

B. ÜNSAL DEMİR

Yüksek Lisans Tezi (M.A.)

2015

BEDENSEL DOKUNUŞLARIN İZLERİ

BURÇAK ÜNSAL DEMİR

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

EKSLİBRİS: BEDENSEL DOKUNUŞLARIN İZLERİ

BURÇAK ÜNSAL DEMİR

Yüksek Lisans, Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, 2015

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2015

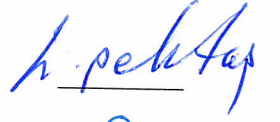
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BEDENSEL DOKUNUŞLARIN İZLERİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
BURÇAK ÜNSAL DEMİR

ONAYLAYANLAR:

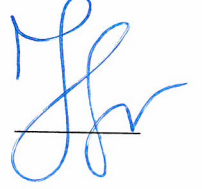
Prof. Hasip PEKTAŞ
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



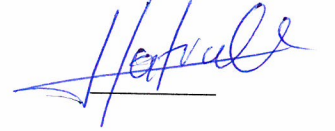
Prof. Dr. Zeynep SAYIN
(Tez Eş Danışmanı)

Artuklu Üniversitesi



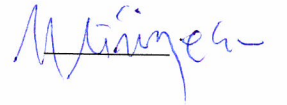
Doç. Hatice ÖZ

Işık Üniversitesi



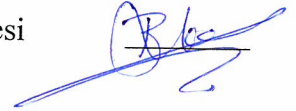
Yrd. Doç. Yunus GÜNEŞ

Işık Üniversitesi



Yrd. Doç. Birnur Karatimur ÇUTSAY

Marmara Üniversitesi



Onay Tarihi: 14/05/2015

BEDENSEL DOKUNUŞLARIN İZLERİ

ÖZET

Tarih öncesi devirlerden bu yana kullanılan bir teknik olan iz alma/bırakmanın, oluşum ve uygulama alanları açısından incelenmesinin ilginç olacağı fikrinden hareketle hazırlanan bu tezde bedensel dokunuşun izini taşıyan ve Charles Sanders Peirce'in *index* adı verdiği bazı imgelerden örnekler vermeye çalıştık.

Çalışmanın ilk bölümünü izin oluşumuna, niçin bir teknik olarak kabul edilmesi gerektiğine, ve onun yardımıyla oluşturulan bir imgenin sahip olduğu özellikleri (diyalektik, anakronik, tinsel vb.) incelemeye ayırdık. Bunu yaparken tarih öncesi devirlerden bazı duvar resimlerinin yanısıra bazı kutsal emanetlerden de örnekleri, imge üzerine düşünsel ürünler vermiş sanat kuramcılar ve felsefecilerin görüşleri eşliğinde sunduk.

İkinci bölümdeyse bedensel dokunuşun izinin yine bedene aktarıldığı uygulamalara eğildik. Bedenin iz çıkarma yoluyla hakkedildiği ya da damgalandığı ilkel topluluklarda dövme, yakma ve yaralama gibi kalıcı vücut tadilatlarının yanı sıra, Türk ve Doğu toplumlarına özgü bir işaretleme şekli olan mühür ve tamganın kullanım alanları ile işlevlerine, izle olan organik bağlarına değindik.

Üçüncü bölümde beden-kitap analogisinden hareketle, öncelikle kitabı oluşturan öğelerden yazı ardından kağıdın tarihi gelişimine ve nihayet kağıt damgalarının oluşum ve işlevine göz attık. Kilden kağıda ve kitaba uzanan dönüşümü konu etmemek olmazdı kaldı ki bu, konusu iz olan bir çalışmada bedensel dokunuşun iziyle çoğaltılan metinlerin varlığını ıskalamak demektir. Kitapla ilgili olarak, ona vurulan damganın, izin aktarımını ne şekilde üstlendiğine, yer verdik.

Ekslibris ve pul konularına ayırdığımız dördüncü ve son bölümde ise bu iki imgeyi daha iyi anlayabilmek ve çözümleyebilmek adına kısaca tarihlerine değindikten sonra, iz ve temsil yönünden okumaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: iz, beden, mühür, kağıt damgası, ekslibris

THE MARKS OF BODILY TOUCHES

Abstract

In this thesis, emerging from the idea that making/leaving marks, as a technique used ever since prehistorical times, we tried to give a couple of examples from some images that carry marks of bodily touches and which have been referred to as *index* by Charles Sanders Peirce.

The first part of the work mainly focuses on the formation of marks, on why mark should be acknowledged as a technique, and on the various aspects (e.g dialectical, anachronical, spiritual) that an image formed by this means could possess. While doing this, we cited some examples of prehistorical mural paintings as well as holy relics, presented along with the thoughts and comments of various philosophers and theorists known to have yielded some intellectual work on image.

The second part has been addressed to practices in which the marks of bodily touch is again passed on the body itself. We depicted some lasting bodily alterations applied by primitive tribes where the body is etched or imprinted so as to leave a permanent mark, as well as the usages and functions of sealing and stamping typical to Turkish and Oriental cultures and their organic ties with marks.

The third part, driven by the body-book analogy, is primarily a review of the historical development of paper following the invention of writing systems that constitute the book, and finally the formation and function of paper stamps. In a work pivoted around the concept of mark it was inevitable to point out at the transition process from clay to paper and eventually to books, as that would come to mean ignoring the presence of texts reproduced through marks of bodily touches. Thus, in relation with books, we dealt about the marks or labels made on books and how these marks have served as transferring agents of mark.

The fourth and the final part exclusively reserved for “ex libris” and stamps consists of a brief history of both elements, and as an attempt to comprehend and

analyze these two images, deals with them within the context of mark and representation.

Key Words: mark, body, seal, paper stamp, ex libris

Teşekkür

2010 yılında, değerli hocam Prof. Süleyman Saim Tekcan'ın önerisiyle katıldığım ve İstanbul'da gerçekleşen Uluslararası Ekslibris Kongresi'yle tanıştığım ekslibristlere duyduğum ilgi, beni ister istemez bu harikulade sanat ürünleri üzerine düşünmeye yöneltti. Yüksek Lisans eğitimim sırasında sevgili hocam Prof. Dr. Zeynep Sayın'ın zihin açıcı derslerinde benimsediğim yaratıcı ve özgür düşünce tarzı ile başta *İmgenin Pornografisi* olmak üzere yazılarında sıkça konu ettiği beden ve imgelerin büyüdü dünyasını ekslibristle buluşturmak gayesiyle bu çalışmayı tez konum olarak seçmeye karar verdim.

Öncelikle, çalışmamın başından sonuna kadar bana inanan, benden vazgeçmeyen ve önerdiği okumalarla gelişimimin devamını sağlayan Prof. Dr. Zeynep Sayın'a, çalışmama değerli görüşleriyle katkıda bulunan ve ekslibris konusunda tüm bilgi birikimini benimle paylaşan Prof. Hasip Pektaş'a, Yüksek Lisans yapmam için beni teşvik eden Prof. Süleyman Saim Tekcan ile Öğr. Gör. Gözde Eda Tekcan'a, yapıcı tutumlarından dolayı Bölüm Bşk. Prof. Meriç Hızal ile Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, sabrı ve ilgisini esirgemeyen Arş. Gör. Eren Koyunoğlu ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Sekreteri Munise Işık'a, eğitimim sürecinde dersleri keyifli kılan ve her zaman uyumlu bir ekip olarak gördüğüm sınıf arkadaşlarıma, teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca eğitimim ve tezim süresince benden maddi-manevi desteğini esirgemeyen, büyük anlayış sergileyen ve her fırsatta cesaretlendiren eşim, oğlum, annem ve babama minnet duygularımı sunarım.

İçindekiler

Özet.....	i
Abstract.....	iii
Teşekkür.....	iv
İçindekiler Tablosu.....	v
Görseller Listesi.....	vii
Kısaltmalar Listesi.....	ix
1. Giriş.....	1
2. İz.....	3
3. Beden ve Damga.....	15
3.1.Yakma.....	17
3.2.Dövme.....	19
3.3.Yaralama.....	22
3.4.Mühür ve Tamga.....	25
4. Kağıt ve Damga.....	31
4.1. Yazının Doğuşu.....	31
4.2. Kilden Kağıda.....	36
4.3. Kağıdın Tarihi.....	39
4.4. Malzeme Olarak Kağıt.....	40
4.5. Kağıt Damgası.....	43
4.6. Matbaa Öncesinde Yazılı Metinlerin Çoğaltımı.....	45
4.7. Kitap.....	48
4.8. El Yazmasının Bileşenleri.....	49
4.9. Kitaba Vurulan Damga.....	52

5. Ekslibris ve Pul.....	55
5.1. Ekslibrisin Tanımı.....	55
5.2. Ekslibrisin Tarihi.....	56
5.3. Kitap İçindeki Ekslibris.....	61
5.4. Pul.....	65
Sonuç.....	70
Kaynakça.....	73
İnternet Kaynakları.....	75
Özgeçmiş.....	77

Görseller Listesi

Görsel 1 <http://paleo.revues.org/1635#tocto3n5>

Görsel 2 B. & G. Delluc'ten aktaran Didi-Huberman, Georges (2008) *La ressemblance par contacte: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Görsel 3-4 <http://www.info-bible.org/images/suaire/portrait.jpg>
<http://dammarilys.chez-alice.fr/coll/intra/sindone.jpg>
(Son Erişim: 10.04.2014)

Görsel 5 <http://www.siyerinebi.com/a/siyer.kademi.serif.jpg>
(Son Erişim: 10.04.2014)

Görsel 6 <http://sripada.org/dhammika.htm>

Görsel 7 <http://www.human-resonance.org/chauvet.html>
(Son Erişim: 10.04.2014)

Görsel 8 http://en.auschwitz.org/m/index.php?option=com_ponygallery&func=detail&id=451&Itemid=3 (Son Erişim: 10.04.2014)

Görsel 9 http://www.janeresture.com/oceania_tattoos/index2.htm
(Son Erişim: 20.05.2012)

Görsel 10 <http://www.muziklmaarif.com/2012/03/dovmenin-dili-1-nisanda-yayinda>

Görsel 11 <http://archive.jmclajot.net/#!/index/G0000AUrShN3bnZU/13>
(Son Erişim: 20.05.2012)

Görsel 12 http://www.randafricanart.com/Scarification_and_Cicatrisation_among_African_cultures.html

Görsel 13 http://www.randafricanart.com/Scarification_and_Cicatrisation_among_African_cultures.html (Son Erişim: 20.05.2012)

Görsel 14 <http://pulvepostakoleksiyonu.wordpress.com/2013/02/20/prefilatelik-mhrler-musul-258-rr/> (Son Erişim: 10.04.2014)

Görsel 15 http://en.finaly.org/index.php/The_earliest_precursor_of_writing (Son Erişim: 10.04.2014)

- Görsel 16** <http://www.ancient-wisdom.co.uk/phaistos.htm>
(Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 17-18** <http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=1579>
<http://people.cohums.ohio-state.edu/denton2/courses/c232/c232.htm> (Son Erişim: 10.03.2014)
- Görsel 19** <http://en.wikipedia.org/wiki/File:EbonyLabelOfDen-BritishMuseum-August19-08.jpg> (Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 20** <http://www.paperhistory.org/china.htm> (Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 21** <http://www.peacepaperproject.org/peacepapertools.html>
(Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 22** <http://www.creativepro.com/article/paper-changed-type-design>
(Son Erişim 10.04.2014)
- Görsel 23** <http://www.katonahmuseum.org/programs-and-events/chinesebrushsummer12/> (Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 24** <http://helenhiebertstudio.com/watermarks/>
(Son Erişim: 20.04.2014)
- Görsel 25** http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/diamondsutra_lg.html (Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 26** <http://www.arkeolojikhaber.com/?p=1213> (Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 27-28** <http://eduscapes.com/history/beginnings/blue.jpg>
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6b/Milkau_Exlibris_\(Kartusche\)_Amenophis_III._182-2.jpg/148px-Milkau_Exlibris_\(Kartusche\)_Amenophis_III._182-2.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6b/Milkau_Exlibris_(Kartusche)_Amenophis_III._182-2.jpg/148px-Milkau_Exlibris_(Kartusche)_Amenophis_III._182-2.jpg)
- Görsel 29-30** <http://www.darkroastedblend.com/2009/11/extraordinary-world-of-exlibris-art.html>
- Görsel 31** <http://www.studyblue.com/notes/note/n/art-313-exam-1/deck/6402711>
(Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 32** <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/D%C3%BCrer,+Albrecht%3A+Exlibris+Wilibald+Pirkheimer> (Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 33** <http://www.npr.org/2013/11/26/247343969/conserving-priceless-chinese-paintings-is-an-art-all-its-own> (Son Erişim: 10.04.2014)
- Görsel 34** Keenan, James P. (2003) *The Art of The Bookplate*, Barnes & Noble, Inc., Canada.
- Görsel 35** <http://pennyblackstore.blogspot.com.tr/> (Son Erişim: 12.06.2014)

Kısaltmalar

<i>A.g.k.</i>	Adı geçen kitap
<i>A.g.m.</i>	Adı geçen makale
<i>A.g.t.</i>	Adı geçen tez
<i>alm.</i>	Almanca
Bkz.	Bakınız
c.	Cilt
ev.	Çeviren
Ed.	Editör
<i>fr.</i>	Fransızca
<i>ing.</i>	İngilizce
<i>isp.</i>	İspanyolca
<i>lat.</i>	Latince
M.S.	Milattan sonra
M.Ö.	Milattan önce
ör.	Örnek
s.	Sayı

1. GİRİŞ

İmge doğası gereği geçmişi, şimdiki ve geleceği kesiştirmeye kadir olduğu için Warburg, Benjamin, Einstein ve günümüzde Didi-Huberman gibi bazı sanat tarihçiler tarafından *anakronik* olduğu (Nietzsche'ci bir deyişle *zamansız*) yani zamanları çakıştırdığı kabul edilir. Böylesi bir görüş sanat tarihini kuşkusuz zenginleştirir. İmgeden hareketle zamanlar arasında oynayan ilk sanat tarihçisi Warburg'tur. Kendisinin bu anlayışla 15. yüzyıla ait bir Floransa tablosundan yola çıkarak kaleme aldığı Rönesans kavramına ilişkin bir denemesi mevcuttur.

İmge görünen bir gerçekliği (Hz. İsa'nın kendisi) veya görünmeyeni (Hz. İsa'nın tülbente sildiği yüzünün sureti) temsil edebilir, bunu yaparken, Mauss'un bir teknik olarak tanımladığı, aynı zamanda kendisi de *diyalektik* bir imge olan *izden* yararlanır. Peirce imgeyi üçe ayırır: *simgeler* (ör. sözcükler), *ikon* ya da *indiceler* (ör. haritalar, kartlar) ve son olarak *index*. Tezimizde bu son kategoriye dahil imgeleri yani bedensel dokunuşun izini süren *indexleri* konu edeceğiz.

Bu yazıda temel olarak bedensel dokunuşun iz oluşturmak suretiyle işaretleyişini ve imgeye dönüşümünü türlü örneklerle ele almaya gayret göstereceğiz. Bunu yaparken öncelikle izin oluşumu ve buna bağlı olarak niçin diyalektik ve zamanları çakıştıran anakronik bir imge olduğu, çağdaşlık kavramıyla bağlantısı, *aurayı* ne denli taşıdığı gibi izin doğasına yönelik bir sorgulamaya gideceğiz. Ardından Paracelsus'un işaretler kuramından hareketle, kimlik ve aidiyet kaygılarıyla, bedenin iz yardımıyla işaretlendiği kalıcı uygulamalara göz atacağız. Yine birer aidiyet işareti olan mühürün ve tamganın bedensel dokunuşun izini ne şekilde taşıdıklarından bahsedeceğiz. Bir sonraki aşamada beden-kitap analogjisinden yola çıkarak öncelikle yazı ve kağıt gibi kitabı oluşturan öğeleri açacak, el yazmaları ve kağıt damgalarının Peirce'in imge kategorisinden hangisine dahil olduğunu bulgulamaya çalışacağız. Kendisi de islam kozmolojisine göre düşünce ve imgelerin taşıyıcısı bir beden (mikrokozmos), evrene (makrokozmos) aşkla açılan bir kapı kabul edilebilecek kitapta damga kullanımının yine iz bırakmak suretiyle aidiyete

işaret edişine tanık olacağız. Son olarak aidiyeti üstlenen ekslibris ile iktidarın sözcüsü pulun aynı anda *index* ve temsil olup olamayacağını tartışmaya açacağız.

2. İZ:

Tarih öncesi devirlerden bu yana rastlanan iz, ister bir mağara insanının eline veya yırtıcı bir hayvanın pençesine ait olsun, oluşum itibarıyla kendinde üç unsur barındırır: destek (dayanak), hareket (baskı ya da en azından bir dokunuş), mekanik bir sonuç olarak iz (çukur veya kabartma şeklinde). Ancak neolitik devirde ele pigment sürerek çıkartılan yani ellerin pozitif olarak kullanıldığı izlere, en kolay yöntem olmasına rağmen, şaşırtıcı şekilde az rastlandığı, oysa eller duvara yapıştırılıp üzerine pigment vererek çekme yani ellerin negatif olarak kullanıldığı izlere oldukça sık rastlandığından söz edilir.

“İz diyalektik bir imgedir, (...) bize temasla ilgili birşeyler söylediği gibi (kuma batan ayak), kaybıyla ilgili birşeyler de anlatır (basan ayağın yokluğu).”¹

Benjamin’in sıkça kullandığı *diyalektik imge* kavramının izle bu denli örtüşmesi izin temelde biçim-karşıt biçim (*contre-forme*) zıtlığından beslenmesinde yatar çünkü iz benzeşimin aktarımını gizliden gizliye üstlenerek biçimsizlikten bir biçim yaratır. Kabaca negatif biçim de diyebileceğimiz bu karşıt biçim, istenen sonucun karşıt biçimidir ve yokluğa/biçimsizliğe biçim verme gibi teknik bir olanak sunarken, diyalektik bir oyun da sergiler: karşıt biçim ile biçime, benzeşmeme ile benzeşime, biçimsizleştirme ile biçim verme oyunudur bu².

Mauss’un izi bir *teknik* olarak görmesinde en büyük etken nesilden nesile iletilmesi, süregelmesi, gelenin bir öncekine eklemeli olduğu bir gelenek haline dönüşmesidir. Geleneğin olmadığı yerde iletme ve dolayısıyla teknik de olamaz ve bu insanı hayvandan ayıran en önemli özelliktir. Öyleyse bu savla izin tarihinin insanlığın tarihine koşut ilerlediği baştan kabul edilmektedir.

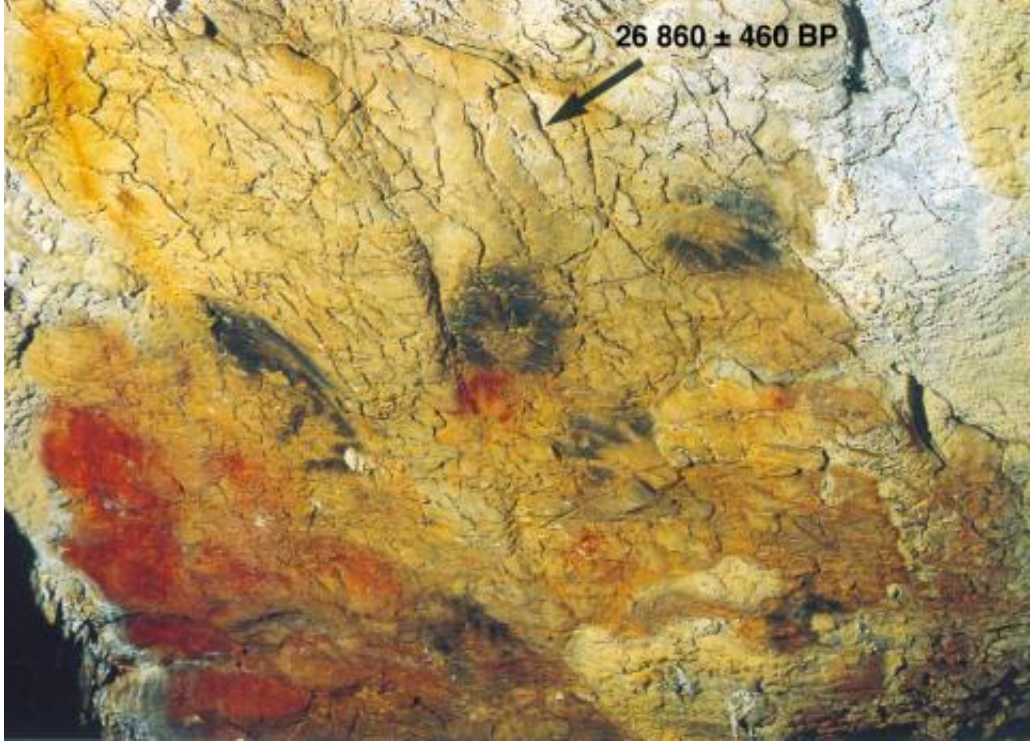
¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contacte: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, 57.

² A.g.k, 57.

İz çıkarma her ne kadar uygulayıcısının kontrolünde bir eylem gibi görünüyorsa da, ortaya çıkan oluşum/iz onun isteminden bağımsız gerçekleşir. Simondon'un teknik olan bir biçim verme sürecinde çalışan insanın eylemi gerçekleştirmediğini, yarım eylem gerçekleştirmekle olsa olsa koşulların yerine getirilmesini sağlayan bir aracı olduğunu iddia etmesi³ fenomenolojik açıdan bakıldığında doğruluk payı taşımakla beraber teknik bir biçim verme süreci kabul ettiğimiz iz için de geçerlidir. Zeminin olası doku değişimlerine açık oluşu sonucu değiştirebileceği gibi, baskı hareketinin açısında veya güç uygulama derecesindeki farklılıklar veya biçim verenin yetersiz kaldığı noktalar da biçimde belirleyici olurlar. Bu nedenle tıpkı Benjamin'in kamera için "şuursuz optik" deyişi gibi Didi-Huberman da iz çıkarma sürecini "şuursuz teknik" olarak adlandırır⁴. Böyle bir oluşumda meydana gelen biçim de doğal olarak önceden kestirilemez, öngörülemez dolayısıyla izin hareketi inanılmaz bir bulgulayıcı üretkenliktedir. Ancak bu bulgulayıcılığın, kolay elde edilebilirliğin, ilkellik ya ilkselliğin içerdiği hamlık, çalışılmamışlıkla ilgisi olmadığı yönünde birleşir pekçok bilim insanı. Mağara insanından bu yana süregelen bir teknik oluşu bu görüşü çürütür gibi görünse de negatif ellerin hatta ve hatta Magdalenien devri mağaralarında rastlanan insan yapımı izlerin varlığı insanın iz üzerinden oynadığı benzeşim oyununu gözler önüne serer.

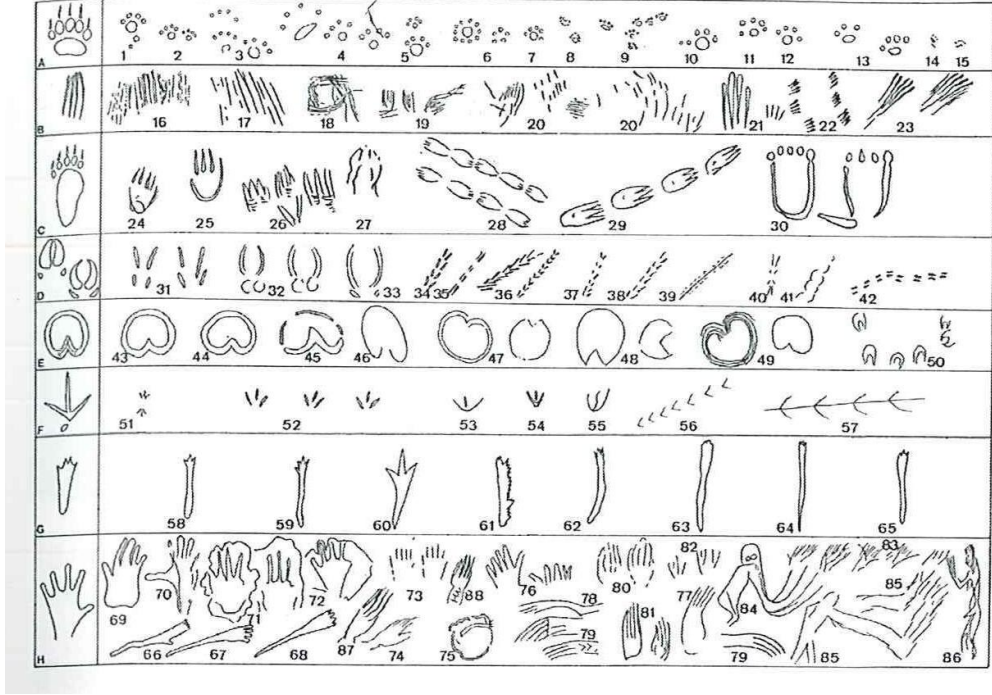
³ Bkz. (3), DIDI-HUBERMAN, 34.

