

KİMLİK BETİMLEYİCİ TASARIMLAR: MÜHÜRLER

Berna İŞBİLİR AYDIN

Cumhuriyet Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim
Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Olarak hazırlanmıştır.

TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. A. Yaşar SERİN

SİVAS
Şubat 2007

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Berna İŞBİLİR AYDIN tarafından yapılan bu çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. Dr. Metin COŞAR

ye Yrd. Doç. Ahmet OLAKOğLU

ye Yrd. Doç. Yaşar SERİN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen oğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

14/02/2007

Prof. Dr. Nevzat GÜLDİKEN
Enstitü Müdürü

ÖZET

Birey ve taşıdığı kimliği, tarih boyunca yaşadığı toplumda yerini belirleyen en önemli unsurlardan biri olmuştur. Yaşadığı toplumda bireyi diğerlerinden ayıran, kendisi yapan değerler, birtakım işaretlerle görsel dilde aktarılmışlardır. Varlık bulduğu toplumda kendini tanımlama amaçlı girilen bu çaba, farklı şekillerde iz bırakmalarla sonuçlanmıştır. En basit şekliyle, ilk mağara resimlerinde insanlar, orada var olduklarını kanıtlarcasına el izlerini de bırakmışlardır. Böylelikle parmak izi, kişinin kendisine ait olan değişmez bir parçası olarak kimlik göstergesi sıfatını almıştır. Sonrasında ise bu tanımlama çabası tuğra, arma, mühür ya da imza gibi çeşitli tasarım biçimlerinde sonuç vermiştir. Bulunan temsiller ne olursa olsun, görsellikleri herkes tarafından algılanabilen ortak bir dile sahiptir. Herkesin belleğinde yer eden imgeler, kişilere ait birer simgeye dönüşmüştür.

Mühürler, burada temel alınan görsel biçimler olmuştur. İlk örnekleri, basit bir çizgiden ibaret iken, zamanla zengin bir görselliği sergiler hale gelmişlerdir. Bu biçimler, özel, resmi, bireyin sosyal ortamında girdiği her konumda kullandığı, kendine ait olanı belirleyen işaretler olmuştur. Adnan Turanî'nin aktardığı şekliyle kişilere ve topluma ait mülkiyet ilk kez Yenitaş çağı (İ.Ö.5000–3000)'nda görülmüştü. Yerleşikliğin de etkisiyle toplumdaki üretim fazlasının korunduğu ortak alanlarda, ürünlerin yer aldığı saklama kaplarına basılan izler, Oğuzlarda bir arada yaşayan yirmi dört farklı boy izlerini çadır, el sanatları, para ve hayvanları üzerindeki damgalar ile bırakmışlardır. Hakan'ın 'tuğrak'ı olarak adlandırılan bu damgalar, zaman içinde farklı toplumlarda geçirdiği değişimlerden sonra, Osmanlılar zamanında 'tuğra' adı altında aynı işlevle kullanımını sürdürmüştür. Tarihsel süreçte aynı işleve yönelik, fakat biçim açısından farklı kompozisyon biçimleri ve teknik gelişime bağlı malzeme kullanımı ile çeşitlenmiştir. Göçebe toplumlardaki tasvir biçimleri, yerleşiklikle birlikte daha soyuta varan biçim arayışları ile sürmüş, yazının keşfi ile de yazı destekli olarak devam etmiştir. Kimlik temsilinin dışında mühür, onaylama, güvenlik ya da muska olarak

kullanım biçimiyle koruyucu ve şans getirici amaçlarla da kendini göstermiştir. Kimlik betimleyici bir gösterge olarak mühür, toplumların tarihsel dönemler içerisindeki sanat dünyasından izler taşıdığı gibi, kendisi de her zaman için süreklilik göstermiş sanatsal bir biçimi korumuştur. Günümüzde geçmiş kültürlerden esinlenen bazı sanatçıların yaptıkları resim ve özgün baskıresim çalışmalarında mührün biçimsel izlerine rastlanmaktadır. Oldukça zengin görsel mirasa sahip olan mühürlerin, aidiyet ve tanımlama hizmetinin bir başka yansımasını da exlibris sanatında görmek mümkündür.

SUMMARY

Throughout the history, individual and his personality has been one of the most important components determining the position in the community who lived. Values differentiating a person from others and make him unique were transferred into visual language by some signs. This effort about self recognition in the community has resulted in various forms of footprints. In the simplest way, human, as if proving their existence, left their palm prints in the earliest cave illustrations. Consequently, fingerprint has become an identifying mark as an invariable part of the individual. Afterwards, these description efforts have come to a conclusion with sort of design forms like tughra, coat of arms, seal, or signature. Whatever the representations found, their visions have a common language which can be perceived by anybody. Images making an impression in everybody's memory have turned into symbols belong to persons.

Seals have become fundamental visual forms. Although, initial examples were consisting of a simple drawing, have become to exhibit a rich visual show in the course of time. These forms became the marks of ownership used by individual in every special or official situation in his social environment. According to Adnan Turani, individual and social ownership were seen in new Stone Age (B.C. 5000–3000) for the first time. By the effect of civilization, marks stamped to concealment pots in order to claim the products in the shared areas where the excess production of community was stored. In Oguzlar twenty-four different tribes who live in unity put their brand on tent, handicraft, money, and animals and left them together. These stamps named as “Tuğrak” of Hakan, after having various alterations in the course of time in different communities, still being used during the Ottomans under the name of Tughra for the same function. In the historical process, they were diversified devoting to the same function but different in the point view of composition forms and the aspect of used material according to technical progress. Descriptive forms in nomadic societies continued seeking more abstract shapes with the settlement, and lasted with the support of writing after its

invention. Except representation of identity, seal has been used for other purposes like protection and good fortune in the forms of approval, security, or amulet. As an identifying mark, as seal carried footprints from world of art of the communities in the historical periods, it also from protected a continuous artistic form all the time. Nowadays, formal clues of seal encountered in the paintings and original printings of some artists who are inspired from past cultures. Another reflection of relation and definition service of seals which own quite rich visual inheritance, are also seen in the art of book plate.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
SUMMARY.....	III
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ.....	1
Problem.....	2
Alt Problemler.....	2
Amaç.....	2
Önem.....	3
Evren Ve Örneklem.....	3
Yöntem.....	3
Araştırmayla İlişkilendirilebilecek Olan Çalışmalar.....	3
1.KİMLİK VE GÖRSEL GÖSTERGELERİ.....	4
1.1.KİMLİK KAVRAMI VE ÇEŞİTLERİ ÜZERİNE.....	4
1.2.KİMLİK BETİMLEYİCİ GÖSTERGELER.....	6
1.2.1.KİŞİNİN BİYOLOJİK İMZASI: PARMAK İZİ.....	7
1.2.2.OSMANLI SULTANININ ARMASI: TUĞRA.....	9
1.2.3.KİŞİYE ÖZEL İŞARET: MÜHÜR.....	13
1.2.4.EL YAZISI İLE BIRAKILAN İŞARET: İMZA.....	16
1.3.BÖLÜM NOTLARI.....	18
2.MÜHÜRLER VE GELİŞİM SÜREÇLERİ.....	22
2.1.MÜHÜRLERDE GÖRÜLEN BİÇİM OLANAKLARI.....	22
2.1.1.DAMGA MÜHÜRLER.....	22
2.1.2.YÜZÜK MÜHÜRLER.....	22

2.1.2.SİLİNDİR MÜHÜRLER.....	23
2.1.3.SİLİNDİR DAMGA MÜHÜRLER.....	24
2.2.MÜHÜRLERDE KOMPOZİSYON BİÇİMLERİ.....	24
2.3.MÜHÜRLERDE KULLANILAN MALZEMELER	27
2.4.GLİPTİK SANAT ve MÜHÜRLERDE KULLANIMI.....	30
2.5.İŞLEVLERİ BAKIMINDAN MÜHÜRLERDE GÖRÜLEN ÇEŞİTLİLİKLER.....	31
2.5.1.MÜHÜRLERİN BÜYÜ AMAÇLI KULLANIMLARI (ESKİ ÇAĞLARDA BÜYÜ VE SİHİR.....)	31
2.5.1.1.AMULETLER (MUSKALAR) ve TILSIM MÜHÜRLERİ.....	32
2.5.2.MÜHÜRLERİN BİREYİ TEMSİL AMAÇLI KULLANIMLARI.....	35
2.6.BÖLÜM NOTLARI.....	39
3.TÜRK TOPLUMUNDA MÜHÜR VE SANATA YANSIMALARI.....	43
3.1.OSMANLI MÜHÜRLERİ.....	43
3.2.HAT SANATI.....	45
3.3.GÜNÜMÜZDE MÜHÜR İZLERİNİ TAŞIYAN SANATLAR.....	47
3.3.1.RESİM SANATINDAN ÖRNEKLER.....	47
3.3.2.BASKİRESİM SANATINDAN ÖRNEKLER.....	53
3.3.3.KİTABIN MÜHRÜ EXLIBRIS SANATINDAN ÖRNEKLER.....	56
3.4.BÖLÜM NOTLARI.....	59
SONUÇ.....	61
KAYNAKÇA.....	63
RESİM KAYNAKÇASI.....	75
RESİMLER.....	83

ÖNSÖZ

Mühür, çok eskilere giden, insanı tanımlayıcı nitelikleri görsel biçimde aktaran bir objedir. Mühürler, uygarlıklar boyunca içinde bulunduğu ve sahip olduğu değerlerin, koşulların birer kanıtı olarak günümüze dek ulaşmışlardır.

Arkeoloji ve sanat tarihi alanlarında, mühür ile ilgili çeşitli çalışmalar ve tezler yapılmıştır. Fakat bu çalışmalar daha çok uygarlıklar üzerine, sanat tarihi ve arkeolojik buluntu değerlendirmesi şeklindedir. Bu çalışma, bunlardan farklı olarak, mührün tarihsel gelişimi içinde kimlik ile olan ilişkisi ve buna yönelik tasarım biçimlerini ele alan ve Türk sanatı üzerinde nasıl etkiler bıraktığı üzerine bir değerlendirmedir.

Bu çalışmanın hazırlanmasında yardımları ve katkılarından dolayı Doç. Dr. Metin Coşar, Yrd. Doç. Dr. Erdal Eser, Yrd. Doç. Meryem Acara, Yrd. Doç. Dr. Turgay Yazar, Yrd. Doç. Ahmet Çolakoğlu ve danışman hocam Yrd. Doç. Yaşar Serin'e teşekkürlerimi burada belirtmek isterim.

Sevgili eşime ve kızıma

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı; kimlik betimleyicisi olarak kullanılan, görsel tasarım amaçlı, mühürlerin tarih öncesi dönemlerden başlayarak günümüze kadar olan gelişim sürecini ve sanatsal açıdan taşıdığı değerler ile Türk sanatı üzerine yansımalarının kısmi bir değerlendirmesini yapmaktır.

Mühür, tarihsel ve özellikle arkeolojik çalışmalar çerçevesinde ele alınan bir objedir. Mühürle ilgili yapılan çalışmalar, genellikle tarihseldir ve belli bir dönemi ortaya koyan araştırmalar şeklindedir. Bu çalışma, genelde, tarihte, kişiselliği ön planda tutan mühürler ile mührre eşdeğer tasarımların (parmak izi, tuğra, imza) günümüzdeki karşılıkları üzerine, sanatsal bir bakış açısıyla, nasıl bir gelişim gösterdiğini ve özelde kompozisyona, tasarıma yönelik bir incelemeyi ve bu tarihsel gelişimin sanata yansımalarını kapsar.

Araştırmanın ilk bölümünde kimlik kavramı üzerine genel bir tanımlama verilecektir. Bu genel tanımlama, görsel dile aktarılacak verilerin çıkarıldığı bir bölümdür. Bu görsel dil'i ortaya koymadaki amacımız kimlik bilgilerini verebilecek farklı biçimleri göstermektir; mühür, tek başına bir gösterge değildir: Onunla aynı işleve sahip parmak izi, tuğra ve imza da göstergeler içerisinde yerini alır. Burada mühürler, en erken dönemlerden beri taşıdıkları farklı kimlik betimleri, küçük boyutlarında taşıdıkları estetik düzenlemeleriyle diğerlerinden ayrı tutularak çalışmaya temel alınmıştır. Tüm uygarlıklarda muska, gibi koruyucu olma özellikleri taşıyan ilk örneklerinin yanında mühür, süreklilik gösteren ve bireyi tanımlama niteliği ile evrensel bir dile sahiptir.

İkinci bölümde, mühür tanımı genişletilmiş, gelişim süreci sınıflandırılmış, biçimsel ve işlevsel açıdan görülen değişim ve gelişmelerle desteklenmiştir. Bunun yanında, mühür kazıma ve gliptik sanat, farklı dönemler üzerinden mühürdeki kompozisyon biçimlerinin değerlendirmesi ve farklı dönemlere ait örneklerin incelemesi yapılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde, mührün tarihsel sürecindeki sanatsal incelemesi yapılmıştır. Burada ilk olarak Osmanlı mühürleri, Osmanlı'dan Türk sanatına geçiş işlenmiştir. Sonrasında, Türk sanatında mühür için kompozisyon olarak seçilen simgeler ile malzeme ve teknik seçimlerin günümüz resim ve özgün baskıresim sanatına nasıl ve ne yönde kaynak olduğu üzerine, örneklerle birlikte, değerlendirme yapılmıştır. Bunun dışında anlamsal olarak aidiyet kavramının sorgulandığı exlibris sanatı incelenmiştir. Tarihte kültür ve uygarlıkların da niteleyicisi olarak var olmuş mühür, kendi gerçeğini geçmişinde arayan günümüz sanatçısı için geçmişini günümüze taşıyabileceği bir bağ olmuştur. Bu bağ, mühür konusu üzerine gerek anlamsal gerekse biçimsel boyutta yaklaşıp bir dizi çalışmalar yaparak kurmuşlardır. Kimi zaman sanatçıların kendi görüşlerine, kimi zaman da yapılan eleştirilere yer verilerek çalışmalar değerlendirilmiştir.

Problem

Kimlik betimleyici bir tasarım olarak “mühür” tarihsel dönemlere göre kimliği betimleme işlevini hangi formlar altında sürdürmüş, günümüz sanatı üzerindeki etkisi nasıl kendini göstermiştir?

Alt Problemler

1. Kimlik tanımlaması için ne gibi tasarımlar kullanılmıştır?
2. Mühürlerin kimlik tanımlaması çerçevesinde aldığı biçimler nelerdir?
3. Bireye ait (kişisel) mühürlerin farklı kültürlerde nasıl kullanıldığına dair örnekler nelerdir?
4. Osmanlı mühürünün kendine has özellikleri nelerdir?
5. Çağdaş Türk sanatlarında mührün ne gibi yansımalarına rastlanmaktadır?

Amaç

Çalışmanın amacı, mühürlerin biçimsel ve anlamsal yaklaşımla ele alındığında Türk resim, baskıresim ve exlibris sanatlarına olan yansımalarını ve kaynak teşkil etmelerini göstermektir.

Önem

Bu çalışma, Ülkemizde, mühür çerçevesinde temellenen ve alt problemlerde belirtilen sorulara cevap arayan ilk çalışma olma özelliğindedir. Genelde arkeoloji ve sanat tarihi çalışmalarında ele alınan mühür konusu, bu çalışmada, plastik bir yaklaşımla ele alınmış ve sanat dünyası içinde nasıl izdüşümlerinin olabileceği gösterilmiştir. Bugün elimizde eski çağ uygarlıklarının, özellikle bu çağlara ait resim ve heykelin önderlik ettiği çalışmaların haricinde mühürde temellenen çalışmalar yoktur ve bu araştırma bu bakımdan bir ilki oluşturmaktadır. Ayrıca, mührün hazırlanma biçimi, kompozisyon elemanları, tarihsel dönemlerden yer etmiş simge ve göstergelerin günümüz sanatları için bir temel oluşturup, oluşturmayacağı ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma, mühür konusunda, geçmişten günümüze bağları araştıran bir ilktir.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, insanoğlunun tüm dünya üzerinde kullandığı elde olan mühürlerdir. Özellikle bireye ait olan ve günümüz sanatında etkilerinin görüldüğü örnekler de araştırmanın örneklemine oluşturmaktadır.

Yöntem

Araştırmada tarihsel yöntem kullanılmıştır. Bu yapılırken kaynak taramadan yararlanılmış, uzman görüşlerinin yer aldığı kaynaklar değerlendirilmiştir.

Araştırmayla İlişkilendirilebilecek Olan Çalışmalar

Gülbin Koçak “*Sümer Silindir Mühür Resimleri*”, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü yayınlanmamış Sanatta Yeterlik tezi 1996; Birol Alpaslan “*M.Ö. II. Binde Anadolu’da Bulunan Mühür ve Mühür Baskıları Üzerinde Karışık Varlıklar*”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi 1995.

1.KİMLİK ve GÖRSEL GÖSTERGELERİ

1.1.KİMLİK KAVRAMI ve ÇEŞİTLERİ ÜZERİNE

Kimlik; “toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle birinin belirli bir fert olmasını sağlayan şartların bütünüdür.”¹ Latince ‘İdem’ kökünden gelen bu kavram, insanların konumlarını belirleyici bir faktör olma özelliğine de sahiptir. İnsanlar ve taşıdıkları kimliklerin biçim bulması, toplum içinde benimsedikleri, içselleştirdikleri rollerin de etkisiyle bir süreç içinde gerçekleşir (Marshall 1999: 405).

Kimliği oluşturan sistem²; sosyal durumlar ile psikolojik kuramların etkisi ve bireylerin kendi iradeleriyle neyin içinde ya da neyin dışında yer almak istediklerine göre yapacakları çoktan seçmeli tercihlerin birlikteliğiyle işlerlik kazanır. Sosyolojik ve psikodinamik kuram, Gordon Marshall (1999: 405)’a göre kimlik oluşumunu belirleyen iki biçimdir. Psikodinamik kurama göre; ruhsal yapı ve sürekli bir kimliğe sahip özü olduğunu vurgular. Sosyolojik kuram ise, sembolik etkileşimcilikle³ bağıntılı görülür. İçteki öznel olanla, dıştaki toplumsal olanın birlikteliğiyle iki aşamalı bir süreci kapsayan benlik, insanların toplum içindeki ilişkilerinin anlamlandırılmasını sağlar. Sürekli olarak toplumla bağlantılı ve iç içe geçmiş bir yapı sonucunda bu anlamlandırma, sosyal ortamlarda bir grup içerisinde yer alan bireylerin isim ve özellikleriyle kişisel olarak tanınma durumunu, kimlik belirliliğini vermiş olur.

Sosyal ve psikolojik etkenlerin yanında tarihi koşulların da kimlik oluşum sisteminde katkısı vardır. Nilüfer Narlı (2005)⁴’ya göre, “Tarihe bakış açımız, kim olduğumuz, nereden gelip nereye gittiğimiz; tarihi objektif bilgiler kadar efsaneler ve inanışlar, kültürel kimliğin oluşmasında başat rol oynar.” Özellikle de aynı toplumda yer alan ve geçmişi ile ya da hali hazırda yaşamakta olduğu topraklarla birliktelik gösteren gruplar, kimliğin ulusal olan çeşidi konusunda ortak bir zeminde yer alır.

Birey⁵ toplumun çekirdeğini oluşturan bir ögedir (ferttir). Her birinin kimlik sahibi olduğu bu fertler, birbirleriyle iletişim kurarak bir bütünü oluştururlar. Buradaki iletişimin sonucu alınan iletilere ilişkin de anlamlar üretilir. Bir nesneyi tanımlaması (kimliklemek) için öznenin pratik olarak onu deneyimlemiş olması, görüntüsünü biliyor olması gerekmektedir (Lazar 2001: 47). Çünkü kimliği ele veren şey, söz konusu iletilerin daha önceden yapılmış anlamlandırılması ile göstergelerin o andaki etkileşimidir. Yani söz konusu tanımlama, bilgiyle birlikte işlerlik kazanır; kimlik, önceden yapılan anlamlandırmalar arasından bulunmaya çalışılan bir cevaptır. Bizim kim olduğumuzu (kimlik duygumuzu) şekillendiren, kişisel niteliklere, yeteneklere ve davranış biçimlerine atfedilen anlamlardır (Marshall 1999: 406).⁶

İnsanın sosyal kişilikleri, rolleri ve statüleri gibi birden çok kimliği vardır (Güvenç 1996: 5). Bireyin çeşitli yönleriyle toplumsal ilişkilerde bulunması, beraberinde farklı anlamlarda kimlik kullanımını getirmiştir. Var olan kimlik türleri, ortak bir öze ait olmaları nedeniyle birbirine benzer özellikler göstermelerine karşın, birbirinden farklı görevlere sahiptirler. Bir anlamda farklı olan her bir kimlik, dini, siyasi, milli, vb. başka bir sosyal niteliği işaret eder. Kişi, bağlı bulunduğu, sahip olduğu şeylere ve kendisini yansıtmaya göre bu kimlikleri alır. Dinî kimlik inançla, linguistik kimlik lisanla, siyasî kimlik ise politik görüşler, tutum ve davranışlarla ilgili nitelikleri ifade etmektedir.⁷

Güvenç (1996: 3)'e göre “en yalın tanımıyla kimlik; kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların ‘kimsiniz, kimlersiniz?’ sorusuna verdikleri yanıt ya da yanıtlardır”. Toplum yapısına ve bireyin kişiselliğine gönderme yapan yanıtlarla nereye ait olduğumuz, kiminle ne kadar ortak yönümüzün olduğu ya da ne kadar yabancı olduğumuz sonucu alınır. Bu nitelik ve özellikler de farklı kimlik türlerini ortaya çıkarır.

Yine Güvenç (1996: 4), kimlik türlerinden bahsederken kişiyi ayırt edici bireysel kimliğe, kurumlar tarafından alınan çalışma kartları, sürücü kartları, bankomat ve kredi kartlarını örnek verir. Kişisel kimlik için, büyük ölçüde sosyal

olarak şekillenmiş kişisel niteliklerin yattığı (Cinsiyet, ırk, yaş, renk, milliyet gibi genel unsurlarla da ifade edilebilirler), kişilerin üyesi bulunduğu kurum ve kuruluşlar, dernekler, kulüpler ve okullarla gönüllü, duygusal veya mesleki ilişkilerini gösteren, bir kartla belgelenebileceği gibi, bunun için bir kartın zorunlu olmadığını belirtir. Bir de ulusal-kültürel kimliği, kişinin milliyeti üzerinden “Türk”, “İngiliz” v.b. olduğuna göre belirleyen bir tanım yapar.

Genel olarak bakıldığında çoğu zaman, kimlik tanımına eşanlamlı olarak kişilik kavramı da gündeme gelmekte, fakat kavram içeriği olarak farklılıklar görülmektedir. Temel fark, kimliğin dışa karşı, topluma yönelik bir tutum olması, kişiliğin buna kıyasla bireyin içe dönük takındığı psikolojik bir tavır olmasından kaynaklanmaktadır. Kimlik olarak ifade edilen öğelerin aslında kişilik özelliklerinde temellendiği, bağımsız olmadığı düşünülürse, kişilik ve kimlik kavramlarının birbirine gönderme yapması daha iyi anlaşılabilir, ancak, bu bizim konumuz dışıdır.

1.2.KİMLİK BETİMLEYİCİ GÖSTERGELER

İnsanoğlunun kendini gösterme, malına ve ürettiklerine sahip çıkma isteği zaman içinde bir takım iz bırakma çabalarına dönüşmüştür. Saum (2006)’un deyiimiyle; “izler, bir yerde bulunuşun göstergeleri, bir varlığın ya da bir şeyin gerçekte bulunduğu, ona dokunduğunun işaretleridir.”⁸ Bu işaretler zaman içinde kendilerini farklı şekillerde ifade eden bir yol bulmuş, yazının icadından önceki ve sonraki dönemlerde ise teknik ve biçimsel göstergeleri ile çeşitlilik kazanmıştır.

Günümüzde herkes özel bir kimlik numarasına ve kimlik bilgilerinin olduğu kendine özgü bir belgeye sahiptir. Bu belge ad, cinsiyet, yaş, uyruk vb. en özde bilgilerin toplandığı nüfus cüzdanıdır. Etrafımızı saran ve bir değeri olan her şey, tanımlayıcı bir şifreye sahip olarak karşımıza çıkar. Sayıların düzeninden oluşan bu şifreleme sistemi, ürün bilgisini veren barkod (çizgi im) sisteminde olduğu gibi vatandaşlık numarası, vergi numarası gibi bireyi tanımlayan kodları verirler. Bütün bunlar resmi kurumlarca düzenlenmiş bir sistemin parçası(parçaları)dır. Parmak izi,

tuğra, mühür ve imza da kimlik göstergesi olarak kullanılan semboller arasında incelenmiştir.

1.2.1. KİŞİNİN BİYOLOJİK İMZASI: PARMAK İZİ

Parmak izi, tasarım gerektirmeyen, kişinin parmak basması sonucu elde edilen, değişmez ve herkesin kendine has olma özelliklerini taşımasıyla mühürle aynı işleve sahip bir kimlik belirteçidir. Bu, parmak ucu derisindeki göz ile görülebilen çıkıntılar tarafından meydana gelen şekillere verilen addır (Önder 1997: 60). Parmak izi, amacına uygun olarak yapılan parmak basmanın sonucu elde edilir. El ve ayak parmaklarındaki tırnak ile ilk boğum arasında kalan ve dış deride yer alan çıkıntılar papil ya da hat olarak adlandırılır ve iç deriye yapışmış gibidirler. Öyle ki dış deri her hangi bir nedenle tahrip olsa bile iç deri üzerindeki papiller, dış deri üzerindeki papillerden alınanlarla aynı izi verirler. Bu da parmak izlerinin değişmez ve değiştirilemez, birbirine benzemez ve tasnif olabilme özelliklerine sahip olduklarının göstergesidir (Tutkun 1993: 22).

Parmak basma, imza atamayan ve kişisel mührü olmayan kişilerin iradesini kullandığını, bilinçli olarak karar verdiğini göstermek amacıyla başvurdukları bir yöntemdir (Tutkun 1993: 22). Hızı, maliyeti, kullanım kolaylığı ve kişiler arasındaki farklılığı net olarak ortaya koyması, diğerleri arasında, parmak basmayı, uzunca bir dönem, birinci tercih haline getirmiştir.

Devrim Önder (1997: 60), parmak izinin eski çağlardan beri insanların dikkatini çektiğini, Prehistorik devirde seramik kaplar üzerinde marka olarak kullanılmış izlerden, M.Ö. 5000 yıllarından kalan çini levhalar üzerindeki izlerden bahsederek belirtir.

Nehemiah Grew (1864), Marcello Malpighi (1686) ve J.E. Purkinje (1823) gibi anatomistler insanların parmaklarındaki kıvrımların bazı özellikleri bulunduğuna dikkat çekmekle beraber, bu izlerden faydalanma yöntemlerini belirtmemişlerdir.⁹

Eski çağlarda bu sistemden günümüzde olduğu gibi yararlanılamamıştır. M.S. 600 yıllarında Çin ve Japonya’da imza yerine ve suçluların belirlenmesinde kullanıldığı saptanan (Önder 1997: 60) parmak izi, bugünkü kullanım biçimiyle ilk kez 1880’de İngiliz bilgin Henry Faulds tarafından ortaya atılmıştır. Henry Faulds, William James Herschel ile birlikte pişmiş çömlleklerdeki parmak izi ve matbaa mürekkebiyle parmak izi alma metodunu incelemişler ve bu konuda makaleler yazmışlardır.¹⁰

Kriminolojide parmak izi yöntemi, verdiği ayırt edici kimlik bilgileri sayesinde, suçlunun tespitinde kesin delil oluşturmaktadır. Bu, özellikle öldürücü bir alet kullanılan suçlarda çok önem kazanmıştır. Parmak izleri kullanılarak ilk defa bir cinayet olayının aydınlatılmasına 1884’de İngiltere, 1892’de Arjantin’de rastlanılmıştır (Önder 1997: 60).

Parmak izi yöntemini ilk bulanlar İngilizler olmakla beraber, bunu modern hale getiren ABD olmuştur. Washington’daki Federal Bureau of Investigation (Federal Araştırma Bürosu, FBI) sayesinde, özellikle kitle halindeki ölüm vakalarında, ölümlerin kimlik tespitinin yapılması ve her hangi bir suç olayında kesin delil olarak sunulması mümkün olmuştur.¹¹

Parmak izlerinin üzerlerindeki hatların temel davranışlarına göre belli ana sınıflara ayrıldığını söyleyen Önder (1997: 60), bunları ark tipi, tak tipi, sola yatık, sağa yatık ve dairesel izler olarak sıralar (Res. 2). Bu beş sınıftan birine dâhil olamayan izler ise karışık tipler tanımı altında incelenirler. Parmak izlerinde hat sonu veya çatal olarak tanımlanan ve karakteristik açıdan belirleyici olan noktalar, nitemler yer alır. Parmak izleri için esas ayırt edici özellik, nitemlerin parmak izi içerisinde bulunduğu yerler ve yönlerdir (Önder 1997: 61). Parmak izlerinde genelde birbirine benzese ya da belli sınıflar altında toplansa da belirleyiciliği yaratan ve farklılığı ortaya çıkaran nitemlerdir.

