

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

GILGAMIŞ MİTOSUNU GÜNÜMÜZ SANATI ÜZERİNDEN
YENİDEN OKUMAK

MELİS SUCUOĞLU DOĞAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman

DOÇ. NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA- 2020

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

GILGAMIŞ MİTOSUNU GÜNÜMÜZ SANATI ÜZERİNDEN
YENİDEN OKUMAK

MELİS SUCUOĞLU DOĞAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman

DOÇ. NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA- 2020



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

06/03/2020

Melis SUCUOĞLU DOĞAN



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



SANATTA YETERLİK TEZ KABUL FORMU

Melis SUCUOĞLU DOĞAN tarafından hazırlanan GILGAMIŞ MİTOSUNU GÜNÜMÜZ SANATI ÜZERİNDEN YENİDEN OKUMAK başlıklı bu çalışma .../.../2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından sanatta yeterlik tezi/eser raporu olarak kabul edilmiştir.

Doç. Nevin YAVUZ AZERİ	Danışman	İmza
Prof. Dr. Zühal ARDA	Üye	İmza
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL	Üye	İmza
Doç. Umut KAYAPINAR	Üye	İmza
Doç. Dr. Ceyda GÜLER	Üye	İmza

Tez Konusu: **Gilgamiş Mitosunu Günümüz Sanatı Üzerinden Yeniden Okumak**

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 06.03.2020

Mezuniyet Tarihi:/..../2020

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
TEZ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	vii
ABSTRACT.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
2.BÖLÜM: MİTLERİN KÖKENİ VE GILGAMIŞ	4
2.1. Mit, Mitos ve Mitoloji	4
2.2. İlk Mitlerin Oluşumu ve Gilgamiş	12
2.2.1. İlkel İnsan Miti	12
2.2.2. Gilgamiş'in Arkeolojisi.....	20
2.2.3. Gilgamiş Mitosu	29
3.BÖLÜM: GILGAMIŞ'I YENİDEN OKUMAK	43
3.1. Yeniden Okumak Üzerine	43
3.2. Gilgamiş Mitini Temelleyen Metaforlar	44
3.2.1. Kahramanın Doğuşu.....	44
3.2.2. Cinsel Uyanış / Kültüre Geçiş	52
3.2.3. Yolculuk ve Olgunlaşma Süreci	60
3.2.4. Ölümsüzlüğün Kaynağı Doğa	66
4.BÖLÜM: GILGAMIŞ MİTOSU ÜZERİNE SANAT OKUMALARI	77
4.1. Sanat Üretiminde Gilgamiş Miti ve Örnekleri	77
4.2. Bilge Friedlaender ve Anselm Kiefer'in Eserlerinde Malzeme ile Kurulan Bağ	97
5. BÖLÜM: BİREYSEL ÇALIŞMALARDA BİÇİMSELLİK VE GILGAMIŞ MİTOSU	122
6.SONUÇ	133
KAYNAKÇA.....	135
GÖRSEL KAYNAKÇA	144
ÖZGEÇMİŞ	149

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Gılgamış mitosu ile tanışmam ve derinlikli bir okuma ile ele almam 2015 yılına dayanıyor. Bir Sümer mitosu ve ilk yazılı edebi metin olarak karşıma çıkan Gılgamış, metnin bütününe hâkim olduğumda beni diğer mitoslardan farklı bir şekilde etkiledi. Geçmişte kalan bu farklı zaman dilimindeki insanlık problemlerinin, aslında günümüzdeki problemlere ne kadar benzer olduğunu düşündüğümü hatırlıyorum. Bize çok uzak ve ilkel gibi gelen, milattan öncesi bu dönemin, günümüze baktığımızda çok da değişmeyen kilit noktaları var. İnsanın kendi döneminden, kendi psikolojisinden, kendi mitolojisinden detaylar bulabileceğimiz bir mitos olduğunu ve günümüz için önemli bir değere sahip olduğunu düşünüyorum. Kaldı ki bu düşünceyi yıllar öncesinden Avrupalı arkeologlar ve antropolojistler benimsemişler ki kendi topraklarının hikâyesi gibi ona sahip çıkmışlar. Bu düşünce biçimi ve yaklaşım beni mitos üzerinde daha da eğilmeye ve detaylı araştırmalar yapmaya sevk etti. Mitolojiye bakış açımın, safсата birer hikâye olarak şekillendirildiği, insanların geçmişte yarattığı birkaç doğüstü hikâye olarak algılamaktan öteye gitmediğini ve mitler hakkında analiz yapabilme konusunda beni engellediğini fark ettim. Günümüz insanının psikolojisini, sanat üretimini, doğaya yaklaşımını ve birçok önemli anlatının alt yapısına sahip olduğunu düşündüğüm bu mitosun bir hikâye olarak kalmasındansa detaylı bir açıklamayı hak ettiğini düşünmem bu konuyu tez olarak seçmeme sebep oldu. Mitolojinin ne olduğu ve nasıl bilime dönüştüğü ile ilgili detaylı bir araştırma yapıp bu konuda bilgilerimi genişlettikten sonra, Gılgamış'ın bize ne aktarmaya çalıştığı ile ilgili bir araştırma içerisine girdim. Mitosun detaylı okumaları sırasında sanatsal olarak çok fazla sembol ve imgeye sahip olduğunu gördüğüm bu eser benim sanatsal üretimime de yansımaya başladı. Bu yansımayla birlikte Gılgamış mitosu hakkında üretim yapan diğer sanatçıların peşine düştüm. “Güzel sanatlar” alanında hem uygulama hem de teorik olarak yetersiz gördüğüm Gılgamış mitosunu - biraz da kişisel bir bağ kurma sebebiyle – tez konusu olarak seçmeye karar verdim. Bu kişisel bağın gelişmesinde, eserlerinden ilham aldığım sanatçı Anselm Kiefer'in Gılgamış ve Enkidu için hazırlamış olduğu sanatçı kitabına erişmemin etkisi büyük olmuştur. Ayrıca 2016 yılında Arter'de açılmış olan sergisi ile eserlerini tanıma fırsatı bulduğum Bilge

Friedlaender'ın, 1989 yılında Gilgamiş üzerine açmış olduğu sergiye ulaşmamın da etkisi büyüktür. Bu sanatçıların kültürel bir bağın yanı sıra kullandıkları ilkel malzemeler ile eserlerinde yakaladıkları ritim ve doğaya geri dönüş çabaları beni etkilemiştir. Benim de eserlerimde malzeme ile kurmaya çalıştığım bağ ve mitosu ortak bir dilde yorumlayabiliyor olmamız bu tezin odak noktasına iki sanatçıyı yerleştirmemi sağladı.

2018 yılında misafir araştırmacı olarak Amsterdam Üniversitesi'nde bulunduğum dönemde danışmanım Prof. Dr. Christa Maria Lerm Hayes'in yönlendirmesi ile tanıştığım teorisyen Annemieke Jurgens'in da tezin oluşum sürecinde desteği göz ardı edilemez. Sayesinde 20 yy. sanatçısı Harry Van Kruiningen'in orijinal işleri ile buluşma fırsatı buldum. Baskı resim üzerine ilgimin artmaya başladığı bir dönemde onun litografi ve yağlıboya eserleri ile karşılaşmak ve bu mitosu bu kadar özümsemiş; eserlerine konu ederek tüm hayatı boyunca üretim yapmış bir sanatçıyı tanımak beni daha da teşvik etti.

Lisans hocam Prof. Dr. Hülya İz Bölükoğlu'nun referansı sayesinde Sümerolog Muazzez İlmiye Çığ ile röportaj yapma şansına eriştim. Gizem Sevinç ile birlikte yapmış olduğumuz bu röportajda Sümer tarihi ve Gilgamiş mitosu hakkında daha detaylı bilgiler edinmeyi hedeflemiştik. Prof. Dr. Benno Landsberger, Samuel Noah Kramer gibi önemli tarihçi, bilim insanlarıyla birlikte çalışma şansına erişmiş, İstanbul Arkeoloji Müzesi arşivindeki tabletleri çevirerek literatüre son derece önemli kaynaklar kazandırmış olan Çığ'ı görmek ve parlak zihnindeki bilgileri birebir dinleyebilmek bu tezin şekillenmesinde önem arz etmektedir.

Yapıcı eleştirileri ve bilgi donanımı ile her zaman sonsuz bir sabırla yanımda olduğunu hissettiğim, güvenini ve ilgisini hiçbir zaman eksik bırakmayan ve öğrencisi olmaktan gurur duyduğum değerli danışmanım Doç. Nevin YAVUZ AZERİ'ye en içten teşekkür ve minnetimi sunarım. Sevgisini, desteğini, bilgi birikimini her koşulda benimle paylaşan Doç. Umut KAYAPINAR ve Öğr. Gör. Hande RASTGELDİ FERRERIA'ya ve yüksek lisans eğitimimden beri üzerimde emeği çok olan değerli hocam Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU'na, tezimin son

aşamasına gelmesinde değerli bilgilerini ve desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, Prof. Dr. Zühal ARDA, Doç. Dr. Ceyda GÜLER'e teşekkürlerimi sunarım.

Tezin oluşum sürecinde benimle değerli bilgilerini ve arşivlerini içtenlikle paylaşan, tezimin içeriğini genişletmem ve güvenilir kaynaklara ulaşmam için çabalarını esirgemeyen ve yol gösteren değerli Prof. Christia Maria Lerm Hayes, yazar Annemieke JURGENS, sanatçı Mira FRIEDLAENDER, Galeri Nev kurucusu Haldun DOSTOĞLU ve Sümerolog Muazzez İlmiye ÇİĞ'a destekleri için minnettarım.

Ailemin bir üyesi gibi hissettiğim ve tez yazım sürecinde her zaman bana destek ve güç veren, sorularıyla beni daha da düşünmeye sevk eden sevgili arkadaşım Gizem SEVİNÇ'e başta olmak üzere; bilgi ve deneyimlerini paylaşmaktan hiçbir zaman çekinmeyen, tezin revizyon sürecinden, sergi kurulumuna kadar her zaman desteklerini hissettiren sevgili Serap DUMAN İNCE, Zehra Seda BOZTUNALI, Özgü GÜNDEŞLİOĞLU ve Merve DEMİRAYAK'a, eğitim sürecimde maddi, manevi desteğini benden esirgemeyen, yaşadığım her sıkıntıya ortak olup bu zorlu süreci göğüslememi sağlayan sevgili eşim Onur Şafak DOĞAN'a ve tüm hayatım boyunca yanımda olacağını bildiğim, sonsuz bir özveriyle eğitim hayatımın ilerlemesini sağlayan ve yılmadan çalışmamı öğütleyen, sınırsız destek ve sevgilerinden ötürü biricik aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Melis SUCUOĞLU DOĞAN
	Numarası	20145306002
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Nevin YAVUZ AZERİ
Tezin Adı		Gılgamış Mitosunu Günümüz Sanatı Üzerinden Yeniden Okumak

ÖZ

İnsanlık var olduğu günden beri, yaşadığı evreni anlamaya çalışmış, kendisini evrenin içerisinde konumlandırma ihtiyacı hissetmiştir. İlkel olarak tanımlanan ilk insan türleri mit kavramını oluşturmuş ve günümüz arketipinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Mitlerin üretimi ile birlikte soyut düşünce biçiminin gelişmesi sanat üretimlerini de beraberinde getirmiştir. Mitolojinin yaratım sürecine ve bu yaratım sürecinin günümüz sanatına nasıl yansıdığına Gılgamış mitosuna örneğinde yer veren bu çalışma, resim sanatı özelinde odaklanmıştır.

İnsanın doğa içinde kendi konumunu belirlemesi, çağlar boyunca doğaya üstünlük kurma çabası, kültür gelişiminin önünü açtıkça, insan ve doğa arasındaki karşıtlığı belirgin kılmıştır. Fakat bu karşıtlığın modern insanın akli ile günümüzde daha farklı yorumlanmaya başladığı ve birleştirme yoluna gittiği görülmektedir. Bu sebeple mitolojiyi çağdaş aklın nasıl yorumladığı, yeniden okuma kavramı ile aktarılmaya çalışılmış, sanat alanında herhangi bir döneme bağlı kalmadan, 20 yy. sanatçıları, sanatçı merkezli yaklaşım ve yapıt merkezli yaklaşım biçimi ile analiz edilmiştir. Mitoloji ve sanat arasındaki kültürel bağa odaklanan bu çalışmada ele alınan sanatçıların malzeme odağında analiz edilmiş ve bu doğrultuda kişisel uygulamalar yapılarak Gılgamış mitosunun günümüz okumasına katkıda bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Gılgamış Mitosu, Çağdaş Sanat, Doğa - Kültür - İnsan



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Melis SUCUOĞLU DOĞAN
	Number	20145306002
	Department	Art and Desing
	Advisor	Assoc. Prof. Nevin YAVUZ AZERİ
Thesis Name		Re-reading Epic (Myth) of Gilgamesh through Today's Art

ABSTRACT

Humankind has put effort into understanding the universe since his existence and felt the necessity for positioning himself in the universe. The first humankind, who is defined as primitive, formed the term of myth and had a significant role in shaping today's archetype. The myths-making developed abstract thinking-way, which contributed to production of art. This study, which includes epic of Gilgamesh to example creation process of mythology and how this creation process reflects on today's art, focuses on painting art.

As humankind's positioning himself in the nature and effort in being superior over the nature for ages has paved the way for development of culture, it has made distinction between human and nature more obvious. However, today, this distinction is seen to be interpreted more differently through modern human's mind and to be combined. Thus, how modern mind interprets the mythology has been tried to be conveyed and artists of 20th century has been analysed by means of artist-centred and work-of-art-centred approaches without adhering to any periods in art. The artists, who are mentioned in this study focusing on the cultural link between mythology and art, have been analysed based on material and in this respect, contributions have been provided to today's reading of epic of Gilgamesh by means of personal applications.

Keywords: Gilgamesh Myth, Contemporary Art, Nature - Culture - Human

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel.1: Dia Azzawi, Gılgamış 3	78
Görsel.2: Dia Azzawi, Gılgamış 2	79
Görsel.3: Dia Azzawi, Gılgamış I.....	80
Görsel.4: Dia Azzawi, Gılgamış Destanı numara 4.....	81
Görsel.5: Suad Al-Attar, Antik Kentte Antik Ruh	82
Görsel.6: Suad Al-Attar, Gılgamış ve Enkidu	83
Görsel.7: Jules Olitski, Gılgamış Etkisi-2.....	85
Görsel.8: Karl-Otto Götz, Gılgamış.....	86
Görsel.9: Harry Van Kruiningen, Riethut, riethut!, wand, wand!	88
Görsel.10: Harry Van Kruiningen, Als honden kropen de goden tegen de muur!	89
Görsel.11: Harry Van Kruiningen, Ik bracht op het schip mijn familie	90
Görsel.12: Harry Van Kruiningen, nauwelijks was hij neergehurkt gaan	91
Görsel.13: Harry Van Kruiningen, Naar de Diepte getrokken.....	92
Görsel.14: Harry Van Kruiningen, Dus daalde hij af om te baden	93
Görsel.15: Ekrem Kahraman, Gılgamış'ın Arayışı 1.....	95
Görsel.16: Ekrem Kahraman, Gılgamış'ın Yolculuğu 2	96
Görsel.17: Ekrem Kahraman, Gökyüzü Boğası	96
Görsel.18: Bilge Friedlaender, Sedir Ormanı	99
Görsel.19: Bilge Friedlaender, Araçlar ve Adaklar	102
Görsel.20: Bilge Friedlaender, Yanan Kütükler	103
Görsel.21: Bilge Friedlaender, Yanan Kütükler	103
Görsel.22: Bilge Friedlaender, Enkidu İçin Pencere	104
Görsel.23: Bilge Friedlaender, Tanrıça İnanna İçin Pencere	105
Görsel.24: Bilge Friedlaender, Sonsuz Yaşamın Çiçeği.....	106
Görsel.25: Bilge Friedlaender, Sonsuz Yaşamın Çiçeği.....	106
Görsel.26: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası.....	108
Görsel.27: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası.....	109
Görsel.28: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası	110
Görsel.29: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası	110
Görsel.30: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	113

Görsel.31: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	114
Görsel.32: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	115
Görsel.33: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	116
Görsel.34: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	116
Görsel.35: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	117
Görsel.36: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	118
Görsel.37: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	118
Görsel.38: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	119
Görsel.39: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	119
Görsel.40: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III	120
Görsel.41: Melis Sucuoğlu Doğan, Kültürlenme tableti	123
Görsel.42: Melis Sucuoğlu Doğan, Uruk	124
Görsel.43: Melis Sucuoğlu Doğan, Dağlar	125
Görsel.44: Melis Sucuoğlu Doğan, Sedir Ormanı	126
Görsel.45: Melis Sucuoğlu Doğan, İştâr ve Gökboğa	127
Görsel.46: Melis Sucuoğlu Doğan, Utnapiştım	128
Görsel.47: Melis Sucuoğlu Doğan, Bilgamesh ve Enkidu	129
Görsel.48: Melis Sucuoğlu Doğan, Utnapiştım	130
Görsel.49: Melis Sucuoğlu Doğan, Huluppu	131
Görsel.50: Melis Sucuoğlu Doğan, Enkidu	132



“Bu dünyada bir dev var.

Bu devin öyle kolları var ki, hiç güçlük çekmeden bir lokomotif kaldıracaktır.

Bu devin öyle ayakları var ki, günde binlerce kilometre koşabilir.

Bu devin öyle kanatları var ki, bulutlar üzerinde, kuşların çıkamadığı yüksekliklerde uçabilir.

Bu devin öyle yüzgeçleri var ki, su altında balıklardan daha iyi yüzebilir.

Bu devin öyle gözleri ve kulakları var ki, görülmeyeni görür, başka bir kıtada konuşulanları işitir.

Bu dev o kadar güçlüdür ki, dağları delip geçer ve doludizgin akıp giden suları durdurur.

Bu dev, yeryüzünü istediği gibi değiştirir, ormanlar diker, denizleri birleştirir, çölleri sular.

Kimdir bu dev?

Bu dev insandır.” (İlin ve Segal, 2014, s.12).

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren insan hep iletişim kurma ihtiyacı içerisinde olmuştur. Bu iletişim kurma ihtiyacı bir süre sonra dilin gelişmesini sağlamıştır. Dilin ortaya çıkışıyla birlikte kültürlerarası aktarım daha kolaylaşmış; insanların hikâyelerinin kıtalararası yayılmasına imkân sağlamıştır. Bir takım ritüellerin içerisinde anlatılan mitler, günümüze aktarılırken kutsal sayılan bu hikâyelerden süzülerek çeşitli sanat dallarına da öncülük etmiştir. Artık günümüzde belki de ilk bilim dalı olarak varsayabileceğimiz mit - mitoloji kavramı ilkel insanın (ve tabii ki günümüz modern insanının) davranış biçimini, psikolojisini, antropolojik verileri, tarihini içinde barındıran bir araştırma alanına dönüşmüştür. 19.yy'dan sonra önem kazanmaya başlayan ve artık bilim dalı olarak ele alınan mitoloji; mit ve mitos kavramlarını da içerisinde barındırmaktadır.

Tüm dünya mitolojilerinin belli başlı mitlerini içinde barındıran Gılgamış mitosunu ise, ilkin temsili gibidir. Günümüz araştırmaları bize yazının Sümerlerle başladığını aktarmaktadır. Bu konuda ilerleyen dönemlerde farklı bilgiler gün yüzüne çıkmazsa bu temsili korumaya devam edecektir. İnsanlar, yaşadığı coğrafya sebebiyle günümüz modern bakış açısı içerisinde pek fark edemese de mitolojik arketipler tarafından şekillenen bir düşünce yapısına sahiptir. Bu düşünce yapısının nasıl oluştuğunu bilmek, ilkel zamanlara kadar uzanan bir yolculuğu içinde barındırmaktadır. Bugün insanlığın geldiği modern insan statüsüne ulaşmak için geçirilen evrimsel dönüşümü anlayabilmek, insanın kendisini anlayabilmesi ile eş değer olarak görülmektedir. Modern dünyada Gılgamış'ın ardındaki eşsiz tarihi anlayıp, yorumlayabilmek insanlık için eşsiz zenginlikte bir hikâyenin çözümlenmesidir. Gılgamış mitosunda karşımıza çıkan konular insanın asla eskimeyen sorunlarının göstergesidir. İnsanın kendini anlaması, doğa içerisinde yerini bulması, dostluğu, cesareti, gücü, yüzyıllar boyunca aynı kalan korkuları görmesini sağlayan metaforlarla dolu bir mitostur. Bu sebeple Gılgamış mitosunun mitolojik veri ve analizlerin ışığında sanatsal bağlamda okunması bu tezin amacını oluşturmaktadır. Tüm bu bilgiler ve araştırmaların ışığında tez; Mitlerin Kökeni ve Gılgamış, Gılgamış'ı Yeniden Okumak, Gılgamış Mitosu Üzerine Sanat Okumaları

ve Bireysel Çalışmalarda Biçimsellik ve Gılgamış Mitosu olarak dört ana başlıkta incelenmeye çalışılmıştır.

“Mitlerin Kökeni ve Gılgamış” başlıklı ikinci bölümde; mitoloji kavramının ne olduğunun, mit ve mitos kavramlarının tarih içerisinde geçirdiği çeşitli tanımlamaların izleri sürülmüş, mitoloji kavramının Sokrates öncesi dönemden başlayarak günümüze kadar geçirmiş olduğu evrimi ve nasıl bilim dalına dönüştüğü araştırılmıştır. Günümüz insanı olarak mit kavramlarını hangi bilim dallarından beslenerek okuyabileceğimiz üzerine açıklamalar yapılmaya çalışılmıştır. İlk mitlerin oluşum süreci ve ilkel insanın mit yaratma ihtiyacının ilk yansımaları aktarılmıştır. Soyut düşüncenin oluşmaya başlaması ile günümüz sanatının oluşumunun kökeni araştırılmıştır. İlk yazılı mit olan Gılgamış mitosunun arkeolojik kayıtları incelenerek; mitosun toplumsal ve sosyolojik değeri üzerine durulmuş, mitos daha önce okunamış okurlara yol göstermesi ve sonraki bölümlerin daha anlaşılır olabilmesi için hikâyenin tümünü özetleyen kısa bir bölüm eklenmiştir.

İkinci bölümden elde edilen bilgiler ışığında “Gılgamış’ı Yeniden Okumak” başlıklı üçüncü bölümde metaforik anlatımların hakim olduğu mitosun modern insanın aklına uyacak bir açıklama biçimiyle tekrar ele alınması; psikolojik ve antropolojik bir takım okumalarla anlaşılır kılınması hedeflenmiştir. Kahraman mitinin nasıl ortaya çıktığı ve altındaki psikolojik etmenler psikomitolojik bir yaklaşımla açıklanmış, cinsellik suçunun tüm mitlerdeki ortak anlatımı ve kültür oluşumu üzerine durulmuş, Gılgamış’ın ölümsüzlük arayışının tüm insanlığın geçmişten gelen ortak problemi olması üzerine yoğunlaşmıştır.

“Gılgamış Mitosu Üzerine Sanat Okumaları” başlıklı dördüncü bölümde sanat üretiminde Gılgamış mitosunu ele almış sanatçılar üzerinden genel bir değerlendirme yapılmış, mit üretimi ve sanat üretiminin bağı incelenmiş, Gılgamış mitosundaki ölümsüzlük arayışının sanat - sanatçı ilişkisi bağlamında nasıl yorumlanabileceği aktarılmıştır. Tezin asıl araştırma konusu olan Bilge Friedlaender ve Anselm Kiefer’in eserlerinde mitos ile kurdukları bağ, malzeme dilleri, sanat anlayışları incelenmiş, eserleri plastik sanatlar bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Tezin son bölümünü oluşturan “Bireysel Çalışmalarda Biçimsellik ve Gılgamış Mitosu” başlıklı beşinci bölümde ise; Gılgamış mitosu içerisinde önem arz ettiği düşünülen temel konulara sadık kalınarak eserler üretilmiştir. Tuval üzeri akrilik, karışık teknik ve gravür temelli oluşturulan eserler ele alınmış, eserlerin hikâyeleri ile birlikte biçimsel analizleri yapılmıştır.



2. BÖLÜM: MİTLERİN KÖKENİ VE GILGAMIŞ

2.1. Mit, Mitoz ve Mitoloji

“Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos” (TDK, 2011, s.1961) olarak tanımlanan mit, “yer yer anlaşılmaz hale gelmiş bir arkaik gereci temsil eder” (Bonney, 2000, s.782). “Mitin yaşayan bir şey” (Age) olduğunu kabul etmek, kültürlerin dayanağını net bir şekilde kavramamızı sağlar. “Nitekim bu sözcük günümüzde ‘kurmaca’ ya da ‘hayal’ anlamında olduğu kadar, özellikle etnologlar, toplumbilimciler ve din tarihçileri arasında yaygın olan ‘kutsal gelenek, en eski vahiy, örnek gösterilecek model” (Eliade, 2016a, s.11) anlamında da kullanılır. “Mit ‘myth’ kelimesi bazı araştırmacılara göre ilkel toplumlar için: Olay ‘fable’, ‘fiction’ karşılığı olarak kullanılmıştır. Mit’in asıl manası: ‘Gerçek hikâye’ ve bunun da ötesinde ‘Sahip olunan çok değerli şeyler, kutsal, değerli ve manalı olandır” (Seyidoğlu, 2017, s.15).

Birçok araştırmacının da dile getirdiği gibi, tüm ilkel ve arkaik toplumlarda karşımıza çıkan mitlerin gerçek anlamını yansıtacak kapsayıcı bir tanım bulmak zor olacaktır. Mitler yüzyıllar boyunca toplumların kültürlerinin aktarıldığı; bilinçdışının, korkularının, başarılarının, deneyimlerinin öğrenilmesini sağlayan en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Arkaik toplumların mitleri aktarmasının altında gerçek bir anlatım olduğu birçok toplumbilimci, tanrıbilimci tarafından da kabul edilmektedir.

Mitler, dünyanın başlangıcından itibaren gerçekleşen olayları, doğüstü varlıklar aracılığıyla kozmogoni¹ ve eskatoloji² mitlerini kutsal birer hikâye’ye

¹ Kozmogoni mitleri yaratılış ile ilgili mitlerdir. Yeri, göğü, denizi, insanı, hayvanı, bitkiyi var olan her şeyi yaratan ilahi bir gücün varlığından bahseder. ‘Her mitoloji bir şeyin nasıl varlık şekline geldiğini izah etmektedir. Yani, dünyanın, insanın, herhangi bir hayvan şeklinin veya şu kurumun nasıl olduğunu hikâye etmektedir. Fakat dünyanın yaratılışı, diğerlerinden önce geldiği için, kozmogoninin, kendine özgü bir prestiji vardır. ... kozmogonik mitoloji, esasta, bütün mitolojilere modellik yapmaktadır’(Eliade, 1990, s.80).

² Eskatoloji, (cschatoîogy): (Yun. eschatos ‘nihai’) Zamanın, dünyanın insanın nihai durumuyula ilgili, dolayısıyla kıyamete, ölüm sonrasına ilişkin tasavvurlar’ olarak tanımlanır (Eliade, 2003, s.60).

dayandırarak anlatmaktadır. Dünyanın nasıl yaratıldığı, insanın varoluşu, yeraltı dünyası, yaşam – ölüm, bitkilerin faydaları veya nasıl ilaç olarak kullanılmaya başlandığı, doğa olayları, toplumların davranış biçimi ve doğaüstü yaratıklar tarafından gerçekleşen olaylara tepkilerini dile getirmektedir. Demek ki mit, “her zaman bir ‘yaratılış’ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl *var olmaya* başladığını anlatır. Mit ancak *gerçekten* olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder” (Eliade, 2016a, s.17).

Kutsal olarak atfedilen olaylar bizlere doğaüstü varlıklar aracılığıyla aktarılsa da, mitlerin alt okumasında psikolojik bir bilinçdışı aktarımın varlığı sorgulanmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak İ. Gezgin (2016), aslında mitlerin içinde bulunduğu her toplumdan ve kültürden bir şeyler aktaran ve bu aktarımın yaşam içerisinde evrilerek gelişen bir organizma olduğundan bahsetmektedir. Bu aktarımların herhangi bir yöntem veya metot ile analiz edilebilmelerinin yetersiz olduğu söylenebilir. Mitlerin kökeninin kurmaca veya uydurma bir akıl olarak aktarılmasının aksine, ilkel aklın anlam kazanması için toplumun ve insanların davranış biçimlerinin anlaşılması, toplumların ve kültürün oluşum evrelerini analiz etmeye odaklanmak daha doğru olacaktır. Mitlerin işlevini anlayabilmek, çağdaş aklın da anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Eliade (2016a), mitlerin gerçekliğini kutsal öyküler olmasına dayandırır. Eğer mitler kutsal birer öyküyse aslında tam olarak gerçeği aktarmaktadır. Dünya'nın varlığı *Kozmogoni Mitinin* gerçekliğini kanıtlar. Ölümün gerçekliği ise *Ölümün Kökeni Miti* ile gerçekliğini kanıtlamaktadır.

“Öte yandan, insanın kökeni miti, Mezopotamya kültürünün dünyayı görüşünün ve ayırt edici kötümserliğinin en azından bir parçasını açıklar: Marduk insanı topraktan -yani asal canavar Tiamat'ın etinden, cinlerin başı Kingu'nun

“Hemen hemen bütün dinler var olan veya tasarlanan her şeyin başlangıcını ve tanrı(lar), dünya ve insan türünü kapsamına alan açıklamalara, öğretilere ve mitolojilere sahiptir. Bunlara paralel olarak her şeyin sonu ile ilgili açıklamaları da vardır. Bu biçimi ile her din soyut ve somut bütün hayatı kendi düşüncesi çerçevesinde açıklamaya çalışır. Eskatoloji terimi, belirtilen bu alanlar içinde, ‘son şeylerle ilgilenen bilim veya öğretiler’ anlamındadır” (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.270).

kanından- çekip çıkarmıştır. Toprağı işlesin, tanrıların geçimini sağlasın diye Marduk insanı yaratmıştır. Gılgames Destanı, bize insanın niçin ölümsüzlüğe erişmediğini (erişmemesi gerektiğini) açıklayarak eşit ölçüde kötümser bir görünüm sunar” (Bonney, 2000, s.783).

Mitler hakkında tüm bu bilgilerin ışığında Bonney (2007), mitleri maddeler halinde özetler:

- Arkaik toplumlar, doğüstü varlıkların edimlerini hikâyeleştirerek anlatır.
- Bu hikâyeler gerçeklerle ilişkilidir. Bu sebeple mutlak hakikati aktarır, aynı zamanda kutsaldır; çünkü dini öğeleri içerisinde barındırır.
- Mitler bize her zaman yaratılıştan söz eder. Bir şeyin nasıl var olduğunu, oluştuğunu, davranışını, biçimini anlatır. Bütün insan davranışlarının ediminin kökeni mitlerle anlaşılabilir.
- Mitleri anlayarak şeylerin kökeni de tanınır. Onları soyut bir tanımla anmak yerine egemenlik altında tutmak yaşanan gerçeği anlamaktır.

Mit hakkında birçok düşünür tarafından farklı dönemlerde, farklı görüşler ve kuramlar ortaya atıldığı bilinmektedir. Eliade'nin aktarımıyla (2016a); mitler son yıllarda geçmiş yüzyıllara oranla farklı bakış açılarıyla incelenmeye ve aktarılmaya çalışılmaktadır. Batılı bilim adamları mitleri, kurmaca, uydurma, masal olarak okumak yerine mitlerin arkaik toplumlardaki gerçek hikâyeleri referans aldığına inanmaya başlamış, aynı zamanda bu anlatımların kutsal sayıldığını bilerek ne kadar önemli ve değerli olduğunun farkına varmıştır. Arkaik toplumların insanı için, mitleri bilip tanımanın ve aktarmanın varoluşsal bir işlevi vardır.

“Mit yalnızca insana, dünya içinde insanın varolma kipinin bir açıklamasını sunduğu için değil, onları yeniden anımsatarak, yeniden gerçekleştirerek, tanrıların, kahramanların ya da ataların *ab origine* (Kökenden başlayarak) yaptıklarını yineleme olanağı verdiği için varoluşsaldır. Mitleri bilip tanımak, şeylerin nasıl var olduğunu öğrenmek değildir sadece; onları nerede bulacağını, yitip gittiklerinde onları nasıl yeniden ortaya çıkartabileceğini de bilmektir” (Bonney, 2007, s.784).

Mit, antik dönemden günümüze kadar çeşitli anlam açılımlarına maruz kalmış, farklı alanlarda araştırma ve tartışma konusu olmuştur. Dinden metafiziğe, felsefeden psikolojiye, edebiyata, antropolojiye, bilimin birçok dalına konu olarak birçok bilim insanının ve düşünürün gündeminde yer almıştır. Aslında her bir bilim dalı kendi içerisinde mite yer vererek mit kavramının anlam kazanmasını sağlamıştır. Mit kavramını herhangi bir bilim dalına dayandırmadan açıklamaya çalışmak olanak dışıdır. Eğer ilkel toplumların kültürü anlaşılmasına çalışılıyorsa, mitin antropoloji alanıyla ilişkisi göz ardı edilemez. Ya da ilkel veya arkaik akıl üzerine açıklamalar yapılmaya çalışılıyorsa – özellikle kahraman mitleri- psikoloji alanı referans alınarak mitler açıklanmaya çalışılmalıdır. Toplumsal olarak aktarılan mitler sosyoloji alanı ile araştırmayı desteklemelidir veya dili incelemek, yazınsal alanı anlamaya çalışmak, edebi kuramlarla karşı karşıya kalınmasını gerektirir. Bu sebeple “Platon ile Fontenelle’den başlayıp Schelling ile Bultmann’a kadar düşünürler ve tanrıbilimciler çok sayıda mit tanımı önermişlerdir” (Bonney, 2000, s.782). Mitin açılımı yapılmaya çalışılırken çeşitli düşünür ve bilim adamlarının görüşlerine yer vermek bu konunun nasıl evrilerek günümüze ulaştığının görülmesine olanak tanıyacaktır.

Segal (2012), mitlere olan farklı yaklaşım ve kuramların ilk olarak felsefe ve edebiyatın dallarından ortaya çıktığını aktarmaktadır. Bu kuramları dini araştırmalar bağlamında ele alan birçok düşünür de vardır. Fakat sosyal bilimlerden elde ettikleri bilgiler bu verileri daha sağlamlaştırmıştır. “Mit kuramları, en az mitler kadar eski olup, Sokrates öncesi döneme kadar uzanır. 19. yüzyılın ikinci yarısı olmak üzere, yalnızca modern dönemde ortaya konan kuramlar bilimsel kabul edilir; çünkü gerçek bilimsel veriler ışığında mit kuramlarını araştıran profesyonel bilim dalları ancak bu dönemden sonra ortaya çıkar” (Segal, 2012, s.9). Bu kuramlar araştırılırken, belli başlı sorulara cevap bulunmaya çalışılmaktadır. Bunlardan bazıları; mitlerin kökenleri, işlevleri ve üzerinde durduğu temalar ile ilişkilidir. Neden ve nasıl oldukları, mitlerin evrensel olup olmadığı, gerçekliği yansıtmayı yansıtmadığı gibi sorulara cevap aranmaktadır. Bu soruların cevapları; mit ve bilim, felsefe, din, edebiyat, psikoloji, toplum, sanat vb. bilim dalları ışığında araştırma ve tartışma konusu olmuştur. Mitin tanımındaki çokluk ve görüş ayrılıkları bu kuramlar doğru

okunduğunda giderilmektedir. Bilimsel bir perspektiften bakmak varoluşlarının anlam kazanmasına destek olacaktır.

Segal (2012), kuramların mitlere ihtiyaç duyduğu gibi, mitlerin de anlaşılacak için kuramlara ihtiyacı olduğunu belirtir. Tabii ki kuramın da kendi içerisinde tutarlı ilkelere sahip olması gereklidir.

Can (1994), mitlerin yüzyıllar boyunca geçirdiği değişimi kısa bir şekilde ele almıştır. Platon, Homeros destanlarını etik olarak reddedip, tanrıların yaşayış biçimlerini eleştirirken, günümüz modern eleştirisi bu bakış açısının bilimsellikten uzak olduğunu savunmaktadır. Euhemeros, toplum tarafından uydurulduğu düşünülen bu mitler hakkında gerçek ve tarihsel olan olayların izlerini sürmüştür. Antik dönemde başlayan mit araştırmaları bazı filozoflar tarafından felsefe alanının içerisinde ele alınmaktaydı. Theagenes, Homeros'un destanlarını araştırırken mitlerde felsefeden bahsedildiğini iddia etmiştir. Aynı zamanda Aristoteles ise halka doğru olanı aktarmak için bu mitleri kanun gibi kabul ettiren lejistlatörlerin ortaya çıkardığını savunmuştur. Plotinos ve Porphyrios M.S. 3. yy'da mitleri felsefeyi, gelenekleri ve dini anlatan birer anlatı olarak görmüşlerdir. Fakat daha sonrasında mitler tarih bilimi içerisinde yer almaya başlamıştır. Ortaçağ ile birlikte mit araştırmaları uzunca bir dönem rafa kaldırılmıştır ve bu konuda araştırmaların ertelendiği görülmektedir. 17. ve 18. yy'a gelindiğinde ise dönemin bilginleri, mitlerin dini geleneklerin farklı bir anlatım şekli olduğuna değinmişlerdir. Azizlerin hikâyeleri mitler ile benzerlik gösterdiği için birlikte anılmaya başlamıştır. 18. ve 19. yy'da mitler dil bilimi ile ele alınmaya başlamış; Max Muller, A. Kuln, Michel Breal gibi bilim adamları mitlerin temelini dilin oluşturduğunu savunmuşlardır. Daha sonraları mitlerin psikoloji ile bağlantılı olduğunu ve ilkel insanların psikolojik durumlarından ortaya çıkan nevrotik varsayımlar olduğu düşünülmüştür (Can, 1994, s.2-3).

Bu düşüncenin en önemli savunucuları Freud ve C.G. Jung olarak bilinmektedir. Freud'un Oidipus miti üzerine çalışmaları en bilinen araştırması olarak ele alınır ve rüya ile mit arasındaki ilişki ile de bağlantı kurmaktadır. Onun bu

düşüncelerini Jung'da benimsemektedir. 20. yy'a gelindiğinde din araştırmacıları, mitleri sadece dini araştırmalar bağlamında ele almak yerine bilimsel verileri de göz önünde bulundurarak incelemeyi tercih etmiştir. Rudolf Bultmann, Mircea Eliade gibi din tarihçileri bu konuda örnek gösterilebilecek önemli isimlerdir. Bultmann, 'mitolojibozum' ya da 'mitbozum' adını verdiği; mitlerdeki dinsel öğelerin sembolik açıklamaları üzerine eğilir. Mitin asıl amacı sembolik bir takım ifadelerin özünün ortaya çıkarabilmesidir (Segal, 2012, s.69).

Tüm bu bilimsel araştırmalar, mitlerin daha bilinir ve anlaşılır olmasını sağlamıştır. İnsan doğduğu andan itibaren gerek toplum gerekse içinde bulunduğu yer ile mitlerin arasına düşer. Aslında davranışlarımızın temelinde bilinçaltımıza aktarılan bu veriler ışığında kim olduğumuz ve nereden geldiğimiz gibi soruların da cevabı yatmaktadır. Tabi ki bu mitler kesinlik içeren, hiç değişmeden günümüze aktarılmış hikâyeler değildir. Buldukları coğrafya, zaman içinde değişen insanlık, dilden dile aktarım şekli bugün okunan ve yazılan mitlerin değişmesine sebep olmuştur. Mit kavramı tüm bu bilimsel verilerle ele alınırken mitos kavramına mitolojinin alt birimi olarak yer vermek gerekmektedir.

Mit ve mitos kavramı birbirine çok yakın özellikler taşır, hatta bazen anlam karmaşasına yol açtığı görülür. Mitler bize hayal gücüne de yer vererek kutsal bir takım hikâyeler anlatır fakat mitoslar anlatılan öykünün içeriğini oluşturmaktadır.

“Eski Yunan dilinde söz kavramını vermek için bir değil, üç sözcük vardır: Biri 'mythos', öbürü 'epos', üçüncüsü 'logos'. Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama mythos'a pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler. Bu yüzdendir ki Herodot gibi bir tarihçi mythos'a tarih değeri olmayan güvenilirmez söylenti der, Platon gibi bir filozof da mythos'u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal diye tanımlar” (Erhat, 1996, s.2).

Uzun bir süre mitoslara; güvenilirmez, anlamsız, uydurma hikâyeler olarak bakılması, Yunanlı felsefecilerin mit tanımını bu şekilde literatüre kazandırmış

olmasıyla ilişkilidir. “Mitos, belli bir durumun yarattığı insan düşgücünün (imgelemin) ürünü olup, belli bir şey yapma niyetini gösterir. Böyle anlaşıldığında, mitos hakkında sorulması gereken doğru soru, onun ‘gerçek olup olmadığı’ değil, ‘onunla ne yapmak niyetinde olunduğu’ sorusudur” (Hooke, 2015, s.13-14). İ. Gezgin (2004) mitosların insanların boş vakitlerinde anlatmaları için yazılmış hikâyeler değil, insanlığın bugüne gelişinin öyküsünün anlatıldığı, kültürel bir zenginlik olduğunu, kültür denilen şeyin DNA’sının aktarımı olduğunu savunur. “İnsan aynı zamanda *mitojenik* (mitos yaratan) bir varlıktır ve doğa ve ölüme karşı verdiği mücadelede her zaman mitoslar yaratmıştır” (İ. Gezgin, 2009, s.124).

Mitoslar; insanın arzularını, kökenlerini, kültürel oluşumlarını; aynı zamanda doğayı, ölümü yani insanları bir araya getiren tüm konuları yansıtmaktadır. “Mitos Thomas Mann’ın gördüğü ve birçok psikoloğun derinliğini kabul edeceği gibi ‘yaşamın temelidir, zamansız *şemadır*, bilinçaltının içinden çıkardığı izlerin yeniden üretilmesiyle yaşamın devam ettiği inanç yapısıdır”(Aktaran: Campbell, 2016, s.28). Mitoslar, tarihi çerçevede birçok ülkenin mitolojisi ile ilişkilendirilir. Günümüze aktarılan mitoslar Yunan mitolojisinin kalıpları arasında sıkıştırılmış gibi görünse de Mezopotamya, Asya, Çin, Hint, İskandinav, Türk vb. dünya mitosları da bir o kadar önem arz etmektedir. Bu mitosların özüne baktığımızda ise her ne kadar farklı dönemlerde ve mekânlarda ortaya çıkmış olsalar da bütün mitoslarda görülen ortak özellikler belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Mit ve mitosları inceleyen, bütün bu kavramları içerisinde barındıran mitoloji kavramını ise Can (1994), masal, hikaye demek olan **Mythos** ile, söz anlamına gelen **Logos** kelimelerinin birleşiminden yapılmış olduğunu söyler. Bütün dünya toplumlarının diline ortak olarak girmiştir.

