

**ANTİK MİSİR HEYKEL SANATINDA
SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Aslan Selçuk ARIK

Eskişehir 2021

ANTİK MİSİR HEYKEL SANATINDA SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ

Aslan Selçuk ARIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2021

ÖZET

ANTİK MISIR HEYKEL SANATINDA SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ

Aslan Selçuk ARIK

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2021

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Bugün sanat dallarından biri olarak ele aldığımız heykel kavramı; Antik Mısır kültürü düşünüldüğünde pek karşılık bulmamaktadır. Antik Mısır heykeli çoğunlukla dini fonksiyonları olan bir araçtı. Bu fonksiyonlarını yerine getirebilmek adına antik sanatçılar heykel içerisinde barınan öğelere sembolik anlamlar katıyor ya da doğrudan kültürlerinde barınan sembolleri kendilerine özgün bir şekilde kullanıyorlardı. Antik Mısır dönemleri arasında üslup farklılıkları olmasına karşın, sembolizm gereği bir çeşit heykel üslubu belirlemeleri ve bu üslubu sürdürmeleri elzemdi. Üslup küçük değişimler geçirse de sembolik anlatı biçimi antik Mısır uygarlığında bir ortak bir dil yarattı. Bazı araştırmacılar 19.yy. erken dönemlerinden itibaren bu ortak anlatıya, ikonografi olarak ele aldılar. Bugün temel sanat öğeleri ve plastik öğeleri bir ifade biçimi olmasının dışında bunlar ile sembolik bir dil kurdular ve asırlar boyunca bu geleneği bir sonraki nesille aktarmayı başardılar. Bugün araştırmacılar, antik Mısır tarihini ele alırken birbiri ile bütünlük sağlayan benzerlikleri göz önünde tutarak antik Mısır dönemlerini ortaya çıkarmışlardır.

Bu araştırma boyunca antik Mısırdaki heykel, heykeltıraş kavramları, dönemler arası üslup farkları; Sembolik anlatıyı anlayabilmek adına anlatılmış. Sembol, ikonografi ve sembolizm kavramlarına ana konuya açıklık getirecek kadar değinilmiştir. Son bölüm olarak, sembolik ifade biçimi; önceki bölümlerin verdiği bilgiler doğrultusunda okunması adına kompoze edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Antik Mısır, Heykel, Sembol

ABSTRACT

SYMBOLIC EXPRESSION of ANCIENT EGYPTION SCULPTURE

Aslan Selçuk ARIK

Department of Fine Arts Programme in Sculpture

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts., June 2021

Supervisor: Prof. Rahmi ATALAY

Our modern perception of sculpture today as one of the branches of art; does not fit into the same context in the ancient Egyptian culture. Ancient Egyptian sculpture was mostly used as a tool with religious functions. In order to fulfill these functions, ancient artists gave symbolic meanings to the elements in the sculpture or used the symbols that were in their culture in a unique way. Although there were different styles through the ancient Egyptian periods, it was necessary for them to set a sculptural style to create a continuous symbolism tradition. Although the style has undergone minor changes, the symbolic narrative form created a continuous art language in the ancient Egyptian civilization. Some researchers, from 19th century onwards, treated this common narrative as iconography. Unlike today's approach to sculpture, they established a symbolic language with the sculpture and succeeded in transmitting this tradition to the next generations for centuries. Today, while dealing with the history of ancient Egypt, researchers have uncovered the ancient Egyptian periods by taking into account the similarities in the art that provide integrity within itself.

Throughout this research, the concepts of sculpture, sculptor in ancient Egypt, the stylistic differences between periods are examined in order to understand the symbolic narrative. The concepts of symbol, iconography and symbolism are analyzed to clarify the main subject. The last chapter, symbolic expression form, has been composed to be considered in line with the information provided by the previous chapters.

Keywords: Ancient Egypt, Sculpture, Symbol

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı, özellikle üçüncü bölümü oluşturan antik Mısır sanat tarihindeki heykellerde ve kabartmalarda kullanılan sembolik ifade biçimini kaynaklara dayanarak okumaya çalışmaktır ancak bu çalışma öncesi antik Mısır heykeli, heykeltıraşları, dönemin üslup farklılıklarını araştırmak tezin ana fikrini güçlendireceğin dolayı birinci bölümde bu konular genel hatları ile ele alınmıştır. İkinci bölümde ise yine aynı sebepten dolayı kısaca sembollere ve sembolizme bağlamdan kopmayacak şekilde yer verilmek istenmiş ve antik Mısır'ın başlıca sembolleri ele alınmıştır.

Bu tez çalışması sürecinde bana desteklerini hiç esirgemeyen aileme, arkadaşlarıma ve danışmanım Prof. Rahmi Atalay'a teşekkürlerimi sunarım.

HAZİRAN 2021

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Aslan Selçuk ARIK

11.06.2021

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with "scientific plagiarism detection program" used by Anadolu University, and that "it does not have any plagiarism" whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Aslan Selçuk ARIK

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ANTİK MISIR HEYKEL SANATINDA SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANTİK MISIRDA HEYKEL, HEYKELTİRAŞ VE KULLANILAN

MALZEMELER	3
1.1. Antik Mısır Dönemler ve Dönemlere Ait Üslup Farklılıkları.....	13
1.1.1. Eski krallık dönemi heykeli	13
1.1.2. Orta krallık dönemi heykeli	16
1.1.3. Yeni krallık dönemi heykeli.....	20
1.1.4. Geç dönem heykeli.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

2. SEMBOL KAVRAMINI GENEL ANLAMI

2.1. Sembol Kavramı ve İkonografi, Sembolizm Bağlılıkları.....	30
2.2. Antik Mısır'ın Öne Çıkan Sembolleri.....	35
2.2.1. Ankh sembolü	35
2.2.2. Djed sembolü.....	37
2.2.3. Was asası sembolü	39
2.2.4. Uraeus sembolü.....	40
2.2.5. Antik Mısır kraliyet taçları.....	41
2.2.6. Nilüfer çiçeği sembolü	42

2.2.7. Papirüs çiçeği sembolü	43
2.2.8. Akbaba sembolü	43
2.2.9. Harman döveni ve çoban sopası sembolü.....	44
2.2.10. Ba	45
2.2.11. Ka.....	46
2.2.12. Tyet.....	47
2.2.13. Udjat.....	48
2.2.14. Scarab.....	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ANTİK MISIR SANATINDA SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ.....	50
3.1. Kullanılan Biçim Üzerinden Sembolik Anlam Dili.....	51
3.2. Ölçeklendirme ile Kurulan Sembolik Anlatı.....	52
3.3. Kullanılan Malzemenin Sembolik Anlatısı.....	54
3.4. Kullanılan Renklerin Sembolik Anlatısı.....	56
3.5. Kullanılan Jestler ile Kurulan Sembolik Anlatı.....	59
3.6. Örnekler ile Sembolik Anlatı Biçimi	61
3.6.1. Mikerinos ve eşi	61
3.6.2. Tahtta oturan kaefre	63
3.6.3. Akhenaten, nefertiti ve üç kızı.....	64
3.6.4. Hatshepsut'un diz çökmüş sunak heykeli	65
3.6.5. Ay'ın blok heykeli.....	66
3.6.6. Menkaure üçlüsü(imla)	68
3.6.7. Prens rahotep ve eşi nofret	70
3.6.8. Sennenmut'un diz çökmüş heykeli.....	72
SONUÇ	74
KAYNAKÇA.....	77
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. “Narmer Paleti”	4
Görsel 1.2. "İki Heykeltıraşın Çalışırken Tasvir Edilmiş Rölyefi" Eski Krallık M.Ö. 232	6
Görsel 1.3. Egyptian Museum, Berlin, “Heykeltıraş Bak’ın Oto-portresi ve Yanında Bulunan Eşi Taheri”, M.Ö. 1353-1336	8
Görsel 1.4. Kahire Müzesi, “Kral I. Pepi’inin Bakır Heykeli”, Yaklaşık M.Ö. 2300....	12
Görsel 1.5. “Ptah Rahibi Ranofer”, M.Ö.2450	15
Görsel 1.6. Brooklyn Müzesi, Charles Edwin Wilbour Fonu“Senwosret- Senebefny’in Blok Heykeli”, M.Ö. 1836-1759	17
Görsel 1.7. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, “III. Sesostris’in Devasa Heykelinin Başı”,M.Ö. 1878–1840	19
Görsel 1.8. III. Luksor Müzesi, "Tuthmose'un Grovak Heykeli", M.Ö. 1479–1425	21
Görsel 1.9. Bruklin Müzesi, “Sennenmut”, M.Ö. 1478-1458.....	23
Görsel 1.10. Kahire Müzesi, ‘Akhenaten Devasa Heykeli”, M.Ö. 1372 – 1355	25
Görsel 1.11. Bruklin Müzesi, Charles Edwin Wilbour Fonu, "Bir Amun Rahibi Heykelinin Sırt Sütunu Detayı" M.Ö. 381-362.....	27
Görsel 1.12. “26. Sülale, Saite Dönemi Bir Kadın Heykelciği", M.Ö.610-595.....	29
Görsel 2.1. Kahire Müzesi, “Tutankhamun’un Mezarından Çıkan Ankh Sembollü Ayna”,M.Ö. 1332-1322	37
Görsel 2.2. Bruklin Müzesi, “Djet Sütunu Sembollü Bir Muska” M.Ö. 664-343	38
Görsel 2.3. Londra'daki Petrie Mısır Arkeolojisi Müzesi, Fotoğraf: Osama Shukir Muhammed Amin, “Ayakta Durur Pozisyonda Ra-Horakhty’e Tapan Bir Adamı Tasvir Eden Stilin Üst Parçası”, 2016.....	39
Görsel 2.4. Metropolitan Sanat Müzesi, “Friz İçin Bir Uraeus”, 664–30 B.C.....	40
Görsel 2.5. Kahire Mısır Müzesi, Fotoğraf: Roland Unger “Tutankhamun’nun Mumyasının Altın Maskesi ve Menes Tacı”, M.Ö.1323	41
Görsel 2.6. Luksor Tapınağı, “Yukarı ve Aşağı Mısır’ın Birleşimi Sembolize Eden Nilüfer ve Papirüs Çiçeği Tanrı Hapi’nin İkiz Tasvirleri Tarafından Birbirine Bağlanıyor”, 19. Sülale	43
Görsel 2.7. Kahire Mısır Müzesi, “Akbaba Göğüs Zırhı”	44
Görsel 2.8. “Harman Döveni ve Çoban Asası Taşıyan Osiris”, M.Ö.664-343.....	44

Görsel 2.9. Metropolitan Sanat Müzesi, “Ba Kuşu” M.Ö.332-30	45
Görsel 2.10. Kahire Mısır Müzesi, Fotoğraf: Sandro Vannini, “Kral Hor’un Ka Heykeli”, M.Ö. 1777-1775	46
Görsel 2.11. Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi, “Tyet”, M.Ö. 1.yy	47
Görsel 2.12. Fotoğraf: Jon Bodsworth, “Horus’un Gözü/ Udjat”, 2012	48
Görsel 2.13. Bruklin Müzesi, “Kanatlı Scarab”, M.Ö. 664-332	49
Görsel 3.1. Fotoğraf: Pataki MÃırtı, “Tahtında Oturan Tutankhamun ve Eşİ Ankhsenamun Bir Detay”, M.Ö. 1327	57
Görsel 3.2. Ameneminet’in Mezarı, "Profesyonel Ağıt Yakan Kadınlar" 19. Sülale....	60
Görsel 3.3. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, “Kral Menkaure ve Kraliçe”, M.Ö. 2490–2472	63
Görsel 3.4. Kahire Mısır Müzesi, “Tahtta Oturan Khafre”, M.Ö.2570 civarı	64
Görsel 3.5. Yeni Müze Berlin, “Akhenaten, Nefertiti ve Üç Kızı” M.Ö. 1351– 1334	65
Görsel 3.6. Metropolitan Sanat Müzesi, “Hatshepsut’un Diz Çökmüş Sunak Heykeli”, M.Ö. 1479–1458	66
Görsel 3.7. Bruklin Müzesi, “Ay’ın Blok Heykeli”, M.Ö. 1332-1322	68
Görsel 3.8. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, "Menkaure Üçlüsü", 4.Sülale Dönemi.....	70
Görsel 3.9. Kahire Mısır Müzesi, “Prens Rahotep ve Eşİ Nofret”, 4. Sülale Dönem....	71
Görsel 3.10. Bruklin Müzesi, “Sennenmut’un Diz Çökmüş Heykeli” , M.Ö. 1478- 1458	73

GİRİŞ

Bu çalışmada her bölüm içerisinde barınan içerik birbiri ile ilintilidir. Heykel kavramının antik Mısır'daki karşılığı bu bağlantıyı kurmak adına sadece sembolik dil ile açıklanmada eksik kalır. Antik Mısır'da heykel, kültürel yaşamın önemli yapıtaşlarından biridir. Sadece estetik veya izleyici için forma sokulan bir unsur olmaktan ötedir. Antik Mısırlılar için heykel; bugün modern insana beden, ruh gibi unsurların ifade ettiği şeyler ile eş değerdir. Bu durum günümüz perspektifinden bakıldığında kafa karıştırıcı olur. Gerçeklik kavramı, inanç doğrultusunda şekillenen bir olgudur. Antik Mısırlıların gerçeklik kavramı, heykeli yaşamın bir parçası dolayısıyla heykeltıraşı yaşamı koruyan bir kişilik olarak görmesine sebep olur. Dolayısıyla heykeltıraşların sosyal statüsü yüksek derecededir. Sanatçı kavramı bulunmayan Mısır'da heykeltıraşlar kısmen rahiplik bilinci ile eserleri semboller aracılığıyla fonksiyonel nesneler olarak biçimlendirir. Bu fonksiyon dinsel ve büyüselidir. Sembolik anlatı antik Mısır sanatının tüm temel plastik öğelerinde barınmaktadır. Antik Mısır sembolizmi, antik Mısır sanatının içindeki kavramsal içeriği anlatmak adına oldukça zengin bir biçimde kullanılan bir araçtır. Renk, biçim, proporsiyon, ölçeklendirme, kompozisyon, jestler vb. unsurlar aktif bir biçimde sembol olarak kullanılır. Bunlar ile gerçeklik kavramı kurgulanır, hayata geçirilir. Örneğin; kralın dini bir ritüeli gerçekleştirirken tasvir edilmiş bir rölyefini yerleştirmek bu ritüeli uygulamak ile eşdeğerdir. Yani kral bu ritüeli fiilen uygulamasa dahi rölyefin etkisiyle uygulanmış kabul edilir. Böyle bir kompozisyonun içerisinde onlarca sembolik anlatı unsuru görmek mümkündür.

Antik Mısır sanatındaki sembolizmin şekillenmesinde antik Mısırlıların doğaya öykünmesi büyük etkindir. Düşmanlarını bozguna uğratan kral, bir boğa biçiminde sembolize edilir ve tüm öfkesini düşmanlarının üzerinde tepinerek gösterir. Ba, inaniş'a göre, şafakla mezardan ayrılır gün batımında geri döner, heykeller de ise biçim olarak insan başlı bir kuş olarak tasvir edilir. Ba kavramı, bir kuş formu ile özdeşleştirilir. Gün doğumunda yuvasından ayrılan ve güneş batarken geri dönen bir kuşun var olduğu bilinir.

Sembolizm olarak sınıflandırılan kavramın antik Mısırlılar için ifade ettiği şeyi belirlemek için Mısır dönemleri incelenmiştir. Kralların heykel üsluplarındaki benzer veya farklı tutumları belirtilmiş. Ortaya çıkan farklı tarzlar ile yapılan heykellere yer verilmiştir.

Bu araştırmayla antik Mısırlıların heykel içinde barınan ögeleri kurdukları sembolik dil ile nasıl ifade ettikleri ve ne anlama geldiğini araştırmacıların kaynaklarını kullanarak açıklamak amaçlanmış. Antik Mısır sembollerinin ifade ettikleri anlam ve sembollerin biçimleri oluşturulurken temel alınan esaslara yer verilmiştir. Antik Mısır heykeli, heykeltıraşı, antik Mısır sembolleri, genel olarak sembol, sembolizm ve ikonografi kavramları göz önüne alınmış genel bir perspektif yakalanmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANTİK MISIRDA HEYKEL, HEYKELTIRAŞ VE KULLANILAN MALZEMELER

Heykel sanatının antik Mısır dünyasında büyük yer kaplaması kuşkusuz bir gerçektir. Bu gerçekliği anlamak için, o günün antik insanların heykel sanatını ne şekilde tanımladığını anlamamız önemli bir gerekliliktir. Antik Mısır Heykel sanatındaki üslup ve anlayışa dair ayrımı sülaleler öncesi ve sonrası olarak dönemlendirmek yanlış olmaz. Sülaleler öncesi dönem yaklaşık olarak MÖ 6000 yılından başlayarak Kral Narmer'in Aşağı Mısır ve Yukarı Mısır halklarını birleştirdiği MÖ 3150 yıllarına kadar olan aralığı kapsamaktadır. Antik Mısır heykelinin ilk dönemlerindeki anlayış Kuzey İspanya ve Güney Fransa'nın Paleolitik döneminin anlayışı ile benzerlik gösterdiği ileri sürülmektedir. Kilden yapılmış Willendorf Venüs'ü benzeri verimliliği sembolize eden kadın figürinleri bunu göstermektedir (Turani, 1992). Antik Mısırlıların öte dünya görüşü olduğunu anladığımız adak heykelleri, ana tanrıça figürinleri bu dönemin ana unsurlarıdır. A. Turani'ye göre Antik Mısırın sülaleler öncesi döneminin heykelinde farklı olarak görülen birkaç unsur onu diğer kültürlerden ayırmış ve ileriki Mısır heykel anlayışının temellerini atmıştır (Turani, 1992). Antik Mısırlılar kilden heykeller ile sahneler düzenlemiş, Afrika kültürü ile paralellik göstermiş, doğayı gözlemleyerek sert malzemeler ile figürler yapmaya başlamış, figürler arası ilişkiler kurmuş ve arkaik dönem eserleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Mısır üslubunun temellerini Sülaleler sonrası dönemin başlangıcı ile ilişkilendirilen ve dönemin en önemli keşifleri olan Narmer paleti ve Gebel el-Arak bıçağı üzerinden okuması mümkündür. Sülaleler çağının bu nadir örnekleri dönemin heykel anlayışını okumak açısından önemli bir fırsat oluşturur. Narmer paletinde Aşağı Mısır tacını giyinen Kral Menes, daha sonra Mısır rölyefinde bolca örneğini görebileceğimiz gibi kralın hiyerarşik üstünlüğünü sembolize etmek için diğer figürlerden boyut olarak büyük; tanrısallığını sembolize etmek için ise boğa kuyruklu olarak Libyalı düşmanlarını cezalandırırken hareketlenmiş bir şekilde temsil edilmiştir (Görsel 1.1). Paletin diğer bir bölümünde ise Mezopotamya'nın fantastik yaratıklarına benzeyen uzun boyunları birbirine dolanan figürleri kontrol eden sakallı insanlar güzelmektedir. Bu ise büyük ihtimal ile Yukarı ve Aşağı Mısırın, Kral Narmer tarafından birleştirilmesini sembolize etmektedir (Aldred, 1985). Paletin arka en alt kısmında ise Narmer surlar ile çevrili bir yerleşkeye saldıran boğa olarak sembolize edilmiştir. "Boğa bizzat kralın kendisidir

(Turani, 1992)”. Bunun yanı sıra içerik olarak rölyefe bakıldığında zemin çizgisi ile ayrılan anlatıların, figürler arası ilişkiyi karmaşık ancak kendi içinde bir düzeni olan bir anlatı biçimine dönüştürerek rölyefe aktardığı görülür. Burada görülen anlatı biçimi sülaleler döneminde işlenen unsurların ilkinin temsil etmektedir. Bir başka unsur ise; başın profilden gözükmesi, omuzların önden dörtte üç çeyrek olarak çalışılması, ayakların yine profilden olması ve her bir görüntünün karakteristik bakış açısından çalışılması, göstermek istenilen her şeyin açık olarak ortada olmasıdır. Tüm bu öğeler tipik Antik Mısır üslubun başlangıcı olarak sayılabilir.



Görsel 1.1. “Narmer Paleti”

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/NarmerPalette_ROM-gamma.jpg

(Erişim Tarihi 21.04.2021)

Yakın döneme ait, Geb el-Arak bıçağının sapında bulunan figür kabartmaları Antik Mısır’ın Mezopotamya ile olan ilişkisini açık şekilde göstermektedir. Sapın arka yüzündeki tipik “hayvanların efendisi”, “rahip-kral” figürü eserin ana unsurudur ve geç Uruk dönemi eserleri ile çok yakın bir bağ kurmaktadır. Sapın alt kısmında hayvan figürleri işlenmiştir. Ön yüzünde ise bir savaş sahnesi, iki adet gemi ve mağlup olmuş savaşçılar kompoze edilerek anlatılmıştır. Diğer önemli buluntu ise spekülatif bir eser olan törensel Akrep Gürz Başı’dır. Bu spekülasyonlar Aşağı ve Yukarı Mısır’ın ilk

birleştiren liderin Akrep Kral olarak bilinen şahıs olduğunu öne sürmektedir (Kinnaer, 2014). Eksik parçaları bol olan, tipik bir Antik Mısır anlatı biçimine sahip bu çalışma, Akrep Kral olduğu düşünülen figürü ana unsur olarak ele almıştır. Akrep Kral elinde bir çapa, belinde bir hayvan kuyruğu ve Yukarı Mısır’a ait olan beyaz taş ile bir ritüelin içinde tasvir edilmiştir.

Neredeyse 30 yy. süren sülaleler dönemi olarak bilinen süreç içerisinde Mısır heykel anlayışının için sabit kaldığı düşüncesi kısmen doğrudur. Mısır sanatı süreç içerisinde genellikle ufak fakat bazen de radikal değişikliklere uğramıştır.

“Antik Mısırlıların heykeli büyük ölçüde dinsel ritüeller ile bağlantılıydı (Aldred, 1985, s. 21)”. Bizim bugün dünyanın çeşitli yerlerindeki müzelerde görebildiğimiz heykeller, o günlerde büyük ölçüde fonksiyonel imgeler olup dinsel ve büyüsel amaçlara hizmet ediyordu. Antik Mısırdaki sanat, sanat için değildi ne de tarihi kayıtlara geçirmek için var olmadı. Sanat dediğimiz işlem bir çeşit gerçeklik yaratmak ve bu gerçekliği en geniş anlamda dini amaçla kalıcı olarak yakalamak için vardı (Alm, 2021).

“Antik Mısırlılar, heykeltıraşları yaşamı koruyan kişi olarak atfetmişlerdi (Gombrich, 1997, s. 58)”. Yaşam heykel ile bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bu tutumu anlatan ana unsur Mısırlıların yaşam anlayışları ve öte dünya inancıdır. Mısırlılar için insan öldükten sonra vücut, “*Ka*” ve “*Ba*” ile iç içedir. Vücut mumyalama ile korumaya alınır, kalbi hariç diğer iç organları çıkartılır ve üzerinde hayvan figürleri bulunan *kaponik* adındaki özel çömleklere konulur, tuz ile kurutulan vücut içine saman ve reçine karışımı ile doldurulur ve son olarak keten parçalar sarılırdı. *Ka*, hayat gücüdür. Antik Mısır inancına göre ölüm ile vücuttan ayrılır, yaratıcıya ulaşır daha sonra vücuda geri döner. Ölünün görevi her gün *Ka* ile tekrar yaşamak için birleşmektir. Yaşadığı sürece beslenenin insan öldükten sonra da bu alışkanlığını sürdürdüğü düşünülür ve onu tanıyanlar mezara yiyecekler sunardı. Bunun yanı sıra yiyecek üretimi sahneleri resmedilir, modeller ile mezar doldurulurdu. Bu bağlamda mezarlara *Ka*’nın evi denir ve içerisindeki ölünün bir modeli olan heykelleri *Ka* heykelleri adlandırılır (Watts, 1998). İnsan başlı kuş vücutlu bir forma sahip olarak tasvir edilmiş *Ba* ise, fiziksel bedenden ayrı bir benlik olarak düşünülür. *Ba*, yer yüzündeki yaşam ve öte dünya arasında bağlantılıdır. *Ba*’nın her gece mumya ile mezarda buluşup *Ka* ile birlik oluşturup *Ahk*’ı oluşturması beklenir (Watts, 1998). Bu Mısırlıların öte dünya düşüncesidir. *Ba*, ölüyü mumyadan ya da mezara bırakılan ölüye ait imgelerden bulur. Heykelin ve resmin işlevselliği burada ortaya çıkar. Antik Mısırlıların öte dünya görüşü cennetvari değildir. Onlar ölümünden

sonra Osiris karşısında yargılanır ve yargılamayı başarı ile geçerlerse her gün bu döngüsel yolculuğu tamamlarlar. Bu yolculuk tehlikeli olduğu için mumyaya bazı büyüler, tılsımlar yerleştirilir, ölünün ihtiyacı olduğunda bunları kullanması beklenir.

Kompleks çalışmalar için Antik Mısırda heykel hiyerarşik bir çalışma prensibi içerisinde ortaya çıkmış olması gerektiği düşüncesi mevcuttur. Bir tasarımcı ve denetleyici tarafından iş takip edildiği düşünülmektedir ancak malzemenin temini, taşınması, modelajının yapılması, boyanması, vb. işler daha alt kademedeki olan zanaatkarlar tarafından yapılması beklenmektedir. Bu bağlamda Antik Mısır sanatçılarının atölyede ortak çalışma gelenekleri olduğu hiyerogliflerden bilinmektedir. Bazı atölyelerin keşfedilmesi bu görüşü desteklemektedir. Keşfedilen bu atölyelerde sanatçıları çalışırken gösteren rölyef ve resimler bulunmuştur (Görsel 1.2).