Geleneksel parmak izi yöntemleri, alınacak parmak izi sayısının artması ve bu görevi gerçekleştirecek uzman kişilerin yetişmelerinin zorluğundan dolayı yerini gelişen bilgisayar ve görüntüleme sistemlerine bırakmıştır. Böylelikle, parmak

izlerinin otomatik olarak tanınma ve sınıflandırılmasının hızlı bir şekilde yapılması sağlanmıştır.

1.2.2.OSMANLI SULTANININ ARMASI: TUĞRA

Her tuğra bir mühürdür, fakat her mühür tuğra değildir. Sözlük anlamıyla tuğra, “Osmanlı padişahlarının imza yerine kullandıkları, özel bir biçimi olan sembolleşmiş işaret”tir.¹² Mühür, her bireyin imzası yerine geçme özelliği taşıırken, tuğra sadece Osmanlı padişahlarına özeldir. Tuğra, padişahın ismini içeren, hiçbir zaman kendisinin atmadığı ama ona has olan ve nişancılar¹³ tarafından uygulanan tasarımın işaretidir. “Kelime olarak temelinin, kimi kaynakta ‘tuğ’¹⁴ kökünden türediği (Aksoy 1999: 67, Söylemez 2002), kimi kaynakta da Uygur Türkçesi’ndeki Tuğrı=Tuğru ve Çağatay, Kazan, Oğuz vb. lehçelerindeki Toğru=Doğru kelimesinden geldiği ve kendisiyle doğrulanan, tasdik olunan anlamını taşıdığı (Sertoğlu 1975: 3) belirtilmektedir. Biçimiyle ilgili çok çeşitli şeyler söylenmiş olmasına rağmen doğruluğu konusunda kesin bir bilgi elde edilememiştir.¹⁵

Padişah damgası¹⁶ da olan tuğralar, çok eski zamanlardan beri Türk ve Tatar Hanlarının imzaları, doğrulayıcı işaretleri olmuşlardır. Aslanapa (2003: 392)’nın da kitabında belirttiği gibi tuğra; başlangıcı Oğuzlar’ a kadar giden, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları ile Osmanlılara kadar yaşamış bir Türk geleneğidir.¹⁷

Tuğralar, önceleri berat¹⁸, ferman¹⁹ ve vakfiye²⁰ (Res. 3) gibi resmi evrak üstüne, 19. yy.dan itibaren bayraklara, paralara, posta pullarına, nüfus cüzdanları ile resmi binalara daha çok arma olarak ve kontrol damgası olarak altın, gümüş vb. madeni eşya üzerine de konulmuştur. “Tartı ve alet dirhemlerine vurularak, devlet kontrolünü sağlamış ve sarayın münasip gördüğü kaliteli mal yapan esnaf ve sanatkârlara da eserlerine tuğra damgası vurma müsaadesi verilmiştir.” (Kuşoğlu 1994: 94) Yine 19. yy.dan başlayarak şeklinden yararlanılarak bazı kısa dualar, sözler ve besmeleler tuğra biçiminde terkip edilmeye başlamıştır. (Res. 4)

Tuğra, sere (sele ya da kürsi), beyze, hançere (kollar), tuğ (elif) ve zülfe bölümlerinden oluşmaktadır. Sere ya da kürsi olarak adlandırılan tuğranın alt kısmındaki bölümde, tuğra sahibinin ve babasının adı yer alır. Ayrıca, metin kısmını oluşturduğu için tuğralara eklenen ‘Şah’, ‘Han’ ve ‘El-Muzaffer’ kelimeleri de bu bölüme dâhil edilmiştir. Beyze, tuğranın sol tarafında yer alan, elips biçimindeki kavisleri oluşturan iç içe iki eğrinin bulunduğu bölümdür. Bunlar, bin ve han kelimelerindeki ‘nun’ yani ‘ن’ harfinin uzamış şeklidir. İçteki beyzede, söz konusu padişahın daima zafer kazanması temennisini belirtmek amacıyla, ‘daima’ sözü yer alır. Burası, tuğranın bütünlüğünü sağlayan ve okumaya yardımcı bölümüdür. Tuğ, tuğranın üst kısmında yer alan ve burayı sere bölümüne bağlayan, elif harfini hatırlatan üç dikey çizgiden oluşur. Adlarda uzamaya uygun olan harflerin uzantısı olan ve sadece şekli tamamlayıcı işaretlerdir. Her tuğa, değişik seviyelerden ve sol taraftan bağlı, boyları da farklı her bir tuğa bağlı ‘S’ şeklindeki vurgular ise zülfeyi oluşturur. Hançere ise, iç ve dış beyzenin devamı olarak yatay yönde tuğranın sağ aşağı bölümüne düzleşerek ilerleyen uzantılardır. (Boydaş 1999: 81)

Osmanlılardaki bilinen ilk Tuğranın, Orhan Bey (1324–1362)’e ait olduğu kabul edilir. Bu tuğra, padişahın ve babasının isminin birlikte yer aldığı “Orhan İbn Osman” (Osman oğlu Orhan) şeklindedir. Daha sonra gelen padişahlardan itibaren, tuğrada biçimsel olarak bir takım değişimler söz konusudur. (Res. 5) Sultanın kimliğini temsil edebilecek biçim arayışları, her defasında, sınırlı bir alanda hesaplaşmanın zorluğuyla tekrara giderek değil, tam tersine yaratıcılığın ve hattın etkileyici kullanımıyla yeni arayışlara kucak açmıştır. Önemli olan da, yeni değişimin, temel kabul edilen şablona oturmasıydı. Haşim Söylemez (2002)’in yazısında yer verdiği Dr. Süleyman Berk bu değişimi, tuğranın içindeki yazı, cümle ya da kelime ile ilgili bir çerçevede; tuğrakeşlerin (nişancıların) bir kalıbın içine fazla kelimeyi istiflemeyi öğrenmelerine ve bu doğrultuda tuğraya zenginlik katma düşüncesi altında yeni cümle ilavelerine gidilmesi olarak değerlendirmektedir. II. Murat (1421–1444/ 1445–1451) ile birlikte, tuğra dairesi içine padişah ve babasının isminin yanına ‘muzaffer’ kelimesi eklenmiştir. Her yeni gelen padişahla birlikte görülen farklılık ve değişim, Fatih Sultan Mehmet (1444–1445/ 1451–1481)’in tuğrasına ‘El-Muzaffer Daima’ cümlesinin eklenmesiyle devam eder. Kişiye özgü

değişiklik, Sultan Abdülhamit (1774–1789)’in (El-Gazi kelimesi eklenir) ve V. Mehmet (1909–1918)’in (İkinci ismi olan Reşad ve El-Gazi kelimeleri eklenir) tuğrasında görülmüştür. Berk değişim sürecini, “IV. Mustafa (1807-1808)’dan sonra tuğra beyzelerinin tezhibi kaldırılırken tuğralarda ilkten sona doğru açısıl anlamda sürekli bir daralmaya gidiliyor.” (Söylemez 2002) değerlendirmesini yapar.

Kuruluş yıllarında çekilen tuğralardaki amaç, aidiyeti belirtmek, devletin varlığını ve sultan buyruğu olduğunu vurgulayarak gücü göstermek olduğundan herhangi bir süslemeye rastlanmaz. Siyah mürekkeple çekilen ilk Osmanlı tuğralarındaki hareket saflığı ve ahengin yaratmış olduğu yalın ve çarpıcı görünüm, bu dönem tuğralarına bir güç sembolü görünümü kazandırmaktadır. (Aksoy 1999: 70) Zaman içinde Osmanlı Devleti’nin geçirdiği ilerleme, gerileme ve düşüş evrelerini tuğra da, eş zamanlı olarak yaşamış ve bu doğrultuda şekillenmiştir.

Fatih Sultan Mehmet ile birlikte tuğraların süslemelerindeki ilk değişimle etkileyici bir güzelliğe erişmesi, “İstanbul’un alınmasından sonra saray bünyesinde çalışan ve korunan sanatçılar ile şekillenen Osmanlı sanatı”nın sonucudur (Aksoy 1999: 70). Artık altın yaldız da kullanılmaya başlanmış; siyah mürekkeple harflerin konturları belirgin hale getirilerek bunların öne çıkması sağlanmıştır. Tuğralar, Sultan II. Bayezid’den (1481–1512) itibaren tezhip ile süslenmiş ve gelişerek devam etmiştir. Özellikle, tezhip sanatının bilinen motiflerinden olan rumiler²¹, şakayık ve hatailer, bunlarla zenginleştirilmiş kıvrım dallar ile çiçek açmış bahar dalları, karanfil ve sümbüller süsleme motifleri olarak kullanılmışlardır.

“16. yüzyılın sonlarında Sultan III. Mehmed (1595–1603) döneminde tuğraların tezhibinde yeni bir şekil denenmiştir. Daha önce sadece tuğranın sınırları içinde kalan tezhip yerine, tuğranın iki yanından başlayarak yukarıya doğru bir üçgen oluşturan alanda tezhiplenmeye, tuğraya daha görkemli bir görünüm kazandırılmaya başlanmıştır” (Aksoy 1999: 70).

Estetik kaygının neden olduğu değişimlerle birlikte, 16. ve 17. Yüzyıllarda tuğraların, daha estetik şekilde tasarlandıkları görülmektedir. (Res. 6) Zamanla

gelişerek çok değişik ve zengin çeşitli şekiller alan tuğralar, bazen bir tablo kadar büyük ölçüde yapılmış ve devrin üslubuna göre zengin tezhiplerle çok renkli olarak süslenmiştir. Bunlar palmet²², rumi, hatai²³, bulut, karanfil ve sümbül gibi motiflerle süslediği gibi tamamıyla yazıdan ibaret sade tuğralar da vardı (Aslanapa 2003: 392). Bu dönemden sonra da yavaş yavaş gerilemiş, eski estetiğini ve zarafetini kaybetmiştir.

“Tuğra özellikle, nokta (leke), çizgi, biçim ve espas (boş-dolu) açılarından ilgi çekicidir...” değerlendirmesini yapan Boydaş (1999: 78), bunun gibi, plastik bir eserde olması gereken özellikleri taşıması bakımından tuğranın, belgesel boyutunun yanında sanatsal bir boyuta da sahip olduğunu belirtir. Özellikle çizgi ağırlıklı olan tuğrada her çizgi, bir anlamı ifade etmektedir. Hat sanatının kendine özgü yazı düzenlemesinden, çizgi ve harfin tekrarlarıyla kompozisyonu canlandırmasından yararlanır. Buradaki yatay-dikey (hançere-tuğ), boş-dolu (beyze-sele) ve ince-kalın zıtlığını sağlayan hareketlerle, kavisli biçimleriyle dikey hareketi vurgulayan ve daha belirginleştiren elemanların (zülfeler) birlikteliği, bütünde dengeyi sağlar. Tuğların dikey etkiyle sağlam bir duruş kazanmıştır. Boydaş (1999: 81) tuğrayı, müzikleşme açısından ele alınırsa; hat sanatımızın musikileşen en zengin ve güçlü temsilcisi, icra edilmeyi bekleyen notaları olarak görür ve devam eder: “Tuğrada tek bir rengin baskınlığı, desenin izlediği kromatik (Yarım tonlardan oluşan (ses dizisi), renklerle ilgili olan) ve diyatonik akışlar (İnce-Kalın, Yukarı-Aşağı, Düz-Eğri, Aktif-Pasif) tuğrayı musikiye daha da yakınlaştırır. Düzlerin eğrileri, incelerin kalınları cevaplaması, dinamik tuğrayı musikiye daha da yakınlaştırır.” şeklinde devam eder.

Gücün ve egemenliğin simgesi tuğra, belgelerde her zaman başta yer almıştır. Sultanı betimlemeye hizmet eden tuğranın kullanım süresi de, 1922’de saltanatın kaldırılması ile birlikte dolmuştur. Fakat Hat sanatı içindeki özgün yapısı ve Türklere özgü oluşuyla tuğra, bizi anlatan bir im olarak tarihteki yerini almıştır.

1.2.3. KİŞİYE ÖZEL İŞARET: MÜHÜR

“Bir kimsenin, bir kuruluşun adının veya unvanının tersine kazılı bulunduğu metal, lastik gibi şeylerden yapılmış araç...”²⁴ olarak tanımlanır. Kuşoğlu, bu tanıımı biraz daha genişletir: “Mühür, üzerinde isim, işaret, motif, ayet-i kerime, güzel sözlerden biri veya birkaçı ile (Altın, gümüş, pirinç v.s. madenler) ve kıymetli taşlar (zümrüt, ametist, akik, necef v.s.) üzerine; senet, mektup ve benzeri kâğıtlara basılmak için zemin üzerine ters olarak oyulmuş, kişinin alamet-i farikası olarak kullanılan yüzük, kolye veya kösteğine asılı bulunan, her zaman yanında taşıdığı küçük sevimli nesnenin adıdır.” (1994: 23)

Farsça kökenli olan mühür, ‘hatem’²⁵ kelimesinin karşılığıdır. Mühür de, imza atamayan ve okuma yazması olmayan kişilerce kullanılan, parmak basma gibi kişiye özel bir izdir. Kütükoğlu (1998: 84) mühürleri, şahsi mühürler, resmi mühürler, vakıf mühürleri olarak sınıflandırır ve bu çeşitlerin, hem kullanılış biçimleri hem de kullanıldıkları yerler bakımından ayrıldıklarını belirtir.

İlk ortaya çıkışının, insanların hangi biçimlerde, ne amaçlarla kullandıklarına dair gösterdiği değişimlerin ve ait olduğu dönemin aynası niteliğinde olmasından dolayıdır ki; mühür sistemi, sanat tarihçileri ve arkeologlar tarafından gerek kişilerin gerekse toplulukların ayırt edilmesinde büyük önem taşımaktadır. Mühür, çeşitli amaçlar ve formlar altında süreklilik gösterir. Bu süreklilik, kimi zaman formların geçirdiği değişimlerle kimi zaman ise işlevlerine yenilerinin eklenmesiyle devam etmiştir. İnsanın gündelik yaşamında gerek mühürün algılanma biçimini gerekse kullanım yerlerini, izlediği seyrinde görmek mümkündür.²⁶

Aynı zamanda kişinin arması, “Bir devletin, bir hanedanın veya bir şehrin sembolü olarak kabul edilmiş resim, harf veya şekil.” dir (Parlatır 1998: 135). Özel amblemi dahası, günümüzdeki imzanın yerini tutan bir kişilik simgesi olarak da tanımlanan mühürün ilk kullanımı, yazının bulunmasından önceki döneme kadar gider. İlk mühür örneklerine Neolitik çağda (M.Ö. 8000–5500) rastlanır ve daha sonraları Mısır, Mezopotamya ve Anadolu’da da görülür (Masaracı 2005: 24).

Ortaçağ'da mühür üzerine genellikle harfler ya da armalar işlenmiştir. Hanedan armacılığı, Ortaçağ döneminin soylu tabakasının asalet ve unvan farklılığı, lüksü ve ihtişamı ortaya koymak amacıyla meydana gelmiştir (Dereoğlu 2000: 72). Batı mühürlerindeki yazı yerine kullanılan bu resim veya armalar için Kuşoğlu (1994: 23), mührü üzerinde 'Venüs' bulunan Jules Cesar'ı örnek gösterir. (Res. 7)

İslâm devletlerinde mühür, Hz. Muhammed devrinden itibaren kullanılmıştır. Hz. Muhammed'in sağ elinin yüzük parmağında, üzerinde 'Muhammed Resul Allah' yazılı gümüş bir yüzük mühür taşıdığı bilinmektedir. Bu mührü, çevredeki hükümdarlara, İslamiyet'i kabul etmeleri için yazdığı yazıların altına basardı (Kuşoğlu 1994: 23).

Mühür; Hat sanatı, hakkaklık ve süsleme sanatı bakımından da Türk kültür tarihi açısından önemlidir. Kendi başına bir sanat olan mühür kazıma, bu işi meslek edinen kişiler hakkaklar tarafından yapılıyordu. Tipografik öğeleri oldukça iyi bir şekilde görselleştirmeleri, onların aynı zamanda birer hattat olduklarını göstermektedir. Yazı düzenlemesi konusunda bu kadar becerikli ve bilgili hakkaklar, kendi isimlerini de mührün kenarına kazırlardı. Kimi zaman ise mühür sahibine saygıdan kendi isimlerini kazımazlardı. Aşki, Azmi (1267 H–1299), Benderyan, Fehmi, Sabri, Sami (1291–1308), Vefa (1279–1297), Mecdi, Yümni (1331) ve Zeki bilinen hakkaklardandır. Hakkakların kendi bastıkları mühürleri topladıkları bir de defterleri vardı (Res. 8). Bu defterler, mühür yaptırmak isteyen kişilere fikir verirken hakkakların ne kadar ne türde ve kimler için mühür kazıdıklarını gösteren birer koleksiyon niteliği kazanmışlardır (Masaracı 2005: 26).

M.Ö. 7000'lere tarihlenen ilk mühürler, ilk tarımcı topluluklardan beri bireysel ait olma durumunu gösteren, bu amaçla başlangıçta üzerinde bazı şekiller bulunan kimlik tasarımları olarak kullanılmışlardır. Taş ve pişmiş topraktan olan bu ilk mühürlerin izleri, damga gibi bastırılarak ya da kil tabletler üzerine yuvarlanarak yapılan uygulamalar sonucunda çıkarılmıştır. Bu, 'bulla' adı verilen mühür baskıların çeşitli işlevlere hizmet için tekrar tekrar çoğaltılarak kullanılmasını zorunlu kılıyordu ki; bu da, resim ve görüntüleri çoğaltma sorunlarının daha ilk çağlarda başladığının

bir göstergesiydi. Daha sonra da devamlılığını Mısır hiyeroglifleri, Sümerler, Asurlular, Babillilerin silindir şeklindeki mühürleri, Orta ve Uzakdoğu’da damga şeklindeki kalıplar (Res. 9) vb. (Akalın 2000: xxiii) ile getirdiği gibi, Fiandra (2003: 32)’ya göre de “Aynı şekli birbiri ardına birçok kez tekrarlama ihtiyacı diğerlerine benzemeyen, taklit edilmesi imkânsız, tanınması kolay bir işareti üzerinde taşıyan bir aletin keşfedilmesine yol açmış olabilir.”di. Her mührün makine ile değil de el ile kazınmasıyla; özel ve tek olma hali korunmuş, sahtecilik ve taklit de imkânsız kılınmış olacaktı.

“Mühürler değer verilen, kıymetli kişisel eşyalardı ve kolay kolay kaybedilmezlerdi ve olasılıkla mühürler sahipleri ile birlikte gömülürlerdi.” (Fiandra 2003: 35) “Mühür kullanan kişiler; mühürlerini, değerli kumaşlardan ya da altın, gümüş tellerle yapılmış sahibinin zevkini de yansıtan küçük, zarif keseler veya kutucuklarda taşırlardı.” (Masaracı 2005: 26)

Topluluklar eşyalarını koydukları sepet, çanak veya taş kapların kapak kısımlarına uyguladıkları kil üzerine mühürlerini basıyorlardı. Kaplar açıldıktan sonra kırılan kil parçaları, ayrı bir yerde saklanıp sayımı yapılıyor (Fiandra 2003: 35)’du. Kullanımından sonra arşiv amaçlı, bir yerde muhafaza edilen kil parçaları, belgeleme yapmakta ve ürünler hakkında bilgi kontrolünü sağlamaktaydılar.

Mühürler üzerinden yazının henüz keşfedilmediği eski çağlarda bile, idari işlerin takibinin ve yönetiminin yapılabilirdiği, kaydının tutulabilirdiği anlaşılmaktadır. Bu yönü mühürlere, geçmiş toplulukların gelişimine ve yaşam biçimine ışık tutan birer belge olma niteliğini kazandırır. Örneğin, “Bugünkü Türkiye-Suriye sınırının hemen güneyinde Balık Nehri üzerindeki Sabi Abyad yerleşmesinde açığa çıkarılan yüzlerce mühür baskısı ilk idari sistemlerin İÖ 7. binyıla uzandığını gösteren güvenilir kanıtları oluşturur.” (Fiandra 2003: 32)

Yazının kullanımına kadar olan dönemde birtakım şekiller kullanılmışken, yazıdan sonra yazı-resim birlikte veya sadece tipografik düzenlemelerden oluşan kompozisyonlar görülür. Zeugma’daki örneklerden hem resmi hem de özel

mühürlerin kullanıldığını belirten Önal (2002)²⁷, “Resmi mühürlerde genel olarak kral, imparator, Zeus ve şehir tanrıçalarının betimlendiği mühür ya da yüzük taşı kullanılırken, özel mühürlerde kişilerin sevdiği objeler, tanrılar, tanrıçalar, burçların betimleri kullanılmış.” olduğunu belirtmektedir.

Yerleşik kültüre geçiş ve tarım hayatı ile birlikte ürünleri, tüketimleri ve stokları güvence altında tutmak, kontrolünü sağlamak mühürlerin işlevleri arasında yer almıştır. Kişiye ait bir mülkiyetin sahipliğini veya bir belgenin doğruluğunun işaretleri olmasının yanında mühürler, taşıyanı koruyan ve ona şans getiren ‘amulet’ (Res. 10) biçiminde muska ve nazarlık işlevi görürlerdi. Bu temada tılsım mühürleri (Res. 11, 12), üzerindeki imler, dua vb. yazılarla birlikte düzenlenmiş ve kullanılmışlardır.

16. ve 17. yüzyıllarda en parlak dönemini yaşayan mühürcülük sanatı, 18. yüzyılda yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlamış, bir takım örnekler dışında 20. yüzyıl başlarında da tümüyle yok olmuştur. (Masaracı 2005: 25) Mühürün yerini günümüzde kaşe denilen lastik, sıradan ve hiçbir sanatsal kaygı taşımayan aletler almıştır.

1.2.4.EL YAZISI İLE BIRAKILAN İŞARET: İMZA

İmza; “bir kimsenin, bir yazının altına bu yazıyı yazdığını veya onayladığını belirtmek için her zaman aynı biçimde yazdığı ad veya işaret.”²⁸ olarak tanımlanmaktadır. Kişinin iradesini kullandığını gösteren, öncesinde kullanılan parmak basma, mühür, tuğra vs. ile aynı amaca hizmet eden, harf devrimiyle birlikte gündeme gelen doğrulayıcı diğer bir kimlik göstergesidir.

İmza, kişinin el yazısı ile ya önadı ile soyadının tamamının (Res. 13) ya da önadın ilk harfi ve soyadının (Res. 14) yazılmasıyla atılır. Genel olarak ismin ilk harfi ve soyadından oluşan şekli kullanılmaktadır. Ancak birçok kültür, Batı’da da yaygın olan bu imza görüşünü paylaşmayan farklı bir yazı sistemi kullanırlar. Bir

kişinin isminin ‘el yazısı’ ile yazılması, normal biçimde kişinin adını yazmasından farklı bir sonuç vermez. Yazmak ya da imzalamak aynı yazı karakterlerini içerir. Örneğin Japon kültüründe insanlar, genel olarak isim mühürleri ya da inkan, yani adın yazıldığı el yazısı mühür de kullanırlar.

İmzalar, mutlaka el yazısı unsuru içerecek şekilde, harf kullanılarak atılmalı. İki karalama şeklindeki bir imza, kolayca sahtecilik mağduru olabilir (Aşıcıoğlu 2005).²⁹ Bir el yazısı, kişiye ait nitelikleri ele veren karakteristik özellikler taşır. İmzanın da kişinin yazı karakterini ortaya koyan harflerle yazılarak atılması, el yazısının aidiyeti konusunda istenen güvenceyi sağlar.

Devlet daireleri ve özel kurumlarca düzenlenen belgelerdeki bilgileri onaylayan kişinin, kimliğini de gösteren imza, sahibine hukuki, ahlaki, maddi ve manevi birtakım sorumlulukları da yüklemektedir.

İmza; her zaman ve her yerde, aynı biçimde atılmasıyla tutarlı bir yapıya sahiptir. Fakat bu özelliği, çeşitli durumlardan etkilenmekte ve yapısında farklılıklar gösterebilmektedir. İmza; kişinin psikolojik (ruhsal) yapısından, imzayı atarken vücudunun girdiği pozisyondan (ayakta, çökerek, bir yere oturarak v.b.), üzerinde yazıldığı (atıldığı) zeminin özelliğinden (sert, yumuşak, yere dik, paralel, v.b.), kullanılan kâğıt ve kalemin kalitesinden, yazıldığı mahallin dar veya geniş olmasından (sınırlı bir alana, v.b.) ve bunlar gibi nedenlerden etkilenebilir (Tutkun 1993: 13).

Kişinin psikolojik yapısından dolayı imzasında görülen değişimlerle ilgili Ergün (2005), Adolf Hitler’in depresyon ve Parkinson hastalığının etkisi için:

Hitler’in çeşitli dönemlerde attığı imza örneklerine göre 1933’teki imzanın aşağıya doğru eğimi, Hitler’in ruh halinin depresyonda olduğunu gösteriyor. 1940’taki imzasında yazının bozulması ve kısalması, Parkinson hastalığının belirtilerini gösteriyor.

demektedir.³⁰

Diğer bir değişim nedenini de Tutkun (1993: 9) şöyle açıklar: ‘Kişi kültür düzeyi arttıkça, imzanın yapısında bir takım gelişmeler olacaktır. Öğrencilik çağlarında atılan imza ile göreve başladıktan ve zaman içindeki süreden sonra; örneğin orta yaşlarda atılan imza arasında, olgunlaşmayı gösteren farklar olabilecektir. Ancak bu farklar el yazısı ile yazıldığı için yine de kişinin bulunduğu zamanın yazı karakterini taşıyacaktır.’

‘Yalnız baş harflerle yazılan kısa imza’³¹ olarak kullanılan bir çeşit imza daha vardır. O da, aslı Fransızca’ dan gelen ve bizde de aynı adla kullanılan paraftır. İmza olduğu gibi el yazısıyla uygulanan, yani harflerden oluşan paraf da kişinin el yazısının özelliklerini taşır. Kimi paraflar, çeşitli karalama biçimlerinde atıldıklarından diğerleriyle benzerlik gösterirler. Ama tanımlamayı göstermesi bakımından el yazısıyla yazılması önemlidir.

1.3.BÖLÜM NOTLARI

- 1 Parlatır 1998: 1324
- 2 Burada söz konusu olan sistem; bireyin kimliğinin oluşmasını sağlayan birbirine bağımlı sosyal koşullar ve bireyin istenci ile yapacağı tercih unsurlarının oluşturduğu bütündür.
- 3 Sembolik etkileşimcilik, sosyolojide ve sosyal psikolojide, George Herbert Mead tarafından geliştirilen ve her türlü insan etkileşiminde sembollerin ve dilin oynadığı merkezi rolü vurgulayan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre insanlar sembollerle iletişim kurar ve bireysel olduğu kadar toplumsal gerçeklik de insanlar arasındaki anlamlı etkileşimden doğar (her türlü gerçeklik, iletilen gerçekliktir), bu sembolik iletişimle yorumlanır, dolayısıyla kişinin gerçekliğe bakış açısı, sembolleri nasıl yorumladığına bağlıdır.
Bkz. <http://www.termbank.net/psychology/6133.html>, 01.02.2007, 10.30
- 4 Nilüfer Narlı, Hukuki Perspektif Dergisi, 3, Nisan, 2005: 137–166.
http://www.sabah.com.tr/ozel/kimlik897/dosya_897.html, 13.12.2006, 15.35

- 5 Toplamları oluşturan ve içinde yaşadığı ilişkilerle anlam kazansa da onlardan bağımsız, kendi başına bir varlığı ve kimliği olan insandır. Bkz. Demir ve Acar 1997: 39
- 6 Marshall'ın "Sosyoloji Sözlüğü'nde yer verdiği Saussure'ün dile bakışı ve temsil sistemleri üzerine yaptığı yorumdan alınmıştır Bkz. Marshall 1999: 405
- 7 Bkz. <http://www.felsefe.gen.tr/kimliklurleri.asp>, 08,12,2006,15:20
- 8 Radikal Gazetesi'nde yer alan Coşkun Demirok' un "İzler/Siyah-Mavi-Kırmızı" adlı sergisi ile ilgili Alman eleştirmen Jutta Saum'un izlerle ilgili yorumunun yer aldığı haberdan alınmıştır.
Bkz. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=199113&tarikh,> 15.12.2006, 11.10
- 9 <http://kitap.hakikatkitabevi.com/cgi-in/cgi.exe/rehber/query=/doc/{ @71773},> 15.12.2006, 11.25.
- 10 <http://kitap.hakikatkitabevi.com/cgi-in/cgi.exe/rehber/query=/doc/{ @71773},> 15.12.2006, 11.25.
- 11 <http://kitap.hakikatkitabevi.com/cgi-in/cgi.exe/rehber/query=/doc/{ @71773},> 15.12.2006, 11.25.
- 12 Parlatır 1998: 2250.
- 13 Nişancı, Anadolu Selçuklularında ve daha sonra Anadolu beyliklerinde 'Tuğrai' adı verilen tuğrayı çeken kişinin Osmanlılardaki ismidir. Bununla beraber, Tuğrai, Tev-kii, tuğrakeş ve muvakkı deyimleri de kullanılmıştır. Bkz. Sertoğlu 1975: 8.
- 14 Bazı kuşların tepelerinde bulunan uzunca tüy, sorgu. Bkz. <http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAA6AA849816B2EF05A79F75456518CA,> 23, 01, 2007, 11.10.
- 15 Biçimiyle ilgili olarak tuğranın, Oğuz Han'ın tuğra kuşunun kanatlarını açmış haline benzetildiğı (Söylemez 2002) ve 'tuğri' adlı efsanevi büyük bir doğan kuşundan yola çıkılarak şekillendiğı (Aksoy 1999: 67) eşitli kaynaklarda yer almaktadır.
- 16 Özön 1959: 732.