“Mitoloji; çok eski zamanlarda gelmiş ve yaşamış olan ulusların inandıkları Tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin hayat ve maceralarından bahseden ‘Mit’ ‘Mythe’ler ve hikâyelerdir. Aynı zamanda Mitoloji; gerçek hayata uymayan bu efsanevi hikâyelerin, masalların nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini, güzelleştiğini ifade ettikleri anlamı, inancı ve bu alanda yetişen bilginlerin

düşüncelerini bildiren bir (ilim)dir (Can, 1994, s.1). “Mitoloji, yazının ya da sanatın bir dalı değil, dinsel-toplumsal davranışın bir işlevidir; yazın ya da sanat, onun taşıyıcısından ya da aracından başka bir şey değildir” (Gaster, 2000, s.26).

Mitoloji biliminin, bilim dünyasında kabul görmesi 19. yy’a dayanmaktadır. Daha önce mitoloji ile ilgilenen birçok okul bulunmasına rağmen mitlerin sadece din alanına ait olduğunun savunulması sebebiyle bilim alanına dâhil olup kabullenilmesi zaman almıştır. Segal (2012), mit ile bilim arasındaki çatışmanın 19. y.y’da daha fazla görüldüğünü anlatır. Bilim, modern insan için fiziksel olaylara mantıklı açıklamalar getirmiştir. Artık bu açıklamalar ışığında bilimi kabullenen modern insanın mitlere inanması olanaksızdır. Dolayısıyla din ile sınırlandırılan mitlerin bilim ile uzlaşarak aydınlatılması gerekmektedir. Ayrıca bu dönemlerde sadece Yunan mitolojisinin varlığı üzerine yapılan araştırmalar mitlerin anlaşılmasını sığ bırakmıştır. Mitolojinin bir bilim olarak kabul görmesi ile birlikte Yunan mitolojisi dışında bütün dünya toplumlarının kendi mitolojilerine sahip olduğu ortaya çıkmış, bununla birlikte mitlerin işlevlerini ve yapısını anlatan birçok kuram ve teori ortaya atılmıştır. Bu kuramlar mitlerin daha iyi anlaşılmasını sağlayıp sadece din alanında değil, psikoloji, sosyoloji, tarih ve sanat gibi alanlarında ilgi odağında yer almıştır.

Campbell (2015), mitolojiyi dört işlevle açıklar. Mitolojinin birinci işlevi; farkına varan bilincin tüm evreni olduğu gibi kabul etmesidir. İkinci işlev ise; çağdaş aklın kabul ettiği gibi, bütünsel bir imge olarak ele almasıdır. Mitoloji denilen kavram farkında olan ve uyanan bilincin, kişiyi besleyen kaynakların gücüne inanması ve fark etmesidir. Üçüncü işlevde de insanın; yaşadığı dönemde ve coğrafyada var olan toplumsal grubun gereksinimlerine göre şekillenmesidir. Ahlaki bir düzenin var olmasıdır. Burada kültür devreye girer ve doğadan kopuş başlar. Mitolojinin son ve Campbell’e göre en önemli işlevi ise; insanın kendisiyle (mikrokozmos), kültürüyle (mezokozmos), evrenle (makrokozmos) ve içinde var olan gizemle uyum sağlamasıdır.

2.2. İlk Mitlerin Oluşumu ve Gılgamış

2.2.1. İlkel İnsan Miti

“Herhangi bir toplumda mitosların varlığı iki yoldan açıklanabilir; biri oraya yayılma yoluyla gelmiş olmalarıdır; ötekisi, benzeri durumlarda karşı karşıya kalan toplulukta, düşgücünün, öteki topluluktan bağımsız çalışmasının ürünü olarak, benzeri mitosların oluşması yoludur” (Hooke, 2015, s.20).

“Tarihten çok önce insanlar vardı. Modern insanlara benzeyen hayvanlar olarak yaklaşık 2,5 milyon yıl önce ortaya çıktı. Fakat sayısız nesil boyunca aynı çevreyi paylaştıkları çok sayıda organizmadan ayrıışmadılar” (Harari, 2016, s.17). Bundan 2,5 milyon yıl önce ortaya çıkan ilk insan türünü bulmak için antropologlar, insan soyunun kökenini bulma arzusuyla sayısız araştırmalar yaptılar. Fakat çok yakın bir tarihe kadar bu araştırmalar sonuçsuz kaldı. “1925’ten önce insanın ilk atalarına ilişkin hiçbir fosil buluntusu yoktu. Bu tür fosillerin - Güney Afrika’da Raymond Dart tarafından - bulunduğu zaman bile, antropologlarca insan ailesinin gerçek üyeleri olarak benimsenebilmesi için bir yirmi yılın daha geçmesi gerekmiştir” (Lewin, 2008, s.8). Artık günümüz insan türünün “Homo Sapiens” olarak adlandırılan bir türden geldiğini bilmekteyiz. Homo Sapiens’lerin vahşi yaşam koşullarını göğüsleyerek günümüze kadar gelmesinin altında kuşkusuz diğer türlerden üstün gelen zekâsı yatmaktadır. Fakat tarih sahnesinde yerini almış ve Afrika’daki araştırmalarda ortaya çıkacak olan ilk insansıların bu evrimin gelişimine katkısını görmemek imkânsızdır. Bu türlerin doğa karşısında yeterince güçlenemeyerek asimile olup yok olduklarını bugünkü araştırmalarla görebiliyoruz. İnsanlığın Doğu Afrika’da başladığını; çevre faktörleri ve yaşam koşullarıyla evrimleşerek günümüz türünü oluşturduğunu bilim adamları ve arkeologların araştırmaları sonucunda bugün netlikle söyleyebiliriz.

“1950’lerden başlayarak gerek bilimsel ilgi, gerekse fosillerin coğrafi dağılımı açısından bir değişiklik gündeme geldi. Bilimsel yazında ‘Hominidae ailesi’ ya da günlük dilde ‘hominidler’ olarak geçen ve insan soyunun ilk üyeleri olduğu

açıkça görülen insansı maymun benzeri fosilleri ortaya çıkaran Raymond Dart ile Robert Broom daha sonra da Louis ile Mary Leakey gibi antropologların adları birden efsaneleşti. Güney Afrika, sonradan da Doğu Afrika bu beklenmedik buluşlar sayesinde antropoloji dünyasının kabesi durumuna geldi. ‘İlklere’ yönelik arayış başlamıştı: İlk taş aletler, iki ayağıyla yürüeyebilen ilk insansı maymun, Homo cinsinin ilk üyesi...” (Lewin, 2008, s.8).

Bilimsel araştırmaların bize aktardığına göre; *Australopithecus*³ tarih sahnesinde karşımıza çıkan ilk tür olarak bilinmekte. “Yaklaşık iki milyon yıl önce, bu arkaik erkek ve kadınların bazıları anayurtlarını terk ederek Kuzey Afrika, Avrupa ve Asya’nın çeşitli yerlerine göç ettiler. Kuzey Avrupa’nın karlı ormanlarında hayatta kalmak, Endonezya’nın nemli cangıllarından daha farklı özellikler gerektirdiğinden, insan toplulukları farklı yönlerde evrildiler” (Harrari, 2016, s.19). Curtis (2017), bu evrimlerin çok önemli tarih aralıklarına sebep olduğundan bahsetmektedir. İlk insan türünün iki ayağı üzerinde yürümeye başlaması evrimsel bir avantaja dönüşmüştür. Artık ellerini daha rahat kullanan bu tür hem daha rahat beslenebilmenin hem de alet üretebilmenin yollarını bulmuştur.

Bu bölümde ilkel insanların gelişim sürecinin anlatılması gerekli görülmüştür. Çünkü bugün insanlığa mit olarak aktarılan hikâyelerin oluşumunda tüm bu gelişimlerin çok önemli bir role sahip olduğu bilinmektedir. İnsanın alet üretebilmesi, zihninde canlandırabildiği soyut bir nesneyi somut olarak yaratıp kullanılabilen bir nesneye dönüştürmesi demektir (Harari, 2016). Bu üretim, insanın tarih sahnesinde yerini almasını, üreyip çoğalabilmesini, dili geliştirmesini ve topluluklar halinde hareket ederek kültür denen olguyu oluşturabilmesini sağlamıştır.

³ Australopithecilerin ilk örneği 1924 yılında Güney Afrika’da bulunan ve Raymond Dart tarafından incelenen kafatası fosilidir. Bu fosile önceleri kuyruksuz büyük maymunlara benzetilmesi nedeniyle *australe* (=güney) ve *pithecus* (=maymun) sözcüklerinden türetilerek *Australopithecus* ismi verilmiştir (bkz. *Australopithecus africanus*). Ancak, gerek bu fosil gerekse 1970’li yıllardan sonra hız kazanan araştırmalarla sayıları yüzleri aşan ve 8 tür ile belki de en az iki genusu oluşturan (son zamanlarda *aethiopicus*, *robustus* ve *boisei* türleri *Paranthropus* genusu altında değerlendirilmektedir) insansılarla karşı karşıya olduğumuz anlaşılmıştır (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.84).

Doğa karşısında bedensel yapısından kaynaklı yetersizlikleri sebebiyle en zayıf halka olan insan, alet üreterek, vahşi yaşam koşulları içerisinde yer edinebilmeyi başarmıştır.

“Bilinen en eski aletler, tarihi kesin olarak belirlemesi kolay olan bir volkanik kül tabakasının içerisinde bulundu fakat aletlerin beraberinde hominid⁴ kemiklerine rastlanmadı. Sonuç olarak hangi türün bu muhteşem atılıma imza attığını söylemek imkânsız. Söz konusu tür bilim tarafından hala keşfedilmemiş bile olabilir” (Curtis, 2017, s.38).

Bugün müzelerde rahatlıkla görebildiğimiz taş aletler bizlere, Hominidlerin daha çok taşları yontarak bir hayvan derisini yüzmeye ya da parçalamaya yarayan basit aletler tasarladığını düşündürmektedir. İnsanlığı ilerleyen dönemlerinde - bu aslında çok uzun bir süreyi kapsıyor – el baltası formundaki aleti tasarlamayı başardıkları görülüyor. “Bu baltayı icat eden hominid türünün bilimsel adı Homo ergaster⁵dir ve ilk olarak 1,8 ila 2 milyon yıl öncesinde ortaya çıkmıştır” (Curtis, 2017, s.39). İnsansıların alet kullanmaya ve üretmeye başlaması arkeologların bu türleri tanımlamalarında ve ayrıştırmalarında önemli bir unsur olmuştur. Alet kullanmaya başlayan insanın iletişim kurma arzusu ile dil yeteneğini de geliştirmeye başladığı, en azından belirli sesleri çıkarabildiği düşünülmektedir. Fakat Lewin (2008), bu konuda yeterli bilgiye ulaşabilmenin imkânsız olduğunu savunmaktadır. Evrimsel temeli oluşturan ve beynin gelişimini sağlayan en önemli etmen kesinlikle dilin gelişmesi olarak ele alınır ama fosillere dayanarak ilkelerin dil yeteneğinin gelişimi hakkında kesin sonuçlar söylemek yetersiz olacaktır. Birçok bilim adamı beynin büyümesinin en önemli faktörünün dil olması konusunda hemfikir

⁴ Afrika’da yaşayan insansı bir maymun türüne verilen ad. Maymunlarla akraba olan fakat onlardan ayrılan bir tür olarak kullanılıyor. Görünümleri maymuna yakındır ağaçlarda yaşayabilir fakat yere bastıklarında iki ayakları üzerinde durabilirler (Curtis, 2017).

⁵ Homo ergaster Afrika’dan ele geçen ve 1,8 ila 1,6 milyon yıl öncesine tarihlendirilen insan fosilleri esasen Homo erectuslar ile büyük benzerlikler göstermesine karşın, ilk kez Coline Grove ve Vratislav Mazak tarafından tanımlanan Homo ergaster (yunanca işçi/ çalışan anlamında) grubuna dâhil edilmişlerdir. Yaklaşık 2 milyon yıl önce Homo genusunun öncüllerinden köken aldığı kabul edilen bu türün Afrika ve Asya’daki Homo erectuslar ile arkaik tipteki insanlara evrimleştiği kabul edilmektedir. Asya’da ele geçen ilk insan fosillerinin jeolojik yaşlarının ergasterlerin ilk örnekleriyle çakışması, Afrika dışına ilk göçünün ergasterle, hatta onlardan daha erken bir dönemde gerçekleştirildiğini düşündürmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.391).

durumdadır fakat Homo soyuna bakıldığında bunun ne kadar geriye gittiğiyle ilgili konuşmak yersiz olacaktır. Yine de Homo Sapienslerin dil yeteneğini ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Bir takım sembolik şekillerin ortaya çıkması, üretime geçmeleri, ilk mitleri taşlara yansıtmaları gibi unsurlar dil becerisinin ortaya çıktığının göstergesi olabilir (Harari, 2016).

İnsanın alet üretmeye başlaması, insanlık tarihinde çok ciddi bir sıçrayışa sebep olmuş olsa da ateşin keşfedilmesi, doğaya üstün gelebilmesinin ve doğayı yönetebilmesinin önünü açmıştır. “Ateşin kullanımına ilişkin ilk kanıt – Güney Afrika’dan yeterince uzakta, şimdi ünlü Choukoutien Mağarası’nda, Peiping’den 37 mil kadar uzakta bulunmuştur. Burada, 1921’den 1939’a kadar yürütülen bir dizi kazıda çeşitli taş aletler, kırılmış kafatasları, yarılmış kemikler ve ateş yerleri ortaya çıkarılmıştır” (Campbell, 2016, s.354). “İlk teknolojik keşifler -taşın saldırı ve savunma araçlarına dönüştürülmesi, ateşe egemen olunması- yalnızca insan türünün hayatta kalıp gelişmesini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bir mitsel-dinsel değerler evreni üretmiş, yaratıcı hayal gücünü kışkırtmış ve beslemiştir” (Eliade, 2003, s.18).

“Bu durum tarihimizi ve psikolojimizi anlamak için çok önemlidir. *Homo cinsinin* besin zincirindeki yeri çok yakın bir zamana kadar ortalardaydı. Milyonlarca yıl boyunca insanlar küçük hayvanlar avladılar, ne buldularsa onu yediler ve aynı şekilde büyük avcılar tarafından avlandılar. Ancak 400 bin yıl önce çeşitli insan türleri büyük av hayvanlarını avlamaya başladı ve ancak yüz bin yıl önce *Homo sapiens*’in ortaya çıkışıyla, besin zincirinde yukarı zıpladı” (Harari, 2016, s.24).

Homo Sapiens günümüz modern insanını andıran dış görünüşe sahiptir. Doğu Afrika kökenli Homo Sapiensler ateşi kontrol edebilir durumdaydı ve yaşamlarında önemli bir yere sahipti. Ateş, doğaya karşı üstün gelerek besin piramidindeki en üst seviyeye yerleşebilmesi için elindeki en önemli silahtı. Kendilerinden önceki türlerden daha akıllı olduğu bilinen bu tür daha iyi aletler üretmiş ve çeşitli hayvanları avlayabilir hale gelmiştir (Harari, 2016). “*Homo sapiens* o zamana dek

yaşamış tüm diğer hominidlerin ötesinde becerilere sahipti. Aralarında pek çoğu yeni arazi arayışı içinde Afrika'yı terk etmeye başladı, sonra da yerkürenin bir ucundan diğerine yayıldılar” (Curtis, 2017, s.44). Avrupa ve Ortadoğu'ya yayıldıklarında Neandertaller ile karşılaşan Homo Sapiensler bu üstün özellikleri ile onların türlerinin yok olmasına sebep olacak kadar güçlenmişti. Ateşin keşfi ve doğru kullanabilme yetisi, Homo Sapiens türünün zekâlarının diğer türlere oranla daha gelişmiş olmasını açıklamaktadır. Çünkü beslenme şeklinin değişmesi ve doğadaki vahşi hayvanlara karşı artık kendilerini koruyabilmeleri bunun en önemli göstergesidir. “Ama ateşin en önemli katkısı pişirmektir. İnsanların normalde sindiremedikleri – buğday, pirinç ve patates gibi – yiyecekler, pişirebilme becerisi sayesinde şu anda beslenmemizin temelini oluşturuyor. Ateş besinlerin kimyasını değiştirmekle kalmadı, onların biyolojisini de değiştirdi. Pişirmek gıdalarda bulunan parazit ve mikropları yok ettiği gibi, insanların eskiden beri çok sevdiği meyve, kabuklu yemiş, böcek ve leşler pişirildiklerinde daha rahat çiğnenip sindirilebiliyordu” (Harari, 2016, s.25). Bilim adamları bağırsak sisteminin ve beynin birbiri ile bağlantılı olduğunu kanıtlamıştır. Besinleri sindirmek için çok fazla enerji sarf eden mide, beynin gelişimini de önlemektedir. Ateşi keşfetmeleri ve alet üretmeye başlamaları ile artık besine daha kolay ulaşabilen ve sindirebilen ilkel insan, kültürel gelişiminin de önünü açmıştır. Avlanmak için alet üretmeye başlayan ilkel insan, avcılık kabiliyetinin gelişmesi ile sosyal bir yaşama da dâhil olmaya başlamıştır (Harari, 2016). “Özellikle büyükbaş hayvan avcılığı tek başına yapılacak bir iş değildi. Ciddi bir organizasyon, bilgi ve ortak hareket gerektirmekteydi. Beyinsel faaliyetler ve gelişim, et tüketimiyle birlikte sosyalleşmenin bir sonucuydu. Belki de insanın *akıllı* olmasının bir nedeni Homo Erektus'tan bu yana avcılık yapmış olmasıdır” (Aktaran İ. Gezgin, 2014, s.14). Tüm bu gelişmelerin sonucunda Homo sapiens daha güçlü bir tür olarak Neanderthalensis⁶ ile karşı karşıya gelmiştir.

⁶Neanderthalensis türünün “İlk örnekleri 1848 yılında İspanya'da Cebelitarık'ta, daha sonra 1856 yılında Almanya'nın Neander vadisinde bulunan fosiller, Almanya'daki buluntu yerinden hareketle neandertal insanı (Homo neanderthalensis, Neander Vadisi insanı) olarak isimlendirilmiştir. 1908 yılında Fransa'nın La Chapelle aux Saints denilen bölgesinde oldukça iyi durumda bir fosilin ele geçmesiyle neandertallerin insan evrimindeki yeri ve önemi netleşmeye başlamıştır. Neandertaller günümüzden önce 200 bin yıl ila yaklaşık 30 bin yılları arasında yeryüzünde yaşamışlardır. Pleistosen sonlarında Würm buzulu boyunca Avrupa ve Ortadoğu'da yaşadığı bilinen neandertallere çağdaşlarıyla birlikte Orta Asya'dan Avrupa'ya, Afrika'dan Anadolu'ya birçok bölgede karşılaşmaktadır. Homo neanderthalensis olarak tanımlanan bu türün yeryüzündeki dağılımı doğuda

“Bu insanlar Sapiens’ten daha kaslıydı, beyinleri daha büyüktü ve soğuk iklimlere daha iyi adapte olmuşlardı. Çeşitli aletleri vardı ve ateşi kullanabiliyorlardı. Ayrıca iyi avcılardı ve anlaşıldığı kadarıyla hasta ve yaşlılarına bakım yapıyorlardı. (Arkeologlar, uzun yıllar ciddi fiziksel engellerle yaşamış Neandertal kemikleri buldular, bu da akrabalarının onlara baktığını gösteriyor)” (Harari, 2016, s.26).

Bu bilgiler ışığında, doğada zayıf ve çaresiz kalan insanın ölüme terk edilmediğini görmekteyiz. Neandertaller’de sosyal yaşamın başladığını ve birlik dürtüsünün oluştuğunu söyleyebilmekteyiz. Sosyal yaşamın gelişmesi de diyalogu oluşturur. Bu durum ilk mitlerin oluşması ve aktarılması için önemli bir etmendir.

“Bilinen fosil insan buluntularına kıyasla, Neandertal buluntularının sayıca en üst sırayı oluşturduğu göz önünde tutulunca, insanın gelişimsel öyküsünde Neandertaller’in öne çıkarılışı doğaldır. Son yüz kırk yıl içinde en az 200 bireye ait fosil kemikleri bulunmuştur. Bunlara hemen hemen eksiksiz bir düzine iskeleti de katmak gerekir. – yaşamlarını sürdürebilmek için son derece çetin çevre koşullarıyla savaşmak zorunda olan bu iri yapılı insanlar gerçekte mağara insanlarıydılar. Kimi durumlarda bunların ölümlerini gömdükleri yolundaki veriler,- evrimsel süreç içinde onlarla bağlantımızı ortaya koyan en somut bilgilerdir” (Lewin, 2008, s.4).

Neandertaller ölümün ne olduğunu kavrayabilecek kadar sosyal yapı geliştirebilmişlerdir. İnsanın ilk defa ölüm kavramı ile karşılaşması ve bunu kavrayabilmesi öteki dünya inancının bu tür üzerinde geliştiğinin göstergesidir. Fransa’daki La Mousterier’de, Neandertallere ait bir aile mezarlığı bulunmuştur. Ölen insanların anne karnında duran bir bebeğin pozisyonunda gömülmüş olması ve mezarda hediyelerin bulunması bu inancı daha da güçlendirmektedir. Ölüyle birlikte eşya gömme ritüeline ilk olarak Irak – Şanidar mağarasında karşılaşılmaktadır. Fosilleşmiş çiçek polenleriyle gömülmüş halde bulunan yaşlı bir adama ait mezar günümüzde ilk ölü gömme ritüel örneği olarak kabul görmektedir. Bazı

Özbekistan'dan batıda Atlantik kıyılarına, kuzeyde Galler bölgesinden güneyde Cebelitarık ve Levant’a kadar geniş bir alanı kapsamaktadır” (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.625).

araştırmacılar ise, bu polenleri kemirgenlerin mezara taşıdığına inanmaktadır. Mezarın çevresinde çok fazla delik ile karşılaşmaları bu düşünceye sebebiyet vermektedir. Olay gerçekte bu şekilde gerçekleşmiş olsa da Neandertal insanı bir çukur açıp ölüyü oraya gömme eylemini düşünebilecek bir beyne ve inanca sahiptir (Lewin, 2008).

Bu inancı ortaya çıkaran soyut düşünme biçiminde, Neandertallerin ayı kültü⁷'ne sahip olmalarının da sebep olabileceği düşünülüyor. İsviçre, Drachenloch mağarasında taşların yan yana ve üst üste dizilmesiyle tabut görünümüne mekânlar oluşturulduğu görülmüş, bu mezarların içerisinde ayı kafatasları, kemikleri bulunmuştur. Bunlara benzer mezar örneklerine Macaristan, Fransa, Almanya, Yugoslavya'daki mağaralarda da rastlanmıştır (Emiroğlu ve Aydın, 2003). Bu buluntular; kış uykusuna yatan ayıların, ölüme çözüm bulmak için uykuya yattığını düşünen Neanderthalensis'i kendi ölümü konusunda düşünmeye ittiğini gösterebilir. Fakat insanların bu uykudan uyanamadıklarını görünce başka bir dünyaya gittiğini düşünüp, mezara ihtiyacı olabilecek nesnelere koymaya başlaması öteki dünya inancını kuvvetlenmiştir (İ. Gezin, 2014).

Ölüm kavramı insanın baş edebileceğinden daha büyük bir yükürdür. Başka hiçbir canlı yaşamının bir gün sona ereceğini düşünerek ve bunu bilerek bir yaşam geçirmez. Ya da tüm yaşamı boyunca bu gerçekte yaşayıp, ölümü ile ilgili hazırlıklarını tamamlayabilecek bir kabullenmenin içerisinde değildir. Bu gerçek ve insan üzerinde oluşturduğu korku duygusu, insanın ilk mitleri üretmesini sağlamıştır. Başka bir yaşam, başka bir diyar, daha iyi, daha çok vaat sunan bir dünya kurgusu insanın bu gerçekte yüzleşmesini ve korkusunu biraz olsun azaltmasını sağlayan düşüncelerdir. Böylece "Dünyanın – hem dünyadaki yaşam hem de ölümün ve cennet cehennem - anlaşılmaz ağırlığı yok olur, ruh özgürleşir. Sıkı sıkıya inanılan bir mitos dışında, ruhun özgürleşeceği hiçbir şey yoktur" (Campbell, 2016, s.39).

⁷ Ayının insanlara benzeyen bir atadan geldiği, ayı öldürmekle kutsal varlığın özgürleşeceği ve mutluluk getireceği inancına dayalı, ayı çevresinde oluşmuş yaygın inanç ve ritüeller bütünü. Neandertaller arasında 'ayı kültü' olduğu ileri sürülmüştür (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.100).

Bize ilk mitlerin örneklerini veren Neanderthalensisler, günümüz ırkını oluşturan Homo Sapiensler ile karşılaşınca yavaş yavaş ortadan yok olmaya başlarlar. Harari (2016), bu yok oluş ile ilgili bilim adamlarının ortaya attığı “İrk Karışımı Teorisi”nden bahseder. Bu teoriye göre, Sapiensler ve Neandertaller aynı topraklarda karşılaştıklarında, iki farklı tür birbirleriyle birleşirler. Eğer bu gerçekleşseyse bugün Avrasyalıların Neandertal-Sapiens soyundan geldiği, Koreli ve Çinlilerin ise Erectus - Sapiens soyundan geldiği söylenir. Fakat bu teorinin karşısına “Yerine Geçme Teorisi” ortaya çıkarılmıştır. Son yıllarda daha çok kabul gören bu teoriye göre ise: farklı türlerden gelen bu insanların birbiri ile çiftleşmesi çok olası değildir. Fiziksel olarak birbirlerinden farklı olan bu türler birleşme yaşayamamıştır ve fiziksel ve bilişsel yönden daha üstün sırada olan Sapiensler, Neandertallerin üremesine izin vermemiştir. Daha iyi avlanan ve daha iyi toplayıcılık yapan Sapiens türü Neandertaller’in nüfusunun azalmasına yol açmıştır. Bir başka teori ise: birbirinden olabildiğince farklı yaşam koşullarına ve üstünlüğe sahip olan bu türler arasında çıkan savaş olmuştur. Bu konuda çeşitli teoriler ortaya atılsa da gerçek bilgi her geçen gün yeni keşiflerle değişmektedir.

Günümüzde Homo Sapiens türünün yaşayan tek insan türü olduğunu - güncel bilgilerle - bilmekteyiz. Türümüzün hayatta başarılı olmasının en önemli sebebi geliştirmiş olduğu dil yeteneği ve soyut düşünme biçimine sahip olabilmesidir. İlk sanat örnekleri, üretilen kullanım eşyaları, dinlerin oluşumu bilişsel yeteneklerinin gelişimine bağlanmaktadır.

“Efsaneler, mitler, tanrılar ve dinler ilk kez Bilişsel Devrim sayesinde ortaya çıktı. Daha önce pek çok hayvan ve insan türü ‘Dikkat et! Bir aslan’ diye uyarı gönderebiliyordu, ama Bilişsel Devrim sayesinde, *Homo sapiens* ‘aslan kabilemizin koruyucu ruhudur’ deme becerisini kazandı. Kurgular hakkında konuşabilme becerisi, Sapiens dilinin en özgün yanıdır” (Harari, 2016, s.37).

İnsanlık varoluşundan itibaren doğaya karşı verdiği mücaelede yaratıcı bir zihne sahip olmak zorunda kalmıştır. İnsan, doğanın en zayıf halkası iken; doğaya adaptasyon kurabilmekte oldukça zorlanmıştır. Fiziksel olarak doğa ile başedebilme

yetisi zayıf olan insanın elindeki en büyük koz yaratıcı olabilmesiydi. Kültür denenolguyu üretmeye başlayan insan, yaratıcı olmayı başararak zaaflarının önüne geçebilmiştir (İ. Gezgin, 2014, s.22).

2.2.2. Gilgamiş'in Arkeolojisi

M.Ö. 4 bin – 2 bin yılları arasında “Mezopotamya'nın güneyinde Dicle ve Fırat nehirlerinin Basra Körfezi'ne yaklaştığı ve denize döküldüğü yerlere gelip yerleşen ve orada güçlü uygarlık kuran bir halk” (Çığ, 2015a, s.13) olan Sümerler “kendilerine ‘kiengi’, ‘kengir’, ‘kenger” diyorlardı (Age). Özellikle 19. yy ile birlikte başlayan kazılar sayesinde Sümerler, tarihçilerin ve arkeologların önemli araştırma alanlarından biri olmuştur. Orta Asya'dan göçtükleri düşünülen Sümerler, çağının ötesinde konumlanarak, Mezopotamya halkları içerisinde öne çıkmış, kendi dönemleri içerisinde gerçekleştirdikleri yenilikler, eğitim - inanç sistemlerinin gelişmişliği ve günümüze bıraktıkları mitleri sayesinde hala etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Günümüze kadar yapılan araştırmalar ve arkeolojik bulgular sayesinde yazıyı ilk defa Sümerlerin kullandığı yazılı birçok kaynakta karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple tabletlere yazılmış her bilgi, geçmişin doğru okunabilmesi için önemli birer kaynak oluşturmıştır. Bu kaynaklar içerisinde önem arz eden, günümüzde de hala bu önemi koruyan ve insanlığın yüzyıllardır güncel tuttuğu problemlerin okunabildiği Gilgamiş mitosu; Sümer mitosları ve daha geniş çerçeveden bakılacak olursa dünya mitosları arasında önemli bir yere sahiptir.

Gilgamiş tabletlerinin arkeolojik kazılar sonucunda elde edilmesi 1800'lü yıllara dayanmaktadır. Bu kadar eski bir tarihe dayanan ve gün yüzüne çıkarılması da bir o kadar eski olan Gilgamiş mitosu Türkiye'de yeterli araştırma konusu olamamıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda Gilgamiş mitosunun önemli bir edebi literatür olarak yurtdışındaki bir çok okulda okutulduğu bilinmektedir. Gilgamiş mitosunu sadece edebi bir bakış açısıyla ele almak ve bir efsane olarak adlandırmak

tabi ki yeterli olmayacaktır. Modern insan için birçok anlamda Gılgamış'ın ardındaki eşsiz tarih farklı alanlarda yeniden okunabilir.

M.Ö 2. binlerden beri Gılgamış mitosunun sayısız farklı versiyonlarının yazıldığı görülmektedir. Bu mitosun çivi yazısıyla ele alındığı ilk kaynağı, şimdilerde okunan hiçbir kaynak ile birebir ilişkilendirilememektedir. Gılgamış mitosunun kendi döneminde, tek bir yazar tarafından yazıya dökülmediği bilinmektedir. Yaklaşık 1000 yıllık bir süreci kapsayan, farklı kültürler tarafından ele alınan, tahminen kişisel düşüncelerin ve dönemin kültürel aktarımların da yansıdığı bir metne dönüştüğü aşikârdır. Yapılan araştırmalar sonucunda da Gılgamış'ın yaşadığı dönemden yaklaşık 1000 yıl sonra ilk olarak Akadlar tarafından yazıya aktarıldığı bilinmektedir.

Bu sebeple yıllar boyunca sözlü olarak dilden dile dolaşan bu mitos mutlaka gerçek döneminden ve yaşanan olaylardan farklılık gösterecektir.

Gılgamış mitosunun detaylı analizini yapmadan önce arkeoloji alanında yapılan çalışmaları ve bilim dünyasına katkılarını araştırmak gerekmektedir. Metnin yazılı olduğu tabletlerin ilk keşfi, bu keşfin bilim dünyasını nasıl harekete geçirdiği, 1800'lü yıllara dayanan bu araştırma sürecinin hangi koşullarda ve zorluklarda kimler tarafından gerçekleştirildiğini bilmek, bu mitosun öneminin daha anlaşılır kılınmasında büyük rol oynayacaktır. Günümüze baktığımızda Gılgamış mitosunun Türk literatürü içerisinde yetersiz olduğu görülmektedir. Özellikle İngiltere, Amerika ve Almanya'nın yapmış olduğu çalışmalar, şimdiye kadar yazılmış tüm kitap ve makaleler, mitosun ortaya çıkış sürecindeki detaylı araştırmaları kapsamaktadır. İngiltere'nin 1800'lü yıllarda arkeolojik kazılara vermiş olduğu önem ve Osmanlı topraklarından elde ettiği bulgular, tarihi şekillendirmelerine ve geçmiş medeniyetlerin araştırılarak doğru kaynaklı bilgilerin dünya ile paylaşılmasında önem arz etmiştir. Dönemin arkeologlarının kendi deneyimlerini aktardıkları kitapların da sürecin doğru incelenmesi bakımından önemli kaynaklar olduğu düşünülmektedir. Gılgamış mitosunun bulunuşu ve tabletlerdeki çivi yazılarının çevirilerini bu arkeologların ve araştırmacıların bilgileri ışığında aktarmak daha doğru olacaktır.

1840'lı yıllarda Mezopotamya bölgesinde arkeoloji alanında çok ciddi çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu süreçte önemli parçaları gün ışığına çıkarmaları sebebi ile adı geçen arkeologların anlatılması gerekmektedir.

“1840 yılının Nisan ayının başlarında, genç bir İngiliz gezgin şu anda Irak'ın kuzeyinde bulunan Musul'un tozlu eyaletinin başkentine geldi. Hareketli, hırslı ve yaşamı boyunca ne yapması gerektiğinden tam olarak emin olmayan Austen Henry Layard, Yunanlılar ve Romalılar tarafından Doğu Akdeniz'de kalan anıtsal kalıntılara hayran kalarak, birkaç ayını Yunanistan, Türkiye ve Levant⁸ etrafında dolaşarak geçirdi” (Damrosch, 2007, s.1).

“1817 yılında Paris'te doğan, 1833'te İngiltere'de hukuk eğitimine başlayan, 1839 yılında Doğu'ya seyahate çıkan, 1851 ve 1861 yıllarında müsteşarlık yapan Henry Layard” (İ. Gezgin, 2019, s.51) Mezopotamya'daki arkeolojik bulguların ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayarak tarihte yerini almıştır. Bu gezileri sırasında Layard, “Avrupalı gezginler tarafından nadiren ziyaret edilen tekinsiz bölgelere giriyordu, çünkü Musul'un etrafındaki keşfedilmemiş yerlerin Ninova ve diğer eski Asur şehirlerinin kalıntılarının olduğu söyleniyordu” (Damrosch, 2007, s.1). Fakat Layard gezileri sırasında keşfedilecek hiçbir şey olmadığını görür. Mezopotamya uygarlığından geriye sadece biçimsiz toprak birikintileri bulur, tek bir sütun, tek bir heykel örneğine rastlamaz. Bu durum onun daha çok şevkle çalışmasına sebep olur. Böylece Ninova ve Nemrut'ta kazılarına başlar (Damrosch, 2007).

“1849'da Layard'ın işçileri, Asurbanipal'ın dedesi Sennacherib tarafından yaptırılan sarayı ortaya çıkardı. Daha sonra 1853 yılında Rassam⁹, bölgeye kendi

⁸ Batı Avrupalılar için, Levant; le Levant, the Levant, il Levante, güneşin doğduğu topraklar ile eşanlamlı hale geldi. Dolayısıyla on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar Osmanlı devletinin bir parçası olan şimdiki modern devletler Yunanistan, Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail ve Mısır Doğu Akdeniz kıyılarındaki topraklar olarak literatürde yer almaktadır.(Mansel, 2010, s.1).

⁹ Musul doğumlu arkeolog (1826 – 1910). Hormuzd Rassam, kendi arkeolojik kariyerine Austen Henry Layard'ın asistanı olarak başladı ve Ninova (1878, 1879, 1880), Nimrud (1878, 1879, 1880),

başına geri döndü ve höyüğün diğer tarafındaki kazılarda, Ashurbanipal tarafından toplanan binlerce kırmızı kil tabletiyle büyük kütüphaneyi içeren Ashurbanipal sarayının kalıntılarını keşfetti” (Ziolkowski, 2012, s.8). “Layard ve Rassam, yüz bin kil tablet ve parçalarını British Museum'a göndermişlerdi ve bunlar, bölgenin eski tarihini ve zengin edebiyatını ortaya çıkarmanın anahtarıydı. Layard ve Rassam’ın ortaya çıkardığı binlerce metnin en büyüğü, dünya edebiyatının ilk büyük şaheseri olan Gılgamış Destanı’dır” (Damrosch, 2007, s.2). Fakat o dönemin arkeologları bulunan kil tabletlerdeki metinleri okuyabilmek için yetersizdir. “Mezopotamya arkeolojisi hala başlangıç aşamasındaydı ve bu eski diller sadece dünyadaki bir avuç insan tarafından anlaşıldı. Bilim adamları bu metinlere ulaşmanın önemini anlasalar da, bunları ele alacak kadar tercüman yoktu. Böylece tabletler yıllarca müzede kaldılar” (Newell, 2013, s.2).

Diğer taraftan British Museum’daki tabletlerin çözümü için çalışmalar yapan araştırmacılar vardı. Bu araştırmacılardan George Smith, Gılgamış mitosunda geçen *Tufan* tabletini çözümleyecek ve bu sayede önemli bir üne kavuşacaktı. 1840 yılında Londra’da doğan Smith, mütevazı bir ailenin içinde büyümüştür. 14 yaşında okulu bırakmış ve banknot gravürçüsü olarak çalışmaya başlamıştır. Bu mesleğini icra ettiği sırada çalışma alanı British Museum’un çok yakınındadır ve Smith içindeki büyüyen merakı gidermek için her öğle molasını bu müzede geçirmiştir. Bu süreçte kendisini Asuroloji ve İncil arkeolojisi alanında eğitmiş ve Layard’ın keşfetmiş olduğu tabletleri incelemek için saatlerini müzede geçirmiştir. Smith’in sürekli müzede görünmesi ve Akadca yazılmış olan çivi yazılı tabletleri iyi yorumlaması oradaki arkeologların dikkatini çeker. Bunun üzerine yetenekli öğle yemeği ziyaretçilerini dönemin önemli bilim adamlarından Sir Henry Rawlinson’a anlatırlar. Ninova’da Layard ile birlikte çalışan Rawlinson, Smith ile tanışır ve bu yeteneğinden etkilenerek müzeyi, Smith’i yarı zamanlı olarak sınıflandırma alanında işe alması için ikna eder (Damrosch, 2007; Ziolkowski, 2012; Smith, 1875).

Asur (1878, 1880), Balawat’ta kazı yapmaya devam etti (“Hormuzd Rassam Biographical details”, (t.y.) 1. paragraf).

Layard ve Rassam'ın Ninova'da keşfettiği tabletler o dönemde Akad yazı uzmanları az olduğu için depolarda bekletilir. Smith, on yıl süren hummalı bir çalışma sonucunda bu dili anlama konusunda kendisini yetiştirir ve uzman olur. Aynı zamanda İncil arkeolojisi için çalışmalar yapan Smith, tabletlerde İncil ile bağlantılı bilgiler ortaya çıkarmak amacıyla çeviriler yapar. 1872 Kasım ayında Ninova'da bulunmuş olan tabletlerden bir parça üzerinde yazılı birkaç cümle dikkatini çeker. Bu parça diğerlerinden farklı değildir fakat bir dağın tepesine oturmuş bir gemi ve gemiden gönderilen güvercin gibi bazı kelimeler olduğunu fark eder. Büyük bir hevesle tableti temizletmeye gönderir. Üzerindeki toz kalıntıları gidip metin ortaya çıktığını da Tevrat'ta geçen Nuh Tufanı metninden bahsedildiğini, bir takım sel baskını ile ilgili cümleler geçtiğini görür (“Sanchez”, t.y.).

Smith keşfini bilim insanlarına ve topluma aktarmak için 3 Aralık 1872 tarihinde Londra'daki “*Society of Biblical Archaeology*” (İncil Arkeolojisi Derneği) derneğinde, “Tufanın Keldani¹⁰ Tarihi” isimli bir makale ile sunar. Bu yeni bilgiler Asur bilim adamları ve kalabalık topluluğun ilgisini çeker. Smith, kolaylık olması için tabletleri konularına göre ayırırken, mitolojik konuları içeren tabletlerin içerisinde tufanın tarihini sunan tabletin bir parçasını bulduğunu anlatır. Parçaları birleştirmeye başladığında “İzdubar”¹¹ adında bir kral hakkında yazılmış bir efsane olduğunu fark eder (Ziolkowski, 2012). Rawlinson'da destanın M.Ö. 5150 yılına kadar tarihlenebileceği konusunda Smith'in araştırmalarına katkıda bulunur. Ortaya çıkan bu yeni keşif ilerleyen günlerde Atlantik'in her iki tarafında da yayılmaya başlar. Bunun üzerine Londra Telegraph gazetesi, Smith'in bu konuyu daha detaylı araştırması ve Ninova'ya gidip kayıp tabletleri tamamlayabilmesi için British Museum'a maddi olarak destek olur. Smith bir sonraki ay yeni kazıların

¹⁰ Eski Ahit'te sıkça bahsedilen, Güney Babil'de (Şimdiki Güney Irak) adı geçen Chaldaea (Kaldea, Keldaniler), Asur'da Kaldu, Babil'de Kasdu, İbrance'de Kasddim adı verilen toprak. Eski dökümanlarda, Asur kralı Ashurnasirpal II'nin (M.Ö. 884 / 883–859) hüküm sürdüğü ilk dönemlerde ‘Sealand’ olarak adlandırılan bölgeye değinilir. ‘Chaldean’ aynı zamanda bazı antik yazarlar tarafından klasik Babil edebiyatında, özellikle astronomi ve astroloji geleneklerinde yetiştirilen rahipleri ve diğer insanları belirtmek için kullanıldı (Chaldea, 2013).

¹¹ Smith Gılgamış ismini ilk İzdubar' olarak çevirir. ‘İzdubar bugün Gılgamış olarak bilinen figürün ilk adlarından biridir. Bu yanlış çeviri yazıdan kaynaklanmıştır. Peter Jensen 1906'da şu notu düşmüş: ‘Bugün destanın ana kahramanının önceden sanıldığı gibi Gitçubar ya da İzdubar değil, Gılgamış olduğu biliniyor (Jung, 2015, s.238).

gerçekleştirilmesi için Osmanlı topraklarına Irak'a yolculuğa çıkar (Cregan-Reid, 2013).

Smith, yola çıktığı ilk günden itibaren yol rotasının bütün detaylarını, geçtiği her ülke ve şehri, yolculuk ve kazı sürecinde tanıştığı kişileri, yaşadığı zorlukları, 1875 yılında kaleme aldığı "Assyrian Discoveries" (Asur Keşifleri) adlı kitabında detaylandırarak aktarmıştır. Bu detaylı bilgiler ışığında Smith'in Osmanlı topraklarına vardığı ilk andan itibaren neler yaşadığına ve ne gibi süreçler içerisinden geçtiğine kolaylıkla erişilebilir.

