

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZECİLİK ANABİLİM DALI
MÜZECİLİK PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR MÜZECİLİK TERİMİ ÖNERİSİ OLARAK
BAĞLAM SERGİLEME VE ANTİK SERGİLEME
BAĞLAMININ MÜZELERE UYARLANMASI

Hazal TURGUT

Danışman
Doç. Dr. Barış GÜR

İZMİR-2021

TEZ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bir Müzecilik Terimi Önerisi Olarak Bağlam Sergileme ve Antik Sergileme Bağlamının Müzelere Uyarlanması” adlı çalışmamın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2021

Hazal TURGUT



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

**Bir Müzecilik Terimi Önerisi Olarak Bağlam Sergileme ve Antik Sergileme
Bağlamının Müzelere Uyarlanması**

Hazal Turgut

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müzecilik Anabilim Dalı

Müzecilik Programı

Sergileme içgüdü temelli bir eylem olarak insanlık tarihinin başlangıcından itibaren, insanlığın tüm eserlerinde izlenebilir bir kavramdır. Bu kavramın, sanatla ve güzellikle ilişkisi bağlamında estetik kaygı, sergilemenin hem motivasyonu hem de göstergesi niteliğinde değerlendirilebilir. Sergileme, bir dışavurum olduğundan sergileme eylemini gerçekleştiren devlet, birey ya da grupların düşünce yapısını ve nasıl görülmek istediğini ifade eden bir araçtır. Birçok bileşenin birlikte değerlendirilmesiyle edinilen bağlam bilgisi, sergileme eylemlerinin de gerçekleştirildiği tarihsel süreci aydınlatmada ve anlamlandırmada önemli rol oynamaktadır.

Müzecilik çalışmaları için sergileme, müzenin izleyiciyle ilişki kurmasını sağlayan noktada bulunmaktadır. Geçmiş görsel olarak sunması bakımından Antik Çağ'ın izlenebildiği mekanlar olarak müzelerin, Antik Çağ bağlamını, dönemin nesneleriyle birlikte sergilemesi, izleyicilerin nesnelerin ait olduğu tarihsel süreci ve nesneleri kullanan kişilerin yaşadığı bağlamı da anlamasını sağlayabilir.

Bu çalışmada, Antik Çağ'ın sergileme eylemleri, Antik Çağ öncesini de içerecek şekilde Üst Paleolitik Çağ'dan Hellenistik Çağ sonuna kadarki tarihsel süreçte izlenerek, dönemlerin sergileme bağlamları incelenmiştir. Anadolu coğrafyası bu izlemede ön plandadır. Dönemin genel sanat anlayışını yansıtan bazı dünya örnekleri de çalışma kapsamına alınmıştır.

Antik Çağ bağlamlarının müzelere uygulanabilirliğinin anlaşılabilmesi için müze-sergileme ilişkisinin süreçleri de ele alınmıştır. Bu sayede sergilemenin müzenin izleyiciyle iletişim kurma noktasında bulunduğu anlaşılmış, Antik Çağ bağlamının deneyimlenebilir olmasını sağlamak amacıyla “Bağlam Sergileme” bir terim olarak müzecilik terminolojisine önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sergileme, Bağlam, Müze Sergilemeleri, Bağlam Sergileme, Antik Çağ, Antik Yunan, Anadolu, Antik Çağ Sergileme Bağlamı, Müzelerde Bağlam Canlandırma



ABSTRACT

Master's Thesis

Context Exhibition as a Suggestion for the Museum Studies Terminology and Adapting the Context of Ancient Exhibitions to Museums

Hazal TURGUT

Dokuz Eylul University

Graduate School of Social Sciences

Department of Museology

Museology Program

As a concept based on intuitive behaviour, exhibition can be observed in all of humanity's artifacts throughout the human history. In the context of relationship between exhibition and art & beauty, aesthetic concerns can be considered as both motivation and indicator of exhibition. Furthermore, exhibition is an instrument of expression which reveals the mindset of the exhibitor government, individual or group and indicates the way that exhibitor wants to be perceived. Therefore, a context obtained by evaluating different components is essential for illumination and interpretation of historical process regarding exhibition act.

Exhibition enables a relationship between audience and museum for Museum Studies. Museums where Ancient Age can be observed visually not only show audience the era's context along with objects, but also explain context of living during the era.

In this thesis, exhibition contexts of Ancient Age are examined by monitoring exhibition acts starting from Upper Palaeolithic Era to Hellenistic Era, covering pre-Ancient Age as well. Anatolian landscape is in the focus of this monitoring. Some global examples which reflect era's general sense of art are in scope of this thesis as well.

Museum – exhibition relationship is discussed to understand context of Ancient Age's applicability to museums. Therefore, it has been clarified that exhibition stands where museum communicates with audience. To prevent this

communication from being ex parte and to make Ancient Age context obsolete, “Context Exhibition” term is proposed to Museum Studies terminology.

Keywords: Exhibition, Context, Museum Exhibition, Context Exhibition, Ancients Age, Ancient Greece, Anatolia, Ancient Age Exhibition Context, Context Refreshment in Museums.



BİR MÜZECİLİK TERİMİ ÖNERİSİ OLARAK BAĞLAM SERGİLEME VE ANTİK SERGİLEME BAĞLAMININ MÜZELERE UYARLANMASI

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR	x
EK LİSTESİ	xi

GİRİŞ	1
-------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR KAVRAM OLARAK SERGİLEME VE ANTİK SERGİLEME SÜRECİNE BAKIŞ

1.1. SERGİLEME	3
1.2. ESTETİK KAYGI	3
1.3. SERGİLEME KAVRAMININ TARİHSEL SÜRECİ	5
1.3.1. Antik Yunan Dönemi Öncesi Sergileme Eylemleri	5
1.3.2. Antik Yunan Dönemi'nde Sergileme	23
1.3.3. Antik Kaynaklarda Geçen Sergileme Atıfları	42

İKİNCİ BÖLÜM

MÜZECİLİK ÇALIŞMALARINDA BAĞLAM SERGİLEME

2.1. MÜZECİLİK TARİHİ	51
2.1.1. Müze Kavramı	51
2.1.2. Müzeciliğin Tarihsel Sürecine Bakış	52
2.1.2.1. Antik Çağ'da Müze Kavramı: Mouseion	53
2.1.2.2. Müze-Koleksiyon İlişkisi ve Nadire Kabineleri	56

2.1.2.3. Kamu Müzelerinin Kuruluşu: Ulusal Müzeler	58
2.1.2.4. Türkiye’de Müzecilik Çalışmalarının Tarihsel Süreci:	60
2.2. MÜZECİLİK ÇALIŞMALARINDA SERGİLEMENİN YERİ VE ÖNEMİ	72
2.3. BİR MÜZECİLİK TERİMİ ÖNERİSİ OLARAK BAĞLAM SERGİLEME VE ANTİK SERGİLEME BAĞLAMININ MÜZELERE UYARLANMASI	74
SONUÇ	80
KAYNAKÇA	93
EKLER	



KISALTMALAR

bkz. Bakınız

Çev. Çeviren

kg. kilogram

MÖ Milattan önce

s. Sayfa No

ss. Sayfadan Sayfaya

vb. ve benzeri

vd. ve devamı



EK LİSTESİ

EK 1: Resim

ek s. 1



GİRİŞ

Günümüzde müzeciliğin sergilemeden bağımsız şekilde düşünülmesi neredeyse imkansızdır ancak sergileme müzeden çok daha önce, insanlık tarihiyle eş zamanlı bir başlangıca sahiptir. İnsanlığın ilk izlerine rastlandığı çağlardan itibaren var olan bir kavram olarak sergileme, gerçekleştirildiği bağlamın ve gerçekleştirilmesini sağlayan bireylerin hakkında değerli bilgiler verebilir.

Bağlam, birçok alanda ve özellikle de arkeolojide oldukça önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bağlamın anlaşılması çok fazla bileşenin bir arada değerlendirilmesi ve bağdaştırılmasıyla sağlanır. Sergileme perspektifinden bakıldığında bağlam-sergileme ilişkisi bütünsel olarak yorumlanabilir ve bu iki kavramın bir arada kullanılması, günümüz müze sergilerini gezilebilir alanlardan çok deneyimlenebilir mekanlar haline getirebilir.

Bu yüksek lisans tezi çalışmasının amacı, Antik Çağ'ın sergileme eylemlerinin varlığının sorgulanarak, çağın sergileme bağlamının anlaşılması ve “bağlam sergileme” teriminin müzecilik terminolojisine önerilmesi dahilinde antik sergileme bağlamının günümüz müzeciliğine uyarlanmasını sağlamaktır. Bağlam sergilemesinin yapıldığı fakat bir terim dahilinde uygulanmadığı bazı müze örnekleriyle bu terimin gerekliliği de öne çıkarılmak istenmektedir. Özetle, çalışmanın sorusu, Antik sergileme eylemlerinin bağlamıyla birlikte sergilenmesini sağlayabileceği düşünülen “bağlam sergileme” teriminin müzecilik terminolojisinde neden gerekli olduğudur.

Çalışmanın kapsamında, Anadolu Coğrafyası ön planda olmak üzere, Hellenistik Çağ'a kadar gerçekleştirilmiş temsil gücü yüksek sergileme eylemleri incelenecektir. Antik Çağ olarak isimlendirilen sürecin asıl kültürünün Antik Yunan kültürü olması dolayısıyla çalışmanın odaklandığı kültür bu olacaktır fakat sergilemenin ilk örneklerinden itibaren kronolojik açıdan incelenmesi, Antik Yunan kültüründe sergilemenin edindiği biçimin anlaşılması için gereklidir. Bu bağlamda çalışma kapsamında temsil gücü yüksek örenler ve antikiteler, sergileme perspektifinden izlenecektir. Anadolu coğrafyası öncelikli olmakla beraber, sergilemelerin gerçekleştirildiği dönemin sanat anlayışını temsil eden bazı dünya örnekleri de çalışma kapsamına dahil edilecektir.

Çalışma hazırlanırken, antik sergileme eylemlerini, antik çağı yaşamış kişilerin gözünden görebilmek adına dönemin yazılı kaynaklarına başvurulmuştur. Sergilemenin sanat ve estetik ile ilişkisinin bağdaşıklığı da göz önüne alınarak, sosyal bilimlerin sanat tarihi, felsefe ve antropoloji gibi alanlarına ait yayınlar da kullanılmıştır. Antik Çağ'ın fiziksel bulgularını inceleyen arkeoloji kaynakları, çalışmanın kapsamında yer alan örenlerin ve antikitelerin yorumlanabilmesi adına önemli yol göstericilerdir. Bir müzecilik tezi olan bu çalışmada müzelerin konu olduğu birçok kaynak yer almaktadır. Yüksek lisans tezleri, yayımlanmış başvuru ve el kitapları, online yayınlar, makaleler, müzelerin resmi internet siteleri ve sözlükler çalışmada kullanılan bilimsel literatürü oluşturmaktadır.

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde sergileme ve sergilemenin göstergesi ayrıca amacı niteliğindeki estetik kaygı tanımlanmış ardından sergileme eylemlerinin tarihsel süreci Üst Paleolitik Çağ'dan itibaren Geç Hellenistik Çağ'a kadar izlenmiştir. Arkeolojik bulgular üzerinden yapılmış olan bu izlemenin ardından antik kaynakların sergilemeyi içeren atıfları incelenerek çalışma perspektifinden yorumlanmıştır. İkinci bölümde ise müze tanımlanmış ve kavramsal olarak incelenmiştir. Müzenin günümüzdeki sergileme ilişkisini edinene kadarki tarihsel süreci izlenerek, müzecilik çalışmalarında sergilemenin yeri konumlandırılmak istenmiştir. Yapılan izlemelerin ardından, tezin amacı kapsamında "bağlam sergileme" bir terim olarak sunulmuş, ilk bölümde irdelenen antik sergileme bağlamlarının, ikinci bölüm dahilinde müzelere uyarlanabilirliği ifade edilmek istenmiştir. Çalışma içerisinde kullanılan örnekler birer seçki niteliğindedir. Genel anlamda bir dönemin, ya da bir konunun özelliklerini tanımlar nitelikteki örnekler tercih edilmiş, tüm arkeolojik ören yerlerinin veya tüm müzelerin tek tek incelenmesi bir yüksek lisans tezinin kapsamı içinde mümkün olmadığından, öne çıkan örnekler üzerinden gerekli izlemeler yapılmak istenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR KAVRAM OLARAK SERGİLEME VE ANTİK SERGİLEME SÜRECİNE BAKIŞ

1.1. SERGİLEME

Sergi kelimesi Türk Dil Kurumu tarafından “*Halkın gezip görmesi, tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş ürünlerin, sanat eserlerinin tümü.*” şeklinde tanımlanmıştır. Sergileme kelimesinin tanımında ise “teşhir” ifadesi kullanılmıştır (<https://sozluk.gov.tr/>, (25.03.2020)). Sergileme kavramı çeşitli kaynaklarda farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli tarafından “*Taşınabilir boyuttaki sanat yapıtlarının topluca kamuya sunulması*” ifadeleriyle sergi kelimesi tanımlanmıştır ve sergileme kelimesi tanımında bu ifadeler ek olarak “*etkinlik*” kelimesi eklenmiştir (Sözen ve Tanyeli, 2018: 273-274). Bir başka kaynakta terim açıklamaları içerisinde sergileme, koleksiyon ve bilgilerin kapsamlı biçimde halka sunulması anlamında kullanılmıştır (Dean, 2002: 3). Bu görüşler ışığında, sergi ve sergileme kavramlarının “halka açıklık” ve “teşhir” anlamlarının öne çıktığını söylemek mümkündür. Sergilemenin insanın doğal ve içgüdüsel bir eylemi olduğuna dair görüşler de mevcuttur. Bu bağlam içerisinde; evlerin, ihtiyaçların ve yaşam biçimlerinin sunumunun sergileme eylemiyle gerçekleştirildiği öne sürülmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2018: 273-274). Bu düşüncelere paralel olarak sergileme eyleminin bir ifade biçimi ve iletişim aracı olarak nitelenmesi mümkündür.

1.2. ESTETİK KAYGI

Sergileme kavramının sanatla ilişkisi elbette yadsınamaz ki bu da sergileme kavramını farklı çağlarda arayan bu çalışmanın sanatın en önemli göstergelerinden biri olan estetik ve estetik kaygı tanımlarını içermesi gerekliliğini doğurur.

Estetik kelimesinin Türk Dil Kurumu tarafından yapılmış tanımları arasında “*Güzellik duygusuyla ilgili olan.*”, “*Güzellik duygusuna uygun olan.*” tanımları (<https://sozluk.gov.tr/>, 12.05.2021) çalışma içerisinde ifade edilecek olan anlamlarına uygundur. Kavramsal yönden bakıldığında da estetiğin doğrudan güzellikle, göz

zevkiyle ilişkili olduğu görülmektedir. Günlük konuşmalar içerisinde bir kişinin beğenisi ya da neyi güzel bulduğu üzerine “kişinin estetiği” şeklinde nitelermeler yapılmaktadır ve bu estetik kavramının geniş sınırlarını göz ardı eden bir kullanım şeklidir (De Bolla, 2006: 17), Nejat Bozkurt’un tanımında;

“Yunanca aisthetikos, aisthanesthai, duymak algılamak sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen aisthetike ya da estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır.” (Bozkurt, 2014: 37)

ifadeleriyle tanımlanır ve felsefî bir terimdir. Sözen ve Tanyeli’nin sanat sözlüğünde felsefî anlamı dile getirilen estetik tanımında, Antik Yunan güzellik algısını yaratan, sanatla güzeli eşdeğer gören bir felsefî akımdan da bahsedilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2018: 102). Platon’dan günümüze değin felsefenin konusu olan estetik, yalnızca sanattaki güzelliği değil, doğadaki, nesnedeki, ruhtaki ve düşüncedeki güzeli de kapsayan bir kavram olarak ele alınmaktadır (Bozkurt, 2014: 25). Sanat-estetik ilişkisi, güzelliği yaratmanın bir şekli olarak nitelendirilen sanat üzerinden, “sanatla estetiğin ayrılmazlığı” şeklinde ifade edilmektedir (Kagan, 1982: 6). Estetik farklı tarihsel dönemlerde farklılık gösteren ve her düşünürce farklı yorumlanan bir kavram olabildiği gibi, yukarıdaki tanımlar ışığında; güzellik merkezli bir kavram olarak nitelendirilebilir.

Estetiğin deneyimlenebilir bir kavram olması dolayısıyla bakan ve bakılan arasında bir tepki oluşturuyor olmalıdır. Bu tepki durumunun isimlendirilmesi olan estetik deneyim, De Bolla’ya göre sanat yapıtıyla karşılaşılması sonucu oluşan “*duygulanım deneyimine*” verilen addır (De Bolla, 2006: 19-20). Estetik varlık için öznenin varlığı zorunludur (Tunalı, 2018: 16). Bir sanat yapıtına bakan kişinin onunla ilgili yargıları Berger’e göre güzellik, gereklilik, deha, uygarlık, biçim, toplumsal konum ve beğeni kavramlarıyla ilgili varsayımları üzerinden şekillenir (Berger 2007: 11). Bu bağlamda, estetik deneyimin oluşmasını sağlayan öznenin, nesnenin estetik olup olmadığı konusunda bir hisse sahip olması gerektiği ve bu hissi kendi varsayımları ile biçimlendirdiği söylenebilir. Estetik kaygıyı yaratan da bu deneyimi yaşatma arzusu olarak ifade edilebilir.

Önceki bölümde tanımlanan sergilemenin, sanatla ve güzellikle ilişkili olduğu göz önüne alındığında, güzellik kavramını merkezine alan estetik kavramıyla da ilişkili

olması gerekmektedir. Sergilemeyi gerçekleştiren kişi ve kurumlarca bir ifade yöntemi işlevindeki eylem, ilgi çekmeyi de hedefliyor olmalıdır. Güzelliğin bu noktada devreye girerek, sergilenenin olumlu bir his yaratmasını sağladığı söylenebilir. Bu bağlamda, estetik kaygıyı, sergileme eylemlerinin göstergesi ve hatta önemli bir motivasyonu olarak görmek mümkündür.

1.3. SERGİLEME KAVRAMININ TARİHSEL SÜRECİ

Sergileme eylemi insanlık tarihi boyunca var olmuş bir kavramdır. Özellikle iletişimin ön plana çıktığı bir eylem olan sergileme, sanatla, üretimle ve insanlık tarihinin gelişim evreleriyle değişmiş, işlev değiştirmiş, sosyal ortamın durumu değiştikçe o ortamın ifade biçimini göstermiştir. Çalışmanın bu bölümünde, Antik Yunan dönemini merkeze alacak şekilde, çoğunlukla Anadolu coğrafyasını kapsayarak (Bazı tarihi süreçleri daha doğru örneklendirmek eğer farklı coğrafyalarda mümkünse, Anadolu coğrafyasının dışına da çıkılacaktır.), temsil gücü yüksek örnekler üzerinden sergileme eyleminin evrildiği biçimler anlaşılmaya çalışılacaktır. Sergilemenin gerçekleştiği tarihsel süreçler izlenirken, sergilemenin bir amaç olup olmadığı sorgulanacaktır ve sergileme eylemlerinin bağlamları anlaşılmak istenmektedir.

1.3.1. Antik Yunan Dönemi Öncesi Sergileme Eylemleri

Tarih öncesi olarak adlandırdığımız çağdan günümüze kalan nesnelerin çoğunlukla taşınabilir olması dolayısıyla, sergilendilerse bile nerede ve nasıl sergilendiklerine dair bugün bir yorum yapmak mümkün değildir fakat teşhir edildiği yorumuna açık sanatsal yapıtlar da mevcuttur.

Üst Paleolitik Çağ'a tarihlenen mağara resimleri resim sanatının ilk örnekleri olarak nitelendirilmektedir (Tansuğ, 2011: 20-24). “İlkel Sanat” olarak da adlandırılan bu resimlerin, aslında sanat tanımının dışına çıkarak, estetik amaçlardan ziyade, büyü ve ritüel amaçlarıyla yapılmış olduğu düşünülmektedir (Örnek 2014: 156). Neredeyse tamamı hayvan figürlerinden oluşan bu resimlerin amacının, ilkel insanların av hayvanlarını resmederek, hayvanlar üzerinde güç kazanması ve avda başarılı

olmalarını sağlamaları olduğu görüşü hakimdir (Read, 2018: 29). Üst Paleolitik döneme ait birçok mağara ve bu mağaraların duvarlarında birçok resim keşfedilmiştir. İlk keşif ise İspanya’da bulunan Altamira mağarasında, 1879 yılında gerçekleşmiştir. (Resim 1, ek s.1) MÖ 18.500-14.000 yıllarına tarihlenen mağarada tamamı hayvan figürlü 930 resim saptanmıştır (Bingöl, 2015: 17). Bir diğeri önemli mekan ise Fransa’da bulunan, MÖ 15.000-10.000 yılları arasına tarihlenen Lascaux mağarasıdır. (Resim 2, ek s.1) 1940 yılında keşfedilen mağarada 2000 civarında figüre rastlanmıştır. (Bingöl 2015: 18) (Resim 3, ek s.2) Mağara sanatının en ilginç yanlarından biri mağara biçimlerindeki çeşitliliğidir (Lewis-Williams, 2019: 36). Lokasyonlar çeşitliydi ve belirli bir desenleri yoktu (Gary, 2010: 18). Bazı durumlarda resimlerin oluşturulması için sanatçılar saatlerce mağaranın derinliklerinde uygun bir yer arıyorlardı ve bu alanlarda aydınlatma için hayvan yağı yakılan ilkel kandiller kullanılıyordu. Lascaux mağarasında bunlardan yüzlercesi ele geçmiştir (Gary, 2010: 12). Mağara resimlerinin bazıları ulaşımı zor, derin noktalara bazıları ise doğal ışık alan, giriş ve çıkış noktalarına yakın alanlara yapılıyordu. Bu noktada ulaşımı kolay olan resimlerin “halka açık”, derin noktada yere alan resimlerin ise “şahsi” veya sınırlı bir gruba hitaben yapıldığı düşünülmektedir (Gary, 2010: 18). Işık tercihinin değişmesi ve aydınlatma araçlarının kullanılması da dönem insanlarında estetik bir bilinç oluştuğunun bir göstergesi olabilir. Aydınlatmayla ilgili bulgular mağara resimlerini sadece üretmenin değil, aynı zamanda sergilemenin de amaçlandığına işaret etmektedir. Bu bilgiler ışığında, mağara resimlerinin ritüel/büyüsel amaçlarla üretilen ve çeşitli alanlarda, çeşitli gruplara sergilenen eserler olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Üst Paleolitik Dönem, insanlık tarihi açısından hızlı gelişim gösterilen bir çağdır ve mağara resimleri bu gelişimin dışavurumunu temsil eder. Mağara resimlerinin yapımı yalnızca estetik algının değil dönem insanlarının doğayla mücadelesinin de dışavurumudur (Lewis-Williams, 2019,s.169-170). Üst Paleolitik’te nesne (resim veya kaya kabartması) temelli bir sergileme eyleminin varlığı açıkça görülebilmektedir. İlkel insanların sanatsal faaliyetlerini sergileme sebeplerini net bir şekilde bilmek mümkün olmamakla birlikte, doğayı, yaşayış biçimlerini ifade etme ihtiyacı duydukları ve bunu aktarmak için sanatsal faaliyetlerini sergilemeyi tercih ettikleri önerilebilir.

Son Buzul Dönemi'nin bitişiyle iklim değişikliği insanların yaşayış şekillerini de değiştirmiştir ve bu değişim kültüre etki etmiştir. Neolitik çağın erken evrelerinde, ülkemizde konumlanan Neolitik yerleşmelerden elde edilen bulgularla, artık sanattan, katmanlı toplumsal yapıdan, mimariden bahsetmek mümkündür (Özdoğan 2015: 43-46). Bu bağlamda her biri ciddi önem arz eden Çanak Çömleksiz Neolitik yerleşmelerinden, sergileme anlamında temsil gücü yüksek bir alan olan Göbekli Tepe'yi örnek verebiliriz. (Resim 5, ek s.3)

Göbekli Tepe'nin, gerçekleştirilen çalışmalar sonucunda, en erken tabakası çanak çömleksiz neolitik çağa tarihlenmiştir (Schmidt, 2000: 45-54). Bilinçli şekilde gömülerek yükseltilmiş bu yapı, avcı-toplayıcı gruplar tarafından inşa edilmiştir. (Resim 4, ek s.2) (Notroff vd., 2015: 56). Taş ocağı olduğu düşünülen alanda bulunan 7 metre yükseklikte ve 50 ton ağırlığında bir T biçimli dikilitaşın varlığı, Göbekli Tepe'de kullanılmış iş gücünün boyutları konusunda fikir vermektedir (Schmidt 2000: 47). Göbekli Tepe'de birden fazla özel yapı (Özel Yapı terimi için bkz: Notroff vd. 2015; Schmidt 2018) bulunmaktadır ve Neolitik yerleşmelerden farklı olarak su kaynağına uzaktır. Alanın yakınında da bilinen bir yerleşim yeri bulunmamaktadır. Öte yandan, çevreye hakim ve fark edilirliliği yüksek bir noktada konumlanmıştır (Notroff vd., 2015: 60). Konumu, iş gücü kullanımı ve ulaşılan buluntular ışığında, Göbekli Tepe'nin özel toplantılar ve ritüeller için oluşturulmuş, farklı yerleşim yerlerinden gelen insanların toplandığı, ortak bir kült alanı olduğu kanısına varılmıştır (Schmidt, 2018: 112-113).

Yapılan ölçümlerle, en az yirmi adet olduğu tahmin edilen oval yapıların dört tanesi kazı çalışmalarıyla açığa çıkarılmıştır. Yapılar iç içe dairelerden oluşmuştur ve ortalama 13-14 T taşla çevrelenmişlerdir (Schmidt, 2007 s.115-129). İki adet büyük boyutlu dikilitaş yapıların merkezinde yer alırken daha küçük boyutlu olanlar sekilere yerleştirilmiştir (Sagona-Zimansky, 2015: 54) (Resim 6, ek s.3)

T taşların boyutları 3-5 metre arasında değişmektedir ve ağırlıkları neredeyse 10 tondur (Schmidt, 2005: 13-21.'dan aktaran Özdöl, 2011: 182). T biçimli dikilitaşların sağlamlaştırma vb. bir işlevlerinin olmadığı da anlaşılmıştır ve Schmidt'e göre bu T taşlar yapının merkezini, hatta "kalbini" oluşturmaktadır (Schmidt, 2018: 116).

Kazı çalışmalarında, ele geçen çok sayıda figüratif eserin dışında yaklaşık 7000 adet öğütme taşına rastlanmıştır. Bir depo alanının bulunmadığı da göz önüne alınarak, öğütme taşları yardımıyla üretilen besinlerin hemen tüketilmiş olduğu düşünülmektedir (Dietrich vd., 2019, <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0215214>, (8.02.2021) Çok sayıda av hayvanı kemiğine de rastlanmıştır. Av hayvanlarının dışında karga, kuzgun gibi ruhani anlamları olduğu düşünülen hayvanların kemiklerine rastlansa da, yüksek miktarda hayvan kalıntısının varlığı, yüksek miktarda et tüketimini de ifade etmektedir (Notroff vd. 2015: 61). Çanak Çömleksiz Neolitik B'ye tarihlenen kontekstlerde rastlanan fıçı ve kapların bazılarının dibinde rastlanan tortular malt ve bira üretiminin varlığına işaret etmektedir (Notroff vd., 2015: 64). Tespit edilmiş bir yerleşim yeri bulunmayan Göbekli Tepe'de yüksek miktarda gıda tüketildiğini kanıtlayan bulgularla alan, sosyal bir şölen merkezi olarak yorumlanmıştır (Dietrich vd., 2019)

Göbekli Tepe'de yer alan kült alanlarında T biçimli dikilitaşların antropomorfik oldukları düşünülmektedir (Schmidt, 2000: 49). (Resim 7, ek s. 4) Neolitik çağın bu erken döneminde antropomorfik biçimlerin sanatta yer edinmesi, neolitik insanının paleolitik insanından farklılaşmasını da gözler önüne serer. Artık sadece avda üstünlük kurma ve benzeri amaçlarla güçlü vahşi hayvanları içeren bir kültür aktarımı tercih edilmez, insan sureti de bu aktarıma dahil edilmiştir ve insan sanatta yer almaya başlamıştır (Otte, 2019: 24). Yukarıda da belirtildiği gibi 3-5 metre arasında değişmekte olan boyutlarıyla bu dikilitaşlar anıtsal kabul edilebilir. Yapının merkezinin de bu dikilitaşlar olduğu yorumu göz önünde bulundurularak, kült amaçlı bu dikilitaşların merkeze alındığı bir alan düzenlemesi yapılmış olduğu önerilebilir. Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'a tarihlenen bir yapıda elbette modern anlamda bir sergilemeden söz etmek mümkün değildir ancak anıtsal boyutlu ve mimari işlevi olmayan dikilitaşların dinsel anlamlarının dışında estetik bir kaygıyla da yerleştirmiş olabileceği düşünülebilir.

Her oval yapıda farklı betimlerin kullanılması, bu betimlerin anlamlarının simgesel olduğunu düşündürmüştür (Özdoğan 2015: 50). A yapısında yılan, B yapısında tilki, C yapısında yaban domuzu, D yapısında kuş ve yılan motifleri hakimdir. Bu motif hakimiyetleri her yapıda farklılık gösterdiği için simgesel anlamda, farklı grupların yapılarda temsil edildiği yorumu yapılmıştır (Notroff vd., 2015: 64).

Grupları temsil etmede hayvanların kullanılması durumu, fikişel boyutta da insanların sanata girmeye başladığını düşündürmektedir. Yüzeyi yoğun biçimde bezemeli olan, kaynaklarda 43 no olarak geçen T biçimli dikilitaşta yer alan sahnelerin merkezinde bir akbaba yer alır. (Resim 8, ek s.5) Dikilitaşın sağ alt köşesinde bulunan başsız, cinsel organı dik betimlenmiş bir erkek figürü görülmektedir. Ayrıca, Göbekli Tepe’de yer alan turna betimlerindeki bacak formları, bunların kuş giysileri giymiş insanlar oldukları şeklinde yorumlanmıştır. (Resim 9, ek s.5) (Sagona ve Zimansky, 2015: 58) Urfa Adamı ya da Urfa Heykeli olarak bilinen ve cinsel organı kırık olarak ele geçen heykel buluntusu da düşünüldüğünde Göbekli Tepe ve çevresinde eril bir bereket anlayışı olduğu görülmektedir. (Resim 10, ek s.6) (Schmidt, 2000: 226- Sagona ve Zimansky, 2015: 57-58-59). İnsan figürünün avcı-toplayıcıların sanatında yer edinmesi, insanın doğa üzerinde güç edinmeye başladığına işaret eder (Otte, 2019: 22-23) ve sergileme eyleminin tarih öncesi insanların hayatında bu durumu ifade etme noktasında aktif olduğu önerilebilir. Dönem toplumlarının birbirleriyle takas yaptıkları ve ortak uygulamalara sahip oldukları bilinmektedir (Watkins, 2015: 75-76). Alanda yer alan işaret ve sembollerin geniş bir coğrafyaya yayılan diğer Çanak Çömleksiz Neolitik yerleşmelerindekilerle benzerlik gösteriyor oluşu, dönemin insanları tarafından bir bilgi birikimi ve kültür aktarımının varlığının altını çizer. Etkileşim izleri, Göbekli Tepe’nin sosyal bir kült merkezi işlevinde olduğu yorumuna paraleldir (Notroff vd., 2015: 60). T biçimli dikilitaşların yükseklikleri göz önüne alındığında vahşi hayvan betimlerinin, sembollerin ve işaretlerin vurgulanmak istendiği yorumu yapılabilir. T biçimli dikilitaşların yerleşiminde de açıkça bir düzen görülmektedir. Daha küçük boyutlu dikilitaşlarda sekilerin kullanılmış olması, bu dikilitaşların konumlandırılmasında göz hizası ve göz hizası üstünün hedeflendiğini gösteriyor olabilir. Bu bağlamda, kült amaçlarının ve ruhani anlamlarının dışında estetik bir kaygının da bu düzende etkili olmuş olabileceği önerilebilir.

Sergileme tanımları içerisinde öne çıkan iletişim işlevi üzerinden Göbekli Tepe’yi yorumlamak mümkündür. Görsellikle kurulan iletişimin, insanlığın bu erken tarihlerinde Göbekli Tepe’de görüldüğü söylenebilir. Bizler için şimdilik anlamları ancak yorumlanabilen vahşi hayvan betimleri ve diğer simgeler, tabii ki dönem insanları için anlaşılır bir semboller bütünüydü. Bu bağlamda kültür aktarımının sergilemeyle sağlandığı önerilebilir. Avcı-toplayıcı grupların toplu ritüeller

gerçekleştirdiği ve şölenlerle sosyal bir ortam haline getirdikleri bu mekandaki anıtsal yapılar görsel iletişimin ilk örneklerinden biri olarak yorumlanabilir. Göbekli Tepe ile görüyoruz ki Çanak Çömleksiz Neolitik dönemde, henüz büyük topluluklar halinde yaşamayan insanlar birbirleriyle din ve sanat üzerinden bir ilişki kurabilmişlerdir. Ritüelin sanatsal üretimle sonraki kuşaklara ve kendi dönemindeki çeşitli toplumlara sergilendiği bir kült merkezi olan Göbekli Tepe, sergilemenin tarihsel süreci açısından değerli bir örnektir.

Neolitik Çağ insanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından birini, yerleşik hayata geçişi barındırmaktadır. Yerleşimin varlığı beslenme şekillerinde yarattığı köklü değişikliklerle birlikte sosyal hayatı, dolayısıyla kültürü, inançları ve sanatı da değiştirmiştir. Sanatla neredeyse ayrılmaz bir bütün oluşturan sergileme eylemleri bu değişime eşlik etmiş olmalıdır.

Çanak Çömlekli Neolitik Çağ'a gelindiğinde besinlerin pişirilmesi için önemli rol oynayan ocaklar ev yaşantısının merkezini oluşturmaya başlamış, ev içi yaşantı sosyal hayatta önem kazanmıştır (Sagona ve Zimansky, 2015: 77). Bu dönemin yaşam tarzına ışık tutabilecek en güçlü arkeolojik alanlardan biri de Çatalhöyük yerleşmesidir. Çanak Çömleksiz Neolitik yerleşmelerinden olan Aşıklıhöyük'ün mimari geleneğini devam ettiren Çatalhöyük, birbirine bitişik, tavandan giriş sağlanan kerpiç evlerden oluşmaktadır. (Resim 11, ek s.6) (Di Nocera 2018: 54). MÖ 7400-6000 yılları arasında varlığını sürdüren bu erken köy yerleşmesinde yaşayan toplum, eski yapılarını bilinçli olarak yıkıp gömerek ve üzerlerine yenilerini inşa ederek on sekiz katlı bir yerleşimi meydana getirmişlerdir (Hodder, 2014: 7). Bazı bina gruplarının dört ila altı yeniden inşa gördüğü ve bu inşa süreçlerinin ortalama 70-100 yıl sürdüğü düşünülmektedir. (Resim 12, ek s.7) (Hodder ve Pels, 2017: 242). Koyun, keçi gibi hayvanların evcilleştirildiği, pişirmenin başladığı ve sembolizm sistemlerinin geliştiği Bereketli Hilal'de konumlanan bu erken köy yerleşmesi, dönem insanların yaşantısının şekillenmesinde önem arz eden gelişmeleri de kültürel yapısına katarak güçlü bir merkez haline gelmiştir (Marciniak, 2019: 56). Çatalhöyük, Sagona ve Zimansky tarafından Anadolu'nun en büyük ve önemli Neolitik yerleşmesi olarak nitelendirilmektedir (Sagona ve Zimansky, 2015: 81). Bulunduğu bölgede arkeolojik buluntu zenginliğiyle de kendi dönemini temsil etme açısından önemli bir örnektir (Roller, 2013: 51).

Çatalhöyük halkı, bitişik kerpiç evlerinin duvarlarını geleneksel sanat eserleriyle kaplıyorlardı. Hodder'a göre geliştirdikleri sembolizm ayrıntılıydı. Ana Tanrıça kültünün izleri olduğu düşünülen çarpıcı kadın figürleri, vahşi hayvan betimleri, duvar kabartmaları ve figürinler sanat üretiminin bazı türleriydi ve halk ölülerini evlerinin zeminine gömüyordu. (Resim 14, ek s.8) (Hodder, 2014: 8) Dini etkinlikler, avcı-toplayıcı toplulukların tapım biçimlerinin aksine, büyük kült merkezlerinde değil evlerin, küçük kapalı alanların içinde gerçekleştiriliyordu (Sagona ve Zimansky, 2015: 77). (Resim 13, ek s.7) Evlerin iç dekorasyonunda sekiler, ölülerin gömüldüğü platformlar, depolar, ocaklar gibi çok sayıda mimari unsur kullanılıyordu (Marciniak, 2019: 57). Birçok açıdan tipik bir Neolitik yerleşmesi olan Çatalhöyük'ün ayırt edici yanı, yoğun sanatsal üretimdir ve neredeyse her konutun resimler, kabartmalar ya da çeşitli figürinlerle dolu olması yerleşmeyi özgün kılmaktadır (Hodder, 2014: 16).

Yapılan araştırmalar sonucunda Çatalhöyük yerleşmesindeki bütün yapıların konut olduğu kanısına varılmıştır (Hodder ve Pels, 2017: 222). Tamamı konut olan yapılar arasında bir kısmının daha incelikli sanatsal dekora sahip olmasına rağmen aralarında bir hiyerarşik düzen olduğunu gösterecek düzeyde farklılıklara rastlanmamıştır (Hodder ve Pels, 2017: 235). Evlerin duvarları beyaz sıvayla sıvanıyor, üzerlerine geometrik şekiller, hayvan ve insan figürleri içeren sembolik sahneler resmediliyordu. Resimlerde boğa, katır, geyik, leopar gibi yabani hayvanlar ana temayı oluşturmuştur ve leopar postu giymiş erkek figürlerine de rastlanmaktadır. (Resim 15, ek s.8) (Hodder, 2014: 9). Yukarıda da belirtildiği gibi, terk edilen evlerin üzerine tekrar inşa geleneği Çatalhöyük'te hakimdir ve terk edilecek evler yıkılıp içi toprakla doldurulmuştur. Duvarlar alçıyla kapatılarak üzerlerindeki motifler kopyalanmıştır. Daha sonra yeni ev, yıkılan evin üzerine yapılmıştır (Hodder, 2014: 17). Duvarlarda önemle tekrar edilen sahneler ve şekiller için köklü gelenekler mevcuttur ve aslında tekrara gidilmesinin sebebi de budur ancak ev sahipleri, bir anlatı düzeyine çıkmış görselliklerinden, istedikleri sembolleri evlerinde kullanmayı seçme özgürlüğüne sahiptiler (Hodder, 2014: 142-143). Bu noktada evlerin görselliği açısından, kişisel zevklerin ve inançların devreye girmiş olabileceği düşünülebilir. Çatalhöyük ikonografisinde sürekliliğin, tekrarın ve kültür aktarımının gücü açıkça

görülmektedir. Bunun yanında, sembollerin seçim özgürlüğü, evlerde ikamet edenlerin inançları ve estetik algıları doğrultusunda şekilleniyor olabilir.

Çatalhöyük halkı için evlerin pratikten çok “manevi” olarak tanımlanabilecek anlamları olduğu düşünülmektedir (Bloch, 2017: 203). Ölülerin ev tabanlarına gömüldüğü bu yerleşme ata kültürüne benzer bir kültüre sahip olabilir. Sürekliliğe çok önem verilmiş, duvar resimleri, kabartmalar istikrarla tekrar tekrar onarılmış, kopyalanmış, ev şeklinin aynı kalmasına özen gösterilmiştir. Yeni yapılan evlerde platformlar, dikmeler dahi eskisinin üzerine; aynı yerde olacak şekilde konumlandırılmıştır (Bloch, 2017: 204-205). Daha önceki binalarda yer alan yerleştirmelerin yeni evlere çukur açılarak eski evlerden alındığı, önceki katmanlara ait ölülerin başları alınarak alçıyla sıvandığı ve yeni evlere getirildiği yapılan çalışmalarla belirlenmiştir (Hodder ve Pels, 2017: 24) Bulgular yerleşmede, bir soy topluluğundan çok, spesifik anılara işaret edecek şekilde, gömülen eski evlerin ve objelerin üzerinde yaşayan insanların geçmişle bağ kurmayı gömme ve yeniden inşa süreciyle sağladıklarını göstermektedir (Hodder 2014: 149; Hodder ve Pels 2017: 246). Evlerin aynılığının sağlanmasına gösterilen özen göz önüne alındığında, evin doğrudan ritüelle bağlantılı olduğu ve ritüeli gerçekleştirmek adına evin kendisinin bir sergileme alanı haline geldiği söylenebilir.

Çatalhöyük yaşantısının ekonomik temeli evcilleştirilmiş koyun, keçi gibi hayvanlara bağlı olmasına rağmen sanatında bu hayvanlara hiç yer verilmemiş, simgesellik tamamen yaban hayvanları üzerine kurulmuştur (Hodder 2014: 18). Öte yandan, sanatta sık sık karşılaşılan leopar betimlerinin çokluğuna rağmen hiç leopar kemiğine de rastlanmamıştır. (Resim 16, ek s.9) (Hodder, 2014: 12-13). Duvarlarda kullanılan boğa boynuzları, erekte vahşi hayvan betimleri ve başsız erkek betimlerinde erkeklerin erekte halde tasvir edilmesi, fallik sembol kullanımının yoğunluğunu gözler önüne sermektedir. Sanılanın aksine, Çatalhöyük’te kadın figürleri erken ve orta Neolitik tabakalarında hiç görülmemiştir. Genel buluntu grubunun çok azını oluşturan kadın figürinleri ve figürleri daha geç tabakalarda ele geçmiştir ve iki vahşi kedinin (leopar?) arasında oturan iri kadın figürünü (Resim 17, ek s.9) istisnai bir örnektir (Hodder ve Messtell, 2017: 57). Yerleşmede, farklı Çanak Çömlekli Neolitik Çağ merkezlerinde de görüldüğü gibi, önceki çağlarda Göbekli Tepe’de de görülen eril bereket anlayışının devam ettiği fakat anıtsallığın kültür kapsamından çıktığı

düşünülmektedir (Sagona ve Zimansky, 2015: 80). Göbekli Tepe’de var olduğu bilinen (belki de Göbekli Tepe’de kurulmuş olan) sembolik dil, Çatalhöyük yerleşmesinde de kendisini göstermektedir (Gezgin 2012: 133). Çatalhöyük’te erken ve orta Neolitik tabakalardan gelen figürinler ağırlıklı olarak taş ve erkek, geç Neolitik tabakalarından gelen figürinler çoğunlukla kil ve kadındır ki bu durum kültürel değişime işaret eder (Sagona ve Zimansky, 2015: 92). Yukarıda sözü edilen, iki vahşi kedi arasında bir tahtta oturan ve bacaklarının arasında bir bebek görülen figürin, yaşam alanına bitişik bir tahıl ambarında bulunmuştur. Diğer kadın figürinlerinin de doğurganlıkla ilişkili olduğu düşüncesiyle hareket edildiğine, yerleşmede sembolik olarak hasat ve ekonomik sürdürülebilirliğin kadın doğurganlığıyla ilişkilendirilerek ikonografide konumlandırıldığı düşünülmektedir (Roller, 2013: 54-56).

Tarımla ilişkilenen bir toplumun yaşam alanı olan Çatalhöyük’ten günümüze ulaşan bulgular göstermektedir ki kültür, nesilden nesile aktararak değişmekte ve gelişmektedir. Yerleşik hayata geçmemiş toplumların inanç sistemleri ve sanatlarıyla aktardıkları bazı kültler, Neolitik çağın bu iyi korunmuş köy halkının kültüründe de karşımıza çıkar. Yaban hayvanlarının gücü, doğayı bir fetih aracı olan sembolizmde bolca yer edinmiş, insanın estetik algısıyla birlikte görselliğe dökülmüştür. İnsanın sanattaki varlığı yoğunlaşmış fakat eril sembollerin dışında, tarihi süreç ilerledikçe doğurganlık ve kadın imgesi de sanata girmiştir. Bu bağlamda, anıtsallığın terk edildiği ve toplu yaşamın başladığı bu dönemde sergileme de bireyselleşmiştir. Üst Paleolitik mağaralarında izleri görülen şahsi sergileme, Neolitik Mezopotamya’da çok net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yaşamın ev içinde yoğunlaşması, sergilemenin de ev içinde yoğunlaşmasını sağlamıştır. Çatalhöyük’te yaşamış toplumun ilginç yapılarını sergileme yoluyla sonraki nesillere aktardıkları yorumu yapılabilir. Yukarıda ifade edilen şahsi tercihlerin etkili olduğu ikonografi seçimleri, estetik kaygının ve dolayısıyla amaçlanmış sergileme eylemlerinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

Tarih öncesi çağ kültürleri yazılı veri olmaması sebebiyle daha çok kullandıkları aletlerle, yaşadıkları ortamlarla anlaşılmaya çalışılmıştır ancak yazının ortaya çıkışından itibaren gelişen kültürlerin daha kapsamlı verilerle aydınlatılması mümkündür. Özellikle madenlerin kullanılmaya başlanmasıyla toplumsal yapı ve kültürel sistemler önemli değişikliklere uğramıştır (Kuban, 2021: 23). Tunç Çağı’na gelindiğinde merkezi yönetimlerin varlığı tarihsel süreçteki yerini almış, iktidar

sahiplerinin halklarına ve yabancılara sunumu bir ihtiyaç haline gelmiştir. Hükümdarların gücünün simgelendiği saray yapıları ve hükümdarların tanrılarla ilişkisini ifade eden tapınak yapıları ön plana çıkmıştır (Seeher, 2020: 129). Dönemin önemli uygarlıklarından olan Hititler, kendilerine has bir sanat ortaya koymuşlardır (MacQueen, 2018: 151). Mısır, Mitanni, Babil ve Asur uygarlıklarıyla birlikte Hitit devleti geniş bir yönetim alanına sahiptir ve Mezopotamya kültüründeki etkisi kalıcı olmuştur. Hititler, Anadolu'nun merkezinde yer alan beylikleri birleştirerek Suriye'ye dek uzanan geniş bir imparatorluk kurmuşlardır ve bu imparatorluk yalnızca politik gücüyle değil, sanatsal ve yazınsal gücüyle de değerli bir medeniyet haline gelmiştir (Sagona ve Zimansky, 2015: 223).

