme Şekil 144b'de gösterilen örnekte açıkça görülebildiği gibi (Şekil 144) buradaki her desen, tabanları birbirine dönük olan ve aralarında dar bir boşluk bulunan üçgenlerden meydana gelmektedir. Birimlerin köşelerinde bulunan üçgenlerse, doğudaki ormanlık arazilerde yaşayan Kızılderililerin üsluplarına benzer şekilde dar açılı üçgenlerin yerine kullanılmıştır. Bu süslemelerdeki bir diğer unsursa çizgilerin oluşturduğu yine dar açılı bir üçgen veya süslemenin kenarlarından merkeze doğru uzanan tek başına bir çizgidir. Bu tasarım da yine ormanlık arazilerde ve ovalarda yaşayan Kızılderililer tarafından yaygın olarak kullanılmaktadır.



Şekil 143: Hausalar'a ait dokumalar



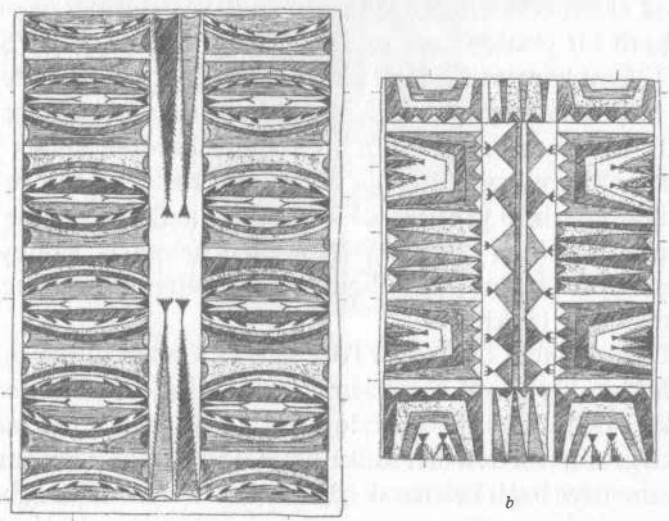
a *b*

Şekil 144: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan kutular

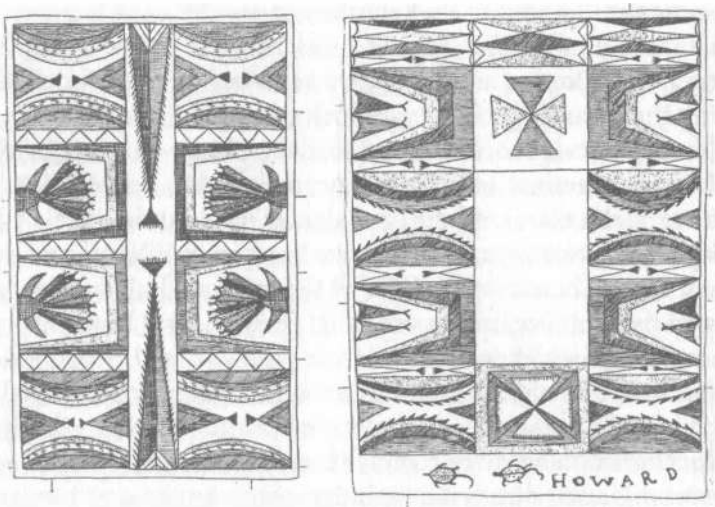
Bahsettiğimiz süslemelerde bulunan iki üslup birbirinden ayırt edilebilmektedir. Bir üslupta enlemesine beş bölümün orta kısmında yer alan (2, 3, 4) desenler, kenarlarda yer alan (1, 5) desenlere dik olarak işlenmiştir. Ortadaki dikdörtgenlerin (2, 3, 4) uzun kenarları postun kısa kenarına, kenarlarda yer alan dikdörtgenlerin uzun kenarlarıysa (1, 5) postun uzun kenarına paraleldir. En ortada yer alan uzunlamasına alan üç birim uzunluğundadır ve oldukça dardır (bkz. Şekil 14; Şekil 144a, b). 144b'de kullanılan tek süsleme iki üçgenin, tabanları birbirine bakacak şekilde içinde yer aldığı dikdörtgendir. 2, 3 ve 4'te yer alan dört dikdörtgen 1 ve 5'teki dikdörtgenlerle aynıdır. 144a'daysa, kutunun bu kısımlarında iki süslemenin farklı sıralarla kullanıldığı görülmektedir. İki üçgen ve bu üçgenlerden uzayan çizgiler karmaşık bir çerçevenin içinde kullanılmış; içinde geniş açı bulunan dikdörtgenler de bir bölüm haline gelmiştir. Bu dikdörtgenleri ortadan ayıran bir çizgi bulunmamaktadır. 2, 3 ve 4'te bulunan dikdörtgenlerin 1 ve 5'teki dikdörtgenlerle aynı olduğu ancak ters yerleştirildiği fark edilecektir. 1 ve 5'in iki yanında bulunan üçgenler de ters yerleştirilirken en ortadaki dar bölümde yalnızca bir tane dar açılı üçgen bulunur. Şekil 145b'de de benzer bir düzenlemeye gidilmiştir ancak dikdörtgenler yerine dar açılı üçgenlerden oluşan yeni bir tasarım uygulanmıştır (Şekil 145). Şekil 14'te görülen kutuysa merkezin iki yerine dört bölüme ayrılmasıyla, anlattığımız bu kutulardan farklılık göstermektedir. Dört köşesinde görülen geniş açılı üçgenler de biraz farklı ele alınmış ve kısa kenarın ortasında bulunup bu üçgenlerin arasında kalan süsleme, asıl tasarım geniş açılı üçgenden ziyade elmasmış gibi uygulanmıştır. Kalp şeklindeki desen ve yıldıza benzeyen figürler, bu süslemelerin eski biçimlerin geliştirilmesiyle ortaya çıktığı izlenimini vermektedir.

Şekil 13, 14, 145a ve 146'da dikdörtgenlerin (Şekil 146) hep aynı doğrultuda olacak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Dikdörtgenlerin uzun kenarları, postun kısa kenarına paraleldir. 145a'daki eğri desenlerse diğer süslemelerdeki geniş açılı üçgene karşılık gelmektedir. Kenarlardaki dikdörtgenlerse çizgilerle birbirlerinden ayrılmıştır. Dikdörtgenleri birbirinden ayıran ortadaki dar alanların her birinde birbirlerine bakan ve köşeleri oldukça uzatılmış dar açılı üçgenler kullanılmıştır. Ayrıca orta

kısımdaki dar alanda da kenarları uzun, dik açılı üçgenlerin kullanıldığı görülür. Şekil 15'in süslemesi de yine dar açılı bir üçgenle yapılmıştır ancak üçgenin kenarları, Şekil 145b'deki desenlerin kenarları gibi düz yapılmak yerine deniz tarağı şeklinde işlenmiş; ortadaki bölümü de 145a'daki gibi ele alınmıştır. Şekil 13'ün süslemesiyse 145a'nın tasarımına oldukça benzemektedir. Ancak farklı olarak dikdörtgen alanlar ortalarında yer alan bir çizgiyle ayrılmamıştır. Bunun yerine merkezi olarak yerleştirilmiş kum saatine benzeyen bir figür ve figürün karşılıklı iki kenarında da dar açılı üçgenlerin yer aldığı görülür. Orta kısmında bulunan çarpı şeklindeki desenler de yine dar açılı üçgenlerden türetilmiş desenlerdir. 146b'nin uzun kenarının ortasında kalan üç birim de 144a'nın bu birimleriyle aynıdır. Ancak postun kısa kenarında buluan dikdörtgenler kısa kenara paralel olarak yerleştirildiğinden dolayı dar açılı üçgenler sığmamış ve bunların yerine çarpı şeklindeki desenler kullanılmıştır. Bundan dolayı hem üst hem alttaki kısa kenarlarda simetrinin gözetilmemiş olması fazlasıyla olağandışıdır. Şekil 146a'daysa, Şekil 14'teki gibi yalnızca dört bölümün bulunduğu görülür. Süsleme tasarımı da 146b'nin süslemelerine oldukça benzemekle birlikte, dar açılı üçgenler belirli bir kullanım için hususi olarak tasarlanmıştır.



Şekil 145: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan kutular



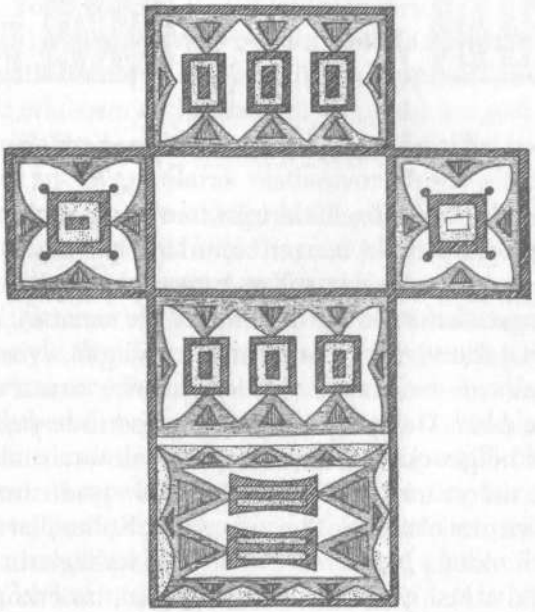
a *b*

Şekil 146: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan kutular

Ojibwa ve Ioway Kızılderililleriyse kutularını farklı bir yöntemle yapmaktadırlar. Kısa kenarlarını birbirinden ayrı kapaklar halinde tasarlarken kutunun önünü kapatan ayrı bir kapak eklemedikleri gibi kutunun altını süslemezler ve postu da basit bir şekilde kutu şeklinde katlayarak dikerler (Şekil 147). Aynı yöntem Otoe ve kimi zaman da Ioway Kızılderilileri tarafından kullanılsa da uygulanmasında farklılıklar görülür. Kutunun ön yüzünün bir kısmını kapatan küçük kısa bir kapak yapılmaktadır; yan yüzleri, bir bakıma Sauk ve Fox Kızılderililerinin yaptığı gibi içeri doğru katlanır ve yine onların kutularında görüldüğü gibi, post hem açık haldeyken hem de kutu haline getirildiğinde süslemeler birbirlerine uymamaktadır (Şekil 148).

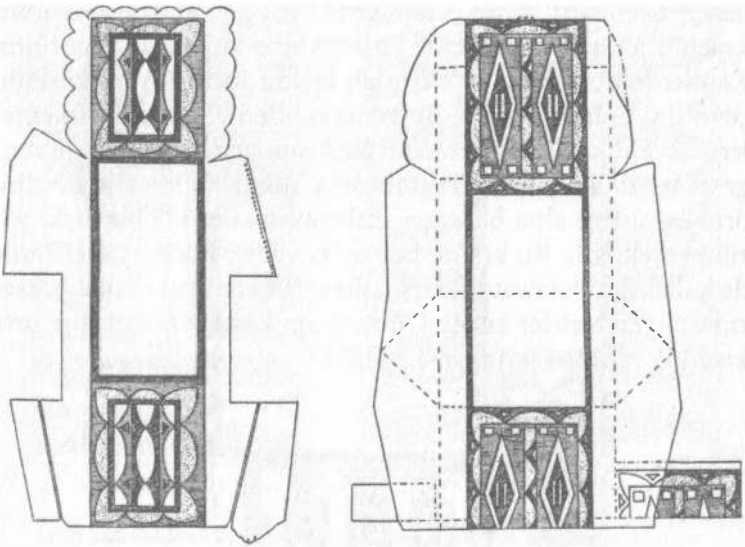
Diğer yandan Ojibwa ve Potawatomi Kızılderililerinin dokudukları keselerde de süslemelerin değişmediği fark edilir (Şekil 149; Şekil 150). Keselerin karşılıklı yüzlerinde her zaman farklı geometrik desenler kullanılsa da, bu desenler her zaman bir simetriye bağlı kalanarak işlenmiştir; orta kısımlarında yer alan geniş desen alttan ve üstten ince şeritlerle sınırlandırılmış ve yine bu şeritleri, orta kısımdakinden farklı bir geometrik

desen izlemiştir. Kimi örneklerde aynı geometrik tasarımın kesenin altında ve üstünde zıt renklerle kullanıldığı görülür. Keselerdeki alanları birbirinden ayıran ince şeritler kesenin çevresini dolaşmaktadır. Bu geniş şeritlerde yer alan süslemelerse farklılık gösterir. Kesenin üst kısımlarında genellikle simgesel betimlemeler kullanılmasına karşın Ojibwalara ait bu örnekte üst ve altta bulunan süslemeler arasında bir ilişki görülmemektedir. Bu keseye benzer heybeler komşu kabilelerde de kullanılır. Potawatomilerse işlemelerinde aynı süsleme tasarımına yer verirler ancak Ojibwaların keselerinin aksine orta kısımda yer alan şeridi süslemezler.[11]



Şekil 147: Iowaylar'a ait, posttan yapılan kutu

11. Bkz. Alanson Skinner, The Mascontens or Prairie Potawatomi Indians, *Bulletin Public Museum of the City of Milwaukee*, Cilt 6, No. 2, Görsel 21.



a *b*

Şekil 148: Hayvan postundan kutular; a: Iowaylar; b: Otoeler

Yerel bir üslubun özelliklerinin tam olarak anlaşılabilmesi için yakın bölgelerdeki benzer biçimlerle karşılaştırılması gerekir. Böylesine tarihsel koşullar Avrupa ve Asya'nın tarih öncesi ve kayıt altına alınan dönemlerinde sanat biçimlerinin gösterdiği gelişimler yoluyla izlenebileceği gibi, aynı zamanda ilkel insanların sanatlarını şekillendiren bir unsur olarak da karşımıza çıkar. Dolayısıyla insanların üzerinde yaşadığı herhangi bir bölgedeki sanatsal üsluplar, yalnızca o alan içinde gelişen ve sadece tek bir kabilenin kültürel yaşantısının tezahürü olan biçimler olarak ele alınmamalıdır. Kullanılan malzemenin yeterli olduğu her yerde komşu olan kabilelerin birbirleri üzerindeki etkisi gözlemlenebileceği gibi, bu etki genellikle oldukça geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. Toplumsal yapıların, törenlerin ve kabilelerin masallarının bugünkü biçimlerine kavuşmasını sağlayan kültür özelliklerinin paylaşılması, bu kabilelerin sanatsal biçimlerinin şekillenmesinde de en önemli unsur haline gelmiştir. Tekniğin, biçimsel unsurların ve süsleme yöntemlerinin yerel ölçekte yaygınlık göstermesi, karşılaştığımız tüm sanatsal üslupların niteliklerine katkıda bulunmuştur. Önceki sayfalarda kısa şeritler ve küçük boğum-

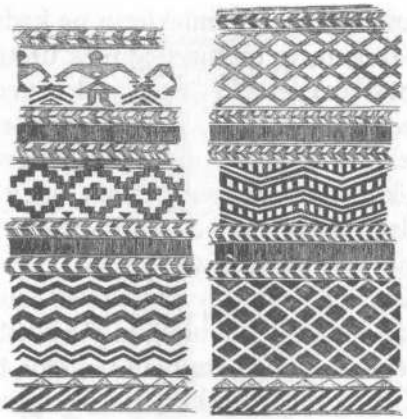
larla süslenen çömleklerin ne kadar yaygın olduğundan bahsetmiştik ve bu bize, çömlek üretilirken kullanılan yöntemin meydana getirdiği süslemelerin geniş bir coğrafyada bulunabileceğini; ayrıca bu yöntemlerin de her kültür grubunda farklı şekilde uygulanabileceğini göstermişti. Diğer yandan içinde dikdörtgen bulunan ve tabanında da çoğunlukla saçaklar yer alan değişik bir üçgen tasarımının Kuzey Amerika'nın tamamında; Pueblo Kızılderilileri, kuzeydoğu plato ve ovalarındaki Kızılderililer; New England ve Labrador Kızılderilileri tarafından sıklıkla kullanıldığını gördük. Şeritler, üçgenler ve dikdörtgenlerle ortaya konulan süsleme tasarımları, Kuzey Amerika Kızılderililerinin sanatlarının ayırt edici unsurlarıydı ve basit süslemeler olmalarına rağmen kullanımları Kuzey Amerika'yla sınırlıydı. Yine de yerel olarak kullanımlarındaki belirgin özgünlük, geniş bir coğrafyada bu tasarımlarla karşılaşıyor olmamızın, çeşitli Kuzey Amerika kültür gruplarının birbirleri üzerindeki etkilerinden kaynaklanıyor olduğunu gösteriyordu. Bu süslemelerin nerede ortaya çıktıklarını belirleyememize rağmen, şu an yaygın olarak rastlanıyor olmalarının kültürel bir sözleşmenin sonucu olduğu kesin gibidir. Kullanımlarıysa büyük ihtimalle kaplarda kalın hayvan postlarının kullanımıyla, Kızılderililerin bu postları nasıl boyadıklarıyla ve dokunması ya da işlenmesi sırasında kirpi oku kullanarak nasıl süsledikleriyle ilintilidir. Bu süslemelerin çeşitli kabilelerde farklı tasarlanıyor olmalarına dikkati çekmemle beraber Alfred Kroeber, Robert Lowie ve Leslie Spier da bu farklılıkları detaylıca incelemişlerdi (Şekil 151).[12] Şeritlerin paralel olarak düzenlenmesi Arapahoların; orta bölümün bir kareyle çevrelenmesi Şoşonilerin eserlerindeki ayırt edici unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kabilelerin günümüze kadar yakın ilişkiler kurmuş olmaları ve bu ilişkinin de kabileler arası sürekli bir değiş tokuşa olanak sağladığı göz önünde tutulduğunda, kullandıkları biçimlerin nasıl bir dağılım gösterdiği, bu değişimler daha erken bir dönemde gerçekleşmiş olduğundan dolayı tam olarak belirlenememektedir.

---

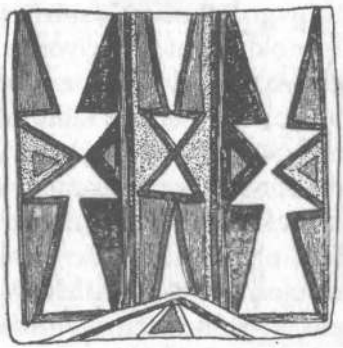
12. Alıntılanan bölüm için bkz. Leslie Spier, An Analysis of Plains Indian Parflechbe Decoration, University of Washington Publications in Anthropology. Cilt 1, s. 89.



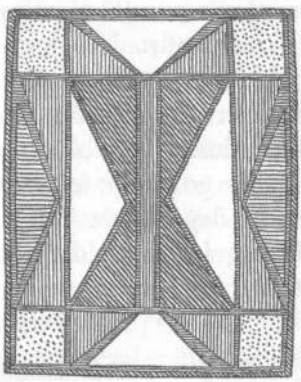
Şekil 149: Ojibwalar'a ait kesedeki süslemeler

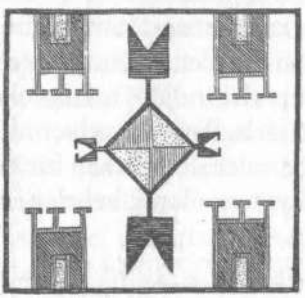


Şekil 150: Potawatomiler'e ait bir kesenin iki yüzündeki süslemeler



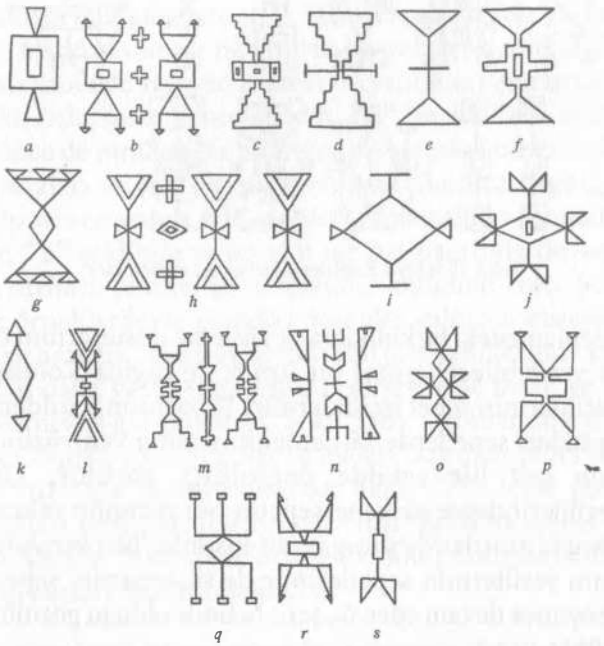
Şekil 151: a: Arapaholar'a ait bir keseden boyama örneği; b, c: Şoşoniler'e ait bir keseden boyama örnekleri



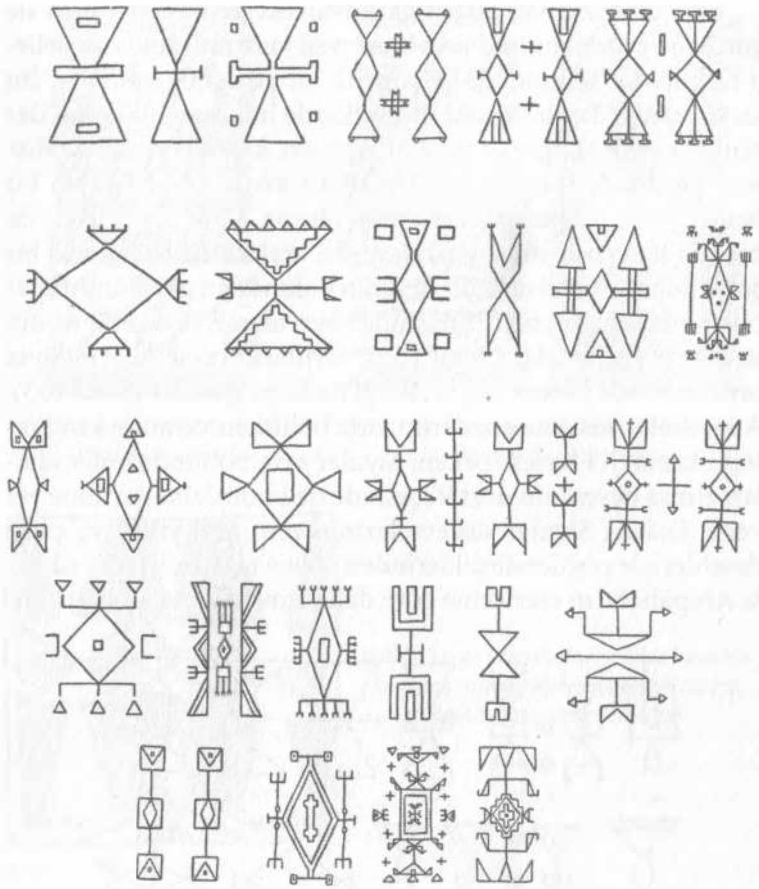


Şekil 151: b, c: Şoşoniler'e ait bir keseden boyama örnekleri

Boncuk dokumaların batıdaki ovaların geniş bir bölümünde görülen ve birbirine oldukça benzeyen tasarımlarında da belirli farklılıklar bulunduğuna yönelik bir gözlem yapılabilir. Bu tasarımların özgün biçimleri merkezde bulunan bir elmas deseni veya dikdörtgenden, tabanları veya köşeleri ortadaki süslemeye dönük olan üçgenlerden ve köşelerde başlayıp bu üçgenlerde son bulan çizgilerden oluşur. Kimi örneklerde de bu çizgilerin başlangıç noktalarında, aralarında birleştirici bir şerit bulunan çatal uçlu bir desenin bulunduğu görülür. Arapaholar bu tasarımları birbirlerinden ayrı olarak ve düz bir zemin üzerinde kullanırlar (Şekil 152); Siyuların tasarımlarındaysa orta bölümde kareye yer verildiği nadiren görülür (Şekil 153). Arapaholar süsleme şeritlerini, orta bölümün yalnızca karşılıklı iki kenarıyla birleştirirken; Siyular orta bölümde kullandıkları elmas deseninin dört köşesinde de bu süsleme şeridine yer verir. Dahası Siyular süslemelerinin zeminini yıldız ve çarpı desenleriyle çeşitlendirdiklerinden dolayı tasarımlarının sıklıkla Arapaholara göre daha simetrik olduğu görülür.



Şekil 152: Arapaholar'a ait süslemeler



Şekil 153: Siyu Kızılderilileri'ne ait süslemeler

Düzenlemedeki farklılıklara ve süsleme unsurlarının özgünlüğüne verilebilecek güzel bir örnek de İngiliz Kolumbiyası Kızılderililerinin sepet işçilikleridir. Thompson Kızılderililerinin yaptıkları sepetlerde, süslemenin sepetin yan yüzünün tamamına eşit bir şekilde dağıtıldığı görülür; Lillooet Kızılderililerindeyse süsleme, sepetin yan yüzünün yalnızca üst kısımlarıyla sınırlandırılmış ve alt kısımlar boş bırakılmıştır; Chilcotin yerlilerinin sepetlerinde de süslemenin, sepetin üst kısmı boyunca devam eden üç şerit halinde olduğu görülür (bkz. Şekil 308).

Bir süsleme unsurunun açık bir şekilde gözlemlenebilen yayılımından dolayı geniş bir coğrafyada kullanılıyor olduğundan bahsetmek için, Kaliforniya'da bıldırcın başı olarak anılan ve dik bir açı, bu açının ortasında yer alan bir şerit ve bu şeridin köşesinin iki yanında yer alan ince, kalın kollardan oluşan süslemeden bahsedebiliriz. Bu tasarım Kaliforniya'nın her yerinde oldukça sık kullanıldığı gibi, kuzeydeki Kolumbiya Nehri kümesinde yer alan Sahaptin kabilelerini de kapsayan bir alanda karşımıza çıkmaktadır. Sahaptin kabilelerinin sepetlerini yaparken kullandıkları yöntemlerin aslen daha da kuzeyde yaşayan Thompson Kızılderililerinin kullandığı örme veya kamışları birbirleri üstüne koyup işleme teknikleri olduğunu dikkate almak ayrıca önemlidir. Güney kesimlerdeyse sepet üretimi için daha farklı teknikler kullanılmaktadır. Bütün bu sepetlerde aynı bıldırcın başı deseni kullanılmaktadır (bkz. Şekil 104).

Aynı Kabile veya Topluluk İçinde Kullanılan Üslupların Farklılığı

Yerel üsluplardan şimdiye kadar her kabilede tek bir üslup kullanılıyormuş gibi bahsettik. Her ne kadar kabile yaşantısının görece tekdüze olması nedeniyle bu yaklaşım makul görünse de, aynı kabilede yaşayan insanların yaptıkları eserlerde oldukça farklı üslupların benimsendiği görülmektedir. Eskimoların daha önce de birkaç defa bahsettiğim gerçekçi bir üslupla yapılan oymaları ve çizimlerinde sıklıkla, oldukça özgün, küçük boyutlu ve aralarında ikili şeritlerin bulunduğu geometrik desenler; "Y" şeklinde ve sürekli bir hat üzerinde devam eden desen dizileri; çemberler ve noktalar kullanılır (bkz. Şekil 78). Belirli örneklerdeyse gerçekçi desenler yalnızca süsleme amacıyla işlenmiştir. Hudson Körfezi'nin batı sahillerinde karşımıza çıkan daha yakın tarihli kimi eserlerdeyse insan ve hayvan betimlemeleri görülür (bkz. Şekil 51b). Grönland'da ahşaptan yapılan kaplar, üzerinde fok oymaları bulunan mors dişlerini kabın yüzeyine çivileyerek (bkz. Şekil 121); içine iğnelerini koydukları deri parçalarınıysa belirli figürleri aplike ederek süslemişlerdir.[13] Grönland'ın doğu kesimlerinde de benzer süsleme unsurları kullanılmaktadır.

13. Kaj Birket-Smith, Ethnography of the Egedesminde District, *Meddelelser om Gronland*, 1924, Cilt 66, s. 522, 550.

Grönland'da kumaş süslemelerinde farklı bir üslubun kullanıldığı görülür. Betimlemelerinde gerçekçilik bulunmamakla beraber biçimsel unsur olarak kullanılan geniş şeritler kumaşın kenarları boyunca ve kenarlarına uzun püsküller iliştirilerek devam etmektedir. Bu biçimsel unsur renkler arasında bir karşıtlık yaratmak ve kumaşın dış hatlarını vurgulamak istendiği için tercih edilse de bir tasvir sunmaya yönelik hiçbir eğilim barındırmamaktadır. Yalnızca tek bir örnekte insan eli tasviri görülür ancak bu tasvir de üzerinde bulunduğu esere ait değilmiş gibi tuhaf görünmektedir.[14] Genel olarak bu süsleme tasarımı, damalı desenlerin giyeceklerde, kovalarda ve cam çerçevelerinde kullanıldığı Grönland'da en yetkin seviyesine ulaşmıştır.

Bu üsluplar arasındaki farklılığın asıl nedeninin kullanılan tekniklerin farklılıklarında bulunabileceğini düşünmekle beraber belki de bu neden, gerçekçi çalışmaların erkekler, kumaş ve deri dikim işlerinin kadınlar tarafından yapıldığı örneklerde daha açık bir şekilde görülecektir.

Kuzey Pasifik kıyılarında yaşayan Kızılderililerin de birbirlerinden çok farklı üsluplar kullandığı görülür. Daha önce de bu Kızılderililerle ilgili olarak simgesel hayvan betimlemeleri yaparken, hayvanın organlarının birbirleriyle olan tabii bağlantılarını ilginç bir şekilde ihmal ettiklerinden bahsetmiştim. Bu sanatsal üslupları yalnızca ahşap işçiliği ve bu işçilik için kullandıkları tekniklerle sınırlandırılmıştı. Aynı üslupla, aplike işlemelerde ve kirpi oku dokumalarında da karşılaşmamıza rağmen bu üslup, büyük ihtimalle çizdikleri desenleri taklit ederek elde ettikleri bir sonuçtu ve dolayısıyla hem erkekler hem kadınlar tarafından uygulanıyordu. Gelgelelim bu üslupla gündelik kullanım için yapılan sepetlerde ve örme hasırlarda karşılaşılmamaktadır. Bunların üretiminde kullanılan yöntemler süsleme için yalnızca geometrik desenlerin kullanılmasına imkân tanırken böylesine düzenlemelerin oymacılık sanatıyla da hiçbir ilgisi yoktur. Yalnızca Tlingit Kızılderililerinin* battaniye dokumalarında diğer eserlerine de benzeyen bir simgesel

14. Franz Boas, The Eskimo of Baffinland and Hudson Bay, *Bulletin American Museum of Natural History*, 1907, Cilt 15, Görsel 9.

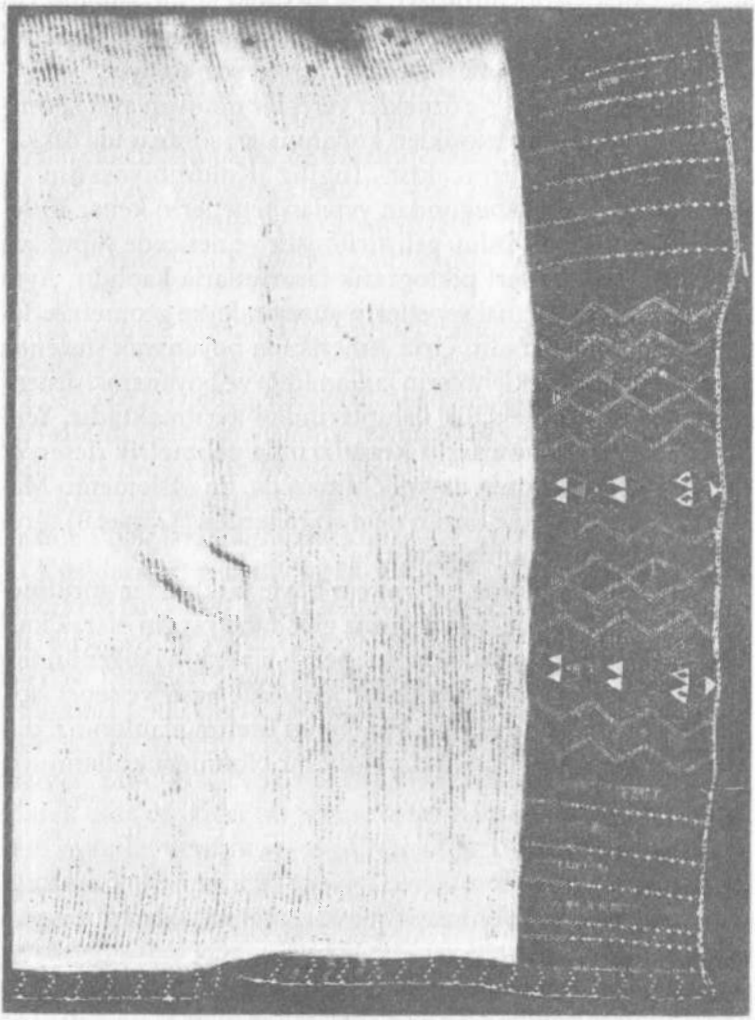
* Genellikle ABD'de Alaska eyaletinin güneydoğusunda yaşayan yerli halk. (y.h.n.)

üslup görülür. Bunun nedeni de kadınların battaniyenin üzerindeki desenleri, erkeklerin hazırladıkları desen kalıplarını kopyalayarak işlemeleridir.

Burada Ova Kızılderililerinin yaptıkları piktogramların ve süsleme sanatlarının birbirlerinden ne kadar farklı olduğundan da bahsedebilirdim ancak burada, piktogramlarının sanatsal bir değere sahip olmaması gibi bir durum söz konusu.

Karşılaştığımız böyle örnekler yerel bir nüfusun ayrı kesimlerinin, farklı üretim teknikleri kullanmaları sonucunda dikkate değer ölçüde artacaktır. İngiliz Kolumbiyası'nın iç kesimlerinde, huş kabuğundan yapılan sepetlerin kenar süslemeleri için yerel bir üslup geliştirilmiştir ve neticede yaptıkları sepetlerin yan yüzleri piktografik tasarımlarla kaplıdır. Aynı bölgede yapılan sarmal sepetlerin yüzeyindeyse geometrik desenler kullanılmaktadır. Orta Amerika'da boyanarak süslenen çömlekler, plastik eklentilerin kullanıldığı ve boyanarak süslenmeyen diğer çömlekçilik üsluplarından ayrılmaktadır. Yeni Zelanda'da örme hasırların kenarlarında geometrik desenler kullanılırken tasarımın dağınık olması da, bu süslemenin Maorilerin oyma işlerine özgün olan spirallerden (Görsel 8) türetildiği şeklinde yorumlanabilir.

Ne var ki üsluplarda her zaman böyle farklılıklar görülmeyebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi daha yaygın olarak kullanılan gelişmiş sanatsal biçimler, belirli bir üslubu diğer üretim tekniklerine dayatmaya yatkındır. Özellikle hasır ve sepet işçiliği yeni biçimlerin gelişmesinde başat üretim alanlarıdır; dolayısıyla diğer sınai faaliyetleri de bu biçimleri kullanmaya zorlamaktadırlar.



Görsel 8: Yeni Zelanda'ya ait dokunmuş battaniye

Kuzey Amerika'nın Kuzeybatı Kıyılarındaki Sanatsal Biçimler[1]

Önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz konular, Kuzey Amerika'nın Kuzeybatı kıyılarında yaşayan Kızılderililerin süsleme sanatlarında benimsedikleri üslupların incelenmesiyle daha açık bir şekilde izah edilebilir.

Bu süsleme sanatlarında biri simgesel, biri biçimsel olmak üzere iki üslup birbirlerinden belirgin bir şekilde ayrılır. Simgesel bir üslupla yapılan eserler fazlasıyla gerçekçi olabileceği gibi beraber pek çok anlam da barındırır; biçimsel üsluptaysa eserler çoğunlukla isimlendirilmiş desenlerden meydana gelir ve özellikle belirtilmiş bir öneme sahip değillerdir.

1. Franz Boas, *Bulletin American Museum of Natural History*, 1897, Cilt 9, s. 123 - 176; bu bölüm vermiş olduğum kaynaktaki aynı isimli makalemin gözden geçirilmiş halidir.

İlk olarak simgesel üslubu ele alalım. Bu üslubu meydana getiren belirli nitelikler, perspektif kurallarının neredeyse tamamen hiçe sayılması; belirli simgelerin vurgulanması ve düzenlemenin, yalnızca süslenecek alan tarafından belirlenmesidir.

Arktik Amerika'daki Eskimolar ve Sibirya'daki Çukçi ve Koryaklar; siyahiler ve diğer pek çok halk oymacılık yaparken kullanım amacı gözetmedikleri gibi yalnızca insana, hayvana veya doğaüstü bir canlıya ait olabilecek bir figürü betimleme maksadıyla oymacılık yaparlar. Ancak söz konusu coğrafyada yaşayan Kızılderili sanatçıların bütün eserleri, eserin kullanımına olanak da tanımaktadır. Sanatçı basit bir totem figürü yaparken, malzemesini herhangi bir aletin biçimine uyarlamadan serbestçe çalışma olanağına sahiptir. Ancak totemleri oydukları ağaçların boyutlarından dolayı çalışma alanı ağacın silindirik gövdesiyle sınırlıdır. Yerli sanatçı her zaman için süslemeyi uygulayacağı nesnenin şekli tarafından kısıtlanmaktadır.

Oyma ve resimlerdeki teknik yetkinlik; yapıtın dış hatlarındaki ve düzenlenmesindeki kesinlik; bir sanatçının gerçekçi betimlemeler yapabilecek maharetinin olduğunu göstermektedir. Bu duruma gerçekçi bir üslupla yapılmış olan birkaç oymanın sahip olduğu oldukça başarılı işçilik üzerinden de açıklık getirilebilir. Şekil 154'te görülen miğferde kısmi yüz felci geçirmiş yaşlı bir adam betimlemesi bulunmaktadır (Şekil 154). Bu örneğin şüpheye yer bırakmayacak şekilde model kullanılarak yapıldığı düşünülmelidir. Burun, gözler, ağız ve yüzdeki genel ifade oldukça özgündür. Ölen bir savaşçının betimlendiği masktaysa sanatçı, Kızılderililerin çenelerinin geniş görünümlerine, yüzlerinin altıgen hatlarına ve burunlarının iriliğine sadık kalmıştır (Şekil 155). Ağzın ve dilin gevşeyen kasları, kapanan gözkapakları ve hissiz bir şekilde bakan gözler, ölümün neden olduğu ıstıraba işaret etmektedir. Görsel 9'daki yakın tarihli oymada, insan figürünün ender karşılaşılan bir yetkinlikle betimlendiği görülür (Görsel 9). Figürün duruşu ve üzerindeki kumaşın dökümünde görülen üslup, Kuzeybatı kıyılarında kullanılan üslupların biçimsel unsurlarını taşımamaktadır. Diğer yandan da gözün ve yüz boyasının tasviri, figürü etnik kökeninden oldukça uzağa yerleştirir. Buna benzer verebileceğimiz bir diğer örnek de Vancouver Adası'ndaki Kwakiutl Kızılderi-

lilerinin yaptığı, daha önce de bahsetmiş olduğumuz gerçekçi bir baş figürüdür (Şekil 156). Ahşaba oyularak yapılan bu figür ayinlerde kullanıldığı gibi insanları aldatıp, bu başın aslında başı kesilen bir dansçıya ait olduğuna inandırmak amacıyla yapılmıştır.[2]



Şekil 154: Tlingit Kızılderilileri'ne ait miğfer



Şekil 155: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, ölen bir savaşçının betimlendiği mask



Şekil 156: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, ayinlerde kullanılan oyma baş

2. Bkz. Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, s. 100 - 104, Görseller 48, 50, 51; 47, 49, 52. İlk görsel dizisi yalnızca gerçekçi betimleme örnekleridir; bununla beraber ikinci görsel dizisiyse üslup olarak birbirlerine benzemektedir.



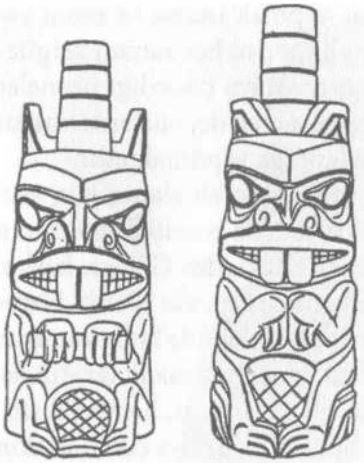
Görsel 9: İngiliz Kolumbiyası'na ait oyulmuş figür

Sanatçı gerçekçi bir betimleme yapmak isterse ve bunu yapabilecek maharete sahipse de bu hünerini her zaman sergileyemez. Çünkü sanatsal çalışmaların ortaya çıkardığı nesneler genellikle süslemelerdir ve betimlemeler de, süsleme sanatı çerçevesinde gelişen yöntemler izlenerek yapılmaktadır.

Hayvan figürlerinin dış hatları, süslenecek alanın izin verdiği ölçüde korunmaktadır. Başın boyutu da genellikle gövdenin ve eklemlerin aksi yönüne genişletilmektedir. Gözler, kaşlar, ağız ve burunsa olabildiğince dikkatli bir şekilde işlenir. Neredeyse bütün örneklerde kaşlar belirli bir biçimde kullanılmıştır ve bu biçim de Kızılderililerin kendi kaşlarına şakak tarafındaki uçlarını kesip sivrilterek; kaşın orta kısmının hemen dışındaki bölümü geniş bırakarak ve buralarda ortaya çıkan keskin açıları da yumuşatarak verdikleri şekle oldukça benzerdir. Göz de aynı şekilde benzer biçimlerle işlenmektedir. Pek çok örnekte dikey eksende karşılıklı oyulan eğriler gözkapaklarının kenarlarını; bu eğrilerin ortasında bulunan geniş çemberse gözü temsil eder. Dudaklar her zaman birbirlerinden ayrı olup ağız fazlasıyla geniş tutulduğu gibi, genellikle dişin veya dilin görünmesini sağlayacak kadar açık bırakılır. Yanakların ve alnın boyutu sınırlandırılmış; gövdeyse sade bırakılmıştır. Hayvanların kulaklarıysa figürün alnından yüksekte sonlanır (Şekil 157). Bu biçimsel unsurlar memelilerin ve kuşların betimlemelerinde neredeyse her zaman kullanılsa da, balinaların, katil balinaların, köpek balıklarının ve genellikle de iskorpitlerin tasvirlerinde karşımıza çıkmamaktadır. İnsanların kulaklarıysa genelde olduğu gibi göz hizasına yerleştirilir (bkz. Şekil 207, 209). Balinalar ve balıklar genellikle dairesel gözlerle tasvir edilir ancak bu uygulamanın istisnaları da söz konusudur (bkz. Şekil 233, 234, 235).

Hayvan Figürlerinin Simgesel Betimlemeleri

Yalnızca biçimsel unsurlardan bahsetmeden önce simgesel sanatı oluşturan unsurları daha açık bir şekilde izah edebilmek için simgesellikle beraber, hayvan figürlerinin süslenecek alana göre nasıl tasarlandıklarına değinmemiz yerinde olacak.



a *b*

Şekil 157: Arduvazdan yapılan Haida totem direklerinde kunduzu betimleyen oyma

Kuzgun

Şekil 157a'da görülen totem direğindeki figür bir kunduz betimlemesidir. Burada kunduzun yüzünün; özellikle de göz ve burnun etrafındaki bölgenin insan benzeri bir şekilde ele alındığı görülür. Ancak kulakların duruşu bunun bir hayvan başı olduğunu gösterdiği gibi öndeki iki kesici diş de yetkin bir şekilde betimlenmiş bu kemirgenin kuzgun olduğunu anlamamızı sağlar. Kuyruk gövdenin önünde, yukarıya doğru kıvrılmış haldedir ve çaprazlama taranarak süslenmiştir. Bu süsleme de kunduzun kuyruğundaki pulları temsil eder. Figür ön ayaklarıyla bir dal parçası tutmaktadır. Burnu kısadır ve alnıyla keskin bir açı oluşturur. Büyük burun delikleri spiraller kullanılarak tasvir edilmiştir. Büyük kesici dişler; çapraz taramalı kuyruk; dal parçası ve burnun biçimi kunduzu simgeler ancak tek başına dişler ve kuyruk da, bu hayvanın kunduz olduğunun anlaşılması için yeterlidir.

Şekil 157b'de yine bir totem direğindeki kunduz betimlemesi görülür. Bir önceki örnekte gördüğümüz bütün biçimsel unsurlara sahip olmasına karşın, elinde dal tutmamakta; bu kısımda yalnızca üç parmaklı ön ayaklarını çenesine kadar

kaldırmış olduğu görülmektedir. Başka oyma örneklerinde kunduz dört ya da beş parmaklı olarak betimlenebilse de, diğer simgeler çeşitlilik göstermemektedir.

Bir kaşık sapında da başı ve ön ayaklarıyla kunduz betimlemesi karşımıza çıkar (Şekil 158). Yapılan oymada yine ön kesici dişler kullanılmışken diğer dişlerse betimlemeye dahil edilmemiştir. Kunduzun pullu kuyruğu kaşığın arka yüzündedir. Burunsa bir önceki örnekten yalnızca spirallerin kullanılmaması yoluyla farklılık gösterir; şekli ve boyutu yine önceki örnekle uyumludur.



Şekil 158: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, kaşık sapına oyulan kunduz betimlemesi



Şekil 159: Haida Kızılderilileri'ne ait bir başlıktaki, göğsünde yusufçuk bulunan kunduz betimlemesi

Danslarda giyilen bir başlığın ortasında yer alan kunduz da çömelmiş olarak betimlenmiştir (Şekil 159) ve az önce bahsettiğimiz, kunduzu simgeleyen unsurların bu başlıkta da yer aldığı görülecektir. Yine insansı bir şekilde betimlenen yüzünün dışında, kulakları alın hizasını geçmektedir ve figürün bir hayvana ait olduğunu göstermektedirler. Açık bir şekilde tasvir edilen ağzın ortasını iki büyük kesici diş kaplar. Çapraz taramalı kuyruk gövdenin önünde ve arka ayaklarının arasında yukarıya doğru kıvrılır. Ön ayakları ağız hizasına kadar yüksel-

tilmiştir ve dal parçası tutmamaktadırlar. Kısa burnunda büyük, dairesel burun delikleri bulunur ve alna doğru sert bir kıvrım verilmiştir. Kunduzun göğsünün üzerinde de bir yusufçuk böceği, yukarıya doğru uzar haldeki birkaç küçük çemberle temsil edilen geniş bir baş ve ince, bölümlenmiş bir gövdeyle tasvir edilmiştir. Ayakları ağzının hizasından başlayıp kunduzun kalçasına kadar inmektedir. Başı yine insansı olmakla beraber, kulakları kaşlarının üzerine kadar uzadığı için figürün bir hayvana ait olduğu anlaşılmaktadır. Yusufçuk böceğinin yapılan pek çok betimlemesinde başına iliştirilen ikişer çift kanat görülür. Bahsettiğimiz bu örnekte olduğu gibi iki hayvanın beraber betimlenmesiyle sıklıkla karşılaştığımız gibi Şekil 165, 170 ve 235 de benzer örnekler görülebilir.

Kwakiutl Kızılderililerine ait bir evin ön yüzüne Fort Rupert'tan gelen bir Kızılderili'nin benim için yaptığı kunduz resminde, (Şekil 160) kesici dişleriyle büyük bir baş betimlemesi yapıldığı fark edilecektir. Pullu kuyruk, ağzın hemen altında görülmektedir. Gözün çevresindeki kısa çizgiler kunduzun tüylerini; yanaklardaki desenler yüzün kemiklerini; burnun üstündeki girinti, alna doğru verilen sert kıvrımı temsil eder. Burun delikleri önceki örneklerde tarif ettiğimiz gibi büyük ve daireseldir. Dudağın iki kenarının altında hayvanın arka ayakları görülür. Başın yukarısındaki süslemelerin anlamlarıysa kesin değildir.



Şekil 160: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön kapısına yapılan resim

İskorpit

Ahşaptan yapılan ve üzerinde oymalar bulunan ilkel bir kanca iskorpit figürleriyle süslenmiştir (Şekil 161). İskorpiti simgelemek için yüzgeç ve kuyruk gibi unsurlarla beraber, iskorpite özgü olarak ağzının üstüne kadar uzanan iki tane iğne ve geniş bir sırt yüzgeci kullanılmıştır. Figür bir balığı yutarken betimlenmiştir ve ağzından balığın kuyruğu sarkmaktadır. İki iğne üstdudağının hemen üzerindedir ve uçları da iki gözün arasında yer alır. Gözlerse az bir çıkıntı yapan iki küçük çemberle tasvir edilmiştir. Gözlerin hemen arkasında da birer tane göğüs yüzgeci görülmektedir. Geniş sırt yüzgeci de gözlerin üstünden başlayıp, iskorpitin gövdesinin en dar kısmına kadar devam eder. Kuyruğuysa kancanın gövde ve iğnesinin, alaçam köküyle birbirlerine bağlandıkları yere kadar uzanmaktadır.



Şekil 161: Tlingitler'e ait, üzerinde bir balığı yutan iskorpit figürü bulunan ilkel kanca

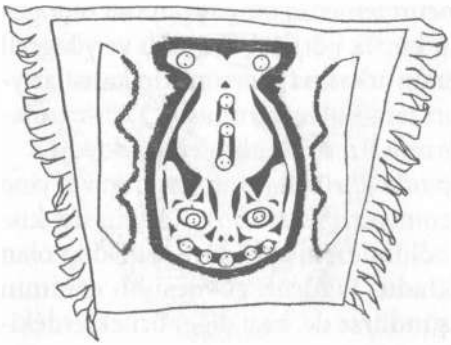


Şekil 162: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde iskorpit figürü bulunan bir totem direğinden kesit

Bir totem direğinin alt kısımlarında da yine iskorpitin, bu sefer bazı farklılıklarla betimlendiği görülür (Şekil 162). En altta bulunan figür güneş olabileceği gibi, deniz yıldızı olma ihtimali de vardır. Bu figürün yukarıya doğru uzayan kollarını iskorpit balığı ağzıyla tutmaktadır. Balık figürü de başı aşağıda, kuyruğu yukarıda olacak şekilde betimlenmiştir. İskorpitin ağzının kenarlarında yer alan hilal şeklindeki iki adet süsleme balığın solungaçlarını temsil eder. Bunların üstünde de göğüs yüzgeçleri yer alır. Yüzgeçlerin hizasında iskorpiti simgeleyen iki iğne figürün ortasına doğru uzanmaktadır ve alt kısımları küçük insan yüzleriyse süslenmiştir. Balığın dairesel gözleri de hemen bu iğnelerin altında bulunur. Gözlerin hizasından başlayan sırt yüzgeci de, balığın kuyruğu tarafından ikiye bölünmüş insan figürüne kadar devam ederek kuyrukla birleşir. Aynı şekilde bu oymadaki figür de ayırt ediciliğini, hayvanın bir iskorpit balığı olduğuna işaret eden iğne ve sırt yüzgeci simgelerinin kullanılmasıyla kazanmıştır.

Başka bir örnekteyse mavi kumaşla yapılan bir tozluğa kırmızı kumaşla aplike edilen iskorpit betimlemesiyle karşımıza çıkar (Şekil 163). Dişleri, gözleri ve sırt yüzgeci, istiridye kabuğundan yapılan düğmelerle simgelenmiştir. Ağzın sağında ve solunda açılan üçgen şeklindeki iki küçük delik, balığın solungaçlarını temsil eder. Gözlerin hemen üzerinden başlayan ve balığın sırtının orta kısmına doğru uzayan iki iğne kırmızı kumaşla aplike edilen iki küçük üçgenin ortalarından kesilen yine üçgen parçalar yoluyla; göğüs yüzgeçleri gözlerden başlayıp balığın gövdesinin kenarlarına kadar devam eden kırmızı kumaş parçalarıyla; sırt yüzgeci de balığın sırtı boyunca devam eden dikey kesitlerle tasvir edilmiştir. Örneklerde de görüldüğü gibi iskorpite tanınırlığı, gözlerin üzerinde başlayan iki iğneyle kazandırılmıştır.

Yüz boyamalarındaysa iskorpit, dudakların üzerine çizilen iki uzantıyla betimlenmektedir (Şekil 164).



Şekil 163: Haida Kızılderilileri'ne ait, yünden yapılan bir tozluğa aplike edilen iskorpit betimlemesi



Şekil 164: Haida Kızılderilileri'nin yaptığı yüz boyamalarında kullanılan iskorpit tasviri



Şekil 165: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde şahin figürü olan bir başlık

Şahin ve Kartal

Şekil 165, 166, 167 ve 168'de görülen şahin figürleri, oldukça büyük ve içeri doğru kıvrıma sahip; ince kısmı hayvanın çenesine temas eden kancamsı gagalarla betimlenmiştir. Çoğu örnekte kuşlara insansı yüzler verilse de, burunları şahinlere özgün bir biçime sahiptir. Gaga şeklinde bir uzantı olarak tasvir edilen burun ağza doğru kıvrılmakta veya hayvanın dudağının altında yüzle birleşmektedir.

Şekil 165'teki başlığın üst kısmındaki baş şahine aittir (Şekil 165). Gördüğümüz yüz bir insana ait olsa da figürün kulakları

alın hizasını geçmekte ve betimlemenin bir hayvana ait olduğunu göstermektedir. Şahinin küçük gövdesi, ayı başlı ve yüzgeçli bir deniz canavarının yüzünün arkasına gizlenmiştir; kanatlarıysa deniz canavarının kolları tarafından sarılmıştır. Deniz canavarının yüzgeçleri de kollarının üzerinde görülebilmektedir.

Şekil 166'daki kaşık sapında görülen şahin başı figürü, yine özgün bir gagayla betimlenmiştir (Şekil 166). Kaşığın üst kısmındaki insan figürüyse bölümlenmiş bir gövdeye sahip olan küçük bir hayvan tutmaktadır. Figürün gövdesi bu canlının yusufçuk olabileceğini düşündürse de, başı diğer örneklerdekine kıyasla daha küçüktür.



Şekil 166: Büyük ihtimalle Çimmesyanlar'a ait, dağ keçisi boynuzundan yapılan; alt kısmında şahin, üst kısmında yusufçuk tutan bir insan figürünün yer aldığı kaşık sapı



Şekil 167: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde şahin deseni bulunan bir çıngırak

Şekil 167 ve 168'de yapılan şahin betimlemelerinde yine benzer unsurların kullanıldığı fark edilecektir (Şekil 167, Şekil 168). Bu örneklerin çoğunda gaganın ağızdan tamamen ayrı olduğu ve memeli bir hayvanın ağzına benzediğini tekrar not düşmek de çabamıza değecektir diye düşünüyorum. Şahin gagasının özgün bir betimlemesi de Şekil 169'daki yüz boyamasında gösterilmektedir (Şekil 169).



Şekil 168: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, Amerika yaban koyunu boynuzundan yapılan tabak



Şekil 169: Haida Kızılderilileri'ne ait, şahinin betimlendiği yüz boyaması

Şekil 170'teki başlığın ön yüzünde bulunan kartal betimlemesi de önceki örneklerdeki şahin figürlerine oldukça benzemektedir (Şekil 170). Ancak gagasının yüzüne değecek şekilde geriye doğru kıvrılmayıp aşağıya doğru uzayarak sivri bir uçla son bulması ve memelilerinkine benzeyen bir ağzın kullanılmamasıyla şahinden ayrılmaktadır. Kanatları vücudunun kenarlarından başlar ve gövdesine yönelerek içeriye doğru kıvrılır. Omuz eklemi bir insan figürünün başıyla gösterilmiştir ancak bu figür kanatlara yalnızca süsleme amacıyla oyulmuştur. Ayakları oymanın alt kenarında, kanatların altında yer almaktadır. Gövdesindeki kara kurbağasıysa kartala göre daha gerçekçi bir figürdür. Başka bir kartal figürü de Haida Kızılderililerine ait bir evin içinde bulunan totem direğinde betimlenmiştir (Şekil 171). Bu figürün kanatları gövdesinin önünde yer alır. Alttaki karabatak figürünün sahip olduğu eğimli hatlarsa totem direğinin silindirik biçimine uyularak işlenmiştir.



Şekil 170: Çimmesyanlar'a ait bir başlıkta bulunan, göğsünde kurbaya taşıyan kartal figürü

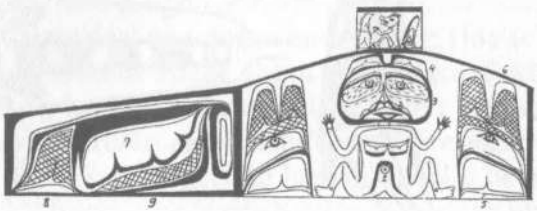


Şekil 171: Haida Kızılderilileri'ne ait bir evin içinde bulunan, üst kısmında kartal, alt kısmında karabatak figürü bulunan totem direği

Şekil 172 ve 173 sunduğum betimlemelerde Kwakiutl Kızılderilileri tarafından yapılan iki şahin (veya balık kartalı) figürü görülmektedir. Kwakiutl Kızılderilileri figürleri Haidalardan farklı bir üslupla betimlemişlerdir ancak yine sert kıvrımlara sahip gagalar kullanmışlardır. Kürekte bulunan betimlemede (Şekil 172) (1) kaşları ve kulakları; (2) yanağı; (3) kanadı; (4) ise gagayı belirtmektedir. Şekil 173'teki resim de bir kanepeden alınmıştır (Şekil 173). Kanepenin arka yüzündeki insan figürünün kulakları (4) Haida Kızılderililerinin hayvan tasvirlerine benzer şekilde başın hizasını geçmektedir. (1) figürün göbek deliğinin; (2) burnun kenarlarından ağzın iki yanına doğru uzanan kırışıklıkların; (3) yanaklarında bulunan yüz boyasının tasviridir. Figürün iki yanında şahin başı yer almaktadır. Kanepenin alt kenarında şahinin çenesi (5); gözlerin üstünde başındaki tüyler (6) görülmektedir. Başın hemen solunda, kanepenin kenarında yer alan göz benzeri desense şahinin omuz eklemidir. Kanadında bulunan kemik (7); kanadından uzun bir tüy (8); gövdesindeki tüylerse (9) rakamıyla gösterilmiştir.



Şekil 172: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir kürekteki, boyanarak yapılan şahin figürü



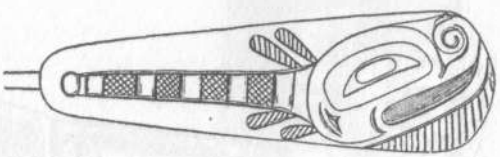
Şekil 173: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir kanepenin arka yüzünde ve bir kenarında yer alan insan ve şahin figürleri

Yusufçuk

Yusufçuk genel olarak büyük bir baş; uzun, bölümlenmiş bir gövde ve ikişer çift kanatla betimlenir. Şekil 159'daki başlıkta görülen figürden daha önce bahsetmiştik ve insansı bir başa sahip olmasına rağmen figürün bir hayvana ait olduğu kulaklarından anlaşılıyordu. Şekil 166'da görülen hayvan figürünün de bölümlenmiş gövdesinden dolayı yusufçuk olabileceğini söylemiştik ancak o figürde kanat bulunmamaktaydı. Charles Edensaw'a göreyse Şekil 174'teki kaşık sapındaki figür yusufçuğa aittir (Şekil 174). Belirgin kıvrımları olan bir gagayla betimlenmiştir, kanatları alt çenesinin altında yer almaktadır, bölümlenmiş gövdesi kaşığın sapını şekillendirmektedir. Haida Kızılderilileri'nin kullandığı bir meyve kaşığında da oldukça yetkin bir yusufçuk betimlemesi bulunmaktadır (Şekil 175).[3] Bu örnekte dikkatimizi özellikle, yusufçuğun spiral şeklinde kıvrılmış olan uzun dili çekmektedir.



Şekil 174: Dağ keçisi boynuzundan yapılan, üzerinde yusufçuk figürü bulunan kaşık sapı



Şekil 175: Haida Kızılderilileri'ne, üzerinde yusufçuk figürü bulunan meyve kaşığı

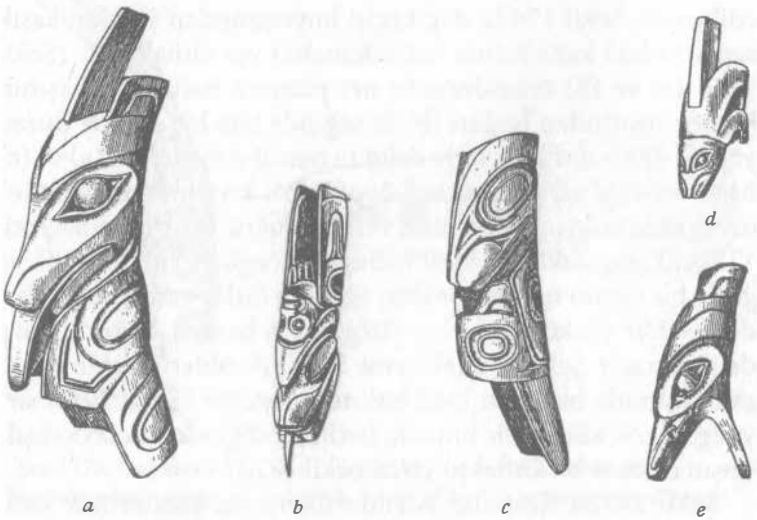
3. Bu tahtadan yapılan düz kaşıklar, dövülerek köpük kıvamına getirilen sabun ağacı meyvelerini yemek için kullanılır.

Katil Balina

Haida Kızılderililerinin yaptığı katil balina betimlemelerinde gördüğümüz en belirgin unsurlar, uzun sırt yüzgeçleridir. Bu yüzgeçler oymanın orta bölümünde beyaz çemberler veya çizgilerle gösterildiği gibi, yüzgecin tabanında yer alan yüz ya da göz süslemesiyse eklem yerine işaret eder. Uzunlamasına oyulan başın önünde geniş ve kare bir ağız yer alır. Figürün üst kısımlarındaki hava deliği büyük ve uzunlamasına tasvir edilmiştir. Ağız ve kaş arasındaki açıklık uzundur; totem direklerinde ve kaşık saplarında balinanın başı, üzerinde hava deliğinin bulunduğu uzun burnu aşağıya bakacak şekilde işlenir. Figüre yandan bakıldığı zaman ağzın ön kısmının hemen üzerinde burnun öne doğru uzuyor olması, yüzün ön bölümünün kare olarak görünmesine neden olmaktadır. Gözler genellikle dairesel olarak betimlenir ancak kimi örneklerde etrafının, esnetilmiş gözkapaklarını temsil eden; iç ve dış kısımlarında köşeler bulunan halkalarla çevrelendiği görülür. Bazı figürlerin hava delikleriyse alnın üzerinde bulunan dairesel noktalarla tasvir edilmiştir. Şekil 176'da dağ keçisi boynuzundan yapılan kaşık saplarındaki katil balina betimlemeleri yer almaktadır (Şekil 176). (a) ve (b) örneklerinde sırt yüzgeci, balinanın başının hemen üzerinden başlar; (b) örneğinde ters bir şekilde duran yüzse büyük olasılıkla hava deliğini temsil etmektedir. (a) ve (c) örneklerinde yan yüzgeçleri öne doğru kıvrılmıştır; yine (c) örneğinde kuyruğu vücudun önüne doğru yatırılmıştır. Şekil 177'deki çıngırakta da katil balinalara özgü büyük bir kafa ve geniş bir yüzün tasviri görülür; ağzında dişler vardır ve gözleri daireseldir (Şekil 177). Sırt yüzgecinin hemen önünde hava deliği yer alır. Şekil 178'deki, yine Haida Kızılderililerine ait bir şamandırada bulunan katil baline figürüyse (Şekil 178), sırt yüzgeci çok küçük bir boyutta betimlendiğinden dolayı alışılmışın dışında bir örnektir (bkz. Şekil 182d).

Şekil 179'da Kwakiutl Kızılderililerinin, üzerlerinde katil balina betimlemeleri bulunan bazı mask ve tabakları görülebilir (Şekil 179). Bu iki kabilenin yaptığı balina betimlemelerinde bazı farklılıklar bulunsa da, pek çok görsel unsur her iki kabilenin oymalarında da ortaktır. Kwakiutlların h örneği hariç bütün oymalarında sırt yüzgeci yer alır ancak h örne-

ğinde yalnızca balinanın başı tasvir edilmiştir. Uzun ve büyük burun bölümüyse, c, d ve e örnekleri hariç bütün oymalarda ortaktır; bütün örneklerde geniş bir yüze yer verilmiştir. e örneğindeki tabaktaki figürün de bir balinaya ait olduğu söylenmektedir.[4] b, c ve d örneklerindeki figürlerin gözleri daireselken, a ve h örneklerindeki figürlerin gözlerinin oval olduğu fark edilecektir. e ve g örneklerindeyse gözler yine dairesel olarak tasvir edilmiştir. Şekil 180'deki miğfere işlenmiş olan figürün (Şekil 180) dişleri görülen geniş ağzı; alna doğru sert bir kıvrıma sahip burnu; hayvan postundan yapılan ve başın üst kısmına yerleştirilen yüzgeci ve sol yanağındaki desenin yine bir yüzgeci temsil etmesi sayesinde katil balina tasviri olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca normalde katil balina figürlerinin kulağı da yoktur. Yüz boyamalarındaysa insanın çenesinin alt kısmına denk gelen, çenenin kemiğinden başlayarak dudağın altına kadar devam eden çizgi, katil balinanın boğazını temsil etmektedir.



Şekil 176: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, dağ keçisi boynuzundan yapılan kaşık saplarında yer alan katil balina betimlemeleri

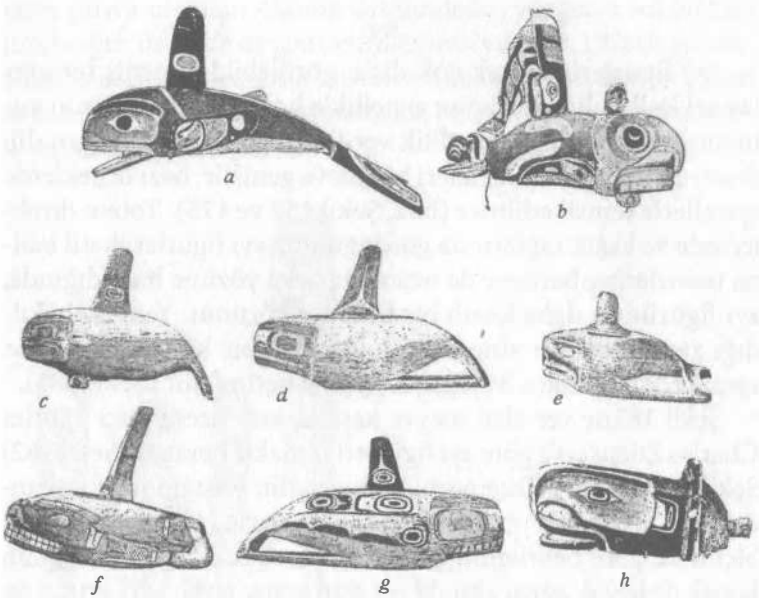
4. Ziyafet verildiğinde kullanılan bu tabakların bazıları oldukça büyüktür; aynı zamanda da ev sahibi ailenin sembolü olarak görülürler.



Şekil 177: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil balina figürü bulunan çıngırak



Şekil 178: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil baline figürü bulunan ahşap şamandıra



Şekil 179: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait,
üzerinde katil balina betimlemeleri bulunan mask ve tabaklar



Şekil 180: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde balina tasviri bulunan miğfer



Şekil 181: Dağ keçisi boynuzundan yapılan, üzerinde ayı figürleri bulunan kaşık sapları

Ayı

Ayı figürlerinde pek çok dişin görülebildiği geniş bir ağız tasviri kullanılırken, figüre genellikle herhangi bir hayvanı yutuyormuş gibi bir hareketlilik verilir. Çoğu örnekte ayının dili dışarı sarkar. Burun delikleri büyük ve geniştir; bazı örneklerde spirallerle temsil edilirler (bkz. Şekil 157 ve 175). Totem direklerinde ve kaşık saplarında gördüğümüz ayı figürleri katil balina tasvirlerine benzese de nesnenin arka yüzüne bakıldığında, ayı figürünün daha kısıtlı bir bölümü görünür. Yandan bakıldığı zaman burun yine alna doğru sert bir kıvrıma sahiptir; ayaklarıysa oldukça büyük bir şekilde betimlenir (Şekil 181).

Şekil 182'de yer alan meyve kaşıklarının üzerindeki figürler Charles Edensaw'a göre ayı figürleri olmakla beraber (Şekil 182) Şekil 182a'da bu açıkça görülebilmektedir. Kaşığın üst kenarındaki baş tasvirinde yer alan devasa kulakların (1) boyutu kaşığın biçimine göre belirlenmiştir. Kırmızı renkli iki eğri (2) ayının köpek dişlerini; ağzın altında yer alan geniş, siyah eğri ayının ön ayağını (3) temsil etmektedir. Ayağın hemen sağında ön pençeleri (4); kaşığın en alt kısmındaysa arka ayakları bulunmaktadır. Şekil 182b'deki tasvirse çok belirgin değildir. Orta bölümdeki yüz tasviri kalça eklemini temsil eder; sağ altında baldırlar, bunun solunda da uzun pençeleri olan bir ayak görülür. Charles Edensaw kalça ekleminin üstünde yer alan desenin kuyruk; üst kenardaki deseninse baş tasviri olduğunu öne sürse de, yorumunun doğru-

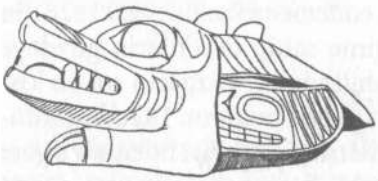
luğundan şüphe duymaktayım çünkü kaşığın üst kenarındaki desen daha çok bir deniz canavarının başına; kalça ekleminin üstündeki desense yüzgece benzemektedir. Edensaw ayrıca Şekil 182c'deki figürün bir ayıya, 182d'deki figürünse katil balinaya ait olduğunu söylemektedir. Bu örnekleri yan yana sunmayı seçmemin nedeniyse, kaşıkların alt kısımlarında görülen biçimsel benzerliğin dikkat çekici olmasıdır. 182c'deki süslemenin sağ kısmında katil balina betimlemelerine özgü olan sırt yüzgeci tasviri görülür. Bu tasvir 182d'de gördüğümüz benzer bir süslemeyle de örtüşmektedir. Her iki örnekte de yüzgeç deseninin üzerinde yer alan ters bir şekilde işlenmiş göz motifi eklemleri temsil eder. Süslemenin göz ve yüzgeç betimlemeleri bulunan diğer kısımlarıysa kolaylıkla ayırt edilememektedir. Şekil 182d'nin orta bölümündeki, hafif bir eğime sahip desenlerin gövdeye işaret ediyor olmaları olasılık dahilindedir; yüzgecin sol ön kısmında ağız, üstünde de göz betimlemesi bulunur. 182c'de gördüğümüz süslemeyi oluşturan unsurlarsa belirsizdir; Edensaw'a göre bu örnekte baş figürü bulunmamakla beraber kaşığın üst kısmında yalnızca kuyruk tasviri vardır.