- 17 Türk boyları ve kabileleri, yüzyıllardır kendilerine özgü birbirinden farklı tamgalar kullanagelmişler; at, sığır ve koyun sürülerini, hatta eşyalarını bunlarla damgalamışlardır. Aynı zamanda hükümrانlık sembolü olan bu tamgalardan Hakan'ın tamgasına Tuğrak denilirdi. Bu kelime, daha sonraları Batı Türklerinde Tuğra şeklini almıştır. Bkz. Akçokraklı ve Otar 1996: 5.
- 18 Berat, Padişah tarafından bir memuriyete tayin, bir gelirin tahsili, bir şeyin kullanma hakkı, herhangi bir imtiyaz veya muafiyetin verildiğini gösteren ve veren padişahın tuğrasını taşıyan belgedir. Bkz. Güney K. Ve Güney A.: 131.
- 19 Ferman, Topkapı sarayındaki Divan-ı Hümayun veya 17. yüzyıldan itibaren de Paşakapısı'ndaki divanlarda alınan kararlara uygun olarak yazılan ve üzerinde tuğra bulunan emirlere verilen isimdir. Bkz. Aksoy 1999: 73.
- 20 Vakfiye, bir vakfın şartlarını bildiren belgedir.
Bkz.
<http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA>, 02.02.2007, 09.20
- 21 Rumi, Türk Sanatı'nda çok sık kullanılan üsluplaştırılmış yaprak betisi biçiminde bir bezeme örgesi. Bu üsluplaştırma söz konusu betileri tanınamayacak derecede değişime uğratarak, soyutlaştırmaya dek varmıştır. Bkz. Sözen ve Tanyeli 2003: 205.
- 22 Palmet, Bir sapın iki tarafında simetrik olarak sıralanmış uzunca yapraklardan oluşan üsluplaştırılmış bitkisel bezeme örgesi. Bkz. Sözen ve tanyeli 2003: 184.
- 23 Hatayi, Kökeninin Çin'e uzandığı varsayılan ve üsluplaştırılmış bitkisel örgelerden oluşan Osmanlı bezeme türü. Bkz. Sözen ve Tanyeli 2003: 101.
- 24 Parlatır 1998: 1604.
- 25 Basılmış mührü hatem denir. Bu sözcük aynı zamanda mührün kendisini de temsil eder. Mühür ya da hatem terimi, yalnızca üstüne tersinden ve çukur olarak isim yazılı olanlar için değil, dini ya da uğur getirici sanılan yazıların kazınarak mühür şeklinde kullanıldığı benzer eşya için de geçerlidir. Bkz. Kahya 1997: 1317.
- 26 Kahya 1997: 1314–1318.
- 27 Makalenin tamamı için bkz.

<http://www.members.tripod.com/MustafaCemal/Articles/CATAL/catal2.htm>,
10.11.2006, 15.05.

28 Parlatır 1998: 1078.

29 Adli Belge İnceleme Derneği Başkanı Doç. Dr. Faruk Aşıcıoğlu'nun
“Harflerden Kaçış yok” adlı yazısı Radikal Gazetesi, 15 Kasım 2005.

30 Demet Bilge Ergün Haberi, Adli Tıp Kurumu akademisyenlerinden Doç. Dr.
Faruk Aşıcıoğlu, 'Adli Belge İncelemesi' Radikal gazetesi, 15 Kasım 2005,
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=170027>

31 Parlatır 1998: 1763.

2.MÜHÜRLER ve GELİŞİM SÜREÇLERİ

2.1.MÜHÜRLERDE GÖRÜLEN BİÇİM OLANAKLARI

2.1.1.DAMGA MÜHÜRLER

Bir şey üzerinde iz bırakmaya yarayan araç olan damga; mühür işlevini, ucuna bir sap takılarak tek bir basma hareketi sonucunda yerine getirir. Herhangi bir tutamağı olmayan, bir zincire asılı ya da bir yüzüğe monte edilmiş şekillerde de kullanılmış olan damga mühürlerin ilk görüldüğü bölgeler, Kuzey Suriye ve Güney Anadolu olarak belirtilmektedir.¹ Düz ya da içbükey düğmeyi andıran birkaç örneğe Aşağı Mezopotamya’da rastlanmıştır (Akalan 2000: 86).

Klâsik damga mühürler genel olarak, yuvarlak ya da konik tutamaklarıyla oval ve elips biçime sahiptiler. Bu biçimleri onlara kompozisyonlarında, silindir mühürlere göre daha bir bütün halinde ve iyi sınırlandırılmış bir tasarım imkânı vermiştir. Tarih içersindeki çeşitli uygarlıklarda da görülmüş olan damga mühürlerde, zaman içerisinde üzerinde yer alan çizimin gerektirdiği ölçülere göre boyutlarında küçülme ya da büyüme olmuştur.

Hititlerde, Urartu’da (Res. 16), Roma’da, Osmanlı’da (Res. 18), harf devrimi ve sonrasındaki okuryazarlığın artmasıyla doğru orantılı olarak da Cumhuriyet döneminde (Res. 19, 20) kullanılmaya devam edilmiştir.

2.1.1.1.YÜZÜK MÜHÜRLER

Yüzük mühürler, M.Ö. 2. binin ortalarında damga mühürlerin bir ikincil grubu olarak görülürler. Tasarımı ister yüzüğün metali üzerine, isterse açılan yuvaya

yerleştirilen taşa oyularak yapılsın; mühür yüzüklerden uygulama bakımından damga mühürlerde olduğu gibi tek bir seferde basmak suretiyle sonuç alınmıştır. (Res. 21)

Yine tarih içerisinde Mısır, Hitit (Res. 15), Urartu, Roma (Res. 17, 22), Bizans (Res. 23) v.b. dönemlerde çeşitleri görülmüştür. Aynı zamanda bir takı özelliği de bulunan mühür yüzükler; malzeme olarak kullanılan değerli metal ya da taşlarla kişinin ayrıcalıklı bir konuma sahip olup olmadığı konusunda ilk izlenimi, üzerlerindeki açıklamadan önce göstermesi bakımından önemlidir. Örneğin Roma döneminde, demir ve altın malzeme olarak kullanılmış ve altın yüzük sahipleri ayrıcalıklı grubu belirtmiştir.²

2.1.2.SİLİNDİR MÜHÜRLER

Silindir mühürler M.Ö. 3500'lerde, genellikle taştan yapılmış, kompozisyonun dış yüzeye kazındığı bir biçimden oluşarak varlık göstermeye başlamışlardır. Erken dönemlerinde ortası delik olmayan bu mühürler, daha sonraları ortaları delinmiş ve içinden geçirilen malzemeler yardımıyla göğüste, bilekte ve belde hatta sık sık da iğneye tutturulmuş şekilde bulunduğu görülmüştür.³ Kompozisyonun rölyef biçimindeki sonucuna ise ortasından geçirilen bir çubuk yardımıyla uygulanacak alan üzerinde silindirin döndürülmesiyle ulaşılır.

Kimliği betimleyici bir obje görevini karşılamaının yanında silindir mühürler, biçimleri sayesinde, istenilen büyüklükteki alanı bezemek ve kompozisyonların özellikle çömlek, şişe v.b. yüzeylerin boyun kısmına aktarılabilmesi bakımından damga mühürlere göre daha avantajlıdırlar.

Koçak (2001: 88), Sümerlerin silindir mühürleri geliştirmeleri ile ilgili olarak mühürlerin döngüsel yapısı ve döngünün yarattığı resimler silsilesi ile hayatın döngüsü ve o döngünün bereketi arasında büyümlü bir ilgi hissetmiş olmalarıyla açıklanabilir yorumunu yapmaktadır.

2.1.3.SİLİNDİR DAMGA MÜHÜRLER

Silindir mühürler görülmeye başladıktan sonra, iki mühür tipi birleşmiş ve ‘silindir damga’ mühür tipini oluşturmuştur. Nimet Özgüç (1980: 69)’e göre bu tip mühürler, büyük olasılıkla Orta ve Güneydoğu Anadolu’da çıkmış ve gelişmiştir. Özellikle Urartuların kullanmış olduğu bir mühür türü olarak bahsedilir (Akalın 2000: 86). (Res. 24) Oturur durumda hayvan ya da insan başı şeklinde olabilenler yanında, genel olarak dışbükey kenarlı, tutamaklı çan biçimliler ile silindir gövdeli, tutamaklı türler daha çok tercih edilmişlerdir. Bunların yan yüzlerinde çoğu kez dini konulu bir friz; alttaki baskı yüzlerinde de stilize biçimde karışık hayvan motifleri görülür.⁴

2.2.MÜHÜRLERDE KOMPOZİSYON BİÇİMLERİ

Yazının da keşfedilmediği dönemlerde ortak bir anlaşma biçimi; her kesimden insanın paylaştığı, mevcut simgesel bir dil ile iletişim söz konusudur. Sembollerin iletişimi sağlamada önemli bir rol üstlendiği bu dönemde mühürler; üzerlerinde kullanılan simgelerle, tarih içerisinde yer edinmiş toplumların ve bu toplumlarda yaşamış bireylerin birer var oluş kanıtı olarak görülürler.

Sümerlerden başlayarak uygarlıklara bir göz atılacak olursa; Sümerlerde Uruk Çağı (M.Ö. 3100–2900), Cemdet-Nasr Çağı (M.Ö. 2900–2600) ve Erken Hanedanlar Çağı (M.Ö. 2600–2350) olmak üzere var olan üç dönemde kendine göre farklı üslupların ortaya çıkmış olduğu görülür. Koçak (2001: 87)’ın belirttiğine göre; Uruk Çağı’nda betimleyici ve dekoratif olarak iki üslup biçimi ile en parlak dönemini yaşayan silindir mühürler, Cemdet-Nasr çağında (Res. 25) konuların çeşitlendiği ve stilizasyon ile üretimin arttığı bir dönem yaşamışlardır.

Özellikle de Anadolu’da (Achemhöyük), Eski Suriye tarzındaki mühür tasarımlarında büyük çeşitlilikler yaratmak için saç örgüsü, spiraller, ilmikler ve örgüler kullanılmıştır. Mesela bir örnekte, iki ip şeridiyle kullanılan bir saç örgüsü

deseni, esas desen olarak da yedi noktadan oluşan merkez ve bununla birlikte üç sıradan oluşan altı ilmik vardır (Özgüç 1980: 77). (Res. 26)

Urartu'da görülen damga biçimli mühürlerin tek yüzlü olanları gibi, beş yüzlü olanları; tutamaklı, tutamaksız ve oturur durumda hayvan biçimli olmak üzere de sap kısımlarında çeşitlilikler görülmektedir. (Res. 16)

Mühürlerin kompozisyonlarındaki değişim, görüldüğü bölgelerdeki farklılıklar ile M.Ö. 3500 civarında Sümerler tarafından yazının keşfedilmesi dolayısıyla olmuştur. Geçmişe dair kanıtları günümüze taşıyan temel araç olan yazı, Mısırlılarda M.Ö. 3000 civarında ortaya çıkmıştır. Yazının gelişimi her iki kültürde kendine göre bir yol izlemiştir. Başlangıçta piktografik⁵ biçimi, gelişimi sonucunda fonetik bir yapıya dönüşmüştür. Yazının gelmesi, kişiyi betimleyici simgelerin yerine yazının kullanıldığı ya da yazı ve imge birlikteliğinden oluşan kompozisyon biçimlerini sunar.

Hititlerde yönetim aristokrasisinin kullandığı ile halkın kullandığı olmak üzere iki çeşit mühürle karşılaşılır. Genellikle damga biçimli olan mühürlerden, halkın kullandıkları grupta yalnızca hiyeroglif kullanılmıştır. Kral ve kraliçeye ait mühürlerde ise, mühür çevresinde çivi yazısıyla krala ait bilgiler ve merkezde de süsleme motifleri yer almıştır (Res. 27).

Urartu'da kompozisyonlar, savaşçı özelliklerin vurgulandığı simgesel betimlerden oluşuyordu. Öyle ki, tasvirlerde Urartu kralları yürekli ve savaşçı olarak aslan, güçlü olarak yabanıl boğa, çevik olarak dağ keçisi ve aşılmaz engelleri aşan, keskin görüşlü olarak da kartal ile özdeşleştirilmiştir.

Roma dönemi mühürlerinde tanrı heykelleri, kahramanlar, hayvanlar, mitolojik sahneler ve yaratıklar, objeler, semboller ve günlük yaşamdan sahneler görülür. Resmi ve özel kişilerin portreleri ile Athena, Nike, Ares ve Hermes gibi tanrılar da yaygın olarak işlenmiştir. Motifler, mühür sahibine ait olabilecek bir sembolün dışında, o kişinin cinsiyetine ilişkin de netlik kazandırmaktadır. Örneğin

üzerinde Herakles, kanatlı sfenks, aslan v.b. figürler taşıyan bir mühür bir erkeğe ait demek oluyordu (Meriçboyu 2001: 128).

Roma döneminde mühürlerin üzerinde seçkin atalarının portrelerinin olması onur vericiydi. Mühür yüzükleri deseninin seçiminde atalar rol oynardı. Bu günümüzde aile veya hanedan armaları işlenmiş olan yüzüklerle karşılaştırılabilir. Örneğin, Julius Caesar, Aeneas⁶ vasıtasıyla tanrıça soyundan geldiğini iddia ettiği için, mühründe silahlı bir Venüs (Venus Victrix) taşımaktaydı

Mühürlerde kompozisyon ve konu, kimi zaman da malzemeyle bütünlük oluşturmaya ve büyümlü bir etki yakalama amacına göre seçiliyordu. Örneğin ametist taşına veya Leylak rengi cam taşlara Dionysos maskesi oyularak Sarhoş edici Şarap Tanrısı imajı ile taşın koruyucu (sarhoşluktan koruyan) özelliğinin bileşimi verilmek istenmiştir.⁷ Burada tasvir edilen figürün amacı, üstlerine kazındıkları taşların ‘doğal’ gücüne gökyüzü ve yeryüzü güçlerinin gücünü katmaktır (Bohak 2003: 8).

Hayvanlar da sembolik anlamları kullanılarak etkin bir rol oynamışlardır. Örneğin koçbaşı, sembolik anlamda iyi şans getirdiğine inanıldığından tercih edilmiştir. Örneğin Hititlerde boğa, Fırtına Tanrısı’nın, geyik ise Koruyucu Tanrı’nın kutsal hayvanlarıdır. Ejder ise, güç ve kuvvetin sembolü olarak yerini almıştır. Yine Mezopotamya’da ördek, doğruluğu simgelemiştir (Erbek 2002: 146, Meriçboyu 2001: 124, Ülkü 2000: 110)

Harf devriminden sonraki dönemle birlikte mühür kullanımı yerini imzaya bırakmıştır. Bu süre içerisinde, okuryazar kesimdeki artışa kadar Latin alfabesi ile mühürler kazınmaya devam etmiştir. Yasalarımızda mühürün fiziksel özelliklerinin olmadığını, harf inkılâbından sonraki dönemle birlikte mührün taşınması gereken özelliklerini Tutkun, kitabında arzuhalcilerden, mühürcülerden, yasadaki hükümlerden ve sözlükteki tanımlara atfen şöyle belirtmektedir:

Mühürlerin yüzeyinde önad veya soyadı ters bir biçimde kazınmalıdır. Bu işlem, ismin düz yüzey üzerine kazınarak (negatif kazıma) yapılabileceği gibi, önad ve soyadın kabartma şeklinde bırakılması (pozitif yazma)

zeminin oyulması ile de yapılabilir. Negatif kazıma sonucu, mühür alanı üzerindeki renk içinde yazılar beyaz görünürken (Res. 19, 20); pozitif yazmada sadece isimlerin renkli çıktığı bir görüntü elde edilir. Bir de, her iki yöntemin kullanıldığı (negatif ve pozitif yazma)-önadın zeminde oyulup, soyadın etrafının kazınarak yazılabildiği bir çeşit vardır. Buradan da, önadın beyaz, soyadın ise renkli sonucu elde edilir (1993: 21).

Cumhuriyet'e yakın devirlerde genellikle yuvarlak ve sülüs yazı ile düzenlenmiş mühürler kullanılmıştır (Albayraktar 1998: 24). Arap yazısı, genelde daire biçimli mühürler terkip sanatından yararlanarak yazılmıştır (Res. 28). Türk-İslâm sanatı mühür örneklerinde, genelde rik'a, sülüs, talik ve divanî yazı kullanılmıştır (Kahya 1997: 1317). Eski mühürler büyük boyutludur ve üzerinde oldukça fazla kelime kullanılmıştır. (Res. 29) Son yüzyılda ise, uzun ifadelerden kaçınılarak sadece isimlere yer verilmesiyle mühürlerin boyutları küçülmüştür (Res. 19, 20).

2.3.MÜHÜRLERDE KULLANILAN MALZEMELER

Mühür yapımında kullanılan en temel malzemeyi çeşitli taşlar oluşturur. Ama İlk olarak pişmiş toprak, sıradan taş ile sert ağaç mühür için malzeme olarak seçilmiş ve genel olarak pozitif bir sonuç almak için, bu mühürler negatif olarak kazınmıştır. Daha sonraları altın, gümüş, pirinç gibi madenler ile akik, yeşim ve yakut gibi sert ve yarı değerli taşlar kullanılmaya başlanmıştır (Kahya 1997: 1314). Bu taşların seçimi, zamanla işlenmemiş malzemelere ulaşmadaki iniş çıkışlardan dolayı değişiklik göstermiş ve tasarımlar da değişmiştir.

M.Ö. 3. binin sonuna doğru deniz kabukları, Kalker taşı, mermer, alçıtaşı, kumtaşı, albatr (kaymak taşı), serpantin (yılan taşı), steatit (sabuntaşı) ve lapis lazuli gibi yumuşak taşlar, M.Ö. 3. binin sonunda teknik aletlerin gelişmesiyle hematit, bazalt, diorit, çeşitli porfir'ler (kayaç), akik, pembe kuvars, kaya kristali, ametist, jasp (donuk akik), kalsedon (Kadıköy taşı), safir, oniks ve karnalin gibi, çok daha sert taşların kullanılmasına başlanmıştır.⁸

Eski Suriye Üsluplu mühürlerde genellikle sertlik derecesi fazla olan taşların kullanılması, İ.Ö. II. Binin başında bu konuda ulaşılan teknik gelişmeyi vurgular. Mühürlerin işlenmesinde basit matkaplar (hakkâk çıkırığı) ve hakkâk kalemi gibi aletler kullanılmıştır. Matkapların uçlarına topaz, safir ve kuvars gibi sertlik derecesi 7–9 arasında değişen kıymetli taşlar takılmış olmalıdır (Erkanal 1993: 59).

Gerek az bulunmaları ve gerekse güzel olmaları, yarı değerli taşların süsleyici unsurları yanında her bir taşın sihirli oluşu ve kendine özgü gücü olduğuna olan yaygın inanç (Meriçboyu, 2001: 19), taşların büyümlü bir etki kazanmalarını sağlamıştır. Bu nedenle şans getirmeleri, nazardan ve kötülüklerden korunmak için nazarlık amaçlı da kullanılmışlardır. Genel inanişâ göre taşın rengi, sahip olduğu büyümlü etkinin dışavurumu olarak görölmüşdür. Bu ve benzeri bir takım inançlar etrafında anlamlar yüklenen bu taşlar, belki de milyonlarca yıllık oluşum sürecindeki enerji depolarını, insanlar üzerinde pozitif bir etkiye dönüştürerek açıyorlardı. Bu da yine bu taşlara yüklenen olumlu özelliklerle ilgili inanişâlardan birisidir.

Örneğin Akuamarin,

Denizin berrak sularını andıran bu soluk mavi-yeşil taş, Duru Taş diye de bilinir... Denizciler akuamarinin kendilerini deryaların tehlikelerine karşı koruyacağına, balıkçılar da ağlarını daha bereketli kılacağına inanmışlardır. Yunan dilinde ‘sarhoş olmayan’ anlamına gelen amethystos’tan türeyen ametist adı, bu taşın insanı sarhoşluktan da, sarhoşlardan da koruduğu yolundaki eski bir inanişâdan kaynaklanmıştır (Edgü 2000: 131).

Bir başka taş

Topaz, Roma İmparatoru Hadrianus’un en sevdiği taşı. Hadrianus, üzerinde Latince ‘Tanrı doğanın efendisidir’ yazan topazlı bir tılsım yüzüğünü parmağından çıkarmazdı. Topazın, yolcuları tehlikelerden ve belalardan koruduğuna inandıklarından, bazı Romalı yazarlar ve ozanlar bu taştan Kuvvet Taşı diye söz etmişlerdir (Edgü 2000: 134).

Bazı taşlar, renkleri ve özellikleri nedeniyle, belli motifler için kullanılırlardı. İ.S. 2. Yüzyıldan itibaren, olasılıkla aslan yelesinin doğal rengini vermek için, aslanlar çoğunlukla sarı jasper taşından oyulurdu.⁹

Can Göknil (1999) de taşlarla ilgili olarak,

Babil inanışlarında lapis lazuliden kesilen mühürlerin tanrıların beğenisini kazandırdığına, yeşil mermerden yapılanların ise bol şans getirdiğine inanılıyordu.

örneğini verir.

Monarşiler (Mutlak hükümdarlar) eski zamanlarda altın ve en kıymetli taşları, kendi imparatorluk ve kraliyet mühürlerini yapmak için kullanmışlardır. Halk ise normalde tahta ve taş mühürler kullanmıştır. Halktan ünlü kişiler, büyük olasılıkla kırmızı boyalı Changhua taşından, yeşim taşından, agat, kristal, fildişi ve diğer değerli malzemeleri tercih etmişlerdir.¹⁰

Bizans'ta genellikle kurşun, altın, gümüş ve balmumu kullanılmıştır. Soğuk kurşun pullar, üzerine 'Boulloterion' (mühür basma aleti) ile basılarak mührü dönüştürülüyordu (Res. 30) (Vikan ve Nesbitt 1980: 24). M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlayan kurşun mühürlerin 12. yüzyılın sonundan itibaren azalmaya başlamış olmasını, "kurşun teminindeki güçlüğü ya da nüfus azalmasına bağlamak mümkündür."¹¹

Altın mühürler ise 8.yy.dan itibaren kullanılmıştı. Bunların yapılışına ilişkin teknikler yüzyıllar içinde büyük değişiklikler geçirmiştir. İlk olarak kurşun mühürler gibi, eritilmiş madenin kalıba dökülmesiyle, 11. yy. ortalarında iki altın yaprağın birbirine lehimlenmesiyle, 14–15. yy.larda ise iki ince altın tabakanın balmumu ile raptedilmesi suretiyle imal edildiler.¹²

Çoğu toplumda olduğu gibi Osmanlılarda da altın, gümüş, pirinç ve bakır kullanılmıştır. Genellikle oval, köşeleri kesik dikdörtgen, daire ve kare forma sahip olmuşlardır. Harf inkılâbından sonra ülkemizde, kesin çizilmiş sınırlar olmamakla beraber Yücel Tutkun (1993: 21)'un kitabında belirttiği ve kullanılan şekli ile kolayca aşınmayan, kırılmayan ve oksitlenmeyen bir madenden yapılmaları gereken mühürlerin boyutları, dikdörtgen olanlarında, en çok 25 mm x 45 mm ile en az 15 mm x 30 mm ölçüsünde, daire şeklindekiler için ise çapı, en az 20 mm en çok 35 mm ölçüsünde olmalıdır (Tutkun 1993: 21).

2.4.GLIPTİK SANAT ve MÜHÜRLERDE KULLANIMI

Kıymetli taş oyma sanatı olan gliptik, özellikle de mühürlerde kullanılan taşlarda, ya negatif (intaglio-oyma) ya da pozitif (cameo-kabartma) şeklinde kazıma gerektirmiştir.

Mühürlerin biçimlendirilmesi sırasında kullanılacak kesme aletleri ve teknikler, işlenecek malzemeye göre seçilmiştir. Sadece yumuşak taşlar ve metaller kesme aletleri yardımıyla elle işlenmiştir. Fakat bu durum, dönemlere ve kültürlerle göre de değişmiştir. Örneğin Greko-Romen dönemlerinde daha çok sert taşlar kullanılmış, bu da çark tekniğini gerektirmiştir.¹³

Bir taşın biçimlendirilmesinde ilk aşamayı ham taş bloğundan kullanılacak parçaların yontulması oluştururdu. Daha sonra pedallı bir torna tezgâhıyla çalışan ince aşındırıcı bir çark üzerine taşlar sürtülerek, son şekli verilmemiş parçalar haline getirilirdi. Değerli taş sürtülerek istenilen şekle getirildiğinde, önce zımpara tozuyla, daha sonra da ince toz haline getirilmiş hematit (demir oksit) ile parlak bir görünüş vermek için cilalanırdı. Bu parlatılmış parça, sonra yağ ve aşındırıcıdan oluşan bir karışıma batırılarak, bakırdan yapılmış delgiler yardımıyla işlenirdi. Bu delgiler genellikle elle kullanılan veya sabit yay delgileri tipindeydi. Delginin miline bir sicim bağlanır ve sert yay ileri geri hareket ettirilirdi.¹⁴

Yelena Rakic¹⁵'e göre, Gliptik sanatı çalışma yöntembilimi, sanat tarihi ve antropolojiyi birleştirmektedir. İlk basamak kullanılacak veriyi almak ve bu verilerin nasıl yönetileceğini planlamaktır. Mühürlerin yüzeylerine kazınan tasarımlarla taşınan görsel bilgi, sanatın esas çalışmalarına ve sosyal konuların belgelerine değer biçebilir. Üslup çözümlemesi, sanat çalışmaları arasındaki ilişkiyi karakterize eden bir yoldur ve farklı gruplardaki çalışmaları sınıflandırmayı sağlayan bir potansiyele sahiptir.

2.5. İŞLEVLERİ BAKIMINDAN MÜHÜRLERDE GÖRÜLEN ÇEŞİTLİLİKLER

2.5.1. MÜHÜRLERİN BÜYÜ AMAÇLI KULLANIMLARI (ESKİ ÇAĞLARDA BÜYÜ VE SİHİR)

Orhan Hançerlioğlu (1975: 115)'nin belirttiğine göre büyü; “doğaüstü güçlerin varlığı, bu güçlerden birtakım işlemlerle yararlanılabileceği, bu güçlerle doğanın insan iradesine bağlanabileceği” şeklinde üç ayrı inancı içerir. Hans Dieter Betz de¹⁶, günümüzde, büyüünün bazı ortak tanımlarının bunun insanüstü güçleri kontrol etmek için kullanıldığının varsayıldığını belirtir.

Büyü ya da tılsım, insanoğlunun doğa, hatta evrenle olan karşılıklı konuşmasından doğmuştur (Edgü 2003: 6). Bugün bile farklı kültürden birçok insanın günlük hayatının önemli bir parçası olarak kabul edilmekte olan büyüsel inanışlar ve uygulamaların çoğunluğu, olumlu anlamda sonuçlar elde edebilmek için kullanıldığı gibi; zaman zaman doğal düzene, doğaya karşı gelen tutumlara da bürünmüştür.