Hitit İmparatorluğu'nun başkenti olan Hattuşa, Hitit sanatının önemli örneklerini şehir kapılarında barındırmıştır. Başkentin batısında yer alan şehir kapısının iki yanında, düşmanlara karşı savunma ifadesine sahip, ağzı açık iki aslan heykeli yer almaktadır (Turri, 2018: 346-347). (Resim 18, ek s.10) Apotropeik protom yontular olan aslanlar, Hitit İmparatorluk Dönemi heykelticiliğinin klasikleşmiş halini temsil eder (Darga, 1992: 113). Bu aslan heykelleri önden bakılmak üzere yapılmış yontular olarak nitelendirilebilir, hacimleri önden anlaşılmaktadır ve yan kısımları özenli işçiliğe sahip değildir. Bu durum Hattuşa'nın diğer yapılarında devam eder (MacQueen, 2018: 151-153). Kentin en güneyinde yer alan kapı heykellerinde de benzer bir durum söz konusudur. (Resim 19, ek s.10) Yerkapı Sfenksleri olarak adlandırılan sfenks yontularının işçiliğinde ağırlık, protom yontulmuş ön kısma verilmiştir. Özellikle kadın başları kaliteli yontulardır fakat şehrin kapısından geçilirken görülecek yüzeyler de işlenmiştir (Darga, 1992: 119-120). Önden görülmeye yönelik bir işçilik yapılması, heykellerin bir sergileme yönü olduğunu ve dolayısıyla sergileme kavramının Tunç Çağı kültürlerinde yer edindiğini işaret edebilir. Şehir kapılarında gerçekleştirilen sergileme eylemi, Hitit halkından çok yabancılara yönelik olmalıdır. Yukarıda da ifade edildiği gibi, aslan heykellerinin ağzı açık, saldırgan ifadeyle yapılmış olması savunma amaçlı bir etkileycilik gerçekleştirme arzusunun varlığını gösterir. Hattuşa'nın doğusunda bulunan kapının iç kısmında yer alan erkek figürü kabartması da Hitit sanatı açısından önemli bir örnektir. (Resim 20, ek s.11) Önceleri kralı temsil ettiği düşünülen figür, başında boynuzlu, konik bir başlıkla tasvir edilmiştir ve aslında fırtına tanrısı Teşup olduğu

anlaşılmıştır. Yüzü profilden, gövdesi cepheden, bacakları profilden gösterilmektedir ve vücudunun hacimselliği Hitit sanatının estetiğini yansıtmaktadır (Turri, 2018: 347). Hitit kültüründe tanrılarının önemli temsiliyetlerinden biri hükümdarlığın güvencesi olmalarıdır (Seeher, 2020: 135). Bu bağlamda, tanrının doğudaki şehir kapısına yerleştirilmiş olması anlamlıdır. Fırtına tanrısının zafer mitlerine sahip olduğu da (Hooke, 2020: 133-134) göz önüne alındığında, şehrin koruyucusu ve hükümdarlığın güvencesi olan tanrının yabancılara sergilenmek istendiği düşünülebilir. Aslanların oluşturduğu görsel anlatımı tamamlayıcı bir unsur olarak da yorumlanabilir. Hitit kültüründe savunma amaçlı olarak da sanatın ve dolayısıyla sergilemenin kullanıldığını söylemek Hattuşa örneğiyle mümkündür.

Hititlerde din, kapsayıcı ve hoşgörülü bir yapıya sahip olmakla beraber, uygulanış gereklilikleri bağlamında hükümdarın güvencesi için ciddi önem taşıyordu (Taşkın, 2019: 16-17). Federatif yapıya sahip imparatorluğun, çok sayıda halkı içeren topraklarında bu hoş görülü din anlayışı, kültürlerin kaynaştırılması açısından da önem arz etmekteydi (Akurgal, 2003: 104). Dinin ve yönetim gücünün ön planda olduğu Hitit kültürü için, yukarıda da ifade edildiği gibi, mimaride tapınaklar ve saray yapıları öncelikli gereklilikler olmalıdır. Tapınak yapılarından Yazılıkaya, Hitit ikonografisini, dinini ve sanatını günümüze taşıyan temsil gücü oldukça yüksek bir yapıdır. (Resim 21, ek s.11) Yapılan çalışmalarda kaya anıtlarıyla, hükmedilen coğrafyayı korumak, hükümdarın gücünü temsil etmek, oluşturulan kral imgesiyle hükümdarı tanrısallaştırmak gibi amaçlarla stratejik şekilde konumlandırıldığı öne sürülmüştür fakat kaya anıtı alanlarının birden fazla kazınarak yeniden işlendiği bilinmektedir ve bu durum sadece stratejik değil, süregelen bir kültürel aktarımla anıt mekanlarının seçildiğine de işaret etmektedir (Harmanşah, 2020: 307-309). Bir kaya anıtı ve tapınak kompleksi olan Yazılıkaya, Hitit pantheonunun baş tanrı ve tanrıçasına adanmıştır. (Resim 22, ek s.12) (Seeher, 2020: 137). Duvar niteliğinde kullanılan iki doğal kaya, uzun süre boyunca ölü kültlerinde ve çeşitli ritüellerde açık hava tapınağı olarak kullanılmış ve daha sonra güneyine mimari eklenerek tapınak kompleksi haline getirilmiştir (Darga 1992: 154). Yazılıkaya kabartmaları bir arada bulunan en büyük Hitit kabartma grubu olmasıyla da önem taşımaktadır. İki duvar gibi kült alanını çevreleyen kayalıklara 63 tanrı betimlenmiştir. Bazı istisnalar bulunmakla birlikte, tanrılar batı, tanrıçalar doğu

kayalıklara yontulmuştur ve betimler hiyerarşik şekilde sıralanmıştır (Sagona ve Zimansky, 2015: 244-245). Kabartmalarda tapınağın adandığı Teşup ve Hepat'ın bulunduğu yüksek kayalara doğru ard arda ilerleyen tanrı ve tanrıçalar sahnesi görülmektedir. (Resim 23, ek s.13) (Ünal 2003: 87) MacQueen'e göre Hitit tapınak yapılarındaki kabartmalarda ve özellikle erkek figürlerinde erilliğin idealize edilmesinde temel amaç etkileycilik hissi yaratmaktır (MacQueen, 2018: 157). Yazılıkaya'da doğal bir alanın mimari öğelerle birleştirilerek tapınak haline getirilmesiyle süregelen kültürel aktarımın vurgulandığı söylenebilir. Hititlerin inanç sistemlerinin ve hükümdarların tanrılara olan saygısının anıtsal boyutlarıyla Yazılıkaya ile görselleştirildiği düşünülebilir. Bu bağlamda, sergilemenin hükümdarlar tarafından kullanıldığı, anıtsal mimari ve sanat öğeleriyle yönetici gücün sergilendiği yorumunu yapmak mümkündür. Yönetici gücün temsiliyeti ihtiyacı, sergileme eylemlerinin de bilinçli ve doğrudan amaçlanarak uygulandığı bir süreç başlatmış olabilir.

Hitit inancında su kaynaklarının yeraltı dünyasıyla bağlantısı vardır, bu sebeple suyla bağlantılı alanlarda ritüel mekanlarını konumlandırmışlardır (Turgut, 2015: 339). Su ritüelleriyle ilişkili olduğu düşünülen en önemli yapılardan biri de Eflatunpınar Su Anıtı'dır. (Resim 24, ek s.13) Yazılıkaya örneğinin aksine buradaki kabartmalar yapay bloklar üzerinde yer almaktadır. (Resim 25, ek s.14) 16 dikdörtgen bloktan oluşan yapının en üstünde bulunduğu düşünülen parça eksiktir. Bloklar üzerinde tanrı ve tanrıça kabartmaları bulunmaktadır ve her figür farklı bir anlama gelmektedir (Coşkun ve Kılıç, 2019: 318). (Resim 26, ek s.14) Merkezinde güneş tanrıçası ve fırtına tanrısı çiftinin yer aldığı düşünülen anıt, işçiliği bakımından döneminin kaliteli eserlerinden biridir. Eksik olan parçada da bir güneş kursu olduğu düşünülmektedir (Darga, 1992: 186). Beyşehir gölünün doğu kıyısında yer alan anıtın (Darga, 1992: 186). çevresinde tümüyle tahrip olmuş başka bir ritüel alanı daha olduğu düşünülmektedir (Haas, 2002: 442). Bu durumda, Eflatunpınar çevresinin halihazırda kutsal olan bir alanda inşa edildiği, dolayısıyla kutsal alanın Yazılıkaya'da da görüldüğü gibi yönetim tarafından gücü ve tanrılara duyulan saygıyı ifade etmek amacıyla bir sergileme mekanı haline getirildiği yorumu yapılabilir.

Halka açık alanlarda gerçekleştirilen sergileme eylemlerinin Hititler için önemli olduğunu söylemek mümkündür. Göbekli Tepe'de de görülen kutsal alanı bir

yapıyla sergileme alanı haline getirme şekli, binlerce yıl geçmiş olmasına rağmen Tunç Çağı medeniyetlerince de uygulanmıştır. Merkezi yönetimlerin, imparatorluk yönetim şeklinin tarihsel sürece dahil olduğu bu çağda, gücün sunumu sergilemeyle mümkün kılınmış olmalıdır. Yukarıdaki bilgiler ışığında, dönemi için oldukça güçlü bir kültür olan Hititlerin sergileme yoluyla imparatorluğun dinsel duruşunu, hükümdarlık imgesini ve savunma yapısını görselleştirerek ifade etmiş olduğu önerilebilir.

Son Tunç Çağı'na gelindiğinde Assur devleti önemli bir askeri güç olarak yükselişe geçmiş, Hitit İmparatorluğu'na tehdit oluşturmaya başlamıştır. Orta Assur Dönemi olarak adlandırılan bu süreç içerisinde MÖ 12. Yüzyılda devam etmekte olan Deniz Kavimleri krizinden Assur devleti de etkilenmiştir fakat Hititler gibi çöküş yaşamamıştır (Sagona ve Zimansky, 2009: 262). Hitit İmparatorluğunun sözü geçen tarihte Hattuşa, Alacahöyük gibi kentlerinde büyük yıkım ve yağmalar gerçekleştirilmiş; Deniz Kavimleri Göçü sürecinde yalnızca Mezopotamya ve çevresinde değil, neredeyse dönemin bilinen dünyasının tümünde siyasi çalkantılar ve yıkımlar meydana gelmiştir (Gür, 2012: 252-258). Güç kaybı yaşayan Assurlar MÖ 12. Yüzyıl sonlarında Tiglat-Pileser'in kral olmasıyla tekrar güç kazanmaya başlamıştır. Kralın yaptığı seferlerle devlet geniş bir coğrafyaya yayılmıştır (Sagona ve Zimansky 2009: 262). Deniz Kavimleri krizi neredeyse 200 yıl kadar devletleri etkisi almıştır fakat MÖ 10. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Assurlar için tekrar siyasi yükseliş başlar. Göçebe halkaların istilasına karşı sürekli olarak izlenen yayılmacı politika ile Yeni Assur İmparatorluğu tarih sahnesinde yerini almıştır (Barbato, 2018: 230). MÖ 9. Yüzyıla gelindiğinde Assur devleti önceki yıllarında edindiği en geniş coğrafi sınırlarına ulaşmıştı fakat bu dönemde önceki yıllarda rakibi olan Hitit, Babil, Mısır gibi devletlerin Son Tunç Çağı'nda gerçekleşen kriz sonucu ciddi güç kaybı veya çöküşüyle döneminin en güçlü devleti konumuna gelmiştir (Radner, 2020: 13) Assur halkı, geleneksel anlamda krallarını tanrı Assur'un başrahibi olarak da görmüşlerdir (Narçın, 2013 a: 91). Halkın geleneksel inancına da müdahil olunarak; oluşan yeni siyasi düzenle Assur yönetimi, sunumunda da değişiklikler yapmış; kültürün üzerine kurulu olduğu Tanrı Assur'dan dahi yüce bir kral imgesi oluşturulmaya başlanmıştır. Nimrud'da inşa edilen saray yapısı, çevresindeki tüm tapınaklardan büyük yapılmış, şehre egemen konuma yerleştirilmiştir (Radner, 2020: 13). Görselliğin etkisinin, yeni siyasi iklimle Assur

yönetimi tarafından, kültürel değişiklik için kullanıldığı söylenebilir. Bu bağlamda, Yeni Assur İmparatorluğu dönemi içerisinde sergileme eylemlerinin propaganda ve iletişim işlevlerinin kullanıldığı önerilebilir.

II. Assurnasripal devletin başkentini Assur'dan Nimrud'a taşımıştır. Şehirde yoğun bir onarım ve inşaat başlatmış, merkez saray yapısını da bu şehre yaptırmıştır. (Resim 27, ek s.15) II. Assurnasripal'ın sarayı, Assur saray mimarisinin sonraki yıllarda örnek yapısı haline gelmiştir (Nadali, 2018: 380). Yeni Assur İmparatorluğu'nun başkentlerinin tamamında tapınaklar ve saraylar dikkat çekici yapılardır, çevrelerinde botanik bahçeleri oluşturulmuş, şehirler görkemli surlarla çevrelenmiştir. Mimarlar, mühendisler ve sanatçılar şehirlere yerleştirilmiştir. Assur tanrılarını ve özellikle de tanrılarının himayesindeki güçlü kral imgesini besleyecek şekilde bir görsellik kurulmuştur (Köroğlu, 2020: 138). Siyasal yapılanmanın ve yönetimin sunumunun, Demir Çağı'nda da etkin olduğu görülmektedir. Özellikle geçmişinden daha aktif ve yeni bir emperyal güç olarak Assur devletinin gücünü sergileme yoluyla ifade ettiği söylenebilir. İnşaat faaliyetleri insan gücü ve malzeme kullanımı açısından sözü geçen dönemlerde oldukça pahalı faaliyetler olmalıdır; dolayısıyla bir imparatorluğun yeniden inşa edildiği bu süreçte anıtsal mimarinin tercih edilmiş olması, siyasi ve maddi gücü ifade etmelidir.

Yeni Assur döneminde kabartma ve stellerin ikonografisinde katı kurallar olduğu görülmektedir. Kralın ve tanrılarının belirli şekillerde ve giysilerle betimlenmesi bir zorunluluktur ve bu süreçte üretimi gerçekleştiren sanatçılar hem köklü Mezopotamya geleneğinden gelen hem de yerel üsluba sahip kişilerin ortak becerileriyle oluşturulmuş bir sanatsal üslupla eser vermiştir (Köroğlu, 2020: 139). Assur mimarisinde süslemenin ve duvar kabartmalarının önemli olduğu bilinmektedir (Narçın, 2013 a: 95-96). Assur krallarının ihtişamı, en etkileyici görselliğe sahip yapılarla ifade edilmek istenmiştir (Köroğlu, 2020: 138). Günümüze ulaşan eserler arasında temsil gücü yüksek bulgular arasında sarayların duvarlarında bulunan duvar kabartmaları yer almaktadır. Aslan, boğa, ceylan, yabani at gibi hayvanların avlandığı sahneler ya da savaş sahneleriyle kralın gücü görselleştirilmiştir. (Resim 28, ek s.15) Assurbanipal ve yaralı bir aslanın görüldüğü duvar kabartması, Ninive kentinin botanik bahçesinde beslenen aslanların halka açık düzenlenen av şenliklerinde avlanışını göstermektedir. Beslenen aslanlardan birinin kafesten

salındığı bir sahnenin de kabartması mevcuttur (Köroğlu, 2012: 190-19). 1. II. Assurnasripal'in merkezi konuma yerleştirerek neredeyse tanrısallığı da üstlendiği sarayının ikonografisi, Assur İmparatorluğunun sunum şeklini göstermektedir. Av, savaş sahneleri gibi mitolojik yaratıkların da kullanıldığı kabartmalarla Assurnasripal, doğal olanla göksel olan arasındaki tek bağlantı konumuna getirilerek hükümdarlık gücünün tanrısallığını vurgular. Ancak Assurnasripal'in ikonografisi II. Sargon sarayında görülmemekte ve daha çok zafer sahneleriyle kral, gücünü tarihle ilişkilendirmektedir. Bu sarayda tarih konuları seçilerek imparatorluk imgesi daha gerçekçi bir ifadeye bürünmüştür (Nadali, 2018: 383-384). Bu bağlamda yöneticiler özelinde de sunum ifadesinde değişiklikler olduğu görülmektedir ancak yönetim gücünün tanrısallıkla ya da tarihle bağdaştırılması, anıtsal yapıların ve sanatın sergilenmesi gerekliliğinde değişiklik yaratmamıştır. Sergileme, merkezi yönetimin süregeldiği sözü geçen çağda, kalıcı bir ifade aracı olmalıdır.

Assur sanatının önemli eserlerinden biri de Siyah Obelisk olarak adlandırılan anıttır (Sevin, 1999: 30). (Resim 29, ek s.16) Babil kulesine benzer şekilde basamaklı yapılmış olan dört yüzlü stelin her yüzünde krala hediyeler sunan yabancı ülke elçileri gösterilmiştir. (Resim 30, ek s.16) Elçilerin kralın önünde eğilmiş olarak tasvir edilmesi Assur sanat dilinde düşmanların aşağı konumlandırılmasının ifadesidir (Köroğlu, 2012: 194). MÖ 9. Yüzyıl itibarıyla saray ve tapınak kabartmalarının yanında steller ve ana kayaya oyulan kabartmalar Assur sanatında güçlü bir yer edinmeye başlamıştır. Bunun başlıca sebebi, artan fetihlerle genişleyen topraklara anıt bırakılması gerekliliğidir. Bunların bazılarında yazıtlar da mevcuttur (Köroğlu, 2020: 139-140). Kalker veya bazalttan yapılan steller üzerine çoğunlukla kral tören elbisesi içerisinde işlenir, kralı, Assur tanrılarını yücelten ve inşa faaliyetlerini anlatan yazıtlar da kullanılır. Bugün Adana Müzesi'nde sergilenen Babil Steli (Resim 31, ek s.17) , British Museum'da sergilenen Kurkh Monolitleri, III. Salmanassar Steli (Resim 32, ek s.18) gibi birçok stel Assur yönetim bölgesinde yer almıştır (Köroğlu, 2020: 143-155). Anıtların halka açık mekanlarda herkesin görebileceği yapılar olması, yönetimin halkıyla iletişim şekli olmalıdır. Egemenlik alanı genişleyen imparatorluğun halka ulaşmak adına sanatı kullandığı yorumunu yapmak, yukarıdaki bilgiler ışığında mümkündür.

Sergileme eylemleri ile Yeni Assur İmparatorluğu Dönemi'nde, süregelen kültürel yapının değişimi ve yöneticinin kendisini nasıl konumlandığı görselleştirilerek halka sunulduğu söylenebilir. Sözü geçen çağda sergilemenin bilinçli olarak gerçekleştirildiği özellikle de propaganda amacıyla iletişim işlevinin kullanıldığı önerilebilir.

Doğu dünyası 2000 yılı aşkın bir süre boyunca, tarihsel sürecin merkezi konumunda yer almış, kültürel anlamda önemli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. MÖ 8. Yüzyıla gelindiğinde doğunun son parlak devri yaşanmaktaydı. Bu süreçten sonra kültürel merkezlik Batı'ya kayacaktır (Akurgal, 2003: 175). Assurların önemli rakiplerinden olan Urartu Devleti, yer ismi olarak ilk kez MÖ 9. Yüzyılın ortalarında, Assur kralı III. Salmanassar yıllıklarında varlık göstermiştir. MÖ 832 yılında Assur kralı tarafından yenilgiye uğratıldığı bilinen Sarduri, Tuşpa başkentli Urartu Devleti kurucusudur (Salvini, 2020: 54,57). Daha öncesinde Arzaşkun isimli, başkenti bilinmeyen bir kralın varlığı da bilinmektedir fakat tarihsel süreçte etkin olan Sarduri olmuştur (Sevin, 2003: 204). Urartuların tarih sahnesinde güçlü bir devlet olarak varlık göstermeleri ise MÖ 8. Yüzyılın ilk yarısından itibaren gerçekleşmiştir (Akurgal 2003: 175). Assurların aksine binlerce yıllık köklü bir geleneğe sahip olmayan Urartular kısa sürede kurulup örgütlenen dinamik bir krallıktır (Sevin 2003: 204) Doğu Anadolu'nun sert iklimi ve engebeli coğrafi konumuna rağmen Demir Çağı'nın önemli medeniyetlerinden biri haline gelmiş, maden kullanımındaki ve savunma mimarisindeki başarılarının yanı sıra kültürel bir zenginlik de ortaya koymuşlardır (Sagona ve Zimansky, 2009: 281).

Urartu sanatı, kısa süreli bir devlet olmasına rağmen, üzerinde kurulu olduğu coğrafyanın binlerce yıla dayanan kültürünü barındıran bir sanat olmakla birlikte; Tuşpa'nın başkent olmasıyla başlayan süreçte giriştiği yeni siyasi düzenini de yansıtan bir sanat üslubuna sahiptir. Dolayısıyla Urartu sanatı tüm Doğu Anadolu'yu değil, Urartu yönetimini yansıtmaktadır. Zira bu sanat, krallığın yok oluşunun ardından unutulmuştur (Sevin, 2012: 91).

Urartu Krallığı'nın başkenti Tuşpa, Van Gölü kıyısında yer alır ve arkeolojik veriler ile yerleşim olarak MÖ. 3. binyıldan beri kullanıldığı bilinmektedir (Tarhan, 2020: 213). Savunma mimarisini ciddiye alan Urartular, başkent kalesini doğu-batı eksenli olarak, dik yamaçlar üzerine inşa etmişlerdir. Edinilen bulgular korunmayan

yapıların dahi anıtsal boyutlara sahip olduğunu göstermiştir (Sagona ve Zimansky, 2009: 297). Kral mezarları, anıtsal kaya mimarlığı eserleri, saraylar, yazıtlar, steller ve başka pek çok yapıyla Tuşpa bütün olarak bir anıt olarak nitelendirilmektedir (Tarhan, 2020: 221). Bu bağlamda başkent, tarihsel süreçte dinamik bir krallık olarak görülen Urartular'ın öncelik verdikleri bir krallık sunum şekli olarak da görülebilir. Kentin tamamında uygulanan görkemli görsellik algısıyla, oluşturulan krallık kimliği sergileniyor olmalıdır. (Resim 33, ek s.19)

Urartuların kendilerine özgü bir işçilikle, yüksek kalitede eser verdikleri alanlardan biri maden işçiliğidir. Metal kaplar, kazan ayakları, kepeçler, fibulalar, silahlar, mızrak uçları gibi işlevsel ürünlerin dışında metal sanat eserleri de üretmişlerdir. Urartu sanatı ürünü maden eserlerin, döneminde Batı yerleşmelerine ticaret yoluyla ulaştığı da bilinmektedir (Narçın, 2013 b: 504-504). Maden sanatının gelişmişliğinin sebebi ham madde açısından bölgenin zenginliğidir. Urartu sanatının çeşitli dövme ve dökme teknikleriyle üretilen tunç eserleri, özgün ve temsiliyet gücü yüksek eserlerdir. Maden sanatının örnekleri arasında adak kalkanları, geniş bir yer tutmaktadır (Sevin, 2012: 93). Adak kalkanlarının örneklerine Kayalıdere, Toprakkale, Y. Anzaf, Ayanis, Arin-Berd ve Karmis-blur'da rastlanmıştır ve çoğunlukla tapınak alanlarında bu eserlerle karşılaşılmalıdır (Biber, 2020: 175). Yapılan çalışmalar ışığında adak kalkanlarının, kalkanın diğer kullanım alanlarındaki kalkanlardan daha fazla sayıda olduğu görülmüştür. Assur kralı II. Sargon'un MÖ 714'te düzenlediği düşünülen seferi sırasındaki Muşafir Haldi Tapınağı yağmasını anlatan kabartmada, tapınağın duvarlarında asılı olarak kalkanlar görülmektedir. (Resim 34, ek s. 19) (Baş, 2016: 110-111). Haldi, Urartu dininin baş tanrısıdır ve asker tanrı olarak da bilinmektedir; bu bağlamda bir Urartu savaş tanrısı olduğu yorumu yapılmaktadır (Biber, 2020: 176). Haldi'ye adak olarak sunulan kalkanların tapınak duvarlarına asılıyor olması, adak kalkanlarındaki başarılı işçiliğin sergilenmek istediğine işaret ediyor olmalıdır. Bu bilgiler ışığında anıtsallık yerine, bağlamsal bir objenin kaliteli şekilde üretilerek sergilenmiş olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Haldi'nin asker ve savaşçı olarak görüldüğü bir toplumda tapınak alanlarında kalkanların sergilenmesi ise, bağlamı tamamlayan ve hatta oluşturan bir faktör olarak değerlendirilebilir. Assur kabartmalarında düşmanlarının tapınağı betimlenirken kalkanların betimde yer bulması ise, kazanılan zaferin büyüklüğüne bu eserlerin de

dahil edildiğini düşündürmektedir. Dolayısıyla kendi döneminde Urartu'ları tanımlayan görseller arasında sanatsal nesnelerin de bulunduğu söylenebilir. Ayanis Haldi Tapınağı'nda gün yüzüne çıkarılan bir adak kalkanı, Urartu Sanatı'nın tipik maden işçiliğini göstermektedir ve bu kalkan Urartu sanatının yüksek kaliteye sahip eserlerinden biridir. Oldukça detaylı işlenmiş kalkanın üzerinde kral tarafından Haldi'ye adandığını ifade eden yazıt ve dikkat çekici bir aslan protomu bulunmaktadır. Kükreyen aslan başı kalkanın ortasına perçinlenmiştir ve 5.1 kg ağırlığındadır. Aslan başının gözlerinde siyah ve beyaz taş kakmaları bulunmaktadır. (Resim 35, ek s.20) (Sevin, 2012: 95). Adak olarak sunulan bu kalkan üzerindeki özenli işçilik, doğrudan sergilenmek üzere yapıldığını gösteriyor olmalıdır. Anzaf Kalesi kazısında gün yüzüne çıkarılan bir başka adak kalkanında ise Haldi ile diğer tanrıların betimlerinin yanı sıra Urartu-Assur savaşı anlatılmıştır. (Resim 36, ek s.20) (Biber, 2020: 176). Yukarıdaki Assur kabartması örneğinde olduğu gibi sanatın, tarihin bu döneminde olayların belgeleri niteliğini de üstlendiği ve rakip olan bu iki krallık arasındaki savaşların da sergileme nesnesine dönüştüğü yorumu yapılabilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, mimarlık Urartu sanatı için önemli bir alandır. Zorlu iklim ve topografya koşulları tasarımda ön plana alınarak, topraklarının şartlarına uygun bir mimari geliştirilmiştir. Şartların sorunlu olması, Urartuları işlevsel sorunları çözmeye itmiş; pahalı propaganda faaliyetlerine ya da taş kabartma sanatına bu medeniyet tarafından yoğun ilgi duyulmamıştır. MÖ 8. yüzyıl ortalarından sonra Urartu mimarisi, krallık tarafında standart hale getirilmiştir. (Resim 37, ek s.21) Topografyaya uyumun esas alındığı bu standardizasyon eğiliminin en güzel örneklerinden biri de Ayanis Kalesi'dir (Sevin, 2012: 92). Kale II. Rusa tarafından bugünkü Ağartı Köyü'nün yakınlarında yaptırılmıştır. Bu görkemli yapı II. Rusa'nın krallığı kadar kendisinin de görkemini ifade ediyor olmalıdır (Çilingiroğlu, 2020: 250, 252). II. Rusa, Urartu kralları arasında anıtsal mimariye önem veren çok sayıda inşaat yaptıran tek kral olarak nitelendirilmektedir ve Urartu tarihçesinde öne çıkan isimlerden biridir (Sagona ve Zimansky, 2015: 293). Kale topografyaya uygun olarak doğu-batı doğrultulu inşa edilmiştir ve içinde pek çok kamu yapısı, konut ve krali yapı bulundurmaktadır. Özellikle tapınak yapısı anıtsallığıyla dikkat çeker. Tapınak girişinde yapının kral tarafından tanrı Haldi'ye armağan edildiğini belirten yazıt bulunur. Tapınağın iç duvarlarında karşılaşılan renkli sıva parçaları yapının özenli

inşasını kanıtlar niteliktedir. Tapınağın cellasının doğu duvarına inşa edilmiş podyum aslan bezemeleriyle süslenmiştir. Cella duvarlarında kullanılan andezit taş blokların tamamı kabartma süslemelerle kaplıdır. (Resim 38, ek s.21) Süslemelerde tanrı ve bitki motifleri kullanılmıştır. Tapınağın ön cephesinden cellaya kadar uzanan koridorda yaklaşık 16 metrelik bir tapınak yazıtı bulunmaktadır. (Resim 39, ek s.22) (Çilingiroğlu, 2020: 257-259) Fazlaca mimari süslemeye sahip Ayanis Kalesi tapınak yapısı, II. Rusa'nın güçlü bir kral olduğunu vurgulama şekli olmalıdır ki bu da Urartular'ın kültüründe görülenin aksine, propaganda amacıyla sergileme eylemleri gerçekleştirdiği yorumuna açıktır. Fakat Mezopotamya kültürleri arasında sade bir süsleme anlayışı olduğu söylenebilir. Özellikle kabartmadan çok yazıtlarla yapılan işlerin ifade edildiği görülmektedir. Ayanis Kalesi örneği ile Urartu devletinin de dönemin diğer merkezi güçleri gibi hem kendi halkına hem de yabancı güçlere karşı iletişim gereksinimini sergileme yoluyla gerçekleştirdiği söylenebilir.

Urartuların güçlü devletler tarafından tehdit edilen ve problemleri arazilerde yer alan ülkesi göz önüne alındığında savaş tanrısına adanan bir tapınak yapısının propaganda aracı olarak kullanılması anlamlıdır. Kalkanların kültürel çerçevede oldukça önemli birer sergileme nesnesi olması da Urartu kültürünü yansıtmaktadır. Mezopotamya'da Tunç Çağı'ndan itibaren yaşamış kültürlerle bakıldığında, Urartuların sanatsal üretiminin farklı bir noktada durduğu ve sergilemenin daha yalın icra edildiği fakat bilinçli şekilde amaçlanarak uygulandığı yorumunu yapmak mümkündür.

1.3.2. Antik Yunan Dönemi'nde Sergileme

Antik Yunan öncesi toplumların sergilemeyi toplumsal, bireysel ya da idari şekillerde kullandıklarına önceki bölümlerde değinilmiştir. Antik Yunan toplumları, günümüzdeki sanat anlayışıyla, Avrupa ve Avrupa dolayısıyla tüm dünyayı etkilemiş bir kültürdür. Bu bölümde Antik Yunan dönemi kültürlerinin çağlar boyunca gelişerek devam eden sanat ve sergileme faaliyetleri, sözü geçen dönemin sergileme bağlamını anlamlandırmak amacıyla temsil gücü yüksek örnekler eşliğinde izlenecektir.

Sergilemenin bir ifade biçimi olduğu düşüncesinden hareketle Antik Yunan kültüründeki sergileme unsurlarının anlaşılabilmesi için, kültürün üzerine kurulu

olduğu toplumların sergilemelerini de incelemek gereklidir. Akurgal'ın da ifade ettiği üzere Demir Çağı sonrasında kültürel merkez Batı uygarlığı haline gelmiştir (Akurgal, 2003: 175). Bu tarihlerde Batı uygarlığının da temsilcileri elbette bulunmaktaydı.

Antik Yunan tarihçesi içerisinde Minos ve Myken uygarlıkları çağı, ilk genişletilmiş dönemdir. Minos ve Myken saray kültürlerinin bir arada ele alınmasıyla ortaya çıkmıştır. Siyasi açıdan ele alındığında bu iki uygarlığın, genel Antik Yunan kültüründen farklı olduğu göze çarpmaktadır. Çağdaşları olan Mezopotamya uygarlıkları ve özellikle de Hititler ile benzerlik gösteren siyasi yapılarında mutlakiyet söz konusudur ve bu Yunan kültürüyle özdeşleşen polis (şehir devlet) sistemiyle tamamen zıttır. Bu uygarlıkların Yunan kültürünün temelini oluşturduğu düşüncesinin nedeni siyasi süreklilikten çok, coğrafi, dini süreklilikleri ve ayrıca dilsel ortaklıklarıdır. Bu kanı, Linear B yazısının çözülmesiyle ortaya çıkmıştır ki temelde Myken halkı yunanca konuşmaktadır. Öte yandan özellikle Minos kültürünün zirvesini yaşadığı ve konumlandığı Girit adası Ege dünyasına aittir. Mykenai'nin de Atina ile mesafesi yakın sayılabilir. Minos, kültürel benzerlik açısından Myken kadar yakın olmamasına rağmen, Myken kültürünü yaratan birçok unsurun aktarımını sağladığı için Yunan kültür tarihine dahil edilmiştir. Bu bağlamda Minos ve Myken kültürlerinin Antik Yunan kültürünün başlanıgıcı olduğu düşünülmektedir (Bettali, 2017: 27-29).

Girit'in ve ana kara Yunanistan'ın batısında yer alan adalar Ege, İtalya ve Mısır arasında bir köprü meydana getirmekte, boğazlar ise Karadeniz ülkeleriyle ulaşımı sağlamaktaydı. Dolayısıyla Girit'in geniş bir ticari ağı vardı. Bu durum Antik Yunan Çağı olarak adlandırılan dönemdeki Girit adasının politik ve sosyal konumundan oldukça farklıdır (Williams, 1993: 10). Sözü geçen çağda Yunan kökenli olmayan Minoslular, sonraki yüzyıllarda Yunanlıları etkileyecek yüksek bir kültürün yaratıcıları olmuşlardır (İplikçioğlu, 2015: 12). Minos diliyle ilgili yapılan araştırmalar, Minosluların Yunan olmadıklarına işaret etmektedir. Anadolu'dan göç eden bir halk olduklarına dair tartışmalar da mevcuttur fakat kökenleri kesin olarak bilinmemektedir (Alexiou, 1992: 19). Bununla birlikte, Avrupa kültürünün kendisine temel aldığı klasik kültürün kökeni olan Minos saray kültürünün ortaya çıkması, Avrupa için en eski devlet organizasyonunun tarih sahnesine çıkması anlamına gelmektedir. MÖ 3. binyılda Yakın Doğu'da gerçekleştirilmiş siyasi yapılar, Minos uygarlığıyla birlikte Batı kültürüne dahil olmuştur (D'Agata, 2017: 40).

Minos ismi Knossos sarayının efsanevi kralı Minos'tan gelmektedir (Richter, 1984: 7; Erhat 2011: 206). Minos sanatında ve kültüründe sıkça karşılaşılan boğa ritüelleri de Kral Minos'la birlikte mitolojik hikayelere konu olan karışık yaratık Minotauros'la ilişkili olmalıdır. (Resim 45, ek s.25) (Erhat, 2011: 207). MÖ 2. binyılda Anadolu'da Hitit hakimiyeti kurulmaktayken Girit adasında Minos kültürü yükselmekteydi. Homeros anlatılarında “büyük şehir” olarak geçen Knossos sarayının (Resim 40, ek s. 22) yanı sıra Malia, Phaistos ve Zakros'da yer alan büyük saraylar yerleşim görüyordu. Yıllar boyunca küçük tahribatlara uğramış olmalarına rağmen Minos sarayları MÖ 2000-(yaklaşık)1400 arası ayakta kalmayı başarmıştır (Mansel, 1999: 29). Üstelik Minos uygarlığının savunma amaçlı sur ve benzeri bir mimari unsuru da bulunmamaktadır (İplikçioğlu, 2015: 13). Sarayların inşasını doğuran siyasi gelişim, dönemi için oldukça önemli bir gelişimdir. Büyük bir merkezi avlu içerisinde yer alan anıtsal mimari ürünü saray yapılarının adadaki tarihi MÖ 3. binyıla dayanmakla beraber, saray kültürünün yükselişi MÖ 1900'lü yıllarda gerçekleşmiştir (D'Agata, 2017: 40). Eski Saraylar Dönemi olarak adlandırılan bu dönem 1700'lerde gerçekleşen bir yıkımla sona ermiş, saraylar hızlıca yeniden inşa edilmiştir. Kültürel gelişimi durduramayan bu yıkımın ardından Minos kültürü görkeminin en üst seviyesine çıktığı Yeni Saraylar Dönemi'ne girmiştir (Alexiou, 1992: 37-38). Girit bu dönemde Mısır'la canlı bir ticarete girmiş, ekonomik ve siyasi anlamda Mısır'daki merkezi yönetim şeklini kesin olarak uygulamaya başlamıştır (İplikçioğlu, 2015: 13).

Merkezi yönetim şeklinin ve Minos uygarlığının özgün eserleri olan sarayları, merkezi avlu, büyük bir ambar alanı ve batı yönlü, anıtsal cepheyle karakterize edilmektedir. (Resim 41, ek s.23) Kazılarda ele geçen çok sayıda, şölenlerde kullanılmaya yönelik yapıldığı düşünülen günlük kullanım kapları ve Knossos sarayı fresklerinde görülen şölen sahneleri, sarayların bayram kutlamaları, şölenler gibi etkinlikler için kullanılan mekanlar olduklarına işaret etmektedir (D'Agata, 2017: 40-41). Yeni Saraylar Dönemi ile birlikte Minos sanatı da değişime uğramış, kentin artan refah seviyesi sanatsal üretimine de yansımıştır. Saray duvarlarında yalnızca renkli sıvalar değil, kabartmalı, figürlü sahneler kullanılmaya başlanmıştır. Spiraller, eğik çizgiler, figürler ve alçı kabartmaları ayrıca tavanlarda da kabartmalar ihtişamlı saray yapılarında görülmektedir (Alexiou, 1992: 47-48). MÖ 1700'den sonrasında Yeni

Saraylar Dönemi'nin ihtişamı, anıtsal girişler, anıtsal merdivenler, çok girişli salonlar gibi unsurlarla arttırılmıştır (Younger ve Rehak, 2008: 141). Minos sanatını özgün kılan bir diğer unsur ise sanatının doğayla ilişkisidir. (Resim 42, ek s.23) Floral betimler, yunus figürleri ve saraylarda yer alan kral odalarının renkli duvar düzenlemeleri görselliğin kültürde ön plana çıktığını vurgular (Gür, 2018: 11) Mezar hediyesi ve kült amaçlı figürinler dışında tam plastik sanat eserlerinin sık kullanılmadığı Minos kültürüne ait ender bir eser olan yılanlı tanrıça heykelciği, (Resim 43, ek s.24) Knossos'taki çalışmalarla gün yüzüne çıkarılmıştır (Köseoğlu, 2019: 15). Kültürün mimarisi incelendiğinde dini merkez rolünde de saray yapıları yer almaktadır ve taht odaları gibi sarayların farklı odaları da kültlere sahne olmuştur (Gür, 2018: 13). Ayrıca taht odasında tahtın iki yanını süsleyen griffonların kralı ve kraliyeti koruma amacıyla resmedildiği de önerilmektedir. (Resim 44, ek s.24) (Temür, 2010: 136). Bu bağlamda görselliğin inanç ve kültü sergilemek ya da yaşatmak anlamında da ön plana çıktığı düşünülebilir. Minos uygarlığı, taş işçiliği ve rölyefler yerine duvar süslemeleri ile sanatsal ifadelerini oluşturmuştur (Alexiou, 1992: 48). Saraylar dışında da dini yapıların varlığı bilinmektedir. Girit'in dini yapıları uzak mesafelerden görülebilecek konuma yerleştirilmiş yüksek zirve tapınaklarıdır ve sarayla bağlantılı bu yapıların merkezi otoriteyle bağdaşık bir kültürü desteklediği düşünülmektedir (D'Agata 2017 b: 41).

Anıtsal mimarinin oldukça önemli bir yere sahip olduğu Minos kültürü için, merkezi yönetimin ve güç sergilemesinin yüksek bir estetikle gerçekleştirildiği yorumunu yapmak mümkündür. Minoslular için mimarinin öne çıktığı ve mimariye açıkça sanatsal yaklaşıldığı düşünülebilir. Saray yapılarının tavanları dahil incelikle süslenmesi, dışarıdan görülmeye yönelik olduğu açık olan anıtsal cepheler ve tapınak yapılarının görünürlüğünün konumunda etkili olması, sergileme eylemlerinin Minos kültürü açısından önemli olduğuna işaret etmektedir. Kült aktivitelere de ev sahipliği yapan sarayların iç mekan düzenlemelerinin, saraya giren herkes için etkileyici olmasının dönemin aristokratları tarafından hedeflendiği de önerilebilir. Erken Batı uygarlığının bu ilk temsilcileri olan toplum için, savunma yapılarının olmayışı da göz önüne alınarak, gücünü doğrudan görkemli yapılarla ifade etmiş olduğu söylenebilir. Minos kültürünün kendisinden sonra gelecek uygarlıkları etkisi altına alabilmesinin, görselliğin kültür aktarımında önemli bir unsur oluşuyla ilişkilendirilmesi

mümkündür. Hiyerarşik siyasi düzeni vurgulayan bu süslü sarayların varlığı, yönetici gücün propagandasının yapılmak istendiğini göstermekle birlikte, Minos kültürünün estetik kaygıya sahip olduğu yorumunu da mümkün kılmaktadır. Sergileme eylemlerinin estetik kaygıyla birlikte amaçlanarak gerçekleştirildiği, Minos kültürü için önerilebilir.

Kendine has yapısıyla tarihsel süreçte ve dünya kültür tarihinde önemli bir yeri olan Minos uygarlığı MÖ 1450’de çöküşe uğramıştır. Bu tarihten itibaren oluşan ticari ve siyasi boşluğu iyi değerlendiren Myken Uygarlığı siyasi bir güç olarak varlık göstermeye başlamıştır (Gür, 2014 b: 9). Linear B yazıtları dayanak alınarak Mykenlerin ekonomik, siyasi ve mimari açıdan Minos kültüründen ciddi anlamda etkilenmiş olduğu düşünülmektedir (İplikçioğlu, 2015: 15). Eski Çağ tarihinde Akalar olarak da bilinen bu halk Minos’un kuvvetli kültürü etkisi altında kalmasıyla da ilişkili olarak, görkemli saray yapıları, anıtsal mezarları, savunma mimarisine yoğun ilgileri ile özgün bir kültürü var etmişlerdir (Mansel, 1999: 62). Mykenler kültürlerini ticaret gibi yollarla Ege adaları ve Batı Anadolu’ya kadar taşımışlardır (Gür, 2015: 203).

Myken kültürünün ilk buluntu gruplarından olan kuyu mezarları Ege bölgesinin en büyük hazinelerinden birine ev sahipliği yapmıştır. MÖ 1600-1500 yıllarına tarihlenen A halkası (Resim 46, ek s.25) ve MÖ 1650-1550 yıllarına tarihlenen B halkası mezarları toprağa kazılmış dörtgen mezarlardan oluşur. (Resim 47, ek s.26) Kuyu mezarlarda gün yüzüne çıkarılan altın varaklı kefenler, metal işçiliği ürünü silahlar ve objeler, egzotik nesneler ve de altın masklar Myken uygarlığının oldukça zengin olduğuna işaret etmektedir (D’Agata, 2017 a: 45). Bu yoğun buluntular ve maddi zenginlik göstergeleri doğrultusunda, sözü geçen kuyu mezarların Mykenlerin ilk yöneticilerine ait olduğunu düşündürmektedir (Gür, 2014 b: 75). A Halkası mezarları grubu MÖ 13. yüzyılda, yani yapımından yüz yıllar sonra, çevresine taştan bir siper örülerek şehir surlarının içine alınmıştır ve mezar bölgesi anıtsallaştırılmıştır. (Resim 48, ek s.26) Bu şekilde Argolis Bölgesi yönetici sınıfının atalarını onurlandığı düşünülmektedir (D’Agata, 2017 a: 45). Bu noktada anıtsallaştırmanın bir onurlandırma şekli olmasının Batı kültürlerinde erken dönemlerden itibaren var olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Öte yandan yüzyıllar içerisinde şehrin büyümesi de mezarların şehir içine alınmasının sebebi olabilir. İki durumda da zengin mezar hediyeleri, insanlar tarafından görülmeye

yönelik olmamakla birlikte, inanılan tanrılara ve inanca bağlı olarak sergileme temelli bir davranış olarak da yorumlanabilir. Myken uygarlığının ilerleyen süreçlerinde statü sembolü olarak tholos mezarların, kuyu mezarların yerini aldığı görülmüştür (Mee, 2010: 285). Tholos mezarların yapımı oldukça pahalı olduğundan yalnızca varlıklı kişiler tarafından yaptırılabilirdi. Myken kültüründe kullanılan bir diğer mezar tipi olan oda mezarlar ise yoksulların da kullandığı yaygın bir mezar tipiydi ve bu iki mezar tipinin de önemli özelliklerinden biri tekrar tekrar açılarak kullanılabilmesidir (Gür, 2014b: 78-79). Ölü gömme gelenekleri, sosyal sınıf farklılıklarının olduğu, soylu bir yönetici sınıfının olduğunu göstermektedir. Tholos mezarların özellikle statü sembolü olarak kullanılması, ölen soyluların mezarlarıyla belirli bir grubun propagandasının yapıldığı yorumu yapılabilir. (Resim 49, ek s.27)

Myken bölgelerinin yönetici sınıfının yaşadığı sitadeller, kültürü niteleyen yapılardandır. Sitadellerde devletin ekonomik ve ticari işleri yürütülürdü ve savunma yapılarıyla ünlü Mykenlerin sitadelleri çevreye hakim, yüksek bir noktada geniş surlarla çevrili şekilde inşa edilirdi (Gür, 2014b: 13). Myken kültürünün merkezi olarak kabul edilebilecek Mykenai sitadelinin en erken sur yapısı MÖ 14. yüzyıla tarihlenmektedir (Iakovidis, 1983: 23). MÖ 13. Yüzyılda inşa edilen aslanlı kapı, sitadelin batı kanadına gidilen güzergah üzerinde büyük bir altarın üzerinde bulunmaktadır. (Resim 50, ek s.27) Ayakları üzerinde yükselen iki aslan betimlenmiştir (Gür, 2014b: 14). Bu kapının varlığı, savunma yapılarında Mezopotamya'da da görülen aslan figürünün, düşmanlara karşı bir ima anlamı taşıdığını düşündürebilir. Anıtsal boyutlarda ve kaliteli bir işçilikle üretilmiş aslanların yönetici sınıfın gücünü de temsil ettiği söylenebilir.