"Smith vardığı gün kazıya başlamak istedi fakat bazı yerel yetkililer tarafından kazı ertelendi. Yetkililer amaçlarından şüphe duydukları için kazı yapmasına izin veren belgeyi reddettiler" (Damrosch, 2007, s.30). Smith'in kendi deneyimlerini anlattığı kitabında, tam Musul'a geldiği sırada onunla ilgilenen paşanın görevden alındığını ve yerine gelen Abdi Efendi'nin, (Smith yanında rehberler ile gitme teklifinde bulunduğu halde) sit alanını görmesine izin vermediğini aktarıyor. Bağdat'tan gelen emre göre hiçbir yabancıların sit alanını incelememesi, tek bir tarihi eserin bile dışarı çıkarılmaması gerekiyordu. Smith bu prosedürü çok iyi bildiğini ve yanında bir temsilci ile gitmek istediğini söylese de Abdi Efendi kesinlikle kazı alanını görmesini engellemiştir (Smith, 1875).

Smith'in Osmanlı devleti ile yaşadığı bu zorluk her kazıya gittiğinde elinde izni olmasına rağmen devam edecektir. Osmanlı devleti 1860'lı yıllara kadar arkeoloji alanında herhangi bir çalışma yapmamıştır. Daha doğrusu üzerinde buldukları toprakların arkeolojik olarak ne kadar verimli olduğunun farkına varamamıştır. Sürekli Avrupa'dan - Amerika'dan gelen arkeologlar, yapılan kazılar ve ülkelerine taşıdıkları arkeolojik eserler bir süre sonra Osmanlı Devleti'nin bu konuda önlem almasını gerektirmiştir. Bunun üzerine 1869 yılında Aya İrini'de ilk resmi Osmanlı müzesini oluşturmuşlardır. Arkeolojik eserlerin korunması üzerine uygulamalar da aynı yıl Âsâr-ı Âtika (Eski Eserler Tüzüğü) Nizamnamesi'ni hazırlayarak başlamıştır ("Sarat Projesi Online Eğitim", 2019, 5.bölüm).

Bu müzenin oluşması Osmanlı’da arkeolojik kazıların başlamasına sebep olmamıştır. Sadece toprak üzerinde bulunan eserleri bir araya getirip koruma altına almaya başlamışlardır. Bu süreç Osman Hamdi dönemine kadar böyle devam edecektir. Yabancı arkeologların kazı yapmaya devam edip eserleri yurtdışına çıkarmasından artık rahatsızlık duyan Osmanlı “1874’te İkinci Nizamname’yi hazırlamıştır ve arkeolojik kazılardan gelen eserlerin üçte birinin kazı yapan yabancı ekip tarafından yurt dışına çıkarılabileceği maddesini” (“Sarat Projesi Online Eğitim”, 2019, 5.bölüm) benimsemiştir. Bu süreç Osman Hamdi Bey döneminde değişikliğe uğramıştır. “Osman Hamdi Bey tarafından yürürlüğe konulan 1884 tarihli üçüncü Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi eski eserlerin devlet malı olduğu ve yurt dışına çıkartılamayacağı esasına dayanır. Arkasından gelen 1906 tarihli Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi bir önceki tüzüğü detaylandırmış ve geliştirmiştir” (“Sarat Projesi Online Eğitim”, 2019, 5.bölüm).

Sümer kazılarında bir diğer önemli kazıyı Amerikalılar üstlenmiştir. 1889-1890 yıllarında, J. Peters, J.N. Haynes, H. V. Hilprecht’in başkanlığı ile bir takım kazılar gerçekleştirilmiştir. J. Peter, Osmanlı devletinde kazı yapmak için izin almaya geldiğinde dönemin sadrazamı Kamil Paşa kazıdan çıkardıkları tüm eserleri satın almaları gerektiğini ayrıca müzede bulunan birçok eserin de satılık olduğunu söyleyerek arkeologları Maarif Nazırı Münif Paşa’ya yönlendirmiştir (Dönemin Milli Eğitim Bakanı). Münif Paşa’da bu konuda bilgi almaları için Osman Hamdi Bey’e yönlendirmiştir. Fakat Osman Hamdi Bey satılık eserleri olmadığını söyleyerek o dönemki nizamname kurallarına göre çıkarılan eserlerin yarı yarıya paylaşılacağını söylemiş, kazı için en iyi alanın Nippur (Niffer) olduğunu söyleyerek arkeologları bu alana yönlendirmiştir. Bu yapılan kazılardan 30.000 tablet çıkarılır. 15.000 adeti bugün İstanbul Arkeoloji Müzesi arşivinde depolanmaktadır (Çığ, 2015b).

Smith’in kazı izni olarak geldiği 1874 yılı ise Osmanlı’nın arkeoloji alanında daha tutucu ve sıkı denetim uyguladığı bir döneme denk gelmesi sebebiyle sıkıntı yaşamasına sebep olmuştur. Smith’in İngiltere’den Musul’a süren yolculuğu kolay olmamıştır. Smith daha önce hiç seyahat etmemiştir ve evinde bulunan mektuplar Smith’in kronik deniz tutması yaşadığını kanıtlamaktadır (Cregan-Veid, 2013). Bu

kadar zorlu bir yolculuktan sonra Smith'in gerekli izinler için dört-beş ay kadar beklemesi gerekmiştir. Bu süreçte Halep'te Rassam'ın devam ettiği kazılara katılmıştır. Smith, 7 Mayıs 1873'te başlayan kazıda sadece bir hafta içinde Sel hikâyesinin eksik kısmını içeren bir tablet parçasını bulmuştur. Daily Telegraph'a, Edwin Arnold'a istediği haberi vermek için telgraf göndermiş ve bu başarısı tüm dünyada gazetelerde yer almıştır (Damrosch, 2007, s.30). Fakat bu haber Smith'in araştırmalarını yarıda kesmesine sebep olmuştur. 21 Mayıs 1873'de Daily Telegraph'ın gazetede yayınladığı metinde Smith'in anlayamadığı bir şekilde gönderdiği mesaj yanlış yorumlanır. Yayımlanan mesajda kazı için uygun mevsimin sona erdiğini düşündüğü, orada artık bir işi kalmadığı şeklinde bir anlam ortaya çıkar. Smith kitabında bu durum yüzünden son derece hayal kırıklığına uğradığından bahseder. Onun için kazı daha yeni başlamıştır. Fakat Daily Telegraph yetkilileri için tufan ile ilgili kayıp tablet bulunmuş ve görev tamamlanmıştır. Bunun üzerine Smith Koyuncuk'taki çalışmalarını sona erdirir ve İngiltere'ye geri döner (Smith, 1875).

Çok sonraları Smith'in bulduğu tabletin aslında Tufan'ın ilk versiyonu olan Atra-hasis¹²'e ait olduğu anlaşılacaktır. O dönemde Smith'in bunu fark etmesi tabii ki olanaksızdır. Onun bu keşfi yıllarca tartışmasız en iyi versiyon olarak kabul edilecektir (George, 2000, s.30). Smith aradan iki yıl geçmesine rağmen Daily Telegraph ile olan anlaşmazlığa hala öfkelidir ve daha sonra Asur keşiflerini yazdığı kitabında olaydan şu şekilde bahseder;

“Benim tarafımdan bilinmeyen bir hata nedeniyle, yayımlanan telgraf, gönderdiğimden çok farklı. Özellikle, yayımlanan kopyada ‘mevsim kapanırken’ kelimeleri ortaya çıkmakta ve bu da kazı için uygun mevsimin sona erdiğini düşündüğüm çıkarımına yol açmıştır. Benim kendi hislerim bunun aksineydi ve ben bunu göndermedim” (Smith, 1875, s.100).

Smith İngiltere'ye geri döndükten sonra British Museum yetkilileri kazı sonuçlarından çok memnun kalır ve geri kalan parçaları keşfetmesi için Smith'i

¹² Akad dilinde Atra-hasis olarak ele alınan şiir M.Ö. 1700'lü yıllara dayanır. Tam versiyonunda üçte ikisi korunmuş halde yaklaşık 1200 satırdan oluşur. İnsanın kökenine ve varoşluna ait betimlemelerin en eski örneğidir (Bottero, 1992).

tekrar Koyuncuğa geri göndermek ister. Osmanlı'dan kazı için aldıkları izin henüz devam ediyorken müze için gerekli parçaları araştırmasını isterler. İkinci yolculuğuna çıkmadan önce Smith müzede çalışmalarına devam eder ve bazı yeni bilgiler keşfeder (Smith, 1875). Smith, 1874 yılında tekrar Osmanlı topraklarına yola çıkar. Gittiği ikinci kazıda Babil'in yaratılış efsanesi, Babil kulesi vb. anlatıları içeren birçok tablet keşfeder. Fakat 1876'da üçüncü kazısına gittiğinde Smith sağlığı konusunda bazı zorluklarla karşılaşır. Suriye ve Irak'ta o yıllarda yaşanan veba salgını sebebiyle kazının ertelenmesini talep eder fakat bu talebi geri çevrilir. Müze yetkilileri kazının ertelenmesinin sakıncalı olabileceğine karar verirler. Smith, İngiliz kütüphanesinde bulunan not defterinde sağlığının nasıl çöküşe geçtiğini anlatmaktadır. İngiltere'ye geri dönmeye çalışırken Halep'e varamadan 36 yaşında (1876) vefat eder. Smith'in erken yaşta ölümü bilim dünyasını sarsmıştır. Henüz kariyerinde 4 yıl geçirmesine rağmen arkeoloji dünyasına çok değerli bilgiler katmıştır (Cregan-Veid, 2013).

“George Smith 1876'da zamansız bir şekilde gittiğinde durum aniden değişti ve British Museum, Smith'in trajik bir şekilde yarım bıraktığı işi sürdürmeye ve genişletmeye karar verdi. Smith'in ölümünden kısa bir süre sonra başka bir müze çalışanın hayatını riske atmaktan çekinmeyen müze yetkilileri tekrar Rassam'a döndü. Bu kez, güney Babil'den kuzeydeki Ninova'ya kadar Irak'ın çeşitli bölgelerinde bir dizi kazı yapmasını istediler. Rassam, 1876'dan 1882'ye kadar keşifler yaptı ve otuz veya daha fazla yerde, bazıları önemli bulgular sağlayan kazılar gerçekleştirdi” (Damrosch, 2007, s.71). O dönem Avrupa devletleri arasında bu kazılar son derece önem arz etmekteydi. Bunun sebebi bulunan yazılı metinler ışığında incilin izlerine rastlama olasılığı idi. Devletler kendi dinlerini, dillerini ve ırklarını yüceltebilmek için can pahasında kazılara odaklanıyordu. Aslında kazıların bu dönemde önem kazanması ve aynı anda çok fazla yerde kazıların gerçekleşmesi siyasi bir alt yapıdan kaynaklı oluşmaktadır. Smith'in izin isteğini umursamayıp onu ölüme terk etmekte bir şekilde bu siyasi hırsın sonucudur.

Smith'in araştırmalarından sonra Gılgamış ile ilgili kapsamlı çalışmalar devam etmiştir. “Paul Haupt (1891) ve Peter Jensen (1900) tabletleri arşivleme, Sümer

dilinden çeviri ve farklı dillere çeviri konusunda; R Campbell Thompson, 1930'lu yıllarda destanın ilk tutarlı baskısının yapılmasına; Samuel Noah Kramer ise Gılgamış'taki şiirlerin destanla ilgili önemine dikkat çekmiştir. 1982 yılında ise Jeffrey Tigay, daha önce yapılan tüm araştırmaları birleştirip; "Gılgamış Destanının Evrimi" isimli çalışmayı ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma, Andrew George'ın 2003'te "Babil Gılgamış Destanı" nı yayınladığı döneme kadar Gılgamış'ın standart çalışması olarak kabul edilmiştir" (Villiers, 2004, s.211).

2.2.3. Gılgamış Mitosu

M.Ö. 2700 yıllarında yaşadığı düşünülen Gılgamış, günümüze ulaşan kral listesinde 126 yıl Uruk şehrinde hüküm sürmüş bir kral olarak gösterilmektedir. Tufandan önce ve sonra olarak listelenen krallarda Tufan öncesi yaşam süreleri çok uzun olarak aktarılmıştır. Tufandan sonra bu yaşam süreleri değişerek günümüz yaş aralığını yansıtmaktadır. Bu tarihlendirmenin o dönemin tarihlendirme şekli ile ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Sümer dilinde "Sha Nagba Imuri"; "Her şeyi gören, her şeyi bilen" anlamına gelen Gılgamış, Uruk kralları içerisinde en iyi bilinen kraldır. Muazzez İlmiye Çığ, Gılgamış isminin yanlış olarak dilimize aktarıldığını savunmaktadır. Doğru olan ismin "*Bilgameş*" olduğunu aktaran Çığ, her şeyi bilen insan kavramından yola çıkarak bu ismin "*bilgi*" kelimesinden türetildiğini ifade etmektedir (Muazzez İlmiye Çığ ile kişisel iletişim, 25 Mayıs 2019).

Arkasında bıraktığı hikâyesi ile günümüze kadar ününü korumuştur. Gılgamış mitosu bugün bilinen şekliyle 12 adet tabletten oluşmaktadır. 11 tablet birbiri ile ilişkili ve bağlantılı bir şekilde Gılgamış'ın Enkidu ile olan dostluğunu ve maceralarını anlatır. 12. tablet bu hikâyeden farklı bir anlatıma sahiptir. Gılgamış ve Enkidu'nun yeraltına yaptığı maceradan bahseden tablet farklı bir anlatıma sahip olsa da karakterler ve geçen olaylar bakımından birbiri ile bağlantı içerisindedir. Gılgamış mitosunu incelerken tüm dünya mitoslarında karşımıza çıkan; yaratılış, cennetten kovulma, kahramanlık savaşları, yer altı dünyası, tufan gibi mitlerle karşılaşmaktayız. İlk yazılı metin olması dolayısıyla tüm dinlerde ve mitolojilerde

karşımıza çıkan anlatıların ilk versiyonuna Gılgamış mitosu ile ulaşılmaktadır. Gılgamış kendisinden sonra yazılmış olan Yunan, Hint, Germen vb mitolojilere örnek teşkil etmiştir. Bu mitosun yayılmasında; özellikle tufan mitosunun, her millette ve dinde ayrı karakterler ile tekrar tekrar anlatılmasında kültürel bir aktarım söz konusudur. Yüzyıllar boyunca, insanın hayal gücü ve hikâye yaratma arzusu ile bu destan farklı bölgelerde, farklı söylemlerle, farklı karakterlere evrilmiş ve günümüze kadar mit yaratımını destekleyici bir rol oynamıştır. Ölümsüzlük arayışında olan bir kahramanın çok sevdiği dostu Enkidu ile yaşadığı maceraları anlatan Gılgamış mitosu; bugün hala varlığını koruyan ve her çağda insana yaşamı, ölümü ve doğayı sorgulattıran birçok sembolik anlatıma sahip bir mitostur.

Tanrıça Ninsun ve Uruk kralı Lugalbanda'nın oğlu olan Gılgamış, hükümdarlık sürdüğü ülkede halkına eziyet eden, çok ağır vergiler isteyen, insanların isyan etmesini sağlamış bir karakter olarak anlatılmaktadır (Çığ, 2018).

Gılgamış; kıvrık saçlı, uzun boylu, iri yarı yapısı ile bilinen çok güçlü bir kraldır. Uruk kentinin kralı olan Gılgamış, halkından çok ağır vergiler alan, gece gündüz etrafına saldıran, oğulu babasına bırakmayıp savaflara gönderen, genç kızları kocasına bırakmayıp haremine alan bir kral olarak bilinir ve bu durum bir süre sonra halkının isyan edip dertlenmesine yol açar. Gılgamış'ın bu kötü huylarından yakınan halk ne yapacağını bilemez bir halde bir süre sonra tanrılara yakarmaya başlar. '*Gılgamış'a rakip olabilecek, onun kadar güçlü birini yarat ki Uruk artık huzur bulsun*' derler. Bunun üzerine tanrı Aruru¹³ halkın yakarışına kulak verir ellerini yıkayıp topraktan bir parça çamur koparıp onu bozkıra fırlatır (Bottero, 2006).

Gılgamış kadar güçlü, bütün vücudu kıllarla kaplı, uzun dalgalı saçları olan, gücü gücüne, boyu boyuna denk Enkidu'yu yaratır. Enkidu ormanda hayvanlarla

¹³ Aruru burada Ana-tanrıça'nın adlarından biri gibidir. İnsanların kökeni hakkında bilinen efsanede Enki/Ea ile işbirliği yapıyordu. Biçimlendirme işlemi Anu ile birlikte ve '*onun dediğine uygun*' olarak yerine getirecektir burada. Enkidu'nun kökenlerine ilişkin ve Enki/Ea'nın da, Anu kadar etkili olduğunu ileri süren bir başka gelenek ise, söz konusu kişinin kendi adında gerçekleşmiş olsa gerek: Enki.dú: '*Enki yarattı (onu)*' (Bottéro, 2006, s.69).

birlikte yaşayan, ceylanlarla su içen, onlarla yemek yiyen, onların dilini anlayan ve onlarla uyuyup uyanan biridir (Bottero, 2006).

Bir zaman sonra ormanda ava çıkan bir avcı tam avına yaklaşırken Enkidu ile göz göze gelir ve korkudan ne yapacağını şaşırır. Bu yaratığın ne olduğuna anlam veremeden ondan korkup kaçır. Şehre geri döndüğünde koşup babasına giden avcı; ormanda çok güçlü bir yaratık olduğunu, sürüsüyle birlikte dolaştığını anlatır. *“Ülkenin en güçlüsü, en kudretlisi bu yaratık. O kadar çok korktum ki yanına bile yanaşamadım”* der. Babası, bu güçlü yaratığı Gılgamış’a anlatması gerektiğini, bu yaratıkla sadece güçlü krallarının baş edebileceğini söyler. Gılgamış’ı bulup olanları anlatmasını, aşk tapınağından bir yosmayı (Shamhat) yanına alıp ormana o kadınla birlikte gitmesini söyler. *“Enkidu, hayvanlarla birlikte tam su içecekken Shamhat ona vücudunu sunsun, böylece vahşi hayvanlar ormana geri dönecek ve Enkidu tek başına kalacak...”*(Sandars, 1973).

Babasının öğüdüne kulak veren avcı, yola koyulup Gılgamış’ı görmeye gider. Bütün olan olayları Gılgamış’a anlatır. *“Avlanmak için kurduğum bütün tuzakları bozdu, gerdiğim bütün ağları kopardı, hayvanları kaçırdı benden, artık bozkırda dolaşmamın imkânı yok”* diye dertlenir. Bunun üzerine Gılgamış, aşk tapınağının yosması ile birlikte ormana gitmesini, Enkidu’yu görünce yosmanın soyunup tüm çıplaklığını Enkidu’ya sunmasını söyler. Avcı Gılgamış’ın sözleri üzerine yosmayı da alıp tekrar ormana yol alır. Yaklaşık üç gün yol aldıktan sonra Enkidu’nun olduğu yere varırlar ve onun gelmesini beklemeye başlarlar. İki gün sonra Enkidu sürü ile birlikte su içmeye gelir. Ormanda doğup büyüyen Enkidu, hayvanlar gibi susuzluğunu gidermeye çalışır, ceylanlarla otlar. Avcı Enkidu’yu gördüğü anda *“soyun”* der yosmaya. *“İşte orada!. Soyun ki seni görünce şehvete kapılsın, ona dişiliğini göstermekten çekinme, yorgun düşürmekten korkma, bu yabaniye göster ki dişiliğini bütün sürü onu izlesin ve ona düşman kesilsin”*. Bunun üzerine yosma bütün dişiliğini ortaya serer ve Enkidu onun üzerine atlar. Tam altı gün yedi gece Enkidu ve yosma sevişirler. Enkidu kadından aldığı zevkten doyunca tekrar kalkıp sürüsüne katılmak ister. Fakat ceylanlar Enkidu’yu görünce kaçışmaya başlar. Bütün yabani hayvanlar ondan uzaklaşır. Peşlerinden gitmeye Enkidu’nun gücü yetmez.

Eskisi gibi koşamaz. Gidip yosmanın yanına oturur. Yosma ona şöyle der; “*Sen yakışıklı ve güçlüsün Enkidu, hayvanlarla dolaşmak, ormanda yaşamak sana göre değil. Gel seni şehre götürüyüm. Hayvanlarla boğuşan onları alt eden güçlü Gilgamiş orada yaşıyor*”. Onu dinleyen ve anlayan Enkidu şehre gitmeyi kabul eder. “*Yiğitleri alt eden, boğa kadar güçlü Gilgamiş’in yaşadığı yere gideceğim alt edeceğim onu*” der (Bottero, 2006).

Enkidu ve yosma, Uruk’a gitmek üzere yola çıkarlar. “*Yiğitlerin olduğu, her gün bayramların kutlandığı, trampetlerin tüm gün çaldığı yere götüreceğim seni. Gilgamiş’in yaşadığı yeri göstereceğim. O çok güçlüdür, alımlıdır, yakışıklıdır. Anu, Enlil ve Ea akıl donatmıştır ona*” diye yol boyu Gilgamiş’i anlatır yosma (İ. Gezgin, 2009).

Gilgamiş, Enkidu gelmeden önce onu rüyasında görür ve bu rüyayı annesine anlatır. Rüyasında bir göktaşının yanına düştüğünü görür. Onu yerden kaldırmaya çalışır fakat gücü yetmez. Bütün Uruk itişe kakışa başına toplanıp onu izlemeye gelir. Halkın onun ayaklarını öptüğünü, kendisinin ise bu kayayı okşadığını görür. Sanki karısıymış gibi onu sevdiğini anlatır. Daha sonra bu kayayı annesinin ayaklarının dibine getirir. Annesi sanki o kaya Gilgamiş gibi davranır, hiç ayırt etmez onu. Annesi dinlediği rüya üzerine, Gilgamiş’a çok iyi bir dost geleceğini, onu asla terk etmeyecek, çok güçlü, kuvvetli birinin ona yoldaş olacağını söyler. Gilgamiş sonra bir rüya daha görür; yolun ortasında herkesin ilgisini çeken bir nacak vardır. Bütün Uruk halkı onu görmek için koşuşturur. Gilgamiş ise yine onu alıp annesinin ayaklarına götürür. Annesi hiç ayırım gözetmeden sanki Gilgamiş gibi ona sahip çıkar. Gilgamiş’in her şeyi gören bilen annesi, onun çok sevdiğini ve sanki karısıymış gibi okşadığı nacağın çok güçlü bir arkadaş olduğunu söyler. Annesi bu rüyaları çok yakında kavuşacağı bir dost, bir sırdaş olarak yorumlar (Bottero, 2006).

Yosma ve Enkidu şehre vardıklarında, yosma Enkidu’ya bir parça kıyafet verir. Onu çobanların kulübesine götürür. Çobanlar onu görünce çok şaşırıp aynı Gilgamiş’a benzediğini düşünürler. Enkidu’ya bira sunarlar, önüne yemek koyarlar fakat o bunları daha önce hiç görmediği için çekinir. Yosma ona bunları yiyip içmesi

gerektiğini söyler. Yaşamak için yemesi gerektiğini, bira içmenin bu ülkenin geleneği olduğunu anlatır. Bunun üzerine Enkidu doyana kadar yer, içer. Yosma onun üzerine güzel kıyafetler verir, yıkar, temizler, güzel kokular sürer. Enkidu insana benzer, bir savaşçı gibi silahlar alır, aslanların peşine düşer, kurtların izini sürer. Avcılar yanlarında Enkidu'nun olmasından çok memnundur. Bir gün yoldan telaşla geçen bir adam görür ve ona nereye gittiğini sorar. Adam bir düğüne davetli olduğunu ve bu düğüne yemek götürdüğünü söyler. Gelenek olarak evlenecek kız ile önce Gılgamış'ın birlikte olduğunu ona bu hakkın tanındığını anlatır. Bunları duyunca Enkidu öfkeden deliye döner ve Gılgamış ile dövüşmeye gider (Bottero, 2006).

Enkidu Uruk'a girdiği anda onu gören halk şaşkınlıkla onun etrafına toplanır ve ayaklarına kapanmaya başlar. Gılgamış Enkidu'nun olduğu yere doğru ilerler ve Enkidu onun yolunu kesip düğün evine gitmesini engellemeye çalışır. Bunun üzerine birbirlerine saldırırlar ve hummalı bir kavgaya başlar. İkisi de o kadar güçlüdür ki bir türlü kavga sona ermez ve kimse galip gelemez. Yorgunluktan bitkin düşen Gılgamış ve Enkidu birbirlerini yenemeyeceğini anlayınca kavgadan vazgeçerler ve sarılırlar. Gılgamış Enkidu'yu annesi Ninsun'a götürür. Annesi Gılgamış'a şunları söyler. *“Enkidu'nun annesi babası yoktur. Onun saçlarını kimse kesmemiştir. O dağlarda doğmuştur ve onu hayvanlar büyütüştür. Kimse onu eğitmemiştir”*. Enkidu bu sözleri işitince biraz üzülür. Gözleri dolar ve gücü azalır. Gılgamış ile kucaklaşırlar (Sandars, 1973).

Gılgamış Enkidu'ya sedir ormanının koruyucusu Humbaba'dan (Huwawa)¹⁴ bahseder. Enlil, sedir ormanını korumak için Humbaba'yı görevlendirmiştir. Ağzından alevler çıkan çok korkunç bir yaratık olduğunu, nefesinin ölüm koktuğunu, gürlemesinin kilometrelerce uzaktan duyulduğunu anlatır. Humbaba yüzünden kimse ormana giremez tek bir ağaç kesemez. Humbaba'nın ne kadar korkunç bir yaratık olduğunu anlattıktan sonra Gılgamış Enkidu'ya sedir ormanına gidip Humbaba'yı öldürmeyi ve sedir ağaçlarını kesmeyi teklif eder. Enkidu bu teklife karşı çıkar.

¹⁴ Huwawa, Humbaba'nın eski söylenişidir (Bottéro, 2006, s.240).

Dağlarda yaşadığını, hayvanların içinde dolaştığını anlatır. Gidecekleri ormanın çok uzak olduğunu, neden buna yeltendiğini anlamadığını söyler. Gılgamış, “*mademki bu dünyaya geldik bir şeyler yapmalıyız*” der. “*Ömrümüz bir rüzgâr gibi gelip geçici. Senin korkusuz eşsiz gücüne ne oldu? Ölmekten korkma. Ben ölsem de şanımlı arkamdan devam edecek*”. Bu konuşmaların akabinde birlikte silah ustalarının yanına giderler. Silah ustaları birbirlerine danışır. Altmış kiloluk baltalar, kılıçlar, kınlar hazırlarlar. Gılgamış ve Enkidu kılıçlarını, baltalarını kuşanır, Uruk kentinin kapısına varır. Gılgamış halkı ile konuşma yapıp gücünü daha da yüceltmek için Humbaba ile savaşacağını, bir bilinmeze doğru yol aldığını söyler ve onlardan selamet dilemelerini ister. Fakat Uruk halkının bu konuda gönlü çok rahat değildir. Genç olduğu için ne yaptığının farkında olmadığını, ağzından alevler püskürten, nefesi ölüm kokan Humbaba’yı yenmesinin çok zor olduğunu söylerler. Ama Gılgamış yine de bu isteğinden vazgeçmez ve tanrılardan destek isteyip onlara yakarır. Şamaş’a sağ salim geri dönebilmek için dua eder. Uruk halkının yaşlıları Gılgamış’ı Enkidu’ya emanet ederler. Enkidu’nun yolları bildiğini, savaşmaya alışkın olduğunu bu yüzden Gılgamış’ı korumak için ona öncülük etmesi gerektiğini belirtirler (Bottero, 2006).

Gılgamış yola çıkmadan önce annesi Ninsun’u görmeye gider. Her şeyi bilen Ninsun’un gidilecek en temkinli yolu onlara söyleyeceğini düşünür. Annesine gidip uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkacağını, onun için Şamaş’a dua etmesini ister. Şamaş’ın nefret ettiği bu yaratığı öldürüp geri döneceğini ve bütün ülkeye barış getireceğini anlatır. Bunun üzerine Ninsun odasına gidip yıkanır, üzerine güzel bir kıyafet giyer gerdanlığını takar. Terasa çıkıp bir tütsü yakıp Şamaş’a dua etmeye başlar. Geceleri ona bekçilik etmesini ona yol göstermesini diler. Tütsüyü söndürüp kötü ruhları def eder. Daha sonra Enkidu’ya seslenir. “*Benim kanımdan değilsin seni ben büyütmedim ama Gılgamış’ın en yakınısın. Benim oğlum gibisin. Arkadaşını koru, onun güvende kalmasını sağla*” (Çığ, 2018).

Gılgamış ve Enkidu Sedir ormanına doğru yola çıkarlar. İki yüz kilometre gidip yemek yerler. Üç yüz kilometre gidip dinlenirler. Bir buçuk ay boyunca yollarda kalırlar. Yedi dağ aşır dağın kenarına yerleşirler ve Gılgamış bir rüya

görmek için Şamaş'a dua eder. Tütsülüğünü boşaltıp rüya ayinine başlar. Esen bir rüzgâr ile derin bir uykuya dalar. Gece yarısı ansızın uykusundan uyanıp gördüğü rüyayı dostuna anlatır. Enkidu gördüğü rüyayı Humbaba'yı öldüreceklerine yorar ve Gılgamış'ın içini rahatlatır. Tekrar yola çıkarlar. İki yüz kilometre gidip yemek yerler. Üç yüz kilometre gidip dinlenirler. Bir buçuk ay boyunca yollarda kalırlar. Gılgamış dağın doruğuna çıkar, tütsülüğünü boşaltıp rüya ayinine başlar. Çenesini dizlerine dayayınca derin bir uykuya dalar. Gece yarısı ansızın uykusundan uyanıp gördüğü rüyayı dostuna anlatır. Enkidu, rüyasında gördüğü kişinin Şamaş olduğunu söyler. Şamaş'ın onlara yardım edeceğini, canavarı öldürmek için yol göstereceğini söyler. İki dost tekrar yola çıkarlar. Gılgamış uzun yolculukları süresince bu rüyaları her gece görmeye devam eder (Bottero, 2006).

Bu yolculuğun sonunda Sedir Dağı'na ulaşırlar. Gılgamış gözyaşları içinde Şamaş'a yalvarmaya başlar. Bana yardım et, dileğimi yerine getir diye haykırır. Şamaş ona göklerden uyarıda bulunur. *“Hemen izle onu, inine ulaşmasına izin verme, saklanmasına izin verme, henüz yedi sihirli elbisesini giymedi! Sadece tek bir elbisesi var”*. Bunun üzerine cesaretlenen dostlar Humbaba'ya birlikte saldırıya geçerler. Ormanın koruyucusu Humbaba ormanın içine kaçar, inine girince korkunç bir çığlık atar. Gılgamış ve Enkidu saldırmaktan çekinseler de birbirlerine verdikleri sözleri hatırlatırlar ve birbirlerini cesaretlendirirler. Buraya kadar geldik, bu kadar zorlu yolları aştıktan sonra başımız eğik geri mi döneceğiz diye hayıflanırlar. Ormanın girişinde bekleyip sedirlerin yüksekliğini seyrederek. Humbaba'nın izlerini görürler. Dik patikalar, belirgin yollar gözlerine çarpar. Çok uzakta Kutsal İrnini'¹⁵nin tapınağını görürler. Güzel kokular yayan, yaprak açmış sedirleri izlerler. Daha sonra Humbaba'nın gelmesini beklerken ellerine baltaları alıp sedir ağaçlarını kesmeye başlarlar. Ağaçların seslerini duyan Humbaba büyük bir öfke ile ininden çıkıp bağırmaya başlar. Gılgamış'a öfkeyle seslenir. *“Seni buraya hangi akılsız gönderdi. Kim öğütledi gelip benimle dövüşmeni. Sen Enkidu! Baba görmemiş, hiç ana sütü içmemiş balık yavrusu! Seni küçüklüğünden beri gözlemlerim. Buraya*

¹⁵ 'İrnina, İştâr'la bir tutuluyor ve kendisine şöyle sesleniliyor: 'Sen en güçlüsün, İgigilerin (Yeryüzü tanrılarının) en büyüğü, sen kraliçesin. Kükreyen asan, kızgın vahşi boğanın...güçlü kızı sana karşı durak kimse yoktur'. Buna göre İrnina Gezegenlerin tanrıçası Venüs'tür.'(İ. Gezgin, 2009, s.41).

kadar Gilgamiş'ı getiren yüreklendiren sensin! Seni öldürürsem şimdi içim rahat edecek". Bu sözler üzerine Gilgamiş konuşmaya başlar, Humbaba'nın yüzünün ve gövdesinin ifadesinin değişmesi onu ürkütür. Enkidu, Gilgamiş'ı cesaretlendirmek için onunla konuşur. Baltasına davranmasını söyler. Gilgamiş Humbaba'ya saldırır, onu başından yaralar. Topuklarını yere vurdukça Lübnan darmadağın olur. Şamaş dehşet fırtınalarını Humbaba'nın üzerine salar. Kuzeyden, güneyden, doğudan, batıdan kasırgalar kopar gelir. Ölüm yağar üzerlerine. Kaybedeceğini anlayan Humbaba Gilgamiş'a yalvarmaya başlar. *"Ey Uruk'un yüce evladı, bu dağın kralı Şamaş yetiştirdi seni, ben de senin emrine gireceğim, sana tüm ağaçları kendi ellerimle vereceğim. Senin kentinin güzelleşmesini sağlayacak güzelleştirecek tüm ağaçları saklayacağım senin için..."* Fakat Enkidu Gilgamiş'ı uyarır ona inanmamasını söyler. Humbaba Enkidu'ya da yalvarmaya başlar. Onu ormanın en kuytu yerine götürüp, parçalayıp akbabalara yem edebileceğini ama yapmadığını söyler. Gilgamiş'ı ikna etmesi için yalvarır fakat Enkidu tam tersine Gilgamiş'ı daha da kışkırtarak Humbaba'yı öldürmesini söyler. Enkidu'nun bunu yaptığını gören Humbaba ikisinin de peşini ölümün bırakmaması için ilenir. Enkidu ve Gilgamiş tam beş kere kılıçlarını Humbaba'ya sallarlar. Mızrak darbeleri ile sonunda Humbaba'yı öldürürler. Dağ zifiri karanlıklara gömülür. İki kahraman sedir ağaçlarını kesmeye başlarlar. Ağaçların kabuklarını soyup tomrukları işaretlerler. Çok yüksek boydaki ağaçları yerle bir ederler. Bu ağaçları Fırat nehrinden geçirerek Nippur'a kadar bir sal yardımıyla taşımayı planlarlar. Humbaba'nın başını da yanlarına alıp yola çıkarlar (Sandars, 1973).

İki kahraman ülkelerine geri dönerler. Gilgamiş uzun saçlarını yıkar, silahlarını temizler. Kirli çamaşırlarını çıkarıp temizini giyer. İşlemeli kemerini beline kuşanıp, krallık tacını başına geçirir. Yaptığı kahramanlığı duyan İstar Gilgamiş'ın bu halinden etkilenir. Gilgamiş'a olan aşkı anlatır onunla evlenmek istediğini dile getirir. Gilgamiş'a altınlar, güzel kokulu sedirler, saraylar, ayaklarını öpecek rahipler vaat eder. Memlekete bolluk getireceğini, keçilerin üçüz, koyunların ikiz yavrulayacağını, atların yarışlarda birinci geleceğini anlatır. Fakat Gilgamiş'ın İstar'da gönlü yoktur ve bu teklifini geri çevirir. Geri çevirmekle kalmayıp ona çok ağır sözler söyler. İstar'ın asla onun karısı olmasını istemediğini söyler. *"Soğukta*

sönen bir sobasın sen!, rüzgarlara fırtınalara dayanamayan bir saray, şarap tulumusun taşıyıcısının üstüne boşalan, ayakkabısın giyenin ayağını vuran, aşıklarının tekini bile sevmeyen sen!” Bütün bu ağır sözleri duyan İhtar çok öfkelenir. Göğe kadar tırmanır babası Anu'nun önünde gözyaşlarına boğulur. Gılgamış'ın onu aşağıladığını lanetler yağdırdığını söyler. Babasından Gökyüzü Boğasını ister. Onunla Gılgamış'ın canını almaktır niyeti. Eğer vermezse gidip Gılgamış'ın sarayını yıkacağını, cehennem'e inip ölüleri dirilteceğini, çoğaltacağını söyler. Bunu duyan Anu, eğer ona Gökyüzü Boğasını verirse ülkesine yedi yıl kıtlık geleceğini anlatır. İnsanlar için tahıl, hayvanlar için ot istif etmesi gerektiğini, yedi yıl kıtlığı gözetecek hazırlık yapması gerektiğini söyler. İhtar bu hazırlığı yapacağına söz verir ve Gökyüzü Boğasını alır. Uruk'un merkezine boğa ile birlikte vardıklarında Boğa'nın ilk aksırışında yerde bir yarık oluşur. İki yüz, üç yüz kişi bu yarığa düşer. Boğa'nın ikinci aksırışında başka bir yarık daha açılır. İki yüz, üç yüz kişi daha bu yarığa düşer. Boğa'nın üçüncü aksırışında bir yarık daha açılır ve bu sefer içine yarı beline kadar Enkidu düşer fakat bir sıçrayışta oradan kurtulur. Boğa'yı boynuzlarından yakalar, dostu Gılgamış'a haykırır. *“Sedir ormanlarının koruyucusunu alt ettik fakat bununla nasıl başa çıkacağız”* diye bağırır. İki birden boğanın boynuzlarını tutup ensesinin arasından bıçağı saplar. Kuyruğundan sıkıca kavrayıp boğa'yı yakalarlar. Boğa darbeyi alınca yere devrilir, yüreğini çıkarıp Şamaş'ın önüne koyarlar. Saygıyla tanrı'nın önünde eğilip yan yana dururlar. Olanları gören İhtar öfkeden daha da deliye döner ve yas tutmaya başlar. Gılgamış'ın kendisini aşağıladığını söyleyerek yakınır. Bunu duyan Enkidu boğa'nın bir budunu koparıp onun yüzüne fırlatır. Eğer elime geçirseydim aynısını sana da yapar, bağırsaklarını senin kollarına asardım diye haykırır. İhtar etrafına yosmaları, cariyeleri toplayıp bu budun etrafında ağıtlar yakar. Gılgamış tüm maden ustalarını çağırıp boğanın lacivert taşı ile kaplı boynuzlarını aldirtir. Koruyucu tanrı Lugalbanda'ya armağan olarak verir. Bu başarısının üstüne Gılgamış kendisiyle daha da övünmeye başlar. Saraydaki hizmetkâr kadınlara *“Bu ülkenin en yakışıklısı kim? Bu ülkenin en yiğidi kim?”* diye sorular sordurtur. Gılgamış başarısını kutlamak için şölenler düzenletir. Böyle bir şölenin gecesi Enkidu bir rüya görür. Rüyasında tanrıların toplanıp bir toplantı yaptığını görür. İlk önce sedir ormanının koruyucusu Humbaba'yı daha sonra da Gökyüzü Boğasını öldürdükleri için ikisinden birinin cezalandırılması gerektiğini düşünürler.

Enkidu uyanıp rüyasını anlattığında Gılgamış ile birlikte Nipur'a gitmek istediğini söyler. Orada Enlil'in tapınağına gidip ona ölmek için yalvarmak ister. Fakat oraya gittiğinde Enlil'in kapısı önünde çok kötü sözler sarf eder. Sedir ormanından kendisinin getirerek yaptığı ahşap kapıyı yıkıp parçalamakla tehdit eder. Gılgamış onun bu davranışlarına anlam veremez. Rüyasının kötü olaylara değil iyi olaylara gebe olacağını söyler (Sandars, 1973).

Enkidu çok kısa bir zaman içinde hastalanıp yataklara düşer. Gılgamış onun hastalığından çok etkilenir ve en iyi hekimleri çağırıp tedavi ettirmeye çalışır ama Enkidu her geçen gün daha da kötü olmaya devam eder. Enkidu hasta yatağından Güneş Tanrısı'na ağlayıp, gözyaşı döker. Onu Uruk'a getiren yosma'ya lanetler yağdırır. Başına gelen bütün kötü olaylardan onu sorumlu tutar. Göklerden bunu duyan Şamaş ona kızar. *“Sana şarap içmeyi, yemeyi, giyinmeyi o öğretti. Onun sayesinde insan gibi yaşadın. Sana öz kardeşin Gılgamış'ı getirdi. Senin krallara layık yataklarda yatmanı sağladı”*. Enkidu bunları duyunca söylediklerine pişman olur ve bütün kötü beddualarını geri alıp yosma'ya çok güzel dualar eder (Bottero, 2006).

Enkidu hasta yatağında yatarken Gılgamış ile uzun sohbetleri olur. Ona içini döker. Sedirleri kesip ormanı talan edenin kendisi olduğunu, Humbaba'yı öldürmesi için ona baskı yaptığını, boğa'yı alt ettiğini ve bunlar yüzünden karanlığın onu içine çekmeye çalıştığını anlatır. Artık dönüşü olmayan bir yola girdiğinin farkındadır. Gılgamış Enkidu'nun hastalığı sebebiyle yıkılır. Ne yapacağını bilemez bir halde sürekli gözyaşı döker. Sürekli tanrılara dua eder, yakarır. Gılgamış ne yaparsa yapsın Enkidu her geçen gün daha da halsizleşir, yatağında kıpırdamaz hale gelir. Geçen on iki gün sonunda Enkidu ölür. Enkidu'nun ölümü üzerine Gılgamış ne yapacağını bilemez halde sürekli ağlar. Bütün Uruk halkının Enkidu için ağlamasını, ağıtlar yakmasını ister. Gece, gündüz, gözyaşları dinmezcesine ağlamalarını ister. Bütün memleketin, hayvanların, birlikte gittiği Fırat Nehrinin, köylülerin, yiğitlerin, rahiplerin ağlamasını söyler. Enkidu'nun ölümünü bir türlü içine sindiremez. Kendisini kaybeder, yerlere yatıp saçını başını yolar. Üzerindeki bütün süslü kıyafetleri paramparça olur. Gün ağarıp ertesi gün olduğunda Gılgamış ülkedeki

bütün demir ustalarını taş ustalarını çağırıp Enkidu'nun heykelini yapmalarını emreder. Gılgamış yedi gün boyunca Enkidu'nun başında ağlar. Ancak yedi gün sonra Enkidu'yu defnedebilirler (Sandars, 1973).

