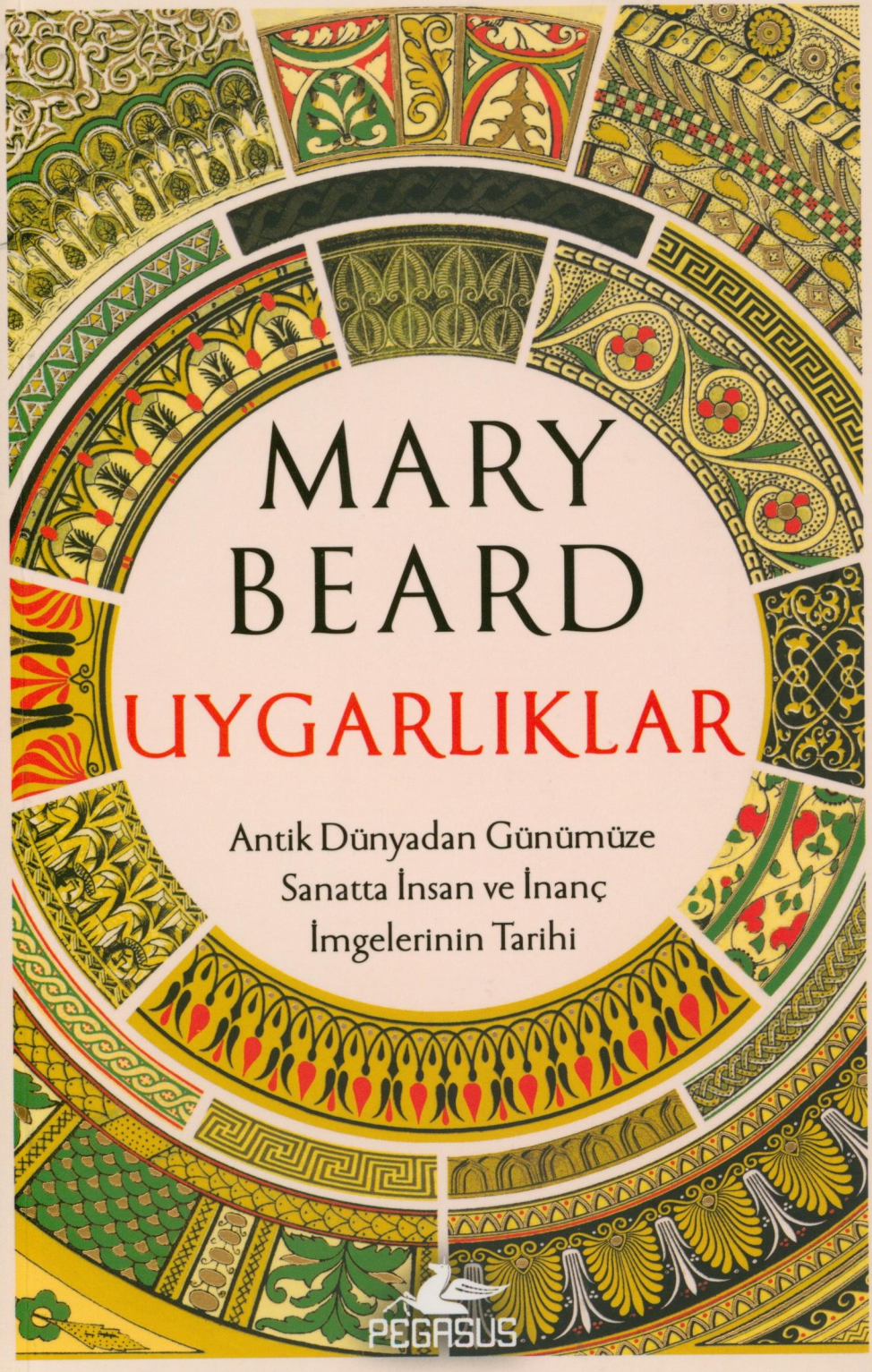

MARY
BEARD
UYGARLIKLAR
Antik Dünyadan Günümüze
Sanatta İnsan ve İnanç
İmgelerinin Tarihi
PEGASUS

Batı'yı Merkeze Alan Tek Bir Uygarlıktan Çağları ve Kıtaları Aşan Uygarlıklara...

"Uygarlık" her zaman tartışılan, hatta kavgalara konu olan bir kavram olmuştur. Bu tartışmaların merkezinde ise tarih öncesi çağlardan günümüze kadar insanların kendilerini ve başkalarını, insani ve tanrısal olanı nasıl tasvir ettiği sorunu yer almaktadır.

Antik tarih araştırmalarıyla tüm dünyada çığır açan Mary Beard, BBC'de sunduğu *Uygarlıklar* belgeselinden uyarlanan bu eserinde, Orta Amerika'da Olmekler tarafından yapılan devasa heykellerden Çin'in ilk imparatorunun toprak askerlerine kadar dünyanın en eski sanat eserlerinin bazılarında insanın nasıl tasvir edildiğini inceliyor. Ayrıca antik dünyadan itibaren insan vücudu temsilinin Batı'nın, diğer kültürleri görme biçimini nasıl etkisi altına aldığını açıklıyor. Bu anlatı boyunca sadece imgeleri ortaya koyan sanatçıları değil; aynı zamanda onları kullanan, gören ve yorumlayan insanları konu ediniyor ve şu soruyu soruyor: **Nasıl Bakıyoruz?**

Sanat ve din arasındaki ilişkiye de ışık tutan Beard, din ve sanatın etkileşimini de gözler önüne seriyor. Yüzyıllardır din sanata ilham olmaktadır. Bunu Angkor Vat Hindu tapınağında, Ravenna'daki Hristiyan mozaiklerinde ve İslam dünyasındaki camilerin muhteşem hat süslemelerinde görmekteyiz. Ne var ki tanrısallığın insan dünyasında görünür hâle getirilmesi hiçbir zaman kolay olmadı. Bir yandan putperestlikle mücadele edilirken diğer yandan ikonoklazma tepki gösteriliyordu. O hâlde **İnancın Gözüyle Sanat** ne ifade ediyordu?

UYGARLIKLAR

Pegasus Yayınları: 2769

Uygarlıklar: Antik Dünyadan Günümüze Sanatta İnsan ve İnanç İmgelerinin Tarihi
Mary Beard
Özgün Adı: Civilisations: How Do We Look/The Eye of Faith

Editör: Dilara Kılıç
Düzelti: Mustafa Erdoğan
Sayfa Tasarımı: Ezgi Gültekin

Baskı-Cilt: Alioğlu Matbaacılık
Sertifika No: 45121
Orta Mah. Fatin Rüştü Sok. No: 1/3-A
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: 0212 612 95 59

1. Baskı: İstanbul, Şubat 2026
ISBN: 978-625-410-505-0

Türkçe Yayın Hakları © PEGASUS YAYINLARI, 2026
Copyright © Mary Beard Publications Ltd., 2018

Bu kitap ilk olarak İngilizce dilinde "How Do We Look: The Body, the Divine, and the Question of Civilization" adıyla yayımlanmıştır.

Bu kitabın Türkçe yayın hakları AnatoliaLit Ajans aracılığıyla Profile Books'tan alınmıştır.

Tüm hakları saklıdır. Bu kitapta yer alan fotoğraf/resim ve metinler Pegasus Yayıncılık Tic. San. Ltd. Şti.'den izin alınmadan fotokopi dâhil, optik, elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla kopyalanamaz, çoğaltılamaz, basılamaz, yayımlanamaz.

Yayıncı Sertifika No: 45118

Pegasus Yayıncılık Tic. San. Ltd. Şti.
Gümüşsuyu Mah. Osmanlı Sk. Alara Han
No: 11/9 Taksim / İSTANBUL
Tel: 0212 244 23 50 (pbx) Faks: 0212 244 23 46
www.pegasusyayinlari.com / info@pegasusyayinlari.com

pegasusyayinevi pegasusyayinlari pegasusyayinlari pegasusyayinlari_resmi

MARY BEARD

UYGARLIKLAR

ANTİK DÜNYADAN GÜNÜMÜZE SANATTA İNSAN VE İNANÇ İMGELERİNİN TARİHİ

İngilizceden çeviren:
İrem Sağlamer

PEGASUS YAYINLARI

Matt Hill ve tüm ekibe ithafen...

İÇİNDEKİLER

Ön Söz: Uygarlıklar ve Barbarlıklar | 11

1. NASIL BAKIYORUZ?

Giriş: Başlar ve Bedenler | 19
Şarkı Söyleyen Heykel | 23
Yunan Bedenleri | 33
Ölülere Bakış: Yunanistan'dan Roma'ya | 41
Çin İmparatoru ve İmgelerin Gücü | 53
Firavun'u Devleştirmek | 61
Yunan Devrimi | 69
Kalçadaki Leke | 85
Devrimin Mirası | 91
Olmek Güreşçi | 103

2. İNANCIN GÖZÜYLE SANAT

Giriş: Angkor Vat'ta Gün Doğumu | 111
Kim Bakıyor? Ajanta'da "Mağara Sanatı" | 119
İsa Kimdi ya da Neydi? | 131
Gösteriş Sorunları | 139
Canlı Heykel mi? | 149
İslam'ın Ustalığı | 157
Kutsal Kitap Hikâyeleri | 169
Savaş Yaraları | 177
Hindu İmgeleri, İslami Stiller | 189
Uygarlık İnancı | 193

Son Söz: Uygarlık ve Uygarlıklar | 205
Okuma Önerileri ve Kaynakça | 211
Önemli Sit Alanları ve Yerler | 227
Teşekkür | 229
Resimler Listesi | 232
Dizin | 236

ÖN SÖZ: UYGARLIKLAR VE BARBARLIKLAR

"Uygarlık" her zaman çekişmeli, tartışmalı ve tanımlanması mümkün olmayan bir kavram olagelmiştir. 1969'da Kenneth Clark, BBC'deki *Uygarlık* dizisine bu kavramı ele alarak başlamıştı: "Uygarlık nedir?" diye sormuştu. "Bilmiyorum. Bunu –henüz– soyut ifadelerle tanımlayamam. Ama gördüğümde anlarım diye düşünüyorum." Bu onun kendi kültürel yargısına duyduğu mağrur özgüveni ele veriyordu ama Clark aynı zamanda kategorinin düzensiz ve değişken sınırlarını da kabul ediyordu.

Bu kitap, *gördüğümüz* şeylerin uygarlık anlayışımız açısından okuduklarımız ya da duyduklarımız kadar önemli olduğu görüşü temel alınarak yazıldı. Aynı zamanda Antik Yunan'dan Antik Çin'e, tarih öncesi Meksika'sındaki yontulmuş insan başlarından İstanbul'daki yirmi birinci yüzyıl camisine kadar büyük bir alana ve binlerce yıla yayılan büyüleyici insan yaratıcılığını takdir etmek için yazıldı. Öte yandan bu kitap, sanatın nasıl işlev gördüğü ve nasıl açıklanması gerektiğiyle ilgili bazı kesin yargıla-

rımıza da temas ediyor. Çünkü mesele sadece kalemleri, boyaları, killeri ve keskileriyle ucuz incik boncuktan "paha biçilmez başyapıtlara" kadar dünyamızı dolduran imgeleri yaratan kadınlar ve erkeklerden ibaret değil. Daha çok bu imgeleri kullanan, yorumlayan, tartışan ve bunlara anlam veren kuşaklarca insana dair. Yirminci yüzyılın en etkili sanat tarihçilerinden E. H. Gombrich şöyle demişti: "Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır." Ben sanat seyircilerini çerçevedeki yerine geri getiriyorum. Ben sanat tarihine, her zamanki kahramanları ve dâhileriyle "Büyük Adam" gözüyle bakmıyorum.

İnsanlığın sanat kültürünün en ilginç ve en tartışmalı iki konusu üzerine yoğunlaşıyorum. Birinci Bölüm beden sanatına dikkat çekiyor, Antik Mısır'daki bir firavunun dev heykellerinden Çin'in ilk imparatoruyla birlikte gömülen toprak askerlere kadar dünyadaki en erken kadın ve erkek tasvirlerinin bazılarına odaklanıyor, ne için yapıldıklarını ve nasıl görüldüklerini sorguluyor. İkinci Bölüm, Tanrı ve tanrıların imgelerini ele alıyor. Daha geniş bir zaman aralığını kapsıyor, eski ya da modern bütün dinlerin kutsalı resmetmeye çalışırken karşılaştıkları uzlaşmaz sorunlar üzerine düşüncelerden oluşuyor. Bu tür görsel imgelerle ilgili kaygı duyan sadece Yahudilik ve İslam gibi belirli dinler değildir. Tarih boyunca bütün dinler Tanrı'nın betimlenmesinin ne demek olduğunu düşünmüşler –hatta bazen bu yüzden kavga etmişler– ve bu ikilemin üzerine gitmek için güzel,

ilginç ve tuhaf yollar bulmuşlardır. Sanat spektrumunun bir ucunda imgelerin vahşice yok edilmesi bulunurken diğer ucunda "tapınma" vardır.

Projemin bir bölümü, *nasıl baktığımızın* çok uzun tarihine ışık tutmayı amaçlıyor. Dünyanın her yerinde antik sanat, antik sanata dair tartışmalar ve uzlaşmazlıklar hâlâ önem taşımaktadır. Batı'da özellikle klasik Yunan ve Roma sanatının –ve insanların yüzyıllar boyunca bu gelenekle kurdukları farklı ilişkilerin– modern seyirciler üzerinde, bizler her zaman bunun farkına varmasak bile, hâlâ çok büyük etkisi var. İnsan vücudunun "natüralist" tasvirinin nasıl olduğu yönündeki Batılı varsayımlar, milattan önce beşinci yüzyılın sonuyla altıncı yüzyılın başında Yunanistan'da gerçekleşen özel bir sanatsal devrime dayanıyor. Bizim sanatla ilgili konuşma şekillerimizin büyük bölümü ise klasik dünyanın sohbetlerinin devamıdır. Çıplak kadının yırtıcı erkek bakışının varlığını gösterdiği yönündeki modern görüş, sanıldığı gibi 1960'ların feminizmiyle ortaya çıkmadı. Birinci Bölüm'de açıklanacağı gibi Klasik Yunan'daki ilk gerçek boyutlu çıplak kadın heykeli olduğuna inanılan, Tanrıça Afrodit'in milattan önce dördüncü yüzyıldan kalma imgesi, tamamen aynı türden bir tartışmayı tetiklemişti. Bildiğimiz en eski entelektüellerin bazıları, tanrıların insan biçiminde betimlenmesinin doğruları ve yanlışlarıyla ilgili şiddetli tartışmalar yürütmüştü. Milattan önce altıncı yüzyılda yaşamış bir Yunan filozof, atlarla sığırlar resim

ve heykel yapabilseydi tanrıları tıpkı kendileri gibi (atlar ve sığırlar şeklinde) betimleyeceklerini söyleyerek sert bir görüş ortaya koymuştu.

Clark'ın açılış sorusu –*Uygarlık nedir?*– benim de temel sorularımdan biri. Bu kitabın iki bölümü, BBC'nin 2018'de yayımlanmaya başlayan *Uygarlıklar* dizisi için yazdığım iki programa dayanıyor. Bu programlar, Clark'ın özgün versiyonunun "yeniden yaratılması" değil, onun konularına daha geniş bir referans çerçevesiyle, Avrupa'nın dışına çıkarak (Clark bir ya da iki kere Atlantik ötesine geçmişti, hepsi buydu) ve tarih öncesine geri dönerek yeni bir bakış getirme girişimiydi. Yeni program ismindeki çoğul eki bunu gösteriyordu.

Uygarlık düşüncesi etrafındaki hoşnutsuzluklar ve tartışmalarla, bu fazlasıyla kırılgan kavramın nasıl gerekçelendirilip savunulduğuyla Clark'tan daha da fazla ilgileniyorum. Bu düşüncenin güçlü silahlarından biri her zaman "barbarlık" olmuştur: "*Bizler*" uygar olduğumuzu kendimizi uygarlaşmamış olarak gördüklerimizle, bizimle aynı değerleri paylaşmayanlarla –ya da bunu paylaşabileceklerine inanmadıklarımızla– karşılaştırarak biliriz. "Onlar" ve "biz" arasındaki sınır, iç (örneğin dünya tarihinin büyük bölümünde "uygar kadın" fikri çelişkili bir ifade olmuştur) ya da "barbar" sözcüğünün çağrıştırdığı gibi dış bir sınır olabilir. Barbar başlangıçta "bar bar bar" şeklinde anlaşılmaz bir uğultu çıkardıkları için anlaşamadığınız yaban-

cılar için kullanılan aşağılayıcı ve etnik merkezci eski bir Yunanca terimdi. Kuşkusuz bu sözde "barbarlar"ın neyin uygar olduğu ve insan kültüründe neyin önemli olduğu konusunda bizlerden farklı görüşe sahip insanlardan ibaret olması rahatsız edici bir gerçektir. Sonuç olarak bir insanın barbarlığı bir başka insanın uygarlığıdır.

Olaylara mümkün olduğunca ayrım çizgisinin diğer yanından bakmaya ve uygarlığı "alışılmışın dışında" okumaya çalışıyorum. Modern dünyadaki imgelere bakarken çoğunlukla yaptığımız gibi uzak geçmişin bazı imgelerine de şüpheci gözlerle bakacağım. Pek çok Antik Mısırlı ya da Antik Romalının hükümdarlarının devasa heykellerine bizim modern otokratların imgelerine karşı yaptığımız gibi kötü gözle bakmış olabileceğini akılda tutmalıyız. Öte yandan imgelerle, neyin betimlenmesi ve betimlenmemesi ya da nasıl betimlenmesi gerektiğiyle ilgili tarihsel anlaşmazlıkların kazanan kadar kaybeden taraflarını da ele alacağım. Heykelleri ve resimleri tahrip edenler –din adına ya da değil– Batı'da her zaman tarihin en kötü barbar haydutları olarak görülmüştür ve bu "ikonoklastlar" yüzünden kaybettiğimiz sanat eserlerine üzülürüz. İlerleyen sayfalarda göreceğimiz gibi onların da anlatacak kendi hikâyeleri, hatta kendi ustalıkları var.

Şimdi, kitabın en eski imgesine ev sahipliği yapan Meksika ile başlayalım...

1

NASIL BAKIYORUZ?



GİRİŞ: BAŞLAR VE BEDENLER

Pek çok yerde antik dünyayla karşılaşabilirsiniz ama hiçbiri yaklaşık 3.000 yıllık devasa bir taştan kafa heykeline ev sahipliği yapan Meksika'daki ormanın bir köşesi kadar şaşırtıcı değildir. Neredeyse rahatsız edecek kadar büyük, 2 metreden yüksek (göz küreleri hemen hemen otuz santimetre genişliğinde) ve yaklaşık yirmi ton gelen bu heykel, Orta Amerika'daki bilinen en eski uygarlık olan Olmekler tarafından yapıldı. İlk başta görülenden çok daha fazla ayrıntıyı barındırıyor. Bu erkek heykelinin (neredeyse kesinlikle bir *erkek*) dudaklarının arasından dişlerini seçebilirsiniz; irisleri görülebiliyor; çatık, biraz huysuz kaşları var ve tepesine süslü, desenli bir miğfer kondurulmuş. Uzak geçmişten bir insanın imgesiyle böyle yüz yüze gelip de etkilenmemek zor. Zamandaki uzaklığa ve sonuçta onun

1. Göz göze. Yakından bakıldığında bu antik Olmek başının (Şekil 2) miğferinin belirgin deseni ve irislerinin belli belirsiz çizgileri görülüyor.



sadece taştan bir surattan ibaret olmasına rağmen ortak bir insanlık hissi duymamak imkânsız.

Ancak üzerinde düşündükçe bu baş heykeli daha da gizemli hâle geliyor. Heykelin gizemi 1939'da keşfedildiğinden beri açıklanamamıştır. Neden bu kadar büyük? Bir hükümdar ya da tanrı mıydı? Belirli bir kişinin tasviri miydi yoksa o kadar da özel bir şey değil miydi? Neden sadece kafaydı, hatta tam bir baş bile değildi de çenesinden kesilmişti? Ve dahası bu imge *ne içindi*? Sadece taş aletler kullanılarak, kafanın bulunduğu yerin seksen kilometre uzağından getirilen tek bir bazalt blokundan oyulmuştu. Muazzam miktarda zaman, emek ve insan kaynağı olmaksızın yapılamazdı. Peki ama neden?

Bize yazılı kayıtlar bırakmayan Olmekler, sanatları ve arkeolojileri hakkında da pek az ipucu bıraktı: kentle-



2, 3. La Venta'daki Olmek kazı alanından çıkarılan iki dev baş. Çarpıcı benzerlikteki tarzlarıyla ikisi de çenelerinden kesik. Anlattığım etkileyici örnek sağda, hafif açık ağzından dişleri görünüyor.

rin, köylerin, tapınakların izleri; çanak çömlek, minyatür heykeller ve en az on altı dev kafa daha. Kendilerini nasıl adlandırdıklarını bile bilmiyoruz. "Olmek" adı – "kauçuk insanları" anlamına gelir– milattan sonra on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda bölgede yaşayan insanlara Aztekler tarafından verildi ve orada yaşayan tarih öncesi topluluk için uygun bir isim hâline geldi. Sanattaki "Olmek stili"nin, ortak kimliği, kültürü ya da politikası olan bütün bir halkı ne kadar yansıttığı ise hâlâ tartışılıyor. Tüm bu gizeme rağmen Olmekler, bize dünyada insanların ilk kez sanat yap-

tıklarında bunu kendileriyle ilgili yaptıklarına dair apaçık bir işaret bıraktı. En başından beri sanat *bizimle* ilgiliydi.

Bu bölümde Klasik Yunan ve Roma Dönemi'nden Antik Mısır ve Çin'in İmparatorluk Dönemi'nin başlarına kadar dünyanın çeşitli yerlerinden erken insan vücudu imgelerini inceleyeceğiz. O dev Olmek başının bizi apaçık karşı karşıya bıraktığı bazı soruları yanıtlamak istiyorum. Bu vücut imgeleri ne içindi? Onları yaratan topluluklarda nasıl bir rol oynadılar? Onlarla birlikte yaşayan kadınlar ve erkekler tarafından nasıl anlaşıldılar? Bu sanat eserlerine *bakan* insanlar kadar onları *yapan* sanatçılara da odaklanacağım. Bu arada sadece geçmişe odaklanmayacağım. Doğrudan Yunan Klasik Dönemi'ne dayanan bir bedeni tasvir etme biçiminin Batılı görme biçimleri üzerinde nasıl diğerlerinden çok daha etkili hâle geldiğini –ve öyle de devam ettiğini– göstermek istiyorum. Sonunda Olmeklere dönersek *bakma biçimimizin* bizim dışımızdaki uygarlıkları anlama biçimimizi nasıl karmaşıklaştırdığını hatta çarpıttığını göreceğiz.

Ama önce Meksika ormanlarından dünya kadar uzağa ve neredeyse bin yıl sonraya gidip antik Mısır'ın görülecek yerlerini gezen bir Roma imparatorunu seyredelim.

ŞARKI SÖYLEYEN HEYKEL

MS 130 yılının Kasım ayında Hadrianus ve maiyeti Akdeniz kıyısından 800 kilometre uzaklıktaki, günümüz Luksor topraklarında bulunan, Mısır'ın Teb kentine geldi. İmparator'un grubu –sadece İmparator ve eşi Sabina değil muhtemelen uşaklar, köleler, danışmanlar, sırdaşlar, hizmetçiler, muhafızlar ve çok sayıdaki dalkavuktan oluşan bütün bir heyet– aylardır yollardaydı (ve nehirdeydi). Roma hükümdarlarının açık arayla gezmeye en heveslisi olan Hadrianus'un görünüşe göre gitmediği yer kalmamıştı; kısmen meraklı bir turist, kısmen dindar bir hacı, kısmen de imparatorluğunda olup bitenleri öğrenmek isteyen uyanık bir hükümdardı. Bu olayda, İmparator'un çevresindeki hava biraz gergin olmalıydı çünkü daha birkaç hafta önce Hadrianus en büyük aşkını kaybetmişti: Sabina değil, Antinous adlı genç bir adamdı, o da İmparator'un grubundaydı ve esrarengiz bir şekilde Nil'in sularında boğulmuştu. Ölümü için cinayet, intihar ve tuhaf bir insan kurban etme ayini gibi sebepler ortaya atılmaktadır.

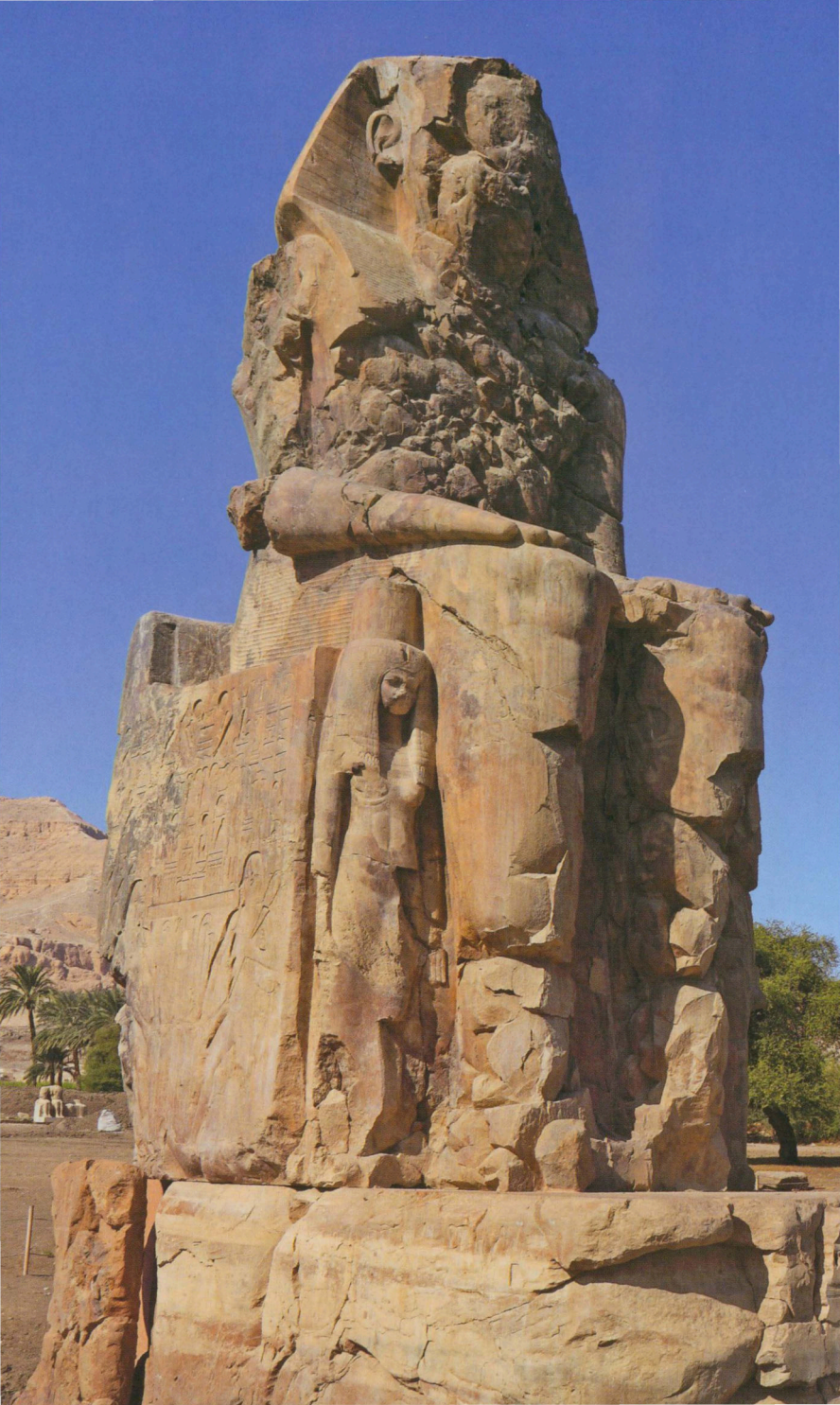
Kişisel trajedi ya da suçluluk duygusu, imparatorun o zamanlar Mısır'ın en ünlü dünya mirası alanlarından ve antik dünyanın en büyük beş yıldızlı turizm merkezlerinden biri olan yeri ziyaret etmesini engellememişti. Bu, Firavun

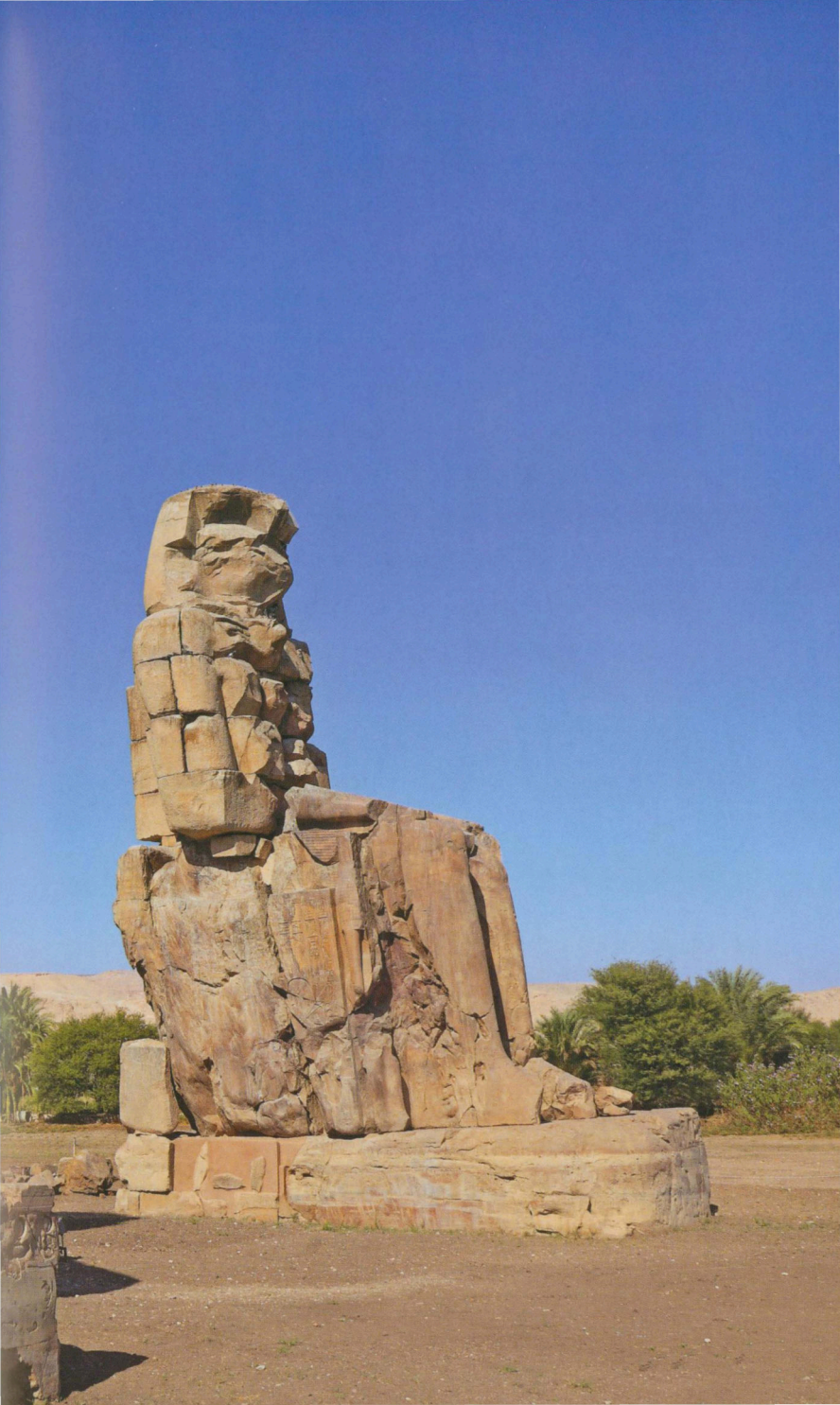


4. 1753'te Hadrianus'un Roma yakınlarındaki Tivoli kentindeki villasında bulunduğu sanılan, elinde çelenk tutan bu mermer Antinous kabartmasının imparatorun konuk ettiği genç adam anısına yapıldığı öne sürülüyor. Ama bazı arkeologlar parçanın hoş erotizminin gerçek olamayacak kadar iyi olduğunu, sahte olabileceğini ya da en azından çok yaratıcı bir şekilde onarıldığını düşünüyor.

III. Amenhotep'in, mezarının dışında nöbet tutması için dikilmiş bir çift devasa heykeliydi. Hadrianus'un döneminde, neredeyse bin beş yüz yıl sonra, firavunla olan bağlantı kısmen unutulmuştu ve bir tanesi en azından efsanevi Mısır kralı Memnon'un heykeli olarak yeniden tanımlanmıştı: Şafak tanrıçasının oğlu Memnon'un Yunanistan'ın Troya'ya karşı savaşında Troyalıların yanında savaştığı ve Akhilleus tarafından öldürüldüğü söyleniyordu. Romalı turistleri çeken bu heykeldi ama bu ilgileri, boyutundan çok şarkı söyleyebildiği yönündeki şaşırtıcı olgudan kaynaklanıyordu. Şanslıysanız ve sabah erken gelirseniz Memnon'un şafak sökerken annesini selamlamak için seslendiği mucizevi anı deneyimleyebiliyordunuz. Heykel, hayal âleminde olmayan bir antik gezginin kopuk telli bir lirden çıkan tınıya benzettiği bir ses çıkarıyordu.

Bu sesin nasıl çıktığı bir bilmece. Bir iki şüpheci Romalı tam da böyle akortsuz bir lirle heykelin arkasına saklanan birkaç oğlanın oyunundan kuşkulanmıştı. Modern teori ise daha bilimsel: Depremde zarar gören taş figür, sabah güneşinde ısınıp kururken çatlaklarının arasından doğal bir hırıltılı ses çıkarıyordu. Daha sonra Romalıların yaptığı büyük onarımın ardından şarkı söylemeyi tamamen bırakmıştı. En parlak döneminde bile sesi her gün çıkmıyordu ve çıktığında iyiye işaret sayılıyordu. İmparator'un grubunun ziyaretinde Memnon ilk gün kararlılıkla sessizliğini korudu; bir halkla ilişkiler faciası geliyorum diyordu ve





sesin "arkadaki çocuklar" gibi söz dinleyen (ya da rüşvetle kandırılabilen) bir şeyler tarafından yapılmadığı açıkça görülüyordu.

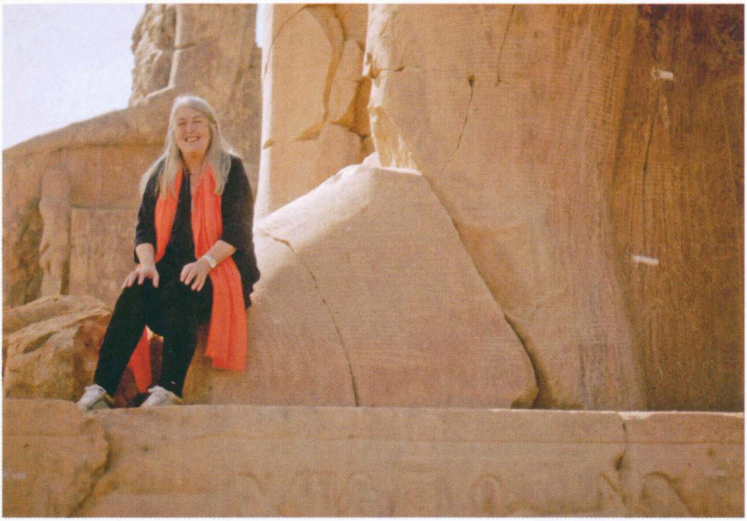
O ilk sabahki talihsizliği biliyoruz çünkü Hadrianus'un grubunun bir üyesi olayı dizelere dökerek kaydetmişti. Bu kişi, Julia Balbilla adlı, iyi aileden gelen bir hanımefendiydi. Yakın Doğu kraliyet ailesinden gelen ve Filopappos'un kardeşi olan saray mensubu Balbilla'nın anıt mezarı, bugün bile modern Atina'nın meşhur simgelerinden biridir. Balbilla'nın dört ayrı şiiri oluşturan, elliden fazla satırı Yunanca olan dizeleri heykelin sol ayağına ve bacağına kazınmıştır. Bu dizeler, diğer antik gezginlerin Memnon ve güçleri için yazdığı 100'den fazla övgüyle birlikte hâlâ görülebilir ve okunabilir durumda. Balbilla'yı ya da diğer, çoğu hâli vakti yerinde ziyaretçiyi ellerinde keskiyle heykele tırmanıp yazıları kazırken hayal etmenize hiç gerek yok. Muhtemelen papirüse yazılı sözleri yerel bir sanatçıya ya da görevliye veriyorlar, o da –şüphesiz bir ücret karşılığı– ikinci yüzyıl başında epeyce kalabalık hâle gelmiş bacakta boş bir yer buluyor ve onların adına yazıyordu.