⁴ A.g.k., 35.



Görsel 1: Fransa'da Gargas Mağarası'nın duvarlarında görülen negatif eller (Aventignan, Hautes-Pyrénées) (Kaynak: <http://paleo.revues.org/1635#tocto3n5>)

Tarih öncesi devirden çağımız sanatına dek sorunsallaşmış kurnaz bir oyundur, alınan iz ile taklit edilen iz arasındaki ilişki. Gerçeklikle şematizmi birleştirmesi diyalektik imge oluşundan çok belki de bu ilişkiden dolayıdır. Gargas elleri, Aborijinler'in aldıkları hayvan, insan eli ve beden izleri, Laussel gravürü varlıklara da işaret edebilir, temsillere de. Ancak sonuç olarak ne soyut temsille, çizili olan izle, ne de iz sembolle zıtlaşır.



Görsel 2: Tarih öncesi izler tablosu. (Kaynak: Didi-Huberman, 2008:49)

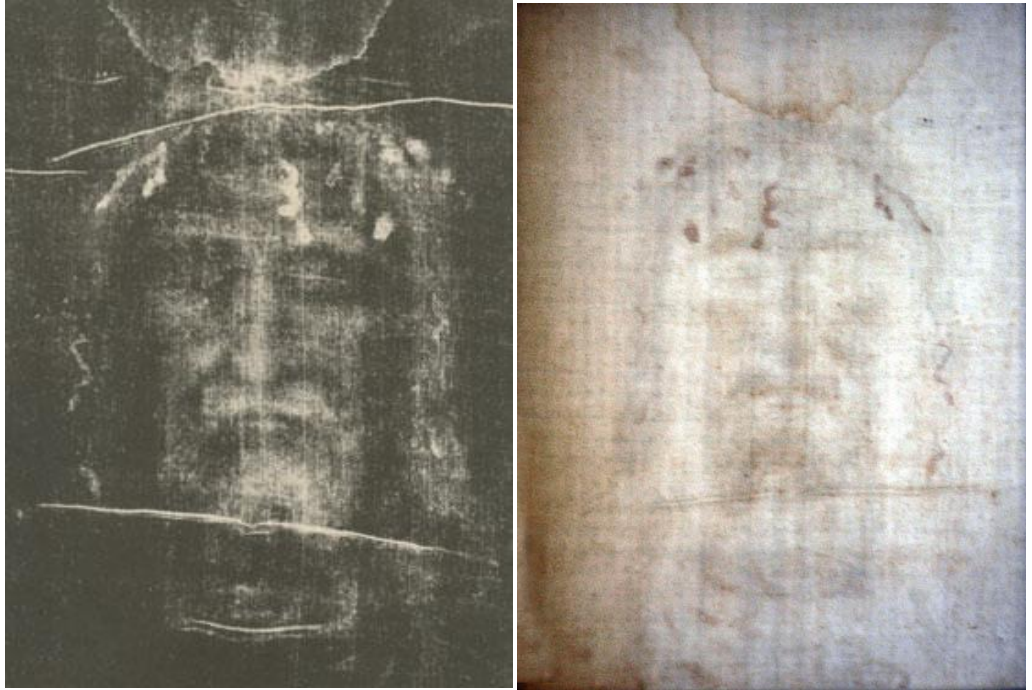
İzin bu denli açık bir imge oluşu, ona yerli toplumlarda işlevselliğe indirgenemeyecek bir görev yükler, o da *tinsellik*dir. Kriminoloji'nin önemli bir alt alanı olan parmak izi çalışmalarına katkılarıyla bilinen William Herschel'in 1800'lü yılların sonlarına doğru Bengal'deki yerlilerden resmi antlaşmalarda parmak izi almasında amacının izi imza yerine kullanmaları olmadığı, yerlilerin elleriyle dokundukları bir kontrato veya evraktaki sözlerine imzalarından daha kuvvetli bir şekilde sadık kalacaklarına inanmasından kaynaklandığı söylenir⁵. Kutsal kitaba elle dokunarak yemin edilmesi geleneği, Tanrı'nın bir dokunuşuyla Adem'e hayat verdiği tavan resmi kutsiyete varan bu tinselliği pekiştirir. Dokunuşun ilksel ögesi parmak Kur'an'da da şöyle tasvir edilir: *"Evet biz onun kemiklerini öyle cem eder, derler toplarız ki, etrafının en ince uçları olan parmaklarını, uçlarındaki inceliklere varıncaya kadar tamamiyle tesviye etmek şartıyla derleyip toplamaya kadiriz."*⁶

Parmak izinin temel üç özelliği olan değişmezlik, benzemezlik ve sınıflandırılabilirlik, tinselliğin biçimle desteklendiği izlenimini doğurur: her bir insan

⁵ Cevat ALPARSLAN, *Parmak İzi*, 7.

⁶ *Kur'an*, Kıyame sûresinin dördüncü ayeti.

kendi parmak iziyle dünyaya gelir ve bu biriciklik işareti doğumdan ölüme onun bedeninin bir parçası, aynı zamanda kimliğinin en yalın temsilcisi olur. Bireyin sahiciliğinin gözle görünür en küçük organik simgesi, arması, logosu, nişanı diyebileceğimiz parmak izi öyle baskın bir imgedir ki resmî kabul edilen imzadan bile daha resmî, daha geçerlidir. Bu bilimsel olarak değişmezlik ve benzemezlik ilkelerinden kaynaklanıyor gibi görünse de özünde dokunuşun yardımıyla gerçekleşen bir işlemin gerçekleşmesi, izin benzeşimi yasal yolla devam ettirişi yer almaktadır. Dokunuş beden yoluyla önce ize aktarılır, ardından göze gelir. Aracının sadece ve sadece bedenin kendisi oluşu, insanın biçim verme şekline, tekniğe doğrudan dahil olduğu bu yaratım sürecinin, sonucu benzeşimden de öteye taşınması, sanki bir dokunuşluk mesafede nefes alıp veren bir varlığa dönüştürmesi, Benjamin'in *aura* dediği ortaya çıkış anı olarak *kökeni* devam ettirişinden olsa gerek. Eski Urfa'da M.S. 4. yüzyılın ortalarında, Hz. İsa'nın yüzünü suda yıkadıktan sonra silindiği tülbente suretinin çıktığı rivayet edilen *mandylion* olayı ya da Hz. Muhammed ve diğer bazı dini kişiliklerin ayak izi, saç/sakal tutamı veya bedensel dokuşlarının izini taşıyan her türlü imgenin kutsal emanetlere dahil edilişi, izin ilahi ışığın da taşıyıcılığını üstlendiğini düşündürür.



Görsel 3-4: Hz. İsa'nın, bugünkü adıyla Urfa'da (Edessa) yüzünü sildiği rivayet edilen tülbentin negatifi ve pozitif. (Kaynak: <http://www.info-bible.org/images/suaire/portrait.jpg> ; <http://dammarilys.cher-alice.fr/coll/intra/sindone.jpg>)



Görsel 5: Topkapı'da sergilenen Kadem-i seriflerden (Hz. Muhammed'in ayak izi) biri.
(Kaynak: <http://www.siyerinebi.com/a/siyer.kademi.serif.jpg>)



Görsel 6: Sri Lanka'da, kutsal Adem Tepesi'ndeki Buda'nın ayak izi (Kaynak: <http://sripada.org/dhammika.htm>)

Sayın, Aquinolu Aziz Thomas'a göre izin "varlıksal aşkınlığın imgedeki izdüşümü, ontik bir atık" olduğunu belirtir, öyle ki imgenin (*lat. imago*) benzeşmeyen bir benzeşimi görünür kılması, buna karşılık izin (*lat. vestigium*) benzeşim iddiası taşımaksızın dokunuşun, ilksel bedenin kalıntısını taşıyor olması açısından Hıristiyan Ortaçağı'nın imge ve iz kavramlarını ayrıştırdığını, Aquinolu Thomas'ın şu ifadeleriyle aktarır:

*"Temsil edilen şeyin izdeki ve imgedeki farklılığı göz önünde bulundurulursa, bunun nedeni anlaşılır, imge, türsel bir benzeşime göre temsil eder. Oysa iz, nedenin yol açtığı sonucu öyle bir şekilde temsil eder ki, türsel bir benzeşime uzanamaz. İz, hayvanlara özgü hareketlerin bıraktığı izlenimlerdir (impressions); külün, ateşin izi ya da harap olmuş bir toprak parçasının, düşman bir ordunun izi olması gibi."*⁷

Peirce ise imgeyi üçlü bir sınıflandırmaya tabi tutarken izi de bu sınıflandırmaya dahil eder. Peirce'e göre imgeler, göstergeyle göndergenin bağıntılılığı ve benzeşiminden hareket eden *simgeler* (ör. sözcükler), göndergenin ikamesi olarak anlaşılan *ikon* ya da *indiceler* (ör. haritalar, kartlar) ve son olarak sürdürdüğü izin göstergesi olsa bile onunla benzeşmeyen türden bir imge olan *index* (ör. kumsaldaki ayak izleri, tıbbi semptom olarak deride görülen belirtiler) olarak ayrılır⁸.

Bedensel dokunuşun izini taşıyan bir imge, beraberinde 'anakronizma' ve 'çağdaşlık' gibi kavramlar üzerinde düşünmeye de geçit verir çünkü sanat tarihçisinin bir imgeden hareketle zamanlar ve benzer imgeler arasında oynamasını mümkün kılar.

"Sanat tarihi transdisipliner bir disiplindir. (...) Bir "disiplin"i tanımlayan yöntemidir. Ancak "yöntem" kelimesinin iki anlamını birbirinden ayırmak gerekiyor. Kapalı diyebileceğim yöntem, bütün nesnelere birlikçi bir biçimde kurallar getirmeye çalışır. (...) Ben buna yöntemin kesinliği adını veriyorum: örneğin imgelerin belirli bir dönemin ürünleri olması ve bir toplumun tarihinin bir anındaki salt "yansıması" olarak bu dönem aracılığıyla anlaşılması – bu durum, kendi içinde yanlış olmasa da sınırlı olduğu açıktır. (...) Fakat açık bir yöntem, tekilliklere, istisnalara, ayrılmalara, hatta işlev bozukluklarına – benim "belirti" adını verdiğim her şeye- karşı duyarlı olmaya çalışır. Açık bir yöntemin yapılanmasında, genel durum değil tekil nesne temel alınır. Uzaktan bakıldığında sanat yapıtları tabii ki genel bir durumu yansıtır. Yakından bakınca, bu genel duruma karşıt ayrılmalardan başka bir şey sunmazlar bize. Sanat yapıtını büyüleyici yapan da budur, ve bu sayede tarihsel ve kuramsal

⁷ Zeynep SAYIN, *İmgenin Pornografisi*, 19.

⁸ A.g.k., 310.

bilgilerle de doludur sanat yapıtı. Bu iki tablo arasında oynamak gerekir – ki bu zordur- yani bu iki bakış açısını eytişimselleştirmek gerekir.”⁹

Didi-Huberman’ın Akay ile yaptığı bir söyleşiden alıntıladığımız bu sözler, Fransız sanat tarihçisinin, herhangi bir imgenin farklı disiplinlerden faydalanılarak ve ayrışık zaman dilimlerindeki imgelerle bağıntılar kurmak kaydıyla ele alınmasının sanat eleştirisini zenginleştirdiği düşüncesini dile getirir. Konuşmasının devamında Warburg, Benjamin ve Einstein’a da yer veren Didi-Huberman, bu üç yazarın sanat tarihine “epistemolojik kopma” denilen kavramı kazandırdıklarını ve zamanı imgenin merkezine oturttuklarını belirtir:

“Acaba bu kopma neye dayanır? Benim ortaya koymaya çalıştığım nokta, bu üç yazarın zamanı, imgeye dair tüm düşüncelerinin merkezine oturtmuş olmalarıdır. Bu karşılıklı ilişkide imge de, zaman ve tarihe dair tüm düşüncenin merkezinde bulunur – bütün bunlar bellek aracılığıyla gerçekleşir kuşkusuz. (...) Özetle, sadece psikik olarak, bilinçaltında düşünülebilen bir şeydir zaman.”¹⁰

Bu türden imge merkezli bir anlayışta tüm zamanlar bir tek imgede çakışır; sürekli “çalışan”, iz bırakmak suretiyle malzemeyi dönüştüren bir geçmişin, görsel ve dokunsal alanda, “anımsatan” şimdisine dahil olan anakronik nesnelere şeklinde görülen imgeler, Warburg’un *kalıntı* (alm. nachleben, fr. survivance) adını verdiği yeni bir zamansallık modeliyle ele alınır. Böylesi bir modelde ele alınan her imgede zamanların karmaşıklığını yeniden sorgulamak, *kalıntılar* zincirinin dinamiğini anlamaya çalışmak, bir becerinin *eskiliğiyle* bir uygulamanın *güncelliğinin* birleşerek nasıl bir *takımyıldızı* (Benjamin) oluşturduğunu gözlemlemek ihtiyacı doğar. Anakronik bir imge klasik tarih anlayışını alt üst ettiği için Nietzscheci bir deyişle *zamansız* bir imgedir.

Sanat tarihçilerinin arkaik olanla modern olan arasında gizli bir bağlantı olduğunu düşünmeleri, bu bağlantının, eski formların şimdiki üzerindeki etkisinden çok, modernin içinde eskinin ve tarih öncesinin saklı olduğu görüşünden kaynaklanır. İnsanlık tarihine ilişkin tüm imgeler belleğin bilinçaltı aracılığıyla moderne evrilir ve birer *kalıntı* misali bakarlar, kendine bakana.

⁹ Ali AKAY, *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, 27-28.

¹⁰ A.g.k., 30.

“Gece gözlemlediğimiz gök kubbede, kalın bir karanlık tarafından çevrelenmiş yıldızlar parıldarlar. Galaksilerin ve ışık saçan cisimlerin sayıları sonsuz olduğuna göre gökyüzünde gördüğümüz karanlık, bilimadamlarına göre açıklama gerektiren bir durum. (...) Genişleyen evrende en uzak galaksiler bile bizden öyle yüksek bir ışık hızıyla uzaklaşıyorlar ki ışıklarının bize ulaşması mümkün değil. Bizim karanlıkta gördüğümüz bu ışık, kaynağı bizden ışık hızından da yüksek bir hızla uzaklaşan galaksilerden bize doğru seyahat eden fakat bir türlü ulaşamayan ışıktır.”¹¹

Aynı anda hem yakın hem de uzak olma durumunda, modern ve yeni olanın, kronolojik olarak bizden uzaklaşıyor görünmesine karşın, içinde arkaik yani evrenin temel unsuru *arkhē*'ye ilişkin olanın izlerini, işaretlerini barındırması, Agamben'in deyişiyle olgun bir organizmanın içinde embriyonun halen etkinliğini sürdürmesi, yaşı ilerleyen bir insanın her daim içinde çocuk kimliğini taşıması söz konusudur. Paracelsus'un *De natura rerum* (Şeylerin Doğası Üstüne) başlıklı çalışmasının IX. kitabı *De signatura rerum naturalium*'da (Doğal Şeylerin İşareti) bilim adamı, her şeyin, kendi görünmez niteliklerini görünür kılan ve ortaya çıkaran bir gösterge taşıdığını savlar: “Hiçbir şey göstergesiz değildir çünkü doğa, o şeyde bulunanı işaretlemeden kendisinden hiçbir şeyin çıkmasına izin vermez.”¹² Dolayısıyla zaman, her ne kadar doğası gereği örtüp bastırmaya çalışsa da, şeylerin özüne damgalanmış işaretleri silmeye kadir değildir. Hatta Agamben, Paracelsus'un savını daha da ileri taşır ve *signatura*'nın¹³ her türlü bilimde ve bilgide olduğu gibi günahın bir sonucu olduğunu öne sürerken, bunu Batılı bir anlayış çerçevesinde değerlendirerek, “Cennette işaretlenmemiş olan Adem'in, doğaya düşerek, işaretlenmesine” bağlar¹⁴.

Şeylerin bizden uzaklaşır görünürken bize ulaşmaları, sıkça kullanılan “moda” teriminin tüm çıplaklığıyla içinde barındırdığı bu kronolojik kutuplaşma, Benjamin'in “diyalektik imge” varsayımını akla getirir. Geçmişle geleceğin yollarından saparak dönüşmeleri ve bir *takımyıldızı*, ayrı ayrı zamanlardan meydana gelen diyalektik bir biçim oluşturmak üzere birbirlerini karşılıklı eleştirmeleri üzerine temellenir bu varsayım. Aslında bu ayrışık zamanların anakronik birleşmesine ilk olarak Warburg'un bir denemesinde rastlanır. 15. yüzyılda

¹¹ Giorgio AGAMBEN, *Nudities*, 14.

¹² Giorgio AGAMBEN, *Şeylerin İşaretleri: Yöntem Üstüne*, Çev. Betül Parlak, 50.

¹³ Saklı olan herşeyin bulunup ortaya çıkarıldığı bilim.

¹⁴ A.g.k., 51.

resmedilmiş bir Floransa portresi üzerine kaleme aldığı bu denemede Warburg, Rönesans kavramını (eski zamanların *arılığının* aksine) temel bir *katışıklılıkla* açıklama cesaretini gösterir. Bu öyle bir katışıklılıktır ki sanat tarihçisini bir antropolog gibi bakmaya mecbur bırakır. “*Ghirlandaio’nun ifadesel ve modern yüzlerinde bu katışıklılık, Roma ölü maskelerinin soğuk alçısını, Etrüsklerin pişmiş toprağını ve ortaçağın voti balmumunu göze getirir.*”¹⁵

Anakronik bakış açısı, geleneksel tarihçilikten farklı olarak, var olan güncel durumdan yola çıkarak, söz konusu güncel sanatsal sürecin ne bakımdan bir tarih yarattığını çözümlenmeyi önerir¹⁶. İmgelerin, içinde bulunan dönemden çekilerek farklı zaman dilimlerindeki benzerleriyle ilişkilendirilmeleri, aslında iz/baskı gibi fazla ilkel, eski ve *zamansız* kabul edilen bir *teknîği*¹⁷ XVI. yüzyılda *moderno* kavramını sistematize ederken, sanatsal olmayan yeniden üretilebilirlik, zanaatsal olan yaratıcısızlık potasına dahil etmiş olan Vasari’nin insafsızlığından kurtarma, Didi-Huberman’ın deyişiyle “*geçmiş, belki tarih öncesinden başlayarak, geçmişte sanat tarihi tarafından ıskalanan nesnelere anakronizmasına açmak, şimdiyi ise sanat eleştirisinin ıskaladığı nesnelere anakronizmasına açmak*”¹⁸ çabasından başka bir şey değildir. Bir mağara adamının topladığı deniz kabuğu veya onun fosili ya da deniz kabuğu şekli verilmiş bir nesne olsun biçim aynı işlevsel dizgenin parçasıdır. Dolayısıyla bir şeyin “kökeni” aslında zamanında atalarımızın toplayıp kenara koydukları fosillere uzanır. Bunu topladıkları diğer nesnelere buluşturunca veya ona benzer biçimler meydana getirince geçmişle şimdiyi karşılaştırmaktan yani anakronizmaya yol açmaktan, Benjamin’in deyişiyle “diyalektik imge” ortaya çıkarmaktan farklı bir şey yapmış olmamışlardır.

Zamanların çakışması şeklinde tanımlayabileceğimiz anakronizma kavramı çağdaşlık tartışmasını da beraberinde getirir: Çağdaş olmak nedir? Agamben çağdaşlığın karanlığı üzerine bir savında bununla ilgili olarak şu ilginç örneğe yer vermiştir:

¹⁵ Bkz. (3), DIDI-HUBERMAN, 13.

¹⁶ Bkz. (3), DIDI-HUBERMAN, 12.

¹⁷ Bkz. (3), Marcel Mauss’tan aktaran DIDI-HUBERMAN, 29.

¹⁸ Bkz. (3), DIDI-HUBERMAN, 23.

“Kendimizi ışıktan yoksun bir yerde bulursak veya gözlerimizi kaparsak ne olur? O anda gördüğümüz karanlık nedir? Nörofizyologlar retinada yer alan ve OFF hücre adı verilen periferik hücrelerin ışığın yokluğunda etkinleştiğini belirtiyorlar. Bu etkinleşen hücreler bizim karanlık adını verdiğimiz belirli bir tür görüntü oluşturuyorlar. Dolayısıyla karanlık, basit bir ışık ya da görüntü yokluğu kaynaklı, yoksun bırakan bir mefhum olmaktan öte OFF hücrelerin faaliyetlerinin bir sonucu, retinamızın bir ürünüdür.”¹⁹

Bu örnekle, karanlığın bir eylemsizlik ya da edilgenlik durumu değil, daha çok bir eyleme ve belirli bir yetiye işaret ettiği vurgulanır. Bedenin yokluğunda bile varlığını tüm zamanlara taşıyabildiği, ona her zaman her yerde olabilme (*fr.* omniprésente) ayrıcalığını tanıyan yegane araç olan iz de suskunluğuyla konuşur, “sadece bir zaman dizininde yer almaz fakat onunla birlikte hareket eder, ona baskı yapar, sıkıştırır ve onu dönüştürür”²⁰. Böylece, Chronos’un acımasızca yiyerek tükettiği bedenin ışığı, bizden uzaklaşan yıldızların ışığı gibi bir yandan uzaklaşır, öbür yandan iz aracılığıyla bize ulaşır. Biraz düşündüğümüzde, okunmuş, satır altları çizili bir kitabı veya yazılı ve damgalı bir kartpostalı ya da üzeri gidilen her ülkenin gümrüğünce etiketlenmiş bir valizi hiç işaretlenmemişine göre değerli kılan da, yüzeysel bir şekilde yakıştırılan o *kullanılmışlık* yaftasından da öte, bedensel ışığın o kitap, o kartpostal, o valiz aracılığıyla bize dokunması değil midir? Yine yıldız ve beden örneğine dönecek olursak, zaman karşısında maddeselliğini yitiren beden iz yoluyla kendinden sonrakilerin duyuları üzerinden dirimselliğini devam ettirir. İz, tinin tüm enerjisinin duyumsandığı bir maddeselliğe bürünür. Öyleyse iz de imge gibi zamanları çakıştıran bir bakışla, anakronik bakış açısıyla ele alınması gereken bir *tekniktir*.

“Doğal ve doğaüstü işaretleri doğru anlayabilmek için herşeyden önce, işaretlerin işaretleyeninin insan olduğunu anlamak gerekir.”²¹

Tarih insanın insanı, saç, kıyafet, başlık, deri yoluyla türlü şekillerle işaretlediği örneklerle doludur. Batı toplumunda kadının, Doğu’daysa erkeğin saç çeşitli nedenlerle (ihanet, zina, başarısızlık, onurun zedelenmesi vb.) kesilmek kaydıyla işaretlenirdi. Ortaçağdan itibaren Yahudilerin tanınmaları için ceket ya da pelerinlerinin üzerine küçük sarı bir kumaş parçası iğnelenirdi (*ing.* badge of shame).