Enkidu'nun ölümü üzerine yıkılan Gılgamış bu sefer kendi ölümünü düşünüp kederlenmeye ve korkmaya başlar. Ölümlü olduğunun ve bundan kurtulamayacağını düşünen Gılgamış tanrıların ona bahsettiği Utnapiştim'i düşünür. Tufandan geriye sağ salim kurtulan tek kişi olan Utnapiştim ölümsüzlüğü elde eden tek canlıdır. Gılgamış süslü kıyafetlerini bırakır, Utnapiştim'i bulma amacıyla çok uzun bir yolculuğa çıkar. İlk gece dağın geçidine varınca orada aslanlar görür. İlk önce ne yapacağını şaşırarak Gılgamış baltasına davranır o iki aslanı öldürür. Ertesi gün yolculuğuna devam eder. İkiz dağlara vardığından bu dağların altında insan akreplerin nöbet tuttuğunu görür. Görünüşleri tüyler ürpertici, dehşet verici olan bu insan akrepler doğan güneşi batıncaya kadar korumak için nöbet tutarlar. Biri kadın biri erkek olan bu akrep insanlar Gılgamış'ın yolculuğunu sorgularlar. Böylesine zorlu dağları aşip nereye gitmek istediğini merak ederler. Gılgamış, sonsuz hayata kavuşmuş Utnapiştim'i bulmak için yollara düştüğünü anlatır. Ona hayata ve ölüme dair sorular sormak istediğini, ölümsüzlüğü nasıl elde ettiğini öğrenmek istediğini anlatır. Akrep insanlar bu yolculuğun çok zor olduğunu şimdiye kadar kimsenin bu kadar uzun yollar gelmediğini söylerler. Dağların geçidi zifiri karanlıktır ve hiç ışık girmez. Fakat Gılgamış bu yolculukta ısrarcı olduğunu ne olursa olsun bu dağları aşacağını söyler. Gılgamış'ın ısrarcı tavrına karşı akrep insanlar onun geçide girmesine izin verirler. On kilometre yol aldıktan sonra geçit gerçekten zifiri karanlık olur, hiçbir şeyi göremez hale gelir. Kırk kilometre yol aldıktan sonra en ufak bir ışık bile göremez. Bu karanlığın içinde yaklaşık doksan kilometre yol alır ve yolun sonunda bir rüzgâr esintisi hisseder. Fakat hala hiçbir ışık belirtisi göremez. Yüz yirmi kilometrelik yolun sonuna geldiğinde her yer apaydınlık olur. Değerli taşların ve meyvelerin olduğu bir bahçeye çıkar. Her yer lacivert taşı ile bezelidir. Sedir, keçiboynuzu, doğal cam elmaslarla bezeli bir bahçenin içinde bulur kendini. Onun bu yolları aştığını gören Şamaş, hiçbir ölümlünün bu zorlu yolları aşmadığını asla aşamayacağını, Gılgamış'ın istediği hayata asla ulaşamayacağını söyler (İ. Gezgin, 2009).

Deniz kıyısında, tanrıların ona verdiği bahçede yaşayan Tavernacı Siduri uzaktan hayvan postuna sarılmış, yüzü gözü sararmış, gönlü umutsuzlukla dolu Gılgamış'ı görür. Onun kötü biri olduğunu düşünür ve kapısını kapatıp sürgüyü çeker. Bunu fark eden Gılgamış, Siduri'ye sitem eder. Ona ne kötülük ettiğini anlayamaz. *“Ben ki Gökyüzü Boğasını öldürdüm, sedir ormanı bekçisi Humbaba'yı alt ettim. Çok uzun yollardan geldim”*. Siduri bu kadar güçlü, kuvvetli bir adamın nasıl bu kadar bitkin, süzgülüm umutsuzca dolaştığına anlam veremez. Gılgamış ona başından geçenleri anlatır fakat Siduri asla Utnapiştim'e ulaşamayacağını, önündeki dağları, okyanusları geçse bile ölüm sularını asla geçemeyeceğini söyler. Ölüm sularına vardığında Utnapiştim'in kayıkçısı Urşanabi'ye rastlayacağından bahseder. Fakat Gılgamış bu duyduklarına çok öfkelenir ve ormana doğru yola çıkar. Orada Urşanabi ile karşılaşır. Ona da başından geçenleri anlatır. Utnapiştim'e ulaşip ölümsüzlüğü nasıl elde ettiğini öğrenmesi gerekmektedir. Urşanabi ölüm sularını aşmaları için ormandan her biri otuz metre uzunluğunda yüz yirmi tane sıruk getirmesini ister. Gılgamış ormana gidip yüz yirmi direk keser, onları Urşanabi'ye getirir. Bunun üzerine ikisi de tekneye binip yola çıkarlar. Üç gün boyunca yol alırlar. Ölümcül suya vardıklarında sırukları kullanarak ilerlerler. Urşanabi, Gılgamış'ı ellerinin ölüm suyuna değmemesi konusunda uyarır. Yüzyirmi sıruğu kullanıp bitirdiklerinde Utnapiştim'in yanına varırlar (Bottero, 2006).

Utnapiştim teknede bu yabancı adamı görünce şaşırır. Teknesinin başında yüzü gözü solmuş, posta sarınmış bu adamın ne işi olduğunu sorgular. Gılgamış ile karşı karşıya gelince ona neden bu kadar zorlu yolları aşmış geldiğini sorar. Gılgamış, çok sevdiği arkadaşını, kardeşini kaybettiğini, onun ölümünden sonra içini çok büyük bir umutsuzluk kapladığını anlatır. Günlerce hiç durmadan ağladığını, en yakın arkadaşını toprağın altına gömdüğünü, kendisinin de bir gün aynı şeyi tadacağından korktuğunu anlatır. Bu uzun yolculuğunda kimlerle karşılaştığını, ona nasıl ulaştığını söyler. Tanrılar tarafından ölümsüzlük bahşedilen Utnapiştim'in bunu nasıl elde ettiğini ona anlatmasını ister. Fakat Utnapiştim ona neden isyan ettiğini sorar, *“Tanrılar sana taht vermiş, eline ne geçer kendini böylesine perişan etmekle. Ölüm herkesi alır götürür, hiçbir şey ebediyen var olmaz, sonsuz değildir”* der. Fakat Gılgamış ısrarla onun ölümsüzlüğü nasıl elde ettiğini öğrenmek ister. Bunun üzerine Utnapiştim ona

gerçekleri anlatır. Fırat'ın kıyısındaki Şurruapak şehrinde insanlar ve tanrıların bir arada yaşadığını anlatır. Fakat tanrılar bir süre sonra insanların çoğalmasından ve çok gürültü yapmasından şikâyet etmeye başlar. Enlil tanrılar ile bir toplantı yapar ve insanların başına bir felaket gönderip onları yok etmek ister. Fakat Ea bu kararı bir türlü içine sindiremez ve Utnapiştim'in rüyasına girerek onu bu konuda uyarır. Bir an önce bir gemi yapmasını ve bütün canlıların tohumu, her türlü hayvan ile birlikte gemiye binmesini söyler. Kentteki diğer insanlara da Tanrı Enlil'in ona çok sinirlendiğini ve artık başka şehre gitmek zorunda olduğunu bu yüzden de bir gemi inşa ettiğini söylemesini öğüt verir. Bunun üzerine Utnapiştim altı katlı bir gemi yapar. Yedi gün süren bu geminin yapımında çalışan işçilere yemekler yedirir, şaraplar içirir. Yedinci günün sonunda ailesi ile birlikte gemiye biner ve gece çok güçlü bir fırtına kopar. Bütün ülke altüst olur. Tanrılar bile fırtınadan korkup geri çekilirler. Fırtına ve tufan altı gün yedi gece sürer. Gemi Nisir Dağı'nın tepesine oturur. Rüzgâr dinip, güneş açınca Utnapiştim dışarıya bir güvercin uçurup beklemeye başlar fakat güvercin konacak bir yer bulamaz ve gemiye geri döner. İkinci gün bir kırlangıç gönderir fakat kırlangıç da konacak bir yer bulamayıp geri döner. Üçüncü gün ise bir karga gönderir. Fakat karga bir daha geri dönmez. Bunun üzerine Utnapiştim suların çekildiğini anlar ve bir kurban keser. Fakat tanrı Enlil gemiyi görünce çok öfkelenir. Bütün insanların ölmesini isteyen Enlil, Utnapiştim ve ailesinin yaşamasından memnun kalmaz. Fakat bu tufan yüzünden diğer tanrılar çok öfkelidir ve Enlil'e hesap sorarlar. Bunun üzerine Enlil, bu tufandan sağ çıkan Utnapiştim ve karısının bundan sonra ırmakların ağzında yaşayacaklarını ve artık tanrılar gibi ölümsüz olacaklarını söyler. Başından geçenleri anlatan Utnapiştim, Gılgamış'ın ölümsüzlüğü istiyorsa tanrıları toplaması gerektiğini söyler. Bunun için altı gün yedi gece hiç uyumadan beklemesi gerekir. Fakat Gılgamış yerine oturur oturmaz uyku bastırır ve yorgunluğuna yenik düşer. Utnapiştim bunu görünce karısından her gün Gılgamış'ın başına bir ekmek koymasını ister. Uyandığı zaman Gılgamış hiç uymadığını iddia etmesin diye bir kanıt olmasını ister. Karısı dediğini yapar ve her gün bir somun ekmek pişirip başucuna koyar. Tam yedincisini pişirecekken Gılgamış uyanır. Tam uyuyacakken uyandım der. Fakat Utnapiştim başucundaki ekmekleri saymasını ister. Böylece kaç gün uyduğunu

anlayabilecektir. Gılgamış ekmekleri görünce panik olur. “*Ben nereye gideceğim şimdi ölüm beni kapımda bekliyor...*”. (Bottero, 2006).

Utnaşıtim evine göndermek üzere Gılgamış’ın üstünü başını temizlettirir. Güzel kıyafetler giydirir, tam tekneye bindireceklerken Utnaşıtim’in karısı onu eli boş göndermek istemez. Tanrıların sırrı olan bir bitkiden bahseder. Suyun altında yetişen bu bitki biraz dikenlidir. Fakat onu suyun altından çıkarmayı başarır, elleri yitirmiş olduğu gençliğini ona geri getirecektir. Gılgamış hiç tereddüt etmeden suyun kenarına gider ve bitkiyi çıkarmak için suya dalar. Suyun dibinde bitkiyi gören Gılgamış elleri yaralansa da bitkiyi çıkarmayı başarır. Urşanabi ile birlikte dönüş yoluna giren Gılgamış, Uruk’un ihtiyarlarını bu bitki sayesinde gençleştireceğini, en son da kendisi yiyip gençliğini baştan elde edeceğini söyler. Bir süre yol aldıktan sonra konaklamak isterler ve Gılgamış burada serin bir gölet görür. Hemen içine atlar ve yıkanmaya başlar fakat bu sırada suyun derinliklerinde yatan bir yılan hemen bitkiyi kaptığı gibi derisini değiştirir ve tekrar göle dalar. Gılgamış bu olayın karşısında ne yapacağını şaşırır ve oturup ağlamaya başlar. Artık o bitkinin sefasını Gılgamış değil yılan sürecektir. Gılgamış bulduğu tek ipucunu da kaybeder ve yenilgiyi kabullenerek Uruk’a dönmek üzere tekrar yola çıkar (Çığ, 2018).

Gılgamış Uruk’a vardığında kayıkçı Urşanabi’den surların tepesine çıkıp duvarları incelemesini ister. Yedi Bilge’nin yedisi birden bu kentin temellerini atmıştır. Surlar pişmiş tuğlalardan yapılmıştır. Kentin genişliği üç yüz hektar, bahçeleri de bir o kadar... Göz alabildiğine büyük topraklar İştâr’ın kutsal kentidir (Bottero, 2006).

3. BÖLÜM: GILGAMIŞ'I YENİDEN OKUMAK

3.1. Yeniden Okumak Üzerine

İnsanlık tarihi günümüze aktarılan kadim mitler ve sembolik imgeler tarafından yeniden keşfedilmeye çalışılmaktadır. Arkeologlar geçmişin derinliklerini ortaya çıkarırken sadece çok değerli görülen tarihi olayları değil aynı zamanda ilk insanlardan beri var olan sanatı, inancı, dilleri de insanlığa kazandırmışlardır. İnançları ortaya çıkarabilmek için din tarihçileri çabalarken, kültür antropologları da bu mitlere hayat vermişlerdir. Tüm bu mitlerin aktardıkları sembollerin; ilkel insanların hayal gücüne ait olduğunu düşünmek, modern insanın düştüğü en büyük yanlış olmuştur. Jung tarafından açılan analitik psikoloji okulu ilkel insan ve modern insan aklı arasındaki ayrımı yıkmak için çabalayan ve bu simgelerin yeniden değerlendirilmesini sağlayan en önemli kurum olmuştur (Henderson, 2018 s.102).

Günümüze baktığımızda insanlar yetiştirildiği toplumların mitlerle çevrili olduğunu fark edememektedir. Sorgulamadan kabul edilen savaş hikâyeleri, dini anlatılar, toplumsal kaoslar ve daha çoğaltılabilecek insanı barındıran her durum, bir takım kahramanlık hikâyelerini içinde barındırmaktadır. İnsan doğduğu andan itibaren etrafında şekillenen doğum - ölüm hikâyelerine akıl ile bakmayı reddeder. Entelektüel seviyesi yüksek olarak adlandırılan herhangi bir modern akıl bile bu hikâyeleri fark etmeden kabullenmektedir. O zaman geçmişten bir takım anlatıları içeren ve günümüze doğaüstü hikâyeler olarak aktarılan mitlerin gerçekliği neden sorgulanmaktadır? Geçmişten gelen bu hikâyeler aslında insanlık için aynı önemi arz etmeye devam etmektedir. Bugün dramatik olarak adlandırılan bir takım olayların günümüz mitine dönüşmesi ile ilkel insanın aktardığı mitler arasında pek de fark yoktur. Ama tabii ki değişen zaman ve teknoloji ile birlikte gelişen akıl, bu hikâyelerdeki sembolik ifadelerin açıklamasını arzulamaktadır. Bu sebeple ele alınan Gılgamış mitosu modern insanın aklına uyacak şekilde, yeniden okuma ihtiyacı hissedilerek yer yer psikoloji, sosyoloji ve antropolojiden destek alarak yorumlanmaya çalışılmıştır.

3.2. Gılgamış Mitini Temelleyen Metaforlar

3.2.1. Kahramanın Doğuşu

“Mitoloji”, antik zamanların psikolojisi,
 “Psikoloji”, modern zamanların mitolojisidir.
 J. Hillman

Kahraman miti, en yaygın olarak karşımıza çıkan ve dünyada en çok bilinen mitler arasındadır. İlkel kabilelerden başlamak üzere, Mezopotamya, Yunan, Roma, Uzak Doğu vb. dünya mitolojilerinde varlığını göstermektedir. İnsanın neden mit yaratma ihtiyacı hissettiği araştırıldığında, kahraman mitlerinin çözümlemeleri bu konudaki ilk verileri ortaya çıkaracaktır. İnsanın psikolojik yansımalarının net bir şekilde okunabilmesine ve analiz edilebilmesine olanak sağlayan kahraman mitleri, mitosların gerçek – hayal arasındaki kavram karmaşasını gidermek için de doğru bir kanal oluşturmaktadır. Kahraman mitleri ayrıntılı bir şekilde ele alındığında her milletin içinde bulunduğu mekâna, doğaya, inanca göre değişen farklı anlatımlara sahip olduğu görülür. Fakat insanın ortak akıl yürütmesi daha doğrusu duyguların ortak varlığı bu mitoslarda belirgin olarak tekrarları içerir.

Kahraman mitlerinde karşımıza çıkan ana karakter her daim zor koşullarda ve mucizevî bir doğum ile dünyaya gelir. Kral - kraliçe - saray ortamından, aniden gelişen bir olay sebebiyle koparılır ve mütevazı bir yaşam ortamına geçiş yapar. Doğuştan gelen önemli ve doğa üstü bir güce sahiptir. Bu gücü ortaya çıkarmak için kötülerle mücadele etmesi gerekir, ihanete uğraması onu daha güçlü kılar ve ölümle baş ederek kahramanlık hikâyesini oluşturur. Bu kahramanlık hikâyeleri her ne kadar doğaüstü ve anlamsız olaylara gebelik ediyor gibi görünse de bireyin kendi kimliğini keşfedebildiği ve bilinçaltının yansımalarını görebildiğimiz önemli bir gerçekliği yansıtmaktadır.

Campbell (2018), kahraman mitoslarında üç aşamanın varlığından bahseder. Bunlar; *maceraya çağrı*, *maceranın reddedilişi*, *doğüstü yardım alma*'dır. Maceraya çağrı'da kahraman mutlaka anlaşılamayan güçlerle bir takım ilişki içerisinde. Ya bir kaza, ya bir çağrı, bazen de tesadüf maceranın başlaması için yeterlidir.

Mitolojinin bizlere sunduğu kahraman figürü sıra dışı güçleri ile doğan, yüceltilmiş bir karakterdir. Toplum tarafından ödüllendirilen ve yüceltilen, bazen de reddedilen kişidir. Fakat doğuştan gelen o gizemli güçleri ve yetenekleri sayesinde toplumda kabul gören bir bireye dönüşecektir. Kahramanın doğuşunu başından bilmek daha sonrasında atılacağı maceralara da referans vermektedir. Kahraman mitosunu neredeyse her mitosta karşımıza şu şekilde çıkar: Kral, kraliçe veya kralın kızının mutlaka doğum ile ilgili bir problemi vardır. Bir evlat sahibi olabilmek için ya dileklerde bulunulur ya da sarayın kâhininin zaten doğacak olan bir çocuğun veya torunun kralı öldüreceği ile ilgili bir öngörüsü vardır. Fakat doğacak olan bu çocuk mutlaka erkek çocuktur ve kesinlikle kralın yerinde gözü olan, ona rakip, ya da onu öldürecek olan düşman olarak tasvir edilir. Doğacak olan çocuk ile ilgili haberi alan kral, bu çocuğu kesinlikle istemez ve öldürülmesini emreder. Bu emre uyamayan vicdanlı birileri (bir vezir, bahçıvan veya hizmetçi) çocuğu öldürmek yerine bir sepetin içinde suya veya ormana bırakır. Kahramanın yolculuğu aslında bu noktada başlamış olur. Çocuğu bulan bir hayvan, çoban, bahçıvan veya hizmetkâr ona sahip çıkar, dişi bir hayvan ya da bir kadın tarafından emzirilip hayata bağlanır. Aynı zamanda mütevazı ve fakir olan bu ailenin çocuğu da olmuyordur. Kahramanlar bu aileler sayesinde, daha doğmadan haklarında verilmiş olan ölüm hükmünden kurtulmuş olurlar. Kehanetlerini gerçekleştirmek için başka diyarlarda fark etmeden, bazen de bilerek babadan intikam almak için hazırlanırlar. İntikam alınacak olan kişinin baba figürü olması bize psikolojide de sıklıkla karşımıza çıkan Oidipus mitosunu hatırlatır.

Oidipus ve Gılgamış mitosunu kahramanlık mitosları içerisinde en bilinen ve önem verilen mitoslardır. Araştırmacılara, mitleri psikolojik alt yapıyla okumaya imkân veren ve içerisinde çok fazla sembol barındıran bu mitler birbirine çok benzese de yer yer bazı farklılıklara sahiptir. Gılgamış'ın kahramanlık serüvenlerinin

başlamadan öncesini incelemek ve diğer mitoslarla karşılaştırmak, bu mitosun yeniden ve doğru okunmasını sağlayacaktır.

Uruk'ta kral olan Enmekar, sadece tek bir kız evlada sahipmiş ve yerine bırakabileceği bir varisi yokmuş. Bir oğlu olmadığı için gizliden gizliye sürekli üzgün olan kral kentini emanet edecek kimsesi olmadığı için kahrolurmuş. Bir gün saraya bir Keldani falcısı gelmiş ve Uruk kenti ile ilgili bir kehaneti olduğunu söylemiş. Kral da onu huzuruna kabul etmiş ve falcının dediklerini dinlemek istemiş. Fakat falcının söyledikleri kralın çok canını sıkmış ve üzüntüden ne yapacağını şaşırılmış. Falcının söylediğine göre kralın kızının bir oğlu olacak ve büyüdüğünde kralı öldürüp yerine geçecekmiş. Kral kızına çok üzülse de kendi tahtının ve canının korkusuna kapılıp kızının doğum yapmaması için çareler aramaya başlamış. En sonunda kızını bir kuleye kapatıp kimseyle görüştürmeyerek bu işe bir çözüm bulabileceğini düşünmüş. Kapısının önüne bekçi de koysa, bir şekilde kehanet gerçekleşmiş ve kız hamile kalmış. Dokuz ay sonra kız doğum yaptığında kapıdaki bekçi bu durumu görünce kendi canından korkmuş ve çocuğu alıp kuleden aşağı atmış. Fakat birçok mitosta olduğu gibi pencerenin önünden geçen bir kartal hemen çocuğu havada yakalamış ve çok uzaklarda bir hurma bahçesine bırakmış. O sırada bahçede olan bahçıvan çocuğu fark etmiş ve olanlara anlam veremese de onu evine, karısına götürmüş. Bir türlü çocukları olmayan çift bebeği görünce çok sevinmiş ve onu büyütme kararı vermiş. Kendileri çok cahil oldukları için de bu çocuğa “her şeyi bilen, her şeyi gören” anlamına gelen Gılgamış ismini vermişler. Çocuk onların yanında büyümüş; çok güçlü, kuvvetli, yakışıklı bir delikanlı olmuş. Fakat Gılgamış bir süre sonra adına yaraşır biri olmak için dünyayı gezmeyi ve daha çok şey öğrenmeyi istemiş. Anne ve babasının iznini alıp yola koyulan Gılgamış bir sürü şehir gezmiş, okumayı yazmayı öğrenmiş, bilgisini daha da arttırmış ve bir gün Uruk denen şehre yolu düşmüş. Şehre girdiği anda Uruk halkı onun kim olduğunu merak etmiş ve görüntüsünden etkilenip etrafına toplanmış. Şehrin yaşlıları Gılgamış'ı görünce yakın zamanda kaybettikleri kralın yerine Gılgamış'ın geçmesini teklif etmişler. Çünkü kral yerine bir varis bırakmadan hayata veda etmiş. Bilge yaşlıların söylediği teklifi halkta desteklemiş ve Gılgamış'a kralları olması için ısrar etmişler.

Gılgamış'ta ayağına gelen bu teklifi geri çevirememiş ve Uruk şehrinin kralı olmuş (İ. Gezin, 2014; Çığ, 2018; Rank, 2016; Sandars, 1973).

Gılgamış'ın doğum mitosunda, diğer mitoslardan farklı olarak Gılgamış'ın babasının kim olduğu bilinmez ve bu sebeple hayatındaki tek erkek olan dedesi aslında rakibi haline gelmiştir. Fakat diğer mitlerden farklı olarak erkeğin erkekle olan güç savaşında, Gılgamış'ın dedesini bilerek veya yanlışlıkla da olsa öldürmek zorunda kalmadığı görülür. Kehanet bir şekilde gerçekleşmiştir fakat Oidipus mitindeki gibi acı verici bir gerçekle sonlanmamıştır. Belki de doğum mitosunun bu şekilde sonuçlanması ve Gılgamış'ın kimsenin canına kast etmeden kral olabilmesi, önündeki başarılarının, bir bilge olarak anılabilmesinin ve günümüzde ölümsüzlüğü kesinlikle elde edebilmiş olmasının sebebidir.

Gılgamış mitinde de gösterildiği gibi, “kahramanın anne babasıyla olan normal ilişkilerinin tüm bu mitlerde sürekli bozulduğu görülür, bu nedenle kahramanın doğasında bir şeylerin böyle bir bozukluk yarattığı düşünülebilir ve bunun nedenlerini bulmak pek de zor değildir. Kıskançlığa, hasede, iftiraya herkesten daha fazla maruz kalan kahraman için, anne babasından gelen kökenleri sıklıkla en büyük stres ve utanç kaynağı olması kolayca anlaşılabilir ve belki kahramanlık zamanının modern taklitlerinde de bu motifin üzerinde durulmuştur” (Rank, 2016, s.75). “Kahraman imgesi, psikolojik anlamda kişisel ego ile özdeş görülmemelidir. Kahraman imgesi daha çok sembolik araç olarak tanımlanabilir. Ve bu sembolik araç yoluyla ego kendini çocukluğun ilk döneminde ebeveynlerle ilgili imgelerin çağrıştırdığı arketiplerden ayırır” (Jung, 2018, s.124). Freud'un çalışmalarına bakıldığında çocuk kalan yetişkinlerden bahsedilen bir grup vardır. Çocuksu ruh halinden sıyrılamayan bu grup nevrotik olarak adlandırılabilir. Bedenen büyürken ruhsal olarak büyüyemeyen bu nevrotikler hayali dünyada takılı kalarak aslında mit oluşumunu sağlar. Büyümeye çalışan çocuğun ailesinin gözetiminden çıkması en sancılı dönemi oluşturur. Ciddi bir otorite altında olan çocuğun aynı zamanda anne ve babasına benzemek, onları örnek almak, onlara kendini ispat etmek gibi çok ciddiye aldığı durumlar vardır. Fakat zihin gelişmeye başladığında ve farklı ebeveynlerle karşılaştığında çocuk altında olduğu otoriteyi sorgulamaya ve

karşılaştırmaya başlar. Diğer çocuklarla kendisini kıyaslama - bu bir arkadaş ya da kardeş de olabilir – aileye yeni giren biri yüzünden kendini önemsiz hissetme ve sevgiden yoksun kaldığını düşünme şekli, çocuğu üvey evlat edinilme duygusunu hissetmeye kadar sürükler. Bu duygular da çocuğun aile ile bağlarını koparma isteğini tetikler. Bu nedenleri araştırırken, mitlerin oluşumunu anlamının bu çocuksu hayal gücünden geçtiği bilinmelidir. Sadece çocuğun hayal gücü kontrol edilemez derinliktedir. Bu sebeple anlamına ulaşamayan yersiz görünen mitolojik imgeleri anlamak için bir çocuğun hayal gücünü incelemek gerekir (Sandars, 2016).

Tüm bunların yanında cinselliği fark etme durumu da devreye girer. Erkek çocuk babayla savaş halindedir. Anne kutsal ve korunması gereken bir konumdayken baba figürü en büyük düşman, kurtulması gereken figüre dönüşür. Bu dönemde çocuk ebeveynlerini değiştirip yerine daha güçlü, yüksek sınıftan ebeveyn koyma eğilimindedir. Oidipus, Paris¹⁶, Perseus¹⁷ gibi mitlerde kraliyet ailesine mensup baba figürü, öleceğiyle ilgili bir kehanetle karşılaşır. Çocuğun terk edilmesine sebep olan bu kehanet ve çocuk için tehdit oluşturan baba figürü ile sürekli bir rekabet içerisine girmesine sebep olur. Gerçek hayatta da baba (bazen kardeş) ve çocuk arasındaki gerginlik bilinçdışından annenin sevgisi için yarışma dürtüsünü oluşturur. Oidipus miti, bizi bu söylemlerin gerçekliği ile karşı karşıya getirir. Aynı zamanda İsa, Musa, Kiros mitosları içinde de benzer özellikler görülür (Rank, 2016).

¹⁶ Truva kralı Priamos ve karısı Hekabe'nin Hektor adında bir oğlu vardır. Hekabe bir gün diğer çocuğuna hamile kalır ve rüyasında bütün şehri ateşe veren bir kütük doğurduğunu görür. Kahin'e akıl danışır ve kahin çocuğun bela getireceğini onu vermesi gerektiğini söyler. Hekabe'de çocuğu doğurunca bir köleye verir, köle de çocuğu kaz dağının tepesine çıkarır. Çocuğu beş gün boyunca bir ayı emzirir. Köle tekrar dağa çıktığında çocuğun hala yaşadığını görür ve alıp kendi evine götürür. Adını da Paris koyar. Paris çok güçlü ve yakışıklı bir genç olur büyüdüğünde gerçeği öğrenir. Babasının düzenlediği bir oyun olduğunu öğrenip şehrine geri döner. Orada tüm oyunları kazanır daha sonra ailesi de onu tekrar aileye geri kabul eder. Fakat kehanet gerçekleşir. Paris, Helen'i kaçıtır ve şehir alevler altında kalır (Rank, 2016, s.29-30).

¹⁷ Argos kralı Akrisios oğlu olmadan yaşlanır. Bir kahine' danışır ve kahin kızının bir oğlu olacağını ve onu öldüreceğini söyler. Kral da bunu önlemek için kızını bir kuleye hapseder. Fakat Zeus altın bir yağmur kılığından bu kuleye çatıdan sızar ve kızı hamile kalır. Bir gün kral kızının odasından bebek Perseus'un sesini duyar, kızını ve Perseus'u bir kutuya kapatır ve denize atar. Fakat bir balıkçı anne ve çocuğu ağlarıyla çekerek denizden kurtarır. İkisini de evine alır fakat balıkçının kardeşi Polydectes anneye aşık olur. Perseus'u istemediği için de onu gönderir. Perseus birçok kahramanlığı başarıyla tamamladıktan sonra bir yarışma sırasında elindeki disk elinden fırlar ve yanlışlıkla dedesinin ölümüne sebep olur (Rank, 2016, s.32-33).

Yunan mitolojisinin en bilinen karakterlerinden olan Oidipus'un annesi ve babası kraliyet ailesine mensuptur. Kral Laios ve Kraliçe Jocaste uzun bir süre çocuksuz bir evlilik geçirirler. Kâhine danışan kral bir çocuğu olabileceğini fakat bu çocuğun büyüünce onu öldüreceğini ve karısıyla evleneceğini öğrenir. Bunun üzerine dehşete kapılan kral, çocuk yapmamak için cinsel ilişkiden kaçınır. Fakat sarhoş olduğu bir gece karısını hamile bırakır ve bir oğlu olur. Tabi ki bu korkunç kehanetin yerine gelmemesi için oğlunu öldürtmesi gerekmektedir. Ve doğumdan tam üç gün sonra bir çobana verip onu Cithaeron nehrine terk etmesini ister. Fakat çoban bu bebeğe kıyamaz ve çocuklarının olmadığını bildiği Corinth kralı Polybus'un çobanlarından birine emanet eder. Polybus, Oidipus'u kendi evladı gibi yetiştirir. Oidipus büyüdüğünde, kendisi hakkında yazılmış olan kehaneti duyar. Bu kehanetin gerçekleşmemesi için de gerçek ailesi sandığı üvey anne ve babasından uzaklaşmak ister. Thebes'e doğru yola çıkan Oidipus yolda babası olduğunu bilmediği Laios ile karşılaşır. Aralarında yol yüzünden bir tartışma çıkar ve Oidipus babasını öldürür. Kimi öldürdüğünün bilincinde olmayan Oidipus Thebes'e doğru yoluna devam eder. Bu sırada şehre bela olmuş Sphinks denen bir canavar ile karşılaşır. Sphinks'in bilmece ve sorularına doğru cevap veren Oidipus onu da alt eder. Sphinks bu sorulara ilk defa doğru cevap veren bu adamın karşısında kahrolur ve kendini kayalıklardan atar. Şehri kurtaran Oidipus'u halk büyük bir sevinçle karşılar. Kralları da öldüğü için bu kahramanlığı ülkenin kraliçesiyle evlendirilerek taçlandırılır. Bu olayın akabinde şehir büyük bir veba salgınıyla baş başa kalır. Bu felaketin sebebini öğrenmek için kâhinlere giden Oidipus kendi kehaneti ile karşı karşıya gelir. Üvey ailesinden kaçarken kendi ailesinin yanına gittiğinden ve kehanetini gerçekleştirdiğinden haberi yoktur. Babasını öldürüp, annesi ile evlenen Oidipus bu gerçeği öğrenince gözlerini oyar. Kraliçe de kahrından kendisini öldürür (Sophokles, 2016).

“Başta Freud olmak üzere birçok psikanalist ve felsefecinin yakından ilgilendiği Oidipus miti bir ‘*kültürlenme mitosu*’ olarak görülmektedir. Yani bir geçiş öyküsünü içeren, insanlık tarihinin dönüm noktasını ifade eden bir mitos olarak değerlendirilmektedir” (Aktaran İ. Gezgin: 2009, s.132). Freud'un Oidipus mitosunu cinsellik teması üzerinden yorumlaması kabul gören bir anlayıştır. Fakat aslında

Oidipus mitosunun da birçok farklı versiyona sahip olduğu bilinmektedir. Freud, Oidipus'u aktarırken Sophokles'in yazmış olduğu oyundan esinlenerek yorumlar. Fakat Oidipus'm Sophokles'ten önce birden çok versiyonu bulunmaktadır. Homeros'un Odyssea'sında tema aynı gibi görünse de mitosun sonunda anne kendini öldürmez, Oidipus'ta kendisini kör edip başka şehre göç etmez. Freud, baba-oğul ilişkisinin çıkmazına yer verirken, Homeros'ta anne – oğul ilişkisi söz konusudur. Bu farklılık tarihsel ve toplumsal değişikliklerden kaynaklı da görünebilir. Anaerkillikten, ataerkilliğe geçişin bir yansıması olabilir (Özyıldırım, 2018).

“Lacan'a göre Oidipus karmaşası kültürel düzenin kökeninde yer alır. Oidipus, biyolojik varlığı kültürel 'özne'ye dönüştüren simgesel bir karmaşadır; bireyin toplum içindeki ilk kimliği olan cinsel kimliği kazandığı, toplumsal bir üye haline dönüştüğü aşamadır” (Tura, 2010, s.82). Rank'e (2016) göre ise; Oidipus'un temelinde yatan cinsel öğeler, aslında yaşamının merkezindeki anneye geri dönme, anneye bütünleşme isteğinin yansımasıdır.

Örnek verilen kahraman mitoslarında, kahramanın her zaman mükemmel özelliklerle donatılmış olduğu görülmektedir. Aslında bu egonun yansımasıdır. Rank (2016), bu mitlerin kahramanlar tarafından yazılmadığını savunur. Mit yaratıcılarının kendi çocukluklarından yola çıkarak, kahramana kendi çocukluk anılarını yükleyerek kendilerini kahramanla özdeşleştirdiklerini söylemektedir. Bu sebeple bu mitlerdeki asıl kahraman egodur. Babaya karşı gerçekleşen, kendi çocukluk isyanları bu mitlere yol göstermektedir. Ebeveyne karşı duyulan sevgi ve minnet, diğer taraftan da babaya karşı duyulan isyan kahramanın kendi haklılığını kanıtlamasına sebep olmaktadır.

Kahramanın anneye olan ilişkisi ise mitoslarda arka plana itilmiş gibi görünmektedir. Anne, çocuğu sorgusuz sualsiz elinden alınan, buna karşı çıkamayan ve her seferinde kendi isteği dışında hamile bırakılıp kulelere kapatılan bir figür olarak aktarılır. Aslında bu anlatılarda ataerkil anlayışın mitlerdeki yansımasını görmekteyiz. Ezilen taraftaki kadının kraliyet ailesinden olması; çocuğu sahiplenip

büyüten tarafın ise mütevazı veya fakir olarak sınıflandırılan bir aileden olması farklı bir toplumsal çelişkiyi gündeme getirmektedir. Ölüme mahkûm edilen çocukların bazen bir hayvan tarafından yetiştirilmesi ise; “hayvanları sevilen kahramanların muhafızları ve bakıcıları olarak kabul etmek, insanın hayal gücünün uzun süredir bilinen bir yanı” (Kris ve Kurz, 2016, s.45) olarak görülmektedir. Aynı zamanda anne figürünün bir hayvan ile ilişkilendirilmesini de sağlamaktadır. Çocuğun bir hayvan tarafından beslenmesi o kadına atfedilen gücü veya kahramanın gücünü nereden edindiğinin göstergesi gibidir. Kahramanın doğaüstü gücüne belki de bu durum yardım etmektedir. Bir diğer ortak özellik, bebeğin bir sepet ile suya veya ormana bırakılmasıdır. Burada sepetin anne rahmini yansıttığı düşünülmektedir. Elinden hiçbir şey gelmeyen annenin çocuğu koruma içgüdüsünün yansıtılmasıdır. Çocuğun hayatta kalabilmesinin sebebidir (Rank, 2016).

Mitlerin yorumlanmasında psikanalitik bakış açısı önemlidir. Çocuğun büyüme evresinde aile ile kurduğu bağı; etrafını nasıl algıladığı, kurduğu hayal - fantezileri ve bu hayallerin mitlerdeki yansımaları gösterir. Tüm bu doğum mitoslarının sonunda kahramanın asıl gücüne ulaştığı, aile ile bağlarının koptuğu ve kahramanlık serüvenlerinin başladığı görülür. Bu tez’in konusunu oluşturan Gılgamış ise;

“alışılmadık bir kahramandır, çünkü aradığı en önemli şeyin entelektüel bir amacı vardır: Bilgiyi elde etmek. Cesaret kadar, kaderine ulaşmak için büyük bir azim, sabır ve tahammüle sahip olması gerekmektedir. Son olarak fiziksel tehlikelere katlanarak ölümsüz olamayacağını öğrendiğinde duyduğu üzüntü ve umutsuzluğa karşı mücadeleyi sürdürmek zorundadır. Hayatı yaşanmaya değer kılan deneyimleri ve adını edebileştirmenin yollarını bulmalıdır. Ondan sonraki kahramanlar Gılgamış’ın sorunlarını kabul etmekle başlarlar. Onlar, bir insanın ün ve ölümsüz bir ada sahip olmak için gerekli olan yolların belirlenmiş olduğu toplumlarda doğmuşlardır” (Rosenberg, 2003, s.279).

3.2.2. Cinsel Uyanış / Kültüre Geçiş

“Doğaya karşı tutumumuzu açıklığa kavuşturmadıkça, cinsellik ve cinsiyeti anlamayı umamayız. Cinsellik doğanın bir alt kümesidir. Cinsellik insanda doğal olanın ta kendisidir” (Paglia, 2014, s.13).

Mitosta Gılgamış’ın en yakın dostu olarak anlatılan Enkidu’nun hikâyesi, halkın isyanı ile başlamaktadır. Gılgamış’ın adaletsizliğinden yakınan halk tanrılara onun kadar güçlü, kuvvetli bir rakip yaratması için yakarır. Mitosun ilk bölümünde Enkidu’nun yaradılışını şu dizeler betimlemektedir.

*“Duyunca bu dileği
Yerine getirdi Aruru
Anu’nun dediğini
Yıkayıp ellerini
Bir parça kil aldı
Ve bozkıra bıraktı onu
(ve orada) Bozkırda
Yarattı gözü pek - Enkidu’yu,
Ve saldı dünyaya
Ninurta gibi savaştı Enkidu’yu”.* (Bottero, 2006, s.69).

Enkidu’nun öyküsü tüm kültürlerde, dünya mitolojilerinde aktarılan yaratılış ve cennetten kovuluş mitini hatırlatmaktadır. Bu mitler aynı zamanda tüm kutsal kitapların da temel anlatısını oluşturur. Âdem ve Havva’nın yaratılış öyküsü ve yaratıcı tarafından yasaklanan meyveyi yiyerek cennetten kovulmaları Hıristiyanlar, Müslümanlar, Museviler tarafından kabul görmektedir. Genel olarak Âdem ve Havva üzerinden aktarılan cinsellik suçunun; doğadan kopuşu, ölümsüzlüğü kaybedişi ve

insanların yeni bir yaşam biçimine geçişini simgelediği görülmektedir. Bu anlatılar bir nevi insanın doğadan kopuşunu aktarırken, kültürü öğrenmesini ve yeni bir yaşam modeline adapte olmasını anlatması bakımından önem taşır.

Evrenin yaratılışının anlatıldığı kutsal kitaplarda tanrı 5. Gün hayvanları yarattıktan sonra kendi suretine benzeyen insanı yaratır. Âdem'in yalnız olmasından rahatsız olan Tanrı insanın yalnız kalmaması gerektiğini düşünerek ona topraktan bir eş yaratır. İlk eş, mitolojilerde de sıklıkla adı duyulan Lilith'dir. Fakat Âdem ve Lilith bir süre sonra kavga etmeye başlar. İkisinin de topraktan yaratıldığını ve eşit olduklarını savunan Lilith, Adem'in ondan üstün olmaya çalışmasına izin vermez ve onu terk eder. Kadının ilk başkaldırısını ve ilk eşitlik düşüncesinin aktarıldığı bu anlatı tabî ki ataerkil düzende Lilith'in cezalandırılması ile son bulmuştur. Ataerkil düşüncenin dünyaya hâkim olmasının altında belki de bu terk edişin üzerine tanrının yeni bir kadın yaratma ihtiyacı hissetmesi yatıyordu. Âdem'e uygun bir eş yaratmak için tekrar bir beden yaratan tanrı bu sefer onu eliyle şekillendirir. Fakat bu görüntü Âdem'i o kadar tiksindirir ki Tanrı onu da uzaklaştırır. Tanrı üçüncü kez bir eş yaratmayı denediğinde Âdem uyurken onun kaburga kemiğinden bir parça alarak kadını yaratır. Bu şekilde yaratılan kadın Âdem ile eşit olmayacak ve sorun yaşamayacaklardır. Tanrı onları ağaçlarla dolu Aden bahçesinde birlikte bırakır. İkisinden tek isteği iyiliği ve kötülüğü bilme ağacından meyve yememeleridir. Fakat Tanrı'nın yarattığı hayvanların içerisinde en tehlikelisi olan yılan, onları bu ağaçtan yemeleri konusunda ikna eder. Eğer bu meyveden yerlerse gerçekte göremediklerini görecek, bilemediklerini bileceklerdir. Tanrı ile eşit olacaklardır. Bu yılan bazı mitlerde Lilith ile ilişkilendirilir. Havva onun sözlerine inanır ve meyveden hem kendisine hem de Âdem'e verir. İkisi de meyveyi yedikleri anda çıplaklıklarını fark ederler ve utanıp saklanırlar. Bunun üzerine tanrı onları fark edip ikisini de Aden'den kovar. Kovarken adamı, kadını ve yılanı lanetler. Kadına bundan sonraki yaşamında zorluklar içerisinde yaşamasını sağlayacağını, ağrı ve acıyla çocuk doğuracağını, kocasının hep onun üzerinde hâkimiyet kuracağını söyleyerek lanetler. Adamı ağaçtan meyveyi yediği ve karısının sözünü dinlediği için hayatı boyunca toprakla uğraşmaya, her gün zahmetle otlarla çalılarla uğraşmaya mahkûm eder. Topraktan yaratılan Âdem toprağa geri dönünceye kadar toprakla uğraşmaya mahkûm olacaktır.

Yılanı ise ömür boyunca sürünerek hareket etmeye mahkûm eder. Hayvanlar arasında en korkulan en lanetli hayvan olmasını sağlar (Graves ve Patai, 2009).

İnsan işlediği ilk günah ile cennetten kovulmuştur. Aslında bu ilk günahın cinsellik bağlamında metaforik bir anlatı olduğu bilinmektedir. İnsanların cinselliği keşfetmesi ve cennetten kovulma metaforu doğadan kopuşlarına ve kültür üretmek zorunda kalmalarına sebep olmuştur. Belki de bu yüzden “cinsellik bütün kültürlerde tabularla kuşatılmıştır. Cinsellik, ahlâkın ve iyi niyetin ilkel dürtülere yenik düştüğü, insan ile doğa arasındaki temas noktasıdır” (Paglia, 2014, s.15). Kutsal kitaplarda karşımıza çıkan yaratılış ve cennetten kovuluş miti insanlığın yeni bir döneme geçişini anlatır. Kadın ve erkeğin ilişki kurma biçimini, toprak ve hayvan ile insan ilişkilerinin nasıl şekillendiğini anlatan bir dönemin mitidir. Tanrının sözünü dinlemeyen ve ilk günahı işleyen insan kolay olan yaşantısının yerine zor olana geçiş yapmıştır. Cennette hiçbir ihtiyacı eksik olmadan bolluk içinde yaşayan insan işlediği günah ile cezalandırılmış sonsuz bir yaşam yerine ölümlülüğü tercih etmiştir. Lilith’in yaşadığı dönemin daha eşitlikçi bir dönem olarak görülmesi gerekir. Kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olabildiği, cinsellik konusunda erkek kadar söz sahibi olabildiği bir dönemi işaret eder. Nitekim bu eşitlik bir süre sonra soruna yol açmış ve kadınların toplumsal düzendeki yerleri ve statüsü tekrar düzenlenmek zorunda kalmıştır (İ. Gezgin, 2016, s.170-171).