Balbilla'nın şiirinin yazınsal niteliği çok yüksek değil (modern bir eleştirmen "bazıları berbat" diyerek sert bir değerlendirme yapıyor) ama en olağanüstü kalitedeki grafiti budur zira Balbilla'nın Memnon deneyimlerini içeren bir

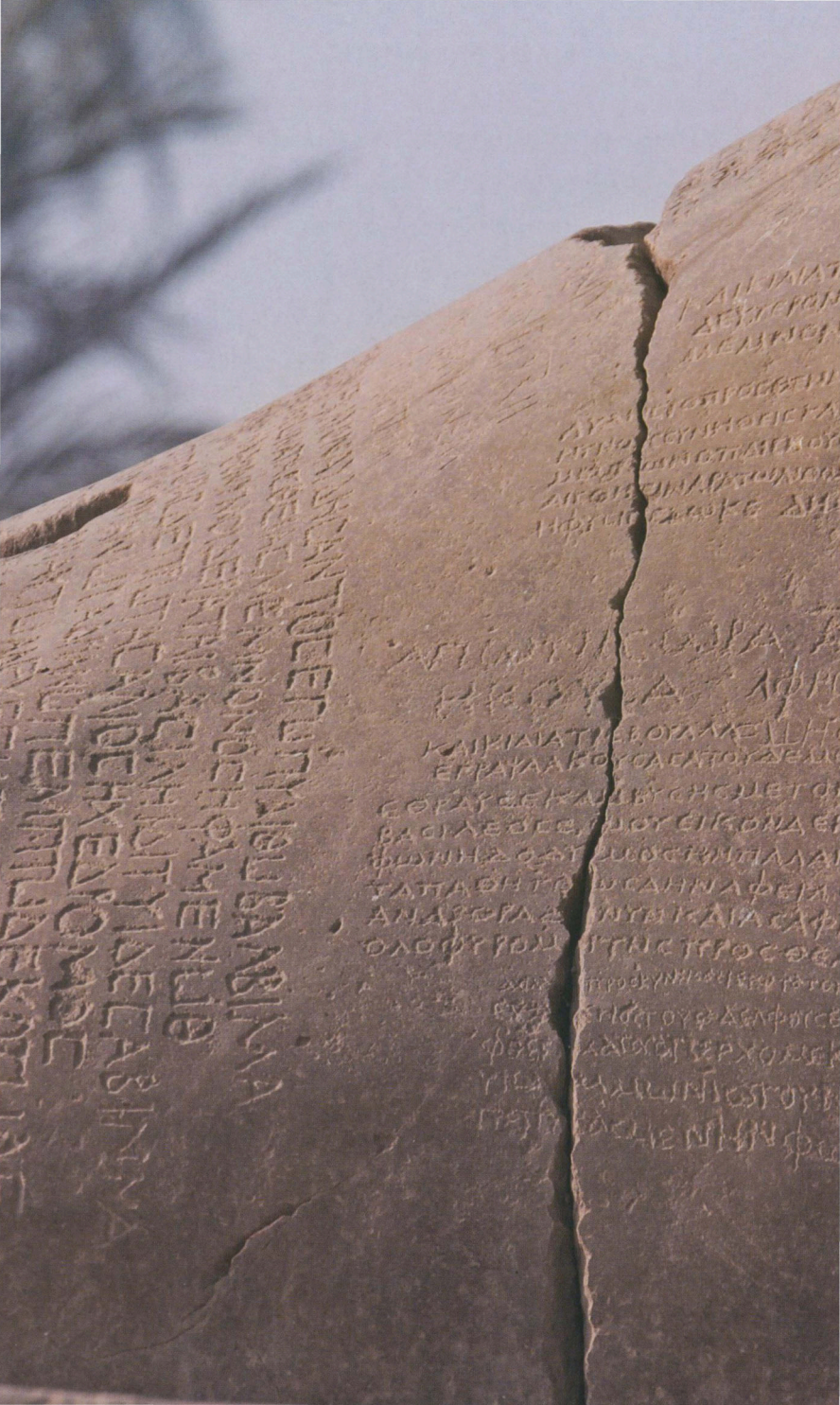
5. *" Memnon Heykelleri", şarkı söyleyen heykel sağda.*

günlüğü oluşturuyor ve burada bulunmanın nasıl bir şey olduğunun ilk elden bir görüntüsünü sunuyor. Babilla ilk sessizlik için övgü içeren bir gerekçe bulmayı başarmıştır. Şiirin başında "İlk gün Memnon'u duyamadık." diye yazmıştır (kendine özgü biçimsiz üslubuyla):

Dün Memnon İmparator'un karısını hiç ses
çıkarmadan karşıladı
Güzel Sabina da buraya tekrar geldi
İmparatoriçe'mizin güzel vücudu sizi hoşnut ediyor
çünkü...



6. Heykelin ayağına tırmanmama izin verdiler, tıpkı yüzyıllar önce mucizevi şarkılardan etkilenen –ya da etkilenmeyen– turistlerin tepkilerini para karşılığı yazan ustalar gibi.



Hadrianus ertesi sabah gerçekten Memnon'u duyunca Balbilla'nın şiiri bir zafer havası kazanır. Sesi kırık lirden çok "çınlayan bronza" benzetir ve üç feryadı (sadece alışılmış olanı değil) tanrıların, efendisine karşı özel bir lütfu olarak kaydeder. Diğer dizelerde de Memnon'un sonsuza kadar ayakta kalacağını yazma cesaretini bulur: "Heykelinizin yok olacağını sanmıyorum." Eminim bugüne kadar haklı çıktığını bilseydi sevinirdi.

Hadrianus'un grubunun ayak izlerini takip etmenin, neredeyse 2.000 yıl sonra onunla aynı şeyleri görmenin dokunaklı bir tarafı var, şarkıyı duyamamamız üzücü olsa bile. Ama daha da önemlisi, bütün bu öykü antik halkların insanların resimlerini ve heykellerini yorumlama biçimlerinden birini gösteriyor: Tüm bunları edilgin sanat eserleri olarak değil de onları seyredenlerin hayatlarında rol oynayan etkin oyuncular olarak görüyorlar. Şarkı ister aldatmaca ya da hile ister doğal mucize olsun, Memnon'un heykeli bize imgelerin çoğu zaman *bir şey yaptığını* çok güçlü bir şekilde hatırlatıyor. Ayrıca Balbilla'nın şiirleri, özellikle sanat tarihinin sadece sanatçıların ya da resim ve heykel yapan kadınlarla erkeklerin tarihi olmadığını söylüyor. Aynı za-

7. Memnon'un ayağının bu bölümü (çatlak Şekil 6'da da görünüyor) grafitilerin (çoğunlukla Yunanca kısa şiirler) heykelin "teninde" nasıl iç içe geçtiğinin güzel bir görüntüsünü sunuyor. En solda Balbilla'nın bir başka şiiri var: "Ben Balbilla, konuşan taştan, Memnon'un ilahi sesini duydum..."

manda bu, Balbilla gibi bakan ve gördüklerini yorumlayan kadınlarla erkeklerin ve bu bakma ve yorumlama şekillerindeki değişikliklerin de tarihidir.

Beden imgelerini anlamak istiyorsak gerçekten de seyircileri sanatın resmine tekrar yerleştirmeliyiz. Ve bunu yapmak için en uygun yer, antik dünyanın İmparator Hadrianus'un da parasını akıtıp sık sık ziyaret ettiği ve çok sevdiği bir başka bölgesidir. Burası, eski Atinalıların bize bıraktığı –şiirlerdeki, düzyazılardaki, bilimsel kuramlardaki ve felsefi yorumlardaki– binlerce imge ve milyonlarca sözcük sayesinde kültürünü çok yakından ve neredeyse içeriden inceleyebildiğimiz Yunanistan'ın Atina kenti.

YUNAN BEDENLERİ

MÖ 700 yılında, o dev Mısır heykellerinin dikilmesinden yedi yüzyıl sonra, Atinalılar kentsel yaşamla ilgili en köklü Avrupa deneyimlerinden birini başlattı. Atina bize göre hiçbir zaman büyük değildi (belki sadece 30.000 erkek yurttaş milattan önce beşinci yüzyıl ortasının demokrasisine katılıyordu) ama *o zamanlar* bir arada yaşayan ve "politika" (Yunancada kent anlamına gelen *polis* sözcüğünden türemiştir) dediğimiz şeyin bazı temel ilkelerini bulan farklı sınıflardan ve çevrelerden insanların yaşadığı modern bir metropol gibiydi. Çoğunlukla gündeme getirdiğimiz yüce değerlere sahip ve fazlasıyla steril versiyonundan çok daha garip ve sert bir kültürdü. Atinalıların demokrasi, tiyatro, felsefe, tarih "buluşları" ve uygar bir insan ve özgür bir yurttaş olmanın ne demek olduğuna dair hayli kuramsallaşmış düşünceleri kölelerin, kadınların ve sözüm ona "barbarların" sömürülmesiyle paralel gidiyordu. Ve bütün bunlar, neredeyse ahlaki ve siyasi erdemin fiziksel bir güvencesi ya da teşvikiymiş gibi genç, atletik insan vücuduna yoğun bir yatırımla destekleniyordu. Atina kalıp yargılarına göre ideal

erkek yurttaş hem "kusursuz biçimli" hem de "iyi" olmalıydı (Yunanca *kalos kai agathos* klişesiyle ifade edildiği gibi).

Bu durum, insan vücutlarından oluşan bir "imgeler kentini" beraberinde getirdi. Atina sanatı ya da daha genel olarak Yunan sanatı, neredeyse hiçbir zaman manzara ya da natürmort anlamına gelmez. Heykeller, resimler, çizimler ve *insan* modelleri anlamına gelir. Bu imgeler her yerdeydi. Klasik heykellerin edilgin şekilde galeri duvarları boyunca sıralandığı modern müzenin güvenli sınırlarının uzağında, dış dünyadaydılar, rollerini oynuyorlardı, neredeyse canlılara paralel bir topluluktular. Etten ve kemikten insanlarla birlikte mermer ve bronz insanlarla dolu meydanları ve gölgeli tapınakları gözünüzde canlandırın. Sadece kenarlardaki hayranlarının değil, aynı ölçüde düzgün vücutlu, Yunanlar açısından aynı ölçüde güzel heykel atletlerin de beğeniyle seyrettiği, çıplak antrenman yapan genç atletlerle dolu cimnazyumları hayal edin. Özellikle Atinalılara kendi rollerini yansıtan desenleriyle kendine özgü kırmızı ve siyah Atina seramiklerine bakarken içki âlemleri yapan erkekleri ya da yün eğiren, kumaş dokuyan kadınları hayal edin.

Bugün bizler için müze başyapıtları olan muhteşem kâselerin çoğu aslında evlerde her gün kullanılan çanak çömlekti, bir Atina evinin mutfak raflarında bulabileceğiniz türden şeylerdi. MÖ 600'lerde başlayarak, sanatçıların stüdyolarında değil, antik kentin "çömlekçiler mahallesi" olan *Kerameikos*'u (bizim "seramik" sözcüğümüz bununla

bağlantılı) oluşturan bir sürü rakip atölyede üretiliyorlardı. Canlı renkler ise farklı ısılarda birkaç pişirme adımını içeren bir endüstriyel işlemin sonucuydu ve yüzeye özenle farklı sırlar uygulanıyordu. İnsan vücudunun belirli bir biçimini Atina'nın ve sonrasında Batı dünyasının her tarafına yayan, bu insan resimleriyle kaplı çömleklerdi.

Her ikisi de milattan önce beşinci yüzyılda yapılan iki çok farklı örnek, bu imge yaratımının nasıl işlediğini açıkça gösteriyor ve antik dünyadaki seyirci ile çömleklerin üzerindeki şekillerin arasındaki önemli bağlantılara dikkat çekiyor. Büyük olanı (Şekil 9) yüksek gelirli erkeklerin içki âlemlerinde masaya getirilebilecek bir şarap soğutucusu (içine şarap doldurulup sonra soğuk su dolu bir kâsenin içine mi oturtuluyordu yoksa soğuk su doldurulup şarap dolu bir kâsenin içine mi yerleştiriliyordu, kesin olarak bilinmiyor). Küçük olanı (Şekil 8) çok kullanılmış gibi görünen sıradan bir su sürahisi. Ama her ikisinin üzerindeki imgeler de salt süslemeden, insan formuna gösterilen estetik bir ilgiden ya da çevredeki insan dünyasını yansıtmaktan çok daha fazlası. Bu basit bir toplumsal eğitim kampanyası değildi fakat birlikte ele alındıklarında Atinalılara *nasıl Atinalı olunacağını* anlatıyorlardı. Bağlamları ne kadar farklı olursa olsun bunları, tüketici mallarının görüntüleri aracılığıyla ideal yaşamın yollarını gösteren 1950'lerdeki ve sonrasındaki Batılı reklamların mesajlarına benzetebiliriz.

Su sürahisinde mükemmel Atinalı kadını görüyoruz. Yoksul değil. Oturuyor ve bir köle ya da hizmetçi kız ona bebeğini uzatıyor. Ayaklarının dibinde yün sepeti var. Sorunun yanıtını özetliyor bu: Atina yurttaşlarının karıları *ne işe yarıyordu*? Bebek yapmaya ve yün eğirmeye yarıyorlardı.



8. Bu seçkin Atinalı kadınlardan beklenen rolün ekonomik bir görsel sembolü: giysi üretmek ve çocuk yapmak (tabii ki bir kölenin yardımıyla – köle burada bebeğini hanımına uzatıyor).

Çok büyük olasılıkla kadının evsel dünyasının bir parçası olan sürahi bir Atinalı kadının nasıl olması gerektiğinin şablonunu sunuyor.

Şarap soğutucusu farklı. Satirlerle, yarı insan yarı hayvan (keçi kulaklarından ve kuyruklarından anlaşılacağı gibi) mitolojik yaratıklarla kaplı. Çömleğin her yerindeler ve tamamen küfelik olmuşlar. İçlerinden biri kadehini çok saçma bir yere koymuş (bu Victoria döneminin bazı aşırı ahlakçı müze müdürleri için o kadar şoke edici bir numaraydı ki dikleşmiş penisi geçici olarak boyamışlar ve böylelikle havada duran bir kadeh gibi çok daha inanılmaz bir beceri ortaya çıkarmışlardı). Bir başkasının dosdoğru ağzına hayvan derisi mataradan şarap boşaltılıyor. Bu, viski şişesinin kafaya dikilmesinin antik dünyadaki karşılığı sayılabilir.

Erkek dünyasındaki içki âlemi masasında bu çömlek ne işlev görüyordu? Burada sigara paketlerinin üzerindeki modern sağlık uyarılarının bir benzerine dikkat çekebiliriz: Ne kadar eğlenceli olsa da çok fazla içmeyin yoksa burada gördüğünüz kaba saba, azgın yaratıklara dönersiniz. Ama bu çanak çömlekler "hükümet mesajlarını" aktarmak kadar basit bir şey yapmıyordu. Çok daha önemli sorular ortaya atıyorlardı. Sürahinin üzerindeki imgeler Atinalı kadınlara nasıl kadın olunacağını anlatıyorsa, bu şarap soğutucusu da uygarlıkla onun yokluğu arasındaki, insanla hayvan arasındaki sınırın gerçekten nerede olduğu sorusuna ve gerçekten bir hayvana dönüşmeden ne kadar şarap tüketmeniz gerektiği ve

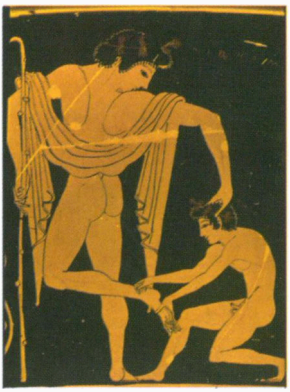


9. Bu yarı insan satirler erkeklerin "uygarca" içki içmesinin kurallarını çiğniyor. Alkolün susuz içilmesi sadece aşırılık değildi; aynı zamanda şarabın bile suyla karıştırılarak içilmesi gerektiği yönündeki temel Yunan geleneğine karşı geliyordu. 10. Sağda, yanlarındaki hiçbir canlının güvende olmadığı bu sarhoş satirlerin sergilediği numaralar cinsel azgınlıklarını da gösteriyor.

uygar bir yurttaş ile bu satirler gibi evlerinin kentin dışında, uygarlaşmamış vahşi doğada olduğu söylenenler arasındaki sınırın nasıl ve nereye çizileceği sorusuna işaret ediyordu.

Tarihinin bu erken döneminde Atina etkin bir şekilde kendini yaratıyordu. Kurallarını ve geleneklerini yaratıyordu. Ellerinde kullanıma hazır bir model olmayan Atinalılar kentsel bir toplulukta birlikte yaşamanın nasıl bir şey olduğu fikrini oluşturuyordu. Çağdaş Atina sanatı, tarihi ve (kısa süre sonra) felsefesi, yazarların insanlığın nasıl tanımlanması, bir yurttaşın nasıl davranması gerektiği ve neyin "uygarlık" sayıldığı sorularına ne kadar kafa yorduğunu gösteriyor. Onların idealindeki insanlık versiyonu bugün çoğumuzun hoşuna gidecek bir şey değildir, son derece cinsiyetlendirilmiş ve katı bir şekilde hiyerarşiktir. Söz





11. Milattan önce beşinci yüzyıldan kalma Atina "krater"inin (şarapla suyu karıştırmak için kullanılan kâse) üzerindeki sporcu, hiyerarşileri açıkça gösteriyor. Küçük köle, kafasına dayanmış efendisinin ayağıyla ilgileniyor.

gelimi, Atina'daki bir çanakta bir kölenin Atinalı yurttaşın tam olarak yarı ölçüsünde betimlenmesi bir rastlantı değildir. Ayrıca barbar yabancılardan yaşlı ve çirkinlere, şişman ve pörsümüşlere kadar bir şekilde uygun olmayan yüzleri, bedenleri ya da alışkanlıkları olanları açıkça alaya alırlar. Hoşunuza gitse de gitmese de bu görsel imgeler (insanlara ya da yarı insanlara ait) aynı zamanda bu tartışmalarda önemli bir rol oynuyor, onlara bakan insanlara nasıl olmaları, davranmaları ve *görünmeleri* gerektiğini ilan ediyordu.

Burada gördüklerimiz, uygar bir insan fikrini oluşturan görsel imgelerdir. Ama bundan daha fazlası var.

ÖLÜLERE BAKIŞ: YUNANİSTAN'DAN ROMA'YA

Kerameikos ya da eski Atina'daki "çömlekçiler mahallesi" insan vücudunun iki çok farklı imgesinin –ve bu imgelerin iki çok farklı işlevinin– çatıştığı bir yerdi. İçki âlemlerinden mutfaklara kadar Atina'nın günlük yaşamının temel ürünü olan boyalı çömlekler, kentin başlıca mezarlıklarından birinin gölgesinde, geçmişin Atinalılarının anılarının ve ölülerin mermer anıtlarının yanında yapılıyordu. İmgeler Atinalıların hep birlikte yaşamasına yardım ediyorsa canlıların da ölüleri yalnız bırakmamasına yardım ediyordu. Antik heykellerin (modern heykeller gibi) en dikkat çekici görevlerinden biri de ölüme ve kayba karşı bir tür panzehir olmasıydı.

1970'lerde Atina çevresindeki kırsal bölgede toprağın altından çıkartılan genç bir kadının mermer anıtı bunu başka hiçbir heykelin başaramayacağı kadar iyi gösteriyor. Alttaki yazıta göre adı Phrasikleia ve bu isim, "kendi şöhretinin farkında" gibi bir anlama gelir. MÖ 550 yılı civarında yapılan heykel, Antik Yunan dünyasından günümüze ulaşan en çar-



pıcı mezar heykelidir. Muhteşem desenli bir elbisesi vardır, en güzel giysisiyle sonsuzluk için giydirilmiştir. Üzerindeki kırmızı pigment izleri, Yunan heykellerinin çoğunun canlı, hatta çiğ renklere boyandığının bilgilendirici bir işaretidir. Ayrıca erken dönem Yunan heykellerinde çok yaygın olan o tuhaf gülümsemesiyle mermerde "gerçek hayatı" temsil ettiği görünüyor. Çünkü dünyanın neresinde olursa olsun gerçekten gülümseyenler canlı insanlardır.

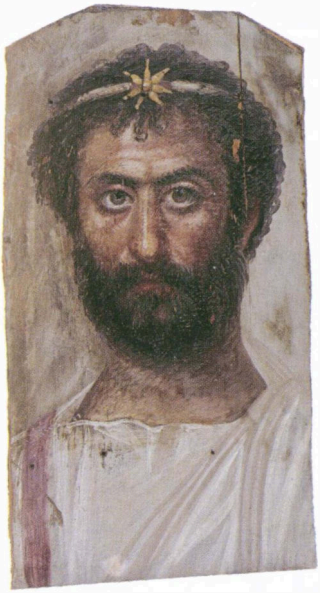
Phrasikleia'nın en etkileyici yönü, bizim seyirciler olarak şimdi bile ilgimizi çekiyor olmasıdır. Dümdüz ileri bakıyor ve bizi de kendisine bakmaya davet ediyor. Kendisi için mi olduğu yoksa bize mi sunacağı belli olmayan bir çiçek tutuyor. Alttaki yazıt bize bunun Phrasikleia'nın mezar heykeli olduğunu söylüyor ve neredeyse onu kendi sesiyle bizimle konuşturuyor: "Her zaman bakire olarak anılacağım çünkü tanrılar evlilik yerine bana bu adı verdi." Bir başka deyişle: "Düğün günümden önce öldüm." Nasıl görünüyorum? Duyularımıza meydan okuyor ve duyularımızı kışkırtıyor. Burada Phrasikleia ve seyircileri arasında canlı bir karşılaşma var ve bu eğer denersek hâlâ paylaşabileceğimiz bir şey.

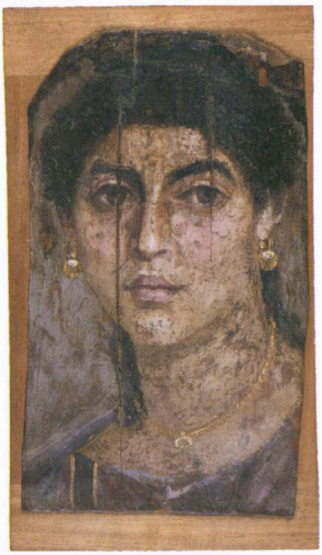
---

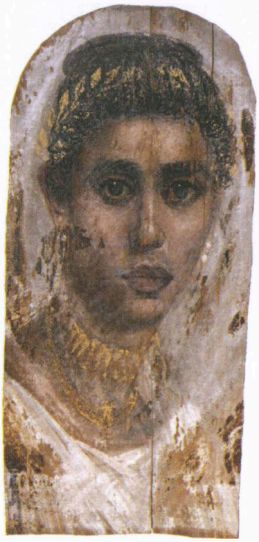
12. Phrasikleia'nın anıtı Yunan heykelleri açısından son yarım yüzyılın en önemli buluşlarından biridir. Elbisesinin özgün desenini yeniden canlandırma çalışmaları, üzerinde parlak renkli çiçekler, gülbezekler ve aplike metal işi bulunduğunu gösteriyor (Şekil 37). Alışılmamış şekilde sanatçının adı da kaidesinde kayıtlı: Yunan adası Paros'tan Aristion.

Phrasikleia ölümle en doğrudan şekilde yüzleşiyor, unutulmayı kararlılıkla reddediyor. Peki ama bir insanın imgesi, gerçekten onun kaybını askıya alabilir, hatta bir an için reddedebilir mi? Phrasikleia'dan yüzlerce yıl sonra, aşağı yukarı Hadrianus Memnon heykelini ziyarete geldiği sırada, Roma Mısırı'ndaki bazı unutulmaz yüzlerin tam olarak bunu yapmaya çalıştığı görülüyor. Neredeyse şaşırtacak kadar modernler ve klasik dünyada bir zamanlar büyük bir boyalı portre geleneği olduğunun ipuçlarını veriyorlar. Ancak yüzyıllar boyunca iklim koşullarının ahşaba ve boyaya karşı iyi davrandığı birkaç yer (en başta geleni Mısır) dışında bunun hemen hemen bütün izleri kaybolmuştur. İnsan yüzünün modern tasvirleriyle ilişkilendirdiğimiz numaraların çoğunu (ışıkta ve gölgede modellik yapmak ve gözlerdeki o incelikli ışık yansımaları) içeriyor olmaları çarpıcıdır. İlk bakışta duvara asılabilecek türden portreler gibi görünüyorlar (ve modern müzelerde ve galerilerde çoğunlukla böyle yapılıyor). Ama gerçek çok farklı. Bu portreler aslında tabutlara ait. Çoğu özgün çerçevelerinden çıkarılmış ve sadece birkaçına dokunulmamış.

Bu tabutlardan biri, milattan sonra ikinci yüzyıl başında ölen, Mısır'ın merkezindeki Hawara'da toprak altından çıkarılan Artemidoros adlı bir genç adama aittir. Boyalı yüzünde ve yanındaki sözcükler ve imgelerde gördüklerimizden başka, hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmiyo-



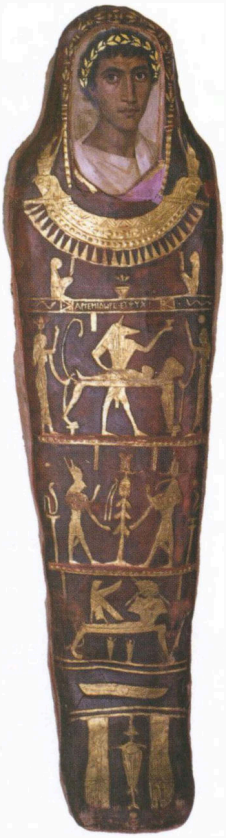




13, 14, 15. Roma Mısırı'ndan gövdeden ayrılmış üç mumya portresi; milattan sonra birinci yüzyıl sonu – ikinci yüzyıl başında yapılmış olsalar da çarpıcı şekilde modern görünüyorlar. Üst soldaki erkeğin farklı saç modeline dayanarak rahip olduğu söylenebilir; sağdaki kadın koyu leylak rengi bir elbiseyle resmedilmiş (beyaz boyayla yapılan benekler küpelerindeki ışığı yakalıyor); alttaki genç kadın tacı ve altın yapraklar eklenmiş mücevherleriyle görkemli bir şekilde betimlenmiş.

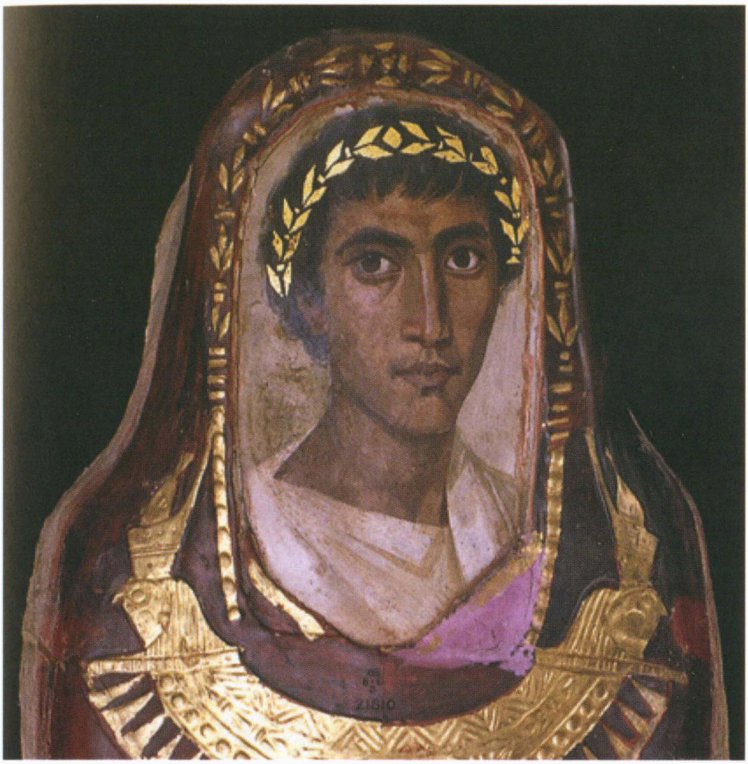
ruz. (X ışınlarının ortaya çıkardığı kafatası çatlaklarının ölümünden önce mi sonra mı meydana geldiği bilinmiyor.)

Öte yandan gösterişli tabut varlıklı bir aileye işaret ediyor ve abartılı süslemeler kozmopolit bir ölüm –ve yaşam– şeklini ele veriyor. Mumyası Mısır, Yunan ve Roma geleneklerinin muhteşem bir birleşimi ve antik Akdeniz'in kültürel karışımının parlak bir örneği. Gövdede mumyanın sedirde yatan bir resmi ve hayvan kafalı Mısır tanrılarının yer aldığı özgün Mısır sahneleri var. Adı Yunanca ve ön tarafında Yunanca "Artemidoros, elveda" yazıyor (ancak "elveda"da dikkatsizce bir yazım hatası yapılmış). Suratı bir Roma portresi.



Kuşkusuz pek çok başka kültür de daha önce insan yüzünü tasvir etmiştir ama bu türden bir kişisel benzerliği en fazla uygulayan Romalılardı. Roma sanatı karmaşık ve yaratıcı bir karışımdı, çoğunlukla Yunan tasvir tarzlarıyla temasını sürdürüyor ve bunları geliştiriyordu. Öte yandan portrecilik, Roma geleneklerine ve özellikle ölüm ritüellerine sıkıca kök salmıştı. Başkente giden yollara dizili

mezarlar, ziyaretçileri ölülerin yüzleriyle karşılıyordu. Daha da çarpıcı olanı, seçkinlerin cenaze törenlerine aile üyeleri ölünün atalarını tasvir eden maskeler takarak (ve her birinin ayırt edici kostümünü giyerek) katılıyordu ve zengin Roma evlerinin ana salonu ölü aile büyüklerinin imgeleriyle dolu



16, 17. Cenaze ve mumyalama miti sahnelerinin üzerine Artemidoros'un çarpıcı şekilde natüralist bir imgesi yerleştirilmiş (solda). Bu imge kuşkusuz genç adamın yaşarkenki görüntüsünü veriyor ve kişisel benzerlik fikrinden yararlanıyor – gerçi ne kadar "gerçekçi" olduğunu elbette bilemeyiz.



bir galeri gibiydi. Aslında Romalılar portrecilik dürtüsünün nereden geldiği üzerine düşünmeye başladığında anlattıkları hikâyelerden biri bir kaybın hikâyesiydi: Bu olayda bir ölümün değil başka türden dokunaklı bir yokluğun hikâyesi.

Bu bize ulaşan bir hikâye çünkü saplantılı Romalı bilge "Yaşlı" Plinius'un ("Genç" Plinius'tan ayırmak için böyle deniyordu) derlediği geniş kapsamlı bir ansiklopedide yer alıyordu; Yaşlı Plinius MS 79'da patlayıp Pompeii'yi yıkan (ve koruyan) Vezüv Yanardağı'na yaklaşmaya çalışırken ölmüştü. Plinius farklı sanat biçimlerinin kökenlerini tartıştığı yazısında en erken portrelerden birinin ardındaki yaratıcı deha olan genç bir kadına başrol vermişti. Söylenene göre sevgilisi uzun bir yolculuğa çıkmıştı ve gitmeden önce kadın bir kandil yakarak adamın gölgesinin duvara vurmasını sağlamış ve çevresini çizerek silüetini oluşturmuştu. Hikâyenin nerede ve ne zaman başladığını bilmiyoruz (aslında eski Yunan kenti Korint'te geçiyor) ve genç kadın başrolde olmasına rağmen adı bilinmiyor, sadece "Butades'in kızı" olarak babasının adıyla tanınıyor. Çömlek ustası olan babası, genç adamın silüetinin kalıcı seramik versiyonunu yapmıştı

18. Roma'da milattan sonra birinci yüzyıl başından kalma mermer heykel, atalarına ait olabilecek iki büstü taşıyan bir adamı gösteriyor. Figürün kimliği bilinmiyor (çok sayıda kuram var ve kafa zaten sonradan eklenmiş) ama portreciliğin Roma seçkinlerinin kültüründeki merkezî rolünü yansıtıyor.

ve bunun ilk 3 boyutlu, modelli portre olduğu söyleniyordu. Hikâyenin kesin arka planı ne olursa olsun Romalıların en azından bir kısmı, portreciliğin en başından beri sadece bir insanı hatırlama ya da anma yolu değil aslında varlığını bu dünyada tutmanın bir yolu olduğunu düşünüyordu.

Artemidoros'un yüzünde de buna benzer bir şey var. Bu tabutlardaki ev kaynaklı yıpranma ve aşınmalar, hatta çocukların zaman zaman rastlanan karalamaları en azından bir süre canlılar âleminde durduklarını gösteriyor. Sonunda toprağa gömülmeden önce belki de aile evinde tutuluyordu. Bu portreler o zaman sadece anmalık değildi. Bunlar ölüleri yaşayanların arasında tutma ve bu dünyayla öbür dünya arasındaki sınırı belirsizleştirme çabalarıydı.

19. Butades'in kızının hikâyesi, bu hikâyede güçlü bir öncülük efsanesi gören daha sonraki ressamların gözdesi olmuştur. 1793'te Flaman ressam Joseph-Benoît Suvée genç kadının silüeti çiziş anını sanatsal yaratıcılıkla sevgililerin kucaklaşmasını birleştirerek yeniden canlandırdı.



진시황



秦始皇

姓嬴名政始自始皇乙卯即王位庚辰併天下稱皇帝
在位三十七年爲王位二十五年即帝位十二年壽五十

廿一

ÇİN İMPARATORU VE İMGELERİN GÜCÜ

Bir de hiç görülmemek üzere tasarlanan imgeler var. Resimleri yapılan yüzler ve heykelleri yapılan bedenler onlarla birlikte yaşayan ve onlara bakanların hayatlarında yaşamsal rol oynamışsa üretimlerinde muazzam miktarda zaman, para, emek ve beceri harcanmasına rağmen insan gözüne sonsuza kadar görünmeyecek imgelerin rolünü nasıl açıklayabiliriz? 1970'lerde Çin'in iç kesimlerindeki Şensi eyaletinde yapılan, yirminci yüzyılın en büyük ve en şaşırtıcı arkeolojik keşfinin gündeme getirdiği bir sorudur bu. Bu tarihte Çin'in ilk imparatoru Çin Şi Huang'ın mezarından çıkarılan yüzlerce "toprak asker"den oluşan kompleks, gezegenimizin herhangi bir yerinde bugüne kadar yapılmış en büyük heykel sahnesini oluşturuyor.

20. Çin'in ilk imparatorunun on dokuzuncu yüzyılda Kore'de yapılan bir tasviri. Hayattayken yapılan hiçbir portresi günümüze ulaşmamıştır.





İmparator Çin Şi Huang, milattan önce üçüncü yüzyıl sonunda hüküm sürdü ve pek çok bakımdan modern Çin'in yaratıcısıydı. Topraklarını birleştirdi, paraya ve ağırlık birimlerine standart getirdi, yolları ve ulaşımı geliştirdi, vergi koydu, devasa bir askerî güç oluşturdu. Aşağı yukarı aynı zamanlarda, dünyanın diğer ucunda, Roma'nın emperyal gücünün büyümesinde çarpıcı bir benzerlik var. İlk imparatorun saltanatından yaklaşık 200 yıl sonra yeryüzünün nüfusunun yarısının Çin ya da Roma denetiminde yaşadığı tahmin edilmekteydi. İki başkent arasında seyahat eden birkaç şaşkın elçinin raporları bulunmaktadır (elbette bu raporlarda her türden palavra da vardı: Romalı yazarlar Çinlilerin 200 yaşına kadar yaşadığını düşünüyordu; Çinli yazarlar Romalıların hükümdarlarının kristal sütunlu saraylarda yaşadığını ve insanların usta hokkabazlar olduğunu iddia ediyordu). Ama hiçbir Roma imparatoru Çin Şi Huang kadar şaşaalı bir şekilde gömülmemiştir. Milattan sonra birinci yüzyılda İmparator Augustus ve ikinci yüzyılda Hadrianus için bugün hâlâ Roma kentinin simgeleri olan büyük anıt mezarlar yapılmıştı. (Orta Çağ'da ikisi de kalelere dönüştürüldü ve Augustus'unki daha sonra opera binası olarak kullanıldı.) Fakat Çin Şi Huang'ın mezarının yanında ikisi de mütevazı kalır.

21. İlk imparatorun mezarının "çukurlarından" birinde askerler nöbette.

İmparator'un mezarı, tehditkâr bir görüntü sunmaktadır: bir zamanlar parlak renklere boyanmış, şimdiyse bir ordunun gri, hayaletimsi kalıntılarını temsil eden saflarca toprak asker. Kalıntılarına bakarak İmparator'un Muhafız Ordusu'nun askerleri olduklarını, nöbet tutmaları için cenazesinde onunla birlikte gömüldüklerini hayal edebiliyoruz. İmparator'un naaşının hâlâ arkeoloji çalışmalarıyla rahatsız edilmediği yerin en az 1,6 kilometre ötesine kadar uzanan bir dizi çukurdaki 7.000 kadar askerin sadece bir kısmı çıkarıldı. (İmparator'un mezarının çıkarılmamasının nedenlerinden biri de Çinli arkeologların kompleksin merkezinin korunacağı en iyi yerin toprağın altı olduğunu bilecek kadar sağduyulu olmalarıdır.) Bu enstalasyonun boyutu ve figürlerin ayrıntıları hâlâ olağanüstü niteliktedir. Zırhların perçinleri, levhalarının her biri görülebiliyor, kafalar öylesine biçimlendirilmiş ki iki tanesi bile tamamen birbirine benzemiyor. Sarkık ve düz bıyıklar, özenli topuzlar ve kısacık saçlar var; yüz hatları birbirinden farklı; ayakkabıların, çizmelerin farklı tarzları ve çeşitli rütbelerdeki askerlerin farklı zırhları olduğu da görülebiliyor.

Bu çarpıcı özgünlük ilk bakışta göründüğü kadar basit değil. Her birinin farklı göründüğü doğru ama sanatçıların yarattığı farklılıkların orijinal olmadığı ortaya çıkıyor. Askerler parçalar hâlinde üretilmiş, en son kafa yerleştirilmiş ve yüz hatlarındaki çeşitlilik epeyce sınırlı bir öge dağarcığının karıştırılmasıyla elde edilmiş, söz gelimi farklı şekil-

lerde birleştirilmiş birkaç kaş ve bıyık tipi var. Sözcüğün geleneksel anlamıyla "tasvir" değiller. Bir arkeoloğun güzel bir şekilde açıkladığı gibi suretleri *var* ama kimsenin sureti değil. Ben de farklı bir paradoksla ifade edeyim: Hayli standartlaştırılmış bir özgünlük versiyonu ortaya koyuyorlar.

22. Savaşçıların özgünlüğü ve zırhlarının perçinlerine kadar her bir ayrıntısı ilk bakışta çarpıcı. Ama göründükleri kadar "özgün" değiller, farklı şekillerde bir araya getirilmiş birkaç standart parçadan oluşuyorlar.



Bir başka deyişle gerçek tasvire dair her türlü basit fikre meydan okuyor, "benzerliğin" farklı versiyonlarına işaret ediyorlar.

Bu imgelerin *işlevinin* ne olduğuna dair pek çok açıklama yapılmıştı: daha vahşi bir çağda İmparator'un cenaze töreninde kurban edilebilecek insanların yerine yapıldıkları görüşünden aslında bizim anladığımız şekilde *tasvir* olmadıkları, o paralel, görünmez ama yine de ölülerin yaşadığı gerçek dünyada İmparator'u koruyan gerçek bir ordu olarak görülmeleri gerektiği iddiasına kadar. Ama bunların çoğu



tahminin ötesine geçmiyor. Kesin olan tek bir şey var: Mezarın ölçeği ve karmaşıklığında ve imparatorun ölü ya da diri komuta etmesinin sanatsal ayrıntılarında kuvvetli bir emperyal güç iddiası var. Ve bütün bu emeğin bir daha asla görülmemesi planlanan bir şeye harcanmış olması, bu iddiayı daha da güçlendiriyor.

Durum aşağı yukarı bu şekilde ama hikâyenin daha az bilinen bir yönü de var. Askerler arkeologlar tarafından ortaya çıkarılmadan uzun zaman önce, imparator gömüldükten birkaç yıl sonra, ordunun dikkate değer bir bölümü harap olmuştu. Bu yapılara bugün baktığımızda aslında tanık olduğumuz şey, keşif kadar arkeolojik rekonstrüksiyonun bir zaferi. Bu askerlerin çoğu parçalar hâlinde bulunmuştu. Doğal yıpranma ve aşınma sonucu zarar görmemişler, ilk imparatorun ölümünün hemen ardından gömü yerine saldırı düzenleyen hanedana karşı isyancılar tarafından parçalanıp yakılmışlardı. Onları yok etmeye yönelik bu şiddetli arzuda bu imgelerin gücüne dair çok net bir algı yatıyor.