Şekil 182: Üzerinde ayı figürü bulunan meyve kaşıkları; a, b: Çimmesyanlar; c: Tlingitler; d örneğindeki kaşıkta katil balina figürü yer almakta

Deniz Canavarı

Deniz canavarlarının oldukça sayılı betimlemesi bulunmakla beraber gördüğümüz figürlerin biçimleri de kısmen ayınınkine, kısmen de katil balinanınkine benzemektedir. Birkaç örnekte canavarın ayıya ait bir baş ve gövdeyle tasvir edildiği; yüzgeçlerinse dirseklerinde yer aldığı görülür (Şekil 183). Diğer örneklerdeyse katil balina başı ve ayı vücuduyla karşımıza çıkar ki bu biçimiyle boynuzdan yapılan pek çok kaşık sapına oyma olarak işlenmiştir (Şekil 184). Diğer yandan ayı ve katil balina figürlerine özgü olan biçimsel unsurların farklı şekillerde bir araya getirildiği örnekler de söz konusudur.



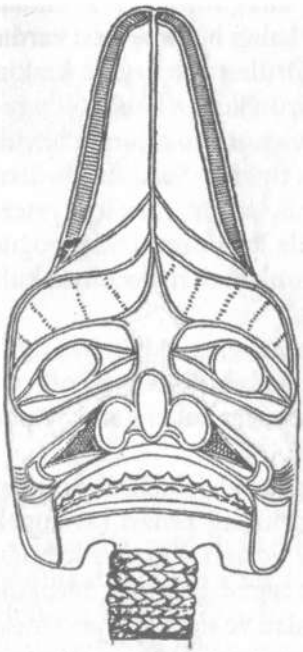
Şekil 183: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, deniz canavarının betimlendiği oyma



Şekil 184: Dağ keçisi boynuzundan yapılan kaşık saplarındaki deniz canavarı oymaları



Şekil 185: Haida Kızılderilileri'ne ait, tepesine kartal tünemiş olan bir köpek balığının betimlendiği totem direğinden kesit



Şekil 186: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bakır bir hançerin sapında yer alan köpek balığı başı tasviri

Kurbağa

Kurbağa geniş, dişsiz bir ağız; düz bir burun yoluyla betimlenirken, kurbağa figürlerinde kuyruk bulunmamaktadır.

Köpek Balığı

Deniz canavarı oymalarını takip eden şekil dizisinde (Şekil 185, 186, 187 ve 188) köpek balığı (camgöz de olabilir) figürleri görülmektedir. Balığın bütün vücudu betimlendiği zaman figürün, üst kısmı daha uzun olan iki uçlu bir kuyruk; geniş bir ağız ve ağzın aşağıya bakan köşeleri; iki yanağında solungaçlarını temsil eden eğimli çizgiler dizisiyle uzun ve giderek incelen bir alından oluştuğu görülür. Alnın bu biçimi ağzın alt kısmının duruşunun kopyalanmasıyla elde edilir. Bu alanı süslemek için kullanılan iki çember burun deliklerini simgelerken derisindeki kırışıklıkları gösteren eğimli çizgiler de solungaç tasvirlerine oldukça benzemektedir.

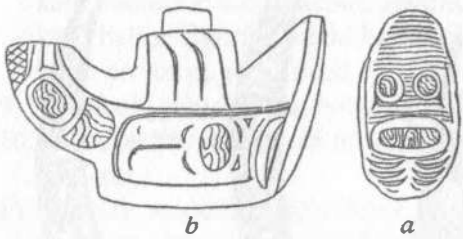
Şekil 185'te görülen ve bir totem direğinin üst kısmından alınan kesitte, pisi balığı yiyen köpek balığı betimlemesi vardır (Şekil 185). Figürün baş kısmında görülen çok sayıda keskin diş her zaman olmasa da sıklıkla figürün köpek balığı olduğunu göstermek için kullanılır. Köpek balığının gövdesinin büyük bir kısmı oymaya dahil edilmemiştir; figürün başında görülen unsurlar bu hayvanı köpek balığı olarak tanımlamak için yeterlidir. Diğer yandan çenenin altında da karşımıza çıkan göğüs yüzgeçlerinin figürü balık olarak tanımlamak maksadıyla kullanıldığı fark edilecektir.

Şekil 186'da görülen bakır bir hançerin sapındaki baş figüründeyse basık köşeli bir ağız, yanaklarda bulunan eğimli çizgiler ve alın boyunca devam eden süslemeler kullanılarak köpek balığının tasvir edildiği görülür (Şekil 186).

Şekil 187'deki küçük pipoyaysa köpek balığı biçimi verilmiştir (Şekil 187). Piponun kare şeklindeki sağ kenarı (a) köpek balığının yüzünü temsil eder. Gözler ve ağız istiridye kabuğu kakmalarıyla tasvir edilmiştir. Yüzün işlendiği alanın darlığından dolayı normalde yanaklarda yer alan ve solungaçları temsil eden eğimli çizgiler ağzın altına yerleştirilmiştir. Alnı daha önce de tarif ettiğimiz gibi uzunlamasına bir biçime sahiptir. Piponun ağızlık kısmındaysa köpek balığının yukarıya doğru kıvrılmış olan kuyruğu görülür. Yanlarda da piponun gövdesi boyunca uzanan ve göğüs yüzgeçlerini temsil eden oymalar bulunur.

Şekil 188 ise Haida Kızılderililerinden bir kadının sırtına yapılmış olan dövmenin kopyasıdır (Şekil 188). Dövmede köpek balığının başının yalnızca dış hatları verildiği gibi figür yine özgün, uzunlamasına bir alna sahiptir, ağzının köşeleri basıktır, yanaklarında eğimli çizgiler yer alır.

Köpek balığı (veya camgöz) figürleri Haidaların yaptığı oyma ve boyamalarda sıklıkla karşımıza çıksa da, güneydeki kabilelerde bu kadar yaygın değildir.



Şekil 187: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, köpek balığı biçiminde, ahşaptan yapılan pipo



Şekil 188: Haida Kızılderilileri'nden bir kadının sırtındaki köpek balığı figürlü dövme

Ts'um'os, yani su üzerinde yüzen bitki kökleri ve kütüklere canlılık özellikleri atfedildiğinde ortaya çıkan figür ayınınkine oldukça benzemektedir. Edensaw'a göre bu figürün başının biçimi ayı başı gibi tasvir edilse de; dudaklarının kenarı köpek balığınınkine benzer bir şekilde oyulmuştur (Şekil 189). Ancak bu ifade şekildeki üçüncü örnekte görülen deniz canavarı figürüyle, canavarın ağzı ayı ağzına benzer bir şekilde kare olarak oyulduğu için ters düşmektedir. Yine de ağzın altındaki bölgede Edensaw'ın iddiasını doğrulayan eğrilerin bulunduğu görülür. Ayrıca bu figürlerin yüzgeçleri de diğer deniz canavarı tasvirleriyle örtüşmektedir.

Edensaw, Şekil 190'daki iki kaşık sapındaysa salyangoz betimlemelerinin bulunduğunu söylemektedir (Şekil 190). Bu figüre hususi olan biçim sert, köşeli kıvrımlara sahip olan uzun bir hortum gibi görünmektedir. Gözleri ve burnu bulunmasına rağmen figürün sade bir şekilde oyulması oldukça dikkat çekicidir.

Bahsettiğimiz Simgelerin Özeti

Şu ana kadar tarif etmeye çalıştığımız şeylerin üzerinden geçersek: Hayvanlar kendilerine özgü biçimsel unsurlar yoluyla betimlenmiştir; aşağıda yer alan simgeler dizisi şimdiye kadar anlattığımız biçimsel unsurların derlemesidir:



Şekil 189: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde deniz canavarı betimlemesi olan kaşık sapları

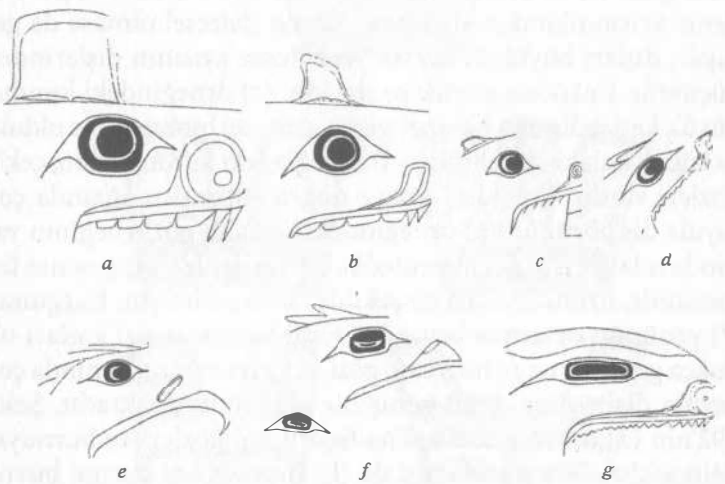


Şekil 190: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, dağ keçisi boynuzundan yapılan, üzerinde salyangoz figürü bulunan kaşık sapları

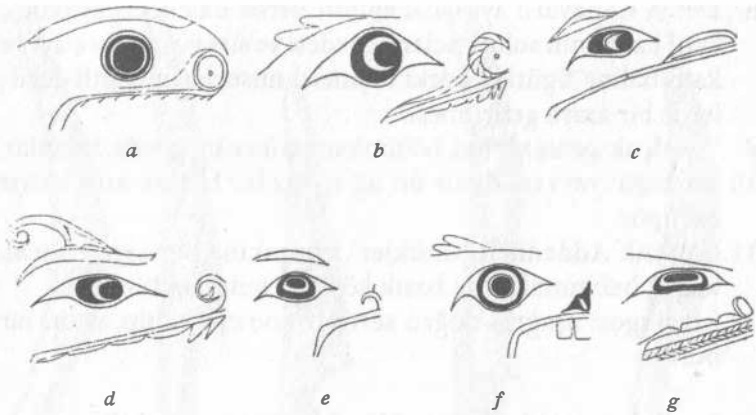
1. Kunduz: büyük kesici dişler; geniş, dairesel burun; pullu bir kuyruk; ön ayaklarında tuttuğu dal parçası.
2. İskorpit: ağzın üstünde yükselen iki iğne; uzun bir sırt yüzgeci.
3. Şahin: büyük, içe doğru kıvrımlı ve kıvrımı sayesinde de figürün yüzüne değen bir gaga
4. Kartal: büyük, aşağıya doğru eğime sahip bir gaga.
5. Katil balina: geniş, uzun bir baş; uzunlamasına, büyük burun delikleri; dairesel gözler; dişleri görülen geniş bir ağız; hava deliği; büyük bir sırt yüzgeci.
6. Köpek balığı veya camgöz: alnın üzeride yer alan uzunlamasına bir koni; köşeleri basık olan ağız; yanaklarda bulunan ve solungaçları temsil eden eğimli çizgiler; yine alnın üzerinde bulunan, balığın derisinin kıvrımlarını ve burun deliklerini temsil eden iki çember ve eğimli çizgiler; dairesel gözler; çok sayıda keskin diş; iki uçlu, üst kısmı daha uzun olan kuyruk.
7. Ayı: büyük ayaklar; dişleri görülen geniş bir ağız; dışarı sarkan dil; geniş, dairesel bir burun; burnun alna doğru sahip olduğu sert kıvrım.

8. Deniz Canavarı: ayı başı; ayının perde eklenmiş ayakları; katil balinanın solungaçları, gövdesi ve sırt yüzgeçleri; ayı ve katil baline figürlerindeki biçimsel unsurların çeşitli şekillerde bir araya getirilmesi.
9. Yusufçuk: geniş bir baş, bölümlenmiş ince bir gövde, kanatlar.
10. Kurbağa: yayvan, dişsiz bir ağız; düz bir burun; kuyruksuz bir figür.
11. Canlılık Addedilen Kütükler: ayınınkine benzeyen ancak köpek balığınınki gibi basık köşeleri bulunan bir ağız.
12. Salyangoz: aşağıya doğru sert bir kıvrıma sahip, uzun bir burun.

Bunların yanında Kwakiutl Kızılderililerinin belirli hayvanları betimlerken kullandıkları biçimsel unsurları daha detaylı bir şekilde inceleme fırsatım da oldu. Kwakiutllardan bir sanatçı benimle göz motiflerinden oluşan bazı dizileri paylaşmıştı. Bunların yanında da yüz tasvirlerinde kullanılan desenler yer alıyordu ve bir arada kullanılan hangi desenlerin, hangi hayvanı betimliyor olduğunu anlatmıştı. Anlattığı bu figürler Şekil 191 ve 192'de gösterilmektedir (Şekil 191; Şekil 192).



Şekil 191: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandığı, çeşitli hayvanlara ait göz tipleri; a: deniz ayısı; b: boz ayı; c: kunduz; d: kurt; e: kartal; f: kuzgun; g: katil balina



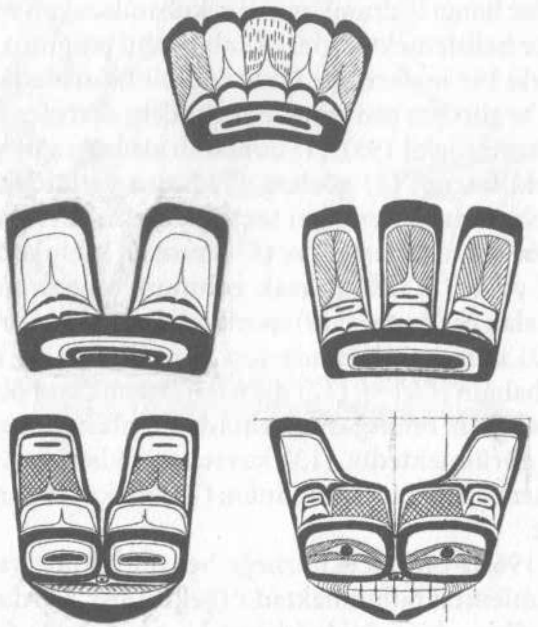
Şekil 192: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandığı,
çeşitli varlıklara ait göz tipleri; a: balina; b: deniz aslanı;
c: kurbağa; d: iki başlı yılan; e: erkek; f: deniz adamı; g: denizin ruhu

Şekil 191'deki (a) örneğinde bulunan deniz ayısının gözleri dairesel olarak betimlense de bu biçim üzerinde kesin bir karar kılınmamıştır; oldukça geniş, dairesel burun delikleri; büyük dişleri; büyük kulakları vardır. (b) örneğindeki boz ayının dairesel gözlerinin çevresinde beyaz bir kontur vardır; gözleri deniz ayısınınkinden küçüktür. Burnu dairesel olmasa da geniştir; dişleri büyüktür ancak yine deniz ayısının dişlerinden küçüktür. Kulakları küçük ve sivridir. (c) örneğindeki kunduz büyük kesici dişlerle beraber geniş, dairesel bir burna ve oldukça küçük kulaklara sahiptir. (d) örneğindeki kurdun uzun, çekik gözleri vardır; kulakları geriye doğru yatmıştır; ağzında çok sayıda diş görünür. (e) örneğindeki kartalın gözbebeğinin yanında hilal deseni görülmektedir; burun delikleri gagasının üst kısmında, uzunlamasına bir şekilde tasvir edilmiştir. Kuzgunun (f) gözünün ortasıysa beyazdır. Katil balinanın (g) kaşları oldukça geniştir; uzun bir yüzü, gözleri ve burnunun yanında çok sayıda dişin görüldüğü geniş bir ağzı bulunmaktadır. Şekil 192'nin (a) örneğindeki balina figürünün gözleri ve burnuysa daireseldir. Deniz aslanının da (b) dairesel bir burnu; büyük dişleri; burna yakın konumlandırılmış gözleri ve küçük kulakları vardır. (c) örneğindeki kurbağanın uzunlamasına gözlerinin, düz bir ağız ve burnunun olduğu görülmektedir. Efsanevi iki

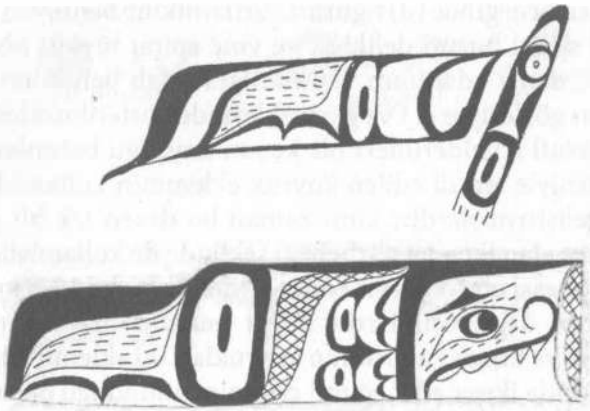
başlı yılan örneğinde (d) figürün kurtlarınkine benzeyen küçük gözleri; spiral burun delikleri ve yine spiral tüyleri bulunur. Erkeğin, deniz adamının ve insanlara refah bahşeden deniz ruhunun gözleriyse e, f ve g örneklerinde gösterilmektedir.

Kwakiutl Kızılderilileri bir kuşun kuyruğu betimlenirken göz deseniyle temsil edilen kuyruk ekleminin kullanıldığı bir üslup geliştirmişlerdir; kimi zaman bu desen tek bir gözün içinde yer alan iki adet gözbebeği şeklinde de kullanılabilmektedir. Dairesel olarak tasvir edilen tüyler de (Şekil 193) kuşların kuyruğuna özgü biçimlerdir. Diğer yandansa balinanın, katil balinanın ve liman yunusunun kuyrukları iki eklemli olarak, iç kısımlarında ikişer adet eğimli çizginin bulunduğu ok temreni biçimindeki desenlerle temsil edilmektedir.

Kwakiutllar ayrıca kanat tüylerinin ve yüzgeçlerin betimlenmesinde kullanılan desenlerin birbirlerinden kesin bir şekilde ayrı olduklarını belirtirler (Şekil 194). Kanattaki tüyler sivri; yüzgeçse köşesiz ve kareye yakın bir şekilde tasvir edilmelidir.



Şekil 193: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandıkları kuyruk tasvirleri; üst sıra: kuşlar; alt sıra: deniz memelileri

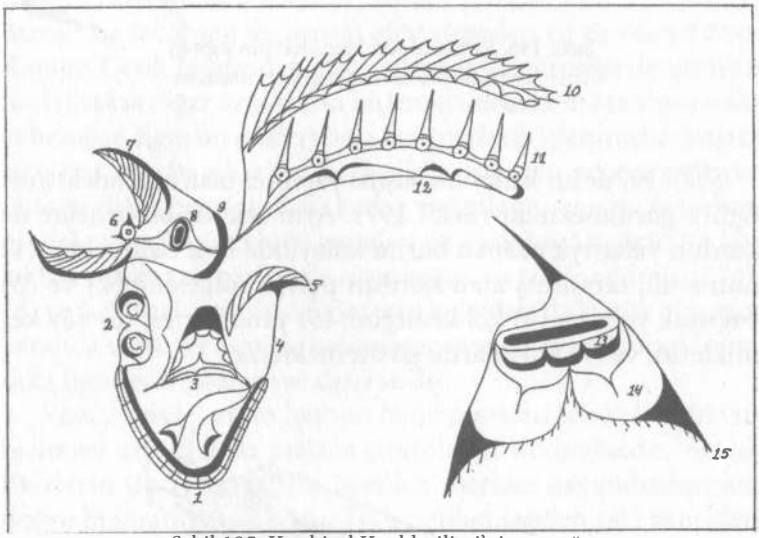


Şekil 194: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandıkları kanat ve yüzgeç desenleri; üstte: yüzgeç; altta: kanat

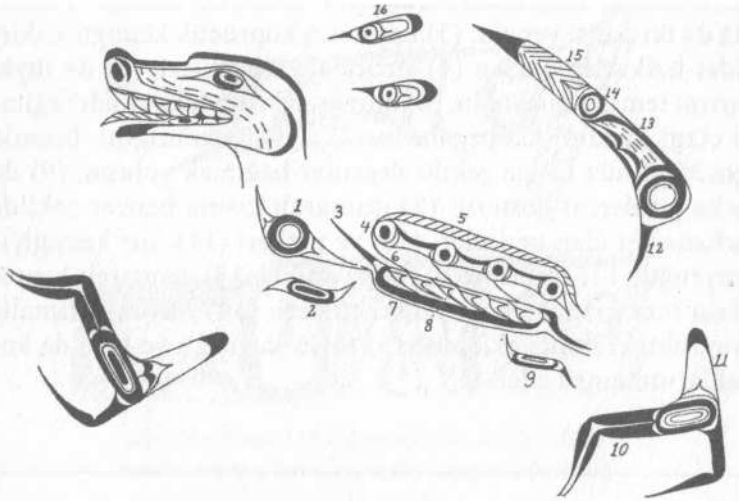
Şekil 195 ve 196'da pisi balığı ve kurt betimlemelerine özgün biçimsel unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurların, adını verdiğimiz hayvanların betimlemelerinde kullanılması beklense de, Kwakiutllar hangi biçimsel unsurun kullanılacağını süslenecek alana göre belirlemektedirler. Kitaba dahil ettiğimiz biçimleriyse böyle bir kıstası göz önünde bulundurmadan seçtik. Şekil 195'te görülen pisi balığı figüründeki desenler şu şekilde kullanılmıştır (Şekil 195): (1) numaralı kısımda ağız ve hemen üzerindeki burnu; (2) gözleri; (3) başın üstündeki, (4) ise başın yanlarındaki kemikleri temsil etmektedir. (5) numaralı kısımdaysa solungaçlar; (6) ve (8) numaralı kısımlarda balığın bağırsak yolu; (7) de bağırsak yolunun, boynunun hemen altında kalan bir parçası; (9) numaralı kısımda köprücük kemiği; (10) numaralı kısımda yan yüzgeçleri; (11) numaralı kısımda balığın iskeleti; (12) numaralı kısımdaysa ölmüş olan bir pisi balığının omurgasının altında karşılaştığımız pıhtılaşmış kan görülmektedir. (13) kuyruğun eklem yerinin; (14) kuyruk kemiğinin bir bölümünün; (15) ise kuyruğun ucunun tasviridir.

Şekil 196'da bir önceki örneğe benzer şekilde yapılan bir kurt betimlemesi bulunmaktadır (Şekil 196). Kurdun, burnu havaya kalkmış bir şekilde işlenen başı kolaylıkla fark edilecektir. (1) numaralı kısım hayvanın boğazını gösterir. Figürün

(2) numaralı kısımdaki sol alt bölümünde kol kemiği ve altında da ön patisi yer alır. (3) hayvanın köprücük kemiğini; dört adet halkadan oluşan (4) sırtındaki kemikleri; (5) de tüylü sırtını temsil etmektedir. (6) numaralı kısımdaki üç adet eğimli çizgi kurdun kaburgalarını; (7) göğüs kemiğini; burada gördüğümüz kanca şekilli desenler bağırsak yolunu; (9) da arka patilerini gösterir. (2) numaralı kısma benzer şekilde arkada yer alan pençeleri (10) ve patileri (11), sırt kemiğiyle kuyruğu (12) birbirine bağlamaktadır. (13) numaralı kısımdaki ince çizgiler kuyruktaki tüyleri; (14) büyük ihtimalle kuyruktaki ikinci eklemi; (15) tüylü kuyruğu ve (16) da kulaklarını temsil eder.

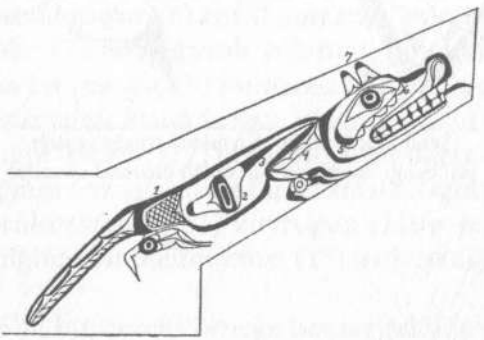


Şekil 195: Kwakiutl Kızılderilieri'nin yaptığı
pisi balığı tasvirinde kullanılan biçimsel unsurlar



Şekil 196: Kwakiutl Kızılderilileri'nin yaptığı kurt tasvirinde kullanılan biçimsel unsurlar

Şekil 197'de bir kanonun başına yapılmış olan resimdeki kurt figürü görülmektedir (Şekil 197). Aynı şekilde bu örnekte de kurdun yukarıya uzanan burnu kolaylıkla fark edilecektir. (1) numaralı, taranmış alan kurdun pelvis bölgesini; (2) ve (3) bağırsak yolunu; (4) kol kemiğini; (5) yanaklarını; (6) yüz kemiklerini ve (7) kulaklarını göstermektedir.



Şekil 197: Bir kanonun pruvasında yer alan kurt figürü

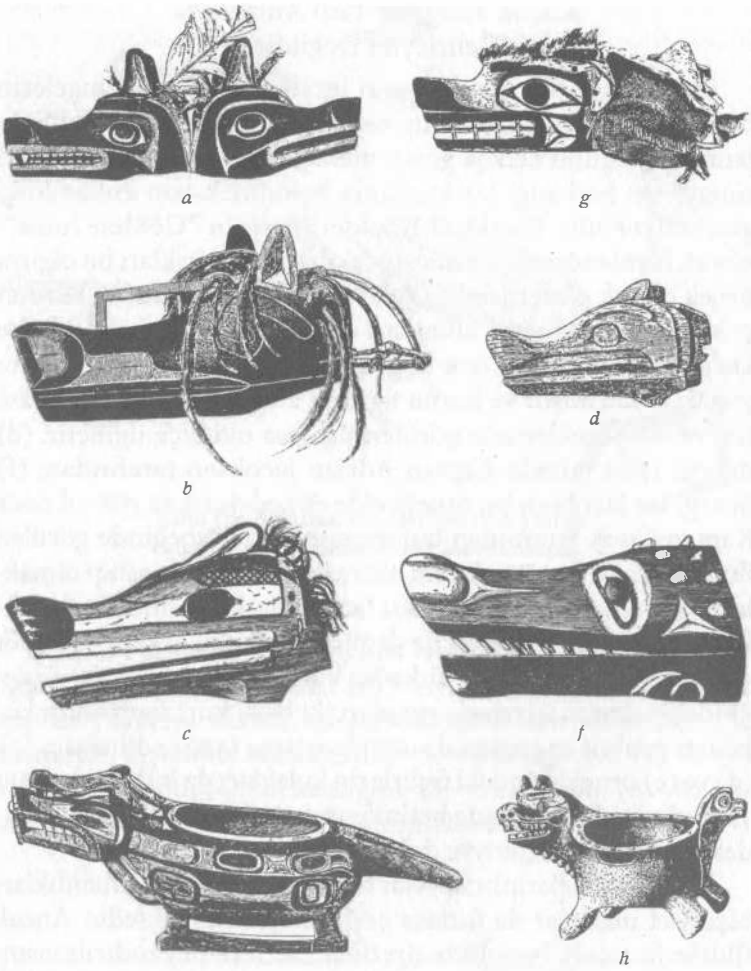
Küçük Simgeler Tam Anlamıyla Belirleyici Değildir

Oyma ve resim örneklerinin incelenmesi bize, simgelerin biçimsel bir sürekliliğe sahip olmaktan ziyade bu sürekliliğin teorik olduğunu açıkça göstermektedir ki pek çok eserde de simgelerin herhangi bir kısıtlama bulunmaksızın kullanıldığı gözlemlenebilir. Kwakiutl Kızılderililerinin "Gökten İnme"[5] olarak isimlendirdikleri dansta takılan kurt maskları bu olguya örnek olarak gösterilebilir (Şekil 198). Pek çok maskta kurdun çekik gözleri ve sivri kulakları vardır. Başka bir örnekteyse kurdun kulaklarının öne doğru yatık olduğu görülür; başını yukarı kaldırmıştır ve burnu figürün en yüksek noktasındadır. (d) ve (f) örneklerinde görülen üslupsa oldukça ilginçtir. (d) örneği 1884 yılında Kaptan Adrian Jacobsen tarafından; (f) örneği ise Jacobsen bu örneği elde etmeden en az yüz yıl önce Kaptan Cook tarafından bulunmuştur. (a) örneğinde görülen ikili masksa diğer örneklerin biçimsel unsurlarına sahip olmakla beraber, figürün gözleri bazı farklılıklarla işlenmiştir; kulakları ince olduğu gibi sivri de değildir ve başını arkaya yatırıyor olduğu diğer örneklerdeki kadar vurgulanmamıştır. (e) örneğindeki tabağın üzerinde yer alan iki başlı kurt figürünün kulakları yatıktır ve gözleri de uzunlamasına tasvir edilmiştir. (c), (d) ve (e) örneklerindeki figürlerin kulakları da küçük olmanın yanında yatık bir şekilde betimlenmiştir. (c) ve (d) örneklerindeki figürlerin gözleriyse daireseldir.

Kuzey kabilelerinin hayvan betimlemelerinde kullandıkları biçimsel unsurlar da fazlaca çeşitlilik göstermektedir. Ancak fikirlerin ticari amaçlarla üretilen eserlere dayandırılmasını doğru bulmadığım gibi, özellikle, kullanılagelen eski örnekleri esas almamın daha iyi olacağını düşünüyorum.

---

5. Bkz. Social Organization and Secret Societies uf the Kwakiutl Indians, *Annual Report of the United States National Museum*, 1895, s. 477; örnekler için s. 493, Görsel 37.



Şekil 198: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait,
üzerinde kurt figürü bulunan mask ve tabaklar

John Swanton Şekil 199'da görülen, Haida Kızılderililerine ait bir evin içinde bulunan totem direği hakkında iki farklı yorumda bulunur (Şekil 199).[6] Saha çalışması esnasında kendisine iki rehber eşlik etmiş; bu rehberlerin ikisi de direğin en

6. John R. Swanton, The Haida, Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Cilt 5, s. 128.

üst kısmındaki figürün kartal olduğunda hemfikir olmuştur. Ancak direğin alt kısımlarındaki figürler hakkındaki düşünceleri birbirleriyle örtüşmemiştir. Rehberlerden birisi en alttaki betimlemenin, bir kadının katil balina tarafından kaçırılışını anlatan bir hikâyeye ait olduğunu söylemiştir. Buna karşın diğer rehber totemin en altında yer alan figürün ayıya ait olduğunu söylemişse de totemin geneli göz önünde bulundurulduğunda büyük ihtimalle deniz ayısını kastetmiştir. Bunun üzerindeki küçük figürün denizin ruhu olduğunu, genellikle bu ruhun deniz ayısının sırtına bindiğini belirtmiştir. Ancak kadın yüzü hakkında bir açıklamada bulunmamıştır. Tarafsız bir şekilde bakıldığında direğin en altında yer alan yüz bir deniz ayısına ait gibi görünmektedir. İki tarafına kulaklar iliştirilmiştir; bu kulakların üzerinde de perdeli ayakları yer almaktadır. Kartalın pençelerinin hemen altında, bir balığın veya deniz memelisinin, ters bir şekilde betimlenmiş kuyruğu bulunur; kuyruk büyük ihtimalle direğin alt kısmındaki figüre ait olabileceği gibi, deniz ayısının boyutuna göre küçüktür. Diğer yandan direğin üst kısmında görülen ve kuyruğun altında çömelmiş bir şekilde duran figürle ilintili yüz tasvirinin ve bunun hemen altında yer alan el ve ayakların bir kadına ait olup olmadığı tartışmalıdır çünkü kadının altdudağında bulunması gereken du-



Şekil 199: Haida Kızılderilileri'ne ait bir evin içinde bulunan totem direği

dak küpesi bu figürde bulunmamaktadır. Dahası bu yüz tasvirinde hayvan figürlerinde gördüğümüz kulaklarla karşılaşılır; dolayısıyla sanatçının bir kadın betimlemesi yapmayı amaçlıyor olması imkânsız gibidir.

Yine de bir kadının katil balina tarafından kaçırılışının anlatıldığı hikâyenin betimlendiği başka örnekler mevcuttur;[7] kimi örneklerde katil balinanın sırtında oturan figürde dudak küpesi görülmezken kimi örneklerde bu detay da işlenmiştir. Görülebildiği üzere bu örnekteki simgesel anlatım, sanatçının kim olduğunun anlaşılabilmesi ya da oymanın anlamını bilmeyen birisinin doğru bir yorumda bulunabilmesi için yeteri kadar açık bir anlatıma sahip değildir.

Yapılan yorumlamalardaki belirsizlik büyüdükçe figürler de daha anlaşılmaz hale gelecektir. 1897 yılında Haida Kızılderilileri arasındaki en iyi oymacı ve ressam olan Charles Edensaw'a kumar çubuğu dizileri (Şekil 200, 201) göstermiştim; gelgelelim Edensaw tatmin edici bir yorumda bulunamamıştı. Mesela 35 numaralı örnekte üç sıra halinde tasvir edilmiş olan sırt yüzgeçleri bulunduğunu söylemiş ancak bu yüzgeçlerin hangi hayvana ait olduğunu bilememişti. 36. örneğin sağ kısmındaki desenin omuz, sol kısmındaki deseninse kuyruk olduğunu açıklayabilmiş ancak bu uzuvların hangi hayvana özgü biçimler olduklarını söyleyememişti. 37. örneğiyse şüphe ederek sivrisinek olarak değerlendirirken, devamındaki çubuk dizileri için de yeterli bir yorumlamada bulunamamıştı.

Eserler hakkında yapılan açıklamaların değişken olabileceği en açık şekilde Chilkat battaniyeleri üzerine yapılan incelemelerde görülür. Bununla ilgili olarak Teğmen George Emmons'un çalışmalarından aldığım birkaç örnekten bahsedeceğim.[8]

Şekil 202'de görülen battaniyenin üzerinde ayı ve yavrularının betimlemesi bulunmaktadır (Şekil 202). Battaniyenin ortasında yer alan büyük figür erkek ayıyı; alt kenarının ortasında ters olarak işlenmiş ve yanlarında uzun, kenarları eğimli desenlerin bulunduğu iki göz tasviri erkek ayının gövdesinin arka kısmını

7. Swanton'un bahsettiğimiz eserinin 15. Görselinin ilk kısmındaki kadın böyle bir ayrıntıyla betimlenmemişken 14. Görselin beşinci kısmında gördüğümüz figürün büyük bir dudak küpesi vardır.

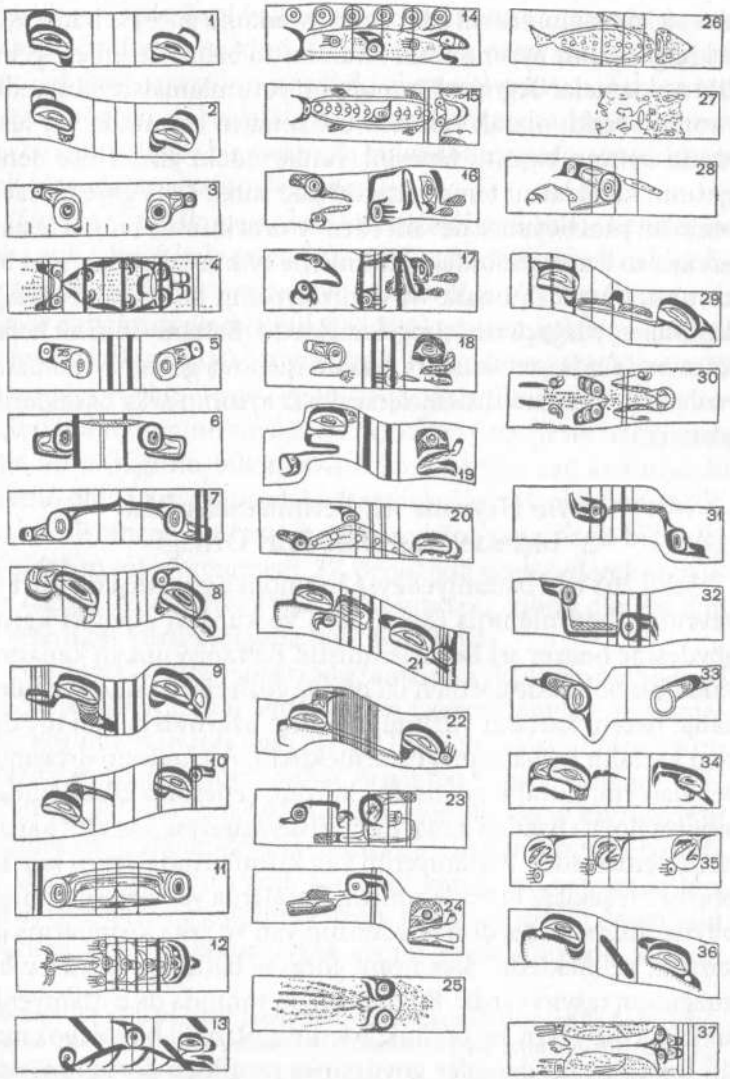
8. George T. Emmons, The Chilket Blanket, *Memoirs of the American Museum of Naturel History*, New York, 1907, Cilt 3, Bölüm 4, s. 352, 369, 372, 377 ve 367.

ve arka bacaklarını temsil eder. Üst kenarın ortası boyunca görülen üç adet yüz tasviriyse dişi ayı ve iki yavruyu gösterir. Bu üç yüz figüründen ortada bulunanın, erkek ayının alnını betimlediği de söylenmektedir. Battaniyenin iki yanında yer alan, orta kısımdan ayırılmış bölümler yavru ayıları; bu iki bölümün alt kenarların boyunca devam eden süslemelerse ayıların yaşadığı taze su kaynağını temsil eder. John Swanton'a göreyse battaniyedeki figür deniz ayısına aittir. Swanton'un belirli desenlere getirdiği açıklamalar Teğmen Emmons'un yorumlamalarıyla aynıdır. Swanton farklı olarak yalnızca üst kenarın ortasında yer alan yüzün ayının başının tepesini, yanlarındaki yüzlerinse deniz ayısının kulaklarını temsil ettiğini öne sürer. Ona göre battaniyenin iki yanı boyunca devam eden ve orta kısımla bu yan kısımları ayıran kanat şeklindeki düzenleme ayının ön ayaklarının bir kısmını, büyük ihtimalle de deniz ayısının kolunda yer aldığı düşünülen yüzgeçlerini simgelemektedir. Battaniyenin alt kenarının ortasında yer alan ters şekilde işlenmiş gözler ve bunların yanlarında yer alan süslemelerse deniz ayısının arka bacaklarını gösterir.

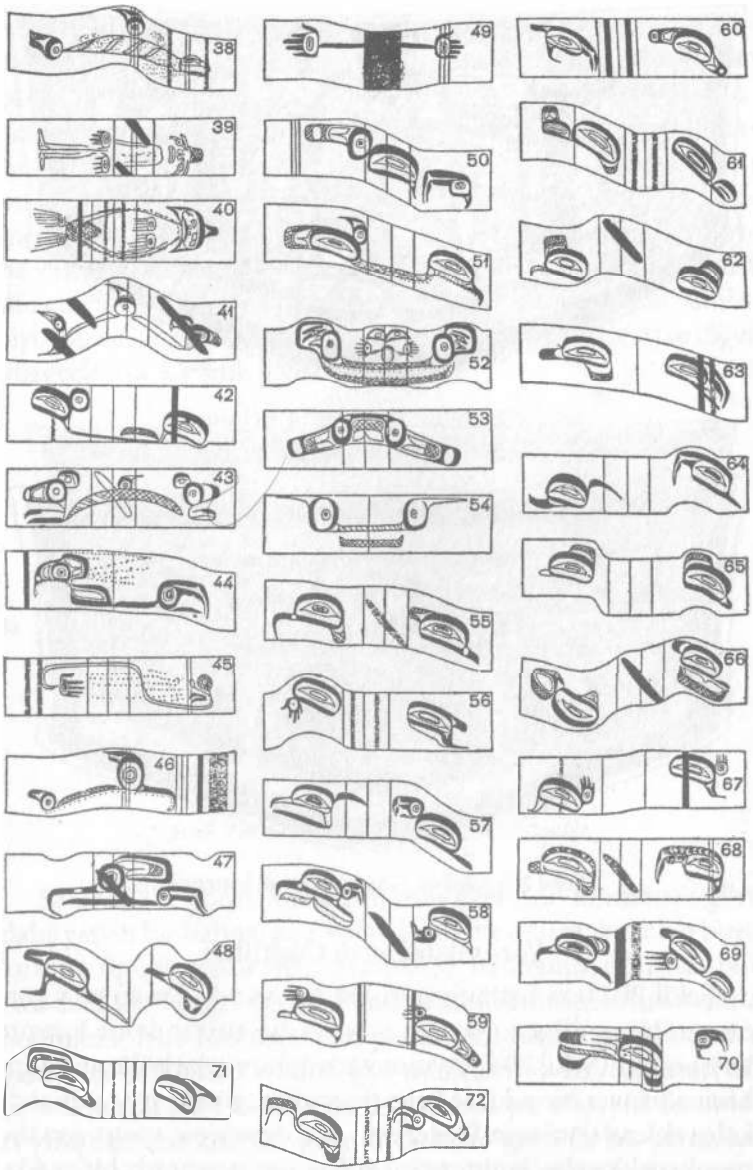
Aynı Hayvana Ait Betimlemelerdeki Biçimsel Çeşitlilik; Kurt Örneği

Şekil 203'teki battaniyedeyse Emmons'a göre dişi bir kurt ve yavruları betimlenmiş (Şekil 203) ve kurdun gövdesi kartal gövdesine benzer şekilde işlenmiştir. Battaniyenin alt kenarına yakın bir bölümde görülen iki göz ve gözlerin arasında yer alan kanat deseni kartalın yüzünü; gözlerin üzerindeki ikili tüy deseni kartalın kulaklarını göstermektedir. Alt kenarın ortasında yer alan yüz kartalın gövdesini; kurdun çenesinin köşelerinden aşağıya doğru uzanan kanat tüyü süslemeleriyse kartalın kanatlarını temsil eder. Battaniyenin yan kısımlarında yavru kurtlar oturur bir şekilde betimlenmiştir. Buralarda yer alan süslemeler büyük ihtimalle kurdun gövdesinin yan ve arka kısımlarına da karşılık gelmektedir. Swanton'a göreyse battaniyede yavru bir kuzgunun tasviri vardır. Bu figürün iki yanında da battaniyenin alt kenarına yakın bir bölüme işlenmiş olan iki büyük göz motifi bulunur; bu desenler gövdesinin profilden görünümünün betimlemeleri olarak karşımıza çıkar. Alt kenarın ortasında yer

alan yüz kuzgunun kuyruğunu; bu yüzün yukarısında bulunan ve daha büyük bir şekilde işlenmiş olan başka bir yüzün kenarlarından aşağıya doğru uzayan kanat desenleriyse kuzgunun kanatlarını temsil etmektedir. Battaniyenin yan bölümlerindeki figürler, iki yavru kuzgunun profilden görünüşleridir.



Şekil 200: Kumar çubuklarında yer alan süslemeler



Şekil 201: Kumar çubuklarında yer alan süslemeler



Şekil 202: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye

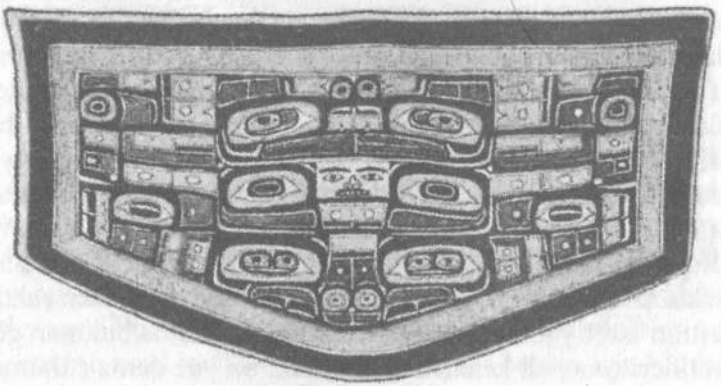


Şekil 203: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye

Yorumlamaların Çeşitliliği

Şekil 204'teki battaniyenin üst kenarında Emmons'a göre oturan bir ayı figürü; ayının gövdesinin üzerinde de kuzgun başı yer alır (Şekil 204). Ayının vücudunun arka bölümü balina başına benzer bir şekilde betimlenmiştir; gözler aynı zamanda kalça eklemlerini temsil ederken, ağız deseniyse ayının ayaklarına karşılık gelir. Emmons bu yorumunun yanında bir açıklama daha sunar: Dokumadaki asıl figür balinadır ve başı battaniyenin alt kısmında bulunmaktadır. Battaniyenin üst kısmına doğru devam eden vücudu kuzgun başına; kuyruğuysa ayı başına benzer bir şekilde betimlenmiştir. Battaniyenin iki

yan bölümünde bu hayvanların gövdelerinin yanları ve sırt kısımları gösterilmektedir. Aynı zamanda battaniyenin üst kısmındaki figür bir kartalın; alt kısmındaki figürse bir kuzgunun profilini vermektedir. Swanton'a göreyse battaniyenin üzerindeki dokuma pisi balığının betimlemesidir. Balığın başı battaniyenin alt kısmında betimlenmiştir. Orta kısımda yer alan büyük yüz işlemesi gövdesini; üst kenarının altındaki yüz işlemesiyse kuyruğunu temsil etmektedir. Battaniyenin alt kenarına yakın bir noktada yer alan baş figürünün iki yanındaki kanat düzenlemeleri göğüs yüzgeçlerine; battaniyenin yan bölümleriyle bu bölümlerde de devam eden kenar süslemeleriyse diğer yüzgeçlerine karşılık gelir.



Şekil 204: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye

Şekil 103'te görülen battaniyenin üzerinde Emmons'a göre dalış yapan bir balina; yan bölümlerdeyse oturmakta olan birer kuzgun figürü vardır (bkz. Şekil 103). Balinanın, üzerinde burun delikleri ve ağzı yer alan başı battaniyenin alt kısımlarında betimlenmiştir. Merkezindeki yüz deseni gövdesini; üst kenara yakın bir noktada yer alan göz motifleriyse kuyruğunun iki ucunu temsil eder. Gövdenin iki yanında yer alan yüz desenleri yüzgeçlerine karşılık gelir. Swanton'a göre de bu battaniye yetişkin bir kurt ve iki yavrusunun figürlerini taşımaktadır. Yetişkin kurdun başı battaniyenin alt kısmında yer alırken arka bacakları ve kalça eklemi battaniyenin üst kenarı boyunca devam eden ve iki büyük göze eşlik eden dokumalar yoluyla gösteril-

miştir. Dokumanın, gözlerin üzerinde yer alan koyu kısımları kurdun ayaklarına işaret etmektedir. Dokumanın ortasındaki yüz deseni çoğu örnekte olduğu hayvanın gövdesini temsil eder. Gövdenin hemen iki yanında yer alan iki küçük göz motifi ve bu desene eşlik eden kulak ve kanat tüyü dokumaları kurdun ön ayakları ve patileri olarak yorumlanır. Battaniyenin her iki yan bölümündeyse oturan birer yavru kurt figürü bulunur.

Bunlarla beraber Şekil 205'te yer alan battaniyenin dokumaları hakkında da ciddi uyuşmazlıklar vardır (Şekil 205). Emmons'a göre bu dokumalar katil balinayı betimlemektedir. Battaniyenin iki alt köşesinde balinanın başının ve dişlerinin birer yarısı yer almaktadır. Dişlerin hemen arasında burun delikleri; battaniyenin alt kenarının üzerindeki bu dokumaların arasında da kuyruğu tasvir edilmiştir. Üst kenarın ortasında ters bir şekilde işlenmiş olan yüz balinanın gövdesini temsil ederken bu yüzün iki yanında yer alan kare şeklindeki dokumalar balinanın hava deliğinden püskürttüğü su olarak yorumlanmaktadır. Sırt yüzgecinin bir bölümü, battaniyenin üst köşelerinde bulunan küçük dairesel kanat tüyü desenleriyle; hava deliğinin bir bölümü de bu desenlerin altında yer alan insan yüzleriyle gösterilmiştir. Swanton'a göreyse bu battaniyenin üzerinde deniz ruhu betimlemesi bulunmaktadır. Battaniyenin iki alt köşesinde yer alan dokumalar ruhun başının birer yanını temsil ederken dilin önünde bulunan göz motifleri çene; alt kenarın ortasındaki iki yüz deniz ruhunun çocukları; bunların üzerindeki tüy desenleri, yaşlı ruhun vücudunun içi; üst kenarın ortasında yer alan büyük yüz deseni ruhun şapkası; bu yüzün iki yanında yer alan kare şeklindeki dokumalar ruhun sırt yüzgeçleri; tüy desenlerinin üzerindeki dairesel dokumalarsa ruhun çocuklarının vücutları olarak yorumlanmaktadır. Bu yoruma ek olarak aynı battaniye hakkında yapılan farklı açıklamalar da söz konusudur. Bunlardan birine göre battaniyenin alt köşelerindeki dokumalar bir katil balinanın başının iki yarısını gösterirken yediği şey, ağzının önündeki göz motifleri tarafından temsil edilir. Kuyruğu battaniyenin orta bölümünün altında, sırt yüzgeçleri de kuyruğun hemen üzerinde yer alır. Battaniyenin üst kenarının ortasında yer alan ters bir şekilde dokunmuş yüz balinanın göğsünü; yüzün iki yanındaki kare şeklindeki dokumalar ve bunlara iliştirilmiş olan dairesel

tüy desenleri, göğüs yüzgeçlerindeki kıvrımları gösterir. Buna göre battaniyenin üst köşelerinde gördüğümüz yüzler balinanın hava delikleri olmalıdır.



Şekil 205: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye

Bu örnekler herhangi bir süsleme yorumlanırken açıklamada bulunan kişinin hayal gücünün fazlasıyla ön planda olduğunu göstermektedir. Kullanılan simgeler farklı şekilde yorumlanmaya elverişli olduğu gibi simgelerin anlamları büyük olasılıkla, eşyanın sahibinin totemlerle kurduğu anlamsal ilişkiye göre belirlenmekle beraber bu yorumlamalar, Kuzeybatı kıyılarında biçimlerin nasıl kullanılıyor olduğuyla her zaman için bağdaşmamaktadır. Swanton'un bahsettiğimiz son battaniye için yaptığı açıklamasını örnek olarak alırsak; deniz ruhunun taktığı şapkanın ters duruyor olması ve tekil bir kanat düzenlemesinin ruhun gövdesi olarak izah edilmesi hayli şüphe vericidir.

Simgelerin Parçalar Halinde Kullanılması

Simgeleri şimdiye kadar yalnızca, çeşitli hayvan betimlemelerinde nasıl kullanıldıklarına göre ele aldım. Ancak geldiğimiz bu noktada simgelerin, bir hayvanın tanımlanmasını nasıl sağladığını incelememiz gerekmektedir. Bahsettiğimiz pek çok örnekte hayvanların bir bütün halinde betimlendiğini ve bu simgeler yoluyla tanımlandığını gördük. Gelgelelim sanatçı bir hayvana vereceği biçimin seçimi konusunda özgürce davranabildiği geniş bir alana sahiptir. Dolayısıyla betimleme için seçtiği biçim ne olursa olsun, belirli hayvanları niteleyen bu

simgeleri kullandığı sürece hayvana tanınırlık sağlamış olacaktır ki daha önce de bu simgelerin insan yüzlerine uygulandığından ve bu uygulamalarda belirli bir hayvanı tanımlayan biçimlerin kullanıldığından bahsetmiştik.



Şekil 206: Haida Kızılderilileri'ne ait bir totem direği; aşağıdan yukarıya figürler: iskorpit, köpek balığı, deniz ruhu

Bahsettiğimiz bu olgunun Şekil 206'da sunulan totem direğinde yer aldığını görmekteyiz (Şekil 206). Direkte yer alan üç figürün de yüzleri insan yüzü gibi betimlenirken, her birine o hayvana özgü unsurlar eklenmiştir. En üstteki figürün kulakları hayvan kulağına benzemektedir ve kollarına eklenen perdeler bu figürün deniz ruhuna ait olduğunu gösterir (bkz. Şekil 183). Deniz ruhunun altındaki figür köpek balığına aittir. Bu betimleme totem direklerinde genellikle altdudağı küpeli bir şekilde yer almaktadır ve bu takı da köpek balığının dişi olduğuna işaret eder. Bu direkte köpek balığını simgeleyen özgün unsurlar alın hizasını geçen burun uzantısı ve çenenin altında yer alan yüzgeçlerdir. En alttaki figürde yüz tasvirinin altında kalan gövde kısmı bir balığı temsil etmektedir. Kaşın hizasını geçen iki adet iğneyse bu balığın iskorpit olduğunu gösterir.

Pek çok örnekte gövde figüre dahil edilmezken hayvanı tanımlayan biçimsel unsurların yalnızca insansı bir yüze uygulandığı görülür. Bu üslup masklarda ve yüz boyamalarında da karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 207'deki maskta insana ait bir yüze, insan kulaklarının iliştirildiği görülmektedir (Şekil 207). Yalnızca figürün burnu betimlenmek istenen

varlığın insan olmadığına işaret etmektedir. Burnun ağza doğru yönelen belirgin bir kıvrıma sahip olduğu görülür ve böyle bir betimleme kartal figürlerine aittir.

Şekil 208'e baktığımızda üzerinde, altdudağında görece büyük bir dudak küpesini bulunan kadın yüzünün yer aldığı maskla karşılaşırız (Şekil 208). Önceki örneklerde de belirttiğimiz gibi figürün kulaklarının bir hayvana ait olduğu anlaşılmaktadır. Burnuysa, sonradan kırılmış olmakla beraber açık bir şekilde gaga biçimine sahip olduğundan dolayı, bu yüzde bir kuşun betimlendiği görülebilir. Burnundan dolayı bu figürün bir kuşa ait olduğunu anlasak da, figürün yanaklarında ve alnında yer alan süslemelerin kırmızı ve siyah renklere sahip olması tanımımızı daraltmamıza olanak sağlar ve bu kuşun bir kuzey ağaçkakanı olduğu çıkarımını yapabiliriz.



Şekil 207: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde kartal betimlemesi yer alan mask



Şekil 208: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde kuzey ağaçkakanını temsil eden simgelerin yer aldığı mask

Şekil 209'daki küçük maskta insan yüzü bulunmaktadır ancak kaşlarının yerine iki sıra halinde halkalar yerleştirilmiştir; bu halkalar da mürekkep balığının vantuzlarından yapılmıştır (Şekil 209). Bu sayede maskta betimlenen varlığın mürekkep balığı olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 210'da yer alan maskın sol yanağında yer alan ve çenenin altına kadar devam eden siyah renkli desenler sayesinde katil balinanın betimlenmiş olduğu anlaşılabilmektedir; bu siyah desenler balinanın sırt yüzgecini temsil eder (Şekil 210).



Şekil 209: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, mürekkep balığını simgeleyen mask



Şekil 210: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, katil balinayı simgeleyen mask

Bu simgeler aynı zamanda kimi dansçıların yaptıkları yüz ve vücut boyamalarında da karşımıza çıkar. Bu dansçılar belirli bir hayvanın taklidini yaptıklarından veya bu hayvanın ilişkili olduğu bir sosyal gruba dahil olduklarından dolayı böyle simgeleri süsleme unsuru olarak kullanmaktadırlar (bkz. Şekil 264, 265). Kimi zaman bu simgelerin takılara iliştirildiği de görülür. Bu takılara örnek olarak Şekil 212'de gösterilen ve battaniyelerin arkasında kullanıldığına rastladığımız ahşap oyması verilebilir (Şekil 212). Bu oymada katil balinanın sırt yüzgeci tasvir edilmiştir.

Hayvan Biçimlerinin Süsleme Alanına Uyarlanması

Belirli hayvanları niteleyen bazı simgelere aşinalık kazandığımıza göre şimdi, yerli bir sanatçının hayvan biçimlerini, süslemek istediği nesneye nasıl uyarladığını inceleyeceğiz. Bunu yapmak için de dikkatimizi her şeyden önce, hayvanın tamamını betimleyebildiği örneklere yoğunlaştıracağız.

Şekil 211'de yerlilerin fok ve pisi balığı avlarken, bu hayvanları kanoya çıkartmadan önce öldürmek için kullandıkları bir sopa görülmektedir (Şekil 211). Üzerindeki oyulmuş figür bir katil balinaya aittir. Katil balinaya özgü olan sırt yüzgeci de çalışmaya dahil edilmiştir ancak dik olarak yerleştirilmesi durumunda sopa kullanışsız bir hale geleceğinden dolayı sanatçı bu yüzgeci gövdeye doğru, yüzgeçlerini örtecek bir şekilde yatırmayı seçmiştir. Balinanın kuyruğu da sopanın sapıyla kesişeceğinden dolayı sırtı boyunca uzanacak şekilde işlenmiştir.



Şekil 211: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil balinanın betimlendiği bir oyma bulunan sopa



Şekil 212: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, katil balinaların sırt yüzgecinin betimlendiği ahşap oyma



Şekil 213: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı tasviri bulunan kısa totem direği

Şekil 176'daki kaşık sapında yine katil balina betimlemesi görülür ancak kaşık örneğinde hayvanın biçimi daha da fazla bozulmuştur. Balinanın büyük bir şekilde betimlenen kafasına yüzgeçler iliştirilmiş ve tüm figür kaşığın ağzına yakın bir yere işlenmiştir. Vücudunun kalan kısımları geriye doğru yatık bir şekilde oyulduğundan dolayı da balina tamemen ikiye katlanmış gibi görünmektedir. Dolayısıyla kuyruğunun yüzey desenleri kaşığın arka yüzüne denk gelmektedir; ağzın hemen altında yer alan iki çıkıntıysa balinanın kuyruğunun iki ucudur. Balinanın, başının hemen üzerinden yukarıya doğru uzayan sırt yüzgeci, kaşık bu şekilde tutulduğunda kaşığın sapını oyan kişinin ayaklarının arasına denk gelmektedir.



Şekil 214: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı figürü bulunan hatip asası

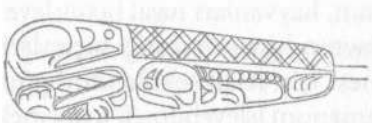
Şekil 213'te, üzerinde köpek balığı tasviri bulunan küçük bir totem direği sunulmuştur (Şekil 213). Köpek balığının kuyruğu direğin üst kısmını şekillendirirken, yüzü direğin en altında yer almaktadır. Köpek balığına özgün biçimsel unsurlar daha çok figürün yüzüne işlendiğinden dolayı yüzü cepheden bakıldığı zaman tam olarak görülebilecek bir konuma yerleştirme gerekliliği doğmuştur. Diğer yandan sanatçı köpek balığının vücudunun arkasını da tasvir etmek istediğinden dolayı balığın yüzünü döndürerek sırt bölümünün altına yerleştirmiştir. Yüzgeçleriyse asıl bulunmaları gereken yerden daha yukarıya konumlandırılmış ve böylelikle görünür olmaları sağlanmıştır.

Şekil 214'teki, bir hatipin kullandığı asanın üzerinde yine köpek balığı figürü bulunur ve figürün biçimi benzer bir maksatla bozulmuştur (Şekil 214). Ancak bu örnekte figürün başı tamamen döndürülmüştür ve balığın sırtına bakmaktadır. Göğüs yüzgeçleriyse çenenin altına yerleştirilmiştir.

Şekil 215'teki meyve kaşığında yer alan kartal figürünün başıysa arkaya bakar (Şekil 215). Kanatları küçük boyutludur ve başın altına yerleştirilmiştir. Kaşığın geometrik desenlerle süslenen üst kenarı kartalın gövdesini temsil eder; altında da kalça eklemi, bacakları ve ayakları yer alır.

Figürün duruşunun ve organlarının boyutlarının, süslenen nesnenin biçimine göre nasıl değiştiği sıradaki örneklerde daha kapsamlı bir şekilde gösterilmiştir.

Şekil 216'daki ilkel kancanın üzerine oyulmuş olan ve kunduzu simgeleyen iki kesici diş ağzın tek bir kenarına yerleştirilmiştir (Şekil 216). Gerçekte profilden bakıldığı zaman bu dişlerden yalnızca birisi görülebilecekken, beraber kullanıldıklarında tanımlayıcı bir simge olabildiklerinden dolayı iki diş de betimlenmiştir.



Şekil 215: Üzerinde kartal betimlemesi bulunan meyve kaşığı



Şekil 216: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde kunduz betimlemesi bulunan ilkel kanca

Şekil 217'deyse en üst kısmı görülen totem direğinde köpek balığı betimlemesi bulunmaktadır (Şekil 217). Figürün insan yüzüne benzer bir şekilde tasvir edilen yüzünde, köpek balığına özgü biçimsel simgeler yer alır. Çenenin altında iki yüzgeci görülür; buradan yola çıkarak vücudunun yukarıya doğru uzandığı göz önünde bulundurulmalıdır. Figür direğin boyutundan dolayı kısaltıldığı için yalnızca kuyruğu, yüzün hizasını geçerek yukarıya doğru uzanır şekilde tasvir edilmiştir.

Şekil 218'de ahşaptan yapılmış, kenarlarına katil balinaya özgü simgelerin iliştirildiği bir dans başlığı görülmektedir (Şekil 218). Başlığa figürün gövdesi dahil edilmemiş; katil balinanın en önemli simgesi olan sırt yüzgeci başın arkasına kaydırılmış ve yüzgeçler de başa, kaşların arkasına denk gelen bölüme iliştirilmiştir.



Şekil 217: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı betimlemesi olan totem direğinden bölüm



Şekil 218: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde katil balina betimlemesi olan dans başlığı

Bütün bu örneklerde sanatçının, hayvanları nasıl betimleyeceğini seçerken oldukça özgür davrandığını ve seçtiği biçimleri, simgelerin de açıkça görülebilmesi için nasıl şekillendirdiğini, bütüne bakıldığında hayvanın tamamını işleyebilmek için emek harcadığını, bu mümkün olmadığındaysa figürün önemli simgelerini kullanılırken, göz ardı edilebilecek unsurları nesneye dahil etmediğini görmüş olduk.

Hayvan Betimlemelerinde Kullanılan Biçimsel Unsurlar

Hayvanın biçimine yönelik müdahaleler, figürün süslenecek alana göre şekillendirilirken hayvanı simgeleyen unsurların da korunması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır.

Şekil 219'da ahşaptan yapılmış bir şapkanın, iskorpit betimlemesi bulunan üst bölümünün yukarıdan görünüşü verilmiştir (Şekil 219). Bu açıdan bakıldığında iskorpit yan yatıyormuş izlenimi verir. Kızılderililerin danslarda kullandıkları bu şapkalar tepesi kesik duracak şekilde yapılmaktadır. Şapkanın bu kısmına çoğunlukla hasırdan yapılmış halka dizileri takılır. Bu diziler şapkanın sahibinin, kabilesi içindeki düzeyini belirtir; her halka kişinin yükseldiği yeni bir sosyal seviyeyi simgelemektedir. Dolayısıyla şapkanın bu tepe kısmı süsleme alanına dahil edilmediği gibi, yalnızca bu kısmın çevresinde süsleme kullanılır. Neticede sanatçı süsleme alanında bir boşluk yaratabilmek amacıyla balığın

biçimine müdahale etme gerekliliği duyar. Bunu da balığı, gövdesi ortadan bölünüp şapkanın iki yanına yatırılmış gibi betimleyerek çözer. Böylece şapkanın tepe kısmı boş bırakılmış olur.



Şekil 219: Üzerinde iskorpitin betimlendiği bir oyma bulunan ahşap şapka

Şekil 220'de de fok biçiminde bir tabak görülür (Şekil 220). Bütün tabak fok görüntüsü kazanacak şekilde oyulmuşsa da fokun karın kısmına denk gelen alt kısmı düz bırakılmış; sırt kısmıysa tabağa işlev kazandırabilmek için açık bırakılmıştır. Tabağın kenarlarını genişletebilmek için sırt kısmına yapılan böyle bir müdahaleden dolayı fok figürünün eninin boyuna göre aşırı geniş olduğu görülmektedir. Yüzgeçleri tabağın yanlarında, gerçeğe uygun bir konuma oyulmuştur. Arka yüzgeçleri de geriye doğru yatıktır ve kuyruğa yakın bir noktada sonlanır. Benzer bir betimleme yöntemi küçük kutularda da karşımıza çıkar ve böyle örneklerde kutunun tümünün belirli bir hayvanı temsil ettiği düşünülür. Vücudunun ön kısmı kutunun ön kısmına oyulur veya resmedilerek tasvir edilir; gövdesinin yan kısımları kutunun yanlarında; arkası da kutunun arka yüzünde yer alır (bkz. Şekil 282). Hayvanın karnı kutunun alt yüzüne denk gelir; sırtı da kutunun kapalı veya açık olabilen üst yüzüne aktarılır. Kutular tek bir ahşap parçası bükülerek elde edilir; bahsettiğimiz örnekteyse bükülmemiş bir şekilde sunulmaktadır.

Gümüşten yapılan bileziklerin süslemesinde de benzer bir yol izlenir. Ancak uygulama esnasında kare şeklindeki kutular süslenirken yaşanan sorunlardan farklı zorluklarla karşılaşılır. Bir kutuyu süslerken kutunun sahip olduğu dört farklı yüz, tabii bir şekilde hayvanın dört farklı açıdan; önden, arkadan, sağ ve sol yanından görünümü arasındaki ayrımı yaratır. Ancak bilezikte böyle ayrı yüzeyler bulunmadığından dolayı bir hayvanın dört farklı açıdan görünüşünü sanatsal bir şekilde bir araya getirmek oldukça zordur. Diğer yandan iki açıdan algılanan bir görünümü aktarmaksa bu kadar güç değildir; yerli sanatçılar da böyle bir yöntemi benimsemişlerdir (Şekil 221; ayrıca bkz. Şekil 255, 256, 257). Hayvanın bütün vücudunun ikiye ayrılmış olduğu hayal edilir; böylece bilezik hayvanın burnuyla başlar ve kuyruğunun ucuyla biter. Dolayısıyla bilezik takıldığında hayvan bileğin etrafını sarmaktadır. Bilezik, daha önce bahsettiğimiz bir şapkada da gördüğümüz yöntem kullanılarak yapılmaktadır (bkz. Şekil 219). Tek farkları şapkanın merkezindeki açıklığın daha büyük olması ve bilezikte hayvanın betimlemesinin silindirik bir yüzeye yapılmasıdır.



Şekil 220: Fok balığı biçimine sahip yağ tabağı



Şekil 221: Nass Nehri Kızılderilileri'ne ait, üzerinde ayı betimlemesi bulunan bilezik

Bu bilezikteki ayının başını incelediğimizde betimlemenin nasıl yapılacağının dikkatli bir şekilde planlandığı görülür. Gözlerin arasında oldukça basık bir alan bulunduğu ve bu basıklığın burna kadar indiği fark edilecektir; bu, başın cepheden değil de profilden görünüşünün, burun ve ağız hizasında birleştirildiğini göstermektedir. Burnun üzerinde üç adet halkadan oluşan bir süsleme yer alır; üzerinde halka desenleri bulunan bir şapkayı temsil eden bu süsleme, bileziği takan kişinin bulunduğu grup içerisindeki seviyesini göstermektedir.

Böylelikle tabak ve bileziklerde (buna Şekil 219'daki şapkayı da dahil edebiliriz) yer alan hayvan figürlerinin perspektife bağlı kalınarak yapılmadığını; hayvanın bütünün tasvir edilmeye çalışıldığını ve bunun da, biçimine belirli bir ölçüde müdahale edilerek veya hayvanı bölümler halinde betimleyerek yapıldığını görmüş olduk.

Bir bilezikte gördüğümüz hayvan betimlemesini resmederek veya oyarak düz bir zemine aktarmak zorlayıcı bir faaliyet değildir. Figür bileziğin üzerine işlenirken kullanılan yönteme bağlı kalınır; hayvanlar ya ikiye bölünmüş ve bu iki parça ortak bir noktadan birleştirilmiş gibi ya da yüzlerinin cepheden yapılan tasvirinin iki tarafına vücudunun yan kısımları eklenmiş gibi betimlenir. Böyle örneklerde figürün ağzından başlayarak kuyruğunun sonuna kadar ortadan kesildiği varsayılır. Ağız ve kuyruğun bir yarısı, diğer yarısıyla tam bir uyuma sahiptir; hayvanın gövdesi de halka, koni veya başka bir prizmanın yüzeyleri boyunca uzatılır. Bir bileziğin iki yana açılıp Şekil 221'deki gibi düzleştirildiğini varsayarsak, figürün ağızdan kuyruğuna kadar olan iki kesitin ağızlarının birleştiğini ve vücudunun iki yarısının bu düz yüzeyin tümünde betimlenmiş olduğunu görürüz. Bahsettiğimiz bu işlem, düz bir zemine uygulanan işçilikte kullanılan yöntemin izleyeceği tabii bir gelişimin sonucudur.

Düz yüzeylerde kullanılan böyle bir yöntemin figür üzerinde değişiklik yapılmasına imkân sağlayacağı açıkça görülmektedir. Balık ya da ayakta duran dört ayaklı bir hayvan gibi uzun vücutlu varlıkların gövdeleri böyle bir yöntemle bölümlendiğinde elde edilen sonuç, uzun ve ince bir figür olacaktır. Dolayısıyla böyle bir yöntem uzun şeritlerin süslenmesinde kullanılmalıdır. Süsleme alanı kareye yakın bir biçime sahip olduğundaysa bu yöntem uygulanmaya elverişli olmayacaktır. Bu nedenle kare alanın süslemesi, figürü yine süsleme alanına sığdırma maksadıyla, dört ayaklı hayvanı kalçasının üzerine oturur şekilde betimleyerek yapılır. Figürün gövdesi iki ayrı bölüm olarak ele alınmaz; burnuyla ağzı da birleşiktir. Ancak sırt çizgisi, sanatçının bakış açısına göre gövdesinin en sağına ya da en soluna kaymış şekilde tasvir edilir.