“Doğu’daki birçok dinsel akımda, erkek hakikate bir kadın aracılığıyla ulaşır. Örneğin Tantra inancında öğretmen yani guru bir kadındır. Erkeği akıldan uzaklaştırır ve cinsel kendinden geçme sayesinde gerçek bilgiye ulaştırır. Bu kavrayış bize yabancı gelebilir, çünkü batılı kadınlar yüzyıllar boyunca yanlış anlaşılan ve anlamı çarpıtılan ayartmayla ilgili olarak suçluluk duymaya öylesine şartlanmışlardır ki içlerindeki bu arketipin gücünü hissedemezler. Belki her kadın kendi sezgisel bilgisinin, doğal yasalarla uyum içinde olduğunun farkındadır. Ama kendi gücünün boyutlarından ve onunla neler yapabileceğinden habersizdir” (Mascetti, 2000, s.145).

Yahudi ve Hıristiyan teologları yaradılış söylencelerinin yalnızca tanrı tarafından aktarılmadığını, herhangi bir kutsal yazıya atfedilmediğini savunmaktadır. 1876 yılından itibaren Babil ve Asur destanlarında birçok yaratılış versiyonu ortaya çıkmıştır. Bu destanların en uzununu ve bilineni Enuma Elish¹⁸ MÖ ikinci yılın başlarında yazılmış ve günümüze çivi yazılı tabletlerde ulaşmıştır (Graves ve Patai, 2009, s.50).

Fakat asıl ele alınan konu gereği Gılgamış mitosunda buna nasıl yer verildiğine bakmak gerekmektedir. Âdem gibi bir parça topraktan yaratılan Enkidu; doğada hayvanlarla yaşayan, onlarla birlikte su içen, yemek yiyip dolaşan bir insan olarak aktarılmaktadır. Doğada hiçbir zorluk yaşamadan yaşamını sürdürebilecek yetilere sahip olan Enkidu, Gılgamış'ın ona yollayacağı bir kadın yüzünden bu özgürlüğünden mahrum kalacaktır. Aslında aynı Âdem gibi hiçbir şeyden habersiz gerçek bilgiye ulaşamamış Enkidu, cinselliği tadararak ölümsüzlüğünü feda edecektir. "Adem ve Enkidu, kadın ile ilişki yoluyla başlayan ve geriye döndürülemeyen bir sürece girerler: Adem ekmek için çalışmak zorunda kalacaktır, Enkidu, çobanların sunduğu bir erginleme yemeği sırasında sonraki aşamayı belirtecektir" (Bonnefoy, 2000, s.586).

Metaforik anlatımlara sahip olan bu mitosta Enkidu karakteri doğanın temsilidir. "Muhtemelen insan doğasındaki medenileşmemiş ve eğitilmemiş benlik arketipinin mitolojik ve figüre edilmiş halidir" (Demirci 2013, s.44). Doğayla iç içe yaşayabilen, kendisini doğanın üstünde görmeyen, doğayla iletişim içerisinde kalabilen ve saygı duyabilen insanın sembolüdür. Kültürün onu içine çekmesiyle bu karakterin nasıl bir doğa düşmanına döndüğü görülmektedir. Kendisine karşı gelen,

18 Çivi yazısıyla yazılmış Sami yazıtları arasında, Babilliler ve Asurlular tarafından Enuma eliş (Vaktiyle yukarda ...) adıyla bilinen -adını da şiirin başlangıç sözcüklerinden alan- destan kadar geniş ilgi uyandırmış yazıt azdır. Dilbilimsel değiniler dışında, Enuma eliş'in böyle yaygın biçimde tanınıp ünlenmesi kısmen Mezopotamyalıların teogoni ve kozmogoni konularındaki görüşlerinin incelenmesi -dolayısıyla da, genel olarak eski Yakın Doğu dinlerinin karşılaştırmalı incelemesi- açısından taşıdığı büyük anlam ve önemin sonucu olmakla birlikte, bu ilgi her şeyden önce Enuma eliş'in, Tekvin Kitabı'nın ilk iki bölümünde anlatılanlarla bazı benzerlikler göstermesinden ileri gelmektedir. Bu büyük destan yedi kil tablet üzerine kaydedilmiş olup, hepi topu binden biraz fazla satırı kapsamaktadır. Gün ışığına çıkan ilk parçalar 1848 ile 1876 yılları arasında Austen H. Layard, Hormuzd Rassam ve George Smith tarafından Kral Asurbanipal'in (M.Ö. yak. 668- 630) Ninova'daki büyük kütüphanesinin yıkıntıları arasında bulunmuştur (Heidel, 2000, s.9).

kendisi ile savaşıyor, kendisini yok etmeye çalışan bir karakterin öyküsü anlatılmaktadır. Fakat aslında onu bu döngünün içine iten, medeniyetin sembolü olarak görülen avcı karakteridir. Her ne kadar onu kültüre sürükleyen sebebin Shamhat olduğu düşünülse de avcının “Akadca, « ölüm-getiren » anlamına gelen bir adı var[dır]; Sangasu” (Sandars, 1973, s.60). Esasında Enkidu’nun yaşam koşullarının değişmesi avcı ile karşılaşmasıyla gerçekleşir. Fakat hikâyenin alt yapısında kadına yüklenen bu suç tam olarak “trajedinin kadın sevmezliği, doğanın insan sevmezliğinden kaynaklanır. Tarih öncesinde kadın evrensel olarak doğa ile özdeşleştirilmişti. Doğaya bağımlı avcı ya da tarım toplumlarında kadınlık, bereketin içkin ilkesi olarak onurlandırılırdı. Kültür geliştikçe, zanaat ve ticaret, erkekleri iklim ya da coğrafyaya bağlı kısıtlar karşısında özgürleştiren bir kaynak birikimi yarattı. Doğa bir kez kenara itilince, kadınlığın da önemi azaldı” (Paglia, 2014, s.20).

Enkidu’nun Shamhat ile olan ilişkisinden sonra kendine geldiğinde tekrar hayvanların yanına dönmesi ve hayvanların onu diğer insanlar gibi güvensiz ve ürkütücü görmesiyle kaçışmaya başlamaları, Enkidu’nun artık doğada yaşayamayacağını ilk göstergesidir. Shamhat ona ilk önce giyinmeyi öğreterek kültürle tanışmasını sağlayacaktır. “Uygarlığa geçiş aşamasında, kurulan modern düzene adapte olma kaygısı, insan benliğindeki vahşi unsurla ilişkilendirilerek, adeta alter-ego bir kahraman icad edilmiştir. Gılgamış destanında Enkidu’nun içinde büyüdüğü vahşi doğa ortamı, yerleşik hayatla birlikte gelen düzenlemelerin dışladığı, uygarlaşmamış kahramanın tasvirine oldukça uyar” (Demirci, 2013, s.44). Fakat Shamhat onu şehre, Gılgamış’ın yanına götürmeye ikna ettiğinde ilk yaptığı şey onu giydirerek uygarlaştırmaktır.

“Kabul etti Enkidu

Yosma’nın dediklerini

Yosma Enkidu’ya verdi

Giysilerinden birini

Ve kendi giydi

Diğerini ” (Bottero, 2006, s.83).

Giyinmek kültüre geçişte en önemli görülen ilk eylemdir. Âdem ve Havva da yasak meyveyi yiyip çıplaklıklarını fark ettiklerinde ilk yaptıkları şey kendilerini örtmek olmuştur. Doğada giyinme ihtiyacı hisseden tek canlı insandır ayrıca doğada giyinmeden hayatta kalamayacak olan tek canlı da insandır. Kendisini doğa koşullarına karşı koruyabilecek bir bedene ve kürke sahip değildir (İ. Gezgin, 2009). Bu durum doğa karşısında aciz olan insanın üretmesini sağlamış, doğa koşullarına ayak uydurabilmek için hayvanları gözlemleyen insanın onların postuna sahip çıkmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda insanın doğa karşısında üstünlük kurmaya çalışmasının da ilk göstergesi görülmektedir. “Tanrı’nın yarattığı cennette / doğada toplayıcı olarak yaşamını devam ettiren insanın bir başka role geçişini, giyinmek temsil etmektedir. Utançla başlayan yeni bir yaşama geçiştir. Erkeğin tarıma mahkûm edildiği bu yeni yaşam biçimi, cinselliğin, doğumun, maskenin, rollerin belirlendiği bir yaşamdır” (İ. Gezgin, 2009, s.158). Giyinmek kültürel gelişimin önünü açan ve toplumsal rollerin de dağılımını sağlayan etmenlerden biri olmuştur. Ahlaki göstergelerin ve kısıtlamaların en başında gelen giyinme kavramı tabii ki başlangıçta doğa koşullarına uyum sağlama ve korunma amacıyla başlayan bir dönemi ifade eder. Bu kültür bir süre sonra kadın ve erkek arasındaki farklılıkları ortaya koymak için de bir araç olmuştur. Hatta cinselliği kontrol etme aracına dönüştüğünü ve daha ilerleyen zamanlarda din olgusunun da ortaya çıkışıyla birlikte kadının kontrol altına alınmasını sağladığını söylemek yanlış bir bakış açısı olmaz. Bu sebeple giyinmek tüm kutsal kitapların en başında insanın yazgısı olan günah ile birlikte eşdeğer tutularak toplumsal kontrol mekanizmasına dönüşmüştür.

Enkidu’nun insan gibi yaşamaya başlamasının ve medeniyetle tanışmasının ikinci koşulu da yiyip içmesidir. Shamhat onu Uruk şehrine getirdiğinde ilk olarak çobanların kulübesine götürür. Onu büyük bir sevinçle karşılayan çobanlar ona çok güzel bir sofraya kurar. Fakat Enkidu, çobanların kendisine sunduğu yemeği içkiyi nasıl yiyeceğini bilemez.

“Reddetti Enkidu

Çobanların kendisine sundukları ekmeği;

İçmek istemedi

Sundukları birayı:

Enkidu çekinerek bakıyordu

Yemediği ekmeğe

Çekinerek bakıyordu

İçmediği biraya...” (Bottero, 2006, s.84).

Hayatında ilk defa güzel bir sofrayla karşılaşan Enkidu nasıl ekme yiyeceğini bilemez. Sert içkiyi nasıl içeceğini şaşırıldığı için çekimsiz durur. Fakat Shamhat ona içkiyi içmesi gerektiğini bunun ülke geleneği olduğunu, ekmeğin de yaşamın temel maddesi olduğu söyleyerek onu yemeye zorlar (Sandars, 1973). Burada Sümerlerin yeme içme kültürleri ile ilgili bir aktarım da söz konusu olduğu gibi yeme içme kültürünün gelişmesinin medeniyetin göstergelerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Ormanda su kenarında hayvanlarla su içen ve onlarla birlikte otlayan Enkidu kendisini medeniyetin sofrasında bulur. “Birlikte yaşamının ve sosyal olmanın en temel getirisi yeme – içme kültürü olmuştur. Karın doyurmanın ötesinde, sosyalleşme, popülerlik ve iktidar gibi kavramlar yeme - içme davranışıyla doğrudan ilişkili olmuştur” (İ. Gezgin, 2009, s.50). Enkidu, sosyalleşmenin ilk adımını güzel bir sofrada yemek yiyerek atmıştır. Kültür basamaklarını tek tek aşan Enkidu’nun medenileşme yolundaki bir diğer adımı ise yıkanıp güzel kokular sürünmesidir.

Enkidu yıkanarak kendi doğasından kopuş yaşar. Doğada yıkanmak doğal olan bir davranış biçimi değildir. Kendi bedeninin kokusu dışında başka bir kokuya bürünen herhangi bir canlı yoktur. Kendi kokusundan tiksinen bu kokuyu yok etmeye çalışan bir anlayış mevcut değildir. Aksine bu davranış onun doğada çaresizleşmesine sebep olacaktır. Fakat kültür insana hijyenik olmayı, güzel kokmayı, güzel giyinmeyi, güzel yemekler yemeyi dayatır. Kendi kokusundan uzaklaşan Enkidu bir süre sonra kendisine yabancılaşır. Doğasından kopar ve bu yabancılaşma ile birlikte ilerleyen bölümlerde içinden kopup geldiği doğaya savaş açacaktır (İ. Gezgin, 2009). Birlikte yaşadığı hayvanları öldürecek, sofrasına getirecektir. Gılgamış’ın karşısına çıkmaya hazırdır artık. Enkidu ve Gılgamış karşılaştıklarında “aralarındaki kavga ve arkadaşlığın ardında, tüm destanda olduğu gibi, bir anlatıdan daha fazla şey gizlenmiştir. İlişkilerinin temelini etik bir

düşüncenin oluşturmuş olması tipiktir. Yabani biriyle, egoist bir zorba boy ölçüşmüşler, sınırlarını öğrenip arkadaş olmuşlardır. Burada insanlaşmanın bir özelliği kendisini ifade eder. İnsanların birbirlerine yaptıkları tüm kötülöklere ve vahşete rağmen, artık asla tam kaybolmayacak olan bir “insan olma bilinci” oluşmuştur (Uhlig, 2018 s.140-141). Fakat Gılgamış’ın yanına yaraşır bir dost olma yolunda ilerlerken Enkidu kendisinden çok fazla ödün verdiğinin farkında değildir. Yaptığı hatalarla ölüm döşegine düştüğünde yüzleşir ve kendi doğasından koptuğunun farkına varır. İçinde hiçbir korku yaşamadan, özgürce yaşadığı doğasına özlemlerle kendisine ölümü getiren Shamhat’a lanetler yağdırır.

Kültürel etmenler insanın unutmasını kolaylaştırmaktadır. Arkasına dönüp bakmayan insan doğaya üstünlük kurabileceği yanılgısına düştüğü zaman sadece yok etmeye başlar. Aslında bu kişinin özünün de yok olmaya başlamasının ilk işaretidir. Nitekim bu unutmayla Enkidu benlik olarak sancılı bir süreç içerisine girecek ama dostu Gılgamış’a yani kültüre eşlik etmeye çalışırken kendi canından olacaktır. Enkidu’nun tüm bu kültürel hazırlıkları tamamlamasıyla birlikte Gılgamış ile çok sıkı dost olması ve doğaya karşı verecekleri savaşılar doğru yola çıkmaları onların kültür – doğa karşılarındaki sınavlarına dönüşecektir.

3.2.3. Yolculuk ve Olgunlaşma Süreci

Gılgamış ve Enkidu iyi birer dost olduktan sonra birlikte bir takım yolculuklara çıkarlar. Bu yolculuklar Gılgamış'ın ölümsüz bir kahramana dönüşme yolundaki attığı ilk adımlardır. Ana kahraman, hayatının amacını bulduğunu düşündüğünde bütün hayatını bu yolculuklara adar. Kendi konfor alanını terk ederek, tekinsiz maceraların içerisine girer. Başından tehlikeli olaylar geçer, ölümden döner, büyük yaratıklarla savaşır ve nitekim tüm bu olayların sonucunda değişmiş, büyümüş, gelişmiş ve hayatın anlamını kavramış bir şekilde evine geri dönüş yapar. Halkı için, ülkesinin düzeni için kendisini feda etmeyi göze alan kahraman geri dönüşünde bunun mükâfatını alacağını bilerek bu yolculuğu göğüsler. “Kahramanın yolculuğu, yalnızca zaman ve mekân içinde gerçekleşmez; bu yolculuk aynı zamanda kahramanın psikolojik yolculuğudur. Yolculuğun başında kahraman, Freud'un ego diye adlandırdığı kavramın damıtılmış halidir, “ben”dir, “yegane”dir; herkesten değişik olan kişisel kimliktir. Ego, kişiliğin farklılık yaratan, bir kişiyi diğerlerinden başka kılan yönüdür” (Tecimer, 2005, s.125).

Kahramanın yolculuğunu başarıyla tamamlayabilmesi için en önemli etmen bir yardımcısının olmasıdır. Gılgamış mitosunda bu yardımcı bazen en yakın dostu Enkidu olarak belirirken bazen de tanrı Şamaş, Utu ya da annesi Ninsun'dur. Bu yardımcıları aynı zamanda kahramanın akıl hocasıdır. Kahramanın zihnini daima dinç tutan, ona gereken gücü - kuvveti manevi olarak veren, kötülük ve zorluklara karşı uyaran karakterlerdir. “Akıl hocaları, çoğu kez, tanrısal bilgelik ve manevi bir kavrayışla konuşurlar. Batı dillerinde akıl hocası anlamına gelen *mentor* sözcüğü Homeros'un *Odüseus* destanından kaynaklanır. Mentor adlı bir karakter, genç kahraman Telemakus'a yolculuğu sırasında destek olur. Aslında Telemakus'a yardım eden, Mentor'un kılığına girmiş olan Athena'dır. Mentor tanrısal bilgelikle doludur ve tanrıçanın sesiyle konuşur” (Tecimer, 2005, s.126).

Gılgamış ise çıktığı ilk serüvende Sedir ormanı koruyucusu Humbaba¹⁹,’yı öldürmeye çalışırken hep arkadaşı Enkidu ve Tanrı Şamaş’ın yönlendirmeleri ile hareket eder. Sıkıştığı anlarda Şamaş’tan destek isteyen Gılgamış onun yarattığı doğa olayları - poyraz, yel, kasırga- sayesinde Humbaba’yı yenmekte zorlanmaz. Her kahramanlık mitosunda yer verilen efsanevi yaratık bu mitosta da Humbaba olarak görülmektedir. Uruk halkının Sedir ormanına girmesini engelleyen, ağızından alevler çıkan, nefesi ölüm kokan dev bir canavar olarak tasvir edilen Humbaba, Gılgamış’ın kahraman statüsüne geçmesine ve ülkesi tarafından sevilen bir kral olmasına olanak sağlayacaktır.

*“Sedir Ormanı ’nı kurtarmak
Ve insanları yıldırım için
‘Enlil görevlendirdi Humbaba’yı!
(Bu) Humbaba, ve haykırışı Korkunç ’tur
Alev fişkirir ağızından
Ölüm kokar nefesi!
Altı yüz kilometre uzaktan
Duyar Orman ’ın (tüm) gürültülerini.
Kim gidebilir ki oraya?” (Bottero, 2006, s.87-88).*

Mitos kahramanları her zaman bu tür bir yaratığı öldürerek kahramanlıklarını ilan ederler. Oidipus mitinde insanlara bilmece soran, sonrada onları bilemedikleri için öldüren Sphinks, Perseus mitinde yılanbaşı Medusa, Herakles ve Lerna Ejderi, Tiamat ve öldürdüğü canavarları örnek verilebilecek sadece birkaç mitostur (Rank, 2016). Her toplumun kendi için yarattığı ve bu canavarlar sayesinde düzeni, kaosu bazen savaşı temsil ettiği mitleri vardır. İnsanın içindeki iyiyi kötüyü temsil eden bu canavarlar bir halk kahramanı tarafından yok edilir. “Kahramanlık söylenceleri, insanların kişisel istekleriyle topluma karşı olan sorumlulukları arasındaki ilişkiyi inceler. Seçim, çoğunlukla can alıcı ama basittir; toplumu kurtarmak için Ölümü

¹⁹ Huwawa (Akad dilinde Humbaba), Gılgamış destanındaki öykülerde Enlil’in, Sedir Ormanı’nın korunması görevini verdiği muhafız olarak görünür. Yedi korkutucu parlaklık katmanı tarafından korunan bir dev olarak tasvir edilen Huwawa (bkz. melam ve ni), Gılgamış ve Enkidu tarafından öldürülmüştür (Black ve Green, 2003, s.104).

göze almalı mı?” (Rosenberg, 2003, s.21). Ülkedeki kaosu engellemeye çalışan kahraman hem içeriden hem de dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı hazırlıklı olmalıdır. Düzenli bir toplum yaratma arzusu önüne çıkabilecek tüm engelleri aşma gücü verir.

Gılgamış mitosunda sedir ormanının koruyucusu Humbaba’yı öldürmek için yola çıkan Gılgamış ve Enkidu, aslında ülkelerindeki kereste ihtiyacı sebebiyle bu uzun yolculuğa çıkmaktadır. Tarihi kayıtlara bakıldığında “Mezopotamya, hurma ağaçları dışında herhangi bir kerestelik ağaçtan ve madenden tamamen; yoksundu. Birbirine rakip olan Aşağı Mezopotamya siteleri, çevrelerindeki dağlık bölgelerde yaşayan komşularından bitip tükenmeyen isteklerde bulunuyorlardı. – Sedir ağacı, Suriye’nin Kuzeyi ve Türkiye’nin Güneyinde uzanan Amanos dağlarından ve belki de Lübnan dağları ile Güneydoğu İran’daki dağlardan getiriliyordu.” (Sandars, 1973, s.18). Ormana girmelerini engelleyen korkunç bir yaratık olarak tasvir edilen Humbaba muhtemelen bu bölgenin yerlileriydi ve sedir ormanlarının talanını önlemek için kendi bölgelerini koruyorlardı. Bu durum Gılgamış’ın Humbaba ile savaşmaya gitmesini anlatan eski Babil dönemine ait Nippur kazılarında çıkan Gılgamış tabletinin çevirisinden anlaşılmaktadır.

*“Kral (o) **adamın** yaşadığı dağa gitmeyi aklına koydu,*

*Kral Gılgamış, (o) **adamın** yaşadığı dağa (gitmeyi) aklına koydu”* (Koçak, 2019, s.27)

Humbaba bu tablette canavar yerine bir insan olarak tasvir edilmektedir. Bu öykünün anlaşılabilmesi için hikâye kısmına takılı kalmaktansa özüne odaklanabilmek gerekmektedir. Dönemsel olarak incelendiğinde Sümerler için sedir ağacının ne kadar önemli ve kutsal olduğu bugün görülebiliyor. Sedir ağacının güçlü, kuvvetli ve dayanıklı bir ağaç olması, öyküdeki karakterlerin bu uzun yolculuğa çıkmasının sebebinin açıklanmaktadır. Birçok kültürde sedir ağacının kültürel olarak önemli bir yeri vardır. Sümer metinlerinde sedir ağacından yapılmış çok sayıda nesneden bahsedilmektedir. Mitosun sonuncu tabletinde Gılgamış ve Enkidu’nun

hikâyesinden farklı bir anlatım söz konusudur. Bu son hikâyede İştar'a sedir ağacından bir taht yapmak için yer altı dünyasına bir yolculuk gerçekleşir.

“Altaylarda sedir ağacı ‘Tanrı’ya dua edilecek yer’ olarak kabul edilir. Sedir ağacı, tüm orman hayvanlarına ve insanlara hayat verir, onun kozalakları olmasa ormanda yaşam da olmaz. Altay boylarından Çalkanlar, ormanın en büyük ağacı olan sedir ağacını kendilerine boy ağacı olarak seçmişlerdir. Torosların zirvelerinde yer alan sedir ağaçları da Yörüklerin yağmur duası için seçtikleri ‘Dua Gaba Ağacı’ olarak isimlendirilir. Sedir ağaçları, avcılarının yuvası gibidir. Altay ve Şor avcıları ava gittiklerinde çadırlarını, evlerini sedir ağacının altına yaparlar çünkü bu ağacın merhametine ve koruyuculuğuna inanılır. Avcı yerini hazırlamadan evvel sedir ağacına içki ve bazı yiyecekler sunar (D. Gezgin, 2010, s.167).

“Büyüklüğü, kuvvetin metanetin, şan ve şeref, kraliyetin, maneviyatın, şiddetin, fevkalade büyük miktarların, kraliyet ihtişamının, takdirin, zenginliğin ve dünya çapında yayılış kudretinin simgesi olarak ifade edilmektedir” (Boydak ve Çalikoğlu, 2008, s.4).

“Sonunda mızrak darbeleriyle

Öldürdüler onu.

Birden zifiri karanlıklara gömüldü dağ

Evet! Zifiri karanlıklara

Gömüldü Dağ.

Kesmek istedikleri sedirlerin

Kabuklarını işaretlediler.

Gılgamış ağaçları kesiyor

Enkidu'da tomrukları işaretliyordu!” (Bottero, 2006, s.120-121).

Humbaba'nın ölümü Uruk kentinin kültür ile gelişmesinin önünü açan en büyük etmendir. Gılgamış mitosunun belki de en önemli karakteri olan Humbaba, insanın doğayı katledişinin sembolüdür. Uruk şehrinin gelişmesinin önündeki

engeldir. Daha gelişmiş, daha büyümüş ve ilerlemiş bir şehir yaratmak Humbaba'nın ölümü ile gerçekleşmiştir. İnsanlık da doğa karşısında bir zafer daha kazanmıştır (İ. Gezgin, 2009).

Sedir ormanını kesen Gılgamış ve Enkidu gurur duydukları bu büyük başarıyla ülkelerine geri dönerler. Ölümle mücadele eden Gılgamış dünyanın en iyi kahramanı olduğunun bilincinde yola koyulur. Uruk şehrine vardıklarında İştar'ın ona olan aşkına karşılık vermeyecek ve bu sefer Gök boğasının saldırısı altında kalacaktır.

İlkel zamanlardan beri insanın boğayla mücadelesi mağara resimlerine kadar yansımış ve kendisinden büyük bir güç ile savaşıma mücadelesi insanların kaderi olmuştur. İnsan daima kendinden üstün gördüğü varlıklara kutsallık atfetmiştir. Bu kutsallık insanların yaşamını nasıl şekillendirmesi gerektiğini belirlemiş, gerçekleşen tüm olayları da bu kutsal anlam yükledikleri varlıklarla anlamlandırmışlardır. Her milletin boğa'ya yüklediği anlam farklı olmakla birlikte genel olarak güç, kudret, bereket, bolluk sembolü olarak anılmaktadır. Sümerlerde Ay tanrısı Sin'in sembolü olan boğa figürü, kutsallığı ve erkek gücünü temsil etmektedir. Yunan ve Roma mitolojisinde Zeus'un en önemli sembollerinden biri boğadır. Zeus, "Girit kralı Minos'u dünyaya getiren *Europdyla* birlikte olabilmek için bir boğaya dönüşmüştür. Apollo'nun kız kardeşi Artemis avcılık ve yabanıl yaşamın, aynı zamanda (bunlara zıt düşecek biçimde) doğum ve bekâretin tanrıçasıdır. Artemis, tamamen boğa testisleriyle kaplanmış şekilde tasvir edilmiştir; bunun Artemis'in doğurganlığını simgelediği düşünülür. Avrupa, sadece Jüpiter'in uydularından birine değil, Avrupa kıtasına da adını vermiştir. Tüm kaynaklarda güzel, soylu bir kadın olarak tasvir edilir; öyle güzeldir ki Zeus onu baştan çıkarabilmek için çareyi evcil bir beyaz boğaya dönüşmekte bulur" (Daniels, 2014, s.129-132-163).

Boğanın insanlar için ne zaman bir sembol haline geldiği tam olarak bilinmemekle birlikte mağara duvarlarına yansıyan resimlerden üst paleolitik döneme rast geldiği düşünülüyor. Lascaux Mağarası'ndaki boğalar salonundaki boğa çizimleri bizi bu döneme kadar geri götürüyor (Lewin, 2008). Bu çizimlerin boğaların gücüne ve insanlardan üstünlüğüne istinaden kutsal olarak görülmeleri

olasıdır. Birçok Sümer eserinde boğa başına rastlamak mümkündür. Gılgamış destanında da geçmişten gelen bir boğa kültü söz konusudur. Sedir ormanını yok eden Gılgamış ve Enkidu'nun üzerine boğa gönderen İştar bu kutsal boğanın öldürülmesi sebebiyle öfkeden deliye dönecektir. Tanrılar da kutsal boğanın ölümüne sessiz kalmayacak ve Enkidu'nun ölümüne sebep olacak hastalığa yakalanmasına karar vereceklerdir.

Mitos'un en önemli ve ana konusu olan ölüm, Gılgamış'ın Enkidu'yu kaybetmesi ile başlamaktadır. Ölümün gerçekliği ile yüzleşen Gılgamış kendi ölümünden ve bu dünyadan yok olma korkusundan ne yapacağını şaşırılmış bir vaziyette kendisini yollara vuracaktır.

3.2.4. Ölümsüzlüğün Kaynağı Doğa

*“Ölmem mi gerek benim de?
Enkidu’ya benzemeyecek miyim ben de?”
Gilgamiş*

Ölüm doğadaki en normal olgulardandır. Yaşam ve ölüm birbirinden ayırt edilemeyen ve en doğal kabul edilen olgulardır. Sadece insan ölümlü olduğunun bilinciyle ölüme karşı durmaya çalışır. Sadece insanın içinde ölüm bilincinin dayattığı korku vardır. Tüm zamanlarda, tüm kültürlerde ve bölgelerde insan hep bunun üstesinden gelme arzusu içinde olmuştur. Belki de doğaya açtığı savaşın bilinçaltında bu korku yatmaktadır. Fakat doğa hep bir devinim içerisindedir. İnsan eli değmeyen, kültürün giremediği, teknolojinin henüz var olmadığı bölgelerde sonsuz bir yaşam döngüsü sürmektedir.

“Öz-farkındalık büyük bir armağan, hayat kadar değerli bir hazinedir. Bizi insan yapan şeydir. Ama bedeli de çok ağırdır – ölümlülük yarası. Varoluşumuz, büyüüp geliyeceğimiz ve kaçınılmaz bir şekilde ölüp yok olacağımız bilgiyle gölgelenir” (Yalom, 2008, s.9). Gilgamiş, insanlığın bu bilinçle nasıl baş edeceği ile ilgili bir semboldür. Kabullenişin temsilidir.

*“Ey Enkidu, yanımdaki baltamdın,
Ve kollarımın gücüydün!
Kılıçtın kınımda,
Yüzüme kalkandın.
Bayramlık giysimdin
Payandasıydın sevinçlerimin!
Zalim bir kader, birdenbire
Ayırdı benden seni!
Ey Enkidu, ey gezgin Katırım.*

Ey çölün Yabaneşegi.

Bozkırın Panteri.

Birlikte

Tırmanmıştık Dağ'a;

Yakalayıp öldürmüştük

Gökyüzü Boğası'nı;

Yenmiştik

Sedir Ormanı'nda Humbaba'yı.

Nasıl bir şeydir

Seni kapıp götüreren bu uyku?

Karanlıklara karıştın

Ve beni duymuyorsun artık!” (Bottero, 2006, s.152 – 153).

Ölüm korkusu tüm insanların ortak korkusudur. Zihnin karanlık yerlerinde sessizce varlığını korur. “Ölüm anksiyetesi, sonlu oluşumuzun verdiği ıstırapı öyle ya da böyle hafifletmeye çalışan bütün dinlerin anasıdır. Tanrı, kültürler-ötesi yapıda anlatıldığı şekliyle, sonsuz bir yaşam hayaliyle ölümlülük korkusunu yumuşatmakla kalmaz, ebedi bir varoluş ile anlamlı bir hayat yaşamaya yönelik bir yapı ve kurallar bütünü geliştirerek korku dolu bir tecriti de hafifletir” (Yalom, 2008, s.13). Mitler en büyük kahramanlarını hep ölüm ile sınar. Ve bu ölüm kavramı aslında kahramanların doğuşu ile birlikte onların yazgısı haline gelmiştir. “İnsanın tanrısal bir buyruğu ihlal etmesi sonucu ölümün dünyaya geldiği açıklamasına yalnızca birkaç mitte rastlarız” (Eliade, 2016b, s.49). “Büyük kahramanların pek çoğu ölümlülüğü kabul edemez. Gılgamış ölümden öyle korkar ki, ölümsüzlüğün sırrını aramak için çok uzun ve tehlikeli bir yolculuğa çıkmayı göze alır. Sonunda güçlülere göğüs gererek elde ettiği başarılarla yetinebilmeyi öğrenir” (Rosenberg, 2003, s.20).

Gılgamış, ölüm ile yüzleştikten sonra eskilerden kulağına çalınmış olan ölümsüz Utnapiştim'i hatırlar. Ölüm korkusuyla o kadar çaresiz bir duruma düşmüştür ki yapabileceği tek şey onu bulup nasıl ölümsüzlüğü elde ettiğini öğrenmektir. Ölümsüzlüğün peşine düşen Gılgamış bir takım zorlu yollardan ve

maceralardan geçtikten sonra Utnapiştim'in yanına ulaşmayı başarır. Utnapiştim'in anlattıkları okunduğunda tüm kadim dinlere ve mitlere yansıyan tufan mitosunun ilk anlatısı ile karşılaşılır.

İnsanlık tarihinin uzun yıllar önce üretmiş olduğu, bu süre içerisinde önemli yere sahip olan ve uzun yıllardır hakkında araştırmalar yapıp kanıtlanmaya çalışılan mit tufan mitidir. Tufan mitinin gerçekleşip gerçekleşmediği konusu hala soru işareti olarak kalsa da yaygın olarak birçok millet tarafından günümüze aktarıldığı görülmektedir. En eski kadim dinlerden beri varlığına inanılan, birçok dini konunun içerisinde yer alan, arkeolojik olarak da arkeologların ilgisini hep üzerinde barındırdığı tufan mitosunu 19. yy.'dan beri konunun gerçekliğinin kanıtlanması adına çeşitli araştırmalara konu olmuştur. Bu araştırmalar neticesinde günümüze kadar bu olayın gerçekleştiği ile ilgili bilimsel bir kanıt ortaya atılamamıştır. Smith'in 1872 yılında British Museum'da yaptığı araştırmalar sırasında, Ninova'daki Asurbanipal kütüphanesindeki kalıntılar arasından elimize ulaşan tufan mitosunu, bulunduğu dönemde hararetle tartışmalara konu olmuştur. Çünkü o zamana kadar sadece Tevrat'ta geçtiğine inanılan tufan olayı aslında çok geçmiş bir tarihe dayandırılan yeni bir kanıt niteliğinde olmuştur. 19. yy. arkeoloji dünyası o dönem kutsal kitapta geçen bilgilerin gerçekliğini kanıtlamak için Mezopotamya üzerinde yaptığı kazıları arttırarak yeni arkeolojik veriler elde etmeye çalışmıştır. Bu dönemde yapılan kazıların arka planında mitolojik ve dini araştırmalara kaynak oluşturma amacı güdüldüğü aşikârdır. Kutsal Kitap'ta yazılı metinlere kanıt olabilecek nitelikte elyazmaları bulmak arkeologların ve Smith gibi bu işi sadece merak için yapanların birincil önceliği olmuştur.

Aslında Smith'in "İncil Arkeolojisi Derneği" kapsamında yaptığı araştırmalar da bu kutsal metni desteklemek amacıyla gerçekleşmiştir. Fakat bu buluş o dönemin inanç sistemini altüst edip yeni sorgulamalara yol açmıştır. Tanrı tarafından yazılığın inanılan, Kutsal kitapta geçen bir metin binlerce yıl öncesinde çiviyazılı bir tablette karşılına çıkmıştır. Bu şaşkınlık ve merak ile kazıların boyutu daha da fazlalaşmış ve tufan mitosunun kanıtı aranmaya başlanmıştır.

Smith'in okuduğu tablet parçasından anlaşıldığı kadarıyla Gılgamış mitosunun 11.tabletinde aktarılan tufan mitosu daha geçmiş yıllarda yaşanan bir sel felaketinin ve bu felaket sayesinde ölümsüzlüğü elde etmiş Utnapiştım²⁰'in (Sümer dilinde Ziusudra, Tevrat'da Nuh) hikâyesini anlatmaktadır.

“Çiviyazılı tabletlerin zengin hazinesinde yapılan yüzyıllık bir keşif çalışması bu durumu, en azından daha net bir şekilde görmemizi sağlamıştır. Bugün Gılgamış Destanı'nın ardında, Kutsal Kitap döneminin de ötesine, yaklaşık 2000'e kadar giden uzun bir edebi tarih olduğuna göre, Tufan hikâyesinin ilk baştaki bütünün bir parçası olamayacağını biliyoruz; hikâye, doğal bir parçası olduğu başka bir edebiyat yapıtından (Yüce Bilge Şiiri-Atrahasis) alınarak sonradan eklenmiştir” (Bottero, 2005, s.215).

Atrahasis anlatısının yaklaşık 800 dizeden olduğu Bottero (2005) tarafından belirtilmektedir. Birçok parçasının günümüze kadar bulunamaması sebebiyle anlamını çözmek ve analiz etmek yetersiz kalacaktır. İlk elyazmalarının M.Ö. 1700'lü yıllarda yazıldığı araştırmalarda ortaya çıkmıştır. En eski tufan anlatısını içeren bu anlatının Babil dönemine denk geldiği düşünülmektedir. Atrahasis anlatısı yaratılış konusunda yeni bir perspektif sunması açısından önem arz etmektedir. Tufan hakkında yazılmış diğer iki Babil versiyonundan farklılıklar gösterir. Bu da ilkel tarihin yaratılış versiyonuna ulaşılmasını sağlar.

Sümer Tufan mitosundan farklı olarak bu şiirde Tufan kahramanı Atrahasis olarak geçmektedir. Şiirin anlatıldığı dönemde henüz insanların var olmadığı sadece tanrıların yaşadığı bir dönem aktarılır. “Akadca yazılan Tufan efsanesinin baş kısmı “Tanrılar insanlar gibi iken” diye başlıyor. Tanrılar pek çok kanallar açıyorlar, Dicle Nehri'nin kıyısını temizliyorlar, evler yapıyorlar. (Sümer inancına göre, tanrılar bütün şehirleri hazırlayıp insanlara vermişlerdir.)” (Çığ, 2015a, s.41). Üzerlerine düşen ağır iş yükü yüzünden bir süre sonra isyan ediyorlar ve Tanrı Enlil'den kendileri için ölümlü insanlar yaratmasını istiyorlar. Bilgelik Tanrısı Ea onları

²⁰ Utnapiştım ismi Akad dilinde geçen isimdir. Sümer dilinde Tufan kahramanı Ziusudra olarak aktarılsa da, Gılgamış mitosunda Utnapiştım isminin kullanılması sebebiyle bu ismi kullandım.

destekliyor. Bunun gerçekleşmesi için bir tanrının kurban edilmesi gerekiyor. Onun kanı ve kil karıştırılarak insan yapılıyor. Tanrıça Nintu 14 parça çamur alıyor ve 7 kadın, 7 erkek yaratıyor. Bunların birleşmesinden insanlar meydana geliyor ve gittikçe çoğalıyorlar. Fakat ilerleyen zamanlarda tanrılar insanların çoğalmasından ve gürültüden rahatsız oluyorlar. İnsanların çoğalmamasını istedikleri için Şuruppu denilen hastalığı yayıyorlar. Tufanın kahramanı Atrahasis bu olaya karşı geliyor ve tanrılara yakarıyor. Bunun üzerine hastalığı geri çekiyorlar. Üzerinden uzun yıllar geçiyor, insanlar çoğalmaya devam ediyorlar. Bu sefer tanrılar yağmur yağdırmayıp kuraklık olmasını sağlıyorlar. İnsanlar yine ölmeye başlıyor. Bu seferki kıtlık çok fazla insan kaybına yol açıyor. Fakat aradan yine uzun yıllar geçiyor ve insanlar yine çoğalmaya başlıyor. Tanrılar bu sefer insanları tufan ile tamamen ortadan kaldırmayı planlıyor. Fakat insanların ölmesini istemeyen Tanrı Enki bu durumu Atrahasis'e haber veriyor. Tanrı Enki, Atrahasis'in kendisine bir gemi yapmasını, yaşayanları kurtarmasını söylüyor. Bunun üzerine Atrahasis, Tanrı Enki'nin onu uyardığını, tanrıları kızdırdığı için artık orada yaşamaması gerektiğini bu yüzden Apsu'ya yolculuğa çıkacağını söylüyor. İnsanlar Atrahasis'e gemi yapımında yardımcı oluyorlar. Atrahasis insanların başına geleceği bilmeden ona yardımcı olmasından dolayı rahatsızlık duysa da gemiyi bitirmek için canla başla çalışıyor. Gemi bittiği zaman havanın bozulmaya başladığını gören Atrahasis gemiye biniyor ve kapısını sıkıca kapatıyor. Bunun üzerine çok kuvvetli bir fırtına kopuyor. Tufan 7 gün 7 gece sürüyor. (Tüm Tufan anlatılarında değişiklikler olsa da 7 gün 7 gece olarak verilen bu süre hiç değişmiyor) (Çığ, 2015a).

“Bundan sonra geminin kıyıya nasıl yanaştığını, gemiden nasıl çıkıldığını anlatan yerler kırık. Kalan bazı işaretlere göre Atrahasis gemiden çıkınca tanrılara kurban yapıyor, tütsüler yakıyor. Tanrılar ona sinek gibi toplanıyor. Bir taraftan tek kişi kurtarılmasın, dedikleri bu felaketten bu adam nasıl kurtuldu, diye şaşırıyorlar” (Çığ, 2015a, s.44). Şiirin bugüne ulaşan halinde çok fazla eksiklik vardır. Daha sonra Gılgamış mitosunda geçen Tufan mitosunu her ne kadar günümüze tüm parçaları eksiksiz halde ulaşmamış olsa da Atrahasis'teki eksiklerin tamamlanmasını sağlayacaktır. “Metin çok hasar görmüş olmasına karşın, bu parçalar Sümer kozmogonisi ve kozmolojisi üstüne verdiği bilgiler açısından büyük önem taşır.

İnsanın yaratılışı, krallığın kökeni ve tufandan önce var olan en azından beş kent ile ilgili bazı açıklayıcı ifadeler içerir. Tabletın günümüze ulaşan üçte birlik kısmından önce gelen yaklaşık 37 dize okunamadığından mitin nasıl başladığını bilemiyoruz. Okunabilen kısımda bir tanrı diğerlerine olasılıkla insanlığı yok olmaktan kurtaracağını ve sonuçta insanın tanrılar için yeni kentler ve tapınaklar kuracağını açıklar. Bunu izleyen üç dizeyi bağlama oturtmak güçtür; sanki söylediklerini yaşama geçirmek için tanrının gerçekleştirdiği eylemleri anlatır gibidir. Daha sonra gelen dört dize insanın, hayvanların ve bitkilerin yaratılışını anlatır. Bu bölüm şöyledir:” (Kramer, 2002, s.187-188).