¹⁹ Bkz. (11), *Nudities*, AGAMBEN, 13.

²⁰ Bkz. (11), *Nudities*, AGAMBEN, 15.

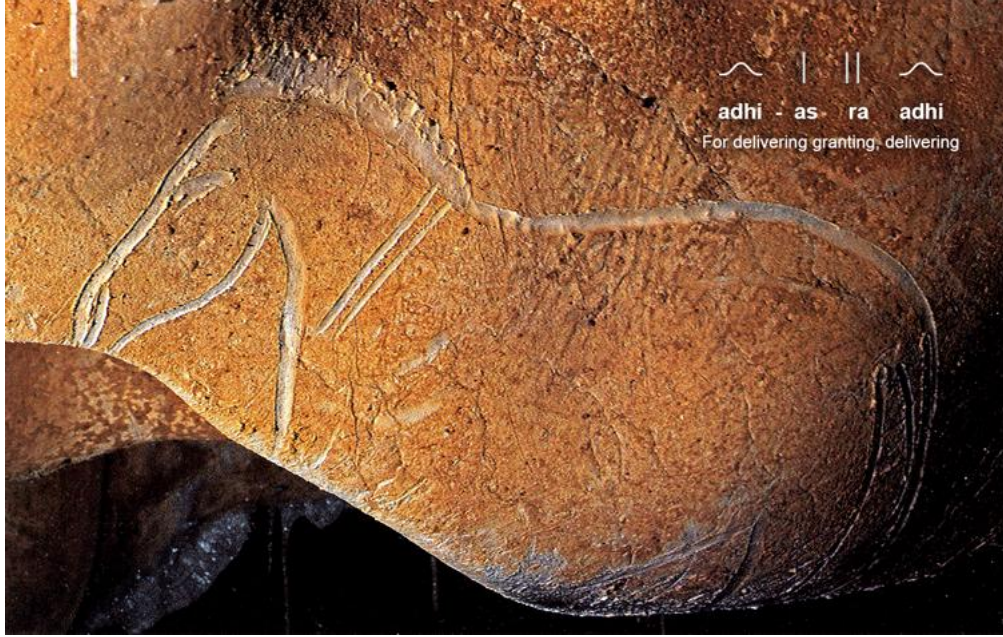
²¹ Bkz. (11), Paracelsus’tan aktaran AGAMBEN, *Şeylerin İşaretleri: Yöntem Üstüne*, 56.

Eski Batı eğitim sisteminde okul içinde kötü davranışlar sergileyen öğrencilere “eşek” ya da “mankafa” şapkası giydirmek suretiyle ceza verilirdi. Eski Yunan’da köleler veya mahkumlar özgür insanlardan ayrılabilmesi için işaretlenirdi, aynı yöntem Nazi Almanyası’nda Yahudilere uygulandı. Roma ordusunda korkaklığı yüzünden savaştan kaçan askerin bedenine *character militae* damgası vurulurdu.

Sözünü ettiğimiz tüm bu cezalandırma amaçlı insani işaretlerin yanı sıra arma, apolet, imza, mühür, tuğra vb. de olumsuzluk anlamı taşımayan insani işaretlere örnek teşkil ederler. Bu işaretlerin en önemli özelliği basit birer gösterge olmalarından çok, işaretlenen karşısında takınılması gereken tavrı (ve karşılığında ondan beklenen davranışı) ifade edişleridir. Dolayısıyla işaret edilgen görünümünün altında etkileşimi tetikleyen bir motordur; gücünü insandan alır ve yine onunla insana hükmeder.

3. BEDEN VE DAMGA:

Sonuç sanatsal olsa bile yapılış amaçlarının tinsel veya büyüsel oluşuna²² kesin gözüyle bakılan ve günümüzden 30,000 yıl öncesine tarihlenen, ilk insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerin yanı sıra jeopolimerik yüzeylerde kullanılmış parmak izleri ve beden boyamanın varlığına işaret eden aşiboyası kalıntılarında da rastlanmıştır.



Görsel 7: Ravne Tüneli'nden bir duvar resmi örneği (Visoko, Bosna) (Kaynak: <http://www.human-resonance.org/chauvet.html>)

²² Özkan EROĞLU, *Sanat Birikimi*, 20.

İtalya-Avusturya Alpleri'nden "Buz Adam" ya da öbür adıyla "Otzi" ile Orta Asya, And Dağları, Mısır ve Avrupa'dakiler gibi ortaya çıkarılan en eski mumyalar 5000 yıl öncesine tarihlenir²³. Bazı toplumlarda insanların *piercing* olarak da bilinen hızma gibi süslemelerle, kimilerininse hayattayken özellikle uzatılmış veya düzleştirilmiş kafataslarıyla gömüldükleri görülmüştür. Malekula'da kafatasının bebek yaşlarda şekillendirildiği antropologlarca saptanmış olup²⁴, bu uygulamanın izlerine günümüzden 5000 yıl önce Şili'de ve 18. yüzyıla kadar da Fransa'da rastlanılmaktadır²⁵. Eski mezarlarda bulunan taş ve seramik heykelciklerde neredeyse günümüzde uygulanan her türlü beden tadilatının tasvirleriyle karşılaşılmaktadır.

Bedensel uygulama, sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı üzere sonradan müdahale ile elde edilen bir tür düzenleme fikrine dayanır. Budunbilimci ve modern antropolojinin babası olarak bilinen C. Lévi-Strauss'a göre işaretlenmiş beden işlenmiş bedendir²⁶ (*ing.* cultured yani terbiye edilmiş sıfatı, *ing.* cultivate yani toprağı ekip biçmek, işlemek fiiliyle aynı köktendir).

Schick'in kitabında 'vücut tadilatı' olarak yer verdiği bedensel uygulamaları, yazarın da yaptığı gibi geçici ve kalıcı şeklinde iki ana gruba ayırmak mümkündür. Geçici uygulamalar vücut tüylerinin alınması, kısaltılması veya boyanması, saçlara yapılan uygulamalar (zenci örgüsü, rasta, saç taramama, ayırma, kazıma, hiç kesmeme, sarma, örtme vb.), makyaj (beyazlatılmış ya da yanık ten, dudak, gözler, dişlerin veya saçların renginin değiştirilmesi, alınan ya da özellikle tene işlenen benler, sürme çekme vb.), vücudun çeşitli bölgelerine bitkisel boya (kına, ketem, sufre, vers, vesme vb.) ile geçici dövme yapma ve benzeri işlemleri kapsar. Kalıcı dövme, deri kazıma, delme, yakma, yaralama, kesme, beden şekillendirme ise (bebeklikten uzatılan ya da düzleştirilen kafatasları ve küçültülen ayaklar, halkalarla

²³ Enid SCHILDKROUT, "Inscribing The Body", 325-326.

²⁴ J.W. LAYARD, "Degree-Taking Rites in South West Bay, Malekula. (With Plates XIV-XIX.)", 139-223.

Eric J. DINGWALL, *Artificial Cranial Deformation: A Contribution to the Study of the Ethnic Mutilations*, 141.

²⁵ Enid SCHILDKROUT, "Body Arts As Visual Language", 2.

Armando R. FAVAZZA, *Bodies Under Siege; Self-mutilation, Nonsuicidal Self-injury, and Body Modification in Culture and Psychiatry*, 75).

²⁶ C.Lévi-Strauss'tan aktaran SCHILDKROUT, "Inscribing The Body", 329.

uzatılan boyunlar, kaburgaların alınmasıyla inceltilen beller, günümüzde yaygınlaşan her türlü plastik cerrahi operasyonlar) kalıcı bedensel uygulamalara dahildir.

Bunlardan bedende kalıcı izlerin oluşumuna neden olan yakma, dövme ve yaralama uygulamalarının çalışmamıza artı değer katacağını düşündüğümüz ve elbette böylesine hakkında kitaplar yazılabilecek denli kapsamı geniş bir konunun sınırlanması gereğinden hareketle diğer uygulamalara girmekten kaçınacağız. Ancak itiraf edelim ki seçimimizde belki de en büyük etken bu üç uygulamada bedenini tuval olarak kullanılışı, her biri ayrı acı veren işaretleme süreçleri sonucunda meydana gelen izin kimlik belirlemedeki önemidir.

3.1. Yakma:

Yakma uygulamasının genel olarak üç amaçla yapıldığı söylenebilir. Bunlardan ilki ‘akan kanı dindirmek veya hasta bölümleri ortadan kaldırmak için vücudun bir yerini kızdırılmış bir metal araçla yakmak’ şeklindeki tedavi amaçlı uygulamadır. Eski hekimler, bir uzvun işten düştüğü ya da hastalandığı durumlarda hıltların²⁷ oraya yürüdüğü bu nedenle o uzva giden yolların (damarların) kapatılması, hastalıklı kısmın yanarak kapanması gerektiğini düşünürlerdi²⁸. Yakmanın buradaki kullanımının ileride değineceğimiz mühürün kapaticılığıyla doğrudan bağlantısı olduğunu açıkça görmekteyiz. Zaten Türk kültür çevresinde dağ sözcüğünden önce mühür anlamında kullanılan *tamga* sözcüğünün kullanıldığı²⁹ ve bu kelimenin Eski Türkçede damlamak anlamındaki *tam-* fiilinden türediği düşünülmekte olup, çıranın reçine damlatması veya mumun eriyip akmasından yola çıkılarak ‘yakmak’, ‘tutuşmak’ hatta ‘yakmak’ (dağlamak) anlamına geçildiği görülür³⁰.

Bir başka uygulama da gerek hayvan gerekse insan üzerinde yapılan dağlama uygulamasıdır. Hayvanlarda bu işlem, ‘dağlağı’ denilen bakır, demir, gümüş, altın veya şimşirden ‘L’ şeklindeki bir aletle gerçekleştirilir ve mülkiyet alameti kabul

²⁷ Eski hekimlerin insan bedeninde var saydıkları safra, seveda, dem ve balgam gibi dört unsurdan her biri.

²⁸ İlhami DURMUŞ, “*Türk Kültür Çevresinde Dağlama Geleneği*”, 116.

²⁹ A.g.m., 116.

³⁰ Orhan KOLOĞLU, *Tamga Pençe Tuğra İmza*, 11.

edilir. Tanımaya yönelik işaretleme şeklinde açıklanabilecek bu yöntem insana uygulandığında, Roma'luların hukuken mal olarak kabul ettikleri, hatta tarım araçları (*lat. instrumentum*) arasında 'konuşma yeteneği ile donatılmış olanlar' sınıfına aldıkları³¹ kölelerde veya Holokost döneminde Auschwitz tutsaklarının kodlanmasında olduğu gibi kişinin 'standartlaştırılarak' yabancılaştırılması, dışlanması hatta Goffman'ın ifadesiyle 'itibarsızlaştırılmasına' hizmet etmiştir, normal-damgalı ilişkisinde.



Görsel 8: Auschwitz'in hayatta kalmayı başarmış damgalı küçük sakinleri
(Kaynak:http://en.auschwitz.org/m/index.php?option=com_ponygallery&func=detail&id=451&Itemid=3)

³¹ Halide G. TÜRKÖĞLU, "Roma Hukukunda Humanitas ile Maiestas Populi Romani Arasındaki Bağlantı", 239.

Kimi toplumlardaysa tam tersine bedenın dağlanan b3l3m3n3n g3çlendiği inanişı hakim olup, kişiye ‘itibar kazandırıcı’ bir işlem olarak g3r3lm3řt3r. 3rneğin Hippokrates konar-g3çer bir bodun olan İskitlerde (Sauomatlar) gerek beden yapılarının nemli oluşundan dolayı gerekse bedeni g3çlendirmek amacıyla dağlama yapıldığından s3z eder³². Aynı şekilde Uygurlarda dimağ rahatsızlıklarını engellediği ve dimağın kuvvetleneceği inancıyla, yeni doğan çocukların beş altı g3nl3kken tepeleriyle alınlarının 3st3n3n arasından bir ip yardımıyla belirlenen damarların dağlandığı bilinmektedir³³.

3.2. D3vme:

K3lt3rel farklılıkları t3m çıplaklığıyla ortaya koyan bir başka bedensel uygulama da d3vmedir. G3rsel bir dili yansıtan d3vmeleri anlayabilmek için o dilin bağlamındaki bir takım g3stergeleri, ilksel anlatıları (mitler) ve sosyal değerleri bilmek gerekir. Ancak çoğu zaman g3rsel yanı ağır bastığından iletisi genellikle ikinci planda kalır ve b3ylece o k3lt3r3 tanımayan kişilerce çoğunlukla yanlış anlaşılır ya da yanlış yorumlanır. 3rneğin Japonya’da bazı meslek grubuna mensup kişiler arasında g3r3len ve Çin destanlarındaki kahramanlıkları anlatır izlenimi veren resimsel d3vmeler kuşkusuz destanları bilenlere, onlara yabancı olanlardan çok daha fazla şey ifade ederler.

³² Bkz. (17), DURMUŞ, 117.

³³ Bkz. (17), DURMUŞ, 117.

Dövme anlamında kullanılan *tattoo* sözcüğünün kökeni *tataunun* anavatanı Polinezya'daysa cinsiyet, sınıf, siyasi statüye göre dövme kullanımı söz konusu olduğu, ancak günümüzde bunun daha çok Pasifik adalarına mensup farklı ırksal kimlikleri yansıtmak için kullanıldığı bulgulanmıştır³⁴ (Kaepler, 2001:2).



Görsel 9: Samoa'da gençlere dövme yapan dövme sanatçıları (Kaynak: http://www.janeresture.com/oceania_tattoos/index2.htm)

³⁴ Adrienne L. KAEPLER, "Tattooed Beauty: A Pacific Case Study", 2.

Dövmenin, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki adıyla *dak*, *dek* veya *dövün* uygulamasının, Urfa, Mardin ve Diyarbakır gibi yörelerde kötü güçlerden koruduğu, şans getirdiği veya kötü talihi savdığı, işlenen hangi hayvanın motifiyse onun zarar vermesine engel olduğu, dölün devamını sağladığı, bereket getirdiği inancıyla kadın ve erkekte bedenin farklı bölgelerine yapıldığı görülür³⁵.



Görsel 10: Güney Doğu Anadolu'dan dekli bir kadın (Kaynak: <http://www.muziklimaarif.com/2012/03/dovmenin-dili-1-nisanda-yayinda>)

Küreselleşen dünyada tasarımlar, örgeler hatta ve hatta bedeni dönüştürme ya da işleme teknikleri farklı kültürler arasında serbestçe salınıyor olsa da ilksel anlamlarını çoğu zaman kaybederler, kuşkusuz. Polinezya ya da Endonezya dövmeleeri onu taşıyan Batılılar tarafından görsel ve ince işçilik anlamında taktir edilirken, gönderme yaptıkları kültürel iletileri genellikle bilinmez ya da göz ardı

³⁵ Kürşat ÖNCÜL, *Kültürümüzde Dövme Geleneği*, 12.

edilir öyle ki günümüzde Batıda dövmeleer kişinin başkaldıran, yenilikçi veya modern duruşunun temsili olarak algılanır.

3.3. Yaralama:

Yaralama ya da diğer adıyla deri kazıma uygulamasının halen devam ettiği Kıtaların Anası Afrika'nın Fildişi Sahillerin'deki Baule'de deri kazımanın bir uygarlık belirtisi olduğunu savunan Afrika Sanatları uzmanı ve küratör S. Vogel, bir anlamda Lévi-Strauss'un 'işlenmiş beden' görüşünü olumlar³⁶.



Görsel 11: Benin'li Nicholas. (Kaynak: <http://archive.jmclajot.net/#!/index/G0000AUrShN3bnZU/13>)

“Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık'ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümünden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir.”³⁷

³⁶ Bkz. (16), S. Vogel'dan aktaran SCHILDKROUT, 329.

³⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, 36.

Ga'anda toplumunda önceden ayarlanan evliliğin yerli kadınların küçük yaşlardan itibaren bekledikleri ve hazırlık yapmaya başladıkları bir olay olduğunu saptayan bilimadamları, deri kazımanın aşama aşama yapıldığını, buna bağlı olarak bazı tasarımların kızların olgunlaşmasında geçirdikleri kadınlığa geçiş, hamilelik vb. belli başlı süreçleri temsil ettiklerini belirtir³⁸.



Görsel 12: Muhtemelen ergenliğe geçmiş Kalerili bir genç kız. (Kaynak: http://www.randafricanart.com/Scarification_and_Cicatrisation_among_African_cultures.html)

“(...) tuval bağlamında beden sadece kültürün hakkedildiği bir düzlem değil, aynı zamanda bireyin tanımlandığı ve büyük kültürel resme dahil edildiği bir yerdir.”³⁹

Bedensel sınırların sınanmasına dayalı bu uygulama için yine Afrika Sanat Tarihi alanında uzman bir başka akademisyen M. Berns, evlilik öncesinde yapılan

³⁸ Lisa ARONSON, “African Women in the Visual Arts”, 564.

³⁹ Bkz. (16), SCHILDKROUT, 338.

deri kazıma işleminin Ga'anda'da altı yaşından başlayarak ergenlik çağına kadar sürdüğünü, izler aracılığıyla aktarılmak istenen iletinin tamamınınsa ancak acı dolu ve uzun ritüellerle geçen yılların sonucunda dile geldiğini belirtir⁴⁰. Bu durumda kesik oluşturma sürecinin uzunluğu en az meydana gelecek örge kadar önemlidir çünkü çoğu durumda maruz kalanın dayanıklılığı ve cesareti de ölçülür.



Görsel 13: Etiyopyalı hamile kadın (Kaynak: http://www.randafricanart.com/Scarification_and_Cicatriscation_among_African_cultures.html)

Gerçekleştiği kültür ya da coğrafya ne olursa olsun, amacı işaretleme olan yakma, dövme ve yaralama işlemlerinin en belirgin özelliği uygulayıcısının insan oluşudur. Böylesi bir iz bırakma sürecinde insan, gücün uygulayıcısı ve boyun eğeni olarak hem özne, hem de nesnedir, eyleyen ve tabi olandır.

⁴⁰ Bkz. (23), ARONSON, 564.

3.4. Mühür ve Tamga:

Bilindiği gibi mühür, balmumu, kağıt, kil ya da başka bir zemine iz veya kabartma çıkartmak üzere oluşturulan kalıbın kendisi olduğu gibi, bu kalıp yardımıyla, baskı uygulamak suretiyle meydana gelen görselin genel adıdır. Dolayısıyla nedeni ve sonucu, özdeği ve gücüllüğü, *techné*'yi (teknik) ve *tyche*'yi (yazgı), oluşum anı itibarıyla kökeni ve kendini her seferinde aynı şekilde yeniden üretebilir bir imge olarak izi içinde barındırır.

Teknik bir süreç sonucu kendini mühüre aktaran imge, mühürün kağıda, balmumuna, kile veya gümüşe her darbında varlığını yeniden göze getirir. Kendisini hareketin tekrarıyla, yinelenen her vuruşla pekiştiren bir erkin uzvu, uygulatırıcısıdır mühür. Zemine her darbında, hareketin doğası gereği, üst bir gücün varlığını, o gücün dayatmasını ve bu gerçeğin değişmezliğini bir şamar gibi acımasızca indirir, gücünün yettiğine.

Ömrü ve görünenin ötesine uzanan gücü, temsil ettiği erkinkiyile sınırlı olduğundan, bedensel dokunuşun izini taşıyan bir imgenin ürpertisini her daim deneyimletmekte yetersiz kalabilir belki çünkü bu türden bir imge yazık ki bağlı olduğu bedenin ışığını ancak ondan beslendiği sürece aynı şiddette yansıtabilmekte, etkisini onun varlığından aldığı güçle ikame edebilmektedir. Tılsım sınıfı dışında tutmamız gereken bu mühürler kişilere özel olup, imzalarıyla eşdeğerde tutulan, ölümleri ya da görevden alınmaları durumunda geçerliğini yitiren türdendir. Ölen hükümdarın mührünün kırılmasının, hükümdarların verdikleri yetkiyi geri almalarının, Osmanlı'da sadrazamların azledilmelerinin tarihte hep bu imge üzerinden gerçekleşmesi, hiçbir yetkinin sonsuz olmadığını, onu verme ve almanın sadece ve sadece hükümdarın tasarrufunda ve onun iki dudağının arasından çıkan söze bağlı olduğunu hatırlatır.

Ancak yine de bilinmelidir ki “dokunuşa dayalı imgeler, dokunuşun izinden ne denli uzaklaşırsa uzaklaşsın, hala onun izini sürmektedir”⁴¹ çünkü Frazer'ın dediği gibi “*Bugün tümüyle ayrılmış olsalar da... dokunuş sayesinde... bir kereliğine birbirine bağlanmış olan şeyler, sempatik bir ilişkiyle birbirlerine bağlı kalacak ve*

⁴¹ Bkz. (9), SAYIN, 74.

*birbirini sonsuza değin etkileyecektir.*⁴². Bazı ilkel kabilelerde yolda ilerleyen bir dūřmanı ya da hayvanı etkisiz hale getirmek için bıraktığı ayak izini yaralamak⁴³ ne denli etkiliyse, mūhūr de Frazer'in sōzünü ettiği tūrden bir ilişkisellikte o denli etkindir. Ayak, izi bırakan bedenın parçası olarak bir bağıntı ögesiye, iz de, varlığın kendine ait ve dolayısıyla ona ulaşmada kılavuzluk etmeye kadir bir bedensel kalıntıdır. Mor ötesi ışığın yüzeyde tespit ettiği temas eden elin teri olsa olsa bu tūrden organik bir kalıntının göze gelişidir.

“Mūhūr gibi koy beni yūreęinin ūstüne

Mūhūr gibi kolunun ūstüne

*Çünkü ölüm gibi güçlüdür sevi...”*⁴⁴

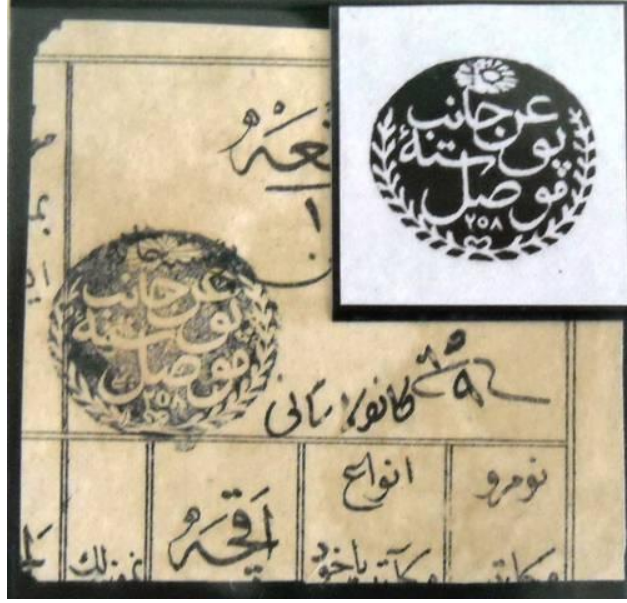
Ūzerine kiřisel iřaret řeklinde tanımlanabilecek bir isim ya da bir simgenin kazındığı, gövdesi tař ya da metalden olan mūhūrün biçimsel açıdan tılsımla büyük benzerlik göstermesi, ūzerindeki yazıları okumayı bilmeyenlerin hataya dūřmelerini kolaylařtırır. Oysa bu ikisi, biçim ve iřlev açısından birbirlerinden ayrılır. Farklılıklara geçmeden önce řunu belirtmek isteriz ki mūhūr konusunda örneklendirmemizi, kendi kūltürümüzün parçası oluřu ve biçimsel açıdan ayırımına daha kolay varılabileceęini dūřündüğümüz Osmanlı mūhūrçölüęü ūzerinden yapmayı uygun gördük.