Eski çağ büyüünü araştırmak sadece eski çağ toplumunu değil, aynı zamanda insan doğası ve genel içerisinde insanın sosyal yapısını, özellikle de nesil ile ilişkisini bize anlatır. Büyü, hepsinin ötesinde, insanın kontrol arzusu için doğuştan gelen niteliğini ortaya koymasındır. Bu kontrol doğal çevremiz için olabildiği gibi, sosyal dünyamızı ve hatta kendi yazgımızı kontrol bile olabilir. Teknikler değişmiş olsa bile amaçlar aynı kalmıştır.¹⁷

Albert Einstein, İnsanın yaşayabileceği en güzel şey, gizemli olandır. Tüm gerçek sanat ve bilimin kaynağıdır gizem der (Butler 2003: 96). İnsanların ilk çağlardan beri bilemedikleri, doğa karşısında savunmasız kaldıkları olaylardan korkmaları ve bunları etkisiz kılacak çareler aramaları; bu doğrultuda çeşitli inanışlara sahip olarak düş güçleri ve yaşamdan beslenen resimler yapıp, çeşitli objeler geliştirmiş olmaları bu sözü destekler niteliktedir. Can Göknil'in deyimiyle: Eski uygarlıklarda inanç doğal olarak sanata dönüşüyor (Ural 1999).¹⁸

Büyünün görsel sanatlarda, ilk mağara resimlerinden başlayarak tarih içerisinde bir sürekliliği olmuştur. Sanatın büyüyle olan yakın ilişkisi için Ferit Edgü (2003: 6): “sanat, zamanla büyüün taşıyıcısı durumuna gelmiştir.” değerlendirmesini yapar. Ayrıca Andre Breton’un zaman içinde, büyüün işlevini sanatın yüklendiğine inandığını belirten Edgü aktarmaya devam eder:

Eğer Gauguin’in ya da Van Gogh’un resimlerine baktıktan, Dostoyevski’nin romanını okuduktan, bir Shakespeare oyunu izledikten, Yunus’un Dante’nin ya da Hölderlin ile Rimbaud’nun şiirini okuduktan sonra, artık, aynı insan değilsek büyü gerçekleşmiş demektir (2003: 7).

2.5.1.1.AMULETLER (MUSKALAR) ve TILSIM MÜHÜRLERİ

Mühürlerin kişiye ait bir mülkiyetin sahipliğini veya bir belgenin doğruluğunun işaretleri olmalarının yanında, önemli bir işlevi de, taşıyanı koruyan ve ona şans getiren amulet denilen muska ve nazarlıklar olmasıdır. Bu özellikleri, kişiyi tanımlayıcı olmalarının dışındadır. Burada sadece mühürlerin böyle bir özelliğe de sahip olduklarını göstermek amacıyla ele alınmışlardır.

Muskaların en eski ve yaygın uygulaması önce duvar, deri, ağaç kabuğu, taş üzerine daha sonra kâğıda çizilen gizemli figür ve imler olmuştur (Ural 1999).¹⁹ Özellikle de söz konusu olan taşlarla ilgili bir inanç, Antik Çağ (M.Ö. 700-M.S. 500)’da, taşların kendi güçleri ve üzerlerine yapılacak sembolik anlamları olan tasvirlerle taşın gücüne güç katacak özelliğin artarak istenilen amaca ulaşıldığı yönündedir. Taşın üzerine figürlerin kazınması, taşın içinde sahip olduğuna inanılan ruhu çıkarmak içindir. Fakat Eski Yunanlı hekim Galenos (M.S. 129–199), çeşitli taşların tıbbi özellikler taşıdığına olan inancı desteklerken, taşların üzerine çizilen tasvirlerin o taşın sağaltıcı etkisini arttıracığına ilişkin inanca karşı çıkmıştır. Örneğin yeşim taşının mide ve karın rahatsızlıklarına iyi geldiğine inanan Galenos, kendi deneyimleriyle de bunu tecrübe etmiş ve üzerinde her hangi bir betim olmaksızın kullandığı taşların etkisini gösterdiğini söylemiştir. (Bohak 2003: 8)

İlk örneklerinin Mısır'a ait olduğu söylenen, ilkin küçük taşlar, kemik parçaları v.b. doğal nesnelerden oluşan muska, giderek üstüne dua yazılmış kâğıtlar biçimine dönüşmüştür (Hançerlioğlu 1975: 430). Başlangıçta muska olarak doğal nesnelerin kullanımı için Ural (1999)²⁰:

İlk insanın düşmanını ya da avını vurduğu taşa, taşın ağırlık, sertlik, keskinlik vb. gibi fiziksel özelliklerinin ötesinde üzerindeki bir işaret ya da biçimi nedeniyle gizli bir güç yakıştırması, onu uğurlu sayarak yanında taşımasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Burada belirleyici olan insanın doğal bir olayı doğaüstü nedenlerle açıklaması, doğayı bu yolla etkileyebileceğini düşünmesi ve buna inanmasıdır

açıklamasını yapar.

Taşıyan kişiyi, sihirli özellikleriyle koruduğu inancı, çoğu muskanın hayattayken kullanılmasının dışında, ölümden sonraki hayatta da kullanmak amacıyla mezarlara götürülmelerini getirmiştir (Res. 31). Bazı muskalar, mumya için, öteki dünyaya yolculuğu sırasında destek sağlaması için yapılmıştır. Bazı muskalar ise, Mısır tanrı ve tanrıçalarını göstermiş; taşıyıcı kişiye (yaşayan ya da ölü), o tanrının koruması altında olduğunu göstermiştir. Diğer birçok muskada, bazı hayvanlar, özellikleri ve davranışlarının sahibi olan kişi tarafından da özümlemesi isteğiyle model alınmıştır. Örneğin Mısır'daki en güçlü muskalardan biri, arkasındaki her şeyi kötülüklerden koruduğuna inanılan Horus'un gözü (Udjat eye) dür (Res. 31). Popüler olan scarab (iri kara böcek) ise (daha çok mühür olarak kullanılmış) yeniden doğmayı sembolize etmiştir²¹

Farklı kültürlerde muska olarak kullanılan dinsel objeler, Tanrı'nın bir biçimi veya Tanrı/Tanrıça'yı simgeleyen bazı basit semboller olmuşlardır. Bu sembol, Hristiyanlar için haç iken, eski Mısırlılar için Horus'un Gözü²² olmuştur. Horus, genelde bir şahin olarak gösterilmiş ve firavun ile tanımlayıcı hale gelmiştir. Sonsuz hayatı simgeleyen Ankh (Res. 32), dört yapraklı yonca, at nalı, fil, yürek ve göz v.b. temelde muska ile aynı amaçlıdır. Anadolu'da da mavi renkli, göz biçimindeki nazar boncuğu nazara karşı kullanılmaktadır. Bir de avuç içinin ortasında göz bulunan açık bulunan bir el ve iki başparmak biçimini paylaşan, deyim olarak Arap kültüründe

“Fatima’nın eli”, Yahudi kültüründe ise “Hamsa” (Res. 33) olarak farklılık gösteren, daha genel olarak “koruyucu el” olarak nitelenen eski bir muskadır. Anadolu’da ise “Pençe-i Ali Aba”, “Fatma Ana Eli” ya da “Meryem’in Eli” olarak tanımlanan korunma amaçlı tavrı ile bu figür ve üçgen biçimindeki muska motifi, Anadolu’nun çeşitli yörelerinden kilimlerde de desenin bir parçası olarak kullanılmıştır (Res. 34, 35).

Birçok kültürde yine bir o kadar fazla tasviri ile etkili olup olmadığı ya da nasıl etki gösterdiği bilinmez ama bir muska takılarak ya da bedene yakın bir yerde taşınarak korunma veya kuvvet sembolü olarak taşıyan için gizli bir güç olmuştur.

Tılsım da, doğaüstü işler yapabileceğine inanılan güç²³ olarak ortak bir kültür olmuştur. Burada yapılan iş ve güdülen amaç, insan gereksiniminin, inançlar doğrultusunda metafizik bir güçle giderilmesidir (Berk 2003: 22). Bu çerçevede tılsım, İslâm kültüründe tılsımlı mühürlerle, Hristiyan kültüründe de tılsımlı taşlarla somutluk kazanmıştır.

İslâm dünyasında tılsımlı mühürler, koruyucu ve şans getirici muska özelliği kazanmış birer objedirler. Formları bakımından çeşitlilik gösteren tılsımlı mühürlerde; besmele, nazar ayeti, Allahın kimi sıfat ve isimleri, dört büyük melek, Ashab-ı kehf’in isimleri sıkça karşılaşılan unsurlar olmasının yanı sıra harfler, rakamlar, cin adları ve özel işaretler de üzerlerinde kullanılanlar arasında bulunmaktadır (Masaracı 2004: 49) (Res. 36).

Altın, pirinç ve gümüş yapımı tılsım mühürleri, Pençe-i al-i aba olarak el, Hz. Ali’nin kılıcı (Zülfikar), bitkisel, daire ve dikdörtgen v.b. formlar almıştır (Res. 37). Tılsımlı mühürler, aynı metin ve şekillerin seri üretimi amacıyla yapılmışlardır. Bir anlamda, matbaanın olmadığı ve yaygınlaşmadığı dönemde tılsımların çoğaltılmasında kullanılmışlardır (Berk 2003: 25). Kalemle kazınan tılsım mühürleri, aynı sıkıntıyı paylaşan kişilere ya mührün kendisi ya da baskısı verilerek kullanılırdı (Kuşoğlu 1994: 43).

Özellikle Hristiyanlarca kullanılmış olan tılsım taşları, üzerinde Hristiyan azizleri ile Kitab-ı Mukaddes'ten sahnelere ve Hristiyan özdeyişlerine zemin olmuştur. Taşların üstündeki imgelere eşlik eden metinlere bakıldığında, bu yazıların Grek alfabesiyle yazıldığı ve yanındaki betime açıklık getirdiği, taşın amacını açıkladığı ya da kutsal adlar ve 'tılsımlı sözler'den oluştuğu görülür (Bohak 2003: 10–11).

Bizans'ta öncesinde küçük çanlarla aynı işleve sahip olan haç, her türlü simgenin, tasvirin ve tılsımın üstünde bir koruyucu (phylakteria) olarak kabul edilmiştir (Köroğlu 2003: 17). Bizans'ta yine üç kere kutsal yazan mühür yüzük (Res. 38), Kutsal sözcüğünün üç kez tekrarlanması olan haç ilahisinde de yer alan trisagion, baba, oğul ve kutsal ruh üçlemesine işaret etmektedir (Köroğlu 2003: 21).

Gerek Hristiyanlıkta gerekse İslâmiyet'te görülen bütün bu tılsımlarda her ne kadar büyümlü güçlere inanılsa da kullanılan ayet ve buradaki yardım çağrıları ya da alıntılanan sözler, şifanın tanrı'nın yardımıyla olabileceğine olan inanç çerçevesindedir.

2.5.2.MÜHÜRLERİN BİREYİ TEMSİL AMAÇLI KULLANIMLARI

Mühürlere kazınan tasarımlar, birey ve tamlayıcısı olması, mühür sahibiyle ilgili özel detayları vermesi bakımından temsili bir görev yüklenmişlerdir. Herhangi bir anlatım değeri olmayan, geometrik üsluba sahip bir mühür bile bireyi betimleyici görevi karşılayabilirdi. Bu haliyle de bir mühür, bir anlamda sahip oldukları mülkü kendilerine bağlayacak simgeyi barındıran önemli bir işaretti. Bugün günümüz insanının da anlayabildiği, kişileri tanımlayıcı bu simgelerin, aidiyeti desteklemek için kişilerle ne derece örtüştüğü oldukça önemlidir.

Sadece yazının keşfedilmediği, ilk dönemlerde değil, sonraki dönemlerde bile oldukça fazla yer verilen; simge, bir görüntü ile nesne arasındaki ilişkiyi tam anlamıyla veya iki nesne arasındaki yerleşik ilişkiyi içermektedir. Bu ilişkiler

sosyo-kültürel koşullara bağlıdır (Lazar 2001: 78)²⁴. Geçmiş toplumlarda da kullanılmış olan simgeler, o toplumdaki yerleşik ilişkilere göre anlam kazanmışlardır. Tabii bu yerleşiklik durumu, toplumlara göre farklılıklar göstermektedir. Lazar (2001: 80)’ın da dediği gibi, “Hiçbir algı yansız değildir ve kültürel alışkanlıklara sıkı sıkıya bağlıdır.”

Yelena Rakic (1997)²⁵, Dave Davis’in 1985’te kalıtsal simgeler çalışmasında simgeleri, kimlik ve grup üyeleri hakkında açık bilgileri aktaran tasvirler veya objeler olarak tanımladığından bahsetmektedir.

Simgeler göstergesel bir dille ifade edilmektedir ama bu, konuşma dilinin simgesini tam anlamıyla inşa eden dilin atıfta bulunduğu fizik nesnedir. Nasıl ki bir katoliğin haç, Yahudinin Davud Yıldızı, gücün veya cesaretin simgesi aslan, adaletin simgesi terazi ise her defasında soyut bir düşünceyi içeren maddi bir biçim bulunmaktadır. Ayrıca simgesel ifade paylaşılmaktadır. Bu nesneler daima geniş bir bütün tarafından bilinmekte ve bir topluluk tarafından sahiplenilmektedir. Bu ortak inanç ve duygu simgenin esas özüdür (Lazar 2001: 79).

Farklı toplumlardan ele alınan mühür örneklerinde, aidiyet belirtici işlevinin dışında biçimsel ve döneminin gerektirdiği değerler oldukça önemlidir. Bulunduğu dönemin koşulları ve simgelerin göstergesel dili yanında, yazının da desteklediği kompozisyonlar, sanatsal açıdan da süreç içerisinde gösterdiği farklılıklarla açılımlar yaratmıştır.

Mısır’da işaretler grubundan oluşan bir yazı sistemi mevcuttu. Mısır I. Hanedanlık Dönemine tarihlenen Bakan Hemaka’ya ait mühürde örneği görülen bu yazı, kişiye ait tanımları ifade eder (Res. 39). Mühürlerde isimler yazılırken sıradan olanların dışında hükümdar isimleri, kartuş içine yazılmıştır (Res. 40) (Faulmann 2001: 23).

Hititlerde, kral ve özel şahıs mühürlerinin çeşitli belgeler üzerinden damga mühür biçiminde olduğu anlaşılmaktadır. Kral mühürleri incelendiğinde;

Eski Hitit döneminde, ortalarında yaşam ve sağlık simgeleri ile stilize bir çiçek biçiminde rozet’ler olan, çevrede de çiviyazısı ile krallık unvanı

bulunan, kralın adı belirtilmemiş anonim mühürler, daha sonra yerlerini, Alluwamna, Huzziya ve Tahurwaili mühürlerinde olduğu gibi, orta sahada bir rozet, kenarda ise iç ve dış çerçeve olmak üzere krallık unvanları ve kralın adını taşıyan, ayrıca, öncekilerde de görülen, mührün bozulması, yani mühürlenmiş belgenin değiştirilmesi halinde, suçlunun ölmesini dileyen bir lanet içeren mühürlere bırakmıştır. Daha sonra Arnuwanda döneminde, mühür alanının merkezinden rozet kalkmış, bunun yerini, kanatlı güneş kursu altında bulunan, hiyeroglif işaretlerle yazılmış kral adı almıştır. Mühür çerçevesinde ise, çivi yazılı olarak, kralın adı ve soyu belirtilmeye başlanmıştır.” (Akurgal 1989: 116–118)

Muwatalli ile birlikte, mührün orta alanında, hiyeroglif ad işaretleri ile birlikte kralın ve koruyucu tanrısının betimlerine de yer verilir olmuştur. Bir de IV. Tuthaliya’nın mühürlerinde, Büyük kral unvanı ile ad işaretleri arasına, Tabarna anlamına gelen bir unvan ilavesiyle bazı figürler de eklenmiştir.

Hitit Kralı Muwatalli’nin kilden bir mühür baskısında (Res. 27); ortada Muwatalli sağ elinde ucu kıvrık krallık asası ile Göğün Fırtına Tanrısının koltuğu (koruması) altında, boynuzlu sivri külahlı tanrının sağ elinde Muwatalli’nin sol eli ile bir topuz, sol elinde “büyük” işareti altında Göğün Fırtına Tanrısının hiyeroglifleri vardır. Solda Muwatalli’nin hiyeroglifleri Büyük Kral Mu(wa)-ta-li sağda tanrının sol eli altında Majeste anlamına gelen kanatlı güneşin altında ortada iki büyük kral işareti arasında büyük işareti altında Muwatalli’nin Hurice adı: Sari-Tesup. Bu mühür baskısının dış halkalarında çiviyazısı ile ‘Güneş Tanrısının ve Hellipi Fırtına Tanrısının, Tanrı Sarruma’nın ve Koruyucu Tanrının sevgilisi, kahraman Büyük Kral Mursili’nin oğlu, kahraman Büyük Kral Muwatalli’nin mührü’ sözleri yazılıdır (Alp 2000: 172).

Hititler’de Hitit Kralı III. Hattuşili ile eşi Kraliçe Puduhepa’ya ait, Kral ve Kraliçeyi eşit tutan ortak mühürler vardır (Res. 41). Kraliçeyi tanımlayıcı işaretlerin getirdiği farklılıklar bu ortak mühürleri, diğer kral mühürlerinden belirgin biçimde ayırır. Mühürlerin yazıları ve şekilleri rölyeften ziyade plastiğe yakın işlenmiştir. Yuvarlak mühür yüzeyinin üst kısmında, ortada bulunan kanatlı güneş kursu motifinde, güneş kursu simgesi çiçek gibi rozet şeklinde, iki kanadın arasında, boşlukta serbest durmaktadır. Bu mühür baskılarında ‘Büyük Kraliçe’ adını meydana getiren şekiller, kralın adından ayrı ve kapalı bir kompozisyon olarak göze

çarpmaktadır (Darga 1996: 44). Yine Kraliçe Puduhepa'ya verilen önem, oğlu Tuthaliya IV'e ait bir mühürde görülmektedir. Burada mührü çevreleyen çivi yazılı bölümde Hattuşili ve Puduhepa'nın oğlu olduğu ifadesi, krala ait bilgilerin sadece atalara ait olmasıyla sınırlı kalmayıp, kral mühürleri içinde ilk kez 'Ana' adının da özellikle belirtildiğini gösteren tek örnektir. Bunun dışında Puduhepa'ya ait kişisel mühürler de vardır ki; bunlar Hitit kraliçelerinin krallara eşit mevkiini ve kraliçelik müessesesinin bağımsızlığını ifade eden en açık delillerdir (Darga 1996: 44).

Sedat Alp (1950: 69) bir mühür (Res: 42) üzerindeki işaretlerden yola çıkarak, Tarkondemos mühründeki (Res. 43) şahıs adıyla karşılaştırma yaparak, mührün kime ait olduğuna dair bir çözümleme yapıyor:

Burada antitetik olarak tasvir edilen iki boğa başı arasında ince, kemerli bir insan tasviri görülmekte ve bacaklarının arasında dal deseni ve her iki tarafında kollarının üzerinde dörder çizgi görülmektedir. Bu tasvirde belki de Tarkondemos mühründeki ti+me(?)²⁶ işaretinin prototipini bulabiliriz. Bu suretle bu damga mühründeki şahıs adını da belki Tarhu-ti+me diye okuyabiliriz.

Alp (1950: 90–91)'in incelediği diğer bir şahsa ait mühürde (Res: 44); ortada çember içinde yer alan helezonun altında bulunan 'W' nin Fırtına Tanrısına işaret ettiğini ve hatta baskının çevresinde de 'W' nin tekrarların görülmesi, bu işaret ile Fırtına Tanrısının kastedildiğinden şüphe etmez. Ve devam eder: "Helezon+'W' işaretleriyle mühür sahibinin adı kastedildiği bunların her iki tarafında bulunan ve bir unvanı ifade eden üçgen+kafes hiyerogliflerinden de anlaşılır." Bunun sonucunda şahıs adını GAL-'W' diye çevirir.

Roma dönemine ait iki yüzük örneğinden birincisinde; elips şeklinde iki satır halindeki yazıtta, sağdan sola doğru ters olarak "A?HNO – K?EOVC" , yani "Athenokleo'un" yazısı okunmaktadır (Res. 17). Diğer yüzükse, sahibine ait bir monogramı taşır (Res. 22).

Erken dönemde mühürlerde genellikle monogram kullanımı tercih edilmiştir. 6. yüzyılda bir harf (N, M, H gibi) üzerine kurulu monogramlar, 6. ve 8. yüzyıllar

arasında ise yaygın olarak haç üzerine kurulu monogramların kullanıldığı görülmektedir. 8. yüzyılda haç kolları arasına mühür sahibinin adı ya da ‘Senin kulun’ anlamına gelen bir kısaltma eklenmiştir (Vikan ve Nesbitt 1980: 19). 10. yüzyıldan sonra aile adlarının da kullanılmaya başlaması, mühürlerdeki yazıları daha uzun ve kapsamlı bir hale getirmiştir.

Özel mühürlerde mühür sahibinin adı, 10. yüzyıldan itibaren aile adı bazen açık olarak, bazen harf kurgulu monogram ile yazılmıştır. Ayrıca mühür sahibinin İsa’ya, Meryem’e ve Tanrıya hitap yazıları da görülmektedir. Özel mühürlerde çok ender olmakla birlikte mühür sahibinin portresini de görmek mümkündür.

Bizans yazılı mühürlerinde genellikle iki formdan biri tercih edilmiştir. Birincisi, bol miktarda bulunan, sert taştan yapılmış ve taşıyan kişinin monogramının kazılı olduğu mühürlerdir. Bizans yazılı mühürlerdeki diğer popüler biçimde, taşıyan için tanrıdan yardım dileyen kısa bir dua kazılıdır. Bu tip mühürlerden, altın ve niellodan²⁷ yapılmış bir tanesinin kitabesinde: “Meryem Ana, Kulun Maria’ya yardım et.” yazar (Vikan ve Nesbitt 1980: 16).

Osmanlı’da, şahıs mühürlerinde sadece sahibinin ismi veya mühür sahibinin ismiyle birlikte birkaç dini ifade bulunur (Hammer 1999: 77). Örneğin, “Allah, kulu Ahmed’in işlerini esirgesin” ifadesi yazılı bir mühür, Ahmed isimli şahsa aittir (Res. 45). Mühürün, üzerindeki kişisel ada ve buna ilave edilen beyite göre değişen boyutları vardı. Tarih içerisinde çeşitli yüzey tasarımlarına sahne olan ve ülkemizde 1960’lara kadar geçerliliğini koruyan kişisel mühürler, ait olduğu kişinin ya sadece adından ya da adıyla soyadının birlikte yazılışından oluşmuştur.

2.6.BÖLÜM NOTLARI

1 Kahya 1997: 1324.

2 <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF52B4B0D9129260A6>, 24.01.2007, 11.40

- 3 <http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/rakic.html>, 02.02.2006, 11.00
- 4 http://anadolu.iwarp.com/ANASAY_files/Ekonomi/Ekonomi.htm, 22.02.2007, 14.00
- 5 Yazıda kullanılan işaretlerin biçimleriyle simgesel figür biçimleri arasındaki benzerlik, yazının simgesel figür sisteminden çıktığını ve bu yönüme pigtografik (resimyazı) işaretler eklendiğini akla getirmektedir. Pigtografik işaretler çoğu kez anlamı çok belirgin basit resimlerdir: sığırı belirtmek için bir boğa başı, arpayı belirtmek için bir arpa tanesi çizilir. Bkz. Roaf 1996: 70.
- 6 Aeneas, Tanrıça Aphrodite ile Troya'lı prens Ankhises'in oğludur. Bkz. <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=414638>, 27.12.2006, 14.00
- 7 <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF5E6430387EBFB995>, 27.12.2006, 10.40
- 8 Kahya 1997: 1314
- 9 <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF5E6430387EBFB995>, 27.12.2006, 10.40
- 10 www.chinavista.com/experience/seal/seals.html, 10.02.2006, 11.50
- 11 Anadol 1994: 16
- 12 Anadol 1994: 16
- 13 <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FFAA79C0764A877FEA>, 27.12.2006, 14.50
- 14 <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FFAA79C0764A877FEA>, 27.12.2006, 14.50
- 15 “Glyptic Art and Cultural Identity in Third Millennium BC Greater Mesopotamia.” İçin bkz. <http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/rakic.html>, 02.02.2006, 11.00
- 16 Hans Dieter Betz, The Greek Magical Papyri in Translation, <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/2938/magic1intro.html>
- 17 <http://www.lib.umich.edu/pap/magic/intro.html>, 25.01.2007, 13.05

- 18 Murat Ural, 6 Nisan–6 Mayıs 1999 tarihli Can Göknil’in İstanbul Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde açtığı resim sergisi için hazırlanan katalogdan alıntı için bkz. <http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>, 25.01.2007, 13.25
- 19 Murat Ural, 6 Nisan–6 Mayıs 1999 tarihli Can Göknil’in İstanbul Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde açtığı resim sergisi için hazırlanan katalogdan alıntı için bkz. <http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>, 25.01.2007, 13.25
- 20 Murat Ural, 6 Nisan–6 Mayıs 1999 tarihli Can Göknil’in İstanbul Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde açtığı resim sergisi için hazırlanan katalogdan alıntı için bkz. <http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>, 25.01.2007, 13.25
- 21 <http://healing.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?zi=1/XJ&sdn=healing&zu=http%3A%2F%2Fwww.gemnaries.com%2Famulet.htm>, 24.01.2007, 14.10
- 22 Horus, Mısır mitolojisindeki şahin başlı güneş tanrısı ve İsis’in oğludur. Horus’un gözleri, eski Mısır mitolojisinde güneş ve ay’ı temsil eder. Horus gözlerini açınca ortalığın aydınlandığına, kapatınca da karardığına inanılır. İyileştirici ve koruyucu güçleri olduğuna inanıldığından tılsım veya dövme şeklinde Mısırlılar tarafından vücutlarında da taşınmıştır. <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=horus%27un+gozu&nr=y&pt=eye+of+horus>, 15.11.2006, 14.50
- 23 <http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA>, 15.01.2007, 12.50
- 24 Bir okulun üniformasının özel bir gruba, eğitsel bir yerleşikliğe ilişkin anlam ifade etmesini örnek gösterir (Lazar 2001: 79).
- 25 “Glyptic Art and Cultural Identity in Third Millennium BC Greater Mesopotamia.” İçin bkz. <http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/rakic.html>, 02.02.2006, 11.00
- 26 Mühürde yer alan dört çizgi ‘ti+mi’ karşılığını verir (Alp 1950: 68).

27 Bakır veya gümüşle karışık siyah kükürt alaşımı; bu alaşım ile maden levhalar üzerinde süslemeler yapma sanatı (Anadol 1994: 21).

3.TÜRK TOPLUMUNDA MÜHÜR VE SANATA YANSIMALARI

Mühür, tarih sürecinde toplumlardaki yerini aldığı andan itibaren en temel görevi olan aidiyetlik durumunu da üstlenmiştir. Türk toplumunda da mühür, bu temel görevini sürdürmüştür. Sosyal hayatın her aşamasında kendini gerçek işleviyle sunarken, sanat alanında biçimsel ve tarihsel değerleriyle günümüz sanatçısına da konu olmuştur. Bu doğrultuda, gerek biçimi ve sahip olduğu dokusal zenginlikleri, gerekse eski dönemlerden getirdiği semboller, sanatçıların yeni ve çağdaş yorumlarında dile gelmiştir. Anadolu’da varlık göstermiş birçok uygarlık ile Osmanlının kültür ve sanat dünyasındaki üretimleri, Türk sanatçısının kimliğine dönük bakışını günümüze taşınmasında kaynak noktasını oluşturur.

3.1.OSMANLI MÜHÜRLERİ

Osmanlılarda mühür, ilk olarak akla Padişaha ait mühr-i hümayun’u getirir. Osmanlılarda her padişah, saltanatlık döneminde birkaç mühür kazdırır, birini devlet hükümdarlarına gönderilen belgelerde kullanmak üzere, her zaman yanında taşır; birini vekili olarak atadığı kişiye, kullanma yetkisi ile beraber verirdi. Veziriazam olan bu vekilin dışında hasodabaşı ve harem haznedarı olan kadına da birer mühür verilirdi. (Kütükoğlu 1998: 84–85; Kut ve Bayraktar 1984: 11–12)

Kimi padişah mühründe tuğra (Res. 46), kimisinde de bir ayet ya da bir dua yer alır. Örneğin, Yavuz Selim’in mührünün ortasında ‘Sultan Selimşah’ adı ile dört tarafında, simetrik yazılmış ‘tevekkeli ala haliki’¹ ibaresi yazmaktadır (Kütükoğlu 1998: 85–86). (Res. 47)

Boyutları 1,5 cm. kenarlı kare, uzun tarafı 3 cm.’ ye yaklaşan oval mühürler, çapı 6 cm. ye yakın olan daire ve köşeleri kesik kare (sekizgen) şeklinde küçük boyutlu çeşitleri vardır. Bir de padişahın adının baş harflerinin yer aldığı

monogramların kazındığı bir mil etrafında dönen üç ve dört yüzölçü şahıs mühürlerinin varlığından bahsedilir (Kütükoğlu 1999: 86).

Diğer bir mühür türü de, kendi içinde şahıs adı bulunan, makam adı bulunan ve hem şahıs hem de makam adının birlikte bulunduğu üç gruba ayrılabilen resmi mühürlerdir.