*“İnsanlarım, onların yok oluşunda ben ... ‘ceğim,
Yaratıklarımın ... ‘sini Nintu’ya geri göndereceğim,
İnsanları yerlerine geri göndereceğim,
Kentlerde, tanrısal yasalara göre yerlerini kuracaklar,
Gölgelerine dinginlik getireceğim,
Evlerimize, kutsal yerlerdeki tuğlalarını koyacaklar,
Karar verme yerlerimizi kutsanmış alanlarda kuracaklar.’
O ateş-söndüren kutsal suya yön verdi,
Ayinler ve yüce tanrısal yasalar koydu,
Yeryüzünde o ..., oraya ... yerleştirdi.
An, Enlil, Enki ve Ninhursag
Karakafalı halkı biçimlendirdikten sonra,
Yeryüzünde bol bitki yeşerdi,
Ovanın dört ayaklıları (yaratıklar), hayvanlar, sanatkârca var edildi”*
(Kramer, 2002, s.187-188).

Sümer Tufan mitosun günümüzdeki çevirisi Arno Poebel tarafından 1914 yılında tabletler üzerinde yapmış olduğu çalışma sonucu ortaya çıkmıştır. Bu tablette geçen hikâye şu şekilde özetlenebilir; Tanrılar kendileri ile ilgilen ve artık sırtını dönen insan topluluğundan bir süredir rahatsızlık duymaktaydı. İnsanların haddini aştığını, taşkınlıklar yaptığını, gereğinden fazla gürültülü olduklarını savunup bu

duruma bir çözüm bulmaya çalışıyorlardı. Tanrı Enlil²¹ bu cezanın unutulmayacak büyüklükte olmasını savunuyordu. Diğer tanrılarla yaptığı tartışmalarda galip geldi ve insanlığı Tufan ile yok etmeye karar verdiler. Fakat tanrıların aldıkları bu karar Tanrı Enki'yi²² rahatsız etti ve bu karara karşı çıkarak yaptıklarından pişman olacaklarını dile getirdi. Fakat tanrılar onun söylediklerini ciddiye almadılar. Bunun üzerine Enki kendi çözümünü düşünmeye başladı. Bunun üzerine insanlar arasından birini seçip ona felaketi bildirecekti. Bu isim Utnapiştim oldu. Enki, Utnapiştim'in rüyasına girerek ona bir felaket olacağını ve bu sebeple hemen bir gemi yapmasını emretti. Ona geminin ölçülerini verdi, yeryüzünden her canlıdan bir çift alıp gemiye yerleştirmesini söyledi. Tanrı Enki'ye inancı tam olan Utnapiştim onun dediği her şeyi yaptı. Enki'nin istediği boyuttaki gemisini bitirip ailesini de içine alarak gemisinin kapısını kapatıp beklemeye başladı. Bunun üzerine bir felaket koptu, yedi gün yedi gece hiç durmadan yağmur yağdı, bütün kara parçaları sular altında kaldı. Yedi gün sonra kara bulutlar açılmaya başladı ve güneş doğdu (Kramer, 2002).

*“Olağanüstü kuvvetli fırtınaların hepsi, bir olup saldırdılar,
Aynı anda tufan ibadet merkezlerini kapladı.
Yedi gün, yedi gece boyunca,
Tufan ülkeyi kasıp kavurdu,
Fırtınalar koca gemiyi azametli dalgalara çarpıp dururken,
Işığını yere göğe saçan Utu çıktı.
Ziusudra koca geminin bir penceresini açtı,
Kahraman Utu ışınlarını koca geminin içine saldı.
Kral Ziusudra,
Utu'nun önünde yerlere kapandı,
Bir öküz kesti kral, bir koyun kesti” (Kramer, 2002, s.192).*

²¹ Sümer panteonunun baş tanrısı; sözcük anlamı ‘Hava Efendi’dir; ana tapınma yeri Nippur ve oradaki Ekur tapınağıydı (Kramer, 2002, s.466).

²² Bilgelik, deniz ve ırmak tanrısı, ana tapınma yeri Eridu'daki ‘Deniz-Evi’ydi. (Kramer, 2002, s. 466). Ea/Enki/Ninigiku/Nudimmud: Sümer panteonunda, yeryüzünün kralı olarak bilinen Enki (en:kral, ki:yeryüzü,toprak) en eski Sümer yaratılış mitoslarında Anu'nun ilk yarattığı tanrı olarak geçer; daha sonra Enki'nin kardeşi olan Enlil, onun yerine geçer ve yeryüzünün kralı olarak anılmaya başlar. Akadça'da Enki'nin adı Ea'ya dönüştürülmüştür (İ. Gezgin, 2009, s.8).

Farklı kültürlerde ve farklı zaman dilimlerinde hem toplumların kültürlerine hem de dinlerine konu olan Tufan mitosunun jeolojik bir kanıtı olup olmadığı merak konusudur. Günümüzde hala bu konuda bir kanıt bulma çabası sürdürülmektedir. Tufan gerçekten gerçekleşmediyse bile bu konunun insanlığın tarihinde önemli bir yere sahip olması ve yüzyıllardır kıtadan kıtaya aktarılmasının altında mutlaka kültürel bir açıklama mevcuttur.

“İngiltere’de bir rahip ve jeolog olan William Buckland, ‘Jeolojinin Din ile İlişkisi’ adlı bir konferansında (1820 yılında), İngiltere ve İskoçya anakarasında bulunan katmanlaşmamış çökellerini, bütün dünyayı kaplayan Nuh Tufanı’nın oluşturduğunu anlatıyor. Bu, 50 yıl boyunca kabul ediliyor. Daha sonra bunların buzul çağından sonraki erimelerden meydana geldiği kanıtlanıyor” (Çığ, 2015a, s.63). “Mistik tufan öyküsünün dogmasına neden olan bu tarihsel tufan, yalnız bir aile, Ur-Napişti = Nuh ailesi kalıncaya dek tüm insanları silip süpürmüş degildi. Bu herhalde Fırat-Dicle deltasındaki su baskını alanlarında hep görülenlerden –yalnız kuşkusuz son derece şiddetli- biriydi” (Ceram, 2015, s.227).

“Mitin birçok çeşitlemesinde, tufan insanların işlediği ‘günahların’ (veya ritüel hatalarının) sonucudur; kimi zaman da yalnızca tanrısal bir varlığın insanlığa son verme isteğinden kaynaklanır. Mezopotamya anlatısında tufanın nedenini saptamak kolay değildir. Bazı imalar, tanrıların bu kararı ‘günahkârlar’ nedeniyle aldığını düşündürmektedir. Bir başka anlatıma göre, insanların dayanılmaz ‘gürültüsü’ Enlil’i öfkelenmiştir, bununla birlikte başka kültürlerde gelecekteki tufanı haber veren mitler incelenirse, başlıca nedenlerin hem insanların günahlarında hem de ihtiyarlayan dünyanın düşkünlüğünde yattığı görülür. Evren yalnızca var olduğu, yani canlı olduğu ve ürettiği için yavaş yavaş bozulur ve sonunda yıkılmaya yüz tutar. Bu nedenle de yeniden yaratılması gerekir. Bir başka deyişle, Yeni Yıl bayramında simgesel olarak gerçekleştirilen şeyi; tufan makrokozmetik ölçekte hayata geçirir: Yeni bir yaratımı mümkün kılmak için günahkâr bir insanlığın ve ‘dünyanın sonu’ gelir” (Eliade, 2003, s.84).

“Burada gerçek bir insanlık tarihinin, yani insanlığın köklerini ve ilk zamanlarını sadakatle anlatan bir tutanağın değil, insanoğlunun doğasının, evrendeki yerinin ve işlevinin bir açıklamasının söz konusu olduğunu görüyoruz. Bu bir tür vakayiname değildir; canlı ve betimleyici tarzına karşın, sonuçta kesin olgulara dair verileri aktarmayı değil gerçekten insan ve evrenle ilgili bütün bir düşünce sistemini, bakış açılarını ve bunlara ilişkin tanımlamaları sunan tanrıbilimsel bir sunumdur” (Bottero, 2005, s.219). Eliade’ye göre “Bu kadar yaygın bir miti, jeolojik izleri bulunamamış görüngülerle açıklamaya kalkışmak tedbirsizlik olur. Tufan mitlerinin çoğu bir anlamda kozmik ritmin parçaları gibidir: Yozlaşmış bir insanlığın yaşadığı ‘eski dünya’ sulara gömülür ve bir süre sonra su ‘kaosundan’ ‘yeni bir dünya’ çıkar” (Eliade, 2003, s.84). Su metaforu ile belki de ruhsal bir temizlenme söz konusudur. İnsanlığın yaşadığı bir buhran döneminden bahsediliyor olması muhtemeldir. Çünkü sürekli fazla çoğalmadan, insanların kalabalıklaşmasından, çok fazla gürültüden şikâyet ediliyor gibi anlatımlar mevcuttur. Geçmişe bakıldığında yeterince gelişmemiş, kültürel anlamda yoksun, ekonomisinin oturmadığı ülkeler böylesine felaketlerin olabilmesi için uygun zemin hazırlamaktadır. Tarih incelendiğinde sadece tufan değil, kıtlık, salgın hastalık gibi büyük olaylarla da insanların kıyımı söz konusudur. Böyle bir durumda mitolojik bir anlatımla günümüze aktarılan tufan mitosunun da olası bir doğa olayı olması kaçınılmazdır. Bununla birlikte bölgesel olarak o dönemde kurulu şehirlerin Fırat ve Dicle nehri kenarında olduğu bilinmektedir. Çevresel bir faktör olarak yağmurların artmasıyla birlikte taşan nehirlerin yarattığı bir felaket olması muhtemeldir (Bottero, 2015).

Gılgamış, tufan hikayesini dinledikten sonra Utnapiştim’in ona ölümsüzlüğü veremeyeceğini anlar. Evine dönmek üzere yola çıkacakken Utnapiştim’in karısı eli boş dönmesine razı gelemez ve suyun derinliklerinde bulunan gençlik bitkisinden bahseder. Gılgamış için gençliğine kavuşacak olmak bile büyük bir lütuftur. Fakat geri dönüş yolunda bu bitkiyi bir yılanla kaptırır. Yılan derisini değiştirdiği gibi oradan uzaklaşır (Bottero, 2006). Bu sebeple “yılanlar derisini değiştirip yeniden doğabilir. İnsan ise ölümlüdür ve ölmelidir. Tanrının cennetten kovulduktan sonra Adem’e söylediği gibi: Topraksın ve toprağa döneceksin” (Campbell, 2015, s.24).

Yılan anlam olarak birçok farklı sembolü barındırdığı için tüm dünya mitolojilerinde önemli bir yere sahiptir.

“Sümer inancında, İnanna’nın ağacının köküne yuva yapan yılan; diğer söylencelerde de Musa’nın asası, Medusa’nın saçları, Hermes’in asası, Havva’ya meyveyi veren şeytan şeklinde karşımıza çıkar. Uzakdoğu’da Kundalini felsefesinin sembolüdür. Kundalini üç buçuk defa kıvrılıp uyuyan, spiral bir yilandır. Bireysel aydınlanmanın ve bilgeliğe ulaşmanın sembolü olarak kanatlı yılan kullanılır” (Olgunlu, 2018, s.48).

Mitolojide yılan sembolü evrenin özünü ve enerjisini temsil eder. Sonsuz bir yaşamın kaynağını yılan ile sembolize ederler. Bazı kültürlerde yılanı tapıldığı söylenir. Yılan’ı kadının doğurganlığı ile bağdaştıran mitler de vardır. “Asya’da hala yılan’ın doğumları kutsadığına inanılır. Bu nedenle doğum anında yapılan ayinlerde Şamanların yardımcı hayvanı olur. Hatta dünyanın birçok yerinde evin ve ailenin koruyucusu kabul edilir ve genellikle uğurlu sayılan bu hayvan evlerin duvar deliklerinde görüldüğü zaman onlara dokunulmaz” (Ateş, 2001, s.151).

Gılgamış’ta ise yılanın tüm toplumlardaki önemi ilk olarak bu mitosta sembolik olarak ortaya atılmıştır. İnsanlığın gençliğini ve ölümsüzlüğünü kaybetmesinin suçu bir yılanı yüklenmiştir. Kadının toprak ile bağı, toprağın ise yılan ile bağı metaforik olarak doğurganlığı sembolize etmiştir. Kadın ile kurulan bu bağ tabii ki sonraki dönemlerde Âdem ile Havva’nın cennetten kovuluşu ile de bağdaştırılacaktır. İnsan aklı bazı sorulara aradığı cevapları bulabilmek için mit yaratımına ihtiyaç duymuştur. Bunları bir takım sembolik anlatımlarla birleştirerek hikâyeleştirmiştir. Ölümlü olduğunu bilerek yaşamak zorunda kalan insanın bu farkındalığın acısını dindirmek için böyle bir hikâyeye ihtiyacı olmuştur. Her şeyi gören ve her şeyi bilen olarak ülkesine geri dönen Gılgamış, ölümsüzlüğü elde edememiş olsa da insanlığın yazgısını yüzyıllarca kültürden kültüre aktaracak bir macera sunmuştur. Mito’sun başında tanıtılan adamdan farklı bir adam ile karşı karşıya kalınır. Ölümün yazgısından kurtulamamış bu adamın ünüyle ve zaferleriyle yetinip bu şekilde sonsuzluğa erişmesi kaderidir.

“İnsanların en şanlısı ve en ünlüsü aracılığıyla, hayranlıkla izlediğimiz muhteşem maceralarıyla kendi kişisel yazgısını sonuna kadar götürmeye en fazla layık olan ve bunu yapabilecek tek kişi olan kahramanı aracılığıyla bize kimsenin ölümden kaçamayacağını hatırlatır – insanların hayranlık bürümüş belleklerinde ünün de aslında geçici bir teselli olduğunu, kimsenin Gılgamış’tan daha fazla kuralları yıkamayacağını, bizden çok daha güçlüler tarafından koyulan engelleri kimsenin ondan daha iyi aşamayacağını buna karşın kimsenin bizim dışımızda gelişen, doğumumuzla kendi irademiz dışında dâhil edildiğimiz bu düzeni kıramayacağını, bu düzenin dışına ancak - en inatçılarımızın bile - ölümlerle çıkacağımızı ve yalnızca ‘yaşamayı düşünmek’ gerektiğini hatırlatır” (Bottero, 2005, s. 239 – 240) .

“Gılgamış’ın serüveninin sonu, insanlığın somut gerçeği benimseyip ussal bir aydınlığa adım atmasını simgeler. Ancak, bu geçiş bir ikileminde başlangıcıdır: ölümcüllüğü bilip, ölümsüzlüğe yatırım yapma ikilemi. Bu nedenle, günümüz sanatçısının geçmişteki temsilcisidir, Gılgamış” (Madra, 1989, s.3).

4. BÖLÜM: GILGAMIŞ MİTOSU ÜZERİNE SANAT OKUMALARI

4.1. Sanat Üretiminde Gılgamış Mitosu ve Örnekleri

“Thomas Mann’ın dediği gibi, sanatçı gözü yaşamı mitosumsu gören bir bakışa sahiptir. Buna dayanarak, mitolojik dünyaya – tanrıların ve şeytanların dünyasına, maskelerin karnavalına ve yaşanan mitos şenliğinin zamanın bütün yasalarını ortadan kaldıran, ölüleri tekrar yaşama döndüren o garip ‘sanki oyunu’na ve ‘bir varmış bir yokmuş’sun yaşanan an olduğu dünyaya- öncelikle sanatçının gözüyle yaklaşmalıyız ve değer vermeliyiz” (Campbell, 2016, s.31).

Bir sanatçının eserine bakıldığında kişisel psikolojisi üzerine analiz yapılabilir. Sanatçı bilinçli veya bilinçdışı olarak doğaya ve zamana biçim verir. Bunun karşılığında doğa ve zaman da sanatçıyı biçimlendirir (Jung, 2018, s.246). Sanatın tarihine bakıldığında mitolojik konuların sanatçılara oldukça ilham verdiği görülür. Uzunca bir dönem sadece mitolojik ve dini konuların resim sanatına yansımaları, bugün bu mitler hakkında görsel bir şölen sunmasının yanı sıra ciddi bilgi aktarımı da sağlamaktadır. Âdem ve Havva’nın yasak meyveyi yedikten sonra cennetten kovulma sahnesi de birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Fakat günümüzde Gılgamış mitosuna verilen önemle birlikte çağdaş bir takım sanatçıları bu mitosu tekrar ele alarak yorumlamaya çalıştığı görülmektedir. Gılgamış mitosunu sanatsal olarak ele alınması bakımından oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Mitolojinin belli başlı konularını içerisinde barındıran mitos, sanatçı için eşsiz bir hayalgücü sunmaktadır ve çok fazla sembol içermektedir. 20. yy. öncesi sanat tarihine göz gezdirildiğinde Gılgamış hakkında üretilmiş eserlere rastlanmamaktadır. Gılgamış’ın ortaya çıktığı tarih aralığına bakıldığında bunun sebebi netlikle görülebilmektedir. İnsanlık tarihini derinden etkileyen bu keşif tabiki 20. yy’a gelindiğinde belirli sanatçıları ilgi odağı olmaya başlamıştır. Belki de sanat tarihi içerisinde mitolojik bir karakter olarak Gılgamış’ın da hak ettiği yeri alması gerektiğini düşünmeleri sebebiyle bu eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu sanatçıları ağırlıklı olarak ya coğrafi sebeplerle ya da Avrupanın Mezopotamya

konusunda en önemli araştırma merkezi olması sebebiyle bu konuya önem verdikleri görülmektedir.



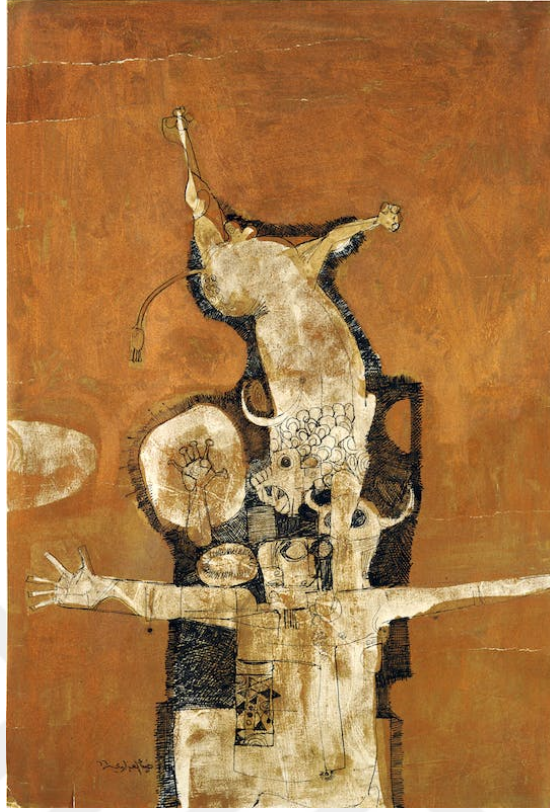
Görsel.1: Dia Azzawi, Gilgamiş 3, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 160x120 cm, 1987, Claude & France Lemand. Müzesi, Paris (“Dia Azzawi / Drawings”, t.y., 28. Resim, Erişim Tarihi: 17.11.2016).

Yaşadığı bölge sebebiyle kültürel bir aktarım olarak bu konuya sahip çıkan Iraklı sanatçı **Dia Azzawi** bu sahneyi aktaran günümüz sanatçılarından. Çalışmalarında genel olarak Irak tarihinin sahnelerini ve Babil sembollerini kullanan sanatçı, resim ve heykelleri ile bugün Bağdat Modern Sanat Müzesi ve Londra Tate Modern’de eserleriyle yer almaktadır. 1970’li yıllarda ülkesindeki siyasi kargaşa ortamından kaçarak Londra’da yaşamaya başlayan sanatçı kendi sanat anlayışını, Avrupa resim stili ile birleştirmeye çalışmış, ortaya Mezopotamya kökenine dayanan, mitolojik sembollerini içinde barındıran ve ülkesinin formalizmini yansıtan eserler çıkarmıştır (“Dia al-Azzawi”, t.y.).



Görsel.2: Dia Azzawi, Gılgamış 2, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 160x120 cm, 1987, Claude & France Lemand. Müzesi, Paris. ("Dia Azzawi / Drawings", t.y., 29. Resim, Erişim Tarihi: 17.11.2016).

Azzawi, 1987 yılında Gılgamış Mitosuna ait eserlerden oluşturmuş olduğu sergisinde çivi yazısıyla günümüze aktarılan tabletlerin grafiksel öğelerinden esinlenmektedir. Mitosun beden ve ruh ikiliğini yansıttığını düşünen sanatçı, yaptığı eserler üzerinden destanı açıklamayı seçmiştir. Enkidu'nun Shamhat ile karşılaşip yedi gece uyumadan ilişkiye girmesinin anlatıldığı metinden esinlenerek ortaya bu karakalemin ağırlıkta olduğu karışık teknik üretilmiş işler çıkmıştır. Sadece kültürün getirdiği ve ülkesinden uzakta kalmanın verdiği hisle Gılgamış'a yöneldiği düşünülen sanatçı, aynı zamanda ölüm ve savaş konusuna da eserlerinde yer verdiği için bu mitosu resmetmeyi seçmiştir.



Görsel.3: Dia Azzawi, Gilgamesh I, Kağıt üzerine mürekkep ve altın boya, 58 x 37 cm, 1966, Courtesy Mathaf ("Interviews", 2016, 3.resim, Erişim Tarihi: 17.11.2016).

1966 yılına ait eserde sanatçının, kağıt üzerine altın boya ve mürekkep ile çalıştığı görülmektedir. Resmin tam merkezinde kollarını iki yana açmış bir erkek figürü ile üzerinde baş aşağı duran bir boğa figürü yerleştirilmiştir. Azzawi'nin kübik çağrışımlı biçim anlayışıyla resmedilen çalışmada, Gilgamesh ve Enkidu'nun boğa öldürme sahnesinin işlenmiş olduğu görülmektedir. Arka planda boynuzlu bir kafanın ve yardım ister gibi bir elin görünüşü çizilmiştir. Bu figürün arka planda kalan Enkidu olabileceği düşünülebilir. Doğanın içerisinden gelen Enkidu kendi doğasına saldırırken, sanatçı onu da bir hayvan gibi resmetmeyi tercih etmiştir. Gilgamesh'ın üzerindeki kıyafette ise etnik bir takım semboller göze çarpmaktadır. Sanatçı kültürel bir aktarım sergilemeye çalışmıştır. Ayrıca boğanın boynuzları ayı sembolize eden bir formda çizilmiştir. Bu da ay tanrısı Sin'in sembolünün boğa olması ile ilişkilendirilebilir.



Görsel.4: Dia Azzawi, Gilgamesh Destanı numara 4, Kâğıt üzerine mürekkep ve altın boya, 58 x 37 cm, 1966 (“Past Auction”, t.y., Erişim Tarihi: 17.11.2016).

Görsel 4’de ise yine kâğıt üzerine mürekkep ve altın boya ile çalışmayı tercih eden sanatçı, resmi ortadan ikiye bölerek sağ tarafta bir kadın ve boynuzlu bir erkek figürüne yer vermiştir. Erkek figürün boynuzlu temsili Enkidu’nun boğayı öldürmesi üzerine ölüme mahkûm edilmesini hatırlatmaktadır. Daha üstte ve erkeğe hâkim gibi görünen kadın figürün İştâr olması muhtemeldir. Hikâyeye göre Enkidu ve Gılgamış’ın üzerine boğayı gönderen ve boğanın ölümüyle öfkeye kapılıp Enkidu’nun ölümüne sebep olan kadın tanrıça İştâr’dır. Resmin sol tarafında bir takım sembolik işaretlerin olduğu çizimler mevcuttur. Sümer mitolojisinde yıldız benzeyen piktogram tanrıyı sembolize eder. Kadın figürün saçlarının bu form ile birleşmesi bu kadının bir tanrıyı simgelediğini göstermektedir.

Iraklı sanatçı **Suad Al Attar**, British Museum ve Gulbenkian Koleksiyonu dâhil olmak üzere önemli müzelerde ve koleksiyonlarda yerini almış ünlü bir ressamdır. 1964 yılında Bağdat'ta açmış olduğu kişisel sergisi bir kadın sanatçı olarak ülkesinde açılan ilk kadın sanatçı sergisi olması bakımından önemlidir. Dia Azzawi gibi bir süre sonra ülkesinden ayrılıp Londra'ya yerleşen sanatçı, eserlerinde evine olan özlemine ve hayatındaki kültürel yansımalara yer vermektedir. 1970'lerin sonunda Saddam Hüseyin'in siyasi yükselişi ülkesi ile olan ilişkisini keşfetmesini ve ifade edeceği kişisel bir görsel dil geliştirmesini sağlamaktadır. Orta doğu sanat geleneklerinde bu dilin ortaklığı görülmektedir. Eserlerinde Asur kabartmaları, Sümer heykelleri ve Bağdat'taki el yazmalarının yansımaları görülür. Sanatçı kendi Arap mirasına sahip çıkarken alışlagelmiş taklitlerden uzak, kendi hayal gücünü yansıtabildiği, sembolizmi ve figüratif öğeleri içe içe kullanabilen Avrupa sanat uslubunu da özümseyerek ürettiği işler ortaya çıkarmıştır (“Artists from Iraq Suad al-Attar”, 2016).



Görsel.5: Suad Al-Attar, Antik Kentte Antik Ruh, Panel üzerine yağlı boya, triptik, her panel 120 x 61 cm, 1981 (“Suad Al-Attar” 2008, Erişim Tarihi: 20.11.2016).

“Tanrı Gılgamış’ı yarattığında ona mükemmel bir beden verdi, şanlı güneş Şamah ona güzellik verdi, cesaret verdi” (“Suad Al-Attar”, 2008, 1.paragraf).

Suad Al Attar'ın en önemli iki teması olan efsane ve şehir kavramlarını birleştiren Antik Kentte Antik Ruh, 1981 yılında resmedilmiş ve üç ayrı panonun birleşiminden oluşmaktadır. Gılgamış'a göndermeyle yapılmış olan eserde görünen şehrin Uruk olma ihtimali yüksektir. Orta panelde şehrin üzerinde resmedilen figür her şeye hâkim bir tavırda bir ağaç gibi dik durmaktadır. Yeşil, sarı, kahve, siyah tonlarının hâkim olduğu eserde şehir silüetini izleyiciye hissettiren kübik formlar mevcuttur. Ortadaki iki figürün kadın ya da erkek olduğu net olarak anlaşılamamaktadır. Tam merkezde resmedilmiş olmaları tanrının dünyanın merkezinde olmasına bir göndermedir. Sanki terk edilmiş gibi görünen şehir, bloklar ve kubbeler üzerine kurulmuş; sanki gizli bir ışık akışı var gibi bir his uyandıran binalar aynı zamanda dinginlik hissini de beraberinde getirmektedir. Ruhani bir dünya yaratan sanatçı kendi hayal gücüyle dünyada bir yerde asılı kalmış ve zamanda durmuş bir şehri resmetmiş gibi görünüyor.



Görsel.6: Suad Al-Attar, Gılgamış ve Enkidu, Tuval üzeri yağlıboya, 2001 ("İraçî Artists", t.y., 2. resim, Erişim Tarihi: 20.11.2016).

Çalışmalarında Irak kültüründen izler görülen Attar, mitolojiye olan ilgisi ile eserlerinde Âdem - Havva ve Cennet bahçesini işlediği görülmektedir. Gılgamış ve Enkidu'nun hikâyesine de yer veren sanatçı Görsel 6'daki eserinde Enkidu'yu kanatlı bir hayvan gibi resmetmiştir. Resmin merkezinde görülen Enkidu'nun arka tarafında karanlık bir mağaradan çıkar gibi görünen Gılgamış görülmektedir. Bir hayvanın vücuduna sahip olan Enkidu, aynı zamanda duygusal ve feminen bir yüz ifadesi ile

resmedilmiştir. Bu şekilde resmedilmesinin altında, erkek egemenliğinin baskın olduğu görünen mitosta, güçlü bir kadın imajı yaratma isteği yatmaktadır. Hayvan olarak resmedilmesi ise Asur'un güçlü kanatlı boğasını temsil etmektedir. Gılgamış doğaya düşman olan arkadaşı Enkidu'nun yanındadır. Resim, insan / tanrı olarak Gılgamış'ı ve hayvan /insan olarak Enkidu arasındaki ilişkiyi sembolize eder. İnsan ruhunun özlemleri ve isteklerine karşın toprağa bağlılık duyan hayvanın istekleri arasındaki gerilimi yansıtıyor ("Iraqi Artists", t.y., 5. Paragraf).

Jules Olitski, Rusya'nın Gomel şehrinde doğmuş ve hayatını New York'ta sürdürmüştür. New York Ulusal Tasarım Akademisi'nde eğitim gören Olitski, 1949 yılında Paris'te Ossip Zadkine Okulu'nda ve Académie de la Grande Chaumiére çalışmalarına devam etmiştir. 1950 yılında Galeri Huit'te kişisel bir sergisi olmuş ve bunun sonucunda Kobra grubu ile sergi açmaya davet edilmiştir. Amerikan Soyut-Dışavurumculuğu üslubunu benimseyerek eserler üretmeye çalışan sanatçı, 1952 yılında New York Üniversitesi'nden mezun olmuş, 1954 yılında da yüksek lisans derecesi alarak sanat hayatına profesyonel olarak atılmıştır. 1950'lerin sonunda sanat eleştirmeni Clement Greenberg²³ ile arkadaş olan Olitski, onun sayesinde 1958 yılında French & Co'da Morris Louis, Barnett Newman, Kenneth Noland ve David Smith gibi sanatçıların da bulunduğu bir grup sergisine dâhil olmuştur. (Riggs, 1973). İlk dönem eserlerinde yoğun boya katmanları kullanarak oluşturduğu soyut eserleri vardır. 1960'lı yıllarda büyük tuvalere boya dökerek; fırça, sünger, paspas, kullanarak farklı yöntemler denemeye başlamıştır. Renklerin iletişim diliyle ilgilenen sanatçı son dönem eserlerinde sprey boya tabancası kullanarak püskürtme yöntemiyle tuvalin yüzeyini çok ince bir şekilde kaplayacak eserler üretmeye başlamıştır. 1965'li yıllardan sonra da renk alanları oluşturmak için tuvallerine boya püskürtmeye başlamıştır.

²³ 20. yy'ın bilinen sanat eleştirmenlerinden olan Greenberg, soyut dışavurumculuğun yayılmasında büyük bir etken olmuştur. Avangard ve Kitsch kavramı üzerine yazıları olan eleştirmen sanatçıları ve toplumdaki rollerini eleştirir. Aynı zamanda *Color field painting* olarak adlandırılan yeni bir sanat akımı oluşumunda, Greenberg'in sanatçıları bir araya getirerek grup sergileri düzenlediği görülmektedir ("Clement Greenberg", t.y.).



Görsel.7: Jules Olitski, Gılgamış Etkisi-2, Tuval üzerine su bazlı akrilik, 193 x 91 cm, 1975
 (“Jules Olitski”, 2016, Erişim Tarihi: 23.11.2016).

Olitski, renklerin saf dilinin hatırlatıcı gücü ile ilgilenmeye başlamıştır. Bu sebeple eserlerinde herhangi bir figür, görüntü veya anlatıyı reddettiği gözlemlenebilir. İzleyici rengin temel özelliklerine dikkat çekmek istemektedir. Daha sonraki eserlerinde yoğun katmanlı boya kullanmayı tercih etse bile renk ve ışık arasındaki denge araştırmalarından asla vazgeçmemiştir. Olitski oluşturduğu bu tarzı ile renk alanı resmi olarak adlandırılan (*Color field painting*) bir akım içerisinde yer almıştır. Bu akım, 1950’lerde Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still gibi soyut dışavurumcu bazı ressamı tanımlamak için kullanılmıştır. İlk defa Amerikalı bilim adamı Irvine Sandler’ın 1970 yılında yayınlanan çığır açan tarihi Soyut Ekspresyonizm kitabında bu sanatçıları anlatan bölümün başlığı olarak yer verilmiştir (“Colour Field Painting”, 2019).



Görsel. 8: Karl-Otto Götz, Gılgamış, Kağıt üzerine metal baskı, 400 × 560 mm, Tate, 1947
 (“ART & ARTISTS / Karl-Otto Götz”, 2004, Erişim Tarihi: 25.12.2016).

1914 yılında Almanya’da doğan **Karl Otto Götz**, Kunstakademie Düsseldorf’ta ressam, matbaacı, yazar ve sanat profesörüdür. 1959’da güçlü ve sürrealist esintiler taşıyan eserleri uluslararası nitelikte tanınırlık kazanmıştır. Götz, Alman İformel sanatı²⁴nın güçlü temsilcilerinden olmuştur. Çalışmaları ve öğretileri Sigmar Polke, Nam June Paik ve Gerhard Richter gibi gelecekteki sanatçıları etkilemiştir (“Karl-Otto Götz”, t.y.a,1.paragraf). William Gear (1915-1997) aracılığıyla Kobra ile temasa geçmiştir. Götz, Kobra ve Alman sanatçıları arasında bir köprü kurmayı başarmış, 1949’da Amsterdam’daki sergide beş Alman sanatçının yer almasını sağlamıştır. Gerçeküstü denemeleriyle renkli monoprint baskılar yaparken bir yandan yağlıboya ve gravür çalışmalarıyla pürüzsüz ve soyut şekilleri içeren bir dizi kompozisyon üretmiştir (“Karl-Otto Götz”, t.y.b, 1.paragraf).

²⁴ İformel sanat kavramı, 1940 ve 1950’lerde soyut resme yaklaşımı açıklayan Fransızca bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Taşizm, soyutlama gibi eğilimleri içerisinde barındırır. Esas olarak Avrupa sanatına atıfta bulunur, ancak aynı zamanda Amerikan soyut dışavurumculuğunu da kucaklar. Terim, Fransız eleştirmen Michel Tapié tarafından 1952 tarihli ‘*Un Art Autre*’ adlı kitabında, oldukça gayri resmi prosedürlere dayandırıldıklarını ve genellikle jestsel olduklarını anlatan sanat türlerini tanımlamak için kullanılmıştır (“Art Informel”, t.y., 1. – 2. paragraf).

Götz'ü Gılgamış'ın hikayesine çeken şey; batı rasyonalizminden daha önce gelen arketip görüntülerin kaynağını oluşturuyor olmasıdır. Götz, gravür metalindeki figürlerin ana hatlarını oluşturmak için parlak boyalardan faydalanmıştır. Yüksekte kalan ana hatları belirginleştirmek için mürekkep kullanmayı tercih etmiştir. (“Galeri Iabel”, 2004).

Harry van Kruiningen, 1906 – 1996 yılları arasında Hollanda’da yaşamış; ressam, grafik sanatçısı ve yazar olarak günümüze çok farklı alanlarda eserler bırakmıştır. Litografi, yağlıboya, kumaş üzerine baskı, çocuk hikâye kitabı gibi üretimleri olan çok yönlü bir sanatçıdır. Erken dönem eserlerinde realist ve figüratif bir tavır sergilediği görülen sanatçı 1945’li yıllardan sonra daha yoğun boya katmanları ve yer yer geometrik formlar barındıran eserler üretmiştir. Annemieke Jurgens ile yapılan röportaj sırasında Kruiningen’in Gılgamış mitosuna ile ilgili çok sayıda litografisinin olduğunu ortaya çıkmıştır. Jurgens, Kruiningen’in kendi kutsal kitabı olarak kabul ettiğini söylediği Gılgamış mitosunu, tüm hayatı boyunca resmettiğini anlatmıştır. Sanatçının mitos ile kurduğu özel bir bağ olduğundan bahseden Jurgens, Kruiningen’in eserlerini içeren iki kitap yazmıştır (Annemieke Jurgens ile kişisel iletişim, 17 Nisan 2018). Sanatçının 1952–1956 yılları arasında renkli litografilerden oluşan beş adet sanatçı kitabı bulunmaktadır. Bunlardan biri Gılgamış üzerine hazırlanmış olduğu 8 adet litografiden oluşan eserlerdir. 1955 yılında Gılgamış mitosunun 11. tabletini konu alan eserler üreten sanatçı, çizgisel ve sade formlarla ele aldığı mitosunu yarı soyut bir anlatımla izleyiciye aktarmıştır (Jurgens, 2018, s.108). Gılgamış’ın ölümsüzlük bitkisini elde etmek için çıktığı yolculuğu, Tufanı ve Utnapiştim ile karşılaşmasını resmetmiştir. Hayatı boyunca efsaneye çizimlerinde yer veren sanatçının bu konuda maske yapma ve bir film çekme gibi planları vardır. Fakat film çekimini gerçekleştiremez. Ürettiği maskelerinde bir kısmı sağlam durumdadır. Yapmış olduğu 100 gravürden 43 âdeti günümüze sağlam bir şekilde kalmıştır. Bunlardan bir kısmı siyah beyazken bir kısmı renklidir (Jurgens, 2018, s.108).



Görsel.9: Harry Van Kruiningen, (*Riethut, riethut!, wand, wand! Riethut luister! Wand, begrijp toch*) Japon kağıdı üzerine renkli litografi, 21,5x15,6 cm, 1955, Annemieke Jurgens Özel koleksiyonu. (Annemieke Jurgens ile kişisel iletişim, 18.04.2018).

Görsel 9'da Enkidu'nun ölümü sonrası yas tutan Gılgamış karakteri görülmektedir. Koyu bir arka planda ve mekânsızlık içerisinde resmedilen iki figür bulunmaktadır. Yerde kıvrılmış ve acı çeker bir vaziyette duran karakterin Gılgamış olduğu görülmektedir. Bütün ülkeye yas tutmasını söyleyen Gılgamış'ın kendisi de büyük bir yas içerisinde. Sanatçı yalın çizgiler ve kübik formlarla çizdiği karakterleri soyutlamaya çalışsa da duygu durumlarını izleyiciye aktarabilmiştir. Kullandığı renkler şeffaf gibi bir his uyandırmaktadır. Arkadaki formlar bu şeffaflıkta görülmektedir. Sanatçı litografilerinde farklı tekniklerden de faydalanmıştır. Bazı yerlerde oymalar ve kabartmalar mevcuttur. Kruiningen, baskılarında yer yer tanrılara ve korkunç yaratıklara yer vermektedir. Tanrıların mitlerdeki rolünden etkilenen sanatçı bu konuda 1974 yılında van de Veer-Bertels tarafından hazırlanan bir kitapçık yayınlamıştır. 16 adet eserinin bulunduğu bu kitaba "Kadere Direnen Adam" ismini vermiştir. Gılgamış eserlerine bu denli

yoğunlaşmasının temelinde kader temasının onu etkilemesi sebep olarak gösterilebilir (Jurgens, 2018, s.108).



Görsel.10: Harry Van Kruiningen, (*Als honden kropen de goden tegen de muur! Ishtar echter krijt als in barensnood, de Gebiedster der Goden weeklaagde, welluidend van stem: 'De wereld van gisteren is veranderd in leem!'*). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21,4x15,6 cm, 1955, Annemieke Jurgens Özel koleksiyonu. (Annemieke Jurgens ile kişisel iletişim, 18.04.2018).

Sanatçı Görsel 10'da görülen eserinde tanrılara yakaran Tanrıça İstar'ı resmettiğinden bahsetmektedir. Gilgamesh ve Enkidu'nun üzerine boğa gönderen İstar'ı sanatçı bir kurt köpeği ile resmetmeyi tercih etmiştir. Sanatçının kübik üslubu her eserinde görülmektedir. İç içe geçmiş formlar ve renkler, tercih edilen koyu renkler ölümün temasını hissettirmektedir. Sanatçının diğer litografilerinde daha yalın çizgiler, kâğıt üzerinde dairesel dokular ve renk kullanımı yerine siyah- beyaz

bir anlatım varken Gılgamış için hazırlamış olduğu bu sanatçı kitabında üst üste gelen çizgisel ve renkli bir anlatım dili görölmektedir.



Görsel.11: Harry Van Kruiningen, (*Ik bracht op het schip mijn familie en maagschap ook het vee en het wild van het veld en alle gezellen schepte ik in.*). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21,5 x15,6 cm, 1955, Annemieke Jurgens Özel koleksiyonu. (Annemieke Jurgens ile kişisel iletişim, 18.04.2018).

Sanatçı Görsel 11’de tufan sahnesini resmetmiştir. Diğer eserler ile aynı üsluba sahip geometrik formların hâkimiyet kurduğu eserde; Sümer mitolojisinde adı geçen tufan kahramanı Utnapiştim ile gemiye beraberinde götürdüğu ailesi ve hayvanları görölmektedir. Stilize ederek resmetmeyi tercih ettiği hayvanların sanki birer insanmış gibi gemiye sıra halinde yürüdüğu görölmektedir. Siyah beyaz tonların ağırlık verilerek resmedildiği eserde yer yer sıcak renkler kullanılarak geometrik formların birbirine karışması önlenmiştir.



Görsel.12: Harry Van Kruiningen, (*...nauwelijks was hij neergehurkt gaan zitten of hem waaide de slaap als enn nevelwolk aan.*). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21 x15,7 cm, 1955, Annemieke Jurgens Özel koleksiyonu. (Annemieke Jurgens ile kişisel iletişim, 18.04.2018).

Görsel 12’de görülen eserde, Gılgamış’ın ölümsüzlük iksirine ulaşmak için geçmek zorunda olduğu sınav resmedilmiştir. Utnaşıttım, 7 gün 7 gece uyumadan durarak Gılgamış’ın ölümsüzlüğü elde edebileceğini söyler. Fakat Gılgamış bu sınavda başarısız olur. Gılgamış’ın uyku ile verdiği savaşı sembolize eden bu eser gece ile gündüzün iç içe geçtiğini göstermektedir.



Görsel.13: Harry Van Kruiningen, (*Naar de Diepte getrokken, ontwaarde hij de plant en waarlijk, hij heeft die geplukt*). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21 x15,7 cm, 1955, Annemieke Jurgens Özel koleksiyonu. (Annemieke Jurgens ile kişisel iletişim, 18.04.2018).

Görsel 13'te Gılgamış'ın suyun içinde dalıp ölümsüzlük otunu aldıktan sonra yola düşmesi resmedilmiştir. Sanatçı, sembolik olarak Gılgamış'ın etrafına suyu sembolize eden balık figürleri yerleştirmiştir. Elinde ölümsüzlük otu görülür fakat bu otun bir dalındaki kuru kafa sembolü dikkat çekmektedir. Sanatçı, Gılgamış'ın bu ota asla kavuşamayacağını göstermek ister gibidir. Litografi serisinin tüm eserlerinde sanatçının aynı renk tonlarını kullandığı görülmektedir.

Görsel 14'te ansızın suyun içinden beliren yılanın, Gılgamış'ın elinden ölümsüzlük otunu alışı resmedilmiştir. Tüm seriye hâkim olan üslup bu eserde de görülmektedir.



Görsel.14: Harry Van Kruiningen, (*.Dus daalde hij af om te baden en een slang werd gewaar de geur van het kruid, kwam op uit het water en roofde het kruid*). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21x17,5 cm, 1955, Annemieke Jurgens Özel koleksiyonu. (Annemieke Jurgens ile kişisel iletişim, 18.04.2018).