Eski Krallık rölyeflerinden, ya da Yeni Krallık duvar resimlerinden anlıyoruz ki heykeltıraştan metal işçisine; kuyumculuktan marangoza birçok meslek dallarından ustalar beraber çalışıyorlardı. Açıkça anlaşılıyor ki bu sanatçıların başında onlara direktif veren iyi eğitilmiş bir şef bulunuyor, çalışmanın standartlarını belirleyip hataları düzeltiyordu. Birçok disiplinin tekniklerine aşina olan bu şef; günümüzün tasarımcılarına benziyor, genel tasarımı yapıyor ve onları icra etmek için teknik bilgisi gelişmiş insanlara rehberlik ederek işi tamamlıyorlardı. Genellikle geleneksel kalıplar kullanılsa da bazen yeni bir Kral tarafından bir tazelik istenilebiliyordu. Bu tutuma Yeni Krallık döneminde çokça rastlamaktayız (Aldred, 1985).



Görsel 1.2. *"İki Heykeltıraşın Çalışırken Tasvir Edilmiş Rölyefi" Eski Krallık M.Ö. 2325*

Kaynak: <http://albertis-window.com/wp-content/uploads/2015/01/Two-Sculptors-Working-on-a-Statue-2510-2460-BC-Saqqara-Egyptian-Museum-Cairo.jpg> (Erişim Tarihi: 21.04.2021)

Mısırda heykeltıraşların yüksek rütbeli rahip statüsünde görülmeleri, sanatı din ile ilişkilendirdiklerini açıkça göstermektedir. Mısırın erken dönemlerinde bu çeşit sanatçılar Memphisli Ptah'ın yüksek rütbeli rahibi unvanına sahipti (Aldred, 1985, s. 19). Din ve sanatın iç içe geçmiş, kültürel bağlamda birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek bir bütünü oluşturdukları bu unvan ile perçinlenir.

Firavunlar çalışmaları birinci gözden takip etme isteğinde olup çalışmalara direktifler verebilmekteydi. Firavun Sahure zamanında çalışanlar için sarayın bir odasına atölye kurulmuş ve böylece Sahure çalışmaları en başından beri takip edebilmiş ve boyama hakkında direktifler vermişti (Aldred, 1985, s. 19).

Antik Mısır'ın gözde sanatçıları erken dönemlerde birçok disiplin ile iç içedir. Heykel tekniklerini uygulamak dışında astroloji, matematik, fizik gibi birçok disiplini bir araya getirerek kapsamı geniş projeler yapabilmekteydiler. Özellikle Firavun Zoser'in veziri İmhotep günümüz heykeltıraşlarından oldukça farklı bir konumdaydı.

Mısırın ilk basamaklı taş piramidinin tasarımcısı olan en ünlü rahip İmhotep di. Firavun Zoser'in baş danışmanı Heliopolis'in güneş kültü rahibi olan İmhotep aynı zamanda baş heykeltıraştı. Memphis'deki bu kült "Kralın işlerinin efendisi" rolünü üstlenmişti. Güneş kültünün rahipleri yıldızların ve gök cisimlerinin gökyüzündeki hareketlerini inceler zaman ölçümü, astronomi ve matematik alanında uzmanlaşmışlardı ve bu onlara bir inşaat için ne kadar iş gücü gerektiği, inşaat için gereken malzemenin miktarları hakkında tecrübe kazanmalarını sağladı. Yeni Krallıkta Kraliyet binalarından tüm ustalarından sorumlu olan kralın işlerinin denetimindeydiler. İmhotep baş heykeltıraş olarak atfedilmiş Heliopolis ocaklarından Thebe Amenophis III ün devasa heykellerini büyük bir iş yönetimi ile dikmişti (Aldred, 1985, s. 20).

Bu söylemler doğrultusunda kompleks ve devasa heykel yapımı konusunda büyük başarılar elde ettikleri anlaşılmaktadır.

Yeni Krallıkta baş heykeltıraş pozisyonunun daha önemli olduğuna ait kalıntılar mevcuttur. Akhenaten'in favorisi Bak'dır ve tarihteki ilk oto-portesini bir stele yapmış olabileceği düşüncesi mevcuttur. (Görsel 1.3). "Kraliçe Tiye'nin heykeltıraşı Yuti'nin Kraliyet sarayının bölgesinde kendine ait bir atölyesi bulunur (Aldred, 1985, s. 21)". Ayrıca o dönemde; kraliyet dışında da rahiplik için kullanılan birçok heykeller, içerisinde atölyelerin bulunduğu büyük tapınaklarda icra edilmiş ve müşteriler tarafından ilgi görmüştür. Rahipler ve sanatçılar arasındaki bu yakın ilişki tüm Mısır tarihi boyunca

sürmüştür. Thebes’de bulunan kraliyet mezarlarında çalışan birçok zanaatkar yerel kùltlerde rahiplik statüsünde yer almışlardı.



Görsel 1.3. *Egyptian Museum, Berlin, “Heykeltıraş Bak’ın Oto-portresi ve Yanında Bulunan Eşi Taheri”, M.Ö. 1353-1336*

Kaynak: https://www.everypainterpaintshimself.com/blog/an_intriguing_self_portrait_c.1345_bc
(Erişim Tarihi: 22.04.2021)

Antik Mısır heykel sanatı ile ilgili yanlışlıklardan biri ise heykellerin hep bir aynı estetik güzellik algısına bağlı olduğudur. Bunun ana etkeni, müzelerde bize sunulan heykellerin biçiminin bir üslup tutumu içerisinde olmasıdır ancak yapılan kazılarda form ve biçim bakımından pek çok farklılıklar barındıran heykeller bulunmaktadır.

Genelde, müzelerde gördüğümüz eserler kraliyet veya seçkinlerin atölyelerine aittir ve bu eserler günümüzün güzellik ve estetik anlayışına uygundur. Bununla birlikte, müzelerin depolarında toplumun daha alt sınıflarından kişiler için yapılmış olan küçük heykelcikler,

muskalar, kefenler, mezar taşları gibi yüzlerce (hatta binlerce) obje bulunur ancak bunlar nadiren sergilenirler. Müzelerin depolarında muhafaza edilen bu parçaların işçilikleri daha düşük kalitededir, oranları hatalıdır veya kötü yapılmışlardır ve bu sebeple modern anlamda 'sanat eseri' olarak kabul edilmezler. Bununla birlikte, bu objeler de elitler için yapılmış olanlar kadar işlevseldir ve sahiplerine aynı ölçüde yarar sağlamışlardır (Calvert, Mısır Sanatı, 2018).

Unutulmamalıdır ki Mısır heykeli hiçbir zaman bir izleyici için yapılmamış güzellik kaygısı içermemiştir. Onun özelliği işlevselliği idi, öyle ki; tapınaklarda bulunan, bir kişinin dini görevlerini yerine getirmek amacı ile inşa edilmiş olan heykelin altındaki isim zaman zaman silinir, üzerine başka bir kişinin ismi yazılır ve heykel artık o kişi adına hizmet ederdi. Heykelin, atfedilen kişiye benzemesi önem arz etmezdi.

Sanatın amacı bir duvarı güzelleştirmek ya da bir sanatçının yeteneklerini gösterebileceği onun yeniliklerini deneyebileceği bir alan değildir. Sanatçı yeni temalar arayan ya da kendine ait stiller yeni teknikler geliştirmeye karşın kendine anlatılmış mitoloji veya teolojilerden kalan geleneksel temaları kullanmaktaydı. Hatta bugün sanatçı olarak adlandırdığımız zümre genel olarak zanaatkar olarak anılmaktaydı. (Alm, 2021)

Mısırdaki kozmik düzen ve kaos arasında sürekli bir çatışma söz konusudur. Burada düzeni sağlamak ise firavunun baş görevidir. Tapınak duvarlarına firavunun bu düzeni sağlaması için yapılan seremoninin bir kabartması veya resmi uygulanır ve ondan sonra bu seremoni fiilen tekrarlanmasa dahi bu olayın gerçekleştiği düşünülürdü. (Watts, 1998) Bu örnek, Mısırlılar için sanatın ne kadar hayati bir noktada konumlandığının açıklamasıdır.

Sonuç olarak, antik Mısır'da heykel sanatının ürünleri çoğunlukla bir gözlemci unsuru düşünülmeden yapılmış eserlerdir. İnsanlara sonsuz yaşamda yardımcı olmak amacıyla yerleştirilen heykellerin, bu yüzden ki form, biçim, içerik vb. unsurları da dönemin kültürel, dini ve sanatsal anlayışına göre şekillenmekte olduğu anlaşılmaktadır.

Alm, antik Mısır figürlerin tuhaflığını bir çocuğun bile kolayca anlayabileceğini söyleyerek günümüz sanat anlayışına göre ne kadar büyük bir farklılığın olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Antik Mısır anlatısında vücudun frontal pozisyonuna karşın başın profilden ve gözlerin yine frontal duruşu, ayakların profilden tasvir edilmesi bugün bizim sanat eserlerinde gördüğümüz estetik algımızın üç boyutlu perspektife alışkın olduğundan kaynaklanmaktadır ancak antik Mısırlı sanatçıların amacı gerçekliği üç boyutlu perspektifle kopyalamaya çalışmak yerine, şeyler hakkında olabildiğince fazla

bilgiyi anlık olarak iletmektir. Onlar gerçek gibi olmuş fikrinden öte belli bir fikri aktarmaya odaklanmışlardır. (Alm, 2021) Tasvirde önemli olan, içeriği aktarabilmektir.

Antik Mısırda gerçeklik dediğimiz şeye, sanatçı çarpık ve eksik bilgi diyecektir. Bugünkü batı sanatının algısal olma durumuna karşın antik Mısır sanatı kavramsaldı. Konu hakkında aktarılabilecek bilgilere odaklanmaktaydı, batı sanatının gözlemcinin bakış açısı ve üç boyutlu yanılısıma çalışmaları antik Mısırın hiç ilgi odağı olmamıştır (Teeter, Teeter, & Teeter, 2007).

Antik Mısırda heykel ve türevleri için kullanılan malzeme oldukça çeşitlidir. Taş, ağaç ve metal başlıca kullanılan ana malzemelerdir. Bunlar ise kendi içerisinde çeşitlenir. Bu çeşitlilik antik Mısırlıların malzemeye büyüsel anlam katmalarından da kaynaklanmaktadır. Ayrıca Mısır'ın hava koşulları kuru olduğu için geriye bıraktığı eserlerde diğer medeniyetlere göre daha çok bilgi vermektedir. Antik Mısırlılar taş, ahşap, metal, çini gibi malzemeleri işlemekte oldukça başarılıydılar.

Taş, antik Mısır uygarlığının ana malzemesiydi. Mısırlıların, taşı ana malzeme olarak seçmelerinin Mısır'ın jeolojik olarak zengin taş kaynaklarına sahip olmasından kaynaklanmış olması muhtemeldir. Bir başka açıdan; dayanıklılık özelliği bakımından taş heykeller tercih sebebiydi. Aynı zamanda, Mısırlıların dini inançlarında taşın, dayanıklılık özelliği sayesinde sonsuzluğu sembolize etmiş olması da mümkündür. Bu görüş; sıradan insanların evlerinin hatta sarayın kerpiç tuğlalar ile yapılmasına karşın, tapınak ve mezarların yapımında taşın tercih edilmesi ile desteklemektedir. Taşın yanı sıra, Mısır'da kumtaşı ve kalker de oldukça çok bulunan ve kullanılan bir malzemeydi. Hafif olmaları ve kolay işlenmelerinden ötürü tercih edilmiş olmaları muhtemeldir. Bunun yanı sıra Aswan'dan granit, doğu çöl dağlarından gnays ve grovak, Fayyum'un kuzeyinden ise bazalt gibi sert kayaçları temin etmiş ve işlemişlerdir (Watts, 1998). “Mısır Nil deltası boyunca yumuşak kayaçlar barındırırken; çöl dağları ve çağlayanlar etrafında metamorfik kayaçları barındırmaktadır (Aldred, 1985)”. Bu sayede Mısırlı zanaatkarlar hem sert kayaçları hem de yumuşak kayaçları işleyebildiler.

Taşı ocağından çıkarmak, formunu vererek yontmak gibi işlemler için çeşitli el aletleri kullanılması gerektiği aşikardır. Bu aletler medeniyetin erken dönemlerinde çakmaktaşı olmuş, zamanla bakır aletlere ve ondan sonra bronz aletlere geçilmiştir. Daha sonra Milattan önce ilk milenyumda demir alet gereçler kullanılmıştır. Ayrıca bir çeşit matkap görevi gören alet kullandıkları da hiyerogliflerden anlaşılmaktadır. Heykeltıraşlar granit, diyorit gibi sert kayaçlara form verebilmek adına ahşap saplı büyük taş çekiçler

ile heykeli ezme yöntemini uygulamış, daha sonra heykele ince kumtaşları ve sert kayalardan elde ettikleri el gereçleri ile son formunu vermişlerdir (Watts, 1998).

Antik Mısırlılar çalıştığı taş madenleri oldukça çeşitlidir. Granit, bazalt, diyorit, kuvarsit, kaymaktaşı, grovak ve sertleşmiş kalker türü sert madenler için farklı metotlar kullanılması gerekmektedir. Temel olarak, sert madenler büyük alanlarda kerpiç duvarların içinde ateş yardımıyla ısıya maruz bırakılır daha sonra su ile soğutulup ısı farkından dolayı çatlamaları beklenir, sonrasında doğal oluşmuş dolerit topları ve sert çakmaktaşıdan yapılmış güzler ile parçalanırlar (Aldred, 1985).

Taşı işlemek için kullandıkları teknik temel olarak, antik Mısırlıların erken dönemlerde sapsız sert madenleri ezme aracı olarak kullanıp daha sonra formu ortaya çıkardıklarını ve nihayet granüllü taşlar yardımı ile yüzeyi zımparaladıklarını düşünmek yanlış olmayacaktır.

Çakmak taşı, bakır ve bronz gereçler heykelin kabasını atmak ve ahşabı şekillendirmek için kullanılmaktaydı. Bu yöntem sonucu ortaya çıkarılan işler genellikle zımparalanmakta ya da sıva ile kaplanıp boyanmaktaydı.

Mısır, iklimi sebebiyle çok fazla kullanışlı ağaç kaynağına sahip bir bölge değildi. Bol miktarda palmiye ağacı bulunması yanıltıcı olabilir ancak palmiye lifli yapısı gereği oymacılığa uygun bir ağaç değildir (Watts, 1998). Orta Mısırdaki çınar ve akasya türü ağaçlar bulunmaktaydı. Bu ağaçlar tabut, mobilya, heykel yapımında kullanıldı. Ağaçların gövdeleri ve dallarından heykeller yapıldı ancak daha büyük heykeller için küçük ağaç parçaları bir çeşit lamine yöntemi ile birleştirilip daha büyük ebatlar elde edilmekteydi. Bunun dışında, antik Mısırlılar Lübnan'dan sedir, Afrika'nın merkezinden abanoz ve sert yapılı ağaçlar ithal etmekteydiler (Watts, 1998). Ağaç sadece plastik sanatlar dahilinde olan heykel için değil aynı zamanda mobilya üzerine işlenen göz alıcı rölyefler ile de kullanılmıştır.

Metal, Mısır için önde gelen bir alan değildir ancak metali çıkarmak ve işlemek adına teknikler geliştirdiklerini söylemek mümkündür. Bakır, erken dönemlerde Antik Mısırlıların işlediği bir metal olmuş bakırdan küçük boncuklar Badari mezarlarında bulunmuştur. Sülaleler çağı öncesi soğuk-dövme, tavlama ve kalıp döküm teknikleri uygulanmıştır (wikipedia, 2020). İkinci sülalenin erken dönemlerinde bulunan heykeller bize bakır levhaların ahşap bir kalıp üzerinde dövülerek şekil verildiğine dair önemli ipuçları vermektedir. Kral I. Phiops'un birebir ölçekli heykeli bu açıdan önemli bir buluntudur (Aldred, 1985). Zaman ile taş işlemek için doğan ihtiyaçtan ötürü bakır

keskiler üretilmiş bunun sonucu olarak bakırın kullanım teknikleri geliştirilmiştir (Görsel 1.4). Gelişen teknikler heykel alanında kullanılmaya başlamıştır. Orta Krallık döneminde de bronz kullanılmaya başlamış, bal mumu tekniği olan *cire perdue* ile eserler ortaya çıkarılmıştır. Bu teknik ile objenin modelajı balmumundan yapılmakta; ladin ile etrafı donatılıp yarı sıvı çok ince kil ile sıvanır. Bu kaplama sertleşip kuruduktan sonra dikkatli bir şekilde fırınlarda ısıtılır, ısınan balmumu eriyerek bırakılan boşluktan dışarı akar ve pişmiş toprakta modelin formunu bırakır. Daha sonra eritilmiş metal bu kalıba dökülür ve orijinal modelin bir kopyası oluşturulur son aşamada ise kalıp kırılarak ve ortaya çıkan model cilalanırdı. Bu yöntem ile altın, gümüş ve bronz gibi madenler katı olarak dökülürdü (Aldred, 1985). Antik Mısırlılar tanrıların vücutlarının altından, kemiklerinin ise gümüşten yapıldığını düşünmekte olduklarından bu metaller oldukça değerliydi. Gümüş bulunması zor bir metal olup sadece Levant bölgesinden gelmekteydi altını ise bol miktarda bulabiliyorlardı.



Görsel 1.4. Kahire Muzesi, “Kral I. Pepi’inin Bakır Heykeli”, Yaklaşık M.Ö. 2300

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Pepi_I_Meryre#:~:text=Pepi%20I%20Meryre%20\(also%20Pepy,of%20the%20Old%20Kingdom%20period.](https://en.wikipedia.org/wiki/Pepi_I_Meryre#:~:text=Pepi%20I%20Meryre%20(also%20Pepy,of%20the%20Old%20Kingdom%20period.) (Erişim Tarihi: 15.03.2021)

1.1. Antik Mısır Dönemler ve Dönemlere Ait Üslup Farklılıkları

1.1.1. Eski krallık dönemi heykeli

Heykel, antik Mısır Eski Krallık döneminin başlıca unsurudur. Çeşitli materyallerin yeni heykel biçimlerinde kullanılması ile bir çeşit patlama yaşanır. Çoğu kraliyet heykelleri, kralların cenaze tapınakları heykel uygulama programı kapsamında Memphite bölgesinde bulunur. Bununla birlikte birkaç heykel yerel tanrıların tapınaklarında bulunur. Dönemin yaygın heykel biçimi oturur pozisyonda heykeller ve ayakta duran heykeller oluşturur (Hartwig, 2015). Daha önce de ifade edildiği gibi, antik Mısır’da sanılanın aksine form ve biçimlerde zaman ile ilerleyen değişimler olduğu bilinir. Sülalelerin değişimiyle beraber heykel unsurlarındaki değişimler yaşanır ancak üç temel unsur Eski krallıkta değişmeden kalır.

Eski Mısır sanatının en tanımlayıcı özelliği, yaratılışın tüm amacı olduğu gibi işlevidir. Sanat, en katı anlamda zevk için yapılmadı, aksine Mısır din ve ideolojisinde bir tür rol oynadı. Bu gerçek, hanedanlar üzerinde geliştiğinde bile sanatsal tarzda kendini gösterir. Bu üslubun, ön cephenin, kompozit kompozisyonun ve hiyerarşi ölçeğinin üç temel prensibi bunu oldukça iyi göstermektedir (Robins, 2008).

Görüldüğü üzere Eski Krallık heykelinde temel üç unsur: frontal bir cepheden çalışılır, karma bir kompozisyon oluşturulur ve ölçeklendirme hiyerarşik düzende olur. Gay Robins’e göre bu üç ana unsur dışında, bir Eski Krallık heykelinin tanımlanmasında bize yardımcı olabilecek birkaç karakteristik özellik daha bulunur. Eski Krallık erkek figürleri karakteristik olarak geniş omuzlar ve belirgin kaslarla uzun bir gövdeye sahiptir. Öte yandan, kadınlar omuzlarda ve belde daha dar, daha uzun bacakları ve daha kısa bir gövdeli biçimlendirilir ancak altıncı hanedanda, erkek figürler kaslarını kaybeder ve omuzları daralır. Gözler de daha fazla büyür. Bunun dışında Robins kralların heykelde betimlenmesinde ek olarak kullanılan özellikler olduğunu söyler. Kralların görünüşleri onun çehresinin birebir olarak gösterimi olmadığını ancak bir şekilde yalnız bakışlarıyla tanımlanabilecekleri ve bu tanımlamanın heykele ait yazıtlar ve kontekstler ile sağlanabilmekte olduğunu savlar (Robins, 2008). “Eski Krallıkta kralın gençliği ve gücü fikri oldukça yağındı ve bu nedenle sanatta gösterildi (Arnold, 1999)”. Bu değişimleri görebilmek için farklı dönemlerde yapılan heykelleri incelemek doğru bir tutum olur. Turani 3. Sülale dönemi ünlü Kral Zoser heykelinin genel unsurlarını şu şekilde açıklar.

Baş, ayak ve vücut dikey bir duruştur. Buna karşılık oturan kalçalar, yapının blok sütun olarak anlatımını sağlar. Bütün vücut anıtsal bir tavır içindedir. Bacak, kol ve kalçalar

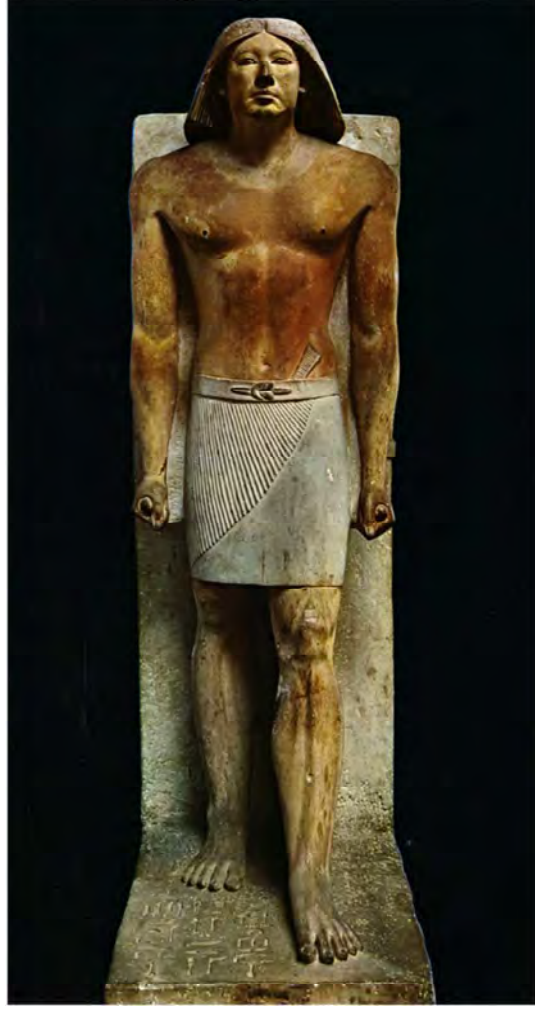
önemle gösterilmiştir. Gözler belirli bir yere bakmaktadır. Her şeyi gören bir tanrı gibi, yüzde hiçbir ifade yoktur. Ebedi bir varoluş resmidir bu. Burada kitle anlatımı ve alttaki tahtıyla vücudun bir bütün olarak gösterilmesi önemlidir (Turani, 1992).

Turani, Prens Rahotep ve Prenses Nofret'in heykellerinde Zoser'in heykelinden ayrı olarak işlenen unsurları sade ve kübik formlu ve vücutları tahttan ayrılmış olarak okur. Buradaki duruşun tanrısal bir anlatım içinde olmadığını bunu yerine kalender, köylüce bir duruş tavırlara hâkim olduğunu ve göze batıcı bir şekilde boyandığını söyler. Bu sanatın naif bir sanat olduğuna dikkat çeker (Turani, 1992). İkili gruplar ve üçlü gruplar olarak adlandırılan heykel türleri Kral Zoser'in döneminde yapılmıştır. En ünlüsü Menkaure üçlüsü adlı eserdir. Bu tür heykel grupları, yöneticilerin tanrılar ya da aile üyeleriyle beraber tasvir edilerek biçimlendirilir (Hartwig, 2015). Heykel unsurları sınıflandırılmış dönemler içerisinde dahi değişkenlik gösterir.

Bu dönemde yapılmış en ünlü devasa heykel biçimi Giza platosunda bulunan sfenks anıtidir. Anıtsal heykeller bu dönem kraliyet tarafından tercih sebebi olmuştur. Sfenksin kimliği oldukça tartışmalı olmasına karşın bilim adamlarınca, özelliklerin iki hükümdar Khufu veya Khafre'ye benzediği kabul edilir. (Hartwig, 2015)

4. ve 5. sülale zamanında Mısır heykelinde köklü bir değişim yaşanarak blok anlatımdan yavaş yavaş uzaklaşıldığı ve heykel uzuvlarının anlatımında daha çok doğa gözlemlerine dayandırılması sonucu uzuvların titizlikle işlenmesi görülür. Bu durumu Turani; piramitlerin büyüklüğüne olan isteğin, heykellerde vücut uzuvlarına anlam vermek isteği oranında azalması olarak tanımlar (Turani, 1992). Bunun Mikerinos'un ayakta duran heykellerinde görüldüğünü söyler. Bu yeni üslupta geçmişten geriye kalan unsurların sadece arkaik anlatım olan titiz bir cepheden duruş ve dikeylik olduğunu belirtir. Anıtsal bir anlatıdan uzaklaşılır. 5. Sülale dönemi Sakkara'daki Ranofet heykelini Turani şu şekilde ele alır (Görsel 1.5).