Şekil 222'deki Haida Kızılderililerinin yaptığı boyamanın benzer bir kaygı taşıdığı görülür (Şekil 222). Boyamada bir ayı tasvir edilmiştir. Betimlemenin bütünü ayının iki parça halindeki gövd-

desinden oluştuğundan dolayı figürün ağzı fazlasıyla geniş tutulmuştur.

Başın bölümler halinde ele alındığı en açık şekilde Şekil 223'teki resimde görülür (Şekil 223). Bu resimde de bir ayı betimlemesi yer almaktadır. Çimmesyanlara ait bir evin ön yüzünde yer alan tasvirin ortasındaki dairesel açıklık evin kapısıdır. Hayvanı ikiye ayırmaya sırtından başlanıp vücudunun önüne doğru ilerlendiğinden dolayı, figürün yalnızca yüzünün ön kısmı bir bütün halindedir; alt çenesinin iki yarısı birbirine değmemektedir. Siyah konturla gösterilen sırt kısmında, tüylerini temsil eden oldukça ince ve kısa çizgiler bulunur. Çimmesyanlar bu süslemeyi, üzerinde iki ayı figürü bulunuyormuş gibi göründüğünden dolayı "ayıların toplantısı" olarak isimlendirmişlerdir.



Şekil 222: Haida Kızılderilileri'ne ait, ayının betimlendiği bir boyama



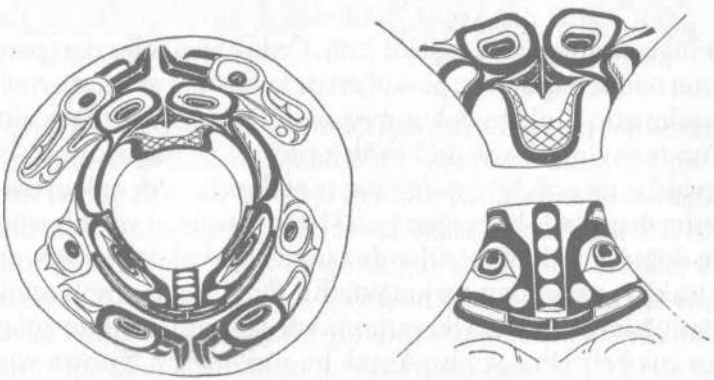
Şekil 223: Çimmesyanlar'a ait, bir evin ön yüzünde yer alan, bir ayının betimlendiği boyama



Şekil 224: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde iskorpit betimlemesi bulunan ahşap şapka

Şapkaların resimle süslendiği bazı örneklerde de figürün iki bölüm halinde betimlendiği görülür. Şekil 224'te, üzerinde iskorpit betimlemesi bulunan şapka böyle bir betimlemeye örnek verilebilir (Şekil 224). Balığın yalnızca ağzının bütün halinde olduğu; gözlerinin birbirlerinden oldukça uzak noktalara işlendiği fark edilecektir. İğneleri de ağzının hemen üstünde yükselmektedir. Küçük ön yüzgeçleri yüzünün köşelerinde yer alırken sırt yüzgeciyse iki bölüm halinde ve gözlerine bitişik olarak tasvir edilmiştir.

Şekil 225'teki kunduz figürü de aynı yöntemle işlenmiştir (Şekil 225). Figürün başı ensesinden başlanarak ağzına kadar ikiye ayrılmıştır; ağzın hemen yukarısında, üzerinde dört adet halka yer alan şapkanın tepesi yükselmektedir. Bu bölünme kuyruğa kadar devam eder; kuyruksa bütün halinde bırakılmış ve yukarıya doğru kıvrılarak şapkanın ortasına doğru eğim kazandırılmıştır. Bu şapkada simgelerin önemi oldukça açık bir şekilde görülür. Diğer yandan eğer şapkanın tepe kısmındaki dört adet halkanın altında gördüğümüz iki siyah dişe ve çaprazlamasına taranmış kuyruğa yer verilmeseydi, figür bir kurbağayı temsil ediyor olacaktı.



Şekil 225: Haida Kızılderilileri'ne veya Çimmesyanlar'a ait, üzerinde kunduz betimlemesi bulunan, ladin kökünden yapılmış şapka

Başka süslemelerde figürün vücudunun bir önceki örneğin tersine, önünden arkasına doğru ikiye ayrıldığı görülür; figür katlanmamıştır ve vücudunun iki yarısı sırt çizgisi boyunca birleştirilmiştir. Bu şekilde bir uygulama Şekil 226 ve 227'de

görülen, Haida Kızılderililerinin yaptıkları dövmelerde karşımıza çıkmaktadır (Şekil 226; Şekil 227). İlk dövmede ördek, ikinci dövmede kuzgun figürü yer alır; iki örnekte de figürün kuyruğuna müdahale edilmemiştir. Ördek figürü sırtı boyunca ikiye ayrıldığı için vücudunun iki yarısı, gövdesinin alt kısımları haricinde birleşik değildir. Kuzgun figürününse yalnızca başı iki bölüm halindedir.



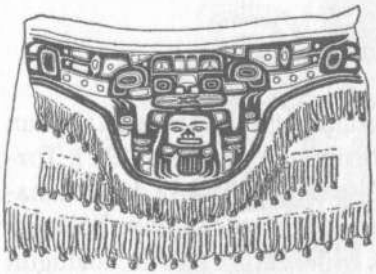
Şekil 226: Haida Kızılderilileri'ne ait, bir ördeğin betimlendiği dövme



Şekil 227: Haida Kızılderilileri'ne ait, bir kuzgunun betimlendiği dövme

Şekil 228'de dağ keçisi yününden dokunmuş olan bir dans önlüğü görülmektedir (Şekil 228). Önlük büyük bir deri parçasının önüne bağlanmış; püsküllleri de kutup martısı gagalarından yapılmıştır. Önlüğe dokunmuş olan figür bir kunduza aittir. Kunduzu simgeleyen iki büyük kesici diş ve pullu kuyruk gibi unsurlar da açık bir şekilde tasvir edilmiştir. Pek çok oyma ve resim örneğinde kuyruğun bacakların arasından vücudun önüne doğru kıvrıldığı görülse de burada kuyruk kunduzun arka bacakları arasından sarkmaktadır. Önlüğün üst bölümünde gördüğümüz ve başın iki yanında yer alan süslemelerin anlamları çok belirgin değildir. Ancak bu süslemeleri, figürün vücudunun arka kısmının ikiye ayrılmış ve önlüğün üst kenarı boyunca katlanmış bir tasviri olarak değerlendirmemiz durumunda, önlüğün tasarımı çerçevesinde önemli oldukları görülecektir. Eğer bu düşüncemiz doğruysa kunduzun, vücudunun yan ve üst kısımlarını kapsayan üç bölüm halinde ele alındığını varsaymamız gerekir.

Şekil 229'da deriden yapılan bir tozluğun üzerindeki, insan başının üzerine oturmuş bir kunduz betimlemesi görülmektedir (Şekil 229). Bu örnekte, tozluğun üst kısımları daha geniş olduğundan dolayı figürün gövdesine fazlasıyla müdahale edildiği gözlemlenebilir. Süsleme alanının daha geniş olan bu bölümünü doldurabilmek için figürün başı da genişletilmiş bir şekilde tasvir edilmiştir.



Şekil 228: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde kunduz betimlemesi bulunan, dağ keçisi yününden dokunmuş dans önlüğü



Şekil 229: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde insan başının üstünde oturan bir kunduzun betimlendiği deriden yapılmış tozluk

Şekil 230'daki kumar oynamak için kullanılan deri de benzer bir şekilde süslenmiştir (Şekil 230). Üzerinde kunduz figürü vardır ve büyük olasılıkla ikiye ayrılmış şekilde betimlenmiştir. Kunduza özgü simgeler olan kesici dişler ve pullu bir kuyruk bütün kunduz tasvirlerinde gördüğümüz gibi bu örnekte de karşımıza çıkmakla beraber, gövdesinin alt kısmında yer alan uzuvlar figüre dahil edilmemiştir. Bu betimleme hakkında hayvanın cepheden görünüşünün aktarılmış olduğu şeklinde bir açıklama getirilebilir. Ancak gözlerin arasında karşımıza çıkan derinlemesine girinti bu açıklamayı boşa çıkartır. Figürün başı şüpheye yer bırakmayacak şekilde iki bölümün burun ve ağız hizasında birleşmesinden meydana gelmektedir. Bu bölümlenme kuyruğa kadar devam eder ancak kuyruk bir bütün halinde bırakılmıştır.



Şekil 230: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerine kunduz figürü nakşedilmiş deri

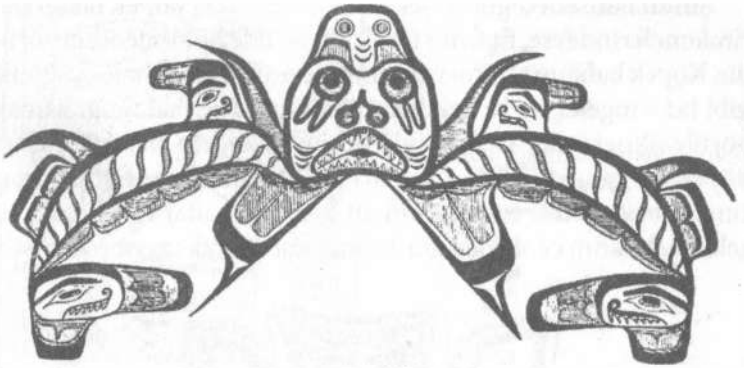
Şekil 231'de, üzerine kuş tüyleri işlenmiş bir deriden yapılan çift halindeki tozluğun tek eşi görülmektedir (Şekil 231). Tozluğun üzerindeki figür Şekil 183'te tarif ettiğimiz deniz canavarına aittir ve gövdesinin alt kısımları boyunca ikiye bölünüp düz bir şekilde tasvir edildiği fark edilecektir. Figürün, tozluğun alt bölümlerinde iki yarı halinde karşımıza çıkan vücudu gözlerinin hizasında birleşir; gözlerinin altında yer alan ağzının iki yarısıysa birbirlerinden ayrıdır. Burun delikleri gözleri birleştiren hattın hemen altında, küçük üçgenler şeklinde betimlenmiştir. Tozluğun biçiminden dolayı figürün kolları gövdesine değil, başının yanlarına iliştirilmiştir; tozluğun sağ ve sol kenarlarında yer almakla beraber figürün çenesinin altına doğru uzanmaktadırlar. Canavarın üç parmaklı ayaklarıysa tozluğun alt kenarına temas eder. Yüzgeçlerinin normalde kolunun üst kısımlarından çıkması gerekirken, bu örnekte figürün dirseklerinde, yukarıya kıvrılır bir şekilde tasvir edilmiştir. Deniz canavarının betimlendiği diğer nesnelerde görülmeyen başka bir çift yüzgeçse sırtının üst kısımlarına yerleştirilmiştir; bu yüzgeçler tozluğun üst kısmında sağa ve sola bakan iki kanat meydana getirmektedir. Figürün sırtındaysa çemberlerden oluşan bir dizi görülür ve bu dizi de büyük ihtimalle canavarın sırt yüzgecini temsil etmektedir. Kuyruğu tozluğun üst kenarında yer alır. Başın dış köşelerinde gördüğümüz daha küçük boyutlu süslemelerse figürün ağzına kadar devam etmekte ve muhtemelen canavarın solungaçlarını göstermektedir.

Şimdi bahsedeceğimiz Şekil 232 ve 233'teki köpek balığı betimlemelerindeyse, figürün farklı bir şekilde bölümlendiği görülür. Köpek balığını tanımlayan simgeleri anlatırken bahsettiğimiz gibi bu simgeler en iyi şekilde, figüre karşıdan bakıldığı zaman görülebilmektedir. Dolayısıyla bu örneklerdeki betimlemelere köpek balığının yüzünün yanları dahil edilmemiş; figür de sırtından başlanarak vücudunun alt kısmına kadar ikiye ayrılmış şekilde, başının cepheden görünümü korunarak tasvir edilmiştir.



Şekil 231: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde ayı başı ve katil baline gövdesi kullanılarak betimlenmiş bir deniz cavanarı figürü bulunan tozluk

Şekil 232'deki resmin böyle bir yaklaşım çerçevesinde yapıldığını söylemiştik (Şekil 232). Görüldüğü gibi figürün gövdesinin iki yarısı birbirinden tamamen ayrıdır; gövde sağa ve sola açılmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Bir ucu diğerinden daha uzun olan kuyruğu da iki yarı halindedir; her iki ucu da aşağıya doğru bakmaktadır. Göğüs yüzgeçleriyse figürün başının altında kalan boşluğu doldurmak için aşırı derecede genişletilmiştir.



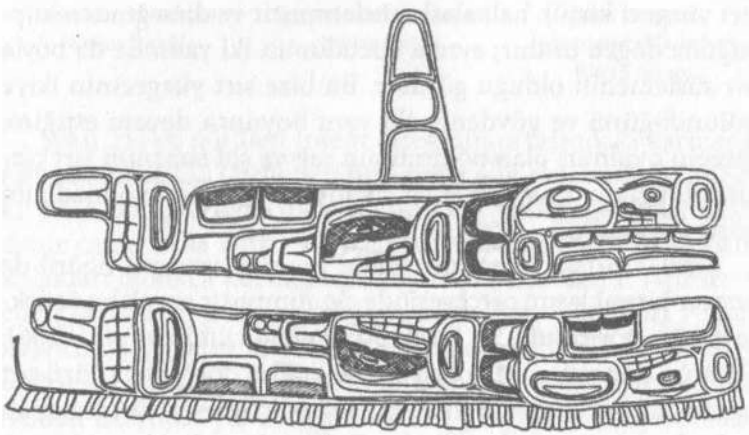
Şekil 232: Haida Kızılderilileri'ne ait, köpek balığının betimlendiği boyama

Şekil 233'te yer alan köpek balığı figürü biraz daha farklı bir şekilde ele alınmıştır (Şekil 233). Bu figürün başının da bütün halinde bırakıldığı görülür. Sırtından göğsüne doğru ikiye bölümlendirilmiş olan vücudunun iki yarısıysa birbirinden ayrılmamıştır. Göğüs hizası bir bütün halinde olan figürün göğüs yüzgeçleri ve sırt yüzgeci, betimlemenin sağında ve solunda yer almaktadır. Kuyruğun uçları arasındaki uzunluk farkıysa bu örnekte çok belirgin değildir.



Şekil 233: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı betimlemesi bulunan, arduvazdan yapılmış tabak

Şekil 234'te gördüğümüz figürse yine daha farklı bir şekilde bölümlendirilmiştir (Şekil 234). Posttan yapılmış geniş bir battaniyeden alınan kesitte katil balina betimlemesi yer almaktadır. Şekildeki iki görsel balinanın profillerinden görünüşüne karşılık gelir; böylece balinanın vücudunun iki yarısının da görülebilmesi sağlanmıştır. Alttaki görselde sırt yüzgecinin sığdırılabileceği bir alan bulunmadığından dolayı bu yüzgeç battaniyenin alt kenarında yer alan geniş püskül dizileriyle temsil edilmiştir. Figürlerdeki kuyrukların simetrik bir şekilde betimlenmemiş olması da dikkat çekicidir. Bunun ressamdan kaynaklanıyor olması ihtimal dahilindedir çünkü süsleme halının bir kenarına işlendikten sonra diğer yüzünde tekrarlanmış; kuyrukları da figürlere simetrik olarak yerleştirilmiştir. Figürün bu iki yarısının detaylarında farklılıklar görülse de bütün olarak bakıldığında biçimleri aynıdır. Yüzgeçleri aşırı geniştir ve başın hemen arkasında yer almaktadır; halının en önemli bölümünde figürün yüzü görülürken yalnızca ön tarafında balinanın gözleri de tasvir edilmiştir.



Şekil 234: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir battaniyenin kenarında yer alan katil balina betimlemesi

Hayvanların bölümlenmiş bir şekilde yapılan tasvirleri yalnızca düz yüzeylerde karşımıza çıkmadığı gibi, figürün belirli bir bölümünün gösterilemeyeceği dairesel yüzeylerde de aynı

yöntemin kullanıldığı görülür. Bu durum bütün totem direkleri için geçerlidir çünkü totem direğinin arka yüzü oyulmamaktadır. Belirli bir hayvanı simgeleyen bütün biçimsel unsurların totem direğinin ön kısmında betimlenebildiği durumlarda, hayvan figürü biçimsel bir müdahale olmaksızın aktarılır. Yine de belirli unsurların direğin arka kısmında yer alması gerektiğinde ortaya çıkan örnekler, sanatçının figürü eğimli bir şekilde bölümlendirerek totem direğinin ön kısmına kadar uzamasını sağladığını göstermektedir. Şimdi bahsedeceğimiz örneklerde bu daha iyi anlaşılacaktır.

Şekil 235'te balina başı ve ayı ayaklarıyla tasvir edilen bir deniz canavarı figürü sunulmuştur (Şekil 235). Bu figür balina başı kullanılarak betimlenmiş olması ve ön ayaklarında yüzgeçlerinin bulunmamasıyla daha önce gördüğümüz örneklerden farklıdır. Yine de geniş bir sırt yüzgecine sahiptir. Balinaya özgü hava deliği de kaşlarının üzerinde yer alır. Kuyruğu gövdesinin önüne doğru kıvrılmaktadır; ön ayaklarını da göğüs hizasına gelecek şekilde kaldırmıştır. İnce bir şerit halinde betimlenen sırt yüzgeci küçük halkalarla süslenmiştir ve dirseğinden kuyruğuna doğru uzanır; ayrıca vücudunun iki yanında da böyle bir süslemenin olduğu görülür. Bu bize sırt yüzgecinin ikiye bölündüğünü ve gövdenin iki yanı boyunca devam ettiğini; direğin oyulmuş olan bölümünün sağ ve sol sınırının sırt çizgisi olduğunu; dolayısıyla da sırtın bütün halinde olmadığını göstermektedir.

Şekil 236'daki totem direğinde yer alan iskorpit figürü de benzer bir yaklaşım çerçevesinde ele alınmıştır ancak bu örnekte balığın gövdesinin alt kısmı bölümlendirilmiştir (Şekil 236). Figürün başı yukarıya doğru bakmaktadır; dolayısıyla yüzü sırt tarafından bakıldığında görülebilmektedir. İğneleri de burnunun ve kaşlarının üzerinde yükselir. Göğüs yüzgeçleri kaşın hizasını geçecek şekilde, direğin oyulmuş olan yerlerinin kenarlarında yer alır. Figürün sırtının altında kalan kısımlarıysa, bu kenarın üst bölümlerine yerleştirilmiştir.



Şekil 235: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde deniz canavarı betimlemesi bulunan totem direği



Şekil 236: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde iskorpit betimlemesi bulunan totem direği



Şekil 237: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde balık yiyen bir deniz canavarı betimlemesi bulunan totem direği

Şekil 237'de görülen totem direğinin ortasındaki karmaşık figür de Şekil 235'i değerlendirdiğimiz gibi ele alınmalıdır (Şekil 237). Bu figür daha önce Şekil 183'te bahsetmiş olduğumuz deniz canavarına aittir. Ayı başı kullanılarak tasvir edilmiştir; kulakları oldukça küçük insan figürleri şeklindedir; figürlerin elleri canavarın gözkapaklarına kadar iner ve bunları yukarı kaldırır. Canavarın kuyruğu (c) gövdesinin önünde yukarıya doğru kıvrılmakta ve bir alttaki figür olan kunduzun başının hemen üzerinde yer almaktadır. Sırt yüzgeci (a) ikiye bölünmüştür; bir yarısı ağzının hemen altında, iç içe geçmiş çemberlerle gösterilir. Canavar ön ayaklarını (d) göğsüyle ağzının arasına kadar kaldırmıştır. Yüzgeçleri de (b) bu ön ayaklarına iliştirilmiştir ve kuyruğunun iki yanında yer almaktadır. Canavar başka bir varlığı yutarken betimlenmişse de bunun hangi canlı olduğunu kestirmek güçtür. Bir balık kuyruğunun ve de bir elin ağzından sarktığı görülür. Figürün ön ayakları ve kuy-

ruğu arasındaki boşlukta ters işlenmiş bir kuş bulunur ve figür ters çevrildiğinde bu kuş rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Başı gagasının, ayaklarının arasında görüleceği şekilde betimlenmiştir. Kuşun kanatları (e) oldukça geniş tasvir edilmiştir; canavarın ön ayaklarındaki yüzgeçlerden sırt yüzgecine kadar uzanırlar. Bu örnekte dikkatimizi çeken unsur, Şekil 235'i incelerken de bahsetmiş olduğumuz, direğin oyulmuş olan bölümünün sağ ve sol sınırlarının figürün sırt çizgisi olarak karşımıza çıkmasıdır.

Bu örnekler Şekil 219, 224 ve 225'te gördüğümüz şapkalarda ve Şekil 163'te gördüğümüz düz yüzeylere yapılan resimlerde figürleri çevreleyen dış hatların, gövdenin alt kısmı boyunca ikiye bölünmüş olan uzuvlarının kenarları olduğunu göstermektedir. Figürün biçimine yapılan müdahaleler ve vücudu bölümlendirme çabaları, sanatçının belirli bir hayvanı simgeleyen unsurların tamamını nesnelerin üzerine aktarma ihtiyacı duymasından kaynaklanmaktadır diyebiliriz.

Pek çok örnekte bu simgeler figüre profilden bakıldığı zaman açık bir şekilde görülebilmektedir. Bundan dolayı sanatçı figürü böyle bir bakış açısından betimleyeceğinde, hayvanın gövdesinin iki yanını da göstermeyi denemez. Şimdi bahsedeceğim örneklerle buna açıklık getirmeye çalışacağım.

Şekil 238'de görülen kutunun üst yüzünde deniz canavarı Wasgo'yu betimleyen bir oyma yer alır (Şekil 238). Figür kurda ait bir baş ve gövdenin kullanılmasıyla tasvir edilmiştir; büyük bir de sırt yüzgeci vardır. Canavar denizde olduğu gibi karada da avlanabilmektedir. Sanatçı Wasgo'nun profilden görünüşünü işlemiştir ve canavarın yalnızca bir ön ve bir arka ayağı görülebilmektedir; kuyruğuysa sırtına doğru kıvrılmıştır. Sırt yüzgeci normalde sırta dikey bir şekilde yerleştirilirken bu örnekte, süsleme alanına sığdırılma amacıyla figürün sırtına doğru yatırılmıştır.

Şekil 239'da yer alan dövme tasarımında yine bir deniz canavarı olan Ts'um'o's görülür (Şekil 239). Bu canavar kimi zaman kuzgunun vücudunun baş kısmından sarkan balina gövdesi ve kuzgunun sırtında yer alan sırt yüzgeciyle betimlenir. Bir önceki örnekte olduğu gibi figürün tek bir bacağı, sırt yüzgeci, kuzguna ait bir kuyruk ve balinanın vücudu görülmektedir; bu

vücutsa profilden algılanabilmesi için üstten bakılıyormuş gibi tasvir edilmiştir. Canavar kimi örneklerdeyse köpek balığınının ağzına sahip olan bir ayı başı kullanılarak betimlenir.



Şekil 238: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde deniz canavarı Wasgo'nun betimlemesi bulunan kutunun bir yüzü



Şekil 239: Haida Kızılderilileri'ne ait, efsanevi deniz canavarı "Ts'um'ak's"ın betimlendiği dövme tasarımı

Şekil 240'ta yer alan arduvazdan yapılmış dairesel bir tabakta, figürün kesitinin süsleme alanına başarılı bir şekilde uyarlandığı görülür (Şekil 240). Süslemede iki adet sırt yüzgeci bulunan katil balina figürü yer almaktadır. Figüre tabağın kenarları boyunca eğim verilmiştir; dolayısıyla ağzı kuyruğuna temas etmektedir. Sırt yüzgeçleri yatıktır; göğüs yüzgeçleriyse geniş bir şekilde tasvir edilmiştir ve tabağın orta kısmını kaplamaktadırlar.

Şekil 241'deki, bir davulun üstünde karşılaştığımız resimde figürün profil ve cepheden görünümleri bir araya getirilmiştir (Şekil 241). Kartalın başı yana dönüktür; gövdesi, açılmış kanatları ve ayakları karşıdan bakılıyormuş gibi işlenmiştir. Böyle bir yaklaşım Kuzey Pasifik kıyılarında oldukça nadir görülmekle beraber, kullanımı bildiğim kadarıyla sadece kartalın betimlemesine özgüdür (gelgelelim Şekil 239'da da böyle bir yöntem söz

konusuydu). Davulun dış çemberindeki süslemelere bir açıklama getirmekse oldukça güçtür. Kartalın kuyruğu dış çemberin alt merkezinde yer alırken üst merkezindeyse bir insan figürü görülür ve figürün kolları oldukça kısa ve ince olup yüzün alt köşelerinin yanlarına yerleştirilmiştir. Buna karşın elleri oldukça büyük bir şekilde tasvir edilmiştir. Ellerin altında gördüğümüz, oturmakta olan figürler muhtemelen insan figürünün sırtını temsil eder; fakat davulun alt kısımlarında yer alan göğüs yüzgecine benzeyen desenlerle nasıl bir ilişkiye sahip oldukları anlaşılamamaktadır.



Şekil 240: Haida Kızıldeirlileri'ne ait, üzerinde katil balina betimlemesi bulunan tabak



Şekil 241: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde kartal betimlemesi bulunan davul

Şekil 242'de ayın betimlendiği bir dövme görülür (Şekil 242). Dövmenin alt kısmında hilal karşımıza çıkar. Ayın karanlık orta bölümündeyse insana benzeyen figürün profilden görünüşü verildiğinden dolayı yalnızca bir bacağı görünmekle beraber kolları, figür ağır bir şey kaldırmaya çalışıyormuş gibi biri aşağıya, diğeriyse vücudunun gerisine doğru uzanır vaziyette tasvir edilmiştir.

Bir hayvanın cepheden görünüşü olarak yorumlanabilecek çok az süsleme vardır. Daha önce köpek balığının yüzünün bu şekilde tasvir edildiğinden bahsetmiştim; çünkü köpek balığına özgü olan simgeler en iyi bu açıdan görülebiliyordu. Düz bir zemine bu şekilde resmedilen veya oyulan köpek balığı dışındaki tek hayvansa kartal veya mitolojik bir kuş olan gök gürül-

tüsü kuşudur. Bu efsanevi kuş, çenesine doğru kıvrılmış olan uzun bir gagayla simgelenir. Bu iki kuşun betimlendiği bazı işlemelerse Şekil 165, 166 ve 167'de gösterilmişti.

Gök gürültüsü kuşunun cepheden yapılan betimlemelerine sıklıkla tabakların üzerinde rastlanır. Figürün gagasıysa, ağzın ortasına denk gelen uzun bir çıkıntıyla simgelenir. Yine de sanatçının bu yüz tasvirini figürün cepheden görünüşü olarak ele alıp almadığı kesin değildir. Çünkü pek çok örnekte karşılaştığımız (Şekil 243) gözlerin arasında yer alan basıklık daha önce bahsetmiş olduğum, hayvanın iki yarısının göz hizasında birleşmesi neticesinde oluşan basıklığa benzemektedir. Bu nedenle figürün gözlerinin arasında yer alan uzun çıktının, çeneye doğru kıvrılmış olan gaganın iki yarısının birleşmesiyle oluştuğu düşünülebilir. Çünkü yine bu örnekteki gagaya da, Şekil 166'da gördüğümüz örnekteki gibi çıkıntı yapacak şekilde çenenin sağına veya soluna doğru bir meyil verilebilirdi. Gelgelelim hiçbir örnekte buna benzer bir uygulama gözlemlemediğimden dolayı tabaklarda gördüğümüz kuş oymalarının, hayvanın tam karşısından yapılan bir tasvir olduğunu düşünmekteyim.



Şekil 242: Haida Kızılderilileri'ne ait, ayı betimlendiği bir dövme tasarımı



Şekil 243: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir tepsinin, üzerinde kartal betimlemesi bulunan üst kısmı

Böyle bir yaklaşımla yapılan süslemelerin kaynağı, yağ ve yemek tabaklarının kano biçiminde olması olabilir. Kano, misafirlere "kano yüküyle" yemek sunuluyor olduğunu temsil eder;

ev sahibinin konuklarına yaptığı konuşmada içine yemek doldurulmuş bir kanodan bahsediyor olması da bu varsayımımızın doğru olduğunu göstermektedir. Kano biçimi genellikle müdahale edilmiş olarak karşımıza çıkar; tüm bu biçimler de büyük olasılıkla kano şeklindeki tabaklar ve sıradan tabakların birbirlerine dönüşümleri esnasında şekillenir. Böyle tabakların iki yüzünde de sadeleştirilmiş yüz motifleri görülürken orta bölümleriyse süslenmemektedir. Bu uygulama kanolara yapılan süslemelerde de karşımıza çıkmaktadır. Kanoları, süslemeleri çerçevesinde bir bütün olarak ele alırsak totemik bir anlama sahip oldukları görülür. Aynı şekilde şahin gagalarının betimlemelerinde de rastladığımız bu yaklaşım, süslemede kullanılan benzer üslupların yaygınlaşmasını sağlamaktadır. Şahinin üst gagası çenesinin alt hizasına kadar iner ve ağzına doğru kıvrılır; kanonun baş ve kıç bölümlerinde yer alan yüz motifleri de düz veya düze yakın bir zemin üzerinde betimlendikleri zaman benzer bir görünüm kazanırlar. Neticede kano biçimi verilen tabakların uçlarında yer alan yüz motiflerinin orta hatları şahinin gagasından ziyade, kanonun baş ve kıç bölümlerine karşılık gelir. Bu uygulama her yerde benzer şekillerde karşımıza çıktığı için böyle bir tanımlama uygun görünmektedir.

Şekil 244'te gök gürültüsü kuşunun cepheden betimlendiği bir resim sunulmuştur (Şekil 244). Kuşun en önemli simgesi olan uzun gagasıysa burnundan başlayarak ağzının üstüne kadar uzanmaktadır. Bu figürün gövdesinin sırtı boyunca ikiye ayrılmış olup olmadığı kesin değildir. Ancak yüz şüpheye yer bırakmayacak şekilde cepheden betimlendiğine göre kuşun kanatları açık olarak, Şekil 241'deki kartala benzer şekilde tasvir edilmiş olması muhtemeldir.

Şimdiye kadar bazı hayvanların tasvir edilirken nasıl bölümlendirildiklerini tarif ettiğim gibi, gördüğümüz örneklerdeki uygulamalar da görece basitti. Ancak pek çok örnekte hayvan biçimleri süsleme alanına oldukça karmaşık bir şekilde uyarlanmakla beraber, figürün bölümlendirilmesi ve biçimine yapılan müdahaleler de buraya kadar bahsettiğimiz örneklere göre daha kapsamlı bir inceleme gerektirmektedir.



Şekil 244: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, gök gürültüsü kuşunun betimlendiği boyama



Şekil 245: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil balina betimlemesi bulunan totem direği

Şekil 245'te gördüğümüz totem direğindeki figürler önceki örneklere göre daha karmaşık bir şekilde bölümlendirilmiştir (Şekil 245). En üstteki figür bir kuşu temsil eder ve insana benzer şekilde betimlenmiştir; kollarınaysa kuş kanatları iliştirilmiştir. Altında da katil balina figürü yer alır. Bu figürün sırt kısmı, başına göre daha kolay ayırt edilmektedir. Sırt yüzgecinin (c) üzerinde küçük bir insan figürü (b) oturur. Kuyruğu (a) figürün alt kısmına yerleştirilmiş ve balinanın sırtına doğru kıvrılmıştır. Dolayısıyla balinanın başının, küçük insan figürünün (b) arkasına doğru yattığını farz etmemiz gerekir; yani figürün başı totem direğinin oyulmamış olan bölümüne denk gelmektedir. Buna göre sanatçı figürü bölümlendirmiş ve gövdesini yanlara doğru açmıştır; direğin oyulmuş olan kısımlarının sağ ve sol sınırlarıysa figürün sırt çizgisidir. Dolayısıyla başın sağ yarısı (d) direğin sağ tarafından görülebilecek bir noktaya, sol yarısı da direğin sol tarafından görülebilecek bir noktaya

oyulmuştur. Bu figürde başın, kuyruğun yanında ve alt çenesi olmaksızın tasvir edilmesinin nedeni budur. Yüzgeçleri (e) başın iki yanına iliştirilerek balinanın sırtına doğru yatırıldığı gibi sırt yüzgecindeki küçük insan figürünün (b) hemen altında yer alırlar. Bundan dolayı figür, balinanın kendi etrafında iki defa burulduğu; kuyruğun hayvanın sırtına doğru yatırıldığı ve başının önce karnının altına yerleştirilip, sonrasında ikiye bölünerek yanlara doğru açıldığı şeklinde tarif edilebilir.

Şekil 246'da bir kutunun ön yüzünde yer alan resmin, Wiha isimli bir Haida Kızılderilisi tarafından kâğıt üzerine mum boyalarla yapılan kopyası görülmektedir (Şekil 246). Boyamada bir kurbağa figürü yer alır. Kutunun bu yüzündeki oldukça geniş süsleme alanının çoğunluğu figürün başıyla kaplanmıştır; bu kurbağa başını daha önce bahsettiğimiz gibi, iki yarı halindeki gövdenin bir araya gelerek oluşturduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Kurbağa başı dişsiz bir ağızla simgelenir. Yüzün alt köşelerinde aşağıya doğru uzanan siyah kenarlı iki alan, kurbağanın gövdesinin iki yarısını temsil eder; bunlarla temas halinde bulunan ön ayak parmakları ağzın altındaki boşluğu doldurur: Ön bacakları gövdesinin içine dönükken, parmakları bacaklarının altına, dışarıya dönük bir şekilde yerleştirilmiştir. Arka bacakları başın iki yanında yer almakta; kurbağanın gövdesine herhangi bir şekilde temas etmemektedirler.



Şekil 246: Haida Kızıldeirlileri'ne ait bir kutunun, üzerinde kurbağa betimlemesi bulunan ön yüzü

Şekil 247'de de ilginç bir katil balina betimlemesi yer alır (Şekil 247). Bu tasvirin bulunduğu resmin bana Kwakiutl Kızılderililerine ait bir eve yapılmış olan resmi tarif edebilmem için sağlanmış olmasıyla beraber, katil balina figürünün oldukça karmaşık bir şekilde ele alındığı görülür. İlk olarak; hayvanın tüm sırtı ikiye ayrıldığı gibi bu bölümleme vücudunun önüne kadar devam eder. Daha önce anlattığımız şekilde iki yarı halindeki vücut başta birleşmektedir. Ağzın iki yanındaki desenler solungaçları temsil eder; dolayısıyla suda yaşayan bir hayvanın betimlendiği gösterilir. Sırt yüzgeçleri de şimdiye kadar bahsettiğimiz uygulamalarda vücudun iki yanında yer almaktayken bu örnekteki figürün, ikiye bölünmeden önce sırtından ayırılmış ve gövdenin iki yarısının başta birleştiği noktanın üzerine yerleştirilmiştir. Yüzgeçleri vücudunun iki yanı boyunca uzanmakta ve gövdeyle yalnızca birer noktada kesişmektedirler. Kuyruğun iki yarısı dışa bakacak şekilde döndürülerek figürün alt kısmının düz bir hat oluşturması sağlanmıştır. Böyle bir yaklaşımın amacı figürü, evin kare şeklindeki kapısına sığdırmaktır.



Şekil 247: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, katil balinanın betimlendiği boyama

Şekil 248'de yine bir katil balinanın daha farklı bir şekilde ele alındığı görülür (Şekil 248). Bu örnek de aynı şekilde Kwakiutl Kızılderililerine ait bir evin ön yüzü için yapılmıştır. Resmin orta bölümleri, katil balinanın başının iki yarısını barındırır. Alt çenede yer alan girinti figürün ağzının da iki yarı halinde olduğunu ve bu kesitlerin ortada birleştiğini göstermektedir. Yüzün üst kısmındaki bölümleme figürün ön tarafında üstdudağa; arka tarafındaysa kuyruk sokumuna kadar devam eder. Figürün gövdesi tasvirin tamamen dışında bırakılmış; kuyruğuysa başın iki yarısının birleştiği hattın hemen üzerine yerleştirilmiştir. Sırt yüzgeci de iki yarım halindedir ve figürün başının üzerinde, yukarıya doğru uzanmaktadır. Yüzgeçlerin hemen altlarında hava deliğinin küçük yüz motifleriyle simgelenen iki yarısı; bu motiflerin üzerinde de yarım daire şeklinde desenler yer alır. Balinanın yüzgeçleri yüzünün alt köşelerine iliştirilmiştir. Ağzın yanında yer alan desenler de solungaçları temsil eder.



Şekil 248: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, katil balinanın betimlendiği boyama

Şekil 249'da Kwakiutl Kızılderililerinin kullandığı bir küreğin üzerindeki resim görülmektedir (Şekil 249). Liman yunusu ve fokların vücutları ortaktır; yunus sağa, foksa sola dönüktür.

Figürlerin sağında yer alan yunusun başı ve başın arkasındaki yukarıya doğru uzanan kısa çizgiler hayvanın suda sıçrıyor olduğunu göstermektedir. (1) yunusun boynunun; (2) yüzgeçlerinin; (3) yüzgeç ekleminin; (4), (5), (9) ve (13) eklemlerle temsil edilen gövdesinin; (5) karnının; (12) kuyruğunun; (8) sırt yüzgecinin ve (9) da her iki hayvanın ortak olan sırt kemiklerinin tasviridir. (11) fokun başını, (10) da kulaklarını göstermektedir ancak başka bir çift kulak daha, diğer bütün hayvan betimlemelerinde gördüğümüz şekilde başın üzerinde yer almaktadır. (9) numaralı alanın iki hayvanın ortak olan sırt kemiklerinin tasviri olduğundan bahsettiğimiz gibi; (5) fokun karnını, (13) yüzgeçlerini ve (4) de kuyruğunu göstermektedir.

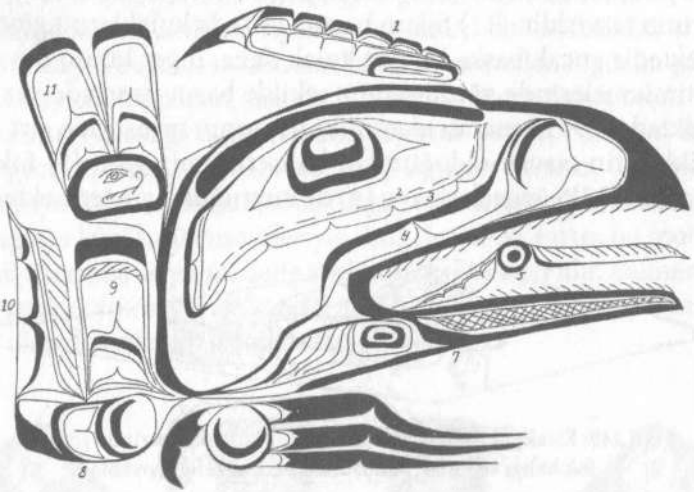


Şekil 249: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir küreğin üzerinde yer alan, fok balığı ve liman yunusunun betimlendiği boyama

Şekil 250'de bir evin ön yüzünde yer alan ve kuzgunun profilden görünüşünün betimlendiği resim yer alır (Şekil 250). Figür kapının her iki yanına da işlenmiştir; gagalarıysa kapıya bakmaktadır. (1) kuzgunun sorgucu; (2) tüyleri; (3) yüz kemikleri; (4) gagasının üzerindeki deriyi; (5) büyük olasılıkla dildeki eklemi; (6) alt çenesinin üzerindeki deri parçasını; (7) yine büyük olasılıkla dilin başlangıcındaki eklemi; (8) omuz eklemini; (9) tüylerini; (10) da uzun kanat tüylerini göstermektedir. Gövdesinin iç kısımlarında yer alan tüyler (9) daireselken, kanatlarındaki tüylerin (11) Şekil 193 ve 194'ü incelerken bahsettiğimiz gerekliliklerden dolayı sivri uçlu bir biçime sahip olduğu fark edilecektir.

Şekil 251'de bir evin ön kapısında yer alan gök gürültüsü kuşu tasviri görülmektedir (Şekil 251). Figür açık bir şekilde belirtilmemiş olsa da vücudun iki yarısı birleştirilerek oluşturulmuştur. (1) kanca şeklindeki burnunu; (2) kafatasını; (3) kulaklarını; (4) belirgin bir şekilde betimlenmiş olan kaşlarının üzerindeki tüyleri göstermektedir. Kuyruğunun, başının üzerine uzandığı görülür; diğer örneklerde de olduğu gibi tek bir eklem kullanılarak

aktarılmıştır. Kanatların iç kısımlarında kalan tüyleri küt uçluyken, dış kısımda kalan uzun tüyleri sivri uçludur. Figürün yüzünün alt yanlarına yerleştirilmiş olan ayakları fazlasıyla büyük tasvir edilmiştir. Ayaklarında yer alan dairesel göz motifleri, ayak parmaklarının iliştirildiği eklemi temsil eder.



Şekil 250: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, kuzgunun betimlendiği boyama



Şekil 251: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, bir evin ön kapısında yer alan gök gürültüsü kuşu tasviri

Şekil 252'de yine Kwakiutl Kızılderililerine ait bir evin ön kapısında yer alan resimdeki (Şekil 252) balina betimlemesi bulunur. Ancak burada gördüğümüz figür biçimsel olarak diğer balina figürlerinden ayrılmaktadır. Kuyruk (1) iki ucuyla beraber (2) figürün altında yer alır. Kuyruğun bu iki ucunun iç kısımlarındaki eğimli hat korunduğu gibi, normalde iki adet desenle simgelenen kuyruk ekleminin tek bir desenle temsil edildiği görülür. Figürün iki yanında yer alan motifler (3) balinanın yüzgeçleridir; diğer örneklerde dairesel olduklarını gördüğümüz uç noktalarıysa kuşların kanatlarındaki tüylerin tasvirine benzer şekilde sivri uçlu bir şekilde işlenmiştir. Bunun nedeninin, gövdenin iç kısmındaki tüyler dairesel bir şekilde betimlenirken figürün sınırlarını şekillendirmek için dışarıda kalan tüylerin uzun ve sivri uçlarla gösterilmesi daha kullanışlı olduğundan dolayı yaygınlaşmakta olan bir üslup olduğu söylenebilir. Kuyruğun üstünde balinanın uzun bir şekilde tasvir edilen ağzı ve burnu yer alır. (4) figürün burnunu alnından ayıran eğimli hattı göstermektedir; Haida Kızılderilileri de burnu benzer bir şekilde tasvir etmektedirler. (5) balinanın omuz eklemini; (6) gözlerin üzerinde yer alan kulaklarını gösterir. Gözlerin altında yer alan deniz tarağı kabuğu şeklindeki süsleme balinanın elmacık kemiklerini temsil eder. Alnın üzerinde yükselmekte olan sırt yüzgeci balinanın gövdesine tek bir eklemle bağlanmaktadır. Ayrıca balina figürlerinin gözleri normalde dairesel bir şekilde betimlenirken, bu örneğin tasarımını bana anlatan kişinin ifade ettiği gibi gözlerin farklı bir şekilde ele alınmış olduğuna özellikle dikkat edilmelidir.

Şekil 253'te de Kwakiutl Kızılderililerine ait bir evin ön yüzünde bulunan kuzgun betimlemesi görülür (Şekil 253). Sanatçı, Şekil 251'deki örnekte rastladığımız uygulamalara bağlı kalmıştır. Resmin orta bölümünde kuzgunun başı yer aldığı gibi figürün bütün vücudu, gövdesinin alt kısmından başlanarak yukarıya doğru ikiye bölünmüştür ve başının iki yarısı da üst gagası hizasında birleşmektedir; diğer yandan kuzgunun başı iki yana açıldığından dolayı dili (2) ve alt çenesi (1) resmin orta hattının iki yanında yer almaktadır. Figürün gövdesinin iki yarı halindeki alt kısmıysa ağzın köşelerinden kuyruğa kadar eğimli bir hat şeklinde (3) uzanmaktadır; kuzgunun kuyruğuysa

bölümlendirilmemiştir. Kanatlar da oldukça küçük bir şekilde betimlenmenin yanında başın üst köşelerine yerleştirilmiştir. Bacaklar (5) resmin sağ ve sol altlarındadır; ayaklarsa (4) figürün ince bacaklarından ayrı bir şekilde tasvir edilmiştir.



Şekil 252: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan balina betimlemesi



Şekil 253: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, kuzgun betimlemesi

Şekil 254'te bir battaniyenin üzerindeki, Şekil 183'te tarif edilen deniz canavarı figürünün yer aldığı kenar süslemesi görülmektedir (Şekil 254). Figür yine sırtı boyunca ikiye bölünmüş olmakla beraber başı, kuyruğu ve bacakları haricindeki bütün uzuvları oldukça küçük bir şekilde betimlenmiştir. Oldukça büyük gözleri ve gözlerinin arasında yer alan burnu kolaylıkla ayırt edilmektedir. Dişler, gözlerin altından sarkmakta olan kısa çizgilerle simgelenirken figürün alt çenesi süslemeye dahil edilmemiştir. Canavarın bütün vücudu gözlerin alt kenarlarından başlayan ince bir çizginin, süslemenin üst kenarı boyunca devam ettirilip yine alt kenarında sonlandırılmasıyla belirtilmiştir. Sırt yüzgeçleri de bu çizginin üzerinde yer alır ve canavarın vücudunun iki yarısında üçer tane olmak üzere tasvir edilmiştir. Elleri ve ön kolları büyük boyutlu olarak aktarılan pençeleri de figürün gözlerine dönüktür; kollarıysa pençelerinin hemen arkasında kalan iki desenin altındaki eğimli çizgilerle gösterilmiştir. Gövdeyi oluşturan çizgi kuyrukla birleştiği noktaya kadar süslemenin alt kenarı boyunca devam eder; kuyruğun iki kesitiyse süslemenin iki ucunda yer almaktadır. Bu örnekte gördüğümüz figürün uzuvlarına, şimdiye kadar gördüğümüz bütün örneklerden daha fazla müdahale edilmiştir.

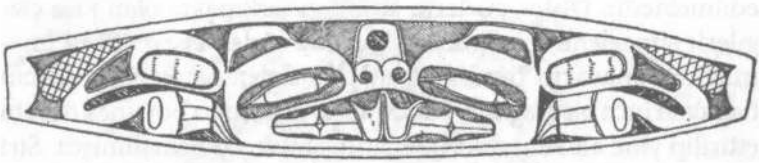


Şekil 254: Kuzey İngiliz Kolumbiyası'nda kuallnılan bir battaniyenin, deniz canavarının betimlendiği kenar süslemesi

Şimdi bahsedeceğimiz örneklerdeki hayvanlar gümüş bileziklerin üzerinde yer almaktadırlar ve oldukça az sayıda biçimsel unsur kullanılarak betimlenmişlerdir.

Şekil 255'te sırtı boyunca ikiye ayrılmış bir kunduz yer almaktadır (Şekil 255). Figürün yüzünde gördüğümüz, kunduzu simgeleyen unsurlardan pek çok defa bahsettiğimiz için tekrar bir açıklamada bulunmaya gerek görmüyorum. Bununla beraber yüzün her iki yanına iliştirilmiş olan ön ayaklarının par-

makları içe dönüktür. Bileziğin kenarlarında gördüğümüz kuyruğunun iki yarısı dışında vücudunun hiçbir kısmı bileziğe işlenmemiştir. Ancak kuyruk, kunduzu simgeleyen unsurlardan birisi olduğundan dolayı sanatçı kuyruğu figüre dahil etmeye mecburdur.



Şekil 255: Haida Kızılderilileri'ne ait bir bileziğin üzerindeki kunduz betimlemesi

Şekil 256'daki figürünse ayı başı ve balina gövdesiyle tasvir edilen bir deniz canavarı olduğu fark edilmektedir (Şekil 256). Bu bilezikte işlemenin büyük bir bölümünü deniz canavarının başı ve ön kolları kaplar. Yüzgeçleri, dirseklerinin hemen üzerinde yer almaktadır ve küçük bir şekilde betimlenmiştir. İki yarı halindeki gövde kuyrukta birleşir ve yine oldukça küçük boyutlu olarak işlenerek bileziğin yalnızca üst kenarına yerleştirilmiştir. Diğer yandan sanatçının burnun üzerinde yer alan süslemeyle sırt yüzgecinin birleşmiş olan iki yarısını tasvir etmek gibi bir niyetinin olup olmadığından emin değilim.



Şekil 256: Haida Kızılderilileri'ne ait bir bileziğin üzerindeki deniz canavarı betimlemesi

Şekil 257'de yer alan kartal figürü farklı bir şekilde bölümlendirilmiş (Şekil 257) ve gagasından başlayarak sırtı boyunca ikiye ayrılan gövdesi yanlara doğru açılmıştır. Bileziğin orta kısmını kartalın başı kaplamaktadır ve pençeler de başın yanlarına iliştirilmiştir. Figürün kanatları gövdeden bağımsızdır ve bileziğin köşelerine yerleştirilmiştir.



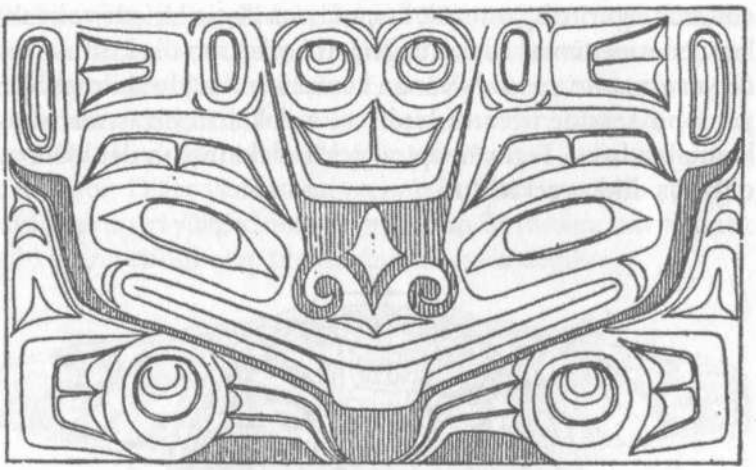
Şekil 257: Haida Kızılderilileri'ne ait bir bileziğin üzerinde yer alan kartal betimlemesi

Sıradaki örneklerin üzerindeki oymalar da oldukça karmaşıktır. Şekil 258'de dairesel bir tabağa göre şekillendirmiş olan bir deniz canavarı görülmektedir (Şekil 258). Yapılan oyma kusursuz bir simetriye sahiptir. Ancak buradaki çizim harici bir bakış açısından yapıldığı için figür asimetrik sanılabilir. Figürün başı bu örnekte de nesnenin orta kısmını kaplamaktadır. Kuyruk dudağın altında yer alır ve gövdenin önünde, yukarıya doğru kıvrılır. Kolları oldukça kısa bir şekilde tasvir edilerek figürün ağzının alt kenarlarına iliştirilmiştir ve ayakları çenesine temas eder. Yüzgeçleri kollarının üst kısımlarında yer almanın yanında yüzün kenarlarına sığdırabilmek için yatık bir şekilde işlenmişlerdir ve kulakların hizasında sonlanmaktadırlar. Figürün spiral şeklindeki burun delikleriyse oldukça dikkat çekicidir.



Şekil 258: Haida Kızılderilileri'ne ait bir tabağın üzerindeki deniz canavarı betimlemesi

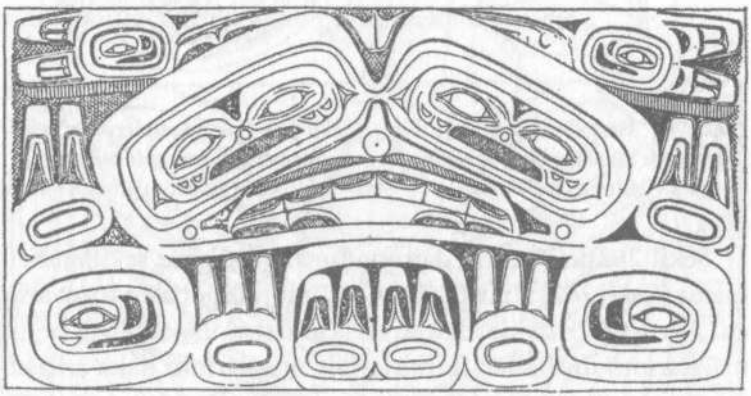
Şekil 259'de arduvazdan yapılmış olan bir kutunun ön yüzünde yer alan yine bir deniz canavarı betimlemesi yer alır (Şekil 259). Figür yine ikiye bölünmüştür ancak gözleri, burnu ve ağzı bütün halinde bırakılmıştır. Canavarın vücudu betimlemeye dahil edilmezken, yalnızca ayakları ve ayaklarına iliştirilmiş olan yüzgeçleri görülmektedir. Ayakların ağzın altında, içe doğru kıvrılmış bir şekilde tasvir edildiği; yüzgeçlerin, kutunun kenarları boyunca yukarıya doğru uzadığı fark edilecektir. İki yarım halindeki sırt yüzgeciyse kutunun köşelerine yerleştirilmiştir. Kutunun üst kenarının ortasında gördüğümüz süsleme, figürün arkasında yukarıya doğru kıvrılan kuyruğunu temsil eder; kuyruk canavarın başının hemen arkasında yer alır. Yapılan bu tasarım, kutuların ön yüzlerine yapılan süslemelerde gözetilen ve ilerleyen sayfalarda değerlendireceğimiz biçimsel üsluplar çerçevesinde ele alınmalıdır.



Şekil 259: Haidalar'a ait bir kutunun ön yüzünde yer alan deniz canavarı betimlemesi

Şekil 260'ta arduvazdan yapılan bir levhanın üzerindeki oyma görülmektedir (Şekil 260). Burada yine bir deniz canavarı figürü yer alır ancak bu figürün diğer örneklere göre sadeleştirilmiş olduğu söylenebilir. Baş kısmı nesnenin daha büyük bir kısmını kaplamaktadır. Gövde başın hemen altında, köşeleri sivri olmayan, küçük denilebilecek bir kareyle temsil

edilmiştir; karenin üzerinde de yüzgeç desenleri bulunur. Levhanın alt kenarındaki diğer süslemeler canavarın kolları; köşelerdeki yüz motifleriyse dirsekleridir. Kollarının dirsekten eline kadar olan bölümleriyse oymaya dahil edilmemiştir. Canavarın elleri, dirseklerin yanlarında karşımıza çıkan ve ortasında göz motifleri bulunan oval desenle tasvir edilmiştir; ellerin üzerinden de üçer adet parmak ya da pençe yükselmektedir. Deniz canavarını simgeleyen önemli unsurlardan birisi olan yüzgeçler figürün kolunun ön kısmında dirseğine iliştirilerek gözlerin dış kısımlarında, levhanın yanlarından yukarıya doğru uzanır şekilde betimlenmiştir. Levhanın üst köşelerini kaplayan süslemelerse şüpheye yer bırakmayacak şekilde kuyruğu temsil etmektedir. Levhanın tasarımı üzerinde, kutulara yapılan süslemelerde gözetilen genel biçimsel unsurlar belirleyici olmuştur.



Şekil 260: Haida Kızılderilileri'ne ait arduvazdan yapılan bir levha üzerindeki deniz canavarı betimlemesi

Şekil 261'de görülen köpek balığı figürüyse küçük bir yemek tepsisinin üst kısmında yer almaktadır (Şekil 261). Köpek balığının yüzü ve yüzün üzerinde yer alan, artık aşina olduğumuz simgeler hakkındaki açıklamalarımızı tekrar etmeye gerek duymuyorum. Bu örneği seçmemin nedeniyse hayvanın gövdesinin betimlemenin tamamen dışında bırakılması; yalnızca göğüs yüzgeçlerinin figüre, alnın iki yanına işlenerek dahil edilmiş olmasıdır. Bu yüzgeçler alnın iki yanında, sepetin kenarlarında

karşımıza çıkmaktadır; yerleştirildikleri noktalar açısından da bir bakıma Şekil 213'te gördüğümüz örneğe benzemektedirler.

Şekil 262 ve 263'te gördüğümüz iskorpit figürlerinin biçimlerine de, önceki örneklerdeki deniz canavarı tasvirlerine uygulanan benzer müdahalelerde bulunulmuştur.



Şekil 261: Tlingitler'e ait bir tepsinin, üzerinde köpek balığı betimlemesi bulunan üst kısmı

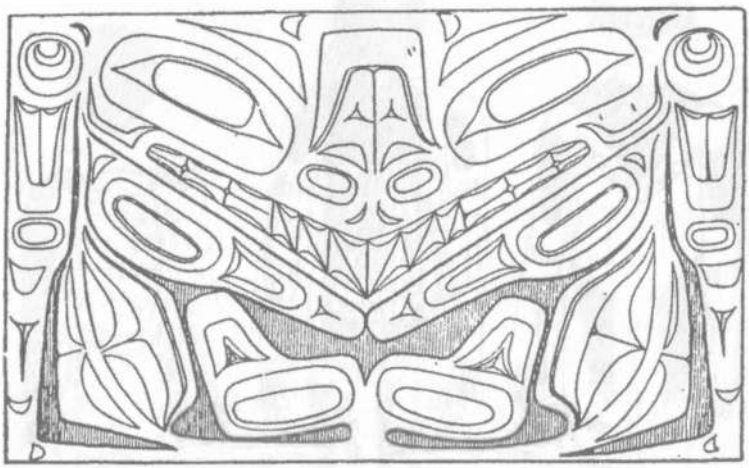


Şekil 262: Haida Kızılderilileri'ne ait bir tabağın üzerinde bulunan iskorpit betimlemesi

Şekil 262'de iskorpit dairesel bir tabağa göre şekillendirilmiştir (Şekil 262). Tabağın orta bölümünde görülen rozet açıkça Avrupai örneklerden uyarlanmıştır. İskorpitin belirli uzuvlarının dış hatları, birbirleriyle ilişkilerinin daha anlaşılır olması amacıyla görece belirgin çizilmiştir. Başın iki yarı halinde olduğu ve yalnızca burunla üst çene hizasında birleştiği fark edilecektir. İki iğnesi burnunun hemen üzerinde yükselir. Vücudunun iki yarısı yüzünün alt köşelerinden başlayarak tabağın kenarı boyunca yukarıya doğru devam eder. Figürün yukarıya çıktıkça incelen tasviri, balığın kuyruğuna yakın alanlardaki incelen gövdesini temsil etmektedir. Kuyruk bütün halindedir ve balığın sırtına doğru kıvrılmıştır; dolayısıyla tabağın ortasındaki rozetle temas halindedir. Burada gördüğümüz kuyruk tasviri, Şekil 259'daki kutunun üst kenarının ortasında yer alan desene oldukça benzemektedir. Diğer yandan bu benzerlik,

kutunun üst kenarındaki desenin kuyruğu temsil ediyor olmasını daha mümkün hale getirir. İskorpitin göğüs yüzgeçleri de farklı bir konuma yerleştirilmiştir; balığın iki çenesinin arasında ve tabağın kenarı boyunca görülebilen yüzgeçler gövdenin önüne kıvrılıp alt çeneyle birleşirler. Sırt yüzgeciyse gözlerden kuyruğa kadar uzanan ve noktalardan meydana gelen bir süslemeyle temsil edilmektedir.

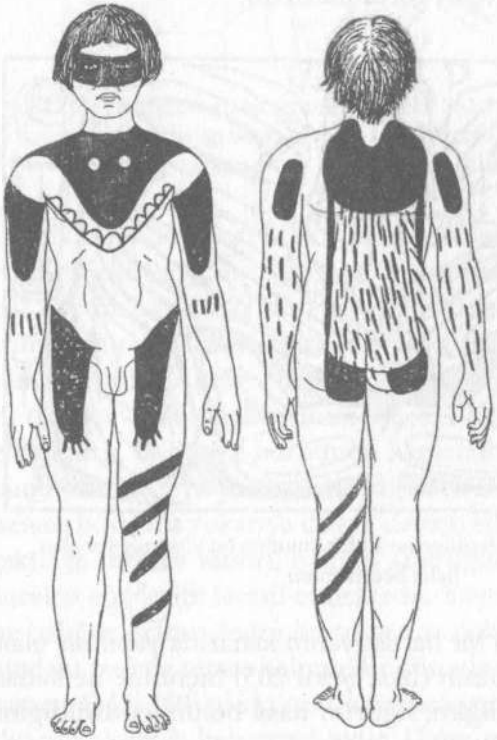
Şekil 263'teki balık figürü daha farklı bir şekilde bölümlendirilmiştir (Şekil 263). Balığın başı levhanın üst kenarını kaplamaktadır ve üçgenimsi bir şekilde işlenmiştir. Vücudu başından kuyruğuna kadar ikiye ayrılmış; gövdenin her iki yarısına yüzün alt köşelerinden levhanın alt kenarının orta kısmına uzanmasını sağlayacak bir eğim kazandırılmıştır. Göğüs yüzgeçleri ağzın köşeleriyle temas halindedir ve bir önceki örnekteki iskorpitin yüzgeçleri gibi alt çeneyle birleşirler. Levhanın sağ ve sol kenarları boyunca işlenmiş olan süslemelerse balığın sırt yüzgeçleri gibi görünmektedir.



Şekil 263: Haida Kızılderilileri'ne ait bir kutunun ön yüzünde yer alan balık betimlemesi

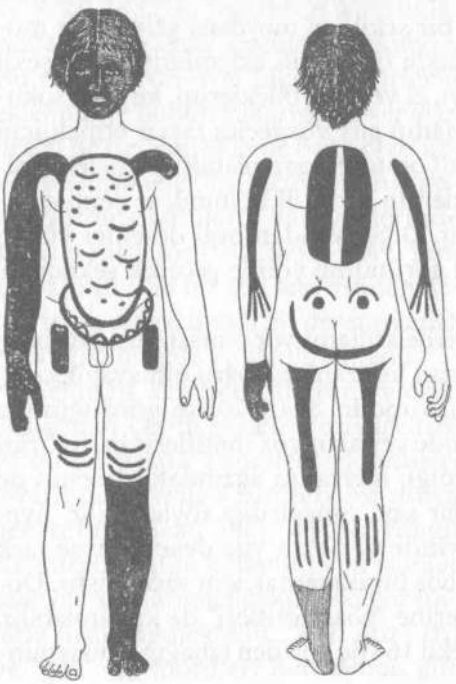
Önceki sayfalarda bir battaniyenin kenarına yapılmış olan katil balina dokumasının (bkz. Şekil 205) biçimine ne kadar fazla müdahale edildiğini; figürün nasıl bölümlendirildiğini anlatmış ve tarif etmiştim.

Bunun oldukça eşsiz bir örneği Kwakiutl Kızılderililerinin erkek çocuklarının yaptığı bir dans için bedenlerine yaptıkları boyamalardır. Şekil 264'te ayının betimlendiği bir vücut boyaması görülmektedir (Şekil 264). Figürün göğsünde, ayının ters şekilde boyanmış başı yer alır. Köprücük kemiklerindeki beyaz noktalar ayının gözlerini; üzerinde yarım halkalar bulunan açılı çizgi ağzını ve başını temsil eder. Figürün omuzları ve dirseği arasında ayının ön bacakları; dirseğin altında pençeleri; kalçasının ön kısmında da arka bacakları görülür. Figürün sırtının üst kısımlarında ayının ensesi yer almaktadır. Sırtın alt kısımlarına doğru uzanan boyama ayının sırtını; kısa çizgiler de tüylerini temsil eder. Figürün kalçalarındaki siyah desenler ayının kalça eklemleridir. Sol bacakta yer alan spiral boyamanın, ayının kuyruğunu tasvir etmek için kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 264: Kwakiutl Kızılderilileri'nin vücutlarına yaptıkları ve ayının betimlendiği boyama

Bundan daha dikkat çekici bir örnek de Şekil 265'teki figürün üzerindeki, kurbağanın betimlendiği boyamadır (Şekil 265). Figürün kalçasındaki desen kurbağa başında gözlerin, kaşların ve ağzın yer aldığı üst kısmı göstermektedir. Figürün ön tarafının aynı bölgesinde dişleri görülebilen bir ağız yer alır ancak daha önce bahsettiğimiz gibi bu motif kurbağa betimlemelerinde kullanılmamaktadır. Kurbağanın sırtı, figürün sırtının üst kısmında gösterilmiştir. Arka bacaklarının ön ve arka tarafları, figürün kollarının karşılıklı yüzlerinde karşımıza çıkar. Ancak gördüğünüz örnekteki vücut boyamalarını benim için bir Kızılderili kâğıda geçtiğinden dolayı bir hata sonucunda, kurbağanın kolunun ön kısmı bu kopyaya dahil edilmemiştir. Kurbağanın omuz eklemleri figürün kalçasının ön tarafında, ön bacakları kalçasının arka tarafında, bilek eklemleri dizlerinde, ayakları da baldırlarında yer almaktadır. Diğer bir deyişle kurbağa figürün üzerinde, sanki figürün kendisi kurbağaymış gibi betimlenmiştir. Sol bacakta bulunan siyah desen hakkındaysa bir bilgimiz bulunmamaktadır.



Şekil 265: Kwakiutl Kızılderilileri'nin vücutlarına yaptıkları ve kurbağanın betimlendiği boyama

Şimdi süsleme alanına yönelik yalnızca biçimsel yaklaşımları ele alacağız. Yapılan işçiliklerde nesnenin bütün yüzeyini süsleme unsurlarıyla doldurmaya yönelik bir eğilimin olduğu görülür; boş yer bırakmaktan kaçınılmaktadır. Nesnenin görülür yüzeyinde farklı bir unsur bulunmadığı müddetçe sanatçı, bu alanları süslemek için kullandığı aletlerine başvuracaktır. Totem direklerindeyse betimlenen hayvanlar oldukça geniş bir alan kaplamaktadırlar. Direğin yüzeyindeki tekdüzelik hayvanın bacaklarının direğin arka kısmına oyulmasıyla; kuyruğun gövdenin önüne doğru kıvrılmasıyla ve etrafına küçük hayvan figürlerinin eklenmesiyle giderilir.

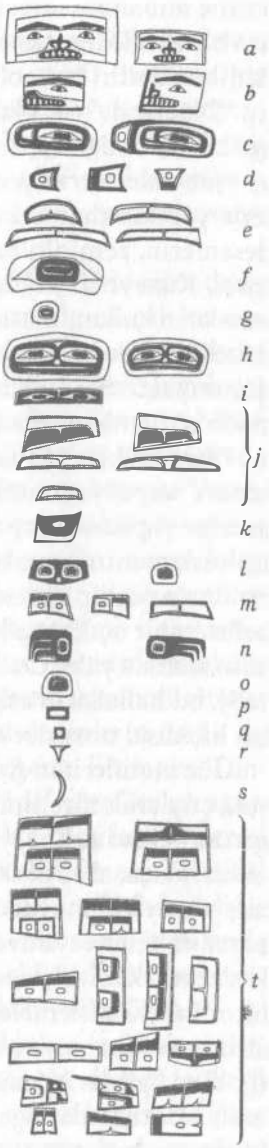
Daha da önemlisi süsleme unsurlarının çok çeşitli olması ve bu unsurların tümünde eğimli hatlarla karşılaşılmasıdır. Kızılderililere, eğimli şekilleri eş aralıklarla kullanmaya yönelik bir isteksizliğin hâkim olduğu görülür. İyi bir işçiliğin sonucu olan nesnelerdeyse her zaman hilale benzeyen biçimler yer almakta; ya da eğime sahip olan ince desenler ortası kalın, kenarları ince olacak şekilde biçimlendirilmektedir.

En dikkat çekici desense neredeyse her örnekte karşımıza çıkan, dairesel veya oval bir şekilden meydana gelen "göz motifidir". Bu desen çoğunlukla figürlerin eklemlerini; oval şekli de özellikle omzu, kalçayı, el ve ayak bileklerini, kuyruk sokumundaki eklemi ve balinanın sırt yüzgecini tasvir etmek için kullanılmaktadır. Bu motif omuz eklemi olarak da nitelendirilmektedir; dış çember eklemin girintili bölümü, iç çember de eklemin dairesel kısmıdır. Diğer yandan oval desenler yüzün cepheden veya profilden görünümü yerine geçecek şekilde de gelişim gösterirler.

Bu desenin farklı yerlerde kullanılıyor olması, süsleme hakkında yapılan açıklamaların her zaman doğru olmayabileceğine de işaret eder. Bu bakımdan Şekil 205'te gördüğümüz battaniyenin alt köşelerinde yer alan göz motiflerinin, figürün eklemlerini temsil etmediği; hayvanın ağzındaki desenin de kimi örneklerde yediği bir şeyi simgelediği söylenebilir. Aynı battaniyenin üst köşelerinde yer alan yüz desenleriyse fark edilebileceği gibi yüzeyi boş bırakmamak için yapılmıştır. Dolayısıyla bu desenlerin yerine "göz motifleri" de kullanılabilir. Buna benzer bir örnek Şekil 168'de görülen tabağın üst kısmın-

da karşımıza çıkar; buradaki dairesel desenler hayvanın kuyruk eklemleri olarak yorumlanabilse de yalnızca süsleme unsuru olma ihtimalleri de vardır. Şekil 283f'deki kutunun uzun yüzünün üst kısımlarında yer alan süslemelerin yüzeyi doldurma amacıyla yapıldıkları açıktır. Bu, Şekil 229'da yer alan kunduz figürünün kulaklarındaki süslemeler için de geçerlidir. "Göz motifi" Chilkat yerlilerine ait battaniyelerin her zaman aynı yerinde karşımıza çıktığı gibi geniş kutularda da her zaman köşe süslemesi olarak yer alır. Eklem olarak kullanılması ve böyle yorumlanması genelde beraber kullanıldıklarını gördüğümüz süsleme unsurlarıyla; örnek olarak Şekil 160'taki figürün ayağında ve Şekil 193'teki figürlerin kuyruklarında gördüğümüz desenlerle alakalıdır. Bu örneklerde oval biçim figürlerin eklemini ve bunun yukarısında yer alan desen de figürün ekleme bağlı olan uzvunu temsil eder. Bu biçimsel unsurlara oyulmuş kutuların yan yüzlerinde sıklıkla rastlanır (bkz. Şekil 274). Yani göz motifi ikili bir göz tasvirinden ortası siyah olan dairesel bir desene kadar çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır.