Ekrem Kahraman, 1971 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü'nden mezun olmuş, sanat hayatının ilk yıllarında ortaöğretim kurumlarında öğretmenlik yapmıştır. Daha sonra sanatçı olarak teorik çalışmalara odaklanan Kahraman, Sanat Çevresi, Türkiye'de Sanat, Genç Sanat, Çekirdek Sanat, CEY Sanat, rh+ Sanat ve Artist sanat dergilerinde yazılar yazmaya başlamıştır. Resim çalışmalarının yanı sıra şiir de yazan sanatçının basılı şiir kitapları da bulunmaktadır ("Ekrem Kahraman", t.y. 1. paragraf). Şiire olan ilgisinin Gılgamış ile yollarının keşismesinde etkisi olduğu öngörülebilmektedir. Kahraman eserlerinde; tarih, mitoloji felsefe alanlarından yaralanarak çağdaş sanat kuramlarını da benimseyen bir yaklaşım sergilemektedir. Sanat çalışmalarını sadece resim sanatı üzerinden sınırlamayan sanatçının heykel, fotoğraf, enstalasyon ve videoart gibi sanat pratiklerinden faydalandığı görülmektedir.

1970 yılında ilk kez Gılgamış destanı ile karşılaşan Ekrem Kahraman, destanın daha geniş versiyonları ile ilerleyen yıllarda da kültürel bir imge olarak ilgilenmiştir. Dante ve İlahi Komedyası kitabı sayesinde Gılgamış karakteri ile daha yakinen bağ kuran sanatçı, Gılgamış'ın insani ve toplumsal yanının önemini fark etmiş ve sanatsal üretimlerine bu konuyu yansıtmıştır. 2016 yılında "Gılgamış ve Yaprakları" isimli sergi açan sanatçı aynı zamanda kendi bakış açısı ile Gılgamış metnini tekrar oluşturmuş ve bir kitap ortaya çıkarmıştır (Kahraman, 2016, s.13-14).

Sanatçı, salt kiremit kırmızısı imgesi üzerinden Mezopotamya / Gılgamış çalışmaları üretmeye başladığı 2015 yılında Türkiye'nin ve Orta Doğu'nun içinde bulunduğu siyasal ortamdan etkilenerek Gılgamış ve Dante üzerine eğildiğinden bahsetmektedir (Kahraman, 2016, s.14). Bu kişisel etkileşim sonucunda 2016 yılında Gılgamış mitosuna hakkında 38 adet eser üreten sanatçı RenArt Galeri'de sergi açmıştır. Kahraman, mitosun kilit noktalarına değinerek eserlerinde üslup olarak bir bütünlük sağlamaya çalışmıştır. Söğüt ağacı ile Gılgamış arasında bağlantı kuran sanatçı, yaprakların uçuşmasını imgeleyerek sergisini Gılgamış'ın Yaprakları ismi altında gerçekleştirmiştir.



Görsel.15: Ekrem Kahraman, Gılgamış'ın Arayışı 1, Tual üzerine yağlıboya, 185x 205 cm., 2016 (“Kahraman / eserler”, t.y., Erişim Tarihi: 26.02.2020).

Eserlerindeki kırmızı renk kullanımının sanatçı için bir başlangıç noktası olduğu görülmektedir. Sanatçı Orta Asya, Mezopotamya ve diğer dünya mitlerini incelediğinde bu mitlerin daha tanrısal ve kutsal bir anlatıya sahip olduğunu görmüştür. Bu mitlerden farklı olarak Gılgamış'ın daha insani bir anlatıya sahip olduğunu düşünen sanatçı Gılgamış'ın kimlik sahibi olduğunu düşünmektedir. Bu kimliği ise günümüz insanı ile daha yakinen ilişkilendirmektedir (“RenArt Gallery”, 2016).

Kahraman, eserlerinde bilinen resim üslubunun dışına çıkmış, daha formlar ve kavramsal bir bakış açısı sunmuştur. Eserlerinde çivi yazısı tekniğini referans alarak dairesel ve çizgisel formlar kullanmayı tercih etmiştir. Kırmızı, kahverengi ve siyah tonlarının ağırlıkta olduğu eserler üreten sanatçı, soyut bir anlatım üslubunu tercih etmiştir. Eserler Gılgamış'ın yaşamı, ölümü, gerçekleştirdiği yolculukları, Uruk şehri, gökboğası gibi konulardan esinlenerek ortaya çıkmıştır.



Görse1.16: Ekrem Kahraman, Gılgamışın Yolculuğu 2, Tual üzerine yağlıboya, 140x160cm., 2016 (“Kahraman / eserler”, t.y., Erişim Tarihi: 26.02.2020).



Görse1.17: Ekrem Kahraman, Gökyüzü Boğası, 97.00 x 97.00 cm.Tual üzerine yağlıboya, 2016 (“Kahraman / eserler”, t.y., Erişim Tarihi: 26.02.2020).

4.2. Bilge Friedlaender ve Anselm Kiefer'in Eserlerinde Malzeme ile Kurulan Bağ

“Gılgamış sedir ormanını keser,
 o devirde sedir ağacı çok kıymetlidir.
 Güneş Tanrısı'na 'sen bunu bana yaptırırsan
 ben de sana bir mabet yaparım,' der.
 Güneş Tanrısı da buna dayanamaz ve 'olur,
 sen git mukaddes sedir ormanını kes,' der,
 tıpkı bugün bizim yaptığımız gibi”.

Bilge Friedlaender

İkinci Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Galeri Nev ile anlaşmalı olarak hazırlanan “*Gılgamış Destanından Sedir Ormanı – Araçlar ve Adaklar*” (*Cedar Forest: Tools and Offerings, installation sculpture on the Gilgamesh epic*) – “*Gilgamesh livre-de-lux and monoprints*” isimli sergileri Bilge Friedlaender'in Türkiye'deki ilk kişisel sergisi olma özelliğinin yanı sıra seçmiş olduğu konu ile de önem arz etmektedir. İnsanlığın ilk yazılı edebi metni olan Gılgamış mitosunu seçmesinin altında mitosun günümüzdeki bakış açısını yansıtma arzusu olduğu görülmektedir.

1934 yılında İstanbul'da doğan Friedlaender, 1958 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş, 1959 yılında da New York Üniversitesi'nden master derecesini almıştır. Master derecesinden sonra Provincetown'da bir senelik bir yaz kampına katılmıştır. Sanat kariyerine Amerika'daki galerilerde açmış olduğu sergiler ile başlayan Friedlaender 1989 yılında Türkiye'de açmış olduğu sergisi ile bu kariyerini devam ettirmiştir (“bilgefriedlaender”, t.y., 1.paragraf).

Çalışmalarını, “1960'larda Harvard Üniversitesi Radcliffe Enstitüsü'nde sürdüren Bilge Friedlaender'ın doğayla daha uyumlu bir yaşam öğretisi öneren Doğu

mistiklerinin yansımalarıyla örülü bir sanat pratiği içinde olduğu da söylenebilir. 1970’li yıllarda ‘ressam’ olmaktan vazgeçiş, doğaya, doğal malzemeye ve yeni ifade arayışlarına yönelmesi de hiç kuşkusuz bu anlayışın bir yansımasıdır. Savaş karşıtlığı, eşit haklar, doğanın korunması yolunda sanat ile eylemliliğin iç içe geçtiği bu yıllarda, resimden kopuş ve alternatif dil arayışı onun kuşağının ortak özellikleridir” (Antmen, 2016, s.101).

2016 yılında Arter’de açılan ve küratörlüğünü Işın Önol ve Mira Friedlaender’in yapmış olduğu “*Sözcükler, Sayılar, Çizgiler*” isimli sergisi, Friedlaender’in 1970 ve 80’li yıllardaki eserlerine odaklanmıştır. Gılgamış mitosu ile ilgilenmesi ve Türkiye’ye geldiği dönem içerisinde bu konu ile ilgili kişisel bir sergi açmış olması sanatçının işlerinde mistik bir olguyu barındırdığını ve doğayı referans aldığı kanıtlar niteliktedir. El yapımı kâğıtlar üzerine geçmiş yıllardan oluşan ilginç bir şekilde bu sergideki kâğıtların çeşitli malzemeler ile birleşimi ve kullandığı boyanın o kâğıda hiç sürülmemiş kendisine aitmiş hissi veren dokuları, çizgilerindeki yalınlık hissi, 2016 yılından bu yana Friedlaender’in işlerinin tez araştırmaları içerisinde yer verilmesinde etkili olmuştur. Dairesel ve kare formların bu kadar yalın ama güçlü bir ifadeye sahip olması ve sanatçının yaşamından bir kesiti hatırlatan nehir ev kitap işi, izleyiciyi içine hapseden bir mekâna dönüştürmektedir.

Friedlaender’in Gılgamış işlerinde,

“Mitolojik ve yarı tarihsel öğeleri 20. yy sanatı estetiği ve kavramları içinde sanatsal dönüşüme soktuğunu, her şeyden önce bir ilkçağ sanatçısı gibi çalıştığını ve davrandığını söyleyebiliriz. Friedlaender kendisini geçmişe doğru bir sanatsal ortam değişikliğine yerleştiriyor. Sanatın içsel, çevresel ve dinsel gerekliliklerinin çözülmez bir düğüm olduğunu, yaratıcılık eyleminin ilk basamağı olan malzemenin yaratılmasından başlayan bir ortam bu. İlkçağ insanın malzemeye olan doğrudan doğruya ve büyüsel ilişkisini yeğliyor Bilge Friedlaender” (Madra, 1989, s. 6).

Friedlaender’in bu mitosu ele almasının altında, modern insanın doğayı tahrip etmesinin ve bilinçlenip doğaya olan bağımlılığını fark etmesinin metaforu vardır..

Ayrıca mitosu kadının gücü ile de bağdaştıran Friedlaender, İnanna'nın Gılgamış ile giriştiği mücadelede dişil bilincin uyanışını görmektedir. Friedlaender, sürekli mitoloji okuyan, antropolojiye ilgi duyan bir sanatçıdır. İnsanların kendi mitolojilerini yarattığını düşünen sanatçı, mitolojilerin bizlerle olan etkileşimi sebebiyle de sürekli diyalogda olduğumuzu düşünmektedir. 1987'de İstanbul'a geri geldiğinde Gılgamış ile tekrar yolları kesişen sanatçı buradan yola çıkarak 1989'daki sergisinin temellerini atmıştır. Tuval yüzeyinde sıkıntılar yaşadığını aktaran sanatçı mekân arayışı içerisinde, mekânı dert edinen işler üretmeye çalışmıştır. Bienal için yapmış olduğu Gılgamış enstalasyonu da bu şekilde ortaya çıkmıştır ("Zeynep Rona Arşivi", 1998).



Görsel.18 : Bilge Friedlaender, Sedir Ormanı, dokuz bağlantısız el yapımı keten kâğıt heykeller, değişken boyutlarda 86x36 cm, Jessica Berwind Gallery, 1993 ("Sculpture Exhibit: The Gilgamesh Epic", 2009, Erişim Tarihi: 11.02.2017).

Sedir ormanı işi elle yapılmış keten kâğıtlardan oluşmaktadır. Bu formların oluşum süreci çok dikkat çekicidir. Çünkü Friedlaender işlerin oluşum aşamasında doğadan destek almaktadır.

“Burası bir sedir ormanı ve tabii sonsuz bir bahçe. Onun için ağaçlar daireler biçimde düzenlemiş. Bu ağaçlar 400 yıllık, 10 m’lik rulolar yaptım, amacım onları seçtiğim bir ağaca sarıp, bir ritüel yaratmaktı. Ağacı çok güzel sardım, ama bu iş üç ay bu ağaçta kalacak, ağaca bağlarken hiç bir şekilde onları birleştirici bir madde kullanmadım, kendi özüyle ağaçta duracak ve üç ay o hayatı yaşayacak. Tabii şimdiye kadar böyle bir şey yapılmadığı için o kâğıda ne olacağını bilemiyordum. Bunları yaptıktan sonra gene saklandım. Müthiş bir yağmur yağdı ve ben gidip bunları görmek istemedim, parça parça oldu, yok oldu diye düşündüm. Ama öyle olmadı arkadaşlar, bunlar ne ağaçtan düştü, ne kendini kaybetti, yalnızca ıslandı, kurudu ve üç ay sonra onları indirdiğimde hepsi aynı güzellikte, aynı beyazlıktalardı. Fakat değişen bir şey vardı, içinde hayvancıklar yuva yapmıştı” (“Zeynep Rona Arşivi”, 1998, s.8-9).

Friedlaender’in, sanat eseri üretimindeki asıl derdi bu eserleri doğayla nasıl birleştireceği olmuştur. Resmin mekânı konusunda bir dönem kişisel bir çatışmaya ve araştırmaya giren sanatçı, bir sanatçı olarak neden üretim yaptığı, ne söylemeye çalıştığı ile ilgili kişisel sorgulamalara girmiştir. Özel yaşamında sürekli doğa ile iç içe olan sanatçı bu dönemde ailesi ile yapmış olduğu bir dalışta okyanusun dibindeki o mekânsızlık hissinden son derece etkilenmiş ve sonraki dönemde yapmış olduğu işler bu deneyimin etkisinde oluşmuştur. Daha sonrasında tuval yüzeyinden çıkarak çizime ağırlık verdiği işleri ortaya çıkarmıştır. Mekânın mekânsızlığını²⁵ aktarmaya çalıştığı bir takım çizimler üzerine duran sanatçı aynı zamanda galeri mekânında eserlerinin içinde gezilebilen ve hissedilebilen işler üzerinde durmaktadır. Sedir ormanı, bu kaygıyla ortaya çıkarılmış bir iştir. Doğayı iyileştirmeyi ve aynı zamanda kendini iyileştirmeyi amaç edinen sanatçı, bu işinde doğa ile kurmak istediği bağ dolayısıyla keten kâğıtlar kullanmıştır. İşlerinde genel olarak el yapımı kâğıdın hakimiyet kurduğu görülen sanatçı, doğal özelliğinden çıkmayan nesnelere tercih ederek doğayı gözeten ve koruyan bir yaklaşım içerisinde olmuştur.

“Bilge Friedlaender’in sanatı, anlaşılabilirliği üzere, doğa duyarlılığı ve ekolojik bilinç üzerinde temellenir. Amerika’da 1970’li yıllardan itibaren Helen Mayer Harrison, Patricia Johanson, Agnes Denes gibi öncü figürlerin sanat ve

²⁵ Zeynep Rona arşivindeki söyleşiden sanatçının kendi tanımlamasını içerir.

ekolojiyi buluşturan büyük ölçekli, alternatif üretim biçimleriyle şekillenen bu sanatsal eğilim, sonraki yıllarda yalnızca büyük arazi projeleriyle değil, küçük ve alçakgönüllü sanatsal tavırlarda da ifadesini bularak yaygınlaşır. 1990'lı yıllardan itibaren, giderek bir yaşam tarzı seçimi olarak büyük kenti terk eden, ticari galeri sisteminin dışında kalmaya karar veren, bizzat doğanın içinde gelip geçici üretimlere yönelen, sanatın tanımını ve işlevini yeniden düşünmeyi öneren sanatçıları da kapsamaya başlar” (Antmen, 2016, s.100).

“Friedlaender’ı bu denli çekici kılan şey, yapıtının son derece kişisel olması ve düşünsel açıdan yoğun ve araştırmacı niteliğiyle gerçekten de arayış içindeki doğasıdır. Friedlaender yalnızca forma ilişkin meseleleri değil, kozmos da dahil olmak üzere insanlarla doğa arasındaki ilişkiyi, felsefi meseleleri, karmaşık psikolojik durumları, numeroloji ve Vedik karesi gibi ezoterik konuları ve daha başka pek çok konuyu araştırmak için yalın ve bir o kadar da soyut bir estetiği benimsedi” (Volk, 2016, s.107).

Öznel bir tavırla eserlerini üreten sanatçı aynı zamanda dişil enerji üzerine yoğunlaşan eserler de ortaya koymuştur. Hayatımızın ritüeller üzerine kurulu olduğu düşüncesinden yola çıkan sanatçı, Gılgamış sergisinde İştâr’ın dişil gücünü sembolize eden bir enstalasyon üretmiştir. Kadının yaratıcı ve doğurgan olma özelliğini İştâr üzerinden sembolize eden Friedlaender, mermerden yapılmış yuvarlak formları kum ile birleştirerek bir eser ortaya çıkarmıştır. İşlerinin odak noktasında kadını doğa ile ilişkilendirir. Dairesel formlara yer vermesi de bu işleri sembolik bir dil olarak destekler. Friedlaender’a göre daire formu “tarih öncesinden beri insanların doğurganlık ve yaratıcılık arzularını simgeler. Güneş, ay, dünya, mevsimler, gece ve gündüz, hepsi daireseldir ve hem yaşamı, hem de yaşam ritmini yaratır” (“Zeynep Rona Arşivi”, 1998, s.9). Friedlaender’ın kadın – doğa temalı ekolojik bilinci benimseyen işlerinin aktarımında da feminist bir bakış açısını görülen ekofeminist bir yaklaşım söz konusudur.



Görsel.19: Bilge Friedlaender, araçlar ve adaklar, kum, mermer, Jessica Berwind Gallery, 1993. (Mira Friedlaender ile kişisel iletişim, 06.12.2019).

1990'lı yıllarda daha çok benimsenmeye başlayan bu yaklaşım Gablik gibi teorisyenlerce de ele alınmıştır. Aynı zamanda kadın sanatçıların üretimleri nezdinde sanata yansımış ve kültürel bir değişim söz konusu olmuştur. Toplumsal olarak tüketilmiş duruma gelen hiper-eril modern kültürün sonuna geldiğini savunan Gablik, eril bakış açısını doğa düşmanı olarak nitelendirir. Spiritüel bir yaklaşımın ekofeminist bir bakış açısıyla ilişkilendirilerek, kadınların her şeyin birbiri ile bağlantılı olduğunun farkında olduğunu bu farkındalıkla, hayatlarının ruhsal edinimlerini de sanatlarına yansıttıklarını düşünmüştür. Spiritüel olarak nitelendirilen bu dişil güç yaşam enerjisi olan doğanın biricikliğinin farkındadır (Antmen, 2016).



Görsel .20 : Bilge Friedlaender,
Yanan Kütükler, Monotip, 86.36 x 67.63 cm..
40.01 cm Jessica Berwind Gallery, 1989.
(Mira Friedlaender ile kişisel iletişim,
06.12.2019).



Görsel .21 : Bilge Friedlaender,
Yanan Kütükler, Monotip, 32.38 x
Jessica Berwind Gallery, 1989.
(Mira Friedlaender ile kişisel iletişim,
06.12.2019).

Görsel 20 ve 21’de Monoprint olarak basılan eserler yanmış bir ağacın sarılan ve kaybolan kısmını göstermektedir. Ormanların yok oluşuna bir gönderme olarak yapılan eserlerde Gılgamış’ın Sedir ormanını kesmesine bir gönderme vardır. Sedir ağacının çok kıymetli görüldüğü bir dönemde kahramanlığını ilan etmek isteyen Gılgamış bu ağaçları kesmekte bir sakınca görmez. Günümüz insanının da bu yaklaşımı sergilediğini söylemek mümkündür.

Bu dünyaya kalıcı işler bırakarak sürekli dünyaya yükleme yapıldığını düşünen Friedlaender, bu sebeple işlerinde geçici olanı ve yer kaplamayamı tercih etmektedir. Bir sanatçı olarak ne demek istediğini, bugüne ne bırakmak istediğini sorgulayan Friedlaender işlerinde doğal olanı tercih ettiği gibi sanat depolarında çok yer kaplayan, yok olmama arzusu ile yapılan işlerin ötesine geçerek kendi küçük dünyasını oluşturmaktadır. İşlerinde minimal tavırlar görülen sanatçı mekânın içerisinde büyüyen küçülen, katlanıp küçük yer kaplayabilen portatif işler üreterek dert edindiği bu sorunu kendince çözüme yöntemini bulmuştur. Gılgamış’ın ölümsüz olma arzusu ile günümüze bıraktığı hikâye gibi sanatçının da kalıcı olma amacı aynı ölümsüzlük temelli korkudan geliyor olabilir. İnsan her daim arkasında anılacak ve

ardında kalanın yok olmayacağı bir arayış içerisinde olmuştur. Bu durum insanın üreme arzusu ile ardında kendinden bir birey bırakma dürtüsü ile eş değer olabilir. Sanatçı bir şekilde bu dürtüyü ardında bıraktığı eserlerle tatmin edebilir. Sanat eserini ardında bırakarak ölümsüzlüğü elde etmeye çalışan sanatçı bakış açısından kurtulmaya çalışan Friedlaender, doğanın devinimine dâhil olarak belki de sonsuzluğa erişebilmiştir (“Zeynep Rona Arşivi”, 1998),



Görsel .22: Bilge Friedlaender, Enkidu için pencere, Gravür, 55.88 x 43.18 x 3.81 cm., 1987, Galeri Nev, İstanbul (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, 10.12.2019).

Friedlaender’ın Gılgamış mitosunu ilk okuduğunda üretmeye başladığı işleri mürekkeple yapılmış baskılardan ve kolajlardan oluşmaktadır. İçeri – dışarı kavramlarına önem veren sanatçı yaptığı işlerle diyalog kurma eğilimi içerisinde olduğunu söyleyerek işlerinde pencere imgesine yer vermektedir. Mitosta geçen Gılgamış, Enkidu, İştâr ve tanrılar için pencereler açan sanatçı, bu karakterler ile kendi kişisel bağlarını da yansıtmaktadır (Antmen, 2016). “Pencere iki mekânla iki zaman, yani atmosferin hep değişen tonalizmini ıralayan mekân ve zaman ile içeriinin

yapay ve değişmeyen havasına ait olan mekân ve zamanı kendi aralarında ilişkiye ve çelişkiye sokar” (Francalanci, 2012, s.163)



Görsel .23: Bilge Friedlaender, Tanrıça İnanna için pencere, Gravür, 55.88 x 43.18 x 3.81 cm., 1987, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, 10.12.2019).



Görsel. 24: Bilge Friedlaender,
Sonsuz yaşamın çiçeği, Gravür,
55.88 x 43.18cm.,
1987, Galeri Nev, İstanbul,
(Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim,
10.11.2019).



Görsel .25: Bilge Friedlaender,
Sonsuz yaşamın çiçeği, Gravür,
55.88 x 43.18cm., 1987
Galeri Nev, İstanbul
(Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim,
10.12.2019).

Görsel 24 ve 25’de ölümsüzlüğün çiçeği olarak adlandırdığı monoprint işleri görülmektedir. Sanatçı alt dünya ve üst dünya arasında bağ kurmaya çalışmıştır. Ölümsüzlüğü elde etmeyi çok isteyen Gılgamış, bu bitki sayesinde tanrıların sıfatına erişebileceğini düşünmektedir. Fakat bunun için suların altına inmesi ve onu zorlukla çıkarması gerekmektedir. Gılgamış bir şekilde bu son zorlu görevini de tamamlamıştır. Friedlaender, bu çiçeğin ölümlü halini kullandığı kâğıtların inceliği ve narinliği ile benzeştirmiştir. Ama aynı zaman çok dayanıklı olan bu kâğıtlar doğanın yağmuruna ve fırtınasına da direnebilmektedir. Sanatçı bu durumu Gılgamış’ın doğaya direnmesi ile benzeştirmektedir. Eserlerinde kâğıdın kullanımına önem veren sanatçının bu serüveni 1960’lı yıllarda Amerika’da başlayan el yapımı kâğıt akımı ile başlamaktadır. Daha öncesinde böyle bir kavram benimsenmemiştir. Kâğıt, üzerine çizilen resim yapılabilen bir malzeme olarak görülmektedir fakat geçici bir yüzey olarak tercih edilir. Kâğıdın geçici bir malzeme olarak görüldüğü için hiçbir zaman hak ettiği değeri göremediğini düşünen sanatçı, resimde mekân arayışına girdiğinde kâğıdı kurtarıcı bir eleman olarak kullanmıştır. Sanatta mekân

arayışının neredeyse tüm akımları etkilediğini düşünür. Empresyonistlerden Dada'ya kadar birçok akım mekân arayışı içerisinde üretimler yapmıştır. Mekânı soyutlayan yeni bir düzen kuran, araştıran sanatçılar kendi evrenlerinde kendi mekânlarını oluşturmaktadırlar. Sanattaki bu mekan arayışı dönemin ekolojik problemlerinin artması, hava kirliliği, savaşlar gibi sebeplerle sanatçılarda yeni bir dil arayışını doğurmuştur.²⁶

Sanatçı; Eva Hesse, Agnes Martin, Matisse gibi sanatçılara büyük hayranlık duymaktadır. Bu sanatçıların eserlerine bakıldığında ortak nokta olarak kullanılan kâğıt işlerinin hem biçimsel hem de duyuşsal olarak benzerlik gösterdiği görülebilir. Matisse'e olan hayranlığı ise güncesinde tuttuğu şu cümlelerden görülebilmektedir (“Arter”, 2016, s.12-13).

“Ah, hülyalı Matisse deseni, sen nasıl var oldun. Matisse'in bütün hayatı boyunca haftada yedi gün çalışması, öğretmenlik yapmayı ya da herhangi bir şeyin onu işinden alıkoymasını reddetmesi sayesinde. Desenleri ne kadar mükemmel ölçüde biçimsel ve incelikli! Temsili olmayan bir tarzda, ben de çizimlerimin öyle olmasını istiyorum. Turuncu Günce, 31 Mart 1981” (“Arter”, 2016, s.16).

Friedlaender, cennetin boğası ismini verdiği seri baskılarını, usta bir baskıcı olarak nitelendirdiği Cindy Ettinger ile birlikte basmıştır. Philadelphia'daki eğitim zamanlarında bastıkları bu eserlerde monoprint tekniğini kullandıklarını ve bu tekniği gravür tekniği ile birleştirerek ilk defa deneyimlediklerinden bahsetmektedir. Her edisyonun özel olduğu bu çalışmalarda kâğıtların hiçbirisi aynı ölçülere sahip değildir. Baskılarında el yapımı küçük kâğıtlara yer veren sanatçı ilk önce bu küçük kâğıtlara metalin baskısını alır. Çalışmalarında *Chine collé* denilen farklı bir tekniği kullanır. Baskı tekniğinin basit gibi görüldüğünü ama aslında bir evreni keşfetmek kadar büyük anlamlara sahip olduğunu düşünen sanatçı, enstalasyon çalışmaları ile

²⁶ Sanatçının Zeynep Rona arşivindeki söyleşisinden ve Arter sanat kataloğundaki sanat anlayışının aktarıldığı soru cevap kısmından derlenmiştir.

bir bağ kurarak izleyicinin mekan içerisinde işlere dahil olmasını sağlamaktadır. Eser de görünen okların birkaç anlamı vardır (“Zeynep Rona Arşivi”, 1998).



Görsel .26: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 55.88 x 43.18 x 3.81 cm., 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, 10.12.2019).

Friedlaender’ın benimsediği ilk anlam bir şeye işaret etme durumudur. İkinci anlamı ise bir şeye saldırmaktır. Bu destanda hem işaretlemenin hem de saldırmanın yeri olduğunu düşünen sanatçı, boğanın kudretini gücünü işaretlerken, aynı zamanda mitostaki boğa öldürme sahnesine gönderme yaparak saldırıyı betimler. Efsanenin ölümle olan bağlantısına dikkat çekerken boğaya bu ölümü tadan, bu yoldan geçen bir imge olarak yer verir (“Zeynep Rona Arşivi”, 1998).



Görsel .27: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 63.82 x 45.72 cm., 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, 10.12.2019).

Sanatçının alışlagelmiş gravür baskı tekniğinden uzak kaldığı özellikle cennetin boğası serilerinde net bir şekilde görülmektedir. Baskı resmin teknik özelliklerini ve esnemeyen sert kurallarını özgürce reddeden sanatçının bu özelliği farklı boyutlarda kâğıtlarla çalışmasından anlaşılmaktadır. Aynı zamanda baskı malzemesinin yanı sıra kâğıt yüzeyinde kendi sembolik ifadeleri ile resimsel etkiler yarattığı da görülmektedir. Çizgi ile kurduğu bağı çalışmalarındaki özgür ifadelerde yakalamak mümkündür.

Eserlerinde kendi hayatının yalınlığını yansıttığını düşünen sanatçı, görsel malzeme, dil ve kolektif vizyonun varlığından yararlanmaktadır. Formlar, renkler ve mekânlar kişinin kendi ritmini yakalamasını sağlar (“Arter”, 2016).



Görsel .28: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 60.96 x 40.64 x 3.81 cm. 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, 10.12.2019).



Görsel .29: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 40.64 x 35.56 cm., 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, 10.12.2019).

Gilgamiş hakkında sanatsal üretim yapmış ve bunu bir sanatçı kitabına dönüştürmüş olan **Anselm Kiefer**'de sanatsal üretiminin temelinde yatan doğal malzeme kullanımı ile Gilgamiş mitosu ile arasında bir bağ kurmaktadır. Kültürü ve kişisel kimliği üzerine eserler üreten sanatçı, materyallerle oynayarak ürettiği işlerinde doğunun mistisizmini benimseyen işler de üretmiştir. Bu açıdan Friedlaender ile aralarında sanatsal dil bağlamında benzerlikler olduğu görülmektedir.

1945 yılında Almanya'da doğan sanatçı, sanat ile ilgilenmeden önce hukuk ve Romen dilleri üzerine eğitimini tamamlamıştır. Daha sonra Freiburg im Breisgau Güzel Sanatlar Okulu ve Karlsruhe Sanat Akademisi'nde sanat eğitimini tamamlamıştır. Bu süreçte Joseph Beuys ile yakınlık kurmuştur ("Anselm Kiefer", t.y., 4. paragraf). İki sanatçının Almanya savaş ortamını takip etmesi ve eserlerinde hem tarihi hem de kültürel anlamda ortak noktalar bulunması iki sanatçıyı bir süre

temas halinde bırakmıştır. Yeni Dışavurumcu (*Neo-Ekspresyonizm*)²⁷ sanat akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Kiefer, özellikle Nazi dönemi olmak üzere Alman tarihini eserlerinde yansıtmayı seçmiştir. Çalışmalarının çoğunda Almanya'nın tarihini, yaşattığı vahşeti, kültürüyle cesurca yüzleşebilmek için gereklilik olarak görse de işlerinin tartışmalı bir hal alabildiği zamanlar olmuştur (Whiskets, 2008). Çok büyük boyutlu tuvaler ile çalışan Kiefer, savaş sonrası yıkıntılara, harabelere, yıkık dökük imgelere eserlerinde yer vermiştir.

1993'ten beri Güney Fransa'da inşa ettiği devasa bir binayı atölyeye çeviren Kiefer'in aynı zamanda çok büyük boyutlu bina molozlarını kullanarak yaptığı olduğu devasa enstalasyonları da bulunmaktadır. Eserlerini üretirken büyük iş makinelerinden destek alan Kiefer, eritilmiş metal, devasa saman yığınları, molozlar kullanarak içselleştirdiği tüm nesnelere tuval yüzeyinde yansıtmıştır. Resimlerinde malzeme odaklı çalışan sanatçı, kullandığı malzemeler aracılığıyla ölümü, savaşı, yalnızlığı izleyicisine aktarmaktadır. Kiefer, çok büyük boyutlu, kasvetli, yüzeysel olarak basit görünen ama kullandığı perspektifle izleyiciyi içine alan imgeler yaratmaktadır. "Kalın tabaka halinde boyanmış resimlerinde sıklıkla, kolajlanmış veya aplike edilmiş malzemeler kullanır. Amaç hayal gücünüzü perspektifler, dokular ve katmanlarla içine çekerek, Nazi dehşeti ve Yahudi soykırımıyla ilgili suçluluk gibi zorlu kavramsal sorunlarla yüzleştirmektir. Sanatı geçmişi, silmek için bir araç olarak kullanır" (Cumming, 2008, s.467).

İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın sessiz kalmayı seçip, inkâr ettiği Nazi soykırımında yaşanan şiddet ve tahribat üzerine yaptığı çalışmalarını ideolojik ve psikolojik araştırmalara döndürmüştür (West ve Dougherty, 2010, s.2). Araştırmaları sırasında Heidegger ve Celiné gibi yazarların çok iyi ve üstün yetenekli yazarlar olmasına rağmen Yahudi karşıtı bir tavır almalarını son derece eleştirir. Sanatının ana temasında çelişkiden yararlanan sanatçı bu yazarların düşünüş

²⁷ Yeni Dışavurumculuk (Neo-Expresyonizm) akımı 1970'ler ve 1980'ler olarak tarihlenir. Avrupalı sanatçıların ekspresyonizm sonrası modernizmin etkisi ile benimsediği akım daha sonraları Amerikalı sanatçıları da etkilemiştir. Anselm Kiefer, George Baselitz, Julian Schnabel, Elizabeth Murray, Jean Michel Basquiat, Markus Lüpertz gibi sanatçıların bu akım içerisine dahil eserler ürettiği bilinmektedir. Kendi kökenlerini, kültürlerini ve tarihlerini eserlerine yansıtan sanatçılar aynı zamanda mitolojiden de etkilenmişlerdir.

biçimindeki çelişkiyi ve Almanya'nın çelişkilerle dolu siyasi tutumunu göz ardı edemez. Sanatın sorumluluk alması gereken bir alan olduğunu savunurken, sanat olma özelliğinden de ayrılmaması gerektiğini savunur (Antmen, 2012, s.269).

Kiefer, anıtsal bir boyutta olan tuvaleri ve yapmış olduğu enstalasyonları ile, yaşam – ölüm, iyi – kötü, eski – yeni kavramlarını benimseyerek, evrensel bir bakış açısıyla sunmaya çalışmıştır. Tarih ve mit arasında bir diyalog kurmaya çalışan sanatçı Jung'un arketip terimini benimsemiş insanın gerçekliği ve arketip kavramları arasında girift bir ilişki kurmaya çalışmıştır. “Kiefer'in dünya mitolojisinde – İskandinav, Yunan, Mısır, Hıristiyanlığın ilk dönemleri, Musevi (Kabala) – paralellikler arayışı romantik bir özelliktir, tıpkı sanatçının ölüm, yıkım ve yenilenmeyle marazi meşguliyeti gibi” (Fineberg, 2014, s.413). Katı Katolik bir aile tarafından yetiştirilen Kiefer'in din ve mitolojiye özel bir ilgisi gelişmiştir. Üretmiş olduğu eserlerin çoğunda ilgi alanlarına bir atıf, gönderme vardır. Bu konuları devasa resimler, enstalasyonlar ve sanatçı kitapları ile geliştirmiştir. Mitolojiye olan özel ilgisinin Gılgamış mitosunu resmetmesine sebep olduğu düşünülmektedir.

Kiefer'in kitap üretimleri, dokunaklı zekâsının bir ürünü olarak tanımlanması gereken geniş çaplı duyguları yansıtan eserlerdir. Büyük boyutlu işlerinin yanı sıra sanatçı kitabı yapımına da önem veren sanatçı 1968 yılından itibaren bu konu üzerine daha da eğilmeye başlamıştır ve sanat yaşamında Kiefer'in Artist kitapları önemli bir yer edinmiştir. El yapımı ürettiği kitaplarında, çoğunlukla yırtma, yapıştırma, çamur ve kumla kaplama, boyama yoluyla manipüle ettiği fotoğraf ve gravürler vardır (Castleman, 1994, s.54).

1981 yılında mitoloji ve mistisizm ile ilgilenmeye başlayan sanatçı “Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu” (*Gilgamesch und Enkidu im Zedernwald III*) isminde bir dizi iş yayınlamıştır. Bu işleri sanatçı kitabına dönüştüren Kiefer, eserlerdeki fotoğraflarda Gılgamış rolüne kendisini koymuştur. Atölyesini derme çatma bir ormana dönüştüren sanatçı, fotoğraflarda mekânın yapaylığını bilinçli olarak gizlemez. Sahne ışıkları, boya kutuları, mekânın içerisindeki duvar sütunlar fotoğraflarda netlikle görülebilir (“Anselm Kiefer”, t.y., 6. Paragraf).



Görsel.30: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 43 x 10.7cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel 30'da sanatçı kitabının giriş sayfasını oluşturan eseri görülmektedir. Kitabın içindeki eserlerden farklı olarak sadece resimsel bir dil tercih eden sanatçı, mitosun ana konusu olan sedir ormanlarının kesilişine gönderme yaparak kesik bir ağaç gövdesi resmiyle kitabın giriş sayfasını oluşturmuştur. Kitap toplamda 23 sayfadan oluşmaktadır. Her bir sayfada Kiefer'in atölyesinde çekilmiş fotoğraf baskıları üzerine resimsel değerler ile manipülasyon yapıldığı görülmektedir.



Görsel.31: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Uzun beyaz bir sabahlık içerisinde karanlık ormanın içerisinde izleyiciye bakan Kiefer, ilk sayfada Gılgamış karakterini tanıtmak ister gibidir. Görsel 31'de ağaçların arkasında fotoğraflanan Gılgamış eseri, baskı resim üzerine siyah mürekkep kullanılarak rastgele çizgisel ve dairesel formlarla müdahale edilerek oluşturulmuştur. Diğer sayfalarda Kiefer'e başka bir erkeğin de katıldığı görülmektedir.

İlk olarak Görsel 32'da beliren figür Gılgamış'ın en yakın arkadaşı Enkidu'yu temsil etmektedir. Bu iki figür aynı zamanda Âdem ve Havva'ya gönderme yapmaktadır. Destanın ana konusunun Sedir ormanı olması sebebiyle kendilerini bir ormanın içerisindeymiş gibi gösteren Kiefer, yanındaki figürle sürekli bir diyalog halindedir.



Görsel.32: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Mitosta, kral ve ormanda yaşayan vahşi bir adam olarak tasvir edilen ve aralarında statü farkı olduğu hissettirilen iki karakterin Kiefer'in eserlerinde eşit olduğunu görmekteyiz. Kiefer ikisinin aynı kıyafetleri giymesini sağlayarak bu farkı ortadan kaldırmış gibi görünüyor. Ayrıca beyazlar içerisinde giyinmiş olmaları ise ölüm – ölümsüzlük kavramlarına bir gönderme olarak okunabilir.

İlerleyen sayfalarda iki karakterin ele ele tutuşmuş ve birbiri ile bakışan görselleri bulunmaktadır. Gılgamış mitosu, Enkidu ile Gılgamış'ın son derece yakın bir ilişki içerisinde olduğunu anlatmaktadır. Bu anlatım, mitosun başında Gılgamış'ın rüyalarını anlatırken 'onu karım gibi seviyordum, okşuyordum' cümleleri ile başlamaktadır.



Görsel.33: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Daha sonra onun ölümüyle birlikte korkunç bir yasa boğulan Gılgamış'ın kendini yollara vurması bunun bir aşk olabileceği yönünde sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. Bazı toplumlar tarafından iki karakterin birbirine aslında âşık olduğu ile ilgili yorumlamaları mevcuttur. Kiefer'in mitos ile ilgili eserlerine bakıldığında, Gılgamış ve Enkidu karakterinin birbirine olan yakınlığı ve aktarılan diyalogu, bu sorgulamaları akla getirmektedir.



Görsel.34: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Bu eserlerde Gılgamış'ın kahramanlık hikâyelerinin ve uzun yolculuklarının imgelerine ulaşılamamaktadır. Boğa ile savaşıyor, ağaçları yakıp yıkan iki karakter yerine; bu ormanın içinde aykırı durmayan, sanki oraya aitmiş gibi bir hissiyat veren iki karakter görülmektedir. Sanatçı bilinçli olarak, iki karakteri ormanın içerisinde sonsuza kadar kalmış gibi, huzurlu ve birlikte göstermeyi tercih etmiştir. Belki de bu Kiefer'in kendi kişisel hikâyesini yaratma biçimidir. Mitos da, Enkidu'nun doğadan kopup şehre gelmesiyle ölüm ile yüzleşme süreci başlamıştır. Daha sonra sedir ormanlarını yok etmeleri bu sürecin yollarını hızlandırmıştır. Kiefer, iki karakteri bu ormanın içine hapsederek ölüm kavramından onları uzaklaştırmaya çalışıyor olabilir. Yıkıp döken hırslı ve gözü dönmüş iki karakter yerine, sakinliğini koruyan ve ormanla diyalog içinde iki kişi görülmektedir.



Görsel.35: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).



Görsel.36: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Ağaçların altına yatıp uzanan, yer yer gökyüzüne bakan, birbiri ile ilişki içerisindeymiş gibi görünen Enkidu ve Gılgamış bir süre kendilerine bir özgüven gelmiş gibi ormana zarar vermeye başlarlar. Ağaçları yerinden sökmüş olarak gösterilen iki figür temsili olarak sedir ormanının kesilişine bir gönderme yapıyor gibidir.



Görsel.37: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Eserleri yaratırken çektiği fotoğraflara kendi karısını da dâhil eden Kiefer, Görsel 38’te gökyüzünden insanları izleyen bir tanrıça rolüne soktuğu karısını ağlarken resmetmiştir. Sedir ormanlarının yok edilmesine, yapılan yıkıma ağlayan bir melek gibidir. Ruhani bir anlatımı hissettiren bu eserlerde bir süre sonra ansızın kesilmiş bir kütük resmi ortaya çıkmaktadır.



Görsel.38: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).



Görsel.39: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Dalların arakasında saklanmış gibi görünen Gılgamış ve Enkidu bu ağaç kütüğüne bakmaktadır. Görsel 40'da bu kütüğün tüm ormana yayılan bir dalgalanmaya yol açtığı görülmektedir. Ağacın yayılan halkaları doğanın kalıcılığını ve döngüsü ifade etmektedir. Tüm ormanı kapsayan bir girdap gibi görünen bu güç, Enkidu ve Gılgamış'ı arka planda bırakmıştır. Kendi hikâyesini yaratan Kiefer, bu iki karakteri kazanmış ve doğaya üstünlük kurmuş bir şekilde temsil etmek yerine arka plana itmeyi ve doğanın gücünü ve kapsayıcılığını göstermeyi tercih etmiştir.



Görsel.40: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, ("LOT169|THE PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR", 2001, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Kiefer'in sanat yapım süreci; Gılgamış eserinde geleneksel sanat yapım sürecini sorgulayarak tuval yerine siyah – beyaz fotoğraf baskısını tercih etmesi ile apaçık görünmektedir. Geleneksel kolaj uygulama yöntemlerini çeşitlendirerek, kolaj olarak boya kullanma yöntemi çekilen büyük bir fotoğraf üzerine kullanılır. Bu sebeple kolaj basit veya tesadüfi bir elaman olmaktan çıkarak işin kendisine dönüşür. Kiefer'in resimlerinde kolaj, boya kadar önemli bir hal almaktadır. Sanat disiplininin sınırları, üst üste boyanan fotoğraflar ile kaynaşır ve yapısızlaştırılır. Teknolojinin bir üretimi olan fotoğraf üzerine boya ile müdahale etmek, sanatçının elinin işe dâhil olması, teknolojinin yerini sarsar ve eserin teknik dilini sorgulatırır. Sanatçının amacı, minimalist bir şekilde ortaya koyduğu Gılgamış eserinde, mitosun modern

zamanlarla olan ilişkisini tekrar ele alarak şifreli bir anlatım sunmaktır. Kiefer böylece, çağdaş kimliğin mistik, manevi ve dine ihtiyacını belirler. Fakat aynı zamanda kimliğin güçlü feminist ve liberalizm dalgalarında, yapısökümden kaynaklanan değişimlerini de yorumlar (Pretorius, 1992).