Vakıf mühürleri, vakıf kütüphaneler oluşturanların vakıf ettikleri eserlere basılmak amacıyla kazınmışlardır. Vakıf mühürlerinde önce vâkıfın mesleği adı (kimi hallerde babasının adıyla), sonra üzerinde vakıf mührü olan bu kitabı nereye ve ne maksatla ve hangi şartlarla vakfettiği ve hangi tarihte bu vakfı gerçekleştirdiği belirtilmektedir (Kut ve Bayraktar 1984: 12). Padişaha ait kimi mühürlerde tuğra bulunanlar ve bulunmayanlar şeklinde iki grup görülür. Bunun yanında padişahın mührünün yanına vakıf kelimesi ile üstüne bir de ayet eklenmiştir. (Res. 48)

II. Meşrutiyet'e (1908) kadar başta devlet memurları olmak üzere hemen herkes mühür kullanırdı (Kahya 1997: 1317). Özellikle de resmi yazışmalarda belgenin arkasına ya da ismin yanına mühür basmak belgenin onaylandığının ispatı bakımından önem taşırdı. Kişisel mühürler, resmi mühürlere göre boyut olarak daha küçük olmakla birlikte, yuvarlak, oval, kare, sekizgen biçimleri koruyor; bunlara ek olarak tırtıklı kenara ya da etrafı düz ay şekline sahip olabiliyorlardı (Kütükoğlu 1998: 93). Kimi şahıs mührü, sadece sahibinin isminden, kimisi de tanınmalarını kolaylaştıracak bazı sözcüklerden, bir mısra veya beyitten oluşuyordu. Mühür sapları da sahibini nitelemesi bakımından önemlidir. Örneğin kadın mühürlerinin saplarında çoğunlukla çiçek kompozisyonları, erkeklerin mühürlerinin saplarında ise asker veya sahip olduğu bir tarikat varsa onun simgesi yer alırdı. (Anadol 1994: 17)

Mühürlerde kullanılan yazı çeşitleri arasında rık'a, sülüs, talik, yazılarının görüldüğü çeşitli kaynakta yazmaktadır. (Kahya: 1317; Anadol 1994: 17) Kufi yazılı en eski Arapça mühürlerde genellikle yalnızca mühür sahibinin ismi vardı (Hammer 1999: 17). (Res. 49) Bazı mühürlerde ise, mühür sahibinin ismi yanında dini ifadeler de bulunabiliyordu.

Osmanlı'da mühür, işlev bakımından önceki dönemlerdeki ile aynılığını korumuş, form ve düzenlenmesindeki elemanlar bakımından kendine göre bir üslup geliştirmiştir. Okuma yazması olsun olmasın herkesin bir şahsi mührü bulunurdu (Kütükoğlu 1998: 93). Bu da, Osmanlı'da mühür kullanımının oldukça yaygın olduğunu gösteren ve bu işi yapmak için hakkâk adı verilen belirli bir meslek grubunun ortaya çıkmasına bir neden oluşturur (Kut ve Bayraktar 1984: 12).

Hammer (1999: 10)'in belirttiğine göre:

Lüksün ve zenginliğin artmasıyla, mühürler de çoğalır ve artık parmağa takılamayacak büyüklüğe ulaştığında kola bağlanır veya boyna bağlanan bir ipe takılarak göğüste taşınır.

Mührün bu şekilde taşınma biçiminin, Osmanlı İmparatorluğu'nda kanun yoluyla ve tarihi olarak geçerliliğinin olduğunu Hammer (1999: 10):

Kanun, sadrazamın en büyük güç sembolü olarak kendisine verilen mühür-i hümayunu boynundan geçen bir ipe asarak, göğsünün üzerinde taşınmasını gerektirir

şeklinde belirtir.

3.2.HAT SANATI

Kelime olarak hat, Arap harfleriyle yazılan güzel yazı anlamına gelmektedir (Aslanapa 2003: 386, Kuban 1988: 222). Bu nedenledir ki, Arap harflerini kullanan İslam ülkelerinde gelişmiş ve en güzel örneklerini vermiştir. Yazı, Türk toplumu için önemli bir unsur olmuştur. Kuban (1988: 222), yazının önemi ile ilgili olarak:

İslam sanatında figürün, diğer kültürlerin sanatlarına nazaran daha az kullanılması ve yazının Kur'an'ın dediklerini taşıyan araç oluşu, yazıyı müslümanın günlük çevresinde önemli bir statüye kavuşturmuştur

açıklamasını yapar. Bununla birlikte, Hz. Peygamber'in hadislerinde de yazıya verilen önem, yazının kullanımını daha da desteklemiş ve gelişmesinde etkili olmuştur. Kufe'de dördüncü halife zamanında² gelişmeye yüz tutan ve bu şehre nispetle kufi adını alan Arap yazısı, asıl gelişme yoluna Abbasilerin ilk çağında (9.

yüzyıl) girdi (Alparslan 2004: 825). Köşeli bir yapıdan oluşan kufi yazının gelişmesi; okuması ve yazması daha kolay, yuvarlaklığı fazla olan ve aklam-ı sitte denen altı çeşit (muhakkak, reyhanî, sülüs, nesih, tevki, rıka) yazıyı meydana getirmiştir (Res. 50). Bu altı çeşit yazı, üç ana çeşit olarak da düşünülebilirdi. Bunun nedeni, büyük ve küçük yazılmalarına göre sınıflandırılmalarında yatıyordu. “Muhakkak yazı küçük yazılırsa reyhanî; sülüs, bazı farklı şekilleri müstesna küçük yazılırsa nesih; tevki de küçük yazılırsa rıka adını almaktadır.” (Alparslan 2004: 827)

Yukarıda genel olarak bahsedilen ve mühürlerde de kullanılmış olan bu yazı türlerine, özellikle de Osmanlı dönemindeki Tılsım mühürlerinde rastlanmaktadır. Kişisel mühürlerde, Cumhuriyet’e yakın devirlerde ise genellikle yuvarlak ve sülüs yazı ile düzenlenmiş mühürler kullanılmıştır (Albayraktar 1998: 24). Tılsımlı mühürler, hattatların oldukça yetkin çalışmalarına sahne olmuşlardır. Boyutlarının küçük oluşuna rağmen mühürler, yazıların ve verilmek istenilenlerin en güzel, en uygun şekilde istifleldiği alanlar olmuşlardır. Söz konusu İstif, belli bir yüzeye harfleri, kelimeleri, satırları ahenkle yerleştirme sanatıdır (Aslanapa 2003: 390). Bu yerleştirme yapılırken de ünlü Arap veziri ve hattatı İbn Mukle (886–940)’nın yazı sisteminde belirlediği ölçüler dikkate alınmıştır. “Bunlar; nokta, standart bir elif ve daireden ibaretti. Nokta, harflerin ölçüsünü, mesafesini; elif, dikey harflerin boyunu; daire de çanak şeklini andıran harflerin genişliğini göstermek için kabul edilmişti.” (Alparslan 2004: 825)

Ahmed Karahisari (1469?-1556), Hafız Osman (1641–98), Mustafa Rakım (1757–1826), Yesari Mehmed Es’ad (öl. 1798), Yesarizade Mustafa İzzet (1776–1849) ve Mehmet İzzet Efendi (1841–1903) usta hattatlar arasında yer alır. Mühürcüler bunlar gibi usta hattatlardan dersler alıp, bunun üzerini tezhip ve edebiyat bilgileriyle tamamlayarak mühürlerini kazımışlardır. (Masaracı 2005: 25)

3.3.GÜNÜMÜZDE MÜHÜR İZLERİNİ TAŞIYAN SANATLAR

Eski biçimlerle benzerlik, ya da o biçimleri sürdürme yönünden olmasa bile, duyarlık yönünden çağdaş Türk resim sanatının kaynakları, kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde aranmalıdır (Tansuğ 1997: 17). Tansuğ'un bu sözü, mühür ve düzenlemelerinin Türk sanat dünyasında görülen yorumlarının, yeni bir bakışla ele alınmalarının dayandırılabilceği bir kaynak noktası olarak görülebilir. Bu noktadan hareketle resim, özgün baskiresim ve exlibris sanatlarında mührün teknik özellikleri, sahip olduğu kompozisyonlar ve tanımlayıcı işlevi ile benzeşen görüntüler kendini gösterir.

Türkdoğan (2004: 17)'in deyimiyle, "20. yy.ın sanatı -öteki yüzyıllara nazaran- geçmişi daha fazla bulan, keşfeden bir yüzyıl sanatı olarak görülmektedir." Bu dönemde bazı çalışmalar, kültürel bir değişim ve dönüşümün yaşandığı Postmodernist anlayış; sanat alanında eski imgelerin, işaretlerin yeni bir mantığa göre düzenlendiği (Tunç 2004),³ alıntılarının yapıldığı, geçmişi bugünün gözüyle görüp yansıtan bir yaklaşımla gerçekleşmiştir. Farklı disiplinlerdeki her bir sanatçı, kendi kadrajından bakarak kültürel mirası, özel bir üslup çerçevesinde değerlendirmiş ve yorumlarıyla farklı sonuçlara varmıştır. Sadece konu olarak değil, biçim açısından olsun geçmişte kullanılan imlerin kendisi olsun bu özgün örneklerle temel oluşturmuştur.

3.3.1.RESİM SANATINDAN ÖRNEKLER

Anadolu kültürünün ulusal miras olarak görülmesi, Cumhuriyet ile birlikte oluşan kültür politikalarının hazırladığı bir girişimdir (İndirkaş 2001: 33). Bu girişim, bir yandan Batılı gibi resim yapma, ortak bir dili ve çağı yakalama çabası; bir yandan da Cumhuriyet döneminin getirdiği değerlerle birlikte, çağdaşçı bir anlayışla çevrelenen, yerel ve kültürel değerlerin bütünü ile farklı bir üslubun yakalanma isteğidir.

Tansuğ (1997: 17)’a göre “...Çağdaş resim örneklerini belirleyen tarihsel mirası, minyatür, çini nakışları, hat kaligrafisi ve halı, kilim vb. gibi biçimsel değerler oluşturur.” Mührün de bu değerler arasında yer alan bir biçim olması, resim sanatında örneklerine de rastlanabilen mührün izlerinde görülebilir. Ağırlıklı olarak çalışmalarda mühür düzenlemeleri, üzerindeki semboller, imler, yazı biçimleri, figürler, formlar açısından ele alınıp hâkimdir. İndirkaş (2001: 34), hâkim olan bu tavrın, Cumhuriyet sonrası, çağdaş atılımların yapıldığı dönemde Anadolu kültürlerine gönderme yapan ilk sanatçı Cemal Tollu (1899–1968)’da görüldüğünü belirtir.

Tollu, başlangıçta, Antik Yunan mitolojisine olan ilgisi, sonrasında Hitit ve Mezopotamya gibi ilk çağ uygarlıklarının ve günün değerlerinin bileşimiyle kendine has yorumlar geliştirmiştir. Yapıtlarındaki heykelsi ve kütesel biçim, Hitit heykelleri ve kabartmalarının etkisi ile sanatsal bir tavra dönüşmüştür (İndirkaş 2001: 34). (Res. 51)

Daha sonra 2000’li yıllara doğru, Postmodern bir süreçten geçen Türk sanatçıların kendilerine bakışlarında belirgin bir değişim gerçekleşmiştir. Bugün hâlâ yaşanan bu sürecin sonucunda, kendi kökenlerini irdelemek, yaşadığı coğrafyaya bakmak, bu toplumun ve her bir bireyinin, nasıl bir tarih süzgecinden geçerek varolduğunu araştırmak, pek çok sanatçı için önemli bir sorun haline geldi (Antmen 1998: 7)⁴.

Örneğin, çalışmalarına Anadolu Uygarlıklarını dâhil eden tavrıyla Halil Akdeniz (1944-)’in değişik dönemleri incelendiğinde,

Antik Grek, Hitit Uygarlıklarına ait yazı, işaret ve simgelerin kullanıldığı, kullanılmakta olduğu, hatta kullanılacak olduğu da düşünülebilir. Bunun dışında çağdaş dünyanın işaret ve simgeleri olan mira, jalon gibi arazi ölçüm aletleri, gönye gibi çizim aletleri zaman zaman kullanılırlar (Res. 52). Bugüne dairliğin taşıyıcısı olan bu işaretler, Anadolu Uygarlıklarının işaret ve sembollerleriyle birlikte, geçmiş bugüne taşınlar (Başarı 2006: 33–34).

Grenli ve mat dokulu tuval üzerinde basılmış izlenimi veren simge ve işaretler, tuvalin dokusuna işlemişken, gönyelerin gerçek halleriyle oldukları gibi aktarıldığı tuvaler, Özsezgin (1994: 17)'e göre; çağdaş minimalizme dayalı bir anlayışın ürünleri olarak dikkat çeker. Kullanılan gönyelerle ilgili olarak Ergüven (2002: 289); "Gönye, tuval yüzeyine bitişik resmedilmesi koşuluyla, mekân yanılsamasını dışlayan tutuma (yüzeysellik ilkesi) ters düşmeyen bir nesnedir; tıpkı iki boyutlu olan cetvel yahut dosya kâğıdı gibi." açıklamasını yapar.

Halil Akdeniz, 1994'ten sonra ahşap konstrüksiyonlarıyla resmini yeniden kurgulamaya başlar. (Res. 53)

Halil Akdeniz'in ahşap konstrüksiyonları, geleneksel tuvali sadece biçimsel olarak değil, özü itibarıyla da bozar. Sanatçının eylemini ve yönünü değiştirir... Anadolu Uygarlıkları Kültür Simgeleri resminde 30x210 cm. boyutlarında dört adet dikey ahşap konstrüksiyonla çevrelenen yirmi adet tuval üzerine geçmişten beri kullanageldiği işaretlerin yanına, yeni işaretler ekler. Kelebek vidalar bile düşünülerek yerleştirilmiştir. Dikey ritimler her zaman beğeniye seslenirler. Sanatçının bu konstrüksiyonlu işleri, 'Güzel' ve dekoratiftirler (Başarır 2006: 35).

Kültürel değerlerden yararlanan ve günümüze aktaran bir sanatçı da İhsan Çakıcı (1946-)'dır. "Kültürümüzü tuvale aktararak insanlara gösteriyor, günümüz anlayışı ile çağdaş bir yorumla sonuca götürüyorum."⁵ diyen Çakıcı'nın resimleri, ustaca, kendine has geliştirdiği teknikle ifade çabasının sonucunda ortaya çıkar. Resimlerindeki yazı, kompozisyon vb. elemanlar özgün bir doku oluşturmakla birlikte; Anadolu'nun tarih öncesi arkeolojik kalıntılara ve kültürel değerlerine de gönderme yapar. (Res. 54)

Özsezgin (1994: 97) 'in Çakıcı'nın resimleri üzerine değerlendirmesi,

Karışık teknik uygulamaları içeren ve özgün bir tekstür elde etmeye yönelik olan resimlerinde, eski kültürel değerlerin ve arkeolojik buluntuların, motif ve ayrıntı düzeyindeki öğeleriyle dolu ve boş yüzeylerin uyumu arasında görsel dengeler aranmakta, tarihsellik ve çağdaşlık imajı, ortak bir kompozisyon temeli üzerinde birleşmektedir

şeklindedir.

Çakıcı'nın kendisi de resimleri ile ilgili olarak “geçmiş kültürlerin mirasları; yazıtlar, rölyefler, idoller ilgi alanım oldu. Bu anlatımları teknik olarak nasıl elde edebilirim düşüncesiyle değişik malzemelerle denemeler yaptım. Bazı anlatımları, kompozisyon olarak, öz olarak, teknik olarak uyum içinde yakaladım.” derken, kendi bulduğu bir sistem ile tarzını da “Havadan sudan etkilenmiş, metal, toprak renk değişimleri, yapıları, dokuları yakalayabiliyorum. O kültürün belli görünümünü ele alıp resimle ön plana çıkartarak ilk çağ kültüründen bu şekilde etkileniyorum.” diye ifade eder.⁶

Dönem dönem tarihin derinliklerinden konu seçimiyle Canan Atalay (1967), resimsel istifleme ve toprak rengindeki büyüden etkilendiğini söyler ve devam eder:

Bunları depolamak kadar kendi süzgecinizden dışavurmaktır önemli olan. Resimlerimde renkler simgesel ve psikolojik etkiler sonucunda ortaya çıkıyor. Resimde renkler bir cümleyi oluşturan sözcükleri kullanmak gibidir. Renk uyumu, zıtlığı, yükselişi, kayboluşuyla görsel bir şölen ve enerji sunmalı. Çok renkli bir kültürden geldiğimi yurtdışında anladım. Çinilerimizdeki, halılarımızdaki bin bir renk çeşitliğini çocuksu bir duyarlılıkla resimlerime çekmeye çalışıyorum.⁷ (Res. 55)

“Yazılıkaya’dan” adlı resmi (Res. 56), 'Bellek' konusunda Antik çağ figürlerinin sembollerinden hareketle yaptığı bir dizi resimden biridir. Bu tip resimlere dair sanatçı tarihsel, kültürel geçmiş, bir görüntünün zaman içinde bıraktığı etkiyi yansıtan çalışmalarını yaptığının bilgisini de verir.⁸

Özdemir Yemenicioğlu (1948-), Anadolu’dan aldığı esinle, kendi deyimiyle “Ben Hitit mühürlerindeki zengin görselliğe Ana Tanrıçanın başarılı yorumlarına ve daha birçok ayrıntıya bilerek ve isteyerek yaşıyorum sanatımı” şeklinde ifade eder. (İndirkaş 2001: 36) “Mühür Ana Tanrıça” adlı çalışması, sanatçının Ana Tanrıça üzerine gerçekleştirdiği bir seriye aittir. Burada esas figür, muhtemelen boğa tasviri olarak yorumlanabilecek bir hayvan üzerinde bütün heybetiyle esas figür olarak var olan Ana Tanrıça ve onu destekler şekilde, belki de tanımlayıcı, mühür olduğu anlaşılabilen bir sembol vardır. Bu iki figür, tarafların dengeli duruşu vurgulanmış bir alanı paylaşır. (Res. 57)

Yine mühürlerdeki görselliğin izleri, bir başka sanatçı Sema Tekin'in çalışmalarında görülür. Sanatçı eski dönemlerdeki heybetli arkaik figürleri, yazı resimlerle birlikte bir mekân varlığını hissettirmeyen düzenlemeler içinde ele alır. Kimi zaman resimyazılar bir formun içini doldururken kimi zaman da belli bir formda sınırlanmamış, resmin içine dağılmıştır. Geçmişin sembollerinden, figürlerinden oluşan parçalar, Tekin'in yorumunda bugün tekrar birleşmektedirler (Res. 58).

Gürhan Yücel (1961-)'in, insanın varlıklara verdiği ya da varlıklarda bulunduğu anlamlar üzerinde duran resimlerinin mühürlerle bir bağlantısı vardır. Burada geçen kavramlar için de şunları söylüyor;

Ten, tuval ve kâğıt gibidir; zihnimizin, zihnimizdeki görüntülerin/ isimlerin işlendiği bir zemindir ve insan bedeninin bilinen dış yüzü değildir yalnızca. Mühür ise, gene (tuvale, kâğıda) resmedilen bu görüntülerdir/ isimlerdir. Resimde benim için asıl olan, bu görüntülerin/ isimlerin kendisi değil, onların suretleridir.⁹

Yücel'in bu serideki "İzdüşümler" adlı resmi için Ersoy (2004: 502);

Dikey bir kompozisyon kurgusu olan bu resimde, belli belirsiz figürsel çağrışımlar yapan açık renk lekeleri üzerine geniş fırçayla bir çırpıda oluşturulmuş etkisi veren hareketli kırmızı çizgiler, zemindeki düz gri lekelerle kontrast yaratırken, aradaki hat çağrışımı yapan çizgisel şekillerle birleştiriliyor. Kompozisyonun alt kısmına yerleştirilen üç mühür, yukarıdaki üç figürle dengeleniyor. Her insan mühürlü gizlerle dolu kapalı bir kutu. İnsan ne zaman bir aşk yaşar; mühür açılır, sırlar çözülür ve her şey ortaya dökülür. Mühürler yaşamın izdüşümleri olan gizlerin, sonsuzluğun, belirsizliğin sembolleridir.

şeklinde yorum yapar. (Res. 59)

"Bugünün gözleriyle düne bakmak"tan çıkışla Demet Sancak Topaloğlu (1964-), resimlerindeki her şeyi, aynı zamanda sanatçıyı kendi kendisi ile karşı karşıya getiren bir yolculuk olarak tanımladığı bir maceraya atılır. Topaloğlu'nun "Mühürler" olarak adlandırdığı sergideki çalışmaları, Anadolu uygarlıklarına ait izleri ve açıkça görülebilen mühür görüntülerini barındırmaktadır. Sanatçı, özellikle

eserleriyle yaşadığı süreçle ilgilenirken, “gerisini bir hatırlatma” olarak değerlendiriyor. (Res. 60, 61)

Kullanılan simgelerin geçmiş kültürlerle bağlantısı serginin temasına zaman boyutunu katıyor. Altına mühür basılan bir yazıt kendi var oluş sebeplerinden bağımsız olarak; ışıkla, renkle, biçimle algılanan yeni bir anlam olarak kavuşuyor izleyiciye. İktidar ilişkilerini, mühürler üzerinden irdeliyor sanatçı. Yüzyıllar önce, yaptığı toprak kabın üzerine varlığını ve mülkiyetini ifade eden sembol bırakan insan ile bugün mevcudiyetini hala aynı kaygılar üzerine kurup yönlendiren günümüz insanı arasındaki bağları arıyor mühür sembolü ile. Temanın renk verdiği tualler, bu algıya yeni bir boyut kazandırma önerisi belki de.¹⁰

Bir başka sanatçı Can Göknil (1950-) de, mühürlerin inanca hizmet için sanata dönüşmesinden yola çıkmıştır. İnançların renkli dünyasının ilgisini çektiğini söyleyen Göknil, ilkel inançların sanata dönüşmesini, antik yorumların doğallığını ve yalınlığını güzel bulduğunu da ekler (Göknil 1999: 75). Göknil’in özellikle de inançlara olan bu ilgisi, ona yeni bir kurguyla kendi hikâyelerini anlatacağı yaratıma öncülük etmiştir. Kimi zaman büyü bir silindir biçimli muska ve hikâyesini, büyüü bozmadan tamamlayacak birlikteliklerini aktarır (Res. 62). Kimi zaman ise semboller, geçmiş dönemin izlerini çocuksu bir duyarlılıkla verirler. Burada rengiyle, ifadesiyle kahramanların yorumu, daimi iyiliğin varlığı için yapılan büyüye işaret eder (Res. 63).

Yasemin Sözer Sarac (1958-) da büyü üzerine bir takım seri çalışması yapmış ve muskalar çıkış noktasını oluşturmuştur. “Çocuklar Ölmesin Büyüsü-n” için her biri ayrı birer büyüü içeren ondokuz adet çalışmayı hazırlamıştır. (Res. 64, 65) Bunlar sanatsal bir anlayışta düzenlenmiş ve kendine göre bütünlüğe sahip resimlerdir. Mühür kullanmasının nedenini, muskaların anlamı içinde gizli olan mistizmi, ulaşılmazlığı, yasağı ve gizliliği vurgulamak istemesi olduğunu belirtirken Sözer; mühüre, mühürlenmiş bir yere girmenin olanaksız olmasından kaynaklanan geleneksel bir yaklaşımdan dolayı yer verdiğini aktarır. Sanatçı, Anadolu’da yapılan büyü işlemlerinin nesnelerinden biri olan muskayı ana biçimlemede kullanırken, mühürler hem anlamsal hem de içerik olarak biçimlenirler. Büyüsel nesnelerini

oluşturan muskaları, estetik biçimlerinden dolayı mühürlerle tamamlayıp çağdaş bir protest tavra dönüştürdüğünü söyler.

3.3.2. BASKİRESİM SANATINDAN ÖRNEKLER

Özgün baskı, çeşitli basım teknikleriyle çoğaltılmış resimsel sanat yapıtını tanımlar (Sözen, Tanyeli 2003: 181). Linol, ahşap vb. yüksek baskı çeşitlerinde ya da gravür gibi alçak baskıda, tekniğin gerektirdiklerini uygularken görüntünün aktarıldığı ve her defasında bu görüntünün çoğaltılması için bir kalıp vardır. Mührün kendisi, özgün baskiresmin çoğaltma mantığındaki kalıpla eşdeğerdedir. Bu da baskiresme, sanatsal çalışmaların bir kalıptan hareketle çoğaltılabilirlik özelliğini vermiştir. Çoğaltılarak resim sanatındaki “tek” oluşa göre aynı resimden daha fazla sayıya sahip olmak baskiresmin ticari getirisini de arttırmıştır.

Mühür ve baskiresim arasındaki ilişki, mührün teknik özellikleri ile kurulabilir, hatta baskiresim için temel çıkış noktası olarak bile alınabilir. N. Ayça Albayraktar (1998: 22) bununla ilgili olarak şunu belirtir:

İlk insanlar, kil çamuru ile bir takım kalıplar oluşturarak ‘baskı tekniği’nin ilk örneklerini vermişlerdir. Milattan önce 3000’li yıllara ait olduğu belirlenen bu tarihi bloklar çok ilkel bir basım şekli olmakla birlikte insanların gereksinimlerine verdikleri bir cevap olarak baskı ile çoğaltmanın ilk örnekleri olması dolayısıyla önemli birer tarihi belgelerdir.

Güler Akalan (2000: 2),

M.S. 105 yılında Çin’de kâğıdın bulunmasından sonra, tahta mühürler, su bazlı boya (çini mürekkebi) ile kâğıt ve ipek üzerine basılmaya başlanmıştır. Böylece bugünkü ‘baskiresim sanatı’nın temelleri atılmış ve metal ustaları için yeni bir anlatım aracı ortaya çıkarılmıştır (Res. 9).

der ve aktarmaya devam eder:

Sümerler ve Asurlular oyulmuş silindir mühürleri kil üzerinde döndürerek baskı tekniğine ilişkin ilk yöntemi belirlemişlerdir. Mısır ve Babiller,

tahta üzerine oydukları anlamlı şekiller üzerine hafif boya sürerek bu kalıpları mühür olarak kullanmışlar ve ‘tahta baskı sanatının’ ilk hareket noktasını oluşturmuşlardır. Tunç¹¹, a göre ise: bir kalıptan resim çoğaltma düşüncesi, çamur üzerindeki el-ayak ya da benzeri nesnelerin izlerinden çıkmıştır.

Arif Ziya Tunç¹² a göre;

Baskıresmin diğer sanatsal ifade araçlarıyla (pentür, heykel, oyun, dans gibi) birlikte, aynı zaman da başladığını iddia etmek yanlış olmaz. Mağara resimlerinde bizon imgelerinin yanlarında bulunan ve büyük olasılıkla o resmi yapan sanatçıya ait olan el baskıları bizlere bu konuda ipucu vermektedir (Res. 66).

Mühürler, içerik olarak da sanatçılara ilham vermiştir. Konu olarak geçmiş dönemlerde barındırdıkları semboller ve kültüre ait değerler, yeniden dönüşümün birer parçası olmuşlardır. Örnek alınan çalışmalardan hareketle kurulacak görsel iletişim sonucunda, bu imler kolaylıkla bulunabilecektir.

Özellikle ülkesinin zengin kültürel ve tarihi birikimini bir hazine gibi inceleyen ve bunları günümüz güzel sanatlarında tekrar kullanılmak üzere kitlelere ulaştıran Süleyman Saim Tekcan (1940-)’ın baskılarında bu sembollerin dönüşümleri, yeniden düzenlemeleri görülür.¹³ Osmanlı mühürlerinde de yer almış kaligrafi, Tekcan’ın baskıresimlerindeki izdüşümleriyle dokusal zenginliklere hizmet ederken, at figürünün çeşitli yorumlarına da eşlik eder. (Res. 67)

“İnsan hangi dille konuşuyorsa o dilin kültürünü çok iyi bilmesi gerekiyor...” derken Süleyman Saim Tekcan¹⁴ Osmanlı kaligrafisi ile kültürümüzle çok iç içe yaşadığımız figürlerden özgür bir yaratık olan “At”ı birleştirdiği baskıresimlerindeki konu seçimine de gönderme yapmaktadır.

Atlar ve Hatlar serisindeki gravürlerde teknik, doku zenginliği sağlarken at figürleri de, sanatçının sanatsal kaygısına hizmet eder. Bu da söz konusu renk, doku, denge gibi ana öğeler Tekcan’ın sanatsal karakterine işaret eder. (Kumral 1994: 118–119)

Hasanefendiç¹⁴ Tekcan'ın çalışmalarındaki yapıyı, orijinalliği ve geometrik yapısı ile dokuda zengin işler olarak tanımlıyor. Hatta bu yapının insana, Asya ruhundan kopup gelen rüyalarda yapılmış esas forma sanki bir tülün ardından bakıyormuşçasına bir duygu verdiğini, Geleneksellik (öz) ve anlatım (çağdaş) arasındaki bu bağın Tekcan'ın sanatsal ruhunun en iyi ifadesi olduğunu da ilave ediyor.