Figür arkasındaki düz bloka ancak bazı uçlarla bağlanmıştır. Bu uçlar, kollar ve bacaklar arasında görülür. Sağ bacak henüz arkadaki bloka bağlıdır. Böylece arkaik özellikten tam ayrılmamış görülür ancak heykel, blok üzerinde bir rölyef özelliğini kaybetmiş olur. Gözler, çene ve yüz daha canlı ifadelidir. Vücuttaki yüzeyler, artık kübik formda değil, doğanın gözlemiyle yapılan anlatıma yakındır (Turani, 1992).



Görsel 1.5. “Ptah Rahibi Ranofer”, M.Ö.2450

Kaynak: <https://www.chegg.com/flashcards/pre-history-egypt-7fc9b559-cff1-4ce9-bec6-2026e7471069/deck> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)

5. Ve 6. Sülaleler döneminde kraliyet heykelleri daha küçülür ve çeşitlenir. Dönemin sonunda heykeller önceki döneme öykünür. Arkaizm olarak adlandırılan bu dönem geçmiş dönemin büyüklüğüne, yapılan eserlerin geçmişe olan benzerliği veya öykünmesi, bir bağ kurma olarak görülür (Hartwig, 2015). Hartwig, bu dönemde yetkililerin heykellerini onların rütbesini belli edecek bir işarete sahip olduğunu ve heykellerin kraliyet heykellerini takip edercesine biçimlendirildiğini söyler ve bu heykellerin *mastabalarda*, bazen nişlerde ve heykel odaları olarak adlandırılan *serdablarda* rastlandığını, genellikle başkentin ve illerin yakınlarında bulunduğunu ifade eder (Hartwig, 2015). Hartwig, 5. Sülale döneminin sonunda yetkililerin kraliyet zümresinin heykellerinin benzerlerini tek başına ya da aile üyeleriyle birlikte tasvir

edildiğini söyler. Kraliyete veya yetkililerin dışında kalan bireylerin heykelleri cenaze komplekslerinde kullanılmaya başlandığını belirtir (Hartwig, 2015).

1.1.2. Orta krallık dönemi heykeli

“Orta İmparatorluk çağının başındaki sanat, Eski İmparatorluk sanatının bir devamıdır (Turani, 1992)” söylemi ile başlar A.Turani. Arkaik formun yumuşamaya başladığı Eski imparatorluğun son döneminin anlayışı ile orta krallık çağı başı sanat paralellik gösterir ayrıca Turani Orta İmparatorluğun başındaki heykel anlayışında 6. Sülale’nin heykel ifadesinde blok formu ve derinliği olmayan anlatımın artık önemini yitirdiğini belirtir. Bunun dışında bazı seremonileri ifade eden sahnelerinde maket şeklinde canlandırıldığını, figürlerin Eski İmparatorluğa göre cansız hareketleri olduğunu ifade eder (Turani, 1992).

Orta krallığın Kraliyet heykelciliği zamanında yapılmış en güzel örnekleri barındırır. Anlaşıldığı kadarıyla 12. Sülale hükümdarları heykeller üzerinden devasa heykeller ile güç imgeleri tercih ettiler. Bu tarz büyük heykeller dönemin baskın biçimini oluştururdu (Hartwig, 2015) . Giza’daki sfenksler hariç ilk gerçek dev Kraliyet heykeli, kült tapınaklar için 12. Sülale dönemi üretildi. Özellikle I. Amenemhet ve I. Sesostis in devasa heykelleri 12. Hanedan krallarının acımasız yönetimini karakterize ederek sert ve uzlaşmaz bir üslupta tasvir edildi (Dorman & James, 1998). III. Sesostis ve III. Amenemhet kraliyet heykellerinde yüksek derecede bir gerçekçilik anlayışı görülür (Dorman & James, 1998). Tapınak ve mezar heykellerinin bolluğu ile I. Sesostis 45 yıllık hükümdarlığı süresi boyunca yirmi yedi adet bu tarz heykel olduğu bilinir. Bununla birlikte bu heykellerin oldukça çeşitli stillerde yapıldığını söyler Jacques Vandier (Vandier, 1958). Bunun sebebinin dört ayrı bölgedeki heykel okulları ve bunların üsluplarında bulunan farklılıklardan kaynaklandığını belirtir. Delta okulu geleneksel yaklaşımlar ile; Memphite okulu gerçekçi üslubu ile; Güney bölgesi okulunun üslubunun belirsiz kaldığı; Fayyum bölgesi okulu ise idealize edilmiş stiller ile çalışmakta olduğunu belirtir (Vandier, 1958).

Orta Krallık heykeline özgün olan bir tür ise Mısır tipi blok heykellerdir. Özne çoğu zaman oturmuş veya çömelmiş olarak tasvir edilir ve vücudu saran bir pelerin işlenir. Vücut çoğu zaman gizlenir ve konturlar ustaca yontulur. Dizleri çeneye kadar çekilerek yerde çömelmiş pozisyonda yontulan bu heykeller ilk olarak Orta Krallıkta görüldüğü düşünülmekte olup çokça rastlanır (Görsel 1.6). Bu pozisyonda kollar ve bacaklar tamamen kübik formda, eller ve ayaklar ayrı ayrı çıkıntılı olarak yontulur (Dorman &

James, 1998). Blok figürler, çağrıldığında sonsuz sessizlik, itaat ve hizmete hazır olma pozunu gösterir bir biçimdedirler. Bu heykeller, tüm Mısırlıların toplumsal ve sivil düzeni korumak ve itaat gibi hizmetleriyle devleti ve nihayetinde evrenin düzenini sağlamak amacıyla, hazır pozda bekleyen figürlerdir (Alm, 2021). Blok heykeller tapınaklarda tipik olarak Kraliyet dışı ancak önemli olan insanların mezar anıtları olarak kullanılır (Reifstahl, 1960). “12. Sülale dönemi Sihathor’un blok heykeli en erken örneğidir. (Dorman & James, 1998)”

Orta Krallıkta görülmeye başlayan diğer bir tür heykelcik ise *Ushabti*’lerdir. Bu figürinler mezarlara ölüye öte dünyada hizmet etmeleri düşüncesi ile yerleştirilir. “Genellikle sırtlarında bir sepet ve omuzlarında çapa taşıdıkları düşünüldüğünde, ölen kişi için bir çiftlik yaptıkları kanısına varılmaktadır (Taylor, 2000, s. 114)”. Genel olarak bacaklarında bulunan hiyerogliflere ne amaç ile kullanılacağı ve tanrıların hizmetine hazır olduklarını ifade eden bir yazıt eklenir.



Görsel 1.6. Brooklyn Müzesi, Charles Edwin Wilbour Fonu “Senwosret-Senebefny’in Blok Heykeli”, M.Ö. 1836-1759

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3450> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)

Orta Krallık döneminin ortalarında yeni bir tarz heykel üslubu önem kazanır. Orta Krallık heykeli artık gerçekçi bir üsluba sahiptir. III. Sesostris ve III. Amenemhet’in portre heykelleri bu eğilimi en iyi şekilde gösterir. Gerçekçi üslubu tarif etmek gerekirse:

Çizilmiş kaşlı yüzler, kalın kapaklı gözler, derin *nazolabial* kıvrımlar, aşağı dönük ağızlar ve büyük kulaklarla karakterize edilen bu heykellerin literatüre realisttik olarak geçmesine sebep olur. Mısır tarihinde krallar ilk kez gerçekçi şekilde ölümlü erkekler olarak temsil edilir. Bu kralların yüzlerinde, hayatın verdiği yıpranma, yakışıklı bir ifadeye sahip olmalarına rağmen, sahip oldukları kırışıklıklar, üzgün ve yorgun ifadeler görülür. Daha önce kralların Tanrı ile bağdaştırıldığı düşünülüşünde bu tutum olağandışıdır. Bu gerçekçi tutum sadece heykelin baş kısmında görülür. Bedenleri yine genç, ince ve güçlü olarak tasvir edilir. Heykeldeki bu farklı tutumun kralın gücünün ve üzerindeki yükün bir tasviri olarak okumak mümkündür. Bu üslupla birlikte değişen heykel daha keskin ve daha gerçekçi olabilmek için yeni teknikler geliştirir ancak heykel halen kralların ya da tanrıların gücünün gösterilmesi için bir araç olma durumunu korur (Mark, 2010). Cyril Aldred, bir dizi kraliyet heykellerinin baş kısmını incelerken, genç bir adam olarak III. Sesostris'in karakteristik fizyonomisinin erken dönemde görülen idealist cenaze geleneğinden, kara kara düşünen bir otokratın unutulmaz bir portresine doğru gelişen üsluba dikkat çeker. Aldred; III. Sesostris halkının endişeden bitkin düşmüş çobanı olarak betimler (Aldred, 1985). Harthwig'in terim olarak realisttik kelimesini kullanma konusunda şüpheleri bulunur. Öncelikle açıkça bildiğimiz gerçek stildeki farklılık baş bölgesinde kullanılırken, heykellerin vücudu genç ve güçlü yani idealist bir tavır yapılmaya devam ettiğini söyler. III. Sesostris'in özgün bir çehresi olduğunu kabul eder ve daha önceki kraliyet heykellerinde oldukça kopuk olduğunu dile getirir (Görsel 1.7). Hartwig, "Gerçek hayatta nasıl göründüklerini bilemeyebiliriz ancak onların oldukça belirgin bir stilde tanınan, güçlü, kralı ve makamını andıran bir izlenimi barındırmaktadır (Hartwig, 2015)". Diyerek konuya anlam getirir. Her ne amaçla olursa olsun üsluptaki bu değişim geleneklere rağmen kralların sanat üzerindeki tutumlarının değişebileceğini gösterir.



Görsel 1.7. *Nelson-Atkins Sanat Müzesi, “III. Sesostris’in Devasa Heykelinin Başı”, M.Ö. 1878–1840*

Kaynak: <https://artssummary.com/2015/10/25/ancient-egypt-transformed-the-middle-kingdom-at-the-metropolitan-museum-of-art-october-12-2015-january-24-2016/> (Erişim Tarihi: 20.03.2021)

Bu dönemde kralın koruyucu yönünü yansıtmak amacıyla yapılan sfenkslere rastlanır. Tanis’ de bulunan II.Amenemhet’in büyük kırmızı granit sfenksi bu düşüncüyü oldukça iyi bir şekilde yansıtır (Dorman & James, 1998)”. Orta Krallık döneminde heykellerin ana yerleşim bölgeleri tapınaklardır. Devasa heykeller kralı ayakta durur pozisyonda, oturarak, ya da sfenks biçiminden çevresini domine eder şekilde yerleştirilir ve çoğu Tanis ve Bubastis deltasında yaşayan sonraki krallar tarafından yeniden kullanılır. III. Amenemhet’in Biahmu’daki dev heykeli propagandist yaklaşımın bir şaheseridir. Fayum daha önce II. Amenemhet tarafından kurulan bölgede vilayetin simge

yapıları olarak yer aldır. Sembolik anlama sahip olarak yerleştirilen heykeller, ışık süzmelerinin yansımaları ile güneşi çağrıştıran kuvarsitten yontulmuş, mitolojilerine benzer biçimde ilkel suların üzerindeki bir höyükten doğduğu zamanki yaratma eylemine bir gönderme olarak kısmen su altında kalırdı ve bu Nil'in yıllık su baskınları sırasında gerçekleşirdi (Hartwig, 2015)

Kadınların anıtsal heykelleri Abydos'da alay yollarına, kapılara ve tapınak avlularına yerel seremonileri yapmak, sunağa adak vermek adına bu dönemde ortaya çıkmıştır (Hartwig, 2015). Ayrıca, bu dönem kadınlar kendi görünüşlerine ait heykellere sahip oldukları bilinir (Boundless Art History, 2021). Bu tür heykellerin varlığı Eski Mısır'da cinsiyet eşitliğinin varlığının bir göstergesi olması açısından önemlidir. Heykellerdeki oranlar bize o günün heykelleri üzerindeki ideal güzellik anlayışı hakkında bilgi verir (Boundless Art History, 2021).

1.1.3. Yeni krallık dönemi heykeli

Yeni Krallık 18. ve 20. Sülaleleri kapsar ve Antik Mısır sanat alanı içerisinde istisnai bir dönem olan Amarna periyodunu barındırır.

Her alanda tekrar bir ivme kazanan antik Mısır yeni bir döneme başlar ve bu sanat dallarına da kaçınılmaz olarak etkiler. 18. Sülale dönemi el işçiliği üst noktaya ulaşarak Orta Krallık'ın en iyi geleneklerinin yeniden canlanmasını sağlar. Hapshepsut ve III. Thutmose'nin ilgi çekici heykelleri büyük işlerin başarıldığı koşulların geri dönüşünü doğrular (Görsel 1.8). Hapshepsut'un oturmuş kireçtaşı heykeli kraliçeyi tam bir zarafet ifadesi ile kral olarak gösterir. Thutmose III. şistten yapılmış heykeli, icrasının mükemmelliği ile göze çarpar (Dorman & James, 1998). Hatshepsut ve III. Tuthmose hükümdarlığında heykel tiplerinin genişlemesi bazı akademisyenler tarafından dile getirilir. Bu genişleme hem elit heykellerde hem de kraliyet heykellerinde görülür. Bu genişlemeyi sadece yeni bir tip heykelde değil aynı zamanda ölüyü karakterize eden eski tip heykellerin de yeni şekilde kullanılması olarak görmek gerekir. Örneğin, Eski Krallık'dan beri diz çökmüş kraliyet heykelleri üretildi ancak Hapshepsut'un heykeltıraşları tarafından, onları Deirel-Bahri'nin ikinci terasında alay yolu boyunca sıralamak için doğal boyutlardan daha büyük formlarda uygulanır. Benzer şekilde, Hatshepsut'un elinde *Nemset* sunak kavanozuna *Djet* sütunları ilişkilendirilmiş ve ayrıca *Khat* başörtüsü ile diz çökmüş vaziyette gösterilmesi yeni bir özellik olup belki de kendi ilahi *Ka*'sına atıfta bulunur (Bryan, 2010) (Keller C. A., 2005).



Görsel 1.8. III. Luksor Müzesi, "Tuthmose'un Grovak Heykeli", M.Ö. 1479–1425

Kaynak: http://www.ancient-egypt.co.uk/luxor_museum/index.htm (Erişim Tarihi: 15.04.2021)

Yeni Krallık başlangıcında heykellerin Orta Krallık'dakilere benzer öğeler barındırdığı söylenir. Turani Hapshepsut'un heykellerinin, I. Sesostris ya da III. Amenemhet'in heykellerine benzettir (Turani, 1992). Ayrıca Eski Krallığın, heykelin arkasına koyduğu bloğun kaldırıldığını onun yerine üzerine oturtulduğu dikdörtgen bir prizmadan tahttan bahseder. Heykelin boyunun uzun olduğunu ve hafif modeli olduğunu söyler. (Turani, 1992). Hapshepsut heykelinin en önemli unsuru; tarihte ilk defa bir erkek figüründe bir kadın tavrının ve kibarlığının izlerini barındırmasıdır. Orta Krallık

heykellerinde bulunan ciddi ifadeye karşın bu heykelde Hapshepsut'un her an selam vermeye hazır bir yüz ifadesi mevcut olduğundan bahseder Turani. Robins, Kraliçe Hatshepsut'un heykellerinin ele alınmasında eski Mısır sanat ve mimarisinde cinsiyet ideallerinin görsel olarak nasıl inşa edildiğini, gerçekleştirildiğini, güçlendirildiğini ve hatta nasıl alt üst edildiğini keşfetmeyi sağladığını iddia eder (Robins, 2014). Orta Krallıktan farklı olarak bu dönem heykellerinin yüz çevresinde herhangi bir yaşlılık belirtisi görülmez. Bu dönem eserlerinde Eski firavunların bedenlerinin çıplak olarak tasvir edilmesinden uzaklaşıldığı da göze çarpar. Bu dönemde Orta Krallık'a nazaran heykeller daha zarif, esnek yapıdadır. Orta Krallık'ın sert ve erkeksi tavrına karşın Yeni Krallık'da kadınsı, ince formlar var olur. Bu esneklik Mısır'ın arkaik, blok anlatım içerisinde olan tutumu yavaşça terk ettiğini gösterir (Turani, 1992). Turani "Tahrik edici cinsel bir zarafet vermek için, ince ve yüzeysel bir işlenişle hatların akıcı oluşu önem kazanır, bu da heykel ve rölyefin başlıca özelliğini teşkil eder (Turani, 1992)". Diyerek daha önceki krallıklara göre heykelin üzerindeki sert imajı atmakta olduğunu ve anlayışın daha yumuşadığını gösterir. Mısır'ın sanatçılarının artık anı ifade etmeye başladıklarını gösteren bir durumdur.

18. Sülalenin erken dönemi kraliyet heykel biçimleri arasında beyaz taç ve Heb-Sed cübbesi giyinmiş oturan kral, diz çökmüş ve Osiris'e özgün bir biçimde ya da sfenks şeklindedir. Bunlar geleneksel şekilde yapılmışlardır. Bununla birlikte gelecek değişikliklerin habercisi olarak, genellikle erkek heykeliyle ilişkilendirilen duruşlar kraliyet üyesi olmayan kadınlarda kullanılmaya başlanması gibi yenilikler söz konusudur. Sol ayağı önde duran kadınlar bu yeniliklere örnektir. (Hartwig, 2015) Hartwig, Hatshepsut hükümdarlığı süresi boyunca yapılan heykellere Tuthmosit stili adını verir ve bu tarzın gerçek bir üslup birliği olduğunun kanıtlandığını ileri sürerek bu dönemin IV. Tuthmose hükümdarlığına kadar çok az değiştirildiğini söyler. Hatshepsut feminen ünvanlarını reddetmez, doğrudan Tuthmosid soyundan geldiğini özellikle onun kızı olarak anılmasına istekli olduğunu belirtmek gerekir. Hatshepsut, Amun-Re nin kızı olarak ilahi bir biçimde doğduğunu ve tanrının tüm bu topraklardaki krallık işlevlerini yerine getireceğine dair olan hükmü olduğunu ileri sürer. Hatshepsut'un heykel üzerindeki yenilikleri dolaylı yoldan onun kadın olması ve bunun sonucu üslup geleneklerinde yeni yollar araması olarak görülebilir. Bir bakıma bir kadın formunun kraliyet heykellerinde bir şekilde var olma süreci ile karşılaşılır (Allen, Dreyfus, & Keller, 2005). Hatshepsut döneminde Tanrı ve insan arasındaki şefaatçi rolunu barındıran yeni

tip heykeller bulunur. Bunlar bir çeşit propoandist sunak heykelidir. Propaganda, özel alanda, özellikle Hatshepsut'un hizmetkarı ve kızı Neferure'in yol göstericisi Senenmut'un heykelleride mevcuttur. Senenmut yirmi üç adet yeni tip heykel türü yaratır (Görsel 1.9). Senenmut'un statüsünü özellikle Neferure ile sergilediğini; gücünün ve lütfunun bir işareti olarak çeşitli tapınaklara yerleştirildiği bilinir (Keller C. A., 2005). Yeni tür heykellere örnek olarak, naophorus heykeli bir tapınak içerisindeki bir tanrının görüntüsünü taktim eden adayıcı figürü ele alır. Diğer heykel biçimi Stelophorusdur. Heykel, elinde stel tutan bir baş görevlinin tanrılara yalvarmasını tasvir eder.



Görsel 1.9. *Brooklyn Müzesi, "Sennenmut", M.Ö. 1478-1458*

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3759> (Erişim Tarihi:18.01.2021)

Yeni Krallık için bahsedilmesi gereken diğer bir konu; firavunların Eski Krallıkta olduğu gibi tanrılar ile eş tutulmaz. Yeni Krallıkta firavun güçlüdür ancak Eski Krallıkta olan düşünce firavunların gücünün tanrılar işe eş olması şeklindedir.

Yeni Krallık heykellerinde bulunan yazıtlar ondan önceki dönemlere göre daha fazladır. Bu tutum hem rahipler hem de kraliyet memurlarıyla birlikte çalışıldığını gösterir ve heykelin plastik değerinin dışında bilgiler aktarır. Bu tavır hikayeler ve dinsel yazıtlar içerdiğinden heykelin bir iletişim aracı olarak kullanılmasına yol açar. Bu nedenle, heykel genellikle iki boyutlu anıtların geleneksel olarak yaptığı şekilde, örneğin tapınak steli, mezar ve tapınak yazıtları gibi işlev görmesine sebep olur (Bryan, 2010).

Amarna Periyodu, Akhenaten'un ilk tek tanrılı dini Mısır'a benimsetmeye çalışması gibi büyük etkenlerden dolayı çalkantıdır ve sanat da bu karışıklıktan etkilenir. Akhenaten saltanatının sanat tarzı kendi başına bir yeniliktir ancak kraliyet ikonografisindeki değişiklikler devrimci bir tavır içerir. Kralın yeni tarzı, hükümdarın kısa bacakları üzerinde daha uzatılmış bir boyun ve uzatılmış bir tors gibi vücut proporsiyonlarında değişim gösterir (Robins, 1994).

Akhenaten'in inancı, tek tanrılı Aten inancıdır. Büyük bir tanrı panteonuna sahip olan Mısırda büyük etki yaratır. Yeni Aten dini, Amun-Ra'nın tamamen sembolik ve geometrik mistisizminden daha doğal ve daha duygusaldır. Kral başkentini Tell-el-Amanrna taşır ve yeni üslubunu burada uygulamaya başlar. IV. Amenhotep adını değiştirip yeni tanrısına ithafken Akhenaten'a dönüştürür. Akhenaten sadece ismini değil görünüşünü de değiştirir. En azından portrelerinin geleneksel güçlü, kaslı, iyi ve atletik firavuna tamamen karşı olarak temsil edilmesini emreder. Eski geleneksel modellerden keskin bir şekilde ayrılan Akhenaten'nin temsili zayıflamış, sıska, önemsiz bir karaktere dönüşür (Görsel 1.10). Aynı şekilde Kraliçe Nefertiti ve prensesler ince boyunlu ve uzatılmış kafatasları biçimleriyle ele alınır.



Görsel 1.10. Kahire Müzesi, 'Akhenaten Devasa Heykeli", M.Ö. 1372 – 1355

Kaynak: <https://theancientplanet.wordpress.com/2017/06/07/the-colossal-statue-of-akhenaten-art-in-representation/> (Erişim Tarihi:21.04.2021)

19. hanedan Sety rejiminde kraliyet heykelleri yeniden canlanır ve kral hassas modelleme ile tasvir edilir (Hartwig, 2015). I. Sety'in saltanatında dindarlıkla karakterize edildiği sıkça ifade edilir. Bu büyük ölçüde diz çökme sekanslarından ve kral heykellerin tanrılarınkinden çok daha küçük olan sahnelerle ifade edilmesi ile açıklanır (Sourouzian, 1998). II. Ramesses, Setyn'in oğuluydu ve büyük bir heykel ve mimari program izlemesine karşın hiçbir zaman babasının üslubu gibi tarzında bir üslup edinmemiştir. II. Ramesses'in eserlerindeki ana unsur hacim ve eser sayısındaki bol miktardır. Firavunun heykel formlarındaki geniş yelpazesi Yeni Krallık dönemin krallarının tutumlarına uygun şekilde değerlendirmek gerekir. Firavunlar tanrıların yeryüzündeki temsilcisi, tüm kültlerin baş rahibi ve düzenin koruyucusudur (Bryan, 2010).

Heykel açısından zamanla küçülerek devam eden geleneksel sfenks pozunda, bir adım önde atar pozisyonunda, ayakta duran, oturan, diz çöken, sunak biçiminde *naoi*'leri taşıyan figüratif formlara devam edilir. 20. Sülalenin bu geleneksel heykel stillerine

devam edildiği görülür. Kabartmalarda genellikle Libyalı düşmanlarını kral tarafından cezalandırma sahneleri yeniden üretilmeye başlanması ilgi çekicidir (Hartwig, 2015).

1.1.4. Geç dönem heykeli

Dönem içerisinde hükümdarlık başka medeniyetlerin eline geçtiğinden dolayı oldukça çalkantılı görülür ancak incelemede kolaylık sağladığından, dönem antik Mısırın geç dönemi olarak adlandırılır. Eski Krallık ve Orta Krallık'a göre dönemin bütünlüğü dağınıktır.