Mūhūrü tılsımdan ayıran birinci özellik ūzerindeki yazıların ters hakkedilmiş oluřlarıdır. Tılsımda Kur'an sūreleri ve Allah'a ait isimler kendine bakana göre tesis edildięinden, karřıdan bakıldığında okunacak řekilde hakkedilmiřtir çünkü ancak o zaman yani yazıyla bakıřı ūzerine ekebildikleri ve okunabildikleri zaman etki ettiklerine inanılır. Dolayısıyla bundan mūhūrün etki edebilmesi için anlařılması gerekmedięi oysa tılsımın ancak okunabildięi ve hatta gösterilenine inanıldıęı sūrece gücünü gösterebildięi sonucuna varılabilir.

⁴² Bkz. (9), SAYIN, 75.

⁴³ Lucien Lėvy-BRUHL, *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, ev. Oğuz Adanır, 191.

⁴⁴ Eski Ahit, BAB: 8:6.



Görsel 14: Prefilatelik mühür örneği (Musul 258 Rr) (Kaynak: <http://pulvepostakoleksiyonu.wordpress.com/2013/02/20/prefilatelik-mhrler-musul-258-rr/>)

İkinci ayırıştırıcı özellikse mühürün daima ait olduğu kişinin ismini taşıyor olması, tılsımdaysa onu taşıyan kişiyle ilgi olmayan genel ifadelere yer verilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Daha da açacak olursak, mühür gösterilenin sahibi olduğu bir gösterge iken, tılsımın gösterileni çoğunlukla Kur'an veya Allah'tır çünkü dini ifadeler ve dualar yoluyla tanrısal gücün kendinde damgalandığı bir gösterge, bir imge olarak kurulmuştur yani varoluşunun yegane nedeni, üzerinde yazılı ve dini bir ritüelle damgalı ifadelerin onları taşıyanı korumalarıdır. Ancak şu da unutulmamalıdır ki mühürle ontolojik ve biçime dayalı bu farka rağmen tılsım da doğrudan elle yazılarak belli tılsım mühürlerin basılmasıyla oluşturulabileceği gibi sadece tılsım mühür/lerin basılmasıyla da oluşturulabilir⁴⁵. Bir başka deyişle mühür ile tılsım mühür uygulamada örtüşmekte, mühür her iki imgede de aynı derecede bağlayıcılığını ortaya koymaktadır.

Üçüncü fark mühürün bireyi öznesi kılması, tılsımınsa gerek bireyi gerekse mekanı öznesi tayin etmesinden kaynaklanır çünkü tılsım, mühürden farklı olarak kişiler dışında mekanları korumak için de tasarlanır.

Dördüncüsüyse mühürlerin kullanımına ilişkin ve yukarıda belirtilenlere kıyasla daha az belirleyici bir özelliktir kaldı ki her iki imgenin de kullanımıyla ilgili

⁴⁵ *Osmanlı Tılsım Mühürleri: Halûk Perk Koleksiyonu*, 25.

bilgi sahibi olmayı gerektirir. Mühür, yüzük olarak parmakta ve ip yardımıyla bilek ile boyunda taşınabilirken (silindir mühür buna dahildir), tılsım baş, kol, omuz, ayak veya göğüs gibi vücudun tüm bölümlerinde taşınabileceği gibi mekan için düzenlenen tılsımlar da levha olarak evin belirli noktalarında teşhir edilmekte ya da saklanmaktadır.

Avusturyalı Şarkiyatçı Joseph von Hammer-Purgstall Doğu tarihinde sözü edilen en eski mühürün Süleyman'dan önce Herodotos'un Deiokes'ine yani Cemşid'e ait olduğunu ve Süleyman'inkinden farklı olarak tılsım kabul edildiğini belirtir. Farsça *mihir* ile *müher* sözcüklerinin akrabalığının temelinde de büyük olasılıkla Cemşid'in güneş kültünü getirmesinin yattığını öne sürer⁴⁶. Fakat sözcük düzeyinde ilgi çekici bir başka benzerlik de kadınların süs için kullandıkları boncuklara *mühre* denilmesidir. Bu isim benzerliği mühürün ilk zamanlarda akîk ve süleymanî benzeri taşlara kazınmasından mı ileri gelir yoksa o boncuklardan dolayı mı bu tür taşlara uygulanmıştır bilinmez⁴⁷.

Temsil ettiği, daha doğrusu taşıyıcısı olduğu iktidarı, dokunuşun izini devamlı surette tekrar ederek sürdürme mantığıyla işleyen mühür kullanımı, kapaticılık özelliğine de sahiptir. Bu ister kelimenin sözlük anlamını, isterse aidiyeti anıttırır olsun, nesneyi mühür basıldığı andan itibaren “bastıran”, boyunduruğuna alan, içine kapatan, hatta gücüne eklenen sahiciliğiyle (*fr.authenticité*) onu tekilleştiren bir etkidir. Tıpkı Nabukadnezar'ın (Darius) Daniel'in atıldığı aslan çukurunu kapatan taşta gerek kendi, gerekse imparatorluğun tüm büyüklerinin mührünü bastırmasından⁴⁸ ya da Aleksandros'un (İskender) mührünü, annesinin yazısının konusu hakkında konuşmasını engellemek için Hephaistion'un ağzına basmasından⁴⁹ anlaşıldığı gibi. Benzer bir örneğe Dîvanu Lügâti't Türk'te *tamgalık* deyiminin açıklamasında rastlanır:

“Bir kişilik sofrâ. Aslı ‘tamgalık’ olup ‘damga vurulmuş’ anlamınadır. Hakanlar ibriklerini, kendilerine özel olan sofralarını mühürler; bunlarda bir

⁴⁶ Joseph von HAMMER-PURGSTALL, *Osmanlı Mühürleri*, Çev Ümit Öztürk, 8.

⁴⁷ Bkz. (17), KOLOĞLU, 80.

⁴⁸ A.g.k., HAMMER-PURGSTALL, 6.

⁴⁹ A.g.k., HAMMER-PURGSTALL, 10.

kişiyeye yetecek kadar yiyecek, içecek vardır... (Hakandan başka kimsenin üzerinde yemek yememesi için damga vurulmaya hazırlanmış sofraya.)”⁵⁰

Daha da genel bir ifadeyle sözleşmeler, mektuplar hatta kitaplar mühürün temasıyla, başka bir deyişle dokunuşun iziyle “kapatılır”. Bir kez izle kapatılan, izin himayesine girmiş, kalıntısı olduğu iktidarın gölgesi üstüne vurmuştur. Artık ondan kaçış kalmamıştır.

Türklerde iktidarın taşıyıcısı olarak *tamgadan* faydalanılmıştır. Mühürle aynı anlamda kullanılan tamganın başta at ve büyük baş hayvanlar olmak üzere çadır, kilim, günlük eşyalar, sikkeler ve taşlarda önceleri mülkiyet simgesi, daha sonra ilgili boyun imi olarak kullanıldığı bulgulanmıştır. Hatta tamga ve at arasındaki bağlantı ilk olarak Köktürk harfli Açura Yazıtı’nda *tamgalıg yılki* ifadesiyle karşımıza çıkar. Bunun sonucunda bazı bilimadamları, atı ilk ehliştirenlerin Türk soylu boylar olduğu bilgisinden de hareketle, tamganın ilk önce atlar üzerinde farklı oğuş (aile) ve uruklara (sülale) ait sürülerin karışmaması için mülkiyet alameti olarak kullanılmış olabileceği görüşünü ileri sürerler.⁵¹

Tamganın Türk boylarında mülkiyet alameti olarak kullanıldığı görüşünü destekleyen bir ifadeye, Batı Türklük alanı için önemli olan Tevârih-i Âl Selçuk’ta şu satırlarla yer verilmiştir:

“Han vefat ettikten sonra yerine geçen oğlu Gün-Han’ın müşiri ve veziri olan, aynı zamanda devrin bilgisi kabul edilen Yeni Kentlü Irqıl Hâce adlı kişi Gün-Han’a, kardeşlerinin aralarında ileride ortaya çıkabilecek olan anlaşmazlıkların önüne geçmek için şu şekilde bir teklifte bulunur: ‘Oğuz’un her oğlu ve her torunu için birer nişan, tamga olarak tesbit olunsun. Yarlıg ve hazinelerini, yılki ve davarlarını bu nişanla tamga etsinler, bu sayede mal ve mülkten ötürü ileride anlaşmazlıklar ortaya çıkmassın. (...) Bu teklifi beğenen Gün-Han, Yeni Kentlü Irqıl Hâce’den her Oğuz Boyu için bir nişanı tamga olarak tespit etmesini ister, o da yirmi dört boy için ayrı tamga hazırlar, böylelikle Oğuz tamgaları ortaya çıkmıştır.”⁵²

Önceleri mülkiyet alameti olarak kullanılan tamganın, zamanla Türkler tarafından oluşturulan siyasi birliklerin yönetim anlayışlarına bağlı olarak kullanım alanının da genişlediği gözlemlenir: “Özellikle İlhanlılar ile birlikte tamga sözcüğü,

⁵⁰ Bkz. (17), KOLOĞLU, 10.

⁵¹ A.g.k., C. Eralp Alışık’tan aktaran KOLOĞLU, 10.

⁵² A.g.k., C. Eralp Alışık’tan aktaran KOLOĞLU, 11-12.

kazandığı resmi anlam ile Farsça ve Arapçaya da idari ve sivil hayat belgelerine ait bir terim olarak geçmiştir.”⁵³

Boy tamgaları, Oğuz Boyu olan Bayındır Boyu mensubu Akkoyunlar ile Kayı Boyu mensubu Osmanlıların sikkelerinin dışında mimari eserlerinde, dokumalarında, resmi belgelerinde, mezar taşlarında hatta silahlarında bile kullanılmıştır. Tamga sözcüğü Osmanlılarda bir şeyin üzerine nişan ve alamet olmak üzere kuru veya boya ile vurulan işareti ifade etmek için kullanılmaktaydı. Gümüş ve altın gibi değerli şeylerin üstüne, metalin cinsini göstermek, sahiciliğini kanıtlamak için tamga basılması belli ki o zamandan günümüze kadar gelmiş bir uygulamadır.

⁵³ Bkz. (17), C. Eralp Alışık’tan aktaran KOLOĞLU, 11.

4. KAĞIT VE DAMGA

Her metin doğası gereği yayılmaya özlem duyar. İnsanoğlu da yaşadığı coğrafyanın sunduğu olanaklara göre çeşitli malzemeleri zemin olarak kullanmış ancak bu özlemin itici güç olduğu malzemenin evrimine teslim olmak zorunda kalmıştır.

Metnin kaydedildiği malzemeye geçmeden önce, metni oluşturan göstergeler sistemi şeklinde ifade edebileceğimiz yazının ortaya çıkışını biraz irdeleyelim istiyoruz kaldı ki yazı da, aracıyla yazılmış olsun olmasın, oluşum itibariyle bedensel dokunuşla varolur, iz bırakma yoluyla kağıdı işaretler.

4.1. Yazının Doğuşu:

Yazı, bir göstergeler sistemi olan dili kendi dışında başka bir sistemle görselleştirmenin bir yoludur. Ancak bu açıdan bakıldığında yazının sözün görünür kılınması ihtiyacıyla ortaya çıktığı yanılgısına düşmemek gerekir çünkü yazı her ne kadar sesçil etkenin (ses etkeni) doğuşu sonrasında baskın gelmesiyle ilintili olsa da aslında, Lévi-Strauss'un *somutun bilimi* dediği şeyde sürekli dillendirdiği, zihnin düzen gereksinimi duyması sonucu çevresindeki her şeye dikkat edip ayırmalayarak, onları güvenli ve yeniden ulaşılabilir bir zihinsel konuma yerleştirmek koşuluyla⁵⁴ düzenli bir göstergeler bütünü oluşturduktan sonra, yani yavaş ve karmaşık bir sürecin sonucunda ortaya çıkmıştır.

⁵⁴ W. Edward SAID, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, 63.

Yazının öncüleri sayabileceğimiz kaya resimleri M.Ö. 60.000-4.000 yıllarına tarihlenirken, belirli bir sisteme bağlı işaretler yardımıyla bilgi ve bildirimlerin biriktirilmesi ilk olarak Girit, Mısır, Mezopotamya ve İndus Irmağı çevresinde görülür. Bu ilksel yazıların görünüşleri büyük farklılık göstermesine karşın yapı itibarıyla aynı oldukları saptanmıştır. Ortak özelliklerinden biri *rebus*⁵⁵ yöntemine dayanan fonetik (sesçil) ögeler eşliğinde logografik resimler ile anlama açıklık getirecek tanımlayanların kullanımı, bir diğeryse bazı nesnelere sayımı/hesaplanması, zamanın ölçümü veya hanedan geleneğinin yasallığının belgelenmesi amacıyla rakamların kullanımıdır⁵⁶.

Mezopotamya topraklarının Dicle ve Fırat Irmakları arasında kalan bölümünde, ticaretin büyümeye başladığı M.Ö. 8.000 dolaylarından kaldığı saptanan ve mahfazalar içinde saklanmış küçük nesnelere (*ing. token*) varlığına rastlanır. Söz konusu mahfazaların üstünde ise içindeki nesneyi belirten ve M.Ö. 3.100 yıllarına tarihlendirilen işaretler yer almaktadır. Sayılar, adlar, kumaş ve sığır gibi nesnelere simgeleyen karakterlerden oluşan bu işaretlerin logografik⁵⁷ yazının ilk biçimi olduğu kabul edilmektedir.

⁵⁵ Bir sözcük ya da tümcenin bölümlerini ayrı ayrı resimlerle gösterme yöntemi. Örneğin, katırtımağı” yazabilmek için bir “katır” resmi ile bir “turnak” resmi yapılır.

⁵⁶ Albertine GAUR, “Yazının Tarihöncesi”, 4.

⁵⁷ Her işaretin bir kelimeye karşılık geldiği yazı türü.



Görsel 15: Üzerinde 48 baş hayvana ait bir liste bulunan oval içi boş mahfaza (M.Ö. 8000 dolayları) (Kaynak: http://en.finaly.org/index.php/The_earliest_precursor_of_writing)

Mezopotamya'ya M.Ö. 4.000'lerde yerleşmiş olan Sümerler döneminde bu küçük nesnelerin yerini yazılı tabletlere, işaretlerinse yerini çiviyazısına bıraktığı görülür. Surlarla çevrili kentlerde yaşadıkları bilinen Sümerlerin yazıları *piktograflardan* (resim ve çizimler) oluşmakla birlikte, yapısı itibariyle yine rebus yöntemi ile tamlayanların kullanımının karışımına dayanmaktadır. Sümerolog İlmiye Çiğ, doğuşu bakımından ticarete ve payların bölüşülmesine (saymak, saydığını belgelemek) dayanan bu yazının, yapılan kazılar sonucunda ticari belgelerin yanısıra sözleşme, mektup, reçete, astronomi ve edebiyat alanında belgelerde de kullanılmış olduğunu ifade eder⁵⁸.

Bazı teknik güçlüklerle rağmen çiviyazısının sonografik (sese dayalı) niteliğini değiştirmeyi başaran ve kendi dillerini aktarmak üzere kullanan Asurlular ve Babilliler, bu dilin uluslararası ticaret ve diplomasi diline dönüşmesine katkıda bulunmuşlardır. Ayrıca onbeş dile katkıda bulunmuş bu dilde kullanılan çiviyazısı, sistem olarak değilse de teknik olarak Eski Persçe ve Ugaritçenin temelini oluşturmada rol oynamıştır. M.Ö. 2000 yılında Anadolu'da ortaya çıkan ve Hint-Avrupa dil ailesine bağlı bir dil konuşan Hititler tarafından, daha çok mühür ve kaya

⁵⁸ Muazzez İlmiye ÇİĞ, *Ortadoğu Uygarlık Mirası*, 40-44.

yazıtlarında görülen piktografik bir yazı biçimi ile birlikte kullanılan çiviyazısı, hala tam olarak çözülememiştir.

Neredeyse aynı dönemde yani Yukarı Mısır ile Aşağı Mısır'ın birleştiği M.Ö. 3.100 yılı dolaylarında resimler şeklinde karşımıza çıkan Mısır hiyeroglif yazısının yapısı çiviyazısınıninkine benzemekle birlikte ondan farklı olarak en küçük birimi hece değil ünsüzlerdir⁵⁹. Nasıl ortaya çıktığı ve geliştiği hakkında fazla bilgi sahibi olunmamasına karşın göze çarpan en büyük fark Mezopotamya'da yazının çıkışı rakama dayalıyken, Mısır'da başlangıçta isimleri karşılamak amacıyla kullanıldığı tahmin edilen glifler⁶⁰ biçiminde resimler dikkati çeker. Ayrıca her hiyeroglifin kendi başına belirli bir anlam taşıması Mısırlıların fonetik yazı biçimine yönelmelerini engellemiş fakat aynı zamanda ilk anlamı unutulsa da yazıyla ilgili bilginin canlı kalmasını mümkün kılmıştır.

M.Ö. 2.500 dolaylarında ortaya çıktığı, M.Ö. 1.600 dolaylarındaysa yok olduğu saptanan İndus yazısına, Hindistan'ın kuzeybatısında İndus Irmağı boylarında rastlanmış ancak günümüze Ortadoğu'da bulunan bazı mühürler dışında yazılı belge kalmadığından ve bu yazıyı kullanan halkın dili ile etnik bağları bilinmediğinden henüz çözülememiştir. Yine de bu yazının ortaya çıkışında da tıpkı Mezopotamya'da olduğu gibi ticari nedenlerin etkili olduğunu düşündürtecek mühürlere rastlanmıştır.

Çözülemeyen bir başka yazıysa M.Ö. 1.900-1.600 aralığında tarihlendirilen ve Girit'in antik Knossos kentinin yıkıntıları arasındaki yazıtlarda rastlanan hiyeroglif benzeri resim-yazılardır. İki ayrı biçimde yazıların bulunduğu gözlenen bu yazılardan birinin Minos veya Yunanlılar'ın gelmesinden önceki Girit diline ait olduğu, diğerininse Miken Yunancası olduğu varsayılmaktadır.

⁵⁹ Bu yüzden günümüzde Mısır hiyerogliflerini okuyabilmek için Eski Mısır dilinin son evresini oluşturan Kopt dilinden yararlanmak gerekmektedir.

⁶⁰ Bir harf, karakter ya da sembolün oyma veya kabartma şeklindeki görsel temsili.



Görsel 16: Halen yazısı çözülemeyen Phaistos Tekeri'nin ön ve arka yüzleri (Iraklion Archeological Museum) (Kaynak: <http://www.ancient-wisdom.co.uk/phaistos.htm>)

Yazılı tarihleri M.Ö. 1.600 dolaylarında başlayan ve usta denizciler olarak bilinen Fenikeliler, özellikle okur-yazar bir halk olmamakla birlikte, Sami alfabesinden türeyen dillerini deniz ticareti aracılığıyla Akdeniz bölgesine yaymayı başarmışlardır. Sadece ünsüzlerden yani konuşma dilinde ancak “çınladıklarında” duyulan sesler/sesbirimlerden oluşan ilk alfabe diyebileceğimiz bir yazı türüdür bu ve ne şekilde olduğu tam bilinmese de İbranice ile Arapçanın bu yazıdan türediği kabul edilmekte, birkaç harf dışında Aramca'yla benzerlik göstermektedir.

M.Ö. 1.000-800 yılları arasında henüz kendilerine ait bir yazıları olmadığı bilinen Yunanlıların yazılarını Fenike alfabesinden mi yoksa Aram alfabesinden mi etkilendiği bilimadamlarınca fikir birliğine varılmış, kesinleşmiş bir bilgi olarak karşımıza çıkmamakla birlikte Orta Asya dediğimiz coğrafyadan ve ünsüzlerden oluşan Sami dil ailesinden etkilenecek türediği fakat zamanla dönüştüğü açıktır. Yunan alfabesiyle zamanla Batı coğrafyasında kullanılan tüm alfabelerin doğrudan ya da dolaylı temelini oluşturmuştur.

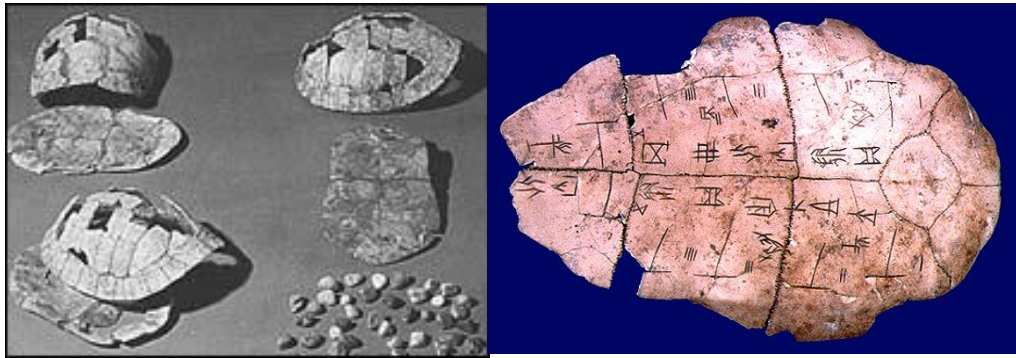
Uzak Doğu diye adlandırdığımız coğrafyadaysa, tıpkı Mısır, Hitit ve Giritlilerde olduğu gibi, ilk göstergelerin çizimler, piktogramlar ve piktogram bileşimlerinden oluşan Çin yazısı Yunan alfabesinin görevini üstlenerek, çevre toplulukların yazılarında belirleyici olmuştur. M.Ö. 2. binyılın başlarında geliştiği varsayılan Çin yazı sisteminin 4.000 yıllık tarihi boyunca fazla bir değişime

uğramadan günümüze geldiği Shang (Yin) ve Zhou hanedanlığı döneminden kalan yazıtlarda da görülmektedir.

Budacılığın etkisiyle Çin yazısı, dili ve kültürü Vietnam, Kore ve Kore aracılığıyla Japonya⁶¹'da yaygınlaşır. M.S. 6. yüzyılda Japonya'nın Budizmi resmî din olarak benimsemesiyle, incelemelerde bulunmak üzere Çin'e sıkça ziyaretlerde bulunan bilimadamlarının Çin yazısı ve kaligrafisini ülkelerine taşıdıkları görülmüştür. O zamana kadar kendi yazıları olmayan Japonlar Heian döneminde (794-1185) *kana* adını verdikleri kendi yazı sistemlerini oluşturmuşlardır.

4.2. Kilden Kağıda:

Günümüzde yazı denince akla gelen ilk malzeme, kullanım yaygınlığı düşünüldüğünde, kuşkusuz kağıt dolayısıyla da ağaçtır. Ancak ağacın kullanımından önce insanoğlu, yazımızın başında da belirttiğimiz gibi, yaşadığı coğrafyanın sunduğu olanaklara göre çeşitli malzemeleri zemin olarak kullanmıştır. Böylece M.Ö. 60.000-4.000'e yillanan ve yazının öncüleri sayabileceğimiz kaya resimleri, ardından resim-işaretler (*piktogram*), daha soyut fikirleri ifade eden düşünce-yazılar (*ideogram*), son aşamada ise dille dolayısıyla sesle uyumlu fonetik işaretler, taş başta olmak üzere, ağaç tablet, kil, kumaş, fildişi, kemik, kara veya deniz kabukluları, çeşitli metaller, palmye yaprağı vb. malzemelere kaydedilmiştir.