Mykenai sitadeli içerisinde yer alan Tsountas'ın Evi, Megaron, Tapınak ve Freskli Oda şeklinde adlandırılan yapılar sitadelin kült kompleksini oluşturmaktadır. Yapıların sitadel içerisinde yer alması, soylular ve soylularla ilişkili sınırlı kişilerin kült mekanını görebileceği anlamına da gelmektedir (Gür, 2014a: 76). Kült merkezini meydana getiren yapılardan biri olan megaronun ana odasının merkezinde bir platform gün yüzüne çıkarılmıştır. Var olan 3 odadan da hayvan dişleri, boncuklar gibi sunu objesi olabilecek nesneler ele geçmiştir (Whittaker, 1997: 168'den aktaran Gür 2014a: 76). (Resim 51, ek s.28) Kült mekanının merkezinde bir platformun bulunması, bir nesnenin orada sergileniyor olduğunu ifade ediyor olabilir. Bu noktada yalnızca sınırlı

sayıda kişilerin görebildiği bir kült merkezinde propaganda amacı ikincilleşebilir. Mütevazı sayılabilecek kült mekanları bulunan Mykenlerin sunu objeleri için bir platform oluşturması, izlenecek nesne veya nesnelerin konumuyla ilgili bir estetik kaygı güdüldüğünü işaret ediyor olabilir. Mykenai kült kompleksinin merkezi yapısı konumunda ise tapınak bulunmaktadır. Bu yapının merkezinde ise 18 nolu oda yer almaktadır. Odanın merkezinde üzeri beyaz sıvalı bir platform, kuzey duvarında ise çeşitli uzunluklarda sekiler yer alır (Whittek, 1997: 169'dan aktaran Gür 2014 a: 76). Çeşitli uzunluklardaki sekilerin ve (megaron yapısında olduğu gibi) merkezde bir platformun yer alması, kült mekanlarında sunu nesnelerinin yerleştirilmesine yönelik bir düzenleme olduğuna işaret ediyor olabilir. Özellikle farklı boyutta sekilerin kullanılması sergilemesi yapılan nesnelerin boyutlarına göre göz hizasına yönelik bir tercih de olabilir. (Resim 52, ek s.28) Kült yapılarının duvarlarında dini sembolleri içeren fresklerin kullanılması bağlamı tamamlayıcı unsurlar olarak yorumlanmıştır (Gür, 2014a: 81). Barış Gür'ün bu yorumu da Myken kült merkezlerinde estetik kaygı güdüldüğü yorumuna paraleldir.

Yunan kültürünün temelini oluşturduğu daha önce de çeşitli araştırmacılarca ifade edilen Myken kültürünün, etkisi altında kaldığı Minos kültürü kadar görselliğe yoğunlaşmış olmadığı düşünülebilir fakat özellikle sınırlı sayıda kişinin girebileceği mekanlarda görsel bir anlatım kurmuş oldukları yorumuna açık kült kompleksleri ile estetik bir algı oluşturdukları söylenebilir. Sergilemeyi anıtsal savunma yapıları ve anıt mezarlarıyla güç sergileme bağlamında kullandıkları düşünülebilir. Bununla beraber, kült amaçlı sergilemeleri doğrudan görsel zevkle de ilişkili olabilir.

Antik Yunan toplumunun günlük yaşantısı içerisinde din önemli rol oynamaktaydı ve günlük hayat insanların evlerinden çok agoralarda ve kamu yapısı olan çeşitli merkezlerde geçmekteydi (Richter, 1984: 11). Toplumun özgür bireyleri olan erkekler günlük yaşantılarında polisle ilgili “kamu” işleriyle de ilgilenirlerdi (Deighton, 2005: 22). Bu durum, halka ifade edilmesi gerekenlerin bu yapılar üzerinden gösterilmesini gerektiriyor olmalıdır. Tarihsel süreç ilerledikçe, toplumsal organizasyon gelişim göstermiş ve din de kurumsallaşmıştır. Dolayısıyla kült mekanlarına sunulan ve buralarda tapınağa girenler tarafından görülebilen nesneler de prestij nesnesi haline gelmiştir (Köseoğlu, 2019: 22). Sunu nesnelerinin sergilenme bağlamı, bireylerin propagandası şeklinde de yorumlanabilir. Prestijini

göstermek isteyen kişilerin etkileyiciliği amaçladığı varsayıldığında, estetik kaygı güdüldüğünü düşünmek ve bu amaçla sergileme yapıldığını söylemek de mümkün olacaktır.

MÖ 12. yüzyıl ile MÖ 8. yüzyıl arasında, Myken uygarlığının çöküşünü takip eden süreç Karanlık Çağlar olarak adlandırılır ve polislerin kurulduğu döneme kadar devam eder (Guerrini, 2017a: 734). MÖ 12. yüzyılda Myken kalelerinin tahrip edilmesiyle başlayan süreçte tarih sahnesine çıkan Dorlar, kendilerinden daha üstün olduğu kabul edilen bir kültür olan Akaların egemenliğine bu süreçte son vermiştir. Dorlar tarafından Ege adaları ve Batı Anadolu kıyıları işgal edilmiş, Antik Çağ Yunan kültürünü oluşturan bütünleşmiş bir kültür ortaya çıkmıştır. Bu sürecin sonucunda polislerde aristokratlar ve kral tarafından yönetim ortaya çıkmış, takip eden süreçte ise Klasik Yunan Dönemi'nin öncülü olarak nitelendirilebilecek Arkaik Çağ başlamıştır (İplikçioğlu, 2015: 18-19)

Myken tasarımı olan megaronlar, şehir devletlerinin kurulumundan sonra Antik Yunan kültürü olarak geneli ifade edilen süreç boyunca geliştirilmiş tapınakların temelini oluşturur. Tapınak yapıları, kamu yapılarının içinde Antik Yunan toplumu tarafından en önem verilen yapı tiplerindendir. Tapınak yapılarında üretilen sanatın çokluğu, bu yapıların kültürdeki yerini ifade etmektedir (Richter, 1984: 13). Arkaik Çağ başlangıcı kronolojisinde yer alan Geometrik Dönem yapılarından Kyme (Euboia Bölgesi) oval yapısı içerisinde dörtgen yapıli bir seki ve seki üzerine konulduğu düşünülen çeşitli sunu objeleri gün yüzüne çıkarılmıştır (Sapouna-Sakellarakı, 1998: 21,92,142). Erken yunan kültüründe kült alanlarında, sunu ve adak objelerinin estetik bir kaygı ile sergilendiğı bu örnekle önerilmektedir (Gür, 2016: 67). Sekiler Myken kültüründe de örneklerinin görüldüğü gibi, sunu objelerinin görülebilirliğini arttıran unsurlar olarak, sergilemeyle doğrudan ilintili olmalıdır.

Antik Yunan kültürünün kült yapısında esas obje sunaktır, Karanlık Çağ sürecinde doğal peyzaj alanları ve kutsallığına inanılan doğal alanlardaki herhangi bir kaya dahi, temel sunu olan kurban kesimi için muhtemelen uygun görülmüş ve kullanılmıştır. Bu açıdan tapınak mimarisinin gelişimi siyasi kabul edilmektedir. MÖ 8. yüzyıla gelişmeye başlayan Yunan tapınak formülizasyonu polis kavramıyla birlikte önem kazanmıştır (Guerrini, 2017 a: 735). Bu noktada, tapınak yapısının kendisinin de oluşan siyasi düzenin bir sergileme nesnesi olduğu önerilebilir. Arkaik

Çağ'a gelindiğinde megaron temelli tapınaklar Antik Yunan dünyasının hayatının bir parçası haline gelmiştir. MÖ 600 civarına tarihlenen Olympia Hera tapınağı korunagelen en önemli tapınak yapılarından biridir. (Resim 53, ek s. 29) Tapınağın merkezinde (cella) kireçtaşı, dörtgen bir platform yer almaktadır. Bu platformun tapınağın kült heykelleri olması gereken Hera-Zeus çiftinin heykellerine ait olduğu düşünülmektedir. Tapınak alanında bulunan kireçtaşından yapılmış anıtsal bir heykel başının Hera heykeline ait bir parça olduğu düşünülmektedir (Resim 54, ek s.29) fakat kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır (Richter, 1984: 17). Kült heykellerinin merkeze yerleştirildiği bilgisi, mekan düzenlemesinde kültün adandığı tanrı ve tanrıçanın doğrudan dikkati üzerine çekmesi amaçlı, estetik kaygının varlığına bir kanıt olarak yorumlanabilir.

Heykel üç boyutlu olması ve sergilendiği mekanla ilişki kurması dolayısıyla önem arz etmektedir. Heykel sanatı özellikle de Antik Çağ Yunan kültürlerini niteleyen, siyasi, politik ve estetik açıdan kullanılan bir ifade aracı şeklinde nitelendirilmektedir (Turak, 2018: 7). Özellikleri bakımından heykel sanatı, sergilemenin bağlamını anlamlandırmak adına değerli bir araç olmalıdır. MÖ 7.-6. yüzyıllar arasında Doğu ile ticaret faaliyetlerinin gelişimi ile ekonomik seviyesi de yükselen Yunan toplumunda sanat da hızla gelişim gösterir (Durugönül, 2018: 25). MÖ 7. yüzyıl Yunan sanatı için doğu etkisinde gelişen ve Geometrik Dönem'in çizgisel üslubunun terk edildiği Oryantalizan Dönem'in yüzyılıdır. Yakın Doğu etkisinin yoğun olduğu bu dönemin sanat üretimi, daha sonraki çağların sanatını şekillendirecek süreçtir. Arkaik Çağ'ın erken dönemini de temsil eden bu süreçte heykel sanatı öne çıkmıştır (Mancini, 2017: 742,746). Oryantalizan Dönem'de ortaya çıkan Diadolos stili heykeller cepheden tasvir edilir, çekik gözlere sahiptirler, kıvrıkcık olarak nitelendirilebilir saçları Mısır etkisi altındadır ve duruşları oldukça durağandır. Kore (Resim 55, ek s.30) ve kouros (Resim 56, ek s.30) terimleri bu dönemin heykeltıraşlığında ortaya çıkar ve dönemin idealize özellikleri bu heykeller üzerinden ifade edilmek istenmiştir (Boardman, 2001: 14-18). Dönemin heykellerindeki cepheden tasvir, sergileme yönünün varlığına işaret eder.

MÖ 6. Yüzyıl Batı Anadolu'sunda Mısır ve Mezopotamya sanatının anıtsallığı, Batı Anadolu Yunan toplumlarının sanatında varlığını göstermeye başlamıştır. Arkaik Çağ'da doğu etkisini doğrudan eserler üzerinden de izlemek mümkündür. Didyma

Apollon Tapınağı'na uzanan kutsal yolda yer alan oturur vaziyette betimlenmiş Brankhid heykelleri (Resim 57, ek s.31), üzerlerindeki yazıtların yazı formlarında, ifade biçimlerinde Assur ve Geç Hitit etkisi açıkça görülmektedir (Özgan, 2013: 18). İon düzeninde yapılmış ve doğu etkisinin açıkça görüldüğü bir örnek olarak da Ephesos Artemision'u gösterilebilir (Richter, 1984: 19). (Resim 58, ek s.31) Ephesos'un Artemis kültü Anadolu'nun tarih öncesi çağına kadar uzanmaktadır. Kutsal alanı kıyıdaki bir tepede yer almaktaydı. Batı Anadolu'nun Arkaik Çağ halkı için Ephesos Artemisi'nin öncülünün Myken kültüründen geldiği de düşünülmektedir. Artemis'in Potnia Theron Asiae (Artemis Ephesia için bkz: Albayrak, 2012: 4) ile özdeşleştiği yorumu mevcuttur. Arkaik mermer tapınağın öncülü olan peripteros yapı yaklaşık MÖ 7. yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir ve yapılan kazı çalışmaları sonucunda değerli sunu objeleri ele geçmiştir. MÖ 580-570 yılları arasında Kroisos Tapınağı olarak da bilinen Arkaik Artemis Tapınağı inşasına başlanmıştır (Ladistatter, 2017: 55-57). Sözü geçen tapınak Arkaik Çağ'ın ilk mermer tapınağıdır. Dipteros (çift sıra sütunlu yapı) yapının 106 sütunu olduğu düşünülmektedir ve içlerinde figür kabartmalı sütunlar olduğu bilinmektedir. Yapımı 120 yıl süren tapınak MÖ 4. yüzyılda yıkılmış, yerine yenisi yapılmıştır (Yazıcı ve Üreten, 2020: 456). Doğu kültürünün anıtsallık anlayışının Yunan toplumu tarafından da benimsendiğinin izlenebildiği bu yapı, temsiliyet açısından değerli bir örnektir. Dipteros oluşu ile sütun kullanımının görsel zenginliği arttırışı hayata geçirilmiş olmalıdır. Figürlü ve kabartmalı sütunların tercih edilmiş olması, tapınağın "görkemli" gösterilmek istendiğini vurguluyor olmalıdır. Arkaik Dönem heykeltıraşlığında da görülen doğu etkisinin, birer sergileme nesnesine dönüşmekte olan tapınaklarda da görülmeye başlanması, ifade aracı olarak sergilemenin tarihsel süreçteki işlevini görselleştirir. Batı Anadolu kültürünün Arkaik Çağ'ında, prestij, güç gösterisi, propaganda gibi amaçlarla sergileme kullanılmış olmalıdır. Bu yapılırken, estetik kaygı güdüldüğünü söylemek de; mermerin parlayan yapısı, iki sıra anıtsal sütun kullanımı, sütunlarının işlemeli oluşu, erken dönemlerinden itibaren değerli nesnelerin sunu olarak tapınağa bırakılması gibi özellikler göz önüne alınarak söylenebilir.

Arkaik Çağ'ın geneline bakıldığında sergileme eylemleri üzerinden bir kültürün, farklı etkiler altında özgün bir sanat dili oluşturmaya başlamasının izlendiği

söylenabilir. Sözü geçen çağın sergileme bağlamı, tarihsel süreçte kendi kimliğini oluşturan bir toplumun birikiminin ifadesi şeklinde yorumlanabilir.

Antik Yunan kültürünün altın çağı şeklinde nitelendirilen Klasik Çağ, MÖ 480 dolaylarında Perslerin Atina Akropolü'nü yağmalaması ve onu takip eden süreçte Pers donanmasının Atinalıların önderlik ettiği Yunan birlikleri tarafından yok edilmesi ile başlar. Bu dönem Yunan sanatının da olgunluğa eriştiği dönem olarak kabul edilmektedir (Carpenter, 2007: 8). Yunan politik kültürünü niteleyen polisler, bağımsızlıklarını koruyarak birlikler oluşturmuş; aynı dili ve dini paylaşan bu küçük devlet yapıları, büyük bir imparatorluk olan Perslere karşı bu sayede zafer kazanmışlardır. Attika-Delos Deniz Birliği MÖ 477'de kurulmuş, Perikles yönetiminde zirvesini yaşamıştır. Bu birlik, daha sonra Atina-Sparta arasında gerçekleşecek savaşa kadar varlığını korumuştur (Özgan, 2016 a: 12). Bir ulusun farklı devletleri şeklinde yorumlanabilecek Yunan şehir devletleri için değerli yönetici Perikles tarafından belirlenen ideal ulus fikri, sanata yoğun biçimde yansımıştır. İdeal ulus fikri halka ideal güzellik ile sunulmuştur. Güzel, ölçülü, erdemli, başarılı, özgüvenli, kahraman ve ölümsüz şeklinde sıfatlara sahip figürler Klasik Çağ'ın sanatını tanımlar niteliktedir ve özellikle çıplaklık sözü geçen sıfatların simgesel ifadesi haline gelmiştir (Durugönül, 2018: 52). Klasik Çağ için heykel sanatının öne çıktığı söylenebilir. Demokrasiye paralel olarak bu çağda halk kahramanları ve devlet adamları da tıpkı tanrılar gibi, agoralarda, halka açık mekanlarda heykelleri sergilenerek halka mal ediliyordu (Özgan, 2013: 21). Mermer, dönem için çok değerli bir malzeme olmamakla birlikte yontusu daha zor ve iş gücü de hesaba katıldığında zaman alan, pahalı bir süreç gerektirmekteydi. Ham bir mermerin işlenerek sergilenmeye hazır, doğal boyutlarda bir heykelin üretilmesi ortalama bir yıllık süre gerektirmekteydi (Boardman, 2013: 10). Heykelin hazırlanması ve sergilenmesine önem verildiği, harcanan iş gücü, zaman ve para üzerinden değerlendirilerek ifade edilebilir. Özellikle de mimarının heykelle ilişkisi yoğundur (Richter, 1984: 11). Klasik Çağ sanatında figür mekanla ilişki içindedir, Antik Çağ öncesine ve Arkaik Çağ'a göre figürlerin, sanat eserlerinin izleyiciye göre konumları daha planlı hale gelmiştir (Boardman, 2013: 22). Perikles'in ideal güzellik anlayışı siyasetine de yansımıştır ve Atina'yı Yunanistan'ın kültür başkenti haline getirmeye odaklanmıştır. Dönemin ünlü heykeltıraşı Phidias'la olan yakınlığı, mimari yapılarda heykellerin

kullanım yoğunluğuna etki etmiş olmalıdır (Guerrini, 2017b: 788). Perikles yönetimi süresince Atina'nın siyasal ve sanatsal öncülüğünün sembolü şeklinde lanse edilen Akropolün ikiye ayrılan kutsal yolunda, Pire limanından da görülebilen yaklaşık 7 metre boyunda bir Athena Promakhos heykeli bulunmaktaydı (Mansel, 1999: 359). (Resim 59, ek s.32) Savaşçı tipi Athena'nın gelen gemiler tarafından görülebilecek şekilde konumlandırıldığı, bunun bir korunma ve tehdit ifadesi olduğu düşünülebilir. MÖ 5. Yüzyılın ortalarında inşa edilen Parthenon, Klasik Çağ Atina'sının Yunanların Perslere karşı zaferini ifade eden en önemli ve gösterişli yapılardan biridir. (Resim 60, ek s.32) Kaidesiyle birlikte 12 metre boya sahip olduğu düşünülen Athena Parthenos heykeli, bir elinde zafer tanrıçası Nike'yle betimlenen kült heykeli, büyük bir zafer anıtı olarak da yorumlanmaktadır (Guerrini, 2017b: 789). (Resim 61, ek s. 33) Heykel üzerinde aydınlatma sağlamak adına ve kuru havadan koruma amacıyla heykelin önüne su dolu bir küvet yerleştirildiği de bilinmektedir (Boardman, 2013: 12). Klasik Çağ'ın bu en yüksek döneminde sergileme eylemlerinin doğrudan propaganda amaçlı olduğunu söylemek mümkündür. Yunanlılar için özgürlüklerinin de kazanılmasını ifade eden zaferleri, Athena Parthenos ile görselleştirilmiş olmalıdır. Heykelin görünürlüğünün arttırılması için Parthenon'un kutsal odası (naos) tek tarafı açık kalacak şekilde 3 sıra sütunla çevrilmiştir (Guerrini, 2017b: 789). Dönem sanatçısı ve yöneticisi bu durumda sergileme ve mekan kurgusu konusunda fikirlere sahip olmalıdır. Kutsal mekan olmakla birlikte Parthenon'un bir sergileme mekanı ve zafer nişanesi olarak kullanılmış ve kurgulanmış olduğu söylenebilir. Dönemin bir diğer önemli yapısı ve zafer nişanesi olan Olympia Zeus Tapınağı'nın da anıtsal boyutlardaki kült heykeli Phidias'a ait bir eserdir. (Resim 62, ek s. 33) Dünyanın 7 harikasından biri olan tapınağın kült heykeli MÖ 5. yüzyılın ikinci yarısında yapılmıştır. (Resim 63, ek s. 34) Tapınak inşa edildikten sonra, Phidias Parthenon'un plastik süslemelerini tamamlamasının ardından Olymipa'ya gelerek heykeli yapmıştır (Durugönül, 2018: 68). Parthenon'dakine benzer bir uygulamayla kült heykelinin önüne yağ dolu bir havuz yapılmıştır. Bunun kült heykeline ışık vurması amacıyla yapıldığı düşünülmektedir (Boardman, 2013: 12). Benzer iki uygulama, heykeltıraşın sergileme eylemini bilinçli gerçekleştirdiğini, mimari elemanları sanat eserini vurgulamak adına kullandığını işaret eder. Klasik Çağ'ın en değerli heykeltıraşlarından olan Phidias'ın,

sanat üretimini tasarım ile birleştirerek gerçekleştirdiğini, görsel anlamda bir kurgu yaptığını söylemek mümkündür.

Klasik Çağ'ın geç dönemlerine gelindiğinde sanat anlayışında değişiklikler başlamıştır. Sanat ve sergileme ilişkisinin bağdaşıklığı ile sanat değişiklikleri, ifade ediliş yollarını da değiştirmek anlamına geliyor olmalıdır. MÖ 5. Yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar “ideal” ölçüleri belirlemek adına teorilerini yazıya dökmüşlerdir (Boardman, 2014: 11). Heykeltıraş Polykleitos'un yazmış olduğu, bir simetri anlayışını matematiksel olarak da ifade ettiği ve bu kanonu (Antik Çağ'da heykel yapımı ve sanatta kullanılması gereken ölçü kuralları) uyguladığı bir heykelle hayata geçirdiği bilinmektedir (Pucci, 2017: 796-797). Geç Klasik Çağ'da sanatçıların bilinçli uygulamalarını sanat için de sergilemeye başladığı yorumu bu bilgiler ışığında yapılabilir. Geç Klasik Dönem olarak adlandırılan bu süreç, Batı Anadolu'da Pers hakimiyetinin yoğun olduğu ve satrap adı verilen valilerin şehirleri yönettiği süreçtir. MÖ 5. Yüzyılın sonları ile MÖ 4. Yüzyılın başlarını kapsayan bu dönemde, Batı Anadolu sanatı Greko-Pers olarak adlandırılan bir üsluba sahiptir. Doğu motifleriyle Yunan ikonografisinin birleşimi olduğu düşünülmektedir. Pers hakimiyetinin güçlü olduğu Lykia ve Karia bölgelerinin eserleri bu üslubun önemli temsilcileridir (Durugönül, 2018: 112-113). Özellikle sözü geçen kültürün hakim olduğu Lykia ve Karia anıtsal mezar yapılarıyla öne çıkmıştır (Hürmüzlü, 2008: 29). Lykia Bölgesi'nin en büyük ve bir dönem bölgenin dini ve siyasi liderliğini de yapmış kenti Ksanthos'tur. Ksanthos'un mezar anıtları Lykia Bölgesi genelinde olduğu gibi önemli yapılardır. Mezar anıtları içerisinde temsiliyeti yüksek bir eser olan ve günümüzde yalnızca podyumu yerinde bulunan Nereidler Anıtı'na ait kalıntılar British Museum'da sergilenmektedir (Sevin, 2013: 140). (Resim 64, ek s.34) MÖ 4. Yüzyılın ilk yarısında inşa edilmiştir. Ksanthos'un en görkemli yapılarından olan mermer kaplamalı anıtın frizlerinde Pers-Yunan savaşları, av ve ziyafet sahnesi yer almaktadır. Bir tapınak biçimi verilen mezarın sütunları arasında Nereidler yer alır (Çevik, 2012: 66). Nereidler, Gaia ile Pontos'un yani toprakla denizin birleşmesinden doğan Nereus'un kızlarıdır. Nereus Azra Erhat tarafından “Deniz İhtiyarı” olarak tanımlanmıştır. Akhilleus'un annesi Thetys de bir nereiddir (Erhat, 2011: 215-216). Nereidler kahramanları cennete götördükleri inancı dolayısıyla mezar anıtına konu olarak seçildikleri düşünülmektedir (Durugönül, 2018: 117). Bu büyük ve

görmekli yapıyı yaptırdığı düşünölen Erbinna'nın Ksanthos'un en güçlü yöneticilerinden biri olmadığı bilinmektedir ve bu durumda kendisinin iktidarını yüceltmek için çaba sarf ettiğı düşünölmektedir (Çevik, 2012: 66). Bu bağlamda Batı Anadolu mezar anıtlarının, açıkça prestij yapıları olduğu söylenebilir. Prestij yapılarına ihtiyaç duyulması, yöneticilerin güçlerini sergilemek için olabileceğı gibi, açıklarını kapatma amacıyla da olabilir. Bir tapınak görünümü kullanılması, tanrısallaştırma atfı olabilir. Öte yandan, Nereidlerin Akhilleus'la ilişkisi göz önüne alındığında Yunan kahramanlarıyla bir özdeşleştirme yapıldığı sonucuna da varılabilir. Yukarıda mermer işçiliğinin zorluğuna değinilmiştir. Mermer kaplamalı, çok sayıda plastik eser barındıran bu anıt, parlak görünüyor olmalıdır; bu bağlamda izleyicilerin etkilenmesinin hedeflendiğı söylenebilir. Prestij hedeflerine ulaşmak adına estetik kaygı güdüldüğü yorumunu yapmak mümkündür. Yine sözü geçen dönemin önemli yapılarından biri Karia bölgesinin önemli liman kentlerinden Halikarnassos'ta bulunan Mausoleion'dur. (Resim 65, ek s.35) Karia Satrabı Mausolos, MÖ 4. Yüzyılın ilk yarısında bölgeyi yönetmiştir (Yılmaz, 2014: 93). Satrap olduktan kısa süre sonra MÖ 367'de Karia başkentini Mylasa'dan Halikarnassos'a taşımıştır. İyi korunan bir liman kenti olan Halikarnassos bu dönemde anıtsal yapılarla donatılmıştır (Gates, 2015: 378). Mausolos'un yaşarken yaptırmaya başladığı ve ölümünün ardından hem eşi hem kız kardeşi olan kraliçe Artemisia tarafından inşasının sürdürüldüğü yapı Mausolos'u onurlandırmak için yapılmış bir mezar anıtıdır (Yılmaz, 2014: 94). Lykia'da da görölen tipte bir mezar anıtı olan Mausoleion, yüksek bir taş kaide üzerinde yer alıyordu. İon düzeninde sütunlarla çevrili, tapınak biçimli bir mezar odasının üstünde basamaklı piramit yapısından oluşuyordu. Piramidin tepesinde dört atın çektiğı savaş arabası üzerinde Mausolos ve Artemisia'nın heykelleri bulunuyordu. (Resim 66, ek s.35) Çok sayıda tam plastik ve yüksek kabartma heykelin yer aldığı anıtta 3 friz ve sütunlar arasında insan, sfenks gibi çeşitli figürler bulunmaktaydı. Toplam yüksekliğı 50 metreyi bulan ve dünyanın 7 harikasından bir olan anıt, döneminin en iyi heykeltıraşları tarafından yapılmıştı (Mansel, 1999: 422). Bu devasa yapının taşları St. Jean şövalyeleri tarafından bugün ki Bodrum Kalesi'nin yapımında kullanılmıştır. Plastik eserlerinin neredeyse tümü ise Charles Newton tarafından British Museum'a götürölmüştür ve halen orada sergilenmektedir (Sevin, 2013: 123). Bu bilgiler ışığında, döneminde herkesçe etkileyici bulunmuş ve dünyanın 7 harikasından biri

olarak nitelendirilmiş bu yapıda sanat kullanımının yoğunluğu, tercih edilen boyutlar, en tepeye yerleştirilmiş kral-kraliçe çiftinin varlığı gibi çok sayıda etken göz önüne alındığında, prestij amaçlı, yoğun bir propagandanın görüldüğü bu anıtsal yapının detaylarında estetik kaygı güdüldüğü açıkça söylenebilir. Burada anıtı görenlerin Mausolos'un kudretini anlayabilmesi için ciddi bir iş gücü ve para harcanmıştır. His yaratma amacının varlığı, sergileme eyleminin sözü geçen dönem yöneticileri için çok değerli bir iletişim yolu olduğuna işaret etmektedir.

Geç Klasik Çağ, özellikle Batı Anadolu kentleri için sergileme faaliyetleri açısından hareketli bir dönem olarak yorumlanabilir. Pers ve Yunan ilişkileri ve yönetimleri dolayısıyla Anadolu'nun Mezopotamya motiflerinin de içine katıldığı bir kültür doğmuş, sanat da bu kültürün ifadesi haline gelmiştir. Sergileme eylemleri, değişen siyasi düzende propagandanın önem kazandığının izlemesinin yapılabildiği bir alan olarak düşünülebilir.

MÖ 4. yüzyıl sonlarına gelindiğinde Antik Çağ'ın en önemli siyasi değişiklikleri yaşanmaya başlamış, dünya tarihine adını yazdıracak karizmatik bir lider olan Büyük İskender (III. Aleksandros) tarih sahnesine çıkmıştır (Özgan, 2016 a: 14). Dönemin siyasi ortamı oldukça hareketlidir ve MÖ 337'de Makedonya Kralı II. Philippos Hellen Birliğini kurarak dönemin Yunan kentleri arasındaki gerilimi sonlandırmıştır fakat Hellen dünyası, Yunan olmayan bir kralın egemenliğine çok istekli değildi. Kralın ölümü üzerine tahta çıkan genç oğlu III. Aleksandros'un tecrübesizliğinden faydalanmak isteyen Yunanlılar isyanlar çıkarmıştır fakat düşünülenin aksine III. Aleksandros hızla isyanı bastırarak Thebai'yi tahrip etmiş ve Hellen Birliği'ni yeniden kurmuştur (İplikçioğlu, 2015: 42). Kısa süren iktidarına çok sayıda hatta şaşırtıcı sayıda başarı sığdıran III. Aleksandros, "Büyük" sıfatını bu başarıları ve Makedonya'dan Hindistan içlerine kadar ilerlettiği sınırlarıyla devasa imparatorluğu ile almıştır. Doğu ve Batı kültürlerinin kaynaşması ve sonraki yüzyıllarda gerçekleşecek değişimleri, Büyük İskender'in zamanında temellendirilmiştir. MÖ 4. yüzyılda süre gelen Pers-Yunan ilişkileri sebebiyle oluşan doğu-batı sorunu, yüzyılın sonlarında çözümü zorunlu hale gelmiştir. Bu sorunu çözen kişi ise Büyük İskender olmuştur (Mansel, 1999: 433). Büyük İskender babası II. Philippos'u n Aristoteles'i saraya getirtmesiyle kesintisiz iki yıl onun öğrencisi olmuştur. Aristoteles'in felsefesi siyasi görüşlerini şekillendirmiş, Doğu Seferi

sırasında mektuplaşmalarıyla Aristoteles’le eğitim süreci devam ettirilmiştir (Özgan, 2016 a: 37).

Dönemin sanat anlayışı da siyasi figürlerin değişimi ile birlikte değişmiştir. Özellikle Büyük İskender portrelerinde açıkça görülen bazı unsurlarla portre sanatı öne çıkmış, portrelerin anlattığı bazı özellikler sergileme yoluyla aktararak kitlelere ifade edilmiştir. Ünlü heykeltıraş Skopas’ın başlattığı ve sonrasında Büyük İskender’in heykeltıraşı olarak bilinen Lysippos’un benimsediği stilistik unsurlar yüzlere ifade katılmasını içermekte, Yunan ideal güzelliğini yıkıp gerçekçi bir yaklaşıma evrilmektedir. Alın, çizgileri, yana eğik başlar, dolgun dudaklar, hafif açık ağızlar, devrik gözler ve dolgun yüz hatlarıyla yaratılan dramatik ifade, kahramanlık ve tanrısallık sınırlarını insanlığa yaklaştırmıştır (Durugönül, 2018: 105). Büyük İskender’in portreleri farklı ana gruplara ayrılmakla birlikte anastole ismi verilen Büyük İskender’e özgü saç tipi ve yüzünün aslana benzer hatları aynıdır. (Resim 67, ek s.36) (Özgan, 2016 a: 39). Bu önemli tarihi figürün kendisini Herakles ve Akhilleus’la özdeşleştirdiği bilinmektedir. Eğitimi ona tragedyaları, klasik eserleri, felsefeyi ve özellikle de tarihi iyi bilme özelliğini katmış, kısa yaşamı süresince edindiği başarılarla ve gerçekleştirdiği seferlerde kullandığı teatral yönü edindiği bilgi birikimiyle harmanlanmıştır. Bu bağlamda, Lysippos’un kendisini görülmek istendiği şekilde betimlemesini sağladığı düşünülmektedir (Durugönül, 2018: 106-107). (Resim 68, ek s.36) Yunan kültüründe yöneticilerin tanrılaştırılması yaygın bir gelenek olmamakla birlikte başarıları ve kahramanlıkları tanrısallaştırılmalarıyla onurlandırılabilirdi fakat Doğu’ya özgü tanrı-kral anlayışından oldukça farklıdır. İskender büyük bir kuvvetle fetihlerini gerçekleştirdiği doğuda tanrı-kral anlayışıyla yakın ilişkiye girmiş ve kendisinin tanrısallaştırılmasını başlatmıştır. Ammon-Zeus oğlu olduğu mitini de kapsayacak şekilde kendisine Batı’da ve Doğu’da bir kült oluşturulmasını sağlamıştır (Teraman, 2016: 144-145). Büyük İskender, sergilemeyi kendinden önce gelen krallara göre oldukça efektif kullanmış olmalıdır. Fetihlerini gerçekleştirdiği ülkelerde tanınmak, sevilmek için geniş bir coğrafyada saygı gören kahramanlarla benzerlikler taşıyan portrelerini yaptırmış olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Büyük İskender’in sergileme eylemlerini doğrudan amaç olarak kullandığını ifade etmek mümkün olabilir.

MÖ 323'te doğduğu Makedonya'dan çok uzakta, Babil'de gerçekleşen Büyük İskender'in ani ölümü, yarattığı devasa imparatorluğu çıkacak krizlere açık hale getirmiştir (Errington, 2017: 29). Veraset ciddi bir sorun haline gelmiştir. İskender'in karısı Roksane hamiledir, II. Philippos'un ilk eşinden doğan oğlu ise engellidir. Dolayısıyla geniş bir coğrafyaya yayılan krallığı yönetecek bir varis yoktur. Dolayısıyla İskender'le birlikte savaşmış ve çoğu aynı eğitimi almış generaller, İskender'in doğacak çocuğu büyüyene kadar yönetmek üzere imparatorluğu farklı bölgelerde yönetmeye başlarlar. Bu dönem Diadokhos (ardıllar) Dönemi olarak da bilinmektedir. Sonraki yıllar diadokhların iktidar mücadelesiyle geçecektir (Ferruci 2017: 190-193). Hellenistik Çağ'ın genel siyasi ortamına bakıldığında, önceleri Büyük İskender'in bilinen dünyanın büyük çoğunluğunu kapsayan “evrensel” devletini devam ettirme çabası olduğu görülmektedir ancak sonrasında bireysel iktidar hırslarıyla bu öncelik kaybolmuştur. Hellenistik Çağ krallıkları sözü geçen evrensel krallığın parçalanmasıyla oluşmuş, daha sonra ortaya çıkan küçük krallıkların da dahil olduğu yüz yıllar süren sürekli savaşlar bölgedeki hakimiyetleri yıpratmış, Doğu Akdeniz hakimiyeti isteyen Roma'nın tarih sahnesindeki rolüne zemin hazırlamıştır (Mansel, 1999: 458). Hellenistik Çağ'ın karmaşık siyasi ortamıyla birlikte, sanatında Klasik Çağ'ın görselliğinden farklı bir görselliğe geçiş görülmektedir. Bu çağda, özellikle heykel sanatında ifadelere yoğunlaşmış, dramatik figürler ortaya çıkmıştır. Çeşitlilik ve sadelikten uzaklaşma, çağın sanatını tanımlayan özelliklerdir (Smith, 2013: 9-10).

MÖ 340-330 yıllarına tarihlendirilmesiyle Geç Klasik Dönem'in sonları ile Hellenistik Çağ'ın başlarına tarihlendirilen Knidos Aphroditesi sözü geçen çağın özellikleri açısından sanatsal anlamda temsiliyeti yüksek bir örnektir. (Resim 69, ek s.37) Praksiteles'in tamamen çıplak betimlediği Aphrodite, bir eliyle cinsel organını örtmektedir. Banyo yapmaya hazırlanır vaziyette betimlenen tanrıçanın gururlu ve bir anlamda duygusal bu imajı dönem için oldukça yenilikçi niteliktedir. Heykelin çıplaklığı sebebiyle Kos tarafından alınmaması ve Knidos'un heykeli yuvarlak planlı, her yeri açık bir alanda sergilemesiyle heykel döneminde üne kavuşmuştur. (Resim 70, ek s.37) Antik kaynakların da aktarımları doğrultusunda Knidos Limanı'na yananların heykeli görebildiği öğrenilmiştir (Durugönül, 2018: 100-101). Heykelin ünü dolayısıyla herkesin görebileceği bir konuma yerleştirilmiş olması, sergilemenin

açıkça bir amaç olduğunu ifade ediyor olmalıdır. Heykelin yuvarlak planlı bir merkeze yerleştirilmesi ve etrafının açık bırakılması estetik algı yaratmaya yönelik, bilinçli bir sergileme eylemi olarak yorumlanabilir. Burada bir diğer nokta, sergilenen nesne üzerinden toplumsal görüşlerin farklılığının ve değişiminin izlenebiliyor oluşudur. Benzer kültüre sahip farklı bir Yunan toplumunun çıplaklığı reddetmelerine rağmen, Knidos halkının tanrıçayı insani bir pozla kabul edip sahiplenmesi ve bunu herkese sergilemek istemesi, sergilemenin ifade yönüne bir örnek olarak yorumlanabilir. Sözü geçen çağda tanrı figürleri insanlara yaklaşmaktayken krallar ve yöneticilerin figürleri ise Büyük İskender'in de etkisiyle tanrısallaşmıştır. Çıplak, bir eli havada ve mızrağa dayanmış şekilde betimlenen İskender heykeli, daha sonra Hellenistik krallar tarafından çokça tercih edilen bir poz haline gelmiştir (Smith, 2013: 21). Hellenistik Çağ'ın sanatsal modalarından biri de kentlerin personafikasyonlarının yapılmasıdır. Tykhe'nin farklı şehirlerin betimi halini aldığı bu heykellerden en popülerlerinden biri MÖ 300 civarına tarihlenen ve orijinali bulunmayan Antakya Tykhe'sidir. (Resim 71, ek s.38) Diğer şehir tanrıçaları gibi başında surlarla betimlenen, oturur vaziyetteki giyimli tanrıça, Erken Hellenistik Dönem'in stilini ifade eden bir yontudur (Özgan, 2016 b: 34-35). Tanrıça heykelinin ilk yapıldığında bir tapınağa dikildiği düşünülmektedir. Bir Roma sikkesinde dört sütun arasında gösterilmiş olması bu yoruma sebep olmuştur. Tykhe ile yapılan personafikasyonların temel motivasyonunun, siyasi ortamın gerginliğinde acı çeken halkın eski tanrı ve tanrıçalarından umudu kesmeleri olduğu düşünülmektedir (Durugönül, 2018: 131). Tapınılan tanrıların değişiminin dönem halkının ruh halini yansıttığı söylenebilir. Sözü geçen heykelin tam olarak nasıl sergilendiğinin bilinmemesi sergilenmesiyle ilgili yorum yapmayı zorlaştırmakla birlikte çok sonraları dahi sikkelere basılmış olması kendi dönemi içerisinde görülmüş ve popülerite geliştirmiş bir yontu olduğunu düşündürmektedir. Umut bağlanılan bir tanrıçanın betimi olması, estetik kaygıdan çok iletişim çabasıyla sergileme yapılmasına bir örnek teşkil edebilir.

Klasik Çağ'a göre Hellenistik Çağ'ın mimarisinde heykel ilişkisi daha zayıftır fakat istisnai, plastik yontularla süslü örnekler de mevcuttur (Smith, 2013: 10). Menderes Magnesiası Artemis Tapınağı altarı, özellikle de Anadolu Coğrafyası Hellenistik Çağ'ını yansıtan bir tarza sahiptir. Yüksek bir platform üzerinde yükselen altarın alt yapısı kabartmalarla bezemelidir. Kabartmalarda tanrılar toplantısı konusu

işlenmektedir. Daha önce MÖ 2. Yüzyıla tarihlendirilen altarn MÖ 3. yüzyılın son çeyreğine ait olabileceği de tartışılmaktadır. (Resim 72, ek s.38) İki katlı yapının altta bulunan frizler 3.15 m, yukarıda bulunan özgün heykeller ise frizlerden de büyük boyutlarıyla anıtsal olarak nitelendirilmektedir (Özgan, 2018: 34,35, 37). Yapının çok sayıda plastik eserle donatılması dikkat çekici bir yapı olmasının hedeflendiğini ifade ediyor olmalıdır. Hellenistik Çağ'da da önceki dönemlerde Yunan toplumunda görülen tapınağın bir sergileme mekanı olma özelliğinin devam ettiği ifade edilebilir. Boyutlarda dikkat çekici bir özellik olarak, üst katta yer alan heykellerin daha büyük yapılmasıdır. Bu, yukarıda bulunan plastik eserlerin aşağıdan izleneceğinin hesaba katılarak, bilinçli bir sergileme tekniği olarak da yorumlanabilir. Anıtsallığın tercihi ise etkileycilik yaratma arzusunu açıkça ifade etmektedir. Bu tarzdaki yapıların en önemli örneklerinden biri Pergamon Sunağı ya da diğer ismiyle Zeus Altarı'dır. (Resim 73, ek s.39) Günümüzde, Osmanlı Dönemi'nde tamamen taşınarak Berlin'e götürülen eser, Berlin Pergamon Müzesi'nde sergilenmektedir. Hellenistik kentlerden biri olan Pergamon'da olasılıkla II. Eumenes döneminde inşa edilen gösterişli yapı, yüksek bir podyum üzerinde inşa edilmiş üstü açık bir avlu ve etrafını çevreleyen sütunlardan oluşmaktadır (Bilsel, 2015: 68,73). Sunağın iç kısmında Telephos (Telephos mitolojisi için bkz: Erhat 2011: 280). kabartması yer alır. Bu seçimin sebebi Pergamon kentinin efsanevi kurucuları olan Attalosların mitolojik atalarının Telephos olmasıdır. Sunağın dış cephesinde ise Gigantomakhia sahnesi yer alır (Nağış, 2015: 88). II. Eumenes'in Zeus Altarı'nı, babası I. Attalos'un anısına ve özellikle de Magnesia Savaşı sonrası kazanılan zaferi ölümsüzleştirmek amacıyla yaptırdığı düşünülmektedir (Özgan, 2018: 155). Pergamon kenti yöneticileri, Hellenistik Çağ'ın inanç sistemlerinde yeniliğe gitmesinin dışında kalarak, yeni bir hakim güç oluşunu eski tanrı ve tanrıçaların kültleriyle yeni bir Atina Akropolisini görselliği yaratma çabasına girmiştir. Hellenistik Çağ Anadolu'sunun en parlak güçlerinden birinin de Pergamon olduğu bilinmektedir (Durugönül, 2018: 145). Pergamon, tarihsel süreçte Arkaik ve Klasik Çağ'lar boyunca önemli bir kent olmamıştır fakat Büyük İskender Dönemi ve sonrasında yükselişe geçerek Hellenistik Çağ'ın kültürel merkezi konumuna gelmiştir (Özgan, 2018: 94). Bu bağlamda Pergamon Sunağı'nın politik bir sergileme aracı olduğunu söylemek mümkündür. (Resim 74, ek s.39) Sunağın mimarisine yakından bakıldığında kentin agorasının yukarısında inşa edildiği 5,92

metrelik bir podyum üzerinde kare bir yapı olarak tasarlandığı görülmektedir. 10 m yükseklik ve 20 m genişliğe sahip yapının 28 basamaklı anıtsal bir merdiveni bulunmaktadır (Özgan, 2018: 154). Tercih edilen konum, sunağın herkesçe görülebilir olmasının istendiğine işaret etmektedir. Çok sayıda plastik eserle süslenen yapının anıtsallığı ve sanatsal süslemeleri estetik algı yaratılmak istendiğine işaret eder.