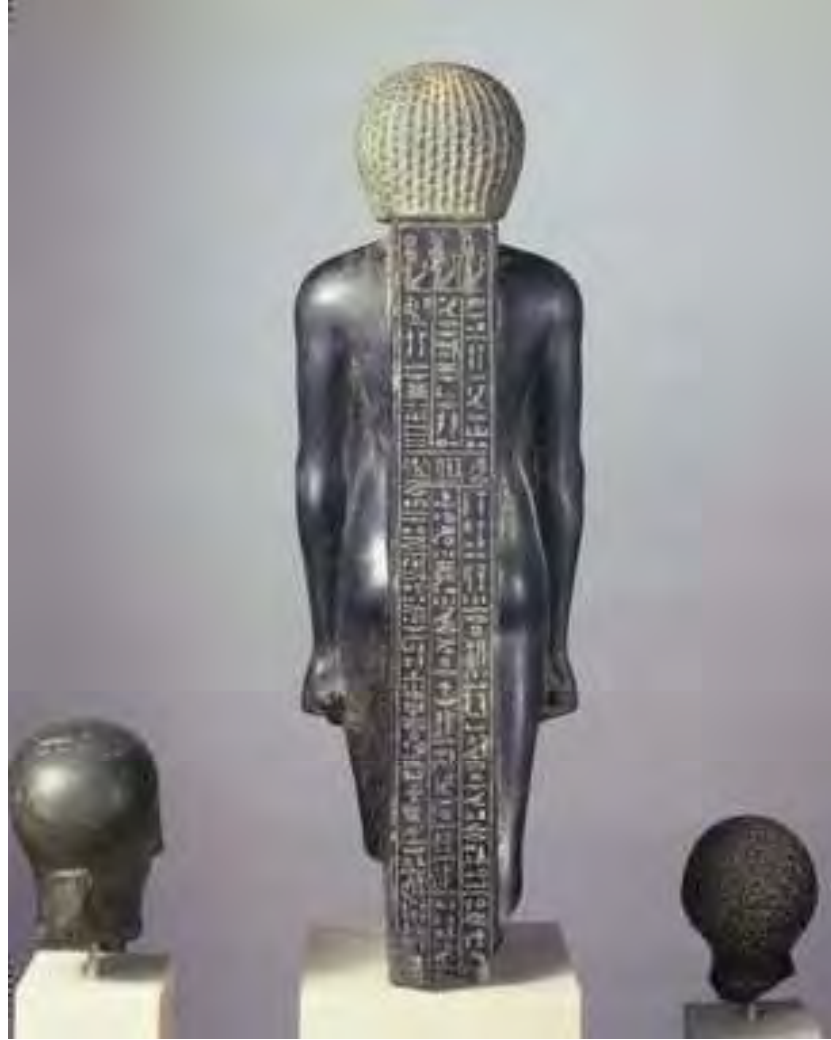
Bu dönem içerisinde Mısırlı sanatçılar eskiye ait gelenekleri devam ettirir. Heykellerin pozları ve insan vücudunu temsil eden biçimler, birçok kostüm ve aksesuarlar gibi detaylar çok az değiştirilir. Geçmiş sanat eserlerine olan bu taklitçi tutum yirmi beşinci ve yirmi altıncı dönemden sonra artar. Daha önceki mısırlı sanatçılar geçmişlerini geç dönem kadar araştırmamışlardır. Bu yönelim otuzuncu hanedan döneminde daha da katmanlaşarak karmaşık bir hal alır çünkü zaten yirmi altıncı sülale dönemi geçmişe yönelik yapılan çalışmaları taklit eder; otuzuncu sülalede bu tutumu gösterdiği için derin bir karmaşıklık ortaya çıkar (Russmann, 2010). Açık bir şekilde; Geç dönem sanatı ilhamını Eski Krallık ve Orta Krallık'dan alır fakat geç dönem sanatçıları daha özgür bir tavır sergiler.

Metal, gümüş, altın, bronz gibi Geç dönem sanatçıları ilhamlarını Eski Krallık ve Orta Krallıktan alır fakat o dönemlere göre daha özgürdürler. Metal, altın, gümüş ve bronz materyaller daha gerçekçi bir üslup ile şekillendirilmişler. Ölüm ile ilişkilendirilmiş ritüeller aşağı yukarı eski dini gelenekleri takip etmiştir. Pers hükümdarlığı süreci dahil antik Mısır dini geleneklerinde bir gerileme olmamıştır hatta Pers hükümdarları bu geleneklerin devam etmesi için halkı teşvik etmişlerdir (Mark, 2016).

Mısır erken dönemin başlangıcından beri insanoğlu imajları ana unsur olarak mezarlara insanın görüşünden uzak, gizlenmiş alanlara yerleştirir. Orta Krallık ve ondan itibaren ara ara mabetlerde yerini alan heykeller geç dönemden sonra tamamen tapınaklarda ona tapan insanlar için yerleştirilir. Antik sanatçılar bu nedenle, heykellerin yüzünde iyi huylu ve idealleşmiş bir ifadeden çok daha fazlasını kazandırmak, ona belirli bir kişinin özelliklerini vermek, onda süjenin iç yaşamını yansıtmak adına girişimlerde bulunurlar. Bu yeni Mısır gerçekçiliği girişimini Helenistik dönem ve Roma dönemi portrelerine borçlu olduğumuzu söylemek mümkündür. (Reifstahl, 1960)

Geç dönemde oldukça yaygın kullanılan ve antik dünyanın medeniyetlerinden birisi olan heykel unsuru sırt sütunudur (Görsel 1.11.). Bu unsur heykelin taban kısmından

yükselip omuz, boyun ya da kafa sınırlarına kadar dik bir şekilde uzanır. Genel olarak bu sütunun üzerinde yazıtlar bulunur (Reifstahl, 1960)



Görsel 1.11. *Brooklyn Müzesi, Charles Edwin Wilbour Fonu, "Bir Amun Rahibi Heykelinin Sırt Sütunu Detayı" M.Ö. 381-362*

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3574> (Erişim Tarihi:21.04.2021)

Reifstahl heykel biçimlerinin ana unsurlarını şu şekilde belirtir;

Ayakta duran heykeller için: “adına ayakta duran ya da adım atma pozisyonu birbirini yerine kullanılabilir. Figür, yürümede değil durgun haldedir. Sol ayak bir adım ilerler ve erkek heykeller kadın figür bulunan heykellerden daha uzundur. Bazı heykeltıraşların modelleri ve muhtemelen Ptolemaik dönemlere ait birkaç kraliyet figürü dışında, taştan ayakta duran tüm heykellerin arkasında bir sütun bulunur (Reifstahl, 1960)”.

Oturan figürler için: “Bir koltuk görevi gören kübik şekilli bir blok üzerinde dik duran bir kişinin pozisyonudur. Hiçbir ayak bir ötekenden ileride pozisyon almaz (Reifstahl, 1960)”.

Dizleri üzerinde çökmüş figürler için: “Bir insanın topukları üzerinde eğilmiş ve dinlenir vaziyette bulunan figürlerdir. Tüm örnekler arkada bulunan sütuna sahiptir istisnai olarak birkaç kraliyet heykellerinde gözükmez. Geç dönem boyunca gözükmekte hatta roma döneminde bir figüre dahi rastlanmıştır (Reifstahl, 1960)”.

Blok heykeller için: “Orta Krallık ile başlayan blok heykel biçimi antik dünyanın hiçbir yerinde rastlanmayacak kadar tipik bir heykel biçimidir. Geç dönemin en çok rastlandığı bu tarz heykeller, Persli hükümdarlar sonrası dönemden birinci yüzyılın başlangıcı arasındadır. Bu tarz heykeller I. Psamtik dönemine kadar, blok heykeller ara sıra sırt sütunu ögesine sahip olmadan yapılır; onun hükümdarlığından sonra her zaman bu ögeye rastlanır (Reifstahl, 1960)”.

25. Sülale Nubya’lı hükümdarlar tarafından yönetilir. Kuzey Sudan’da ortaya çıkan bu yönetim heykelde kendi formlarını ortaya çıkar. Eski Krallıktan ilhamını alan güçlü bedenler, kostümler ve pozlar; geniş burunlar büyük badem şeklindeki gözleri ve kendine özgün Kushite kıvrımlı etnik kökenlerini tanımlayan yüz çehreleri, dolgun dudakları ile heykellerin biçimlerinin bir karışımıdır (Hartwig, 2015). Heykelde Kushite’leri tanımlayan bazı unsurlar kısa saçları, taçlarının önünde bir çift kobra (uraei) ve koç başlı muskallardır. Yirmi altıncı sülale Saite heykeli, son derece yüksek kalitede, yumuşak cilalı ve ince taneli sert taştan yapılır. Vücutlar Eski Krallık torslarından sonra ve sıklıkla dikey bir çöküntü ya da göğüs, göğüs kafesi, bel üç yatay kısma bölünerek yapılmaya devam edilir (Görsel 1.12). Saite’nin kraliyet heykelleri Kushite heykellerinin belirgin aksesuarları ve stilini reddeder. Sadece iki adet Saite büstü kayıtlıdır ve her ikisi de yüksek eğimli gözler ve uzun bir yüz tasvir eder. Uzun süren birinci ve ikinci Pers işgalleri sırasında, Mısır kraliyet portrelerinin gidişatında bir boşluk söz konusudur (Josephson, 1997). 30. Sülale’deki son yerli Mısırlı hükümdarlar, heykellerin gövdesinde daha stilize olmak koşuluyla Saite üslubunu modellemeyi takip ederler. Aynı şekilde 30. Sülale dönemi heykeli Krallar tarafından Ptolemaic heykeline ilham verir belki de bunun sebebi Yunan hanedanının kendisini son yerli Mısır hanedanıyla görsel olarak ilişkilendirmeye çalışmalarıdır.



Görsel 1.12. “26. Sülale, Saite Dönemi Bir Kadın Heykelciği”, M.Ö.610-595

Kaynak: <https://br.pinterest.com/pin/762656518142580428/> (Erişim Tarihi:22.04.2021)

Bir anekdot geç dönemin bir bölümü yaklaşık iki yüz elli sene boyunca kadın figürleri tapınaklarda yasaklanır. Nedeni bilinmemesine karşın Russmann, ülke içerisinde olan yabancıların varlığından olduğunu söyleyerek şu şekilde devam eder;

Kadın heykelleri öncelikle mezarlar için yapılmıştır. Mısırlılar görünüşe göre kadınların kendilerini gibi kadın imajlarının, erkeklerin koruması olmadan halka açık yerlerde risk altında olduğunu düşünüyorlardı. Yeni Krallık döneminde, evli çiftlerin heykelleri bazen tapınaklara yerleştirildi ancak bu uygulama Geç Dönemde neredeyse sona erdi. Büyük babası Kral II. Osorkon, babası Karnak tapınağındaki baş rahip olan Shebensopdet Hanımefendinin oturmuş heykelinin bulunduğu heykeline kocasının ve kayın babasının heykelleri şeklinde ek koruma sağlamışlardır (Russmann, 2010).

Yirmi birinciden yirmi altıncı hanedanlığa kadar, tapınağın tanrısı Amun ile evli olmanın yanı sıra kraliyet soyundan gelen kadınlar olan ilahi eşlerdir. 25. 26. Sülale dönemi Thebes’de Amun-Re’nin ilahi eşleri olarak görülürler. Bu evlenmiş kadınlar tanrıların yeryüzündeki eşleri statüsündeler ama aynı zamanda kuzeyde hüküm süren krallar için siyasi bir figür olarak toplumda yer edinirler. Bu dönemdeki kadın heykelleri Orta Krallık’ın uzun kadın formlarına benzetilirler. Kutsal eşler 25. Sülale dönemi bir çift *Ureus* ve akbaba biçimi içeren başlıklar ile tasvir edilirler (Hartwig, 2015).

İKİNCİ BÖLÜM

2. SEMBOL KAVRAMININ GENEL ANLAMI

2.1. Sembol Kavramı ve İkonografi, Sembolizm Bağlamları

Sembolün anlamı disiplinler arasında farklılık gösterir. Bu tezin amacı sembollerin ve dolayısıyla sembolizmin antik Mısır ile olan ilişkisini incelemek olduğundan, diğer disiplinlerin alanına girilmemeye çalışmıştır. İlk olarak sembolün farklı ancak birbirini tamamlayan anlamlarına bakmak konuyu açığa çıkarma yolunda bir adım olur.

“İnsan düşüncesinde görünemeyen bazı şeyleri, onunla ilişkisi nispetinde görülebilir bir şekilde tasvir eden şeylere sembol denir (Benton, 1965, s. 701)”.

“Sembol, kendisinden başka bir gerçekliğe dikkat çeken, bir şeyin yerine geçen veya onu tasvir eden bir nesne, bir fiil veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işaret (Kimbel, 1954, s. 132)”.

“Sembol, geçici olarak, kendi dışında kalan, ama kendisiyle ilgili olan kavramın yerine geçen kavramlar küresidir (Yivli, 1994)”.

“Sembol, belirli bir insan, nesne, grup ya da düşünceyi veya bunların birleşimini temsil eden, ya da bunların yerine geçen iletişim ögesidir.”

Sembol tasvirlerinin dışında başka bir şeyi temsil eder, antik Mısır’da bu derin anlam varoluşun doğasıyla sürekli bağlantılı olmuştur.

“Mısır sembolleri hem ortaya çıkarmak hem de gizlemek için kullanılabilir: gerçekliğin önemli yönlerini uyandırarak açığa çıkarmak ve mesajlarını anlayan izleyicileri sınırlandırarak gizlemek (Wilkinson R. H., 1994)”.

Semboller sayesinde insanlar arasında ortak bir dil oluşmaktadır. Gerçekte nesneler dünyasında sembollerin penceresinden bakmak, düşünceye yeni ufuklar açmakta, gerçek akış noktası çok aşkın bir yerde olan hakikati gözler önüne sererek, düşüncemizin hakimiyet alanı dışında kalan gizli ve örtülü bir şeyi his ve idrak alanımıza indirgemektedir (Ataşun, 1997).

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda sembolün sözsüz iletişim kurma kabiliyeti barındırdığını görülür. İster içinde giz barındırsın ister apaçık bir şekilde bildirilmek isteneni sunsun tüm bunlar iletişim kurmanın bir yoludur. Bilinmezliğin, imajın kullanılmasıyla görünür kılınması veya görünenin ötesinde barınan anlamın; nesneye, eyleme veya ime aktarılması gibi özelliklere sahip olduğu anlaşılır.

Sembol varoluşu gereği dilin ötesinde anlamlar oluşturma durumuna sahiptir. Bundan dolayı mistik bir güç olarak bazı durumlarda dini ritüeller ile bağlantılı

olduğundan, insanlar görülemeyen ile bir şekilde bağ kurmak amacıyla da sembol kullanımını tercih ederler. Ezoterik olarak sembol, ona ulaşmak isteyen veya yetisi olan kimseye kendi varoluşu ile hizmet eder.

Belli kimselerin kendi aralarında karar almaları ile oluşturulan sembol mekaniği dışında şu söyleme de dikkat çekmek gerekir; “Semboller, isteğe bağlı olarak meydana getirilemez olmalarıdır. Semboller, birey ve toplumda farkında olunmadan doğarlar ve bilinçaltı tarafından kabul edilmeden de herhangi bir fonksiyon icra etmezler (Tillich, 1968)”. Sembolün kendine ait bir varoluş süreci içermesi diğer söylemler ile çelişir ancak sembollerin toplumun veya bireyin bilinç altına dahi işlenmesi gerekliliği önem arz eder. Bir tespit olarak; sembollerin kültürler içinde ortaya çıktığı, farklı kültürlerde bir şey ifade etmeyebileceği ortaya çıkar.

Sembol nesnesi, resim, işaret, kelime ve jest, kendileriyle ne anlama geldiğini tam olarak ifade etmek için belirli bilinçli fikirlerin ilişkilendirilmesini gerektirir. Bu bakımdan hem ezoterik hem de ekzoterik ya da örtülü ve açıklayıcı bir işlevi vardır. Anlamının keşfi, belirli bir miktarda aktif iş birliğini gerektirir. Kural olarak, anlamı üzerinde anlaşılan bir grubun sözleşmesine dayanır (Goldammer, 2020).

Bu tanım, en azından belirli bir zümrenin sembollere atfettikleri anlamlar arasında mutabık kalma durumunu anlatır. İletişimin gerçekleşmesi için belli bir alt yapının oluşturulması gerektiğinin üstünde durur. Gizil bir güç, işleve sahip olması ya da sadece açıktan anlatı şekli olmasıyla, kısmen de olsa sembolün, anlamına dair fikir birliği oluşturması ve anlamı netleştirmesi gerektiğini anlaşılar. Semboller her zaman anlatılmak isteneni açık bir şekilde belirtmez. Sembolün gizil anlatı olma ve doğrudan anlatı olma işlevi onun varoluşsal bir yetisidir. Bu söylemi şu tanım anlatır:

Sembolün işlevi, bir gerçeği veya gerçeği temsil etmek ve bunları anında veya aşamalı olarak ortaya çıkarmaktır. Sembolün bir gerçeklikle ilişkisi, bir şekilde doğrudan ve samimi ve aynı zamanda biraz dolaylı ve uzak olarak düşünülmüştür. Sembol bazen temsil ettiği gerçeklikle özdeşleştirilir ve bazen saf bir şeffaflığı olarak kabul edilir. Bir "işaret" veya "resim" olarak, gerçekliğin deneyiminin ve gerçeklikle ilişkisinin temsili ya belirtici ya da gerçekten temsili bir anlama sahiptir (Goldammer, 2020).

Bu açık ve gize sahip olma durumu bir başka deyişle ifade etmek gerekirse sembol, ifade ettiği deneyimin kabulünü içerir. İletişim ihtiyacı gösterir ancak içerdiği ayrıntılarını ve en içsel yönlerini gizler, buna rağmen anlam olarak gizli tutulmaz; bir

dereceye kadar, açığa çıkarıcı bir karaktere bile sahiptir. Öyle ki, derin düşüncelere sahip kimseler için açık olan anlamın ötesine geçmeye sebep olabilir (Goldammer, 2020).

Dini etkileşim için kullanılan sembol, onun ile iletişime geçen kişi ve anlam arasında bir aracı olarak kullanılabilir. Bu manada hem ontolojik hem epistemolojik yönleri vardır. Bu giz olma durumu ve açık ifade edilme durumu bu yönden bakıldığında anlam kazanır. Şu söylem sembolün giz ve açıklık arasında kurduğu ilişkiyi hem yöntemsel olarak hem de işlevsel olarak açıklar:

Bir bilgi aracı olarak, karakteristik olarak diyalektik bir örtünme ve gerçekleri ifşa etme sürecinde işler. Dini tecrübeyi etkili bir şekilde kavrama ve anlama sürecinde yorumlayıcı bir işlevi yerine getirir. Bunu yaparken, kelime veya sembol anlamı, bağlamsal kullanımı, diğer dini ifade türleriyle ilişkisi ve çeşitli işaret, resim, jest ve ses biçimleriyle yorumlayıcı bağlantısı ile süreçte önemli bir rol oynar. Sembolik algı ve yansıma. Sembol bir kısaltma olsa da bir iletişim aracı olarak dinin nesnesi ve aşkın dünyayla bağlantısı yoluyla- sadece dünyaya ilişkin yorumlayıcı bir bilgi ve anlamın hayata aktarılması veya karşılaştırılması değil, aynı zamanda ayrıca kutsal gerçekliğe ulaşmanın bir yolu. Hatta ilahi olanla bir kaynaşmaya veya bir çeşit birliğe bile yol açabilir (Goldammer, 2020).

Dini sembol kavramı alegoriler, kişiselleştirmeler, analogiler, metaforlar, benzetmeler, fikirlerin imaj ile temsilleri, işaretler, amblemler gibi çeşitli sembolik mekanikler ile çalışır. Sembolün var olurken geçtiği süreci incelediğinde; sembolün kökeni, gelişimi ve farklılaşmasını izlerken bir karmaşa söz konusu olur. İnsan ilk başta dindeki sembolleri; kendi çevresinin duyu izlenimleri ve nesneleri ile, doğrudan veya dolaylı olarak bağ kurar. Birçok sembolün doğada bulunan nesnelerden türetildiği, geriye kalanların ise insanların sezgiye dayalı çağrışımları, duygusal deneyimleri ve rasyonel yansımalar ile oluşturulduğu düşünülür.

Duyular ile oluşturulan algı dünyasının ürünü olarak ortaya çıkan nesneler yine bir yapı oluşumu gösterir. Bu karmaşık sistemi basitleştirme öne çıkan bir yöntemdir. Bunu işaretlerde kısaltma ve duyu nesnelerinden soyutlama eğilimlerinden belirleriz. Birkaç anlamı ifade eden işlemi tek sembole indirgeme eğiliminin mevcudiyeti bu durumda anlam kazanır (Goldammer, 2020).

Sonuç olarak sembol, temelinde bir iletişim yöntemidir. Dini olarak bu iletişim sadece imajlara dayanmayabilir bazen sembolün kendisinin alınmak istenen şeyi karşısındakine verme yetisine sahip olduğu düşünülür. Bu yönden içinde karşısındakini

tamamlayıcı bir şeyler olma inancına sahiptir. Sembolün sadece imajdan meydana gelmediğini öğrenmek antik Mısır'daki çeşitliliği anlamamıza yardımcı olur.

İkonografi; imajları açığa çıkararak bütünlük içerisinde bir tanımlama, yorumlama çalışmasıdır. Antik Mısır'ın tüm sanat eserleri içinde bu yöntemi barındırır. Ayrıca ikonografi; tanımlanması, sınıflandırılması ve yorumlanması gereken her tür eserdeki temalar ve motiflerle ilgilenen antik sanata modern bir yaklaşımdır. Bu nedenle terim, bir eserin biçiminin, tarzının veya tasarımının aksine içeriğine atıfta bulunur (Mueller, 2015). Bir başka deyişle “İkonografi, bir sanat eserinde konu ve resimsel temaların daha kapsamlı incelenmesi ve yorumlanmasıdır. İkonografi, bir sanat eserinde kullanılan semboller ve bunların ne anlama geldiğini veya sembolize ettiğini ifade eder (Sachant, Blood, LeMieux, & Tekippe, 2020)”.

İkonografi terimi sanat tarihinde uzun süredir var olmasına karşın antik Mısır'da literatüre 1910'ların başında girmeye başlar, 1930'larda kayda değer gelişim sergiler, 1960'larda teknolojik gelişmeler ile yeni bir ivme kazanır ve yirminci yüzyılın son çeyreğinden bu yana etkinliğini sembolizm, istatistik ve dilbilim gibi diğer yöntemler ile birleştirir ve artırır (Mueller, 2015). Son zamanlarda sanat tarihi araştırmalarının önde gelen yöntemi olarak kabul edilir.

Modern gözlemcinin ikonografisi anlayabilmesi açısından görsel bilginin bir resimde nasıl düzenlendiğinin farkına varması gerekir. Birkaç parametre olarak şunları sıralar Mueller:

Her imaj üzerinde somutlaştırılacak bir ortama ihtiyaç olduğundan, ilk adım onu tanımlamaktır. İki tür taşıyıcı nesne vardır: binalar ve mobil nesneler ve her iki kategori de çok sayıda tür içerir. Yazarlar arasında genel bir fikir birliği vardır. İnsan ve hayvan figürleri, nesneler, yazıtlar ve bunların parçaları temel unsurlardır ancak gösterimler ve tanımlar farklılık gösterir. Bu imajın unsurlarını belirlemektir. Sahnelerin belirlenmesi, yani ana figürlerin gerçekleştirdiği eylemler, mezar ve tapınak duvarlarında veya resimli papirüslerde vb. sürekli sıralar halinde düzenlenir ve onların kahramanları genellikle yardımcı figürler ve nesnelerle çevrelenir. Bunlar kelimelere bölünmemiş sürekli bir işaret akışı olan hiyeroglif yazı gibi düzenlenmiştir. Bir sahnenin göreceli konumunu tanımlama ise bir tapınağın odaları gibi karmaşık ortamda, bir sahnenin bağlamına göre konumu, yani komşu veya daha uzak sahneleri tanımlanmalıdır. Amaç, ortamın farklı bölümlerinde yer alan sahneler arasındaki yazışmaları tanımlamaktır. Adlar ve başlıklar gibi imaj üzerindeki yazı türlerini belirleme, formüller veya ilahiler sunma. Temsil edilen figürlerin sosyal konumu ve mesleğini bildiren kimliğini belirtmek. Tek bir resmin veya bir dizi sahnenin ait olabileceği ritüel, mitolojik veya dinle ilgisi olmayan temaları tanımlamak (Mueller, 2015).

İkonografi üzerine ciddi çalışmaları olan Erwin Panofsky ikonografik çözümleme yöntemini ise üç aşamada şekillendirir. Bunlar;

Ön-ikonografik inceleme olan doğal anlamın oluşturulduğu ilk aşamadır. Doğal anlama, olgusal anlam ve ifadesel anlam olarak iki adet yöntem ile ulaşacağımızı söyler. Olgusal anlamı eserde görülen biçimlerin, nesnelere benzetilerek ve bu biçimler arasındaki ilişkiyi belirleyerek oluştururuz. İfadesel anlamı ise bu biçimlerin ifade ettiği anlamları saptayarak elde ederiz. Ayrıca bu aşamada herhangi bir bilgi birikiminin gerekmediğini, eserde görülen her şey olduğu gibi aktarılması gerektiğini ifade eder. İkinci aşama olan ikonografik inceleme, eserde ilk bakışta göremediğimiz ve gündelik pratik deneyimlerimiz ile açıklayamayacağımız, birtakım bilgilerle elde edilebilen, kapalı anlam açıklanır, der Panofsky. Bu anlama ise uzlaşım sal anlam adını verir. “İkonografik inceleme için imgelerin doğru tanımlanması elzemdir.” şeklinde ekler. Üçüncü aşamayı ise sanat yapıtının içeriği olarak belirtir, ikonolojik inceleme adı altında anlatır. Eserin oluştuğu dönemi, bu dönemin kültürünü ve sanatçının bu süreç içerisinde psikolojisi, kişiliği göz önüne alarak analiz edilmesi gerektiğini ileri sürer (egoistyazar.com, 2021) ancak kişiliğe ait yaratıcılık beklenmediği için antik Mısır sanatçılarını günümüz sanatçılarından ayrı olarak ele alınır.