FİRAVUN'U DEVLEŞTİRMEK

Heykeller ve resimler, aynı zamanda ilk imparatordan yüzlerce yıl önce Mısırlı firavunların, ölümlerinden sonra kendi iktidarlarını savunma yollarıydı. Hadrianus ve çağdaşlarının kahraman Memnon'u tasvir ettiğine inandığı kocaman figürler, aslında III. Amenhotep'in egemenliğinin anımsatıcıları olarak mezarının önünde durması için yaratılmış imgelerdi. Fakat muazzam nicelikte ve büyük ölçekteki imgeler bugün olduğu gibi Antik Mısır'da da gücü temsil ediyordu. Hiçbir firavun, hayattayken, MÖ 1300'de Amenhotep'in doğumundan bir asır sonra doğan II. Ramses kadar kendi imgesinin yapımına yatırım yapmamıştır. Bir otokratın kendi imgeleri aracılığıyla iktidarını kabul ettirmeye çalışması antik dünyanın –hatta modern dünyanın bile– en ünlü olaylarından biridir. Bu süreçte, seyircilerin bu heykellere nasıl tepki gösterdiği ve bu izleyicilerin kimler olduğuyla ilgili önemli sorular ortaya atmıştı.

23. Ramses'in tapınağının on dokuzuncu yüzyılda çekilen fotoğrafı. Tanrı Osiris'in dört figürü kutsal bir cephe oluşturuyor.





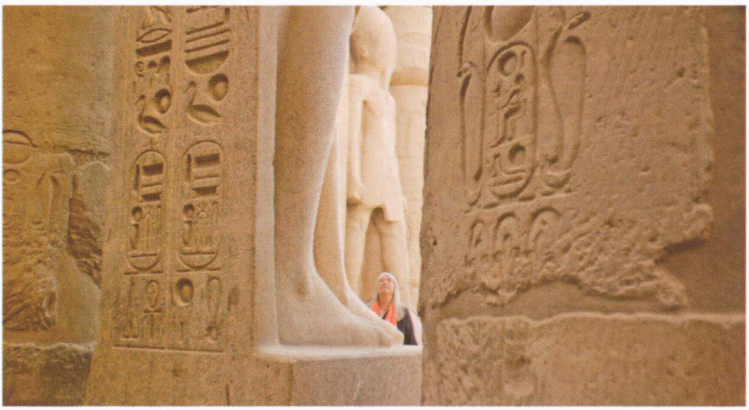
Ramses'in imgesini sergilediği yerlerden biri de yaşarken Nil kıyılarına yapılan –Ramesseum denilen– mezar ve tapınaktı ve tam bir imge fabrikasıydı. Duvarları muzaffer Firavun'u savaşırken gösteren oymalarla kaplıydı ve bahçeleri de hâlâ onun imgeleriyle dolu. Hükümdarın herkesten büyük olduğu, kazanan tarafın olmadığını bildiğimiz savaşlarda bile küçücük düşmanlarını ayaklarının altında çiğnediği savaş sahneleri var. Ramses tapınağının ve heykellerinin kalıntılarının yazılı raporları ise şair Shelley'ye, on dokuzuncu yüzyıl başında İngilizcenin yarısı hatırlanan şiirlerinin en iyisi "Ozymandias"ta (Ramses adının Yunanca versiyonu) otokratların geçici iktidarı üzerinde düşünmek için ilham vermişti (Shelley oraya hiç gitmemişti). "Çölde duruyor bir çift büyük, gövdesiz bacak..." diye yazmış ve yakınında ünlü bir yazıt olduğunu belirtmişti, "Ozymandias'ım ben, krallar kralı / Eserlerime bak, ey güç sahibi ve kederlen!"

Shelley, ne kadar böbürlenirse böbürlensin Ramses'in gücünün sonunda zayıflayıp yok olduğuna vurgu yapıyordu ve bir bakıma öyle olmuştu. Ama şiirin gösterdiği gibi heykeller (ve ironik şekilde şiir de öyle) Ramses'e kalıcı bir şöhret kazandırmıştı. Bu heykeller, sadece Ramesseum'da

24. Luksor'daki tapınağın dış duvarına Firavun'un kocaman oturan heykelleri hükmediyor. Bu denli büyüklüğün öz güvenin mi yoksa endişenin mi göstergesi olduğu ise karmaşık bir soru.



değil yenilediği ve kendi imgeleriyle süslediği ve bugün modern Luksor'un ünlü turist merkezlerinden biri olan birkaç kilometre ötedeki daha eski bir tapınakta da bulunuyordu. Firavun'un girişte oturan doğal ölçülerin dört beş katı iki devasa figürü, bize boyutun ne kadar önemli olabileceğini söylüyor. Bizim için ayağa kalkma zahmetine girseler daha da büyük olacaklarına dair iyi bir ipucu vererek görüş alanımıza hükmetmekteler. Bu heykeller, Mısır hükümdarının, modern dünyanın genelde kabul ettiği –bu ya da herhangi başka bir firavunun iktidarı gerçek hayatta ne kadar kırılgan, sorunlu ya da açıkça yetersiz olursa olsun– anıtsallığının ve kalıcılığının bir imgesidir. (Eski imparatorların, hatta modern olanlarının fiilî güç kullanımlarına çok fazla önem



25. Heykel karşısında ufak tefek kalışım her şeyi açıklıyor. Ama buradaki güç mesajı kuşkusuz genel olarak Mısır halkı için olduğu kadar insan boyundaki firavuna da yönelikti.

vermeye yatkınız.) İnsanlar 3.500 yıl önce bu Luksor Tapınağı'nın önünden geçerken kuşkusuz mesajın ne olduğunu görüyordu.

Öte yandan, bu bariz "propaganda" dışında, bunun farklı tarafları da var. Öncelikle bu figürlerin abartılı ve bağrı açık bir şekilde sergilenmeleri, modern otokratlarda gördüğümüzde dalga geçtiğimiz türden bir şey. İktidar şişindikçe iddialarının ciddiye alınmaması tehlikesi de artar. Antik dünyadaki seyirciler verilen her mesaja kanan saf tüketiciler değildi. Bu heykellere korku ve saygıyla bakanlar olsa da bazılarının önlerinden gülerek geçip gittikleri hatta tükürdükleri doğru bir tahmin olur. Sonuç olarak iktidar imgeleri ancak onlara bakanlar izin verdiği ölçüde güçlüdür. Ve hangi seyircilerden söz ediyoruz?

Sokaktaki her Mısırlı kadın ya da erkek, zengin ya da fakir, köle ya da özgür, tapınağın ön cephesinde oturan bu dev firavunları görebilirdi. Ama tapınağın en iç kısmında –halka açık olmayan, sadece rahiplerin ve saray çevresinden olanların girebildiği– Ramses'in aynı büyüklükte başka heykelleri de vardı. Bu heykeller kimi hedefliyordu? Kimileri bunların bu alanlara girmesine izin verilen dinî ve siyasal seçkinlere patronun kim olduğunu hatırlatmak için firavunun gücüne dair verilen mesajlar olduğunu söylemektedir çünkü bütün hükümdarlara karşı en büyük tehdit her zaman en yakınındakilerden gelir. Kimileri de bunların insan seyirciler düşünülmeden yaratıldığını, esas olarak tanrıların gözleri

için olduklarını iddia ederek gerekçe sunmaya çalışmaktadır. Ama seyircilerin en önemlisi genellikle unutulmaktadır.

Bu Firavun'un kendisidir. Büyük ölçekli iktidara dair bir fikri olmayan bizler bir hükümdar ya da otokrat için kendine inanmanın ne kadar zor olduğunu çoğu zaman unutuyoruz. Kendisinin üstün olduğuna, halk kitlelerinin üzerinde olduğuna gerçekten inandırılma ihtiyacı duyan kişi, her şeye gücü yeten bir hükümdar kılığına girmiş sıradan bir insandan başka bir şey değildir. Bu yüzden krallarla kraliçelerin en şık kıyafetleriyle poz verdikleri imgelerinin en çok kraliyet saraylarında bulunması ve söz gelimi Roma imparatorlarının bazı en ünlü imgelerinin neredeyse her zaman imparatorluk ailesine ait mülklerde bulunması neredeyse kural olmuştur. Mısır'da da firavunların kendilerinin yaptırdığı çok sayıdaki anıtsal firavun imgesi firavunu kendi gücüne inandırmak için üzerine düşen rolü oynuyordu. Bu devasa "iktidar olarak beden" imgelerinin en az bir hedef izleyicisinin onları yaptıran kişi olduğunu düşünmek, alışılmış "propaganda" fikrinde hoş bir değişikliğe zemin hazırlamaktadır.

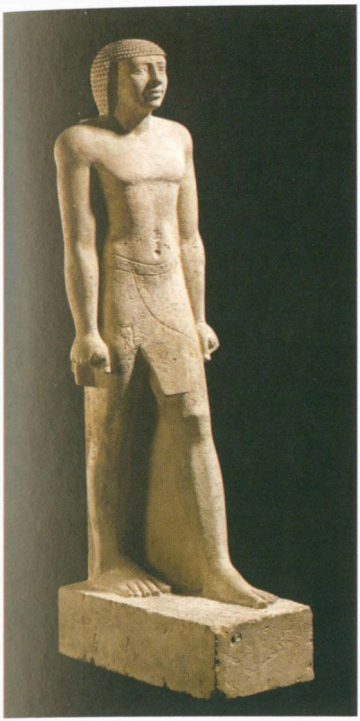
YUNAN DEVRİMİ

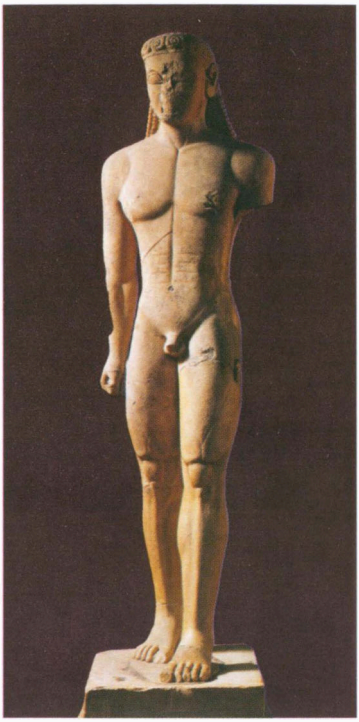
Beden sanatı tarihinde II. Ramses'inkilere benzer beden imgelerinin yüzyıllardır süren iktidar iddialarının ötesinde çok farklı bir mirası bulunuyor. Antik Yunan'daki anıtsal insan heykelciliğinin başlangıcının arkasında büyük olasılıkla bu biçemdeki Mısır heykeli –o muazzam ölçekteki firavun yontuları ya da farklı kişilerin daha mütevazı imgeleri– yatıyor. Doğal boyutta ya da daha büyük mermer insan vücudu imgeleri, Yunan dünyasında milattan önce yedinci yüzyılda çok ani bir şekilde belirdi ve bu geleneğin nasıl ortaya çıktığını ve neden bu kadar hızlı ve görünür şekilde oluşumunu tamamladığını kesin olarak bilmek olanaksız. Yunanistan'da daha önce küçük ölçekli heykeller vardı ve bunlara en az MÖ 3000'e kadar giden tarih öncesine ait dikkate değer heykelcikler de dâhildi ama bu geç dönemde bulduklarımız gibi değillerdi. En mantıklı açıklama, Yunan heykeltıraşların Mısır'da gördüklerini benimsemiş ve uyarlamış olmaları ve Mısırlı sanatçılarla etkileşimleri olabilir. Mısır ve erken Yunan heykelleri arasında bazı farklılıklar olduğu doğru. Erkek

insan figürünün Mısır versiyonları her zaman tam olmasa da kısmen giyinikken Yunan erkek heykellerin çıplak olduğu görülmektedir ve diğer Yakın Doğu etkilerinin bazen iş başında olduğu da düşünülmektedir (kadın saç modelleri gibi bazı ayrıntılar Suriye'de bulunan küçük ölçekli erken tasvirlere yakın görünmektedir). Bu devasa taş erkeklerin duruşundaki genel benzerliği, bir bacağının diğerinin önünde hareketsiz durmasını, doğrudan ilişki ve esinlenmeyi akla getirmeden açıklamak çok zor.



26. Yunanistan'da en az MÖ 3.000'den kalma antik tarih öncesi heykelcikler geleneği vardı. (Bunlara Kiklad Adaları'na atfen "Kiklad" heykelcikleri denmektedir.) Ama bunlarla bölgedeki en erken "klasik" sanat arasında tam bir kopukluk olduğu görülüyor.





27, 28. Bu heykeller –Mısırlı solda, erken Yunan sağda– iki gelenek arasındaki benzerlikleri gösteriyor (duruş, sıkılı yumruklar). Ama önemli farklılıklar da var. Özellikle Yunan erkek heykelleri Mısır heykellerinin tersine neredeyse her zaman çıplaktır.

Mermerden yapılmış durağan erkekler ve bazen kalas gibi duran kadınlardan oluşan bu erken Yunan heykelcikleri bugün müzelerde duruyor, böylece çoğunun aslında dış dünya için, mezar taşları (Phrasikleia gibi) ya da dinî mekânlarda sunular olarak tasarlandığının unutulması



kolaylaşıyor. Gelgelelim Yunan adası Nakşa'da bir tanesi hâlâ dışarıda duruyor, muhtemelen milattan önce yedinci yüzyıl sonunda yapıldığı taş ocağında yarısı bitmiş şekilde yerde yatıyor.

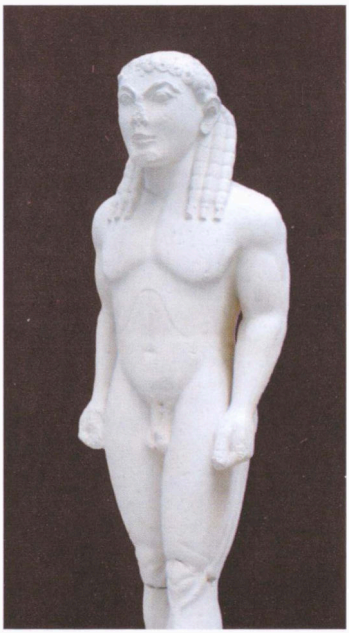
Nakşa gri-mavi mermeriyle ünlüydü. İri taneli yapısıyla çıkartılması ve üzerinde çalışılması kolaydı ve bu mermerden oyulan figürler Yunan dünyasının her tarafına gönderiliyordu. Bu heykel –bugün yattığı yerin yakınındaki köye atfen "Apollonas Heykeli" olarak biliniyor– adadan hiç ayrılmadı. On metreden uzun heykel bitirilmiş olsaydı günümüze ulaşan en uzun Antik Yunan heykeli olacaktı. Ama bir şeyler yolunda gitmemiş olmalı: Belki mermerde bir çatlak oluşmuş, belki sözleşmeyle ilgili bir anlaşmazlık çıkmıştı ya da belki heykeltıraşlar boylarından büyük bir işe kalkışmış, bu muazzam boyutun altından kalkamamıştı. Bütün yarım kalmış parçalarda olduğu gibi (Michelangelo'nun "Köleler"i belki de en tanınmış örnekti) sadece bir bölümü doğal kayadan ortaya çıkan ve olduğu yerde duruveren ("o kadar inatçı ki 2.500 yıldır yerinden kımıldamamış" demek geliyor insanın içinden) bu insan heykelinde tuhaf bir şekilde çekici olduğu kadar biraz sinir bozucu da olan bir şey var.

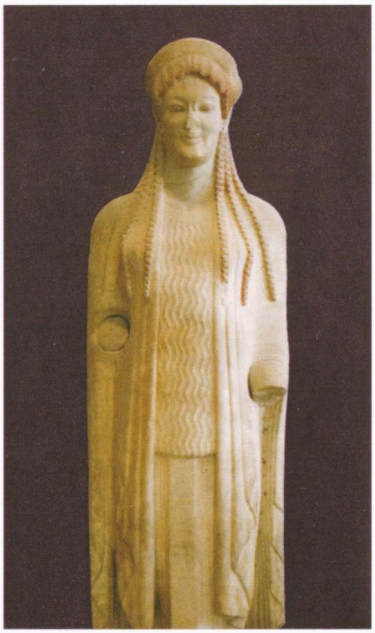
---

29. Yarım kalmış heykel hâlâ ilk yapıldığında onun için kazılan çukurda durmakta. Yüzyıllar boyunca Naksos'un yöresel bir simgesi ve toplanma yeri olmuştur ve dünyada ziyaretçilerin üzerine çıkıp oturabildiği birkaç Antik Yunan heykelinden biridir.

Bu bacakların karakteristik pozunda durmaya başlarken donduğunu fark edebiliyoruz ve bu figür alışılmamış bir şekilde sakallı olacakmış gibi görünüyor. Ama bu "Dev Heykel" aynı zamanda erken dönem Yunan heykeltıraşların nasıl çalıştığını ve belki aylar boyunca bütün sürece katılmış olan insanların sayısını gösteriyor. Mermerde hâlâ görülebilen küçük izler onlarca belki yüzlerce kişinin kazmasının ya da keskisinin işaretleri. Heykeli (muhtemelen hâlâ nihai

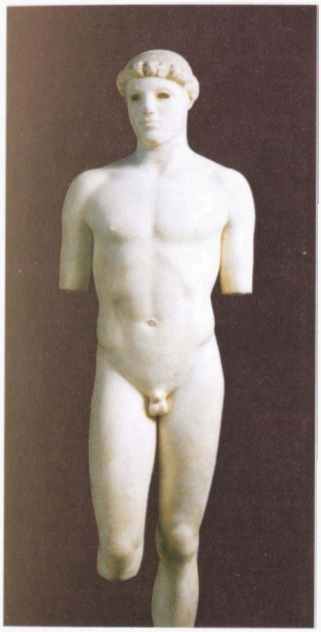
30, 31, 32, 33. Bu dört heykel Yunan Devrimi'ni özetliyor. Solda milattan önce altıncı yüzyılın kaskatı, neredeyse kalas gibi stili, sağda beşinci yüzyıl heykelciliğinin ince biçimi ve hareketi.

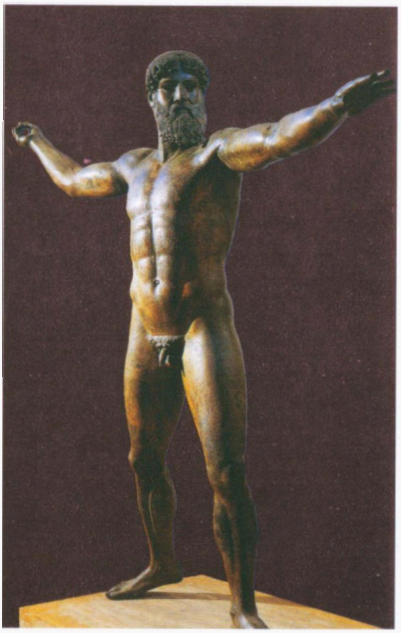




mekânında son dokunuşların tamamlanmasını beklemekte) tepedeki taş ocağından aşağı indirmek ve tekneye yüklemek için bir o kadarı daha gerekecekti.

Ancak bu Yunan heykelciliğinin sadece başlangıcı. "Arkaik" denilen bu insan tasviri stili kısa süre içinde değişti. Milattan önce altıncı ve beşinci yüzyıllar arasında geçmişin katı figürleri yerini biçim açısından cesur denemelere bıraktı. Heykeller canlanıyor, hareketleniyor, dans ediyor, mızrak atıyor, disk fırlatıyor gibi görünüyordu. Tamamen yepyeni bir şekilde derinin altındaki kasları hatta –kat kat giyinen kadınlar örneğindeki gibi– kırışık kumaşın altındaki kolları, memeleri ve bedeni hissettiriyorlardı.





Bu değişim o kadar çarpıcı ve hızlıydı ki bugün çoğu zaman "Yunan Devrimi" olarak adlandırılıyor ve nedenleri bütün sanat tarihinin en büyük gizemlerinden biridir. Tiyatronun başlangıcı ve felsefi düşüncenin kökeni gibi o dönemde Yunanistan'daki diğer yeniliklerle nasıl bağlantılı olabileceği şeklinde çok farklı fikirler ortaya atılagelmiştir. Ama hiçbiri gerçekten ikna edici değildir. Değişimin ardındaki bireysel bir sanatsal dehayı kesin olarak işaret edemiyoruz; Naksos'taki bitmemiş dev heykel erken Yunan sanat üretimini ortak ve toplumsal bir etkinlik olarak düşünmemiz gerektiğinin güçlü bir işaretidir. Yine de değişimin temelini oluşturan ortak ve toplumsal etkenler anlaşılmazlığını sürdürüyor. Kimileri erken Yunan demokrasisinin "birey"e yeni bir bakışla birlikte bütün süreci bir şekilde başlattığını düşünmeyi tatmin edici bulsa da kronolojiye uymuyor (sanatsal değişimler demokrasi kendini bu kadar göstermeden önce başlamıştı). Ayrıca giderek radikalleşen demokratik hükümet biçimiyle Atina, yeni stilin başlıca merkezi olsa da Yunan dünyasında demokrasiye benzeyen her türlü şeye derinden karşı çıkan pek çok bölge vardı ve bu bölgeler gelişmelere derinden dâhil olmuştu.

Bu "Devrim"in sonraki yüzyıllarda Yunan ve Roma dünyalarındaki sonuçlarını daha net görebilmekteyiz. Bu süreçte Romalılar, çoğunlukla ileri sürüldüğü gibi sadece Yunan geleneklerinin yağmacısı ya da tıpatıp taklitçisi rolünü oynamamıştır. Onlar da yetenekli sanatçılar ve uyarlayıcılardı

34. Tükenmiş boksör bakışlarını bizden kaçırıyor. Ellerindeki eldivenler olduğu kadar hırpalanmış bedeni de mesleğine dair ipucu veriyor.



ve karışık bir "Greko-Romen" sanat tarzının imparatorluğun her yanına yayılmasından sorumluydular. Sonuçta altıncı yüzyıl Yunan uygarlığına dayanan insan biçimiyle belirgin bağlantı, Batı sanatının bugüne kadar en fazla hayranlık toplayan eserlerinde olağanüstü şekillerde kullanılagelmiştir.

Bu biçemin unutulmaz örneklerinden bronz boksör heykeli, 1885'te Roma'nın merkezinde, Quirinal Tepesi'nin yamaçlarında, Traianus Sütunu'nun yakınlarında bulunmuştu. Modern kentin birleşik İtalya'nın başkenti olarak büyük ölçekte yeniden imar edildiği, yeni konutların ve yönetim binalarının temelleri kazılırken bulunan kalıntıların kentin müzelerini yeniden doldurduğu bir dönemdi (1870 ve 1880'lerde sadece tek bir müzeye 192 mermer heykel gitmişti). Pek çok dikkate değer bulgunun arasında bile yeni bir tiyatronun inşaatı sırasında bronz "Boksör"ün bulunması müthiş bir heyecan yaratmıştı. Topraktan çıkartılmasını seyreden bir gözlemci şöyle demişti: "Arkeolojinin etkin sahasındaki uzun kariyerim süresince pek çok bulguya tanıklık ettim... Kimi zaman gerçek başyapıtlarla karşılaştım ama bu muhteşem örneğin yarattığı olağanüstü etkiyi daha önce hiç yaşamadım."

---

35. Boksör'ün yüzünde farklı alaşımlardan özenle yapılmış bereler ve gözlerinin altındaki kanayan yarıklar aldığı yaraları gösteriyor. Büyük ihtimalle bir zamanlar, cam ya da farklı bir madenden yapılmış gözleri vardı.



Bu boksör heykelinin erken tarihini belirlemek zor. Üretim süreçleri zaman içinde klasik dünyada çok benzer hâle geldiği için bronz heykelleri kesin olarak tarihlemek



36. Antik Boksör bazı bakımlardan George Bellows'un yirminci yüzyıl başı eserlerindeki gerçekçi boks imgelerini önceden canlandırıyor; Bellows'un 1919 tarihli bu çizimi, "Ödüllü Dövüş"ün büyüsünü hem onaylıyor hem de saklıyor.

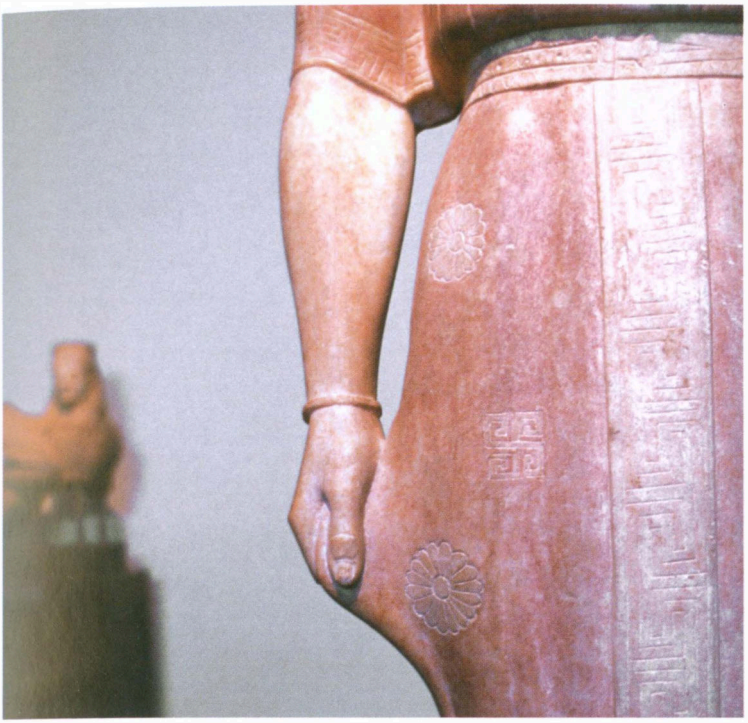
ya da tam olarak nerede yapıldıklarını bilmek çoğu zaman güç. Bu eser Roma'da bulundu ama Yunanistan'da yapılmış olabilir ve milattan önce üçüncü ve birinci yüzyılların herhangi bir noktasına tarihlenebilir. Kökeni ne olursa olsun, sadece şaşırtıcı bir sanatsal başarı değil aynı zamanda Yunan Devrimi'nin genç ve kusursuz biçimli bir atlet yerine yaşlı, hırpalanmış ve berelenmiş bir boksörün bedeninde buluşturduğu ve alıştırmasını yaptığı düşünceleri görebildiğimiz bir sanat eseridir. Boks, antik spor repertuvarının her zaman önemli bir parçasını oluşturuyordu ve bu heykel adamın bir zamanlar zinde ve kaslı bir bedene sahip olduğu fikrini taşıyor ama gerçekten de hırpalanmış. Anonim sanatçı bir insan enkazına odaklanmış; yeteneğini kırık burna ve şişmiş, bütün o yumruklardan pörsümüş kulaklara adamıştır. Aslında taze yaraları hâlâ kanıyor gibi görünüyor. Kan bakırla gösterilmiş ve yanaklarındaki bereler biraz farklı bir bronz karışımın verdiği farklı bir renkle ortaya çıkartılmış. Sanki bronz neredeyse adamın teni olmuş.

Bu tür bir "gerçekçiliği" doğal karşılamak kolaydır (çünkü gelenekleri bize miras kaldı) ya da burada bugün yirminci yüzyıl başı boksör imgeleriyle ilişkilendirdiğimiz türden toplumsal gerçekçiliğin bazı erken yorumlarını görmek zor değildir. Genelde toplumsal gerçekçiliği antik çağlarda yaratılmış bir şey olarak düşünmeyiz ama –bir bakıma– oradadır: sadece yaralarda ve kesiklerde değil bu adamın içine kapanmış otururken yaşadığı duygusal

çöküşte. Ama bu eserde daha fazlası var ve yaratıcı sanatsal tekniğin ötesinde antik "beden kültürü"nün bazı ideallerine örtük bir eleştiri var. Genç atletik yiğitlik kültü gibi bir unsurun bulunduğu bir dünyada, bütün bu etkili ve gerçekçi ayrıntılar güzel bedenin hırpalanmış bedenin çok da uzağında olmadığının bir anımsatıcısı anlamına geliyor. Bu sanat eseri, klasik kültürün sıkıntılı yumuşak karnını hedef alıyor.

Boksör heykeli bir başyapıt olsa da aynı zamanda basit sanatsal başarı fikrinin ötesine geçip Yunan Devrimi'nin karmaşalarına bakmamız gerektiğini de sezindiriyor. Birincisi ve sıklıkla unutulanı, kazanımlar kadar neden olduğu kayıplar. Her devrimin olumsuz yanları vardır. Bu olayda, evlenemeden ölen Phrasikleia'nın sıra dışı anıtına göz atmak bunlardan birini aydınlatıyor. Bu heykel devrim niteliğindeki sanatsal değişimlerden önce yapılmıştı. Yüz yıl sonra olsaydı elbisesini bir parça oyun hamuruymuş gibi sıkarken gösterilmezdi. Giysisi zarif kıvrımlarla dökülür, altındaki vücudun biçimini gösterirdi ve Phrasikleia kalas gibi durmak yerine daha kıvrımlı hareket ederdi. Öte yandan bizimle bu kadar doğrudan yüz yüze gelmez, bir hediye uzatmaz ya da bizimle göz göze gelmezdi.

Yunan Devrimi'yle kaybolan şey tam olarak doğrudanlık. Daha sonraki heykeller Phrasikleia'dan daha kıvrak olabilir ve pozlarında çok daha cesur olabilirler. Ne var ki seyircileriyle onun gibi yakın ilişki kurmazlar. Hatta gözlerinin



37. Gerçek kumaş böyle şekil almaz. Ama bu yakın çekim hâlâ heykelin üzerinde kalmış olan renkli süslemelerin izlerini açıkça gösteriyor.

içine bakmaya çalışırsanız çoğu mahcup şekilde bakışlarını kaçırır ya da Boksör gibi kendi dünyasında kaybolmuş gibi görünür. Söz konusu seyirci sanki neredeyse hayran bir gözetleyici hâline gelmiştir ve heykelin bir sanat eseri hâline gelmesine bir adım daha yaklaşmışızdır. Phrasikleia kararlılıkla bir sanat eseri olmaya direniyor ve *cilveli* olmak ona uzak bir şey.

Ama insanlarla bronz ve mermerden yapılmış "capcanlı" tasvirleri arasındaki sınırı zorlamaya başladığımızda başka karışıklıklar ortaya çıkıyor. Greko-Romen imgeleminde sanat eseriyle et arasında belirsiz ve tehlikeli bir sınır vardı ve bunun özellikle, devrim niteliğindeki bir başka gelişmede, milattan önce dördüncü yüzyılda ilk önce klasik heykel repertuvarının bir parçası olan nü kadın heykelleri üzerinde rahatsız edici sonuçları olmuştu.

KALÇADAKİ LEKE

Yunan ve Romalı yazarlar, sanatın en güzel biçiminin kusursuz bir gerçeklik yanılsaması olduğu ya da bir başka deyişle sanatsal başarının doruğu olduğu, imgeyle modelinin arasında belirgin bir farklılığın bulunmaması gerektiği düşüncesini defalarca incelemiştir. Benzer bir bağlamdaki en bilinen hikâye, milattan önce beşinci yüzyıl sonunda yaşamış olan, hangisinin daha yetenekli olduğuna karar vermek için bir yarışma düzenleyen iki rakip ressam Zeuxis ve Parrhasios'la ilgiliydi. Zeuxis o kadar gerçekçi bir üzüm salkımı yaptı ki kuşlar onu yemeye geldi. Parrhasios ise bir perde resmi yaptı ve başarısıyla coşan Zeuxis, altındaki resmin ortaya çıkması için perdeyi açmasını istedi. Olayı ansiklopedisinde aktaran Plinius'a göre Zeuxis hemen hatasını anladı ve şu sözlerle yenilgiyi kabul etti: "*Ben* ancak kuşları kandırabildim, Parrhasios ise *beni* kandırdı."

Hikâyenin ötesinde var olup olmadıkları bilinmese de bu resimlerden geriye kalan bir iz yok. Ama elimizde benzer –ancak daha rahatsız edici– bir hikâyenin konusu olan mermer bir heykel var. MÖ 330'da sanatçı Praksiteles



tarafından yapılan bu heykel, bulunduğu modern Türkiye'nin batı kıyısındaki Antik Yunan kentine atfen genelde "Knidos Afroditi" olarak bilinmektedir. Antik dünyada sanatta bir dönüm noktası olarak övülmüştü çünkü Phrasikleia gibi kadın heykellerinin giyinik olarak tasvir edilmesinden yüzyıllar sonra, ilk doğal boyutlu çıplak kadın figürü heykeliydi (teknik olarak burada insan biçiminde bir tanrıçaydı). Praksiteles'in özgün heykeli uzun zamandır kayıptı; bir hikâyeye göre sonunda Konstantinopolis'e götürülmüş, orada milattan önce beşinci yüzyıldaki bir yangında yok olmuştu. Ama o kadar ünlenmişti ki antik dünyada doğal boyutlu ya da minyatür yüzlerce versiyonu ve replikası yapılmış, paraların üzerinde bile yer almıştı. Bu versiyonların çoğu günümüze ulaşmıştır.

Bugün çıplak kadın formunun yaygınlığının ötesini görmek ve bunun kadın bedeninin herkesin önünde sergilenmesine hiç de alışık olmayan milattan önce dördüncü yüzyıl seyircileri için ne kadar cesurca ve tehlikeli olduğunu düşünmek zor. (Gerçek hayatta Yunan dünyasının bazı yerlerinde kadınlar dışarı örtünmüş olarak çıkıyordu.) "İlk çıplak kadın" ifadesi, bunun bir şekilde gerçekleşmeyi

38. Knidos Afroditi'nin bir Roma versiyonu. Sol elinden sarkan kumaş iki işlevi birden yerine getirmekte. Çıplaklığını "mazur gösteriyor" (banyodan sonra yakalandığını hayal edebiliriz) ve pratik olarak da heykel için mermer bir destek görevi görüyor.

bekleyen estetik ya da biçemsel bir gelişme olduğunu ima ederek etkiyi önemsizleştirmektedir. Aslında Praksiteles'in denemesini her ne harekete geçirdiyse (nedenlerini tam olarak bilmediğimiz bir başka "Yunan Devrimi" bu), Marcel Duchamp ya da Tracy Emin'in benzer bir şekilde yaptığı gibi, sanat ve cinsiyete dair geleneksel varsayımları yıkıyordu: Bu, Duchamp'ın pisuvarını ya da Emin'in *"Yattığım Herkes"* adlı çadırını bir sanat eserine dönüştürüyor. Türkiye kıyılarının açıklarındaki Yunan Kos Adası'nın (sanatçının yeni Afrodit'ini önerdiği ilk müşterinin) "hayır, teşekkürler" deyip tehlikesizce giyinik versiyonunu seçmesi belki de şaşırtıcı değildi.

Gelgelelim çıplaklığı heykelin sadece bir kısmıydı. Bu Afrodit kesinlikle erotik bir şekilde farklıydı. Sadece eller bile burada bir ipucu. Alçakgönüllülükle vücudu örtmeye mi çalışıyorlar? İzleyicinin en çok görmek istediği yeri mi işaret ediyorlar? Ya da sadece bir muziplik mi? Yanıt ne olursa olsun Praksiteles, bir kadın heykeliyle Avrupa sanatı tarihinde asla eksik olmayan hayalî bir erkek izleyici –bazı Yunan seyircilerin fazlasıyla bilincinde olduğu gibi– arasındaki o gergin ilişkiyi kurmuştur. Çünkü bu, heykelin ünlü mermer tanrıçaya etten kemikten bir kadınmış gibi davranan bir erkeğin unutulmaz hikâyesinde anlatılan bir yönü. Bu hikâye MS 300 dolaylarında yazılmış ilginç makalede eksiksiz hâliyle anlatılıyor.

Yazar üç erkek arasında geçen ve hayalî olduğu neredeyse kesin bir tartışmayı aktarıyor. Bir bakir, bir heteroseksüel ve bir homoseksüel erkek hangi tür cinselliğin en iyisi olduğu üzerine uzun ve hassas bir tartışmaya girer. Tartışma sürerken Knidos'a gelirler ve kentin ilgi odağı olan Afrodit heykelini tapınağında görmeye giderler. Heteroseksüel heykelin yüzüne ve önüne şehvetle baktığı sırada oğlanların aşkını yeğleyen adam arka tarafına göz atarken heykelin kalçasında, poposuna yakın iç tarafında bir leke görürler.

Sanattan anlayan bakir, mermerdeki bir lekeyi bu kadar göze çarpmayan bir yere gizlemeyi başaran Praksiteles'e övgüler düzmeye başlarken tapınağın kadın bekçisi izin arkasında çok daha kötü bir şeyin yattığını anlatmak için



39. Afrodit açıkça memesini işaret eder şekilde yapılmıştır; üst kolundaki halka da antik bağlamda güçlü bir erotik işarettir.

onun sözünü keser. Genç bir adamın bir zamanlar heykele çılgınca âşık olduğunu, bütün geceyi onun yanında geçirmeyi başardığını anlatır ve o küçük leke şehvetinden geriye kalan tek izdir. Heteroseksüel de homoseksüel de sevinçle haklı çıktıklarını öne sürer (birisi taştan bir kadının bile arzuları uyandırdığı yönünde görüş belirtirken diğeri kadına bir oğlanla olduğu gibi arkadan yaklaşıldığını söyler). Ama bekçi acıklı sonucu açıklar: Genç adam delirmiş ve kendini kayalıklardan aşağı atmıştır.

Bu hikâye pek çok rahatsız edici ders içeriyor. Yunan Devrimi'nin bazı içerimlerinin ne kadar sıkıntılı, canlı gibi görünen mermerle canlı beden arasındaki sınırın belirsizleştirilmesinin ne kadar ayartıcı, aynı zamanda ne kadar tehlikeli ve aptalca olabileceğinin bir anımsatıcısıdır. Bir kadın heykelinin bir erkeği nasıl delirtebileceğini ve aynı zamanda sanatın –kabul edelim– bir tecavüze nasıl gerekçe oluşturabileceğini gösteriyor. Unutmayın, Afrodit'in asla rızası yoktu.

DEVRİMİN MİRASI

Yunan Devrimi'nin ve her zaman farkında olmasak da Batı'da hâlâ bizimle olan insan bedenine yönelik kendine özgü yorumunun daha etkili –ve kimi zaman karanlık– bir mirası var. Antik dünyanın etkisi uzak geçmişte kalmış bir şey değildir: Bugün "klasik tarz" dediğimiz şeyin günümüze kadar gelen uzun ve güçlü bir tarihi var. On dördüncü yüzyıldaki Avrupa Rönesansı'ndan beri sürekli yeniden tartışılmakta, tekrar sahiplenilmekte ve buna daha da büyük anlamlar yüklenmektedir. Sadece arzu edilmesi için (ya da bazı radikal sanatçıların yıkması için) figüratif sanata bir model olarak görülmeyen bu tarz, âdeta bazı bağlamlarda uygarlığın kendisinin bir versiyonuna yönelik barometreye dönüşmüştür.

Bunun arkasındaki güçleri anlamak için özgün yurtları Yunanistan ve Roma'yı terk edip on sekizinci yüzyılda kendilerini tamamen yabancı dünyalarda bulan, Kuzey Avrupa'nın malikâne ve saraylarını süsleyen klasik bedenlerin ayak izlerini takip etmemiz gerekli. Bu hikâyeye hayat veren çok özel yerlerden biri de Londra'nın hemen dışındaki, birinci

Northumberland Dük ve Düşesi'nin konutu Syon House'tur. Bu konut, 1700'lerin ortalarında klasik dünyanın etkili bir yeniden canlandırımına dönüştürülmüştü.