5. BÖLÜM: BİREYSEL ÇALIŞMALARDA BİÇİMSELLİK VE GILGAMIŞ MİTOSU

Tezin en önemli çıktısı olan uygulama çalışmalarının üretim süreci, tez konusu hakkında detaylı literatür taramaları ve eser analizleri sonucunda şekillenmiştir. Mitosun içerisinde yer alan, her bir bölümü ayrı bir hikâyeye dönüşen anlatılar, üretim aşamasında kullanılan imge ve sembollere referans olmuştur. Her eser kendi içerisinde özgünlük taşımaktadır ve farklı kompozisyonlardan oluşmaktadır. Kuramsal olarak incelenen ve günümüze tabletler ile yazılı olarak aktarılan Gılgamış mitosu sanatçının zihninde canlandırdığı ve kurguladığı imgelerden yola çıkılarak tuval ve kâğıt yüzeyine aktarılmıştır. Tuval yüzeyine karışık teknik eserler ile metal gravür tekniğinde üretilen eserler biçim ve içerik olarak plastik bir dile sahiptir. Sanatçının kendi özgün dilini ve üslubunu aktarmaya çalıştığı eserlerinde, farklı malzemelerden yararlanılarak mitosun içindeki ilkel yönün ortaya çıkarılması ve kültür ile bağ kurulması hedeflenilmiştir. Kültürel etmenlerin sembolü olarak gördüğü betonlaşma sürecini eserlerinde yer yer çimento kullanımı ile aktarmaya çalışmıştır. El yapımı kâğıtlar ve kartonlar her eserde yardımcı ve destekleyici öge olarak kullanılmıştır. Kâğıdın kendi varoluş amacını ve üretim sürecini mitostaki doğa sembolü üzerinden kurgulamaya çalışmıştır. Sanatçı her eserde bu malzemelere yer vererek biçimsel olarak ortak bir dil oluşturmaya çalışmıştır.



Görsel.41: Melis Sucuoğlu Doğan, Kültürlenme tableti, 100x120 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 2019.

Gılgamış mitosunun M.Ö.3000’li yıllardan günümüze gelmesini sağlayan tabletler, hem tez konusunun araştırılmasına hem de bu eserlerin oluşturulmasına olanak tanımıştır. Gılgamış’ın hikâyesinin günümüz insanı ile örtüşebiliyor olması bu tabletler ile görülebilmektedir. Binlerce yıl öncesinden günümüze aktarılan tabletler, insanın doğa karşısında güç elde etme arzusunu günümüze taşımaktadır ve bu gerçeği kanıtlar niteliktedir. Kültürel etmenler sebebiyle doğanın tahribatı ve yıkımı, geçmiş ile bugünü birbirine bağlayan etmenleri oluşturmaktadır. Bir iletişim ve aktarım aracı olarak düşünülen tabletlerin, günümüzde sanatsal bir anlatım aracına dönüşmesi hedeflenmiştir.



Görsel.42: Melis Sucuoğlu Doğan, Uruk, 100x100 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 2019.

Resmin merkezinde yer alan şehir betimlemesi Gilgamiş'in kral olduğu ve mitostaki olayların ana merkezi olan Uruk kenti, Sümer devletinin en önemli şehridir. Resmin ortadan ikiye bölünmesi hayal ile gerçek, hayat ile sonsuzluk kavramlarını sembolize etmektedir. Mitosun hikâyesel dilini, var olan ve yansıma olarak ikiye bölen sanatçı, hikâyenin gerçekliğinin sorgulanmasına kapı açmak istemiştir. El yapımı kâğıt ve karton kullanılarak desteklenen eserde, yer yer malzemenin kendi saf renginden faydalanılmak istenmiştir. Eserin belirli noktalarında kullanılan altın rengi hem renk bütünlüğünün sağlanması açısından hem de şehrin önemine vurgu yapılması açısından tercih edilmiştir.

Gilgamiş'in ve Enkidu'nun tanışmasına, çıktıkları yolculuklara, kazandıkları başarılarla, Enkidu'nun ölümüne ev sahipliği yapan bu şehir, sanatçının kendi zihninde oluşturduğu imgeler ile resmedilmiştir.



Görsel.43: Melis Sucuoğlu Doğan, Dağlar, 100x135 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 2020.

*Öldürdüler onu
Birden zifiri karanlıklara
Gömüldü dağ
Evet! zifiri karanlıklara
Gömüldü dağ... (Bottero, 2006).*

Görsel 44’de görülen eser bu dizelere ithafen yapılmış ve karanlıklara gömülen dağlar resmedilmiştir. Malzeme olarak kullanılan çimento kültürlenme sürecinin ana malzemelerinden olması bakımından eserde kullanılmıştır. Kesilen sedir ağaçlarını simgelemesi amacıyla altın rengine kaplanmış kâğıtlar resmin sağına ve soluna yerleştirilmiştir. Kâğıdın ana maddesinin de ağaçtan gelme sebebi ile bu malzemelerle birlikte bir dil oluşturması hedeflenmiştir. Karanlığa gömülen dağları temsil etmesi için çimento kullanılmış, doğadaki tahribat ve yıkım kullanılan malzeme yardımı ile gösterilmeye çalışılmıştır.

Mitosta sedir ormanının koruyucusu Humbaba’nın, Gılgamış ve Enkidu tarafından öldürülüşü yukarıdaki satırlar ile aktarılır. Koskoca bir ormanın kültürel ihtiyaçlar sebebi ile yok edilmesi mitosun ana konularından biridir.



Görsel.44: Melis Sucuoğlu Doğan, Sedir Ormanı, 100x120 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 2019.

Sedir ormanlarının yıkımı ve bunun sonucunda kültürel değişime gönderme yapmak amacı ile yapılan eserde yavaş yavaş yok olmaya başlayan ağaçlar görülmektedir. Resmin ortadan ikiye bölünmesi doğanın öncesi ve sonrası olarak okunabilir. Sedir ormanlarının yok edilişi kültürü beraberinde getirerek betonlaşmanın önünü açmıştır. Bu sebeple resmin alt kısmında şehirleşmeye gönderme yapılması amaçlanarak malzeme olarak çimento kullanılmıştır.



Görsel.45: Melis Sucuoğlu Doğan, İştar ve Gökboğa, 100x120 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 2020.

Görsel 43’de silüet halinde beliren figür tanrıça İştar olup yanında duran figür ise temsil ettiği gökboğasıdır. Göğü temsil ettiği düşünölen mavi tonları ve yeri temsil ettiği düşünölen kahve tonlarının hâkim oluğu eserde yer yer altın rengine yer verilmiştir. Tüm eserlerde ortak bir kullanım dili olarak kullanılan altın rengi kadim zamanlara gönderme olarak tercih edilmiş, altının gücü ve izleyiciyi içine alan etkisinden yararlanılmak istenmiştir. Altın işlemeciliğinin sümer dönemine kadar uzanıyor olmasıda eserlerde altın renginin sıklıkla kullanılmasına referans oluşturmaktadır. Boğanın üzerindeki spiral formlar mitolojide tanrıçaları sembolize etmek için kullanılmaktadır. Gelişmeyi, büyümeyi ve yayılmayı temsil eden spiral formlar kadın enerjisini de temsil etmektedir.

Gılgamış mitosunda en önemli kadın olarak karşımıza çıkan İştar /İnanna, mitosun temelinde yatan kadın gücünü de ortaya çıkaran karakterlerden biri olmuştur. Gılgamış ve Enkidu’dan intikam almak için Gökboğasını onların üzerine salan İştar boğa sembolü ile ilişkilendirilen bir tanrıçadır. Boğa; gücün, bereketin ve bolluğun sembolüdür.



Görsel.46: Melis Sucuoğlu Doğan, Utnapiştim, 100x100 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 2019.

Bir dağın tepesine oturarak yeni yaşam modelinin başlamasını temsil eden gemi resmin önemli bir simgesi halindedir. Kurulacak olan yeni toplumun tüm üyelerini içinde barındıran geminin ev formuna resmedilmiş olması dünyanın tüm canlıların evi olmasına bir gönderme niteliğindedir. Resmi ortadan ikiye bölen beyaz ve mavi tonları sonsuzluğu ve yeni hayatı temsil etmektedir. Altın rengi kâğıtların resmin her iki tarafında belirmesi ise yeni yaşam alanlarına gönderme olarak yerleştirilmiştir.

Mitosun ana konularından biri olan tufan mitosu tüm kadim dinlerden ve mitlerden günümüze kadar aktarılmış ve sanat tarihinde Nuh tufanı olarak birçok sanatçıya ilham vermiştir.



Görsel.47: Melis Sucuoğlu Doğan, Bilgamesh ve Enkidu, 50x70 cm, Metal Gravür Baskı, 2019.

Metal gravür baskı tekniği ile üretilen çalışmada aquatint tekniği kullanılmıştır. Dört aşamada asite maruz kalarak farklı tonlar elde edilmeye çalışılmıştır. Aradaki ton geçişleri eserin gölge – ışık unsurlarını belirlemektedir.

Mitosun ilk bölümünde Gılgamış ile Enkidu'nun ilk karşılaşma sahnesi büyük bir dövüş ile başlamış fakat güçlerinin eşitliğini görmeleri sebebiyle dostlukla sonuçlanmıştır. Uruk şehrinin üstüne iki silüet halinde resmedilen Gılgamış ve Enkidu, yıldızlı bir gece altında karşılıklı durmaktadır. Aralarındaki husumetin sona erip birbirlerine kavuşmalarının aktarıldığı bu eserde, Gılgamış'ın görmüş olduğu rüyalarına da gönderme yapılmıştır. Arka fonda görünen yıldızlar ve eserin genelinde görülen boşluk hissiyatı bu kavuşma öncesindeki rüyalara işaret etmektedir.



Görsel.48: Melis Sucuoğlu Doğan, Utnaşıtim, 70x75 cm, Metal Gravür Baskı, 2019.

Metal gravür baskı tekniği kullanılarak üretilen eserde metal plaka üzerine aquatint tekniği kullanılmıştır. Dört aşamadan geçerek oluşturulan renk tonları eserdeki gölge – ışık unsurlarını ortaya çıkarmaktadır. Eserde mavi rengin hâkimiyeti hem geceyi hem de tufana referans olarak suyu sembolize etmektedir.

Utnaşıtim'in gemisinin sembol olarak kullanıldığı eserin aynı zamanda akrilik çalışması da mevcuttur. Aynı sembollerin teknik olarak farklı ifade biçimlerinde ele alınması hedeflenmiştir.



Görsel.49: Melis Sucuoğlu Doğan, Huluppu, 100x120 cm, Metal Gravür Baskı, 2019.

Metal gravür baskı tekniği kullanılarak üretilen eserde metal plaka üzerine aquatint tekniği kullanılmıştır. Kâğıdın çevresinde yer yer rölyef etkisi görülmektedir. Büyük bir kara parçasına oturmuş halde resmedilen Huluppu ağacı aslında belirsizlik içerisinde resmedilmeye çalışılmıştır. Huluppu ağacının kesilmesi ve bir anda yerin yarılp ağacın yeraltına düşmesi ağacın altındaki karanlık kütle ile sembolize edilmeye çalışılmıştır.

Sümer kültüründe yaşam ağacını sembolize eden Huluppu ağacı, mitosun 12. tabletinde görülmektedir. O dönemin koşullarında kıymet verilen sedir ağacının simgesi olduğu düşünülmektedir. Sümer döneminden kalan rölyeflerde sıklıkla karşılaşılan Huluppu ağacı kültürün önemli sembollerindendir. Gılgamış'ın hikâyesinden bağımsız olarak anlatılan bu ağacın hikâyesi, Gılgamış'ın İnanna'ya bir taht yapmak amacıyla ağacı kesmesini konu edinmektedir. Ağacın köküne yuva yapmış yılan ve dallarında yaşayan Lilith'i kovan Gılgamış ağacı kestiğinde yer yarılar ve ağaç ölümler dünyasına düşer. Bunun üzerine Enkidu ağacı geri almak için ölümler dünyasına iner.



Görsel.50: Melis Sucuoğlu Doğan, Enkidu, 20x65 cm, Metal Gravür Baskı, 2019.

Enkidu'nun ölümünü sembolize eden eserde, metal plakanın malzeme olarak dönüşümünden yararlanılmaya çalışılmıştır. Maruz kaldığı yoğun asit ile parçalara ayrılan ve başkalaşım geçiren metal plaka, Enkidu'nun ölümüne ve bu dünyadan yok oluşuna bir göndermedir. Mekânsızlık içerisinde resmedilen figür, toprak renk hâkimiyeti ile yeraltını sembolize etmektedir. Plakanın iki parça halinde kullanılması bu dünya ile öteki dünya arasındaki bağın kopuşuna göndermedir. Altta kopmuş halde duran parça yeri temsil etmektedir. Göğe yükselir gibi görünen Enkidu'nun ölüme kavuşması resmedilmiştir.

6. SONUÇ

“Gılgamış Mitosunu Günümüz Sanatı Üzerinden Yeniden Okumak” başlıklı tez çalışmasında, Gılgamış mitosunu modern insan aklının nasıl yorumladığı ile ilgili araştırmalar ve çözümlenmeler yapılmış, mitolojinin sanat alanındaki varlığı referans alınarak günümüz sanatında Gılgamış mitosunu sanatçıların nasıl yorumladığı, mitolojinin çağdaş sanat eserlerine nasıl yansıdığı kültürel ve sanatsal bağlamda incelenmiştir. Çağdaş aklı daha iyi algılayabilmek ve kültürlenme biçimini çözümleyebilmek amacıyla mitoloji kavramının ilk tanımlandığı zamandan itibaren, bugüne kadar nasıl bir oluşum süreci geçirdiğini araştırmak bu tezin ana konularından biri olmuştur. İlkel olarak adlandırdığımız ilk insanın mitleri oluşturmaya başlaması ve modern insanın bu temellerden yola çıkarak düşünsel yapısının oluşması bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Sanat araştırmalarında mitlere yer verilirken insanın gelişim sürecinin de araştırılması gerektiğinden yola çıkarak bu konuda araştırmalar yapan bilim adamları, antropolojistler ve teologların düşüncelerine yer verilmiş, mitlerin oluşum sürecine daha bilimsel bir perspektiften bakılmaya çalışılmıştır. İnsanın tarih boyunca yaptığı yolculuğu anlayabilmek, aklın evrimsel değişimini yakalayabilmek, günümüz toplumunun değer yargılarını, sanatını, yeni üretilen mitleri anlamak açısından önemlidir.

Genel bir yargı olarak, hayal ürünü, hayal gücünün aktarımı, söylence olarak tanımlanan mitleri, modern insanın aklına uygun bir şekilde açıklayıp, mitoloji kavramını özümledikten sonra; Gılgamış mitosunu örneklem olarak seçilip çağdaş akıl tarafından nasıl okunabileceği ile ilgili psikolojik ve antropolojik çözümlenmeler yapılmaya çalışılmıştır. Gerçeküstü bir hikâyeye olarak adlandırılan mitosun geçmiş kültürlerin izini taşıdığını ve modern insan ile ortak kaygılara ve değerlere sahip olduğu aktarılmaya çalışılmıştır. Yeniden okuma kavramı, her şeyi mantık çerçevesinde anlamlandırmaya çalışan günümüz insanı için önemli bir çözümleme yöntemidir. Dünya üzerinde var olan tüm toplumların ortak problemi ve korkusu olan ölüm kavramının, bu mitos yardımı ile geçmişten bugüne aktarımını görmekteyiz.

Bu kavramın mitolojik çözümlemesi yapılırken mitlerin sanat ile bağlantısı kurulmaya çalışılmış, sanatçıların mitostaki imge ve sembolleri sanatlarına nasıl yansıttıkları çözümlenmiştir. Belirli bir sanat akımını içermeyen, farklı dönem ve akımların içerisinde yer alan sanatçıların ağırlıklı olarak 20. yy. sanatçısı olması, bu mitosun 1800'lerden sonra tanınmaya başlaması ile ilişkilendirilebilir. Yine de çağdaş sanatçıların daha çok bağ kurduğu düşünülen bu mitosa bir karşıtlık söz konusudur. Ölümsüzlüğü arayan bir karakter olan Gılgamış, hikâyesini taşlara yazdırarak bugüne kadar gelmesini sağlamış, bir nevi elde etmek istediği ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Sanatçıların eser üretirken aynı kaygıyı güttüğü ve çağlar boyunca dünyaya kalıcı eserler bırakma çabasında olmaları bu mitosla sanatçı arasında kurulabilecek bir bağ oluşturmaktadır. Fakat ele alınan sanatçıların bu kaygıyı gütmeyen, daha geçici malzemeler kullandıkları, tuval gibi kalıcı bir yüzey yerine ağırlıklı olarak kâğıt, karton vb. kolay yok olabilir malzemeler seçmeleri mitosun daha çağdaş bir akılla okunabildiğinin göstergesidir. Günümüz sanatçısı, ölümsüzlük arayışında değil tam aksine doğayı kavrayan, koruyan, dünyayı yüklemeyen bir bakış açısıyla gelişmektedir. Ekolojik problemlere ses çıkaran, savaşın mantıksızlığı karşısında susmayan, nüfus artışının, küresel ısınmanın, yok olan dünyanın bilincinde olan sanatçı, yeni bir dil geliştirerek kalıcı olmayı seçmeye başlamaktadır. Bu sebeple tezin bel kemiğini oluşturan Anselm Kiefer ve Bilge Friedlaender gibi sanatçıların eserlerini ele almak ve çözümlemek, çağdaş bir söylemle mitosunu okuyabilmek açısından önem oluşturmaktadır. Tezin son bölümünde ele alınan eserler bu tezin çıktısını oluşturmaktadır. Uzun bir araştırma ve özümleme süreci sonucunda mitos ile ilgili eserlerin üretilmesi, sanat tarihinde Gılgamış hakkındaki eserlere katkı sağlayarak bir boşluğu doldurmayı ve çağdaş anlatım sürecinde referans alınan sanatçıları desteklemeyi hedeflemektedir.

KAYNAKÇA

Anselm Kiefer, (t.y.). The Property Of A Private European Collector İçinden. Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 10.02.2019.

Antmen, A. (2012). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2016). Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender. Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler. (Editör: Süreyya Even). Arter Sanatçı Kataloğu. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Annemieke Jurgens, Yüksek Lisans, Yazar, teorisyen.

Anselm Kiefer, (t.y.). About. Erişim Adresi: <https://gagosian.com/artists/anselm-kiefer/>, Erişim Tarihi: 10.12.2019.

Anselm Kiefer, (t.y.). Lot Essay. Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx> , Erişim Tarihi: 10.12.2019.

Art Informel. (2019). Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-informel>, Erişim Tarihi: 10.12.2019.

Artists from Iraq Suad al-Attar, (2016). Erişim Adresi:<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/arabic/Iraqi-Artists.html>, Erişim Tarihi:20.11.2016.

Ateş, M. (2001). Mitoloji ve Semboller. Aksiseda Matbaası.

Black, J. ve Green, A. (2003). Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü Tanrılar İfritler Semboller. (Yayına Hazırlayan: Necdet Hasgül). İstanbul: Aram Yayıncılık.

Bilgefriedlaender, (t.y.). About Bilge Friedlaender. Erişim Adresi: <http://www.bilgefriedlaender.com/contact> Erişim Tarihi: 11.02.2017.

Bonnefoy, Y. (2000). Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü II. (Cilt K-Z). (1. Baskı). (Yay. haz. Levent Yılmaz). *Ağustos*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bottero, J. (1992). *Mesopotamia - Writing, Reasoning, and the Gods*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

Erişim Adresi: <https://epdf.pub/queue/mesopotamia-writing-reasoning-and-the-gods.html>, Erişim Tarihi: 28.06.2019.

Bottéro, J. (2005). *Eski Yakındoğu Sümer'den Kutsal Kitap'a*. (1.Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Bottéro, J. (2006). *Gilgamiş Destanı Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*. (2. Baskı). (Çev. Orhan Suda). Yapı Kredi Yayınları.

Boydak, M. ve Çalikoğlu, M. (2008). *Toros sedirinin (Cedrus libani A. Rich.) Biyolojisi ve Silvikültürü*. Ankara: OGEM Vakıf Yayınları.

Campbell, J. (2015). *Yaratıcı Mitoloji (Tanrının Maskeleri – IV)*. (1. Baskı). (Çev. Kudret Emiroğlu). İstanbul: Işık Yayınları.

Campbell, J. (2016). *İlkel Mitoloji (Tanrının Maskeleri – I)*. (2. Baskı). (Çev. Kudret Emiroğlu). İstanbul: Işık Yayınları.

Campbell, J. (2018). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (3. Baskı). (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.

Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi*. (8. Baskı). İnkılâp Kitabevi.

Castleman, R. (1994). *A Century of Artists Books. The Museum of Modern Art*: H.N. Abrams. MOMA.

Ceram, W. C. (2015). *Tanrılar Mezarlar ve Bilginler Arkeolojinin Romanı*. (11.basım). (Çev. Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Colour Field Painting, (2019). Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/colour-field-painting> Erişim Tarihi: 05.01.2020.

Cumming, R. (2008). *Sanat*, (1. Baskı), (Çev.İşin Önel). İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Curtis, G. (2017). *Mağara Ressamları Dünyanın İlk Sanatçılarının Gizemleri Üzerine Bir İnceleme*. (1. Baskı). (Çev. Hilal Dikmen). İstanbul: Redingot Kitap.

Clement Greenberg, (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/biography/Clement-Greenberg>, Erişim Tarihi: 06.12.2019

Chaldea. (2013). Ancient State, Middle East, Written by: The Editors of Encyclopaedia Britannica See Article History. Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/place/Chaldea> Erişim Tarihi:25.06.2019).

Chine collé, (2020). Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/terms/20>, Erişim Tarihi: 06.01.2020.

Cregan-Reid, V. (2013). The Tragic Tale of George Smith and Gilgamesh. Erişim adresi: <https://www.telegraph.co.uk/history/10321147/The-tragic-tale-of-George-Smith-and-Gilgamesh.html> Erişim Tarihi: 25.06.2019.

Çığ, M. İ. (2015a). Sümerlilerde Tufan Tufan'da Türkler. (10.Basım), İstanbul: Kaynak Yayınları.

Çığ, M. İ. (2015b). Uygarlığın Kökeni Sümerliler -1 Tarihte İlk Edebi Eserlerden Seçmeler. (8.Basım), İstanbul: Kaynak Yayınları.

Çığ, M. İ. (2018). Gilgameş - Tarihte İlk Kral Kahraman. (22. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Damrosch, D. (2007). The Buried Book : The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh. 1st ed. Henry Holt and Company

Daniels, M. (2014). Bir Nefeste Dünya Mitolojisi. (1. Baskı). (Çev. Pınar Üstel). İstanbul: Maya Kitap.

Demirci, K. (2013). Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş Tanrılar, Ritüel, Tapınak. (1. Baskı). İstanbul: Ayışığı Kitapları

Dia Al-Azzawi. (t.y). Erişim Adresi: <http://www.artnet.com/artists/dia-azzawi/biography>, Erişim Tarihi: 17.11.2016.

Eliade, M. (1990). Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu. (Çev. Mehmet Aydın). Kültür Bakanlığı Yayınları/1236. Tercüme Eserler Dizisi/78. Ankara.

Eliade, M. (2003). Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi/Cilt I Taş Devrinden Eleusis Mysteria'arına, (1. Basım). (Yayına Hazırlayan: Ergün Kocabıyık). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2016a). Mitlerin Özellikleri. (1. Baskı). (Çev. Sema Rıfat). İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Eliade, M. (2016b). Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar. (1. Baskı). (Çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (2003). Antropoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Erhat, A. (1996). Mitoloji Sözlüğü. Remzi Kitabevi.

Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. Varlık Stratejileri, (3. Baskı). (Çev: Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Francalanci, E. L. (2012). Nesnelerin Estetiği. (1. Baskı). (Çev. Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Haldun Dostoğlu, 1951, Lisans, Galeri Nev Kurucusu.

Harari, Y. N. (2016). HAYVANLARDAN TANRILARA SAPIENS İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi. (16. Baskı). (Çev. Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.

Heidel, A. (2000). Enuma Eliş Babil Yaratılış Destanı. (Çev.İsmet Birkan). Ankara: Ayraç Yayınevi.

Gallery label. (2004). Karl-Otto Götz Gilgamesh. Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gotz-gilgamesh-p11206> Erişim Tarihi: 25.12.2016.

Gaster, H. T. (2000). THESPİS Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama. (1. Baskı). (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

George, A. (2000).The Epic of Gilgamesh *The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian*, London: Penguin Books.

George, S. (1875). Assyrian Discoveries an Account of Explorations and Discoveries on the Site of Nineveh, During 1873 and 1874. New York: John F. Trow & Son, Printers and Bookbinders.

Erişim Adresi: <http://www.etana.org/sites/default/files/coretexts/20255.pdf>, Erişim Tarihi: 05.06.2019.

George, S. (1876). The Chaldean Account of Genesis, New York: Scribner, Armstrong & Co.

Erişim adresi: <https://www.thechristianidentityforum.net/downloads/Chaldean-Genesis.pdf>, Erişim Tarihi: 05.06.2019.

Gezgin, D. (2010). Bitki Mitosları. (3.Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gezgin, İ., Gezgin, İ., ve Çoşşler, N. (2004). Mitoloji: Mitos ve Logos. Hayatımıza Yön Veren Söylenceler. İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Gezgin, İ. (2009). Kültürlenme Sürecinin Mitik Kahramanı GILGAMIŞ. (1. Basım). İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Gezgin, İ. (2016). Prehistorik Dönemden Hıristiyanlığa Kadar Sanatın Mitolojisi. (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gezgin, İ. (Temmuz-Ağustos 2019). Aktüel Arkeoloji Dergisi, Sayı 70, 44-51.

Gökçe, H. (2016). Sanatata Dergisi. Bir Kuyuya Bakar Gibi Bilge Friedlaender'in Eserlerine Bakmak. Erişim Tarihi: 28.11.2017.

Graves, R, ve Patai, R. (2009). İbrani Mitleri: Tekvin-Yaratılış Kitabı. (1. Baskı). (Çev. Uğur Akpur). Ankara: Say Yayınları.

Hooke, S. H. (2015). Ortadoğu Mitolojisi Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları. (5. Baskı). (Çev. Alaeddin Şenel). Ankara: İmge Kitabevi.

Hormuzd Rassam (t.y.). (Biographical details) The British Museum. Erişim adresi: https://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_detail.s.aspx?bioId=93038 Erişim Tarihi: 24.09.2019.

Iraqi Artists, (t.y.). Artists from Iraq Suad al-Attar. Erişim adresi:

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/arabic/Iraqi-Artists.html> Erişim Tarihi: 20.11.2016.

İlin, M. ve Segal, E. (2014). İnsan Nasıl İnsan Oldu. (17. Baskı). (Çev. Ahmet Zekerya). Ankara: Say Yayınları.

Jung, C. G. (2015). Kırmızı Kitap. (1. Basım). (Çev. Okhan Gündüz). Kaknüs Yayınevi.

Jung, C. G. (2018). İnsan ve Sembolleri. (3. Basım). (Çev. Hatice Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Henderson, J. L. (2018). Kadim Mitler ve Modern İnsan. (Editör: Carl G. Jung). İnsan ve Sembolleri. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 102-153.

Jurgens, A. (2018). Harry Van Kruiningen (1906-1996). Op Zoek Naar Waarheid En Schoonheid.

Karl-Otto Götz, (t.y.a). Biyografi, Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artists/karl-otto-gotz-2203> Erişim Tarihi: 25.12.2016.

Karl Otto Götz, (t.y.b). Erişim Adresi: <https://www.cobra-museum.nl/en/artist/karl-otto-gotz/> Erişim Tarihi: 05.01.2020.

Kahraman, E. (2016). Gılgamışın Yaprakları. (1. Baskı). Corpus Yayınları: İstanbul.

Kahraman, E. (t.y.). Özgeçmiş. Erişim Adresi: <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=120&lang=TR&periodID=&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi:28.01.2020.

Kramer, S.N. (2002). Tarih Sümer'de Başlar. (2. Basım). (Yayıma Hazırlayan: Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Kris, E. ve Kurz, O. (2016). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü. (2. Baskı). (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.

Koçak, H. (2019). Gılgamış Hikayeleri. (1. Basım). (Çev. Selim F. Adalı, Ali T. Görgü). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lewin, R. (2008). Modern İnsanın Kökeni. (13. Baskı). (Çev. Nazım Özüaydın). Ankara: Tubitak.

Madra, B. (1989). Bilge Friedlaender Gılgamış Destanı. Sanatçı Kataloğu. İstanbul: Galeri Nev.

Mascetti, D. M. (2000). İçimizdeki Tanrıça Kadınlığın Mitolojisi. (1. Baskı). (Çev. Belkıs Çorakçı). İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Mansel, P. (2010). Levant Splendour and Catastrophe on the Mediterranean. Publisher John Murray.

Mira Friedlaender, 29 Mart 1972, Yüksek Lisans, Sanatçı.

Moffett, K. (1973). *Jules Olitski*, Exhibition Catalogue, Museum of Fine Arts, Boston. Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jules-olitski-2198>, Erişim Tarihi: 28.10.2016.

Muazzez İlmiye Çığ, 20 Haziran 1914, Lisans, Sümerolog.

Newell, N. (2013). A Reception History of Gilgamesh as Myth, Master of Arts in the College of Arts and Sciences Georgia State University.

Olgunlu, A. C. (2018). Mitlerin Çözülmesi Mitos'ta Logos'a. (3.Baskı). Çalıkuşu Kitap.

Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt 1. Sayı.1. Sy. 90-103.

Özyıldırım, İ. (2018). Oidipus'un Öyküsünün Oidipal Kompleksin Biçimlenişi Çerçevesinde Yeniden Değerlendirilmesi ve Açımsanması. (Editör: M. Bilgin Saydam, Hakan Kızıltan). Psikomitoloji İnsanı Öykülerinde Aramak 1. İstanbul: İthaki Yayınları, 66-97.

Paglia, C. (2014). CİNSEL KİMLİKLER Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş. (2. Baskı). (Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci). Ankara: Epos Yayınları.

Pretorius, E. (1992). A Hermeneutic Investigation of the Parergon in Artmaking, with Special Reference to Anselm Kiefer. Department of History of Art and Fine Arts at the University of South Africa.

Rank, O. (2016). Kahramanın Doğuş Miti. (1. Baskı) (Çev. Gökçe Yavaş). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

RenArt Gallery, (2016). Ekrem Kahraman Gılgamışın Yaprakları. (ArtTv). Erişim Adresi: <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/ekrem-kahraman-gilgamisin-yapraklari-renart-gallery> Erişim Tarihi:28.01.2020.

Riggs, T. (1997). Jules Olitski 1922–2007. Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jules-olitski-2198>, Erişim Tarihi: 28.10.2016.

Rosenberg, D. (2003). Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi. (3. Baskı). (Çev. Koray Akten, Erdal Cengiz, Atıl Ulaş Cüce, Kudret Emiroğlu, Tuluğ Kenanoğlu, Tahir Kocayığıt, Erhan Kuzhan, Bengü Odabaşı). İmge Kitabevi.

Sanchez, R. F. (t.y.). Discovering Gilgamesh, the World's First Action Hero. Erişim adresi: <https://www.nationalgeographic.com/history/magazine/2018/01-02/history-gilgamesh-epic-discovery/>, Erişim Tarihi: 25.06.2019.

Sandars, N. K. (1973). Gılgamış Destanı. (1. Baskı). (Çev. Sevin Kutlu, Teoman Duralı). İstanbul: Hürriyet yayınları: 56, Büyük klasikler: 4, Doğu Klasikleri: 1.

Sarat Projesi Online Eğitim. (2019). Arkeolojik Varlıkların Korunması ve Kurtarılması. Koç Üniversitesi ve SARAT Projesi Online Sertifika Programı.

Segal, R. A. (2012). Mit. Kültür Kitaplığı:116; Din – Mitoloji:10. (Çev. Nursu Örgü). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Seyidoğlu, B. (2017). Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller. (8. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.

Sophokles. (2016). Kral Oidipus - Hasan Ali Yücel Klasikleri. (Çev.Bedrettin Tuncel). İş Bankası Kültür Yayınları.

Suad Al-Attar, (2008). SUAD AL-ATTAR (IRAQ, B. 1942) ANCIENT SPIRIT ON THE GOLDEN CITY Erişim Adresi: <https://www.bonhams.com/auctions/16393/lot/31/>, Erişim tarihi: 20.11.2016.

Sculpture Exhibit: The Gilgamesh Epic. (2009). Erişim Adresi: <http://www.bilgefriedlaender.com/blog/2009/12/30/sculpture-exhibit-the-gilgamesh-epic>, Erişim Tarihi: 25.06.2016.

Tura, M. S. (2010). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. (4. Baskı). Kanat Kitap.

Uhlig, H. (2018). Tarihın Başlangıcında Bir Halk: Sümerler. (1. Baskı). (Çev. Nilgün Ersoy). İstanbul: Totem Yayınları.

Villiers, G. G. (2004). Understanding Gilgamesh: His World and His Story. (Doktora Tezi). Pretoria: University of Pretoria Faculty of Humanities.

Volk, G. (2016). Bilge Friedlaender: Olayla Dolu Oluş ve Akış. Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler. (Editör: Süreyya Even). Arter Sanatçı Kataloğu. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Yalom, D. I. (2008). Güneşe Bakmak - Ölümlle Yüzleşmek. (1. Baskı). (Çev. Zeliha İyidoğan Babayığit). İstanbul: Kabcacı Yayınıevi.

West, J. J. ve Daugherty, N. (2010). The Palette of Anselm Kiefer: Witnessing our Imperiled World. Erişim Adresi: <https://aras.org/sites/default/files/docs/00039WestDougherty.pdf>, Erişim Tarihi: 15.11.2019.

Whiskets, M. (2008). Anselm Kiefer: Books 1969-1990 Erişim Adresi: <http://5b4.blogspot.com/2008/03/anselm-kiefer-books-1969-1990.html>, Erişim Tarihi: 15.11.2019.

Zeynep Rona Arşivi, (1998). Bilge Friedlaender Söyleşisi (9 Haziran 1998). Erişim Adresi: <http://zr.emrahkavlak.com/documents/soylesiler/Bilge-Friedlaender.pdf> Erişim Tarihi: 15.11.2017

Ziolkowski, T. (2012). Gilgamesh Among Us : Modern Encounters with the Ancient Epic, Cornell University Press.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel.1: Dia Azzawi, Gılgamış 3, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 160x120 cm, 1987, Claude & France Lemand. Müzesi, Paris. (Erişim Adresi: <http://www.azzawiart.com/drawing/dgdo952nb1b094d7ybr8o8fle2x1ce>, Erişim Tarihi: 17.11.2016).

Görsel.2: Dia Azzawi, Gılgamış 2, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 160x120 cm, 1987, Claude & France Lemand. Müzesi, Paris. (Erişim Adresi: <http://www.azzawiart.com/drawing/ib34th3o1cep0d7dwsbxg2mqdyv0d4> Erişim Tarihi: 17.11.2016)

Görsel.3: Dia Azzawi, Gılgamış I, Kağıt üzerine mürekkep ve altın boya, 58 x 37 cm, 1966, Courtesy Mathaf (Erişim Adresi: <https://www.apollo-magazine.com/i-felt-i-was-more-connected-in-a-way-with-arab-art/>, Erişim Tarihi: 17.11.2016)

Görsel.4: Dia Azzawi, Gılgamış Destanı numara 4, Kağıt üzerine mürekkep ve altın boya, 58 x 37 cm, 1966, (Erişim Adresi: http://www.artnet.com/artists/dia-azzawi/gilgamesh-epic-no-4-1qNtcmkU_P6FKqK-3CnbFA2, Erişim Tarihi: 17.11.2016)

Görsel.5: Suad Al-Attar, Antik Kentte Antik Ruh, Panel üzerine yağlı boya, triptik, her panel 120 x 61 cm, 1981. (<https://www.bonhams.com/auctions/16393/lot/31/>, Erişim Tarihi: 20.11.2016).

Görsel.6: Suad Al-Attar, Gılgamış ve Enkidu, Tuval üzeri yağlıboya, 2001. (Erişim Adresi: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/arabic/Iraqi-Artists.html>, Erişim Tarihi: 20.11.2016).

Görsel.7: Jules Olitski, Gılgamış Etkisi-2, Tuval üzerine su bazlı akrilik, 193 x 91 cm, 1975. (Erişim Adresi: https://www.mutualart.com/Artwork/Gilgamesh-Penetration-2/85D36F2979D8D711#tabs-3_fsd Erişim Tarihi: 23.11.2016).

Görsel.8: Karl-Otto Götz, Gılgamış, Kağıt üzerine metal baskı, 400 × 560 mm, Tate, 1947. (Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gotz-gilgamesh-p11206> Erişim Tarihi: 25.12.2016).

Görsel.9 :Harry Van Kruiningen, (Riethut, riethut!,wand, wand! Riethut luister! Wand, begrijp toch) Japon kağıdı üzerine renkli litografi, 21,5x15,6 cm, 1955.

(Annemieke Jurgens Özel Koleksiyonu, Hollanda, Amsterdam, Erişim Tarihi: 18.04.2018).

Görsel.10: Harry Van Kruiningen, (Als honden kropen de goden tegen de muur! Ishtar echter krijgt als in barensnood, de Gebiedster der Goden weeklaagde, welluidend van stem: 'De wereld van gisteren is veranderd in leem!). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21,4x15,6 cm, 1955. (Annemieke Jurgens Özel Koleksiyonu, Hollanda, Amsterdam, Erişim Tarihi: 18.04.2018).

Görsel.11: Harry Van Kruiningen, (Ik bracht op het schip mijn familie en maagschap ook het vee en het wild van het veld en alle gezellen scheepste ik in.). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21,5 x15,6 cm, 1955. (Annemieke Jurgens Özel Koleksiyonu, Hollanda, Amsterdam, Erişim Tarihi: 18.04.2018).

Görsel.12: Harry Van Kruiningen, (...nauwelijks was hij neergehurkt gaan zitten of hem waaide de slaap als enn nevelwolk aan.). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21 x15,7 cm, 1955. (Annemieke Jurgens Özel Koleksiyonu, Hollanda, Amsterdam, Erişim Tarihi: 18.04.2018).

Görsel.13: Harry Van Kruiningen, (.Naar de Diepte getrokken, ontwaarde hij de plant en waarlijk, hij heeft die geplukt). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21 x15,7 cm, 1955. (Annemieke Jurgens Özel Koleksiyonu, Hollanda, Amsterdam, Erişim Tarihi: 18.04.2018).

Görsel.14: Harry Van Kruiningen, (Dus daalde hij af om te baden en een slang werd gewaar de geur van het kruid, kwam op uit het water en roofde het kruid). Japon kâğıdı üzerine renkli litografi, 21x17,5 cm, 1955. (Annemieke Jurgens Özel Koleksiyonu, Hollanda, Amsterdam, Erişim Tarihi: 18.04.2018).

Görsel.15 : Ekrem Kahraman, Gılgamış'ın Arayışı 1, Tual üzerine yağlıboya, 185x 205 cm., 2016 (Erişim Adresi: <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=130&lang=TR&periodID=-1&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 26.02.2020).

Görsel.16: Ekrem Kahraman, Gılgamış'ın Yolculuğu 2, Tual üzerine yağlıboya, 140x 160cm., 2016 (Erişim Adresi: <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=130&lang=TR&periodID=-1&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 26.02.2020).

- Görsel.17:** Ekrem Kahraman, Gökyüzü Boğası, Tual üzerine yağlıboya, 97x 97 cm., 2016 (Erişim Adresi: <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=130&lang=TR&periodID=-1&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 26.02.2020).
- Görsel.18:** Bilge Friedlaender, Sedir Ormanı, dokuz bağlantısız el yapımı keten kağıt heykeller, değişken boyutlarda 86x36 cm, Jessica Berwind Gallery, 1993. (Erişim Adresi: www.bilgefriedlaender.com/blog, Erişim Tarihi: 11.02.2017).
- Görsel.19:** Bilge Friedlaender, araçlar ve adaklar, kum, mermer, Jessica Berwind Gallery, 1993. (Mira Fiedlaender ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.12.2019).
- Görsel.20:** Bilge Friedlaender, Yanan Kütükler, Monotip, 86.36 x 67.63 cm. Jessica Berwind Gallery, 1989. (Mira Fiedlaender ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.12.2019).
- Görsel.21:** Bilge Friedlaender, Yanan Kütükler, Monotip, 32.38 x 40.01 cm. Jessica Berwind Gallery, 1989. (Mira Fiedlaender ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.12.2019).
- Görsel.22:** Bilge Friedlaender, Enkidu için pencere, Gravür, 55.88 x 43.18 x 3.81 cm., 1987, Galeri Nev, İstanbul (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.11.2019).
- Görsel.23:** Bilge Friedlaender, Tanrıça İnanna için pencere, Gravür, 55.88 x 43.18 x 3.81 cm., 1987, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.11.2019).
- Görsel.24:** Bilge Friedlaender, Sonsuz yaşamın çiçeği, Gravür, 55.88 x 43.18cm., 1987, Galeri Nev, İstanbul, (Erişim Tarihi: 06.11.2019).
- Görsel.25:** Bilge Friedlaender, Sonsuz yaşamın çiçeği, Gravür, 55.88 x 43.18cm., 1987, Galeri Nev, İstanbul, (Erişim Tarihi: 06.11.2019).
- Görsel.26:** Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 55.88 x 43.18 x 3.81 cm., 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.11.2019).
- Görsel.27:** Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 63.82 x 45.72 cm., 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.11.2019).

Görsel.28: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 60.96 x 40.64 x 3.81 cm. 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.11.2019).

Görsel.29: Bilge Friedlaender, Cennetin Boğası, Gravür, 40.64 x 35.56 cm., 1989, Galeri Nev, İstanbul, (Haldun Dostoğlu ile kişisel iletişim, Erişim Tarihi: 06.11.2019).

Görsel.30: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 43 x 10.7cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Private Collection, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.31: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.32: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.33: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.34: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.35: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.36: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.37: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.38: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.39 Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).

Görsel.40: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon, (Erişim Adresi: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-gilgamesch-und-5459755-details.aspx>, Erişim Tarihi: 21.11.2016).



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Melis SUCUOĞLU DOĞAN
Doğum Yeri	Antalya
Doğum Tarihi	20.07.1988
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	-
e-posta	melisucuoglugodan@gmail.com
Adres:	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	ATSO Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans	Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı
<i>Kariyer Bilgileri*</i>	
İş Deneyimi	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	

İmza