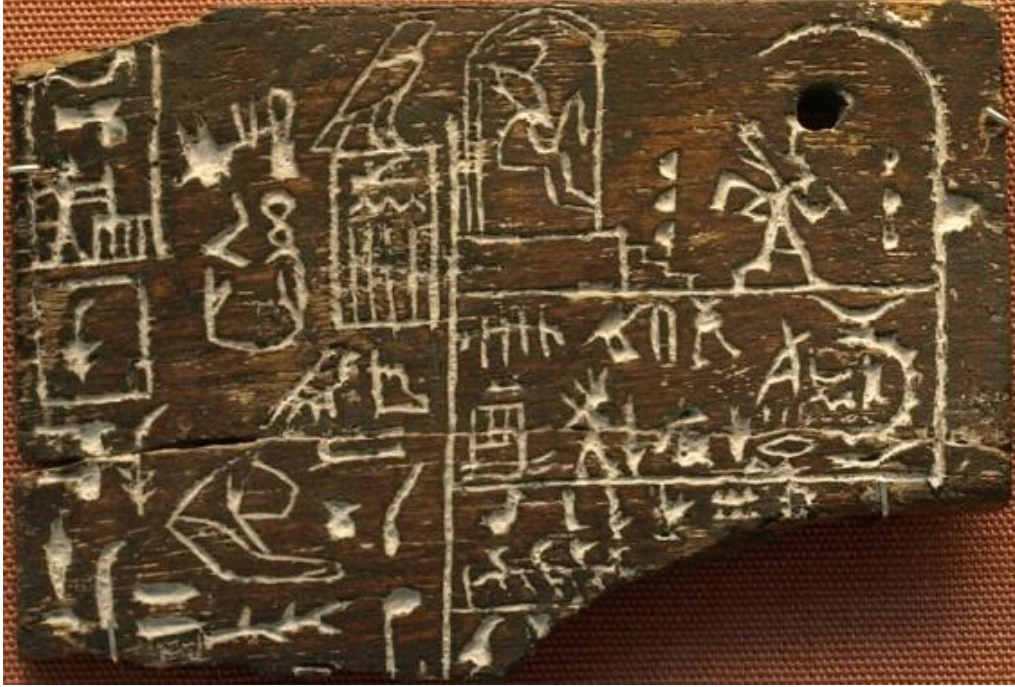


Görsel 17-18: Çin'de bulunan muhtemel ilk yazı örnekleri (Kaynak: <http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=1579>)(Kaynak: <http://people.cohums.ohio-state.edu/denton2/courses/c232/c232.htm>)

⁶¹ M.S. 307'de Japonya'nın Kore'yi işgali sonrası Japonya, Kore ve Çin arasındaki ilişkiler hızlanır.

Sümerler, Babilliler, Asurlar ve Hititliler'in zemin henüz ıslakken üzerine sivri uçlu aletleriyle yazıyı kazıdıkları *kil tabletlerin* Mezopotamya ve Ön Asya'da kullanımının 2 bin yıl kadar varlığını sürdürdüğü düşünülmektedir. Ancak M.Ö. 6. yüzyılda Aramicenin doğuşuyla, kullanımı bu alfabeyle daha elverişli olan *paperüse* geçilmiştir.

Nil kıyıları ve Nil Deltası'nın bataklıklarında yetişen aynı adlı bitkinin gövdesindeki liflerden elde edilen papirüsün bilinen en eski kullanımı M.Ö. 2.900 civarlarına ait olduğu düşünülen ve Sakkara piramidindeki Hemaka'nın mezarından çıkarılan malesef boş rulodur⁶². Eski Mısır'dan günümüze kalan papirüslerin büyük bölümü bunun gibi mezarlardan çıkarılmıştır⁶³.



Görsel 19: Firavun Den'e ait, Hemaka'nın adının da geçtiği abanoz yafta (M.Ö. 3.000 dolayları) (Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:EbonyLabelOfDen-BritishMuseum-August19-08.jpg>)

⁶² Cornelia ROEMER, "The Papyrus Roll in Egypt, Greece, and Rome", 84.

⁶³ Ölümlere öbür dünyaya yolculuklarında yol gösterdiklerine inanıldığından onlarla birlikte gömülen bu rulo şeklindeki kitaplara genel olarak *Ölümler Kitabı* adı verilir.

Papirüs ruloların latince karşılığı *volumen* (yatay olarak açılan rulo) ya da *rotulustür*⁶⁴ (metnin tek kolon şeklinde aktığı, dikey olarak açılan rulo). Volumen ve rotulus kullanım yönünden daha zahmetli olduğundan (iki elle tutulmayı gerektirdiği ve serilebileceği bir zemine ihtiyaç duyduğu gibi bölümler arası geçişler de güçtü) M.S. 2. ve 4. yüzyıllar arasında yerini bugünkü biçimi olan *kodekse* (*lat. caudex, cōdex*) bırakmıştır. Ancak yine de rulo kullanımının Orta Çağ Avrupası'nda dinsel veya idari metinler ya da vakanüvislik veya jeneaoloji (soybilim) üzerine yazılan metinler için devam ettiği görülmektedir.

Mısır'ın papirüs tekelinden kurtulmak için M.Ö. 3. yüzyılda icat edilen *parşömeninse* üretim merkezinin Küçük Asya'daki Pergamon (Bergama) (*lat. pergamineum, fr. parchemin*) olduğu düşünülmektedir. Koyun, dana, keçi vb. hayvanların derilerinin çeşitli işlemlerden geçirilmesiyle elde edilen parşömen, M.S. 4. yüzyıldan itibaren Batı'da, nakliyesinin zor ve maliyetli oluşu, iklim koşullarının elverişsizliğinin metinleri korumada sorun yaratması gibi nedenlerle, papirüs rulolara tercih edilmiştir⁶⁵.

Parşömen ender ve pahalı olduğundan zenginlerin büyük manastırlara deri hatta av hayvanı yönünden zengin ormanlar bile bağışladıklarından söz eder, Labarre⁶⁶. Bu denli değerli bir malzeme, atölyelerce gerek kıtlıktan gerekse tasarruf adına çakıyla kazınarak tekrar tekrar kullanılabilmekteydi. Parşömenin tutulmasındaki bir başka önemli neden de hataların düzeltilebilmesi ve metinlerin, malzeme el verdiği ölçüde, silinerek yerine yenilerinin yazılabilmelerine imkan tanıyan bu özelliğidir. Parşömenin papirüsün yerini almasıyla kitap tarihinde temel bir değişim yaşanmıştır: *volumenden kodekse* geçiş.

Kodeks, ağaç gövdesinin veya kökünün "odunsuluğuna" gönderme yapan latince *caudex* kelimesinden gelmektedir. Zamanla bu terim, tek tek katlı sayfaların birleştirilerek forma, ardında da bu formaların biraraya getirilerek ciltlendiği papirüs veya parşömen tüm kitapları ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Sağlam ve kolay katlanabilir bir malzeme olan parşömenin kodeks şeklinde kullanımı metinleri elle yazarak çoğaltma görevini üstelenmiş kopyacıya (*lat. scribe*) işinde büyük

⁶⁴ *Bibliothèque nationale de France* <http://classes.bnf.fr/livre/enimages/manuscrit/support2.htm>.

⁶⁵ Bernhard BISCHOFF, *Latin Paleography, Antiquity and the Middle Ages*, 8.

⁶⁶ Albert LABARRE, *Kitabın Tarihi*, Çev. Işık Ergüden, 30.

kolaylıklar sağlamaktaydı. Ayrıca kodeks, antik rulo olan volumene kıyasla daha fazla metin içerebiliyordu.

Rulodan kodekse geçiş kitabın biçiminin yanısıra metnin doğasını da değiştirmiştir: artık her iki tarafa da yazılabilir, sayfalar numaralandırılabilir, metni açıklayıcı ya da bilgilendirici notlar düşülebilir, metin bölümlere ayrılabilir ve böylece istenen bölüme ulaşılabilir, indeks ve içindekilerden kolaylıkla aranan yer bulunabilir duruma gelinmiştir. Okuyucuya metnin gerçek bir mimarisini sunan bu biçim, sayfa yapısı, metnin bölünmesi, resimlerin kullanımı (ya da kullanılmaması) ve yazıyı da içeren büyük bir dönüşümdür.

4.3. Kağıdın Tarihi:

Batı, kitap yapımında papirüs ve parşömeni kullanırken, M.Ö. 1400'te yazıyı icat eden⁶⁷ Çin, İmparatorluğa bağlı bir memur olan Cai Lun sayesinde M.S. 105 yılında kağıdı çoktan keşfetmişti. Cai Lun'un kağıt hamuru olarak çeşitli bitki kabuklarını, özellikle böğürtlen lifleri, eski pamuklu elbiseleri ve yıpranmış balıkçı ağlarını kullandığı rivayet edilir.

Önce İmparatorluk sınırları içinde yayılma gösteren kağıt yapımı, 751'de Semerkant, ardından 793'te Harun el-Reşit döneminde Bağdat'a doğru çemberi genişleterek, İslam kültürünün altın çağlarında Batı sınırlarına kadar ulaşır⁶⁸. Kağıdın Avrupa'ya girişi iki yolla gerçekleşir: bunlardan birincisi Araplar yoluyla Kuzey Afrika üzerinden İspanya'dan, ikincisiyse yaklaşık bir asır sonra Mısır üzerinden İtalya'dandır.

Tsien Tsuen-Hsueh ise *Science and Civilisation in China* adlı dizi için yaptığı incelemelerde, tarihi kayıtlar ve arkeolojik bulgulardan yola çıkarak Çin'de ilk kağıt yapımının, Cai Lun'dan yaklaşık 2 asır önce, Batı Han Hanedanlığı döneminde (M.Ö. 200-100) gerçekleştiğini ifade eder⁶⁹.

⁶⁷ En eski örneklerine kemikler ve kaplumbağa kabukları üzerinde rastlandığından kahinliğe dayalı olduğu düşünülür.

⁶⁸ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1357055/papermaking>

⁶⁹ Jixing PAN, "Technology and Culture", 345-346.

4.4. Malzeme Olarak Kağıt:

Kağıdı ve yazımızın ilerleyen bölümlerinde söz edeceğimiz kağıt damgalarını anlamak, onun nasıl yapıldığını kavramayı gerektirir ki bu da kağıt yapımında kullanılan eleğin yapısı ve gelişimine kısaca göz atmayı zorunlu kılar.

Öncelikle iki tür elek vardır:

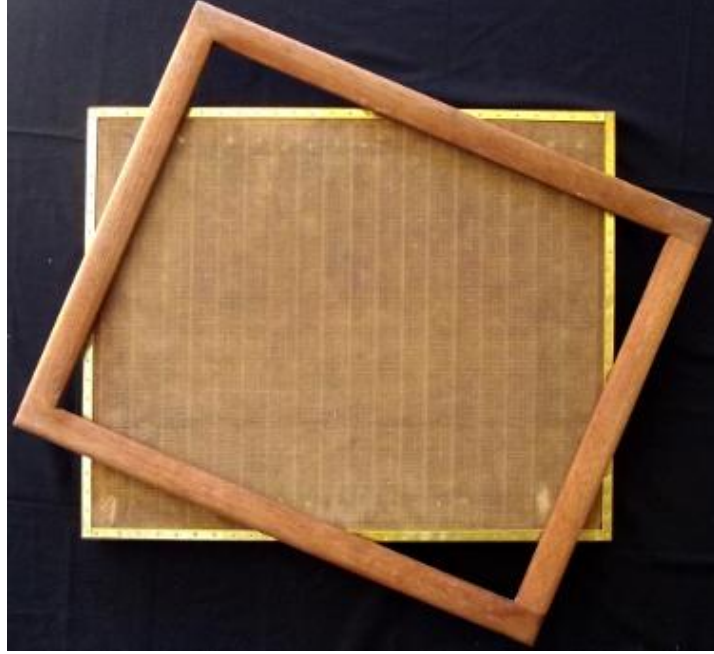
Bunlardan ilki, ince örülmüş bir kumaş parçasının dört köşe bir tahtaya gerilmesiyle oluşturulan *örgü elektir*. Kağıt, kazanda hazırlanmış sulu kağıt hamurunun üretilen elekler üzerine dökülmesi, elek üzerinde kalan ve suyu iyice süzölmüş olan posanınsa güneşin yardımıyla kurumasıyla elde edilir. Toplanan kağıt tabakaları yerine yeniden sıvı halindeki kağıt hamuru boşaltmak suretiyle işleme devam edilir. Kağıdın ilk defa bu şekilde üretildiği düşünölmektedir. Çin’de halen bu yöntem kullanılarak el yapımı kağıtlar üretilmektedir.



Görsel 20: Kağıt yapımı için kullanılan örgü elek (Kaynak: <http://www.paperhistory.org/china.htm>)

Ancak bu şekilde üretim elek sayısıyla kısıtlı kaldığından, üretimi arttıracak yeni bir yöntem bulunmuştur. O da, hamuru süzdükten hemen sonra elde edilen posalı kısmı yani kağıdı kurutacak başka bir zemine aktarmaya imkan veren *elek* ile

parmaklıklı çerçeve, ızgara veya kasnak kullanımıdır. Modern kağıt makinelerinin temelinde de bu tür elek kullanılmaktadır.



Görsel 21: Kağıt yapımında kullanılan elek ile çerçeve (Kaynak: <http://www.peacepaperproject.org/peacepapertools.html>)

Eleği oluşturan iki unsurdan ilki, *sık teller* adı verilen ve birer milimetre aralıklarla yan yana dizilmiş, dikine yarılmış kamış veya kargı gövdeleridir. Bunları birarada tutmaya yarayan ve her 2-3 santimde bir tekrarlanan at kuyruğu kılı veya ipek iplikten zincir dizisine de *aralıklı teller* denir.

Cai Lun'un kullandığı elek ince dokunmuş kumaştan olduğu için kağıt hamurunun posası eleğin her noktasında aynı miktarda birikecek dolayısıyla kağıt üzerinde, belki kumaşın dokusunun hafif izi dışında, hiçbir iz kalmayacaktır. Oysa sık ve aralıklı tel mantığıyla yapılmış bir elekte, kamış veya kargı çubuklara fazla tutunamayan posa, kağıt ışığa tutulduğunda bu noktalarda rahatlıkla görülebilen 'izler' oluşturacaktır.

Kamış çubuklar ve at kılı ile yapılmış zincir örgünün kağıt üzerindeki izine tarihte ilk defa M.S. 200-300 yılları arasında yapıldığı düşünülen Hindce, Soğutça ve Toharca Doğu Türkistan metinlerinde rastlanmıştır.



Görsel 22: Sık ve aralıklı tellerin izlerinin görüldüğü el yapımı bir kağıt (Kaynak: <http://www.creativepro.com/article/paper-changed-type-design>)

Kağıdın icadından yaklaşık bin yıl sonra, Avrupalı kağıt üreticileri, tamamen doğal süreçte ortaya çıkan bu izi, “âlameti fârika” olarak kullanacak ve *filigran* ya da *su damgası* da denilen *kağıt damgası* fikrinin doğuşuna vesile olacaklardır. Ancak onlar, kamış çubukların keskin kenarları zamanla aşınıp istenen izi elde etmede başarısız sonuç vereceğinden, yerine madeni tellerden elekler yapacaklar, böylece üretilen kağıttaki iz her seferinde aynı şekilde çıkacaktır.

Kağıt ilk olarak Çin’de üretilmesine, buradan savaş ve ticaret yoluyla İslam ve Batı dünyasına yayılmasına karşın, doğuş yeri ile yayıldığı coğrafyada kullanılan kağıt arasında çok büyük fark vardır. Bu farklılık, kağıdın üzerinde kullanılacak yazı malzemesinin cinsine yani fırça veya kalem oluşuna göre ortaya çıkar⁷⁰. Çin’de üretilen kağıtlar ince böğürtlen elyafından yapıldığından yumuşak ve kolay bükülebilir olup, şeffaftırlar. Bu tür kağıtta fırçanın kullanımı rahat ve kaligrafi sanatı açısından değerlendirildiğinde mürekkebin ardında bıraktığı iz çok daha etkilidir. Zaten bu tür kağıt günlük ihtiyacı karşılamaktan çok, Çin resim ve kaligrafi sanatı için üretilir ve bu yüzden de “arkası boş bırakılır” (tahta baskılar da dahil).

⁷⁰ Şinasi TEKİN, *Eski Türklerde Yazı, Kağıt, Kitap ve Kağıt Damgaları*, 27.



Görsel 23: Kaligrafi örneği ve at kuyruğu kılından fırçası (Kaynak: <http://www.katonahmuseum.org/programs-and-events/chinesebrushsummer12/>)

Oysa örneğin İranlı kavimlerin kültürünün etkisi altına giren Türkler, başta kamış kalem kullandıklarından⁷¹, taşları ve yontulmuş kayaları bozkırda bırakarak, kağıt ve kamış kalemi benimser. Dolayısıyla fırça yerine kamış kalem kullanan Doğu Türkistan’da, fırçanın gerektirdiği ince, zarif ve şeffaf kağıt yerine, keten elyafı ve pamuk gibi başka malzemelerle sertleştirilmiş kalın türde kağıt üretilmiştir. Doğal olarak bu kağıdın “her iki yüzü de kullanılabilir”.

4.5. Kağıt Damgası:

Kağıt damgaları el yazmalarının tarihlendirilmesinde büyük önem taşır. İç ve dış şeklinde iki bölümde incelenebilen el yazmaları ya da öbür adıyla yazma eserler, adından da anlaşılacağı gibi matbu yani basılı olmayan eserlerdir. Yazmanın cildi, kağıdı, mükekkebi, yazı türü, varak sayısı, varak ve yazılı alanın ölçümü, varsa tamir tesbiti, varakların satır sayısı, cedveli veya tezhipli olup olmayışı, yazıda kullanılan alet gibi unsurlar dışına ilişkin malzemeleri oluştururken, metin (yazarı ya da çevirmeni hakkında bilgiler ile özeti), yazarın metnin başı (*sebeb-i telif*) ve sonunda (*ketebe kaydı*) verdiği bilgiler, varsa öbür kütüphanelerdeki kopyaları ve tabi ki

⁷¹ Uygurcada 12.-13. yüzyıllarda kamış kalemin yanı sıra fırça da kullanılmıştır.

eserin üzerindeki kütüphaneci ile okuyucu kayıtları gibi unsurlar da yazmanın iç malzemesi dediğimiz kısmını oluştururlar. Bu son maddeyle ilgili olarak, kitabının bir bölümünde Tekin, kütüphaneci ve okuyucu kayıtlarını inceleyen *kodikoloji* biliminin ortaya çıkışını “Batılıların etiket ve adlandırma meraklısı”⁷² olmalarına bağlar.

Kağıt damgası, Batı’daki kullanımıyla *filigran* ya da *su damgasının* oluşumuna en büyük neden, daha önce de belirttiğimiz gibi Orta Asya ve Yakındoğu ülkelerinde kullanılan eleklerdeki kamyş ve kargı çubukların zamanla aşınmasından dolayı kağıt hamurunun bunlara bir süre sonra tutunamayışı ve başlangıçta oluşan sık ve aralıklı tellerin izlerinin görünmeyişidir.

12. yüzyılın ortalarından itibaren Endülüs’ün Şâtiba (*isp. Xâtiva*) şehrinde üretilen eleklerdeyse kolay aşınabilen kamyş ve kargı çubukları yerine bakır teller ve çok ince tunç teller kullanılmak suretiyle elekler daha uzun ömürlü, sık ve aralıklı tellerin izleriye daha görülebilir kılınmış, böylece kağıt üretimi sürecinde oluşan izler her seferinde aynı belirginlikte teşekkül etmiştir.

Elekte yapılan bu değişiklik, Avrupalı kağıt üreticilerine, eleğin üzerine aynı telden yapılmış bir *marka* ilişirme fikri vermiş olmalı ki, kağıt damgasının önemli bir parçası olan *marka izi* kullanımı bu şekilde başlamıştır⁷³⁻⁷⁴. Eleğe iliştirilen tel markanın geçtiği hatta kağıt hamurunun daha az tutunması nedeniyle buralarda kağıt oluşumu ince seyredecek, ışığa tutulduğundaysa⁷⁵ hiçbir zaman silinmeyecek bir *işaret*, bir *iz*, bir *vestigium*⁷⁶ olarak görmek isteyene kendini gösterecektir, kumsaldaki ayak izlerinden tek farkla, *techné*⁷⁷ işe karışmıştır.

⁷² Bkz. (42), TEKİN, 54.

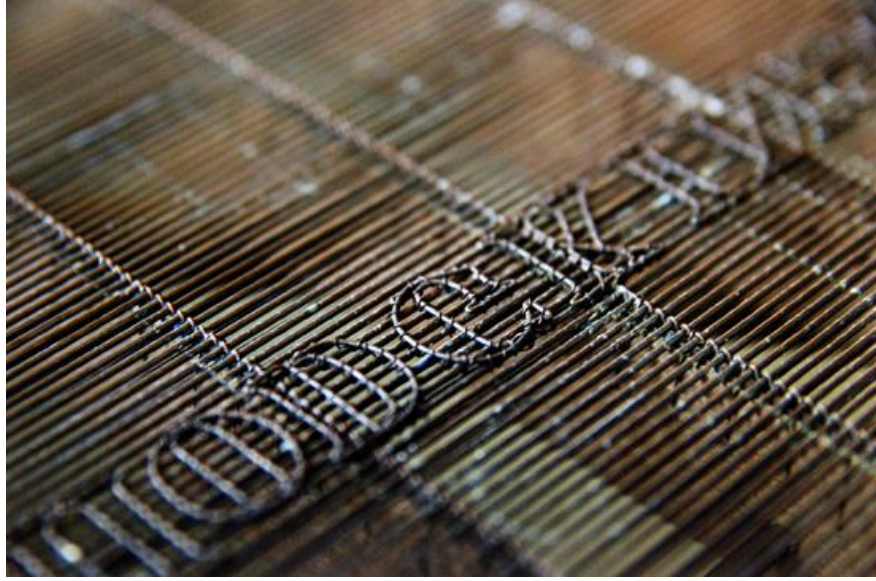
⁷³ Bkz. (42), TEKİN, 68.

⁷⁴ Bilinen ilk kağıt damgası İsviçreli filigran tarihçisi Charles-Moïse Briquet tarafından Bologna kağıthanesinde 1282 tarihinde üretilmiş bir kağıtta bulunmuştur (Tekin, 1993:68).
<http://www.ipst.gatech.edu/amp/education/watermark/watermarks.htm>

⁷⁵ Kağıt damgaları nemli kağıtta çok daha belirgindir ancak kağıt mührlenip aharlandıktan sonra baştaki belirginliklerini kaybederler.

⁷⁶ Kalıntı, artık, atık ya da kumsalda bırakılan ayak izleri gibi izler (*lat. vestigia, vestigium*).

⁷⁷ Yunanca. Genel anlamda ‘belirli bir sonucu meydana getirmeye yarayan usuller bütünü’, zenaat, yeti, meslek.



Görsel 24: Geleneksel kağıt damgası tel veya iple eleğe iliştilir (Kaynak: <http://helenhiebertstudio.com/watermarks/>)

Ancak şu da bilinmelidir ki kağıt damgası sadece marka izinin görüntüsünü ifade etmez çünkü kağıt damgası iki bölümden oluşur: eleğe iliştilen markanın izi ile eleği oluşturan sık ve aralıklı tellerin izi. Ya da formüle edilmiş haliyle: *kağıt damgası = markanın izi + elek iskeleti*.

Filolojinin el yazmalarını tarihlendirmede yetersiz kaldığı noktada, kağıdın bünyesindeki damga dediğimiz *işaretlerin*, *izlerin* bize yol göstermesi, tıpkı arkeolojide olduğu gibi, nerede yapıldığı ya da ne zamana ait olduğu bilinmeyen bir kitabı bize açar. Geriye sadece, Didi-Huberman'ın ifadesiyle, “geçmişin *fictor*'unun yani modelcisi, zanaatçısı, yazarı ve yaratıcısı”⁷⁸ olan sanat tarihçinin, onu okumaya sunması kalmıştır.

4.6. Matbaa Öncesinde Yazılı Metinlerin Çoğaltımı:

Yazıyı kaydetmede, kağıt kullanımına geçişten önceki evreleri incelerken el yazmalarına kısa da olsa değinmiş, rulodan, antik kitap diye adlandırabileceğimiz kodekse geçişin, okuyucu alışkanlığını kökten değiştirdiğini ve bugünkü anlamda kitabın temellerini oluşturduğunu ifade etmiştik.

⁷⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 10.