Antik Yunan Dönemi'ne genel olarak bakıldığında, sergilemenin tesadüfi yapılmadığını, çeşitli amaçlarla sergileme eyleminin yöneticiler ya da bireylerce tercih edildiğini önermek mümkündür. Antik Yunan sanatının daha sonraki çağlar boyunca etkili bir görsellik yarattığı açıktır ve elbette bir estetik algının varlığı görülebilmektedir ancak sanat ya da mimarlık bağlamının dışında, sergileme temelli bir perspektiften bakıldığında, modern anlamına yakın bir sergilemenin Antik Yunan'da doğrudan amaçlanarak uygulandığını görmek mümkündür. Antik sergileme eylemlerinin bağlamı düşünüldüğünde, önceliğin propaganda olduğu söylenebilir. Dini motifler de dönemin siyasi düzenine uygun mitolojik hikayelerden seçilerek kullanılmış, politik alt metinler sergileme yoluyla kitlelere ulaştırılmıştır. Öte yandan, sanatın dönemin genel havasını yansıttığı ideal güzellik vurgularıyla ya da Hellenistik Çağ'ın savaşlarla dolu yaşantısı süresince sanatta kullanılan dramatize figürlerle, sergilemenin iletişimle birlikte ifade sağladığı da söylenebilir.

1.3.3. Antik Kaynaklarda Geçen Sergileme Atıfları

Antik Çağ'ın sergileme bağlamının ve estetik kaygı varlığının anlaşılabilmesi için en gerekli veri, dönemi yaşayan insanların yorumlarını öğrenmek olmalıdır. MÖ 5. yüzyılda yaşamış bir tarihçi olarak Herodotos'un aktardığı görüşler bu çalışmanın konusu kapsamında, oldukça verimli bir kaynak olacaktır. Bilimsel olmaktan çok edebi metin olarak değerlendirilebilecek *Historiae* (Tarih)'de geçen ifadeler, Herodotos'un sübjektif yorumlarını da içermektedir. Bu bağlamda, sözü geçen döneme şahit olmuş bir figürün ifadeleri, dönemin düşünce sistemini, estetik algısının varlığını ve bu tezin konusu kapsamında, bir sergileme eyleminin varlığını gösterebilmek açısından önemli bir noktada bulunmaktadır.

Herodotos Perslerin gelenek ve göreneklerini anlattığı sırada tanrılar için sunak ve benzeri yapılar yapmadıklarını, yalnızca kurban kestiklerini ifade etmiş, Yunanlılar

gibi tanrılara insan biçimi atfetmediklerini dile getirmiştir (Herodotos, Tarih, I.130). Yunanlıların tanrılarını ve tanrı heykellerini yapma motivasyonu ile ilgili ipucu veren bu ifadeleriyle Herodotos, Yunan toplumunun kült heykellerini, tanrılarını görme arzusuyla yapmış olduğu yorumuna müsaade etmektedir. Yunanlıların heykellerin tanrıların kendisini ifade eden bir meta olarak baktıkları; canlı bir varlık gibi terlemek, gözyaşı dökmek gibi insani fiziksel tepkileri gösterdiklerine dair ifadelerden de anlaşılabilir (Herodotos, Tarih, VII.140).

Perslerin yapılarını anlattığı bir bölümde tapınak içerisindeki kutsal odadaki yatağın üzerindeki örtülerden “*zengin örtüler*” şeklinde bahseder ve yatağın hemen yanında altın bir masa olduğunu söyler (Herodotos, Tarih, I.181). Tapınakta yer alan ve bir ritüele hizmet eden yatağın “*zengin örtülerle örtülmüş*” olması bir estetik kaygının varlığına işaret edebilir. Altın bir masa kullanılması da bir zenginlik göstergesi olarak kabul edilebilir ki bu da aslında sergileme eyleminin bir örneği sayılabilir. Yatağın ve masanın konumunu da belirterek yazar, okurun gözünde bir bağlam canlandırmaya çalışıyor olabilir. Babil’de yer alan bir tapınağın içinin detaylıca bir tasvirini yapan antik yazar, tapınakta yer alan altın heykelleri, masaları, bu nesnelerin maliyetlerini ve objeleri anlattıktan sonra “*tapınaktaki güzellikler bunlardır*” şeklindeki ifadeyle tapınağı güzel bulduğunu yazmıştır (Herodotos, Tarih, I.183). Tapınakta bulunan heykelin altından yapılmış olması ve bu altının maddi değerinin vurgulanmış olması öncelikle tapınağı yaptıranların maddi gücünün altını çizmektedir. Bu durum da aslında tanrı heykelinin bir propaganda aracı olarak kullanılmak üzere sergilendiğini ifade edebilir. Herodotos’un tapınakta gördüklerini güzel bulduğunu ifade etmesi nesnelerin bir estetik kaygıyla sergilendiğini, izleyicilerin de estetik algısının varlığını gösterdiği söylenebilir.

Thebaililerin Zeus ve Herakles’i konu alan bir mitolojik hikayeyi heykeller yoluyla canlandırarak kült ritüeli uygulamalarının anlatıldığı bölümde, kurban ritüeli, heykellerin nasıl kullanıldığı detaylıca ifade edilmiştir (Herodotos, Tarih, II.42.). Ritüeli ve bu ritüelin kaynağını anlatan bu bölümde heykellerin halka sergilenme şeklini ve sergileme eyleminin, doğrudan tanrının ya da tanrısal varlığın kendisi gibi muamele gördüğü bir “sahne” sergilemesi şeklinde gerçekleştiği yorumunu yapmak mümkündür. Bu tarz sahneleme şeklinde sergilemeye başka bir örnek de Herodotos tarafından Mısır’ın yerli bir halkıyla ilgili olarak verilmiştir. Küçük bir mihraba

yerleştirilen küçük boyutlu heykelin arabayla çekilerek tapınağa getirilmesi; tapınaktakilerle heykeli getirenler arasında ritüelin bir parçası olarak kavga edilmesi anlatılmıştır (Herodotos, Tarih, II.62). Benzer bir sergileme örneği de Sparta'dan verilmiştir. Savaşta ölen Sparta kralları için “*zengin kumaşlar*” ile örtülen bir yatağa koyulan heykeller yaptıklarını ve yatak üzerinde törene götürüldüklerini anlatmaktadır (Herodotos, Tarih, VI.58.). Bu kısımda anlatılan ritüel, sergilemenin aktif hareketlerle, bir oyun sahnelercesine gerçekleştirildiği başka bir örnektir. Kralın heykeli yapılarak bir yatakta halka sergilenmesi bir kahramanlaştırma ritüeli de olabilir fakat bu çalışma için önemi, ölen kralın, sergileme yoluyla, cenaze sırasında halka gösterilmek istenmesidir. Sergileme şekillerinin farklı sebepleri olduğuna dair ifadeler de görülmektedir. Bir bölümde tanrı çizim ve heykellerine nasıl bakıldığına dair fikir verilmektedir. Herodotos'un ifadelerinden bazı tanrıların tam olarak düşünüldüğü gibi görselleştirilirken, Pan'ın farklı görselleştirilmesinin bir sebebi olduğu ifade edilmektedir fakat bu sebep gizlidir (Herodotos, Tarih, III.46). Sergilenme şeklinin inanca ya da ritüele göre değişiklik gösterdiğine, bu bölüm bir örnek teşkil edebilir.

Sergileme eylemleri içinde yalnızca sanatsal nesnelerle yapılan sergileme değil, epigrafik eserlerle icra edilenleri de antik kaynaklarda yer bulmuştur. Herodotos, Sesostris'in diktirdiği yazıtlı dikilitaşlardan ve üzerindeki yazıtların anlamlarından bahsetmiştir (Herodotos, Tarih, II.102.). Kamuya açık alanlara dikilen bu yazıtlar, halkla doğrudan iletişim kurmaya yönelik propaganda unsurları şeklinde yorumlanabilir. Sesostris'in askerlerinin ulaştığı yerlere dikilitaş yaptırdığı ifade edilmiştir (Herodotos, Tarih, II.103.). Konuyla ilgili başka bir bölümde,

Mısır kralı Sesostris'in baş eğdirdiği ülkelerde diktirdiği sütunlara gelince, bunların çoğu kaybolmuştur; ayakta kalmış olanlarını, Üzerlerine işlenmiş kadın üreme organları ve yazılarıyla birlikte, Filistin Suriye'sinde kendi gözlerimle gördüm. Ayrıca İonia'nın iki yerinde, bu savaşçının kaya üzerine işlenmiş resimleri vardır, birisi Phokaia-Ephesos yolu üstünde, öbürü Sardes'ten İzmir'e giden yol üzerindedir; bu iki yerde de iki buçuk dirsek yüksekliğinde bir heykel oyulmuştur, sağ elinde kargı, sol elinde yay tutar; öbür donatımları da gösterilmiştir; Mısır harfleriyle bir yazı kazılmıştır; anlamı şudur: "Ben, bir omuz vuruşta bu ülkeyi yendim ve aldım. " Adını, yurdunu yazdırmamıştır, ama bunları başka biçimde belirtmiştir. (Herodotos, Tarih, II.106.).

ifadeleriyle, yol güzergahlarında yer alan dikilitaşların propaganda amacıyla sergilendiğini ifade etmektedir. Ayrıca heykellerin semboller yoluyla, heykeli yaptıran kişinin mesajlarını aktardığı görülmektedir. Bu bilgiler ışığında Antik Çağ'da sergilemenin bir iletişim aracı olarak kullanıldığı düşünülebilir. (Resim 75, ek s.40)

Herodotos bir yazısında Thebai yakınlarında yer alan Khemmis isimli kentteki Perseus'a adanmış tapınaktan bahsetmektedir. Tapınak tasvir edilmiştir. Bölge halkının tanrının kendilerine görünmesiyle övünmesi üzerine inşa edildiği iddia edilen tapınak, bir övünme nesnesidir. İçerisinde bulunduğu ifade edilen sandal ve heykelin konumları ifade edilmediğinden nesne merkezli bir mekan kurgusundan bahsedilmesi mümkün değildir (Herodotos, Tarih, III.91) ancak, anıtsal boyutlarda bir tapınak ve heykel sergilendiğinden halkın kendisini yüceltme amacı güden bir yapı olduğu düşünülebilir. Başka bir bölümde Pers Kralı Dareios'un önemli bir Mısır kralının heykelinin önüne kendi heykelini diktirmek istemesi ve rahibin buna izin vermemesi anlatılmıştır. Sözü geçen bölümde bir tapınak önünde yer alan kral ve ailesinin heykellerinden bahsedilmektedir. Kral ve kraliçenin heykellerinin çocukların heykellerinden daha yüksek olduğu gibi bilgiler de verilmiştir (Herodotos, Tarih, II.110.). Dareios'un bu kral ve ailesi heykelleri önüne heykel diktirmeye, rahip tarafından layık bulunmaması ise hem kült, hem siyasi saygınlık hem de propaganda yapma hakkı ile ilgili fikir vermektedir. Statüye göre sergilenme hakkı doğduğu yorumu, bu madde ile yapılabilir. Herodotos'un Rhapsinitos olarak bahsettiği Mısır Kralı'nın yaptırdığı anıtlardan bahsettiği bölümde bir tapınağın batı avlusunda ve avlunun tam karşısına gelecek şekilde anıtsal boyutlarda heykeller diktirdiğini, bu heykellerin yaz ve kışla özdeşleştirildiğini söyler (Herodotos, Tarih, II.121). Heykellerin tapınağın avlusunun karşısında yer aldığı bilgisi, heykellerin kralın kendi yaptırdığı avluyu heykeller yoluyla vurgulamak istediğini ifade edebilir. Heykellerin anıtsal boyutlarda olması ve mevsimlerle özdeşleştirilmeleri, bahsi geçen dönemde sergileme eylemlerinin doğrudan dini ritüellerle birlikte gerçekleştiğini, ritüelin önemliliğini ifade etmek için de "gösterişli" sanat nesnelerinin kullanıldığını gösterebilir. Burada bir estetik kaygının güdüldüğü önerisi yapılabilir.

Herodotos tapınaklar ve tapınak heykellerine sıkça yer vermiştir. Bubastis tapınağını detaylıca tasvir etmiş, herkesçe görülebilir şekilde konumlandığını ifade etmiş, kabartmalarını anlatmış, tapınağı ve süslemelerini güzel bulduğunu dile

getirmiştir (Herodotos, Tarih, II.138). Detayları Herodotos tarafından paylaşılırken kabartmalar için güzel sıfatının kullanılması, estetik kaygının varlığını ve bu kaygının olumlu karşılık bulunduğunu ifade eder. Bunun yanında, tapınağın her yerden görülebilir bir konuma yerleştirilmesi, tapınağın sergilenmek istendiğini gösterebilir. Herodotos'un beğenisini dile getirdiği başka bir yapı da Labyrinthos'tur. Yapıyı Yunan tapınaklarıyla kıyaslamış, Ephesos ve Samos tapınaklarının övgü nesnesi olmalarına rağmen Labyrinthos'un herhangi bir Yunan yapısından daha güzel ve değerli olduğunu söylemiştir. Detaylarını anlattığı, süslemeleri ve plastik eserleri saydığı kısımda hayrete uğradığını ifade etmiştir. Saray kompleksi olduğunu belirttiği yapının içinde krallara ait mezar odalarının bulunduğunu fakat kendisinin içeriye sokulmadığını ifade etmiştir (Herodotos, Tarih, II.148). Labyrinthos'un diğer yapılarla kıyaslanması, hayret uyandırması ve benzeri ifadelerle yapının güzelliği övülmüştür. Yapının kendisinin bir sergileme nesnesi olduğu yorumu yapılabilir. Ayrıca mezar odalarının sergilemeye kapalı olması da özel kişilere gösterilmek üzere ya da ölünün kendisinin sonraki yaşamda görmesi üzerine tasarlanmış oldukları fikrini doğurabilir. Maalesef sözü geçen mezar odalarında bir estetik kaygı olup olmadığını bilmek bu metin üzerinden mümkün değildir. Memphis'te bulunan Apis'e adanmış bir yapıdan bahsederken antik yazar, “*figürlerle süslü*” ifadesini kullanmıştır. Sözü geçen figürler çatıyı tutan, sütun işlevi gören heykellerdir (Herodotos, Tarih, II.153). Çatıyı tutan yüksek heykellerin varlığı ve süsleme kelimesinin kullanımı estetik kaygıyla inşa edilmiş bir yapının söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Bu durumda yapının bir sergileme nesnesi olduğu yorumu yapılabilir. Sais'teki Athena tapınağının yapı unsurlarının tasvir edildiği yazısında Herodotos, “*görülmemiş güzellikte*” şeklinde nitelediği revakların dışında, tapınağın girişinde bulunan ve dikkat çekici, anıtsal bir yapıdan bahsetmektedir (Herodotos, Tarih, II.175). Tapınağı nitelemek için kullanılan “*görülmemiş güzellikte*” ifadesi estetik kaygıyla inşa edildiğini açıkça ifade etmektedir. Herodotos'un hayranlık duyduğu yapının tapınağın dışında bırakılması, halka açık olarak sergilenmek istendiğini düşündürmektedir. Mısır'la ilgili anlatılarından bazılarında heykellerin konumlarıyla ilgili daha detaylı bilgiler de aktarmıştır.

... bunlar dikkate değer büyüklükte işlerdir; özellikle Memphis'te bir kolos koydurmuşlar, Hephaistos tapınağını önüne, arka üstü yatmış olarak durur,

yetmiş beş ayak boyundadır; aynı basamağın üzerinde iki heykel yükselir, ikisi de aynı bloktan işlenmiş, her biri yirmi ayak boyundadır ve büyük heykeli çerçeveler. Sais'te başka bir taş heykel vardır, Memphis'teki kalas büyüklüğündedir ve onun gibi durur. Ve en son Memphis'teki İsis tapınağının yapımını da sona erdirmiştir, çok geniş ve dikkate değer bir yapıdır. (Herodotos, Tarih, II.176).

Bu kısımda hem yapıların dikkat çekiciliğinden bahsedilmektedir hem de heykellerin konumu anlatılmıştır. Büyük heykeli çevrelediği ifade edilen daha küçük heykellerin olması belli bir estetik kaygıyla dikildiklerini ifade edebilir. Bu bağlamda, sergileme eyleminin propaganda gibi amaçları gerçekleştirmek adına, estetik kaygıyla uygulandığı yorumunu yapmak mümkündür. Burada sözü geçen tapınağın Amasis'e ait olduğu ve kendisinin Mısır'a bereketli çağlar yaşattığı ifade edilmiştir (Herodotos, Tarih, II.177) Bu ifade ile tapınağın kendisinin Amasis'in maddi gücünü sergileyen bir sergileme nesnesi olduğunu söylemek mümkündür. Tapınaklarda gerçekleştirilen sergileme eylemleriyle ilgili olarak, Delphoi'deki tapınağa savaş ganimetlerinin ve ganimetlerden edinilen malzemelerle yapılan heykellerin sunu olarak gönderilmesinden ve bu sunuların üçayağın etrafına dizilerek sergilenmesinden bahsedilmiştir (Herodotos, Tarih, VIII.27). Kalkanların sunu olarak gönderilmesi, kazanılan zaferin tapınakta sergileneceğini ifade etmektedir. Yine ganimetlerle yaptırılan heykellerin Delphoi'de sergilenmesi, zaferin vurgulanması için olabilir. Heykellerin üç ayağın çevresinde konumlandırıldığı bilgisi ise, propagandanın kutsallıkla bağdaşmasıyla birlikte, heykellerin estetik bir kaygıyla mekanda konumlandırıldığını da düşündürebilir. Başka bir anlatısında ise, “*sunak taşının hemen yanındaki üç başlı tunç yılanın üzerinde yükselen altın üçayak sunuldu*” (Herodotos, Tarih, IX.81.). ifadeleri ile dikkat çekilmek istenen nesnenin yükseğe yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu da estetik kaygı ve sergilemede öne çıkarma gibi kavramların var olduğunu düşündürmektedir.

Herodotos'un anlatıları doğrultusunda tapınakların duvarlarında ganimet sergileme özellikle de Yunan toplumlarında sık sık başvurulmuş bir propaganda yöntemi olduğu söylenebilir. Tegea'daki Athena Tapınağı'nın duvarlarına Arkadialılarla yapılan bir savaş sonucu kazanılan zaferin nişanesi olarak, Arkadialıların getirdikleri zincirlerin asıldığı ifade edilmiştir (Herodotos, Tarih, I.66) Zaferin sergilenmesi ve bunun için tapınağın kullanılması, kamusal alanda bir propaganda sergilemesi olmalıdır. Aiginalıların da Samoslularla yaptıkları savaşı kazanmalarının ardından,

Samos gemi pruvalarını tapınak duvarlarına astıkları ifade edilmiştir (Herodotos, Tarih, III.59). Burada da propaganda amaçlı bir sergileme eylemi gerçekleştirildiği söylenebilir. Düşmanlara karşı kazanılan zafer sergilenmektedir. Başka bir kısımda ise *“aldıkları zengin ganimetler arasında gemi, köprüleri bağlayan halatlar da bulunuyordu, bunları tapınaklarına asmak üzere götürüyorlardı”* (Herodotos, Tarih, IX. 121) ifadesi sözü geçen propaganda sergilemesine örnek olarak gösterilebilir.

Antik Çağ'ın yazılı kaynakları arasında teatral eserler de dönemin sergileme anlayışına ışık tutabilir. MÖ 3. Yüzyılda yaşamış bir yazar olan Herodas'ın mimoslarından birinde iki kadının, gezdikleri bir tapınağın güzelliği karşısında düştükleri şaşkınlık anlatılmaktadır. Karşılıklı konuşma şeklinde yazılmış eserde heykellerin, heykellerin yazıtlarının, tapındaki sunuların ve özellikle de Praksiteles'e ait yontuların şaşkınlık verici güzellikleri övülmektedir (Herodas, Mimoslar, IV). Kadın karakterlerin verdikleri tepkiler, birer hayal ürünü olmakla birlikte, yazarın hayaline aittir ve Herodas'ın bu anlatısı, sergilenen nesnelerin estetik deneyim yarattığına işaret etmektedir. Tapınakların birer sergileme nesnesi ve sergi alanı olarak kullanıldığına dair Herodotos'un verdiği örnekler de göz önüne alındığında, Herodas'ın da tapınakların sergileme mekanı yönünü ifade ettiğini söylemek mümkündür. Tapınakların bir sergileme mekanı olarak kullanımına Platon'un Devlet eserinde de rastlanmaktadır. Savaş durumundaki ölümlerin mallarıyla ne yapılması gerektiği tartışılırken *“ Aldığımız silahları götürüp tapınak duvarlarına asmayacağız. Hele Yunanlıların silahlarını! Soydaşlarımıza bu kadarcık olsun cömert davranmak düşer bize.”* (Platon, Devlet, 470 a). ifadeleriyle tapınak duvarlarının ganimet sergileme yeri olduğunu vurgulamıştır. Bunun karşı tarafı aşağılama anlamı içerdiği de anlaşılabilmektedir ki aynı zamanda sergilemeyi yapan tarafın kendini yücelttiği anlamına da geliyor olmalıdır.

Günümüzün bilimsel çalışmalarında sıklıkla atıf verilen bir diğer antik kaynak da Strabon'dur. Bir coğrafyacı olduğu kadar tarihçi de sayılabilecek Strabon Geographika eserinde kendi ailesinin ve coğrafyası hakkında bilgi verdiği yerlerin tarihçelerinden de bahsetmiştir (Pekman 2015: XVII). Bu bağlamda dönemin yapıları hakkında da bilgiler veren Strabon, dönemin estetik algısı ve sergileme eylemleriyle ilgili de fikir verebilir. Strabon Samos limanına denizden yaklaşan kişilerin tepe üzerindeki Poseidon Tapınağı'nı göreceğini dile getirmiştir. Samos'ta yer alan çatısı

açık tapınakta kaide üzerinde yer alan Myron'a ait heykellerin “*en mükemmel*” heykeller olduğunu ifade etmiştir (Strabon, Geographika, XIV.1. 14). Bu durumda, tapınak konumlandırılmasının limanın etkileyciliğini arttırmak üzere estetik kaygıyla seçildiği önerilebilir. Sözü geçen heykellerin mükemmel sıfatıyla anlatılması dönem insanları üzerindeki estetik algının varlığına işaret etmektedir. Heykellerin kaide üzerinde bulunması, göz hizası ve göz hizası üstünün hedeflenerek etkileyici bir sergileme yapma amacı güdüldüğünü ifade ediyor olabilir. Ephesos Artemision’undan bahseden yazar, tapınağa verilen değer dolayısıyla burada çok sayıda sanat eserinin toplandığından, sunakta bulunan plastik eserlerin Praksiteles yontuları olduğundan söz eder (Strabon, Geographika, XIV. 1. 23). Praksiteles’in adının Herodotos ve Herodas’ın eserlerinde de geçtiği yukarıdaki ifadelerde belirtilmiştir. Bu bağlamda Antik Çağ’ın dönem içerisinde de bilinen önemli bir heykeltıraşı olduğunu söylemek mümkündür. Ephesos Artemision’unun sunağına ünlü bir heykeltıraşın işlerinin yerleştirildiğini aktaran Strabon’un ifadeleriyle, sunağın dikkat çekmeye yönelik biçimde ünlü bir ismin eserleriyle donatıldığı yorumu yapılabilir. Yazar tapınağa değer verildiğini de dile getirmiştir. Değer verilen bir yapının sanat eserleriyle donatılmasının, yapıyı bir sergileme alanı haline getirdiğini düşünmek mümkündür ve bunun estetik kaygıyla gerçekleştirildiği önerilebilir. Yazar yine Ephesos’tan bahsederken dönemin sergileme bağlamıyla ilgili örnekler vermiştir. Ortygia’daki tapınakta Skopas’ın eserleri olduğunu ifade etmiş, Leto’nun asa taşıyan bir heykelinden ve iki kolunda iki çocuk taşıyan ayakta betimlenmiş Ortygia heykelini anlatmaktadır (Strabon, Geographika, XIV. 20.) Bu anlatısında yazarın heykelleri betimlemesi konumlandırılmalarıyla ilgili bilgi vermemekle birlikte, plastik eserlerin dikkat çekiciliğine bir örnek olarak değerlendirilebilir. Ünlü heykeltıraşların eserlerinin tapınaklara koyulmasının tapınakları daha dikkat çekici yaptığı yorumu yapılabilir.

Plastik eserlerin, tapınakların ve genel olarak antik sergileme eylemlerinin nasıl olduğuyla ilgili bilgi veren antik dönem yazarlarından biri de Pausanias’tır (Gür: 63-64). Bir anlatısında Leosthenes portresinin Agora’da uzun bir portikoda yer aldığını dile getirmiştir. (Pausanias, Description of Greece, I. I. 2-3) Kamuya açık sergileme yapıldığı görülmektedir. Uzun bir protiko üzerine portre yapılması, Leosthenes’in önemini vurgulamak adına bilinçli bir sergileme eylemi olmalıdır.

Athena Parthenos'un detaylı bir tasvirini yapmış olan yazar, heykelin anıtsal boyutlarından, elindeki nikededen ve diğer elindeki yılanlı mızrağından söz etmiş, kaidesinde Pandora'nın doğuşunun betimlendiğini anlatmıştır (Pausanias, Description of Greece, I. XXIV. 5-8). Atina için oldukça önemli olduğu bilinen Athena Parthenos'un anıtsal boyutları ve özellikle de kaidesinin de plastik işçiliğinin anlatılmış olması, heykeli görenlerin etkilenmesi için fazlaca çaba harcandığını düşündürmektedir. Estetik kaygının ve sergilemenin estetik algı yaratmak amacıyla yapıldığını söylemek mümkündür.

Antik Çağ yazarlarının ifadeleri göz önüne alındığında, dönemin insanların özellikle sanat yapıtlarına ilgi duyduğunu görmek mümkündür. Genel olarak propaganda ve güç ifadesi sergileme eylemlerinin motivasyonu gibi görünmekle birlikte, sergilemenin gerçekleştirilmesinde mimarlar ve sanatçılarla çalışılmasının, estetik kaygının ve nesne odaklı bir sergilemenin varlığını kanıtlar nitelikte olduğu önerilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

MÜZECİLİK ÇALIŞMALARINDA BAĞLAM SERGİLEME

2.1. MÜZECİLİK TARİHİ

2.1.1. Müze Kavramı

Müze, yalnızca bir kurum ya da bir teşhir alanı niteliğinde görülemeyecek derecede anlamsal çeşitliliğe sahip bir kavramdır. İnsanlığın geçmişiyle bugünü arasında köprüler kuran ve geçmişi somut bir mekanda deneyimlemeyi sağlayan müzeler, artık sadece geçmişin değil şimdinin bilgisini ve yaşantısını da sunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, çeşitli kaynaklarda geçen tanımlamalar sunulurken, müze ve müzeciliğin tarihsel süreci irdelenmeden önce, sınırları belirsiz müze kavramını, belirli bir çerçeveye almak istenmektedir.

Müze kelimesi Türk Dil Kurumu tarafından “*Sanat ve bilim eserlerinin veya sanat ve bilime yarayan nesnelerin saklandığı, halka gösterilmek için sergilendiği yer veya yapı.*” şeklinde tanımlanmıştır (<https://sozluk.gov.tr/>, 17.03.2021) Bu tanım içerisinde nesnenin ön plana çıktığı, müzenin halka açıklığının vurgulandığı söylenebilir. Sanat Sözlüğü’nde ise “*Sanatsal, kültürel, tarihsel ya da bilimsel ürünlerin sürekli olarak sergilenmesi amacıyla yapılan veya kendisi bu sıralanan nitelikleri nedeniyle halka açık tutulan yapı.*” ifadeleriyle müze tanımlaması yapılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2018: 218). Tanyeli ve Sözen’in tanımında müzenin mekan/yapı olgusu ön plana çıkmakta, müze doğrudan tarih ve sanatla ilişkilendirilmektedir. Mutlu Erbay “*Günümüzde müzeler, toplumun bilimsel ve kültürel geçmişini yansıtan ve geleceği biçimlendiren öğeleri sanat ve kültürle birleştiren eğitim kurumlarıdır.*” ifadeleriyle geçmiş bağlantısını vurgulamış ve müzeyi bir yapıdan ziyade eğitim kurumu olarak tanımlamıştır (Erbay, 2011: 6-7). Steven Lubar müzeyi tanımlarken “*insanların bir araya gelip bugünü geçmiş yoluyla öğrenebilecekleri bir yerdir*” diyerek, müzenin eğitim misyonunu da ifade etmiş ve aynı zamanda müzelerin günümüze ışık tuttuğunu öne sürmüştür (Lubar, 2011: 171) Uluslararası Müzeler Komitesi ICOM’un geçerliliğini koruyan müze tanımı: “*Müze, eğitim, çalışma ve eğlence amacıyla insanlığın ve çevresinin somut ve somut olmayan*

kültürel mirasını koruyan, araştıran, ileten (iletişim kuran) ve sergileyen, topluma açık, toplumun hizmetinde ve gelişiminde kar amacı gütmeyen, kalıcı bir kurumdur.” şeklinde

yapılmıştır (<https://icom.museum/en/resources/standardsguidelines/museum-definition/>, 17.03.2021). Önceki tanımlamalara göre çok daha fazla kavramı içine alan bu tanım, müzenin günümüz dünyasındaki rolünün bir betimleme denemesi olabilir.

Yukarıda geçen müze tanımları da göz önüne alındığında müzenin yalnızca bir koleksiyonu değil, bilgiyi de teşhir ettiği ve kültür aktarımını sağladığı yorumunu yapmak mümkündür. Müzelerin geçmişin algılanmasını sağlayıcılığının yanında, günümüzü de sunma özelliği olduğu düşünülebilir ve bu noktada, özellikle “sunma” eylemini gerçekleştiren müze işlevi sergileme olmalıdır. Bu bağlamda müze, bilgiyi toplayan, koruyan, üreten, bünyesinde insanlığın eserlerini barındıran, insanlığın tüm süreçlerine ışık tutan ve tüm külliyatını kamuya aktaran bir merkez olarak düşünülebilir.

2.1.2. Müzeciliğin Tarihsel Sürecine Bakış

Yukarıda bir araya getirilen müze tanımları da göz önüne alındığında, müzenin ve müzeciliğin birçok işlevi, birçok bağlamsal anlamı bulunduğu söylenebilir. Müze, müzecilik çalışmalarından da ayrı değerlendirilebilecek bir kavramdır. Müzelerde sergileme eylemi, özellikle günümüz müzeciliği açısından, müzeyle doğrudan bağlıdır fakat müze her zaman bu işlevi yerine getirmemiştir. Müze tanımlarından çıkarım yapmak gerekirse müzenin temelinde yatan kavramlardan biri de koleksiyon ve koleksiyonculuk dürtüsüdür. Müze kavramının doğuşunu ve günümüz müzesinde sergilemeyle kurduğu ilişkiyi algılamak adına, müzenin sergilemeden bağımsız sürecini de kapsayacak şekilde bir tarihsel süreç izlemesi yapmak gerekmektedir. Bu bölümde, koleksiyonlarla gelişen müzeciliğin ve mitolojiyle ortaya çıkan müze kavramının gelişim süreçleri irdelenecektir.

2.1.2.1. Antik Çağ’da Müze Kavramı: Mouseion

Müze tanımları içerisinde yer alan eğitim ve toplama işlevleri göz önüne alındığında, kavramın kökeniyle ilgili farklı tarihlemeler verilebilir. İnsanların çeşitli motivasyonlarla nesneler toplayıp biriktirmesinin tarihçesi Paleolitik Çağ’a kadar götürülebilir (Şahin, 2007: 102). Modern anlamına yakın bir koleksiyonculuk anlayışıyla ilişkili olarak Nuh efsanesinin ilk koleksiyon olduğu ve dolayısıyla Nuh’un gemisinin koleksiyonu toplama, koruma ve bir arada tutma bağlamında ilk müze miti olduğu söylenebilir (Artun, 2014: 18). MÖ 4.500 yılı civarında Uruk kültüründe ekonomik belgelerin arşivlendiğini, yapılan çalışmalar ortaya koymuştur (Potts, 2020: 37). Edebi niteliği olmasa da bu belgelerin arşivleniyor olması, bir bağlam içerisinde değer arz eden erken bir koleksiyon örneği olarak yorumlanabilir. MÖ 7. Yüzyılda Asur Kralı Assurbanipal’e ait bir kütüphanenin olduğu ve bu kütüphanenin Asur ve Babil yazılı kaynaklarını birleştiren bir koleksiyondan oluştuğu bilinmektedir (Barnes, 2020: 83). Kitap koleksiyonculuğunun ilk müzecilik çalışmaları olabileceği düşünülebilir. Aristoteles öğretisinden (Aristoteles felsefesi ve Lykeion kavramı hakkında detaylı bilgi için bkz. Dürüşken 2016: 231-278). etkilenen I. Ptolemaios’un kurduğu İskenderiye Kütüphanesi, hem müze kavramıyla bağdaşmakta hem de sözü geçen koleksiyonculuğu örneklemektedir (Yağcı, 2014: 4).

Yunan kültüründe müze kelimesinin ve kültürünün temelini oluşturacak mouseion kavramı önemli bir yere sahiptir. “Müze” Antik Çağ’da, mousalar için inşa edilen, esin perilerinin kutsal alanlarıdır ve mouseion ismiyle adlandırılır (Erbay, 2011: 5). Müze kelimesi doğrudan Hellence mouseion kelimesinden gelmektedir ve mouseionun mitolojik kökeni, Batı kültüründeki müze algısını oldukça etkilemiştir (Yağcı, 2014: 3). Mousalar, Zeus ve Mnemosyne’nin dokuz güzel kızı, tanrısal esin perileridir. Kendilerine özel bir mitolojik hikayeleri bulunmayan bu tanrısal varlıklar, sık sık yunan mitlerinde geçer. Kalliope lirik şiiri, Klio tarihi, Polhymnia pantomimi, Eutrapi flütü, Terpsikhore dansı, Erato korolu şiiri, Melpomene tragedyayı, Thalia komedyayı ve Urania gökbilimi temsil eder (Erhat, 2011: 208). Mousaların annesi Mnemosyne hafıza tanrıçasıdır ve mousaların temsil ettikleri değerler düşünüldüğünde toplum tarafından değer verilen, tanrısal görülen sanatlarla ilintileri günümüz müze anlayışıyla oldukça iç içedir (Artun, 2014: 12-13).

Mouseionlar başta bir çeşit sanat evi, tek sunaklı basit yapılarken Hellenistik Çağ ile birlikte önem kazanan büyük merkezler haline gelmişlerdir (Yaraş, 1995: 19). (Resim 76, ek s.40) İskenderiye Mouseionu'yla ilgili Güler Çelgin'in "*Gerçekten de Mısır kralları adeta Musaları bu güzel saraya yerleştirmişlerdi.*" yorumu ise, mousa kültürünün, bu ortamın kurulmasındaki mitolojik alt yapıyı nasıl oluşturduğunu açıkça ifade eder (Çelgin, 2000: 9). Dönemin toplumsal değer algısında el sanatlarının "teknik" anlamına geliyor olması düşünüldüğünde, resim ve heykel gibi günümüz sanat anlayışının büyük bir kısmını kaplayan sanat eserlerinin neden mouseionlar için önem arz etmediğini anlamak mümkündür.

Antik Çağ'da insanlar için mouseionlar özgür düşünce ortamı oluşturmuştur. Orada vakit geçiren insanlar güzelliği aramış, kitaplardan istedikleri kadar faydalanmış, esinlenmiş ve bilgi üretmişlerdir (Yağcı, 2014: 3). Büyük İskender'den yapılacak kütüphanenin bir mouseion olarak kurulması emrini alan I. Ptolemaios Soter, kendi hükümdarlık döneminde, Aristoteles'in Lykeion'u ve Platon'un Academia'sını model alan bir okulun da mouseiona dahil edilmesi emrini vermiştir (MacLeod, 2020: 15). Mouseion kurulurken dönemin neredeyse bütün hükümdarlarına mektuplar yazılarak kopyalanmak üzere el yazmaları (kitaplar) istenmiş, bazı orijinaler iade edilirken bazılarına el konmuştur. Gemiler yağmalanarak kitaplar mouseion koleksiyonuna katılmıştır (Artun, 2014: 14). Hellenistik Dönem'de yeni kurulan edebiyat ve siyaset merkezlerinden biri olan İskenderiye Mouseionu özellikle dil çalışmalarında eser verilen bir ortam oluşturmuştur. Pers, İbrani, Mısır, Asur ve Hellen metinlerinden oluşan önemli koleksiyonda, Hellen metinleriyle kıyaslamalar yapılmış ve barbar metinleri Hellen diline çevrilmiştir (Demiriş, 2007: 112). İskenderiye Mouseionu'nun geniş koleksiyonunun oluşmasından II. Ptolemaios Soter'in etkisinin büyük olduğu bilinmekte ve bu geniş koleksiyonun aynı zamanda krallığın kültürel hüküm alanıyla da ilişkili olduğu düşünülmektedir (Barnes 2020: 87-90). Ptolemaios hanedanı yöneticileri, koleksiyonu genişletmek adına uygulamalar getirmiş, koleksiyona katkı sağlama konusunda kendilerinden öncekilerle rekabete girmişlerdir (Çelgin, 2000: 8-9). İskenderiye Mouseionu yalnızca edebiyat ve dil alanında değil; coğrafya, matematik ve botanik gibi diğer bilimlerin de merkezi haline gelmiş bir akademi olmuştur. Geniş bahçelerin bulunması, botaniğe katkıda bulunurken, deniz ticaretine dayalı ekonomisi sebebiyle coğrafya ve matematik

alanındaki çalışmalar İskenderiye kentine önemli faydalar sağlamıştır (Artun, 2014: 14-15). Bünyesinde Antik Çağ'ın en önemli filozoflarının okullarına öykünerek yapılmış bir okulun da olması, İskenderiye Mouseionu'nu, eğitim işlevini de üstlenen, koleksiyon toplayan, koleksiyonunu koruyan, aktaran, özgür ifade ve düşünce ortamı oluşturan, farklı zamanların bilgisini bünyesinde barındıran ve bunu halka açık şekilde yapan bir müze olarak nitelendirmek mümkündür.

Hellenistik Çağ'a gelindiğinde “en önemli kültür merkezi” statüsü Atina'dan İskenderiye'ye kaymış, bu yeni siyasi ortamda yeni kültür merkezleri oluşmaya başlamıştır. İskenderiye gibi Pergamon da MÖ 3. Yüzyıl ve devamında önemli bir kenttir ve yaklaşık 200.000 kitaplık, halka açık bir kütüphaneye sahiptir (Çelgin 2000: 98). Mouseion II. Eumenes döneminde kurulmuş, II. Attalos döneminde tamamlanmıştır. Pergamon'un hükümdarlarının sanata ve kültüre verdikleri önem, tarih sahnesinde Pergamon'u önemli bir merkez haline getirmiştir (Demiriş, 2007: 113) Pergamon Mouseionu yalnızca kitap koleksiyonu değil aynı zamanda resim ve heykel koleksiyonuna da ev sahipliği yapmıştır ve özellikle bu eserlerin birbirleriyle ilişkilerinin tamamlanması adına eksiklikler kopya heykellerle giderilmeye çalışılmıştır (Artun, 2014: 16-17). Sanatsal anlamda değer taşıyan eserlerin bilinçli olarak bir araya getirilmesi açısından Pergamon Kralları'nın oluşturduğu koleksiyon değerli bir örnektir (Şahin, 2007: 102). Bu bağlamda Pergamon'da günümüzde var olan herhangi bir müzeyle oldukça benzer bir ortamın canlandığını söylemek mümkündür. Yukarıda da ifade edilen, resim heykel gibi sanat yapıtlarının Antik Çağ'da sanat olarak görülmemesi durumuna rağmen Pergamon Mouseionu'nda bunlara yer verilmesi ve hatta kopyalarla eksiklerin kapatılmaya çalışılması bir bağlam yaratma ve sergileme örneği olarak nitelendirilebilir.

Antik Çağ müzenin ilk kez kelime olarak ortaya çıktığı, dolayısıyla kavram olarak insan hayatına dahil olduğu dönem olarak düşünülebilir. Özellikle de Batı müzeciliğinin temellerinin atıldığı açıkça söylenebilir. Sergileme ve müze ilişkisinin de bilinçli olmamakla beraber, kurulmaya başlandığı görülse de Antik Çağ müzeciliği daha çok bilgiye sahip olma ve bilgiyi aktarma üzerine kuruludur.

2.1.2.2. Müze-Koleksiyon İlişkisi ve Nadire Kabineleri

Müze kavramının oluşumunun incelendiği yukarıdaki bölümde de ifade edildiği gibi, müzeciliğin temelini koleksiyon dürtüsünün oluşturduğu söylenebilir. Müzenin varlığı, somut veya somut olmayan koleksiyonlarla (<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>, 17.03.2021) şekillendiğinden, müzeciliğin kökeninde yatan koleksiyonculuk dürtüsünün izlemesi de yapılmalıdır. Arşivleme ve koleksiyonun başlaması, müzecilik çalışmalarının da erken bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Önceden de belirtildiği gibi koleksiyonculuğa dair ilk mitlerden biri Nuh'un Gemisi efsanesidir. Biriktirmenin inançla ilişkisi olduğu görülmektedir ve erken biriktirme eylemleri genelde kült mekanlarında gerçekleşmiştir. Yerleşik hayata geçilmesiyle insanlar toplumda sınıfsal statü kazanmak adına koleksiyon toplayıcılığına başlamış ve biriktirdikleri nesneleri sergilemişlerdir. İki tipi bulunan koleksiyonculuğun ilki, toplum yararı için kent yönetiminin yaptığı; ikincisi belirli bir sınıfsal grubun, ailenin ya da şahsın ganimet toplama, satın alma gibi çeşitli yollarla oluşturduğu koleksiyonculuktur. Özellikle toplum yararına yapılan koleksiyonculuğu ruhban sınıfı gerçekleştirmiştir. Antik Çağ'ın Olympia, Ephesos, Delphoi gibi önemli tapınaklarının hazine odalarında yer alan ya da tapım alanlarında bulunan sunular erken koleksiyon örneklerindendir (Yaraş, 1995: 19). Sanatsal anlamda bilinçli koleksiyonculuğun ilk yapıldığı kültürün Hellen kültürü olduğu düşünülmektedir (Keleş, 2010: 2). Antik Çağ yunan kültüründe önemli yer tutan olimpiyat oyunlarında yarışacak sporcuların tanrılara sunduğu nesneler biriktirilmiştir (Artun, 2014: 19). Atina Akropolünde pinakotek isimli bir sergi alanı olduğu da bilinmektedir (Uzun Aydın, 2020: 83). Antik Roma kültüründe koleksiyonculuk faaliyetleri onur verici eylemler olarak görülmekteydi (Şahin, 2007: 102). Romalılar buldukları her ganimeti ayırt etmeksizin Roma'ya taşımış ve tapınaklara sunmuşlardır fakat sonraki süreçte görsel zevkin geliştiği ve komutanların ganimetlerin bir kısmını kendilerine saklayarak koleksiyonlar oluşturdukları bilinmektedir. Bu durumda, Roma'da ilk şahsi koleksiyonların geliştiği düşünülmektedir (Erder, 1971: 47'dan aktaran Artun, 2014: 20).

Ortaçağ'da da koleksiyonculuk faaliyetlerinde yukarıda sözü geçen görsel zevk etkili olmuş, kutsallık-koleksiyon ilişkisi sürdürülmüştür. 12. Yüzyılda Saint Denis Manastırı başrahibi Suger, güzelliğin evinin tanrının evi olması gerektiğini savunmuş ve manastırı değerli sanat eserleriyle doldurmuştur (Eco, 2019: 36). Koleksiyonculuğun varlığına rağmen Ortaçağ'da günümüzdeki anlamında bir müzecilik düşüncesi oluşmamıştır (Yücel, 1999: 20-21). Bu dönemde yukarıda sözü geçen tapınakların hazine odalarında gerçekleştirilmiş koleksiyonculuğa benzer bir toplama eylemi görülmüştür (Keleş, 2010: 3). Batı düşüncesindeki müze kültürünün başlamasını sağlayan şeyin haclı seferleri olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, ganimetlerin haclılar tarafından kutsal alanlara ve saraylara getirilmesiyle “güç” sergilemesi sağlanmıştır (Artun, 2014: 21-22).

Objelerin kutsallıkla ilişkisinin yeri giderek azalmış; salt estetik algısı ve yeni keşfedilmekte olan uzak ülkelere duyulan merak birleşerek Rönesans'ta nadire kabinelerinin doğmasına sebep olmuştur. Şahsi koleksiyonlar olan nadire kabineleri, zenginlerin evlerindeki bir oda veya alanı ilginç/güzel buldukları nesnelerle doldurmalarıyla oluşuyordu (Shaw, 2015: 8-9). (Resim 77, ek s.41) Nadire kabinelerindeki nesneler ilginçlikleriyle, eşsizlikleriyle koleksiyona dahil edilmişlerdir ve sahiplerinin ne kadar uzaktan getirdiklerine de bağlı olarak değer kazanırlardı. Yalnızca belli bir sınıfa mensup, nesnelere sahip olabilme lüksü bulunan kişiler, koleksiyonları “görme şansına” sahipti (Artun, 2019: 21). 1550'li yıllardan itibaren varlık gösteren nadire kabinelerinin koleksiyonlarında egzotik, ünik nesneler öncelikliyen Rönesans ile resimler de bu koleksiyonlara dahil olmuştur. Koleksiyonların giderek genişlemesiyle ve tarihin ilerlemesiyle koleksiyonların gruplandırılmasına başlanmıştır (Madran, 1999: 4-5). Naturalia (doğa nesneleri), artificialia (sanat eserleri), scientifica (denizcilikte kullanılan, matematiksel kayıt aletleri), exotica (egzotik ülkelerin nesneleri), automata (hareketli, sesli heykelcikler), mirabilia (dönem insanları tarafından ucube olarak nitelendirilen deforme insan ve hayvan ölüleri) ve son olarak bibliotheca (kitaplar) nadire gruplarını oluşturan kategorilerdir. Zengin tüccarlardan imparatorlara kadar, bu koleksiyonları yapmaya gücü olan herkesin bir koleksiyonu bulunmuştur ve öncül örnekler olmasına rağmen gerçek anlamda koleksiyonculuğun ilk örnekleri nadire kabineleridir çünkü sadece

koleksiyoncunun şahsi merak ve beğenisine bağlı, şahsi sergilemelerdir (Artun, 2014: 25-30)

Koleksiyonun bir müze olarak değerlendirilebilmesi için en önemli unsurlardan biri olan kamusallığın izleri Rönesans'ta görülmeye başlanmıştır. 15. Yüzyılın ikinci yarısında Papa IV. Sixtus, bazı klasik kültüre ait heykeltıraşlık eserlerini, halka “hediye” olarak, kamu sergilemesine açmıştır. Bu durumda Capitolini Müzesi'nin temellerini atmış olan kişi haline gelmiştir (Steinz, 2018: 260-261). Tam olarak halka açılması 1789'u bulacak olsa da Uffizi 16. yüzyılda başvuru üzerine ilgili kişilere gezdiriliyordu (Erbay, 2011: 18; Steinz 2018: 260). 1789 yılında Fransız Devrimi'nin gerçekleşmesinin ardından Louvre Sarayı'nın müze olarak halka açılmasıyla tarih sahnesine ulusal, ansiklopedik müzeler çıkmıştır (Madran, 1999: 6). Belli bir güce ve kesime ait olan koleksiyonların halka açılması, güç sergilemesinin el değiştirdiği şeklinde de yorumlanabilir.