Atlar ve hatlar serisinden bir çalışma (Res. 68) için Ayla Ersoy (2004: 455), şöyle bir yorum getirir:

Baş aşağı duran stilize at, Türk kültürünün vazgeçemediği bir öge. At göçebe toplum yaşamının en önemli varlığı olduğu gibi, geleneksel minyatür sanatlarımızda da sık sık kullanılan bir figür. Anadolu Uygarlıkları'ndan seçilen bu öge, çağdaş yorumla berraklığı, şeffaflığı yok olmayan kırmızı renk katmanlarıyla ve bunların üstünde oluşan dokusal ayrıntılarıyla kusursuz bir teknikle uygulanıyor. Atın üstünde yer alan padişah tuğralarına benzeyen tuğra, ünlü sanatçı Emin Barın tarafından. 'Süleyman Saim Tekcan' adına yazılmış.

Diğer bir sanatçı Elvan Tekcan Şahinoğlu (1968-) da, tarihin sayfalarından aldığı değerlerin ve bu doğrultuda mühür ve tasarımlarının kaynaklık ettiği gravür tekniğiyle yaptığı çalışmalara imza atmıştır. Şahinoğlu da, babası Süleyman Saim Tekcan gibi, geçmiş verilere değinmiş, baskıresimlerinde konu olarak seçmiştir.

Şahinoğlu “Anadolu Uygarlıklarına Keşif” başlığında gerçekleştirdiği seri çalışmasını (Res. 69, 70), geçmiş dönemlerde, örneğin Hititlerdeki kil tabletleri ve Sümer silindir mühür baskılarını hatırlatan formlar üzerine gerçekleştirmiştir. Eski dönem mühürlerdekini hatırlatan bir yoğunlukta ve biçimde düzenlenmiş figür gruplarını, hâkim renk değeri olarak seçilmiş toprak rengi ve sarı değerler çevreler. Yer yer mühür baskısı izlenimi veren lekesele değerler göze çarpar. Katmanlar şeklinde oluşturulmuş renk, figür ve damga mühür izlenimini veren unsurlar, tarihi süreçteki birikimlerin bir yansıması olarak baskı resimde yer alır ve zengin bir görsel çeşitliliği oluşturur.

Erol Akyavaş (1932-), geleneksel hat ve minyatürlerden aldığı esinlerle bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir. Sanatçı, hat ve minyatürlerden alıntılarla kendi bütünü oluşturmuştur. Akyavaş'ın “Hem Bâtın Hem Zâhir” adlı çalışmasından hareketle sanatçının genel sanatsal tavrı üzerine Ersoy (2004: 32);

Kırmızı rengin hâkim olduğu bu baskıresimde gördüğümüz hat örnekleri, 1980'li yıllarda onun resimlerine girmeye başlamıştır. Guvaş, sulandırılmış toz boyalar, yaldızla minyatürleri ve hat örneklerini mekânsal ilişkileri de dikkate alarak grafiksel bir düzen içinde istiflemeye çalışır. Doğu-Batı bileşimine ilgisi bu tür yapıtlarıyla görsellik kazanır. Tasavvuf felsefesine duyduğu yakınlık resimlerinde metafizik özellik olarak yansır. Üçgen, kare, küp gibi geometrik formlar, duvar, yılan, göz sayı, hat, minyatür, burç, melek gibi simgeler eski uygarlıkların, söylencelerin, bilimin ve düşüncenin imleridir. Yaşamın simgeleriyle kültürel simgeleri bir resimde iç içe, yan yana getirerek yeni bütünler oluştururken, içerik bağlamında anlamı farklı yönlerle çekilebilir. Geçmişini yeniden düşünmemizi, eski uygarlıklarımızı, tarihi, kültürü görsel ve simgesel bir anlatım diliyle birleştirmektedir (Res. 71).

şeklinde bir değerlendirmede bulunur.

Tarihi süzgecinden geçirerek ele alan bir başka sanatçı, Güngör İblikçi'nin çalışmalarının her biri çeşitli semboller ve anlamlarla yüklüdür. (Res. 72) Simgesel bazı motifler ve işaretler kullanarak şekillendirdiği bu soyut kurgusal oluşumlar, kaynağını yerel kültürlerden ve kaligrafiden alarak daha evrensel bir dile ulaşma iradesi içinde özgün ve bağımsız bir kimlik kazanmaktadır.” (Ersoy 2004: 274) Özsezgin (1994: 187)'e göre İblikçi'nin baskıresimleri;

Soyut biçim oluşumlarını, simgesel motifleri, Anadolu uygarlık katmanlarını yansıtmakta örgensel işaretler olarak kullandığı özgün baskı resimleri, Türkiye'de bu türü bağımsız ve özerk bir anlatım alanına dönüştüren öncüler kuşağının ürünleri arasında yer alır.

3.3.3.KİTABIN MÜHRÜ EXLIBRIS SANATINDAN ÖRNEKLER

Hasip Pektaş (2003: 13)'ın tanımıyla exlibrisler, kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu özgün yapıtlardır.

Exlibrisin ilk ve en önemli örneğinin M.Ö. 1400 yıllarında açık mavi renkli bir fayans üzerine yapıldığını ve bunun da Mısır kralı III. Amenhotep'in kitaplığına ait olduğu açıklanmıştır (Res. 73). Boyutları 38x4,5x62 mm. olan bu tür levhaların papirüs rulolarını korumak için kullanılan ağaç sandıklara takıldığı da tahmin edilmektedir. (Pektaş 2003: 15)

Her çalışmada mutlaka bulunması gereken exlibris sözcüğü, bir tür iyelik imgesi olmuş, öyle ki Latince anlamı da '... 'nın kitabı', '... 'nın kitaplığından' ya da '... 'nın kütüphanesine ait' olduğunu gösteren olarak bilinir. Almanca'da kitap etiketi olarak tanımlanan bu kelime, aidiyetini bildirdiği kişinin adı ile birlikte tasarımın temel taşıdır. Bu yazı ikilisi, kimi zaman şahsa özel, beğenileri doğrultusunda konularla anlatılmış (Res. 74), kimi zaman da sadece tipografik düzenlemeler içeren bir istife dönüşmüştür (Res. 75). Exlibris, üzerinde taşıdığı resimsel ve tipografik öğeleriyle etkili ve önemli bir iletişim aracıdır. Kullanılan resim de yazı da sahibini simgelemek durumundadır (Pektaş 2003: 39). Bu durum mühürlerde de geçerli olmuştur.

Exlibrise, sadece tanımlama amacının dışında Albrecht Dürer, sanatsal bir açıdan yaklaşmıştır. Dürer'in sanatsal yetisi, bu küçük tanıtım kartlarını birer estetik obje haline getirir (Erinç 2004: 149) (Res. 76). Dürer gibi Lucas Cranach, Hans Baldung (Grien), Hans Holbein, Barthel Beham ve Jost Amman da exlibris çalışan sanatçılar arasında yer almışlardır. (Pektaş 2003: 17).

Exlibrisler, 20. yüzyıla kadar birçok motife zemin oluşturmuş, 19. yüzyıla kadar da en çok kullanılan motifler, armalar olmuş, bunların üzerine özdeyişler veya parolalar da eklenmiştir (Pektaş 2003: 18). Exlibrislerin kullanım dönemlerindeki bu özelliğiyle de mühürlere gönderme yaptığı söylenebilir. Osmanlıda olsun Bizans'ta olsun kişinin adı yanında beyitlere rastlanmıştır.

Exlibrisin 1800 yıllarına kadar daha çok soyluların arması olarak kullanıldığını belirten Pektaş (2003: 14), 19. yüzyıl ve özellikle de 20. yüzyıldan sonra tümüyle sanatsal değere sahip nesneler olarak ele alındıklarını söyler. Sadece

kitaba bağımlı kalmayıp kendi özgürlüğünü kazanmış, özgün çalışmalar olması 19. yüzyılla birlikte exlibris sanatında yaşanan canlanma ve koleksiyonculuk faaliyetlerinin görüldüğü dönemde olmuştur. Bu dönemle birlikte exlibrisle ilgili, onu tanıtıcı ve gelişmesini sağlayan çalışmalarla birlikte dernekler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Exlibris'in Türkiye'de de yayılmasındaki öncü isim Hasip Pektaş (2003: 11), exlibrisi, önemli bir iletişim aracı olarak görür ve “sanatı, insanın elleri arasına; kitapların içine kadar getirmekte, dokunabilecek kadar yakınlaştırmaktadır.” yorumunu yapar. Belki de bu özelliği exlibrise, diğer sanat eserlerinden farklı olarak hem sahibini hem de yer aldığı kitabı vurgulama özelliğiyle iç içe geçen bir yapı kazandırır.

Mühürler gibi exlibrisler de sahibi için yapılırlar. Exlibris, yer aldığı kitabın değil kitap sahibinin göstergesidir; kitapla sahibi arasındaki bağıdır (Pektaş 2003: 13). Exlibrisin sıradan bir mühür ya da imza işlevini yüklenmeyecek kadar kendine özgü geliştirdiği özellikleri vardır. Örneğin, standart olarak 5x7,5 cm. ve civarında ölçüler tercih edilir. Yarışma şartnamelerinde maksimum exlibris boyutunun 13x13 cm. en büyük baskı kâğıdı boyutu da 20x22 cm. ile sınırlı tutulur. Erinç (2004: 150)'in Aristo'dan yaptığı aktarmada olduğu gibi: “Bir yapıt ne büyük olmalı, ne de küçük” tanımı söz konusu olan boyut içerisinde aranan bütünlüğün önemine dikkat çeker. Buradaki bütünlük resimsel olanla yazı sanatının bütünlüğünü de içermektedir.

Kitaba katılan, kitabın değerini bir yerden ileriye taşıyan exlibris, özgün baskı tekniklerinden biriyle gerçekleştirilip çoğaltılınca ayrıca önem kazanır (Güneş 2006: 14). Klasik ya da çağdaş baskı teknikleri olsun, önemli olan bu tekniklerin kullanımı ve belirli sayıda baskısının sanatçısı tarafından imzalanmasıdır. Normal bir baskıresim çalışmasında aranan resimsel değerler ve teknikler, boyutları küçük tutulmuş exlibrisler için de aynen geçerlidir. Sanatçısının üslubu ile sanatsal ve teknik yetisinin bütünlük göstermesi beklenir. Bütün bu taşınması gereken özellikler, exlibrisin baskıresimlerde olduğu gibi, kitap dışında sergilemede de yer alabileceğini, aynı muameleyi göreceğini netleştirir.

Exlibris ile birçok bakımdan benzerlik gösteren mühürler Pektaş’a göre;

Osmanlılar döneminden kalma el yazması ve basılmış kitaplarda görülen mühürler, birer mülkiyet işareti olarak kabul edilebilir. Mühürler, exlibris türüne girmese de özgün kaligrafik yapılarıyla ait oldukları kişilerin arması veya Logotayp’ı olarak bir işlevi yerine getirmişlerdir (Pektaş 2003: 21). (Res. 77)

Mühür, sahibini belirtmek için kitaplara ve ciltlere de basılmış olması ile Batı’daki armanın yerini tutmaktadır (Anonim 1997: 1317). Osmanlılar döneminde özellikle uygulanan ve sonrasında da sürdüğü görülen damgalamayla kitap mülkiyetini belirleme işini bir yana bırakırsak, ülkemizde exlibris kullanımı son çeyrek yüzyılda yeşermiş ve gelişme göstermiştir (Güneş 2006: 14).

Hasip Pektaş’ın öncülüğünü yaptığı ve exlibrise ilgi duyan, çalışmalar yapan sanatçılarla kurucusu olduğu Ankara Exlibris Derneği ve Ercan Tuna, H. Müjde Ayan, Salih Denli, Ali Doğan, Yunus Güneş, İlknur Dedeoğlu, Mine Saraç Doğan vb. birçok sanatçı bu alanda faaliyet göstermektedir. Pektaş’ın exlibrisi geliştirmek için harcadığı samimi çabası sonuç vermeye başlamış ve pek çok yerde başarılar elde edilmiştir.

3.4.BÖLÜM NOTLARI

- 1 ‘Benim güvenim (dayanmam) beni yaradanımadır.’ (Kut ve Bayraktar 1984: 22)
- 2 Dördüncü Halife Ali bin Ebu Talib yani Hz. Ali (599–661)’dir. http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Hz._Ali, 02.02.2007, 13.10
- 3 10.12.2004 tarihli Kırıkkale Üniversitesi, Fen ve Edebiyat Fakültesi, "Bir metafor olarak yol ve yolculuk" konulu sempozyum için Arif Ziya Tunç’un “Modernizm ve Postmodernizm Kavramı ve Postmodern Bir Gezin: Eric Fischl” başlıklı bildirisi için bkz. http://www.arifziyatunc.com/bildiri_1.htm, 23.01.2007, 11.55

- 4 Ahu Antmen'in, Hüsamettin Koçan'ın 7–27 Mayıs 1998 tarihleri arasında İzmir Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı S. Yaşar Sanat Galerisi'nde açtığı sergi kataloğundaki yazısı.
- 5 <http://www.e-aso.org.tr/html/TUR/asomedia/ocak2004/soylesiocak2004.html>, 17.01.2007, 15.05
- 6 <http://www.e-aso.org.tr/html/TUR/asomedia/ocak2004/soylesiocak2004.html>, 17.01.2007, 15.05
- 7 Canan Atalay'ın Erkan Aktuğ ile röportajından alınmıştır. Bkz. Radikal gazetesi, 14 Mayıs 2002
- 8 Canan Atalay'ın Asomedia ile yaptığı söyleşinin tamamı için bkz. <http://www.aso.org.tr/html/TUR/asomedia/agustos2005/soylesiagustos2005.html>, 19.01.2007, 11.30
- 9 http://www.temartgallery.com/Sergiler/gurhan-2000_2.asp, 27.12.2006, 15.35
- 10 <http://www.arkitera.com/v1/sanat/2005/04/haberler/Hafta04-10/muhurler.htm>, 23.01.2007, 14.00
- 11 http://www.arifziyatunc.com/bildiri_2.htm, 22.01.2007, 11.10
- 12 http://www.arifziyatunc.com/bildiri_1.htm, 23.01.2007, 11.55
- 13 <http://www.egelife.com/index.php?option=content&task=view&id=588&Itemid=61>, 16.01.2007, 12.30
- 14 Prof. Seid Hasanefendiç, http://www.lebriz.com/v3_artst/artist_Press.aspx?artistID=355&lang=TR, 23.01.2007, 15.15

SONUÇ

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, bu araştırmanın amacı mühürlerin farklı açılardan Türk sanatları üzerindeki etkisini incelemektir. Bu etkilenmenin mantığı, temelde, sahip çıkılmak istenen kimliğin bir iz bırakmak kaydıyla sanata taşınmasıdır. Sanat eseri de tarih içerisinde bir iz bırakır. Yaptığımız araştırmalar sonucunda mühür çeşitlerini belirli bir dönem içerisinde sınırlamadık. Bunu, mühür kullanımının ilk kullanıldığı tarih öncesi dönemden başlayarak gelişim gösteren mühür çeşitleri ve buna eşdeğer gösterilebilecek tasarım biçimleri ile anlatmaya çalıştık. Bunu da, yazı unsuru ile öncesi ve sonrasındaki dönemde mührü kazandırdığı çeşitlilikle birlikte ele aldık.

Mühür, inanç dünyasının etkisiyle de biçimlenmiştir. Mührün başlangıcı, dinin harekete geçirdiği bir doğaüstü, mitolojik ve büyülü bir yaratıcı dünyanın içinden çıkmış; doğaüstü güçler karşısında koruma amaçlı bir tavırla muska olarak kullanılmıştır.

Sahip olduğu biçimsel özellikler ve üzerine hak edilenlerdeki incelik, mührün kendisine de bir sanat eseri niteliğini gerektirir ki; Kütükoğlu (1998: 84), mühür kazımanın kendisini tek başına sanat olarak kabul etmektedir. Tıpkı, normal bir sanat eserinde olduğu gibi, hakkaklar da kazıdıkları mühürlerin bir yerine imzalarını atmışlardır.

Kimi çalışmada tema olarak seçilmiş, taşıdığı inanç durumu, kimisinde form ve teknik temel alınmıştır. Kültürel olayların birbirini takip eden gelişmesi ile günümüz sanat dallarındaki eserlerle arasında bir bağlantı olduğu saptanmıştır. Bu bağlantı, mühürlerdeki görsel göstergeler ve biçimlendirme tavırlarından da pek çok işaretin resim, özgün baskı resim ve exlibris sanatlarında yansımasıyla kurulmuştur. Günümüz Türk Resim sanatından örneklerde, sahip olunan ortak değerlerin çeşitli ve yeni biçim bulmaları gündeme gelmiştir. Geçmişini irdeleyen sanatçıların ortak bir

paydayı ve gemişı paylaşmaları kendilerinden, kendi köklerinden temellenen sanat anlayışlarıyla eser vermelerini getirmiştir.

Birçok sanatçı mühür izlerini, geçmiş kültürünü aktardığı ağdaş anlatım diline yeni yorumlar getirmek için kullanmıştır. Bu çalışmada, ağdaş dille yorumlanmış yapıtlar bir arada toplanmıştır. Günümüz sanatına etkisi denilince sadece resim sanatındaki simgelerin, kompozisyonun izdüşümleri değil, teknik özelliklerin sonuçları da görülmektedir. Örneğin mührün basım tekniği, temeli çoğaltmaya dayalı bir sanat dalı olan baskiresme kaynaklık etmiştir.

Bugün resim, özgün baskiresim ve exlibris sanatlarında yerini bulan mühür, geçmişin izini bugüne taşımış, bugünün izini de yarına taşımaya devam edecektir. Bundan sonra da geçmişten hareketle çalışmalar yapan sanatçılar olacaktır. Bu alışma, řu ana kadar olanlarla sınırlanmıştır. Zamanla geçmiş izleri temel alıp yorumlayacak yeni sanatçılar da olacaktır.

KAYNAKÇA

AKALAN, Güler.

2000 **Gravür**. Kale Seramik Sanat Yayınları.

AKAY, Ali.

2001 **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, İstanbul: Bağlam Yayınları.

AKÇORAKLI, O. ve İ. OTAR.

1996 **Kırım’da Tatar Tamgaları**, Ankara: Kırım Dergisi Kültür Yayını.

AKSOY, Şule.

1999 “Osmanlı Sultanlarının Tuğraları ve Tuğralı Belgeler.”

Osmanlı Kültür ve Sanat, Ankara: Semih Ofset, 65–75. (11. Cilt)

AKURGAL, Ekrem.

1989 **Anadolu Uygarlıkları**, İstanbul: Net Turistik Yayınları.

1998 **Anadolu Kültür Tarihi**, Ankara: Tübitak Yay.

ALBAYRAKTAR, N. Ayça.

1998 “Baskı Resmin İlk Örneği Mühürlere Plastik Bir Yaklaşım.”

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 4; 22–28. (Özel Sayı)

ALP, Sedat.

1950 **Hitit Hiyeroglif Mühür ve Kitabelerindeki Bazı Şahıs Adlarının**

Okunuşları Hakkında, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

2001 **Hitit Çağında Anadolu**, Ankara: Tübitak Yayınları (2. Basım)

ALPARSLAN, Ali.

1999 **Osmanlı Kültür ve Sanat**, Ankara: Yeni Türkiye Yay. 35–42.

(11. Cilt)

- 2004 “Hat Sanatında Osmanlılar.” **Osmanlı Uygarlığı 2**,
Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı yay. 825–839. (2. Basım)
- ANADOL, Çağatay. (Yay. Kd.)
- 1994 **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**,
İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını. (6. Cilt)
- ANTMEN, Ahu.
- 1998 “Topraktan Pasa Bir Anadolu Masalı ve Hüsamettin Koçan.”
Hüsamettin Koçan Sergi Kataloğu, İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı.
- ASLANAPA, Oktay.
- 2003 **Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi. (6. Basım)
- ASLIER, M., E. ETİ ve M. İŞİNGÖR.
- 1986 **Resim I**, Ankara: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları:
639.
- BAINES, J. ve J. MALEK.
- 1986 **Eski Mısır/ İletişim Atlashı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi**,
(Çev. Zeynep Aruoba ve Oruç Aruoba), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAŞARIR, Gülgün.
- 2006 “Bir Sergi, Resim ve Şeyleşme İkilemi.” **Artist**, 11/ 73, Aralık, 32–41.
- BAYRAKTAR, N. ve G. KUT.
- 1984 **Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri**,
Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BERK, Süleyman.

- 2003 “Osmanlı Tılsım Mühürleri.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi/** Büyü ve Sanat, 29, Bahar; 22–31.

BERKMAN, B., A. KABACALI VE T. ÖZÇELİK.

- 1991 **Sanat Ansiklopedisi**, Milliyet.

BOHAK, Gideon.

- 2003 “Eskiçağ Tılsım Taşları ve Muskalarında Sanat ve Güç.”
(Çev. CelaL Üster),
P Sanat Kültür Antika Dergisi / Büyü ve Sanat, 29, Bahar; 8–15.

BOYDAŞ, Nihat,

- 2000 “Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış.”
Osmanlı Kültür ve Sanat, Ankara: Yeni Türkiye Yay. 76–83.
(11. Cilt)

BUTLER, Noah.

- 2003 “Afrika Sanatında Büyü.”
(Çev. Celal Üster),
P Sanat Kültür Antika Dergisi / Büyü ve Sanat, 29, Bahar; 96–107.

CERAM, C. W.

- 1992 **Tanrıların Vatanı Anadolu**,
(Çev: Esat Nermi ERENDOR) İstanbul: Remzi Kitabevi. (3. Basım)

DARGA, Muhibbe.

- 1996 “Hititler’in Büyük Kraliçesi Puduhepa.” **Sanatsal Mozaik**,
13, Eylül; 40–45.

DE LUCA, Stefano. (Ed.)

1987 **Anatolia. Immagini di Civiltà/ Tesori dalla Turchia,**

Roma. Milano: De Luca Editore/ Arnoldo Mondadori Editore.

DEMİR, Ö. ve M. ACAR.

1997 **Sosyal Bilimler Sözlüğü,** Ankara: Vadi Yay. (3. Basım)

DEREOĞLU, Neyir.

2001 “Antik Çağda İşaretler ve Mühürler.” **Sanat Çevresi,** 261/ 262: 70–72.

DERMAN, M. Uğur.

1999 **Osmanlı Kültür ve Sanat,** Ankara: Yeni Türkiye Yay. 17–25.

(11. Cilt)

EDGÜ, Ferit. (Yayın Danışmanı)

2000 “Taşlar ve Simgeleri.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi /** Çağlar

Boyunca Takı ve Mücevher, 17, Bahar; 130–135.

EDGÜ, Ferit.

2003 “Büyü ve Sanat.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi /**

Büyü ve Sanat, 29, Bahar; 6–7.

ERBEK, Mine.

2002 **Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri,**

Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

ERİNÇ, M. Sıtkı.

1995 **Resmin Eleştirisi Üzerine,** İstanbul: Hil Yayın.

ERGÜVEN, Mehmet.

2002 **Yoruma Doğru,** İstanbul: YKY. (2. Baskı)

ERKANAL, Armağan.

1993 **Anadolu’da Bulunan Suriye Kökenli Mühürler ve Mühür Baskıları,**

Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

ERSOY, Ayla.

2004 **500 Türk Sanatçısı/ Plastik Sanatlar,**

İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

FAULMANN, Carl.

2001 **Yazı Kitabı,**

(Çev. İtir Arda), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

FIANDRA, Enrica.

2003 “Mühürler, Kil Mühür Baskıları.” **Arkeo Atlas**, 2.

GÖKNİL, Can.

1999 “Çağdaş Bir Yorumla: Muskalar...” **Sanat Dünyamız,**

İstanbul: YKY, 71, 74–81.

GÖRGÜNAY, Neriman.

2002 **Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El**

Sanatlarımızdaki İzleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/2987.

GÜNEŞ, Yunus.

2005 “Günümüzde Exlibris.” **Sanat Dünyamız,**

İstanbul: YKY, 99, Yaz, 14–15.

GÜNEY, K. Zeynep-A. Nihan,

Osmanlı Süsleme Sanatı, Ankara: Yapım Tasarım.

GÜVENÇ, Bozkurt.

1996 **Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları,**

İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAMMER-PURGSTALL, Joseph von.

2002 **Osmanlı Mühürleri,**

(Çev. Ümit Öztürk), İstanbul, Pera Yayıncılık.

HANÇERLİOĞLU, Orhan.

1975 **İnanç Sözlüğü,** İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAYDAROĞLU, Mine. (Ed.)

2003 **Sanat Dünyamız,** İstanbul: YKY, 88, Yaz.

İNALCIK, H. ve G. RENDA.

2004 **Osmanlı Uygarlığı 2,** Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı yay.

(2. Basım)

İNDİRKAŞ, Zühre.

2003 **Ana tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzduşümleri,**

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları; 2635.

KAHYA, Yeğen. (Yard. Ed.)

1997 **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** İstanbul: Yem Yayınları.

(I., II. ve III. Cilt)

KESER, Nimet.

2005 **Sanat Sözlüğü,** Ankara: Ütopya Yayınları.

KETEN, İ. ve M.N. ŞAHİN.

2004 **Vakfiye Tuğraları,** Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

KIRZIOĞLU, Neriman Görgünay.

1995 **Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Motifler,**

Ankara: Türksoy Yayınları: 3.

KOÇAK, Gülbin.

2004 “Döngünün Sihri Sümer Silindir Mühürleri.” **Bilim ve Teknik Dergisi,**

403, Haziran; 86–90.

KÖROĞLU, Gülgün.

2002 “Haluk Perk Koleksiyonu'ndan Örneklerle Bizans Uygarlığında

Muskalar.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi/** Büyü ve Sanat, 29,

Bahar; 16–21.

KUŞOĞLU, Mehmet Zeki.

1994 **Dükkü Sanatımız-Kültürümüz.** İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

KUMRAL, Bülent.

1994 **Yapı'dan 5 Seçmeler, Sanattan Yansımalar,** Yem Yayın.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S.

1997 **Osmanlı Belgelerinin Dili,**

İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı. (2. Basım)

LAZAR, Judith.

2001 **İletişim Bilimi,**

(Çev. Cengiz Anık), Ankara: Vadi Yayınları.

LISE, Giorgio.

1986 **Mısır Sanatını Tanıyalım,**

(Çev. Eren Soley), İstanbul: İnkılap Yayınları.

MARSHALL, Gordon.

1999 **Sosyoloji Sözlüğü,**

(Çev. Osman Akınbay-Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yay.

MASARACI, Yasemin.

2005 “İnanç Dünyamızdan Gizemli Objeler (2) Tılsımlı Mühürler-Şifa Tasları.” **Collection**, 17; 48–51.

MASARACI, Yasemin.

2004 “Mühr-i Zaman.” **Collection**, 18; 24–26.

MERİÇBOYU, Yıldız Akyay.

2001 **Antikçağ’da Anadolu Takıları,**

İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:69.

NESBITT, J. And G. VIKAN.

1980 **Security in Byzantium: Locking, Sealing and Weighing,**

Dumbarton Oaks. Byzantine Collection Publications. (No: 2)

ÖNDER, Devrim.

1997 “Biyolojik Kimlik Kartınız Parmak İzi.”

Bilim ve Teknik Dergisi, 355; 60–63.

ÖZGÜÇ, Nimet.

1968 **Kaşı Karumu İb Katı Mühürleri ve Mühür Baskıları,**

Ankara: Türk Tarih Kurumu.

1980 “Seal Impressions From The Palaces at Acemhöyük.”

E.PORADA (Ed.), **Ancient Art in Seals,**

Princeton: Princeton University Press., 61-87.

ÖZÖN, M. Nihat.

1959 **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, İnkılap Kitabevi. (3. Basım)

ÖZSEZGİN, Kaya.

1994 **Türk Plastik Sanatçıları-Ansiklopedik Sözlük**,
İstanbul: YKY.

PARLATIR, İsmail. (Haz.)

1998 **Türkçe Sözlük**, Ankara: Türk Dil Kurumu. (9. Basım)

PEKTAŞ, Hasip.

2003 **Exlibris**, Ankara: AED Yayınları. (2. Basım)

ROAF, Michael.

1996 **Mezopotamya ve Eski Yakındoğu/ İletişim Atlası Büyük
Uygarlıklar Ansiklopedisi**,
(Çev. Zülal Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları. (Cilt 9)

SERTOĞLU, Midhat.

1975 **Osmanlı Türklerinde Tuğra**, İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.

SÖYLEMEZ, Haşim.

2002 Güce Estetik Katan İmza, **Aksiyon**, 410.

SÖZEN, M. ve U. TANYELİ.

2003 **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**,
İstanbul: Remzi Kitabevi. (7. Basım)

TANSUĞ, Sezer.

1997 **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Ankara: Bilgi Yayınevi.

TEKELİ, İlhan.

1992 “Modernizm ve Postmodernizm Kavramları Üzerine.”

Hürriyet Gösteri, 138, Mayıs.