Doğu'da (sutralar) gerekse Batı'da (Ölümler Kitabı, el yazmaları) kitabın başta dini ve dinî öğretileri yayma ihtiyacıyla ortaya çıktığını ve yine bu itkiyle şekillendiğini göstermektedir. Papirüs, parşömen, kağıt vb. malzemelere mürekkep kullanılarak yazılan "el yazmaları" (*lat.* manuscriptum) Klasik Yunan'dan Orta Çağ'a matbaanın henüz icat edilmediği dönemde, Batı'da başta dinî olmak üzere, edebî, hukukî, vb. metinlerin günümüze kadar gelebilmelerini sağlamıştır. Bu metinlerin aktarımını, doğrudan kopyacı atölyelere, dolaylı olarak onları besleyen ve teşvik eden kütüphanelere borçlu olduğumuz da bilinen bir başka gerçektir. Söz konusu kütüphanelerden en eskileri İskenderiye'deki *Museion*'un parçası olarak kurulan ve M.Ö. 47'de buranın işgal sonucu yıkılmasıyla *Serapeion* tapınağına ek olarak inşa edilen binaya taşınan kütüphane ile Atina'daki *Ptolemaion* Kütüphanesi'dir. Aristoteles'in *Atina Anayasası* (1891), *Ölü Deniz Yazmaları* (1947-1956) gibi asılları bulunabilen birkaç eser dışında Yunan- Roma Antikçağı'na ait metinleri ancak bu atölyeler ve kütüphaneler sayesinde, kopyaların kopyalarından okuyoruz⁷⁹. Metinlerin arşivlendiği ve dağıtıldığı bu merkezler gerek kendi ihtiyaçları, gerekse ticaret amacıyla kopyacı atölyelere edebi eserlerin birer *arketipini* hazırlıyorlardı. Roma İmparatorluğu'nun düşüşüyle benzer bir merkez M.S. 5. yüzyılda Doğu Roma İmparatorluğu başşehri Konstantinopolis'te İmparatorluk Kütüphanesi adıyla kurulmuştur. Bununla birlikte tarihte ilk sistematik kütüphane, tarihi Ninova şehrinde bulunan ve Asur Kralı Asurbanipal'e ait (M.Ö. 668-627) çivi yazısıyla yazılı yaklaşık 30 bin kil tabletten oluştuğu düşünülen koleksiyondur⁸⁰. Bu koleksiyona ilişkin ilk bulgulara 1849'da Ninova kazılarında Austen Henry Layard rastlamıştır.

"Tarihlenmiş" ahşap baskı rulo ilk defa Çin'de kullanılmıştır. Bilinen en eski bu rulo kitap, 11 Mayıs 868 yılında "basılan"⁸¹ ve Çin'in kuzey batısında, Dunghuang yakınlarındaki Mogao Mağaraları'nın (Bin Buda Mağaraları diye de bilinir) duvarlarında asılı olan "Elmas Sutra"dır. Söz konusu sutra 1907'de Arkeolog

⁷⁹ Bkz. (38), LABARRE, 20-23.

⁸⁰ http://www.britishmuseum.org/research/research_projects/all_current_projects/ashurbanipal_library_phase_1.aspx.

⁸¹ "reverently made for universal free distribution by Wang Chieh on behalf of his parents on the fifteenth of the fourth moon of the ninth year of Xian Long (May 11, 868)."

Sir Marc Aurel Stein tarafından mağarayı bekleyen bir keşişten satın alınmıştır ve günümüzde British Library’de korunmaktadır⁸².



Görsel 25: British Library’de korunan Elmas Sutra (Kaynak: http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/diamondsutra_lg.html)

Doğu’da Budist manastırları gerek Budizmin yayılmasını sağlamak, gerekse maddi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla maddi veya parasal yardım karşılığında istenilen dua formüllerini, dini metinleri ve özellikle de günah çıkarma kitaplarını halka el yazısıyla çoğaltıp satardı. Genellikle elle yazılmış metinlerin başında kitabın konusuyla ilgili ahşap baskı resimler yer alırdı. Sürümü çoğaltmak için oymada büyük ustalık gösterdikleri ahşap baskı tekniğinden faydalanırlardı⁸³.

Kumja Paik Kim’e göre ahşap kalıpla basılı mevcut en eski kitap 1966 yılında, Gyeongju’daki Bulguk-sa Manastırı’nda yer alan Seokka-tap (Shakyamuni) pagodasında bulunan dharani sutradır ve pagodanın tamamlanma yılı olan 751’e tarihlenir (Christensen). Ahşap kalıp baskı tekniğiyle basılan ilk kitap olan bu dharma sutranın bulunduğu yer ve yıllarla ilgili bir bulanıklık söz konusu olsa da sonuç

⁸² <http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/diamondsutra.html>.
http://idp.bl.uk/4DCGI/education/buddhism_pack/sheet7.html.

⁸³ Bkz. (42), TEKİN, 46.

7. yüzyılda Doğu Asya'da ahşap kalıp baskı tekniğinin bulunmuş olduğunu göstermektedir.

Avrupa'daysa Orta Çağ'ın başından itibaren, tarikat kurucularının litürjinin (dinî buyruk ve törenler) devamını sağlamak adına el yazmalarını keşişlere kopya ettirmeleri, keşişlerinse Latince'ye daha iyi hakim olma adına bu tür metinlerin yanı sıra din dışı Antik Çağ metinlerini de kopyalamaları söz konusudur. El yazması kitapların yazılıp süslenerek ciltlendiği *scriptorium* adı verilen manastır atölyelerinin de türemesiyle, bağlı oldukları manastırların dışında varlıklı ve nüfuzlu kişiler ile büyük manastırlara siparişle de kitap yapımı başlamıştır. *Scriptorium*larda zamanla, bağlı olunan manastırın keşişlerinin dışında, yolu o manastıra düşen keşişler, manastır cemaatine mensup gönüllü kopyacılar (sonuçta söz konusu kopyalama eylemi din adamlarının aydınlanmalarına hizmet etmek için gerçekleştirilen bir hayır işiydi), yeteneği nedeniyle çağırılanlar, kopyacılıkta gelişmek isteyenler veya manastırında bulunmayan bir metni kopya etmeye gelmiş kişiler de çalışmaya başlamıştır. *Scriptorium*larda kopyacıların (*lat. scribe*) yanısıra, tezhipçiler (*lat. illuminator*), ciltçiler (*lat. illigatorliborum*), laik noterler ve *armarius* ekip olarak çalışırdı. Metnin kopyalanmasında görev paylaşımını yapmak, yapılan işi denetlemek ve atölyenin maddi ihtiyacının karşılanmasını sağlamak *armariusun* göreviydi. *Armariusunki* günümüzde kütüphanecilik göreviyle büyük benzerlik göstermektedir.

4.7. Kitap:

“*Kitabı tanımlamak için, birbiriyle bağlantısı şart olan üç kavrama başvurmak gerekir: yazının kaydedileceği malzeme, bir metnin dağıtılması ve korunması, kullanışlı olması.*”, der, Albert Labarre, kitabın doğuşu ve günümüze dek geçirdiği yolculuğa ilişkin kitabında⁸⁴. Britannica'daki kitap tanımı da bu ifadeyi doğrular niteliktedir: “*Halka yayma amacıyla meydana getirilmiş, görelî olarak kolay taşınabilmesi için hafif ama dayanıklı malzemelere kaydedilmiş makul uzunluktaki yazılı (veya basılı) ileti*”⁸⁵.

⁸⁴ Bkz. (38), LABARRE, 8.

⁸⁵ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/73295/book>

Kil tabletler, onları tutan sicim benzeri bir malzeme kullanılmamış ve tek yüzleri yazılı olduğundan biçim açısından modern kitapla uyuşmamaktadır. Volumen de okuma kolaylığı ve içerdiği metnin niceliği açısından yetersiz kaldığından, malzemenin de etkisiyle, kodekse geçiş kaçınılmaz olmuştur.

Kodeks tek tek katlı sayfaların birleştirilerek forma, ardında da bu formların biraraya getirilerek ciltlendiği papirüs veya parşömen tüm kitapları ifade etmek için kullanılmıştır. Sağlam ve kolay katlanabilir bir malzeme olan parşömenin kodeks şeklinde kullanımı kopyacıya işinde büyük kolaylıklar sağlamaktaydı. Yazıma hazır olan bir parşömende öncelikle sayfa, yazının boyutu ve akışına kılavuzluk etmesi için yatay ve dikey çizgilerle işaretlenerek, başlıklar ve süslemeler için çerçevelenip düzenlenmekteydi. Kopyalanan parşömen yaprakları, yazma ve süsleme işlemi bittikten sonra birleştirilerek, katlanma sayısına göre yaprak sayısı değişen formlar haline getirilmekteydi. Latincesi kullanılan bu terimlerden “yaprak” anlamına gelen *in folioda* yaprak bir kez katlandığından her formanın iki yaprağı vardır, *in quartoda* iki kez katlandığından 4, *in octavodaysa* üç kez katlandığından 8 yaprak vardır. Oluşturulan formlar daha sonra kodeksi oluşturmak üzere ciltlenmekteydi. Bu şekilde yapılan kodeks, antik rulo olan *volumene* kıyasla daha fazla metin içerebiliyordu. Bununla birlikte, Hıristiyanlar İncil’i 2. yüzyıldan itibaren kodekse kopyalamaya başlamışlardır ancak aynı dönemde Romalılar ve Yunanlılar, sayım, sözleşme ve benzeri yazıları balmumu kaplı ahşap tabletlere yazarken, edebi eserleri rulolardan okumaktaydı.

Kitabın biçimine yönelik bir resim çıkartmak değil burada amacımız dolayısıyla biçime ve işleve yönelik kısa bir tanımın yeterli olacağını düşünüyoruz. Bizim asıl amacımız kitabı kitap yapan özelliklerin temelde insanı insan yapan özelliklerle benzeşimine dikkati çekmek, kitaplara vurulan damga ve mühürleri bu bağlamda ele almak.

4.8. El Yazmasının Bileşenleri:

Matbaanın yaygınlaşmasından önce bilgi, el yazısı kullanılarak kopyalama yoluyla kaydedilmekteydi. El yazmaları adını verdiğimiz bu metinlere, güzel yazı anlamına gelen kaligrafinin yanısıra görsel anlamda değer katan bir başka unsur da

tezhipçiler tarafından yapılan süslemelerdir. El yazmalarında illüstrasyon da dediğimiz resimleme geleneği Eski Çağ'a kadar uzanır ancak Batı'da kitapta harf süsleme geleneğine 6. yüzyıldan önce rastlanmamaktadır. Bu dekoratif unsurun benimsenmesiyle metinlerde baş harfler süslenecek farklı bölümlere vurgu yapmak mümkün olmuş ve böylece zamanla kolay okuma için gereken, metnin yapısına özgü bölüm, paragraf vb. öğeler ortaya çıkmıştır. Karanlık Çağlar'ın sonundan başlayarak Orta Çağ'a damgasını vuran ve genel olarak *Illuminated Manuscripts* (aydınlatılmış el yazmaları) olarak adlandırılan bu yazmaların en belirgin özellikleri adlarından da anlaşılacağı gibi metindeki baş harflerin ve sayfa kenarlarının genellikle altın nadiren de gümüş varak veya tozuyla süslenmeleri sonucu, tanrısal ışığı ya da bilginin ışığını saçıyor görünmeleridir⁸⁶. Örgeler sanatçının zevkine ve dönemin modasına göre değişiklik göstermektedir. Ancak gerek resimlemede gerekse süslemede sanatçılar, doldurulacak alanın belirlenmesi ve ne çizeceği hatta renk konusunda bile kitapçının, komandit ortağının (bir tür sessiz ortak) ya da kitabın yaratıcısının önceden belirledikleri ölçütlere göre yazmayı resimlemekte veya süslemektedir. Sanatlarını bu tür kısıtlamalara göre yapmak zorunda kalmadıkları tek istisna varolan bir yazmayı veya birçok örnek derlemesini model olarak aldıkları zamanlardır⁸⁷.

Kaligrafi ve süslemelerle işlenmiş paha biçilmez birer zanaat yapıtı olan bu el yazmalarının üretimi, 5.-12. yüzyıl arası Batı'da kültürün aktarımı dolayısıyla ruhban sınıfının tekelindedir ve bu durumdan en fazla istifade edenler *scriptorium*ları olan manastırlar ile ruhban okullarıdır. Kentleşmeyle beraber bu gruba zamanla daha fazla öğrenci ve öğretmen dahil olmuş, Paris ve Bologna gibi kentler 12. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üniversitelerin kurulacağı öğretim merkezleri haline gelmeye başlamıştır. Parşömenci, yazman (kopyacı), tezhipçi, ciltçi ekibine kitapçı da dahil olmuştur. Laik meslek sahibi olan kitapçı, *exemplar* adı verilen ve bağımsız formalar, *peciae* ya da parçalardan oluşan bir modeli, kopyalanmak üzere kendi kopyacılarına verir veya istekli üniversite öğrencilerine kiralar. Metnin onaylanmış örnekleri olan bu modeller çok sayıda kopyacı tarafından kaleme alındığından kısa sürede pekçok kopya elde edilmekteydi.

⁸⁶ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/438648/Western-painting/69518/Western-Dark-Ages-and-medieval-Christendom#toc69518>

⁸⁷ http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/livre_medieval/22.htm

İslam sanatındaysa el yazmaları dinî konulu olanlar ile dinî konulu olmayanlar şeklinde başlıca iki gruba ayrılabilir. İkinci grupta tarih, astroloji, tıp kitapları ile divanlar ve öbür edebiyat türlerine ilişkin kitaplar yer alır. Yazmanın hazırlanması Batı'da olduğu gibi ekip işine dayanmaktadır. Yazma eserlerde eseri yazana *müellif*, bundan kopyalayarak çoğaltana (istinsah edene) müstensih (hattat) denir. Ancak Batı el yazmalarından farklı olarak bir yazma tek *hattat* tarafından kaleme alınır. Kitabı yaldız ve çeşitli renklerle çerçeveleyip süslemek yani tezhip *müzehhibin* işidir. *Nakkaş* ve *musavvir*lerse metnin içeriğini destekleyen resimleri ve nakışlarıyla yazmayı daha çekici ve açıklayıcı hale getirmekle görevlidirler. Kağıt boyama sanatı diyebileceğimiz ebru, murakka kenarlarında, ciltlerde, yazı boşluklarında ve koltuklarında kullanılır. Aynı zamanda müzehhib de olabilen *mücellid* yani ciltçiye bu zincirin son halkasını oluşturur. Hat, tezhip ve cilt dışındaki sanatlar yazmaları albenili kılmak amacıyla zamanla bu üçüne eklenmiştir⁸⁸.

Hat, Batı'dan farklı olarak sadece kitap yazmakla sınırlı kalmayan, başlı başına bir kültürel üretim alanıdır. Hattın İslamî coğrafya için önemini ve bu bağlamda Batı'yla aradaki algı farkını İrvin Cemil Schick şöyle açıklar:

“Yazı mefhumuna Kur’ân-ı Kerim’de defalarca rastlanır. Nitekim Müslümanlar, Kur’ân’ın harfi harfine Allah’ın kelâmı olduğuna, Cebrâil vasıtasıyla vahyedilip Peygamber’in kâtipleri tarafından kaydedildiğine inanırlar. Bu ilâhî köken, Müslümanlar’a, Allah’ın kelâmını kendisine lâyük bir biçimde muhafaza etme vazifesini ve sorumluluğunu yüklemiştir ve işte İslâm hat sanatı, itici gücünü tam da buradan almaktadır.

Arap yazısının böylelikle yüklenmiş olduğu kutsal vazife, karşılığında ona İslâm kültüründe ayrıcalıklı bir mevki kazandırmış, Allah kelâmını muhafaza eden yazıya giderek ilâhî bir yazı gözüyle bakılmıştır. Bu bakımdan, Arap yazısıyla İslâm dininin özdeşleştirilmesinin kökleri çok derinlere gitmektedir, hatta belki de emsalsizdir. “Luther zamanından beri Alman ulusal kimliğinin görsel olarak vücuda geçmiş hali” diye nitelenen Gotik hurufata, yahut tarih boyunca özgül olarak Yahudîler’in kullandığı ve onların simgesi haline gelmiş olan İbrânî harflerine kısmen benzerlik arz ediyorsa da, sınırları etnisite ve dil tarafından sınırlanmış olması nedeniyle bunlar, evrenselliğini İslâm’ın evrenselliğinden alan Arap yazısından farklıdır. Arap yazısı, İslâm’ı simgelemek sûretiyle ilâhî düzenin, Allah ile hilkat arasındaki ilişkinin metonimi haline gelir.”⁸⁹

⁸⁸ Doğan KUBAN, *Türkiye Sanatının Ana Hatları*, 176.

⁸⁹ İrvin Cemil SCHICK, *Bedeni, Toplumunu, Kâinatı Yazmak- İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, Çev. Pelin Tünaydın, 62.

Schick'in de açıkladığı nedenlerden dolayı hattatın İslam sanatındaki yeri ayrıdır. Öyle ki tanınmış minyatürlü yazmalarda çoğu kez hattatın ismi bilinir fakat musavvir ve nakkaşınki unutulmuştur.

İslami yazmaların vazgeçilmezlerinden olan ve Arapça'da altınlama, yaldızlama, bezeme anlamlarına gelen tezhip de ebru gibi Orta Asya çıkışlı (tam olarak Uygur) bir sanat olup, Anadolu'ya Selçuklular tarafından getirilmiştir.

El yazmaları, Schick'in de belirttiği gibi, ilahi kelamın en güzel şekilde yazılarak (*hüsn-ü hatt*), tezyin edilmesini (*tezhip*) benimseyen ve aşıl原因 bir anlayış dahilinde ciltlenmişlerdir. Arapçada deri anlamına gelen *cild* Uygurlar, Emeviler, Abbasiler ve Memluklar'dan sonra Selçuklularla Anadolu'ya gelmiş, Osmanlı'da en üstün dönemini 15. ile 16. yüzyıllarda yakalamıştır. Anadolu Selçukluları'nda başlayan ve Batı'daki *scriptoriumun* muadili diyebileceğimiz *nakkaşhane* geleneğine Osmanlı'da sadık kalınmış, Edirne ve İstanbul merkezli faaliyet gösteren *nakkaşhanelerde* özellikle saray eşrafı için hat, tezhip, minyatür, ve cilt sanatını temsilen pek çok nadide yazma hazırlanmıştır.⁹⁰

Matbaanın şimdiye kadar saydığımız tüm bu zanaatın yerini aldığı, kitabın hızlı üretim ve tüketim metası haline geldiği günümüzde, ister istemez bazı görsel değerler yitirilmiş, hat, tezhib, cild, ebru vb. *özgün* uğraşlar 'geleneksel el sanatları' çatısı altında sınırlı kitlelerce icra edilir hale gelmiş, bunların yerini grafik, grafik tasarım, fotoğraf gibi *tıpkı basıma* özgü yeni kavramlar almıştır.

4.9. Kitaba Vurulan Damga:

Kitabın da tıpkı insan bedeninde olduğu gibi düşüncesi, okuyucusunu kucaklayan kolları, hane hane dolaşmasına imkan veren bacakları, onu çevreleyen, koruyan ve adının hakkedildiği bir 'cildi' vardır. Kitap, akıp giden zamanın üzerinde bırakacağı yıpratıcı izlere rağmen, düşüncenin ve imgenin taşıyıcısı bir beden (mikrokozmos), evrene (makrokozmos) 'aşkla' açılan bir geçittir.

“O (mutlak iyi), doğal olarak, kendisinden kaynaklanan Varlık'ı sevdiği için, kendisini göstermek ister. Ve, O mükemmel olanın kendi kemali için duyduğu

⁹⁰ <http://www.yek.gov.tr/cilt-sanatlari-s77.html>

aşk çok büyük olduğu için, O'nun en büyük amacı, kendi tezahürünün başkaları tarafından algılanmasıdır."⁹¹

İbn Sina'nın varlık hiyerarşisine göre ilk sırada olan Yaratıcı'nın hemen altında yer alan Aklın bir ürünüyse kitap, Risale Fil-Aşk'a göre, ulaşmaya çalıştığı mükemmelliğin ve varoluşunun sebebi "*bir gaye ile belirlenmiş her varlıkta*"⁹² olduğu gibi 'kozmetik aşktır'.

Abdullâh ibn Abbâs'ın rivayetine göre Peygamber, Allah'ın kalemi yarattığında ona yazmasını buyurduğunu, bunun üzerine kalemin derhal 'Levh-i Mahfûz'u yazmaya başladığını söylemiştir⁹³. Bu ifade "*Hayır, o şerefli bir Kur'ân'dır; Levh-i Mahfûz'dadır*" âyetlerine işaret eder ki, Muhammed Hamdi Yazır bu âyetlere dayanarak şu satırları kaleme almıştır:

*"Kitablar içinde şeref ü şâni en yüksek; üslûbu hepsinden âlî, mazmûnu kizb ü töhmetten ârî, binaenaleyh iyâmân ile okunup amel edilmesi lâzım gelen bir kitabdır. Ki bir Levh-i Mahfûz'dadır. Allah'ın hıfziyle tahriften, yanlışlıktan masûn bir Levh'te sâbit ve mahfûzdur. Bu Levh lisân-ı Şer'i'de meşhûr olan Levh-i Mahfûz'dur ki Sûre-i Yâsin'de [Biz her şeyi apaçık bir kitapta tespit edip korumuşuz (36/12)] buyurulduğu üzere bütün eşyanın yazıldığı sâhife-i vücuddur. Onun da aslı Ümmü'l Kitâb olan 'İlmullâh'tır."*⁹⁴

"Allah'ın ilk yarattığı şey kalemdir. Ona "Yaz!" emrini verdi.(Kalem): Ey Rabb'im, neyi yazayım?" dedi. O da: "Kıyamet kopuncaya kadar (olacak) her şeyin kaderini yaz" buyurdu."⁹⁵ Kutsal kitap için 'gizlenmiş levha' benzeşiminin kullanılması, kalemin yaratılan ilk varlık oluşu, bir kez daha İslamın hatta verdiği değerlerin gerekçelerini gözler önüne serer. Fakat kitabın kutsiyeti sadece İslamla sınırlı değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Doğu'da Budist öğretilerin, Batı'da Hıristiyanlığın kabul görüp yayılmasına imkan vermesi açısından büyük öneme sahip kitap, giderek daha fazla işlevsellik ve albenili bir görünüm kazanacaktır. Büyük emeklerle yeteneklerin ve zanaatçılığın konuşturulduğu birer özgün yapıt kabul

⁹¹ İbn Sina'dan aktaran Seyyid Hüseyin NASR, *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, Çev. Nazife Şişman, 289.

⁹² Bkz. (51), İbn Sina'dan aktaran aktaran NASR, 288.

⁹³ Bkz. (50), Nefes-zâde İbrahim'den aktaran SCHICK, 20.

⁹⁴ A.g.k., Muhammed Hamdi Yazır'dan aktaran SCHICK, 20.

⁹⁵ A.g.k., Ebû Dâvûd'dan aktaran SCHICK, 18.

edebileceğimiz kitaplar, doğal olarak ait olduğu kişi ya da kurum tarafından işaretlenmek suretiyle sahiplenilecektir.

Bu haklı sahiplenme, yazıyı kitaba matris aracılığıyla basılarak bakışı kendine çekmek amacı da taşıdığından bir yönüyle pornografik bir doğadadır. Vurulan damga bakılmak için oraya yerleştirilmiştir, geri dönüşü olmayan bir 'iz' bırakma eylemidir gerçekleşen. Silindir mührün kile, damganın gümüşe, bedene, mührünse balmumuna, parşömene, kağıda bıraktığı *vestigium* türünden bir iz.