İkonografik temalar için genel olarak şu sözler açıklayıcı olur; Çok gelişmiş kültürlerin dinlerinde ve evrensel dinlerde, karmaşık ikonografi sistemleri gelişir ancak zamanla bu sistemler değişikliğe uğrar. İkonlar (imgeler) ilahi olanı birliği ve farklılaşmaları, ortaya çıkmaları ve cisim bulma çoğulluğu içinde ve ayrıca kutsal alanla çeşitli ilişkilerinde insanoğlunu tasvir eder. Ayrıca dünyayı, ilahi eylemin aşaması, şeytani bölge veya bu iki savaşı gücün savaş alanı olarak tasvir edilebilir. Kötülüğü, şeytani ve olumsuz biçimde kutsal olarak tasvir edebilirler veya daha olumlu olarak, kurtuluş, telafi etme ve lanetlenme teklifini tasvir edebilirler. Dahası, simgeler kurtuluşa ulaşmanın ritüel araçlarını, ahlaki ilişkilerini ya da görevlerini tasvir edebilir. İkonlar efsanelerden ve diğer dini anlatı materyallerinden ödünç alarak tarihi geçmişi ve bugünü, ayrıca geleceği ve öbür yaşamı tasvir edebilir. Son olarak ikonlar, dini doktrini ve dogmatik temaların teolojik muamelesini ve diğer dini inançları, dini deneyimleri ve daha bireysel bir yapıya sahip kavramları temsil edebilir (Goldammer, 1999).

Sembolizmi açıklayan ve bazı araştırmacılar tarafından verilmiş anlamları şunlardır;

“Olayları yorumlamaya veya inançları anlatmaya yarayan simgeler sistemi (TDK, 2021)”.

“Sembolizm; bir şeyi sembolü aracılığıyla anlatma veya göstermedir yahut bir takım eylem veyahut duyguya sembolik fonksiyon verilmesi işidir (Tillich, 1968)”.

Sembolizm, belirli figürsel veya natüralist görüntülerin veya bir grup içinde paylaşılan anlamı taşıyan soyutlanmış grafik işaretlerin kullanılması anlamına gelir. Bir sembol, bir grup tarafından bir şeyi temsil ettiği anlaşılan bir imge veya işarettir. Bununla birlikte, sembolün anlamı ile doğrudan bağlantısı olması gerekmez. Örneğin, soyut grafik işaretler olan alfabenin harfleri, onları bireysel seslere ve anlamlara sahip olmak için kullananlar tarafından anlaşılır. Harflerin kendi içinde hiçbir anlamı olmadığı için kullanıcılar onlara anlam vermişlerdir (Sachant, Blood, LeMieux, & Tekippe, 2020).

Goldammer, simgeleştirme sürecinin temellerini sıralarken insan doğası ile ilgisini şu söylem ile kavranabilir kılmıştır.

Simgeleştirme sürecinin temelleri bilinçli ve bilinçsiz, deneyim ve düşünce ve duyu algılama, sezgi ve hayal gücü alanlarında yatmaktadır. Bunlardan dini sembolizmin yapısı ortaya çıkar. Sembol yapısının oluşumuna duyum ve fizyolojik ve psikolojik süreçler katılır. Sarhoşluk, halüsinojenik veya coşku ve bilinçte değişikliklere neden olan ilaçların getirdiği olağanüstü dini deneyimler ve koşullar, vizyonlar, coşku ve dini hezeyanlar da dikkate alınmalıdır. Bununla birlikte, sembolün kendisi, kişisel olarak yaratıcı bir sürecin öznel bir inşası değil, aşkın dünyanın deneyimlerinin nesnel bir konsantrasyonu olarak tasarlanmıştır. Kült ve mistik vizyonlarda ve translarda, dış dünyanın ve dini geleneğin biçimleri ve süreçleri yoğunlaştırılır ve efsanevi imgeler ve tarihi olaylarla birleştirilir ve kendi başına bir hayat alır. Bununla birlikte, rasyonel kavramsallaştırma ve yapısallaştırma süreci, birçok sembolün kökeninde ve gelişiminde de rol oynar. Duyu algısı, hayal gücü ve aklın çalışması arasında bir ilişki vardır (Goldammer, 2020).

2.2. Antik Mısır’ın Öne Çıkan Sembolleri

2.2.1. Ankh sembolü

Üst kısmı ilmekli bir haç biçiminde tasvir edilir. Yaşam kavramını sembolize etmenin yanı sıra sonsuz yaşamı, eril ve dişil prensipleri, göğü ve yeri de kapsayan geniş bir sembolik anlamı vardır. *Ankh* sembolü biçim metaforik olarak bir anahtarı somutlaştırır ve onu tutan kişinin varoluşun gizemlerini elinde tuttuğu inancı bulunurdu. Dişil ve eril, gök ve yer yüzü gibi zıtlıkların birlikteliği fikrini barındırdığına inanılırdı.

Ankh sembolünün kökeni bilinmemektedir. İsis kültüyle yakın bağları olduğu düşünülür ve İsis'in popülerliği arttıkça bu sembolünde kullanımı artmıştı. Birçok tanrı tasvirlerinde *Ankh* sembolünü ellerinde görülür. Mitolojide bir tanrı eğer bir insanın dudaklarına *Ankh*'ı yakınlaştırıyorsa bu durum "hayatın nefesi" olarak adlandırılmaktaydı ve öte dünya ihtiyacı olan nefesi vermekteydi. Bir anekdot olarak *Ankh* asla gümüşten olmazdı. O güneş ile ilişkilendirilmiş dolayısıyla altın ya da altına yakın işlenmiş bakır olarak üretilirdi.

Durumu daha detaylandırmak adına *Ankh*, varlığının neredeyse tamamı Antik Mısır ilişkilendirilir. Başka hiçbir Mısırlı ya da Yakın Doğulu sembol bu kadar gizemi kendisinde taşımaz. Tanrılar bu sembolü krallara, krallar ise sevdiği kişilere veya sadık hizmetkarlarına doğru uzattır ya da taşır. *Ankh* Mısır Antik Mısırdaki yaşamın özü gibi gözüktür Mısırın tanrıları ve Kralları bu özü sahip olduklarını ve kontrol ettikleri düşüncesinden oldukça hoşnutturlar. Öte yandan sembolün bağlamının dışında ve yaygın olarak kullanılması, gerçek bağlamından koparılmasına sebep olur (Coetzee, 2017).

Ankh sembolünün kökenine dair çeşitli varsayımlar mevcuttur. Bunlardan biri düğüm teorisidir. Bu teoriye göre *Ankh* sembolü bir şeyleri bir arada tutma fikrinden ortaya çıkmış olabilir. Gardiner bu sembolün bir sandalet ipliklerinden veya bir düğümünden meydana geldiğini ileri sürer (Gardiner, 2001). Sembolün biçimi bir düğümü anımsatmaktadır, bu durumdan dolayı büyümlü bir kuşak benzetisi araştırmacılar tarafından değerlendirilmiş ve bunun dışında İsisin düğümü olan *Tyet* sembolünün bir varyasyonu olduğu kanısına varırlar ancak erken dönem Mısır bilimciler bu kanıyı destekleyecek nitelikte bir buluş ortaya koyamadılar. Daha geç zamanlarda ortaya çıkan diğer bir teori ise anatomik gözlemler dikkate alınarak oluşturulmuştur. Antik Mısır için kutsal bir canlı olan boğanın omurlarına dayanan bu teori araştırmacılar tarafından değerlendirilmiştir. Schwabe, Adams ve Hodge'a göre kutsal törenlerde kurban edilen boğanın torasik omurlarının (göğüs omurları) biçiminin üst taraftan bakıldığında şematik olarak sembolize edilmesi olasılığı barınır (Schwabe, Adams, & Hodge, 1982). Antik rahipler sığırların kurbanı esnasında, kutsal önayak kesme ritüeli yapılırken, torasik omurların sinirlerin sebebiyle kasılıp hareket etmesine doğa üstü bir anlam katmış oldukları ihtimali üzerinde durur (Coetzee, 2017). Ayrıca bu rahiplerin sığırların omurgasında daha birçok sembole anlam yükledikleri düşünülür. Sığırların zaman zaman krallar ile bağdaştırılması göz önüne alındığında bu teori antik Mısırlıların doğa gözlemi ile semboller yaratması konusunda akla yatkın bir değerlendirme olur.

Ankh sembolü hayat, doğum ve yeniden diriliş ile eşleştirilmiştir (Görsel 2.1).



Görsel 2.1. Kahire Müzesi, “Tutankhamun’un Mezarından Çıkan Ankh Sembollü Ayna”, M.Ö. 1332-1322

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ankh-Mirror-TutanchamunTomb.JPG> (Erişim Tarihi:23.04.2021)

2.2.2. Djed sembolü

Djed, farklı görüşler olmasına rağmen ikonik biçiminin insan omurgası temel alınarak oluşturulduğu düşünülür (Görsel 2.2). Sembolik olarak güç ve istikrar anlamı barındırır. Başlangıçta tanrı Ptah ile; Yeni Krallık Döneminde tanrı Osiris ile ilişkilendirilir. Rundle Clark, Osiris’in bir mittin daha fazlası olduğunu dile getirir. Clark, “O bitkilerin filizlenmesinden insanlığın ve hayvan aleminin tohumlarında bulunan yaşamın ta kendisiydi” şekline ifa eder. Clark, antik Mısırlıların Osiris’in genel bir bereket tanrısından; ölümlerin koruyucusu, hatta ölümün kendisinden, insanları koruyan bir tanrıya dönüşmesini dini açısından büyük bir kazanım olarak görür. Antik Mısırlılar

Osiris'in ruhunda yaşamlarını sürdürdüklerine inanırlardı. Osiris'in ruhunda yükseliş, hayatın duygusal özü ve evrenin yapısındaki temel gerçeklik olduğunu bu nedenle bu muazzam şeyi belirtmek için yarı unutulmuş geçmişlerinden, garip ahşap bir nesne olan kararlılık sütununu yani *Djed* adında bir fetiş kullanırlardı (Clark, 1959).

Benzer bir çalışma yine *Djed*'in antik Mısırlılar için önemini şu kelimeler ile açıklamaktadır.

Eski Mısır'ın istikrar sembolü olan *Djed*, cenaze törenlerinde bir muska görevi görmesi için haç şekline sahip, yazıtlar ve kabartmalarla tasvir edilmiş bir sütun idi. Tüm ölen Mısırlılar için güçlü bir sihir sembolü olarak kabul edildi ve insan etinin ebediyen ölümler tarafından üstlenilen ruhani biçime dönüşmesine yardımcı olmak için gerekli görüldü (Bunson, 2002).

Djed sütununu biçimi, sembolize ettiği değerler gibi sıkılık ve diklik algısı verir. Clark, "*Djed* sütunu sıkıca ayakta durur, diktir. Hayatta olmak, ölümün hareketsizliğinden ve çürümenin üstesinden gelebilmek için, sıkıca ayakta olmak demektir (Clark, 1959)". *Djet*, ayakta olduğu sürece dünya üzerinde yaşam var olacaktır şeklinde ifade edilir. Bu yaklaşım sembolün üzerine yüklenen anlamların, biçim ve sembolizm arasındaki bağı ortaya koymak adına, sembolik ilişkin kuvvetli bağlara sahip olduğu fikrini sunar. *Djed*, antik Mısırda sağlam ve istikrarlı anlamına gelir bu açıdan ona dirilişin sembolü olmanın yanında kozmik sütun ya da göğün destekleyicisi olarak kullanılmasını sağlamıştır.

Djed sembolü genellikle ölen kişinin tabutunda, omurgasının denk geldiği yere resmedilirdi ve bu Osiris'in ölen kişiyi yeraltında tanınması demektir. *Djet*, genellikle Was asası ve *Ankh* ile tasvir edilerek; güç, başarı ve uzun yaşam sağladığına inanılır.



Görsel 2.2. *Brooklyn Müzesi, "Djed Sütunu Sembollü Bir Muska" M.Ö. 664-343*

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/117868> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.3. Was asası sembolü

Çatal uçlu uzun, düz bir asanın tepesinde stilize bir hayvan başı olarak görünür (Görsel 2.3). Güç ve hakimiyetin sembolüdür. Tanrı Set ve Anubis ile ilişkilendirilir. Was asası kendisini taşıyan tanrıların gücünün bir göstergesidir. Bazen ölüm sahnelerinde krallar hatta daha düşük statüde insanlar tarafından kullanıldığına rastlamak mümkündür. Her tanrının *Was* asası, belirli bir şekilde egemenliklerini ifade ediyordu. Erken Hanedanlık Dönemi tanrısı Ptah, üç sembolü, Ankh, *Djed* ve *Was*'ı, altta birliği simgeleyen bir daire ile birleştiren bir asa tutar. Sembollerin birleşimi, doğal olarak, güçlerini, yalnızca yaratılışla ilişkilendirilen ve 'dünyanın heykeltıraşı' olarak bilinen bu tanrı için uygun olanı birleştirdi.

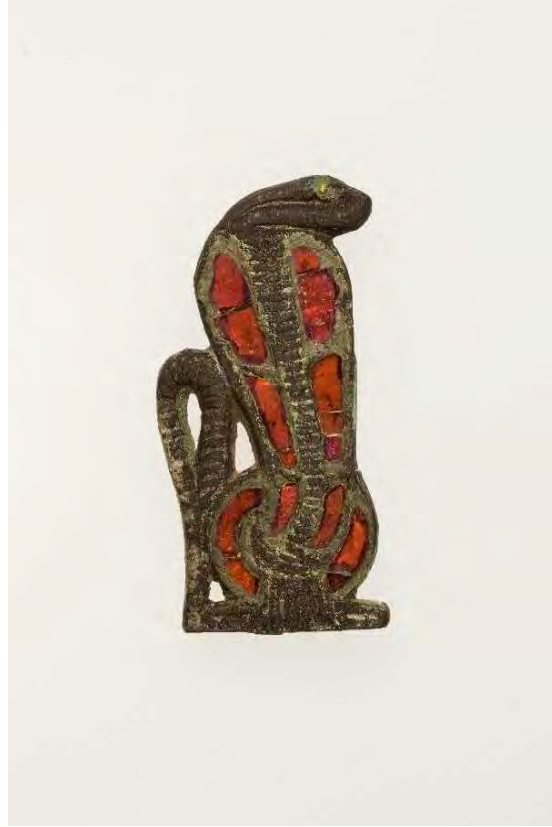


Görsel 2.3. Londra'daki Petrie Mısır Arkeolojisi Müzesi, Fotoğraf: Osama Shukir Muhammed Amin, "Ayakta Durur Pozisyonda Ra-Horakhty'e Tapan Bir Adamı Tasvir Eden Stilin Üst Parçası", 2016

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Was-sceptre> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.4. Uraeus sembolü

Eski Mısır'da egemenlik, kraliyet, tanrı ve ilahi otoritenin sembolüdür. Formu kobra yılanı şeklindedir (Görsel 2.4). Erken dönemlerde Tanrıça Wadjet ile ilişkilendirildi. Erken dönem Mısır tanrıçası olan Wadjet, sürünge bir forma sahipti. Kültü Nil deltasına yayılır ve Aşağı Mısır'ın koruyucu olarak anılır. Bir koruma sembolüdür, yeraltı dünyasının kapılarını korur, kraliyetlerin düşmanlarını uzaklaştırır ve ölen firavunlara yeraltı dünyasındaki yolculuklarında rehberlik eder. Antik Mısırlılar, kobranın yaklaşan düşmanlarına ateş püskürteceğine inanılırdı. Orta Krallık dönemi kraliyet ailesinin taç ve başlıklarında bir sembol olarak görebilebilir. *Uraeus*, firavun için topraklarında hak iddia ettiğini de temsil eder. Mısırın birleşmesinden sonra, firavunların tacı üzerinde, akbaba sembolüyle birlikte kullanılmaya başlandı.



Görsel 2.4. Metropolitan Sanat Müzesi, “Friz İçin Bir Uraeus”, 664–30 B.C.

Kaynak:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/560929#:~:text=Uraeus%20for%20freize%20664-30,Late%20Period-Ptolemaic%20Period&text=When%20a%20cobra%20is%20threatened,with%20a%20number%20of%20goddesses.> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.5. Antik Mısır kraliyet taları

Beyaz ta Hedjet, adına sahiptir. Yukarı Mısır, temsil eder. Kırmızı ta, Deshret adını alır. Aşağı Mısır temsil eder. Bu iki tacın birleşimi olan Pshent, Kral Menes ile kullanılmaya başlanılır antik Mısır'ın birliğini temsil eder. Atef başlığı ise Osiris tarafından giyilir. Yukarı mısırın beyaz tacının üzerine Busiris'i temsili kırmızı tüyler bulunur. Busiris, Osiris kültünün deltadaki merkezidir. 18. Sülale döneminde krallar ayrıca mavi tacı da kullanmaya başlanılır. Krallar genellikle, alnına sıkıca çekilmiş ve arkaya bağlanmış, yanlarda iki kanat sarkan bir kumaş parçası olan Nemes baş örtüsü ile de temsil edilir (Görsel 2.5).



Görsel 2.5. Kahire Mısır Müzesi, Fotoğraf: Roland Unger “Tutankhamun’nun Mumyasının Altın Maskesi ve Menes Tacı”, M.Ö.1323

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nemes> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.6. Nilüfer çiçeği sembolü

Antik Mısırlıların nilüfer bitkisine değerli anlamlar yüklemeleri doğanın içerisinde gizlidir.

Mavi lotus, güneş tanrısı ve firavunların bir simgesidir. Akşam batan ve sabah yükselen güneş gibi, lotus çiçeği de gündüz çiçek açar ve her gece kapanır. Yaratılış efsanesinin bir versiyonunda, güneş ilk önce ilkel höyüğün üzerinde açan dev bir lotus çiçeğinden doğar. Lotus böylece yeniden doğuşun, yaşamın yenilenmesinin ve sonsuz yaşam vaadinin sembolü haline gelir. Ayrıca Yukarı Mısırın sembolüdür (Görsel 2.6).

Ra güneş tanrısı antik Mısırın yaratıcısı lotus üzerinde uyur ya da kafası lotus içeresinden çıkar şekilde tasvir edilmiş. Nefertum, Ra ile ilişkili bir tanrıça, yine lotusdan yapılmış üzerinde iki adet tüy olan bir taç giymektedir. Hathor antik Mısırın gök tanrıçası bazen elinde lotus ile betimlenmekte (Rezania, 2011).

Dolayısıyla lotus antik Mısırlılar için çok önemli bir semboldür. Rezania, lotus için kökleri çamurdan yoksun ve gökyüzünü doğru yetiştir dolayısıyla spiritüel bir çiçek olduğunu söyler (Rezania, 2011).

Bir başka araştırmacı ise şu sözleri ile nilüfer çiçeğinin sembolik anlam niteliğindeki kökenlerini şu şekilde açıklar.

Mısırlılar da bazen büyük Yaşam Ruhu'nun sudan çıkan bir nilüfer çiçeğini yükselip açması olarak sembolize ediyorlardı. Sembolik olarak yapraklar ışığın ve hareketin tanrısını ortaya çıkarmak için geriye doğru eğilir. Yan tarafta, çeşitli büyüme aşamalarında tomurcuklar vardır. Bazen ise çiçek, sabah güneşi anlamında, küçük bir çocuk yetiştirir. Nilüferin kendisi yüce Tanrı'nın bir biçimidir ve yaşamın kökeninin bir çiçek sembolü olarak ifade edileceğine dair bir inanç olması gerektiği için efsanevi bir şeydir (Clark, 1959).

Eklemek gerekirse tanrı Nefertem bu çiçek ile bağdaştırılır. Bunson, antik Mısır'da *Sheshen* olarak adlandırılan nilüfer çiçeğinin, doğuş ve yaratılışın sembolünün olduğunu ayrıca Nefertem için kutsal olduğunu ve Ra'nın kozmolojik bir simgesi olduğunu açıkça belirtir. Simgesel olarak Ra'nın doğumu ve güncü belirttiğini ifade eder. Ayrıca Bunson nilüfer çiçeğinin ilahisinden bahseder. "Nilüfer sunağı Ra'nın yaratılış anında ilkel sülardan yükselişini onurlandıran bir ilahiydi. Nilüfer festivallerde misafirler tarafından buket şeklinde ellerde tutulurdu (Bunson, 2002)".

2.2.7. Papirüs çiçeği sembolü

Papirüs, yaşamın kendisinin ve mitolojideki tüm yaşamın geldiği ilkel bataklığın doğal bir sembolüdür. Aşağı Mısır'ın hanedan bitkisi, firavunlar tarafından inşa edilen tapınaklardaki sütunları süslemek için kullanılır. Papirüs sütunlarının da gökyüzünü tuttuğu söylenir (April McDevitt, 2019).



Görsel 2.6. *Luksor Tapınağı, “Yukarı ve Aşağı Mısır’ın Birleşimi Sembolize Eden Nilüfer ve Papirüs Çiçeği Tanrı Hapi’nin İkiz Tasvirleri Tarafından Birbirine Bağlanıyor”, 19. Sülale*

Kaynak: <https://www.ancientpages.com/2019/03/20/hapi-early-egyptian-god-of-the-nile-and-bringer-of-fertility-abundance-and-life/> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.8. Akbaba sembolü

Akbaba tipik olarak Yukarı Mısır'daki El-Kab şehrinin hamisi olan tanrıça Nekhebet ile ilişkilendirilir ve Yukarı mısırın sembolü haline gelmiştir (Görsel 2.7). El-Kab eski Mısır tarihinin başlarında önemli hale geldiğinde, akbaba kısa sürede tüm Yukarı Mısır için hanedana ait bir yaratık haline gelmiştir. Tanrıça Nekhebet ayrıca bir akbaba olarak tasvir edilir. Akbaba ayrıca Tanrıça Mut'un yanı sıra İsis ve Hathor'un da bir simgesidir. Mısırın birleşmesinden sonra firavunlar, kraliyet korumasının sembolü olarak *Uraeus*'u ve bir akbabanın başını alınlarına takarlar. Ayrıca dişiliğin de sembolüdür.



Görsel 2.7. Kahire Mısır Müzesi, “Akababa Göğüs Zırhı”

Kaynak: <https://www.artandobject.com/news/egyptian-amulets-and-their-power-history-jewelry> (Erişim Tarihi: 15.04.2021)

2.2.9. Harman döveni ve çoban sopası sembolü

Kraliyet, ihtişam ve egemenliğin sembolüdür. Çok yoğun olarak kullanılmıştır. Sanatçılar, firavunları bu iki nesneyi göğüslerinde çaprazlanmış bir pozisyonda tasvir etmişlerdir (Görsel 2.8). İlk olarak Kral Menes döneminde ortaya çıkmış mitolojik kral Osiris ile ilişkilendirilir. “Çoban değneği krallığı ayakta tutmayı, harman döveni ise toprağın bereketini sembolize etmektedir (Steele, 2002)”. Toby Wilkonsona göre: hayvancılık yapmak için kullanılan döven, hükümdarın zorlayıcı gücünün bir semboldür; sürüsünün çobanı olarak hükümdar, tebaasını cesaretlendirmek ve teşvik etmek için ise, çoban değneği bir semboldür (Wilkonson T. A., 1999).



Görsel 2.8. “Harman Döveni ve Çoban Asası Taştıyan Osiris”, M.Ö.664-343

Kaynak: <https://garyhendershott.net/icons/alexander-the-great/item/11-egyptian-statue-of-osiris.html> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.10. Ba

Ba sembolü, insan kafasına sahip olan bir kuş biçimindedir (Görsel 2.9). Antik Mısırlılar *Ba*'nin ölüm sonrası vücudu terk edip öte dünya hayatı döngüsünün bir parçası olarak görmüşlerdir. Bir şekilde, ölümden sonraki kişilik olarak görülmüştür. Gündüzleri yolculuğuna başlar; geceleri ise mumyaya geri döner. Eğer mumya zarar görmüş veya yerinde değilse *Ba* gelebilmesi için ölüye benzeyen heykeller kullanırdı. *Ba*, her gece yeniden vücut ile birleşebilmesi gerekir. Fiziksel bedenle o kadar yakındır ki yiyeceğe ve içeceğe ihtiyaç duyduğu düşünce yüzünden insanlar tarafından mezarlara bu ihtiyacı gidermek amaçlı besin bırakılırdı. Ölüler Kitabı'nın 89. büyüsü, *Ba*'nın vücutla yeniden birleşmesini sağlamak için mumyanın göğsüne altın bir kuşun yerleştirilmesini tavsiye eder.



Görsel 2.9. Metropolitan Sanat Müzesi, “*Ba Kuşu*” M.Ö.332-30

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545942> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.11. Ka

Ka, avuç içi izleyiciye doğru açık “u” biçimde açılmış kollar olarak biçimlendirildi (Görsel 2.10). *Ba*’ya benzer şekilde kişinin yaşam döngüsünde sahip olduğu, bugün ruh kavramına benzer, bir işlevdedir. İnsan doğduğunda bireyde ortaya çıkar. Bir kişi öldüğünde “*Ka* ile tanıştı” cümlesini kullanılır. Mezarlara kişinin *Ka*’sının yaşamını sürdürmesi için besinler bırakılır. Ayrıca mezarlar model evler bulundurmakta yine *Ka* kavramı ile alakalıdır. Rezania, şöyle bir tanım yaparak konuya açıklık getirir; “*Ka*, eski Mısır mitolojisindeki sembolizmin çok karmaşık bir parçasıdır ve birkaç şeyi temsil eder: *Ka*, her insandan, tanrılardan yaşam güçlerinin alınmasının bir sembolüdür, bu güçlerin kaynağıdır ve o her insanda ikamet eden ruhsal ikizidir (Rezania, 2011)”.