Tasarımın arkasındakilerden biri de akıllı ve girişimci Düşes Elizabeth Percy'ydi. Bugün hâlâ büyük ölçüde orada olan imgelerden, ikonlardan ve bedenlerden olağanüstü bir Greko-Romen kaleydoskobu oluşturan kişi, büyük olasılıkla –mimarları Adam kardeşlerle birlikte– oydu. Bir aracılar, satıcılar ve tamirciler ağından faydalanarak İtalya'dan bazı özgün sanat eserlerini, bazı bire bir alçı kopyaları ve diğer antik başyapıtların kopyası olan kabartmaları ve resimleri aldılar. Bugün biraz abartılı, aşırı lüks görünse de bütün bunlar âdeta paranın satın alabileceği en pahalı duvar kâğıdı diyebileceğimiz klasik sanatın en büyük eserlerini sergilemeye kararlı on sekizinci yüzyıl süper zenginleri tarafından sipariş edilmişti. Ama mesele bu kadar basit değil.

Syon'daki bu imgeler çok daha yaratıcı şekilde kullanılmaktaydı. Öncelikle bir örnek Roma togaları giymiş on sekizinci yüzyıl beyefendilerinin portreleri, bizleri antik ve modern dünya arasındaki mesafeyi yıkmaya ve antik ve modern erdem arasında bir bağlantı görmeye teşvik ediyor. Ancak ana salonun genel tasarımı bunu daha da ileri taşıyor. Tasarlandığı sırada hangi heykellerin alınacağına, neyin nereye konacağına yönelik her türlü tartışma yapılmıştı ve planda çeşitli değişiklikler olmuştu. Bu değişiklikler çarpıcı bir heykel karşılaşmasıyla sonuçlandı; evin büyük salonu-



40. Syon House'un on dokuzuncu yüzyıl başındaki görünümü. Rustik kayıkla tamamlanan pitoresk manzara içerideki klasik vurgularla zıtlık oluşturuyor.

nun merkezinde iki antik heykel yüz yüze bakıyor, onları seyreden erkekler için erkekliğe ve erkek bedenine farklı aynalar tutuyor. Bir uçta, yakalanmış bir barbarı, şanlı bir yenilgiye uğramış gururlu bir bedeni temsil eden (ama on sekizinci yüzyılın insanları onu ölmekte olan bir gladyatör olarak görüyordu) "Ölen Galyalı" olarak adlandırdığımız eserin bir replikası duruyordu. Fakat bu eser, salonun diğer ucunda duran zıt imgenin gölgesinde kalıyordu. Bu, erkekliğin "Belvedere Apollonu" denilen replikayla betimlenen



biraz tekinsiz bir yorumuydu. Bu heykelin tarihi her zaman tartışmalı olmuştur ve "Greko-Romen" stilinin simgesi sayılabilecek bir eserdir. Bu MÖ 300'lerden kalma bir Yunan eseri mi? Yoksa daha da sonraki bir döneme ait bir Roma kopyası mı? Ya da özgün bir Roma sanat eseri mi? Doğru yanıt ne olursa olsun on sekizinci yüzyılda Batı dünyasındaki en ünlü sanat eseriydi.

Apollon adını Vatikan'daki on altıncı yüzyıldan beri sergilendiği Belvedere Avlusu'ndan alıyor. Heykelin en çok beğenilen yanı, heykeltıraşın tanrının oklarını attıktan hemen sonraki dinlenme anını yakalama biçimidir, artık kaslar gevşemiştir; güç, görkem ve dinginliğin bir birleşimi görülmektedir. Her ne kadar güzel olsa da Johann Joachim Winckelmann'ın kazandırdığı uluslararası şöhreti olmasaydı Belvedere Avlusu'ndaki pek çoğunun arasındaki bir heykel olarak kalacaktı. Alman bir ayakkabıcının oğlu olan Winckelmann 1717'de doğdu ve elli yıl sonra Trieste'de, kiralık oğlan diyebileceğimiz birisi tarafından öldürüldü. Bu süreçte kütüphaneci ve dönemin en büyük sanat koleksiyoncularından birinin sağ kolu oldu. Sonunda Vatikan'ın antikite eserleri müdürlüğüne yükseldi. Sanat tarihi alanındaki en önemli bazı kitapların yazarıydı.

41. Belvedere Apollonu'nun alçı kalıbı Syon'daki Büyük Salon'a hükmediyor. Oklarını daha yeni attığını –ve şimdi dinlenmeye başlamak üzere– olduğunu düşündürüyor.

Apollon için "Antikitenin yok olmaktan kurtulmuş, tek kelimeyle en muhteşem heykeliydi. Sonsuz bir ilkbahar, olgun yıllarının çekici canlılığının üzerine hoş bir canlılık örtüp uzuvlarının azametli yapısıyla yumuşak bir sevecenlikle oynuyor," diyerek "Bunu betimlemek nasıl mümkün olabilir?" diye soruyordu. Çok sayıda Greko-Romen bedeni göklere çıkarmış bir adamdı ama Belvedere Apollonu onu gerçekten de çılgına çevirmişti.

Bu hayranlık bizi rahatsız edebilir ama Winckelmann'ın beğenisi sözcüklerin ötesine geçmişti. Apollon, arkasında kalıcı ve bazen sıkıntılı bir miras bırakan yepyeni kuramının bir parçasıydı. Syon'daki kütüphanede, Avrupa'nın pek çok eski kütüphanesinde olduğu gibi, Winckelmann'ın bu çerçeveyi ilk kez oluşturduğu kitap bulunuyor. 1764'te yayımlanan *Antikçağ Sanat Tarihi* adlı kitabı Apollon'u salt bir sanat eseri olmaktan çıkarıp hemen hemen uygarlığın kendisinin nihai simgesi sayılacak bir noktaya getirmişti (ön sayfasında Ölen Galyalı'yla birlikte gösterilmesi de yerinde olmuş). Apollon'u klasik sanatın doruğuna çıkararak –gerçi tam tarihi konusunda bizden daha fazla bilgiye sahip değildi– sanat ve siyaset arasında kopmaz bir bağlantı olduğunu o ana dek yapılandan daha sistemli bir şekilde tartışmaya kalkışmıştı: *En iyi siyaset* zamanlarında *en iyi sanatın* yapıldığını öne sürüyordu. Bir başka deyişle sanki tarihin, uygarlığın yükselişinin ve düşüşünün, insan be-

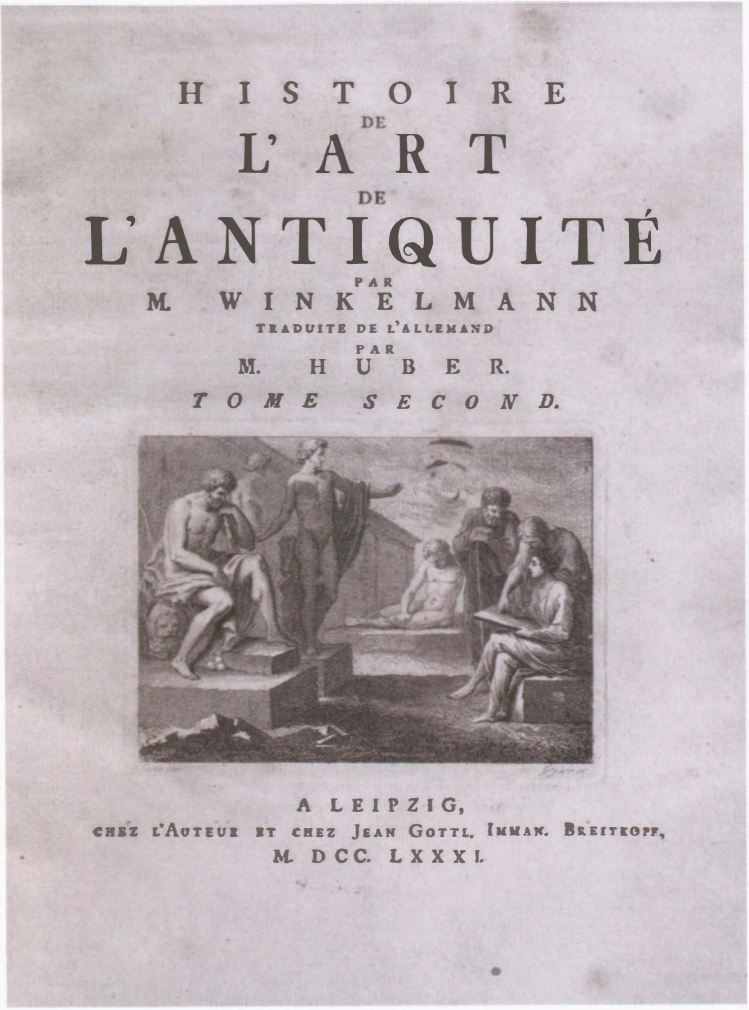


42. J. J. Winckelmann'ın Anton von Maron tarafından yapılan portresi (1767). Önünde, (Şekil 4), Winckelmann'ın diğer gözdesi Antinous'un mermer kabartmasının bir gravürü var.



43. Ölen Galyalı'nın Syon House'da bulunan bronz versiyonu, yenilgi karşısındaki cesaretin simgesidir. Boynundaki zincir (ya da bağ) onun on sekizinci yüzyılda çoğu kişinin düşündüğü gibi bir gladyatör değil aslında Galyalı olarak yaratıldığının açık bir göstergesidir.





44. Winckelmann'ın Sanat Tarihi'nin baş sayfası. On sekizinci yüzyıldaki bu daha sonraki baskıda Apollon ve Galyalı, tarihi ve kitabın benimsediği "uygar" değerleri simgelemeye devam ediyor.

deninin tasvirinin yükselişi ve düşüşüyle izlenebileceğini tartışıyordu. Apollon en tepedeydi.

Winckelmann'ın savları –radikal ve kuşkusuz teorileştirmesi kadar zengindi– Batılı seyircilerin sanatı ve özellikle insan bedeni sanatını görme ve değerlendirme biçimi üzerinde o günden beri son derece etkili olmuştur. Winckelmann Yunanistan'a hiç gitmemiş, Yunan klasik sanatına hiç görmeden hayranlık duymuş, Belvedere Apollonu'nun yapıldığı tarihi belirlemek ve Roma ile Yunan sanatının arasındaki farkı çözmek için bizim kadar uğraşmıştı. Sanat tarihi üzerinde ağır bir muhafazakârlık olarak görülüp saldırılara uğramıştı ama görüşleri, bu klasik form ve tarz üzerinde bir ısrarla birlikte Batı sanatının en gözde ve etkili yorumlarından bazılarının temelini oluşturmuştur. Kenneth Clark'ın 1960'ların sonunda *Uygarlık* programını yaparken bu görüşü pekiştirmesi şaşırtıcı değildi. Dizi özel olarak antik dünya sanatıyla ilgili olmasa da Clark, Belvedere Apollonu'nu ziyaret etti ve ondan Winckelmann'ın ölçüsüzlüğünden pek de eksik kalmayacak şekilde söz etti. "Bu figür dünyanın en çok beğenilen heykelidir. Apollon kuşkusuz uygarlığın üst bir düzeyinin vücut bulmuş hâlidir... Kuzey imgelemi bir korku ve karanlık imgesiyle şekillenir. Helenistik imgelem uyumlu bir oran ve insan aklıyla." "Yunan Devrimi"nden kaynaklanan Yunan beden heykelleri, Batı uygarlığının yol göstericisi olarak köklü bir geçmişe sahipti.

Ancak Winckelmann'ın mirası daha derinlere uzanıyor. Etkilerinin çoğu zaman bilincinde olmasak da Winckelmann'ın mirası, Batılı izleyicilere diğer kültürlerin sanatının değerlendirilmesine yönelik hazır bir ölçüt, bazen çarpıtan ve ayrıştıran, kaçması zor bir mercek sunmaya devam ediyor. Bunu çok açık ve şaşırtıcı bir şekilde görebileceğimiz bir yer var ve burası Olmek sanatıyla başladığımız yer.

OLMEK GÜREŞÇİ

Yıl 1964'tü ve Meksika hükümeti antik geçmişin görkemini ortaya koyan ulusal bir kimliğe hevesle yatırım yapıyordu, projenin en önemli kısmı da sanattı. Meksika tarihinin derinliğini sergilemek amacıyla Mexico City'de yeni bir müze yapıldı ve büyük uygarlıklarının hazineleri hâlâ orada sergileniyor. Meksika'nın en eski uygarlığının –Olmekler– elbette özel bir yeri var. Devasa başların yanı sıra yeşil taştan heykelciklerden göğsünün üzerinde obsidiyen bir ayna tutan (dinî sembolizm ya da tarih öncesi dönemin makyaj aynası?) kilden yapılmış küçük modele kadar, boyutları nispeten küçük diğer Olmek bedenlerinden oluşan sıra dışı bir dizi, galeride yer alıyor ve koleksiyonu oluşturan parçalar *bizim için* bebeklere benziyor ancak Olmekler onları farklı görmüş olabilir. Gelgelelim en değerli parça 1960'larda müzedeki yerini alan ve bugün "Olmek Güreşçi" olarak bilinen bir heykel olmuştur. Doğal görünümlü kasları, "gerçekçi" suratı ve hareketli duruşuyla daha önce Olmek sanatında benzeri görülmemişti. Çoğu kişi için Güreşçi, Olmek uygarlığının klasik dünyanın diğer



bütün uygarlıkları kadar gelişmiş olduğunun bir kanıtıydı; bir anda sadece Olmeklerin değil bütün Antik Meksika'nın simge çocuğu hâline geldi ve sayısız kitap kapağında kültürünü tanıttı.

Batılı görme biçiminin ve klasik dünyayı Winckelmann'ın gözüyle görme mirasımızın bazı sonuçlarıyla Güreşçi'nin şöhretinde yüzleşiyoruz. Bu figürde bize çekici gelen şeyler, insan bedeninin natüralist imgesinin nasıl olması gerektiğine yönelik uzun zaman önce öğrendiğimiz varsayımlara uygun görünen o ayrıntılardır. Esere verdiğimiz isimde bile Greko-Romen sanatın etkisi var. Bir güreşçi olarak yaratıldığına hatta Olmeklerin güreş yapıp yapmadığına dair elimizde hiçbir kanıt yok. Ancak bu isim, Klasik Yunan sporunun ve bu sporun temsil ettiği şeylerin güven verici bir yankısı. En azından –modern ismi bir yana– bu Olmek toplumundan seçkin bir heykeltıraşın işiyse şans eseri daha sonraki zevkleri mükemmel yansıtan, diğer kültürlerin sanatında sıklıkla aradığımız belirli bir karışımı rastlantı sonucu yakalayan biriydi; yani eser yabancı saymamız için bizimkilerden yeterince farklı ama aynı zamanda bizim estetik bakış açımızdan bakıldığında tamamen anlaşılabilirdi.

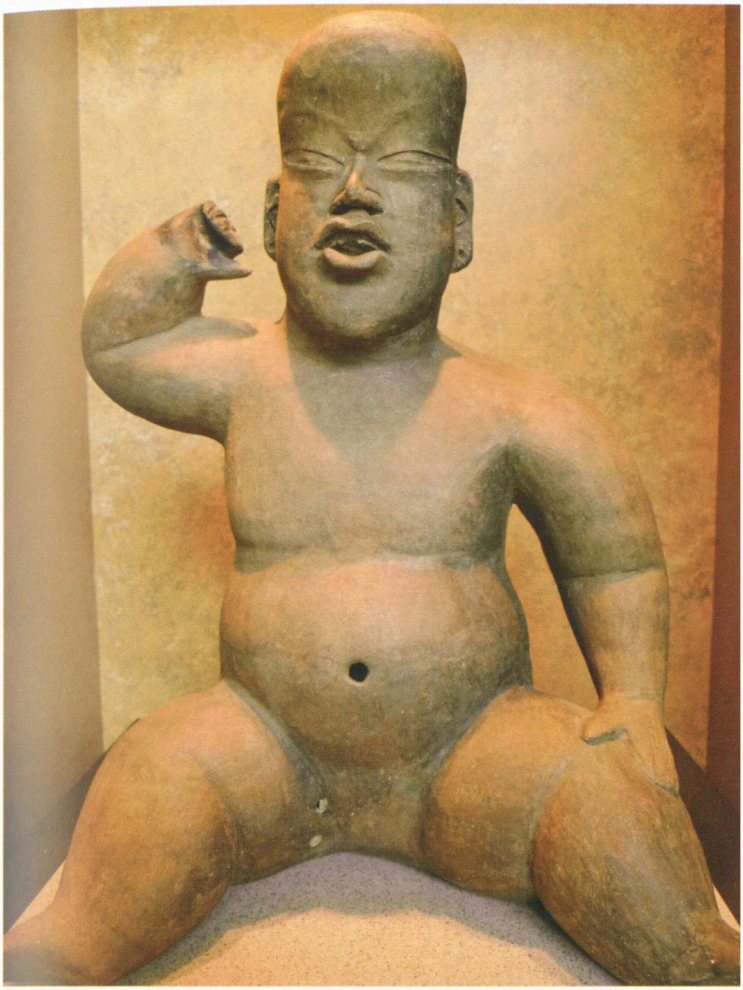
---

45. Olmek Güreşçi görüş ayrılıklarına yol açmıştır: Batılı bağlamda bir başyapıt mı yoksa Batılı duyarlılıklara çekici gelmesi için tasarlanmış sahte bir eser miydi?



46. Bu heykelcik grubu Mexico City'deki Ulusal Müze'de sergilendikleri şekliyle bulunmuştu ama anlamı bilinmiyor. Bir rahip topluluğu mu? Yoksa mitolojik bir sahne mi? Hangisinin kadın hangisinin erkek olarak yapıldığı bile belli değil.

Güreşçi'nin hikâyesinin bir başka yönü de burada ortaya çıkıyor. Nasıl ya da kim tarafından olduğu bir yana, tam olarak nerede bulunduğu bile belirlenememiştir. Yapıldığı bazalt malzeme, diğer Olmek heykellerinkiyle aynı türden değildir. Batılı sanat ideallerinin bazılarına o kadar güzel uyuyor ki bugün bazı uzmanlar onun sahte olduğuna, klasik tarzın cazibesini çok iyi kavrayan birisinin işi olduğuna



47. Bu "bebekler" Olmek sanatının özgün bir parçası. Ama ne oldukları ve Olmekler tarafından bebek olarak görülüp görülmedikleri (bebeklerse neden bebek oldukları) gizemini koruyor.

inanıyor. Nihayetinde sahtekârlar bizim istediğimiz türden sanatı yaratma yeteneklerinden kazanç sağlar ve Winckelmann'ın mirasının tam olarak bilincindedirler.

Gerçek olsun ya da olmasın Olmek Güreşçi, antik insan figürü imgelerinin bize geçmişle ve hatta kendimizle ilgili çok şey söyleyebildiğini gösteriyor. Olmek Güreşçi'yi beğeniyle seyrederken aynı zamanda tatmin edici bir insan imgesinin nasıl olduğuna dair kendi varsayımlarımızla da yüzleşiyoruz; odağımızın bir kısmı, her zaman seyirciler olarak bize ve kendi önyargılarımıza kayıyor. Bir bakıma Güreşçi, beden sanatının temel bir gerçeğinin güçlü bir hatırlatıcısı. Bu sadece insanların geçmişte kendilerini nasıl tasvir etmeyi seçtiğiyle ya da nasıl göründüğüyle ilgili değil; aynı zamanda bizim –şimdi– *nasıl baktığımızla* ilgili.

2

İNANCIN GÖZÜYLE SANAT



GİRİŞ: ANGKOR VAT'TA GÜN DOĞUMU

Her yıl bütün dünyadan milyonlarca insan olağanüstü bir görüntüye tanıklık etmek üzere Kamboçya kırsalındaki tek bir noktaya akın eder. İlkbahar ve sonbahar ekinokslarında Güneş, Angkor Wat adlı tapınağın ana kulesinin üzerinde yükselir ve bir iki saniye kadar kulenin tam tepesinde duruyormuş gibi görünür. Toplanan kalabalığın hayret nidalarını her zaman duyabilirsiniz. Bu, dinî sanatın en muhteşem hâlidir. Modern hacılarla turistlerin alışkanlıklarına yönelik biraz ilginç bir jest yapan Kamboçya hükümeti, geçenlerde olay sırasında çekilen en güzel "selfie"ye ödül koydu.

Angkor Vat dünyanın en büyük ve en ünlü dinî anıtlarından biri ve Mısır firavunlarının ya da Çin'in ilk imparatorunun daha önceki anıtları gibi hükümdarlığın iktidarının ifadesidir. Milattan sonra on ikinci yüzyılda Kmer

48. Ekinoks sırasında Angkor Vat'ın ana kulesinin üzerindeki güneşin manzarası ve sudaki yansıması.

İmparatorluğu kralları tarafından Hindu tapınağı olarak yaptırıldıysa da yüz yıl sonra haleflerinin Budizmi kabul etmesiyle Budist tapınağına dönüştürüldü. Güzellikleri güneşin denge oyunuyla bitmiyor. Kompleksin ortasındaki büyük kulelerin Hindu evreninin merkezi olan Meru Dağı'nın efsanevi doruklarını temsil ettiği söyleniyor. Kenarlarındaki hendeklerin dünyanın sonundaki okyanusları simgelediği varsayılıyor. Duvarlarını dinî desenler ve simgeler süslüyor ve tapınağın çevresini metrelerce kuşatan sonu gelmeyen bir frizde –sanki her şeyin abartılı bolluğunu tamamlamak



49. Angkor Vat gibi alanlardaki kameraları, telefonları ve "selfie"leri küçümsemek elbette çok kolay. Burada dijital bir aşırılık olabilir ama hacılar ve turistler her zaman ziyaretlerini ölümsüzleştirmek ve deneyimlerinin bir kısmını evlerine götürmek ister.



50. Tapınağın galerilerini çevreleyen yaklaşık bir kilometre uzunluğundaki kabartmalar, bir zamanlar renkler ve yaldızlarla bezeliydi. Bu sahne bir yılanın vücudunu iki ucundan çekiştiren –kozmik güçleri harekete geçirmek için– tanrılarla şeytanları içeren Hindu yaratılış efsanesi "Süt Okyanusu'nun Çalkalanması"nın bir parçası.

içinmiş gibi– Hindu mitolojisiyle karışık Kmer İmparatorluğu'ndan görüntüler yer alıyor.

Yorumların bazı ayrıntıları modern rehber kitapları kadar kesin değil. Ayrıca abartılı süslemeler zaman zaman tam olarak *aşırı* görünebilir. Ama temel nokta açık. Tapınağın planı ve heykelleri, Hindu dininin savlarına somut bir şekil vermeyi; doğal, ilahi ve insani dünyalar arasında mükemmel uyumu sağlamayı amaçlıyordu. Doğan güneşle kulenin hizalanması –güneşi bu dinî dramanın bir oyuncusu hâline getirmek için mimarlar tarafından özenle planlan-





mıştı– Angkor Vat'ın Hinduizmin öğretilerini güçlendiren ve dinî "gerçekler"inin doğru görünmesine hizmet eden özelliklerinden sadece biridir.

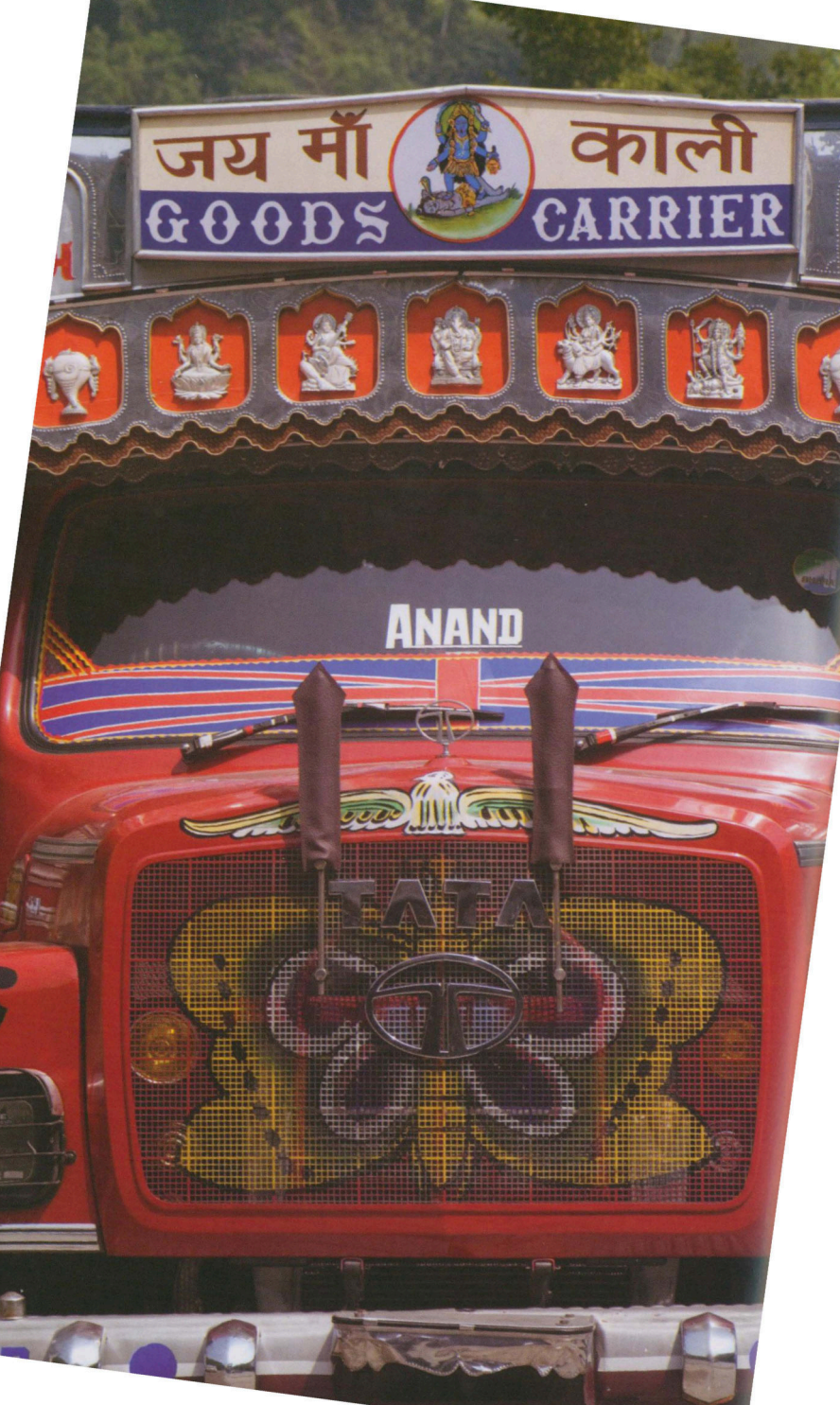
Uygarlıklar boyunca din ve sanat birbiriyle kesişir. Aralarında kıvılcımlar çakar. Birazdan okuyacağınız sayfalar, en parlak kıvılcımların bazılarıyla ve sadece insan âlemindeki değil kutsalın düşsel âlemindeki güçle de ilgili. Özellikle tek bir din değil; küreselden yerele, çok sayıda tanrısı olandan (Budizmin bazı aşamalarındaki gibi) sözcüğün alışılagelmiş anlamıyla hiç tanrısı olmayana, uzun zaman önce tarihe karışanlardan hâlâ modern dünyanın temelini oluşturanlara kadar farklı dönemlere ait her çeşit din buna dâhil. Binlerce yıl boyunca din sanata –insan bedeni kadar– esin verdi ve sanat da dine esin verdi, dinî savlara hakikati üfledi. İnsanı ve kutsalı bir araya getirdi ve bize bugüne kadar yapılmış en görkemli ve etkileyici görsel imgeleri verdi.

Bu olağanüstü yaratımların ardında neyin yattığı ve sanatın bütün dünyada nasıl bir "dinî eser" ürettiği önemli sorulardır. Fakat dinî sanatın hikâyesi bundan daha fazlasıyla, örneğin insan anlaşmazlığı ve çatışması, riski ve tehlikesiyle ilgili. İster Müslümanları ya da Hristiyanları ister Hinduları ya da Yahudileri düşünelim, bütün dinlerin

51. Angkor Vat'ın havadan görünüşü. Ortadaki kuleler çevre duvarlarıyla kuşatılmış, uzun frizler bu duvarların en dıştakilerinde bulunan galerilerin çevresinde bulunuyor.

öteki dünyanın tanrılarını, azizlerini ya da peygamberlerini burada görünür kılmaya çalıştıklarında karşılaştığı zorluklar vardır. Bir imgeye tapınmak ne zaman tehlikeli bir putperestliğe dönüşür? Tanrı'nın yüceltilmesi nerede biter ve dünyevi kibir nerede başlar? Ve Tanrı'nın ya da Tanrı'nın sözünün imgesi sayılan şey aslında nedir? Dinî sanatın yıkımı ("ikonoklazm") bile sorunlar ve çelişkilerle doludur. Vahşi vandallıktan çok dinî sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği yönündeki çok farklı görüşlerle harekete geçebilir ve gerçekten kendine özgü bir *ustalığı* yansıtır.

En önemli nokta, insanların dinî sanata nasıl baktığı ya da "dinsel" bakma biçiminin ne olduğudur. Bu kitap, Batı uygarlığının beşiği olarak düşünülen, Atina Akropolisi'ndeki antik Parthenon Tapınağı'nda bitiyor. Bu bizi bugün tapındığımız şeyin ne olduğu sorusuyla yüz yüze getiriyor. Kendilerini seküler sayanlar nereye kadar inancın gözüyle bakıyorlar?

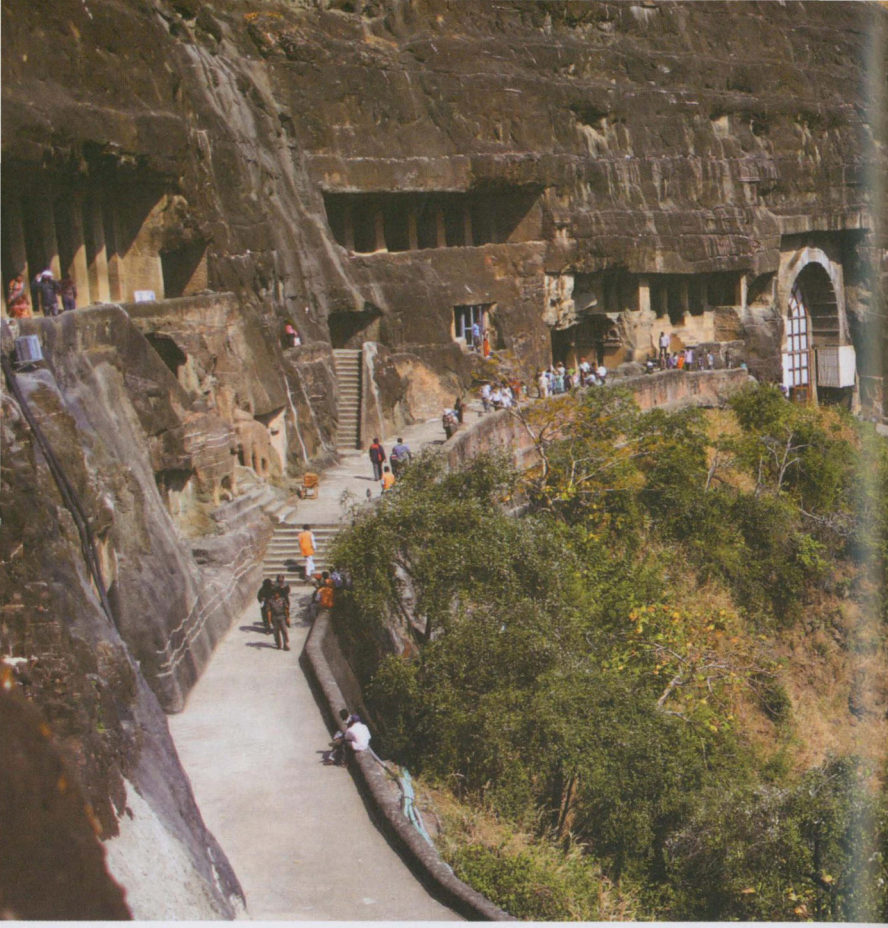

जय माँ काली
GOODS CARRIER
ANAND
TATA

KİM BAKIYOR?
AJANTA'DA "MAĞARA SANATI"

"Her yerde tanrılar, tanrılar... Adım atacak yer kalmamış." Bu sözler, Hindistan'da çevresini kuşatan dinî imgeler kalabalığına bakan on ikinci yüzyıl şairi ve filozofu Basava'ya ait. Ne demek istediğini anlamak da zor değil. Dünyanın pek çok kesiminde dinî sanat her yerdedir; sadece türbelerde, kiliselerde ya da tapınaklarda değildir. Din her zaman inananlarının arasından sanatçılar ortaya çıkarır, bedenleri süsler, evleri donatır, sokaklarımıza girer. Tüm bunları hem dindar hem de neşeli şekillerde yapar: Hristiyanların boyunlarına taktıkları haçtan Hint kamyonlarına parlak renklerle resmedilen Hindu tanrı ve tanrıçalarına kadar.

Bütün bunların amacı çok basit hatta aşikâr görünebilir. Bu imgelerin birer huşu ve adanmışlık odağı, Tanrı'nın

52. "Her yerde tanrılar" sözü, bugün Hindistan ve Pakistan'da otobüslerin ve nakliye kamyonlarının üzerinde sergilenen zengin bir tanrılar ve diğer dinî simgeler geleneğini ifade eder.



varlığının anımsatıcısı mı yoksa kutsalın gizli dünyasına bir göz atarak merakımızı tatmin etmenin yolu olduğunu mu düşünüyoruz? Önceki bölümde ele aldığınız insan figürlerinde olduğu gibi (şarkı söyleyen heykel ya da yaralı boksör) biraz derinlere iner ve bu dinî imgelerin aslında nasıl bir işlevinin olduğunu anlamaya çalışırsak meselenin düşündüğümüzden daha karmaşık olduğu ortaya çıkar. Yine pek çok şey onları nasıl gördüğümüze ve pek çok şey



53. Ajanta'daki dağ yamacı. MÖ 200 dolaylarında yapımına başlandı. Bu otuzdan fazla insan yapımı mağarada tapınma yerleri ve Budist keşişler için barınaklar bulunuyordu.

kimin baktığına bağlıdır. Hindistan'ın kuzeybatısında bulunan Ajanta'daki bir dağın yamacına oyulan manastırlar ve tapınma yerlerindeki erken Budist resimlerinden başka hiçbir yerde seyredilen ile seyirci arasındaki rekabet bu

kadar açık değildir: Bugünkü adıyla Ajanta Mağaraları MÖ 200 dolaylarında başlayıp MS 5. yüzyıl sonuna kadar çeşitli evrelerde geliştirildi, aşamalı olarak terk edildi, kısa bir zaman önce de kültürel miras ve turistik alan olarak yeniden geliştirildi.

Bu mağaraların ilk kez 1819'da nasıl "yeniden keşfedildiğiyle" –ya da Batılı yazarların garip konuşma alışkanlığıyla ifade edersek "keşfedildiğiyle"– ilgili bilindik bir hikâye var. Britanya İmparatorluğu'nun kahramanlık hikâyelerinden birine göre, ava çıkan genç subaylar bir kaplanı kovalarken tesadüfen mağaralara rastlamıştı (liderleri resimlerden birinin üzerine gururla adını ve tarihi yazmıştı: "John Smith, 28. Piyade, 28 Nisan 1819"). Daha az bilinen daha anlamlı bir hikâyeye göre, Edward döneminde yaşayan bir hanımefendi yirminci yüzyılın ilk yıllarında Ajanta'ya yürür, yükü tüfekler ve kaplan ağları değil şövaleler, aydınger kâğıtları, boya fırçaları ve kalemlerdir. O Christiana Herringham'dı, ressamdı, kadınların oy hakkı için mücadele ediyordu ve Britanya'nın Hindistan'da ne işi olduğuyla ilgili en azından çelişkili duyguları bulunan bir kadındı. E. M. Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit* romanındaki Bayan Moore'un esinlenildiği kişi olduğunu düşünenler vardı, Bayan Moore da (kurgusal) "Marabar Mağaraları"nda yaşamını değiştiren bir deneyim ve bir inanç kaybı yaşıyordu. Tepelerde gizli antik bir dinî bölgeyle ilgili haberler Herringham'ın ilgisini çekmişti ve haftalarca süren zorlu bir yolculuğun ardından



54. Christiana Herringham seyahatte. Bu rahat bir ulaşım şekli gibi görünse de Ajanta'daki çalışmalarla ilgili anlattıklarında hiç de "rahat" olmadığını söylüyor.

oraya ulaşmayı başarmıştı. Mağaraların çoğunu tümüyle kaplayan, Buda'nın yaşamından sahneleri yansıtan resimler o zaman kötü durumdaydı. Hint ve Britanyalı yardımseverler tarafından desteklenen (ve olağanüstü bir kararlılıkla davranan) Herringham –o dönem için alışılmamış ölçüde çok kültürlü bir öğrenci ve ressam grubuyla birlikte– bu imgeleri tamamen yok olmadan önce kaydetmeye girişti.

Bu çalışmanın sonucu, birkaç yıl sonra, 1915'te çok kapsamlı bir kitapta yayımlandı. Kitap çalışmanın ne kadar tatsız



55. Ajanta'daki Mağara 1, mağaraların içindeki süslemelerin bolluğuyla ilgili bir fikir veriyor. Sağda bir Bodhisattva (kendini aydınlanma ve şefkate adamış Budist kişilik) otururken solda ve yukarıda Buda'nın önceki yeniden doğuşlarının hikâyelerinin çizimleri yer alıyor.



56. Herringham, mağaralardan çıkardığı vinyetlerle olağanüstü güzel ama kopyaladığı asıllarından tümüyle farklı nitelikte imgelerle dolu bir kitap oluşturdu.

olduğunu ortaya koyan bir dizi makaleyle başlıyor. Mağaralar karanlık ve aşırı pisti, binlerce yarasayı ve yuva yapmış arıyı barındırıyordu. Çoğu zaman uzun merdivenlerin tepesinde tehlikeli şekilde duran küçük lambaların verebildiği kadar ışığın altında aydınger kâğıtlarına kopyalarını yapan ressam ziyaretçiler tarafından rahatsız edilmek arıların hiç de hoşuna gitmemişti. Makalelerin ardından kitabın asıl amacı geliyordu: bütün o özenli çizimlere dayanarak mağaralardaki resimlerin kopyalarını yansıtan muhteşem renkli levhalar.