Teğmen Emmons battaniyelerde kullanılan çeşitli süsleme unsurlarını ve bu unsurlara Tlingit Kızılderilileri tarafından verilen isimleri bir araya getirmiştir (Şekil 266). Ancak Tlingit Kızılderililerinin kullandığı bu isimler süslemenin bütünü hakkındaki yorumlarla örtüşmemektedir. "Çift göz" (h) ve "göz" (f) motifleri her zaman göz



Şekil 266: Tlingit Kızılderilileri'ne ait battaniyelerde görülen süsleme unsurları

yerine kullanılmadığı gibi eklemi de temsil ederler (bkz. Şekil 269b). Profilden tasvir edilmiş olan göze (c) "alabalık başı" denilmektedir; bu motif pek çok hayvanın gözü yerine kullanılır. "Diğerinde" (o) olarak isimlendirilen desen, "siyah göz" (g) ve "burun deliği" (l) desenleri birbirlerinin neredeyse aynısıdır ve yine eklemlerin yerine de kullanılırlar. Açık ve koyu renklerle yapılan dairesel desenlerle sıklıkla karşılaşılması ve bu desenlerin, zeminin açıklığına veya koyuluğuna göre belirlenmesi, Kuzeybatı kıyılarına yakın kabilelerin aynı yerde aynı renklerin kullanılmasını istemediklerini ve süslemelerdeki tekdüzeliği desenlerde karşıt renklerin kullanımıyla giderdiklerini göstermektedir. Bu durum pek çok battaniye ve kutu süslemesinde gözlemlenebilir (bkz. Şekil 274).

"Yan delikler" ya da "delikler" (p) ve "kumar çubuklarının kenarı" veya "yağmur damlası" (q) isimli motifler siyah zemin üzerine yapılan beyaz dairesel desenlerden oluşur. Bu desenler bir süslemenin parçaları olarak ele alındıklarında, isimlerinin bir öneme sahip olmadığı ve desenlerin kullanım maksatlarını belirten bir açıklama barındırmadıkları görülür. Beyaz halkaların sıklıkla yalın diziler halinde karşımıza çıkması (bkz. Şekil 269), bu halkaların aslen büyük yüzeyleri bölmek için kullanılan biçimsel unsurlar olduklarına işaret eder.

Göz motiflerinin siyah veya beyaz renkli dairesel desenlerden yola çıkılarak türetilmiş olma ihtimali bana oldukça mümkün görünmektedir. Kuzeybatı kıyılarında gördüğümüz üsluplarda omuz, kalça, el ve ayak tasvirleri geniş, koyu renkli ve işlenmemiş yüzeyleri meydana getirmektedir. Bu yüzeylerde büyük beyaz daireler veya oval desenler kullanılır ve bu desenler, merkezlerindeki siyah desenler yoluyla çeşitlilik gösterir. Gözlük biçimindeki süslemeler de bu dairesel motifler yoluyla süsleme alanını doldurmaya yönelik denemeler sonucunda oluşmuştur (i). Yine figürlerin yanaklarında oluşan boş alanların doldurulması amacıyla da, figürün bu bölümlerinde oval desenler kullanılmaya başlanmıştır (k).

Oyulmuş süslemelerde biçimler arasındaki bu karşıtlık renklerle sağlanmamakla beraber, yüzeyin üzerindeki motiflerden dolayı nesnenin oyulmamış, geniş yüzeyi de biçimsel olarak çeşitlilik göstermektedir.

Ayırt edici başka bir desen olan ince hilal motifi de büyük olasılıkla süslenmemiş, uzunlamasına alanların doldurulmaya çalışılması sayesinde ortaya çıkmıştır. Bu motif özellikle, birbirleriyle birleşmiş olan iki deseni birbirinden ayırmak amacıyla kullanılmaktadır. Hilal süslemelerine, Emmons'un paylaştığı üzere "kadının saç süsü" (r) ve "yarık" (s) gibi isimler verilmiştir. Bu isimlerin de motifin kullanım amacıyla veya süslemenin bütünü içindeki önemiyle bir alakası yoktur.

Göz motifinin dışında sıklıkla karşılaştığımız bir diğer desen de ikili çizgiler halindeki eğrilerdir; sert veya yumuşak kıvrımlarda yer alan köşeli ve yuvarlak alanlarda kullanılmaktadırlar. Süsleme alanını doldurmak için kullanılan buna benzer pek çok desenin üst kenarında koyu renkli bir bölüm bulunur ve bu bölüm resimlerle oymalarda genellikle yuvarlak, battaniyelerde karedir (bkz. Şekil 202'nin orta kısmının alt köşelerinde bulunan desenler; Şekil 193'teki kuyruk tasvirleri). Battaniyelerde karşılaştığımız köşeli desenler büyük ihtimalle dokuma yönteminden dolayı ortaya çıkmaktadır; yine de sıklıkla karşılaştığımız göz motifleri dairesel desenleri yapmanın imkânsız olmadığına işaret eder. Battaniyelerin belirgin kenar hatları da bir uç oluşturacak şekilde dokunmaktadır (bkz. Şekil 270a; battaniyenin orta bölümünün kenarlarında yer alan "gözlük" şeklindeki desenlerin üstü). Bu biçimin örneklerini de bir araya getiren Teğmen Emmons, Tlingit Kızılderililerinin bu desenlere "kanat tüyü" veya "kuzey ağaçkakanı" (i) dediklerini belirtmiştir. Bu biçimin kuş tüylerini betimlemek için sivri uçlu örneklerinin kullanılması, Kwakiutl Kızılderililerinin üsluplarıyla uyuşur. Ancak burada da belirli bir desen üzerine yapılan yorumun, süslemenin taşıdığı anlamla örtüşmediği görülür; buna örnek olarak Şekil 205'teki katil balina ve Şekil 270'teki balina figürleri verilebilir (Şekil 270).

Eğimli desenler sıklıkla birbirinden oldukça farklı nesneleri betimlemek için kullanılmaktadır. İki uçlu tüy deseni (i) Şekil 269a'daki figürün ağzının ortasında gaga olarak karşımıza çıkar (Şekil 269). Aynı desenin tek uçlu çeşidiyse figürün, dokumanın üst kenarında bulunan kulaklarının arasında yer alır. Fakat gaganın üstünde olduğu gibi battaniyenin yan bölümlerinde de sadece süsleme alanını doldurma maksadıyla kullanılmıştır. Şekil 202'de aynı desen gözlerin arasında, burun deliklerinin hemen

üzerinde görülür ancak desenin kuzey ağaçkakanıyla bir alakasının olmadığı da gün gibi açıktır. Kanat tüyü deseninin yalnızca süsleme alanını doldurma maksadıyla kullanılması, neredeyse bütün battaniyelerde gözlemlenebilen bir uygulamadır. Şekil 202'deki battaniyenin ve Şekil 274'teki kutunun süslemeleri karşılaştırıldığında kanat tüyü deseninin kolun alt ve üst bölümlerini tasvir etmek için kullanıldığı görülecektir (Şekil 271, 272, 273, 274). Şekil 274'te karşımıza çıkan iki adet el motifi, Şekil 202 ve 269b'deki hayvan ayaklarına benzer bir duruşa sahiptir. Şekil 274a'daki figürün uzuvları, gövdesine dar ve kırmızı bir çizgiyle bağlanmıştır; bu çizgiler de konumuz olan desenden bahsederken anlattığımız gibi, eğimli iki çizgi oluşturacak şekilde bölünmüştür. Bu deseni göz önünde bulundurduğumuzda, Şekil 222 ve 223'teki figürlerde kullanılan benzer bir motifin, figürün üst kolunu temsil ettiği açıkça görülmektedir. Şekil 269b'deki battaniyede gördüğümüz figürün ayaklarını gövdesiyle birleştiren eğimli iki motif birbirlerinden ayrı olarak kolun, dirseğin üstünde ve altında kalan bölümleri şeklinde yorumlanabilir. Şekil 202'de gördüğümüz battaniyenin üzerinde yer alan dokumada üst kolun yerleştirildiği alan daha dar olsa da figürün pençelerinin dış kenarlarında yer alan kanat tüyü desenlerinin yine kolun bölümleri olarak yorumlanması gerektiği açık bir şekilde görülmektedir. Bu benzerlikten dolayı Şekil 269a'da figürün gövdesinin iki yanında karşımıza çıkan kanat tüyü desenlerinin de hayvanın kolunun alt ve üst bölümlerini gösteriyor olduğu kesin gibidir. Buradaki figür bir kuş olduğundan dolayı da bu desenler kanat kemiklerini temsil etmektedir.

Şekil 270b'de gördüğümüz süsleme de bu çıkarımlar üzerinden ele alınmalıdır. Süslemenin alt kenarında figürün ayakları bulunur. Göz motifinin üzerinde ayaklarla birleşen, beyaz renkli ağaçkakan tüyü deseni bulunur ve figürün bacaklarını temsil ediyor oldukları açık bir şekilde görülmektedir. Çenenin altında ters bir şekilde karşımıza çıkan ikili göz motifleri omuz eklemlerinin yerine kullanılmıştır; ağaçkakan tüyü deseniyle betimlenen kolun dirseğin altında kalan bölümleri bu ikili göz motiflerine iliştirilmiştir.

İncelediğimiz biçimler kuşlar, dört ayaklı hayvanlar ve deniz canavarları gibi çeşitli hayvanların tasvirleri olarak karşımıza

çıksalar da hiçbir zaman kuzey ağaçkakanını betimlemek için kullanılmamışlardır. Söz konusu biçim geleneksel bir isme sahiptir ve çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır.

Ağaçkakan tüyü motifinin üç şekilde karşımıza çıktığı görülecektir, birinde üst kısmı kare şeklindedir ve Şekil 266'daki pek çok desen böyle bir biçime sahiptir, bir başkasında sivri uçlu kanat şeklindedir ve Şekil 266i'de görülen ikinci desendeki gibidir. Diğer örnekse Tlingitlerin isimlendirdiği desenler arasında yer almamaasına rağmen sıklıkla kullanılan yuvarlak uçlu desendir ve Şekil 203'le 269a'daki battaniyelerin yan bölümlerinde yer alan göz motiflerinin önündeki gaga tasvirlerinde karşımıza çıkarlar. Ayrıca Şekil 273b'deki battaniyenin orta bölümünde de bu biçimin kullanıldığı görülür.

Kanat motifi sonradan süslemeye eklenen oval veya dörtgen alanların boş bırakılmaması için; özellikle de bu alanlar başka bir desenle yan yana geldiğinde ve bu desen de figürün uzuvlarını şekillendiren kalın, siyah bir hatla çevrili olduğunda kullanılır. Bu nedenle kanat motifinin çoğunlukla göz motifinin yanında, altında veya üstünde yer aldığı görülür. Dolayısıyla süslemedeki figürün kulaklarını temsil etmekle beraber, Şekil 203 ve 269a'da görüldüğü gibi gövdenin yan kısımlarında da karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca desenleri çevreleyen siyah hattın kenarlarında oluşan küçük alanları doldurmak için de kullanılmaktadır; Şekil 269a'da gördüğümüz battaniyenin yan bölümlerinin en alt kısımları buna örnek olarak gösterilebilir.

Battaniyelerde koyu zemin üzerine açık renkli olarak işlenen ve bir noktası siyah olan halkaların ve halkaların altında beyaz süsleme dilimlerinin bulunduğu bir düzenleme, neredeyse her örnekte karşımıza çıkmaktadır. Bu beyaz dilimler sıklıkla sivri uçları bulunan eğimli çizgilerle bir kuşak biçimi alacak şekilde sınırlandırılır; kuşak sayesinde açık renkli dilimin yanındaki renkli alan, birbirlerine uzak ya da yakın iki bölüme ayrılır. Şekil 202 ve 269b'deki figürlerin kulaklarında ve yine Şekil 202'deki figürün burnunun üstünde böyle bir düzenlemenin yer aldığı gözlemlenebilir.

Bu desen ayrıca nesnenin uzun ve ince bölümlerini doldurmak için de kullanılır. Emmons'a göre Tlingit Kızılderilileri'nin "ağız motifi" (j) veya "kaş" (e) olarak adlandırdığı tasarım, figürün ağzı veya kaşı olarak yorumlanamayacak yerlerde karşı-

mıza çıkmaktadır; böyle bir kullanıma örnek olarak da Şekil 202'de yer alan battaniyenin alt kısmının kenarları ve 274b'deki kutunun alt köşeleri gösterilebilir.

Bu düzenlemenin genel olarak nasıl uygulandığı göz önünde bulundurulduğunda, asıl kullanım amacının tüyleri betimlemek olmadığı; nesnenin belirli alanlarını doldurmak için kullanılan bir süsleme unsuru olduğu açık bir şekilde görülmektedir.

Siyah renkli hafif eğime sahip biçimlerse sıklıkla dişi tasvir etmek için kullanılır. Şekil 269a ve 270'teki figürlerle Şekil 204 ve 271'deki figürün, süslemelerin en alt kısmında yer alan yüzünde böyle bir kullanım gözlemlenebilir.

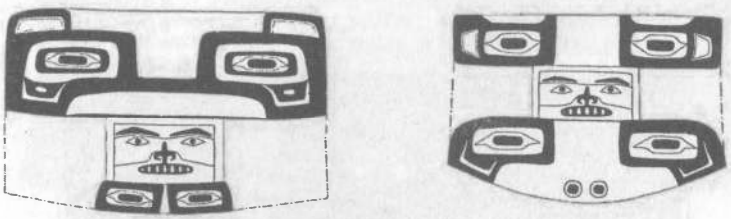
Chilkat Battaniyelerindeki Süsleme Tasarımları

Daha önce hayvan figürlerinin süsleme alanına göre nasıl şekillendirildiğinden bahsetmiştik. Ancak bu uyarlama tamamen bağımsız bir şekilde yapılmadığı gibi, belirli biçimsel unsurların gözetilmiş olduğu açıktır. Bu unsurlar da Chilkat battaniyelerinde bütün berraklığıyla görülebilmektedir.

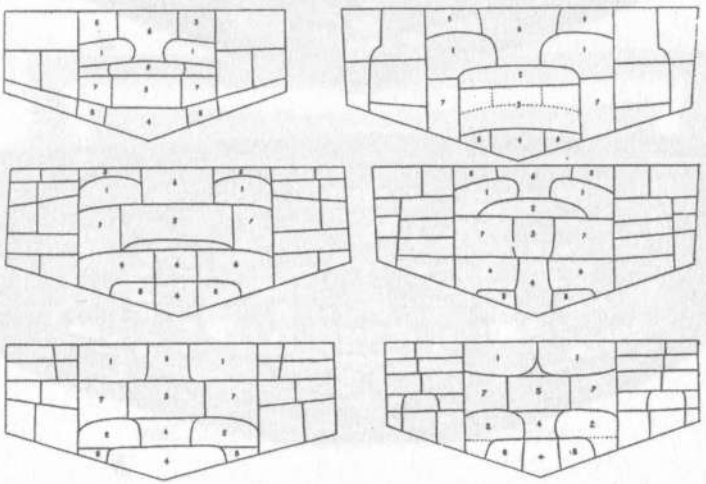
Battaniyeler genellikle eni boyunun iki katı olacak şekilde dokunmaktadır; yan kenarlarındaki, sarı ve siyah kuşaklardan meydana gelen dar sınırlar, eninin yaklaşık olarak on ikide birine denk gelmektedir. Alt kenarda gördüğümüz açı çeşitlilik gösterir; battaniyenin alt köşelerini birleştiren alt kenar çizgisi ve battaniyenin buradaki ucu arasındaki mesafe, battaniyenin genişliğinin altıda birinden biraz daha azdır. Battaniyelerdeki dokumaların düzenlenmesinde dikkatimizi çeken ilk unsur, yüzeyinin üç bölüme ayrılmış olmasıdır; orta bölümün genişliği, yan bölümlerin eninin iki katı kadardır veya daha fazladır. Çoğu battaniyede bu bölümleri birbirinden ayıran şeritler oldukça belirgindir ve siyah beyaz çizgilerden oluşur. Yan bölümlerdeki dokumalarsa birbirleriyle paraleldir ve orta bölümden oldukça farklıdır.

Battaniyeler iki büyük grup olarak ele alınabilir. Bu grupların temel tasarımları Şekil 267'de şematik olarak gösterilmiştir (Şekil 267). İlk şemada yer alan düzenlemenin büyük başlı bir hayvanın betimlemesine ait olduğu açık bir şekilde görülmektedir; figürün, battaniyenin neredeyse bütün üst kısmını kaplayan başı Şekil 268'deki üçüncü şemada olduğu gibi düz bir şekilde battaniyenin altına doğru devam eder (Şekil 268; 1, 2 ve 5). Başın altında fi-

gürün gövdesi (3) ve battaniyenin en alt kenarında da kuyruğu ve kalçaları (4) yer alır. Kuşların ve deniz memelilerin kuyrukları birer adet kuyruk eklemiyle beraber tasvir edilirken, battaniyelerde her zaman iki kuyruk ekleminin bulunuyor olduğu fark edilecektir. 6, 7 ve 8 numaralı alanlar çeşitli şekillerde kullanılmaktadır. Betimlenen hayvanın önemli uzuvlarına bu alanlar da rastlamasak da; 6 numaralı alan hayvanın sırtını; 7 de ön kollarını temsil edecek şekilde düzenlenebilir. Böyle bir üslupta, battaniyenin geniş orta bölümünün merkez hattında yer alan 6, 2, 3, 4 numaralı alanlar ve yan şeritlerdeki 5, 1, 7, 8 numaralı alanları birbirlerinden ayırabiliriz. Genellikle bu bölümler birbirleriyle ilintilidirler. Az sayıda örnekte 3 numaralı alanın dış kenarları battaniyenin alt kenarına indirilmiştir; böylece 4 numaralı alanla beraber geniş bir kuşak oluşturması sağlanır.

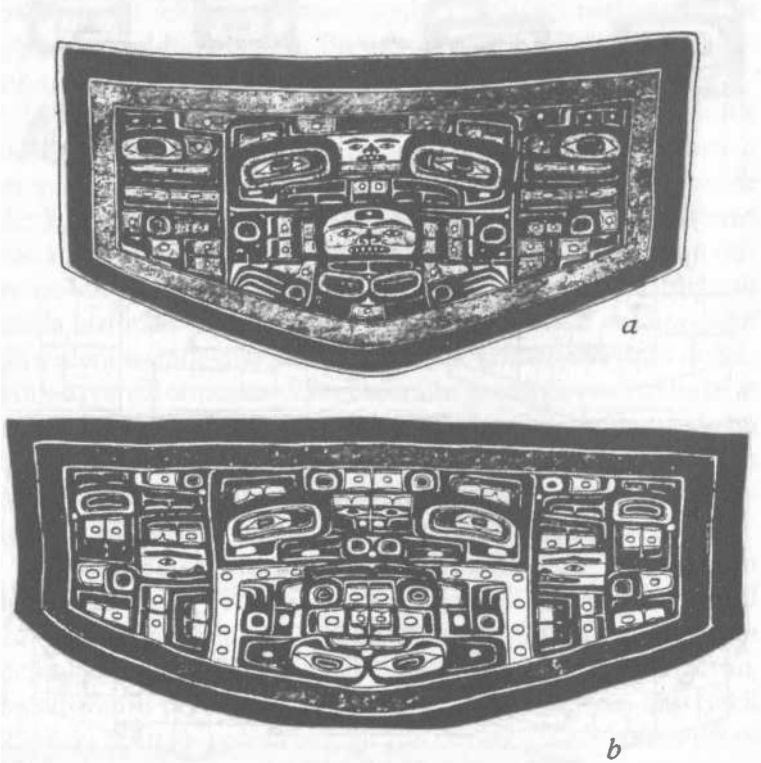


Şekil 267: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyelerin süsleme düzenlemelerinin şematik gösterimi



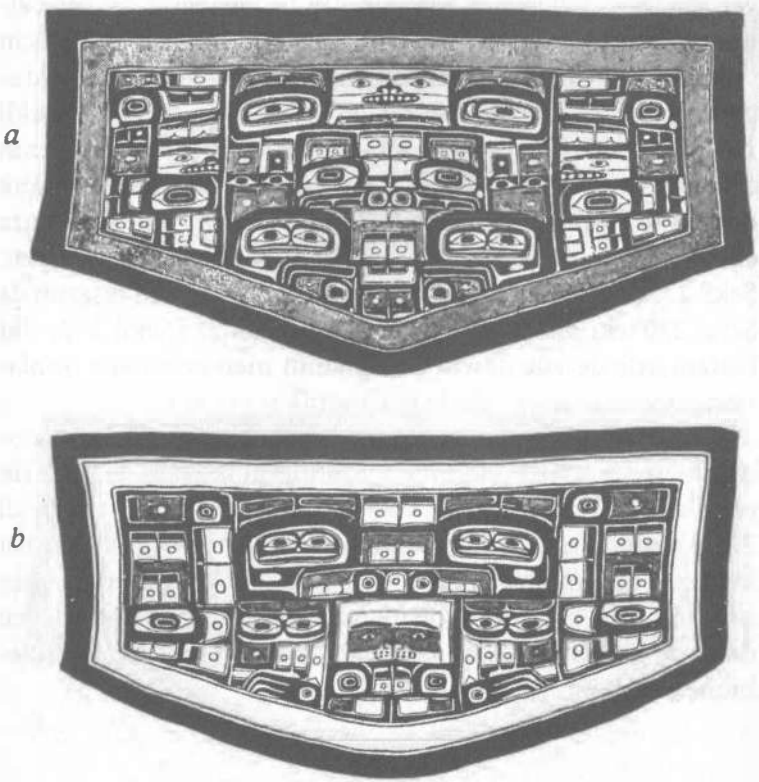
Şekil 268: Tlingit Kızılderililileri'ne ait battaniyelerin düzenlemesi

Buna örnek olarak da Şekil 202 ve 269'daki battaniyeler gösterilebilir; dokumalarının merkezinde yer alan hayvan figürü açık bir şekilde görülebilmektedir. Hayvanın büyük bir şekilde betimlenen gözlerine her zaman yanak motiflerinin eşlik ettiği de fark edilecektir. Böyle bir tasarım Şekil 203'te de karşımıza çıkar; aynı üslubun kullanıldığı battaniyenin alt bölümünde yer alan gövde ve kuyruğun, figürün başıyla aralarındaki mesafe daha azdır. 7 numaralı alanın küçültülmesi ya da battaniyenin alt kenarına doğru uzatılması diğer örneklerde nadiren karşılaştığımız bir düzenlemedir. Şekil 202'de bu alanın, hayvanın yukarıya kaldırdığı eliyle doldurulduğu görülürken, Şekil 269a'daki battaniyenin aynı kısmında kanat motifi yer alır. Şekil 269b'deki figürün gövdesinin etrafındaki dikdörtgen çerçeve istisnai bir süsleme unsuru olmakla beraber yalnızca, yakın tarihli bir battaniyede gördüğüm bir uygulamadır.



Şekil 269: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler

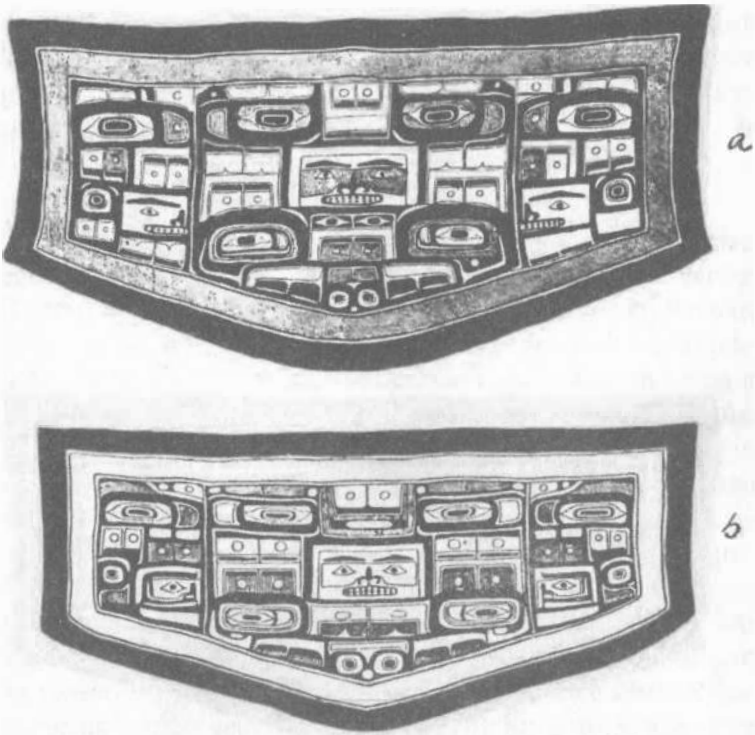
Battaniyenin alt bölümlerinin farklı dokunduğu bir alt tip de ayırt edilebilmektedir (Şekil 270) 4 numaralı alandaki iki göz, 1 numaralı alanda karşımıza çıkan gözlerle aynı boyuttadır. Böylece daha simetrik bir görünüm elde edilse de figürün biçimsel bütünlüğü bozulur. Bu düzenleme yerini 5, 1, 7, 8 numaralı alanların 6, 2, 3, 4 numaralı alanlara göre daha kesin bir şekilde bölümlendiği ve battaniyenin orta bölümünün üç kesit haline geldiği bir düzenlemeye bırakır (bkz. Şekil 204). Şekil 270a'ysa kesin bir şekilde ikinci tipteki battaniyenin etkisi altındadır; dokumada yer alan dört göz motifi aynı boyutta olup, ortalarında bulunan yüzün köşelerine simetrik bir şekilde yerleştirilmişlerdir.



Şekil 270: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler

Battaniyeleri dahil ettiğimiz diğer gruptaysa gözümüze çarpan temel tasarım, ortada yer alan yüzün önceki gruba göre biraz daha yükseğe; battaniyenin tam olarak merkezine konumlandırılmış olmasıdır. En üstte yer alan büyük gözlerin yerine ters dokunmuş iki göz karşımıza çıkar; bu gözler çoğunlukla beraberinde çene tasviri olmadan kullanılmaktadır. Pek çok örnekte iki küçük dairesel desen ya da göz motifi battaniyenin alt kenarının ortasında yer alır. Bu tasarım burun delikleri görülebilen bir baş olarak tanımlanabileceği gibi aşağıda yer alan iki büyük göz de bu başa aittir. Önceki gruba dahil olan örneklere göre daha simetrik olan bu düzenlemede belirsiz bir simgesel anlatım görülür. Bu bakımdan battaniyenin üst kenarında yer alan ters dokunmuş gözlerin yapılış amacının da aslen simetri olduğu düşünülebilir. Dokumayı yorumlayabilmek için yukarıdaki bu gözlerin ters dönmüş bir hayvanın gözleri olduğu varsayılmalıdır. Böyle bir üslubun belirgin örnekleri Şekil 103 ve 271'de verilmiştir (Şekil 271). Şekil 103'te battaniyenin ortasında yer alan yüzün iki yanı bu yüzün profilleri olarak dokunmuş; Şekil 271'deki battaniyenin aynı yerinde karşımıza çıkan aynı yüzün iki yanıysa tüy motifleriyle doldurulmuştur. Şekil 272'de gördüğümüz, bazı açılardan farklı olan tasarım da Şekil 270'teki düzenlemeyle karşılaştırılabilir (Şekil 272). İki battaniyede de yüz deseni dokumanın merkezindedir; yanlarında tüy ve köşelerinde de göz motifleri yer alır.

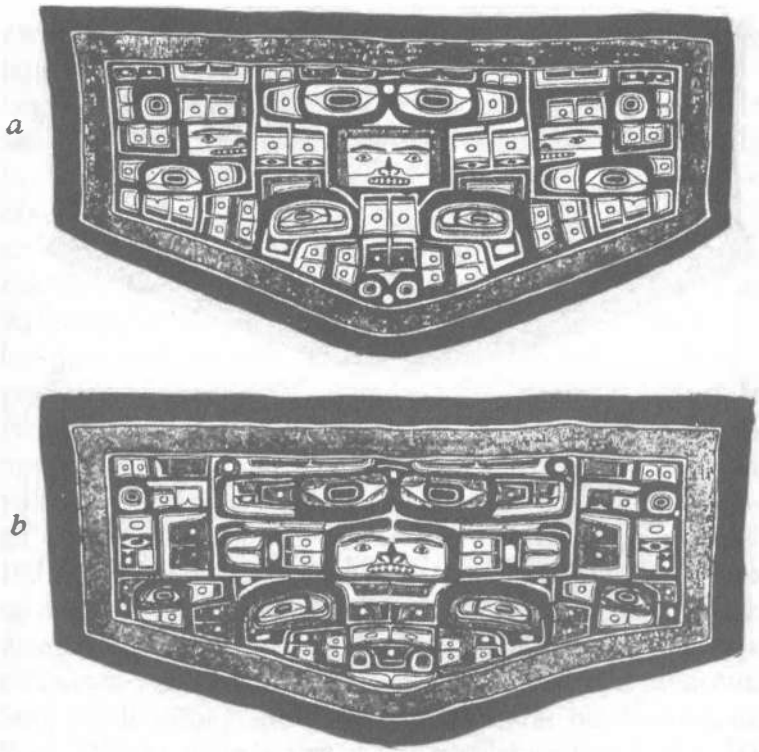
Şekil 273'teki battaniyenin üst kenarında yer alan göz motifleri ortaya doğru çekilmiş ve motiflerin iki yanı da gözlerin profilden görünüşünü verecek şekilde genişletilmiştir (Şekil 273); neticede göz motifi, battaniyenin orta bölümünün üst kenarını bütünüyle kaplamıştır. Şekil 273b'deki battaniyenin ortasında yer alan yüzün yanlarına sırt yüzgecini simgeleyen desenler eklenmiş ve balina biçiminin açık bir şekilde görülebilmesi sağlanmıştır.



Şekil 271: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler



Şekil 272: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye



Şekil 273: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler

Battaniyenin ortasına göre dar olan yan bölümlerinin tasarımı da neredeyse her örnekte aynıdır. Hemen hemen bütün battaniyelerin üst köşelerinde göz motifleri yer almaktadır ve bir hayvanın başının profilden görünüşünü temsil etmek için kullanılırlar; diğer göz motifleri de battaniyenin yan bölümlerinin alt kenarında karşımıza çıkar ancak üst köşelerde yer alan motiflere göre daha düzensiz yerleştirilmişlerdir. Dokuma, bütününe bakıldığında bir hayvana bakıyormuş izlenimi uyandırır. Gövdesi battaniyenin en dış kenarlarına kadar uzanmaktadır; başı dokumanın merkezinde yer alır; ayakları ve kuyrukları da battaniyenin alt kenarındadır. Dolayısıyla orta bölümün yanlarında küçük boşluklar bırakılmış olur; bu boşluklarsa figürün önemli bir bölümüne denk düşmemektedir.

Battaniyelerin tümünü kapsayan iki grupta da figürün gövdesi, kuyruğu ve battaniyenin kenarları gibi göz motiflerinin kulanılmadığı alanları süslemek için betimlenen hayvanlara göre seçilen çeşitli unsurlar kullanılsa da, süsleme tasarımı çoğunlukla estetik bir kaygı duyularak yapılmaktadır.

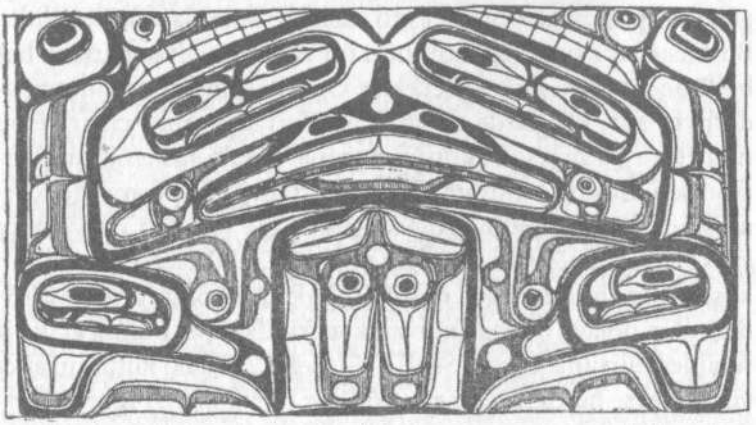
Kutu Yüzeylerindeki Süsleme Tasarımları

Dikdörtgen kutuların geniş yüzeylerinde, ilk grupta yer alan battaniyelerde gördüğümüze benzeyen bir düzenleme vardır. Hayvan figürünün oldukça büyük bir şekilde tasvir edilen başı kutunun üst kenarını; gövdesi de kutunun ortasını kaplamaktadır. Battaniye ve kutuların süslemeleri arasındaki en belirgin farklılıksa bu baş tasvirinin alt kenarının battaniyelerde düz, kutulardaysa eğimli bir şekilde işlenmiş olmasıdır. Bu farklılığın nedeniyse kutunun yüzeyinde oluşabilecek aşırı bir paralellikten kaçınma isteği olabilir. Battaniyede başın alt kısmının düz olarak dokunması, başın üst ve battaniyenin alt kenarındaki eğimden; kutulardaysa başın ortasından geçen hattın düz olması, kutunun alt ve üst kenarlarının paralel olmasından kaynaklanmaktadır. Battaniyelerin yan bölümleriyse bir bakıma kutuların ön yüzlerinin yan kenarlarında gördüğümüz ince süsleme kuşaklarına karşılık gelmektedir (Şekil 274). Kutunun köşelerinde büyük bir şekilde resmedilmiş göz motiflerinin kullanıldığı görülür; göz motifleriyse çeşitli süsleme unsurlarıyla ilintilidir. Bu unsurlar açısından, kutunun ön yüzünün alt kenarının beş bölüme ayrıldığı fark edilecektir. Orta bölümde hayvanın gövdesi yer alır; köşelerde de göz motifleri karşımıza çıkar ve bu motifler aynı zamanda kutunun yanlarındaki süsleme kuşaklarının en altında bulunur. Göz motifleri ve hayvanın gövdesi arasında kalan bölümlerdeyse genellikle figürün ön ve arka ayaklarını simgeleyen desenler bulunur. Şekil 275'teki kutunun köşelerinde bulunan göz motifleri farklı bir konuma yerleştirildiğinden dolayı, bu kutunun alt kenarındaki beş bölüm açık bir şekilde belirtilmemiştir (Şekil 275). Şekil 276'daki kutunun arka yüzündeyse farklı bir tasarım görülür (Şekil 276). Figürün gövdesi bu yüzdeki süslemeye dahil edilmemiştir ve gövde yerine iki göz motifi kullanılmıştır. Böylece ağzın altındaki bölüm dört birime ayrılmıştır. Benzer bir tasarım Şekil 277'deki kutunun

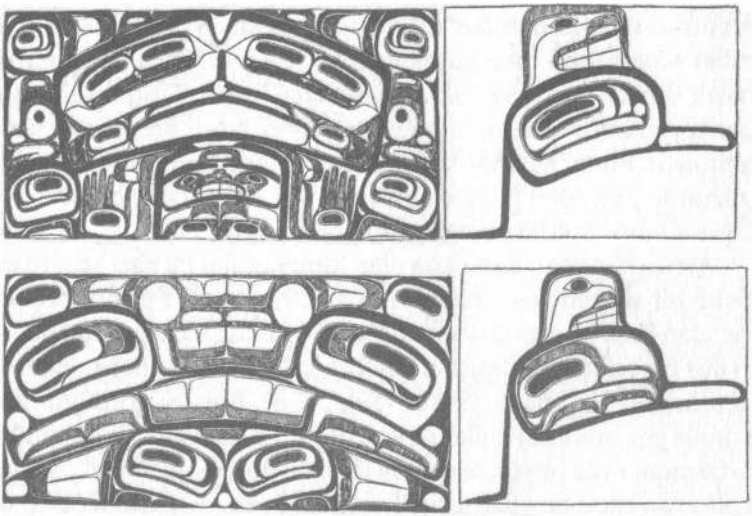
ön yüzünde de görülmektedir (Şekil 277); göz motifleri yine köşelerde yer alır ve ortalarında da bir kuyruğun iki kesiti görülür. Ancak bu kuyruk, kartal yüzüne benzeyeceği bir şekilde oyulmuştur. Bu örnekte detayların keyfi bir şekilde biçimlendirilmiş olduğu rahatlıkla fark edilebilmektedir.



Şekil 274: Süslenmiş bir kutunun ön, arka ve yan yüzleri



Şekil 275: Bir kutunun oyulduktan sonra boyanmış ön yüzü



Şekil 276: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir kutunun dört yüzünde yer alan süslemeler



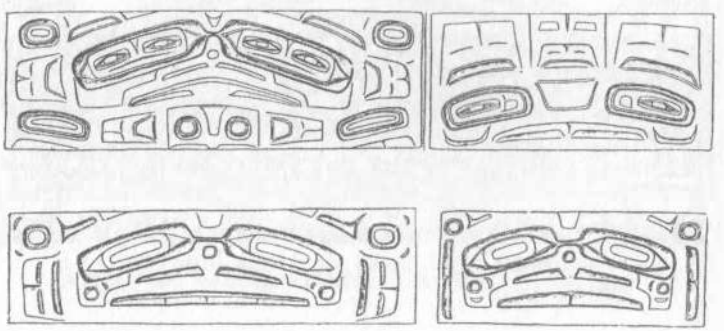
Şekil 277: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir kutunun dört yüzünde yer alan süslemeler; büyük ölçekli görsel kutunun ön yüzü

Kutuların kısa yüzlerindeki süslemeler, ön yüzlerinin orta bölümlerinde kullanılan süslemelere oldukça benzemekle beraber yanlarında ince kuşakların yer almaması ve başın daha basık olması gibi farklılıklar barındırır. Şekil 276'daki kutuya benzeyen kimi örneklerde de kısa yüzler farklı bir şekilde süslenmiştir. Ender karşılaşılan bu süsleme biçiminde kutunun kısa yüzünde profilden görülen bir figür yer almakta ve bütün süsleme alanını doldurmamaktadır (bkz. Şekil 277).

Ayrıca kenarları daha kısa olan kimi kutular da bazı açılardan farklı bir süslemelere rastlanır. Böyle örneklerde figürün ortada yer alan başının alt kenarı, kutunun boyu kısa olduğundan dolayı düz bir şekilde çizilmiştir; böylece kutunun alt kenarında ince, dikdörtgen bir bölüm oluşur (Şekil 278). Burada gördüğümüz kutuda göz motifleri kullanılmaya devam edilmiştir. Alt bölümün ortasındaki yüz büyük olasılıkla figürün gövdesini temsil eder ve kollarıyla elleri bu yüze iliştirilmiştir. Bu şekilde yapılan pek çok örneğin alt kısmı oldukça az süslenir; figürün, kutunun üst kısmında yer alan yüzünün kutuya dahil edildiği de görülür ancak alt kısmında bulunan az sayıda süslemenin, yalnızca bu alanı boş bırakmamak için yapıldığı düşünülmektedir (Şekil 279).



Şekil 278: Bir kutunun ön ve yan yüzleri



Şekil 279: Oyulmuş bir kutunun ön, arka ve yan yüzleri; üst

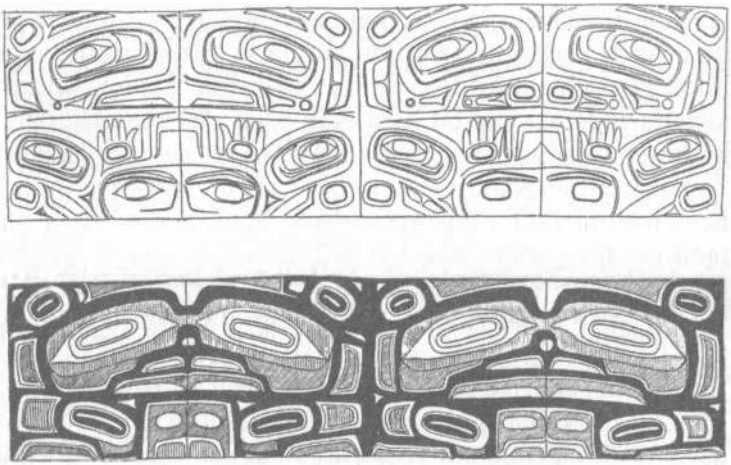
Yine boyu kısa olan bazı kutuların tamamı oldukça az sayıda unsurla süslenmektedir. Bu kutuların yüzeylerinde çoğunlukla geniş bir şekilde oyulmuş olan baş deseni, kutunun kenarlarında yer alıp bu başa eşlik eden süsleme unsurları ve kutunun üst köşelerinde de göz motifleri yer alır (Şekil 279; alt).

Uzun kutulardaki süsleme tasarımı dudağı veya dudağın hemen altındaki bir noktayı süsleme alanının merkezine oturtacak şekilde yapılır (Şekil 274, 275, 276). Kutunun alt kenarının ortasından üst köşelerine doğru çekilen çizgiler neredeyse her zaman ağzın köşelerinden ve de yüzün üst kısmında yer alan eğimli bölgeden, kutunun üst kenarının ortasından alt köşelerine doğru çekilen çizgi de genellikle ağzın köşelerinden geçer. Yine bu üst kenarın merkezi geniş olduğu durumlarda başın üst kısmından figürün gözlerini ve ağzını sınırlayan eğimli hatta kadar uzandığı görülür (bkz. Şekil 274b ve 276b). Kutunun orta bölümünde de yalnızca birbirlerini dik bir şekilde kesen kısa çizgiler bulunuyorsa, bu bölümde ikili göz motifi kullanılmaktadır (bkz. Şekil 274a, 275 ve 276'daki kutuların ön yüzleri).

Kutulardaki süslemelerin genel tasarımlarında yüzün üst kenarının oldukça eğimli olduğu görülür; bu eğim aşağıya indikçe azalmaktadır. Kimi kutularda da, örnek vermek gerekirse Şekil 275 ve 276'da gördüğümüz kutuların arka yüzlerinde, desenlerin dış hatlarının yukarıya doğru bir tümsek oluşturacak şekilde tasarlandığı görülür.

Göz motifleri genellikle düz bir çizginin üzerine oturmayacak şekilde yerleştirilir. En iyi işçiliklerde göz motiflerine, süslemenin çevresindeki siyah çizgilerle birleşen eğime doğru meyil verilmektedir. Şekil 274a'da kutunun alt köşelerindeki ve figürün ağzının üzerindeki göz motifleri beraber düşünüldüklerinde, sürekliliği olan eğimli bir hat oluşturdukları görülecektir. Şekil 274b'de de üst köşelerde, figürün başında ve ağzında yer alan göz motifleri yine aynı şekilde devamlı bir eğim meydana getirmektedirler.

Şekil 280'deki kare kutu gibi yüzlerinde yalnızca birer baş deseninin yer aldığı örneklerde, figürün gövdesi oldukça küçük bir şekilde oyulur (Şekil 280). Pek çok kare kutuda figürün başı, altındaki düz hatla sınırlandırılırken; uzun kutuların ön yüzünde yer alan baş deseninin altındaki hat eğimlidir. Bunun aksi bir uygulama yalnızca Şekil 278'de gördüğümüz, başın yine düz bir çizgiyle sınırlandırılmış olduğu kutuda karşımıza çıkmaktadır

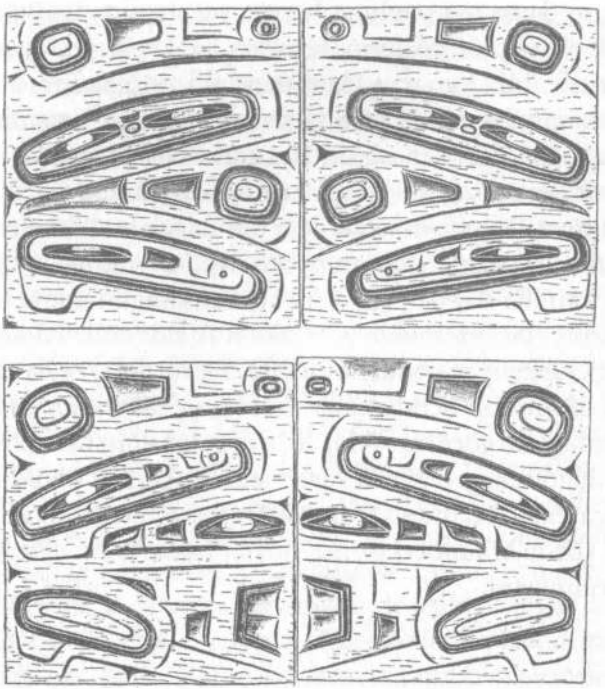


Şekil 280: Oyulmuş kutular

Şekil 280a'da bir kutunun iki yan yüzü gösterilmektedir. Soldaki örneğin üst kısmını büyük bir baş deseni doldurmakta ve bu alanlar battaniyelerdeki 1, 2 ve 5 numaralı alanlara karşılık gelmektedir. Figürün kulağı (5) oldukça küçük tasvir edilmiştir. Süslemenin ortasındaki sivri gaga, figürün bir kartala ait olduğunu göstermektedir. Gaganın altındaki küçük alan battaniyedeki 3 numaralı alana; altındaki yüz ve gözler 4 numaralı alana karşılık gelir. Omuzdan başlayıp yukarıya doğru kaldırıldığını fark edeceğimiz elin bileğine ilerleyen eğimli çizgiler figürün kolunu temsil eder; bu süsleme de 7 numaralı alanı doldurmaktadır. Battaniyede gördüğümüz yan bölümlerin bütünü, figürün yüzü ve gövdesinin yanlarında yer alan dar şeritlere sıkıştırılmıştır. Kutunun üst köşelerindeki süslemelerin yalnızca süsleme maksadıyla kullanılmış oldukları açıktır ve başın herhangi bir bölümünü simgelememektedirler. Alt köşelerdeki göz motiflerinin ayaklar ve ayak parmakları olduğu; bunların üzerindeki daha büyük göz motiflerininse diz eklemlerine karşılık geldiği düşünülmektedir. Kutuların yan yüzeyleri birbirleriyle uyumludurlar ancak tek farklılıkları, sağ tarafta gördüğümüz örneklerde burun deliklerinin süslemenin merkezinde yer almasıdır.

Kutunun Şekil 280b'de gördüğümüz yüzlerinin alt kısımlarındaki süsleme alanı daha dardır ve kenar bölümleri de sadeleştirilmiştir. Figürün başıysa kartalı temsil ediyor olabilir. Kutunun

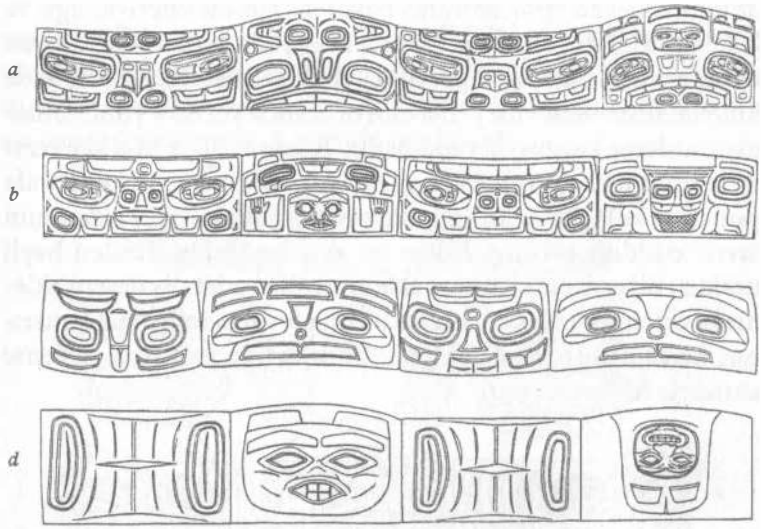
altındaki göz motifleri istisnai bir şekilde köşelerde değil de figürün gövdesine yakın bir konuma yerleştirildiklerinden dolayı bilek eklemleri oldukları düşünülmelidir; bu motiflerin altında da ayak parmakları yer alır. Üst köşelerdeki göz motifleri kulakların yerine kullanılmıştır. Gövdenin küçültülmesiyse Şekil 281'de daha dikkat çekici bir boyuta ulaşmıştır (Şekil 281). Göz motifleri ve yanlarında yer alan süslemeler açık bir şekilde yalnızca süsleme alanını doldurmak için kullanılmışlarsa da figürün gövdesi, süslemenin içinde tamamen kaybolmuştur. Alt köşelerdeki göz motifleri ve bunların altına iliştirilmiş olan eğimli çizgiler bir yüzgecin betimlenmeye çalışıldığını göstermektedir. Bahsettiğimiz üç örneğin ortak özelliği, ağzın altında yer alan ve süslemeyi bölen yatay çizgiyle (Şekil 281'deki figürün yüzü hariç), kutunun üst ve alt bölümlerindeki hatların simetrik bir şekilde düzenlenmesine yönelik eğilimdir; üst bölümdeki çizgiler alt kenarın ortasına; alt bölümdeki çizgiler de üst kenarın ortasına göre şekillendirilmektedir.



Şekil 281: Tlingit Kızılderilileri'ne ait oyulmuş kutular

Yemek Tepsilerindeki Süsleme Tasarımları

Figürün başı ve gövdesini tasvir etmek için kullanılan desenlerin, kenarları tek bir ahşap parçasının bükülmesiyle yapılan küçük yemek tepsilerinde kullanılmak üzere özel olarak biçimlendirildiği görülür. Kimi örneklerde (Şekil 282) tepsinin dar kenarlarının ön yüzünde hayvanın başı; arka yüzünde kuyruğu bulunur. Böyle bir tasarım en açık şekilde Şekil 282b ve 282d'de uygulanmıştır; her iki örnekte de kunduz betimlemesi yer alır. Şekil 282d'de figür gayet açık bir şekilde tasvir edilmişken, 282b'deki oymada dikkat çekici bir karmaşıklığa rastlanır; kunduzun gövdesinin alt bölümü iki insan kolu kullanılarak temsil edilmiştir ve bunun üzerinde de kuzguna özgü bir baş deseni karşımıza çıkar. Tepsinin karşı yüzündeki kuyruk, figürün arka bacakları ve birbirlerinden bağımsız olan iki gözüyle beraber tasvir edilmiştir. Göz motifleri kalça eklemlerinin yerine kullanılmış olabileceği gibi kalçaların üst kenarıyla da bağlantılıdır. Şekil 282a, b ve c örneklerindeki tepsilerin diğer kenarlarındaysa ters oyulmuş bir yüz yer almaktadır. Bu desenler açık bir şekilde gözlerin, tepsinin bir kenarında omuz eklemlerini; bu kenarın karşısındaki yüzeydeyse kalça eklemlerini göstereceği şekilde yerleştirilmiştir. Tepsinin yanlarında kalan diğer kenarlarındaysa arka ve ön bacakları temsil eden şekiller yerine ters olduklarını gördüğümüz göz motiflerinden türetilen yüz desenleri yer alır ancak bu desenlerin betimlenen hayvanla herhangi bir ilişkisi yoktur. Diğer bir deyişle burada da, pek çok örnekte rastladığımız gibi hayvan uzuvlarının tasvirlerinden yola çıkılarak elde edilen desenlerin yalnızca süsleme maksadıyla kullanıldığını; dolayısıyla süsleme hakkında yapılan açıklamaların oldukça büyük bir kısmının keyfi olduğunu görürüz. Şekil 282d'deki tepsinin uzun kenarında gördüğümüz geometrik süslemeler de benzer şekilde omuz ve kalça eklemlerinden elde edilen desenlerdir; tepsinin bu kenarı yüzün bölümleri yerine, boylamasına kesik desenleriyle doldurulmuştur.



Şekil 282: Oymalı tepsiler

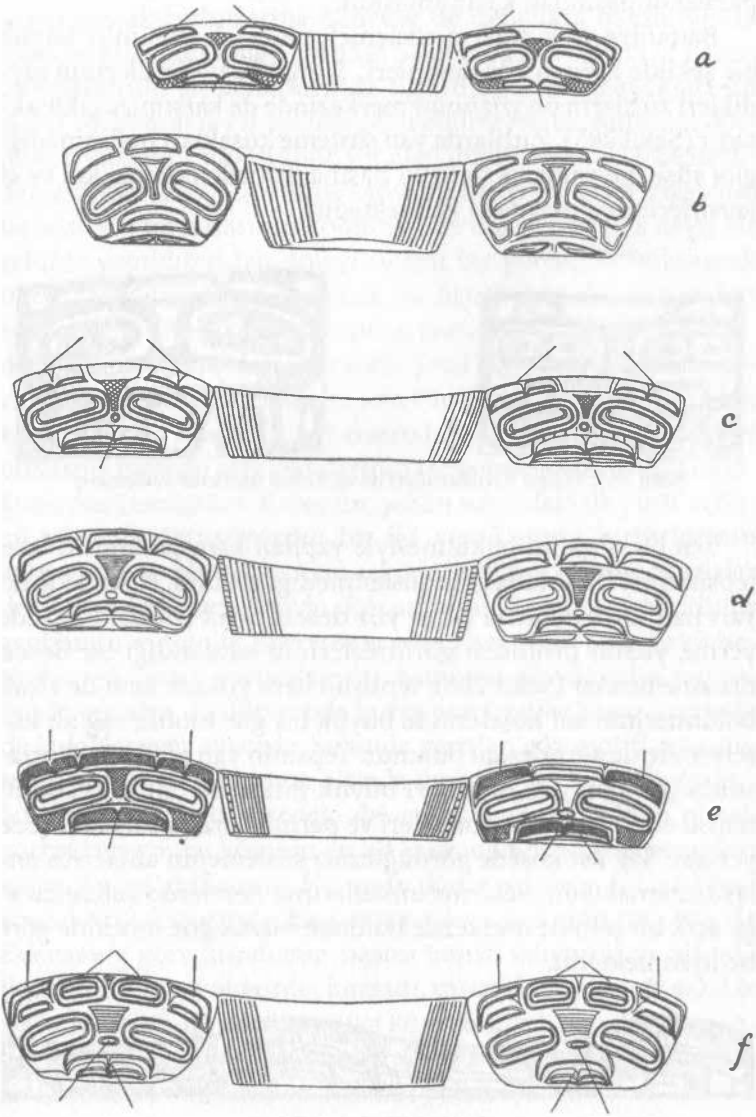
Şekil 283'teki tepsiler önceki örneklere benzer bir şekilde yapılmıştır (Şekil 283). Görülebilen tek farklılık, diğer örneklerdeki gibi omuz eklemleri, diz ve ayaklara tepsinin kısa kenarında yer verilmemesidir. Dolayısıyla figürün gövdesinin arka bölümü tepsinin kısa kenarında karşımıza çıkar. Kalça eklemleriyse süslemenin üst kenarında bulunan iki büyük göz motifiyle temsil edilir. Ancak bu örnekte de figür için büyük bir öneme sahip olmayan süsleme unsurlarının oldukça keyfi bir şekilde kullanıldığı görülecektir. Dolayısıyla bu unsurların da yalnızca süsleme alanını doldurmak için kullanılmış oldukları göz önünde bulundurulmalıdır. Şekil 283e'de görülen tepside süslemenin bu niteliği oldukça belirgindir; tabak biçiminde düzenlenen süslemede bir insan figürü yer alır. Figürün kolları tepsinin uzun kenarına oyulmuştur. Omuz eklemleri de göz motifleriyle temsil edilmektedir; ayrıca bu motiflerin gözkapaklarıyla beraber kullanıldığı görülür. Gözün altındaki alan ağız deseniyle doldurulmuştur ancak bu desen, tepsinin bu noktasında herhangi bir şeyi temsil etmemektedir; dolayısıyla battaniyelerde kullanılan yüz desenleri gibi bariz bir şekilde, yalnızca süsleme alanını doldurmak için kullanılmıştır. Şekil 283f'te, bu amaçla yapılan süslemelerin en belirgin örneği görülmektedir; kunduzun betimlendiği süsleme-

de figürün yüzü birbirlerinden bağımsız göz motifleriyle, ağız ve kulaklarla tasvir edilmiştir. Burun, Kuzeybatı kıyılarında yaşayan Kızılderilileri'n kullandığı bakır tabaklarda rastladığımız sade üslupla; süslemenin üst kenarının ortasında yer alan yüzse tamamen süsleme kaygısıyla yapılmıştır. Tepsinin diğer kısa kenarında kuyruğun, kalçanın, bacakların ve ayakların; uzun kenarında yanlarına kulaklar iliştirilmiş olan göz motifiyle omuz ekleminin tasvir edildiği görülür. Kollar ve ayaklar birbirlerinden hayli uzaktır; diğer yandan omuz eklemine dört adet diş deseni eklenerek ekleme yüz biçimi kazandırılmıştır. Tepsinin uzun kenarının köşelerinde yer alan göz motifleriyse yalnızca süsleme amacıyla kullanılmıştır.



Şekil 283: Oymalı tepsiler

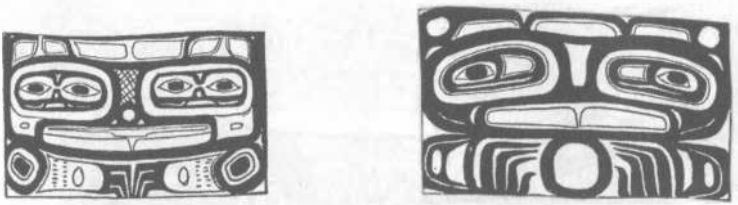
Şekil 284'te görülen oymalı tepsiler de, tek bir ahşap parçasının kesilmesiyle yapılmıştır (Şekil 284). Üzerlerindeki tek süsleme, süsleme alanının üst kenarındaki eğime göre şekillendirilmiş olan bir baş desenidir; desendeki yüzün hatları da süsleme alanına uyacak şekilde oyulmuştur.



Şekil 284: Oymalı tepsiler

Figürün büyük bir şekilde betimlenen başında yer alan göz motiflerinin, battaniyelerde her zaman neredeyse tamamen düz bir hat oluşturacak şekilde dokunduğu; kutular ve tepsilerde yer alan göz motiflerininse fazlasıyla eğimli oldukları görülür. Bunun nedeni bana göre, süslemedeki bütün unsurların birbirine paralel olmasından kaçınılmasıdır.

Battaniye ve kutuların süslemelerinde gördüğümüz büyük bir şekilde işlenen baş desenleri, Tlingit Kızılderililerinin giydikleri zırhların ön yüzünün merkezinde de karşımıza çıkmaktadır (Şekil 285). Zırhlarda yan süsleme kuşakları bulunmadığı gibi süsleme yalnızca figürün başına iliştirilen omuz, kol ve el tasvirlerinden meydana gelmektedir.



Şekil 285: Tlingit Kızılderilileri'ne ait zırhın üzerinde süslemeler

Tek bir ahşabın bükülmesiyle yapılan kare şeklindeki bazı tepsilerinse bu üsluba göre süslenmediği görülür. Normalde iki yarı halinde karşımıza çıkan yüz deseni Şekil 286'daki tepside yerini, yüzün profilden görünüşlerinin sıralandığı bir desen dizisine bırakır (Şekil 286); tepsinin hem yüksek hem de alçak bölümlerinin sol köşelerinde büyük bir göz motifi; sağ alt köşelerinde de ağız deseni bulunur. Tepsinin yan yüzlerinin ortasında yer alan göz motifleri büyük ihtimalle omuz eklemini temsil eder; figürün el bilekleri ve parmakları da sol alt köşede yer alır. Sağ üst köşede gördüğümüz süslemenin amacıysa anlaşılamamaktadır. Süsleme unsurlarının nerelerde kullanılacağı, açık bir şekilde merkezde bulunan büyük göz motifine göre belirlenmektedir.



Şekil 286: Boyanmış tepsi

Kare Kutuların Yüzeylerindeki Süsleme Tasarımları

Şekil 287'de görülen kutular, kare kutuların süslenmesinde başka unsurların kullanıldığını göstermektedir (Şekil 287). a ve b örneklerindeki kutuların her ikisinin de yüzeyleri, eşit olarak bölünmemiş dikdörtgenlerden oluşmaktadır; süsleme tasarımı genel olarak birbirlerine benzese de detaylara bakıldığında ciddi farklılıklar olduğu görülür. Şekil 287a'nın birinci ve üçüncü yüzlerinin alt kenarlarında figürün bacak ve ayaklarının tasvir edildiği açık bir şekilde görülebilmektedir. Kutunun dördüncü yüzünün sol üstünde yer alan dikdörtgende birbirlerinden ayrı olarak yerleştirilmiş kanat motifleri yer alır. Gelgelelim bu süsleme unsurlarının konumlandırılması oldukça keyfi bir şekilde yapıldığından dolayı doğru bir yorumda bulunmak neredeyse imkânsızdır. Ancak bu örnek için de süslemeleri tarif etmeye yönelik çabalarımızın yorumlama denemelerimizden daha önemli olduğu barizdir. Şekil 287b'deki kutunun üzerindeki süslemeleriyse benim için Charles Edensaw yorumladı; kendisi Haida Kızılderilileri arasındaki en iyi sanatçılardan biri olmasına rağmen açıklamalarının tamamen hayal ürünü olduğunu düşünmüştüm. Kutunun, şeklin solundaki ilk yüzü üçüncü yüzüyle örtüşüyordu; bu iki yüz kutuda birbirlerinin karşısında yer alıyordu. Aynı şekilde ikinci ve dördüncü yüzler de birbirleriyle uyumluydu. Edensaw bu süslemeleri bir kültür grubunun mitolojik kahramanı olan kuzgunun dört farklı betimlemesi olarak yorumlamıştı. Kutunun ilk yüzünün sağ üstünde yer alan dikdörtgende kuzgunun başı ve başın üzerinde de kulakları yer alıyordu; solunda yer alan göz motifi omzunu temsil ediyordu ve bunun altında da kanatları ve kuyruğu bulunuyordu. Sağ alt köşedeki deseni kuzgunun ayakları olarak yorumlamıştı; bu köşenin en alt kısmında da kuşun pençeleri kolayca görülebiliyordu. Kutunun ikinci yüzünün sol üst köşesindeki dikdörtgende karşımıza çıkan ters dönmüş baş da Edensaw'a göre kunduzun başını temsil ediyordu ve altında figürün elleri yer alıyordu; kuzgun, insana benzeyeceği şekilde betimlenmişti. Bu yüzün sağ üst köşesinde yer alan dikdörtgendeyse figürün omuzları; bunun altındaki köşede kuyruğu; sol alt köşede de bacakları ve ayakları bulunuyordu.



Şekil 287: Boyanmış kutular

Şekil 287c'de gördüğümüz kutuysa şimdi bahsetmiş olduğumuz örnekle benzer bir düzenlemeye sahiptir. Her iki örnekte de kutunun alt ve üst bölümlerini dolaşan çizgiler görülür. Ancak kutunun yüzeylerinin dikey olarak birbirlerinden ayrıldığına b örneğinde rastlarken, c örneğinde böyle bir ayrımın yapılmadığı görülür.

Diğer yandan belirlenmiş bir biçimsel düzenleme tek bir boynuzdan yapılan kaşıklarda da karşımıza çıkar (Şekil 288). Kaşığın sırtında yer alan süslemelerin ortasında figürün geniş bir şekilde tasvir edilen başı bulunur; çoğu örnekte de gözlerin üzerinde iki çift halinde kulaklara rastlanır. Kulaklar, kaşığın sırtında süslenmesi gereken geniş bir alan bulunduğundan dolayı alışılmadık şekilde büyüktür; kulakların arasındaki alandaysa ince bir süsleme şeridi yer almaktadır. Daha basit süslemelerin yer aldığı saylı örnekteyse kaşığın sırtının süslenmediği görülür.



Şekil 288: Arka yüzlerinde oymalar bulunan, boynuzdan yapılmış kaşıklar; a: deniz canavarı; b: kartal; c: kunduz (?); d: kuzgun; e: katil balina; f: kuzgun; g: böcek (?); h: güneş

Süslemelere yönelik detaylı bir inceleme, süslemelerde simgesel motifler kullanılmadığında da geometrik desenlere yer verildiğini gösterir; bu desenlerin en dikkat çekici örnekleriyse ahşaptan yapılan tepsiler üzerinde yer alır. Tepsilerin ön ve arka yüzlerinde bu nesnelere özgü yüz tasvirleri; yan yüzlerinde de kısa ve birbirlerine paralel çizgi gruplarından oluşan süslemeler bulunmaktadır (bkz. Şekil 284). Bir tabağın üzerindeki (bkz. Şekil 168) çizgi ve dairelerden meydana gelen süslemede de geometrik unsurlar süsleme amacıyla kullanılmıştır. Daha önce bahsetmiş olduğumuz meyve kaşığında (bkz. Şekil 215) simgesel betimlemeden artakalan boşluklar da çizgilerle taranıp, ağ deseni oluşturacak şekilde doldurulmuştur. Meyve kaşığındaki gibi çaprazlama çizgilerle taranarak yapılan desen pek çok süslemede karşımıza çıkar; kunduz kuyruklarında (bkz. Şekil 157); meyve kaşıklarında (bkz. Şekil 182) ve kaşıklarda (bkz. Şekil

189); kutuların üzerinde süsleme alanını doldurma amacıyla (bkz. Şekil 274) kullanılır. Bu geometrik desen simgesel bir anlama sahip olduğunda dahi süsleme açısından da bir önem barındırır. Amerika yaban koyununun büyük boynuzlarından yapılan tabağın (Şekil 289) her iki ucundaysa ayı başı yer almaktadır. Aynı zamanda tabağın, sepetlerin dış çemberine benzeyen kenarları yalnızca süsleme amacıyla yapılmıştır ve tabağın kenarının aniden son bulmasının önüne geçilmiştir. Benzer bir süsleme Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir maskta da karşımıza çıkar (Şekil 290). Maskın etrafını dolanan dairesel süsleme hakkında yalnızca boğumlar halinde dilimlenmiş bir sedir dalı denilse de, süsleme amacıyla kullanıldığı açıktır. Süsleme niteliği en açık şekilde dairesel ve spiral desenlerin kullanıldığı örneklerde görülebilmektedir.



Şekil 289: Amerika yaban koyununun boynuzundan yapılan, ayının betimlendiği tabak



Şekil 290: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kış törenlerinde kullandıkları mask; kimilerine göre yeteneksiz bir dansçıyı; kimilerine göre de "Aydınlık Kişi"yi temsil etmektedir

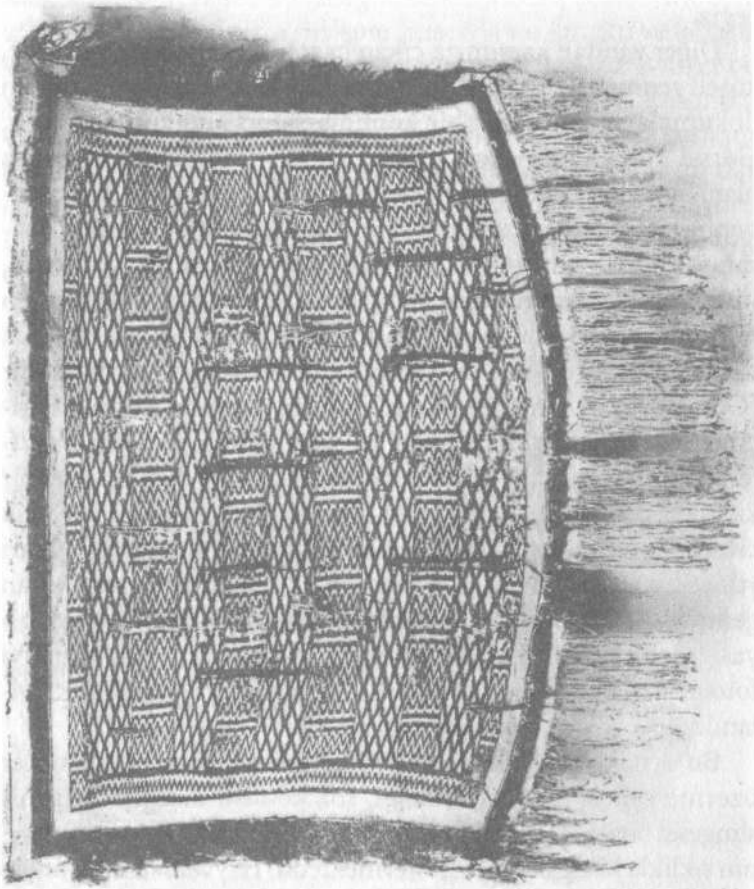
Nesnenin tamamını süslemeye yönelik bir üslubun ve isteğin daha geçmiş zamanlarda ortaya çıkmış olması da ihtimal dahilindedir çünkü geometrik süslemeler erken dönemlerde şimdiye nazaran daha yoğun kullanılmıştır. Özellikle sepetlerde karşımıza çıkan örneklerden ilerleyen sayfalarda bahsedeceğiz.

Diğer yandan karşımıza çıkan bazı battaniye örnekleri bize, köşeli geometrik desenlerden oluşan süslemelerin erken dönem dokumalarında önemli bir konuma sahip olduğunu gösterir. Görsel 10'da Chilkatlara ait, dağ keçisi yününden dokunmuş olan; önceden Leningrad Koleksiyonu'nda, günümüzdeyse Kopenhag Etnoloji Müzesi'nde sergilenen bir battaniyenin fotoğrafı yer almaktadır (Görsel 10). Battaniyenin bütün süslemesi, yatay kuşaklar halinde düzenlenmiş olan geometrik desenlerden meydana gelir. Kenarlarındaki ince kuşaklarda bulunan zikzak deseni, Görsel 11'deki battaniyede de karşımıza çıkmaktadır (Görsel 11). Bu battaniyenin süsleme tasarımında zikzak haricinde üçgen şeklinde desenler ve oldukça simgesel yüz motifleri de bulunmaktadır. Nootka'dan alınan bu battaniye sedir kabuğundan yapılmıştır; United Service Müzesi'nden 1868 yılı civarında Britanya Müzesi'ne getirilmiştir. Kahverengi ve sarı yünle dokunan kenar süslemeleriyse göze benzetilmeye çalışılan geniş açılı üçgenlerden meydana gelmektedir. İngiliz Kolumbiyası'ndaki Victoria eyaletinden Dr. Newcombe'nin elindeki fotoğraflar, bu süslemelerin Bella-Coola'da* yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir (Görsel 12).