Görsel 2.10. Kahire Mısır Müzesi, Fotoğraf: Sandro Vannini, “Kral Hor’un Ka Heykeli”, M.Ö. 1777-1775

Kaynak: <https://old.egypt-museum.com/post/184976666191/ka-statue-king-hor> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.12. Tyet

Tyet sembolünün kökenleri gizemini korumaktadır ve bilinmemektedir. Pek çok bakımdan aşağıya doğru kıvrılması dışında *Ankh*'ı andırır (Görsel 2.11). Anlamı da *Ankh*'ı anımsatır. Genellikle refah veya yaşam anlamına gelecek şekilde açıklanır. Üçüncü hanedanlığa kadar *Tyet* hem *Ankh* hem de *Djed* sembolü ve daha sonraları *Was* asası ile kullanıldığı gözlenir. Kadın cinsel organı veya kadın elbisesinin bir detayı ya da bir kuşak düğümünü andırır dolayısıyla *Tyet* tanrıça İsis ilişkilendirilir. İsis'in düğümü İsis'in kanı diğer isimleridir. Koruma ve güvenliği temsil eder ve genellikle Ankh ile eşleştirilir, böylece hem İsis'i hem de Osiris'i hatırlattır. Genellikle yatak direklerine ve tapınak duvarlarına oyulmuştur. Yeni Krallık döneminde İsis kültünün tepe noktası yapmasıyla beraber çok fazla kullanılmıştır. (Mark, 2017).



Görsel 2.11. Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi, “Tyet”, M.Ö. 1.yy

Kaynak: <https://www.mfab.hu/artworks/girdle-of-isis-amulet-tyet-3/> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

2.2.13. Udjat

Stilize edilmiş bir gözden oluşur. Muhtemelen antik Mısır'da bir doğanın yüzündeki çizgiler taklit ederek stilize edilmiştir (Görsel 2.12). İyileşme ve korunmayı sembolize eden *Udjat* diğer bir adıyla Horusun gözü, Ra'nın gözü ya da *Wadjet* sembolü. Göz, tanrıça Wadjet'in temsil eden şeklidir. Horus, antik Mısır gök tanrısıdır ve bir doğan biçiminde tasvir edilmiştir. Cenaze muskaları firavunu ölüm sonrası yaşamda kötülüklerden korunmak amacı ile kullanılmıştır. Horus'un sağ gözü güneş tanrısı Ra ile ilişkilendirilmiştir. Sembolün ayna yansıması da bazen kullanılmıştır. Ayı ve tanrı Thoth'u temsil eder. Herhangi bir bilgi olmadan hangi tanrıya ait bir sembol olduğunu bilmek zordur.



Görsel 2.12. Fotoğraf: Jon Bodsworth, “Horus’un Gözü/ Udjat”, 2012

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_of_Horus#/media/File:Wedjat_\(Udjat\)_Eye_of_Horus_pendant.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_of_Horus#/media/File:Wedjat_(Udjat)_Eye_of_Horus_pendant.jpg)

2.2.14. Scarab

Scarabaeus sacer, Mısır sanatında ve ikonografisinde oldukça yaygın olarak kullanılan imaj ünlü bok böceğidir (Görsel 2.13). Bok böceğinin doğada önünde yuvarladığı dışkıya yumurtalarını bıraktıktan daha sonra yeni doğan böceklerin bu dışkıdan beslenmesinden dolayı onu tanrılar ile ilişkilendirmişlerdir. Böylece hayat ölümden gelmiş oldur. Mitolojide Khepri'de Güneş topunu gökyüzünde yuvarladığı, yeraltı dünyası yolculuğunda güvende tuttuğu ve ertesi gün onu şafağa ittiği düşüncesinden dolayı Scarab ile ilişkilendirilmiştir. İlk ara dönemde popüler bir şekilde

muskaları kullanılmış ve antik Mısır dönemi sona erene kadar bu popülerliğini korumuştur (Mark, 2017).



Görsel 2.13. *Brooklyn Müzesi, “Kanatlı Scarab”, M.Ö. 664-332*

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/119440> (Erişim Tarihi: 23.04.2021)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ANTİK MISIR SANATINDA SEMBOLİK İFADE BİÇİMİ

Antik Mısır sanatı tüm öğeleriyle sembolik bir anlatı biçimidir. Bir eserde kullanılan renk, biçim, kompozisyonda bulunan boyutlandırma vb... her öğenin zamanında fonksiyonel oldukları için kullandıklarını düşünmek gerekir. Antik Mısır heykelini dönemin kültüründen ayırıp sadece estetik değerden okumak o heykel ve kabartmalara ulaşabilmek adına eksik kalır. Antik Mısırlılar, sanatı hayatlarının bir gereksinimi olarak görmüş olduklarından, onların bu eserlere olan duygusu günümüzde bizim müze ve sergi salonlarında deneyimlediğimiz duygudan çok farklı olduğu açıktır. Heykel ve türevleriyle olan bu ilişkileri anlıyoruz ki insanlık tarihinin başından beri var olduğunu bildiğimiz sembolizm yardımıyla yapmış ve bunu bugün bizim sanat öğeleri ve tasarım ilkeleri dediğimiz kavramlara sembolik ifadeler katarak gerçekleştirmişler ancak açıkça söylemek gerekirse kullanılan sembolik dil tüm Mısır tarihi boyunca aynı şekilde ifade edilmemiştir hatta bazen aynı dönemler içerisinde bile bu dil farklı anlamlar ifade etmektedir. Bu tezde çözülebilmiş veya çözülmeye yaklaşılmış sembolik anlatılar üzerine durulmuştur. Antik Mısır günümüz için büyük bir gizem olmayı bu şekilde devam ettirmektedir.

Ayrıntılı olarak işlenen bu bölüm, genel hatları belirlemek ve konuyu daha anlaşılır kılmak amaçlı birkaç örnek ile açıklamak adına giriş yapıldığında: Mısır sanatının kavramsal olduğu fikrini oluşturduktan sonra sanatın kanonları daha kolay anlaşılır bir duruma girer. Pozisyon, proporsiyon ve postürlerin sembolik anlam ve ikonografi barındırdığını görülür. Bunun dışında statü ve rollerin; boyut, renk, poz ve yerleşim gibi artistik gelenekler ile ifade edildiği bilinmektedir. Örneğin Tanrı, Firavun ve sonra diğer otorite sahibi olan baskın figürler basitçe diğer figürlerden daha büyük tasvir edilir. Yüksek memurlar, generaller astların üzerinde yükselir. Kocalar eşlerinden daha büyüktür. Cinsiyet farkını ve sosyal yaşam alanındaki fonksiyonları belirlemek amacı ile erkekler hafif kırmızı; kadınlar ise daha soluk renkler ile ifade edilir. Donmuş bir durgunluk sahnesinde bir erkeğin karısının kolu her zaman kocasının omzuna ya da beline dolandır. Erkekler ve tanrılar sol ayağını ileri, aktif ve iddialı bir şekilde uzatırken, kadınlar görev bilinciyle ayaklarını bir arada tutarlar. Çocuklar tek parmakları ağızda tutarak görürken yas tutan kadınlar kolları havaya kaldırmış veya başlarını kolları yardımıyla sıkıştırmış olarak gösterirler. Firavunlar egemenliklerini göstermek adına düşmanlarının başlarını gürzler ile ezer (Alm, 2021). Bu konsept sanat anlayışını göstermek adına sadece

bir örnektir. Daha detaylı olarak inceleyeceğimiz bu bölüm antik Mısır'ın sembolleri nasıl ifade ederek anlama kattıklarını ve bunları büyüsel anlamda işlevsel kıldıklarını anlatacak. Üzerinde fazla çalışma olmayan bu alanda, yol gösterici ve öncü bir çalışmaya sahip olan Wilkonson R. H.'nin *Symbol & Magic in Egyptian Art* isimli kitabı takip edilmiştir.

3.1. Kullanılan Biçim Üzerinden Sembolik Anlam Dili

Mısırlı sanatçının maddi dünyadaki formları keşfetmesi ve genişletmesi, Mısır evreninin ortaya çıktığı yaratma sürecinin bir devamıdır. Mısırlı sanatçılar evrenin günlük yenilenmesinde yer alırlar (Ignatov, 2004).

Mısır kültüründe form, sembolizm ve büyüsel işlev arasında bulunan ilişki hemen hemen her nesnede görülebilmektedir. En küçük kişisel bir süslemeden devasa tapınak komplekslerinin mimarisine ait planlara kadar bu görülür. Aslında biçim, Mısır sanatının çoğunda yalnızca en genel biçimde işlevi takip eder. Biçim ve biçimin belirli ayrıntıları, pratik kaygılardan ziyade sembolik ifade tarafından belirlenir. Biçim, sembolizmde birincil ve ikincil olmak üzere iki seviye anlam ilişkisi barındırır. Birincil ya da dolaysız olarak bir nesnenin biçimi kavram, fikir ya da nesnenin doğrudan ilişkili olduğu kimlikler öne sürer. Birçok eserde nesne belirli tanrı veya tanrıçayı öne süren tanrısal konum ile ilişkilidir. İkincil ya da dolaylı ilişkisi ise bir nesnenin, biçimi görünenden farklı olan, kendi sembolik önemi olan biçimdir (Wilkonson R. H., 1994).

Farklı biçimlerin benzer anlamlara sahip olabilmesi veya benzer biçimlerde farklı anlamların olabilmesi rastlanır durumlardır. Dolayısıyla geçişken bir biçimlendirme anlayışı ve bu biçimlere anlamlar yükleme durumu mevcuttur.

Mısır kralının boğa, şahin, sfenks veya başka bir yaratık olarak sıkça tasvir edilmesinde olduğu gibi, genellikle farklı sembolik biçimler aynı anlama sahiptir.

Kral bir şahin biçiminde insana ait uzuvlar eklenerek düşmanını cezalandırırken aynı cezalandırma sahnesi kralı boğa biçimine sokup düşmanları ezer biçimde gösterilebilmektedir.

Biçim sembolizmi, bir nesnenin temel şeklinin başka anlamlı bir biçimiyle basit denklemden çok daha derine inebilir. Çoğu zaman, bu tür bir sembolizm yalnızca bir nesnenin genel şeklini değil, aynı zamanda bireysel eklemelerin biçimlerini de içerir. Sembolizmin bu inceliği, özel ve kült ortamlarda kullanılmak üzere bir dizi küçük, kulplu nesnede açıkça görülebilir: el aynası ve genellikle benzer anlamlarla farklı dekoratif

biçimler sergileyen "kozmetik kaşık" nesnesine benzer şekilde olduğu gibi (Wilkinson R. H., 1994).

Farklı sembolik biçimler aynı anlamları içerebildiği gibi aynı formlarda kendi içlerindeki küçük değişiklikler ile farklı sembolik anlamlar içerebilmektedir.

Çok farklı sembolik formlar ortak bir anlam önerebiliyorsa, aynı formdaki küçük varyasyonlar bazen farklı sembolik çağrışımlara da sahip olabilir. *Ankh* buketi ve *Ankh* aynası gibi kişisel kullanım formları, ilahiyatla ilişkili bir sembolü önermek için kullanılabilir gibi, daha nadiren, form değişikliği tam tersi amaç için gerçekleştirilmiş ve halkın cenaze sanatında kullandığı motifler kraliyet kullanımı için ayarlanmış. Bu, menet kuşu motifinin veya Mısır mitolojisinin ilginç bir varyantında görülür (Wilkinson R. H., 1994).

Antik mısırdaki insanlar Menet kuşunun gün doğuşu ile yuvasından kalkışı ve gün batımı ile geri dönmesini gözlemlemiş ve onu kendi öte dünya inanışlarında bulunan ölmüş insanın yolculuğu ile bağdaştırmıştır. Bu kullanım orta krallığın sonuna kadar sürmüş daha sonra yeni krallık döneminde Menet kuşu sembolü kafasının ve kuyruğunun şahin kuşu ile değiştirmiş, ki bu kuş doğrudan kraliyet ile bağlantılıdır, arkasındaki güneş kursuna dokunmadan farklı bir anlamda kullanmışlardır. Karnak'da bulunan bir kralın rölyefindeki giysisinde bir süsleme olarak kraliyetin doğrudan motifi olarak kullanılmıştır (Wilkinson R. H., 1994).

Antik Mısır figüratif heykelindeki durgun, oturmuş veya ayakta pozlar genel bir kuraldır ancak bu sembolik bir form biçimidir. Blok heykel genellikle, en azından genel haliyle "tanrı" için hiyeroglif pozuna benzer ve ölünün resmedilmesi için bu tür heykellerin kullanılması, bu benzerliğe dayanır. Bununla birlikte, aynı genel tipteki diğer heykellerin ayrıntıları, konularının basitçe, belki tapınağın içinde dindar bir şekilde veya hatta bir taşıma sandalyesine oturmuş biçimde gösterir (Wilkinson R. H., 1994).

3.2. Ölçeklendirme ile Kurulan Sembolik Anlatı

Antik Mısır rölyefinde bulunan kompozisyonda kral figürünü bulmak oldukça kolaydır. Bunun nedeni antik sanatçıların boyut ile toplumsal statü arasında basit ve etkili bir ilişki kurmasından kaynaklanmaktadır. Kral Narmer paleti antik Mısırın en eski buluntularından biridir. Paletin arka yüzünde Kral Narmer'in içinde bulunduğu bir insan topluluğu bulunur. Açıkça görülür ki Narmer diğer figürlerden boyut olarak büyük tasvir edilmiştir. Özellikle krallar, tanrılar ve tanrıçalar iki boyutlu kompozisyonda en büyük figürlerdir. Bu anlatı yöntemi sadece antik Mısır'a özgün değildir ve birçok antik

uygarlıkta aynı yönteme rastlanmaktadır. Bu sembolizm g   ile ilişkilidir. Narmer'in düşmanları alt edip yenmesi onu güçlü kılınmış ve heykeltıraşlar bu g  c  ilkel bir eğilimle figürün boyutunu diğerlerinden büyük yaparak göstermeyi tercih etmişlerdir. Zamanla bu tasvir biçimi bir disipline dönüşmüştür. Antik mısırlı sanatçılar için firavunun gücü onun tasvirlerinin boyutuyla ilişkilidir. Sanatçıların din adamlarıyla aynı veya daha üstte bir pozisyonda olduğunu düşündüğümüzde bu pratiği kralın gücünü temsil etmenin ötesinde onun tanrısal yeteneklerini arttırma isteğinden dolayı heykelleri zamanla devasa boyutlara ulaştırdıkları düşünülebilir.

Figürlerin  leği, hiyerarşiyi göstermek için en sık kullanılan yöntemdir. Figürler ne kadar büyükse, o kişilerin toplumsal önemi de o kadar yüksektir. Krallar genelde ilahlarla aynı büyüklükte temsil edilirler. Krallar ve tanrılar, soylulardan büyük, sıradan Mısırlıdan ise oldukça büyüktür (Calvert, 2018). Ölçeklendirme sadece kralın büyük yapılmasından ibaret değildir eğer bir figür kral ile aynı ölçekte işlenmişse bu onun kral ile eşit olduğu anlamına gelir.

Erken dönem Mısır sanatında sıklıkla kullanılan bu yöntem kralı tebaasından ayırmanın yanı sıra kral, vezir ve hizmetkarların da boyutlarının derecelendirilmesini sağlar. Bir figür kompozisyonda diğer figürlerden büyük tasvir edilmiş ise bu onun statüsünün diğerlerinden yüksek olduğunu ifade eder.

Antik Mısırlıların büyük eserlerle dolaysız bir bağ kurdukları aşık rdır. Heykeli inançların bir parçası olarak g rd kləri için içindeki anlamı genişletmek açısından ebatlarını b y tmeye karar vermişlerdir. Metafiziksel olarak kötü varlıklardan koruması gerektiğini d ş nm şlerse büyük heykelin daha etkili olacağında karar kılınmış olabilirler.

Bu anlatı tarzı Wilkonsan'a göre fiziksel gücün doğrudan toplum statüsünde etkin olmasından kaynaklanmış kısa zaman içerisinde kralın fiziksel olarak altındakilerden daha büyük olmasa da o şekilde tasvir edilmesine dönüşmüştür (Wilkinson R. H., 1994). Kralı farklı bir düzlemdeki varlık konumuna getirmiştir. Zamanla bu ilke sadece kuvvetin göstergesi olmaktan çıkıp g   ve önemin sembolik anlamına dönüşmüştür.

Antik Mısırdaki bir heykeli büyük yapmak bazen kötü giden yönetiminde işareti olabilir. İktidarda bulunan yöneticiler sarsıntılı dönemlerde heykelin ebatlarını büyütür. Bu sebepten dolayı devasa heykel ve rölyef yapımı politik bir bakış açısının sembolik bir şekilde ifade eder.

Heykelin ebatların büyütülmesi temelinde heykelin sembolize ettiği şeylerin gücünü arttırmayla alakalı olduğu düşünülmesi mümkündür. Kralın mutlak gücü,

koruyucu olma özelliği gibi firavuna atfedilmiş yeteneklerin heykel büyüdükçe arttığı düşünülmüş olabilir. Heykelin ebatlarının büyük yapılma isteği Mısırın ilk dönemlerinde fiziksel olarak büyük olan kişinin kuvvetli olduğu fikrine dayandırılabilir. Fiziksel büyüklük sembolleşerek kralların diğer figürlerden daha büyük tasvir etme kuralına dönüşmüştür. Bu durumu bir önceki kraldan daha büyük eserler yapma arzusu tetiklenmiş olabilir çünkü firavunların bu yönde arzuları olduğu düşünülüyor ancak sadece fonksiyonel bir tutum olmadığı da bilinmektedir. Bazen politik sembolizmin, propagandist bir tutum ya da kralların büyüklük arzusunu tamamlamak adına yapıldığı düşünceleri mevcuttur.

3.3. Kullanılan Malzemenin Sembolik Anlatısı

“Bir eserin dış görünüşü sembolik anlamda içsel özünden daha az bir öneme sahip değildi hatta bazı durumlarda objenin birincil unsuru olarak, malzemenin sembolik anlamı öne çıkıyordu (Wilkinson R. H., 1994)”. Antik Mısır sanatında kullanılan malzeme de bir sembolik anlatı biçimiydi. “Antik Mısırlıların kavramları, onların malzeme ve onun fiziksel özelliklerine ilişkin algılarından kaynaklanır (Raven, 1988)”. Kimi zaman o malzemenin nadir olması, kimi zaman malzemenin doğa üzerinde gösterdiği ve insanlarda oluşturduğu izlenim onun değerini belirleyip nerede uygulanması gerektiğine ait görüşler oluşturmuş gözükür. Örneğin altın, parlak bir materyal olmasından dolayı güneş tanrıları ile bağdaştırılmış. Kararma yapmadığı için sonsuzluğun metaforudur. Gümüş ise ay tanrıları ile bağdaştırılır. “Çoğu gümüş Batı Asya’dan ya da Ege’den ithal ediliyordu (Watts, 1998)”. Bu kıtlık Yeni Krallık zamanına kadar gözükür. Antik Mısırlıların tanrıların bedenlerinin altından, kemiklerinin ise gümüşten olduklarına inanılır. Bu durum da onların malzemeler ile sembolik bir dil oluşturmalarıyla bağlantılı gözükür. Sadece altın veya gümüş değil; bilindiği üzere parlatılan bir taş bile olsa tanrılar ile bağlantılıdır.

Hiç şüphe yok ki, bu metallerin parlak görünümleri ve bozulmaz olmalarının yanı sıra, gök cisimlerinin parlaklığıyla ilişkilendirildiği için ana çekiciliğini oluşturdu. Aynı çağrışım, taş heykellerin titiz cilasını ve ahşap nesneler üzerinde parlak vernik kullanılmasını açıklayabilir. Böyle bir görünümün gerçekten de güneş sembolizmiyle ilişkili olduğu, antik Mısır fayansını incelediğimizde netleşiyor (Raven, 1988).

Anlaşıldığı üzere parlaklık veren malzemeler sembolik bir şekilde ilahi varlıklar ve onların güçleri ile eşleştirilmiş. “Güneş tanrısı Ra, bazen kendini altın dağı olarak

tanımlar ya da benzer sıfatlar kullanılır, birçok kaynakta metalin güneşe dair bir anlamı bulunmaktadır (Wilkinson R. H., 1994)”.

Wilkinson, demir madeninin meteorit ve kozmik kökeninden dolayı kutsal önemi olduğu, büyüsel amaçlar için kullanıldığı kanısındadır. Demir madeni “Cennetin Metali” olarak adlandırılması antik Mısırlılar için ne kadar önemli olduğunu ortaya koyar. Buna karşın Antik tarihçi Plutarhos, antik Mısırlıların demir için “Tayfunun kemikleri” dediklerini belirtir (Wainwright, 1932). Tayfun, Mısırlıların kötücül tanrısı Seth anlamına gelir. Antik Mısırlıların, 18. Sülale döneminin sonlarına kadar, demiri sadece meteoritlerden elde ettikleri düşünülürse bu tarz adlandırmaları anlaşılır kılar. Ayrıca antik Mısırlıların ağız açma seremonilerinde keserlerin uçlarında demir bıçaklar kullandıklarından dolayı demire sembolik ve büyüsel anlamlar atfettiklerini düşünülür (Wilkinson R. H., 1994, s. 85).

Wilkinson kurşun madeninin karakteristik olarak hem esnekliğinden hem de dayanıklılığından dolayı yaygın bir şekilde sembolik olarak kullanıldığını belirtir. Kurşunun hem doğanın koruyucu görevini hem de yıkıcı görevini sembolize ettiğini söyler. Bazı törenlerde kurşundan yapılmış figürlerin parçalanması üzerine ritüeller düzenlendiğini dile getirir. Ayrıca eşlerin küçük figürlerinin de yapıldığı, ufak aşk tılsımlarının bulunmasından dolayı doğurganlıkla ilgili bir kullanım olabileceği düşünülür (Wilkinson R. H., 1994). Düşük erime noktasına sahip olması bu materyalin yaygın kullanımını açıklar.

Antik Mısırlılar oldukça çeşitli kayaçları kullanmakta başarılıdır. Bazalt, kaymak taşı, breş, diyorit, çakmak taşı, kuvarsit, granit, yılan taşı sembolik ve dekoratif anlamda kullanılır. Kayaçların fiziksel özellikleri antik Mısırlılara büyüsel olarak bağlar kurmasına sebep olur. Örneğin; yılan taşının damarlı ve yılan derisine benzer niteliği dolayısıyla yapılan muskaların Mısırlıları akrep ve yılanların saldırılarından koruduğuna inanmaya teşvik eder (Wilkinson R. H., 1994). Taşlar, sağlam ve zamana karşı dirayetli karakteristik yapılarıyla Mısırlılara ilgi çekici gelmiş olması mümkündür. Öyle ki işleme, temin etmesi zor bir materyal olmasına karşın Mısırlılar için neredeyse ana malzemedir. Hoffmeier, antik bir Mısır yazıtından şu satırları yorumlayarak, Mısırlılarında taşın önemini anlatması açısından mitolojideki yerini şöyle açıklar. “Taşın saflığı ve muhteşem kalitesi tanrı Mit ile ilişkilidir. Onun dağdaki varlığı taşı kutsal kılar (Hoffmeier, 1985)”. Min kültü sülaleler öncesine dayanır. Dolayısıyla, Taşı özellikleri doğrultusunda ona sembolik anlamlar yüklemeleri eski bir gelenek olması düşünülür.

Zaman içerisinde anlamları genişlemiş, yeni kaynaklar bulundukça çeşitlenmiş olması mümkündür. Wilkonson, Yeni Krallık zamanı heykeller için kullanılan sıfatlardan birinin, “kutsal”, olduğunu söyler.

Bal mumu antik Mısırda bereket verici, yıkıcı ve koruyucu sembolik anlatıya sahiptir. Düşmanları kara büyü yapmak amacıyla bal mumundan yapılan figürler yok edilir. Hoffmeier, bu tutumun bal mumunun plastisite olarak canlıya benzer bir malzeme olduğu düşünüldüğünden kaynaklanmış olabileceğini dile getirir (Hoffmeier, 1985). Bal mumu Tanrı Ra ve kızı Maat ile bağdaştırılmış ve güneş mitolojisine ait görülür. Wilkonson, bu ilahlara ait bal mumundan heykellerinin mevcut olduğunu söyler (Wilkonson R. H., 1994).

Hoffmeier, kilin ya da çamurun bal mumuna benzer biçimde; çabuk bozulup, çabuk şekil verilebilen bir plastik yapıda olmasından dolayı Mısırlıların onu hayat ve ölüm arasındaki spontane geçişine benzettiklerine iddia eder ancak bal mumuna karşın ateş ile etkileşime girdiğinde yok olmadığını ona karşın dayanıklı hale geldiğini belirtir. Bu durum antik Mısırlılar için bal mumunu kilden ayırır. Kilin bereketini Nil nehrinin gelgitlerinden sonra ortaya çıkan verimli toprağa bağlamış olmalıdırlar. Bu Mısırlılar için sadece bereket değil yeni bir hayat anlamındadır ancak tüm bunlardan öte Hoffmeier, kilin daha çok koruyucu ritüellerde kullanıldığını belirtir (Hoffmeier, 1985).

3.4. Kullanılan Renklerin Sembolik Anlatısı

Mısırın kuru iklimi ve Mısırlıların mineral pigmenti kullanmaları objelerin üzerine uygulanan renklerin kaybolmaması açısından önemli bir avantaj sağlar. Heykel ve rölyeflerde renk kullanıldığı bilgisi, Mısır sanatını anlamak açısından önemlidir. Heykellerde renk kullanımı sadece estetik kaygılar ile ortaya çıkmaz ayrıca sembolik anlamlar ifade etmek için de kullanılır. Kırmızı, sarı, beyaz, siyah, yeşil ve mavinin antik sanatçıların paletlerinde bulunan altı ana renk olarak bulunur (Görsel 3.1). Wilkonson, bazen siyah ve beyaz renk pigmentlerini kullanarak renk skalalarını genişletebildiklerini belirtir ancak Mısırlı sanatçıların paletlerinde sembolik anlamlarından ötürü daha güçlü ve temel renkleri tercih ettiklerini söyler (Wilkonson R. H., 1994). Sembolik anlamları açısından; mavi ve yeşil renkler, su ve Nil nehrini ve bitki örtüsünü sembolize eder. Sarı ve altınsı renkler, güneş ve güneş tanrıları ile bağdaştırılır. Kırmızı ve türevlerinin durumu, biraz daha kompleks olmasına rağmen çöl, güç, kan, canlılık ile ilişkilidir (Watts, 1998). Mısırlılar renk pigmentlerini elde ettikleri cisimlere atfettikleri

anlamlardan kaynaklı sembolik bir anlam oluşturmak için kullanmış olmaları mümkündür.