Herringham'ın üstlendiği görev, bu antik dinî imgeleri korumaktı; dünyanın sanatsal miraslarına yönelik ilgisinin bir parçasıydı bu (Britanya'da hâlâ kamu galerileri için sanat eserleri satın alan Ulusal Sanat Koleksiyonları

Fonu'nun kurucusuydu). Öte yandan kendi imgeleminde ve kitabında bu resimleri radikal bir şekilde –ve sorunlu bir şekilde– yeniden yorumlamıştı. Renklerine, persperktiflerine, dikkatli çizgilerine ve kompozisyonlarına baktığında İtalyan Rönesans sanatının Hint eş değerini görüyordu, hatta bazen bu mağaraları "resim galerisi" diye adlandırıyordu. Kitap bu vizyonun bir parçasıydı. Sadece en güzel vinyetleri alarak, boyanın döküldüğü yerlerdeki boşlukları doldurarak ve neredeyse tablo gibi alıp duvarınıza asabileceğiniz ekler koyarak bir Budist dinî bölgesine ait imgeleri dünya sanatının bir mirasına dönüştürüyordu. Resimlerin dinî amaçlarının kesinlikle farkındaydı; hatta ölmeden önceki –kitabı yayımlanmadan da önce– on beş yıldan fazla bir süreyi özel "tımarhanelerde" geçirdi, kutsal alana tecavüz etmiş olma korkuları günden güne artmıştı. Ama onu asıl ilgilendiren şey, bu malzemelerin büyük S ile Sanat olarak konumlarıydı.

Dinî sanatın büyük bir kısmı, bugün sadece bir galerinin güvenli alanlarında görülebiliyor. Buna Herringham'ın Ulusal Galeri ya da Uffizi'de hayran kaldığı, aslında Hristiyan kiliselerinin çok farklı ortamı için yapılmış Rönesans tablolarının çoğu da dâhil. Ancak bu imgelerin *dinî açıdan* nasıl işlev gördüğünü anlayabilmek için onları tekrar özgün bağlamlarında hayal etmemiz gerekiyor. Ajanta'daki resimler söz konusu olduğunda ise bu durum, Herringham'ın net ve

özenle seçilmiş resimlerinden çok farklı ve çok daha kafa karıştırıcı bir izlenim oluşturuyor.

Mağaralardaki sahneler, aydınlanma arayışı sürecinde Buda'nın dünyevi istekleri ve insan gücünün tuzaklarını reddetmesini tekrar tekrar betimliyordu. Yine de bu resimleri anlamak kolay değil. Ayrıntıların büyük bölümü her zaman karanlıkta kaybolmuş olmalıydı (ilk Budist ibadet yerleri hiçbir zaman iyi aydınlatılmıyordu) ve parça parça, bağlantısız bir anlatı sunuyorlardı. Hikâyeleri iyi bilenler için bile bu ayrıntıları takip etmek kolay değildi. En basit ve en güzel örneklerden biri, bunun ne kadar zor olacağıyla ilgili güçlü bir fikir veriyor. Mağaralardan birinin duvarında büyük bir yer kaplayan ve Buda'nın önceki yeniden doğuşlarından biri olan, halkını kurtarmak için canını tehlikeye atan maymunlar kralıyla ilgili ahlaki bir hikâyeyi betimleyen bir resim bu. Söz gelimi okçuları onlara nişan alırken hayvanlara savaş ilan eden insan kral figürünü seçebiliyoruz, halkının kaçabilmesi için bir uçuruma uzanıp bedeniyle köprü oluşturan maymun kralı görebiliyoruz ve bu özgecil eylemden etkilenen insan kralın maymunu sarayına getirttiğini –hayvan orada monarşinin sorumluluklarıyla ilgili bir konuşma yapar– anlayabiliyoruz. Ancak şifreleri çözmek bu özetin gösterdiğinden çok daha zor çünkü sahnelerin arasında hiçbir kesinti yok ve görünüşe göre farklılaşmamış figürler kalabalığı resmin her yanına dağılmış durumda. Aynı karakterler defalarca görülüyor, anlatının farklı evrelerinde

rollerini oynarken resmediliyor. Farklı bölümler belli bir mantıksal düzen içinde sıralanmıyor (maymun kralın bir hükümdarın görevleriyle ilgili konuşması belirli bir sıraya göre gerçekleşmiyor – üst solda, bir pencerenin tepesinde). Bu anlatım, Herringham'ın versiyonlarındaki açık basitliğin hayal bile edemeyeceğiniz kadar uzağında duruyor.

Bu sadece bir karmaşa değil. Görünürde kafa karıştırıcı, artık adları bilinmeyen farklı nesillerden ressamlar tarafından yapılmış resimler, seyircilerine *dinî çalışma yaptırıyordu*. Onlara bakanların –keşişler, hacılar ya da gezginler– Buda'nın hikâyelerini kendileri için tanımlamaları, bulmaları ve yeniden bulmaları gerekiyordu. Bu imgelerin edilgin tüketicisi olmak mümkün değildi, onların etkin birer yorumcusu olmanız gerekiyordu. Anlatının parçalılığının da bir anlamı vardı, bir bakıma dinî hikâyelerde sıklıkla rastlanan parçalılığı –açık uçluluklarını, çelişkilerini ve tutarsızlıklarını– yansıtıyordu. Işık azlığının bile oynadığı bir rol vardı. İçeri titreşen lambanızla girip duvarlarda neler olduğunu seçmeye çalıştığınızda bir çeşit dinî deneyim için mükemmel bir metafor canlandırıyordunuz: gerçeği arayış, karanlığın içinde inancı arayış.

Din çoğunlukla karmaşıklıktan yararlanır. Dış gözlemciler ve analitik tarihçiler çoğu zaman buna gözlerini kapatsa da din, inancın farklı şekillerde yapılandırılabileceği olgusunu ve inançla bilgi arasında her zaman bir uçurum olduğu gerçeğini kullanır. Herringham'ın kopya-



57. Bu çizim, mağaradaki bir pencerenin çevresine yapılmış resimdeki maymunlar kralının hikâyelerinin şifrelerinin çözülmesine katkıda bulunuyor. 1) Balıklarla dolu Ganj Nehri yukarıdan aşağı doğru akıyor. 2) İnsan kral ve kraliçe nehirde yıkanıyor. 3) Kral bu kez at sırtında görülüyor. 4) Kralın okçuları maymunlara ok atıyor. 5) Maymun kral uçurumun üzerinde bedeniyle köprü oluşturarak diğer hayvanların kaçmasını sağlıyor. 6) Maymun kral vuruluyor ve bir çarşafla taşınıyor. 7) Maymun kral insanlara hükümdarlığın yükümlülükleriyle ilgili konuşma yapıyor.

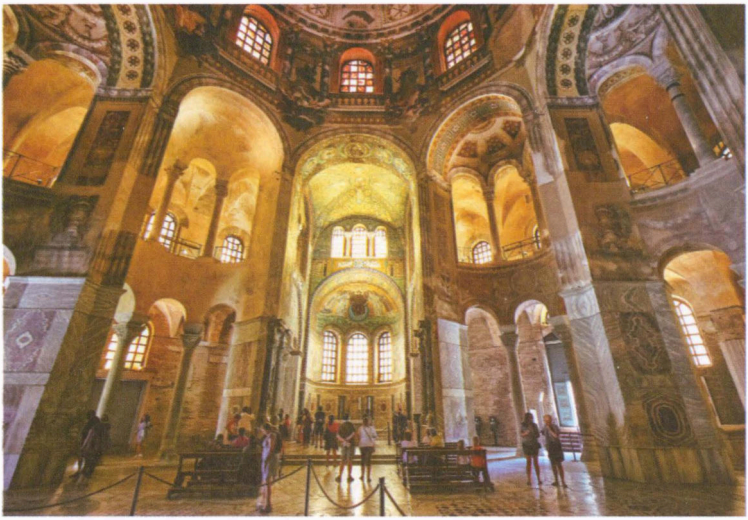
larının kusursuz netliğinin ardında, Ajanta Mağaraları'nın içinde gördüğümüz şey tam da bu: karmaşıklığın boyaya dönüştürülmesi.

Başka durumlarda ise imgeler, dinî inancın karmaşıklığına çok farklı bir müdahalede bulunmuştur. Ajanta'daki son mağaranın da süslendiği dönemde, dünyanın öbür ucunda sanat dinî tartışmanın içine çok daha etkili bir şekilde yerleşiyordu.

İSA KİMDİ YA DA NEYDİ?

Milattan sonra altıncı yüzyılda İtalya'nın Adriyatik kıyılarındaki bataklık alanlar ideolojik bir savaşın cephelerinden biri hâline gelmişti. Bu evrede şüphesiz bütünleşmiş bir inanç topluluğu olmayan Hristiyanlar, öğretilerinin temel bölümleriyle ilgili şiddetli tartışmalar yürütüyordu. Bu çekişmelerde de sanatın büyük gücünü kullanıyorlardı.

Ravenna'daki (o zaman önemli bir yönetimsel merkez olan kent bugün dünya mirası turizmini endüstriyel bir limanla birleştiriyor) San Vitale Kilisesi, 540'larda kentin zengin bir bankerinin ya da tefecisinin parasıyla yapılıp yerel bir aziz ve şehide (Latince adıyla Aziz Vitalis) adanmıştı. Kısmen daha önceki Roma binalarının kalıntılarından yapılmış, yapının kendisi Hristiyanlığın pagan Roma'yı "fethinin" bir anımsatıcısı hâline gelmişti. Kilisenin her tarafında Hristiyanlığın mesajını sergilemek ve gücünü göstermek için her türlü teknik kullanılmıştı; bunların arasında en çarpıcı olan ışıltılı altın mozaiklerden yapılmış imgeler, dönemin Hristiyan sanatçılarının büyük bir yeniliğiydi.



58. San Vitale'nin muhteşem iç kısmı apsise bakıyor. Kubbe yüksek ve sütunlar pahalı mermerlerle kaplı. Üst seviyelerdeki boyalı süslemelerin çoğu daha sonrasına ait; özgün mozaikler sadece apsiste var.

Tanrı'nın gücüyle örgütlü Kilise'nin gücünün birleştiği, bugün İstanbul olan başkent Konstantinopolis (daha önce adı Byzantium olan yer) ve Hristiyan Bizans imparatorunun (Roma imparatorunun doğrudan halefi) gücünün de buna eklendiği mesajı açıktı. Binanın apsisinde İsa'nın Aziz Vitalis'e taç sunma sahnesinin altında en şık kıyafetlerini kuşanmış İmparator ve eşinin mozaikleri bulunuyor: Justinianus, askerî yayılmacı ve hevesli hukuk reformcusu (pek çok modern hukuk sisteminin temelini hâlâ onun yasaları oluşturuyor), sadece imparatorların giymesine izin verilen özel eflatun ayakkabıları giymiş; –şehvet dolu hikâyelerin

iddiasına göre– hayatına eğlence endüstrisinde başlamış olan karısı Theodora'dan bolluk ve renk yansıyor, her yanından şahane mücevherler fışkırıyor.

Yerel bir piskopos ve İmparator'un yakın arkadaşı tarafından planlandığı neredeyse kesin olan bu mozaikler, kısmen daha önce incelediğimiz türden bir monarşi abartısının temsiliydi. Justinianus'un ordusu Ravenna'yı fethetmiş, Roma İmparatorluğu'nu eski büyük ölçeğinde yeniden kurma girişimi kapsamında Ostrogotlardan almıştı. O zamandan beri bir bakıma orada bulunup hemen hemen İsa'nın sayesinde bu kilisenin en kutsal yerine girmiş olsalar da ne o ne de Theodora oraya gitmişti (İmparatoriçe bizzat



59. Theodora maiyetiyle beraber. İmparatoriçe'nin kıyafetinin eteklerinde üç müneccim yer alıyor (belki kraliyetin getirebileceği hediyelerin bir ipucu) ve sağındaki nedimenin giysisi Aziz Vitalis'in elbisesinin deseniyle uyumlu. (Şekil 60) Daha demin dışarıdan geldiklerini düşünmeliyiz; soldaki çeşme kilisenin bahçesine ait.


SCS VITALIS


ECLESIVSEPIS

oraya gitmiş olsaydı bir kadın olarak içeri girmesine izin verilmezdi). Evet, ressamlar Justinianus'u İsa'yla eşitmiş gibi göstermemeye çok dikkat etmişti ama insan hükümdarlarla kutsalın arasındaki görsel uyakları fark etmemek mümkün değil. İmparator İsa'yla aynı rengi giymiş ve Theodora'nın maiyetindekilerden birinin elbisesine çok benzeyen desenli bir kıyafet giymiş olan Aziz Vitalis'le aynı pozu vermiş. Ve Justinianus'un on iki destekçisiyle birlikte gösterilmiş olması kuşkusuz İsa ile on iki havarisinin bir yankısı.

İmparatorluğun bir gösterişi olsun ya da olmasın, İsa kilisedeki tartışmasız en baskın imgeydi ve dönemin teolojik savaşlarının merkezinde bulunan da oydu. Hristiyanlığın erken yüzyılları barış ve iyi niyet dönemi değildi. Hristiyanlar her türden dinî uzlaşmazlıkla parçalanmışlardı, bunun bir örneği ise diğerlerinden çok daha şiddetli olan, İsa'nın doğası ve kutsal özüyle ilgili tartışmaydı. Temel inanç sorunları söz konusuydu. İsa'yla Tanrı arasındaki ilişki tam olarak neydi? Meryem'den doğmadan önce İsa neydi ve neredeydi? Kusursuz ve bölünmez bir tanrı, bir oğul yaratmak için nasıl bir parçasından vazgeçer? Ayrıca –bu çoğu kişi için kilit soruydu– İsa'yla Tanrı aynı özden mi yaratılmıştı yoksa

60. Apsisteki mozaik. Aziz Vitalis en solda, binanın inşaatını başlatan (Justinianus'un arkadaşı devralmadan önce) Piskopos Ecclesius en sağda duruyor; genç İsa ortada. İsa'nın ayaklarının dibindeki dört cennet nehri sahneye bir konum sağlıyor.



61. Apsis tavanının ortasındaki süslemede Tanrı'nın kuzusu olarak görülen İsa iki melek tarafından desteklenmekte.

sadece birbirlerine çok mu benziyorlardı? Bu sorular sadece Hristiyan aydınların tartışma konuları değildi, söylenenlere göre dünyanın bazı kesimlerinde satıcının İsa'nın teolojik konumuna dair söylevini dinlemeden pazardan ekmek bile alamazdınız.

San Vitale'deki mozaikler, sanki her türlü yanlış anlamayı ortadan kaldırmak içinmiş gibi, İsa'nın kutsal konumuna yönelik çok güçlü bir kanıt oluşturuyordu. Neredeyse anlaşmazlığı sona erdirmek için tasarlanmış, izleyiciyi "doğru" sonuca yönlendiren, hesaplanmış bir imgeler düzeninin parçası gibi görünüyorlar. İsa'nın üç farklı yönünü gösteren imgeler, kilisenin doğu ucunda kusursuz bir sıralamayla



62. Kemerden geçip apsise baktığınızda İsa ile Tanrı'yı hemen hemen birleştiren bir figür görüyorsunuz, iki yanında havarileri var, burada Petrus sağda, (havari sayılan) Pavlus solda.

yer alıyor. Apsiste Tanrı'nın oğlu, genç, sakalsız İsa var. Tavanın ortasında Tanrı'nın simgesel kuzusu olarak İsa var. Giriş kemerinin üzerinde daha yaşlı, sakallı, çok güçlü İsa var, Tanrı babadan ayırt edilemiyor. Burada İsa'nın *nasıl görüleceğine* dair bir ders var ve bu son imgede özellikle bir yönlendirme var. Tartışmaya çözümü sanat böyle sunuyor. Bu imgeler bize İsa Peygamber'in kutsallığından asla şüphe duymamamızı söylüyor.

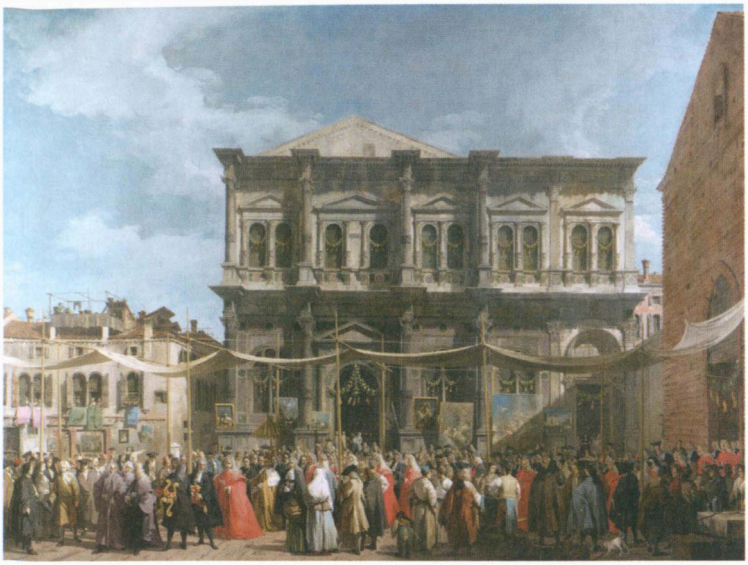
GÖSTERİŞ SORUNLARI

Ne var ki din anlaşmazlıkları salt teolojinin kesin noktalarıyla sınırlı değildir. Hristiyan âleminin başka yerlerinde, farklı dönemlerde imgeler bazı beklenmedik sonuçlarla birlikte çok farklı konular üzerine tartışmalarda yer aldı.

Palazzi'nin* ve kiliselerinin cephelerinin arkasında Venedik kenti –tam olarak görülmelerinin amaçlandığı yerlerde duran– dinî resimlerden oluşan bir hazineye sahiptir. En muhteşemlerinin bazıları on altıncı yüzyılda Scuola di San Rocco, dinî bir cemaatin toplantı sarayı (sözcük anlamıyla "okul") için tasarlanmıştı; bir azizin (Rocco ya da Roch) adının verildiği mekânın vebaya karşı koruduğuna inanılıyordu. Bu Venedik cemaatleri yardım örgütleriyle sosyal örgütlerin bir karışımıydı, –biraz basitleştirirsek– Rotary Kulübü'nün Rönesans versiyonlarıydı. Zengin üyeleri şüphesiz pek çok gerekçeyle bir araya geliyor, yoksullar için özgeci tutumlarını ya da başka türlü kaygılarını paylaşıyordu.

---

* İtalyancada saray ya da müze gibi büyük bina anlamına gelen palazzo kelimesinin çoğulu. (ç. n.)



63. Canaletto'nun 1735 tarihli Scuola di San Rocco eserinde Doçe'nin (binanın cephesinin solunda, tentenin altında) azizin ziyafet gününde yaptığı ziyaret betimlenmekte. Bina, 300 yıldır neredeyse hiç değişmemiş.

Scuola di San Rocco'da onları kuşatan resimler de yardım yükümlülüklerini anımsatıyordu. Söz gelimi İsa'nın doğumunun yoksulluk içinde gerçekleştiğine şüphe yok (anne ile bebeğin yetindiği samanlık, samanlık ölçütlerine göre bile "sıradandı"). Son Akşam Yemeği sahnesinde ise tuvalde İsa ve havarilerinin önünde yer alan en göze çarpan figürler iki dilenci ve muhtemelen masadan düşecek artıkları bekleyen aç bir köpekti.

Bu eserlerin çoğu Jacopo Tintoretto'nun (babasının mesleğine atfen boyacı anlamına gelen *tintore* kelimesin-



64. Tintoretto'nun İsa'nın Doğumu yorumunda Meryem, Yusuf ve çocuk harabeye dönmüş samanlığın üst katında, aşağıdaki (altta sağda) çobanlar da saygılarını sunmaya gelmiş. Bebeğin yüzünde parlayan ışıktan öküzün tepesindeki ölümsüzlük simgesi tavus kuşuna kadar zengin bir sembolizm de var.

den türetilmiş bir lakap) elinden çıkmıştı. Ressam Titian'ın genç çağdaşı Tintoretto Venedik'in yerlisiydi ve 1560–1580 arasında cemaat için çalışmış, toplantı sarayını donatan elliden fazla resim yapmıştır. Binadaki en tanınmış resmi, örgütün yönetim kurulunun toplandığı salon için yapılmıştı: İsa'nın çarmıha gerilişinin hemen hemen on iki metre genişliğindeki bir tablosuydu.

Bugün bu resmi görmeye gelen ziyaretçiler çok farklı tepkiler gösteriyor. Kimileri boyutundan etkilenirken bazıları ayrıntıların fazlalığına şaşırıyor. Eleştirmenlerin ve sanat tarihçilerinin de farklı tepkileri vardı. Bazıları ressamın tekniğine odaklanmış, Tintoretto'nun cesur fırça darbelerine ya da ışık ve gölge arasındaki karşıtlığa dikkat etmişti. Kimileriyse sahnenin duygusuna odaklanmıştı. On dokuzuncu yüzyılda, imgeler karşısında dilinin tutulduğunu belirten eleştirmen ve guru John Ruskin şunları söylemişti: "Bu resmin izleyicinin üzerinde amacını gerçekleştirmesine izin vermeliyim çünkü her türlü çözümlemenin ötesinde ve bütün övgülerin üzerinde." Eleştiri tarzlarının kuşaklara, onların farklı önceliklerine ve şüphesiz sanata bakışın farklı yollarına göre değiştiği doğru. Fakat Ruskin'in belki biraz daha fazla çabalaması gerektiğini düşünmekten kendimi alamıyorum.

Tintoretto'nun bu çarmıha gerilme yorumunda yaptığı önemli bir şey de izleyiciyle resim arasındaki sınırları belirsizleştirmesiydi. Karakterlerinin bazıları dinî değil modern

–yani on altıncı yüzyıla ait– giysiler içinde ve kazma, ipleri çekme ve merdivenleri dikme işlerini yapan sıradan on altıncı yüzyıl insanları var. Dahası, resmin önünde durduğunuzda neredeyse ana sahnedeki kalabalığın bir parçası hâline geliyorsunuz. Sanat eseriyle günlük dünya arasındaki sınırın



65. Bu Son Akşam Yemeği'nde seyirci, İsa ve sıkışık oturan havarilerin yemek yediği masaya, artıkları beklerken tabaklarını ve testiyi merdivene koymuş dilencilerin arasından geçerek ve neredeyse onların perspektifinden yaklaşır. Arkadaki düzenli mutfakla çarpıcı bir karşıtlık var.



66. Işık saçan İsa figürü bu resme hükmediyor. Kutsal Kitap'taki anlatıda olduğu gibi iki hırsız da onunla beraber çarmıha geriliyor. Soldaki sözde "iyi hırsız"ın çarmıhı daha yeni dikilmekte; sağda "kötü hırsız" hâlâ yerde yatmakta. Arka planda Roma'nın gücü artık sadece solda görülen "SPQR" yazılı bir pankartla sergileniyor (Roma Senatosu ve Halkı'nın kısaltılmışı).





67. Tintoretto'nun Çarmıha Gerilme tablosunun ön planından bu ayrıntı, Kutsal Kitap sahnesinde rollerini oynayan sıradan on altıncı yüzyıl işçilerine benzeyen kişileri gösteriyor.

nereye çizilmesi gerektiği meselesi hem sanatçının hem de seyircinin ortak kaygısıdır. (Söz gelimi bu, Knidos'taki tapınağında Afrodit heykelinin uğradığı cinsel saldırı hikâyesinin temelini oluşturuyor.) Burada Tintoretto çok özel bir noktayı vurgulamak için bu sınırı silikleştirir: çarmıha gerilmenin hem geçmişte kalmış tarihsel bir olay hem de zaman ve mekân bariyerlerini yıkan ve seyircilerini kendi çerçevesine katan dinî bir olay olduğu fikri.

Ancak bu resmin daha tartışmalı, kimi zaman onu hayranlıkla seyredenlerin gözünden kaçan bir yorumu daha var. Tintoretto'ya cemaatin hassas bir döneminde bu resmi yapması için para ödenmişti; zira "aşırı lükse" ve binalarının güzelleştirilmesine çok fazla para harcadıkları ve yoksullara yardım etmekte çok yetersiz kaldıkları gerekçesiyle sertçe eleştiriliyorlardı. Ressam kısmen bu suçlamaya karşılık veriyor gibi görünüyor. Son Akşam Yemeği tablosuna dilencileri ya da çarmıha germe sahnesine cemaatin yardım etmesi gerektiği türden insanları katmış olması, yardım amaçlarının genel bir anımsatıcısı olmasının ötesine geçiyor, eleştiriler karşısında bu hedeflerin planlı bir savunması hâline geliyor. Ancak bütün bu tartışma dinî sanatın önemli bir sorununu gösteriyor: Tanrı'nın görsel olarak yüceltilmesine ne kadar fazla kaynak aktarırsanız maneviden çok maddi olanla ilgilendiğiniz, dindarlıktan çok dünyevi gösterişlerle ilgilendiğiniz suçlamalarına o kadar açık hâle gelirsiniz.

Bu durum sanat ve din arasında büyük fay hatlarının oluşmasına, kutsalın resmedilmesinde temel sorunlara yol açıyor. Gösterişin tehlikeleri sadece başlangıç. Bu tehlikeler, *putperestlik* ya da imgelere ve her yerde karşılaşılan –ve Katolik İspanya'da muazzam boyuta ulaşan– "idollere" tapma sorunlarına işaret ediyor.

CANLI HEYKEL Mİ?

Sevilla kenti yüzyıllar boyunca bir imge yaratım merkezi olmuştur. İspanya'nın en önemli ressamlarının bazılarına –söz gelimi Velázquez, Zurbarán ve Murillo– ev sahipliği yapmıştır ve imgeler kentin dinî yaşamında hâlâ etkin bir rol oynamaktadır. Bunlardan birisi özel bir güce sahip: Macarena Kilisesi'nde (adı Sevilla'nın bir mahallesinden geliyor) bulunan bir Meryem Ana heykeli. 300 yıldır burada ve acı içinde oğlu İsa'nın ölümüne ağlıyor.

Bu olağanüstü bir sanat eseri. Bir hikâyeye göre yedinci yüzyılda bir kadın sanatçı bu heykeli yapmaya başladı çünkü Meryem Ana'yı ancak bir kadının bu kadar mükemmel bir şekilde yansıtabileceği düşünülüyordu. Ama o günden beri heykele eklemeler yapıldı ve pek çok bakımdan yapımı devam eden bir eserdir. Gösterişli altın taç, geniş yakalar ve broşlar (söylenene göre yörenin ünlü bir matadorunun armağanı) sonradan eklendi. Aslında sürekli değişen büyük bir gardırobu var diyebiliriz.

Bu heykele yapılan günlük bakım ve gösterilen özen ilk bakışta biraz tuhaf görünebilir. Ama kutsal imgelerin süslenmesi ve düzenli olarak kıyafetlerinin değiştirilmesinin en erken Antik Yunan'a kadar giden uzun bir tarihi var. Ne olursa olsun bu Bakire'nin bir insan havası taşıması amaçlanmıştı. Altta hafif bir mekanik iskeletten başka bir



68. Camdan gözyaşları ve gösterişli dantel kıyafetlerinden birinin altından görünen saçlarıyla Meryem Ana'nın yüzü. Broşların ona hayran bir matadorun hediyesi olduğu söyleniyor.

şey olmayabilir ve göz yaşları camdan yapılmış olabilir ancak saçları gerçek insan saçı ve elleri hareketli olduğu için farklı şekiller alabiliyor. Ahşabın mermerden daha sıcak ve daha organik olması gerekçesiyle teni tahtadan yapılmış. Bir hikâyeye göre yanaklarındaki morluklara bir zamanlar bir Protestan'ın ona fırlattığı şişe yol açmış. Pek çok bakımdan ona bir insanmış gibi, insanların davranış kurallarına göre muamele ediliyor, öyle ki rahibelerden başka kimsenin elbiselerini değiştirmesine izin verilmiyor.

Hristiyan takviminin en kutsal dönemi olan Paskalya zamanı, "Kutsal Cuma" gecesinde, heykel kilisenin eşiğine götürülür. Geceleyin bir taht üzerinde taşınır ve hareket ettikçe ışıkların altında sallanan ve ışıldayan Meryem Ana canlanmış gibi görünür. Sanki Meryem Ana'ya *benzerliği* onun *mevcudiyeti* hâline geliyor gibidir. Sokakların kenarlarına dizilen kalabalıkların tepkisi son derece duygusaldır: biraz ağlamaklı, biraz coşkulu, biraz sevinçli.

Kilise hiyerarşisi (genelde muhafazakâr bir topluluk olarak görülüyordu) Sevilla'da ve İspanya'nın diğer yerlerinde bu ve benzeri törenlerden çoğunlukla uzak durmuştur ve çok çelişkili görüşleri vardır. Halk dindarlığının onaylanabileceğini kabul etmektedirler. Ama Scuola di San Rocco'nun abartılı süslemelerinde olduğu gibi her zaman bütün bunların maliyetleriyle ilgili kaygıları olmuştu. Din adamları insanların paralarını yoksullara vermektense bu tür kutlamalara harcamalarına

çoğunlukla karşı çıkıyordu ve hâlâ da karşı çıkıyorlar. Bazı Kilise otoritelerinin imgenin bayağılığı olarak gördüğü özelliklerine dair kaygılar da vardı. On yedinci yüzyılda bu Meryem Ana'yı bütün süsü püsüyle izleyen rahipler, onu ağır bir küçümsemeyle azize değil fahişe olarak niteleyerek reddetmişti. Ancak hepsinden daha acil olan sorun, Meryem Ana *imgesinin* Meryem Ana'nın kendisini gölgede bırakıp bırakmadığıdır.

İnananlar neye tapınıyor ve davranışları On Emir'in ikincisindeki put yasağıyla ne ölçüde çelişiyor? (Kutsal Kitap'ın İngilizce Kral 1. James versiyonunda şu ifade geçmektedir: "Kendin için oyma put yapmayacaksın... Putların önünde eğilmeyecek, onlara ibadet etmeyeceksin.") Gerçekten de Bakire Meryem'in bir şekilde imgenin ötesinde var olduğu *fikri* üzerine mi odaklanılıyor? Yoksa heykele mi? İmge asıl örnekle ne ölçüde karıştırılıyor? Modern rahip için öncelik, kibarca, ataerkilce ya da kendini beğenmişçe de olsa cemaatine heykelin en önemli öge olmadığını, heykel *aracılığıyla* kutsal olana yaklaşılabileceğini anımsatmaktır. Sonuç olarak o sadece bir heykel ve yüce bir şeyin tasviridir.

69. Meryem heykeli, yılın büyük bölümünde kilisenin sunağının üzerinde göz kamaştırıcı ama biraz mesafeli, neredeyse yaldızlı bir çerçevenin içine kapatılmış şekilde durur.







Dinî sanatın bütün dinlerin yüzleşmek zorunda olduğu temel ve daimî sorunu budur. Hemen hemen bütün dinler, puta tapmayı kötü bir şey olarak değerlendirse de, puta tapmanın nasıl tanımlanması, nasıl ele alınması gerektiği ve hatta daha temelde dinî imgenin ne olduğu sorusu üzerinde farklılaşır. İnanç sanatında bu görebildiğimiz kadar geriye gidiyor ve bugün de tartışılıyor.

70. Heykel, yılda bir kez, Hristiyanların Kutsal Haftası'nda süslü bir arabanın üzerinde yerleştiriliyor ve kiliseden çıkıp inananlar, turistler, dindarlar ve (şüphesiz) kuşkuculardan oluşan muazzam kalabalıkla buluşuyor.

İSLAM'IN USTALIĞI

Modern zamanların en yenilikçi ve şaşırtıcı dinî yaratımlarından biri, İstanbul'un dış semtlerinden birindedir. Vizyon sahibi Türk mimar Emre Arolat'ın eseri olan caminin yapımına on yıldan daha az bir süre önce başlandı ve 2014'te inşaatı tamamlandı. O tarihten beri insanları kendine çeken bu cami, adını sponsorundan alan Sancaklar Camisi.

Arolat'ın hedefi, dinî mekânın özünü dışa vurmak için, bütün gereksiz ögelerinden arındırarak ve sanki her zaman "doğal olarak" oradaymışçasına çevresiyle kaynaştırarak, çoğunlukla çok seküler bir sanatsal ve mimari hareket olarak düşünülen modernizmin gücünden yararlanmaktı. Caminin pek çok bakımdan geleneğe uymaması çarpıcıdır. Kubbesi yoktur, renksizdir ve ibadetin cinsiyet hiyerarşilerini yıkma yolunda ilerleme kaydetmektedir. Kadınlarla erkekler yine namazlarını ayrı yerlerde kılıyor ama kadınlar erkeklerin arkasında değil onlarla paralel konumda yer alıyor. Öte yandan yapı, İslam'ın geleneklerini de yoğun şekilde kullanıyor ve sanki dinin tarihini de tasarıma katıyor. İç mekân, içeri



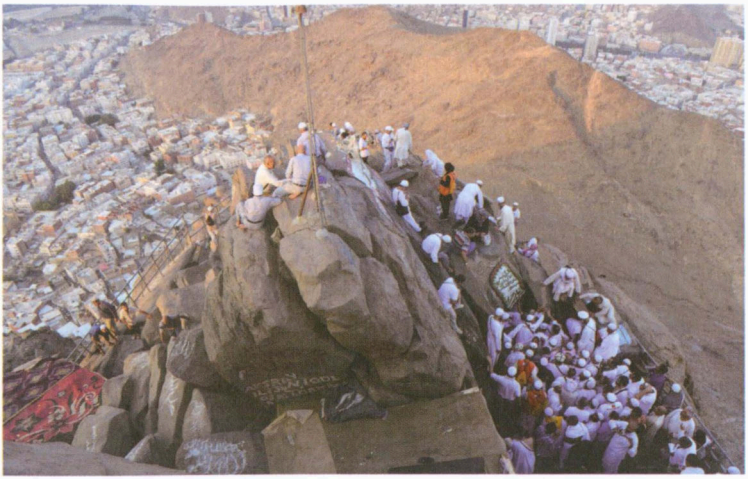
girenlere Hazreti Muhammed'in Kur'an'ı oluşturan ayetlerin ilkini aldığı Hira Mağarası'nı anımsatmak üzere planlanmış. [Mağaradaki doğal biçim ile insan yapımı mimarinin birleşimi, Ajanta'da ya da Roma İmparatorluğu'nun tanrısı Mithra için özel olarak yapılan yer altı tapınaklarında (ya da "mağaralarında") olduğu kadar önemli.] Aynı zamanda pek çok insanın kafasındaki İslam'a yönelik klişelerden birini çağrıştıyor: "İslam kesinlikle *sanatsız* bir dindir; sadece Tanrı'nın imgelerini değil, yaratıcı Tanrı'nın yaratabileceği canlı varlıkların imgelerini de yasaklar." Sancaklar Camisi'ndeki insan yapımı tek imge Kur'an'dan bir alıntının yer



71. Sancaklar Camisi'nin zeminin üzerinde açıkça görülen tek ögesi yalın minaresidir. Geri kalan ögeler sanki hep oradaymışçasına ortamla bütünleşmiştir.

aldığı mükemmel bir hat ("Rabbini çokça an."). Sanki buraya Allah'ın kelamını görmek –ve bu kelamla birlikte geri dönmek– için gelmemiz bekleniyormuş gibi bir izlenim bırakır.

Ancak İslam kesinlikle sanatsız bir din değildir. İslam'ın tarihi boyunca canlı varlıkların imgeleri ya da Tanrı'nın imgesiyle ilgili bir tane bile tartışmasız kabul edilen görüş bulamayız. Bazı özel bağlamlarda, inancın kimi dallarında

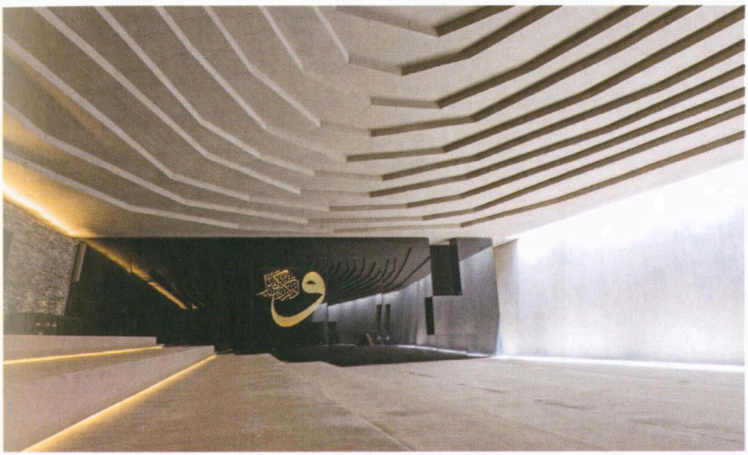


72. Hacılar, Suudi Arabistan'ın Mekke kenti yakınlarında bulunan Nur Dağı'ndaki Hira Mağarası'nda. Hz. Muhammed burada tefekküre dalmışken ilk vahiy inmişti.

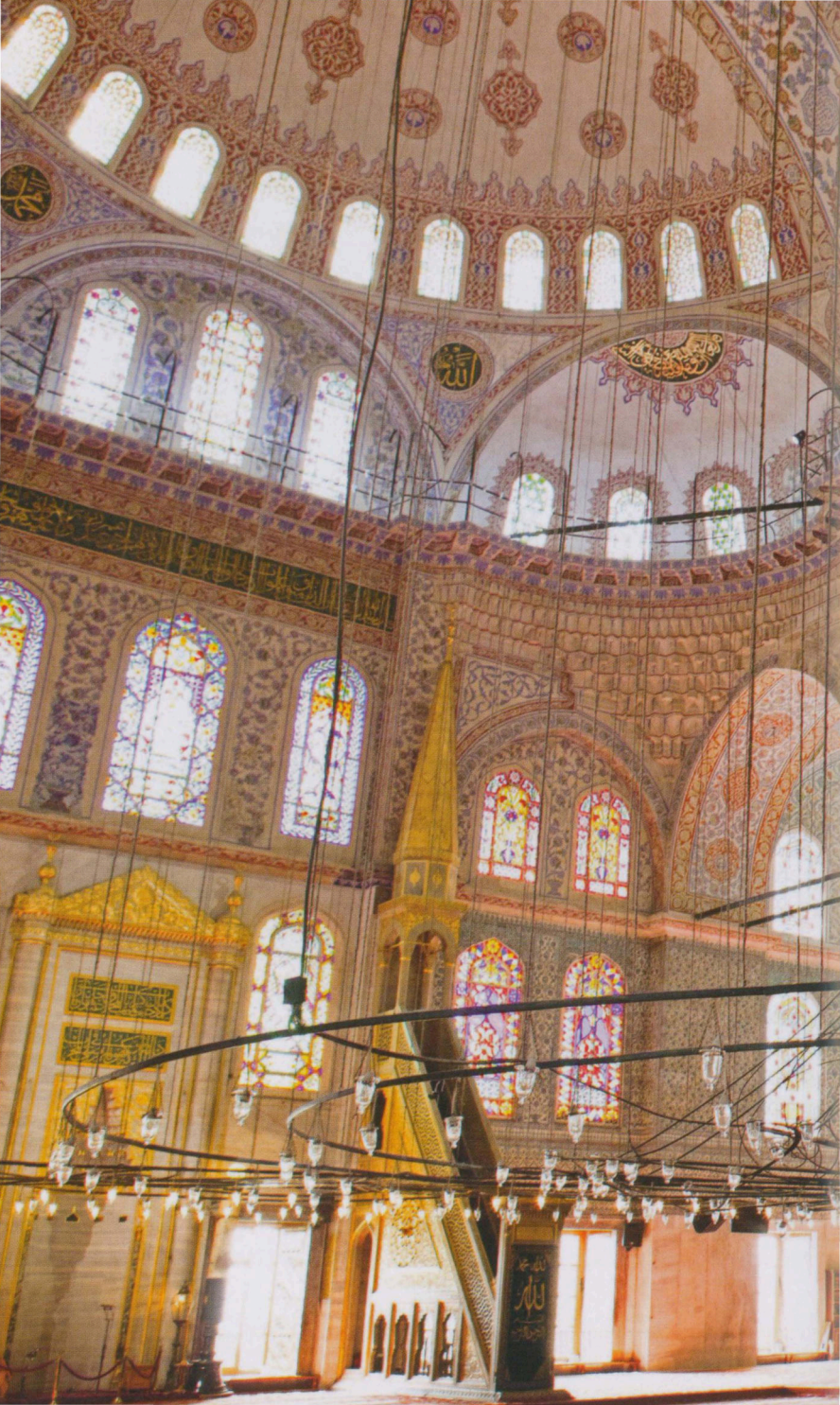
Peygamber'in imgeleri vardı ve ilk Müslüman gezginlerin bazen yabancılar onun resimlerini gösterdiğinde çok duygulandıkları söylenir (ancak altını çizmek gerekir ki bu her zaman Müslüman topraklarının dışında oluyordu). Daha genel olarak Orta Çağ'da İslam âlemi estetik, güzelliğin doğası, insan gözünün optiği ve doğal dünyaya yönelik duyusal deneyimimiz üzerine en karmaşık tartışmalara ev sahipliği yapmıştı. Bu, İslam'ın sanatçının rolü ve imgelerin amaçlarıyla ilgili kendisiyle yaptığı konuşma niteliğindeki hikâyeler ve kıssalar toplamını da içeriyordu. Bunların en açıklayıcı olanlarından biri, bizi Hz. Muhammed'in ev yaşamına götürüyor.