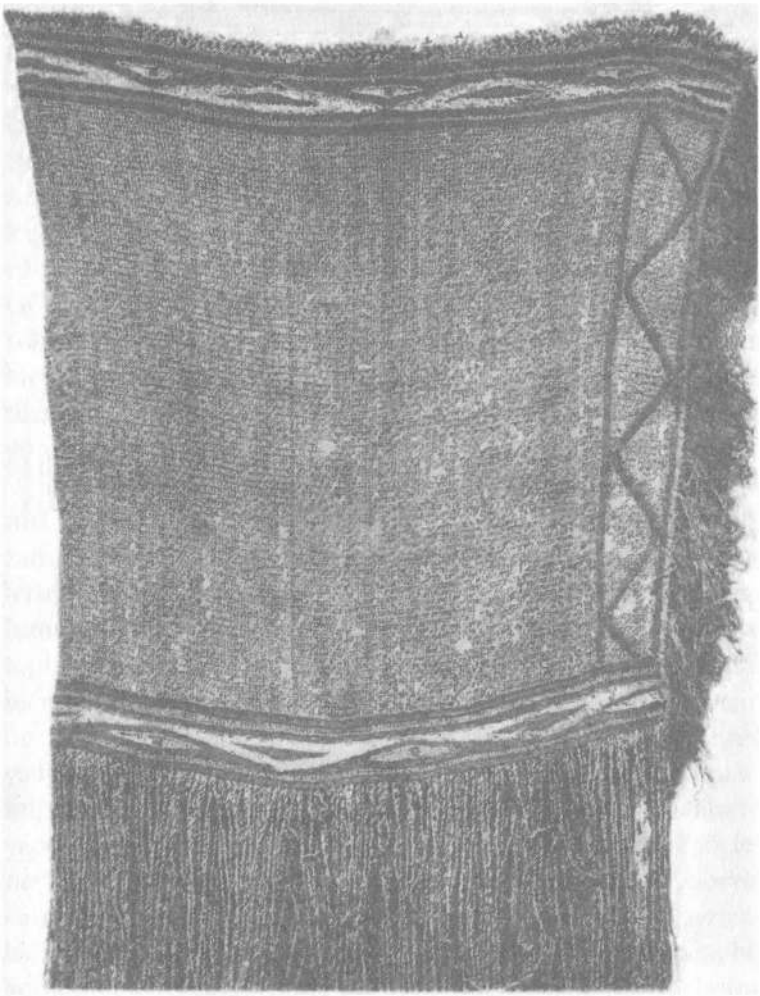
Bu örneklerde gördüğümüz belirlenmiş biçimsel unsurlar üzerine yaptığımız incelemeler, söz konusu oldukça gelişmiş simgesel bir sanat olduğunda dahi geometrik süsleme unsurlarının sıklıkla kullanıldığını göstermektedir. Hayvanların görünüşlerinden türetilen geometrik süslemelerin belirli bir anlatıma sahip olduğunu söylemek her zaman için mümkün olmamakla beraber, bu süslemelerin büyük çoğunluğu anlamına bakılmaksızın, yalnızca süsleme maksadıyla kullanılmıştır.

---

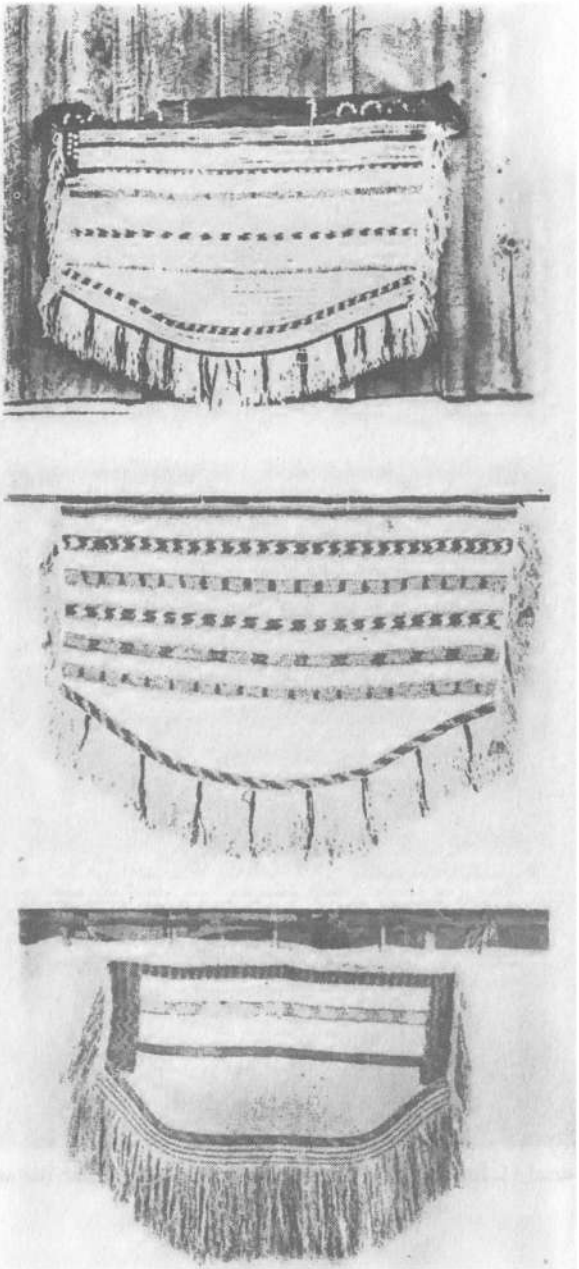
* Kanada'da bir bölge, adını orada yaşayan Bella Coola etnik grubundan alır. (y.h.n.)



Görsel 10: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye



Görsel 11: İngiliz Kolumbiyası'na ait, sedir kabuğundan battaniye



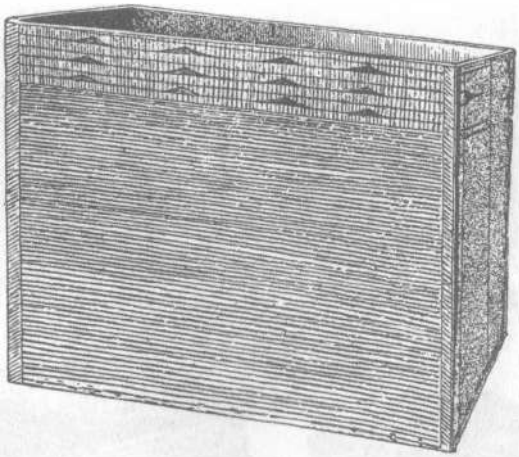
Görsel 12: İngiliz Kolumbiyası'ndaki Bella-Coola bölgesine ait, dağ keçisi yününden battaniyeler

Süsleme tasarımı sıkı bir şekilde uygulanan biçimsel kurallar çerçevesinde yapılır. Hayvan figürlerinin bölümlendirilmeye ve biçimlerinin bozulmaya olan elverişliliği olarak andığımız olgu çoğu örnekte, bu motiflerin belirlenmiş bir süsleme tasarımına uyarlanması olarak görünmektedir. Biçim ve biçimin nasıl yorumlandığı üzerine yaptığımız çalışmalar bizi, yalnızca süsleme olarak kullanılan belirli geometrik unsurların simgesel bir anlatım sağlamak için süslemeye dahil edildikleri sonucuna ulaştırmıştır. Bu geometrik süslemelerden en önemlileri düz bir zemin üzerindeki oval bölgeleri doldurmak için kullanılan çiftler halindeki eğimli çizgiler ve birbirlerinden bağımsız olan eğimleri ayırmak için kullanılan kesik şeklindeki biçimlerdir. Göz motifiyse büyük ihtimalle dairesel biçimler ve noktasal süslemelerle ilintilidir; gelişimi, geometrik biçimleri hayvan biçimleriyle ilişkilendirmeye ve de hayvan figürlerinden türetilen geometrik biçimleri süsleme unsuru olarak kullanmaya yönelik iki yanlı eğilime bağlıdır.

Bu sanatsal üslup yalnızca, Kuzeybatı kıyılarında karşılaştığımız kültür yapılarının ayrılmaz bir parçası olarak ele alındığı zaman tümüyle anlaşılabilecektir. Buradaki kabilelerin düşüncelerinin, hislerinin ve eylemlerinin altında yatan esas fikir, toplumsal yapı içerisinde sahip oldukları statünün önemidir. Bu toplumsal konum, çoğunluğu sanatsal faaliyetlerde ya da sanatsal biçimlerin nasıl kullanılıyor olduğunda karşımıza çıkan; evlerin ön yüzlerine, totem direklerine, masklara ve gündelik eşyalara yapılan resim ya da oymalarda belirli hayvan figürlerinin kullanılmasına imkân tanıyan kimi ayrıcalıklar sağladığı gibi, ataların yaptığı kahramanlıklar hakkında anlatılacak hikâyelere ve söylenecek şarkılara karar vermelerine de imkân tanımaktadır. Sosyal konumun beraberinde getirdiği başka yükümlülükler ve ayrıcalıklar söz konusu olsa da bunların arasında en göze çarpanı, bu konum ve sanatsal biçimler arasındaki yakın ilişkidir. Böylesine yakın olmasa da benzer bir ilişki dini faaliyetler ve sanatsal yansımaları arasında da karşımıza çıkar. Soya dayalı bir düşünce yaşantıyı ele geçirmiş ve belirli bir topluluğun, sahip oldukları sosyal konumu her adımlarında yansıtmaları gerektiği düşüncesini hayatın dokusuna işlemiştir. Bu yansımalarsa yalnızca

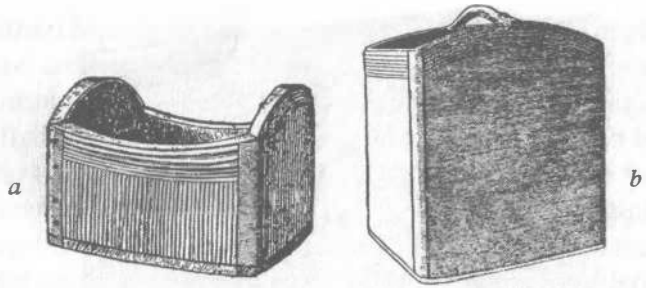
mekânsal biçimlerle sınırlanmamakla beraber edebi, musiki ve tiyatral anlatıları da kapsamaktadır. Sosyal konum ve de sosyal yaşantının totemik bir bakış açısından ifadesi olarak belirli hayvan figürlerinin kullanılmasının sanatsal bir gelişime en büyük itkiyi sağlayıp sağlamadığını ya da sanatsal bir itkinin gelişim göstererek totemik yaşantıyı zenginleştirmiş olabileceğini kim söyleyebilir ki? Gözlemlerimiz bazı simgesel üslupların totemik fikirler ortaya çıkmamış olsaydı gelişim göstermeyeceklerini ve hayvan figürlerinin sade bir üslupla yapıldığında dahi bir bütün halinde ele alınması gerektiğini göstermektedir. Diğer yandan totemik biçimlerin yaygınlığının, sanatsal biçimlere atfedilen öneme bağlı olduğu da kesin gibidir. Bütün kabilelerde kabile şefinin, totemik anlatımı temel alan oldukça özelleşmiş sanatsal biçimler üzerinde hak sahibi olduğu gözlemleyebileceğimiz bir olgudur. Güney kesimlerindeyse totemik veya belki de daha önemli olabilecek düşüncelerin, bireylerin mensubu oldukları sosyal birimlerin toplum içindeki konumlarını belirli sanatsal biçimlere sahip olarak yükseltmek için harcadıkları yoğun çabadan dolayı daha geç bir dönemde geliştiğine dair açık kanıtlar vardır. Kwakiutl Kızılderililerinde gördüğümüz çok sayıda küçük sosyal birimin uyguladığı sanatsal biçimlerin çeşitliliği; komşu kabile olan Salishlerinse hayvan figürlerini tek tük kullanıyor olmaları bahsettiğimiz ilişkilere ışık tutmaktadır.

Bu üslup şüpheye yer bırakmayacak şekilde İngiliz Kolumbiyası'nın kuzey kesimlerinde ve Alaska'nın güneyinde ortaya çıkmıştır. Vancouver Adası'ndaki kabilelere mensup olan üreticiler geometrik süslemeleri, buranın kuzeyindeki kabilelere göre daha yaygın olarak kullanmaktadırlar. Diğer yandan bu süslemelerin, daha eski bir üslubun günümüze ulaşabilen unsurları olduğu izlenimi edindiğimi söyleyebilirim. Öyle ki Kwakiutl Kızılderilileri yaptıkları sepetler, kutular ve sepetleri halen daha geometrik biçimlerle süslemektedirler. İkiz çocuklar doğduktan sonra yapılan ayinde kullanılan çıngıraktaki desenler (bkz. Şekil 19) çokgen birimlerden meydana gelir. Mağaralarda bulunan oldukça eski tarihli kutuların üzerinde bile günümüzdekine kıyasla daha ince bir işçilikle yapılmış olan geometrik süslemeler karşımıza çıkar (Şekil 291).

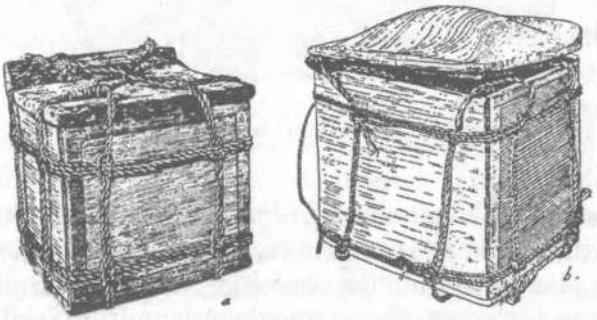


Şekil 291: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, erken tarihli bir kutu

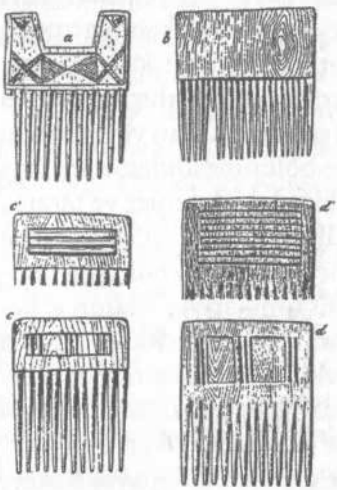
Kenarları tek bir ahşabın bükülmesiyle yapılan küçük yemek tepsilerinin üst kenarlarında birbirlerine eşit mesafede yerleştirilmiş olan ve tepsinin dış çemberini takip eden çizgiler bulunur; yan yüzleriyse dikey çizgilerle süslenmiştir (Şekil 292a). Bu tasarıma benzeyen kenar süslemeleri kovalarda da karşımıza çıkmaktadır (Şekil 292b). Kutulardaysa kenar tasarımları bölümlenmiş ve kutunun yan yüzlerinin orta kısımlarından başlatılmıştır (Şekil 293). Taraklar da geometrik desenlerle süslenirler; bu desenlerin büyük çoğunluğu birbirine paralel çizgilerle zeminden ayrılan dikdörtgen alanlardan veya tarağın bu kısmının daha küçük birimlere bölünmesinden meydana gelir. Bir başka tarağın da üçgen şeklindeki desenler ve tarama çizgileriyle süslendiği görülür (Şekil 294). Şekil 295'te yer alan kılıcın süslemesiyse merkezinde küçük bir daire bulunan çemberlerden oluşur. Bu motifler Batı Eskimolarıyla kıtanın iç kesimlerindeki Ova Kızılderilileri tarafından ve de Kaliforniya'da yaygın olarak kullanılmaktadır (Şekil 295). Kılıcın kabzasına işlenen yüzün az önce bahsettiğimiz üsluptan ziyade Georgia Nehri ve Puget Boğazı sahillerinde karşımıza çıkan oyma örneklerine benzediği fark edilecektir. Örnekteki sopaysa Kuzeybatı kıyılarında gördüğümüz sanatsal üsluptan hayli farklı bir şekilde yapılmış olmakla beraber, daha çok kıtanın iç kesimlerindeki kabilelerin ürünlerine benzemektedir.



Şekil 292: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait; a: yemek tepsisi; b: kova



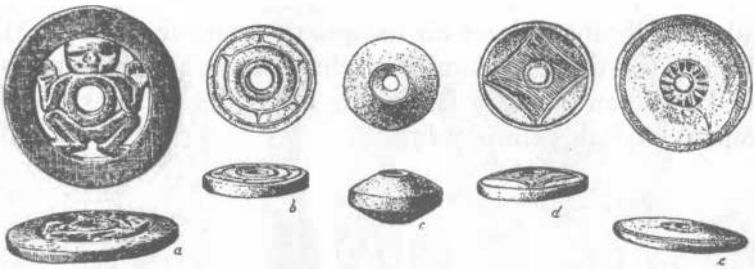
Şekil 293: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait küçük kutular



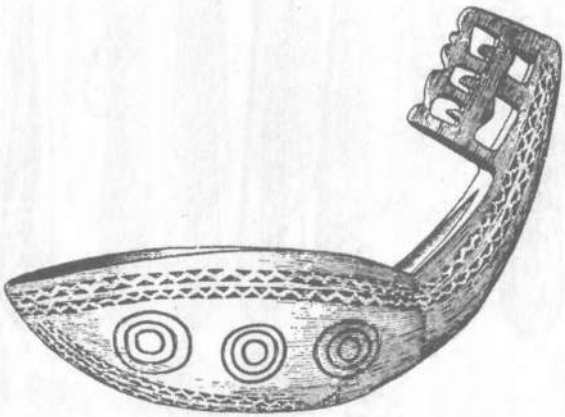
Şekil 294: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait taraklar



Şekil 295: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, kemikten yapılmış kılıç ve topuz



Şekil 296: İğ ağırşakları

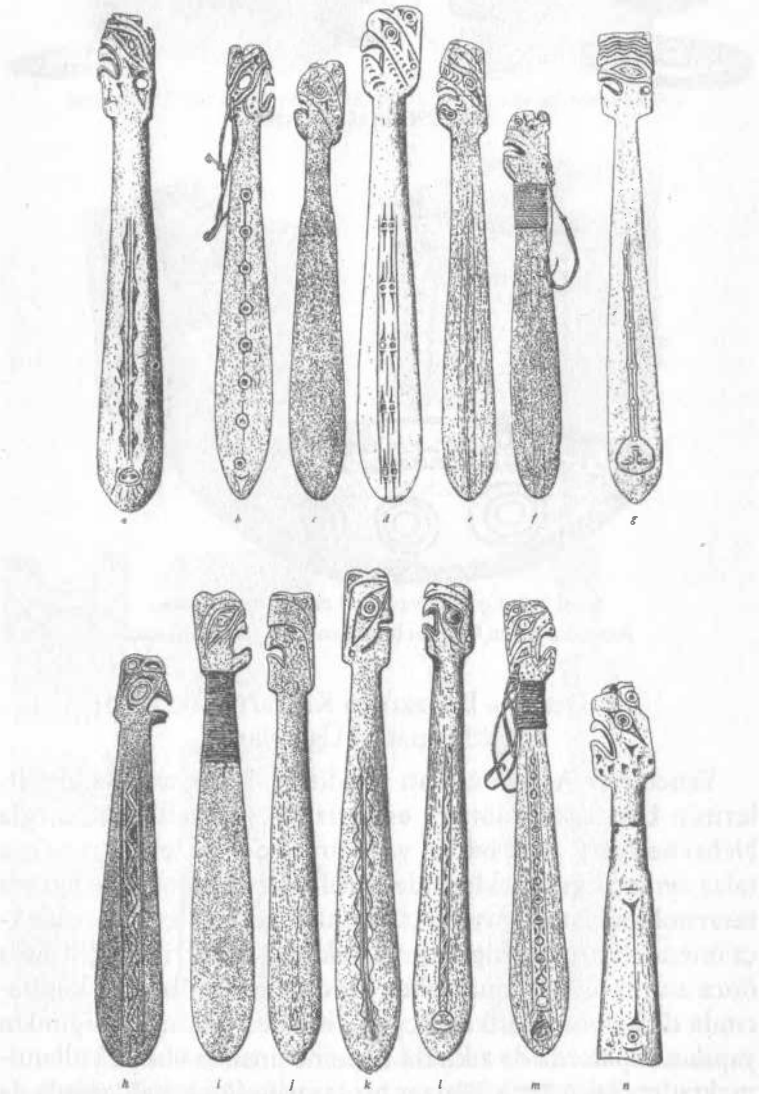


Şekil 297: Kolumbiya Nehri civarında bulunan,
Amerika yaban koyunu boynuzundan yapılmış kepçe

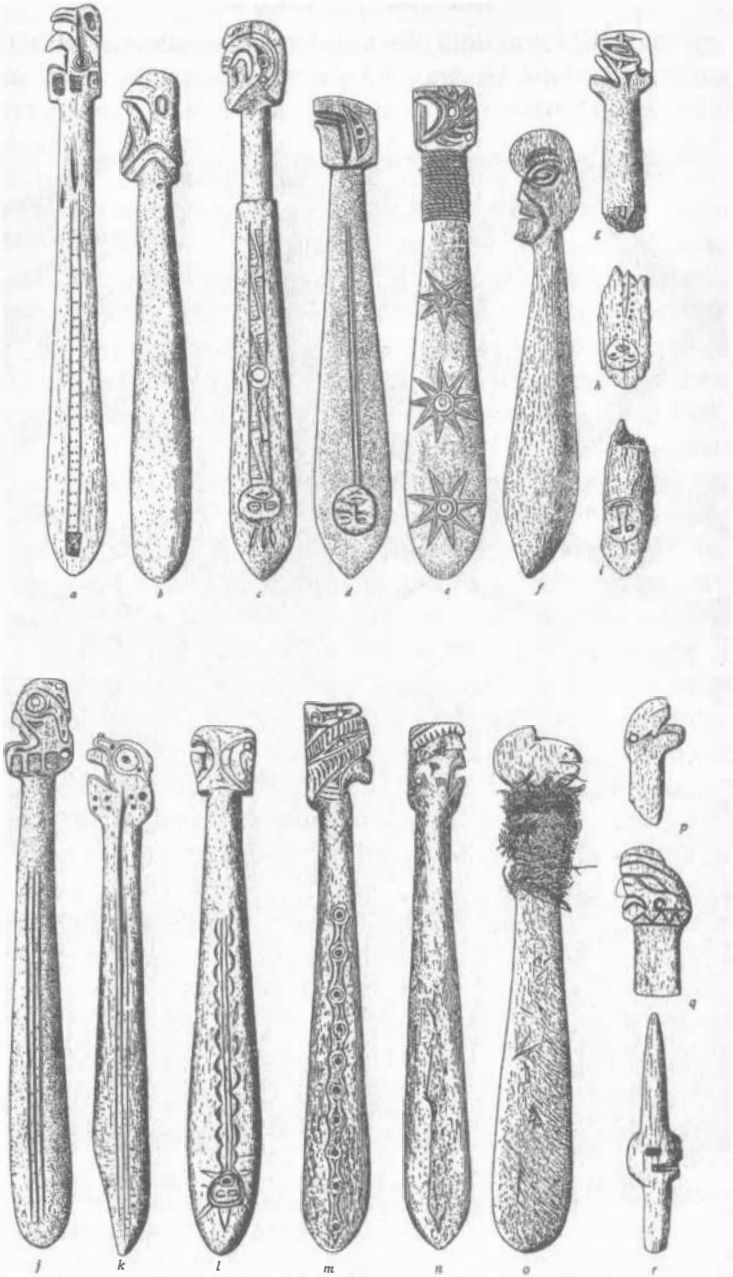
Georgia Boğazı'nın Kıyılarındaki Eski Sanatsal Üsluplar

Vancouver Adası'nın batı şeridinde, Kwakiutl Kızılderililerinin bazı erken dönem eserlerinde ve özellikle Georgia Nehri'ne kıyısı olan bütün yerleşimlerde, Kuzey Avrupa'nın talaş oymacılığı örneklerinde görülen üçgen motiflere benzer tasarımlara rastlanır ve bu tasarımlar süslemelerde de oldukça önemli bir role sahiplerdir. Kwakiutl Kızılderililerinin daha önce anmış olduğumuz, erken bir döneme tarihlenen kutularında da karşımıza çıkan üçgen desenler, balina kemiğinden yapılan sopalarda da sıklıkla süsleme unsuru olarak kullanılmaktadır (Şekil 298). Benzer bir tasarım iğ ağırşaklarında da karşımıza çıkar (Şekil 299). Ayrıca Fraser Nehri deltasındaki

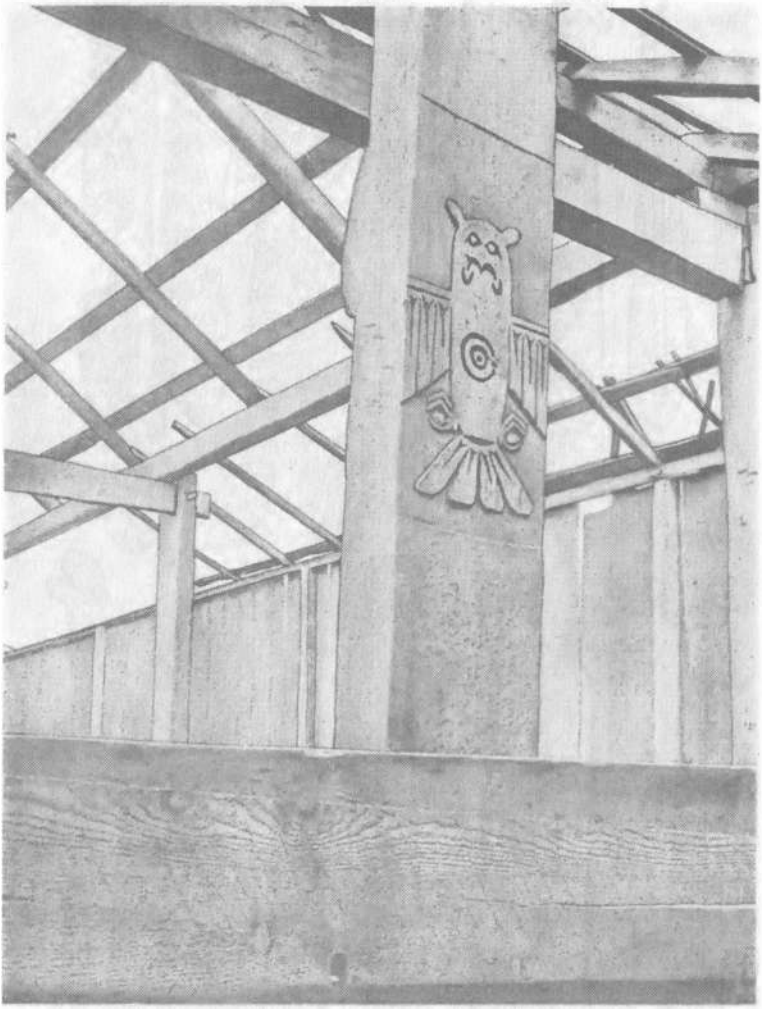
bir evin içinde bulunan totem direğinin üzerindeki kartal figürü de ahşaba, benzer bir üslupta oyulmuştur (Görsel 13). Daha güneydeyse, Kolumbiya Nehri civarındaki yerleşimlerde kullanılan tabak ve kaşıklarda dahi görülebilecek kadar önemli bir hale gelmişlerdir.



Şekil 298: Nootka'da bulunan, balina kemiğinden yapılmış topuzlar



Şekil 299: Nootka ve Salish kıyılarında bulunan,
balina kemiğinden yapılmış topuzlar



Görsel 13: İngiliz Kolumbiyası'ndaki Fraser Nehri deltasının Eburne bölgesindeki bir evde bulunan kısa totem direği

Güney kesimlerine ait oldukça eski kimi örnekler, bu bölgelerde kullanılan kararlaştırılmış bir simgesel üslubun varlığına işaret ediyor olsa da bu üslup Kuzeybatı kıyılarındaki sanatsal biçimlere göre farklılıklar göstermektedir. Bu en açık şekilde savaşlarda kullanılan sopalarda fark edilebilir. Sopalar genellikle dışbükey bir bıçağın üzerine kartalınkini andıran bir başın eklenmesiyle yapılmaktadır; kartalın sorguç şeklindeki süsüyse günümüzde Nootkaların kullandığı tasarımlardan hiç de farklı değildir.[9] Şekil 298 ve 299'daki bütün örneklerde bahsettiğimiz bu tipe bağlı kalındığı görülebilse de çoğu sopaya oldukça kaba bir biçim verildiğinden dolayı sopayı meydana getiren unsurlar güçlükle ayırt edilebilmektedir. Örneklerdeki kimi sopaların kabza oymalarındaysa sorguçlu bir kartal başının betimlenmeye çalışılmış olmasından ziyade, belirlenmiş bir biçimin betimlenen motife yönelik zorlayıcı etkisinden dolayı oymaların bu şekilde yapılmış olması daha muhtemeldir. Bu sopaların diiğer ortak noktalarıysa gövdenin ortasında yer alan ve kabzaya yakın bir noktada sonlanan süsleme şerididir.

Ahşaba yapılan oymalardaki hayvan betimlemelerini önemli kılan pek çok unsur yine kuzey kesimlerindeki oymacılıktan farklıdır. Hayvanın bütün vücudunu süslemenin yanında zemin renginin çeşitlilik göstermemesinden kaçınmak gibi eğilimlere güney kesimlerinde rastlanmamaktadır. Eğer kuzeyde zengin bir süslemenin ancak geç bir dönemde gelişimini tamamladığı varsayımımız doğruysa, güney için de süslemelerin henüz zeminin bütününe uygulanmıyor olduğunu söyleyebiliriz. Göz motifi, çift halindeki eğimli çizgiler ve kesik gibi süsleme alanını doldurmaya yönelik desenler bu coğrafyaya halen yabancıdır. Bütün çevresi oyulan kısa totem direklerinin yerine dikdörtgen şeklindeki masif totemler karşımıza çıkar ve süslemeler totem direğinin yalnızca ön yüzüne; oyularak veya yüksek kabartmalar halinde işlenir. Kimi zaman geometrik desenlerin de direğin süslemesinde yer aldığı görülür. Bu bölgedeki insan figürlerine ait yüzlerin ayırt edici niteliğiyse alından gözlere doğru yapılan dik girintidir. Bu uygulamanın en belirgin örnekleriyse Puget Boğazı kıyılarında yapılan oymalardır (Şekil 300).

9. Bkz. Harlan I. Smith, Archaeology of the Gulf of Georgia and Puget Sound, Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Cilt 2, Şekil 165-168.



Şekil 300: Fraser Nehri'nin alt kıyılarındaki evlerin içerisindeki kısa totem direkleri

Puget kıyılarında yapılan sepet işçiliklerinde hayvan betimlemeleri, özellikle de kenar süslemeleri için sıklıkla kullanılmaktadır (Görsel 14). Geçmiş zamanlarda bu betimlemelerin şapkalara da uygulandığı görülür (Şekil 301; ayrıca bkz. Şekil 72). Ancak kuzey kesimlerinde böyle bir kullanıma hiç rastlanmamaktadır.

Günümüzde Kwakiutl Kızılderilileri evlerinin ön yüzünü, kısa totem direklerini ve masklarını simgesel bir üslupla süslemektedirler. Sanatçıları, kuzey kabilelerinde rastladığımız sanatçılardan daha az yetenekli değildir ancak yapacakları tasvirin konusu olan nesneler mitoloji tasavvurlarına göre farklılık gösterir. Diğer yandan resmettikleri figürlere yaptıkları müdahaleler Haida Kızılderililerinin üslubuna göre daha cüretkâr olsa da, diğer kuzey kabilelerinin yaptıkları kaşıkların saplarında ve de totem direklerinde gördüğümüz, çeşitli hayvan figürlerini birbirlerine iliştirme eğiliminden söz edemeyiz. Böyle bir uygulamayı gördüğümüz

totem direkleri ve evlerin içinde rastladığımız kısa totemlerde figürler birbirlerinin üzerine yerleştirilse de aralarında bir bağlantı yoktur. Ayrıca masklar da kuzey kabilelerinin yaptıkları gibi ince bir işçilikle süslenmektedir. Diğer yandan ikili maskların ve kendi etrafında dönen eklentilerin ortaya çıkması da söz konusudur. Kısaca söylemek gerekirse; törenlerde ya da totemik bir amaçla kullanım maksadıyla üretilen nesnelerin süslemeleri kuzey kabilelerinin üslubunu taşır; gündelik kullanım için yapılan eşyalarsa genellikle geometrik desenlerle süslenirler. Geniş tabaklara hayvan figürlerinin işlenmesi de bu bölgeye özgü bir uygulamadır.



Görsel 14: Tlingit Kızılderilileri'ne ait sepetler



Şekil 301: Chehalis'in güneyinde bulunan sepet

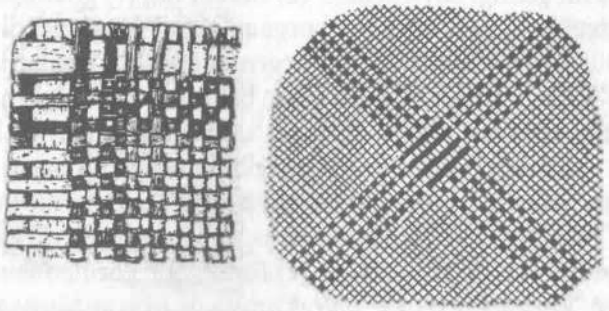
Tarihi gelenekler de kuzey üslubunun Kwakiutl Kızılderilileri tarafından yakın bir tarihte benimsenmeye başlandığı yönündeki görüşümüzü desteklemektedir. Geçmiş dönemlerde evlerin duvarları birbirlerinin üzerine binen yatay kerestelerle inşa edilmekle beraber evin, aralarında boşluklar olan keresteler haricinde başka bir bölümüne resim yapıldığına rastlanmamaktadır. Yaşlı Kızılderililerse 1860'lı yıllara kadar evin içindeki kısa totem direklerinin, üzerinde rölyef veya resimler bulunan ağır ahşaplar olduğunu söylemektedirler. Fraser Nehri civarında karşılaştığımız bu örnekler de düşünüldüğünde, günümüzde aynı şekilde yapılmaya devam edilen tek nesnenin masklar olduğu görülür.

Kuzey kabilelerinin ürünlerinde gerçekçi bir üslup kullanımına ender olarak rastlamamıza karşın Kwakiutl Kızılderilileri süslemelerinde gerçekçi betimlemelere sıklıkla yer verirler. Bu betimlemeler esasen, kişinin rakibiyle dalga geçmek amaçlı yaptığı ve sergilediği karikatürlerdir. Daha önce bahsetmiş olduğumuz, ayinlerde kullanılan ahşap baş figürü buna örnek olarak gösterilebilir (bkz. Şekil 156).

Sepetlerdeki Geometrik Süslemeler

Bütün kabilelerin, yaptıkları sepet ya da hasırlarda geometrik süslemelere yer verdiğinden daha önce bahsetmiştim. Diğer yandan böyle bir kullanım kadınların eserlerinde karşılaştığımız bir üsluptur. Süslenen hasırlarda damalı desenler sedir kabuğunun doğal renginin üzerine siyah ve kırmızı malzemelerin işlenmesiyle elde edilir (Şekil 302). Desenlerin daha dikkatli bir

şekilde işleniyor olduğuysa alaçam kökünden yapılan dokumalarda, özellikle de şapkalarda görülür. Böyle bir dokuma kök sıralarının rastlantısal bir düzende atlanarak çiftlenmesi yoluyla yapılmaktadır. Bu işlemin sonucunda ortaya çıkan şeritler nesnenin düz bir şekilde dokunmuş olan bölümüne göre daha kabarık olurken; en sık ortaya çıkan süslemelerse elmas ve zikzak dizilerinden meydana gelen desenler olur. Kimi zaman şapkaların boyandığı da görülür. Bu durumda şapkanın kendi desenleri, resmedilen süslemenin altında kaybolur (Şekil 303).



Şekil 302: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir hasırın üzerindeki desenler



Şekil 303: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, alaçam kökünden dokunmuş şapka

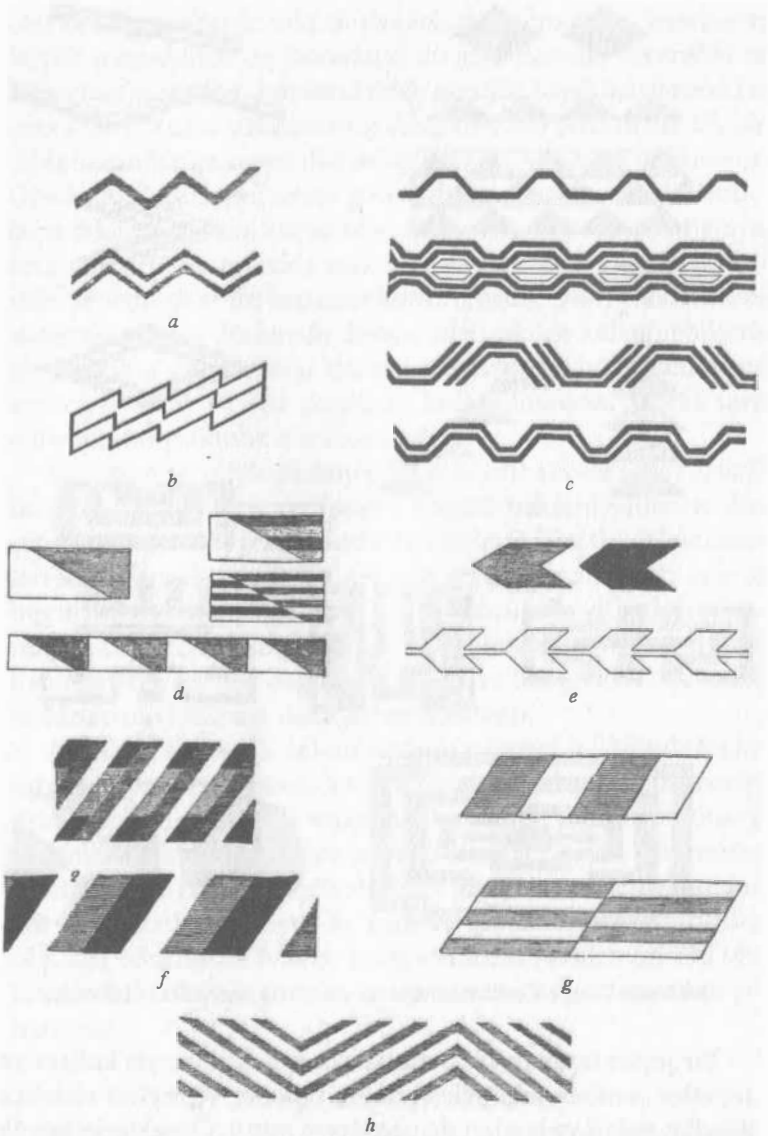
Geometrik süslemelerin en gelişmiş örnekleriyse Alaska'da karşımıza çıkmaktadır.

Diğer yandan sepetlerde kullanılan süslemeler çokgen desenlerden meydana gelir ancak günümüzde yapılan daire şeklindeki

sepetlerde gördüğümüz süslemeler daha farklıdır; ayrıca bu çokgen desenlere belirli isimler verilmiştir.[10] Yine de kullanım alanları göz önünde bulundurulduğunda simgesel bir öneme sahip olmadıkları görülür. Örnek vermek amacıyla desenlerden bir seçkiye yer vereceğim. Şekil 304 a, b ve c sırasıyla tahta kurdu ya da tahta kurdunun bıraktığı izler; şimşek ve kelebeği simgelemektedir. Dikdörtgenlerin çaprazlama çizgilerle bölündüğü desen (d) ayının ayak izlerini temsil eder. Dolayısıyla dikdörtgenin koyu renkli kısmının ayının ayağını; açık renkli kısmınınsa pençelerine karşılık geldiği söylenebilir. (e) deseni ok; (f) gökkuşağı; (g) küpe çiçeği; (h) ise kuzgunun sorgucu olarak isimlendirilmiştir. Şekil 305'te de çeşitli ikizkenar üçgenler görülür. Bunlardan bazıları Kaliforniya'da karşımıza çıkan biçimlerle birebir aynıdır ve böğürtlen meyvesi olarak anılırlar. b, c ve d desenleriyse birbirleriyle yakından ilişkilidir; (b) genellikle nesnenin ortasındaki, iki geniş süsleme bandını birbirinden ayıran ince şeritte kullanılır ve "bağlama" olarak anılır. (c) uçan kazları; (d) de kazların ayak izlerini tasvir etmektedir. (e) örneğinde görülen karmaşık desense "kuzgun kuyruğu" olarak anılsa da isim ve biçim arasındaki ilişki anlaşılamamaktadır. (f) ise deniz dalgasına karşılık gelir. (g) ve (h) desenlerine de dairesel levhaların üzerinde rastlanmıştır, ilkinde eğrelti otu yaprağı, ikincisinde liman yunusu betimlenmiştir. (h) deseninde de isim ve biçim arasındaki bağlantı bilinmemektedir.

Bahsettiğimiz bu desenlerin, daha önce battaniyeleri incelerken söz ettiğimiz dokumalarda ve kıtanın iç kesimlerinde yaşayan kabilelerin kirpi okuyla yaptıkları işlemelerle yakından ilişkili olduğuna emin olduğumu söyleyebilirim. Örnek vermek gerekirse Şekil 304h'de gördüğümüz desen, Görsel 12'nin üst bölümünde yer alan Bella Coola battaniyesinin en altındaki süsleme şeridiyle tıpatıp aynı olduğu gibi diğer sepet süslemeleri de, battaniyenin dokumalarıyla oldukça benzeşmektedir. Aslında sepet yapılırken süsleme unsurunun kamışın etrafına sarıldığı uygulama da bir dokuma tekniğidir. Renk karşıtlıklarıysa farklı renklerdeki ot ve bitki saplarının kullanılmasıyla sağlanır.

10. G. T. Emmons, The Basketry of the Tlingit, *Memoirs American Museum of Natural History*; 1903, Cilt 3, s. 229.



Şekil 304: Tlingit Kızılderilileri'ne ait sepetlerin üzerindeki süslemeler



Şekil 305: Tlingit Kızılderilileri'ne ait sepetlerin üzerindeki süslemeler

Bir şeyler taşımak ya da muhafaza etmek amacıyla kullanılan sepetler çember şeklinde olmakla beraber yüzeyleri oldukça düzdür; enleri ve boyları da neredeyse eşittir. Örneklerin büyük çoğunluğunda süslemelerin yatay olarak işlendiği görülür. Sepetin gövdesini bir arada tutan bu dış çember çoğu zaman önemsiz bir unsur olmanın yanında süslenmemiştir de. Daha önce süslemenin yer aldığını gördüğüm tek örnekteyse renkli malzemeler kullanılmamıştır; yalnızca sepetin örülmesi işleminin sonucu

olarak dış çemberde zikzak desenleri oluşmuştur. Sepetlerin büyük çoğunlunda dış kenarların iki şerit halinde süslendiği ve bu şeritlerin arasının boş bırakıldığı görülür. Sayılı örnekteyse bu orta şerit yalnızca süslenmemiş dikiş izleriyle bırakılarak tek bir dikiş hattının tüm sepeti dolandığı izlenimi verilmek istenmiştir. Gövdesinin üst kısmı altına göre daha geniş olan ve kap kacakların saklandığı daha küçük boyutlu sepetlerdeyse bahsettiğimiz orta şerit sepetin ortasına yakın bir yerde bulunurken diğer şeritler sepetin alt ve üst kenarına kaydırılmıştır. Diğer yandan kimi süslemeler yatay düzlemde devam eder şekilde kullanılabilecek bir tasarıma sahip olsalar da, sepetin yüzeyini bölümlendirme amacıyla dikey ve düz çizgilerin kullanılmasına yönelik fark edilebilir bir yatkınlık söz konusudur.

Üç desen şeridiyle süslenen hatrı sayılır sayıda sepet örneği iki ya da dört bölüme ayrılmıştır. Kimi örneklerde dikey ve düz çizgiler üst şeridin yukarısında da yinelenir. Şeritlerdeki desenlerse oldukça düzensiz bir şekilde tekrarlanmaktadır; öyle ki büyük desenlerden bazıları sepet boyunca yalnız iki defa işlenmiştir. Desenler daha sık tekrarlandığındaysa birbirlerinden bağımsız bir şekilde dağıtılmakta; alt ve üst şeritteki desenler birbirlerinin hizasına denk gelmemektedir.

Maalesef elimizde, dokumacılıkta ve sepet işçiliğinde kullanılan süslemelerin arasındaki ilişkiyi detaylı bir şekilde inceleyebilmemiz için yeterli miktarda kirpi oku dokuması örneği bulunmamaktadır. Yine de az önce tarif ettiğimiz süslemeler, Pasifik Eğimi'nin diğer bölgelerinde yapılan sepetlerde kullanılan geometrik desenlere ve boncuk işlemelerinin tasarımına oldukça benzese de bu kıyı bölgelerindeki yerliler, önceki sayfalarda bahsettiğimiz resim ve oyma sanatlarına tamamen yabancıdır.

Komşu Kabilelerde Sanat

Kuzeybatı kıyılarının kültürü, kıtanın hem kuzeyindeki hem de güneyindeki kabilelerin üzerinde etkili olmuştur. Kolumbiya Nehri bölgesindeki ve Kaliforniya'nın kuzey kesimlerindeki ahşap işçiliği, söz konusu coğrafyanın eserlerinden yola çıkılarak geliştirilmiştir. Üslubun gözle görünür şekilde değişmesine rağmen ahşabın işlenmesinde kullanılan yöntem

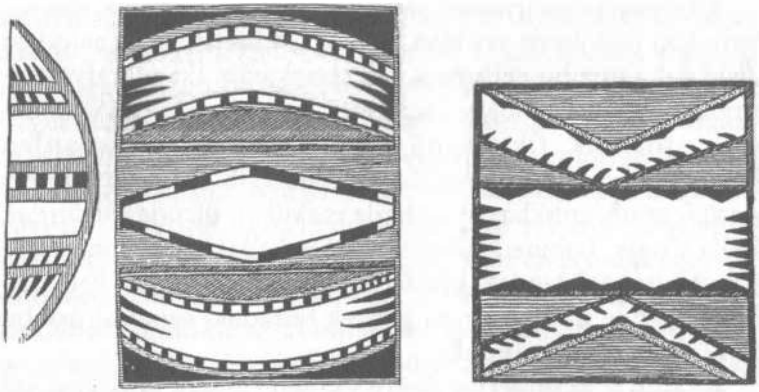
ve oymacılığın yaygınlığı, bu kültürlerin arasındaki karşılıklı ilişkiye işaret etmektedir. Varsıllık ve sosyal konum arasında bu bölgeye özgü bir şekilde karşımıza çıkan bağlantı ve de değer ölçülerinin genel geçerliği gibi diğer unsurlar da dikkate alındığında, sıkı bir tarihsel ilişkinin kurulduğu görülür. Buna karşın ahşap işçiliğinde karşılaşılan sanatsal üslup, Kuzeybatı kıyılarındaki üslupla herhangi bir yakınlık sergilememektedir ki daha önce de Georgia Nehri civarındaki geçmiş dönemlere ait sanat eserlerinin, Kuzeybatı kıyılarındaki örneklerden oldukça farklı olduğunu göstermiştik. Daha güneye inildiğindeyse simgesel bir üslubun kalıntılarına daha ender rastlanmaktadır.

Kuzey için koşullar bazı açılardan daha farklıdır. Tlingit kabilelerine baktığımızda kuzey yerlilerinin kullandığı bazı maskların, güney kabilesinde kullanılan masklardan tamamen farklı olduğu görülebilir. Bu maskların ayırt edici niteliği maskın yüz bölümüne, özellikle de alın ve yanak kısmına küçük hayvan figürlerinin iliştirilmesidir. Böyle bir uygulama Eskimo kabileleri arasında oldukça yaygındır.[11] Eskimoların maskları genellikle düze yakın olduğu gibi hayali bir varlığa ya da hayvana ait resimlerinin ve de mors dişine oydukları gerçekçi insan figürlerinin plastik bir yansıması gibidir. Ayrıca maskın yüzüne vücut uzuvları iliştirme uygulamasını da Kuzeybatı kıyılarından almış olmalarının yanında söz konusu el ve ayak gibi uzuvlar gerçekçiliklerini korurlar. Hayvan figürlerinin iliştirilmesinin kökenininse, oymacılıkta nesneye hayvanların başının da işlenmesi olduğu söylenebilir; bu aynı zamanda Alaska Eskimolarının süsleme sanatının temel özelliklerinden birisidir. Önceki sayfalarda da bu duruma örnek olarak gösterebileceğmiz iğne kılıflarından söz etmiştik (bkz. Şekil 119). Eskimoların maskları sıklıkla kullanması, güney kıyılarında yaşayan yerlilerin Eskimolar üzerindeki etkilerinin dikkate alınmaması durumunda güçlükle anlaşılabilir. Batı Eskimoları için böyle bir etkiden söz edilemeyeceği gibi farklı biçimlerde yaptıkları sayılı mask örneğine sahiplerdir.

11. Bkz. E. W. Nelson, The Eskimo about Bering Strait, *18. Annual Report Bureau of American Ethnology* (1899), Görsel 95.; ayrıca bkz. The Athapascan masks from Anvik in J. W. Chapman, Notes on the Tinneh tribe of Anvik, Congres International des Americanistes XV* session, Cilt 2, s. 7.

Kuzeybatı kıyılarındaki sanatsal üretimle kıtanın iç eskimlerindeki platolarda yer alan kabilelerin üretimleri arasındaki ilişki daha titiz bir çalışmayı hak etmektedir. İki coğrafya arasındaki karşıtlık oldukça çarpıcıdır. Bazı kabileler kıyı yerlilerinin totemik fikirlerini, en azından kimi açılardan benimsemişlerdir; Lillooet Kızılderilileri gibi kabilelerse totem düşüncesini yaptıkları oymalarda makul bir ölçüde yansıtırlar. Bella Coola, Babine kabileleri ve Alaska'daki bazı kabilelerse Kuzeybatı kıyılarındaki halkların kültürel yapılarının kapsamlı bir şekilde nüfuzu altına girerek buradaki sanatsal üslubu tümüyle benimsemişlerdir.

Kıtanın iç kesimlerine doğru gidildiği andan itibarense sanatsal unsurların Ova Kızılderililerinin etkisi altına girdiği görülür. Başta dokuma olmak üzere süsleme üslupları yalnızca bu Kızılderililerin benimsediği uygulamalardır. Kaba bir şekilde işlenen piktogramların kullanımı oldukça yaygındır. Resimsel anlatıyı süsleme alanına uyarlamak için neredeyse hiç çaba sarf edilmediği gibi bu alan yalnızca simgesel desenlerin üzerine yerleştirildiği bir zemin olarak kullanılmıştır. Karşımıza çıkan geometrik süslemelerse batı kesimlerindeki biçimlerle yakından ilişkilidir. İngiliz Kolumbiyası'nın iç kesimlerine ait, hayvan postundan yapılmış bir kese bu benzerliğe örnek olarak gösterilebilir (bkz. Şekil 28). Kolumbiya Nehri ve Fort Colville'ye ait zarf şeklindeki kutular ve hayvan postundan keselerde, (Şekil 306) batıda yine postların üzerine yapılan resimlerde karşımıza çıkan desenler yer alır (bkz. Şekil 144). Ayrıca benzer biçimlere Alaska'daki Tahltan bölgesinde kemiğin üzerine yapılan oymalarda da rastlanır (Şekil 307). İngiliz Kolumbiyası'nın güney platolarında basit çizgiler ve merkezinde nokta bulunan çember motifi, kemiğe ve ahşaba uygulanan en yaygın süsleme unsurlarıdır. Simgesel heykel örnekleri ender olsalar da eski tarihli bazı örneklerin varlığı bilinmekle beraber arkeolojik kalıntılar da, Fraser Nehri deltasının geçmiş dönemlerinde aynı sanatsal yaklaşımın kabul gördüğünü kanıtlamaktadır. Elde edilen süslemelerdeki simgesellik zayıf olsa da batıdaki örneklerle benzerlikler taşır.



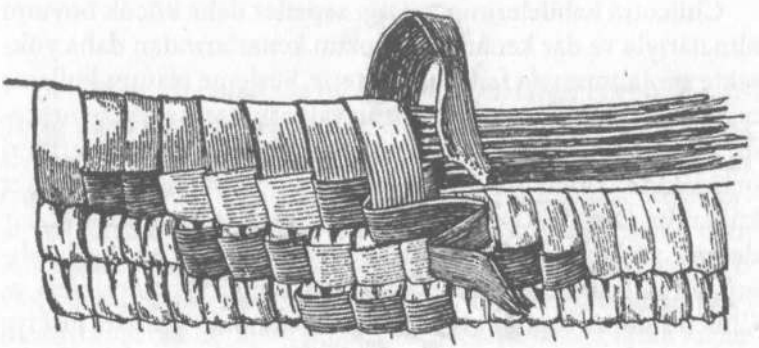
Şekil 306: a: Salish veya Çinuk yerlilerine ait, hayvan postundan yapılmış kese; b: Washington, Fort Colville'den bir kesenin üzerindeki süslemeler



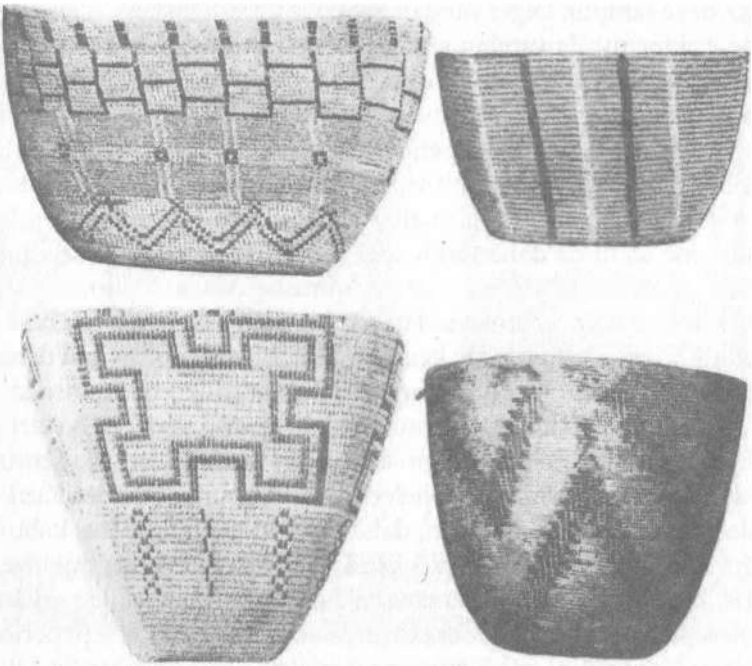
Şekil 307: Tahltanlar'a ait, bir kemiğin üzerindeki oymalar

Süsleme sanatı en çok sepet işçiliğinde gelişim göstermiştir. Kıyı kabileleri sepet işçiliğinde sarma veya örme yöntemini kullansalar da kıtanın iç kesimlerinde gördüğümüz yoğun süslemelere sahip olan sepetler özellikle sarılarak yapılmıştır. Yalnızca Sahaptinler ve güneydoğu kesimlerindeki bazı kabilelerin ince bir işçilikle yapmış oldukları sepet süslemeleri, örülerek yapılan sepetlerde yer almaktadır. İngiliz Kolumbiyası'nın iç kesimlerinde sarılarak dokunan sepetlerse genellikle süslenmemiş ya da açık renkli birkaç şeritle süslenmiştir. Şeritlerin zeminden başlanıp sarılarak yapıldığı sepetlerin süslemesiyse bu işlem sonucunda elde edilir. Böyle bir uygulamaysa Kolumbiya Nehri'nden Chilcotin'e kadar olan platolara özgüdür. Bu bölgede gelişen sayılı süsleme üslubu en belirgin şekilde yük taşımak için kullanılan sepetlerde görülür. Güneydeki sepetler daireseldir ve ağızları koni gibi genişlemektedir; İngiliz Kolumbiyası'nın güneyindeki örneklerin gövdesi köşeliyken kuzeydeki sepetlerse dikdörtgen bir

gövdeye sahiptir. Diğer yandan güneyde gördüğümüz süslemeler de Kaliforniya'da yapılan süslemelerde rastladığımız desenlerle yapılmıştır. Thompson Nehri'ndeki örneklerde süslemenin, boş bırakılan bir zeminin üzerine yapıldığı görülür. Sarılarak yapılan sepetlerdeki süslemeler sepetin bütün dış yüzeyine yayılmaktadır. Lillooet Kızılderililerine ait sepetlerse Thompson Nehri'ndekilere göre daha geniştir. Sarmalların uzun tutulmasının yanında süsleme alanı da daha farklı şekillendirilmiştir. Sarılan sepetin üst kısmındaki üçte ikilik alan süslenmiştir. Alttaki bölümleriyse, pek çok sepetin uzun kenarlarında yer alan askı kancaları haricinde boş bırakılmıştır. Bu kancalar Tlingit Kızılderililerinin daha önce bahsetmiş olduğumuz sepetlerinde gördüğümüz kancalarla karşılaştırılabilir. Yine de tarif ettiğimiz dikkat çekici benzerliğe rağmen bu iki bölge arasında tarihsel bir bağlantı olamayacağına yönelik şüphelerim var. Bununla beraber Kızılderililerse askı kancalarının, daha erken dönemlerde huş kabuğundan yapılan sepetlerden gelişmiş olabileceğini öne sürüyorlar. Üst kısmı güderiyle sarılarak saçaklara serbest bir şekilde asılan bu sepetlerin alt kısmındaki desenler, bazı örneklerde sepetlerin altına eklendiğini gördüğümüz püskülleri simgelemektedir. Lillooet Kızılderililerinin yaptığı sepetlerdeki süsleme tasarımlarıysa oldukça büyüktür (Görsel 15).



Şekil 308: Dokunmuş bir sepetten detay



Görsel 15: İngiliz Kolumbiyası ve Washington'dan dokunmuş sepet örnekleri

Chilcotin kabilelerinin yaptığı sepetler daha küçük boyutlu olmalarıyla ve dar kenarlarının uzun kenarlarından daha yüksekte sonlanmasıyla farklılık gösterir. Süsleme alanını kullanış biçimleri Tlingit Kızılderililerinin yaklaşımlarına benzemektedir. Üç şerit halinde yaptıkları süslemelerin alt ve üst şeritleri ortadakine göre daha geniş olmakla beraber benzer desenler kullanılır. Ortadaki şeritse ya boş bırakılır ya da daha farklı bir desenle süslenir. Böyle bir düzenlemeye oldukça sık rastlandığından dolayı bu süsleme tasarımını Tlingit Kızılderilileri ve Chilcotinlerin yaptığı sepet işçiliği arasındaki tarihsel ilişkiye bir kanıt olarak kabul etmek güçtür. Çünkü benzer bir düzenleme, örnek olarak ormanlık alanlarda yaşayan Kızılderili kültür gruplarının yaptıkları keselerde de karşımıza çıkar (bkz. Şekil 149, 150).

Edebiyat, Müzik ve Dans

Geldiğimiz bu noktada incelemelerimizi ilkel edebiyat, müzik ve dans üzerine yoğunlaştırmamız gerek. Konu hakkında söyleyebileceğimiz ilk şey edebi sanat biçimlerinin, dünyanın genelinde süsleme sanatından daha yaygın olduğudur. Buşmanlar ve batıdaki Eskimo kabileleri sanatsal bir değere sahip olan oldukça az eser üretmiş olsalar da, yine bu halkların çok sayıda edebi ürün ortaya koydukları görülür. Eskimo gelenekleri halihazırda cilt cilt derlenmiştir ancak hepsine vakıf olacak kadar derin bir bilgimiz; şarkılarıyla şiirlerini kayıt altına almak için de bitmek bilmeyen bir şevkimiz olsa, onlara ait olduğunu bildiğimiz sözlü edebiyat ürünleri, kayıt altına aldığımız masallar kadar çok olurdu. Diğer yandan Buşmanların geleneklerine ait verilerimizin de oldukça kapsamlı olduğu söylenebilir. Bunun

nedenini çok da uzakta aramamız gerektiğini düşünmüyorum. Şöyle ki, neticede süsleme sanatı gelişim gösterebilmek için sessiz sakin, kalıcı bir yerleşikliğe gereksinim duyar. Böylece düzenli bir şekilde çalışmak ve alet edevatları sık sık kullanmak için ya da en azından yarım bırakılan bir işe devam etmek için gereken fırsat elde edilmiş olur. Avcı toplumların yaşantıları böyle bir çalışma disiplinini imkânsız kılar. İlk başta silahlarının bakımı yapılmalıdır; erzak konusunda kaynakları yetersiz olduğu gibi sonra tüketmek amacıyla istifleme olanakları sınırlıdır. Dolayısıyla avcı bir toplum gününün oldukça büyük bir kısmını bir şeyleri takip ederek geçirmeye mecburdur; kendisine ayırabileceği kısıtlı bir zamanı vardır. Dahası kaldıkları yerden ayrılmaları gerektiğinde, ki sıklıkla böyle bir gereksinim doğar, yarım bırakılmış ağır bir ürünü beraberlerinde taşımaları oldukça güçtür. Bu nedenle avcı toplumların kullandığı gündelik eşyaların az sayıda ve kolay taşınabilir olması hiç şaşırtıcı değildir. Buşmanlarsa eşyalarını ancak kucaklarında taşıyabilirler.

Edebiyat, Müzik ve Dansın Genel Tezahürleri

Koşullar edebi ve müzikal eserlerin gelişimi için oldukça farklıdır. Avcı toplumların süslemecilik gibi şiirsel eserlere de oldukça az bir zaman ayırdıkları düşünülse de bu fikir, avcıların yaşam biçimleri hakkındaki yanlış varsayımlara dayanır. Böyle bir yaşantı, kişinin zamanının tamamını bir avı kovalamaya ayırması gerektiği anlamına gelmez. Aksine avcı genellikle tuzaklar kurarak veya avının, bulunduğu yere gelmesini bekleyerek vakit geçirir. Örnek vermek gerekirse Eskimolar, fokların su yüzeyine çıkarak nefes aldıkları küçük hava ceplerinin başında saatlerce beklerler. Bu esnada avcı hayal gücünü de serbest bırakır; söyledikleri şarkıların pek çoğu böyle anlarda şekillenir. Kendilerini oyalayacak bir şey bulamadıkları; sadece özgürce hayal kurabilecekleri farklı zamanlar da söz konusudur. Aklımda, buna verebileceğim oldukça güzel bir örnek var. Genç bir Eskimo yüzen bir buz kütlesinin üzerinde mahsur kalarak yaşadığı yerden oldukça uzaklaşmış ancak birkaç gün içinde karaya dönmeyi başarmıştır. Sıkıntı içinde geçirdiği o günlerde

de kendi şanssızlığıyla dalga geçtiği ve yaşadığı zorlukları anlattığı bir şarkı bestelemiştir. İnsanlar da bu şarkıyı oldukça eğlenceli bulmuş ve bütün yerleşimlerde söylemeye başlamıştır:[1]

"Olsun, keyfim yerinde,
Çevremde buzdan başka bir şey olmasa da,
Olsun, keyfim yerinde,
Yaşadığım yerde de buzdan başka bir şey yok,
Olsun, keyfim yerinde,
Olsun da, ne zaman sona erecek bu,
Uykusuz uykusuz çevreme bakınsam da keyfim yerinde"

Sanatsal bir el işçiliğinin gelişebilmesi için ilk koşulun boş zaman olduğunu unutmamamız gerekir. Sanatsal bir üretimde bulunmaya yönelik duyulan dürtü ne kadar güçlü olursa olsun, kişi zamanın tamamını en basit gereksinimlerini karşılamak için harcarsa bu dürtüyü dışarı yansıtamaz. Paleolitik dönemde yaşayan bir avcıysa yiyecek bulmak için harcadığı zamanın yeterli bir kısmını, kovaladığı hayvanları resmetmeye ayırma fırsatı bulmuş olmalıdır. İnsanlığın sanat eserleri üzerine kapsamlı bir inceleme yapıldığında, üretilen eser sayısının boş geçirilebilen zamanla doğrudan bir ilişki içinde olduğu görülür. Dolayısıyla ana besin kaynaklarını tek bir mevsim içinde tedarik edip bütün bir yıl kullanacakları şekilde saklayabilen kabilelerin çok sayıda sanatsal eser ortaya koymakla beraber, ayinler gibi sosyal yaşantının yalnızca beslenme ve barınma ihtiyacıyla ilgili olmayan pek çok alanında da fazlasıyla üretken oldukları görülür.

Bu koşullar yoğun işçilik gerektirmeyen sanat türleri için, sınai faaliyetlerin üzerine kurulan üretim biçimlerine göre daha kolay sağlanır. Bunun sonucu da edebi eserlerin daha yaygın olması şeklinde tezahür eder.

Dünyanın her yerinde edebiyat, müzik ve masalın söz edebileceğimiz iki temel biçimi bulunur; bu biçimler edebi bir üretimin ilk sonuçları olarak değerlendirilmelidir. Müziğin eşlik etmediği şiirlere ya da başka şekilde söylersek belirli bir ritimle dile getirilen edebi deyişler yalnızca medeni topluluklarda karşımıza çıkar. Bunun yanında ritim bile kullanılmayan

1. Bkz. *Journal of American Folk Lore*, Cilt 7, s. 50.

edebi eserlere her yerde rastlanmakla beraber daha basit kültürel oluşumlarda dahi dilin tınısı tek başına sanatsal bir ifade olarak görülmemektedir.

İnsanlığın yapmış olduğu kimi şarkılarda kelimelerin melodiye göre belirlendiği fark edilebilir. Şarkının sözlerinin bilinmediği ya da daha önemlisi nakarattaki sözlerin yalnızca anlamsız hecelerden meydana geldiği durumlarda sadece melodiyi mırıldansak dahi şarkı ifadesinden bir şey kaybetmez. Böyle eserler biraz tuhaf bulunduklarından dolayı genellikle kayıt altına alınmamıştır; yine de elimizdeki veriler, müzik ve söz arasında dünyanın her yerinde varolan bir bağlantıya işaret etmektedir. Eskimoların *amna aya, iya aya* ve bunlara benzeyen heceler etrafında şekillendirdikleri şarkıları vardır. Kimi örneklerde de belirli duygulanımlar nakarata içkin şekilde karşımıza çıkar; örnek olarak Amerika'nın Kuzeybatı kıyılarında şarkılar farklı doğaüstü varlıklardan bahseder ve bu varlıkların her biri farklı hece gruplarıyla anılır: Yamyam bir ruh için *ham ham*, boz ayı için *hei hei* ikilemesi gibi. Şiirin genel olarak nasıl tanımlandığı göz önüne alınınca bahsettiğimiz şarkıların, bu tanımın dışında bırakılması gerektiği düşünülebilir. Ancak bu imkânsızdır çünkü şarkılar arasındaki geçiş yalnızca nakaratla yapılabildiği gibi kimi örneklerde de anlamlı kelimeler kullanılarak yapılan kademeli bir geçiş söz konusudur. Çoğu örnekte melodinin belirli bir noktasında söylenen tekil kelimelerin her biri güftelerde de kullanılır. Bu kelimelerse şarkıda bahsedilen doğaüstü varlığın ismi olabilir. Aşağıda İngiliz Kolumbiyası'ndan bu olguyla ilgili bir örnek yer almakta:

> Ham ham hamaya, dünyanın iki ucu arasında gidip gelen,
> Ham ham hamaya, kuzeyin yamyamı,
> Ham ham hamaya, yiyeceği cesetleri taşır

Diğer örneklerdeyse anlam atfedilen kelimelerin daha dikkatli bir şekilde seçildiği görülür. Melodiye göre belirlenen bu kelimeler genellikle kelimelerin asıl biçimlerine müdahale edilerek oluşturulur. Melodi dili denetimi altına almaktadır. Bunun nasıl yapıldığını gösterecek olursam:

"Yüce ruhun dolaştığını gördüm" (I saw the great spirit travelling about) yerine;

"I sawhaw the greaheat sp'rit tra'ling 'bout, ham ham" denilmektedir.

Gündelik konuşmalarımızda kesme işaretini yalnızca sesli harfleri normalde söylediğimizden birkaç ton daha uzun seslendirdiğimizde; cümlemizi vezne uydurabilmek için oldukça eski bir telaffuzu değiştirdiğimiz zaman ya da bir aksanın doğru yapılmaması durumlarında kullandığımızdan dolayı böyle bir müdahale bize yabancıdır. Başka bir yöreye ait olan ve yabancı bir dilde yazılmış şarkıları söylerken kelimelere aldırış edilmediği gibi, şarkının nakarat bölümünde kullanılan (ve genellikle yanlış tellaffuz edilen) kelimeler de anlamlarını, şarkının neden olduğu belirli bir duygulanım çerçevesinde kazanır. Dünyanın her yerinde karşımıza çıkan bu biçimsel olgular, söz konusu koşullar nedeniyle şiirin dayanakları olarak ele alınmalıdır.

İlkel şiir en başta, çoğu durumda coşkulu bir şekilde ifade edilen sözlerden oluşur; birbirleriyle kesin olarak ilintili düşüncelerin aktarıldığı şiirsel biçimlerse büyük olasılıkla bir gelişim sürecinin sonunda ortaya çıkmışlardır. Bu bir bakıma dillerin nasıl geliştiğiyle de benzerlik gösterir. Hayvanlar aleminde bağırışlar esas olarak belirli duygulara verilen tepkilerdir ve belirli bir durumu yalnızca dolaylı olarak işaret eder. İnsanların konuşmaları esnasında hissettiklerinden ötürü çıkardıkları anlık seslerse bir gösterge olmaktan ziyade daha çok ifadelerini pekiştirici bir niteliğe sahiptir. Bu nedenle konuşmadaki ünlemler herhangi bir şekilde vokalizasyonun kaynağı olmamakla beraber büyük ihtimalle telaffuzun ilk biçimidir.

İlkel şarkıların hepsinde, müziğin kelimeler için belirleyici olduğu düşünülmemelidir. Aksine konuşur gibi okunan şarkılarda, ki bu oldukça yaygın bir biçimdir, kelimelerin belirleyici olduğu ve enstrümental bölümlerin şarkıya, kelimelere göre eklendiği ve çıkarıldığı görülür. Siyu Kızılderililerinin müziklerinde bu iki eğilim de karşımıza çıkar; kelimeler melodiye ve enstrümental bölümlerde de melodi kelimelere uydurulmaktadır.[2]

Nihayetinde incelemelerimizin sonucunu şarkının şiirden eski olduğunu ve şiirin kendisini kademeli olarak müzikten ayrıştırdığını söyleyerek ifade edebiliriz.