Görsel 3.1. Fotoğraf: Pataki Mâjrtâ, “Tahtında Oturan Tutankhamun ve Eşi Ankhsenamun Bir Detay”, M.Ö. 1327

Kaynak: <https://www.worldhistory.org/image/2508/tutankhamun--ankhsenamun/> (Erişim Tarihi: 22.04.2021)

Antik Mısırlılar, zamana karşı dayanıklı olduğu için renk elde etmekte mineral pigmentlerinden faydalanmışlardır. Örneğin beyaz renk için alçı, kalsiyum karbonat ve kuvars tozu; siyah için kandil isi veya kömür; sarı için sarı toprak boyası-demir oksit; kırmızı için kırmızı toprak boyası-demir oksit veya hematit; yeşil için malakit veya lapis

lazuli; açık mavi için turkuaz ve ultramarin ya da “Mısır mavisi” denilen renk için ise sentetik bir bakır kalsiyum-tatrasilikat karışımı kullandılar (Alm, 2021).

Tanrı Nefertem’in heykelleri, “güzel kokuların efendisi” nilüfer çiçeği ile ilişkilendirilir ve genellikle altın ya da bronz yerine gümüş tercih edilir bunun sebebi gümüş renginin beyaz çiçekler ile olan ilişkisinden kaynaklanır.

Mısırlıların kullandıkları renklerin neyi sembolize ettiğine değinmek gerekirse:

Kırmızı, ateş ve kan ile bağdaştırılır; hayatın ve iyileşmenin sembolize edilmesidir. Wilkonson, öte hayatın zararlı güçlerini sembolize ettiğini de söyler (Wilkonson R. H., 1994). Kötücül tanrı Seth ile doğrudan bağlantısı olduğu anlaşılmaktadır. Sembollerin de kullanımı bazı sebeplerden dolayı değişime uğrayabilir. Wilkonsan’a göre böyle bir değişim, Ramses II’nin kırmızı saç ile tasvir edilmiş olabileceğini düşünür. Ayrıca, erkek figürlerin tenleri koyu kırmızı- kahverengi olarak betimleni. Bu gündelik hayatta erkeklerin dış mekânda zaman geçirdiklerine işaretir. Alm ise kırmızı rengin hayat ve başarı ile ilişkili olduğunu söyler ve festivallerde Mısır halkından insanların kendilerini kırmızıya boyadıkları ve kırmızı akik taşı kolye taktıkları anekdotunu ekler (Alm, 2021). Yine Alm, kırmızının da Wilkonson’ın söylediği gibi çift uçlu bir anlamı olduğuna değinir; kırmızı kalbe sahip olma anlamının öfkeye boğun eğen ve çirkin bir şekilde davranan insanlara atfettikleri bir sıfat olduğunu söyler (Alm, 2021).

Mavi renk, hayat ve doğumun sembolüdür. Dünyanın yaratılışı ile ilgili olduğu düşünülür. Bu bağlamda su, hava, cennet, gelgitleri yaratılış ve yeniden doğum ile ilişkilidir. Amun- Ra ile mavi renk bağdaştırılır ve yaratılış resimlerinde de mavi maske taktığı görülür. Alm, mavinin bereket, hayat ve yeniden doğuş ile ilişkili olduğunu belirtir. Su ve gökyüzü ile bağdaştırmaktan geri kalmaz (Alm, 2021).

Sarı, sonsuzluk ve zarar verilemez olanı sembolize eder ve altının renginin sarı olması bu anlayışın gelişiminde etkili olur. Daha önce de belirtildiği üzere tanrıların etlerinin altından olduğu inancı bulunur. Tüm bu özellikler altın ile tanrıların eşleştirilmesi ile uyur. Ayrıca kadın heykellerin cilt rengi sarı olarak tasvir edilir. Bu durum kadınların gündelik hayatta iç mekanlarda zaman geçirmiş olmaları sebebiyle gelişmiş olabilir.

Yeşil, bereket, yetişen şeyler, neşe ve doğanın kendisidir. Gençliği, bitkileri, iyileşmeyi sembolize eder. Yeniden doğuşu Osiris üzerinden okumamız mümkündür. Mitolojide Osiris’in öldükten sonra İsis’in büyülerıyla tekrar dirilmiş olması

düşünüldüğünde bu durum açıklanabilir. Yeraltı dünyasının kralı Osiris'in derisinin rengi yeşil olarak betimlenir.

Beyaz, temizliği simgeler. Ritüel, saflık ve kutsallık ile bağdaştırılır. Beyaz her şeye gücü yetmek anlamı içerir. Antik Mısır rahiplerinin sandaletleri dahil beyaz giyimi tercih ederler. Aşağı Mısır tacı beyaz olup, Mısırlılar bunu zafer ve mutluluk olarak görür. Antik Mısırlılar için “gümüş ve beyaz” aynı şekilde yazılır, muhtemelen anlamları da aynıdır. Mısırlıların tanrıların kemiklerinin gümüşten olduklarını düşünürler. Bu anekdot beyaza atfettikleri anlamı oldukça anlaşılabilir kılmaktadır.

Siyah, Mısır için önemlidir. Erken dönemlerde insanlar Mısırı “Siyah Diyar” olarak adlandırır. Bunun dışında genel inanış gecenin ve ölümün rengi olmasına karşın bazen ölümden tekrar doğuşa ya da berekete işaret etmektedir. (Wilkinson R. H., 1994) Wilkinson, bunun sebebinin Nil nehrinin geri çekilmesiyle oluşan bereketli siyah alüvyon toprağıyla alakalı olduğunu düşünür.

3.5. Kullanılan Jestler ile Kurulan Sembolik Anlatı

Genel olarak bu bölüm heykel ve rölyeflerde figürlerin uzuvları doğrultusunda neler anlatmak istediklerin ortaya koymak amaçlı ele alınmıştır. Diğer bütün antik eserlerde bulunan sembolik dil, jestler yardımıyla da anlatılmak istenmiştir. “Jestlerin sözlü olmayan iletişimi, metin kaynaklarından her zaman kolaylıkla elde edilemeyen bir dizi duygu, kültürel fikir ve inançları temsil eder (Mohamed, Kandil, & Zaki, 2019)”. Bu açıdan jestleri oldukça değerli bir kaynak olarak görmek doğru olur. Ayrıca bazı betimlemelerin günümüz yaşantılarımız ile uygun düşmesi bu bölüm için ilgi çekici bir nokta oluşturur. Bir kralın düşmanlarını yenmesini ifade ederken, bir tebaaya ait insanın ağıt yakması veya bir esirin merhamet dilemesi gibi birçok durum realist ve idealist bir anlatı ile tasvir edilir (Görsel 3.2). Bu tasvirler kraliyet heykelleri ve bireysel heykeller olarak ikiye ayrılarak farklı bir jest dinamiği izler. Örneğin merhamet konusu, kral için basit bir el jesti olurken bir esir için tüm vücudunu kullanması gereken, bir poz olarak karşımıza çıkar. Wilkinson'a göre jestleri, daha büyük bir faaliyetin parçası olarak kullanılabilen veya bağımsız olarak işlev görebilen, spesifik olarak belirlenmiş bireysel hareketler, duruşlar veya pozlar olarak tanımlanır (Wilkinson R. H., 1994). Wilkinson'un bazı pozların neyi sembolize ettiğine bakmak konuya açıklık getirecektir.



Görsel 3.2. Amenemhat'ın Mezarı, "Profesyonel Ağıt Yakan Kadınlar" 19. Sülale

Kaynak: <http://www.mariarosavaldesogo.com/controlled-attitude-professional-mourners-ancient-egypt/>
(Erişim Tarihi:24.04.2021)

Üstünlük-güç jestleri: Nadiren görülsede kralların veya tanrıların düşmanlarına karşı kazandığı zaferleri tasvir eden resmi sahnelerde egemenlik jestleriyle karşılaşılır. (Wilkinson R. H., 1994) Genelde düşmanlarını bir elleriyle kafalarından ya da saçlarından tuttıkları diğer elleriyle havaya kaldırdıkları bir sopa veya gürz ile şiddet gösterecekleri idealize edilmiş bir anı tasvir edilir. Narmer paletinin ön yüzünde bu örneklerin ilkinin görüldüğüdür. Benzeri eserlerin belki savaş sonrası yapılmış olabileceği veya bir büyü olarak savaş öncesi başarı elde edebilmek adına da yapılmış olabileceği düşünülür. Kraliyet heykellerine bakıldığında zaman, gücü temsil etmek adına, dizlerinin üzerine uzanmış ve yumruk biçiminde sıkılmış bir el görülür.

İtaat: Bu jestler, bir kişinin genellikle bir veya iki koluna veya omzuna zıt elleriyle dokunması ile tasvir edilir ve temelde eğilme hareketini içerir. Bu jestler, tam bir secde ile de yoğunlaştırılabilir. Yeni Krallık savaş sahnelerinde sık sık bozguna uğramış düşmanların gösterildiği farklı bir jest ve teslimiyet, sanki mağlup figürler kendilerini galiplerinden korumaya veya merhamet dilemeye çalışıyormuş gibi, yüzün önünde bir koldan çekilmeyi içerir.

Korunma: Eski Krallık zamanlarından itibaren, bir veya iki uzatılmış parmağı su aygırı veya timsah gibi tehlikeli yaratıklara doğru uzatan figürleri gösteren temsillerde

özellikle koruyucu bir jest bulunur. Taştan oyulmuş veya başka bir malzemeden yapılmış iki parmakta oluşan muskalar, bu jestlerle aynı apotropaik (muskavari) işlevi taşır. Kraliyet heykellerinde şahin formundaki canlı kanatlarını uzatarak kralın başının arkasında duruyorsa koruma anlamındadır. Ya da şahin başlı antropomorfik figür kralın önünde durup elini ensesinden tutması ve kendisini bakması da aynı anlamdadır. Figürlerde avuç içi öne bakacak şekilde her iki kol da yanlara doğru uzatılır, kollar başın hizasını geçer.

Şükretmek: Mısırlıların krallarından veya tanrılardan önceki temsillerinde sıklıkla görülen temel şükretme veya yalvarma tutumudur. Bir veya iki kolunu omuz hizasında, avuç içi dışarıya bakacak şekilde övgü nesnesine yönelir. Aynı hareketin diz çökmüş hali, basitçe, jestin anlamının yoğunlaşmasını ifade eder.

Merhamet- Barış: Etken olarak kraliyet heykellerinde görülür. Açılmış sol avucun diz üzerine yerleştirilmesi olarak karşımıza çıkar. Bazen kralların iki avcunun açılmış bir şekilde dizlerine konulması merhamet ve barış anlamındadır (Nicholas, 1992) .

Tapınma: Her iki kol da ellerini kaldırarak omuz ve kafa arasında olacak şekilde öne doğru uzatılır.

Neşe: Bu hareketlerde iki el veya bazen sadece bir el, avuç içi omuz seviyesinden üstüne doğru tutulur. Bu poza genel olarak kraliyet ödülleri esnasında veya zafer kutlamalarında oldukça fazla rastlanır (Wilkinson R. H., 1994).

Matem: Mısır sanatında en sık görülen klasik yas hareketidir, bir veya iki elin yüzü örtecekmiş gibi başın önüne konumlandırılır veya başın üstünde yerleştirilir.

Adak: Oldukça anlaşılabilir bir biçimde olan bu tasvirler genellikle kralın veya tanrının önünde eğilerek, çömelerek sunaklarını iletirler. Bir nesnenin aktif, biçimsel sunumu, genellikle nesnenin uzatılmış, ele geçirilmiş elin son pozdan farklı bir jest üzerinde tutulmasıyla ifade edilir (Wilkinson R. H., 1994). Bazı kraliyet heykellerinin elinde kavanozlar “nw” vardır. Bu kavanozlara süt ya da şarap konulduğu ve tanrılara adandığı düşünülür (El-Shahawy, 2005).

3.6. Örnekler ile Sembolik Anlatı Biçimi

3.6.1. Mikerinos ve eşi

Heykel grovakdan yapılmıştır yontması oldukça zordur, aşınmaz (Görsel 3.3). Önemi arttırmak dolayısıyla seçilmiş olabilir. Renklendirilmiş olduğu boya kalıntılarından anlaşılır. Boyanın yavaş yavaş yıpranması, yavaş yavaş siyah taşı ortaya çıkarması ve nihai olarak Osiris'e dönüşmesi amaçlanmış olabilir. Menkaure'nin sol

bacağı, Mısır geleneklerine uygun şekilde, önde tasvir edilir. Bu poz öte dünyaya adım atmak olarak algılanır. Eşi olarak düşünülen figür kadındır ve bir bacağı öndedir ancak bir bacak ileride pozisyonu geleneksel olarak kadınlarda görülmez. Kadınların bacakları yan yana tasvir edilir. Menkauren'in elleri yumruk şeklinde sıkılmış olarak tasvir edilip ve dini kumaş ruloları tutar. Eşi ise tek koluyla firavuna belinden sarılır diğer eliyle firavunun sol koluna dokunur. Ölçeklendirme hiyerarşisi ufak da olsa vardır. Firavun hafifçe büyük tasvir edilmiştir. Bu tutum kadın figürün Menkaure'nin annesi veya tanrıça Hathor olabileceği düşüncesini doğurur ancak herhangi tanrısal bir sembol bulunmaması bir sorundur. Heykel yapısal olarak kraliyet adak heykelciklerine benzetilir. Bu durum kadın figürün firavunun eşi olduğu teorisini daha çok destekler. Kadın figürün az bir farkla firavunun arkasında durması statü olarak firavundan düşük buna rağmen yakın durması sembolik olarak kadın figürün önemli olduğunu gösterir. Figürler kutsallığın mükemmeliyetçiliği sembolize etmek amaçlı, genç ve kas sistemi çizgileri idealize bir şekilde, biçimlendirilmiştir. Boşluğa bakışları dünyevi varlıklardan üstünlüklerini sembolize eder. Bir denge unsuru olarak kadın ne kadar feminen bir biçimde biçimlendirilmişse Menkuare de o kadar maskülen biçimlendirilmiştir. Diğer kraliyet sembolleri Menkuare'nin geleneksel kraliyet başlığı ve sahte sakaldır. Bunlar firavunluğun sembolleridir. Normal şartlarda firavunun alnında olması gereken koruyucu kobra sembolü eksiktir. Bir teori bu sembolün başka bir materyalden yapılmış olduğu ancak zaman ile kaybolmuş olabileceği düşüncesidir. Kraliçe yapının önemli bir figürü olmasına rağmen, amacı Menkaure'nin öbür dünyaya başarıyla ulaşmasını sağlamaktır (Calvert, 2021).



Görsel 3.3. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, “Kral Menkaure ve Kraliçe”, M.Ö. 2490–2472

Kaynak: <https://www.exploringart.co/ancient-gyptian-art-king-menkaure-queen/> (Erişim Tarihi: 24.04.2021)

3.6.2. Tahtta oturan kaefre

Oldukça sert ve çalışması zor olan diyorit kayacı malzeme olarak tercih edilmiştir. Diyorit ayrıca zor bulunan bir maden olmuştur. Bu durum seçilen malzemenin önemini, kralın gücü ve zenginliğini belirtir. Heykelin biçimi ve içeriği incelendiğinde Kaefre'nin bir tahtta oturduğu sağ elinin yumruk biçiminde dizinin üstünde sol elinin ise avucu dizini gelecek şekilde açık betimlendiği görülür (Görsel 3.4). Bu jestler semboliktir yumruk olan eli gücü açık olan eli ise merhameti sembolize etmekte olabilir. Taht, iki tutamağının altında iki adet aslan ve tahtın yan taraflarında papirüs ve lotus bitkileri ile bezenmiştir. Bu tasvir antik Mısırın birliğini sembolize eder. Kralın başında Nemes kraliyet başlığı Uraeus kobrası beraber kullanılmıştır. Ayrıca kraliyet eteğini ve sahte sakalı görülür. Nemes başlığı ve Uraeus kobrası Aşağı Mısır'ın korucu tanrıçası sembolize eder. Kafasının arkasında ise şahin formunda tanrı Horus kanatlarıyla kralı destekleyici bir şekilde tasvir edilmiştir. Burada Horus yukarı Mısır kültürüyle direk bağlantılıdır (Newman, 2020). Khafre'nin vücut çizgileri güçlü ve katı biçimde Eski Krallık'ın üslubunu anlatır. Bu üslup kralın kalıcı ve dayanıklı bir varlık olduğunu betimler. Krallığın kutsallığına uygun olarak kralın proporsiyonları oldukça idealist bir biçimde yapılmıştır. Unutulmamalıdır ki Eski Krallık dönemi kralları tanrı-kral olarak adlandırılır

ve bu heykelde idealize bir üslup ile şekillendirir. Dolayısıyla herhangi bir kişisel benzetme kaygısı olduğu düşünülmez. Bu heykelin yapılış amacı yine fonksiyonel olup kralın öte dünyadaki yaşamının sonsuza kadar devam etmesidir. Zaten kullanılan üslup bize zamanın durduğunu hissettirir. Sanatçı heykele ölümsüz bir bakış kazandırmıştır (Gaitan, 2014).



Görsel 3.4. Kahire Mısır Müzesi, “Tahtta Oturan Khafre”, M.Ö.2570 civarı

Kaynak: <https://old.egypt-museum.com/post/189196265061/khafre-enthroned> (Erişim Tarihi: 24.04.2021)

3.6.3. Akhenaten, nefertiti ve üç kızı

Kireç taşına yapılmış bu rölyef antik Mısır’ın en spekülatif dönemi olan Amarna periyoduna aittir. Akhenaten, eşi Nefertiti ve üç kızını içerir. (Görsel 3.5). Bu rölyefin sarayın sunağında olduğu tahmin edilir. Görüldüğü üzere Mısırın herhangi bir döneminin üslubunu yansıtmaz ve figürler geri kalan dönemlere uymaz. Bu radikal değişimlerin Akhenaton’un geleneksel çok tanrılı dini değiştirip tek tanrılı Aten dinine yönelmesiyle

alakalı olduğu düşünülür. Kullanılan artistik öğelerin sembolik anlamları olmaları Akheneton'un bu tavrını anlaşılabilir kılar. İçerikteki semboller açıkça görülen ortadaki Güneş diski Akhenetonun tanrısı Aten'i sembolize eder. Diskin ortasında bulunan kobra yılanı ona tanrısallık atfetder, tek ve yüce tanrı Aten'dir. Herhangi başka bir tanrı sembolü görülmez. Aten'in ışıkları kral ve ailesine uzanmakta olan eller ile ailesini kutsar. Nefertiti ve Akheneton'a ulaşan ışıkların ucundaki eller *Ankh* sembolü taşır. Burada tanrıyı temsilen onlara yetki verildiği sembolik bir dille anlatılır. Ayrıca Nefertiti'nin oturduğu tahtta aşağı ve yukarı Mısır'ın sembolleri mevcuttur. Kraliyet yönetiminde Nefertiti'nin de en az Akheneton kadar sözü geçtiğini anlatır. Biçim olarak bir denge ve simetri, deforme anatomi öne çıkar. Duygulu ve samimi bir sekans tasvir edilir, çocuklar da dahil edilir ancak bu duruma daha önce karşılaşılmaz.



Görsel 3.5. *Yeni Müze Berlin, “Akhenaten, Nefertiti ve Üç Kızı” M.Ö. 1351–1334*

Kaynak: <http://aparthistory2015.blogspot.com/2015/10/akhenatonnefertitiand-three-daughters.html>

(Erişim Tarihi:24.04.2021)

3.6.4. Hatshepsut'un diz çökmüş sunak heykeli

Hatshepsut'un diz çökmüş heykeli oldukça dayanıklı bir kayaç olan kırmızı granitten yapılmıştır (Görsel 3.6). 210 cm yüksekliğe sahip bu heykel bir dizi benzer heykeller ile ortak alana yerleştirilmiştir. Bu heykelin önemli olmasının altında Hatshepsut'un bir kadın olması yatar. Antik Mısırda firavun kelimesinin kadın olmak ile herhangi bir bağı yoktur. Hatshepsut'un bu heykelinde de zaten tüm erkek firavunlarının özelliklerini taşıyan öğeler görülür (Görsel 3.6). Düzleştirilmiş göğüsler, sahte firavun

sakalında bulunan ip kabartması, erkek kraliyet başlığı Hatshepsut'un bir firavun olarak görülmek istemesinde olduğunu anlaşılr. Erkeksi tasviri, Mısırlı yöneticiler için devamlılığın ve istikrarın sağlanmasıyla tutarlıdır. Figür tanrılara her iki elinde bulunan kavanozlar ile adak sunma pozundadır. Bu poz daha önce de firavunlar tarafından kullanılmıştır ancak farklı olarak figür daha insanlaştırılmış bir şekilde diz çökmüştür (Harris & Zucker, 2015).



Görsel 3.6. *Metropolitan Sanat Müzesi, “Hatshepsut’un Diz Çökmüş Sunak Heykeli”, M.Ö. 1479–1458*

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544449> (Erişim Tarihi:24.04.2021)

3.6.5. Ay’ın blok heykeli

12. sülale döneminde yaygın olarak yapılmaya başlayan tipik bir blok heykeldir. Blok heykellerin karakteristik özelliği olan pozu burada görülür. Basitçe kalça ve ayak tabanları zemin üzerine basmaktadır. Karına doğru çekilmiş dizler, çapraz olarak birbirini tutan kollar yardımıyla birbirine bitişik pozisyon alır. Poz bir taş bloğunu andırır (Görsel 3.7). Heykel kireç taşından, Yeni Krallık döneminde yapılmıştır.

Kimilerince blok heykelin antik Mısır inançları içerisinde büyüsel bir fonksiyona sahip olduğu düşünülür. Bu büyüsel tasvire göre; bir yerde oturmakta olan ölü durumunun farkına vardığında yerinden kalkıp dikilerek güne katılacaktır. Bu günlük hayatta oturmakta olan bireyin kendine gelip ayağa kalkması gibi düşünülmüş olabilir. Bir başka açıdan ise; blok heykel figürlerinin pozu dini olarak anlamı yeniden doğuş anında yeraltı dünyasındaki bir tümseğin içinden çıkan ruhu sembolize ettiği fikri bazı Mısır bilimciler tarafından kabul edilmesine karşın bazıları figürlerin dinlenme esnasındaki insanların basit bir temsili olduğunu belirtir.

Blok heykellerin çoğu ritüel yerlerine, özellikle tapınak çevresine yerleştirilir. Yeni Krallıktan itibaren zaman zaman kapı bekçisi veya tapanlar ile tanrılar arasında aracı olarak görev yaptıkları düşünülür zaman zaman diğer anıtlar ile birleştirilip kaidelere monte edilir. Mezar odalarında rastlanır ancak ölen mezar sahibinin ritüelinin odak noktası değildir daha ziyade tanrılaştırılmış krallar veya saygı duyulan tanrılar ile ilişkilendirilir. (Schulz, 2011)

Schulz, blok heykel biçiminde barınan anlamın Mısır bilimcilerce tartışmalı olduğu ve çeşitli yorumların barındığına değindikten sonra şu şekilde açıklar;

Heykelin biçimi sakinliğin bir postürü, tipik bir günlük yaşam tasviri, olarak yorumlanmasının yanı sıra yenilenme ve yeniden yaratmanın, korumanın bir tezahürü ve soyut bir kavram olarak da düşünülmektedir. Erken Orta Krallık'ta blok heykel tipinin yaratılması gerçekten de fonksiyonel ve anlam ile ilişkiliydi. Orijinal anlamı iki ikonik unsurdan türetilmiştir: kendine özgü çömelleme pozisyonu ve çapraz kollar. Eski Mısır'da çömelleme geleneksel çalışma veya dinlenme pozisyonuydu. Bununla birlikte, çömelen birey ne ritüelin ana odağı ne de aktif ritüeli gerçekleştiren kişiydi. Çapraz kollar bir tanrıya, krala ya da üstüne karşı saygılı ancak pasif bir itaatkarlık aktarır. Çapraz kollar ve kuşatılmış görünüm aynı zamanda Osirisvari bir ifade katarak yenilenme arzusunu gösterir (Schulz, 2011).

Blok heykellerin genel yorumundan sonra bu örneğe dönecek olursak, heykelin içeriğine göre bu eserdeki figür Thebes'te Amun'un ikinci peygamberi ve tanrıça Mut'un baş rahibi'nin dini konumlarını elde eden Ay adındaki bir insanı tasvir etmektedir. Ay'ın kariyeri heykelin yapıldığı Tutankhamun dönemine denk gelmektedir. Ay genç yaşta tahta çıkmış olan Tutankhamun'un rehberliğini yapmasının yanı sıra kısa bir dönem hükümdarlık da yapmıştır. Heykelin biçimini dışındaki sembolik öğeler; Ay'ın sağ elinde tuttuğu Djed ve sol elinde tuttuğu Tyet (İsis'in kanı) sembolleridir. Ayrıca üzerinde, daha

sonradan eklenmiş olduğu belirtilen Ay’a ait bir kartuş mevcuttur. Figürün başında dönemin memurlar ve asilzadeler tarafından yaygın bir şekilde kullanılan çift peruk takmaktadır. Vücudu saran bir örtü ile tasvir edilmiştir. Figürün kulakları yarı kapalı ve kulak memelerinde çentikler bulunmaktadır (Brooklyn Museum, 2021).