Hikâyeye göre Hz. Muhammed bir gün eve geldiğinde eşi Ayşe'nin üzerinde canlı varlıkların imgelerinin bulunduğu bir halıyı getirip duvara astığını görür. Peygamber çok kızar ve eşikten içeri adımını bile atmaz: Canlı varlıkları yaratan Allah'tır, bir halı dokumacısı değil. Ayşe de halıyı duvardan indirir ama çöpe atılmasına gönlü razı olmaz. Halıyı kesip yastık yüzü yapar. Görünüşe göre bu bir sorun yaratmaz.

Kabul edilebilir olanla kabul edilemez olan arasındaki sınırların imgenin rolüne ve konumuna göre nasıl değişebildiğini gösteren harika bir örnek bu. Ancak İslam kültüründe imgelerin rolünün ve tanımının anlaşılmasında en önemli rol, sanatla yazılı söz arasındaki sınırdır. Çünkü hat sanatı, Hz. Muhammed yedinci yüzyılda Tanrı'nın kelamını aldığı



73. Caminin içi açıkça mağarayı çağrıştırıyor. Tek süslemesi etkileyici bir hat: "Rabbini çokça an."





andan beri İslam kimliğinin merkezindedir ve bu kelam bu hatla yazılır, yayılır ve sergilenir. Güzel yazı sanatı İslam'ı pek çok dinden ayrı bir yere koyar ve aynı zamanda tam olarak neyin –Sancaklar Camisi'ndeki tek zarif ifadeden İstanbul'un merkezindeki Sultanahmet Camisi'ne kadar– bir "sanat biçimi" oluşturduğu sorusunu ortaya atar.

Sultanahmet Camisi on yedinci yüzyılın başında Sultan 1. Ahmet tarafından yaptırılmış ve boyutu ve ihtişamı ile kentteki diğer bütün camileri gölgede bırakacak şekilde tasarlanmıştır (belki de genç sultanın karışık askerî geçmişini telafi etmek için gösterişliydi). Birkaç modern mimarlık eleştirmeni biraz fazla aşırıya kaçıldığını düşünse de Sultan 1. Ahmet'in çağdaşlarından biri anlamlı bir askerî mecazla onu "camiler ordusunun komutanı" olarak nitelemişti. Günümüzün inananları, hacıları ve turistleri de aynı fikirde gibi görünüyor: Buraya her yıl hâlâ milyonlarca kişi geliyor, kubbelerin inanılmaz denge oyunuyla, pırıldayan ışıklar ve renklerle mest oluyorlar. Herhangi bir canlı varlığın imgesi yok; duvarlar çinilerin parlak sırlarında içi içe geçmiş şatafatlı desenler, bitkiler ve çiçeklerle capcanlı. Süslemeler muazzam boyutlarıyla İslam âleminin en olağanüstü hat örneklerinden bazılarıyla tamamlanıyor. Cami, her bakımdan

74. Bugün Sultanahmet Camisi'nin içinde ışıklar, renkli pencereler ve kubbeler olağanüstü bir şekilde bir araya geliyor. Kalın sütunları, modern mimarlık eleştirmenlerinin beğenisini pek de kazanamamıştır.



75. Modern İstanbul'un silüetindeki Sultanahmet Camisi. Bu caminin övünç dolu iddiaları (nadir) altı minaresiyle simgeleniyor.

çok güçlü yazılarıyla sanki büyük bir İslami el yazmaları kütüphanesi olarak yaratılmış izlenimi veriyor.

Binaya girdiğinizde kapının üzerinde çok özel bir şey görmek üzere olduğunuzu, cennetin kapılarından içeri girdiğinizi sezindiren bir alıntı görürsünüz. Bu, çok güzel yazılmış, inananların düşüncelerine rehberlik eden ve gördüklerinizi yorumlayan, çoğunluğu Kur'an'dan alınmış cümlelerden sadece bir tanesidir. Başınızı kaldırıp ana kubbeye baktığınızda, size gökleri ve yeri kurduğu düzende tutanın Allah olduğu hatırlatılır. En sonunda avludaki kapıdan geçip binadan çıkar ve günlük yaşamınıza dönerken, özünde, içeride ibadet ederek ulaştığınız saflığı beraberinizde götürmeniz



gerektiğini söyleyen bir başka mesajla daha karşılaşırsınız. Sanki burada size binayı nasıl deneyimleyeceğinizi ve ona nasıl bakacağınızı söyleyen yazılı bir program vardır.

Burada ibadet etmiş olanlar –ve hâlâ edenler– için bu yazının oynadığı başka roller de var. Bir tür kullanım kılavuzu olmanın kesinlikle çok ötesinde bir şey. Tarihinin büyük bölümü boyunca camiyi ziyaret edenlerin çoğu yazılanları zaten okuyamamıştır: Görkemli binayı hayranlıkla seyretmeye gelen günümüz turistlerinin çok azı Arapça okuyabiliyor ve eski günlerinde burada namaz kılmaya gelen inananların çoğunluğu okuryazar değildi. Arapça bilenler için bile sözcüklerin çoğu o kadar yüksekte ki çıplak gözle seçilebilmeleri çok zor ve hat sanatının güzelce birbirine geçmiş desenleri ve düzeni okunabilirliğini daha da zorlaştırıyor. Ancak ana fikri kavramak için onu okuyabilmeniz gerekmiyor.

Yazı her zaman okunmak için değildir, pratik yönünden çok simgesel olarak başka şekillerde de işe yarayabilir. Hat sanatı, kutsalı görsel biçimde ama insan dışı şekilde tasvir etme girişiminden başka bir şey değildir. Tanrı'yı *kelamı olarak* sergiler. Yazı *sanatında* görünen Tanrı'dır. Bazı İslam âlimleri bunu bir caminin tenindeki dövmelere

76. Sultanahmet Camisi'nin yüksek kubbelerinden biri. Zarif yazı aşağıdan çok zor okunabiliyor ama "söz"ün ne kadar süsleyici ve sanatsal olabileceğini gösteriyor.

benzetmiştir (eğer isterseniz belirli mesajlar iletebilirler ama kendi başlarına da güçlü görsel simgelerdir). Hatta modern dönemden bir hattatın daha doğrudan dinî bir vurguyla özetlediği gibi, sözcükler "lütfun bir biçimidir ve ona sadece bakarak bile lütfa bir ölçüde erebilirsiniz." Bunu daha güçlü bir şekilde söylersek İslam'daki imge oluşturma tartışmaları bağlamında ve çoğunlukla basit ve katı yasaklar olarak görülen şeylerin karşısında hat sanatı, Tanrı imgesinin nasıl olabileceğini yeniden tanımlamak üzere evrilmiş, sözü imgeye dönüştürmüştür.

KUTSAL KİTAP HİKÂYELERİ

Pek çok bakımdan İslam, söz sanatını belirgin bir şekilde kendine mal etmiştir. Ancak yazıyı kutsalın nasıl tasvir edileceği sorununu aşmak için kullanan tek din elbette o değildir. Söz gelimi İnciller "Tanrı sözdür" der ve Yahudi sanatçılar da bazen metinle imge arasındaki örtüşmeden olabildiğince yararlanır, aralarındaki sınırı daha da belirsizleştirir. Bunun en ilginç, en çarpıcı örneği, on beşinci yüzyıl ortasında İspanya'da yazılmış ve resimlendirilmiş ve bugün Oxford'daki Bodleian Kütüphanesi'nin hazinelerinden biri olan, Kennicott'un Kutsal Kitap yazması (on sekizinci yüzyılda kütüphaneye alınmasını sağlayan kütüphaneciye atfen) olarak bilinen çok özel bir Tanah yazmasıdır.

Kennicott'un Kutsal Kitap yazması bol miktarda göz alıcı resim içerir. Hem Yahudilikte hem de Hristiyanlıkta Musa'nın İkinci Emri'nin uygulamada ne anlama geldiği yüzyıllar boyunca tartışılmıştı. Tam olarak neyi yasaklıyordu? İmgelerin *yaratılmasını mı* yoksa onlara *tapınılmasını mı*? Daha önce Sevilla'da gördüğümüz gibi imgeleri kullanmak ve beğenmekle onlara tapmanın arasındaki sınır neredeydi?



77. Kennicott'un Kutsal Kitap yazmasındaki bu bir çift insan figürü aynı sayfadaki İkinci Emir'le tuhaf bir beraberlik oluşturuyor.

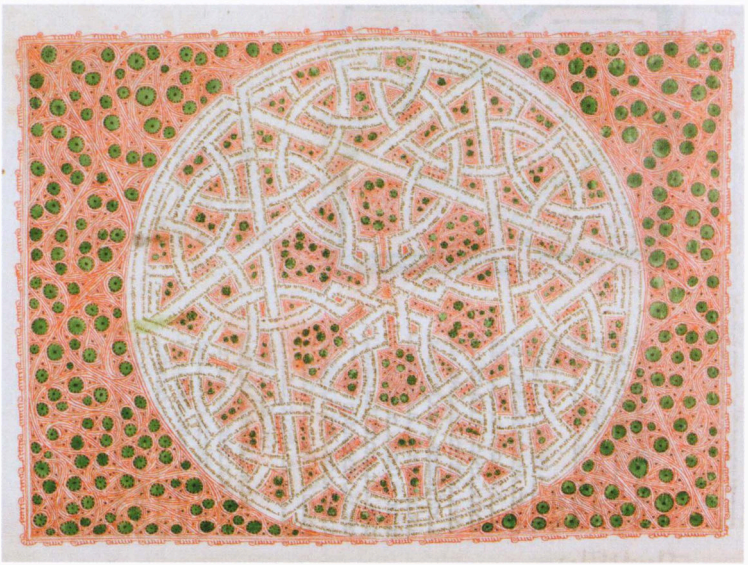
Ancak çalışmalarının içeriğinde müthiş bir tutarsızlık yoksa ya da dinî hukuka karşı gelmekten hoşlanmıyorlarsa, o zaman bu Kutsal Kitap'ın tasarımcıları Musa'nın yasasının metni süsleyen abartılı imgeleri yasakladığını düşünmemişti. İkinci Emir'in yer aldığı sayfada bile koca çıplak popolu bir çift



78. Yunus Peygamber burada, İngiliz versiyonunda "balina" olarak geçen ancak İbranice metnin "dev balık" olarak betimlediği şey tarafından yutuluyor. Bu dinî hikâyeye göre balık aslında Yunus Peygamber'i kurtarır (Tanrı'nın kelamına karşı geldiği için fırtınada bir tekneden atılmıştır) ve kısa süre sonra Tanrı'nın işini yapmaya devam etmesi için balık tarafından karaya bırakılır.

küçük delikanlı görürsünüz ve Yahudi simgeleri ile Kutsal Kitap hikâyelerinin imgeleri (muhteşem bir menoradan Yunus Peygamber'in balinanın ağzına girişi sahnesine kadar) yukarıdan aşağıya kadar yazıların çevresinde ve kenarında dans eder.

Öte yandan bu Kutsal Kitap yazmasını özellikle değerli kılan şey, on beşinci yüzyılda İspanyol tarihinin Yahudi, Müslüman ve Hristiyan sanat geleneklerinin gerçekten de üretken bir şekilde bir araya geldiği kısa bir anında ortaya çıkmış olmasıdır. Dinler çoğu zaman düşündüğümüz kadar soyutlamacı değildir; birbirleriyle dirsek temasında bulunur



79. Buradaki "minik yazılar" (desenin beyaz boşluklarında) o kadar minik ki okumak şöyle dursun farkına varmak bile neredeyse olanaksız.



80. Altın tahtında oturan Kral Davut imgesi, çağdaş İspanyol iskambil kağıtlarındaki Papaz imgesine çok benziyor.

ve birbirlerini etkilerler, tabii sadece öğreti bağlamında değil tasvirde de. Burada sanatçının Orta Çağ sonu İspanya'sındaki karışık kültürü ve sanatsal kaynaşmayı neredeyse övdüğü görülüyor. Sayfalardan birinde, tamamen İslami bir halıya benzeyen güzel bir imge var ve bu imge bir İslami örnekten alınmış olmalı ama tümüyle küçük yazıyla (teknik adıyla



"mikrografi" ya da "minik yazı") yazılmış bir metinle çevreleniyor, bu ise Yahudilere has bir gelenektir. Bir başka sayfada Kutsal Kitap'taki Kral Davut gösteriliyor ama şekli ve tarzı açıkça bir Avrupa iskambil kartına dayanıyor.

Bu sayfaları süsleyen sanatçı kitabın en sonunda tam bir sayfaya adını yazmış. "Ben, Yosef İbn Hayyim, bu kitabı süsledim ve tamamladım." Tanah yazmaları çoğunlukla ressamları tarafından imzalanmaz. İmzalandıklarında da bütün bir sayfayı kaplayan şekilde ya da bunlar gibi insan figürlerinden (kimi çıplak, kimi giyinik) yaratılmış aşırı büyük İbranice harflerle imzalanmazlar. İsmin harfleri burada kıvrılıp bükülmüş şekillerden ya da ilginç insan, kuş ve hayvan melezlerinden oluşuyor (kuyruğuna bir erkek başı yerleştirilmiş çizgili bir balık ve hatta yırtıcı bir kuş tarafından gagalanan cüretkâr bir popo var). Bu harika bir chutzpah* örneği. Yosef işinin sonunda bile kendini ya da yeteneğini frenleyemeyen türden bir ressam.

Öte yandan burada bir isimden çok daha fazlası var. Yosef, kendi esprili tarzıyla imgelerin doğasıyla ilgili önemli sorulara işaret ediyor, pek çok dini bölen temel söz ve imge

* Yiddiş dilinde küstahlık anlamına gelen bu sözcük İngilizcede de yaygın olarak kullanılmaktadır. (ç. n.)

81. Kennicott Kutsal Kitap yazmasının sonunda, sanatçının adının harfleri, insan ve hayvan, çıplak ve giyinik, düşsel ve (neredeyse) gerçekçi her tün canlı varlıktan oluşuyor.

sorunlarını ele alıyor. Ayrıca muhteşem bir şekilde süslediği Kutsal Kitap'a adını yazarken gülümseyerek tartışmanın çözüme ulaştırılabileceğini gösteriyor: Onun ellerinde yazılı söz ve insan bedeni tek bir bütüne dönüşmüştür.

Hikâyeyi burada noktalamak çok hoş olabilirdi. Ama sonu çok daha üzücü. 1492'de, Yosef eserini gururla bitirdikten yirmi yıl sonra, Katolikler kanlı bir tasfiyeyle Yahudileri İspanya'dan sürdü. Bu Kutsal Kitap, sadece entegrasyona değil aynı zamanda din savaşının korkunç gerçeklerine de tanıklık etti. Şimdi de çoğunlukla imgelerin etrafındaki çekişmelerin merkezde olduğu –hem dinlerin içindeki hem de aralarındaki– savaş ve fikir ayrılığına dönüyoruz.

SAVAŞ YARALARI

"İkonoklazm" –Yunancada "tasvir kırıcılık" anlamına gelir– yüzyıllar boyunca Hristiyanlığın temel ögelerinden biri olmuş; dinî sanatın yok edilmesi, beğenilmesi ya da ona tapınılmasıyla hemen hemen bir arada var olmuştu. Macarena Kilisesi'ndeki Meryem Ana heykeline dair endişenin her yıl açığa çıkardığı gibi puta tapmayı kınamak her zaman çok kolayken neyin put sayıldığı konusunda görüş birliğine varmak daha zordu. Yine de –şişe atan Protestan'ı bir kenara bırakırsak, tabii bu hikâye doğruysa– Macarena Bakiresi'ne yönelik bir fiziksel saldırı seferberliği olmadığı görülüyor. Hristiyanlık tarihi boyunca başka yerlerde ve başka dönemlerde de "imgeseverlerle" "imge kırıcılar" arasında vahşi ve uzun süreli çatışmalar gerçekleşmiştir. Bunlar özel nedenleri, tarihsel bağlamları, anlatıları ve karakterleri bakımından farklılık gösterse de bazı belirgin ortak temaları vardır.

Bu kesintili çatışma dönemlerinin en şiddetlilerinden biri bizi sekizinci yüzyıla, erken Hristiyanlığın San Vitale Kilisesi'nin bir parçası olan teolojik uyuşmazlıklarından





200 yıl sonrasına götürüyor. Bu dönem, 726'da, Bizans İmparatorluğu'nun başkentinde (şimdiki İstanbul) –söylenene göre– İmparator, İsa imgesinin sarayının cephesinden kaldırılmasını emrettiğinde başlamıştı. İmgelerin rolüyle ilgili uzun süreli tartışmaların neden bu noktada bu kadar şiddetli bir şekilde başladığı her zaman gizemini korumuştur. (Bizans İmparatoru'nun Kilise üzerinde otorite kurma girişimlerinin bir parçası mıydı? İslam'ın etkisi miydi?) Gerekçeleri ne olursa olsun o resmin kaldırılması, kutsal olanın her türlü imgesine –resim, heykel, mozaik– yönelik aralıklı olarak yüz yıldan fazla süren bir yasağın başlangıcını temsil etmektedir. Sonunda "imgeseverler" galip çıktı ve onların öne sürdüğü savlar hâlâ varlığını koruyor. Bu grubun, dinî imgelerin kullanımı için anlaşılır gerekçeleri vardı: İmgeler kiliseleri daha da güzelleştiriyordu, inananlara Kilise'nin ilkelerinin öğretilmesindeki katkıları büyüktü ve tanrısal olanın "gerçek" görünmesini sağlıyorlardı. İkonoklastların kötülüğüyle ilgili korkutucu hikâyeler yaymışlar, hatta İsa'nın imgelerini tahrip edenlerin neredeyse İsa'yı çarmıha gerenler kadar günahkâr olduğunu öne sürecek kadar ileri gitmişlerdi. Tarihte her zaman olduğu gibi kaybedenlerle –burada ikonoklastlar– ilgili elimizde çok az

82. İstanbul'daki, 740'larda yenilenen Aya İrini Kilisesi ikonoklastların estetiğine dair bir ipucu veriyor. Çıplak tuğla duvarlar öncesinde mermer katmanlarıyla kaplı olmalıydı Apsisteki tek süsleme zarif ve neredeyse modernist bir haç.

şey olsa da onların savlarının ne olduğuyla ilgili tahminler yürütebiliriz (İkinci Emir bir başlangıç olabilir). İstanbul'da günümüze ulaşmış ve bence sade bir güzelliği olan kilise dışında, onayladıkları dinî ortamın biçimiyle ilgili hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Yol açtıkları yıkımın geride bıraktığı iz de çok az.

Binlerce kilometre uzakta, neredeyse bin yıl sonra ve çok farklı bir bağlamda, bir başka Hristiyan ikonoklast topluluğunun eserini ve karmaşıklığını daha net görebiliyoruz. İngiltere'de on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Protestan Hristiyanlarla Katolik Hristiyanlar arasında yaşanan bir dizi çatışmanın ögelerinden biriydi bu. Bu anlaşmazlıklar her türlü teolojik doktrin ve tartışmalı politika konularını içeriyordu, savaşan taraflar arasındaki farklılıkların önemli bir simgesi ve patlama noktası da dinî imgelerdi. Katoliklikle ilişkilendirilen "tapınılan ikonalar" ve diğer "aşırılıklar"ın egemen Protestanlar tarafından yok edilmesi ya da kaldırılmasıyla ülkenin her yanındaki kilise ve katedrallerde oluşan yara izleri hâlâ görülebilir. Doğu İngiltere'deki Fens'in (bataklık arazi) simgelerinden birinde özellikle anlamlı yara izleri vardır: Ely Katedrali, daha sonra yenilenmiş olsa da Orta Çağ'ın Gotik mimarisinin mücevherlerinden biri olmayı sürdürüyor. Kocaman nefi, hâlâ Orta Çağ renklerini yansıtan gösterişli oymaları ve neredeyse gökyüzüne açılan, yüksek sekizgen tavanıyla akıllara kazınıyor. Fakat Ely'nin



görkemi, Büyük Bölünme sırasında, İngiltere'nin en kararlı Protestan reformcularından birine kurban gitti.

9 Ocak 1644'te o zaman Ely Valisi olan Oliver Cromwell'in Ely Katedrali'ni basması, bu İngiliz din savaşlarının en fazla efsaneleştirilmiş ve muhtemelen hayli abartılmış olaylarından biridir. Günümüzdeki Ely'nin sükûnetinde hayal etmesi zor ama hikâyeye göre Cromwell, akşam ayinini yöneten rahibe gidip (Katolik) dua kitabını kapatmasını ve koroyu susturmasını ister ("müziği kes" dercesine). Sonraki günlerde, söylenene göre, askerlerini binaya, imgelere ve vitraylara saldırmaya teşvik eder ya da en azından onları durdurmak için bir şey yapmaz. Askerler, kutsal eşyaların bulunduğu salondan ve manastırdan geçerlerken ortalığı yakıp yıkarlar.

Cromwell'in saldırısı, Ely'deki imgelere karşı verilen uzun bir mücadele kapsamındaki saldırılardan sadece birisiydi. Onları Katolik batıl inançlarının bir ürünü ve Tanrı'nın saf kelamından sapma olarak gören reformcuların imgelerin gitmesi gerektiğine dair hiçbir şüphesi yoktu. Cromwell'den onlarca yıl önce bir başka olayda verilen büyük hasarın en net kanıtı Lady Şapeli'ndeydi (Katedral'de bulunan, Meryem Ana'ya ithaf edilen şapel). Burada birçok farklı biçimde farklı yerleri hedef alan ikonoklazm eylemleri meydana geldi.

83. Ely Katedrali. Yukarıda büyük "aydınlık feneri", aşağıda nef (renkli tavanı on dokuzuncu yüzyıldaki restorasyonun bir parçası).



84. Ely'deki figürler genelde tümüyle tahrip edilmezken bedenlerin başları ya da özellikle anlamlı bölümleri yok edilmiş. Tümüyle yok etme olayları çok sınırlıydı.

Özgün vitray pencereler kayıplardan biriydi ama ikonoklastlar azizlerin, kralların ve peygamberlerin figürlerine ve Meryem Ana'nın hayatından sahnelere de saldırmıştı. Bazen bir heykelin bütünü tahrip ediliyordu ama çoğu zaman başıyla elleri kopartılıp beden bırakılıyordu. Heykele özellikle canlıların gücünü veriyor gibi görünen ya da insanların en çok ilgisini çeken bölümlerini yok etmeyi hedeflemişlerdi âdeta. Bunlar sadece gelişigüzel vandallık eylemleri değil, hedefe yönelik hatta dikkatli bir yıkımdı ve arka plandaki



85. İkonoklazm Ely'deki Lady Şapeli'nin estetiğini değiştirdi ama, ışık ve havadar mekândan görüldüğü gibi, her zaman kötü bir şekilde değil.

güçle ve dinî imgelerin olası tehlikeleriyle ilgili tartışmalara karşı düzenlenmişti.

İkonoklazm çoğu zaman, ister erken dönemde Hristiyanların pagan tanrıların değerli imgelerine zarar vermesi ister Taliban'ın büyük Bamiyan Budaları'nı tahrip etmesi ya da IŞİD'in çok yakın bir zamanda Palmira'daki bazı Roma kalıntılarını yıkması olsun, elbette ki kınadığımız bir şeydir. Kaybettiklerimize ve çoğunlukla masum insan kurbanlara uygulanan şiddete üzülürüz; aslında bugün tepkilerimiz, çoğu zaman ikonoklastların işini en iyi ihtimalle bilinçsiz haydutluk, en kötü ihtimalle kötücül bir vahşet olarak sunma eğiliminde olan imgeseverlerin tepkilerini yansıtıyor. Bazen gerçek budur. Ama çoğunlukla daha karmaşık olabilir. Ely'de olanlar bunu görmenin bir başka yolunu gösteriyor. Burada figürlerin çoğu –başları yok, elleri yok– görünmez hâle getirilmemiştir. Neredeyse özlerinde farklı türden birer imgeye dönüştürülmüş gibiler. Heykeller bugün gururla ayakta duruyor, sakatlanmalarının yaralarını taşıyarak dinî çatışmanın görsel bir anlatısına dönüşmüşler.

Öte yandan bu ustalıklı yıkımın kuşkusuz kasıtsız başka sonuçları da var. Yine nasıl bakmayı seçtiğimize bağlı. Puta tapma ve dinî imgelerle ilgili bu temel teolojik tartışmalardaki çıkarımız ne olursa olsun, burada sergilenen sadece yıkım değil. Bir zamanlar duvarlarını dolduran azizlerin, kralların ve peygamberlerin imgelerinden neredeyse kurtarılmış diyebileceğimiz, pırıl pırıl pencereleriyle Lady Şapeli güzelliğin

bir başka yorumuna dönüştürülmüş. Mevcut durumunda estetik açıdan son derece hoş bir mekân: sadece aydınlık ve havadar değil, aynı zamanda sadelik ve süslemenin muhteşem bir karışımı, yıkım ve yaratım arasında hassas bir denge. *Bunu* ikonoklastlara borçluyuz.



HİNDU İMGELERİ, İSLAMİ STİLLER

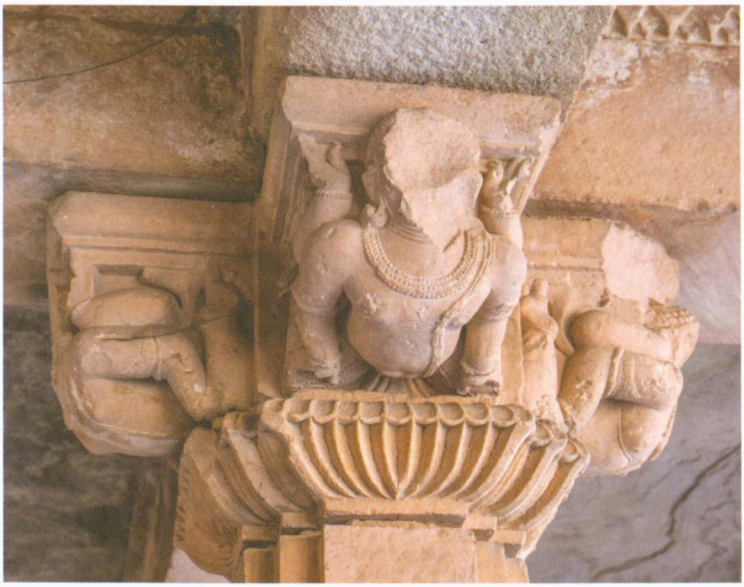
İkonoklazmın sanatsal hikâyesini anlatırken çoğu zaman paradoksları gözden kaçırıyoruz. Fakat bu paradokslar, bir başka örnekte çok farklı bir dinî çatışmada, on ikinci yüzyılda genişleyen İslam âlemiyle Hint alt kıtasındaki Hindu gelenekleri arasındaki çatışmada, şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıkıyor.

1100'lerin sonlarında Afganistan'dan gelen Müslüman orduları Kuzey Hindistan'ı fethetmişti. Gördükleri karşısında dehşete düştükleri söylenmektedir. Burası Hindu dinine ev sahipliği yapıyordu ve insanlar tek tanrıya değil bazı hesaplamalara göre milyonlarca tanrıya tapıyordu. Daha da kötüsü, Hindistan'ın dört bir yanında sanatçılar, Hindu inancında çok önemli bir rol oynayan, sonsuz çeşitlilikte idoller yaratmakla meşguldü. Müslüman yazarlar, Hindistan'ı milattan önce onuncu yüzyılda bile çoğu zaman imgelere tapınmanın çılgınlık boyutlarına ulaştığını yazmış ve hatta

86. *Kuvvetü'l-İslam Camisi'nin yapımına 1190'larda başlandı ve inşaat on üçüncü yüzyıla kadar sürdü.*

(kendi açılarından) putların kökeni olarak sunmuştu. Bir hikâyeye göre bu dinî imgelerin bütün dünyaya yayılmasının nedeni, Nuh Tufanı sırasında Hindistan'da sellere kapılmış olmalarıydı. Peki İslam yüz yüze geldiği bu dinî imgelerle nasıl baş etti?

Müslüman âleminde saldırganların putları nasıl parçaladığı ve Hindu tapınaklarını nasıl yıktığıyla ilgili pek çok hikâye anlatılıyordu. Aslında karşılaşmanın tarihi ve buna ve diğer olaylara yönelik tepkiler bundan çok daha incelikliydi. Nefretin yanı sıra Hindu imgelerine ve idoller



87. Hindu ögelerinin bazıları daha sonraki İslami yapılara katılmıştır. Ely'de olduğu gibi, insan biçiminin en önemli bölümlerine zarar verilmiş olsa da insanın özü varlığını koruyor.

tarihinde Hindistan'ın konumuna yönelik bir hayranlık da vardı. Bazı imgeler değerli mallar ya da koleksiyon eserleri olarak İslam âleminde dolaşıyordu. Bir başka anlamlı öykü de İslam'ın Sicilya'yı fethi sırasında ele geçirilen bazı altın heykelleri anlatıyor. Bu heykeller yok edilmedi. Müslümanlar tarafından paketlenip sanki ülkesine geri gönderme işlemiymiş gibi Hindistan'a yollandılar. Bu ayrıntının en iyi örneklerinden biri, Delhi'de yapılan ilk cami olan Kuvvetü'l-İslam Camisi'nde bulunuyor.

1190'larda yapılan cami, bir zamanlar dünyanın en heybetli camisi olarak biliniyordu. Dev kemerler görkemli bir giriş oluşturuyor, yüksek bir minare İslam'ın tek gerçek inanç olduğunu ilan ediyor ve orta avlusunda gösterişli sütun dizileri bulunuyor. Burayı onu yapan Müslümanlar için bir sığınak, puta tapan Hindu âleminde bir İslam adası olarak düşünmek kolay. Ama bu yapıda Hindu dünyası göründüğü kadar uzakta değil.

Daha önceki Hindu yapılarının çeşitli ögeleri ve imgeleri yeniden kullanılarak caminin bünyesine katılmış, insan figürlerine genelde zarar verilmiş. Bunun bir amacı da İslam'ın fethini gözler önüne sermek ve Hindu "idollerinin" en azından nasıl etkisizleştirildiğini göstermek olmalı (Hristiyan kilisesi San Vitale'deki pagan dokunun muzaffer bir edayla kullanılması gibi). Ama yakından bakıldığında, zarar verilmiş bile olsalar bu insan figürlerinin insan özelliklerinin bazı yönlerinin korunmuş olması etkileyici. Yeni

camiyi yapanların yeniden kullanılan figürleri epeyce istikrarlı şekilde doğru konumda yerleştirmiş olması insan biçimine ve imgesine saygıyı gösteriyor. Bir başka deyişle kopuş kadar süreklilik de var. Camide çalıştırılan bazı ustaların Hindu geleneklerine göre eğitilmiş ve muhtemelen Hindu olduklarının güçlü bir göstergesi bu. Aynı zamanda İslam'ın kınadığı imgelere duyulan beğeniyi de ele veriyor. Ely Katedrali gibi bu yapı da en radikal ikonoklazm olaylarında bile sanatın yaşamaya devam ettiğini –ayrılmaz bir şekilde inanca bağlı olduğunu– gösteriyor.

UYGARLIK İNANCI

Antik dünyaya ve dönemin Batı dünyasının en tanınmış, en zengin, en renkli ve çarpıcı kutsal mekânlarından biri ve bir dinî imgeler gösterisi olan yere dönerek bitirmek istiyorum: Atina'daki Akropolis. Burayı bugün değerlendirmek zor. Bugün yürüdüğümüz tozlu, çorak, kaygan zeminin herhangi bir ikonoklazm ile ilgisi yok ve esasen bu zemin –alanın temellerine kadar inme şevkiyle – ana kayaya kadar olan her şeyi söküp atan ve milattan önce beşinci yüzyıldaki Klasik Atina'nın görkemli günlerinin sadece bir ya da iki anıtını ayakta bırakan on dokuzuncu yüzyıl arkeologlarının bir eseri. Gelgelelim 2.500 yıl önce bu mekân gözler ve imgelemler için bir ziyafetti. Tanrılarla, tanrıların hikâyeleriyle, ilişkileriyle, servetleriyle ve heykelleriyle doluydu. Kutsal kişiliklerin bizzat bu mekânda dolaştığı söylenirdi. Tanrının birinin dinlenmek için oturduğu bir kayayı ya da Tanrı Poseidon'un üç dişli mızrağını sapladığı yeri hâlâ görebiliyordunuz. Baktığınız her yerde dinî sunular, kurban sunakları ve tapınaklar vardı.





Ayrıca antik dönemdeki ziyaretçilerinin tanrıların nasıl tasvir edilmesi gerektiği ve en özgün tanrı imgesinin hangisi olduğu yönündeki tartışmalarıyla da dolu olmalıydı. Kişisel kavgalarıyla ilgili efsaneleri ve insanların hayatlarına yönelik hırçınca ya da kötü niyetli müdahaleleriyle bu pagan tanrılar bugün gözlerimize çok yabancı bir kalabalık gibi görünebilir. Ancak klasik literatür, tanrıların nasıl tasvir edilmesi gerektiğiyle ilgili, bize daha tanıdık gelen sonraki tartışmaların çoğuyla benzerlik taşıyan canlı bir dinî anlaşmazlık geleneğinin çeşnisini hâlâ korumaktadır.

Milattan önce altıncı yüzyılın tanınmış filozoflarından, bugünkü Türkiye'nin batı kıyısında yaşamış olan Ksenofanes, atlarla sığırlar resim ve heykel yapabilseydi tanrıların imgelerini at ve sığır şeklinde yapacaklarını savunarak tanrıların insan biçiminde betimlenmesi görüşüne karşı çıkmıştı. Tanrı heykelinin en iyi biçiminin insan yapımı değil doğal olduğunu, hatta muhtemelen tanrıların kendilerinin armağanı olduğunu ileri sürenler de vardı. İlginç bir hikâyeye göre Midilli Adası'ndan bir

88. Milattan önce beşinci yüzyıldan kalma, heybetli giriş kapısıyla Parthenon'un hükmettiği Atina Akropolisi. Bu, alanın steril bir versiyonu. Daha sonraki yapıların çoğu, klasik kültüre fazlasıyla çıplak bir tapınak bırakmak için on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başında alanda çalışan arkeologlar tarafından kaldırıldı.



89. Klasik Yunan geçmişinin kültürel mirasına dayanarak UNESCO'nun logosunda Parthenon'dan esinlenilmiştir.

grup balıkçının ağlarına bir tahta parçası takılır, üzerindeki izler bir surata benzemektedir. Bunun bir tanrının yüzü olması gerektiğini düşünerek Delfi'deki bir kâhine danışırlar, o da Dionysos'a ait olduğunu doğrular (sonunda adada bir tapınma nesnesi hâline gelir, bronz bir kopyası da Delfi'ye gönderilir). Aynı şekilde Akropolis'te bugün Erekhtheion olarak bildiğimiz tapınakta bulunan bir Tanrıça Athena heykeli vardı ve antik dönem yazarlarına göre (obje uzun zaman önce kayboldu) zeytin ağacından yapılmıştı, kimilerine göre mucizevi bir şekilde gökten yeryüzüne düşmüştü.

Ama buradaki en ünlü heykel (o da yüzyıllar önce, belki büyük bir yangında yok olmuştu) çok farklıydı: Athena'nın devasa bir figürüydü, altın ve fil dişinden yapılmıştı, aşırı süslüydü ve insan biçimindeydi. Akropolis'teki en görkemli tapınağın, Atina'nın imparatorluğunun kazançlarıyla milattan önce beşinci yüzyıl ortasında yapılan Parthenon'un (Athena'nın, Bakire'nin ya da "Parthenos"un Tapınağı) temel süslemesiydi. Büyük olsa da bu Yunan dünyasının en büyük

tapınağı değildi (bu övgüyü muhtemelen Efes'teki Artemis Tapınağı hak ediyor) ama mimari tasarımının kusursuzluğuyla ve olağanüstü süslemeleriyle tanınıyordu. Binanın sığdırılabilen her köşesine muhteşem heykeller yerleştirilmişti. Dönemin bütün Atinalıları bizim kadar etkilenmemişti. Bazıları burayı çok abartılı bulmuş, Atina'yı bir fahişe gibi giydirip süsleme projesinin bir parçası olduğunu ileri sürmüştü. Athena Parthenos gibi heykellerin eteklerinde fare ailelerinin yuva yaptığını söyleyip dalga geçenler de vardı (heykelin altın ve fil dişi yapısı yekpare değildi, Sevilla'daki Meryem Ana'nın kıyafetinin altındakine benzer bir çerçevenin etrafına yapılmıştı).