2. Frances Densmore, Teton Sioux Music, *Bulletin Bureau of American Ethnology*, Washington, 1918; örnek için bkz. Sayı 38, s. 162.

Şarkı, Müzik ve Dans Arasındaki İlişki

Kelimeler, müzik ve dans birbirleriyle benzer niteliklere sahiptir. İlkel edebi ifade biçimlerine, her zaman için olmasa da sıklıkla kendiliğinden faaliyetler ya da sonrasında bir şarkı veya söylenen bir kelime olarak şekillenecek olan telaffuzları meydana getiren belirli hareketler eşlik eder. Güçlü ancak kontrol edilebilen bir duygulanım vücudun yaptığı hareketlerle ya da çıkartılan seslerle bir ifade kazanır. Yapılan duygusal bir konuşma da benzer eylemleri beraberinde getirdiği gibi müzikle dans; şarkılarla oyunlar; heyecanlı bir konuşma esnasında yapılan jestler arasındaki devamlı ilişki de bizi bu sonuca ulaştırabilir. Dans her zaman müzikle bağlantılı olagelmişse de şiirin müzikten ayrılmasıyla beraber, kelimelerle arasındaki birlik kaybolmuştur.

İlkel Anlatı

İlkel bir sanatsal nesir iki önemli biçime sahiptir: anlatı ve hitabet. Günümüz nesri büyük çoğunlukla dile getirilmeyeceği, yalnızca okunacağı gerçeği etrafında şekillenirken ilkel nesirse sözlü bir anlatım üzerine kuruludur. Dolayısıyla günümüz anlatı sanatına, yazılı bir edebi üsluba olduğundan daha yakın olduğu gibi bu iki sanatsal biçim arasındaki farklılıklar da kaydadeğerdir.

Maalesef elimizdeki ilkel nesirlerin çoğunluğu sadece Avrupa dillerine aittir. Bununla beraber tercümelerin ne kadar doğru olduğunu belirlemek imkânsızdır çünkü kayıtların çoğunun Avrupai bir edebi üsluba uyarlanmaya çalışıldığı göze çarpar. İlkel nesirlerin asıl metinleri elimizde olsa bile çevirileri yapıldığında örneklerin çoğunun, yerlilerin söyleyişindeki mükemmelliğe erişemeyeceği varsayılabilir. Yabancı dillerin fonetik tercümeleri zor olduğundan dolayı dikte süreci oldukça yavaş gerçekleşir; bunun sonucunda da sanatsal üslup mutlaka zarar görecektir. Koleksiyonerler arasında da yerli dillere tümüyle hâkim olanların sayısı oldukça azdır. İlkel insanların söylev sanatlarına en verimli yaklaşım, eğitimli yerlilerin bu sözlü eserleri yazıya geçirmesiyle ya da misyonerlerin uzun yıllar boyunca bu yerlilerle kurdukları yakın temas esnasında, dillerini de öğrenerek kayıt altına aldıkları ve tabii ki bizimle paylaşmaya gönüllü oldukları eserlerin varlığıyla ortaya çıkar.

Aradaki farkı göstermek amacıyla Sia Kızılderililerine ait İkiz Kahramanlar Hikâyesi'nin ilk olarak Matilda Coex Stevenson'un İngilizceye yaptığı serbest çevirisine; ardından masalın bana Laguna'da nasıl anlatıldığına yer vereceğim. Stevenson'un anlatımı şöyle:[3]

"Meydanı ziyaret ettiklerinde ikizler büyük bir kalabalığın toplandığını ve evlerin çatılarında bile yığınla insanın dansı seyrettiğini gördü. Köylerindeki dar bir sokaktan meydana doğru ilerleyen ikizler, meydanın girişinde bir süre beklediler. İkizlerden biri "Sanırım herkes gözlerini bize dikip ne kadar fakir olduğumuzu düşünüyor. Baksana nasıl geriye çekildiler? Hiç kimse de bizimle konuşmadı" der. Aradan bir süre geçince de çevredekilere hitaben "Biraz açız! Bırakın da dolanıp yiyecek bir şeyler bulalım" diye ekler. Meydana bakan evlerin önünden geçerlerken her evde ziyafet verildiğini görseler de kimse onları içeriye davet etmez. Köydeki bütün evleri dolanmalarına rağmen yalnızca tek bir eve buyur edilirler. Evdeki kadın "Çocuklar gelin de bir şeyler yiyin; aç görünüyorsunuz" der. İkizler içeri girer ve yemeğin ardından kadına teşekkür ederek "Her şey çok güzeldi" derler. Sonra ikizlerden birisi "Sen, evin kadını", kadının kocasına bakarak da "ve sen de evin erkeği. Aileniz çok yardımsever. Evinizde yemek yedik, size teşekkürlerimizi sunduk. Şimdi de söyleyeceklerimi dinleyin. Dilerim ki ikiniz ve çocuklarınız uzakta bir eve taşınırsınız, etrafında bir şey olmayan, köyün dışında bir eve. Umarım bu köyden biraz uzakta kalırsınız."

Hikâyenin Laguna'da bana anlatılan versiyonuysa şöyle:[4]

"Uzun zaman önce, evet uzun zaman önce Texas'ın kuzeyinde yaşayanlar savaş dansı yaparlardı. Onlar dans ededursun, Tuz Kadın ve iki torunu İkiz Kahramanlar buraya doğru geliyorlardı. Kimsenin ortalığı kirletmediği, topraktan içilebilir bir suyun çıktığı bir kasaba arıyorlardı. Kasabanın doğu kapısına geldiler ve gördükleri merdivene tırmandılar. Merdivenden indiklerinde de kasabaya girmiş olduklarını gördüler ancak

3. Matilda Coxe Stevenson, The Sia, *11. Annual Report Bureau of Ethnology*, Washington, 1894, s. 54-55.
4. Franz Boas, Keresan Texts, Publications of the American Ethnological Society, Cilt 8, s. 17.

karşılaştıkları kimse onlarla konuşmadı. Merdivenleri geri tırmanıp kasabadan çıktılar. Bu seferse batıda bir merdivene tırmanıp gördükleri eve baktılar. Ancak burada da kimse onları buyur etmediği gibi yiyecek bir şey de vermediler. Tırmanıp kasabanın dışına indiklerinde Büyükanne Tuz Kadın şöyle dedi: "Aç mısınız torunlarım?" İkiz Kahramanlar "Evet" diye cevap verdiler. Tuz Kadın "O zaman son defa batıdaki eve tırmanalım" dedi. Eve tırmandılar, merdivenden inip içeri girdiler. O esnada Papağan İnsanlar yemek yemek üzereydi. Tuz Kadın ve torunları nasıl olduklarını sordular. Papağan İnsanlar "Her şey yolunda. Buyurun" diye cevap verdiler. Üçü oturup dinlenmeye baktılar. Bir süre sonra Papağan İnsanların anneleri "Onlara yiyecek bir şeyler verin" dedi. Tuz Kadın'a, içinde geyik eti olan bir tas uzattılar. Papağan İnsanların annesi "Yiyin" dedi. Tuz Kadın da elini tasa daldırıp içindeki çorbayı karıştırdı. Karınlarını doyurmuşlardı. Papağan İnsanların annesi tası aldı ve "Bu çorba neden daha farklıydı acaba?" dedi. Tadına baktı ve "İnanamıyorum, çok lezzetli" dedi. Tuz Kadın "Biraz daha çorba doldurup bana uzat, sonra seninkiler yesin" dedi. Beraber otururlarken Tuz Kadın çorbayı aldı, (tuz olan) derisinden bir kabuk kopardı ve tasa attı. "Biraz karıştırın" dedi; karıştırıp yediler. Tuz Kadın tekrar söz aldı ve "Size diyeceğim şu" dedi; "Ben Tuz Kadın'ım ve vücudumda hiçbir rahatsızlık yok. Bedenim saf tuzdan değil mi sizce? Daha da diyeceğim var. Kaç çocuğunuz varsa, Papağan İnsanlardan kaçı burada yaşıyorsa çağır gelsinler. Bize yemek sunduğunuz için size borçluyum." Papağan İnsanların annesi akrabalarını çağırmaya gitti ve hepsini beraberinde getirdi. "Bunlar akrabaların mı?" dedi Tuz Kadın ve Anne de "Evet" diye cevapladı. "Pekâlâ. Şu sepeti bana uzatın." dedi Tuz Kadın. Sepeti uzattılar. Ellerinden ve ayaklarından dökülen tuzları toplayıp sepete doldurdu. "Bu sizin" dedi; "Bu tuzla yediklerinizi çeşnilendirin." Konuşmaya devam etti: "Bu kadar yeterli. Her şey için teşekkür ederiz. Şimdi kasabanını dışına çıkacağız ama siz burada kalın; kapıları İkiz Kahramanlar gelene kadar açmayın." Tırmanıp kasabadan çıktılar. Merdivenden indiklerinde bir çocuk yaklaştı ve bir süre onları izledi. İkiz Kahramanlar kasabanın yakınlarında arkası tüylü küçük bir topla oyun oynuyorlardı. Çocuk ikizlere "Hey! Topu

bana getirin" diye seslendi. İkizlerden küçük olanı "O zaman güneydeki kavak ağacının altına git" diye cevapladı. Çocuk güneye doğru gidip ağacın altına varınca dönüp "Hadi!" dedi. İkizlerden büyük olanı "Şimdi dikkat kesil, topu o tarafa attım" dedi. Top çocukla ikizlerin arasına düştüğünde hepsi alakargalara doğru döndü ve kuşlar uçuştu. Ardından Tuz Kadın ve torunları güneye doğru yürüdüler. İkizlerden büyük olanı öne çıkıp topu aldı; küçük olanı da "Şimdi iyi bak, sıra bende. Topu kuzeye doğru atıyorum" dedi. Büyük ikiz "Sıra senin" diye cevap verdi. Küçük olan topu kuzeye uçurdu. Top kuzeyde kasabanın meydanına vardı ve yere düştüğünde herkes taşa dönüştü. Sonra Tuz Kadın "Yeter" diye seslendi torunlarına; "Şimdi Papağan İnsanların evine gidip kapılarını açın."

Vereceğim diğer örneğinse hatasız olduğunu düşünüyorum. Çünkü Dr. Ruth Benedict aşağıdaki alıntıyı bir yaradılış efsanesi olarak, İngilizceye oldukça hâkim bir Zuni Kızılderilisi'nin ağzından kaydetti:

"İkisi dördüncü dünyaya geldi. Her yer karanlıktı; hiçbir şey göremiyorlardı. Bir adamla karşılaştılar; çıplaktı ve tüm vücudu yeşil bir balçıkla kaplıydı. Bir kuyruğu olduğu gibi, alnında da bir boynuz vardı. Adam ikisini halkının yanına götürdü. Orada dediler ki: "Yukarınızdaki dünyada güneşe tapan kimse yok. Güneş de bizi buraya, sizi üstünüzdeki dünyaya götürmemiz için gönderdi." Halk cevap verdi: "Bizi götürmenize razıyız. Bu dünyada kimseyi göremiyoruz; birbirimizin üstüne basıyoruz, birbirimizin üstüne tuvaletimizi yapıyoruz, birbirimizin üstüne tükürüyoruz, birbirimizin üstüne çöp atıyoruz. Burası kirli bir dünya; burada kalmak istemiyoruz. Bize çıkış yolunu gösterecek birilerini bekliyorduk. Ama öncesinde kuzeydeki keşişe gidin; onun da diyeceklerini duymak isteriz. Halk İkisini keşişe götürdü ve keşiş de "Söylemek istediğiniz, sizi buraya getiren şey nedir?" dedi. "Sizi yukarıdaki dünyaya götürmek istiyoruz" diye cevapladı İkisi. Keşiş de "Bizi götürmenize razıyız. Bu dünyada kimseyi göremiyoruz; birbirimizin üstüne basıyoruz, birbirimizin üstüne tuvaletimizi yapıyoruz, birbirimizin üstüne tükürüyoruz, birbirimizin üstüne çöp atıyoruz. Burası kirli bir dünya;

burada kalmak istemiyoruz. Bize çıkış yolunu gösterecek birilerini bekliyorduk. Ama öncesinde batıdaki keşişe gidin; onun da diyeceklerini duymak isteriz." (Bu bölüm altı farklı yerdeki keşişle tekrarlanır.)

Cushing'se aynı olayı şöyle tercüme etmiştir:[5]

"Dünyanın dört mağarasının rahminde, insanlığın ve yaratıkların tohumları göz açıp kapayana kadar şekil kazanıp çoğaldılar. Rahmin sıcaklığında yumurtaların içindeki kurtçuklar hızla büyüdüler ve kabuklarını yararak kuşlar, sürüngenler ve iribaşlar olarak yayıldılar; insanlar ve yaratıklar da hızla çoğalırken türlü şekiller aldılar. Böylece en dipteki mağara ya da rahim Anosin tehuli (bir karnın iç kısmı gibi çimlenmenin gerçekleştiği, gece saatlerinde yanardağ ağzı gibi karanlık olan kirli yer) haline geldi ve varlıklarla dolup taştı. Kirli ve gözün gözü görmediği karanlıkta tamamlanmamış yaratıklar, birbirlerinin üzerinde sürüngenler gibi kıvrılırlarken yapışmışlardı ve birbirlerine basıyorlar, birbirlerinin üzerine tükürüyor ya da farklı bir kötülük eyliyor; çıkardıkları mırıltı ve iniltiler de içlerinden bazıları kaçmaya çalışana kadar bildiğin gürültü halini alıyor; kaçmayı başaranlarsa daha bilge ve daha insansı hale geliyorlardı."

Bu örneklerin, ilkel bir anlatının basılı bir kaynak üzerinden incelenmesinin ne kadar zor olduğunu gösterdiğini düşünüyorum. Kimi zaman tercüme, çevirmenin üstesinden gelemediği çeşitli ifadelerden dolayı kabaca aktarılır; kimi zaman da ince bir işçilikle dahi olsa birbirlerine uyarlanan edebi üsluplar kaynakla benzerlik göstermez.

Serbest bir nesirde anlatı olayların bütünlüğüne göre şekillenir. Bu nedenle hem Pueblo hem de Kwakiutl Kızılderililerinin rehberleri masalları bu açıdan değerlendirmektedir. Örnek olarak Puebloların rehberi: "Doğrudan 'eve girdiler' diyemezsin çünkü önce merdivenden çıkmaları, ardından eve girmeleri gerekir. Ayrıca evdekileri düzgünce selamlayıp seviyeli, nazik bir cevap almayı beklemelidir" der. Bu devamlılık masalın dışında bırakılamaz. Az önce anlattığımız Tuz Kadın masalında da böyle bir devamlılık söz konusudur. Kwakiutl Kızılderilileri de benzer şekilde "Konuşmaya başladı" yerine "Konuşmak için

5. Frank H. Cushing, Zuni Creation Myths, *13. Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, s. 381.

ayağa kalktı ve şunları söyledi" diyeceklerdir. Birisinin buyur edilmeden bir yere girmesine izin vermeyecekleri gibi dilediği zaman bir yerden ayrılmasına da müsaade etmezler. Çok sayıda ayrıntı ve de küçük detayların üzerinde ısrarla durulması, serbest bir ilkel anlatıya özgü unsurlardır.

Bu serbest unsurlarla beraber ilkel anlatılarda, dinleyicinin anlatıyı ilgi çekici bulmasını sağlayan belirli pasaj biçimlerinin oldukça geniş bir coğrafyada kullanıldığı görülür. Bu pasajlar sıklıkla anlatıyı canlandıran kişilerin arasındaki konuşmalardan oluşmakla beraber, pasajın belirlenmiş olan biçiminin dışındaki diyaloglara izin verilmez. Ritmik bir şekilde söylenen diğer anlatılarsa bu biçimlerinden dolayı anlatıdan ziyade şiir, ilahi ya da şarkı olarak ele alınmalıdır.

Kaynaklarına güvenebileceğimiz derlemelerdeki biçimsel olarak belirlenmiş bölümlerin oldukça önemli olduğu görülür. Gelgelelim az sayıda örnekte, Kaliforniya'daki Wailaki Kızılderililerinde gördüğümüz gibi böyle bağlayıcı parçalar hiç kullanılmamaktadır.

Diğer yandan serbest anlatıların bütünlüğünün aksine söz konusu biçimsel bölümler genellikle çok kısadır. Dolayısıyla dinleyiciler anlatılan hikâyenin önemini bilmedikçe bu bölümler ayırt edilememektedir. Bu olguya örnek olarak Eskimoların kısa masalları verilebilir. Cumberland Boğazı'nda kaydettiğim; bir kadın ve şarkı söyleyen evin ruhu hakkındaki masal şöyle:[6]

> "Buranın sahibi nerede? Buranın efendisi nerede? Sahip, şarkı söyleyen evin kendisi mi? Efendi, şarkı söyleyen evin kendisi mi? Buranın bir sahibi yok." "Hayır var işte, geldi!" "Peki ayakları nerede? Baldırları nerede? Dizleri nerede? Kalçaları nerede?" "İşte burada, önünde." "Peki midesi?" "Burada işte." "O zaman göğsü nerede? O zaman kolu nerede? O zaman boynu, başı nerede?" "Burada burada işte." "Ama saçı yok ki."

Buradan kadınının, şarkı söyleyen evin doğaüstü sahibinin varlığını hissettiği; bu kişinin bacaklarının çarpık olması ve saçlarıyla kafatası kemiğinin bulunmaması gerektiği anlaşılıyor. Masalın kalanındaysa bu kişinin yumuşak başına dokunmanın sonucunun ani bir ölüm olduğu söyleniyor.

6. *Journal of American Folk-lore*, 1894, Cilt 7, s. 45.

Aynı gözlem Çukçilerin kullandığı anlatı biçimleriyle ilgili de yapılabilir:[7]

> "Kuzguna seslendim. Karnımı bir körfeze dönüştürdümse de körfez dondu ve açığa buzlanmış atıklar doldu. Tüm bu atıklar körfezde buz oldu. Midem böyle rahatsızlandı. Of, midem! Çok acı çekiyorsun. Buz tutmuş bir körfez; yaşlı bir buz kütlesi, kötü bir buz kütlesi olacaksın. Of, of! Kuzguna seslendim. Sen Kuzgun, çok uzak zamanlardan geliyorsun. Yol göster bana. Donmuş olan bu körfezle ne yapacaksın? Sinsi insanlar donmasına neden olduysa da güçlü bir gagan var; söyle ne yapacaksın?

Kimi zaman bu masallar oldukça eski biçimli veya yabancı bir dildedir; dolayısıyla çok anlaşılır olmayabilirler. Etkileyicilikleri de bu biçimlerinde ve pasajların genel duygusal eğilimlerinde yatar.

Diğer yandan edebi anlatılar üzerine çalışmak için en verimli yol da büyük ihtimalle böyle pasajları incelemekten geçer.

Ritim

Bu incelemelerimizin ardından edebi üslupların genel özelliklerinden, ilk olarak da ritim ve yinelemeden bahsedelim.

Şiir gibi ilkel anlatıların incelenmesi yinelemenin, özellikle de ritmik bir yinelemenin ilkel anlatının önemli estetik unsurlarından biri olduğunu göstermektedir.

Biçimsel bir anlatının yalnızca ritimsel düzenine bakarak bu anlatı hakkında fikir sahibi olmak zordur. Bunun nedeni bir bakıma, ilkel insanların ritmik duyumlarının bizimkinden çok daha güçlü olmasıdır. Modern bir halk şarkısının ritminin basitleştirilmesi gibi popüler bir beğeniyi tatmin etmeye yönelik yazılan şiirler, ritmik biçimlere yönelik algımızı zayıflattı. Daha önce bu sorunsaldan, süsleme sanatında yapılan yinelemelerin karmaşıklığını incelerken söz etmiştim. İlkel ritmi anlamak dikkatli bir çalışmayı gerektirir. Anlatılardaki biçimsel unsurları ayırt edebilmek şarkıda olduğundan daha zordur çünkü anlatılarda bu ritmik yapıyı anlamamıza yardımcı olacak müziksel bir düzenleme bulunmamaktadır.

---

7. W. Bogoras, Publications of Jesup North Pacific Expedition, *Chukchee Texts*, Cilt 8, s. 133.

İçeriğin ve biçimin ritmik olarak yinelenmesi ilkel anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkar. Örnek vermek gerekirse Chinook Kızılderililerinin masalları her zaman beş erkek kardeşin birbirleri ardına aynı macerayı yaşamaları üzerine kuruludur. Dört büyük kardeş maceraları esnasında ölürken, en küçükleri güvenli bir yere ulaşarak görevini tamamlar. Maceralar her erkek kardeş için kelimesi kelimesine aynı şekilde ve uzunlukta anlatılır. Bu bizim alışkanlıklarımıza göre katlanılamaz gibi göründüğü gibi Chinooklar da büyük ihtimalle yapılan bu yinelemeden keyif almaktadır.[8] Avrupai peri masallarında da üç kardeşin kaderlerini konu alan benzer bir kurgu vardır; yine bu üç kardeşin büyüğü ve ortancası maceraları esnasında ölürken en küçükleri görevini tamamlar. Benzer bir yineleme kırmızı başlıklı kız masalının Alman versiyonunda; arkadaşını gömmeye giden bir horozun hikâyesinde ve de üç ayıyla ilgili bir anlatıda da karşımıza çıkar. Doğu masallarındaysa olan bitenlerin aynı kelimelerle, masalın kahramanlarından birine anlattırıldığı görülür.

Farklı halkların anlatılarından vereceğim diğer birkaç örnek, yinelemeye yönelik genel eğilimin anlaşılmasını sağlayacaktır. Afrika'daki Sotho halkına ait Kumonngoe masalında bir adam, kızını vahşi doğaya götürür; burada kızını bir yamyam yiyecektir. Yolda üç hayvanla ve kabile şefinin oğluyla karşılaşır. Hepsiyle de aynı konuşmayı yapar: "Kızını nereye götürüyorsun?", "Kendisine sor, yetişkin birisi o." Kız da der ki:

"Hlabakoane'ye Kumonngoe verdim,[9]
Sığır sürümüze de,
Sürümüz ağılda kalacak sandım, ondan
Kardeşime de babamın Kumonngoe'sinden verdim."

Omaha Kızılderililerinin Yılan Adam'la ilgili anlattıkları masal da yılanlardan kaçan bir adamı anlatır.[10] Bu adama art arda üç kişi yardım eder ve üçü de mokasenlerini verir. Ancak moka-

8. Franz Boas, Chinook Texts, *Bulletin Bureau of Ethnology*, Washington, 1894, s. 9.

9. Kızın Hlabakoane isimli bir erkek kardeşi vardır ve kız da kardeşine Kumonngoe isimli sihirli bir yiyecek vermiştir. Bu yiyecek kızın babasına aittir ve kızın yiyeceğe dokunması yasaktır.

10. James Owen Dorsey, The Thegiha Language, *Contributions to North American Ethnology*, Washington, 1890, Cilt 6, s. 284.

senler sonraki sabah kendi sahiplerine dönecektir. Adam bu üç kişiyle de aynı konuşmayı yapar. Yılan da adamı takip ederken gördüğü her hayvana adamın nerede olduğunu sorar ve hayvanlar arasında da aynı diyaloglar geçer. Vancouver Adası'ndaki Kwakiutl Kızılderililerinin, ayinlerde aynı hareketleri kırk defa tekrarlamak gibi bir gelenekleri vardır. Pueblo Kızılderililerinin masallarında dört kız kardeş de aynı olayları yaşar ve bu kız kardeşler sarı, kırmızı, mavi ve beyaz renklerle özdeşleştirilir. Kar tavşanlarıyla ilgili bir Sibirya masalında avcının yıkılmış bir söğüt ağacının dalları arasına saklandığı anlatılır. Tavşanlar art arda ortaya çıkıp avcıyı gözetler ve ardından hemen kaçarlar. Yeni Gine'deki Papuaların bir masalında da kuşlar boğulmuş bir insanın karnını delerek yuttuğu suyu çıkarmaya çalışırlar. New Ireland'da anlatılan masallarda bu yineleme daha belirgindir. Bir örnekte kuşlar ağacın dalına tünemiş olan başka bir kuşu düşürmeyi denerler. Düşürebilmek için de aynı dala, ağacın gövdesine daha yakın olan kısmından başlayarak konarlar. Diğer kuş sürekli dalın ucuna kaymak zorunda kalır ve neticede daldan düşer.

Şarkılarda gördüğümüz ritmik yinelemeler de dikkat çekici olduğu gibi, Polinezyaların soyağaçlarıyla ilgili şarkıları verebileceğimiz güzel örneklerdendir. Hawaii'de karşılaştığımız bir şarkıysa şöyle:[11]

Lil-ku-honua, erkek
Ola-ku-honua, kadın
Kuma-honua, erkek
Lalo-honua, kadın

Şarkı bu şekilde on altı çift daha eklenerek devam eder. Kwakiutl Kızılderililerinin bir ninnisi de şöyledir:[12]

Büyürsem ancak, avcı olabilirim baba! Ya ha ha ha
Büyürsem ancak, zıpkıncı olabilirim baba! Ya ha ha ha
Büyürsem ancak, kano yapabilirim baba! Ya ha ha ha
Büyürsem ancak, marangoz olabilirim baba! Ya ha ha ha
Büyürsem ancak, sanatçı olabilirim baba! Ya ha ha ha
O zaman muhtaç olmayız baba! Ya ha ha ha

11. Fornander Collection of Hawaiian Antiquities and Folk-lore. Memorial of Bernice Pauahi Bishop Museum, Honolulu, 1919, Cilt 6, s. 365.
12. Franz Boas, Ethnology of the Kwakiutl, *35. Annual Report Bureau of American Ethnology*, Washington, 1921, s. 1310.

Eskimoların kuzgun ve kuğu şarkısında kuzgun şöyle der:[13]

Boğuluyorum, yardım edin!
Sular bileklerime geliyor,
Boğuluyorum, yardım edin!
Sular dizlerime geliyor,

Şarkının devamında kuzgun gözlerine kadar olan bütün uzuvlarını saymayı sürdürür.

Bu şarkı ve aşağıda yer alan, Avusturalyalıların savaşa giderken söyledikleri şarkı arasındaki benzerlik kaydadeğerdir:

Mızrakla alnını
Mızrakla göğsünü
Mızrakla ciğerini
Mızrakla kalbini...

Hitabet sanatında da farklı kişilerden aynı kelimelerle bahsedilmesi benzer bir yineleme meydana getirir. Buna örnek olarak Kwakiutl Kızılderililerinin yaptığı bir konuşmanın takdim bölümü verilebilir:

Şimdi, Kuzeyliler[14], yaptığı Ateş Dansı'na tanık olacaksınız
Bahşeden'in Kızı'nın
Şimdi, Yüce Kwakiutllar[1], yaptığı Ateş Dansı'na tanık olacaksınız
Bahşeden'in Kızı'nın
Şimdi, Rich Sidelılar[1], yaptığı Ateş Dansı'na tanık olacaksınız
Bahşeden'in Kızı'nın

ya da:

"Geldim, Kuzeyliler; geldim, Great Kwakiutllar; geldim,
Rich Sidelılar."[15]

---

13. W. Thalbitzer, The Ammassalik Eskimo, *Meddelelser om Gronland*, Cilt 40, s. 211. Karşılaştırma için Eskimoların Cumberland Boğazı'nda anlattığı masalın biçimine bakınız.
14. Bu isimler farklı kabilelere aittir; Columbia Contributions to Anthropology, III, s. 140.
15. A.g.e., s. 142.

Şimdiye kadar bahsettiğimiz yinelemeler biçim açısından ritmikti ve içerikleri farklılık gösteriyordu. Bu bakımdan söz konusu yinelemeler, süsleme sanatında da belirli bir birimde gördüğümüz tasarımlarla ve bunların detaylarındaki farklılıklarla karşılaştırılabilir. Şiirdeyse ritmik yinelemelerin birbirinin aynısı kelimelerle yapılıyor olduğuna sıklıkla rastlanmaktadır. Diğer yandan bu yinelemeler şarkılarda anlamlı kelimelerden ziyade hece kalıpları kullanıldığında da karşımıza çıkar. Buna verebileceğimiz örnekse Kwakiutl Kızılderililerinin kanolarda söyledikleri şarkılardır; kürek her çekildiğinde şarkıdaki bir hece söylenir:

Aw, ha ya ha ya hä
ha ya he ya ä
he ya ha ya ä
A, ha ya ha ya ä
aw, ha ya he ya hä
he ya ha ya hei
he ya
hä hä wo wo wo

Benzer yinelemeler şarkıya giriş yapılırken, melodinin hece kalıplarıyla mırıldanılarak sözlere geçiş yapıldığında da kullanılır:[16]

Mai hamama.
Haimama hamamai hamamamai.
Hamama hamamayamai
Haimama hamamai hamamamai.

Yineleme yalnızca biçimsel olarak büyük birimlerde kullanılmadığı gibi, detaylı eserlerde sanatsal bir gösterge maksadıyla uygulanır. Bazı kabileler yaptıkları yüreklendirici konuşmalarda kullanmak üzere her kelimedeki belirli heceleri güçlü bir şekilde vurguladıkları bir ritim üslubu geliştirmişlerdir. Kwakiutl Kızılderilileri de cümlelerinin sonunda *ai* vurgusunu bu maksatla kullanırlar. Bunu nasıl yaptıklarını şöyle gösterebilirim: "Hoş geldiniz ai! Kardeşlerim ai! Verdiğim ziya-

16. The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians; Rep. U. S. National Mus. for 1895, Washington, 1897, s. 703.

fete ai!" Ayrıca sonu *ai* ile biten her kelime grubunu birbirlerine yakın sürede telaffuz ederler veya en azından, kelime grubu diğerlerinden daha uzunsa sondaki *ai* hecesinden önceki kelime ya da kelimeleri daha hızlı söylerler.

Efsane anlatılarında ritmik yapı kimi zaman anlatıyı ilahi haline getiren anlamsız hece gruplarıyla sağlanır. Mesela Fox Kızılderilileri kültürlerine ait kahramanlarla ilgili anlatılarına nootche, nootche kalıplarını eklemektedir. Krober ve Spier de bize, Güney Kaliforniya'daki efsanelerin konuşur gibi anlatıldığını aktarır.[17] Edward Sapir de Payut mitolojisinde hayvanların belirli ritimlerle ve melodiye göre seçilen kelimelerle konuşturulduklarını gözlemlemiştir. Diğer yandan Cumberland Boğazı'nda kayıt altına aldığım ve bir kahramanın yolculuklarının anlatıldığı Eskimo masalı da ilahi şeklinde anlatılıyordu ve cümlelerin arasına melodiler yerleştirilmişti.[18] Ağıtlardaysa inilti sesleri belirli aralıkla tekrar edilmekle beraber kelimelerin telaffuzlarıyla bile ritmik bir yapı meydana getirilir.

Şarkıların biçimsel yapıları anlatıların ritmik düzenlemesinden daha kesindir. Çoğu ilkel müzikte rastladığımız düzenli bir müzikal ritmin, genellikle insanların kendiliğinden yaptığı çeşitli hareketlerin sesle bağlantılı olmasından; özellikle de müzik ve dans arasındaki ilişkiden kaynaklandığı düşünülür. İlkel müziğe vücut hareketleriyle eşlik edildiği doğrudur; bütün gövdenin salınması, başın, ayakların ve kolların hareketleri, ellerin çırpılması gibi. Ancak bu hareketlerde, şarkılarda gördüğümüz eşzamanlılığın var olduğunu düşünmek yanlıştır. Bizim için el çırpmak şarkının vurgularına eşlik eden bir harekettir. Bazı kabilelerdeyse elin ve ayakların hareketlerinin, şarkı sözlerinin başlangıçlarıyla kesişmesi de el çırparken ya da ritim tutarken şarkının melodisinin takip edilmesini sağlar. Ayrıca bu hareketlerin ve şarkının ritimsel bir benzerlik taşımadığı pek çok durum söz konusudur; bu ikisi arasında farklı yollarla kurulan bir ilişkiden bahsedebileceğimiz gibi birbirlerinden tamamen bağımsız da olabilirler. Kuzeybatı Amerika'daki şarkılar gibi siyahilerin müziklerinde de verebileceğimiz pek çok örnek bulunmaktadır.

---

17. Song Recitative in Paiute Mythology, *Journal American Folk-lore*, Cilt 23, s. 455.
18. F. Boas, *Bulletin of American Museum of Natural History*, Cilt 15, s. 335, s. 340; melodi için bkz. 6. *Annual Report Bureau of Ethnology*, s. 655, Sayı 13.

İlkel şiirin yapısı üzerine çalışmalarda karşılaşılan zorluklar geçtiğimiz senelere göre daha iyi anlaşılmış olsa da; harcanan çokça emeğin neticesinde eşsiz derlemeler yayınlanmış olsa da elimizde halen yeterli örnek bulunmamaktadır. Gezginlerse bir şarkıyı nasıl kaydetmeleri gerektiği hakkında bir eğitim almamışlardır. Eğer kaydettilerse de bunları paylaşmaya pek istekli olmamalarının yanında gözlemlerini de özetler halinde paylaştıklarından dolayı yanlış yönlendirmelerde bulunurlar. Diğer yandan isabetli gözlemler karmaşık ritimlerin fazlaca yaygın olduklarını göstermektedir. Düzenli ritimler iki ya da yedi bölümden meydana gelir ancak ritmik yapı içinde ayırt edilemeyen daha büyük gruplamalar da söz konusudur. Dizeler halinde yinelenmeleri de ritimlerin değişmeyen birimler olarak uygulandıklarını gösterir.

Fizyolojik nedenlere bağlı olarak ritim sayesinde duyumsadığımız hissiyat, duyusal olarak algıladığımız şeylerle ilintili olan her eylemimizde mevcuttur. Bu his heyecanlandırıcı bir şekilde dini şarkılar ve danslarda tezahür eder. Yönlendirici niteliği savaş şarkılarında; yatıştırıcılığı yalın melodilerde; estetik değeriyse müzikte ve süsleme sanatında gözlemlenebilir. Ritmin kökeni dini ve sosyal faaliyetlerden ziyade bu faaliyetlerle ilintili olan duygusal durumlarda aranmalıdır. Çünkü ritmin üzerimizdeki etkisi sözkonusu duygusal durumlarla oldukça benzer olduğu gibi bu duyguları harekete geçirmenin yanında bu duygular tarafından uyarılır da.

Biçimsel çeşitliliğin, birbirinin aynısı olan veya birbirine benzeyen unsurların kullanımıyla anlatı ve şiirde zamansal, süsleme sanatında mekânsal bir anlatıma sahip olması, Bücher'in, ritmin belirli bir işi meydana getiren eylemlerden türetildiği yönündeki görüşlerinin savunulamayacağını göstermektedir. Wundt'un, ayinlerde söylenen şarkıların ritminin yapılan danslarda; çalışırken söylenen şarkıların ritmininse o esnada yapılan hareketlerde bulunduğu düşüncesi Bücher'in görüşleriyle temelde aynıdır. Dans figürlerinin çalışırken yapılan hareketlere oldukça benzemesinin yanında dansın ritim duygusunu geliştirdiği konusunda bir şüpheden de söz edilemez. Bununla beraber bir işi tamamlamak için yapılması gereken hareketler, topluluklar halinde çalışırken olduğu gibi bireysel uğraşlarda;

bunlarla beraber sepet ve çömlek işçiliği gibi düzenli bir şekilde tekrar edilen hareketlerle gerçekleştirilen sınai üretimlerde de zamana bağlı bir yinelemeyi gerektirir. Yineleme, süsleme sanatında olduğu gibi anlatılarda da biçimin getirdiği bir zorunluluk olmadığı sürece salt teknik bir açıklamanın yetersizliğini gösterir. Dokumada, resimde ve boncuk işlerinde düzenli bir yinelemenin verdiği haz yalnızca yöntem tarafından belirlenen hareketlerle açıklanamayacağı gibi böyle bir ritmin, işçilik esnasında yapılan kendiliğinden eylemlerin sonucu olarak ortaya çıkan ritimden daha geç bir dönemde geliştiğine işaret eden herhangi bir gösterge de yoktur.

İlkel şiirsel biçimlerin özellikleri üzerine bir inceleme yapmak, elimizdeki güvenilebilir örneklerin oldukça az sayıda olmasının yanında aslen, bu anlatıların içinde doğduğu kültür ve dil hakkında ciddi bir birikime sahip olmadan edebi ifadelerin anlam ve değerlerine yönelik derin bir kavrayıştan söz edilemeyeceğinden dolayı imkânsızdır. Bu nedenle ilerleyen sayfalardaki düşüncelerimi, dillerine ve kültürlerine aşina olduğum Kwakiutl kabilesi çerçevesinde şekillendireceğim. Dolayısıyla üzerinde duracağım unsurların genellenerek bütün ilkel edebiyatın genel özellikleri olduğunun iddia edilmesi yersiz olur. Aksine bu konu hakkında daha fazla bilgi edindikçe üslupların ne kadar özgün olduğu görülür. Gelgelelim kimi unsurlar günümüz edebi biçimlerinde de kullanılmakla beraber genel eğilimleri yansıtmaktadır.

Vurgu

Kwakiutl anlatılarında ve şiirlerinde belirli kelimelerin sıklıkla vurgulandığı görülür. Bu vurgu da genellikle yinelemeyle sağlanır. Örnek olarak bazı hitaplardan kesitler vereceğim:

"İnanın şarkının sözlerinin doğruluğuna, inanın kabilem, sizler için söylediğim şarkıya."[19]

"Açık yürekli şefiniz nazik olduğu gibi, kendini şef yapanlarla da kibarca konuşuyor."[20]

---

19. Contributions to the Ethnology of the Kwakiutl, Columbia University Contributions to Anthropology, Cilt 3, s. 194, satır 25.
20. A.g.e., s. 258, satır 24.

"Şefimizin şarkısı sona erdi şimdi. Yüce kişinin şarkısı sona erdi."[21]

"Şimdi ulağınıza Yüce Elçi'nin adını söyleyin prensesin; şefin sayesinde, bütün prenseslerin üstünde olan kişinin odasından çıktığında."[22]

Şarkılardaysa konuşmalardan daha fazla yineleme kullanılır. Buna vereceğim birkaç örnek de şöyle:

"Ha! Yolumdan çekilin! Waw haw hawa, Ha! Yolumdan çekilin! Merhamet dilenmeyin boşuna, Waw haw hawa! Ellerinizi kaldırıp, merhamet dilenmeyin boşuna."[23]

"Dünyadaki tek büyük ağacım ben; ben, şef, dünyadaki tek büyük ağacım, ben, şef."[24]

Görüldüğü gibi vurgu bir cümleye önceki cümlenin sonundaki kelimeyle başlanarak da sağlanabilmektedir.

Bunların yanında vurgu için kullanılan pek çok öbek vardır. Kelimelerin sonuna *ai* eklendiğinden daha önce bahsetmiştik. Yüreklendirici konuşmalarda rastladığımız bu öbek de vurgu maksadıyla kullanılmaktadır. Konuşma dilinde kullandığımız "gerçekten", "kesinlikle" gibi ifadelerse anlatının tümüne bir keskinlik kazandırır. Örnek olarak bir ağıtta kadın şunları söyler:

"Haha, hanane! gerçekten yapıyorum bunu. Asıl atalarım, asıl ceddim, ailemin asıl mirasından, dünyanın başlangıcında nasıl ortaya çıktığımdan, şefin bu dünyaya nasıl geldiğinden söz ediyorum. Haha, hahane! Gerçekten benim atalarımdı çoğalmakta olan."[25]

Afrika'da anlatılan hikâyelerse dinleyicinin olumlar nitelikteki haykırışlarıyla canlandırılır. Anlatıcı "Kaplumbağa leoparı öldürdü." dediği zaman dinleyiciler de ellerini çırparak "Leopar, leopar" derler.

Vurgu anlamdaş kelimelerin beraber kullanılmasıyla da sağlanır. Birbirlerinin yerine geçebilen tabirler bu maksatla kullanıldığında biçimsel benzerlikleri sayesinde anlatılara ritmik bir

21. A.g.e., s. 268, satır 25.
22. A.g.e., s. 308, satır 3.
23. Ethnology of the Kwakiutl, *35. Annual Report Bureau of American Ethnology*, s. 1288.
24. A.g.e., s. 1290.
25. A.g.e., s. 836.

değer kazandırırlar. Kwakiutl Kızılderililerinin övgü amacıyla söyledikleri ilahilerden birisi şöyle:

"Duyun kabileler! Şefimize karşı büyük bir korku besliyorum. Korkuya sebep olmaya çalışan bu yüce şeylerden, dehşet yaratmaya çalışan bu ulu şeylerden, dehşetin her türlü nedeninden dolayı ürperiyorum."[26]

"Büyük Bakırın; büyük akılsızın, büyük müsrifin, büyük kibirlinin, en erişilemez Ormanın Ruhu'nun, şeflerimiz arasındaki en yücesinin malı olan bakırın, kırılıp yok olmasına müsaade edeceğim."[27]

Ritmi oluşturan birimin başı veya sonu daha önce bahsetmiş olduğumuz ağıttaki "haha hahane" gibi öbekler kullanılarak veya aynı kelimenin tekrarlanmasıyla belirtilir. Aşk şarkılarında da bu iki biçim birden sıklıkla kullanılmaktadır:

Ye ya aye ya! Katı kalplisin, bana beni sevdiğini söyleyen sen
Katı kalplisin canım benim.
Ye ya aye ya! Acımasızsın, bana sevdalı olduğunu söyleyen
Sen, canım benim
Ye ya aye ya! Ne zaman konuşacaksın benimle sevgilim? canım benim![28]

Ayrıca şamanların söylediği şarkılarda da bu iki biçim beraber karşımıza çıkar:[29]

Bana onu iyileştirmeye devam etmem söylendi
Yüce Güç tarafından,
İnce örtülerle örtmem söylendi
Üstünü, Denizin Şamanı,
Yüce Güç tarafından
Kendisine döndürmemiz söylendi ruhunu,
Yüce Güç tarafından
Ona uzun bir hayat vermem söylendi, Denizlerin
Uzun Ömürler Bahşedicisi, Derin Suların Şefi
Yüce Güç tarafından

26. A.g.e., s. 1287.
27. A.g.e., s. 1288; bakırla kastedilen şey büyük bakır tabaklardır ve bu tabaklar sahip olunabilecek en önemli şeydir. Ormanın Ruhu ise varsıllığın ve gücün sembolüdür.
28. A.g.e., s. 1301.
29. A.g.e., s. 1296.

Simetri

Simetri dar anlamıyla düşünülürse sanat eserlerinde zamansal bir dizi halinde kullanılmadığı görülür. Ritme bağlı bir simetri, bütün birimlerin birbirlerine belirli bir uzaklıkta olduğu mekânsal bir simetri gibi algılanmaz. Ritim dizilerinde simetri yalnızca yinelemelerin düzeniyle ve cümlenin yapısal özelliği yoluyla hissedilir. Örnek olarak siyahilere ait şöyle bir şiir verilebilir:

Ko ko re ko kom on do!
Kadın gitti, erkek gitmedi,
Ko ko re ko kom on do![30]

Diğer yandan böyle bir uygulama, konuşur gibi okunan ilkel şiir ve şarkılarda günümüz halk müziklerinde ve şiirlerinde kullanıldığı kadar sık karşımıza çıkmaz.

Metafor

Şiirin ve konuşmaların ne kadar etkileyici olacağı metaforik bir anlatımın kullanıldığı bölüme bağlıdır. Mecazi anlatımları genel bir çerçevede ele almak oldukça güçtür çünkü konuşmada kullanılan metaforların anlaşılabilmesi için kullanılan dil hakkında derinlemesine bir bilgiye sahip olmak gerekir. Elimizdeki kayıtlarda metaforların bulunmamasıysa gerçekten kinayeli bir anlatımla karşılaşılmamasından çok kayıtların kusurlu olmasından kaynaklanmaktadır. Bununla beraber Amerika Kızılderililerinin kinayeli anlatımlarda bulundukları şüphe götürmez bir şekilde bilinmesine rağmen edebi ürünlerinde mecazi bir ifadeyle karşılaşmak da mümkün değildir. Üstelik bütün isimlendirme sistemleri simgesel anlatıma yönelik bir sezgileri olduğunu gösterir.

Metaforik anlatım üzerine düşüncelerimi anlatı biçimlerine aşina olduğum Kwakiutl Kızılderilileriyle sınırlayabileceğimi düşünüyorum. Kwakiutllar metaforları özellikle bir şefin ya da savaşçının yüceliğinden bahsederken kullanır. Şefler dağa; uçuruma (bu uçurumun kenarından, diğer kabilelerin elde edemeyeceği bir zenginlik yuvarlanır); tırmanılamayan bir kayalığa;

30. Martha Warren Beckwith, Jamaica Anansi Stories, *Memoirs of American Folklore Society*, 1924, Cilt 17, s. 107.

cennetin (dünyaya destek olan) sütunlarına; uzun olan tek ağaca (bu ağacın yapraktan tacı ormandaki diğer ağaçların üstünü kapatıyordur veya bir adadaki tek yüksek şeydir); demirlemiş, içinde yükler olan bir kanoya; bütün dünyayı (ziyafetler düzenlediği evinde yanan ateşle) dumana boğan kişiye; kalın bir ağaca ve (kabilenin) uzun köklerine benzetilir. Bu şefin yaptığı büyük işler sonucunda diğer kabileleri yok ettiği söylenir ancak böyle bir ifade aslında savaşçılardan bahsederken kullanılır. Halk bu şefi tıpkı yavru ördeklerin annelerinin peşinden gitmesi gibi takip ederler. Şef silahıyla insanlara acı çektirir; diğer kabileleri sürer. Şefin ortadan kaldırmaya çalıştığı düşmanıysa buruşuk tüylü; şefin sırtında (bir kurdun geyiği taşıdığı gibi) taşıdığı hasmı; dili dışarı sarkan düşman; kuyruğu (bir somon balığınınki gibi) kopmuş olan rakip; örümcek kadın; yaşlı köpek; küflü yüz; kırışık yüz; kırık bakır gibi eğretilemelerle anlatılır.

Şefin büyüklüğünden unvanlarının hak edeni olarak bahsedilir; şef bir prensesle evlendiğinde yerden kadının ağırlığınca yük kaldırır; malları cennete kadar uzanan dağlara benzetilir; kabilesine bir ziyafet verdiğinde, halkını kalesinden izliyordur. Sahip olduğu varsıllık yakaladığı bir somon balığına benzetilir.

İnsanlar eski gelenekleri, atalarının kendileri için açtığı yolu izleyerek uygularlar.

Hırçın savaşçı ya da kişilere zehirli bir bitki olan "düğün çiçeği" (*hellebore*) lakabı takılır. Aksi bir savaşçıya aynı zamanda "iki başlı yılan" da denir.

Metaforik anlatımlar halkın alışveriş yaptığı alanlarda, özellikle de "bakır" ticareti esnasında yapılan konuşmalarda önemli bir yere sahiptir. Söylenen pek çok şeye simgesel bir hareket eşlik eder. Bakır alınırken ödeme yapılan ilk bölümden yastık, döşek veya zıpkın olarak bahsedilir; bu yastık veya döşekte bakır dinlendirilecektir ya da zıpkınla beraber taşınacaktır. Bakır ticaretinin tümüne "itişme" denir çünkü bakırın fiyatı, satın alan kişinin sosyal mertebesi yükseleceğinden dolayı arttırılır. Değiş tokuşun sonunda satıcı alıcıya "kemer" olarak belirli bir sayıda örtü verir (bu örtüler değer ölçüsü olarak kullanılırlar) ve alıcı da diğer örtüleri (bakırın fiyatı bu örtüler üzerinden hesaplanır) bu örtülerle, sanki hepsini bir kutuya

yerleştirecekmiş gibi sarar. Sonunda örtülerden bir kısmını yanındaki dansçının (bu dansçı alıcının kadın akrabasıdır ve şenlik durumlarında dans eder) kıyafetleri olarak satıcıya geri verir.

Birisi düşmanını yendiği zaman verdiği büyük ziyafetle düşmanının ocağını söndürmüş; kendi evinin ortasında yanan şenlik ateşini harlamış olur. Birisi hasmını eli açıklıkta geçiyorsa, verdiği ziyafet de şenlik ateşini aşarak evin arka köşesine, şefin oturduğu yere kadar uzanır.

Geline eşyalarını taşıyabilmesi için bohçalar, oturması için hasır, kanosuna yerleştirmesi için direk verilir.

Burada hastalık ve ölümü anlatmak için kullanılan kinayeli sözlerden bahsetmeyeceğim. Ancak bazı konuşmalarda rastladığım birkaç örnek şöyle: Ölen şefimiz dinlenmeye gitti, artık bu dünyada değil, şefimiz uzaklara gitti, şefimiz derin bir uykuya daldı.

Metaforik anlatımlar şarkılarda da kullanılır. Tanınan birisi boğularak öldüğünde arkasından okudukları ağıtın bir bölümü şöyle:

"Beni aklımdan yoksun kıldı, ayın, suların ötesinde kaybolması."[31]

Başka bir ağıt örneği de aşağıdaki gibi:[32]

Hana, hana, hana. Kırıldı, dünyanın sütunları.
Hana, hana, hana. Yere düştü, dünyanın sütunları.
Hana, hana, hana. Büyük şefimiz dinlenmeye çekildi.
Hana, hana, hana. Yığıldı kaldı eski şefimiz.

Şölenlerde söylenen bir şarkıdaysa kabilenin şefi somon balığına benzetilir:[33]

Ulu kişi yerinden kıpırdamayacak, büyüklerin büyüğü, yüce kral somonu
Öyleyse yoluna git yüce kişi, korkut küçük serçeleri, kızdırdığın gençleri

31. Ethnology of the Kwakiutl, *35th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, s. 1292.
32. Boas, Kwakiutl Ethnology, Columbia University Contributions to Anthropology. Cilt 3, s. 77.
33. A.g.e., s. 123.

Başka bir şölen şarkısındaysa düşmanlar böceklere benzetilir:[34]

Şefim ben, şefim ben, sizin, etrafında döneneceğiniz şefiniz.
Isırılmak için etrafımda uçuşan sinekler tarafından, çok büyüğüm
Yemek istenmek için etrafımda uçuşan at sinekleri tarafından, çok büyüğüm
Isırılmak için etrafımda uçuşan sivrisinekler tarafından, çok büyüğüm

Şef başka bir şarkıdaysa ağaçlara benzetilir:[35]

Büyük sedir dansçısı kabilelerimizin, bizim şefimiz.
Çürütülemez, kulak verin, bizim şefimiz.
Efsanelerden önce buradaydı şefimiz, bizim için, kulak verin.

Çimmesyanların bazı anlatıları da metaforik anlatıya güzel örnekler sunar. "Dişsiz de olsa geyik, bir şeylerin üstesinden gelebilir." "Yalnızca geyik derisinin üzerinde uyuyor." (Belirli bir güçlükle karşılaşmayı beklemiyor anlamında.) "Nass Nehri'nin her zaman durgun olacağını düşünüyor gibisin." (Her zaman talihli olacağını düşünüyorsun anlamında.) "Kısa süreliğine nilüferlerin tadını çıkarıyor." (Nilüfer yiyen bir ayının çalılıklara gizlenmiş bir avcı tarafından avlanmak üzere olması anlamında.)[36]

Osage Kabilesi'nin de şöyle bir şarkısı vardır:

Ho! Adımlarını yöneltmeleri gereken yer ufaklıkların, bir evin içi olduğu söylenir.
Küçük bir vadidir gitmeleri gereken yer.
Doğrusu, o kadar da küçük değildir bu vadi,
Adımlarını yöneltmeleri gereken yer nehrin dönemecidir, ufaklıkların
Doğrusu, o kadar da keskin değildir bu dönemeç,
Adımlarını yöneltmeleri gereken yer küçük bir evdir, ufaklıkların.

Vadi ve nehrin dönemeciyle ima edilen yaşantıdır; hayat da dört vadinin kesiştiği nokta veya dört adet dönemeci olan bir nehir olarak tasvir edilmiştir.[37] Benzer bir betimleme kıtanın iç

34. A.g.e., s. 129.
35. A.g.e., s. 197.
36. *Journal of American Folk-Lore*, 1889, Cilt. 2, s. 285.
37. Francis La Flesche, The Osage Tribe, The Rite of Vigil, *39th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, Washington, 1925, s. 258.

kesimlerinde yaşayan Kızılderililerin süsleme sanatlarında da görülür.[38] Aşağıdaki anlatıda da farklı bir metafor kullanılmıştır:

> Kimin üzerinde çıkarmalıyız mokasenlerimizi, diye sordu bu evde biri ötekine
> Güneşin battığı tarafta,
> Ergenlik çağındaki birisi vardı,
> Peki kimin üzerinde çıkarmalıyız mokasenlerimizi, her zaman, diye sordu bu evde biri ötekine

Burada mokasenleri çıkartmakla ima edilen düşmanı ezip geçmekken düşman da ergenlik çağındaki birisiyle kişileştirilmiştir.[39]

Creek Kızılderililerinin göç hikâyesinin de anlatıldığı bir konuşmada kabilenin şefi Chekilli şöyle der: "Cussetawlar henüz kırmızı renkli kalplerini arkada bırakamazlar. Ama kalplerinin bir tarafı kızılken, diğer tarafı da beyazdır."[40]

James Mooney de Cherokee Kızılderililerinin avda başarı getirmesi için yaptıkları konuşmayı kayıt altına almıştır:[41]

> Rüzgâr essin. Meltem essin. Yu! Dünyamızın Ulu Avcısı, tükürüğünün düştüğü yerin eşiğindeyim. Bırak gövden kendini örtsün; bırak yaprakların altında kalsın. İzin ver tek seferliğine bükülüp korusun kendini, belki hiç memnun kalmazsın.
> Ve sen, Yüce Kızıl, uyurken ben, göğüslerimin üstünde gezinir misin? Şimdi iyi şeylerin (rüyaların?) yeşermesine müsaade et; sözlerimi merhametli kıl. Ha! Şimdi küçük ayak izlerim yönelsin, uzandığı farklı yönlere. Yaprakların üzeri pıhtılaşmış kanla kaplansın, kan yaprakların üzerinden eksik olmasın. Ve siz ikiniz, yaprakları gövdenizde saklayın. Yu.

Bu konuşmada av, ateş ve su tanrılarına seslenilir. Dünyanın Ulu Avcısı nehri ve tükürüğü sudaki köpükleri; üzerinde kan

38. A. L. Kroeber, The Arapaho, Bulletin American Uns. Natural History, Cilt 18, Görsel 16, s. 100; Clark Wissler, Decorative Art of the Sioux Indians, a.g.e, s. 242, Şekil 77.
39. Francis La Flesche, The Osage Tribe, The Rite of Vigil, *39th Annual Report of Bureau of American Ethnology*, Washington, 1925, s. 84.
40. Albert S. Gatschet, *A Migration Legend of the Creek Indians*, Philadelphia, 1884, s. 251.
41. James Mooney, The Sacred Formulas of the Cherokees, *7th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, s. 369.

olan yapraklar da av öldürüldüğünde suyun yüzeyinin renginin değişmesini anlatır. Avcıysa bütün hayvanların, sürekli arıyor olduğu nehir kıvrımında toplanmalarını istemektedir. İkinci bölümdeyse Yüce Kızıl ateştir; göğüslerin üzerinde gezinir çünkü avcı göğüslerini külle ovmaktadır. Kanla kaplı olan yapraklar ateşe ve suya atılır; bu da iki kişinin onları gövdelerinde saklaması şeklinde ifade edilmiştir.

Şiirsel Betimleme

İlkel anlatının, şarkıların ve şiirlerin içerikleri, bunları söyleyen kişinin kültürel yaşantısı doğrultusunda çeşitlilik gösterir. Dolayısıyla ilkel edebiyatın değerini bizde uyandırdığı duygulara göre ölçmek anlamsız olduğu kadar bizim yapmamız gereken de bu eserlerin, yerli insanların hissetiklerini ifade etmeleri açısından ne kadar yeterli olduklarını sorgulamaktır. Açlık ilkel insanlar için, bizim gibi acıktığından dolayı hiç sancı yaşamamış veya yetersiz beslenmenin sonuçlarının farkında olmayan kimselere göre apayrı bir şeyi ifade eder. Buşman veya Eskimo halkları gibi toplulukların başarılı bir avdan ya da karınlarını tıka basa doyurdukları bir yemekten sonra keyiflerini şarkı söyleyerek yansıtmaları; Malay Yarımadası'ndaki Semang Oranglarının meyve topladıktan veya yine başarılı bir avdan sonra şarkı söylemeleri şarkılarının, hasat esnasında söylenen şarkılardan farklı bir anlama gelmediğini gösterir. Bir resmin somutluğu bizi kolaylıkla yanılsamaya düşürmekle beraber şiirde görmeyi beklediğimiz duygusal çağrışımların resimde bulunmaması gerektiğini varsaymamıza neden olur. Öyle ki lirik bir şiirde denk geldiğimiz betimlemeler zihnimizde her zaman belirgin imgeler yaratmazken, bize tanımlayıcı ifadelerle somutlaştırılan duygular yoluyla seslenir. Bu nedenle şiiri okuyan kişi nesnel ifadelerden ziyade resimlerde gördüğümüz duygusal zemine ihtiyaç duyar çünkü yerlilerin gündelik yaşantıları esnasında hissetikleri şeyler bizim için bilinmezdir. Kelimelerse yalnızca betimleyici oldukları ölçüde anlaşılır. Bu çerçevede sıklıkla alıntılanan Semang şarkısı güzel bir örnek teşkil eder:[42]

42. W. W. Skeat ve C. O. Blagden, *Pagan Races of the Malay Peninsula*, 1906, Cilt 1, s. 627.

Meyvelerimiz yetişir sürgünün ucunda, etli.
Tırmanır, koparırız sürgünün ucundan, meyveyi.
Tombul, sürgünün ucunda duran kuş da.
Tombul, sürgünün ucundaki küçük sincap da.

Bitki ve hayvanlardan yenilecek şeyler olarak söz eden bu şarkı, bizim daha kolay anlayabileceğimiz aşağıdaki şarkıyla karşılaştırılabilir:

Yapraklar büyüdükçe dal bükülür.
Yapraklı dallar rüzgârda salınır.
Salınırlar bir ileri bir geri, farklı yönlerde.
Biz onlara çarptıkça da eğilirler.
İnas Dağı'nda savrulurlar.
Ki İnas Dağı, evimiz.
Savrulurlar hafif bir meltemde de.
Savrulurlar sisle.
Savrulurlar puslu havada.
Savrulurlar ince dallar,
Savrulurlar tepeyi aşan sisle.
Savrulurlar hafif bir meltemde de, vs.

İkinci örneği daha şiirsel buluyorsak bunun olası tek nedeni, Semang Oranglarının meyve toplamak ve avlanmak için harcadıkları emeği anlattıkları şiirin bizde aynı hissi uyandırmamasıdır. Şiirin ne kadar etkileyici olacağı yapılan betimlemelerin zihnimizde ne kadar belirgin imgeler oluşturacağına değil, kelimelerin duygularımızı uyarmasını sağlayan içkin enerjiye bağlıdır.

Gezginler tarafından derlenen ilkel şiirlerle günümüz edebi şiirlerini karşılaştırmak yanıltıcı sonuçlar ortaya çıkarır. Bizim kibar edebiyatımızda yeri olmasa da zaman zaman işitebileceğimiz, cinsellikten bahseden veya içki içerken söylenen kaba şarkılar ilkel topluluklarda şehvet düşkünü genç bir erkeğin veya heyecanlı bir kadının söyleyebileceği şarkılara oldukça benzerdir. Yapılan derlemelerde böyle şarkılarla karşılaşıyor olmamızın nedeniyse büyük ihtimalle yalnızca bu derlemeleri yapan kişilerin yerlilere ilahi bir teslimiyet anında, duydukları aşkla içleri kabarırken ya da şiirsel bir coşkunluk esnasında yaklaşmayı beceremeleridir. Hatta kimi şarkıların kaydı yapan kişiyle dalga

geçmek için söylendiği kolaylıkla fark edilebilir. Elimizdeki verilerin yetersizliği düşünüldüğünde bayağı şarkı sözlerinin nasıl yazıldığını bu verilere dayandırmak yanlış olacağı gibi gündelik gelişmelerden duyulan heyecanın, ulaşılabilecek en yetkin şiirsel ifade olduğu yanılgısına da düşülebilir. Amerika'daki Omaha Kızılderilileri, Eskimolar ya da Kwakiutl Kızılderilileri ve bazı güneybatı kabilelerine ait daha kapsamlı derlemelerdeyse şiirsel duyumun daha gelişmiş olduğuna dair yeterli veri bulunabilir.

Edebi Türlerde Yerel Kültürün Yansımaları

Yine de şiire yönelik duyarlılık, gerek biçim gerekse kesinliği açısından her yerde aynı değildir. Hangi deneyimlerin şiirsel bir değeri olduğunu ya da anlatımın çarpıcılığını yerel kültür belirler. Örnek olarak Polinezya ve pek çok Kızılderili geleneğinde kullanılan betimleyici üsluplar arasındaki farklılıkları göstereceğim. Fornander'in yaptığı Hawaii kültürü derlemesinde şöyle bir masalla karşılaşırız: "Adamın ne kadar güzel göründüğünü düşünerek ona imreniyorlardı. Derisi olgun bir muz gibiydi. Göz topları da muzun tomurcuk haline benziyordu. Postürü düzgündü ve vücudunda hiçbir leke yoktu. Kimse onun eşi benzerini görmemişti." Hawaii mitolojisinden Laieikawai masalıysa şöyledir: "Ben bu kıyıların sahibesi değilim ki. Adanın içinden geldim ben, beyazlara bürünmüş bir dağın tepesinden geldim." Gelgelelim Kızılderililerin edebiyatında benzer anlatılar bulmaya çalışmaksa beyhude bir uğraş olur. Bu açıdan bakıldığında kıtadaki Kızılderililerin kendi aralarında da oldukça ayrıştıkları görülür. Mesela Çimmesyanların masalları Ova Kızılderililerinin yavan masallarıyla karşılaştırıldığında betimleme açısından daha zengindir.

Diğer yandan şiirsel betimlemeler şarkılarda daha sık kullanılır ancak şarkılar da kültürden kültüre farklılık gösterir. Güneybatı Kızılderililerinin şarkıları, doğanın şairi derinden etkilediğine işaret eder. Yine de şairin kullandığı betimleyici ifadelerin aslında ayinlerde kullanılan kalıplaşmış ifadeler olduğu unutulmamalıdır.

Örnek olarak Navahoların aşağıdaki şarkısı gösterilebilir:[43]

43. Washington Matthews, Navaho Myths, Prayers and Songs, *University of California Publications in Archaeology and Ethnology*, Cilt. 5, s. 48, satır 61-73.

Polenlerin izleri üzerinde yürüyebilir miyim,
yaklarımın etrafında zıplayan çekirgelerle yürüyebilir miyim,
Düşen çiy ayaklarımı ıslatırken yürüyebilir miyim,
Güzellikle,
Önümdeki, arkamdaki, üzerimdeki, altımdaki,
Etrafımı saran bu güzellikle beraber yürüyebilir miyim,
Yaşlılığımda da hayat dolu bir şekilde, güzelliğe giden yolda yürüyebilir miyim,
Yaşlandığımda hayatın tadına yeniden varırken,
güzelliğe giden yolda yürüyebilir miyim?
Her şey güzelliğe bağlı.

Apaçilere ait aşağıdaki şarkıda da benzer unsurlar görülür:[44]

"Doğuda uzun bir mısır durur, sağlam kökleri, uzun sapı, kırmızı püskülü, uzun yapraklarıyla, koyulaşıp açılır gövdesi, üzerine çiğ düşen yerinden, derin suların uzandığı yerde.
Güneş batarken filizleriyle büyük balkabağı, uzun sapı, geniş yapraklarıyla, polenli tepesiyle bekler, suların sarardığı yerde."

Pimaların aşağıdaki şarkısı da ayinsel bir öneme sahiptir:[45]

"Esen rüzgâr şarkı söylemeye başladı,
Esen rüzgâr şarkı söylemeye başladı,
Esen rüzgâr şarkı söylemeye başladı,
Toprak serili önümde,
Önümde, uzaklara kadar.

Rüzgârın evi gürlüyor şimdi,
Rüzgârın evi gürlüyor şimdi,
Sayısız uzvuyla,
Buraya geliyor esinti.

Siyah bir yılan bana doğru gelen rüzgâr,
Siyah bir yılan, bana gelen rüzgâr.
Gelip kendini sarmalayan,
Gelip şarkısını sürdüren.

44. P. E. Goddard, Myths and Tales from the White Mountain Apache, *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 1910, Cilt 24.
45. Frank Russell, The Pima Indians, *26th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, s. 324.

Doğal güzelliklerin betimlendiği, oldukça bilinen bir Eskimo şarkısıysa şöyle:[46]

"Büyük Kunak Dağı güneyde, görüyorum;
Güneydeki büyük Kunak Dağı'na saygı duyuyorum;
Güneyde ışıldayan aydınlığı dikkatle izliyorum.
Kunak'ın etekleri uzuyor,
Kıyı sarıyor Kunak'ın eteklerini.
Görüyorum, güneyin nasıl değişip dönüştüğünü.
Görüyorum, güneydekilerin birbirlerini nasıl süslediğini,
Dağın etekleri kıyıda, denizin çarşafıyla örtülürken,
Her şeyin nasıl renklendiğini."

Şarkının sözleri anlaşılmaz olsa da biçimi sayesinde elde edebileceği estetik değer melodisine ve ritmik özelliklerine bağlıdır ve bu özellikler de esere duygusal değerini farklı şekillerde kazandırır. Diğer yandan şarkıya belirli bir kültür içinde atfedilen önem de farklı kelime gruplarının kullanılmasıyla nesnel olarak çeşitlilik gösterebilir. Bu olguyu kendi kültürümüzde, farklı düşünceler benzer şiir ölçüleriyle aktarıldığında veya farklı şiirler benzer melodilere bağlı kalarak seslendirildiğinde; örnek verirsek de halk şarkıları ilahi biçime dönüştürüldüğünde gözlemleriz. Ancak ilkel şiir söz konusu olduğunda bunun ne ölçüde gerçekleştiğini bilmiyoruz. En çok tanıdığım kabilelerde belirli şarkıları belirli ritimlerle seslendirmeye yönelik kararlaştırılmış bir eğilimin var olduğunu söyleyebilirim. Mesela Amerika'nın Kuzeybatı kıyılarında kullanılan beş bölümlük ritim, dini amaçlarla yapılan kış ayiniyle; yavaş ve düzenli ritimler de yas şarkılarıyla bağlantılı gibidir.

Edebi türler ve kültür arasında tabii bir şekilde varolan ilişki anlatılarda da kolaylıkla fark edilebilir.

Bireysel eylemi meydana getiren güdülerse kişinin yaşantısının seyri ve insanların başat çıkarları tarafından belirlenir. Yaptığımız çalışmalar da ilkel insanların yaşantılarının ve isteklerinin ne olduğuna dair genel bir resim ortaya koyar.

Siberya'daki Çukçilerin hikâyeleri genellikle bir tiranlıkta veya herkesten yetenekli bir avcının ya da savaşçının yönetiminde yaşayan köylülerin özgürlük mücadelelerini anlatır. Es-

46. Henry Rink, *Tales and Traditions of the Eskimos*, Londra, 1875, s. 68.

kimo masallarındaysa bir grup erkek kardeş köyün zorbaları olarak karşımıza çıkar. İki halk da küçük yerleşim yerlerinde yaşarlar. Belirli bir politik örgütlenmeye sahip olmadıkları için güçlü bir kişiye yönelik korkuları, bu kişinin kuvvetinin kendi fiziksel niteliklerinden ya da sözde doğaüstü güçlerinden kaynaklanıp kaynaklanmadığı fark etmeksizin, yaşantıları üzerinde oldukça etkilidir. Halkı kurtaran kişi de genellikle güçsüz, herkesin küçümsediği birisidir. Kızılderili hikâyelerindeyse baskıcı bir şef karşımıza çıkar ancak bu karakter diğer masallardaki kadar baskın bir tip değildir.

İngiliz Kolumbiyası'nda yaşayan Kızılderililerin masallarındaki ana tema, yaşantıları genellikle toplumsal olarak daha üst bir konum kazanma çerçevesinde şekillendiği için fakir birisinin zenginleşip saygı duyulan biri haline gelmesi ya da iki şefin, birbirlerinin kahramanlıklarını gölgede bırakıp daha fazla saygı kazanma mücadeleleriyle ilgilidir. Karaayaklar Kızılderililerinin masallarındaysa ayinlerinin tarihçelerinden, anlamlarından ve törenlerin nasıl yapıldığından bahsedilir.

Bahsettiğimiz farklılıklar yalnızca içerikten kaynaklanmamakla beraber anlatının biçimini de etkiler çünkü aktarılan olaylar birbirleriyle farklı şekillerde bağlantılıdır. İlkel insanların öykülerinde aynı motifler sürekli olarak tekrarlanır. Bu nedenle aynı kabileden derlenen veriler tekdüze olabileceği gibi belirli bir noktadan sonra yalnızca eski konuların farklı biçimlerde bir araya getirildiği görülür.