Görsel 26: Kayseri Kültepe Höyüğü'nde bulunan Anadolu'nun ilk silindir mühür baskısı
(Kaynak: <http://www.arkeolojikhaber.com/?p=1213>)

Dokunuşun bizatihi kendisi olan el yazısına tercih edilen bir mührün sihri, ancak ve ancak temsil ettiğini iddia ettiği iktidarı her defasında aynı istikrarda basabilmesinde gizlidir. Bu durum sadece kitap için değil, sikke, mektup, ferman, pul gibi benzeşim önermesi bulunan her türlü nesne için geçerlidir:

“Hepsi de siyasal iktidarın temsiline bu nedenle dönüşebilmekte, bilgi ile iktidarı varlıkta buluşturdıklarını iddia etmektedirler. Oysa geçmişte kalmış bir benzeşimi anırtırsa da onun varlığını değil, aynı zamanda yokluğunu gösteren bir göstergedir pornografik olmayan bir dokunuş izi.”⁹⁶

İzin açığa vurduğu kimliğe işaret ediyorsa eğer, bu ifadeye göre zaten kendini açmak, bilinir ve görünür kılınmak istediğinden, bir yönüyle teşhircidir.

⁹⁶Bkz. (9), SAYIN, 76.

5. EKSLİBRİS VE PUL:

5.1. Ekslibris'in Tanımı:

Latince bir ifade olan “ex libris”, “-nın kitaplarından” veya “-nın kütüphanesinden” anlamına gelir. Genellikle kitapların iç kapağına yapıştırılan, üzerinde sahibinin adı ile yine sahibinin ilgi alanları ve zevklerini yansıtan bir resmin yer aldığı küçük boyutlu özgün baskiresim çalışmaları şeklinde tanımlayabileceğimiz ekslibrisler, bir kitabı sahiplenmenin en çarpıcı şeklidir. Kitaplarının geri dönebilmesi için kimi kitap sahipleri mühür veya gofreden yararlanırken, kimileri de kişiye özel tasarlanmış ekslibrisi kullanarak onu ödünç alana gerek kitap üzerindeki hakkını hatırlatır, gerekse ona sahip olmaktan duyduğu gururu duyumsatır.

Hatırlatma, kimi zaman sahibinin adı yanına iliştirilen bir veya birkaç sözcük ile:

“Akgül Mutlu'nun kitaplarından”

“Ex-libris – Kağan Demir”

“Canan Mutlu – Benim kitabım!”

Kimi zamansa bir uyarı, slogan ya da bir alıntı şeklinde yapılır:

“Herhangi biri alabilir,

Ancak bir centilmen geri getirir.”⁹⁷

“Eğer ödünç alırsan, özgürce kullan,

Büyük özen göster ve yıpratma:

⁹⁷ James P. KEENAN, *The Art of The Bookplate*, 9.

*Oku ama ne kaybet, ne de ödünç ver,
İşin bitince sahibine geri gönder.*”⁹⁸

*“Bu kitabı çalmak cennet kapılarını kapattırır,
Ve tahrip etmek cehennem kapılarını açar.
Her kim bu kitabı izinsiz alır,
Japon tanrıları tarafından cezalandırılır.”*⁹⁹

5.2. Ekslibris’in Tarihi:

İşlevi ister bilgiyi kaydetmek olsun, isterse yaymak, kitabın değerini yine en iyi, ona sahip olmaktan haz duyan ve onu sonsuza dek kaybetmekten korkan sahibi bilir, hiç kuşkusuz. Bu tür bir korku, tarihte ilk sistematik kütüphanenin de sahibi olan Asur Kralı Asurbanipal’in (M.Ö. 668-627) kil tabletlerinde lanetli sözlerle yazıya dökülür:

*“(…) Bu tableti her kim alıp götürürse, ya da adını tablete, benimkinin yanına kazırsa, Anşar ile Belit’in gazabı ve öfkesi üzerinde olsun, adı ve soyu bu topraklar üzerinden silinsin.”*¹⁰⁰

Bilinen en eski kitap laneti oluşu ve aidiyete işaret edişiyile, fazla uzun olsa ya da ilk ekliris örneklerinden sayılsa bile, bu örnek, tarihte ilk değıldir. Bilimadamları ekslibrisin ilk ve en eski örneğinin, M.Ö. 1400 yıllarında açık mavi renk bir fayans üzerine, Mısır Kralı III. Amenhotep’in (III. Amenhophis) kitaplığı için yapılmış olduğunu bulgulamıştır. Bu tür levhaların ise papirüs ruloları koruyan ağaç sandıklara yerleştirildiğı düşünölmektedir¹⁰¹.

⁹⁸ Bkz. (55), KEENAN, 9.

⁹⁹ Bkz.(55), KEENAN, 9.

¹⁰⁰ <http://www.historyofinformation.com>, aktaran Jeremy NORMAN.

¹⁰¹ Hasip PEKTAŞ, *Exlibris*, 15.



Görsel 27-28: Firavun III. Amenhotep'e (veya III. Amenhophis) ait mavi fayans ekslibris
(Kaynak: <http://eduscapes.com/history/beginnings/blue.jpg> ;
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6b/Milkau_Exlibris_\(Kartusche\)_Amenophis_III._182-2.jpg/148px-Milkau_Exlibris_\(Kartusche\)_Amenophis_III._182-2.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6b/Milkau_Exlibris_(Kartusche)_Amenophis_III._182-2.jpg/148px-Milkau_Exlibris_(Kartusche)_Amenophis_III._182-2.jpg))

Avrupa'daysa matbaa öncesi bilginin aktarımında kullanılan el yazmaları, sınırlı sayıda üretilmeleri nedeniyle değerli olduklarından, hırsızların hedefi haline gelmiştir. Bu dönemde manastır ve kiliselerin tekelinde olan yazmaların ilk örneklerine, 15. yüzyılın üçüncü çeyreğinde yani Yeniçağ başlangıcında rastlanır. Bunların Güney Almanya'da bir manastır kütüphanesine bağışlanan kitaplara yapıştırılmak üzere Hilden Brandenburg ile Wilhelm von Zell adına yapıldığı görülür. Bu ekslibrislerde ailelerin armasının yanı sıra ruhları için dua edilmesini yalvaran ifadeler kullanılmıştır¹⁰².

¹⁰² Bkz. (56), PEKTAŞ, 15.



Görsel 29-30: 1470-1480 yılları arasında Hildebrand Brandenburg adına yapılmış ekslibris (6.35 x 6.35 cm) (Kaynak: <http://www.darkroastedblend.com/2009/11/extraordinary-world-of-ex-libris-art.html>)

Latincenin yaygın olduğu Avrupa coğrafyasında *arma* adı verilen, Türk toplumlarında *ongun*, Amerika yerlileri arasında *toteme* eşdeğerde hayvan, çiçek gibi sembollerin¹⁰³ ilk ekslibrislerde kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Tarihte arma kullanımının, bir devletin, bir krallığın ya da şehrin simgesi şeklinde başladığı görülür. İlk Haçlı Seferleri'nin *heraldik* adı verilen bu alanın gelişiminde önemli bir yeri vardır¹⁰⁴. 19. yüzyıla kadar resimlendirmede armadan faydalanılan ekslibrislerde Orta Çağ'dan itibaren silah, zırh ve kalkan gibi kolay ayırtedilebilen imgelerden faydalanılmıştır. Belki de bu nedenle başlangıçta kişi ismine bile ihtiyaç duyulmamıştır¹⁰⁵.

¹⁰³ Bkz. (17), KOLOĞLU, 8.

¹⁰⁴ Pierre JOUBERT, *Nouveau guide de l'héraldique*, 15.

¹⁰⁵ Bkz. (56), PEKTAŞ, 17-18.

Bilinen ilk ekslibrislerden bir başkası ise ‘Iglar’ (‘igel’ *alm.* kirpi, dikenli) lakaplı Alman bir papaz olan Johannes Knabensberg için yapılan ve çayırdaki bir çiçeği ısırın bir kirpi temsilinin yer aldığı örnektir. Ekslibrisin üst kısmındaysa bir şerit içinde “Kirpi olan Hanns Iglar öpsün sizi” ifadesi yer alır¹⁰⁶.

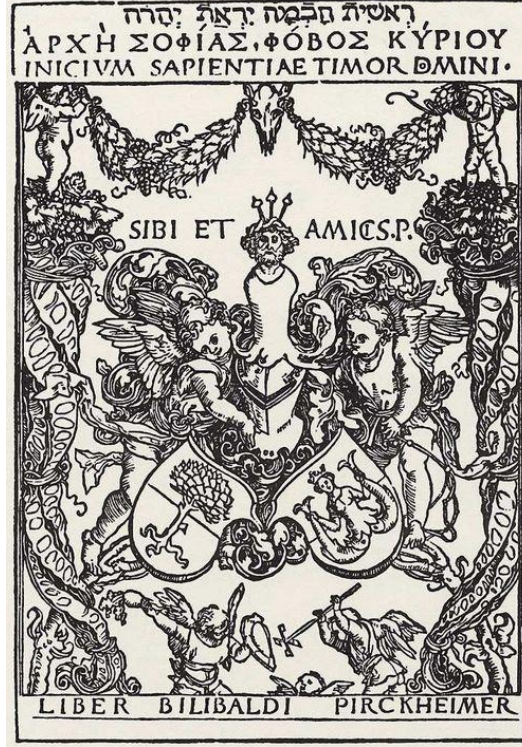


Görsel 31: 1450 yıllarında Johannes Knabensberg için yapılan ekslibris (19 x 14 cm)
(Kaynak: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/art-313-exam-1/deck/6402711>)

Kitap, 13. yüzyılda feodalitenin çöküşü ve kent-soylu olarak da bilinen tüccar burjuva sınıfının ekonomik açıdan öne çıkışıyla, kilise dışında kişilerin de sahip olabilecekleri bir nesne konumuna evrilmiştir. Gutenberg’in Batı dünyasını matbaa ile buluşturması sonrasında bile bu konumunu korumaya devam etmiştir. Böylelikle artan kitap ve kütüphanelerin sayısı ekslibrise ilgiyi daha da arttırmış, dönemin sanatçı ve baskı ustalarına sipariş üzerine ekslibris yaptırma Batı’da bir gelenek haline almıştır. Sanatçılar, kendi üsluplarıyla fakat kitap sahibinin beğeni ve ilgi alanı doğrultusunda ekslibrisler üreterek konu ve teknik açısından birbirinden yaratıcı ve farklı örnekler vermişlerdir. Ekslibris kullanımı kısa sürede Almanya’dan diğer Avrupa ülkelerine de yayılmıştır. Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Edvard Munch, Käthe Kollwitz, Paul Klee, Oscar Kokoshka, Pablo Picasso, Emil Nolde, William Hogarth, Thomas Bewick, Paul Revere, Kate Greenaway, Aubrey Beardsley, Marc Chagall, Maxfield, Parrish, M.C. Escher, Rockwell Kent, Leonard Baskin ve Barry

¹⁰⁶ Bkz. (55), KEENAN, 10-11.

Moser gibi ünlü sanatçılar, dönemin önemli devlet ve bilim adamları ile yakınlarına sipariş üzerine ekslibrisler yapmışlardır¹⁰⁷.



Görsel 32: Albrecht Dürer'e ait tarihli ilk ekslibris (1516) (17.1 x 11.8cm) (Kaynak: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/D%C3%BCrer,+Albrecht%3A+Exlibris+Wilibald+Pirkheimer>).

Tarihi tam olarak bilinen ilk ekslibris ise Albrecht Dürer'e aittir. Dürer'in, dönemin ünlü devlet ve bilim adamı Willibald Pirckheimer için yaptığı bu ekslibriste yine arma kullanımı ve *Ex-libris* yerine Latince *Liber* (kitaplar) ifadesinin yer alması dikkat çeker. Dürer'in resim üzerine yerleştirdiği “*SIBI ET AMICIS*” sözleri ise “kendisi ve arkadaşları için” anlamındadır¹⁰⁸.

Gutenberg'in Avrupa'yı 1450'lerde matbaaya kavuşturmasının ardından ilk örneklerini nadiren de olsa hemen hemen aynı yıllarda görmeye başladığımız ekslibrisin, 15. yüzyıldan itibaren kitap sahibinin beğenilerine göre şekillendiği arma,

¹⁰⁷ Bkz. (55), KEENAN, 11.
Bkz. (56), PEKTAŞ, 19.

¹⁰⁸ Bkz. (56), PEKTAŞ, 16.

portre, manzara ya da mesleği ile ilgi alanını anlatan nesne veya sahne gibi çeşitli konuları içerdiği görülür. Bu konularla birlikte teknikler de çeşitlilik gösterir: ahşap baskı, ağaç oyma, gravür, ipek baskı, yüksek baskı ve taş baskı gibi uygulamalara sıkça rastlanır¹⁰⁹. Sanayi Devrimi sonrası baskı teknolojilerinin hızla gelişmesi sonucunda bu tekniklere, son zamanlarda çok yaygın olan dijital baskı uygulaması da dahil olmuştur fakat daha kısa sürede sonuç alma artısına rağmen, bu uygulama, eski tekniklerle yapılan ekslibrislere duyulan ilgiyi etkileyememiştir.

5.3. Kitap İçindeki Ekslibris:

Günümüzde ekslibrisin, tipografi ile resmi en uyumlu şekilde buluşturmayı hedefleyen bir tasarım ürünü olduğu düşüncesi kabul görmüştür¹¹⁰. 16. yüzyılda Rönesans'la birlikte ortaya çıkan tasarım anlamındaki Latince *disegno* kavramı Vasari'ye göre “görevini Tanrı'dan devralmış bir aziz olan sanatçının sahip olduğu *tanrısal yaratma gücüdür*, resim ve heykelin temelidir”¹¹¹. Oysa zamanla bu anlam dönüşerek, çizim, ve planlama sözcüklerine karşılık gelmiş, tinsel boyutunu yitirmiştir.

Tekcan bir incelemesinde ekslibrisin iletişim ve kimlik imgeleme işlevlerine sahip olduğunu savlarken, Jean Baudrillard'ın şu sözlerine yer verir:

“Buzdolabını yalnızca soğutmak amacıyla kullandığımda bunun işime yarayan bir şey olduğunu görürüm; başka bir deyişle burada buzdolabı bir nesne değil bir soğutucudur. Konuya bu pencereden bakıldığında bir buzdolabına sahip olduğum söylenemez. İnsanlar hiçbir zaman bir alet edevat sahibi olmaya çalışmazlar; çünkü alet edevat beni maddi dünyaya gönderir. Sahip olunan şey her zaman işlevinden soyutlanmış ve kişinin bir parçası şeklinde algılanan nesnedir. Bu düzeyde ele alındıklarında sahip olunan bütün nesnelerin aynı soyutlama süreci içinde yer aldıkları ve kişinin bir parçası oldukları ölçüde de karşılıklı olarak birbirlerine gönderme yaptıkları görülmektedir. Böyle bir durumda, kişinin, sahip olduğu sistemli bir görünüm sunan nesnelere aracılığıyla kendisine kişisel, özel bir dünya kurmaya çalıştığı söylenebilir.

¹⁰⁹ Bkz. (55), KEENAN, 10.

¹¹⁰ Bkz. (56), PEKTAŞ, 32.

¹¹¹ Ali ARTUN, “Sanat Tarihinin İlk Kitabı”, E-Skop.

Öyleyse her nesne iki ayrı işleve sahiptir: Birincisi bir işe yaramak, ikincisi birisinin malı olmak.”¹¹²

Ekslibrisin zamanla bir koleksiyon nesnesi haline dönüşmesi, işlevinin sorgulanmasına neden olmuş, 2010 yılında İstanbul’da gerçekleştirilen ekslibris kongresi kapsamında Benoît Junod tarafından da konu edilmiştir:

“Benoît Junod, ekslibrisin tanımına ilişkin yaptığı yorumda estetikten daha önemli olan unsurun, ekslibrisin sahibini nasıl tanıttığıydı. İyi bir ekslibrisin estetik açıdan güzel olandan çok fonksiyonu daha iyi yerine getiren olduğu düşüncesindeydi. Benoît Junod’ya göre 500 yıldır kitapların içine aidiyet işareti olarak koyulan ekslibrisler, serbest grafik çalışmaları değildir. Bu küçük boyutlu grafikler, üzerinde ekslibris kelimesi ve kişinin adını taşıyan iletişim nesnelere ve duvara asılarak çerçeve içine hapsedilmektense, kitabın içinde durduklarında işlevlerini daha doğru yerine getirmektedirler.”¹¹³

Ekslibris kitapla sahibi arasındaki ilişkiyi tesciller. Bunu, kapağının içine yapıştırıldığı kitabı güvence altına alma adına ifşa ederek gerçekleştirir. Ekslibris kitabın güvencesinin vücuda gelmiş halidir: yaratıcısının dokunuşu ve sahibinin kimliğinin, izi bırakan elin varlığı ve yokluğuna karşılık geldiği, bedene hak edilen bir izdir.

“Batı uygarlığında sanatın göze batan özgün çizgilerinden birini oluşturan şey bence, sahibin ya da giderek seyircinin o nesneye sahibolma konusunda gösterdiği güçlü ve tutkulu istektir.”¹¹⁴ Lévi-Strauss’a ait bu sözler, bir nesneye sahip olmakla onun görüntüsüne sahip olmak arasındaki ince çizginin Batı sanatında temsil olgusuyla birlikte ne denli silikleştiğini çok net ifade eder. Klasik bir Doğu el yazması veya resmi her el değiştirilmesinde üzerine yeni bir iz düşülürken, Batı, dünyayı bir imgede ele geçirmek sevdasındadır.

¹¹² J. Baudrillard’dan aktaran Gözde Eda TEKCAN, *Bir İletişim Aracı Olarak Ekslibris ve İşlevi*, 66.

¹¹³ A.g.t., 67.

¹¹⁴ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, 84.



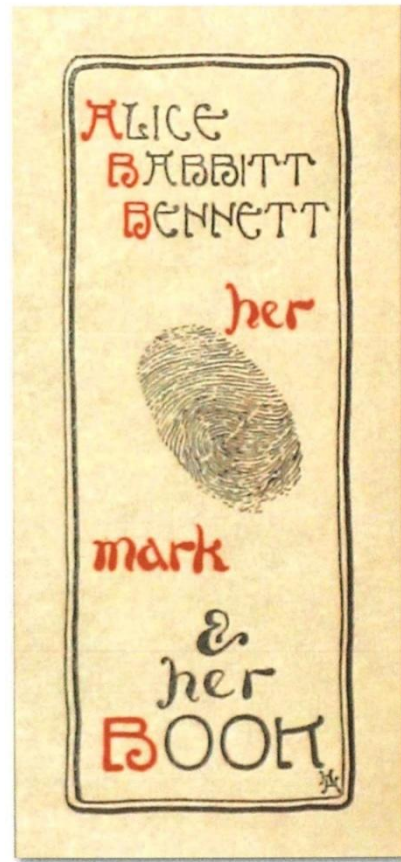
Görsel 33: Zhao Mengfu tarafından yazılmış ve resimlenmiş bir rulo örneği, Erken Yuan Hanedanlığı (1279-1368) (Kaynak: <http://www.npr.org/2013/11/26/247343969/conserving-priceless-chinese-paintings-is-an-art-all-its-own>)

Ekslibris, gerçek anlamda benzeşmeyen bir benzeşimi temsil eden Yeni Çağlı imgeyi barındırması ve temsil ettiğini iddia ettiği sahibinin ismiyle kitabı kapatması bakımından, düşünüldüğünde, çifte bir temsildir. Bundan da gurur duyar. Berger: “Mülke ve alışverişe karşı edinilen yeni tutumlarla belirlenen dünyayı görme biçimleri görsel anlatımını yağlıboya resimde bulmuştur. (...) Her şey alınıp satılabilir oldu çünkü her şey mala dönüştü.”¹¹⁵ sözleriyle her ne kadar Yeni Çağ’a özgü sanat anlayışı ve görme biçimine vurgu yapıyor olsa da, sahip olduğu biricik nesnelere önünde poz vermiş bir mülk sahibini veya sipariş üzerine yaptırdığı kendi portresini gururla teşhir eden bir efendiyi, kitaba kendi adını taşıyan bir ekslibrisi övünçle yapıştırmış bir kitapseverden ayırt eden olsa olsa temsilin niceliğidir. Ancak geleneksel anlamda ekslibris her ne kadar Yeni Çağ icadı bir çifte temsil biçimi gibi görünse de, kitabın ‘örtük’ ve ‘mahrem’ sınırlarında kabul edilebilecek bir bölümü olan kapağın içine yerleştirilmesi onu diğerlerinden farklı kılar. İşte bu nedenle kitabın sahibi ile resmin sahibinin duyduğu gurur arasındaki ayrımın hakkını vermek gerekir: biri sahip olduğuyla, öbürüyle sahip olamadığıyla övünmektedir.

Ekslibrisin, kitap sahibinin beğeni ve ilgi alanları doğrultusunda tasarlandığı algısı her ne kadar ilk bakışta geçerli görünse de, uygulamada eksik kalır, kaldı ki

¹¹⁵ Bkz. (62), BERGER, 87.

işlevi göz ardı eder. Kitap için tasarlanmamış olabilir, ekslibris, fakat onu kötülüklerden sakınacak bedene işlenmiş bir dövme, kime ait olduğunun tanınmasını sağlayacak bir damga ya da bedenin herhangi bir yerine iliştilmiş bir tılsım mühürden farklı korumayacaktır, daha az inandırıcı ya da daha az etkili olmayacaktır. Üstelik bunun için bedenin görünen bir yerinde taşınmaya da ihtiyacı yoktur çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, bakışı doyurma çabası içinde değildir çağdaşı olduğu diğer Yeni Çağ temsilleri gibi. İsteyen göz onu zaten bulacaktır.



Görsel 34: Alice Babbitt Bennett'e ait olduğu düşünülen parmak izinin yerleştirildiği, tarihi belirsiz bir ekslibris (Kaynak: Keenan, 2003:35)

Ekslibris aynı zamanda zemini, hareketi ve izi kendinde barındıran bir imgedir. Dolayısıyla geçmiş, şimdi ve şu anı, gelecekle çakıştırırken izin anakronik mirasını da devralmış olur. Akıp giden zaman içinde varlığıyla kitabın varlığına eşlik ederken,

Agamben'in bizden uzaklaşırken ışığı bize ulaşan yıldızlar benzetmesindeki gibi barındırdığı bedensel dokunuşun izini zamanın her evresine taşır, bununla birlikte iz üzerinden tüm zamanları bulunduğu zamana açar. Ne türden olursa olsun bir zemine (*pozitif -eril form*) aktarılan beden izi, zeminin kağıdı (*negatif-dişil form*) öpmesiyle önce kağıda evrilir, ardından kitabın *cildinin* arkasına yapıştırılmak suretiyle konumlandırılarak ona sahiplenir. Bu sahiplenme bir ucuyla kimlik ve aidiyete işaret ederken, öbür ucuyla sahiciliğe (*fr. authenticité*) yani temsil edilenin doğrudan varlığına, dolaylı olarak iktidarına gönderme yapar: "bu kitabın sahibi benim!" dedirtir, ekslibrise. Peirce'ci sınıflandırmaya göre, onu, sürdürdüğü izin göstergesi (kitabın sahibinin varlığı ve kimliği) olsa bile onunla benzeşmeyen türden bir imge yani *index* yapan da budur, oluşumu itibarıyla *vestigiumu* barındıran bir *index*.

Kabul etmeliyiz ki daha önce de belirttiğimiz nedenlerle aynı anda çifte temsili ve *indexi* anıştırması ekslibrisi çelişkili bir konuma yerleştiriyor gibi görünebilir. Ancak benzeşmeyen bir benzeşim şeklinde tanımlanabilecek türden bir imgeyle ve üstelik sahibinin ismini kullanarak çifte temsile yeltenirken, gerek kitabın sahibinin göstergesi olmasına karşın onunla benzeşmeyişi, gerekse oluşum sürecinde bedensel dokunuşun izini taşıyan bir imge olması bakımından *index* sınıfına dahil edilebilir oluşu olsa olsa onu zenginleştirir.