Sözü geçen koleksiyonların, tapınaklarda yer alan hazine odalarındaki gibi bir toplumun gücü ve inancıyla ya da mouseionlardaki gibi eğitim ve felsefeyle ilgisi olmadığı görülmektedir. Nadire kabineleri birçok farklı mekanın ve zamanın nesnelerini tek bir çatıda birleştirmeleri dolayısıyla modern müzelere bir temel oluşturmuş olabilirler; ancak nadire kabineleri için, herhangi bir sanatsal ya da bilimsel kalıba uymaksızın öznel bir kişinin sübjektif görüşlerini, inançlarını ve zevklerini yansıtmalarıyla, özgün oluşumlar oldukları yorumu yapılabilir. Müze ise, bilgi biriktiren bir kavramdan, nesnelerin bilgisini aktaran bir kuruma dönüşme sürecinde, nadire kabinelerinin temsil ettiği değerlerden mutlaka etkilenmiş olmalıdır.

2.1.2.3. Kamu Müzelerinin Kuruluşu: Ulusal Müzeler

Müzenin günümüzdeki anlamında halka açıklık işlevinin önemi elbette yadsınamaz bir gerçektir. “Kamu Müzesi” burada halka açıklık işlevini yerine getiren müzeleri ifade etmek için kullanılmıştır. Günümüzde pek çok müze türü mevcuttur fakat Louvre Sarayı gibi, kamunun ziyaretine açık hale gelerek günümüzdeki müzeyi yaratan ilk örnekleri nitelendirmek adına geneli açıklayan bir ifade tercih edilmiştir.

Rönesans'la birlikte, belirli sınıflarca gerçekleştirilen koleksiyonculuk faaliyetleri ile edinilen nesnelerin, topluma mal edildiği bir süreç de başlamıştır.

İnsanlığın kültürel birikimi yalnızca grupların himayesinde olmaktan çıkmış; kültür aktarımı sağlanacak mekanlarla (müze) kamusallaştırılmıştır (Atagök 1999: 143). Yüksek değer arz eden nesnelerin saraylarda, kutsal alanlarda değil kamuya açık alanlarda korunması, evrensel bir birikimin mirası olan eserlerin insanlığın bilgisine açılması anlamına gelmektedir (Atik 1999: 155). Her ne kadar Antik Çağ yapılarında ya da daha geç dönemli kült alanlarında müzecilik işlevleriyle karşılaşılsa da, küratöryel sunumlarıyla bir kurum olarak kamu müzesinin gerçekleşmesini sağlayan oluşumlar 16-17. yüzyıl saray koleksiyonlarıdır (Duncan, 2012: 209). 18. yüzyılda kraliyet koleksiyonları müzelere dönüşmeye başlamıştır. Önceki bölümde irdelenen nadire kabineleri, bu müzelerin temellerini atmıştır ve devamında gelen 19. yüzyıl müzeler çağı olarak nitelendirilmektedir (Artun, 2014: 101).

Saray koleksiyonlarının kamu müzesine dönüşmesiyle, bu alanlardaki temsiliyetin bir ulusun temsiliyetine dönüşmeye başladığı söylenebilir. Saray koleksiyonları, devletin idealize edildiği ve sunulduğu tören salonları olarak yabancı gözler için bir etkileme aracı işlevi görüyordu fakat bu koleksiyonların kamusallaştırılması, halkının değerlerine ilgi gösteren, geçmişin zaferlerini koruyan ve halkın çıkarları için çalışan bir devlet imgesi yaratmak için kullanılmıştır (Duncan, 2012: 203-210). Napoleon bir “ulus yaratma aracı” olarak gördüğü müze koleksiyonunu geliştirmek için çıktığı seferlerden sanatsal ve arkeolojik eserlerle dönmüştür (Steinz, 2018: 260-261) Dresden Müzesi, Londra’da yer alan National Art Gallery, Uffizi Galerisi, Louvre Müzesi gibi birçok ulusal müze, temsil ettikleri ulusun kültürel birikimini ve bu ulusun ne kadar kültür üzerinde hakimiyetinin olduğunu gösterir nitelikte, sanat tarihinden geniş bir yelpaze sergiler (Duncan ve Wallach, 2012: 56-57). 19. yüzyıla gelindiğinde, zaten kökene dayalı bir kültürel ifadesi olan kamu müzeleri, dönemin Avrupa’sının siyasi iklimiyle de şekillenerek milliyetçi bir dile bürünmüştür (Lorente, 2016: 69). Bu bağlamda, ilk kamu müzelerinde bir önceki yönetim biçiminin güç etkisinin giderek azaldığı ve sunulan yeni kültürün ulus kültürü olduğu yorumu yapılabilir. Yannis Hamilakis, “ulus mabetleri” şeklinde nitelendirdiği ulusal müzelerin ulusun tarihi yoluyla, geleceğini canlandırma ve ulusal sürekliliği yaratma dayatması yaptığını ifade etmiştir (Hamilakis, 2020: 94-96). Bu bağlamda, Hamilakis’in bakış açısının müze-ulus ilişkisinin kurulumunda ilk zamanlarından beri var olan bir diyalogla paralel olduğu söylenebilir.

Müze, sözü geçen tarihi süreçte, kamuya açılarak bir kavram olmaktan çıkmış, ulus temsiliyeti misyonunu üstlenen bir kurum halini almıştır. Antik Çağ'da bilginin ve felsefenin yuvası olan müze, kurum kimliğini kazandığında kültür birikiminin aktarıcılığını, koruyuculuğunu ve teşhirini üstlenmiştir. Bu noktada kültür aktarımını sağlayan işlevin; tarihe tanıklık etmiş nesnelerin sergilenmesi olduğu yorumu yapılabilir. Kamu müzelerinin varlığını sağlayanın, koleksiyonun aidiyetinin sorgulanması olduğu düşünülebilir. Herkesin faydalanımına açık müzeler, vatandaşların eşitliğini görselleştiren kurumlar haline gelmiş ve kültürel mirasın kamu malı olduğu kabulünü somutlaştırmış olabilir. Tarihsel süreçte bir illüzyonla siyasi güçlerin propaganda aracına dönüşme riski taşımakla beraber, ulusal müzelerin kuruluşu ulusun kültürel birikimini ve birliğini görünür kılma (Duncan, 2012: 212). özelliğine de sahip olmuştur. Yukarıdaki bilgiler ışığında, kamu müzelerinin ulus kimliği oluşturmada vazgeçilmez bir unsur olduğunu söylemek mümkündür. Bilgi ve kültürün sınırlı bir kesimin tekelinde olduğu tarihi çağlarda müze, sembolik anlamda bu tekelin kırıldığının görsel bir ifadesi olmalıdır.

2.1.2.4. Türkiye’de Müzecilik Çalışmalarının Tarihsel Süreci

Türkiye müzeciliği, Batı uygarlıklarıyla birebir aynı olmamakla birlikte, benzer süreçlerden geçmiş ve müzenin temsiliyet gücünden farklı yönetimlerce yararlanmış olmalıdır. Çalışmanın bu bölümünde Osmanlı İmparatorluğu’nun tarih sahnesindeki son dönemlerinden itibaren, müzecilik çalışmalarının tarihsel süreci hakkında, Türkiye perspektifinden bir izleme yapılmak istenmektedir.

Özellikle Cumhuriyet öncesi dönemde, İstanbul hem başkent olması hem de koleksiyon geleneğinin merkezinde olması dolayısıyla müzecilik faaliyetlerinin öncelikli mekanı olacaktır. Bu bağlamda, müzecilik faaliyetlerinin izleneceği bu bölümde İstanbul ve Müze-i Hümayun, Cumhuriyet dönemi öncesinin anlatımında odağı oluşturacaktır.

Yukarıdaki bölümlerde Avrupa’daki varlıkları ifade edilmiş Saray koleksiyonları, elbette geniş bir coğrafyaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğunda da mevcuttu. Aynı zamanda nadire kabinesi olarak da nitelendirilebilecek bu Osmanlı saray koleksiyonları, hükümdarın topraklar üzerindeki gücünün bir sembolüdür

(Artun, 2019: 22). Sultana sunulan hediyeler, özel atölyelerde üretilen malzemeler ve savaş ganimetleri saray koleksiyonu olarak biriktirilmiştir. 15. Yüzyılda Fatih Sultan Mehmet Aya İrini’de bir silah koleksiyonu oluşturmıştır (Guirrieri, 2002: 58’den aktaran Sade, 2005: 27). Aya İrini, Cebahane-i Amire adıyla imparatorluğun cephaneliğine dönüşmüş ve ardından savaş ganimetlerinin toplandığı mekan haline gelmiştir (Shaw, 2015: 21). Bir diğer koleksiyon mekanı olan Fatih Köşkü, Abdülmecit dönemine (19. Yüzyıl) kadar yalnızca sultanın girebildiği bir sergidir ve bu durum Fatih Köşkü’nü nadire kabinesi olarak nitelendirmeyi mümkün kılar (Artun, 2019: 23). 16. Yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman dönemi sadrazamı Pargalı İbrahim Paşa’nın Venedik Senatosu’ndan istediği unicorn (aslında bir balina dişidir), dostluk göstergesi olarak Topkapı Sarayı koleksiyonuna dahil edilmiştir. Sözü geçen koleksiyon birçok Avrupa ülkesinde yer alan büyük koleksiyonlar kadar geniş bir yelpazeye sahip, zengin bir koleksiyondur. Çeşitli hayvan mumyaları, sanat eserleri, arkeolojik nesneler, silahlar, kitaplar, el yazmaları, pusulalar ve saatler gibi pek çok farklı gruptan nesne Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunmaktaydı (Artun, 2017: 16-21).

18. Yüzyılda Sultan III. Ahmet’in orduda yenilik çalışmaları yapmasıyla Cebahane-i Amire’de yer alan silahlar tedavülden kalkmıştır. Bu sebeple burada bulunan silahlar geçmişi temsil etme statüsü edinmiştir. 1730 yılında binada tadilat yapılarak ismi değiştirilmiş Darü’l Eshihha adıyla resmi bir teşhir mekanı haline getirilmiştir (Shaw, 2015. s.23). Darü’l Eshihha ismi verilen Aya İrini, saray alanı içinde yer almaktadır ancak bulunduğı yer herkesin girip çıkmasına izin verilen bir bölümdür. Halk, koleksiyonun yer aldığı binayı görebiliyordu ancak teşhiri izleyemiyordu, koleksiyonda yer alan eski silahlar ve Sakal-ı Şerif gibi kutsal emanetler Osmanlı İmparatorluğu’nun aidiyet gücünü bu yolla halkına ifade etmiştir (Sade, 2005: 28; Shaw 2015: 24-26).

Osmanlı İmparatorluğu’nun müzecilik çalışmaları 19. Yüzyılda hız kazanan batılılaşma hareketleriyle başlamıştır (Sade, 2005: 27). İmparatorluk temsiliyetini sağlayan müzeler, egemen gücün dünyada sağladığı hükmün görselleştirilmiş halidir (Artun, 2019: 22). Bu bağlamda müze çalışmalarının Osmanlı İmparatorluğunun tarihsel sürecinde oldukça zayıf bir döneme denk gelmesi tesadüf olmamalıdır. Wendy Shaw’a göre Osmanlı müzeciliğı Avrupa’nın aydınlama

sürecinden etkilenmiştir fakat müze kurulum sürecinde kendi kültürel değerlerini bu sürece dahil etmiş, Avrupa egemenliğine karşı koyan bir modernleşme sürecini yaşatmıştır (Shaw, 2015: 15). İmparatorluğun güç kaybıyla mücadelesinin, geçmişteki kudretin sergilendiği bir bağlamda, müzecilik çalışmalarıyla görselleştirilmek istendiği söylenebilir.

Batı dünyası için Yunan kültürünün antikitesi, Avrupa kültür tarihinin temeli olarak benimsenmiştir (Artun, 2017: 39). Winckelmann 1746'da yayımladığı Antik Çağ Sanat Tarihi isimli kitabında sanatın kaynağından bahsetmiş;

“Günümüze ulaşan en eski harabeler, ilk figürlerin insanın ne olduğunu, onun görüşlerini değil, çevresini betimlediğini bize öğretir. Figürün yalınlığından ilişkilerin araştırılmasına geçilmiştir, bu araştırmalar gerçek olanı öğretiyordu ve bu durum, sanatın yüceliğe ve sonunda Greklerde aşama aşama en yüce güzelliğe ulaşmasını sağlayan büyük eserler üzerinde çalışma cesaretini göstermeyi kesinleştirmiştir. Bu eserlerin bütün bölümleri birleştikten ve onları süslemeye çalışıldıktan sonra, gereksiz olanlara gelinmiştir, gereksiz olanlar nedeniyle sanat yüceliğini kaybetmiş ve sonuçta bunu, sanatın tamamen çöküşü izlemiştir.” (Winckelmann, 2017: 21).

ifadeleriyle antik Yunan sanatını “en yüce güzellik” şeklinde nitelendirmiş, sanat anlayışının, güzelliğin “ulaşılması gereken noktası” olarak bu sanatın hedeflenmesi gerektiğini öne sürmüştür. Antik Yunan sanatının en yüksek güzelliği temsil etmesi, Rönesans fikriyle de bağdaşık olarak, Avrupa kültürünün de güzellik algısını etkilemiş olmalıdır. Avrupa devletleri, antik Yunan ve Roma döneminin önemli yerleşim yerlerinde kazı çalışmaları yapıp, bu bölgelerden ülkelerine antik eserler getirmek için birbirleriyle mücadeleye girmişler; bu dönemde tanıştıkları Antik Mısır ve Yakındoğu kültürel miraslarını bilimsellikten uzak biçimde gerçekleştirilen kazılarla tahrip ederek ülkelerine taşımışlardır (Renfrew ve Bahn, 2017: 23-28). (Renfrew ve Bahn, 2017: 23-28). Bu durumda sözü geçen kültürlerle ev sahipliği yapan coğrafyasıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun hedef haline gelmiş olduğu söylenebilir. Kültürel kimlik yaratmada her zaman yadsınamaz bir rol oynayan arkeoloji, bu dönemde gelişmeye başlamış, Batı dünyasının kültürel kimliğini biçimlendirmesi adına Doğu coğrafyasında faal bir duruma gelmiştir (Boren, 2019: 12-13) Avrupalı gezginler, Osmanlı topraklarını ve antikitesini ziyaret ederek pek çok yazıyla bu gezilerinden edindikleri izlenimleri paylaşmışlardır. 18. ve 19. Yüzyıllar boyunca Osmanlı hakkında bu gezginlerin çoğunun genel anlamda kanıları ortaktır. Türklerin

antikiteden ve sanattan anlamadıkları, tarihi eserlere zarar verdikleri gibi ifadelerle ağır eleştirilerde bulundukları Osmanlı; sözü geçen süreçte Avrupalılar tarafından yağmaya açık bir antik eser kaynağı olarak görülmeye başlanmıştır (Şahin, 2007: 105-107). Anadolu'nun kültürel zenginliğinin anlaşılmasına ciddi zararlar vermiş olan bu süreçte Avrupa'dan gelen bilim insanları ve entelektüellerin iyi niyetlerle başlamış olabilecek keşifleri, ciddi boyutlara ulaşan bir yağmacılık faaliyetine dönüşmüştür (Doksanaltı, 2015: 93). Bu durum sonucunda uzun yıllar eski eserleri tahrip edilen Osmanlı İmparatorluğu, müzecilik ve arkeolojinin önemini zamanla kavramış ve koruma amaçlı adımlar atmaya başlamıştır. Tanzimat Dönemi'nde eski eserlerin tespiti ve toplanması için çalışmalar yürütülmüştür (Yücel, 1999: 30-31) Tanzimat Dönemi sonrasında sadece soylu kesimde değil, halkta ve yerel yöneticilerde de eski eserlere ilgi uyandığı görülebilmektedir (Mumşal, 2009: 124). Öte yandan, toprak kayıpları ve ekonomik sıkıntılarla büyük oranda zayıflamış Osmanlı İmparatorluğu'ndan sürekli olarak eski eser kaçırılması ve başka ülkelerin ulusal müzelerinde sergileniyor olması, İmparatorluk açısından utanç verici olmakla beraber kaybedilen toprakların görselleştirilmesi sebebiyle de önüne geçilmek istenen bir konu haline gelmiş olmalıdır (Ünsal, 2009: 155). 1846'da Aya İrini içindeki eski silah ve kutsal emanet koleksiyonu içine eski eser koleksiyonu da eklenmiş, Ahmet Fethi Paşa'nın da çabalarıyla bu koleksiyon iki ayrı bölümde teşhir edilmeye başlanmıştır. Silah koleksiyonu Mecmua-i Esliha-i Atika, eski eser koleksiyonu Mecmua-i Asar-ı Atika olarak adlandırılmıştır (Artun, 2017: 38). Mecmua-i Asar-ı Atika Müze-i Hümayun'u, Mecmua-i Esliha-i Atika Askeri Müze'yi oluşturacak temel taşlar olmuştur. Ahmet Fethi Paşa'nın 1857'de ölümüyle Aya İrini'deki eski eser koleksiyonu bir süre temizlik ve güvenlik işçilerinin sorumluluğu altında, atıl kalmıştır ancak Batılılaşma hareketlerinin yoğunluğu arttıkça eski eser koleksiyonu önem kazanmış, kültürel çalışmalara ağırlık verilmeye başlanmıştır. 1869'da Galatasaray Sultanisi (bugünkü Galatasaray Lisesi) öğretmenlerinden Mr. Goold'un müdürlüğünde Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi) açılmış, böylelikle Türkiye tarihinin batılı anlamdaki ilk müzesi de kurulmuştur (Cezar, 1971: 168). Mecmua (koleksiyon) kelimesi yerine müze kelimesinin kullanılması, kavram olarak müzenin Türkiye müzeciliğinin resmi olarak başlangıcı sayılabilir. İmparatorluk müzesi, ücretli olarak 1869'da ziyarete açılmıştır ancak Müze-i Hümayun 1889'da özerk bir kurum

haline gelebilmiştir (Shaw, 2015: 19; Yücel 1999: 32). Bu dönemde müzeyi ziyaret etme hakkı yalnızca saray mensupları ve seçkin (yabancı) konuklar olmuştur (Artun, 2017: 40). Osmanlı İmparatorluğu tarafından müze kavramının, eski eserleri koruyan ve aynı zamanda yabancılara, soylu ve bürokratlara karşı bir propaganda aracı olan devlet yapısı şeklinde yorumlandığını söylemek mümkündür. 19. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiği halde müzenin halka açıklık işlevi henüz gerçekleştirilememiştir. Öte yandan, yukarıdaki bilgiler ışığında müzenin kavram olarak bir devlet kurumu olarak algılanıyor oluşunun, müzecilik çalışmalarının destek görmesi açısından, değerli bir gelişme olduğu da söylenebilir.

Mr. Goold yönetimi süresince Müze-i Hümayun için çeşitli çalışmalar yürütmüştür. Fransızca bir katalog yayınlamış, yayınladığı katalog sayesinde Avrupa ülkelerinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Müze koleksiyonunu genişletmeye çalıştığı da bilinmektedir. Müze kataloğunda imparatorluk vilayetlerinden gönderilen eserlerin geldiği yeri yazmış fakat arkeolojik alanlarla ilgili kesin bilgilere yer vermemiştir. Bu sebeple kendisinin döneminde koleksiyonda yer alan birçok eserin geldiği yerleşme kesinleştirilememiştir (Yücel, 1999, 34-35). Mr. Goold, kendisinden sonra göreve gelen Dethier'in de katkılarıyla gelişen, Osmanlı müzeciliği temellerini atan müze müdürlerinden biridir (Artun, 2017: 41).

1872 yılında Müze-i Hümayun'un müdürlüğüne Dr. Anton Philip Dethier getirilmiştir (Cezar, 1971: 168). Kültürel miras ile ilgili çalışmaları ve yayınları olduğu için göreve getirilmiş olması, müzecilik açısından önemli bir detaydır (Sade, 2005: 28). Dr. Dethier, müze müdürlüğü görevine getirilmeden önce Avusturya Lisesi'nin müdürlüğünü yapmıştır. 1856'da Sultanahmet meydanında yer alan yılanlı sütunun incelemelerini yapmış, İstanbul tarihiyle ilgili araştırmalara ve çeşitli yayınlara imza atmıştır (Cezar, 1971: 168). Özellikle kültürel miras çalışmalarında bulunmuş bir kişinin Müze-i Hümayun'un sorumlusu yapılması, müzecilik konusunda bilinçlenmeyi işaret ediyor olabilir. Dethier'in müze müdürlüğü yaptığı dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal anlamda istikrarsız olduğu bir dönemdir ve 8 yılı aşkın görev süresinde Dethier 3 padişah değişikliği ve 20 maarif nazırı değişikliği ile karşılaşmıştır. Müze-i Hümayun açısından dönemin "istikrarlı" olmasının bir sebebinin de Dethier'in Avusturya sefiriyle olan bağlantısı dolayısıyla, eski eserlerin yurt dışına çıkışını yeterince engelleyememesi olduğu düşünülmektedir (Saatçı Ata,

2021: 466-467). Müze Dethier yönetimindeyken, Aya İrini’de yer alan koleksiyon Çinili Köşk’e taşınmıştır. Asar-ı Atika Nizamnamesi çıkarılarak eski eser koruması sağlanmak (tartışmalı olarak) (Dethier ve eski eserlerin Osmanlı topraklarından çıkarılması işilkisi için ayrıca bkz: Cezar 1971; Shaw, 2015) istenmiştir. Müzenin halka açık bir eğitim kurumu olması işlevi de bu dönemde gerçekleştirilmiş ve müze 1880’de halka açılmıştır ayrıca Dethier bir arkeoloji enstitüsü kurmak istemiş, padişah’tan onay almıştır; fakat proje hayata geçirilememiştir (Artun, 2017: 40-41). Müzenin koleksiyonunu geliştirmek isteyen Dethier Anadolu’da bulunan eserlerin tespiti ve İstanbul’a taşınmasıyla ilgilenmek üzere iki ajan tutmuştur. 150 olan eser sayısı Dethier döneminde 650’ye çıkmıştır. 1874’te Medeniyet gazetesinde Kıbrıs’tan getirilen heykellerin fotoğrafları ve bilgileri Dethier tarafından yayınlatılmıştır (Cezar, 1971: 168). Başarılı girişimlerde bulunan ve Osmanlı topraklarından, önceki dönemlerde resmi kurumların ilgisizliği sebebiyle, kolayca yurt dışına kaçırılan eserlerin geri alınması için uğraşan Dethier’in Troia eserlerini geri almak için Atina’ya gidip dava açtığı bilinmektedir. Ancak, kendisinin yazmış olduğu 4 bölüm, 36 maddeden oluşan Asar-ı Atika Nizamnamesi’nin içerisinde eserlerin yurt dışına meşru şekilde çıkarılmasını sağlayabilecek ifadeler kullanması, dönemin kültürel mirasını koruma konusunda kendisini başarısız kılmıştır (Yücel, 1999: 36-41). Bu bilgiler ışığında Dethier’in kariyerinin oldukça ilginç olduğu söylenebilir. Öte yandan, müzenin gelişimi için yapmış olduğu icraatların Türkiye müzeciliğindeki yerinin önemi yadsınamaz.

Yukarıda da bilgisi verilen Çinili Köşk’e taşınma süreci, müzecilik açısından değer arz eden bir gelişme olmalıdır. Çinili Köşk, Topkapı Sarayı alanı içerisinde yer alan bir köşk olması dolayısıyla, hükümdar gücünü sembolize etme işlevini korumuştur ve ayrıca Aya İrini askeri müze olarak varlığını sürdürerek, daha sonra ülke müzeciliği için önemli müzelerden biri haline gelecektir. Ayrıca Çinili Köşk’ün girişine sütunlu bir alan yapılmış, iç kısmı bir müzenin gereklilikleri düşünülerek restore edilmiştir (Çelik, 2016: 54-55). Bu noktada, müzenin giriş kısmına sütunların eklenmesi, Batı müzeciliğine öykünme olarak yorumlanabilir. Müze koleksiyonlarının gelişmesi, bir enstitü (hayata geçemese de) fikrinin doğması ve egemen güç tarafından onaylanmış olması, müze kavramının eğitimle, halka açıklıkla, teşhirle ve koleksiyon yönetimiyle hayata geçmeye başladığının ifadesi olabilir.

1881’de Dr. Dethier’in ölümünden sonra Müze-i Hümayun’un müdürlüğü görevine Osman Hamdi Bey geçmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun soylu bir ailesinden gelen Osman Hamdi Bey, Sadrazam Ethem Paşa’nın oğludur (Yücel, 1999: 48). Viyana resim sergisine katılarak (1880-1881 yıllarında) ün kazanmış bir ressam olan Osman Hamdi Bey’in İstanbul Altıncı Daire Belediye Başkanlığı (Pera) görevini de başarıyla yürütmüş olması müze müdürlüğü görevine getirilmesinde etkili olmuş faktörlerden bazılarıdır (Cezar, 1971: 190). Türkiye müzeciliğine, arkeolojisine ve sanatına çok fazla katkı sağlayan Osman Hamdi’nin faaliyetlerindeki motivasyonu ve alt yapıyı algılamak adına, geçmişine kısaca bakmak gereklidir. Osman Hamdi, genç yaşlarında Paris’e eğitim için gönderilmiş, burada resme olan tutkusunu keşfetmiş ve resim eğitimi almıştır. Bu süreçte arkeolojiyle ilgili de çeşitli eğitim organizasyonlarına katıldığı bilinmektedir. Bir ressam olarak kariyerinde oryantalist üslubu benimsemiştir. Avrupalı sanatçılardan ayrılan yönü, konu ve içerik bakımından oryantalizmi farklı ele alışıdır (Tataroğlu, 2018: 177). Batılı oryantalist ressamların üsluplarındaki gerçekliği yansıtmayan ve abartılı tavrın aksine Osman Hamdi, Doğu kültürünün içinden gelmesiyle ve içinde yetiştiği ortama duyduğu saygıyla oluşturduğu oryantalizmini, Paris’te eğitim gördüğü süre boyunca edindiği akademik resim yeteneğiyle birleştirerek Osmanlı modernleşmesini temsil etmiştir (Özsezgin, 2014: 23). Osman Hamdi Bey’in oryantalizminin en önemli unsurlarından biri olan kadın figürleri, Osmanlı modernleşmesine paralel olarak, resimlerde entelektüel, okuyan, sanatla ilgilenen, güçlü figürlerdir. Batı oryantalizminde cinselliğiyle bir nesne olan kadınlar, Osman Hamdi’nin resim üslubunda merkezde yer alan öznelerdir. Osmanlı kültürüne ve bu kültürün sunumuna değer veren Osman Hamdi, Doğu giysileri, mimari öğeleri ve günlük yaşam aktivitelerine sık sık resimlerinde yer vermiştir (Oskay, 2021: 44-51). Batılılaşmanın temsiline ve Osmanlı kültürüne verdiği değeri resimleriyle görselleştirmiş olan Osman Hamdi Bey’in sanatını izlemek, Müze-i Hümayun müdürlüğü süresince yapmış olduğu faaliyetlere daha da anlam kazandırır.

Osman Hamdi Bey, göreve geldikten kısa bir süre sonra müze koleksiyonunu arttırmaya yönelik çalışmalara başlamıştır. Özellikle İskender Lahdi ve Ağlayan Kadınlar Lahdi’ni de içeren önemli bir eser grubunu müze koleksiyonuna kazandıran Sayda kazılarında bizzat katılmış, arkeolojik çalışmalara eğildiğini göstermiştir. Çeşitli tasnif ve teşhir çalışmaları da yapan Osman Hamdi Bey, Çinili Köşk’te tekrar tadilat

yapılmasına rağmen köşkün yeterli teşhir alanı bulunmaması dolayısıyla mimar Valaury'nin tasarladığı, Ağlayan Kadınlar Lahdi'nden ilham alan ve bugün halen İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin ana binası olan yapının, dönemin modern müzeciliğine uygun şekilde planlanmasını sağlayarak, inşa edilmesine önayak olmuştur (Cezar, 1971: 192-201). Osman Hamdi Bey, müzeyi geliştirme çalışmalarını sürdürürken öte yandan eski eser kaçakçılığının önüne geçmeye çalışmıştır. Uzun uğraşları sonunda 1884'te yeniden düzenlediği ve yürürlüğe konan Asar-ı Atika Nizamnamesi, 1973 yılına kadar geçerli kalmıştır (Yücel, 1999: 52-53). Sayda kazıları dışında; Lagina, Tralleis, Alabanda, Rakka, Akalan, Langaza, Boğazköy, Alacahöyük, Sakçagözü ve Sidamara kazıları Osman Hamdi Bey'in önayak olduğu arkeolojik kazılardır (Özsezgin, 2014: 38). Osman Hamdi Bey aynı zamanda Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurucusudur. 1883'te eğitime başlanan güzel sanatlar okulu müzeyle bağdaşık bir yapıda kurgulanmıştır. 1891'de girilen müze kompleksi fikri, Osman Hamdi'nin İskenderiye Kütüphanesi benzeri bir kütüphane-müze-akademi ortamı kurma tasarısıdır (Artun, 2017: 41-43). Burada ifade edilen ve özet niteliğinde olan bu bilgiler ışığında, Osman Hamdi Bey'in Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel miras kavramını oluşturan temel taşlardan biri olduğunu söylemek mümkündür. Başlattığı pek çok faaliyetin, kurduğu kurumların halen varlığını sürdürüyor olması, Osman Hamdi Bey girişimlerinin kültürel anlamda sürdürülebilirliğinin ve vizyonerliğinin kanıtı niteliğindedir. Sanatçı kimliğinin, müzecilik faaliyetlerindeki etkisini tadilatlar ve inşalarla müzenin teşhir işlevine eğilmesinde gösterdiği yorumu da yapılabilir.

Osman Hamdi Bey'in 1910'da ölümü üzerine, 1892'den beri müze müdür yardımcılığı görevinde bulunan kardeşi Halil Edhem Bey müze müdürlüğü görevine getirilmiştir (Yücel, 1999: 60). 1910'da devraldığı müzeler müdürlüğü görevini emekliye ayrıldığı 1931 yılına kadar sürdürmüştür (Yücel, 1999: 60). Halil Edhem İsviçre Bern Üniversitesi'nde gördüğü felsefe eğitimini doktora derecesiyle tamamlamıştır. Abisi Osman Hamdi Bey gibi arkeoloji derslerine katılmıştır fakat babasının arzusu doğrultusunda, arkeoloji eğitime devam edememiştir (Uzunçarşılı, 2019: 52). Halil Edhem'i ilk müzecilik girişimlerindeki diğer yöneticilerden ayıran, eski eser ve silah koleksiyonundan oluşan Müze-i Hümayun koleksiyonuna dönemin modern sanatını eklemlerle ulusal bir müze haline getirebilmek amacıyla çaba sarf etmesi ve başarılı olmasıdır (Artun, 2019: 30-31). Ulusal, çağdaş bir müze yaratma

abası, müzecilik görüşünden kaynaklanıyor olmalıdır ki bu görüş aldığı eēitime ve içinde yetiştittiēi aileye baēlı olabilir.

Halil Edhem Bey, Osman Hamdi Bey'in bařlattıēı bilimsel çalışmalara önem vermiş, kataloglar hazırlatmış ve bu katalogların srekliēini emekli olana kadar saēlamıřtır (Yücel, 1999: 61). Halil Edhem'in müzeler mdrlē yaptığı süreçte devam etmekte olan Pergamon gibi önemli kazılardan müzeye kasalar dolusu eser getirilmeye devam etmiş, müze binasında yeterli teşhir imkanı saēlanamamıřtır. Bu sebeplerle Halil Edhem döneminde müzede çok sayıda ekleme ve inşa çalışması yapılmıştır. İnşa süreçlerinde Halil Edhem, teşhir ve tasnifler için yoēun mesailer harcamış, arkeoloji koleksiyonunun sunumuna ciddiyeyle yaklaşmıştır (Mansel, 2019: 103-114). Osman Hamdi'nin tasarısı olan İskenderiye Mouseion'u benzeri müze kompleksi fikriyle baēdařık şekilde, arkeoloji ve sanat koleksiyonu, Osmanlı müzecilik fikrinde birlikte düşünülmüştür (Artun 2017: 43). Yukarıda da belirtildiēi gibi, Müze-i Hümayun'u ulusal mzelik statüsüne taşıyan sanat koleksiyonu dahiliyeti, Halil Edhem'in çabalarıyla mümkün olmuştur. Hem Türk Ekolü sanatçılarını hem de Avrupa sanatının ekollerinde yer alan sanatçılarının eserlerini kapsayacak bu sanat koleksiyonu Elvah-ı Nakřiye¹ adıyla anılır ve küratörü Halil Edhem'dir. Avrupa sanatının eserlerine yeterli fon saēlanamadıēı için Paris, Münih, Berlin, Viyana ve Madrid gibi ülkelerden sanatçılara kopya siparişleri verilmiştir. Sayısı 42 olan kopya eserlerin 10 tanesi de Türk sanatçılara aittir. Ayrıca bu koleksiyonda temsil edilen "Türk Ekolü" ile yerel bir sanat ekolü oluşturma çabası olduēu da göze çarpmaktadır. Halil Edhem, Elvah-ı Nakşiye'nin kataloglarını hazırlamış, katalogun hazırlanışıyla ilgili yazılar kaleme almıştır. Osman Hamdi'nin çabalarıyla kurulan Sanay-i Nefise mektebine yerleştirilen Elvah-ı Nakşiye koleksiyonu ile birlikte; M 4. Yüzyıla ait Aēlayan Kadınlar Lahdi'nden, dönemin aēdař sanat eserlerine kadar temsile sahip, geniş yelpazeli bir ulusal müze yaratılmıştır. Ortak bir avluda yer alan ve farklı dönemleri temsil eden İskenderiye Mouseion'u benzeri müze kompleksi fikri de bu şekilde hayata geirilmıştır (Artun, 2019: 30-34).

¹ Elvah-ı Nakşiye, Türkiye mzeciliēi açısından büyük önem arz eden Devlet Resim Heykel Müzesi'nin de ekirdeēini oluşturan koleksiyondur. (bkz; Artun 2019: 33)

Osmanlı İmparatorluğu'nun müzeciliği kültürüne dahil etmesi hem batılılaşma ile ilintili olmuş hem çok ulusluluğun görselleştirilmesini, daha önce de ifade edildiği gibi, imparatorluğun uluslar üzerindeki gücünü ifade etmesini sağlamıştır. Özellikle de Türk yöneticilerin çabaları imparatorluk müzesi temsilini, eski eserlerin ve sanatın ön plana çıktığı bir müzeciliğe taşımıştır. Halil Edhem'in müzecilik yazılarında İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ni Avrupa'nın en önemli üç müzesinden biri olarak tanımlamasının (Eldem, 2019: 161) alt yapısı, kısa sürede kat edilen mesafe ve tabii ki Anadolu medeniyetlerinin arkeolojik zenginliği olmalıdır. Yine aynı tanımın, Batı müzeciliğinin örnek alındığının da göstergesi olduğu düşünülebilir fakat müze kavramı, daha önceki bölümlerde irdelendiğinde görülmüştür ki, Batı uygarlığınca oluşturulmuştur. Bu sebeple müzeciliğin oluşturulmasında Batı'nın örnek alınması normal sayılabilir. Osmanlı müzeciliği açısından, müzede yaratılan temsilin de kendi kültürünü ön plana çıkarma arzusunu görselleştirdiği söylenebilir ki bu da teşhire yöneticilerin verdiği önemle sağlanmıştır.

Türkiye müzeciliğinin temelleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde atılmıştır. Cumhuriyet Dönemi ile geçirilen köklü siyasal değişimde müze kurumu da bu değişime ayak uydurmuş olmalıdır. Önceki bölümlerde de irdelenen ulus temsiliyeti-müze ilişkisinin, yeni bir ulus devletin kurulduğu süreçte önem arz edecek olmasını tahmin etmek güç değildir.

Cumhuriyet'in ilanıyla çok uluslu ve İslam'a dayalı bir imparatorluk geride bırakılarak laik, modern bir ulus devleti kurulmuştur. Bu yeni siyasal sistemde müze, ulus kimliğinin yaratılması ve tanıtılmasında halkın eğitimi işlevini de kazanmıştır (Sade, 2005: 44). Cumhuriyet'in erken dönemlerinde belirlenen siyasi anlayış, toplumun her alanda kalkınması gerekliliği üzerine kurulmuştur ve bu doğrultuda müzeler, yeni Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının vatandaşlık değerlerini edineceği kurumlardan biri olarak görülerek, ekonomik ve sosyal geliştirme çalışmalarına dahil edilmiştir (Ünsal, 2009: 155). Bu süreçte Türkiye müzeciliği için yoğun çalışmalara başlanmıştır. Bu çalışmalar sonucu edinilen gelişimde Atatürk'ün etkisi yadsınamaz. Kurtuluş Savaşı sonrası oluşturulan Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 9 Mayıs 1922'de gerçekleştirdiği toplantıda milli eski eserlerin toplanması ve korunmasına karar verilmiştir. Daha sonra kurulan hükümet, Türk Asar-ı Atika Müdürlüğü'nü kurmuş ve bu müdürlüğü Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlamıştır. Bu

müdürlük daha sonra Hars Müdürlüğü adını almış, Anadolu’da kurulan müzelerin ve müzelerde yer alan eserlerin korunmasını, müzelere eser kazandırılmasını sağlamaktan sorumlu mecra haline gelmiştir (Yücel, 1999: 67). Bu gelişmeler ışığında Türkiye Müzeciliği açısından eğitim işlevinin son derece önem kazandığı, Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlanmış olmasıyla vurgulanmıştır. Atatürk’ün ulus devlet modeli çerçevesinde oluşturduğu yeni milliyetçilik anlayışında Anadolu’nun ırk, din ayırt etmeksizin tüm kültürünü içine alan anlayış, arkeolojik varlıkların devlet için önem kazanmasına yol açmış, yeni çizilen ulus kimliğinin halka tanıtılması işlevi de müzelere atfedilmiştir (Karadeniz, 2018: 252). Bu bağlamda müzelerin doğrudan birer eğitim kurumu olarak görülmeye başlandığı söylenebilir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında müze ve arkeoloji açısından değerli gelişmelerden biri de Anadolu’nun kültürel varlıklarının envanterinin çıkarılmaya başlanmasıdır (Özdoğan, 2011: 130-133). Osmanlı İmparatorluğu tarafından tamamlanan İstanbul müzelerinin yeni kurulan ulus devlet ideolojisi için yeterli olmaması, halkı eğitim amacı güdülmesi gibi birçok farklı sebeple Anadolu’da çeşitli şehirlere, cumhuriyet ilanından da önce, müzeler açılmaya başlamış; daha önce Müze-i Hümayun Şubeleri olarak adlandırılan depo müzeler için yeni müze binaları temin edilmek istenmiştir. 1921’de Ankara’ya müze kurulması kararı alınmıştır. 1922’de Antalya Müzesi, 1923’te Sivas Müzesi, 1924’de Adana, Bergama ve Topkapı Müzeleri, 1925’te Ankara Etnografya, İzmir, Edirne Müzeleri, 1926’da Tokat, Konya ve Amasya Müzeleri kurulmuştur (Esasen Atatürk’ün Türk Tarih Tezi ile ilintili olarak Cumhuriyet döneminin ilk müze projesi Ankara Arkeoloji Müzesi projesidir. Hitit-Türk ilişkisini görselleştiren müze Anadolu Medeniyetleri Müzesi ismiyle ancak 1967’de açılabilmiştir (Ünsal, 2009: 155). Sözü geçen dönem için önemli örneklerden birini oluşturan Konya Mevlana Müzesi de, ilk Anadolu müzelerinden biridir. Tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra Mevlana Dergahı’nın müzeye çevrilmesi direktifini veren Atatürk, Türk kültüründe hoşgörünün sembolü olan Mevlana yoluyla cumhuriyet yönetim anlayışını ifade etmiş ve ayrıca kültürel bellekte yerini koruması gereken özgün bir yapının muhafaza edilmesini sağlamıştır (Karaduman, 2005: 143). 1935’te Türk Tarih Kurumu kurulmuş, müzecilik çalışmalarının bilimsel niteliği artmıştır. Daha sonra kurulan Halk Evleri de yeni kurulan Cumhuriyet’in modernleşmesinde ilerici bir adım oluşturmuş, daha sonra Topkapı Sarayı Müzesi’nde

gerçekleşecek sanat sergisinde yer alacak eserlerin yaratıldığı bir meca olmuştur (Sade, 2005: 45-46). Müzecilik ve tarih kollarıyla Cumhuriyet Dönemi'nin müzecilik ve kültür anlayışını besleyen halkevlerinin 1944 yılında 405 adet olduğu ve bunların 90'ında tarih ve müzecilik kollarının bulunduğu bilinmektedir (Ünsal, 2009: 156). Arkeoloji, müzecilik bağlamında ön plana alınmış olsa da sanat da değer görmeye devam etmiştir. 1923-1950 yılları arasında İstanbul'da 132, Ankara'da 103 sanat sergisi açılmıştır (Karadeniz, 2018: 253) 1937 yılında açılan İstanbul Resim Heykel Müzesi, sanat anlamında erken Cumhuriyet Dönemi'nin en değerli oluşumlarından biridir. Dolmabahçe Sarayı'nın içinde kurulan müze, Halil Edhem ve Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle oluşturan sanat koleksiyonuna ek olarak Halkevleri'nden gelen sanat eserlerini de barındırmış, dönemin Türk sanatını yansıtmıştır (Katoğlu 1995: 477).

Erken Cumhuriyet Dönemi, Türkiye müzeciliğinin ilk adımlarının hızla atıldığı dönemdir. Özellikle depo müzelerin varlığı (Detaylı bilgi için bkz; Sade 2005: 52-56; Yücel 1999: 68-69). sergileme mekanı olmadığı halde, mekan yaratmadan önce arkeolojik eserlerin hızlı şekilde toplandığını ve korunduğunu ifade eder. Buradan hareketle, müzecilik konusunda hızlanma çabası olduğunu ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalan müzecilik anlayışının değiştirilmesinde acele edildiğini söylemek mümkündür. Yukarıda da ifade edildiği gibi, cumhuriyet ile önemli bir siyasi değişiklik geçirilmiş, müzeler bu değişimin önemli bir parçası haline gelmiştir. Ulus kimliği yaratımı açısından arkeolojinin Türk müzeciliğinde ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu durum yalnızca ulus kimliği yaratımında arkeolojiye daha çok önem verilmesi nedeniyle değil, arkeolojik nesnenin çokluğu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun batı sanatına çok uzun süre uzak kalması nedeniyle de gerçekleşmiş olabilir. Öte yandan; ard arda sergiler açılması, teşhir işlevi bulunmayan müzelerin “depo” şeklinde nitelendirilmesi, eğitim-müze ilişkisinin altının kanunlarla çizilmesi, Cumhuriyet Dönemi yönetiminin iletişim ve tanıtım açısından sergileme eyleminin değerini kavradığının açık ifadeleri şeklinde yorumlanabilir. Sözü geçen bu dönem, günümüz müzeciliğinin süregelen kanuni ve kültürel alt yapısını oluşturmuştur ve Türkiye'nin modern müzeciliğinin başlangıcı olarak erken Cumhuriyet Dönemi sunulabilir.

2.2. MÜZECİLİK ÇALIŞMALARINDA SERGİLEMENİN YERİ VE ÖNEMİ

Müze kavramının ortaya çıktığı dönemde sergilemeyle doğrudan ilişkisi olmadığı önceki bölümlerde görülmüştür ancak sergilemenin sanatla ve görsel ifadeyle ilişkisinin iç içeliği göz önüne alındığında, müzelerde sergilemenin günümüzde kalıcı bir yere sahip olduğu söylenebilir. Müze-i Hümayun depolarının daha sonra cumhuriyet ile başlayan süreçte depo müzeler haline getirilerek sergilemeden yoksun müzelerin tarihsel süreçte var olduğu bilinmektedir fakat ulus müze kavramıyla tüm dünyada sergilemenin ön plana çıktığı görülmüştür. Çalışmanın bu bölümünde, sergilemenin müzeyle kurduğu ilişkinin anlamı irdelenecektir.