Buna karşın asıl farklılıklar yerel kültürlerin bakış açılarının neden olduğu farklılıklardır. Aynı hikâye farklı kabileler tarafından anlatıldığında tamamen farklı bir biçime sahip olabilir. Yalnızca hikâyenin teması değil; anlatılmak istenen şey ve hikâyenin önemli bölümleri farklı kültürler tarafından farklı şekillerde vurgulanabilir. Dolayısıyla yerel bir kültürün anlatı üzerinde yarattığı farklılık ancak kültürün bütünüyle beraber ele alındığında anlaşılabilir. Kuzey Amerika Kızılderilileri masallarından bir örnekle bu olguyu daha açık şekilde ifade edebileceğimi düşünüyorum. Vereceğim örnek de "yıldız koca" olarak bilinen; kıtanın iç kesimlerinde, İngiliz Kolumbiyası'nda ve Kuzey Atlantik kıyılarında anlatılan bir masal. Ova Kızılderililerinin anlatılarında iki genç kız kök toplamaya gider ve kamp

kurarlar. İki yıldız görürler; ardından onlarla evlenmiş olmayı dilerler. Sabah uyandıklarında kendilerini gökyüzünde, yıldızlarla evlenmiş bulurlar. Bazı büyük kökleri toplamaları yasaklanmıştır. Ancak genç kızlar kocalarının bu emrine uymazlar. Yeri kazdıklarında altlarında Dünya'yı görürler ve kazdıkları yerden bir ip sarkıtarak aşağıya inerler. Hikâyenin bu kısmından itibarem hikâyenin nerede anlatıldığına farklı olarak coğrafi farklılıklar belirmeye başlar. Masalın bir versiyonunda genç kızların yeryüzüne döndükten sonra yaşadıkları anlatılır; başka birindeyse kızlardan birinin doğurduğu çocuğun maceralarından bahsedilir. İngiliz Kolumbiyası'ndaysa masal apayrı bir biçim kazanmıştır. Köydeki kızlar bir ev yapar ve içinde oyun oynarlar. Bir gün yıldızlar hakkında konuşurlarken yıldızların bütün dünyayı görebildikleri için ne kadar mutlu olduklarından bahsederler. Diğer sabah uyandıklarında gökyüzünde, büyük şefin evinin önündedirler. Evin duvarları oldukça güzel bir şekilde oyulup boyanmıştır. Birden karşılarında birkaç adam belirir. İlk başta kızları karşılamak için gelmiş gibi davranırlar ancak sonrasında kızları beyinlerini emerek öldürürler. Yalnızca şefin kızı ve küçük kız kardeşi kurtulur. Şefin büyük kız kardeşiyse yıldızların şefiyle evlenir. Şef se kızıyla kardeşini dünyaya gönderir ve ne zaman kendisine ihtiyaç duyarlarsa yardıma geleceği sözünü verir. Ancak ikisi yeryüzüne döndüklerinde köylerinin terk edilmiş olduğunu görürler. Yıldızların şefi de evini, masklarını ve ayinde ıslıkla çalmaları gereken melodileri onlara gönderir. Böylece ayin geleneği kadınların ailelerine teslim edilmiş olur. Masal, kadınların evi sahiplenerek ayin yapmalarıyla sona erer. Anlatılmak istenen şey de şefin Kızılderililerin hayatlarına önem verdiğidir. Masalın içeriği tamamen farklı bir kültür grubuna ait olsa da neticede masal uzun bir masal dizisine dahil olur ve diğerleri anlatılar kadar önemli bir hale gelir.

Vereceğim ikinci örnek de Roma mitolojisinden Amor ve Psyche masalının Pueblo Kızılderilileri tarafından tamamen yeni bir biçimle anlatılmasıdır. Puebloların anlatısında bir tekboynuzlu at genç bir kız biçimine bürünür. Ardından herhangi bir kızı görmesi yasaklanmış olan genç bir çocukla evlenir. Çocuk kendisine verilen emri çiğnemiştir. Dolayısıyla gece genç kız uyurken mum ışığında kıza baktığı anda evlendiği kız ve içinde yattıkları

ev ortadan kayboluverir. Genç çocuk kendisini, atın üzerinde debelendiği bir çamur birikintisinde yatarken bulur.

İncil'de anlatılanların yerliler tarafından nasıl dile getirildiği de bu bakımdan oldukça yol göstericidir. Dr. Benedict ve Dr. Parsons'ın Zunilerin anlatılarından kaydettikleri İsa'nın doğuşu hikâyesinde İsa yeryüzüne kadın cinsiyetinde, güneşin kızı olarak gönderilir. İsa doğduğu zaman evcil hayvanlar İsa'yı yalayarak temizlerlerken katır yalamayı reddeder. Bunun sonucunda da kısırlıkla cezalandırılır. Hikâyeye tümüyle farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Bunun nedeni Pueblo Kızılderililerinin hayvanların neden kısır olabildiği, kısırlığın neden çoğu hayvanda görülebileceği gibi zihinlerini meşgul eden bir konuya açıklama getirmek istemeleridir.

Avrupa peri masallarıysa içerik ve eski dönemlere ait pek çok özgün masala sahip olmaları bakımından ilkel kabilelerden ayrışır. Modern dönem Avrupa masallarının günümüz Avrupa'sının koşullarını ya da gündelik yaşantımızı tam olarak yansıtmadığı açıktır. Ancak bu masallar bize feodal dönemlerdeki taşra hayatına dair hayali bir imge verirler. Dolayısıyla anlatılar arasındaki farklılık, modern entelektüel fikirler ve eski taşra gelenekleri arasındaki ikilemin günümüze ulaşan mirasları olarak yorumlanabilir. İlkel insanların anlatılarında bu süreç tam tersine işlemektedir. Bazı Kızılderili kabilelerinin anlatıları üzerine yapılan detaylı çalışmalar kabilelerin yaşantıları ve masallardan zamanla soyutlanmış olan gündelik koşulların birbirleriyle tamamen örtüştüğünü gösterir. Şu anki hayatlarında karşımıza çıkan inanç ve gelenekleri, masallarda anlatılanlarla tamamen uyumludur. Bu gözlem yalnızca yerlilerin eski zamanlardaki anlatıları için değil, çok da geçmişte kalmayan bir dönemde başka kabilelerden alınan masallar için de geçerlidir. Bu masallar dile getirildikleri kültüre büyük bir hızla uyarlanır. Kuzeybatı kıyılarındaki yerlilerin ve Pueblo Kızılderililerinin masalları üzerine yapılan incelemeler de aynı sonucu vermektedir. Aykırılıklar yalnızca, Avrupalılarla ilk etkileşimin yaşandığı dönemde olduğu gibi gündelik hayatın yaşadığı değişim süreçlerinde ortaya çıkar. Örnek olarak New Mexico Pueblolarından birisi olan Lagunaların bir masalında ziyaretçi evlere çatıdan girer ancak günümüz evlerinin kapıları vardır. Yapılan törenleri yürüten kişiyse çoğu

masalda önemli bir role sahiptir ancak tören geleneğinin büyük kısmı kaybolmuştur. Ova Kızılderilileri masallarında halen bufalo avlarından bahsederler ancak artık neredeyse hiç avlanılmadığı gibi insanlar toprakla uğraşmaktadır ya da işçi olmuşlardır.

Geçmiş dönemlerden günümüze fazla veri ulaşmamış olmasının, koşulların değişmemesiyle veya tarihsel bir değişimin yaşanmamış olmasıyla açıklanabileceğini düşünmek hatalı olur. İlkel kültür de modern medeniyetler kadar tarihsel bir gelişimin sonucudur. İlkel kabilelerin de yaşantı biçimleri, gelenekleri ve inançları sabit değildir. Ancak ilkel toplumlar için değişim, dışarıdan bir müdahale olmadığı sürece bizim toplumumuzun yaşadığı değişimden daha yavaş gerçekleşir. Bunun yanında ilkel toplumlarda olmayan şey gelişimin bir bakıma farklı dönemlerini temsil eden ve çeşitli sınıflardan oluşan, bizim çağımızın bariz sınıfsal katmanlarıdır. Gördüğüm kadarıyla da ilkel insanların anlatı sanatlarının kültürel ve biçimsel temeli, söz konusu toplumun kültürel konumu tarafından belirlenmektedir. Bu durumun istisnaları yalnızca alışılmadık derecede hızlı bir değişim sürecinde ya da toplumsal bir çözülme esnasında karşımıza çıkar. Gelgelelim böyle dönemlerde koşullara ayak uydurulduğu da görülür. Örnek olarak günümüzde Angola'daki siyahilerin hikâyeleri, batı Afrika kıyısının karma kültürünü yansıtmaktadır. Anlatının kültürel zemininde geçmiş dönemlerden bu zamana ulaşan eserler, en azından normal şartlar altında önemli bir konuma sahip değildir. Eser eski tarihli ya da yabancı bir kaynaktan alınmış olabilir ancak belirli bir kültür tarafından benimsendiği süreç boyunca köklü değişikliklere uğrar.

Tabii ki de edebiyat hakkındaki bu görüşlerimiz, yaşamın diğer alanlarında eski inanç ve geleneklerin uzun yıllar boyunca sürdürülmediği anlamına gelmez.

Şimdiye kadar anlatıları, şarkıları ve masalları oluşturan unsurların yapısal özelliklerinden söz ettik. Ancak bu edebi türlerin önemli nitelikleri, eserlerin nasıl düzenleniyor olduğunda da bulunabilir. Bazı halkların anlatıları anekdotlar gibi kısa bölümlerden oluşurken bazı halkların daha karmaşık bir eser oluşturmayı istedikleri fark edilebilir. Bu karmaşıklık genellikle eserin bütün bölümlerinin kabaca, önemli bir kişi etrafında şekillendirilmesiyle sağlanır.

Çoğu örnekte kurnazlık, güç, hırs ve şehvet, öykü kahramanlarının genel özellikleridir. Örnek olarak Alaska'da anlatılan Kuzgun masalından söz edebiliriz. Masal birbirlerinden bağımsız bölümlerden oluşur; kahraman dışında bu bölümleri birbirine bağlayan tek unsursa Kuzgun'un hırsıdır; yine de benzer biçimdeki çoğu masalda karaktere bir özellik verildiği bile görülmez. Ova Kızılderililerinin Çakal; Siyuların Örümcek; Algonkinlerin Tavşan; Gine kıyılarının Örümcek; Güney Afrika'nın Tavşan ve Kaplumbağa; Avrupa'nın da Tilki masalları benzer niteliktedir. Kuzgun masalındaki kahramanın karakteriyle ve gözleri bağlanmış dansçılarla ilgili anlatının (bu bölümde dansçı kuşlar gözleri kapalı bir şekilde dans etmeye ikna edilmiştir; böylece kahraman fark ettirmeden kuşların boğazına sarılabilir); gözleriyle hokkabazlık yapan birinin hikâyesinin (burada kahraman gözleriyle hokkabazlık yaparken gözleri ağaca takılır ve kör olur) veya beceriksiz ev sahibi öyküsünün (kahraman büyüyle yiyecek bulabildiği düşünüldüğünden dolayı bir eve davet edilir ancak eve gittiği zaman bu sihri gerçekleştiremediği için küçük düşer) içeriği arasında bir bağlantı yoktur.

Kimi zaman olaylar macera ve yolculuk üzerine bir efsane olan Odysseia'daki gibi diziler şeklinde anlatılır. Bu bakımdan bir Eskimo kahramanının büyüyle yaratılan bir fırtınadan kaçmasının ve denizde çeşitli tehlikelerle yüzleşmesinin anlatıldığı masal Odysseia'ya örnek olarak verilebilir. Kahramanın denizde atlattığı tehlikeler de detaylandırılmıştır. Önce bilmediği bir sahile çıkan kahraman yamyamlarla ve başka tehlikeli yaratıklarla yüz yüze gelir. Hikâyenin sonundaysa evine dönmeyi başarır. Böyle bir üsluba verebileceğimiz bir diğer örnek de Alaska'daki Tlingit Kızılderililerinin yakın bir dönemi konu alan yeni destanlarıdır. Rusya'nın Alaska'yı sömürge haline getirdiği sürecin ilk zamanlarında Tlingitler Sitka Kalesi'ne saldırmışlar ve sonucunda sömürge yöneticisi Baranoff kaçmak zorunda kalmıştır. Aradan birkaç yıl geçince kaleyi tekrar inşa etmek için geri döner. Tlingitlerin anlatısında Baranoff bu süre boyunca maceralarla dolu bir yolculuğa çıkmış ve oğlunu aramıştır. Başka masallarda söz edilen efsanevi yaratıklarla karşılaşır; alt dünyanın girişine kadar gider ve kendisine talimatlar veren ruhlarla iletişime geçer. Pueblo Kızılderilileriyse çeşitli olayları, tüm kabilenin dahil olduğu bir göç hikâyesi içinde anlatırlar.

Kimi örneklerde, anlatıdaki bağımsız unsurların birbirleriyle ilişkilendirilmeye çalışıldığı görülür. Alaska'da anlatılan söz konusu Kuzgun masalı İngiliz Kolumbiyası'nda böyle bir bütünlük gözetilerek uyarlanmış; böylece masaldaki yalın unsurlar arasında bir bağlantı kurulmuştur: Mitolojik gökgürültüsü kuşu bir kadını kaçırır. Kuzgun da kadını kurtarmak için ahşaptan bir balina yapar. Ahşabın suya dayanabilmesi için de ağacın reçinesini toplar. Başka bir masaldaysa ağaç kesmekten gökyüzünü ziyaret edebilmek için yapılması gereken bir şey olarak bahsedilir; kesilen ağacın oğulları intikam almak için gökyüzünden inerler.

Daha karmaşık, roman benzeri kurgulara sahip olan başka masallar da söz konusudur. Böyle gelişmiş eserlere Polinezyalıların yaradılış efsanesi örnek verilebilir. Diğer yandan da kısa, nedensel anekdotları kullanmaktan hoşlanan kabilelerin anlatılarında dahi epik şiirin biçimsel unsurlarıyla karşılaşılabilir. Bu olguya örnek olarak da Kwakiutl Kızılderililerine ait bir aile masalının anlatı biçiminden bahsedebiliriz: Gökgürültüsü kuşu ve karısı cennette yaşamaktadır. Yeryüzüne inerek bir aile soyu başlatırlar. Bu esnada biçim değiştirebilen Qaneqelak, Gökgürültüsü kuşu ve karısının yanına gelir. Kuş ve Qaneqelak birbirleriyle mücadele ettikten sonra güçlerinin eşit olduğunu görürler. Ardından Qaneqelak, Gökgürültüsü kuşu ve karısının yarattığı adamın karnına kurbağalar koyar ancak adam kurbağaları karnından çıkarır ve bir kayanın üzerine koyar. Adamın zamanla arkadaşları olur, arkadaşlarının da çocukları. Bu çocuklar kayaların yanına gittiklerinde kurbağalar bu sefer onların karnına girer ancak adam onları tedavi eder. Bu tedavinin karşılığında da kendisine sihirli bir kano verilir. Hikâye adamın eşinin hikâyesi, dört çocuğunun doğumu, büyülü bir şekilde çabucak büyümeleri ve kahramanlıklarıyla devam eder. Ardından eşi bir ruhun tecavüzüne uğrar ve bir erkek çocuk dünyaya getirir. Bu çocuk iki başlı yılanın salyasında yıkanmıştır. Dolayısıyla derisi taşa dönüşür. Uzun uzun bahsedilen savaş kahramanlıklarının ardından bu çocuk erkek kardeşlerinden birisi için bir prenses kaçırır. Sonrasında prenses babasının köyünü ziyarete gider ve köydeki çocuklar prensesin oğluyla dalga geçer. Bu olay bir savaşa sebebiyet verir. Savaşın sonucunda prensesin

babasının köyü yıkılır. Prensesin babasının eşlerinden birisi kaçar; ardından da bir erkek çocuk doğurur. Diğer eşiyse taş gövdeli genç tarafından esir alınır. Bu kadın da esirken bir erkek çocuk doğurur ve bir dolap çevirerek oğluyla beraber kaçmayı başarır. Prensesin babasının farklı annelerden iki erkek çocuğu büyür; bir dizi macera ve kahramanlıkla beraber doğaüstü güçler kazanır. Bir gün buluşurlar ve babalarının köyüne doğru yola çıkarlar. Yolculukları esnasında karşılaştıkları yaratıkları öldürürler ve kendileri de değişmeye başlarlar. Bu esnada da taş gövdeli genç güney kabilesinde bir ayine gidecektir. Törende kullanmak için bir kuşun alt tüylerine ihtiyacı vardır ve Tüy Dağı'na doğru yola koyulur. Dönüş yolunda başka bir kabilenin yaşlılarıyla karşılaşır. Bu kabile büyü konusunda kimin daha güçlü olduğunu görmek için bir yarışma düzenliyordur. Taş gövdeli genç yarışmada alt edilir ve beraber yolculuk ettiği arkadaşlarıyla beraber öldürülür. Fakat anlatılan bu kısa bölüm ana hikâyeye dahil edilmese de dönüş yolunda prensesin babasının çocukları taş gövdeli gencin kanosunu çevreleyip onu öldürürler. Taş gövdeli gencin kardeşiyle evli olan prenses babasının köyüne gittiğinde gencin başını bulur. Kendi köylerine döndükleri zaman prensesin çocuğu bunu herkese anlatır. Kabile intikam almak için toparlanıp yola çıksa da hepsi bu iki kardeş tarafından öldürülür. Sonrasında evlerinde ziyafet veren bu iki kardeşse davet ettikleri insanlara eziyet ederler.

Şimdiye kadar kültürel hayatın dışavurumlarını sadece anlatı biçimleri üzerinden ele alsak da söz konusu yansımalar farklı şekillerde de karşımıza çıkar. Anlatı insanların yaşantısıyla tamamen bütünleştiğinde karşımıza çıkan işleyiş, süsleme sanatında gözlemlediğimiz süreçle benzerlik gösterir. Geometrik biçimlerin genellikle biçime içkin ikincil bir anlama sahip olması gibi anlatıda da yorumlama, hikâyeye aslından farklı anlamlar verebilir. Ayrıca süsleme tasarımlarına tesadüfi bir şekilde atfedilen anlamların halkın kültürüne göre farklılık göstermesi gibi bir masalın nasıl yorumlanacağı da masalı anlatan kişilerin kültürel arayışlarına bağlıdır; dolayısıyla masallar birbirlerinden tamamen farklı biçimler kazanır. Sanatsal üslupların geniş bir coğrafyada kullanılabilmelerine karşın biçimler hakkındaki yorumlamaların fazlasıyla bireysel olduğundan söz etmiştik. Masallar da tam

olarak bu şekilde inanılmaz mesafeler katedebilirken anlattıkları şeyler, yerel kültürlere bağlı olarak değişim gösterir. Buna örnek olarak köpekle evlenen bir kızın, Kuzey Amerika'nın bütününde sıklıkla anlatılan hikâyesinden söz edebiliriz. Alaska'da bu hikâye Samanyolu galaksinin yaratılışını açıklamak için; İngiliz Kolumbiyası'nda yerel kültür kahramanının doğuşunu; İngiliz Kolumbiyası'nın güneyinde kabilenin bir araya gelişini; İngiliz Kolumbiyası'nın iç kesimlerinde takımyıldızların ortaya çıkışını; Alaska'da kırmızı uçurumun oluşmasını; Karaayaklarda Köpek Topluluğu'nun kökenini; Arapaholardaysa köpeklerin neden insanın dostu olduğunu açıklamak için anlatılır.[47]

Anlatının Simgesel Anlamı

Böyle açıklayıcı masalların yukarıda anlattığımız tarihsel gelişimleri, simgesellik ve tasarım arasında bir ilişkinin kurulma süreciyle benzerlik gösterir. İmgeler bir kabile tarafından yorumlanmakta ve anlatılar da bu yoruma riayet etmektedir. Çoğu örnekte simgesel ya da yorumlayıcı açıklamalar, süsleme tasarımına veya anlatıya sonradan eklenen unsurlar olmakla beraber insanların hayal güçlerini de şekillendiren biçimsel desenlerle uyumluluk gösterir. Bu süreç dolaylı olarak farklı betimlemeler için benzer biçimlerin geliştirilmesine veya tabii oluşların yorumlanmaya çalışılmasına neden olur. Bu gelişimin sonucunda ortaya çıkan biçimler, önceden mevcut olan sanatsal yaklaşımların simgesel ve yoruma dayalı olmayan kaynaklardan türediği düşünüldüğünde yalnızca bu yaklaşımları temel alır.

Aynı Kabilede Kullanılan Farklı Edebi Üsluplar

İnsanların edebi biçimlerinin birbirlerine benzediği düşünülmemelidir çünkü aksine, biçimler fazlasıyla çeşitlilik gösterir. Süsleme sanatında da bir üslup birliğinin bulunmadığından daha önce söz etmiştik. Bununla beraber aynı nüfusun farklı grupları ya da farklı sınai üretim alanları içinde dahi ayrı üslupların kullanıldığını gösteren pek çok örnek söz konusudur. Bir kabilenin bazı masallarının yapısal bir uyum içinde olduğu ve kıssadan

47. Waterman, The Explanatory Element in the Folk-tales of the North American Indians, *Journal of American Folk-lore*, 1914, Cilt 27, s. 28.

hisselerin kullanıldığını görebileceğimiz gibi başka bir anlatı oldukça detaylandırılmış; bir başka anlatıysa yalnızca belirli bir biçim çerçevesinde dile getirilmiş olabilir. Eskimoların uzun öyküleri ve fabları bu duruma örnek teşkil eder. Uzun öykülerde insanların yaşadığı şeyler, bir serüven, yaratıklarla ya da doğaüstü varlıklarla karşılaşma ya da şamanların yapıp ettiklerinden bahsedilir. Böyle masallar roman gibidir. Buna karşın fabllarsa belirli bir biçime indirgenmiş anlatılardan oluşur. Buna benzer bir karşıtlık siyahilerin masal ve fabllarında da karşımıza çıkar.

Şarkı üslupları da hangi amaçla bestelendiklerine göre ciddi farklılıklar gösterir. Kwakiutl Kızılderililerinin besteledikleri uzun şarkılar atalarının ne kadar yüce olduğu üzerine olmakla beraber konuşur gibi seslendirilirler. Dini törenlerde kullanılan şarkılar belirli bir ritim düzeninin dışına çıkmazken daha çok dansa eşlik eder. Bu şarkılarda aynı kelime ya da heceler defalarca tekrarlanır ancak şarkının devamındaki dörtlükler başka bir doğaüstü varlığı onurlandırmak için söyleniyorsa bu sefer o varlığın ismi yinelenir. Ayrıca farklı bir biçime sahip olan aşk şarkılarıyla da sıklıkla karşılaşılabilir.

Edebi Biçimlerin Yayılımı

Bazı edebi biçimler henüz Amerika'da bilinmiyorken, Eski Dünya'daki bütün insan ırklarının bu biçimleri kullanıyor olması oldukça şaşırtıcıdır. Bunların arasında en dikkat çeken biçimse atasözleridir. Atasözlerinin Afrika, Asya ve ayrıca yakın bir döneme kadar Avrupa edebiyatında önemli bir role sahip oldukları çoğunlukla bilinse de özellikle Afrika'da, mahkeme kararlarında dahi atasözlerinin kullanıldığını görürüz. Avrupa'daysa atasözlerinin önemi Sancho Panza'nın bunları nasıl kullandığına bakarak anlaşılabilir. Asya edebiyatı da atasözleri bakımından aynı ölçüde zengindir. Bunlara karşın Amerika Kızılderililerine ait atasözü gibi herkesçe bilinen deyişler neredeyse yok gibidir. Daha önce Çimmesyanların bazı metaforik tabirlerinden bahsetmiş olsam da Meksika'nın kuzeyinde kalan bölgede kullanıldığını bildiğim tek deyiş onlara aittir.[48]

48. Cumberland Boğazı'nda Eskimolara ait bir atasözünü kayıt altına almıştım: "Eğer onları almaya ben gidiyorsam, somonun sırtını alan kişi de benimdir" (değersiz bir şey anlamında).

Aynı durum bilmeceler için de geçerli olmakla beraber Eski Dünya'da zaman geçirmek için sıklıkla kullanılan bu tür, Amerika'da hiçbir şekilde karşımıza çıkmaz. Yukon Nehri civarında bilmeceler kayıt altına alınmış olsa da bu bölgedeki bazı kültürel unsurlar Asya etkisinde kalmıştır. Ayrıca Labrador'da da bilmecelerin sorulduğu bilinmektedir. Ancak kıtanın diğer bölgelerinde yapılan dikkatli araştırmalar, bilmeceler varsa da onları ortaya çıkarma hususunda başarısız olmuştur. Gelgelelim New Mexico ve Arizona'da Kızılderililer ve İspanyollar yüzyıllarca komşu olarak yaşamalarına; bu bölgedeki Kızılderili edebiyatında İspanyol edebiyatına özgü unsurlara sıklıkla rastlanmasına; buradaki İspanyolların da bilmece türünü kıtanın diğer bölgelerindeki İspanyollar kadar kullanmasına rağmen Kızılderililer bilmeceleri kendi edebiyatlarına uyarlamamışlardır. Ancak Sahagun Meksika'da bazı bilmece örneklerini kaydetmeyi başarmıştır.[49]

Bahsedeceğim üçünce örnekse hayvan masallarının gösterdiği özgün gelişimdir. Dünyada fabllar genel olarak hayvanların biçimlerini ve davranışlarını ya da tabii bir oluşu açıklamak için anlatılır. Bunlarla beraber ahlaki anlatıların bulunduğu fabllarsa Eski Dünya'ya aittir.

Epik şiir yalnızca, söz gelimi geniş bir coğrafya olmasına rağmen Avrupa'yla ve Orta Asya'nın büyük bir bölümüyle sınırlı bir alanda karşımıza çıkar. Amerika'da kabilelerin birbirleriyle bağlantılı, uzun yıllardır sürdürülen gelenekleri olduğundan söz etmiştik ancak günümüze kadar romans ya da gerçek bir epik şiir olarak anabileceğimiz edebi bir eserin izlerine rastlanmadı. Aynı şekilde Polinezyalıların, şeflerinin yaptığı işler ve mirası hakkında anlattıkları efsaneler de epik şiir olarak tanımlanamaz. Epik şiir türünün yayılımı yalnızca oldukça geçmiş dönemlere dayanan kültürel ilişkiler temelinde anlaşılabileceğinden dolayı da Wundt'un epik şiirin kökeni hakkındaki incelemeleri yeterli görünmemektedir. Wundt'un söz konusu çalışması, şarkılarda kabilenin tarihinden ya da kültür kahramanının serüvenlerinden bahsedilmesi gibi yerel bir anlatının konusu olan motiflere açıklık getirse de söz konusu motifler bütün kültürlerde karşımıza çıkmaz.

---

49. Bernardino de Sahagun, *Historia general de las cosas de Nueva Espafia*, ed. C. M. de Bustamente, Mexico, 1830, Cilt 2, s. 236, 237.

Bahsettiğimiz edebi türlerin yayılımlarının temeline iki varsayım yerleştirilebilir: İlki bu türlerin edebi biçimlerin gelişimi için zorunlu adımlar olmamakla beraber ancak belirli koşullar altında ortaya çıktıkları; diğeriyse edebi biçimlerin insanların ırkı tarafından belirlenmek yerine tarihsel gelişime bağlı olduğu.

Bahsettiğimiz üç edebi biçim Avrupalıların Yeni Dünya'ya geldiği dönemde Amerikan yerlileri tarafından bilinmediği gibi bu türler Amerika'nın takip eden dönemlerinde kendiliğinden ortaya çıkmayacaktı. Diğer yandan Amerikan edebiyatının Afrika edebiyatından daha az gelişmiş olduğunu düşünmemizi gerektiren de bir neden söz konusu değildir. Aksine Amerika'nın çoğu bölgesinde anlatı ve şiir sanatı oldukça gelişmiştir. Dolayısıyla göz önünde bulundurmamız gereken şey tarihsel koşulların, Eski Dünya'daki edebi biçimlerden farklı türlerin ortaya çıkmasını sağlamış olmasıdır.

Çoğu edebi türün Avrupalılar, Moğollar, Malezyalılar ve siyahiler tarafından biliniyor olması edebiyatın gelişim sürecinin ırk içi aktarımlardan bağımsız olduğunu gösterir. İnanılmaz geniş bir alanı kapsayan kültürel coğrafyaya özgü nitelikler Eski Dünya'nın tamamı için geçerli olsa da bu unsurların bazıları Yeni Dünya'yla tam bir karşıtlık gösterir. Bu karşıtlıklarsa biçime yönelik eleştiri yöntemlerinin, elimizdeki verilere de dayanarak istikrarlı bir gelişim göstermesi ancak Amerika kıtasında daha farklı bir beğeni sisteminin söz konusu olması; ayrıca yine burada batıl inanç ve de nazar gibi, Eski Dünya'da yaygın olarak bilinen olgulara yönelik bir inancın bulunmamasıdır.

Müzik

Şiirin nitelikleri bizi müziğin biçimlerini incelemeye yönlendirir. Dünyanın her yerinde aynı şekilde karşımıza çıkan tek müzik türü şarkıdır; dolayısıyla müziğin kökeni de şarkılarda aranmalıdır. Bununla beraber dünyanın farklı yerlerinde söylenen şarkıların ortak unsurları bize müziğin genel özelliklerini verir. Bütün şarkılar için ortak olan iki unsur vardır: Ritim ve ses aralıkları. Daha önce ritmin, günümüzde olduğu gibi eşit uzunluklardan meydana gelen ölçü dizileri ya da ölçülerin bir bakıma serbest bir şekilde bölümlenmesi olarak düşünülmemesi; ritim biçimlerinin daha genel bir çerçevede ele alınması gerektiğinden

söz etmiştik. Bu bakımdan, şarkıyı oluşturan yinelemeler herhangi bir değişikliğe gerek duymadan korunabileceklerinden dolayı müzikte kolay bir şekilde algılayabildiğimiz düzensizlikler ritim eksikliği olarak yorumlanmamalıdır. İlkel süsleme sanatındaki yinelemeye dayalı düzenlemelerin bizim sanatımızdan daha karmaşık olması gibi ilkel müziğin de daha karmaşık bir ritme sahip olması muhtemeldir. Düzenli ölçüler karşımıza çıkar ancak bu ölçülerin ikilik, üçlük ya da dörtlük zamanla sınırlandırılmamasının yanında bizim müziğimizde olduğu gibi beşlik ya da yedilik zamanların da sıklıkla kullanıldığı görülür. Hatta bu iki ölçü bazı müzik türlerinde çoğunlukta olan ölçülerdir: Beşlik ritimler Kuzeybatı Amerika'nın, yedilik ritimler de Güney Asya'nın müziğinde yaygın unsurlardır. Ölçülere indirgeyemeyeceğimiz oldukça karmaşık düzenlerin yanında ritimlerin aşina olmadığımız biçimlerde kullanıldığına da rastlarız. Dolayısıyla ilkel müzikte kullanılan çeşitli ritimleri en iyi şekilde, düzensiz yapılardan meydana gelen müzik cümlelerinin oluşturduğu düzenli diziler olarak açıklayabiliriz. Kimi zaman bu cümleler daha da genişleyerek fark edilebilir alt ölçüler barındırmayan uzun ritmik birimler haline gelir.

Şarkılarda ortak olan unsurlardan ikincisi ve bütün müzik türleri için en önemli olan unsursa ses aralıklarıdır. Bu aralıklar bir tonal diziden başka bir tonal diziye transpoze edilebilirler ve sonucunda yine aynı ses aralığının kullanıldığı düşünülür. Tonlama belirli olmadığı için tereddüt edilebileceğinden ve de şarkı söyleyen kişi yoğun bir heyecan duyabileceğinden dolayı bu aralıklar, beklenebileceği gibi hatalı bir şekilde de seslendirilebilir. Yine bu nedenden dolayı ses aralıkları yükselmeye meyillidir. Neticede şarkıcının eseri nasıl seslendirmek istediğini söylemek imkânsız olmasa da zordur. Diğer yandan ses aralıkları konuşmalarımızın melodisiyle de kıyaslanabilir. Çoğu dilde ses perdeleri telaffuzun önemli bir parçası olarak görülmese de konuşmalarda tonlama genel olarak sanılandan daha yaygın bir olgudur. Öyle ki yalnızca Çince'ye özgü bir kullanım olmamakla beraber Amerika'da olduğu kadar Afrika dillerinde de karşımıza çıkar. İskandinav dilleri ve Eski Yunanca'dan ayrıca bahsetmeyeyse gerek duymuyorum. İnsanlığın konuşmak için ilk olarak belirli perdelerde sesler çıkartmaları ya da ünlü ve ünsüz harfler kullanarak melodik sesler üretmeleri; farklı dü-

şüncelerini ifade etmek için yine (bizim a, e, i, o, u ve diğer ünlü harflerimize benzeyen) bazı tınıları kullanmış olmaları teorik olarak mümkün görünse de böyle bir varsayım kanıtlanamaz. Elimizdeki dilbilimsel veriler çerçevesinde dili şekillendiren koşullardan söz edemediğimiz için, müzikal diyebileceğimiz seslerden oluşan bir dilin gelişiminin daha geç bir döneme denk gelmesi daha olasıdır. Diğer yandan ahenkli bir dilde yarı ünlü kalıplarının oldukça önemli olduğunu; bu kalıpların dildeki melodik diyebileceğimiz bölümlerden ziyade cümle sonlarında kullanıldığını dikkate almamız gerekir. Dahası konuşmadaki ses aralıkları kesinleştirilmiş olmadığından dolayı kelimenin cümledeki yerine göre fazlaca çeşitlilik gösterir. Bu nedenle herhangi bir melodinin doğrudan konuşmadan türetilmiş olması ki Herbert Spencer'ın yapmaya çalıştığı budur; ihtimal dahilinde değildir. Bu bakımdan Stumpf'ın, belirli ses aralıklarının ve sabit ses tonlarının, ilk olarak uzun soluklu bağırışlarda kullanıldığı yönündeki düşüncelerini yakın bulduğumu söyleyebilirim.

Bahsettiğimiz unsurların kökeni ne olursa olsun, söz konusu ses aralıkları ve bu aralıkların birbirleri arasında geçiş yapabiliyor olması müziğin her türü için en önemli gerekliliktir. Kimi dillerde bu ses aralıklarının hangi perdede olduklarının kolayca ayırt edilebileceği de doğrudur. Örnek olarak bahsedebileceğimiz Batı Afrika'nın davul dili olarak sözü edilen konuşma dillerinde, konuşmanın melodisi ve ritmi, belirli tonlara göre akort edilmiş davullarla tekrarlanır ve böylece konuşmadaki tonlama dizilerinin anlaşılması sağlanır.

İlkel müziği daha detaylı bir şekilde araştırabilmek için ses aralıklarının da incelenmesi gerekir. Müziksel yapılar arasındaki büyük farklılıklara rağmen bütün ses aralıkları, ses oktavlarının alt birimleri olarak yorumlanır. Eğitimsiz bir kulak, oktavı yalnızca tek bir ses tonu olarak anlayabilir. Diğer bir deyişle de ses tonu ve oktav; daha dar bir çerçevede de oktavların beşinci, hatta dördüncü tonları arasında bir ayrım yapamaz. Dediğimiz gibi bilinen ses aralıklarının büyük çoğunluğu oktavların alt birimleri olarak ele alınmalıdır. Gelgelelim bu alt bölümlenme her zaman bizim müziğimizde olduğu gibi armoni kuralları dikkate alınarak değil de birbirine eşit aralıklardaki seslerle yapılır. Armoni kurallarının modern müziğe uyarlanması, armonik dizilerdeki ses aralıklarını algılayabilme

yeteneğimizi kaybetmemize neden olmuştur. Günümüz müziğinde armonik olmayan eşit aralıklı seslerin kullanılmasıysa müziğin alışmış olduğumuz biçimsel yapısından kopmamızı gerektirdi. Uzun bir sürecin ardından da armonik ve eşit ses aralıklı sistem arasında, bir oktavın on ikiye bölündüğü ve doğal armonik ses aralıklarına oldukça benzeyen bir sistem oluşturularak uzlaşmaya vardık. Ancak eğitimli bir dinleyici yine de aradaki farkları işitebilir. Diğer yandan Cava halkarının müziklerinde oktavın yedi tona; Thai halklarının müziklerindeyse oktavın beş tona bölünmesiyle oluşturulan sistemlerse bizim müziğimizle tamamen bir karşıtlık gösterir. Kısacası çok farklı ölçüler söz konusudur ve bu sistemler farklı halkların müziklerinin temelini oluşturmuştur. Bütün bu sistemlerde ortak olduğunu gördüğümüz tek ölçüyse oktavdır.

Bu çetrefilli konuyu daha derinlemesine ele almayacağım. Çünkü gerek müzik teorisi kurmamış insanların, gerek bizim ya da Asya'daki uygar halkların gerekse kelimenin tam anlamıyla enstrüman üretmemiş olan insanların müziği tam olarak nasıl seslendirmek istediklerini anlamamızı sağlayacak geçerli bir yöntem henüz bulunmamıştır.

Bütün enstrümanlar içinde kullanımına bütün dünyada rastladığımız tek bir alet vardır: Vurmalı çalgılar ya da daha iyi bir şekilde ifade edersek şarkının ritmine eşlik edecek sesler üretmek için kullanılan enstrümanlar. En basit durumlarda bu enstrüman bir çubuk ve de tahta gibi vurulduğunda ses çıkartan başka bir nesnedir. Ancak bunun yanında bir çeşit davulun her yerde kullanıldığı görülür: Ahşaptan yapılan ve ön kısmı bir deriyle kaplanan içi boş kutu, silindir ya da çemberlerden yapılan davullar. Bununla beraber çıngıraklar ve yerel olarak kullanılan çeşitli müzik aletlerine de rastlanır. Çok yaygın olarak kullanılmasa da nefesli çalgılar da söz konusudur. Birilerine seslenmek amacıyla ıslık da dünyanın her yerinde kullanılmış olabilir; diğer yandan flüt veya kaval gibi aletler yapıldıkları her yerde müzik aleti olarak görülmemiştir. Diğer enstürmanlara göre daha da az kullanılan müzik aletleriyse telli çalgılardır. Öyle ki Amerika kıtası keşfedildiği dönemde kıtanın yerlileri telli çalgılara tamamen yabancıydı. Kıtadaki bütün kabileler şarkılarına, ritim tutmak için kullandıkları vurmalı çalgılarla eşlik ediyordu. Yerlilerin şarkıya eşlik ederken şarkıdan bağım-

sız ancak düzenli bir ritim tutuyor olmaları da dikkati çeken bir noktadır. Sözlerin, şarkının belirli bölümlerinde bulunması da kıtadaki yerlilere yabancı bir uygulamadır. Afrika'da birisinin şarkı söylediği ve koronun da bu sözlere karşılık verdiği; bu seslerin birbirleri üstüne binmesiyle de bazı açılardan çok sesli denilebilecek bir müziğin yapıldığı görülür. Bunlarla beraber şarkı sözlerinin bölümlere ayrılması da söz konusudur.

Müzik her zaman dışavurumcu olmuştur. Dolayısıyla melodiyi ve ritmi her ne kadar belirli duygularla ilintilendirmeye yatkın olsak da kurduğumuz özdeşlikler yerel üsluplara bağlı olarak pek çok çeşitlilik gösterir. Daha önce bizim müziğimizde majör ve minör gamlarıyla ilişkilendirdiğimiz hislerden bahsetmiştim. Ancak bu özdeşleyim, farklı müzik üsluplarının içinde yetişen birisi için herhangi bir anlam ifade etmez. Müziğin tek başına üstlendiği simgesel anlatımın bir şarkının barındırdığı ifadelerden daha muğlak olması ihtimal dahilindedir. Ancak konu hakkında kesin bir hükme varmak zordur çünkü bir melodinin eşlik etmediği ya da simgesel ya da betimleyici eylemlerle ilintili olmayan çok az sayıda şarkı vardır. Bu durum grafik ve plastik sanatların da simgesel unsurlar barındırıyor olmasıyla kıyaslanabilir. Çünkü daha önce de bahsettiğimiz gibi görsel sanatlardaki simgesel unsurlar ancak biçim ve eseri meydana getiren unsurlar arasında bariz bir ilişki söz konusu olduğunda kesin bir şekilde yorumlanabilir. Her zaman ağıtlarda kullanılan bir melodiye insanlar her zaman aynı tepkiyi verir ancak aynı melodi daha farklı bir yerde kullanıldığında oldukça farklı bir etki yaratabilir.

İlkel müzik üzerine şu anki bilgimiz, müziği coğrafya üzerinden kesin olarak tanımlamamıza pek müsaade etmemektedir. Ancak yine de kültürü meydana getiren diğer oluşlar gibi, belirli bölgelerde yapılan ve bazı unsurların daha baskın olduğu müziği ayırt edebilmekteyiz. Doğu Sibirya'da kaydedilen az sayıda şarkının melodileri, Ova Kızılderilileri'nin müziğinde belirli motiflerin yavaşlayan bir tempoda ve azalan bir sesle yinelenmesi, siyahilerin koroyla beraber karşılıklı şarkı söylemesi, farklı coğrafyalardaki çeşitli armoni sistemleri, yalnızca enstrümantal bir müzik yapılması, şarkılara eşlik edilmesi verebileceğimiz örneklerdir. Coğrafi yayılım araştırmalarıyla benzer müzik türlerinin; bu türleri bölümlendirme yoluyla da süsleme sanatında olduğu gibi yerelleşmiş olan müzikal üslupların dünyanın hangi bölge-

lerinde bulunduğunu belirlemek mümkün görünmektedir. Öyle ki modern Avrupa'da, herhangi bir halk müziğinin hangi millete ait olduğu ayırt edilebilir. Başka bölgelerden alınıp yerel biçimlere uyarlanan melodiler de bahsettiğimiz kendine özgülüğe açıklık getirmektedir. Bu olguya örnek olarak yan sayfada Almanlara ait bir şarkıya ve şarkının Meksika'daki uyarlamasına yer verdim. Şarkıysa büyük ihtimalle Maximillian'ın orduları tarafından Meksika'ya götürülmüştür.



Beden hareketleri ve telaffuz arasındaki karşılıklı ilişki göz önünde bulundurulduğunda, ritmik beden hareketlerinin ritmik bir telaffuzu, yani şarkı türünü meydana getiriyor olması; bu bakımdan da anlamsız hecelerden oluşan şarkıların kökeninin vücut hareketleri olması mümkün görünmektedir. Diğer yandan şarkı yoluyla dışarıya aktarılan heyecan, şarkının ritmiyle ilintili hareketleri beraberinde getirir; bu nedenle dans da şarkıya koşullanmıştır. Burada dansla ifade etmeye çalıştığım şey herhangi bir uzvun ritmik hareketleridir; kolların salınması, gövdenin ya da başın hareket ettirilmesi ya da bacak ve ayakların oynatılması gibi. Kısaca, müzik ve dans birbirlerini etkileyen iki ifade biçimidir.

Geldiğimiz bu noktada bahsettiğim bütün sanat türleri hakkındaki düşüncelerimizi hatırlamamız gerekmektedir. Biçimsel unsurlar olmadan sanatın var olamayacağından söz ettik. Belirlenmiş biçimler olmaksızın yapılan işçilik sanatsal bir haz yaratmıyordu. Aynı şekilde anlık bir hırsın meydana getirdiği şiddetli dışavurumcu eylemler de sanat değildi. Bir anlatı olarak sanatsa, işçiliğe hâkim olunduğunda ortaya çıkan eserler kadar biçime muhtaçtı. Ayrıca zaten aşikâr olmasaydı kuvvetli bir haykırışın şiir veya müzik olmadığına da parmak basabilirdik. Dolayısıyla danstan, ilkel insanların gündelik hayatlarında rastladığımız ani fiziksel çıkışlar olarak bahsetmemiz uygun olmadığı gibi dans terimini de ancak belirli bir biçime sahip hareketler için kullanmamız gerekir. Ancak müziğin histerik bir heyecanla biçimsiz çığlıklara dönüşmesi gibi dans da aynı nedenden dolayı rastgele yapılan karmaşık hareketler haline gelebilir.

Bütün ilkel kabilelerde duyguların, belirli biçimlere uyarlanan kendiliğinden eylemler yoluyla dışarı yansıtıldığını gözlemleriz. Bu bakımdan sanatsal bir biçim olarak dans yalnızca eylemsel olursa simgesel bir anlam üstlenemeyeceği gibi dansın yarattığı estetik etki, vücudun hareketlerini izlemekten duyulan hazda bulunur; bu haz da dansın uyandırdığı heyecanla pekiştirilir. Neticedeyse dans eylemsel oldukça, duygu unsurunun karşısında daha güçlü bir hale gelir.

İlkel topluluklarda dans türlerinin yerel dağılımını belirlemek için yeterince bilgi sahibi olmasak da elimizdeki veriler, süsleme

sanatı ve müzikte de olduğu gibi belirli bölgelerde benzer dans biçimlerine rastladığımızı söyleyebilmemiz için yeterlidir. Pueblo Kızılderililerinin toplu bir şekilde yaptıkları ve bütün dansçıların aynı şekilde giyinip aynı hareketleri yaptıkları dans türü, daha yalın dans türlerinin karşımıza çıktığı Kuzey Pasifik kıyılarına oldukça yabancıdır. Bu kıyı bölgesindeki kadınların dansında dansçı sabit bir noktada durur, ellerini başının hizasına kadar kaldırır, avuç içleri dışarıya doğru bakar ve ellerini titretir. Yaptığı vücut hareketleriyse dizlerini hafifçe kırarak gövdesini yavaşça sallamasından ibarettir. Koryaklardaysa davulu tutan dansçı, ayaklarını oynatmazken vücudunun kalçasından yukarısıyla salınır ve davul çalar (bkz. Şekil 73). Erkeklerin ve kadınların beraber dans ettiği nadiren görülür. Dansçılar da fazla hareket etmediklerinden dolayı birbirlerine çok fazla temas etmezler. Bir kişinin dans etmesi ya da birkaç dansçının aynı dans hareketlerini yapmasına daha sık rastlanır. Danssa, dansçıların hangi sırayla durup hareket ettiklerine göre daha etkileyici hale gelir.

Belirli bir anlam taşıyan simgesel hareketlere, salt eylemsel bir danstan daha sık rastlanır. İfade biçimi olarak vücut hareketleri şarkıya eşlik ettiği gibi, hitaplarda konuşmacı ve dinleyiciler arasındaki coşkulu iletişim esnasında yapılan canlandırmalar da dil ve vücut hareketlerinin arasındaki ilişkiyi gösterir. Bahsettiğimiz bütün bedensel hareketler her kültür bölgesinde belirli biçimlerde karşımıza çıkar. Kişilerin kendiliğinden yaptıkları jestlerin sayısıysa oldukça azdır; el kol hareketlerinin büyük çoğunluğu kültürel ortam tarafından belirlenir. Bununla beraber konuşma esnasında bilinçsizce yapılan jestler de bir ifade biçimi olarak görülür. Diğer durumlardaysa konuşmacı söylediklerinin etkisini pekiştirmek için duruma uygun jestlere başvurur. Şarkı söylenirken de sözler belirli hareketler yoluyla daha açık bir şekilde anlatılır. Aşağıda Laguna Pueblolarına ait bir şarkının nakarat bölümü yer alıyor:

"Batıda yükseliyor güneş, genç daha,
Burada, batıya bakarak hareket ediyor, yaşam ve bitkilerle.
Sepetinde taşıyor hepsini, yanı başımızdan geçerken."

Şarkıyı söyleyen kişi bu sözler esnasında batıya dönerek yürümeye başlar. "Bitkiler", büyüyen bitkileri göstermek için

ellerin art arda yukarıya kaldırılmasıyla; "sepet" de taşınan bir sepeti temsil etmesi için ellerin geniş bir çember oluşturacak şekilde gövdenin önünde bitiştirilmesiyle anlatılır. "Yanı başımızdan geçmek" ise ellerin ileriye doğru uzatılıp sırayla aşağı yukarı sallanmasıyla gösterilir.

Kwakiutl Kızılderililerine ait bir şarkıda da şöyle bir bölüm vardır:[50]

> "Dünyayı gezeceğim, Dünyanın Kuzey Ucundaki Yamyam'la beraber yemek yemek için, her yerde
> Dünyanın merkezine zaten gittim; Dünyanın Kuzey Ucundaki Yamyam, "yemek!" diye bağırıyordu.

Dansçı şarkının koro tarafından söylenen bu bölümüne yaptığı kol hareketleriyle eşlik eder. "Dünyayı" derken kollarını halkalar çizecek şekilde sallar, "gezeceğim" derken de bir yana doğru uzatır, "her yerde yemek yemek"ten bahsederken de sağ kolunu sanki bir yemeğe uzanıyormuş gibi olabildiğince esnetir. Ardından yemeği ağzına götürür gibi yapar, sol eli bu esnada geniş bir çember çizer ve "her yerde"yi anlatır. "Dünyanın Kuzey Ucundaki Yamyam"ı anlatmak içinse eller içeri doğru, parmak uçlarıysa ağza bakacak şekilde bükülür. Yamyamın yemek diye bağırması yamyam ruhunun varlığını ifade eder, kollar geriye doğru uzatılır ve bilek de avuçlar yukarıya dönecek şekilde döndürülür, başsa öne eğilir. Bu hareket yamyam ruhunun yemek diye bağırırken yaptığı harekettir. "Dünyanın merkezi" dendiği zaman da şarkıcı ateşin önünde durarak içinde bulundukları evin arka duvarına bakar, evin arka duvarı dünyanın merkezini simgelemektedir.

Şarkıya eşlik eden böylesi hareketlerin daha da gelişim göstermesi doğrudan dramatik ve pandomim benzeri performansları meydana getirir.

---

50. F. Boas, Social Organization and Secret Societies of the Kwakiutl Indians, *Annual Report of the United States National Museum*, 1895, s. 457.

Sonuç

İlkel sanat biçimleri üzerine incelememizi tamamladığımıza göre çalışmamızın sonuçlarını özetlemeyi deneyebiliriz.

Sanatın teknik denemeler ve duygu düşüncelerin belirli bir biçimde ifade edilmesi olmak üzere iki kaynaktan türediğini gördük. Biçime yönelik kontrolün plansız faaliyetler üzerindeki etkisi arttıkça, ortaya çıkan ürün de o kadar estetik bir değere sahip oluyordu. Dolayısıyla sanatsal bir haz esasen zihnimizin biçimlere verdiği tepkilere dayanıyordu. Sanatsal hazza benzeyen bir zevk, insan ürünü olmayan biçimlerden edinilen izlenim yoluyla duyulabilse ve üzerimizde yarattığı estetik etki duyularımız sayesinde algıladığımız sanat eserlerinin uyandırdığı duygulanımlarımızdan farklı olmasa da, bu biçimler sanat eseri olarak görülemezdi. Dolayısıyla sanatsal bir üre-

tim söz konusu olduğunda insan ürünü olmayan biçimleri dışarıda bırakıyor; yalnızca estetik bir etkiden söz ediyorsak bu biçimleri de konuya dahil ediyorduk.

Yalnızca teknik üzerinde kurulan bir hâkimiyetin sonucu olarak ortaya çıkan estetik etki, yetkin bir işçilikten duyulan memnuniyete olduğu kadar biçimin mükemmelliğinden alınan keyfe de bağlıdır. Biçimin verdiği haz, kendisine bakan kişinin zihinsel durumunu normalden farklı bir seviyeye yükseltse de yarattığı birincil etki bu değildir. Biçim de bu hazzı bir bakıma, usta bir kişinin teknik zorlukların üstesinden gelerek becerisini kanıtladığı anda duyduğu memnuniyet sayesinde kazanır. Biçimin ayrıntılarında derin bir anlamın varlığı hissedilmediği sürece bu haz, kişinin zihnini de etkileyen bir his olmaksızın, yalnızca keyif alınan bir şey olarak kalır.

Çeşitli sanat türlerinde belirli biçimsel kuralların kendi geçerliliklerini yansıttıklarını gördük. Kökenini açıklamaya çalışmasak da insanlığın ortaya koyduğu bütün sanat eserlerinde var olduğunu kabul ettiğimiz bu kuralları, bütün sanat türleri için geçerli olan en eski ve en önemli unsurlar olarak ele aldık. Grafik ve plastik sanatlarda bu unsurlar simetri, ritim ve biçimin vurgulanmasıydı. Simetrinin genellikle yatay eksende uygulanmasının, hayvan ve insanların vücutlarındaki simetri gibi el hareketlerinin de yatay eksene daha yatkın olmasından kaynaklanabileceğini öne sürdük. Ayrıca ritmik yinelemelerin de yatay olarak ilerlediğinden ve genel olarak ağaçlar, ormanlar, bulutlar ve bacaklar, gövde, eklemler gibi tabii nesnelerin yatay düzlemde algılandığından bahsettik. Diğer yandan tekrarlanan biçimler, her ne kadar bu yinelemeler şiirde farklı nedenlerle kullanılsa da sanatçının tekniğiyle yakından ilişkilidir. Kullanılan en basit yöntem, sade bir şekilde tekrarlanan benzer unsurları meydana getirirken ustalık arttıkça biçimler ve kullanılan yinelemeler daha karmaşık hale gelir. Bu bakımdan ilkel bir sanatçı ritim unsurunu bizden daha başarılı bir şekilde kullanıyor gibidir.

Biçimi vurgulama isteğiyse kendisini nesnenin dış kenarlarına uygulanan süslemelerde hissettirmektedir. Ayrıca bu kenar süslemelerinin abartılı bir hale getirilerek süsleme alanına taşırılması gibi bir eğilim de söz konusudur. Aynı şekilde süsleme

unsurunu nesnenin dışarıya taşan bölümlerine iliştirmeye ve süsleme alanını küçük birimler halinde ele almaya yönelik yatkınlıksa yine azımsanamayacak düzeydedir.

Bahsettiğimiz unsurları bütün sanat eserleri için geçerliymiş gibi ele alsak da bu biçimsel kurallar, farklı bölgelerdeki sanatsal biçimler arasındaki farklılığa bir açıklık getirmemektedir. Ayrıca bu konuyu da bazı açılardan süsleme sanatı çerçevesinde ele aldık. Dikkatimizse ilk olarak salt biçimsel olan veya daha iyi ifade edersek, salt biçimselmiş gibi görünen ancak yalnızca biçimin güzelliğinden kaynaklanmayan bir anlam barındıran sanat eserlerine yöneldi. Bu anlam, ilkel sanat biçimlerinin çoğunda rastladığımız dışavurumcu unsur olmakla beraber ilkel kabileler üzerinde oldukça etkiliydi çünkü bu biçimler, zihinlerindeki kısıtlı fikirleri temsil ediyordu. Dolayısıyla bu çerçevede, biçim ve belirli bir fikir arasındaki bağlantı güçlendikçe, sanatın dışavurumcu niteliği daha belirgin hale gelir diyebiliriz. Bu olgu grafik ve plastik sanatlar için olduğu kadar müzik için de geçerlidir. Görsel sanatlarda geometrik bir biçim, müzikte seslerin oluşturduğu bir küme ya da belirli bir müzik cümlesi belirli bir anlatımla ilintiliyse, buna bağlı olarak belirli duyguları, hatta düşünceleri uyandırır. Ayrıca bu koşullar üzerine yapılacak bir inceleme de dışavurumcu bir sanatın yetkinliğinden söz edebilmemiz için biçime benzer tepkiler verilmesi gerektiğini gösterir. Ancak bizim modern toplumumuzda bu gereklilik yerine getirilemediği gibi dışavurumcu sanat yalnızca, belirli bir ustanın inşa ettiği duygu ve düşünce dünyasını yakından izleyen bir grup takipçi tarafından anlaşılır. Gelgelelim simgesel sanat, az sayıda simgenin hepimiz tarafından anlaşılabilecek bağlantılara sahip olması durumunda yetkin örnekler ortaya koyabilir.

Simgesel biçimlerin geniş bir coğrafyada kullanılmasıyla beraber simgeledikleri nesnelerle pek benzerlik göstermemeleri bizi bu biçimlerin gelişimini sorgulamaya yöneltir. Bu konuyla ilgili olarak özellikle bütün sanatsal yeniden üretimlerin tabii biçimlere dayanıyor olduğu ve geometrik biçimlerinse sadece, sanatçının söz konusu biçimlerin temsil ettiği nesneye içkin olmayan fikirleri aktarmaya çalıştığı durumlarda ortaya çıktığı yönündeki teoriyi inceledik. Sonuç olaraksa bu teorinin savu-

nulamayacağını gördük. Çünkü gerçekçi betimlemeler ve geometrik tasvirler birbirlerinden ayrı kaynaklardan geliyordu. Bu iki yaklaşım arasındaki karşıtlık plastik sanatlarda, grafik sanatlarda olduğu kadar belirgin değildi. Bunun nedeniyse plastik sanatlarda gerçekçi betimlemelerin, eserin genelinden ziyade dış yüzeyine uygulanmasıdır. Grafik sanatlardaysa böyle bir uygulama daha karışıktır çünkü üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir yüzeye aktarılması gibi, sanatçının üstesinden gelmesi gereken bir problem söz konusudur. Bu problem iki şekilde çözülebilir. Sanatçı nesnenin, betimlenen anındaki görüntüsünü ya da nesnenin kendisine özgü unsurlarını, bu unsurların tek bir bakış açısından görülemeyecek olduğunu düşünmeksizin resmetmeyi tercih edecektir. İlk yöntem belirli bir andan edinilen izlenimi aktardığı için hatalı bir betimlemeye yol açabileceği gibi dışavurumcu olan ikinci yöntemde de tasvir edilen unsurlar, nesnenin kesin bir şekilde tanınabilemesini sağlamalıdır. Simgeye ve perspektife dayalı olan bu iki yöntem birbirlerinden tamamen ayrı oldukları gibi birinin diğerinden yola çıkarak gelişmiş olması mümkün değildir. Bununla beraber perspektife dayalı bir uygulamanın yeterliliğe ancak görüş alanının merkezinden uzaklaşıldıkça resmin bulanıklaşması ve renklerin de çevreye uygun bir şekilde seçilmesiyle ulaşılabileceğini gördük. Bu iki uygulama günümüzde de denenir ancak genel bir beğeni toplamazlar. Simgesel üslupla yapılan bir eseri meydana getiren uygulamalardaysa her zaman az ya da çok belirli farklılıklar bulunur. Kimi örneklerde figürlerin genel perspektifleri oldukça serbest bir çalışma alanı etrafında, önemli sayılan sembollerin nasıl ele alınması gerektiği de göz önünde bulundurularak gerçekçi bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Böyle bir uygulamaya Mısır resimlerindeki figürlerin hem cepheden hem de profilden görünüşlerinin verilmeye çalışılması örnek olarak gösterilebilir. Simgesel üslubun diğer örneklerindeyse gerçekçilikten tamamen vazgeçilmiş ve biçimler neredeyse bir araya getirilen yalın simgelere indirgenmiştir.

Bahsettiğimiz teori geometrik süslemelerin, perspektife dayalı düzenlemelerin bozulması yoluyla, kısmen de simgesel tasarımlardan yola çıkarak geliştikleri öne sürülerek ileri götürülmüştür. Bu açıdan bakıldığında simgeler ya da betimlenen

nesneler yanlış anlaşılmış ve zaman içinde kötü bir işçilikle, dikkatsiz ve hatalı bir şekilde yapılan tasvirlerin sonucu olarak da biçimler parçalar haline gelmiş; sonuç olarak da biçimin aslına olan bütün benzerliğini yitirmiştir. Gelgelelim bu teoriyi kabul etmek de mümkün değildir. Çünkü bahsettiğimiz şeyin gerçekleşmesi için elzem olan kötü işçilik, dış etkilere maruz kalmamış bir ilkel kültürün içinde nadiren karşımıza çıkar. Tasarımların kopyalanması veya süsleme sanatında yer edinen motiflerin kademeli olarak değişim göstermesi gibi durumlarda biçimin yanlış anlaşılması söz konusu olabilir ancak baştan savma bir işçiliğe yalnızca seri üretimlerde rastlanır. Böyle bir üretimin sonucu olan az sayıda örneğin incelenmesi de kötü bir işçiliğin, biçimlerin geometrik hale gelmesinden ziyade el yazılarımızdakine benzeyen bir özgünlüğün gelişmesine yol açtığını göstermemiz için yeterlidir. Benzer örneklerin yeniden yorumlanmasının biçim üzerinde kesin değişiklere yol açtığı reddedilemez ancak bu sık rastlanan bir olgu değildir. Diğer yandan geometrik biçimlerin de sıklıkla gerçekçi anlamlar ifade edecek şekilde yorumlanabildiklerini söyleyebiliriz. Bu bakımdan Kuzey Amerika'daki Ova Kızılderililerinin dokuma ve resim üsluplarının karşılaştırılması üzerine yapılacak detaylı bir incelemeyle, eserler neredeyse aynı olsa da bunların kabileden kabileye oldukça farklı şekillerde yorumlandığı kanıtlanabilir. Bu olgu, biçimi bir bütün olarak korurken toplumun kültürel yapısına göre biçime yeni bir anlam kazandırmaya yönelik eğilimle örtüşmektedir. Benzer bir yatkınlığın halk masaları ve ayinler için de geçerli olduğundan daha önce bahsetmiştik. Dolayısıyla gerçekçi betimlemelerin geometrik biçimlere dönüştüğü hakkındaki bu açıklama kabul edilebilir değildir. Örneklerin çoğunda böyle bir dönüşümün daha çok, insanların geometrik biçimlere belirli anlamlar yüklemesiyle yapıldığı görülür; bizim bulut veya dağların şekillerini başka şeylere benzetmemiz gibi. Ayrıca az sayıda da olsa kimi örneklerde bu anlamlandırmanın nasıl yapıldığı gözlemlenmiştir.

Bununla beraber, betimlemelerin geometrik hale getirilmesini tarihsel bir süreç olarak ele almamızı engelleyen başka bir olgu daha söz konusudur. Biçimlerin geçirdiği aşamaların bir-

birlerini takip ettiğini kanıtlayabilecek olan bulgular, nadiren farklı zaman ve mekânlarda karşımıza çıkar. Buna karşın birbirini çağrıştıran biçimlerse genellikle aynı dönemde ve aynı kabilenin eserlerinde görülür.

İncelememizin bizi, geometrik unsurların ne kadar kapsamlı kullanıldıklarına bakılmaksızın, belirli bir üslubun eserin anlatımı üzerinde belirleyici olduğu sonucuna ulaştırdığını söyleyebiliriz. Bundan dolayı sanatsal üslupların altında yatan ilkelerin ne olduğunu bulmayı denememiz gerekir.

Bu denemeye, bazı sanatsal biçimleri inceleyerek başladık. İlk olarak spiral biçiminin kullanıldığı üslupları karşılaştırdık ve spiralin uygulanmasındaki biçimsel farklılıklar gibi süsleme alanının nasıl değerlendirildiğine bağlı olan özgün yaklaşımlar bulduk. Aynı şekilde Kuzey Amerika Kızılderililerinin eserlerinde benzer üçgen ve dikdörtgenlerin kullanıldığını ancak süsleme alanının farklı şekillerde kullanıldığını gözlemledik. Kuzey Pasifik kıyılarının oldukça simgesel nitelikteki sanatı üzerine yapılan incelemeler de benzer farklılıkların, biçimlerin detaylarında da yer aldığını gösterdi. Ayrıca bu örnek bize, simgesel sanatta kullanılmak üzere seçilen imgelerin üslup üzerinde belirleyici bir rol oynadığını ve bu imgelerin esere aktarılmasında, geometrik unsurların süsleme alanına göre düzenlenmesinde gördüğümüz benzer biçimsel yaklaşımların göz önünde bulundurulduğunu öğretti.

Bu incelemenin bizi, simgesel bir anlatım kazanan belirli geometrik motiflerin, süsleme alanına yönelik yaklaşımların yaptığı gibi süslemeye özgünlük kazandırdığı ve eserin gerçekçiliğinin de, geometrik ve simgesel unsurların birbirlerine göre önemine bağlı olduğu sonucuna ulaştırdı. Salt süslemeye yönelik bir eğilim söz konusu olduğunda geometrik ve oldukça sadeleştirilmiş biçimlerin; bir şeyi tarif etme düşüncesiyle hareket edildiğindeyse gerçekçi biçimlerin kullanıldığı görülür. Yine de bütün örnekler dikkate alınınca üslubu niteleyen biçimsel unsurların, betimlemenin belirli bir sürecin sonunda edindiği biçimden daha eski oldukları söylenebilir. Ancak bu erken dönemlerde betimleme yapılmadığından ziyade betimlemenin, her zaman farklı kaynaklardan gelen biçimsel unsurlar tarafından kontrol edildiği anlamına gelir.

Uzun bir zaman dilimi boyunca birbirlerini etkileyen süreçlerin ortaya çıkardığı sanatsal ifade biçimleri üzerinde, sanat türlerini şekillendiren çeşitli nedenler de etkilidir. Faydalı bir biçimin işlevini yitirerek yalnızca bir süsleme unsuru haline geldiği örneklerde; belirli bir dönem alet olarak kullanılan tabii biçimlerin yeni nesneler oluşturacak şekilde kopyalanması durumunda ve de biçimlerin belirli bir yöntemden diğerine aktarıldığı işçiliklerde, aynı tasarımın uzun zamandır kullanılıyor olduğu fark edilebilir. Bu tasarımın değişmezliği sanatçının tabii biçimleri, bu biçimlere herhangi bir müdahalede bulunmadan süsleme maksadıyla kullanmasına imkân tanımaz. Dolayısıyla sanatçının yaratıcılığı söz konusu tasarım tarafından kısıtlanmış olur. Daha özgür bir çalışmanın mümkün olduğu durumlardaysa motiflerin simgeselliği eserin tamamını işgal etmez. Mesela Markiz Adaları'nda karşımıza çıkan doğuya özgü palmiye motifleri ve kulağa takılan ziynet eşyaları geçmişte, sırt sırta duran iki ilahı simgeleyecek şekilde süslenirken günümüzdeyse salıncakta sallanan iki kızı temsil edecek şekilde ve birebir aynı yüzey düzenlemesine sadık kalınarak oyulmaktadır. Bu düzenlemenin yalnızca biçimsel olması ve figüre uyarlanmamasının sonucu, biçimlerin açık bir şekilde geometrik hale gelmesidir. Bu yaklaşımlar arasındaki farklılık en açık şekilde piktogramlar, simgesel ve geometrik sanat eserleriyle beraber incelendiğinde görülür.

Kuzey Pasifik kıyılarındaki sanat eserleri, bir kabilenin benimsediği üslupların her zaman aynı olmadığını; aksine sınai üretimin farklı alanlarında, özellikle de bu üretim faaliyetleri halkın farklı kesimleri tarafından yapılıyorsa birbirlerinden oldukça farklı üslupların etkili olacağını göstermektedir. Bir üslubun mükemmelliği ve sürekliliği, biçimlerin çeşitliliğinde olduğu gibi tekniğe ne kadar hâkim olunduğuna bağlıdır. Diğer yandan işçilik erkek tarafından yapıldığında üretime katılan yaratıcı sanatçılar erkekler olduğu gibi kadınlar da teknik zorluklarla karşılaşırlar ve bu onları daha az üretken yapmaz. Bu iki grup farklı sınai üretimleri üstlendiklerindeyse birbirlerinden farklı üsluplar geliştirmeleri kaçınılmazdır. Gelgelelim bir toplumda baskın olan sınai faaliyette kullanılan üslubun, sıklıkla kendi üslubunu diğer işçiliklere dayattığı görülür. Bu bakımdan

dokumanın sert malzemelerle yapılması süsleme tasarımlarının ortaya çıkması açısından fazlasıyla verimli olduğu gibi söz konusu tasarımlar resim, oyma ve çömlekçilik gibi alanlarda da kullanılır.

Grafik ve plastik sanatlar gibi mekâna bağlı sanatlarla şiir, müzik ve dans gibi zamana bağlı sanatların temel unsurları kıyaslandığında karşımıza çıkan farklılıklar, beraberinde çeşitli farklılıklar ve benzerlikleri de getirir. Ritim her iki türde de ortaktır. Ritmik hareketler teknik denemeler esnasında ritmik biçimler meydana getirse de ritim unsuru salt süslemede kullanılan bir teknik olarak ele alındığında, yalnızca zamansal bir ritim algısının nesnenin üzerindeki yansıması gibi görünmektedir. Müzikte müzikal cümlelerde, şiirde de yalın düşüncelerin süslü son diyebileceğimiz, nakaratlardan ya da uç ünsüzlerden oluşan kalıplarla sonlandırılmasında olduğu gibi her iki tür için de kapalı biçimlerden söz edilebilir. Ayrıca benzer kalıplar, eserlerin girizgâh bölümlerinde de kullanılır. Bununla beraber zamana bağlı sanatlarda hiçbir şekilde rastlamadığımız unsursa simetridir. Çünkü zaman ölçüsü tersine döndürüldüğünde edindiğimiz simetri izlenimi, simetrinin mekâna bağlı sanatlarda kullanılış biçimiyle örtüşmez. Zamana bağlı sanatlarda simetri yalnızca cümlelerin okunuşlarında simetrik bir düzenleme yapılarak sağlanır. Dans içinse hem mekânsal hem de zamansal unsurlar söz konusudur. Dolayısıyla mekâna bağlı sanatları meydana getiren unsurlar dansta rahatlıkla gözlemlenebilir. Ritmik hareketler ve mekânın ritmik bir şekilde kullanılması, duruş ve hareketlerin simetrik olması, vücudun vurgulanması ve denge, estetik dans biçimleri için vazgeçilmez unsurlardır.

Grafik ve plastik sanatlar sahip oldukları duygusal önemin büyük kısmını, biçimin betimleyici ve simgesel yetkinliğine borçludur. Bu durum edebiyat, müzik ve dans için de geçerlidir. Anlatı ve şiirde anlaşılabilir kelimeler kullanıldığı sürece bu türler oldukça önemli anlamları ifade edeceklerdir çünkü hayatın, duygularımızla ilintili olan her alanına dokunurlar. Kelimeler sıklıkla dini ya da felsefi fikirlerle bağlantılı, simgesel ve açığa vurulmamış ikincil anlamlara sahiptir. Müzik ve dansta da simgesel anlatım, genellikle biçime iliştirilmiştir.