TURANİ, Adnan.

2000 **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TUTKUN, K.Yücel.

1993 **İmza, Paraf, Kişisel Mühür, Parmak Basma**.

TÜRKDOĞAN, Tansel.

2004 **Çağdaş Sanat**, Ankara: Piramit Yayıncılık.

ÜLKÜ, Vefa. (Gen. Yn.)

1999 **ANADOLU Uygarlıkları I/Görsel Anadolu Ansiklopedisi**,

Görsel Yayınlar.

WORRINGER, Wilhelm.

1985 **Soyutlama ve Özdeşleyim**,

(Çev: İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

<http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong3-1/tk3-1-31-bayram.htm>, 01.11.2006

<http://members.tripod.com/MustafaCemal/Articles/CATAL/catal2.htm>, 01.11.2006,
10.10

http://www.zeugmaweb.com/zeugma/bzeugmah_63.htm, 01.11.2006

http://www.zeugmaweb.com/zeugma/bzeugmah_63.htm, 01.11.2006

<http://kitap.hakikatkitabevi.com/cgi-bin/cgi.exe/rehber/query=/doc/{@71773}>,
02.10.2006

<http://www.crystalinks.com/sumercylinderseals.html>, 18.12.2006, 14.15

<http://www.chinavista.com/experience/seal/seals.html>

<http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/rakic.html>, 18.12.2006, 14.20

<http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/rakic.html>, 02.02.2006, 11.00

<http://healing.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?zi=1/XJ&sdn=healing&zu=http%3A%2F%2Fwww.powerup.com.au%2F%7Eancient%2Famulets.htm>, 06.02.2006, 10,20

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF52B4B0D9129260A6>, 27.12.2006, 10.00

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF5E6430387EBFB995>, 27.12.2006, 10.40

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FFAA79C0764A877FEA>, 27.12.2006, 14.50

(Yelena Rakic, University of Pennsylvania, Glyptic Art and Cultural Identity in Third Millennium BC Greater Mesopotamia,

<http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/rakic.html>, 02.02.2006, 11.00

www.chinavista.com/experience/seal/seals.html, 10.02.2006, 11,50

<http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>, 15.01.2007.10.15

http://www.temartgallery.com/Sergiler/gurhan-2000_2.asp, 27.12.2006, 15.35

<http://www.e-aso.org.tr/html/TUR/asomedy/ocak2004/soylesi/ocak2004.html>, 17.01.2007, 15.05

<http://www.konya.gov.tr/byek/yazmalar/sayfa-2index.htm>, 22.01.2007, 15,50

http://www.arifziyatunc.com/bildiri_1.htm, 23.01.2007, 11.55

http://www.temartgallery.com/Sergiler/gurhan-2000_2.asp, 27.12.2006, 15.35

<http://www.aksiyon.com.tr/yazdir.php?id=1972>, 27.12.2006, 10.00

<http://www.termbank.net/psychology/6133.html>, 01.02.2007, 10.30

http://www.sabah.com.tr/ozel/kimlik897/dosya_897.html, 13.12.2006, 15.35

<http://www.felsefe.gen.tr/kimlik/turleri.asp>, 08,12,2006,15:20

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=199113&tarih>, 15.12.2006, 11.10

<http://kitap.hakikatkitabevi.com/cgi-in/cgi.exe/rehber/query=/doc/{ @71773}>,
15.12.2006, 11.25.

<http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA>, 23, 01, 2007, 11.10.

<http://www.members.tripod.com/MustafaCemal/Articles/CATAL/catal2.htm>,
10.11.2006, 15.05

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF52B4B0D9129260A6>, 24.01.2007, 11.40

<http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/rakic.html>, 02.02.2006, 11.00

<http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>, 25.01.2007, 13.25

http://www.arifziyatunc.com/bildiri_1.htm, 23.01.2007, 11.55

<http://www.e-aso.org.tr/html/TUR/asomedia/ocak2004/soylesiocak2004.html>,
17.01.2007, 15.05

<http://www.arkitera.com/v1/sanat/2005/04/haberler/Hafta04-10/muhurler.htm>,
23.01.2007, 14.00

http://www.lebriz.com/v3_artst/artist_Press.aspx?artistID=355&lang=TR,
23.01.2007, 15.15

http://anadolu.iwarp.com/ANASAY_files/Ekonomi/Ekonomi.htm, 22.02.2007, 14.00

RESİM KAYNAKÇASI

Res. 1: AKÇORAKLI, O. ve İ. OTAR.

1996 **Kırım’da Tatar Tamgaları**, Ankara: Kırım Dergisi Kültür Yayını; 42.

Res. 2: ÖNDER, Devrim.

1998 “Biyolojik Kimlik Kartınız Parmak İzi.”

Bilim ve Teknik Dergisi, 355; 60.

Res. 3: KETEN, İ. ve M.N. ŞAHİN.

2004 **Vakfiye Tuğraları**, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları; 110.

Res. 4: http://www.ottomanstore.com/switch.php?file=ProductList&cat_id=250,

11.10.2006, 10.40.

Res. 5: KUŞOĞLU, Mehmet Zeki.

1995 **Düinkü Sanatımız-Kültürümüz**. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Res. 6: KETEN, İ. ve M. N. ŞAHİN.

2004 **Vakfiye Tuğraları**, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları; 121.

Res. 7: <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/s1407.html>, 27.12.2006, 14.10

Res. 8: KUŞOĞLU, Mehmet Zeki.

1996 **Düinkü Sanatımız-Kültürümüz**. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.; 25

Res. 9: AKALAN, Güler.

2000 **Gravür**. Kale Seramik Sanat Yayınları; xxiii.

Res. 10: EDGÜ, Ferit. (Yayın Danışmanı)

2000 “Taşlar ve Simgeleri.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi** / Çağlar

Boyunca Takı ve Mücevher, 17, Bahar; 9.

Res. 11: EDGÜ, Ferit.

2004 “Büyü ve Sanat.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi /**

Büyü ve Sanat, 29, Bahar; 27.

Res. 12: BERK, Süleyman.

2004 “Osmanlı Tılsım Mühürleri.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi/** Büyü ve

Sanat, 29, Bahar; 31.

Res. 13: <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0509.asp>, 10.11.2006, 11.30

Res. 14: <http://www.kpl.gov.tr/tr/imza.htm>, 10.11.2006, 11.40

Res. 15: DE LUCA, Stefano. (Ed.)

1988 **Anatolia. Immagini di Civiltà/ Tesori dalla Turchia,**

Roma. Milano: De Luca Editore/ Arnoldo Mondadori Editore; 57

Res. 16: <http://www.istanbul.edu.tr/fakulteler/veteriner/osteo/urartu/urartumuhur.htm>

Res. 17:

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF09B7BF3A53757A00>, 20.12.2006, 14.10

Res. 18: KETEN, İ. ve M. N. ŞAHİN.

2004 **Vakfiye Tuğraları**, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları; 73.

Res. 19: Zennuriye Keleş

Res. 20: Ferihan İşbilir

Res. 21: MERİÇBOYU, Yıldız Akyay.

2002 **Antikçağ'da Anadolu Takıları,**

İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:69; 133.

Res. 22: MERİÇBOYU, Yıldız Akyay.

2003 **Antikçağ'da Anadolu Takıları,**

İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:69; 238.

Res. 23: NESBITT, J. And G. VIKAN.

1981 **Security in Byzantium: Locking, Sealing and Weighing,**

Dumbarton Oaks. Byzantine Collection Publications. (No: 2); 16.

Res. 24: <http://www.istanbul.edu.tr/fakulteler/veteriner/osteo/urartu/urartumuhur.htm>

Res. 25: KOÇAK, Gülbin.

2005 “Döngünün Sihri Sümer Silindir Mühürleri.” **Bilim ve Teknik Dergisi,**
403, Haziran; 90.

Res. 26: ÖZGÜÇ, Nimet.

1981 “Seal Impressions From The Palaces at Acemhöyük.”

E.PORADA (Ed.), **Ancient Art in Seals,**

Princeton: Princeton University Press., 77.

Res. 27: ALP, Sedat.

2001 **Hitit Çağında Anadolu,** Ankara: Tübitak Yayınları (2. Basım); 172.

Res. 28: KETEN, İ. ve M. N. ŞAHİN.

2004 **Vakfiye Tuğraları,** Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları; 157.

Res. 29: BAYRAKTAR, N. ve G. KUT.

1985 **Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri,**

Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları; 31.

Res. 30: NESBITT, J. And G. VIKAN.

1982 **Security in Byzantium: Locking, Sealing and Weighing,**

Dumbarton Oaks. Byzantine Collection Publications. (No: 2); 24.

Res. 31:

<http://healing.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?zi=1/XJ&sdn=healing&zu=http%3A%2F%2Fwww.powerup.com.au%2F%7Eancient%2Famulets.htm>, 06.02.2006,
10.20

Res. 32: <http://www.geocities.com/niubrother20/>, 27.12.2006, 13.20

Res. 33: www.maznayim.com, 11.02.2006, 11.45

Res. 34: KIRZIOĞLU, Neriman Görgünay.

1997 **Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Motifler,**

Ankara: Türksoy Yayınları: 3; 116.

Res. 35: GÖRGÜNAY, Neriman.

2002 **Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El**

Sanatlarımızdaki İzleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/2987;

126–127.

Res. 36: MASARACI, Yasemin.

2006 “İnanç Dünyamızdan Gizemli Objeler (2) Tılsımlı Mühürler-Şifa

Tasları.” **Collection**, 17; 49.

Res. 37: BERK, Süleyman.

2004 “Osmanlı Tılsım Mühürleri.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi/ Büyü**

ve Sanat, 29, Bahar; 22.

Res. 38: KÖROĞLU, Gülgün.

2003 “Haluk Perk Koleksiyonu'ndan Örneklerle Bizans Uygarlığında

Muskalar.” **P Sanat Kültür Antika Dergisi/ Büyü ve Sanat**, 29, Bahar; 20.

Res. 39: <http://mcclungmuseum.utk.edu/research/renotes/rn-16txt.htm>, 27.12.2006, 17.30.

Res. 40: FAULMANN, Carl.

2001 **Yazı Kitabı,**

(Çev. İtir Arda), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.; 23.

Res. 41: DARGA, Muhibbe.

1996 “Hititler’in Büyük Kraliçesi Puduhepa.” **Sanatsal Mozaik**,
13, Eylül; 40.

Res. 42: ALP, Sedat.

1950 **Hitit Hiyeroglif Mühür ve Kitabelerindeki Bazı Şahıs Adlarının
Okunuşları Hakkında**, Ankara: Türk Tarih Kurumu; 13.

Res. 43: ALP, Sedat.

1950 **Hitit Hiyeroglif Mühür ve Kitabelerindeki Bazı Şahıs Adlarının
Okunuşları Hakkında**, Ankara: Türk Tarih Kurumu; 9.

Res. 44: ALP, Sedat.

1950 **Hitit Hiyeroglif Mühür ve Kitabelerindeki Bazı Şahıs Adlarının
Okunuşları Hakkında**, Ankara: Türk Tarih Kurumu; 41.

Res. 45: HAMMER-PURGSTALL, Joseph von.

2002 **Osmanlı Mühürleri**,
(Çev. Ümit Öztürk), İstanbul, Pera Yayıncılık; 78.

Res. 46: BAYRAKTAR, N. ve G. KUT.

1984 **Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri**,
Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları; 42.

Res. 47: KÜTÜKOĞLU, Mübahat S.

1997 **Osmanlı Belgelerinin Dili**,
İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı. (2. Basım); 85.

Res. 48: BAYRAKTAR, N. ve G. KUT.

1984 **Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri**,
Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları; 31.

Res. 49: HAMMER-PURGSTALL, Joseph von.

2002 **Osmanlı Mühürleri,**

(Çev. Ümit Öztürk), İstanbul, Pera Yayıncılık; 17.

Res. 50: <http://www.konya.gov.tr/byek/yazmalar/sayfa-2index.htm>, 22.01.2007, 14.00

Res. 51: İNDİRKAŞ, Zühre.

2003 **Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri,**

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları; 2635; 89.

Res. 52: <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=halil-akdeniz>, 24.01.2007, 14.10

Res. 53: BAŞARIR, Gülgün.

2006 “Bir Sergi, Resim ve Şeyleşme İkilemi.” **Artist**, 11/ 73, Aralık, 34.

Res. 54: ERSOY, Ayla.

2004 **500 Türk Sanatçısı/ Plastik Sanatlar,**

İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi; 142.

Res. 55: Canan Atalay’ın Halkbank Sanat Galerisi’nde 7–31 Mayıs 2002 tarihinde açılan resim sergisi için Halkbank tarafından hazırlanmış katalog.

Res. 56: Canan Atalay’ın Halkbank Sanat Galerisi’nde 7–31 Mayıs 2002 tarihinde açılan resim sergisi için Halkbank tarafından hazırlanmış katalog.

Res. 57: İNDİRKAŞ, Zühre.

2003 **Ana tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri,**

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları; 2635; 99.

Res. 58: http://www.lebriz.com/v3_artst/artist_Works.aspx?artistID=264&lang=TR, 7.01.2007, 16.45.

Res. 59: <http://www.temartgallery.com/SergiView.asp?sergino=2&order=3>, 27.12.2006, 15.30

Res. 60:

http://www.galeribinyil.com.tr/resim/gecmis/demet_sancak_topaloglu/dst1.jpg

Res. 61: <http://www.arkitera.com/v1/sanat/2005/04/haberler/Hafta04-10/muhurler.htm>

Res. 62: <http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>, 25.01.2007, 13.25

Res. 63: İNDİRKAŞ, Zühre.

2003 **Ana tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzduşümleri,**

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları; 2635; 104.

Res. 64: <http://www.yaseminsozer.com/enst/buyu16.html>, 22.01.2007, 15.35

Res. 65: <http://www.yaseminsozer.com/enst/buyu14.html>, 22.01.2007, 15.35

Res. 66: www.40degrees.com/faqs.html, 27.12.2006, 17.10

Res. 67: <http://www.art-turkey.com/p/r/stekcan/7b.htm>, 23.01.2007, 14.05

Res. 68: ERSOY, Ayla.

2004 **500 Türk Sanatçısı/ Plastik Sanatlar,**

İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi; 455.

Res. 69: www.imoga.org, 10.01.2007, 13.15

Res. 70: www.imoga.org, 10.01.2007, 13.15

Res. 71: ERSOY, Ayla.

2004 **500 Türk Sanatçısı/ Plastik Sanatlar,**

İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi; 32.

Res. 72: ERSOY, Ayla.

2004 **500 Türk Sanatçısı/ Plastik Sanatlar,**

İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi; 274.

Res. 73: PEKTAŞ, Hasip.

2003 **Exlibris**, Ankara: AED Yayınları. (2. Basım); 14

Res. 74: Berna İşbilir Aydın.

Res. 75: <http://www.aed.org.tr/>, 19.01.2007, 19.40

Res. 76: PEKTAŞ, Hasip.

2004 **Exlibris**, Ankara: AED Yayınları. (2. Basım); 16.

Res. 77: PEKTAŞ, Hasip.

2005 **Exlibris**, Ankara: AED Yayınları. (2. Basım); 115.

RESİMLER

	Reşid-ud- din'den	Yazıcı- oğlu'ndan		Reşid-ud- din'den	Yazıcı- oğlu'ndan
Kayı			Bayındır		
Bayat			Beçene (Biçene)		
Alka Evli			Çavuldur (Çavındır)		
Kara Evli			Çebni		
Yazır			Salur		
Döğer			Eymür		
Dodurga			Ala- Yuntlu		
Yaparlı			Üregir		
Avşar			Yiğdir (İğdir)		
Kızık			Bügdüz		
Uyg-Dili			Yıva		
Karkın			Kınık		

Resim 1

Prof.Dr. Faruk Sümer'in "Oğuzlar (Türkmenler)" kitabında, Reşid-ud-Din ve Yazıcıoğlu'na göre Oğuz boylarının damgaları.



Resim 2

Parmak izi tipleri yukarıdan aşağıya sırayla, ark, tak, sola yatık, sağa yatık ve dairesel.



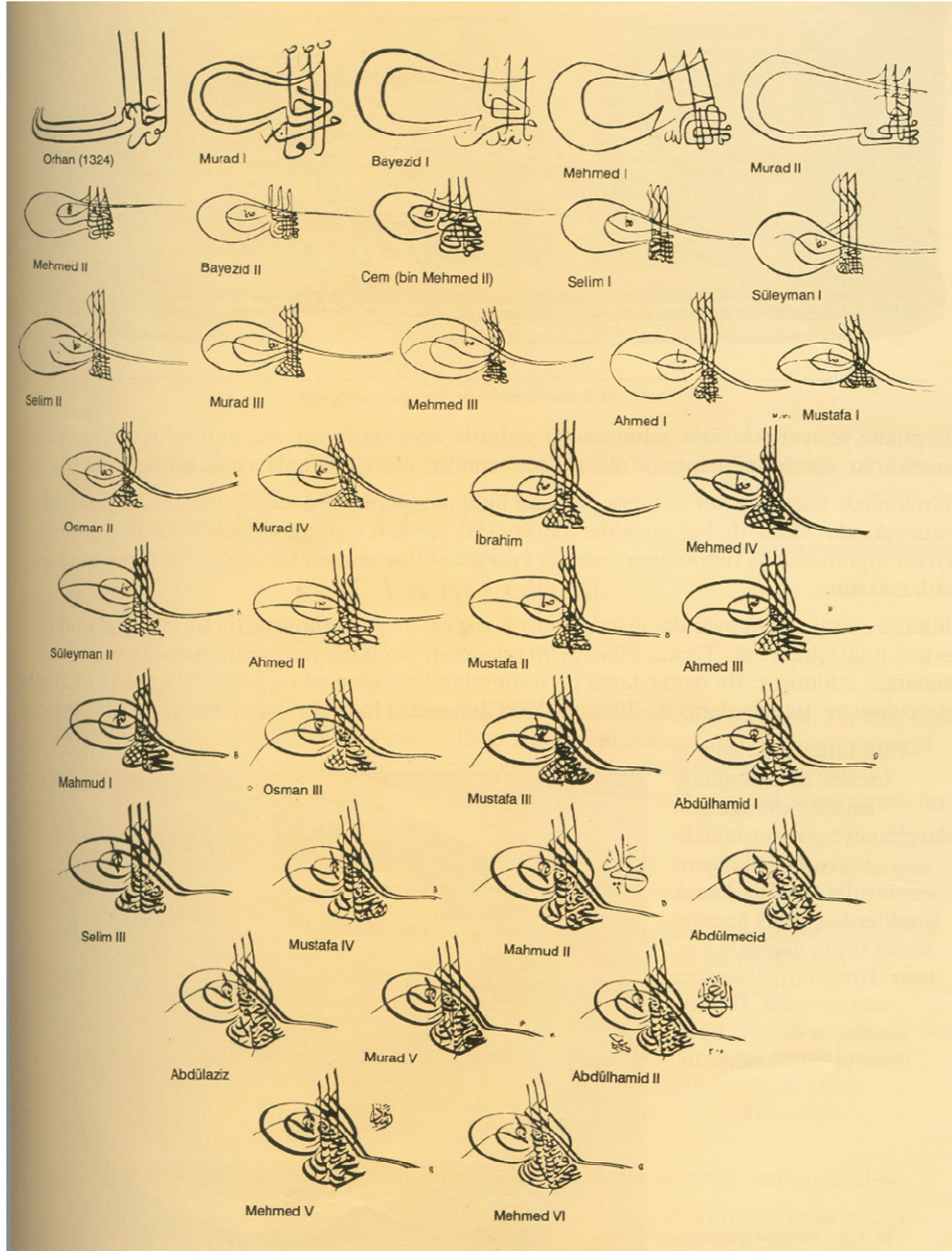
Resim 3

Kapı Ağası Malatyalı İsmail bin Mehmed'in İstanbul'daki hayrat ve akarlarına ait H.1035/M.1626 tarihli vakfiyesinde bulunan Sultan III. Murat Han (1574–1595)'ın Tuğrası

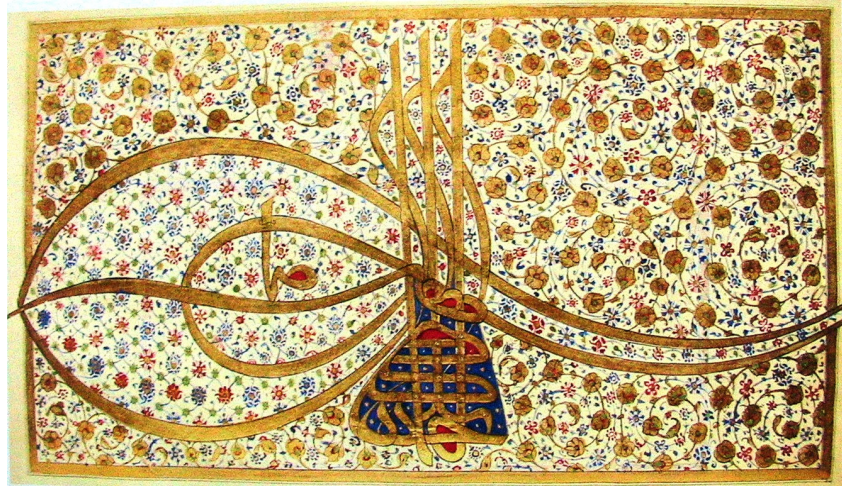


Resim 4

Tuğra formunda besmele.



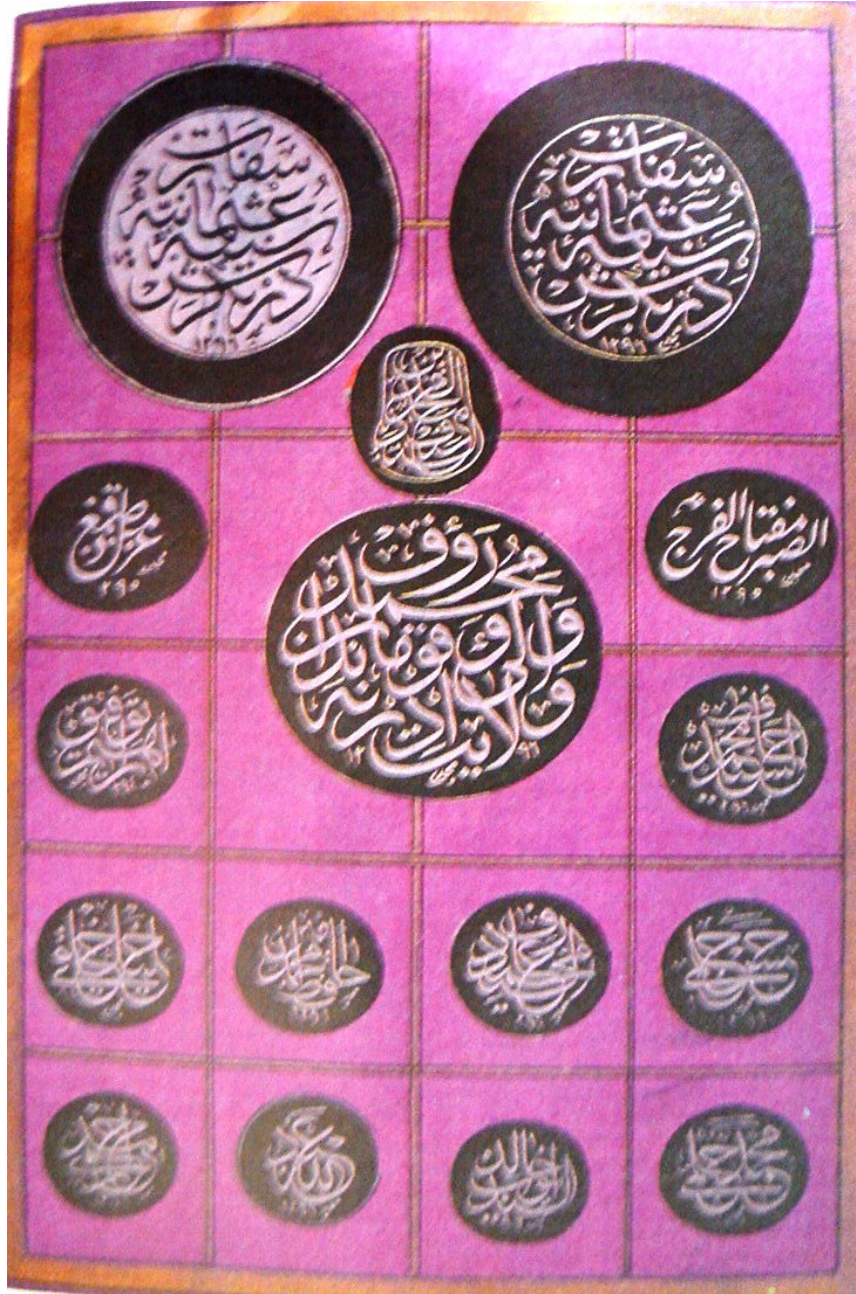
Resim 5
Tuğra şeklindeki gelişme ve değişiklikler



Resim 6
Sultan III. Ahmed Han (1703–1730)'ın Tuğrası

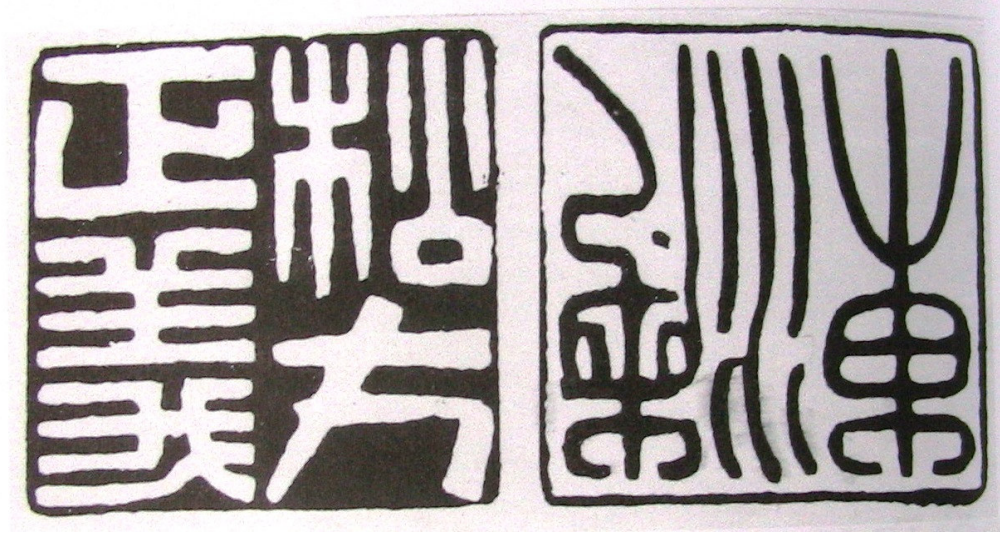


Resim 7
Jules Cesar'ın mühründe olduğu gibi üzerinde Venüs bulunan Roma parası.



Resim 8

Hakkak Mecdi Efendi'nin mühür defterinden bir sayfa.



Resim 9
Japonlara ait bir yazı(Tahta Baskı)



Resim 10
II. Ramses'in oğlu Hemuset'in mezar takısı: Scarab (solda), Zincirler ve Nazarlıklar.
Yeni Krallık Dönemi; 19. Sülale (İ.Ö. 1320–1200). Altın, kırmızı akik ve amazonit
(amazon taşı).



Resim 11

Dikdörtgen Formlu Tılsımlı Mühür ve Baskısı. Üst kısmında kulp gibi bir çıkıntı vardır. Bu kulbun içinde “Maşallah” ve “Allah” yazmaktadır. Bu tılsımın ana gövdesini oluşturan Vefk cetvelinin içinde çeşitli şekiller ve Mühr-i Süleyman’lar bulunmaktadır.

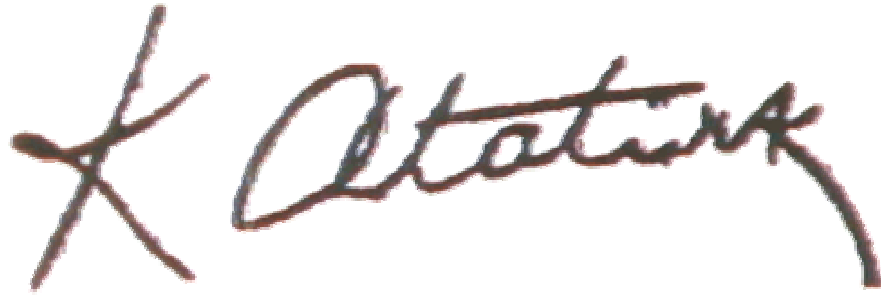


Resim 12

Daire Formlu Tılsımlı Mühür. İçindeki balık resimlerinin içinde “Ya Şafi”, “Ya Kafi” ve “Ya Muafi” yazılıdır. Yine dairenin etrafında şifa ayeti denilen İsrâ suresinin 82. ayeti bulunmaktadır.

A handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is written in a cursive style, with the first part being 'Ali' and the second part being 'Rıza'. A long, horizontal, slightly wavy line extends from the bottom of the 'Rıza' part across the width of the signature.

Resim 13
Hoca Ali Rıza'nın İmzası

A handwritten signature in dark brown ink on a light-colored background. The signature is written in a cursive style, with the first part being 'K' and the second part being 'Atatürk'. The 'K' is large and stylized, with a long vertical stroke extending downwards.

Resim 14
Mustafa Kemal Atatürk'ün imzası



Resim 15

Altın yüzük mühür. İ.Ö. 14–13. yüzyıl-
Hitit İmparatorluk dönemi. Alacahöyük



Resim 16

Urartular'a ait taştan yapılmış hayvan biçimli bir damga mühür. M.Ö. 8–7. yüzyıl



Resim 17

Geç Roma dönemine ait bir mühür yüzük. (Elips şeklindeki yazıtta iki satır halinde, sağdan sola doğru ters olarak: A?HNO – K?EOVC , “Athenokleo’un” yazısı okunmaktadır.)



Resim 18

Kanuni Sultan Süleyman Han (1520–1566)’ın Tuğralı Mührü



Resim 19
Zennuriye Keleş'e ait bir mühür



Resim 20
Ferihan İşbilir'e ait bir mühür.



Resim 21

Altın Mühür Yüzük. Üzerinde aslan ve onun önünde de mühür sahibine ait işaret vardır. İ.Ö. 5. yüzyılın ilk çeyreği. (Pers dönemi)



Resim 22

Kaşı monogramlı altın yüzük. 5. yy. Roma dönemi (Hristiyanlığın güçlendiği dönemde görülür.)



Resim 23
Altın Yüzük. Bizans Dönemi (10.yy.)



Resim 24
Urartular'a ait bir taş silindir damga mühür. M.Ö. 8-7. yüzyıl



Resim 25

Silindir mühür. Cemdet-Nasr Çağı (M.Ö. 2900-M.Ö. 2600)



Resim 26

Süsleme motifleri kullanılan bir damga mühür. Eski Anadolu stili.
(M.Ö. 1800–1750)



Resim 27

II. Muwatalli'nin bulla üzerindeki mühür baskısı.

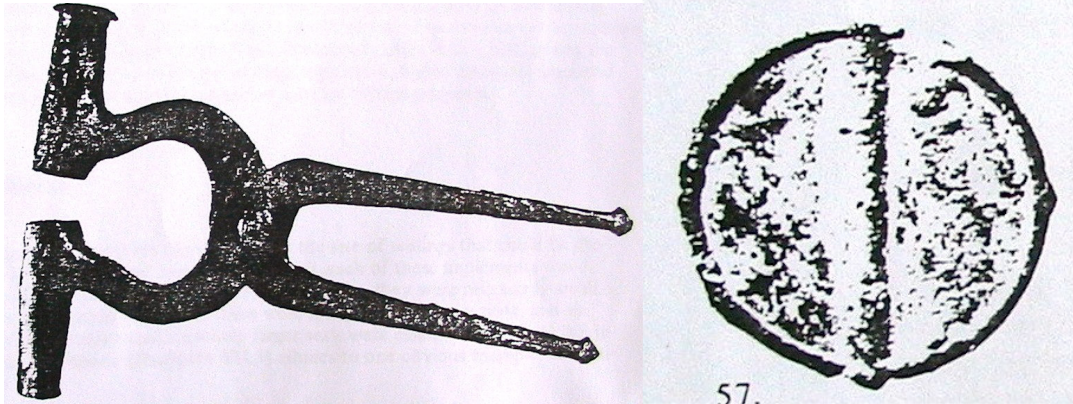


Resim 28

Sultan II. Abdülhamid'e ait Vakfiyedeki Mühür



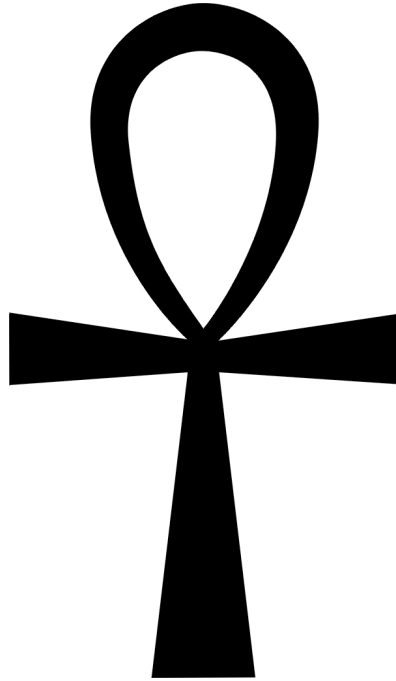
Resim 29
I. Mahmud (1730–1754)’a ait mühür



Resim 30
“Bulloterion” adlı mühür basma aleti ve boş bir pul. (Bizans Dönemi).



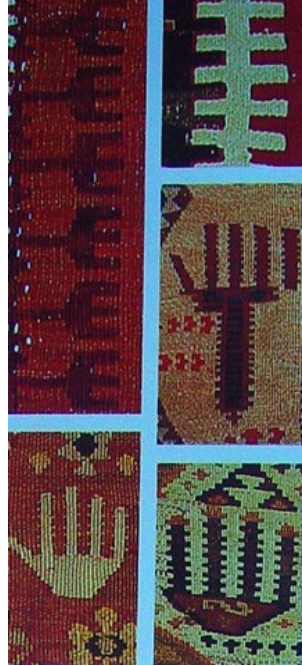
Resim 31
Amulet olarak kullanılan Horus'un gözü. Mısır Dönemi.



Resim 32
Hayat Sembolü olan Ankh işareti



Resim 33
Hamsa



Resim 34
Anadolu'daki Kilimlerden Motiflerinden Örnekler Sol Üst:
Yahyalı/ Kayseri, Sol alt: Kars, Sağ Üst: Antalya, Orta: Erzurum
ve Alt: Sinanlı/ Malatya



Resim 35

Solda: Konya yöresine ait bir kilimde nazarlık-muska motifi.
Sağda: Elazığ yöresine ait bir kilimde nazarlık-muska motifi.



Resim 36

Çiçek formu tılsımlı mühür. (Üzerinde Ashab-ı Khef'in isimleri, "İsra" suresinden ayet yazılı.



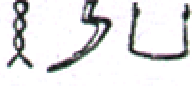
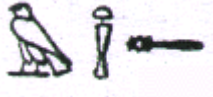
Resim 37

El formundaki tılsımlı mühür ve Baskısı. Parmakların her birinde Kur'an-ı Kerim'den ayetler, Kelime-i Tevhid'in ilk kısmı, Saff suresinin 13. ayetinin ilk kısmı yer almaktadır. Avuç kısmının en altında ise Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Haydar isimleri okunmaktadır.



Resim 38

Bronz mühür, baskı yüzünde kazıma olarak yazılmış üç kere kutsal yazısı var.

	=	Ait olduğu kişi Hemaka'nın adı
	=	“Bir bölgenin yöneticisi” başlığı
	=	Onursal bir başlık, “Midst’ de olanın Yöneticisi”
	=	Bilinmeyen bir yerin ismi, sıradan bir oval ile çevrelenmiş.

Resim 39

Hemaka'nın mühründeki hiyeroglif grupların bireysel anlamları

**Resim 40**

Kartuş içinde Hükümdar Ptolemaios'un ismi.



Resim 41

Hitit Kralı III: Hattuşili ve Kraliçe Puduhepa'nın ortak mühürleri.



Resim 42

Tarhu-ti-me adlı şahsa ait mühür. Hitit Dönemi.



Resim 43

Tarkondemos Mührü. “Tarhu-ti+me Me+ra-a KUR LUGAL”
(Mera memleketinin kralı Tarhutime). Hitit Dönemi.

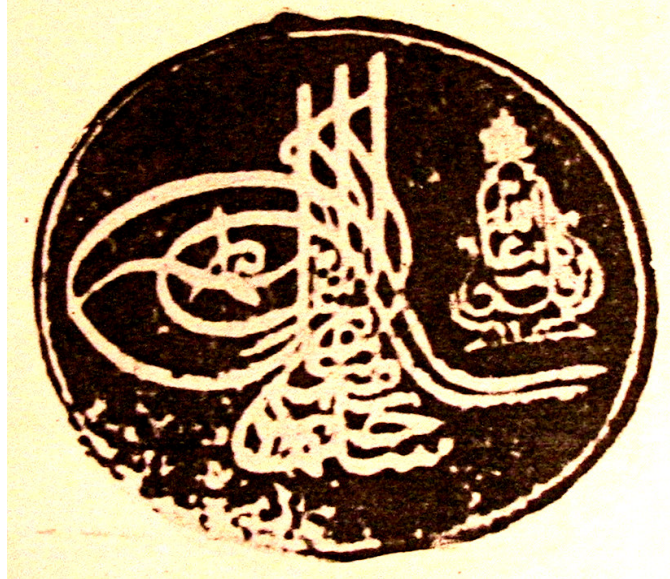


Resim 44

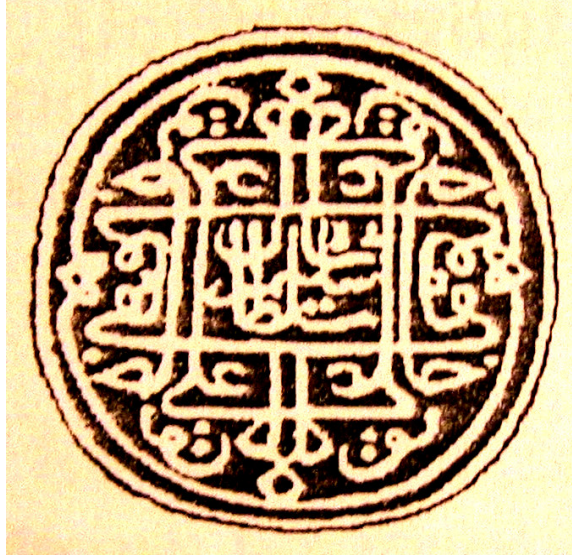
GAL-“W” adlı şahsa ait mühür. Hitit Dönemi.



Resim 45
Ahmed adlı kişiye ait mühür.



Resim 46
III. Selim (1789–1807)'in tuğralı mühürü.



Resim 47

Yavuz Selim (1512–1520)'in mührü.

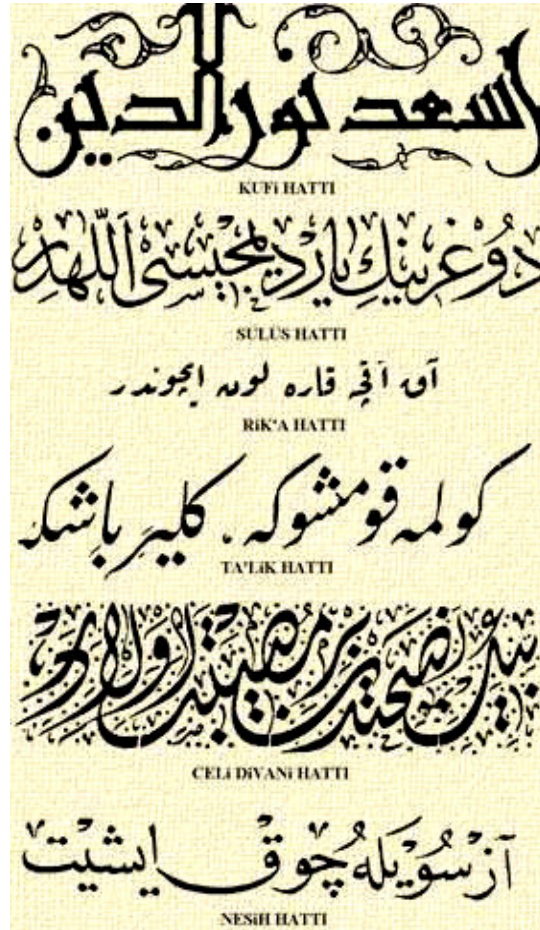


Resim 48

I. Mahmut (1730–1754)'un mührü.



Resim 49
Şapur'un oğlu Muhammed.



Resim 50
Arap harfleriyle yazı çeşitleri.



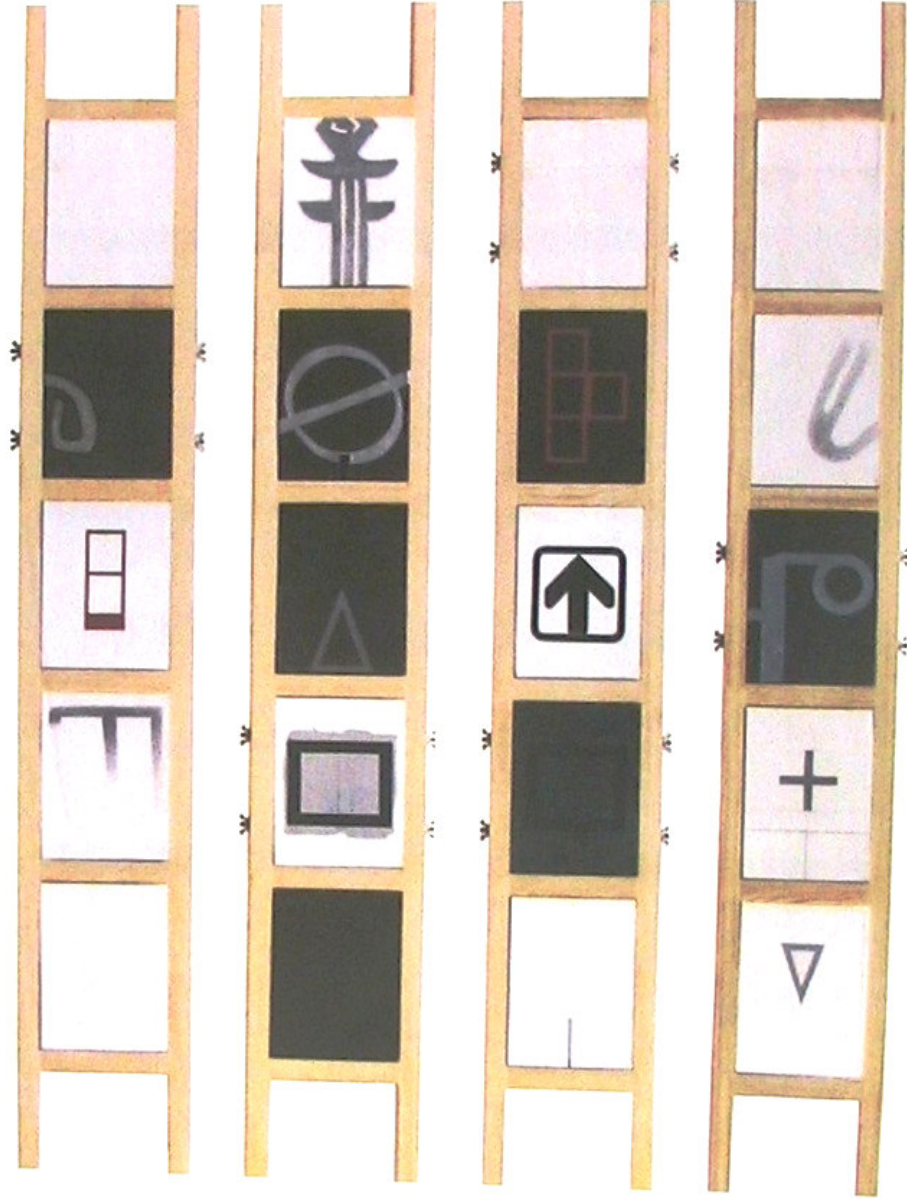
Resim 51

Cemal Tollu (1899–1968), Eti Firtına Tanrısı, Tuval üzerine yağlıboya, 1956.



Resim 52

Halil Akdeniz, "Efes Ören Görsel Notları IX." 60x60 cm., Tuval üzerine yağlıboya



Resim 53

Halil Akdeniz, "Anadolu Uygarlıkları-Kültür Simgeleri", tuval-ağaç konstrüksiyon, akrilik, 210x30 cm. 4 parça, 2006



Resim 54

İhsan Çakıcı, Kompozisyon, Karışık Teknik, 100x140 cm.



Resim 55

Canan Atalay, İdeogramlardan, 1992, tuval üzerine yağlıboya, 130x110 cm.



Resim 56

Canan Atalay, Yazılıkaya'dan, 1992, T.Ü.Y.B. 100x200 cm.



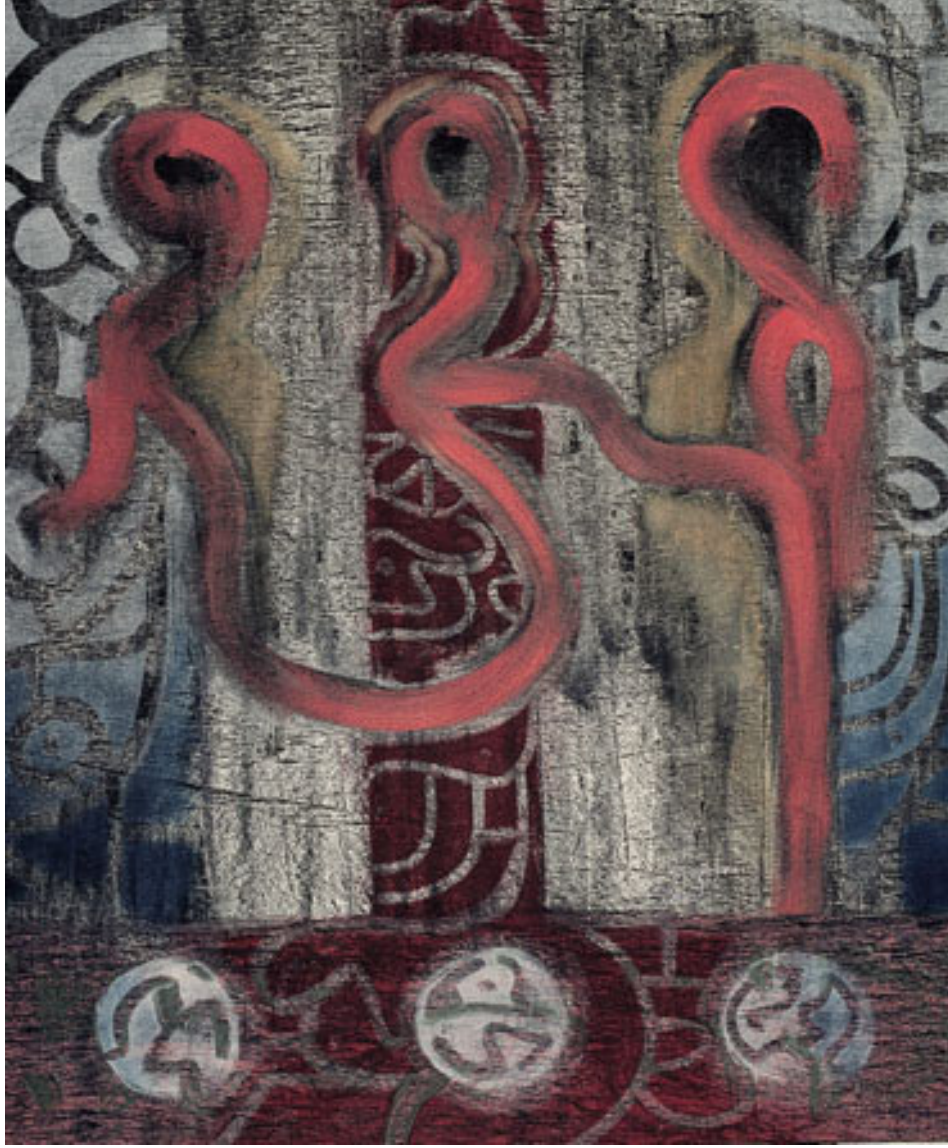
Resim 57

Özdemir Yemenicioğlu, Mühür Ana Tanrıça, Tuval üzerine akrilik, 80x80 cm. 2000



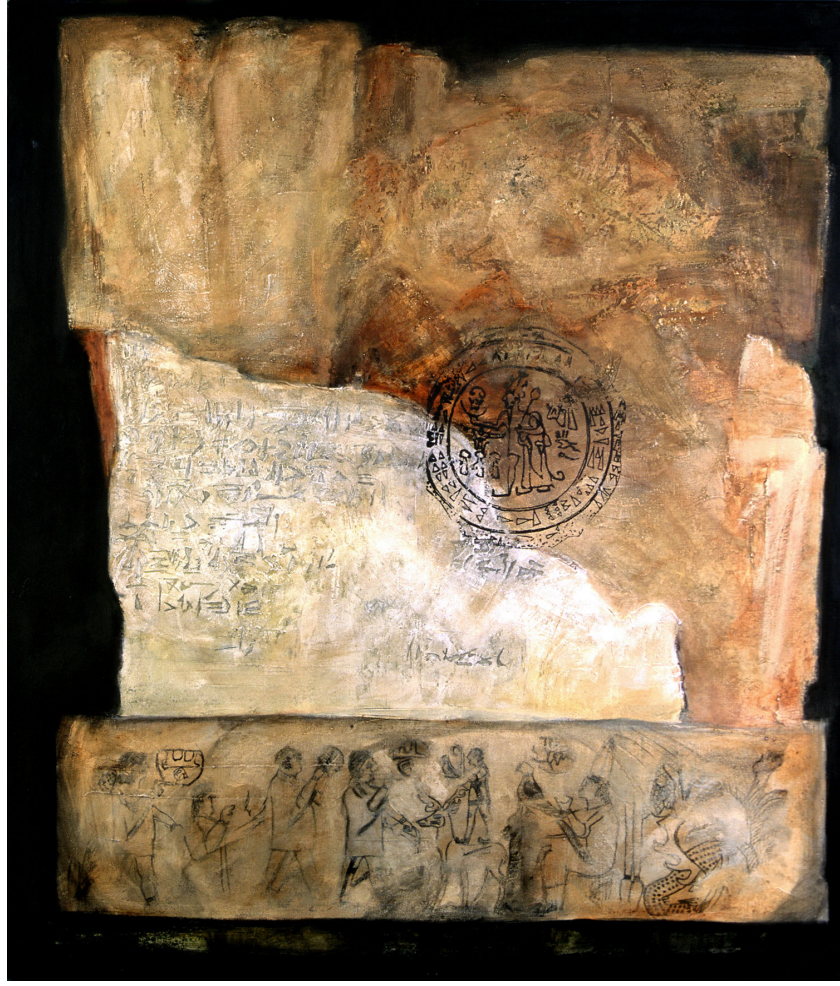
Resim 58

Sema Tekin, Zamanın Serüveni, Tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm.



Resim 59

Gürhan Yücel, "İzdüşümlerim", Tuval üzerine yağlıboya, 2000, 100x120 cm.



Resim 60

Demet Sancak Topaloğlu, Tuval üzerine karışık teknik



Resim 61

Demet Sancak Topaloğlu, Tuval üzerine karışık teknik



Resim 62

Can Göknil, Kötülüğü önleme muskası, 1998, 30x40 cm.



Resim 63

Can Göknil, Kral ve Güneş Kursu, Ahşap üzerine akrilik, 1992, 25x30 cm.



Resim 64

Yasemin Sözer Sarac, Kağıt üzerine karışık teknik



Resim 65

Yasemin Sözer Sarac, Kağıt üzerine karışık teknik



Resim 66

13.000 yıl önceye tarihlenen bir mağara resmi. Rio Pinturas, Patagonia



Resim 67

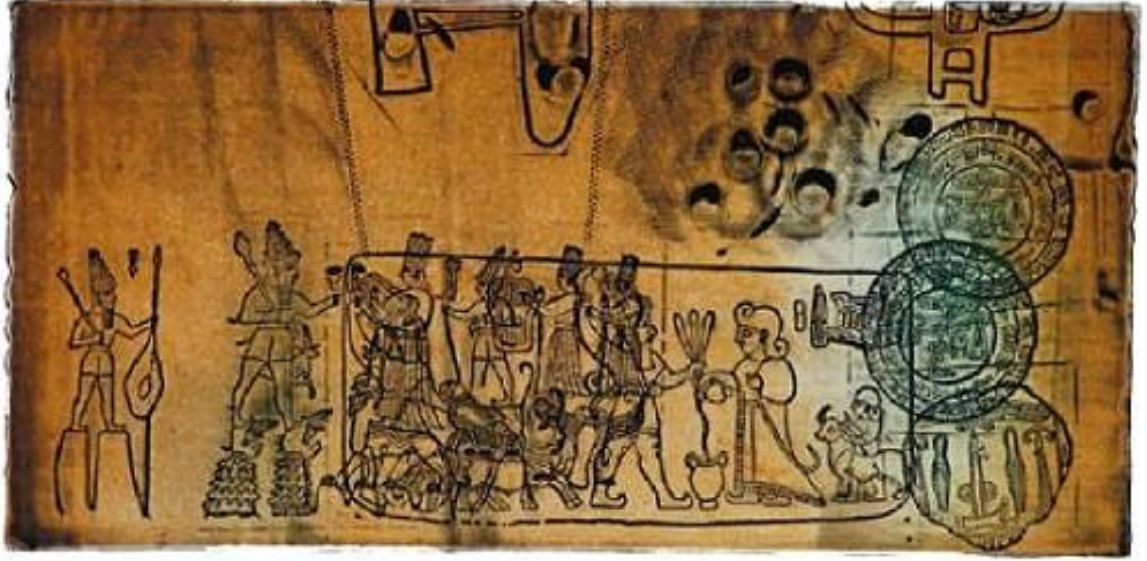
Süleyman Saim Tekcan, Atlar ve Hatlar, Süleymanname'den
renkli gravür, 39x53 cm., 1994-95



Resim 68
Süleyman Saim Tekcan, At, Özgünbaskı, 50x70 cm.

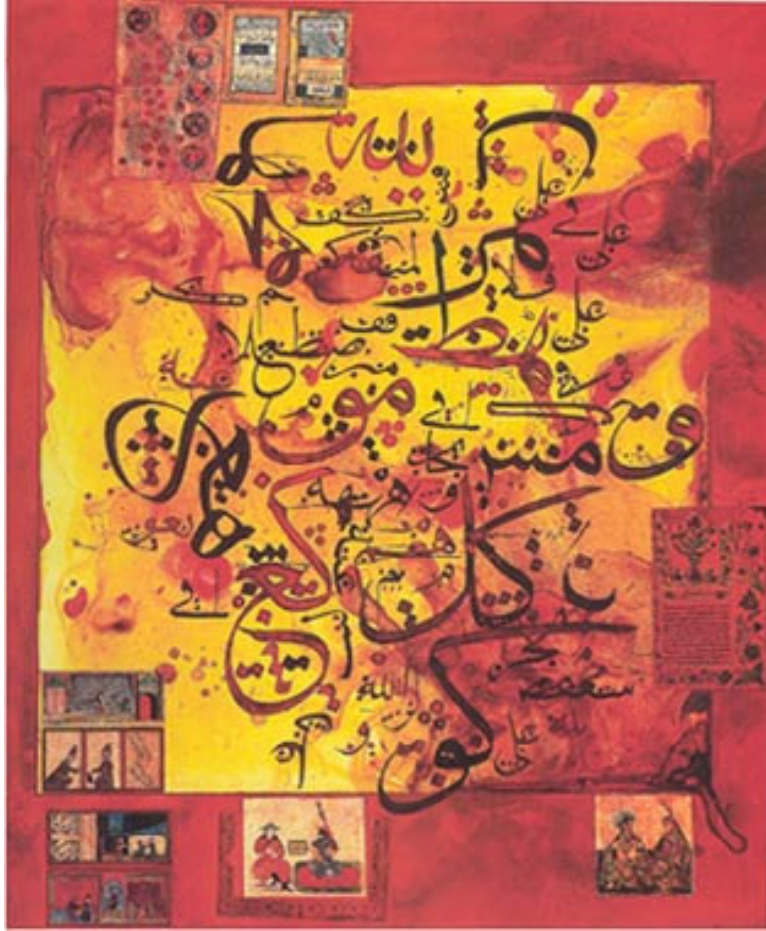
**Resim 69**

Elvan Tekcan Şahinoğlu, Anadolu Uygarlıklarına Keşif IX, Gravür, 1999, 27x40 cm.



Resim 70

Elvan Tekcan Şahinoğlu, Anadolu Uygarlıklarına Keşif II, Gravür, 1999, 27x40 cm.



Resim 71

Erol Akyavaş, Hem Batın Hem Zahir, Tuval üzerine karışık teknik, 1993, 63x96 cm.



Resim 72

Güngör İblikçi, Kompozisyon, Gravür, 45x63 cm.



Resim 73

1400 yıllarında III. Amenhophis kitaplığı için yapılmış olan exlibris.



Resim 74

Berna İşbilir Aydın, Exlibris, CGD, 2007



Resim 75

Ercan Tuna, Exlibris, CRD, 2002



Resim 76

Albrecht Dürer, Exlibris, X1, 12x17.2 cm.,
1503 öncesi



Resim 77

Hasip Pektaş, Exlibris, X5, 78x100 cm., 1997