19. ve 20. Yüzyıllarda tüm dünyada yaşanmakta olan siyasi ve ekonomik değişimler sonucunda sosyal yaşantı da değişime uğramıştır. Dönem şartları içerisinde kültürel kimlik oluşturmada önemli bir konumda bulunan müzecilik faaliyetlerine sergileme, müzenin toplumla ilişkisini sağlama işleviyle eklemlenmiştir (Özkasım, 2012: 43). Ülkemizde ise batılılaşma sürecinin çağdaş kurumları olarak gündeme gelen müze kurumu, uzun süre kültürel varlıkların korunması işleviyle varlığını sürdürmüştür. 2000'lerin başından sonra ülkemizin müzeciliğinde de dünya müzeciliğine paralel biçimde, iletişim işlevine yönelim gerçekleştirilebilmiştir (Özkasım ve Ögel, 2005: 97). Müzeler, toplumun davranışlarını etkileme ve yönlendirme, toplumun bilgisini arttırma gibi bir müze için oldukça makul amaçlara sahiptir. Antik Çağ'ın mousalarından gelen kelime köküyle müzeler ve müze sergilemeleri eğitim ve düşünce için bir alan yaratmayı amaçlayan mekanlardır (Dean, 2002: 2). Ayrıca bu sergilerin, müzenin kurulmasını sağlayan şahıs, grup veya devletlerin amaç ve hedeflerini de sunduğu bir gerçektir (Erbay, 2011: 7). Sergileme eylemi yukarıdaki bölümlerde de dile getirildiği gibi, ilk çağlardan beri ifade amacıyla kullanılmış bir araç olarak, müze kurumunun da ifadesini sağlıyor olmalıdır. Müzelerde sergilenen nesneler, amaçları, içerikleri ile birlikte temsil ettikleri değerleri, tarihçeleri ve içinden geldikleri kültürleri de yansıtır (Erbay, 2011: 6) Ceren Çalışkan günümüzdeki müze ve sergileme ilişkisi üzerine;

“Müzelerin sınırları yalnızca bilgiyi sağlamak için kısıtlanmamıştır. Bugün ziyaretçiler gördüklerini analiz edebilir, onlar hakkında soru sorabilir hatta yaşamlarında gördükleri ile ilişkilendirilebilirler. Kültürel bir kuruluş olarak müzeler, objelerin veya sanat eserlerinin verilerini toplar, belgeler ve sunar

*sergileme tasarımı*ndan yararlanırlar. Böylece *sergileme tasarımı aracılığıyla anlamı iletirler.*” (Çalışkan, 2016: 12).

ifadeleriyle sergilemenin müze ile ilişkisindeki aktarım işlevini açıkça dile getirmiştir. Geleneksel anlamda müze sergileri, müze uzmanlarının kültürel miras nesnelerini bulundukları bağlamdan ayırarak geçmişin değerli eserleri şeklinde sunması üzerine kuruluydu fakat günümüz müzeciliği, tarihsel süreçte dönüşerek iletişim temelli bir noktaya gelmiş ve nesnelerin kültürel geçmişleri de nesnelerin sunumunda rol oynamaya başlamıştır (Madran, 2012: 283). Geleneksel müzecilik anlayışı nesnelerin toplanması, korunması, gerektiğinde restorasyonunun yapılması ve sergilenmesi ile ilgilenmekteydi. Günümüz müzeciliğinde toplumla ilişki kurma ve eğitim kurumu olma misyonları ön plana çıkmış, müzecilik anlayışı daha dinamik ve etken bir noktaya gelmiştir (Onur, 2013: 66-67). Bu noktada sergilemenin bilginin aktarımını ve toplumla ilişkiyi sağlayan işlev halini aldığını söylemek mümkündür.

Bilgi sergilemenin çeşitli yöntemlerinden ikisi müzecilikte sıklıkla uygulanmaktadır. Kronolojik, bilimsel ve biyolojik olarak belirli bir düzenle sunum, geleneksel müzecilikte tercih edilen yoldur. Günümüzde kullanılan bir diğer yöntem ise hikaye anlatıcılığıyla sağlanan daha aktif, tematik bir sergilemedir. İzleyicinin merakını uyandırmayı hedefleyen konu başlıkları seçilen temalarla uyumlu bir öykü sunar (Aykut, 2017: 220). Müzecilik günümüzde bir süreç olarak ele alınabilir. Ansiklopedik ve izleyiciye sadece tek yönlü ifade sunmak yerine etkin ve diyalog kuran bir yapıya bürünmektedir (Balık, 2009: 44). Günümüzde müze kavramı genişletilmiştir. Duvarlarla sınırlandırılmış, bir yapı bağlamından ibaret, içine kapanık bir kurum olmaktan sıyrılmış, bir kavrama aracı haline gelmiştir (Karadeniz, 2018: 69). Koleksiyonu bütünsel olarak, tüm duylara hitap edecek biçimde yardımcı öğelerle destekleyecek sergi tasarımları çağdaş müzecilikte tercih edilmektedir (Karadeniz, 2018: 72). Müzeciliğin, 21. Yüzyıl itibarıyla nesne odaklıdan toplum odaklı yaklaşıma geçişiyle etkileşim ve iletişim müze sergilerinin en önemli özellikleri durumuna gelmiştir (Gül 2012: 37). İletişim ve etkileşimi sağlamak amacıyla hikaye anlatıcılığı sergilemede öne çıkarılmıştır. Müze deneyiminin öğreticiliğini arttırmak adına tercih edilen bu yol, sergi planlamasının önemli bir parçasıdır (Aykut 2017: 221) Bu bağlamda, müze kavramının değişimi ile sergilemenin müzecilikle ilişkisinin de değiştiği; müze sergilerinin nesne teşhirinin

ötesine geçerek doğrudan izleyiciyle diyalogu sağlayan unsur halini aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sergileme, müzeler için ayrılmaz bir bütünün parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş müzeciliğin kapsayıcı yapısını gerçekleştirebilmesi, sergilemeyle mümkün olmalıdır. Tarihsel sürecinde sergilemenin “ifade etme” anlamını yitirmediği; müze kurumu içerisinde de yöntemler değiştirerek, müzelerin amaçlarını ifade ettiği görülmektedir.

2.3. BİR MÜZECİLİK TERİMİ ÖNERİSİ OLARAK BAĞLAM SERGİLEME VE ANTİK SERGİLEME BAĞLAMININ MÜZELERE UYARLANMASI

Bağlam Türk Dil Kurumu tarafından; “*Herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı, kontekst:*” şeklinde ifade edilmiştir (<https://sozluk.gov.tr/>, 31.05.2021) Arkeolojik nesne hakkında bilgi üretilebilmesi için kontekstinin ve nesnenin kullanım sisteminin de anlaşılabilmesi önem arz etmektedir (Schiffer, 1995: 26-29). Arkeoloji bilimi için oldukça önemli bir kavram olan bağlam, arkeolojik bulguların tarihlendirilmesinde, nesnelerin kullanım amaçlarının anlaşılmasında ve geçmişin dünyasının aydınlatılmasında bir taban oluşturmaktadır.

Yukarıdaki bölümlerde tarihsel süreci ifade edilen Türkiye Müzeciliği için arkeolojik nesnelerin müzecilik kurumunun var olmasında itici bir rol oynadığı ve günümüz müzeciliğinin kanuni düzenlemelerinde de bolca yer edindiği ifade edilmiştir. Bu açıdan arkeolojik bağlam, özellikle de Türkiye açısından, çok sayıda arkeoloji müzesinin bulunması dolayısıyla, önem arz ediyor olmalıdır. John Berger’e göre gören ve görülen arasındaki ilişkide gören kişi, imgelenenin içerisinde kendisini de var eder; “*Geçmişte yapılmış sanata bakıyorsak o zaman kendimizi tarihin içine koyarız.*” ifadeleriyle bu durumu özetler (Berger, 2007: 11). Bağlam açısından bakıldığında, John Berger’in görüşü doğrultusunda, müze ziyaretçilerinin arkeolojik bağlamı anlayabilmesi için müze içerisinde görülenin sadece arkeolojik nesne değil aynı zamanda o nesnenin bağlamı olması sağlanabilir.

Elbette bağlam, yalnızca arkeoloji bilimi ve arkeolojik bulguların sergilenmesi için kullanılabilir bir olgu değildir. Örneğin 2001’de İzmir’in Torbalı ilçesinde kurulan

Özgörkey Otomobil Müzesi içerisinde 1950’li yılların Shell benzin istasyonlarını canlandıran bir bölüm yer almaktadır (<https://www.keymuseum.com/#muze/1>, (13.05.2021)). (Resim 78, ek s.41) Orijinal benzin istasyonu ekipmanının (<https://www.keymuseum.com/#benzin-istasyonu/1>, 13.05.2021) (Resim 79, ek s.42) bir canlandırma ile bağlamı içerisinde sunulmasının nesnelerin anlaşılabilirliği açısından olumlu etki yarattığı önerilebilir. Bağlamı farklı algılamayı sağlayacak başka bir örnek de İstanbul’da yer alan Masumiyet Müzesi olabilir. Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk’un hem roman hem müze olarak kurguladığı bir proje şeklinde nitelendirilebilir. 2008’de yayımlanan romanın ardından 2012’de müze İstanbul’da Çukurcuma’da ziyarete açılmıştır (<https://tr.masumiyetmuzesi.org/>, 30.05.2021) Pamuk bu fikri 80’li yıllarda Şehzade Ali Vasıf Efendi ile tanıştığı bir aile toplantısında edinmiştir. Şehzadenin Türkiye’ye yerleşmesinin ve bir iş bulmasının konuşulduğu sohbette, şehzadenin çocukluğunun geçtiği İhlamur Kasrı’nda müze rehberi olarak çalışabileceği fikri ortaya atılmıştır. Bir insanın kendi geçmişini müze olarak sunması düşüncesi yazarı etkilemiş ve Masumiyet Müzesi bir fikir olarak bu şekilde doğmuştur (Çevik, 2018: 311). (Resim 80, ek s.42) Orhan Pamuk tamamen birlikte kurguladığı müze ve kitap için eskicilerden ve antikacılarından nesneler toplayarak bunları romana ve müzeye nasıl dahil edeceğini düşünmüş, bu sayede müzeyi oluşturan koleksiyonu edinmiştir (Özata Dirlikyapan, 2020: 3). (Resim 81, ek s.43) Edebi bir eserin içerisinde yer alan kurgusal hikayenin müze olarak sergilenmesi, hayali bir bağlamın canlandırılması anlamına geliyor olmalıdır. Klasik sergileme tekniklerinin kullanıldığı görülen müzenin, edebi bir eserle bağdaşık oluşuyla kendisinin doğrudan bir bağlam olduğu yorumu yapılabilir. Örneklerle görüldüğü üzere, bağlam herhangi bir koleksiyon için uygulanabilir bir zemin olarak yorumlanabilir.

Sergilemede hikaye anlatıcılığının son yıllarda öne çıkan bir işlev olduğu bir önceki bölümde ifade edilmiştir. Bu açıdan, bağlam sergilemelerinin hikayesiyle birlikte nesnelerin sunulmasını sağladığı da önerilebilir. Antik yaşantının müze mekanına aktarılmasını örneklendirebilecek değerli bir müze de Ankara’da bulunan Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi’dir. Müzenin küratörleri, müzenin sunumunu Antik Çağ’ın günlük hayatı hakkında izleyicilere bilgi vermek üzere kurguladıklarını ve bunun için döneme ait yazılı kaynaklarla arkeolojik nesneleri bir arada sergilemeye

karar verdiklerini dile getirmişlerdir.(Resim 82, ek s.43) (Demirci, vd. 2015: 45). Müzede yer alan sesli anlatımlar, izleyiciyi etkileşim yapmak durumunda bırakan hareketli sergileme şekilleri (Resim 83, ek s.44) ve grafiklerle oluşturulan sergi tasarımı (Resim 84, ek s.44), küratörlerin amaçları da göz önüne alındığında bir bağlam sergileme olarak nitelendirilebilir.

Antik sergileme bağlamının müzelere uyarlanması, aslında Osmanlı topraklarından götürülerek Avrupa ülkelerinin müzelerinde sergilenen antik mimari unsurlarla daha önce uygulanmış olduğu düşünülebilir. Örneğin Nereidler Anıtı'nın cephesi mimari öğelerinin tamamı müzeye taşınarak Londra'da British Museum'da sergilenmektedir (Yılmaz, 2015: 198-199). (Resim 64, ek s.34) Yapının anıtsal bir yapı olduğu göz önüne alındığında, çalışmanın birinci bölümünde ifade edildiği gibi, ilk yapıldığı dönemden itibaren etkileyicilik yaratma amacıyla inşa edildiği söylenebilir. Dolayısıyla Antik Çağ'da da görülmek üzere inşa edilen cephesinin bir müze içerisinde sergilenmesi elbette izleyicileri etkiliyor olmalıdır fakat taşınmaz sayılabilecek antikitenin tamamen orijinal bağlamından koparılarak bir müze bağlamına aktarılması tartışmalı ve sakıncalı bir konudur. Nereidler Anıtı için yapılan sergilemenin bir bağlam sergileme çalışması olduğu düşünülebilir. Berlin'de yer alan Pergamon Müzesi'nde sergilenmekte olan Zeus Altarı da Nereidler anıtı gibi gerçek bağlamından koparılarak tamamen müze bağlamına aktarılmıştır.(Resim73, ek s.39) Pergamon Sunağı'nın farkı, antik parçalar kullanılarak oluşturulan modern bir rekonstrüksiyon olmasıdır. Fakat sergilenen rekonstrüksiyonun orijinal görsel zannedildiği bilinmektedir. Müze sergilemesi açısından oldukça etkileyici görünmektedir. Yapının cephesini müze içerisinde bir bağlam olarak tekrar canlanması sağlanmıştır (Bilsel, 2015: 69-72). Yeniden canlandırmanın izleyicilerde yarattığı etki, orijinal görünümünün müzedeki görünüm olduğu izlenimini uyandırması, müzenin eğitim işlevi açısından bağlam sergilemenin iyi bir sergileme yöntemi olduğunu düşündürebilir.

Bağlamın canlandırılması ile müze mekanına taşındığı ve yalnızca replikaların kullanıldığı günümüzden bir örnek olarak Köstem Zeyinyağı Müzesi dikkat çekicidir. Dr. Levent Köstem tarafından İzmir'in Urla ilçesinde kurulan müze, zeytinyağı üretim tekniklerinin tarihsel süreci boyunca birebir canlandırılarak izleyiciye bir deneyim olarak sunulmasını amaçlamaktadır (<https://www.keymuseum.com/#benzin->

istasyonu/1, 13.05.2021). Köstem Zeytinyağı Müzesi bağlam sergilemeyi müzenin tamamına uygulamıştır. Antik sergilemenin uyarlaması olarak ise özellikle mekanın merkezine konumlanan MÖ 6. Yüzyıla ait Klazomenai zeytinyağı ışığı uygun bir örnektir. (Resim 85-86, ek s.45) Kerpiç ve harç karışımı kesme taş bloklardan meydana getirilen yapı gerçeğine uygun olarak inşa edilmiştir. Müzenin devamında da kronolojik olarak zeytinyağı ışıklarının canlandırmaları mevcuttur (Gür, 2017: 145-146). Amacını internet sitesinde açıklamış olan müzenin, geçmişin teknolojilerini kendi bağlamı içerisinde sergilemek ve izleyiciye geçmişin içinde bir deneyim sunmak adına kurgulandığını söylemek mümkündür. (Resim 87-88, ek s.46) Bu sergileme şekli için Barış Gür “*tarihsel bir yolculuk*” ifadesini kullanarak, izleyicilerin yaşadığı deneyimi özetlemiştir (Gür, 2017: 146). Bağlamın müze mekanı içinde izleyiciye yaşatılmasının zeytinyağı teknolojilerinin tarihsel sürecinin anlaşılmasında olumlu şekilde etkili olabileceği önerilebilir. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde yer alan Çatalhöyük Evi sergilemesi de bağlam sergilemesine bir örnek teşkil etmektedir. (Resim 89, ek s.47) Müzenin kronolojik sergilemesinin başlarında yer alan ev canlandırması, orijinal arkeolojik nesnelerin bağlamı içerisinde gösterilmesini sağlamaktadır. (Resim 90, ek s.47) Anadolu Medeniyetleri Müzesi içerisinde yer alan başka bir canlandırma da Frig Ana Tanrıçası’nın orijinal konumunda içinde bulunduğu nişin mekana uygun boyutlandırılmış replika nişidir. Müze maden işçiliğiyle ilgili de bir canlandırma kullanarak sergilemesi yapılan maden nesnelerin eski çağlarda nasıl üretildiğini görselleştirmiştir. (Resim 91, ek s.48) Müzenin tercih ettiği bu yöntem özellikle eğitim alanında çokça etkinlik yapan bu müzenin (Demirdelen 2012: 209-228), öğrenimi güçlendirmek adına nesnelerin bağlamlarının da canlandığını düşündürebilir. Milet Müzesi’nde de buna benzer bir örnek yer almaktadır. (Resim 92, ek s. 48) Minos uygarlığına ait bir mutfak canlandırması, antik seramik ve benzeri günlük kullanım nesnelerinin bağlamının izleyiciye gösterilebilmesini sağlamaktadır. Vitrin içerisinde ve klasik sergileme yöntemine oldukça yakın olmasına rağmen, bir canlandırmanın uygulanması bağlamın anlaşılmasına olumlu katkı sağlıyor olmalıdır. Tamamı antik bağlamın canlandırılması üzerine kurgulanmış bir müze örneği olarak öne çıkan Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, 2015 yılında yeni binasına taşınmıştır. 33 canlandırma alanı bulunan müzede Göbekli Tepe’den itibaren Bizans Dönemi’ne kadar müze koleksiyonuna dahil olan arkeolojik nesneler sergilenmektedir (<https://m>

uze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SUM02&Dist-Id=SUM, 30.05.2021). Müzenin ilk bölümü olan Paleolitik Çağ sergisinde yer alan taş aletler, aletlerin kullanımını da ifade eden canlandırmalarla sergilenmektedir. (Resim 93, ek s.49) Ayrıca dönemin insanların içinde yaşadığı ortam, dönemin bitkilerinin replikalarıyla birlikte sunulmuştur. Birçok klasik sergilemede vitrinlerde gördüğümüz taş aletlerin etkileyici birer nesneye dönüşmesini, bağlamın sergilenmesi sağlıyor olabilir. Müzeden buna benzer bir örnek de bir öğütme taşının, bir heykel yoluyla nasıl kullanıldığının sergilenmesi olabilir. (Resim 94, ek s.49) Öğütme taşları, günlük kullanım işlevli birçok arkeolojik nesne gibi süslemeli nesneler olmamaları dolayısıyla sunumlarının ilgi çekici hale getirilmesi önemli bir noktadır. Daha geniş bir alanda gerçekleştirilen Göbekli Tepe sergisi, D Tapınağı'nın birebir Müze içerisinde canlandırılmasıyla gerçekleştirilmiştir. (Resim 95, ek s.50) Kazı alanında aralarında dolaşılması mümkün olmayan dikilitaşların müze içerisinde rahatça yakından görülebilmesi bu sayede mümkün olmaktadır. Göbekli Tepe canlandırmasının etrafında ören yerine ait taşınabilir arkeolojik bulgular sergilenmektedir. (Resim 96, ek s.50) Kalkolitik Çağ bölümünde de dönemin ev yapıları canlandırmalarla müze içerisinde gösterilmektedir. Arkeolojik nesneler vitrinlere koyularak güvenli şekilde sergilenirken, nesnelerin etrafındaki geniş alanda replikalar ve heykellerle oluşturulan sanatsal sunum, nesnelerin bağlamının da anlaşılmasını sağlıyor olmalıdır. (Resim 97, ek s.51) Roma bölümünde de korinth başlıklı sütunlar aslına uygun bir canlandırmayla sunulmaktadır. Müzenin tamamında uygulanan yöntemler doğrultusunda, bir bağlam sergileme müzesi olduğu söylenebilir. Müze sergisinin tarihsel sürecin, üstelik geniş bir kronolojik yelpazede, çevresi ve günlük yaşantısıyla birlikte anlaşılabilmesini sağladığı söylenebilir.

Sergilemenin ifade ve iletişim işlevleri ile müze sergilemelerinin günümüzde üstlendiği dinamik fonksiyonlar, bağlam sergilemesiyle ortak bir paydada gerçekleştirilebilir. Ören yerlerinin binlerce kişi tarafından ziyaret edilen ve çağlar boyu etkileyciliğini koruyabilen mekanlar olduğu da göz önüne alındığında, bu bağlamların müze mekanında yeniden canlandırılması serginin etkileyciliğini arttırabilir ve anlaşılabilirliğini güçlendirebilir.

Taşınmaz kültürel mirasın, müze mekanına dahil edilerek, arkeolojik nesnelerin anlamlarının izleyici gözünde derinleşmesi sağlanabilir. Bağlam sergileme,

örneklerle görüldüğü gibi, halihazırda uygulanabilen bir sergileme şeklidir. Müzecilik terminolojisinde isimlendirilerek yer alması, konuyla ilgili farklı perspektiflerden bilimsel çalışmaların gerçekleştirilmesine bir kapı açarak, faydalı bir sergileme tekniğı olabilecek bu yöntemin yaygınlaşmasını sağlayabilir.



SONUÇ

Sergileme eylemlerinin güdüsel bir başlangıçla insanlığın ilk sanat yapıtlarından itibaren bir iletişim işleviyle izlenebilir bir kavram olduğunu söylemek mümkündür. Estetik ise, sadece sanatta değil pek çok farklı alandaki güzeli kapsayan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Estetik kaygı, görülenin olumlu bir etki yaratmasının amaçlanması şeklinde ifade edilebilir ve halka açık sergilemelerde amaçlanan da olumlu bir etki yaratmak olmalıdır. Dolayısıyla estetik kaygının izlerinin bulunduğu noktada, sergilemenin amaçlanarak gerçekleştirildiğini öne sürmek mümkündür.

Üst Paleolitik Çağ'da Las Caux, Altamira gibi örneklerde gerçekleştirilen sanat üretimi, güdüsel sergileme eylemleri olarak yorumlanabilir. Tarihsel sürecin bu çok erken dönemlerinde gün yüzüne çıkarılan aydınlatma gereçleri, dönem insanların üretilen sanatı görme ve gösterme ihtiyacı hissettiklerine yönelik bir kanıt olarak nitelendirilebilir. Büyüsel amaçlarla üretildiği bilinen yabanıl hayvan betimleri, avda üstünlük kazanma arzusunu yansıtırken, doğanın acımasız şartlarıyla mücadele etmek durumundaki Üst Paleolitik insanların bu ihtiyaçlarını sanatsal bir ifadeyle gidermeye çalıştıkları düşünülebilir. Mağaralardaki resimlerde kullanılan figürlerin çeşitliliği, bu resimlerde sürekli tekrar edilen bir motifinin olmaması, bunların küçük gruplar tarafından üretilmesiyle ilişkili olabilir. Bu durum da bu resimlerin yapımındaki motivasyonun içgüdüsel olduğu yorumunu mümkün kılabilir. Mağara resimlerinin konumları da göz önüne alındığında, bilinçli bir çizim alanı seçimi yapıldığı ve dolayısıyla dönem insanların sergileme eylemlerini amaçlayarak gerçekleştirdiklerini söylemek mümkündür. Üst Paleolitik Çağ sergilemeleri izlendiğinde görülmüştür ki, dönemin sergileme bağlamı sınırlı, içe kapalıdır. Doğada henüz dezavantajlı konumda bulunan insanların içinde bulunduğu bağlamda sanat doğayı dizginlemekle ilgili olmakla beraber, dönem insanların estetik algısının varlığını da göstermektedir.

Anadolu coğrafyasının prehistoryasına bakıldığında Göbekli Tepe, toplu bir tapım alanı ve şölen merkezi olarak, avcı-toplayıcı grupların sosyal kompleksi şeklinde nitelendirilebilir. Av hayvanlarından çok ruhani anlamlarla bezeli dikilitaşlar, sekiler ve platformlarla gerçekleştirilen mekan düzenlemeleri ve özellikle de primitif

insan betimleri gelişkin bir sanata ve bilinçli bir sergilemeye işaret eder. Sergilemenin inanç ve büyüyle ilişkisinin devam ettiği görülmektedir ancak çalışma kapsamından irdelendiğinde, insanların mimari unsurların dahiliyetiyle birlikte estetik kaygı güderek düzenlemeler yaptığını da söylemek mümkündür. Farklı toplulukların bu alanda bir araya gelerek şöenler ve ibadetler gerçekleştirmiş olması, şöenlerde tüketilen yiyeceklerin kabartmalarda betimlenen hayvanlar arasında bulunmaması ve farklı alanlarda farklı hayvanların yoğunlukla kullanılması sonucu, bu hayvanların belirli toplulukları sembolize ettiği yorumu yapılmıştır. Bu bağlamda, sembolizmin gelişimi, temsiliyetin ortaya çıkışı ve bunların ifadesinin ihtiyacı ile beraber amaçlanan bir sergileme eylemi gerçekleştirildiği yorumu yapılabilir.

Neolitik Çağ'a gelindiğinde, toplu yaşam ve tarım insan hayatının bir parçası haline gelmiştir. Çatalhöyük yerleşmesinin halkı yüzyıllar boyunca aynı mekanları yıkıp üstüne tekrar kurarak, aynı duvar resmi ve kabartması sistemiyle kendilerine has bir görselliği çok uzun süreler boyunca muhafaza etmişlerdir. Topluluklar arası iletişimin ve ilişkinin meydana getirmesi kaçınılmaz olan toplumsal ve toplumlar arası gerginlikler göz önüne alındığında birbirine bitişik kerpiç evlerde yaşayan bu halkın avcı-toplayıcı gruplardan daha içe dönük olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemde ev yaşantısı toplumun merkezi haline gelmiş, buna bağlı olarak sanat üretimi de evlere, bireysel mekanlara taşınmıştır. Çatalhöyük evlerinin oldukça fazla görsel unsurla bezenmesi, gelenekselliğin toplumun yaşantısındaki öneminin yanı sıra, görsel zevkle de ilişkili olmalıdır. Çalışma içerisinde, Çatalhöyük evlerinin duvar süslemelerinin seçilmesinde şahsi tercihlerin etkili olduğunu öneren yorumlara değinilmiştir. Bu bağlamda evlerin içlerinde, bireysel sergileme eylemlerinin gerçekleştirildiği ve şahsi tercihlerin de duruma dahil olarak Neolitik Çağ insanların yaşam alanlarında estetik kaygıyla mekan düzenlemeleri yaptıkları söylenebilir. Dolayısıyla, Çatalhöyük halkının kendi göz zevkleri için sergileme eylemlerine başvurdukları yorumunu yapmak mümkündür. Çatalhöyük'te tekrar edilen yapılar ve motifler kültür aktarımının bu halk için oldukça önemli olduğunu vurgular. Sözü geçen dönemde sergileme eylemlerinin amaçları arasında kültürel aktarımı sağlamak öne çıkıyor olmalıdır.

Tarih öncesi Anadolu kültürlerinde görülmektedir ki sergileme, nesiller arası iletişimi ve ilişkiyi sağlayan bir unsur olarak var olmuştur. Tarımın ortaya çıktığı

sürece kadar sergileme eylemlerinin bağlamı, “içsel” ihtiyaçların dışa vurulduğu sanatsal aktivitelerin inanç ve kült gibi amaçlarla gösterilmek istenmesi üzerine kurulu olmalıdır. Sözü geçen bağlam, yukarıda da ifade edildiği gibi önceleri doğayla mücadele halinde olan insanlığın ruhsal durumunu da bir noktada yansıtmaktadır. Avcı-toplayıcı gruplar ise Üst Paleolitik Çağ insanlarına göre doğada barınma konusunda daha rahat olabilmiş bir grup olmalıdır, toplu şölenler, içki üretimi ve mimari üretim sağlamak adına bir arada çalışabilme disiplini, insanların doğayla ilişkisinin daha kontrollü olduğunu ifade etmeyi mümkün kılar. Özellikle tarım öncesi bu süreç için, sergileme bağlamının ifade ve iletişimle ilişkili olduğu düşünülebilir. Farklı grupların temsil edilmesini sağlayan sergileme, tarihsel süreçte edineceği temsil rolünü bu dönemde, Göbeklitepe’de göstermeye başlamış gibi görünmektedir. Tarımla başlayan ve doğadan çok diğer insanların tehdit unsuru haline gelmeye başladığı köy yaşantısı sürecinde ise sergileme eylemlerinin özneliği doğrultusunda, dönem insanların yine inanç temelli sergilemeler yaptıkları fakat sanatsal üretimin çok daha sınırlı sayıda insana sergilenmesi dolayısıyla estetik kaygının görünürlüğünün arttığını söylemek mümkündür.

Maden kullanımının insan hayatına girmesi ve toplu yaşamın devlet düzenlerine evrilmesi sonucunda sanatsal üretimler devletlerin görsel ifadesine dönüşmüştür. Hititler, kurdukları imparatorluk düzenini, anıtsal yapılarla görselleştirmişlerdir. Aslanlı kapı örneği, siyasi bir yapının muhtemel tehditlere karşı görsel anlamda defansif tutumunu ifade etme şekli olarak yorumlanabilir. Burada, sanatın bunu amaçlayarak üretildiği bilinen bir gerçektir fakat sanat üretiminin görünürlüğü noktası, ancak sergileme ile gerçekleşir. Şehre dışardan gelenlerin görmesine yönelik tasarlanmış Aslanlı Kapı, belirli bir hedef kitleye yönelik sergileme eylemi olarak yorumlanabilir. Sfenksli kapıda da aynı durum söz konusudur. Ayrıca bu iki örnekte aslanların ve sfenkslerin yontu kalitelerinin cephede ve yanlarda daha iyi olması, sergileme yönünün de olduğuna işaret eder. Bu bağlamda sergilemenin doğrudan amaçlanarak gerçekleştirildiğine işaret ediyor olmalıdır. Yazılıkaya örneği ise Hitit kültüründe oldukça önemli olan dinin yönetim tarafından bir “hizmet” alanı haline getirilmesi şeklinde ifade edilebilir. Dolayısıyla Hitit devletinin kendi saygınlığına hizmet etme amacı güdüyor olmalıdır. Halihazırda kutsal kabul edilen bir noktaya eklenen mimari unsurlarla kayalık alan tapınak haline getirilmiş,

ikonografiye eklenen kral kabartmalarıyla yönetici güç, gücünü tanrılardan aldığını ifade edebilmiştir. Bu bağlamda, sözü geçen dönemin Anadolu kültüründe propaganda, sergilemenin öncelikli amacı olarak öne çıkmış olmalıdır.

Anadolu kültür tarihinin bir diğer önemli medeniyeti Assurlar ise özellikle kaya kabartmaları ile yönetim güçlerinin uzandığı en uzak noktalara kadar sergilemenin ifade gücünü kullanmışlardır. Son Tunç Çağı'nın en görkemli yapılarından olan II. Assurnasripal saray yapısı ve sarayda kullanılan duvar süslemelerinin ikonografisi, Hitit kültüründe de görülen aslan, sfenks gibi figürlerin krallığın gücüyle ilişkisini sürdürdüğünü göstermektedir. Kralın ihtişamı da saray kompleksiyle ifade edilmiştir. Saray, etrafına hakim, herkesçe görülebilir konuma yerleştirilmiştir ki bu saray yapısının gösterilmek istendiğini, bir sergileme nesnesi olduğunu ifade ediyor olabilir. Tanrı ve kral ilişkisinin kurulmak istendiği görülen saray ikonografisi, sergileme bağlamını da nitelendirmektedir. Son Tunç Çağı'nda sergileme eylemlerinin, siyasal güçlerin varlık göstermek istediği alanlarda görülebilirliği sağladığını ve görsel bir zevk doğrultusunda gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. Dönemin sergileme bağlamı, ihtişam ve güç gösterisinin yoğun olduğu, dini figürlerin siyasal gücü beslemek için kullanıldığı bir bağlam olarak nitelendirilebilir.

Urartu Krallığı'nın tarihsel süreçte öne çıktığı süreç Demir Çağı'dır. Diğer Mezopotamya medeniyetlerine göre çok daha sade bir mimari anlayışı olan Urartuların savunma mimarisindeki gelişkinlikleri ülkelerinin konumlandığı arazi şartlarıyla ilişkilidir fakat bu medeniyetin sade görselliği, anıtsallıkla harmanlanarak estetik kaygı varlığı gösteriyor olabilir. Urartular zorlu bir topografyaya konumlanmış devletlerini, savunma göstergesi olan ve maden işçiliğinin en önemli örnekleri olan adak kalkanlarıyla görselleştirmişlerdir. Adak kalkanları, tamamen sergilenmek için üretilen sanatsal nesnelerdir. Tapınak duvarlarına asıldığı bilinen bu kalkanlar üzerindeki betimlerle Urartular oldukça incelikli fakat mütevazı bir görsel dil oluşturmuş olmalıdır. Asker tanrı şeklinde nitelendirilen baş tanrıları Haldi de düşünüldüğünde adak kalkanı sergilemelerinin Urartu kültürünü iyi yansıtan semboller olduğu düşünülebilir. Bu noktada Urartu medeniyetinin sergileme nesnelerinin Urartu kültür bağlamını anlamlandırmak için uygun nesneler olduğunu söylemek mümkündür.

Mezopotamya'nın ve Doğunun kültürel merkez konumunda olduğu tarihsel süreçte oldukça baskın bir siyasal güç yapısı izlenmektedir ve sergileme eylemlerinin kullanımında ifade etme işlevinin aktif olduğu bu süreç için söylenebilir. Dönemin sergileme bağlamının propaganda temelli olduğu ve sergilemenin devletlerce gerçekleştirilmesi sonucu, yönetici grupların politik yaklaşımlarının sunulduğu ifade edilebilir. Antik Yunan Dönemi öncesi, özellikle Doğu medeniyetlerinin sergileme eylemleri izlendiğinde, güçlü bir yönetici imgesi, yönetici imgesini destekleyen bir tanrısallık anlayışı ve defansif bir görsel dil göze çarpmaktadır. Örneklerde yer verilen medeniyetlerin ortak noktası, güçlü siyasi yapılarını halklarına ve düşmanlarına ifade etmek için sergileme eylemlerine başvurmuş olmalarıdır. Fakat her kültürün kendi sanatı ve kendi inançları sergileme nesnelerinin değişimine etki etmiş olmalıdır. Maden sanatında güçlü olan Urartular sergileme nesnelerinde bunu tercih etmişken, inanç sisteminin doğrudan krallıkla ilişkili olduğu Hitit medeniyetinde öne çıkan yapılar kült yapılarındaki sergilemelerdir. Gücün sergilenme ihtiyacıyla ortaya çıkan bu siyasi temelli sergilemeler, daha sonraki tarihsel süreçte de sıklıkla görülmüştür.

Antik Yunan medeniyetinin temelini oluşturan Minos ve Myken kültürlerinin eserleri izlendiğinde Mezopotamya etkisinin açıkça görüldüğü söylenebilir. Kuvvetli ve ihtişamlı bir devlet izlenimini yaratan Minos Saray yapıları, duvar süslemeleri ile saray yapılarını birer sanat eseri haline getirmişlerdir. Herhangi bir savunma yapısı bulunmayan bu kültürün, defansif olmayan, alabildiğine zenginlikle donatılmış bir görsel dili olduğu söylenebilir. Minos saray yapılarının duvarlarında sergilenen floral betimler, hayvan figürleri ve boğa kültü imgeleri, kültürün bağlamının anlaşılması adına önemli bulgular olarak yorumlanabilir. Sergilemenin bu halk tarafından bir statü göstergesi olarak kullanıldığı ve krallığın zenginliğinin sergilenmek istendiği düşünülebilir. Yoğun sanat üretiminin varlığı, süsleme amacının varlığını, kültürel motiflerin estetik kaygı güdülerek kullanıldığını düşündürmektedir. Girit Adası'na Mykenlerin gelişiyle, temelde Yunan olan Mykenler Minos kültürüyle etkileşim içerisine girmiştir. Özellikle tholos mezar yapıları Mykenlerin statülerine göre ayrıldıklarını göstermektedir. Statü farklarının, bu statülerin vurgulanması ihtiyacını doğurduğu ve dolayısıyla sergileme eylemlerine başvurulmasına sebep olduğu söylenebilir. Sözü geçen Mezopotamya etkisi Mykenlerde Minos sarayları kadar süslü olmayan fakat ihtişam vurgusu yapılan saray ve mezar komplekslerinde görülmüştür

ayrıca Mykenler de savunma mimarisine önem vermiştir. Aslanlı şehir kapıları ile hedef kitleye yönelik sergilemeler gerçekleştirmiş oldukları söylenebilir. Öte yandan Myken tapınaklarında sekilerin sıklıkla kullanılması, sınırlı sayıda insanın girebildiği mekanlarda dahi göz hizasına uygunluk sağlanmaya çalışılması bu kültürde amaçlanarak uygulanan sergileme eylemlerinin yer edindiğine işaret etmektedir. Mykenlerin savaşçı, heroik bir kültüre ve bununla bağdaşık bir inanç sistemine sahip oldukları da göz önüne alınarak, zenginlik ve iş gücü vurgusu bulunan anıtsal mimari unsurlarla kurulan, dine önem verilen, merkezi yönetim imgesine sahip bir kültür sergilemesi uyguladıkları ifade edilebilir.

Arkaik Çağ'a gelindiğinde Antik Yunan kültürü için tapınak yapılarının kültürde öne çıkan yapılar olduğu görülmüştür. Antik Yunan kültürü için din, kültürün önemli bir parçasıdır. Sergileme eylemleri de tapınaklar ve kült yapılarıyla yoğun biçimde ilişkili olmuştur. Olympia Hera Tapınağı örneğinde kült heykellerinin tapınağın merkezine yerleştirildiği yorumunu mümkün kılan bir platform olduğu ifade edilmiştir. Platform kullanımı ve mekanda bir merkez yaratılması, MÖ 7. yüzyıl Yunan kültüründe nesneyi merkezine alan bir mekan düzenlemesi yapıyor olduğunu düşündürmektedir. Sözü geçen çağda heykel sanatına olan ilginin artması ve yapıların merkezlerine heykellerin alınıyor olması, dönemin refah seviyesinin yükseldiğine ve dolayısıyla sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlayacak zaman, iş gücü ve maddi gücün bulunduğu işaret eder. Ephesos Artemision'u örneği Arkaik Çağ Batı Anadolu sanatını ve sergileme bağlamını ifade eden bir örnek olarak karşımıza çıkar. Dipteros sütunlu, kabartma ve heykellerle süslenen yapının varlığı, Doğu etkili anıtsal Yunan mimarisinin bir örneğidir. Görselliğin öne çıktığı yapının bir kült yapısı olması, Yunan kültüründe dinin önemini vurgularken, dini yapıların yönetici güçlerce halklarıyla iletişim kurmak için kullanıldığını düşündürmektedir. Özellikle mermerin heykel ve mimari sanatlarının temel unsuru haline gelmesi ve plastiklerin mimari süsleme unsuru olarak kullanılması estetik kaygının varlığını vurgular.

Klasik Çağ yunan kültürü ve sanatının zirvesi olarak kabul edilen süreçtir. Bu dönemde ortaya çıkan ideal güzellik algısı, sergileme eylemlerinde estetik kaygının görünürlüğünü arttırmış, sergilemenin ifade işlevi vurgulanmıştır. Perikles'in ideal vatandaş çizgisinin tüm sanat eserlerinde belirli kalıplarla uygulanıyor oluşu, dönemde yönetici gücün bir farkındalıkla sergileme eylemlerinde bulunduğunu kanıtlar

niteliktedir. Dönemin en önemli kült yapılarından olan Olympia Zeus ve Parthenon tapınaklarına dikilen kült heykellerinin anıtsallığı, heykelleri aydınlatma amacıyla da kullanılan yağ ve su havuzları, sözü geçen kült heykellerinin yüzyıllar boyunca kopyalarının yapılması, nesne merkezli bir sergilemenin bilinçli olarak Klasik Çağ içerisinde uygulandığını açıkça ifade ediyor olmalıdır.

Klasik Çağ sergilemelerinin bağlamı, dini yapıların ve kült amaçlı heykellerin, bir kitle iletişim aracı olarak kullanıldığı, Doğu kültüründen farklı olarak, tanrılarla yöneticilerin ayrı değerlendirildiği fakat yine de yönetici güçlerin dini figürlere duydukları saygı üzerinden halkla bağlarını sıkılaştırma amacı güttükleri bir bağlam olarak yorumlanabilir. Klasik Çağ sonlarına doğru Batı Anadolu'da Pers hakimiyeti yoğunlaşmıştır. Pers ve Yunan sanatının kaynaştığı bir sanat anlayışı ve dolayısıyla iki kültürün birleşimini ifade eden bir görsel dil MÖ 5. ve 4. yüzyıllarda söz geçen coğrafyada görülmüştür. Statü göstergeleri olarak anıt mezar yapıları öne çıkmıştır. Ksanthos Nereidler Anıtı'nı yaptıran Erbinna'nın kendisini yüceltmek için bu plastik unsurlarla donatılmış anıtsal mezarı tercih etmiş olması, etkileyicilik yaratma arzusunun varlığını gösteriyor olmalıdır. Bu sergileme kültürüne benzer olan ve Nereidler Anıtı'nda görülen anıtsallığı öteye taşıyan bir örnek de Halikarnassos Mouseleionu'dur. Pers satrabı ve bölgenin yöneticisi Mausolos tarafından yapımına başlanan, eşi ve kız kardeşi Artemisia tarafından Mausolos öldükten sonra inşası tamamlatılan yapı, limandan geçen gemilerin görüş açısında bulunacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu açıdan yapının kendisi bilinçli şekilde bir sergileme nesnesi haline getirilmiş olmalıdır. Yapının en tepesinde Mausolos ve Artemisia heykellerinin bulunması, bu iki figürün tanrısallaşması şeklinde de yorumlanabilir fakat açık olan iki figürün gücünün görselleştirildiğidir. Devasa anıt yapısı, Antik Çağ'ın yedi harikasından biridir ve dönemin anıtsal yapılarını etkileyen bir mimari ortaya koymuştur. Bu bağlamda Pers yönetimi altındaki bölgede, yöneticilerin gücünü temsil etme amacının ön plana çıktığı söylenebilir.

MÖ 4. Yüzyılda tarih sahnesine çıkan Büyük İskender ve kurduğu çok kültürlü krallık, Yunan kültüründe önemli değişiklikler yapmıştır. Önemli heykeltıraşlarla çalışarak kendisinin tanrısallığını ifade eden portre tiplerini krallığının farklı bölgelerine diktiren bu güçlü yöneticinin, sergilemeyi yaratmak istediği kültürü yayma amacıyla kullanmış olduğu söylenebilir. Herakles, Akhilleus gibi Yunan

kahramanlarını kendisiyle özdeşleştirerek Doğu kültürüne ait tanrısal kral imgesini Yunan kültürüne taşımak istemiş olduğu düşünülen Büyük İskender'in sergileme eylemleri ile görsel iletişimi efektif şekilde uyguladığı yorumunu yapmak mümkündür. Büyük İskender'in ölümünün ardından girilen karmaşık siyasi süreçte uzun süren savaşlar ve Büyük İskender'in getirdiği kültürün etkileri sergileme eylemleriyle birlikte izlendiğinde, plastik eserlerde duygu ifadesinin başlaması tesadüfi olmadığı görülebilir.

Knidos Limanı'ndan geçen gemilerin de görüş açısına girecek bir konumda bulunan yuvarlak tapınak yapısında etrafındaki sütunların arasından görülebilir şekilde dikilen Knidos Aphroditesi dönemin sanat anlayışını ifade eden bir örnektir. Heykelin çıplaklığı ve utanır gibi betimlenen vücut dili, bir tanrıça heykelinde süregelen süreçte daha önce karşılaşılmamış bir duygusallık şeklinde değerlendirilebilir. Heykelin kendi dönemi içerisindeki ünü de göz önüne alındığında Knidosluların heykeli olabildiğince açık şekilde sergilemek istemiş oldukları yorumu yapılabilir.

Hellenistik Çağ genelinde Antakya Tykhesi gibi örnekler göstermektedir ki acı çeken halkın yeni tanrı ve tanrıçalara ihtiyacı olmuş, yöneticiler ise Büyük İskender'in de etkisiyle yeni tanrılar halini almıştır. Bu tanrısalılığı çıplak betimler sağlamıştır. Geç Hellenistik Çağ'ın kültür merkezlerinden biri olarak öne çıkan Pergamon ise dönemin genel kült yapısından farklı olarak geleneksel tanrı ve tanrıcaları yücelten bir görsel dil kurarak, kenti Klasik Çağ'ın Atina'sı ile bağdaşık hale getirmiştir. Anıtsal Pergamon Sunağı (Zeus Altarı) yoğun ve neredeyse tam plastik işlenmiş kabartmaları ile tam anlamıyla bir sergileme nesnesi şeklinde tasarlanmış ve halkın görebileceği şekilde tapınağın dışını süsleyerek doğrudan halka hitap eden bir sergileme gerçekleştirmiştir. Mitolojik hikaye betimleri üzerinden Pergamon tarihi ve zaferleri yüceltilmiştir. Yontu kalitesi oldukça yüksek kabartmalarla estetik kaygının varlığı vurgulanmıştır.