Antik tapınağın –ya da aslında antikitenin bitiminin ardından iskeletini kendi amaçları için kullanan daha sonraki dinî yapıların– sadece çıplak kemikleri günümüze ulaştı. Bu uzun tarihin hikâyesi genelde ışıl ışıl Athena Tapınağı'nın gölgesinde kaldı. Yine de tapınak yüzyıllar boyunca ayakta kaldı ve önce bir Hristiyan kilisesine, sonra da Osmanlı İmparatorluğu döneminde camiye dönüştürüldü. 1675'te bir İngiliz gezgin bu camiyi "dünyanın en güzel camisi" (bu ünvanın taliplerinden yalnızca biri) olarak nitelendirdi ve diğer çağdaş betimlemelere bakılırsa İslami yasaklara rağmen başlangıçta tapınağı süsleyen klasik heykellerin bazıları hâlâ oradaydı. Pagan Parthenon'un günümüze ulaşmasını, Hristiyanlar ve Müslümanlar tarafından dönüştürülmesine borçlu olmasında kesin bir



90. Parthenon'un 1687'de yıkılmasının ardından kalıntılarından bir başka cami yapıldı. Bu yapı Danimarkalı ressam Christian Hansen'in 1836 tarihli sulu boya resminde görülmektedir.

ironi var, her iki din de seleflerinin kutsal mekânını uygun bir yuva (aynı zamanda şüphesiz kendi egemenliğinin bir simgesi) olarak devralmıştı. Binanın en sonunda 1687'de yıkılmasının nedeninin müthiş bir patlama olmasında ise belki de daha fazla ironi var: O dönemde cephane deposu olarak kullanılan Parthenon Camisi Venedik'le Osmanlı İmparatorluğu arasındaki çatışmalar sırasında Venedikliler tarafından topa tutulmuştu.





Ne var ki bu sit alanı başka dinî soruları da ortaya atıyor. Bir avuç paganizmi diriltme yanlısı dışında hemen hemen hepimiz için bir müze parçası ya da antika eser olan bir tanrının evi olarak tasarlanmış antik bir anıta nasıl bakıyoruz? Akropolis gibi bir yere bakıp orada hangi din var olduysa artık bir daha asla geri dönmemek üzere kaybolduğunu varsaymak kolaydır: Paganizm ölüdür ve Hristiyanlıkla İslam'ın izleri hemen hemen silinmiştir (hiçbir arkeolog caminin kalıntılarını korumak istememişti). Kuşkusuz kızgın güneşin altında rehberlerini dinleyen turist kalabalıklarının aklı Tanrı'da ya da tanrılarda gibi görünmüyor. En iyi ihtimalle Christiana Herringham'ın ayak izlerini takip edip gördüklerini kültürel mirasa dönüştürüyorlar. Fakat biraz daha düşünceli olmamız gerekir.

Parthenon'un kalıntılarına bakarken ne kadar seküler hissedersek hissedelim, sanatını hayranlıkla seyredip mitolojisiyle ilgilenirken çoğumuz dinlerin genelde yüzleşmemize yardım ettiği soruları düşünürüz. Nereden geliyorum? Nereye aitim? İnsanlık tarihindeki yerim nedir? Burada modern bir *inanç* var, biz farkına varmasak bile. Bu "uygarlık" olarak adlandığımız inançtır. Fazlasıyla din gibi davranan, kökenlerimiz ve yazgılarımızla ilgili büyük

91. Son yüzyılda Parthenon'un önünde sinema oyuncularından faşist generallere –ve akademisyenlere– kadar milyonlarca kişi fotoğraf ve "selfie" çekmiştir. Bu, uygarlığa olan inancımızın bir kanıtıdır.

anlatılar sunan, insanları ortak bir inanış çevresinde bir araya getiren bir düşünce. Parthenon da onun ikonu hâline gelmiştir.

Bana uygarlığın ne olduğunu sorarsanız, bir inanç eyleminden çok da farklı olmadığını söylerim.

SON SÖZ: UYGARLIK VE UYGARLIKLAR

Bu kitabın temelini oluşturan önemli soruları –*Nasıl Bakıyoruz?* ve *İnancın Gözü*'yle ilgili– aklıma düşüren, benim Antik Yunan'la kendi karşılaşmalarım oldu. Öğrenciyken her zaman "büyük sanat" olarak herkesçe beğenildiğini varsaydığım güzelce boyanmış Yunan seramiklerinin aslında tümüyle sıradan ev çanak çömleği olarak endüstriyel bir işlemle üretildiğini öğrendiğimde ne kadar sarsıldığımı hâlâ anımsıyorum. J. J. Winckelmann'ın bize bıraktığı saf, ışıl ışıl beyaz antikite tasavurrundan tümüyle kaçabilmenin ve ötesindeki kimi zaman şatafatlı bayağılığı görmenin bugün ne kadar mümkün olduğunu merak ediyorum. Bu erken dönem devrimci Yunan heykellerini ya da bugün kültürel ortamın bir parçası olarak kanıksadığımız ilk Batılı nü eserleri ilk kez görenlerin hissettiği şaşkınlığı nasıl yeniden yaşayabileceğimizi de merak ediyorum.

Pek çok şey, antik dönemdeki efendiden köleye, on sekizinci yüzyıldaki bir uzmandan yirmi birinci yüzyıl turistine kadar, *kimin* baktığına bağlıdır. Ve pek çok şey, ister antik

bir kabristan ya da tapınak ister İngiliz malikânesi ya da modern müze olsun, baktıkları *çevreye* bağlıdır. İlk önce klasik sanatla karşılaşanların gördüklerinin tümüyle yeniden yaratılmasının mümkün olduğundan emin değilim ve zaten bunun anlayışımızın en önemli ögesi olduğundan da emin değilim (yüzyıllar boyunca bu nesnelerin görülme şekillerindeki değişiklikler de tarihlerinin önemli bir bölümü). Yine de *Uygarlıklar*'da antik sanatın yerel sıradanlığını –ve zaman zaman ihtişamını– yansıtmaya ve "yeninin şoku" türünden bir yaklaşımı yeniden yakalamaya çalıştım.

Hem kitap hem de televizyon dizisi üzerinde çalışırken bu sorular üzerinde farklı yerlerde ve farklı dönemlerde derinlemesine düşünme, Olmek kafalarından toprak askerlere kadar çok çeşitli sanat eserleriyle yüz yüze gelme fırsatım oldu. Kaçınılmaz olarak kendimi Kenneth Clark'ın *Uygarlık* versiyonuyla tartışma hâlinde buldum. İkisini karşılaştırmak isteyenler farklarını açıkça görecektir ve bütün bunlar son elli yılın kültürel değişimlerine bağlanamaz.

Bu sadece onun aristokrat ve tamamen öz güvenli havasıyla ilgili değil (kendisinin de dediği gibi, "onu gördüğümde anlarım diye düşünüyorum"). Daha da önemlisi, Clark'ın "büyük erkek sanatçı" üzerindeki vurgusundan uzak durmaya dikkat ettim. 1960'ların feminizmine rağmen onun 1969'da sunduğu sanat tasavvuru; birkaç sosyetik ev sahibesi, cezaevi reformcusu Elizabeth Fry ve Meryem Ana dışında herhangi bir etkin görevi olan hemen hemen hiçbir kadını

kapsamıyordu. Ben sadece dikkatleri yaratıcıdan (birbiri ardına gelen süper dehalar) tüketiciye çevirmiyorum, aynı zamanda "uygarlık" hikâyesinde kadınlara hak ettikleri yeri veriyorum: Ajanta'daki resimleri korumak için arılarla, yarasalarla ve kendi önyargılarıyla mücadele eden Christiana Herringham'dan Butades'in efsaneye göre lambası ve kalemiyle sevgilisinin silüetini çizen kızına kadar. Çok fazla bölge ve kültüre de yer verdim. Clark'ın uygarlık düşüncesi ağırlıklı olarak Avrupa'ya odaklanıyordu (ve bütününe de değil: söz gelimi İspanya tümüyle atlanmıştı) ve başka yerlerdeki barbarlıkların karşısında "bizim" uygarlığımızın üstün olduğu algısını gizleme zahmetine her zaman katlanmıyordu. Dünyanın pek çok kesimi ister istemez bu kitapta temsil edilmemiş olsa da (*Uygarlıklar* bir atlas değil) kesinlikle ufku Avrupa'yla sınırlı olan bir kitap *değil*.

Yine de Clark'ın bazı sınırlarından kaçmanın zorluklarının farkına vardım. Yirminci yüzyıldaki küreselleşmeye kadar (ve kısmen de olsa ondan sonra bile) dünyada tek bir sanat ve kültür anlatısı olamaz. Clark ancak Avrupa'ya odaklanarak tek bir tutarlı hikâye anlatabilmişti. Benim anlattığım hikâyede ise tek bir konu yok, sadece yer yer kesişmeler var (Roma İmparatoru Hadrianus'un Antik Mısır ziyareti gibi). Yer ve zaman olarak çok uzakta olan vaka çalışmalarımın arasında kurduğum bağlantılar kronolojik olmayıp çoğunlukla tematiktir. Ayrıca Avrupalı ya da Batılı odaklı olma sorunları, Batılı olmayan sanatı da kapsayarak

kolayca "çözülmüyor." Burada da pek çok şey kimin hangi koşullar altında baktığına bağlı. Çelişkili görünse de dünya sanatına beyaz Batılı gözüyle bakmak –hatta onu çerçevesi en son Winckelmann tarafından çizilmiş bir "sanat tarihinin" içine sokuşturmak– neredeyse o bakışı Avrupa'yla sınırlamak kadar etnik merkezci bir proje olma tehlikesi taşır. Yine de daha geniş bakma girişiminde bulunduğumuzda kaybettiğimizden daha fazlasını kazandığımıza eminim. Bu proje üzerinde çalışırken benim gözlerim çok farklı görme biçimlerine açıldı.

Bugün onunla olan bütün görüş ayrılıklarıma ve hayal kırıklıklarıma rağmen Kenneth Clark'a neler borçlu olduğumu daha net bir şekilde kavradım. On dört yaşındayken onun televizyon dizilerini seyrettiğimi hatırlıyorum. Bu da gözlerimi açan bir şey oldu. Clark'ın sahip olduğu türden "uygarlık" düşüncesinin Avrupa'yla sınırlı bile olsa anlatılabilecek ve çözümlenebilecek bir *tarihinin* olduğu fikri üzerinde daha önce hiç düşünmemiştim. Ayrıca *Uygarlık*, siyah beyaz olarak seyretmiş olsam da bana daha önce hiç görmediğim ve hayal bile etmediğim yerleri tanıttı. O zaman yurt dışına sadece bir kere çıkmıştım, ailemle Belçika'ya tatile gitmiştik. Kameralar Paris'teki Notre Dame'ın, Kral Şarlman'ın Aachen'daki tahtının, Padova'daki Giotto fresklerinin ya da Floransa'da bulunan Uffizi'deki Boticelli eserlerinin önünde duran Clark'ı izlerken ben de onunla birlikte geziyor ve araştırılacak koca bir sanat, kültür ve



92. Çok farklı zamanlarda, Kenneth Clark elinde sigarasıyla Paris'teki Notre Dame'ın önünde.

ülkeler dünyasını keşfediyordum; onun rehberliğinde bütün bunlarla ilgili söylenecek bir şey, anlatılacak bir tarih ve anlamlandırılacak şeyler vardı.

Güzel bir rastlantı sonucu, Clark'ın on üç bölümlük *Uygarlık* dizisinin Mayıs 1969'da yayımlanan son bölümünden birkaç hafta sonra, Apollo 11 uzay aracının Ay modülü Ay'a inmişti. Sabahın erken saatlerine kadar oturup, televizyon kameraları sayesinde, Neil Armstrong'un Ay yüzeyine ayak

basan ilk insan olmasını seyrettiğimi hatırlıyorum. Benim için kendi dünyamın ötesine götürülmenin verdiği coşku, *Uygarlık*'ı seyrederken hissettiğim heyecanın aynısıydı. Bugün hangisinin uzun dönemdeki etkisinin daha büyük olduğunu kesin olarak söyleyemem (ama Clark'ın etkisinin daha büyük olduğunu sanıyorum!). Her ikisi de televizyonun en zihin açıcı örnekleriydi.

OKUMA ÖNERİLERİ VE KAYNAKÇA

Ön Söz: Uygarlıklar ve Barbarlıklar

BBC'nin *Uygarlık* dizisinin DVD versiyonu hâlâ bulunabilir ve bir versiyonu da Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View* (Londra, 1969) adıyla basıldı. Birkaç yıl sonra, öncelikleri benimkilere çok yakın olan (ve ben onun başlığının güzel ifadesini ara sıra tekrarlıyorum) John Berger, bir televizyon dizisinde ve *Ways of Seeing* (Görme Biçimleri) (Londra, 1972) adlı kitabında Clark'a dikkate değer bir yanıt verdi. Gombrich'in sanatçılar hakkında söyledikleri için bkz. *The Story of Art* (gözden geçirilmiş baskı, Londra, 1995, ilk baskı 1950). Akademik sanat tarihi onlarca yıldır seyircilerle, tüketicilerle, tepkilerle ve toplumsal bağlamla ilgileniyor; bunun farklı yönleri üzerine yararlı bilgiler şu eserlerde bulunabilir: Dana Arnold, *Art History: A Very Short Introduction* (Oxford, 2004), A. L. Rees ve F. Borzello (ed.), *the New Art History* (Londra, 1986) ve Janet Wolff, *the Social Production of Art* (Londra ve Basingstoke, 1981). Öte yandan yaratıcı deha olarak sanatçının kişiliği popüler sergilerde, televizyon gösterimlerinde ve konuyla ilgili uzmanlaşmamış çalışmalarda odak noktası olmayı sürdürüyor.

1. BÖLÜM: NASIL BAKIYORUZ?

Giriş: Başlar ve Bedenler

Olmek kültürü (ve başlar) üzerine en iyi genel bilgilerin bazıları sergi kataloglarında bulunabilir: örneğin Elizabeth P. Benson ve Beatriz de la Fuente (ed.), *Olmec Art of Ancient Mexico* (Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, 1996) ve Kathleen Berrin ve Virginia M. Fields, *Olmec: Colossal Masterworks of Ancient Mexico* (San Francisco Güzel Sanatlar Müzesi ve Los Angeles Sanat Müzesi, 2010). Daha kapsamlı bilgi için bkz. Chris-

topher A. Pool, *Olmec Archaeology and Early Mesoamerica* (Cambridge, 2007). La Venta'daki Olmek sit alanında bulunan bu ve diğer başların özgün bağlamı şu eserde özenle ele alınmış: Rebecca B. González Lauck, "The Architectural Setting of Olmec Sculpture Clusters at La Venta, Tabasco", Julia Guernsey, John E. Clark ve Barbara Arroyo (ed.), *the Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Pre-Classic Transition* (Dumbarton Oaks, Washington DC, 2010), s. 129-148.

Şarkı Söyleyen Heykel

Elizabeth Speller, *Following Hadrian: A Second-Century Journey through the Roman Empire* (Londra, 2002) İmparator'un Memnon ziyaretiyle ilgili gerçeğe uygun bilgiler sunuyor; genel anlamda "Memnon turizmi" için bkz. G. W. Bowersock, "The Miracle of Memnon", *Bulletin of the American Society of Papyrologists 21* (1984), s. 21-32. Sesin kaynağıyla ilgili şüpheler milattan önce birinci yüzyıl sonunda Strabo, *Geography* 17, 1, 46'da dile getiriliyor; "kopuk telli lir" milattan sonra ikinci yüzyılda yaşayan Pausanias'ın *Guide to Greece* 1, 42, 3'ünde. Heykelin bacağındaki yazıların tam metinleri (Sabina'nın çok kısa bir yazısı dâhil) için bkz. A. ve E. Bernand, *Les inscriptions grecques et latines du colosse de Memnon* (Paris, 1960). Julia Balbilla'nın şiirleri, zaman zaman anlaşılmaz Yunancadan İngilizceye çevirilerle birlikte: T. Corey Brennan, "The Poets Julia Balbilla and Damo at the Colossus of Memnon", *Classical World 91*, (1998), s. 215-234 ve Patricia Rosenmeyer, "Greek Verse Inscriptions in Roman Egypt: Julia Balbilla's Sapphic Voice", *Classical Antiquity 27* (2008), s. 334-358 (İmparator'un ziyaretinin kronolojisini bir ölçüde yeniden düzenliyor). "Bazıları berbat", E. L. Bowie'nin yargısı, D. A. Russell (ed.), *Antonine Literature* (Oxford, 1990), s. 62 içinde.

Yunan Bedenleri

Paul Cartledge, *The Greeks: A Portrait of Self and Others* (gözden geçirilmiş baskı, Oxford & New York, 2002) Atina'nın kültürel tarihinin

en iyi tanıtımlarından biri; klasik dönemde genel sanat tarihi için bkz. Robin Osborne, *Archaic and Classical Greek Art* (Oxford, 1998). "İmgeler kenti" ifadesi, Atina'nın boyalı çömleklerinin kültürel dünyasını inceleyen Claude Bérard ve diğerleri, *A City of Images: Iconography and Society in Ancient Greece* (Princeton, 1989) eserine dayanır. Atina seramiklerindeki kadın betimlemeleri Mary Beard, "Adopting an Approach II", Tom Rasmussen ve Nigel Spivey (ed.) *Looking at Greek Vases* (Cambridge, 1991), s. 12-35 makalesinin ana konusu ve daha kapsamlı bilgi için bkz. Sian Lewis, *the Athenian Woman: An Iconographic Handbook* (Londra & New York, 2002); Klasik Antik Çağ'da kadının konumuyla ilgili daha kapsamlı bilgiler için bkz. Elaine Fantham ve diğerleri (ed.), *Women in the Classical World: Image and Text* (New York & Oxford, 1994). François Lissarrague, *the Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual* (Princeton, 1990, yeniden basım 2014) eseri Atina içki âlemlerinin ideolojisinin klasik bir incelemesidir; David M. Halperin, John J. Winkler ve Froma I. Zeitlin (ed.), *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton, 1990), s. 53-81 içindeki "The Sexual Life of Satyrs" makalesi satirlerin aşırılıklarını bir bağlama yerleştiriyor.

Ölülere Bakış

Phrasikleia'nın heykeli Osborne, *Archaic and Classical Greek Art*, 5. Bölüm'de açıklanıyor. Heykelin renklerinin ve süslemelerinin ayrıntılı incelemesi için bkz. Vinzenz Brinkmann ve diğerleri, "The Funerary Monument to Phrasikleia", Brinkmann, Oliver Primavesi ve Max Hollein (ed.), *Circumlitio: the Polychromy of Antique and Medieval Sculpture* (Münih, 2010), s. 187–217, internet sitesi http://www.stiftung-archaeologie.de/koch%20brinkmann,brinkmann,%20piening%20aus%20CIRCUMLITIO_Hirmer_Freigabe.pdf. *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece* (İthaka & Londra, 1993) içinde Jesper Svenbro, heykeldeki yazıtı Antik Yunan'da okumanın kullanımlarının kapsamlı incelemesi

için kullanıyor. Susan Walker ve Morris Bierbrier, *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt* (Londra, 1997) ve Euphrosyne Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits: Faces thom Ancient Egypt* (Londra, 2000) mumya portreleri (Artemidoros dâhil) üzerine yararlı bilgiler sunuyor. Peter Stewart aynı şeyi daha genel bağlamda *Roman Art* (Greece and Rome New Surveys in the Classics, Oxford, 2004), 1. ve 3. Bölüm ve *The Social History of Roman Art'ta* (Cambridge, 2004), 3. Bölüm içinde Roma portreleri için yapıyor. Portreler ve Roma cenaze gelenekleriyle ilgili ayrıntılı bir çalışma için bkz. Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Oxford ve New York, ciltsiz baskı, 1999). Butades'in kızının hikâyesi, Plinius tarafından *Natural History* 35, 151'de anlatılıyor. Diğer gölge hikâyelerine ek olarak bkz. E. H. Gombrich, *Shadows: the Depiction of Cast Shadows in Western Art* (gözden geçirilmiş baskı, New Haven & Londra, 2014) ve Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow* (Londra, 1997), 1. Bölüm.

Çin İmparatoru ve İmgelerin Gücü

Toprak heykellerin bazılarının yer aldığı British Museum'daki bir sergiye eşlik etmesi için Jane Portal'ın editörlüğünde yayımlanan makaleler derlemesi *The First Emperor: China's Terracotta Army* (Londra, 2007), ordu ve tarihsel bağlamı üzerine iyi bir genel rehber (sayfa 143'te bunların tahrip edilmesiyle ilgili kısa bir bölüm de var). Heykellerin işleviyle ilgili ayrıntılı bilgiler için bkz. Jessica Rawson, "The Power of Images: The Model Universe of the First Emperor and Its Legacy", *Historical Research* 75 (2002), s. 123-154, Jeremy Tanner, "Figuring Out Death: Sculpture and Agency at the Mausoleum of Halicarnassus and the Tomb of the First Emperor of China", Liana Chua ve Mark Elliott (ed.), *Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell* (New York & Oxford, 2013), s. 58-87 ve Ladislav Kesner, "Likeness of No One: (Re)Presenting the First Emperor's Army", *Art Bulletin* 77 (1995), s. 115-132 (aktardığım deyişi türeten kişi). Askerlerin bulunmasının ve müzede sergilenmesinin

modern Çin'in kültür politikasındaki önemi için bkz. David J. Davies, "Qin Shihuang's Terracotta Warriors and Commemorating the Cultural State", Marc Andre Matten (ed.), *Places of Memory in Modern China: History, Politics, and Identity* (Leiden, 2012), s. 17-49.

Firavunu Devleştirmek

Joyce Tyldesley'nin *Ramesses: Egypt's Greatest Pharaoh* (Londra, 2000) adlı eseri Firavun'un (günümüzde adının farklı yazılışları var) popüler bir yaşam öyküsü; T. G. H. James, *Ramses II* (New York & Vercelli, 2002) onunla bağlantılı sanata ve mimariye odaklanan, bol resimli bir kitap. Warwick Pearson, "Rameses II and the Battle of Kadesh: A Miraculous Victory?", *Ancient History: Resources for Teachers* 40 (2010), s. 1-20, Ramses'in askerî zaferlerinin tasvirlerini ele alıyor; Ramses Anıtmezarı'ndaki kabartmalarla ilgili ayrıntılı bilgiler için bkz. Anthony J. Spalinger, "Epigraphs in the Battle of Kadesh Reliefs", *Eretz-Israel: Archaeological, Historical and Geographical Studies* (2003), s. 222-239. Campbell Price, "Ramesses, 'King of Kings': On the Context and Interpretation of Royal Colossi", M. Collier ve S. Snape (ed.), *Ramesside Studies in Honour of K. A. Kitchen* (Bolton, 2011), s. 403-411'de Ramses'in dev heykelleri ve "Monuments in Context: Experiences of the Colossal in Ancient Egypt', Ken Griffin (ed.), *Current Research in Egyptology 2007* (Oxford, 2008), s. 113-121'de daha genel olarak dev heykeller üzerine çok yönlü çözümlemeler sunuyor. Shelley'nin şiirinin ardındaki Mısır atıfları ve tarihsel kaynaklar, J. Gwyn Griffiths, "Shelley's 'Ozymandias' and Diodorus Siculus", *Modern Language Review 43* (1948), s. 80-84'te incelenmektedir, daha fazla bilgi için bkz. Eugene M. Waith, "Shelley's 'Ozymandias' and Denon", *Yale University Library Gazette 70* (1996), s. 153-160.

Yunan Devrimi

Erken dönem Yunan heykelleri üzerindeki Mısır etkisinin değerlendirmesi için bkz. Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 BC* (İthaca & Londra, 1985), 4. Bölüm ve Osborne, *Archaic*

and Classical Greek Art, 5. Bölüm; temel Mısır etkisi üzerine savlar için bkz. R. M. Cook, "Origins of Greek Sculpture", *Journal of Hellenic Studies* 87 (1967), s. 24-32. "Yunan Devri" ile yüzleşmeye yönelik dikkate değer girişimlere şu eserler dâhil: E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (gözden geçirilmiş baskı, Princeton, 1961) 4. Bölüm, (ayrıca Gombrich'in konumunun özel olarak antik materyale odaklanmayan hayli kuramsal bir eleştirisi için bkz. Norman Bryson, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze* (Londra, 1983), 2. Bölüm), Richard Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture* (Chicago, 2010) ve Michael Squire, *The Art of the Body: Antiquity and Its Legacy* (Londra & New York, 2011), 2. Bölüm. Diana Buitron-Oliver (ed.), *The Greek Miracle: Classical Sculpture from the Dawn of Democracy, the Fifth Century BC* (National Gallery of Art, Washington DC, 1992) demokrasiyle olan bağlantıya açıkça yer veriyor, tam metin ücretsiz olarak internette, (https:// www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/the-greek-miracle.pdf). Jaś Elsner, "Reflections on the 'Greek Revolution' in Art: From Changes in Viewing to the Transformation of Subjectivity', Simon Goldhill ve Robin Osborne (ed.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece* (Cambridge, 2000), s. 68-95 devrimde nelerin kaybolduğu sorusunu yöneltiyor. Stanley Casson, "An Unfinished Colossal Statue at Naxos", *Annual of the British School at Athens* 37 (1936/37), s. 21-25'te Apollonas'taki heykeli ayrıntılı şekilde ele alıyor. Sakal heykelin öznesinin Tanrı Dionysos olduğunu gösteriyor (gerçi, bulunduğu köyün adının heykelin Apollon'u temsil ettiği yönündeki inançla bağlantılı olması kafa karıştırıcı olabilir). Boksör üzerine en güncel ve erişilebilir tartışmalar için bkz. https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-themet/features/2013/the-boxer ve Jens Daehner, "Statue of a Seated Boxer", Daenher ve Kenneth Lapatin (ed.), *Power and Pathos: Bronze Sculpture of the Hellenistic World* (Florence & Los Angeles, 2015), s. 222-223. Bulunuşuyla ilgili bazı gizemler Elon D. Heymans, "The Bronze Boxer from the Quirinal Revisited: A Construction-Related Deposition of Sculpture", *BABESCH* 88 (2013), s. 229-44'te ele alınmaktadır. Boksör'ün

bulunuşuyla ilgili tanıklıklar için bkz. Rodolfo Lanciani, *Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries* (Roma, 1888), s. 305-306.

Kalçadaki Leke

Zeuxis'le Parrhasios'un öyküsü Plinius tarafından *Natural History* 35, 65-66'da anlatılır ve o günden beri de sıklıkla tartışılmaktadır: bkz. Stephen Bann, *The True Vine: On Visual Representation and Western Tradition* (Cambridge, 1989), 1. Bölüm, Helen Morales, "The Torturer's Apprentice: Parrhasius and the Limits of Art", Jaś Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture* (Cambridge, 1996), s. 182-209 ve (Plinius'un görüşleri üzerine) Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History* (Cambridge, 2003), 5. Bölüm. İlk kadın nü eserlerin önemi, Squire, *The Art of the Body*, 3. Bölüm'ün konusu. Knidos Afroditi'nin çeşitli yorumları ve kopyaları *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Ann Arbor, 1995) adlı eserde Christine Mitchell Havelock tarafından bir araya getirilip çözümleniyor. Afrodit'in heykeline cinsel taciz hikâyesinin en kapsamlı versiyonu Samsatlı Lukianos, *Love Stories* (ya da *Erotes* ya da *Amores*) s. 11-17'de bulunuyor. Bu makale, milattan sonra ikinci yüzyılda yaşayan yazar Lukianos'un eserlerine yanlışlıkla eklenmiş ve muhtemelen bir yüzyıl ya da daha sonra yazılmıştır (bu yüzden yazarına "Sahte Lukianos" denir). Pek çok yararlı tartışma için bkz. Simon Goldhill, *Foucault's Virginity: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality* (Cambridge, 1995), 2. Bölüm, Mary Beard ve John Henderson, *Classical Art, from Greece to Rome* (Oxford, 2011), 3. Bölüm (nü eserler üzerine daha genel bir tartışma bağlamında) ve Jonas Grethlein, *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity: Tthe Significance of Form in Narratives and Pictures* (Cambridge, 2017), 6. Bölüm. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (gözden geçirilmiş baskı, Chicago, 1991), heykeli "imgeden tahrik olma" üzerine daha geniş kapsamlı bir tartışmaya dâhil ediyor.

Devrimin Mirası

Syon Park'in internet sitesi (htpps://www.syonpark.co.uk/) konutun mimarisinin ve dekorasyonunun kısa, resimli bir tarihine yer veriyor. İç mekân tasarımının daha ayrıntılı incelemeleri için bkz. David C. Huntington, "Robert Adam's 'Mise-en-Scène' of the Human Figure", *Journal of the Society of Architectural Historians* 27 (1968), s. 249–63 ve Eileen Harris, *The Genius of Robert Adam: His Interiors* (New Haven & Londra, 2001), 4. Bölüm. Birinci Dük ve Düşes'in bütün koleksiyonu Adriano Aymonino, *Patronage, Collecting and Society in Georgian Britain: The Grand Design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland*'ın (New Haven & London, hazırlık aşamasında) konusu olacak. Rönesans ve Belvedere Apollon'u ve Ölen Galyalı'nın (ya da Gladyatör) geç dönemi için bkz. Francis Haskell ve Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture* 1500–1900 (New Haven & Londra, 1981), s. 148-151 ve 224-227. Winckelmann'ın *History* adlı eserinin en iyi çevirisi, faydalı bilgiler sunan tanıtımıyla birlikte, Harry Francis Mallgrave, *Johann Joachim Winckelmann, History of the Art of Antiquity* (Los Angeles, 2006), Alex Potts'un (Apollon betimlemesi: s. 333-334) ön sözüyle. Kenneth Clark'ın sözlerini *Uygarlık*'ın televizyon versiyonunun birinci bölümünden aktardım; "dizinin kitabında" –bizi çok rahatsız eden bir şekilde– Apollon'u açıkça bir Afrika maskıyla, "Helenistik"i de "*Negro*" imgesiyle karşılaştırdığını belirtmek gerekir (Kenneth Clark, *Civilisation*, s. 2). Beard ve Henderson, *Classical Art*, 2. Bölüm kısa bir Winckelmann tanıtımı sunuyor. Daha kapsamlı bir çalışma için bkz. Alex Potts, *Flesh and the Idea: Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven & Londra, 1994).

Olmek Güreşçi

Esther Pasztory, "Truth in Forgery", *RES: Anthropology and Aesthetics* 42 (2002), s. 159-165, "sahte eserler" üzerine bazı yararlı düşüncelerle birlikte Güreşçi'nin özgünlüğüne karşı teknik ve tarihsel kanıtlar sunuyor.

2. İNANCIN GÖZÜYLE SANAT

Giriş: Angkor Vat'ta Gün Doğumu

Russell Ciochon ve Jamie James, "The Glory That Was Angkor", *Archaeology 47* (1994), s. 38-49, Angkor Vat hakkında yararlı bilgiler veriyor; daha geniş bir tarihsel bağlam incelemesi için bkz. Charles Higham, *The Civilization of Angkor* (Berkeley & Los Angeles, 2001). Thomas J. Maxwell ve Jaroslav Poncar, *Of Gods, Kings and Men: The Reliefs of Angkor Wat* (Chiang Mai, 2007) kabartma heykellerin fotoğraflı bir kaydını sunuyor. *Antiquity*'nin özel bir sayısı –89. cilt, 348. sayı (2015)– tapınaktaki son arkeolojik çalışmalara ayrıldı. Peter D. Sharrock, "Garuda, Vajrapāni and Religious Change in Jayavarman VII's Angkor", *Journal of Southeast Asian Studies 40* (2009), s. 111-151 ve Jinah Kim, "Unfinished Business: Buddhist Reuse of Angkor Wat and Its Historical and Political Signicance", *Artibus Asiae 70* (2010), s. 77-122, Hinduizmden Budizme dönüşümün farklı yönlerini ele alıyor. Angkor'da turizmin etkisi için bkz. Tim Winter, *Post-Conflict Heritage, Postcolonial Tourism: Culture, Politics and Development at Angkor* (Abingdon & New York, 2007).

Kim Bakıyor? Ajanta'da "Mağara Sanatı"

Basava'dan alıntı "The Pot is a God" şiirinden, tamamı A. K. Ramanujan (çev.), *Speaking of Shiva* (Harmondsworth, 1973), s. 84'te; kamyonlardaki tanrılar (Pakistan odaklı) Jamal J. Elias, "On Wings of Diesel: Spiritual Space and Religious Imagination in Pakistani Truck Decoration", *RES: Anthropology and Aesthetics 43* (2003), s. 187-202'de ele alınıyor. William Dalrymple, "The Greatest Ancient Picture Gallery", *New York Review of Books* (23 Ekim 2014) resimlerin tarihleri ve daha önceki kopyalanma girişimleri üzerine kısa bir sunuşla birlikte Ajanta Mağaraları'nın ilk yeniden keşfinin hikâyesini anlatıyor. Christiana Herringham'ın yaşamı ve Ajanta ve başka yerlerdeki çalışmaları için bkz. Mary Lago, *Christiana Herringham and the Edwardian Art Scene*

(Londra, 1996), eserde Forster'in Bayan Moore'uyla olası bağlantısıyla ilgili bir tartışma da yer alıyor (s. 225-229). Herringham resimlerini *Ajanta Frescoes: Being Reproductions in Colour and Monochrome of Frescoes in Some of the Caves at Ajanta ... with Introductory Essays by Various Members of the India Society*'de (Londra, 1915) yayımladı. Mağaraların ve resimlerinin kesin kronolojisi tartışmalı; Walter M. Spink'in yedi bölümlük eseri *Ajanta: History and Development* (Leiden & Boston, 2005-2017) bu sorunlar üzerine ayrıntılı bir çalışma sunuyor. Sahnelerin nasıl yorumlanacağı Vidya Dehejia, "On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art", *Art Bulletin* 72 (1990), s. 374-392 ve "Narrative Modes in Ajanta Cave 17: A Preliminary Study", *South Asian Studies* 7 (1991), s. 45-57'de açıklanıyor (maymun resmi üzerine ayrıntılı bir açıklamayla beraber).

İsa Kimdi ya da Neydi?

Robin Cormack, *Byzantine Art* (gözden geçirilmiş baskı, Oxford, 2018), 2. Bölüm, San Vitale ve dekoratif düzeni üzerine kısa ve öz bilgiler sunuyor. Deborah Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity* (Cambridge, 2010) ve Judith Herrin ve Jinty Nelson (ed.) *Ravenna: Its Role in Earlier Medieval Change and Exchange* (4. Bölüm San Vitale'nin süslemelerinin tarihini içeriyor) kentin MS 400–751 arasındaki tarihi, sanatı ve mimarisi üzerine kapsamlı çalışmalardır. İmparator'un mozaik panelleri üzerine çok şey yazıldı; bkz. Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Roman Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge, 1995), 5. Bölüm ve Sarah E. Bassett, "Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale", *Artibus et Historiae* 29 (2008), s. 49-57. John Moorhead, *Justinian* (Londra, 1994) ve J. A. S. Evans, *The Empress Theodora: Partner of Justinian* (Austin, 2002) İmparator ve eşini tanıtıyor. Hristiyanlıkta bu dönemde yaşanan anlaşmazlıklar, Diarmaid MacCulloch, *A History of Christianity: The First Three Thousand Years*'ın (Londra, 2009) ilk bölümlerinde, özellikle 6. de

7. bölümlerde bulunabilir. Sıradan insanların teoloji tartışma hevesinin hikâyesi, Nissalı Gregor'un dördüncü yüzyıl incelemesi *On the Divinity of the Son and the Holy Spirit* (Yunancadan Fransızcaya çevirisi mevcut, Matthieu Cassin, *Conférence (Paris)* 29 (2009) s. 581-611, ilgili bölüm sayfa 591'de: "Ekmeğin fiyatını sorduğunuzda yanıt, 'Baba daha büyük, Oğul daha küçük' oluyor."

Gösteriş Sorunları

Scuola di San Rocco'nun internet sitesi (cemaat hâlâ varlığını sürdürüyor) yapının tarihi üzerine iyi bir "resmî" tanıtım sunuyor: http://www.scuolagrandesanrocco.org/home-en/. Cemaatlerin ("kardeşlik dernekleri") klasik bir anlatısı için bkz. Christopher F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century* (ciltsiz baskı, Cambridge, 2003). Tintoretto'nun Scuola'daki eserinin siyasi ve dinî arka planı için bkz. David Rosand, *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto* (gözden geçirilmiş baskı, Cambridge, 1997), 5. Bölüm ve Tom Nichols, *Tintoretto: Tradition and Identity* (gözden geçirilmiş baskı, Londra, 2015) 4. ve 5. Bölüm. John Ruskin'in hayranlıktan dilinin tutulması, *Stones of Venice* (Londra, 1853) s. 353'te; yine de *Modern Painters*'ın (Londra, 1846) ikinci cildinde resimle ilgili birçok şey yazdığı için Ruskin'in hakkını vermek gerekir; Stephen C. Finley, *Nature's Covenant: Figures of Lanscape in Ruskin* (Unversity Park, PA, 1992), 6. Bölüm'de bunu ele alıyor.

Canlı Heykel mi?

Sevilla'yla ilgili hemen hemen bütün rehber kitaplar, bugün hem turistlerin hem de yöre halkının sözlü geleneğine yerleşmiş olan Macarena Heykeli hakkındaki önemli (ama tarihsel açıdan doğruluğu kesin olmayan) popüler hikâyelere yer verir. Elizabeth Nash, *Seville, Córdoba and Granada: A Cultural History* (Oxford, 2005) 1. Bölüm, fazlasıyla eleştirel bir anlatım sunuyor. Sevilla'daki Macarena Bakiresi ve diğer

dinî heykeller Susan Verdi Webster'in ayrıntılı akademik araştırmasının konusu ve eserde din adamlarının kaygıları üzerine arşiv materyallerine kapsamlı referanslar da bulunuyor: *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week* (Princeton, 1998); bunun belirli yönlerini daha kısa işlediği (bazen Macarena'yla ilgili sadece kısa atıflarla) çalışmaları da var: "Sacred Altars, Sacred Streets: The Sculpture of Penitential Confraternities in Early Modern Seville", *Journal of Ritual Studies 6* (1992) s. 159-177 ve "Shameless Beauty and Worldly Splendor: On the Spanish Practice of Adorning the Virgin", E. Thunø ve G. Wolf (ed.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* (Roma, 2004), s. 249-271 (bu heykellerin "dünyevi" ve pahalı kıyafetleriyle ilgili tartışmalar üzerine). Heykelin yirminci yüzyılda yüceltilmesi, süslenmesi ve siyasallaştırılması hakkında bilgi için bkz. Linda B. Hall, *Mary, Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas* (Austin, 2004), 9. Bölüm. Colm Tóibín, *The Sign of the Cross: Travels in Catholic Europe* (Londra, 1994), 3. Bölüm, Kutsal Hafta sırasında kalabalığın farklı bölümlerinin karmaşık çatışmalarını zekice anlatıyor. "Benzerlik" ve "mevcudiyet" üzerindeki vurguyu ödünç aldığım, kutsal imgeler üzerine önemli bir kitap: Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago & Londra, 1996); bu konular Freedberg, *The Power of Images* eserinde de tartışılıyor.