İncelememizin sonuna gelmiş olsak da halen cevaplanması gereken bir soru var. Dünyanın her yerinde sanatsal ifade biçimlerine yönelik bir tutkuya rastlandığını gördük. Hatta ilkel topluluklarda nüfusun büyük çoğunluğunun kendi yaşantısını güzelleştirmek için uygar bir insandan veya en azından, zaruri ihtiyaçlarını karşılamak için sürekli çalışmak zorunda olan bir kişiden daha fazla gayret harcadığını söyleyebiliriz. Ancak ilkel insanların kalan bölümü içinse refah arzusu, güzellik ülküsünün yerini alır. İlkel insanlar için fazilet ve güzellik aynı şeydir. Peki sonrasında, bizim toplumumuzun bir kesiminin de sahip olduğu gibi estetiğe beğeniye yönelik bir heves kazanmışlar mıdır? İnanıyorum ki, sanatın her alanı için olmasa da güzel bir şeyden alınan haz bütün insanlarda ortak bir özelliktir. Ancak bizim toplumumuzda da olduğu gibi kimi bu hazzı daha içten bir şekilde tecrübe ederken, kimi içinse güzellik yalnızca bir beğeni unsuru olarak kalır. Diğer yandan ilkel toplumlarda da bir kişinin kendisini sanatın yücelttiği bir ruh haline bırakması daha olasıdır çünkü bizim toplumumuzda tecrübe ettiğimiz geleneğe bağlı sınırlamalar, onların yaşantısında aynı şekilde tezahür etmemektedir. İlkel ve uygar insanların estetik duyumsamalarını birbirinden ayıran şey, ilkel toplumlarda eserlerin benzer niteliklere sahip olmasıdır. Buna karşın bizim toplumumuzun sanatsal üretimleri yalnızca belirli üsluplara sınırlı değildir. Sosyal yapılarımızın daha karmaşık ve ilgi alanlarımızın daha çeşitli olması, daha kısıtlı bir kültürel yapının içinde yaşayan birisinin sezemeyeceği güzellikleri görmemize izin verir. Bunun nedeniyse söz konusu insanların sahip olduğu deneyimlerin niteliğidir; uygar ve ilkel sanatsal üretimlerin ya da sanata yönelik beğeninin üzerinde belirleyici olan zihinsel durumlarındaki farklılık değil.

Şekil Listesi

Şekil 1: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir kutunun ön yüz süslemesi, Alaska (A. M. N. H. 19/1074).
Şekil 2: Zuniler'e ait kavanoz (A. M. N. H. 50.1/3333).
Şekil 3: Sarmal sepet.
Şekil 4: Kafes sepet (G. T. Emmons, Basketry of the Tlingit, Memoirs A. M. N. H., Cilt 3, Şekil 294, s. 240).
Şekil 5: Yontma taş aletler; a: Kuzey Amerika (America Kızılderilileri, A. M. N.H. T 18542); b: Mısır (A. M. N. H. 75.0/820).
Şekil 6: Ahşap bir teknenin yüzeyinden kesit, Kwakiutl Kızılderilileri, Vancouver Adası (A.M.N.H. 16.1/1744).
Şekil 7: Ateş Toprakları'ndan boyanmış bir tahta, Tierra del Fuego (Wilhelm Koppers, Unter Feuerland-Indianern, Şekil 6, s. 48).
Şekil 8: Buşmanlar'ın deve kuşu yumurtaları ve boynuzdan yaptıkları bilezikler üzerindeki süsleme tasarımları; solda (Felix von Luschan, Zeitschrift fur Ethnologie, Cilt 55, s. 32, 33, 37); sağ üstte (Leonhard Schultze, Aus Namaland und Kalahari, s. 672); sağ altta (E. Von Sydow, Die Kunst der Naturvolker und der Vorzeit, s. 158).

Şekil 9: Güney Afrika'dan oturak dayanağı (Henrik P. M. Muller ve John F. Snelleman, LTndustrie des Caffres, PI. XIV, Şekil 4, 5).
Şekil 10: Papua Yeni Gine'nin Kuzeydoğusu'ndaki Yeni İrlanda'ya ait; a: kürek; b: kalkan (A. M. N. H. S 2266, S 1409).
Şekil 11: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan yapılan kutunun planı.
Şekil 12: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan yapılan kutu.
Şekil 13: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan yapılan kutunun planı (A. M. N. H. 50/3594).
Şekil 14: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait hayvan postundan kutudaki süslemeler (A. M. N. H. 50/3596).
Şekil 15: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait hayvan postundan kutudaki süslemeler; a (Public Museum of the City of Milwaukee, 30740); b (A. M. N. H. 50/2284).
Şekil 16: Nlakapamuklar'a ait bir tozluğun püskülleri (James Teit, The Thompson Indians, Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Cilt I, Şekil 313, s. 384).
Şekil 17: Yönü değiştirilmiş örgüler desenin çeşitliliğini göstermektedir (A. M N.H. 16/8191).
Şekil 18: İngiliz Kolumbiyası'ndan bir Bella Bella kanosunun pruvasındaki oyma (A.M.N.H.).
Şekil 19: İngiliz Kolumbiyası'ndan Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir çıngırak (A.M.N.H. 16 8282).
Şekil 20: İskandinavya'da taştan yapılmış bir bıçağın alt bölümü (Sophus Muller, Nordische Altertumskunde, Şekil 97, s. 190).
Şekil 21: Tierra del Fuego yerlilerinin yaptığı yüz süslemesi (Wilhelm Koppers, Unter Feuerland-Indianern, PI. V).
Şekil 22: Avustralya'dan kalkan örnekleri (A. M. N. H. S 3957, S 421).
Şekil 23: Paleolitik döneme ait duvar resimleri (Hugo Obermaier, Fossil Man in Spain, Şekil 104, s. 234).
Şekil 24: Malay Yarımadası'na ait, bambudan yapılan taraklar üzerindeki desenler (Vaughn Stevens, Zeitschrift fur Ethnologie, Cilt XXV, PI. I).
Şekil 25: Yeni Gine'ye ait, bambudan yapılan bir mızrağın üzerindeki desenler (Museum fur Volkerkunde, Hamburg; Ernst Fuhrmann, Neu Guinea, s. 114).
Şekil 26: Etrüskler'e ait bir vazo (M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Cilt III, PI. XXVIII c, s. 140).
Şekil 27: Peru'ya özgün tasarımlar (Inca, Cilt I, Şekil 32, s. 230).
Şekil 28: İngiliz Kolumbiyası'ndaki Shuswaplara ait, ham posttan yapılmış renkli bir çanta (James Teit, The Shuswap, Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Cilt II Şekil 220, s. 498).

Şekil 29: Dyaklar'a ait bir tasarım (Alois Raimund Hein, Die bildenden Kiinste bei den Dayaks auf Borneo, PI. IV, Şekil 6; PI. V, Şekil 1).
Şekil 30: Yeni Gine'deki Sepik Nehri civarından ahşap oyma (Museum fur Volkerkunde, Hamburg. E. Fuhrmann, Neu Guinea, s. 112).
Şekil 31: Eski Pueblo Kızılderilileri'ne ait çömleklerden süsleme örnekleri, a (Walter Fewkes, An Archaeological Collection from Youngs Canyon near Flagstaff, Arizona, Smithsonian Miscellaneous Collection, Vol, 77, No. 10, PI. 4e); b, (J. Walter Fewkes, Designs on Prehistoric Pottery from Mimbres Valley, New Mexico, A.g.e., Cilt 74, No. 6, Şekil 36, s. 33).
Şekil 32: İsveç'ten 7. yüzyıla ait bronz süsleme (E. von Sydow, Die Kunst der Naturvolker und der Vorzeit, s. 480).
Şekil 33: Peru'ya ait bir kumaştaki süsleme (Walter Lehmann, Kunstgeschichte des alten Peru, PI. 4, s. 20).
Şekil 34: Peru'ya ait bir kumaştaki süsleme (A.g.e., PI. 3, s. 16).
Şekil 35: Eski Pueblo Kızılderilileri'ne ait sarmal çömlek (A. M. N. H.).
Şekil 36: Nlakapamuklar'a ait ikili kolye (Gladys A. Reichard, American Anthropologist, Cilt XXIV, 1922, s. 188).
Şekil 37: Koryaklar'a ait nakışlı kumaş, a, (W. Jochelson, The Koryak, Jesup North Pacific Expedition, Cilt VI, Şekil 206, s. 690); b, (A.g.e., Şekil 210, s. 693).
Şekil 38: Koryaklar'a ait nakışlı kumaş (A.g.e., Şekil 211-215, s. 693-696).
Şekil 39: Peru'nun Ica Bölgesi'ne ait dokuma örneği (A. M. N. H.).
Şekil 40: Peru'ya ait kumaş (The Necropolis of Ancon, W. Reiss ve A. Stubel, Cilt II, PI. 67 b, Şekil 3).
Şekil 41: Peru'ya ait kumaş (A.g.e., PI. 67, Şekil 6).
Şekil 42: Peru'ya ait kumaş (A.g.e., PI. 48, Şekil 2).
Şekil 43: Peru'ya ait kumaş (A.g.e., PI. 61).
Şekil 44: Peru'ya ait kumaş (A.g.e., PI. 66 a, Şekil 1).
Şekil 45: Peru'ya ait kumaş (A.g.e., PI. 68 a, Şekil 3).
Şekil 46: Peru'ya ait kumaş (A.g.e., PI. 66, fig 3).
Şekil 47: Meksika'ya ait bir el yazmasından bölüm (Nuttall).
Şekil 48: Topraktan yapılan taslar; a: Finlandiya (M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Cilt III, PI. 125 k); b: Ica, Peru (A. M. N. H.).
Şekil 49: Huş kabuğundan yapılan kaplar; a ve b: Amur Nehri Bölgesi (Berthold Laufer, The Decorative Art of the Amur Tribes, Jesup North Pacific Expedition, Cilt IV, PI. 20); c: Shuswap Bölgesi; d ve e: Alaska (James Teit, The Shuswap, Jesup North Pacific Expedition, Cilt II, Şekil 205, 207).
Şekil 50: Çömlekler; a, b: Chiriqui, Kosta Rika (G. G. Me Curdy, A Study of Chiriquian Antiquities, Memoirs of the Connecticut

Academy of Arts and Sciences, Cilt III [1911], Şekil 92,85); c: Ontario (31st. Ann. Archaeological Report, Ontario, 1919, s. 83).

Şekil 51; a: Sabuntaşından yapılan bir kabın parçası; b, c ve d: mors dişi taraklar (F. Boas, The Eskimo of Baffinland and Hudson Bay, Bull. A. M. N. H. Cilt XV, 1907, Şekil 215, 254).

Şekil 52: Congo'nun Bambala Bölgesi'nden ahşap oyma (Torday ve Joyce, Notes ethnographiques sur les peuples communement appeles Bakuba, etc. Les Bushongo, Documents ethnographiques concernant les populations du Congo Beige, Cilt II, PI. 25, Şekil 7).

Şekil 53: Megalitik döneme ait Molkenberg üslubuyla yapılmış toprak kap (M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Cilt III, PI. 11, s. 84).

Şekil 54: Arapaho Kızılderilileri'ne ait bir kese (A. L. Kroeber, The Arapaho, Bull. A. M. N. H. Cilt XVIII, Şekil 23 c, s. 89).

Şekil 55: Apaçi Kızılderilileri'ne ait işlemeli mokasen (A. M. N. H. 50/8622 b).

Şekil 56: Huş kabuğundan yapılan sepetler; a, b ve c: Doğulu Kızılderililer'ine ait sepetler (James Teit, The Shuswap, Cilt II, Şekil 214); d: Koryaklar'a ait eserler (W.Jochelson, The Koryak, Jesup North Pacific Expedition, Cilt VI, Şekil 192 c, s. 675).

Şekil 57: Arkansas'a ait çömlek (W. H. Holmes, Aboriginal Pottery of the Eastern United States, 20th Annual Report Bureau of American Ethnology, PI. XXV).

Şekil 58: İngiliz Kolumbiyası'nın Chilcotin Bölgesi'nden sepet (James Teit, The Shuswap, Cilt II, Şekil 268, s. 772).

Şekil 59: Meksika'daki Huichol Kızılderilileri'ne ait işleme; a (Carl Lumholtz, Decorative Art of the Huichol Indians, Memoirs A.M.N.H., Vol, III, Part 3, Şekil 430, s. 303); b (Symbolism of the Huichol Indian, A.g.e., Part. 1, Şekil 92, s. 92).

Şekil 60: Amur Nehri bölgesine ait, balık derisinden yapılmış süslemeli kıyafet (Berthold Laufer, The Decorative Art of the Amur Tribes, Jesup North Pacific Expedition, Cilt IV, PI. 30).

Şekil 61: Üst satır: Ojibwa Kızılderilileri'nin resim yazıları; alt satır: Dakota Siyuları'nın resim yazıları (Garrick Mallery, Picture Writing of American Indians, 10th Annual Report Bureau of American Ethnology, Şekil 168 ve 184).

Şekil 62: Azteklere ait Borbonicus El Yazması'ndan bir resim (Eduard Seler, Gesammelte Abhandlungen, Cilt IV, s. 139).

Şekil 63a: Filipinlere ait oyulmuş figür (E. von Sydow, Die Kunst der Naturvolker und der Vorzeit, s. 273); Şekil 63b: Siklad Takımadaları'ndan Santorini Adası'na ait, mermerden arpçı figürü (Helmuth Th. Bossert, Altkreta, Şekil 17 b.).

Şekil 64: Kongo'nun Arua Gölgesi'ne ait ahşap mask (Herbert Kuhn, Die Kunst der Primitiven, PI. XXIX).
Şekil 65: Yeni Gine'deki Papua Körfezi'nde bulunan boyanmış ahşap (Herbert Kuhn, Die Kunst der Primitiven, PI. LIV).
Şekil 66: Mısır'a ait resim (Heinrich Schafer, Von Agyptischer Kunst, Şekil 200, s. 257).
Şekil 67: Haida Kızılderilileri'ne ait, bir kadını taşıyan kartalın çizimi (Charles Edensaw'ın orijinal çizimi).
Şekil 68: Mısır'a ait resim; yukarıda: çanak ve maşrapa; aşağıda: battaniyeyle örtülü uyuyan bir insan (Heinrich Schafer, Von Agyptischer Kunst, s. 111).
Şekil 69: Alaska Eskimoları'nın mors dişine yaptıkları gravürler (A. M. N. H. 60/239).
Şekil 70: Buşmanlar'ın yaptığı kaya resimleri (Moszeik, Die Malereien der Buschmanner in Siidafrika, PI. I, Şekil 236).
Şekil 71: Paleolitik dönemde duvara yapılan bizon resmi (Hugo Obermaier, Fossil Man in Spain, PI. I).
Şekil 72: Nootka Kızılderilileri'ne ait başlık (Handbook of the Ethnographic collections, British Museum, Şekil 235, s. 256).
Şekil 73: Koryaklar'a ait mors dişinden oymalar (W. Jochelson, The Koryak, Jesup North Pacific Expedition, Cilt 6, Şekil 170, 172, 175).
Şekil 74: Benin'e ait bronz döküm (Felix von Luschan, Alterthumer von Benin, PI. LI).
Şekil 75: Kamerun'da, Cross Nehri bölgesinde bulunan maske (Ernst Vatter, Religiose Plastik der Naturvolker, 1926, Şekil 57).
Şekil 76: Yorubalar'ın eski Ife kentine ait, kızıl balçıktan yapılan baş (Herbert Kuhn, Die Kunst der Primitiven, s. 92).
Şekil 77: Arkansas'a ait, kilden yapılmış olan baş (W. H. Holmes, Aboriginal Pottery of the eastern United States, 20th Annual Report Bureau of American Ethnology, PI. XXX).
Şekil 78: Doğulu Eskimolar'a ait mors dişi, kemik oymaları ve dövmeler (F. Boas, Eskimo of Baffinland and Hudson Bay, Bulletin A. M. N. H. Vol, XV. Şekil 257, 258, 268).
Şekil 79: Brezilya'da yaşayan Aweti Kızılderilileri'ne ait süslemeler (Karl von den Steinen, Unter den Naturvolkern Zentral Brasiliens, PI. XXII).
Şekil 80: Brezilya'da yaşayan Kraja Yerlileri'ne ait süslemeler (Paul Ehrenreich, Die Karayastamme am Rio Araguaya (Goyaz); Verof-Tentlichungen aus dem Museum fur Volkerkunde, Berlin. Cilt II, Şekil 11, s. 25).
Şekil 81: Britanya Guyanası'na ait sepet desenleri; a: kurbağayı kovalayan kurbağa; b: insan; c: köpek; d, e ve f: muskat (Walter Edmond

Roth, An Introductory Study of the arts, crafts, and customs of the Guyana Indians, 38th Annual Report Bureau of American Ethnology, Şekil 168, 178).

Şekil 82: Britanya Guyanası'na ait sepet desenleri; a: kırkayak; b: bozkır çalılıkları; c, d, e ve f: cezayir menekşesi; g: kelebekler; h, i ve j: yılanlar (A.g.e., Şekil 169).

Şekil 83: Cheyenne Kızılderilileri'ne ait desenler (Paul Ehrenreich, Ethnologisches Notizblatt, Cilt II, No. 1, s. 27-29, 1899).

Şekil 84: Arapaholar'a ait mokasen (A. L. Kroeber, The Arapaho, Bulletin A. M. N.H. Cilt XVIII, Şekil 5 b, s. 39).

Şekil 85: Arapaholar'a ait bıçak kılıfı (A.g.e., Şekil 22, s. 88).

Şekil 86: Siyu Kızılderilileri'ne ait tozluk (Clark Wissler, Decorative Art of the Sioux Indians, Bulletin A. M. N. H. Cilt XVIII, PI. LI, Şekil 5).

Şekil 87: Nakotalar'a ait davul (Robert H. Lowie, The Assiniboine, Cilt IV, Anthropological Papers A. M. N.H. Şekil 11, s. 27).

Şekil 88: Arapaholar'a ait, hayvan postundan çanta (A. L. Kroeber, The Arapaho, Bulletin A. M. N. H. Cilt XVIII, Şekil 33, s. 115).

Şekil 89: Şoşoniler'e ait kese (A. M. N. H. 50/2299).

Şekil 90: Melanezya'da bambudan yapılan, Friedrich-Wilhelm Hafen'e ait kılıf (Emil Stephan, Siidseekunst, s. 101).

Şekil 91: Zuniler'e ait, üst kısmı kırılmış kase (özel koleksiyon).

Şekil 92: Meksika'daki Huichol Kızılderilileri'ne ait ayin eşyası (Karl Lumholtz, Symbolism of the Huichol Indians, Memoirs A. M. N. H. Vol III, Şekil 133, s. 125).

Şekil 93: Meksika'daki Huichol Kızılderilileri'ne ait tören eşyası (A.g.e., Şekil 173, s. 146).

Şekil 94: Huichol Kızılderilileri'ne ait bir kesedeki süslemeler (A.g.e., Şekil 527, s. 325).

Şekil 95: Markiz Adaları'nda kullanılan dövme tasarımları (Karl von den Steinen, Die Marquesaner und ihre Kunst, a, Şekil 103, s. 155; b, Şekil 101, s. 154; c, Şekil 99, s. 152; d, Şekil 100, s. 153; e, Şekil 112, s. 163).

Şekil 96: Arapaholar'a ait, yıldızı simgeleyen desenler (A. L. Kroeber, Decorative art of the Arapaho, Bulletin A. M. N. H. Cilt XVIII).

Şekil 97: Arapaholar'ın kullandığı insan betimlemeleri (A.g.e.).

Şekil 98: Arapaholar'ın kullandığı kelebek betimlemeleri (A.g.e.).

Şekil 99: Yeni İrlanda'dan kol bandı örnekleri; a: oyulmuş bambu; b: dokunmuş hasır; soldaki bambunun üzerindeki zikzaklar palmiye yaprağını, kola takılan halkayı veya solucanı temsil etmektedir; hasırdaki aynı desense kabuklu bir hayvanın bıraktığı izlere karşılık olarak kullanılmıştır (Emil Stephan ve Fritz Grabner, Neu-Mecklenburg, a, Şekil 120, s. 114; b. PI. I, Şekil 3).

Şekil 100: Arapaholar'a ait dokunmuş bıçak kılıfı (A. L. Kroeber, Decorative art of the Arapaho, Bulletin A. M. N. H. Cilt XVIII, PI. 13, Şekil 5).
Şekil 101: Yeni İrlanda'ya ait boyanmış bir ahşap (Emil Stephan ve Fritz Grabner, Neu-Mecklenburg, PI. IX, Şekil 8).
Şekil 102: Yeni İrlanda'ya ait süslenmiş kürek (A.g.e., PI. VI, Şekil 3 b).
Şekil 103: Alaska'daki Tlingitler'e ait, koyun yününden battaniye (G. T Emmons, The Chilkat Blanket, Memoirs A. M. N. H. Cilt III, Şekil 567, s. 377).
Şekil 104: Kaliforniya'daki Pomo Kızılderilileri'ne ait sepet tasarımları (S. A. Barrett, Pomo Indian Basketry, Univ. California Publications, Cilt 7, No. 3. s. 180, 182, 187, 190, 204, 232).
Şekil 105: Meksika'ya ait iplik çalışmaları (Journal of American Folklore, Cilt 33, 1920, s. 73).
Şekil 106: Ruanda'da kullanılan desenler (Jan Czekanowski, Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Zentral-Afrika Expedition, 1907-1908, Cilt VI, Part 1, s. 330).
Şekil 107: Fang yerlilerine ait süslemeler (Gunther Tessmann, Die Pangwe, Berlin 1913, Cilt I., Şekil 211, s. 254).
Şekil 108: Bakubalar'a ait tasarımlar (E. Torday ve T. A. Joyce, Les Bushongo, Documents ethnographiques concernant les populations du Congo Beige, Şekil 322, 323, 219, 330).
Şekil 109: Kosta Rika'daki Chiriqui Eyaleti'ne ait kil tabakların ayakları (G. G. McCurdy, A Study of Chiriquian Antiquities, Mem. Connecticut Academy of Arts and Sciences, Cilt III [1911], Şekil 140, 141, 139, 135).
Şekil 110: Polinezya'ya ait süslemeler (Charles H. Read, Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Cilt 21 [1892] PI. 12).
Şekil 111: Yeni Gine'ye ait timsah okları (A. C. Haddon, The Decorative Art of British New Guinea, Cunningham Memoir, Royal Irish Academy, X [1894] Şekil 19).
Şekil 112: Fregat kuşu ve timsahı betimleyen tasarımlar (A.g.e., PI. XII).
Şekil 113: Suratlı kaplar (M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Cilt IV, PI. 116).
Şekil 114: Kosta Rika'daki Chiriqui Eyaleti'ne ait armadillo tasarımları (G. G. McCurdy, l c. Şekil 77, 78).
Şekil 115: Bakubalar'a ait, antilop başı ve böceği betimleyen tasarımlar (E. Torday ve T. A. Joyce, Notes ethnographiques sur les peuples communement appeles Bakuba etc. Les Bushongo, Documents ethnographiques concernant les populations du Congo Beige, s. 211).

Şekil 116: Arapaholar'a ait bufalo tasviri (A. L. Kroeber, Decorative Art of the Arapaho, Bulletin A. M. N. H. Cilt XIII, s. 85).

Şekil 117: Kuzey Amerika Kızılderilileri'nin kullandıkları süsleme tasarımları; ilk 9 desen, Arapaholar'a ait (A. L. Kroeber, Decorative Art of the Arapaho, Bulletin A. M. N. H. Cilt XVIII); sonraki 6 desen, Doğu Algonquian Kızılderilileri'ne ait (Frank G. Speck, The Double Curve Motive of Northeastern Algonkian Art, Geological Survey of Canada, Anthropological Series No. 1); son sıradaki ilk desen Hopiler'e ait; diğer desenlerse Pueblo Bölgesi'ne ait arkeolojik buluntulardan.

Şekil 118: Tarih öncesi Pueblo bölgesine ait üçgen desenler (J. W. Fewkes, Preliminary Account of an Expedition to the Pueblo Ruins near Winslow, Arizona, Smithsonian Report for 1896, PI. 34).

Şekil 119: Alaska Eskimoları'na ait iğne kılıfları (F. Boas, Decorative Designs of Alaskan Needle Cases, Proceedings United States National Museum, Cilt 34, s. 321, 1908).

Şekil 120: Alaska Eskimoları'na ait makaralar (United States National Museum, buluntuların yukarıdan aşağıya doğru numaraları, 44 994, 33 095, 38 276, 33 267, 45 110).

Şekil 121: Ammassalik Adası'na ait, göz şeklinde süslemeleri olan kap (W. Thalbitzer, The Ammassalik Eskimo, Meddelelser om Gronland, Cilt XXXIX, Şekil 278; ayrıca Hjalmar Stolpe, On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples, Şekil 22, 24, s. 80).

Şekil 122: Oaxaca'ya ait, kabak ağacından yapılan tabaklardaki süslemeler (özel koleksiyon).

Şekil 123: Texcoco'ya ait çömlek parçaları.

Şekil 124: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri.

Şekil 125: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri.

Şekil 126: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri.

Şekil 127: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri.

Şekil 128: Culhuacan'a ait çömlek süslemeleri.

Şekil 129: Chiriqui'ye ait, timsah süslemeli çömlekler (A. M. N. H. 30.0/1881; 7608 ; 5760; 1098; 5727).

Şekil 130: Çin'e ait, yarasaların betimlendiği dokuma (A. H. Balfour, The Evolution of Decorative Art, Şekil 18, s. 50).

Şekil 131: Üzerinde çıngıraklı yılan tasviri bulunan kabuklar (W. H. Holmes, Art in Shell, 2nd Annual Rep. Bureau of Ethnology, PI. 62,2; PI. 65,2, 4,6; PI. 66, 2).

Şekil 132: Eskimolar'a ait fırlatma çıtaları; a: Grönland; b: Ungava Körfezi; c: Cumberland Boğazı; d: Nuvuk Arazisi; e: Alaska (tam konumu belirlenememiştir); f: Cape Nome Burnu (Otis T. Mason, Throwing Sticks in the United States National Museum, Annual Report U. S. Nat. Mus., 1884, s. 279).

Şekil 133: Kongo'ya ait örtü kumaşları (Torday ve Joyce, Notes ethnographiques sur les peuples communement appeles Bakuba etc. Les Bushongo, Documents ethnographiques concernant les populations du Congo Beige, Cilt II, PI. XVI, Şekil 2 ve 4).
Şekil 134: Haida Kızılderilileri'nin yaptığı, kurt biçiminde betimlenen ve iki adet balina taşıyan deniz canavarının tasviri.
Şekil 135: Deniz canavarını yakalayan genç adam, Haida çizimi.
Şekil 136: Haida Kızılderilileri'nin yaptığı, kuzgunla ilgili hikayeden bir bölümlerin betimlemesi.
Şekil 137: Yeni Zelanda'da kullanılan spiral tasarımları.
Şekil 138: Yeni Gine'nin doğusunda kullanılan spiral tasarımları (E. Fuhrmann, New Guinea, P. 108).
Şekil 139: Amur Nehri kıyılarında kullanılan spiral tasarımları (Berthold Laufer, The Decorative Art of the Amur Tribes, Jesup North Pacific Expedition, Cilt IV, PI. 20, Şekil 3 ve 4).
Şekil 140: İnsan betimlemesi yapılan piktograflar; a: Patowatomi (Skinner, Anthropological Papers, A. M. N. H. Cilt 13, Şekil 30, s. 159); b: Wahpeton Siyuları (Skinner, Indian Notes and Monographs, Museum of the American Indian, Heye Foundation, Cilt 4, PI. 23); c: Karaayaklar (Clark Wissler, a.g.e., Cilt 7, Şekil 3. s. 40); d: Dakota Kızılderilileri (Garrick Mallery, Pictographs of North American Indians); e: Alaska Eskimoları (W. J. Hoffmann, Graphic Art of the Eskimo, Report of the United States National Museum, 1895, PI. 63); f: Hudson Körfezi'nin batı kıyılarındaki Eskimolar'ın kara kalem çalışmaları.
Şekil 141: Kaya resimleri; a, b, c: Cavallos Mağarası; d: Buşmanlar (Obermaier ve Wernert).
Şekil 142: Zuniler'e ait sürahi (C. F. Lummis, Mesa, Canyon ve Pueblo, s. 369).
Şekil 143: Hausalar'a ait dokumalar; a (Lepage, La decoration primitive); b, c, d (Felix von Luschan, Beitrage zur Volkerkunde der deutschen Kolonien, s. 50).
Şekil 144: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan kutular (A M. N. H., a, 50/3597; b, 50/2285).
Şekil 145: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan kutular (A. M. N. H. a, 50/5212; b, 50/3595).
Şekil 146: Sauk ve Fox Kızılderilileri'ne ait, hayvan postundan kutular (A. M. N. H. a, 50/2282; b, 50/3630).
Şekil 147: Iowaylar'a ait, posttan yapılan kutu (Public Museum City of Milwaukee, 30607).
Şekil 148: Hayvan postundan kutular; a: Iowaylar (Public Museum City of Milwaukee, 30609); b: Otoeler (Public Museum City of Milwaukee, 30677).

Şekil 149: Ojibwalar'a ait kesedeki süslemeler (A. M. N. H. 50/4596).
Şekil 150: Potawatomiler'e ait bir kesenin iki yüzündeki süslemeler (A. M. N. H. 50.1/7092).
Şekil 151; a: Arapaholar'a ait bir keseden boyama örneği (A. M. N. H.); b, c: Şoşoniler'e ait bir keseden boyama örnekleri (A. M. N. H. 50/2294, 2432).
Şekil 152: Arapaholar'a ait süslemeler (A.L. Kroeber, The Arapaho, Bull. A. M. N. H. vol. 18: PI. 2, Şekil 5; Şekil 28; PI. 4, Şekil 2; PI. 4, Şekil 11; PI. 2, Şekil 13; Şekil 22; PI. 3, Şekil 5; Şekil 6; Şekil 23; PI. 7, Şekil 14; PI. 3, Şekil 2; PI. 4, Şekil 5; Şekil 25; Şekil 27; PI. 2, Şekil 5; PI. 3, Şekil 12; PI. 4, Şekil 12; PI. 2, Şekil 2; PI. 2, Şekil 15; PI. 5, Şekil 13).
Şekil 153: Siyu Kızılderilileri'ne ait süslemeler (Clark Wissler, Decorative Art of the Sioux Indians, Bull. A. M. N. H., Cilt 18. Şekil 98; PI. 4, Şekil 49; PI. 3, Şekil 41; PI. 2, Şekil 47; PI. 2, Şekil 42; PI. 3, Şekil 42; PI. 1, Şekil 42; PI. 4, Şekil 41; PI. 1, Şekil 47; PI. 3, Şekil 43; Şekil 99; Şekil 74; Şekil 73; PI. 1, Şekil 41; PI. 2, Şekil 51; PI. 5, Şekil 51 ; PI. 2, Şekil 41; PI. 1, Şekil 43; PI. 4, Şekil 47; PI. 2, Şekil 49; PI. 3, Şekil 50; PI. 6, Şekil 49; PI. 3, Şekil 47; PI. 5, Şekil 40; Şekil 100; PI. 2, Şekil.43).
Şekil 154: Tlingit Kızılderilileri'ne ait miğfer (A. M. N. H. E/3453).
Şekil 155: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, ölen bir savaşçının betimlendiği mask (A. M. N. H. E/2501).
Şekil 156: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, ayinlerde kullanılan oyma baş (Museum fur Volkerkunde, Berlin).
Şekil 157: Arduvazdan yapılan Haida totem direklerinde kunduzu betimleyen oyma (A. M. N. H. 16/556, 16/551).
Şekil 158: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, kaşık sapına oyulan kunduz betimlemesi (A. M. N. H. 19/1129).
Şekil 159: Haida Kızılderilileri'ne ait bir başlıktaki, göğsünde yusufçuk bulunan kunduz betimlemesi (A. M. N. H. 16/245).
Şekil 160: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön kapısına yapılan resim.
Şekil 161: Tlingitler'e ait, üzerinde bir balığı yutan iskorpit figürü bulunan ilkel kanca (A. M. N. H. E/1251).
Şekil 162: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde iskorpit figürü bulunan bir totem direğinden kesit (A. M. N. H. 16/567).
Şekil 163: Haida Kızılderilileri'ne ait, yünden yapılan bir tozluğa aplike edilen iskorpit betimlemesi (A. M. N. H. 16/328).
Şekil 164: Haida Kızılderilileri'nin yaptığı yüz boyamalarında kullanılan iskorpit tasviri.

Şekil 165: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde şahin figürü olan bir başlık (A. M. N. H. 16/252).
Şekil 166: Büyük ihtimalle Çimmesyanlar'a ait, dağ keçisi boynuzundan yapılan; alt kısmında şahin, üst kısmında yusufçuk tutan bir insan figürünün yer aldığı kaşık sapı (A. M. N. H. 16/105).
Şekil 167: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde şahin deseni bulunan bir çıngırak (A. M. N. H. E/1371).
Şekil 168: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, Amerika yaban koyunu boynuzundan yapılan tabak (A. M. N. H. 19/696).
Şekil 169: Haida Kızılderilileri'ne ait, şahinin betimlendiği yüz boyaması.
Şekil 170: Çimmesyanlar'a ait bir başlıkta bulunan, göğsünde kurbağa taşıyan kartal figürü (A. M. N. H. 16/249).
Şekil 171: Haida Kızılderilileri'ne ait bir evin içinde bulunan, üst kısmında kartal, alt kısmında karabatak figürü bulunan totem direği (A. M. N. H. 16/3686).
Şekil 172: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir kürekteki, boyanarak yapılan şahin figürü.
Şekil 173: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir kanepenin arka yüzünde ve bir kenarında yer alan insan ve şahin figürleri.
Şekil 174: Dağ keçisi boynuzundan yapılan, üzerinde yusufçuk figürü bulunan kaşık sapı (A. M. N. H. E/280).
Şekil 175: Haida Kızılderilileri'ne, üzerinde yusufçuk figürü bulunan meyve kaşığı (J. R. Swanton, The Haida Indians, Jesup North Pacific Expedition, Cilt V, Şekil 24 b, s. 148).
Şekil 176: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, dağ keçisi boynuzundan yapılan kaşık saplarında yer alan katil balina betimlemeleri (A. M. N. H.).
Şekil 177: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil balina figürü bulunan çıngırak (A. M. N. H. 16/304).
Şekil 178: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil baline figürü bulunan ahşap şamandıra (A. M. N. H. 16/8471).
Şekil 179: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil balina betimlemeleri bulunan mask ve tabaklar (F. Boas, The Kwakiutl Indians, Jesup North Pacific Expedition, Cilt V).
Şekil 180: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde balina tasviri bulunan miğfer (Museum of Academy of Sciences, Leningrad).
Şekil 181: Dağ keçisi boynuzundan yapılan, üzerinde ayı figürleri bulunan kaşık sapları (A. M. N. H.).
Şekil 182: Üzerinde ayı figürü bulunan meyve kaşıkları (U. S. National Museum); a (16253), b (16254): Çimmesyanlar; c (20820): Tlingitler; d (20825) örneğindeki kaşıkta katil balina figürü yer almakta.

Şekil 183: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, deniz canavarının betimlendiği oyma (A. M. N. H. 19/377).
Şekil 184: Dağ keçisi boynuzundan yapılan kaşık saplarındaki deniz canavarı oymaları (A. M. N. H.).
Şekil 185: Haida Kızılderilileri'ne ait, tepesine kartal tünemiş olan bir köpek balığının betimlendiği totem direğinden kesit (A. M. N. H. 16/1161).
Şekil 186: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bakır bir hançerin sapında yer alan köpek balığı başı tasviri (A. M. N. H. E/2037).
Şekil 187: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, köpek balığı biçiminde, ahşaptan yapılan pipo (A. M. N. H. 19/98).
Şekil 188: Haida Kızılderilileri'nden bir kadının sırtındaki köpek balığı figürlü dövme (fotoğraftan eskiz).
Şekil 189: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde deniz canavarı betimlemesi olan kaşık sapları (A. M. N. H.).
Şekil 190: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, dağ keçisi boynuzundan yapılan, üzerinde salyangoz figürü bulunan kaşık sapları (A.M.N.H., a, 19/1116; b, E/828).
Şekil 191: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandığı, çeşitli hayvanlara ait göz tipleri; a: deniz ayısı; b: boz ayı; c: kunduz; d: kurt; e: kartal; f: kuzgun; g: katil balina.
Şekil 192: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandığı, çeşitli varlıklara ait göz tipleri; a: balina; b: deniz aslanı; c: kurbağa; d: iki başlı yılan; e: erkek; f: deniz adamı; g: denizin ruhu.
Şekil 193: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandıkları kuyruk tasvirleri; üst sıra: kuşlar; alt sıra: deniz memelileri.
Şekil 194: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kullandıkları kanat ve yüzgeç desenleri; üstte: yüzgeç; altta: kanat.
Şekil 195: Kwakiutl Kızılderilieri'nin yaptığı pisi balığı tasvirinde kullanılan biçimsel unsurlar.
Şekil 196: Kwakiutl Kızılderilileri'nin yaptığı kurt tasvirinde kullanılan biçimsel unsurlar.
Şekil 197: Bir kanonun pruvasında yer alan kurt figürü.
Şekil 198: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, üzerinde kurt figürü bulunan mask ve tabaklar a - e (F. Boas, The Kwakiutl of Vancouver Island, Jesup North Pacific Expedition, Cilt 5, s. 39, 42 - 44); g (British Museum); h (A. M. N. H.).
Şekil 199: Haida Kızılderilileri'ne ait bir evin içinde bulunan totem direği (John R. Swanton, The Haida Indians, Jesup North Pacific Expedition, Cilt V, Şekil 10).
Şekil 200: Kumar çubuklarında yer alan süslemeler (A.g.e., Şekil 26-31)

Şekil 201: Kumar çubuklarında yer alan süslemeler (a.g.e.).
Şekil 202: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye (G. T. Emmons. The Chilkat blanket, Şekil 546).
Şekil 203: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye (A.g.e., Şekil 561).
Şekil 204: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye (A.g.e., Şekil 563).
Şekil 205: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye (A.g.e., Şekil 580).
Şekil 206: Haida Kızılderilileri'ne ait bir totem direği; aşağıdan yukarıya figürler: iskorpit, köpek balığı, deniz ruhu (A. M. N. H. 16/550).
Şekil 207: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde kartal betimlemesi yer alan mask (A. M. N. H. E/1591).
Şekil 208: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde kuzey ağaçkakanını temsil eden simgelerin yer aldığı mask (A. M. N. H. E/337).
Şekil 209: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, mürekkep balığını simgeleyen mask (A. M. N. H. 19/920).
Şekil 210: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, katil balinayı simgeleyen mask (A. M. N. H. E/1629).
Şekil 211: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil balinanın betimlendiği bir oyma bulunan sopa (A. M. N. H. E/242).
Şekil 212: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, katil balinaların sırt yüzgecinin betimlendiği ahşap oyma (A. M. N. H. E/293).
Şekil 213: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı tasviri bulunan kısa totem direği (16/1167).
Şekil 214: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı figürü bulunan hatip asası (A. M. N. H. 19/790).
Şekil 215: Üzerinde kartal betimlemesi bulunan meyve kaşığı (J. R. Swanton, The Haida Indians, Jesup North Pacific Expedition, Cilt V, Şekil 24a, s. 148).
Şekil 216: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerinde kunduz betimlemesi bulunan ilkel kanca (A. M. N. H. 19/1152).
Şekil 217: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı betimlemesi olan totem direğinden bölüm (A. M. N. H. 16/1154).
Şekil 218: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde katil balina betimlemesi olan dans başlığı (A. M. N. H. 16/580).
Şekil 219: Üzerinde iskorpitin betimlendiği bir oyma bulunan ahşap şapka (A. M. N. H. 16/282).
Şekil 220: Fok balığı biçimine sahip yağ tabağı.
Şekil 221: Nass Nehri Kızılderilileri'ne ait, üzerinde ayı betimlemesi bulunan bilezik (A. M. N. H. E/2428).
Şekil 222: Haida Kızılderilileri'ne ait, ayının betimlendiği bir boyama.
Şekil 223: Çimmesyanlar'a ait, bir evin ön yüzünde yer alan, bir ayının betimlendiği boyama.
Şekil 224: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde iskorpit betimlemesi bulunan ahşap şapka (A. M. N. H. 16/281).

Şekil 225: Haida Kızılderilileri'ne veya Çimmesyanlar'a ait, üzerinde kunduz betimlemesi bulunan, ladin kökünden yapılmış şapka (A. M. N. H. 16/692).
Şekil 226: Haida Kızılderilileri'ne ait, bir ördeğin betimlendiği dövme.
Şekil 227: Haida Kızılderilileri'ne ait, bir kuzgunun betimlendiği dövme.
Şekil 228: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde kunduz betimlemesi bulunan, dağ keçisi yününden dokunmuş dans önlüğü (A. M. N. H. 16/349).
Şekil 229: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde insan başının üstünde oturan bir kunduzun betimlendiği deriden yapılmış tozluk (A. M. N. H. 16/330).
Şekil 230: Tlingit Kızılderilileri'ne ait, üzerine kunduz figürü nakşedilmiş deri (A. M. N. H. 19/1057).
Şekil 231: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde ayı başı ve katil baline gövdesi kullanılarak betimlenmiş bir deniz cavanarı figürü bulunan tozluk (A. M. N. H. 16/334).
Şekil 232: Haida Kızılderilileri'ne ait, köpek balığının betimlendiği boyama.
Şekil 233: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde köpek balığı betimlemesi bulunan, arduvazdan yapılmış tabak (A. M. N. H. 16/603).
Şekil 234: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir battaniyenin kenarında yer alan katil balina betimlemesi (A. M. N. H. E/1502).
Şekil 235: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde deniz canavarı betimlemesi bulunan totem direği (A. M. N. H. 16/544).
Şekil 236: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde iskorpit betimlemesi bulunan totem direği (A. M. N. H. 16/1155).
Şekil 237: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde balık yiyen bir deniz canavarı betimlemesi bulunan totem direği (A. M. N. H.).
Şekil 238: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde deniz canavarı Wasgo'nun betimlemesı bulunan kutunun bir yüzü (A. M. N. H. 16/687).
Şekil 239: Haida Kızılderilileri'ne ait, efsanevi deniz canavarı "Ts'um'ak's"ın betimlendiği dövme tasarımı.
Şekil 240: Haida Kızıldeirlileri'ne ait, üzerinde katil balina betimlemesi bulunan tabak (A. M. N. H. 16/605).
Şekil 241: Çimmesyanlar'a ait, üzerinde kartal betimlemesi bulunan davul (A. M. N. H. 16/748).
Şekil 242: Haida Kızılderilileri'ne ait, aın betimlendiği bir dövme tasarımı.
Şekil 243: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir tepsinin, üzerinde kartal betimlemesi bulunan üst kısmı (A. M. N. H. E/1236).
Şekil 244: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, gök gürültüsü kuşunun betimlendiği boyama.

Şekil 245: Haida Kızılderilileri'ne ait, üzerinde katil balina betimlemesi bulunan totem direği (A. M. N. H. 16/1166).
Şekil 246: Haida Kızıldeirlileri'ne ait bir kutunun, üzerinde kurbağa betimlemesi bulunan ön yüzü.
Şekil 247: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, katil balinanın betimlendiği boyama.
Şekil 248: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, katil balinanın betimlendiği boyama.
Şekil 249: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir küreğin üzerinde yer alan, fok balığı ve liman yunusunun betimlendiği boyama.
Şekil 250: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, kuzgunun betimlendiği boyama.
Şekil 251: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, bir evin ön kapısında yer alan gök gürültüsü kuşu tasviri.
Şekil 252: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan balina betimlemesi.
Şekil 253: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir evin ön yüzünde yer alan, kuzgun betimlemesi: (1) alt çene; (2) dil; (3) göğüs; (4) ayaklar; (5) bacaklar; (6) kanatlar.
Şekil 254: Kuzey İngiliz Kolumbiyası'nda kuallnılan bir battaniyenin, deniz canavarının betimlendiği kenar süslemesi ((A. M. N. H. 16/355).
Şekil 255: Haida Kızılderilileri'ne ait bir bileziğin üzerindeki kunduz betimlemesi (A. M. N. H. E/2462).
Şekil 256: Haida Kızılderilileri'ne ait bir bileziğin üzerindeki deniz canavarı betimlemesi (A. M. N. H. E/2461).
Şekil 257: Haida Kızılderilileri'ne ait bir bileziğin üzerinde yer alan kartal betimlemesi (A. M. N. H. E/2463).
Şekil 258: Haida Kızılderilileri'ne ait bir tabağın üzerindeki deniz canavarı betimlemesi (A. M. N. H. 16/611).
Şekil 259: Haidalar'a ait bir kutunun ön yüzünde yer alan deniz canavarı betimlemesi (A. M. N. H. 16/687).
Şekil 260: Haida Kızılderilileri'ne ait arduvazdan yapılan bir levha üzerindeki deniz canavarı betimlemesi (A. M. N. H. 16/1149).
Şekil 261: Tlingitler'e ait bir tepsinin, üzerinde köpek balığı betimlemesi bulunan üst kısmı (A. M. N. H. 16/1187).
Şekil 262: Haida Kızılderilileri'ne ait bir tabağın üzerinde bulunan iskorpit betimlemesi (A. M. N. H. 16/882).
Şekil 263: Haida Kızılderilileri'ne ait bir kutunun ön yüzünde yer alan balık betimlemesi (A. M. N. H. 16/687).
Şekil 264: Kwakiutl Kızılderilileri'nin vücutlarına yaptıkları ve ayının betimlendiği boyama.

Şekil 265: Kwakiutl Kızılderilileri'nin vücutlarına yaptıkları ve kurbağanın betimlendiği boyama.
Şekil 266: Tlingit Kızılderilileri'ne ait battaniyelerde görülen süsleme unsurları (G. T. Emmons, The Chilkat Blanket, Şekil 559, s. 366).
Şekil 267: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyelerin süsleme düzenlemelerinin şematik gösterimi.
Şekil 268: Tlingit Kızılderililileri'ne ait battaniyelerin düzenlemesi.
Şekil 269: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler (A.g.e., Şekil 548b, Şekil 560a).
Şekil 270: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler (A.g.e., Şekil 560b ve Şekil 562b).
Şekil 271: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler (A.g.e., Şekil 564).
Şekil 272: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye (A.g.e., Şekil 571, s. 381).
Şekil 273: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniyeler (A.g.e., Şekil 570b, s. 380, 572a, s. 382).
Şekil 274: Süslenmiş bir kutunun ön, arka ve yan yüzleri (A.g.e., Şekil 551a, s. 356, Şekil 552, s. 357).
Şekil 275: Bir kutunun oyulduktan sonra boyanmış ön yüzü (A.g.e., Şekil 551, s. 356).
Şekil 276: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir kutunun dört yüzünde yer alan süslemeler (A. M. N. H. E/652).
Şekil 277: Tlingit Kızılderilileri'ne ait bir kutunun dört yüzünde yer alan süslemeler; büyük ölçekli görsel kutunun ön yüzü (A. M. N. H. E/1579).
Şekil 278: Bir kutunun ön ve yan yüzleri (A.g.e., Şekil 553, s. 358).
Şekil 279: Oyulmuş bir kutunun ön, arka ve yan yüzleri (A.g.e., Şekil 553a, 553b, s. 358).
Şekil 280: Oyulmuş kutular (A.g.e., Şekil 556, a, 6, s. 362).
Şekil 281: Tlingit Kızılderililileri'ne ait oyulmuş kutular (A. M. N. H. 19/1231).
Şekil 282: Oymalı tepsiler (A.g.e., Şekil 556 c - e, 557d, s. 362, 363).
Şekil 283: Oymalı tepsiler (A.g.e., Şekil 557 a - c, e, f, s. 363; A. M. N. H. 19/953).
Şekil 284: Oymalı tepsiler (A.g.e., Şekil 554).
Şekil 285: Tlingit Kızılderililileri'ne ait zırhın üzerinde süslemeler (Leningrad'daki Museum of the Academy of Sciences'ten fotoğraflar)
Şekil 286: Boyanmış tepsi (A.g.e., Şekil 558 a, s. 364).
Şekil 287: Boyanmış kutular (A.g.e., Şekil 558 b - d, s. 364).
Şekil 288: Arka yüzlerinde oymalar bulunan, boynuzdan yapılmış kaşıklar (A. M. N. H.); a (16/8799): deniz canavarı; b (16/8796): kartal; c (16/8792): kunduz (?); d (16/8796): kuzgun; e (16/8795):

katil balina; f (16/8798): kuzgun; g (16/8794): böcek (?); h (16/8793): güneş.

Şekil 289: Amerika yaban koyununun boynuzundan yapılan, ayının betimlendiği tabak (özel koleksiyon).

Şekil 290: Kwakiutl Kızılderilileri'nin kış törenlerinde kullandıkları mask; kimilerine göre yeteneksiz bir dansçıyı; kimilerine göre de "Aydınlık Kişi"yi temsil etmektedir (L. Adam, Nordwest-amerikanische Indianer Kunst, PI. 19).

Şekil 291: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, erken tarihli bir kutu (A. M. N. H. 16/8117).

Şekil 292: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait (A. M. N. H.); a (16/8215): yemek tepsisi; b (16/2243): kova.

Şekil 293: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait küçük kutular; a (16/2248); b (16/8148).

Şekil 294: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait taraklar (A.M. N. H.); a (16/2299); b (16/8911); c (16/8180); d (16/8235).

Şekil 295: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, kemikten yapılmış kılıç ve topuz (A.M. N. H.); a (16/8274); b (16/971).

Şekil 296: İğ ağırşakları (Ethnographisches Museum, Berlin).

Şekil 297: Kolumbiya Nehri civarında bulunan, Amerika yaban koyunu boynuzundan yapılmış kepçe.

Şekil 298: Balina kemiğinden yapılmış topuzlar; a (Nootka, Kaptan Cook, British Museum, Cat. No. N. W. C. 42); b (Nootka, British Museum, Cat. No. N. W. C. 47); c (Kolumbiya Nehri, Oregon Historical Society, Cat. No. 385, List 38); d (Nootka, Kaptan Cook, Ethnographical Museum, Florence); e (Mr. A. Jacobsen, Museum fur Volkerkunde, Berlin, Cat. No. IV. A 1574); f (Nootka, Kaptan Cook, British Museum, Cat. No. N. W. C. 41); g (Cadboro Körfezi, J. Maynard, Provincial Museum, Victoria, Cat. No. 769); h (Neah Körfezi, James Wickersham, U. S. National Museum, Cat. No. 198032); i (British Museum, Van. 93); j (Nootka, W. Sparrow Simpson, British Museum, Cat. No. 9383); k (Kolumbiya Nehri, A. M. N. H. 16/8578); l (British Museum, Cat. No. 78 - 11 - 1.623); m (British Museum, Cat. No. 8766); n (University Museum, Cambridge, Eng. Cat. No. R. D. 112 d).

Şekil 299: Nootka ve Salish kıyılarında bulunan, balina kemiğinden yapılmış topuzlar; a (Quamichan Kızılderilileri, Dr. C. F. Newcombe, Field Museum of Natural History, Chicago, Cat. No. 85348); b (Plumper Geçidi, Eduard Lomas, Provincial Museum, Victoria, Cat. No. 770); c (Neah Körfezi, James Wickersham, U. S. National Museum, Cat. No. 198033); d, e (Museum fur Volkerkunde, Berlin, Cat. No. IV A 1215); f (Fillip Jacobsen, 16/2106); g (İngiliz

Kolumbiyası, Bishop Collection, 16/912); h (Blalock Adası, D. W. Owen, 200/1471); i (Cadboro Körfezi, James Deans, Provincial Museum, Victoria, Cat. No. 774); j (Washington, 1830, Academy of Natural Sciences, Philadelphia); k (Neah Körfezi, James Wickersham, U. S. National Museum, Cat. No. 198031); l (Peabody Academy of Sciences, Salem, Mass., Cat. No. E. 6640); m, n (Nootka, 1794, Kaptan James Magee 1794, Peabody Museum, Cambridge, Mass., Cat. Nos. 256, 255); o (Neah Körfezi, James Wickersham, U. S. National Museum, Cat. No. 198030); p (Cadboro Körfezi, 16/855); q (Bishop Collection 16/911); r (Songish Koruma Alanı, 16/1100).

Şekil 300: Fraser Nehri'nin alt kıyılarındaki evlerin içerisinde yer alan kısa totem direkleri (Harlan I, Smith'in fotoğrafı).

Şekil 301: Chehalis'in güneyinde bulunan sepet (özel koleksiyon).

Şekil 302: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait bir hasırın üzerindeki desenler (A. M. N. H.); a (16/9990); b (16/8222).

Şekil 303: Kwakiutl Kızılderilileri'ne ait, alaçam kökünden dokunmuş şapka (A. M. N. H. 16/9993).

Şekil 304: Tlingit Kızılderilileri'ne ait sepetlerin üzerindeki süslemeler (G. T. Emmons, The Basketry of the Tlingit Indians).

Şekil 305: Tlingit Kızılderilileri'ne ait sepetlerin üzerindeki süslemeler (A.g.e.).

Şekil 306: a: Salish veya Çinuk yerlilerine ait, hayvan postundan yapılmış kese (Wilkes, 1840); b: Washington, Fort Colville'den bir kesenin üzerindeki süslemeler (United States National Museum, 2618, 672).

Şekil 307: Tahltanlar'a ait, bir kemiğin üzerindeki oymalar (özel koleksiyon).

Şekil 308: Dokunmuş bir sepetten detay.

Görsel Listesi

Görsel 1: Sepetlerde yer alan süslemeler; 1, 2: kelebek biçimli süsleme; 3: rakun gözü biçimli süsleme; 4: alt çıkıntısında dağ motifleri, gövde kısmında uçan kaz sürüsü bezemesi; 5: Güve kanadı biçiminde süsleme (Roland B. Dixon, Basketry Designs of California, Bull. Am. Museum of Natural History, Cilt 17).
Görsel 2: Andamar Adası yerlisi (Brown, The Andaman Islanders).
Görsel 3: Yeni Gine'nin kuzeyinden süslenmiş bir ev.
Görsel 4: Peru'ya ait, vikunya yününden yapılan dokumalar (Charles W. Mead, Boas Anniversary Volume, PI. X).
Görsel 5: Yakutlar'a ait kımız kadehi (W. Jochelson, Boas Anniversary Volume, PI. XXI).
Görsel 6: Amur Nehri bölgesinden şaman elbisesi (A. M. N. H.).
Görsel 7: İngiliz Kolumbiyası'na ait dokunmuş torba (A. M. N. H.).
Görsel 8: Yeni Zelanda'ya ait dokunmuş battaniye.

Görsel 9: İngiliz Kolumbiyası'na ait oyulmuş figür (Linden Museum, Stuttgart).
Görsel 10: Chilkat Tlingitleri'ne ait battaniye (Ethnological Museum, Copenhagen).
Görsel 11: İngiliz Kolumbiyası'na ait, sedir kabuğundan battaniye (British Columbia, British Museum).
Görsel 12: İngiliz Kolumbiyası'ndaki Bella-Coola bölgesine ait, dağ keçisi yününden battaniyeler.
Görsel 13: İngiliz Kolumbiyası'ndaki Fraser Nehri deltasının Eburne bölgesindeki bir evde bulunan kısa totem direği.
Görsel 14: Tlingit Kızılderilileri'ne ait sepetler (G. T. Emmons, The Basketry of the Tlingit Indians).
Görsel 15: İngiliz Kolumbiyası ve Washington'dan dokunmuş sepet örnekleri.

Dizin

A
Afrika 30, 31, 38, 40, 55, 96, 102, 110, 111, 112, 139, 141, 171, 181, 182, 186, 187, 189, 205, 373, 380, 395, 396, 400, 402, 403, 404, 406, 421, 426
Akdeniz 147
Alaska 80, 81, 82, 102, 113, 137, 156, 157, 158, 180, 181, 201, 202, 218, 340, 351, 356, 357, 396, 397, 399, 420, 422, 424, 426, 427, 428
Alaska Eskimoları 102, 157, 158, 202, 424, 427, 428
Algonquian 150, 151, 427
Alman 134, 373
Almanya 129, 172
Amerika 16, 18, 30, 33, 37, 48, 55, 57, 60, 79, 83, 84, 92, 101, 102, 104, 107, 110, 115, 117, 120, 136, 141, 149, 150, 151, 152, 160, 161, 162, 169, 171, 172, 181, 182, 187, 189, 193, 206, 213, 219, 221, 222, 233, 334, 343, 364, 377, 382, 389, 391, 392, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 415, 416, 420, 427, 430, 436
Amerika Kızılderilileri 151, 193, 392, 427
Amerikan Doğal Tarih Müzesi 19, 117
Ammassalik 159, 375, 427
Amor 393
Amur 30, 80, 91, 92, 197, 200, 422, 423, 428, 438
Amur Nehri 30, 80, 91, 92, 200, 422, 423, 428, 438
Angola 395
Anosin 370
Apaçi 84, 423
Arapaho 84, 120, 123, 131, 132, 135, 386, 423, 425, 426, 427, 429
Arizona 30, 401, 422, 427
Arkansas 86, 107, 112, 423, 424
Arua 96, 424

Assiniboine 122, 425
Asya 18, 212, 400, 401, 403, 405
Avrupa 17, 18, 29, 81, 83, 84, 99, 113, 172, 184, 187, 193, 212, 343, 366, 394, 396, 400, 401, 407
Avrupai 302, 366, 373
Avustralya 22, 50, 55, 102, 110, 421
Aweti 116, 424
Aztek 164

B
Babine 357
Baffinland 218, 423, 424
Balfour, Henry 28, 162, 163, 173, 174, 427
Baranoff 396
Barrett, Samuel 138, 426
Batı Yeni Gine 39
Bella Coola 335, 352, 357
Benedict, Ruth 369, 394
Benin 17, 107, 108, 424
Bering Denizi 180
Borneo 176, 422
Brezilya 115, 116, 424
Brinton, Daniel 150
Britanya Müzesi 335
Bücher 378
Bunzel, Ruth 126, 203
Bushongo 141, 146, 423, 426, 428
Buşman 387
Büyük Düzlükler 442
Büyük Göller 200

C-Ç
Chehalis 350, 437
Chekilli 386
Cherokee 386
Cheyenne 117, 119, 425
Chilkat 256, 260, 261, 263, 307, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 336, 426, 431, 432, 435, 439
Chinook 373
Chiriqui 81, 143, 144, 146, 168, 170, 171, 172, 422, 426, 427
Cape Nome Burnu 180, 427
Cava 405
Cavallos 203, 428
Cinsiyet 6
Creek 386
Culhuacan 164, 165, 166, 168, 427
Cumberland Boğazı 180, 371, 375, 377, 400, 427
Cushing, Frank Hamilton 186, 370
Czekanowski, Jan 139, 426
Çakal 396
Çin 174, 186, 427
Çukçi 222

D
Dahnhardt, Oskar 160
Dakota 93, 121, 202, 423, 428
Dixon, Roland 120, 438

E
Edensaw, Charles 195, 236, 240, 241, 245, 256, 331, 424
Ehrenheich, Paul 117
Ekvador 171
Emmons, George 137, 256, 257, 260, 261, 262, 307, 309, 311, 352, 420, 426, 431, 435, 437, 439
Endonezya 22
Eski Dünya 400, 401, 402
Eskimo 81, 90, 156, 158, 179, 181, 218, 356, 361, 362, 375,

377, 387, 391, 396, 423, 424, 427, 428
Etnoloji Müzesi 335

F
Fanaua 128
Filipinler 95, 423
Finlandiya 79, 422
Fornander 374, 389
Fort Colville 357, 358, 437
Fox 6, 40, 41, 42, 43, 44, 55, 206, 207, 209, 210, 377, 421, 428
Fransa 102

G
Gemeinlebarn 172
Georgia Nehri 341, 343, 356
Grönland 159, 180, 217, 218, 427
Güney Afrika 38, 40, 55, 102, 110, 111, 396, 421
Güney Amerika 33, 48, 149, 162, 169, 187, 189
Güneybatı 57, 389
Guyana 425

H
Haddon, Alfred 28, 144, 426
Haida 96, 97, 194, 195, 196, 197, 226, 227, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 242, 244, 245, 246, 254, 255, 256, 264, 267, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 295, 298, 299, 301, 302, 303, 331, 348, 424, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434
Hartman, Carl 171
Hawaii 374, 389
Hodler 99
Holmes, William 28, 144, 169, 186, 423, 424, 427
Hudson Boğazı 183
Hudson Körfezi 81, 156, 202, 217, 428
Huichol 91, 126, 127, 128, 423, 425

I-İ
Ica 69, 79, 422
Ioway 210
İkiz Kahramanlar 367, 368
İngiliz Kolumbiyası 34, 44, 47, 49, 55, 56, 62, 63, 85, 86, 96, 130, 149, 154, 155, 160, 182, 216, 219, 224, 297, 335, 337, 338, 340, 346, 357, 358, 360, 364, 392, 393, 397, 399, 421, 423, 434, 436, 438, 439
İngiliz Kolumbiyası'ndaki Kızılderililer 441
İsa 139, 394
İskandinavya 17, 30, 47, 57, 82, 85, 421
İspanya 90, 102, 163
İspanyol 401
İsveç 59, 422

J
Jaispitz 172

K
Kaliforniya 22, 31, 32, 34, 60, 120, 130, 138, 139, 217, 341, 352, 355, 359, 371, 377, 426
Kaliforniya Kızılderilileri 31, 32
Kamerun 107, 108, 424
Karaayaklar 120, 153, 202, 392, 428

Kena 128
Kızılderili 100, 181, 201, 222, 228, 305, 360, 389, 392, 394, 401
Kolumbiya Nehri 217, 343, 344, 355, 357, 358, 436
Kongo 83, 96, 102, 141, 187, 189, 190, 424, 428
Kopenhag 335
Koryak 63, 422, 423, 424
Kosta Rika 81, 143, 144, 146, 169, 171, 422, 426
Kraja 116, 424
Kroeber, Alfred 16, 120, 121, 123, 131, 132, 135, 213, 386, 423, 425, 426, 427, 429
Kumonngoe 373
Kuzey Amerika 16, 30, 37, 55, 79, 92, 102, 104, 110, 115, 117, 120, 149, 150, 151, 160, 161, 171, 181, 182, 193, 206, 213, 221, 392, 399, 415, 416, 420, 427
Kuzey Amerikan Güneybatısı 60
Kuzeybatı Amerika 377, 403
Kwakiutl 47, 222, 223, 228, 235, 237, 239, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 304, 305, 309, 334, 340, 341, 342, 343, 348, 350, 351, 370, 374, 375, 376, 379, 380, 381, 382, 384, 389, 397, 400, 410, 420, 421, 429, 430, 431, 433, 434, 436, 437

L
Labrador 150, 213, 401
La Flamme 201
Laguna 367, 409
Laieikawai 389
Leningrad 335, 430, 435
Lillooet 216, 357, 359
Lone Dog 201
Lothrop, Samuel 57, 171
Lowie, Robert 122, 124, 213, 425

M
Malay 31, 53, 387, 421
Malay Yarımadası 31, 53, 387, 421
Mallory 201
Mangbattu 182
Markiz 30, 110, 128, 129, 144, 417, 425
Markiz Adaları 30, 110, 129, 144, 417, 425
Matarma 143
Mead, Charles 67, 438
Megalitik 84, 423
Meksika 74, 75, 90, 91, 93, 112, 127, 128, 140, 163, 164, 400, 401, 407, 422, 423, 425, 426
Melanezya 28, 55, 126, 135, 141, 189, 197, 425
Michelangelo 99
Michelsberg 172
Mısır 37, 85, 96, 97, 100, 101, 102, 414, 420, 424
Moğollar 402
Molkenberg 84, 423
Mooney, James 386
Morse, Edward 181
Müller, Sophus 37

N
Nass Nehri 272, 385, 432
Navaho 389
Necropolis of Ancon 70, 422
Neu-Mecklenburg 133, 425, 426
Newcombe 335, 436

New England 150, 152, 213
New Ireland 374
New Mexico 30, 189, 394, 401, 422
Nootka 104, 335, 344, 345, 424, 436, 437
Nuvuk Arazisi 180, 427

O
Oaxaca 163, 427
Obermaier, Hugo 201, 421, 424, 428
Odysseia 396
Ojibwa 93, 210, 423
Omaha 373, 389
Ontario 81, 150, 423
Orta Amerika 57, 83, 107, 219
Osage 385, 386
Otoe 210
Ova Kızılderilileri 120, 341, 395, 406
Ovalar 92, 124, 150, 161, 193

P
Paiute 377
Paleolitik 50, 103, 202, 363, 421, 424
Pangwe 141, 182, 426
Papua 22, 40, 83, 96, 421, 424
Papua Bölgesi 83
Paraguay 139
Pasifik Okyanusu 181, 189
Peru 55, 57, 58, 59, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 79, 107, 112, 421, 422, 438
Pima 107, 390
Platolar 444
Pohu 128
Polinezya 128, 144, 389, 426
Pomo Kızılderilileri 139, 426
Potawatomi 210, 211
Psyche 393
Pueblo 30, 33, 34, 57, 61, 105, 117, 149, 150, 151, 152, 186, 189, 193, 213, 370, 374, 393, 394, 396, 409, 422, 427, 428
Puget Boğazı 31, 32, 341, 347

R
Read, Charles 144, 426
Reichard 45, 49, 62, 63, 422
Reiss 70, 76, 422
Rembrandt 99
Riegl 23, 28, 29, 147
Röntgen 444
Roth, Walter 116, 425
Ruanda 139, 140, 182, 426
Rusya 64, 396

S-Ş
Sahagun 164, 401
Sahaptin 217
Salish 345, 358, 436, 437
Sancho Panza 400
Sapir, Edward 377
Sauk 40, 41, 42, 43, 44, 55, 206, 207, 209, 210, 421, 428
Schuchardt, Cart 186
Schweinfurth 182
Semper, Gottfried 28, 197
Shuswap 80, 421, 422, 423
Sia 367
Sibirya 30, 79, 222, 374, 406
Siklad 95, 423
Sitka 396
Siyu 121, 123, 152, 153, 216, 365, 425, 429
Southampton Adası 183
Spencer, Herbert 404
Spier, Leslie 161, 213, 377

St. Clair 120, 124
Stephan, Emil 28, 125, 133, 135, 136, 159, 425, 426
Stevenson, Matilda Coex 367
Stolpe, Hjalmar 159, 427
Stübel 70, 76
Stumpf 404
Swanton, John 137, 254, 256, 257, 261, 262, 263, 430, 431, 432

T
Tahltan 357
Taylar 445
Tennessee 174
Texcoco 164, 165, 427
Thompson 44, 149, 181, 216, 217, 359, 421
Tierra del Fuego 48, 49, 420, 421
Tlingit 32, 218, 223, 227, 232, 233, 238, 240, 242, 243, 245, 246, 265, 266, 267, 268, 269, 278, 281, 287, 307, 309, 311, 313, 321, 325, 330, 349, 352, 353, 354, 356, 359, 360, 396, 420, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 439
Toltec 171
Torday, Emil 141, 146, 423, 426, 428
Ts'um'os 245

U
Ucayali 46
United Service Müzesi 335

V
Vancouver Adası 45, 102, 149, 162, 181, 182, 191, 222, 340, 343, 374, 420
Verworn, Max 27, 111, 112, 113
Vierkandt, Alfred 29, 105, 106, 110

W
Wahpeton 201, 202, 428
Wailaki 371
Wasgo 194, 195, 284, 285, 433
Washington 19, 116, 156, 182, 186, 213, 358, 360, 365, 367, 373, 374, 376, 385, 386, 389, 437, 439
Wissler, Clark 16, 84, 120, 121, 153, 201, 386, 425, 428, 429
Wundt 26, 27, 100, 378, 401

Y
Yahudi 129
Yakut 445
Yeni Dünya 402
Yeni Gine 39, 40, 53, 54, 56, 57, 83, 96, 144, 145, 162, 198, 199, 374, 421, 422, 424, 426, 428, 438
Yeni Zelanda 17, 30, 83, 110, 128, 197, 198, 199, 219, 220, 428, 438
Yılan Adam 373
Yoruba 107
Yukon Nehri 401
Yunan 162

Z
Zambezi 38, 75
Zuni 204, 205, 369, 370

Elinizdeki kitap ilkel sanatın temel özelliklerinin analizini sunmaya yönelik bir girişimdir. İnsanlık mağara duvarlarına ellerinin silüetlerini ve av sahnelerini resmettiği ilk andan itibaren çevresini ve sahip oldukları şeyleri güzelleştirmek için çaba harcamıştır. Dolayısıyla elimizdeki bulgulara dayanarak, bizim uygar toplumumuzda olduğu gibi ilkel insanların da güzele yönelik bir beğeni duyduklarını söylememiz mümkündür.

Bir antropoloğun tam olarak ne yaptığını düşünecek olursak vereceğimiz cevap, bu soruyla karşılaştığımız döneme göre farklılık gösterecektir. Hem göçmen hem de Yahudi olarak, Amerika'nın 19. yüzyılın sonlarındaki beyaz ırkı daha üstün gören evrimci antropoloji çevresinde çalışmalarını yürüten Franz Boas'a göre antropologlar ilkel insanların yaşantılarının ve isteklerinin ne olduğuna dair genel bir resim ortaya koyarlar. Ancak yeni kültürlere erişilen bu dönemde antropoloji için ilkel topluluklar yalnızca basit bir çalışma konusudur. İlk olarak Franz Boas'ın çalışmalarında gördüğümüz emik yaklaşım da böyle bir ortamın sonucu olarak ortaya çıkar. Çünkü Boas'a göre, ilkel insanlarla beraber yaşayan birisi ilkel toplum içindeki her bir kişinin, bizim olduğumuz kadar birey olduğunu görecektir. Dolayısıyla başka bir kültürü tanıyabilmek için onlara kendi kategorilerimizi dayatmamamız gerekir. Aksi halde birbirlerine ait olmayan biçimler bir araya getirilmiş olunur. Çünkü toplumlar evrimci yaklaşımın öne sürdüğü gibi benzer süreçlerden geçerek ilerlememektedir; Franz Boas'ın ortaya koyduğu yaklaşımlardan birisi de bu şekilde açıklayabileceğimiz kültürel göreliliktir.

Boas uygar ve ilkel topluluklar arasındaki farkıysa en çarpıcı şekilde düşünüş biçimleri üzerinden anlatmaktadır. Ona göre ilkel insanların zihinleri söylenegeldiği gibi sihirsel bir şekilde çalışmamaktadır. Ancak bu farklılığı anlamamız mümkün değildir. Çünkü geleneksel düşünceler bizim medeniyetimiz üzerinde, ilkel toplumlarda olmadığı kadar sınırlayıcı olmuştur.



AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-532-5
9 786053 145325

KDV'den muaftır. 60 ₺