Antik Çağ'ı yaşamış antik yazarlar da dönemin estetik algısı ve bağlamı açısından bilgiler vermiştir. Herodotos'un sıklıkla heykellerden, güzel bulduğu tapınaklardan ve zenginlik göstergesi olduğunu düşündüğü nesnelerden bahsettiği görülmüştür. Tapınaklarda sunuların sergilendiği bilgisini paylaşmış, tapınaklarda nesnelerin göze hitap edecek şekilde düzenlendiğinden bahsetmiştir. Bu açıdan, Herodotos'un ifadeleri, Antik Yunan kültürü içerisinde sergilemenin bilinçli şekilde

yapılıyor olduğu yorumunu mümkün kılabilir. Yine sıklıkla tapınaklar ve kamu alanlarına dikilen heykellerden bahseden Pausanias da dönemin izleyicileri için süslemelerin güzelliğinin önemli olduğunu göstermiştir. Sergileme ile sağlanabilen etkilenmenin Antik Çağ insanları tarafından da yaşandığını ve dolayısıyla Antik Çağ'da estetik kaygıyla sanatsal üretim gerçekleştirildiğini antik yazarların ifadeleri doğrultusunda söylemek mümkündür. Herodas'ın da tapınak güzelliğini vurgulayan anlatısı ya da Strabon'un güzel kelimesini yapılarla ilgili kullanımı da sözü geçen etkilenme durumuna örnek gösterilebilir.

Antik Çağ sergileme eylemleri üzerinden sergileme bağlamlarını izlemek mümkündür. Dönemin sanatsal anlayışının sürekli olarak geliştiğı ve güzellik anlayışını yansıttığı söylenebilir. Görece özgür şehir devletlerine sahip Yunan kentlerinde sergilemenin, yönetici güçler tarafından oy hakkı bulunan özgür vatandaşlarla iletişim kurma ve devlet imgesini aktarma aracı olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Antik Çağ'ın erken dönemlerinde tarih sahnesindeki varlığı genç olan Yunan kültürünün güçlü Doğu sanatı etkisinde geliştiğı fakat kendi özgün kültürünü özellikle kült yapılarında yansıttığı düşünülebilir. Yüzyıllar boyunca sergileme nesnesi olarak karşımıza çıkan kült yapıları ve statü göstergesi olan mezar yapıları, Antik Yunan halkının kuvvetli inançlara sahip olduğunun altını çizmektedir. Antik Yunan Çağı süresince, çalışma içinde de belirtildiğı gibi sergileme eylemleri amaçlanarak uygulanmış olmalıdır. İfade yönüyle sergileme eylemleri, gerçekleştirildikleri kentlerin, tarihsel süreçlerini ve siyasal düzenlerini ayrıca, sergilemelerin hedef kitlelerinin inançlarını yansıtmaktadır. Antik Çağ'da prestij ve propagandanın yoğun olduğu, değişken siyasi bir zeminde güçlü fakat insani tanrıların giderek daha da insanlaştığı, halkların çeşitli politik inançlara göre yöneticiler tarafından din yoluyla şekillendirilmek istendiğı bir bağlam izlenebilmektedir.

Müze kavramı da Antik Çağ içerisinde izlenebilen bir kavramdır. Öncesinde koleksiyon işlevleriyle Mezopotamya kültürlerinde de erken örnekleri görülebilen müzecilik çalışmalarının ünlü ve antik örneğı olarak İskenderiye Kütüphanesi görülmektedir. Çok sayıda kitabın biriktirildiğı, korunduğı ve kullanıma açıldığı İskenderiye Kütüphanesi, sergilemeden bağımsız bir müze olarak nitelendirilebilir. Müze kelimesinin mousalardan geldiğı ve mousaların kutsal mekanı olan

mouseionların kütüphaneleri ve halka açıklığı barındırması, müze kavramının temelini Antik Çağ olduğu söylenebilir.

Müzelerin gelişimi, koleksiyon dürtüsüyle başlamış, Avrupa’da nadire kabinelerinin kurulmasıyla günümüz müzeciliğine benzer mekanlar kurulmuştur fakat çalışma içerisinde ifade edildiği gibi, nadire kabineleri bireysel koleksiyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzenin en önemli işlevi olan halka açıklık Avrupa’da ulus müzelerin kurulmasıyla müzeciliğe girmiştir. Bu noktada, müzecilik çalışmaları, modern anlamıyla müzelerin var olduğu andan itibaren sergilemeyi kapsamıştır. Müze nesnelerinin halka sunulması, teşhir edilmesi sergileme ile mümkün olmuş, dolayısıyla müzelerin ifadeleri sergileme yoluyla gerçekleştirilmiştir. Müze-sergileme ilişkisi için, Üst Paleolitik Çağ’dan itibaren sergilemenin muhafaza ettiği birincil işlev olarak ifade oldukça önemli bir rol oynamaktadır. İfade, müzeyi oluşturan itici güçlerden biri şeklinde nitelendirilebilir. Mezopotamya’da protohistorya çağlarında ya da Hellenistik Çağ krallıklarında görülen merkezi yönetimlerin temsiliyet ihtiyacı, müzelerin kurum olarak tarih sahnesine çıktığı 17. ve 18. yüzyıllarda, politik çehrelerini yeni oluşturan devletlerin temsiliyet ihtiyacıyla paralel olmalıdır. Bu bağlamda Antik Çağ ve öncesinin kamu yapılarında gerçekleştirilen sergileme eylemleriyle, yakın tarihte müzelerde gerçekleştirilen sergilemeler benzer hedeflere sahip olmalıdır. Müzeler sanat ve tarihi, sergileme vasıtasıyla anlatılmak istenilen tarihsel bir sürece dönüştürebilen kurumlar olarak da değerlendirilebilir ki Avrupa tarihinin önemli kırılma noktalarında müzelerin bulunduğu konum göz önüne alındığında, bu yorumu yapmak mümkündür.

Türkiye Müzeciliği 19. Yüzyıldan itibaren, arkeoloji temelli olarak faal duruma geçmiştir. Osman Hamdi Bey, Halil Edhem Bey gibi önemli şahsiyetlerin de girişimleriyle Osmanlı Dönemi’nden itibaren müzecilik ve arkeoloji bilimsel olarak birlikte geliştirilmiştir. Avrupa müzelerinin koleksiyon ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla Anadolu’nun antikitesini kullanma arzusu, Osmanlı’nın oldukça zayıf bir devlet halini aldığı bu süreçte müzelerin temsiliyet gereksinimini gidermek üzere kullanılmasına neden olacak itici güç olmuştur. Batılılaşmayı da ifade eden kurumlar olarak müzeler, hızlı bir gelişim göstermiştir. Cumhuriyet Dönemi’nde ise köklü bir değişiklik geçiren siyasi durumda, yeni Türkiye vatandaşının yaratılması için müzeler eğitim işlevini üstlenmiştir. Bu noktada Osmanlı müzeciliğinde daha çok ülkenin

dışarıdan nasıl görünmek istediği ve Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih boyunca hükmettiği coğrafyaların temsili söz konusuysa; Türkiye müzeciliğinin ulus kimliği yaratma ve halkın eğitilmesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Sergileme, her iki temsil şeklini de sağlayabilen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müzecilik çalışmalarının tarihsel süreci incelendiğinde müzelerin sergilemeden bağımsız tarafının daha çok bir enstitü şeklinde var olduğunu söylemek mümkündür. Eğitim, iletişim ve temsiliyet gibi kavramların müze bünyesinde barınmasını sağlayan unsur sergileme eylemidir. Çağdaş müzecilikte öne çıkan eğitim ve iletişim kavramları dolayısıyla sergileme günümüz müzeciliği için oldukça önemli bir konumdur. İletişim gerekliliği, müze sergilerinin klasik sergilemelerle gerçekleştirilen tek taraflı ifade şeklinin değiştirilmesi gerekliliğini doğurmuştur. Bir hikaye anlatımı ve deneyim sunumu tercih edilen bir sergileme yöntemi haline gelmiştir. Bu çalışmanın önerisi olan bağlam sergileme terimi, sergi deneyimi sunabilmesi açısından gerekli görülmektedir.

Bağlam, bir müze nesnesinin sadece bir nesne olarak görülmesinden ziyade, bir tarihsel süreç ifadesi olarak algılanmasını sağlayabilecek deneyimi müze mekanına taşıyabilecek bir kavramdır. İnsanların gördüklerinin içlerinde kendilerini hayal etme eğilimleri doğrultusunda, müze içerisinde nesnelerin bağlamlarıyla birlikte sergilenmesi, müze nesnelerinin anlaşılabilmesine olumlu katkıda bulunabilir. Bağlam sergilemenin bir terim olarak henüz çalışılmamış olmasına rağmen bu tarz sergilemeler müzelerde uzun zamandır kullanılmaktadır. Pergamon Sunağı'nın Berlin'deki müzede bir rekonstrüksiyon şeklinde sergilenmesi, Pergamon'un mimarisinin doğrudan müzede görülebilir olması dolayısıyla, dönemin mimari sergileme bağlamının müzede canlandırılmasına bir örnek teşkil etmektedir. Buna benzer şekilde Nereidler Anıtı da orijinal bağlamından koparılarak bir müze mekanı içerisinde sergilenmektedir ve ören yerinde çok daha geniş bir bağlamda izlenebilecekken, sadece sınırlı, sanatsal bağlamı müzede yer almaktadır. Bu öncül bağlam sergileme örnekleri kültürel miras kavramı açısından problemli örneklerdir fakat bağlam sergileme, daha geniş bir bağlamı müzede canlandırmak için de uygun bir terim olabilir. İzmir'de yer alan Key Museum, Shell Benzin İstasyonu canlandırması ile esas koleksiyon parçaları olan nesneleri, bağlam sergilemesiyle müze mekanında canlandırmıştır. İletişimi tek taraflı kurmayan, geçmişe ait bir

bağlamın izleyici tarafından deneyimlenmesini sağlayan bu sergi, bağlam sergileme terimi altına alınabilecek bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Milet Müzesi gibi Türkiye sınırları dahilinde bazı müzeler bir sergileme yöntemi olarak bağlamların canlandırılmalarını tercih etmişlerdir. Köstem Zeytinyağı Müzesi ve Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi ise tüm sergilemesini bağlam canlandırma ile gerçekleştirmiş müzeler olarak önerilmek istenen terimi örneklendirmektedir. Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi koleksiyonu tarihöncesi çağlara ait, küçük boyutlu ya da günlük kullanım işlevli nesneler olmaları dolayısıyla izleyiciler tarafından dikkat çekici unsurlar haline getirilmeleri önemli olmalıdır. Dönemin insanlarını canlandıran balmumu heykellerin kullanılması ve bağlamı ifade eden canlandırmaların yapılması küçük nesnelerin dahi nasıl kullanıldığını akılda kalıcı şekilde izleyicilere aktarıyor olmalıdır. Göbeklitepe'nin replikasının müzede yer alması, ören yerinde güvenlik sebebiyle yakından izlenmesi mümkün olmayan bağlamın deneyimlenebilmesi için bir alternatif sunmaktadır. Antik Çağ'a ait sütunların, üretildikleri döneme uygun olarak düzenlenmesi ile izleyicilerin müze mekanı içerisinde bir sütunlu galeride yürümesi sağlanmıştır. Bu açıdan, izleyicilerin müze içerisinde Antik Çağ ve öncesine ait nesneleri, dönemin insanlarının kendi tarihsel süreçlerinde algıladıklarına benzer şekilde algılayabilmelerini, müze mekanı kapsamında bağlam sergileme ile gerçekleştirmenin mümkün olduğu önerilebilir.

Antik Çağ sergileme bağlamı, her bağlamın kapsamının değişken olabileceği gibi yaşanan süreçlerle değişimler geçirmiş, bu değişimler çalışma dahilinde izlenmiştir. Antik Çağ'da bilinçli ve estetik kaygı güdülerek sergileme eylemlerinin yapılmış olduğu görülmüştür. İnsan gruplarının niceliklerine ve yaşayış niteliklerine bağlı olarak farklı ifadeler sunan sergileme eylemleri, dönemlerin bağlamlarını aktarmıştır.

Bağlam sergileme, müzenin geçmişle günümüz arasında kurduğu köprüyü daha efektif bir noktaya taşıyabilir. Müze ziyaretçilerinin koleksiyon nesnelerini yalnızca izlemek yerine, geçmişteki anlamlarıyla birlikte müze mekanı içerisinde deneyimleyebilmesi, bağlamın müze içerisinde yer almasıyla mümkün olabilir. Öte yandan, Antik Çağ ve hatta öncesinde bilinçle ve belirli amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen sınırlı ya da kitlesel sergileme bağlamlarının müzelere uyarlanılabilmesi, geçmişin nesnelerinin ötesinde, dönemlerin yaşayışının ve

fikirlerinin de sergilenebilmesini sağlayabilir. Bağlam sergilemenin müze terminolojisine dahilyeti bu konunun çok daha fazla araştırmacı tarafından ele alınmasına, daha fazla müze tarafından bilinçli şekilde uygulanmasına bir kapı açabilir.



KAYNAKÇA

Akurgal, E. (2003). *Eski Anadolu Uygarlıkları*. İstanbul: Net Turistik Yayınları.

Albayrak, Y. (2012). Anadolu’da Artemis’in Sıfatları. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 12(48): 1-15.

Artun, A. (2014). *Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2019). Sunuş: Halil Edhem’in Modern İstanbul Müzesi. *Halil Edhem Müzecilik Yazıları Modern Sanat Müzesinin Tasarımı*. (ss.15-40). İstanbul: İletişim Yayınları.

Atagök, T. (1999). Müze Toplum İlişkisinde Eğitim. *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*. (ss.143-146). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Atik, Ş. (1999). Müzelerimizin Yeniden Yapılanması Kapsamında Müze Toplum İlişkisi, Müze Toplum İlişkisi Bağlamında Müze Tanıtımı ve İletişim. *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*. (ss.155-171). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Aykut, Z. (2017). Müze Sergilemelerinde İzleyici-Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekan Tasarımı. *Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi (IJIA)*. 2(2): 219-242.

Bağlam. <https://sozluk.gov.tr/> , (31.05.2021).

Balık, D. (2009). *Çağdaş Sanat Müzelerinde “Yeni” Mekan Deneyimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Barbato, L. (2018). Assur İmparatorluğu (MÖ 900-600). *Antik Yakındoğu*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.230-249). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Barnes, R. (2020). Musaların Tavuk Kümesinde Dünyadan Uzak Yaşayan Kitap Kurtları: Antik İskenderiye Kütüphanesi. *İskenderiye Kütüphanesi: Antik Dünya'nın Öğrenim Merkezi*. Çev. Elif Derviş. (ss.83-103). Ankara: Dost Kitabevi.

Baş, A. (2016). Urartu'da Askeri Bir Ekipman: Kalkanlar. *Uluslararası Amisos Dergisi*. 1(1): 107-134.

Benzin İstasyonu. <https://www.keymuseum.com/#benzin-istasyonu/1>, (13.05.2021).

Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bettali, M. (2017). Tarih/Giriş. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.25-35). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Biber, H. (2020). Urartu Silahları. *Urartu: Doğu'da Değişim*. (ss.170-181). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bingöl, O. (2015). *Arkeolojik Mimaride Resim: İÖ 30.000-500*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Bloch, M. (2017). Çatalhöyük'te Din mi Var Yoksa Sadece Evler mi?. *I. Uygarlığın Doğuşunda Din: Çatalhöyük Örneği*. Çev. Dilek Şendil. (ss.200-221). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Boardman, J. (2001). *Yunan Heykeli Arkaik Dönem*. Çev. Yaşar Ersoy. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Boardman, J. (2013). *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*. Çev. Gürkan Ergin. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Boardman, J. (2014). *Yunan Heykeli Geç Klasik Dönem ve Koloniler İle Denizasıırı Yerlerdeki Heykeltıraşlık*. Çev. Müjde Paker. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayınları.

Boren, A. (2019). Sunuş: Arkeolojinin Politikası ve Etiği. *Arkeoloji: Tarihin ve Kültürün Yapılandırılması*. (ss.7-21). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.

Carpenter, T. H. (2007). *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*. Çev. Bensen B. M. Ünlüoğlu. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Coşkun, İ. ve Kılıç, N. (2019). Hitit Kutsal Su Tapınaklarında Eflatunpınar İle İlgili Değerlendirmeler. 3. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*. (ss.313-325), Düzenleyen Double Tree By Hilton.Van.

Çalışkan, C. (2016). Sergileme Tasarımının Gelişimi ve Müze ile Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması. *Yıldız Journal of Art and Design*. 3(1): 26-42.

Çelgin, G. (2000). *Örneklerle Hellenistik Çağ Şiiri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Çelik, Z. (2016). *Asar-ı Atika: Omsanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*. Çev. Ayşen Gür. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Çevik, N. (2012). *Taşların İzinde Likya*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Çevik, S. (2018). Kurgusal Mekânlarda Edebiyat Turizmi Deneyimi: Masumiyet Müzesi Örneği. *Art-e Sanat Dergisi*. 11(22): 302-337. <https://doi.org/10.21602/sduarte.466075> , (30.05.2021).

Çilingiroğlu, A. (2020). Ayanis Kalesi. *Urartu: Doğu'da Değişim*. (ss.250-267). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

D'Agata, A. L. (2017). a. Myken Uygarlığı. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.44-55). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

D'Agata, A. L. (2017). b. Yunan Uygarlığının Kökenleri: Minoslular ve Mykenler. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.36-43). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Darga, A. M. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

De Bolla, P. (2006). *Sanatt ve Estetik*. Çev. Kubilay Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dean, D. (2002). *Museum Exhibition: Theory and Practice*. New York & Canada: Rautledge.

Deighton, H. J. (2005). *Eski Atina Yaşantısında Bir Gün*. Çev. Hande Kökten Ersoy. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Demir, Ç. (2009). Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekleri. *Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi*. (2): 51-65.

Demirci, Ö., Saunders, A., Pulhan, G., Savaş, A., ve Yüncü, O. (2015). Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi. *Aktüel Arkeoloji*. (48): 44-53.

Demirdelen, H. (2012). Anadolu Medeniyetleri Müzesi Eğitim Etkinlikleri. *Müzebilimin ABC'si*. (ss.209-228). İstanbul: Ege Yayınları.

Demiriş, B. (2007). Antik Çağ'da Dil ve Gramer. *Doğu Batı: Antik Dünya Bilgeliği*. (40): 103-121.

Dernie, D. (2009). *Exhibition Design*. London: Laurence King Publishing.

Di Nocera, G. M. (2018). İkinci Neolitik Devrim Kentleşmenin Doğuşu. *Antik Yakındoğu*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.48-55). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Dietrich, L., Meister, J., Dietrich, O., Notroff, J., Kiep, J., Heeb, J., Beuger, A. ve Schütt, B. (2019). *Cereal processing at Early Neolithic Göbekli Tepe, Southeastern Turkey*. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0215214>, (28.02.2021).

Doksanaltı, E. (2015). Bir Kültür Yağması: Knidos Aslanı. *Aktüel Arkeoloji*. (47): 92-97.

Duncan, C. (2012). Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli. *Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2*. Çev. Elçin Gen. (ss.203-224). İstanbul: İletişim Yayınları.

Duncan, C., Wallach, A. (2012). Evrensel Müze. *Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2*. Çev. Renan Akman (ss.49-86) İstanbul: İletişim Yayınları.

Durugönül, S. (2018). *Heykeller Konuşabilseydi... Antik Yunan Heykeltıraşlık Sanatına Toplumsal Açından Bir Bakış*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Dürüşken, Ç. (2016). *Antik Çağ Felsefesi Homeros'tan Augustiuns'a Bir Düşünce Serüveni*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Eco, U. (2019). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.

Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*, İstanbul: Beta Yayınları.

Erder, C. (1971). *Tarihi Çevre Kaygısı*. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi.

Erhat, A. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Errington, R. M. (2017). *Hellenistik Dünya Tarihi MÖ. 323-30*. Çev. Gülşah Günata. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Estetik. <https://sozluk.gov.tr/> , (12.05.2021)

Ferruci, S. (2017). Diadokhoslar. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.190-199). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Gary, M. P. (2010). *Cave Art And The Evolution Of The Human Mind*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Wellington: Victoria University Of Wellington.

Gates, C. (2015). *Antik Kentler*. Çev. Barış Cezar. İstanbul: Koç Yayınları.

Gezgin, İ. (2012). *Fallusun Arkeolojisi: Doğal Olanın Kültüre Kültürün İktidara Dönüşümü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Guerriery, M. (2002). Müze: Hatıra ve Gerçeğin Sahnesi. *Sabancı Üniversitesi Sabancı Müzesi: Bir Kuruluşun Öyküsü*. (ss.57-117). İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sabancı Müzesi Yayını.

Guerrini, C. (2017). a. Kutsal Alan ve Yunan Tapınaklarının Doğuşu. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.734-740). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Guerrini, C. (2017). b. Perikles'in Hayli, Phidias'ın Atina'sı. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.787-795). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Gül, S. N. (2012). Müzelerde Aktif Katılımlı Sergileme Anlayışının Gelişimi ve Etkileşimin Sergilemede Kullanımı. *Sanat ve Kültür Yönetimi Lisansüstü Öğrenci Konferansı Genişletilmiş Bildiri Kitabı*. (ss.37-39), Düzenleyen İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültür Yönetimi Yüksek Lisans Programı. İstanbul.

Gür, B. (2012). *Tunç Çağı'nı Sona Erdiren Halklar Deniz Kavimleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Gür, B. (2014). a. Miken Tapınaklarında Sergi Kaygısı. *Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar*. (ss.75-86). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Gür, B. (2014). b. *Miken Uygarlığı ve Ahhiyawa*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Gür, B. (2015). Miken Faunasına Genel Bir Bakış. *Prof. Dr. Ömer Özyiğit'e Armağan*. (ss.203-218). İstanbul: Ege Yayınları.

Gür, B. (2016). Antik Hellen Tapınağı ve Kutsal Alanlarda Tasarım ve Düzenlemeler, *CEDRUS: Akdeniz Uygarlıkları ve Araştırmaları Dergisi*. 4: 47-61.

Gür, B. (2017). Antik Çağ'da Zeytinyağı ve Günümüzde Zeytinyağı Müzeleri. *History Studies. International Journal of History*. 9(2): 139-155. <https://doi.org/10.9737/hist.2017.527> , (30.05.2021).

Gür, B. (2018). Girit'in Arkeolojik Mirası ve Söylencesel Geçmişinde Minos Kültürü. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*. (157): 9-24.

Haas, V. (2002). Hitit Dini. *Hititler ve Hitit İmparatorluğu Bin Tanrılı Halk/Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter* (ss.438-442). Bonn: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.

Hamilakis, Y. (2020). *Ulus ve Harabeleri Yunanistan'da Antikite, Arkeoloji ve Ulusal İmgelem*. Çev. Ayşe Boren. İstanbul: İletişim Yayınları.

Harmanşah, Ö. (2020). Taşa Oyulmuş Suretler: Hitit Kaya Anıtları. *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu*. (ss.305-314). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Herodas. (2016). *Mimoslar*. Çev. Alovera. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Herodotos. (2014). *Tarih*. Çev. Müntekim Ökmen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hodder, I. (2014). *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Hodder, I., Meskell, L. (2017). Bölgesel Bağlamda Çatalhöyük'te Sembolizm. *I. Uygarlığın Doğuşunda Din: Çatalhöyük Örneği*. Çev. Dilek Şendil. (ss.52-104). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Hodder, I., Pels, P. (2017). Tarih Evleri: Çatalhöyük'te Mimari İnceliklerin Yeni Yorumu. *I. Uygarlığın Doğuşunda Din: Çatalhöyük Örneği*. Çev: Dilek Şendil. (ss.222-252). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Hooke, S. H. (2020). *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hristiyan Mitosları*. Çev. Alaeddin Şenel. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Huyssen, A. (2012). Bellek Yitiminden Kaçış; Kilde İletişim Aracı Olarak Müze. *Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2*. Çev. Kemal Atakay. (ss.259-296). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hürmüzlü, B. (2008). *Eski Yunan'da Ölü Gömme Gelenekleri*. İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.

Iakovidis, S. P. (1983). *Late Helladic Citadels on Mainland Greece*. Leiden: Brill.

İplikçioğlu, B. (2015). *Hellen ve Roma Tarihinin Ana Hatları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik*. Çev. Aziz Çalışlar. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Karadeniz, C. (2018), *Müze Kültür Toplum*. Ankara: İmge Kitabevi.

Karaduman, H. (2005). Belgelerle Konya Mevlana Müzesi'nin Kuruluşu. *Vakıflar Dergisi*. (29): 135-161.

Katoğlu, M., (1995). Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür Sanat. *Türkiye Tarihi - Çağdaş Türkiye 1908 – 1980*. 4: 393-503. İstanbul: Cem Yayınevi.

Keleş, V. (2010). Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2: 1-16. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisosbil/issue/2812/37813>, (19.03.2021).

Köroğlu, K. (2012). *Eski Mezopotamya Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Köroğlu, K. (2020). Anadolu'daki Yeni Assur Dönemi Stelleri ve Kaya Kabartmaları. *Assurlar: Dicle'den Toroslar'a Yeni Assur Krallığı*. (ss.138-184). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Köseoğlu, F. N. (2019). *Antik Dönem Heykellerinin Sergilenmesi: Sergileme ve Müzecilik Tarihi Açısından Genel Bir Değerlendirme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı Müzecilik Programı.

Kuban, D. (2021). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ladstatter, S. (2017). Ephesos Artemisionu. *Aktüel Arkeoloji*. (59): 54-61.

Lewis Williams, J. D. (2019). *Mağaradaki Zihin*. Çev. Tolga Esmer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lorente, J. P. (2016). *Çağdaş Sanat Müzeleri*. Çev. Şeyda Öztürk. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Lubar, S. (2001). Kültürel Çoğulculuk Üzerine Bir Sergileme Hikayesi. *Kent, Toplum, Müze: Deneyimler-Katkılar*. (ss.171-175). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

MacLeod, R. (2020). Giriş: Tarih'te ve Mitolojide İskenderiye Kütüphanesi. *İskenderiye Kütüphanesi Antik Dünya'nın Öğrenim Merkezi*. Çev. Elif Derviş. (ss.13-34). Ankara: Dost Kitabevi.

MacQueen, J. Q. (2018). *Hititler ve Hitit Çağında Anadolu*. Çev. Esra Davutoğlu. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Madran, B. (1999). Müze Türleri. *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*. (ss.3-18). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basım Yayım Matbaası.

Madran, B. (2012). Müze Sergileri Tasarlamak. *Müzebilimin ABC'si*. (ss.283-305). İstanbul: Ege Yayınları.

Mancini, L. (2017). Canavarların İstilas: Oryantalizan Sanat. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.741-747). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Mansel, A. M. (1999). *Ege ve Yunan Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Mansel, A. M. (2019). Halil Edhem ve İstanbul Müzeleri. *Halil Edhem Müzecilik Yazıları Modern Sanat Müzesinin Tasarımı*. (ss.97-118). İstanbul: İletişim Yayınları.

Marciniak, A. (2019). Çatalhöyük: Orta Anadolu'da İlk Köy Yerleşmesi. *Aktüel Arkeoloji*. (69): 56-58.

Mee, C. (2010). Death and Burial. *The Oxford Handbook of The Bronze Age Aegean*. (ss.277-290). Oxford University Press.

Mumşal, H. (2009). Anadolu'nun İlk Eski Eser (Arkeoloji) Müzesi: Konya Asar-ı Atika Müzesi'nin Kuruluşu. *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (1): 121-142.

Museum Definition. <https://icom.museum/en/resources/standardsguidelines/museum-definition/>, (17.03.2021).

Müze Hakkında. <https://kzmurla.com/muze-kompleksi/muze-hakkinda> , (30.05.2021).

Müze. <https://sozluk.gov.tr/>, (17.03.2021).

Müze. <https://tr.masumiyetmuzesi.org/> , (30.05.2021).

Müze. <https://www.keymuseum.com/#muze/1>, (13.05.2021).

Nadali, D. (2018). İmparatorluk Sanatı ve İdeolojisi (MÖ. 900-600). *Antik Yakındoğu*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.374-395). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Nağış, M. (2015). Şeytanın Tahtı Pergamon Sunağı. *Aktüel Arkeoloji*. (48): 86-103.

Narçın, A. (2013). a. *A'dan Z'ye Asur*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.

Narçın, A. (2013). b. *A'dan Z'ye Urartu*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.

Notroff, J., Dietrich, O., Peters, J., Pöllath, N. ve Köksal Schmidt, Ç. (2015). Göbekli Tepe: Uygarlığın Doğuşunda Neolitik Şölenlerin İzleri. *Aktüel Arkeoloji*. (46): 54-69.

Onur, B. (2013). *Müze ve Oyun Kültürü*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Oskay, N. (2021). Osman Hamdi Bey'in Tablolarında Tekstil Yaklaşımlar ve Dönemin Kadın Giyim Formlarının Yansımaları. *Uluslararası Hakemli İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. 6(1):37-54. <http://eoi.citefactor.org/10.11243/ijhar.06.01.002>. (01.04.2021).

Otte, M. (2019). Neolitik Sanat Nedir. *Aktüel Arkeoloji: Uygarlığı Yaratanlar*. (69): 22-25.

Örnek, S.V. (2014). *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. Ankara: Bilge Su Yayıncılık.

Özata Dirlikyapan, J. (2020). Masumiyet Müzesi'nin Sınırları: “Düşüncesiz” Nostalji ve Masumiyetin İmkansızlığı. *Moment Dergi: Nostalji ve Melankoli*. 7(1): 28-41. <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.2841> , (30.05.2021).

Özdoğan, M. (2015). Göbekli Tepe'yi Anlamak: Göbekli Tepenin Uygarlık Tarihi İçindeki Yeri. *Aktüel Arkeoloji*. (46): 38-51.

Özdöl, S. (2011). Çanak Çömleksiz Neolitik Çağda Güney Doğu Anadolu'da Din ve Sosyal Yapı. *Tarih İncelemeleri Dergisi*. 26(1): 173-199.

Özgan, R. (2013). *Roma Portre Sanatı I*. İstanbul: Ege Yayınları.

Özgan, R. (2016 a). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı I. Büyük İskender'den Diadokhlar Sonrasına*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Özgan, R. (2016 b). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı II. Erken Hellenistik'ten Yüksek Hellenistik'e*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Özgan, R. (2018). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı III. Yüksek Hellenistik*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Özkasım, H. (2012). Müzelerde Koleksiyon Yönetimi. *Müzebilimin ABC'si*. (ss.43-56). İstanbul: Ege Yayınları.

Özkasım, H., Ögel, S. (2005). Türkiye'de Müzeciliğin Gelişimi. *İTÜ Dergisi, Sosyal Bilimler*. 2(1): 96-102.

Özsezgin, K. (2014). *Çağdaş Sanatımızda Son Osmanlı: Osman Hamdi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Pausanias. (1918). *Description of Greece Books I-II (Attica-Corinth)*. Çev. W. H. S. Jones. Cambridge: Harvard University Press.

Pekman, A. (2015). Önsöz. *Geographika: Antik Anadolu Coğrafyası Kitap XII-XIII-XIV*. Çev. Adnan Pekman. (ss.XVII-XXII). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Platon. (2019). *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Potts, D. T. (2020). İskenderiye'den Önce Antik Yakındoğu'daki Kütüphaneler. *İskenderiye Kütüphanesi Antik Dünya'nın Öğrenim Merkezi*. Çev. Elif Derviş. (ss.35-52). Ankara: Dost Kitabevi.

Pucci, G. (2017). Polykleitos ve Güzelliğin Ölçüsü. *Antik Yunan*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.796-800). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Radner, K. (2020). Assur Kenti ve Assur Tarihi'ne Genel Bakış. *Assurlar: Dicle'den Toroslar'a Yeni Assur Krallığı*. Çev. G. Bike Yazıcıoğlu. (ss.1-23). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. Çev. Elif Kök. Hayalperest Yayınevi.

Renfrew, C., Bahn, P. (2017). *Arkeoloji: Kuramlar, Yöntemler ve Uygulamalar*. Çev. Gürkan Ergin. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Richter, G. (1984). *Yunan Sanatı*. Çev. Beral Madra. İstanbul: Cem Yayınevi

Roller, L.E.,(2013). *Ana Tanrıça'nın İzinde*. Çev. Betül Avunç. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Saatçi Ata, M. B. (2021). Müze-i Hümayun Müdürü Dr. Philipp Anton Dethier'nin Osmanlı Maarif Nazırları Dönemindeki (1872-1881) Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Belgi Dergisi*. 21: (459-482). <https://doi.org/10.33431/belgi.812826>, (31.03.2021).

Sade, F. Ö. (2005). *Türkiye'de Tasarlanmış Müze Yapıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Sagona, A., Zimansky, P. (2015). *Arkeolojik Veriler Işığında Türkiye'nin En Eski Kùltürleri MÖ 1.000.000-550*. Çev. Nezir Başgelen, Sim İris Belik, Margaret Payne, Harun Taşkıran. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Salvini, M. (2020). Urartu Tarihine Genel Bir Bakış. (*Urartu: Doğu'da Değişim*. (ss.50-73). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sapouna Sakellarakı, E. (1998). Geometric Kyme, The Excavation at Viglatouri, Kyme, on Euboea. *Euboica: L'Eubea e la presenza Euboica in Calcidica e in Occidente*. (ss.59-104). <http://books.openedition.org/pcjb/624>, (15.05.2021).

Schiffer, M. B. (1995). *Behavioral Archaeology: First Principles*. Salt Lake City: University of Utah Press.

Schmidt, K. (2000). Göbekli Tepe, Southeastern Turkey: A Preliminary Report On The 1995-1999 Excavations. *Pàleorient*. 26(1): 45-54.

Schmidt, K. (2005). Ritual Centers' and the Neolithisation of Upper Mesopotamia. *Neo-Lithics, Dialogue on the Early Neolithic Origin of Ritual Centers*. 2(5): 13-21.

Schmidt, K. (2007). Anadolu'da Uygarlığın Doğuşu ve Avrupa'ya Yayılımı, Türkiye'de Neolitik Dönem, Yeni Kazılar, Yeni Bulgular. *Göbekli Tepe*. (ss.115-129). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Schmidt, K. (2018). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı: Göbeklitepe En Eski Tapınağı Yapanlar*. Çev. Rüstem Aslan. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Schoop, U. D. (2020). Gündelik Hayatın ve Ayrıcalığın Nesneleri: Hitit Çanak Çömleği. *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu*. (ss.162-174). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Seeher, J. (2020). Hitit Mimarlığı. *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu*. (ss.129-148). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sergileme. <https://sozluk.gov.tr/>, (25.03.2020).

Sevin, V. (1999). *Yeni Assur Sanatı I Mimarlık*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Sevin, V. (2003). *Başlangıçtan Perslere Kadar Anadolu Arkeolojisi*. İstanbul: Der Yayınları.

Sevin, V. (2012). Urartu Sanatı, *Aktüel Arkeoloji*. 30:90-95.

Sevin, V. (2013). *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Shaw, W. M. K. (2015). *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Smith, R. R. R. (2013). *Hellenistik Heykel*. Çev. Ayşin Yoltar Yıldırım. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Sözen, M., Tanyeli, U. (2018). *Sanat Kavramları Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Steinz, P. (2018). *Avrupa'yı Avrupa Yapan Değerler Avrupa Kütasını Bir Arada Tutan Sanat*. Çev. Kadir Türkmen. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Strabon. (2015). *Geographika: Antik Anadolu Coğrafyası Kitap XII-XIII-XIV*. Çev. Adnan Pekman. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Şahin, G. (2007). Avrupalıların Osmanlı Ülkesindeki Eski Eserlerle İlgili İzlenimleri ve Osmanlı Müzeciliği. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 26(42): 101-125. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000323, (05.07.21).

Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi. <https://muze.gov.tr/muzedetay?SectionId=SUM02&DistId=SUM>, (30.05.2021).

Tansuğ, S. (2011). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tarhan, M. T. (2020). Başkent Tuşpa. *Urartu: Doğu'da Değişim*. (ss.213-249). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taşkın, S. (2019). *Luvya İ.Ö. 2. Binyılda Anadolu'da Hitit ve Luvilerin Dinsel İnançları ve Tanrılarına Bir Bakış*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Tataroğlu, E. (2018). Osman Hamdi Bey: 19. Yüzyılın Türk Müzecisi- Devlet Adamı- Ressamı-Sanat Eğitimcisi-Arkeoloğu. *Milli Eğitim Dergisi*. 48(221): 175-185.

Temür. A. (2010). Girit Minos ve Miken Sanatında Sfenks. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 0(20): 135-146.

Teraman, Ö. (2016). Hellenistik Dönem ve Kral ve Muktedirler Kültü. *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı I. Büyük İskender'den Diadokhlar Sonrasına*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Tunalı, İ. (2016). *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turak, Ö. (2018) . *Başlangıcından Modern Zamanlara Kadar Heykeltıraşlık Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ege Yayınları.

Turgut, M. (2014). Sarayönü Çevresi Hitit Dağ ve Su Kültü Kutsal Mekanları. *Tarih, Kültür, Sanat ve Turizm Açısından Uluslararası Sarayönü Sempozyumu Bildiri Kitabı*. (ss.336-344) Düzenleyen Selçuk Üniversitesi. Konya.

Turri, L. (2018). Hattuşaş, Hitit Başkentinde Sanat ve Mimari. *Antik Yakındoğu*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. (ss.345-349). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Uzun Aydın, D. (2020). Koleksiyon Toplanması Müze Yapılarına Geçiş Aşamaları ve İlk Müze Okulu (İzzediniye) Açma Girişimi. *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*. 6(1): 82-91.

Uzunçarşılı, İ. H. (2019). İbrahim Paşa Ailesi ve Halil Edhem Eldem. *Halil Edhem Müzecilik Yazıları Modern Sanat Müzesinin Tasarımı*. (ss.41-63). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ünal, A. (2003). *Hititler Devrinde Anadolu II*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Ünsal, D. (2009). Türkiye’de Kültür Politikaları Açısından Müze Oluşumları. *Türkiye’deki Kültür Politikalarına Giriş*. (ss.151-178). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Watkins, T. (2015). Göbekli Tepe’yi Kim İnşa Etti, *Aktüel Arkeoloji Göbekli Tepe Özel Sayısı: Göbekli Tepe’yi Anlamak*. (46): 72-79.

Whittekari, H. (1997). *Mycenean Cult Buildings: A Study in Their Architecture and Function in the Context of The Aegean and The Eastern Mediterranean*. (Monographs from the Norwegian Institute at Athens, Vol 1). Bergen: Norwegian Institute at Athens.

Williams, F. (1993). *Ege Medeniyetleri Tarihi*. Çev. M. Kalaycıoğlu. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Winckelmann, J. J. (2017). *Antik Çağ Sanat Tarihi*. Çev. Oğuz Özügül. İstanbul: Say Yayınları.

Yağcı, R. (2014). Antik Çağ’da Müze Kavramı. *Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar*. (ss.3-14). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Yaraş, A. (1995). Anadolu’daki İlk Koleksiyonculuk ve Müzecilik Faaliyetleri. II. *Müzecilik Semineri Bildirileri*. (ss.19-21). Düzenleyen Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı. İstanbul. 19-23 Eylül 1994.

Yazıcı, G. A., Üreten, H. (2020). Ephesos Kenti Tanrıça ve Kültürleri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*. (7)1: 452-495.

Yılmaz, Y. (2014). *Türkiye'nin Antik Kentleri: Anadolu'dan Trakya'ya Uzanan Bir Rehber: 118 Antik Kent*. İstanbul: Yem Yayınları.

Yılmaz, Y. (2015). *Anadolu'nun Gözyaşları*. İstanbul: Yem Yayınları.

Younger, J. G., Rehak, P. (2008). The Material Culture of Neopalatial Crete. *The Cambridge Companion to the Aegean Bronze Age* (ss.140-164). Cambridge: Cambridge University Press.

Yücel, E. (1999). *Türkiye'de Müzecilik*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.



Ek 1: Resimler

Resim 1: Altamira Mağarası Bizon Resmi



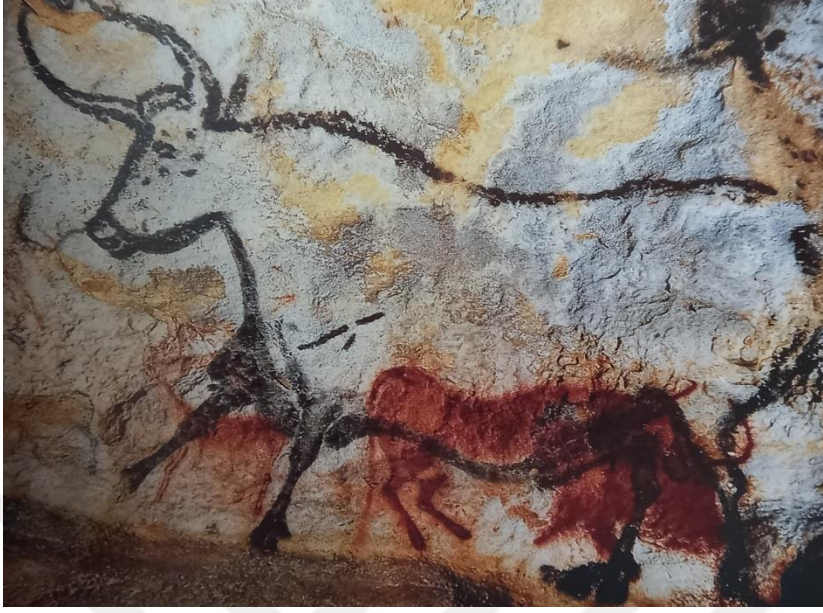
Kaynak: <https://arkeofili.com/altamira-magarasinin-tarih-oncesi-resimleri-risk-altinda/> (08.06.2021)

Resim 2: Lascaux Mağarası iç görüntüsü.



Kaynak: <https://www.arkitektuel.com/lascaux-iv/lascaux-iv-4/> (08.06.2021)

Resim 3: Lascaux Mağarası yaban öküzü resmi.



Kaynak: Lewis Williams, J. D. (2019). *Mağaradaki Zihin*. Çev. Tolga Esmer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. resim 1.

Resim 4: 1995 yılında kazılar başlamadan önce Göbeklitepe'nin havadan görünüşü



Kaynak: Schmidt, K. (2018). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı: Göbeklitepe En Eski Tapınağı Yapanlar*. Çev. Rüstem Aslan. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. resim 1. s. 29

Resim 5: Göbeklitepe öreni yuvarlak tapınak yapısı görüntüsü



Kaynak: <https://www.natgeotv.com/tr/ozel/gobeklitepe-onesi-ve-sonrasi> (08.06.2021)

Resim 6: Göbeklitepe D Yapısı



Kaynak: Schmidt, K. (2018). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı: Göbeklitepe En Eski Tapınağı Yapanlar*. Çev. Rüstem Aslan. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. resim 79. s.202

Resim 7: Göbeklitepe T biçimli Dikilitaş



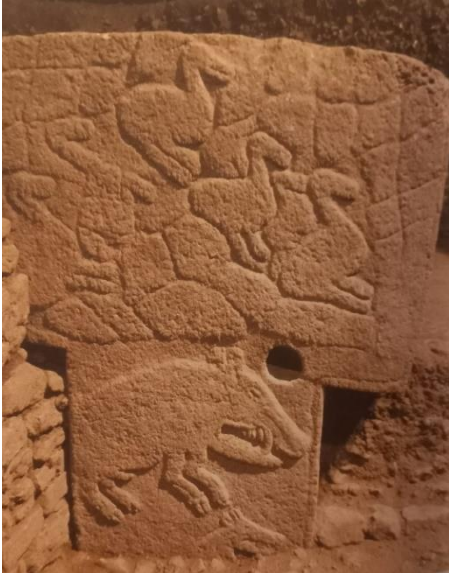
Kaynak: Schmidt, K. (2018). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı: Göbeklitepe En Eski Tapınağı Yapanlar*. Çev. Rüstem Aslan. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. resim 80. s. 203

Resim 8: Göbeklitepe 43 Nolu dikilitaş



Kaynak: Schmidt, K. (2018). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı: Göbeklitepe En Eski Tapınağı Yapanlar*. Çev. Rüstem Aslan. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları., resim 107. s.294

Resim 9: Göbeklitepe 12 Nolu dikilitaş



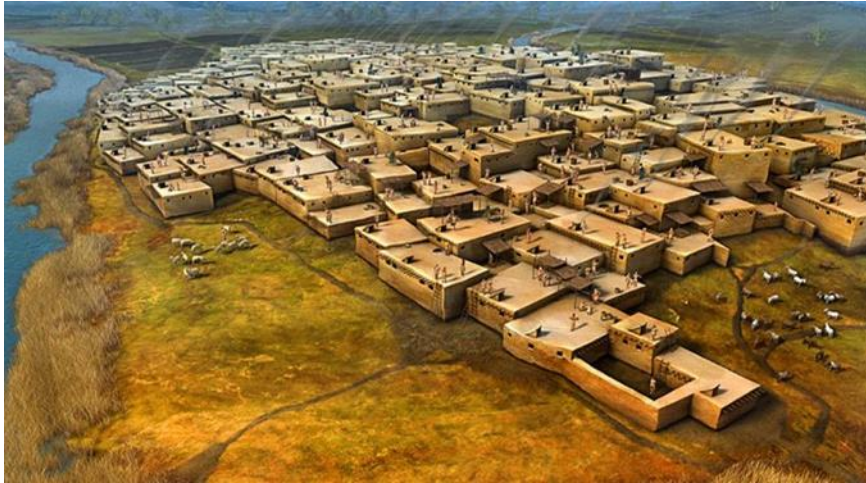
Kaynak: Schmidt, K. (2018). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı: Göbeklitepe En Eski Tapınağı Yapanlar*. Çev. Rüstem Aslan. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. resim 59. s.188

Resim 10: Urfa Adamı heykeli, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi



Kaynak: <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-urfa-adami-urfa-adami-heykeli-22886/>
(09.06.2021)

Resim 11: Çatalhöyük Rekonstrüksiyon Çizimi



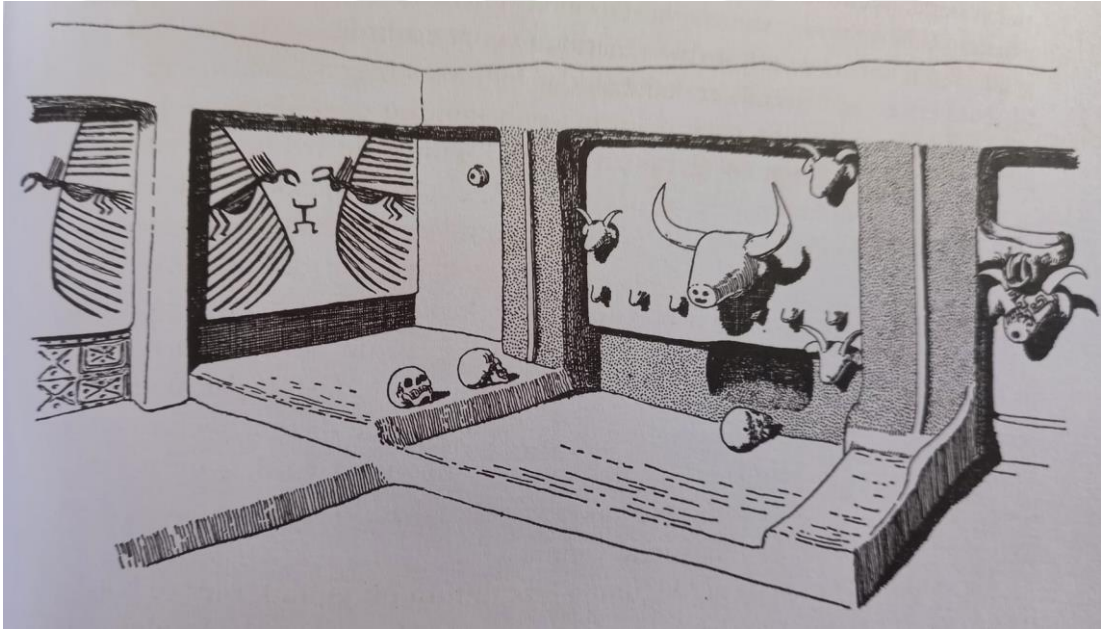
Kaynak: <http://www.antiktarih.com/2018/07/31/catalhoyuk/> (09.06.2021)

Resim 12: Çatalhöyük 1960 kazı çalışması görüntüsü.