5.4. Pul

Kitabın kapağının içine yapıştırmak suretiyle yerleştirilen ve kitabın sahibini imleyen ekslibris gibi zarfın üzerine yapıştırılan ve mektubun göndericisinin varlığına işaret eden pul arasındaki paralellik şaşırtıcı dolayısıyla da üzerinde düşünmeye değerdir.

Bundan yaklaşık iki yüz yıl önce (1818) Sardinya Krallığı'nda iletişimi kolaylaştırmak amacıyla piyasaya sürülen pulu basılı, damgalı ve katlanınca zarf şeklini alan hazır mektup kağıtlarının kullanımının hali hazırdaki zamkılı pula zemin hazırladığı ilgili kaynaklarda yer almaktadır. Ücreti, mesafeye göre üzerindeki kabartma pulda yazılı bulunan bu kağıtların taklidinin önlenmesi için bunlara posta tarihinde ilk defa *filigran* basılmıştır. Bu uygulamanın adalılarının hayatını eskisine kıyasla kolaylaştırdığı kesindir. Sardinya zarflarından önce örneğin 2 mil mesafedeki

bir yere mektup gönderebilmek için 8 mil gibi anlamsız bir mesafe katedilmesi gerekiyordu ki bu da enerji ve zaman kaybı demektir. Ancak bu zarf kağıtlar sadece kişinin serbestçe mektup yollama hakkını satın almasını sağlamıştır, yoksa gönderen ayrıca posta bedelini de ödemek zorundaydı.

Kökten çözüm arayışını başlatan asıl neden, Fransa ile sürekli çatışma halinde olan İngiltere'nin postayla iletişim üzerinden hatırı sayılır bir gelir elde ederken, zamanla hazinenin bu kaleminde düşüş görülmesidir. Kraliçelerinin Faydalı İlimler Yayıma Derneği Genel Sekreteri Mr. Rowland Hill konuyla ilgili olarak acilen görevlendirilir ve gözlemleri sonucunda bedelin alıcı yerine göndericiden alınmasının, ayrıca ülke genelinde tek bir ücret uygulanmasının sorunu gidereceği sonucuna varır. Böylece 7 Ocak 1840'ta yayınlanan kararnameyle zamklı pul kullanımına geçilir.



Görsel 35: Tarihte zamklı ilk pul, *penny black* (Kaynak: <http://pennyblackstore.blogspot.com.tr/>)

İlk basılan İngiliz pulu 1 ile 2 peniliktir. Ayrıca her iki pulun üzerinde de Kraliçe Viktorya'nın Londra'yı ilk ziyareti (1837) onuruna bastırılmış, W. Wyon tarafından hakkedilmiş bir madalyondan esinlenerek yapılan bir resim mevcuttur. İşin asıl ilginç yanı, 1 penilik pula seçenek olarak 2 penilik hazır pul basılı mektup kağıtlarından bu sonuncusunun daha fazla ilgi göreceği beklenirken, halkın Kraliçe'nin resminin basılı olduğu pula yoğun ilgi göstermesidir. Güner bunu dünyada nüfusun artışı, demiryolunun keşfi, seyahat kısıtlamasının kaldırılması, oy verenlerin sayısının artması, gazetenin yaygınlaşmasının iletişimde ucuzluk ve serbestliği getirmesi şeklinde açıklar.

“Gerçekte bu küçücük sembolün değişik ve etkileyici bir tesiri vardı. O devirde insanlar buna tılsımlı bir şey gibi bakıyorlardı. Artık hiç kimse kimin kime, nasıl ve ne gibi bir bilgi aktardığını bilemeyecekti. Serbestçe ve görülmeksizin mektuplar şehirdeki genel posta kutularına atılıyor, varacakları yere hızla ulaştırılıyordu. (...) O güne kadar İngiltere’de hiçbir kamu görevi, gizliliği böylesine koruyarak bu kadar ucuz ve güvenilir bir şekilde yapılmamıştı. Abartmalı sayılmaz ise diyebiliriz ki İngiliz halkı pulu öz bağımsızlığının bir sembolü olarak görmüştü. Artık ne prens, ne kral ne de polis kendi özel fikirlerine karışamıyordu. Pulun arayere girmesiyle evvelce dokunulmaz olan bir takım müesseseler etki ve kudretlerinden önemli derecede kaybetmişlerdi. Artık halk ezici kontrolün baskısından kurtulmuş olarak memleket içinde bir baştan bir başa serbestçe haberleşebilirdi. İşte Londra halkı, üzerinde sevgili kraliçelerinin resmi bulunan pulu böylesine hisler altında çılgınca benimsemişti.”¹¹⁶

Bu görüşe katılmakla birlikte söz konusu uygulamanın “-miş gibi yapmak”tan ileri gitmediğini, bir yanıyla iktidarın kişiye iletişimde özgürlüğünü iade ederken, öbür yanıyla kendi iktidarını sağlamlaştırmak olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Ne de olsa, Batı'nın temsil geleneğine sadık kalınarak bir iktidar sembolü olan madalyondaki portre yine bir iktidar sembolü olan pula aktarılmıştır. Böylelikle Güner'in kullandığı fakat açıklayamadığı *tılsımlı* ifadesi yerini bulmuş, Benjamin'in *aura* olarak adlandırdığı oluşum anı itibarıyla “kökenin” etkisi, imgenin teknik yolla yeniden üretimi sürecinde metal parada ya da “tuğra çekili fermada” olduğu gibi bu arkası zamklı kağıt parçasında da süregelmiştir. Gerçi tuğra, Peirceci anlayışa göre, dokunmaya dayalı *index* türünden bir imgedir ve biçim verme süreci açısından bakıldığında pul ile metal paradan kuşkusuz ayrılır çünkü bunlarda doğrudan değil matris aracılığıyla bir iz çıkarmadır, söz konusu, tıpkı ekslibriste olduğu gibi. Ancak

¹¹⁶ Tarık GÜNER, *Bir Pulun Hikayesi*, 14.

erkin temsili hepsinde aynı düzeyde gerçekleşir öyle ki iktidar kaynaklı oluşları onlara mutlak bir dokunulmazlık bahşeder.

Birkaç yıl gibi kısa bir süre içerisinde, hem de başta Brezilya ve Amerika'nın bazı eyaletlerinde olmak üzere, tüm dünyaya yayılan pul kullanımı "muhasır medeniyet seviyesine ulaşma" gayesindeki Osmanlı'nın gözünden mi kaçmıştır? Yoksa önceliği kökleri Cemşid'e kadar uzanan mühür geleneğini sınamaya mı vermiştir? Bilinmez. Ancak başta Tanzimat olmak üzere üç önemli fermanın çıkartıldığı, Batı'yla diplomasinin yoğun olduğu bir dönemde ve hele de Batı'nın temsil geleneğiyle iç içe büyümüş, bu geleneği kendi coğrafyasına taşımayı bizzat görev edinmiş iki sultana rağmen 23 yıl gibi uzun bir süre mühürün pula tercih edilmesi açıklanamaz olmasa da oldukça anlamlıdır.

İktidarın kendini iz yardımıyla kağıda aktardığı pulun damga ve mühürden bu anlamda farkı yoktur: zemin, baskı ve iz üçlüsüyle vücuda gelir, iktidar imgesi. Eril-dişil prensibiyle imgeleştirilmiş iktidar, yapıştırıldığı zarfın üzerinden haberleşmenin her evresinde varlığının baskısını hissettirir. Başlangıçta katlanınca zarfa dönüşebilen mektup kağıdına basılıyken, zamanla maddi değere sahip, filigranlı, zamklı bir kağıt parçasına evrilişi ve gözde bir koleksiyon nesnesi haline dönüşmesi akla hemen *paraya dair* Hollanda natürmort resminin nesneliliğini getirir. Barthes'ın *emtia imparatorluğu* adını verdiği 17. yüzyıl Hollanda natürmort resmi nasıl altın, gümüş, banknotlar biçiminde parayla *satın alma* ve *sahip olma* ilişkisine vurgu yapıyorsa¹¹⁷, pul da aynı nesneliliği zarf üzerinde ikame eder. Pul zarfın alıcısına ulaşması için gönderici tarafından ödenen bedel, aslında paranın ta kendisidir, bir zamanlar gümüşten ya da altın gibi değerli metallere yapılan, sonraları onların yerini alan bildiğimiz kağıt paranın. Pul ve kağıt paradaki filigranın, iktidarın izini her seferinde aynı ısrarla metale darbeden matrizen ne farkı olabilir? Ayrıca İngiltere Kraliçesinin basılı olduğu bir pul benzeşimi üstlenerek siyasal iktidarın izini temsile yeltenmiş, ve Žižek'in *totaliter pornografi* dediği olguya karşılık gelen bir imgeye dönüşmüştür¹¹⁸.

Ekslibris nasıl kitapla sahibi arasındaki ilişkiyi tescil ediyorsa, pul da kimi zaman bakışını kendine bakana diken, kimi zamansa onu görmezden geliyormuş gibi yapan iktidarı tesciller. Her iki durumda da, üzerine yapıştırılan şeyi güvence altına

¹¹⁷ Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, 69-70.

¹¹⁸ Bkz. (9), SAYIN, 76.

alma adına ifşa edilir bu ilişki: ekslibris kitabınsa, pul da mektubun güvencesinin vücuda gelmiş halidir. Onları aynı zamanda işlevsel de kılan bu özelliğe koşut olarak ekslibris kitabın sahibine geri dönüşünü üstlenirken, pul mektubun göndericiye devlet güvencesiyle gitmesini sağlar.

SONUÇ

Yeni doğan bir bebeğin hatıra olarak kile, yazmayı henüz bilmeyen bir çocuğun ebeveynine hediye etmek üzere kağıda bıraktığı el ve ayak izleri geçmiş, şimdi ve geleceği bedensel dokunuş üzerinden buluşturan, tekniği en ilkel ve fakat en etkili imgelerdir. Zamanları çakıştırması izi aynı zamanda *anakronik bir imge* yapar. Peirce'in üçlü imge sınıflandırmasına *index* adı altında dahil ettiği ve sürdüğü izin göstergesi olup gösterileniyle örtüşmeyen türden imgelerden olan iz, beden yokluğundan hareketle göndergeyi anıştırmasıyla etkili olmanın yanısıra varlık-yokluk prensibiyle işlediğinden Didi-Huberman'ın deyişiyle *diyalektik bir imge*dir. Sonuçta kuma basan ayak temasa, yokluğuysa kaybına işaret etmektedir. Tarih öncesi çağlardan bu yana süregelen bu *teknik*, beden dahil her türlü yüzeyde kullanılmış buna rağmen 'ilkel' damgası yemekten kurtulamamıştır. Oysa, özellikle de ontik bir atık şeklinde açıklanabilecek *vestigium* türünden bir iz, benzeşmeyen bir benzeşimi göze getirmeyi, görünmeyi görünür kılmayı başarabilen belki de yegane temsil biçimidir, tıpkı İsa Peygamber'in çarmlıha götürülürken terini sildiği kutsal mendil *mandylion*a çıkan sureti gibi. İlkel toplumlarda ize yüklenen öneme vurgu yaptığı kitabında Frazer, bir hayvanın ya da düşmanın bıraktığı iz üzerinden büyü yapıldığının örneklerine yer verir. Tinselliği bedenin yokluğunda bile maddeye taşımayı başarabilen, yokluğuyla varlığa hükmedebilen böylesi bir imgenin kullanıldığı belli başlı uygulamalara dikkati çekmek, onları bedensel dokunuşun ne şekilde dönüştürdüğünü gözlemlemenin ilginç bir deneyim olacağını düşünerek bu konuyu seçtik.

Çalışmamızda bedenin, Gargas elleri örneğindeki gibi, negatif olarak kullanılmasının yanı sıra dayanak olarak (pozitif) kullanıldığı durumlarda,

bir teknik olarak izin genellikle bedeni *işaretleme* amaçlı uygulandığını gördük. Bedenin tuval olarak kullanıldığı modern toplumlarda uygulanan beden sanatlarını bir kenara bırakıp (çünkü ilksel anlamın kaybolduğu, görselliğin ağır bastığı görülür), ilkel toplumlarda halen yaygın dövme, yaralama ve yakma uygulamalarına göz attık. Dikkatle bakıldığında, geçiş törenlerinde ya da belli bir sınıfı veya etnik grubu temsil etmede kullanılan ve bedene hakketmek ya da yakmak yoluyla bırakılan izin, uygulamada, sahibini, bir mührün veya tamganın, bir kitabı veya bir atı işaretlemesinden farklı olmadığını görürüz. Kitabı oluşturan kağıdın bile, onun hangi kağıt üreticisinin yaptığını veya hangi fabrikada üretildiğini gösteren bir damgası, bir marka izi vardır, Orta Çağ Avrupası'nda (halen de *filigran* adıyla pul, para pasaport gibi belgelerde iktidarın temsili olarak kullanılmaktadır). Öyleyse iz, işaretlerken aidiyete de gönderme yapar.

Kitabın mülkiyetine gönderme yapan ve bir aidiyet işareti olarak kabul edebileceğimiz ekslibris de kitabın sahibini, gerek onu anıştıran bir göstergeyle (mesleği, hoşlandığı veya ilgi duyduğu konular vb.) gerekse ismini kullanarak hiç tanımayana açan, tanıtan çifte bir temsildir. Ancak bu görevi gizliden gizliye, kitabın kapağının içine konularak gerçekleştirilmesi bakımından kendini bakışa arsızca sunan hatta dayatan çağdaşı Yeni Çağ temsillerinden ayrılır. Ekslibris aynı zamanda oluşumu itibarıyla bedensel dokunuşu ahşap, metal veya linolyum gibi baskıyı uygulayan matriste taşıyan bir iz, *vestigium* türünden bir izdir. Sürdüğü izin göstergesi olan ekslibris gösterileniyle (bu durumda kitabın sahibiyle) örtüşmediğinden, Peirceci imge sınıflandırmasına göre *index* kategorisinde yer alır.

Pul her ne kadar ekslibris gibi bir aidiyet işareti sayılmasa da onun gibi bir *index*, oluşum sürecinde baskı, zemin ve sonuç olarak iz üçlüsünü bünyesinde öğütmüş bir imgedir. Ekslibristen farklı olarak iktidarın işareti, filigranlı kağıt paranın ya da bir yüzü iktidarın darbedildiği metal paranın zarf üzerindeki temsilidir. Temsil ve *index* gibi iki kavramı melezlediğini gözlemlediğimiz ekslibris ve pulun bir matris aracılığıyla da olsa yapanın izini taşıdığı, bedensel dokunuşun izini sürdüğü mutlaklıdır.

İmge olarak izin doğasını, ne tür işlemlere hizmet edebileceğini beden-kitap analogisinden yola çıkarak, sırasıyla beden, kağıt ve kitap gibi zeminlerdeki uygulamalara örneklerle açıklamaya çalıştık. Son bölümde, hareket (temasla iz

bırakmak) ve onun mekanik sonucu olarak oluşan izle meydana gelen ve bedensel dokunuşu aidiyet ve iktidar işareti şeklinde yapıştırıldıkları nesnelere taşıyan ekslibris ile pulu konu etmeden geçemedik. Bu iki imgenin ne derece temsil ettikleri ve *index* türünden imge özellikleri gösterdiklerini anlamaya çalıştık.

Çalışmamızda kapalı bir yöntemin yapacağı gibi imgeler arasındaki ilişkiyi ıskalalamamak adına, pekçok bilim ve sanat insanının yaptığı gibi, arkeoloji ve antropolojinin sunduklarından faydalanarak iz olgusunu değerlendirmeye çalıştık. Bedensel dokunuşun izini daha önce belirttiğimiz zeminlerde sürme gayesiyle kaleme aldığımız bu tezde, gerek araştırma gerekse yazıya dökme aşamasında duyduğumuz hazzı yazımıza ve elbette okuyucuya da yansıtmış olabilmeyi umuyoruz.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio (2011) *Nudities*, Stanford University Press, California.
- Agamben, Giorgio (2012) *Şeylerin İşaretleri: Yöntem Üstüne*, Çev. Betül Parlak, MonoKL Yay., İstanbul.
- Akay, Ali (2011) *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Alpaslan, Cevat (1971) *Parmak İzi*, Şark Matbaası, Ankara.
- Berger, John (2013) *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul.
- Bischoff, Bernhard (1990) *Latin Palaeography, Antiquity and the Middle Ages*, Cambridge University Press.
- Çığ, Muazzez İlmiye (2009) *Ortadoğu Uygarlık Mirası-I*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Didi-Huberman, Georges (2012) *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Lonrai.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *La ressemblance par contacte: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Dingwall, Eric J. (1931) *Artificial Cranial Deformation: A Contribution to the Study of the Ethnic Mutilations*, J. Bale, Sons & Danielsson, London.
- Eroğlu, Özkan (2009) *Sanat Birikimi*, Artist Yay., İstanbul.
- Eski Ahit, *Neşideler Neşidesi*.
- Gaur, Albertine (2001) "Yazının Tarihöncesi", P Dergisi, İstanbul, s. 21, Bahar.
- Güner, Tarık (1971) *Bir Pulun Hikayesi*, Ankara Filatelist Kulübü Yayını, Ankara.
- Hammer-Purgstall, Joseph von (1999) *Osmanlı Mühürleri*, Çev. Ümit Öztürk, Pera Yay., İstanbul.
- Joubert, Pierre (1984) *Nouveau guide de l'héraldique*, Ouest France, Rennes.

- Keenan, James P. (2003) *The Art of The Bookplate*, Barnes & Noble, Inc., Canada.
- Koloğlu, Orhan (2013) *Tamga Pençe Tuğra İmza*, Tarihçi Kitabevi, İstanbul.
- Kuban, Doğan (2005) *Türkiye Sanatının Ana Hatları*, YKY, İstanbul.
- Labarre, Albert (2012) *Kitabın Tarihi*, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Leppert, Richard (2009) *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lévy-Bruhl, Lucien (2006) *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay., Ankara.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yay., İstanbul.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1985) *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, Çev. Nazife Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Osmanlı Tılsım Mühürleri: Halûk Perk Koleksiyonu* (2010) Zeytinburnu Belediyesi, Halûk Perk Müzesi Yayınları, İstanbul.
- Pektaş, Hasip (2003) *Exlibris*, AED, Ankara.
- Roemer, Cornelia (2007) “*The Papyrus Roll in Egypt, Greece, and Rome*” in *A Companion to the History of the Book* by, S. Eliot & J. Rose.
- Said, W. Edward (2012) *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Metis Yay., İstanbul.
- Sayın, Zeynep (2009) *İmgenin Pornografisi*, Metis Yay., İstanbul.
- Schick, İrvin Cemil (2011) *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak- İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, Çev. Pelin Tünaydın, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tekcan, Gözde Eda (2012) *Bir İletişim Aracı Olarak Ekslibris ve İşlevi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, Şinasi (1993) *Eski Türklerde Yazı, Kağıt, Kitap ve Kağıt Damgaları*, Eren Yay., İstanbul.

İnternet Kaynakları

Aronson, Lisa (1991) “*African Women in the Visual Arts*”, **Signs**, The University of Chicago Press, c. 16, s. 3. (<http://www.jstor.org/stable/3174589> Son Erişim: 18.05.2012)

Artun, Ali (10.09.2013) “*Sanat Tarihinin İlk Kitabı*”, **E-Skop**, (http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-tarihinin-ilk-kitabi/1477#_ednref3 Son Erişim: 20.04.2014)

Durmuş, İlhami (2012) *Türk Kültür Çevresinde Dağlama Geleneği*, **Milli Folklor**, Yıl: 24, s. 95. (<http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/95/012.pdf> Son Erişim: 10.04.2014)

Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition.
Encyclopædia Britannica Inc. (2013) Web. 15 Mar. 2013.
(<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1357055/papermaking>)
(<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/73295/book>)
(<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/438648/Western-painting/69518/Western-Dark-Ages-and-medieval-Christendom#toc69518>)

Favazza, Armando R. (2011) *Bodies Under Siege: Self-mutilation, Nonsuicidal Self-Injury, and Body Modification in Culture and Psychiatry*, The Johns Hopkins University Press, U.S.A. (http://books.google.com.tr/books?id=xmdKklZM9-kC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=head+shaping+in+france&source=bl&ots=0QLBCjs_mr&sig=VjEuiWqIFB4ymqINf3wZDO2BoZA&hl=tr&sa=X&ei=-G7QT-qhNrPa4QTRsviVDA&ved=0CGIQ6AEwBA#v=onepage&q=head%20shaping%20in%20france&f=false Son Erişim: 18.05.2012)

Kaeppler, Adrienne L. (2001) *Tattooed Beauty: A Pacific Case Study*”, **AnthroNotes: Museum of Natural History Publication For Educators**, c. 22.
(<http://anthropology.si.edu/outreach/anthnote/winter01/anthnote.html> Son Erişim: 18.05.2012)

Layard, J.W. (1928) “*Degree-Taking Rites in South West Bay, Malekula. (With Plates XIV-XIX.)*”, **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, c. 58, Jan.-Jun. (<http://www.jstor.org/stable/4619530>)

Norman, Jeremy (<http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=11> Son Erişim: 20.05.2013)

Öncül, Kürşat (2012) *Kültürümüzde Dövme Geleneği*, Kafkas Üniversitesi Türk Halk Bilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yay., Kars.

(http://www2.kafkas.edu.tr/ars_mer/turk_halk_bil_arasm/genbil/dovme.pdf Son Erişim: 10.04.2014)

Pan, Jixing (1987) *Technology and Culture*, c. 28, s. 2 (Apr.), (Tsien Tsuen-Hsuei *Science and Civilisation in China. Vol. 5: Chemistry and Chemical Technology. Part 1: Paper and Printing* üzerine eleştiri yazısı), *Society for the History of Technology* adına yayınlayan The Johns Hopkins University Press,
(<http://www.jstor.org/stable/3105576>)

Schildkrout, Enid (2001) “*Body Arts As Visual Language*”, **AnthroNotes: Museum of Natural History Publication For Educators**, c. 22
(<http://anthropology.si.edu/outreach/anthnote/winter01/anthnote.html> Son Erişim: 18.05.2012)

Schildkrout, Enid (2004) “*Inscribing The Body*” **Annual Review of Anthropology**, Annual Reviews, c. 33 (<http://www.jstor.org/stable/25064856>)

Türkoğlu, Halide G. (2011) *Roma Hukukunda Humanitas ile Maiestas Populi Romani Arasındaki Bağlantı*, **TBB Dergisi**, s. 96.

(<http://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2011-96-1141> Son Erişim: 10.04.2014)

http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/livre_medieval/22.htm

<http://www.etymonline.com/index.php?term=represent>

http://idp.bl.uk/4DCGI/education/buddhism_pack/sheet7.html (Son Erişim: 21.03.2013)

<http://www.ipst.gatech.edu/amp/education/watermark/watermarks.htm> (Son Erişim: 10.04.2014)

http://www.britishmuseum.org/research/research_projects/all_current_projects/ashurbanipal_library_phase_1.aspx (Son Erişim: 10.04.2014)

<http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/diamondsutra.html> (Son Erişim: 21.03.2013)

<http://whc.unesco.org/en/list/737> (Son Erişim: 17.05.2013 s: 16:30)

<http://www.yek.gov.tr/cilt-sanatlari-s77.html>

Özgeçmiş

1978 İstanbul doğumludur. Orta ve lise öğrenimini Özel Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesi'nde (1997), lisans öğreniminiyse Yıldız Teknik Üniversitesi Fransızca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı'nda tamamlamıştır (2001). Mezuniyet sonrası 2001-2006 yılları arasında özel sektörde çalışmış (TNS Piar Araştırma A.Ş., Garanti Teknoloji T.A.Ş.), özel nedenlerle iki yıl yaşadığı yurtdışından dönüşünün ardından IMOGA'da (İstanbul Museum of Graphic Arts/ İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi) bir yıl baskıresim eğitimi almıştır. Çocuklara yönelik baskıresim/resim eğitimi verdiği çalışmalarına halen Baskıhane çatısı altında devam etmektedir.