Görsel 3.7. *Bruklin Müzesi, “Ay’ın Blok Heykeli”, M.Ö. 1332-1322*

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3752> (Erişim Tarihi:24.04.2021)

3.6.6. Menkaure üçlüsü

Üç adet figürden oluşan bu heykel, sağ tarafında Menkaure, ortada geleneksel boynuzlu başlık giydirilmiş Tanrıça Hathor ve sol tarafında insanlaştırılmış olarak yukarı Mısır’ın yaban tavşanı bölgesini tasvir eden bir kadın figürden oluşur (Görsel 3.8). Birçok sembolü taşıyan bu üçlü oldukça iyi bir şekilde korunarak ve günümüze gelmiştir. Hathor, Eski Krallık’ın gözde tanrıçasıdır. Bu heykelde Hathor bir tahtta oturur.

Menkaure'nin üçlüsü olarak adlandırılan heykel serisinden Hathor'un ortada bulunduğu bu eseri anlamak önemlidir. Kral siyah grovaktan yapılmış olup, krallığın sembolü olan ve üzerinde adı yazan, bir kemer takar. Heykel grubu grovak bir blok üzerine yapılmıştır, grubun arkasında bloğu yontulmamış bütününden görmek mümkündür. Heykel figürleri bulunduğu blok kütesine bağlıdır. Üçlünün genel görsel izlenimi, ağır bir istikrarlılık ve anıtsallıktır. Anıtsal olmasına karşın heykel grubu yaklaşık 85 santimetredir (Cole, 1999). Hathor, Eski Krallık zamanında kralın kutsal annesi ve eşi olarak görülür. Hathor, bu heykel grubunda krala desteğini elleriyle onun kollarını tutmasından anlaşılır. Krala verilen kutsal onay bu şekilde gösterilir. Onay verme heykel grubunda göze çarpan ilk temadır (Friedman, 2011). Friedman; kralın *heb-sed* denilen törene Hathor tarafından uygun görüldüğü temasını vurgulandığını iddia eder ve bunun sebeplerini Menkaure'nin elinde bulunan gizemli obje olan mks, Hathor'un kralı iki kolundan kucaklayışı, kral için kullanıldığı düşünülen tek bir sunak Ankh'ı ve tek ayağı önde olan hare bölgesini tasvir eden kadın figür olarak sıralar. *Heb-sed* törenine uygun görülen kral birden fazla tanrı tarafından değil aksine Hathor tarafından bu rütbeye layık görülür. Yalnızca Hathor'un bir tahtta oturuyor olarak tasvir edilmesi ve heykel grubunun ortasında yer alması bu kanıyı güçlendirir (Friedman, 2011). Genel sembolleri belirtmek gerekirse; kral sağ elinde bir gürz tutar ve kafasında yukarı Mısırın tacını giyinir. Kraliyete özgün sahte sakal ile tasvir edilir ve sol ayağı öndedir. Hermopolis bölgesinin insanlaştırılmış kadın figürünün başında bu bölgeye ait olduğu düşünülen yabani fare sembolü bulunur. Kadın figürler içerisinde sıra dışı bir şekilde sağ ayağı öndedir.



Görsel 3.8. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, "Menkaure Üçlüsü", 4.Sülale Dönemi

Kaynak: <https://armstronghistoryjournal.wordpress.com/2017/11/16/the-menkaure-triad-numerical-thinking-and-divine-configurations-in-ancient-egypt/> (Erişim Tarihi: 24.04.2021)

3.6.7. Prens rahotep ve eşi nofret

Kireç taşından yapılmıştır ve sonradan boyanmış heykelde bulunan figürler prens Rahotep ve eşi Nofret'tir (Görsel 3.9). Göze çarpan ilk özellik ten renkleridir. Erkek figür kırmızı- kahverengi; kadın figürün sarımsı-bej ten rengindedir. Bu fark figürlerin cinsiyetinin ifade edilmesinden kaynaklanır. Ayrıca erkeğin ev dışında aktif buna karşın kadının ise baskın olarak mekân içinde varoluşunu anlatır. Güneş ışınları ile doğrudan bağlantılıdır. Prens antik Mısır eteği, kısa bir peruk, bıyık ve kendisine ait bir tılsım taşır. Nofret vücudunu saran bir giysi, alına sarkan büyük bir peruk ve üzerinde süslü bir kolye bulunur (Kinnaer, Rahotep and Nofret, 2013).

İçerik olarak prens ve karısı ölümler dünyasında bir yargılamada otururken gözüktür.

Heykelin Eski Krallık, 4. Sülale döneminde yapıldığı düşünülmektedir. Bir mastaba mezarda bulunmuştur. Antik Mısır'a uygun olarak frontal görünümü sahiptir ve figürler genç, sonsuzlukta görünmek istedikleri şekilde, tasvir edilmiştir. Tipik bir Eski Krallık tutumu olan tek elin yumruk olarak göğüste duruşu ve diğer elin dizlere uzanmasını olarak okunabilir. Kalbin antik Mısırdaki zekâ ve duyguların merkezi olduğuna inanılır. Boynuna taktığı kalp muskası bu yaklaşımı aktarır. Bir kalp muskası takmanın ölen kişiye yargı gününde fayda sağlayacağı düşünülür. Heykeldeki figürler zamanı durdurmuş durgun ve sert çizgilere sahiptir. İstenilen form bu şekildedir. Ayrıca heykellerin gözleri ayrı olarak çalışılmıştır kaya kristallerinden yapıp parlatılmışlardır ve gerçekçi bir etkiye sahiptirler. Heykel üzerindeki yazıtlar ise bize figürlerin isimlerini, unvanlarını okuma izni verir (Anderson, 2021).



Görsel 3.9. Kahire Mısır Müzesi, “Prens Rahotep ve Eşi Nofret”, 4. Sülale Dönemi

Kaynak: <http://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=14847> (Erişim Tarihi:01.04.2021)

3.6.8. Sennenmut'un diz çökmüş heykeli

Eser Yeni Krallık döneminde gri yeşil şistten yapılmıştır (Görsel 3.10). Eserdeki figür Mısırlı üst düzey bir yönetici olan Sennenmut'un kendisidir. Eski Krallıktan bu yana, geleneklerin tersine Sennenmut kraliyet dışından zenginliği, prestiji ve ayrıcalığı ortak olarak kazanan tek kişidir. Bunların dışında seksenden fazla unvanı olduğu bilinir. Önemli unvanlarından biri baş kraliyet mimarı olmasıdır. Batı Thebes'deki kraliçe Hatshepsut'un cenaze tapınağı tasarımıyla bilinir. Sennenmut heykelleri oldukça nadirdir. Sıradışı biçimdeki heykel Sennenmut'un statüsünü sergilemek amaçlı, yirmi üç adet yaratılmıştır (Keller C. A., 2005). Bu eserde; Sennenmut, bir güneş diski destekleyen sembolik bir kobrayı tutar. Güneş diskinin etrafında öküz boynuzları bulunur. Kobra, *Ka* heykellerine benzer şekilde iki kolunu yukarı doğru açar. Burada amaç yaşamı korumak ve kötülüğü önlemektir. Sennenmut omuzları örten geniş çizgili bir peruk, kısa bir sakal ve belden ayak bileklerinin hemen üstüne kadar bir etek giymektedir. Yazıtlar heykelin obelisk şeklindeki sırt sütunu üzerindeki üç dikey satır hiyerogliften oluşur ve kaide çevresinde, kaidenin üst kenarında ve sırtın kenarlarında dikey olarak devam eder. Sennenmut'un adı kasıtlı olarak yazıttan silinmiştir. Sağ koldaki kartuşta “iyi tanrıça Maat-ka-re (Hatshepsut'un taht adı) hayat verdi” yazmaktadır. Heykel bir bakıma tanrılara sunak heykelleri biçimindedir. Sunak olarak tanrı Montu'ya ilahi bir sembol veya imge sunar (Kimbell Art Museum, 2021). Sennenmut diğer Mısırlılar gibi bu dünya ve öte dünyadaki yaşamı sürdürebilme arzusuna sahiptir. Kraliyete olan yakınlığı muhtemelen bu arzusunun gerçekleşme içindi. Heykel antik mısırlıların inançlarında önemli bir rol oynadığını bilinir. Sennenmut'un şu sözlerinden anlıyoruz ki o kendini ebediyete hazırlamak ve bunu elde edebilmek için kraliyete yanaşarak elinden geleni yapmıştır. “İpet-Sut'daki Amun tapınağı ve bu tanrının ihtişamının sürdüğü her için her türlü değerli sert taşı bana bolca heykel yapabilmek amacıyla verin. O zaman bütün atalar siz majestelerini bu tapınakta takip edeceklerdir (Keller C. A., 2005)”. Bu yetki verilmiş gibi gözüküyor çünkü Sennenmut daha birçok yeni heykel biçimleri oluşturur. Keller'in sözleri ile dönemden, Hatshepsut ve baş yardımcısı Sennenmut açısından söylediği sözler ile sembolizmin sınırlarını nasıl zorlandığının açıklar;

Yeni Krallık'ın başlarında, yeni dönemin sanatsal normları henüz kanunlaştırılmamıştı ve kraliyet gücünün (krallar tarafından) ifade edilmesi ve yarı-kraliyet sembolizminin (özel görevliler tarafından) kullanılması için izin verilen araçlarda büyük bir serbestlik vardı. Ve hiçbir kralın kraliyet sembolizminin sınırlarını Hatshepsut kadar dikkatle araştırmak için daha büyük bir nedeni yoktu. Gerçekten, Sennenmut'un amacı atalar zamanında var olmayan

formlar yaratarak ebedi hatırayı elde etmekse, o uygun bir zamanda yaşadı, çünkü bu hedef, ilahi soyunu ve kraliyet gerekçesini ifade etmek için yeni yollara ihtiyaç duyan kralı tarafından paylaşılıyordu (Keller C. A., 2005).



Görsel 3.10. *Brooklyn Müzesi, "Sennemut'un Diz Çökmüş Heykeli", M.Ö. 1478-1458*

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3759> (Erişim Tarihi:25.03.2021)

SONUÇ

Antik Mısır heykel sanatının ilgi çekici olmasının sebeplerinden biri farklı üsluba sahip olmasıdır ancak heykelin Mısırlılar için olan önemi bunun ötesindedir. Mısırlılar temel plastik ögesi olan unsurları bir sembolik anlatı aracı olarak kullanır bunun dışında kendi kültürleri içerisinde olan semboller ile onları kompoze ederek evrenlerine, tanrılarına, hayatın kendisine iletir. Heykel antik Mısırlılar için sadece kütleli bir imge değildir, kozmik düzen inancının bir parçasıdır. Bu düzende yer alabilmek için seçtikleri yöntem; semboller, bugün antik Mısır sanatı olarak adlandırdığımız alanda kullanarak evrende var olurlar. Mezarlardaki heykelleri sonsuz istirahat ile bağdaştırmak adına sağlam materyallerden yaparlar ve mezarları tanrıları ifade eden imajlar ile donatırlar. Güçlerini göstermek adına düşmanlarını bertaraf ettikleri kompozisyonları heykel sanatı dahilinde ifade ederler. Böylece evrene zaferi iletirler veya zafer kazanmak için bir çeşit büyü olarak kullanırlar. Krallar tanrılar ile eş değer güçte tasvir edilebilir veya tanrılarına bağımlılıkları gösterilir. Heykeller bazen adak formuna girer. Ölen kişinin, bugün ruh kavramı eşdeğer kavramlarla, evren üzerindeki yolculuğunun aracı olur. Antik Mısırlılar için heykel yapımında kullanılan malzeme, onların dünyayı algılayış ve yaşayış biçimi içerisinde kavramsal anlama sahiptir. Bundan dolayı malzemeye sembolik anlam yüklenir. Her malzeme kendine has özelliklerinden dolayı büyüsel güce sahip olduğu düşünülür.

Antik Mısırlı sanatçılar, kendi evren konseptlerinde etken olarak rol alır ve bu durumdan dolayı yüksek statü sahibi olmalarına sebep olur. İnançlarında bulunan evren düzenini koruma ve uygulama amacı taşıyan antik sanatçıların tutumu sanat üslubunun tutarlı olmasını sağlar. Usta-çırak ve baba-oğul atölye disiplini de etken olur. Antik Mısır uygarlığı boyunca sanatçılar üslupta farklılıklar veya yeni çeşit heykel tipleri oluşturur ancak bu unsurları olabildiğince geleneğe bağlı kalarak kullanırlar ve bir tutarlı bir söylem oluştururlar. Tek tanrılı Amarna periyodunda üslubun değişmesi geleneklere karşı gelen devrimsel bir yaklaşımdır. Üslup değişimi çok tanrılı dinin tanrılarını ve evren düzenini yok sayış olarak görülür. Bu durum üslubun Mısır inanışında dokunulmaması gereken bir kutsallık olduğunu ortaya koyar. Antik Mısır evreninin kodlarını barındırır.

Antik Mısır heykelinde izleyici konsepti bulunmaz. Onların heykeli kozmik düzen adına enformasyon barındıran bir araçtır. Dolayısıyla kavramsalıdır. Üslubun anlama odaklı olmasının sebebi bilgiyi net olarak iletmeğidir. Tahtında oturan kral zamandan

etkilenmemiş şekilde sonsuzluğa yakınsayacak biçimde ifade edilmek istenir ve seçilen malzeme bu konseptte uygun dayanıklılıkta ve sonsuzluk anlamı barındırır. Heykellerin biçimi, oranları, malzemesi, renkleri, jestleri kozmik düzen anlayışlarını sembolik olarak ifade eder.

Sonuç olarak, geçmişini anlayabilmek adına sınıflandırarak yaptığımız araştırmalar sonucu sembolizm olarak adlandırdığımız olgu, antik Mısırın yaşayanları için gerçekliğin bir parçasıdır ve heykelin semboller yardımıyla kavramsal anlamlar barındırması ile karşılaşılır. Kavramsal anlam barındıran heykel konseptinin çağdaş sanata özgün olmaması sanatın lineer bir biçimde ilerlemediğini göstermesi adına önemlidir. İnsanoğlunun antik dönemlerde heykeli sadece estetik algılara dayalı hacimsel bir imaj olarak görmemesi sanatın bugün koyulan yerinin ne olduğunu anlamamız adına faydalıdır.

KAYNAKÇA

- Aldred, C. (1985). *Egyptin Art in the Days of the Pharaohs 3100- 320 BC*. New York: Thames and Hudson Ltd.
- Allen, J. P., Dreyfus, R., & Keller, C. A. (2005). The Role of Amun. C. H. Roehrig içinde, *Hatshepsut From Queen to Pharoah* (s. 83-85). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Alm, B. (2021). Concepts, Purpose and Method. *Read Like an Egyptian*.
- Arnold, D. (1999). *When The Pyramids Were Built Egyptian Art Of The Old Kingdom*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Atasağun, G. (1997). Sembol ve Sembolizm. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 369-387.
- Benton, W. (1965). *Symbol*. London-Chicago: Encyclopedia Britannica.
- Bryan, B. M. (2010). New Kingdom Sculpture. A. B. Lloyd içinde, *A Companion to Ancient Egypt* (s. 913-943). Singapore: Blackwell Publishing Ltd.
- Bunson, M. R. (2002). *Encyclopedia of Ancient Egypt, Rivesed Edition*. New York: Facts On File, Inc.
- Clark, R. T. (1959). *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. New York: Grove Press.
- Coetzee, D. (2017, ŞUBAT). The Impact of The Symbolsm and Iconography of The Ankh, Sun-Disc and Wadjet Eye on Modern (“WESTERN”) Sodicety. *Ancient Near Eastern Studies*. Güney Afrika: PROF PS VERMAAK.
- Cole, B. (1999). *The Informed Eye Understanding Masterpieces of Western Art*. Eugene, OR: Rowman and Littlefield Publishing Group.
- El-Shahawy, A. (2005). *A Walk through the Alleys of Ancient Egypt*. American University in Cairo Press.
- Friedman, F. D. (2011). Reading the Menkaure Triads, Part 1. *5th Symposium on Egyptian Royal Ideology* (s. 1-22). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Gardiner, S. A. (2001). *Egyptian Grammar: Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi AŞ.
- Hartwig, M. K. (2015). Sculpture. M. K. Hartwig içinde, *A Companion to Ancient Egyptian Art*. John Wiley & Sons, Ltd.

- Hoffmeier, J. K. (1985). *Sacred: In the Vocabulary of Ancient Egypt*. Göttingen: Biblical Institute of the University of Fribourg Switzerland.
- Ignatov, S. (2004). Word and Image in Ancient Egypt. *The Journal of Egyptological Studies*, 9-32.
- Josephson, J. A. (1997). *Egyptian Royal Sculpture of the Late Period, 400–246 B.C.* Mainz am Rhein : Verlag Philipp von Zabern.
- Keller, C. A. (2005). A Statuary of Hatshepsut. C. H. Roehrig içinde, *Hatshepsut From Queen to Pharaoh* (s. 158-163). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Keller, C. A. (2005). The Statuary of Senenmut. C. H. Roehrig içinde, *Hatshepsut From Queen to Pharaoh* (s. 117-130). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kimbel, B. F. (1954). *The Symbol of Religions*. New York.
- Mohamed, G. K., Kandil, H., & Zaki, H. E.-D. (2019). The Gestures and Sybolism through the Collection of the Egyptian Museum. *Journal of the Faculty of Tourism and Hotels - University of Sadat City*, 88-104.
- Mueller, M. (2015). Iconography and Symbolism. M. K. Hartwig içinde, *A Companion to Ancient Egyptian Art* (s. 78-97). John Wiley & Sons, Ltd.
- Nicholas, G. (1992). *A History of Ancient Egypt*.
- Raven, M. (1988). Magical Aspects of Certain Materials in Ancient Egypt. *Varia Aegyptiaca Vol 4*, 237-242.
- Reifstahl, E. (1960). *Egyptian Sculpture of the Late Period 700 B.C. to A.D 100*. New York: John B. Watkins Company.
- Rezania, P. (2011). Symbol of lotus in anciet egypt. *Life Science Journal*, 309-312.
- Robins, G. (1994). *Proportion and style in Ancient Egyptian Art*. USA: University of Texas Press.
- Robins, G. (2008). *The Art of Ancient Egypt: Revised Edition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Robins, G. (2014). Gender and Sexuality. M. K. Hartwig içinde, *A Companion to Ancient Egyptian Art* (s. 120-140). John Wiley & Sons, Ltd.
- Rusmann, E. R. (2010). Late Period Sculpture. A. B. Lloyd içinde, *A Companion to Ancient Egypt Volume II* (s. 944-969). John Wiley & Sons, Incorporated.
- Schulz, R. (2011). Block Statue. *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1, 6.

- Schwabe, C. W., Adams, J., & Hodge, C. T. (1982). Egyptian Beliefs about the Bull's Spine: An Anatomical. *Anthropological Linguistics Vol. 24 No.4* (s. 445-479). içinde
- Sourouzian, H. (1998). *Raccords Ramessides*. Kairo: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut.
- Steele, P. (2002). *Ancient Egypt*. The Rosen Publishing Group.
- Taylor, R. (2000). *Dead and The Afterlife*. Santa Barbara , Kaliforniya: ABC - CLIO.
- TDK. (2021).
- Teeter, B., Teeter, D., & Teeter, E. (2007). *Egypt and the Egyptians*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Tillich, P. (1968). Symbols of Faith. R. E. Santoni içinde, *Religious Language and the Problem of Religious Knowledge* (s. 137). Bloonington - London.
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Vandier, J. (1958). *Manuel d'Archéologie Égyptienne. Tome III - Les Grandes Époques - La statuaire*. Paris: A. et J. Picard et Cie.
- Wainwright, G. A. (1932). Iron in Egypt. *The Journal of Efyptian Archæology vol.18*, 3-15.
- Watts, E. W. (1998). The art of Ancient Egypt. *The art of Ancient Egypt A Resouce for Educators*. New York, USA: The Metropolitan Museum of Arts.
- Wilkinson, R. H. (1994). *Symbol & Magic İn Egyptian Art*. New York: Thames and Hudson Ltd.
- Wilkinson, T. A. (1999). *Early Dynastic Egypt*. London: Routledge.
- Yivli, O. (1994). Kavram ve Sembol. *İlkıyaz*, 5.

E-KAYNAKÇA

- Anderson, D. (2021, 03 16). *The Statues of Rahotep and Nofret*. ARCE: <https://www.arce.org/statues-rahotep-and-nofret> adresinden alındı
- April McDevitt. (2019, 12 12). *Papyrus Clump*. Egyptian Myths: <http://www.egyptianmyths.net/papyrus.htm> adresinden alındı

- Boundless Art History*. (2021, 25 04). Lumen Learning Web Sitesi: <https://courses.lumenlearning.com/boundless-arthistory/chapter/the-middle-kingdom/> adresinden alındı
- Brooklyn Museum. (2021, 04 04). *Block Statue of Ay*. brooklynmuseum.org: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3752> adresinden alındı
- Calvert, A. (2018, 07 04). *Mısır Sanatı*. Khan Academy Web Sitesi: <https://tr.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/egypt-art/beginners-guide-egypt/a/egyptian-art> adresinden alındı
- Calvert, A. (2021, 01 01). *King Menkaure (Mycerinus) and queen*. Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/ancient-mediterranean-ap/ancient-egypt-ap/a/king-menkaure-mycerinus-and-queen> adresinden alındı
- Dorman, P. F., & James, T. H. (1998, 07 20). *Encyclopædia Britannica, Inc.* Encyclopædia Britannica Web Sitesi: <https://www.britannica.com/art/Egyptian-art/additional-info> adresinden alındı
- Erwin Panofsky *İkonolojik ve İkonografik Çözümleme Yöntemi*. (tarih yok). egoistyazar.com: <https://www.egoistyazar.com/makale/erwin-panofsky-ikonolojik-ve-ikonografik-cozumleme-yontemi> adresinden alındı
- Gaitan, J. (2014, 12 2). *Khafre Enthroned: Ceremonial Art*. Prezi: <https://prezi.com/7uoltm-w9l-g/khafre-enthroned-ceremonial-art/> adresinden alındı
- Goldammer, K. M. (1999, 7 26). *Religious symbolism and iconography*. <https://www.britannica.com/>: <https://www.britannica.com/topic/religious-symbolism/Icons-and-systems-of-iconography> adresinden alındı
- Goldammer, K. M. (2020, 10 12). *Religious symbolism and iconography*. Encyclopædia Britannica, Inc.: <https://www.britannica.com/topic/religious-symbolism> adresinden alındı
- Harris, B., & Zucker, S. (Yönetenler). (2015). *Mortuary Temple of Hatshepsut and Large Kneeling Statue, New Kingdom, Egypt* [Sinema Filmi]. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/ap-art-history/ancient-mediterranean-ap/ancient-egypt-ap/v/mortuary-temple-of-hatshepsut-and-large-kneeling-statue-new-kingdom-egypt> adresinden alındı

- Kimbell Art Museum. (2021, 04 10). *Kneeling Statue of Senenmut, Chief Steward of Queen Hatshepsut*. www.kimbellart.org:https://artsandculture.google.com/asset/kneeling-statue-of-senenmut-chief-steward-of-queen-hatshepsut/bwGGdOy_Kl1NQAdresinden alindi
- Kinnaer, J. (2013, 04 05). *Rahotep and Nofret*. [ancient-egypt.org: http://www.ancient-egypt.org/who-is-who/r/rahotep-and-nofret.html](http://www.ancient-egypt.org:http://www.ancient-egypt.org/who-is-who/r/rahotep-and-nofret.html) adresinden alindi
- Kinnaer, J. (2014, 10 5). *History: The Ancient Egypt Site*. The Ancient Egypt Site: <http://www.ancient-egypt.org/history/early-dynastic-period/1st-dynasty/horus-narmer/narmer-artefacts/scorpion-macehead.html> adresinden alindi
- Mark, J. J. (2010, 10 4). *Middle Kingdom of Egypt*. Ancient History Encyclopedia Web Sites: https://www.ancient.eu/Middle_Kingdom_of_Egypt/ adresinden alindi
- Mark, J. J. (2016, 10 12). *Late Period of Ancient Egypt*. World History Encyclopedia: [https://www.ancient.eu/Late_Period_of_Ancient_Egypt/#:~:text=The%20Late%20Period%20of%20Egypt,\(323-30%20BCE\).](https://www.ancient.eu/Late_Period_of_Ancient_Egypt/#:~:text=The%20Late%20Period%20of%20Egypt,(323-30%20BCE).) adresinden alindi
- Mark, J. J. (2017, 02 10). *Ancient Egyptian Symbols*. World History Encyclopedia.: <https://www.ancient.eu/article/1011/ancient-egyptian-symbols/> adresinden alindi
- Newman, J. (2020, 12 02). *Khafre Enthroned*. American Research Center in Egypt: <https://www.arce.org/khafre-enthroned> adresinden alindi
- Sachant, P., Blood, P., LeMieux, J., & Tekippe, R. (2020, 18 09). *Symbolism and Iconography*. Libratext: [https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/Book%3A_Introduction_to_Art_-_Design_Context_and_Meaning_\(Sachant_et_al.\)/05%3A_Meaning_in_Art/5.03%3A_SYMBOLISM_AND_ICONOGRAPHY#:~:text=Symbolism%20refers%20to%20the%20use,group%20to%20stand%20for%20something.](https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/Book%3A_Introduction_to_Art_-_Design_Context_and_Meaning_(Sachant_et_al.)/05%3A_Meaning_in_Art/5.03%3A_SYMBOLISM_AND_ICONOGRAPHY#:~:text=Symbolism%20refers%20to%20the%20use,group%20to%20stand%20for%20something.) adresinden alindi
- wikipedia. (2020, 10 15). https://en.wikipedia.org/wiki/Art_of_ancient_Egypt#Metals adresinden alindi