Kaynak: Hodder, I. (2014). *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Şekil 1. s.8

Resim 13: James Melaart Çatalhöyük iç mekan rekonstrüksiyon çizimi.



Kaynak: Hodder, I. (2014). *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Şekil 57. s.139

Resim 14: Çatalhöyük mezar açması görüntüsü



Kaynak: Hodder, I. (2014). *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Şekil 12. s.154

Resim 15: Çatalhöyük leopar postlu erkek figürü



Kaynak: Hodder, I. (2014). *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Şekil 1. s.65

Resim 16: Çatalhöyük Leopar Kabartması



Kaynak: Hodder, I. (2014). *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Şekil 10. s.153

Resim 17: Çatalhöyük kadın figürünü, Anadolu Medeniyetleri Müzesi



Kaynak: <https://arkeofili.com/catalhoyuk-ve-ana-tanrica-elestirisi/> (09.06.2021)

Resim 18: Hattuša Aslanlı Kapı



Kaynak: <https://arkeofili.com/corumda-3500-yillik-hitit-koyuyenidenkuruluyor/> (09.06.2021)

Resim 19: Hattuša Yerkapı Sfenksleri



Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/corum/gezilecekyer/hattusa> (09.06.2021)

Resim 20: Hattuša Kral Kapısı



Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/corum/gezilecekyer/hattusa> (09.08.2021)

Resim 21: Yazılıkaya



Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/corum/gezilecekyer/yazilikaya-acikhava-tapinagi> (09.06.2021)

Resim 22: Yazılıkaya Teşup ve Hepat detay görüntüsü



Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/corum/gezilecekyer/yazilikaya-acikhava-tapinagi> (009.06.2021)

Resim 23: Yazılıkaya Duvar Kabartmaları Görüntüsü



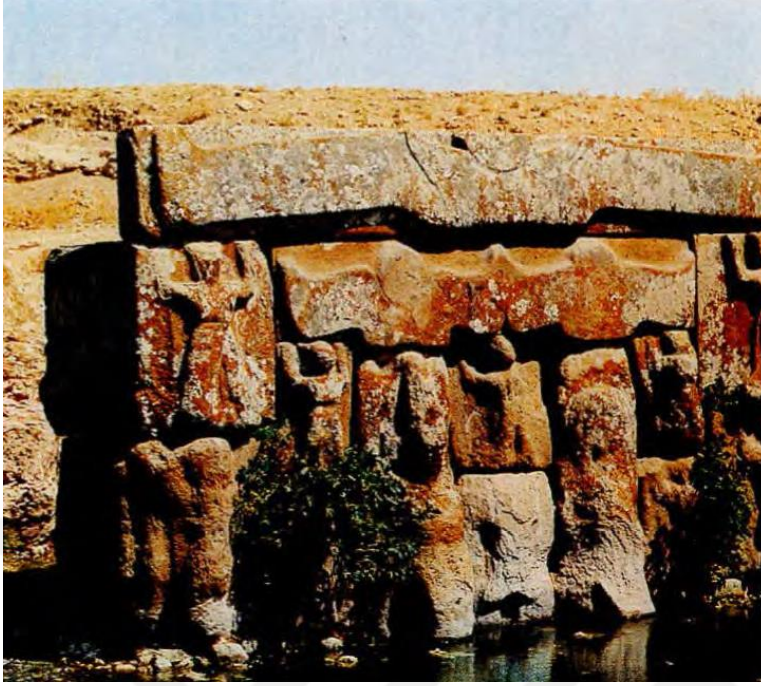
Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/corum/gezilecekyer/yazilikaya-acikhava-tapinagi> (09.08.2021)

Resim 24: Eflatunpınar Su Anıtı



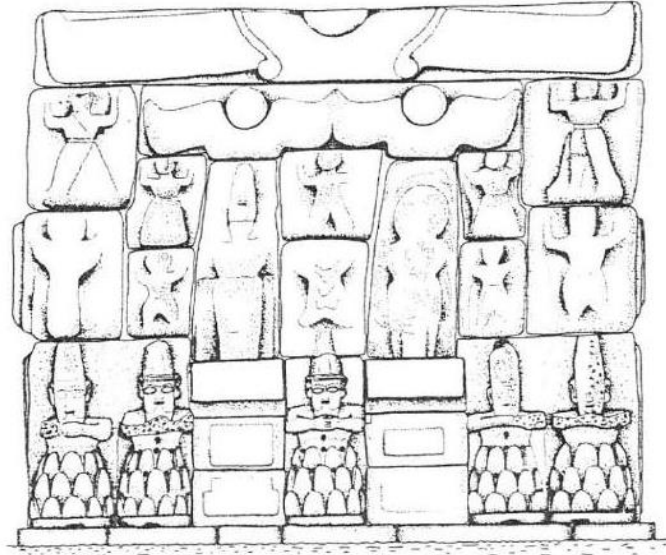
Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/beysehir-eflatunpinari-hitit-su-aniti> (10.06.2021)

Resim 25: Eflatunpınar kabartmaları detay görüntüsü



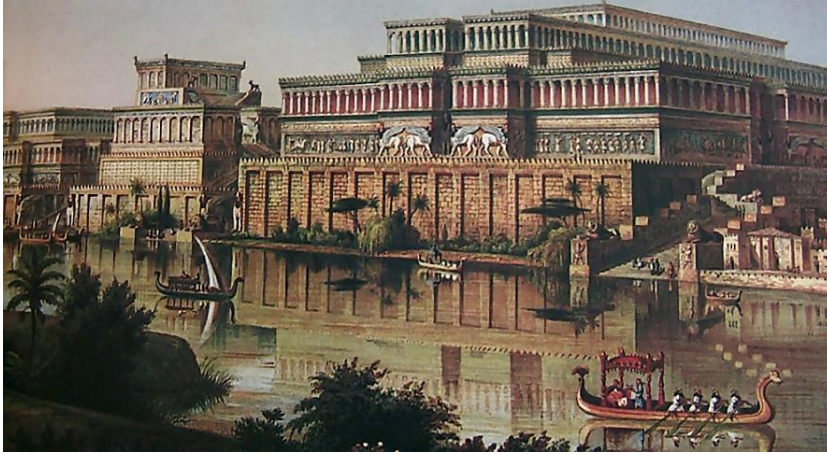
Kaynak: Darga, A. M. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları. Resim 190. s.187

Resim 26: Eflatunpınar Kabartmaları çizimi



Kaynak: Coşkun, İ., Kılıç, N. (2019). Hitit Kutsal Su Tapınaklarında Eflatunpınar İle İlgili Değerlendirmeler. 3. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı. (ss.313-325), Düzenleyen Double Tree By Hilton. Van. Şekil 5. s.320

Resim 27: II. Assurnasripal Sarayı canlandırma çizimi



Kaynak: <https://arkeofili.com/gecmisten-gunumuze-asurilerin-hikayesi/> (10.06.2021)

Resim 28: Assur Kralı aslan avı sahnesi



Kaynak: Köroğlu, K. (2012). Eski Mezopotamya Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları. s.190

Resim 29: Siyah Obelisk anıtı



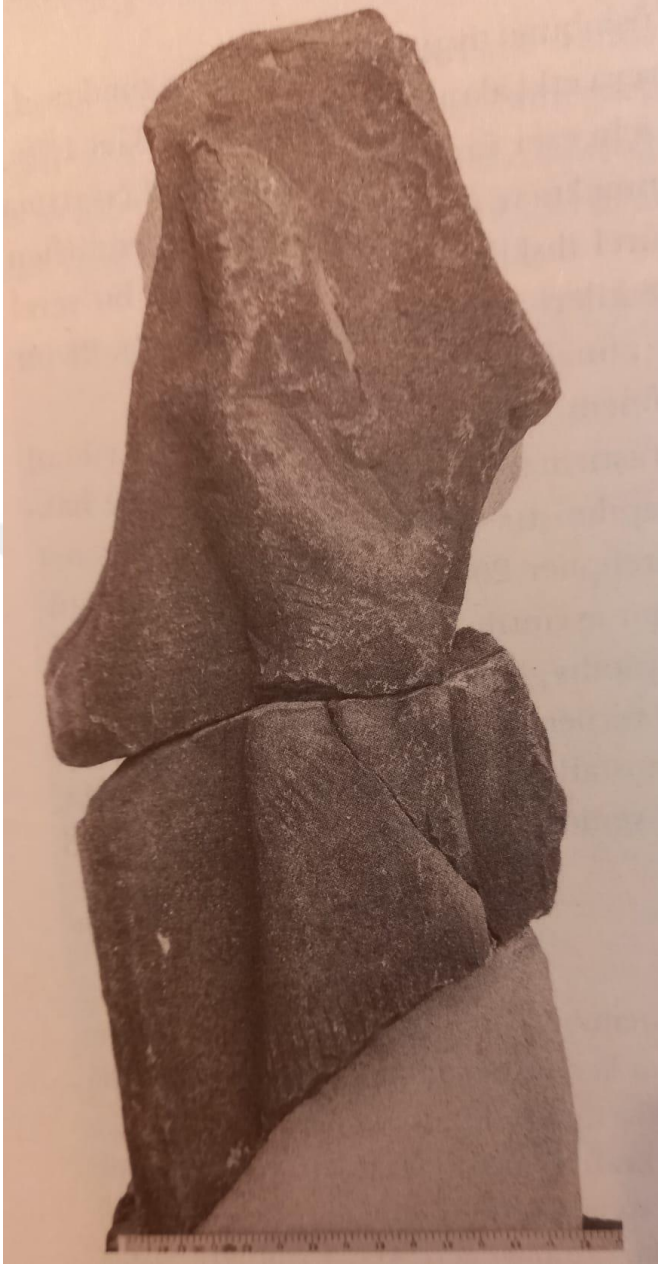
Kaynak: <https://arkeofili.com/mezopotamya-uygarliklarinda-propaganda-araci-olarak-sanat/>
(10.06.2021)

Resim 30: Siyah Obelisk detay görüntüsü



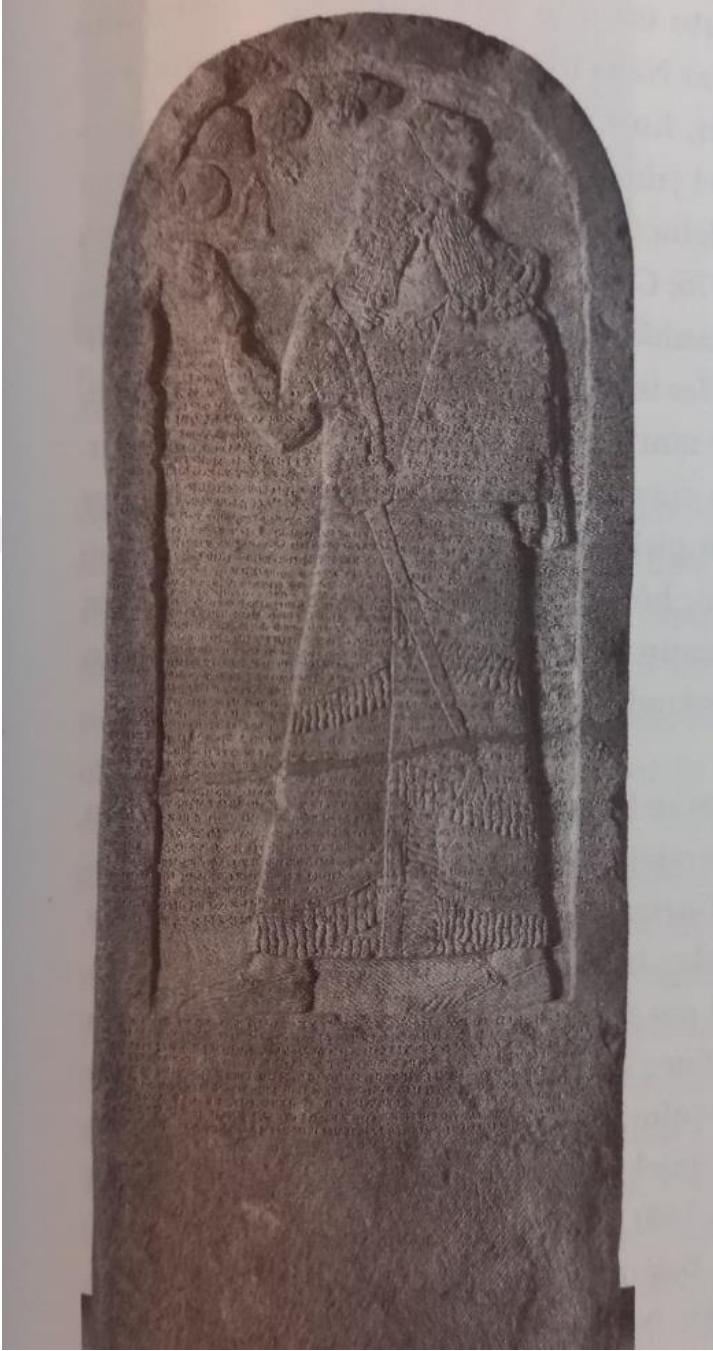
Kaynak: <https://arkeofili.com/mezopotamya-uygarliklarinda-propaganda-araci-olarak-sanat/>
(10.06.2021)

Resim 31: Babil Steli



Kaynak: Köroğlu, K. (2020). Anadolu'daki Yeni Assur Dönemi Stelleri ve Kaya Kabartmaları. Assurlar: Dicle'den Toroslar'a Yeni Assur Krallığı. (ss.138-184). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Figür 4a. s. 144

Resim 32: Kurkh Monolitleri, III. Salmanassar Steli



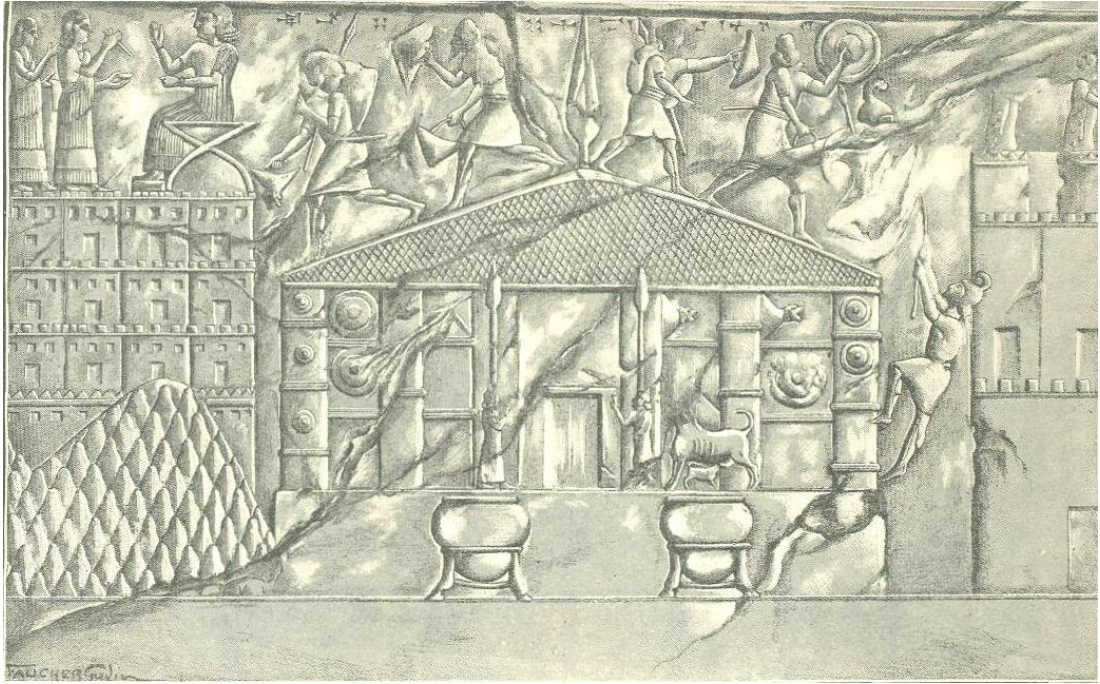
Kaynak: Köroğlu, K. (2020). Anadolu'daki Yeni Assur Dönemi Stelleri ve Kaya Kabartmaları. Assurlar: Dicle'den Toroslar'a Yeni Assur Krallığı. (ss.138-184). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Figür 6a. s. 147

Resim 33: Van Kalesi, Tuşpa



Kaynak: https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/van-kalesi-icin-unescoya-basvuru-yapildi_3_112617.html (10.06.2021)

Resim 34: Korsabat Kabartması



Kaynak: Baş, A. (2016). Urartu'da Askeri Bir Ekipman: Kalkanlar. Uluslararası Amisos Dergisi. 1(1): 107-134. Resim 1. s.118

Resim 35: Ayanis Kalesi Adak Kalkanı Aslan Protomu



Kaynak: Sevin, V. (2012). Urartu Sanatı, *Aktüel Arkeoloji*. 30:90-95, s. 94

Resim 36: Anzaf Kalesi Adak Kalkanı Parçası



Kaynak: <https://www.urartular.com.tr/alticerik/68/kalkan.html> (10.06.2021)

Resim 37: Ayanis Kalesi Havadan Görünüş



Kaynak: <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/urartu-kralliginin-van-golune-mirasi-ayanis-kalesi/2> (10.06.2021)

Resim 38: Ayanis Tapınak Yapısı İç Görüntüsü



Kaynak: Çilingiroğlu, A. (2020). Ayanis Kalesi. *Urartu: Doğu'da Değişim*. (ss.250-267). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Figür 6a. s.258

Resim 39: Ayanis Kalesi Tapınak Girişi Yazıtları



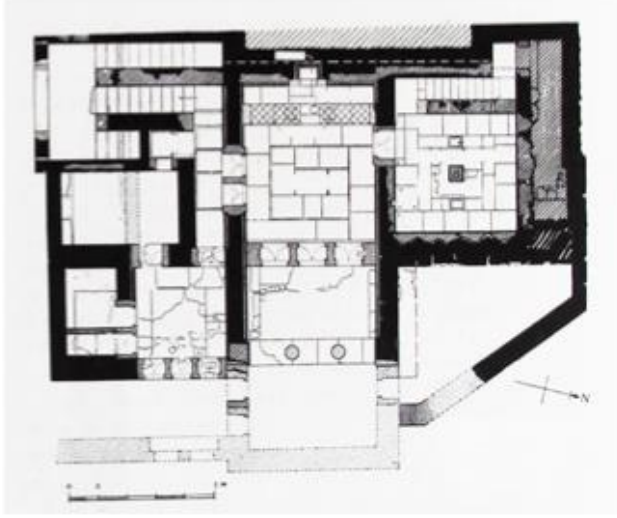
Kaynak: Çilingiroğlu, A. (2020). Ayanis Kalesi. *Urartu: Doğu'da Değişim*. (ss.250-267). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Figür 2. s.253

Resim 40: Knossos Sarayı Kalıntılarının Görüntüsü



Kaynak: <https://arkeofili.com/knossos-antik-kenti-demir-cagda-sanilandan-3-kat-buyuktu/> (10.06.2021)

Resim 41: Knossos Sarayı planı



Kaynak:<https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/yazilar/minos-girit-i-anadolu-iliskileri>
(10.06.2021)

Resim 42: Knossos Sarayı Yunuslu Duvar Freski



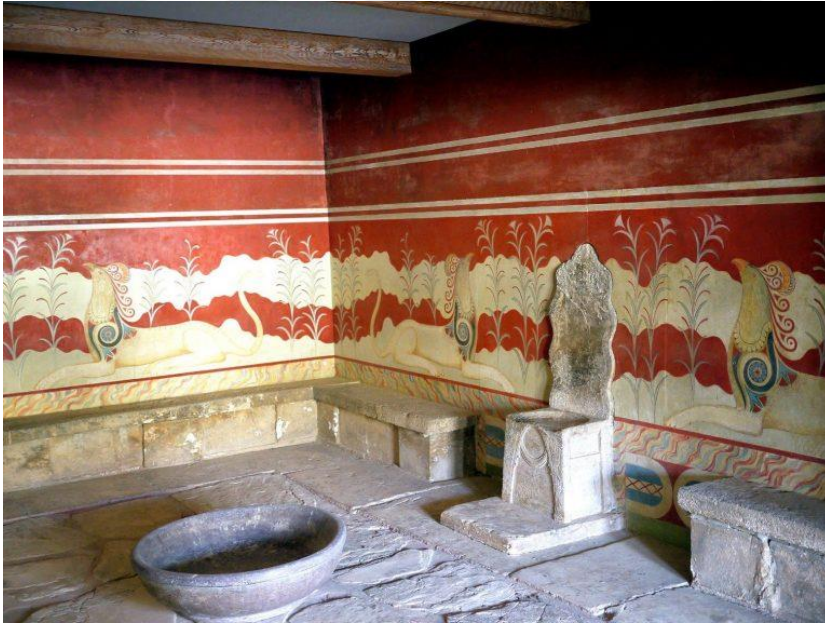
Kaynak:<https://www.archaeologists.com/i/67/knossos-palace?gobacklng=tr> (10.06.2021)

Resim 43: Minos Yılanlı Tanrıça heykelciği, Heraklion Arkeoloji Müzesi



Kaynak: <http://www.antiktarih.com/2019/05/02/minos-uygarligi-avrupanin-ilk-medeniyeti/>
(10.06.2021)

Resim 44: Knossos Sarayı taht odası görüntüsü



Kaynak: <http://www.antiktarih.com/2019/05/02/minos-uygarligi-avrupanin-ilk-medeniyeti/>
(10.06.2021)

Resim 45: Knossos Sarayı boğa kültü ile ilişkili fresk



Kaynak: <http://www.antiktarih.com/2019/05/02/minos-uygarligi-avrupanin-ilk-medeniyeti/>
(10.06.2021)

Resim 46: Mykenai A halkası görüntüsü



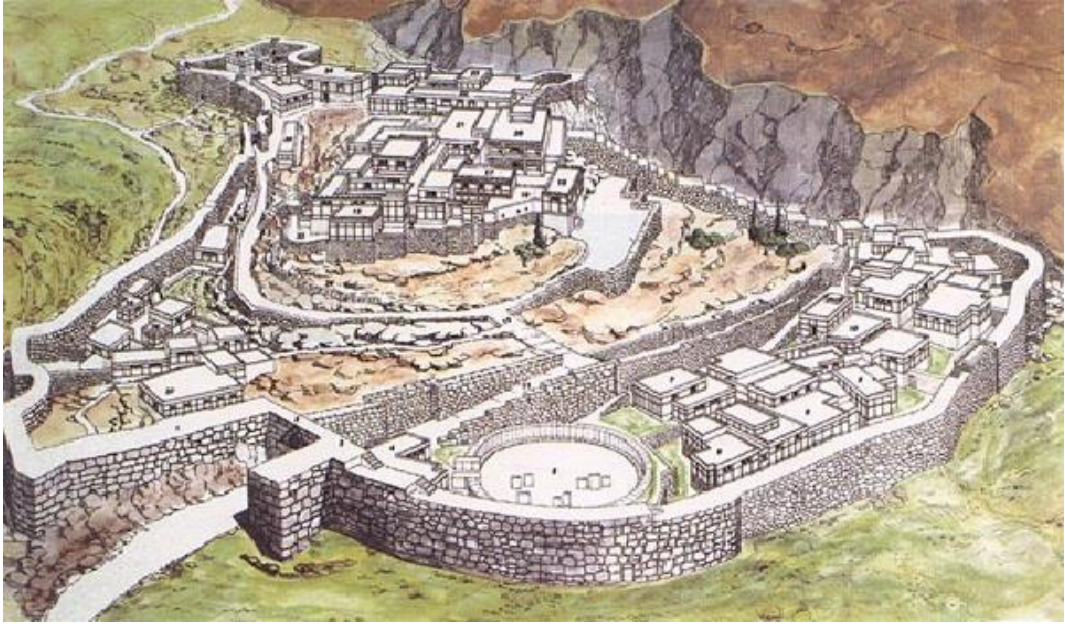
Kaynak: <https://arkeofili.com/miken-uygarligi-ayaklanma-ya-da-istila-ile-cokmus/>
(10.06.2021)

Resim 47: Mykenai B yapısı görüntüsü



Kaynak: <https://arkeofili.com/miken-uygarligi-ayaklanma-ya-da-istila-ile-cokmus/>
(11.06.2021)

Resim 48: Mykenai Canlandırma Çizimi



Kaynak: <https://arkeo284.wordpress.com/2016/02/18/miken-toplumu/> (11.06.2021)

Resim 49: Tholos mezar örneği Atreus'un Mezarı



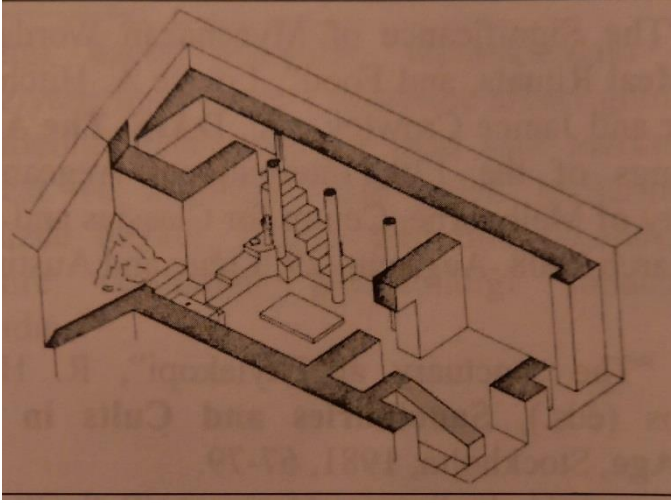
Kaynak: Gür, B. (2014). *Miken Uygarlığı ve Ahhiyawa*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
Resim 31. s.77

Resim 50: Mykenai Aslanlı Kapı görüntüsü



Kaynak: <https://ankatahdergisi.com/2020/12/01/egenin-ilk-uygarliklari-minos-ve-mikenler/>
(11.06.2021)

Resim 51: Mykenai tapınak yapısı canlandırma çizimi



Kaynak: Gür, B. (2014). Miken Tapınaklarında Sergi Kaygısı. *Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar*. (ss.75-86). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. Resim 1. s.84

Resim 52: Mykenai Freskli Oda canlandırması



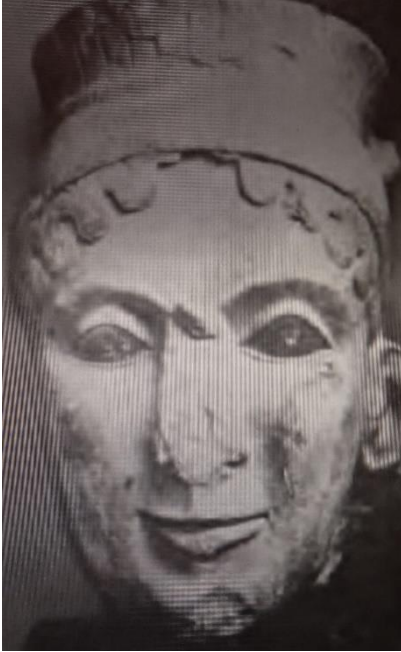
Kaynak: Gür, B. (2014). Miken Tapınaklarında Sergi Kaygısı. *Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar*. (ss.75-86). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. Resim 3. s.85

Resim 53: Olympia Hera Tapınağı kalıntıları görüntüsü



Kaynak: <https://www.worldhistory.org/image/7226/temple-of-hera-olympia/> (11.06.2021)

Resim 54: Olympia Hera Tapınağı buluntusu kireçtaşı heykel başı, Olympia Müzesi



Kaynak: Richter, G. (1984). *Yunan Sanatı*. Çev. Beral Madra. İstanbul: Cem Yayınevi. Resim 59. s.46

Resim 55: Atina Akropolis'ten Kore, Akropolis Müzesi



Kaynak: Durugönül, S. (2018). *Heykeller Konuşabilseydi... Antik Yunan Heykeltıraşlık Sanatına Toplumsal Açıdan Bir Bakış*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları. Resim 8. s.44

Resim 56: Kouros, Atina Ulusal Müzesi



Kaynak: Durugönül, S. (2018). *Heykeller Konuşabilseydi... Antik Yunan Heykeltıraşlık Sanatına Toplumsal Açıdan Bir Bakış*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları. Resim 4. s.37

Resim 57: Didyma Brankhid heykelleri, British Museum



Kaynak: Özgan, R. (2013). *Roma Portre Sanatı I*. İstanbul: Ege Yayınları. Resim 3 a-b. s. 17

Resim 58: Ephesos Artemision kalıntılarının görüntüsü



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Artemis_Tap%C4%B1na%C4%9F%C4%B1
(11.06.2021)

Resim 59: Atina Akropolis'te Athena Promakhos heykelinin canlandırma çizimi



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Athena_Promachos (11.06.2021)

Resim 60: Atina Parthenon Tapınağı



Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Parthenon> (11.06.2021)

Resim 61: Athena Parthenos Heykeli Canlandırması



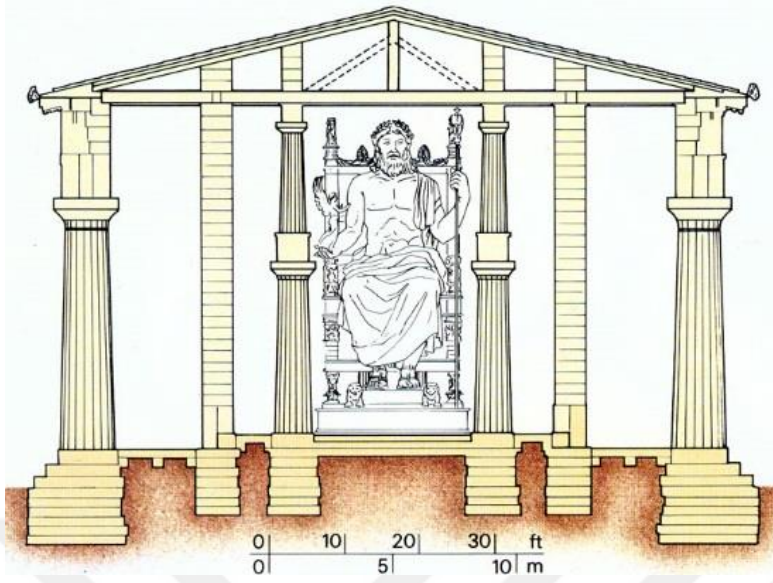
Kaynak:<https://www.arkeolojikhaber.com/haber-parthenonda-athena-parthenosun-bulundugu-cella-yeniden-insa-edilecek-21132/> (11.06.2021)

Resim 62: Olympia Zeus Tapınağı kalıntıları



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Olimpos_Zeus_Tap%C4%B1na%C4%9F%C4%B1 (11.06.2021)

Resim 63: Olympia Zeus Tapınağı kült heykeli rekonstrüksiyon çalışması



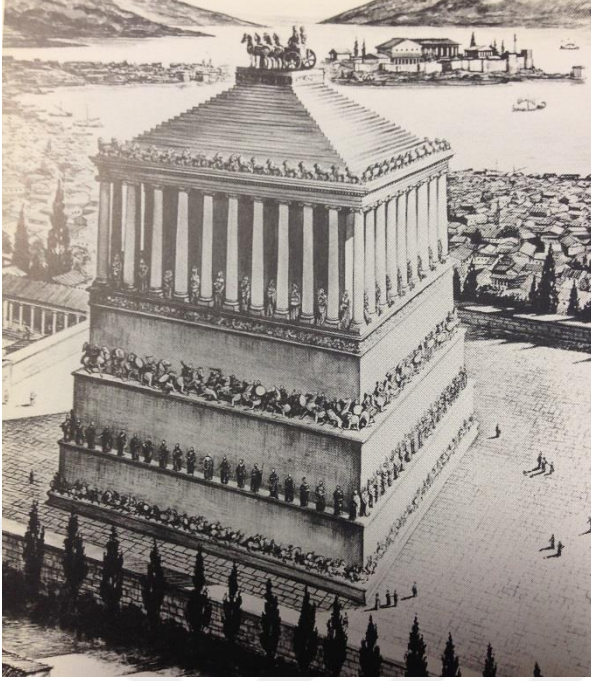
Kaynak: <http://arthistoryresources.net/greek-art-archaeology-2016/greek-art-archaeology-images/zeusolympiazeus.jpg> (11.06.2021)

Resim 64: Ksanthos Nereidler Anıtı British Museum Rekonstrüksiyonu



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ksanthos> (11.06.2021)

Resim 65: Halikarnassos Mouseleion Canlandırma Çizimi



Kaynak: Boardman, J. (2006). *The World of Ancient Art*. London: Thames and Husdon. Resim 309. s.188

Resim 66: Mausolos ve Artemisia heykelleri, British Museum



Kaynak:<https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/mausoleumhalikarnassos#&gid=1&pid=2> (11.06.2021)

Resim 67: Büyük İskender portresi, Erbach tipi, Akropolis Müzesi



Kaynak: Özgan, R. (2016). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı I. Büyük İskender'den Diadokhlar Sonrasına*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. Resim 11 a-b. s. 37

Resim 68: Büyük İskender Portresi, Pergamon, İstanbul Arkeoloji Müzeleri



Kaynak: Özgan, R. (2016). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı I. Büyük İskender'den Diadokhlar Sonrasına*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. Resim 17 a-b. s. 44

Resim 69: Knidos Aphroditesi, Roma Dönemi kopyası, Vatikan Müzesi



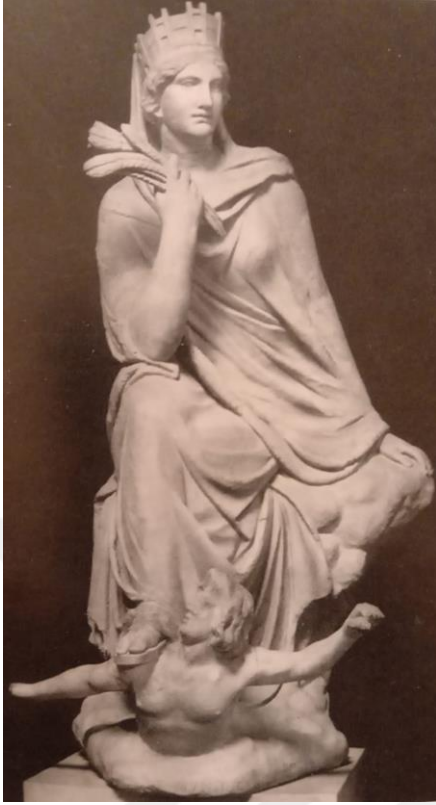
Kaynak: Durugönül, S. (2018). *Heykeller Konuşabilseydi... Antik Yunan Heykeltıraşlık Sanatına Toplumsal Açıdan Bir Bakış*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları. Resim 37. s.100

Resim 70: Knidos yuvarlak planlı tapınak kalıntıları görüntüsü



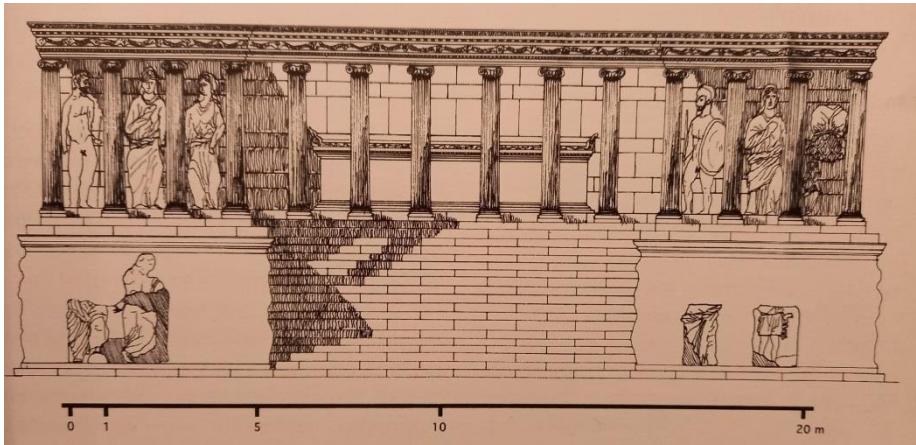
Kaynak: <https://www.datcadetay.com/knidos-antik-kenti.html/5> (12.06.2021)

Resim 71: Antakya Tykhesi, Vatikan kopyası, Vatikan Müzesi



Kaynak: Özgan, R. (2016). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı II: Erken Hellenistik'ten Yüksek Hellenistik'e*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. Resim 25. s.35

Resim 72: Magnesia Artemis altarı rekonstrüksiyon çizimi



Kaynak: Özgan, R. (2018). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı: Yüksek Hellenistik*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. Resim 31. s.35

Resim 73: Zeus Altarı Pergamon Müzesi rekonstrüksiyonu, Berlin Pergamon Müzesi



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Pergamon_Museum (13.06.2021)

Resim 74: Pergamon Zeus Altarı rekonstrüksiyonu



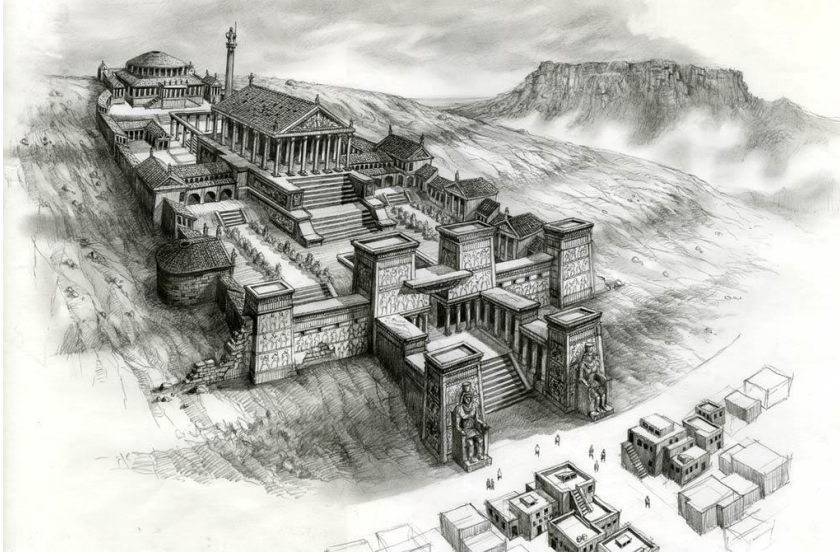
Kaynak: Özgan, R. (2018). *Hellenistik Devir Heykeltıraşlığı: Yüksek Hellenistik*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. Resim 151. s.156

Resim 75: Karabel A Kabartması



Kaynak: Harmanşah, Ö. (2020). Taşa Oyulmuş Suretler: Hitit Kaya Anıtları. *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu*. (ss.305-314). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Figür 1. s.306

Resim 76: İskenderiye Kütüphanesi Canlandırma Çizimi



Kaynak:<https://www.ancientworldwonders.com/library-alexandria-bibliotheca-alexandrina.html> (13.06.2021)

Resim 77: Nadire Kabinesi Çizimi



Kaynak: Artun, A. (2014). *Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I*. İstanbul: İletişim Yayınları. s.26

Resim 78: Özgörkey Otomobil Müzesi, Shell Benzin İstasyonu canlandırması



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 79: Özgörkey Otomobil Müzesi Shell Benzin İstasyonu ekipmanları



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 80: Masumiyet Müzesi oda canlandırması



Kaynak: Ayşenur Arda Arşivi

Resim 81: Masumiyet Müzesi vitrin görüntüsü



Kaynak: Ayşenur Arda Arşivi

Resim 82: Erimitan Müzesi, günlük kullanım gereçlerinin kullanımı sergilemesi



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 83: Erimtan Müzesi, çekmece sistemli sikke sergilemesi



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 84: Erimtan Müzesi Roma Dönemi yemek yeme geleneği sergilemesi



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 85: Köstem Zeytinyağı Müzesi, Klazomenai zeytinyağı işliğı canlandırması



Kaynak: Doç. Dr. Barış Gür Arşivi

Resim 86: Köstem Zeytinyağı Müzesi, Klazomenai zeytinyağı işliğı canlandırması



Kaynak: Doç. Dr. Barış Gür Arşivi

Resim 87: Köstem Zeytinyağı Müzesi, zeytinyağı üretim teknolojileri sergilemesi



Kaynak: Doç. Dr. Barış Gür Arşivi

Resim 88: Köstem Zeytinyağı Müzesi, zeytinyağı üretim teknolojileri sergilemesi



Kaynak: Doç. Dr. Barış Gür Arşivi

Resim 89: Anadolu Medeniyetleri Müzesi Çatalhöyük Evi canlandırması



Kaynak: <https://arkeofili.com/anadolu-medeniyetleri-muzesinde-gorulmesi-gereken-10-catalhoyuk-eseri/> (13.06.2021)

Resim 90: Anadolu Medeniyetleri Müzesi Frig Ana tanrıçası kült alanı canlandırması



Kaynak: <https://sanalmuze.gov.tr/TR-259961/anadolu-medeniyetleri-muzesi---ankara.html> (13.06.2021)

Resim 91: Anadolu Medeniyetleri Müzesi maden işleme canlandırması



Kaynak: <https://sanalmuze.gov.tr/TR-259961/anadolu-medeniyetleri-muzesi---ankara.html>
(13.06.2021)

Resim 92: Milet Müzesi Minos mutfak canlandırması



Kaynak: Doç. Dr. Barış Gür Arşivi

Resim 93: Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi av canlandırması



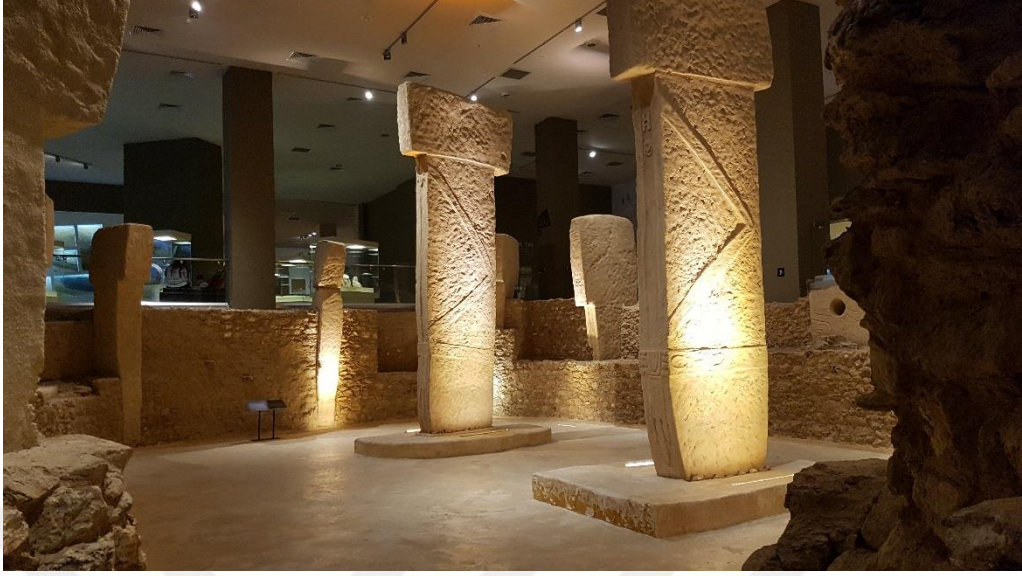
Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 94: Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi öğütme işlemi canlandırması



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 95: Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi Göbeklitepe D Tapınağı canlandırması



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 96: Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi Kalkolitik Çağ ev canlandırması



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 97: Vitrin ve canlandırma ile sergileme, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi



Kaynak: Hazal Turgut Arşivi

Resim 98: Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Roma Dönemi sütun sergilemesi



Kaynak: Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, *Aktüel Arkeoloji*. (46):12-13. s.12