İslam'ın Ustalığı

Sancaklar Camisi hakkında bilgi için bkz. U. Tanyeli, "Profession of Faith: *Mosque* in *Sancaklar*, Turkey by Emre Arolat Architects" *Architectural Review*, 31 Temmuz 2004 (https://www.architectural-review.com/today/profession-of-faith-mosquein-sancaklar-turkey-by-emre-arolat-architects/8666472.article ve mimarın internet sayfası http://emrearolat.com/eaa-projects_pdf/Sancaklar%20Mosque.pdf.) Berin F. Gür, "Sancaklar Mosque: Displacing the Familiar", *International Journal of Islamic Arc-*

hitecture 6 (2017), s. 165-193 caminin İslami geleneklerle ilişkisini konu almaktadır. Mithra "mağaraları" için bkz. Mary Beard, John North ve Simon Price, *Religions of Rome,* 2. cilt (Cambridge, 1999), 4. Bölüm. Jamal J. Elias, *Aisha's Cushion: Religious Art, Perception and Practice in Islam* (Cambridge, Mass., 2012), İslam içindeki imge tartışmaları üzerine önemli ve geniş kapsamlı bir çalışma. Hz. Muhammed imgeleri için bkz. Oleg Grabar, "The Story of Portraits of the Prophet Muhammad," *Studia Islamica 96* (2003), s. 19-38, Robert Hillenbrand, "Images of Muhammad in al-Biruni's *Chronology of Ancient Nation*", Hillenbrand (ed.), *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson* (Londra, 2000), s. 129-146 ve mükemmel online resimler için bkz. Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi minyatürleri, images.is.ed.ac.uk ("Prophet Muhammad" diye arayın). Ayşe'nin hikâyesi için bkz. Sahih-i Buhari 4, 54, s. 447. Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture* (Londra, 1971), 9. Bölüm, Sultanahmet Camisi'nin mimarisini ve süslemelerini ele alıyor. Sultanahmet Camisi'ne yönelik ilk tepkiler için bkz. Suraiya Faroqhi, *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire* (Londra & New York, 2007), 7. Bölüm; "camiler ordusu" ifadesinin bulunduğu şiir için bkz. Howard Crane, *Risâle-i Mi'mâriyye: An Early-Seventeenth-Century Ottoman Treatise On Architecture: Facsimile With Translation and Notes* (Leiden, 1987), s. 73-76. İslam'da hattatlığın rolü üzerine iki yararlı tartışma: Erica Cruikshank Dodd, "The Image of the Word: Notes on the Religious Iconography of Islam", *Berytus 18* (1969), s. 35-62 ve Anthony Welch, "Epigraphs as Icons: The Role of the Written Word in Islamic Art", Joseph Gutmann (ed.), *The Image and the Word: Confrontations in Judaism, Christianity and Islam* (Missoula, 1977), s. 63-74.

Kutsal Kitap Hikâyeleri

Kennicott Kutsal Kitap yazması eksiksiz dijital versiyonu (dil bilgisi üzerine bir inceleme de içeriyor) ücretsiz olarak Digital Bodleian'da:

https://digital.bodleian.ox.ac.uk/ ("MS Kennicott1" diye arayın), yararlı bir tanıtım için, http://bav.bodleian.ox.ac.uk/news/thekennicott-bible. Sheila Edmunds, "A Note on the Art of Joseph Ibn Hayyim", *Studies in Bibliography and Booklore II* (1975/76) s. 25-40 ve Katrin Kogman-Appel, *Jewish Book Art between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain* (Leiden & Boston, 2004), 7. Bölüm ikonografiyi ele alıyor. "Hayvan şeklindeki harfler" geleneği, Erika Mary Boeckeler, *Playful Letters: A Study in Early Modern Alphabetics*'in (Iowa City, 2017) konusu. İspanya'daki Yahudilerin ve Yahudiliğin farklı yönlerinin incelemesi için bkz. Mark D. Meyerson, *A Jewish Renaissance in Fifteenth-Century Spain* (Princeton, 2004) ve Jonathan S. Ray, *After Expulsion: 1492 and the Making of Sephardic Jewry* (New York, 2013).

Savaş Yaraları

Bizans'taki ikonoklazm ve her iki tarafın çağdaş savları üzerine çok fazla şey yazılmıştır. Yakın zamandaki önemli tartışmalar için bkz. Thomas F. X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians* (Philadelphia, 2009), 1. ve 2. Bölüm, Jaś Elsner, "Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium", *Art Bulletin 94* (2012) s. 368-394 ve Cormack, *Byzantine Art*, 3. Bölüm ve Son Söz (s. 92'de ikonoklastları İsa'yı çarmıha gerenlerle eşit sayan dokuzuncu yüzyıldan kalma "Khludov Psalter"den parlak bir resim yer alıyor). İmgeler lehine en ayrıntılı savlardan biri, Patrik Photios'un 867'de Ayasofya Kilisesi'ndeki Meryem Ana mozaiğinin açılışı sırasında verdiği vaazda (17. Vaaz) bulunuyor, çevirisi için bkz. Cyril Mango, *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople* (Cambridge, Mass., 1958). Ely Katedrali'nin tarihi ve mimarisinin konu olduğu eser: Peter Meadows ve Nigel Ramsay (ed.), *A History of Ely Cathedral* (Woodbridge, 2003). Oliver Cromwell dönemindeki yıkım için bkz. Graham Hart, "Oliver Cromwell, Iconoclasm and Ely Cathedral", *Historical Research 87* (2014), s. 370-376. Clark, *Civilisation*, 6. Bölüm ve Andrew Graham Dixon, *A History of British Art* (Berkeley & Los

Angeles, 1999), 1. Bölüm, her ikisinde de Lady Şapeli'nde daha önce gerçekleşen ikonoklazm kınanıyor; konuyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Gary Waller, *The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern English Literature and Popular Culture* (Cambridge, 2011), 1. Bölüm ve Sarah Stanbury, *The Visual Object of Desire in Late Medieval England* (Philadelphia, 2008), Ön Söz (ortaya çıkan estetik sonuçlar üzerine görüşü benimkine yakın).

Hindu İmgeleri, İslami Stiller

Müslümanların Hint "idolleri"yle ilgili görüşleri ve hikâyeleri için bkz. Yohanan Friedmann, "Medieval Muslim Views of Indian Religions", *Journal of the American Oriental Society 95* (1975), s. 214-221 ve Elias, *Aisha's Cushion*, 4. Bölüm. Mrinalini Rajagopalan, *Building Histories: The Archival and Athective Lives of Five Monuments in Modern Delhi* (Chicago, 2016), 5. Bölüm, Kuvvetü'l-İslam Camisi'nin kompleks kültürel karışımına dikkat çekiyor. Finbarr B. Flood, *Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter* (Princeton, 2009) eseri, Hindu ve İslam sanatı arasındaki diğer devamlılıkları konu ediniyor; ayrıca "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum", *Art Bulletin 84* (2002), s. 641-659'daki Bamiyan Budaları'nın yıkımına kadar İslami ikonoklazm üzerine detaylı açıklamalarını da inceleyiniz.

Uygarlık İnancı

Mary Beard, *The Parthenon* (gözden geçirilmiş baskı, Londra, 2010), tapınağın kiliseye dönüştürülmesi ve nihai yıkımıyla birlikte Akropolis'in tarihini ve imgelerini tanıtıyor. Robin Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body* (Cambridge, 2011), 7. Bölüm, tanrıların doğası ve nasıl tasvir edilmeleri gerektiği üzerine Antik Yunan tartışmalarını inceliyor. Ksenofanes'in sözlerinin (artık daha sonraki –çoğu Hristiyan– yazarların aktarımlarında varlığını sürdürmekte) derlemesi için bkz.

G. S. Kirk, J. E. Raven ve M. Schoeld, *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts* (Cambridge, 1983), 5. Bölüm. Denizde bulunan tahta parçasının hikâyesi Pausanias, *Guide to Greece* 10, 19, 3'te anlatılıyor; 1, 26, 6'da eski Athena heykelinin mucizevi kökenine değiniyor. Altın ve fil dişi heykelin kanıtlarının kapsamlı çözümlemesi için bkz. Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World* (Oxford, 2001), 5. Bölüm; Parthenon'daki bu tür heykellerin içinde yaşayan fareler, Lukianos'un milattan sonra ikinci yüzyıla ait hicvi, *Zeus Rants* 8'de geçiyor ve *The Battle of Frogs and Mice*'da (*İlyada* üzerine antik bir parodi) Athena karakteri elbiselerini kemiren farelerden şikâyet eder (177-196. satırlar). Heykel tahribatıyla ilgili farklı gelenekler için bkz. Beard, *The Parthenon*, 3. Bölüm. "Dünyanın en güzel camisi" sözleri, George Wheler, *A Journey into Greece in the Company of Dr Spon of Lyons* (Londra, 1682), s. 352'de.

Son Söz: Uygarlık ve Uygarlıklar

Özgün *Uygarlık* dizisi, arka planı, yapımı ve etkisi için bkz. Jonathan Conlin, *Civilisation* (Londra, 2009) ve Clark'a adanmış bir serginin kataloğu, Chris Stephens ve John-Paul Stonard (ed.), *Kenneth Clark: Looking for Civilisation* (Tate Gallery, Londra, 2014). Dizi James Stourton, *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation* (Londra, 2016) eserinde kapsamlı olarak ele alınıyor.

ÖNEMLİ SİT ALANLARI VE YERLER

Bu kitapta incelediğim yerlerin bazıları her yıl milyonlarca insan tarafından ziyaret edilen önemli dünya mirası alanlarıdır: *İlk İmparator'un mezarı* Çin'in merkezindeki Şensi eyaletinde; 2. *Ramses tarafından yaptırılan büyük tapınaklar* Mısır'da günümüz Luksor şehri yakınlarında; *Angkor Vat* Kamboçya'da; Ravenna'nın erken Orta Çağ kiliselerinin en ünlülerinden biri olan *San Vitale* İtalya'da; *Sultanahmet Camisi* İstanbul'da; *Akropolis* Atina'da yer alıyor. Diğerleri daha az biliniyor ya da sapa yerlerde bulunuyor:

1. Nasıl Bakıyoruz?: Giriş'te ele alınan *Olmek başı* asıl yerinden çıkarılmıştır (petrol arama çalışmalarının tehdidi altındaydı) ve bugün, Tabasco eyaletinin Villahermose şehrinde bulunan Ruiz Cortines Bulvarı'nda, biraz tuhaf bir hayvanat bahçesi-arkeoloji parkı olan Parque-Museo La Venta'da görülebilir. *Memnon Heykelleri* Krallar Vadisi'yle Luksor kenti arasındaki yolda kolayca ulaşılabilir bir konumda. *Naksos Adası'ndaki tamamlanmamış heykel* adanın kuzeyinde bulunan Apollonas'taki (arabayla gidilebilir) taş ocağında hoş bir şekilde korunmasızca yatıyor; sayfa xx'deki fotoğrafta görülen kullanışlı basamaklar artık yok. Adanın ortasındaki Melanes köyü yakınlarında aynı durumda iki heykel daha bulunuyor (onlar da ziyaret edilebilir ama yerel rehberlik gerekebilir). Hâlâ Northumberland Düklüğü'nün mülkü olan *Syon House*, Londra'nın merkezinin batısındaki bir parkta yer alsa da toplu taşımayla ulaşım kolay değil. Yaz aylarında haftada üç gün ziyarete açık.

2. İnancın Gözüyle Sanat: Maharaştra Eyaleti'ndeki *Ajanta Mağaraları* haftada altı gün açık (pazartesileri kapalı) ama en yakın büyük kent Aurangabad'a doksan, daha küçük Jalgoan'a altmış beş kilometre

uzaktaki bu bölgeye ulaşmak biraz zor. Yerel otobüsler var ama yabancı ziyaretçilerin çoğu turlarla gidiyor ya da Aurangabad'dan taksiye biniyor. Venedik'in merkezinde yer alan ve Büyük Kanal'dan yürüyerek birkaç dakikada ulaşılabilen *Scuola di San Rocco*, Noel ve yeni yılın ilk günü dışında her gün açık. *Macarena Kilisesi* asıl turizm merkezi Sevilla'nın biraz kuzeyinde ama toplu taşıma araçlarıyla kolayca gidilebilir. 1930'lardan sonra yeniden yapılan bina her gün açık ve giriş ücretsiz. *Sancaklar Camisi* Büyükçekmece'de, İstanbul'un merkezinden batıya giden E80 Otoyolu yakınlarında; her gün açık ve ziyaret ücretsiz, otomobil ya da taksi dışında ulaşım zor. Londra'nın yüz kırk beş kilometre kuzeyindeki *Ely Katedrali*, Ely tren istasyonuna yürüme mesafesinde ve her gün açık. *Kuvvetü'l-İslam Camisi*, Kutup Minar kompleksindeki diğer İslami anıtlarla birlikte Yeni Delhi'de; her gün açık ve toplu taşıma araçlarıyla ulaşım kolay.

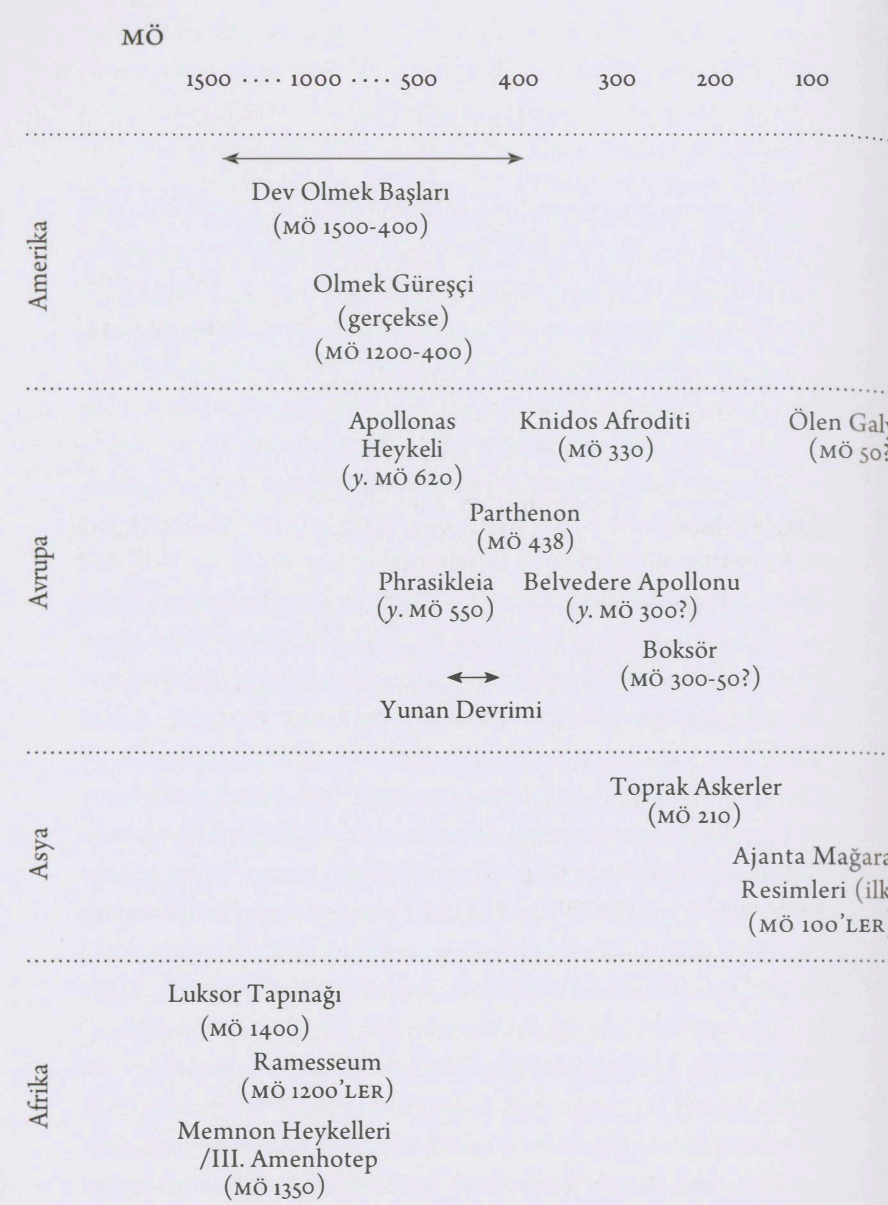
Burada bahsettiğim objelerin hemen hemen hepsi önemli müzelerde sergilenmektedir. Kusursuz eşi ve kaba satirleri betimleyen beşinci yüzyıldan kalma Atina çömlekleri ve Artemidoros mumyası Londra'daki *British Museum*'da. Phrasikleia Atina'daki Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde ("Yunan Devrimi" dediğimiz değişimi açıkça belgeleyen bir dizi antik Yunan heykeliyle birlikte); Boksör heykeli ise, artık, Roma'nın ana tren istasyonuna beş dakika yürüme mesafesindeki *Ulusal Müze, Palazzo Massimo alle Terme*'de yaşıyor. Knidos Afroditi'nin New York, *Metropolitan Müzesi*'nden Paris'teki *Louvre Müzesi*'ne kadar pek çok büyük müzede kopyaları ve versiyonları var. Özgün Belvedere Apollonu *Vatikan Müzeleri*'nde ve Ölen Galyalı Roma'daki *Capitoline Müzeleri*'nde. Olmek Güreşçi ve diğer Olmek eserleri Mexico City'deki *Ulusal Antropoloji Müzesi*'nde sergileniyor. Kennicott Kutsal Kitap yazması *Bodleian Kütüphanesi*, Oxford'da. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/ sitesinden kolayca erişilebilir ("MS Kennicott 1" diye arayın) ve Bodleian'ın Weston Kütüphanesi sergi galerisinde dönemsel olarak sergileniyor.

TEŞEKKÜR

Televizyon programı yapmak iş birliği gerektiren bir süreçtir. BBC'deki ve Nutopia'daki *Uygarlık* ekibi Londra'da ve ziyaretler sırasında bu kitaptaki fikirlerin çoğunu eleştirdi, tartıştı, geliştirdi ve onlara güldü. Ekrandaki ve kitaptaki son ürün için Mark Bell, Denys Blakeway, Caroline Buckley, Jonty Claypole, Mel Fall, Matt Hill, Andy Hoare, Duane McClunie, Phoebe Mitchell-Innes, David Olusoga, Johann Perry, Nick Reeks, Ewan Roxburgh ve Simon Schama'ya fazlasıyla borçluyum ve projeyi mümkün kılan yararlı düzenlemeleri yapan Becky Claridge, Joanna Marshall ve Jenny Wolf'a da çok şey borçluyum. Televizyon programı tanıtımlarındaki, sanki her şeyi kendiniz düşünmüş ve ekrana getirmişsiniz gibi "yazan ve sunan..." satırından daha yanıltıcı hiçbir şey olamaz. Bu izlenimi düzeltmek için küçük bir jest olarak bu kitabı Matt Hill'e (kendisi yönetmenimdi ve burada fikirlerinin bazılarını ve hoş üslubunu görecektir) ve "ekibe" adıyorum.

Kitabı yazarken pek çok eski arkadaşım da katkı sağladı. Peter Stothard ve Bob Weil her sayfayı okudu ve geliştirdi. Eşim Robin Cormack'ın (yatılı Bizans uzmanım), çocuklarım Zoe ve Raphael Cormack'ın (Zaman Çizelgesi'ni de hazırladı) ve Jaś Elsner, Jeremy Tanner ve Carrie Vout'un bilgilerinden yararlandım. Françoise Simmons, Christiana Herringham konusunda bana yardımcı oldu ve Debbie Whittaker'ın keskin gözleri beni her türlü hatadan ve çok daha fazlasından kurtardı.

Yayıncılık da iş birliği gerektiren bir süreç. Profile'dan Penny Daniel alıştığım güler yüzüyle kitabı başından sonuna kadar okudu. Ona, James Alexander'a (Jade Design'dan), Claire Beaumont'a, Pete Dyer'a, Andrew Franklin'e, Emily Hayward Whitlock'a (Artists' Partnership'ten), Lesley Hodgson'a, Simon Shelmerdine ve Valentina Zanca'ya teşekkürler. Diğer büyük ekibim de bu.


MÖ
1500 .... 1000 500
400
300
200
100
Amerika
Dev Olmek Başları
(MÖ 1500-400)
Olmek Güreşçi
(gerçekse)
(MÖ 1200-400)
Avrupa
Apollonas
Heykeli
(y. MÖ 620)
Knidos Afroditi
(MÖ 330)
Ölen Gal
(MÖ 50
Parthenon
(MÖ 438)
Phrasikleia
(y. MÖ 550)
Belvedere Apollonu
(y. MÖ 300?)
Boksör
(MÖ 300-50?)
Yunan Devrimi
Asya
Toprak Askerler
(MÖ 210)
Ajanta Mağara
Resimleri (ilk
(MÖ 100'LER
Afrika
Luksor Tapınağı
(MÖ 1400)
Ramesseum
(MÖ 1200'LER)
Memnon Heykelleri
/III. Amenhotep
(MÖ 1350)

S

.... 500 .... 1000 .... 1500 .... 1600 .... 1700 .... 1800 .... 1900 2000

Olmek Güreşçi
(sahteyse)
(MS 1900'LER)

Kennicott Kutsal
Kitap'ı (MS 1476)

Johann
Winckelmann
(MS 1717–1768)

Sancaklar
Camisi
(MS 2014)

San Vitale Kilisesi
Ravenna (MS 540'LAR)

Tintoretto'nun Scuola di
San Rocco Venedik'teki
eserleri (MS 1560'LAR–1580'LER)

BBC *Uygarlık*
(MS 1969)

Yahudilerin
İspanya'dan
Kovulması
(MS 1492)

Cromwell Ely
Katedrali'nde
(MS 1644)

Sultanahmet
Camisi (MS 1616)

Syon House
(MS 1796)

Angkor Vat
(MS 1100'LER)

Ajanta Mağarası
Resimleri (sonuncu)
(MS 400'LER)

Kuvvetü'l-İslam
Camisi, Delhi
(MS 1193)

Christiana
Herringham
Ajanta'da
(MS 1906–1911)

drianus'un Mısır
Ziyaretleri
(MS 130)

rtemidoros
Portresi
IS 100–150)

RESİMLER LİSTESİ

1. Nasıl Bakıyoruz?: 1. Olmek başından ayrıntı © National Geographic Creative / Alamy Stock Photo; 2. Olmek başı © Brian Overcast / Alamy Stock Photo; 3. Olmek başı © fergregory / iStock / Getty Images Plus; 4. Albani Antinous / Dijital görsel Getty Açık İçerik Programı'nın izniyle; 5. Memnon Heykelleri © Bildagentur-online / UIG Getty Images; 6. Mary Beard Şarkı Söyleyen Heykel'de © BBC/Nutopia; 7. Memnon'un ayağındaki yazıt © jackie ellis / Alamy Stock Photo; 8. Attika Hydriası © British Museum Yönetim Kurulu; 9. Attika Psykteri © British Museum Yönetim Kurulu; 10. Attika Psykteri'nden ayrıntı © British Museum Yönetim Kurulu; 11. Kırmızı figürlü Attika kâsesindeki köleden ayrıntı © Granger, NYC / TopFoto; 12. Phrasikleia'nın mezarında Aristion'un heykeli © Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, Yunanistan / Tarker / Bridgeman Images; 13. Havara, Mısır'dan bir Serapis rahibinin mumya portresi © British Museum Yönetim Kurulu; 14. Mısır mumya portresi, Havara, Mısır © British Museum Yönetim Kurulu; 15. Mumya portresi, Roma Dönemi, Sakkara. © British Museum Yönetim Kurulu; 16. Mumya çerçevesi ve Artemidoros portresi © British Museum Yönetim Kurulu; 17. Mumya çerçevesi ve Artemidoros portesinden ayrıntı © British Museum Yönetim Kurulu; 18. Togatus Barberini, Centrale Montemartini Müzesi, Roma © Leemage / Getty Images aracılığıyla Corbis 19. The Invention of the Art of Drawing by Joseph-Benoît Suvée © Lukas - Art in Flanders VZW / Bridgeman Images; 20. Çin Şi Huang © British Library Board. Tüm Hakları Saklıdır / Bridgeman Images; 21. Toprak Askerler © Jean-Pierre De Mann/ Publisher Mix / Getty Images; 22. solda. Toprak Asker, Piyade © akg-images / Laurent Lecat; 22. ortada. Toprak Asker, Okçu © akg-images / Laurent Lecat; 22 sağda. Toprak Asker, Süvari © akg-images / LaurentLecat; 23. Ramesseum ©

akg-images; 24. Luksor Tapınağı'nda 2. Ramses Heykeli © Face_2_Face / iStock / Getty Images Plus; 25. Mary Beard Luksor'daki tapınakta ©BBC/Nutopia; 26. Kiklad figürleri © Universal History Archive / Getty Images aracılığıyla UIG; 27. Heykel, 26. Hanedan, Giza © British Museum Yönetim Kurulu; 28. Yunan heykelleri © DEA / G. NIMATALLAH / De Agostini / Getty Images; 29. Apollonas Heykeli © DEA / G. DAGLI ORTI / DeAgostini / Getty Images; 30. Erken Yunan erkek heykelleri MÖ y. 570 © akgimages / WHA / World History Archive; 31. Yunan kadın heykeli MÖ 520 © akg-images / Album / Prisma; 32. Kritios Oğlanı MÖ 480 © DEA / G. NIMATALLAH / De Agostini / Getty Images; 33. Artemision Bronz Heykeli © DEA / G. NIMATALLAH / De Agostini / Getty Images; 34. Quirinal Boksörü © Lautaro / Alamy Stock Photo; 35. Quirinal Boksörü'nden ayrıntı © Prisma / UIG / Getty Images; 36. Ödüllü Dövüş, y. 1919, George Wesley Bellows © Mead Sanat Müzesi, Amherst Üniversitesi, MA, ABD / Charles H. Morgan'ın Armağanı / Bridgeman Images; 37. Phrasikleia Heykeli'nden ayrıntı © DEA / ARCHIVIO J. LANGE / DeAgostini / Getty Images; 38. Afrodit, Palazzo Massimo alle Terme, Roma © Eric Vandeville / akg-images; 39. Afrodit'ten ayrıntı © Eric Vandeville / akg-images; 40. Syon House, Robert Havell'in gravürü 1815 © Stapleton Koleksiyonu / Bridgeman Images; 41. Belvedere Apollonu © Northumberland Dükü Koleksiyonu, Syon House; 42. J. J. Winckelmann Portresi © De Agostini Resim Kütüphanesi / Bridgeman Images; 43. Ölen Galyalı © Northumberland Dükü Koleksiyonu, Syon House; 44. Winckelmann'ın Sanat Tarihi'nin Baş Sayfası © Northumberland Dükü Koleksiyonu, Syon House; 45. Olmek Güreşçi, Ulusal Antropoloji Müzesi, Meksika © EDU Vision / Alamy Stock Photo; 46. Yeşim Heykelcikler © Danita Delimont / Alamy Stock Photo; 47. Olmek bebeği © age fotostock / Alamy Stock Photo.

2. İnancın Gözüyle Sanat: 48. Angkor Vat'ta Gün Doğumu © FLUEELER URS / Alamy Stock Photo; 49. Angkor Vat'ta Turistler © Barry Lewis / Pictures Ltd. / Getty Images aracılığıyla Corbis; 50. Angkor Vat'taki kabartma © Lucas Vallecillos / Alamy Stock Photo; 51. Angkor Vat © Yann Arthus-Bertrand / Getty Images; 52. Hindistan Sıkkım'da Kamyon, Hindistan © Tom Cockrem / Getty Images; 53. Ajanta Mağaraları © ertyo5 / iStock Unreleased / Getty Images Plus; 54. Christiana Herringham fotoğrafı / 722.4 IND FOLIO (Herringham Koleksiyonu) Arşivleri, Royal Holloway, Londra Üniversitesi; 55. Ajanta, Mağara no.1 © akg-images / Jean-Louis Nou; 56. "Ajanta Freskleri" Kopyası, 1915, Christiana Herringham © British Library Kurulu. Tüm Hakları Saklıdır / Bridgeman Images; 57. Maymun Resmi, Ajanta Mağarası XVII © Resimler Schlingloff'un ardından Mathhias Helmdach 2000/2013; 58. San Vitale Bazilikası'nın içi © Marco Brivio / Photographer's Choice / Getty Images; 59. İmparatoriçe Theodora Mozaiği, San Vitale, Ravenna, İtalya © Bridgeman Images; 60. San Vitale'nin apsisindeki mozaik © Education Images / Getty Images aracılığıyla UIG; 61. Gizemli Kuzu, San Vitale, Ravenna, İtalya © De Agostini Resim Kütüphanesi / A. De Gregorio / Bridgeman Images; 62. İsa ve Havarileri, San Vitale, Ravenna, İtalya © De Agostini Resim Kütüphanesi / A. De Gregorio / Bridgeman Images; 63. Venedik'te Aziz Roch Günü, 1735, Canaletto © Fine Art Images / Heritage Images / Getty Images; 64. Çobanların Tapınması, 1578-81 Tintoretto © Scuola Grande di San Rocco, Venedik, İtalya / Bridgeman Images; 65. Son Akşam Yemeği, Tintoretto © Scuola Grande di San Rocco, Venedik, İtalya / De Agostini Picture Library / G. Dagli Orti / Bridgeman Images; 66. Çarmıha Gerilme, 1565, Tintoretto © Scuola Grande di San Rocco, Venedik, İtalya / Cameraphoto Arte Venezia / Bridgeman Images; 67. Çarmıha Gerilme'den ayrıntı © Scuola Grande di San Rocco, Venedik, İtalya / Cameraphoto Arte Venezia / Bridgeman Images; 68. Meryem Ana'nın Yüzü, Macarena Bazilikası © José Fuste Raga / age fotostock / Getty Images; 69. Macarena Bazilikası'ndaki

Meryem Ana © Dermot Conlan / Getty Images; 70. Semana Santa © akg-images / Album / Miguel Raurich; 71. Sancaklar Camisi © EA-A-Emre Arolat Mimarlık / Thomas Mayer; 72. Hira Mağarası © Dilek Mermer / Anadolu Ajansı / Getty Images; 73. Sancaklar Camisi'nin içi © isa_ozdere / iStock Editorial / Getty Images Plus; 74. Sultanahmet Camisi'nin İçi © Claudio Beduschi / AGF / Getty Images aracılığıyla UIG; 75. Sultanahmet Camisi © jackmalipan / Getty Images; 76. Sultanahmet Camisi'nin Kubbesi © age fotostock / Alamy Stock Photo; 77. İkinci Emir, Kennicott Kutsal Kitap'ı © Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi 2018 MS_Kennicott_1_fol_47r; 78. Jonah, Kennicott Kutsal Kitap'ı © Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi 2018 MS_Kennicott_1_fol_305r; 79. Mikrograf, Kennicott Kutsal Kitap'ı © Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi 2018 MS_Kennicott_1_fol_317v; 80. Kral Davut, Kennicott Kutsal Kitap'ı © Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi 2018 MS_Kennicott_1_fol_185r; 81. Joseph İbn Hayyim, Kennicott Kutsal Kitap'ı © Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi 2018 MS_Kennicott_1_fol_447r; 82. Aya İrini Kilisesi © EvrenKalinbacak / iStock / Getty Images Plus; 83. Ely Katedrali'nin aydınlık feneri © Rob_Ellis / iStock / Getty Images Plus; 84. Lady Şapeli'nde ikonoklazm © BBC/Nutopia; 85. Ely Katedrali Lady Şapeli'nin içi © Angelo Hornak / Alamy Stock Photo; 86. Kuvvetü'l-İslam Camisi'nin minaresi © Roland ve Sabrina Michaud / akg-images; 87. Kuvvetü'l-İslam Camisi'ndeki Hindu sütunları © Charles O. Cecil / Alamy Stock Photo; 88. Akropolis'in Havadan Görüntüsü © Lingbeek / Getty Images; 89. UNESCO Logo © UNESCO; 90. Parthenon manzarası, cami kuzeybatıda, 1836, Christian Hansen © akg-images; 91. Mary Beard Akropolis'te © BBC/Nutopia; 92. Kenneth Clark Notre Dame'da, 1969 © BBC.

Telif hakkı sahiplerine ulaşmak için her türlü çaba gösterilse de sonraki baskılarda düzeltme yapmak için hak sahiplerine ulaşılamayan resimler hakkında bilgilendirilmek yazarı ve yayıncıları memnun edecektir.

DİZİN

A

Ajanta Mağaraları 122, 130, 219, 227, 234
Akropolis 193, 197, 202, 225, 227, 235
Angkor Vat 9, 111, 112, 116, 219, 227, 234
Antinous 23, 24, 97, 232
Apollonas Heykeli 73, 233
Apollonas, Naksos 73, 216, 227, 233
Aristion, heykeltıraş 43, 232
Arolat, Emre 157, 222, 235
Artemidoros mumyası 228
Athena 197, 198, 226
Atina 28, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 76, 117, 193, 196, 197, 198, 212, 213, 227, 228, 232
Atina çömlekleri 36, 228
Aya İrini, İstanbul 180, 235
Ayşe, Hz. Muhammed'in eşi 161, 223

B

Balbilla, Julia 28, 31, 32, 212
Bamiyan Budaları 186, 225
barbarlar 15, 33
Basava, şair 119, 219
beden 12, 68, 69, 82, 90, 101, 108, 184
Bellows, George 80, 233
Belvedere Apollonu 93, 95, 96, 101, 228, 233
Bizans İmparatorluğu, ayrıca bkz. İstanbul 180
Boksör heykeli 82, 228
Butades'in kızı 49, 50, 207

C

Canaletto 140, 234
Clark, Kenneth 11, 14, 101, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 218, 224, 226, 235
Cromwell, Oliver 183, 224

Ç

Çin 7, 11, 12, 22, 53, 56, 111, 214, 215, 227, 232
Çin'in ilk imparatoru 53
Çin Şi Huang 53, 56, 232

D

Delhi 191, 225, 228

din, ayrıca bkz. Budizm; Hristiyanlık; Hinduizm; İslam; Paganizm; Yahudilik 15, 116, 128, 139, 148, 159, 169, 176, 183, 199, 202, 222
Dionysos 197, 216
Duchamp, Marcel 88

E

Ely Katedrali 181, 183, 192, 224, 228, 235
Emin, Tracy 88
Erekhtheion 197

F

Forster, E. M. 122, 220

G

Gombrich, E. H. 12, 211, 214, 216
Güreşçi 7, 103, 105, 106, 108, 218, 228, 233

H

Hadrianus, İmparator 23, 24, 25, 28, 31, 32, 44, 56, 61, 207
Hansen, Christian 199, 235
hat sanatı 161, 168
Havara 232
Herringham, Christiana 122, 123, 124, 125, 126, 128, 202, 207, 219, 220, 229, 234
Hindistan 119, 121, 122, 189, 190, 191, 234
Hindistan'a Bir Geçit (Forster) 122
Hira Mağarası 158, 160, 235
Hristiyanlık 177
Hz. Muhammed 160, 161, 223

İ

ikonoklazm 117, 183, 192, 193, 224, 225, 235
iktidar 67, 68, 69
İsa 9, 132, 133, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 149, 180, 220, 224, 234
İslam 9, 12, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 167, 168, 169, 180, 189, 190, 191, 192, 202, 222, 223, 225, 228, 235
İspanya 148, 149, 151, 169, 173, 176, 207, 224
İstanbul 2, 11, 132, 157, 164, 165, 180, 181, 227, 228
İtalya 78, 92, 131, 227, 234

J

Justinianus, İmparator 132, 133, 136

K

kadınlar 12, 22, 75, 87, 157

Kennicott Kutsal Kitap yazması 223, 228, 235
Kerameikos, Atina 34, 41
Knidos 87, 89, 147, 217, 228
Knidos Afroditi 87, 217, 228
köleler 23
Kos 88
Ksenofanes 196, 225
Kur'an 158, 165
Kutsal Kitap 9, 144, 146, 152, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 223, 228, 235

L

Luksor 23, 64, 66, 67, 227, 233

M

Macarena Kilisesi, Sevilla 149, 177, 228
Maron, Anton von 97
Meksika 11, 15, 19, 22, 103, 105, 233
Memnon Heykelleri 28, 227, 232
Midilli Adası 196
Mısır 12, 22, 23, 24, 25, 33, 44, 46, 61, 66, 68, 69, 70, 71, 111, 207, 215, 216, 227, 232

N

Naksos 73, 76, 227
Northumberland, birinci Dük ve Düşesi 92, 218, 227, 233

O

Olmek başı 19, 22, 227, 232
Olmek Güreşçi 7, 103, 105, 108, 218, 228, 233

Ö

Ölen Galyalı 93, 96, 99, 218, 228, 233

P

Palmira 186
Parrhasios 85, 217
Parthenon 117, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 225, 226, 235
Percy, Elizabeth, Northumberland birinci Düşesi 92
Phrasikleia 41, 43, 44, 71, 82, 83, 87, 213, 228, 232, 233
Plinius, Yaşlı 49, 85, 214, 217
portreler, ayrıca bkz. klasik üslup 44, 50
Praksiteles 85, 87, 88

R

Ramses, 2. 61, 64, 67, 69, 215, 227, 233

Roma 7, 13, 22, 23, 24, 44, 45, 46, 47, 49, 56, 68, 76, 78, 81, 87, 91, 92, 95, 101, 131, 132, 133, 144, 158, 186, 207, 214, 217, 222, 228, 232, 233
Ruskin, John 142, 221

S

Sabina, Hadrianus'un eşi 23, 29, 212
San Vitale, Ravenna, ayrıca bkz. Roma 131, 132, 137, 177, 191, 220, 227, 234
Scuola di San Rocco, Venedik 139, 140, 151, 221, 228
Sevilla, Macarena Bakiresi 149, 151, 169, 198, 221, 228
Shelley, Percy Bysshe 64, 215
Sultan 1. Ahmet 164
Suvée, Joseph-Benoît 50, 232
Syon House 92, 93, 99, 227, 233

T

Teb, Mısır 23
Theodora, Justinianus'un eşi 133, 136, 220, 234
Tintoretto 140, 141, 142, 146, 147, 221, 234

U

Ulusal Sanat Koleksiyonları Fonu 125
uygarlık 11, 19, 39, 202, 207, 208
Uygarlık (BBC) 9, 11, 14, 101, 206, 208, 209, 210, 211, 218, 225, 226, 229

V

Vitalis, Aziz 131, 132, 133, 136

W

Winckelmann, Johann Joachim 95, 96, 97, 100, 101, 102, 105, 108, 205, 208, 218, 233

Y

Yahudilik 12
Yunan Devrimi 7, 74, 76, 81, 82, 88, 90, 91, 101, 215, 228
Yunanistan 7, 13, 25, 32, 69, 70, 76, 81, 91, 101, 232

Z

Zeuxis 85, 217

"Mary Beard, Batı Avrupalı bakış açısını aşarak İstanbul'dan Çin'e, Yahudilikten Hristiyanlığa, yüzyıllar öncesinden modern çağa kadar farklı kültürleri ve dönemleri hayranlık uyandırıcı bir perspektifle okuyor. Sanata baktığımız ve onu yorumladığımız bağlamın gücüne vurgu yapan *Uygarlıklar* din, sanat ve tarih alanlarında yeni bir bakış açısı kazanmak isteyen herkes için keyifli ve bilgilendirici bir el kitabı."
Booklist

"Yüzlerce yıl ve yüzlerce kilometre öteden sanat ve sanatla etkileşimlerimiz üzerine tam bir analiz şöleni... Yepyeni ufuklar açacak derslerle dolu."
Kirkus Reviews

"Beard, ezberlere meydan okuyan iflah olmaz bir kâşif..."
Financial Times

www.pegasusyayinlari.com
ISBN: 978-625-410-505-0
9 786254 105050